

ARTMAGAZIN

19. évfolyam

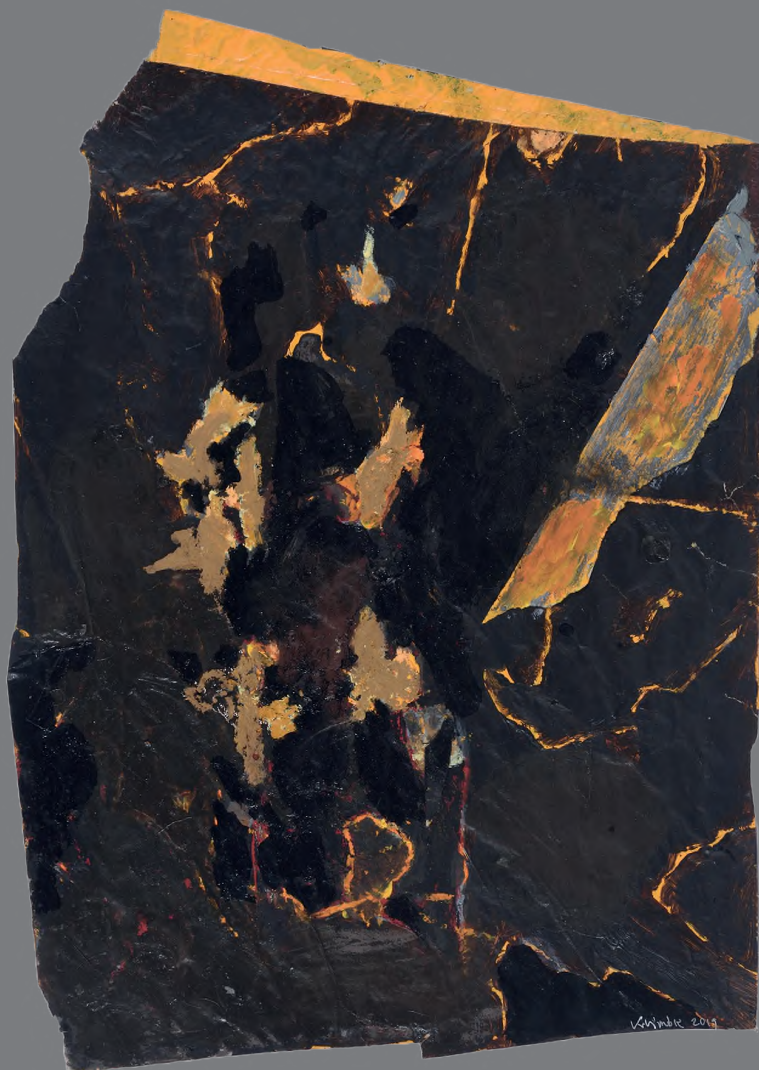
2021 / 3. szám, 1280 Ft



9 771785 306526 >



modern képtár – vass lászló gyűjtemény galériája



klimó károly

kicsi és nagy

2021/05/29 – 07/31

 **VESZPRÉM**
MŰVÉSZETEK HÁZA
VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY

 **nka**
Nemzeti Kulturális Alap

Veszprém, Vár utca 3-7.
www.arthouseweb.hu

50

2021.06.05.
– 2022.01.09.

Képes történetek a várossá válás első évtizedeiből



B BALATONFÜRED
éle társ



BALATONFÜRED
KULTURÁLIS NONPROFIT KFT.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Vasary Galéria

Balatonfüred



129 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:**

Anghy András, B. Nagy Anikó, Fáy Miklós,
Fehér Ildikó, Kelen Anna, Lépold Zsanett,
P. Szűcs Julianna, Szikra Renáta,
Szilágyi Róza Tekla, Topor Tünde, Urbán Nóra,
Vincze Dóra, Winkler Nóra, 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:**

Marie-Denise Villers: *Portrait présumé de madame Soustras laçant son chausson* (A cipőjét kötő Madame Soustras feltételezett portréja), 1802, olaj, vászon, 146 × 114 cm, Musée du Louvre, Párizs
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) /
Fotó: © Maxime Chermat

Folyamatosan frissülő tartalmakért**látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.****Artmagazin Online:**

Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Címlapunkon egy látható abból a sok száz képből, amit művészeti oktatásban részesült nők festettek a 18. század végén – 19. század elején Párizsban. Úgy tűnik, az átlagtól elütni akarók már akkor is vonzódtak a fekete ruhákhoz – mindenki más világos színben, leginkább fehérben viselte a görög szobrokól ellesett divatot, a kép festője, Nisa Villers mégis inkább azt választotta, hogy a fekete árnyalataiból, illetve a mellette megélénkítő színekből építse fel ezt a szándéka szerint akadémikus, közben pedig a szürrealizmust, de legalábbis a romantikát megelőlegező kompozíciót.

Látszólag pont az akadémikus szoborszerűség ellen lázadtak a preraphaelita testvériséget alkotó művészek, akik most a Nemzeti Galériában várnak minket az előzetes elképzéseket némiképp felülíró módon, a közhelyestől eltérő tálalásban – és akik végül néha mégis az akadémiákon landoltak. De irunk egészen másfajta szobrokról, organikus képződményekről is, pontosabban beszélgetünk a megalkotójukkal, Farkas Zsófiával. A Trafóban kiállító német fotóssal, Wolfgang Tillmanssal is zajlik egy beszélgetés a következő oldalakon, és bár ez fikatív, érinti mindazokat a kérdéseket, amelyek művei kapcsán felmerülhetnek.

Aztán irunk még a művészként éppen felfedezés alatt álló svájci terapeuta Emma Kunzról, nyomozunk Kádár Béla-akvarellek után Amerikában, keressük Pestre került freskók eredetét Spoleto-ban, és nemrég megjelent könyvek alapján próbáljuk meg kideríteni, mitől annyira érdekes Salvador Dalí. Hatalmas méretű zománcképekről közlünk a zenei áthallásokra is utalva kis bagatelleket, és azt is megvizsgáljuk, mi volt a jelentése annak, hogy komoly gondolkodók, pontosabban a gondolkodás szabadsága iránt elkötelezett elmék nem öltöztek ki, hanem rendre házikabátban vagy köntösben szerepelnek az őket megörökítő portrékon.

Hermann Ildi fotóművész korai halálát nehéz feldolgozni; mi egyik emblemikus képével emlékezünk rá.

Végül átgondolásra ajánlunk egy kérdést: az utolsó oldalpáron szereplő, szintén emblemikus fotón lévő nő – aki egyébként tényleg olyan, mintha egy preraphaelita képről lépne elénk – vajon úgy érzi-e, hogy pajkosan, ábrándosan bámulják őt a férfiak, ahogy azt szerzőnk írja, vagy másképp éli meg a helyzetet?

Kellemes vízparti környezetet kívánunk az erről való elmélkedéshez, de ha ez épp nem jött össze, akkor is jó olvasgatást!

Topor Tünde

ARTANZIX

→ 4

KIÁLLÍTÁS

P. Szűcs Julianna:
Bűvös ódon brexit.
Preraffaeliták a Nemzeti
Galériában

→ 6



KIÁLLÍTÁS

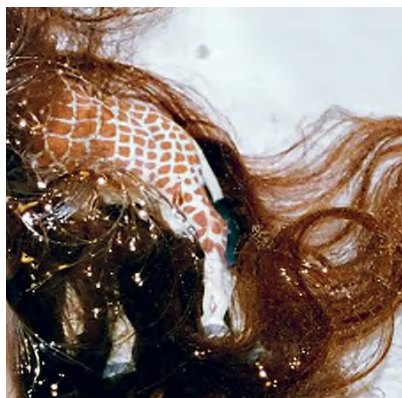
Topor Tünde:
Festőnők iskolája.
Párizs, Musée du Luxembourg

→ 12

VISELETTÖRTÉNET

B. Nagy Anikó – Vincze Dóra:
Miniszterelnök házikabátban.
Akvarell Batthyány Lajosról,
amint a börtönben sakkozik

→ 22



EGY KÉP

Winkler Nóra:
Hermann Ildi: Rozi állatokkal

→ 26

ISMERETLEN ÉLETMŰVEK

Urbán Nóra:
Gyógyító vonalak.
A csodálatos Emma Kunz

→ 28

FIKTÍV INTERJÚ

Szilágyi Róza Tekla:
A te szemed a tiéd.
Kérdések egy nemzetközi művész
hazai látogatása kapcsán, azaz
fiktív dialóg Wolfgang Tillmanszal

→ 34

MAGYAROK KÜLFÖLDÖN

Kelen Anna:
Rejtélyes akvarellek és más
Kádár Béla-művek Amerikában

→ 42

ESSZÉ

Anghy András:
Négy bagatell négy
monumentális zománcképhez

→ 50

INTERJÚ

Szikra Renáta:
Van a fejemben egy képi világ,
ami az élő organizmusokhoz
hasonlóan mutálódik.
Beszélgetés Farkas Zsófiával

→ 58

REKONSTRUKCIÓN

Fehér Ildikó:
Ezüst spoletói csillagok.
A Szépművészeti Múzeum
reneszánsz falfreskóiról

→ 68

GUTENBERG-GALAXIS

Fáy Miklós:
Óvakodj a zsenitől.
Salvador Dalí titkos élete
Salvador Dalí: Egy zseni naplója

→ 76



ARTANZIX

Fáy Miklós

→ 78

ARTMAGAZIN ONLINE

→ 80



Georgia O'Keeffe: *Black Mesa Landscape, New Mexico / Out Back of Marie's II (Black Mesa látkép, Új-Mexikó / Marie háza mögött II.)*, 1930, olaj, vászon, 61,6 × 92,1 cm, Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe
© Georgia O'Keeffe Museum

MI VAN A DOMBON TÚL?

Ha valaki látott már fényképet Georgia O'Keeffe-ről, akkor rá gondolva biztosan nem csak szuperközeliben ábrázolt virágrészletei, a New York-i utcák sziluettjeit és fényviszonyait megörökítő festményei, valamint új-mexikói tájakat és motívumokat ábrázoló művei jutnak eszébe. Az 1887-ben hétgyerekes család második lányaként született O'Keeffe ruhatára hasonlóan ötletes és sziluettekre fókuszáló volt, mint festményei. Minimalista, izgalmas körvonalú, díszítetlen és kényelmes ruhái, csodás kalapjai és fejkendői, hátrafogott haja irigylésre méltó változatlansággal jellemezték megjelenését. Ugyanúgy, ahogyan egészen haláláig aktívan alkotott – még akkor is, amikor romló látása miatt asszisztensek segítségével, emlékezetből rajzolva volt csak képes erre –, öltözködése sem változott. A 20. század egyik legismertebb és leginkább elismert művészenek most a Thyssen-Bornemisza múzeum kiállítótéerein rendeztek életmű-kiállítást. Ezen a jól ismert művek mellett láthatjuk korai, West Texasban készített absztrakt szénrajzait is – azokat, amelyeket postán küldött el egy New York-i barátjának, aki pedig nem másnak, mint a híres fotográfusnak és galeristának, Alfred Stieglitznek mutatta meg őket. A levél eredménye

egy 1916-os New York-i egyéni kiállítás és idővel egy Stieglitz és O'Keeffe között kötött házasság lett. O'Keeffe egyike azoknak, akiket már életükben elismertek – az 1920-as évekre a legtöbb művészet iránt érdeklődő ismerte nevét, a kritikusok pedig pozitív hangvételű írásokban számoltak be munkáiról. 1929-ben látogatott először Új-Mexikóba, az elkövetkező évek nyarait pedig lehetőség szerint mindig itt töltötte, annyira inspirálta a táj és a növényvilág. Stieglitz halála után néhány évvel, 1949-ben végleg ide is költözött, és itt alkotott tovább. Barátai szerint művészete és személyisége leginkább egy a természetben sokat barangoló O'Keeffe szájából gyakran elhangzó kérdéssel írható le: mi van a dombon túl? Azoknak pedig, akik kíváncsiak Georgia O'Keeffe Új-Mexikójára, külön ajánlom Paul Auster *Az illúziók könyve* című regényét, amelynek fiktív némafilm-rendező főhőse, Hector Mann életének egy bizonyos meghatározó pontján éppen Új-Mexikójába menekül – hogy ott éljen tovább, persze távol és függetlenül a nála sokkal intenzívebb szociális és kreatív életet folytató Georgia O'Keeffe-től. (Szilágyi Róza Tekla)

Georgia O'Keeffe, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2021. augusztus 8-ig

NÉZZÜNK EGYMÁSRA!



Frieda Riess: *Rosamond Pinchot*, 1920–1930

Nézz rám! – szólít fel a huszonnégy női portrét bemutató kiállítás címe. Felkapom a fejem, várom a vaku villanását, a fényképezőgép kattanasát. Akár rólam is készülhetne a portré. De most másról van szó: száz évet utazunk visszafelé az időben, és a húszas évek Berlinjében készült portréfotók sokféleségét fogjuk szemügyre venni. Konvencionális és modernista, művészi és kísérleti portrékat láthatunk kollázsokkal vegyesen a Berlinische Galerie kiállításán. A kiállítás online verzióját pedig akár azonnal megtekinthetjük.

A legtöbb berlini fotóstúdiót nők vezették – a legkeresettebbek az éjjel-nappal mozgalmas Kurfürstendammon voltak színes boltok, butikok, kávézók között. Frieda Riess stúdiója például egészen a művészek és általában a berlini intelligencia legfőbb találkozóhelyének számító Romanisches Café mellett, állandó klientúrát és inspirációs forrást kapva onnan. (A Romanisches Haus aztán egy második világháborús bombázás során teljesen megsemmisült.)

A fotók szereplői között a húszas évek ünnepektől divái is feltűnnek, történetükkel együtt: tanulmányozhatjuk Anna May Wong arcát (Steffi Brandl fotója, 1928), aki Hollywood első távol-keleti származású színésznője volt, de hamar megelégtelt az amerikai filmipar raszizmusát, és Berlinbe menekült. Vagy Rosamond Pinchot törekénységét (Frieda Riess fotója, 1920–1930), aki már akkor egy mai színésznőceleb életét élte, de harminchárom éves korában maga mögött hagyott hírnevet, válást, két gyereket, az egész földi világot – vajon ez is az arcára van írva?

További érzékeny témákkal is szembe-sülünk: magány, erőszak és alkohol, a korra jellemző társadalmi, politikai körülmények – mint az életet alapjaiban meghatározó tényezők – is sorra megjelennek néha egészen meglepő formában. Vessünk csak egy pillantást Marta Astfalck-Vietz és Heinz Hajek-Halke *Suicide in Spirit* (Öngyilkosság alkoholban, 1927) képére, mely a negatívok egymásra hívásával készült.

Az online nézhető portrékba bele is nyúlhatunk, így talán még jobb is, mint ha épp ott állnánk a terem falai előtt, a néha annyira más világnak tűnő Berlinben. A részleteket szemlélve átélhetjük: itt is, ott is emberek élnek, ezerféle történettel és arccal, akár száz évvel ezelőtt, akár napjainkban – esendőségünk pontosan ugyanaz. (Zelei Bori)

Schau mich an! Frauenporträts der 1920er Jahre (Nézz rám! Női portrék az 1920-as évekből), Berlinische Galerie, Berlin, 2021. augusztus 2-ig

FLORIDA, A RUHAPARADICSOM

Amikor a Lilly Pulitzer-márka szabadidős ruhái az 1960-as évek elején, még családi vállalkozásként megjelentek a divatvilágban, szemet gyönyörködtető, szeszélyes mintáik azonnal felismerhetővé tették őket – a kollekciók sikere az egyszerű szabás mellett épp ezeknek a furcsa, bohém mintáknak volt köszönhető. Legtöbbjüket Suzie Zuzek (Agnes Helen Zuzek de Poo, 1920–2011) tervezte a Key West Hand Print Fabrics munkatársaként: ugyanis Pulitzer 1962 és 1985 között, vagyis abban az időszakban, amikor a nevével viselő cég tulajdonosa és vezetője volt, a legtöbb textíliát tőlük szerezte be. Zuzek és Pulitzer útjai 1962-ben keresztezték egymást először, amikor Pulitzer elrepült Key Westbe, mezítláb bevonult az üzem mintaboltjába, egy szatyornyi szövetet dobott a pultra, és azt kérdezte: „Ezek a te szaraid?” Azonnal rendelt is belőlük háromszáz métert. Aztán Palm Beachre visszatérve felhívta a céget, hogy inkább háromezret szeretne. A klasszikus sportruházat és a játékos, eklektikus minták váratlan kombinációja jellegzetes amerikai stílust hozott létre, amelynek elterjesztésében az egykori first lady, Jacqueline Kennedy is kulcsszerepet játszott. Zuzek (aki 2. világháborús katonai szolgálata után a brooklyni Pratt Institute-ban tanult textiltervezést, és a férje miatt költözött Floridába, de tőle hamarosan elvált) a mitikus lényektől kezdve a kozmológián át a Florida Keys szigetcsoporthoz terjedő motívumokból merített inspirációt. A trópusi virágok vibráló, élénk árnyalatai mellett állatábrázolásai-

ban a finom barna, okkersárga és szürke harmóniakat is alkalmazta. Terveit a Pulitzer-kollekcióknál inkább a márka védjegyévé vált élénk, tobzódó színekben használták.

A cég archívumát elveszítettnek hitték, azt lehetett gondolni, hogy amikor az eredeti Lilly Pulitzer cég 1984-ben csődöt jelentett, kidobták az egészet, de szerencsére néhány évvel ezelőtt egy régi raktárépület padlózata alól előkerült az egész anyag, köztük Suzie Zuzek csodálatos, invenciózus „szarai-val”. (Lépcold Zsanett)

Suzie Zuzek for Lilly Pulitzer: The Prints That Made the Fashion Brand (Suzie Zuzek Lilly Pulitzer-nek: a minták, melyek divatmárkát teremtettek), Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 2022. január 2-ig



Suzie Zuzek *Tropical Harvest* (Trópusi szüret) című mintaterve, amelyet később a Lilly Pulitzer cég használt fel, 1973. november 5., ecset, akvarell, toll, fekete tinta, grafit, papír, 383 × 282 mm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York
Fotó: Matt Flynn © The Original I.P. LLC.

Bűvös ódon brexit

P. Szűcs Julianna



Dante Gabriel Rossetti: *Angyali üdvözlés*,
1849–50, olaj, vászon, 72,4 × 41,9 cm,
Tate, London
© Tate



Részlet a *Vágyott szépség* című kiállításból John William Waterhouse 1888-ban festett *Shalott kisasszonya* című művével

Fotó: © Szépművészeti Múzeum 2021

Több egymást követő egyetemi évfolyam lenézte őket. A művészettörténet számunkra érvényes forrásai jól elvették tőlük étvágyunkat. Azt írta például Kállai Ernő (akit valamennyien istenítettünk), hogy „ez a művészet pusztán széplelkű védekezésből fakadt, harmóniát áhítózó, nosztalgikus vágyakozása csak ősziesen bágyadt, ábrándos színezetet ölthetett.”¹

Előtte pedig Fülep Lajos (aki megfellebbezhetetlen tekintélynek számított körünkben) „sorvadásos, vérszegény [...] halottméhű” nőkről és „misztikus sóvárgástól füledt és nyomasztó levegőről” fintorgott velük kapcsolatban.² Utána pedig még Németh Lajos (akit értékügyekben a legautentikusabbnak tartottunk kortársaink között) sem bánt velük nagy kímélettel. Azt állította, hogy „festményeik gyakran elvont szimbólumok, misztikusak és szentimentálisak... többnyire inkább csak fogalmilag is megragadható tartalmakat ábrázoltak, a festői szándék mellékes volt...”³

Mi mindennek kellett történnie, hogy meglássunk valamit Dante Gabriel Rossetti szerelmi vértben pompázó páncélos lovagjaiban, John Everett Millais áhítatos csendet parancsoló enigmati-

kus hőseiben, William Holman Hunt pszichológiából kitűnőre vizsgáló irodalmias alakjaiban, majd az őket követő második nemzedék műveiben, William Morris etikus ornamentikáiban és Edward Burne-Jones tekervényes kompozícióinak sűrűjében. A válasz erre lejjebb, de azért az igazsághoz addig is hozzátartozik, hogy akármennyit változott a világ, nincs az az ízlésfordulat – nekem biztos –, amely William Waterhouse szenvedélyesen mélybrit látomásait szerethetővé tudja varázsolni. Ahogy Viktória királynőtől megkapta a lovagi címet és az akadémiai nagyaranyérmét, tőlem viszont az előnytelen besorolást: ez talmian „pompás művészet”, az art pompier skatulyájába való. Benczúr, Feszty, Karloviczky itt, Alma Tadema, Leighton és az ő Waterhouse-uk, tehát a „Sir”-ök ott. Szerva itt, csere ott.

Apropó kölcsönös hasonlóság. Majd két évtizeddel ezelőtt „magyar évet” rendeztek az Egyesült Királyságban. Szegény, jó és felháborítóan korán eltávozott barátom, Békés Pál, a rendezvénysorozat egyik fő szervezője nehezen értette a képzőművészeti reprezentációra vonatkozó angol rendelést, amely

így szólt: egyrészt legyen Gulácsy Lajos, másrészt legyen László Fülöp. Hogyan? Legyen egyrészt az öntörvényű, tragikus sorsú, a művészetet tudóre szívó igazi festő és legyen másrészt a perfekcionista portretista, az arisztokrácia udvari piktor, aki bársonyt, selymet, enyhe arcpírt oly anyagszerűen fest, hogy a vásznat tapogatni lenne az embernek kedve? Miként jön ez a kettő össze? Hát úgy, ahogy átjárás volt a két minőség között a preraffaeliták soraiban is. Életvitelben, stílusban, erkölcsben. Legalábbis a végjáték korában, az 1890-es évek idején.

Érzékeny, intelligens, arányos kiállítás segít e rejtély megfejtésében. A Tate Britain küldte az anyagot a Nemzeti Galériába, és ugyancsak a londoni múzeum, főképpen Carol Jacobi készítette a koncepciót, mégis, több ez a látvány, mint egy formás franchise vállalkozás. Nemcsak azért, mert Plesznivy Edit és Péteri Éva bőven hozzáadták a hazai ízeket, de egy kísérőtárlat a legfelső emeleten⁴ ki is bővíti a gondolatmenetet, a Tate-re amúgy is jellemző, történetiséget kerülő, inkább témára összpontosító prezentációval.



Dante Gabriel Rossetti: *John Ruskin*, 1861, vörös és fekete kréta, papír, 482 x 342 mm, Ashmolean Museum, Oxford

Forrás: Wikimedia Commons



Dante Gabriel Rossetti: *Monna Vanna*, 1866, olaj, vászon, 88,9 x 86,4 cm, Tate, London

Fotó: © Tate



William Morris: *Guinevra királyné*, 1858, olaj, vászon, 71,8 x 50,2 cm, Tate, London

Forrás: Wikimedia Commons

Jól tették, hogy az időrendtől függetlenül kilenc motivikus egység jegyében rendezték be az időszaki kiállítás termet. ⁵ Azért tették jól, mert a születik-virágzik-elmúlik fejlődéstörténeti triaritmiánál fontosabb az a makacs magatartás, amely félszáz éven keresztül életben tartotta a Preraffaelita Testvériség, a Brotherhood 1848-ban létrejött szövetségét, és amely csak pár évvel élte túl Viktória halálát. Bár Skóciában még 1913-ban is festettek így, John Duncan vizek felett lebegő edinburgh-i szentjeit és a londoni Parlament első világháború előtt készült Cadogan Cowper-freskóit nézve alig hittem a szemnek. De hát a Szigeten a gótika a 11. században kezdődött és tartott a 17-ikig, a romantika meg a 18. század elején kezdődött és tartott... szerintem örökké. (Ezt is az egyetemen tanultuk, egy másik „istentől”, Zádor Annától.) A magatartás lényegét ki más fogalmazta volna meg, mint fő ideológusuk, fő kritikusuk, lelki főnökük, John Ruskin, aki még feleségének Rossetti általi lenyúlását sem vette túlságosan zokon. (Legfeljebb nem beszélt vele többet, de

modellt azért állt neki, mert a művészet mindenek felett való.) Tehát – így Ruskin – „a középkori művészetben az igazság az elsődleges, a szépség a másodlagos, míg a modern művészetben a szépség az elsődleges, az igazság pedig másodlagos.” ⁶

És, hogy mi az igazság? Az attól függ. Igazságnak számított, hogy a másolandó akadémikus antik minták ellenében a kollégák legnagyobb megrökönyödésére „valódi” természetet másoltak. Igazságnak számított, hogy a profán, a hedonista, a „burzsuj” (nem téves a szóhasználat, legtöbbjük a „preszocializmussal” is kacérkodott) témákkal szemben Krisztust, az Egyszerűséget, a Természetet állították műveik középpontjába. Igazságnak számított, hogy a kontinentális és hájas barokkal szemben harmadkézből szerzett – és szintén „kontinentális” – Giotto, Ghiberti (és főleg a pisai Camposanto, akkor még Orcagnának vélt) műveiről készített metszetekből lestek el fogásokat. Igazságnak számított, hogy a füstös gyáripari tömegáruval szemben a lassú munkával létrehozott kézművességet

dicsőítették. Továbbá igazságnak számított, hogy a nők nemcsak emberek, de alkotótársak is, és amikor konkrét szerelmük kihűlt, konkrétan váltottak másik szerelemre. (Nem véletlenül szerepel műveiken annyiszor a házasságtörő Paolo és Francesca meg Sir Lancelot és Guinevra királyné.)

Furcsa ez az igazságlista. Nincs olyan eleme, amely ne lenne önmaga és önmaga ellentéte. Tagadhatatlanul lennétek az Edwin Landseer-féle pitiáner mikrorealizmust, de ha mellésszük például Robert Martineau részletező technikáját, a Royal Academy tanárai is csettinthettek volna. (Legfeljebb a byronizmus óta ismerős nonkonform modor miatt gyűlhetett meg legtöbbjük baja.)

Nyilvánvaló, hogy a preraffaeliták rosszul voltak Thomas Lawrence örökségétől, a „hivatalos” portréfestés Van Dyck-i receptjétől, de ha elnézzük például Rossetti gyönyörű Monna Vannáját, festője mégis többet tanult a vенеcei és flamand barokk iskolából, mint a lázadás célpontjai, az angol festőudvaroncok.



Philip Hermogenes Calderon:
Megszegett eskük, 1856, olaj, vászon,
91,4 x 67,9 cm, Tate, London

Fotó: © Tate

És hát a nők... Szépen felszabadították őket. Elisabeth Eleanor Siddal igazi festőművésszé vált, Georgiana Macdonald, Burne-Jones felesége iparművésszé

érett, és a többiek, akiknek a röppályájukat is nehéz követni a sok szerelem, vetélés és válás miatt, mind nagyon szuverén, nagyon látványos, nagyon művészi módon szabad külsőt öltöttek. Hosszú, kibontott haj, fűző nélküli laza ingruha, lapos saru. (Mind hasonlított Morris feleségére, Jane Burdenre, „egy népből jött lovász” delejes tekintetű lányára, mind ellentétei voltak a csinos, bögyös szőke francia hölgyeknek, és előbb-utóbb mind elromlott, meghalt, boldogtalanságba süppedt.) Ahhoz képest, hogy a preraffaeliták csaknem valamennyien – már csak lázadásból is – mélyen katolikusok voltak és a vallás, a hit, az önmegtartóztatás hirdetőiként írták be magukat az egyetemes kultúrtörténetbe, a gyóntatófülkében aligha végeztek öt perc alatt. Igaz, a protestáns erkölcs mércéjével életformájuk még bűnösebbnek számított volna.

Nem a feljebb sorolt ellentmondások miatt váltak ma vonzóbbakká, mint a 20. század második felében. Még csak azért sem, mert közel hajolva műveikhez igazat kell adnunk Ruskinnak,

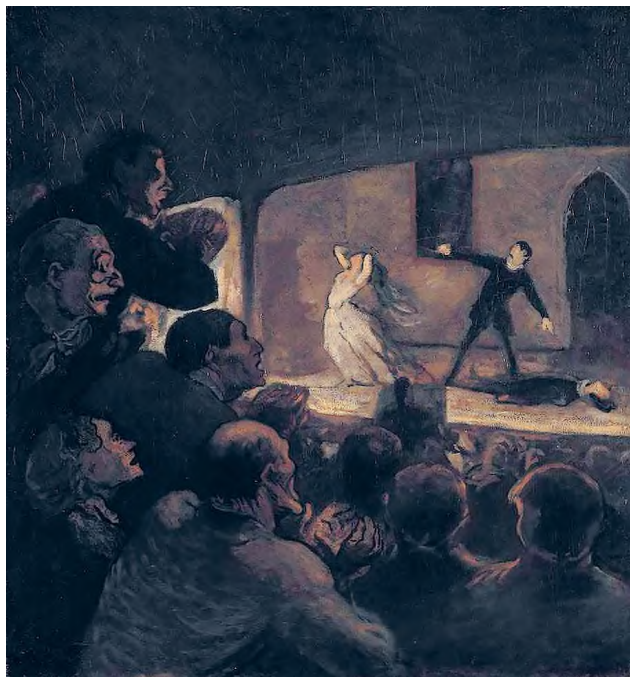
aki az akadémiával szemben körömszakadtáig védte kiválasztottjait. Elképesztően tudtak ugyanis rajzolni. (Ott van például Millais *Matilda királynő kihantolása* című lapja 1849-ből... Látomás, valóság, történelem, lélekábrázolás kavargó a 23 x 43 centiméteres lapon. Blake-re hasonlít, meg Kondor Bélára. Nem csoda: Kondor ugyanis Blake-től tanult a legtöbbet.)

Ami miatt ma jobbaknak látszanak, mint régen, arról nem is annyira a kiragadott egyes művek minősége, hanem a művészetben magában lezajlott folyamat tehet. A preraffaelitákat annak idején egy képzeletbeli verseny veszteseinek láttuk. Dante Gabriel Rossetti hűvös drapériákkal és liliumfehér árnyalatokkal bedíszletezett *Angyali üdvözlés* 1849–50-ben készült. Csak pár hónappal később, mint a részleteket elhagyó, mélytűzű színekbe öltöző és földszagú tájban lépdelő bostoni *Magvető*, François Millet egyik monumentálisan drámai festménye. Philip Harmogenes Calderon szerelmi háromszöget megjelölt aprólékos *Megszegett eskükje*

Dante Gabriel Rossetti: *Paolo és Francesca da Rimini*, 1855, akvarell, papír, 254 x 449 mm, Tate, London

Forrás: Wikimedia Commons





Honoré Daumier: *Színház*, 1860, olaj, vászon, 98 × 90 cm, Neue Pinakothek, Berlin

Forrás: Wikimedia Commons

1856-ban készült. Szinte percre pontosan akkor, amikor Honoré Daumier megfestette a szerelmi drámát ironikusan idézőjelbe tevő, merészen stilizáló müncheni *Színházát*.

És így tovább, és így tovább: Burne-Jones mellé fantáziánkban odaállítottuk Courbet-t, Stanhope mellé Manet-t, nem beszélve a fentebb már lesajnált Waterhouse-ról, ha véletlenül csatornán túli kortársával, a „szüzséről” végképpen lemondó Claude Monet-val állítottuk volna párba. Az összehasonlításból a preraffaeliták – lásd a cikk elején az idézetgyűjteményt – nem jöttek ki jól. A viktoriánus Anglia „pre-brexít” ajánlatára az igény világszerte kicsiny maradt. Igaz, a gödöllőiekéhez hasonló „kolostorszerűen működő” művésztelpek majd’ minden kontinentális országban voltak, a felzárkózó fejlődőkben különösen, de teljesítményük az ingerküszöböt alig érte el. Whistler és persze a magyar Gulácsy, egy tudatos angol–amerikai és egy öntudatbeteg

magyar dzsentri, ők valamennyire megértették a Testvériség üzenetét. És ráadásul maguktól is nagyon jók voltak. A történetet – a regényelméletből ez ismerős – a végéről írják. Az autonóm művészet arany családfájával ma kevésbé hengegünk. Nem is merünk nagyon összehasonlítani. Az impresszionizmus megszülte az avantgárdot, az avantgárd a posztmodern, a posztmodern pedig belesimult a konzumkultúra legkülönfélébb hajtásaiba. A művészetipar dübörög, médiaéhség és technológiai boom, önszabályozó piac és virtuális szcena, kurátortábor és gyűjtőkör szabályozza a modernitás soron következő irányváltásait. A „haladás” biztos ösvénye mára elgazosodott. Más kérdés, hogy az „ellenhaladás”, a múltba fordulás, a fundamentalista ízű alközösségi receptúrák még járhatatlanabbnak bizonyultak. Se modernitás, se antimodernitás. Herbert Read éppen annyira illúziókat ringatott, mint John Ruskin.



E klímában kellett találkozunk a PRB-képekkel (Pre-Raphaelite Brotherhood), rajzokkal, tervekkel, dokumentumokkal, irodalmi illusztrációikkal. A világnézeti elkötelezettség, a forradalmi magatartás, a művészetakarás (Kunstwollen) elkötelezett bajnokai-val. Van abban valami megindítóan naiv, ahogy egy-egy nagyobb kompozíciót évekig érleltek. Ahogyan kétfázisú technikával először modell után felvázolták alakjaikat, majd mint a régiek, „lokálisan” kiszínezték azokat. Ahogyan nem törődtek a művészetek és a filozófia, az írás és a kép, a társada-



Sir John Everett Millais: *Matilda királynő kihantolása*,
1849, tinta, papír, 229 × 429 mm, Tate, London

Fotó: © Tate

lomjobbító szándék és a tételes vallás összekeverhetetlenségének babonájával. Ahogyan összegyűltek egy-egy hiteles helyen (egy oxfordi egyetemi klubban vagy egy vöröstéglás lakóházban), aztán ingyen és bérmentve, több, néha kevesebb sikerrel, keresztül-kasul kidekorálták a lázadásra kiszemelt házat.

