

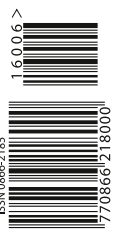
ÚJ MŰVÉSZET

2016 június

ujmuveszet.hu



nka



695 Ft

➤ Pixelek – Kortárs magyar fotó a Műcsarnokban ➤ Emlékeső – Interjú Chiharu Shiotával ➤ Nagypálya – Jovánovics 77 ➤ Harcos asszonyok ➤ Határsértő testek ➤ Az év grafikusa: Födő Gábor ➤ Gördeszkák mindenhol ➤

KASSAI KINCSEK

Válogatás a Kelet-szlovákiai Múzeum gyűjteményéből

TREASURES from KOŠICE

Selection from the collection of the Eastern Slovakia Museum Košice



2016. június 7. – július 3. • Vigadó Galéria földszint

Kortárs körképek

A szintézis kora

Képek és pixelek – Nemzeti Szalon 2016
BOJÁR IVÁN ANDRÁS 4

Összefésül, szétválaszt

A világ közepe. Válogatás a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum képzőművészeti gyűjteményéből
SINKÓ ISTVÁN 8

Nagypályá

Egy korszakokat összekötő életmű – és bemutatásának nehézségei

Somogyi József (1916–1993) szobrászművész és tanítványai kiállítása
WEHNER TIBOR 10

A tiszta formák mestere

A nyolcvanéves Király Ferenc szobrászművész kiállítása
P. SZABÓ ERNŐ 14

Önéletrajz-installáció

Jovánovics György tárlata
LÓSKA LAJOS 18

Az alkotás ideje

Hegyi Ibolya pályaképe
KONTSEK ILDIKÓ 22

Highlights

Profán kis szentek az abroszon

Födő Gábor, az év grafikusa
RÉVÉSZ EMESE 25

Emlékeső

Beszélgetés Chiharu Shiotával szentendrei kiállításáról
P. SZABÓ ERNŐ 28

Az okos kutya és a kisegér

Havadtőy Sámuel kiállítása
P. SZABÓ ERNŐ 32

Bécs kontra Budapest

Már megint a magyarok húzták a rövidebbet?

Chagalltól Maleviczig – az orosz avantgárdok Bécsben
RÓZSA T. ENDRE 36

Harcos nők és propaganda

„Vég társadnak a harcba...”

A vitéz szigetvári nő a 19. század elejének képzőművészetében
PAPP JÚLIA 40

Az Osztrák Császárság születése

Johann Peter Krafft, az új Ausztria festője
BUBRYÁK ORSOLYA 44

Ez nem kunszt

Határsértő testek

Transzgresszív etika és esztétika a kortárs képzőművészetben
GYÓRFFY LÁSZLÓ 48

Gördeszkák mindenhol

Az akkulturáció kérdése a *Longboard* című kiállítás kapcsán
BÁRDOSI JÓZSEF 50

Olvasó

Magyar, kortárs, üveg

Magyar kortárs üveg I.
ANDOR ANNA 52

10 863 kép

A Gondy–Egey-fotógyűjtemény a debreceni Déri Múzeum honlapján
FARKAS ZSUZSA 58

Last minute

A rokokó mélysége

Csáki Róbert kiállítása
HEMIK LÁSZLÓ 56

Egy életmű huszonkét pillanata

Tót Endre munkái a Paksi Képtár gyűjteményében
SINKÓ ISTVÁN 57



fotó: Zóka Gyula

A borító **KIRÁLY FERENC** Születés (2004, hárs és tölgy, 64x73x33 cm, tulajdonos: Király Ferenc) c. művéről készült reprodukció felhasználásával készült. Az alkotás megtekinthető a Várkert Bazár kiállításán július 31-ig.

U M



A földi és az égi szféra között

Aknay János kiállítása

Városi Galéria (Pálffy-palota), Pozsony, 2016. június 9. – szeptember 4.

Aknay János Kossuth- és Munkácsy-díjas festő-művész munkássága folytatása, egyben megújítása a több mint száz éves hagyománnyal rendelkező szentendrei festészet geometrikus törekvéseinek. Egyszerre jellemzi a barokk eredetű városa, „a festők városa” architektúrájának, sajátos motívumvilágának a hatása és a közvetlen vizuális környezettől való elvonatkoztatás szándéka, a képi szerkezet tömörítésének igénye, a geometrikus struktúrában a makrokozmosz törvényszerűségeinek a modellezése. Pozsonyi tárlata az életmű



AKNAY JÁNOS: Városvédő angyal, 1976, olaj, pasztell, fa, 70x110 cm

egészéről áttekintést ad, belehelyezve a legújabb műveket a több évtizedes összefüggésrendszerbe. Így válik kiválóan érzékelhetővé a folyamat, amelynek során a művész az első, revelatív erejű szentendrei élményeitől, illetve azok művekben való dokumentálásától a barokk város páratlanul gazdag építészeti örökségének az egyre jobb megismerésén és új összefüggésrendszerben való megjelenítésén keresztül eljutott sajátos geometrikus-konstruktív képi világa kialakításáig.

Ahogy a Szubszusz feltört a föld alól Óbudán

Koronczi Endre kiállítása

Óbudai Társaskör Galéria, 2016. május 30. – június 26.

Az Óbudai Társaskör Galéria a helyszíne a Ploubuter Park legújabb állomásának. A hely-specifikus installáció az alsorsori kiállítóteréből indul ki, és egyben – szó szerint – meg is bontja azt. A galéria egyik helyiségében gödör tátong, mintha egy építkezés vagy ásatás nyomait látnánk. A mélyből feltörő áramlat ablakig tartó útját



KORONCZI ENDRE: Ploubuter Park, 2005-2016, videó

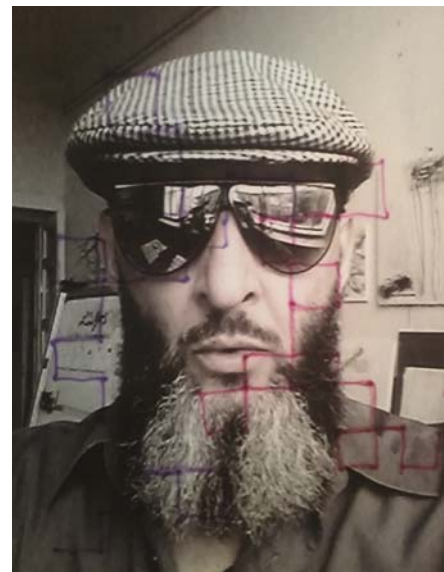
követi a munka, és a *Szubszusz* kiszabadulását figyelve egy önkéntelenül is transzcendensnek ható folyamat tárul fel, mely a sötétségből a világosság felé vezet. A munka azonban folyamatosan kibillen ebből az elvont irányból és – Koronczi más munkáihoz hasonlóan – az irónia, az önreflexió, a játék és a kísérletező barkács jelleg dominál az installációban. A fotókon és a videókon egy üres nagypolgári lakás sejtelmes „lélegzését” láthatjuk, valamint hasonló tárgykörökhöz tartozó természeti jelenségeket; tulajdonképpen ugyanaz a szituáció ismétlődik meg különböző helyeken és magában a kiállítóterben is – hirtelen egy antropológus nézőpontjában találjuk magunkat, amint a párhuzamos jelenségeket vizsgáljuk. Kurátor: *Gadó Flóra*.

Logos, Tekhnos, Textos, Videos, Audios, Lajos

Komoróczy Tamás kiállítása

Budapest Galéria, Lajos utca, 2016. május 20. – június 19.

Komoróczy Tamás képzőművész önálló kiállítása alkalmával komplex műhálózatot sző, amely új vagy Magyarországon még be nem mutatott alkotásait foglalja magában. Komoróczy a Lajos utcai kétszintes, ikonikus architektúrájú galéria-épületben egy nagyon lassan, tárgyak formájában kibomló mozgóképet épít fel, ami sajátos emlé-



KOMORÓCZY TAMÁS: Önarckép, 2016, rétegelt lemezre kasírozott print, egyedi airbrush festés, 60x45 cm

térként is felfogható, hiszen, legújabb ciklusához hűen, a művész a jelek és a szimbólumok formai mélylélektanába, tudatalattijába kalauzolja a nézőket. A kiállításon pasztikusan is megtapasztalható fikatív mélyfúrások, feltárások a látogatókat a múltba és a jövőbe is vezetik: a művészt ugyanis egyszerre foglalkoztatják az archaikus, ősi, premodern kultikus jellegű hagyások és az emberiség jövőjéhez kapcsolódó, mitikus formai és technikai képzetek. A könnyed, minden beidegződéstől szabadulni igyekvő új művek alapélményét az emeleti termekben a lehangoló airbrush technikával felülírt virtuális kollázsok adják; a földszinti termekben pedig az érzékeny, tárgy alapokra épülő installációk. A kiállításon természetesen Komoróczy videó- és neonművészetének ismerői is találhatnak majd kedvükre való munkákat.

Megalázott embervilág

Lois Viktor kiállítása

Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2016. június 3. – augusztus 7.

Lois Viktor Munkácsy-díjas képzőművész főként különleges bútor-, body builder és hangszer-szobroiról ismert. Ma is előszeretettel használ eldobott fém alkatrészeket, mosógépdobokat, ugyanakkor legújabb műveiben visszatért pályakezdésének kedvelt anyagához, a fához. A *Megalázott embervilág* című, tíz éve formálódó kiállítási projektje mosógépdobok kíméletlen, ide-oda mozgó



forrás: Dallos István

LOIS VIKTOR: *Allva maradni*, 2015, fa, mosógépdob, fém, elektromos alkatrészek

ritmusának engedelmessé, emberalakot öltő faszobrokból áll. A látogatók maguk indíthatják el – gombnyomással – az egyes szobrok mozgását.

A művész 1982-től több mint két évtizeden keresztül élt Szentendrén, itt mutatták be a sorozat legelső darabját 2005-ben. Tíz év alatt hat plasztika készült, ez a kiállításra most két új alkotással bővült. Műveit egyaránt jellemzi a technikai precizitás igénye és a fantáziadús, néhol egészen bizarr, ironikus hangú formavilág. A tárlat információs fala átfogó képet ad Lois Viktor eddigi munkásságáról. Hallhatóak a kiállításon a művész hangszer-szobrait megszólaltató zenei formációk, köztük a leghíresebb, a *Tundraveice* zenekar tevékenységét dokumentáló hanganyagok is.

LUNA

ISKI KOCSIS Tibor kiállítása

Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2016. május 20. – szeptember 18.

ISKI KOCSIS Tibor LUNA című rajzinstallációja egyéni művészi reflexiót fogalmaz meg a tudományos és kultúrtörténeti szempontból is kimagasló Apollo-programra. Kortárs tájképként definiálható nagyméretű szénrajzainak inspirációs forrása az Apollo-16 és az Apollo-17 űrhajósai által 1972 áprilisában és decemberében készített fotódokumentumok.

Az 1969-es sikeres holdraszállás egy máig ható, az emberiség legnagyobb tudományos eredményei közé sorolt teljesítmény, emellett a hidegháborús katonai szembenállás idején egy, az egész



ISKI KOCSIS TIBOR: *LUNA 4*, 2014, szén, papír, 170x280 cm

emberiség egygyé válását elősegítő, szimbolikus esemény volt, amely rövid időn belül elvezetett a nagy hatalmak világűrbeli együttműködéséhez és katonai enyhüléshez.

ISKI KOCSIS az elmúlt közel tíz évben kiemelt figyelmet szentelt a festőrajznak, az olyan rajzoknak, amelyek hangsúlyosan a festői gondolkodás mentén valósulnak meg. Technikájában klasszikus rajzi eszközhasználatot mutatnak (szén, ceruza, kréta), dinamikában a festői foltrajzot helyezik előtérbe a grafikusabb vonalrajzot megelőzve. A *Luna*-sorozat alapját az Apollo-program során fotózott dokumentumképek adják.

Régi-új képek

Stalter György kiállítása

Magyar Fotográfusok Háza – Mai Manó Ház, 2016. április 29. – június 26.

Önmagát frusztrált gyermekként mutató korai fotósorozatai, később készült polaroid aktjai, testképei, majd szociografikus, sokszor kegyetlen riportjai a sintérekéről, a kanálmanufaktúráról, a börtönök lakóiról s mindezek betetőzéseként a Horváth M. Judittal közösen készített *Más Világ* című könyvük a cigányokról... nos, ezek a látszólag nagyon különböző témák mind egy ember vállalt és vállalható alkotásai. Stalter szociálisan mindig érzékenyen reagált a körülötte élők, a tágabb világa dolgaira.



STALTER GYÖRGY: *Csenyété*, 1994

A mostani kiállításában a már ismert öt sorozatából – *Tólápa*, *Cigányok*, *Balkán utca*, *Manufaktúra* és *Börtönlakók* – olyan, eddig nem ismert negatívokat szedett elő az archívumból, melyek talán még sosem voltak lenagyítva. A rendezők ezek mellé raktak még néhányat, melyek előhívják a néző emlékezetét mélyéről az egykor látott képeket, majd e kettőt kiegészítették az öt teljes sorozatot digitális formában megjelenítő monitorokkal, azon nem titkolt célból, hogy együtt, egységben legyen látható, mit és hogyan fényképezett Stalter György 1982 és 1995 között. 20–30 évvel ezelőtt készült, de ma nagyított fotográfiákról van szó, ám ha valaki azt hiszi, vadonatúj, az sem lehet a véletlen műve.

A szintézis kora

Képek és pixelek – Nemzeti Szalon 2016

Műcsarnok, 2016. IV. 23. – VI. 26.

BOJÁR IVÁN ANDRÁS

A Műcsarnok fotószalonja különös, öszetett jelenség. Szól a kortárs hazai fotóról, szól az aktuális magyar kultúráról, művészetről, úgy is mint tízmilliónyi honfitársunk közös kincséről, és szól a kultúrpolitika működéséről is. E sokféle értelmezési sík gubancos viszonyban van egymással, belső ellentmondások feszítik. Ugyanis a fotószalonról két dolgot nem lehet állítani: azt, hogy rossz lenne meg azt, hogy részben ezért mindenki, aki számít, bojkottálta a megjelenést.

A Műcsarnok fotószalonja remek és fontos kiállítás, s az is látszik: némi kötelező prudérián vagy a direkt politikai riportfotók mellőzésén kívül a rendezési szempontok között nem érzékelhető jelentős tematikai önkorlátozás. Ez utóbbit nyilván az is kizárja, de leginkább érdekelné teszi, hogy a felvonultatott munkák az elmúlt tíztizenöt év hazai fotói, s ebben az időtávban a mindenkori politikai állítások már efemernek hatnak.

A Műcsarnok tárlata a Nagymező utcában lezajlott Fotóutca fesztivál ideje alatt, attól teljesen függetlenül s a Capa Központban párhuzamosan futó, szintén hazai fotósok munkáit felsorakoztató Sajtófotó-tárlattal párhuzamosan, a Mai Manóban aznap kezdődött Hauer Lajos-kiállítással egy napon nyílt. Így aztán úgy tűnt, mintha Budapest az lenne, ami lehetne. Vagy aminek Kertész–Brassai–Capa–Munkácsi–Moholy-Nagy városaként lennie kellene: amolyan fotófővárosnak, ahol a fénykép kiemelten fontos, fontosabb, mint más és fontosabb, mint másutt a világon. Tehát összetettebb a probléma annál, mint hogy azt egyetlen mondattal elintézhethetnénk. Nem fekete, nem fehér, hasonlóan a filmfinanszírozás rendszeréhez.

Ha végigjárjuk ugyanis a Műcsarnok termeit, összességében a magas színvonal tűnik fel – a sokféleség, a legkülönbözőbb nemzedékeket reprezentáló kiállítók névsora mellett. Hiszen megjelennek itt évtizedekkel korábbi idők, az analóg fotózás nagy fotóművészei, a teljesség igénye nélkül: *Balla Demeter, Korniss Péter, Keleti Éva, Chochol Károly, Féner Tamás* és legendás fotóriporterek: *Gárdy Balázs, Benkő Imre, Bánkúti András, Sopronyi Gyula, Kiss-Kuntler Árpád, Révész Tamás* stb., meg olyan huszonévesek, akik már eleve a digitális fényképezés civilizációjába nőttek bele: *Balla Vivienne* vagy *Bakonyi Bence*.



© Műcsarnok

Alig egy éve, hogy volt alkalmam végignézni e mostanihoz hasonló, nagy reprezentatív tárlatot, amely a miénknél tizenkétszer nagyobb lélekszámú ország, Mexikó kortárs fotográfiját vonultatta föl. S bár maga az ország méretében is összehasonlíthatatlanul hatalmasabb, tájképileg is sokszínűbb, flórája-faunája gazdagabb, társadalmi szélsőségei még a hazainál is kiélezettebbek, a bűnözés, a drog, a politika és a maffia összefonódása mély sebeket égetett a társadalom testébe, a mindezt közvetítő fotográfia mégsem olyan átütő, bőséges és erőteljes, mint amit ezen a kiállításon látni. Nincs miért szabadkoznunk tehát. Ami a Műcsarnok falain végigvonul, az egy, a hazai valóságnál sokkal szabadabb fényképezési kultúrát mutat. A legkevesbé sem erősít rá az „extra Hungarum non est vita” köldöknéző szemléletére, sőt, a művészi és intellektuális gondolkodásban elengedhetetlen globális látásmód példaszzerűen érvényesül egyebek mellett *Gulyás Miklós, Hartyányi Norbert, Magyar Ádám, Major Ákos, Mohai Balázs* és mások szabad szemléletű munkái révén.

Több mint tizenöt év összegzése sorakozik a Műcsarnok falain, s a tárlathoz rendelt, igényesen összeállított katalógus rögzíti egy, a fotótörténet szempontjából kiemelten fontos pillanat tanulságait. A szalon címe: *Képek és pixelek*. Fontos üzenet. Pontosan fejezi ki



© Műcsarnok

HIRLING BÁLINT:
Club America, 2013–2015,
részlet

azt, ami ebben az időszakban nagy jelentőségű. Amióta közel kétszáz éve fotomechanikus képrögzítés zajlik, a 20. század elején a laikusok számára is használhatóvá vált boxgép, majd pár évtizeddel később a fűrgő Leica megjelenése óta nem történt olyan forradalmi változás a fotóban, mint most. A digitális fényképezés előretö-

rése és épp az elmúlt tizenöt év során megélt, legalább tizenöt technológiai generációváltáson végigfutó evolúciója teljesen új alapokra helyezte a fénykép készítésének témáját, módját, a fényképről való gondolkozást, amit jól szemléltet mondjuk *Misetics Máttyás*, *Badacsonyi Ferenc* vagy *Barakonyi Szabolcs* konceptuális közelítésmódja. Egyrészt arra az alapra, ahonnan a 19. század



KELLER DIÁNA:
Ikozaéder still, 2014

© Műcsarnok



© Múcsarnok

nem úgy fotó, ahogyan a valóságot, ergo az objektív igazságot vizionárius és alkotói szempontból önkényesen rögzítő festészetet leváltó, dokumentációs értékű fotó számított egykor annak. A digitális adatok utólagos módosítása, formálása, manipulálása olyan festői effektek, hatások vagy éppen a legkevésbé sem festői, de mesterséges képalkotási megoldások számára nyit lehetőségeket, melyek révén a fotomechanikusan rögzített és a festett kép közötti határvonal jelentősége elvész. Főlöszleg ma festőművészetről és fotóművészetről beszélni, ugyanis a fotó egy-egy szélsőséges és hagyományos irányzatától eltekintve éppoly kreatív és vizionárius képalkotási mód, akár a hagyományos értelemben vett festészet. S ugyanez fordítva is igaz. A műfajok konvergenciájára példa *Csurka Eszter* fotókból kiinduló, azokra ráépülő festésze, amely ugyan nem volt jelen a tárlaton, de munkáinak festészeti besorolása ma már nem tűnik másnak, mint egy hagyományos kategorizációs gyakorlattól való elszakadás képtelenségének. Magától értetődő is, hogy hagyományos értelemben vett festők vagy képzőművészek

(*Horváth Éva Mónika, Milorad Krstic,*

Ocztos István) megjelenhettek fotóikkal

itt. Világos tehát: soha többé nem lesz olyan a képalkotás, mint a korábbi időkben. Fotó és festészet közelítenek egymáshoz, ami bő másfél évszázadon át ellentétpár volt, most szintézisre jut, s a klasszikus fotó, visszatekintve a kezdetekre, egy röpké kultúrtörténeti pillanattá zsugorodik majd. Még nem tudni pontosan, hová fut ki a képalkotás, milyen műfaji keretek, szabályok, belső hagyományok formálják holnapi szabályait és életét. S ez a kereső, bármiféle irányokra nyitó, izgalmasan fűsületlen állapot átérződik a kiállítás hangulatán.

E bőség komoly nehézség elé állította a kiállítás kurátorát, Szarka Klárát és munkatársait: Bán András, Mayer Mariannát. Egy viharos sebességgel

átalakuló korszak hatalmas merítésében rendet vágni, kitapintani a korszak sajátosságának sűrűsödési és forrponjtait, nagy érzékenységet, szakmaismereti átlátást és kreativitást követelő feladat. Végül hat fogalom köré csoportosultak e változó korszak művei: Hely, ahol; Szemben; Testkép; Nézőpont; Varázslat; „azon túl”. Megannyi önkényes, ugyanakkor remekül működő csoportosítási kategória. Az ehhez hasonló felosztást persze implicálja a Múcsarnok térszerkezete is, ahol a közel 150 alkotó sokszáz művét kellett értelmesen, indokolható módon elhelyezni falakon és installációkon azzal a céllal, hogy aki átrágja magát a hatalmas kiállításon, azzal a megerősítéssel távozzon, hogy átfogó képet nyert a hazai fotó értékeiről, tendenciáiról.

A középső térsor első nagy termében, amolyan felütés gyanánt, jókora installációkon jelennek meg a csoportosítási fogalmak. Ez a gesztus a hazai kulturális élet mai kontextusában elsődlegesen



© Múcsarnok

SZIGETVÁRY ZSOLT:
részlet a Férfi műugrók című sorozatból, Anton Zakharov, 2010

KORNISS PÉTER:
Betlehemesek a lakótelepen, 2010

közepén a fénykép indult: a festményszerűen berendezett csendéletek, enteriőrök, a festészet tematikájától és kompozíciós hagyományaitól elszakadni nem tudó, lényegében a klasszikus festészet képalkotó elveit és módszereit követő fotó világához. Hiszen ma a technológiai lehetőségekben tobzódó digitális fotó szinte ide tér vissza. *Haarberg Orsolya* leheletfinom 16-17. századi holland és német tájképeket idéző izlandi képei, vagy *Herendi Péter* 2009-es *Madárkája* szinte grafikus, rajzos értékekkel bír. A hónapról hónapra bővülő adatmennyiség, melyekből a digitális kép ezen időszak alatt dolgozott, lehetővé tette, hogy a fotókép mérete bármikorára növekedjék s a fotókép a könyv- és a magazinillusztrációk után néhány évtizeddel a privát belső terekben, valamint a képgalériákban is elfoglalhassa a festett-rajzolt képek helyét. Ma a fotó

a bőség üzenetét hordozza, másrészt megfelelő erővel viszi át a kiállításrendezési tagolás üzenetét és végső soron azt is, hogy a kortárs fotó megérdemli, hogy a szükséges ráfordítással foglalkozunk vele. Ezt támasztja alá a katalógus is, amely a vállalkozás léptékéhez méltóan átfogó, elegáns, ugyanakkor – talán a szellős tipográfia okán – mégsem hordozza olyan hatásosan a kiállítás képanyagát, amilyen erővel az a Múcsarnok termeiben érvényesül. Az oldalsó termekben a többi fogalom is mőről műre, alkotóról alkotóra bomlik, míg az „azon túl” elnevezésű szekció az apszisban kapott helyet. Itt sorakoztak fel a fotótörténeti összefüggésbe helyezett műfajközi munkák. Ennek a fókuszált bemutatásnak az ad értelmet, hogy a kiállítás egésze bőségesen tudósít a hagyományos fotó meg a hagyományos művészet szétválasztásának végéről.

Vannak azonban a kiállításnak más összefüggései is, hiszen egy-egy alkotó nem csupán egyszer és nem kizárólag ugyanannál a tematikai egységnél jelentkezik munkával, mint például a rendkívül sokrétű *Szilágyi Lenke*. Egy-egy fotós sokszínű, műfajilag, szemléletileg is szerteágazó munkássággal rendelkezik, amely a tizenöt év távlatában új és új rétegeket teremt a kortárs fotóművészetben. Ezekben az egymásra layerként rakódó finom összefüggésekben mutatkozik meg Szarka Klára erre való hatalmas rálátása, átfogó ismerete. A sok újszerűség, a digitális

látásmód mellett megnyugtatóan jelen van, továbbél és erőteljesen hat a tűnődő, filozofikus irányzat (*Bruno Bourel, Hernád Géza, Bócsi Krisztián*), ahogy az experimentális képalakítás (*Czakó Zsolt, Drégely Imre, Bordos László Zsolt stb.*) is.

Kiállítást nézni fárasztó dolog. Órákon át félméteres oldallépésekkel araszolni falak száz és száz folyómétere előtt nem elhanyagolható fizikai igénybevétel. Mialatt a kiállítóterben fotókat néz az ember, felöltlik benne, vajon miért más ez, mint amit az internet önt elé

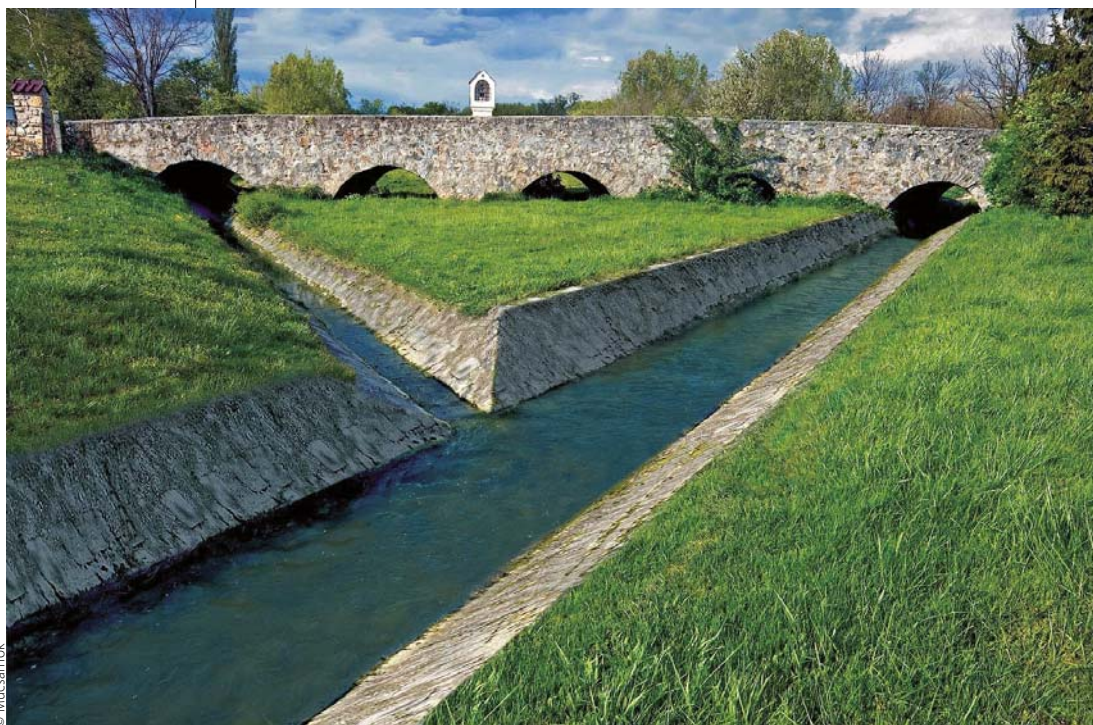


© Múcsarnok

ezrével nap mint nap a székében ülve? Soha korábban ilyen mennyiségű és minőségű mesterséges képi információ nem érte el az embert. Mivel tud a kiállított fotókép más és több lenni, mint amikor a web révén képek ezrével lepik el mindennapjait? S ez a befogadás és értelmezés kulcskérdésévé válik. A fotók akkor véreznek el, ha kisugárzásuk nem hordozza a magyarázatot. Ez esetben ugyanis a kép banális, köznapi. S ha nem is valamennyi, de jó néhány kiállított munka kapcsán szerencsére megélhető, hogy a kép egyértelműsít: az alkotó szándékolt hatása csak itt és csak így közvetíthető. Számít a méret, a technikai perfekció, a felület csillogása vagy mattsága, a színek ereje vagy éppen visszafogottsága. Számít, hogy nem elektronikusan sugárzó a kép, fontos a nyomtatás részletező precizitása, amely a képernyőn elvész. Amikor ezek összhatása egyezik a fotós szándékával, létrejön a kép mágikus sugárzása, amely kétségtelenné teszi létrejöttének okszerű magyarázatát.

KURUCZ ÁRPAD:
Peking, 2011

TÓTH JÓZSEF:
A diszeli híd, 2008



© Múcsarnok

Összefésül, szétválaszt

A világ közepe. Válogatás a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum képzőművészeti gyűjteményéből

MűvészetMalom, Szentendre, 2016. IV. 15. – VII. 10.

SINKÓ ISTVÁN

Ha van olyan fogalom, hogy művészváros, akkor ez Szentendrére mindenképp igaz. A kisváros története, a benne élők habitusa, művészet iránti elkötelezettsége és a 20. század elején itt kialakuló mozgalmak, csoportosulások egyértelműen a magyar képzőművészeti élet egyik fontos – ha nem legprogresszívebb – központjává avatták Szentendré.

A századelőn már Ferenczy Károly és családja meghatározó szerepet töltek be a helyi és természetesen az országos képzőművészeti jelenlétben. Ferenczyék ugyan később elhagyják a várost, ám 1926-ban egy művészkolónia alakul Szentendrán, amelyből létrejön a Művésztelep (ma Régi Művésztelépnek hívják ezt az azóta megszűnt műterem- és lakóegyüttest).

1951-ben megnyitja kapuit a Ferenczy Múzeum, mely főtevékenységként a Ferenczyek hagyatékának gondozását, valamint a városban azóta megtelepedett vagy ott alkotó művészek munkásságának bemutatását határozza meg.

A Főtérről azóta elköltözött és 2016 márciusától az úgynévezett Pajor-kúria felújított épületében megnyílt Ferenczy Múzeumi Centrum több kiállítóterrel is gazdagodott. Így időszakos kiállítások céljára megkapta a MűvészetMalom impozáns épülettömbjét. Itt kerül bemutatásra a Ferenczy Múzeum gyűjteményéből válogatott mintegy 150 mű.

A tárlat a *A világ közepe* címet viseli, és a főkurátora a múzeum munkatársa, Szabó Noémi.

