

ÚjMűvészet

2018 december

ujmuveszet.hu

EZ nem
KUNSZT
elméleti melléklet



695 Ft

┌ Telített üresség: Molnár Sándor fehér képei ─ Forduló évek ─ B. A. úr X.-ben:
Gróf Ferenc kiállítása ─ Kiterjesztett biedermeier ─ Vetkező lányok ─ Saudek,
a rossz hírű férfi ─ Elméleti melléklet – Szakralitás a kortárs képzőművészetben ─

KERESZTES
DOROSI
SIRÓSA
CIPRIANUS
MŰVÉSZETI
KIÁLLÁS
VIGDÓ
GALLÉRIA
2016. I. 22.

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

igndó
VIGDÓ

*Telített üresség***Fehér – Fény – Üresség**

Molnár Sándor kiállítása

SINKÓ ISTVÁN 4

Túl a megmutathatón: egy művészetfilozófia realizációjaMolnár Sándor *Üresség* című kiállítása

KONDOR ATTILA 8

*Forduló évek***„Ne várjanak tőlünk valamiféle avantgardista programot”**

STÚDIÓ '58–89. A Fiaatal Képzőművészek Stúdiója retrospektív kiállítása

TATAI ERZSÉBET 12

Jelentések az első vonalból

Az Érdi Művésztelep alkotóinak tárlata

P. SZABÓ ERNŐ 16

A vonal természetéről

III. Országos Rajztriennálé

LÓSKA LAJOS 20

Ahol rend van...

Gróf Ferenc kiállítása

EGED DALMA 24

Mutató nélkül. B. A. úr X.-ben

Fiktív interjú Gróf Ferencsel

MULADI BRIGITTA 26

*Ez biedermeier?***Amerling, Waldmüller és a többiek**

Kísérlet egy elkoptatott fogalom újragondolására

KOVÁCS ÁGNES 30

*Vetkző lányok***A konyha színpadán**

Kovács Mihály: A szolgáló toalettje

ÉBER MIKLÓS 34

Picasso a nagyság sejtelmességében

Reflexiók Picasso toalett témájú képeire

SZABADI JUDIT 36

Egy rossz hírű férfi

Jan Saudek fotográfiái

P. SZABÓ ERNŐ 40

*Kiállítások***Térfoglalás**

Vojnich Erzsébet kiállítása

SZENTANDRÁSI-SÓS ZSUZSANNA 44

Megtanulni repülniCzigány Ákos *Vissza* című kiállítása

TELEK-NAY ÁGNES 46

Yatoo

Természetművészet Dél-Koreából

MECSI BEATRIX 48

Róma fénye Szent Márton hegyén

Szakralitás és művészet Pannonhalma monostorában

TOLNAY IMRE 50

*Olvasó***A sfumato mint életprogram**

Daniel Arasse: Leonardo

VASS NORBERT 52

A sziget 84 tételben

Gilányi Magdolna: A Margitsziget 19. századi képeken

FARKAS ZSUZSA 53

*Last Minute***Szellemi terek, szakrális éj-jelek...**Bereznai Péter *Konfirmáció* című kiállításához

NAGY ZOPÁN 56

...éjjeli bozótlakó titkos kertje

Szabó György kiállítása

NAGY T. KATALIN 57



Az acb galéria fővólalából. Fotó: Berényi Zsuzsa

A borítón látható mű (*Napóra*, 2016, beton, 80x80x70 cm)
GRÓF FERENC *Mutató nélkül. B. A. úr X.-ben* című kiállításának részlete. Az installáció megtekinthető a Kiscelli Múzeum templomterében 2016. XII. 31-ig.

Kísérletek és kísértetek

Szűcs Attila festészete

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum,
2016. december 15. – 2017. február 19.

A kiállítás a közelmúltra fókuszálva tekinti át Szűcs Attila festői praxisát. A közel száz művet felvontatott tárlat középpontjába a legújabb munkák kerültek, azok tematikai és technikai jellegzetességeiből bomlik ki időben visszafelé haladva az életmű egésze.

Szűcs Attila az egyik legjelentősebb közepgenerációs közép-kelet-európai festő, akinek pályája a szocialista rendszerek összeomlásának idején



© a művész és a Deák-Erika Galéria jóvoltából

SZÜCS ATTILA: Nappali a Kádár-villában, 2014, olaj, vászon, 190x240 cm

indult, és fontos szerepet játszott abban, hogy Magyarországon létrejött egy egyszerre médiumtudatos és politikai-kulturális értelemben is reflektált festészet az 1990-es évek végén. A 2000-es évektől kezdve Szűcs művészete olyan régiós festészeti trendekkel is párhuzamba állítható, mint a az új lipcsei iskola és a kolozsvári iskola, miközben a kulturális hagyományhoz és a festészet technológiájához fűződő sajátos viszonya e trendeken belül is sajátos helyet biztosít számára.

Interferencia

Csoportos kiállítás

Trafó Galéria,
2016. december 17. – 2017. január 29.

A Trafó Galériában megrendezett csoportos kiállítás a fiatal magyar művészet egyik potenciális nagy narratívájaként kínálkozó új absztrakt jelenségekre koncentrált, és annak tendenciáiban megfigyelhető párhuzamosságokra hívja fel a figyelmet.



SZENTESI CSABA munkája

A kiállító művészek, *Fridvalszki Márk*, *Kristóf Gábor*, *Kútvölgyi-Szabó Áron*, *Szentesi Csaba*, más-más módon közelíti meg az absztrakt leképzés formanyelvét, az absztrakció motivációja azonban annyiban mégiscsak közös, hogy mind a négyen zavart, interferenciát akarnak létrehozni a nézők befogadási rutinjaiban. A Lipcseben élő Fridvalszki Márkot (1981) bécsi pályakezdete óta foglalkoztatja a (poszt-) digitalitás és glitch esztétikája, ennek tükrében Fridvalszki absztrakt geometrikus motívumokkal operál, melyek „retrográd” technikai torzulásokon mennek keresztül művein. Kristóf Gábor (1988) talált tárgyakon, ipari eszközökön keresztül jut el az absztraktnak ható felületek poéziséig. Kútvölgyi-Szabó Áron (1985), a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának egykori szobrász szakos hallgatója, az absztrakcióban analitikus hálózati modelleket lát. Szentesi Csaba (1977) egyik legújabb ciklusa lényegében gesztusművészeti eszközökre épül, és papírtépek eredményeképpen alakul ösztönösen absztrakt formákká.

Árny a kövön

Ország Lili művészete

Magyar Nemzeti Galéria,
2016. december 17. – 2017. március 26.

A Magyar Nemzeti Galéria a magyar művészet meghatározó egyéniségeit feldolgozó kiállításorozatát folytatva a modern magyar művészet egyik legjelentősebb és legkülönlegesebb alakjának, *Ország Lili* (1926–1978) festőművésznének rendez kiállítást. A művész születésének 90. évfordulója alkalmat ad arra, hogy végre lerójuk adósságunkat, vele szemben, hiszen Ország Lili alkotásaiból még soha nem láthatott a közönség ilyen nagyszabású, a teljes életművet átfogó tárlatot.

A kiállítás több mint háromszáz művel mutatja be Ország Lili művészetét, és két különlegességgel



© Kolozsvári-vüliemérv

ORSZÁG LILI: Memento, 1957

is szolgál. Egyrészt – eddig még soha nem látott módon – hazai és külföldi analógiákkal, Paul Delvaux, Giorgio de Chirico, Vieira de Silva, Toyen, Kemény Zoltán, Bálint Endre és Vajda Lajos műveivel párhuzamban szemlélteti a művész látásmódjának alakulását. Másrészt Ország Lili elképzelésének megfelelően felépül a *Labirintus*, s bemutatásra kerül a teljes, ötven darabos labirintusorozat, mely eddig csupán egyszer volt látható, 1979-ben, Ország Lili emlékkiállításán.

Jelet hagyni

Kondor Béla gyűjteményes kiállítása

Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely,
2016. november 27. – 2017. február 12.

Kondor életműve alig több mint másfél évtizedet tesz ki, így művészetében nem lehet szigorúan vett alkotóperiódusokat, korszakokat vagy stílusokat elkülöníteni. A kiállítás ezért tartalmi szempontok szerint, motívumok, sorozatok és témák alapján épül fel: a klasszikus művészetre visszatérő angyalok, szentek, próféták és történelmi események mellett megjelennek saját korának izgalmas témái is, mint a repülés, a gépmont-



Magyar Nemzeti Galéria

KONDOR BÉLA: Bukás, Szent Antal megkísértése, 1966, olaj, vászon, 200x194 cm

rumok vagy az ember fokozatos elidegenedése az egyre inkább széteső világban. A kiállítás külön érdekessége a művész murális munkáit felvonultató terem, ahol az első vázlatoktól a végleges változatig együtt láthatja a közönség Kondor Béla szinte minden jelentős falfestészeti munkáját.

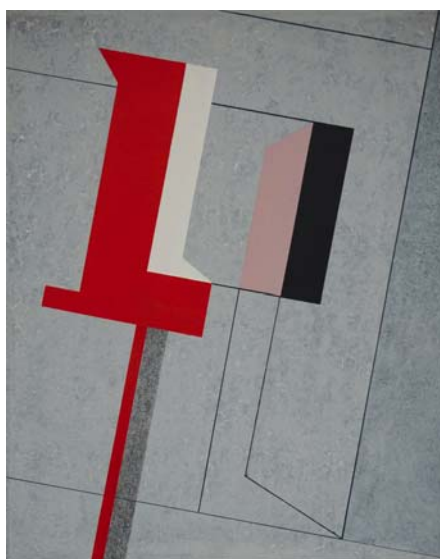
Kondor életművét közel 2000 festmény és grafikai lap alkotja, amelynek mintegy kétharmada a Magyar Nemzeti Galériában, a Petőfi Irodalmi Múzeumban és más, főleg vidéki múzeumokban, kisebb része magángyűjtőknél lelhető fel.

Megszerkesztett valóság

Geometrikus festészeti kiállítás

Polgár Centrum – Újpest Galéria,
2016. november 18. – december 12.

Megszerkesztett valóság a című a budapesti Újpest Galériában december közepéig látható kiállításnak, mely a hazai konstruktív festészet képviselőinek munkáiból ad a teljesség igénye nélkül ízelítőt. E festészeti irányzat hazánkban immár százéves hagyomány, s mint e tárlat is mutatja, eleven szellemi erőforrás ma is. A kiállítás célja, hogy a befogadó közönség számára közelebb



KONOK TAMÁS: Ludim Pigmentum 2

hozza a geometrikus festészetet meghatározó formavilágot, azt a sajátos gondolkodásmódot, melyet leginkább a belső rend és a letisztultság jellemez. Érdekes megfigyelni, hogy a redukált, elvont formák mennyi líraiságot, érzékiséget képesek magukban hordozni. A sokszínűségében is egységes képet mutató tárlat kiállító művészei: *Aknay János, Deim Pál, Dévényi János, Dobos Éva, Eőry Emil, Fajó János, Győrffy Sándor, Halmi-Horváth István, Jarmeczky István, Kéri Mihály, Konok Tamás, Matzon Ákos, Nagy Imre Gyula, Serényi H. Zsigmond, Sz. Varga Ágnes, Szathmáry József.*

Bevésődés

10 éves a Debreceni Nemzetközi Művésztelep

MODEM, Debrecen,
2016. november 27. – 2017. február 19.

A 10 éves Debreceni Nemzetközi Művésztelep 2016 nyarán a bevésoedés fogalmát vizsgálta a meghívott alkotók segítségével. Tárgyát (egyben a kiállítás címét) az etológiában és a pszichológiában ismert jelenségből kölcsönözte, amely egy adott faj számára kritikus periódusban bekövetkező tanulási és alkalmazkodási módszer leírására szolgál. A bevésoedés fogalmát tágabb társadalomtudományi kontextusban értelmezve, illetve a művészetre vonatkoztatva arra kereste a válaszokat), hogy az alkotók hogyan „alkalmaz-



PETTENDI SZABÓ PÉTER: Emlékmű

kodnak”, illetve opponálják az előre gyártott képek invázióját. A művésztelepi munka során olyan stratégiák, gyakorlatok kidolgozására és megvitatására törekedtek, amelyek ellene mennek a képkalkotói automatizmusoknak, illetve magának az automatizmus működésének rendszerére kérdeznék és mutatnak rá.

Kiállítók: *Fátyol Viola, Faa Balázs, Gyenis Tibor, Imreh Sándor, Mayer Éva, Miklós Szilárd, Pettendi Szabó Péter, Katharina Roters, Szolnoki József, Vékony Dorottya, Janek Zamoyski.*

Fehér – Fény – Üresség

Molnár Sándor kiállítása

Vigadó Galéria, 2016. X. 4. – 2017. I. 8.

SINKÓ ISTVÁN

A tiszta fény üressége, a csend, a halhatatlanság.

MOLNÁR SÁNDOR: A FESTÉSZET ÚTJA

Az életmű az utolsó megtervezett szakaszába lépett, sőt, mint a Mester nyilatkozta, befejezetett. Az *Üresség*-sorozat képei 2007 és 2016 között a festőjoga folyamatának végső állomásai. A Föld, Víz, Tűz, Kristály és Levegő elemek feldolgozása véget ért. A Levegő elem végső stádiuma az Üresség, melynek fehér fény színű képeivel találkozhat a néző a Vigadó Galéria termeiben.

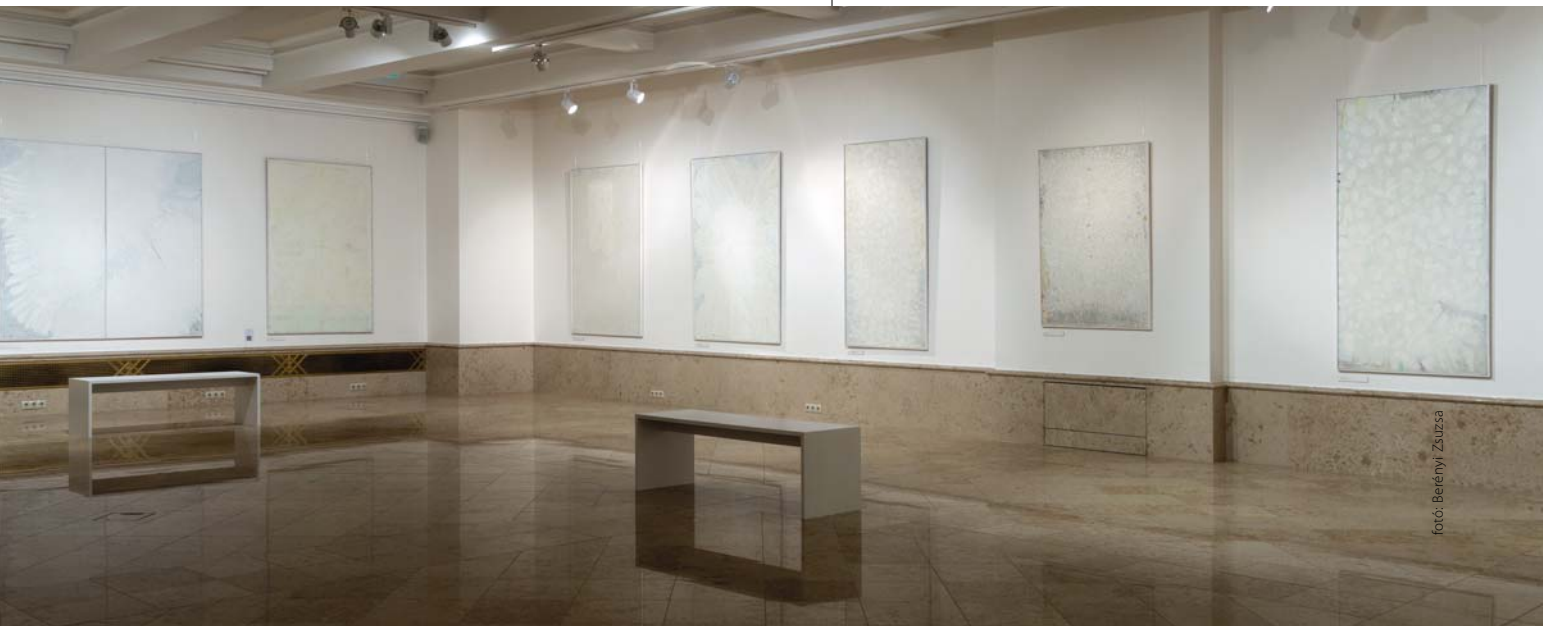
Molnár Sándor életműve a hamvasi filozófia mint sajátos valóságkép egy másik – képi – valóságba ültetésének fantasztikus kísérlete. Már Molnár képprogramjának is Hamvas Béla volt a névadója. Ő nevezte ezt a bejárható utat festőjogának. A ciklusokra bontható egyes szakaszok a világ elemeinek körüljárását, a weöresi „Teljesség felé” való törekvést szolgálják. Sehol az utóbbi évszázad festészeti törekvéseiben és oeuvre-jeiben ilyen fajta egyenes ívű programfestészetet nem találunk. Konzekvens gondolkodást, a filozófiát anyag-, szín- és formarendek egységébe foglaló rendszert csak a molnári életmű produkált. Nehéz ezt az utat együtt bejárni az alkotóval, fogódzót csak írásaiban ad (A festészet tanítása, 2007, A festészet útja, 2013), ugyanakkor a képnézés, -értelmezés sajátos magányában, a szubjektív energiáknak a kép irányából való befogadásában e szövegek segítenek, de nem pótolják a képekkel való „munkát”. Pierre Soulages így fogalmaz az alkotó és néző közös feladatáról: „A kép: teljes elkötelezettség, a

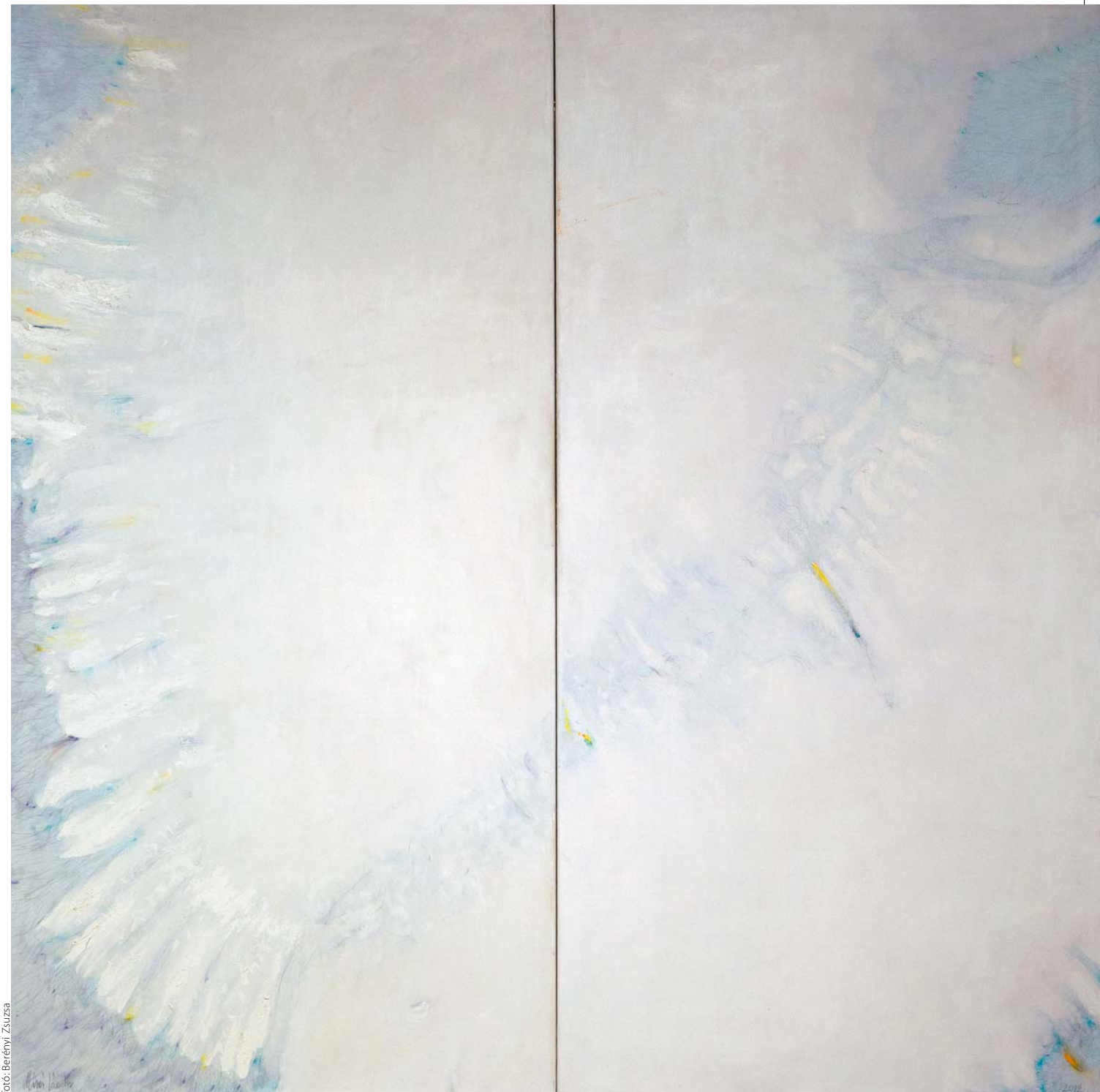
világ poétikus igazolása, melynek értelmezése aztán mindenestől a néző dolga. Nem kívánja tőle senki, hogy történést fedezzen fel benne... A festészet, ahogy én magasabb szempontból nézni próbálok, nem ellentéte ebben a tisztaságban a realista művészetnek. Nem önkényes, főleg nem formák tiszta játéka. Inkább folyamatnak látom, amely az embert s a világot egyszerre érinti, tehát a művészt csakúgy, mint a nézőt” (The Visual Art Today, Esleyan University Press, 1960).

Molnár képsorozatai inkább ikonosztázok egy-egy jogszakasz feldolgozásában. A külön-külön is értelmezhető, s egyben minden darabban az „Egészt hordozó” festmények alkotta műegyüttes válik, válhat egyértelműen a feldolgozandó világmodell kifejezőjévé. Ilyen értelemben a Múcsarnokban rendezett kiállításai (1981, 1997) az átadás-átérzés-megértés lehetőségét kínálták, egymás mellé rendelve a festőjoga addig megtett útjának szakaszait. Az egyes részek, mint például az Ernst Múzeumban bemutatott Kristályképek (2003) vagy a Sunjata a Budapest Galériában (2006) az ikonosztáz jellegét még inkább felerősítik. Együtt látni, láttatni a részek egészét: ez a mostani Üresség-tárlat egyik fontos üzenete is.

A tárlat egyetlen színnel, a fehérrel foglalkozik. Ám látnunk kell, hogy valójában ez a fehér a fény színe, ha úgy tetszik a fehér fényé, mely spirituális megvilágításba helyezi Molnár festészetét, azt az életművet, mely egyáltalán nem áll távol az isteni teremtés, alkotás és beteljesítés eszméjétől. Mint írja: „Isten határtalan, ragyogó fénye, az üresség”. Így szemlélve Molnár fehér festményeit elsőként a lux aetherna, az égi világosság (fény) juthat eszünkbe. Az a mindent beragyogó és betöltő teljesség, melynek ellenpontja vagy éppenséggel kiegészítője a totális kiürülés, a meditáció alfapontja, az Üresség.

Kiállítási enteriőr





fotó: Berényi Zsuzsa

Mindezt festői nyelvre fordítva: olyan fehér képeket szemlélünk, melyekben a szín értékei a világ színeiből visszahúzódnak fényteljesülnek. Molnár képei valójában nem fehérre festett vásznak – mint mondjuk Barnett Newman egynemű festményei –, inkább a színek teljességét magába forrasztó fehér intenzív látványát rögzítik. Ha közel hajolunk a festmények egyikéhez-másikához, felfedezhetjük a kékek, a rózsák, a halványzöldek, a nápolyi sárgák jelenlétét, s gyakran nemcsak a fehér rétegek alól előbukkanva, hanem a képfelület egy-egy pontján konkrétan is megjelenítve.

Mivel Molnár pasztózus festésmódja a vászon vastkos beborítását eredményezi, így az egyes színrétegek sem rétegezettek (lazúrosak), ahogy indokolt volna, hanem a spaklival, a széles ecsettel felhordott festékréteg formaként bukkan elő, itt-ott felsebezve az alsó rétegekben meghúzódó színeket. Akár a hó alól felbukkanó vagy a havon rajtamaradó korábbi évszakok színlelői, levelek, virágok, állattetemek. A képek létrehozásának módját, a teremtést Molnár egy percig sem rejti el nézői elől. Azt mondhatnánk, az anyaggal és az eszmével folytatott harcának jákobi menetét tanúságtételként tárja elének mindegyik képén. Szenvédély és eltökéltség, tudatosság és vívódás egyként felismerhető az üresség tablóján. Mint Wols említi egy írásában:

MOLNÁR SÁNDOR:
Sunjata No 194, 2012,
diptichon, olaj, vászon,
200x200 cm



foto: Berényi Zsuzsa

MOLNÁR SÁNDOR: Sunjata No 153 (Sugárzás), 2009, olaj, vászon, 200x130 cm

„A festészetnek olyan lehet a kapcsolata a természettel, mint egy Bach-fúga létrejöttének Krisztussal; nem utánzás, hanem hasonló módon teremtés.”

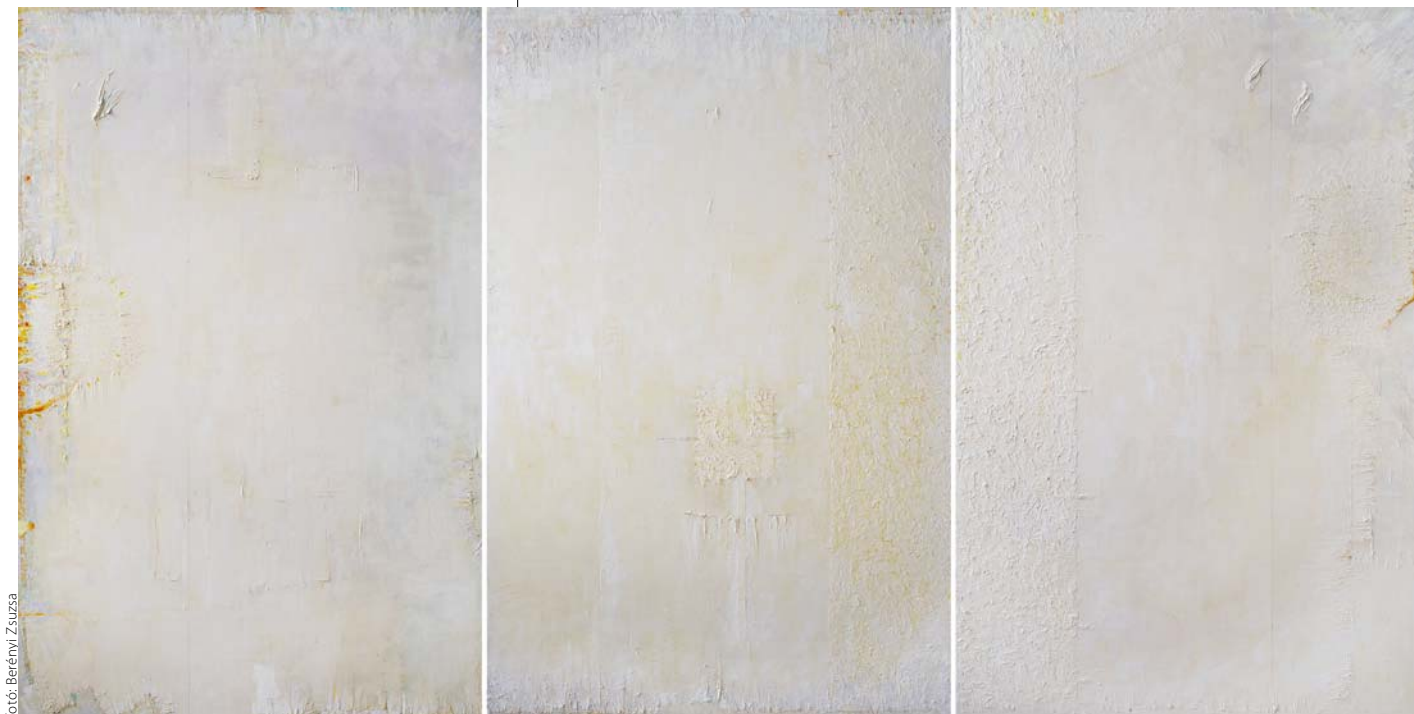
Az idézet egyben átvezethet minket a képek megértésének, befogadásának egy másik fázisához, a zenéhez. A teremtő zene, a „sacra musica” szinte a teljes festőjoga részeként, belső hallásunk erős impulzusaként jelentkezik a Molnár-életmű darabjaiban. Nem csupán Bach, de például Messiaen emelkedett dallamai, fúgák és korálok szólnak ki a képek rétegei alól. A *Sunjata*-sorozat 30 itt látható festménye e zeneiség és a festői nyelv találkozásának megrendítő pillanatait nyújtja a nézőnek.

A fehérrel való munkálkodás minden pillanatát eltölti a tudatosság, hogy az üresség a fény kifejeződése, „a

Gábor és Sulyok Miklós kurátori munkájában) egyetlen hatalmas fénydetonációvá. Azzá az ősrobbanássá, ahová Molnár visszatérni kíván, mondván: „Az ember egyetlen dolga, hogy fölszámolja önmagát, az utat, a célt. Nincs semmiféle létforma, se út, sem cél... Ami marad, az egyetlen szó: üresség... nincs más, csak az üresség, amelyről viszont nem mondható el sem az, hogy van, sem az, hogy nincs” (A festészet útja, 2013). Az életmű, úgy tűnik, ezzel a kiállítással lezárul, a Mester végére járt vállalt feladatának, s ezzel a gigantikus tárlattal befejezte vállalását.

Mindenképpen szólni kell még a kiállítás körülményeiről.

Elsősorban a rendkívül igényes, a nehezen reprodukálható fehér festményeket szinte színhelyesen közlő, informatív katalógust emelném ki azzal együtt, hogy az elegáns külső némileg zsúfolt belbecset takar (az idézetek szinte folyamatosan jelen vannak az üresen hagyható felületeken is). Keserü Katalin értő, a művészet-



foró: Berényi Zsuzsa

tiszta fény üressége”, melynek sugároznia kell minden egyes képen. Ennek a törekvésnek a jegyében a fehér szín számos megjelenését használja Molnár: a horgany, a titán és a cinkfehér variációit, s ez megjelenik a vásznon. Így a fehér ragyogása is biztosítva van. Az egyes képek tompább, ám rusztikusan festett felületét más vásznak érzékenyebb, áttetszőbb fehérjei ellenpontoszák. Molnár gyakran él a képmezőből kitüremkedő apróbb-nagyobb festékgöbök szinte raszterszerű elhelyezésével vagy az egy-egy vaskosabb impasto felületen végigszántó festőkés okozta mintázat kiemelésével. Ezek a megoldások a korábbi föld- és tűzképeknél is megjelentek már, itt azonban inkább idézet jellegűek – legalábbis megítélésem szerint. Így válik minden egyes festmény önálló és a másikkal reflektáló egészé. És maga a tárlat (Lajta

történeti áttekintésen és az összefüggések felmutatásán túlmutató empatikus tanulmánya mellett Buji Ferenc különös, filozófikus, kozmológiai és szakrális magasságokba helyezett írása adja a katalógus szellemi gerincét. A bevezetőben a két kurátor röviden értelmezi a tárlat létrejöttét, és gazdag bibliográfia egészíti ki az albumszerű kötetet.

Bár több kritikában illetem negatív véleménnyel a Vigadó Galériát mint képzőművészeti kiállításokra alkalmatlan terepet, most el kell ismernem, hogy – nagymértékben a kurátorok áldozatos és tudatos munkájának köszönhetően – ez a rendkívül fontos életmű méltó bemutatást nyert. Mind a puritán térelemek (a padok, a kis megépített boks) mind a tablók, a vitrin segítő, vezető és irányító módon támogatják a néző szemlélődését.

A 80 éves Mester méltó köszöntése e tárlat, ám a művekért, a fény és az üresség felemelő darabjaiért mi, nézők lehetünk hálásak.

MOLNÁR SÁNDOR:
Sunjata No 160, 2010,
(triptichon) olaj, vászon,
200x390 cm

Túl a megmutathatón: egy művészetfilozófia realizációja

Molnár Sándor *Üresség* című kiállítása

Vigadó Galéria, 2016. X. 4. – 2017. I. 8.

KONDOR ATTILA

Az *Üresség* című kiállítás fehér képeit egészen finom árnyalatkülönbségek vibrálása tartja az érzékelhetőség határán – formák és színek emlékei. Vajon most olvadnak vissza a reminiscenciák a fehér fény egyetemességébe, vagy éppen előlépnek onnan?