Nem a produkció minősége volt lenyűgöző. (Millais nagyon szép képeket festett, Hunt idegesítőeket, Burne-Jones nagyon érdekesekeket, Stanhope felejthetőket). Az önfeledt hitük volt az, ami ma igazán hat. *News from Nowhere*, *Hírek Seholországból* címet adta utópiájának közülük a legfantáziadúsabb művész, William Morris.⁷ Nem a „se-

hol”-on és nem az „ország”-on van ezúttal a hangsúly. Inkább a „híreken”, amelyekről leszoktattak minket, leszoktattuk magunkat. A fantáziáról és a szabadságról. Ehhez képest nem nagy ügy, hogy festettek akkoriban jobb képeket is.

| 1 Kállai Ernő: Művészet és gépi világ. In: *Összegyűjtött írások 10*. Szerk. Timár Árpád, Budapest, Argumentum Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet, Művészettörténeti Intézet, 2012, 185. o. | 2 Fülep Lajos: Beardley. (1907) In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Budapest, Magvető, 1974, 445. o. | 3 Németh Lajos: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig*. Budapest, Corvina, 1974, 141. o. | 4 *Az utópia szépsége. Preraffaelita hatások a századforduló magyar művészetében*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. augusztus 22-ig | 5 A teremcímek a következők: *Középkori modernek; Festett költészet; Világi hit; Modern élet; Természethűség; Eszményi szerelem; A lélek szépsége – A test szépsége; Isteni szépség; Mítoszok és legendák* | 6 John Ruskin: *Preraffaelitizmus*. (1854) In: *A XIX. század viharfelhője. Válogatott írások*. Budapest, Typotex, 2018 | 7 William Morris: *Hírek Seholországból*. Fordította: Csanálosi Roland. Eger, Linceum, 2015

Festőnők iskolája

Topor Tünde

Peintres femmes, 1780–1830. Naissance d'un combat (Festő-nők, 1780–1830. Egy harc születése), Musée du Luxembourg, Párizs, 2021. július 25-ig

Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy: *L'Atelier d'Abel de Pujol (Abel de Pujol műterme)*, 1822, olaj, vászon, 96 × 129 cm, Musée Marmottan Monet, Párizs

© Marmottan Monet, Paris, France / Bridgeman Images







Adélaïde Labille-Guiard: *Portrait d'Élisabeth Philippine Marie Hélène de France, Madame Élisabeth (Élisabeth Philippine Marie Hélène de France, Madame Élisabeth portréja)*, 1788, olaj, vászon, 80,7 × 64,2 cm, a Musée du Louvre festményosztályának letétje a Musée national des châteaux de Versailles et de Trianonnál, Versailles

© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin

Ki gondolta volna, hogy akkoriban ennyi nő élt festőművészetből? Egyikük, Adélaïde Labille-Guiard neve Judy Chicago híres, 1979-es *Vacsorapartijáról* lehet kicsit ismerős, ha valaki számon tudja tartani a nehezen kiejtendő neveket is. Helyét azzal érdemelte ki a feminizmus 999 úttörője között,¹ hogy miután 1783-ban az akkor még „királyi” Francia Festőakadémia felvette tagjai közé, harcolt azért, hogy lányok is részt vehessenek a hivatalos művészképzésben. Mindezt kb. száz évvel az emancipációs mozgalmak igazi nekilendülése előtt.

Mondhatnánk, hogy Párizsban ez a csodálatos: a művészetet és szabadságot érintő dolgokban mindenki mást leelőztek, csak hogy amikor 1878-ban Labille-Guiard leszármazottai felajánlották a Louvre-nak a festőnő önarcképét, amelyen két, később szintén híressé vált (nő)tanítványával látható, először válaszra sem méltatták őket, majd két

év után a Louvre akkori vezetősége azal indokolta a visszautasítást, hogy a mű nem képvisel művészi értéket. Ezért aztán a képet most a Metropolitan Museum őrzi.

Érdekes, hogy ugyanazon a napon, amikor a harmincnégy éves Adélaïde királyi akadémiai tag lett, egy másik festőnő is felvételt nyert a nagy tekintélyű testületbe, a huszonnyolc éves Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Mindketten bejáratosak voltak addigra az udvarba, és mindkettejüknek bőven jutott portré-



Adélaïde Labille-Guiard: *Autoportrait avec deux élèves (Önarckép két növendékkal)*, 1785, olaj, vászon, 210,8 × 151,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Forrás: Wikimedia Commons

megrendelés, Labille-Guiard az előző király nőtestvéreinek volt addigra már az első számú festője, Vigée Le Brun a királyné és annak barátnői ültek/álltak modellt. Például az a Lamballe hercegné, aki tagja volt az ekkorra Párizsban már megalakult női szabadkőműves-páholyoknak, tehát nem állt tőle távol a gondolat, hogy a nőknek ugyanolyan jogok járnak, mint férfitestvéreiknek. Hogy milyen dinamikát eredményeztek ezek a gondolatok családon belül, azt jól mutatja, hogy a két udvari



Élisabeth Louise Vigée Le Brun:
Marie Antoinette en robe en chemise
(*Marie Antoinette ingruhában*), 1783,
olaj, vászon, 89,8 × 72 cm, Hessische
Hausstiftung, Kronberg

Forrás: Wikimedia Commons



Élisabeth Louise Vigée Le Brun:
Marie-Antoinette à la Rose (*Marie Antoinette*
rózsával), 1783, olaj, vászon, 116,8 × 88,9 cm,
The Metropolitan Museum of Art, New York

Forrás: Wikimedia Commons

festőnő akadémiai felvétele után, ami a királyné hathatós közbenjárására történt, egy királyi rendelet négy főben maximalizálta a nők létszámát a testületben – addigra pedig már pont négyen voltak. Persze nőként már csak azért is volt szinte lehetetlen, királynéi nyomás-gyakorlás nélkül, akadémikussá lenni, mert a felvételért történelmi képpel kellett folyamodni, nők viszont nem festhettek alakos kompozíciókat, hiszen számukra akkor még megengedhetetlen volt meztelen férfimodell után dolgozni. (Valami miatt nők ekkoriban még a komolyabb szólóhangszereken sem játszhattak: maximum a hárfá jöhetett szóba, de például a hegedű tiltott volt.) Márpedig a műfaji hierarchia csúcán a történelmi-mitológiai kompozíciók álltak, a többi: a tájkép, a zsánerek, portrék és csendéletek csak a *Horatiusok esküje*-típusú alakos kompozíciók után kulloghattak.

Közben mindenféle fellazulás történt, főként az enciklopédistáknak és Rousseau-nak köszönhetően, aki nyomán, a természetközelség jegyében az öltözködést is át lehetett gondolni. Ha nem akarunk is mindent Marie Antoinette

nyakába varrni, azért képzeljük el (akár csak Sofia Coppola, aki az Amerikában megélenkült rokokókutatás eredményeit filmre vitte), hogy fiatal, nagyjából egykorú nők számára mennyire kézenfekvő lehetett, hogy egyikük, aki történetesen a királyné, nem valami merev, nehéz, méltóságteljes ruhában pózol, hanem rózsákat rendezget egy leginkább alsóruhára emlékeztető, szalagokkal itt-ott összefogott muszliningben. Azt már nem kell elképzelnünk, mert bizonyítottan megtörtént, hogy a Királyi Akadémia hol évente, hol kétfévente megrendezett szemléjére, az akkori Szalonra egy huszoneves nő ezt a portrét adja be. *Marie Antoinette en robe en chemise*, azaz Marie Antoinette ingruhában. A képet nagyon gyorsan le kellett szedni, helyette rohamunkában készült el az újabb portré, amin a királyné már nem látszik annyira idegenszívűnek, nem Indiából importált, igénytelen muszlinotthonkában, kerétszédéshez használt szalmakalapban mutatkozik, hanem rendes, Lyonban szőtt francia selyemből készült ruhában, gondosan tornyozott, tollakkal ékesített frizurával. A rózsá maradtak.

De eleve hogy kerülhetett a királyi udvarba festőnő? Egyáltalán hol teremtettek ilyenek, amikor nők még nem is tanulhattak hivatalos keretek között sem festeni, sem szobrászkodni?

Párizsban a Musée Luxembourg kiállítása pusztán azáltal, hogy igyekszik összeszedni az 1780 és 1830 közötti periódus festőnőit, választ ad erre a kérdésre, legalábbis ha elolvassuk az életrajzokat. Az elején ugyanis még szinte minden szereplőről az derül ki, hogy művészcsaládból való: valakije ebben az iparágban dolgozott, akitől már kislányként el lehetett tanulni a mesterséget. Például Élisabeth Vigée édesapja festő, aztán a férje képerkeskedő, akinek a nagy-nagy-nagybátyja Charles Le Brun, a francia akadémia első elnöke volt.

A jó festők, főleg a jó portretisták, nagyon jól kerestek, ha nem volt fiúörökös, vagy ha inkább a lány mutatott tehetséget, akkor sem akarta a család (néha egyenesen művészdinasztia) kiadni a kezéből a megszerzett ügyfélkört.

Adélaïde Labille-Guiard mondjuk pont nem művészcsaládból származott, apja egyik ismerősétől tanult miniatűrakat

festeni, viszont talán épp emiatt harcolt olyan fáradhatatlanul a nők oktatáshoz való jogáért. Ő volt az első nő, akinek műterme lehetett a Louvre-ban, ahol szegény sorsú lányokat is tanított, bár a „felügyeleti szervek” igyekeztek ezt megakadályozni, mondván: a Louvre Richelieu-szárnyának sötét folyosóin bármi megtörténhet, ha a nemek keverednek, és ha a női jelenlét esetleg helytelen viselkedésre csábítja a férfinövendékeket.

Ilyen esetekről azonban nem számolnak be a korabeli források, pedig szinte mindenki, aki akkoriban a „gondolko-

dom, tehát vagyok” jegyében élt, írt is: naplót, emlékiratot, leveleket, és ezekből elég jól kirajzolódna a néha ugyan veszedelmes, de a magukat elfoglalni tudók esetében semmiképpen sem extrémén veszedelmes viszonyok. (A fiatalság erkölcsét talán már akkor is leginkább az élénkebb fantáziájú vagy valóban rosszéletű idősebbek igyekeztek értelmetlen rendelkezésekkel védeni.) Az azonos érdeklődésű, ambíciójú fiatalság élte a maga életét, persze a rossznyelvektől akkor sem volt védve senki, sőt. A sajtó születésének időszakában vagyunk, a korszak gyalázkodó kom-

mentjeit a névtelenséget ugyanúgy kihasználó rágalmozó, gúnyolódó, szórólapként terjesztett pamfletek jelentik. A festőnőket általában azzal vádolják: mindenkivel összefekszenek, nyilván lesbikusok, illetve nem is ők festik a képeiket. Valóban nem élt mindegyikük a hagyományos katolikus normák szerint, Adélaïde Labille például nagyon rövid együttélés után különköltözött a férjétől, Guiardtól, de elválni csak akkor tudott, amikor a francia forradalom alatt meghozott rendelkezések ezt lehetővé tették. Utána férjhez ment mesteréhez, aki akkor már évek óta a valódi

Marie-Gabrielle Capet: *L'atelier de Madame Vincent en 1800 (Madame Vincent műterme 1800-ban)*, 1808, olaj, vászon, 69 × 83,5 cm, Neue Pinakothek, München

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BStGS



társa volt, a szintén festő François-André Vincent-hoz. Egyébként pedig a házaspár egy háztartásban élt Marie-Gabrielle Capet-val, Adélaïde egyik tanítványával és asszisztensével, aki egyik képén meg is örökítette, hogyan kell elképzelnünk mindezt. A kép a mindenkori cenzorokat nem fogja lázba hozni, inkább klasszicista szikárságú szalonjelenetet látunk, nem valami *Sardanapál halálalát*. Az igazsághoz azért hozzátartozik, hogy sok évvel később készült, mint amikor az ábrázolt, egyébként ebben a felállásban soha meg nem valósult jelenet játszódik, és külön hangsúlyt kap rajta a női jelenlét. Programkép, amin külön jelentőséggel bír, hogy a műteremben három művész-nő is jelen van, miközben tetemrehívásszerű akció zajlik. Adélaïde Labille-Guiard-t ugyanis azzal vádolták, hogy portréiba mindig belekorrigál későbbi férje, akivel egy műteremben dolgoznak. Ezért nyilvánosan, a meghívott vendégek előtt készíti el, egy ülésben, az Akadémia akkori elnökének portréját. A történet 1782-es, de nem véletlen, hogy Capet ezt a képet adja be az 1808-as Szalonra. Akkoriban ugyanis komoly frontvonalak húzódtak a képen is szereplő François-André Vincent és a vele egy mesternél tanult Jacques-Louis David között, érdekes módon abban is, hogy míg Vincent képein programszerűen kapnak főszerepet nőalakok, erények megtestesítőiként, addig David képeinek maszkulin világában vagy fel sem tűnnek, vagy egy-két kivételtől eltekintve csak alárendelt szerepben.

Visszatérve az együttlakáshoz: nem volt ritka akkoriban, hogy festők közös háztartást visznek, mert már csak a költségek miatt is ésszerű volt együtt fizetni műtermet, modellt, segédeket, szolgálókat, esetleg kocsi. A közös érdeklődés, az azonos ambíciók különben is nagyobb összetartó erőnek bizonyultak, mint a vérségi vagy papírral megerősített családi kapcsolatok, főleg mert a nők is (néha mesés) honoráriumokat kaptak, így az anyagi kiszolgáltatottság eltűnt a kényszerítő szempontok közül.



Elisabeth Louise Vigée Le Brun: *Autoportrait de l'artiste peignant le portrait de l'impératrice Maria Féodorovna (A Marija Fjodorovna cárné portréját festő művész önarcképe)*, 1800, olaj, vászon, 78,5 × 68 cm, Ermitázs, Szentpétervár

© Szentpétervár, Ermitázs Múzeum

Élisabeth Vigée is levált a nevébe Le Brunhoz férjéről, amikor ugyanis kitört a forradalom, ő kislányával és annak nevelőnőjével azonnal elhagyta az országot, hiszen megrögzött royalistaként és olyan festőként, aki csak Marie Antoinette-ről harminc portrét készített, nem számíthatott semmi jóra. Mehetett volna a guillotine alá, vagy széttépi a felheccelt tömeg, mint az általa megörökített Lamballe hercegnét (aki a biztos halál tudatában jött vissza Angliából, hogy a királyné mellett legyen akkor is, amikor már nem volt udvartartás, amit igazgatni kellett volna). Élisabeth férje, Jean-Baptiste

Le Brun Párizsban maradt (ami nyilván a képkereskedők Kánaánjaként működött ezekben az időkben), de meg kellett tagadnia feleségét, hivatalosan is. Élisabeth Nápolyba ment, Bécsbe, Szentpétervárra és Moszkvába, később Londonba, és szétszórta az arisztokrata megrendelőit, illetve azok rokonait festette továbbra is. Egyik legszebb önarcképe például azt látjuk, amint Württembergi Marija Fjodorovna cárné arcvonásait skicceli fel, a néző eszébe idézve ezzel a művészet születéséről szóló görög mitológiai történetet a szerelme arcélét homokba rajzoló pásztorlánykáról.



Marie-Joséphine-Angélique Mongez: *Thésée et Pirithoüs délivrent deux femmes des mains de leurs ravisseurs (Thészeusz és Peirithoosz két nőt szabadít ki elrablóiak kezéből)*, 1806, fekete, fehér, kék és okker kréta, papír, 59,5 × 75 cm, The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis
© Minneapolis Institute of Art



Julie Duvidal de Montferrier: *Autoportrait (Ónarckép)*, olaj, vászon, 65 × 53,5 cm, Beaux-Arts de Paris, Párizs
© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris

A forradalom aztán elsöpörte a Királyi Akadémiát, a terror évei alatt nem voltak Szalon-kiállítások sem, az Akadémia már nem királyiként szerveződött újra. De pont a forradalom egyenjogúsító rendelkezéseinek következtében egészen 1830-ig, a restauráció megszi-

lárdulásáig a művészeti élet teljesen megváltozott, már nemcsak művészcsaládokból jöttek akár lányok is rajzot, festést tanulni, hanem bárki, aki előtt a tehetsége meg tudta nyitni a felemelkedésnek ezt az útját. Tömegével tanultak nők az egyes mesterek magániskoláiban, ahol már élő modell után is rajzolhattak, bár a kényesebb testrészeket kis köténykének kellett takarniuk.

Ha az új akadémia tagjai akartak lenni, az akkori divat szerinti klasszicizáló kompozíciót kellett volna összeállítaniuk, csupa meztelen görög vagy római harcosal, akik fedetlen keblű nőket rabolnak. Ezt csak kevesen ambicionálták, például a David-tanítvány Angélique Mongez, akit sokan támadtak, amiért

nő létére meztelen figurákat mer szerepeltetni a képein. Mindez nem zavarta, megvolt a hátszaga, huszonhét évvel idősebb férje mellett, hogy az antikvitást kutatta, nők számára írt aritmetika- és algebratankönyvet.

Szintén értelmiségi házasságnak köszönhető a kiállítás egyik legszebb portréja, amelyet Henriette Lorimier festett a férjéről, François Charles Hugues Laurent Pouqueville-ről (beüdült a *Játék a kastélyban*-szindróma!), archeológusról, diplomatáról, a görög függetlenségért küzdő filhellén mozgalom egyik elindítójáról, aki orvosként is működött, majd éveket töltött török fogságban – hol máshol, mint az oszmán birodalom állandóságát akkor még egy darabig hirdető, számunkra is ismerős héttornyú erődben, a Jedikulában. A portrén nemcsak az élénk, szarkasztikus humort sejtető tekintet az, aminek megjelenítése komoly festői képességeket mutat, hanem a teveszőr kabát



Marie-Nicole Vestier: *L'auteur à ses occupations (A szerző foglalatosságaival)*, 1793, olaj, vászon, 54 × 44 cm, Vizille, Musée de la Révolution française, Domaine de Vizille, Département de l'Isère
© Département de l'Isère

Henriette Lorimier: *Portrait de François Pouqueville à Janina (François Pouqueville portréja Janinának)*, 1830, olaj, vászon, 91 x 74 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles
 © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet / Gérard Blot



a gyöngyház gombokkal és a gomblyukban a gránátalmavirággal! Őtöle a kiállítótérben nem lehetett elszakadni. És hát a kéztartásból az következik, hogy igazi bonapartista volt, mint amilyen az imádott Marie-Henri Beyle is. A másik legszebb portré Madame Soustras-é, akiről annyi tudható, hogy valamikor Josephine császárné udvarhölgye lett, és az ekkor huszonöt év körüli festőnővel barátnők voltak. (Madame Soustras fia szerint anyja csak

kézmodell volt, így a kutatókban felmerült az a lehetőség is, hogy a kép valójában önarckép, amit az is alátámaszt, hogy a bonyolult mozdulatot tükörből volt a legegyszerűbb megfesteni.) Mindenesetre a képen szereplő nőalak pont azzal a mozdulattal köti meg a cipője szalagjait, mint egy, épp akkoriban a Louvre-ba kerülő Hermész-szoborfigura a saruja szíját, és afölé teszi a lábát, ahol a festőnő, Nisa Villers szignója van a kőbe vésvé. Nisa Villers, született

Lemoine egyébként nem véletlenül a kiállítás emblémája, és nem véletlen, hogy az ő képe szerepel a plakátokon is: művészcsaládba született, három nővére közül kettőből szintén festő lett, de még az unokanővérük is festett. Nisa Davidtól is vett leckéket, és már húszévesen találkozott akkor még építészhallgató férjével, aki később is, mindvégig támogatta feleségét a művészpályán. A kép *Étude de femme d'après nature* címmel, vagyis természet utáni tanulmányként



Isabelle Pinson: *L'attrapeur de mouche* (A légyfogó), 1808, olaj, vászon, 39 × 30 cm, Snite Museum of Art, University of Notre Dame

© Collection of the Snite Museum of Art, University of Notre Dame



Constance Mayer: *Autoportrait (Ōnarckép)*, 1801 körül, olaj, vászon, 116 × 89 cm, Bibliothèque Paul-Marmottan – Académie des beaux-arts, Institut de France, Boulogne-Billancourt

© Fine Art Images / Bridgeman Images

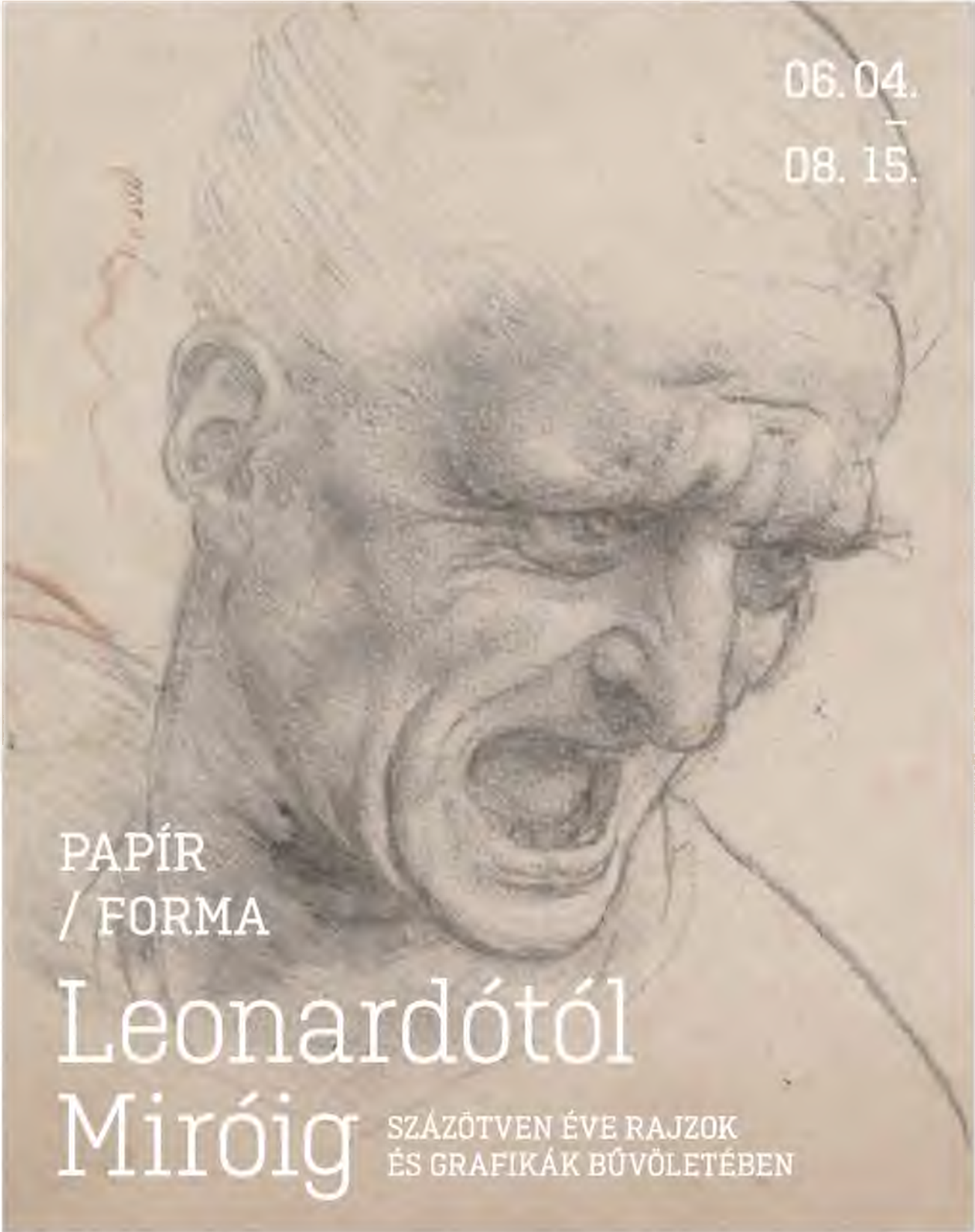
szerepel az 1802-es Szalon katalógusában, és igazán bátor kísérletezőnek kellett ahhoz lenni, hogy akkora fekete tömeget tegyen valaki egy kompozíció közepébe, amit csak egy kötőmeggel lehet kiegyensúlyozni, az antik előképet, vagyis egy meztelen férfialakot nőiesítse és az akkori legutolsó divat szerint öltöztesse fel, de azt is eléggé tudnia kellett, mennyire izgalmas a férfitekinteteknek a kicsit szétnyíló ajak, a fehér csipkével alig fedett dekoltázs és

a kivillanó boka. Az pedig már szinte a festeni tudás fitogtatása, hogy az egyik szemet fekete fátyol takarja, és így tartja fogva a néző tekintetét ez az eléggé életre keltett, a hidegség képzetét egy kicsit sem keltő szobor. Klasszicizmus à la peintre femme.

Ha a *Peintres femmes* kiállítást végignézve meg kellene mondanunk, vajon honnan lehet tudni, hogy ezeket a képeket nők festették, akkor pont ezek a részletek azok, amik feltűnnek. Hogy

a modellek beállítása, a kiegészítők elrendezése, a zsánerképeknél a Jane Austen-i megfigyelések belecsempészése a jelenetbe vagy a nagy örömmel és igazi, saját modellek után festett, nem ronda kisbabák azok, amelyek elárulják, hogy kikkel van dolgunk. Hogy például Constance Mayer *Ōnarcképét* nézve azt érzem: hiába klasszicista, hiába öltözik à la grecque, bármikor tudnék vele arról társalogni, milyen elmondhatatlanul hülyék a...

| 1 Judy Chicago sorolja fel a kilencszázkilencvenkilenc történelmi jelentőségű nő nevét *The Dinner Party (A vacsoraparti)* című művében, lásd: Winkler Nóra: Világgraszáló vacsora. Ehhez képest a csillagok háborúja kismiska. In: *Artmagazin*, 2016/3., 44–46. o.



06.04.
—
08.15.

PAPÍR
/ FORMA

Leonardótól

Miróig

SZÁZÖTVEN ÉVE RAJZOK
ÉS GRAFIKÁK BŰVÖLETÉBEN

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Miniszterelnök házikabátban

B. Nagy Anikó – Vincze Dóra



Joseph Martignoni:
*Batthyány Lajos gróf
a börtönben sakkozik,*
1849, papír, akvarell,
200 × 160 mm, BTM Kiscelli
Múzeum – Fővárosi Képtár,
Budapest

A kis méretű, ám jelentésekben páratlanul gazdag képen Batthyány Lajost látjuk sakktábla mellett, házikabátban.* A több tekintetben is rejtélyes akvarell, noha egy műkereskedő jóvoltából már 1939-ben bekerült a Székesfővárosi Múzeumba, csak nemrégiben keltette fel a Batthyány-kultusszal foglalkozó szakemberek figyelmét. A művész aláírása mellett szereplő 1849-es dátumból következően a kép a miniszterelnök életútjának utolsó hónapjaiban készült, valamikor január eleji letartóztatása és októberi kivégeztetése között. Ezekben a hónapokban Batthyány különböző városokban volt fogoly, először Budán, a József laktanyában, majd huzamosabban a krajnai Laibach (a mai Ljubljana) fellegrárában, később Pozsonyban, s hadbírósi pere idején, augusztus 12. és szeptember 8. között a csehországi Olmütz várbörtönében. Úgy véljük, a kép valamelyik többhetes fogság idején készülhetett. Keveset tudunk a javarészt a svájci Bodeni-tó környékén működő, tájképeket és portrékat festő Joseph Martignoni és Batthyány gróf kapcsolataról, a börtönben ülő modell és a festő találkozásáról, valamint arról, hogyan jutott a kép Pestre, a Dob utca tízbe, Eisenstädter Ödön műkereskedőhöz, s röviddel az ő halála előtt Kiscellbe. A házikabát, amelyet Batthyány visel, nem teljesen előzmény nélküli a róla készült portrék sorában.¹ Amikor Franz Eybl 1842-ben Wagner József pesti kiadó és műáros megbízásából körre rajzolta az országgyűlési követeket, mindnyájukat zsinórdíszes magyar viseletben örökítette meg. Batthyány Lajos azonban laza, bársony sálgalléros háziköpenyben, kihajtott inggallérral, karosszékekben ült portrét. A Batthyány-irattárban van egy 1842 márciusából származó bejegyzés, amelyben a gróf hozzájárul, hogy Franz Eybl úr rajzolta portréját „kinyomtassák a nyilvánosság számára, és a haszonból kizárólagosan Wagner József műkereskedő részesüljön”, így nem kizárt, hogy a szóban forgó kép egy korábbi, személyes célból készült arckép újrafelhasználása.



Múlt századbéli képeslap az ikervári Batthyány-kastélyról, ahol gróf Batthyány Lajos a gyermekkorát és a nyilvános politikai szerepvállalása előtti éveket töltötte

Batthyány Lajos átgondoltan öltözködött, tisztában volt a viselet által sugallt kulturális és közéleti jelentésekkel, ezekkel tudatosan élt. A nyilvános politikai szerepvállalása előtti időkben, az ikervári kastélyban barátai és vendégei rendszeres színielőadásokat tartottak, a gróf könyvtárából kiválasztott francia, német és magyar darabokat maguk adták elő a kastély színházi ruhatárából válogatott pompás jelmezekben. Az 1845 és 1847 között Ybl Miklós és Pollack Ágoston tervei alapján átépített kastélyban színházterem is épült. Amikor a levert forradalom után az udvar elkobozta a birtokot és a kastélyt, a birtokátadási leltárban a színházi jelmezeket is felsorolták, kiemelve a kínai és török kosztümök sokaságát. Batthyány 1845-ben több hónapos közéleti utazást tett, fekete himlőt kapott, majd egy arab törzs fogságába esett, ahonnan csak váltságdíj fejében szabadult. Az útról egy karjára tetovált kígyóval tért haza, Széchenyi komoly rosszallását kiváltva.² Mindez arra utal, hogy Batthyány Lajos fogékony volt a testdekorációkban és az öltözetekben rejlő teatrális sugalmazásokra. A gróf és felesége, Zichy Antónia nemzeti reformmozgalmi tevékenységével párhuzamosan mindkettőjük ruhatá-

rában megjelentek a magyar mintázatok, így a piros-fehér-zöld báli ruhák, zsinóros öltözékek, a honi anyagokból szabott viseletek. Egy nemzeti színű férfimellény ezek közül ma a Nemzeti Múzeumban van. Batthyány Lajos apósával, Zichy Károlyval együtt elhatározta, hogy alkalmazottaik ruháit magyar szövetből készíttetik, és a saját gardróbjukat is lehetőleg hazai gyárak termékeiből egészítik ki. 1848 augusztusában Jókai Mór így látta Batthyányt: „Estenként színházba jár, még pedig gyalog, ott a Martiust olvassa, a kioszkban fagylalatozik, eljár vacsorázni az Aranykézbe, lovait gyakran maga hajtja, a nélkül hogy inast vinne magával s öltözetében a legegyszerűbb a világon.”³ A szokásokban és ruházkozásban is kifejezett, a korábnál visszafogottabb arculat az ekkor már miniszterelnökké választott államférfi politikai hitvallásának egyik vetülete volt.

A házikabátos arcképek utalásrendszere a barokk portréművészetből eredeztethető. Ekkor kerültek a Kelettel kereskedő európai országokba az orientális viseletek és anyagok, elsősorban a különböző selymek, s ekkor alakult ki a háziköntösök és klepetusok divatja az elitek köreiben – ezek különböző átíratait mindmáig viseljük.



John Singleton Copley: *Ward Nicholas Boylston zöld banyanban és sapkában*, 1767, olaj, vászon, 127,3 × 101,1 cm, Harvard University Portrait Collection, Cambridge



Charles Willson Peale: *Benjamin Rush*, 1783, olaj, vászon, Winterthur Museum, Garden and Library, Winterthur
Forrás: Wikimedia Commons



Louis-Michel van Loo: *Denis Diderot háziköntösben*, 1767, olaj, vászon, 81 × 65 cm, Louvre, Párizs

A férfi változatok egyik őstípusa a *banyan*, amelyet a tizenhetedik század közepén a holland Kelet-Indiai Társaság által Európába hozott kimonók ihlettek. Ezt a laza, pamutból, vászonból vagy selyemből készült, egybeszabott köntöst az ing és a térdnadrág fölött viselték, általában tartozott hozzá egy turbánszerű, a korban szokásos parókát kiváltó fejfedő is. A tizenhetedik és tizennyolcadik században számos férfit örökítettek meg ilyen viseletben, kiváltképp kereskedőket, művészeket és filozófusokat, így Isaac Newtont, Denise Diderot-t, Voltaire-t, németalföldi polgárok és német, svájci patríciusok sorát. Diderot 1768-ban, amikor Marie-Thérèse Rodet Geoffrin egy pazar új köntöst ajándékozott neki, esszéjét is írta a régiről *Fájó búcsú régi pongyolámtól* címmel, ebben a viseletek adta élmény és nyilvános jelentéseinek fenomenológiai kérdéseit járta körül.⁴ Az öltözködés, amely a francia kultusz nyomán *robe de chambre* néven honosodott meg a legtöbb európai nyelvben, idővel kultikus jelentésekkel telítődött: egyfelől a gazdagságot és az egzotikumot, másfelől a szabadságot és a modern-

tást sugározta.⁵ A tizenkilencedik században az orientalizmus hullámaival új töltéseket kapott köntös már-már bűvös hatású, performatív erőt árasztó ruhadarabbá vált. A franciaországi konzervatív fordulat, Lajos Fülöp 1830-as trónra lépése után egészen az 1848-as forradalomig az új férfidivat kódok túlzónak érzett szigorja elleni lázadást is jelentette. Majd minden valamirevaló férfiművész kultiválta – Alexandre Dumas-tól Balzac-on át Flaubert-ig –, így a mintaadó populáris grafikai felületek a művész- és gondolkodó imázstársították a negligzéseképekhez. Amikor Batthyány Lajos házikabátban ült modellt a börtönben, szándékosan kapcsolódott ezekhez a kulturális hagyományokhoz, ezeket a képzeteket kívánta magára vonatkoztatni. Az általa viselt házikabát nyomott, rombuszmintás pamutból készülhetett, selyembéllel. A piros bélés a kihajtott, ívesen húzódozó széles sálgallérról és a mandzsettánál visszahajtván látszik. A ruha sötét tónusú színei (fekete és szürke) a korabeli férfidivatnak felelnek meg, ám ezek vörössel kombinálása a nemzeti megújulás iránti rokonszenvet jelöl-

te akkoriban. Ezek a kabátok gyakran steppeltek voltak, a külső anyag és a selyem közötti vattaréteget rögzítették így. A rombuszmintákat követő piros fonál alapján úgy tűnik, hogy Batthyány is ilyet visel. A kabát alatt fehér inget hord, de a formális, állógalléros helyett egy széles, kihajtott gallérút, nyakkendő nélkül. Arról, hogy Batthyány a rabság hónapjaiban is háziöltözékeket viselhetett, e képen túl biztos támpontként szolgál rabtársa, Barsi József bicskei plébános visszaemlékezése a laibachi időkre: „Egyszer egy délelőtt, mikor már feljöttünk volt az udvarból, egyikünk az ablakon át megpillantá gróf Batthyány Lajost a kút közelében s mingyárt akik csak odafértünk, odasiettünk a szokatlan látványra. Egy ideig sétálgatott, azután leült a kút kökávájára. Aranyhímzésű házi sapka volt feje, igen bő, pirosló, virághímés selyem hálóköntös fődte termetét, lábán harisnya és hímzett papucs. Öszbecsavarodó hosszú szakállát néha-néha meglengette a szellő.”⁶ Bár a Martignoni-akvarell, méretéből és stílusából adódóan is, a privát portrék körébe tartozik, a reprezentatív országgyűlési sorozatban litografálásra



Ismeretlen mester: *Férfi banyán*, 1750–1760, selyem, szatén, hossza 127,6 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Franz Eybl: *Batthyány Lajos*, 1842, papír, litográfia, 52,7 × 35,6 cm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

bocsájtott, a nyilvánosságnak szánt Eybl-rajz hasonló fogalmazásmódja megerősíti feltevéssünket, hogy Batthyány világosan látta a háziköntösben megbúvó árnyalatokat és utalásokat, s ezeket fogsága idején nyomatékosan idézte újra. Mindkét portré elsősorban szabadon gondolkodó emberként prezentálja a grófot – az akvarellen látható, művészet és logika összefonódását jelképező

sakktábla is erre kívánna utalni⁷ –, aki politikai szerepvállalása és börtönbevettetése ellenére is mindvégig megmaradt ebben a körben. Ha a magyar reformmozgalmak nem a világosi feyerletételbe torkollanak, talán ez a gyöngéd, oldott tónusokkal megfogalmazott akvarell is átkerülhetett volna nyilvános szférákba. Így azonban majd' százévnnyi lappangás várt rá.