PACSIKA RUDOLF:
Aneatikus szerkezet, 2003,
szobor, 450x450x70 cm

EF ZÁMBÓ ISTVÁN:
Parasztkereszt, 1986,
KORNISS DEZSŐ:
Tücsöklakodalom, 1948,
BARTL JÓZSEF:
Nemzetközi parcellák, 1984



foto: Berényi Zsuzsa

A címválasztás frappáns, ugyanakkor a Szentendre által megihletett Vajda Lajos egyik levelében szerepel egy vázlat, melyben Magyarországot – és közelebbről Szentendré – a szellemi világ centrumaként aposztrofálja.

A kurátorok (Szabó Noémi mellett Bodonyi Emőke, Boros Lili, Herpai András, Kopin Katalin és Szilágyi Zsófia Júlia), átérezve a feladat – a teljes gyűjtemény – bemutatásának lehetetlenségét, tematizálták a válogatást. A MűvészetMalom termeiben haladva öt témaegység köré rendezték az anyagot, bátran felvállalva az alkotók több „szerepben” történő megmutatását, azaz a témákon belüli újra felbukkanásokat.



foto: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016





fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016

mely fotó- és tárgydokumentációval mutatja be a szentendrei művészet stációit és persze a Ferenczy Múzeum történetét is 1968-tól, egy ideig párhuzamosan az állami és a második nyilvánosságban megjelenő (Túrt, Tiltott) művészeti akciókkal.

Az öt nagy egység és a dokumentáció végül is eligazít, ráébreszt és felvilágosít: eligazít a gyűjtési mechanizmus szempontjairól, ráébreszt számos művön keresztül a magyar – és ezen belül a szentendrei – alkotók európaiságára és nemzeti jellegzetességeire, és felvilágosít egy 21. századi múzeumkép létrejöttének nehézségeiről.

DEIM PÁL: Elbukó, 1992, plasztikus festmény, olaj, farost, rétegelt lemez

Így lehetett azután, hogy a nyitó teremben, amely a *Szürrealis cinizmus* címet kapta, *feLugossy Laca* és *Korniss Dezső*, *Ferenczy Noémi* és *Regős István* egymás mellé kerültek, de a teremben látható többi művész is fel-felbukkant a következő témák során, néhányan több esetben. A *Média, médium, tárgy* termében láthatóak a kinetikus, az akusztikus és a nyomtatott médiumok segítségével létrejövő munkák, de itt például *Bukta Imre* és *Elekes Károly* nagyméretű fakollázsai is megjelennek *Csontó Lajos* printjei és *Regős Anna* izgalmas, nyomtatott áramkörökből szőtt textilje mellett. A *Szentendrei absztraktokat* felsorakoztató teremben *Modok Mária* és *Barcsay Jenő* épp úgy szerepel, mint a szürrealistáknál is felbukkanó *Deim Pál*. *Farkas Ádám* szobra, *Lukoviczky Endre* vagy *Jávor Piroska* munkái rácsodálkozással járó élményt váltanak ki: ritkán láthatóak így együtt és külön-külön is.

Két szekcióban bukkannak elő a Régi Művésztelep alapítói, illetve *Ferenczy Károly* munkái. A *Táj, városkép, környezet* elnevezésű részben *Czóbel Béla* finom, kisméretű olajképe mellett *Boromisza Tibor*, *Ilosvai Varga* és – újra (immár nem absztrakt képpel) – *Modok Mária* és *Vaszko Erzsébet* tűnik fel. A *Távolodó énkép* elnevezésű tárlategységben a szentendriei és persze a még gyűjtött más alkotók portréhoz, arcmáshoz, illetve annak alakváltozásaihoz kapcsolódó munkáit láthatjuk.

Történeti, kronológiai áttekintést ad a két épület-szárnyat összekötő folyosó részben – terem-részben – a *Párhuzamos történetek* című egység,

Az udvarra néző, félig nyitott térben kezdő-záró műként *Pacsika Rudolf* tárgyinstallációja fogadja-búcsúztatja a látogatót. A nyugágyakból létrehozott kör – forgó napkerék – szelíd iróniával utal komfortos világunkra, s egyben szimbólumává válik a kiállításnak is, mely Szentendrét a progresszív művészet és a derű centrumaként mutatja fel. Mint ahogy a kiállítási anyag maga is elmélyülést,



fotó: Berényi Zsuzsa

drámai meghökkenést és önfeledt mosolyt egyaránt kivált nézőiből. S ez a legtöbb, amit kurátor egy ilyen hatalmas anyag bemutatásakor nézőitől remélhet. Hiszen, amint *Szabó Noémi* a kiállítási leporellóban megfogalmazta, „... a kiállítás egyúttal nyilatkozat is; annak felvázolása, hogy milyen, a gyűjteményt érintő technológiai kihívásokkal és új feladatokkal kell szembenéznie egy képzőművészeti kollekciónak a 21. században.”

BUKTA IMRE: Kislány traktorgumival, 2012, olaj, vászon

Egy korszakokat összekötő életmű – és bemutatásának nehézségei

Somogyi József (1916–1993) szobrászművész és tanítványai kiállítása

WEHNER TIBOR

Vigadó Galéria, 2016. IV. 21. – VI. 26.

Ismét bebizonyosodott: vérbeli szobrász munkásságát összefoglaló visszatekintő tárlatot, egy-egy szobrászi életművet összegző emlékkiállítást rendezni szinte illuzórikus vállalkozás. Különösen nehéznek ítéltető ez a feladat, ha egy olyan nagy formátumú alkotóról van szó, mint *Somogyi József*, aki a magyar művészet meghatározó alakja volt a 20. század második felében.

seregét tanító mester volt, életművében a kispasztikai munkásság viszonylag háttérbe szorult, így az emléktárlat rendezői a legfontosabb művek helyett csak e munkák lényegi jellemzőktől megfosztott dokumentációját: a köztéri alkotások környezetről, térbeliségről, léptékről, anyagiságról semmit sem mondó vagy csak áttélesen tudósító, nagyméretű fotóját vonultathatták fel, és a tanítványok műveinek válogatásával egészíthették ki munkáinak kollekcióját. De

nem ez volt az egyetlen probléma, amely megnehezítette a Magyar Művészeti Akadémia prezentálásában (kurátorok: Felely Balázs, Karmó Zoltán és Kő Pál, fotó: Szelényi Károly) a közönség elé tárt, *Somogyi József (1916–1993) szobrászművész és tanítványai* címmel bemutatott kiállítás rendezőinek dolgát.

A Pesti Vigadó két hatalmas, osztatlan, jelen formájában a bemutatott szobrászati együttes tagolására, rendszerezésére, csoportosítására alkalmatlan kiállítótermében a rendezők az egyetlen kézenfekvő megoldást választották (miután nem állt rendelkezésükre elegendő, a két termet betöltő Somogyi-mű): külön teremegységként kezelték a mester és külön a tanítványok alkotásait, az együtteseket a termek és az előcsarnok falaira függesztett nagyméretű reprodukciók sora fogta össze. A fotókon bemutatott monumentális művek válogatási szempontjaira nem derült fény: minden egyes köztéren, középületben megvalósult kompozíció fotójának szerepeltetésére természetesen nem volt lehetőség – a monumentális művek tételszáma hatvan körül van –, de a tájékoztató tablók között jó lett volna olvasni egy a teljességet tükrözőtető műtárgyjegyzéket, amelynek segítségével a látogató felmérhetné és beazonosíthatná, mely művek szerepelnek és mely művek nem jelennek meg a kiállításon. (A fotók feliratait sem tájékoztattak minden esetben pontosan: nem tudhattuk

Fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016



SOMOGYI JÓZSEF:
Táncoló lány, 1960

Az 1940-es években jelentkezett első műveivel, majd 1993 januárjában bekövetkezett haláláig rendkívül aktívan tevékenykedett, s monumentális alkotásai évtizedek múltán, napjainkban is fontos, érvényes mondanókat összegző művekként állnak Budapesten és a vidéki települések közterein, közösségi tereiben. Mindemellett alkotói szellemisége az egykori tanítványai révén is jelen van körünkben. Somogyi József elsősorban monumentális szobrász és tanítványok

meg például, hogy a Rudnay Gyula-síremlék rőzsehordóasszony-szobra miért áll a budapesti Epreskertben 1993 óta, ha egyszer síremlék, az 1955-ben készült *Kubikosról* is csak az volt megtudható, hogy azt 1987-ben helyezték át a főiskola Kmety utcai kertjébe, de azt nem, hogy honnan – egyébiránt a közeli Bajza utca egyik épületének előkertjéből.) Az eredeti művek; a bronz, pirogránit és terrakotta kispasztikák, a nagyméretű kompozíciók előtanulmányai, modelljei, kiállítótermi léptékű változatai, a plakettek és a szén- és vörös kréta rajzok mellett e fotósorozat volt hivatott arra, hogy egy



viszonylag jól ismert, de számos ismeretlen mozzanatot is rejtő életmű dimenzióit felvillantsa, legfontosabb jellemzőit feltárja, összefoglaló érvénnyel bemutatja. Somogyi József munkássága történelmi és művészeti korszakokat köt össze: pályakezdő periódusa a két világháború közötti időszak utolsó, világégésbe torkolló időszakára esett, majd az 1945-ben megnyíló és 1990-ig ívelő, több alszakasra bomló, szocialista negyvenöt év korszaka teremtette meg a lehetőséget számára az

fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016



oeuvre kibontakoztatására, hogy aztán a rendszerváltás utáni első néhány esztendő zárja le az életművet. Érmek, plakettek, domborművek, kisplasztikák, portrék, figuraegyüttesek, lovas szobrok: bensőséges atmoszférát indukáló kisplasztikák és nagyvonalúan komponált, külső és belső teret szervező, köztérre helyezett monumentális művek, architektúrához kapcsolt, külső és belső megjelenést gazdagító épületdíszítő alkotások sorakoznak az öt évtizedet átfogó együttesben.

Megannyi szobrászati ágazat, műfaj, műforma fellelhető – a rajzok, a porcelánképek mellett – a szobrász munkásságában: esztétikai autonómítást reprezentáló plasztikai kompozíciók, könnyed díszítőszobrok, történelmi mementók, politikummal átszőtt emlékművek, portréemlékművek, kútszobrok, síremlékek követték egymást a megbízások nyomán. A felhasznált anyagok és az alkalmazott technikák terén már kissé egyhangúbb az összkép: egy-egy terrakotta kisplasztika, pirogránit- és műkő, kőbe faragott szobor mellett csaknem minden Somogyi-mű a bronzöntődében kapta meg végső formáját: mint az 50-es évek szocreál szoboráradásából fenségesen kiemelkedő, végül 1960-ban Dunaújvárosban otthonra lett *Martinász*, mint a küzdelmes alkotói és befogadói folyamat végén 1965-ben Hódmezővásárhelyen felavatott *Szántó Kovács János-szobor*, mint az ugyancsak 1965-ben elhelyezett, a Kerepesi temető Mednyánszky-síremlékét jelző, kuporgó csavargófigura, mint az 1967-ben a hollóházi Szent László templomba került, drámai *Korpusz* s mint az 1968-ban Szigetváron talapzatra emelt, horkanó lován ülő *Zrínyi Miklós-emlék*. Ezek a kvalitásaik révén az életmű keretein túl a korszak szobrászati természetéből is magasan kiemelkedő művek azt tanúsítják, hogy Medgyessy Ferencet, Ferenczy Bénit, Bokros Birman Dezsőt követve, Borsos Miklós, Pátzay Pál, Kerényi Jenő, Vilt Tibor és Schaár Erzsébet kortársaként, a plasztikai kifejezés új irányait kutatva a konstruktív építkezésben és az expresszív megformálásban – egy jellegzetesen egyéni formanyelv kimunkálásával – lelte meg a korszak, a könnyűnek semmiképpen sem ítéltető 1945 utáni évtizedek autentikus szobrászi megszólalásának lehetőségét.

A korai, feltehetően az 1940-es években készített terrakotta állatszobrok (*Csikó*, *Jaguár*, *Oroszlánkölyök*) mellett a kiállításon bemutatott bronz kisplasztikákat

fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016



SOMOGYI JÓZSEF:
Szén és vörös krétarajzok

SOMOGYI JÓZSEF:
Vízbelépő, 1967

SZABÓ GYÖRGY:
Angyalok háza



SOMOGYI JÓZSEF:
Bohóc, 1973

– elsősorban az 1950-es évek végének, az 1960-as és az 1970-es évtized finoman modellált nőalakjait (*Itáliai emlék*, 1959; *Kövön ülő*, 1967; *Nyújtózkodó*, 1968) és az 1973-ban megmintázott drámai erejű, mély szimbolikus tartalmakat sűrítő *Bohócot* – szemlélve azt a konzekvenciát vonhattuk le, nagy kár, hogy Somogyi József szobrászi energiáit elsősorban a monumentális feladatok emésztették fel: e lírai érzelmeket tolmácsoló, plasztikai érzékenységgel alakított kompozíciók is a modern magyar szobrászat jelentős műveiként regisztrálhatók. Álló, fekvő, ülő, támaszkodó alakjait, figurakettőseit, anya-gyermek és családbábrázolásait – eltekintve a brüsszeli *Táncolók* (1958) varázslatos szépségű vázlatától – csaknem mindig nyugalmi helyzetben ragadja és formálja meg, de olyan nyugalmi helyzetben, amelyben mindig ott lappang valamilyen belső feszültség, és amelynek mozdulatlanságát, kimerítettségét a felület érdekessége és mozgalmassága oldja, illetve ellenpontozza.

KOTORMÁN NORBERT:
Úszó

E művek együtteséből ezúttal fájdalmasan hiányoztak azok a pirogránit korpuszok és pieták, amelyek az 1994-es veszprémi, a Szent Mihály-bazilika altemp-

lomában rendezett emlékkiállításán voltak láthatók. Az is sajnálatos, hogy hiányoztak az 1974-es év terméseként megszületett, pirogránit, agyag és plasztilin portrészorozat kompozíciói is (Barcsay Jenő, Kós Károly, Németh László, Tamási Áron) – amellyel jelezhetnék volna a rendezők, hogy portrészobrászként is jelentőset alkotott –, valamint az 1970-es évek közepén bronzba öntött szőlőpréssorozat darabjait, továbbá a lovasszobor-tanulmányokat (*Hunyadi*, 1951; *Dózsa György*, 1970-es évek) is a tárlat által indukált hiányok között jegyezhetjük fel. A rendezők számos esetben megfeledeztek a művek keletkezési idejének megjelöléséről is (ha a pontos időpont nem határozható meg, legalább az évtized feltüntetése támpontokat adhatott volna), a hiányos cédulák egyetlen esetben sem informálják a mű szemlélőjét az anyagról és a technikáról, valamint a méretről sem. A tárlókba rendezett, női és férfialakokat, életképeket, történelmi és bibliai jeleneteket megformáló, zaklatott felületmintázású, a klasszikus éremsíkot figyelmen kívül hagyó, illetve elmosó bronz plakettek fölé tájékoztatásul csak annyit írni, hogy „plakettek” – túlzott rendezői nagyvonalúság.

Az egykori tanítványok – a napjainkban is dolgozó művészek – mellett olyan alkotók művei is sorakoznak, akiknek a munkássága már lezárult (pl. Borbás Tibor /1942–1995/, Ócsai Károly /1938–2011/, Török Richárd /1954–1993/). A műegyüttes kapcsán azt a konklúziót vonhatja le a látogató, hogy a hatvankét művész alkotásait üdítő anyag- és technikai változatosság, műnemgazdagság jellemzi. A posztamenseken sorakozó, formailag sokrétű és sokszínű, de alapvetően figuratív megformálású kompozíciók dominanciáját csak egy-egy elvont megfogalmazású, absztrakt mű bontotta meg (pl. Balás Eszter /1947/, Gálhidy Péter /1974/, Sirpa Ihanus /1959/, Szabó György /1947/, Várnagy Ildikó /1944/ alkotása). A tanítványok

fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016



fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016



fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016

előtt – de ez is homályban marad: nem tudható, hogy a tanítványok bemutatója visszatekintő vagy jelenkori tárlatként funkcionált. Amiként azt sem tudhattuk meg, miért ez a hatvankét művész lett a kiválasztott: a negyvennyolc, aktív művészetpedagógiai tevékenységű esztendő alatt ennél jóval több tanítványa volt Somogyi mesternek – egy teljes névsor összeállítása és feltüntetése tisztázhatta volna némiképp a választások nélkül maradt kételyeket.

Somogyi munkásságáról néhány kiállítási katalógus, a *Művészet* című folyóirat 1975. évi 4-es tematikus száma és egy 2001-ben *In memoriam Somogyi József* címmel közreadott album mellett nem jelent meg összefoglaló feldolgozás – a 20. századi magyar szobrászat e kimagasló jelentőségű mesteréről még egy kismonográfia sem áll rendelkezésünkre. Ezt a hiányt felszámolhatta volna ez a kiállítás egy alapos, átfogó katalógus közreadásával, amely előkészíthette volna az életmű majdani összegzését. (Persze mindehhez egy gondosan és körültekintően előkészített, a legfontosabb műveket hiánytalanul felsorakoztató kiállításra is szükség lett volna.) A rendező intézmény, a Magyar Művészeti Akadémia esetében a katalógus közreadásának anyagi akadálya nem lehetett, így joggal feltételezhetjük, hogy a problémák valahol

SOMOGYI JÓZSEF:
Korpusz

SOMOGYI JÓZSEF:
Mednyánszky László síremlékterv,
1965

szoborerdejében teljesen elbizonytalanodik a befogadó: a cédulákról itt is hiányoznak az anyag-, a technika- és a méretmegjelölések, és fokozza a zavart, hogy itt sem tudósítanak évszámok a művek keletkezéséről. Ez azért okoz súlyos problémát, mert – az alkotók születési évszámának feltüntetése hiányában – arra sem következtethetünk, hogy a Szépműves Líceumban, majd az Állami Művészeti Gimnáziumban, illetve a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumban – 1945 és 1963 között – netán a Magyar Képzőművészeti Főiskolán – 1963 és 1993 között – volt az adott művész Somogyi József tanítványa. Az előbbi és az utóbbi tanítvány körből is szerepeltek a kiállítók között, de korántsem mindegy, hogy ki melyiket képviselte. (Feltételezéseink szerint Bencsik István /1931/, Csíkszentmihályi Róbert /1940/, Czinder Antal /1937/, Ócsai Károly /1938–2011/ – ő csak egy évig –, Pató Róza /1934/ a gimnáziumban dolgozott Somogyi József keze alatt, míg a kiállításon szereplő alkotók zöme a főiskolán (de Gálhidy Péter /1974/ például a mester halála miatt csupán egyetlen évig).

Az sem mindegy, hogy egy-egy művész a közelmúltban, vagy esetleg pályafutása korai szakaszában készített művével tisztelgett egykori mestere emléke

mélyebben rejtőznek. Hogyan is fogalmazta meg Somogyi alkotói hitvallását 1975-ben? „Az emberi létnek, a szellemi létnek egyik legdrágább és legnagyobb időszak, a személynek sorsdöntő órája, amikor a maga belső rendjét, a maga törvényeit felismeri, és ezeket a törvényeket vállalja, illetve meri vállalni. Ilyen rendek és törvények sora áll össze azután egy nép szellemi arculatává.*” Hát nem: nincs itt semmiféle belső rend, és úgy tűnik, senki sem ismeri fel a maga törvényeit, a törvények és rendek sora nem áll össze szellemi arculattá. Mindennek kárvallottja a művészetre még napjainkban is fogékony közönség és a magyar művészet közelmúltjának története.

* Somogyi József: Monológ a művész felelősségéről. *Művészet*, 1975/4, 2-3.



fotó: Berényi Zsuzsa, HUNGART © 2016

A tiszta formák mestere

A nyolcvanéves Király Ferenc szobrászművész kiállítása

Várkert Bazár, 2016. VI. 2. – VII. 31.

P. SZABÓ ERNŐ

Nyolcvanéves *Király Ferenc* szobrászművész. Sokáig ő volt a Muravidék egyetlen szobrásza, két évvel ezelőtt, amikor munkáit bemutatták a Nemzetstratégiai Kutatóintézet által rendezett tárlatsorozat keretében, a Kárpát-haza Galériában, rendszeresen így, ezzel az állandó jelzővel írták le a nevé: muravidéki szobrászművész. Munkássága azonban – jelzi többek között a 2005-ben megkapott Munkácsy-díj – távolról sem regionális jelentőségű, hanem a kortárs magyar

szobrászat jelentős értéke. Ugyanakkor természetesen a kortárs szlovéniai képzőművészet része

is. Hetvenedik születésnapja alkalmából a Szombathelyi Képtárban rendeztek életmű-kiállítást alkotásaiból, volt egyéni tárlata a többi között Zalaegerszegen, Kaposvárott, Sárváron, Keszthelyen, a Balaton Múzeumban, de bemutatták műveit Ljubljánában, Muraszombaton is, csoportos tárlatokon pedig más országokban is reprezentálták alkotásai a kortárs szlovéniai képzőművészetet.

Munkássága művészetszervezőként is jelentős, hiszen a 70-es évek elején ő volt az, aki a lendvai várban – amelyben fiatal alkotóként éppen ő szervezte meg a múzeumot – elindította a nemzetközi művésztelepek sorozatát. Mintegy két évtizeden át vezette a telepeket, amelyeken alkotóként maga is részt vett, ahogyan meghívott vendégként később dolgozott a lenti nemzetközi Faszobrász Művésztelepen, valamint a laškói és a monošteri művésztelepeken is. Lendván az általa szervezett telep volt az alapja a Nemzetközi Ifjúsági Művésztelepnek, amely 2015-ben ünnepelte 20.

születésnapját, s amely azért is jelentős alkalom a fiatal művészek együttes munkálkodására, mert valóban a határokat átívelő párbeszéd helyszíne: a különböző országokból meghívott résztvevők párokra osztva dolgoznak, gondolataik, műveik révén kölcsönösen inspirálva egymást.

A párbeszéd művésze Király Ferenc is, a kortárs magyarországi és szlovéniai művészet, a jelen, a múlt és a jövő generációi, művei közötti párbeszédé. A művészeti hagyomány, amelyet örökölt és amelyet munkásságával gazdagít, szintén fontos része a magyar, illetve a szlovéniai művészetnek. Lendva város az 1858-ban született Zala Györgyöt, a neobarokk emlékműszobrászat kimagasló jelentőségű képviselőjét adta a magyar művészetnek, ez is az örökségéhez tartozik, ugyanakkor Király Ferenc művészi világának kialakulásához elsősorban a ljubljanoi, illetve a zágrábi mesterei járultak hozzá. Iparművészeti középiskolásként ismerkedett meg a kortárs szlovén művészet színe-javával, Božo Pengovval, Francišek Smerduval, Zdenko Kalinnal, s nem mellesleg elnyerte a Jozef Plečnikről elnevezett rangos díjat. A ljubljanoi képzőművészeti akadémián a Mestrovic-tanítványnak Francišek Smerdunak volt növendéke, majd Zágrábban az akkor már európai viszonylatban is ismert Frano Kršinić tanította. Még diákként tanulmányutat tehetett Párizsba, Londonba, később Afrikába, Kis-Ázsiába és Olaszországba is. Az akkori, a korabeli magyarországinál a kortárs egyetemese művészeti törekvések felé sokkal nyitottabb délszláv államban a modernizmus kezdete volt ez a korszak. A művészet új lehetőségeit kutató Grupa 60 csoport, amely tagjává fogadta a pályakezdő Király Ferencet is, az „emberi, a vegetatív és az állati természetről” szóló filozófiai, társadalomtudományi elméletek alapján kereste a művészi kifejezés lényegét. Ez a közös munkálkodás nyilván éppen olyan jelentős hatást gyakorolt a fiatal művészre, mint az az amerikai út, amelyre chicagói származású feleségével, a szintén képzőművész Suzanne Moss-szal indult el 1967-ben, az esetleges hosszabb ott-tartózkodás, sőt letelepedés reményével. A művész honvágya miatt azonban néhány hónap múlva visszatértek Európába, Lendvára, a művész azóta is ott, a szülői ház mellett felépített műteremben dolgozik.

A műtermet tágas, a művész által gondozott kert veszi körül. A közelben folyik a Feketeér, a gyermekkor folyócskája, néhány kilométerrel távolabb pedig a Mura, amely kanyarulataival, erdőszéleivel ma is éppen úgy meghatározza a régió arculatát, mint a Lendva fölül magasodó dombok plasztikus formái, a szőlősorok ritmusa, akár a város házainak, középületeinek tiszta formavilága.



Fotó: Baumgartner Sandi

Mondanám, geometriája, de ahogyan a vár vagy éppen a Makovecz Imre tervezte kulturális központ és színház mutatja, inkább az organikus rend meghatározása az érvényes. Tiszta formák veszi körül Király Ferencet, s a tiszta formák létrehozásának szándéka határozza meg művészi munkásságát is. „Tiszta formákkal hazudni nem lehet” – néhány évvel ezelőtt a Pannon Tükörben Péntek Imrének, a lap főszerkesztőjének adott nyilatkozatában így foglalta össze művészi krédóját. S valóban, formái nagyon tiszták, pontosak, ahogyan azt a *Kezdetben* című, fehér márványból készült plasztika jelzi, vagy éppen a gipsz *Sírályok, tenger és halak*. Az utóbbi a művész akadémiai vizsgamunkája, ma is a zágrábi akadémia őrzi, az előbbi az ezredforduló utáni években született, fényképe a Király Ferenc hetvenedik születésnapja tiszteletére megjelent album borítóján látható. Mindkettő sokféle asszociációt indít el a nézőben: a vizsgamunka a természeti folyamatok összetettségét jelképezi, az élet születését, a mediterráneum sokféle emberi kultúrának otthont adó világát, ha úgy tetszik, magát az univerzumot. A *Sírályok, tenger és halak* mintha

már magába sűrítene azoknak a szobrászi problémáknak a jó részét, amelyek később jelentkeztek pályáján: az ábrázoló és elvont formák, a pozitív és negatív terek, tömbök és az azokat összekötő törekenyebb formák kapcsolatát, ezen túl a látható világ megragadását és a szobrászi eszközökkel csak sejtethető szellemi tartalmak megidézését, az élet egyszerűségét és a nagy természeti körforgás végtelenségét.

Hasonlóképpen a szobrászi sűrítés, tömörítés kiváló példája a lágyan ívelt, S alakot formázó *Kezdetben*, amely vertikális irányban indul, hogy egy nagy kanyarulatot leírva hatyúnyakszerűen elvékonyodó felső részével újra csak a magasba, az ég felé irányulva fejezze be a mozgást. Vagy éppen vetítse tovább a végtelenbe, a szellem, az érzelmek birodalmába azokat az erőket, amelyek az anyaföldből erednek, s amelyek átlényegítik a szobrászi formát. A madáralak éppen úgy benne sejlik, mint a hajtásé, amely tavasszal elkezd növekedni, de a női test kerekded formáit, lágy hajlatait is benne láthatjuk. A női test szépsége, a belőle sugárzó erotika visszatérő jellemzője Király Ferenc műveinek – mondhatni, művészetének alapvető meghatározója –, mint ahogyan a mítoszok

KIRÁLY FERENC:
Domborodás, 2015,
bronz, 30x18,5x13,5 cm
A Magyarországi Szlovének
Szövetsége, Szentgotthárd

KIRÁLY FERENC:
Ósidó, 2013,
fa, 60x45x30 cm
VinoArt, Dobronak



foto: Baumgartner Sandi



foto: Baumgartner Dubravko

iránti érdeklődése is. A két témakör sikeres összekapcsolásának kiváló bizonyítéka a legutóbbi időszakból a *Szirének*, amelynek a műteremben három, különböző méretben, anyagból elkészült, illetve készülő változata is látható, miközben a másfél méter magas bronz változat már 2005-ben elkészült.

Ahogy a diplomamunka és a majd fél évszázaddal későbbi *Kezdetben* közötti összefüggések, úgy a *Szirének* folytonosan változó alakja is Király Ferenc munkásságának egyik legfontosabb vonására, a folytonosságra utal. A *Kezdetben* forma- és gondolatvilágát fogalmazza újjá például a tömör, magszerű formájú *Oltvány* vagy a 2006-ban köztéren felállított *Születés*, illetve *Örvénylés*. A *Születés* témáját 2004-ben fában is feldolgozta a művész, két alkalommal is, az *Oltvány* formáit fában pedig mintha az *Érintés* című plasztika előlegezte volna.

Pályája korai szakaszában számos portrét, egészalakos kis-, illetve köztéri plasztikát készített. A kortárs szobrászat egyelőre feloldhatatlan ellentmondása, legalábbis Közép-Kelet Európa országaiban, hogy a megrendelésre készült köztéri művek számos esetben kevésbé szervülnek a kortárs kifejezési lehetőségeket kereső művész kisplasztikai munkásságával, az ő esetében azonban, ahogyan köztéren álló műveinek a sora igazolja, más a helyzet, ami nyilván köszönhető a szlovéniai, közöttük a lendvai magyar szoborállítók nyitottságának is. Készített a városba és a környék településeire természetesen történelmi, kulturális szempontból jelentős elődök előtt tisztelgő emlékműveket is, Szent Istvánt is mintázott a millenniumra, de a vizuális kultúra nagy nyere-

KIRÁLY FERENC:
Kezdetben, 2004,
márvány, 44x59x19 cm
Galéria-Múzeum Lendva

sege, hogy számos organikus, természeti formákat idéző munkája áll köztéren. Nyilván ennek a művész és a közösség közötti harmonikus kapcsolatnak is köszönhető, hogy Király Ferenc figurális és elvont művei között életműve mindegyik periódusában lényegi kapcsolatokat fedezhetünk fel. A 2013-as *Jel VI.* a természeti formák és az emberi test sajátos szintézisét adja, a 2008-as *Megkövesedett* című művet pedig mintha csak a pompeji ásatásokon előkerült leletek (a forró lávában elégett testek után maradt üregeket a régészek kiöntötték) inspirálták volna. A mű, az alaptömegre leegyszerűsített, expresszív mozdulatba belemerevült test egészen Király Ferenc pályakezdéséig, az egyik legkorábbi, az 1963-as *Torzóig* vezet vissza a párhuzamokat kereső nézőt. A *Torzó* és a majd fél évszázaddal későbbi *Megkövesedett* között pedig különböző időpontokban készült művek jelentenek szerves kapcsolatot, írják le a folyamatot, amelynek során az emberi test alapformáira redukálódik, az érzelmek pedig mintegy eggyé válnak azokkal a természeti erővel, folyamatokkal amelyek az egymást kiegészítő minőségek találkozásán, megtermékenyülésén keresztül az új élet megjelenéséig vezetnek.

Az 1997-es terrakotta *Ósi formák* felidézhetik nézőjünkben a preklaszszikus kultúrák kerámiaművészetét éppen úgy, mint a kükladikus időszak végletesen leegyszerűsített plasztikai alakzatait. Az egyik oldalon az emberi test termékenységét jelképező részleteire utalnak, a másikon a természeti folyamatokra (*Mag*, 1987). A kettő olykor egymástól elválaszthatatlan módon jelenik meg Király Ferenc művészetében (*Hüvely*, 1989–2004). Ez a mű márványból készült, a számára talán legfontosabb anyagból, de a 2004-es *Születés* című festett fa ugyancsak az élet keletkezésének legáltalánosabban érvényes gondolatát fogalmazza meg.