MOLNÁR SÁNDOR:
Sunjata No 154 (Szív), 2009,
olaj, vászon, 200x200 cm

A kiállítás a néző teljes jelenlétét kéri. Ez az aktivitás alapjaiban tér el a mindennapi élet szokásos cselek-

vési módjaitól. *Molnár* tudatosan utolsónak szánt korszakának festményeit látjuk. A festő pontosan jelzi, milyen belső mentális feltételekkel lehet befogadni e műveket:

„Hogyan nézzünk üres képeket? Úgy, hogy kiüresítjük a tudatunkat. Nem próbáljuk értelmezni vagy összehasonlítani semmivel, sem a tárgyi világgal, sem a racionális, fogalmi



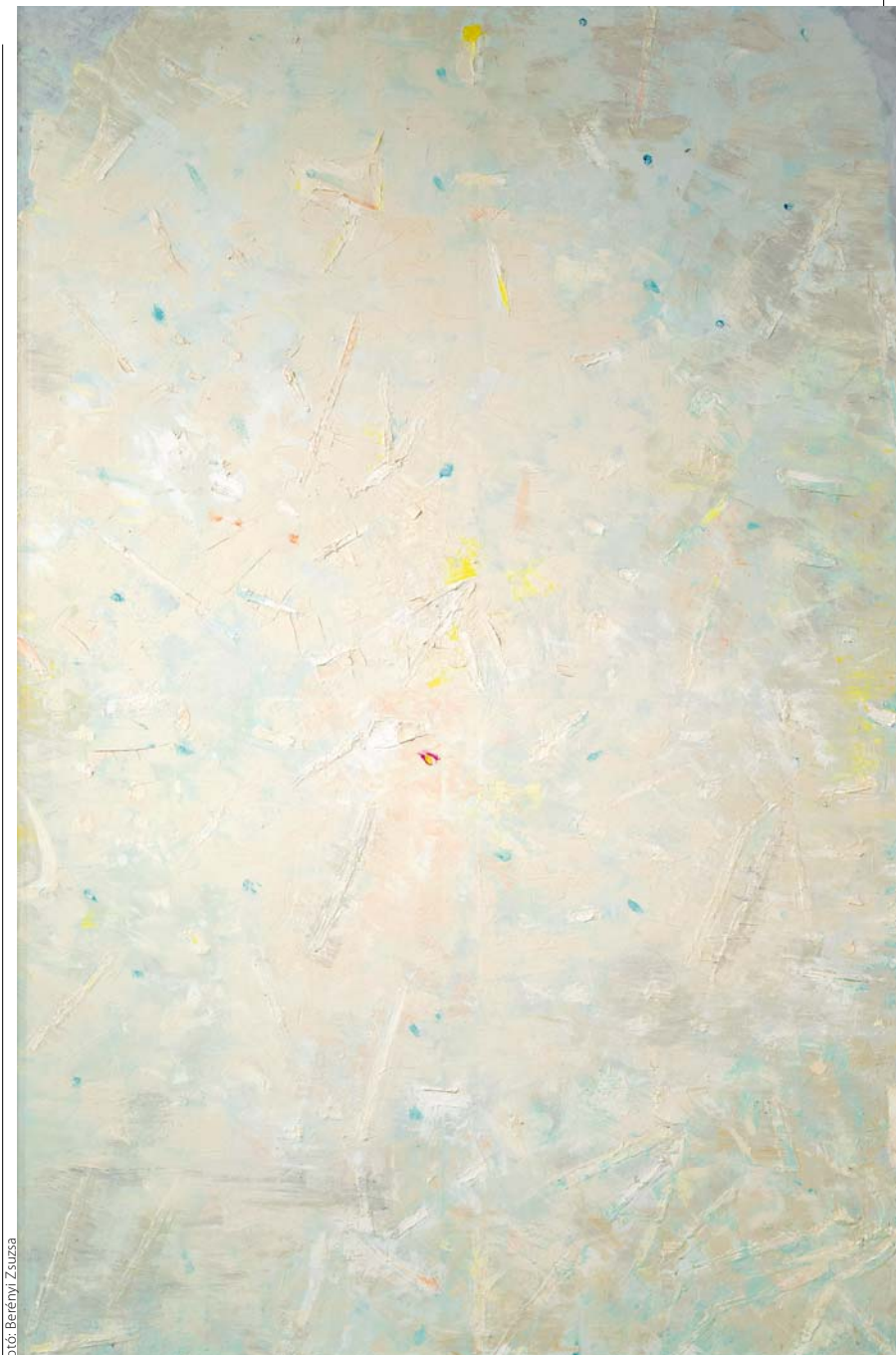
világgal. Kiüresítjük érzelmi világunkat, megszüntetjük az érzelmi hullámzást. Kiüresítjük az érzékelést, nem figyelünk a tárgyi világra (...). Ha sikerült kiüresedni, csak a képre nézzen, ne pislogjon, hagyja, hogy a kép üressége teljesen áthassa, és lényét kiüresítse, akkor utat talál a kép ürességéhez. Az üres képen nincs tárgy, főleg benne ilyen keresni, nincs életcél, életmohóság, nincs gondolat. Aki ilyesmit keres, az az ürességgel nem találkozik, vak marad, Isten szemével nem lát. Aki az ürességgel azonosul, az megnyugszik. Csend veszi körül, megszűnik minden akarat, nem akar többé semmit, nem tud semmit, nincs semmije, önmaga sincs. Nincs más, csak a lüktető üresség, amely úgy lüktet, mint a szív, de benne nem a vér, hanem a fény lüktet.”

Végül a nagy középkori keresztény misztikus gondolkodót, Eckhart mestert idézve a szemlélődést betetőző tapasztalat leírásával szolgál: „Az én szemem Isten szeme, egy szem, egy látás, egy megismerés, egy szeretet.”

A festészet és a meditatív tradíciók

A Molnár által leírt mentális feltételek csak akkor tűnnek szokatlanoknak, ha valaki a jelenben elterjedt technokrata és fogyasztói szemléletre korlátozza perspektíváit. Cseppet sem könnyű feladat e metódust követni, mivel ezek az egyszerű és világos szavakkal leírt műveletek nagyon közel állnak a radikális belátásokon alapuló meditációs hagyományok gyakorlataihoz. Ezek közé sorolható többek között a japán zen, a tibeti dzogcsen, a hindu advaita vedanta vagy a kevésbé ismert kasmíri saiva tradíció, amelyeket egyaránt „közvetlen szellemi útnak” neveznek, és amelyek csak azon kevesek számára járhatóak, akik felkészültek rá. A hegymászás hasonlatával élve, ahogy előképzettség és gyakorlat nélkül nem mászhatja meg senki a magashegységek csúcsait, úgy a kontempláció végső tapasztalatainak is komoly feltételei vannak.

Mielőtt érintenénk azokat a metafizikai teóriákat, amelyek Molnár „ürességfestészetének” elméleti és gyakorlati alapjaival összefüggésbe hozhatóak, tisztázni kell egy kérdést, amely joggal vetődhet fel az olvasóban és a kiállításlátogatóban. Amikor Molnár azt mondja, nyitottan, „elengedve minden elvárást”, „hasonlítgatás nélkül”, áramló figyelemmel kell szemlélni a képet, akkor felmerülhet, hogy miben különbözik a festői arte factumként létrehozott „üresség” szemlélése attól, mint amikor a zen gyakorló meditáció közben valamilyen semleges felületen, például a padlón pihenteti nyitott tekintetét?



FOTÓ: Berényi Zsuzsa

A kiállításon látható képek egyáltalán nem semleges közegként hatnak. Valójában még csak nem is követelnek feltétlenül „meditatív előképzettséget”. Egyszerűen csak nyitottnak kell lennünk. Csak engedni, hogy a szinte észrevétlen, finom különbségek a festmények „színes fehér” felületein a szemlélő néző mentális terét észrevétlenül mozgásba hozzák. A festő csak így tudja átadni azokat a másképpen ki nem fejezhető tapasztalatokat, amelyeket maga is a hasonlóan nyitott, minden fogalmi gondolkodást, „életmohóságot”, ambíciót magából kiüresítő szemlélődések során ért el. Ugyanis Molnár üres képei magukon viselik az elmúlt több mint fél évszázadban egyedülálló következetességgel megvalósított festői programban egymásra épülő szellemi műveletek nyomait. Szubtilis módon áthatja őket az, amit egyik elméleti munkájában¹ a művészet titkos geometriájának nevez. Ezért elég nyitottnak lenni, hogy a kontempláció lételemelő és megrendítő tapasztalatával távozzunk a tárlatról.

MOLNÁR SÁNDOR:
Sunjata No 117 (Robbanás), 2008,
olaj, vászon, 200x130 cm



Foto: Berényi Zsuzsa

MOLNÁR SÁNDOR:
Sunjata No 236, 2016,
olaj, vászon, 150x100 cm

A valódi kérdés tehát az, hogy képesek vagyunk-e egyszerre gyermekien tiszta, ugyanakkor hosszan kitartó és tökéletes koncentrációval szemlélni. Mivel manapság a szemlélődő attitűd egyáltalán nem magától értetődő, ezért talán nem lesz felesleges a művészet és a metafizika közötti kapcsolat néhány elméleti és gyakorlati kérdését megvilágítani.

A festészet mint metafizikai megvalósítás

Először is tisztázni kell, hogy a meditációs módszerek teóriáit nem valamiféle kódos idealizmus kreálta, hanem a legégetőbb emberi tapasztalat, a szenvedés végső, ontológiai okának megszüntetése miatt nyilatkoztatták ki őket. E hagyományok a metafizikai felébredés vagy megszabadulás célját követve születtek meg. Hiteles gyakorlóiak az anyagi érvényesülésről lemondva olyan szellemi elitet

képeztek, amelyre a társadalmi elit és az egész nép mégis útmutatóként tekinthetett. Gyakorlataikat pedig a szenvedő lények lelki és testi szükségletei szerint alkották meg, ezért a kontemplatív hagyományok valójában sohasem szakadtak el a társadalomtól.

Az elme kiüresítése, az érzelmek hullámzásának megszüntetése valójában olyan feladatok, amelyek megértéséhez és helyes gyakorlásához egy egész élet szükséges még akkor is, ha egy kontemplatív hagyományban születik valaki. Fontos tudatosítani, hogy a tradicionális társadalom felépítménye egyfajta előkészítésül szolgálhatott a meditatív munka számára. Molnár Sándor számára a társadalmi környezet nem adhatta meg ezeket a feltételeket, viszont megadott neki valami olyan, amit a szemlélődő hagyományokban a legkritikább és legfontosabb szellemi értékek között említenek. Képes volt tanítvánnyá válni. Ez a meglehetősen enigmatikusan ható kifejezés, „tanítványnak lenni”, sokaknak talán misztifikációnak tűnhet. Mivel nélküle egyáltalán nem érthető meg sem Molnár alakja, sem életműve, megpróbálom jobban megvilágítani a kérdést.

Hamvas Béla jóval több volt a számára idősebb, atyai barátnál. Molnár visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy elsősorban életpéldát jelentett számára. Hamvast egész korai korszakától az általa megismert és felismert szellemi igazságok életében való megvalósítása érdekelte. Ezért hajlandó volt lemondani mindenfajta társadalmi előnyről – egzisztenciálisan –, lényeg centrumával kapcsolódva a szemlélődő hagyományokhoz. A metafizikai realizáció gondolatát követve lett Molnár Sándor Hamvas Béla tanítványa. Ez az, amiből Molnár művészete és teóriája – és minden valószínűséggel személyes élete is – táplálkozik. Ebből született a festőjoga programja, amely egyben – Hamvas kifejezésével élve – élettervet is jelent a festő számára. A most látható kiállítás a festőjogát mintegy betetőzi, és egyben meg is haladja.

Azért fontos ezt hangsúlyozni, mert egy szigorúan megírt program sokakban kételkedést ébreszthet – vajon lehet-e egy életre előre meghatározott „menetrend” szerint jó képeket festeni? Az pedig még szokatlanabb, hogy egy művész nemcsak hogy előre meghatározza a néző számára az esztétikai tapasztalata feltételeit, de lényegében magát a tapasztalat eredményét is kijelöli neki. Hol marad akkor az interpretáció szabadsága? Valójában nem sérti meg ezt, mert nem is érintkezik vele. Az, amit általában szabad interpretációnak hívnak, a relatív szabadság világában van, amely alá van vetve a pszichológiai altalaj – a szeszélyek, hangulatok, önző érdekek – zsarnokságának. Ezért sokszor nem több önkényes véleménynél. Vagyis távolról sem valódi szabad akarati aktusból származik. A metafizikai realizáció szabadságkonceptiója messze túltekint ezen. A szabadságtapasztalat elnevezése Molnárnál: üresség.

Üresség. A megmutathatatlan jele

Molnár ugyanakkor pontosan tudja, hogy azt a végső metafizikai tapasztalatot, amely túl van minden megnyilvánuláson, egyáltalán nem lehet megmutatni, leírni, fogalmak és képek közé zárni. Csak utalni lehet rá. Szerinte a festmény kiűrtése is csak ilyen utalás. Bár a múlt század elején Malevics Fekete négyzetével megjelent a tárgy nélküli festészet, később pedig sokan, többek között Yves Klein, Barnett Newman, Mark Rothko, Josef Albers tematizálták a képzőművészetben az ürességet, az európai közbeszéd az üresség fogalmát mégis szinte csak negatív értelemben használja a mai napig. Ezért meg kell válaszolnunk a kérdést: hogyan közelítheti meg a néző magát az üres kép gondolatát?

Aquinói Szent Tamás, Eckhart mester vagy Keresztes Szent János – akik nemcsak a kereszténységnek, hanem a nyugati kultúrtörténetnek is meghatározó gondolkodói voltak – azt mondják, hogy a „valóság” az idő törvényének alávetett dolgokon túl kezdődik, amelyre megfelelő szavak híján csak utalni tudunk. A lényeget tekintve tehát nem valamiféle megfosztottságról van szó, hanem egy kifejezhetetlen többletről.

Egy 14. századi hindu metafizikai szöveg, a Panchadashí² egyik hasonlata még jobban megvilágítja Molnár ürességfestészetét. Képzeli el, hogy az univerzum egy hatalmas festmény, amelynek alapja – akár a festmény mögött a vászon – a láthatatlan Brahman, az Abszolútum. A látható és érzékelhető ebből az alapból bomlik ki, és ebbe tér vissza. E hasonlatot tovább árnyalhatjuk egy másik nézőpont figyelembe vételével. A tradicionális indiai zenében a tamera nevű hangszer egyenletes,

méhzümmögéshez hasonló hangja adja meg az alaphangot. Ebből bontakozik ki és ide tér vissza minden hang. E zenei háttér „meditatív funkciója” arra a primordiális hangra „emlékezteti” a hallgatót, amit a hindu metafizika Shabda Brahmanként, vagyis hangként megnyilvánuló Abszolútumként nevez meg. Természetesen az indiai zene is kivált érzelmi állapotokat a hallgatóból, de mivel szoros kapcsolatban áll a náda jóga, vagyis a hangok és a zene jógájának hagyományával, az érzelmeket nem passzív állapotokként kezeli, hanem megismerhető és uralható tudatállapotként tekint rájuk. A hangközöket és magát a zene anatómiáját megfelelőbe állítja az emberi test egyes pontjaival és a tudat centrumaival. Vagyis a zene jógájában járatos nemcsak kiváltani képes a különféle érzelmeket, de képes lecsillapítani és tökéletes nyugalommá is változtatni azokat.

Abhinavagupta,³ a 10. században élt kasmíri gondolkodó, a jóga-filozófia kimagasló alakja szerint az, aki egy csodás zeneművet hallgatva nem emelkedik felül hétköznapi tudatán, az „menthetetlen” – alkalmatlan a meditációra –, mivel „nincs szíve”. Fontos jól értenünk e kijelentést. A szív a hindu metafizikai lélektanban nem az érzelmi élet, még kevésbé a szentimentalizmus metaforája, hanem a legmagasabb szellemi centrum és tudatállapot tapasztalata.

Molnár Sándor festészeti útját járva a tradicionális kontemplatív hagyományokkal párhuzamba állítható rendszer megteremtésén fáradozott. Munkája eredményeként nem csupán azt ismerte fel, hogy az alkotómunka eredendően a fogalmakon és képeken túli valóságra irányul, hanem ürességfestészete által úgy tudta megvalósítani a képeken túli tapasztalatát, hogy azok a néző fölemelkedését és megvalósulását is szolgálják, felébresztve bennük azt a szervet, amelyben „nem vér, hanem fény lüktet”.

Jegyzetek

- 1 Molnár Sándor: A festészet tanítása. Semmelweis Kiadó – Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2007, 117.
- 2 Swami Krishnananda: Philosophy of Panchadasi, Divine Life Society, Shivanandanagar, 1983.
- 3 Dr. Bettina Bäumer: The Lord of the Heart: Abhinavagupta's Aesthetics and Kashmir Saivism. In: Religion and Arts (Boston) 12, (2008), 214–229.

Kiállítási enteriőr



„Ne várjanak tőlünk valamiféle avantgardista programot”¹

STÚDIÓ '58–89. A Fialat Képzőművészek Stúdiója retrospektív kiállítása

TATAI ERZSÉBET

Budapest Galéria, Lajos utca, 2016. X. 19. – 2017. I. 8.

I.

A plakátok, festmények, szobrok, jegyzőkönyvek, visszaemlékezések, fényképek rendezett sora a Kádár-rezsim idejéből vajon mit mond el nekünk? Harminc év művészetét vagy annak egy speciális szeletét látjuk? Intézménytörténet elevenedik meg, vagy egyféle alkalmazott grafikatörténet? Egy művészettörténeti kutatás módszertanába nyerhetünk betekintést?

Zombori Mónika, a kiállítás kurátora a képek, szövegek tekintélyes mennyiségét szisztematikus alapossgal kutatja és dolgozza fel; amit a Budapest Galériában elénk tár, az a kutatómunkájának eredményeiből létrehozott vizuális felület.² A Fialat Képzőművészek Stúdiójának 30 éves történetét bemutató kiállítás olyan művészettörténeti elbeszélés, amely intézménytörténeti dokumentumok és válogatott műalkotások nyelvén egyaránt szól művészetről és művészeti intézményről; olyan amalgám, melyben a dokumentumok legalább annyira a művészet konstitutív részei, mint amennyire a műtárgyak a művészeti intézmény aktív megalkotói.³

A Lajos utcai kiállítóház öt földszinti helyiségében a kurátor a Stúdió mintegy három évtizedes működésének dokumentációs anyagát szigorú kronológiában rendezte el (10-10 év egy-egy szobában) úgy, hogy a falon a Stúdió éves kiállítási plakátjai mellé csoportosította a rendelkezésre álló fényképeket, katalóguscímlapokat, visszaemlékezéseket – fókuszált rendet teremtve

befogadhatóvá tagolta a temérdek anyagot. 1972-től, a Stúdió Galéria⁴ létrehozásától kezdve rendre felsorolta a galéria minden aktuális évi kiállítóját, az 1970-es és 80-as évek szobájában (ettől kezdve már rengeteg anyag áll rendelkezésre) külön tárlókban helyezte el az egyéni kiállítási katalógusokat.

Az „elő”-szobában, a rövid bevezető szöveg mellé két „bemelegítő” vetítést tett: az egyik a stúdiós kiállításokról készült fényképek, a másikon olyan meg nem valósult plakáttervek reprodukciói peregnek, melyeket az éves stúdiós kiállításokra terveztek.

Az utolsó szobában pedig két, mélyfűrásként értelmezhető együttes kapott helyet: az egyik az 1985-ös „portréprojekt” mintegy kilencven önarcképpel, mely a Stúdió-kiállítást előkészítő bizottság tagjainak (Bakos Katalin, Gémes Péter és Orosz Péter) felhívására jött létre.⁵ A másik a 2015-ös budapesti Off-Biennálén⁶ Zsikla Mónikával közösen megrendezett kiállításrészlet megismétlése,⁷ egy analitikus munka vizualizált eredménye a Kádár-kori cenzúra természetéről.

Az emeleten kapott helyet 60 művész munkája, a Stúdió valamivel több mint ötszáz alkotásból álló műgyűjteményéből való válogatás az 1975–89-es időszakból.⁸ Ez a szűkítés annak köszönhető, hogy a Stúdió gyűjteményének korábbi anyaga a Magyar Nemzeti Galériába került, feltehetően 1979-ben és 1984-ben.⁹ Az emeleti folyosón pedig a Stúdió-kiállítások eredeti plakáttervei terítik be a falakat, mintegy átmenetet képezve a „dokumentumok” és „műalkotások” között.

A kiállításon a bevezetésen és a képaláírásokon kívül mindössze négy, a legszükségesebb szorítókuratori magyarázat olvasható – ekképp az enyhén szólva nincs túlinterpertálva.

Kiállítási enteriőr



II.

Nincs mézesmadzag, a kiállítás nem keres kegyeket, viszont informatív és gazdag, a ma megszokott „csábító” koncepciók helyett egyszerűen a Fiatal Művészek Stúdiójának történetét dolgozza fel (horribile dictu!) időrendben – így pontosan annyira érdekes, mint maga a Stúdió története. A műfaji kategóriák határozott, éles és szigorú elválasztása összevág a kiállítás rendezésének aszketizmusával, áttekinthetőségével. Mintha szembe menne az aktuális lázal: nincsenek kényszeresen elhelyezett határeszközök (hangulatfestő zene a korszakból, kis interaktív játék a sarokban – miről is? kinek is? mi célból?). A rózsaszín falak, a fekete kamrákban fekete feliratok esztétikája helyett egyfajta funkcionalizmus uralkodik, némileg emlékeztetve a 70-es években megvalósított, tudományos igényű kiállítások rendezési logikájára. Ugyanakkor a kisebb szobrok összerelése egy karámba, az érmek egy helyen, egy vonalba sorakoztatása, a lineáris rend dominanciája – egy korábbi módszer perfekt idézése a leheletnyi túlhajtás érzetével – távolságot teremt.

Miközben eláraszt a kiállított anyagból ömlő információ, a kiállítási egységeket, a műalkotások teremt nem kísérik magyarázó feliratok.¹⁰ A kurátor sokat bíz a látogatóra, és (jó okkal) bíz a kiállított anyag erősségében,



foto: Berényi Zsuzsa



foto: Berényi Zsuzsa

önmagyarázó erejében, ám emiatt nehéz ez a terep, a kiállítás nem adja könnyen magát. Az elszánt, figyelmes és némileg felkészült látogató számára azonban, ahogy kezdi „olvasni” a műalkotásokat és látni a dokumentumokat, azok megszólalnak, és egymás viszonyában kezdenek értelmeződni.

Talán egy általánosabb intézménytörténet iránti érdeklődés lehet az oka annak, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetemen is éppen ebben az időszakban, december 4-ig volt látható a Forradalom előtt. A Képzőművészeti Főiskola 1945–1956 között című kiállítás (kurátorok: B. Majkó Katalin, Révész Emese). Másfajta intézmény, másfajta feldolgozásmóddal, másfajta logikával és tökéletesen más arculattal, de a tágabb témájuk mellett (fiatalok képzőművészete) tudományos igényességük és alaposságuk is összeköti őket. A kettő ráadásul korszak szerint is csaknem összeér: míg a főiskolai kiállítás feldolgozott korszaka 1956-ig terjed, addig a stúdiós 1958-ban indít, mintha folytatás lenne – a kis hézagnak pedig bátran tulajdonítsunk apró szimbolikus jelentőséget.

III.

„A Stúdió a hivatalos intézményrendszer részeként művészetpolitikai szervezetként jött létre...”¹¹ A kiállításon a Stúdió történetének alapvető információihoz lehet jutni: mikor rendeztek éves kiállítást a stúdiósok munkáiból, kik rendezték és nyitották meg azokat, kik állítottak ki a Stúdió Galériában; ezt kiegészítik az egykori stúdiósok emlénye¹² és a cenzúra egyfajta működésének aprómunkája. Meglepő izgalom a dokumentumanyag vizuális arculata jelentett: egyféle grafikatörténet állt össze a kiállított plakátokból (és katalóguscímlapokból), hozzájárulva 30 év vizuális kultúrájának megismeréséhez, beleértve az évek során bekövetkezett változásokat is. Nem kis örömmel járt az a felfedezés, hogy – talán a rendezés tisztaságának is köszönhetően – a Stúdióban és környékén akkoriban színvonalas, korszerű, friss grafikai világ bontakozott ki: a 60-as évek

SZÉCHY BEÁTA:

Allegro, 1981,
cérna, papír, 30x40 cm,
Fiatal Képzőművészek Stúdiója
Alapítvány gyűjteménye

VÁRNAGY ILDIKÓ:

Megtartva és elbocsájtva, 1979,
bronz, 65x40x40 cm,
Fiatal Képzőművészek Stúdiója
Alapítvány gyűjteménye



fotó: Berényi Zsuzsa

KUNGL GYÖRGY: Katicák kapuja, 1989, akvarell, 73,5x51 cm, Fialat Képzőművészek Stúdiója Alapítvány gyűjteménye

ILLYÉS ANTAL, GYULAVÁRI PÁL, CSÍKVÁRI PÉTER, ESKULITS TAMÁS, JANZER FRIGYES, TRISCHLER FERENC, LISZTES ISTVÁN, RAJKI LÁSZLÓ, SEREGI JÓZSEF, TORNAY ENDRE ANDRÁS munkái

elején modernista, a végén pop artos plakátokkal, a 70-es években a legváltozatosabb vizuális ötletekkel majd az „új eklektikának” megfelelő képi világgal – köszönhetően olyan egyéniségeknek, mint *Lakner László, Kemény György, Pócs Péter* és *Orosz István*. Intézménytörténeti kiállításokon, tehát ebben az esetben is,¹³ elkerülhetetlenül illusztratív szerepbe kényszerülnek a műalkotások. Névsorok, plakátok, fekete-fehér fényképeken látott, ma már ismeretlen arcok és írógépelt feljegyzések halmaza után (általuk megvezetve) nem könnyű másképp látni az alkotásokat, mint kissé divatjamúlt tárgyként, pusztá kordokumentumokként. De ha vesszük a fáradságot, és elkezdjük nézni a képeket mint esztétikai tárgyakat és mint kordokumentumokat együtt – két nézőpont között oszcilláló figyelemmel –, akkor megnyílnak a munkák, és kilépnek a rájuk osztott szerepből. Annál is inkább, mert a „pusztá dokumentum” csupán a mindent dokumentummá avató archivátori tekintet fikciója, illetve a dokumentálási mánia agyréme. Természetesen kordokumentumok is ezek a művek, és mint ilyenek is érdekesek – így, sűrűn egymás mellett a Lajos utca szobáiban. Végigmérve, hogy mennyit változott a művészet az 1970-es évek közepétől a 80-as évek végéig (például egy expresszív saját nyelv keresésének igyekezetétől egy kísérletező és eklektikus változatosságig, mondjuk *Tamás Noémi Zápor* című festményétől *Kungl György Katicák kapuja* című képéig), és hogy mégis mennyire egységesítően vonja be őket a szürke homály. Nem az unalom és avíttág kicsapódott füstje, hanem a melankólia köde. És itt nem sokat érő vigasztalás a történelmi dokumentumként való létezés. A műtárgy lét melankolikus – Michael Ann Holly érvelé-



fotó: Berényi Zsuzsa

sében,¹⁴ de nem csak a hányatott sorsú tárgyaké az (mint ez esetben: a raktárban senyedőké). Melankóliájuk az elhagyatottságból fakad: abból, hogy a kor, amelyben létrejöttek, és eleve voltak, elmúlt; eltűnt az őket éltető, értő, használó, nekik létjogosultságot adó akarat és tudás, és egyedül maradtak, mint sziget az ismeretlenségben, társak, környezet nélkül – megfajtásra (új környezetre, törődésre) váró jelek. Kiszakadva korukból, némán állnak (függenek a falakon) – a Budapest Galériában a kiállítás szólítja meg őket, maga a kronológia.¹⁵ Bár ez nem az az alkalom, ahol a képekkel kéne foglalkozni, mégis, felvázolt helyzetük feljogosít, sőt hív arra, hogy ezt tegyék. Érdemes megfigyelni *Tölg-Molnár Zoltán* érzéki absztrakt *Régi képét* finom, visszafogott festőisége miatt (1979), *Várnagy Ildikó* *Megtartva és elbocsátva* című bronzszobrát (1979), amelyben a kapcsolatok örök kérdését fogalmazza meg a 70-es évek Magyarországn korántsem bevett nyelvezetén. Vagy *Széchy Beáta* *Allegróját* (1981), melyben a hagyományos ikonográfiát (zenélők) nem sértette fel a mű új és izgalmas műfaja, a párhuzamos képsíkok felszakítása, és a varrás technikája felülírja, bonyolítja a képet. Néhány mű (számunkra már) pontosan azt dokumentálja, hogy mennyire és hogyan lehetett itt akkor politikai művet kiállítani úgy, azzal a sajátos minőséggel és érdekességgel, hogy az az épp akkor élt megfigyelőknek pontosan ájtott. Ilyen a hivatalosan gerjesztett Petőfi-álkultuszon vagy a szűken mért és (ön)cenzúrázott médián való ironizálás – *Pócs Péter* *Keressük Petőfit* (1982), *Hegedűs 2 László* *Kossuth Rádió Budapest* (1983). Bár a kiállítás honlapján ígértek ellenére¹⁶ részletek nem nagyon derültek ki a válogatás mikéntjéről, az azonban biztos, hogy a Hegyi Lóránd által menedzselte, felszabadult festőiség hiánya is hozzájárul az összkép melankóliájához, a történelmi távolság, az elfeledettség és talán az amúgy is meglévő szomorúság mellett. De a függeléként önálló blokkban elhelyezett festmények, szobrok, objektumok és grafikák – lehet, hogy a magukra hagyottságuk¹⁷ vagy viszonylagos számosságuk okán¹⁸ is – illusztratív szerepüket elhagyva önmagukért is szólnak.

Jegyzetek

- Zombori Mónika 1958-ból idézi D. Fehér Zsuzsát. Zombori Mónika: Stúdió-kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. 1. rész: A hatvanas évek. *Artmagazin*, 82. 2015/8, 32.
- Önkénteseiből álló csapatával együtt hatalmas anyagot mozgatott meg, tudományos feltárási eredményét a Stúdió Archivum internetes felületén adja közre: <http://studioarchivum.tumblr.com/> (letöltés: 2016. november 26.), a Stúdió történetéről írott tanulmányait az *Artmagazin*-ban közölte. Lásd Zombori Mónika: Stúdió-kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. 1. rész: A hatvanas évek. *Artmagazin*, 82. 2015/8, 32–37; 2. rész: A hetvenes évek. *Artmagazin*, 83. 2015/9, 60–65; 3. rész: A nyolcvanas évek. *Artmagazin*, 84. 2015/10, 58–65.
- A művészet nemcsak hogy intézményfüggő, hanem maga az intézmény. A konceptuális művészet óta – Benjamin D. Buchloh értelmezésében, ahogy azt az *Art and Language* elgondolta – az intézmény mint műalkotás egzisztál/hat, a művészet – a műalkotásokkal – pedig mint (művészeti) intézmény.
- A galéria a megnyitásától kezdve 1994-ig a Bajcsy-Zsilinszky út 52.-ben működött.
- „ÖNÁRCKÉP” címmel felhívással fordulunk Hozzátok, Mindenkihez szöveg. A teljes tagságtól A-tól Z-ig névsor szerint, egy blokkban szeretnénk kiállítani 1-1 darab A/4-es lapot. Ez a gondolat azt célozza, hogy t. i. a lehető legteljesebben, végre egyszer együtt



for: Berényi Zsuzsa

lássuk egymást, és egyszerűségével kikerüljön anyagi vagy időbeli nehézségeket, ugyanakkor valamit mindenki legyen művészetét, a képzőművészetről való gondolkodását illetően. Az anyag a kiállítás után együtt marad, és a Stúdió archívumába kerül” – szöveg a felhívás, s a kiállításon Zombori Mónika idézte a portrék melletti magyarázó táblán.

- <http://offbiennale.hu/off-biennale-2015/> Ötletgazda, projektvezető: Somogyi Hajnalka. (Letöltés: 2016. november 26.)
- <http://offbiennale.hu/kategoriak/voros-farok-es-kek-ceruza-a-cenzura-esettanulmanyai-kortars-reflexiokkal/> (Letöltés: 2016. november 26.) A kiállítás címe Vörös fark és kék ceruza – a cenzúra esettanulmányai kortárs reflexiókkal volt.
- A legkorábbi mű 1969-es, Tassy Béla Utazás című grafikája e szempontból kivétel, valószínűleg véletlenül maradt a Stúdióban. lásd köv. jegyzet.
- Fenyvesi Áron: Megjegyzések és szempontok bevezetés gyanánt a Fiatal Képzőművészek Stúdiója gyűjteményéhez – egy gyűjtemény „politikuma” és esztétikuma. http://studio.c3.hu/studio_magyar/gyujtemeny/bevezeto.html (Letöltés: 2016. november 26.)
- A kurátor értelmezése, a művek válogatása és elrendezése is egyfajta interpretáció, de ez utóbbi túlzottan is implicit ahhoz képest, amennyi „explicit” adat árul a falakról és a tárlókból. S tudjuk, a mű nem beszél önmagáért. De még a szöveg sem.
- Ezt szövezi le Zombori Mónika: Stúdió-kiállítások a korabeli dokumentumok tükrében. 1. rész: A hatvanas évek. *Artmagazin*, 82. 2015/8, 32.
- Emlékek és élmények ötvözte.
- http://budapestgaleria.hu/_/2016-kiallitasok/studio_58-89/
- Michael Ann Holly: *The Melancholy Art*. Princeton University Press, 2013.
- Itt nem olyan szigorú az időrend, mint a földszinten. Az első szobában 1969 és 1979, a másodikban 1975 és 1986, a negyedikben 1979 és 1989 között készített – első-sorban – képek vannak, és a harmadikban 1971 és 1985 közötti szobrok, érmek.
- „...szokatlan, atipikus művekre fókuszálva vet egy friss pillantást az elfekvőben lévő – de jobb sorsra érdemes – anyagra.” http://budapestgaleria.hu/_/2016-kiallitasok/studio_58-89/ Bár sok mindenre felmentést ad ez a mondat, mégis vitatható, hogy mennyire (és mire nézve) atipikus pl. Banga Ferenc vagy eFZámbó István képe. És hol vannak a nők? Míg a 60-as években a főiskolai hallgatóknak már egyharmada nő volt, addig a Stúdió honlapján szereplő gyűjtemény alkotóinak már csak 20 százaléka, az emeleti kiállításon pedig 11 százalékban kapnak helyet.
- Itt az interpretáció hiányára utalok.
- A kb. 500 alkotásból az adott térben arányosnak tűnik 61 mű szerepeltetése. (Nem számítva a földszinten bemutatott portrékat és a reprodukciókon látható alkotásokat.)

HEGEDŰS 2 LÁSZLÓ:

Kossuth Rádió Budapest, 1983, objektum, 50x38x8,5 cm, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Alapítvány gyűjteménye

Jelentések az első vonalból

Az Érdi Művésztelep alkotóinak tárlata

Érdi Galéria, 2016. XII. 16. – 2017. I. 21.