A háziviselet tragikusan tért vissza az utolsó napokban: a visszaemlékezések szerint az első magyar miniszterelnök a siralomházban, majd nyilvános kivégzésekor is mindvégig magánál tartotta kedves, arannyal horgolt kékselyem házisapkáját, s végezetül ebben indult a kivégzőosztag elé.

* Köszönjük dr. Szatmári Judit Anna viselettörténész segítségét.

| 1 A Batthyány-portrékról: Cennerné Wilhelmb Gizella: Batthyány Lajos ikonográfiája. In: *Folia Historica* 10., Budapest, 1982, 21–44. o.; divathoz kapcsolódó felfogása kapcsán lásd: F. Dózsa Katalin: Batthyány Lajos és a divat. In: *Honismeret*, 2007/6., 23–25. o. | 2 Molnár András: *Viam meam persequor. Batthyány Lajos gróf útja a miniszterelnökséig. Politikai életrajz, 1807–1848. Beszédok, levelek, irások, 1824–1848.* Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 222–223. o. | 3 Jókai Mór: *Cikkek és beszédek*, 1848. március 19. – 1948. december 31. In: *Jókai Mór összes művei. Cikkek és beszédek. Kritikai jegyzetekkel* 2. Szerk.: Szekeres László, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 291. o. | 4 Denis Diderot: *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, megjelent 1772-ben. Lásd még: Katie Scott: The Philosopher's Room: Diderot's Regrets on Parting with My Old Dressing Gown. In: *Oxford Art Journal*, 2016/2., 185–216. o. | 5 A viseletről lásd még: Lise Schreier: Portrait de l'artiste en robe de chambre, 1830–1870. In: *Romance Studies*, 28. 2007, 279–295. o. | 6 Barsi József Batthyány rabtársa és fogságának krónikása. Visszaemlékezéseiből idézi Halász Imre: Egy letűnt nemzedék – Gróf Batthyány Lajos. In: *Nyugat*, 1910/18. | 7 A kusza állás – csak sötét bábuk vannak, hiányzik a futó, holott mindkét gyalog előtte az eredeti helyén áll, így onnan a futó nem léphetett volna el – arra utal, hogy a festő nem tudott sakkozni. Az utókor számontart egy vagy két Batthyány fogságának idejéhez köthető sakk-készletet, de az általunk ismert, a Nemzeti Múzeumban őrzött darab nem azonos a képen látható táblával.



Hermann Ildi: Rozi állatokkal

Winkler Nóra



Hermann Ildi: *Rozi állatokkal*
(*Lányaink* [2011–] sorozat), 2012,
giclée print, 70 × 100 cm
HUNGART © 2021

Emlékszem, teljesen odavoltam, amikor először láttam Hermann Ildi *Lányaink* sorozatának darabjait. Annyiféle elképzelés él az emberben arról, milyen lehet az anyukaság; ismerőssé váló rutinja, magas pillanatai, amikor el sem mered hinni, hogy lehetsz ennyire boldog és szerencsés, mulatságos percei és a zombiszerű darálódás a szüntelenül ismétlődő körökben. Mostanra megértettem, hogy semmit se lehet ebből elképzelni, annyival sűrűbb, nagyobb érzés ez, és bőven túllóg mindenben, ahol korábban járt az ember, legyen bármekkora is az érzéseinek földje.

Emlékszem, mennyire üdítő volt látni Ildi fotóit, hogy az anyaság ilyen. Is. Hogy lehet ilyen is. Hogy ennyire vicces és ennyire megfigyelhető, tehát hogy az anya önnönmaga maradhat közben is, világlátása, humora, karaktere, ha nem is érintetlenül, de ereje teljében élhet az új szerepben is.

Háromgyerekes húgom élménybeszámolóiból volt képem arról, hogy tulajdonképpen az óvodába-iskolába adással nemcsak memorizálandó nevű kis osztálytársak, de szüleik, szülőik, demokratikus vitákra bocsátott évvégi kirándulások elemei, intézményi levelezőlisták, illetve az ezen futó, nagyjából tolerálhatatlanul részletgazdag tartalmak is landolnak az anyukák életében. Ezeket sokat nevetgélünk, én, aki már mindezek kivonatolt, szórakoztató fordulatait kaptam, nyilván könnyebben.

Ennek az univerzumnak a teljessége köszönt vissza Ildi fotóin, a gyerekvilág váratlanságai, örületes mulatságossága, a velük kapott hétköznapi helyzetek gyakran dadaista szürrealitása. Képein ennek az egésznek a szeretete, megadó megélése, élvezete jön át; nem úgy, hogy szívecskés keretbe rakná az ember a fotókat, inkább egy mély, néha szenvtelen elfogadás. Hogy ez egy másik bolygó. Amin az az anya, akiben erős alanyi ambíciók is élnek, néha csak bolyong, aztán meg megtalálja, hogyan hozza be ide is a másikvilágos önmagát.

Ildinél kézenfekvő volt, hogy fotózni fogja, de hogy a részvétele, a figyelme,

a jelenléte mennyire valódi, azt csak most látom igazán, hogy már anyaként nézem újra a képeit. Benne van érzelmileg, áll stabilan, elszántan, mint a gumicsizmás alakok az áradó folyókban, de amikor exponál, élesen rálát – képes kijebbn lépni, hogy a nézői felé is átélhetővé tegye ezt az összetett érzelmi állapotot. Ami néhol abszurd, néhol intim, néha minden végtagnál és akupresszúrás ponton összekapcsolódó, néha külön entitásokként létező.

Mindig azt éreztem, hogy Ildi komolyan veszi a gyerekeket a képein. Tisztelem őket, őszinte ámulattal szemléli, mire, hogy reagálnak, mire, mit vesznek fel, az izzadva rohángalós közös játékokban hol érintik a bolondéria határait. Ott van velük önfeledt pillanataikban, de sosincs benne fölény. Amikor elhúzza a függőnyt, hogy benézhesünk mi is ezekbe a vendégségekbe, gyereksarkokba, kirándulásokba, fürdőszobákba, sose úgy kacsint össze a felnőttekkel, mintha a kisebbek valami nevetséges ügyben lennének éppen, hanem úgy, hogy látod, látod, mennyi ötlet sűrűsödött össze most a fejeikben?

Szeretem, hogy a lányok mindig összetett érzéseket felvillantó arccal szerepelnek a képein, ritkán mosolyognak, nincs elvárás feléjük, hogy radikálisan csodálatosnak tükrözzék vissza pillanatnyi állapotaikat.

Ez a sokhajas fürdőködás portré nagyon beégett a memóriámba, sokhajas családjunkban rögtön a lánygyerekek fejmosásáról készült fotókat idézte fel.

Imádtam a tincsek közül kilebegő vízálló szavannai állatseregletet, mintha ez a kicsi hajkorona Noé bárkája lenne, és teljesen belém fúródott ez a dacos tekintet, és ahogy ezáltal egyenrangú felekké válnak a jelenetben résztvevők; hiába fekszik fürdővizében pucéran ez a gyerek, semmiféle alávetettsége nincs. Ezt megteremteni arányérzék, tisztelet, kíváncsiság, szakmaiság és humor kell; számomra Ildi teljes csodálatos arzenálja felvonul ebben a portréban.

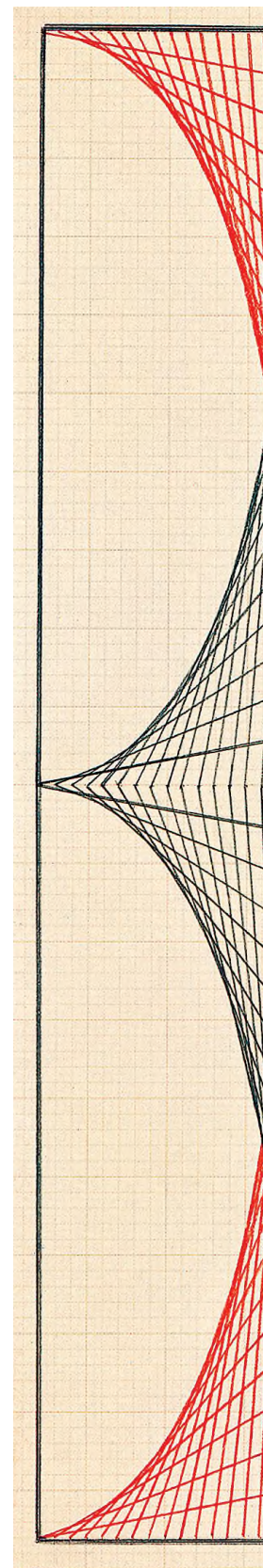
Gyógyító vonalak

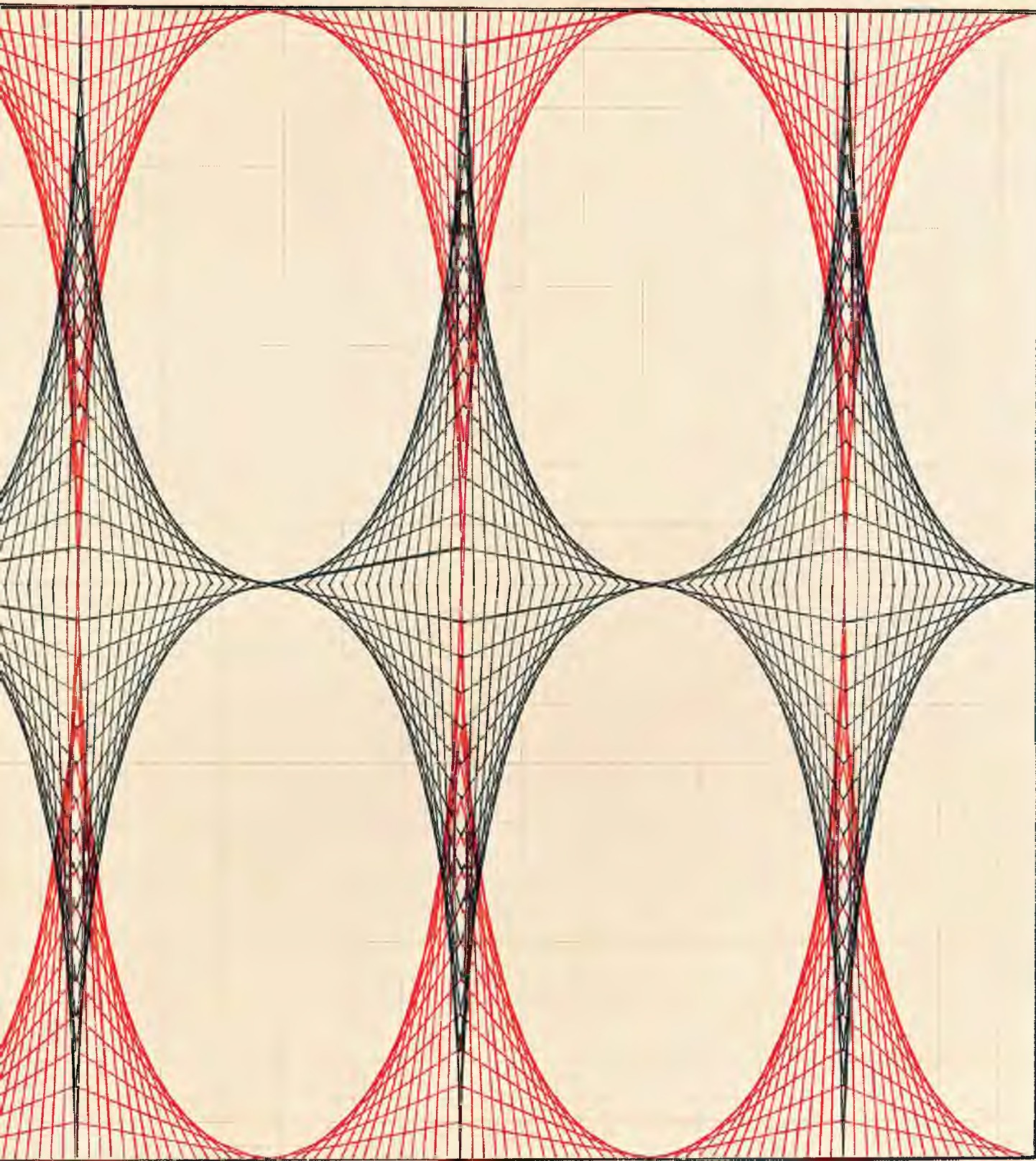
Urbán Nóra

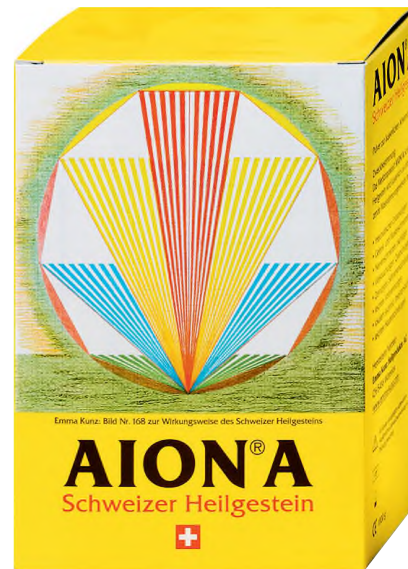
Az utóbbi években az absztrakció eddig háttérbe szoruló vagy teljesen ismeretlen női képviselőinek egyre szélesebb körét ismerhette meg a közönség, így az ő életművükkel is bővült az absztrakt művészeti kánon. Hilma af Klint és Agnes Pelton az elmúlt évtized (újra)felfedezettjei, őket most Emma Kunz követheti a sorban.

Emma Kunz: *untitled 009*,
színes ceruza, papír,
1010 × 1010 mm, Emma Kunz
Stiftung, Svájc
© Emma Kunz Stiftung /
HUNGART © 2021

* Emma Kunz legtöbb munkáját megszámozva, *untitled (cím nélkül)* címen tartjuk számon.







A Kunz által felfedezett gyógyító kőzetből, az úgynevezett AION A-ból ma is gyártott termék, csomagolásán Kunz egyik munkájával

Emma Kunz munkaasztalánál,
Waldstatt, 1958, archív fotó
© Emma Kunz Stiftung

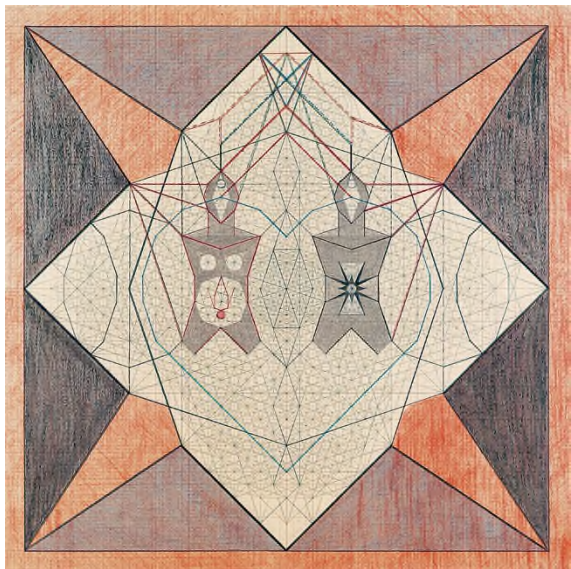
Két évvel ezelőtt a londoni Serpentine Galleriesben rendezték meg a svájci Emma Kunz munkásságát ez idáig legkomplexebben bemutató kiállítást.¹ Az 1892-ben született, outsider művész gyógyító munkája során aprólékosan kidolgozott geometrikus, mandalaszerű rajzokat készített. Az ezekből több mint negyvenet bemutató londoni kiállítás látogatóinak egészen misztikus élményben lehetett részük a workshopokkal, szeánszokkal egybekötött tárlat során. A galéria templomszerű, boltzott terében eleve adott volt valamilyen spirituális atmoszféra, amit a Serpentine kurátorai még fokoztak is: egy ciprusi képzőművész, Christodoulos Panayiotou robosztus kötőmbeji padként szolgáltak a látogatók számára. A dolog külön érdekessége, hogy a padok a Kunz által felfedezett gyógyító kőzetből, az úgynevezett AION A-ból készültek,² de a tárlatot meditációval, jógával egybekötött gyógyító szeánsz is

kísérte. A kurátorok ezzel a többszenzoros, vagyis az esztétikai élménybe a látogató egyszerre több érzékszervét bekapcsoló megközelítéssel sikeresen ragadták meg Emma Kunz egyedi szemléletmódjának lényegét.

Mind ezek rövid taglalása azért volt fontos, mert talán így alakulhat ki a legpontosabb benyomásunk az Emma Kunz-jelenségről.

Emma Kunz Svájc német nyelvű részén nevelkedett, szülei takácsok (kéziszövők) voltak,³ melynek hatása Kunz rajzain, színes, geometrikus mintáin egyértelműen látszik. Médiumi, telepatikus képességeit hamar felismerve tizennyolc éves korában gyógyítással kezdett foglalkozni, a növények és ásványok helyreállító energiáit kutatta. Habár formális művészeti képzésben sosem részesült, gyerekkorától kezdve sokat rajzolt. Nagyobb méretű, papírra készült absztrakt geometrikus rajzait azonban csak negyvenéves kora után, gyógyító tény-

kedése részeként készítette, összesen több mint négyszázat. Jellemző, hogy esetében az alkotófolyamat maga sokkal hangsúlyosabb, mint az elkészült rajzok utóélete. Ez nem véletlen, mert Kunz felfogása szerint a rajzok elkészítésének rítusszerűsége volt a lényeg, melynek során ő csak mint a magasabb rendű természeti erők leképezője jelent meg. A rajzok hosszú, akár több mint huszonegy órás egybefüggő alkotófolyamat során, egy inga segítségével készültek, négyzettrácsos papírokra, grafit, vonalzó és színes ceruzák segítségével, úgy, hogy Emma az inga kilengései alapján a papírra pontokat rögzített, majd ezeket összekötötte. Az így született geometrikus alakzatokon minden szín, forma és vonal különös jelentőséggel bírt: Emma Kunz úgy vélte, rajzain keresztül mélyebben megértheti az anyagin túli világot és a természet működését. Elmondása szerint a rajzok készítése során a környezetünkben jelen lévő, ám érzék-



Emma Kunz: *untitled 086*, színes ceruza, olajkréta, papír, 900 × 900 mm, Emma Kunz Stiftung, Svájc
© Emma Kunz Stiftung / HUNGART © 2021

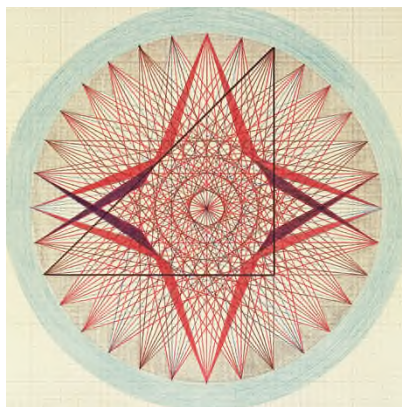
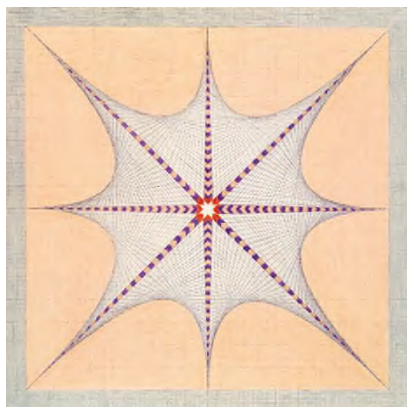
Habár Emma Kunz a rajzokat se dátummal, se címmel nem látta el, és az értelmezésüket is dinamikusnak, folyamatosan változónak tekintette, néhány kép mellé azért társult rövid történet. Annyi tudható, hogy radiesztezián alapuló rajztechnikája segítségével, úgy vélte, választ kaphat többek között az őt aktuálisan foglalkoztató politikai, magánéleti, filozófiai kérdésekre.

szerveinkkel nem megtapasztalható energiamezőket képezte le, vagyis a láthatatlant tette láthatóvá.

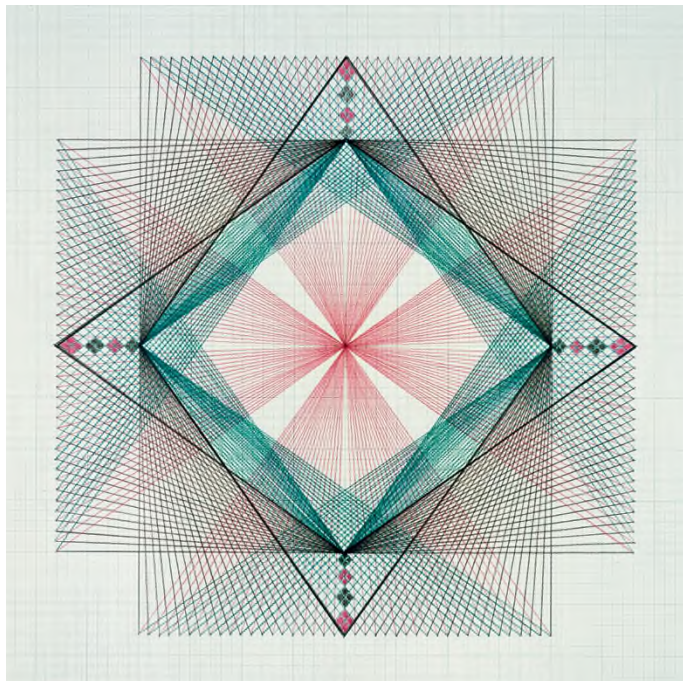
Szemléletének alapja a radiesztezia tana volt: e szerint a Föld energiahullámokat, rezgéseket bocsát ki magából, melyeket fizikai eszközeinkkel frekvenciában mérhetünk. Emma Kunz ezeket a minden élőlényre, így az emberre is ható rezgéseket vélte érzékelni, ezek nyertek általa vizuális formát.

Munkásságát megismerve Hilma af Klint és Georgiana Houghton neve juthat eszünkbe, akik alkotásaikban szintén a szellemi, spirituális dimenzió erőteljes jelenlétét rögzítették. 2018-ban közös kiállítást is rendeztek róluk Münchenben *World Receivers (Világvevők)* címmel, mely hármójuk térben és időben egymástól független, gondolatvilágában mégis nagyon hasonló életművét dolgozta fel.

Emma Kunz éppen akkor alkotta rajzait Európában, amikor Amerikában megalakult a Transcendental Painting Group,⁴ amelynek programja szintén a transzcendens világ leképezése volt, és nem az egyébként is látható, objektív formák megragadása. A társaságból leginkább Agnes Pelton neve ismert, akinek fénylő, vibráló sivatagi tájai a transzcendentális erők megfoghatatlanságát sejtetik, míg Kunz képei meg-



Emma Kunz rajzairól elsőre a spirográf ugorhat be, egy kis szerkezet gyerekkorunkból, amivel nagyon pontos, szimmetrikus alakzatokat rajzolhattunk, majd pedig minél színesebbé varázsolhattuk őket. Nem véletlen, hogy a spirográf divatossá válása mindig egybeesik a geometrikus absztrakció népszerűségével. Balról jobbra: *untitled 011*, színes ceruza, papír, 900 × 900 mm; *untitled 025*, színes ceruza, olajkréta, papír, 700 × 750 mm; *untitled 014*, színes ceruza, olajkréta, papír, 710 × 710 mm; Emma Kunz Stiftung, Svájc



Emma Kunz: *untitled 115*, színes ceruza, papír,
700 × 700 mm, Emma Kunz Stiftung, Svájc
© Emma Kunz Stiftung / HUNGART © 2021



Emma Kunz: *untitled 127*, színes ceruza, olajkréta, papír,
1200 × 1050 mm, Emma Kunz Stiftung, Svájc
© Emma Kunz Stiftung / HUNGART © 2021

kísérlik *érzékeltetővé* tenni az érzékeken túlit.

Egy-egy életmű feltárása sosem könnyű feladat – sajnos különösen igaz ez a női alkotókra. Hogyha pedig valaki olyannyira kivonja műveit a művészetként értelmezés lehetősége alól, mint ahogy azt Emma Kunz tette, nem csoda, ha munkássága sokáig elkerüli a művészettörténészek figyelmét. Kunz munkáit hosszú ideig kizárólag spirituális kontextusban értelmezték, nem

pedig az absztrakt művészet különös szigeteként, hiszen ő sem tekintett magára művészként, elsősorban médiumként, gyógyítóként, a természet rejtett erőinek kutatójaként hivatkozott magára. Valóban áthatja életművét a huszadik század első felében virágzó spiritiszta mozgalmak intenzív jelenléte, egy komplex, holisztikus világkép jogsultságába vetett hit. Egyébként is azt jövendölte, hogy mindaz, amire jutott, az ő korában rejtve marad, és csak

a 21. század embere mutat majd fogékonyságot rá. Ez azonban csak részben vált valóra, mert képei már a 70-es években is szerepeltek tárlatokon, sőt önálló kiállítást is rendeztek belőlük. A művészete iránti érdeklődés a 90-es években újjáéledt, számos tárlaton szerepeltek rajzai.⁵ Legutóbb idén márciusban a svájci Aargauer Kunsthausban már kortárs képzőművészeti alkotások kontextusában értelmezték műveit.⁶

[1] Emma Kunz – *Visionary Drawings (Emma Kunz – Látnoki rajzok)*, Serpentine Galleries, London, 2019. március 23. – május 19. [2] A gyógyító hatású közetet Emma Kunz lakóhelyétől nem messze, Würenlosban fedezte fel 1942-ben, és AION A-nak nevezte el. Jótékony hatásait felismerve olyan értékes anyagnak találta, hogy felhagyott egyéb gyógyhatású készítmények utáni kutatásával és előállításával, és kizárólag az AION A-ra koncentrált. A közetből por állagú gyógyhatású szert állított elő. A készítmény olyannyira kedvelté vált, hogy a mai napig fellelhető a svájci gyógyszerárakban és drogériákban, csomagolását pedig természetesen egy Kunz-rajz díszíti. A helyi Béres Cseppet számtalan háztartásban használják. Maga Hans Ulrich Obrist, a geometrikus absztrakt művészet svájci sztárkurátora is az AION A-n keresztül találkozott először Emma Kunz nevével, és annyira lenyűgözte a művész, mint gyógyító gondolata, hogy később róla rendezte élete első kiállítását. [3] Agnieszka Brzeźnańska: Emma Kunz: The Researcher Who Refused to Become a Guru. In: *Frieze.com*, 2019. március 22., www.frieze.com/article/emma-kunz-researcher-who-refused-become-guru [4] A Transcendental Painting Group (Transzcendentális Festőcsoport) egy modernista művészcsoporthoz tartozó, melyet 1938-ban Új-Mexikóban alapított kilenc festő, köztük Agnes Pelton. Ragaszkodtak a transzcendentális szóhoz, mert kifejezte azt a törekvésüket, hogy a festészetet felszabadítsák a fizikai világ korlátai alól a tér, szín, fény és daján új koncepcióin keresztül, képzeletbeli szellemi birodalmakba vezetve a nézőt. Sajnos a fenyegető háborús légkör 1941-re véget vetett a csoport működésének, és a TPG három év után feloszlott. Lásd még: Harold Porcher: *An Introduction to the Transcendental Painting Group*, 2020. június 12., www.swanngalleries.com/news/modern-post-war-art/2020/06/an-introduction-to-the-transcendental-painting-group/ [5] Állandó kiállítása az Emma Kunz Zentrumban látogatható, a svájci Würenlosban. [6] *Emma Kunz Cosmos – A Visionary in Dialogue with Contemporary Art (Emma Kunz-kosmosz – Látnok párbeszédében a kortárs művészettel)*, Aargauer Kunsthaus, Aarau, 2021. március 2. – május 24.



A kultúra nyitva van!

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

Bízva magát a Magyar Narancsra!

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

MAGYAR NARANCS

magyarnarancs.hu

„Úgy látszik, hogy mintegy negyven éven át – miközben egyre finomodott, egyre önreflexívebbé vált értelmezési mezője – a roma képzőművészet a korszak művészettörténeti változásaihoz képest meghökkentő stabilitást mutat. Vagyis miközben lezajlott egy politikai rendszerváltozás, a kortárs roma festők/szobrászok továbbra is egyértelműen közösségük képviselői maradtak.”

A MúzeumCafé 83. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

múzeumcafé
83



birtokviszony
kolonializmuskritika

A te szemed a tiéd. Kérdések egy nemzetközi művész hazai látogatása kapcsán, azaz fiktív dialóg Wolfgang Tillmanszal

Szilágyi Róza Tekla

Wolfgang Tillmans: A te tested a tiéd,
Trafó Galéria, Budapest, 2021. július 18-ig



Wolfgang Tillmans:
Sicily Morning
(*Szicíliai reggel*),
2018

© Wolfgang Tillmans /
HUNGART © 2021

Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021
 Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Wolfgang Tillmans budapesti kiállítása azoknak is jó belépő a művész univerzumába, akik még nem találkoztak műveivel. A Trafóban látható anyag sok klasszikus és jól ismert fotográfiát mutat be – például a *Paper drop* (*Papírcsepp*)-sorozat egy darabját, Neneh Cherry, M.I.A. és Frank Ocean portréit, az *i-D* számára készített 1992-es *Like Brother like Sister* (*Ahogy a fivér, úgy a nővér*) címet viselő divatanyag képét (*Lutz and Alex sitting in the trees* [*Lutz és Alex ül a fán*], 1992) és olyan ismertebb absztrakt fotográfiákat, mint például a *Freischwimmer* (*Szabadúszó*)-sorozat egy újabb, 2020-as darabját. Az azonnal szembetűnő, hogy Tillmans mennyi különböző tárgy és alany felé fordítja kameráját – a levetett farmernadrág és a kézben tartott narancsgerezd mellett elfér egy múzeumi portré kisajátítása, valamint a popkultúra ismerős és a klubkultúra ismeretlen arcainak megörökítése is. Mi motiválhatja vajon a képek rögzítését – az aktivizmus sokszor tisztán kivehető szándéka mellett?

Tillmans elmondása szerint fiatalabb korában úgy érezte, hogy a fényképezőgépek jelenléte és birtoklása által keletkező rögzítési inger útjában áll a valódi emlékezésnek. A fotó elkészítése miatt egyrészt meg sem éljük igazán a pillanatot, másrészt a pillanat élményei hamar elhalványulnak, és csak a szorosan a fotó momentumához társított emlékek őrződnek meg. Aztán az egyik korai, családi nyaraláson készített fényképe (*Lacanau [self]* [*Lacanau {én}*], 1986) kapcsán tapasztalta meg azt az élményt, amely azóta is meghatározza viszonyát a képalkotáshoz: a strandon állt és saját magát fotózta, a képen a pólója, térde és a lába látszik. Tillmans elmondása szerint a fotó felvétel egy átélt, saját létezésével kapcsolatos élményről. Megtörtént a megtapasztalás, jött a felismerés, majd megszületett a fénykép. Ahogyan később fogalmazott, számára a fotográfia az élmény megtapasztalásának rögzítése és az általa emberként és művészként azonosított dolgok leképezése.