Márvány és fa... Király Ferenc köztéren felállított műveinek nagyobb része ugyancsak márványból vagy másféle kőből készült, de figyelemre méltóak azok a fából faragott művei is, amelyek közösségi belső terekbe (például az említett lendvai művelődési otthon és színház tereibe) kerültek. Mindkét anyaggal párhuzamosan dolgozott, dolgozik, míg a terrakotta elsősorban a 90-es években volt fontos a számára, a bronzöntés pedig a legutóbbi évtizedben. Az 1987–97 közötti időszakban viszont, valószínűleg a lenti fafaragó művésztelepen való ismételt részvétele, Samu Gézával, Csutoros Sándorral és Varga Géza Ferencsel való megismerkedése hatására túlnyomórészt fával dolgozott. Életművének egyik legizgalmasabb műcsoportja született ekkor, az 1990–91-es tömör, tömbszerű, színes faplasztikái után az áttört, igen gyakran különálló elemekből összeállított, szerkesztett, zömmel nagy méretű színes faszobrok sorozata. Az 1992-es *Erényöv*, a *Főnix*, a *Gótikus ív*, a *Meteor*, az *Oltár*, az *Átdőfve*, az *Egyszarvú*, a *Taurusz*, a *Jel* indították a sorozatot, amelyet a *Bohóc* zárt le 1998-ban. Közöttük pedig megszületett az *Ikarusz*, a *Mágikus ölekezés*, a *Meditáció*, az *Imádság* (1993), az *Ősrovar*, a *Csábítás*, a *Taurusz III.* (1994), a *Reménykedve* (1995), a *Hiéna*, a *Tavaszi tánc*, a *Csintalanság* (1996), az *Őrállat*, az *Európa megerőszkolása* (1997).

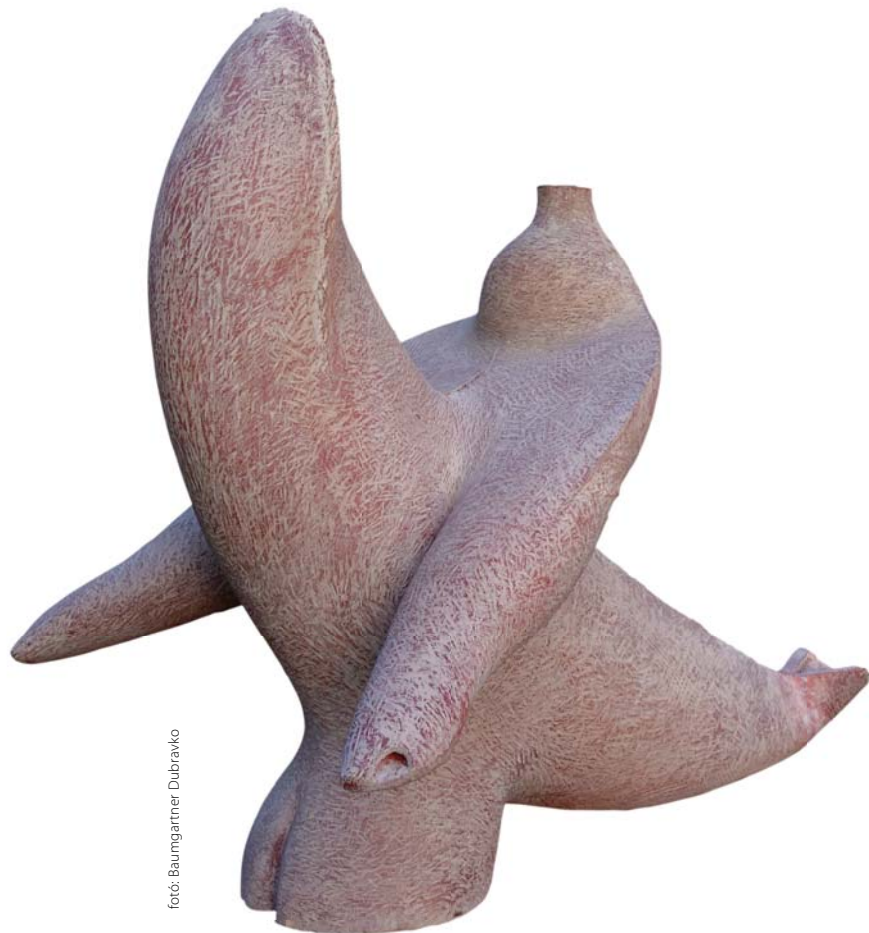


foto: Baumgartner Dubravko



foto: Baumgartner Dubravko

Ezt a sorozatot akár az életmű összefoglalásának, sűrítményének is tekinthetnénk, ha nem született volna meg a 2000-es években a márványplasztikák, majd a kisbronzok sora. A bronzplasztikák megalkotása a lendvai bronzöntő művésztelepen végzett munkához köthető, bő válogatás látható belőlük a lendvai Galéria-Múzeumban, a vár tetőtéri kiállítótermében. Közöttük van a *Csendélet* (2008), a *Biztatás* (2007), az *Ülő* (2012), a *Várakozásban* (2009), amelynek terrakotta változata már 1991-ben elkészült, a *Vesta-szűz* (2010), a *Metamorfózis* (2006), a *Tavirózsa* (2009), amelyek újra csak a természeti alapformák és alapfolyamatok meghatározó jelentőségére utalnak. Újra felbukkannak az egyre tömörebben, elvontabban ábrázolt emberi testek (*Ölélés II.*, 2011; *Három lény*, 2008) és persze az ókori görög-római mitológia alakjai, történései is (*Ikarusz*, 1993; *Európa megerőszkolása*, 1997). Több változatban is elkészült a *Taurusz*, amely egyszerre utal Minotaurusz mítoszára és a Bika csillagképre, amelynek jegyében Király Ferenc született a ma Lendvához tartozó Alsólakoson 1936. április 26-án.

KIRÁLY FERENC:
Lovas, 1998,
terakotta, 57x63x39 cm
Galéria-Múzeum Lendva

KIRÁLY FERENC:
Jel, 2003,
márvány, 60,5x36x31 cm
Galéria-Múzeum Lendva

Önéletrajz-installáció

Jovánovics György tárlata

Vaszary Galéria, Balatonfüred, 2016. VII. 17-ig

LÓSKA LAJOS

Egy önéletrajz a címe a balatonfüredi Vaszary villában megrendezett Jovánovics György-tárlatnak. Önéletrajzot készíteni sokféleképpen lehet, szóban, írásban, de plasztikák, tárgyak és térberendezések kiállításával is. Ezt teszi Jovánovics is, amikor a saját alkotásaival együtt, egy témakör köré szervezve mutatja be a művészetére ható mesterek (például Bokros Birman Dezső) portréit, valamint tanítványai újragondolt, átírt munkáit. A kollekció nem követi hagyományos értelemben az időrendet, az egyes, tematikusan berendezett termekben keverednek a régebbi és az újabb művek. Mint Mélyi József fogalmaz ismertetőjében, „A kiállítás, amely keresztmet-

A másik álma, 2015-16
Jovánovics ülő figurája az
installációban



szetet nyújt az életműből, nem pusztán a műveket sorakoztatja fel egymás mellett, hanem összefüggérendszerket mutat be, az alkotásokhoz kapcsolódva pedig az egyes életeseményekre – gyermekkor, tanulmányok, utazások, barátságok, betegség – vonatkozó utalásokat villant fel.”

Az előtérből kétfelé is el lehet indulni. A legtöbb látogató minden bizonnyal a különálló, titokzatos, sötét Széchenyi-terem felé irányítja lépteit. Itt nincs központi világítás, minden tárgy külön van megvilágítva, minden műnek saját fénye van. Számos alkotás, így a *Szeizmogram*, a falnak támasztott *Bontott ablak*, a másik oldalon egy sötétkamra, egy korai *Camera obscura*, az aranyfüggöny veszi körül a kulcsművet, *A másik álma* (2015) című installációt, amelynek felületére filmet vetítenek, és ha átlépünk a bejárati nyíláson, egy miniszobában találjuk magunkat. A doboz belsejében, egy fotelben, ruhába öltöztetett, egyik lábát a másikon átvető, képernyőt néző gipszfigura, a művész ül, fején sildes sapka, a nyakában sál, a lábán cipő. A padlón sakktábla látható figurákkal, a falon pedig a szobrász képzeletében született, titokzatos Liza Wiathruck fotója. A dobozinstalláció előtörténetéhez hozzátartozik, hogy maga az alapötlet tanítványának, Magyarics Tibornak a diplomamunkája volt, ezt gondolták tovább, formálták át közösen. Az eredeti dobozban a fotelben még a televíziót néző Magyarics gipszfigurája ült, ezt alakították át úgy, hogy a fejét kicserélték – a testre Jovánovics portréja, maszkja került –, és a szoba berendezése is módosult. Ha stíláris szempontok alapján közelítünk az egyes részletekhez, megállapíthatjuk, hogy a konfekcióruhába öltöztetett gipsz plasztika mindenképp a pop art formajegyeit viseli magán, mondanivalója viszont egyértelműen konceptuális. Az egyházművészetben már több száz éve készítettek felöltöztetett szobrokat, gondoljunk csak a Madonnákra, a modern művészetben viszont főként a pop-art- és a hiperrealista szobrászatban találkozunk velük. A kortárs hazai művészetben Jovánovics mellett a középgenerációhoz tartozó Varga Ferenc is ingbe, nadrágba bújtatta a saját magát ábrázoló, fekvő, egész alakos hiperrealista gránitszobrát.

A dobozinstallációban található összes tárgy, a falra akasztott női ruha, a monitoron pergő, metamorfózisra utaló film, szimbolikus jelentéssel bír. E jelképek közülük most egyet, a sakkjátékot emelem ki: az ülő alak éppen felemel egy figurát a földön lévő sakktábláról, amely Duchamp óta összeforr az avantgárd művészettel. Jovánovics Györgynél különben is visszatérő elem, hiszen már egy 1979-ben készült fényképen a ruhába bújtatott gipsz(ál)arcú Lizával sakkozik a műtermében¹.

Foto: Jovánovics György



foró: Tilhanyi Bence



foró: Tilhanyi Bence

JOVÁNOVICS GYÖRGY:
Színes relief, 1988,
gipsz, 116x90 cm

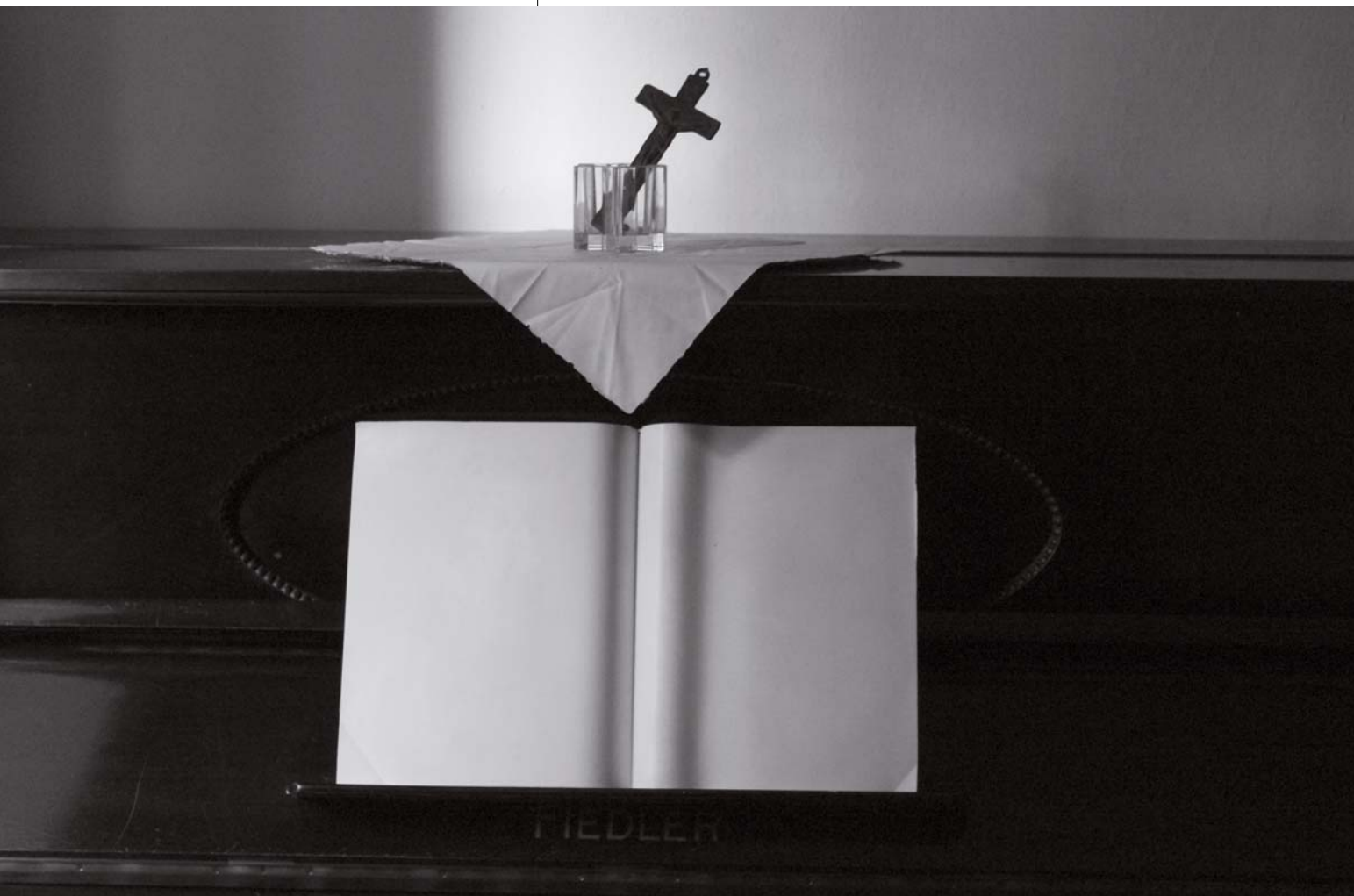
JOVÁNOVICS GYÖRGY:
Hommage a Kassák I, 1998,
gipsz, 96,5x78,5 cm

A következő helyiségben Bokros Birman Dezső *Kalapos önarcképe*nek (1927) két példánya, egy sötétre patinázott bronz, illetve annak vörös gipsz változata tűnik fel. (A kiállításon a későbbiekben még többször találkozunk azon művészek portrészobraival – Rodin és Medardo Rosso arcmásaival –, akik fontos szerepet játszottak Jovánovics életében.) A portré – ebben az esetben talán kifejezőbb szó az arcmás – fő jellemzője, hogy visszaadja a megörökített személy egyéni vonásait. A Bokros Birman-portréval

nemcsak a szobrász oeuvre-jére, hanem az egyénre, az emberre is emlékezni kíván. Amikor a szobor szerepeltetésének okáról, céljáról érdeklődtem, elmesélte, hogy Bokros Birmant többször is látta, sőt figyelte a hajdan volt Luxor kávéházban (ma Kieselbach Galéria) a 60-as évek elején, és ez az élmény is hozzájárult ahhoz, hogy a szobrászi pályát válassza. E teremben látható egy nagyméretű, több színes reliefből összeállított tabló, amely a MÚPA-ban kivitelezett munkájával párhuzamosan készült. Ugyancsak itt találkozhatunk az *Arcimboldo Vitruviusnál* (1989) című színes gipsz relieffel, amely többé-kevésbé

foró: Jovánovics György

JOVÁNOVICS GYÖRGY:
Hommage á Körner Éva,
Installáció Kurtág György
zenéjével, 2015





fotó: Jovánovics György

A Széchenyi-terem részlete

absztrakt jellegű, de a címe segítségével meg tudjuk fejteni a jelentését. Az edényekből, zöldségekből és gyümölcsökből portrékat komponáló extravagáns manierista piktorra a különböző színfoltokból összeálló fejforma, az antik építészetről szóló híres könyv szerzőjére pedig egy stilizált szögletmérő, egy vinkli utal az én olvasatomban.

JOVÁNOVICS GYÖRGY:
Plágium téka. TAVALYI HÓ és
HŰLŐ VÍZ, 2015

A következő helyiség térberendezése (amely Nagy Karolina diplomamunkájának felhasználásával készült) két hétköznapi tárgyból, egy világító ágyból és az ágy fejénél lévő székből áll. Ez az összeállítás a freudi konverzációkra, a lélek elemzésére utal. A soron következő kis helyiségben egy asztal látható, rajta kémcsövek és tégelyek, különböző festékpороk és más kellékek. Mindez azt közvetíti, hogy a szobrászat legalább annyira mesterség, mint amennyire művészet és alkímia (*Az alkímista asztala*, 2015).

Az emeleti kiállítótér a Jovánovics számára fontosnak tartott kollégák és tanítványoké. Itt láthatjuk többek között a művész Szentjóbó Tamás és Erdély Miklós ikonikus munkáit megidéző parafrázisait (*Hűlő víz* és *Tavalyi hó*), valamint Pátkai Endre absztrakt műanyag plasztikáját, és a tanítvány, Kovács Katalin szobrát. Számomra azonban a legérdekesebbnek a Kicsiny Balázs portréfotójának felhasználásával készült Jovánovics-installáció tűnt, egy meghökkentő, szurreális, fejére kötött cipőkkel az asztal mögött ülő, zakóba bújtatott figura. Ha továbbsétálunk, újabb térberendezésbe botlunk, melyet egy előkerült Kurtág-mű kottája ihletett. Egy valódi fekete pianó áll a teremben, a tetején fehér gipszterítő és kottatartó gipsz kottával. Találkozhatunk még maszkokkal, konceptuális fotókkal, önportrékkal, Major János modorában készített önarcképekkel, valamint korai munkákkal (például hat darab 1959-ben és 1960-ban született monotípiával)...

A kollekció minden darabját nem tudom bemutatni, remélem, hogy a felvillantott részletek meghozták a kedvet a tárlat megtekintéséhez. A térberendezések leírása után viszont mindenképpen meg kell említenem az életmű tetemes részét kitevő domborművek közül néhányat, már csak azért is, mert minden terem falán ott sorakoznak fekete-fehér vagy színes változataik.

Jovánovics György művészetének a gerincét a 80-as évek elejétől az enyhén gyűrt felületbe mélyedő geometrikus alakzatokból álló reliefek, gipszlenyomatok alkotják. A korai fehér gipszdombor-



fotó: Jovánovics György



foró: Tihanyi Bence

művek mélysége éppen hogy csak érzékelhető, főleg súrolófényben érvényesülnek a felületek, a faktúrák. E finom, nagyon lapos művek egyik első darabja a geometrikus és az organikus formák együtteséből, lenyomataiból felépülő *Kopt relief* (1980). Kovalovszky Márta a művet elemezve annak történelmi utalásaira hívja fel a figyelmet, amikor arról ír, hogy a motívumai régi szöttekre, stukkódarabokra emlékeztetik.²

A zömmel Berlinben készült színes reliefjei akár gipsz alapú festmények is lehetnének, mivel a színek és a plasztikus formák egyenlő súllyal jelennek meg a felületükön. Az *Arcimboldo Vitruviusnál* címűt már bemutattam. Ugyancsak a színek hangulati hatásait emeli ki a sötétebb, komorabb színvilágú *Kozmosz* (1988). Számomra a legfestőibb a piros, zöld, barna színfoltokból összeálló *Turner a Szentföldön* (1989).

Az ezredfordulót megelőzően reliefjei megváltoztak, plasztikussá váltak, és geometrikus alakzataik markánsan kiemelkedtek a képsíkból. Jovánovics mindig is kedvelte (*Részlet a nagy Gilles-ből*, 1967) és kedveli az utalásokat, az átdolgozásokat, az emlékezéseket. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a Moholy-Nagy László- és a Kassák Lajos-dombormű. A Kassák-reliefeket az Új Művészetek Könyvében közölt fényképek inspirálták (*Hommage á Kassák I-II.*, 1998), a Moholy-Nagy-műveket, melyeknek pozitív és negatív változata egyaránt született, reprodukciók.³ Jovánovics alkotásait – többek között reliefjeit is – következőképpen jellemzi Hans Belting német művészettörténész: „Örömmel fedeztem fel munkáiban az elleplezés metaforáját is, mely mögött a csak elképzelhető jelenlenség felerősödik, éppen mert leplezve van. A vélum. A golycs. A függöny. A csomagolás.



foró: Jovánovics György

Az aura rétegei, ahogy azt a kép negatív teológiája kívánja: sajnos a kép negatív ontológiájáról nem beszélhetünk. A relief nyelvezete is ilyen, amikor fantáziánkat felszabadítja, és mégis elzárva marad előttünk. És akkor még itt van a fehér mint a test és árnyéka felett aratott győzelem. A fehér a művet a prologus állapotában rögzíti, amikor még vázlat, ahol még nincsen törés mű és idea között.⁴

Az avantgárd újat akarása és a hagyományok vállalása egyaránt meghatározza Jovánovics György kifejezőmódját. Legjelentősebb művei az *Ember* (1968), a *Fekvő* (1969), a *Trójai papírgyár* (1987), az 1956-os *Mártírok emlékműve* (1992), a *Nagy hasáb* (1995), a *Háromszög születése* (2002), hogy csak néhányat említsék közülük, a modern magyar szobrászat kiemelkedő darabjai. Balatonfüredi tárlata, amely a művészetről, az emlékekről, az elődökről és a tanítványokról egyaránt szól, egy hatalmas térberendezésként is felfogható.

Jegyzetek

1. J. Gy. műtermében L. W.-vel sakkozik. In: *Jovánovics, Corvina*, 2004, 70-71.
2. Kovalovszky Márta: *Don Giovanni*. Kalandozás a magyar művészet félmúltjában, Enciklopédia Kiadó, 1998, 103.
3. Passuth Krisztina: Kép – relief – pozitív – negatív. In: *Jovánovics, Corvina*, 2004, 175.
4. Hans Belting: Megnyitóbeszéd. In: *Jovánovics, Corvina*, 2004, 136.

JOVÁNOVICS GYÖRGY:

Fekete relief, 1982,
gipsz, 130x100cm

KICSINY BALÁZS önarcképe,
2016

Az alkotás ideje

Hegyi Ibolya pályaképe

KONTSEK ILDIKÓ

Hegyi Ibolya kárpitművész 63 életévnyi időt kapott a teremtőtől, melyből 40 évet tölthetett el a szövőség mellett. Életmű-katalógusa is 40 tételt számlál, így évente átlagosan egy, valójában 0–3 kész kárpit került ki a keze alól.

A szakirodalom azt tanítja, hogy egy ember munkája révén évente egyetlen négyzetméter felület készülhet a hagyományos francia gobelin technikával. A termékenység nem növekedett az elmúlt évszázadok során. Aki maga tervez és sző, nem ontja az alkotásokat, hisz végtelennek tűnő hónapokat kell rászánnia egy-egy munkadarabra. A szövött kárpit nem válhat hangulatművészetté. A tervezéstől a felvetésen és a szövésen át a levágásig előre meghatározott koncepciót követ. A terv betartása nemcsak magabiztos formai és tartalmi jövőbe látást, hanem napjainkban már alig ismert önfegyelmet, türelmet kíván meg a műfaj művelőitől.

HEGYI IBOLYA

HEGYI IBOLYA:
Időforma, 2007,
gyapjú, pamut, len, selyem,
fémszál, 200x40 cm

Hegyi Ibolya az Iparművészeti Főiskolát már hosszú távra szóló, tudatos eltökéltségben végezte el 1978-ban. A 20. századi textilművészet kísérleti korszakában, de



HUNGART © 2016

együttal a kárpit régi hagyományából merítkező megújításának igényén nevelődött – az utóbbit választotta élethivatásának. Első jelentős megmutatkozása rögtön a műfaj szempontjából sorsdöntő, 1980-as *Gobelin +/-* című szombathelyi kiállításához kötődik. Külföldi – francia, lett, norvég, amerikai – csoportos tárlatokon szerepelt, és nem maradt ki a magyar gobelin műcsarnokbeli, következő nagyszabású seregszemléjéből sem 1985-ben.

Pályatársaival együtt a rendszerváltozástól remélte a szabad, művészi kibontakozás lehetőségét, hogy választott műfaja végre levetkezze a szocializmus idejében ráragasztott, szűklátókörű kritikai megbélyegzést. A 90-es évek szakmai erőfeszítései mind az értékítélet megváltoztatását célozták. Ekkor születtek az életmű kulcsdarabjai. Hegyi Ibolya számára az alkotás olyan tartós, figyelemre méltó, széles időbeli és térbeli távlatban átélelhető kreativitást hordoz magában, melyet vélekedése szerint más technikával nem is lehetne megformálni. Az elkészült mű egy téma teljességét öleli fel, bár a megvalósulás során a monoton szövés, az elengedhetetlen elmélkedés ismét egy folytatólagos, távolba mutató gondolatmenetet indíthat el. Ekkoriban néhány egyéni kiállítást is rendezett, rangos elismeréseket is elnyert, melyek közül a Ferenczy Noémiről elnevezett díjat értékelte a legtöbbre. Számára Ferenczy Noémi szakmai tájékoztatósi pont

HUNGART © 2016



volt. A 90-es évektől egyre többet foglalkozott a kárpit történeti korszakaival, a szellemi és fizikai természetű munkafolyamat elméleti hátterével.

1996-ban részt vett a nevezetes *Himnusz*-kiállításon, majd a *Honfoglalás*-kárpit kollektív elkészítésében, alapító tagja, majd alelnöke lett a Magyar Kárpitművészek Egyesületének. Az idő ekkoriban felgyorsulni látszott. A ezredforduló megint erősödő reménnyel töltötte el őt és a közel 100 egyesületi tagot egyaránt. Nagyszabású közös alkotások születtek, miközben a csoportos kiállítások előtt megnyíltak a hazai bemutatkozási lehetőségek és az országhatárok is. Dobrányi Ildikó egyesületi elnök munkatársaként kimeríthetetlennek tűnő belső energiákat felszabadítva vetette bele magát a nemzetközi színvonalon rendezett tárlatok szervezésébe. Az Egyesült Államokba, Kanadába, Olaszországba, Svájcba jutottak el együtt a magyar művészek. A művészek közötti kapcsolatépítést programszerűen végezte. Két nemzetközi kárpitpályázat és -kiállítás, a hozzájuk kapcsolódó konferenciák, katalógusok jelzik az egyesületi munka eredményességét. Ő gondozta a kötése alapján aranykönyvnek is nevezett, hazai kárpitművészetről szóló monográfia szövegét is. Új műveivel bátran pályázhatott a kárpitművészet európai

HUNGART © 2016



megszerzése a MOME-n, amely a disszertáció megjelenésén túl egy lenyűgöző, összegző, a történelmi folyamatokba bátran illeszkedő egyéni kiállítást is eredményezett a legfőbb művekből.

HEGYI IBOLYA:
Aranykor, 2002,
len, fémszál, optikai kábel,
220x220 cm

A számos művészt és elméletírót felvonultató közösségi projekt ezután sem maradt ki Hegyi Ibolya életéből. Az Európa szövete-program a nemzetközi szinten elismert, gyakorló művész és



HUNGART © 2016 és amerikai kiírásaira. Rendre átjutott az igényes zsűrik szűrőjén, többnyire egyedüli magyarként. Dobrányi Ildikó korai halálát követően létrehozta a Dobrányi Ildikó Alapítványt azok közreműködésével, akik ugyancsak magas szintű, tudományos igényű feladatok elvégzését tűzték ki maguk elé a kárpitművészet feldolgozása terén.

Az idő előrehaladtával szoros egységben kezdte kezelni addigi életművét, melyet tudatosan épített tovább egyes átfogó témakörök mentén. A természeti, földi jelenségekre utaló címei általánosságban fogalmazznak: tájkép, hegy, folyó. A víz központi elemmé vált művészetében. Természetes körforgása, halmazállapotai, alakváltozásai több alkotást inspiráltak. A kiérlelt alkotói gyakorlat és a hozzárendelődő teória találkozását a víz mellett az idővel foglalkozó művek szemléltetik a leginkább. A megismerés elmélyült tudományos, filozófiai, teológiai, fizikai közelítésmódot követelt meg, s ez nem csak a vonatkozó szakirodalom alapos tanulmányozását jelentette. A multidiszciplináris ihletésű, sajátos alkotói folyamat eredménye lett 2008-ban a DLA-fokozat

elméletíró összegző koncepciója, 28 művészt mozgatott meg több országból, és elismert kutatókat hívott meg előbb Brüsszelbe, majd Budapestre. A magyar kárpit a nemzetközi élvonalban maradt, egyféle kárpitnagyhatalom képét mutatja képzési előzményei és rendkívül erős alkotói gárdája révén. E szerepkör kereteit, a méltó megmutatkozás lehetőségét fürkészte. Az idősíkok összevetése volt utolsó vizsgálódásának is a témája, amikor néhány nagyszerű nyugat-

HEGYI IBOLYA:
Időjárásjelentés, H₂O, 2005,
gyapjú, selyem, len, fémszál,
50x200 cm

HEGYI IBOLYA:
Himnusz, 1996,
gyapjú, len, fémszál,
212x170 cm



HUNGART © 2016



HUNGART © 2016

HEGYI IBOLYA:
Aquamarine, 1998,
gyapjú, len, selyem,
175x220 cm

európai kiállítási szereplése mellett javasolta a Keresztény Múzeum és az Iparművészeti Múzeum régi kárpitjainak és a legkiemelkedőbb hazai, kortárs munkáknak a folyamatosság és a megújulás jegyében történő felvonultatását. Az igényes válogatás, a katalógus szerzőinek felkérése, a tematika összeállítása utolsó nagy ívű koncepciója lett fenyegető betegsége kezdetén. Utoljára tiszteleghetett példaképei: Ferenczy Noémi, Solti Gizella, Hajnal Gabriella, Dobrányi Ildikó és kortársainak munkássága előtt. Saját alkotásai közül a *H2O – Az időjárás-jelentés* címűt állította

HEGYI IBOLYA:
Átjárók, 2013,
gyapjú, len, selyem, fémszál,
optikai kábel, 200x20 cm

ki. A sikeres projekt elismerésének köszönhetően az NKA támogatásával a Keresztény Múzeum megvásárolhatta az *Időformát*, mely egy Möbius-szalag képében a világűr- és az időtematika egyik fő darabja.

Hegyi Ibolya időfelfogása sajátos volt. Súlyos órákat szánt a számára fontos munkálatokon túl a szakmai indíttatású társalgásra is. Nem sietett. Ráérősen szerette átbeszélni a művészeti kérdéseket, gyakran idézte fel korábbi emlékeit, elemző módon adta elő olvasmányélményeit. Máskor kiállításokról számolt be, alkotásokat elemzett. Folyton kérdezett is, mert mindenre kíváncsi volt, ami a művészeti, művé-

zettörténeti szintéren történt, s közben bármely elméleti jelenséget le tudott fordítani a kárpit nyelvére. A történelmet, a filozófiát, a természettudományos megfigyeléseket szintetizáló gondolatait előbb szóban szötte meg, majd mint valami sűrített ábrát vitte át kötésről kötésre a kárpit felületére. Amit megkezdett, mindent befejezett, pontosan kalkulált a teljesítőképességével. Az idő megtorpant halála pillanatában, az alkotó valós ideje azonban nem ért véget. A kárpitműfajt életető gondolatmenet folytatható, a szál felvehető, a jövőben tovább szöhető a művészek, a művészet-történészek által.