P. SZABÓ ERNŐ

Július 16.: a 2016-ban immár nyolcadszor megrendezett Érdi Művésztelep megnyitása. Július 27.: nyitott nap, az érdeklődők látogatást tehetnek a művésztelepen. Július 30.: a művésztelep zárása. December 16.: a művésztelep résztvevőinek alkotásaiból rendezett kiállítás megnyitása az Érdi Galériában. Íme, néhány dátum, amelyek mintegy az ideai kortárs művészeti eseménysorozat csúcspontjainak tekinthetők, s amelyek jól jelzik mind a művésztelep és a galéria, mind a városhoz kötődő alkotók és a városban élő közösség kapcsolatának szorosságát. Ha a fentiek mellett megemlíjtük azt is, hogy a galéria egész éves programja jó néhány más, helyi alkotók és vendégek műveit bemutató tárlatot is magában foglal, aligha kételkedünk abban, hogy mára megvalósult a művésztelep alapítóinak az elképzelése: a város rákerült az ország művészeti térké-

KÉRI MIHÁLY:
Kompozíció III., 2016,
akril, vászon, 50x50 cm

pére. Sőt, ahogyan a kortárs művészet fővárosi és nagyobb vidéki városokban kialakult állásainak a gyengülését látjuk, a formálódó érdi művészeti centrum lassan az első vonalba kerül.

Ez a megmutatkozási vágy természetesen nem egyik napról a másikra alakult ki, ahogyan az a gondolat is évtizedekkel korábban merült fel, hogy méltó kiállítóhelyet, mi több, otthont kellene létrehozni a kortárs képzőművészet számára, mégpedig a város közepén álló, több száz éves, eredetileg gazdasági épületként szolgált Gesztelyi-házban. A 2010-es évek elején, amikor végre az épületet felújították, és megnyitották a galériát az ódon falak között, örömmre annál is inkább volt ok, mert néhány hibától, például a padlószint megemelésétől (ami a kiállítóter magasságának a csökkentésével járt) eltekintve reprezentatív terek születtek. Olyanok, amelyek alkalmasak egyrészt arra, hogy helyet

adjanak egy majdani városi képtár anyagát jelentő állandó gyűjteménynek, másrészt arra, hogy a városhoz kötődő művészek munkáiból időszaki tárlatokat rendezzenek. Ilyen alkotók pedig már a 20. század végén is egyre többen voltak, olyannyira, hogy a hosszú ideig csak Európa legnagyobb falujának nevezett településen néhány évvel a rendszerváltozás után, 1992-ben megalakult az X-ART Művészeti Társaság, amelynek tagjai Kéri Mihály vezetésével 2008-ig szervezték programjaikat. Mintha csak egy sajátos, alulról induló decentralizációs folyamat része lett volna ez a csoportalakítás. A közösség tagjai ugyanis szoros kapcsolatot építettek ki például a szentendrei Vajda Lajos Stúdió és a Szigetszentmiklóshoz kötődő, de az ország más részein élő művészeket is magában foglaló Patak Csoport tagjaival, a Ma-Mű Egyesülettel. Mindegyik tömörülésre a nyitottság a jellemző, vannak alkotók, akik egyszerre többnek is a tagjai, és az elmúlt évtizedben több közös bemutatót is szerveztek az érdi művelődési házban. Így hát, ha egyesek szerint túlságosan is bátornak, egyben igen logikusnak tűnt immár majdnem egy évtizede a gondolat,



hogyan alakuljon a városban művésztelep. Az idő a bátrakat igazolta, paradox módon éppen a negatív irányú változásokkal: miközben finanszírozási gondok miatt egyre több kezdeményezés hal el, az utóbbi hónapokban, főleg a fővárosban, egyre több galéria zár be időlegesen vagy véglegesen, Érden a művésztelepével és új galériájával a perifériából egyszerre a kortárs magyar művészet igazi előretolt helyőrsége lett. Jegyezzük meg, hogy ehhez az is kellett, hogy az önkormányzat is felismerje, milyen szellemi erőforrást jelent a városban élő mintegy ötven alkotó és a hozzájuk kötődő, Érden rendszeresen megforduló, újabb több tucat művész munkássága. Erre is célzott T. Mészáros András polgármester, amikor az Érdi Művésztelep 2016-os katalógusának az előszavában kifejtette: „élő közösségek, emberi törekvések, szellemi, kulturális értékek teszik közös otthonná a várost”. Ezért támogatta az önkormányzat az Érdi Művésztelep létrehozását és az Érdi Galéria megnyitását.

2009-ben az Érdi Újság végre tudósíthatta olvasóit az Érdi Művésztelep megalakulásáról. Az alapító okiratot a városvezető mellett négy helyi és négy meghívott művész látta el kézjegyével: *Büki Attila, Eöry Emil, Karsch Manfred, Kéri Mihály, Györfly Sándor, Puha Ferenc, Sz. Varga Ágnes* és *Wrobel Péter*. Alapító tagnak számít *Hudák Mariann* is, aki ugyan pályakezdő művészként nem tartozott az aláírók közé, de az első naptól kezdve rendszeres résztvevőjévé vált a nyári telepeknek.

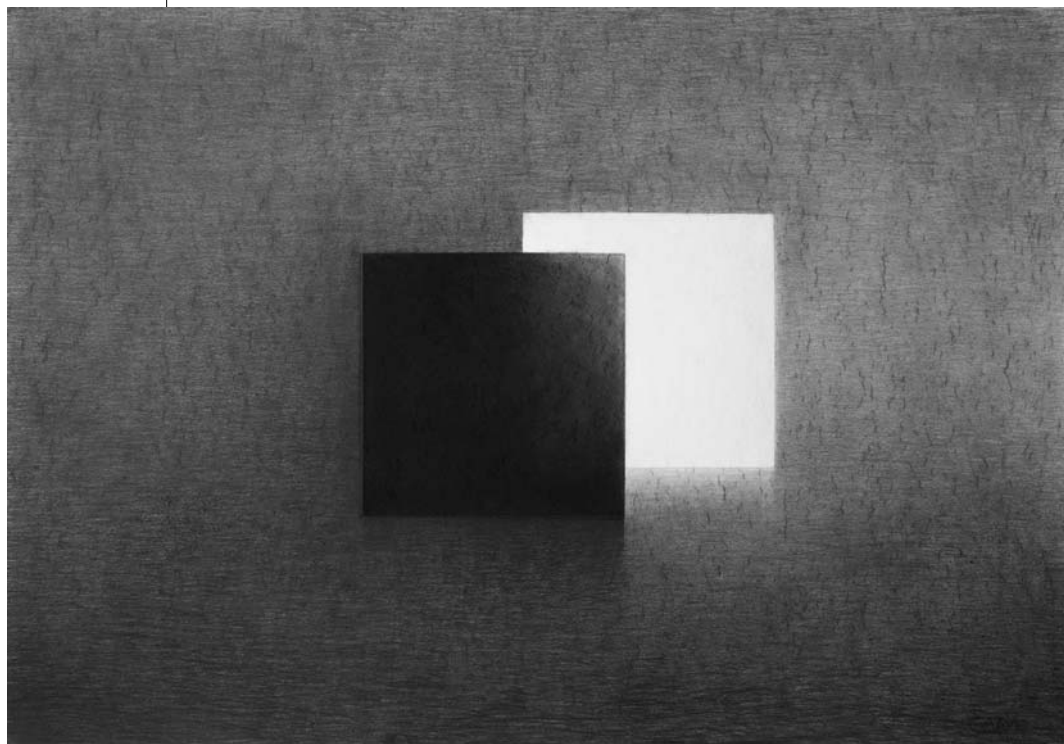
A művésztelep létrehozásának gondolata már régóta motoszkált azoknak az érdeni alkotóknak a fejében, akik a művészközösség szellemi magját, szűk asztaltársaságát jelentették (*Büki Attila, Eöry Emil, Karsch Manfred, Kéri Mihály, K. Izcrám*). A közös töprengés után 2008-ban született meg a döntés, hogy az országos mintákat szem előtt tartva és a helyi előzményeket felkarolva rendezhető művésztelepet hoznak létre Pest megye legnagyobb kiterjedésű, legnépesebb városában. Ahogyan



FELUGOSSY LÁSZLÓ:
Nemetetem, Totem, 2016,
akril, vászon, 130x150 cm

az ideai kiállítás katalógusában *Novotny Tihamér* fogalmaz, „a kezdeményezés sorsát Kéri Mihály festőművész agilis spiritusz rektorsága, és nem mellesleg hasznos városi képviselőse az Oktatási és Kulturális Bizottságban, valamint T. Mészáros András nagy távlatokban gondolkodó polgármestersége végképp eldöntötte. A ma már Megyei Jogú Város vezetőségének helyválasztása az Érd-ófalusi milióval – a Liget Termál Hotelben foglalt szállással és ellátó bázissal, valamint a Pedagógiai Intézetben időszakosan kialakított műtermekkel – a történeti folytonosságot is jelölni kívánta”. Ahogyan ugyanis Kéri Mihály az Érdi Művésztelep első katalógusának (2009–2010) előszavában írta,

SZ. VARGA ÁGNES:
Ketten, 2016,
grafit, szén, papír 70x100 cm





AKNAY JÁNOS: Emlék, 2016, akril, vászon, 120x100 cm

EÖRY EMIL: IZÉ, 2016, akril, vászon, 120x100 cm



„1940-től 1944-ig a városrész hajdani Szapáry-kastélyában működött a KALOT Népfőiskola képzőművészeti műhelye Illésy Péter vezetésével, és itt élt és dolgozott Szepes Gyula (1902–1992) festőművész, aki itáliai és párizsi tartózkodását követően, 1960-tól impresszionista hangulatú képeivel és szakkörének növendékeivel megalapozta a helyi művészeti élet folytonosságát”.

A folyamatosság gondolata mellett a közös gondolkodás, a szemléleti és értékközösség kialakulása is meghatározó szempont volt a művésztelep kialakításában. Az eddig említett nevek, a hozzájuk kapcsolódó művészpályák már önmagukban is jelzik az alapító okiratában is összefoglalt törekvést egy stílusdivatoktól független, korszerű, értékorientált kortárs művészet kialakítása iránt. A közös célnak nem mond ellent az sem, hogy a művésztelepre meghívott alkotók számos kifejezőmód, technika, felfogás képviselői. Megfértek, megférnek itt az expresszív, geometrikus konstruktív, figuratív vagy éppen nonfiguratív törekvések, hiszen a szervezők meggyőződése szerint a szigorú esztétikai minőség, az értékalapú festői felfogás egybekapcsolja a kifejezési formák akár egymástól lényegesen eltérő megnyilvánulásait is.

Az Érdi Művésztelep alapító okirata kimondja azt is, hogy évről évre tíz (öt helyi és öt meghívott) művész kaphat lehetőséget az alkotásra, a körülmények függvényében azonban a létszám ennél kevesebb is, több is lehet. A megállapodás szellemében az alkotók minden évben egy-egy itt készült munkájukat ajánlják fel a jövőben létrehozandó érdi kortárs képzőművészeti gyűjtemény számára. Az innen származó műtárgyállomány ma már több mint száz alkotással számolhat.

A nyári művésztelepeket követő beszámoló tartalmakat (amelyek korábban a Szepes Gyula Művelődési Ház Galériájában, majd 2011. augusztus 20-a után az újjávarázsolt Gesztelyi-házban, azaz a Városi Galériában kaptak helyet), sohasem a nyári művésztelep zárásaként, hanem pár hónappal később, a tél eleji időszakban rendezik, gondolva arra, hogyha az alkotásra kevésnek bizonyul a művésztelepi két hét, akkor otthon maradjon idő a művek befejezésére.

A nyári együttműközásokra újra és újra találkozó alkotóközösség 2010-ben a művésztelep létrehozását a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete elnökeként már a korábbi években támogató Aknay Jánossal és Csetneki Józseffel, 2011-ben *fel*Lugossy Lászlóval és *Fritz Rautnerrel*, 2012-ben *Kovács Johannával*, 2013-ban *Kalocsai Enikővel*, 2014-ben *Sipos Maricával* és *Sipos Barbarával*, 2016-ban *Székács Zoltánnal* egészült ki. 2015-ben a művésztelep intézményát szervezési és felújítási munkák miatt ideiglenesen átkerült az újjászületett városközpontba. Itt a nyári műtermek először a Vörösmarty Mihály Gimnázium, majd a következő évben a Bolyai János Általános Iskola osztálytermeiben, illetve közösségi tereiben kerültek kialakításra.

A nyáron nyolcadik alkalommal sorra került művésztelepen tizen-négy alkotó dolgozott. Az alkotásokból rendezett tárlaton szereplő művek, ahogyan a korábbi években is, a belső építkezés és a termékeny párbeszéd, a frissesség, a megújulási szándék dokumentumai. A résztvevők doyenje, Eöry Emil szobrászművész festményei a geometrikus elemek és a fakturális értékek, a figurális és az elvont



részletek párbeszédére épülnek. A különböző minőségű festői elemek, geometrikus részletek és érzékletesen megfestett felületek ellenpontozzák, illetve erősítik egymást Kéri Mihály kompozícióin. Geometrikus szerkezet jellemzi Aknay János festményeit is, amelyeket szentendrei városrészek, architektonikus részletek inspirálnak, amelyek azonban, ahogyan a művek címe is jelzi, különböző idősikokból formálják meg az *Emlék* jelenét. Ugyancsak geometrikus elemek dominálnak Sz. Varga Ágnes művein, ezek a tér és az idő összefüggéseire, a tér mágikus kisugárzására utalnak. A művészet mágikus funkcióját vizsgálja feLugossy László és Wrobel Péter is, előbbi a dadaizmus, illetve a szentendrei „konstruktív-szürrealis tematika” összefüggésrendszerében, utóbbi pedig a mikro- és makrokozmosz rendszerük egymásmellettségére, egymásba hatolására koncent-

rálva. Egyfajta mágikus realizmus jellemzi Hudák Mariann figurális kompozícióit, amelyek a gyermeki világ, fantázia titkaiba engednek betekintést, míg Kovács Johanna ugyancsak emberi alakokból, fragmentumokból kiinduló művei a fizikai roncsolás, torzítás révén az emberi sorsok, lelkek tragikus kiszolgáltatottságát, a 20. századi magyar történelem drámai fordulatait sejtetik. Csetneki József Puha Ferenc kompozíciói a gesztus erejét példázzák, Fritz Rautner a festői és grafikai elemek párbeszédét a csorgatás, a véletlen esztétikai értéket létrehozó szerepének hangsúlyozásával gazdagítja. Különböző aspektusból és módszerrel, szemléletmóddal, de egyaránt a felület fakturális értékeit vizsgálja, hangsúlyozza Kalocsai Enikő, Karsch Manfred és Székács Zoltán, az előbbi az organikus, a középső a kifejezetten festői, az utóbbi pedig a dekoratív elemeket a középpontba helyezve. A kortárs magyar festészet megannyi egyéni útját érzékeltetik, figyelemre méltó teljesítményeit prezentálják a bemutatott alkotások.

KOVÁCS JOHANNA:
Sanyargatás II., 2016,
síklasztika, 50x50 cm

A vonal természetéről

III. Országos Rajztriennálé

Dornay Béla Múzeum, Salgótarján, 2016. XI. 19. – 2017. II. 4.

LÓSKA LAJOS

A pontnak csak feszültsége van, iránya nincs, míg a vonal feszültséggel és iránnyal rendelkezik.

VASZILIJ KANDINSZKIJ: PONT – VONAL – SÍK

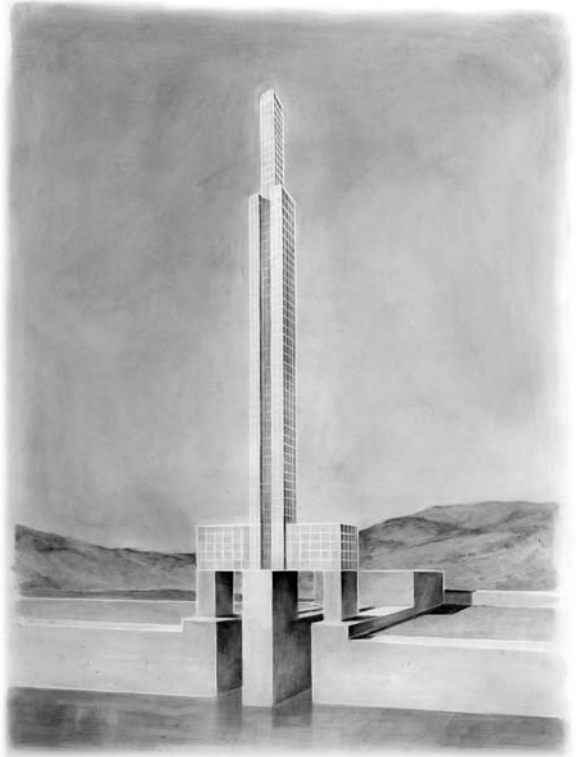
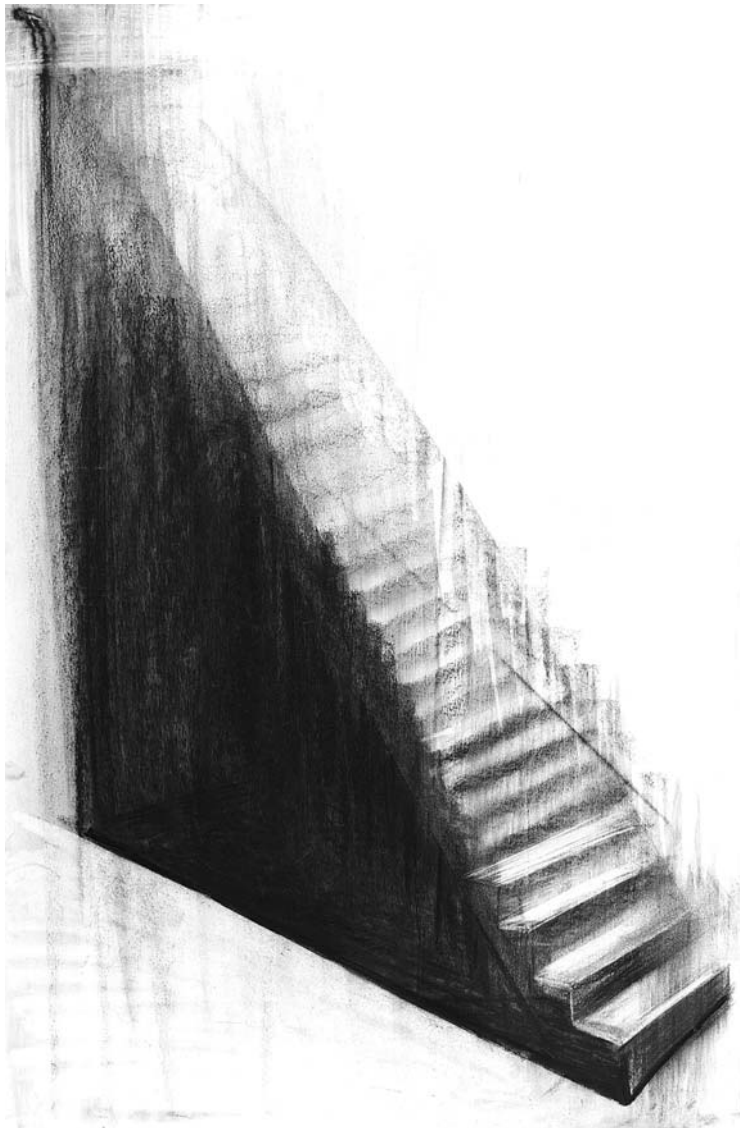
MÁTYÁSI PÉTER:

Gibraltár I., 2015,
radírozott pasztell,
90x70 cm

Az idei, III. Országos Rajztriennálé anyagának áttanulmányozása után időutazásra indultam, újból végiglapoztam az első, 1982-es, illetve az azt követő rajzbiennálék katalógusait.¹ Kutatásom szinte azonnal visszaigazolta feltevésemet, mert már az első kötetben számos progresszív művész munkájának reprodukciójával találkoztam Gémes Pétertől Gellér B. Istvánig, Nádler Istvántól Tolvaly Ernőig, Szirtes Jánostól Szikora Tamásig, Vojnich Erzsébettől

NAGY GÁBOR GYÖRGY:

Lépcső a végtelenbe I., 2016,
szén, 100x70 cm



fotó: Arany Imre

Wahorn Andrásig. Az összefoglalók ismeretében pedig bátran állítom, hogy az utóbbi közel harmincöt esztendőben szinte valamennyi jelentős rajz- és grafikusművész, illetve kimagasló grafikai oeuvre-rel rendelkező festő, így Gyarmathy Tihamér, Molnár László, Molnár László József, Molnár Péter, Földi Péter, Schmal Károly, El Kazovszkij, Almásy Aladár, Szemethy Imre, Bukta Imre, Benes József, Butak András, Stefanovits Péter, Baksai József, Gaál József, Gallusz Györgyi, Kótai Tamás – és akkor a legfiatalabbakról még nem is szóltam – bemutatkozott a nógrádi városban. Erre a korántsem teljes, ám igen reprezentatív névsorra azért hívnám fel a figyelmet, mert a két esztendővel ezelőtt Debrecenben, a MODEM-ben megrendezett Szabadkéz – Rajz a magyar művészetben című tárlaton a Salgótarjánban kiállítók közül alig találkoztam eggyel-kettővel. De nem szeretném ezzel a megállapítással a művészek szekértáborait még messzebb tolni egymástól, sőt abban reménykedem, hogy egyszer majd megrendezik, mondjuk, a Múcsarnokban az elmúlt ötven esztendő rajzművészetét rekonstruáló bemutatót, ahol a különböző irányzatokat képviselők együtt fognak szerepelni.

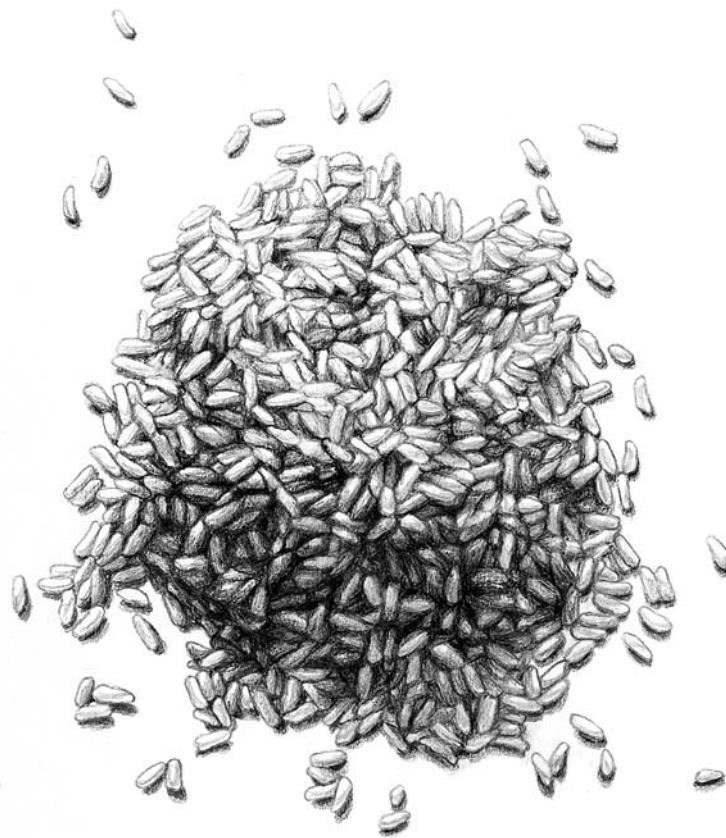
A visszatérve most már az idei anyaghoz, örömmel tudatom, hogy az 1982-es biennálé résztvevői közül ma is többen – *Benes József, Butak András, Kovács Péter, Stefanovits Péter, Sulyok Gabriella* – jelen

fotó: Arany Imre

vannak. A popos, kitüremelő formákkal induló Benes az idén poétikusabb, meseszerű lappal, Kovács Péter a tőle már megszokott figurát vonalfoszlányokká redukáló szénrajzzal, míg Butak egyszerre organikus és dinamikus vonalkompozícióval jelentkezett. Az idősebb korosztály reprezentánsai közül meg kell még említenem az örökifjú *Kovács Albert* fonott faktúrákra emlékeztető munkáját (*Televény*, 2016). Természetesen rajta kívül az organikus, szövetre utaló ábrázolásmódot többen is alkalmazták, például az apró körkörös motívumokat, áttetsző fátyolszerű struktúrákat teremtő *Olajos György*, valamint *Kókay Krisztina*. Az ezüstvesszővel karakterportrékat készítő *Sáros András Miklós* olyan technikát választott, mellyel már a rómaiak is dolgoztak, sőt olyan óriások, mint Leonardo és Rembrandt. Leonardo da Vinci neve nemcsak a ritka rajzeszköz kapcsán merül fel, hanem azért is, mert Sáros András Miklós egymáshoz simuló ikerfejei megidézik a reneszánsz polihisztor karakterfejeit (*Szóbeszéd 1–3*, 2016). Bevallom, még mindig lenyűgöznek *Molnár László József*nek a kacetok enyészését precízen elénk táró hiperrealista lapjai, amelyeknek még címet sem ad, csak sorszámot ír rájuk. Ez történt most is.

A számarányát tekintve meghatározó középmezőnyből kiemelkedik *Rácmolnár Sándor Godard* saidje (2015). A művész már korai nyomatain is foglalkozott a filmmel és a vizuális közhelyekkel, később pedig a számítógépen megjelenő piktogramokból hozott létre titkos világokat. A most látható műve street artos, naiv művészetet idéző „dilettáns” stílusban készült. A pisztolyos férfi és a szexi hölgy mellett fontos szerepet kapott a képtérben a csupa nagybetűvel írt, lakonikus Jean-Luc Godard-idézet is: „Ahhoz, hogy filmet készíts, csak egy pisztoly és egy nő kell.” Egy-egy kiállítás karakterét a középgeneráció tagjai szokták meghatározni. Salgótarjánban is ők vannak a legtöbben, de sajnos az idén mintha gyengébben teljesítenének. *Szurcsik József*, akinek ironikus kő- és fafejeit mindig sokra

fotó: Arany Imre

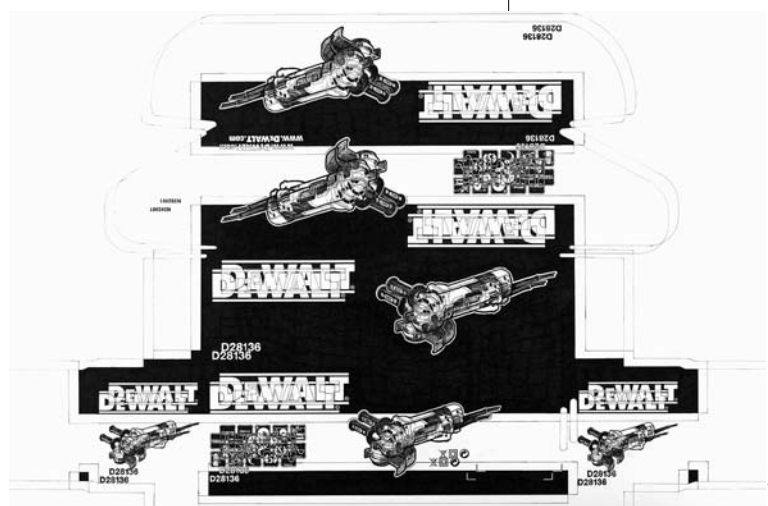


becsültem, most egy kevésbé meggyőző munkát hozott. *Madácsy István* a 90-es évek közepén született, furcsa tárgyakat ábrázoló, majd posztmodern nyomatai után mintha stílusváltás előtt állna. A világűr rejtélyeit megidéző, oválisokkal teli lapja ennek a keresésnek még nem egészen kiforrott dokumentuma. Ugyanez a

BABINSZKY CSILLA:
Életmentő élelem, 2015,
grafit, 40x30 cm

helyzet a korábban mitikus utalásokkal teli rajzaival sikert arató *Baksai Józseffel* is: mintha kicsit üresre sikeredett volna kevés motívumos műve. A korábban illuzionisztikus megoldásokkal dolgozó *Zsankó László* gömbös kompozíciója nagyon emlékeztet *Nagy Gábor György* sok-sok éven keresztül készített gömbsorozataira. Amikor messziről rápillantottam, először azt hittem, hogy Nagy Gábor Györgytől való, akinek a munkája melleleg *Zsankóé* mellett

ZAKARIÁS ISTVÁN:
Dupla nyomat, 2016,
tus, tűfíl, 61x91 cm



fotó: Arany Imre



fotó: Arany Imre

BUTAK ANDRÁS:
Rajz 3., 2016,
préselt szén, 70x100 cm

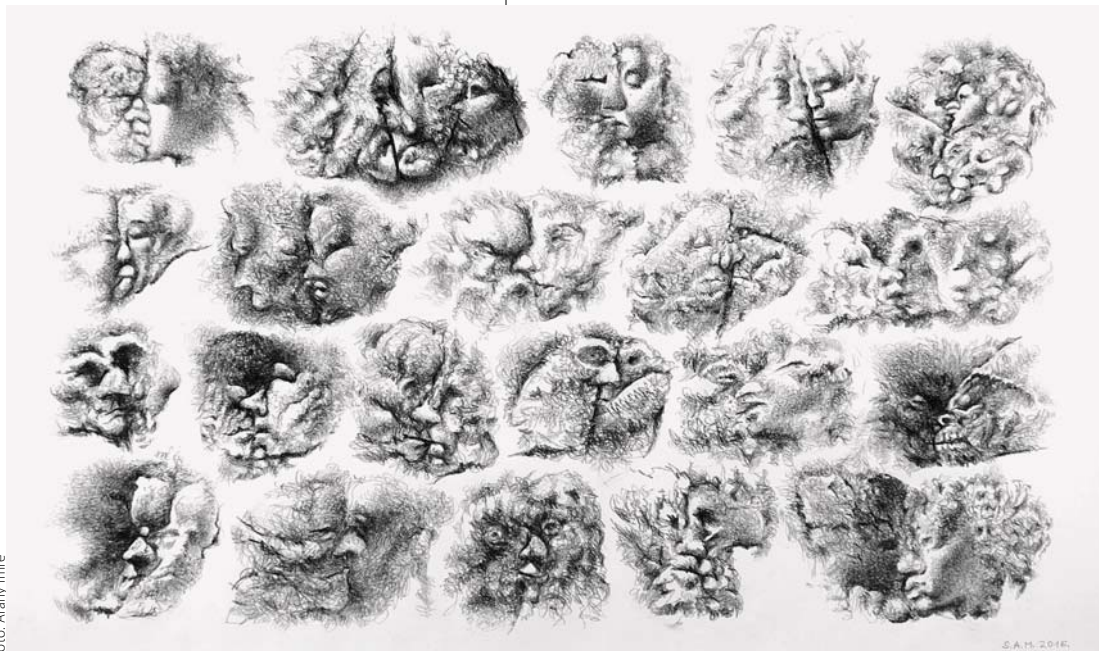
függ. Nagy Gábor György viszont témát váltott egy sehová nem vezető lépcsőt vizionáló szénrajzával (*Lépcső a végtelenbe I.*, 2016).

Számos figurális, de nem a látványhoz köthető, hanem montázszerű lappal is találkozunk a kollekciónban. Izgalmas például *Sóváradi Valéria* monotípiá- és tollrajz-kombinációja (*Hiány 6.*, 2016). Ugyancsak figyelmet érdemel *Fürjesi Csaba* raszterháló fedte, két nőalakos, archaizáló, álomszerű alkotása. Aktuális témája miatt érdekes *Zachar István* katasztrófaturistákkal megismertető, képregényszerű szériája. A fiatal generációhoz tartozó *Jagiczka Patrícia Linda* finoman megrajzolt, csonka kúp formájú ruhába öltöztette a föld felett lebegő leányalakját, aki olyan, mintha Alice Csodaországából lépett volna elő (*Lebegő piramis*, 2015).

A felvonultatott műveknek speciális szeletét képezik az építészeti témákkal foglalkozók. Igen attraktív *Mátyási Péter* fiktív, penge vékony, az én olvasatomban art decós felhőkarcolót élénk varázsoló színes pasztellrajza, amely *Kelemen Károly* radírfestményeihez hasonló eljárással készült, mégpedig úgy, hogy a tárgyak kontúrait visszaradirozta a művész (*Gibraltár I.*, 2015). Szintén épület a témája *Szegedi Csaba* ceruzarajzának, amelyet a milánói vasalóház ihletett.

Egy korábbi salgótarjáni biennálén szereplő munkáján Makovecz Benjámin babszemeket rajzolt meg naturalisan. Ezekre emlékeztettek *Babinszky Csilla* rizsszemei és rizskupacai. A rizsnek a keleti kultúrákban olyan szakrális szerepe van, mint nálunk a kenyérnek. Japánban még istene is van, aki megajándékozta e táplálékkal a földi halandókat. A rizs mellesleg még a termékenység jelképe is. Babinszkyt azonban valószínűleg a

SÁROS ANDRÁS MIKLÓS:
Szóbeszéd 3., 2016,
ezüstsvessző, 20x34 cm



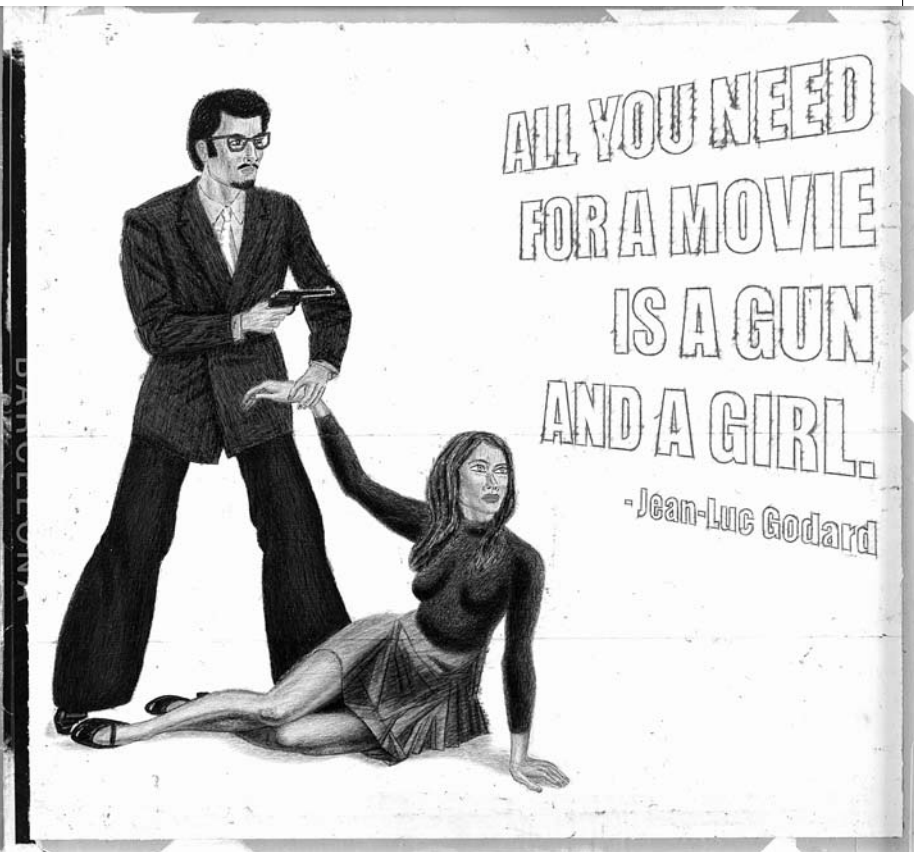
fotó: Arany Imre

tárgy profán jellege fogta meg, az éhezőkre gondolt, amikor rajzolni kezdte a rizsszemeket (*Életmentő élelem*, 2015).

