

ÚjMűvészet

2016 május

ujmuveszet.hu



nka

16.005 >

KSN 0866-2185
9 770866 218000

695 Ft

➤ Le a kalappal! – Picasso Budapesten ➤ De Chirico nyugtalanító múzsái ➤ Szentendre földön, egen, vízen: Vajda Lajos, Czóbel Béla, Regős István ➤ Szabadidős szenvedélyek: Vízizri, Akkumulátor, Punk és művészet ➤ Ez nem kunszt! – A művész mint történész ➤



KÉPEK és PIXELEK

Fotóművészet – és azon túl
Photographic Art – and Beyond

PIXELS and PICTURES

NEMZETI SZALON

NATIONAL SALON

2016

MŰCSARNOK

BUDAPEST XIV., HŐSÖK TERE

04. 23. – 06. 26.

A nyugtalanító művésza

Le a kalappal, mert leröpül
Picasso – Alakváltozások (1895–1972). Beszélgetés Emilie Bouvard és Tóth Ferenc kurátorokkal
RÓZSA T. ENDRE 4

A magyar kapcsolat
Pablo Picasso viszonya az 1956-os magyar forradalomhoz
P. SZABÓ ERNŐ 9

A zsidó angyal
De Chirico Ferrarában – metafizika és avantgárd
P. SZABÓ ERNŐ 10

Földön, egen, vízben

Egy másik Vajda
Vajda Lajos *A templom Szentendrén* című művéről
HORVÁTH ÁGNES 14

Czóbel – újratöltve
Czóbel Béla új állandó kiállítása Szentendrén
KOPÓCSY ANNA 18

Kis éji festészet
Regős István tárlata
LÓSKA LAJOS 21

BudapestArtWeek

Minden, ami képzőművészet!
Az első ArtWeek Budapesten
MULADI BRIGITTA 24

A punk a lelkem hangja
Szenvedély. Rajongás és művészet
MULADI BRIGITTA 25

Töltődj fel!
Akkumulátor
HENRIK LÁSZLÓ 28

Mindjárt zrí lesz!, avagy munkástörekvések a szabadidő igényes eltöltésére
Vízíri. Munkáskultúra a Duna partján
RUDOLF ANICA 31

Konstruktív párhuzamok

Egy gyűjtemény lehetőségei
A Vass László Gyűjtemény új állandó kiállítása
EGED DALMA 35

Ez nem kunszt

A művész mint történész 2
Kortárs művészek és a történelem
TATAI ERZSÉBET 38

Kiállítások

Varázspillanatok
Végh András kiállítása
PATAKI GÁBOR 43

Távcső és nagyító
Torok Sándor kiállítása
PATAKI GÁBOR 46

Festettem egy Barbie baba arcot egy krumplira
Tamási Claudia kiállítása
DEÁK CSILLAG–KÖLÜS LAJOS 48

Szorongásművészet
Verebics Ágnes kiállítása
BOJÁR IVÁN ANDRÁS 50

Olvasó

Válogatott könyvjegyek
Vasné Tóth Kornélia (szerk.): *Ex libris és képkultúra. Modern magyar ex librisek*
RUDOLF ANICA 52

Az egykori reprezentáció képei
Tomsics Emőke: *Kacagány és camera. Az 1867-es koronázás fényképei a Magyar Nemzeti Múzeumban*
FARKAS ZSUZSA 53

Last minute

Fényképmélekek
Fehér László *Papirmunkák* című tárlatáról
LÓSKA LAJOS 56

A festőgép algoritmusai
Várady Róbert: *Merülés*
NEMES Z. MÁRIÓ 57



A borító **PABLO PICASSO** *Olvasó nő* (1932, olaj, vászon, 130x97,5 cm) című művének felhasználásával készült. A festmény megtekinthető a Magyar Nemzeti Galéria Picasso-kiállításán VII. 31-ig.



Architecture as Challenge

Pier Luigi Nervi életmű-kiállítása

FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2016. május 5–24.

A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építész- és Építőmérnöki Karának összefogásával több európai állomás után 2016-ban Budapesten is bemutatkozik a *Pier Luigi Nervi* életművét bemutató kiállítás.

Pier Luigi Nervi (1891–1979) a 20. század egyik legjelentősebb szerkezettervezője, a vasbeton-építészet nagy hatású alkotója volt. Expresszív formaképzése nem cél, hanem eszköz – gazda-



for: Mario Carnieri

Palazzo del Lavoro, Torino

ságos, az anyag tulajdonságait kihasználó szerkezetei ma sem veszítettek aktualitásukból. A hazai kiállítás Nervi magyarországi hatásának feltárásával méltóképpen kíván hozzájárulni ahhoz, hogy a BME díszdoktorává avatott, kiemelkedő mérnök munkássága a szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé váljon.

Helyi aktív építészet

15. Velencei Építészeti Biennále

Giardini, Venecia, 2016. május 28. – november 27.

Hogyan találhat otthonra a mai világban egy fiatal építészcsoporthoz pénz és megrendelés nélkül? Csak úgy, ha megfelelő közeget teremt magának, melyből a helyi közösség is profitálhat. Az idei Velencei Építészeti Biennalén – melyet *Reporting from the Front* (Jelentés a frontról) címmel rendeznek meg – egy ilyen példát láthatunk a magyar pavilonban, melyben a Ludwig Múzeum



for: Fajcsák Dénes

Arkt Művészeti Ellátó, Eger

– Kortárs Művészeti Múzeum szervezésében egy a kortárs építészet változó szerepfelfogását tükröző, szociális dimenziójú projektet mutatnak be *Helyi aktív építészet* címmel. Az arkt építész-stúdió kiállítása az egri Gárdonyi-kertben található lerobbant ingatlan újrahonosításán keresztül azt mutatja be, hogy hogyan lehet megrendelő és pénzmozgás nélkül, a helyi együttműködésekre alapozva létrehozni egy élő közösségi színteret. Kurátor: *Fábián Gábor és Fajcsák Dénes*

Kulcs a kézben

Chiharu Shiota installációja

Szentendrei Képtár, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2016. május 13-tól

Chiharu Shiota, a kortárs képzőművészet meghatározó alakja, akinek műveit az elmúlt évtizedben a világ legfontosabb művészeti központjaiban láthatta a közönség, most állít ki először Közép-Európában. A tárlat két, egymással szemközt elhelyezkedő helyszínen valósul meg Szentendrén: a Kmetty Múzeumban és a Szentendrei Képtárban. A művész és közvetlen munkatársai egy külön-



for: Sunhi Mang, A művész jövőtárból

CHIHARU SHIOTA: Kulcs a kézben, 2015

leges installációt építenek fel, mely a legutóbbi Velencei Biennalén nagy feltűnést keltő *Kulcs a kézben* című, a japán pavilonban létrehozott alkotás újragondolt, helyszínspecifikus változata lesz. Az *Emlékes* című műhöz a japán alkotó több ezer gombolyag piros fonalat és mintegy 15 ezer, használaton kívüli kulcsot is felhasznál. A kulcsokat március közepétől Magyarországon és a környező országokban gyűjtötte össze a Ferenczy Múzeumi Centrum. Shiota hosszas előkészítő munkát követően május első napjaiban kezdi meg az installálást a helyszínen.

Képek és pixelek

Fotóművészet – és azon túl. Nemzeti Szalon 2016

Műcsarnok, 2016. április 23. – június 26.

Csaknem százötven fotóművész több száz – az elmúlt tíz-tizenöt évben született – képe a falakon. A fotografikus művek öt nagy témakörben – Hely, ahol...; Szemben; Testkép; Nézőpont; Varázslat – találták meg a helyüket. Ám ezek korántsem szorosan zárt tematikus egységek. A mai magyar fotóművészetre – és az „azon túlra” – a műfajok, stílusok, megközelítések keveredése, viszonylagos-sága jellemző. A tárlat bejárásához, befogadásához



CSUDAI SÁNDOR: Fialokk hűsítik magukat a Dunában, Sziget Fesztival, 2015, Budapest

nem pusztán segítséget adhat a csoportokba rendezés, hanem az elrendezésnek köszönhetően izgalmas „párbeszéd” is kialakult a kiállított művek, műcsoportok között.

Egy-egy művész neve több helyszínen, más-más tematikus egységben is feltűnhet. A kiállított fotográfiák zömét digitálisan rögzítették, és digitális nyomatokkal mutatják be alkotóik. Markáns törekvés ugyanakkor az analóg képrögzítés és -másolás használata, sőt a historikus technikák alkalmazása is, és méretben, formátumban, instalációban is óriási a változatosság a képek között.

Vonal / Line

Csoportos kiállítás

Latarka Galéria,
2016. május 6–26.

Hogyan viselkedik különböző képzőművészeti műfajokban, az alkotók munkáiban a vonal mint az egyik legelemibb képképző eszköz? Hogyan használják a vonalat műveikben a kortárs alkotók? Milyen üzeneteket fogalmaznak meg a segítségével, milyen hatást gyakorol a művészetükre? Képképző rendszerükben milyen szerepet tölt be a vonal esztétikája, misztikumja? A barlangok falába karcolt vonalstruktúráktól meddig jutott a vonal,



BÁLVÁNYOS LEVENTE: Grafit relief, 2014, vegyes technika

milyen változásokon esett át, ha egyáltalán történt lényegi változás...? A soron következő kiállításon a Lengyel Intézetben belül működő Latarka Galéria különböző művészeti ágak képviselőivel kísérli meg körbejárni a vonal fizikai, filozófiai világát.

Részt vevő művészek: *Kerekes Gábor, Bálványos Levente, Wahorn András, Szij Kamilla, Orbán Előd, Haász Kati, Fukui Yusuke, Fillenz Ádám, Horváth Lóczy Judit, Vécsei Júlia, Barabás Zsófi, Frank O. Gehry, Koppányi Péter, Konok Tamás, Tranker Kata, Molnár Zsolt.*

Hazahaladás

Eperjesi Ágnes kiállítása

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ,
2016. április 19. – május 20.

Eperjesi Ágnes Hazahaladás című egyéni tárlata több, kritikai szemlélettel létrehozott munka egymás mellé rendelésén alapszik. A kiállítás központi motívuma az önmagunkkal és a külvilággal való folytonos szembesülés. A hétköznapi tárgyaiból és a mindennapok megfigyeléseiből építkező, paradoxonokra épülő, sokszor társadalmi, politikai tartalmú üzenetekkel bíró művek a belső és a külső, az eszmei és az erkölcsi, az etikai és a



EPERJESI ÁGNES: Domino effekt, részlet a sorozatból, 2014-2016, fotogram, 106x60 cm

morális vívódásoknak egyaránt megtestesítőivé válnak. Miként az ásó lapjába metszett HOME felirat által sem válik használhatatlanná, funkcióját veszítette az eszköz, csupán kezelése válna problémássá, úgy állítják a nézőt ellentmondásos helyzetek elé a kiállításon látható művek.

Eperjesi Ágnes több műcsoportot magában foglaló kiállítását az alkotásokat létrehozó attitűd, a rá jellemző szemlélet- és gondolkodásmód teszi egységessé. A művek mindegyike egyfajta állásfoglalás, mely a bennük rejlő, egymásnak feszülő ellentét- és kérdéspárok által többrétű olvasati és értelmezési lehetőséget kínál.

Le a kalappal, mert leröpül

Picasso – Alakváltozások (1895–1972).
Beszélgetés Emilie Bouvard és Tóth Ferenc kurátorokkal

RÓZSA T. ENDRE

Magyar Nemzeti Galéria, 2016. IV. 21. – VII. 31.

Lenyűgöző a minőség és a méret, legalább száz műtárgyból állt össze a Picasso-kiállítás. A nagyon korai kezdettől szinte a művész utolsó leheletéig végighalad a teljes pályafutáson. 92 éves korában halt meg Picasso, és több mint hetvenezer műtárgyat hagyott örökül a világnak. Harmincéves korára mellészegődött a siker, és mindhalálig hű maradt hozzá. A kiállított műtárgyak roppant komoly művészeti és anyagi értéket képviselnek. Több Picasso-múzeum létezik világszerte, de a párizsi a legnagyobb, hatezer műtárgy felett rendelkezik.

Hogyan alakították ki a kiállítás koncepcióját?

TÓTH FERENC: A Musée national

Picasso elhúzódo felújítása idején elkezdődtek a puhatolódzások, szóba került a budapesti kiállítás terve. Végül az új igazgató, Laurent Le Bon adott zöld utat az elképzelésnek. Párizsban dolgozták ki a koncepció vázát, ami természetes, mert az anyag háromnegyed része a Picasso Múzeum tulajdona. Miután kialakult az első vázlat, mi is előterjesztettük a saját elképzelésünket. Nagyon előzékenyen fogadták, gördülékeny együttműködés alakult ki köztünk. Megkönnyítette a dolgunkat, hogy jelenleg Picasso szobrászatát mutatja be a párizsi múzeum, és viszonylag nagy anyag szabadult fel.

Alaposan végignéztém a kiállítás anyagát, az ember-ábrázolás változásai adják a vezérfonalat. Az arcok és testek megjelenítése nagyon jellemző Picassóra. Csendéleteket még csak-csak, de tájképet szinte egyáltalán nem festett. Említette, hogy az anyag háromnegyede jött Párizsból. A fennmaradó negyedre szívesen érkeztél?

T. F.: Amikor végigmentünk az anyagon, kiderültek a hiányok, a gyenge pontok, és azokra a helyekre kellett elérhető műveket keresnünk. Ebben segített nekünk a bázeli Beyeler Alapítvány, a berni Kunstmuseum, a moszkvai Puskin Múzeum, a stuttgarti Staatsgalerie, négy festmény érkezett a jeruzsálemi Izrael Múzeumból és további három a budapesti Ludwig Múzeumból. Különösen a korai anyagot kellett megerősíteni, erre a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteménye adott lehetőséget.

Nevezetes kép érkezett a moszkvai Puskin Múzeumból: Ambroise Vollard portréja. 1910-ben festette Picasso, és nagyon hamar Oroszországba került a mű. Mind a jellegzetes színvilág, a barna, a fekete, a sötét és az okker feszes árnyalatai, mind

PABLO PICASSO:
Ambroise Vollard portréja,
1909–1910
olaj, vászon, 93x65 cm





az érett kubista látványanalízis hatott a késő-cárizmus avantgardistáira, a kubofuturistákra. Mind a Nemzeti Galériában, mind a bécsi Albertinában rendezett orosz avantgárd kiállításon érzékelhető a Párizsból kiindult hatás. A budapesti Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének Picasso-anyagához két név kapcsolódik, Meller Simon és Daniel-Henry Kahnweiler neve.

T. F.: Meller Simon a grafikai osztályt vezette, és mint múzeumi szakember, elévülhetetlen érdemeket szerzett egyebek mellett azzal, hogy kezdeményezte a korai Picasso-művek megvásárlását. Nagy kincs birtokába jutott a múzeum. Majd hosszú szünet után, 1967-ben rendeztek kiállítást Picasso grafikai műveiből a Múcsarnokban. Az idős Kahnweiler is Budapestre érkezett akkor, sőt újabb műveket ajándékozott, s ezzel kiegészítette, folyamatossá tette a Szépművészeti Múzeum Picasso-gyűjteményét. A teljes történetet annak minden részletével és politikai pikantériájával együtt Bodor Kata dolgozta fel, a kiállítás katalógusában olvasható a tanulmánya. Ha már a katalógusnál tartunk, egy másik írásra is felhívom a figyelmet. *A kubista anatómia megteremtése: Picasso művészetianatómia-ismeretei és kubizmus előtti művei* – ez a címe Hiromi Matsui japán művészettörténész revelatív tanulmányának. A Picasso-hagyatékából olyan akttanulmányok, rajzok kerültek elő, amelyek a korai monumentális főmű, az *Avignoni kisasszonyok* előtanulmányainak tekinthetők, és ezekből kielemezte, hogy Picasso rombuszalakzatok alapján szerkesztette meg az emberi testeket. Az *Avignoni kisasszonyok* öt figurájában is benne

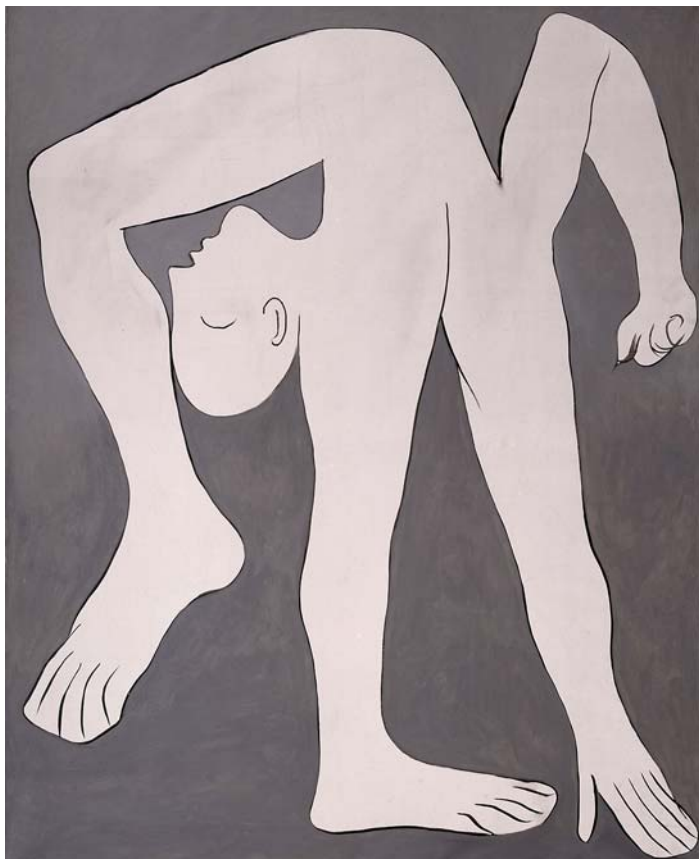
rejlnek a módosított rombuszok. A módszer a 19. században alakult ki, arra szolgált, hogy a művészek anatómiailag helyesen proporcionálják az emberi testarányokat. Matsui azt mutatta ki, hogy az emberi test síkgeometrián alapuló szerkesztése kiindulópont volt Picasso számára, a kubizmushoz vezető út állomása, amit aztán a kifejezés fokozása érdekében erősen módosított. Elemzése bizonyítja, hogy a látszólag elszabadult kubista fej- és testábrázolás precíz anatómiai struktúrák geometriáján alapszik.

Picasso attól kezdve vált a 20. század nagy festőjévé, hogy 1907-ben megfestette az Avignoni kisasszonyokat. Utólag nyilvánvalóvá vált, hogy a monumentális festmény vízválasztó. Kezdetből fogva lenyűgöző a fantasztikusan magabiztos rajztudás, a tökéletes uralom a vonal felett. Azt mondja a fáma, hogy Picasso kévsé tanult meg beszélni, viszont addigra már rég remekül rajzolt. Festőművész apja felismerte a fia rendkívüli tehetségét, maga tanította, és régi mesterek festményeit másoltatta vele.

T. F.: A kiállítás indító alkotása egy 75x50 centiméteres kép. Modell után készült, a címe: *Mezítlábú lányka*. Picasso még nem volt 14 éves (!), amikor 1895 tavaszán ezt a művét olajjal vászonra festette a hagyományos spanyol festészet, José de Ribera és Francisco de Zurbarán modorában. Közvetlenül mellette látható az *Ivás közben elalvó nő*. Hét évvel később készült, a kék korszak egyik jellegzetes darabja. Nincs érzékelhető kvalitásbeli különbség a két kép között. A Szépművészeti Múzeumban lévő *Mutatványosok* című sorozatban is rögvést feltűnik a magabiztos rajztudás. Flottul, lazán folynak a keze nyomán a vonalak. Vagy megemlítem az 1918-ban készült ceruzarajzát, címe: *Táncoló Harlekin pálcával*. Egyetlen kacskaringós vonallal ábrázolta a commedia dell'arte harlekinfiguráját.

Az Avignoni kisasszonyok befejezése után Picasso elbátortalanodott. Érezte, hogy nagyot lépett, de talán kiszaladt a semmibe. Szokásos magabiztossága megingott, csak a barátainak

PABLO PICASSO:
Női fej, 1931, bronz,
128,5x54,5x62,5 cm



PABLO PICASSO:
Akrobata, 1930,
olaj, vászon, 162x130 cm

mutatta meg a képet. Meghallgatta a véleményüket, de sokáig nem állította ki sorsfordító művét. Eltelt egy darab idő, amíg a nyílánosság elé bocsátotta.

T. F.: 1916-ig egyáltalán nem állított ki Párizsban. 1910-ben volt utoljára kiállítása Vollard galériájában. Kiállított Berlinben, New Yorkban, Moszkvában, Münchenben, de Párizsban nem. Végül André Salmon szervezte meg az *Avignoni kisasszonyok* párizsi kiállítását, kilenc évvel az elkészülés után, 1916-ban. Egy másik határpont is felismerhető Picasso pályáján, ellenkező előjellel. Az 1910-es évek elején nagyon közel jutott a nonfiguratív művészethez, fél lábbal már át is lépett az absztrakció világába. Azután véglegesen visszalépett. A figurativitás erejéről Picasso nem akart, vagy nem tudott lemondani.

Mennyi időt töltött a Picasso-kiállítás létrehozásával a kezdettől a befejezésig, és mint kurátor, miben látta a legfontosabb feladatát?

T. F.: Egy teljes éven keresztül mélyedtem el Picasso alkotói világában. A hagyományos korszakolás nem győzött meg. Végül arra jutottam, hogy Picasso konkrét típusokban gondolkodott. Megragadta az alakformálás valamelyik típusát, és állandó kísérletezéssel, fokozatosan kimunkálta azt. Amikor valamilyen formaproblémát megoldott, habozás nélkül továbblépett. Tehát nem csak a műben kiteljesedő végeredményt látom lényegesnek, a hozzávezető út állomásait is meg kell mutatni. Kurátori munkám legnagyobb kihí-

PABLO PICASSO:
Anyja és gyermeke, 1907
olaj, vászon, 81x60 cm

vásának azt tartottam, hogy megtaláljam a kulcspontokat, ahol egy konkrét típus kiteljesedett, és ami után megkezdődött a következő típus kimunkálása.

Folytassuk ott, ahol kurátortársa befejezte. Ha az alakformálások közti típusváltások kerülnek terítékre, azt a szakirodalom általában Picasso változatos szerelmi életével hozza kapcsolatba. Hivatalosan csak két felesége volt, Olga Koklova és Jaqueline Roque, de nagyon sok élettársa. E teória szerint az új barátnők hatása mindig megváltoztatta Picasso stílusát.

EMILIE BOUVARD: Teljesen fordítva látom a helyzetet. Ha Picasso egy formaprobléma végére ért, lecserélte az aktuális barátnőjét, és az új szerelmé a soron következő művészi irány szerint választotta ki. A művészek életében nem ritka az ilyen egoizmus. Első élettársa, Fernande Olivier a szegény és nélkülöző Picasso mellett élt sokáig, az *Avignoni kisasszonyok* csoportképeké is ő az egyik alakja. 1917-ben ismerte meg Olga Koklovát, a Gyagilev-féle Orosz Balett balerínáját. Hamarosan összeházasodtak, Max Jacob és Jean Cocteau voltak a házassági tanúk. A két szerelem közt a férjnél lévő Eva Gouelle szerelme töltötte ki az űrt. Gouelle kórházba került, és hamarosan meghalt. A radikális váltást, a nagyvilági életmódot Olga Koklova hozta magával. Az orosz arisztokrácia és a nagypolgárság kozmopolita köreiből került ki az Orosz Balett közönsége. Egy csapásra megszűntek Picasso anyagi gondjai. Hátat fordított a kubista stílusnak, és a klasszicizmus felé fordult. 1921-ben született egy fiuk, Paulo. Emilia Philippet tanulmánya részletesen áttekinti a kiállítási katalógusban, hogyan ismerte meg Picasso a tánc világát 1917-ben, majd hogyan szakított 1925-ben önmaga táncközpontú, klasszicista korszakával. Házassága akkoriban végleg megromlott, de hivatalosan soha nem váltak el. Picasso két húron játszott. Elege lett Olgából, a róla festett képekből süt a viharos agresszivitás. A budapesti kiállítás A csók című kép mutatja ezt. Össze-vissza végtagok, fogak, női



PABLO PICASSO:
Anyja és gyermeke, 1907,
olaj, vászon, 81x60 cm

nemi szerv, nyers színek, durva sraffozás, a két fej egyetlen közös szájban egyesül. Maga mögött hagyta az egész táncikonográfiát, végleg elbúcsúzott Gyagilevtől és az Orosz Balettől. Fenntartott azonban egy titkos párhuzamos kapcsolatot. A szőke, sportos 17 éves lányról, a kedves Marie-Thérese Walterről festett pasztellszínű képek színvilága harmonikus, és a hangsúlyosan gömbölyded, nőies formák, a kerek mellek könnyed erotikája önmagáért beszél. Az *olvasmány* című festménynek vagy a *Női fej* című szobornak Marie-Thérese a modellje. Közös lányuk, Maya 1935-ben született. Picasso további két gyerekének Françoise Gilot adott életet. Claude és Paloma születésekor Picasso már jócskán elmúlt hatvanéves.

A férfiak általában tartanak az okos és tehetséges nőktől. Picasso sem terhelte túl a kapcsolatait. 1936-ban a helyzet megváltozott. Dora Maar jelent meg a színen, aki művész volt a saját jogán, és nem egy kis holdacska, ami a naptól nyeri a fényét. Több legenda is szól arról, hogyan ismerkedtek össze egymással. A legvalószínűbb, hogy Paul Éluard révén, némileg szürrealista módon. Ami helyénvaló, hiszen akkoriban jutott delelőjére a francia szürrealizmus. Kapcsolatuk közel tíz évig tartott. Dora Maar a szürrealista mozgalom tagja volt, költő, festő és kiváló fényképész. Hosszú életét festőművészként fejezte be, sikerült kikeverednie Picasso árnyékából. Marie-Thérese Waltert és Dora Maart ekképp hasonlította össze Picasso: egyikük lábtörő, a másik istennő, ennyi a hiteles női szerepek magja. Az andalúz festő szereposztása arrogáns ugyan és himsoviniszta, de mégis olyan, amit a nők meglepően könnyen elfogadnak.

E. B.: Dora Maar drágán megfizetett a kapcsolatáért. Amikor háttérbe szorult Picasso életében, idegösszeomlást kapott. A neves pszichoanalitikus, Jacques Lacan kezelte két évig. A kapcsolatuk első felében Dora Maar nagy hatással volt Picassóra. A három és fél méter magas, közel nyolc méter széles *Guernica* 1937-ben készült, a monumentális mű egyes részeit Dora Maar festette, és fotósorozaton is dokumentálta a mű születését. A budapesti kiállításon a *Síró nő* kapcsolódik Dora Maarhoz, Lleida lebombázását siratja. A német Kondor Légió bombázta porrá a kisvárost, akárcsak *Guernicát*.

*A szóbeszéd szerint a megszállt Párizsban egy német tiszt felkereste Picassót a műtermében. Nézegette a képeket, majd meglátta a *Guernicáról* készült képeslapot. Ezt Ön csinálta? – kérdezte. Nem, ezt Önök csinálták – válaszolta Picasso.*

E. B.: A történet hiteles. A szóban forgó német tiszt maga írta meg az esetet. Ha jól emlékszem, Ernst Jünger német író a beszámoló szerzője. Jünger a német megszállás alatt vezérkari tisztként szolgált Párizsban.

Picasso a második világháború alatti időszakát sikerült valamennyire jobban megismernem. Egyetemista koromban magyarra fordítottam szürrealista szinda-

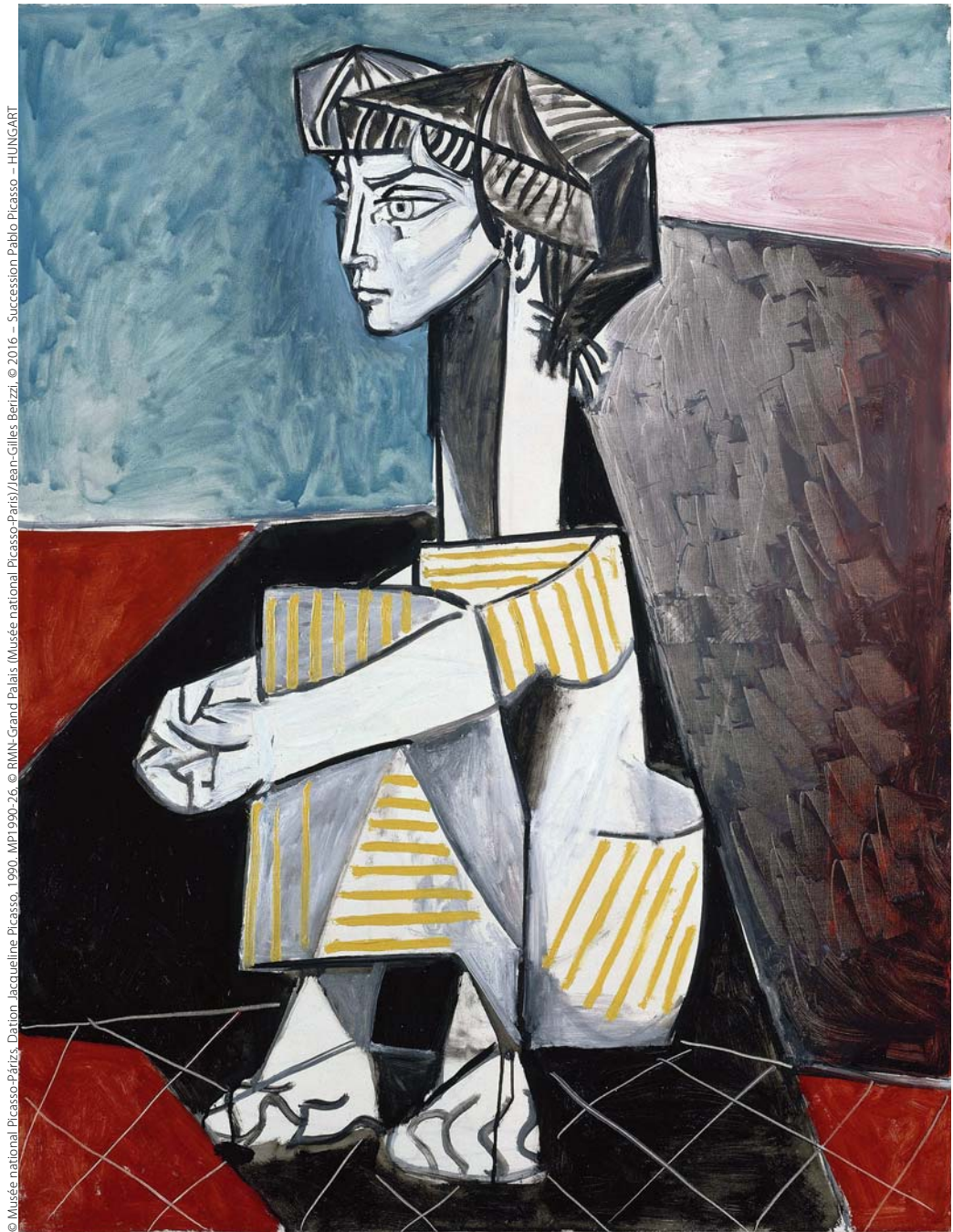


rabját, amit 1941-ben írt. A farkán csipett vágy címmel elő is adtuk a darabot francia szakos évfolyamtársaimmal közösen. Fordítás közben úgy éreztem, belelátok kissé a szerző mögöttes gondolataiba. Úgy tapasztaltam, hogy Picasso gátlás nélkül játszik, bohócként bolondozik, másrészt szorong és neurotikus.

PABLO PICASSO:
Anyaság, 1971,
olaj, vászon, 162x130 cm

E. B.: Mindkét megállapítást meg tudom erősíteni. Picasso túl korán lett festő, kimaradt számára a szokásos gyerekkor. Időskori festészetében igyekezett megélni az elszalasztott gyerekkor felszabadító játékoságát, szerepjátszását. A neurózis is kétségtelen. Tudunk váratlan dühkitöréseiről, a rátörő félelmekről, és sokat elmond, hogy minden reggel meg kellett küzdenie azért, hogy képes legyen kikelni az ágyból. Időnként nagyon komoly zavarokat keltett maga körül, két élettársa lett öngyilkos, és az unokái közt is előfordult öngyilkosság. A zseniális alkotók élete ritkán egyszerű, és a környezetük is megszenvedti őket. Az említett színdarabot 1944 tavaszán a Leiris házaspár szalonjában adták elő. Albert Camus rendezte, játszott benne Dora Maar, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir és Raymond Queneau. A rendezői segédlet szerepét Jacques Lacan, valamint Sylvia és Georges Bataille szolgáltatta. Az akkori francia szellemi élet színe-java vett részt az előadásban.

Picasso legbelsőbb baráti köréhez tartozott Lee Miller. Amikor Párizs felszabadult, a haditudósító Miller első útja Picassóhoz vezetett. Miller a buchenwaldi koncentrációs táborban is készített fényképeket.



© Musée national Picasso-Paris, Dation Jacqueline Picasso, 1990. MPI 1900-26 © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Jean-Gilles Berizzi, © 2016 – Succession Pablo Picasso – HUNGART

PABLO PICASSO:
Jacqueline összetett karral, 1954,
olaj, vászon, 116x88,5 cm

Valószínű, hogy az egyik ottani fotó alapján készítette el Picasso a Hullaház című híres művét, amit ma a New York-i MOMA gyűjteménye őriz, és stílusában a Guernica párdarabjaként tartják számon.

E. B.: A Guernica világkörüli útját, amivel a spanyol köztársaságiakat támogatták, Lee Miller férje, Roland Penrose szervezte meg. Nagyon szoros volt a barátság, és Picasso sok portrén örököltette meg Lee Millert.

Amikor szerencsémre interjút készíthettem Joan Miróval, azt mondtam neki, hogy a 20. század három nagy spanyol művésze Miró, Dalí és Picasso. Miró ingerülten válaszolt: a fasiszta Dalit hagyjuk a fenébe, Picasso meg francia, és nem spanyol.