HUNGART © 2016



Profán kis szentek az abroszon

Födő Gábor, az év grafikusa

RÉVÉSZ EMESE

Tudja-e, hogy idén ki volt az év kiegészítőtervezője, vagy ki készítette az év természet-fotóját? És azt, kinek a műve lett idén „az év grafikája”?

Komolytan ítékezés vagy remek közösségi játék azt állítani valakiről, hogy idén ő volt a legjobb egy adott művészeti ágban? A művészet nem magasugrás, eredményei nem számszerűsíthetők sem másod-

percekben, sem gólokban. Marad hát a nagy tekintélyű zsűri megfellebbezhetetlen döntése vagy más esetben: a közönség tetsése a maga szubjektív, elfogult és manipulálható véleményével. Vox populi, vox Dei. Ha megkérdezik, a publikum boldogan hallatja hangját, mert egyszerre úgy érezheti, a művészet nem tőle függetlenül, hanem vele együtt élő dolog. A műkormösöktől a jegyellenőrökig mindenki versenybe száll, miért éppen a képzőművészet szereplői maradnának ki belőle? A nagyközönség bevonásával folyó, látványos show-elemekkel gazdagított szavazás reflektorfénybe állítja egy szakma képviselőit, egy kiemelt alkotó bemutatása kivételes kommunikációs felület az általa képviselt művészeti ágban. Bármilyen csúszós és nyálkás is az a porond, mostanra ott vannak a show-biznisz szín-



foto: Födő Gábor

padán a zenészek és a táncosok – kis virtuózok és csillagok.

A képzőművészet klasszikus ágai azonban láthatatlanok a látványosságok tengerében, a képalkotók nincsenek képernyőn.

Az év grafikája díjat 1996 óta A Magyar Grafikáért Alapítvány szakmai zsűrije ítéli oda.*

Hatékonyabb kommunikáció esetén mindez kiváló alkalom lenne arra, hogy a grafika hely-

zete, iránya közbeszéd tárgya legyen. Az esemény azonban húsz éve belügy, ahogy jobbára a grafika körüli történések is azok. Így marad a szűk körű szakmai beszéd, pedig egy efféle díj akkor töltené be szerepét, ha széles körű elemzésre, vitára ösztökléne.

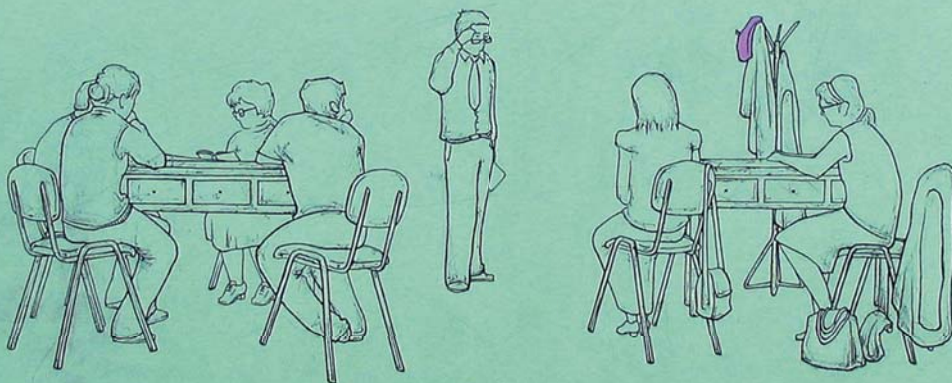
Födő Gábor díjazott művei viaszosvászonra nyomott linómetszetek, amelyek etetőszékben ülő, kiskocsit húzó, elmélyülten játszó gyerekeket ábrázolnak. Bennük (és általuk) a zsűri nyilvánvalóan az alkotó invenciózus működését, a grafika hagyományos formáitól elszakadó, új képhordozókat kutató törekvéseit méltányolta. Beszédés, iránymutató döntés ez, reflexió a grafika kortárs megújulásának igényére. Az egyik lehetséges kitörési pont kétségtelenül a nyomtatott kép síkszerű, technikai kötöttségeinek fellazítása, inventív anyaghasználata és a méretek növelése. Födő Gábor pályája kezdete óta következetesen efelé halad.

FÖDŐ GÁBOR:

Azt hiszem, megvan minden, 2008, linóleummetszet, műanyag táská, 50x60 cm

FÖDŐ GÁBOR:

„Ezért arra szeretném kérni a kedves tanár és osztályfőnök kollégákat”, 2011, asztallapmetszet, iskolai asztallap, 120x49x1,6 cm





foró: Csomor László Ócsi



foró: Csomor László Ócsi

FÖDŐ GÁBOR:
A labdát én viszem utánad?, 2005,
szitanyomat, zuhanyfüggöny,
140x200 cm

FÖDŐ GÁBOR:
Előre nézz, Lacika!, 2005,
szitanyomat, zuhanyfüggöny,
140x200 cm

Mielőtt 2000-ben felvételt nyert a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, Baksai József és Szurcsik József mellett már kellő szakmai alapokat kapott a Novus Művészeti Szakiskolában. Így Födő az egyetemen a művészellátó helyett már inkább a barkácsboltba járt alapanyagokat keresve, lévén a klasszikus technikáknál már jobban érdekelték azok megújításának lehetőségei. Kutakodásaiban ösztönzést jelentett számára a Makói Művésztelep, ahol a 2000-es évek elején Roskó Gábor és Madácsy István vezetésével dolgozhatott.

Az egyetemi évek alatt egyszerű, ám hagyományos képsokszorosító technikákkal dolgozott, de linómetszeteit vagy szitanyomatait rendhagyó hordozó felületekre vitte fel: műanyag szatyrokra, zsákra, csiszolópapírra, tükörfóliára. Hordozói olyan felületek, amelyek éppúgy részei mindennapjainknak, mint az ábrázolt jelenetek. Képtémái hétköznapiak, szereplői mindannyiunk számára ismerősek, kifejezőmódjuk pedig a végleteleg redukált. A térbeli, környezeti elemek teljes elhagyása ellenére, az alap semleges síkján kirajzolódó alakok alapszínekké nyomott sziluettjei kis magyar valóságunk ismerős alakjai: bácsi húzós kocsival, asszony piros otthonkában, diplomamatáskás hivatalnok vagy mobiltelefonáló néni. Velünk azonos térben és időben mozognak ők, ahogy a képek címeiként szolgáló elejtett mondattörödékek is a saját-jaink (*Látod, anyukám, erről beszéltem*). Bár alakjuk olykor

csak jelzésszerű, fragmentális, karakterük (koruk, nemük, társadalmi állásuk) jól azonosítható. A popos hangvétel Hecker Pétertől Radák Eszterig a 2000-es évek elejének új trendje volt, amely üdítő merész-séggel rázta le magáról a kortárs művészet elitista hangnemt, és mert váltani egy vagányul mai képi szlengre. A közérthető és szerethető kortárs művészet programját Födő Gábor is magáénak vallja, szereplői felett nem ironizál és nem ítélkezik, hiszen ő maga is része annak a közegnek, amelyből képeit építi.

Az *Aquafitness* címen 2005-ben bemutatott diplomamunkája mind-ezen törekvések összegzése volt. A zuhanyfüggönyökre készült szitanyomatokon strandolók jelennek meg, sörpocakos urak, elefántcombú nők, akik nagy igyekezettel végzett tornával próbálnak igazodni az eszményinek tartott testideálhoz. Az elvont térben imbolyogva egyszerre nyilvánvalóvá válik elvesztségük, esendőségük, mulandóságuk, ám a libegő, áttetsző függönyök szűrőjén át heroikussá is tisztulnak, amolyan profán emlékművekké (kis emberek, nagyban). Antiakadémikus aktok, cselekmény nélküli zsánerek. Méhes László 1970-től festett, *Langyosvíz* című fotorealista ciklusa még nem nélkülözött némi társadalomkritikus, ironikus hangvételt. Födő Gábortól távol áll az ironia, ő a megfigyelő empátiájával fordul modelljei felé, tisztában van gyarlóságaikkal, és becsüli eredendő bölcsességüket.

Experimentális iránya ellenére Födő nem számolt le véglegesen a sokszorosított grafikával. Éppen ellenkezőleg: a nyomtatott kép tradicionális formáinak átmentésén, korszerű és hiteles formáin munkálkodik. Szinte valamennyi művében megtartja a képsokszorosítás hagyományos formáit: linóleumot metsz, szita-

nyomatot készít, kézimunkával megmunkált dúcban és nyomatban gondolkodik, akár a házi buhera, barkácsolás esetlegességeit is vállalva. (Amivel egyúttal azt is bizonyítja, hogy a kortárs képgrafika nem professzionális technikai háttér függvénye.) A nyomtatott kép részben a rajz eltávolítását, elvonatkoztatását szolgálja, más tekintetben viszont (még egyedi nyomat esetében is) potenciálisan magában hordozza a megtöbbszörözés lehetőségét. Márpedig Födő számára a kortárs kép hozzáférhetősége elsődleges esztétikai szempont, ezért merészkedik olyan, a designerek által minden fenntartás nélkül használt képhordozók területére, mint a táskáké. A tervezőgrafika vizuális hatásaival dolgozó képalkotását azonban sose szolgáltatja ki a tetszetős felszínnek, az mindvégig megtartja gondolati egységét.

Tantermi jeleneteket ábrázoló sorozatán megfordítja a nyomat dúcban szembeni szokásos primátusát, s a pad felszínébe karcolt jeleneteket állítja középpontba. A dúc ebben az esetben maga az iskolai asztallap, önmagában is jelentéssel teli tárgy. A rajz modora pedig igazodik képi tárgyához, az iskolai élet ellesett pillanatihoz; finoman cizellált vonalrajza megidéri a végtelennek tűnő órák unalmát némiképp enyhítő firka örömét.

lenné absztrahált rajz eljárása éppúgy utalt Plátón barlang hasonlatára, mint a művészeti születésének pliniusi legendájára. Másrészt viszont valami nagyon is valóságos, nagyon is általános élménynek adott szakrálisan emelkedett formát, hiszen rajzai a gyermekség rekvizitumait állították középpontba. A Body kettős értelemben reflektál: a test változik, ami megmarad, az az annak lenyomatát hordozó ruhadarab. A rugdalózók elvonatkoztatása magában foglalja a gyermeklét illanó mulandóságát, s az ereklyeként őrzött emlékek kivételes státuszát.

Hasonlóképp a gyermeklét a tárgy. Az év grafikája díjjal jutalmazott sorozatának.

Az öt kép egységesen arany színű viaszosvászon terítőre nyomtatott. Hordozójuk ezúttal is szimbolikus, hiszen az abrosz eredeti funkciójában a családi élet egységét kifejező közös étkezéshez kapcsolódik. Nyers fa kerete a családi ház padlásáról származik, tehát maga is generációkat kiszolgáló matéria. Az alap arany színe teremti meg azt a konkrét helytől és időtől elvonatkoztatott szakrális aurát, amelyben apró hősei mozognak. Az etetőszékben nyújtózkodó, kis kádban ücsörgő vagy a szobatisztaság kihívásával küszködő kisgyermek mindennapi tevé-



fotó: Födő Gábor

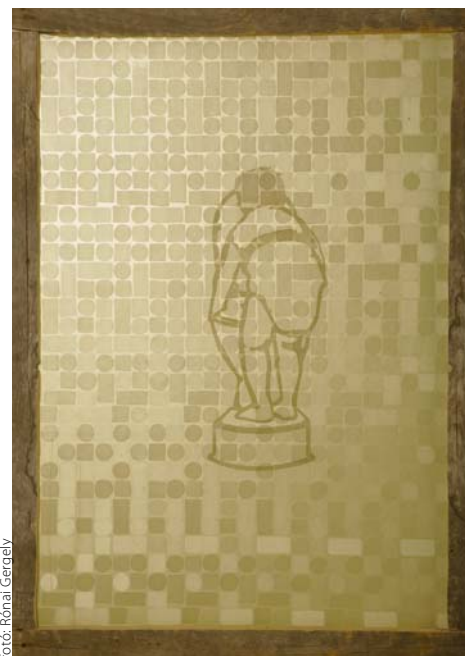
FÖDŐ GÁBOR:
Már megint beszakadt a köröm, 2009, műbőr metszet, műbőr táska, fadoboz, 38x43x15,5 cm



fotó: Rónai Gergely



fotó: Rónai Gergely



fotó: Rónai Gergely

A 2014-es Miskolci Grafikai Triennále nagydíja azt reprezentálta, hogy Födő a sokszorosított grafika hagyományos kereteit magától értetődő vagánysággal újragondoló munkái kitörési pontot jelentenek a saját tradíciójába beszorított művészeti ágban. Sorozata (és annak díjazása) frappáns válasz volt a sokszorosított grafika műfaji, fogalmi határaitól folytatott parttalan vitára. A *Body* címen kiállított sorozat nem volt sem hagyományos értelemben vett rajz, sem nyomat. A megjelenített babaruhák képeit Födő átlátszó plexi lapokba karcolta bele, így azok rajza csak a falra vetődő árnyékukban kapott formát. A testet-

kenységei általa kapnak kivételes jelentőséget. Ha végzetesen világias nyugati világunkban maradt még valami szemernyi esélye a szentségnek, a gyermekség csodája joggal nevezhető annak.

Van hát díj, nagy múltú, jó nevű. Vannak a mai magyar grafikát méltán reprezentáló művek is, világos, korszerű és vonzó formában megjelenők. Már csak az ösvényt kell kitaposni, amin eljuthatnak a közönséghez.

Jegyzet

- * Az eddigi díjazottak: Barcsi Pál, Kótai Tamás, Gallusz Gyöngyi, Zsankó László, Madácsy István, Stefanovits Péter, Sebők Éva, Somorjai Kiss Tibor, Szurcsik József, Szij Kamilla, Rácmolnár Sándor, Koralevics Rita, Sóváradai Valéria, Germán Fatime, Vincze Ottó, Horváth Kinga, Nagy Csaba, Molnár László József, Koós Gábor

FÖDŐ GÁBOR:
Erre, Nem, erre, 2013, linóleummetszet, viaszosvászon terítő, 78x108 cm

FÖDŐ GÁBOR:
Ééhes vagyok!, 2013, linóleummetszet, viaszosvászon terítő, 78x108 cm

FÖDŐ GÁBOR:
Azaz, hajtsd fel a deszkát!, 2013, linóleummetszet, viaszosvászon terítő, 78x108 cm

Beszélgetés Chiharu Shiota-val szentendrei kiállításáról

P. SZABÓ ERNŐ

Szentendrei Képtár; Kmetty János Múzeum, Szentendre, 2016. X. 16-ig

CHIHARU SHIOTA
az installáció készítése közben

Chiharu Shiota Emlékeső című kiállításával folytatódik az a sorozat, amely a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumban Madeline Stilwell februárban megnyílt tárlatával kezdődött, s amelynek célja, hogy nemzetközileg ismert alkotók művein keresztül adjon kitekintést a kortárs egyetemes művészet történéseire, egyben egyféle viszonyítási lehetőséget a szentendrei szcéna számára. Az 1972-ben Osakában született alkotó tanulmányait Japánban, majd Ausztráliában, végül pedig Németországban végezte, hamburgi, braunschweigi majd berlini művészeti intézményekben. 2010–13 között a Kyoto Seika University, 2011-ben a California College of the Arts vendégprofesszora volt. Műveivel rendszeresen szerepel jelentős nemzetközi tárlatokon, munkái megtalálhatóak számos köz- és magángyűjteményben.

Emlékeső című tárlatának fő anyaga a fonál, amelyre mintegy 22 ezer, Magyarországon összegyűjtött kulcsot fűzött fel japán és magyar asszisztensei



védjegyévé vált az elmúlt években, a szálakra felfűzve használati tárgyak jelennek meg művein, régi ágyak, ablakok, ruhák, cipők, bőröndök. A fonalak fekete színe a világot, a vörös pedig az „emberi belső irt”, a vért, a távolság legyőzését szimbolizálja. A szentendrei tárlaton, akár csak a tavalyi velencei biennálén a japán pavilonban kiállított munkánál, a vörös szín dominál.

Hogyan jött létre az Emlékeső című szentendrei kiállítás?

CHIHARU SHIOTA: Gulyás Gábor, a Ferenczy Múzeumi Centrum igazgatója látta a tavalyi Velencei Biennále japán pavilonjában rendezett *Kulcs a kézben* című kiállításomat. Tetszett neki, és meghívott Szentendrére. Korábban ugyan sosem jártam Magyarországon, de szívesen eljöttem megnézni a helyszínt, s tetszett a város is, a Képtár is. A Képtár mágikus helyszín, amikor belép oda valaki, érzi a hagyományok jelenlétét. Azóta már azt is megtapasztaltam, hogy Szentendre mennyire különbözik Berlintől, ahol húsz éve élek. Úgy érzem, hogy a magyar és a japán nép között van valami érzelmi rokonság.

Ugyan a Velencei Biennále nemzeti pavilonjait gyakran érik kritikák, mondván, hogy a nemzeti reprezentáció idejétmúlt dolog a kortárs művészetben, a produkciók jó része ennek az ellenkezőjét bizonyítja. Milyen érzés volt részt venni a nagy eseményen?



CHIHARU SHIOTA:
Narancssárga ruha, 2015,
olajkréta, cérna, papír

segítségével. A kulcsok összegyűjtésére a Ferenczy Múzeumi Centrum márciusban indított akciót, a cél eredetileg 15 ezer kulcs összegyűjtése volt. Több mint száz gyűjtőponton, a határokon túl is folyt a gyűjtőmunka, különböző önkéntes szervezetek, társulások támogatásával, Temesvártól Szegedig, Egertől Nagyváradig. A fonál Shiota művészetének mintegy a



fotó: Berényi Zsuzsa

C. S.: Nagyon kemény feladatot jelentett az installáció létrehozása, olykor nyomasztó érzés volt, hogy meg kell felelnem a nagy nemzetközi nyilvánosság elvárásainak és azoknak a követelményeknek, amelyeket a japán pavilonban korábban bemutatott művek kvalitása teremtett meg. Ugyanakkor persze csodálatos élmény is volt egy nagyméretű installáció létrehozása. Ami a biennálé egészét illeti, néha olyan érzésem van, hogy olyan, mint egy nagy nemzetközi sportverseny, amelyen nagyon sokan vesznek részt, és nem is mindig a legjobbak. Nekem nagy szükségem van a nyugodt, elmélyült munkára s ehhez a zavartalan körülményekre.

Ennek némileg ellentmondani látszik, hogy korosztálya egyik legmozgékonyabb művészének tűnik. Folyamatosan ingázik különböző művészeti rendezvényeknek otthont adó városok között, állandóan úton van egyik kontinensről a másikra.

C. S.: Ez részben abból adódik, hogy ma is óraadó vagyok egy német, egy amerikai és egy japán egyetemen, s még inkább abból, hogy az installáció műfaja, amellyel leggyakrabban foglalkozom, helyhez kötött, mindig konkrét, meghatározott helyen kell a művet elkészítenem. Ez természetesen állandó utazással jár,

de nem tudom elképzelni másként az életem. Nagyon szeretem a kiállítás előkészítését, az installációk felépítését, nem is tudnám megállni, hogy ne folytassam ezt a tevékenységet.

Osakában született 1972-ben, Japán után Ausztráliában, majd Németországban tanult, nem is egy, hanem három városban, utoljára Berlinben, ahol jelenleg is él, s ahonnan időről időre útra kel a világ különböző égtájai felé. Mintha ez a dinamizmus, az állandó mozgás igénye nem is az installációval kapcsolódna csak össze, hanem a vérében lenne.

C. S.: Igen ez a megállapítás tulajdonképpen fedi a valóságot.

Mi vonzotta Berlinbe, s mi tartja ott immár több mint két évtizede?

C. S.: A Prenzlauer Berg nevű kerületben élek, amely sok évtizede művész- és diáknegyed, a város egyik legbarátságosabb része, közel a Mitterheuser, ahol a berlini galériák jelentős része működik. Berlinbe természetesen a város pezsgő művészeti élete vonzott, s ma is az tart itt. Már a fal leomlása után érkeztem ide, sok más, a világ legkülönbözőbb részeiről származó művésszel együtt. A város azóta is folyamatos mozgásban van, ahogy a kortárs művészet keretei is mindig változnak, de a kezdeti lázas időszak már elmúlt, a kedélyek lenyugodtak, a város, amelynek megvan a saját szokásrendje, szabályrendszere, ideális helyszín a művészi munkához.

Kiállítási enteriőr



foto: Berényi Zsuzsa

Kiállítási interiőr

Ami a változást illeti, az Ön munkásságában is jelentős elmozdulások voltak megfigyelhetők, hiszen festőként, grafikusként indult, jó ideje azonban már a térben megvalósuló művészet problémái foglalkoztatják. Hogyan következett be ez a váltás?

C. S.: Most is folyamatosan rajzolok, mintha naplót vezetnék, s valóban, műveltem az olajjal való festészetet is, a kiállítás egyik helyszínén, a Kmetty Múzeumban a rajzaim is láthatók. De egy idő után a két dimenzióban való gondolkodást korlátozásként éltem meg. A változás mellett azonban remélem, a folyamatosság is érezhető a munkáimban, hiszen a vonal iránti érdeklődésem megmaradt a háromdimenziós művek készítésekor is. Az installációim domináló eleme a fonalakból felépülő struktúra, de stilizált emberfigurák, illetve ruhaformákkal megidézett emberi alakok is felsejlenek a műveimben ezen a struktúrán belül. Az emberi lét is része az installációnak, amely a fonalak révén mintegy a második réteget rakja az embert körülvevő elsőre, a meztelenségre. A fonal nagyon lágy, olykor a szálak nagyon gyöngének, sebezhetőnek tűnnek, de rajtuk keresztül létre tudjuk hozni a kapcsolatot a legkülönbözőbb tárgyak s az általuk képviselt értékek, minőségek között. Ki tudjuk fejteni a kapcsolatokat milyen mélységig, hiszen azok lehetnek bensőségesek, de éppenséggel feszültek is. És persze szimbolikusan el is lehet vágni a kapcsolatokat, lezárni a különböző

P. SZABÓ ERNŐ és
CHI HARU SHIOTA

irányokba vezető utakat. Nagyon lágy, gyöngé anyag a fonal, mégis, ahogyan a legkülönbözőbb népeknek, kultúráknak az ehhez az anyaghoz való kapcsolata mutatja, elsődleges fontosságú az ember számára, s azon túl, hogy konkrét használati értéke van, a legkülönbözőbb viszonylatok fejezhető ki segítségével. Én nem teszek mást, mint emberi érzéseket kötök össze fonalak segítségével.

Ezt a sokféleséget, mindenütt jelenlévőséget – illetve a fonalnak az Ön művészetében játszott kitüntetett szerepét – jól érzékeltem, hogy installációiban a fonal a legkülönbözőbb hétköznapi, olykor banális tárgyakkal való kapcsolatban jelenik meg. Az Over the Continents címűben például különböző lábbeliket köt össze, változtat egy egységes rendszer részévé a fonalháló.

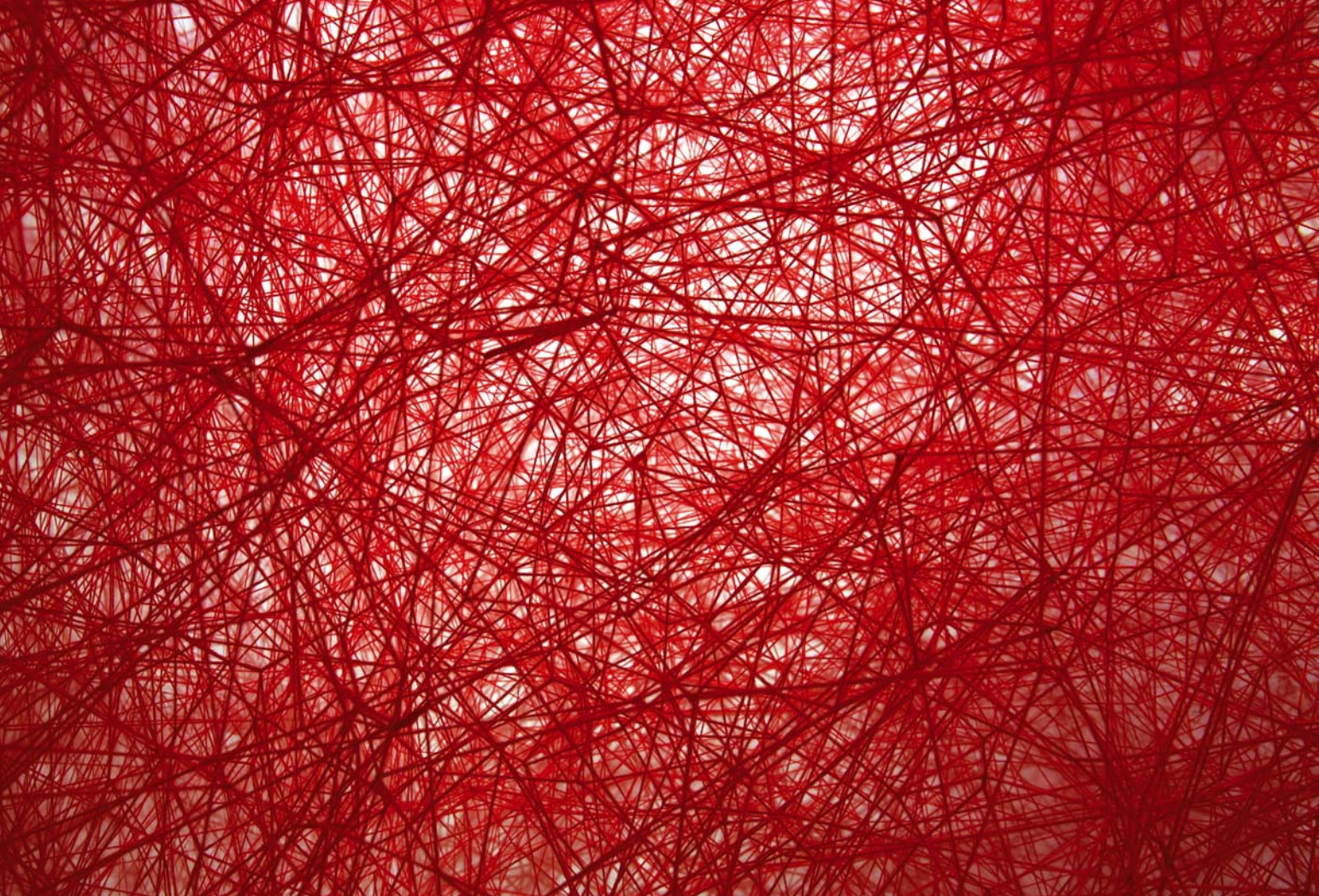
C. S.: Ahogyan a velencei, illetve a mostani szentendrei installációnál a kulcsokat, hasonló módon gyűjtöttem a legkülönbözőbb formájú, méretű, funkciójú cipőket ahhoz a műhöz, kezdve a sportcipőktől az esküvőn használtakig, vagy a lábbeliig, melynek a tulajdonosa kórházba került. A cipők magukkal hozták a történeteket is, és kapcsolatot teremtettek a tulajdonosaik és közöttem, a különböző történeteket a tárgyakon keresztül megmutató művész között. Nagyon fontos, hogy minden tárgy a hozzá kötődő történet, érzelem részeként jelenik meg, és az egyszeri, megismételhetetlen kapcsolatrendszert teremtő installáció foglalja magában a lényegét. Amikor a kiállításnak vége van, a művet lebontják, akkor ez a kapcsolatrendszer felbomlik, és a tárgy elveszíti számomra érdekességét.

A bakancs korábban jelent meg műveiben, mint a most már többször felhasznált kulcsmotívum. Hogyan került sor a tárgycsereére?



foto: Mulađi Brígitta

C. S.: A cipő a szó szoros értelmében kapcsolódik a távolságok legyőzéséhez, a kontinenseken való átkeléshez, viselőjének helyváltoztatásaihoz. A kulcs mást jelent. Ha a kezünkbe fogjuk, érezzük, hogy önálló tartalommal bíró tárgy, alakja szimbolikusan még az emberi figurára is emlékeztethet. Ha abból indulunk ki, hogy az ember távol él hazájától, ha folytonosan változtatja a helyét, a cipő fontossága nyilvánvaló. Ha ez az állapot megváltozik, ha otthon érezzük magunkat valahol, bensőséges, nyugodt a kapcsolatunk valamely hellyel vagy valakivel, elveszíti fontosságát. A kulcsnál egészen más a helyzet, az éppenséggel a megtalált nyugalomhoz, az otthonossághoz, a melegséghez, az emberi kapcsolatok intimitásához – vagy éppen az ezen állapotok, a hozzájuk kapcsolódó érzések megélése iránti vágyhoz – kötődik.



fotó: Berényi Zsuzsa

Vannak személyes motívumai is annak, hogy néhány évvel ezelőtt elkezdett kulcsokat gyűjteni?

C. S.: Ha egy nagyon közeli hozzátartozómat nem veszítem el, talán nem is kezdtem volna el kulcsokat gyűjteni. Ennek révén viszont emlékeket, történeteket is gyűjtök, s ezeket kapcsolom össze az egész termet behálózó fonalak segítségével, ezeket adom át másoknak. A velencei, illetve a szentendrei mű jobb megértéséhez nem árt tudni, hogy a vörös szín az ázsiai kultúrában hagyományosan a távolságok áthidalásának a lehetőségét jelképezi, ahogyan egyébként az installációk részeként megjelenő fonalhajók is. Eredetileg tizenötezer kulcsot terveztünk elhelyezni, a fonalakról belógatni az installációban, de a lelkes magyarországi segítőknek köszönhetően több mint 22 ezer darab gyűlt össze, ezek mind megjelennek a mű részeként a Szentendrei Képtár termeiben. A kiállításom első része a Kmetty Múzeumban látható, a főtér másik oldalán, az ott kiállított rajzok megismerése után ajánlatos a látogatóknak átjönnie a Képtárba.

A „kulcsmű” első variációjának bemutatása Velencében komoly szakmai és közönségikert hozott. De hogyan választották ki a japán nemzeti pavilon kiállítójának éppen Önt, aki ugyan rendszeresen szerepel jelentős nemzetközi fórumokon, de mégis csak több mint két évtizede él távol a hazájától?

C. S.: Az általános gyakorlat korábban az volt, hogy a Japan Foundation választotta ki a kiállítót, egy olyan művészt, aki valóban Japánban él. Személyemben most először esett a választás olyanra, aki hazáján kívül, történetesen Berlinben él. A kiválasztás menete nagyjából az volt, hogy hat kurátor javasolt egy-egy művészt, s a kör fokozatos szűkítése után esett rám a választás az utolsó körben.

Szentendre után hová utazik?

