

ÚjMűvészet

ujmuveszet.hu

április 2018 | 4



**EZ NEM
KUNSZT**
elméleti melléklet

A kopár szik sarjai: Vásárhely és az alföldi festészet

Faust famulusai: német mítoszok

A szakralitás Friedrich és Manet festészetében

A Brezsnjev-kor avantgárdja: Jankilevszkij

Vastraverzek és lombkoronák

Melléklet: Műcsarnok és műcsarnokok

765 Ft

0.4 >



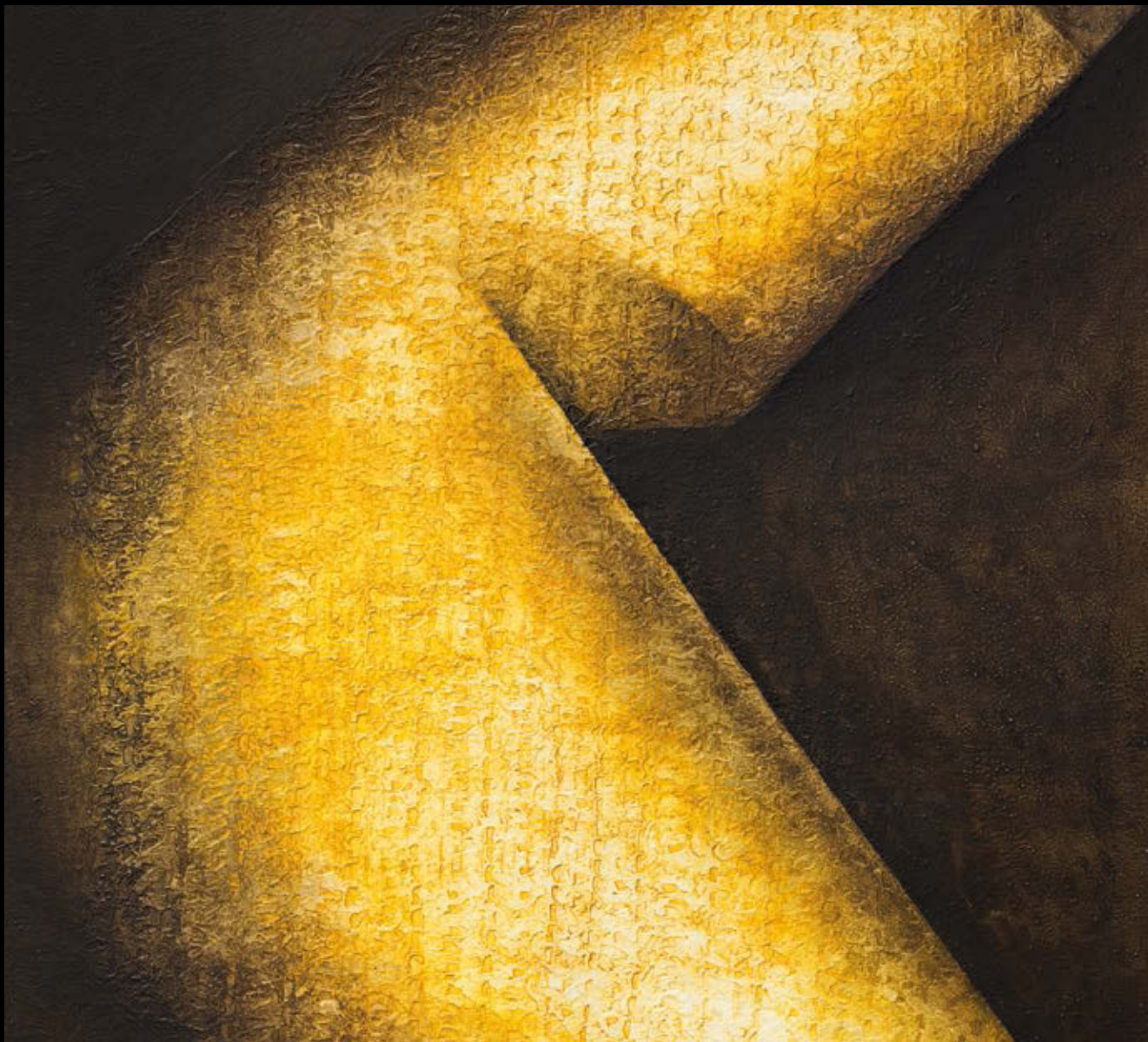
ISSN 0965-2185

9 770866 218185

nka

Fénytörések

VINCZEFFY LÁSZLÓ
festő- és szobrászművész kiállítása



2018. MÁRCIUS 24. – MÁJUS 6.

PESTI VIGADÓ,
a Magyar Művészeti Akadémia székháza, V. emeleti kiállítóterem
Budapest V. kerület, Vigadó tér 2.

A tárlat a Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának szervezésében valósult meg.