E. B.: Nem olyan egyszerű a kérdés, mint amilyennek látszik. Kétségtelen, hogy Picasso mélyen beintegrálódott a francia művészetbe,

azonban soha nem lett francia állampolgár. 1940-ben kérvényezte a francia állampolgárságot, de nem járt sikerrel. Politikailag megbízhatatlan személyként elutasították. Cserébe Picasso a francia Becsületrendet utasította vissza 1967-ben. Viszont az 1956-os magyar forradalom elleni szovjet intervenciót elítélő nyilatkozatot azonnal aláírta. A budapesti kiállításon láthatók a dokumentumok.

Ön szerint a magyar, vagy a francia koncepció érvényesült inkább a budapesti kiállítás megvalósítása során?

E. B.: Szerintem inkább a magyar kollégák szándéka kerekedett felül. A Magyar Nemzeti Galéria munkatársai egy olyan klasszikus retrospektív tárlatban gondolkodtak, amit a kortárs muzeológia eszközeit felhasználva valósítanak meg. Ha nekik meggyőződésük, hogy Budapesten ilyen közelítés vezet el a közönségsikerhez, akkor nincs miről vitázni. Miután gondosan összehangoltuk a terveinket, végig könnyen szót értettünk egymással.

A magyar kapcsolat

Pablo Picasso viszonya az 1956-os magyar forradalomhoz

P. SZABÓ ERNŐ

Akár külön kiállítást is megérdemelne Picasso „magyar kapcsolatainak”, művei magyarországi fogadtatásának, a magyar alkotókkal való viszonyának, a magyarországi eseményekre való reagálásának bemutatása. A következőkig mindenki könnyen eljuthat, aki érzékeli, hogy a Magyar Nemzeti Galéria tárlatán szereplő művek egy része a Szépművészeti, illetve a Ludwig Múzeum tulajdonában van, s a kiállítás és az azt kísérő katalógus fontos részleteket emel ki a művésznek az 1956-os magyarországi forradalommal kapcsolatos viszonyával, illetve az 1967-es budapesti kiállításával kapcsolatban is. Nyilván számos további részlet érdemelne figyelmet, hiszen bizonyos, hogy a művész már a századelőn jó néhány magyar alkotóval kapcsolatba került, például Gertrude Stein szalonjában, s később állítólag két magyar művészről, Aba-Novák Vilmosról és Csontváry Kosztka Tivadarról is szuperlatívuszokban nyilatkozott. Műveinek egyik legjobb fotográfusa a kapcsolatokról könyvet író Brassai (Halász Gyula) volt, s olykor még szeretőit sorolva is felrémlik a magyar kapcsolat lehetősége: Dora Maar horvát édesapja révén bizonyosan, hiszen az ő pályája még az Osztrák–Magyar Monarchiában kezdődött, hogy aztán Dél-Amerikában folytatódjon.

A „magyar kapcsolat” legizgalmasabb, egyben pedig legellentmondásosabb fejezete kétségkívül 1956-hoz, a magyar forradalomhoz kötődik. Picasso, aki akkor már több mint egy évtizede volt a francia kommunista párt tagja, ha úgy tetszik, a nyugati osztályharcosok lobogója, éppen hetvenöt éves volt ekkor, s születésnapja alkalmából két nappal a magyar forradalom kitörése után, Ilja Ehrenburg szervezésében műveiből kiállítás nyílt Moszkvában, miközben novemberben Varsó utcáin az ő *Mészárlás Koreában* című festményének a reprodukciójával tüntettek a szovjet csapatok magyarországi vérengzése ellen. Ahogyan a Picasso magánarchívumából származó, a katalógusban publikált korabeli levelek mutatják, barátainak, tisztelőinek a sora fordult Picassóhoz, hogy emelje fel a szavát a magyar szabadságharc mellett, a szovjet invázió ellen, a kiállítás francia kurátora, Emilie Bouvard pedig úgy fogalmaz, hogy a művész „az 1956-os magyar forradalom elleni szovjet intervenciót elítélő nyilatkozatot azonnal aláírta”. Nos, sajnos nem egészen így történt. Picasso hosszas habozás után tizedmagával



© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; (Peter és Irene Ludwig adománya, 1989)
fotó: Posa László / Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum
© 2016 – Succession Pablo Picasso – HUNGART

valóban aláírt egy nyilatkozatot, amelyet barátja, Helene Parmelin újságíró fogalmazott. Ezt a Francia Kommunista Párt vezetőségének küldték el, de részletek kiszivárogtak belőle, s megjelentek (elégé későn, november 22-én) a *Le Monde* és más lapok hasábjain. Ez a levél azonban távolról sem ítéli el az agresszort, hanem a párt rendkívüli ülésének az összehívását kéri a „kommunisták előtt álló problémák” megvitatására. Szerepel a levélben a „forradalom feddhetetlensége” kifejezés is, ez azonban nem a magyar, hanem ebben az összefüggésben eléggé furcsa módon a nemzetközi kommunista forradalomra vonatkozik. A rendkívüli ülést természetesen nem hívták össze, s Picasso sem írt újabb levelet a magyar forradalom védelmében. Néhány héttel később egy amerikai újságírónak, Carlton Lake-nek viszont így nyilatkozott: „A kommunizmus egy bizonyos ideált képvisel, amiben hiszek. Azt hiszem, a kommunizmus ennek az ideálnak a megvalósításán fáradozik.” No comment.

PABLO PICASSO:
Matador meztelen nővel, 1970,
vászon, olaj, 162x130 cm

Jegyzet:

* James Lord: *Picasso és Dora*, Háttér Kiadó, 2004, 268.

A zsidó angyal

De Chirico Ferrarában – metafizika és avantgárd

Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2015. XI. 14. – 2016. II. 28.,

Staatgalerie, Stuttgart, 2016. III. 3. – VII. 18.

P. SZABÓ ERNŐ

Ferrara roppant izgalmas város lenne akkor is, ha sosem dolgozott volna a falai között *Giorgio de Chirico* (1888–1978), a festő életművét azonban távolról sem nevezhetnénk teljesnek az itt született alkotások nélkül. Pedig hosszú pályafutásának alig több mint három éve kötődik a városhoz – az 1915–1918 közötti időszak –, és amikor ideérkezett, jószérivel minden „készen volt” a művészetében. A metafizikus festészet már évekkel korábban megragadta az 1888-ban a görögországi Vóloszban született fiatal művészt. Az 1962-ben megj-

GIORGIO DE CHIRICO:

A zsidó angyal, 1916,
olaj, vászon, 67,3x43,8 cm



lent emlékezéseiben (*Memorie della mia vita*) az 1910-es milánói látogatását felidézve említi Segantini és Previati, valamint Böcklin és Klinger műveinek „költőiségét és metafizikáját”. Nietzsche filozófija, annak költőisége pedig már a korábban Münchenben eltöltött évek alatt meghatározó hatást gyakorolt rá: „egy őszi délután hangulata, amikor az ég világos, és az árnyékok hosszabbak, mint nyáron, mivel a nap egyre alacsonyabb pályán halad. Ezt a különleges hangulatot át lehet érezni (de természetesen olyan érzékenység kell hozzá, mint amelyet szerencsére én birtoklok) olasz városokban, és néhány mediterrán városban, mint Genova és Nizza, de az olasz város, ahol par excellence jelen van ez a különleges jelenség, Torino.” Piemont fővárosában is átutazóban járt, amikor az élmény érte, hiszen a családja mindkét ágon évszázadokon át Törökországban volt honos – miközben mindvégig megtartotta olasz identitását. Az „olasz terek” tehát, a nagy sorozat, amelyet Münchenből Itáliába visszatérve Firenzében kezdett festeni, egy igazi világszínpad terei voltak, készüljenek a későbbi képek Párizsban, majd Milánóban, újra Firenzében vagy Rómában.

Vagy éppen (amit a fenti szövegben furcsa módon nem említ) Ferrarában, a d'Esték városában, ahová testvérel, Andrea de Chiricoval, művésznevén Alberto Savinióval katonai szolgálatra érkezett Párizsból 1915 nyarán. Nem mintha a rendkívül érzékeny, gyakran betegeskedő festő valami olyasféle háborús lelkesedést élt volna meg, mint számos párizsi művész társa a háború kitörésekor. Itália hadba lépése a szövetségesek oldalán azonban új helyzetet teremtett: az olasz állam amnesztiát hirdetett azok számára, akik korábban elmulasztották a katonai szolgálatot vagy legalábbis a sorozást, a szövetséges franciák részéről pedig kellemetlenségekre számíthatnak, akik nem éltek a lehetőséggel. Így érkeztek meg a testvérek 1915 nyarán Ferrarába, s így vette kezdetét egy olyan periódus De Chirico művészetében, amely nem egyszerűen a metafizikus festészet kiteljesedését jelentette, de amely erőteljes hatást gyakorolt a kortárs olasz és európai művészetre, elsősorban Carlo Carràra, de Giorgio Morandira, Filippo de Pisisre, Man Rayre, Raoul Hausmannra, René Magritte-ra, Salvador Dalíra és Max Ernstre, a szürrealizmus, dadaizmus és az új tárgyiaság számos mesterére is. De Chirico – és testvére – a háborús állapotok okozta elszigeteltség ellenére számos kortársával tartott kapcsolatot ezekben az években: Tristan Tzara az első zürichi dadaista csoport munkájába akarta bevonni őt, barátságba került Ardengo Sofficival és Giovanni Papinival (akiket egyébként emlékezéseiben a „grand art” legkártékonyabb ellenségei között emleget majd), a bolognai Giuseppe Raimondi és Giorgio Morandi körül csoportosulással.

Metropolitan Museum of Art, New York, Jacques and Natacha Gelman Collection, 1998 © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Privatsammlung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Privatsammlung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

A korszak végén megszületett Valori Plastici című folyóirat írásainak, reprodukcióinak is jelentős szerepük volt abban, hogy De Chirico ferrarai művei a nemzetközi figyelem középpontjába kerüljenek.

A Paolo Baldacci és Gerd Roos által gondozott kiállítás a ferrarai Palazzo dei Diamanti tizenkét termében nyolc nagy fejezetre osztva mutatta be De Chirico 1915–1918 közötti munkásságát és annak a kortársakra gyakorolt hatását. Az előzményeket csak a katalógus tanulmányai

és képanyaga idézik meg, mintegy érzékeltetve a Párizsban 1911–1915 között és a Ferrarában született képek közötti eltéréseket. Így kerül egymás mellé a kiállítás első festménye, az 1915 végén született *Il progetto della fanciulla* (A fiatal lány terve) és az egy évvel korábbi *Il canto d'amore* (Szerelmes dal) a katalógus 180–181. oldalán. Az utóbbi árkaos épülettel, homlokzattal határolt térben egy antik fejszobor és egy falra szögelt kesztyű kerül egymás mellé, a háttérben az alacsony horizonton füstölgő kéménnyel, architekturális elemekkel. Az előbbin a kesztyű mellett kifejezetten Ferrarát idéző motívumok jelennek meg: a háttérben a Castello Estense jellegzetes tornya látható, az előtérben egy doboz, amelyen a város neve olvasható, és amely körül a fiatal lányok tevékenységéhez köthető varróeszközök, cérnaorsók hevernek. Történelmi, mitológiai utalások egyfelől, banális tárgyak másfelől, a kollektív emlékezet és a magántörténelem rekvizitumai mindkét esetben. Végso soron pedig a De Chirico-i világerzés, „a nagy örület, amely mindig létezik, és amely továbbra is jeleket ad, gesztusokat tesz az anyag megszüntethetetlen paravánja mögött”, ahogyan a művész fogalmaz a metafizikus festészet által a képbe sűrített ellentétekről, amelyek a ferrarai mű esetében jellegzetesen helyi motívumokban testesülnek meg.

GIORGIO DE CHIRICO:
Hektor és Andromakhé, 1917,
olaj, vászon, 90x60 cm

GIORGIO DE CHIRICO:
Nyugtalan múzsák, 1918,
olaj, vászon, 97x66 cm

GIORGIO DE CHIRICO:
Metafizikus enteriőr nagy
gyárépülettel, 1916,
96,3x73,8 cm



Staatsgalerie Stuttgart, (G) VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Folyamatosságot és újrakezdést jelentenek egyszerre a ferrarai korszak első alkotásai. Az egyik legjobb példa erre az 1915 őszén festett *I giocattoli del principe* (A herceg játéka), amelynek értelmezése a katalógus segítségével nélkül alighanem megoldhatatlan feladat a néző számára. A képen ugyanis a középteret jelentő „olasz tér”, illetve a háttér templomhomlokzata előtt csupán egy összehajtogatott kartonjátékot látunk, korabeli gyerekek játékszerét. Hogy



CARLO CARRÀ:
A metafizikus múzsa, 1917,
olaj, vászon, 90x66 cm

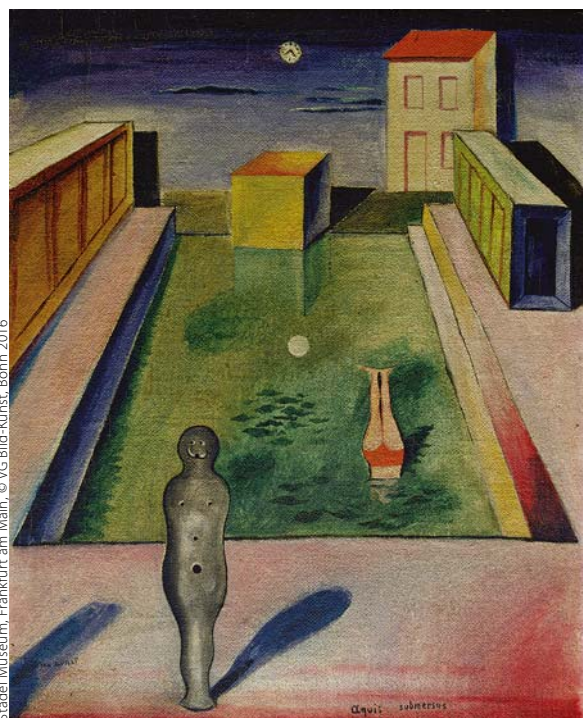
ki lehet a kis herceg, akinek a játékról szó van, azt egy ötágú csillag sejteti az indián sátor, a vigvam oldalán: Carlo Alberto de Savoiaóráról, Carignano hercegéről van szó, aki igen fontos szerepet játszott a párizsi periódus metafizikus festészetében. A mű történelmi utalásai igen összetettek és részben személyes jellegűek, hiszen a herceg volt az, akinek köszönhetően De Chirico oszmán fennhatóság alatt élő elődei a 19. század első felében állampolgárságot választhattak. A mű a torinói királyi palotára is utal, amelynek ablakai a város híres lovas szobrára néznek, s amelynek oldalsó díszítésében megjelennek azok az indián motívumok, amelyek a québeci irokézek legyőzésére s a győzelemben orosz-lánszerpet játszó Carignano-regiment hősiességére utalnak. A lovas szobor utal Nietzsche torinói összeomlására is (megőrülésekor az utcán egy ló nyakába borulva kezdett zokogni), s persze a Carignano család katonai érdemeire és az olasz történelemben játszott szerepére is – a kép egésze pedig, amely az utolsó az „enigmi sabaudi” (savoyai enigmák) sorozatban, De Chirico otthonkeresésére, a haza iránti nosztalgijára is.

MAX ERNST:
Aquis submersus, 1919,
olaj, vászon, 54x44 cm

Ha az előző kép a keresés, a vágyakozás, a nosztalgia kifejezése, ha úgy tetszik a párizsi korszak lezárása immár Ferrarában, akkor a *L'angelo ebreo* (A zsidó angyal) a ráta-

lálásé, a megnyugvásé, a megtalált otthonban való szellemi, érzelmi berendezkedésé – s ha lehet, még összetettebb, még nehezebben felfejthető utalásrendszer alkalmazásával. Az antik mitológia és a Biblia világa ötvöződik ebben a képben, amelynek középponti motívuma egy szem, amelyet különös, organikus romok vesznek körül. Az előtérben egy spirális végződésű alakzat, amely egyszerre utalhat az etruszk főpapok isteni jeleket interpretáló botjaira, de görög hangszere is, a kép bal felső sarkában pedig egy kígyószerű forma, amelynek eredete valószínűleg addig az ótestamentumi történetig vezethető vissza, amelyben az egyiptomi fáraó próbára teszi Mózes és Áront, s amelynek során utóbbi földre vetett botja kígyóvá változott, és elpusztította az egyiptomi papok ugyancsak kígyóvá változott botjait. Látszólag igen messzire vezet ez az utalásrendszer Ferrarától. De Chirico 1910–11-ben Firenzében alaposan tanulmányozta a földközi-tengeri antik kultúrák, különösen a zsidóság vallási jelképeit. Ferrarában különösen aktuális jelentést kaptak ezek a jelek, hiszen a városban De Chirico idejében igen erős zsidó közösség élt, amely őrizte sok évszázados hagyományait – a közvetlenül a város centrumában fekvő gettó pedig ma is ötszögletes látványosságot jelent. A zsidó angyal tehát annak a revelatív élménynek a megfogalmazása, amely a De Chirico testvérpárt érte ezzel az élő, tradíciókban gazdag világgal való találkozáskor. Az üzenet személyes jellegét húzza alá, hogy a tágra nyitott szem egy papírlapra rajzolva szerepel a képen, mintegy névjegyre rögzítve, amelyet átadva magunkról mondunk el valamit a címzettnek. Az sem véletlen, hogy a névjegy jobb felső sarka be van hajtva: a látogatói napokon körutat lebonyolító tulajdonos a névjegy sarkának behajtásával jelezte, hogy bár a személyes találkozásra már nem maradt idő, a névjegyet nem futárral küldte a címzettnek, hanem maga helyezte azt a postaládába.

A gettó részletei, titokzatos terei, a kirakatokban látható édességek, sütemények különleges formái inspiratív hatás gyakoroltak a festőre. Képeinek visszatérő motívumává vált a hasáb vagy x alakú sütemény, a ciupeta, ahogyan azok a térképrészletek is, amelyek



Städte Museum, Frankfurt am Main, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

valódi vagy képzelt tájakat rögzítenek, az itt és máshol, a nyugalom és a szüntelen helyváltoztatás nyugtalanító ellentétének dokumentumaiként. A szűk terek, amelyekben e részletek megjelennek (interni metafísici), 1916 vége felé kitágulnak, és a térben, mintegy képzelt színpadon keretbe vagy dobozba komponált, realisztikusan megformált tájrészletek jelennek meg. Az egyik művön a ferrarai Fratelli Santini cég gyára jelenik meg naturalisztikus hűséggel megfestve, a másikon szanatórium, a többiekén világítótorony, vízesés, diadalkapu – miközben a belső térben lévő más képeken újra csak a süteménymotívum és a színes szélforgó jelenik meg. A szűkös körülmények között, a katonai szolgálati idő letelte után a testvérével és a mamával közösen bérelt lakásban dolgozó De Chirico ezekben az években sokat rajzolt, a kis méretű rajzokat is mintegy festményigénnyel készítve el. Ezek közül kettő is (*Il vaticinatore, Il filosofo e il poeta* – A jóskok, A filozófus és a költő) feltűnik a kép a képben, a festő alakját a bábu foglalja el, s műtermi részletként megjelenik egy szakállas férőfej (büszt) is, amely egyszerre utal III. Napóleonra és a művész édesapjára. A részletek és az egész irrealitása találkozik ezeken a képeken, a látszólag tökéletesen elrendezett kompozíció és a logika tényleges hiánya. Nem véletlen, hogy a kép a képben témája különösen megragadta a szürrealista festőket – elsősorban René Magritte-ot, Salvador Dalí-t, Max Ernst-ot –, akik azután, ahogyan a *Valori Plastici* és az *európai festészet* című fejezet együttese mutatja, a legkülönbözőbb irányba haladva vitték tovább De Chirico örökségét.

Különleges figyelmet szentel a tárlat az 1917. április–augusztus közötti időszaknak, amelyben De Chirico *Carlo Carrà*-val dolgozott együtt a Villa del Seminarióban, a katonai pszichiátriai kórházban, amelynek igazgatója, Gaetano Boschi méltó körülményeket biztosított számukra a festéshez. Akár a 20. századi művészet egyik nagy botrányának is nevezhetjük, ami itt történt. A korábban bizonyos szempontból metafizikusnak nevezhető, de motívumvilágában, festésmódjában De Chiricótól tökéletesen eltérő Carrà ugyanis a találkozásuk után hirtelen a barátjához kísértetiesen hasonló és egyébként meglehetősen hatásos képeket kezdett festeni, sőt néhány hónap múlva Milánóba utazott, s be is mutatta e műveket. A (joggal) sértődött De Chirico, aki 1919-ben látta valahol Carrà *La musa metafisica* című vásznát, megjegyezte: „le voltak másolva a motívumok, amelyeket Carrà az én képemről vett, anélkül, hogy értette volna a jelentésüket”.



National Gallery of Art, Washington. Geschenk von dem Collectors Committee, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

RENÉ MAGRITTE:
Égy él az ember, 1933,
olaj, vászon, 100x81 cm

Arról nem is szólva, hogy De Chirico formavilága már évekkel korábban kialakult. *I grande manichini*, a nagy bábuk, amelyeket De Chirico a Villa del Seminarióból való elbocsátása után festett – *Il Trovatore, Ettore e Andromaca, Il grande metafisico* (A Trubadúr, Hektor és Andromakhé, A nagy metafizikus) –, tanúsítják, hogy a metafizikus festészet nagy úttörője csak ő lehetett. Carrà, aki egyébként ebben az időben elsősorban azzal volt elfoglalva, hogy valamilyen módon legalizálja saját metafizikus képeit, mintegy előtér-ténetet fabrikálva a művekhez, összekötve a futurista és a neoprimitív periódus alkotásait a ferraraiakkal, legfeljebb csak követője, hogy ne mondjam, plagizátora volt. A sors, a művészettörténet fintora, hogy bár néhány évvel később De Chirico megtagadta egész metafizikus festészetét, Mario Sironitól kezdve Oskar Schlemmerig, Moranditól Magritte-ig, Dalítól Man Rayig, Raoul Hausmanntól George Groszig, Alexander Kanoldttól Le Corbusier-ig és Ozenfantig számos művész számára volt igen fontos tájékozódási pont az avantgárdtól „vissza a rendig” vezető úton De Chirico 1918-ban, a háború végével, a művész Ferrarából Rómába költözésével lezáruló periódusa. *Nyugtalanító múzsái* (1918), akik a város valamelyik terén megjelennek, Ferrarában vannak, ezt világosan jelzi a háttérben a d’Este-vár. Mindenesetre klasszikus épületek és gyárak között félúton, a hosszú 19. század végén, vagy a nagyon is rövidre sikerült 20. század elején.

Egy másik Vajda

Vajda Lajos *A templom Szentendrén* című művéről

HORVÁTH ÁGNES

A *templom Szentendrén* című Vajda-képen kisvárosi utcaszéletet látunk.¹ Nagyon nyugodt, nagyon békés utcaszéletet. Olyan nyugodt, olyan csöndes, hogy már szinte fáj. Fáj a csönd, fáj a béke, és fájnak a színek. A kép egész színvilága borús, csak a vonalkázott, ettől is oly különös kék ég üt el a szabályosan megkomponált,



VAJDA LAJOS:
Liliomos önarckép, 1936,
pasztell, 89x62 cm
Magyar Nemzeti Galéria

egyneműnek tűnő képtől. Egyneműnek tűnik a kép, mert egyazon nemből vannak a sárgászöld, zöldesbarna színek, az anyagok, egyneműen tömbszerűek a formák. Valami álmos unalom telepedett itt meg és hatol be az ablaktalan házakba is.

Talán éppen ez az álmos tespedtség fájta Vajdának, amikor 1936-ban ezt írta feleségének, Vajda Júliának:

Most borzalmasan zuhog az eső, egészen el vagyok keseredve, mert sötét van a padláson, s becsurog a víz a tetőről, tegnap emiatt egy szép pasztellképem ment tönkre. Olyan a hangulat most, mintha az utolsó ítélet közeledne. Nagy lelki penészem van most, semmit sem tudok csinálni, előttem van a Nyugat legújabb száma, de olyan unalmas az egész, hogy nem tudom kézbe venni.²

Ezek szerint az Adyt valaha zászlajára tűző, ám a 30-as években már harmadik generációs, azaz ún. „felnőtt fejjel” gondolkodó Nyugat 1936-ra már olyan unalmas a polgári értékrenddel még csak nem is szembezálló, attól inkább idegenkedő, ilyen értelemben avantgárd Vajda Lajos számára, hogy a folyóirat olvasása nemcsak hogy nem ad gyógyírt a „lelki penészre”, de még kézbe venni sem tudja a lapot.³ Nem tudja kézbe venni, mert irtózik a Magyarországot akkoriban eluraló pocsoljától. Ahogyan Adyt is ugyanez a „lelki penész” rágja, a baudelaire-i „Untság” fáj neki is.⁴ Ezért lehetett erre a fájó, ásitó unalomra szóban fogant élménye, emblemikus szava az „álmos”:⁵

Az alábbiakban éppen azt szeretném megmutatni, milyen „nagy, álmos, furcsa árok”-ból, milyen tespedt pocsoljából, mocsárból emelkedik a magasba, nagyon nagy magasságokba ez a szentendrei templom, hogyan szúrja át, bökdösi szinte a templomtorony még a mocsaras vidék fölé is magasodó égboltot.

* * *

A képen ez az álmos provincializmus, ez a megkeseredett unalom zárja tán be a kapukat és festi oly sötétzöldre a kép alsó két harmadát. Különben miért lenne ennyire széles a földjárda, hogy elfoglalja a kép alsó részét? Vagy másképpen: miért húzódik vissza szemérmesen az ember hajlékúal szolgáló ház – amelyik a Vajda-oeuvre-ben különösen elválaszthatatlan az emberi lélettől? Gondoljunk az általunk is elemzett *Torony tányéros csendélettél*⁶ vagy a *Szentendrei házak keresztel* című képre. Ez utóbbin az ablakok „tágra nyílt szemmel” bámulnak kifele, néznek ránk, járókelőkre-nézőkre. A *Vízparti házak* vidám leányokként ugrándoznak, a szentendrei házfalakról szintén mintha leányok kacsintgatnának ránk. A *templom Szentendrén* is feltehetően Szentendrén „játszódik”, hiszen ugyanakkor készült, mint az imént felsorolt művek. Márpedig Szentendre – északi fekvése ellenére is – Vajdánál a nyitott, nem elzárkózó, nem kapuk mögé húzódó, ilyen értelemben tágas Dél a maga áttekinthető kerítéseivel, ahol a privát és a nyilvános élet, a bel- és külvilág között átjárás van. Vajda



Szentendrén az ablak nem vak, épp ellenkezőleg, néz, és nemcsak lát, hanem tisztán is lát, a házak mintha emberi arcok volnának, a kerítés pedig inkább határvonal, semmint elkerítés.⁷

Ezen a képen azonban magas, össze- és elzáró, már-már falszerű, vertikálisan tagolt kerítéseket látunk. Márpedig a Dél kizár minden „Untság”-ot. Vagy Szentendre itt egy másik arcát mutatná, a magyar

VAJDA LAJOS:
A templom Szentendrén, 1935,
papír, pasztell, 61x46 cm

kisvárosét, a 30-as évek Magyarországot? Azt a Magyarországot, amelyiknek egyik progresszívnek tartott folyóirata kiesik Vajda kezéből?

Igen, ez a közvetlen olvasat. Ám egy lépéssel hátrébb lépve megláthatjuk a kép szimbolikus szerkezetét is. Azt, hogy kétféleképpen tagolódik, színezése és formája szerint. Színezése után kettős tagolású: a sraffolt kék ég élesen elválik az egynemű barnás tónusú földtől: szétzakad az égi és földi világ. A kép rajzolata azonban egy vízszintesen rétegzett, hármas szerkezetet mutat, a hármasság spirituális jelentésével. Ahogyan Ady az Ér eredetpartjait feszíti a végtelen Óceánig, úgy feszíti szét, tágítja Vajda a kép közvetlen tájképválasztását világgépválasztássá. Így lesz az utcarészletet ábrázoló csendélethez világgépválasztás.

* * *

Ez a kép vízió. Azt az alapélményt sűríti a látványba, hogy a főt és a lent, az elől és a hátul, a jobbra és a balra nem csupán kijelöli helyünket, de – ha merjük! – mikrokozmoszunkat makrokozmoszá is emelheti. Hogy ebből a konkrét helyből kiindulva tágíthatjuk horizontunkat, s lehelhetünk egy utcarészletbe akár világnyi életet. Ahogyan Szabó Lajos mondja, Vajdára is gondolva: „Ahol generációszerűen él a kozmogrammatikus művészet, ott persze egy csendélet is világgépválasztás lehet.”⁸ Ám a mondat első fele is Vajdára utal, hiszen Vajda a konkrét, magyarországi helyzetet európai dimenziókba emelve és abba beleágyazva jut el addig a konkrét léthelyzetig, amelyből kiindulva fogalmazza meg Kornissal közös művészeti programjukat:

Adva van két ember: Korniss és Vajda. Születtek 1908-ban, Nagy-Magyarországon. Korniss görög katolikus székely, Vajda zsidó származású magyar, szerb hatásoktól befolyásolva. Korniss: született Székelyföldön, Vajda: Göcsejben (Zala megye néprajzilag érdekes vidéke). Etnológusok a két vidék (Göcsej és székelyek) között egységes vonásokat vélnek felfedezni.

Én, a nyugati származású, kulturálisan Oroszország és Szerbia felé tendálok (tehát Kelet felé). Korniss viszont, aki keleti származású, Franciaország és Hollandia felé (ahol gyerekkorában élt egy ideig). Mindebből világosan látszik, hogy törekvéseink arra irányulnak, hogy egy sajátos közép-kelet-európai új művészetet kialakítsunk – két nagy európai kultúrcentrum (francia és orosz) behatásain keresztül. Magyarország helyzete (földrajzi Európában olyan, hogy predesztinálva van arra, hogy összekötő kapocs legyen Nyugat (francia) és Kelet (orosz) között; össze akarjuk forrasztani azt, ami e két póluson kulturálisan (a művészetben) a kétfajta európai embertípus kifejeződését jelenti, hídépítők akarunk lenni. Magyarország hídát képez Kelet és Nyugat között, Észak és Dél között.”⁹

* * *

A hármas tagolású képen főt a kék ég, közepén a barna, zöld, okker színű, emberépitette táj, lent pedig a zöldesbarna földszáv. Ez adja a három szintet és szintet. Ám az ég hangsúlyosan sraffolt, már-már erőszakosan egyértelmű égszínkéjje technikájában, színvilágában és mivoltában élesen szemben áll a földi-emberi táj tömbszerű, monolit, barnás tónusával és határozott, szinte konstruktivisták kontúrjaival. A hármas tagolás – természet-ember-ég – és a kettős osztás – ég-föld – avatja a képet világgéppé.¹⁰

A szikrázóan kék ég vonalkázása először az alkotás valósága: én festem, alkotom ezt a képet, a való világ, az utcarészlet a temp-lommal: műalkotás. Az ég mint egyfajta túlvilág, mint a művész arkhimédészi hátszaga határozza meg, nyomja rá bélyegét az utcarészletre, a festett valóságra. A laza vonalkázás a fegyelmzett rajzolat ellenpontja, ahogyan a tágas, ragyogó ég a zárt és komor ember lakta világé. Az ellenpontok a színvilágban is kifejezésre jutnak: a tágasságot kifejező égszínkéj szemben áll a sötét tónusú barnászölddel, amelyet csak néhol tör meg a fényárnyék szülte narancsos okker. A kék és a barna = a hideg és a meleg. A kék: az ég és a levegő, a barna: a föld, a rögvaló és a tűz. Az ég irányában is uralkodik a földön. Hiszen itt van átlós vonalkázása, a Kandinszkij-féle „előre és felfelé irányuló mozgás”, ami egyrészt összegzi és leképezzi a földi dimenzió horizontális és vertikális tagolását, ám az égi diagonálisok meg is törnek a földi élet merev koordinátáit. Ezen felül a szikrázóan áttetsző és magas égboltozat oltalmazza is, mintegy befogadja az alulról a magasba, az ég felé törő templomtornyot, ám kiterjesztett szárnyai ellenállást is jelentenek. A templomtorny beleütközik, szinte átdöfi a kék boltozatot. Végezetül a templomot átható égbolt magának a templomnak a belső boltozata is lehet. A torony áttört ablakán a szellőég könnyen áthatol. A kereszt maga pedig a két irányt mutatja egyazon mozdulattal, ahogyan az átlós-íves satírozás is az irányok szintézise.

Az égszínkéj ég sraffolt technikájával azt is jelzi, hogy a művész az iskolásan túl szép, túl boldog, túl örömteli ég, vagyis a képvá-szon mögül mintegy „kiszól” a nézőnek: ezt ő, Vajda Lajos rajzolta, mindaz, ami lent van, a kép alsó kétharmadában, nem „valóság”, még csak nem is annak leképezése, hanem „művészet”. És hogy ez a kép nem fotográfia, de nem is műalkotás: látomás, világlátás, világgép. A kékség jelzi még a tökéletes különbözést, a Genezis-beli szét- vagy elválasztást.¹¹ Azt jelzi-jelenti, hogy az ég másból, más „anyagból” van, mint az emberi-földi világ, egy másik rendhez tartozik: az ég a felső, a föld pedig az alsó rend. Ugyanezt a szét- és elválasztást mutatja a színhasználat is.