A klasszikus rajz határait feszegető alkotásokkal évek óta találkozunk hazai és külföldi bemutatókon egyaránt. A rajz- és a grafikai kiállítások szorgalmas látogatójaként én is több ilyen látást, most hirtelenjében Szij Kamillának a győri Nemzetközi Rajz- és Grafikai Biennálén szereplő térberendezését, Koroknai Zsoltnak a Miskolci Grafikai Triennálén bemutatott, működő képernyővel kiegészített grafikáját vagy Albert Ádám monumentális rajzinstallációját említeném meg. A műfaj az évek folyamán különböző új eljárásokkal gazdagodott tehát. A hagyományos kellékek – papír, ceruza – mellett „megjelentek a rajzobjektvek, a test-, fal- és térrajzok, a monumentális rajzinstallációk és a komputerrajzok, így a rajz mediális átalakulása után a technikai fordulat is hamar bekövetkezett” – írja már 2010-ben katalógusbevezetőjében Bódi Kinga.²

A salgótarjáni tárlaton szinte minden kifejezőmód, stílus megtalálható a figurálistól az emblematikusig, a gesztustól a minimal artig, ennek ellenére nagyon kevés a klasszikus rajzoktól eltérő mű. Befejezésül ezért egy fiatal alkotó több lapos, konceptuális rajzinstallációjáról szólnék hosszabban. Tudomásom szerint Salgótarjában ez idáig nem láthattunk rajzinstallációt. A jól végiggondolt és nem kevés munkával létrehozott műegyüttes egy tükörlapú polcból áll, ezen egy papírdoboz van, annak tetején tollal megrajzolt sarokcsiszoló. A polc fölött és mellett a dobozról készült különböző fázisképeket, tervrajzokat találunk. Megértésüket leírás is segíti, amelynek egy részletét ide másolom: „Az Eredetivel mindenben megegyező grafikai sorozat anyagát egy ipari termék csomagolódobozának konceptuális értelemben vett újraértelmezéséből születő művek alkotják. A több mint fél év alatt közel 70 tíflic felhasználásával készített papíralapú alkotások egy elképzelt gyártási folyamat imitációjaként szereveződnek narratív struktúrába a tervszáltól kezdődően a különböző fázisképeken át egészen a legyártott termékig. (...) A képi »hibák« stílmaként való felhasználásával a kiállított művek kvázi és pszeudo

fotó: Arany Imre



RÁCMLNÁR SÁNDOR:
Godard said, 2015,
vegyes technika, 40x50 cm

jellegére akartam ráirányítani a figyelmet, mintegy tematizálva az eredeti-másolat, művészet-valóság, ipari-kézműves jelleg, funkcionális-eszmei tagolódásait” (*Zakariás István*). A leírtak mellett a neokonceptuális stílusra annyira jellemző tautológia is sajátja a munkának. Ritkán találkozok a látogató (sőt a kritikus is) ilyen következetesen végiggondolt művel.

Összegzésképpen elmondható, hogy az idei tárlat főszereplői elsősorban a klasszikus rajzdefiniót szem előtt tartva alkottak. Örömmel fedeztem fel viszont néhány formát és műfajt megújító, megújítani akaró művet is a kollekción. Remélhetőleg egyre több ilyenrel találkozhatunk majd a következő triennálékon.

A rendezvényt egy időben nyílt meg az előző, II. Országos Rajztriennálé két díjazottja, *Butak András* és *Kun Péter* kamarakiállítása is.

Díjazottak

MÁTYÁSI PÉTER (az Emberi Erőforrások Minisztériuma díja)

RÁCMLNÁR SÁNDOR (a Magyar Művészeti Akadémia díja)

SÁROS ANDRÁS MIKLÓS (Salgótarján Megyei Jogú Város díja)

BABINSZKY CSILLA (A Magyar Grafikáért Alapítvány díja)

ZAKARIÁS ISTVÁN (a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége díja)

M. NAGY SZILVIA (a Magyar Grafikusművészek Szövetsége díja)

JAGICZA PATRÍCIA LINDA (a Dornyay Béla Múzeum díja)

Jegyzetek

- 1 A bemutató 1982 és 2006 között biennálé formában működött, 2008-ban elmaradt, majd 2010-től triennáléként indult újra.
- 2 *Rajz? / Drawing?* Budapest Galéria Kiállítóháza, 2010. X. 21 – XII. 5. A katalógus előszava.

Ahol rend van...

Gróf Ferenc kiállítása

Kiscelli Múzeum, templomtér, 2016. X. 28. – XII. 31.

Nem tesz semmit. Az óra kifogástalanul jár. Nem kell ahhoz mutató, hogy járjon. Elsőrangú, megbízható szerkezete van.

DÉRY TIBOR: G. A. ÚR X.-BEN

Déry Tibor az 1950-es évek végén egy börtönkórházban írja meg a saját maga által szatirikus utópiának nevezett regényét, amely X.-ben, egy fiktív, karkai városban játszódik, míg barátja, Bernáth Aurél ugyanekkor egy hatalmas, 4x18 méteres alumínium pannót készít Budapest látképével, amelyet az 1958-as brüsszeli világkiállításon mutatnak be. A „brüsszeli kék ég tükröződésére komponált” Gellért-hegyi látkép hat hónapon keresztül volt látható a magyar pavilon oldalán (melynek koncepciója – mellőzve a direkt propagandát – egy olyan országimázs felmutatása volt, mellyel az 56-os események ellenére a nyugati közvélemény is nehézség nélkül szimpatizálhat), majd egy kisebb megszakítással több mint ötven évre raktárba került.

Gróf Ferenc a *Mutatók nélkül* című kiállításával a Kiscelli Múzeum templomterében e két 1958-as „létkép” fúzióját hozza létre – Budapest látképét egyszerre egy börtönből és a Gellért-hegyről nézve –, rámutatva a Bernáth Aurél Budapest-pannója és Déry Tibor G. A. úr X.-ben című regénye közötti kapcsolatokra és ellentétekre.

X. város lakói egy furcsa logika mentén léteznek. Nem lehet azt állítani, hogy Déry a G. A. úr X.-ben című regényével egy rend nélküli szabadság utópisztikus gondolat kísérletét alkotta meg, hiszen a város polgárainak cselekedete mögött tisztán látható konvencionális normák állnak – a szállodában távozáskor számlát állítanak ki, az elítélteket börtönbe zárják. Ha a vendég azonban sokallja az egymillió koronás tartozást, akkor egy korona is elegendő, ha a rab megelégedte a bezártságot, nyugodtan elmehet. Az, hogy a helyi vasúttársaság rendelkezik ugyan korszerű tömegközlekedési eszközökkel, de ezeket a balesetek minimalizálása miatt csak ritkán járatják, szintén azt mutatja, hogy a városban működik egyfajta sajátos, de mindenképp következetes közrend.

Gróf Ferenc mesterségesen megvilágított beton napórája is X. város narratíváját tükrözi, azaz nem a logika hiányát, hanem ugyanazon a rendszeren belül a nézőpont megváltozását. Az óra esetében például, ha nem arra a tulajdonságára helyezük a hangsúlyt, hogy legyenek mutatói, hanem egy nem kevésbé lényegese, arra, hogy járjon, akkor valóban kifogástalan lehet egy mutató nélküli óra. Ahogy a lakók mondják: „Nem kell ahhoz mutató, hogy járjon. Elsőrangú, megbízható szerkezete van.” Gróf Ferenc napórája egyrészt az ellentéte a mutató nélküli órának – hiszen tulajdonképpen egy mutatóból áll a mű – másrészt az X.-i logikát megfordítva vagy éppen kiegészítve rámutat arra, hogy lehetne bármilyen mutatója is egy órának, ha az nem jár, semmivel nem lenne hatékonyabb. Leszámítva a mesterséges megvilágítást, a mű funkcionáló része valóban csak a mutató lehetne – azaz kifogástalanul mutathatna –, azonban a napórán számjegyekként az 1-től 12-ig tartó számsor helyett a 0 és az 1 közötti átmenet tizenkét lépése szerepel, a már nem „0” és a még nem „1” jelek közötti tizenkét variáció. A művész a napóra számjegyeire több lehetőséget is megadott: a templomtér falain a regény 66 részlete mellett több behelyettesíthető átmenetsorozat is van, és pontosan fel van tüntetve, hogy milyen lépések szükségesek egy szám, betű esetében a transzformációhoz, milyen arányban kell vegyíteni a két jelet, hogy 12 lépésben eljussunk egyiktől a másikig.

B. A. úr X.-ben

A templomtér főhajóját mintegy átlósan vágja ketté a négyzetméteres elemekből álló, újrendezett Budapest-pannó, így mindkét oldala nemcsak hogy látható, hanem az installáció egyformán hangsúlyos része is. Bernáth Aurél festménye eredetileg 1958-ban Brüsszelben mind témájában és mind anyagválasztásában is reprezentatívnak számított, s mivel a forradalom után hatalomra kerülő rendszer jó lehetőséget látott az ország legitimálására egy sikeres világkiállítási szereplésben, ezért a magyar pavilon koncepciójában – mellőzve a régebben erőltetett szocreál propagandát és művészetet – az országot fejlődőnek, iparosodónak, a modernista Európához tartozónak állították be. Így a pannó már az anyagválasztásával, a „sajátosan magyar anyag”, az alumínium felhasználásával is demonstratív volt.

Azzal, hogy az eredeti, egynézetű kiállítási móddal szemben a Kiscelli Múzeumban a részek most egy vaskeretbe csúsztatva láthatóak, az elemek hátsó oldalára írt tájoló jelzések is felértékelődtek. Gróf Ferenc újrendezési elvként – ahogyan a

napóra esetében is – ugyancsak Déry regényének narratíváját használta: nem egy merőben új elvet alkot meg, hanem az eredeti rendet helyezi új nézőpontba, azaz minimális változást eszközöl, így nem változtat az algoritmuson, viszont a végeredmény teljesen más tulajdonságokat mutat. Eredetileg a pannó oszlopait jelölték az ábécé betűivel, amelyekhez föntről nézve lefelé, 1-től 4-ig számok is kapcsolódtak. Gróf meghagyja Bernáth algoritmusát: az ábécé sorrendjét. A sorozatot viszont a pannó hátoldalához képest kezdi el visszapakolni, ugyancsak az A betűtől indulva, de

vízszintes sorrendet használva. A másik oldalon Bernáth műve ezzel párhuzamosan töredékeire esik szét, így mutatva fel a nézőpont megváltozásából származó káoszt.

A 66 motívumból összeálló városlátkép – a 66 regényrészletből és a pannó 66 elemének vegyítéséből szerkesztendő installáció – egyszerre illusztrálja X. lakóinak furcsa logikáját és az író rendről, illetve rend és szabadság viszonyáról vallott elképzelését. Déry Tibor a G. A. úr X.-ben című regény előszavában jegyzi meg, hogy számára a rend, ahogy a szabadság is, nézőpont kérdése: „Mindkettőt az emberi társadalom képezte ki védekezésül a természet ellen, amelyben nincs sem rend, sem szabadság, csak egymást ellensúlyozó burjánzás és pusztulás.”

GRÓF FERENC: Mutató nélkül Bernáth Aurél: Budapest látképe, 1958, 18x4,6 m, hegesztett struktúra, festmény 66 fakeretre rögzített alumíniumlemezen, 6 kiegészítő elemmel, ábécé sorrendben, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár



Mutató nélkül. B. A. úr X.-ben

Fiktív interjú Gróf Ferencsel

Kiscelli Múzeum, templomtér, 2016. X. 29. – XII. 31.

MULADI BRIGITTA

Huizinga Hogyan határozza meg a történelem a jelent? című tanulmánykötetének fókuszában áll a tétel, miszerint a művészet és a történelem egyenrangúak, megismerésük egyformán műélvezet, szellemi kaland, mindkét terület az időtlenség vagy az örökkévalóság tudatával ajándékozik meg. Ez a klasszikus múzeumok építésének időszakában egyáltalán nem volt egyértelmű: a szakemberek azon munkálkodtak, hogy a történelmi monumentumokat és a műalkotásokat külön intézményekben mutassák be. Huizinga elméletében megjelenik a „történeti megérzőkés” (historische sensatie) mint idő feletti, idő mögötti érzéki tapasztalat, amelyet addig csak műalkotásokkal kapcsolatban volt szokás emlegetni.

Gróf Ferencnek a Mélyi József kurátor és Róka Enikő projektvezető közreműködésével létrehozott kiállítása ezt a tételt szemléletesen idézi meg. A koincidenziákra (váratlan együttállásokra) és meghökkentő, a sémákból kilógó értelmezési mezőkbe kalandozó koncepció a történelemben kevésbé jártas szemlélő számára is szellemi és vizuális élmény, amely finoman hangolt művészettörténeti és kortörténeti adalékokkal egyaránt

szolgál. A kiindulópontban ezúttal egy kultúrpolitikai, művészet-történeti, iparművészeti és irodalmi vonatkozásokat is érintő műalkotás, valamint egy regény áll: Bernáth Aurél Budapest látképét ábrázoló, monumentális alumíniumpannója és Déry Tibornak az 1958-ban a váci fogházban elkezdett, majd a márianosztrai börtönben befejezett főműve, a G. A. úr X.-ben, amit feleségéhez írt levelében az író így jellemezett: „Műfaja? – meghatározhatatlan, egy szatirikus lázalom”. Ez a különös, értelmezési vitákat kiváltó írásmű Gróf Ferencet már régóta foglalkoztatta, és itt olyannyira meghatározó szerepet kapott, hogy a kiállítás címe is a regény egy korábbi címváltozatából származik.

A kiállításon dokumentált kerettörténet az 1958-as brüsszeli világkiállításon való magyar részvétel, amiről a kormányzat „a gazdasági krízishelyzet ellenére már 1957 januárjában döntést hozott”: Magyarországnak az „ígéretes jövő előtt álló magyar alumíniumipar bemutatásával” jelen kell lennie a világkiállításon. A koncepció elkészítésével Boldizsár Iván íróat bízták meg, aki „a modernitás vívmányaiban részesülő, sőt azt előrevivő nemzetként” prezentálta Magyarországot a Mit ad egy kis nép a nagyvilágnak? című forgatókönyvében, amelyben „nem élt a direkt politikai propaganda eszközeivel, ezzel mintegy a korai Kádár-korszak törekvését, a sztálinista

BERNÁTH AURÉL:
Budapest látképe, vázlat, 1958,
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár





forrás: Berényi Zsuzsa
Rákosi-rendszerrel való elhatárolódás programját kívánta kifejezni és közölni a világgal” (idézet a Kiscelli Múzeum sajtóanyagából). A tervezéssel megbízott építész Gáboros Lajos volt. „A pavilon építészeti kialakítását nagyban befolyásolta, hogy Magyarország a Szovjetunió és az Egyesült Államok pavilonjai között elhelyezkedő, háromszögletű telek hátsó frontján kapott helyet.”

Az alábbi fiktív interjú Gróf Ferenc közreműködésével készült a Kiscelli Múzeumban 2016. október 30-án a művész a *Mutató nélkül. / B. A. úr X.-ben* című kiállításban lezajlott tárlatvezetése alapján.

A kiállításod rendkívül összetett, számos szálon fut, láthatóan hosszú előkészítést igényelt. Hogyan indult el a munka?

GRÓF FERENC: Amikor Róka Enikő meghívott egy kiállításra a templomtérbe, azt gondoltam, hogy a Fővárosi Képtár gyűjteményével szeretnék foglalkozni valamilyen módon. Ismertem a Kiscelli Múzeum nyilvános gyűjteményét, de konkrét elképzelésem eleinte nem volt. Amikor első alkalommal Róka Enikő körbevezetett a raktárakban, rejtett zugokban, lényegében azonnal megtaláltuk a közös nevezőt: az egyik első, amit megmutattak a szoborraktárban, egy raklapon tárolt tárgyegyüttes volt, Bernáth Aurélnak az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonja hátsó homlokzatát díszítő pannója, ami itt a kiállítás fókuszában áll. Nem is tudtuk pontosan milyen állapotban van, mit tudunk vele kezdeni. Időközben Mélyi József is bekerült a csapatba mint kurátor, Róka Enikő pedig projektvezetőként vett részt a munkában, hiszen korábban már tanulmányozta a pavilon történetét, jelentőségét, kérdéseit.

Idén februárban, amikor először szedtük ki a pannót a raktárból, már Mélyi is velünk volt. Amikor egyenként pakolgattuk a pannó elemeit, rögtön beugrott Déry regénye, amivel már régóta szerettem volna valamit kezdeni. Ebből a terepszemléből indult el a konkrét kutatómunka, amelynek az eredményét itt láthatjuk. Összeállt egy csapat, többek között Márjánovics Diána irodalomtörténész részvételével, aki felhívta a figyelmünket például arra a levelezésre, amelyben Déry Kafka egyik regényét bekérte a börtönbe. Déry egy olyan várost ír le a könyvben, amely egyszerre épül és pusztul, a lakók egyfajta folyamatos, langyos jókedvben, a tárgyi valóságtól szinte teljesen függetlenül élnek a mindennapjaikat. A regény eredeti címe Órák mutató nélkül lett volna – több helyen ír le Déry olyan szituációkat, ahol mutató nélküli órák, karórák, faliórák jelennek meg, erre utal a kiállítás főcíme is.

A templomtér első traktusában két szöveges munkát és egy napórát látunk. Ezek hogyan kapcsolódnak a Bernáth Aurél-pannához?

G. F.: A kiállítás egészen végigfut egy szövegalapú munka, a Déry-regény tömörített változata. Elsősorban magát a várost leíró jelenetek szerepelnek benne, és a város lakóival folytatott párbeszéd, amiből kiderül egy sajátos logika, egy időtlen és következmény nélküli élet logikája. Minden egyes állítás azonnal megkérdőjeleződik, majd maga a kérdés is megcáfolódik. Déry azzal a metaforával írta le a város életét, hogy olyan, mint egy folyó által görgetett kavics. A regény alapján készült szövegfolym egyébként 66 részből áll, ahogy 66 festett elemből áll össze a Bernáth-pannó is. Az alsó sorban található egy „kulcs” a napóra megfejtéséhez, amely egy olyan térben áll, ahová semmilyen természetes fény nem juthat be.

A tabló alsó sorában egyfajta időmotívum-rendszer szerepel, és egy olyan grafikai sorozat, ahol a 10-es számrendszert alakítottam át úgy, hogy az egyes számjegyeket morfoltam, mintha 0 és 1,

Filmhíradók a brüsszeli világkiállításról, 30'22", Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet



Expo '58 – Összeállítás az Építészeti Múzeum és a Bernáth Aurél-hagyaték fotóinak felhasználásával

1 és 2 között képezhetnénk új számjegyeket, mintha külön jeleket használhatnánk a törtszámjegyekhez is. A nulla és az egy közötti 12 fázisból áll össze a napóra skálája. Ezen kívül még több tipográfiai munka tagolja a 66 szövegrészt.

Mint említetted, sokat kell olvasni ezen a kiállításon, több szöveges tablót is látunk. Ezek a dokumentumok miről szólnak?

G. F.: Több különböző szöveget válogattunk össze például a bevezető tablóhoz. Az 1958-as *Műterem* című folyóiratban megjelent Bernáth-levél például arról szól, hogy a művész nem engedélyezi a pannó reprodukcióját. Kiállítottuk még Déry Tibor 1964-es előszavát, amit a G. A. úr X-ben első kiadásához írt, mellyel lényegében idézőjelbe helyezi az egész könyvet. Bemutatjuk ennek az előszónak egy véletlengeneráló szoftverrel elkészített verzióját is, amely egyben előrevetíti a kiállítás december 14-i átrendezését, amikor a Bernáth-pannót helyreállítjuk, miközben a Déry-szöveg darabjaira hullik.

A Bernáth Aurél-pannó a templomtér közepén áll, azonban zavarba ejtő kuszaságot vélünk felfedezni rajta, mintha egy puzzle-t látnánk, amit nem sikerült összerakni. Miért így állítottátok ki?

G. F.: Az egy négyzetméteres alumíniummodulokra festett pannó a pavilon homlokzatát díszítette, itt készült Budapesten, és aztán kiszállították Brüsszelbe. Segítendő az összeállítást, beszámolták az egyes elemeket, azaz A1, A2, A3, A4 majd B1, B2, B3, B4 követi egymást függőleges oszlopokban, és ez adja ki a képet. A kiállításra a pannó vízszintesen lett

összerakva, vagyis az A betűs, majd a B, C, D stb. jelzésű elemek vízszintesen követik egymást, azaz balról jobbra, ábécérendbe állítva. Annyi eltérés van még, hogy a modulok megjelölésénél ismeretlen okból a P után rögtön az R következett, kimaradt a Q betű, amit mi legyártottunk, és beletettünk az eredetiek közé. Láthatóan nem imitációja az eredetinek, de ugyanúgy alumíniumból, fakeretre merevítve van elkészítve. Ezen kívül a T betűnél behelyeztük a tartalékot, amire rá van írva, hogy nem kerül felhasználásra, aztán eljutunk az X-ig. Ezzel az egyszerű „X-i logikára” építő manőverrel sikerült megidézni Déry regényét, hisz az elemek illetén összekeverésével egy storyboard táruul élénk.

A hátsó traktus jobb oldalán látható a látkép egy kis méretű változata. Ez az eredetivel egy időben készült. Honnan került elő?

G. F.: A múzeum gyűjteményében található ez a vázlat is, amelyet szintén Bernáth Aurél készített. Ezt is alumíniumra festette. Látszik rajta, hogy vannak olyan elemek, amiket kihagyott. Két fotót találtunk az épületről, amelyen látszik, hogy melyik hat elem maradt ki. Bernáth egy klasszikusnak, akár tipikusnak is nevezhető látképet festett meg, ami már megjelent a 19. század elején, mint pl. Petrich András rézkarca a Gellért-hegy lankáiról, ahonnan rá lehet látni a Dunára. Egy napos vasárnap délután békésen sétáló embereket látunk az előtérben, és a háttérben kibontakozik a város. Két dolgot emelnék ki: egyrészt a budai várat, ami Kafka kastélyát idézi, illetve a pesti oldalt, ami mintha egy ipari katonai komplexum, kaszárnyaváros lenne a füstölgő kéményekkel. Bernáth visszanyúlt a 20-as évekbeli grafikai stílusához, technikájához, így a Bécsben készült „Graphik-mappájának” arannyal, ezüsttel, feketével párosított expresszív konstruktivista jellege tér itt vissza. Erről a munkáról egyébként egyetlen jobb minőségű fekete-fehér felvételt ismerünk, ami az Építészeti Múzeum archívumában található, illetve

pár elmosódott színes fotót a Bernáth-hagyatékából. A friss alumínium eleve csillogó felület, és ő erre arany, ezüst és bronz festékeket vitt fel. Egy erőteljesen csillogó képet akart létrehozni, hogy a brüsszeli kék ég tükröződjön rajta.

Visszatérve a regényhez, mi volt az, ami ehhez az írásműhöz vonzott? Milyen együttállásokat fedezettél fel a két műben és a kultúrtörténeti eseményekben?

G. F.: A Déry-regény azért is érdekelt régóta, mert ugyan a börtönben Dérynek fogalma sem lehetett róla, de Párizsban Guy Debord körül akkoriban kialakult egy csoportosulás, a szituacionisták. A Déry-regény ehhez mégis kapcsolódva egy öntudatlan pszichogeográfiai tanulmánynak is tekinthető: leírja a külső és belső tereket, az organikusan épülő és pusztuló várost – lehet érezni a finom áthallást a szituacionizmus felől. A regényben leírt, véletlenszerűen működő lift például simán lehetne egy szituacionista geg.

Amikor Róka Enikő kutatott az Aczél-iratokban, előkerült egy meghívó, amely a Palais des Beaux-Arts egyik kiállítására szól, Vajda Lajos és követőinek megnyitójára hívta meg a brüsszeli közönséget, és ott többek között Kotányi Attila is szerepelt, aki kis ideig együtt dolgozott Debordékkal – ez is egy érdekes együttállás. Ezt a kiállítást úgy szervezték meg Kotányiéék, hogy már tudtak a magyar részvételről: 1958 januárjáról beszélünk, a világkiállítás áprilisban nyílt. Valószínűsíthető, hogy ez egy ellenkiállítás volt, amit a körülményekhez képest propagáltak.

Itt a kiállításon hogyan jelenik meg a brüsszeli magyar pavilon?

G. F.: A hátsó traktusban egy történeti, dokumentációs részt állítottunk össze, hogy kontextualizálni tudjuk Bernáth pannóját és Déry regényét. A képernyőkön 58-as filmhíradókat lehet látni a brüsszeli világkiállításról. Róka Enikő alapos összeállítást készített az Expo '58-ról és a magyar pavilonról. Rengeteg izgalmas kérdés merült fel. A kirajzolódó hatalmas anyag akár a Nemzeti Múzeumot is megtölthetné. A magyar részvételt, így a szervezést, szállítást stb. a Kereskedelmi Kamara intézte. Domanovszky és Kádár György is készített monumentális alumíniumpannókat a pavilon dekorálására, ezek azonban nem érték túl az elmúlt évtizedeket, pontosabban a Domanovszky-mű lappang, Kádárét pedig tetőfedésre használták fel. Kész csoda, hogy Bernáth aranyérmes látképe megmaradt. Láthatunk továbbá egy Déry-levellet az MTA levéltárából, amit az író

Bernáth Aurélnak írt 1975-ben a G. A. úr X.-ben egy kefelevonatának hátoldalára, és amit egy fogpiszkálóval egészített ki.

Bemutatunk még egy ötperces interjúrészletet Déry Tiborral 1970-ből, ahol erről a regényről beszél. Az utolsó, cellaszerű térben Somogyi József Martinászt helyeztük el a Kiscelli Múzeum gyűjteményéből, amely szintén szerepelt a brüsszeli világkiállításon. Még egy adalékot láthatunk itt, amit a kutatás legutolsó fázisában találtunk, és ami igazából kijelöli a Martinász helyét ebben a sztoriban. Bernáth Aurél 1966–67-ben készített egy falképet a Régészeti Intézet számára A történelem címmel, amely az európai művészettörténet különböző ikonikus munkáit (Delacroix, Gauguin, Cézanne, Manet stb. egy-egy művét) ábrázolja, és a Martinász is szerepel rajta magyar műként, Szinyei Merse Majális mellett. A történeti rész és egyben a kiállítás utolsó darabja Bernáth 1972-es BTM-es retrospektív kiállításának vendégkönyve, Kádár János bejegyzésével. Kádár aláírása alatt mindkét szereplő, Déry és Bernáth szignója is látható.

SOMOGYI JÓZSEF:
Martinász, 1954, bronz,
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár



Amerling, Waldmüller és a többiek

Kísérlet egy elkoptatott fogalom újragondolására

KOVÁCS ÁGNES

Unteres Belvedere, Bécs, 2016. X. 21. – 2017. II. 12.

Az 1950-es, 60-as években a Belvedere mostani gyűjteményének nagy része szét volt szóródva különböző múzeumok állományában, és az osztrák művészet nemzetközi keretek közötti bemutatásáért az 1980-as évek végéig elkeseredett harc folyt az ausztriai kultúrpolitikában. Manapság a Belvedere rendelkezik a legjelentősebb 19. századi osztrák művészeti gyűjteménnyel, amellyel normális körülmények között az állandó kiállításán ismerkedhet meg a látogató. Az állandó kiállításoknak azonban megvan az a veszélye, hogy az egyes korok műalkotásainak prezentálása elavulttá válik, amelynek következtében a műveket elnyeli az idő „mély torka”, és a kapcsolat megszakad a jelenkor nézőjével. Ezért minden gyűjteményi kurátor nagy álma, hogy karrierje során legalább egyszer olyan jelentős kiállítást hozhasson létre, amely megdönti az addigi kánont, vagy legalábbis leporolja az általa legjobban ismert korszakra rátelepedett előítéleteket, és új megvilágításba helyezze azokat. Sabine Grabner,

a Belvedere kurátora most ezzel próbálkozik, és már a kiállítás címével is jelzi, hogy az általa bemutatott biedermeier korszak körül elég nagy a zűrzavar.

Az például egyáltalán nem köztudott, hogy az elnevezés eredetileg nem művészeti stílus jelölt. Valójában kitalált gúnynev volt, amelyet egy fiktív figura, egy falusi költő, Gottlieb Biedermaier testesített meg. Humoros alakja először a legendás és haladó szellemű Fliegenden Blätter című satirikus lapban tűnt fel, amely Münchenben jelent meg 1858-ban. Ez a sváb polgár, Biedermaier, gyakran tűnt fel a karikatúrákban és a vicces szövegekben mint a művészethez mit sem értő nyárspolgár megtestesítője. Biedermaier sokáig volt céltáblája a müncheni társadalom kritikusainak politikai kérdésekben is, mert az 1815–1848 közötti évek egyik jellegzetes társadalmi csoportjának szimbóluma volt. Ez a polgár kényelmes életre, családi nyugalomra, gyarapodásra vágyott, elfordult a nagypolitikai eszméktől, jóhiszemű, jámbor versek és történetek révén igyekezett az eseménytelen, mindennapi életet megédesíteni. A biedermaieriek, a férfiak és a nők is, életük egy részét a szabadban

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER: Úrnapja reggelén, 1857, olaj, fa, 65x82 cm



© Friends of the Belvedere. Fotó: Belvedere, Vienna

vagy nyilvános helyeken éltek, ekkor lettek népszerűek a kávézók és az olyan báltermek, ahol többek között a valcerkirály, Johann Strauss zenéjére táncoltak. A vidámságnak és az életkedvnek ezek a helyszínei még sokáig magukon viselték a francia életstílus hatását – sokszor hangzatos neveket kaptak, mint például Elysium vagy Apollo. De ekkor sem volt mindenki elégedett és vidám. A bécsi kongresszus után az európai békére való törekvés, a politikai restauráció mellett az 1848-as forradalmakat előkészítő eszmék is terjedőben voltak. A satirikusok, mint például Johann Nestroy, gúnyos kuplékban figurálták ki a bécsi arisztokráciát és az őket majmoló, feltörekvő nyárspolgárokat. Ugyanez a gunyorosság jelenik meg *Josef Danhauser* zsánerképein is, a *Sakkjátszma*n vagy a *Gazdag dőzsölő* című képeken, amelyeken a nőekkel szembeni előítéleteket és a gazdagoknak a szegények iránti közönyét állítja pellengérré.

A bécsi biedermeier par excellence festőjének *Ferdinand Georg Waldmüllert* tartják, de ki tudja miért, talán megszokásból, két igen késői művét, a *Húsvéti reggelt* (1857) és a *Bécsi erdőt* (1861) mutatják be a szakkönyvek tipikus biedermeier alkotásként. Ugyanakkor mindig is kétségek merültek fel aziránt, hogy vajon ezek a mesterialien megfestett, negédes, szinte már túlvilági vidámságot sugárzó képek jellemzik-e a kor igazi „lelkületét”. A kortárs kritikusok közül sokan inkább *Friedrich von Amerling*nek az 1830-as években alkotott harmóniát, szépséget és idealizmust sugárzó portréit tartották a bécsi biedermeier legsikerültebb alkotásainak. A legismertebb ezek közül a *Horgászfiú* és a *Lány szalmakalapban*. Az 1840-es évektől a festő kollegáiról készült portréi (Carl Rahl, Friedrich Gauermann, Josef Kriehuber), valamint önarcképei már nagyon is a realizmust idéző jellembrázolásokat, annak ellenére, hogy a festői hivatást gyakorlót a szellem, az intellektus „ideáltípusaként” mutatja be. A biedermeier tipikus képviselőjének fogadták el *Josef Danhausert* is, aki fanyar humort árasztó társasági jelenetei révén vált közkedvelté. *Josef Danhauser*, aki egy bútorgyáros fia volt, és bútorokat is tervezett, fiatal korában a későbbi egri érsek, *Pyrker László* szolgálatában állt Velencében, akiről egy nagyon karakteres portrét is készített, és amely jó példa arra, hogy a biedermeier kor művészei, ha tehették,

BORSOS JÓZSEF: A libanoni emír (Zichy Edmund gróf portréja), 1843, olaj, vászon, 154x119 cm

FRIEDRICH VON AMERLING: Rudolf von Arthaber és gyerekei, Rudolf, Emilie és Gustav, 1837, olaj, vászon, 221x155 cm



© Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2016. Fotó: Mester Tibor



© Belvedere, Vienna

állandó mozgásban voltak a császárság területén. Népszerű volt a bécsiek körében *Peter Fendi* is, akinél a kissé szentimentális zsánerek mellett, mint a *Lányka a lottózó előtt* vagy a *Hallgatózó*, már megjelent a korabeli élet kevésbé kedélyes oldala is, például a *Végrehajtás* vagy a *Szegény katonazöveg* című képein (ez a tematika – a pauperizmus és az iparosodás káros hatásai – amúgy csak a század közepén kap polgárjogot a festészetben).