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

minden, ami művészet
mma.hu

VIGADÓ
GALÉRIA

ÚJ MŰVÉSZET

április 2018/3

A borító **TÓTH MENYHÉRT** *A halász* című festményének (1962, olaj, vászon, 80x60 cm) felhasználásával készült, amely 2018. IV. 15-ig látható a Kalman Maklary Fine Arts galériában.



A kopár szik sarjai

Legalább nekem szép...

Vásárhelyi művészet 1900–1990 **4**
BÁN ANDRÁS

„Tornyainak ez a tehetséges tanítványa...”

Endre Béla gyűjteményes kiállítása **10**
NÁTYI RÓBERT

Az igazságkereső

Tóth Menyhért-képek
Szűcs Tamás gyűjteményében **12**
P. SZABÓ ERNŐ

Faust famulusai

A tét az ember lelke

Faust, avagy Goethe drámája a művészetben **14**
KOVÁCS ÁGNES

A nagyváros szépsége

Berlini képek Gaertnertől Fettingig **17**
SÍPOS LÁSZLÓ

Képriport

A Román Csarnok újra a régi

Befejeződött a rekonstrukció **20**
FOTÓ: BERÉNYI ZSUZSA

Külön utak

Kilencszer egy

A *Kilenc műteremből* című kiállításról és
némiképpen az intézményről **23**
LŐSKA LAJOS

A Nautilus utasai

Magyar Gábor képeiről **28**
PATAKI GÁBOR

A szép kristályrendszer

Kőrösi Papp Kálmán tárlata **30**
P. SZABÓ ERNŐ

Fóbikus vadon

Gyarmati Zsolt visszatekintő kiállítása **32**
NEMES Z. MÁRIÓ

Szemle

Jézus élete

Aknay János, efZámbó István
és Tábori Csaba kiállítása **34**
ANDOR ANNA

A távolság talánya

Bartis Attila kiállítása **36**
BALAJTHY BOGLÁRKA

Vastraverzek és lombkoronák

Németh Marcell kiállítása **39**
WEHNER TIBOR

Ez nem kunszt

Az ajtót ki lehet nyitni

Gondolatok Jankilevszkij művészetéről **42**
RUZSA GYÖRGY

A tengerparttól a keresztig

A szakralitás „természete” Friedrich
és Manet festészetében **45**
SZABADI JUDIT

Olvasó

Metafizikus festészet 2.0.1.7.