Kérdés, hogy Tillmans mindenkori jelenből táplálkozó és megfigyelésen alapuló művészete vajon nyer-e témát és jelentőséget attól, hogy ő maga mintha a sok kijelzöt bámuló ember helyett figyelné a világot (pont mint az említett képen önmagát), és a megtapasztalás és felismerés azon pillanatait rögzítené, amelyek egy nagyon specifikus zeitgeist momentumai. Az, hogy a mások helyett felvállalt krónikásszerep helyes feltevés-e, nem tudni. Az viszont biztos, hogy a gyorsuló világ technikaisága, az okostelefonok kijelzői és lehetőségei érdeklődésének középpontjában állnak. Ez a budapesti kiállítás hanganyagából is kiderül – ebben Tillmans technika és ember kapcsolatáról beszél. Arról, hogy vajon nem lenne-e érdemesebb a gyorsuló világ digitális változásait nem gondolkodás nélkül elfogadni, hanem az emberi léptékhez visszatérve, új viszonyítási alapokat találva máshogyan viszonyulni hozzájuk. Vajon képesek vagyunk-e felfogni, milyen mértékű tudás tette lehetővé a nap mint nap

zsebünkben hordozott telefon létezését? Sőt felmerül a gondolat, ami szintén minden kortárs fotográfáról folytatott párbeszéd sajátja: hogyan fejlődött ilyen mértékben a fotográfia technikai eszköztára, és mit tesz ez a fotó médiumával? Az biztos, hogy a technikai fejlődés is jelentős hatást gyakorolt a német fotográfusra, hiszen 2009-ben két analóg kamerával eltöltött évtized után digitális kamerára váltott, 2012-re pedig ez lett az egyetlen, kamerához köthető képalkotó technika, amely segítségével alkot. Miért történt a váltás? Saját elmondása szerint az áttérés a digitális fotóra azért vált megkerülhetetlenné művészetében, mert csak ezek az új kamerák képesek olyan nagy felbontású képek rögzítésére, amelyek valóban reflektálnak a kort jellemző információterhes környezetre. Persze érdekes lenne megtudni, hogy Tillmanst mennyire foglalkoztatja az éppen az információ- és képáradat következményeként kialakult jelenség:

a sok kép útvesztőjében egyre kevésbé vagyunk gyakorlottak a képek olvasásában.

Elmondása szerint a látás egyenlő a világról gondolkodással – esetében ez azt is magában foglalja, hogy saját politikai motivációja nem válik le művészetéről, nem egy extra réteget képez a képek halmozásán, hanem egyenesen része és oka azok megszületésének. A kérdésre, hogy saját képzőművészi munkásságát vajon

A fotográfia az élet olyan nyilvántartása vagy archívuma, amely soha nem lehet semleges.

mennyire tartja politikusnak, könnyű megtalálnunk a választ, hiszen Tillmans sokszor nyilatkozik politikai elkötelezettsége és művészete kapcsolatáról. Úgy véli, már a kezdetektől fogva megértette a képalkotás politikai jellegét. Szerinte a fotográfia az élet olyan nyilvántartása vagy archívuma, amely soha nem lehet

semleges. Annak kérdése, hogy éppen mit rögzít és mit nem – valamint, hogy ezek közül mi őrződik meg és mi nem –, valahol mindig politikai döntés marad. Persze az is érdekes kérdés lehetne, hogy őt magát bosszantja-e az információáram letaglózó ereje következtében gyakori kényelmi apolitikusság jelensége. Egy vele készített korábbi interjúban úgy nyilatkozott, hogy szerinte mindannyiunkat érdekelnie kellene annak,

ami körülöttünk történik, és komolyan kellene vennünk a történések súlyát. Sőt arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy nem minden politikai változás történik szép és jól fotózható körülmények kö-

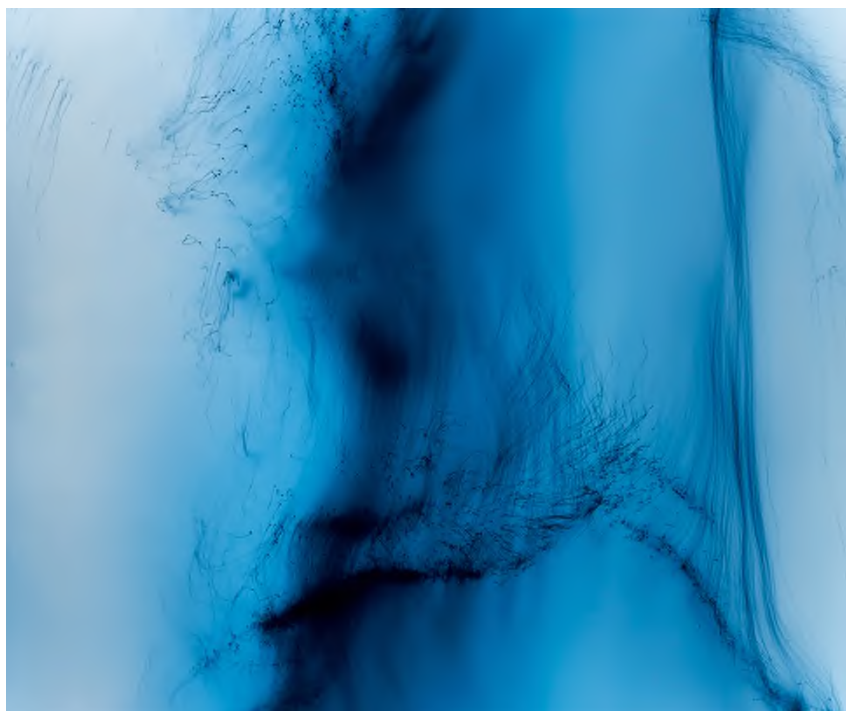
zött. Mindemellett furcsának tartja a jelenséget, hogy az információáram következtében talán egyre többen érdeklődnek a politika iránt, mégis egyre kevesebben köteleződnek el véleményük mellett és vonódnak be a valódi politikai diskurzusba.

Ennek kapcsán érdemes megjegyeznünk, hogy Tillmans a kezdetek óta komoly krónikása az underground bulikultúrának – Budapesten azt is megtudhattuk tőle, hogy szórakozóhelyeken készült képei közül sokat csak akkor tesz közzé, amikor az adott, esetlegesen a rendszeren kívül létezni igyekvő klub már bezárt (már ha ez a rendszeren kívül létezés lehetséges a kapitalizmusban). Talán éppen itt érhető tetten a munkájára jellemző civil felelősség. Persze érdekes lenne megtudni a véleményét arról, hogy lát-e lehetőséget az underground bulikultúra közösségének szabadságot és demokráciát érintő tanulságainak a zárt közösségen kívüli politikai térbe, a közegen kívül állók mindennapjaiba történő átforogtatására? Vajon fényképeinek létrehozását motiválja-e ennek az esetleges tanulságnak és életérzésnek közegen kívülre exportálása?

Tillmans több előadásában is elmondta, hogy munkájának egyik központi célkitűzése és felelőssége, hogy félelem nélkül tekintszen az őt körülvevő világra.

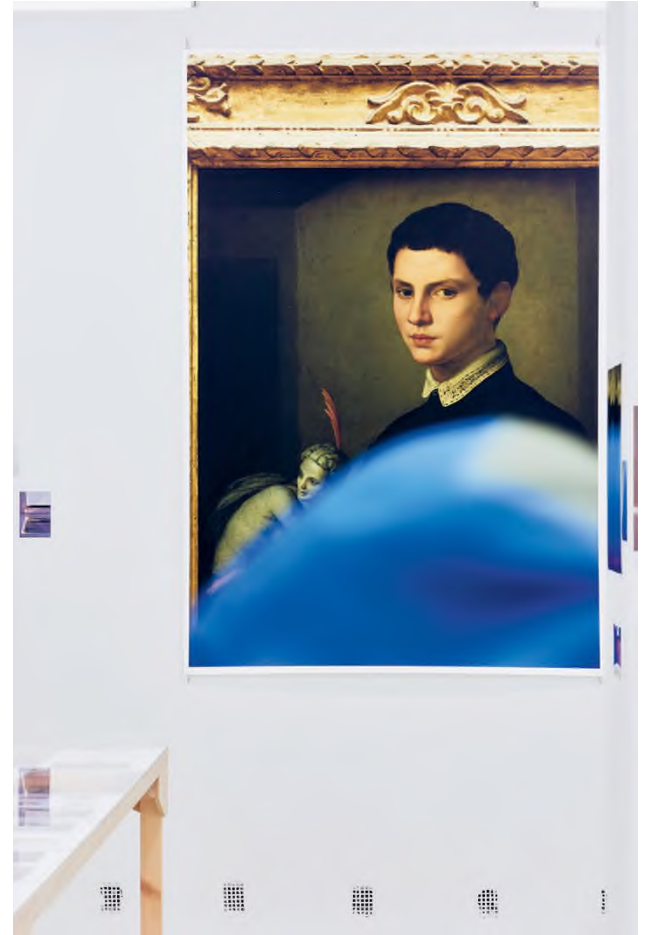
Wolfgang Tillmans: *Freischwimmer 203 (Szabadúszó 203)*, 2012

© Wolfgang Tillmans / HUNGART © 2021





Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021, balra fent: *The Cock (kiss)* (*The Cock [csóki]*), 2002, jobbra lent: *Ragga dancess, Kingston* (*Ragga táncos, Kingston*), 1992
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021, középen: *Bronzino*, 2015
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

Fotográfiai hű illusztrációi ennek az elköteleződésnek, azonban őszinte kíváncsiság dolgozik bennem azt illetően, hogy régebbi fényképeinek mára esetleg megváltozott jelentései mennyiben foglalkoztatják őt. Trafóban tartott előadásán egy szőrös hónalját minden szégyenkezés nélkül, természetesen viselő nőt ábrázoló, most Budapesten is látható portréja kapcsán úgy nyilatkozott, hogy ő maga bátorítónak tartja a képet – azt, ahogyan a nő saját magát felvállalva egyenes tekintettel néz a kamerába. Bátorító lehet-e egy olyan attribútum, amely 2021-ben remélhetőleg senkiben nem kelt megütközést? Bátorító-e az, ha egy nő saját tetszése szerint viseli saját testét? Kell-e kom-

munikálni a képek megszületése és a jelen között eltelt idők feltételezett változását, és ebben van-e felelőssége a képet készítő fotográfusnak? Ugyanitt pedig, őt foglalkoztatja-e képei új kontextusba kerülése – gondoljunk csak itt a hazai törvényhozás LMBTQ közösséget fenyegető tervei és a Trafóban látható 2002-es *The Cock (kiss)* (*The Cock [csóki]*) című ikonikus Tillmans-fotográfia lehetséges összefüggéseire és összeférhetetlenségére.

Aktivizmussal és társadalmi elköteleződéssel telített és a 21. századot leíró fotográfiai mellett Tillmans az emberi élet nyomait, az ember környezetéhez fűződő kapcsolatát, a környezet által kiváltott érzelmeket képbe záró, néha

egyenesen szobrászi gondolkodásra valló (*Lighters, Paper drop* [*Öngyújtók, Papírcsepp*]) csendeleiteit és tájképeit nézve hamar felmerülhet a kérdés: telítettek-e ezek a művek szándékos művészettörténeti utalásokkal? Tillmans válasza erre: nem dolgozik művészettörténeti referenciákkal. Csak egy direkt példát említve: az ablakpárkányon pihenő tárgyakat dokumentáló képei kapcsán többször is úgy nyilatkozott, hogy a párkány a kívül és bent, a személyes és a közösségi tér határa – ezek a fogalmak és határaik régen és ma is ugyanúgy érdekesek, ő maga is ezért fordítja erre kameráját. Szándéka tehát nem a csendelethagyomány hasonló jellegű festményeinek megidézése.



Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021,
az előtérben: *Neneh Cherry*, 2018, a háttérben: *Lutz & Alex sitting in the trees (Lutz és Alex ül a fán)*, 1992

Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

Érdekes kérdés továbbá Tillmans kisajátításhoz fűződő viszonya. A budapesti kiállításon is láthatunk olyan tárolókat, amelyekben az űr és a vele kapcsolatos felfedezéseket dokumentáló újságcikkek másolatai különösebb kommentár nélkül válnak a kiállítás elemévé – úgy, hogy sok esetben a cikk-kivágások miatt nem is tudjuk meg a sorok valamikori szerzőinek nevét. Tillmans gyakorlata, hogy mások által jegyzett termékeket emel be saját munkásságába, nem most kezdődött. Miután fiatalkorában lenyűgözték az újságokban közölt fényképek, sőt gyűjtötte is őket, utolsó gimnáziumi éve alatt felfedezte, hogy a város nyomtatószalonjában van egy Canon lézeres fénymásoló. Az első olyan digitális gép, amely szélesebb körben elérhető volt és jobb minőségű másolatokat tudott létrehozni.

A technikából inspirálódva újságokban megjelent fotográfiákba nagyított bele – egészen addig, amíg azok felülete akár teljesen szét nem esett –, majd a másolással létrehozott képekből tryptichonokat állított össze. Ezeket először egy hamburgi melegkávézóban, majd 1988-ban egy kurátor meghívására már a képzőművészeti intézményrendszer részeként működő kiállítóteremben mutatta be. Kisajátító gesztusai mára eltávolodtak a képektől, és inkább a szövegalapú szellemi termékek felé fordultak. A szövegek beemelése a kiállításba olyan hatást kelt, mintha a fotográfus – aki több esetben is úgy nyilatkozott, hogy szerinte a vizuális művészetek sajátossága az, hogy nem kell őket megmagyarázni – bizonyos témák tekintetében mégis úgy döntene: vannak olyan, az emberiség tudományos fejlődését

érintő élmények, amelyeket mégiscsak jobb szavakkal alátámasztani. Arról, hogy valóban ez áll-e a döntés háttérében, érdemes lenne őt magát kérdezni. Persze a karrierje kezdetén kisajátított képek kapcsán érdekes párbeszéd alakulhatna ki arról is, ahogyan pályája során a fénymásoló segítségével absztrahált képektől az ábrázoló fotográfián keresztül újra visszakanyarodott a fényképezőgépet nem igénylő, már-már a festészet határát súroló absztrakt képalkotás felé.

Tillmans művészete kapcsán sok, a kortárs fotográfia történetét és irányzatait taglaló összegző kiadványban merül fel a kiállításain kialakított dinamikus narratíva – ezt az élményt budapesti kiállításának látogatói is megtapasztalhatják. Hogy miért alakította ki ezt az installációs rendszert, amelyben vál-



Wolfgang Tillmans: *paper drop (passage) I (papírcsepp látjáról I.)*, 2019

© Wolfgang Tillmans / HUNGART © 2021

tozó méretű, keretezett és keretezetlen képek halmaza alkot feltételezett egységet? Elmondása szerint minden esetben egy, a térben megvalósuló polifónia a cél. Ahogy azt budapesti előadásán is említette, kiállításait éppen annyira tervezi meg, hogy személyesen a kiállítótérbe érkezve az előre felállított rendszer átszabható legyen. Ahogy egy korábbi videóban említi, miközben berlini stúdiójában mászkál éppen aktuálisan következő kiállításainak makettjei között, azért tervez előre, hogy aztán terveit megváltoztathassa az adott kiállítótér érzete és fényviszonyai szerint. És hogy pontosan mi történik a kiállítótér és a képek között, mire figyel installálás közben? A feszültség vagy éppen a harmónia képek között kialakuló megnyilvánulásait keresi-e? Ő azt mondja, minden installálás folya-

mán elér egy pontra, amikor úgy érzi, az anyag működik. Egy olyan pontra, ami egyszerre üzeni azt, hogy a képek csak ebben a formában nézhetők, erre az adott elrendezésre születtek, és azt, hogy a kiállítás anyagának elrendezésében ott van a véletlenszerűség szabadsága is. Tillmans Budapesten tartott előadásán megtudhattuk, hogy az itteni kiállítótér izgalmas lehetőséget biztosított arra, hogy az enteriorképek fotózásakor a terem oszlopai révén a háromdimenziós tér segítségével kétdimenziós kollázs jöjjön létre a kiállítást dokumentáló fényképeken. Az installálás elméleti háttere mellett azonban szívesen körbejárnám a témát: vajon őt magát zavarja-e, hogy több kiállításán is befogadhatatlan pozícióba kerülnek bizonyos fényképei – vagy érdemes ezt is a képfogyasztók huszonegyedik

századi kényelmére utaló reflexióként értelmezni? És ő maga hogyan viszonyul saját műveinek műtárgystátuszához? Milyen szempontrendszer alapján keretez és ragaszt, választ méretet és alakít ki kapcsolatokat a kiállítótérben? Erre van-e bármilyen hatással az a műtárgypiaci környezet, amelyben később művei aukciókon és kereskedelmi galériákban lelnek új gazdára? A fotók interpretálása személyes élmény. Sőt személyes döntés is. Hiszen szinte biztos, hogy a képek mai áradatában egyre kevesebbszer döntünk úgy, hogy a gyors szkennelés helyett ne csak lássuk, hanem meg is nézzük azt, ami eléink került.

A megnézett képek jelentéshálóját személyes élményeink foltozzák be – és épp ezek az élmények képesek a mában is jelentést és jelentőséget adni



Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021

Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

egy-egy korábbi időpillanatban készült fotográfiának. Szemünk többféle szándékkal, technikával, morális irányítással, érzékenységgel, igénnyel létrehozott fotók tallózásához szokott. Talán éppen emiatt a sokszínűség miatt a kortárs fotográfiai kiállítások esetében – amikor valóban adunk időt a képek befogadásának – könnyen abban a törekeny helyzetben találhatjuk magunkat, hogy többre vágyunk a kiállítóterben látható képek pusztá létezésénél és az azok által kapott direkt, zsigeri élménynél. Olyan helyzetben, amikor a fotográfiák nemcsak ábrázolt témáikkal, hanem magával a médium használatával és a fotográfus érdeklődésével kapcsolatos kérdéseket is felvetnek. Pontosan mint a szóban forgó kiállításon. Az, hogy Tillmans Budapesten állít ki, ígéretes képet nyújt az előttünk álló lehetőségekről. Ha az elmúlt éveket nézzük,

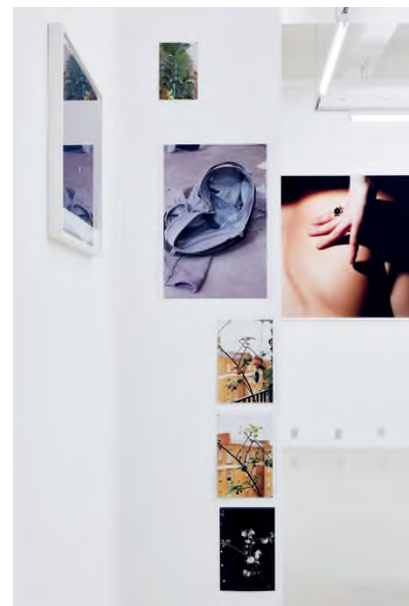
már nem nekünk kell repülőre ülnünk, maga Gilbert & George, Erwin Wurm, Sean Scully és Wolfgang Tillmans utazik hozzánk. Utóbbi esetében pedig különösen üdítő a tény, hogy a tárlat a nemzetközi kiállítók gyakorlatát szinte éves, működő rutinná alakító nagyműzeumi környezetben kívül valósult meg. A kiállítás fontosságát szem előtt tartva azonban érdemes számot vetni néhány kérdéssel, amelyekre a cikk írásának pillanatáig sajnos egyik, a művésszel interjút készítő hazai platform sem hozott friss válaszokat az installálás alatt hosszabb ideig Budapesten időző Tillmanstól. A német fotográfus napjaink egyik legismertebb kortárs művésze, 2000-ben ő az, aki első nem brit származásúként elnyerte a nemzetközileg elismert és a londoni Tate által évente odaítélt Turner-díjat – munkabírása azóta sem csappant, szakmai sikerei

pedig azt bizonyítják, hogy a mai napig jelentős kortárs képkalkoló. Művei a legismertebb kiállítóterekben mutatkoztak be, ő maga számos országban tartott előadásokat, magazinok és könyvek révén fotói a kiállítótereken kívül is nagy tömegekhez jutottak el. Politikai kérdések iránti elköteleződésének köszönhetően pedig nagy valószínűséggel sikerrel lépett ki a szorosan vett kortárs képzőművészeti közegből és került a képzőművészeti életen kívüli világ érdeklődő tekintete elé. Műveiről, a Brexit ellen és az európai parlamenti választásokon mutatott aktivitás növelése, illetve az LMBTQ közösség biztonsága és elfogadása érdekében végzett politikai és civil elköteleződéséről sokan sokfélet írtak – az azonban szembetűnő, hogy Budapestre érkezésekor a politikai kapcsolódások mellett képzőművészeti tevékenysége egyelőre – saját,

a Trafó nagytermében tartott előadásának bizonyos részein kívül – nagyrészt reflektálatlanul maradt.

Természetesen ennek több oka lehet: az angol és német nyelvű sajtó az elmúlt években a Fondation Beyelerben és a Tate-ben rendezett kiállításai kapcsán többször foglalkozott behatóan a Tillmans-életművel. Azonban a hazai látogatók tájékozottságát illető nagy fokú bizalom mellett mégiscsak érdemes lett volna néhány, a budapesti kiállításához is szorosan kapcsolódó kérdést felvetni annak érdekében, hogy a nemzetközi felhajtáson felülemelkedve közelebb juthassunk az életmű kulcsgondolataihoz. Így a fenti sorok apropója is inkább az a szakmai kíváncsiság volt, amit a művészeti aktus és a művek mögött rejlő döntések hazai reflektálatlansága okozott, mintsem az itthon látható kiállítás anyagának kritikája. Tillmans úgy nyilatkozik saját munkás-

ságáról, hogy azt alapvetően a *hogyan* és a *lehetséges-e az adott helyzetben az adott képi ötlet megvalósítása* típusú kérdések megválaszolása motiválja és mozgatja előre. Éppen ez a *hogyan* az, ami a kiállításlátogatóban könnyedén *miértté* változik. Egy olyan *miértté*, amelyet képről képre haladva saját élményeiből építkezve gond nélkül megválaszolhat – azonban hogyha a *miért* az életmű egészét érintő kíváncsiság felé mozdul el, egyáltalán nem árt kérdezni. És nem feltétlenül a politikáról vagy az aktuális közhangulatról, hanem magáról a művészeti gyakorlatról, és ha van rá mód, akkor magától az alkotótól. Ha pedig erre nincs lehetőség, akkor néhány szerencsésebb kérdésünk választát kiszálazhatjuk az internet segítségével – én most erre tettem kísérletet, de közben mindvégig az járt a fejemben: van-e felelőssége egy alkotónak a válaszadást illetően?



Részlet Wolfgang Tillmans *A te tested a tiéd* című kiállításából, Trafó Galéria, Budapest, 2021, fentről a második: *grey jeans, inside (szürke farmer (belső))*, 2012
Fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

tiff. toronto international film festival
OFFICIAL SELECTION 2021

GERHARD RICHTER,
A FESTŐ

CORINNA BELZ FILMJE

z. ZERO ONE FILM PRODUCTION & TEREZ FILM - WDR - MDR koprodukcióban az ARTE koprodukcióban bemutatva. GERHARD RICHTER, A FESTŐ film és rendezte CORINNA BELZ, szerkesztő STEPHAN KRUMHÖLZER, operatőr JOHANN FENDT, zene FRANK KRANSTEDT, öltöztető STUDEMIR HANK, herold LUCAS, színpad LENTZEN, animáció ANDREAS BILDEBRANDT, hangmérnök DOMINIK SCHLEIER, helyszín hang MARTIN STEYER, helyettesített TASSILO ASPHÄRER, helyettesített SÖMME PÖLLEBERG, góttá KÖRBER, káttán WILDERMUTH, társrendező CHRISTOPH FRIEDEL, operatőr GLAUBIA STEFFEN, producer THODAS KOPUS, támogatás MEDIA - FILMSTIFTUNG NRW - BAM - DEFF, forgalmazás THE MATCH FACTORY

zeroone film arte WDR MDR

BEMUTATÓ: JÚLIUS 22.

Tizenkét éven aluliak számára nem ajánlott

12

Amerika a lehetőségek földje, abból a szempontból is, hogy az internetnek és az online kereskedelemnek hála, egyre-másra bukkannak elő magyar művek, amelyek valaha valamilyen módon átkerültek a tengerentúlra.

Rejtélyes akvarellek és más Kádár Béla-művek Amerikában

Kelen Anna



Kádár Béla: *Anyja gyermekével*, gouache, papír, 860 × 610 mm, Binghamton University Art Museum, Binghamton
HUNGART © 2021

Kádár Béla pályája sok szempontból tipikus huszadik századi, kelet-európai művészsors. A mélyszegénységből induló fiatal tehetség eredetileg vasesztergályosnak tanult, majd az 1900-as évek elején folytatott festészeti tanulmányokat Budapesten. Sokat nélkülözve, de bejárta Európát, hogy a modern művészeti irányzatokat megismerje. Itthon nem talált elismerésre, ezért pályatársával, Scheiber Hugóval először Bécsbe, majd a nemzetközi avantgárd művészet központjába, Berlinbe ment. Kassák Lajos ajánlotta a két fiatal modern magyar festőt a Der Sturm galéria vezetője, Herwarth Walden figyelmébe. Így állhatott elő az a helyzet, hogy a húszas években Kádár a Sturm elismert művésze lett, olyanokkal közös galériában állítva ki, mint Kandinszkij vagy Chagall, miközben itthon szinte senki sem ismerte a nevét. Közben Amerikában is számos kiállítása nyílt.

Az amerikai vonatkozásokat vizsgálva a korábbi kutatások szerint¹ Katherine S. Dreier fedezte fel Kádár Bélát és több társát a Sturmiban, amikor a Société Anonyme² elnökeként Berlinbe látogatott, hogy anyagot gyűjtsön az európai avantgárd törekvéseket bemutató tárlathoz a Brooklyn Museumban. A korabeli amerikai és magyar sajtót, kiállítási katalógusokat böngészve azonban feltűnik másvalaki is, akinek kiemelkedő szerepe volt Kádár Béla tengerentúli sikereiben, ráadásul közelről ismerte a teljes magyar művészeti szcénát, budapesti látogatásáról pedig a korszak valamennyi hírlapja tudósított. Ez a szintén kulcsfontosságú szereplő nem más, mint Christian Brinton (1870–1942) amerikai művészettörténész, kurátor, művészeti író, érdeklődése középpontjában az európai és az orosz avantgárd művészeti törekvésekkel. Őt kifinomult kvalitásérzéke, karizmája, elkötelezett szenvedélye, mellyel fáradhatatlanul kutatta és kereste a progresszív festőket (majd egyengette útjukat), tette a korabeli amerikai művészettörténet legendás, megkerülhetetlen figurájává. Hagyatékát, benne számos kiváló



Kádár Béla: *A váratlan látogató*, 1928, olaj, vászon, 80,6 × 93,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Christian Brinton ajándéka a múzeum számára, 1941)
HUNGART © 2021

Kádár Béla-festménnyel, a Philadelphia Museum of Art őrzi. Brinton neve a magyarokkal kapcsolatban először 1915-ben bukkant fel, amikor tagja volt a Panama–Pacific Exposition szervezőbizottságának. A magyar művészet számára ez volt az első reprezentatív bemutatkozási lehetőség a tengerentúlon. A monumentális San Franciscó-i világi kiállításon hetvenhat magyar művész közel ötszáz műalkotása szerepelt.³ A kiállításához írt tanulmányában Brinton már feltűnően alapos ismeretekkel rendelkezett a magyar művészetről, és kitért arra is, kiket hiányol a seregszemléből: „A nyilvánvaló szándék az volt, hogy többé-kevésbé áttekintő válogatást mutasson be a kortárs magyar művészet tevékenységéről, de egyik vagy másik ok miatt ez alig sikerült. Rippl-Rónai skicceinek csoportja nem okozott csalódást azoknak, akik már ismerték egy briliáns, kreatív kolorista törekvéseit. Csók jobban járt, de voltak, akik hiányolták Réti Istvánt, Perlmutter Izsákot, Czöbel Bélát és számos

más művészt. Réthy, Késmárky, Kóródy, Csáky és számos fiatal tehetséges radikális, akinek a művei legalább annyira ismertek Berlinben és Párizsban, mint Budapesten, ők is hiányoztak.”⁴ Brinton tehát érdeklődésének köszönhetően kapcsolatba került a kor jelentős magyar gyűjtőivel, művészeivel. Hírneve Budapestre is eljutott, és amikor 1925-ben először látogatott ide egy közel féléves európai turné egyik állomásaként, érkezését az újságok szenzációként tálták. Az *Est* egész oldalas portrécikket közölt a New York-i „legfelsőbb ötszáz” műkritikusáról.⁵ Az interjúban Brinton említi is, hogy évek óta mély tisztelettel figyeli a magyar művészeti törekvéseket, és nagyra tartja többek közt Rippl-Rónai és Vaszary festészetét, bár hiányolja az igazán merész és formabontó szellemiséget. Missziójának érzi, hogy Amerikát megismertesse a progresszív, friss és modern művészekkel, ehhez pedig szerte Kelet-Európába és Oroszországba érdemes utazni.



Kádár Béla: *Az én cicám*, 1920–1930-as évek, akvarell, papír, 69,9 x 49,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Christian Brinton ajándéka a múzeum számára, 1941)

HUNGART © 2021



Kádár Béla: *A szimpatikus ló*, 1924 körül, akvarell, ceruza, papír, 34 x 41,8 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (a Collection Société Anonyme ajándéka a múzeum számára)

HUNGART © 2021

Az *Ujság* szinte csak mellékesen említi, hogy Brinton utazásának valójában egy célja volt: meg akart ismerkedni azzal a művésszel, akinek egyik képét korábban Berlinben már megvásárolta, ám ez nem volt egyszerű feladat.⁶ Végül Batthyány Gyulához fordult segítségért, ő kalauzolta el a Százados úti művésztelepre, és ő mutatta be Kádár Bélának. Egy későbbi interjúban Kádár azt mesélte, Brinton először Lázár Béla közbenjárását kérte, aki azt válaszolta, még sohasem hallott róla.⁷

Utóbbi mozzanat már csak azért is figyelemre méltó, mert Lázár Béla művészeti író, művészettörténész kiemelkedően fontos szerepet játszott a magyar művészeti életben a két világháború közt. Az Ernst-múzeum igazgatója és a Munkácsy-céh alapítója volt, törzsasztallal a festők kedvenc helyének számítótó Japán kávéházban. Írásaiban rendszeresen felhívta a figyelmet a modern képzőművészeti törekvésekre. Ennek fényében különösen érdekes, ha valóban sosem hallott még Kádár Béláról,

aki ekkor már a Sturm népszerű művésze volt. Kádár a várva várt hazai elismerésben a szakma és a közönség részéről valóban csak a 30-as években részesült, ekkor vált rendszeres kiállítójává a progresszív művészeti törekvéseket bemutató Tamás Galériának, valamint az Ernst-múzeumnak.

Brinton részletesen leírja, hogyan találkozott először Kádárral egy augusztusi napon. „Egy korai, aranyló augusztusi délutánon vendéglátóm, gróf Batthyány Gyula, aki maga is kiváló festő, elkalauzolt engem a város déli részébe, hogy megtaláljuk Kádár Bélát. Átgondolt stratégiájának köszönhetően végül ráleltünk a Százados úti Művésztelepen.” (A szerző fordítása.)⁸

Hogy Brinton ajánlotta-e a fent említett Katherine S. Dreier figyelmébe Kádárt vagy egymástól függetlenül jutottak ugyanarra a felismerésre, egyelőre nem tudni biztosan, bár egy Kádárral készült beszélgetés szerint így zajlott az amerikai meghívás: „Miért nem jön New Yorkba? – kérdezte tőle Brinton (sic!).”

»Nincs villamosra pénzem«, mondta Kádár fanyar humorral. Brinton visszautazott, levelek jöttek-mentek és végül Kádár kiment New Yorkba.⁹

Az is bizonyos, hogy Brinton már évekkel Dreier 1926-os berlini látogatása előtt felfedezte Kádár képeit a Sturm-ban. „A háború után, Berlinben ismerkedtem meg Kádár Béla művészetével a Der Sturm galériában, melynek igazgatója Herwarth Walden úr volt. [...] Legnagyobb meglepetésemre, szeretett oroszaim mellett rátaláltam erre a kevéssé ismert, mégis figyelemreméltó magyar művészre. Legfőképpen Marc Chagall mellett, aki a falusi életnek és népi motívumoknak szintén nagy rajongója. Annyira lenyűgözött Kádár Béla munkája, hogy később kifejezetten azzal a céllal utaztam Budapestre, hogy személyesen is megismerkedjek vele.” (A szerző fordítása.)¹⁰

Dreier és Brinton jól ismerték egymást, és többször dolgoztak együtt a Société Anonyme-mal. Sőt a már emlegetett, 1926-os brooklyni kiállítást közvetlenül

megelőzte egy másik, jóval grandiózussabb: a Sesquicentennial International Exhibition Philadelphiában,¹¹ ahol a szervezőbizottság nemzetközi művészetért felelős elnöke Brinton volt, a katalógus előszavát, valamint a tanulmányt pedig Dreier és Brinton együtt írták. A hatalmas világiállítás Amerika függetlenségének százötvenedik évfordulója alkalmából jött létre; az amerikaiak mellett a külföldi művészeket a Dreier–Brinton-duó által favorizált német, orosz és kelet-európai művészek reprezentálták. A katalógusban többek között Marc Chagall, Franz Marc, Heinrich Campendonk és Alexander Archipenko művei mellett Bortnyik Sándor *Vörös mozdony* című művét is reprodukálták (igaz, Bortwyck néven német művészként mutatták be).¹²

A kísérőtanulmányban egyedül Kádárt említik a magyarok közül mint a modernizmus úttörőjét Magyarországon. A szervezők hatalmas összeget fordítottak a rendezvényre – külön vidámparkot is létrehoztak a látogatók szórakoztatására –, valamint a látványos megnyitóra, melyre azonban a kedvezőtlen időjárási körülmények miatt a vártnál jóval kevesebben érkeztek. De a több hónapos nyitvatartás alatt végül több mint tízmillió érdeklődő kereste fel a rendezvényt.

A hatalmas nemzetközi seregszemle magyar vonatkozásának feldolgozása még várat magára, de Kádártól itt feltehetően ugyanaz a nyolc kép szerepelt, amelyeket aztán decembertől a Brooklyn Museumban is bemutattak. Ebből hármat vásárolt meg Dreier, a többi

pedig a Sociéte Anonyme révén végül a Yale egyetemi galériájába, a YUAG gyűjteményébe került.¹³ Tekintettel a zajos sikerre, Kádár újabb lehetőséget kapott: 1928-ban is bemutathatta képeit a Brooklyn Museumban, és ezúttal maga is részt vett a megnyitón.