C. S.: Bázalbe, a Kunstmesse, ahol másodszer hozhatok létre egy nagyméretű installációt az Art Unlimited nevű szekcióban. Négy évvel ezelőtt szerepeltem ott először az *In Silence* című installációval, amelyben a fonalháló által kijelölt út végén egy lezárt zongorát pillantott meg a látogató. Most az *Accumulation – Searching for the Destination* című munka új változatát készítem el. Az elmúlt években többször is kiállítottam ezt a művet, volt, amikor egyetlen óriási bőröndfalloval szembesült az, aki a művet nézte, volt, amikor mintegy véletlenszerűen elhelyezkedő, magukra hagyott bőröndökkel találkozhatott. Az ember magára hagyatottságáról, kiszolgáltatottságáról, a diaszpóralétról szól ez a mű, s azt hiszem, ma már nemcsak a 20. századi történelem üldözöttjeiről, de napjaink migránsválságának áldozatairól is.

Kiállítási enteriőr

Az okos kutya és a kiséger

Havadtőy Sámuel kiállítása

Maklár Galéria, 2016. V. 12. – VI. 17.

P. SZABÓ ERNŐ

Szinte napra két évvel ezelőtt nyílt meg *Havadtőy Sámuel* – „hivatalosan”, ahogyan a meghívón olvasható: Sam Havadtőy – előző egyéni kiállítása a Maklár Galériában, s a sors úgy hozta, hogy ahogyan korábban, a mostani tárlat is egy másik, hamarosan Milánóban megnyíló kiállításához kapcsolódik. Ha úgy tetszik, mintegy előzetese annak, legalábbis abban az értelemben, hogy a kiállítás főműve, a kívül-belül csipkével borított, festménytárggyá változtatott Fiat 500-as a megnyitót követően, háromnapos itt-tartózkodás után útra kelt – teljesen üzemképes, tehát a saját kerekein is elgurulhatott volna – Milánóba, ahol a Mudima Alapítványban nyíló bemutatón szerepelt május végéig a többi között

tizennégy, mintegy az emberi élet stációit szimbolizáló ajtó és a – talán hazugságai miatt – három fázisban Pinocchióvá váló Sztálin társaságában. (Kérdés persze, hogy Sztálin számára büntetés vagy megtiszteltetés Pinocchióvá válni, s hogy Pinocchio vajon örült volna-e, ha nevét együtt emlegetik Jozsif Visszarionovicséval.) A lombard fővárosban mindenestre valószínűleg nagy összecsapásokra került sor a generalisszimusz szerepeltetése, pontosabban illetően módon való bemutatása miatt: még az is lehet, hogy fellángoltak a trockisták és sztálinisták közötti ellentétek, mert hogy ilyen is, olyan pártállású is van a kortárs olasz művészet jelentős alakjai között. Lehet, hogy mi megint lemaradtunk valamiről? De kárpótlásként május végén visszaérkezett Budapestre a kisautó, s a Maklár Galéria tárlata immár újra a maga teljességében látható.

HAVADTŐY SÁMUEL:

Fiat 500, 2016,
csipke, akril,
eredeti 1967-es Fiat 500-as,
2970x1320x1335 cm



foto: Darabos György

Egyébként érdemes megjegyezni, hogy a május végén megnyílt, reprezentatív katalógussal kísért, nagyszabású milánói tárlat nemcsak Havadtőy számára tűnik fontos bemutatónak, hanem az intézmény számára is. A Mudima Alapítvány ugyanis, amely 1989-ben kezdte meg működését mint a kortárs képzőművészetnek, zenének és irodalomnak otthont adó nonprofit alapítvány, most múzeummá változik, s Havadtőy tárlata zárja a több mint negyedszázados alapítványi korszakot, amelyet nemzetközi kiállítások sora, a kortárs művészet számos igen ismert képviselőjének egyéni vagy csoportos tárlata fémjelez.

A művész számára – és persze számunkra is – azért is izgalmas ez a milánói párhuzam, mert a Mudimát csak alig néhány évvel korábban hozták létre, mint hogy Budapesten 1992-ben megnyílt a budapesti Galéria 56,

amely éppen Havadtőy Sámuelnek és élettársának, Yoko Onónak köszönheti megszületését. A kortárs művészet eseményeit figyelemmel követők közül nyilván sokan emlékeznek rá, hogy a galéria röpké néhány év alatt a kortárs magyar művészet kitüntetett helyévé vált, s olyan jelentős külföldi alkotók műveit mutatták itt be, mint Keith Haring és Erro, Andy Warhol és Mapplethorpe, hogy csak néhány nevet említsünk. Ráadásul kiváló magyar kortársak művei is szerepeltek annak az elképzelésnek a jegyében, hogy az egyetemes művészetbe integrálva lehessen megmérni a művek értékét, újraalakítani, megerősíteni azokat a kapcsolatokat, amelyek a kommunizmus negyven éve alatt szétszakadtak vagy legalábbis meggyengültek. Művészetszervezőként tehát Havadtőy Sámuelnek kulcsszerepe volt a kortárs magyar művészet megerősítésében, ma pedig már azt is mondhatjuk, hogy művészként is jelentősen erősítette ezt a folyamatot. Nem tudom pontosan, Yoko Ono mikor írta le a



művészről – a néhány éve magyarul, angolul és olaszul megjelent könyvben évszám nélkül olvasható megállapítás mindenestre igaz ma is –, miszerint „Művész született. Munkásságának nagyszerűsége őszintén megérintett. Az ősi magyar lélekből és kultúrából mélyen merítve olyasvalamit teremtett, ami nagyon is a jelenhez tartozik. Valamit, ami nagyon magyar, nagyon Havadtőy és igazán gyönyörű.”

Havadtőy családjának ősi erdélyi gyökerei vannak (nem véletlenül rendezett műveiből néhány évvel ezelőtt nagyszabású tárlatot a kolozsvári múzeum). Ő maga Londonban született, családjával a forradalom évében került vissza Magyarországra, hogy azután

HAVADTŐY SÁMUEL:
Fiat 500, 2016, részlet
forrás: Darabos György



foró: Darabos György

HAVADTŐY SÁMUEL:

Goofy, 2016,
csipke, akril,
eredeti Disney-figura
az 1960-as évekből,
168x54x49 cm

egy sötét, négyszer négy méteres lakásban töltse el gyermek- és ifjúkorát. Húszévesen került New Yorkba, ahol kezdetként lakberendezőként dolgozva került kapcsolatba a kortárs művészet számos jeles képviselőjével, a 80-as évek közepe óta pedig maga is fest, szobrokat, nyomtatokat készít – utóbbiak, valamint a kisplasztikák közül egyébként a Maklár Galéria kiállításával párhuzamosan a szomszédos Bardoni Galéria mutat be válogatást.

A legjobb helyen vagyunk – ez lehetett az érzésünk a két évvel ezelőtti budapesti Havadtőy-kiállítás megnyitóján, részben azért is, mert az a bizonyos, ma már nem működő Galéria 56 is éppen szemben volt azzal a hellyel, ahol most kiállítja műveit. A helyzet azonban az, hogy Havadtőy művei nem helyhez kötöttek, hanem inkább az általános emberi állapotokhoz. Arról győzik meg nézőjüket, hogy alkotójuk számára éppen olyan fontos a folyamatos változás, a földrajzi, időbeli, emocionális koordináták közötti elmozdulás, mint az állandóság, a megmutatkozás, mint a rejtőzködés, a dolgok kimondása, mint elhallgatásuk. Talán éppen ez a kettősség, ez az ambivalencia az, ami különössé teszi Havadtőy művészetét a magyar és az egyetemes kortárs művészet világában, ami magyarázhatja a művei iránt egyre növekvő hazai és nemzetközi érdeklődést. Barbara Graustark, a The New York Times Pulitzer-díjas művészeti főszerkesztője szerint Havadtőy Sámuel munkái által szembeűnővé válik az őszinteség és a családság közötti hajszálvékony elválasztó vonal, s mindvégig arra törekszik, hogy porrá zúzza megszokott szemléletmódunkat, amely gyakran megelégszik a felü-

leti látvánnyal. Nos, műveinek lényege, hogy elrejtve mutatja meg azt, amiről beszélni akar. Valóságáretek tünnek fel és el alkotásain, mégpedig annak a sajátos módszernek az alkalmazásával, hogy festményei, szobrai felületére következetesen régi csipkeáreteket applikál, amelyekkel a felület egészét vagy egy részét lefedi, majd festékáretekkel fedi le ezeket a áretegeket is. Az erre a módszerre való rátalálásában szerepe volt Andy Warhollal való barátságának is, hiszen ő volt az, aki fiatalkorában csipkemintás műanyag lapokkal fedte be New York-i lakásuk ablakait, de Havadtőy számára a csipke iránti vonzalomnak nyilván más okai is lehettek. Magyarországi éveit polírozott bútorok, szocialista csipkék között töltötte, a polgári értékek romjai között, egy olyan világban, ahol még egymás között is halkan, olykor suttogva lehetett kimondani az igazat.

A csipkéhez hasonló állandó motívum művészetében a betű, az íráskép. A dolgok leírásának, majd a leírt szöveg elrejtésének a fontossága akkor vált világossá Havadtőy Sámuel számára, amikor, a Yoko Onóval való szakítás után egy mély lelki válságot, majd pszichoterapikus kezelést követően papírra vetette történeteit, amelyekből néhány az említett kötetben is olvasható. Legalábbis Sigmund Freud óta tudjuk, hogy az írás felszínre hozza azokat a mélységben rejtőző traumákat, amelyek a lélek gyógyulását akadályozzák, a szó szoros értelmében tapintható, megfogható formát ad nekik, miután azonban kiírtuk magunkból a máshogyan ki nem fejezhető, a konkrét formával el is fedték, el is temették azt, ha úgy tetszik mással helyettesítettük. Ezt a módszert alkalmazza Havadtőy is: a tömörített, gyakran egy-egy tómondatra, néhány szóra egyszerűsített szövegeket a vászonra írja, majd csipke- és festékáretekkel teljes egészében vagy részben elfedi – kiírja magából, elrejtje, eltávolítja azt, amit más módon nem tud feldolgozni, ebben az értelemben, miközben általános emberi tartalmakat közöl, művésze nagyon is személyes.

Mind a csipke, mind a képfelületen megjelenő írás alapvető jellemzője volt Havadtőy Sámuel művészetének már a 80-as, 90-es vagy az ezredforduló utáni első években is. Hasonlóképpen az volt a humor, az ironia és a hozzájuk társuló érzékenység, sőt érzelmesség, illetve a kortárs értékek és a tradíciók ötvözésének az igénye is, ahogyan az *Hommage*-sorozatok megszületése jelzi, amelyek közül a kiállításon a New Yorkban megismert Agnes Martin előtti tisztelő sorozat néhány darabja látható. Ezek a képek kiválóan példázják, ahogyan Arthuro Schwartz művészettörténész, Havadtőy művészetének kiváló ismerője, a művész mentora írja, hogy a festő munkásságának lényegét három szempont következetes érvényesítése határozza meg, a tömörítés, a diszkréció és az esszencialitás, azaz a lényegre törekvés. A tömörítés mind a mű méreteire, dimenzióira, mind az üzenet sűrűségére vonatkozik, ahogyan Majakovszkij fogalmazott: minden esztétikai produktum legfontosabb és örök jellemzője az ökonomikusság. A diszkréció viszont egy archetipikus ösztön következménye: elfedni valamit, hogy jobban megmutathassuk – de csak azoknak, akik képesek az alkotóval szinkronba kerülni. Havadtőy – állítja Schwartz – úgy gondolja, mint Duchamp, a modern művészet atyja: a képet a nézők csinálják. Az esszencialitás pedig a zen poetikájával rokon.

Havadtóy 2010-es Tel Aviv-i kiállításának katalógusában a professzor részletesen ki is fejti mindazt, amit a zen és a csipkével fedett képek kapcsolatáról gondol. Mindezzel nincs ellentmondásban, hogy a Ligur-tenger partján lévő Santa Margharita bolhapiacán éppen ő biztatta a művészt az első műanyagból készült Walt Disney-figura megvásárlására és műalkotássá való átformálására. Így születtek meg azok az alkotások, amelyek csipkeruhába öltöztetve, pointilista ecsetvonásokkal átfestve mintegy a gyermekkori világ érzelmetli, egyben pedig ironikus-önironikus módon megjelenített jelképeivé váltak. „Elemi szinten ezekkel a szobrokkal való bíbelődés a gyerekkor újraélése, hiánypótlás. Ám másik szinten ezek bonyolult, komplikált munkák, amelyek ötször annyi energiát igényelnek, mint egy festmény. Nem az a lényeg, hogy macerás munka, hanem nagyon megnyugtató tevékenység, és ha ránézek mindig elkezdek mosolyogni” – mondta Havadtóy egy interjúban a két évvel ezelőtti kiállítás kapcsán.

A népes Disney-család tagjai közül most Goofyval, a nevével ellentétben intelligens, gyors reakciókészséjével találkozunk, akinek az alakját Disney és munkatársa, Frank Webb 1932-ben tervezte meg, s aki különböző neveken, egyre népesebb családdal, különböző fokú rokonokkal körülvéve évtizedeken át meghatározó alakja volt a Disney-univerzumnak, kedvence a gyerekeknek, akik a világ bármely részén éljenek is. Hasonló kedvence volt alighanem mindannyiunknak – és maradt egészen máig – az említett Fiat 500-as is, amelynek első változata, a Topolino, azaz a Kisegér majdnem húsz éven keresztül, 1936–1955 között készült, s húsz éven át gyártották a Nuovát is, amelynek egyik példányát a kiállításon láthatjuk, kívül-belül csipkével beborítva, autózománccal újrifestve. Irataiból pontosan nyomon követhető a kocsi életútja, tudjuk, hogy Rómából hozták Magyarországra 1967-ben. Egyszerre jelképe az olasz-magyar kapcsolatoknak s annak az életérzésnek, amelyet a vasfüggöny mögött élők, de a vasfüggönyön túli szabadságról lemondani sosem akarók megélték. Csipkével befedve, újrifestve pedig a képzeletbeli átlépés lehetőségét jelenti egy másik időrétegbe, térbe, lezárását annak a világnak, amelyben korábban léteztünk. De hogy éppen egy Fiat 500-asba sűrítve jelenik meg mindaz, ami az életről, érzelmeinkről elmondható és ami nem, abban persze van nem kevés humor, ironia is, amely Havadtóy Sámuel számára éppen olyan fontos a művészetben, mint a magasztos, komoly gondolatok. Ha igaz tehát, amit egyik képére felírt: Love is Hell – azaz a szerelem pokol, akkor az is igaz, hogy Goofy és Topolino megjelenése a kiállítóterben sokat enyhít a pokolbeli kínokon.

Fotó: Darabos György



HAVADTÓY SÁMUEL:

Goofy, 2016,
csipke, akril,
eredeti Disney-figura
az 1960-as évekből,
168x54x49 cm

Már megint a magyarok húzták a rövidebbet?

Chagalltól Maleviczig – az orosz avantgárdok Bécsben

Albertina, Bécs, 2016. II. 2. – VI. 26.

RÓZSA T. ENDRE

Bécs itt van a szomszédban, két és fél óra autóval vagy vasúton. Gyakran hallok magyar szót az osztrák főváros kiállításain, szívesen látogatjuk a bécsi eseményeket, és ez rendszerben is van. Elég sűrűn írnak róluk a magyar hetilapok jobbrosszabb kritikákat, ezzel sincs gond. Most viszont beütött a baj, több kritikát olvastam az Albertina orosz avantgárd tárlatáról, és a kritikusok mind ugyanabba a sablonos csapdába csúsztak bele.

Oktalan magyar szorongás

Május 1-jén zárt az orosz avantgárdok csoport-tárlata a budapesti Nemzeti Galériában, de már február 2-án megnyílt a *Chagalltól Maleviczig* című tárlat az Albertinában. Azon sajnálkoznak a magyar kritikusok, hogy hiábavalóságnak bizonyult a nagy budapesti erőmutatvány, a bécsiek egy sokkal nagyobb szabású orosz anyag felvonultatásával tromfolták le Budapestet. Aztán a szokásos sopánkodás, hogy hát igen, micsoda pech és lebukás, ha nincs összehasonlítás, akkor soha nem derült volna ki, de most megint egyszer kiviláglott, hogy Magyarország az isten háta mögött van, micsoda szegényes, provinciális helyzet, pfuj.

Több mint háromszor annyi mű szerepel az Albertinában, mint a Nemzeti Galériában, ezt bárki könnyen észreveszi, miután jóval több termet kell végigjárnia. Csakhogy a budapesti kiállítás egészen másról szól, mint a bécsi. Kötelező minimum, hogy a kritikák írói legalább ezt vegyék észre. Nem a kistestvér és a nagytestvér sétál egymás mellett, a két anyag párbeszédbe került egymással. Szerencsés egyidejűségük izgalmas lehetőséget nyitott a kölcsönös kiegészítések és összevetések előtt. A Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum szovjet-orosz anyagát mutatta be a budapesti kiállítás, szinte hiánytalanul, azt a gyűjteményt, amit a Közoktatási Népbiztossággal hivatalos kapcsolatot tartó avantgárd művészek saját maguk zsúriáltak le. Az összeválogatott anyagot Jekatyerinburgba küldték, ahol 1920-ban mutatták be, okulás végett. A sztálini fordulat után megváltozott a helyzet, a „formalizmus” szitokszava sújtotta az ilyen alkotásokat. A sötét évtizedek alatt szerencsére nem kallódott el, nem veszett oda a jekatyerinburgi tárgy-



Állami Orosz Múzeum, Szentpétervár

csoport. A múzeum bátor munkatársai bíztak a jobb jövőben, és gondosan elrejtették a raktárakban az anyagot. Egy teljes hitelességgel lezárt időkapcsolat nyit fel a budapesti kiállítás, ami az Urál fővárosából, Ázsia nyugati pereméről érkezett el a magyar fővárosba. Az 1920-as évek elején lezárt időkapszula felnyitása után meglepetést kelt, hogy El Lissitzky csak marginálisan került be a válogatásba, és meghökkentő, hogy Chagall teljesen hiányzik. Az időkapszula hiatusaira éppen a bécsi tárlat adja a magyarázatot.

Az Albertina kiállítása a kései cárizmus sokszínű avantgárdjától a terepszínű „szocialista realista” propagandaművészetig a lehető legtöbb irányzatot igyekszik bemutatni. Három viharos orosz évtized alkotásait. Világháború, bolshevik forradalom, polgárháború és a sztálini terror ideje. Roppant nehéz a feladat, időnként nyolctíz irányzat virágzott egymás mellett, és az izgatott művészek könnyen váltogatták a stílusokat. A kezdeti évek alkotásaiból még ma is kicsap a korszak felfokozott hevülete, az új látás és életérzés lázas keresése. Az orosz-japán háború 1905-ben megalázó katonai vereséggel ért véget. Hatására az orosz politikai elit felgyorsította a modernizálást, a technológiai nyitást keresését. Nem csak a képzőművészek, más műfajok alkotói is előre futottak, s igyekeztek megjósolni a jövőbe vezető utakat. Az orosz művészeti avantgárd kitüntetett jelentőségének ez a legfőbb oka. A bécsi kiállítás közel 150 műből álló anyagának egy hatalmas gyűjtemény adja a gerincét. A szentpétervári Állami Orosz Múzeum és társintézménye, az ottani Ludwig Múzeum feladata a világgal való kapcsolattartás: most éppen az Albertinával működnek együtt. Az orosz múzeum közel félmillió műtárgyat őriz a falai közt, a meritések volumene

VASZILIJ KANDINSZKI:
Fehéren I., 1920,
olaj, vászon, 95x138 cm



szinte korlátlan. Vélhetőleg orosz támogatással merész-kedett új utakra a bécsi tárlat: tágabb spektrumba helyezte be az orosz avantgárd művészetét.

A kiállítás koncepciójának kidolgozói két súlypontot alakítottak ki. Az egyik Chagall, a másik Malevics. A kiállítás címe erre utal. A kurátorok szerint e két művészhez viszonyítva lehet legtisztábban értelmezni az orosz avantgárdizmus alkotásait. A tárgyábrázolás és a tárgynélküliség ütközése, a realitás felett lebegő figuralitás és a szupremácia profétai látomása. Vitatható a koncepció, de érdekes. A Szovjetunió összeomlása óta sok ismeretlen részlet került felszínre, egyre újabb alkotók és alkotások vegyültek a szovjet-orosz avantgardizmus fejezetébe. Nehezíti a helyzetet, hogy az utóbbi évtizedben sok hamisított avantgárd kép bukkant fel. (Alexandra Exter /1882–1942/ az egyik fő áldozat.)

Malevics kisöpri Chagallt

Marc Chagall és Kazimir Malevics már a kezdet kezdetén, a korai avantgárdizmus idején roppant eltérően értelmezte a művészet feladatát és stíluslehetőségeit. Az Albertina koncepciója korrektil felmutatja, hogy a költői narratív mesélés és a keményre geometrizált formarend között nem létezhet kompromisszum. Ráadásul súlyos személyes összeütközésbe került egymással a két alkotó. Az új szovjet élet legfőbb kulturális irányítója, Lunacsarszkij 1918 őszén kinevezte Chagallt a vityebszki kormányzóság kulturális népbiztosának. Javában tartott még a polgár-

háború, a politikai irányítás azonban rendkívül sürgetőnek tartotta, hogy a cárizmus kultúráját haladéktalanul söpörje el az új művészet. Lunacsarszkij már az 1910-es évek elején megismerkedett Chagallal Párizsban, látta nyugati sikerét, és a vityebszki származású művésznek személyre szabott feladatot adott. Chagall nagy aktivitással látott munkához a szülővárosában – többek között művészeti iskolát alapított. A tanári karba meghívta egykori mesterét, Yehuda Pent és régi tanuló társát, El Lissitzkyt, aki évek óta a jiddis-héber kultúra megújításán dolgozott, viszont a konstruktív kompozíciók formarendje is felkeltette az érdeklődését.

Lissitzky kérésére Chagall meghívta tanárnak a szuprematista Kazimir Malevics-et. Ezzel végzetes hibát követett el. Malevics szuggesztív elmélete és erős egyénisége magával ragadta az iskola hallgatóit. A szuprematista teória könnyen érthető, és szinte tudományosan hangzik. Minden eddigi művészet beleragadt a háromdimenziós világba, de ennek végleg befellegzett Malevics szerint. A futuristák megindultak az időben zajló dinamikus mozgás ábrázolása felé, csak elakadtak. Az időtengelyt, tehát a negyedik dimenziót, nem tudták elérni. Cézanne és a kubisták fordultak a jó irány felé, de Malevics már rajtuk is túlhaladt, mert kidolgozta, hogyan kell kapcsolatba kerülni a nem euklideszi térrel és a világmindenséggel (Weltall). Mindezeket részletesen kifejtette *A tárgynélküli világ* című könyvében, amit végül a Bauhaus könyvsorozata jelentetett meg 1927-ben. Malevics számára túlságosan későn, a Bauhausban, Moholy-Nagy László irányításával addigra már győzött a funkcionalizmus. Visszatérve a vityebszki időkhöz, Malevics nyíltan kritizálta Chagallt, stílusát régi vágású ócskaságnak nevezte. Chagall magára maradt, igazgatói szerepében ellehetetlenült. Küzdött még egy ideig, azután feladta.

KAZIMIR MALEVICS:
Vörös lovasság, 1932 k.,
olaj, vászon, 91x140 cm



BORISZ GRIGORJEV:
Mejerhold portréja, 1916,
olaj, vászon, 247x163 cm

A kapitány elhagyta a hajót, elköltözött Moszkvába. Csalódnia kellett, nagy tér ott sem nyílt előtte. Valószínű, hogy éppen Malevics miatt zsúrták ki Chagallt a Jekatyerinburgba küldött anyagból. Végül Chagall megelégedte az értetlenséget, a mellőzöttséget, és végső búcsút intett a Szovjetunióknak. Visszatért Párizsba, és ott folytatta, ahol az első világháború előtt abbahagyta.

MARC CHAGALL:
A séta, 1917–1918,
olaj, vászon, 163,4x169,6 cm

Az avantgárd kitágítása

Mint említettem, Malevics szuprematizmusa az Albertina kiállításának egyik kulcspontja, ezért a tanítványi kör – Ivan Kljun, Olga Rozanova, Ljubov Popova – alkotásai felerősödtek, és két másik művész, Alexandra Exter és Ivan Puni szuprematista megvilágításba került. Szóba jöhetett volna még Nagyezsda Udalcova és Szergej Szenykin, mindkettőjük szerepelt a budapesti kiállításon, Bécsben viszont nem. A kurátori szabadságot nem illik kétségbe vonni, ha így döntöttek, hát így döntöttek. Az igazsághoz hozzátartozik azonban, hogy Ivan Puni, aki kezdetben Malevics barátja volt, és egy ideig Vityebszkben is tanított Chagall iskolájában, 1919-ben emigrált, és annyira kiábrándult a szupre-

matizmusból, hogy élesen Malevics ellen fordult, és Jean Pougny néven bekapcsolódott a francia művészeti életbe. Alexandra Exter is korán elhagyta a Szovjetuniót, szintén Franciaországban telepedett le, és ugyancsak hátat fordított a szuprematizmusnak.

A bécsi kiállítás nagy érdeme, hogy meggyőző választ talált a régi kérdésre: miért változott meg Malevics stílusa a 20-as évek végén? Az általános vélekedés szerint Malevics elgyávult, és közeledett a hivatalosan támogatott emberábrázoláshoz. Valóban, a hajdani remek avantgárdisták többsége harmadosztályú virágcsendéleteket és aktokat kezdett festeni. Érezni, hogy szörnyű nyomás hajlította meg a gerincüket. Malevics azonban nem hátrált meg. Kitalált egy víruselméletet, miszerint minden korszakot új vírus fertőz meg, és a Szovjetunióra a naturalizmus vírusa támadt rá. A művésznek nem dolga, hogy küzdjön a fertőzés ellen, hanem az, hogy az előzmények közé integrálja az aktuális vírust. Új stílusát „szupernaturalizmusnak” nevezte el. Emberalakjai, parasztfigurái anonimizált bádögemberek. Arctalanok és egyformák. A kommunista gépezet kollektív robotjai. Malevics letartóztatták, de később kiengedték. Az újabb letartóztatástól, deportálástól csak a halála mentette meg.

A koncepció másik sarokpontja Chagall művészete. Olyan gyönyörű Chagall-anyagot állítottak össze a kurátorok egy önálló teremben, hogy csupán már emiatt érdemes megnézni a tárlatot. Bernből, Bázeltól, Amszterdamból és Párizsból közismert művek érkeztek, a szentpétervári múzeum anyagával együtt viszont elmélyülnek a drámai fények. Az oroszországi anyagban egy számomra ismeretlen remekművet láttam. A mű címe: *A tükör* (1915, olaj, karton, 100x81 cm). Attikái lábazon karcsú ión oszlop áll, két csigavonalú voluta a tetején, az oszlopon egy elektromosság előtti korból való asztali lámpa. A tárgyat mégsem látjuk, csak a tükörképét. A bal sarokban lent parányi alak borul arra a felületre, amin a tükör áll. Nagy szín-síkok, kevés tónussal. A metafizikai magány kafei képmása.

Az orosz művészetben Chagall festészete meglehetősen társatlan. Az Albertina kurátori figuratív művészekkel tágtították az avantgárdizmus szokásos körét, hogy szélesebb környezetet teremtsenek Chagall számára. A szándék érdekes, de egyáltalán nem meggyőző. A sok mű közül Borisz Grigorjev méretre is hatalmas festménye emelkedik ki. Két és fél méter magas, több mint másfél méter széles.



© Chagall - HUNGART © 2016

Vszevolod Mejerhold egészalakos portréja 1916-ban készült. Az avantgárd színházrendező elegáns frakkot visel, fehér mellény, cylinder, lakkcipő és glazékesztyű az öltözete. A megcsavart karok Mejerhold gépszerű színházára utalnak. (Mejerholdot 1940-ben végezte ki a terror vörös gépezete, öt nappal Iszaak Bábel tarkón lövetése után.)

Szocialista realista végjáték

Az egyik terem ajtajában II. Miklós cár és Alexandra cárné fehér carrarai márványból készült büsztje. A következő terem közepén, alig húsz méterre, egy sötétben csillogó egészalakos Lenin-szobor, anyaga felpolirozott vörös gránit. A leninizmus valláspótlék, mondta Malevics. Az Albertina utolsó terme a hatalomra jutott sztálinizmus művészetét, a szürke, sablonos és erőtlén szocreál stílust mutatja be. A 30-as éveket, amikor végleg eltemették az orosz avantgárdot. Az egyik festményen munkások dolgoznak a Putyilov gyár traktorgyártó műhelyében, egy másikon nyolcmotoros óriásgép repül Leningrád égén, a Téli Palota fölött, szárnyain vörös csillagok. Különös firtora a sorsnak, hogy a propaganda céljából épített ANT-20 típusjelű óriásgép egy évvel a festmény elkészülése után légi katasztrófát szenvedett, egy moszkvai légitüntetéstől keveset lezuhant.

A szocreál gyűjtemény osztrák közegben sokkal nagyobb újdonságként hat, mint Magyarországon. Számukra távoli érdekességet jelent ez a stílus, az 50-es évek magyar művészei számára napi realitás volt. Az egyik mű azonban szándéktalan tematikai párhuzamot nyit. Emberek ülnek egy asztal körül, fiatalok és idősek, férfiak és nők, munkások és parasztok. Az asztal közepén hangszóró, a mű címe: *Sztálin beszédének hallgatása közben*. A kép párdarabját Lakner László festette 1960-ban. Sokáig lappangott ez a korai főmű, majd szerencsésen megkerült. *Varró lányok Hitler beszédét hallgatják* – igen, azonos jelenetet ábrázol Lakner festménye, egy náci propagandafotó alapján készítette. Szögösen ellentétes azonban a hozzáállás. A szovjet képen áhítatos és átszellemült figyelemmel hallgatják a nagy Sztálint, Lakner László művén üres és ostoba tekintetek révednek a semmibe. A diktatúrák történelmi összecsengése révén Lakner képe a szocialista realizmus hazugsággepezetét is lebuktatta.



Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár

LJUBOV POPOVA: Ember + levegő + tér, 1913, olaj, vászon, 125x107 cm

KUZMA PETROV-VODKIN: Fantázia, 1925, olaj, vászon, 55,5x65 cm



Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár

„Végy társadnak a harcba...”

A vitéz szigetvári nő a 19. század elejének képzőművészetében

PAPP JÚLIA

A női karakterjegyek meghatározásának részeként Európában már a 14–15. században kialakult az erős, harcos nők kánona. A kilenc hős (Neuf Preux) analógiájára az irodalomban és a képzőművészetben létrejött a kilenc hősnő (Neuf Preuses) alkalmanként változó listája, melyre mitológiai, bibliai és történeti személyek kerültek fel.