Kondor Attila: A figyelem útjai **52**
LÁSZLÓ LAURA

Last minute

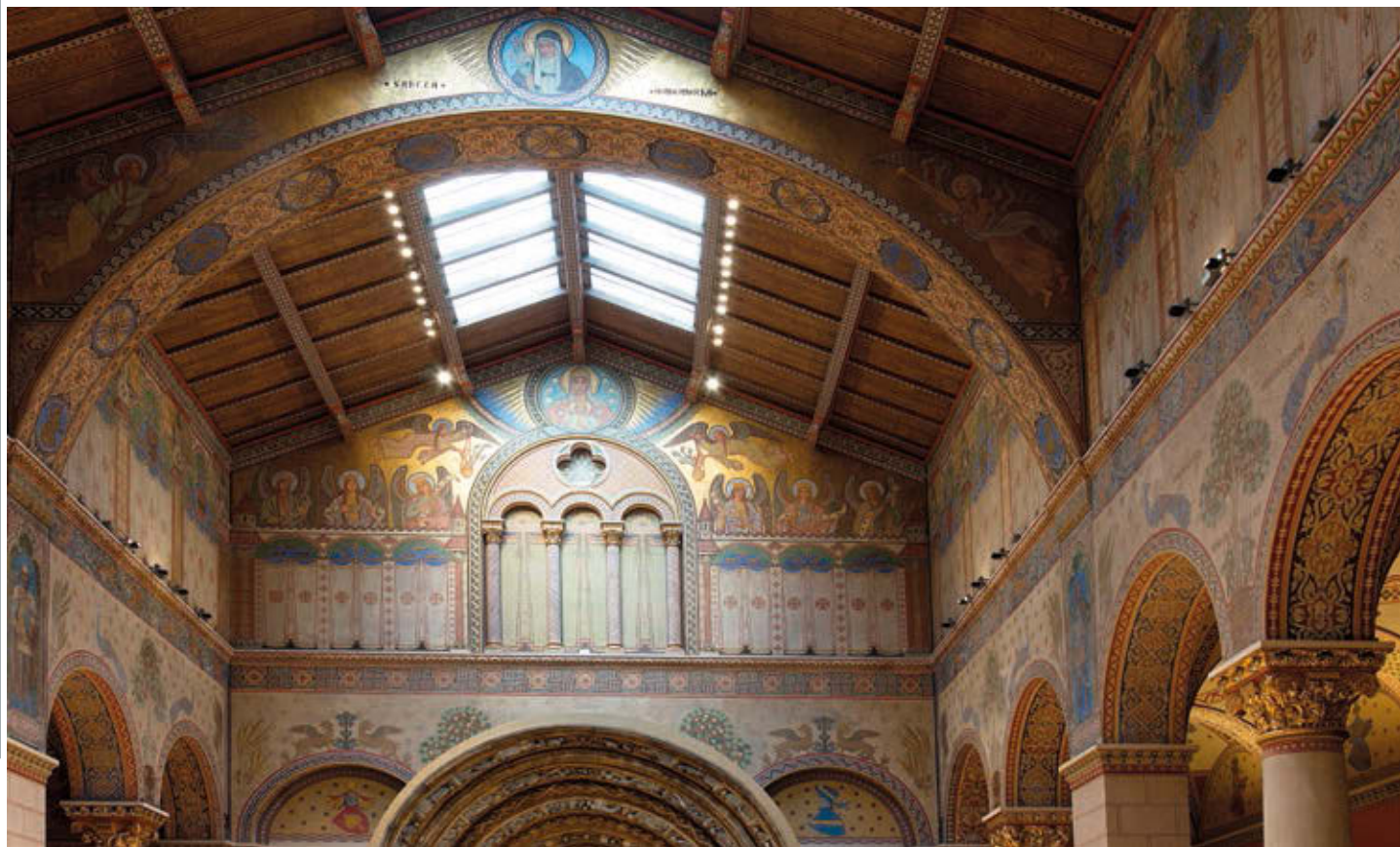
Gesztusmottók

Mazalin Natália tárlata **56**
BALÁZS SÁNDOR

Paralellák

Diénes Attila műveiről **57**
MULADI BRIGITTA

A felújított Román Csarnok



Az év fotói

36. Magyar Sajtófotó Kiállítás

Capa Központ,
2018. március 30. – május 19.

A 36. Magyar Sajtófotó Kiállítás 2017 legjobb, a sajtóban megjelent fotóit tárja a közönség elé. A Magyar Sajtófotó Pályázat a fotóriporter szakma legnagyobb éves seregszemléje, anyagából minden esztendőben *Az év fotói* címmel összefoglaló kiadvány jelenik meg. A pályázatra 14 kategóriában lehetett képeket, képsorozatokat küldeni, a mostani megmérettetésen *Mindennapi élet* címmel egy új kategória is megjelent.

A kiállítás díjátadó ünnepséggel nyílt meg a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központban. A nemzetközi bírálóbizottság a MÚOSZ Nagydíjat *Móricz-Sabján Simon* fotóriporternek, a Világgazdaság munkatársának ítélte oda, az Emberi Erőforrások Minisztériuma által támogatott André Kertész-nagydíjat *Mónus Márton*, az MTI/MTVA külső munkatársa kapta. A Capa Központ számos programmal és szakmai tárlatvezetéssel várja a látogatókat a kiállítás idején. A kiállítás rendezője Szigeti Tamás fotóriporter.



MÓRICZ-SABIÁN SIMON:
Borsosék (003), 2017

A dolgok akarata

Csoportos kiállítása

Trafó,
2018. március 24. – május 6.

Amikor a szardíniás konzerv visszanez, amikor ránk mosolyog egy kódarab, a pillanat, amikor egy tárgy nyugtalanítóvá válik számunkra, és át is alakul valami mássá... A tárgy ekkor fedi fel számunkra azokat a rejtett mélységeit, amelyek már nem tárgyasíthatóak. Ami a tárgyon túl van, és amit már nem tudunk megnevezni, az pedig „dologgá” válik. Van valami frusztráló és zavaró ezekben a „dolgokban”, mágikus aurájuk és eleven karakterük miatt egyszerre vonzóak és taszítóak. Ezek a tárgyak másfajta viszonyt követelnek ki maguknak, olyat, amely ledobja magáról a megszokott kategóriákat. A kiállításon szereplő művek egy másfajta tekintet lehetőségét keresik, és kérdéseket vetnek fel annak kapcsán, hogy milyen átjárhatóság lehetséges a virtuális, az organikus és a mesterséges anyagok között, hogy miként hat ránk a felhalmozás lehetőségének illúziója, és hogy milyen befolyással van a tárgyak hétköznapi életünkben betöltött, megváltozott szerepe vagy akár a fogyasztói társadalom által diktált vágyunk arra, ahogyan a tárgyakra tekintünk. Kiállító művészek: *Pedro Barateiro, Ember Sári, Nicolás Lamas, Lindsay Lawson, Roman Štětina.*



NICOLÁS LAMAS: *Archetípus*, 2016, afrikai maszk, vívómaszk

drMáriás:

Magyarország a magyarság legvilágghírűbben és legkorszerűbben ősmagyar hungarikuma!