„A kék jellegzetesen égi szín – írja Kandinszkij, és idézi Kondakoffot, aki a bizánci művészetről írva ezt mondja: »A császár és a próféták glóriája (vagyis a halandóké) aranyárga, a szimbolikus, vagyis az olyan alakoké, akik csupán szellemi életet élnek» égszínkéj. Minél mélyebbé válik, annál nagyobb nyugalmat áraszt. Nem olyat – teszi hozzá lábjegyzetben –, mint a zöld, amely [...] az önelégült nyugalom színe; a kék – ünnepélyes, földöntúli elmélyülés. Ezt szó szerint kell értenünk: a »túl«-hoz a »föld«-ön át vezet az út, amit nem lehet kihagynunk.”¹²

Az alsó kétharmad utcarészletet ábrázol templommal. Itt, ezen a valóságdarabkán van a kép súlya, sűrűsödési pontja. Míg a felső harmad vonalkázott technikája fátyolosan könnyűvé oldja a képharmadot, az alsó két szint sűrű zöld és barna színeivel mintegy lehúzza a néző szemét az emberi-anyagi világba. Az egynemű, egyértelmű, ugyanakkor lazább, szabadabb és fegyelmezett struktúrájú és konstruktívan rajzolt, szigorú rendbe zárt emberi világ és a minden tagoltságot nélkülöző, színeiben is szegényes szürkés-barna föld-járda ellenpontja.

A szigort a legpregnansabban a zárt kapuk jelenítik meg, ezek képviselik-helyettesítik mint vakablakok a rejtőző, mindenestre nem látható emberi világot a házakkal: ablakokat nem, csak tetőket látunk. Márpedig a Vajda-œuvre-ben oly fontos, a szentendrei korszakában, mint láttuk, központi szerepet játszó ablakok hiánya is kiáltó jel. A vak kapukra rímel – de csak színében! – a fák sűrű, zöld lomboszata. Az alsó harmadot a kapualjak választják el rajzolatukban élesen, színvilágukban már kevésbé tisztán a városi világtól, az utca- és emberszinttől. Itt kezdődik a barnászöld földszín. Itt, a föld szintjén az áttetsző ég kontrasztjaként sűrű, mély és homogén az anyag.

A „nem Ígélet” földje ez.

„A színek világában az abszolút zöld olyasféle szerepet játszik, mint az emberi világban a burzsoázia a maga mozdulatlanságával, önelégteltségével és végtelen korlátoltságával. Ez a szín egy rendkívül jól táplált, mozdulatlanul heverésző tehénre hasonlít, amely csupán arra képes, hogy kérődzék és bamba szemekkel bámuljon a világra. Ugyanilyen hatást kelt az ideális, sokat magasztalt egyensúly is. Milyen jól mondotta erről János a Jelenések Könyvében: »Te sem hideg nem vagy, sem hév...«¹³

Az itt közölt cikk Horváth Ágnes tanulmányának egy részlete. A szöveg teljes terjedelmében az Új Művészet online felületén olvasható (www.ujmuveszet.hu).



Jegyzetek

- 1 Pasztell. 61 x 46 cm. j.n. Magántulajdon
- 2 In: Mándy Stefánia: *Vajda*. Budapest, Corvina Kiadó, 1983, 181.
- 3 Hogyan is tudná, amikor a magyarországi viszonyok között haladónak számító Képzőművészek Új Társasága, a KUT a már önálló útra lépő Vajdát két alkalommal is (1936, 1938) visszautasítja? Magyarországi viszonyok között, mert itt a képzőművészeti és a zenei (köz)élet és (köz)ézés mindig is vagy három lépéssel maradt le és marad el az európaítól. Ez alól a zenében alig van, a képzőművészetben Kassák a nagy kivétel. Nem véletlen, hogy Vajda a Kassák szerkesztette-szervezte MA (1916–25) egy régebbi számában olvashatta Rimbaud *Hajnal* című versét (Mándy: Uo., 185.). Ahogyan az sem véletlen, hogy a szintén Kassák szerkesztette-szervezte A Tett hozta le másfél év különbséggel Apollinaire *A Saint Merry muzsikusa* című versét. És hogy Kassák szintén munkás felesége, Simon Jolán szavalt 1920–38 között Apollinaire-, Huelsenbeck-, Hugo Ball-, Kurt Schwitters-, Blaise Cendrars-verseket, vagyis a legaktuálisabb költők műveit. Míg az avantgárd befogad, a Nyugat válogat. Válogat, vagy egyszerűen nem ismeri föl a tehetséget, mint ez kiderül Vajdának annak a nyugatos Farkas Zoltánnak a cikkére írott válaszában, aki egy KUT-kiállítás kapcsán hiányolja az éppen innen: a Nyugattól, a KUT-ból kihagyott, ignorált fiatal és bátran merész művészeket: „Ezek után bátorodunk az Ön figyelmét felhívni arra a tényre, hogy mi »fiatalok« igenis létezőnk, de természetesen nem a KUT lehetőségein belül, mert erre a KUT nem ad lehetőséget, és ezt mi hajlandók vagyunk méltányolni, mert tudjuk azt, hogy a művészeti »fejlődés« örök törvényszerűségéinél fogva minden úgynevezett progresszív vagy modern csoportosulás, mely kezdetben forradalminak látszó jelmezben mutatkozik, előbb-utóbb megöregszik, elfárad, és az utána jövő művészeti törekvéseknek lesz a gátlója.” (Mándy: Uo., 202-203.)
- 4 *Ady Három Baudelaire Szonett* címen belevette, szinte adoptálta az Új versekbe három Baudelaire-fordítását. A *Destruction* (A Pusztulás) című vers vonatkozó sorai: Isten arcától így visz messzebb, messzebb, / Engem lihegőt, fáradtat, tépettet, / El, a nagy Untság bús sívatagára. Ady Endre Összes versei, Budapest, Athenaeum, é. n.
- 5 Te álmos, szegény Magyarország (Magyar jakobinus dala) – Az Ér nagy, álmos, furcsa árok (Az Értől az Océánig) – Vagy talán itt: falun, a kutyaugatás is hangulatos?... Este korán lefekszem. Kilenc-tíz órákor. Nem vagyok soha álmos. Nyitott szemmel nézem a sötétséget, gondolatban messze járok. Álmos, szürke felhőkből paskol a sárba a hideg eső (Ady Endre Összes prózai művei, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. Szerk.: Vezér Erzsébet I. A falun.) – Álmos, szürke felhőkből paskol a sárba a hideg eső (Sár) – Álmos magyar, nézz be lelkedbe (Harcos Gyulai Pál). És folytathatnánk a sort.
- 6 In: *Szombat*, 2009. április, XXI. évfolyam, IV. szám, 27–30.
- 7 Vajda házairól, ablakairól lásd Horváth Ágnes: A születő vonal – Vajda Lajos és Júlia közös nyelve. In: *Múlt és jövő*, 2015/4, 31–41.
- 8 Szabó Lajos: *Tény és titok*. Veszprém, Medium, 1999, 435.
- 9 Vajda Lajos 1936. augusztus 11-i levele feleségéhez, Vajda Júliához. In: Mándy, uo., 182.
- 10 „Mert többet akart pusztá ábrázoló festészetnél” (a bőbeszédű posztimpreszionizmusnál) – a szintén Bálint-idezet betoldása tőlem – H. Á.). Páratlan megjelenítő erő. Figurális képein beérett pár halk színnel és néhány roppant egyszerű formával, de éppen ebben az önkorlátozásban feszül az a nagy szellemi koncentráció, amely Vajda alakjait és képmásait valóban monumentálissá avatja. Bálint Endre: Vajda Lajos második műterem-kiállítása. In: *Vajda Lajos emlékkönyv*, Budapest, Magvető, 1972, 67.
- 11 „(...) és elválasztá Isten a világosságot a sötétségtől. (...) Teremté tehát Isten a mennyeztet, és elválasztá a mennyezet alatt való vizeket, a mennyezet felett való vizektől.” Ter 1., 4, 7
- 12 Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. Budapest, Corvina, 1962, 52.
- 13 Kandinszkij: Uo., 54.

VAJDA LAJOS:

Fotómontázs Szabó Lajos arcképével, 1930–33, fotómontázs, pasztell, karton, 30x40 cm, magántulajdon

Czóbel – újratöltve

Czóbel Béla új állandó kiállítása Szentendrén

Czóbel Béla Múzeum, Szentendre, 2016. II. 5-től

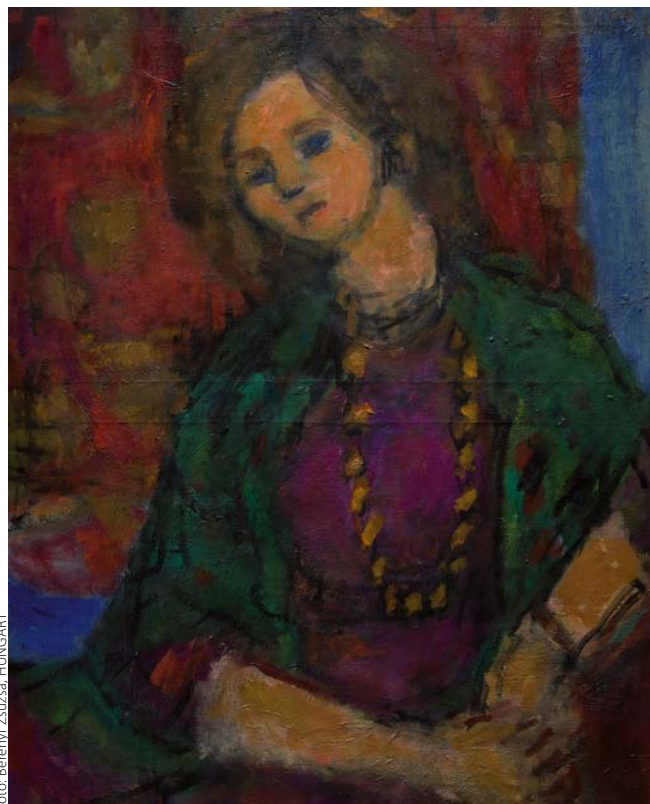
KOPÓCSY ANNA

Szentendre városának különlegessége sok kis múzeuma, melyek a városhoz kötődő, a magyar művészettörténetben jelentős alkotók műveit őrzik. A szocializmus idejében létrejött, hagyatékokra alapított múzeumok sorsa a rendszerváltás után sanyarú lett. Az épületek leromlottak, a kiállítóhelyek megporosodtak, a város, az állam pedig egyre inkább nyúgnek, felesleges pénz-kidobásnak, sem mint a kultúra lakóhelyeinek fogta fel ezeket. Ennek eredménye lett a kis múzeumok bezárása vagy tartalék üzemmódban való működtetése, azaz a további pusztulás.

A szakma hiába érvelt, segélykiáltásként néhány éve még a Ferenczy Múzeum művészettörténészei is beültek teremőrként egy-egy délutánra a gyűjteményekbe, de eredménytelenül. A Vajda Lajos-gyűjtemény általában zárva, vagy csak napi néhány órára nyit ki. Ez annak fényében végképp érthetetlen, hogy Vajda Lajos ritkán előforduló műveiért tízmilliókat adnak egy-egy aukción, ám ez esetben mintha a város nem ugyanazzal a mércével mérne. A Szentendrei Képtár lehullott vakolatú igénytelen homlokzata a város főterén méltán szimbolizálja a helyzetet. Annak ellenére kell írjam ezt, hogy jelentős beruházások, intézményalapítások is történtek a rendszerváltás óta, csak hát mindez kevés, főleg egy olyan város esetében, amelynek hatalmas kulturális örökséggel, sok talentummal kell elszámolnia, s ha nem vigyáz, végül el is veszítheti azokat.

Éppen ezért üdítő az a folyamat, ami a Czóbel Múzeummal kezdetét vette; remélhetőleg a fejlesztések a többi múzeumot is elérik előbb-utóbb. A korábbi állandó tárlaton kiállított művek a múzeum gyűjteményéből származtak, nagy részük az életmű későbbi, a 30-as évektől *Czóbel Béla* haláláig tartó időszakot fogta át. Az 1975-ös, még Czóbel életében történő alapítást követően időnként újrendezték a tárlatot, talán a legmarkánsabb változást egyfajta rehabilitációként, Czóbel utolsó feleségének, a szentendrei kötődésű Modok Máriának a műveivel való közös szereplés hozta.

Az *Újraértelmezett Czóbel* című kiállítás a régi, de megújuló épületben, több falfelülettel, más elrendezéssel, professzionálisabb installációs lehetőségekkel rendelkezik. A kiál-



Fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART

lítás kurátora, Barki Gergely az adott lehetőségeket kihasználva leporolta az életművet, az eddigi hangsúlyokat elsősorban az életmű első fele javára helyezte át. A mostani kiállítás közvetlen előzményének a 2014-ben a MűvészetMalomban rendezett életmű-kiállítás tekinthető, melynek társkurátora szintén Barki volt.

A modern muzeológiai trendeknek megfelelően a kiállítás a koherens, tartalmi egységek felmutatása mellett nem kezeli befejezettnek, lezártnak a projektet. Az állandó változás és újragondolás lehetősége adott, mivel a Ferenczy Múzeum törzsanyagából hiányzó, elsősorban a korai korszakot lefedő, társintézményekből, magángyűjteményekből kölcsönzött anyag elhelyezése ideiglenes, a kölcsönzési határidő lejártával új művek kerülnek a falakra. A kiállításon új műfaji-technikai egységként jelentkező grafikai részlegnek pedig már csak műtárgyvédelmi okokból is folyamatosan cserélődnie kell. Itt látható most Czóbelnek a Julian Akadémián díjat nyert férfiakta, melynek felfedezése krimibe illő történet. A véletlenül előkerült mű arról tanúskodik, hogy a művész az akadémiai képzettség teljes birtokában volt, ugyanakkor erős kontrasztja is a későbbi életműnek, ahol a szándékolt primitív formanyelv épp ennek a felhalmozott tudástárnak az értelmét kérdőjelezte meg.

CZÓBEL BÉLA: Mimi, 1971, olaj, vászon, 81x65 cm



CZÖBEL BÉLA:
Párizsi utca, 1926,
olaj, vászon, 74x90 cm

Mivel Czöbel életének jelentős részét magyarként külföldön töltötte, alkotásainak nagy része külföldre került, szétszóródott. A művek összegyűjtését szolgálná a média szekcióban található „Wanted” (keresett) képek sorozata. Kéthelyű vezető, nagyméretű fotók, videoanyagok, összegző falszövegek segítik a nézőt a tájékozódásban.

Az egyes szekciók topografikus rend szerint alakultak, ennek megfelelően Nagybánya–Párizs–Hollandia–Berlin–Párizs–Szentendre jelzik az életmű legfőbb helyszíneit. Ez a fajta felosztás jól rátapint Czöbel világpolgár mivoltára, hiszen életének nagy részét – ahogy említettem – külföldön töltötte, miközben mindvégig megtartotta itthoni kapcsolatait. Így egyszerre volt az európai művészet fősodrában, de a honi művészettörténet is kanonizálta életművét. A szocializmusban sokan irigyelhették, hogy fenntarhatta kivételes státuszát, és nem kellett lemondania párizsi tartózkodásairól. Ugyanakkor a magyarországi kutatás már nem tudta egyben látni a mester oeuvre-jét. Halála után lett egy magyar Czöbel, akinek művészetét leginkább Szentendréhez köthetjük, a világpolgár Czöbel pedig távoli legendákba veszett,

olyanokba például, hogy 1905-ben a párizsi Őszi Szalonon a Fauve-ok termében állított ki. (E legendák éppen azért születtek, mert a magyar művészettörténeti értékelésben a művészek eredetiségét a külföldi trendekkel való szinkronitás adja meg.) E legendáról közben lerántotta a leplet e kiállítás kurátora, aki kitaró filológusi aprólékosággal próbálta megtisztítani a ráarakódott rétegektől az életművet. Így bár az a sztori, hogy Czöbel már 1905-ben Matisse-szal egy időben fauve-képeket festett volna, megdőlt, műveinek felkutatása és előkerülése révén mégis sokkal árnyaltabb képünk lett arról, hogy Czöbel milyen viszonyt ápolt a Fauve-festőkkel, egyáltalán hogyan viszonyult festészete a Fauve-okéhoz.

Az egyes képek melletti magyarázó szövegek gyakran önreflektíven magukban hordozzák az aktuális kutatások eredményeit, esetleges problémáit, megoldatlanságait. Attribúciós problémák, vagy éppen a datálási nehézségek is vállaltan az előtérbe kerülnek. Említhetjük példának a *Tengerparti sziklák* című festményt, melynek a múzeum által korábban adott 1930-as datálása erősen megkérdőjelezhető. Atipikus műről van szó, ugyanakkor a művész hagyatékából való szignált alkotás minden bizonnyal a saját keze munkája. A festésmód, a színvilág eltér nemcsak a 30-as évektől, de a korai periódusban sem igazán található hozzá analóg alkotás. A bizonytalanságok ellenére kikerült a kiállítótérbe, mintegy kérdőjelként, felhívva a figyelmet a további tisztázására.



CZÓBEL BÉLA:
Önarckép, 1975,
olaj, vászon, 60x50 cm

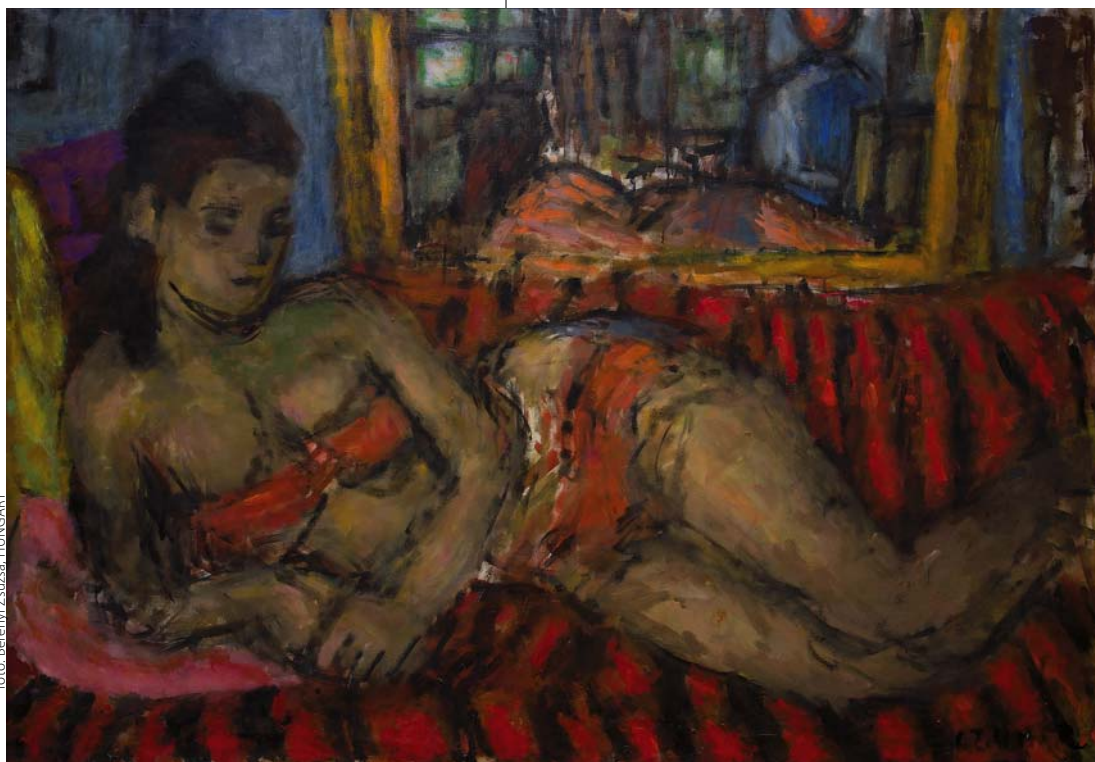
A kiállítás a 10-es évek közepéig tartó szakasza mögött nem csak a kurátor személyes tudása rajzolódik ki, de a hazai művészettörténeti kutatás (Nagybányai művészet, Fauve-ok, Nyolcak) eredményei is. A további periódusok alaposabb vizsgálata még hátra van. Nem feltérképezett a háború alatti hollandiai időszak, noha a korábbiaknál több helyszínt, művet sikerült összegyűjteni, azonosítani. Ebben a szekcióban elsősorban Czóbel művészetének inspirációs forrásaira hívja fel a figyelmet a rendező az amszterdami Rijksmuseum Ruisdael-képének merész átdolgozása, illetve Delacroix *Golgotájának* parafrázisa segítségével, melyek egy új festői nyelv keresését jelzik. A kurátor által megfogalmazott problémaként merül fel Czóbel és a Nagybányáról ismert jó barát, Huszár Vilmos kapcsolata is. Huszár a De Stijl alapítója, a konstruktivizmus híve. Czóbel ugyan távol tartotta magát a mozgalmától, mégis, ekkor készült műveinek egy részénél kimutatható a konstruktivizmus elemeinek sajátos felhasználása a figurativitás

és a festőiség keretein belül (*Fiú labdával*). Utalhat Huszár és Czóbel kapcsolatára a *Bergeni szélmalom* című festmény, aminek hátoldalán előtűnik egy enyves festéssel lefedett másik kép, amely Huszár 1917-ben festett üvegablakterveit idézi. Úgy tűnik, a festésnyomok nem Czóbel kezétől származnak, de a restaurálás után nyilván többet lehet majd megállapítani.

Czóbel 1919 utáni berlini periódusának vizsgálata egybeesik a hazai avantgárd kutatásával, egyes képek esetében, így pl. *Meyer úr arcképe*nek meghatározásánál más szakértőre, jelesül Bajkay Évára hivatkozik a kurátor. E szerint a férfiportréban nem mást, mint Meier-Graefét, a modern művészet propagátorát, a magyar művészetet is jól ismerő kritikust ábrázolná könyvespolcai előtt a művész.

Az 1925-től a haláláig tartó időszakra is a kétlakiság jellemző. Újabb, eddig külön nem kezelt periódusként jelenik meg a *Párizs–Hatvan*, az 1925–1939 közötti, Hatvany Ferencnél eltöltött szakasz, ahol az École de Paris szellemiségében készült művek külön figyelmet kérnek. Az utolsó szekció a *Szentendre–Párizs* címet viseli, a művek zömükben 1945 utániak – portrék, csendéletek, aktok. Érezhetően ez a kiállítás legkevésbé differenciált része. A *Mimi* című festmény megidézi a korábbi Czóbel-kutatás meghatározó alakját, a monográfus Kratochwill Mimi művészettörténészt, aki a mester késői művészetének tanúja, ihlető műzsája és a Malom-beli Czóbel-életműkiállítás társkurátora volt, s ott az életmű második felének a bemutatásáért felelt. A korábbi szekciókra jellemző önreflexivitás a késői szakasznál egyelőre még hiányzik. Ennek kidolgozása nem csak egy kurátor feladata, hiszen az életmű olyan izgalmas, szerteágazó, hogy egyszerre több szálon is el lehetne indulni. Amennyiben a Czóbel-kiállítás és -gyűjtemény egy ilyen, az életmű tanulmányozására alkalmas nyitott műhelyként működne, modellt teremthetne a többi kis múzeum anyagának újrendezése során: hogyan lehet a nagyközönség által is befogadható, ugyanakkor a szakma által is továbbgondolható, izgalmas kiállítást csinálni, és a művészetet újra élővé tenni?

CZÓBEL BÉLA:
Fekvő nő (Szentendrei vénusz),
1968, olaj, vászon,
83x110 cm



foró: Berényi Zsuzsa, HUNGART

Kis éji festészet

Regős István tárlata

Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2016. V. 22-ig

LÓSKA LAJOS

Regős István *Fényjátéktér* című kiállításával köszöntötte a tavaszt a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum. A festő 1975 és 1980 között tanult a Képzőművészeti Főiskolán, és egy esztendővel a Vajda Lajos Stúdió megalakulása után, 1973-ban költözött a Duna-parti városkába. Kapcsolata azonban viszonylag laza volt a vajdásokkal, annak ellenére, hogy a stúdiósok és a barátai munkáit bemutató *Szaft* című tárlaton több képpel is szerepelt.

Pályája a 80-as évek elején, az új szenzibilitás térhódításának idején indult, de kifejezésmódját nem érintette meg az irányzat, még annak látványos, idézettekkel dolgozó figurális ága sem. Mindenekelőtt René Magritte szürrealizmusa hatott rá, illetve a két háború között Szentendrén dolgozó Paizs Goebel Jenő és Czimra Gyula neoprimitív ábrázolásmódja. Az alkotó naivba hajló, szürrealis, montázstechnikára épülő munkái mellett számos plasztikus festményt, objektet, doboz- és bőröndképet is készített. 1985-ben rendezte első egyéni kiállítását, amit az azóta eltelt bő harminc esztendőben több mint harminc követett. A 80-as évek közepére szinte teljesen kialakította karakteres, groteszk, az objektművészetet és a festészetet egyesítő stílusát, amelynek meggyőző dokumentumai a biciklikérréssel kiegészített *Árokszéli plein air* (1985), valamint a Trabant-karosszériaelemmel ellátott *Gauloises* (1985).

Regős István szereti a különböző témákat laza sorozatok formájában körüljárni, feldolgozni. Jelentős tablót festett a reformkorról, a működő órákkal ellátott alkotásain bemutatta a szubjektív és az abszolút, örökké folyó időt. Kiemelt fejezetet képeznek munkásságában a zenei tematikájú festmények. A társadalmi változásokra a maga groteszk módján reagált, amikor több művén is megörökítette a hiánygazdaság jellemezte Közép-Európa „luxusautóját”, a Trabantot (*Kelet-európai hangulat*, 1993). Sokszor megidézte a közelmúltat, gyerekkorunk csodáit, a kerek gőzhajókat és a gőzmozdonyokat. Festett képeket híres városok híres épületeiről, hidakról, de napjaink ipari tája is vonzza (*Ipari táj I*, 2009). Egyéni műfajt teremtett továbbá az objekt és a festmény egyesítéséből keletkezett rádiódobozos munkáival (*Szabad Európa rádió*, 1998; *Katasztrófa konténer*, 2002).

E rövid bevezető után térjünk vissza a szentendrei tárlathoz!

A kurátor, Kopin Katalin nagyrészt tematikus egységekbe csoportosította a szűk retrospektív kollekciót. Rendezésének nagy erénye a legfrissebb alkotások kiemelése, felsorakoztatása.



forrás: Berényi Zsuzsa

Az előtérben közel egy tucat zenével foglalkozó, Mozart és Liszt előtt tisztelgő mű fogad bennünket, valamint egy újrahasonított, Trabant-ülésből kialakított kanapé. A zene abszolút művészet, írja Schopenhauer, ugyanis független a látványtól, a jelenségvilágtól. Ez a felütés meg is teremti az előtér hangulatát. Meg kell jegyezni, noha Regős képei a zenéről szólnak, formailag egyáltalán nem elvontak, sőt nagyon is konkrétak: figurálisak, látványra épülők, szürrealisak, síkban komponáltak, és hangsúlyos szerepet játszanak rajtuk a félprofilos portrék, büsztök és árnyképek. A Mozartot megidéző festmények enyhén szürrealisak, groteszkek és titokzatosak. A *Mozart-Salieri* (2010) címűn a zöld háttér előtt egy Mozart-bronzbüszt, öt, a levegőben lebegő francia kártya és egy zongorafejű fekete ruhás alak látható. A fekete-szürke tónusú *Csodagyereken* (2010) is a teret uraló három zongorafejű szakértő hallgatja a koncertező gyerekmuzsikust. A *Homage à Liszt* című (2011) képobjekt viszont egy megfestett hosszú zongoraklavírtúra, amelynek bal oldalát egy Liszt-szüluett, jobb oldalát a Je suis

REGŐS ISTVÁN:
HalvacSORA, 2015,
akril, falemez, 60x80 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

REGŐS ISTVÁN:
Hazafelé, 2015,
akril, vászon,
45x130 cm

Hongroise felirat, a tetejét pedig egy furnérből kivágott „igazi” kottatartó díszíti. Regős kedveli a 18. századtól a fotó felfedezéséig divatban lévő árnyképeket, de csak felismerhető, híres zeneszerzők – Liszt, Mozart, Haydn – esetében alkalmazza ezt a ma már elfeledett technikát.

A következő helyiségben néhány korai művet (*Gauloises*, 1985; *Bűneset*, 1987), illetve több rádiószekrényből vagy újra legyártatott rádióelőlapból készült síkdombor-művet (*Szabad Európa rádió, Világvevő III.*) láthatunk, de mellettük mindenképpen fel szeretném hívni a figyelmet a 2006-ban készült bőröndobjektekre. Műfajukat tekintve egyszerre művészdobozok és tárgykollázsok, ugyanis a lyukas tetejű, oldalukra fektetett kofferek színpadszerű terében különböző fotókat, képeslapokból kivágott figurákat helyezett el az alkotó (*A táncosnő halála, A kíváncsi álma, Pompeji látogató* stb.).

Külön kell szólnom a múlt évben készült két új képéről, a *Hazafeléről* (2015) és a *Halvacsoráról* (2015). Halas csendéletet számos magyar művész festett Derkovits Gyulától Bernáth Aurélig. A legkifejezőbbeket azonban kétségtelenül a Regős által is nagyra becsült Czimra Gyula alkotta az 1960-as évek közepén (*Csendélet sárga asztalon*, 1965; *Halak az ablakban*, 1964). Igaz, már nem Szentendrén, hanem Rákoshelyen. Czimráról elmondhatjuk, hogy senki nem tudott rajta kívül néhány motívumból egy szinte csupasz térben olyan szuggesztív,

metafizikus hatású kompozíciót létrehozni, mint ő. Regős naivan játékos *Halvacsorájának* is vannak metafizikus felhangjai, de igazi karakterét a szürrealista effektusok által teremtett talányosság adja meg. Esti, fával benőtt vízpart előtt, mely azért sejtelmesen még visszatükröződik a folyóban, egy erősen megvilágított zöld kockás asztalon, fehér tányéron félig lecsupaszított halcsontvázat látunk. A tányér mellett kés és villa, mögötte feldölt talpas pohár, amelynek bortócsája a tányér alá folyt. A mű szuggesztivitását az abszurd fényviszonyok és a precízen, nagy műgonddal megfestett részletek teremtik meg. A *Hazafelé* című képen a fehér trikós és sapkás evezősök csónakja hasítja a sötét Dunát, amelyre csak néhány lámpa fénycsíkja vetül. A két festmény teljesen különböző, csupán egyvalami rokonítja őket, mégpedig az, hogy mindkettő esti kép. Sőt, ha körülnézünk a teremben, azt tapasztaljuk, hogy több sötét tónusú mű van a falakon. Közülük az egyik legnívósabbon, a *Fényjáték 1960* címűn (2007), a Gellért-hegy sejtelmes fekete sziluetdje mögötti eget pásztázó reflektorcsíkok, a sárga fényű ostor-nyeles lámpák előterében egy, a 60-as évek formatervezését idéző városi busz tűnik fel. Regős tehát szeret éjszakai képeket festeni. Csak ezen a tárlaton fél tucat ilyen vászna látható, ha pedig az életművét nézzük, több tucatot is összeszámolhatunk. Ha a festészet történetében próbáljuk megtalálni a téma előzményeit, Rembrandt művészetét, híres *Éjjeli őrvárát* (1642) vagy a romantikusokat kell megemlítenünk. Emlékezzünk Caspar David Friedrich *Férfi és nő nézi a Holdat* (1830–35) című alkotására, valamint a holdfényes tengert megörökítő vásznaira. A legnépszerűbbek viszont valószínűleg Van Gogh-nak a csillagos eget megelevenítő művei. Ezek állítólag

Enteriőr bőröndképekkel



fotó: Berényi Zsuzsa



fotó: Berényi Zsuzsa

úgy készültek, hogy a kalapjára gyertyákat erősített, hogy munka közben lásson. Természetesen honi piktúránkban is találunk hasonló példákat, Csontvárytól a Nagybányán dolgozó Ferenczy Károlyig és Réti Istvánig. Napjainkban az ezredfordulón pályára kerülő Sensaria csoport tagjaitól (Kovács Lehel, Kondor Attila, László Dániel) ismerünk esti képeket.

Regős társadalmi kérdésekkel ritkán foglalkozik, akkor is csak áttételesen. Az utolsó teremben azonban láthatunk néhány ilyen tárgyú alkotását is, így a keletnémet autóipart megidéző, Trabant-szélvédőre festett *Nosztalgikus képét* (1995). Ugyancsak erre a korra, közelmúltunk történetjére utal a *Kelet-európai hangulat* (1993). Ez egy deszkából összeállított festőállványra helyezett Trabant-szélvédő, műszerfalrészsel, sebességmérővel és néhány gombbal, amelyre egy éjszaka kivilágított ablakkal száguldó gőzmozdony vontatta vonatszerelvényt festett a művész, így ütköztetve a lehangoló

valóságot az álmokkal. Ugyancsak társadalmi anomáliákról szól a barna tónusú *Gengszterháború* (2008). Az amerikai gengszterháborúkat szerencsére ma már elsősorban csak a filmekből ismerjük. A precízen, már-már szenvtelenül kivitelezett kompozíció üres utcáin sehol egy lélek, csak két fekete autó áll egymással szemben egy útkereszteződésben, platójukra szerelt ágyúnyi pisztolyokkal. A helyszínre, az Amerikai Egyesült Államokra a házak falán megjelenő dollárembléma, illetve a Chrysler Building felhőt hasító tornya emlékeztet.

A *La Défense* (2015) című nagy méretű munkán Párizs modern üzleti központja jelenik meg, de nem fotószerűen, hanem különböző jellegzetes épületekből összemontírozva. Egy felhőkarcolókkal teli városrészt látunk este, sehol egy járókelő, a sötét eget (s a felbukkanó Fantomas-maszkot) reflektorok pásztázzák, az előtérben pedig három Police feliratú kisbusz parkol. A rendőrautókról eszünkbe juthat akár a múlt esztendőben a francia fővárosban elkövetett merénylet is, ám a kép álomszerű szürrealizmusát az teremti meg, hogy egy öreg Citroën éppen átrepül az égen.

Regős művészete karakteres és nívós, nem kapcsolható az éppen aktuális, divatos irányzatokhoz. Egyéni úton jár, gondosan kivitelezett mágikus realista hatású festményein a képzelet keveredik a valósággal.

REGŐS ISTVÁN:
La Défense, 2015,
akril, vászon, 100x180 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

Részlet a kiállításról a Maszkabál (2007) és a Mozart-Salieri (2010) című festményekkel

Minden, ami képzőművészet!