A brooklyni szereplést számos másik követte. Barátai, Deák István és Deák Imre¹⁴ fáradságot nem kímélve dolgoztak azon, hogy minél több bemutatót szervezzenek Kádárnak szerte az országban, New Yorkban, Philadelphiában, majd Kalifornia különböző városaiban – ezekről a napilapok is rendszeresen beszámoltak. A New York-i és philadelphiai tárlatokat kísérő szöveget Brinton írta; az itt bemutatott képek egy részének fekete-fehér reprodukcióit egy Rónai Dénes által fotózott

Kádár Béla: *A család*, akvarell, papír, 34,6 × 49,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Christian Brinton ajándéka a múzeum számára, 1941)

HUNGART © 2021





„Annyira lenyűgözött Kádár Béla munkája, hogy később kifejezetten azzal a céllal utaztam Budapestre, hogy személyesen is megismerkedjek vele.”

Kádár Béla: *Egy kritikus portréja (Christian Brinton portréja)*, 1925, olaj, vászon, 74 × 56,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Christian Brinton ajándéka a múzeum számára, 1941)
HUNGART © 2021

AZ AMERIKAI SAJTÓ ÁLTAL EMLÍTETT EGYÉNI ÉS CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK, MELYEKEN KÁDÁR BÉLA MŰVEI SZEREPELTEK:

1921. május: Kingore Gallery, New York, New York
1926. június–december: Negyedszázados Nemzetközi Kiállítás, Philadelphia, Pennsylvania
1926. november – 1927. január: Nemzetközi modern művészeti kiállítás, a Societé Anonyme összeállításában, Brooklyn Museum, New York, New York
1928. június–október: *Paintings, Sculptures and Drawings by American and European artists (Amerikai és európai művészek festményei, szobrai és rajzai)*.
Csoportos kiállítás, Brooklyn Museum, New York, New York
1929. november: *Paintings by Bela Kadar (Kádár Béla festményei)*.
Berkeley Art Museum, Berkeley, Kalifornia
1930. november–december: *Paintings and drawings by Kádár Béla (Kádár Béla festményei és rajzai)*.
Crillon Gallery, Philadelphia, Pennsylvania
1931. január–február: *The Hungarian Modernist: Béla Kádár (A magyar modernista: Kádár Béla)*.
The Penthouse of the S.P.R. Galleries, New York, New York
1932. március. 28. – április. 9.: *Exhibition of paintings by Kadar Bela (Kádár Béla festményei)*.
Cynwyd, Philadelphia, Pennsylvania
1937. január: Texas Technological College Art Museum, Lubbock, Texas
(Aba-Novák Vilmos, Kontuly Béla, Pekáry István művei mellett)
1937. október: California Palace of the Legion Honor, Oakland, Kalifornia
1939. október: *Modern Hungarian Paintings (Modern magyar festmények)*.
Delphic Studios, New York, New York
1941. április: *Paintings by Bela Kadar (Kádár Béla festményei)*.
Chouinard Art Institute, Los Angeles, Kalifornia
1942. július–augusztus: *Christian Brinton's collection (Christian Brinton gyűjteménye)*.
Utah War Service Center, Salt Lake City, Utah
1942. szeptember–október: *Abstractions by Bela Kadar (Kádár Béla absztraktjai)*.
Stendhal Art Galleries, Los Angeles, Kalifornia
1959. november: *Foreign Parisians. Watercolors, Prints and Drawings of Seven Cosmopolitan Talents (Idegen párizsiak. Hét kozmopolita tehetség akvarelljei, nyomatai és rajzai)*.
Labaut Gallery, San Francisco, Kalifornia
1962. január 4–28.: *Paintings and drawings by Bela Kadar (Kádár Béla festményei és rajzai)*
1962. szeptember: *Paintings and drawings by Bela Kadar (Kádár Béla festményei és rajzai)*.
Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona

Kádár Béla: *Trennung (Elválás)*, 1920–24, gouache grafit felett, papír, 99,5 × 149,5 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (a Collection Sociéte Anonyme ajándéka a múzeum számára)

HUNGART © 2021



albumból ismerhetjük,¹⁵ másik részüket pedig az amerikai Deák család kollekciónak. Brinton saját gyűjteményébe szintén több kiemelkedő darab került – az egyik legizgalmasabb talán a magát Brintont ábrázoló portré, amelyet Picasóval vetett össze az egyik kritikus.¹⁶

A beszámolók kivétel nélkül elismerően írtak Kádárról; hol Kandinszkijhoz, hol a kubistákhoz, hol Chagallhoz hasonlították, közben kiemelve, hogy saját nyelvezettel rendelkezik; mindezt egy kis kelet-európai romantikával is megfűszerezték, vagyis szerették elme-

sélni, hogyan lett az egykori nincstelen kovácsinasból Berlin vezető galériájának elismert művésze. Az *Indianapolis Star* újságírója pedig arra az izgalmas következtetésre jutott, hogy Walt Disney Kádár bikáiról mintázhatta saját, világhírűvé vált rajzfilmfiguráját, Ferdinándot, egész pontosan azt a jelenetet, ahogyan a bika a virágokat szagolgatja; ugyanis Kádárnak létezik egy hasonló jelenetet ábrázoló festménye, melynek reprodukcióját közölték is a cikk illusztrációjaként, és amely később Brinton gyűjteményéből került a Philadelphia

Museum of Art tulajdonába.¹⁷ Jelen tanulmány nem kíván állást foglalni ebben a kérdésben, de tény, hogy 1937-ben Kaliforniában is ki volt állítva az említett festmény, így akár tényleg mintául szolgálhatott az egy évvel későbbi rajzfilmfigurához.

Scheiber Hugóval ellentétben, akit megígéztett a nyüzsgő metropolisz és sokat festett Berlinben, Kádár inkább Budapesten alkotott, és úgy vitte ki a képeit minden utazás alkalmával a Sturmba. Feltehetően New Yorkban sem cselekedett másképp, ám nemrégiben két

Kádár Béla: *A béke angyala*, 1925 körül, olaj, vászon, 71,4 × 97,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Christian Brinton ajándéka a múzeum számára, 1941)

HUNGART © 2021



Ferdinánd, a bika, Walt Disney rajzfilmfigurája, 1938





Kádár Béla: *Közlekedési rendőr*,
1928 körül, akvarell, papír,
30,5 × 23 cm, magántulajdon
HUNGART © 2021

Kádár Béla: *New York-i metróállomás*,
1928 körül, akvarell, papír, 30,5 × 23 cm,
magántulajdon
HUNGART © 2021



izgalmas darab került elő, melyek egykor a Deák-gyűjteménybe tartoztak, és szerepeltek is egy San Diegó-i kiállításon.¹⁸ Mindkettő kivételes, szinte unikálisak az életműben, emléket állítva Kádár Amerika-élményének: a felhőkarcolóknak, a New York-i metrónak, a sodró emberáradatnak. Fokról fokra követhető lenne tehát az Amerikában kibontakozó karrier, ha nem zavarná össze a képet egy rejtélyes, jóval korábbi, 1921-es újságcikk.

A *New York Herald* ugyanis ekkor számolt be – nagy elragadtatással – egy magyar művészből, Kádár Béláról, akinek expresszionista akvarelljeiből a tekintélyes Kingore Galleryben nyílt kiállítás, amelyen ráadásul a képek alatt szinte mindenütt ott díszelgett az eladást szimbolizáló piros csillag. Mr. Kádár megérdemli a sikert – teszi hozzá a cikk szerzője –, hiszen művésze spontán és felszabadult, művei jelentős mesterségbeli tudásról árul-

kodnak, kompozíciói pedig érdekesek a néző számára.¹⁹ A tömör beszámoló rengeteg kérdést vet fel, legfőképpen azt: hogyan kerültek ki Kádár rajzai, és mely műveiről lehet szó?

Grant Kingore (1885–1964), a galéria alapítója cukorrépa-termesztésből tett szert hatalmas vagyponra, majd galériát alapított, amely az 1940-es évekig számos európai és amerikai modern művészt mutatott be.²⁰ A kurátort, aki a húszas években a galériában dolgozott,



Katherine S. Dreier otthona a kandalló felett Kádár Béla lappangó festményével, 1941. archív fotó

© Yale University Art Gallery

Christian Brintonnak hívták, és 1922-ben olyan művészeknek rendezett itt kiállítást, mint Natalja Goncsarova és Mihail Larionov²¹, majd 1924-ben a Société Anonyme-mal közösen Alexander Archipenko.²²

A Kádár-kiállításról szóló cikk dátuma: 1921. május. Kádár ekkor még Budapestben volt, és bécsi útjára készült. Hónapokkal később, 1921 szeptemberében nyílt meg Scheiber Hugóval közös kiállítása Max Hevesi Mariahilfer Straßén lévő galériájában, és csak ezt követően utazott Berlinbe, hogy felke-

resse Herwarth Waldent.²³ Így tehát biztosra vehetjük, hogy nem az úgynevezett bécsi vázlatfüzethez köthető rajzokról van szó, hanem korábbi művekről; ráadásul a cikk is akvarelleket említ. Sajnos a kutatás jelenlegi állása szerint még nincsenek egyértelmű válaszok. Azt tudjuk azonban, hogy Brinton már biztosan a galériában dolgozott, amikor Kádár képeit bemutatták – első kiállítását 1920-ban szervezte²⁴ –, és az öt évvel korábbi Panama-Pacific világg kiállítás miatt már ismerhette a magyarokat.

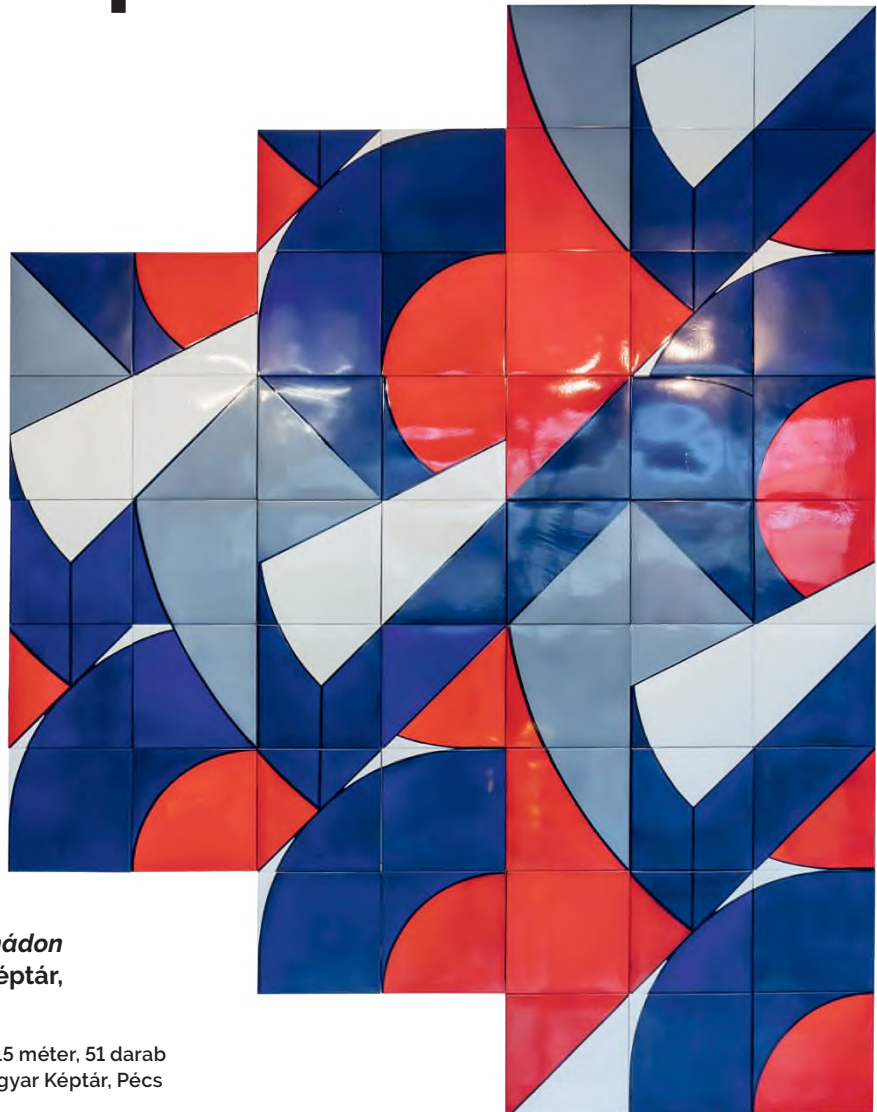
Csak találgatni lehet azt is, vajon Kádár Béla hány műve lappanghat még Amerikában. Ha pusztán az egyik 1975-ben, Kaliforniában feladott apróhirdetésből indulunk ki, amelyben közel száz (!) festményt kínáltak eladásra,²⁵ talán joggal reménykedhetünk, hogy a jövőben e képek közül egyre több bukkan majd fel.

| 1 Gergely Mariann: *Melankolikus utazás. Kádár Béla (1877–1956)*. Budapest, Mű-Terem Galéria, 2002 | 2 A Sociéte Anyonyme társaságot Katherine S. Dreier Marcel Duchamp-mal és Man Ray-vel közösen alapította New Yorkban 1920-ban, hogy népszerűsítsék az európai modernizmust Amerikában. A húszas években Dreier számos kiállítást szervezett, ezek közül az egyik legnagyobb a Brooklyn Museumban megrendezett *International Exhibition of Modern Art (Nemzetközi Modern Művészeti Kiállítás)* volt 1926-ban. | 3 Barki Gergely: *A Debut of Hungarian Art in America*. In: *Jewel City. Art from San Francisco's Panama Pacific International Exposition*, Kalifornia, Fine Arts Museums of San Francisco – University of California Press, 2015 | 4 Magyar fordítás innen: Tóth Károly: Kóródy Elemér és Ferentzy Márta. Egy elfelejtett magyar festő-házaspár a párizsi avantgárd bukásában. In: *Ars Hungarica*, 2008 (36. évfolyam), 1–2. szám, 246. o. Az eredeti szöveg: *Impressions of the art at the Panama-Pacific Exposition by Christian Brinton. Commentary on the Panama-Pacific Exposition held San Francisco*, New York, John Lane Company, 1916 | 5 Feiks Jenő: A newyorki „legfelsőbb ötszáz” műkritikusa. In: *Az Est*, 1925. augusztus 29., 4. o. | 6 A magyar expresszionista festőknek sikerük van külföldön, itthon pedig kiállítani sem engedik őket. In: *Ujság*, 1925. szeptember 2. (?), 4. o. | 7 Kádár Béla: Mindenki azt fesse, ami jól esik. In: *Színház*, 1948. június 22. | 8 „Early one golden August afternoon my host, Count Batthyány Gyula, himself a painter of distinction, motored me to the southeastern section of the city in quest of Kádár Béla. After considerable strategy, we finally located him in the Százados uti Muvezstelep.” Christian Brinton: *Concerning Kádár Béla*. Crillon Art Gallery, é. n. | 9 Kádár 1948 | 10 „It was in post-war Berlin, at the gallery of Herr Direktor Herwarth Walden, of Der Sturm, that I first made acquaintance with that art of Kádár Béla. [...] To my surprise, I found in this to me hitherto unknown Hungarian, a man deserving rank beside my beloved Russians. And in particular, beside that delectable devotee of Dorfleben, of village life and scene, Marc Chagall. So much was I impressed with Kádár's work, that I later journeyed to Budapest for the express purpose of meeting the artist in person.” Brinton é. n. | 11 *The Sesquicentennial International Exposition. 150 years of American Independence (Negyedszázados Nemzetközi Kiállítás. Az amerikai függetlenség 150 éve)*, Philadelphia, 1926. június 1. – december 1. | 12 *Modern Art at the Sesqui-Centennial Exhibition*. Katherine S. Dreier előszavával. Szöveg: Christian Brinton. New York, Sociéte Anonyme – Museum of Modern Art, 1926 | 13 *The Sociéte Anonyme: Modernism for America*. Szerk. Jennifer Gross, kiállítási katalógus, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 2006 | 14 Bővebben: Gergely Mariann: *Kádár Béla. Válogatás egy amerikai magánygyűjteményből. Deák István és Deák Imre*. Budapest, Virág Judit Galéria, 2012 | 15 Gergely Mariann: Kádár Béla ismeretlen képei üvegnegatívokon a Rónai Dénes hagyatékban. In: *Artmagazin*, 2013/5., 44–49. o. | 16 Az eredeti szöveg: „I think the artist has been much more successful than Picasso in suggesting the motion of the head.” (Azt hiszem, a művész Picassónál is sikeresebben sugallja a fej mozdulatát). *The Palm Beach Post*, 1945. február 18. | 17 „It strikes me that Walt Disney may have been helped to his clever idea of picturing the bull Ferdinand, while smelling the sweet posies. Disney surely must have seen Bela's interpretative design in which romantic steers bend low beneath the large-eyed angel and smell the sweet posies.” (Megdöbbenésemre Walt Disney némi segítséget vehetett igénybe a virágcsokrot szaglászó bika, Ferdinand ilyen okos módon való megjelenítésekor. Biztos, hogy Disney látta Béla értelmező ábrázolásmódját, melyen a fiatal bikák romantikusan meghajolnak a nagyszemű angyal előtt, és a virágokat szagolgatják.) *The Indianapolis Star*, 1943. január 3. | 18 Kiállítva: *Paintings and drawings by Bela Kadar (Kádár Béla festményei és rajzai)*, The Fine Arts Gallery of San Diego, San Diego, Kalifornia, 1962. január 4–28.; katalógus: 62. és 67. (*Subway [Metró; 1929]* és *Traffic Cop [Közlekedési rendőr; 1929]* címen). | 19 *Colorful art in many galleries*. In: *New York Herald*, 1921. május 8., 11. o. | 20 Grant Kingore, Art Dealer, Once Had a Gallery Here. In: *The New York Times*, 1964. április 14. | 21 *The Goncharova-Larionov Exhibition*. Szerk. és bevezető: Christian Brinton. New York, Kingore Gallery, 1922 | 22 *The Archipenko Exhibition*. Szerk. és bevezető: Christian Brinton. New York, Kingore Gallery, 1924 | 23 Gergely 2002, 31. o. | 24 *Catalogue of the first American exhibition of sculpture by Hunt Diederich*. Christian Brinton előszavával. New York, Kingore Gallery, 1920 | 25 *The Los Angeles Times*, 1975. április 29.

Miért pont Pécs? Milyen hagyományok mentén, milyen művészeti ágak közös halmazaként, milyen más műfajokkal kölcsönhatásban jöttek létre azok a zománck munkák, amelyek összeforrtak a Pécsi Műhely nevével?

Négy bagatell négy monumentális zománcképhez

Anghy András

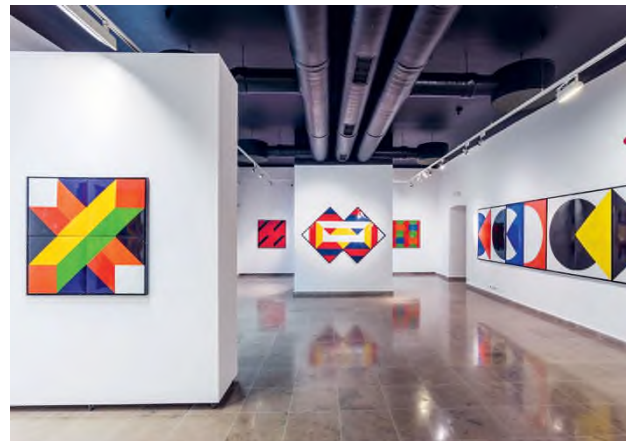


**Variációk a Színes városhoz –
Zománckművészeti kísérletek Bonyhádon
(1967–1972), JPM Modern Magyar Képtár,
Pécs, 2021. szeptember 30-ig**

Szijjártó Kálmán zománckfala, 1972, 4,05 × 3,15 méter, 51 darab
egyenként 45 × 45 cm-es elem, Modern Magyar Képtár, Pécs
HUNGART © 2021



Lantos Ferenc: *Tűzzománc fríz és térelemek* című épületfrizé a Dél-Dunántúli Áramszolgáltató Vállalat (DÉDÁSZ) számítógépközpontjának épületén, archiv fotó



Részlet a *Variációk a Színes városhoz – Zománcművészeti kísérletek Bonyhádon (1967–1972)* című kiállításból

Fotó: © Fűzi István / HUNGART © 2021

Lantos Ferenc, a Pécsi Műhely csoport (Ficzek Ferenc, Hopp-Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor, Szijártó Kálmán) és a hozzájuk alkalmanként csatlakozó művészek (Bak Imre, Fajó János, Gyarmathy Tihamér, Major Kamill, Pauer Gyula) a bonyhádi zománcgyárban 1967-től 1972-ig egy alkotótábor intézményi keretei között készült művei számára a Bauhaus vizuális formanyelve és szellemisége az 1920-as években ott alkotó pécsiek (Breuer Marcell, Forbát Alfréd, Johan Hugó, Molnár Farkas, Stefán Henrik és Weininger Andor) révén fontos inspirációt jelentett. De ugyanilyen jelentős a pécsi születésű Victor Vasarely hatása is, akinek az 1970-es években nyílt meg önálló múzeuma szülővárosában. A zománc időjárásálló tulajdonságai lehetővé tették, hogy a szabadterén, illetve köztereken, épületek díszítményeként megjelenő alkotások formarendjét a Vasarely által manifesztált, egyszerű elemekből szerkesztett, a széles közönség által is érthető demokratikus vizuális univerzum eszközzé tegyék. A zománcképek egyidejűleg követik a hagyományos táblakép képzőművészeti műfaját, ugyanakkor nagy felületeket díszítő iparművészeti alkotások is, melyek építészeti alkalmazásuk miatt lehettek kapcsolhatók Vasarely *Színes városának* művészeti

elveihez. A zománcművek geometrikus motívumaik által egyidejűleg illeszkednek az ornamentika iparművészeti hagyományába és az 1970-es évek neo-avantgárd képzőművészeti irányzataiba, de a technika egyedisége révén mégis kilépnek a művészettörténeti összefüggésekből, s különleges, egyedülálló és világszínvonalú műfajjá válnak. „*A művészetnek mindig egyik legfontosabb feladata volt, hogy olyan keresletet keltsen, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az idő*” – írja Walter Benjamin. Ezeket az 1970-es években létrejött alkotásokat most érte el az a művészettörténeti idő, melynek legfőbb fokmérője, hogy jelentősen megnövekedett irántuk a hazai és nemzetközi műkereskedelmi érdeklődés.

* A *Variációk a Színes városhoz – Zománcművészeti kísérletek Bonyhádon (1967–1972)* című időszak kiállítás apropóján és a hazai szakemberek leletmentő tevékenységének köszönhetően a Baranya Megyei Fiúnevelő Otthonból (Pécs, Megye utca 22.) elhozták, majd gondos tisztítás és konzerválás után a Modern Magyar Képtár állandó kiállításában helyezték el véglegesen Szijártó Kálmán (1946), Ficzek Ferenc (1947–1987), Pinczehelyi Sándor (1946) és Kismányoky Károly (1943–2018) egy-egy egész falat betöltő alkotását.

EGY KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA Szijártó Kálmán zománcképe

A 4,05 méter magas, 3,15 méter széles, 51 darab egyenként 45 × 45 cm-es elemből álló, 1972-ben készült zománccfal a Pécsi Műhely zománcművészetének egyik fő műve. Az ívelt formákból átlós erővonalakkal, legyezőszerűen komponált műalkotás dinamikus hatását a vékony fekete sávokkal körvonalazott élénk homogén színfelületek kontrasztjai erősítik fel. Az egymáson elcsúsztatott, megtört síkrétegek, térképző fragmentumok mozgásillúziói nyitott és zárt struktúrák feszültségét teremtik meg. Nyitott és zárt kettőssége egyúttal a zománccfal – a magyar képzőművészetben egyedülálló – transzfigurációjának lehetőségét is jelenti. Az áthelyezés általi kontextusváltás, melynek révén az alkotás egykori, eredeti helyszínéről átkerült a múzeumi kiállítás terébe, az elsődleges, variálhatósága által nyitott építészeti, iparművészeti dekorációs funkciót a zárt, autonóm képzőművészeti alkotás státuszával egészítette ki. Erről Lantos Ferenc, a zománckísérletek kezdeményezője így írt 1968-ban: „*Az új technika önálló kép és több lapból álló dekoratív igényű kompozíció kialakítására egyaránt alkalmas. Ilyen értelemben tehát határeset a hagyományos táblakép és a nagyobb felületeket*

díszítő iparművészeti alkotás között.” A múzeum közegében a zománcképnek ez a kettős státusza – s ez a jelentősége a *Variációk a Színes városhoz* kiállítás tárgyainak is – hangsúlyosabban érvényesülhet. A zománctechnika egykori épületdíszítő pécsi közhelye – Szijártó „fiúnevelő” alkotása éppúgy, akárcsak Lantos DÉDÁSZ épületfríze – most (Lantos Ferenc és a Pécsi Műhely művészetének hazai és nemzetközi elismerésével) érthette meg művészettörténeti színváltóságát.

EGY BETŰ LÁTSZATA

Ficzek Ferenc zománcképe

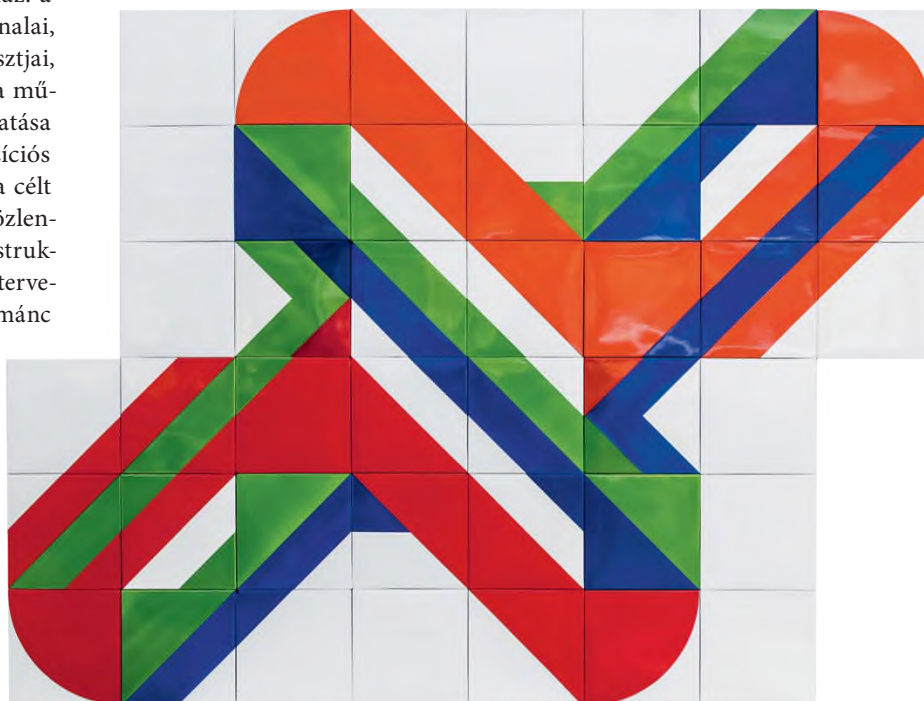
A 2,70 méter magas, 3,60 méter széles, 42 darab egyenként 45 × 45 cm-es elemből álló, 1972-ben készült zománcképe a művész korai, tisztán geometrikus konstruktivista periódusának egyik reprezentatív fő műve, mely Lantos Ferenc és a Pécsi Műhely alkotói irányát követve az 1920-as évek avantgárdjának, illetve a pécsi Bauhaus hagyományának formaeszményét eleveníti fel az 1970-es évek művészettörténeti és művészetpolitikai közegében.

A forma világnézete itt is ugyanaz: a mértani alakzatok kemény körvonalai, egyöntetű színmezői, erős kontrasztjai, minden tárgyias vonatkozás és a művész személyes kézjegyének kiiktatása az áttekinthető rend és kompozíciók egyensúly megteremtésével azt a célt szolgálja, hogy a kép egyedüli közlője saját szerkezete legyen. A konstruktivizmusnak ezt a közvettségét, tervezés és kivitelezés különválását a zománcképe

technikája még inkább felerősíti. Véletlenszerű, hogy az előzetes papírsablonok geometrikus motívumai épp egy zománcozott felületen jelennek meg, miközben fényességével, harsány színvilágával éppen ez erősíti fel, keményíti a szerkezetiséget; a kép így leválik az eljárásról. Ficzek művén az „üresen” hagyott, fehér zománcképfelületek a motívumtechnikától független, önálló létét sugallják. Mintha a művész későbbi, térbe kilépő formázott vásznainak előképe lenne ez az alakzat a sík és tér, felszínforma és térplasztika kétértelműségével. A motívum belső mozgását is ez a kétértelműség adja: az axonometrikus elemek folytonos visszazárulása a síkba, hogy ennek a belső mozgásnak a keretét egy dőlt, elcsúsztatott hasábokból, egymást keresztező erővonalakból álló X alakzat fogja közre. Miként a térbeliség illúziója, úgy ez egyúttal egy betűforma látszata is.

William Hogarth *The Analysis of Beauty* (*A szépség analízise*, 1753) című művében az imitációs, természetelvű képzőművészet emblematikus sémájával, az S formájú szépségvonal kecses „természetességével” szemben az X alakjának

mint a merev, élettelen formaszervezet negatív jelölője értelmeződik. Mindezzel Hogarth – művészi eszménye ellenében – akaratlanul azt a 20. századi konstruktivizmust előlegezi, mely Ficzek X-ében itt valóságos testet ölt. A műalkotás az avantgárdban, akárcsak az önmagát jelentő pusztá betű, már nem akar hasonlítani: önmaga jelentés nélküli reductív, absztrakt formájába zárul. Ficzek motívumának jelkaraktere is csak ezt a modern művészettörténeti általánosságot szimbolizálhatja, hiszen minden rögzíthető jelentést beváltatlanul hagy. De éppen így lehet alkalmas, hogy a pécsi Modern Magyar Képtárat emblematiként jelölje. Már csak azért is, mert Paul Rand – a 20. század egyik legjelentősebb grafikai tervezője – szerint a konstruktivista képzőművészeti absztrakció teszi lehetővé történetileg, hogy létrejöhessen az önálló grafikus dizájn. A bejárati fogadóterben elhelyezett Ficzek-zománcképből alkotott logó ezért egyszerre utalhat erre az eredetre és jelezheti a múzeumi szervezeti rendszeren belül a képzőművészet, valamint a nemzetközileg is elismert pécsi képzőművészet modern önállóságát.



Ficzek Ferenc zománcképe,
1972, 2,7 × 3,6 méter, 42 darab
egyenként 45 × 45 cm-es elem,
Modern Magyar Képtár, Pécs
HUNGART © 2021



Pinczehelyi Sándor
zománcképe, 1972,
2,25 × 3,60 méter,
40 darab egyenként
45 × 45 cm-es elem,
Modern Magyar
Képtár, Pécs
HUNGART © 2021

KÉT „ENFARKÁBA HARAPÓ KELGYÓ” Pinczehelyi Sándor zománcképe

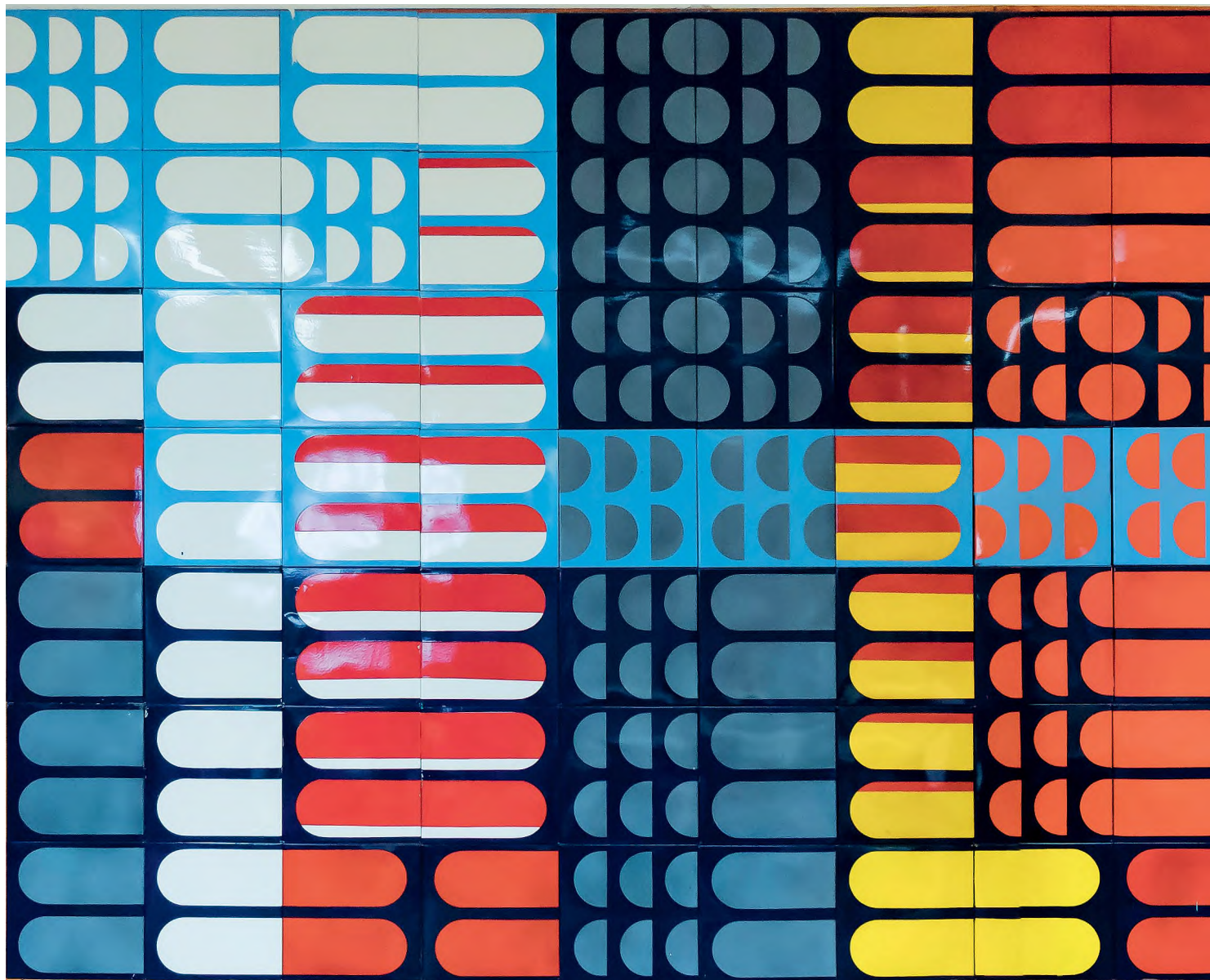
A 2,25 méter magas, 3,60 méter széles, 40 darab egyenként 45 × 45 cm-es elemből álló, 1972-ben készült zománckmű piros-fehér-zöld egymásba fonódó szín-sávjai egy fekvő ∞ alakzat stilizált, négy-szögösített átíratát formázzák. Az emblémaszerűen zárt kompozíció a végtelen matematikai jeleként utalhat arra a végtelenre, amelyben maga a mű is formavariációk megszámlálhatatlan lehetőségét jelenítheti meg. A szabadon választható konstrukciók, a fényes zománcklapok változtatható elrendezése révén a művészet itt a lehetséges világok sokféleségét csillantja fel, s a kép – a kép határvonalát el nem ismerve – önmaga fraktálszerű folytathatóságát jelenti. A variációknak ez a művészi szabadsága – mely a Pécsi Műhely zománckműveit jellemzi – az ábrázolás politikai szabadságának metaforájává vált; itt Pécsen 1972-ben építészeti ornamentikaként egy fiúnevelő intézet lépcső-

házába rejtve. Mert – ironikus sarkítással – a monolit művészetpolitika közegében a művészi pluralizmus demokráciáját megidézve minden végtelen variációjú absztrakt geometrikus mű annak az egyedüli, kizárólagos és variálhatatlan absztrakt geometrikus leitmotivnak lehetett az ellenlábasa, mely a vörös csillag alakjában ragyogta be a korszakot. (Pinczehelyi Sándor művészetében ezért provokatívan – a sarlóval és a kalapáccsal együtt – a vörös csillag is képzőművészeti motívummá silányult-emelkedett, megszüntetve-megőrizve e jelképek politikai tartalmait.)