A dél-német vagy müncheni biedermeier szimbiózisban élt a béccsel, már csak a „közös művészek” miatt is,

felhanggal. Waldmüller, az örökös lázadó, aki megszakította tanulmányait a bécsi akadémián, és egy ideig Gyulai Ignác gróf szolgálatában állt, a 30-as évek közepén már újra az akadémián dolgozott, amelynek oktatási módszereit ott elfoglalt pozíciója ellenére is hevesen bírálta. 1846-ben egy „kiáltványt” is megjelentetett A célszerűbb oktatás szükségességéről a festészetben és a szobrászatban címmel. Pályája csúcspontját az 1850-es évek párizsi és londoni világiállításain való részvétel jelentette, de egy újabb vitairata miatt, amelyben ismét az akadémiát bírálta, kényszernyugdíjazták. Karizmatikus figura volt, nagy hatást gyakorolt a kortárs festőkre.



JOSEF DANHAUSER:
Gazdag dőzsölő, 1836, olaj,
vászon, 84x131 cm

mégis egyes művészettörténészek szerették volna a biedermeiert kizárólag „einheimisch” (hazai, osztrák) „találmánynak” tekinteni. Tény, hogy pár évtizedig a bécsi művészek „diktálták” a színvonalat és a tematikát is, és Grabner érdeklődését is elsősorban azoknak az 1790 és 1820 között született művészeknek a művei keltették fel, akik azonos esztétikai és művészeti képzésben részesültek, főként a bécsi akadémián. De a kiállítás egyik erénye éppen az, hogy bár a súlypont az osztrák műveken van, a kurátor kiterjesztette a vizsgálódását a császárváros és a művészeti akadémia kisu-gárzásának hatáskörébe eső cseh, magyar, szlovén és észak-itáliai területekre is, bár így a biedermeier időbeli határa jóval kitolódott.

Waldmüllert a kánonnal ellentétben Sabine Grabner nem tartja tipikus biedermeier festőnek, ezért mintegy külön kiállítást szentelt műveinek a tárlaton belül. A művész főként kevésbé ismert, késői alkotásaival szerepel, amelyek a korabeli paraszti világot ábrázolják együttérző, moralizáló

A magyar biedermeiert Borsos József, id. Markó Károly, Kozina Sándor és Barabás Miklós festményei képviselik. Borsos, aki sokat dolgozott Bécsben, több festményével is szerepel, *A libanoni emír* című képe a kiállítás emblémája is lett. Az emír köszöntője alatt Zichy Edmund személye bújjik meg, ami jelzi, hogy a kor arisztokratái már felfedezték maguknak a Közel-Keletet, s a nagy utazások ebbe a térségbe nem sokkal később a festők számára is fontossá váltak, elterjesztve a kontinensen egy új divatot, az orientalizmust.

A magyarországi biedermeier fogalma körüli eszmetörténeti és művészettörténeti problémákról Békefi Eszter írt tanulságos esszét a kiállítás katalógusába, amelyből kiderül, hogy voltak olyan időszakok, amikor a magyar szakirodalomból eltűnt a biedermeier kifejezés, és az egyes alkotók műveit gyakran „ideológiai” sémák szerint értékelték át. Biedermeier helyett Lyka Károly is szívesebben használta a „táblabíró-kor művészete” megjelölést, mert a kifejezésben, mint félig-meddig kortárs, ő még érezte a lebecsülés árnyékát, amely nálunk szerinte nem a hálósípkás nyárspolgárok korát jelentette meg, hanem inkább a nagy magyar reformerek nevétől ragyogott. Ezt a gondolatot vitte tovább Petrovics Elek is, aki a biedermeier megjelölést a műiaci szakzsargon körébe számúzta. Volt olyan korszak is, amely a népi elemeket vagy a realizmus első megnyilvánulásait emelte ki egy-egy művész kapcsán, s tágabb horizontot csak a 1980-as 1990-es évek kutatásai hoztak (Sinkó Katalin és Szvoboda Gabriella), amelyek elsősorban a közép-kelet-európaiságot mint együttthatót emelték ki, és egyben visszahozták a biedermeiert mint stílusmegjelölést is.

A kurátornak köszönhetően a kiállításon nagy számban szerepelnek ma már kevésbé ismert északolasz művészek (Triesztből, Milánóból, Udinéből) is, akik a bécsitől kissé eltérő temperamentummal alkotott műveikkel egykor nagy sikereket arattak a nemzetközi kiállításokon. Ezek közé tartozott *Francesco Hayez* is, aki Milánóban működött, s akinek különösen változatos kompozíciókban megfestett fürdőző női arattak tetszést a közönség körében. Most egy galambokkal játszadozó mezítelen Vénusszal (1830) hívja fel a biedermeier kissé frivol női szépségideájára figyelmünket, melynek ellenpólusaként ugyanakkor megcsodálhatjuk *Johann Baptist Reiter Szendergő asszonyát* (1849), amelynek erotikus vonzása Courbet nőalakjait idézi fel.

A zsánerképek és a portrék mellett a tájképek is átfogó képet adnak mind a bécsi, mind „az örökös tartományok” művészeinek munkásságáról. Waldmüller fénytelni nyugalmat sugárzó képeit *Friedrich Gauermann* drámai, az Alpok magas csúcsait, tavait ábrázoló, állatokkal benépesített tájai, a cseh *Josef Mánes* és *Josef Navrátil* szikárabb munkái és a Waldmüller-hatást tükröző *Bedriřh Havránek* tájképei egészítik ki.

Hogy a biedermeier fogalmát és értékelését sikerül-e ezzel a kiállítással megváltoztatni, még nem tudható. A lenézett stílus ártértékelésére történt már egyszer Bécsben egy hasonló kísérlet, amikor 2007-ben az Albertina az általa kiállított biedermeier bútorokat, az „egyszerűség feltalálásaként”, vagyis a modernség előfutáiraiként mutatta be. Ezen a kiállításon is látha-



© Bevedere, Vienna

GEORG FERDINAND WALDMÜLLER: Ifjúkori önarckép, 1828, olaj, vászon, 95x75 cm

toák bútorok, igazolandó, hogy a polgár figyelme a lakberendezés tekintetében nagyon is funkcionális volt, a mindennapi élet kényelmére irányult, ezért a legfontosabb berendezési tárgyáivá a családi, a társasági életet szolgáló szalonbútorok, ülőgarnitúrák, asztalok váltak.

És hogy kap-e a kurátor választ a feltett kérdésre, vagyis hogy az általa bemutatott műalkotások biedermeiernek tekinthetőek-e, nem tudjuk. A közönség megszólítása igazán demokratikus gesztus, de még a képzettnek mondható osztrák polgár esetében sem mindig működik. Olvasva a napilapok cikkeit, az ember meglehetősen kínosan érzi magát, amikor egy néző *Giuseppe Molteni* a halott kedvesét sirató asszonyát egy Fellini-film jelenetéhez, Johann Baptist Reiternek egy jómódú vendéglősnét ábrázoló portréját Cindy Sherman önmagáról készített, „túlszinkelt” fotóihoz hasonlítja, vagy Francesco Hayez Carlotta Chabert táncosnőt megörökítő festményét (1830) a nők emancipációjának kezdeti lépéseként értelmezi. Úgy tűnik, hogy Grabner egyébként jogos kérdésfeltevésének okát sem értik meg igazán.

FRANCESCO HAYEZ: Vénusz két galambbal (Carlotta Chaberti táncosnő portréja), 1830, olaj, vászon, 183x137 cm



© Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. Foto: Archivio Fotografico e Mediateca Mart

A konyha színpadán

Kovács Mihály: A szolgáló toalettje

ÉBER MIKLÓS

Kovács Mihály (1818–1892) fára festett, 55x79 centiméteres, az irodalom számára ez idáig ismeretlen és jelzés nélküli olajfestménye számos tekintetben rendkívülinek és jelentősnek minősíthető. Ahhoz, hogy e festmény az ő műve, több okból sem férhet kétség. A kép jelenlegi tulajdonosának tudomása szerint annak régóta elhunyt nagybátyja valahol Észak-Kelet-Magyarországon az 1930-as évek eleje táján vásárolta meg mint Kovács Mihály művét, és azt a család akként is tartotta számon. A közelmúltban Dr. Ludányi Gabriella művészettörténész, a Képzőművészeti Kiadónál 1987-ben megjelent Kovács Mihály-monográfia szerzője, a festményt egy széleskörű és beható vizsgálat alapján minden kétséget kizáróan a festő művének minősítette. További erre vonatkozó utalás gyanánt említést érdemel a víz alatt lévő lábfejek messzemenően azonos, rendkívül sajátos és jellegzetes ábrázolása – hasonlóan Kovács Mihály *Fürdőző nők* című, 1850-re datált, jelzett és az irodalomból is ismert festményéhez.

A *szolgáló toalettje* megalkotásának éve és eredeti címe ismeretlen. Az itt használt cím csupán e cikk szerzőjének javaslata. A festmény keletkezésének évét – amelynek komolyabb jelentősége nincsen – Dr. Ludányi Gabriella 1860 körülre teszi.

Kovács Mihály ismert és számon tartott életműve tekintélyes terjedelmű. Œuvre-katalógusa, mely több mint 500 festményét tartja nyilván, már csak külföldi tartózkodásai miatt sem tekinthető teljesnek, például e festménye, melyet pedig feltehetőleg Magyarországon alkotott, nem szerepel benne. Festészetének uralkodó témái történelmi, vallási és allegorikus jelenetek, valamint portrék voltak.

Mit ábrázol e festmény? A környezet minden valószínűség szerint egy magyar városi lakás konyhája, amelyre a helyiség berendezése és mindenekelőtt a kép háttérében ábrázolt tűzhely szolgál utalásként. A folyóvíz és főleg a fürdőszoba az idő tájt – a 19. század derekán – még korántsem volt az általánosan elterjedt lakáskultúra velejárója. Ebből pedig természetszerűen adódott, hogy a vidékről származó szolgáló vagy cseléd lány tisztálkodását

a konyhában kényszerült végezni. A fürdődézsa és a mellette ábrázolt veder arra utal, hogy a vizet – és így a fürdővizet is – általában a házon kívül lévő kútról kellett fel-, illetve behozni és a tűzhelyen felmelegíteni.

Mi az, ami ebben az ábrázolásban egyedülálló? Mindenekelőtt már maga az aktábrázolás egy konyhában. Aktok ismertek ágyon vagy pamlagon fekvő, széken ülve vagy álló helyzetben, falak között vagy a szabadban, de sohasem egy olyan prózai, mindennapi környezetben, mint egy konyha, és ráadásul még tisztálkodás közepette, amire egyértelmű utalás a dézsa melletti sámlin nyugvó szappandarab, az akt kezeiben tartott fehér törülköző és a dézsa mögött álló széken nyugvó ruha.

Sok minden utal arra, hogy a festő az enteriört természet után festette, elsősorban az egyes tárgyak bensőséges, szeretetteljes, J. S. Chardin festészetét felidéző szuggesztivitása. Külön említést érdemelnek a sámlis és a rajta fekvő tükör, a dézsa és a faveder, de maga a tűzhely és a levetett ruhadarabok is. Ezzel szemben az, hogy az ábrázolt akt a festő számára modellt állt (vagy inkább térdelt) volna, szinte kizárható. Már csak annál fogva is, mert a modell alapján történő aktfestészet az idő tájt szinte tabu tárgya volt (másképp alig elképzelhető, hogy egy modell a képen ábrázolt pózban képes lett volna huzamosabb ideig kitarítani).

Ennek alapján feltehető, hogy a festő a természet alapján festett háttérbe az aktot belekomponálta, avagy annak rövid idejű modellpózát csupán emlékezetből rekonstruálta. Mindenesetre sikerült neki egy kompozicionálisan és a színösszeállítás tekintetében egyaránt harmonikus, elbűvölő hatású, nézőjében mély benyomást keltő művet létrehozni, mely a maga nemében a magyar festészetben társtalannak tekinthető.

A festmény harmonikus volta, minden részletre kiterjedő egyensúlya, az, hogy róla semmi nem látszik hiányozni, hogy minden a saját magától értetődő és természetes helyén tűnik lenni, valamiféleképpen, az aktábrázolás dacára, egyfajta csendélet jelleget kölcsönöz neki. Szinte hallani lehet rajta a csendet. Azt várjuk el egy jó csendélettől, hogy azon a csend – és a harmónia, a nyugalom – életteliességgel párosuljon. Elvárásunk egy jó csendélettől, annak élettelen tárgyival szemben, hogy azok némán társalognak egymással, és hogy társalgásuk számunkra érdekes és életteli legyen. Ez még fokozott mértékben áll azokra az alkotásokra, melyek emberábrá-

zolásuk dacára csendélet jellegűek, mint amilyenek például Nagy Balogh János földmunkásokat ábrázoló témájú festményei.

Kovács festményén a színházi rendezőihez hasonlítható eszközökkel él. Az esemény szereplőit (a tárgyakat) a főszerepet játszó akt köré csoportosítva a kép előterében kiemelt megvilágításba helyezi, és ezzel eléri azt, hogy a néző számára a lehető legnagyobb természetességgel nyilvánuljanak meg. Így a

csupán néma statisztaszerep jut két, feltehetőleg víztárolásra szolgáló, sötétvörös kancsónak, valamint a falon lógó szitának és fedeleknek.

A szolgáltól toalettje indokolt és aktuálissá teszi még azt a kérdést is, hogy miután egyértelműen egy akt a festmény domináns motívuma, milyen szerepet játszik abban az aktábrázolással szinte törvényszerűen együtt járó erotika? E kérdés megválaszolása már természeténél fogva is szub-



kép nem csupán pillanatfelvétele annak, amikor az akt fürdőjét befejezve már megtörülközve a törülközőt letenni, a dézsából kiszállni és azt követően ruházatát magára öltetni készül, hanem „szereplői” azt is elbeszéli, hogy ezt megelőzően a fürdővíz a vederben lett odahozva, és azt követően a tűz helyen nyugvó fazékban lett felmelegítve. A szolgáltól tisztálkodásához szappant is használt, és közben olykor a sámlin nyugvó kis tükörbe is bepillantott. A kép háttérben, a bal sarokban a félhomályban

jektív jellegű. E sorok írója arra a maga számára is meglepő válasza jutott, hogy feltehetőleg a prózai környezetnek és az ábrázolt hétköznapi tisztálkodási tevékenységnek tulajdoníthatóan a kép annak nézőjében lényegében nem vált ki erotikus hatást. Ennél fogva talán még figyelemre méltóbb az a kétségtelenül erős és maradandó összehatás, melyet ennek dacára kiváltani képes.

KOVÁCS MIHÁLY:
A szolgáltól toalettje, 1860 körül,
olaj, fa, 55x79 cm

Picasso a nagyság sejtelmességében

Reflexiók Picasso toalett témájú képeire

SZABADI JUDIT

Picassóról eredeti módon gondolkodni, újat írni többé-kevésbé reménytelen vállalkozás. Óriási a téma, és dzsungelszerűen burjánzó és gazdag az életműre való reflexiók áradata. A róla szóló irodalom töretlen folyam ma is, friss monográfiák egymásra tornyosuló sora vall erről, és jól van ez így – mégis megtorpan az elme, ha szólni akar róla. Szóljon-e a nagyság kövületéről, mely a nagy hozsannázások ki-kifulladásá után is képes arra, hogy a benne összesűrűsödő energia váratlanul fölszikkasztassa az értelmet, és horgonyt vessen a szívben, mégpedig a fölfedezés örömteli meglepetésével? A fölfedezés egy-egy művének szól, amely fölött nem időzött el korábban a szem, de nem csak annak. Az a fölsímerés is érvényes lehet ma, hogy Picasso életműve olyan természetű, amelyben mindig benne van a kihívás, ami nekünk szól, és a kihívottság, ami a teremtő állapota. Szellemi kihívásra gondolok, mely a vizuális élményben felmutatja alkotóerejének természetét is, hogy úgy érzi az ember, Picasso mindig meg van szólítva valamiképpen egy fölső szférából; innen a kimeríthetetlen inspiráltsága, ami minduntalan az újrakezdés és az újat teremtés irányába mutat. Bármennyire szabad és szélsőségesen individuális

PABLO PICASSO:

A toalett, 1954,
olaj, vászon 130,5x97 cm
Picasso-Sammlung
der Stadt Luzern

© Succession Picasso / HUNGART 2016



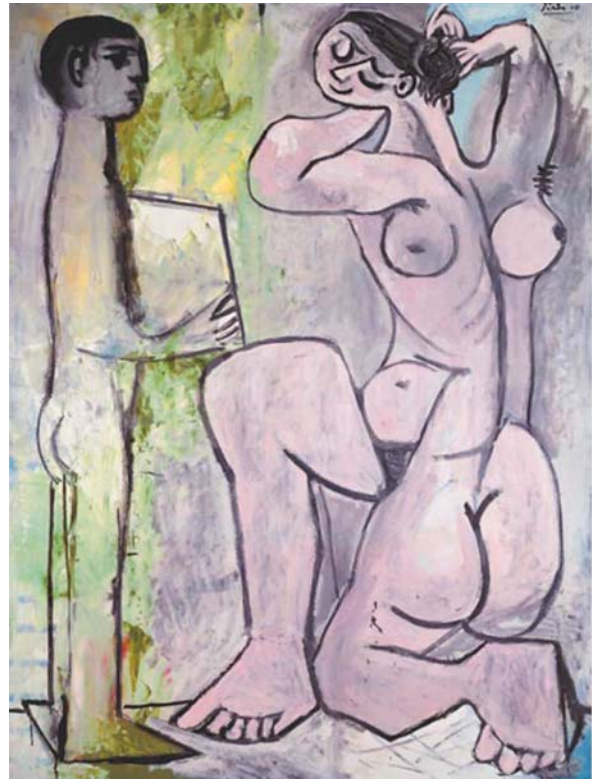
PABLO PICASSO:

A toalett, 1906,
olaj, vászon 151x99 cm
Buffalo (NY) Albright-Knox
Art Gallery

© Succession Picasso / HUNGART 2016

személyiség lett légyen is, mintegy tudtán kívül „csak” engedelmeskedik ennek a felső vagy mondjuk így: belső erőnek. Ezt nagyon odaadón teszi, minden öntudata és önhitte ellenére is a szelleminek való alárendeltség buzgalmával, és ez nagyon szép benne.

Egyszer az ifjú Jean Cocteau megkérdezte Gyagilevet, az Orosz Balett alapítóját, mit csináljon, hogyan legyen valaki. Gyagilev azt válaszolta: „Hogy hökkents meg!” Akár Picassónak is mondhatta volna, pontosabban ez volt Picasso ambíciója, amelyet művészi leleményeivel, találmányainak eredetiségével, elkápráztató extravaganciájával csakugyan sikerült is kibontakoztatnia, miközben persze emögött egy kutató alkatú művész kísérletező kedve és eltökéltsége rejtett; lényegében ez volt az aranyfedezete.



Azután, 1906-ban, a rózsaszín korszak cirkuszképeit követően festett egy olyan képet, amelynél hagyományosabbat, egyszerűbbet, „csöndesebbet” aligha akart, illetve tudott addig alkotni, s ez volt *A toalett*. Ha valami mehökkentő benne, az éppen a mehökkentés szándékának, a frappáns ötletnek a hiánya. Két nőalak áll a legtermészetesebb pózban: egy meztelen testű, teljes szembenézetben és egy másik, földig érő ruhában, profilban. Az akt, ahogyan a feje búbján összefogja bronzszínű haját, a fürtök igazgatása közben belesandít a tükörbe, melyet szolgálólánya (?) tart a kezében. A figurákat egy csupasz szobában helyezte el a festő, halványszürke fal előtt a padozat barnás sávján; ez a környezet szinte szegényes, puritán. A klasszikus reminiscenciájú alakábrázolásban nyoma sincs a formák torzításának, Greco ihlette megnyújtásának, mint a kék korszak többnyire ágrólszakadt szegény embereiben, szerelmespárjaiban, abszintivóiban és az allegorikus jelenetek szereplőiben. De a rózsaszín periódusban alkalmazott, elidegenítő, torzító modellálásnak is vége szakadt. A kifejezés expresszív romantikája elenyészett a megjelenítés közömbös hűvösségében, ami azért is különös, mert a szépítkezés nagyon is bensőséges természetű aktus. Hogy a képnek mégis megejtő varázsa van, az legfőképpen a színek kényes, a banális jelenet ellenére is csaknem ezoterikus párosításán múlik:

az okkeres elefántcsontszín és egy sugárzó erejű kék szépen zengő szólama önkéntelenül földidéz a 19. század egyik szimbolista mesterének, Puvis de Chavannes-nak jellegzetes, átszellemített koloritját. Csakhogy itt az átszellemítettség helyébe földi értelemben vett melegfényűség lép. A súlytalan nőalakok légiessége, az egész jelenet áttetszősége ugyancsak delejes szépségbe meríti ezt a Picasso pályáján talán rokotalanul álló művet.

A képet ikonográfiája is beilleszti a festészeti hagyományok folytonosságába. A legismertebbek között ott van Rubens híres műve, a Vénusz toalettje (1613) és az egy évszázaddal később született *A toalett* című pikáns képcske (1718) Watteau-tól, a 19. században pedig ugyancsak két azonos tárgyú nagyszerű ábrázolás születik: Corot-é (1859) és Renoiré (1900 körül).

Camille Corot festményén a giorgionei reminiscenciákat felkeltő fésülködő akt, aki combja tövéig meztelen, egy lugasszerű erdőben a kép előterében ül, és szolgálólánya segítségével gyöngyökkel ékesített hajkoronáján az utolsó simításokat végzi. Azzal, hogy Corot még a Watteau-örökség „inyenckedő” erotikáját is beáramoltatta az erős kontrasztban megfestett akt graciózus és gömbölyded formáiba, finom hangsúllyal megemelte a nőiség érzéket felborzoló vonzerejét. Az egész jelenetre, mint egy láthatatlan háló, úgy hull rá a csönd, miközben a zsenge levelek csillámló virágszirmokként lebegnek a vászon egész felületén. A nő hús-vér testének érzékiségét a természetnek ez az alig zizegő, neszező csöndje zárja magába, azé a természeté, amely olyan éterien van megfestve, hogy szinte anyagtalan; életnedvei mégis ott keringenek az akt selymesen aranyló bőre alatt is – egyetlen áramba forrasztva tájat és embert.

Renoir képén a ruhátlan testű fiatal leányt, aki éppen most lépett ki a fürdőből, velünk szemben ülteti le egy erdő szélén. A nő gyöngyházfényű teste mellett egy fehér fürdőlepedő puha kelméje kigyózik a fűre, miközben a háta mögött álló komornája hatalmasan leomló hajzuhatagát fésüli. Az akt körül ott hevernek a fürdőkör levetett és szertesét szórt ruhadarabjai, közöttük egy fehér masnival és piros virággal feldíszített sárga szalmakalap. Corot gyöngéd lírája helyett itt az anyag szenzualizmusáé a főszerep: a vizesésszerűen leomló puha haj, a fehér lepedő tündöklése a testszín tompasága mellett a lepedő redőiben és a bőr felületén vibráló kékeszürke reflexek és végül a kalap – a művészettörténet egyik legszebben megfestett ilyen jellegű csendéleti motívumáról van szó! – mind az anyag diadalittas birtokbavétele. Mindez a tobzódó festőiség nyelvén, mely a háttér gomolygó puha zöldjének és vörös komplementerének az összecattanásában – ez a komorna blúzának a színe – teljesedik ki.



Hozzájuk képest, minthogy a fenti képeken annyi a motívum és olyan sok a részlet, Picasso festménye roppant szűkszavú. Éppúgy híján van a festői effektusok rájátszásának, mint az érzelmek megmozgatásának. És ettől lesz – tradicionális sugallata ellenére – szenvtelenségében

CAMILLE COROT:
A toalett, 1859,
olaj, vászon, 150x89,5 cm
Magántulajdon (Párizs)



PIERRE-AUGUST RENOIR:
A toalett, 1900 körül,
olaj, vászon 145,1x94,9 cm
Barnes Foundation, Merion,
Pennsylvania

és eszköztelenségében modern. Természetesen saját életművének ebben a stádiumában érvényes ez a megálapítás. Melyik stádiumról van tehát szó, amikor erről az 1906 kora nyarán készült műről beszélünk?

Rózsaszín periódusának végén sok aktot fest Picasso, főként fiúaktokat vagy hevenyészett női aktokat, ám amikor elszakad ennek a periódusnak a nosztalgikus illuzióvilágától, hatalmába keríti egy merőben más dimenziójú művészi valóság. Már 1906 őszén csokorban születnek a legkülönbözőbb aktok a primitív művészetre emlékeztető, tömzsi, szobrászi szilárdságú testek, a durva, nyers formálatásúak, melyek már a néger vagy az ibériai prehisztórikus plasztikák ihletésére vallanak. De talán kézzelfoghatóbban lehet érzékeltetni *A toalett* keletkezésének idejét, ha megjelöljük azt a két, határkőként is értelmezhető festményt, amelyek közé beékelődik ez a kép a maga sem vissza, sem előre nem mutató hasonlíthatatlanságában.

1905–1906 telén, illetve egészen 1906 őszéig kilencven ülés alatt festi Picasso Gertrud Stein portréját. A kép olyan kemény és szilárd, mint egy kőszikla, sokkal

inkább tárgy, sem mint személy. Maszkszerű, rezzenéstelen arc, révületbe merevedett tekintet, és noha nem is hasonlít a modellre, a mester szuverenitása nemhogy ártana a portré szuggesztivitásának, hanem éppen ellenkezőleg: feledhetetlenné teszi azt. Igaz, a feledhetetlenség nem Gertrud Stein lényére, karakterére értendő, hanem a barnákba ágyazott megdőlt test tömegére, ahogyan csaknem kibillen a vászon síkjából, és a szemgödörben ülő fekete bandzsa szemre... nos, nem a híres író nő személye vált „halhatatlanná”, hanem a műalkotás.

És kerek egy évvel *A toalett* után, azaz 1907 kora nyarán megszületik az az afrikai szobrászatból és fafaragásból merítkező, egy Nőt ábrázoló mellkép, amely a „művészet laboratóriumában”² dolgozó Picasso véget nem érő szellemi kalandjait elindító, haláláig tartó korszakának egyik nyitó darabja. Ez már a híres *Avignoni kisasszonyok* beharangozója. Nincs háttér, nincs térbeliség, a geometrikus síkokra szabdalt arcot és a testet vastag vonalkontúrok hálója fogja közre, melyek között intenzív színfoltok ragyognak föl.

A rá következő évtizedek szinte tumultuózan gazdag termésében még két-három ízben újra felvillan Picassóban az az érdeklődés, amely a toalett témáját egy-egy kép erejéig ismét aktuálissá teszi a számára. Messze a klasszicista óriásaktoktól, melyek szobrászi szilárdságukban az időtlen szépség illúzióját keltették, a nők az örökös metamorfózisok alkotói viharában a formai zsonglőrökös „áldozatai” lettek. Széjjeltépétségükkel, testük mértani alakzatokká stilizált tagjaival, arcukon a szembenézet és a profil egybemontírozásával furcsa, torz, olykor vad, fantasztikus lényekké transzponálódtak. Expresszivitásuk, mágius kisugárzásuk magukban hordozta a levés, a folytonos átalakulás érzetét, ami egyszerre tette őket nagyon elevenné és mulandóvá, a felgyorsult idő pusztítását is megidézve.

A geometrikus és szobrászi plaszticitású formákra feldarabolt testek alakzatokká váltak, dudorok és éles szögletek ékelődtek egymáshoz, melyben golyószerű keblek, hengerekkel gyúrt karok, gömbszeletekből kihaladt fejek hol izgalmas és lehengetlő kombinációja, hol rémisztő szörnyalakja idézte fel az aktot. Ezekben az esetekben a nő többnyire személytelenné vált a maga tárggyá transzponált mivoltában vagy éppen ellenkezőleg: szenvedélyektől fűtött boszorkánnyá torzul.

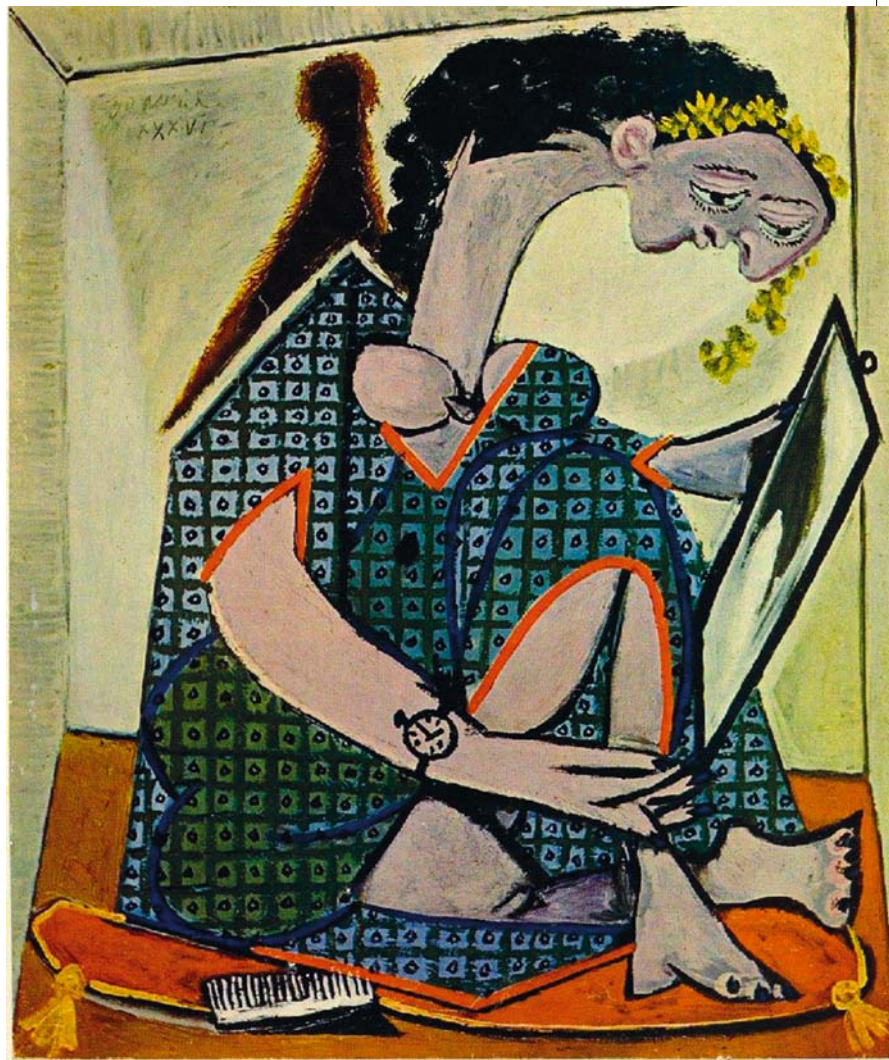
Ezzel a jellemzéssel csupán általánosítva és érintőlegesen idéztük meg Picasso alkotó korszakainak azt az egyik tendenciáját, amely a formák képlékenységének és metamorfózisának eredőjeként időről időre nemcsak a nő megjelenítését, hanem a fogalmát is átgyúrta, egész egyszerűen száműzve a nőhöz társított szépségeszményt, illetve magát a szépet. Ugyanakkor ez a leszűkítő és az értelmezést is kényszerűségből elhanyagoló leírás, amelyben nem jut hely a fentiekkel párhuzamosan futó megannyi nőfelfogásnak, beleértve például a drámai, az érzéki és a gyöngéd változatokat is, ebben az összefüggésben csupán „háttere” lehet annak a nőábrázolásnak, amely 1933–34 körül az organikus formák vegetációként lüktető és egyúttal erotikus, puha gomolygásában jelentkezett (*Nő kertben*, 1934). És háttere a mi képünknek is, egy újabb toalettnek.

Ugyanis ebből az időből származik a *Nő órával* (1934) című festmény, melyben csaknem három évtized múltán váratlanul visszatér a toalett témája. Tehát egy olyan téma, amely éppen a nőiséggel vagy a nőiességgel van kapcsolatban, hiszen a női hiúságtól és a tetszeni akarástól vezetett szépítkezés a tárgy. Ráadásul a megfestett nőalak, egy cella nagyságú térbe beszorítva, földig érő pompázatos ruhában, a feje köré font, leomló virágkoszorúval, puha, vörös szőnyegen kuporogva, fölkelte a szexuális készenlét képzetét. A vállig érő, fekete bodros haj éppúgy a vonzerő jele lehet, mint a mintás zöld ruha bő, buggyos selymének ornamentális díszettsége a dekoltázsban az őszibarackszerű mellekkel, a kivillanó meztelen lábszárral és a csupasz karral. Csirkelábszerűen eltorzított, színes karmokban végződő kezében a fésülködő nő tükröt tart, melyet behajlított lábán is megtámaszt. Lábfeje akárcsak egy állat patája. Noha úgy tűnik, hogy oldalról látjuk őt, valójában arcának és testének profilból és szembenézetből összemontírozott bizarr kettősségében jelenik meg; hosszú nyakán előre lógó fejjel, két szemmel, a ruhából kibugyanó mindkét keblét feltárva. Miközben testfelépítésének architektúrája Picasso utóbbi alkotókorszakainak átköltött teremtményeit idézi, az első benyomásunk az, hogy ennek ellenére a női princípium mintha mégsem hullott volna ki belőle. Mintha a mögötte kirajzolódó férfi árny-szerű sziluetttje is ezt az asszociációt erősítené föl.

A végső konklúzió mégsem ez; hiába a dúsan ontott kellékek, a toalettjével foglalatloskodó nő, ez a volta-képpen hibrid lény inkább dekoratív illusztrációja a toalettnek, mint érzékiségűl átfűtött, tollászkodó nő. A kompozíció minden érdekessége ellenére is túlságosan elvont ahhoz, hogy statikusságában és ernyedt-ségében ne pusztán dekoratív síkfületként hasson.

A fenti mű középső állomás a toalettet ábrázoló képcso-korban. Húsz évvel később, 1954-ben született az a festmény, amely egyszerre az 1906-os *A toalett* ellen-pontja, és ugyanakkor a korai műnek sístergően lobogó, meghökkentő párdarabja.

Ismét az egyszerűség az, ami a grafikai hatású képet annyira egyöntetűvé, intenzív és olyan különössé avatja. Végül is egyetlen lendületes fekete körvonallal jeleníti meg Picasso a fél térdre ereszkedő, kicsava-ródó testű aktot: egyik melle a hátából nő ki, mégis szimmetrikusnak hat a másikkal együtt, miközben gömbölyű feke és ágyéka is feltárul. Vele szemben a fiú teste, aki a haját igazgató nőnek a tükröt tartja, stilizáltságában csupán jelzesszerű. Az igazgatáson ezúttal azt a szenvedélyes mozdulatot kell értenünk, amellyel a nő dús, sötét haját megragadja, hogy tarkóján egyetlen fűrtbe csavarítsa.