MULADI BRIGITTA

Az első ArtWeek Budapesten



A 2016. április 19–24. között megrendezett első BudapestArtWeek több mint 50 helyszínen 80 programot kínált, ajánlott, szervezett. Az együttműködő intézmények között volt a Magyar Nemzeti Galéria (Szépművészeti Múzeum), a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, a Budapest Galéria intézményei, a Műcsarnok, a Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum, a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Kassák Múzeum, a Vasarely Múzeum, a Néprajzi Múzeum, a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum intézményei, a Nagytétényi Kastély, a Magyar Képzőművészeti Egyetem, a Nemzeti Levéltár és a Széchenyi Könyvtár. A rendezvény alatt a nagy intézmények mellett több mint 20 kortárs magángalériába és nonprofit kiállítóterembe juthattak el – szervezett gyalogos és biciklis túrákon – az érdeklődők.

A Budapest ArtWeek a Budapesti Tavasz Fesztivál égisze alatt szerveződött mint hiánypótló organizáció, és olyan kortárs és klasszikus művészeti programokat hangolt össze, amelyek feltérképezték a képzőművészet aktuális és jelentős történéseinek helyszíneit, eseményeit. Az ötletet Bérczi Linda (az ArtWeek igazgatója) számára a Berlintonól Bécsen át Szingapúrig és Sydneyig évek óta megrendezett hasonló, nagy sikerű programsorozatok adták, amelyek a közösségi élményt ötvözik a helyi művészeti irányzatok, alkotók és munkáik – behatóbb, szakmai hozzáértéssel segített – megismerésével. A főszerzők (Bérczi Linda, Molnár Tímea, Muladi Brigitta) hosszú távú célja a hagyományteremtés és a nemzetközi kontextusba helyezés.

Az egyhetes rendezvénysorozaton a látogatókat leginkább a közösségi események, a műtermi látogatások, a tárlatvezetések és a sétáló galériatúrák vonzották, melyeket művészek, művészettörténészek, kurátorok, esztéták, művészeti menedzserek vezettek. Április utolsó előtti hetében megnőtt a múzeumok és kiállítóterek forgalma, a Nyitott Műtermek Délutánja keretén belül pedig a művészek műtermeinek látogatottsága. Ebből a széles merítésből választottunk ki pár eseményt, kiállítást, amelyet ebben a blokkban láthatnak, olvashatnak.

foto: ifotob.hu

A punk a lelkem hangja

Szenvedély. Rajongás és művészet

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2016. IV. 16. – VI. 26.

MULADI BRIGITTA

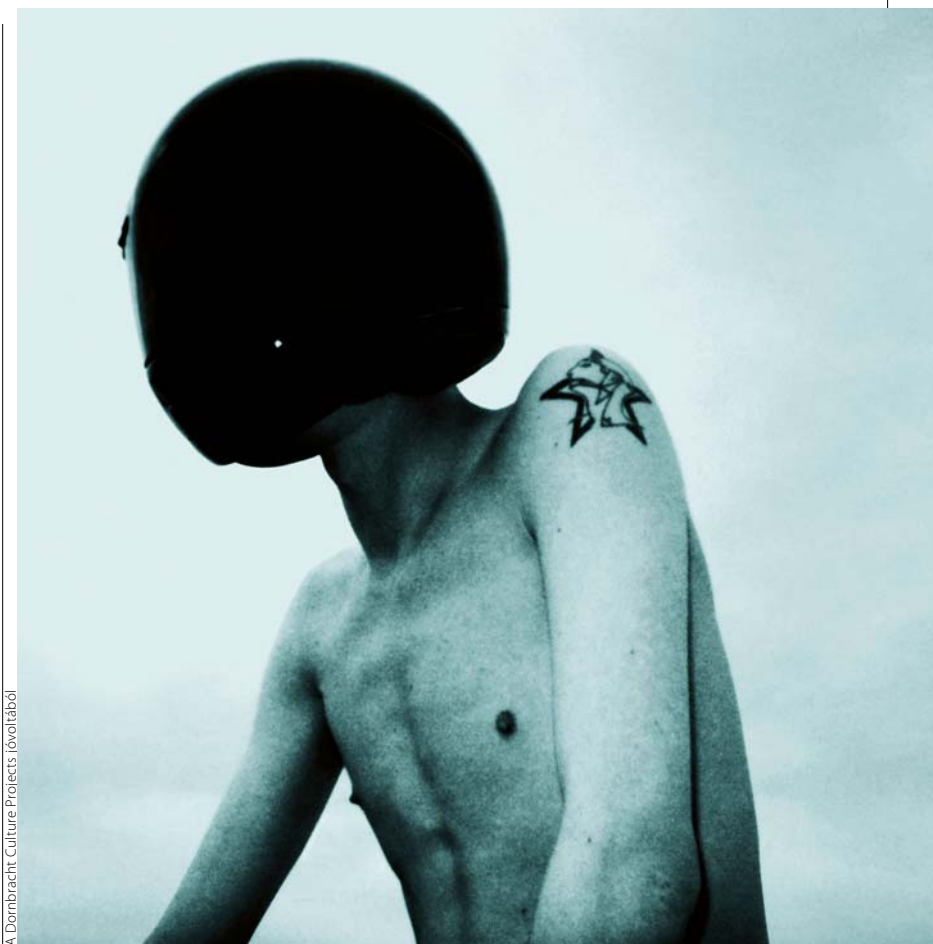
A Ludwig Múzeum és a Künstlerhaus Bethanien Berlin közös projektje a 60-as évek utáni évtizedek kissé elapadott zenei világának izgalmas hátterét térképezi fel. Kutatja az általánostól eltérőt, keresztmetszetet rajzol fel a kommersziális sztárgyár mögött rejtőzködő alternatív könnyűzene-kultúráról, illetve a mainstream zenék iránti rajongásukat szinte művészi szintre emelő tömegek viselkedéséről és annak megjelenéséről a művészi produktumokban.

A vizuális és zenei ereklyéket, képzőművészeti és hangzó műveket felsorakoztató hatalmas anyag a popzene utóbbi harminc-negyven évének a hippimozgalmak hiteltelenné, a heavy metal populárisává válása, az underground lecsengése, a punk kifulladásá utáni kevéssé heroikus korszakát ragadja meg. A társadalomkritikus zenei irányzatok (az itt meg sem jelenő) rapkultúrában éledtek újjá amellet, hogy a trash metal zenekarok dalai az elrettentő kultikus hörgésből idővel elmozdultak a társadalmi problémákat taglaló szövegek felé. Az alternatív-kísérletező rockzene hiteles maradványai inkább a képzőművészek körében maradtak fenn, sorra alakultak – vállalt amatőrizmussal – a profi, de lélektelen sztárgyárnak torz tükröt mutató performansz-zenekarok.

Ebben a megváltozott zenefogyasztási gyakorlatban, amikor a lemezeladások leapadtak, a személyes kontaktuseremtés és „élménycsere” vágya az „analóg nyomhagyás” helyett a médiába és a közösségi oldalakra tevődött át – a kiállítás már történelemnek hat.

Ha a saját „music fan” emlékirataimat kellene megírnom az elmúlt évtizedekből, akkori naplóm első lapján a gimis idők Led Zeppelin–Black Sabbath–Emerson Lake and Palmer–Pink Floyd négyesfogata, a Sex Pistols vagy Frank Zappa (már ami a lemezgyűjtő haveroktól eljutott hozzám) szerepelne, vagy a mozis, televíziós és a popkultúrából ismert Kraftwerk, az Űvegtrörök, a B52, az ifiparkok és -klubok élő rockzenéje a Bizottsággal és a Vágtázó Halottkémekkel. A mai ízlésem már leragad az elektro swing és a trip hop, break beat formációknál.

A kiállítás anyaga azonban cseppet sem elbájoló délutáni lounge-hangulatot áraszt, vagy a „tecnoflow” egykori ébredését ragadja meg, s nem is a 80-as évek



A Dornbracht Culture Projects ióváltából

mindent elárasztó diszkólázát göngyölíti fel. Túlnyomórészt a feltűnére vágó, kötekedő, agresszív hangzású, társadalombíráló – de olykor még az időszerű társadalmi elvárásokat is beépítő – punk extra leágazásait, mint pl. az alkoholt, a drogokat és a szex mindenhatóságát elutasító straight edge hardcore vagy a klasszikus rock és a heavy metal különböző formáit, a horroszisztikus trash metalt, a death és a black metalt, annak a divatban, az öltözködésben, a tetoválási lázban megnyilvánuló feltűnő jeleit, vagy a periférikusan létező, folyamatosan megújuló, különbözőzni vágó, vállaltan amatőr performanszbandák groteszk világát villantja fel.

A berlini Bethanien mint nemzetközi rezidenciaközpont az ott alkotó és kiállító művészek munkáiból válogatott. Persze nagyobb arányban szerepelnek számunkra újdonságként ható német művészek, de a gyakran Berlinben alkotó magyarok közül *Németh Hajnal* és *Horváth Tibor* műveivel is találkozhatunk. Sőt számos olyan világsztár munkáit is láthatjuk, akiket biennálékról, nemzetközi kiállításokról ismerünk, ilyen például *Jeremy Deller*, *Candice Breitz* vagy az *Irwin csoport*.

RAF SIMONS:

Elszigetelt hősök 1. (Robbie), 2000, fekete-fehér fénykép, műanyag, 100x100 cm



A művész, a Vitamin Creative Space, Guangzhou és Carlier I Gebäude, Berlin jóvoltából

MING WONG:

Apokaliptikus pop idol, 2015, vegyes anyagokból készített installáció

A bemutatott alkotók nagy része az 50-es, 60-as években született generáció tagja, maga is zeneértő és -gyártó, a művek egyrészt videoklipek, másrészt a zenéhez pro és kontra – a rajongói magatartás és a kritikai szemlélet felől – közelítenek, így több nagy csoportra oszthatók: az egyikbe a videók, hangzóanyagok, saját zenék, átdolgozások, a másik csoportba a rajongói magatartás megnyilvánulásai, vizuális művek, plakátok, lemezborítók és zenei feldolgozások, életművek bemutatásai tartoznak, a harmadikba pedig a

művész és a zene kapcsolatáról szóló művek, amelyek gyakran kritikai tartalmúak. Örömmel fedeztem fel például a Tödliche Doris punkénekesnőjének alakját, akit egykor láttam színpadon Jörg Buttgereit munkájában.

Még *Pipilotti Rist* is, akinek ma andalító pszeudoszenzimentális, hatalmas, egészszermes vetítéseit ismerjük inkább, egy meglehetősen fűlsértő videoprodukción mutat be, John Lennonnak egyik Yoko Onóhoz írt, agyon-

játszott, csöpögős szerelmi vallomásának feldolgozását. A politikai korrektség jegyében felbukkan egy-egy feminista szöszsenet is, például *Julie Herbster* egy női bestseller regény átírata, amelyben a rockzenének is helyet ad a főzés mellett a konyhában.

Több szál egyesül *Heiner Mühlbrock*nak a *Nick Cave. The Last Birthday Party* című 1983-as videójában. De nemcsak Nick Cave legendájába tekinthetünk bele, aki a 70-es évek végén a The Birthday Party énekes volt, hanem a híres berlini Potsdamer Platzon működött Hansa-stúdióba is, ahol a filmet forgatták. Itt írta meg David Bowie falra néző lakásában a *Heroes* című számot. Az itt készült felvétel után Nick Cave már a The Bad Seedszel koncertezett. A videó ma már nem meglepő, de akkoriban annak számított. Jean-Luc Godard mutatott be először zenei stúdiómunkát – a Rolling Stones tagjait munka közben – a *One plus One* című filmjében, s ezt tekintette előképnek Mühlbrock.

Jeremy Deller, aki 2015-ben a Velencei Biennálén a 19. századi brit gyárak hangját szólaltatta meg egy általa megépített zenegép lemezeiről, most a Nick Abrahamsszal együtt forgatott, a Depeche Mode rajongói klubjairól készített egyórás filmjét hozta el, amely ezen a kiállításon debütál. A Depeche Mode a 80-as évek „kultzenekara” volt. A szintipop banda hazánkban hatalmas népszerűségnek örvend ma is, de Oroszországban szinte a Beatles 60-as évekbeli sikerét ismételte meg. A szerzőpáros elutazott Mexikóba, az Egyesült Államokba, Németországba, Romániába, Brazíliába és Kanadába is, hogy találkozzon a lelkes fanklubok tagjaival. A kiállítás egyik pikantériája, hogy a Burmeister-gyűjteményből elhozták az NDK-ban nyomott Broken Frame- és a Construction Time Again-albumok lemezborítóit, amelyeken „a Depeche Mode együttes olyan jeleket és szimbólumokat használt, melyek a korai

CANDICE BREITZ:

Marilyn Manson-emlékmű, 2007, digitális C-print, diasec, 180x463,5 cm



50-es, 60-as évek szocialista realizmusának művészetére támaszkodtak. (...) Az NDK-s rajongók számára világos volt, hogy a Depeche Mode ezzel nem a sztálinista művészet iránti szimpátiáját akarta kifejezésre juttatni, hanem egy pop art technikát alkalmazott: az új kontextusban a szimbólumok elveszítették ideológiai súlyukat, és elsődlegesen a Depeche Mode szimbólumaivá lettek. (...) Amikor 1987-ben a Music For The Masses borítóján felbukkant a jellegzetes propaganda-hangszóró, amely feltűnt a Strangelove videójában is, a helyi rajongók ezt újfent az NDK valóságára való utalásként értelmezték. Ennek következtében a Depeche Mode rajongói gyárakból, pályaudvarokról kezdték lopni a hangszórókat, amelyek aztán élénk narancsvörösre festve tűntek fel rengeteg tini szobájában. 1988-ban Lipcsében az állambiztonság nyomozást indított egy ilyen lopás ügyében, mivel határtalan üldözési mániájuk elhitette velük, hogy államellenes propaganda nyomára bukkantak. Szerencsére az »elkövetőket« nem találták meg.” (Idézet a falszövegből.)

Az Irwin, a legendás szlovén „művészkollektíva” tagjai Laibach néven vérprofi experimentális dark wave zenekart működtettek, amely többek között agyonjátszott popdalokat (pl. Life is life, Opus) alakított át wagneri nagyoperákkal vetekedő pátoszú, a mindenkori dikta-túrák hősi ellenállási zenedarabjaivá. A kiállításon most egy kisméretű önmanifesztáló táblakép képviseli a Laibachot, ironikusan a Beatles slágerének címével, a Let it be felirattal ellátva.



A művész íróitól

PABLO GARBER:
A Ponete Un Disco / Próbálj fel
egy lemezt! című sorozatból,
2012, színes fotó

Feltűnnek olyan világsztárok is, mint Raymond Pettibon, a meghök-
kentően szurreális, az erőszaktól és a szexualitástól túlfűtött grafi-
káiról, lemezborítóról híres punkrajongó és zenész, aki a Black Flag
basszusgitárosaként a banda egykori logóját tervezte, vagy George
Condo a lemezborítóival, többek között egy betiltott blaszfémikus
Kanye West-album tervezetével.

Candice Breit a tőle megszokott tüélességgel most is rajongói
táborokat megörökítő tablókát fotózott. Az *Anyák és Apák* (2005)
című videosorozattal a Velencei Biennalén berobbant, Berlinben élő
dél-afrikai művész készített filmet John Lennon-rajongókról is,
sőt portrészorozatot Madonnáról, Michael Jacksonról, de a mostani
kiállításon szereplő fotói közül a *Marilyn Manson Monument* – ha
már rajongásról van szó – nálam elvitte a pálmát.



A White Cube, London és a Kaufmann Repetto, Milánó íróitól

Töltődj fel!

Akkumulátor

Budapest Galéria, 2016. IV. 15. – V. 15.

HEMRIK LÁSZLÓ

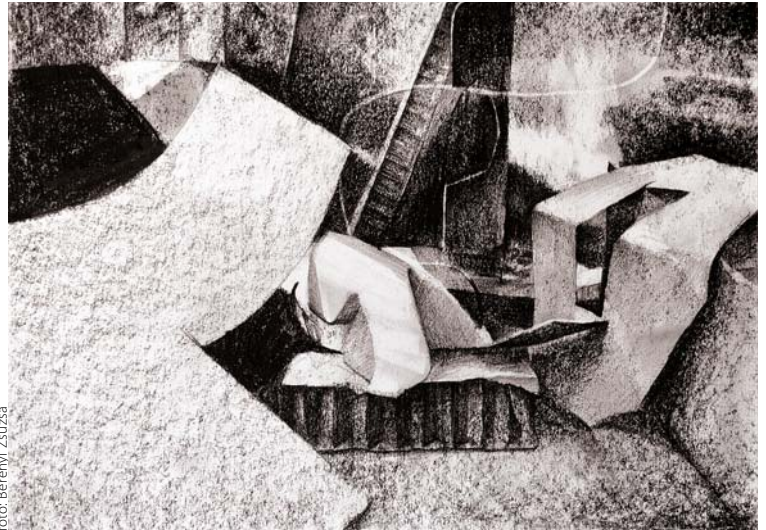
Az akkumulátor olyan kis méretű energiahordozó, amelyben a kémiai folyamatok visszafordíthatók, szemben az első rendű vagy nem tölthető elemekkel. A művészi tevékenység is leírható az akkumulátor működésével, hiszen a művész maga is akkumulál: felhalmoz, hogy a felhalmozott matériaenergiából alkotásokat hozzon létre. Ez azért fontos, mert a kiállítás kurátora, Szegedy-Maszák Zsuzsanna a gyűjtés motívumára építő kiállításának adhattott volna olyan címeket is, mint a mappa, store vagy winchester, de azokból hiányzott volna a gyűjteményeket mozgató dinamizmus.

KUPCSIK ADRIÁN:
Installation, 2016

Sokan gyűjtik a metropoliszok egykori telefonkönyveit. De ugye az egészen más feszültséget teremt, amikor *Rácz Márta* a *Hübler Márta* című munkájában (a férje után Hübler) kigyűjt a budapesti telefonkönyvből 887 Márta keresztnevé előfizetőt: vajon az ő nevük mögött milyen identitásformáló történetek húzódnak meg?

Több komponens együttes jelenléte tette lehetővé, hogy az *Akkumulátor* igényes népszerűsítője legyen a kortárs (magyar) képzőművészetnek. Szükség volt ehhez először is a különböző társadalmi és kulturális környezetből érkező látogató számára egyaránt érthető, igazolható, intellektuálisan lefordítható tematikára. A gyűjtés, a gyűjtemény, az abban felhalmozódó tudás, annak progresszivitása és bizonyos öncélúsága, miként sok kulturális, antropológiai jelenség a felvilágosodásnak s a vele majd azonos időben jelentkező ipari forradalomnak, gazdasági expanciónak volt köszönhető. A kulturális és tárgyi felhalmozás és bőség átformálta a tárgyakhoz fűződő viszonyainkat. Pénz- és időfedezete lesz a kisember kis gyűjteményének.

A kiállításból kiolvasható, hogy nagyon sok tartalma, típusa, motivációja van és lehet a gyűjtésnek a személyes dimenzióktól az állami intézményekig, és ezzel paralel nagyon sok művészi stratégiának lehet kezd-



Fotó: Berényi Zsuzsa

ményezője, célja. A kiállítás sokszínűség egyedül ott csorbul, hogy kevés mű reflektál közvetlenül a művészgyűjtemény és a képzőművészeti (múzeumi) gyűjtemények viszonyára.

A kiállításba került munkák különféle művészi programot, módszert, médiumhasználatot demonstrálnak. A munkák hangvétele is változatos: a játékostól a humoroson át a drámai tónusokig. Nem baj, ha a művek több „fronton” hatnak. Szívesen említtem *Tranker Kata* papírmunkáját, az *Antropológiai gyűjteményt*, amely egy olyan összetett problematika megjelenítésére vállalkozik, mint a múzeum mára már talán meghaladott eszméje. De utalhatunk a szomszédjában lévő Tarr Hajnalka-munkára (*Can't Get It*) vagy *Sugár János* képi környezetbe került, fémből kiöntött bonbontartóira, amelyek azon túl, hogy a művész által régóta gyűjtött tárgyak, esztétikailag igényesek s alkalmasak elvont műfajelméleti viták generálására is (*Museum Quarter, Ideális Település, Liska Town, Angyalföld*).

A kurátor már-már a didaktikusságig vállalta a művek kohéziós energiájának érvényesítését a rendezésnél. *Babos Zsili Bertalan* és *BP. Szabó György* hasonló tárgyi világot gyűjtene, hasonló szenvedéllyel, amelyekből aztán assemblage-ok, objektumok születnek, s mi sem életszerűbb ebben a kiállításban, mint hogy gyűjteményeik egy nagy, közös installációban egyesüljenek (*Cimmel, Cím nélkül*).

És végül a genius loci: Óbuda legrégebbi épületének apró, fülketermeiben úgy érezheti magát az ember, mintha egy tudós hatalmas fiókjának egymásba nyíló rekeszeiben jönne-menne.

Többségében a földszinti terekbe kerültek azok a munkák, amelyekben a művészek által gyűjtött tárgyak a maguk anyagi valóságában integrálódtak a képzőművészeti alkotásokba. A galéria

kapualjában áll *Matzon Ákos*nak a természetes légmozgást kihasználó szélhárfaszerű installációja, melyek hangjáért az általa gyűjtött kézzelvezélték a felelősek (*Penelopé százszor*). *Elekes Károly* bicikagyűjteményének darabjait használja fel egy mezőségi népdal megjelenítéséhez. A polcon egymás mellé szúrta, különböző módon megtört bicikák egy-egy hangjegyet képviselnek, ahogy arra is utalnak, miként is vesznek el jelentésüket a gyűjteménybe került tárgyak (*Mezőségi Dizájn*).

Romhányi Veronika munkája testesíti meg leginkább a Boris Groys által nevesített ready-made realizmust (*A Hónap Dolgozója*). Pseudo-kindertojásfigurákat készít, melyeket aztán két létezési síkra helyez. Láthatjuk őket a maguk valóságában egy retro komód tetején és a komódra helyezett plazmatévéen futó animációs filmben. *Felsmann István Hajó* című objektje szintén egy „majdnem” szimulákrum. Édesapja hajómodell-gyűjteményének egyik darabját építette meg szódabikarbónából, de e gyűjteményhez fűződő viszonyával már nem így tesz, inkább „leépíti” azt. A hajót a megnyitón egy ecettel töltött kádba helyezte, s néhány óra múlva a hajó az enyészetté vált. Méltó folytatása a *Családi porcelánkészlet* című performansznak.

Egy emelettel feljebb *Gink Sára* több részből álló munkával kíván textilművész édesanyja tárgyainak és emlékeinek adózni. *Karácsonyi László* gyűjtőszervevényétől szeretne megszabadulni: dunsztosüvegekbe préseli a sok „szemetet”. De küzdelme csak felemás sikerrel kecsegtet, ha ez így megy tovább, hama-



foto: Berényi Zsuzsa

rosan egy dunsztosüveg-kollekcióval kell szembenéznie, és újabb megoldásokat keresni a gyűjtés kísértésének legyőzésére (*Kacatdunszt, The Torment of Saint Anthony*).

FELSMANN ISTVÁN:
Trófea, 2016

Kerekes Gábor vezeti fel azokat a munkákat, amelyekben a képek, illetve a képeken megjelenő gyűjtemények kerülnek a központba. *Kerekes* színes magazinokból kivágott, különböző csoportba rendezett fotókkal borította be a galéria egyik falát. A művész otthagya a „tapétázás” közben keletkezett hulladékot, és ezzel, ahogy a most készülő *Bábel* című nagyszabású installáció három elemével is, a munka folyamatjellegét hangsúlyozza. A kiállítás legtöbbször alkotásában egyébként benne van ez a nyitott, lezáratlan jelleg, ahogyan a gyűjtemény természetéhez is hozzátartozik a „készen nem levés” állapota.

Esterházy Marcell művészetének fontos inspirációs forrása a család, a családtörténet. Az Akkumulátorra hozott 2006-os munka is a családtörténettel foglalkozik, azt kívánja még kerekre formálni, de a végeredmény sikeréről, ahogy cím is mutatja, kétségeink lehetnek. *A The Circle is Notround* felületén a művész hetven beszkenelt „emléktárgyat” igyekezett kőralakzatba elrendezni.

KEREKES GÁBOR:
Bábel projekt (épületek),
2015-2016



foto: Berényi Zsuzsa



fotó: Berényi Zsuzsa

Érdekes szituációt hozott létre a *Foglalási Bizottság / Comité de Réreservation*. Ők utcai helyfoglalásokat (pl. költözés, árupakolás stb.) dokumentálnak, melyeket aztán egy blogon tesznek hozzáférhetővé, ám most csavartak egyet a dolgon, a bázisukat áthelyezték, és a képek helyett a képeken megjelenő tárgyakból építettek egy helyfoglaló installációt a művészetnek szánt zárt térben.

Azért maradt hely a múzeumtematikára felfűzhető alkotásoknak, melyek közül Tranker Kata munkájáról már szóltunk. *Tarr Hajnalka Can't Get It* című tizenkét részes munkájából hozott el egy elemet. A papírlapokkal telítözött nagy méretű doboz nem csak a természettudományos gyűjtőmunka telhetetlenségét és esztétikáját eleve-



LOLA CERVANT:
Ivan, 2015

Kiállítási enteriőr **SUGÁR JÁNOS** műveivel. Előterében Az összes négybetűs szó, 1996, felújítva 2016

GOSZTOLA KITTI:
Cereus Peruvianus, 2016

Elekes Károly diasorozatában megannyi 18-as számot látunk megjelenni (*Mínusz végtelen*). Nem tudjuk, hogy sajnáljuk, vagy irigyeljük a művészt, aki nem szabadulhat a 18-as látványától, mert az bárhol, bármikor, bármilyen formában felbukkanhat.

Sugár János és Felsmann István a médiából, a netről gyűjtött képekkel is dolgozik (*Arc nélkül*, illetve *Trófea*). E munkák elszakadnak mind a családi, mind a konceptuális vonatkozásoktól. Erős bennük a politikum, illetve a tömegmédiával, a digitális képkultúrával szemben kritikai attitűd. Sugárnál kitakart vagy maszkkal eltakart arcokat látni, míg Felsmann legoreliefjén Putyin vadászszákmányaira tesz utalást.

Kupcsik Adrián képeinek technikai bizonyos értelemben hatalmas távolságra állnak egymástól (*Spin Off 09, Installation*). De a printet és a grafitrajzot összeköti ugyanaz a feszült, művészi figyelem és a csendélet tárgyaló újrahasznosított, újrahasznosításra váró hulladék.

Bernáth Dániel mellkasröntgent-felvételeket alakít és esztétizál át (*Mask No. 3*). *Blahó Borbála* a férje sportsikereit megjelenítő kupákat transzformál grafikai terekbe. Egy lapra kétszer rajzolja meg ugyanazt a serleget, még hozzá úgy, hogy a második készítésekor az első letakarja. Mondanom sem kell, nem lesznek egyformák. Mintha valami verseny lenne ez is, közben pedig a művészet természete ölt testet bennük (*Két serleg*).

níti meg, ugyanakkor azzal, hogy a lepkék az értelmező kéziszótar lapjaiból lettek kivágvá, az értelmezés, a megértés lehetőségnek szegmentálását is jelzi, de csak a művészet tereimán belül.

A kiállítás egyik legkedvesebb darabja számomra a tudományos ismeretterjesztő installációként (szemléltető ábrák, egy műanyag növény, könyvek) is értelmezhető *Cereus Peruvianus*, *Gosztola Kitti* munkája. A magyar történelem legnépszerűbb alakját, Kossuth Lajost és egy kaktuszt elevenít meg a mű. Kossuth a torinói emigrációban szívesen foglalkozott botanikával, így tett szert egy perui oszlopkaktuszra, amely később Magyarországra került, hogy hajtásai révén ma is eleven emlékezetként működjön.

S végül zárjuk a sort az „utazó” művekkel. A kiállítás egyetlen külföldi alkotója a mexikói *Lola Cervant*. Egyidejű térkép emberekről című projektében hiperreál ceruzarajzot készít kilenc, hozzá hasonlóan úton lévő emberről. Az Akkumulátorban *Ivan* látható. Hogy a portré még valóságosabb legyen, a modell néhány személyes tárgya is a kép mellé kerül.

A valóság megragadásának igényével lép fel *Koós Gábor* is. *Glasgow Diary* című jegyzetfüzetét a skót nagyváros emlékei töltik meg: különböző tárgyak, növények, épületek felületeinek közvetlen, frotázs-szerű lenyomatai.

Ennél közelebb már nem lehet a valósághoz jutni.

Mindjárt zrí lesz!, avagy munkástörekvések a szabadidő igényes eltöltésére

Vízizrí. Munkáskultúra a Duna partján

Kassák Múzeum, 2016. III. 4. – VI. 5.

RUDOLF ANICA

A Kassák Múzeumban rendezett *Vízizrí* című kiállítás a munkáskultúra két világháború közötti időszakába kíván betekintést nyújtani egy ritkán vizsgált aspektusból: a szabadidő eltöltése szempontjából. A Természetbarátok Turista Egyesületének (TTE) és a Szentendrei-szigeten kialakított horányi táborhelynek a munkásság életében betöltött kultúraformáló szerepét választja témául, és ezen keresztül a baloldali csoportok sokszínűségének bemutatására, a baloldaliság újraértelmezésére tesz kísérletet.

A kiállítás az *Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban* címet viselő sorozat része, közvetlen előzménye pedig a 2012-es *Elmozdulás – Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában* című kiállítás, amely a Madzsar Alice által vezetett mozdulatművészeti iskola tevékenységét mutatta be, és egyben az iskolának a haladó polgári eszmékhez, illetve a munkáskultúrához fűződő viszonyát elemezte.

A tárlat címében megjelenő „zrí” kifejezés – amely kavarodást, ramazurit, perpatvart, lármát jelent – ebben a kontextusban többletjelentést kap: egyfelől a természetjáró, szabadidejét együtt töltő résztvevők egy-egy közösségi eseményét jelenti – egyedülálló ünnepeiket, játékaikat, színpadi előadásait, rituáléikat –, másrészt, tágabb értelemben, egy olyan közösségi gyakorlatot jelöl, amely ezeknek az eseményeknek a kapcsán egyfajta identitásmeghatározásra, az identitásváltozatra, valamint a hozzájuk kapcsolódó eltérő elképzelések megfogalmazására, ütköztetésére vállalkozik, és szembeemegy a korszak általános, elfogadott normáival.

A második világháború előtt a munkás szó nem azt jelentette, amit ma. Jelentése magában foglalta a szellemi munkát végző tisztviselőket épp úgy, mint a banki vagy kereskedelmi alkalmazottakat, a kispárosokat és az iparban dolgozókat, vagyis a munkaviszonyban álló munkavállalót jelentette: munkás az, aki nem rendelkezik szabadon az idejével, aki munkába jár. A felgyorsult városiasodással, az egyenlőtlen

társadalmi viszonyok kiéleződésével, majd a munkások érdekvédelmének erősödésével, illetve a szociális reformok iránti egyre nagyobb igénnyel, amely folyamatok a munkavállalók osztályba rendeződését elősegítették, a 20. század elején önszerveződő munkáscsoportok alakultak különféle szabadidős tevékenységekre, érdekvédelmi és önszervező céllal, amelyek megtalálták a maguk nemzeti párhuzamait, mintáit (ezek egyúttal a szer-



vezetek szerkezeti felépítésére is például szolgáltak). Ezeknek az egyesületeknek a tagjait már nem csupán a közös érdeklődési kör fűzte össze, hanem közös érdekeket, célokat is kijelöltek, és magukat a munkásmozgalmak aktív résztvevőiként határozták meg. Az egyesületek tagjai nem feltétlenül álltak azonos politikai platformon, és a tagok iskolázottsága, anyagi háttere is eltérő volt. Az összetartó erő az önszerveződő kezdeményezések nyomán megélt társasági élet, a formális és informális találkozások, a vitatér, amelyben a civil tudat erősödni tudott, valamint a sokszínűség és a nyitottság, amely a közös együttléte alkalmával megnyilvánulhatott. Ilyen egyesület volt a Természetbarátok Turista Egyesülete is, amelynek közvetlen előzménye a bécsi Naturfreunde (teljes nevén *Touristenverein die Naturfreunde*).

Előadás a gödi Fészekben
1930–40, Göd
tulajdonos: Droppa György

KONFLIKTUSOK

A TTE-ben és a különböző szakszervezetekhez kapcsolódó, hangsúlyozottan a szabadidő szervezésére szolgáló egyesületekben egy sajátos és kimondottan a munkásléthez kötődő kultúra formálódott, amely identitásalakító szerepén túl az összetartozás érzését is elmélyítette. Az egyesületben különböző szakosztályok működtek, a szervezeti aegységek nagyfokú önállósággal bírtak, a tagok komoly közösségi munkát végeztek, önkéntes alapon.

Ma már nehezen tudjuk elképzelni a kort, amelyben a túrázás nem volt magától értetődő, de a 19. század közepéig a konkrét (felfedező) cél nélküli, önmagáért való természetjárást, amelynek velejárója a fizikai kifáradás, nem ismerték, fel sem merült az igény rá. Később, ahogy az egészséges életmód gondolata elterjedt és a napfürdőt, a friss levegőn tartózkodást egészségi szempontból egyre többen gondolták üdvösnek, a természetjárás, a kirándulás fokozatosan kívánatos szabadidős tevékenységgé vált a középosztály mellett a munkásság körében is, annál is inkább, mert lassan átítatódott a hétköznapiakból, a mindennapi szerepekből való kiszakadás, a szabadság (élet)érezésével.

A 20-as, 30-as években kiemelt témává vált a turistáskodás helyes gyakorlata kezdve a köszönési formáktól az énekelhető dalokon át egészen a természetben való megfelelő viselkedésig. A Horthy-korszakban a természetjárás egyenesen a munkásöntudat és -identitás kifejezője és alakítója lett, a túrák és a nyaralótelepek pedig egyre inkább egy sajátos ellenvilágot képviseltek, melyben a társadalmi konvenciókkal szemben megtapasztalhatóvá vált az osztályok és nemek közti egyenlőség és a közösség élménye.