Cultiris Galéria
(Örkény István Könyvesbolt),
2018. április 14-ig

drMáriás, nagyszabású retrospektív tárlatait követően, amelyek a pécsi Zsolnay Negyedben majd a debreceni MODEM-ben voltak láthatók, valamint Prágában, Pekingben, New Yorkban, Szabadkán és a budapesti Godot Galériában rendezett egyéni kiállításai után, új anyagot mutat be a Cultiris Galériában. Vászrain ezúttal Matisse-, Picasso-, Yves Klein- és Chagall-utalások feszülnek egymásnak a történelem és a politika kulcsfiguráival Orbán Viktortól Soros Györgyön át Karácsony Gergelyig, míg nagy méretű, merített papírra készült 18 nyomatán számos vadonatúj és néhány már ismert alkotása látható. A tárlat előfűtára az április 20-án a győri Rómer Flóris Múzeumban nyíló nagyszabású kiállításának, amelyre megjelenik egy album is a művész az utóbbi években készült alkotásaival és Fábry Sándor a képekhez írt történeteivel.



DRMÁRIÁS: *Tavaszi, nyár, ősz, tél és ismét tavasz*, 2017, akril, vászon, 80x100 cm

Permanens forradalom

Mai ukrán képzőművészet

Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum,
2018. április 6. – június 24.

A kiállítás a kortárs ukrán képzőművészetet mutatja be három művészgeneráció alkotásain keresztül, betekintést nyújtva egy feszültségekkel teli ország vibráló művészeti közegébe, mely nagyrészt még mindig az európai kulturális térség vakfoltjára esik. Az utóbbi harminc év Ukrajna történetének egyik legjelentősebb korszaka. Az ország függetlenné vált, teljes politikai és gazdasági rendszer-váltás történt, miközben a lakosság megtapasztalta az oligarchakapitalizmust és a hihetetlen mértékűvé duzzadt korrupciót. A már-már megszokottá vált, állandósult társadalmi zűrzavar a radikális változások megélésével szorosán összefonódva számos nemzedék világnézetét alakította Ukrajnában. A *Permanens forradalom* a mai ukrán képzőművészet mibenlétére keresi a választ egy olyan történelmi pillanatban, amikor az ország főterén egymást érik a bariádok. A LUMÚ-ban rendezett tárlat voltaképpen az első európai méretű múzeumi esemény, ahol az ukrán művészeti szcénában ma aktívan jelen lévő három művésznemzedék egyszerre mutatkozhat be. A kiállítás a Budapesti Tavasz Fesztivállal közös program.



BORISZ MIHAJLOV: *Vörös sorozat*,
fotósorozat, 1968–1975 (részlet)

Nincs több titok!

Válogatás
Gerő László
gyűjteményéből

MűvészetMalom, Szentendre,
2018. április 8. – május 20.

Gerő László műgyűjtő az egyik legizgalmasabb magyarországi művészeti kollektív tulajdonosa. Jókorra ívet felölelő gyűjteményének magja a bécsi akcionizmus, amely a test szenvedéseit orgiasztikus akciók formájában jeleníti meg. Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler és mások mára klasszikussá lett alkotásaihoz számos korabeli és mai mű kapcsolódik a gyűjteményben Hajas Tiboron át Rita Ackermannig. Kezdetben a gyűjtőt főként az európai avantgárd, ezen belül a lírai absztrakt gesztusfestészet érdekelte – ezt jelzik Nádler István, Hencze Tamás, Klimó Károly korai művei, s aztán olyan nemzetközi sztárok alkotásai is, mint John Bock, Eva Schlegel vagy Martha Jungwirth. Kiemelt helyet foglal el a kollektívban a kelet-európai festészet, kiváltképp a Lipcsei Iskola, amelynek meghatározó képviselőitől (Neo Rauch, David Schnell, Christoph Ruckhäberle) szintén fontos műveket őriz a gyűjtemény. Nagy számban található alkotások olyan „különutas” művészekről, akiket az utóbbi két évtizedben aktívan foglalkoztatott a művészfogalom megújítása. Olyan jelentős alkotók tartoznak ide, mint Daniel Richter, Birkás Ákos, Kicsiny Balázs, Szűcs Attila, Szarka Péter, Kamen Stoyanov, Batykó Róbert vagy Csákány István.



RUDOLF SCHWARZKOGLER: *IV. akció*, 1965,
Gerő László nemzetközi művészeti gyűjteménye

Budapest Art Week 2018

Hatnapos vizuális élmény-kavalkád

Budapest és Szentendre,
2018. április 17–22.