A fegyverrel harcoló vitéz magyar nők hősiességét a 16–18. században – ahogy azt a spanyol Antonio de Guevara királytükre 1628-ban Bártfán megjelent fordításában Prágai András református pap is hangsúlyozta – gyakrabban énekelték meg a külföldi, mint a hazai krónikások. A fegyverrel harcoló, vitéz magyar nők az európai történetírásnak és irodalomnak népszerű

témája volt. Minden bizonnyal összefüggésben volt ez az ún. „kereszténység pajzsa, védőbástyája” topossal, mely az európai köztudatban a törökellenes harcokra utalva a 16. század közepe óta kapcsolódott a magyarokhoz. A vitéz magyar nők története a hagyományosan a nemeknek tulajdonított eltérő karakterjegyek összemosódásának és a nemek közötti szerepcserének, határátlépésnek egy sajátos típusát világítják meg. A magasabb erkölcsi értékekért (haza, hit, női erény) vívott élet-halál harc kiélezett helyzetében a patriarchális társadalom szemlélete szerint gyöngé, támogatásra szoruló, érzelmeiknek kiszolgáltatott asszonyok férfiasnak tartott tulajdonságokat, kompetenciákat – határozottság, erő, győzelemre törekvés, kegyetlenség, a félelem leküzdésének, háttérbe szorításának képessége – mutatnak. A szélsőséges szituációkban a harcoló asszonyok dicsőségére vált, hogy a

PETER KRAFFT:

Zrínyi Miklós kirohanása
Szigetvárból, 1825
Magyar Nemzeti Galéria



nőkkel szemben elvárt viselkedési mintákkal ellentétesen, normaszegően cselekedtek: kíméletlenül, kegyetlenül harcoltak ellenfeleikkel. A (férfi) történetíróknál az is helyeslésre talált, hogy a vitéz asszonyok a hagyományosan a nők számára fenntartott magán-szférából – ha csak ideiglenesen is – átléptek a férfiak uralta közszféra fontos területére, a „theatrum belli” világába, azaz a hadszíntérre.

A fegyverrel harcoló vitéz magyar nő legismertebb, emblematikus képi megjelenítése Székely Bertalan *Az egri nők* című festménye (1867), mely a történetírásban századokon át hagyományozódó történetet

elevenített meg. Az itáliai Ascanio Centorio degli Hortensi 1566-ban megjelent történeti munkájában olvashatunk először arról az asszonyról, akit az 1552. évi ostrom alatt az anyja arra biztatott, hogy gyászolja meg elesett férjét, a nő azonban a férfi fegyverével előbb három törököt küldött a másvilágra, s csak ezután temette el párját. A toposz erejét jelzi, hogy a szinte kizárólag a férfiak harcát ábrázoló csataképek hagyományától eltérően az egri ostromot bemutató képi ábrázolások túlnyomó többségén – köztük egy 17. század végi német krónika illusztrációján – fő- vagy mellékszereplőként nőket látunk.¹

A művészettörténeti kutatás az egri nők vitézségét ábrázoló képzőművészeti alkotásoktól eltérően eddig – tudomásom szerint – nem fordított figyelmet a hazai és a külföldi irodalomban szintén a 16. század óta tovább hagyományozódó toposz, az 1566. évi szigetvári ostrom idején harcoló vitéz nő képi megjelenítéseire.

A szigetvári eseményekről már az ostrom évében beszámolt egy magyar nyelvű, nyomtatásban is megjelent, *História az Szigetvárnak veszéséről* című ének, s később számos hazai és külföldi történeti munka és irodalmi alkotás is megörökítette a védők bátorságát. Bár az ostromleírások többsége szerint csak férfiak vettek részt az utolsó ütközetben, az említett históriás ének részletesen írt arról, hogy amikor a katonák megölték vagy barátjukkal megölték a várban lévő feleségüket vagy kedvesüket, nehogy azok a pogányok kezére kerüljenek, egy ifjú vitéz a felesége könyörgésére páncélt, fegyvert és lovat adott neki, s hősi halálukig együtt küzdöttek a törökök ellen:



*„Kérek, uram! Hogy ne légy ellenségöm,
Jobb az pogány légyön neköm gyilkosom,
Ha nem vívok, bátor megölettesem,
Feleségödnök soha ne mondassam.”*

*Hallván ezt az ura, megkeserülé,
Egyik lovát az asszony alá megnyergelé,
Vitéz módra feleségét felnyiré,
És minden szörszámmal fölöltözteté.”*

A Szigetvárott férfiruhában harcoló nő bátorságát *Ruinae Pannonicae* című, 1571-ben megjelent féművében Christian Schesaeus erdélyi szász író is megörökítette – a névtelen krónikásnál veretesebb, humanista nyelvezettel:

*„Kérek az égre s adott esküdre könyörögve könyörgök,
Végy társadnak a harcba, kemény fegyverrel övezz föl,
Kard a kezembe, fejemre sisak kell, könnyű lesz érce,
Testem fődje a pajzs és mellem nyomja a páncél;
Adj paripát is alám a török lovasokra rohannom,
Harc dicsőségért odadobni merészen az éltem,
És a csatáknak a vész viharába megállanom engedd.”*

**PETER KRAFFT –
FRANZ STÖBER:**
Zrínyi kirohanása Szigetvárból, 1836,
rézmetset, Magyar Nemzeti Múzeum,
Történelmi Képcsarnok

**PETER KRAFFT –
FRANZ STÖBER:**
Zrínyi kirohanása Szigetvárból,
1836, részlet





MORITZ SCHWIND – JOSEF KRIEHBURER:
Zrínyi kirohanása, 1825,
litográfia, Magyar Nemzeti
Múzeum, Történelmi Képcsarnok

A vitéz szigetvári nő motívuma megtalálható az 1587-ben Wittenbergben kiadott, dicsőítő írásokat és költeményeket tartalmazó latin nyelvű albumban (*De Sigetho, Hungariae propugnaculo*) is, melynek magyarországi összeállítói külföldön is ismertté akarták tenni Zrínyi Miklós, illetve a szigetvári hősök hazaszeretetét és bátorságát. A történet a 17. század eleje óta számos külföldi – elsősorban német és francia – kiadványban feltűnik, melyek közül a legnépszerűbb a francia jezsuita szerzetes, Pierre Le Moyne 1647-ben megjelent, *La Gallerie des femmes fortes* című munkája volt, mely a női hűség példájaként ismertette a bátor magyar nő tragikus történetét.

A szigetvári vitéz nő képi ábrázolásával először az osztrák Peter Krafftnek 1825-ben a Nemzeti Múzeum megrendelésére készített, Zrínyi Miklós kirohanását ábrázoló monumentális festményén találkozunk. A képen – sajátos ikonográfiai újításként – a várból kirontó katonák között egy bajszos-szakállas férfi – feltehetően a férje – mögött egy harci sisakot viselő, szőke, göndör hajú, világos bőrű, elszánt tekintetű nő tűnik fel.²

Zrínyi szigetvári kirohanásának témája népszerű volt a 18–19. század fordulójának német nyelvű drámairodalmában: Clemens Werthes *Szigetvár ostromáról* szóló szomorújátékában (1790), Pyrker János László *Zrinis Tod* című, 1810-ben Bécsben megjelent színdarbjában, Theodor Körner *Zriny* (1812–1813) című öt felvonásos drámájában állított emléket a Habsburg Birodalom virtuális panteonjába helyezett magyar-horvát hősnek. Werthes, illetve Körner drámájában egyaránt megjelenik a vitéz nők motívuma, akik készek férjeikkel együtt meghalni a hazáért: „Jertek! mutassuk meg, hogy a’ nemnek külömb-sége nem szükséges képpen teszi külömbözőkké a’ gondolatokat és a’ szívet! szint úgy ditsóséggel halhatunk meg mint a’ férfiak! Ezek a’ fegyverek számunkra vagnak itt.”³ – hangzik a bátor nyilatkozat egy hős feleség szájából Werthes drámájának korabeli magyar fordításában, melyben a felvilágosodás egyik fontos filozófiai gondolatát tükröző, „a léleknek nincs neme” elvre is ráismerhetünk.

A vitéz szigetvári nő történetét a 18–19. század fordulóján német nyelvű bécsi folyóiratok és ismeretterjesztő kiadványok is közreadták. „Azután, a’ vitéz Asszony férfi ruhába öltözött, férje fegyvereket adott néki, és bal keze felől maga mellé állította. A’ várkapui megnyittattak, a’ vonóhid le eresztetett ’s azonnal elkezdődött a’ véres ütközet. A’ Szép Magyar Asszony a’ kit a’ bátor szívvel hartzolóok közül egy sem

halladott fellül, férjét a ki mint egy dühös oroszlány halált és veszedelmet szórt maga körül az ellenségre, maga mellett látta el esni. De annak halála bátorságát nem kisebbé tette, sőt inkább nagyobb dühösségbe hozta és új erőt adott neki az ő kedves férjének haláláért való bosszúállásra. Végére ő is halálos sebet kapott, és minek-

Ez a litográfia volt az előképe az *Új oktató és mulattató Fillér-kalendáriom* 1837-ben megjelent első évfolyama Szigetvár ostromát ábrázoló címlapelőzőkének, melyen szintén szerepel egy nőalak, aki hasonló sisakot visel, mint a festmény és a litográfia hősnője, csak itt a nő néz – kettejük kapcsolatára utalva – a mellette álló szakállas-bajszos férfira.



Zrínyi kirohanása, litográfia
In: *Új oktató és mulattató Fillér-kalendáriom*, 1837, címlapelőzők

utánna halált és veszedelmet szórt volna a dühösségtől habozó Törökökre, bátor lelkét a tsata piatzon ki bortsátá” – áll az 1810-es évek egyik népszerű bécsi ifjúsági könyvének magyar fordításában.⁴ A szigetvári vitéz nő történetét tehát Peter Krafft több forrásból is ismerhette.

Krafft festményének az Osztrák Birodalmon belüli ismertségét növelte, hogy a bécsi Kunstverein 1836. évi jutalomlapként Franz Stöbernek a képről készült nagy méretű (40 x 50 centiméteres), pompás rézmetszetét ajándékozta egyesületi tagjainak. A vitéz nő természetesen ezen a lapon is feltűnik.

A festmény és a motívum népszerűségét jelzi, hogy a vitéz szigetvári nő ábrázolásával azon a Zrínyi kirohanását ábrázoló litográfián is találkozunk, melyet 1825-ben Moritz Schwind rajza nyomán Josef Kriehuber készített, s melynek kompozíciója Krafft képének a hatását mutatja. A Zrínyi mögött a várból kirohanó katonák között Kriehuber litográfiáján is látunk egy – a Krafft képén szereplőhöz hasonló, forgódíszes sisakot viselő – nőt, akire a mellette álló vitéz – itt is minden bizonnyal a férj – együtt érző szeretettel tekint.

Míg a bátor, vitéz nő, a „femme forte” történeti, irodalmi és képzőművészeti megjelenítésének vizsgálata Nyugat-Európában – a társadalmi nemek kutatásának (gender studies) részeként – hosszú évtizedekre nyúlik vissza, a téma magyarországi feltárása alig indult meg. Talán ezzel is magyarázható, hogy bár Peter Krafft Zrínyi kirohanását ábrázoló reprezentatív, emblematikus festménye a korszak legismertebb, legtöbbet elemzett alkotásai közé tartozik, a képnek erre az ikonográfiai sajátosságára eddig sem a hazai, sem az osztrák kutatás nem figyelte fel – beleértve jelen írásnak a témával régóta foglalkozó szerzőjét is. Ahhoz, hogy a vitéz nő felbukkanjon Krafft monumentális festményén, az kellett, hogy a „gender” szemlélet szellemében keresni kezdjük.

Jegyzetek

- 1 Papp Júlia: „... a nőket sehol sem látjuk valami vérengző foglalkozásban...”. Székely Bertalan *Egri nők* című festményének történeti forrásai. In: *Művészettörténeti Értesítő* (63) 2014/2, 325-344.
- 2 Krafft egy korábbi, 1821-ben készült kompozícióján, mely a gyalogosan kirohanó Zrínyit ábrázolta, még nem szerepelt a vitéz nő. A Benedikt Abensperg und Traun gyűjteményében található kis méretű olajvázlat 2016-ban Bécsben, az Österreichische Galerie-ben rendezett Peter Krafft-kiállításon volt látható. Vö.: *Johann Peter Krafft. Maler eines neuen Österreich*. Hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Katharina Bechler, Rolf H. Johannsen. Wien, 2016, 141, Taf. 65.
- 3 Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai. Budapest, 1990, 497.
- 4 Kis János: *Ifjúság barátja, vagy hasznosan mulattató darabok a két nembeli ifjúság számára*. Pest, 1816, II. kötet, 180-183.

Az Osztrák Császárság születése

Johann Peter Krafft, az új Ausztria festője

Belvedere, Orangerie, Bécs, 2016. VI. 5-ig

BUBRYÁK ORSOLYA

1804 augusztusában, válaszul arra, hogy Napóleont francia császárrá koronázták, I. Ferenc örökös osztrák császárrá nyilvánította magát, és megalapította az Osztrák Császárságot. Két évvel később felbomlott az évezredek múlta visszatekintő Német-római Birodalom. Ezzel a Habsburg-ház elvesztette befolyását a német területeken, és korántsem tűnt egyértelműnek, hogy képes lesz egy francia riválisával szembeállítható nagyhatalom összekovácsolására. A kontinuitást lényegében maga az uralkodóház képviselte, ám a megváltozott hatalmi erőviszonyok közt megkerülhetetlenné vált az újraértelmezése és az új császárság megteremtése. Az új birodalmi propagandához pedig friss szemléletű, modern képzőművészeti nyelvezetre volt szükség. Ehhez kerestetett a 19. század eleji Bécsben megfelelő szaktudású festő.

JOHANN PETER KRAFFT:

A honvéd búcsúja, 1813

JOHANN PETER KRAFFT:

Károly főherceg a Zach regiment zászlajával az 1809-es asperni ütközetben, 1811, magántulajdon

Tökéletes időzítéssel épp ekkor tért vissza Párizsból az egyébként hanai születésű, huszonéves művész, *Johann Peter Krafft* (1780–1856). Két évig tanult



© Belvedere, Wien. forrás: © Belvedere, Wien

Párizsban, és történetesen épp a kívánt „fegyverzetet” hozta magával. Ott ugyanis nemcsak korszerű oktatásban részesült, nemcsak Európa legnagyobb múzeumának festményeit másolhatta, de találkozott azokkal a modern festői műfajokkal is, melyeknek feladata épp egy új (jelen esetben a francia) császárság vizuális megteremtése volt. Jacques-Louis David, François Gérard és Antoine-Jean Gros Napoleon dicsőítését szolgáló festményeiből éppen azt a formanyelvet sajátíthatta el, amelyre hazatérte után oly nagy szükség lett: a birodalmi propagandáét.

Újításai legmarkánsabban az uralkodóház tagjairól készített portréin jelentkeznek. Az eseményképpel keveredő heroikus portré műfaját David és Gros is előszeretettel alkalmazta Napoleon ábrázolásakor, Krafft ezt adaptálta a Napoleon ellenében a császári sereget vezető Károly főherceg portréjára (Károly főherceg az asperni ütközetben, 1811), mely az osztrák hadsereg első (és átmenetinek bizonyult) győzelméről emlékezik meg. Az I. Ferenc császárról festett eseményképportréknak, melyek a császárt nem reprezentatív külsőségek közt, hanem a nép körében, már-már közülük valóként mutatták be, döntő szerepük volt a „nép császára” ikonográfia kialakításában. Ezt a hatást Krafft elsősorban azzal érte el, hogy a császárt nem tette főszereplővé a képeken, a nép ábrázolásakor pedig figyelt rá, hogy azt egyénítve, ne egyszerű tömegként jelenítse meg.

Az újfajta reprezentációs képmás legmerészebb darabjának a *János főherceg mint zergevadász* (1817) bizonyult. (Sajnos a magángyűjteményben őrzött eredeti festmény csak metszétváltozatban szerepel a kiállításon.) Ám míg az első két típus az udvari körökben is nagy tetszést aratott, erről a műről ez már korántsem mondható el.

A honvédelem megszervezőjeként nevet szerzett „renitens” főherceg kezdetben a császár megbízásából végezte tevékenységét Tirolban. Csakhogy ezzel akkor sem hagyott fel, amikor 1805-ben Ausztria



forrás: © Belvedere, Wien



© Belvedere, Wien, Foto: © Belvedere, Wien

búcsúja (1813) című festményén egy ismeretlen családot ábrázolt akkora méretben, mintha történelmi festmény lenne. A kép létrejöttében feltehetően fontos szerepet játszott Krafft János főherceggel ápolta kapcsolata és az általa megismert patrióta mozgalom. Hazafiás tartalma miatt komoly mozgósító ereje volt, valóságos propagandakép lett belőle, amely Krafftot a „haza festőjévé”, a honvédeket „nemzeti” hőssé avatta.

Krafft elismertségéhez azonban nemcsak műveinek újszerűsége járult hozzá. Sikerrel alkalmazta a Párizsban eltanult új piaci stratégiákat is: 1825-ben saját műveiből rendezett kiállítást a Biberbasteion. Életrajzát is maga írta meg, finom módosításokkal terelve olvasóját a sikeres festő toposza felé. Kétségtelen például, hogy Párizsban sok mindent elsajátított David festészetéből, ám azt, hogy ténylegesen a műhelyben tanult volna, a források nem támasztják alá. Párizsi tanulmányévei alatt állítása szerint Napóleon öccse, Lucien Bonaparte támogatta azzal, hogy miniatűrkép-másolatokat rendelt tőle, aminek azonban Bonaparte amúgy jól dokumentált gyűjteményében nincsen nyoma. Többször is említi, hogy történelmi képei festésével csupán „kedvtelésből” foglalkozott. A kutatás mai állása szerint kevésbé valószínű, hogy készítésükre nem kapott megrendelést.

JOHANN PETER KRAFFT:
Marie Krafft az íróasztalnál

átadta Tirolt a Bajor Királyságnak. 1809-ben – a főherceg támogatásával – felkelés tört ki, melyet több győztes ütközet után végül könyörtelenül levertek, János főherceget pedig 1813-ban kitiltották Tirolból. János visszavonult a közéletől, Stájerországban telepedett le, és a helyi kultúra és tudomány támogatásának szentelte magát. Krafft portréja is ekkor készült, az első vázlatokat 1815-ből ismerjük hozzá. A képmás inszenázása tökéletesnek bizonyult: a sziklasírten álló, gondolataiba mélyedő, az alpesi vadászok viseletébe öltözött „stájer herceg” egyszerre sugároz intelligenciát, határozottságot, függetlenséget és már-már provokatív hazafiságot – mindazt, amitől az udvar irtózott. A kép propagandisztikus erejével mindkét fél tisztában volt: János főherceg rézmetszetben sokszorosította a képet, amely máig ható népszerűséget biztosított számára. A császár pedig megiltotta az állami alkalmazottnak a zergevadászok jellegzetes szürke felöltőjének viselését, amely azóta – talán épp ezért – a stájer népviselet részévé vált.

Átütő sikert hozott Krafft számára történelmi képeinek azon újítása is, amelyben a zsáner műfaját kombinálta a historiáképek tradicionális elemeivel. A *honvéd*

A hazafiás festészet mellett persze olykor arra is maradt ideje, hogy a privát szféra számára dolgozzon. A kiállításban bemutatott, realiztikus, polgári portréi, irodalmi művekhez készített illusztrációi festői felkészültségének más oldalait is felvillantják. Karrierje csúcsára 1829-ben ért, amikor elnyerte a császári képtár igazgatójának posztját. Innentől erejét egyre nagyobb mértékben a műtárgy- és műemlékvédelemre fordította. Festői „küldetését” ekkorra már elvégezte.

JOHANN PETER KRAFFT:
Arindal és Daura, 1820/1825 körül



© Belvedere, Wien, Foto: © Belvedere, Wien

Határsértő testek

Transzgresszív etika és esztétika a kortárs képzőművészetben

GYÖRFFY LÁSZLÓ

*A medúza olyan radikális másságot
tükröz, hogy aki ránéz, óhatatlanul belehal.*

JEAN BAUDRILLARD

A határsértés poétikáját Georges Bataille helyezte filozófiájának centrumába: „Mindig van egy korlát, amelyhez az egyén igazodik, amellyel azonosul. Elfogja az irtózat a gondolatra, hogy ez a korlát eltűnhet”, de éppen a félelem (irtózat) az, amely a korlátok áthágására ösztönöz, vagyis a „tilalom arra való, hogy megszegjék.”¹ A következőkben elemzett művek interpretációjának másik lényeges kulcsszava az abject (alantas, kirekesztett, hulladék), melyet Julia Kristeva vezetett be kategóriaként 1982-ben megjelent tanulmányában,² de művészettörténeti terminusként az 1993-ban a New York-i Whitney Museumban megrendezett *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* című kiállítás nyomán terjedt el. Kristeva meghatározásában az abject nem alany (subject) és nem tárgy (object), hanem valahol a kettő között helyezkedik el, speciális kapcsolatban mindkettővel, amelyben „az abject csak a tárgy egyetlen minőségével rendelkezik, amely szemben áll az Énnel.”³ A biztonságot jelentő szimbolikus rend áthágása a dichotómiák összeremosását eredményezi, a külső/belső, Én (Self)/Másik (Other), élő/halott, emberi/állati, tiszta/mocsos, természetes/természetellenes közti választóvonal eltörlését, mely által megkérdőjeleződik a test egysége és a lélek transzcendenciája. A határátlépés által megteremtődik a lehetőség különböző hibrid esztétikák, illetve posztumán stratégiák felépítésére is. Az emberi test által kijelölt terület különféle társadalmi konfliktusok elsődleges hordozója, ezért az abject nem választható el a testtudományoktól (body studies), elvégre a gondolkodó szubjektum minduntalan a testbe vetettség problematikájával találkozik, amelyre az általam vizsgált művek jellemzően pesszimista vagy diszharmonikus válaszokat adnak. Ugyanakkor a művek által kiváltott gyakori sokkérlelmény azért is lényeges, mert saját humanitásunkat éljük újra, így az elutasításuk révén saját emberségünk vagy kulturális identitásunk körvonalait szembesítenek. Mindazonáltal e témában releváns kérdések számomra a gender kritikai diskurzusán kívül helyezkednek el, vagy legalábbis kevésbé felfejthetőek ideologikus megközelítések mentén, elvégre a testdekonstrukció, illetve a szubverzív testképek problematikája nem csak és hatalmi retorikák összefüggéseiben tárgyalható.

Mielőtt rátérnék a művekre, megpróbálok rávilágítani, hogyan illeszkednek a posztumán stratégiák a tudomány és művészet összefüggéseinek kérdéskörébe. A poszthumanista diskurzusok előretörésének, illetve a kortárs képkultúra más releváns jelenségeinek fényében egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a szerveség/testiség vizuális reprezentációi nem függetleníthetők a humanizmust érintő jelentésváltozásoktól, az ember(i) fogalmát elbizonytalanító antropológiai-esztétikai tendenciáktól. A biotechnológia fokozatos előtérbe kerülésével párhuzamosan a 80-as, 90-es évek művészetében megszorodtak az emberi test olyan reprezentációi, amelyek túlmutatnak a humanista testkánon igenlésén, illetve (neo)avantgardista és akcionista tagadásán. Ezeknek a posztumánként leírható testképek főleg nem a kanonizált művészeti szcénában jelentek meg, hanem egy, a magas- és a populáris kultúra közti résben kialakult filmszár, a test- és/vagy biohorror keretében, és ez a filmes műfaj szemmel láthatóan komoly hatással volt a kortárs képzőművészetek testfelfogására is. Nemes Z. Márió esztéta, a posztumán testpoétika egyik hazai szakértője szerint az e tendenciákra reflektáló művészek „az esztétikai nekrofilia alapállásából közelítenek az ember-test-kép képanropológiai hármasságához, hiszen a humanista emberábrázolási kánonokat meghatározó »keresztény hasonlóságot« (Didi-Huberman) és a zárt-steril-plasztikus testképet egyaránt kritikával illetik, ugyanakkor nem »írják ki« a vizualitásból az emberalakot, hanem belülről decentralizálják.”⁴ Ugyanakkor Bruno Latour szerint „az, hogy az emberinek nincs szilárd formája még nem jelenti azt, hogy formátlan (...) az »antropomorfikus« kifejezés nagymértékben alábecsüli ember voltunkat”⁵ A biohorrorok és a tárgyalt művek közös vonása, hogy éppen a saját testet jelölik ki az irracionális, fenyegető, kontrollálhatatlan eredőjének, amely az autonómiánkat veszélyezteti: a fenyegetettség abból fakad, hogy a kiszámítható test kiszámíthatatlanná válik.

Jake & Dinos Chapman művészete mind intellektuálisan, mind médiumválasztásban gazdag és konzekvensen építkező oeuvre-takar, amelyben a képprombolás, illetve a kisajátítás technikája sajátos módon kapcsolódik a pop-horror hagyományhoz és a végtelenített önreflexióhoz, továbbá bővelkedik a kortárs horrorkultúra által (is) motivált posztumán testképekben és reprezentációkban. Munkáikat leginkább a bataille-i határsértés mentén lehet felfejteni, amely a művészi ego vagy a modernizmus egyediségkultuszának felszámolásával is összefügg esetükben. Jake Chapman szerint „az anatómiai transzgresszió olyan nevetést kelt, ami számúzi az Ént”. Chapmanék a posztumán testképek hibrid programját azért is tudják sikeresen képviselni, mert egy hibrid kultúráképpel dolgoznak (a



Foto: Györfy László, HUNGART © 2016

popkultúra és az elitkultúra mixelésével), illetve az eredetiséget, az alkotói szubjektivitást is hibridizálják/megosztják, hiszen ketten, sőt manufaktúrában tevékenykednek.

A chapmani életműben folyamatosan jelenlevő freudi, lacani utalások a tudatalatti taktikus bekapcsolását jelzik az alkotói folyamatba, de ez minden alkalommal az Én dekonstrukcióját is jelenti: Narcissus nem a görög ifjú ránctalan képe, hanem „az abjekció maga a narcisztikus krízis”,⁶ mert Narcissus visszatükröződő képe a személynység kettéhasadását hívja elő, amelyet Nietzsche a dionüszoszi és apollói erők harcaként interpretált. Jake & Dinos Chapman hibrid monstrumain keresztül szabadítja

fel az Egót a pszichoanalízis ödipális színháza alól, vagyis a tudatalatti számukra „nem színház, hanem gyár” (Deleuze). A Young British Artists brandjéből előlépő Chapman fivérek máig legemblematicusabb munkái a 90-es évek közepén készített, deformált, kirakati bábuk. A Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 100) (1995) című szobor egy körben összenőtt, 21 figurából álló organizmust modellez, amely számos pénisszel, ánusszal és vaginával rendelkezik egészen váratlan helyeken. Ez az „organizmus” csak mímeli a reális ábrázolás és az emberi test formavilágát, és a radikális torzítás útján egy olyan alternatív valóságot teremt, amely nomád entitások semleges gyűjtőhelyévé válik (erre utalnak a kényelmes futást biztosító edzőcipők is), mindemellett expresszív módon megidézi a body-horror filmek egyik mestere, Brian Yuzna *Society* (1992) című munkáját. Chapmanék tragikus anatómiái a Paradicsom laboratóriumi állapotát is Dr. Moreau szigetének sötét fénytörésén keresztül értelmezik, ily módon a tudományos katasztrófák terepéül szolgáló senki földjére kerülnek, ahol minden valami más jeleivel fertőződik meg – felerősítve a biotechnológia, a génebérszet és a klónozás fejlődésével kapcsolatos félelmeket. Ez még inkább jelen van *Patricia Piccinini* poszthumanán disztópiákat „életre keltő”, hiperrealista eszközökkel operáló szobrászati munkáiban, amelyeknél azonban egy szolidáris női/anyai tekintet semlegesíti, domesztikálja a radikális másság kódjait.

Latour a *Sohasem voltunk modernek* című művében rávilágít, hogy a modernitás igyekszik kizárni a hibridek világát, „kirekeszti önmagából mindazt, ami veszélyezteti a szubjektum és az ember praktikus és célracionális önonozosságát. A poszthumanista humanizmus viszont éppen arra tesz kísérletet, hogy ezt az életveszélyes, tudományos és politikai alapokon álló kultúrát újraírja. Ennek aktualitását pedig éppen az adja, hogy a koncentrációs táborok és a pszichiátria hosszú 20. százada még mindig tart”⁷ – írja Hornyik Sándor a *Halálos termé-*

JAKE AND DINOS

CHAPMAN: Sex I. (részlet), 2003, festett bronz, 246x244x125 cm

SZÖLLŐSI GÉZA:

Hús-projekt: Őnarckép, 2010, állati húsok



Foto: Szöllösi Géza



GYÖRFFY LÁSZLÓ:

Facefuck VI, 2014,
kerámia, olaj,
18,4x20,5x22,3 cm

szet című kiállítás katalógusához készült tanulmányában, amely a poszthumán, illetve transzgresszív jelzőkkel leírt hazai művekből kínált válogatást 2013 végén, a horror kultúrájára és a filmes átjárásokra fókuszálva.