A természet turisztikai célú birtokbavétele a századforduló környékétől több évtizeden át zajlott, és fokozatosan terjedt ki az ország egész területére: menedékházak, kilátók, kiépített források, turistautak, erdei pihenők, strandok létesültek párhuzamosan azzal, hogy a szegényebb rétegek körében is egyre nagyobb lett az igény a szabadtéri tevékenységekre. A TTE a kezdetektől alapvető emberi jognak tekintette a szabad természetjárást, és sikra szállt a törvényi háttér kidolgozása érdekében. Mindeközben bizonyos állami és magántulajdonban lévő területeket elzárták a turisták elől; ezeknek a tiltásoknak a megszegése a természetjáró mozgalmak számára szimbolikussá vált, amely a munkásság emancipációs törekvéseinek kifejezési formája lett.

A kiállítás első egysége elhelyezi az időben a turistabarátközösség önszerveződésének állomásait, feltérképezi a szervezeti működést, a hálózatokat, illetve segít megérteni

Kiállítási enteriőr

forrás: Gál Csaba



azok működését. Kirajzolódnak a nemzetközi párhuzamok és az egyéb (pl. munkajogi) szervezetek közötti hasonlóságok. A kutatómunka szinte hiánytalanul tárta fel a túrányilvántartásokat, az útvonalakat, a jegyzőkönyvekből még azt is megtudhatjuk, hány férfi, hány nő és hány gyerek vett részt az eseményeken, az önkéntes „munkatúrákon”, adatok vannak az egyes szakosztályok (evezős, fotó-, hősportok stb.) működéséről.

A TTE életének nagy eseménye volt, amikor 1928-ban sikerült egyesületi pénzből megvásárolni a Szentendrei-szigeten, Horányban egy telket, az erdei Telep helyszínét, amely immár alkalmas volt a nyári üdültetésre. A Telepen töltött szabadidőre a felszabadult szellemiség, a kreativitás és a különleges, csak ott megvalósuló programok, helyi szokások voltak jellemzők. Horány külön világ volt a maga saját

Andai Ernőné egy darabban
(Valószínűleg Ármin király
fogadása), Horány, 1937
tulajdonos: Centropa Alapítvány
(www.centropa.hu)





Fotó: Gál Csaba

Kiállítási enteriőr

szlengjével, rituáléival, zríjével. A sportfoglalkozások, a közös étkezések, az esti beszélgetések, a közös éneklés mellett talán a legérdekesebbek a közösségi ünnepek, melyek részben szervezett, részben spontán előadásokból, játékokból álltak.

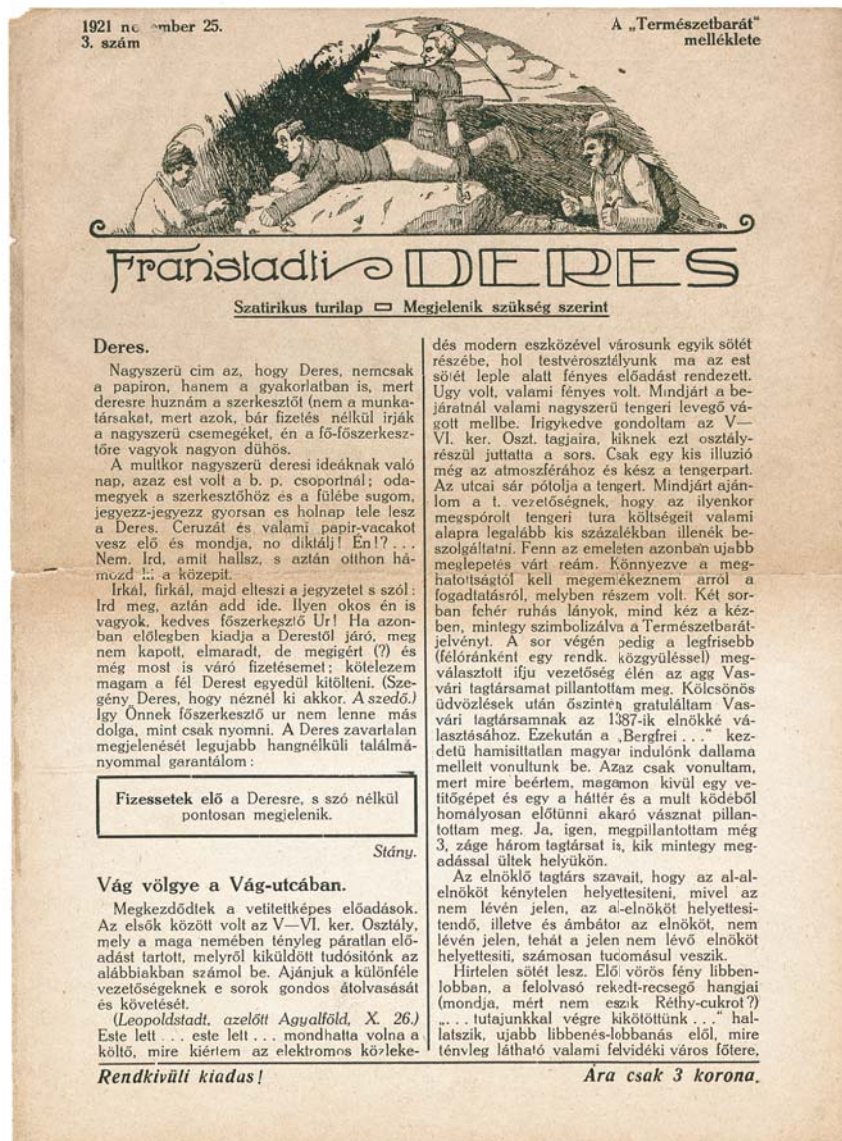
A Telep ünnepei, mint a „túlvilágkiállítás” és a vízíri, nagyszabású politikai paródiává fejlődtek. Az első vízíri témáját 1937-ben III. Viktor Emánuel olasz király budapesti látogatása adta: a játék kerete szerint a szigetre érkező Ármín királynak kellett lelepleznie a fajtisztaság szobrát (akit egy tornász alakított), a többiek pedig mindent elkövettek ennek elodázásáért. A következő évben Ármín király temetését rendezték meg, ami után a telep köztársasággá alakult, de ekkor került sor a müncheni egyezmény eljátszására is. Ezekben az előadásokban nagy szerepet játszott a spontaneitás és a rögtönzés, a szatirikus megfogalmazás és a szójáték, miközben nagy hangsúlyt kapott az egyenlőség eszméje, a pacifizmus, az antifaszizmus. Mindezekről bőszéges dokumentumanyagot kínál a kiállítás második egysége.

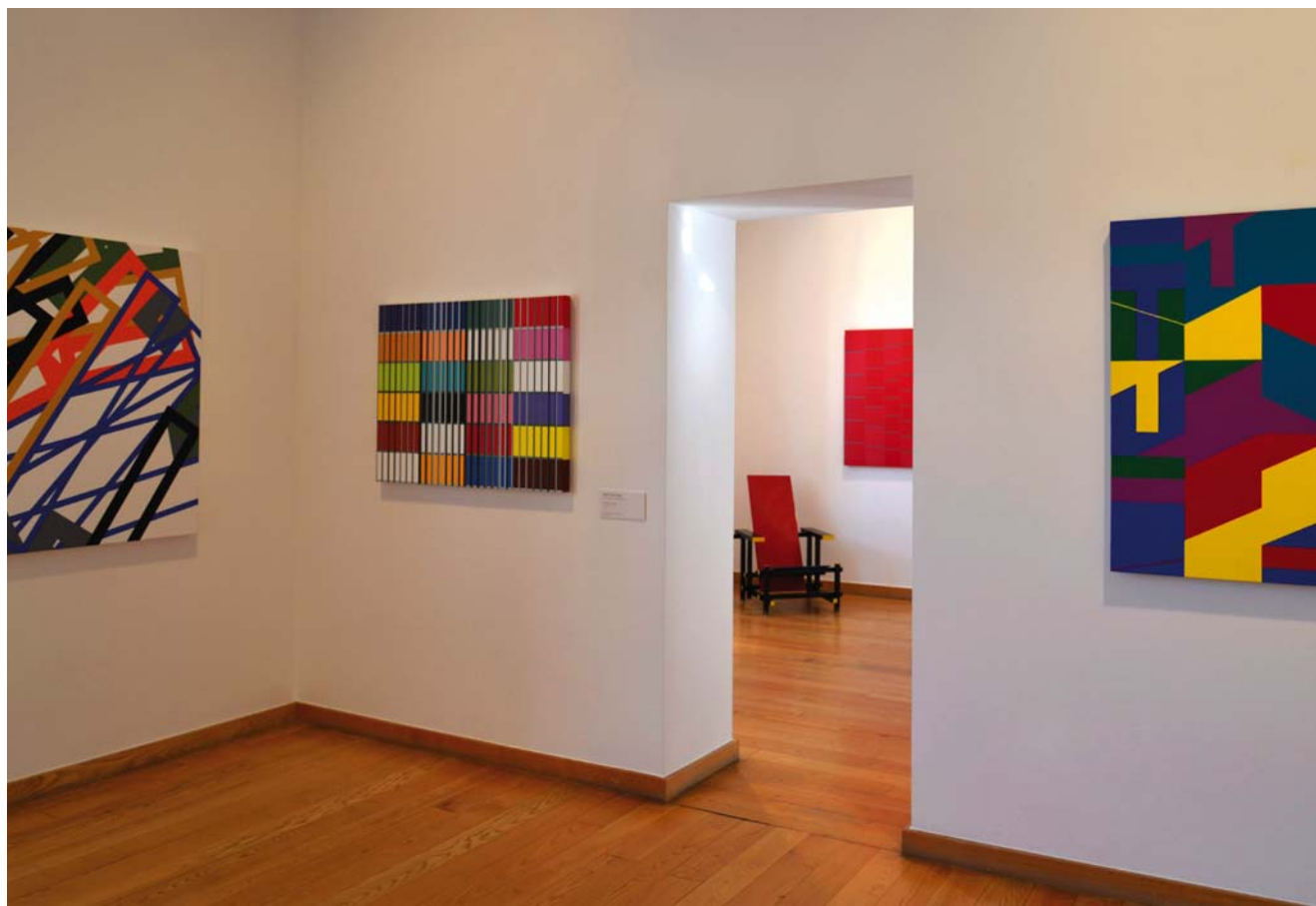
Fontos toposzuk volt a női emancipáció kérdése, az ún. „álerkölcsök” elleni harc. Nyitottak voltak az újra (pl. vegetarianizmus), fontosnak tartották az egészséges életmódot, antialkoholizmust hirdettek, kiálltak a kolonializmus ellen. Még öltözködési kérdésekben is állást foglaltak: a nőket kényelmes ruhák viselésére biztatták...

A TTE és a horányi Telep működésébe való betekintéskor egyedülálló közösségépítő modell bontakozik ki, amely a két világháború közötti, nem éppen békés politikai közeg ellenére eredményesen valósította meg a munkáskultúra terjesztését. Szinte idillikus szigetként körvonalazódik előttük ez az emancipált, felvilágosult, szabadon gondolkodó munkásközösség, amely a szabadidős tevékenységek által megteremt

a maga belső világát, megfogalmazza társadalmi hovatartozását, világlátását. Joggal csodálkozunk rá a közösségépítésnek és kultúraterjesztésnek erre az alternatív módjára, mely nem felülről óhajt oktató jelleggel tartalmat szolgáltatni, hanem aktív mozgalomként szerveződve jut el a társadalmi mobilizációig.

Franstadi Deres (borító)
1921. november 25.
tulajdonos: Országos Széchenyi
Könyvtár





fény szín forma

Polikróm Harmóniák

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény hatodik állandó tárlata

Egy gyűjtemény lehetőségei

A Vass László Gyűjtemény új állandó kiállítása

Modern Képtár, Veszprém, 2016. III. 5-től

EGED DALMA

Mint bármilyen sokféleségre, úgy a képzőművészeti gyűjteményekre is igaz, hogy a művek száma nem növekedhet anélkül, hogy természetük ne változna meg. A frissen bekerült darabok miatt szükségszerűen új dilemmák jelennek meg, és új lehetőségek születnek az eddigiek bemutatására. A gyűjteményi jelleg már önmagában is megakadályozza, hogy a darabokat önmagukban nézzük, a válogatás ténye adja a művek koherenciáját, ezért ennek tudatában kell szemlélnünk az egyes műveket. Jelen esetben ez kétszeresen igaz, hiszen a teljes Vass-gyűjtemény több száz darabja közül a mostani *Fény, szín, forma – Polikróm harmóniák* című tárlat már egy második rostálás eredménye.

A veszprémi Modern Képtár új állandó kiállítása immár a Vass-gyűjtemény hatodik bemutatója. A kollekciónak pillanatnyi állapotára a most kiállított közel kilencven műből csak következtetni tudunk, azonban ha azt nézzük, hogy az Ernst Múzeumban rendezett 1996-os tárlaton még egyetlen nemzetközi mű sem szerepelt, ma pedig a látható műveknek csak fele hazai alkotó munkája, akkor jól látható a gyűjtemény irányelveiben bekövetkezett változás. Ha a tárlat minimalista, monokróm vagy kinetikus darbjait tekintjük, akkor a kezdeti geometrikus-konstruktív értelemben vett homogén jelleg is felhígnál látszik.

Elsőként az a zavarba ejtő dolog tűnik fel, hogy az olyan emblematisz darabok, mint Josef Albers festménye – amely rendszerint a gyűjtemény értelmezésének kiindulópontjával szolgál –, Robert Mangold és Sol LeWitt, az amerikai minimalizmus képviselőinek művei vagy a svájci konkrét munkák hiányoznak a falakról. A tárlat persze így sem marad világsztárok nélkül, hiszen *Frank Stella* egy litográfiája, *Bernard Venet* több műve vagy akár *Christo* terve is láthatóak, de azáltal, hogy nincsenek nagy számban kiemelt művek, demokratikusabban oszlik meg a figyelem.

A tárlat önként vállalt célkitűzése, hogy a néző figyelmét a termekben domináló vizuális hatásokból, a képek csoportosításából létrejött szín- és formaegyüttesekre, a színek fiziológiai, anyagi sajátosságaira összpontosítsa. A hangsúly a művek kölcsönhatásán van, olyan új csoportok megjelenésén, amelyek felkínálják a lehetőséget, hogy a konstruktivista hagyományon belül, akár a művészet-történeti narratíváktól is függetlenül, irányelveket találjunk.

Kölcsönhatások, variációk és konfliktusok

Hogy mi lehet a különbség egy kollekciónak kialakítása, gondozása és képek gyűjtése között, az Rácz István egykori gyűjtő vallomásából jól látszik: „Igazi gyűjteménynek máig is csak azt tekintem, amely önmagában is műalkotás; van eredeti mondanivalója, szelleme, amelyben a művek közötti rokonság összhangot teremt.” Egy gyűjteményben a válogatás mint rendezőelv útvonalatokat alakít

BAK IMRE:

Évszakok I-IV., 1995-1997, akril, vászon, 50x70 cm

KONOK TAMÁS:

Cím nélkül, 1994, akril, farost, 70x50 cm

Noblesse de la nuit, 1994, akril, farost, 59,5x49,5 cm

Korreláció, 1994, akril, farost, 70x50 cm





fotó: Navrátil Ferenc

THOMAS PIHL:
Preartikuláció NY # 4, 2006,
akril, vászon, 76,5x101,5 cm

ki az egyes darabok között; a művek megszokott kontextus híján nem csupán egy adott művészeti stílus illusztrációjává szerveződhetnek össze, hanem egymással kölcsönhatásba lépve olyan csoportosulásokat hozhatnak létre, amelyek – jelen esetben – a konstruktív-geometrikus művészet kevésbé nyilvánvaló oldalait mutatják be.

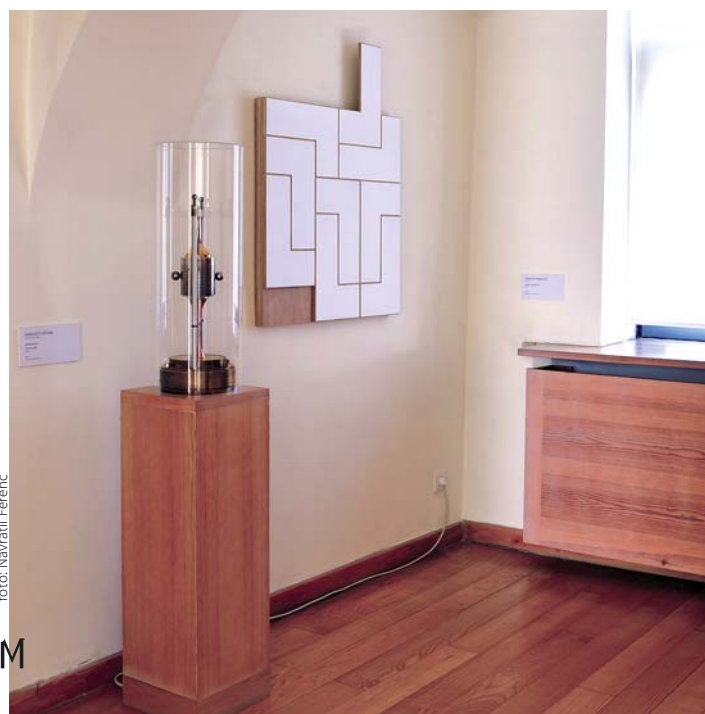
HARASZTY ISTVÁN:
Időmalom, 1999,
fém, 20x20x56 cm

FRANÇOIS MORELLET:
Eltolva Nr. 5, 2003,
akril, fa, 106x80x5 cm

Már az első teremben a művek ilyen spontán összekapcsolódására láthatunk példát. A bejárat két oldalán, egymással szemben kapott helyett *Henri Prosi TÍHÍ no. 775.* című műve és *Daniel de Spirt* üvegszobra. A két mű rendelkezik egy közös, külön-külön lényegesnek nem mondható tulajdonsággal. Prosi művén a vörös monokróm képsíkot háromdimenziós üregek törik meg, és festett fehér vonalak alakítják. Mivel a kép struktúráját adó fehér vonalcsoportok az üregekben is folytatódnak, ezért a perspektíva elmozdulásával a vonalak tulajdonsága lépcsőről lépésre változik: attól függően, hogy honnan nézzük a művet, más a hosszuk, és a számuk is megduplázódhat. Ugyanez a perceptuális konstruktívizmusnak nevezhető jelenség tűnik fel más módon De Spirt szobrán. Az üveglapokból összeillesztett, három

részre tagolódo szobor körbejárhatósága miatt a lemezek festett oldala a perspektíva elmozdulásával időről időre horizontálisan megtörik, majd ismét egyenes vonallá áll össze.

A tárlat individuális darabjai alternatív útvonalak csomópontjaiként több problémához is kapcsolódhatnak. Ha például *Thomas Pihl Preartikuláció NY Nr. 4.* című hihetetlenül sima monokróm képét a



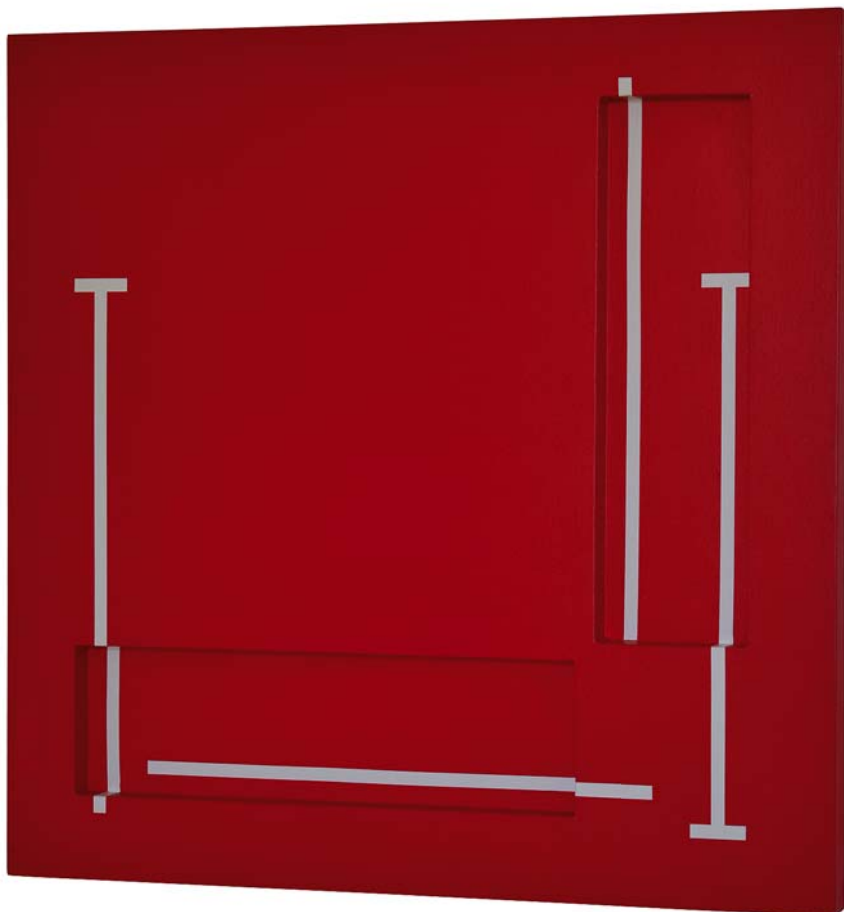
fotó: Navrátil Ferenc

mellette kiállított *Shizuko Yoshikawa* a dekorativitás felől újragondolt mondrianos struktúrájával vetjük össze, akkor együttesük a konkretizmus egyfajta megpuhult lehetőségét mutatja fel. A pasztellszínű idomokból álló két mű egysége kikezdi az Ozenfant által „parancsolóan szükséges művészetnek” bélyegzett formalizmust, és a geometrikus művészetben rejlő, illetve a geometrikus formakészletből kihozható már-már dizájnba hajló aspektusra nyújt példát. Ugyanakkor ha *Lakner László* cím nélküli karcolt vászna vagy *Jakob Gastiegemek* a képfelbontás kérdését játékba hozó, mélyen felszántott vörös monokróm képe felé fordulunk, teljesen más tulajdonságok aktualizálódnak. Ebben a párhuzamban a két mű egymás fakturális ellentétaként jelenik meg: egy halvány, fagygyúszzerű festékrétegekből kikísérletezhető, maximálisan sima felületként, amely már nem is vizuálisan, hanem a taktilis érzékelésre apellálva akar hatni a nézőre.

Az öt vertikális vászonzól kiindulva

Vass László egy interjúban nyilatkozta, hogy Robert Mangold és Alan Charlton munkáira nem külön-külön, hanem azok együttesére, rendkívüli összehatásukra figyelt fel egy képzőművészeti vásáron, s ezért ragaszkodott a későbbiekben ahhoz, hogy a veszprémi múzeum kiállításain is szisztematikusan párban legyenek bemutatva. Az viszont, hogy a mostani tárlaton *Alan Charlton 5 vertikális* című műve egyedül került fel a falra, azt jelzi, hogy a rendezés kiszakította a műveket a megszokott kontextusukból, s ezzel friss párhuzamok és kapcsolatok lehetőségét teremtette meg. Önállóan az öt vászon teljesen új perspektívába kerülhet, ha a tárlat egy másik darabjával, például *Freddy van Parys 293* című öt vertikális acélrúdjaival vetjük össze: a két objekt egymástól megkülönböztethetetlen öt eleme együttesen a felcserélhetőség, a féken tartott progresszió érzését kelti, anyaguk szempontjából viszont – az acél mint a klasszikus vászonkép hagyományának ellenpontja – egymás komplementereivé válnak. A képelemek variálhatóságának kérdésénél kell megemlíteni a tárlat egyik legérdekesebb darabját, *François Morellet* félbehagyott tologatós játéka emlékeztető *Eltolva no. 5* című objektjét. A fehér L alakú elemekből „kirakott” táblán az egyik tag épp annyira lóg le az alapról, mint amekkora üres hely kimaradt, s ez a félkész állapot az elemek állandó mozgathatóságának és cserélhetőségének hatását kelti. A kollekciónban rejlő változatosságról tanúskodik, hogy a mozgathatóság, illetve kinetikus művészet altípusait illusztráló művek széles spektrumával találkozhatunk, kezdve *Ludwig Wilding* vagy *Luis Tomasello* op-art munkáival, ahol a stabil művekben a mozgás mint illúzió jelenik meg, egészen *Harasztly István Időmalom* című kinetikus szobráig (de ide kapcsolható még a fenti Morellet-mű is, mint a virtuális mozgás egy érdekes típusa, amely nem vizuális eszközökkel, hanem hatásában kelti a mozgás illúzióját).

for: Navrátil Ferenc



HENRI PROSI: TIH no. 775, 2006, olaj, vászon

DANIEL DE SPIRT: Oszlop no. 74, 1977, plexi, 17x17x84 cm

Ugyanígy a tárlat sokszínűségét mutatja, hogy a tágon értelmezett konkrét művészet olyan jelentős, de kifejezőmódojában eltérő művészeinek munkái kerültek össze, mint *Ingo Glass Egy négyzet születése* című plasztikája, *John Carter* murális szobra, *Helmut Bruch* foszforeszkáló munkái vagy a gyűjtemény első nemzetközi darabja, *Adolf Luther* homorú tükörobjektje.

A Vass-gyűjtemény kezdeteit idézi a kiállítás emeleti része, ide kerültek – valamelyest izoláltan – a válogatás alapjait adó és irányít meg meghatározó művek: *Hencze Tamás Hommage à Barcsay* című műve, *Szikora Tamás* két képe, *Nádler István, Haász István, Konok Tamás* sorozatai, *Deim Pál Mageső* című műve és *Bak Imre Évszakok I–IV.* című együttese.

for: Navrátil Ferenc



A művész mint történész 2¹

Kortárs művészek és a történelem

TATAI ERZSÉBET

Képzőművészek a történettudomány kialakulásával párhuzamosan a 19. század óta foglalkoznak a történelemmel úgy, mint ami nem csupán a múlt jelentős, akár mitológiai eseményeinek ábrázolását jelenti. A modernizmus időszakában a történelem iránti érdeklődés kikerült a fősodorból a témákkal szembeni általános bizalmatlanság, illetve a jelen minden realitástól eldort pillanata iránti megszállottság okán. Az 1970-es évektől azonban egyre több művész központi kérdésévé vált, amelyhez később a holokauszttanulmányok, az emlékezet- és identitáskutatás (Bán-Turai, Kékesi, Gyáni) újabb lendületet adott – és amely a posztmodernről kezdődően, a történettudományban is megjelenő újabb és újabb önreflexióival együtt tűnik fel. A történelem a kortárs művészetben mostanáig perifériális szerepet játszott – írta Mark Godfrey 2007-ben az October folyóirat hasábjain (Godfrey, 140.), ma pedig a figyelem központjába került.

Az a történelem, amivel a művészek foglalkoznak, nem más, mint amivel a történészek, talán a tanulságai sem különböznek. De ezen kívül minden eltér. Elsősorban a műalkotások megszólító jellege az, ami a történelmi tanulmányoktól megkülönbözteti őket. A művészi feldolgozások különösen élesen vetik fel a múlt megismerhetőségének kérdését, a megismerés motivációját, a történelem és az igazság kapcsolatát. Azzal, hogy a művészek felvállalják nézőpontjuk szubjektivitását, rámutatnak a

történelmi értelmezések sokféleségére. Mondhatni, ez a művészi feldolgozás sajátossága, ám Hayden White óta tudjuk, hogy ez nem kizárólag a művészi látásmód specifikumaiból adódik. Miféle valószínűsítést, igazságot láthatunk a múlt egy darabjával foglalkozó műalkotással szembenézve? Történelmi rekonstrukciót vagy művészi konstrukciót? A válasz leegyszerűsítve: mindkettőt, és egyiket sem. A történész hiteles rekonstrukcióra törekszik, de ő is, épp úgy, mint a művész, elfogult (re)konstrukcióhoz jut. Ez az elfogultság nem hiteltelenség, ha az objektív mítoszról le tud mondani.

Tanulmányomban öt kortárs művész egy-egy olyan munkáját mutatom be, amelyekben a művészek nem illusztrálnak – mint korábban gyakran –, hanem mint történészek járnak el, maguk is kutatnak: egy-egy számukra valamiért fontos történelmi esemény vagy probléma nyomába erednek. Anélkül, hogy a történettudomány, a történelemfilozófia vagy a historiográfia változásait követnék, munkáikkal különböző történelemfelfogást képviselnek, különböző módszereket követnek, és kutatásuk sem egyezik meg a történészi kutatással. Céljuk nem a történelem vagy a módszer tisztázása, hanem az őket foglalkoztató történet feldolgozása és megmutatása. A művészek témái csakúgy különböznek, mint céljaik, másképp bánnak a történelemmel, mást gondolnak a „tényekről”, a hitelességről, a nyelv szerepéről, és másféle elkötelezettség motiválja őket.

Az 1970-es években markánsan eltérő, szinte ellentétes történelemképpel dolgoztak művészek: *Hans Haacke* pozitívista módon hitt a tényekben, a tények feltárását és megmutatását művészetpolitikai céljaira használta. *Eleanor Antin* nem kevésbé hitt a tények igazsá-

HANS HAACKE:

Manet-Project '74 (1974),
Installáció a Manet-képpel a
Deutschlanbilder című kiállításon,
Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1997



gában, amikor *Florence Nightingale* munkássága érdekelte, ő azonban feminista céljaira inkább kisajátította, mintsem rekonstruálta a modern betegápolást megalapító (hős)nő alakját. *Maurer Dóránál* pedig – korát megelőzve – a történelmi megismerhetőség került fókuszba.

E sarkos vélemények később árnyaltabbá váltak, a gyakran hosszú projektek bonyolultabbak, sokrétűbbek lettek. *Simon Starling*, aki 2008-as *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* című kiállításán kultúr-, illetve művészettörténeti összefüggéseket mutatott be, a történelemnek valamiféle poézise érdekelte, míg *Sipos Eszter* installációja ugyan nem kevésbé költői, de őt sokkal inkább a valóság érdekli. A bemutatás módjában azonban nyilvánvalóvá teszi, szkeptikus a tekintetben, feltárható-e és bemutatható-e az, ami és ahogyan történt. A megismerési vágy és a megismerhetőség közötti szakadék felismerése nyomán a megismerőben képződő feszültség megnyilatkozása teszi poétikussá installációját.

1974-ben Hans Haacke a kölni Wallraf-Richartz Múzeum felkérésére készítette el *Manet-PROJEKT 74* című munkáját, amely abból áll, hogy Manet *Spárgák* (1888) című festménye mellé helyezte volna² el tablót, amelyeken a kép korábbi tulajdonosainak társadalmi és gazdasági pozícióját is feltüntette. A 9. tablón Hermann J. Abs rövid, fényképes életrajza szerepelt, aki a Múzeum Baráti Körének elnöke volt, és segített a múzeumnak megszerezni a Manet-festményt. Haacke feltárta, hogy Abs a III. Birodalomban a Deutsche Bank tanácsadója volt, és még 50 tisztséget töltött be, ezért háborús bűnösként hat hetet töltött brit börtönben. (Godfrey, Tony, 246–247.) Haacke helyspecifikus projektje nélküli a szubjektív elemeket. Számára a történelmi feltárás és az igazság bemutatása eszköz volt ahhoz, hogy rámutasson a kulturális politika visszásságaira. Haacke hiszi, hogy igazságosabb világot lehet létrehozni a művészet

HUNGART



HUNGART

(a műkereskedelem és a muzeológia) területén, ha alkotásain keresztül átlátszóvá teszi a valóságot, ha napvilágra hozza a múlt „objektív”, eltagadott tényeit.

„(...) szeretem a múltat átalakítani – a múlt mindig a jelen fényében értelmeződik át” – mondja egy interjúban Eleanor Antin (Meeker), aki számára – hasonlóan a korábbi regényírókhoz – a történelmi tények alapanyagok, amelyekből felépíti műveit. Az *Angel of Mercy* (A kegyelem angyala) című művében (1976/1981, fotóalbumok³ és performanszok) személyes indítatásból (Mason) Florence Nightingale (1820–1910) szerepébe bújtt. A fényképek az 1850-es évek fotográfiáit idézik: technikájukkal, a szereplők öltözetével, a megjelenített környezettel és harci eszközökkel hitelesen közvetítik a sebesültek ápolásának vagy a tábori életnek az epizódjait, a krími háború sebesültjeit – ahol egyébként először alkalmazták fotós haditudósítót Roger Fenton személyében. Beállított, narratív fotográfiái Antin szerepjátékán keresztül a nézőhöz közel hoznak egy 19. századi példaképet, egy nőt, aki gazdag felső középosztálybeli életmódját hagyta ott, hogy betegápolóként szolgáljon, aki megreformálta az egészségügyet, aki

ELEANOR ANTIN:

Szolgálati utam a Krímben.
A kegyelem angyala című (1–38)
sorozatból, 1977,
fotónagyítás, papír, 77,2x55,9 cm

ELEANOR ANTIN:

A kegyelem angyala, 1977–81,
multimédia-installáció, 2007



Keressük Dózsát! hiteles portré nem készült róla, csak képzelet utáni. kérdezzük tovább, milyen lehetett Dózsa? ember-tanilag székelly típusnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc kifejezésben is különböző arcot rajzoltam, csikokra vág-
tam, összekevertem: a csikok tologatásával új arcok alakíthatók



FOTO: FIJAZI ISTVÁN, HUNGÁRT

MAURER DÓRA:

Keressük Dózsát! 1972,
farost, papír, kollázs, ceruza,
62x100 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum
Itsz. 74.71.

1854-ben a krími háborúba önkéntesekkel ment sebesülteket gyógyítani, ahol munkája révén a halálzási arány hónapok alatt 42 százalékról 2,2 százalékra csökkent, s aki 1907-ben első nőként kapta meg az angol becsületrendet (Selanders, wiki). Antin számára a történelem egyik hősnője a fontos. Olyan képeket konstruál, amelyek akár megtörtént epizódokat is ábrázolhatnának. Képzelt pillanatok, amelyek keretét Florence Nightingale krími szervezőtevékenysége képezi, s amelyek nem nélkülözik a humort. A performanszokat életnagyságú síkbábokkal játszották¹, melyeket farostból kivágtott kellekek kísérnek (pl. véres végtagok). A sematikus figurák kétségtelenül mulatságosak, így el is távolítanak a véres események borzalmaitól. A némileg önkritikus ironia⁵ nem gyengíti a mondanivalót, amint az sem, hogy azok Antin intenciója szerint a brechti propagandajátékok reminiscenciáját hordják magukban (Mason).