2018. április 17–22. között immár harmadik alkalommal rendezik meg az ország legnagyobb képzőművészeti eseménysorozatát, a Budapest Art Weeket, amely során 72 helyszínen, 96 kiállításon és 80 kiegészítő programon 1 karszalaggal vehetnek részt a képzőművészet rajongói Budapesten és Szentendrén. Az egyedülálló képzőművészeti eseménysorozat az egyetlen az országban, amely hat napon át összefogja a város galériáit, múzeumait, műtermeit és kiállítótereit. Az idei évben a szervezők négy területi egységre osztják a helyszíneket, mely egységek egy-egy hétköznapon meghosszabbított nyitvatartással várják a látogatókat. Az esemény idén először két saját kiállítással is jelentkezik, melyek tovább színesítik a már amúgy is izgalmas tárlatkínálatot: a Kukla Krisztián kurálta, *Szuszpenziók* című kiállítás a Tesla loft-terében tekinthető meg a Budapest Art Week ideje alatt, míg a Ferenczy Bálint által rendezett fotóművészeti kiállítás *Itt van a város, vagyunk lakói* címmel a Budapest Projekt Galériában lesz látható. További információk: bpartweek.hu.



MARTIN GÁBOR – MARTIN WANDA:
Nights Out (Éjszakák), 1970/2017

Legalább nekem szép...

Vásárhelyi művészélet 1900–1990

BÁN ANDRÁS

Várkert Bazár, Testórpalota, 2018. IV. 29-ig

Hódmezővásárhelynek vagy Makónak, Nagykörösnek és az Alföld sok más parasztpolgári városának a gazdálkodása, társadalma, városszerkezete egyaránt összetett, rétegzett volt a 19. század utolsó harmadában, történetünk kezdetekor.

Mindegyiket a „nagy sömni” övezte, az utazó által beláthatatlan tanyavilág, ugyanakkor magukat a városokat különös poézis járta át. Aki nem érzékeny az efféle zárkózott, szűkszavú költőiségre, elegendő, ha tempósan végigsétálja a *Vásárhelyi*

művészélet 1900–1990 című kiállítást a budapesti Testórpalotában, mint a némiképp egzotikus zsánerfestészet egy érdekes epizódját. Akit nem foglalkoztatnak a magyar társadalomtörténet árnyalatai, az nézegesse festészeti teljesítményként e tárlat főműveit, ne foglalkozzon valóságképünkkel vagy vállalásukkal. Ha azonban részesei vagyunk a magyar táj és művészei vívódásainak, hamar belebonyolódunk a fellángolások, nekifeszülések, belefáradások szétterülő alföldi történetébe.

Hódmezővásárhelynek szerencséje volt az itt született Tornyai Jánossal, aki művészeti fogalomá tette városát. Miközben a vásárhelyi festészet ellentmondásokat hordozott már a kezdetekkor is. Ezeknek a sajátos módon polgárosodó mezővárosoknak a festői számára a nyílt térség mellett mindenekelőtt a szegény ember, annak tartása vagy elesettsége volt a témája, hiszen a magyar Pusztta a városias német kultúra vad, pogány és pátoszos ellentétjeként, sajátos orientalizmusként vagy öngyarmatosításként volt jelen a 19. század majdnem egészének európai vizuális kultúrájában. A nemzetkarakterológiaiával csak később, a századvégen találkozott össze, ilyen formán: „Ha valahol a föld kerektségén, úgy itt,

Tisza szántogatta, és az is boronálta be iszappal, fövénynyel. Elhanyagolt, de legalább szűzi, s őserővel van telis tele.”² Ebben a szövegben az „őserő” lenne a kulcsszó, míg – ellentétjeként – a Vásárhelyi művészetlet 1956-ban írott előszavában Pogány Ö. Gábornál Tornyaiékról írva a „modernség”: „Művészetük száguldó szenvedély és konok kétségbeesés közepette kereste a magyarázatot, hogy miért kifogyhatatlan nemzeti szerencsétlenségeink sora. Feleletük azért volt tanulságos és cáfolhatatlan honfitársaink előtt, mert műveikben modernség és magyarság szerves egységgé teljesedett.”³ Végezetül egészen más kulcsszavakat használ a kor mai kutatója, Tóth Károly: a legjellemzőbb az első vásárhelyi generáció



fotó: Berényi Zsuzsza

PATAY LÁSZLÓ: *Kazlak között*, 1972, olaj, farostlemez

ennek az ősidőktől fogva tősgyökeres magyar földnek a levegőjében, a ringó kalászsoknak s a káprázatos délibáboknak ebben a tündér világában s egészséges, egyszerű és szorgalmas népünk vendégszerető tűzhelyénél még lehet rá reménységünk, hogy valamikor sikerülni fog művészetünkben a vértelenségtől szinte haldokló magyar géniusz új életre keltenünk!”¹

Ezt a gondolatot fejtegeti a fiatal, 31 esztendő Tornyai János is Vásárhelyen, a Gazdasági Egyesületben 1900-ban tartott nevezetes felolvasóestjén: „Van itt a művészetre első minőségű jó talaj, tisztelt hallgatóim, csak az nincs és nem volt, aki gondozta volna. Olyan ennek a városnak a népe, a népének a lelke, mint e város határa, földje. Évszázadokon csak a

művészeinek munkásságában az érdeklődés „a néprajzi, folklorisztikai elemek iránt, amely a vidéki Magyarország tájainak, népcsoportjainak megismerésére ösztönözte őket.”⁴ Gondolható, hogy a Vásárhely felé forduló, komoly apparátust megmozgató kortárs tárlat véleménynt nyilvánít ezen elképzelésekről, avagy megfogalmazza a sajátját: az értelmezés új nézőpontját.