PABLO PICASSO:
Nő órával, 1936
Collection of the Musée National
Picasso, Párizs
© Succession Picasso / HUNGART 2016

Itt minden természetes: az akt szoborszerűen „kiképezett” lábfeje éppúgy, mint amőbaszerű viszkozitással megnyújtott karja és fintorgó arca. Egész életerőtől duzzadó alakját, melyet a groteszk báj sugárkéréje ölel körül, nemhogy torznak találánk, hanem egyenesen bűbajosnak, szépnek. Még a jelenet statisztává lefokozott fiúcskája a komorna szerepben is tökéletesen a helyén van: a kuporgó nőhöz képest kicsiny termete és bamba szolgálatkészsége még jobban érvényre juttatja a lenyűgöző teremtés öntudatlanul hordozott asszonyi hatalmát. Lehetséges, hogy a kép jelentése nem merül ki a toalettben, és el van benne rejtve Vénusz és Ámor is, amit parafrázisként 1957-ben Cranach nyomán majd megfest Picasso?

És a színek? Ennyi csak: közepén a sárgászöld folt, akárcsak a hulló vakolat, olyan érdes, míg jobbra egy szürke pamacs kúszik föl a vásznon, no és egy darab kék folt a nő talpa alatt. Az öregedő Picasso immár a saját maga teremtette hagyomány bázisán remekműként bontakoztatta ki az ő toalettjét, benne a nyersségében is harmatosan üde fiatal leánnyóval, aki zseniális kreativitásának kimeríthetetlen termékenységéből sarjadt.

Jegyzetek

- 1 Réz Pál beszél erről interjúkötetében: Bokáig pezsgőben – hangos memoir. Magvető, Budapest, 2015, 164.
- 2 Carsten-Peter Warnacke: Pablo Picasso 1881–1973. Taschen, Köln, 1997, 143–165.

Egy rossz hírű férfi

Jan Saudek fotográfiái

Reök-palota, Szeged, 2016. X. 28. – 2017. I. 15.

P. SZABÓ ERNŐ

Rossz hírű férfi – Edita Pacovska szerint egyszerűen ebben a két szóban rejlik *Jan Saudek* sikere. Mármint a nőknél. A nők ugyanis – ahogyan a szerző Jan Saudek 2005-ben megjelent albuma előszavában írja, szeretik a rossz hírű férfiakat. Mármint akkor, ha a kifejezést a fennálló társadalmi normák, az értelmetlen dogmák ellen lázadó, azok ellen harcolni is kész és képes férfire alkalmazzuk, akinek természetesen a nőkhöz való

rossz hírűnek számított a háború után is, hiszen ahelyett, hogy a szocializmust építette volna, képeket – festményeket, rajzokat, fényképeket – készített, mégpedig többnyire meztelen nőkről. Ez a mondat legalábbis kétértelműnek tűnhet, de valóban többféle értelme van. Saudek ugyanis nem egyszerűen meztelen nőket fényképezett (s fényképez még nyolcvanegy éves kora ellenére ma is), hanem igen gyakran maga is feltűnik a képeken, a szerepnek megfelelően természetesen szintén meztelenül. Innen már csak egy ugrás a párt-, de legalábbis a hatósági apparátus képzeletében az orgiákig, amelyeket Saudek személyéhez kapcsoltak, hogy még rossz hírűbbnek lehessen beállítani. Valljuk be, meglehetősen extravagáns magatartásával s valóban intenzív szerelmi életével Saudek igencsak erős alapot adott ezeknek a feltételezéseknek, legalábbis a későbbiekben, amikor megengedhette magának, hogy életébe bepillantasson a nagy nyilvánosság is. Ahogyan azonban a kiállításmegnyitóról, közönségtalálkozóiról szóló filmeket nézzük, szabados viselkedésével legalább annyi hívet szerzett, mint amennyi kritikust. Kétségtelen, hogy megosztja a közvéleményt. De így van ez a lényeg, a képeket illetően is: a felvételeken megjelenő meztelenség, a kihívó, olykor már-már a pornográfia határát súroló beállítások, a szépnek nem mondható, sőt, olykor kifejezetten csúnya, torz, groteszk alakok bírálói és hívei számát egyaránt növelik.



Enteriőr **JAN SAUDEK**
kiállításán, Reök-palota, Szeged
HUNGART © 2016

viszonyát is a fentiek határozzák meg, azaz az átlagosnál igencsak jobban szereti őket, és ezt mindenáron igyekszik bebizonyítani a gyakorlatban is.

Jan Saudek cseh fotográfus állítólag a rossz hírű férfi klasszikus megtestesítője. A rossz hírű meghatározásánál persze Saudek gyermekkorát illetően a szerző egy kicsit más szempontot használ, mint a későbbi életkorokat illetően, hiszen úgy fogalmaz, hogy akkoriban elég volt – a németek által elfoglalt Csehszlovákiában – zsidónak születni. Márpedig Jan, ikertestvérevel, Karellal (akiből később neves képregényrajzoló lett) együtt zsidónak született 1935. május 13-án. Családjá több tagját Theresienstadtba hurcolták a németek, az ikrek egy lengyelországi táborba kerültek. Több rokona elpusztult, de a szűkebb család szerencsére túlélte a háborút. A fotográfus, illetve édesapja zsidó identitásáról egyik megrázó felvétele beszél: az apját ábrázolja a zsidó temetőben, évtizedekkel a háború után, mellén a megőrzött sárga csillaggal. Saudek azonban

A szépségről való felfogása aligha felel meg a klasszikus normáknak, de erre sosem törekedett. Igaz, az említett album borítóján egy remek emberpár (testük egy része) látható, *A szerelem bilincsei* című felvétel részlete, képei többségén azonban mondhatni átlagos testi felépítésű nők szerepelnek, gyakran pedig túlságosan, sőt már-már betegesen kövérek vagy soványak, olykor valamilyen testi hibával rendelkezők. A többi között erre gondolhatott a fotós, amikor így fogalmazott: „Az emberek fotográfusa vagyok. Egy kicsit dagályosan hangozhat ez, de valóban nekik akarom készíteni a felvételeimet... Mindnyájan egyformák vagyunk. Az egész világon – bármilyen nyelvet beszélünk – ugyanazt akarjuk. Szeretni valakit, és szeretve lenni, megszabadulni a fájdalomtól, a magánytól és az elhagyatottságtól, és mindannyian otthonra vágyunk.” Képeinek modelljeit is ilyen szempontok alapján válogatja – pontosabban nem válogatja – ki: azok a legkülönbözőbb civil foglalkozást űzik. Egyetlen szempontja van a válogatásnak: hogy alakjuk, személyiségük beleillik-e a Saudek által elképzelt képbe. Az emberek – pontosabban a nők, hiszen férfiként szinte csak ő maga jelenik meg a fotográfiákon – tehát önmagukat látják viszont a felvételen, saját esendő testük jelenik meg a legkihívóbb, legbizarrabb pozíciókban, páros jelene-



tekben, ami nyilvánvalóan felszabadító hatást gyakorol rájuk. Ami a divat, a showbiznisz hivatalos értékrendje szerint csak a szépeknek és a gazdagoknak jár, mármint a nyilvánosság, a műalkotásban való megjelenés, azt Saudeknek köszönhetően ők is elérhetik. Ami pedig a férfiakat illeti, talán rájuk is hasonló mechanizmus alapján hatnak a művek: Saudek fotói után ők is másként látják saját partnerüket, és persze saját magukat is.

A szép és a rút viszonyát, a groteszk, az abszurd középpontba helyezését illetően két kortársával is összevethetjük Saudek felvételeit. Az egyik az Egyesült Államokban született, Mexikóban élő Joel Peter Witkin (1939), aki azonban a meztelen emberi test esendőségének, romlandóságának bemutatásában sokkal tovább megy, mint Saudek, ő az élőben is többnyire a halált látja és látatja. Sokkal közelebbi a párhuzam Miroslav Tichyvel (1926–2011), már csak azért is, mert ő is cseh, pontosabban morva volt, aki, miután az akadémiaát elvégezte Prágában, egész életében nem tette ki a lábát Brno melletti szülővárosából. Erre persze nagyon is jó oka volt, hiszen a szocialista művészetpolitika elleniséget csinált belőle, a nyilvánosságtól megfosztották. A festészetet tanult Tichy érdeklődése hamarosan a fotográfia felé fordult, saját maga által szerkesztett gépeivel pedig élete végéig egyetlen témát fotózott: a nőket. Megleste őket a strandon, az utcán munkába menet, beszélgetés közben a bolt előtt, s ahol csak lehetett. Képzletét már az is megragadta, ha egy meztelen térlet látott, vagy a lecsúszó fürdőruha alól kivillant egy mell. Igazi aktot sosem fényképezett, modellje sem volt, mégis, ezek az ellesett villanások olyan őszinte és megragadó vallomások a női nemről, hogy Tichy, ha élne, ma talán a legnagyobb cseh fotográfusnak nevezhetnénk.

Mivel azonban nem él, Saudek birtokolja ezt a címet. Állítólag nincs olyan cseh alkotó, akinek ne lett volna „Saudekesque-korszaka”.

Ebben persze nincs semmi különös, hiszen képei valóban megragadók, sokkal izgalmasabb az az út, amelyet bejárva megszületett az, amelyet ma Saudek világának ismerünk. Valójában festő, rajzoló szeretett volna lenni, s fest, rajzol ma is, sőt, noha valószínűleg tudatában van annak, hogy e művek művészi szempontból kevésbé fontosak, a prágai belvárosban, a Celetna utca 1. alatti galériájában rendszeresen bemutatja képzőművészeti alkotásait is. Sajnos szinte minden fontosabb fotótémáját elkészítette festmény változatban is (Tichytől ebben nagyon is különbözik, mert morva kollégája rajzolónak is kitűnő volt).

Első képeit 1950-ben készítette (*A legelső fotográfám*, 1951), de hogy valóban fotográfus szeretne lenni, azt csak 1963-ban, Edward Steichen *Az ember családja* című kiállítási katalógusának a megismerésekor döntötte el. 1966-ban készítette egyik leghíresebb fotóját (*Az élet*), s abban az évben érte az az élmény is, amely meghatározó lett későbbi pályafutása szempontjából: egy Bojmira nevű lány megmutatta neki a fenekét... „Azóta is azt a hátsót keresem” – vallotta egyszer jóval később, s úgy tűnik, ez a keresés máig nem ért véget. 1969-ben, a levert forradalmat követő átmeneti enyhülés időszakában elutazhatott az Egyesült Államokba, ahol Bloomingtonban, az Indianai Egyetemen mutatták be a műveit. Ez a tárlat, no meg a kurátor, Hugh Edwards biztatása újabb erőforrást jelentett számára. Így történt, hogy neve a 70-es évek végére Csehszlovákiától nyugatra szinte mindenütt ismertté vált, a cseh hatóságoktól azonban csak 1984-ben kapott engedélyt arra, hogy abbahagyja a munkát a nyomdában, ahol 1950 óta dolgozott, és főfoglalkozású fotográfus, a Cseh Fotóművészek Szövetsége tagja lehessen. Egyik életreje megjegyzé, hogy még ezekben az években is megfigyelték, ami természetesen lehetséges, mint ahogyan az is, hogy 1986-os öngyilkossági kísérletébe is belejátszott a politika. Negatívjai egy részét azonban nem politikai okokból vették el

Enteriőr **JAN SAUDEK**
kiállításán, Reök-palota, Szeged
HUNGART © 2016



» Portraits of Woman and of Man «

JAN SAUDEK:
Női és férfi portré, 1997
HUNGART © 2016

egy időre 1987-ben, hanem azért, mert nem fizetett gyerektartást, és elvált felesége feljelentette. 1990-ben Párizsban megkapta „Az irodalom és a művészet lovagja” kitüntetést, 2005-ben nagy életmű-kiállítást rendeztek műveiből Prágában, ez alkalommal jelent meg művészetéről a tizennegyedik, addig legátfogóbb album a prágai Slovart kiadónál. A világ legkülönbözőbb részein rendezett egyéni kiállításainak száma mára felülmúlja a négyeszetét. Áprilisban Marienske Laznéban állították ki fotóit, honlapján az őszi aktualitások között egy magyarországi tárlat is szerepel, „Szegéd” megjelöléssel.

JAN SAUDEK:
A téhenparádé,
A tejesasszony, 2005
HUNGART © 2016

Nos, ez a „Szegéd” a szegedi Reök Palotát jelenti, ahol mintegy nyolcvan felvételét állítják ki. Ez már önmagában is nagy dolog, mert először és utoljára a budapesti Mai Manó Házban volt Saudek-kiállítás, tizenöt évvel ezelőtt, sokkal szűkebb válogatásban. A szegedi bemutató kurátora, Nátyi Róbert művészettörténész arra törekedett, hogy az életmű minden szeptét bemutassa. Mivel

JAN SAUDEK:
A Halál csókja, 1999
HUNGART © 2016



azonban Saudek egy-egy témához, beállításához sokszor évek, évtizedek múlva is visszatért, a kiállítás anyagát nem kronológiai, hanem tematikai alapon rendezte el – ehhez kiváló lehetőséget adott a Reök-palota első emeletének tagoltsága: egy-egy nagyobb fejezet képeit egy-egy terem fogadja be.

„Hey, Joe!” – olvasható a tárlat talán legkorábbi képe, az 1956-os Moldvavari felvétel alatt, amelyen egy amerikai „szelíd motoros” köszön oda a barátjának. Háttérben a prágai óváros, ahogyan a festői fotográfia mesterei ábrázolták száz évvel ezelőtt, az előtérben roncsdarabok, amelyek a

szocialista Csehszlovákiára engednek asszociálni az 50-es, majd a 60-as évek szabad világáról a képzelet alkotta képekkel szemben. Saudek számos felvételébe beemeli a korabeli valóság képeit is,



amelyek közül azonban mindig ki akart lépni egy másik, a képzelete alkotta világba. A kiállításon szerepel néhány korai felvétele az 50-es, 60-as évekből (*Kockás egek*, 1963; *Úton*, 1966), amelyek a legkülönbözőbb helyszíneken készültek. 1970 körül azonban a fekete-fehér, dokumentarista jellegű képeket felváltja a színezett, a régi idők hangulatát a szín segítségével érzékeltető fotó, amelyen a szereplők mintegy szó szerint átlépnek egy másik világba (*A sors leereszkedik a folyóhoz, és elkísér két ártatlan gyermeket*, 1970).

Ezt a másik, új vagy éppen időtlen világot az emberi test ábrázolásán keresztül építette fel saját műtermében, amelynek falait gyakran megnyitotta a montázstechnika, a fotóba való belefestés révén, a fal azonban, amelynek fontosságára 1972-ben eszmélt rá, különös festői foltoival, faktúrájával mindvégig meghatározó elem maradt a képein. Ahogyan a modelleken lévő (csekély számú) ruhadarab, a tárgyak, ennek a falnak a hatása is a képek időtlenségét sugallja ugyanúgy, ahogyan a 70-es években megjelenő színezés,

amelynek technikájáról keveset tudni (Saudek valószínűleg a kész fekete-fehér képeket színezi). A színezett felületekkel szemben gyakran jelennek meg monokrómok, vagy monokróm marad a kép egésze. A kortalan műalkotáson időnként a jelen rekvizitumai, például egy kólásdoboz láthatóak, amelyek azonban csak erősítik a kép egészének időtlenségét.

A kép alaphangulatát meghatározó fal előtt a legbizarrabb figurák, jelenetek láthatóak, a látvány gyakran *2 Big 4 You*, ahogyan az egyik cím mondja – fékezhetetlen vágyak vagy éppen a határtalan erotikus képzelet víziói. Saudek egyik visszatérő megoldása, hogy szereplőit két képen mutatja meg, az elsőn felöltözve, a másodikon levetkőzve, hogy láttassa, mi rejtőzik a felszín, a ruha, a lepel alatt. Máskor a különböző szerepeket mintegy a kártyalapok ábráit követve mutatja be, a fent és a lent megjelenő figurák párbeszédén keresztül. A harmadik, ugyancsak gyakran ismétlődő megoldás, hogy ugyanarról a modellről több év vagy több mint egy évtized elteltével készült képeket komponál egyetlen alkotássá – egyik fotográfiaja édesanyját ábrázolja, kezében egy több mint félszázada készült gyermekkori portréjával. A fal gyakran megnyílik, a kép középpontjába egy ablak kerül, amelyen keresztül a külvilág vagy éppen egy másik világ, a szurrealistákhoz hasonlóan megidézett valóságon túli valóság jelenik meg. Gyakori azonban az is, hogy az ablakon kívül a vágy titokzatos tárgya, az ablakon innen látható szereplő víziója jelenik meg. Titokzatos történeteket mesél Saudek a maga sajátos mágikus realizmusával, miközben azt állítja, hogy képei nem mások, mint „reflexiók azokra az emlékekre, amelyeket valamikor láttam az idő folyamán.” Az emberi test, a szépség és rútság fotósa, miközben igazi feladatának „a lelkek ábrázolását” érzi. Azt szeretné, ha képeiben az „emberiség allegóriáját” látnánk, s mivel egy bizonyos életkorban van már fogalmunk róla, hogy micsoda mélységek és magasságok, szépségek és rútságok jellemzik egyszerre az emberi nemet, akár azt is mondhatjuk, hogy Saudeknek valóban igaza van.

JAN SAUDEK:

A Szépművészeti Múzeumban, 2000
HUNGART © 2016

JAN SAUDEK: Női zenekar 1., 2001

HUNGART © 2016

JAN SAUDEK: Női zenekar 2., 2001

HUNGART © 2016



Térfoglalás

Vojnich Erzsébet kiállítása

Tessedik Sámuel Múzeum, Szarvas, 2016. X. 29. – XII. 4.

SZENTANDRÁSI-SÓS ZSUZSANNA

A szarvasi Tessedik Sámuel Múzeum új bemutatkozási helyet kínál a hazai kortárs művészet alkotói számára. Az elsősorban régészeti és néprajzi anyagáról ismert intézmény több mint egy éve kezdte meg a kortárs művészet bemutatását célzó programsorozatát, a várossal jó kapcsolatot ápoló Gáspár Balázs műgyűjtővel együttműködve. Az elmúlt időszakban kiállított többek között Puha Ferenc, Lóránt János Demeter vagy Szűts Miklós, olyan alkotók, akiknek műveivel a hazai kollektívákban gyakran találkozunk. Az év utolsó bemutatója *Vojnich Erzsébet*, aki a múzeumi tér jellegéhez és lehetőségeihez illően kisebb méretű műveiből válogatott.

VOJNICH ERZSÉBET:

Két medence, 2011,
vegyes technika, vászon,
62x93 cm
HUNGART © 2016

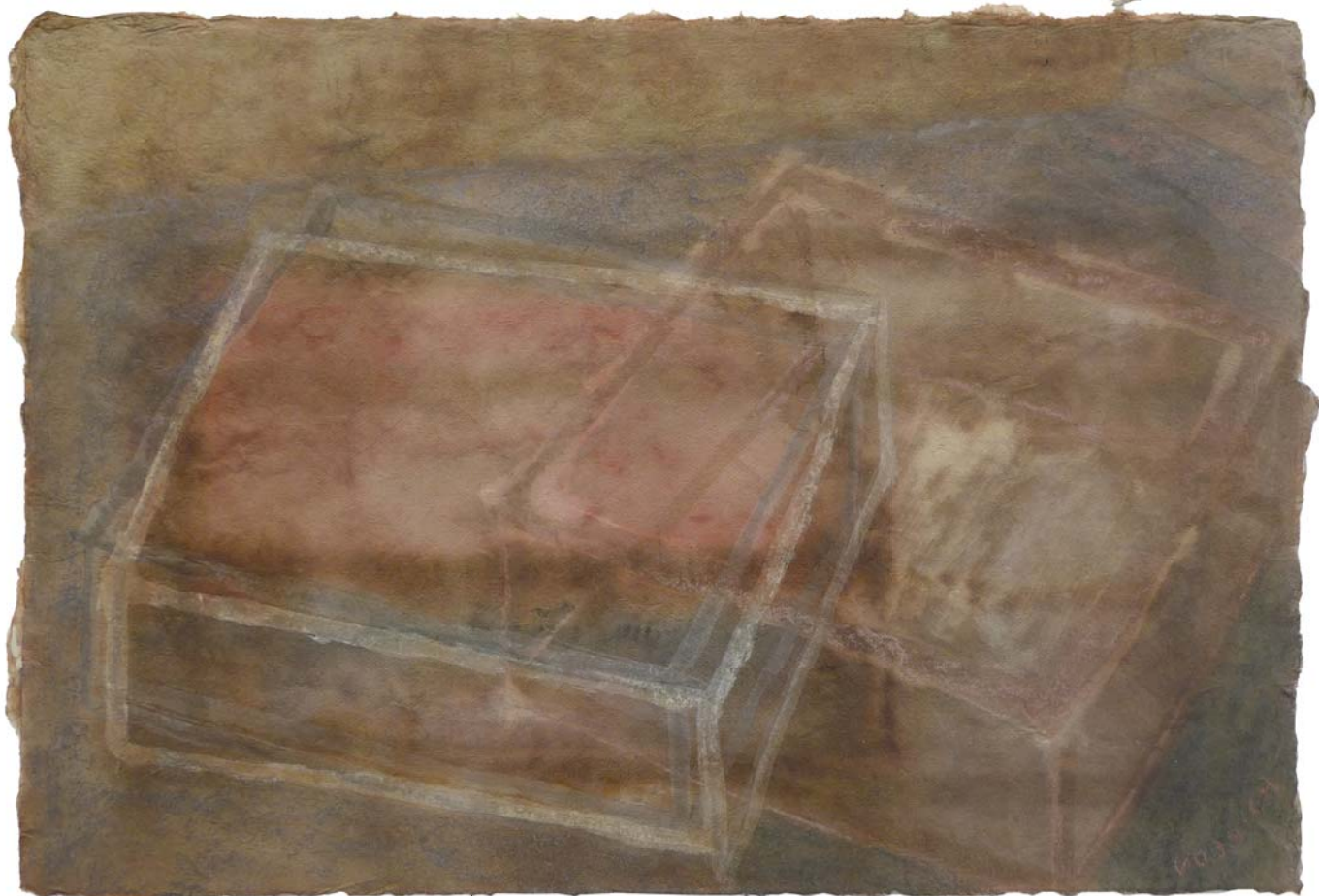
VOJNICH ERZSÉBET:

Felforrt medence, 2012,
vegyes technika, rizspapír,
40x60 cm
HUNGART © 2016



A bemutatásra kerülő képek jellegzetes motívuma a medence, illetve a bele-belőle vagy felé-felőle vezető lépcsők. Habár ezeknek az építményeknek az elsődleges funkciója a víz tárolása, a víz maga mégsem jelenik meg a képeken. Ha folyadék





van bennük, az leginkább fekete, itt-ott kicsapva a medencéből. A víz ok nélkül nem fekete, a felszíne nem zaklatott. Azonban lelki vagy testi megtisztulás után azzá válhat, mert a lemosott föld, kosz, szégyen, lelkipurdalás, az ember által levetni kívánt szennyeződés ilyené tehetik a vizet, s az ez által ártéltelmeződött medencék rituális terekké válnak. Funkciójukból eredően nem nélkülözhetik az embert, annak jelenléte mégis csak sejthető, illetve múltba vesző: már járt itt valaki, és ezt hagyta maga után. Épp e hiányból fakadóan alkalmasak a képek szubjektív és meditatív befogadásra, mert annak alanyai valójában mi magunk, a szemlélők vagyunk. Meglepő, de az élmény olyan, mintha egy filmet néznénk: átéljük, amit nézünk, de a személyes érintettség nem merülhet fel, mert más az idő és a tér. Sőt, a helyszín is idegen, még ha át is jár minket a *deja vu* érzete. Ettől válnak egyszerre könnyen befogadhatóvá és távolságtartóvá a művek. Ha a fekete hiányzik a medencéből, a képen akkor is jelen van kontúrként, árnyként, kompozíciós elemekként emelt színfoltként. Ezen túl konkretizálja a pasztellek világos tónusait, és így egyfajta egyensúlyt teremt.

Az alkotó a centrális perspektíva szabályai szerint konstruálja tereit és medencéit, és az egyes kompozíciókon hozzájuk kapcsolt lépcsőket is. Mégis, a képkivágás, a túl közeli nézet csökkenti valós térér-

zetünket. Ez a nézőpont okoz némi bizonytalanságot, éppúgy, mint az olykor szándékosan nem precízen húzott vonalak vagy az egymásra vetülő kontúrok.

Fontos összetevője a képeknek a hordozófelület, a rizspapír. (Néhány kivétel van, ezek esetében vászon az alap.) Ezzel az anyaggal a művész angkori utazásakor találkozott, magával hozott pár ívvel, s használni kezdte. Azonnal nyilvánvaló volt, hogy alkalmazása előnyére vált az alkotásnak: a merített papír anyaga és felülete remekül passzol az időtlenséget, helyesebben fogalmazva a nagyon hosszú időt sugalló képekhez. „Érdekes ez a papír. Amikor dolgozom rajta és nedves, szinte szétmállik, de ha megszárad, visszakapja azt a szilárd formáját, amilyen alkotás előtt volt” – meséli az alkotó a műteremben. Nem véletlen Vojnich Erzsébet ehhez való ragaszkodása. A rizspapír tényleg olyan, mint az idő: a jelenben kezünk között képlékeny és formálható, majd miután magába szívta a jövőnek szánt üzenetét, megszáradásával rögzíti és mozdulatlanságra kárhoztatja azt.

A kész festmény a grafikai művekhez hasonlóan keretbe kerül úgy, hogy a háttérül szolgáló, eltérő színű lap megmutatja a foszló hatást keltő széleket, ami a múlt időre való utalást erősíti. A témát hitelesítik a lapok rusztikus felületei is. A színek és az árnyalatok festése során alkalmanként csak a merített papír felső rétegét érinti a festéket felhordó eszköz, így az annak szerkezetéből adódó vonalak és domborulatok életre kelnek, a kép részeivé válnak. Az így megszülető színfoltok esetlegessége természetesen olvad a kompozíciókba.

VOJNICH ERZSÉBET:
Összeakadt medencék, 2012,
vegyes technika, rizspapír,
40x60 cm
HUNGART © 2016

Megtanulni repülni

Czigány Ákos *Vissza* című kiállítása

Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2016. X. 7. – XII. 17.

TELEK-NAY ÁGNES

*Can't keep my eyes from the circling skies
Tongue tied and twisted just an earth bound misfit.¹*

PINK FLOYD: LEARNING TO FLY, 1987

Megszámolni is nehéz lenne, mennyi művészt ihlett meg már a „fent”, mely lehet maga a világűr vagy egyszerűen csak a kék égbolt, míg másoknak az éteri, az isteni jelenlét egyik iránya. *Czigány Ákos* sorozatai egy részében szintén felemeli a tekintetünket, és egy olyan irányt mutat, amerre a „mai kor rohanó embere” nagyon ritkán fordítja a fejét. Fotográfiját az elmúlt években olyan sorozatai tették híressé és elismertté, melyek kettős pillére épülnek: az építészet letisztultságából, struktúráiból merítő képszerkesztésre és arra a filozófiára, melyhez sokszor vallásos ihletettség párosul.

CZIGÁNY ÁKOS:

Rítus #4, 2007,
a *Suttogások, sikolyok* című
sorozatból, színes fotográfia,
12,5x12,5 cm

CZIGÁNY ÁKOS:

Prolóógus, 2007–2008, a *Regula*
című sorozatból, színes fotográfia,
13,6x13 cm

A kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum épülete műemlék jellege miatt igencsak feladja a leckét a változatos, rendhagyó installálás tekintetében. A falak elé állított paravánok üresen maradtak a *Vissza* című kiállításon, és nem feltétlenül azért, hogy megtörjék az oldalfalak monotonitását.

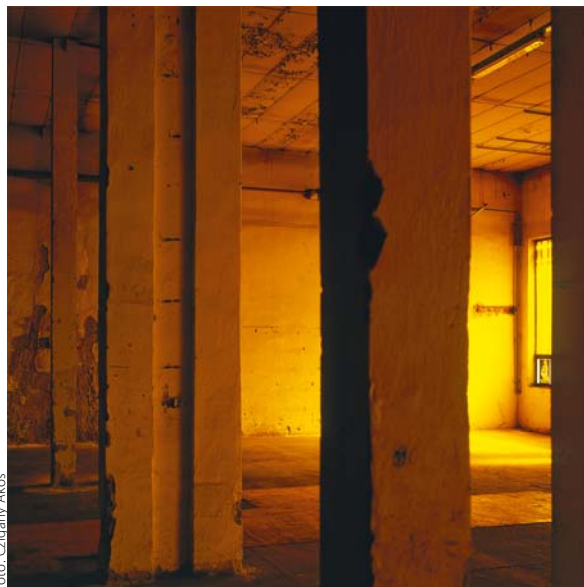


Foto: Czigány Ákos

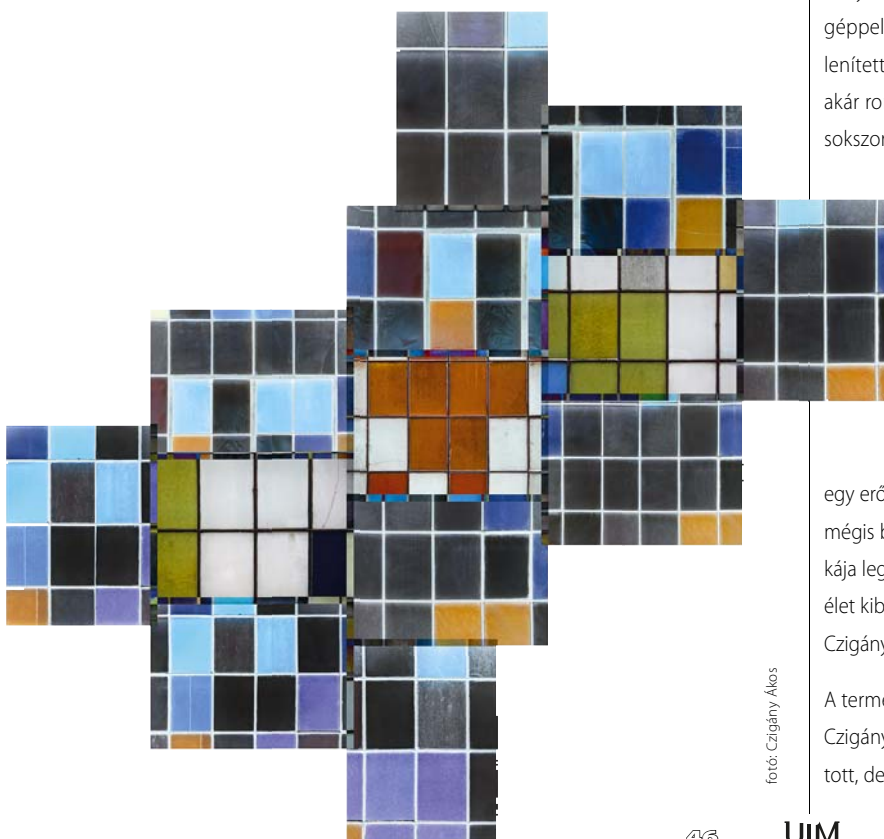
A portfólió lapozgatását is megidéző szemlélődés közben a legkorábbi fényképektől felismerhető a víz, az egyik fő elem iránti vonzódás. A vízparti nyaralások hatására sokunkban és viszonylag hamar alakul ki vonzalom az éltető elem iránt. Ez a vonzalom ihlette Czigány Ákos legkorábbi, 2003-as sorozatát is (*A parton, Tó*), melyet egy a bátyjától, Czigány Tamástól² kölcsönkapott filmes géppel készített. A képkockák egymásra torlódtak (mint egy végtelemlített film, ahogy a tekercsen végigfut a tekintetünk), amely miatt akár rottont képekké is válhattak volna, de ahogyan az a hibáknál sokszor előfordul, mindez nem elrontotta, hanem különlegessé

tette a képeket (a jelenség egy külön irányzatot hozott létre a fotográfiában: a „hibaizmust”). A filmszerű képkezelés egyébként egy másik sorozatnál is visszatér majd, de erről később.

A 2007-es *Forrás* érettebb hangot üt meg a vízhez való viszony leképezésében: a képek kozmikus atmoszféráját látva akár egy távoli exobolygó is eszünkbe juthatna – ha létezik, talán ilyen lehet ott a víz. Alaposabban megnézve egy erősen szennyezett pocsolyáról van szó, mely halálra ítélte, de mégis burjánzik benne az élet: a színek és a vízfelület sajátos dinamikája legalábbis ezt sugallja. Ezek az antropomorf színmezők, illetve az élet kibontakozásának megfigyelése pedig egyenesen kapcsolhatók Czigány Ákos egyik legfontosabb sorozatához, a *Darwin Online*-hoz.

A természet vizsgálata mellett egy szintén fontos és inspiráló téma Czigány Ákos művészetében az épített környezet. Az ipari, elhagyott, de semmi esetre sem lakó- vagy középületek iránti vonzalma

Foto: Czigány Ákos





több sorozatán is végigkövethető a korai években, mígnem ellenkezőjére fordulva kicsúcsosodik az *Egek*, illetve *A művészet fénye* című sorozatokban. Az itt látható, pályája elején vagy az előtt készült fotók periférikus helyszíneket ábrázolnak, olyanokat, ahol az egy-egy épületnél megszületett témát konzekvensen ugyanazon a helyszínen vitte végig. A képek tudatos koncepciót sejtetnek, holott azok nagy részének készültkor a fotóművészi karrierre még nem gondolt Czigány Ákos (aki magát nem kifejezetten fotóművésznek, inkább fotóművészettel foglalkozónak tartja). Később azonban egyenes út vezetett ennek a két kritériumnak a kitágításához, sőt: ellentétezéséhez. A fent említett két sorozata lakóházakban és középületekben, művészeti intézményekben készült. A felvételek központi tereiben az ég, a felemelt tekintet mint egyfajta ablak nyit új dimenziót a síkba, a „befogadásmódba” és a gondolkodásba.