SIMON STARLING:

Három madár, hét történet,
betoldások és elágazások, 2008,
Szanjógitá Rádzse maharáninak, a
maharadzsza feleségének egykori
hálószobája,
Mánik Bágh palota, Indaur, 2007,
platinotípiá, pallidiumkópia,
40,5x50,8 cm

Maurer Dóra *Keressük Dózsát!*⁶ című grafikáját 1972-ben bár a Magyar Nemzeti Galéria felhívására alkotta, mégsem állítható ki.⁷ Maurer az 1970-es évek elején szisztematikusan konceptuális munkákat készített. Rendszerint geometriai elemekből, egyszerű matematikai algoritmusok szerint

komponálta logikai sorozatait. Ebbe a formális logikai sorba illeszkedik a *Keressük Dózsát!* című grafikája is. A kép tetején olvasható a leírás és a használati utasítás: „kérdezzék tovább: milyen lehetett Dózsa? Embertanilag székelly típusúnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc kifejezésben is különböző arcot rajzoltam, csikokra vág-
tam, összekevertem: a csikok tologatásával új arcok alakíthatók.” A tíz csík kombinációival több millió lehetséges Dózsa-profil rakható ki. Maurer Dózsa-munká-

jához ikonográfiatörténeti, antropológiai és történelmi előtanulmányokat folytatott. Kiindulása, miszerint nem ismerünk hiteles Dózsa-ábrázolást, egyben munkájának lényegét képezi. Miközben játszunk, kombinálunk és összerakjuk a sok-sok Dózsa-profil, mi magunk is részt veszünk a jelenséggenerálásban. Mi konstruáljuk meg a magunk Dózsa-képét, miközben lehetetlen előállítani az egy, igazi Dózsa-képet. Maurer ezzel – az életmű kontextusában logikai játéknak tekinthető – művével mellesleg a kádári szocializmus történelempolitikájának hiteltelenségére is rá akart mutatni: arra, hogyan használtak ki történelmi alakokat és találtak ki évfordulókat, hogy a kormány szerepét fényezzék (Apor). Bár Maurer csak a Kádár-rendszer szándékosan torzító történelempolitikáját célozta, de a történettudomány felől nézve is rendkívül aktuális volt a történelmi megismerhetőség kérdését játékba hozó munka. Hayden White 1973-ban jelentette meg *Metahistory* című könyvét, mely – recepciója szerint megkésve ugyan (Kisantal–Szeberényi, 113.), de új fejezetet nyitott a történelemelméletben, szakítva a naiv pozitívista felfogással, azt állítva, hogy a múlt megismerése helyett csak a múlt forrásait ismerheti, értelmezheti és alkothatja újra a történész, minthogy a források maguk is töredékesek, fennmaradásuk esetleges, a nyelv (ahogy a képi vagy tárgyi források) is korlátozottan képes közvetíteni a „valóságot”, s maguk a nyomhagyók is elfogultak, ismereteik pedig hiányosak. (White)

Simon Starling *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* című kiállításán⁸ egy Torinóban talált fénykép nyomába eredt, s hamarosan Eckart Muthesius indiai modern épületéhez, a *Drágakövek kertjéhez*, majd Brâncuși el nem készült szentélyéhez jutott el, melyben három *Madár a térben*-szobrát helyezték volna el. Starling feltárta az indiai és az európai modernizmus kapcsolatát, és annak egy lehetséges értelmezését adta – történészi és kuratori szerepben. Olyan nyomokon ment tovább, olyan szálakat kapott el, amelyek egy „objektív” történettudományi nézőpontból nemcsak elhanyagolhatóak, de egyenesen zavaróak a „lényeg”-hez vezető úton. Az egyik szál az európai filmrendezők fantáziájában élő mesés Indiába vezetett (*A hindu síremlék*, Joe May, 1921; *A jógi küldetése*, Richard Eichberg, 1938; *A bengáli tigris*, Fritz Lang, 1958). Egy másik Torinóból indult. Az indiai modernista projekt egyik leágazása a kiállítás egyik gondolati gyűjtőpontja: egy féltónás, belga fekete márványtömb – ilyen anyagból készült Brâncuși egyik *Madár*-szobra



HUNGÁRT

– szolgált mintául két másik tökéletes másolatához, melyek közül az egyik itáliai fehér, a másik pedig indiai fekete márvány. A faragatlan tömb ilyen pontos másolata csak robottal készíthető el a forma dematerializált képét felhasználva. Ez tűnhet csupán technikai érdekességnek, de ennél többről van szó: e másolás értelme nem más, mint a másolás értelmére való rákérdezés, valamint az „eredeti” értékének relativizálása.

Erről beszéltek azok a fényképösszeállítások is, ahol a maharadza palotájának mai fotográfái között foglalt helyet a fekete márványkő két képe, és egy indiai fehér-márvány kőfejtő. E témabeli visszacsatolások (és betoldások) nemcsak a keresztutalásokat és az elágazásokat tették kézzelfoghatóvá, de a közvetítettséget is témába hozták. Mi értelme lenne különben fényképen megismételni azt, ami a kiállításon „eredetiben” látható? Vagy fényképen bemutatni a vetített DVD-k dobozba zárt eredeti filmtekercseit? Ez a fényképgyűjtemény azonban tovább bonyolította a képet. A márványtömbök és fényképek által játékba vont kérdések továbbviteleként a laptop fényképe is ki volt állítva, amin a márványtömb háromdimenziós leképezésének adatait tárolták. Így nem pusztán a sokszoros áttételesség vált szemléletessé, hanem a művész munkaeszköze is látható lett. A másik két fotósorozat (a 30-as évek elején Muthesius és Emil Leitner művei az indiai Indore-beli palotáról) szintén többrétegű olvasatot kínál. Mint a palota dokumentációja, egy példán keresztül a modernista építészeti formavilágát mutatja be, továbbá a racionálisan megragadható világ ígéreteként jelentkező stílusjegyek felerősödve a korszak tárgyilagos épületfotóin egy tiszta, erőteljes, optimista modern világot sugallnak. Starling számára nemcsak azért fontos, hogy épp egy modernista projekt nyomába eredt, mert az alkotásának formai előképét adta, hanem Muthesius félbemaradt projektje kapcsán „a modernség: befejezetlen terv” gondolatra utalt metaforikusan. A befejezetlenség tökéletlenséget és egyfajta nyitottságot is idéz, ez a folytathatóság egyik kulcsa lehet Starling munkájának is.

Starling rekonstruált egy történetet, azt tette, amit a történészek, csak épp más módszerrel, és így más eredményre is jutott. Talált elemeket hozott felszínre, melyek között részben vizuálisan teremtett kapcsolatot, amelyek nem ok-okozati összefüggésben állnak egymással, az adatszerű közlések közti viszonyok is inkább meseszerűek. Az egymástól távoli dolgokat Starling mintegy szürrealista technikával kötötte össze: nem rekonstruált, inkább konstruált. A dolgok egyértelmű kötődések híján elcsúsztak egymás mellett, köztük rések támadtak. (A Brâncuși-féle kő csak hasonló, de nem ugyanaz, mint a kiállított belga fekete márvány, s egyikkel sem azonos a kiállított indiai fekete márvány, ráadásul a fotón az indiai kőfejtőben nem fekete, hanem fehér márványt bányásznak, de a kiállított

fehér márvány Olaszországból való.) A magyarizációk nem racionálisak, és a dolgok közti átjárást nem szilárd (logikai) kapcsolatok, hanem a poétikus megelevenítés biztosítja, inkább egy misztikus valóságra utalva.

Sipos Eszter *A láthatatlan gyár* című (Székesfehérvár, 2015. október 29.) rejtélyes installációjában a történelem egy kis szeletét dolgozza fel. A jórészt hadtörténeti vonatkozású história az 50-es évek Magyarországról származik. A művész személyes okokból kezdett kutatásához, gyerekkori emlékek, titkolások keltették fel kíváncsiságát. Sipos nem egyszerűen felhasználja, pláne nem illusztrálja a történelmet vagy egy már ismert, megismerhető történetet, hanem történésként kutat. Kutatásának csak a végeredménye más: nem tudományos munka, hanem művészi alkotás. A hely, amit bemutat, egy észak-magyarországi hegybe épített titkos fegyver-, illetve lőszergyár.

Az ötszög alaprajzú építményt, a 7006-os fedőnevé objektumot 1952-ben adták át – országos méretű hadiipari termelés céljára. A „Magyar Dolgozók Pártja (...) már az 1949. évi költségvetési tervben az állami kiadások 12 százalékát, azaz mintegy 20 milliárd forintot irányozott elő a Honvédelmi Minisztérium (HM) számára.” (Germuska) 1956 után a gyár fokozatosan leállt a hadiipari termelésről, 2000 óta kutatható a korai történet, ma azonban ismét megközelíthetetlen az üzem („anarki”). A történet tele van abszurditással – ahogy a szocialistának nevezett korszak egésze is –, ehhez tartozik, hogy csehszlovák és svájci gépsoron gyártottak lőszerkeket, s hogy ezek mellett pl. BMW-alkatrészeket is készítettek.

Az installáció központját a gyárban egykor dolgozó emberek beszámolóit állnak, amelyek bunkerszerű bejáratokból hallhatók. A több órás hangfelvétel egyben értékes történeti forrás. Egy fikatív újság – korántsem fikatív, archív fotóival – ad hírt (a fikció szerint a nyugati olvasók számára) a magyarországi hadiipari építkezésről. A rájuk irányuló hibrid, kottaállványra erősített ötszög formájú célkereszt utal a katonai jellegre, a szerkesztettségre és az épület alaprajzi elrendezésére. Az 1956-os forradalmat idézi a lőfegyveres objekt, melynek szövegét egy Kádár János-idézet képezi. Kádár 1958-ban az 56-os disszidensekről nyilatkozva jelentette ki, hogy „(...) vannak, akik kikerésük után két hét múlva megbánták tettüket, mint a kutya, amely kilencet kölykezett”. A forradalom leverése után a gyár dolgozói közül nyolcan elhagyták az országot, sokukat börtönbüntetésre ítélték. A művész annak a fegyvernek módosított formáját stilizálta, amelyet a gyárban állítottak elő – egy kalasnyikov előtti típust –, jellemzően a Szovjetunió gyarmatosító politikájára. A kis képek az 50-es évekből származó – részben a gyári termékekről készített fotográfikák. Sipos Eszter 33 olyan tárgyat azonosított, amelyet biztosan előállítottak a gyárban.

A művész szövegei tájékoztatnak a történetről, ismertetik a tárgyakat, az installáció mégsem „beszéli el” a történetet, egyes elemei valamilyen titokzatosan utalnak. Több a szünet, a csend, az információhiány.



SIMON STARLING:

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008, Compaq nk 7000 számítógép Kínában, Thaiföldön, Malajziában és Tajvanon 2001-ben gyártott Hewlett Packard laptop. A gépen tárolt 800 megabájt nagyságú fájl egy csiszolatlan belga fekete márványtömb Scantech 3D-szkennerrel készített háromdimenziós leképezése ASCII formátumban kódolva, 2008, platinotópia, palládiumkópia, 40,5x50,8 cm



foto: Sipos Eszter

SIPOS ESZTER:
A láthatatlan gyár, 2015,
részlet az installációból (terv)

Az installáció maga is enigmatikus, megfejtésre vár. A tárgyak és képek a történelemből csak kis szilánkokat képviselnek, őrzik a múlt titokzatoságát – különösen, hogy titokban is kellett tartani a tényeket – az alkotó transzponálja is ezt, sőt maga is él a homályba burkolás eszközével. Sipos Eszter szavakban is feltett kérdései testesülnek meg installációjában: „Felelősséggel tartozik-e az állam egy ilyen településért, amelynek a lakosságát a gyár működése miatt kétszereződött meg? Hol vannak az állami gondoskodás határai? Mit gondolnak a még ott élő egykori dolgozók arról a jelenségről, hogy egy kívülről láthatatlan rendszernek voltak a részesei? Mennyiben van az ő gondolkodásukra hatással ez az időszak, amikor mindent el kellett hallgatni a munkájukkal, a mindennapjaikkal kapcsolatban?”⁹

Az alkotó olyan problémákat vet fel, amelyek őt magát izgatják – és ez a mű hitelességének forrása –, amelyek nem megengedők, hanem egyenesen kikényszerítik a továbbgondolást. Sipos Eszter mikrotörténeti kutatásainak eredménye nem pusztá esettanulmány, nem a nagy törté-

SIPOS ESZTER:
A láthatatlan gyár, 2015,
részlet az installációból

nelem illusztrációja, hanem egy olyan alkotás, amely – a nagy történelem szempontjából – egy apró pont csupán, implikációi mégis az emberi élet tagasabb perspektíváját vázolják fel.

A cikk Tatai Erzsébet tanulmányának rövidített változata. Az írás teljes terjedelmében és az Új Művészet online felületén olvasható (www.ujmuveszet.hu).

Jegyzetek

- 2008-ban, miután *A művész mint történész* címmel megírtam recenziót Simon Starling Ludwig Múzeum-beli kiállításáról (*Műértő*, 2008. július-augusztus, XI. évf. 7-8. sz. 3.), megnéztem, nem foglalt-e már ez a cím. Magyarul nem, és angolul is csak egy olyan szöveget találtam ezzel a címmel, ami releváns: Mark Godfrey 2007-es *The Artist as Historian* című publikációját az *October*-ben – de az eltérő fogyasztói kör miatt nem zavartam magam, már csak azért sem, hiszen én „találtam ki”. Egy alaposabb utánanézés és az eltelt idő is árnyalja azonban a képet, minthogy sok minden történt azóta is. 2015. november 13-án (pénteken) a Google kereső „artist as historian” 59 releváns találatából (a 225-ből) kb. a fele (32) volt 1872 és 2007 közötti, a másik fele (27) 2008 utáni. A legutolsó egy konferenciá felhívás, amit Edinburgh-ban rendeznek 2016. április 7. és 9. között. Ez jelzi a történelemmel foglalkozó művek számának „exponenciális” növekedését. Amint az is, hogy 2011-ben Krakkóban *History in Art* címmel rendeztek kortárs művészeti kiállítást (2011. május 19–szeptember 25., Museum of Contemporary Art in Krakow).
- Nem engedélyezték Haacke kiállítását, mert úgy vélték, a művész feltárásmunkája sérti a múzeum vezetését, mondván, hogy ennek semmi köze a spiritualitáshoz, a művészethez. Haacke a tablót ezek után a Paul Maenz Galériában mutatta be egy Manet-reprodukció társaságában. (Godfrey T. 244–247.)
- A két fotóalbum címe: *The Nightingale Family Album* és *My Tour of Duty in the Crimea*. Antin később is készített „történelmi képeket”: *Historical Takes*. San Diego Museum of Art, 2008. július 19. – november 1.
- „Életnagyságú farostfigurákat készítettem, s hogy mozogni lehessen, kerekre állítottam őket. Sematikusan festettem ki őket, de úgy, hogy hasonlítsanak a fotón szereplő emberekre.” (Mason)
- Részletet idéz darabjából, amellyel Nightingale-t parafrázeálja: „Ha megmentek egy katonát, visszamegy, és megöl egy másikat. Miután megölt egyet, még kettőt vagy hármat megöl, mielőtt maga is meghalna. Így váltam kettős gyilkossá. De (...) amikor meglátok egy vérző embert, muszáj bekötöznom.” (Mason)
- Farost, papír, kollázs, ceruza, 62x100 cm. Janus Pannonius Múzeum (Pécs). Hárs Éva–Romváry Ferenc: *Modern Magyar Képtár* Pécs. Corvina, Budapest, 1981. 308–309.
- Maurer Dóra közlése, 2014.
- Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. (Starling)
- Sipos Eszter e-mailje, 2015. október 15.



foto: Sipos Eszter

Varázspillanatok

Végh András kiállítása

Szecsárd, Művészetek Háza, 2016. V. 29-ig

PATAKI GÁBOR

Firkálni látszólag könnyű. Pont, pont vesszőcske..., menőmanó, nyakiglábemberkék, gülüszemű fejek. S látszólag könnyű lazán kenni a festéket, vörös foltot rakni a citromsárga felületre, hadd szóljon...

Ám valójában firkálni a legnehezebb. Úgy, hogy a firkából, a sebtében odavetettnek tűnő figurák sokaságából világegész váljon, hogy a színes foltok tömkelegéből kép legyen. S mindez ráadásul a néző, a közönség rosszálló hitetlenkedésétől kísérve, mely gyanúper a szabályos-szabványos realizmus vagy a technikai perfekcionalizmussal kivitelezett geometrikus absztrakció mellett sosem lesz ilyen erős. Röviden: lázának látszani a legnehezebb.

S nem is volt egyszerű, egyenes az útvonal, amin Végh András eljutott ide. A mesterétől, Bernáth Auréltól tanult koncentrált látványrögzítés ugyan csakhamar felbomlott, előbb színes tömbökké olvadt, majd expresszív foltokká hasadt, még később motívumszilánkokká szóródott szét.

Felszabadulásához, kifejezőeszközei, saját, a változások mellett azóta is megőrzött hangvétele megtalálásához azonban szüksége volt a kortárs egyetemes művészet inspirációira is. Pályatársaitól eltérő módon azonban az akkoriban leginkább aktuális irányzatok (a kései pop art, a minimal art, a festészet utáni absztrakció, az újgeometrikus és konceptuális törekvések) nem igazán érintették meg. Alkatához inkább a figurativitás és absztrakció között ingázó nagy különök, a gyerekek és a mentálisan sérültek rajzaiból kiindulva erős, nyers művészetet teremtő Dubuffet és Karel Appel, a sístergő ecsetcsapásokból kibontakozó ósaszonyokat festő De Kooning, az irányított véletlen poétikáját magas szinten kiaknázó Cy Twombly álltak közel. Olyan alkotóktól kapott hát spirituszt, akik a személyességet, a játékos spontaneitást, a felszabadult kézmozdulatokban rejlő erőt többre becsülték az ügynevezett magas művészet illedelmes, s gyakran bizony aszketikus normáinál.

Ezzel együtt nem biztos, hogy a könnyebbik utat választotta. A technikai vagy stílári perfekciót díjazó néző minimum, hogy bizalmatlanul méregeti a pálcikafigurákat, a nehezen beazonosítható környezetet, s egyáltalán, a hányavetinek tűnő kidolgozást. Pedig csak egy kicsit kéne nyitottabbnak és türelmesebbnek lennie,

s rögtön konstatálhatja az oeuvre egyik legfontosabb kulcsszavát: a hitelességet.

Azt, hogy a művész senkit sem akar becsapni. Látszik a keze. Érezni a laza, de lendületes ecsetvonásokon, a friss erővel felrakott színfoltokon, a könnyedén görbülő kontúrvonalakon. Látszik, hogy mindezt őszintén, görcsök nélkül teszi, hogy nem akar a képeibe mindenáron súlyos, megfajított titkokat, transzcendens utalásokat szuszakolni. Némileg paradox módon a munkái ezért minden burjánzás, a horror vacui hajtotta apró elemekből álló motívumszövedékek ellenére tulajdonképpen tiszták, átlátszóak. Olyanok, akár egy feszített tükrű medence hús, csobbanásra csábító vize.

S ha már egyszer beleugrottunk, dús, izgalmas, nyüzsgő világot találunk, helyeket, emberekkel teli tereket, provençe-i kocsmasztalokat, kerteket és falakat. S mindenekelőtt: időkapszulákat, sűrített pillanatok. Olyan – mindannyiunk életében jelen lévő – emlékpontokat, melyek akár hosszú évek múlva is fontosak lehetnek. Olyanokat, melyek a szakadatlanul pergő idő folyamában is fennmaradásra várnak. Melyek – Fülep Lajost parafrazeálva – a lélek és világ dialógusának rögzített eredményei, valami végső, megmaradni akaró, az élet, az elmúlás sodra ellen harcoló sűrítmények. Rövidebben: ez a művészet.



VÉGH ANDRÁS: Fényfoltos, 2016, akril, papír, 70x50 cm



VÉGH ANDRÁS: Inconnu, 2009, akril, kollázs, 70x50 cm



VÉGH ANDRÁS:

Csoporkép, 2015,
olaj, vászon,
100x110 cm

VÉGH ANDRÁS:

Kanapé, 2013,
olaj, vászon, 105x115 cm

Ez a művészet, izgalmas invenciókkal párosítva. Ilyen például Véghe András szerelme a Mediterráneum mint kultúra és életvitel iránt. Mindebből a művész egy alapvetően racionális, az élet mindennapi csodáit, eseményeit derűs méltósággal párosító tartásra tesz szert – magának és művészetének egyaránt –, mintegy az inkább a tragikus felhangokra érzékeny magyar művészetben szokatlan „joie de vivre”, életöröm kifejezőjeként.

A másik lábával persze tolnai szülőföldjén, a Józsefvárosban, Balzac utcai műtermének táján áll. S az egész provenence-i, ligúriai mámort s kopotásabb közép-európai párját egyaránt belengi az alkotóra oly jellemző fanyarkás, groteszk hangütés. Esendő figurák ágálnak a képek színpadán, s végezzék bár mindennapi dolgaikat, vagy ünnepeljenek, mulassanak, egyformán keseredés a félmosoly, melyet nézőjükből kiváltanak. A művész felmutat, de nem ítélkezik, alapvetően együtt érez a teremtményeivel. Ez az alapállás s ez a csapongó firkálással párosuló megbocsátó ironia egyébként nem tártalan a magyar művészetben: bár ő és Ujházi Péter a doyenek, de lehetne még sorolni a neveket Banga Ferenctől Siflis Andrásra át Böröcz Andrásig.

A beléje szoruló szarkazmus leginkább Fej-sorozatán élesedik ki. Régóta foglalkoztatja e klasszikus alapformából kicsiholható lehetőségek számbavétele, mely egyúttal kitűnő alkalmat is jelent az absztrakció és a figurativitás közti bucskázásra. Itt nyugodtan harsoghatnak a színek, hullhatnak a festékpettyek, esély van a gyengédségre, finomságra szintúgy, mint az erőszakra; szem, orr, száj – a variációk sokaságán túl bohócot, költőt, főgonoszt is idézni lehet.

Bár Véghe András pályáiván alig van kanyar, zökkenő, néhány módosulást azért észre lehet venni az utóbbi évtized alkotásainál. Az egyik a már a Fej-sorozaton is megfigyelhető rendkívül intenzív színhasználat és a durva, akár gátlástalanul is felszabadultnak mondható motívumkezelés, ecsethasználat együttese (néhány példa: Kanapé,

Rekamié, mindkettő 2013, Tájfutó, Csoporkép, 2015). Mintha az egykori COBRA-csoport tagjaiknak, Appelnek, Alechinskynek, Asger Jornnak a világot bekebelezni vágyó ösztönös expresszivitása éledne újra rajtuk, de akár a német új vadak (Baselitz, Fetting, Penck) vagy a haiti-amerikai Basquiat is eszünkbe juthatnak. Ha ez igaz is, alapvetően mégiscsak a pálya csúcspontjára jutott, a régi normákkal, korlátozásokkal már mit sem törődő művész eruptív „örömdáiról” beszélhetünk, Hamvas Béla szavait kifordítva, a „kései művek melankóliája” helyett a kései művek felszabadult, láncok nélküli harsányságáról.

Más eszközökkel ugyan, de alapvetően hasonló kiindulások mozgatják azokat a műveket, melyek szinte minden négyzetcentiméterét beborítják az apró, firkaszerű motívumok, leginkább emberalakok. A kiindulópont egy konkrét helyszín is lehet, mint a római Campo de Fiori emberektől s tárgyaktól nyüzsgő szőnyeggé változtató sorozata, de gyakran csak mellérendelő szerkezetben



foto: Véghe András

foto: Véghe András



foto: Végh András

vonulnak végig a vásznon az absztrakt jellel és a maradék egyéniségük megőrzése közti határon álló figurák. A nagyjából homogén alapon álló együttesük furcsa ornamentikává áll össze, kicsit messzebről nézve őket akár az absztrakt expresszionizmus nagy mesterei, Pollock, Tobey, Riopelle művei sajátos remake-jének tűnhetnek, ám emellett kedvesen groteszk felsorolások, afféle lexikonok, ábécék a világszínház, a theatrum mundi gyarló, de mégiscsak hozzánk hasonló szereplőiről.

Az utóbbi években egyre nagyobb jelentőséget kapnak művészetében a szavak, a feliratok is. Míg régebben inkább a különböző jelenetek értelmezői, kiegészítői

voltak, utóbb önállóulnak. A nehezen olvasható ákombákomoknak, a dülöngélő, kiforduló betűknek az első pillanatban aligha tulajdonít jelentést a néző, s hosszasan szemlélve is csak akkor, ha valamennyire jártos a 20. század és korunk művészettörténetében. Hisz például a Művészkert című mű variációi valójában hommage-jellegű névsorolások a Végh által leginkább tisztelt és szeretett alkotókról. Afféle játékosan rejtett virtuális szimpozionok, megannyi résztvevővel, Bonnard-tól Kieferig.

Ez a kiállítás így, a firkált lényeken, a görbe betűhalmazokon, a látszólag szétszéledni készülő vagy épp vonuló sorokba rendeződő kompozíciókon, a nyers színeken és ecsetvonásokon, a groteszk fejeken keresztül válik a festészet ünnepévé.

VÉGH ANDRÁS: Gesztus és gondolat V., 2015, akril, vászon, 260x243 cm

Távcső és nagyító

Torok Sándor kiállítása

Hajdúböszörmény, Maghy Zoltán Művészház, 2016. V. 31-ig

PATAKI GÁBOR

Nem ismertem személyesen *Torok Sándort*, csak hallhattam, olvashattam az őt kínzó testi nyavalyákról, személyiségének konszenzusteremtő erejéről. Visszaemlékezéseket, beszámolókat, vidám és patetikus bökvereket arról, miként tudott szót érteni a népi írók nyomán haladó karcagi költővel és a nagyváradi neoavantgárd képzőművésszel egyaránt. Vagy írásokat, interjúkat arról, hogy milyen fontos szerepet játszott a 60-as, 70-es, 80-as évek vajdasági képzőművészetében, hány művésztelepnek, művészeti találkónak volt alapítója és motorja.

Kiállítási enteriőr

Nyilván még több fontos és jellemző történettel lehetne tovább idézni alakját, de én most hű szeretnék maradni egyik megállapítása szelleméhez, miszerint a festészetben épp az a jó (szemben a költészetrel), hogy a festő a képen nem fordítja ki önmagát, akár a télikabátot. Arra int tehát, hogy személyisége, habitusa, magánélete helyett inkább a műveivel törődjünk.

Egy kicsit mégis távolabbról kell indulni. Azt hiszem, nem lehet túlértékelni azt a hatást, melyet a 60-as évek végétől kezdve nagyjából a 80-as évek első feléig gyakorolt a jóval szabadabb, függetlenebb szellemű vajdasági művészeti élet a magyar kultúrára. Elég csupán az Új Symposionra, Tolnai Ottó, Végel László vagy Balázs Attila verseire és prózáira gondolni. A képzőművészet területéről

TOROK SÁNDOR:
Modulációk III., 1994,
pasztell, 60x70 cm



foto: Láng Eszter

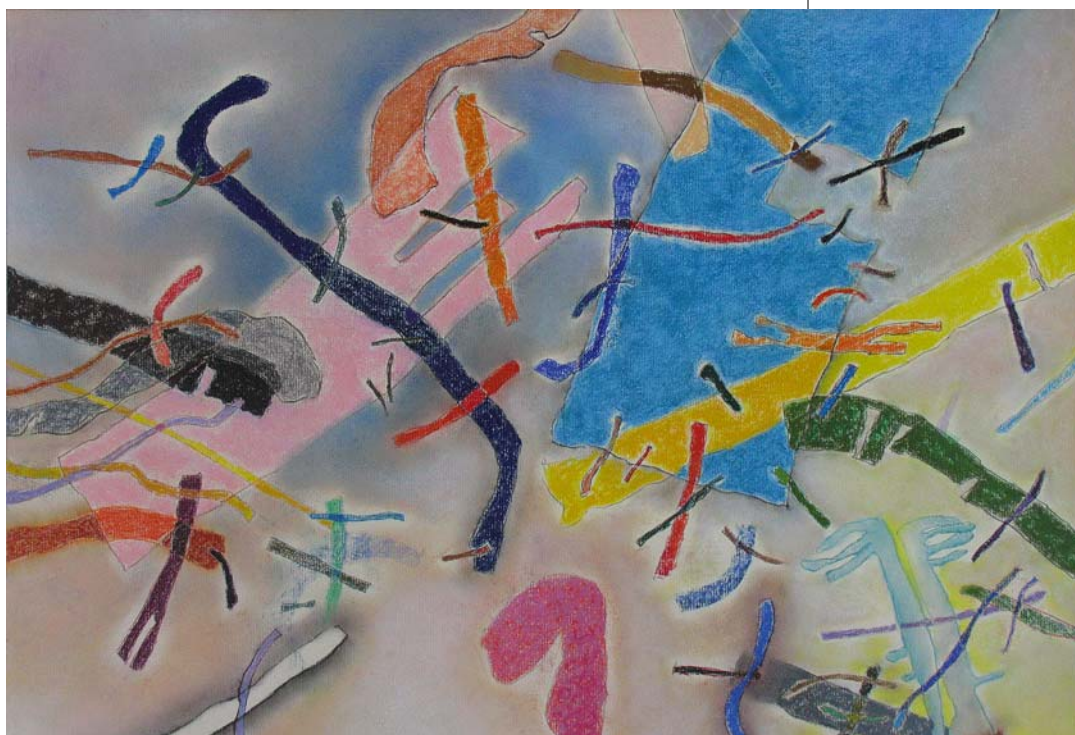
azonban – talán a Bosch+Bosch csoportot vagy Szombathy Bálint és Ladik Katalin aktivitását leszámítva – nem érkeztek az irodalomhoz hasonló elementáris inspirációk. A témával kapcsolatos elemzések egyetértenek abban, hogy Bácska és Bánát alapvetően konzervatív vizuális közegét jóval nehezebb volt modernizálni, mint irodalmi életét. E feladatban – többekkel, Ács Józseffel, Benes Józseffel együtt – komoly szerepe volt Torok Sándornak.

Torok Sándor mindenképp felett szabadságra vágyott. Tágasságra és végtelenségre, melyre nem volt elég a távoli horizontba vesző alföldi táj. Ezért az égbolt, az űr, az univerzum felé fordult. Nem szabad feledni, hogy a 60-as évek vége, a holdra szállással, az orbitális állomásokkal, az űrkutatás felfelé ívelő, gyors eredményekkel, optimizmussal telített kora. Torok joggal érezhette

adekvátnak újonnan felfedezett művészeti világát.

Amúgy az általa vállalt feladat, a kozmikus távolságok, mozgások, interferenciák, a csak szupertávcsövekkel és részecskegyorsítókban értékelhető események földivé, láthatóvá tétele, papíron, vásznon, tollal, festékkel és pasztellel való megjelenítése szinte sűrölja a lehetetlent. Ráadásul az érzékszerveink által felfoghatatlan dimenziókban zajló dolgokat magunkért valóvá, emberi koordinátáink közt is átélhetővé kívánja alakítani.

foto: Láng Eszter



Torok kozmosza él. Hullámzik, pulzál, mozog. Az egymást visszhangzó hullámok ritmusát a színátmenetek erősítik tovább, a színesztézia felé. Kvázi „színhangzatok” keletkeznek így, melyek – akarva-akaratlanul? – a múlt század eleji korai nonfiguratív kísérletekkel, Ciurlionis, Kupka művészetével mutatnak rokonságot. Sőt, felmerülhet még egy szintén véletlenszerű párhuzam a Torokhoz hasonlóan a 20-as években szintúgy periférikus helyzetben működő felvidéki mester, Jaszusch Antal műveivel is.

Mindez nem jelent persze retro-művészetet, hiszen formailag ez a képalkotási mód nincs távol a színpalfestéstől sem. Van azonban egy komoly különbség: Torok felületeinek szinte taktilis puhasága, bársnyagos hatást keltő mivolta.

Olyan gyengédséggel nézi, kezeli ezeket a kozmikus tereket, ahogy pályája elején és végén a bácskai vagy hortobágyi pusztát. Tolnai Ottó megállapításával élve, „az abszolút lapály kommunikálni kezd az abszolút magasságokkal, az egekkel”, s mintha a szél által felkavart por, törek, perjerészecskék fénytörésén keresztül tekintenénk be az univerzumba.

S valahol kommunikációs csatornának tekinthetők képeinek jellegzetes, szinte copyrightolható csövei-villáskulcsai is. Interpretálták őket ugyan fenyegetést kifejező eszközként – s nyilván ez is adekvát magyarázat lehet –, alapjában véve inkább mégis összekapcsolódó, párbeszédet folytató alakzatok, egy alapvetően optimista, a művészet és a tudás egyetemességében, dialógusra való képességében bízó időszak letéteményesei.

Megtévesztő lenne azonban, ha művészetét kizárólag ezek között a koordináták között tárgyalnánk. Mindig is voltak „szabálytalanabb” képei, ahol ismert motívumai lazábban, a véletlen törvényszerűségeit is felhasználva kapcsolódtak egymáshoz. Itt törhetnek, villanhatnak a formák, kacskaringókat írhatnak le a csövek, nincsenek olyan szabályok, mint a hullámvonalakat



foró: Lános Eszter

Carlo Crippa műveihez hasonlóan ritmusba rendező rajzain, gömbképein. A 80-as években érzékelnie kellett, hogy a pannon és bácskai ízekkel telített kozmosz ideája nem sokáig lesz tartható.