Pinczehelyi zománcképén a zártság és nyitottság egyidejűségében önmagába visszahajolva kígyózó, a piros-fehérezöld színeket konstruktivista kompozícióba rejtő alakzat – akár két, egymás mellé helyezett „enfarkába harapó kelgyó” mint a nemzeti absztrakt geometria autarkijája – hagyomány és lelemény dialektikájával játszik a modernitás nyitott, demokratikus mozgásterében.

7 MÉTER 20 CENTIMÉTER Kismányoky Károly zománcképe

A 3,15 méter magas, 7,20 méter széles, 112 darab egyenként 45 × 45 cm-es elemből álló, 1972-ben készült monumentális zománckmű körök, félkörök, félkörben záródó téglalapok váltakozó színekkel vibráló, sűrűn szaggatott ritmusának horizontálisan tagolódó folyamatábráját jeleníti meg. A létrehozott zománckép magának a létrejövésnek a jelzése, egy befejezett, de befejezhetetlen minimalista történet vázlatára, egy folyamat, melynek nincs végkimenetele, a vizuális történetek végtelen láncolatának átmeneti megjelenítése. Így csak egy kiszakított epizódot láthatunk, John Cage 4 perc 33 másodpercének mintájára egy véletlenszerű képzőművészeti hosszúságot, 7 méter 20 centiméterben. Kismányokyt idézve: „Úgy képzeltem a művészetet, hogy ez egy állandó mozgás, és nem rögzítődik. [...] ez a probléma engem folyamatosan foglalkoztatott, hogy mi az, ami még megrögzítődik,



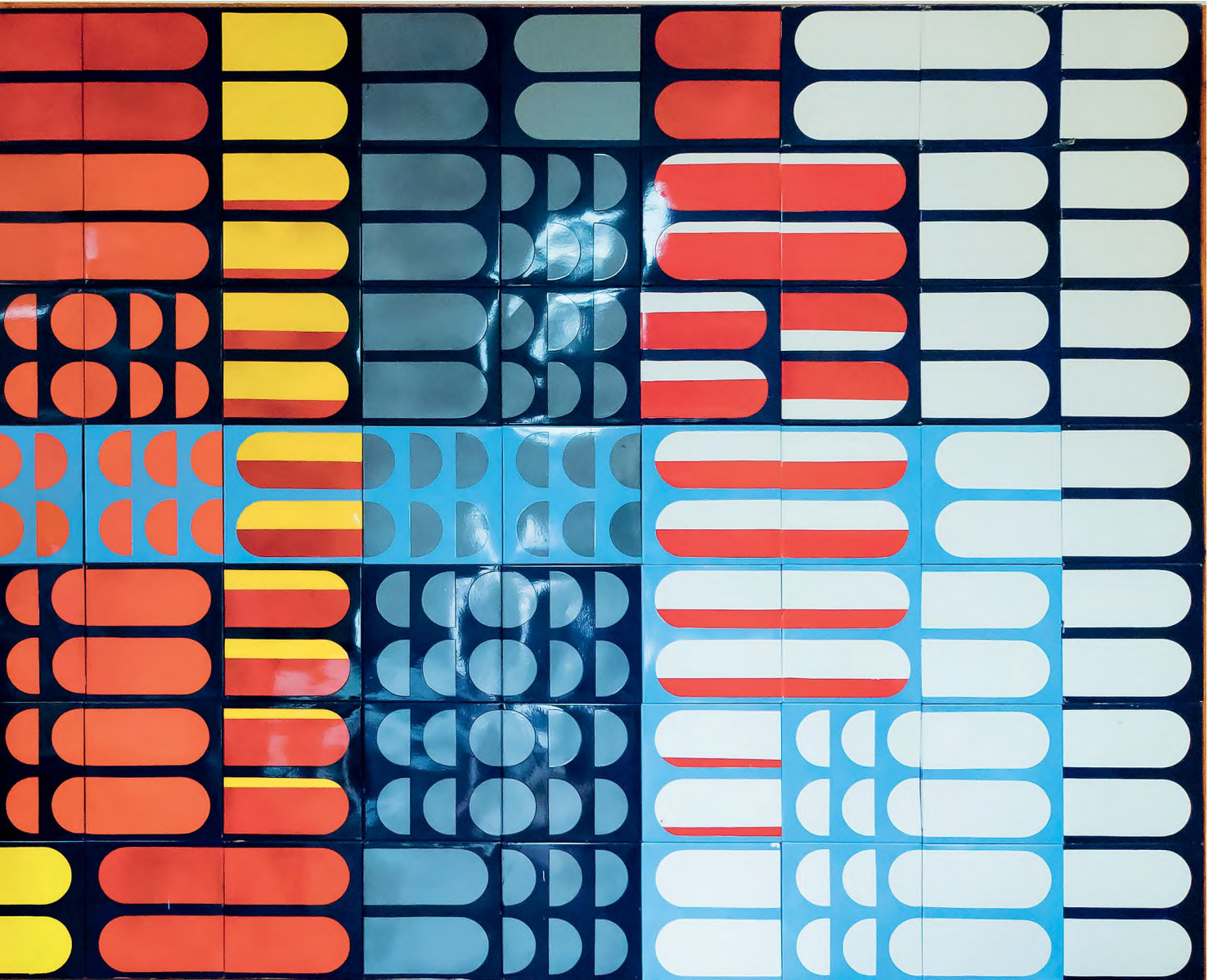
Kismányoky Károly zománccsopát, 1972, 3,15 × 7,2 méter, 112 darab egyenként 45 × 45 cm-es elem, Modern Magyar Képtár, Pécs
HUNGART © 2021

mi az, ami élettelené válik, és mi az, ami folyamatosan életben marad. Úgy gondolom, hogy ilyen állandóan a helyüket kereső összetevőkből áll össze egy rendszer, amely gyakorlatilag soha nem nyugszik le.” Ennél a zománccsopátnál ennek az elvnek kiemelt jelentősége lesz.

A tiszta kauzalitás összefüggései önálló létezővé válnak, a motívumok pusztán egymásutánisága hordozza azt a lényegyet, melynek a mű mint lezárt entitás nem feleltethető meg, mert a folyamat túlmutat, túllép rajta. Az önmagukat ismétlő formák révén a fázisok bizonyos

mintázatot követnek, lépésnyomok, – Kismányoky életművében többször visszatérő – stilizált cipőtalp, cipőtalptörédek koreográfiája látszik.

A túllépés gesztusa szimbolikusan ezen a zománccsopátban is túllép, hogy a pár évvel későbbi *Nyomvesztés* című, láb-



nyomokat összegyűjtő Kismányoky-performanszot előlegezze. (Ahogy az állandóan új utakat, más médiumokat, művészi formákat kereső Pécsi Műhely alkotóinak habitusa lép túl a Vasarely dogmatikája kijelölte absztrakt geometrikus irányzat keretein.)

Ugyanakkor ez a zománckép éppen folyamatjellege révén megnyitható más művészeti ágak, így a zene felé is. A formák színes ritmikája, lineárisan áramló vonalainak repetitív struktúrái analógiát találhatnak az 1970-es évek kortárs zenei törekvéseiben. Kismányoky zománccát

közvetetten egy zenemű képzőművészetbe hajló notációjaként is értelmezhetjük, s ezt az értelmezést – kép és zene viszonyának keresését – igazolhatja a művész 1976-tól induló *Betűzene* sorozata, mely tipográfiai elemek és partitúrakivágatok kollázsából jött létre.



A művek az este kivilágított múzeumban

Fotó: © Fűzi István / HUNGART © 2021

...ÉS A ZOMÁNCOK ESTI LÁMPAFÉNYBEN

Mind a négy zománckép olyan belső falakon kapott helyet a pécsi Modern Magyar Képtárban, melyek az épület üvegfalán keresztül kívülről is láthatók – a leglátványosabban napnyugtakor, a műveket megvilágító lámpafényben.

Ez visszautal egy 18. században népszerű múzeumi gyakorlatra: a vatikáni szoborgaléria görög szobrainak fáklyafényes éjszakai megvilágítására. A korszakban a múzeumlátogatásnak ez a módja egyúttal művészetfilozófiai jelentést is nyert. A fáklyafény elszigetelte a szobrokat környezetüktől és egymástól, elillant a helyszín jelenvalósága, hogy a művek mintha egy eltűnt világ-

ból, a múltból villannának éppen elő. Az eredeti közegükből, létrejöttük és funkciójuk körülményeiből kiszakított tárgyak a múzeumban egymás életét élik, hogy az egységes fehér falak kontextusában tisztán művészetté lehessenek. A fáklyafénynél a képzelet visszateríti őket múltjukhoz, de éppen csak egy pillanatra, mert – ahogy Rilke írja Rodin kapcsán – *„bármekkora is legyen egy szobor mozgása, még ha véghetetlen távolokból, még ha az égbolt magasából is: vissza kell térnie a szoborhoz, a nagy körnek, a magány körének, melyen belül napi életét éli egy műtárgy, be kell zárulnia.”*

Az esti lámpafénnyel megvilágított zománcképek mozgását egykori épületdíszítő közösségi funkciójuk visszatérése

jelenti a múltból, az 1970-es évekből, s így a Modern Magyar Képtár áttetsző homlokzatának dekorációiként jelenhetnek meg, mintegy kilépve a belső térből, miközben odabent a magyar képzőművészetet bemutató állandó kiállítás részeként az autonóm absztrakt geometrikus táblaképek magányos életét élhetik.

Nappal és az esti lámpafényben a múzeum üvegfalán át a négy nagy méretű zománcképpel együtt az időszaki kiállításon Amerigo Tot, Vilt Tibor, Bocz Gyula, Hopp-Halász Károly, Csiky Tibor, Harasztý István, Kigyós Sándor, Galántai György, Érmezei Zoltán, Pauer Gyula plasztikái, illetve Kocsis Imre festménye látható.

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/)

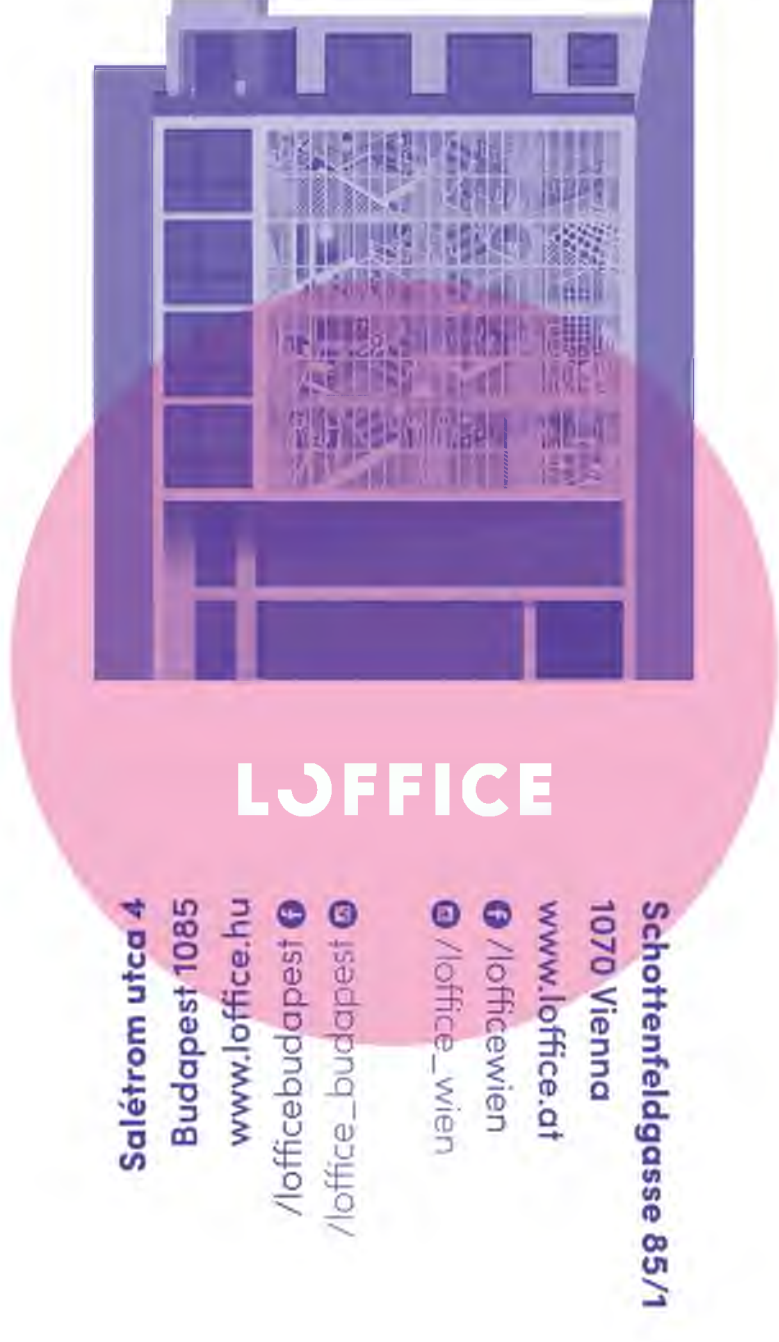
LOFFICE

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



Van a fejemben egy képi világ, ami az élő organizmusokhoz hasonlóan mutálódik.

Beszélgetés Farkas Zsófiával

Szikra Renáta



Farkas Zsófia szobraival
a műtermében, 2015
Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

Szikra Renáta: Szívesen kérdezzük interjúalanyainkat, hogy vajon akadt-e a családjukban valaki, aki foglalkozott képzőművészettel, aki ebbe az irányba terelte őket. Mivel köztudott, hogy nálatok az egész család ezen a területen tevékenykedik – édesapád Farkas Ádám szobrász, édesanyád Rákosy Anikó festő, apai nagymamád Györfly Anna grafikus, anyai nagypapád Rákosy Zoltán festő – inkább azt kérdezném, felvetődött-e más út lehetősége. Gyerekkorodban mi szerrettél volna lenni?

Farkas Zsófia: Nem képzeltem el magam képzőművészként, mert muzsikusnak készültem. A Bartók Béla Zene-művészeti Szakközépiskolába jártam, a Konziba, és a Zeneakadémiára is csembalózni. Zongoráztam, és nagyon tehetségesnek tartottak. Ezt ma már szerénytelenség nélkül mondhatom, hiszen sosem lett belőlem profi zongorista. Tizenhat éves koromban hagytam abba, mert ízületi gyulladás lépett fel mindkét könyökomban, valószínűleg a stressztől és a túleröltetéstől. Azt mondták, hogy ettől sosem szabadulok meg, később is minden évben hónapokat kell majd kihagynom a kezeléseim miatt. Nem tehetem rá az életemet.

Mit éreztél akkor, volt B terved?

Teljesen összetörtem. Valójában évtizedekig gyászoltam, mert imádtam az egészséget. Nekem az volt a paradicsomi állapot. Zenében létezni. Tizennégytizenöt éves kamaszként már egyedül jártam be Pestre, a legjobbakat hallgattuk a Zeneakadémián, fantasztikus társaságunk volt. Felhagyni ezzel óriási törés volt az életemben. Másfél évet lehúztam a szentendrei Móricz Zsigmond gimiben, aztán tizenhét évesen megszöktem otthonról. Sértődött, zavardott, deviáns kamasz voltam, úgy éreztem, senki nem ért meg. A Kiskunságra, Sarlópusztára mentem, a nagybátyámnak volt ott lovas fogadója. Nyári munkára érkeztem, aztán ősszel bejelentet-

tem, hogy nem megyek haza. Beiratkoztam a kecskeméti Piarista Gimnázium esti szakára, de nem jártam be. Egy évvel később azért mégis leérett-ségiztem. Kitaláltam, hogy agrármérnök leszek. Fel is vettek Gyöngyösre, a Gödöllői Egyetem kihelyezett karára, közben pedig lovászként dolgoztam az istállóban.

A becses zongorista kezeiddel az istállóban csutakoltál.

Igen, pont erre volt szükségem. Szívesen dolgoztam a lovakkal, a lovak körül. Később jött a sportlovaglás, le is igazoltak, de nem sokat versenyeztem. A lovászagrármérnök hallgató lét azonban csak kitérő volt, húszévesen már úgy éreztem, ez mégsem egy életre szól, és visszajöttem Szentendrére, visszaköltöztem a szüleimhez.

Ez sem lehetett könnyű a független évek után.

Tényleg nem, voltak konfliktusaink bőven. Mégis, akkor már úgy gondoltam, ideje felnőnem, ideje, hogy benőjön a fejem lágya és valami komolyat csináljak végre. Akkor döntöttem úgy, hogy szobrász leszek.

Ez elég természetesen következhetett abból, hogy a családotokban a felnőtteknek ez volt a munkájuk, a műtér pedig a munkahelyük. Nagy körülövel, de mégiscsak visszakanyarodtál a családi tradícióhoz. De miért pont a szobrászat? A festészet nem is jött szóba?

Ha jobban belegondolok, mindig az absztrakt szobrok érdekeltek, sőt a geometrikus, rendezett dolgok. Ami akkoriban lenyűgözött, az az anyag felületének tökéletes kidolgozása, ami egyébként nekem a mai napig gondot okoz – mármint hogy az ezt érintő maximalizmuson túllendüljek. Hogy nem kell addig csiszolni, amíg elfogy a szobor.

Ezek szerint különösen vonzott a szobrászat fizikai része, az, hogy te munkáld meg az anyagot.

A szobrászatban azt élveztem és élvezem a mai napig, hogy játék. Hogy a két kezemmel teremtek valamit a semmi-ből. Van a fejemben egy elképzelt világ, amit mindenféle lények népesítenek be, és én tetet tudok adni nekik. Más gyerekek legóból építik meg a filmet, ami a fejükben forog, én meg így csinálom. Gyerekkoromban sem volt másképp. Testvéremmel, Borival, akiből textilművész lett, folyamatosan rajzoltunk, festettünk, alkottunk. Itthon minden kéznél volt, tényleg ez volt a természetes közegünk, körülöttünk mindenki ezt csinálta. A nyelvezet és az eszköztár is otthonos volt. Mindazonáltal a szüleim megijedtek, amikor bejelentettem, hogy szobrász leszek. Édesapám akkor még tanszékvezető volt a Képzőművészeti Egyetem – akkor még Főiskola – szobrász szakán. Kerek-perec kijelentette, hogy ha tényleg ezt akarom, akkor kétszer annyit kell teljesítenem, mint másoknak, mert egyikünk sem engedheti meg magának, hogy ne a saját tehetségem és munkám jogán kerüljek be, ha bekerülök egyáltalán – tette hozzá.

Azt otthon is láttam, hogy az alkotás játékosága egy dolog, de ennek ára van. Hamar szembesültem azzal, hogy milyen intenzív és következetes munkát követel meg az embertől. Úgyhogy majdnem két évig készültem a felvételire, beleadtam apait-anyait, iszonyatosan komolyan vettem. A papám irányította a felkészülésem, és rettenetesen szigorú volt. Engem is védett ezzel, mert nem akarta, hogy azt mondják, csak miatta vettek fel, és persze ő sem akart lebögni velem. Egyáltalán nem dicsért. Csak azt mondta, még mi hiányzik, még min kéne javítanom. De ez nem tört le egyáltalán – csak a felvételire összpontosítottam. És szerencsére felvettek. Azért így harminc év elteltével, különösen az utóbbi időben már gyakrabban előfordul, hogy megdicsér. *(Nevet.)*



Fent: Farkas Zsófia: *Fekete Rinocérosz*, 2008, acél, poliuretán, akrilfesték, 99 × 120 × 59 cm;

lent: Farkas Zsófia: *Óriáshangya*, 2008, alumínium, 47 × 69 × 41 cm, 3 pld., magántulajdon

Fotók: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

Farkas Zsófia: *Diplomaszobrok*, 2000, acél, hungarocell, akrilfesték, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay terem

Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

Amikor felvettek a Főiskolára, kinek az osztályába kerültél?

Jovánovics György vett fel, két évig nála tanultam az alapokat, de azt hiszem, nem nagyon tudtunk mit kezdeni egymással. Ez rendszerint így van – vagy nagyon rá tud hangolódni az ember a tanárára, vagy alig. Nálunk ez nem jött össze, ezért mentem át harmadévben Körösnéyi Tamás osztályába, ahol azonnal a helyemre kerültem. Tanítványként és később kollégaként is nagyon szeretjük Tamást. Csak szuperlatívuszokban tudok róla beszélni. Nemcsak a mesterünk volt, hanem a menedzserünk is, ami egyáltalán nem szokványos dolog.

Folyamatos utógondozást végzett. Azt akarta, hogy ne csak itt képzeljük el az életünket, hanem mielőbb lássunk valamit a világból és abból, hogy hogyan tudjuk később majd magunkat a művészeti közegben elhelyezni. Kiállítási lehetőségeket, ösztöndíjakat hajtott fel. Voltunk vele közös osztálykiállításon Párizsban, a Frankfurti Könyvvásáron, ezekről katalógust jelentetett meg pályázati pénzből. Autóval mentünk Párizsba, imádtam ezeket az alkalmakat. Nem a távolságtartó, amolyan klasszikus mester és tanítvány viszonyunk volt vele, mert éreztük, hogy ő is töltekezik a mi energiánkkal, nagyon oldottan tudtunk együttműködni.

Amikor átjelentkeztél Körösnéyihez, ezeket még nem tudhattad. Mi vonzott oda mégis?

Nem tudhattam, de mégiscsak a személyisége vonzott oda. Nem volt szokás a Képzőn más tanítványait is figyelemmel kísérni, de ő már akkor odajött hozzám, amikor a Jovánovics-osztályba jártam, és érdeklődött, hogy érzem magam, mivel foglalkozom. Ráadásul nagyon derűs, nyugalmat sugárzó alkat volt, végtelenül türelmes és figyelmes. Persze ismertem a munkáit, a kísérletezése, anyaghasználata is nagyon izgatott. Ténylegesen két mesterem volt. Az egyik édesapám, aki bár közvetlenül

nem tanított, de mégis mellette nőtem fel és az ő értékítéletén formálódtam, a másik Körösi Tamás. Ők voltak az „apa-mestereim”, de egyébként voltak „nagyapa-mestereim” is: az áttételesen, az „apa-mestereimen” keresztül megismert szobrászideálok, például Bruno Gironcoli osztrák szobrászművész, akinél Körösi fiatal korában egy évig tanult Bécsben. Ő hívta fel rá a figyelmünket. El is zárandokoltam Grazba, ahol Gironcolinak hatalmas szoborparkja van sok hektárnyi területen. Óriási épületek padlótól a mennyezetig, tele végtelenül bonyolult szoborgépezetekkel. Revelatív, döbbenetes élmény volt ezeket a pszichedelikus, szürreális aluöntvényeket látni. Az alumíniumba biztos, hogy ott szerettem bele. A másik meghatározó mester Émile Gilioli francia absztrakt szobrászművész, akinél pedig édesapám segédkezett Párizsban 1969-ben, miután elvégezte a Főiskolát. Még én is voltam a műtermében gyerekkoromban. Papa annak idején a hazai szobrászatban képviselte az absztraktot, az én munkáimra rajta keresztül, áttételesen, de Gilioli felfogása is hatott.

Mikor kerültél pontosan a Körösi osztályba, kik voltak az osztálytársaid, kikkel dolgoztál együtt?

1997–98-ban mentem át. Arra emlékszem, hogy jó volt a hangulat és igazi műhelymunka folyt. Szabó Ádám, Előd Ágnes, Szász Gyuri és Kovács Gergő jártak velem egy időben oda, nagyon erős csapatba kerültem. Ment a kísérletezés, különösen a műanyagokkal. Éreztem, hogy ez nagyon is alkalmas lesz annak kifejezésére, megformálására, ami engem izgat.

Adottak voltak ennek a technikai feltételei a Képzőn?

Osztályonként egy vagy két műtermünk volt, alapvetően egy légtérben dolgoztunk, különböző sarkokban. Nem lehetett bent műanyaggal kísérletezni, nemcsak mert iszonyú bűdös, hanem

mert súlyosan mérgező gázok szabadulnak fel az olvasztás, formálás közben, ezért kint az udvaron kotyvasztottunk nagyon primitív módon. Az alapanyagot magunk vettük, kinek mire futotta, mert a műanyag nagyon drága. A Képzőn a szobrászoknak csak bronzöntésre, kő- vagy fafaragásra volt lehetőségük. Illetve volt egy fémműhely is, de alapvetően csak a hagyományos technikákra berendezkedve. Csak agyag és gipsz volt korlátlan mennyiségben. Szentendrán a kertünk végében álló régi istállóból kialakított kis műhely lett az első műtermem, áram sem volt benne, de kísérletezgetni lehetett ott.

Milyenek voltak az első munkáid?

A Főiskolán volt egy görcsös megfelelési kényszer bennem. Akkoriban teljesen geometrikus világban gondolkodtam, és bár éreztem, hogy ez nagyon merev, mégsem mertem magam elengedni. Hasábokat készítettem poliészter műgyanta öntvényből, a *Lopakodót*

Körösi Tamástól kapott plexilapokból hajtogattam, diplomamunkám (2000-ben diplomáztam) is szigorúan geometrikus, nagy méretű vörös hasábokból álló kompozíció volt, díjat is kaptam rá. Végül is sikertörténet volt nekem az egyetem, de fogalmam sem volt, hogy mihez kezdjek utána, a szobrászattól hogyan fogok megélni. Biztos, ami biztos, jelentkeztem hétvégi pénztárosnőnek az egyik szupermarketbe. Pedig Körösi Tamás mondta, hogy ezt hagyjam abba, inkább segítsek neki az egyetemen. Én viszont meg akartam mutatni, hogy megállok a saját lábamon. Aztán „megtörtém”, amikor ő lett a tanszékvezető, és tanszéki asszisztensként dolgozhattam mellette, 2002-ig. Volt egy nagyon jó kiállítássorozat, amit együtt csináltunk olyan festőkről, akik szobrokat is készítettek. Emellett volt idő a saját munkáimra is, amíg meg nem született a fiam, Brunó. Kezdetben szüleimnél, aztán albérletben laktunk, míg nem 2008-ban műteremlakást kaptunk itt, a szentendrei Új Művésztelepen.



Farkas Zsófia műtermében az *Őrsejt* című szobron dolgozik, 2010, szentendrei Új Művésztelep

Fotó: Barakonyi Zsombor / HUNGART © 2021



Farkas Zsófia: *Gyűrűs Béka*, 2008, alumínium, akrilfesték, 47 × 41 × 52 cm, 3 pld., magántulajdon, illetve a Ferenczy Múzeumi Centrum tulajdona

Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021



Farkas Zsófia: *Szellemi Törpe*, 2010, alumínium, 35 × 28 × 17 cm, magántulajdon

Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

Volt kapcsolatod a szentendrei szobrászokkal, ismerted a hetvenes–nyolcvanas évekbeli kísérleteket?

Mint gyerek igen, főleg apámon keresztül, de fiatalon elmentem innen, és a főiskolai évek alatt Pesten mozogtam inkább. Egyszer volt kiállításom Szentendrén a Vajda Lajos Stúdióban 2008-ban, de valahogy úgy éreztem, nem ágyazódtam be vagy tagozódtam vissza a helyi művészeti közegbe. Mostanában a Szentendrei Lakástárlat Alapítvánnyal működöm együtt, azon dolgozunk, hogy nagy méretű szobraimat különleges kertekben helyezzük el. Talán nagyobb kört kellett leírnom az elején, kellett, hogy eltávolodjak és aztán magamra, illetve visszataláljak.

A főiskolai barátságok, munkakapcsolatok megmaradtak?

Az elején igen, figyeltünk egymásra, mostanra már meg-megszakadtak a szálak. Amióta a kislányom, Veronika megszületett, eléggé izoláltan élek.

Azelőtt még eljártam megnyitókra, eseményekre, azóta sokkal ritkábban. Közben el is váltam (volt férjem is festő, Barakonyi Zsombor), én Szentendrén maradtam a gyerekekkel.

Mikor következett be a stílusfordulat, mikor fordítottál hátat a főiskolai évek alatt készült művek szigorú geometriájának?

A Főiskoláról kikerülve elég hamar organikusabb, biomorf irányt vettek a munkáim. Az első úttörők a *Holdlények* voltak; az öntőmintáikat, a prototípusokat itt őrzöm a műteremben. Műanyag és alumíniumöntvények is készültek belőlük. Éreztem, hogy ez már inkább én vagyok, ez lesz az én utam.

Emlékszel, hogyan alakult ki ez az első forma?

Hogy pontosan mi inspirálta, azt már nem tudom, de úgy született, mint azóta minden formám. Ceruzával készítem a terveket. Általában amíg egy dolog

foglalkoztat, addig folyton ez forog a fejemben, kényszeresen rajzolom ezerszám a vázlatokat róla. Ez nem valami tudatos, átgondolt tevékenység, és nem is engedem, hogy az legyen. Kikapcsolom a tudatos részét, hagyom, hogy az ösztöneim irányítsanak.

Úgy, mint mondjuk az automatikus írásnál? Mégis hol van az a pont, ahol megállsz? Amikor a papírról a térbe kívánkozik a forma?

Hagyom, hogy a kezem vezessen, hagyom, hogy rója a köreit. Óriási szerencse, hogy ez erőlködés nélkül megy nekem. Az alkotásnak ezt a részét élvezem a legjobban. De azért mindig eljön a pillanat, amikor egy forma elkezd ismétlődni, és már sokadszor rajzolom ugyanazt. Ezen a ponton már tudatosítom, hogy megvan, amit keresem. Ilyenkor kezdem el részletesebben kidolgozni, felnagyítani, feltérképezem minél több nézetét. Amikor már ki tudom léptetni a térbe, akkor elkészítem az öntőformát – korábban gipszből,

de pár éve áttértem a viaszra. Először elkészítem a drótvázat, és finomabb kötöződróttal kialakítom a testét. Erre a sűrű szövedékre viszem fel a megolvasztott viaszt.

Már a műanyag szobraidról, azok kekedded formáiról eszembe jutottak Niki de Saint Phalle *Nana* szobrai és hatalmas, épületméretű nőalakjai, amelyeknek bonyolult drótvázat férje, a szobrász Jean Tinguely készítette el. Nála erre fröcskölték a betonhéjat.

Pontosan így történik, de kicsiben azért ez sokkal egyszerűbb. Kezdetben papírmaséból csináltam a modellt, de a viasz a legjobb az aluöntvényekhez. Kis Tamás kecskeméti szobrászművész kol-

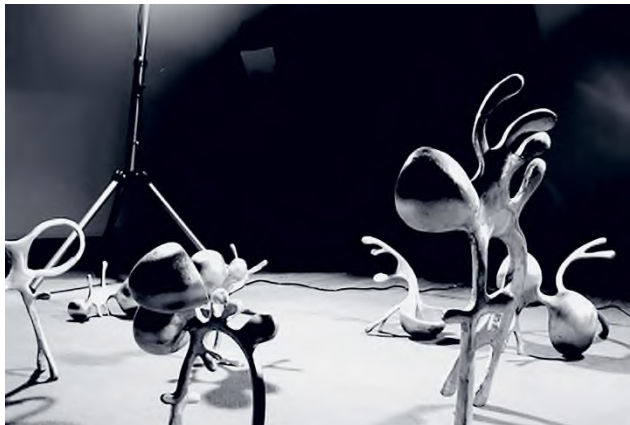
légám öntödéjében készülnek a szobraim, rajta kívül kevesen vállalkoznak alumíniumöntésre vagy -megmunkálásra. Az alumínium lágynak tűnik, de nagyon rideg anyag, fura tulajdonságai vannak. Puha és könnyű fém, de ha a felületét reszelővel megdolgozzuk, hamar felmelegszik és elkenődik. Hagymányos technikákkal nagyon nehéz megmunkálni. A bronzon gyönyörűen lehet dolgozni cizellőr poncokkal, az alumínium eltörik. Géppel és kézzel lehet csak szépen felcsiszolni. Ezt a munkafázist utálok a legjobban. Ilyenkor a teniszkönyököm is kiújul. Mostanra már megtanultam, mit lehet az alumíniumból kihozni; szeretem nagyon a szép ezüstös-fehér fényét, a felületét, a tapintásra is inkább meleg anyagot.