Az ablakmotívum szó szerint és átvitt értelemben is meghatározó eleme volt korai sorozatainak, bár a *Vakablak* és a *Regula* szinte ellentétpontjai egymásnak. Az elhagyott vagy annak tűnő épületekre általában véve közkedvelt témaként gondolhatunk, azonban

Czigány három itt látható sorozatában ezeket koherens, ugyanakkor laza kötetlék fűzi össze: a *Sensorium* címet viselő, keskeny, horizontális mező mint egy elhagyott panelház szellőzője valójában egy gyárban készült, ahogyan a *Suttogások és sikolyok (VI. ház)* is. A lebontás előtt fényképezett felvételeken



az egykori gyárépület falait szinte véresre festi a lenyugvó nap fénye, mely horrorisztikus-erotikus atmoszférát teremt. A szakaszolt, finom elmozdulásokkal készített sorozatok mintha egy mozgófilm képkockái lennének, és ezáltal azt az érzést keltik bennünk, hogy olyan elhagyott, titkos helyekre, zugokba is eljuthatunk, ahova benézni nem illendő.

A sajátosan retrospektív anyagot a párhuzamosan érvényesülő és összefonódó főtémák mellett összekapcsolja a fotográfiai kis mérete is, de ez nem a „kezdő évek” kísérletező bizonytalanságát mutatja, hanem betekintést enged a fotós munkamódszerébe. Számára döntő, hogy a kép kis méretben megállja-e a helyét: „A kompozíció belső egyensúlya jobban látható, mert ilyenkor a részletek eltűnnek”. Az egyre tudatosabban épített sorozatok és kompozíciók jelenleg inkább a közepes mérettartományban maradnak, központi témájukat tekintve pedig a lefelé tekintő vizsgálódás és a felfelé révedés mellett egy harmadik irányt is bemutatnak majd a Várfok Galériában decemberben látható anyagban.

Jegyzetek

- 1 „Szemem az örvénylő égre tapad / A nyelvem nem forog, elakad / Renégát vagyok, ki a földhöz ragadt.” Bodóné Hofecker Zsuzsanna fordítása
- 2 Czigány Tamás az ország egyik vezető építész, a győri Széchenyi István Egyetem tanszékvezetője, fotóművészeti tevékenysége is ismeretes. A fivérék már többször dolgoztak és állítottak ki együtt, Ákos bátyját a mesterének tekinteni.

CZIGÁNY ÁKOS:

A parton (Tó), részlet, 2003, színes fotográfia, 160x15,5 cm

CZIGÁNY ÁKOS:

Forrás V., 2007, a Forrás című sorozatból, színes fotográfia, 11x11 cm

CZIGÁNY ÁKOS:

Forrás XIII., 2007, a Forrás című sorozatból, színes fotográfia, 11x11 cm

Természetművészet Dél-Koreából

Koreai Kulturális Központ, 2016. XI. 15. – XII. 16.

MECSI BEATRIX

A Koreai Kulturális Központ falai közé november közepétől egy hónapra beköltözött a természet. A képek, amelyek első látásra érzékeny tusrajzoknak tűnnek, valójában természeti elemek, apró ágcskák, tövisek, fűfélék, kis tobozok gondosan összeválogatott darabjai, amelyek a fehér papírháttérre helyezve azt az érzetet keltik, mintha emberkéz által húzott vonalak lennének. Holott e vonalakat maga a természet alkotja, a művész csupán annyit tesz, hogy kiemeli és megmutatja, összerendezi őket, így mintegy felhívja a figyelmet a természet által nyújtott szépségre – ilyenek *Kang Hee-jun* (1958), a Yatoo csoport alapítójának alkotásai.

JEON WON-GIL

munkája, 1983
HUNGART © 2016

Az egyik teremben sárral és növényi magvakkal készült képeket láthatunk, *Koseung-hyun* (1956), a Yatoo csoport társalapítójának műveit. Ahogy a sár és a magvak nyomokat hagynak a papíron, ahogy folynak, csöpögnek lefelé a sárnyomok, és ahogy a magvak és a sár egymással kölcsönhatásba lépnek, felidéződnek a növekvő növények, és néhol az erdő képe is. A képekre sárral írt koreai nyelvű feliratok a mag sorsáról szólnak: ha jó talajra vagy ha kőre, sziklára, tövises bokorba hullik, esetleg megeszik a madarak, mielőtt gyökeret eresztene...

JUNG JANG-JIG

munkája, 1981
HUNGART © 2016



Mi kapcsolja össze ezeket az alkotásokat? A természet: a talaj, a növények, az évszakok változására történő utalások, e természeti jelenségek tudatosítása. A művészet történetében többször előfordult már, hogy a művészek a természetet tekintették alkotóterüknek – nemcsak Koreában, ahonnan a Yatoo csoport művészei érkeztek. Az Egyesült Államokban az 1960-as években például Walter de Maria (1935–2013), Robert Smithson (1938–1973) és Michael Heizer (1944) land art művészek szintén a természet felé fordultak, de homlokegyenest eltérő szándékkal, mint a Yatoo koreai művészei. Nagy földtömegek megmozgatásával valami monumentálisat kívántak alkotni, ami elsősorban róluk, az ő hősiességükről szólt, kevésbé a természetről, amit inkább a saját elképzeléseik szolgálatába állítottak, azaz leigáztak.

Más mozgalmak, megint csak nyugaton, az egoista megközelítés ellentettjeként ökológiai szempontok által vezetve fordultak a természet felé. Az ő munkáikon inkább a szociális, a környezetvédelmi, az aktivista jelleg figyelhető meg, sem mint az esztétikumra vagy a költőiségre való törekvés, például a magyar származású amerikai művésznő, Agnes Denes (1938) és Alan Sonfist (1946) művein.

Amit a Yatoo művészei készítenek, és ahogy a természethez viszonyulnak, az egészen eltér mindkét irányzattól. Ők nem tesznek erőszakot a természetben, de nem is lépnek fel környezetvédelmi aktivistaként, hanem esztétikai inspirációt keresnek benne: hagyják megérinteni magukat a természet szépségei által, üres kézzel, kiüritett elmével, magával a természettel, a természetből dolgoznak.

A rendszeresen megrendezett *Négy évszak* című workshopjaikon minden évszakban kimennek a természetbe, és engedik, hogy hasson rájuk az évszakok váltakozása. Nem kívánnak monumen-

tális, vizuálisan hivalkodó műveket létrehozni. Csupán dolgoznak a természetben és a természettel, mintha annak szerves részei volnának.

A Yatoo művészei Dél-Koreából, Gongju város környékéről érkeztek. A csoport 1981-ben alakult, és azóta töretlen sikerrel dolgozik együtt egyre több hasonló szemléletű művész. Nevük is igen sokatmondó. A szó két kínai írásjegyből áll, ami összeolvasva egy a kosárlabdában használt sportszakkifejezés: egy olyan dobás, ami a távolból a kosárba talál, így rögtön három pontot ér. A szóösszetétel első tagja nemcsak a kosárlabdapályát, hanem mezőt is jelent, így utal arra, hogy e kortárs művészek nem költöznek be a nyüzsgő metropoliszokba, hanem a távoli „mezőről” próbálnak üzenetükkel pontosan célba találni.

A budapesti kiállítás részét képezi a csoport 35 éves történetét bemutató, izgalmas fotóanyag a kivetítő képernyőkön, amelyen bemutatják az indulásukat. Kezdetben még használtak ember alkotta anyagokat, léggömböket, textíliákat, de ma már csak a természetben talált materiával dolgoznak, így kifejezetten egyszerű és letisztult művészetet teremtenek, ami gyakran efemer jellegű, és csak fotódokumentációk útján ismerhető meg a későbbi szemlélőknek.

Ugyanabban az időben, amikor ezek a művek megjelentek Koreában, az Erdélyben működő MaMú csoport szinte megszólalásig hasonló szellemben alkotott anélkül, hogy e két csoportnak tudomása lett volna egymásról. Minek köszönhető ez az egyezés? Talán a hasonló körülményeknek: a 80-as évek diktatórikus Koreájában és Romániájában a művészeknek igencsak korlátozottak voltak a lehetőségeik, és a természet felé fordulás szinte készen adta magát ebben a helyzetben, a művészek abban találtak inspirációt és helyet az alkotásra.

Az 1990-es évekre e művészek tevékenysége egy nemzetközi kapcsolati hálónak köszönhetően kiemelté, így a határokat átlépve rendszeresen találkoznak Koreában a világ minden tájáról (köztük, Erőss István révén, Magyarországról is), hogy ebben a szellemben alkossanak a természetben.

A mostani kiállítás bemutatja azt az intim kapcsolatot a természet és a művészek között, amely a természet adta erőforrások megfigyelésével, felfedezésével, agresszív beavatkozás nélkül formál, majd dokumentál, közel hozva hozzánk azt, amit a természetre való pártatlan és előzetes koncepcióktól mentes rácsodálkozás útján emel ki a művész.

Részt vevő művészek: *Ko Seung-hyun, Ri Eung-woo és Kang Hee-yoon*. Kurátor: *Erőss István*.



KANG HEE-YOON munkája, 1990, HUNGART © 2016

KO SEUNG-HYUN: A tehén és tavasszal Gongjuban, 1983, HUNGART © 2016

RI EUNG-WOO: A folyótól a földekig, 1981, HUNGART © 2016

Róma fénye Szent Márton hegyén

Szakralitás és művészet Pannonhalma monostorában

TOLNAY IMRE

Ha egy mondatban akarnánk megfogalmazni a pannonhalmi bencés monostor sokoldalú – itt és most elsősorban kulturális – ténykedésének üzenetértékét, akkor azt mondhatjuk: Szent Márton hegyéről a szó minden értelmében messzebbre lehet látni. A Pannonhalmi Bencés Főapátság 1996-os millenniuma óta egyre dinamikusabb és progresszívebb kulturális-művészeti jelenléttel, átgondolt, minőségi külső-belső építkezéssel munkálkodik a Várhegy megújításán. A Kosaras-domb turista-fogadóépületének (Skardelli György, 2003) letisztult fehér tömbje és az átváltozás misztériumának (borkultúra) archetipikusan is progresszív építészeti megfogalmazása az apátság új borászati épületegyüttese (Zsigány Tamás, Tóth Györgyi, Papp Róbert, 2004) voltak a pannonhalmi bencések megújuló vizuális önmeghatározásának első jelei. Ezt követte az erdei kápolna és a zarándokházak megépítése (Zsigány Tamás, Cseh András, Papp Róbert, 2010), valamint a kora gótikus bazilika nagy visszhangot kiváltott műemléki átépítése (John Pawson, Gunther Zsolt, 2012). A szellemi közösség és a művészetek egyik legszínvonalasabb, visszatérő eseményeként pedig a már 12 alkalommal megrendezett Arcus Temporum Művészeti Fesztivál programjaiban részesülhetünk a Főapátságban.

Zarándokkápolna,
Pannonhalma-Csejdvölgy
(ZSIGÁNY TAMÁS, CSEH
ANDRÁS, PAPP RÓBERT,
2010)

A Kosaras-dombi turista-
fogadóépület
(SKARDELLI GYÖRGY, 2003)



foto: tolnay imre

A nagy majorsági épületet elegánsan rekonstruálva 2014-ben valósította meg a Főapátság kulturális centrumát, hazánk egyik első regionális kiállítóterét, az Apátsági Major Látogatóközpontot. Az épület pincerendszerében borászattörténeti, interaktív állandó kiállítás látható. A földszinti termek rendszere időszaki tematikus látatoknak ad helyet. Az idei Szent Márton Emlékév második felében a *Szent Márton és Pannónia* című kiállítást rendezték meg, amely szeptember végéig volt látható, és amelynek másik helyszíne Szombathely, az egykori Savaria, ahol Márton 316-ban, 1700 évvel ezelőtt született. A pannonhalmi kiállítás *A kereszténység a római világ határán* alcímmel tárgyi, építészeti – elsősorban szakrális emlékekből mutatott be Pannóniából és távolabbról származó válogatást, valamint áttekintést adott a korabeli liturgikus terekről, szokásokról, tárgyakról és a korai középkorban még egymás mellett élő keresztény és pogány kultúráról, kultuszokról.

A kiállítás a pannóniai szent tisztelete és a pannonhalmi bencések történetének korai és későbbi összefüggéseit, évfordulós relikviáit vonultatta fel, jó leírásokkal kísérve. Az egyik legkorábbi dokumentumként láthatjuk István király a pannonhalmi apátság számára 1001-ben kibocsátott adománylevelét. Az oklevél tanúsága szerint a fiatal király az ottani szerzetesek tanácsát és Szent Márton püspök segítségét kérte az ellene támadó rokonaival vívott sorsdöntő csata előtt, a győztes



foto: tolnay imre

uralkodó ezért Mártont a haza oltalmazójának tekintette. Ennek az eseménynek is köszönhetően Szent Márton nemcsak Európa, hanem Magyarország számára is az egyik legnépszerűbb szent lett. Pannonhalmánál mellett települések hosszú sora és több királyi prépostsági tisztelet patronusaként, és számos településnévbe került bele a neve (a monostorhegy alatt elterülő Pannonhalmán 1965-ig Gyórszentmárton volt).

Hazánkban tiszteletének legkorábbi helyszíne a Pannónia szent hegyén alapított bencés monostor, Pannonhalmán, amelynek templomát István király uralkodásának első éveiben szentelték fel. Az apátság javainak a 11. század végén összeállított jegyzéke alapján joggal gondoljuk, hogy a szerzetesek ismerték és olvasták a Márton püspök tanítványa, Sulpius Severus által írt Szent Márton-életrajzot. Így természetes, hogy a szerzetesközösség pecsétjére védőszentjének a képét vésette rá a 13. században. Az 1220–30 körül készült pecsétnyomó a kora középkor képi hagyománya szerint komponált, emblematikussá redukált alakokat felvonulatú körpecsét. A 16. század elején a hazai bencés szerzetesség megreformálásán munkálkodó Tolnai Máté főpát számára is fontos lehetett, hogy az általa megrendelt díszes misekönyv miniaturái között kiemelten szerepeljen a monostor védőszentjének ábrázolása. Majd a 17. század végén az alapítás 700 éves jubileumát ünneplő pannonhalmi bencések már nemcsak az apátság, hanem az egész ország védőszentjeként tisztelték Szent Mártont. Az akkori ünnepi alkalomra készült barokk metszeten egy oltárszerű építmény részeként az országot szimbolizáló, tondo formába foglalt hármashalom, valamint kettőskereszt fölött Szent Adalbert és Szent Márton alakja lebeg.

A kiállítás kisebb és nagyobb tárgyai, templomrekonstrukciói mind a késő római és kora keresztény világ érintkezési pontjainak, „lenyomatainak”.

Így például egy kis kerek, 6–7. századi, Keszthely közeléből származó ruhakapocs (fibula) középső mezőjében a Szent Kereszt jelenik meg alatta a Golgota-dombbal, ahonnan a Paradicsom négy folyója ered.

A kereszt tetején Krisztus mellképe látható, kétoldalt egy-egy angyal áll a Szent Kereszt előtt hódolva. A mives ötvöstárgyak mellett görög és latin feliratos téglákat, sírtöredékeket látunk, melyeken az antik arányrendszerű betűk társaságában graffityszerűen megjelenő, egyszerű vésetek, római és ókeresztény szimbólumokat felvonulatú kis ábrák tanúskodnak az egymásra rakódott kulturális-vizuális rétegekről. A Jónás történetének ábrázolását hordozó menzatöredék, az aquincumi ókeresztény bazilikából származó oszlopfej és a Krisztus-monogramot, tengeri állatokat és stilizált növényi motívumokat együtt ábrázoló, 5. századi korlátpillér egyaránt a hellenisztikus, késő római és kora keresztény ikonográfia sajátos kölcsönhatásaként, együttállásaként értelmezhetők.

Hogy a templom és a liturgia milyen volt az ókeresztény Pannóniában, azt a korabeli liturgikus tér építészeti példáin, azok rekonstrukcióin, liturgikus edényeinek bemutatásán keresztül szemlélhettük a tárlat középső részében. A kereszténység továbbéléséről a népvándorlás korában keresztet és bullák, fibulák, szelencék, övgarnitúrák és leírásaik, „beszéltek”. S hogy miként élt együtt és hatott egymásra a barbár elit és a keresztény hitvilág, azt a római, keleti és keresztény motívumok hatását is tükröző germán sírletek, bizánci pénzek, ékszerek és a nagyszentmiklósi kincs kereszt-díszes edényei tükrözték a látogató számára. A szép ritmusú, meditatív egységekre épülő pannonhalmi kiállítás mégsem csupán tárgyakkal, hanem szóval és képpel, a Főapátság közösségének és néhány meghatározó munkatársának gondolataival búcsúzott, adott személyes-spirituális útvalót: két rövidfilmen keresztül vallanak és üzennek Szent Márton szellemi örökségéről – abból a mögöttünk lévő, évezredes távlatokon nyugvó és új távlatokat nyitó forrásból táplálkozva, melynek köszönhetően Szent Márton hegyéről, a szó minden értelmében, messzebbre lehet látni.

A JOHN PAWSON és
GUNTHER ZSOLT
tervei szerint felújított
(2012) pannonhalmi Szent
Márton-bazilika



A sfumato mint életprogram

Daniel Arasse: **Leonardo**

Typotex Kiadó, 2016, 440 oldal

VASS NORBERT

Bár harmincöt éves korában kezdett csak írni, a Vinciből való Leonardo kétszázézer rajzán kívül hatezer jegyzetlapot is hátrahagyott. A festés mellett érdekelte a mechanika, a hidraulika és a zene, de foglalkoztatták az óraszerkezetek is. Élt Firenzében, Milánóban és Rómában, állt egyházi és világi előljárók szolgálatában. A személyére és művére irányuló kiterjedt kutatómunkának hála, egyre kevésbé kell őt kitalálnunk. Nem tekinthetjük ma már magányos zseninek, mint ahogy az autodidakta művész/tudós képe is korrekcióra szorul, az viszont egyre biztosabban állítható, hogy a mozgás adott irányt az életének.

Róla szól *Daniel Arasse* hatalmas tudásanyagot mozgató monográfiája, amely a Typotex gondozásában látott napvilágot. A Leonardo immár az ötödik könyv, amit – a kiadónak hála – magyarul is olvashatunk a reneszánsz művészet európai hírű francia ismerőjének művei közül. Arasse univerzális alkotóként, korának legkreatívabb mérnökeként és udvari ünnepek nélkülözhetetlen dramaturgjaként mutatja be hőseit, aki újra és újra bátran lépte át a művészet és a műszaki területek közti határt. A skatulyák, sablonok és különféle tudáskonstrukciók közötti közlekedés így nem csupán életformát, hanem világértelmezési stratégiát is jelentett Leonardo számára, hiszen folyvást a mozgás megragadásán és újratelentésén dolgozott. Telitalálat tehát, hogy Arasse a mozgást teszi meg Leonardo-könyve motorjává.

A korszakok egymásba mozgatása nem veszélytelen mutatvány, s Arasse tudja jól, hogy a reneszánsz viszonyai között értelmezett „csináld magad” könnyen félreérthető volna a mából. Éppen ezért – számos tetszetős, de felületes analógiát kerülve így el – saját korának

kontextusában mutatja be a mester jelentőségét, az elődök és a követők hozzá hasonló kutatásaira, témáira vagy éppen azok hiányára is figyelve. Mint türelmes restaurátor, előbb évszázadok értelemzési rétegétől tisztítja meg Leonardo életművét, hogy megmutassa a mítosz mögött az állhatatos, kíváncsi és rácsodálkozásra hajlamos embert.

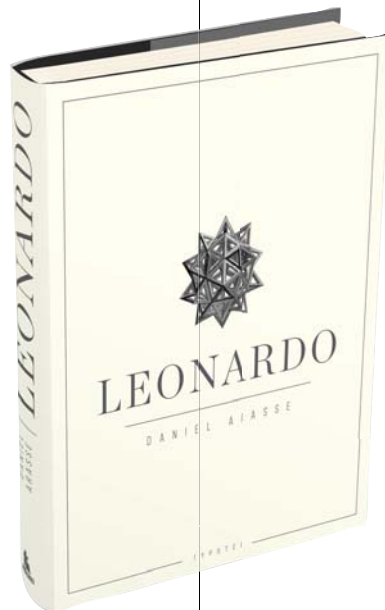
Az embert, akinek a fejében számos tudomány- és művészeti ág forradalmi – de legalábbis kurrens – gondolatai kergették ugyan egymást, ha viszont egyben nézzük hagyatékát, látszik, hogy a részproblémák mégiscsak az

Egészhez kínáltak számára kapaszkodókat. Bármilyen formában vizsgálódott ugyanis, szüntelenül a világegyetemet faggatta.

Termékeny lehet tehát Leonardo felé kérdések mentén közelítenünk, hiszen – mint Arasse könyvéből kiderül – műveltsége túlnyomórészt egyébként is beszélgetésekből származott. Így még nagyobb dolog, hogy a hallás helyett a látást tette a tudásszerzés és -átadás legfontosabb instrumentumává. Egy feljegyzésében Leonardo sötét barlang előtt álló emberként írja le magát, akit egyszerre hajt a vágy és a félelem. Az ismeretlen miatt vissza-vissza-

szahóköli, közben meg arra gondol, hogy odabenn valami csodálatosra lehet. Vágyik a mozgásra.

És mozgás a füst is, kiszámíthatatlan, kacér. Arasse pedig azt kínálja, tekintsük a gomolygást a töprengés, a töredékesség metaforájaként. Leonardo úgy tartotta, hogy míg a festészet a világról szőtt elképzeléseket fejezi ki, a rajz arra való, hogy a mester a szép és az igaz kontúrjaira találjon rá általa. Igaz ugyan, hogy az adott kor tudását összegző struktúra a kompozíció, a világ azonban mégis az árnyékolás útján világosítja meg magát. A rajz tehát a gondolkodás, a megértés terepe. S ha így van, a sfumato akkor életprogram, segítségével a körvonalak tudomány és művészet, mikro- és makrokozmosz között elmoshatók. Ezt tette a Vinciből való Leonardo, és ezt tanítja nekünk róla az Oranban született Arasse. Mindkettejük szavai fontosak.



A sziget 84 tételben

Gilányi Magdolna: A Margitsziget 19. századi képeken

FARKAS ZSUZSA

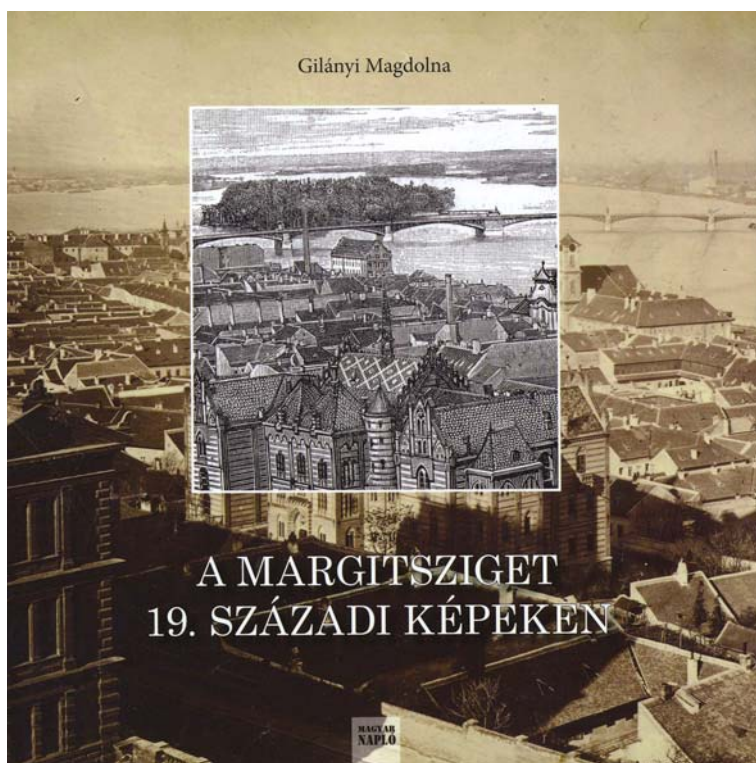
Magyar Napló, Budapest, 2015, 204 oldal

A Margitsziget különleges hely, bár ma számunkra leginkább csak a jó levegőn való sportolást jelenti, egészen mást, mint a 19. század közepén élt embereknek. Erre mutat rá egy szép kiállítás és nyomású kiadvány, amely fővárosi kis szigetünk múltját tárja elénk 19. századi képeken, amelyet *Gilányi Magdolna* állított össze. Egy precízen megírt előszó összegzi a történeti részt, és kijelöli a képek helyét az időben. Az összeállítás érdekessége, hogy az írott forrásokból is közül válogatást, Kazinczy Ferenc 1800-ban írt *Fogságom naplója* részletével kezdődik, és Ágai Adolf 1908-ban megjelent esszéjével záródik – összesen több mint 20 részletből tevődik össze.

A kötet második felében a képek négy csoportba rendeződtek. A domonkos templom, a séta, a látképek esetében tematikai rendben acélmetszetek, rézkarcok és litográfiák sorakoznak egymás után. Önálló részben találjuk az új médiumot, a kötet 84 művéből 22 mutatja be e hálás témát fényképeken keresztül. A grafikák egész oldalas, részletgazdag illusztrációk. Külön képjegyzékben találjuk meg az alkotókat, a grafikák készítői technikáit és néhány esetben a nyomdákat is. A nyitó színezett litográfia a Margit-templom feltárt romjait ábrázolja 1840 körül, Hermann Neefe (1790–1854) a Bécsben akadémiaát végzett osztrák művész munkája. A neves színházi festő 1836-tól 1841-ig a pesti német színház díszletein dolgozott. A második részben olyan különlegességet találunk, mint az ivócsarnok, a zuhatag, a felső kikötő és a gép- és mosóház Rusz Károly (1813–?) által készített fametszetét, mely egy 1872-ben megjelent könyv illusztrációja. A látképek közül a legtöbb a Gellért-hegy tetejéről készült, hiszen innen pompás panoráma tárul a nézők elé, az ilyen típusú alkotások előterét általában mindig kis staffázsalakok, sétáló és szemlélődők népesítik be.

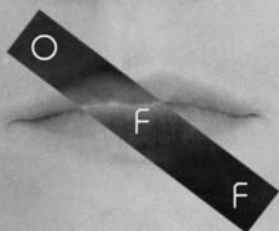
A művészettörténészek kedvelt poénja megtalálni a grafikák előzményeként funkcionáló fényképeket. Itt is így történt egy esetben: Klösz György 1880-ban a budai oldalról készítette képét, viszonylag távolról pillantva a Margithídra és a mögötte elnyúló, kis erdős szigetreszletre. Ezt 1884-ben egy rajzoló átmásolta grafikába, és így jelent meg egy Párizsban napvilágot látott kötetben. A mostani könyv címlapján Szita Barnabás grafikus

e kettőt hatásosan egymásra helyezte. A fényképek között sorakoznak Klösz György ismert felvételei, melyeken megcsodálhatjuk a geometrikus mintákba rendezett virágágyásokat. Beszédes Sándor, a kiváló esztergomi fényképész legszebb darabjai szintén a szigetet ábrázolták. A Mária Henrietta belga királynénak összeállított díszalbum (1875) lapjai is igen jelentősek.



A fényképek a 19. század végén kialakult polgári világra nyitnak ablakot. Ekkor a Margitsziget már „csak” fürdő- és kirándulóhely, a szórakozás és a pihenés színtere. Megtaláljuk az épületek mellett a forrásról, az ivócsarnokról, a vendéglőről és az ünnepegekről készített képeket is, majd visszatérve a látképekhez, egy 1878-ban Klösz György által a Gellért-hegyről készített pompás panorámakép zárja a fényképek sorát.

„A bájoló szigetnek meglátogatása az idegeneknek s helybeli tisztességes lakosoknak előrebocsátott, illendő jelentésre megengedtetik” – írta 1827-ben Tomola Ferdinánd. Ma bejelentés nélkül sétálhatunk az utakon, és ezernyi fényképet készíthetünk bármelyik évszázados változásokat.

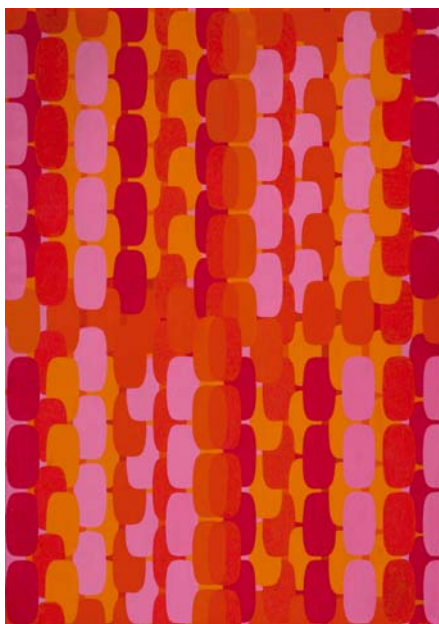


Rangos nemzetközi díjat kapott az OFF-Biennálé

A 2005-ben elhunyt szlovén művészeteoretikusról elnevezett Igor Zabel-díj zsűrije idén, másik két helyezett mellett, az OFF-Biennálé Budapest kurátori stábját tüntette ki a 12 ezer euróval járó díjjal, amelyet a szervezők a következő biennáléra fordíthatnak. Az ösztöndíjat két évente közép-, kelet- és dél-kelet-európai kulturális kezdeményezések között osztják ki, idén a fődíjat Viktor Misiano orosz kurátor kapta.

A Vatikán kincsei Moszkvában

November 23-án nyílt meg a Tretyakov Képtárban a *Roma Aeterna* című kiállítás, mely a vatikáni Pinacotecától kölcsön kapott 42 kép köré épül. A kiállított művek között van többek között Caravaggio *Krisztus sírba helyezése* című képe, Nicolas Poussin *Szent Erasmus mártíromsága*, és Raffaellótól, Bellinitől vagy Guido Renitől is szerepelnek festmények. Mivel olyan műalkotások is láthatók Moszkvában, melyek kölcsönadása eddig példa nélküli, a kiállítás létrehozása többek számára értelmezhető diplomáciai lépésként, amely a jó kapcsolatot hivatott demonstrálni Vlagyimir Putyin és Ferenc pápa, valamint az ortodox és a katolikus egyház között.



FAJÓ JÁNOS: Ovális átló, 1967, olaj, vászon



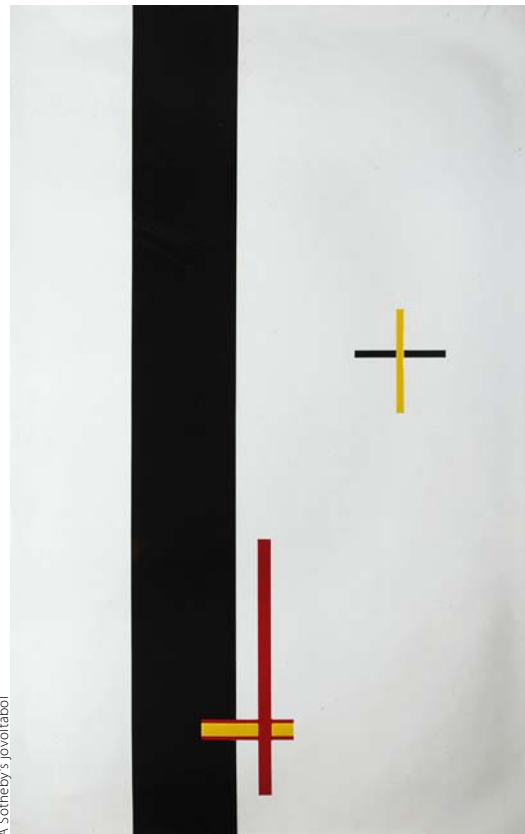
CARAVAGGIO: Krisztus sírba tétele, 1603–1604, olaj, vászon, 300x203 cm

Rekordáron kelt el Moholy-Nagy munkája

Nemrégiben a Guggenheim Múzeumban rendezett retrospektív tárlaton is bemutatott két Moholy-Nagy-mű került árverésre a Sotheby's aukcióján. Az 1922–23-as *EM 1 Telefonkép* szemben a 3-4 millió dolláros kikiáltási árával, titetlen áron, 6,087 millióért kelt el, megdöntve ezzel a korábbi rekordot. Ugyanezen az aukción a művész egy másik, 1940-es képe is gazdát cserélt, a *CHP Térmodulátor* című festményt 792 500 dollárért vásárolták meg.

Magyar fölény a Sotheby's árverésén

Ismét magyar művészek munkái kerülnek kalapács alá a Sotheby's következő árverésén. A *20. századi művészet – egy másik megközelítés* című aukció 67 eladásra kínált darabja közül, 18 műalkotás származik magyar művésztől, köztük Kassák Lajostól, Reigl Judittól, Maurer Dórától, Szűcs Attilától, Rozsda Endrétől, Fajó Jánostól, Bálint Endrétől, El Kazovszijtól és Nagy Boglárkától. A aukciósház célja olyan művészek felvonultatása, akiknek hazájukban jelentős szerepük van, azonban nemzetközi szinten még kevésbé ismertek.



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: EM 1 Telefonkép, 1922-23, zománctfesték, acéllemez, 95,2x60,3 cm, HUNGART © 2016

Bejelentették a Future Generation Art Prize jelöltjeit

Az ukrán milliárdos és filantróp Victor Pinchuk nyilvánosságra hozta annak a 21 nemzetközi fiatal művésznak a nevét, akik esélyesek a következő Future Generation Art Prize megnyerésére. A 100 ezer dollárral járó díjat negyedik alkalommal adják át. Ezúttal több mint négyezer 35 év alatti művész közül választották ki azokat a jelölteket, akik előbb a kijevi Pinchuk Art Centerben, majd a Velencei Biennálé alatt a Palazzo Contarini Polignacban állíthatnak ki. A győztest jövő márciusban Kijevben jelentik be a közönségnek.