Vissza kellett térnie a földre, de úgy, hogy tágasság- és egyetemességigényét nem adja fel. Debrecenben letelepedve s a Hortobágyon dolgozva a makrokozmikus távolságok helyett az alföldi pusztá növényeihez hajol hát közel, füvek, csenkeszek, iszalagok, kórók, ördögcsenek éles leveleihez vagy girbegurba, kiszáradt vázaihoz. Így születnek labirintusszerűen elágazó vagy fátlyokként szétszalazódó alakzatai, Goethe szavait idézve, „bogra tetözve bogot”. S valóban, „minden idom rokon itt, más-más mégis valamennyi” (Lakatos István fordítása), univerzum néhány négyzetcentiméteren.

E szemléletmódját, pozícióját tekintve a Hubble-távcső és a kézi nagyító között mozgó kíváncsi figyelem határozta meg Torok Sándor művészetét.

TOROK SÁNDOR:
Böszörményi esték VI.,
1995, pasztell, 50x65 cm

TOROK SÁNDOR:
Szélcsend IV., 1991,
pasztell, 50x70 cm



foró: Lános Eszter

Festettem egy Barbie baba arcot egy krumplira

Tamási Claudia kiállítása

Görög Templom Kiállítóterem, Vác, 2016. IV. 2. – V. 22.

DEÁK CSILLAG – KÖLÜS LAJOS

Mosolyráncok

A váci görög templom kiállítótermében nem látok egy görög szobrot se. Miért is látnék, ortodox templom volt. Ikonokat se látok a falakon. Vagy mégis? Tamási Claudia kiállításának címe sugallja, korunk egyik sokat vitatott ikonja, Barbie is felkerül a falra.

A ráncos, ehetetlen krumplinak babaarcot ad, és mai világunk smileyjával is ellátja. Keep smiling, bárhogy is nézel ki? Ezek nem mosolyráncok.

A *Hasonlóság* (2015-16) című hímfőzónallal rögzített portré két lehetséges út, Ken, vagy Barbie, Tamási Claudia portréját bármelyikből összerakhatjuk. Ken és Barbie nem lakozhatnak egy testben, mindkét baba a reklámok által a hagyományos női és férfiszerepeket sulykolja. Boldogságot igyekeznek eladni nekünk.

Az *Én* című (2015-16) nagyméretű, 100x80 centiméteres önarcképpel szemben a hasonló méretű Barbie-portré látható, és közöttük a szellemes, öniro-nikus *Imperfect = I'm perfect* (2014) című sorozat áll. *Imperfect*: folyamatos múlt idő, befejezetlen, hiányos, tökéletlen. A négy fél portré másik fele tükör. Tudjuk, hogy arcunk nem szimmetrikus, ha átmásoljuk az egyik arcelet és úgy tesszük teljessé a képet, idegenséget tapasztalunk. Itt a tükör a kiegészítés lehetőségét a nézőre bízta. Ha közel megyünk a képekhez, magunkat látjuk a tükörben. Ezzel nem először játszik Tamási Claudia, *Kis képtelenségek* című kiállításán (Godot Galéria) is ott volt a tükörmotívum. A görög templomban bemutatott művekről általunk készített fényképeket nézegetve csak most vettem észre, hogy az egyik fél portré tükörében a krumplis Barbie-sorozat tükröződik. A *Képzeltetés* (2013-15) című sorozaton

is látjuk Barbie-t, mintha rajzsakkörön lennénk és rajzversenyre készült alkotásokat látnánk a színes műanyagráncokban, nemcsak a művész rajzol, fest, készít kollázst, hanem Barbie maga is próbál alkotni. Az önarckép motívum és portré, mintegy vázlatként, a *Kiállításon* (2013–2015) című grafikasorozatban is feltűnik.

Tamási Claudia csak látszólag hagyja megtörténni a dolgokat, metsz, vág, összerak, összeilleszt. Együttal eszménytelenít is, miközben a média az eszményi alakú nőt, férfit állítja a középpontba, és nem az emberi vonásokat. Saját arca mögé néz, keresi a láthatatlant, a mosoly eredetét, önmagát. Tudja, hogy a média nélkül senki sem válhat sztárrá, muszáj élve felboncolniuk magukat, akár a tévében, egy valóságshowban. Nagyít, kicsinyít, formáz, formába önt, játszik az idővel, az idő ráncával. Lehetne akár Prokrusztesz is, de Tamási Claudia több fókuszról tekint a világra, bár felhasználja a közhelyeket is, nem engedi eluralkodni azokat, és nem fél a mosolyráncoktól sem.



Fotó: Köllös Lajos

TAMÁSI CLAUDIA:
Képzeltetés, részlet a sorozatból,
2013-2015, akril, akvarellpapír,
31x22,5 cm

A burgonyát Dél-Amerikában 7000 éve fogyasztják, Európába a 16. században Pizarro révén került.

Fogyasztani kizárólag a gumóját szabad, felszíni zöld részeiben, valamint a napon, fényben tartott gumó megzöldülő héjában mérgezőanyag található. A nyers burgonyaszemek nedve lágyítja, tisztítja a bőrt, reszeléke enyhíti a szem körüli duzzanatokat. A burgonyafajták nevei akár a celebekre is illenének: Chérie, Amorosa, Kleopátra, Desirée, White Lady, Vénusz Gold.

A Barbie baba nem tinédzser, talán már a klimaxon is túl van, hatvan felé jár, 1959. márciusában született, és még mindig nagyon jól tartja magát. Hogy jön össze a krumpli és a Barbie? És micsoda krumpli! Tamási Claudia mintha egy horrorfilm díszletét készítené elő, vagy kreatív gyerekként gesztenyéből emberkéket barkácsolna a Képes forgatókönyv című sorozatban (2015-16).

Édes Barbie, te ártatlan vagy!

Tamási Claudiánál a Barbie baba nem válik Pinokkióvá, nem szólal meg, nem lesz Peer Gyntté sem, talán inkább Csokonai Dorottójaként fogom fel a látványt. Vagy inkább a feminista irodalmi sorozat, a Kitakart Psyché világát fedezem fel újra és újra?

A nőiséget, annak toposzait és változásait belülről látatja a művész, nem férfi szemmel nézi önmagát, fittyet hány a régi mondásra, másban moshatod meg arcodat. Tamási Claudia mer Nárcisz lenni, de milyen Nárcisz! Lefeslik arcáról a bőr, férfiként néz vissza ránk arcának másik feléről (*Hasonlóság*, 2015–2016). Az alkotás világát és az alkotása közbeni arcát mutatja meg, kívül-belül, színekkel és formákkal játszva a *Képzeltetés* című (2013–2015) sorozatban. Önmagát is beleérti a képbe, jelen van, egy ujjal, pirosra festett körömmel, két kézzel is, mintha rajzfázisok lennének a képek, nem azok. Csendéletek, mozgalmak, jelekkel teliek, miként is születik meg valami a semmiből, hogyan rögzül az élmény, amely életre hívja a művet. A környezet itt provokáció, ösztönző közeg, saját felségterület, a mindennapok világa. A művész az egyensúlyt keresi, a lelki megnyugvás helyett a küzdelmet, az apró változásokat, lépéseket, amelyek összeállnak, egészzé válnak, a töredezettségből a teljesség képe, érzése sugárzik. Egy pillanat, s kész az idő egésze. (József Attila)

Bölcsen néz önmagára, már rég megtanulta azt, amit Pinokkió, a fából faragott kisfiú, hogy ne hazudjon, mert megnő az orra. Tamás Claudia orra is változik, hol tompa és széles, hol finoman ívelt lesz, megnyúlik. Csínytevő



Fotó: Koltus Lajos

kamasz lesz, leszámol Barbie babával *Képes forgatókönyv* című sorozat (2015–2016), az időtlenségből az időbe helyezi, miközben a baba lábát mozdulatlanul hagyja, a baba fenekét az ég felé fordítja. Ezzel olyan groteszk látvány jön létre, mintha a baba valamilyen szexmunkás lenne, és nem állna másból csak egy vágásból, egy vaginából. Barbie-ját látva Tamási tudatja velünk, hogy a mesének vége, rég nem hiszi, ahogy még Pinokkió hitte, hogy az elültetett aranypénzből aranyfa nő ki.

Az emberi test, az emberi arc válik médiummá, üzeneté. Csokonainál Dorottya, az idős, csúnyácska és fogatlan hajadon válik a gúny tárgyává, Tamási Claudia mintha önmagát is az irónia, az öngúny céltáblájává tenné, ha nem is mondja, mint Cyrano: Magamat gúnyolom, ha kell, / De hogy más tegye meg, azt nem tűröm el. Miközben Tamási Claudia féktelenül és vidáman játszik, még akkor is, amikor maszkjain keresztül néz szembe velünk. Nem álarcosból ez, nem is egy velencei karnevál. A művek hangulata kedélyes, olykor kétkedő, megkettőződve, sőt megsokszorozódva. Szelíd horror ez, ha néha könyörtelen is.

TAMÁSI CLAUDIA:
Hasonlóság, 2015-2016,
akril, hímzőfonal, vászon,
egyenként 100x80 cm

TAMÁSI CLAUDIA:
Képes forgatókönyv, sorozat,
2015-2016,
digitális fotó, vászon,
50x70 cm



Szorongásművészet

Verebics Ágnes kiállítása

Karton Galéria, 2016. IV. 21. – VI. 3.

BOJÁR IVÁN ANDRÁS

Verebics Ági extrém sportoló. Illetve a mostani munkáinak mintha nagyon mély köze lenne az extrém sportokhoz. De ahhoz, hogy érthető legyen, miért is tűnik így mindez, vegyük szemügyre az extrém sportot magát!

Az extrém sport lényege, hogy a résztvevők a valószínűség határát kísérő fizikai teljesítményeket érnek el, melyekben nem az emberi teljesítményesség vagy a gyakorlati megoldásának szépsége a lényeg, hanem egyáltalán maga a részvétel, az hogy mindazt az ijesztő szörnyűséget képesek akárhogy is, de végrehajtani. Amikor valaki mezítláb egy építkezési daru karjának vaselemein sétál, vagy azokba kapaszkodva függeszkeedik pusztá kézzel biztosítókötél nélkül 70 méterrel a járda felett, ha valaki sítalpakon az Alpok csúcsának 70 centi széles gerincén csúszkál, honnan jobbra is, balra is több száz méteres jégfal szakad le, amikor valaki superman köpenyben, motorral a fenekére szerelve a pusztá testével repül kanyonok és szurdokok sziklafalai közt, vagy gumiszalagra kötözve a mélybe veti magát, aztán ha valaki crossmotorral felugrat a párizsi diadalív tetejére, olyankor azt gondoljuk, ezek az emberek – sportszempontból is persze, de mindenekelőtt – a vakmerőség, az emberi bátorság, az önmagunk félelemeinek, gátjainak legyőzése szempontjából értékelhető tetteket hajtanak végre.

Itt érünk Verebicshez. Ugyanis az ilyes teljesítményekre olyan emberek vállalkoznak, akiknek központi kérdése a szorongás. Ha nem így lenne, biztosan nem vállalnák azt feladatul, hogy a legszorogáskeltőbb gyakorlatok révén haladják meg a szorongás állapotát. Nem az ellenfelet, nem egy másik embert, hanem saját magukat, a szorongó énjüket. Talán ezért is lehet, hogy korunk a szorongástól megszabadító, túlzó próbatételek, a hatvanméteres, szűk sziklahasadékok tövéén tajtékzó tengerbe fejest ugró eszement vakmerők, az adrenalinturbó megszállottjainak kora. Korábban a sport nem erről szólt. De most igen. És erről a szorongás tehet. A szorongás, ami a mai ember életének alapállapota.

Mert természetesen úgy is le lehet írni az emberi léteezést, mint a szorongással szembeni stratégiai sorozatát, hiszen a descartes-i

racionalizmus szellemtörténeti korszakán túl ma a "szorongók, tehát vagyok" alapélménye dominál. Kudarctól, szeretteinkért, reális és irracionális okok miatt szorongunk, meg a holnaptól, az elkövetett és el nem követett tetteink okán, a sárga csekkől, a végrehajtótól, attól hogy miféle ijesztő másságok törnek majd ránk és változtatják meg az

VEREBICS ÁGNES:
Horror vacui, 2013–2016, vegyes technika, részletek a kiállításból

VEREBICS ÁGNES:
Skull, 2016, alulemez, olaj



fotók: Dancs Enikő Bianka



életünket, vagy attól, hogy lelepleződjünk, megszegy-nülünk, felsülünk egy fontos helyzetben, hogy kevésnek találtatunk egy másikban, hogy mindenünk odavész egy előre nem látott, hibás döntés nyomán..., és így tovább.

Mindenki megtalálja a maga számára a legkedvesebb szoronganivalót.

Szorongani persze mindenkor és életkortól függően is szerettek az emberek. Ha nem így lenne, a Grimm vívőeknek felkoppott volna az álluk. Ám az, hogy ma emberek milliói viselkednek tátott-



forók: Darcs Enikő Blanka

szájú kigyerekeként és váltanak drága mozijegyet bárgú, szorongáspótlékot nyújtó filmekre szórakozás gyanánt, mégiscsak jellemző, hiszen jól mutatja, hogy a szorongásnak mint egzisztenciális alapállapotnak micsoda hatalmas ipara van.

Voltak stílusok: realizmus, naturalizmus, impresszionizmus, szimbolizmus, szürrealizmus, dadaizmus és így tovább; volt a klasszikus modern, a posztmodern, most meg a múltba vesző, háború utáni, telibeviszonzott vágyakozással teljes szorongáskor van. Na, és hogy megérkezzünk végre Verebicshez: Verebics ennek a szorongáskornak a festője. Hiperérzékeny médium, aki szeizmográfként rezdülő pszichéje, a benyomásokat alkotó intellektusa filterén keresztül átalakító művészi énje miatt lett e válságtünet krónikása. Nem akarta. Nem programfestészet az övé. Ő egyszerűen csak ezekre a témákra kattant rá. Mindegy, hogy érzékenységet a közéleti fenyegetések borzolják vagy egészségügyi magánzűrök, a végső reakció azonos: az újabb és újabb szorongásmotívumok, mint biológiaszertárban a parafatáblára gombostűvel rögzített pillangó, itt egy különös-bizarr Wunderkammer, furcsasággyűjtemény darabjaivá válnak. Mindegy, hogy a fenyegető vak erők a hatalom leigázó természetéből vagy legmeglepőbb módon saját magunkból törnek elő, amikor a szorongáskeltő hatást nyers erőszak vagy a lélek legsötétebb vermeiben tenyésző titokzatos bűn éri el. S mintha Verebicset leginkább ez utóbbi érdekelné. Látja, érzeli, rögzíti a szorongáskultúra felszíni jelenségeit – az árnyal lepett szobasarkokból ránk ordítva előugró diktátorokat, a katonabácsiskodás marconává maszkírozott nagykisfiúit.

De az igazi okok, a valódi fenyegetések lakóhelye mégiscsak valami mély, a bűn szürke és portól bolyhos pókhálójával borított nyirkos világ, sűrű, pangó lápvizek fekete tükrőhártyával bőrösödő pocsolói. Verebics, ha nem művész lenne, talán adrenalinrobbanásokat ígérő bűnököt követne el. A sötét anyag, mely dosztovjevskiji dilemmáinak anyaga, ott gomolyog a műveiben, s mialatt rögzíti, számba veszi, képviseli a kor szorongáskultúráját, munkáin a legszemélyesebb magnügy fontossága üt át. S ennek már semmi köze a sajtóhírek világához, ezek a bűn, az ártatlanság, a szexualitás, az exhibicionizmus és a szemérmesség határvidékén zajló belső háború tudósításai. Egy olyan konfliktuszónából érkező üzenetek, ahol minden, ami korban és időben meghatározott, immáron a jelentőségét veszíti, hiszen efemer, tűnékeny és becserélhető. Az adrenalinból feszülő belső háború szent szorongásai – különösen Verebics munkáin közvetítve – örök alapélmények, melyekben a néző is magára ismer. Egy fekete-cukrász alak posztólepelbe burkolózva ott lopakodik benne is, és ahogy Verebics rákérdez, vele együtt rákérdez a befogadó is: ki ő? Ki az, aki baljós szándékokkal oszon? Ki az – mi magunk? –, aki érthetetlen

fenyegető tettek ígéretével létezik, s akinek felszínre bukkanása a legszorongatóbb opció? Verebics mint a szorongáskorszak elsőszámú közvetítője, krónikása ezt az alapkérdést veti föl. Hol ered a bűn? Miért támad? Miért lep el mindent nyúlós-ragadós, rossz szagú anyagával? Miért az intézményesült vagy épp a kósz, formátlan privátbűnök, az álszentség csillogó celofánjába csomagolt aljas-ságok töltik ki az életünket? Lehet-e szabadulni innen, s ha lehetne, akkor miért nem?

VEREBICS ÁGNES:
Horror vacui,
2013–2016,
vegyes technika,
részlet a kiállításból

Válogatott könyvjegyek

Vasné Tóth Kornélia (szerk.): **Ex libris és képkultúra. Modern magyar ex librisek**

Országos Széchényi Könyvtár, Kossuth Kiadó, 352 oldal, 7990 Ft

RUDOLF ANICA

Ez év februárjában mutatták be azt a 20–21. századi magyar ex libriseket összegyűjtő albumot, amelyet *Vasné Tóth Kornélia* mint szerző, szerkesztő és mint a képek válogatója jegyez, és amelyet az OSZK és a Kossuth Kiadó közös kiadásban jelentetett meg. A kötet célja, hogy összefoglalja a korszak ex libris készítőinek és gyűjtőinek tevékenységét, és széles körű ismereteket közöljön az úgynevezett könyvjegyek elmúlt száz évéről. Ez a cél, mondhatjuk, teljesült: hiánypótló könyv született.

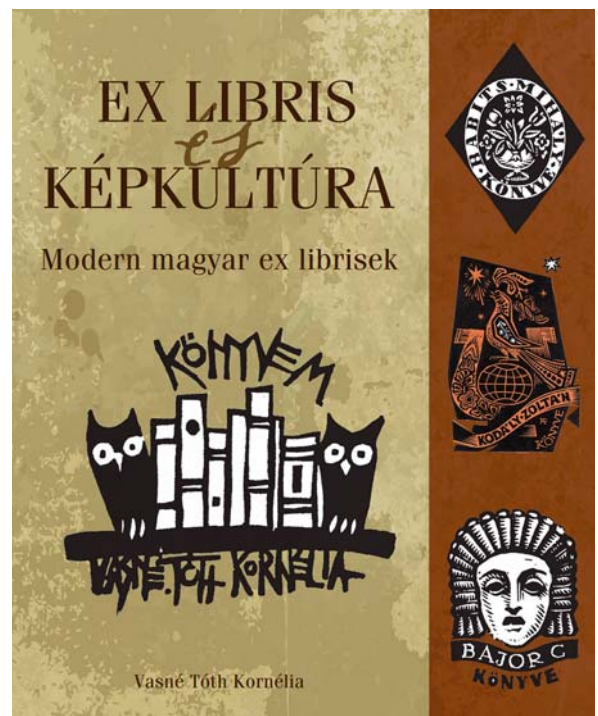
Az ex libris hagyományosan a könyv tulajdonosának készült, gyakran művészi kivitelű, kis méretű grafika, melyet a könyvborító belső oldalára ragasztottak be – manapság inkább az ingyenc műgyűjtők vágyott zsákmanya. Technikáját tekintve többnyire sokszorosító grafikai eljárással készül, lehet fa- vagy linómetszet, rézkarc, rézmetszet, kőrajz, de készülhet vegyes eljárással is – eredeti célja szerint úgy díszítette a könyvet, hogy közben a könyv tulajdonosára jellemző, egyedi, művészi tartalmat adott hozzá.

A most megjelent album alkotókról és gyűjtőkről egyaránt körképet ad. A bevezető tanulmányt követően 14 fejezetben sorolja 14 tematikus kategóriába az ex libriseket, kategóriájukon belül kronologikus sorrendben: irodalom – ezen belül magyar és világ-irodalom –, történelem – benne a magyar és az egyetemes történelem mint alegység –, mitológia, vallás, képzőművészet, zene-tánc, topográfia, néprajz, hobbi, címerek, könyvbrázolás, állatvilág, növényvilág, étkezés. Az egyes fejezeteket képjegyzék zárja.

Feltételezhettük, hogy neves íróinknak-költőinknek volt (van) saját ex librise. A kötetben többek között megtalálható Babits Mihály, Radnóti Miklós, Dsida Jenő, Juhász Ferenc, Faludy György, Kányádi Sándor, Sánta Ferenc, Szabó Magda, Lázár Ervin saját könyvjegye, többüké neves grafikus, iparművész alkotása (Babitsét például Kozma Lajos készítette). A gyűjteményből azonban az is kiderül, hogy az olvasni szerető megrendelők előszeretettel rajzoltatták az irodalom, a történelem nagyjainak vagy épp kedvenc szerzőjüknek

a portróját a saját könyvjegyükre. Ezeknek az úgynevezett hommage-lapoknak a célja, hogy emléket állítsanak a vonatkozó személy (élet)művének, tevékenységének.

Képzőművészek gyakran ajándékozták meg egymást – és saját magukat – ex libriszel, amelyeken sokszor munka közben szerepelnek, de gyakori, hogy egy-egy híres művet komponált



a könyvjegyre a készítője. Ilyen Rodin Gondolkodója vagy a kolozsvári testvérpár, Márton és György Sárkányölő Szent Györgyszobra, de nem ritka a „kép a képben” kompozíció sem, példa erre Csontváry Önarcképének felhasználása, A Lovag, a Halál és az Ördög című Dürer-metszet nyomán készült hommage vagy Van Gogh Napraforgók című festményének felidézése.

A múlt század ex libriseinek széles körű kultúrtörténeti áttekintésére vállalkozó kötet alapműnek tekinthető mind művészet- és művelődéstörténeti szempontból, mind a műgyűjtés iránt érdeklődő közönség számára.

Az egykori reprezentáció képei

Tomsics Emőke: *Kacagány és camera.*

Az 1867-es koronázás fényképei a Magyar Nemzeti Múzeumban

FARKAS ZSUZSA

Magyar Nemzeti Múzeum, 2015, Budapest, 203 oldal 247 képpel

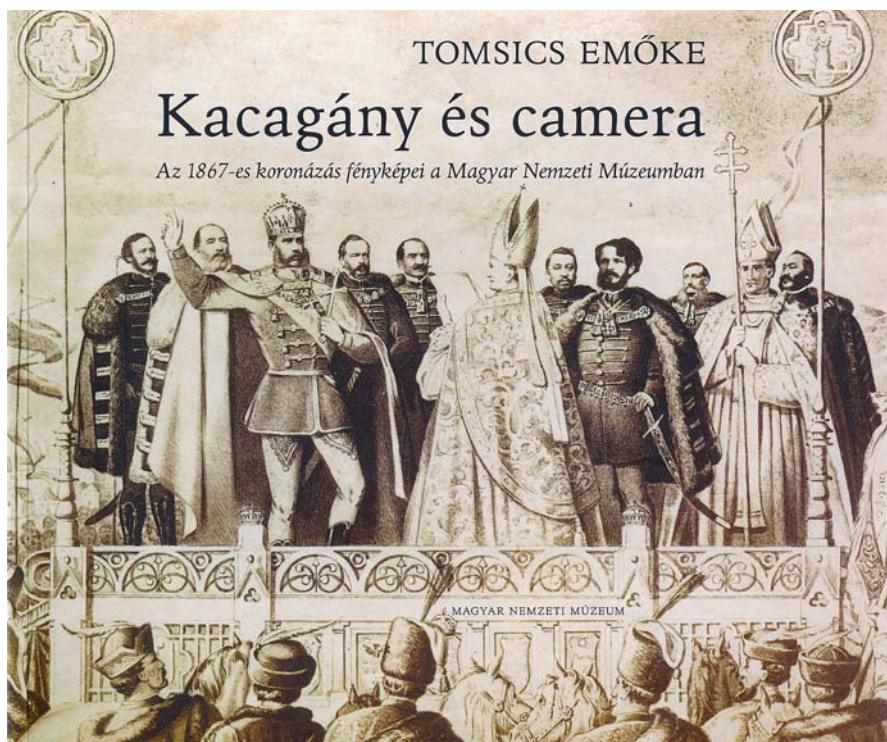
A tréfás címadású kötet az 1867-es koronázási ünnepségek történetét, helyszíneit, sajtóvisszhangját, némileg a reprezentáció mibenlétét, irányítását, célját foglalja össze lexikonszerű felsorolással, sűrű adatalással. A pozitívista szemléletű bevezető írás a szerteágazó politikai és reprezentációs problémákat nem érinti, a történeti levéltári és a korabeli jogi forrásokat nem használja. A szerző számos hírlapi, másodlagos forrást gyűjtött össze, melynek nyilván az az oka, hogy közvetve rámutasson arra, hogy milyen erős cenzúra uralta a sajtót. Valós tényeket és véleményeket nem közölhettek, a monarchikus elnyomás kiválóan, szervezeten működött.

A kötet második fele *Katalógus* cím alatt a „fotográfiai tömegtermékeknek” titulált korai fényképek idevágó csoportját mutatja be. A szerző döntése, hogy csak a Nemzeti Múzeum anyagát dolgozza fel. A kiválasztott, közel 200 fénykép az, egyedi díszruhák felvonultatását eredményezi. A drága ruha és annak „viselése” minden korban az érdeklődés középpontjában áll, hiszen a hatalmi és gazdasági potenciát képviselő réteg ezzel demonstrálja kulturáltságát.

Kétszáz művet kiemelni egy több milliós gyűjteményből hálás feladat, kicsit hasonló a hosszú életű művészek oeuvre-jéből szokásban lévő fő művek bemutatásának hagyományához. Egy tematikai bemutató általában nem korlátozódik ilyen módon. Minden katalógus összeállítója sajátos és változó természetű anyaga miatt maga alakítja ki, hogy milyen adatokkal operál. A festményeket feldolgozó adatolást az alábbiak szerint szokás rendszerezni: a művész neve, a mű címe, készülésének időpontja, technika és méret, jelzések, feliratok ritkán, tulajdonos, majd ezeket önálló tételként proveniencia, irodalom, kiállítás és a megjelent reprodukciók felsorolása szokta követni. Mindez úgy jelenhet meg közvetlenül a festmények alatt, hogy egyöntetű rövidítésjegyzéket mellékelünk hozzá. Ezt követi a mű elemzése, amely minden esetben a leglényegesebb pont.

Tomsics a következő adatokat ígéri a katalógus bevezetőjében: cím, leírás, a fényképész neve, a készítés helye, ideje, a művész neve, méret, technika, jelzés, felirat, bélyegző, rendelési szám. A karton eleje felirattal további

mezőket hozott létre: jelzet, felirat, bélyegző, dedikáció, leltári szám, szignó, állapot, a mű eredeti őrzési helye. A felállított 11 kategória után tehát újabb 8 egységgel dolgozott, nem foglalkozik a származásra vonatkozó adatokkal, illetve a művek múzeumba kerülésének dátumával. A fényképeknek kiállításon való megjelenését, a vonatkozó irodalmat, reprodukálást nem adja meg.



A katalógus szakaszban a képek alatt helyezték el a jócskán lerövidített mezősort, nem tudhatjuk, hogy például feliratok nincsenek, vagy kimaradtak. A legnagyobb hangsúlyt a fényképek leírására fektették, mely rögzíti a portréknál például a modell helyzetét, a műterem berendezését és nagyon részletesen az öltözeteket, külön hangsúlyozva azt, hogy bajuszt és szakállt visel. A régebbi múzeumi hagyományban az ún. leíró kartonokra vezettük rá ezeket az adatokat, mely nem azonos, és nem helyettesíti az elemzést.

Vajon lehetséges úgy elemezni egy fényképet, mint egy festményt? Egy közbülső állomás lehet az, ha megtudnánk valamit az ábrázoltról, aki szembe néz velünk. Szerencsésebb lett volna a precíz leírásokat hátul egyneműen közölni, a fenti anomália miatt készülhetett a névmutató, ahol a személyek rangja, születési és halálzási dátuma is olvasható.

Mindezen apróságoktól eltekintve, hiszen ma mindnyájan a művek adatolásának problémáival töltjük az időnket, nagy öröm, hogy Borsos József fényképei újra kiadásra kerültek.



Világszerte épülnek a Zaha Hadid tervezte épületek

Várhatóan még 36 terve valósulhat meg a március végén elhunyt sztárepítésznek, Zaha Hadidnak. Az első olyan épület, amelynek átadását már nem élhette meg, az olaszországi Salerno a napokban befejezett hajó kikötője, de még több tucat olyan tervpályázat van, amelyet Hadid irodája nyert meg és több olyan, amelynek megvalósításán már dolgoznak. Az iroda vezetését Patrik Schumacher német építész vette át, aki 28 évig dolgozott Hadid mellett.

Jelentkezett egy fotós Mapplethorpe önarcképeinek szerzői jogaiért

Pert indított James R. Miller fotós a Robert Mapplethorpe Foundation ellen azt állítva, hogy Mapplethorpe négy híres, nővé sminkelt önarcképének ő volt a készítője. Elmondása szerint a fotókat 1979-ben készítette a művész lakásán, akivel egy interjú miatt találkozott, és nemcsak hogy ő volt a fotós, de a beállítás és a koncepció ötlete is tőle származik.

Május Rómában

Május 13-tól látható Tolnay Imre és Marisa Facchinetti *Exodus – Terra e Cielo* című közös kiállítása a Római Magyar Akadémián. A kiállítás alaphangulatát Tolnay *Exodus* című installációja határozza meg, amely nemcsak korunk népvándorlásának drámájára, a szülőföld egy kiemelt darabjára, hanem a pusztuló, fogyatkozó életterre, az ökológiai problémákra is utal. Tolnay meditatív, helyenként melankolikus hangvételű műveinek részint ellenpontja, részint pedig analógiája Marisa Facchinetti színekben telített festészete.

Ugyanezkor nyílik a 2015 nyarán elhunyt Bachman Zoltán, Ybl- és Kossuth-díjas építész *I disegni* című emlékkiállítása.

Bachman művei a reneszánsz ember életszemléletét hordozzák. A szakrális tematika mellett munkáiban jelen van az élet igenlése, a női princípium fontossága.



TOLNAY IMRE: Exodus – Natale, 2015

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Am 7 (26), 1926, olaj, vászon

Magyar művészeti fesztivál New Yorkban

Future Perfect címmel 2016. május 27-én Moholy-Nagy László életművét bemutató, nagyszabású tárlat nyílik a New York-i Guggenheim Múzeumban. A kiállítás közel 300 művet bemutatva állít emléket a most 70 év elhunyt Moholy-Nagy Lászlónak a *Modernity X Hungary* című, a magyar modernizmus időszakát bemutató, New York több kiemelt helyszínén zajló összművészeti fesztivál részeként.

ACAX: már tudjuk, ki fogja az őszt New Yorkban tölteni!

Sikeresen lezárult az ACAX | Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda és a New York-i Residency

Unlimited közös pályázata: megszületett a döntés a Trust for Mutual Understanding támogatásával meghirdetett, 2016 ősziére szóló háromhónapos műteremprogram-pályázatról.

A kiírásra összesen 19 művész jelentkezése érkezett be, melyeket az előszűrést követően a Residency Unlimited vezetősége bírált el. A New Yorkba küldött shortlistre az előszűri öt művészt javasolt: Kaliczka Patríciát, Kerezi Nemerét, Kiss Adriánt, Puklus Pétert, Szász Lillát. A 2016 évi residency-pályázat nyertese *Puklus Péter* lett.



PUKLUS PÉTER munkája

Arany végét kap a Guggenheim Múzeum

Az ötlet Maurizio Cattelan-tól származik, aki a 18 karátos aranyból készült végéckagylót mint különleges műalkotást képzelte el a múzeumban. A mű május 4-től lesz „látható”, érdekessége, hogy nem a kiállítótermekben kapott helyet, hanem az épület egy mellékhelyiségében, és rendeltetészerűen funkcionál majd. Cattelan egyébként az *Amerika* címet adta a művének.



MAURIZIO CATTELAN

foto: Patrick McWilliam, HUNGART

Az újrafelfedezett Fiedler

Francois Fiedler (Fiedler Ferenc) műalkotásai tavasszal három helyen is szerepeltek-szerepelnek külföldön: Párizsban az Art Paris, Art Fahren Hantai Simonnal, Reigl Judittal a Kálmán Maklary Fine Artsnál voltak láthatóak április 3-ig. A Fondation Maeght-nál, Saint Paul de Vence-ban május 16-ig az *Espace, Espaces!* című kiállításon válogatott csoportos kiállításon Fiedler közösen állít ki művésztársaival – Jean Bazaine-nel, Georges Braque-kal, Alexander Calderrel, Jean Dubuffet-vel, Alberto Giacomettivel, Hantai Simonnal, Jóan Miróval, Pierre Soulages-zsal, a pozsonyi a Kun Kelemen Fine Arts Galériában pedig egyéni kiállításon május 11-ig tekinthetők meg munkái. A Palotanegyedben hamarosan emléktáblát avatnak születésének 95. évfordulója alkalmából. Fiedler Ferencnek nagy vágya volt, hogy 1948 után hazájában újból felfedezzék munkásságát.



foto: Fiedler Péter, © Fiedler Péter

FRANCOIS FIEDLER: Cím nélkül, 1963, olaj vászon, 195x130 cm

Fényképemlékek

Fehér László *Papírmunkák* című tárlatáról

Platán Galéria, 2016. V. 5-ig

LÓSKA LAJOS

Fehér László tizenegy rajza látható május elejéig a Lengyel Intézet Platán Galériájában. Mint a kortárs magyar grafikával és rajzművészettel viszonylag sokat foglalkozó művészettörténész, érdeklődéssel és váromozással indultam az Andrassy úti galériába. Köztudott ugyanis, hogy a rajz, a legősibb kifejezési forma, minden képzőművészeti ág alapja. Fehér Lászlót viszont négy évtizedes alkotói pályájának ismeretében nem rajzolóként, hanem (igen szorgalmas) festőként tartjuk

ségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhet meg." Amikor Fehér felhasználja a soha meg nem ismételt pillanatot rögzítő fényképet, akkor a múltat idéző, a kor hangulatát visszaadó valóságdarabnak tekinti azt, és a mondanivaló érdekében átalakítja, manipulálja. A fotók ihlette munkái többnyire leíró jellegűek. Úgy születnek, hogy a fekete háttérrel kihagyott fehér felületekre rajzolja rá a figurákat, a különböző táj- és épületrészleteket. Vannak azután olyan kompozíciók is, például a gouache-ok, ahol a kék

vagy lila háttér előtt jelennek meg az árnyképszerű fekete motívumok (*Szobor madárral*, 2015; *Oszlop és madarak*, 2015).