Az első generáció, az itt született, európai tájékozottságú és iskolázottságú Tornyai és a többiek, Endre Béla, Rudnay Gyula, Pásztor János, Rubletzky Géza élettörténete, életműve jól feldolgozott. Az első periódus művészetéről is sokat tudunk a szemtanú, Kiss Lajos néprajzkutató hírlapi közleményekből és visszaemlékezésekből összeszerkesztett, pótolhatatlan helytörténeti munkájából. A művésztelepek ekkori szerepének ugyancsak bő a szakirodalma.

A következő szakasz, a lelkes ifjú költő, Galyasi Miklós által 1934-ben szervezett Tornyai Társaság vagy a remények közepette korábban alapított s ekkor is működő Művészek Majolika és Agyagipari Telepének hatása és méltatása a város határai között maradt. Különösen érdekes azonban a harmadik – nyitott vagy azóta lezárult? – periódus értelmezése, hisz ennek súlypontja épp a korai Kádár-korra, a 60-as évekre esik, amely épp ma a viták keresztútjében áll.⁵ Ezen viták nem ma kezdődtek, s maga Vásárhely is érdemben hozzájárult a folyamathoz.⁶

A történet kezdőpontja ismert: Kurucz D. István festőhöz és Szabó Iván szobrászhoz kötődik, akik az 50-es években főiskolai diákjaikat hozták ebbe a városba, és 1954-ben – a festő és városi tisztviselő Almási Gyula Bélával és a múzeumigazgató Galyasi Miklóssal közösen – segítettek egy rendszeres meghívásos helyi kiállításfolyam, a Vásárhelyi Őszi Tárlatok létrehozásában, melynek rendezője 1967-ben bekövetkezett haláláig Ritly Valéria volt.

A nyári művésztelep és a város segítőkészsége többeket a városban marasztalt, így került Vásárhelyre két frissen végzett, dunántúli



hivatalosság valamiféle plebejus alternatíváját ígérve. Az Őszi Tárlatok megtisztelt szereplője vagy visszatérő vendége lett a régiek közül Medgyessy Ferenc, Barcsay Jenő, Kohán György, a fiatalabbak sorából Somogyi József, Csohány Kálmán, Orosz János, Somos Miklós, Patay László. Vásárhely varázsát a kritika – a maga sajátos retorikájával – általában sokra értékelte, a kor nagy rendszerezője, Németh Lajos összefoglalójában a helyére sorolta, s még a neoavangárdnak elkötelezett kritikus, Pernecky Géza sem kerülhette meg nagy ívű értelmezést ígérve, de inkább csak az utalásoknál maradva: „Vajon tudják-e ezek a festők, hogy ők nem Vásárhelyt festik, csak a Vásárhely segítségével előhívott kollektív élményeket?”⁷

Hiszen ez volt a kulcskérdés: mit képviselt Vásárhely első, Tornyai-féle és újabb, 60-as évekhez kötődő nemzedéke? Először is: Vásárhely kérdése festészeti kérdés, Pásztor, Rubletzky, Medgyessy, Samu Katalin ellenére. Hiszen Vásárhely újra és újra a tájhoz, meg a parasztemberhez tér vissza – mint képszerkezeti kérdéshez, mint formaproblémához. Másodsor: Vásárhely kétszer kapott komoly esélyt, hogy ne zárvány, hanem valamilyen karakteres európai jelenség legyen. S úgy gondolom, mindkét esetben ugyanazon okok játszottak közre, hogy az esély elenyésszen: a helyi szellemi háttér és a nagy léptékű kultúrpolitika hiánya. Így „közönys társadalomban, elszigetelten és a magam erejére hagyatva”⁸ a helynek elkötelezett mindenik jeles mester idővel beletört vállalásába. Elvárható lenne, hogy a Vásárhely felé forduló mai tárlat ezen kérdéseket is kritikusan tárgyalja.

A Testőrpalota *Vásárhelyi művészet 1900–1990* című kiállításának szervezője a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum és a Várkert Bazár, kurátorai Nagy Imre és Marosvölgyi Gábor, produkciós vezetője Fertőszőgi Péter. A tárlat meghatározó részének kölcsönzője a vásárhelyi múzeum.