Persze nem annyira meleg és lágy, mint a méhviasz. Kár ezekért a viaszveszejtési eljárás során eltűnő modellekért. Kivételesen szépek, talán éppen törékenységük, finom felületük miatt. Az is feltűnt a polcokon sorakozó modellek nézve, hogy szobraid mintha családokat alkotnának. Általában sorozatokban gondolkodsz?

A szobraim jellemzően egy alapforma variációi. Ilyenek a *Medúzaim*, a *Csiga* és a *Hangya* sorozat, a *Kis észlányek* vagy a *Szamurajok*. Ezért sem bánom, ha elvesznek a viaszmodellek, sőt örülök, ha kiönthetem őket, mert mindjárt újabbak születnek helyettük. Ha megragad egy forma, azt mindjárt ki szeretném próbálni alacsony és magasabb

Farkas Zsófia: *Álmomban mindent lehet 1-4.*, 2019, acél, poliuretán, poliurea, akrilfesték, szobrok magassága: 35 cm, 43 cm, 82 cm, 93 cm
Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2021





Részlet a Neon Galéria *Családállítás* című kiállításából Farkas Zsófia műveivel, 2010

Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021



Farkas Zsófia *Nagy Halak emlékezete 1-3.* című munkája a szentendrei Új Művésztelép kertjében készül, 2017

Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

lábakkal, soványabban és kövérebben, hosszabb és rövidebb nyúlványokkal, gömbölydedebb ívekkel vagy homorún. Végül mégis mind egyedi a maga nemében. Nincs is talán olyan szobrom, aminek nincsenek „rokonai”. Úgy fogalmaznám meg, hogy egyfajta evolúció állomásai, egy forma fejlődési fázisai. Van a fejemben egy képi világ, ami az élő organizmusokhoz hasonlóan mutálódik. Az én mutánsaim között is vannak életképesek, elevenebbek, és vannak esetlenek, bénábbak a hosszúra nőtt nyúlványaikkal. Ezért is kell, hogy sok legyen. Nekem fontos az esetlegesség, az esetlenség, a tökéletlenség. A hiba lehetősége. Ezt nem is tudom kontrollálni. Az elején nem tudom, hova vezet a fejlődés, ahogy azt sem tudom, hogy két év múlva vagy húsz év múlva milyen formákkal dolgozom majd. A körülmények alakítják ezt is, úgy, mint a természetben.

Volt is egy kiállításod a Neon Galériában 2010-ben, aminek a címe *Családállítás* volt.

Az akkori fura kis figuráim így csoportba verődve szinte felkínálták ezt az értelmezést – persze nem azzal a szándékkal készültek, hogy konkrét személyekről készítsék groteszk portrét, de a groteszk lényeges eleme a munkáimnak.

Akkor ez, ha nem is a hagyományos értelemben vett családállítás, de egyfajta terápiás módszer is volt a számodra. Olyan szellemesek a címek és mulatságosak ezek a szoborlények, hogy inkább egy esendő, de szerethető társaság képét mutatják. Látszik, hogy közülük van egymáshoz. Családtagok, rokonok próbálták beazonosítani magukat? Volt olyan, aki magára ismert bennük?

Igen, próbálták kitalálni, hogy melyik forma kire utalhat, különösen mert a címek is találgatásra csábítottak – a *Zsebnyúl*, az *Egyenlőbb az egyenlők között* stb., de azt nem árulhatom el, hogy kinek sikerült. *(Nevet.)* Akkortájt szükségem volt arra, hogy ezeket a dolgokat kivenjéljem valahogy, egyfajta kódolt nyelven.

Itt a szentendrei Új Művésztelepen lévő műtermedben körül vagunk véve kicsi viaszmakettekkel, öntőformákkal, nagyobbacska szobrokkal, és elsőre talán mindenkinek inkább ezek a biomorf, alumínium és műanyag kispasztikáid jutnak az eszébe, de például ugyancsak Szentendrén, a Régi Művésztelép kertjében egy ezekhez képest óriási köztéri szobrod kapott helyet. Szeretsz nagyban alkotni? Itt a műteremben készülnek ezek is? Egyedül készíted, vagy van segítséged?

Nagyon-nagyon szeretem! Óriási kihívás és fizikailag is nagyon megerőltető általában, de én szeretem a kihívásokat. Az *Őrsejt* című szobrom, ami tíz éve áll a SOTE egyetemi épülete előtt, három és fél méter magas, és itt bent készült. A *Nagy halak emlékezete*, ami a főváros és a Budapest Galéria közteri pályázatára készült a Dunán lebegő objektként, viszont hatalmas projektté nőtte ki magát. Három nagy elemből áll, és a tervezéstől a nagyon bonyolult vízre bocsájtásig mindössze pár hónap állt rendelkezésünkre. Azt nem tudtam volna sem technikailag, sem fizikailag végigcsinálni egyedül, megfejelve a pályázattal és azzal a végeláthatatlan adminisztrációval, amit a pályázat elnyerése után megkövetelt az egyeztetés a köztérhasználattal, vízügyi hatóságokkal. Olyan volt, mintha egy házat kellett volna megépíteni a tervezéstől a kulcsrakész átadásig.

Elmeséled?

Már az ötlet is nagyon tetszett, jól illeszkedett a munkáimhoz: a műanyag könnyű, lebeg a vízen, végre jó nagyban lehet gondolkodni. Többen is óvtak tőle, hogy ez azért technikailag nagyon rázós dolog lesz. A hajóépítő mérnök, akit először felkerestem a kivitelezési lehetőségekkel kapcsolatban, azonnal el is magyarázta, hogy miért nem fog



A Nagy Halak emlékezte 1–3. készülése közben az újpesti Hajójavító Főműhely szerelőcsarnokában, 2017
Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021



A Nagy Halak emlékezte című úszó szoborcsoport a Dunán a Szent Gellért térnél 2017 júliusában
Fotó: Farkas Ádám / HUNGART © 2021

az működni, ahogy én naivan elképzeltem és megrajzoltam. A szoborállításra, vagyis úsztatásra kijelölt terület a Szabadság híd közelében, szemben a Bálna épületével ugyanis éppen az egyik leg-erősebb sodrású szakasza a Dunának, plusz van egy jól működő szélcsatorna a Gellért-hegynél, és a kanyarulat miatt itt mindig nagy mennyiségű uszadékfa gyűlik össze. Az uszadékfa csak a part-ról tűnik kicsinek, ezek nagyrészt több száz kilós rönkök, facsonkok, amik szintén veszélyt jelentenek a szobrokra. Ezen kívül is voltak még nehe- zítő tényezők, de mindezt átgondolva, figyelembe véve a tervezésnél végül be- adtam a pályázatot. Meg is nyertem, nagyon nagy sikere volt. Akkor rémül- tem meg igazán, hogy most aztán nincs mese, meg kell csinálni. Valamennyit csúsztunk is időben, és végül negyven- két ember dolgozott azon, hogy elké- szüljenek és vízre kerüljenek a „halak”. A szobráskollégák nagyon segítőké- szek voltak, ezért a szakmai része sze- rencsére haladt is, de a fél tucat enge- dély beszerzését is nekem kellett intéz- ni, csak annyit tudtak segíteni az intézmé- nyek, hogy időben hamarabb lefuttatták a papírokat. A mai napig örültem hálás vagyok annak a három fiatal szobrász- kollégámnak (Melkovic Tamásnak, Pelcz Benjáminnak és Somogyi Balázs- nak), akik hat héten keresztül, napi tíz órát dolgoztak sötétedésig, hogy

a szobortestek elkészüljenek. Össze- hegesztették a dróthuzal vázat, arra fe- szítettük a tyúkhálót, ami a felületét adta a formáknak, és utána jött a pur- hab (poliuretánhab), amit egy óriási tartálykocsiból fújtak rá. A vázakat át kellett vinni az udvar utca felőli részére, hogy hozzájuk lehessen férni. Utána jött a neheze. Mivel a purhab a sokszo- rosára dagad, vissza kellett faragni az eredeti ívekre mindenféle machetékkal, szablyákkal és azután felcsiszolni. Szállt a morzsalékos por mindenhol, minden- ki tetőtől talpig kezeslábasban, maszk- ban, szemüvegben beöltözve robotolt a harminc fokban. Pokoli volt az a fázis.

Hogy kerültek vízre?

Mindeközben én rohangáltam a papí- rokkal, és amikor már jól benne vol- tunk a munkában, a hajóépítő mér- nökünk kiszállt, azt mondta, nem tud felelősséget vállalni érte. Ráadásul sorra jelentek meg a cikkek, interjúk (az *Artmagazin* is tudósított róla – *a szerk.*) – én meg aludni sem tudtam az idegességtől, mert még nem voltam benne biztos, hogy működni fog úgy, ahogy elképzeltük. Aztán találtam egy vállalkozó kedvű, fiatal mérnököt, Szomolányi Tamást, aki pontot ter- vezetett a szobrokhoz, mert különben elborultak, alámerültek volna. Mind- egyiknek volt egy hat méter átmérőjű

úszóműve tőkesúlyal, légkamrákkal, horgonnyal. Ez persze nem volt benne az eredeti költségvetésben, a 12 millió fele a rögzítőszerkezetre ment el. Sze- rencsére kaptunk egy kis haladékot is: egy hónappal később ugyan, de el- készültünk az egészszel.

Végre hátradőlhetél. A nagy vörös halak végre ott fickándoztak a Dunában. Egyébként egészen fantasztikus látvány volt...

Á, amint vízre kerültek, jöttek az újabb megoldandó problémák. A tőkesúly sok huzallal volt kimerevítve a víz alatt, ami sajnos kiválóan felfogta az usza- dékot. Minél több fatörzs akadt bele, annál többet. Exponenciálisan nőtt a felület, aminek a tömege már kimoz- gatta a szobrokat. Többször előfordult, hogy az uszadék súlya kitepte a hor- gonyt, az egyik szobor elszabadult – jelezte a vízrendőrség. Csoda, hogy megúsztuk balesetek és komolyabb bír- ság nélkül. Volt egy hajós, akit arra béreltünk föl, hogy időről időre tisz- títsa meg az uszadéktól, illetve fogja be a szobrokat, ha mégis elszabadulnak. Ő mesélte, hogy elképesztően nézne ki a Duna medre, ha leengednék róla a vizet, mert emeletnyi magasságban áll- nak a romok és roncok, meg a sít a víz alatt. A horgonyt beakasztani és visz- szaszedni is nagyon nehéz, mert lutri,

hogy mikor talál olyan tárgyat, amibe beakad, de nem kevésbé nehéz és bal-
 esetveszélyes az uszadékot kézzel-lá-
 bal kirugdosni a ponton alól. Emiatt
 aztán másfél-két hónap után felvontat-
 tuk őket a nyugodt vizű Újpesti-öbölbe.
 A Népszigetenél, a Hajójavító mellett még
 vagy másfél évig békésen elúszkáltak.

**Ma a Graphisoft Parkban, az óbudai
 Gázgyár mellett lehet őket megnézni.
 Hogy „vetődtek partra”?**

Megkeresett Kocsány János, az egyik
 tulajdonos, hogy ő boldogan befogadná
 a szobrokat – akkor már évek óta épí-
 tették a kortárszobor-parkot. Nagyon
 örülök, hogy ha ideiglenesen is, de
 ilyen jó környezetbe kerültek, ráadásul
 egy Körösényi-szobor társaságába. Azt
 is megnyugtató volt látni, hogy „partra
 vetetten”, a fűvön is működnek.

**A három halból az egyik a már emlí-
 tett művésztelepi nagy szobor. Magán-
 kertekben is vannak kültéri szobraid?**

Igen, magánkertekben is, például a
 Somlói Zsolt – Spengler Katalin mű-
 gyűjtő házaspárnál is van egy nagy alu-
 mínium *Fotel*-szobrom. Az általam hasz-
 nált műanyag ugyanis hosszú távon
 nem annyira bírja a szélvihart, a hőin-
 gadozást, könnyebben megsérülnek a
 nyúlványai is. Kültérre mindenképpen
 alkalmasabb a fémöntvény. Amúgy is
 jobban érdekelnek mostanában a termé-
 szetes anyagok. Fiatalon nagyon érde-
 kelt a műanyagkeverés hétköznapi alkí-
 miája, ma jobban vonz a fa légysága és
 tisztasága – minden értelemben. Ahogy
 öregszem, még a természetközelsége is.
 A faforgács nem szemét. A műanyagso-
 bor létrehozása erősen megterheli a kör-
 nyezetet. De nagyon szeretek megren-
 delésre dolgozni, adott helyre is, mert
 megmozgatja a fantáziámat. Így készült
 a *Szántó Piroska-emlékszobor* is.

**A szentendrei belvárostól kicsit észak-
 ra, közvetlenül a Dunakanyar körút
 mellett áll. Menet közben az autóból
 biztos sokan látták. Első pillantásra**

**nagyon is talányos mű. Hogy jött létre
 ez a forma? Volt, aki elszabadult, szél-
 fúttá lepelhez hasonlította, de más ér-
 telmezést is hallottam... Mi inspirálta?**

A Társaság az Élhető Szentendréről
 civil szervezet kért fel, hogy készítsek
 köztéri szobrot Szántó Piroska emlé-
 kére. A helyszín adott volt, pár lépésre
 van a Hold utcától és a háztól, ahol an-
 nak idején férjével, a költő Vas István-
 nal laktak. Teljesen szabad kezét kap-
 tam – ami álmombizás egy szobrász
 számára. Sokszor elmentem oda, ácsor-
 rogtam, jöttem-mentem a kijelölt terecs-
 ke körül. Meg kell várni a pillanatot,
 amikor megérzi az ember, hogy milyen
 forma illene a térbe. Az a szerencsés,
 ha egy köztéri alkotás mindenhol
 mutat valamit. Itt kicsit másként ala-
 kultak a dolgok, mert a fő nézete a
 11-esen elhaladó autók szemszöge lett,
 járókelők ezen a forgalmas ponton nem
 nagyon vannak. Valami olyan kellett,
 ami megragadja a tekintetet. Ebből a
 szempontból kifejezetten szerencsés,
 hogy annyira mozgalmassá a szobor.
 A relatíve nem túl nagy méret ellenére
 az ember odakapja a fejét. Alaposan
 utánanéztam Szántó Piroskának, legin-
 kább a macskaképei tetszettek. Először
 az absztrakt forma körvonalazódott
 bennem, csak azután gondoltam rá,
 hogy ez pont olyan, mint egy repülő
 macska ég és föld között. Van hosszú
 nyúlványa, ami olyan, mint egy egyen-
 súlyozó farok, van „feje”, sőt „füle” is.
 Persze nem direkt, ez is csak annyira
 macska, mint a többi „hangya” vagy
 „csiga” szobrom.

**Nemcsak a forma, hanem az égővö-
 rös színe is vonzza a tekintetet. Ez
 a vörös vagy piros szín sok munkádon
 visszaköszön.**

Mindig is csodáltam a japán kertművé-
 szetet és a sintó szentélyeket. Létezik egy
 lakkvörös, ilyen színűre festik a szenté-
 lykaput, a *torii*-t. Ez választja el a hét-
 köznapi világot az istenek lakhelyétől.
 A fák vagy a víz zöld háttéréből fantasz-



Farkas Zsófia: *Nagy Halak emlékezete 1-3.*, 2017, acél, poliuretán, poliurea, akrilfesték, a
 szobrok magassága: 180 cm, 240 cm, 280 cm, helyszín: Graphisoft Park, Budapest
 Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

tikusan kiragyog ez a szín, nagyon intenzív színkombinációt adva. Másrészt, bár nem vagyok egy túlfűtött alkat, a piros mégis zsigerből fontos nekem. Vannak egyébként más színű szobraim is, de valóban, legtöbbször mégis a vörösnél kötök ki, mert az olyan, mint egy jel. A „nagyapa-mestereim” mellett Pán Mártát is meg kellett volna említenem, mert pályám elején az ő fekete-fehér és sokszor piros tájba helyezett szobrai is hatottak rám. Egy vörös szobor a tájban elfoglalja, kijelöli a saját helyét a térben. Megüt, ahogy ránézel.

Van egy kérdés, ami a beszélgetés eleje óta motoszkál bennem. Mondtad, hogy a zenei pálya volt számodra magától értetődő, és nagy törést okozott, amikor meghiúsult ennek a lehetősége. A szobrászatod és a zene között van-e valamilyen összefüggés? Azért is kérdezem, mert úgy érzem, a szobraid kifejezetten zeneiek; mozgásban vannak, hullámzó, ritmikusak, egyik-másik olyan, mint egy felcsapó dallamvonal. Gondolkodtál azon, hogy hogyan kapcsolhatod össze ezt a két, számodra nagyon fontos területet?

Valóban sokat gondolkodtam rajta, van-e átmetszés közöttük, de szerintem a zene és a szobrászat – legalábbis az a szobrászat, amit én csinállok – egészen más agyterületeket mozgat, használ. A direkt megfeleltetés erőltetett lenne. Nem tudom a zenémet átültetni a szobrászatba, tudatosan semmiképpen. De örülök annak, amit mondtál, mástól is hallottam már, hogy úgy érzik, zeneiség van a szobraimban. Egyébként mostanában – harminc év elteltével – visszatértem a zenéhez. Fiam jazzbőgőzik, lányom dobol, mindketten nagyon tehetségesek, és óriási zenei élet van nálunk, körülöttünk, ami engem is magával sodor. Újra tanulok zongorázni, ezúttal jazz-zongorázni, ami rettentően izgalmas új terület. De nem kötöm össze a szobrászattal, leszámítva, hogy mindig zenét hallgatok munka közben. Ebben mindenevő vagyok. Sokáig



Farkas Zsófia: *Szántó Piroška-émlékszobor*, 2014, alumínium, akrilfesték, beton, 310 × 120 × 80 cm, Szentendre, 11-es főút és Hold utca találkozása
Fotó: Farkas Zsófia / HUNGART © 2021

komolyzenét hallgattam, aztán inkább experimentális, alternatív zenét, mostanában főleg jazzt. Lényeg, hogy jó zene legyen.

Ha csak rajtad múlna, és sem tér, sem idő, sem költség nem lenne akadály, mibe fognál a legszívesebben?

Óriási belmagasságú térben csinálnék kiállítást egy olyan szoborsorozatból, ahol a léptékváltásokat maximalizálhatnám. Ugyanazon sorozat tagjai között

lennének tenyérnyiek és négy-öt méteresek is, látni lehetne, hogyan formálódnak, mutálódnak egymásból. S ami még fontosabb, nemcsak a földön állnának, hanem betöltenék a teret, a falakat, ablakokat. Pszichedelikus élmény lenne belépni egy ilyen barokkos burjánzás kellős közepébe. Olyan, mint amit a gazdagon díszített, teleépített és -festett barokk templomok vagy gótikus katedrálisok belső terében tapasztal az ember. Körbevesz, beszippant egy teremtett világ, az én világom.

A Szépművészeti Múzeum egyik legnagyobb gyarapítója, Pulszky Károly ha nem is egész templomokat hozott haza, mint ahogy azt amerikai milliomosok tették a szájhagyomány szerint, de egy funkcióváltáson átesett umbriai kis templom egész mennyezetfreskóját azért igen.

Ezüst spoletói csillagok. A Szépművészeti Múzeum reneszánsz falfreskóiról

Fehér Ildikó



Jacopo Zabolino
köre: *Szent Lukács*,
vászonra átültetett
falkép, 217 × 334 cm,
Szépművészeti
Múzeum, Budapest
Fotó: © Szépművészeti
Múzeum 2021

Csak az ebéd utáni szieszta időszaka az, amikor könnyen juthatunk be a Spoleto történelmi belvárosában fekvő, zegzugos Felice Cavallotti utcában (korábban: Santa Caterina) lévő *Silver Spuleti* étterem kisebbik helyiségébe. A nap más időszakaiban itt mindig sokan vannak – ez a helyiek egyik kedvenc étkező- és találkozóhelye. A szokványos olasz vendéglői dekorációval díszített, négyfős asztalokkal telerakott helyiségbe lépve enyhe pizza- és sütlhúsillat fogadja a látogatót, és ma már semmi sem árulkodik arról, hogy eredetileg templomnak épült. Évszázadokon keresztül akként használták, hozzávetőlegesen 35 m²-es dongaboltozatát pedig egybefüggően beborította az a négy evangélistát és áldó Krisztust megjelenítő freskóciklus, ami ma a Szépművészeti Múzeum Reneszánsz Csarnokának oldal falán látható öt darab különálló, sík felületű festményként.¹

Spoleto, az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom

Ez az öt falkép Pulszky Károly legmonumentálisabb freskószerzeménye volt, éppen ezért is meglepő, hogy sokáig elképzeléseink sem voltak arról, honnan kerülhettek Budapestre. Mindössze néhány évvel ezelőtt találta meg és azonosította Spoleto-ban egy olasz kutató, Laura Pagnotta 18. és 19. századi források segítségével azt az egykori Santa Caterina della Stelletta-templomot, amelynek boltozatáról a 19. század végén leválasztották a freskókat, és amelynek falai között működik ma az említett étterem.² Középkori vagy reneszánsz, falról leválasztott freskók esetében az egyik legizgalmasabb kérdés mindig az eredeti épület, a befoglaló tér, ahová a falképeket egykor megfestették. A freskón lévő térábrázolást, a fényviszonyokat, a kép méretét, alakját, állapotát és sok más jellegzetességét szinte kizárólag csak az eredeti fal, épület megismerésével érthetjük meg. Ilyesmire persze ritkán van lehetőség, mivel a Pulszky Károly

vásárlásai során az 1890-es években a Szépművészeti Múzeumba került itáliai freskók között kevés olyan kép van, aminek ismert a pontos származása. Éppen ezért sokszor a krimi izgalmát jelenti, amikor sikerül megtalálni egy-egy reneszánsz freskó egykori épületét valamelyik umbriai vagy toszkán településen, és beléphetünk az eredeti térbe, amit a kép egykor díszített. A Spoleto-ból származó képek esetében komoly ösztönző erőt adott az utazáshoz, hogy a dokumentumokat összegyűjtő szerző, Laura Pagnotta az egykori templom pontos elhelyezkedéséről és mai állapotáról adatokat, fotókat nem közölt.

L'Aquila környékén, Abruzzo megyében az utóbbi két évtized tragikus földrengéssorozatai után mostanában már kezdenek a helyreállítás után látogathatóvá válni azok a hegyek között megbújó középkori épületek, templomok, amelyek Itália egyik leggazdagabb középkori falfestészeti emlékeit őrzik. Ezeknek a kevésbé ismert freskóknak, templomoknak a bejárására szánt időt megcsonkítva 2019 szeptemberében egy nap az irányt Spoleto felé vettük azzal a reménnyel, hogy a Felice Cavallotti utcán bejuthatunk az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom épületébe is. Spoleto nincs közel l'Aquilához, és a hegyekben az út kocsival is elég kanyargós. A Silver Spuleti étterem működtetőjével való előzetes üzenetváltások és telefonos egyeztetések után nyilvánvalóvá vált, hogy a helyiség négyszáz évvel ezelőtti funkciója, dekorációjának képzeletbeli rekonstrukciója valójában csak számunkra érdekes. Ennek ellenére kényelmesen dolgozhattunk: fotóztunk és felmértünk, de késő délutánra, amikor megérkeztek az első vacsoravendégek, már végeztünk is.³

Az egykori templom egyterű, téglalap alaprajzú és félköríves dongaboltozattal fedett architektúra volt, és olyan épülettípust képviselt, mely a monasztikus építészettől függetlenül, önállóan alakult ki a helyi, umbriai hagyományok

ban gyökerezve a 11–12. században.⁴ A Santa Caterina della Stelletta-templom alaprajza nem volt szabályos téglalap alakú, mivel hosszanti oldal falai nem teljesen párhuzamosak: ma az utcára nyíló bejáratnál a terem szélessége 356 cm, majd kissé szélesedik, és a bejáratl szembeni fal már 443 cm széles, a hosszanti oldal a bejárat melletti bal oldalon 694 cm, a jobb oldali fal 633 cm. Ez a kissé szabálytalan alaprajzi elrendezés magyarázza azt, hogy a Budapestre került falképek szélén a festett, gótikus jellegű ornamentika nem párhuzamos a szélekkel, és az öt alak sem illeszkedik teljesen jelenlegi, négyszögletes alakú kereteibe.

Falképek nyomai a terem falán ma már nem láthatóak. Laura Pagnotta 2004-ben megemlégett ugyan egy rossz állapotú freskómaradványt a dongaboltozaton, kezében Krisztus-monogramos címert tartó angyallal.⁵ Azóta azonban ez is eltűnt a boltozatról, és jelenleg (2019 őszén) csak egyöntetű fehérre meszelt dongaboltozattal találkozhatunk; semmi sem őrizi az egykori falképek emlékét.

Az épület történetét 1571-től követhetjük nyomon a Pagnotta által közzétett dokumentumokból. Ebben az időben a Csillagos Szent Katalinról elnevezett konfraternitás (többnyire laikus hívekből álló vallásos társulat) működött benne, amelynek tagjai alamizsnából tartották fenn magukat, és kegyes cselekedetekből, azaz adományokból éltek.⁶ A templom boltozatán lévő falképekről az első írott dokumentum az 1713-ban vagy 1715-ben összeállított *Visitatio Pastoralis*, ami Monsignor Giacinto Lascarinak, Spoleto püspökének látogatásakor készült. A leírás szerint a templomnak kicsiny belső tere volt, amelybe egyetlen ajtón lehetett bejutni, a padozatot téglából alakították ki, íves boltozatát festmény díszítette. Az épület a napóleoni időkben a város tulajdonába került, majd deszakralizálták. Ezt követően magán-személyek használták és lakóépületté alakították át.



Az egykori spoletói Santa Caterina della Stelletta-templom épületét többször átalakították az évszázadok folyamán, egykori bejárata a via Felice Cavallotti 1. szám alatt található, ami ma a Silver Spuleti étterem egyik bejárata

A szerző felvételei



Az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom boltozati falképének 3D rekonstrukciós látványterve a szentély felőli nézetben

A szemléltetés módjának alapötlete: Sallay Dóra – Buzás Gergely, rekonstrukció: Magyar Melinda, MKE, 2020 / HUNGART © 2021

A Santa Caterina della Stelletta-konfraternitás egyik – talán utolsó – 19. századi priorja, Pietro Fontana 1848-ban leírást adott ki Spoleto templomairól.⁷ Ebből tudjuk, hogy az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom falai között ekkor már vendéglő működött, amely az Aloigi (Aluigi) család tulajdonában volt. Pietro Fontana szerint ekkor a képek még jó állapotban voltak, bár a prior sajnálattal állapítja meg, hogy a boltozatra kicsi a rálátás, mivel a korábban alacsonyabban lévő padozatot megemelték, és ez akadályozza, hogy megfelelő távolságból lehessen nézni a képet, melyet ő Filippo Lippi munkájának tartott.

Ezt követően az épület újabb funkcióváltáson esett át: egy 1872-ben írt, Umbria műemlékeit bemutató könyv szerint ekkor *bottega*, azaz valamilyen műhely működött benne.⁸

Ponziano Aluigi 1880-ban eladta az épületet Filippo Lucininek. Ő volt tehát a tulajdonos, amikor a boltozati freskót leválasztották az évtized végén vagy az 1890-es évek elején, és nyilvánvalóan ő adta el a képeket Emilio Costantini firenzei műkereskedőnek.

A falképek leválasztása és eladása után a helyi hagyományban még nyomon

követhető az egykori templom freskódíszítésének emléke, ahogyan például Monsignor Luigi Fausti, tudósként tisztelt helytörténész is megemlékezik róla egy, a spoletói templomokat bemutató kéziratában.⁹ Sőt az umbriai festészet kiváló szakértője, Bruno Toscano professzor 1963-ban megjelent, Spoleto látnivalóit bemutató könyvében is megemlíti az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom elveszett falképeit, melyek Budapestre kerüléséről ekkor még nem volt tudomása.¹⁰

Freskóleválasztás és átültetés

Az az igény, hogy falképeket leválasszanak a falról, legalább olyan régi, mint maga a falképfestészet története. A leválasztás technikájáról már az ókori szerzőknél, így Vitruviusnál is olvashatunk.¹¹ Falra festett képet általában akkor mozdítottak el a helyéről, ha a festményt tartalmazó épületet lebontásra ítélték vagy a falon már nem lehetett biztosítani a műtárgy tárolásához szükséges körülményeket. Azonban a herculaneumi és pompeji ásatások tanulsága szerint a rómaiak készítették kifejezetten szállítható, „exportálható” falképeket is, melyeket a helyszínre

szállítás után beépítettek az adott épület falába.¹²

Írott források a 15. századból maradtak fenn: ezekben a reneszánsz festők munkáival kapcsolatban említenek falképleválasztásokat. Ezek közül az első 1474-ben történt, amikor Piero della Francesca egy évtizeddel korábban festett *Feltámadás* freskóját választották le Sansepolcrobán, hogy ugyanannak az épületnek, a Palazzo Comunale-nak egy másik falára helyezték át. Ezután már gyakrabban találunk említéseket 15–16. századi firenzei, római falfestmények áthelyezéséről, de az 1600-as évek első évtizedeiben már Lombardiában is biztosan végeztek freskóleválasztásokat.¹³

A leválasztásra alapvetően három módszer terjedt el az évszázadok folyamán: „bőrében” való leválasztás (*strappo*) akkor történik, amikor csak a festékréteget tépik le a falról egy rendkívül vékony vakolatréteggel (*intonaco*) együtt. Ezt az eljárást a 18. századtól ismerték, de tökéletesítése csak az 1950–1960-as években történt meg. Ha ezt gyakorlott mester végzi, akkor a festmény szabálytalan felületének minden egyes részletét meg lehet őrizni. A beavatkozás elején a festett felületre – megfelelő előkészítés



Jacopo Zabolino köre: *Szent Márk*, vászonra átültetett falkép,
203 × 382 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Fotó: © Szépművészeti Múzeum 2021

után – állati enyvvel laza szövésű vász-
nat ragasztanak fel két rétegben. Majd
két-három nap múlva, a teljes száradás
után a vásznakat a freskó felső rétegé-
vel együtt erős mozdulattal lehúzzák,
letéplik (strappare = tépni) a falról. Ez
után a festmény hátoldalát konzervál-
ják, és valamilyen hordozóra (vászon-
vagy fémhálószerű megerősített merev
hordozó) ültetik. Végezetül a leválasztó
vásznakat vízzel lemosják a festmény
felületéről.¹⁴

Létezik olyan leválasztási módszer is,
amikor nemcsak a festett felület, hanem
azzal együtt egy bizonyos vastagságban
az azt hordozó vakolatréteg (*intonaco*)
is leválasztásra kerül. Ezt *stacco*, azaz
„húsában” leválasztásnak hívják, és ez
is nagyjából a 18. század elejétől terjedt
el Itáliában.

A falképek megőrzésére legrégebbinek
tekinthető módszer az ún. *stacco a mas-
sello*, amikor a festményt az egész fal-
darabbal együtt bontják ki. Az eljárást
az antik forrásokból ismerjük, és Itá-
liában a 15. századtól használták. Ez
a munka meglehetősen nehézkesnek és
költségesnek számított, ezért általában
kőművesek és kőszobrászok segítsé-
gével végezték. Így vágták ki például
Domenico Ghirlandaio *Szent Jeromos*

(1480) falképét és Botticelli ugyanab-
ban az évben festett *Szent Ágostont*
ábrázoló festményét Firenzében az Ogn-
nissanti templom lebontásra ítélt kó-
rusának falából, melyeket később a
templomhajó oldalfalára helyeztek át,
és ma is ott láthatóak.

Itáliában a festők és az első festmény-
konzervátorok egyre újabb technikákat
kísérleteztek ki, és a 19. század közepén
– éppen a pompeji és herculaneumi fal-
képleválasztások gyakorlata alapján –
bevezették a gipsz használatát. A levá-
lasztott falfestményt ilyenkor fa- vagy
fémkerettel megerősített gipszágyba
helyezték. A Pulszky Károly vásárlá-
sai során a 19. század utolsó évtizedé-
ben Olaszországból a Szépművészeti
Múzeumba került falképek egy részé-
nél is ezzel a technikával találkozunk.
A módszer hátránya a gipsznegatív
technológiai tulajdonságaiból adódnak:
ha nem tökéletesek a tárolási körül-
mények és nedvesedés lép fel, akkor
drasztikus elváltozások keletkezhetnek
a falképekben.

A leválasztásokat végző restaurátorok
a gyakorlati lépéseket, módszereket
általában maguk kísérletezték ki, al-
kalmazták és néha le is írták, amire
több példát is ismerünk a 19. századi

A ma fekete színű
háttér eredetileg
kék volt, csillagok
ragyogtak rajta, amiket
fémfóliával alakított ki
a művész. Ma már csak
a csillagok nyomát
fedezhetjük fel, ha
közelről vizsgáljuk
a festett felületet.

Itáliából.¹⁵ A „restaurátor” megjelölést
persze szinte sohasem mai jelentésében
használhatjuk a 19. századi beavatko-
zásokat végző mesteremberekre; sem
gyakorlati technológiai, sem etikai ér-
telemben. Volt köztük, aki kémikus-
nak indult, amatőrként sajátította el
a falképleválasztás technikáját, amit
alapvetően a kémiai és fizikai ismeret-
ek felől közelített meg, majd hosszabb
tanulmányban publikálta felépítő anya-
gokra, pigmentekre vonatkozó vizsgá-
latait. Ő volt Giuseppe Zeni, aki a Szép-
művészeti Múzeum gyűjteményében
lévő, Padovából származó *Mária Szent
Jánossal és két nőalakkal a kereszt alatt*
(ltsz. 51.2972) falképtöredéket válasz-
totta le 1826 körül a padovai Santa
Giustina bencés monostor böjti refek-
tóriumból.¹⁶ A castelfrancói születésű
Filippo Balbi gróf szintén kémiát ta-
nult, mielőtt kifejlesztette egyéni tech-
nikáját, hogy a leválasztás módszerével
mentse meg 1816 és 1818 körül a leb-
ontásra ítélt, valaha Treviso közelében állt
Villa Soranza Veronese és műhelye által
festett falképeit.¹⁷ Az ekkor leválasz-
tott freskók közül ma az *Erő allegóriája*
(ltsz.: 51.807) szintén a Szépművészeti
Múzeum gyűjteményében található.