Szinte mindegyik lapon ott érezzük az 50-es évek végének és a 60-as éveknek a levegőjét. A múlt esztendőben készült *Julianna és Jancsi* (Anya és fia) címűn egy, a kisfia vállát fogó nő néz bele az objektívbe. Egy rózsaszín alapú ceruzarajzon pedig elhanyagolt parkban álló, kezében papírtrombitát tartó gyereket látunk (*Jancsi trombitával*, 2014). Egy másikon szintén Jancsi pózol egy forgalmistatárcsával. Erről az idősebb látogatóknak azonnal az úttörővasút jut az eszébe (*Jancsi*, 2014). Minden mű egy emlék: az egyikben két férfi jelenik meg a Parlament előtt (*Daddy és barátja*,

2014), és Daddy tűnik fel egy újabb lapon is, háta mögött a Gellértheggyel és a Szabadság-szoborral, valamint egy póznákra erősített hatalmas ötágú csillaggal (*Daddy a hegyen*, 2014).

A kiállított művek tehát a családi fényképek megidézése privát történelem lenyomatai. Ettől csak két rajz tér el. Az egyik Kerényi Juliannának a holokausztra utaló portréja (Akin Mengele kísérletezett), a másik a művész hátrahajló fejű, furcsa látószögéből megörökített groteszk arcmása (*Önarckép behunytt szemmel*, 2014).



fotó: Sulyok Miklós

FEHÉR LÁSZLÓ:
Szobor madárral, 2015,
gouache, papír, 75x105 cm

számon. Az indulását követően azért készített ceruzarajzokat is, s közülük egy igen jellemzőre, a lehúzott vonatblakon kinéző úttörőket ábrázolóra (*Dég 1960*, 1978), Forgács Évának a művészről szóló kismonográfiájában akadtam. E rajz, akár a korai festményeinek legtöbbje, amatőr családi fényképek alapján készült. És ugyanez elmondható a most kiállított munkákról is.

A festő kifejezőmódjának és a fotónaturalizmusnak a kapcsolatát már sokan taglalták. A fotó természetére én egy Roland Barthes-idézetet szeretnék utalni. „Először arra jöttem rá, hogy az, amit a Fénykép a végtelen-

A festőgép algoritmusai

Várady Róbert: Merülés

Várfok Project Room, 2016. V. 6-ig

NEMES Z. MÁRIÓ

Philip K. Dick a *Hogyan építsünk olyan univerzumot, ami nem esik szét két nap múlva* (1978, 1985) című esszéjében¹ beismeri, hogy a címben feltett kérdésre nem tud és nem is akar válaszolni, mivel kifejezetten szeret olyan alternatív világokat kitalálni, melyeknek hamar lejár a szavatossága. Épp azt szereti látni, amikor ezek a rendszerek nincsenek rendesen összeragasztva, amikor koherenciahiánnyal rendelkeznek. De mit érezhet egy univerzum, amit éppen elhajítottak? És a benne létező életformák vajon hogy viszonyulnak ahhoz, hogy ontológiai értelemben „érvénytelenné” váltak? Lehet, hogy nem is tudnak róla, bár folytatják mindennapi rutinjukat, noha létezés technikájuk immár egyfajta szimuláció, a hamisság olyan spektákuluma, mint Disneyland, mely Dick szerint az idők végezetéig termeli a teremtés hamis utánezaitait.

Várady Róbert új képei olyan szituációkat mutatnak be, melyek ugyancsak arra az alapvető posztmodern összefüggésre mutatnak rá, miszerint világunk bármikor felszámolható és helyettesíthető. Egy olyan kísérteties átlátszatlanság jön létre, mely bábuserűvé avatja az emberi testeket. Mintha az a skizoid android születne itt meg, akit amit – Dick szavaival – a félrevezetésünkre hoztak létre, hogy közülünk valónak tettesse magát. Mindez a figuratív festészet egy újfajta paranoid aspektusát veti fel, miszerint az emberi test ábrázolása olyan megtévesztés, mely világunk ontológiai érvényvesztését, illetve értékrelativizmusát próbálja elleplezni.

Amennyiben ez így van, akkor mi a „festő” pozíciója ebben a játékban? Ha követjük Dicket, akkor nyilvánvalóan egy „nememberi” szubjektumhoz jutunk el, az empátiára képtelen, passzívan figyelő gép rettenetéhez, vagy egy – gnosztikus módon felfogott – „gonosz” festőistenhez. „Isten alkotta öltözék vagyunk, amit Ő felvesz, használ, majd elhajt. Egyben páncélzat is vagyunk, amely bizonyos más páncélzatban megbúvó pillangók számára félrevezető benyomást kelt. A páncélzat mögött ott a pillangó, a pillangó mögött pedig egy másik csillagról érkező jel.”² Várady képeinek világa nem olyan kietlen, mint ahogy azt a két alternatíva sejtetni enged, hiszen őt érdekli a pillangók sérülékenysége is. Az embergépek banalitása – és az ebből fakadó

humor – jelenik meg például *A zsákos asszony* című képen, amely első pillantásra lehetne akár egy szociográfiai alaktanulmány is, ugyanakkor az irreális térben „meghamisodó” asszony teste egyfajta posztumán biopáncéllá alakul át.

Mintha létezne egy vizuális adatbázis, amelyből a festőgép algoritmusok mentén állítaná elő ezeket a nem helyeket, hogy eltárolja – „lementse” – az embergépek alakzatait a felhasználás „előtt” vagy „után”. Virtuális purgatórium és/vagy digitális pokol, ha Dick pszeudoteológiai nyelvét akarjuk használni. Ugyanakkor én inkább itt egyfajta posztmetafizikai indíttatást érzek, hiszen ebben az adatbázisban nemcsak zsákos asszonyok esnek fogságba, hanem maga Heidegger is, ahogy azt a *Heidegger a lét vízből merít* című festményen láthatjuk.

Ez a festmény Heidegger híres totnaubergi fotója alapján készült, melyen a hegyi menedékhely (ahol a *Lét és időt* is írta) visszahúzódtott filozófus éppen vizet hord a közeli kútról. A Heidegger-gép igazsága nem különbözik a pillangó igazságától, végső soron Disneyland spektákuluma-hoz vezet vissza minket. Dick hisz az apokalipszis eredeti értelmében, miszerint az idők végén feltárul és helyre állítódik az igazság története, amikor „Disneyland már sohasem lesz ugyanaz. Mert ha az idő bevégeződik, a madarak, a vízilovak, az oroszlánok, a szarvasok megszűnnek utánezatok lenni, és most először valódi madárdal hangzik fel!”³ Nem hiszem, hogy Várady Róbert is ennyire biztos ebben, hiszen az utánezat lét felszámolása megszüntetné a festői adatbázis, végső soron a létkritikai művészet lehetőségét, melynek paranoid szépségét én sem cserélném madárdalra.



forrás: Sulvok Miklós

VÁRADY RÓBERT:
A zsákos asszony, 2014,
olaj, vásznon, 135x150 cm

Jegyzetek

- 1 Philip K. Dick: *Hogyan építsünk olyan univerzumot, ami nem esik szét két nap múlva*. Fordította Paár Tamás. In: Philip K. Dick: *Csúszkáló valóságok*. Agave Kiadó, 2009, 319–342.
- 2 Uo.
- 3 Uo.

acb Galéria (VI. Király u. 76.)
Voice of a Woman IV. 29–VI. 2.

acb Attachment (VI. Eötvös u. 2.)
A lázadók szobrai (csoportos kiállítás) IV. 29–VI. 2.

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Bartalus Ildikó V. 6–24.

Ari Kupsus (VIII. Bródy Sándor u. 23/b.)
MKE 4. éves hallgatóinak ösztöndíjátadó kiállítása V. 4–V. 20.

Art Salon/Társalgó Galéria (II. Keleti K. u. 22.)
Csáki Róbert IV. 29–VI. 30.



2B Galéria (IX. Ráday u. 47.)
MACESZ (csoportos kiállítás) IV. 25–V. 20.

B32 Trezor Galéria (XI. Bartók Béla út 32.)
Borkovics Péter, Sipos Balázs IV. 28–V. 20.
Bakos István V. 25–VI. 17.

Bálint Ház (VI. Révay u. 16.)
Falak és vizek/párbeszéd IV. 21–V. 16.

Budapest Galéria (III. Lajos u. 158.)
Akkumulátor IV. 15–V. 15.

Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
Hátártalan Design IV. 10–V. 15.

Capa Központ (VI. Nagymező u. 8.)
34. Magyar Sajtófotó III. 25–V. 14.

Chrimeria Project (VII. Klauzál tér 5.)
Perneczky Géza IV. 28–VI. 3.

Csepel Galéria (XXI. Csete Balázs u. 15.)
Filp Csaba IV. 29–V. 20.

Gaál Imre Galéria
47. Tavasz Tárlat V. 4–VI. 5.

Godot Galéria (XI. Bartók Béla út 11–13.)
Csurka Eszter V. 6–8
Weiler Péter V. 11–VI. 11.

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
Katerina Belkina V. 12–VI. 10.
Matzon Ákos IV. 18–V. 5.

Ferencvárosi Pincegaléria (IX. Mester u. 5.)
Nagy Géza IV. 20–V. 21.

Fészek Galéria – Herman terem (VII. Kertész u. 36.)
Rabóczy Judit V. 10–VI. 3.
Király András IV. 23–V. 6.

Fészek Galéria
Asztalos Zsolt V. 3–V. 27.

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
Ékezetes kiállítás V. 10–20.

FUGA Építészeti Központ (V. Petőfi Sándor u. 5.)
Pier Luigi Nervi V. 5–24.
A magyar héjépítéssel aranykora V. 5–24.
Villa Tugendhat IV. 26–VI. 13.

Haas Galéria (V. Falk Miksa u. 13.)
Modern klasszikusok – klasszikus modernek XII. 2015. X. 16–X. 11.
KUT III. 3–V. 21.

Hegyvidék Galéria (XII. Városmajor u. 16.)
II. budapesti Babakiállítás V. 8–VI. 3.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum (VI. Andrassy út 103.)
Koreai dokumentumfotó V. 6–VIII. 28.

Inda Galéria (VI. Király u. 34.)
Káprázat V. 10–VI. 11.

Iparművészeti Múzeum (IX. Üllői út 33–37.)
Színekre hangolva III. 17–XII. 31.

Józsefvárosi Galéria (VIII. József krt. 70.)
Kovács Péter IV. 15–V. 6.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
Vízirí: Munkáskultúra a Duna partján III. 4–VI. 5.

Kogart Tihany (Kossuth Lajos u. 10.)
Massagrande V. 1–VII. 17.

Knoll Galéria (VI. Liszt Ferenc tér 10.)
Bartosz Kokosiński IV. 21–VI. 18.

Liget Galéria (XIV. Ajtósi Dűrer sor 5.)
Révész László László IV. 21–V. 19.

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
(IX. Komor M. u. 1.)
Szenvedély. Rajongás és művészet IV. 16–VI. 26.
Rock/tér/idő V. 6–VI. 26.



Mai Manó Ház I. emeleti kiállítóter (VI. Nagymező u. 20.)
Stalter György IV. 29–VI. 26.

Mai Manó Ház Könyvesbolt és Galéria
Fazekas István IV. 7–V. 15.

Magyar Nemzeti Galéria (I. Szent György tér 2.)
Orszavangárd I. 29–V. 1.
Picasso IV. 22–VII. 31.
Perspektívák – művészet és etnográfia IV. 22–X. 2.

Magyar Nemzeti Múzeum (VIII. Múzeum krt. 14–16.)
Fotó: Hemző 2015. XII. 4–V. 22.

MET Galéria (XI. Bölcső u. 9.)
Zsbori Ervin V. 2–13.

Molnár Ani Galéria (VIII. Bródy Sándor u. 22. 1. em.)
Benczúr Emese, Marge Monko V. 5–IX. 16.

MissionArt Galéria (V. Balaton u. 4.)
Nagybánya 120 év V. 10–28.

Műcsarnok (XIV. Dózsa György u. 37.)
Nemzeti Szalon 2016 IV. 23–VI. 26.

Néprajzi Múzeum (V. Kossuth Lajos tér 12.)
Anyalok és koponyák III. 5–XII. 31.



Budai Társaskör Galéria (III. Kiskorona u. 7.)
Bögös Lóránd IV. 26–V. 22.

Osztrák Kulturális Fórum (VI. Benczúr u. 16.)
Matthias Kretschmer-Jéger Teréz IV. 20–től

Platán és Latarka Galéria (VI. Andrassy út 32.)

Platán Galéria
Fehér László IV. 5–V. 5.
Forest V. 11–VI. 16.

Latarka
Vonal V. 6–V. 26.

Stúdió Galéria (VII. Rottembiller u. 35.)
A küzdelem élvezete IV. 28–V. 21.

TAT Galéria (VI. Semmelweis utca 17.)
Expozíciós idők 1930–2016 IV. 2–VI. 30.



Trafó Galéria (IX. Liliom u. 41.)
Figura complexus IV. 9–V. 15.

Várfok Galéria (I. Várfok u. 11.)
El Kazovszkij IV. 7–V. 6.

Várfok Project Room (I. Várfok u. 14.)
Várady Róbert IV. 7–V. 6.

Várkert Bazár – Testőrpalota (I. Ybl Miklós tér)
Kosztka József 2015. XII. 11–V. 1.
Nézők és képek Pest-Budán V. 12–VIII. 7.

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Somogyi József 100 IV. 21–VI. 26.
Bemérve a mérhetetlent III. 2–V. 8.

Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
Molnár Agnes Éva IV. 26–V. 7.
Király András V. 11–VI. 18.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
Szabó Róbert Gábor IV. 24–V. 19.
Vízivárosi Galéria-Magyar Szobrász Társaság
Budai szobrászok II. V. 24–VI. 22.

Debrecen

Belvárosi Galéria (Kossuth u. 1.)
Kassai Imre IV. 11–V. 13.

DMK Józsaik Községi Ház (Szentgyörgyfalvi u. 9.)
Erdélyi textilkincsek V. 5–VI. 11.
Vágott Adrienn V. 10–VI. 31.

DMK Újkerti Közösségi Ház/Előtéri Galéria (Jerikó u. 17–19.)
Széky Géza IV. 8–V. 10.
Fiatal alkotók kiállítása V. 12–24.

Hal Köz Galéria (Hal köz tér 3.)
Appelshoffer Péter V. 5–VI. 11.

Dunaújváros

ICA-D (Vasmű út 12.)
Baglyas Erika IV. 14–V. 13.
Gál András IV. 14–V. 13.

Esztergom

Főszékesgyházi Kincstár Panorámaterem (Szent István tér 1.)
Abaffy Klára IV. 15–V. 22.

Győr

Magyar Ispita (Nefelejcs köz 3.)
Zília-Hamlet-Szindbád III. 19–V. 15.

Hódmezővásárhely

Alföldi Galéria (Kossuth tér 8.)

A rajzoló szerződése IV. 2–V. 8.
dr. Soós László V. 8-ig
Szimpoziumok Vásárhelyen VII. 10-ig

Tornyai János Múzeum (Dr. Rapcsák András út 16–18.)
Till Ávan V. 8-ig

Válogatás a Tornyai János Múzeum gyűjteményéből V. 15-ig
Munkácsytól Tóth Menyhértig V. 22–VII. 31.

Kaposvár

Együd Árpád Kulturális Központ (Nagy Imre tér 2.)
Szabadművészeti Társaság kiállítása IV. 25–V. 12.

2. emelet

A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának kiállítása V. 13–V. 31.

3. emelet

Kaposvári Programok Fotókiállítás V. 2–V. 22.

Kecskemét

Cifra Palota

VIII. Kortárs Keresztény Ikonográfiai Biennále III. 22–V. 29.

Paks

Paksi Képtár (Tolnai utca 2.)

Bak Imre III. 6–VI. 26.
Tót Endre III. 6–VI. 26.

Pécs

Pécsi Galéria (Széchenyi tér)
Horvát naiv művészet V. 13–VI. 12.

M21 Galéria (Zsolnay negyed)
Ilona Keserű Ilona III. 12–V. 18.

Szeged

REÖK (Tisza L. krt. 56.)
Szín-Tér-Forma III. 25–V. 22.
Geometrikus kiállítás III. 18–V. 8.

Szentendre

Ferenczy Múzeumi Centrum (Kossuth L. u. 5.)
Regős István III. 25–V. 22.

Székesfehérvár

Szent István Király Múzeum (Országház utca 3.)
Iski Kocsis Tibor V. 20–IX. 18.

Új Magyar Képtár (Megyeház u. 17.)
Szolnoki Szabolcs V. 14–VI. 19.

Szolnok

Szolnok Múzeum (Zsinagóga, Templom u. 2.)
Szurcsik József V. 7–VI. 15.

Szombathely

Szombathelyi Képtár (II. Rákóczi Ferenc u. 12.)
Szántó István IV. 28–VII. 17.
Válogatás a Szombathelyi Képtár gyűjteményéből IV. 23–V. 29.
NYME Rajzi Tanszék diplomakiállítása V. 19–VI. 24.

Veszprém

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény (Vár u. 3–7.)
Fény, Szín, Forma állandó kiállítás

Vác

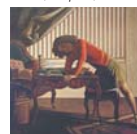


Tragor Ignác Múzeum – Görög Templom kiállítóterem
(Március 15. tér 19.)
Tamási Claudia V. 22-ig
Szurcsik József V. 22–VII. 15.

AUSZTRIA

Bécs

Ünnepek. 125 éves a múzeum Kunsthistorisches Museum, IX. 11-ig
Anselm Kiefer Albertina, VI. 19-ig
Chagalltól Maleviczig. Az orosz avantgárd Albertina, VI. 26-ig
Wilhelm Lehmbruck-retrospektív Leopold Museum, VII. 4-ig
Berlinde de Bruyckere Leopold Museum, VII. 4-ig
Johann Peter Krafft Orangeie/Unteres Belvedere, VI. 5-ig
Klimt, Kupka, Picasso és a többiek Unteres Belvedere, VI. 19-ig



Balthus Bank Austria Kunstforum, VI. 19-ig
Hercegi ragyogás Winterpalais, VI. 26-ig
A Práterben. A szórakozó Bécs Wien Museum, VIII. 21-ig
A totális automatizmus ígérete Kunsthalles, V. 29-ig

Kinetika 67 21erhaus, VIII. 28-ig
 Test és lélek Essl Museum, VI. 30-ig
 James Lee Byars Secession, VI. 19-ig

Dornbirn

Žilvinas Kempinas Kunstraum, V. 24-ig

Graz

Keserédes transzformációk Kunsthau, V. 26-VIII. 28.
 Nyelv és művészet Künstlerhaus, V. 29-ig
 Kibelezve, kirabolva Rotor, V. 28-ig

Krems

Téralakzatok Kunsthalle, VI. 19-ig

Linz

Nem ismerem a vikendet. René Block archívuma Lentos, VI. 5-ig

BELGIUM

Antwerpen

Belga absztraktok Luc Tuymans válogatásában MUHKA, V. 29-ig

Brüsszel



Serrano: Cenzúrázatlan fotók Musée Royaux des Beaux-Arts, VIII. 21-ig
 Theo van Doesburg BOZAR, V. 29-ig
 Új narratívák az építészetben BOZAR V. 29-ig

CSEHORSZÁG

Prága

IV. Károly császár és kora NG Valdštejnská jizdárna, V. 15-IX. 25.
 Ai Weiwei NG Veletzný, VIII. 31-ig
 František Kupka: Mozgó lélek Muzeum kampa, V. 22-ig
 A pénz lelke DOX-Centre for Contemporary Art, VI. 6ig

DÁNIA

Koppenhága

Gauguin világai Ny Carlsberg glyptothek, VIII. 28-ig
 Szemroham. A skandináv op art
 Humlebaek, Louisiana, VI. 5-ig

EGYESÜLT ÁLLAMOK

New York

Jövő-jelen: Moholy-Nagy-retrospektív Guggenheim, V. 27-IX. 7.
 Szél fú a Paradicsomból. Kortárs közel-keleti művészet
 Guggenheim, X. 5-ig
 Pergamon Metropolitan, VII. 17-ig
 Befejezetlen művek Metropolitan, IX. 4-ig
 Degas és az új szépség MoMA, VII. 29-ig
 Goshka Macuga New Museum, VI. 16-ig

Washington

Robert Irwin Hirshhorn Museum, IX. 5-ig

FRANCIAORSZÁG

Giverny

Caillebotte, a festő és a kertész Muse des Impressionismes, VII. 3-ig

Metz

Tadashi Kawamata Centre Pompidou, VIII. 15-ig

Párizs

Remekművek Budapestről Musée de Luxembourg, VII. 10-ig
 A Vámos Rousseau Musée d'Orsay, VII. 17-ig
 Klee és az irónia Centre Pompidou, VIII. 1-jéig
 A 80-as évek Centre Pompidou, V. 23-ig
 Az impresszionisták Normandiában Musée Jacquemart-André, VII. 25-ig
 Ceramix. Kerámiák Rodintól Schüttéig La Maison Rouge, VI. 5-ig
 A föld, a tűz és a szellem. Koreai kerámiák Grand Palais, VI. 20-ig
 François Kollar/Kollár Ferenc Jeu de Pasume, V. 22-ig
 Reigl Judit Galerie Anne de Villepoix, V. 21-ig

HOLLANDIA

Amszterdam

Jan Dibbets és a szín Stedelijk, V. 7-VII. 31.
 Könnyű erkölcsök. A prostitúdtéma a francia művészetben
 Van Gogh Museum VI. 19-ig
 Két vélemény a válságról De Appel, VI. 12-ig

Eindhoven

A 80-as évek Stedelijk, IX. 25-ig

Groningen

Új vadak. Holland neoexpresszionisták Groninger Museum, X. 23-ig

Hága

Klimt és Schiele Gemeentemuseum, VI. 14-ig
 Más realitás Stroom, VII. 3-ig

Utrecht

Haj és művészet Central Museum, V. 29-ig

LENGYELORSZÁG

Krakkó

Gyógyítás és művészet MOCAK, X. 2-ig

Varsó

Cselekvő tárgyak. Kortárs művészet és bábszínház
 CAC Ujazdowski, VII. 31-ig



Teresa Murak Zachęta, V. 7-VII. 17.
 Az utazók Zachęta, V. 17-VIII. 21.

NAGY-BRITANNIA

London

Shakespeare 10 felvonásban British Library, IX. 6-ig
 Botticelli – újratöltve V&A, VII. 3-ig
 Giorgione és kora Royal Academy, VI. 5-ig
 Delacroix és a modernség születése National Gallery, V. 22-ig
 Brit konceptuális művészet 1964-79 Tate Britain, VIII. 29-ig
 Mona Hatoum Tate Modern, V. 4-VIII. 28.
 Performanszok a kamera előtt Tate Modern, VI. 12-ig
 Martin Parr Guildhall Art Gallery, VII. 31-ig
 Kellemetlen kortárs fotók Parasol Unit, VI. 26-ig
 Britannia – külföldi fotósok szemével Barbican Art Gallery, VI. 19-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin

Halál Nápolyban. Heinrich Schliemann Neues Museum, VI. 30-ig
 Erwin Wurm Berlinische Galerie, VIII. 22-ig
 Günter Brus Martin-Gropius-Bau, VI. 6-ig



Lee Miller Martin-Gropius-Bau, VI. 12-ig
 Carl André Hamburger Bahnhof, V. 5-IX. 18.
 A véletlenek labirintusában Kunstraum Kreuzberg, VI. 26-ig

Bonn

A Bauhaus Bundeskunsthalle, VII 14-ig

Dortmund

Dieter Roth: Dilettáns remekművek Museum am Ostwall, V. 21-VIII. 28.

Düsseldorf

A Henkel-gyűjtemény K20 Grabbeplatz, VIII. 14-ig
 Alberto Burri: a festészet traumája K 21 Ständehaus, VII. 3-ig
 Rita McBride Kunsthalle, VI. 24-ig

Frankfurt

Miró Schirn Kunsthalle, VI. 12-ig

Hamburg

Manet Kunsthalle, IX. 4-ig
 Andreas Slonimski Deichtorhallen, V. 14-VIII. 21.

München

J. Sorolla Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, VII. 1-jéig
 Pipilotti Rist Pinakothek der Moderne, V. 21-X. 31.

Stuttgart

De Chirico Staatsgalerie, VII. 3-ig
 A francia impresszionizmus mesterei Staatsgalerie, V. 13-XI. 6-ig

OLASZORSZÁG

Bolzano

Francesco Vezzoli Mouseion, XI. 6-ig

Genova

Magnasco, az antikomformista Palazzo Bianco, VI. 5-ig

Milánó

Dizájn a dizájn mögött Museo Diocesano, IX. 12-ig

Modena

Lengyel művészet 1989-2016 Galleria Civica, VI. 5-ig

Parma

Severini Fondazione Magnai-Rocca, VII. 3-ig

Ravenna

Antik vonzalmak: Picasso, Duchamp, de Chirico, Pistoletto
 Museo d'arte della città, VI. 26-ig

Róma



A Capitolium: mítosz és emlékezet Museu Capitolini, VI. 14-ig
 Correggio és Parmigianino Scuderie del Quirinale, VI. 26-ig

OROSZORSZÁG

Szentpétervár

A cirkusz téma az orosz művészetben
 Állami Orosz Múzeum, VI. 5-ig

ROMÁNIA

Bukarest

A román Dada MNAC, X. 9-ig
 A nosztalgia győzelme MNAC, X. 9-ig
 Mihai Olos retrospektív Sala Dalles, V. 26-VIII. 28.
 Bukaresti Biennále V. 26-VI. 30.

Kolozsvár

Vlad Olariu: Gloryholes Muzeul de Artă, V. 15-ig
 Konyhakéssel a jövőbe: a dada öröksége
 Spațiu Intact, V. 4-VI. 1.

Sepsiszentgyörgy

Mester/Kulcs. A technikai civilizáció a művészek szemével
 Erdélyi Művészeti Központ, V. 22-ig
 Munkások ünnepe Magma, VI. 3-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona

Punkok és a kortárs művészet MACBA, V. 13-IX. 25.

Bilbao

Louise Bourgeois Guggenheim, IX. 4-ig
 A Párizsi Iskola, 1900-1945 Guggenheim, X. 23-ig

Madrid

Georges de la Tour Prado, VI. 12-ig
 Madridi realisták Museo Thyssen-Bornemisza, V. 22-ig
 Wilfredo Lam Reina Sofia, VIII. 12-ig



Spanyol művészet a polgárháború után, 1939-53

Reina Sofia, IX. 26-ig
 Miró és a tárgyak Caixa Forum, V. 22-ig
 Az informel, 1945-65 Fundación Juan March, VI. 5-ig
 Az olasz modernizmus születése
 Fundación MAPFRE, VI. 5-ig
 Kortárs művészet katarai múzeumokból
 Sala de Arte santander, VI. 19-ig

Palma de Mallorca

Puszta földek. 10 közel-keleti művész
 Es Baluard Museu d'Art Modern, VI. 19-ig

SVÁJC

Bázel

Calder+Fischli&Weiss Riehen, Fondation Beyeler, V. 29-IX. 4.

Bern

Kínai sóhajok. A Sigg-gyűjtemény Kunstmuseum, VI. 19-ig

Sankt Gallen

Gerwalg Rockenschaub Kunstmuseum, VI. 14-ig

Winterthur

Hans Arp Kunstmuseum, V. 22-ig

SVÉDKORSZÁG

Stockholm

Jake&Dino Chapman: Goya Magasin 3 Kunsthall, VI. 5-ig

SZLOVÁKIA

Besztercebánya

Kortárs absztraktok Stredoslovenská galeria, VI. 19-ig

Nyitra

M-A. Bazovsky Nitrianska galeria, VI. 19-ig

Pozsony

Félelem az ismeretlentől Dom umenia, VII. 3-ig
 Rudolf Uher Dunacsúny, Danubiana, VI. 12-ig

TÖRÖKORSZÁG

Izstambul



Heinz Mack: Csak fény és szín
 Sakip Sabanci Müzesi, VII. 17-ig

U
M

Kiadja

ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY

Vezető szerkesztők

PATAKI GÁBOR pataki.gabor@ujmuveszet.hu**P. SZABÓ ERNŐ** p.szabo.erno@ujmuveszet.hu

Rovatszerkesztők

LÓSKA LAJOS Kortárs magyar képzőművészet:

festészet, szobrászat, grafika, műfaji seregszemlék

loska.lajos@ujmuveszet.hu

MULADI BRIGITTA Kortárs külföldi

képzőművészet, magyarok külföldön, vásárok,

műgyűjtés muladi.brigitta@ujmuveszet.hu

Olvasószerkesztő

RUDOLF ANICA Ajánló rovat, a művészeti élet

aktuális eseményei rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Fotó

BERÉNYI ZSUZSA berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

KÖRMENDI KRISZTINA info@ujmuveszet.hu

Lapterv

KORONCZI ENDRE

Nyomdai munka

PHARMA PRESS Nyomdaipari Kft.

Felelős vezető

Dávid Ferenc

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 2.

+36 1 341 5598, +36 1 479 0232, +36 1 479 0233

Terjeszti

LAPKER ZRT., 1092 Budapest, Táblás utca 32.

+36 1 347 7300, +36 1 347 7303, info@lapker.hu

és **ALTERNATÍV TERJESZTŐK.**

Előfizethető

bármely hírlapkézbesítő postahivatalban és a Magyar

Posta Zrt. Üzleti és Logisztikai Központjában

(Budapest, VII. Vörösmarty utca 16–18.)

közvetlenül vagy postautalványon, valamint

átutalással az Új Művészet MKB Zrt.-nél vezetett

10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára:

695 Ft

Előfizetés egy évre:

7800 Ft

Előfizetés fél évre:

4200 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az

Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet

© Szerzők

www.ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Következő számunk tartalmából

BALTHUS Bécsben**JOHANN PETER KRAFFT**

Képek és Pixelek. Nemzeti Szalon 2016

KIRÁLY FERENC 80 éves**SOMOGYI JÓZSEF** és tanítványai**JOVÁNOVICS GYÖRGY****SHIOTA CHIHARU**: Kulcs a kezében

Számunk szerzői

BOJÁR IVÁN ANDRÁS művészettörténész, művészeti író.**DEÁK CSILLAG** költő, prózaíró, művészeti író,

a Filter írócsoport tagja.

EGED DALMA esztéta, PhD-hallgató (Szegedi Tudományegyetem).**FARKAS ZSUZSA** művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria

fotótárának vezetője.

HEMRIK LÁSZLÓ művészeti író, kritikus,

a Ludwig Múzeum munkatársa.

HORVÁTH ÁGNES irodalomtörténész,

az ELTE-BTK Francia Tanszékének docense.

KOPÓCSY ANNA művészettörténész,

a PPKE-BTK Művészettörténet Tanszékének oktatója.

KÖLÜS LAJOS költő, prózaíró, művészeti író,

a Filter írócsoport tagja.

NEMES Z. MÁRIÓ költő, kritikus, esztéta.**RÓZSA T. ENDRE** művészeti író, kritikus.**TATAI ERZSÉBET** művészettörténész,

az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének munkatársa.

Tisztelt Szerzők!

Az Új Művészet 2013-tól csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében tudja kifizetni a cikkeikért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük.

Támogató





MÁJUS 5-9.

• K O N C E R T E K •

- FERENCZI GYÖRGY ÉS A RACKAJAM • YIDDISHLAND – CICHA (PL) •
- SZABÓ BALÁZS BANDÁJA • TRANSALPIN – ALMA (A) •
- HERCZKU ÁGI ÉS A CUSTOS CONZORT • RAS Q •
- SZENT EFRÉM FÉRFIKAR •

• S Z Í N H Á Z A K •

- MAAYAN IUNGMAN: NIYAR (D) • CSIBY GERGELY: MÁR NEM OTT ÉLEK •
- HÁMORI GABRIELLA: GYARMATI FANNI NAPLÓJA •
- MÁRKUSZÍNHÁZ: GRAND HOTEL •
- ARIEL DORON: PLASTIC HEROES (IS) •
- HORVÁTH MÁRK: EGYSZEMÉLYES PASSIÓ •

Jegyelővétel és információ: Öt Templom Fesztiválközpont • Győr, Rát Mátyás tér 4.
Nyitva: 12.00–18.00 • karzat@karzat.hu • 06-30/22-60-120

Részletes program az ottemplom.hu oldalon és a fesztivál műsorfüzetében.



SZIGET

ISLAND OF FREEDOM



BUDAPEST

2016. AUGUSZTUS 10-17.

RIHANNA MUSE DAVID GUETTA
HARDWELL SIA MANU CHAO LA VENTURA
NOEL GALLAGHER'S HIGH FLYING BIRDS SIGUR RÓS
BASTILLE THE LAST SHADOW PUPPETS
JOHN NEWMAN THE LUMINEERS
DIE ANTWOORD AFROJACK SKUNK ANANSIE
SUM 41 PAROV STELAR CRYSTAL CASTLES
KAISER CHIEFS YEARS & YEARS NICKY ROMERO
M83 JAKE BUGG CHVRCHES RÓISÍN MURPHY
BLOC PARTY JESS GLYNNE DVBBBS MØ TRAVIS\$ SCOTT
BRING ME THE HORIZON BULLET FOR MY VALENTINE
PARKWAY DRIVE KODALINE WILKINSON LIVE THE NEIGHBOURHOOD

ÉS MÉG SOKAN MÁSONK...

WWW.SZIGET.HU WWW.FACEBOOK.COM/SZIGETFESTIVAL