A térben intelligens, világos fogalmazású, kétnyelvű molinók tagolják a műcsoportokat, míg az összekötő folyosókon egységes printekre rendezett fotók számolnak be a művészeletről portrékkal, műtermi jelenetekkel, kiállításnyitókkal. Ez utóbbi elem az első, amelyre a kritikus azt mondja: méltatlan a vállaláshoz. Hiszen egy város művészelete – ha már ezt a címet választották a kurátorok – nem csak néhány



fotó: Berényi Zsuzsa

SZALAY FERENC: *Mosakodó öreg*, 1976, tempera, farostlemez

születésű festő, Németh József és Szalay Ferenc, akik indulásukkor a szakma nagy ígéreteinek számítottak. Az Őszi Tárlatoknak is – ahogy a miskolci Grafikai Biennáléknak is – hamar kialakult a maguk legendáriuma, a



fotó: Berényi Zsuzsa

Kiállítási enteriőr

alkalmi képzésből és vállvergetésből áll. Szövevényes kapcsolatháló tartja egyben a művészeket. Kapcsolatháló, amelyben szerepe van a megbízásoknak, a barátságoknak, a polgárokkal való ismeretségeknek, a társasági eseményeknek, a szellemet inspiráló idelátogatóknak, a társművészetekkel való egymásra

eltökélttségét. Mindez a mai technika számos eszközével beépíthető egy kiállításba. (De méltatlan ez a minőséget rontó, printelő eljárás a fotográfiákkal is. A fénykép: műtárgy. Kialakult a maga prezentálási módja, van tulajdonosa, kinyomozható az alkotója.)

A kiállítás időrendi bakgrásaira nyilván a tér adottságai vették rá a rendezőket. Az alföldi festészet fogalmának kidolgozatlansága – ha már fölvetették a kurátorok – érthetetlen. Ahogy érthetetlen néhány hiány (mondjuk Máriaé



fotó: Berényi Zsuzsa

NAGY ISTVÁN: *Téli táj*, 1920-as évek, pasztell, papírlémez

figyelésnek, s annak a tágabb szellemi térnek is – benne olyan művekkel, mint a *Sodrásban*, a *Tízezer nap*, az *Iszapeső* –, amely ha nem is válik tényleges személyes beszélgetéssé, de bátorságot ad, s indokolja a fellépés jellegét,

vagy a Majolikagyár jobb minőségű termékei) és néhány túlreprezentáltság (mondjuk Barcsayé vagy Tóth Menyhérté). De ezen utóbbi furcsaság már akár az értelmezés része lehetne. A tárlat hangsúlyos nyitóképe Iványi Grünwald Béla *Isten kardja* (1890) című festménye, párdarabja az egyik zárófalon Szalay Ferenc *Reggeli lovaglása* (1956) a maga Napba tartó erőteljes, földből vététt

alakjaival. A mítosz íve helyett azonban inkább a véletlen révén szembesül a két kép. A 22 esztendőös Iványi Grünwald épp Vásárhelyen időzött, amikor ezt az inkább Bastien-Lepage-zsal kokettáló, életművében következmény nélküli stílusgyakorlatot megfestette (pontosabban a kiállításon a kép második változata szerepel, mert a nevezetes Plohn-

lehetővé. Az egyik a látvány szerinti – a reneszánsz óta tökéletesített perspektivikus térképzési-térérzékelési olvasat, míg a másik egy ikonikus, jelszerű olvasat, mely a látott valóság felszínénél mélyebben rejlő igazságok ábrázolását teszi lehetővé. [...] Németh József akadémiai iskolázottsága ellenére meghaladta a »helyi adottságok« és »valóságghűség« csalóka kritériumait. Festményein újra a népművészet sűrített képesbeszédét



fotó: Berényi Zsuzsa

TORNYAI JÁNOS: *Erdőszéle*, 1910 körül, olaj, karton

füvön látható kópiát egy takarítónő véletlenül kilyuggatta), és a 25 éves Szalay képe is csak jól mutató párdarabja egy kuriózumnak számító Keserü Ilona-lovasfestménynek, s aligha mondható el róla, hogy a vásárhelyi festő jellegzetes kisrealizmusának előzménye lenne bármilyen értelemben.

A kiállítás szellemiségét gondozó Nagy Imre más helyen azonban tesz arra kísérletet, hogy megtalálja és bemutassa a jelentős vásárhelyiek másságát: „Az avantgárd művészet előretörésével és az utóbbi két évtizedben az Európán kívüli népek művészetének alaposabb vizsgálatával vált nyilvánvalóvá, hogy más típusú, »más rendszerben gondolkodó« ábrázolási konvenciók is léteztek és léteznek. Németh József művészetének egyik fontos aspektusa, hogy legalább két ábrázolási konvenció szerinti »olvasatot« tesz