Szóllósi Géza a budapesti horrorszcéna egyik tagjaként egyedülálló hangot üt meg a kortárs magyar képzőművészet testkánonában, ugyanakkor látásmódja könnyedén beilleszthető a nemzetközi szintér mainstream áramlatába is. Legkarakteresebb és legkövetkeze-

PATRICIA PICCININI:

A fiatal család, 2002,
szilikon, poliuretán, bőr, rétegelt
lemez, emberi szőr,
80x150x110 cm

tebb vállalkozása a 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*, melyben nyers állati húsból, főleg disznóból és belsőségekből varr össze emberi portrékat és nemi szervek preparátumait szimuláló szobrokat. Szóllósi formalinos munkáiban *Damien Hirst* ipari kivitelezésű ready-made-jeivel szemben az intimitás illúziójával kecsegtet, és transzformálása során a személytelenség/személyesség és az ember/állat ellentétpárjait is dinamizálja, így munkái sokkal inkább párosíthatók Joel-Peter Witkin antropológiai szcenárióival, ahol a fotográfus hasonlóképpen személyesíti meg a preparátumokat. Szóllósi kollázs-technikája a *Bride of Re-Animator* (1990) című film megszálított medikusát is felidéz, aki talált szervekből próbálja feltámasztani halott menyasszonyát, ám végül az önállósodó testrészek átveszik a terepet. Szóllósi módszerében a fragmentum válik az egész helyettesítőjévé, a művész formátlan húshalmazból építkező brutális költészetében megszűnik a lent és fent hierarchiája, s a metonímia lép a metafora helyére. A lent és fent hierarchikus viszonyának megváltoztatása híven visszatükrözi Bataille alantas materializmusát, mely az egész 20. századi művészetre hatással volt. A művészeti ábrázolás középpontjába kerülő, viszolygást kiváltó testrészek vagy testnedvek a hétköznapi életben a társadalmi közegből kirekesztett materiák, így ezzel a művészettel való szembenézés megrendíti a civilizációs tudatot, és visszarepíti a befogadót a kultúra előtti sférába. Bataille fő kultúrantropológiai célja éppen az emberi kultúra maszkaltalanítása: a humánusról való képzeink konfrontálódnak az által, hogy az emberi is az undorító kategóriájába kerül, hiszen az emberségünknek csak az egyik vetülete a steril szellemcentrikuság. A kultúra maszkaltalanításához, levetkőztetéséhez hozzájárul a nagy kánonokkal szembe forduló nem hivatalos kultúra, a hivatalostól

for: Zana Krisztina

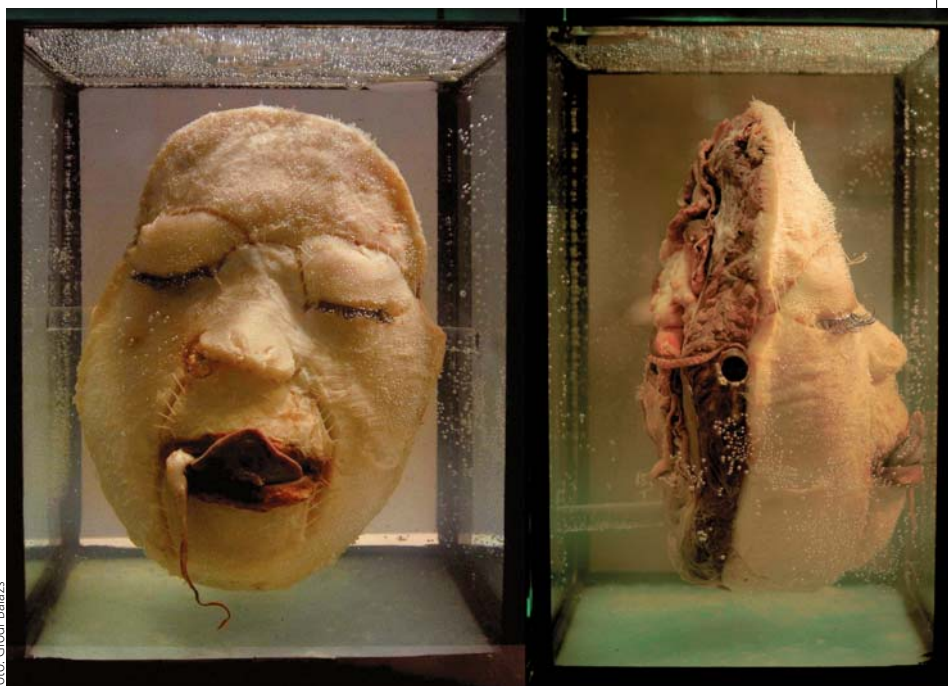


eltérő népi felfogás is, amely Mihail Bahtyin szerint a hivatalos kultúrának nem teljes oppozíciója, inkább azt kiegészítve létezik, annak paródiájaként, árnyékaként, de mindenképpen feltételezve azt. Vagyis a transzgresszióknak szüksége van a határokra, amelyet át akar lépni, nem felszámolni akarja azokat, nem a forradalmi utópiák vezérelte cselekvő karakterét kívánja betölteni, ideje folyamatos jelen – ebből következően Bataille szerint a teljes határátlépés tulajdonképpen lehetetlen.

Többször említettem már a nevetést, mely ugyancsak alkalmas arra, hogy szubverzív módon szétrobbantsa a különböző diskurzusok kereteit. Tanya Barson Chapmanék művészetek kapcsán elemzi a nevetés kultúrtörténeti és filozófiai aspektusait Nietzsche és Bataille-t idézve: ebben a kontextusban a „nevetés filozófiai szempontból több mint szimpla transzgresszió (vagy annak eszköze).

A nevetés, ebben az értelemben a szubjektum határaival szembesít, és rákérdés (...) Isten létezésére vagy halálára.”⁸ Paul McCarthy munkáiban ez a hang dominál, amely lerombolja a különböző autoritásokat övező pátoszt, nevetségessé téve a politikai hatalom (*Pig Island*, 2007), a művészet (*Painter*, 1995) vagy a piac/fogyasztás tekintélyét (*Spaghetti Man*, 1993). Performanszai a 80-as évektől egyszerre hatnak a bécsi akcionizmus és az amerikai álom paródiájaként, egyszerre rombolva le mindkettő idealizmusát: miközben beszennyezi Disneyland steril univerzumát, a filmes kulisszák infantilizált eszközkészletével aknázza alá a szenvedő művész tragédiáját. A Bahtyin által tárgyalt kitüremkedő testek mind a Chapman fivérek, mind McCarthy esetében a középkori karneváli nevetést tematizálják, amely által civilizációnk biztonságérzete kerül veszélybe: „az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcsoordul saját kontúrjain”.

Az erőszak és a halál orgiájának jegyében hadd térjek vissza ismét a Chapman fivérekre: talán legprovokatívabb munkáik közé sorolhatóak az enciklopédikus igényű „hellscape”-ek, azaz háromdimenziós pokolpannók, amelyek a modellező terepasztalok makettműveletei közé transzponálják a boschi pokolábrázolások bestiáriumát. Korábbi diorámáik (*Hell*, 1998–2000; *Fucking Hell*, 2008; *The End of Fun*, 2010) összegző folytatása a *The Sum of all Evil* (2012–13). Ebben a négy vitrinből álló műben ezernyi lokális, szétszóródott katasztrófa zajlik. A korábbiakon javarészt hüvelyknyi méretű műanyag náci katonák és meztelen mutánsok pusztítása és szenvedése töltötte be a teret, amely most óslényekkel, úrhajósokkal, a McDonald’s marketinggépezetének reklámfiguráival



forrás: Glódi Balázs

bővült ki, „Megpróbáltuk aláaknázni azt a nézetet, hogy az emberiség a történelem központja. A mű egy nem lineáris történelemszemléletet ábrázol, így annak az ötlete, hogy Ronald McDonald ugyanabban az időben létezik, mint a dinoszauruszok, lerombolja azt a nézetet, hogy az alkotásnak van bármiféle végérvényes történelmi igazsága.” (Jake Chapman) A hibrid médiumhasználat nélkülöz minden idealizmust, és felelősségteljesen pesszimista képet fest a művész társadalmi szerepéről. Latou még a jövőre alkalmazható megoldásokat várt a hibridektől: „a hibridek, a szörnyek (...) mindennütt jelen vannak: ők alkotják nemcsak a mi saját kollektívitásainkat, hanem a többi kollektívát is.”⁹ Ehhez képest Chapmanék gonoszágkollektívája a hibriditás lehető legrosszabb arcát fordítja felénk, az együttérzés helyett a káröröm kollektív bűnére csábítva, a felvilágosodás vállalkozásának bukásával szórakoztatva a befogadót – a mű integráns részévé téve annak kockázatát is, hogy az Enlightenmentból nem marad más, mint „light entertainment”. A *Fucking Hell* vagy a *Sum of All Evil* addig ismétli és fokozza az erőszak és a pusztulás képeit, amíg nem marad belőlük semmi, csak egy görcsös, kényszeres nevetés: „a nevető apokalipszis egy isten nélküli apokalipszis, a transzcendencia összeomlásának fekete miszticizmusa.”¹⁰ Kijelenthetjük, hogy a művészet képgyárának transzgresszív gépezete „teljes apatiájában ránk se hederít”, s minden deformáltsága „csak szédítő véglete, végletes túlzása annak, amik vagyunk.”¹¹

SZÖLLŐSI GÉZA:

Hús-projekt: Yuka Japánból, 2007, állati húсок, formaldehid, üveg

Jegyzetek

- 1 Georges Bataille: *Az erotika*, Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001, 182, 78.
- 2 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.
- 3 Kristeva 1.
- 4 Nemes Z. Mária: Csendélet a teremtés hatodik napján. Halálos természet – Naturalizmus és humanizmus a 21. században. In: *A preparáció jegyében*, JAK–Præ.hu, Budapest, 2014, 91-92.
- 5 Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 232.
- 6 Kristeva 14.
- 7 Hornyik Sándor: *Natura mortifera. Egy posztumán perspektíva*. In: *Haldós természet. Naturalizmus és humanizmus a 21. században*. (kiállítási katalógus), Modern Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, 2013, 8.
- 8 Tanya Barson: *Powers of Laughter*. In: *Jake and Dinos Chapman: Bad Art for Bad People*. Tate Publishing, Liverpool, 2006, 67.
- 9 Latour 86.
- 10 Kristeva 206.
- 11 Bataille 244, 245.

Gördeszkák mindenhol

Az akkulturáció kérdése a *Longboard* című kiállítás kapcsán

BÁRDOSI JÓZSEF

Mivel van, aki gördeszkázik, és van, aki nem, próbáljuk meg kétféle szempont szerint nézni a jelenséget! Kezdetnek néhány gondolat az első gördeszkás művészgenerációról. Petrányi Zsolt, a Múcsarnok egykori igazgatója, maga is nagy gördeszkás volt. A Múcsarnok igazgatójaként vagy gördeszkásként (ezt a művészettör-

a tözsdén jegyzett cégek vezetőivé, mint például Mark Zuckerberg. Ha megnézzük a róla készült filmeket és videókat, egyértelműen kiderül, hogy bár talán egy számítógépes zseniről van szó, azonban Zuckerberg mentálisan zavaros, befolyásolható személyiség.

Nos, nézzük kétféle módon a jelenséget: egyrészt megmutatja az egyedi műalkotást, másrészt megmutatja az iparilag sokszorosított dizájnt. Művészettörténészként ehhez az ütköztetéshez – de nevezhetem párhuzamosságnak is – szólok hozzá az alábbiakban. Messziről kezdem: a 19. század végén a művészet leválasztották a vallásról (deszakralizálták), ezzel együtt megszűnt a művészet funkcionalitása is. Ezt nevezzük önmagáért való művészetnek, l'art pour l'art-nak. A művészet azóta is keresi helyét, hogy visszataláljon a funkciójához.

„Ahhoz, hogy megértsük, mi történik ma (az adott esetben: hogy kerülnek gördeszkák a falra?), meg kell érteni, mi történt tegnap. A tegnap volt számunkra a modern művészet. A modern művészet az 1960-as években a pop-art és az újrealizmus volt. Az 1970-es, 80-as években a pop-art mellett feltűnik a mobilszobrászat (Lois Viktor), a minimalista szobrászat (Nausch Géza), a hiperrealizmus (Varkoly László) és a modern leíró fotográfia (Dallos István), hogy csak tatabányai példákat említsék. Persze ezzel párhuzamosan létezett politikailag elkötelezett művészet (udvari művészet), amely az avantgárd és a szocialista realizmus esztétikai nászának a torzszüleménye. A torzszülöttet korábban kockafejű realizmusnak neveztük, a későbbiek pedig szocartnak nevezik – György Péter eufemisztikus terminológiájával.”

A fenti sorokat épp tíz évvel ez előtt írtam, és Hidvégi Áron, Huszti János és Kammerlohr Kováts László kiállításának megnyitóján hangzott el. Az, ami az elmúlt 25–26 évben, de mondhatnám, hogy



SCHEK ATTILA munkái

téneti kutatás még nem tisztázta) kijelentette, hogy 30–40 évnél idősebb művészt nem állít ki a Múcsarnokban. Egyébként elsőként Barakonyi Zsombor festett gördeszkákra és csónakokra. Ezt az anyagot nem véletlenül a Petrányi-vezette Múcsarnok mutatta be. A kiállítás remek volt. Továbbiak a gördeszkás nemzedékről: mivel az internetes cégeket fiatalok alapították, a megjelenésük nemcsak generációváltást jelentett, hanem infantilizálódást is, hisz mentálisan éretlen fiatalok váltak

Kiállítási enteriőr

foto: Dallos István



foto: Dallos István

az elmúlt 50–60 évben történt és az, ami történni fog velünk, mind a múltunkból ered, a múltban van kódolva minden (bele értve az itt látható tárgyakat és motívumokat). Tíz évvel ezelőtt kicsit sajnálkozva beszéltem arról, hogy a fiatal művészek számára a történelem, a kultúra, az európai kultúra kizárólag a 20. századra korlátozódik. Azóta azt is meg kellett érteni, hogy a modernizmus (az avantgárd) nemcsak a 20. századra korlátozta a művészetet, nemcsak leegyszerűsítette a világot, hanem visszavonhatatlanul meg is változtatta, mi több, átprogramozta nézőpontunkat. Tehát megváltozott az optikánk. Az átprogramozás, az új nézőpont azonban nem bizonyult tartósnak, az utóbbi években épp ennek a válságát éljük, és épp ezért nem találunk jó válaszokat a jelen kérdéseire.

A leegyszerűsítés folyamatát akkulturációnak nevezzük, és az ókor óta ismert a jelenség. Akkulturáció volt a mίνoszi kultúrát elpusztító dór invázió, azonban abból született a klasszikus görög kultúra, amely újjászületett a reneszánszban, és hatása ma is tetten érhető. Korunk jelensége, a művészet gyors változása tehát nem új jelenség, de felmerül a kérdés, hogy az európai kultúra feloldódása után felemelkedik-e valami más, mint egykor Görögországban. A Tatabányán megrendezett *Longboard* című kiállítás* is azt bizonyítja, hogy visszavonhatatlan változások közepette élünk. Azonban a festett gördeszkákat látva felmerül a kérdés, hogy a művészet vajon visszaszerzi-e az elvesztett funkcióját, és kibontakozik-e valamiféle új művészet? Ez a kiállítás legfőbb kérdése is.

Hasonlítsuk össze a jelen kultúráját, a most látható kultúrát (művészetet) a 20. század kultúrájával (művészetével)! Az összehasonlításhoz azonban ismeret kell. Ismerjük a klasszikus művészet forrásait, ismerjük a modern művészet harcát a klasszikus művészettel, és ismerjük a modern művészetből született posztmodern művészetet is, amely az 1990-es években elenyészett. Azonban nem ismerjük korunk művészetének eredetét, forrását és filozófiáját, és annak céljairól sem sokat tudunk.



foró: Dallos István

Az összehasonlításhoz, a helyzet megvilágosításához a flashback (az utóvillanás) fogalmát használom, ezzel a kifejezéssel nevesítem korunk művészetét. A kifejezés eredetileg a kábítószer-fogyasztás (egészen pontosan a kábítószer lebomlása) utáni elme kivetülését jelentette: a kontrollálatlan agyműködést. A flashback-hatást az avantgárd zenészek és művészek tudatosan használták – erre utal a Beatles együttes *Lucy in The Sky with Diamonds* című száma. Az 1990-es évekre a flashback kifejezés átcsúszott a művészet világába. Jellegzetessége, hogy a korábbi kultúrákkal szemben kiiktatja a művészetből a történetiséget, a kézjegyet, és ezzel kiiktatja a személyességet is. A flashback lényege, hogy kontrollálatlanul beugró képek, motívumok, helyzetek olyan egybefonódását hozza létre, amelyről nehéz eldönteni, hogy eredeti vagy utóézés, utóvillanás. A legtöbb képzőművészeti alkotásról – készüljön vászonra vagy gördeszkára (legyen az absztrakt vagy figurális) – nehéz eldönteni, hogy az 1960-as, 70-es, 80-as években készült vagy csupán kortársi utóvillanás. A flashback egy nagy világnépművészetté teszi a kortárs művészetet. A *Longboard* című kiállítás nagyon szépen mutatja, hogy a korábbi fogalmaink miként enyésznek el, és az új tendenciák miként foglalják el a kortárs művészet világát. A jelenséget nevezhetem flashbacknek, nevezhetem a hypertext mintájára hyperpicture-nek, de divatos fogalommal picture flow-nak is. Végezetül hozzáteszem, hogy ez természetesen nem ítélet, csupán megfigyelés és következtetés.

Enteriőr EF ZÁMBÓ ISTVÁN,
GEDEI SZABOLCS,
VEREBÉLYI DIÁNA,
BUNDA RÓBERT, ANTAL
ZSUZSANNA, VARGA
DOROTTYA ESZTER és BÚZA
ZSÓFIA munkájával

Jegyzet

- * A kiállítás a tatabányai Kortárs Galériában látható június 17-ig

Kiállítási enteriőr



foró: Dallos István

Magyar, kortárs, üveg

Magyar kortárs üveg I.

Erdész Galéria & Design, 2015, 141 oldal, ár nélkül

ANDOR ANNA

Hosszú az út a 19. századi felvidéki, erdélyi üveghutáktól Róth Miksától, Báthory Júliától át a kortárs magyar üvegművészetig, ennek megfelelően igen gazdag az a tudásanyag is, amelyet generációk adtak át egymásnak az anyaggal, a megmunkálási technikákkal kapcsolatban. S miközben, akárcsak a textilművészet vagy a kerámia, az üvegművészet is szorosan kötődött a tradíciókhoz, a 20. század ipari fejlődése, az építészet új lehetőségei is új kihívások elé állították.

Olyannyira, hogy, amint a kortárs magyar üvegművészet doyenje, Bohus Zoltán emlékezik, az „üvegesek” a 70-es évek végétől rendszeresen ott voltak a világ legjelentősebb kiállításain. Bohus 1976-ban figyelt fel a Corning üvegmúzeum pályázatára, amikor egy hónapot töltött Angliában, hogy ott az üvegoktatás módszereit tanulmányozza. 1979-ben négy magyar alkotó is bekerült az Egyesült Államok-beli Corning Museum of Glass kiállítására, Bohus *Térspirál II.* című, ragasztott, réteges üvegplasztikáját egy amerikai szaklap a kiállított 280 mű közül besorolta a tíz legfon-

tosabb alkotás közé. Egy év múlva Bécsben rendeztek egy konferenciát, amelynek köszönhetően ez a siker Európában is széles szakmai körökben ismertté vált, attól kezdve sorra hívták meg kiállítani Kölnbe, Düsseldorfba és más városokba Bohus Zoltánt Lugossy Máriával együtt, aki éppen akkoriban kezdett intenzívebben foglalkozni az üveggel. Azután megjelentek a Corning Múzeumban Mészáros Márta, Vida Zsuzsa, Katona Erzsébet művei is, mondhatni, már egy csapat magyar művész volt jelen ezeken a fontos kiállításokon.

A „csapat” pedig azóta is erősödik, amit jól mutatott a közelmúltban a két HuGlass-kiállítás is, amelyeket a Magyar Üvegművészeti Társaság, illetve a társaság és az Erdész Galéria & Design szervezett. A Balaton utcában rendezett második bemutató enteriorképe indítja a *Magyar kortárs üveg I.*

című kötet képanyagát, jelezve a tárlatok és a kötet közötti szoros kapcsolatot, egyben pedig nyilván azt is, hogy remélhetőleg hamarosan sor kerül azoknak a kiállítóknak a bemutatására is, akik az első kötetbe nem kerülhettek bele. Tíz művész szerepel a kiadványban, *Bohus Zoltán, Borkovits Péter, Botos Péter, Gáspár György, Kórodi Zsuzsanna, Lugossy Mária, Lukácsi László, Melcher Mihály, Sipos Balázs* és *Tóth Margit*, négy generáció különböző szemléletmódokat, stílusokat képviselő tagjai. A gazdag kép- és dokumentációs anyagot Gréczy Emőke a magyar mellett angol nyelven is megjelent interjúi egészítik ki. Talán csak egy irodalomjegyzéket lett volna még érdemes közölni azok számára, akik mélyebben érdeklődnek egy-egy alkotó munkássága vagy a kortárs magyar üvegművészet egésze iránt.

Így történhetett, mondanánk, hogy a század közepe táján, a 60-as, 70-es években új virágkor kezdődött a kortárs magyar üvegművészetben, ehhez a változáshoz azonban kellett még valami más is. Mégpedig az, hogy az aktuális hatalom figyelmét olyan erősen lefoglalják a „grand art”, a táblaképfestészet, a szobrászat s különösen a monumentális műfajok, hogy az úgynevezett „iparosok” viszonylag szabadon kísérletezzenek. Így kezdődött a kísérleti textil nagy korszaka, így hozhatott létre nemzetközi vonzáskörű műhelyeket a kerámiaművészet – és így válhatott világhírűvé a kortárs magyar üvegművészet is.



A Gondy–Egey-fotógyűjtemény a debreceni Déri Múzeum honlapján

FARKAS ZSUZSA

A debreceni Déri Múzeum fotótárának őre, Szabó Anna Viola egyszer már nekilendült, hogy feldolgozza a jeles fényképész mesterek, Gondy Károly (1830–1912), Egey István (1828–1895) és Egey Imre (1843–1911) 1864-től negyven éven át működő fényképészműtermében megmaradt utánrendelő könyveket, melyek 32 227 portrét tartalmaznak. A szerző első nekifutásra a fényképész helye a város társadalmában hangsúlyával Gondy élettörténetét és kapcsolati hálóját dolgozta fel. (A kötet kiadója a Magyar Fotográfiai Múzeum és a Déri Múzeum volt 2008-ban.) Másodjára 1873-ig dolgozták fel a hagyatékot, 10 863 képet digitalizáltak, amelyeket nyilvánossá tettek a weblapukon. A hagyaték „kereshetővé vált.”

A Déri Múzeum weblapján a szakmai információk között találjuk a Gondy–Egey címszót, amely tartalmazza Szabó Anna Viola átdolgozott és javított kiadású könyvét, a verzókatalógust és magát az archívumot is. Az új kötetben a szerző a személyes élettörténet, a mesterség, a társadalom és a város történetnek együttes vizsgálatára vállalkozik. Új aspektusként értékelhető, hogy egy fényképésszmester életén és személyiségén átszűrve egy város társadalmát rajzolódik ki. Bemutatja például a közönség összetételét úgy, ahogy 1865-ben egymás után érkeztek a műterembe: katonatiszt, civis polgár, zsidó újpolgár, parasztszenny, kismemes.

Az archívum keresőrendszere egy idővonallal kezdődik, mely az 1856–1873 közötti sávban beállítható. Ezen kívül nyolc fix mezőt tartalmaz, amelynek belső részei segítik a keresést. Az első a nem és az életkor szerinti besorolást könnyíti meg. A beállítás a portrék típusait különíti el, a csoportkép és a jelenet műfajukat is megkülönböztetve. Az utóbbiakhoz sorolták a teázást, a borozást, a fésülködést, a tornagyakorlatot, az olvasást, a cimbalompengetést, a gobelinkészítést, a sakkozást, a szivarozást is. Hatalmas munkával minden portré teljes viseletét is megnevezték mint választható mezőt az attilától a pástorkalapig, 82 tételben. A nemzeti színű nyakkendőre való keresésnél egy pamlogon fekvő, csinos, fiatal férfit találunk: magát Gondy Károlyt 1865-ből, mindössze 35 évesen. A hajviselet rész a női frizurát hét csoportra osztja, míg a szőrzet rész a férfi

szakállviseletének hét fajtáját kínálja fel. A díszletkereső modul a műteremben előforduló berendezési tárgyakat veszi sorra, 26 különféle tárgyat különít el, köztük a tükröt is.

A személyeknél a csecsemő, a testvér, a barát, a katona, a család, az anya, a gyerek szavakra lehet keresni. Az „anya gyermekével” portrék között találjuk a bensőségesen kedves, érzelmeket is kifejező Fuchs Alajosné alakját két gyermekével 1871-ből. Ha ráklikkelünk a képre, megjelenik a fénykép nyolc fő adata, amely konkrétan meghatározza a tárgyat. Alatta pedig azokat a kulcsszavakat olvashatjuk, amelyek alapján ez a kép kereshető. Az utolsó mező a kellékeké, amely ezt a zárt, műtermi fényképészeti érdekfeszítővé varázsolja. A kardtól a játék babáig terjed a 35 lehetőség, ezek között találjuk a fénykép-albumot is. Az ismert debreceni ábrázolásoknál a modellek becsukott állapotban tartják a kezükben az albumot, sőt az egyik férfi rá is könyököl.



GONDY KÁROLY

4691 férfi és 4447 nő arcképe jelenik meg előttünk, 505 kisfiú és 570 kislány néz ránk, hol szüleiével, hol nélkülük. Zavarba ejtő a több mint tízezer debreceni polgárt megismerni, némelyik kép egész sort kérdést indukál bennünk. Ki volt, hogyan élt, a negyven év alatt miért és a hányszor ment el a fényképésszmesterhez? A legfontosabb az, hogy mivel ismerjük a modellek nevét, lehetséges-e kinyomozni, vannak-e ma élő leszármazottak? Ha találunk ilyet, akkor az már hét generációnyi távolságra lehet egymástól. Másfajta kérdések a képi konvenciók változására irányulhatnak, például megérinthették-e egymást az emberek, átkarolhatták-e egymást a férfiak a fényképezkedés során?

A megjelent képek az egész hagyaték harmadát teszik ki. Szabó Viola Anna most szusszan egy kicsit, majd folytatja a feldolgozást, és folyamatosan javítja a felmerülő hibákat. A pamlogon mosolygó fiatalember életműve életre szóló feladatot hagyományozott őrzőjére és a városra is. A helyiek hathatós támogatása szükséges ahhoz, hogy a múzeum minél nagyobb nyilvánosság elé tárhassa a 150 éve élt emberek fennmaradt arcképeit. Hiszen hasonló képegyüttes nincs Magyarországon.

Maurer Dóra a White Cube-ban

A londoni White Cube Galéria májustól mutatja be *Maurer Dóra* önálló tárlatát. A kiállított festmények, rajzok, fotográfiák Maurer elmúlt 50 év konceptuális munkásságát ölelik fel. A mostani tárlat a művész első önálló kiállítása Nagy-Britanniában, és további érdekessége, hogy két nagy méretű fali installáció is látható, melyek külön erre a kiállításra készültek.



A Néprajzi Múzeum látványterve

Nejlonzacskóból került elő Tintoretto, Rubens és Mantegna

Ukrajnában kerültek elő a veronai Museo Civico di Castelvechióból nemrég ellopott műkincesek. A múzeumból 17 festmény tűnt el, köztük olyan művészek munkái, mint *Tintoretto*, *Rubens*, *Mantegna*, *Pisanello* és *Jacopo Bellini*. Az ukrán hatóságok legnagyobb meglepetésére, megmagyarázhatatlan módon, a művek közel a moldovai határhoz, a Dnyeszter egy szigetén kerültek elő egy halom iszap- és fűkucac alól.



Néprajzi Múzeum: nemzetközi zsűri, magyar nyertes

Tizenhárom külföldi és magyar építésziroda indult a pályázaton, amelyen a nemzetközi zsűri végül úgy döntött, a Néprajzi Múzeumot a Napur Architect Kft. vezette konzorcium tervei alapján építik majd meg. Az új épület 2019-re épül fel az Ötvenhatosok térén. A pályázatot tavaly év végén írták ki a Liget Budapest Projektben belül, és május végén hirdettek eredményt. A magyar és nemzetközi múzeumi és építészeti szakemberekből álló 11 tagú zsűri egyhangúan a magyar építészcsapat munkáját tartotta a legjobbnak. A projektben részt vevő építészek: *Ferencz Marcel DLA*, vezető tervező, *Détári György DLA*, tervezőtárs, *Ferencz István DLA*, *Bodonyi Csaba DLA*, *Rudolf Mihály DLA*, *Órfi József* és *Papp Dávid*.

ANDREA MANTEGNA:
A Szent Család egy szenttel, 1495–1505,
tempera, vászon, 76x55,5 cm

Beautiful Mind: Egy ékszer Cranachnak

A kortárs ékszerművészet vérfriessítése is egyben az a kiállítás, amely a berlini iparművészeti múzeum nyári nagy dobása, s amely augusztus 28-ig látogatható. Lucas Cranach portréinak pompázatos ékszercsodáit fiatal iparművészek alkották újra azzal a céllal, hogy felturbózzák a designerek munkái iránti csökkenő figyelmet. Az aktualitást a német festőóriás, az ifjabb *Lucas Cranach* születésének 500. évfordulója adta.





foto: Csányi Katalin

RABÓCZKY JUDIT: Vasmacska, 2015

Rabóczky Judit Helsinkiben

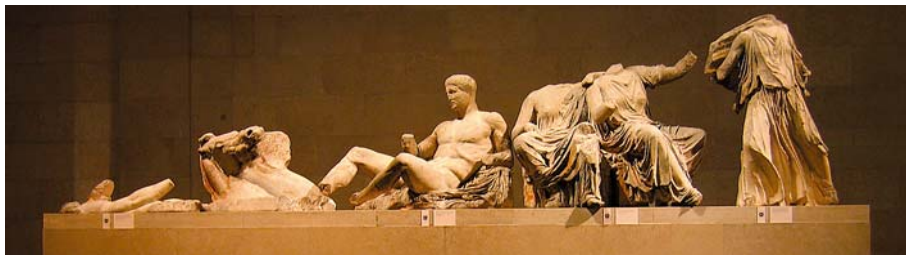
Rabóczky Judit Vasmacska című kiállítása június végéig látható a helsinki galleria U-ban. Rabóczky Magyarországon és külföldön is jelentős sikereket elért fiatal szobrászművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán végzett 2007-ben. Főként fémdarabokat, vasat, acélt, vasdrótot, vezetékeket és kábeleket hegeszt, csavar és hajlít. Szeszélyes és mókás alkotásai energiát, szenvedélyt, lelkesedést és aktív életörömet sugároznak. A Helsinkiben most nyíló kiállítás anyaga áttekintést nyújt a művész eddigi pályájáról.



összeállította: Rudolf Anica

Hét mágikus szikla a Nevada sivatagban

Ugo Rondinone, New Yorkban élő svájci szobrászművész, aki pár évvel ezelőtt a Bázeli Vásáron szerzett világhírt az embermagasságú kultikus, maszkszerű, vigyorgó fejeivel – a *Moonrise Sculpture* című sorozattal –, ezúttal a Nevada sivatagban vicceli meg az arra látogatót. A színes gyurmatornyokhoz hasonló, látszólag bizonytalanul balanszírozó sziklaépítményei, a *Seven Magic Mountains*, már beírták magukat a táj történetébe a számtalan szelfivel, amit a nagy közösségi oldalakon osztanak meg az arra kirándulók.



Fordulat lehet az Elgin-márványok ügyében

A görög kulturális miniszter bejelentette, hogy a nemzetközi bírósághoz akarnak fordulni a Parthenón szobrainak ügyében, amelyek idén lesznek 200 éve, hogy brit tulajdonba kerültek. A márványszobrok tulajdonjogáért a vita már több mint 100 éve húzódik Athén és London között. Mint köztudott, Lord Elgin vásárolta meg a márványokat, majd tőle kerültek a British Múzeumba, ahol a mai napig láthatóak.

Újrapozícionál a MODEM

A május 23-i sajtóeseményén a debreceni MODEM bemutatta új vezető kurátorát, Kónya Ábelt. A megújuló intézmény nyilvánosságra hozta a jövőbeli kiállítások tervét és a kezdeményezéseiket, valamint az Antal-Lusztig-gyűjtemény sorsáról is szó esett. Ezzel hosszú szünet után a stáb újrapozícionálja az idén 10 éves intézményt. Az első kiállítás már júniusban nyílik.

Átadták a Fundamenta–Amadeus Alkotói Ösztöndíjakat Pécsen

A legnagyobb hazai művészpártoló magánalapítvány és a Fundamenta–Lakáskassza ötödik alkalommal adta át a Fundamenta–Amadeus Alkotói és Kisalkotói Ösztöndíjakat, illetve a Grafikai Ösztöndíjat Pécsen a Nádor Galéria Art&Med Kulturális Központban. A nagy hagyományokkal rendelkező díjat minden év márciusában hirdeti meg az Amadeus Művészeti Alapítvány – a Fundamenta–Lakáskasszával való együttműködésnek köszönhetően – a PTE Művészeti Kar festőművész, szobrászművész, illetve tervezőgrafika szakos hallgatói részére.