A Georg Kargl Fine Arts (Bécs) jóvoltából

ANDREAS FOGARASI: Panoráma (The Right of View), 2010, installációrészlet a My City című projektből

Otto Mauer-díj Fogarasinak

Andreas Fogarasinak ítelték oda a bécsi római katolikus érsekség Otto Mauerről, a második világháború utáni legendás művészetszervezőről elnevezett díját. A 36. alkalommal, november 29-én átadott elismerés 11 ezer euróval jár. Fogarasi december 7. és január 17. között a bécsi Jesuiten Foyerban mutatja be alkotásait. A művésznek a bécsi tárlattal párhuzamosan Mexico Cityben és Los Angelesben van egyéni tárlata, és január 13. és március 23. között a bécsi Galerie Georg Kargl Fine Artsban újabb egyéni kiállítása nyílik.

Meglepő helyről került elő II. Miklós portréja

Mikor egy szentpétervári iskola 2013-ban megbízta a Stiegliz Művészeti Akadémiát egy 4x3 méteres, Leninről készült portré restaurálásával, senki nem gondolta, hogy a vászon másik oldalán is egy portré látható. Az orosz restaurátorok, miután lemosták a vászon hátoldaláról a vízben oldódó festékréteget, rájöttek, hogy azon II. Miklós cár portréja van. Kiderült, hogy mikor *Vlagyiszlav Izmailovics* 1924-ben megfestette Lenin portréját, egy korábbi festményt, *Ilja Galkin* az utolsó orosz cárról készült képét használta fel ehhez úgy, hogy a két alak mérete és tájolása pontosan egybevágjon. A szakemberek szerint Izmailovics célja sokkal inkább az eredeti portré elrejtése és megvédése, semmit megsemmisítése lehetett. A festmény mindkét oldala hamarosan látható lesz az akadémia előcsarnokában.



Az Artus lakói

A kortárs magyar képzőművészet egyik progresszív hazai alkotóműhelye, az *Artus Stúdió* ezúttal táblaképek, plasztikák, térinstallációk sorát felvonultató kiállítást rendez a Stúdió műtermeiben dolgozó képzőművészek legújabb műveiből. A december 30-ig nyitva tartó tárlaton láthatóak lesznek *Baló Dániel*, *Bálint Ádám*, *Csató József*, *Fischer Balázs*, *Ilka Rita*, *Király Gábor*, *Knyihár Bence*, *Mohácsi András*, *Nagy Géza*, *Nádor Tibor*, *Rabóczky Judit* és *Varga Virág* művei.



ÉDOUARD MANET: Reggeli a szabadban (Courtauld), olaj, vászon, 89,5 x 116,5 cm

Fejlemények a londoni Manet-kép körül

A londoni Courtauld Galéria munkatársai meglepő elmélettel álltak elő: elképzelésük szerint Manet *Reggeli a szabadban* című képének Londonban található változata nem a világhírű festmény egy későbbi, kis méretű másolata, hanem egy azt megelőző vázlata. Miután a galéria restaurátorai eltávolították a korábbi restaurálás során felvitt lakkréteget és szennyeződések, azt látták, hogy a művész bizonyos részeket – köztük az akt hátának vonalát, illetve a Ferdinand Leenhoff-fal azonosítható alak kalapját – többször átfestette. Mivel a párizsi képen semmilyen átdolgozás nem mutatható ki, arra a következtetésre jutottak, hogy minden bizonnyal a Musée d'Orsay-ban látható kép a végleges, azaz a későbbi mű.

Szellemi terek, szakrális éj-jelek...

Bereznai Péter *Konfirmáció* című kiállításához

Ferenczy Múzeum, Szentendre Terem, 2016. XI. 10. – 2017. I. 22.

NAGY ZOPÁN

A Háromszögek csúcsai, bizonyos építmények tetőívei, melyek éppen, hogy össze (Nem) érnek, akképpen hatnak, akár a megcsorbult, sebzett hegyormok, az egymás csúcsaival, önmagukkal, rokonaikkal (több irányból is) kvázi találkozó áramvonalak. Önnön gyomorszakadékaikban, ház-, nem-ház helyiségek szintjeiben, ismeretlen járatokban, piramisbelsőiben rezonáló erőhatások, melyek Alakzataiban a visszaforduló járatok: feneketlen mélységekbe térnek vissza... Az esszenciális elemek és szimbolikák, bizonyos jelképek előtti-utáni jelek, bevéssett, beégett enigmaként élnek *Bereznai Péter* műalkotásaiban.



BEREZNAI PÉTER:
A sötétség közepén, 2015,
ipari festék, akril, vászon, fa,
70x100 cm

Om, mani padme hum, ommmaannipaadmme-hummm... – mantráztam egy rozsdás hordóból kitekintve, torzítva, révülve, hörögve: egy metamorfózisokkal telített hajlalon, nagyjából (szinte pontosan): 21 éve, 27 napja, 11 órája, egy (majd két) alföldi kisváros objektumai között, 1995-ben, amikor is Bereznai Péter és Penyaska László tárlatának megnyitója előtt és után napokon át bolyongtam álmatlanul – és éber káprázatban nagy, sötéten ígéző táblaképeket, sajátos illesztékekkel, bevágásokkal, „üres-járatokkal”, szokatlan formai megoldásokkal ellátott dipti-triptichonokat láttam... Kitérő konstellációk rajzolódtak, előremutatott jelek rezonáltak... (Békéscsaba, Munkácsy Mihály

Múzeum – Gyoma, Kishajó Korcsma Kerthelyisége...) – Első könyvemem is abban az évben írtam meg (a 13 évvel később megjelenő „Skizológia” című opusról van szó), melyet Bereznai Péter tervezett... Két dolog (akkor már jó ideje) nyilvánvaló volt számomra.

1. Nagy bölcsességem a bölcsőben ért véget. 2. Nincs megoldás, „csak” Folyamat van...

Túl a Halvány feketéken és az Individuális petroglifák konceptuális absztrahálásán – és talán már a mágikus-rituális mértani vadászatokon is túl, de a konceptek mögötti társadalomkritikai, neodaisztikus gesztusokat is meghaladva: belső terek és időburkok szakadtak föl, szférák nyíltak, átjárások, áramlások bontakoztak ki:

Agni – Axis Mundi – Alkímiai konjunkció – Agrippa – Tabula Smaragdina – Zarathustra – Parsifal – Guénon – Böhme – Nick Cave... Minden(ki) Platón barlangképzetébe (vissza)vetülve, majd visszahőkölve: sokkos állapotban, rezignálva, a Világ Köldökének ingoványos peremén egyensúlyozva...

Madártollakba hempergőzött, önmagukba karmokkal beleíró képek és installációk szólítottak meg, Janus-maszkos, üstdobtestű, démonokat űző alakok mormogtak, miközben egy nyomdászgurból átváltozó architektúrásamán szentelte föl a beavatott térben magukhoz hívó, mérített papír falakba ágyazott, hologramszerű ikonokat (is)...

Pepe Jeu varázsszavai önálló életre keltek.

Karakterbetűk egy papiruszkódexről! Maszkok, pajzsok, madártotemek, sebesült angyalok... A *Rögzített lépés* című kisplasztika teremtése óta 40 év telt el...

A vegyes technikával készült „kibernetikus” közvetítőlény: további utakra hívó lépéseket generált, előhívva, felmutatva a formázott fába, vászonba épülő, strukturálisan meditatív extravaganciát...

Bereznai Péter szellemi „konstrukciói”, festményobjektjei önnön anyagukat feloldó labirintustörödékek, melyek önmagukat újraalkotva, újabb megfejtésre váró labirintusokat is indukálnak. A körforgásban lévő állandóságot keresik, rögzítik, az állandó vissza- és előre- (föl-le) mutatásban a folyamatosságot, az esetlegesben a tartást, a magatartásban a hitet és a szenzibilitást, a megtartásban a minőséget közvetítik...

...éjjeli bozótlakó titkos kertje

Szabó György kiállítása

Társalgó Galéria, 2016. XI. 17. – 2017. I. 27.

NAGY T. KATALIN

Szabó György több mint négy évtizede van jelen a magyar művészeti szcénán. Az egykori Somogyi-tanítvány sohasem szakadt el teljesen az emberi figurától, de volt, hogy inkább támaszokat épített, konstrukciókba rejtőzött, égieknek üzengetett, s most újra erősen „alakoskodik”.

Az Ausztráliába bevándorló első európaiak, miután mindenütt bozótot láttak, az ott élő embereket bushmanoknak azaz bozótlakóknak nevezték el. A bush elsősorban bokrot jelent, de mégsem a bokorlakó kifejezés honosodott meg. A szlengben a bozótlakó jelentése módosult, a hajléktalan emberre mondják. Hogy minek is nyelvészkedek egy szobrászati kiállítás kapcsán? Talán, mert nem ok nélkül választ a művész egy szót, egy kifejezést műve vagy kiállítása címéül. Ráadásul a címet nem először használja. Ebből arra következtethetünk, hogy a titkos kertben, ahogy a hétköznapi kertekben is, mindig új dolgok születnek. Talán új titkokra derül fény vagy a bozótlakóknak vendégei érkeztek?

Szabó György titkos kertjében sűrű szoborerdő fogadja a bemerészkedőt. Az egyik kertrész a titkoké. Kerekék és korongok között keringhetünk, mintha Dropa, Phaistos és Nebra öröksége egyszerre sugározná ránk. A korong lyukkal vagy anélkül a leggyanúsabb jelkép, Napkultikus időidomár, szeszélyes sors- vagy szerencsekerék, nincs kultusz a Földön, mely nélkülözne volna, mágikus erejét a digitális kor embere is megérzi. Életbevágó üzenetek vagy játékos átverések, érintésre ingerlő felületek, festőien patinázott árnyalatok. Miközben értelmét keressük, már el is veszünk a korongerdőben. A szobrász régóta mítosz- és legendafüggő. Szívesen bolyong a labirintusban, azt hívén vagy remélvén, hogy a halandók számára is létezik Ariadné fonala, a létramászásról sem tud lemondani, Jákob figyelmeztetése ellenére. Szabó azok közé tartozik, akik – még vagy újra – hisznek a tárgyak kultikus erejében.

A mágikus korongoktól kissé távolabb egy vakmerő bozótharcos tűnik fel, pusztá kézzel igyekszik megakasztani a forgó kereket. Ez óvatosságra int, jó, ha elővesszük az alázatot, s mellé a költő magyarázatát (Petőfi Sándor: K... Vilmos barátomhoz):

Minket egy sors fondor kénye hányt-vetett,

Minket egy csillagnak fénye vezetett

A titkos kert másik részében emberi sokadalom, megannyi magányos, egy szál rúdon egyensúlyozó figura, légi táncuk egyszerre valószerűtlen és nagyon is valóságos. Kezükben, hátukon, mozdulataikban hordozzák sorsukat. A szobrász usébtiknek, „válaszolónak”



foto: Boros Mihály

nevezi őket. Ha hívjuk, jönnek és teszik a dolgukat – tartották az egyiptomiak, s a kis szobrocskákkal telerakták sírjaikat. De nekünk, az élőknek, mire adnak választ? Hívásra jönnek vagy hívatlanul, szükségünk van rájuk vagy terhesek a számunkra? Olyanok, mint mi vagy tán mi magunk vagyunk? Hontalan bozótlakók? Otthonuktól megfosztott menekülők?

Egy amerikai művészbarátom 2001. szeptember 11. után abból a megfontolásból tért vissza a figurativitáshoz, hogyha nagy a baj, a művész felelősége is nő, egyértelműbben kell fogalmazni. Szabó is aggódó tekintettel figyeli világunkat mostanában.

SZABÓ GYÖRGY:
Usébtik, 2016, bronz,
változó méret: 125–145 cm

acb Galéria (VI. Király u. 76.)
Várnai Gyula XI. 10. – XII. 15.

acb Attachment (VI. Eötvös u. 2.)
Gerhes Gábor XI. 10. – XII. 15.

acb NA (VI. Király u. 76.)
Ficzek Ferenc XI. 10. – XII. 15.

Ari Kupsus Amadé–Bajzath–Pappenheim-kastély
 (8043 Iszkaszentgyörgy, József A. út 1.)
Orr Máté XI. 30. – XII. 22.



Art Salon/Társalgó Galéria (II. Keleti K. u. 22.)
Szabó György XI. 17. – 2017. I. 27.

2B Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Szerelem papírréplőn XI. 3. – XII. 15.

B32 Galéria és Kultúrter (IX. Bartók Béla u. 32.)
Könyvillusztráció-kiállítás XI. 25 – 2017. I. 13.



Bálint Ház (VI. Révay u. 16.)
Túl az operencián XII. 1. – 2017. I. 20.

Budapest Galéria (III. Lajos u. 158.)
Stúdió_58–89 X. 19. – 2017. I. 8.

Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
Prófétapardé X. 5. – 2017. I. 8.

Capa Központ (VI. Nagymező u. 8.)
Pécsi József X. 17. – 2017. I. 8.

Chrimeria Project (VII. Klauzál tér 5.)
Chrimeria Art Award Winner X. 27. – XII. 15.

Csepel Galéria (XXI. Csete Balázs u. 15.)
Csepel 40 X. 28. – XII. 15.

Deák Galéria (VI. Mozsár u. 1.)
Baranyai Levente IX. 10. – 2017. I. 14.

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
A határvonalon túl XII. 1–23.

Fészek Galéria – Herman Terem (VII. Kertész u. 36.)
Koleszár Kata XI. 5 – XII. 9.

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
Lenzsér-Merei Kata XII. 6–23.

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum (III. Kiscelli út 108.)
Templomtér *Gróf Ferenc* X. 29. – XII. 31.

Oratórium *Miskolczi Emese* X. 29. – XII. 31.

FUGA Építészeti Központ (V. Petőfi Sándor u. 5.)
Bán Mariann XI. 24 – XII. 12.
Forgács Péter és László-Kiss Dezső XI. 25. – XII. 13.

Godot Galéria (XI. Bartók Béla út 11–13.)
Kortárs műtárgyat karácsonyra XI. 24. – XII. 18.

Haas Galéria (V. Falk Miksa u. 13.)
Modern klasszikusok – klasszikus modernek XIII. X. 15. – 2017. X. 7.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum (VI. Andrassy út 103.)
Dressz.Kód? XII. 1. – 2017. I. 25.
Nágák, elefántok, madarak IX. 30. – 2017. V. 1.

Inda Galéria (V. Király u. 34.)
Philip Pocco XI. 23. – 2017. I. 20.

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

Józsefvárosi Galéria (VIII. József krt. 70.)
Oláh család XI. 26. – 2017. I. 6.

K.A.S. Galéria (XI. Bartók Béla út. 9.)
Hörcher László XII. 7. – XII. 16.

Karinthy Szalon (Karinthy Frigyes út 22.)
Tolnay Imre XI. 17. – XII. 9.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
A MA Budapesten IX. 24. – 2017. I. 15.



KeszkiArt Budakeszi (Budakeszi, Fő u. 108.)
7. karácsonyi kiállítás XI. 20. – XII. 18.

Knoll Galéria (VI. Liszt Ferenc tér 10.)
Ideálor Pattern XI. 17. – 2017. I. 19.



KOGART (VI. Andrassy út 112.)
Kaleidoszkóp VI. 6. – 2017. II. 28.

Reformáció 500 XI. 27. – 2017. II. 19.

Koreai Kulturális Központ (XII. Csörse utca 49–51.)
Yatoo csoport XI. 15. – XII. 16.

Liget Galéria (XIV. Ajtósi Dűrer sor 5.)
Emese Kazar és Doris Weinberger XI. 18. – XII. 15.

LUMÚ (IX. Komor M. u. 1.)
Susan Swartz XII. 10. – 2017. I. 29.
Szűcs Attila XII. 16. – 2017. II. 19.
#Bartók X. 7. – 2017. I. 29.

Mai Manó Ház I. emeleti kiállítótér (VI. Nagymező u. 20.)
Robert Capa VII. 8. – 2017. I. 8.

Mai Manó Ház II. emeleti kiállítótér
Budapest egy napja IX. 17. – 2017. I. 8.

Mai Manó Galéria és Könyvesbolt
Ács Alíz Veronika XII. 1. – 2017. I. 8.

Magyar Nemzeti Galéria (I. Szent György tér 2.)
Rippel-Rónaitól Vajdáig XI. 17. – 2017. III. 19.
Ország Lili XII. 16. – 2017. III. 26.

Magyar Nemzeti Múzeum (VIII. Múzeum krt. 14–16.)
Schwanner Endre XI. 30. – 2017. I. 29.

MET Galéria (XI. Bölcső u. 9.)
Téli Tárlat XII. 15. – 2017. I. 27.



Molnár Ani Galéria (VIII. Bródy Sándor u. 22. 1. em.)
Mátyási Péter XII. 1. – 2017. II. 24.

MissionArt Galéria (VI. Falk Miksa u. 30.)
Czóbel–Csernus–Márfy XII. 1. – XII. 17.

MKE Aula (VI. Andrassy út 69–71.)
Genius Locii XII. 9. – XII. 21.

MKE Barcsay Terem
MKE Doktori Iskola XII. 16. – 2017. I. 31.

Múcsarnok (XIV. Dózsa György u. 37.)
Az első aranykor XI. 21. – 2017. III. 12.
Bencsik István és tanítványai XI. 5. – 2017. I. 8.
20 éves az Élesdi Művésztelep XI. 5. – 2017. I. 8.
Valkó László XI. 5. – 2017. I. 8.
Kováts Albert és a Magyar Festők Társasága XII. 7. – 2017. I. 13.
Szemadám György XII. 7. – 2017. I. 8.
Zoltán Mária Flóra XII. 7. – 2017. I. 8.

Next Art Galéria (V. Aulich u. 4–6.)
Horváth Dániel XI. 17. – XII. 8.



Óbudai Társaskör Galéria (III. Kiskorona u. 7.)
Nagy Csilla XI. 16. – XII. 18.
Óbudai Fotóklub XII. 2. – 2017. I. 8.

Osztórák Kulturális Fórum (VI. Benczúr u. 16.)
Tihanyi Anna és Catharina Freuis XI. 16 – 2017. I. 14.

Petőfi Irodalmi Múzeum (V. Károlyi Mihály u. 16.)
Reputa X. 12. – XII. 31.

Platán Galéria (VI. Andrassy út 32.)
Pawet Janicki XII. 8. – 2017. II. 9.

Latarka Kortárs művészeti vásár
 XII. 6. – 2017. I. 4.

Próféta Galéria (XI. Szent Gelért tér 3.)
MET 15 éves kiállítása XI. 10. – XII. 9.

Resident Art Budapest (VI. Andrassy út 33.)
Bondor Csilla XI. 24. – 2017. I. 13.

Stúdió Galéria (VII. Rottembiller u. 35.)
Karácsonyi kiállítás, műtárgy- és könyvvásár XII. 7 – 20.

TAT Galéria (VI. Semmelweis utca 17.)
Zalai Károly XI. 9. – XII. 15.

Trafó Galéria (IX. Liliom u. 41.)
Interferencia XII. 17. – 2017. I. 29.



Trapéz Galéria (V. Hemszlmann Imre u. 3.)
Újrakezdt helyek XI. 22. – 2017. I. 6.

Várfok Galéria (I. Várfok u. 11.)
Czigány Akos XI. 22. – 2017. I. 21.

Várfok Project Room (I. Várfok u. 14.)
Christiane Peschke(a) XI. 22. – 2017. I. 21.

Várkert Bazár – Testőrpalota (I. Ybl Miklós tér 5.)
Múltunk a mában IX. 17. – XII. 31.

Japonizmus a magyar művészetben XII. 15. – 2017. III. 12.

Neoreneszánsz kert
A víz természetfotók XI. 14. – 2017. I. 2.
Napszélirománok X. 28. – XII. 31.

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Keresztes Dóra és Orosz István XI. 29. – 2017. I. 21.

V. emeleti kiállítótér *Molnár Sándor* X. 4. – 2017. I. 8.

VI. emeleti kiállítótér *1956* X. 20. – 2017. I. 8.

Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
x play X. 27. – XII. 7.
print-Ed, 1968–2016 XII. 10. – 2017. I. 21.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
Szakrailitás a kortárs zománcművészetben XI. 30. – XII. 20.

Balatonfüred

Vaszary Galéria (Honvéd u. 2–4.)
Komor rajzosság, derűs festőiség VIII. 6. – 2017. I. 8.

Balassagyarmat

Szerbtemplom Galéria (Szerb u. 5.)
ifj. Telek Zoltán XII. 2. – 2017. I. 26.

Debrecen Belvárosi Galéria (Kossuth u. 1.)
Hajdú-Bihar megyei Őszi Tárlat X. 27. – XII. 12.

Hal Köz Galéria (Hal köz tér 3.)
Verebics Katalin XI. 11. – XII. 12.

MODEM (Déri tér 1.)
Bevődés XI. 19. – 2017. I. 15.

Dunaújváros

ICA-D (Vasmű út 12.)
ICUKA képzőművészeti és designvásár XII. 2 – 22.

Hódmezővásárhely

Tornyai János Múzeum (Dr. Rapcsák András út 16–18.)
Kondor Béla XI. 27. – 2017. II. 19.

Álföldi Galéria (Kossuth tér 8.)
XIX. Vásárhelyi Kerámia Szimpózium XII. 8. – 2017. I. 15.

Kaposvár

Együd Árpád Kulturális Központ (Nagy Imre tér 2.)
A Kapos Art mail art gyűjteménye XII. 3. – 2017. I. 7.

Kecskemét

Cifra Palota (Rákóczi út 1.)
A háború pillangói VII. 16. – XII. 11.
Téli Tárlat 2016 XI. 26. – 2017. I. 29.
Műhely Művészeti Egyesület XI. 20. – 2017. I. 29.

Miskolc

Herman Ottó Múzeum (Rákóczi út 2.)
Kiss Tanne István XII. 11-ig
’56 Miskolc IX. 30. – 2017. VI. 30.

Paks

Paksi Képtár (Tolnai utca 2.)
Szabó Ádám IX. 17. – 2017. I. 15.

Pécs

Pécsi Galéria (Széchenyi tér)
Prica 100 XI. 19. – XII. 29.

E78, Kemence Galéria (Zsolnay Vilmos u. 16.)
Art Moments 2016 XI. 8. – XII. 9.

Janus Pannonius Múzeum (Káptalan u. 5.)
Vasarely XII. 18-ig

Sopronbánfalva

Sopronbánfalvai Kolostor (Kolostorhegy u. 2.)
Szurcsik József X. 10. – 2017. I. 17.

Szeged

REŐK (Tisza L. krt. 56.)
László Anna XII. 6. – 2017. I. 22.
Jan Szaudek IX. 28. – 2017. I. 10.

Szentendre

Ferenczy Múzeum, Szentendre-terem (Kossuth L. u. 5.)
Berezna Péter XI. 10. – 2017. I. 22.

Ferenczy Múzeum, Barcsay-terem
A Mozgó Világ XI. 17. – 2017. II. 5.

Szentendrei Képtár (Főtér 2–5.)
Kerekes Gábor XI. 25. – 2017. II. 12.

Székesfehérvár

Szent István király Múzeum (Országházlól tér 3.)
Kincsek és titkok VIII. 13. – 2017. I. 15.

Rendház (Fő u. 6.)
Kincsek és titkok 2017. I. 15-ig

Szolnok

Szolnoki Galéria (Templom u. 2.)
Az áldozat szabadsága X. 15. – XII. 18.

Damjanich János Múzeum (Kossuth tér 4.)
Badár-brand XI. 24. – 2017. I. 22.

Szombathely
Szombathelyi Képtár (II. Rákóczi Ferenc u. 12.)

Kortársunk Szent Márton IX. 15. – XII. 17.

Tihany

Kogart Tihany (Kossuth Lajos u. 10.).
Borsos 110 XI. 5. – 2017. I. 29.

Veszprém

Művészeti Háza (Budapesti úti aluljáró)
Molnár Kálmán XII. 3. – 2017. I. 28.

Lackó Dezső Múzeum (Erzsébet sétány 1.)
Szent Mihály alakja IX. 24. – XII. 31.

Victor Vasarely 110–20 XI. 17. – 2017. III. 26.

Dubniczay-palota, Várgaléria (Vár u. 29.)
Dubniczay 250 X. 28. – 2017. I. 3.

Csend Napok 2016 IX. 4. – XII. 10.

AUSZTRIA

Bécs

Seurat, Signac, Van Gogh
Albertina, I. 8-ig



Filmstillek. Fotó és mozi

Albertina, II. 26-ig

Idegen istenek

Leopold Museum, I. 9-ig

A tájképek mágija

Leopold Museum, II. 6-ig

Mi, úttörők. Művészet az I. vh. után

MUMOK, II. 26-ig

Julius Koller

MUMOK, IV. 17-ig

A kiterjesztett biendermeier

Belvedere, II. 12-ig

Tina Blau

Belvedere, I. 15-ig

Georgia O'Keffe

Kunstforum, XII. 7. – III. 26.

Francis Aljás

Seccession, I. 22-ig

RomANTIkus?

Künstlerhaus, I. 29-ig

Franz West

21er haus, XII. 14. – IV. 26

Shunga. Japán erotikus művészet

MAK, I. 29-ig

Bécs és a szex

Wien Museum, I. 22-ig

Csutak Magda

ÖBV Atrium, I. 6-ig

Graz

Testpoggyász. Migrációs gesztusok

Kunsthau, I. 8-ig

A kerámia nyelve

Kunsthau, II. 19-ig

A mesés és gyermeki Günter Brus

Joanneum, I. 8-ig

Linz

Nevin Aladag

Lentos, II. 12-ig

BELGIUM

Antwerpen



Modern és kortárs belga fotó

MUHKA, II. 5-ig

Brüsszel

Az avantgárd hatalma

BOZAR, I. 22-ig

Kortárs kongói művészet

BOZAR, I. 22-ig

Belga performansművészet 1970–2000

Argos, XII. 18-ig

DÁNIA

Koppenhága

Rodin rajzai

Statens Museum for Kunst, I. 15-ig

Louise Bourgeois

Humblebaek, Louisiana, II. 26-ig

Taryn Simon

Humblebaek, Louisiana, I. 15-ig

EGYESÜLT ÁLLAMOK

Chicago

Moholy-Nagy-retrospektív

Art Institute, I. 3-ig

Diana Thater

MCA, I. 8-ig

Los Angeles

Reneszánsz és reformáció. Német művészet Dürer korában

County Museum of Art, III. 26-ig

Roy Lichtenstein és a pop Los Angelesben

Skirball Cultural Center, III. 12-ig

100 film és performansz

Hammer Museum, I. 25-ig

FINNORSZÁG

Helsinki

Popovits Zoltán

Amos Anderson Art Museum, I. 9-ig

Helsinki noir

Amos anderson art Museum, I. 20-ig

Mona Hatoum

Kiasma, II. 26-ig

HOLLANDIA

Amszterdam

Daubigny, Monet, Van Gogh

Van Gogh Museum, I. 29-ig



Jean Tinguely

Stedelijk Museum, III. 5-ig

Marylin Monroe

Nieuwe Kerck, II. 5-ig

Hága

Holland művészet a brit királyi gyűjteményből

Mauritshuis, I. 8-ig

NAGY-BRITANNIA

Edinburgh

W. Kentridge és V. Koorland: párbeszéd

Fruitmarket Gallery, II. 19-ig

Liverpool

Andrew Fekete

Victoria Gallery, IV. 22-ig

London

Dél-Afrika

British Museum, II. 26-ig

Túl Caravaggiórn

National Gallery, I. 15-ig



Turner-dj

Tate Britain, I. 2-ig

Wilfredo Lam

Tate Modern, I. 8-ig

Elton John fotógyűjteménye

Tate Modern, V. 7-ig

Robert Rauschenberg

Tate Modern, XII. 1. – IV. 2.

Absztrakt expresszionizmus

Royal Academy, I. 2-ig

Kortárs arab művészet

Whitechapel Art Gallery, I. 8-ig

William Kentridge

Whitechapel Art Gallery, I. 15-ig

Lemezek és forradalmak 1966–70

Victoria and Albert Museum, II. 26-ig

Bak Imre

Carl Kostyál, XII. 31-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin

Bosch és kisugárzása

Gemäldegalerie, II. 19-ig

Modern művészet a teheráni múzeumokból

Gemäldegalerie, XII. 1. – III. 15.

E. L. Kirchner

Hamburger Bahnhof, II. 12-ig

Candida Höfer

Neue Berliner Kunstvereine, XII. 3. – I. 29.

Kortárs fotócsendélétek

Haus am Lützowplatz, I. 29-ig

Bizonytalan állapotok – művészeti stratégiák

Akademie der Künste, I. 15-ig

Németh Hajnal

Galerie Patrick Ebensperger, XII. 21-ig

Bielefeld

Forma és szín: Hans Hoffmann

Kunsthalle, III. 5-ig

Bonn

Kellemetlenek. Enteriőrök Munchtól Beckmannig

Kunstmuseum, I. 29-ig

Düsseldorf

A függöny mögött. Rejtőzés és kitárulkozás a művészetben

Museum Kunstpalast, I. 22-ig

Lyonel Feiniger

Museum Kunstpalast, I. 22-ig

Kortárs színes fotó

NRW Forum Kultur und Wirtschaft, I. 15-ig

Arpad Dobriban

K 21 Ständehaus, I. 22-ig

Freising



A képek hatalma

Schafhof – Europäisches Kulturhaus, XII. 17. – II. 12.

Kassel

Tetsumi Kudo-retrospektív

Fridericianum, I. 1-ig

München

A háború után. Modern művészet 1945–65

Haus der Kunst, III. 26-ig

A fotográfia ma

Pinakothek der Moderne, I. 29-ig

Jan Toorop

Villa Stuck, I. 29-ig

ROMÁNIA

Bukarest

A tulajdon: lopás – Oliver Ressler

MNAC, III. 26-ig

Kolozsvár

Levágott szélek

Muzeul de Art, XII. 15-ig

Dominó (tbk. Miklósi Dénes)

Plan B, XII. 16-ig

Karácsonyi aukció

Galeria Quadro, XII. 9-11.

Nagyvárad

Vassy Erzsébet

Tibor Ernő Galéria, XII. 12-ig

SPANYOLORSZÁG

Madrid

Az intim Renoir

Museo Thyssen-Bornemisza, I. 22-ig

Marcel Broodthaers-retrospektív

Reina Sofia, I. 9-ig



Spanyol hangművészet

Fundación Juan March, I. 15-ig

Malaga

J. Torres-Garcia: arkadikus modernség

Museo Picasso, II. 5-ig

Kim Sooya

CAC, I. 1-jéig

SVÁJC

Bázel

Kandinszkij, Marc és a Blaue Reiter

Riehen, Fondation Beyleer, I. 22-ig

A figuratív Pollock

Kunstmuseum, I. 22-ig

Genf

Mozgó képek biennáléja

Centre d'Art Contemporain, I. 29-ig

SVÉDORSZÁG

Malmö

Rita Ackermann

Kunsthall, I. 22-ig

SZLOVÁKIA

Modor

Warhol és az unokaöccse

ZOYA Múzeum, II. 10-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

Szerkesztőségi munkatárs

EGED DALMA

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

DR. DÁVID ÁBEL

Szerkesztőség

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

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

Terjeszti

LAPKER ZRT., 1092 Budapest, Táblás utca 32.

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

és **ALTERNATÍV TERJESZTŐK.**

Előfizethető

bármely hírlapkézbesítő postahivatalban és a Magyar

Posta Zrt. Üzleti és Logisztikai Központjában

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

közvetlenül vagy postautalványon, valamint

átutalással az Új Művészet MKB Zrt.-nél vezetett

10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára:

695 Ft

Előfizetés egy évre:

7800 Ft

Előfizetés fél évre:

4200 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az

Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet

© Szerzők

www.ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Következő számunk tartalmából

Aranykor: a századforduló szecessziós művészete

Magyarok Krakkóban

A gyerek a képzőművészetben

KONDOR BÉLA**JULIUS KOLLER****JIŘÍ KOLÁŘ – BĚLA KOLÁŘOVÁ****SZEMADÁM GYÖRGY****STEFANOVITS PÉTER****BONDOR CSILLA****BARANYAI LEVENTE**

Számunk szerzői

ÉBER MIKLÓS műgyűjtő, művészeti író (Zürich)**EGED DALMA** esztéta, PhD-hallgató (Szegedi Tudományegyetem)**FARKAS ZSUZSA** művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria
fotótárának vezetője**KONDOR ATTILA** képzőművész**KOVÁCS ÁGNES** művészettörténész, az ELTE Esztétika

Tanszékének oktatója

MECSI BEATRIX művészettörténész, az ELTE Távol-keleti

Intézetének docense

NAGY T. KATALIN művészettörténész, a debreceni MODEM

munkatársa

NAGY ZOPÁN költő, író, fotográfus**SINKÓ ISTVÁN** képzőművész, tanár, művészetpedagógus,
művészeti író**SZABADI JUDIT** művészettörténész**SZENTANDRÁSI-SÓS ZSUZSANNA** művészettörténész, a

Tessedik Sámuel Múzeum (Szarvas) munkatársa

TATAI ERZSÉBET művészettörténész, a MTA Művészettörténeti

Kutatóintézetének munkatársa

TELEK-NAY ÁGNES művészettörténész**TOLNAY IMRE** képzőművész, művészeti író,

a Széchenyi István Egyetem (Győr) docense

VASS NORBERT művészeti író, kritikus, szerkesztő

Helyesbítés

Az Új Művészet októberi számában Lóska Lajos *Innen és túl a látványon* című, a 63. Vásárhelyi Őszi Tárlatról írt cikkében a 39. oldalon**DRABIK ISTVÁN** nevét hibásan tüntettük fel a képaláírásban.

A művésztől ez úton is elnézést kérünk.

Tisztelt Szerzők!

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

Támogató

nka

KOGART
KIÁLLÍTÁSOK

KONDOR BÉLA

GYŰJTEMÉNYES
KIÁLLÍTÁSA

JELET HAGYNI

TORNYAI JÁNOS MŰZEUM
HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

2016. NOVEMBER 27. – 2017. FEBRUÁR 12.



WWW.KOGART.HU

ÚjMűvészet és január

ÚjMűvészet és február-
március

ÚjMűvészet és április

ÚjMűvészet és május

ÚjMűvészet és június

ÚjMűvészet és július

ÚjMűvészet és augusztus

Regisztráljon az
ÚjMűvészet megújult honlapján,
mi pedig **ajándék könyv**vel
kedveskedünk önnek.

Egy szerencsés regisztráló
2017-es **előfizetést** is nyer.



ujmuveszet.hu
info@ujmuveszet.hu
+36 1 341 5598
+36 70 626 2392

UJM