Emilio Costantini professzor firenzei galériájában, archív fotó

Forrás: New York University, The Acton Photograph Archive, Villa La Pietra, Firenze



Az egykori Santa Caterina della Stelletta-templom boltozati falképének síkban elrendezett rekonstrukciója. A festmény szélein a dekoratív keretezés nem teljesen párhuzamos, mivel a helyiség szabálytalan téglalap alaprajzú

Rekonstrukció: Magyar Melinda, MKE, 2020 / HUNGART © 2021

Giuseppe Steffanoni

Velük ellentétben a spoletói egykori Santa Caterina della Stelletta-templom boltozati falképeit levásztó Giuseppe Steffanoni (1841–1902) festőnek indult, tanulmányait Antonio Zanchi bergamói festőművész műhelyében kezdte. Steffanoni 1880-tól vállalt már önálló megrendeléseket, elsősorban Milánó és Bergamo környékén működött elismert restaurátorként. Népszerűségét jelzi, hogy 1883 és 1893 között a milánói Brera képtár több mint száz alkalommal adott neki megbízatást restaurálásra. Több évig dolgozott együtt a Luigi Cavenaghival, aki Leonardo Utolsó vacsora freskójának restaurátorként vált híressé.¹⁸

Steffanoni feltehetően az 1880-as évek végén vagy az 1890-es évek elején választotta le *strappo* technikával a spoletói *Krisztus és a négy evangélista* freskót.¹⁹ Ezután vászonra ültette a darabokat, ami, tekintettel nagy méretükre, nyilvánvalóan megkönnyítette későbbi szállításukat is.

A spoletói templomban végzett munkájára Steffanoni így emlékezett vissza pár évvel később, 1896-ban: „Egy firenzei magánszemély megbízásából egy kis spoletói templomban átültettem egy Filippo Lippi által festett, 35 négyzetméter felületű boltozatot, amely középen a Megváltóval a négy evangélistát ábrázolja az életnagyságnál sokkal nagyobb méretben. Ma Buda-Pest múzeumában található.”²⁰ A beavatkozás nem lehetett

egyszerű feladat, mivel íves falon kellett dolgoznia és aztán a nagy méretű képeket sík felületre kellett alakítania.

A Steffanoni visszaemlékezésében szereplő magánszemély nagy valószínűleg Emilio Costantini (1842–1926) firenzei műkereskedővel azonosítható, akinek a Steffanoni családdal való kapcsolatát jelzi, hogy a restaurátor egyik fiának, Attiliónak (1881–1947) is adott el műveket.²¹

Costantini a századforduló firenzei műkereskedelmi életének egyik kulcsfigurája volt, galériáját főként külföldi gyűjtők látogatták. Kortársai „Professore”-nak szólították, mivel az Istituto d’Arte di Firenzén festészetet tanított. Régi festmények és akvarellek másolására szakosodott. A műtárgy kiviteli

engedélyek szerint Pulszky 1894-ben több mint harminc ládányi műkincset vásárolt tőle a Szépművészeti Múzeum számára, tábla- és vászonképeket, szobrokat és freskókat, amelyek a Régi Képtár és a Szobor Osztály törzsanyagát alkotják – ezek között voltak a spoletói templom boltozatáról leválasztott falképek is. Az öt freskót 1894 októberében szállították Firenzéből Budapestre.²²

A festmények nagy valószínűséggel nem lehettek jó állapotban a vásárláskor. Erre abból következtethetünk, hogy Pulszky Károly megbízta Domenico Brizi Assisiből Budapestre meghívott restaurátort, hogy mérje fel az öt kép állapotát és mondja meg, milyen beavatkozásokat tart szükségesnek. Az 1896. február 22-én kelt szakvélemény szerint a sérült, kopott színeket kellett helyreállítani a salétromos felületen.²³

A múzeum irattári dokumentumai alapján igen valószínűnek tűnik, hogy Domenico Brizi ekkor el is végezte a munkát, de már nem Pulszky, hanem Than Mór igazgatóhelyettes jóváhagyásával.²⁴ A vászonra átültetett nagy méretű falképeket stabilizálni kellett. Ezért van ma a ciklus mindegyik darabjának vakkeretén egy falécekből álló, rácsos merevítő rendszer, melyhez enyves, krétás masszával, vászoncsíkok segítségével

vel mindenütt hozzáragasztották a vásznat.²⁵ Nem tudni, hogy erre a beavatkozásra mikor került sor.²⁶

A rekonstrukció kérdése

A ma öt képből álló sorozat eredeti, félköríves dongaboltozaton lévő elrendezésének megértését nagyban segíti egyrészt a képek szélein húzódó dekoratív, geometrikus díszítés, mely az egykor félköríves oldalaknál szélesebb, áttört mintázatú, késő gótikus sávval egészül ki, enyhén csipkézett lezárással. Ez a széles sáv a Krisztust ábrázoló töredék alsó és felső részén is megvan, ami arról tanúskodik, hogy a boltozat teljes hosszában végigfutott. Egyszerűbb, sárga négyzetekből felépülő, geometrikus díszítő sáv húzódott végig az egykori boltozat boltvállai felé eső részen, azaz a terem hosszanti oldalfalához kapcsolódó széleken, mely ma a négy evangélista alakját mutató képek alsó részét képezi.

A képek eredeti elrendezésére következtethetünk a kápolna valós fényviszonyainak vizsgálatából is. Az öt figura megvilágítása ugyanis egyértelműen a helyiség bejárata feletti ablakot jelöli ki fényforrásként. A ma fekete színű háttér eredetileg kék volt, csilla-

gok ragyogtak rajta, amiket fémfóliával alakított ki a művész. Ma már csak a csillagok nyomát fedezhetjük fel, ha közelről vizsgáljuk a festett felületet.

Krisztus és a négy evangélista elrendezése a hagyományos, középkori menyeyi hierarchiát tükrözi: az eget megtestesítő boltozat legmagasabb pontjára került a frontálisan ábrázolt Krisztus. Az evangélisták valamivel lejjebb voltak, elhelyezkedésük közvetítő szerepüket mutatja a földi és égi világ között. Spoleto környékén több olyan egyetű, kis méretű templom is fennmaradt, amelyek 15. század második felében festett boltozati dekorációja szinte azonos ikonográfiát jelenít meg nagyon hasonló elrendezésben, és amelyek szerencsés módon ma is eredeti helyükön tanulmányozhatóak. Ilyen például a 13. században épült Szent Sebestyén-templom Pupaggiban (Sellano), ahol az evangélisták díszes trónuson ülnek. Itt muzsikáló angyalok kara is kiegészíti az égi jelenetet. De ilyen még a 15. század második felében készült Madonna delle Forche (Vallo di Nera, Perugia) dongaboltozatos kis kápolnája datált, 1494-ből való falképeivel; valamint az azzanói (Spoleto) San Lorenzo-templom szintén félköríves dongaboltozatának 1488-ban festett dekorációja.



Jacopo Zabolino köre: *Szent János*, vászonra átültetett falkép, 204 × 286 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
Fotó: © Szépművészeti Múzeum 2021



Közeli felvétel a csillagok nyomáról a ma fekete színű, eredetileg azonban kék háttéren
A szerző felvétele



Jacopo Zabolino: *Áldó Krisztus és a négy evangélista*,
falkép a San Lorenzo-templom félköríves dongaboltozatán, 1488, Azzano (Spoleto)
Fotó: © Silvio Sorcini / HUNGART © 2021

Azzano

A templomról szóló, az 1800-as évek közepétől fennmaradt források (Pietro Fontana, Mariano Guardabassi) a falképeket általában Filippo Lippinek tulajdonítják vagy az ő iskolájához kötik (Lorenzo Sinibaldi). Ami magyarázható talán azzal, hogy a quattrocento eme festőóriásának egyik legjelentősebb falképciklusa éppen Spoleto-ban található: a dóm szentélyébe egy Mária életét bemutató ciklust festett az 1460-as években. Kötődését a városhoz az is jól mutatja, hogy síremléke is az itteni domban található. Ezzel az attribúcióval a későbbi kutatók azonban már nem értettek egyet, ahogyan az umbriai

középkori falképfestészet egyik legelismeretebb szakértője, Filippo Todini sem, aki inkább egy kevésbé ismert mester, Jacopo Zabolino fiatalkori munkájaként tekintett a Budapestre került öt festményre. Todini a budapesti freskón kívül stíluskritikai alapon még jó néhány festményt tulajdonított ugyanennek a mesternek, akinek működését a quattrocento második felére, Spoleto-ba helyezte.²⁷ Jacopo Zabolino pályájának megrajzolása azért sem egyszerű, mert neve a forrásokban több változatban is fennmaradt. Mindenesetre a Spoleto-tól nem messze fekvő, azzanói San Lorenzo-templom azonos elrendezésű és közel azonos témájú falképeit 1488-ban ő festette. Az azzanói falké-

pek ugyanis szerencsésen ritka példái a szignált és datált umbriai 15. századi freskófestészetnek.²⁸

Az azzanói és a budapesti falképek kapcsolata érződik a kompozíció elrendezésében, a figurák kialakításában. A boltozat alsó részén, a boltvállak felett az írásszalagot tartó, félalakos evangélisták elrendezése is azonos mindkét esetben: János mellett Márk és velük szemben Lukács és Máté szerepel attribútumaikkal. Azzanóban azonban e két utóbbi evangélista között Szent Sebestyén alakja is feltűnik. Mindkét boltozati kompozíciót geometrikus mintákból felépülő, több színnel megfestett hangsúlyos keretezés veszi körbe, melynek áttört köcsipkére emlékeztető mintá-

zata a budapesti képeknek némileg gótikusabb jelleget kölcsönöz. A szoros tematikai hasonlóság ellenére azonban figyelembe kell vennünk az eltérő festői megfogalmazást, ami a figurák megfestésében, a fej, a kezek kialakításában jelentkezik szembetűnően. A budapesti falfestményekhez képest az azzanói freskó némileg lendületesebb, dinamikusabb felfogást mutat mind az alakok tömegének megformálásában, mind a drapériakezelésben. A budapesti freskókon nemcsak a drapériaredők merevebb kezelése, az arcok vonalásabb, részletezőbb festésmódja szembetűnő, de a figurák eltérő arányai is, például Máté attribútuma az angyal esetében. Olyan jelentős különbségek ezek, melyek alapján az 1488-ban festett azzanói képekhez képest a budapesti freskókat pár évtizeddel korábbra, az 1460-as évekre kell helyezni.

A budapesti falképekhez az azzanói freskóknál kompozícióban és stílusban

is közelebb áll a már említett perugiai Madonna delle Forche (Vallo di Nera) boltozati falképe. Todini ezeket szintén Jacopo Zabolino munkái között sorolta fel, de azzal a kiegészítéssel, hogy a mester együtt dolgozhatott egy bizonyos Pseudo Zabolínóként emlegetett festővel.²⁹ A budapesti *Krisztus és négy evangelista* freskók mesterkérdésével

kapcsolatban csak feltevésekre szorítkozhatunk, de az nyilvánvalónak tűnik, hogy az eredeti elrendezés, ikonográfia és talán a mesterkérdés vizsgálatát sem lehet elválasztani attól a korábban említett, középkori eredetű, egyterű, dongaboltozattal fedett kápolnatípustól, mely Umbriában, Spoleto környé-



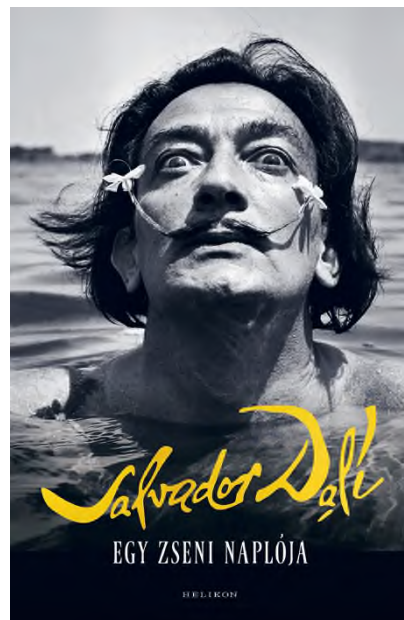
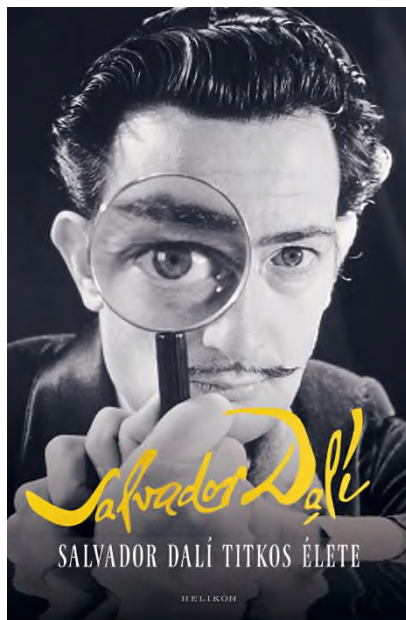
Jacopo Zabolino köre: *Szent Máté*, vászonra átültetett falkép, 217 × 334 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Fotó: © Szépművészeti Múzeum 2021

kén volt elterjedt, és boltozati dekorációját a 15. század második felében kapta. Ez az emlékcsoport pedig minden bizonnyal összeköthető azzal a műhellyel, melynek vezető mestere Jacopo Zabolino lehetett.

| 1 Ltsz.: *Áldó Krisztus* 1223; *Szent Máté* 1223a, *Szent Lukács* 1223b; *Szent Márk* 1233c; *Szent János* 1223d | 2 L. Pagnotta: Una chiesa per cinque affreschi / Jacopo Zabolino freskóikulásának spoletói provenienciája. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 100., 2004, 41–51., 169–176. o. Ismételt megjelenés: *Spoletium*, 49, 2012/5., 58–63. o. | 3 Ezúton is köszönöm a Silver Spuleti étterem vezetőjének, hogy engedélyével a teremben méréseket végezhetünk és fotókat készíthetünk. | 4 Talán az egyik legrégebbi példa erre az épülettípusra a 11. századra visszavezethető S. Illuminata (Todi) templom. Ebbe a csoportba tartozik még a S. Matteo in Campo d'Orto templom Perugiában; a S. Maria in Pieve d'Agnano (Camporeggiano, Gubbio mellett); Assisiben a Sto. Stefano-templom; a Santa Maria Maddalena-templom S. Maria degli Angeli közelében. R. Pardi: *Architettura religiosa medievale in Umbria*. Spoleto, 2000, 80. o. | 5 Pagnotta 2004, 46. o. | 6 Pietro De Lunel: *Visita apostolica*: „[...] Eodem die [Die XVI Xbris 1571] Visitavit ecclesiam S.ta Catherinae della Stelletta oratorium confrater. tis disciplinatorum eiusdem nois [nominis] quae ex elemosinis sustentatur et confratres operibus piis incumbunt [...]”. *Sacra visita di Pietro de Lunel, vescovo di Gaeta, 1571–1572*, c. 213. Biblioteca Comunale di Foligno. Az eredeti kézirat szövegét közli: Pagnotta 2004, 46. o. | 7 P. Fontana: *Descrizione della Chiesa Metropolitana de Spoleto*. Spoleto, 1848/57., 33. o. | 8 M. Guardabassi: *Indice-Guida dei monumenti Pagani e Cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria*. Perugia, 1872, 279. o. | 9 A szöveget közli: Pagnotta 2004, 48. o. | 10 „[...] all'inizio dell'attuale via F. Cavallotti, era la chiesetta di S. Caterina della Stelletta, con affreschi del XV sec. nella volta (attribuiti perfino a Filippo Lippi) che oggi più non si vedono.” „Per gli scomparsi affreschi nella vicina ex ch. di S. Caterina, v. P. Fontana, *Descriz.*, p. 57.” B. Toscano: *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*. Spoleto, 1963, 97., 110. o. | 11 „Spártában pedig némely falakból még képeket is vágtak ki úgy, hogy átfűrészelték a téglákat, és fakerebbe foglalták őket; ezeket a Comitiumra hozták, hogy Varro és Murena aedilisi hivatali idejét emlékeztetéssé tegyék.” Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről* (ford. Gulyás D., előző: Hajnóczy G.). Budapest, 1988, 62. o. | 12 Az ókori levélasztási módszerekről: R. Ling: *Roman Painting*. Cambridge University Press, 1991 | 13 F. Autelli: *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica*. Catalogo ragionato, Milánó, 1989, 43–68. o. | 14 A középkori és reneszánsz freskók levélasztási technikájáról: E. Borsook – G. Superbi: *Technica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano (Villa I Tatti)*. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 9., Firenze, 1986 | 15 L. Ciancabilla: *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*. Firenze, 2009 | 16 Giuseppe Zeni *Sul distacco delle pitture a fresco* címmel technikai leírását 1840-ben adta ki. F. Autelli: *Pitture Murali a Brera. La rimozione: notizie storiche e fortuna critica*. Milánó, 1989, 50. o. | 17 K. Brugnolo Meloncelli: *Battista Zelotti*, Milánó, 1992 | 18 C. Giannini: Attilio Steffanoni restauratore e antiquario. Un diario inedito. In: *Francesco Malaguzzi Valeri (1867–1928)*. Szerk. A. Rovetta – G. C. Sciolla. Segrate, 2014, 205–216. o. | 19 Pagnotta 2004, 9. jegyzet | 20 Giuseppe Steffanoni iktatókönyve (A. 185), amelyet a Steffanoni család (Bergamo) magánlevéltára őriz (fordítás: Tátrai Vilmos). | 21 Costantini Lorenzo Lotto és Bernardino de' Conti festményeket adott el Attilio Steffanoninak. C. Giannini: Attilio Steffanoni restauratore e antiquario. Un diario inedito. In: *Francesco Malaguzzi Valeri (1867–1928)*. Szerk. A. Rovetta – G. C. Sciolla. Segrate, 2014, 199. o. | 22 A firenzei Műtárgykvivelti Hivatal 1894. október 15-én állította ki a képek műtárgykvivelti engedélyét: „N. d'ordine 85 Data della licenza: 15 ottobre 1894, Registro N. 79. Cognome e nome dello speditore: Giovanni Scampoli. Indirizzo apposto sui colli: Galleria Nazionale Budapest. Natura dell'oggetto: affreschi su tela Autore e scuola, ed epoca a cui è attribuito: ignoto. Soggetto e descrizione: 5 affreschi riportati su tela con 5 Santi Cristo e i quattro evangelisti. Dimensioni: uno metri 6,75 x 190 / e 4 m. 335 x 2,00”. Firenze, Ufficio Esportazione, Archivio, 79/1894 | 23 „Perizia per 3 dipinti a fresco che trovarsi nell'Accademia di Belle Arti che hanno bisogno delle sotto descritte riparazioni, 1223. quadro della superficie di metri 10,77 (rappresenta un gran Gesù Cristo) per togliere il salnitro che già ha danneggiato in alcuni punti il dipinto e per impedire che il salnitro si rinnovi e per levare le macchie causate dal salnitro...fiorini 270. Al detto affresco per mettere le tinte neutre, stuccature ect., in tutti quei tratti che il salnitro ha mangiato il colore e corroso l'intonaco...fiorini 180. Al detto affresco per rimettere il colore in tutti quei punti che già vi era stato messo per nasconderla sconciezza delle scorticature e stuccature...fiorini 130. [...] Budapest 22 febbraio 1896 Brizi Domenico” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 117/1896 | 24 Simon Dezső levele, 1896. május 10., Szépművészeti Múzeum, Irattár, 116/96 | 25 Sallay Dórának tartozom köszönettel segítségéért, hogy a freskóiklus darabjait a Reneszánsz Csarnok faláról való elmozdításuk után is tanulmányozhattam. | 26 A sorozat darabjait a múzeumban az elkövetkező évtizedekben többször is restaurálták: Beer József Konstantin 1913-ban, Prudzik József 1962-ben. | 27 F. Todini: *La Pittura Umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*. Vol. 1–2. Milánó, Longanesi, 1989, 335. o. | 28 „[...] IACOBUS ZABOLINUS PINSIT SUB AN[N]O D[OMI]N[I] M.CCCC.LXXXVIII” A felirat átírását közli: C. Strehlke: Jacopo Zabolino. In: C. Strehlke – M. Israëls: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*. Milánó, 2015, 618. o. | 29 F. Todini: *La Pittura Umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*. Milánó, Longanesi, 335. o.

Óvakodj a zsenitől



Salvador Dalí titkos élete, fordította Balla Katalin,
Helikon Kiadó, 2019, 404 oldal, 3999 Ft

Salvador Dalí: Egy zseni naplója, fordította Vargyas Zoltán,
Helikon Kiadó, 2019, 328 oldal, 3999 Ft

Fáy Miklós

Ennyi az egész? Két kötet Dalí, titkos élet és napló, és az ember valamiért azt hiszi, hogy tényleg lesz valami titok belőle, ehelyett azt olvasgatja, hogy milyen volt a mester széklete. Vékony, vastag, szagos, szagtalan.

Talán túllépett a világ Salvador Dalín, amit ő botránynak hitt, remélt és szeretett, az ma legfeljebb orvosi fantaszta számára érdekes. Nemrég olvastam Hitler székleteről: szokatlanul vékony volt. Mire lehet ebből következtetni? A szorulásos emberek nem közömbösek a képzőművészettel kapcsolatban? Nem tudom, elegendő-e a következtetéshez ez a mintavétel.

Eljárt az idő Dalí naplója fölött. Ami akár jó dolgot is jelenthet: annyira fel-lazította a művészi személyesség határait, hogy ma már mindenki szívesen mesélne nemcsak az egészségi állapotáról és a szexuális szokásairól, de bármiről, amivel igazolhatja magát, nem élt

főlöszlegesen, nem csak egy volt a hanyabolyban, akire majd egy még csak nem is különösebben jelentős napon ráta-
pados a Jóisten, és kész, ennyi volt. Ami marad utána, az egy paca a földön. Vagy a vásznon.

Lehet, hogy Dalí egyszerűen túlnyerte magát. Nem tudom. De olyan jó volna fölháborodni rajta, hüledezni, töprengeni, hogy félbolond, vagy tán egészen az. *Story* magazinon, bizalmas beszélgetéseken és mélyinterjúkon edződött generációknak ez már semmiség. Ami valaha Dalí erősségének tűnt, hogy jól kezeli a médiát, hogy érdekessé tudja tenni magát és a művészetét, az mára fárasztás és pojácaság. Egy festett hajú vén krampusz, aki pofákat vág, nyakig a vízben. A bajusz végén két virág. Ha ez a szürrealizmus, akkor nein, danke. Még csak gondolkodni sem akarok azon, hogy vajon mi igaz a Dalí-történetekből, és mi az, ami írói munkásságának része.

Ezen is túl vagyunk. Az ember szeretne azt hinni, hogy egy nagy művész mindig és minden tekintetben nagy művész, de Michelangelo szonettjei sem a kedvenceim. Dalí naplója sem az. Várjunk csak egy pillanatra. Ez igaz? Tényleg nincs más hatása ennek a két kötetbe tett hétszáz oldalnak, mint hogy arra jut az ember: ehhez értett. Magyarázni, túlmagyarázni, fontoskodni, fontossá lenni, úgy bizalmasnak lenni, hogy közben mégsem mond el magáról semmi lényegeset. Bűvészkedni a bárd-
dal, hogy ömöljön a vér, és mégse legyen semmi húsbavágás. Van ennek magyar megfelelője, Szentkuthy Miklós. De hát Szentkuthy sem egy fazon, aki zöld ingben és fog nélkül löki a süketet. Vagyis igen, de mégis vannak mélyebb rétegek. Hol van Dalí, az irodalmi Dalí, nem a festő, mélyebb rétege? Egyszerűbbé téve a kérdést: mit ad a két könyv?

Először is: a Chartreuse-t. Nyilván nincs ebben semmi újdonság annak, aki egy kicsit is ért az italokhoz, én eléggé járatlanként csak a szót ismerem. Valami likőr. De Dalí elmeséli, hogy náluk szokás volt szerdánként ebéd után inni egy fél pohárral. Szigorúan fél pohárral, de ő egyszer megivott talán hatot, és az apja leteremtette, hogy ebből az erős italból nem szabad ennyit. Ez már tényleg valami érdekes és fogható, ellenőrizhető és átékelhető. Még nem ellenőriztem és nem éltem át, de utánanézttem, nem bonyolult beszerezni, 55% az alkohol benne, az Elixir-nél 69, szóval tényleg erős, de egy szép napon majd kipróbálok.

Másodszor: a zsenikomplexus. Mindenki átesik rajta, vagy volt egy idő, amikor átesett rajta, amikor olyan világban élünk, hogy még a P. Mobil is azt énekelte: csak hősként érdemes élni. Hogy kellett valami magyarázat,

miért vagyunk ebben a szürke nyavalyában, nyakig és örömtelenül. Mert ez a hazánk? Nem, hanem mert valamiért kitaláltak és idepottyantottak. Ha nem találtak ki, akkor meg nekünk kell kitalálnunk magunkat. Ahogy Dalí tette. Vagy ahogyan Gala tette Dalival. Nem hitt a közepszerűségében. Nyilván az ember kinövi az ilyesmit, ha nem növi ki, akkor sem vallja be, hogy még nem nőtte ki, de Dalí dühöngő zsenikomplexusa furcsa módon még most is felszabadítóan hat az olvasóra. Van egy Richard Strauss-mondás, hogy nem értem, miért ne írhatnék önmagamról szimfonikus költeményt, amikor legalább olyan érdekesnek tartom magam, mint Napóleont. Persze, ebben van egy kis csavar, mert Richard Strauss tényleg zseni volt, és tényleg legalább annyira érdekes volt, mint Napoleon. De Dalít olvasva is valami hasonló tölti el az embert. Legalább annyira érde-

kes vagyok, mint ő. Nem tudok festeni. Hát aztán? Ez se képeskönyv, nem azért olvassa az ember, hogy majd jön a függelék, és megértjük a rinocéroszt.

Ez a harmadik. A rinocérosz. Nem bonyolult fixáció, szegény orrszarvúak többek között emiatt szenvednek, emiatt gyilkolják őket az orrvadászok. Mert a tülök annyira egyértelmű fallikus szimbólum, hogy elhiszik: talán tényleg hat. Porrá török, tablettákba keverik, megisszák vízzel, várják a hatást. Szörnyű.

Mégsem szörnyű. Mert az ember ott áll, mondjuk Párizsban, mondjuk a Pompidou Központban, mondjuk épp egy Dalí-kép előtt, kicsit hátrál, ott a pad, leülne rá, de előbb megnézi, minden rendben van-e, nem ül-e rá valamire. Dehogynem. Egy piros matricára, amelyen a távolságtartásra figyelmeztetik. Maradjunk legalább egy méter távolságra a másik orrszarvútól.



SZŰCS ATTILA
A KÉTELY ÉS CSODÁLKOZÁS BŐSÉGE
 2021. május 27 - július 30.

DEÁK ERIKA GALÉRIA
 1066 Budapest, Mozsár utca 1. / www.deakerikagaléria.hu

EGY AMERIKAI FLÓRENCBEN

Van az a híres fénykép, *Egy amerikai lány Olaszországban*. Annyira híres kép, hogy nemcsak azt lehet tudni, ki készítette (Ruth Orkin), de azt is, hogy kiről. Ninalee Craig volt a lány neve, aki, mint valami Botticelli-figura, átlebegett a firenzei utcán, miközben pajos, ábrándos vagy öreg legények elbűvölten bámulták. A fénykép 1951-ben készült, sem Ruth Orkin, sem Ninalee Craig nem él már. Firenzének, mondánánk, hogy hetven év nem idő, szemhunyas, semmi sem változik, a házak ugyanott állnak, talán volt egy vagy két homlokzatfestés, de az sem biz-

tos. Hanem belül. A Strozzi-palotában amerikai művészek munkáit állítják ki, Warholtól Kara Walkerig, és nem csak w-vel kezdődő nevű művészeket. Kara Walker még nem is élt, amikor Ruth Orkin elkattintotta a gépet, de hetven év ezek szerint elég volt ahhoz, hogy az amerikaiak betegyék a lábukat a reneszánsz palotákba.

American Art 1961–2001. Le collezioni del Walker Art Center Da Andy Warhol a Kara Walker (Amerikai művészet 1961–2001. A Walker Art Center gyűjteménye Andy Warholtól Kara Walkerig), Palazzo Strozzi, Firenze, 2021. augusztus 29-ig



Ruth Orkin: *American Girl in Italy (Egy amerikai lány Olaszországban)*, 1951, zselatinos ezüst nyomat, 26,1 × 33,5 cm

© Ruth Orkin

Balra: Cindy Sherman: *Untitled Film Still #32 (Cím nélküli film still #32)*, 1979, zselatinos ezüst nyomat, 20,2 × 25,4 cm

© Cindy Sherman

Jobbra: Michel Journiac: *24 heures de la vie d'une femme ordinaire (24 óra egy hétköznapi nő életéből)*, 1974, 24 vintage ezüst nyomat, mindegyik 24 × 18,3 cm

© Michel Journiac / ADAGP, Paris 2020



AMERIKAIKAIK PÁRIZSBAN

Nem tudom, van-e valami kereskedői, pénzemberi perverzitás abban, hogy François Pinault mindig a kereskedelem templomait vásárolja meg abból a célból, hogy művészeti templomokat hozzon belőlük létre. Van-e üzenet, hogy szép dolog a pénz, de nem oly szép, mint az art? Vagy épp ellenkezőleg: hová lennétek a gyönyörű lelkekkel, ha nem jönne valaki, aki kinyitja hozzá a pénztárcáját? A ti nagy lelketek mind elfér az én nagy zsebemben. Monsieur Pinault mindenestre a velencei Dogana után a párizsi Börze épületét is megvásárolta, felújította, telepakolta műtárgyakkal. Lehet perze tiltakozni, ha mindenki oda igyekszik, ha mindenki a helyét biztosítja az interneten, akkor én nem. De aki nemet mond, az is igent mond, az is Pinault kottájából játszik. Nagy dérral és dúrral nem nézem meg Michel Journiacot vagy Cindy Sherman. Akkor már nem egyszerűbb dér és dúr nélkül megnézni őket?

Journiac / Wilson / Levine / Sherman / Prince / Lawler, Bourse de Commerce, Pinault Collection, Párizs, 2021. december 31-ig





Jan Matejko: *Kopernikusz, a csillagász – beszélgetések Istennel*, 1873, olaj, vászon, 226 × 315 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, Krakko
Fotó: © Grzegorz Zygier

KÉT LENGYEL LONDONBAN

Miért ne választanánk a hosszabb utat? Elmehettünk volna Krakkóba is, hogy megnézzük Jan Matejko festményét Kopernikuszról. Mégis érdekes, ahogy egy meggyötört nép keresi önmagát, régi nagyjaihoz fordul, te is, ugye, lengyel voltál, és mégis meg tudtad változtatni a világot. Ráismerünk az érzésre, csak nálunk az egri nőket festették meg, vagy Dobozy Mihályt. De Krakkóban mindez olyan reménytelenül kelet-európai. Ha viszont Matejkót átviszik Londonba, az már egészen más. Akkor már az angolok mondják, hogy lám-lám, egy lengyel, aki megváltoztatta

a világlátásunkat, megérdemli a figyelmet. A National Gallery most Matejko képe mellé még az igazi Kopernikusz-tól is kiállít valamit, egy eredeti, 1543-ból való példányt a *De revolutionibus orbium coelestium*ből (*Az égi pályák körforgásairól*). Csak hogy tudjuk: ha tényleg a Föld kering a Nap körül, akkor nincs annak a szónak semmi értelme, hogy nyugat.

Conversations with God. Jan Matejko's Copernicus (Beszélgetések Istennel. Jan Matejko Kopernikusza), The National Gallery, London, 2021. augusztus 22-ig



Hans Dorn: *Asztrólábium*, Buda, 1486, sárgaréz, részben aranyozott, 58,8 × 45,2 × 3 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, Krakko
Fotó: © Grzegorz Zygier

„ÚGY LÓG A NYAKAMBAN A FÉNYKÉPEZŐGÉPEM, AHOGY EGY TURISTA NYAKÁBAN IS LÓGNA”

Hans Eijkelboom-interjú az Artmagazin Online-on



Photo Note	November 15, 1996
London	Kensington
3.25 - 3.25	

A holland fotográfus, Hans Eijkelboom *Fotójegyzetek, 1992 – napjaink* című projektje éppen azt dokumentálja, ami felett általában igyekszünk elsiklani: mi, emberek jobban hasonlítunk egymásra, mint szeretnénk. A majdnem húsz éve bővülő fotósorozat az utca emberét mutatja – lesikeraszerűen. Készítőjük – lesikeraszerűen a képek tablókba rendezésével arra hívja fel a figyelmet, hogy különleges egyéniségeink ellenére tömegként már feltűnik egyformaságunk, legalábbis ha az öltözködésről van szó. A globalizációnak köszönhetően könnyen előfordulhat, hogy ugyanaz vagy nagyon hasonló kabát van valakin Londonban és Oslóban, Adidas pulóvert viselnek Ausztriában és Olaszországban, és évek óta mindenütt nagy sláger a kanári-sárga kabát. Még folytathatnánk. A *Fotójegyzetek, 1992 – napjaink* sorozatból július 22-ig a Madách téren látható válogatás, Hans Eijkelboommal ennek apropóján beszélgettünk.

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

GERHES GÁBOR DER PLAN.

mái
manó
ház



Gerhes Gábor: *Der Plan*.
A tudás megszerzésének olykor
mesébe illő mozzanatai, 1997–2021
Fairy-tale-like moment while Acquiring
Knowledge, 1997–2021

2021.
06. 15.
– 2021.
08. 15.

maimano@maimano.hu
www.maimano.hu
www.facebook.com/maimanohaz

acb nka