Az alkotói ösztöndíjpályázat díjazottjai: *Kolozsvári Viktória, Getto József*. Kisalkotói ösztöndíjat kapott: *Sárkány Balázs, Brezony Csilla, Novák Kata, Ódor Bence István, Görözdí Rita*. Grafikai díjazott: *Bocsi Éva*.



A rokokó mélysége

Csáki Róbert kiállítása

Társalgó Galéria, 2016. VI. 30-ig

HEMRIK LÁSZLÓ

A művészet történetében az intenzív, nyughatatlannak tetsző időszakok után egy kontemplatív korszak következik – alapesetben. Ilyenkor a formarendszerek, a világ szemlélete, az ízlés a megelőzők ellentétébe csapnak át, miközben a meghaladott, a leváltott szellemi és formastruktúrák a mélybe süllyednek, és onnan próbálnak meg visszahatni az aktuális folyamatokra.



foto: Borsos Mihály

CSÁKI RÓBERT:
Menyasszony, 2015
olaj, vászon, 195x150 cm

A művelt, jó kezű festőt mindig is érdekelték a legkülönbözőbb kulturális, művészi, antropológiai alakzatok, hogy aztán akár a mértéktelenség kockázatát is vállalva, működésbe hozza őket. Egyik kezében a misztikum, a szellem, az univerzális gondolat, míg a másikban az egyén magára maradottságának, az egzisztencia drámájának megrajzolásának igénye.

A rokokó nem a nagy számvetések művészete, de tagadhatatlan lélekábrázolásának kifinomultsága, még ha az időnként groteszk formát is ölt. A rokokó intenzitása, változatossága, játékosága jól passzol Csáki munkásságához, aki még véletlenül sem a klasszicizmus „nemes egyszerűségével és csendes nagyságával”

A rokokó különösége abban állt, hogy ahelyett, hogy a barokk ellentétébe fordult volna, tovább fokozta annak habzó illuzionizmusát. Miközben egyáltalán nem mellékesen megtagadta a vallásos szerepvállalást. Az antiklerikális arisztokráciát szolgáló művészetben a léhaság igyekezete példátlan iramban valósította meg a totális dekorativitást.

Nem véletlen, hogy Csáki Róbertet megtalálta a rokokó attitűdje.

(Winckelmann) nyúl hozzá, miközben azért egy elegáns gesztussal megidézi Ingres-t, a rokokót váltó klasszicizmus egyik jeles alakját (Homage á Ingres).

Csáki megtanulta a rokokó formanyelvét, használja a rokokó témákat, az alakokat körülölelő fényköröket, a sajátos műfajokat, az ovális képfarmát, de elsajátította magát a rokokó totalitást is, hiszen Csáki kiállítása egyetlen műalkotásként is értelmezhető a Társalgó Galéria 18. századot idéző tereiben. (Egy rokokó szalonban szerves organizmussá lényegül a falfestmény, a stukkó, a porcelántárgy és a bútorok.)

Az *Andante* című kép rózsaszín fényorgiája vezeti fel a kiállítást. Ebből az impresszionisztikus máorból fognak a tárgyak, az emberek, a titokzatos lények s velük a borzalmak is kibomlani. A belső teremben jobbra még az idilli látvány dominál. E képek közül kiemelkedik a stílusbravúrként is értelmezhető *Liget*. De az idill csak látszat, ezt jelzi előre egyik kedvencem, a kisméretű képek közé tartozó, három képkötő komponensre épülő *Kísérők*. A kép egy fényoszlopot, egy titokzatos embercsoportot és egy négyzetes formát foglal magában, mely utóbbi lehet egy ladik, egy ágy vagy egy koporsó. A szomszédságában lévő *Mennyasszony* szintén a sejtetés eszközével él: a képen látható női alak egy tündér a Szentivánéji álomból, vagy a fátyol mögött egy démon lakozik?

A tágas, középső terembe került a nagyobb munkák többsége. Ezek mindegyike a rokokó festészet jellegzetes női portréit, azok beállítását követi, de a fodros, dagályos ruhákat viselő arcok helyén a megkínzottság, az állati fájdalom, a halál tenyészik. Közöttük is a leghorrorisztikusabb a *De Capo Al Fine*, amivel a kiállítás végleg kimozdult az idillből, miközben továbbra is pulzál az anyag: hol megfeszül, hol elenged, hol a borzalom, hol a könnyedség időzik a képeken.

A harmadik terem képei visszavesznek a nagyterem nyílt brutalitásából, de már nem találnak vissza az első képek ártatlanságához, ámbar a *Vihar után II.* szép pandantja a *Kísérők*nek, ahogy izgalmasan hatnak a képeken a ködből kibomló épületek (*Átutazó I., Aranykor*).

Csákinál a rokokó új értelmet nyer. A rokokó révén megidézi saját maga, a 20. századi, valamint a kortárs festészet néhány idillbomlasztó törekvését, így Francis Bacon, az amerikai George Condo, illetve a hazai szcénából Kis Róka Csaba vagy Györfly László munkáit, de nem ellentételezéseként, hanem azért, hogy általuk a rokokó egy új, mélyebb, eddig nem ismert mélységéig jussunk el.

Egy életmű huszonkét pillanata

Tót Endre munkái a Paksi Képtár gyűjteményében

Paksi Képtár, 2016. VI. 26-ig

SINKÓ ISTVÁN

Tót Endre a legláthatóbb láthatatlan magyar művész. Munkásságának ugyanis része a nem látható dolgoknak az ismeret és a képzelet segítségével történő felidézése. Nem látható dolgok Tótnál azok a fotók, festmények, melyek ikonikusan „étek be” retinánk mögé egykor művészettörténeti tanulmányaink során (Duchamp, Brâncuși vagy Man Ray egy-egy műve), esetleg fotók a nagyvilág eseményeiről (merénylet a pápa ellen). Ezeknek a Tót-féle feldolgozása a fel nem dolgozás, a kitörlés, majd a felidézés méret és cím megadásával.

A Paksi Képtár tulajdonában lévő ilyen típusú munkákból most festményeket és nyomokat látunk az emeleti galérián s mellette az *Örülök, hogy...* sorozat néhány emblematikus fotóját. Ez az az akció-sorozat, melyben Tót Endre címadása, esetleg táblákkal való demonstrálása révén a néző az alkotói humor – mondanám inkább, hogy ironia – szinte közvetlen részese lehet. Tót egy meztelen női fenékre pecsétel (talán Menzel Szigorúan ellenőrzött vonatok című filmjére való utalásként), s a fotóra rákerül kézírással: „Örülök, hogy pecsételhetek”. Ehhez az ironikus vonulathoz tartoznak a *Normális és nem normális vonalak* szöveggel ellátott festményei, az irány nyilak, melyeket a fent és lent lehetőségeinek derűjével oldják fel egy kvázi filozófiai kérdés eldönthetőségét.

Tót érdeklődése, művészi tevékenysége a 70-es évektől – azaz emigrációja után – a konceptualizmus, az akcionizmus, a fluxus irányába terelődött. A 60-as években készült munkáit a kollázs-montázs technika, a pop-artos irány jellemezte, mely alkotói folyamat – Galántai György szavaival – „radikális elhatározással a semmiből” váltott irányt. A message, az üzenet s annak tágabb értelmezése – a nem üzenet, a tartalom nélküli üzenet, a demonstráció – egyaránt művészi tartalommal töltődik meg. Vászonra kerül, fotó lesz belőle, nyomat, hagyományos képzőművészeti termék, s végül, mint a Paksi Képtár falain is láthatjuk, kiállítási darab, múzeumi tárgy. Tót tehát a végtelenül egyszerűt, a nem láthatót emeli műtárggyá, teszi értelmezhetővé, láthatóvá.

Mégis, munkái mind a mai napig – negyven év elteltével is – meghökkenést és bizonyos fajta értetlenséget váltanak ki, hiszen a képről szóló kritikai hangvétel, a tömegmozgalmak és az esztétikai címkék, a politikai és a kulturális üzenetek hiábavalóságát felmutató alkotások nehezen elfogadhatóak, hisz épp a magasabb és emelkedetebb tartalmakba, fogalmakba és eszmékbe vetett hitünket fricskázzák.

Prosek Zoltán, a Paksi Képtár igazgatója, a kiállítás kurátora épp ezt az értelmezési hiátust hidalja át azzal, hogy a műveket mint műtárgyakat komolyan véve, iróniától mentesen, de ugyanakkor a tárgyi-lagos rendezésbe csempészett humorral sorakoz-



Fotó: Paksi Képtár

tatja elének. Képcímek nélkül – hisz a műveken ott vannak a szövegek – és egymásra rímelő képpárok, kiállítási falakkal találkozik a néző a képtár új szerzeményeit felvonultató sorozatának legújabb – Tót Endrét bemutató – tárlatán.

Kiállítási enteriőr

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

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

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Bárdosi József: Nehéz Örökség VI. 2–24.
Puskás Marcell VI. 29–VII. 22.

Ari Kupsus Amadé–Bajzáth–Pappenheim–kastély
 (8043 Iszkaszentgyörgy, József A. út 1.)
Sirpa Ihanus VI. 1–VII. 1.

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

2B Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Kósa Gergely IV. 26–VI. 17.

B32 Galéria és Kultúrter (IX. Bartók Béla u. 32.)
A MKE Intermédia Tanszék VI. 29–VII. 22.

B32 Trezor Galéria (XI. Bartók Béla út 2.)
Bakos István V. 25–VI. 17.

Bálint Ház (VI. Révay u. 16.)
Budapesti lakhatási mozgalmak V. 18–VI. 13.

Budapest Galéria (III. Lajos u. 158.)
Paizs Péter VI. 24–VII. 24.
Komoróczy Tamás V. 20–VI. 19.

Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
Az oldals és kötés kora VI. 8–IX. 18.



Capa Központ (VI. Nagymező u. 8.)
Kudász Gábor Arion V. 2–VII. 11.

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

Csepel Galéria (XXI. Csete Balázs u. 15.)
1959–1963-as osztály munkái VI. 24-ig

Gaál Imre Galéria
47. Tavasz Tárlat V. 4–VI. 5.
Tajti Eszter és Szentiványi János VI. 22–VII. 24.
Óry Annamária VI. 15–VII. 24.

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

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
Katerina Belkina V. 12–VI. 10.

Fészek Galéria – Herman-terem (VII. Kertész u. 36.)
Rabóczy Judit V. 10–VI. 3.
Veres Andor VI. 7–VI. 30.

Fészek Galéria (VII. Kertész u. 30.)
Kemény György V. 31–VI. 30.

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
„ÉÉ” Kontakt VI. 7–17.
KOZMA 2015 VI. 21–VII. 1.

FUGA Építészeti Központ (V. Petőfi Sándor u. 5.)
Mies van der Rohe V. 26–VI. 13.
Kiss Anna VI. 1–VI. 20.
Szabó Ágnes VI. 23–VII. 17.

Haas Galéria (V. Falk Miksa u. 13.)
Modern klasszikusok – klasszikus moderne XII. 2015. X. 16–X. 11.

Hegyvidék Galéria (XII. Városmajor u. 16.)
Triangulum VI. 10–30.

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

Inda Galéria (VI. Király u. 34.)
Káprázat V. 10–VII. 1.

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

Józsefvárosi Galéria (VIII. József krt. 70.)
Csengery Béla V. 13–VI. 10.
Éremkiállítás VI. 17–VII. 8.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
Munkáskultúra a Duna partján III. 4–VI. 5.
Tilo Schulz VI. 17–VIII. 21.

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

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

Liget Galéria (XIV. Ajtósi Dűrer sor 5.)
Erhardt Miklós VI. 2–VI. 23.

LUMÚ (IX. Komor M. u. 1.)
Szenvedély IV. 16–VI. 26.
Rock/tér/idő V. 6–VI. 26.

Mai Manó Ház I. emeleti kiállítóter (VI. Nagymező u. 20.)
Hauer Lajos IV. 22–VI. 26.
Móricz Sabján Simon V. 20–VI. 19.

Magyar Nemzeti Galéria (I. Szent György tér 2.)
Picasso: Alakváltozások 1895–1972 IV. 22–VII. 31.

Művészet és etnográfia IV. 22–X. 2.

MET Galéria (XI. Bölcsház u. 9.)
Digitális gyerekkrajzok V. 29–VI. 10.

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

MissionArt Galéria (V. Balaton u. 4.)
Csabai Renátó VI. 14–25.

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

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

Óbudai Társaskör Galéria (III. Kiskorona u. 7.)
Koronczy Endre V. 30–VI. 26.

Osztrák Kulturális Fórum (VI. Benczúr u. 16.)
Dunapest fesztivál VI. 17–19.

Pesterzsébeti Múzeum (XX. Baross u. 53.)
Pesterzsébeti Művészeti Napok V. 4–VI. 5.

Platán Galéria (VI. Andrássy út 32.)
FOREST V. 11–VI. 16.

LATARKA
Labirintus VI. 2–VI. 23.

Stúdió Galéria (VII. Rottembiller u. 35.)
Szívünk egy másik ország VI. 17–VII. 28.



TAT Galéria (VI. Semmelweis utca 17.)
Et in Arcadia Ego IV. 15–IX. 10.

Trafó Galéria (IX. Liliom u. 41.)
Radovan Čerevka V. 21–VI. 19.

Várfok Galéria (I. Várfok u. 11.)
Jovanovic Tamás V. 20–VI. 18.

Várfok Project Room (I. Várfok u. 14.)
Jovanovic Tamás V. 20–VI. 18.

Várkert Bazár – Testőrpálota (I. Ybl Miklós tér)
Kosztay József 2015. XII. 11–V. 1.
Nézők és képek Pest-Budán V. 12–VIII. 7.
Király Ferenc VI. 2-től

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Somogyi József IV. 21–VI. 26.
Moldovai művészet V. 20–VI. 26.



Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
Király András V. 11–VI. 18.
Pinczehelyi Sándor VI. 22–VII. 30.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
Dorner Anita és Bajkov Valentin VI. 28–VII. 21.

Vízivárosi Galéria – Magyar Szobrász Társaság
Budai szobrászok II. V. 24–VI. 22.

Debrecen

Belvárosi Galéria (Kossuth u. 1.)
Papp Károly VI. 17–VII. 22.
Az év természetfotója 2015 VI. 10-ig

DMK Józsi Közösségi Ház (Szentgyörgyfalvi u. 9.)
Erdélyi textil kincsek V. 5–VI. 11.
Vágott Adrienn V. 10–VI. 31.

Hal Köz Galéria (Hal köz tér 3.)
Appelshoffer Péter V. 5–VI. 11.
Éberling Anikó VI. 17–VII. 23.

Dunaújváros



ICA-D (Vasmű út 12.)
Kapufa V. 26–VII. 30.

Győr

Magyar Ispita (Nefelejcs köz 3.)
Kredciók a tűzből VI. 15–VI. 8.

Esterházy-palota (Király u. 17.)
Modern mecénások, gyűjtők VI. 16–VIII. 31.

Napoleon-ház (Király u. 4.)
Győri Tánc- és Képzőművészeti Szakközépiskola vizsgakiállítása

VI. 6–VI. 12.

Hódmezővásárhely

Alföldi Galéria (Kossuth tér 8.)
Szimpoziumok Vásárhelyen VII. 10-ig

Tornyai János Múzeum (Dr. Rapsák András út 16–18.)
Munkácsytól Tóth Menyhértig V. 22–VII. 31.

Kaposvár

Együd Árpád Kulturális Központ (Nagy Imre tér 2.) 2. emelet
Nagy Erika VI. 2–VI. 30.
SZINPAKÉPEK VII. 1–VII. 7.
Lélekképek VI. 27–VII. 7.
Kereszty Kornél VII. 7–VIII. 4.

Kecskemét

Cifra Palota
A magyar huszár V. 5–VIII. 20.

Keszthely

Balaton Múzeum (Múzeum u. 2.)
Egyszer volt... az őszember V. 14–IX. 30.

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.



Jarmeczky István VI. 17–VIII. 7.

JPM Vasváry-ház (Pécs, Király u. 19.)
Salvador Dalí 2016. X. 29-ig

M21 Galéria (Zsolnay-negyed)
Art Pont 20 V. 27–VI. 28.

Szeged

REÖK (Tisza L. krt. 56.)
XV. Táblaképfestészeti Biennálé VI. 4–VIII. 5.

Szentendre

Vajda Lajos Stúdió Pinceműhely (Péter Pál u. 6.)
feketén-fehéren-feketén V. 21–VI. 13.

Ferenczy Múzeumi Centrum (Kossuth L. u. 5.)
Pilisí Gótika II. V. 19–VII. 31.

Kmetty János Múzeum (Főtér 21.)
Chiharu Shiota X. 16-ig

MűvészetMalom (Bogdányi út 32.)
A világ közepe VII. 10-ig

Szentendrei Képtár (Főtér 2–5.)
Chiharu Shiota X. 16-ig

Székesfehérvár

Szent István Király Múzeum (Országzászló tér 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.
NyME diplomakiállítás 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.)
Szurcsik József V. 22–VII. 15.

AUSZTRIA

Bécs

Chagalltó Malevicsig – az orosz avantgárd Albertina, VI. 26-ig
Jim Dine: Ónarcképek Albertina, VI. 24-X. 2.
 125 éves a múzeum Kunsthistorisches Museum, IX. 11-ig
 Balthus Kunstforum, VI. 19-ig



Lehmbruck retrospektív Leopold Museum, VII. 4-ig

Berlinde de Bruyckere Leopold Museum, VII. 4-ig
Test és lélek Essl Museum, VI. 30-ig
Klimt, Kupka, Picasso és a többiek Unterer Belvedere, VI. 19-ig
Fotó-inspirációk Makartól Klimtig
Orangerie/Unteres Belvedere, VI. 17-X. 30.
Festészet 2.0 MUMOK, VI. 4-XI. 6.
A krízis mint ideológia? (tbk. Erhardt Miklós)
Kunstraum Niederösterreich, VI. 9-VIII. 23
Kinetika 1967 21er Haus, VIII. 28-ig
Beton Kunsthalle, VI. 25-X. 26.
Martin Parr KunstHaus, VI. 3-XI. 2.

Gráz

Történetek a végekről Kunsthau, VI. 17-VIII. 28.
Keserédes transzformációk Kunsthau, VIII. 28-ig
Richard Kriesche Neue Galerie, VI. 3-X. 2.

Innsbruck

A test feltérképezése Galerie im Taxispalais, VI. 11-VIII. 28.

Krems

Téri absztrakciók Kunsthalle, VI. 19-ig

Salzburg

Művészet-zene-tánc Museum der Moderne, VII. 3-ig
Stan Douglas Kunstverein, VII. 10-ig

BELGIUM

Antwerpen

A 80-as évek MUHKA, VI. 16-VIII. 7.
A rave szubkultúra MUHKA, VI. 16-IX. 25.
Rejtélyek temetője Extra City Kunsthau, VII. 17-ig

Brüsszel

Szemben a jövővel. Európai művészet 1945-68
BOZAR, VI. 24-IX. 25.
Serrano: Cenzúrázatlan fotók Musée Royaux des Beaux-Arts, VIII. 2-ig

CSEHORSZÁG

Prága

(Luxemburgi) *IV. Károly és kora* Valdštejnská jizdárna, X. 25-ig



Ai Weiwei NG Veletrznj, VIII. 31-ig
Taryn Simon Rudolfinum, VII. 10-ig

DÁNIA

Koppenhága

Picasso Picasso előtt. Korai művek
Humblebaek, Louisiana, VI. 29-IX. 11.
Abdoulaye Konaté Arken Museum, IX. 18-ig

EGYESÜLT ÁLLAMOK

Los Angeles

Kínai buddhista művészet Getty Center, IX. 4-ig
Szex és test a 80-as években LACMA, VII. 31-ig

New York

Moholy-Nagy: Jövő-jelen. Retrospektív Guggenheim, IX. 7-ig
Sóhajók és hangok. Kortárs fotó és videó (tbk. Stepanovic Tijana)
The Jewish Museum, VI. 30-ig
Pergamon Metropolitan, VII. 12-ig
Befejezetlen művek Metropolitan, IX. 4-ig
Bűnügyi történetek Metropolitan, VII. 31-ig
Degas MOMA, VII. 24-ig



Stuart Davis Whitney, VI. 10-IX. 25.

FRANCIAORSZÁG

Bordeaux

És ismét Judy Chicago! CAPC, IX. 4-ig

Le Havre

Eugène Boudin Musée d'art moderne André Malraux, IX. 26-ig

Párizs

Remekművek Budapestről Musée de Luxembourg, VII. 10-ig
A Vámos Rousseau Musée d'Orsay, VII. 17-ig
Paul Klee Centre Pompidou, VIII. 1-jéig

Ütközések Grand Palais, VII. 4-ig

Az impressionizmus Normandiában Musée Jacquemart-André, VII. 25-ig
Művészet a Montmartre-on 1870-1910

Musée de Montmartre, IX. 25-ig

Limoges-i zománcok Musée de Moyen-Âge, VII. 2-ig

A szobrászat és a fotográfia között Musée Rodin, VII. 17-ig
Charles Le Brun Louvre, VIII. 29-ig

HOLLANDIA

Amsterdam

Adriaen van de Velde tájképei Rijksmuseum, VI. 24-IX. 25.
A prostituált-téma a francia művészetben 1850-1910

Van Gogh Museum, VI. 19-ig

Jan Dibbets: színtanulmányok Stedelijk Museum, VII. 31-ig

Holland interieurök 1910-30 Stedelijk Museum, VIII. 28-ig

Eindhoven

Vörös! Szovjet utópikák 1930-41 Van Abbemuseum, VII. 29-ig

LENGYELORSZÁG

Krakkó

Gyógyítás és művészet MOCÁK, X. 2-ig

Varsó

Utazók Zachęta, VII. 21-ig

LIECHTENSTEIN

Vaduz

Picasso, Giacometti és a többiek Kunstmuseum, X. 9-ig

NAGY-BRITANNIA

Edinburgh

Daubigny, Monet, Van Gogh National Gallery of Scotland, VI. 25-X. 2.
Szűrealista találkozáskor National Gallery of Scotland, VI. 4-IX. 11.

Liverpool

Francis Bacon: Láthatatlan szobák Tate, IX. 18-ig

London



Egyiptom elsüllyedt városai British Museum, XI. 27-ig

A punk mozgalom 1970-78 British Library, X. 1-jéig

Holland virágok National Gallery, IX. 29-ig

Holland mesterek Vermeer korában Royal Collection, VII. 24-ig

Botticelli – újragondolva Victoria & Albert Museum, VII. 3-ig

Brit konceptualista művészet Tate Britain, VIII. 29-ig

Mona Hatoum Tate Modern, VIII. 21-ig

Britannia – külföldi fotósok szemével Barbican Art Center, VI. 19-ig

Mágikus felületek-kellemetlen fotók Parasol unit, VI. 26-ig

Nyári kiállítás Royal Academy, VI. 13-VIII. 21.

Kortárs arab művészet Whitechapel Art Gallery, VIII. 14-ig

Maurer Dóra White Cube, VII. 9-ig

Keserő Károly Patrick Heide Contemporary Art, VI. 25-ig

Manchester

Reich Tibor, a brit textildíjázó úttörője

Whitworth Art Gallery, VIII. 24-ig

Oxford

Majommesék Ashmolean Museum of Art, VI. 14-X. 30.

NÉMETORSZÁG

Berlin

Keressük a távot. Útiképek Dürertől máig

Kupferstichkabinett, IX. 25-ig

Carl André Hamburger Bahnhof, IX. 18-ig

William Kentridge Martin-Gropius-Bau, VIII. 21-ig

Thomas Struth Martin-Gropius-Bau, VI. 11-IX. 18.

Rodin és Haniko, a japán táncosnő Georg Kolbe-Museum, VI. 4-IX. 18.



Erwin Wurm: Anyukámnál Berlinische Galerie, VIII. 27-ig

A kellemetlen véletlenek labirintusában Kunstraum Kreuzberg, VI. 26-ig

Berlini Biennále, VI. 4-IX. 18.

Bonn

A Bauhaus Bundeskunsthalle, VII. 14-ig

Pina Bausch táncszínháza Bundeskunsthalle, VII. 24-ig

Düsseldorf

Alberto Burri és a festészet traumája K 21, VII. 3-ig

Jean Tinguely Museum Kunstpalast, VIII. 14-ig

Frankfurt

A képregény úttörői Schirn Kunsthalle, VI. 26-IX. 17.

Kader Attia Museum für moderne Kunst, VIII. 14-ig

Baselitz Städel, VI. 30-X. 23.

Hamburg

Manet-t nézni Kunsthalle, IX. 4-ig

Piranesi Kunsthalle, VIII. 21-ig

Andreas Slonimski Deichtorhallen, VIII. 21-ig

Raymond Pettibon Deichtorhallen, IX. 11-ig

Köln

Fernand Léger Museum Ludwig, VII. 3-ig

München

Cy Twombly Museum Brandhorst, VIII. 26-ig

Paul McCarthy Haus de Kunst, VI. 12-VIII. 28.

Stuttgart

Francia impresszionisták Staatsgalerie, XI. 3-ig

Giorgio de Chirico Staatsgalerie, VII. 3-ig

OLASZORSZÁG

Genova

Sebastião Salgado Palazzo Ducale, VI. 26-ig

Róma



Correggio és Parmigianino Scuderie del Quirinale, VI. 24-ig

Az Irgalmasság a keresztény művészetben Musei Capitolini, XI. 27-ig

A titkos kastély Castel Sant'Angelo, XI. 20-ig

Torino

Organizmusok. A szecessziótól a bioépítészetig GAM, XI. 6-ig

Braco Dimitrijevic GAM, VII. 24-ig

Venecia

15. Építészeti Biennále Giardini, XI. 27-ig

Venecia, a zsidók és Európa 1516-2016 Palazzo Ducale, VI. 19-XI. 13.

A dogonok művészete Museo de Storia Naturale, VIII. 21-ig

Kortárs gyűjtemények Palazzo Fortuny, VI. 4-X. 10.

A plakát formái Fondazione Bevilacqua La Masa, IX. 4-ig

ROMÁNIA

Bukarest

A román dadaizmus MNAC, X. 9-ig

Az idő árnyéka MNAC, X. 9-ig

Zsenidás dilettánsok. Német szubkultúrák MNAC, VI. 26-ig

Bukaresti Biennále, VI. 30-ig

Kolozsvár

Mihai Plătică Galerie Baril, VI. 15-ig

Temesvár

Sophie Zénon: Ad Vitam Galéria Jecza, VI. 15-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona

Megcsinálni Afrikai. Kortárs afrikai dizájn CCCB, VIII. 28-ig

Madrid

Hieronymus Bosch Prado, IX. 11-ig

Caravaggio és az északiak Museo Thyssen-Bornemisza, VI. 21-IX. 18.



Wilfredo Lam Reina Sofia, VIII. 15-ig

Remekművek katarai múzeumokból Sala de Arte Santander, VII. 3-ig

SVÁJC

Bázel

Calder, Fischli&Weiss Riehen, Fondation Beyeler, IX. 4-ig

Genf

Visszarakva MAMCO, IX. 4-ig

Winterthur

Matt Mullican VI. 12-X. 16.

Zürich

Picabia retrospektív Kunsthau, VI. 3-IX. 15.

Akram Zaatar Kunsthau, VII. 31-ig

SVÉDORSZÁG

Malmö

Damián Ortega Kunsthau, IX. 25-ig

SZLOVÁKIA

Pozsony

Stano Filko SNG, VI. 24-IX. 18.

Félelem az ismeretlentől Dom umenia, VII. 3-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 FtA megjelent szövegek másodközlése csak az
Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet

© Szerzők

www.ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Következő számunk tartalmából

Befejezetlen művek a New York-i Metropolitanban

BERLINDE DE BRUYCKERE**MAURER DÓRA** a londoni White Cube-ban

Szegedi Táblaképfestészeti Biennále

**OROSZ PÉTER, ISKI KOCSIS TIBOR, KESERÜ KÁROLY,
TASI JÓZSEF, LOIS VIKTOR, BENCZÜR EMESE**

Számunk szerzői

BÁRDOSI JÓZSEF művészettörténész, a váci Tragor Ignác Múzeum
vezetője.**BOJÁR IVÁN ANDRÁS** művészettörténész, művészeti író.**BUBRYÁK ORSOLYA** művészettörténész, az MTA BTK
Művészettörténeti Intézet főmunkatársa.**FARKAS ZSUZSA** művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria
fotótárának vezetője.**GYÖRFFY LÁSZLÓ** képzőművész.**HEMRIK LÁSZLÓ** művészeti író, kritikus, a Ludwig Múzeum
munkatársa.**KONTSEK ILDIKÓ** művészettörténész, az esztergomi Keresztény
Múzeum igazgatója.**PAPP JÚLIA** művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti
Intézet munkatársa.**RÉVÉSZ EMESE** művészettörténész, a Rómer Flóris Múzeum
(Győr) munkatársa.**RÓZSA T. ENDRE** művészeti író, kritikus.**SINKÓ ISTVÁN** képzőművész, tanár, művészetpedagógus, művé-
szeti író.**WEHNER TIBOR** művészettörténész.

Tisztelt Szerzők!

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

Támogató



H · U · N · G · A · R · T

KÖNYVSOROZAT

KORTÁRS MŰVÉSZEK KISMONOGRÁFIA-KÖTETEI



Már 30 kismonográfia jelent meg a Hungart könyvsorozatban, amely kortárs képző-, ipar- és fotóművészek munkásságát dolgozza fel és mutatja be.

Megjelent kismonográfiák: BALLA ANDRÁS, BARABÁS MÁRTON, BUTAK ANDRÁS, CSERNUS TIBOR, DRÉHER JÁNOS, FEHÉR LÁSZLÓ, FÖLDI PÉTER, GAÁL JÓZSEF, HAGER RITTA, HARASZTY ISTVÁN, HARIS LÁSZLÓ, ILLÉS BARNÁ, KALMÁR JÁNOS, KONOK TAMÁS, KOPASZ TAMÁS, LOVAS ILONA, M. NOVÁK ANDRÁS, PÁPAI LÍVIA, PÉTER ÁGNES, POLGÁR RÓZSA, PRUTKAY PÉTER, REGŐS ISTVÁN, STEFANOVITS PÉTER, SZABÓ TAMÁS, SZEMADÁM GYÖRGY, SZURCSIK JÓZSEF, T. DOROMBY MÁRIA, TÓTH GYÖRGY, VÁSÁRHELYI ANTAL, ZSEMLYE ILDIKÓ

Ár: 1.995 Ft / könyv

Megvásárolható a kiadónál, a HUNGART Egyesületnél, vagy megrendelhető a www.hungart.org weboldalon.



HUNGART könyvbemutató, ArtMarket, Millenáris, 2015. október

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 TRAVI\$ 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