alkalmazza, fái a világfák és életfák testvérei!”⁹ Amit óvatosan érint Nagy Imre, s nyilván ő is Nagy Istvánra és Tóth Menyhéltre gondol előzményként, az egy olyan antiurbánus, antimodernista, mítoszeltető vagy mítoszeremtő művészet, amely a 20. század folyamán többször is megjelent – alkalmanként elismerést is kapva –, az Európai Nagy Művészeti Szín periferiáin, az avantgárd hegemonia árnyékában. Nyilván súlyos tehertétel, hogy ez az alternatívakeresés könnyen – és bizony jogosan – címkézhető tudománytalannak (idehaza Huszka Józseftől Pap Gáborig), illetve igazán prezentálni tényleges prófétálásai és kontextusai elhallgatásával – tehát meghamisítva – lehet, mint Csontváry esetében. S még súlyosabb tehertétel magának a mítosznak – hagyományának vagy újratertetésének – a hiánya. Mindezen diskurzusok során, végig a század folyamán e fölvetések villámgyorsan átcímkeződtek, lett a nevük népi vagy népies – s ettől kezdve az indulatos eszmececerék kerültek előtérbe.

Így Nagy Imre óvatos útkeresése ellenére a Vásárhelyi művészet-kiállítás a modernitás kritikai megközelítése helyett újra csak a modernizmus művészettörténeti rutinjaiba torkollik. Hangsúly kerül azokra a képekre – ilyen mondjuk Tornyai János kis méretű és hallatlanul izgalmas, sűrű, befelé forduló, „modern” *Erdőszéle* (1910 körül) vázlatára –,

József Szántó *Kovács*-szobra kapcsán így folytatja: „nem udvarolunk tehát az elmaradott ízlésnek, mindig az új, fejlettebb ízlésre támaszkodunk, de nem parancsszóval, hanem türelmes meggyőzéssel, érvelő vitával!”¹⁰

Kifelé jövet álljunk még meg még egyszer a *Mosakodó öreg* vagy a *Mezei Vénusz* előtt, egy verssort mormolva: „legalább nekem szép”.



foto: Berényi Zsuzsa

NÉMETH JÓZSEF: *Tehenek a fák alatt*, 1986, olaj, falemez

amelyek elboronganak azon, mi lehetett volna jobb körülmények között ilyen bámulatos tehetségű mesterekből. És hangsúly kerül azokra a képekre – mint Szalay Ferenc szívszorítóan szép *Mosakodó öregje* (1976) –, melyek az elmúlást, az egyénét, a tartását, az életformáit gyászolják csöndes keserűséggel.

Végezetül pedig hangsúly kerül a szocializmussal a maguk módján kiegyező, másodvonalbeli vásárhelyiekre, akik betagolták Vásárhely esélyeit a létező szocializmus keretei közé, szinte elismételve Aczél György örökbecsű szavait: „A tudományos-technikai forradalom időszakában és a szocializmus körülményei között maga a technikai haladás is jelentősen serkenti a humánus, sokoldalú, gazdag személyiség kialakulását. De ha hiányzik a kultúra, a kiművelt képesség, akkor fennáll az a veszély, hogy a technikai haladás csak szűk látókörű munkásokat, műszakiakat, »szakbarbárokat« teremt.” Majd Somogyi

Jegyzet

- 1 Albatrosz [Ambrozovics Dezső]: Nyílt levél Lippich Gusztáv úr Ő Méltóságához, Jász-Kun-Szolnok vármegye főispánjához. *Műcsarnok*, 1899 (június 18.), 335. Idézi Sinkó Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2012, 215.
- 2 Tornyai János: Népzene és a művészet, in Kiss Lajos: *Vásárhelyi Művészet*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1957, 265.
- 3 Pogány Ö. Gábor: A vásárhelyiek példája, in i.m. 11.
- 4 Tóth Károly: *A hódmezővásárhelyi művészcsoporthoz 1900–1914*. Budapest, Könyvpont – L'Harmattan, 2015, 102.
- 5 Lásd legutóbb a *Keretek között* című kiállítás (Magyar Nemzeti Galéria, 2017. november – 2018. február; kurátor: Petrányi Zsolt) helyenként érzelme fűtötte, bár túl sok új érvelés nem sorakoztatott szakmai recepcióját.
- 6 Vesd össze például: *Megfigyelt művészet* (Emlékpont, 2012. április – október).
- 7 Perneczky Géza: A vásárhelyi babonák igazsága, in *Tanulmányút a pávakertbe*. Budapest, Magvető, 1969, 253.
- 8 Tornyai János Lippich Eleknek írott leveléből, 1902, in Kőszegfalvi Ferenc (szerk.): *Tornyai János levelezése*. Nap, Budapest, 2016, I. 52.
- 9 Nagy Imre [előszó], in: *Németh József (1928–1994) emlékkiállítása*. Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 2001, 15–16. és 21.
- 10 Jacques de Bonis – Aczél György: *Egy elmaradt vita helyett*, Budapest: Kossuth, 1975, 140–141. és 149.

„Tornyainak ez a tehetséges tanítványa...”

Endre Béla gyűjteményes kiállítása

NÁTYI RÓBERT

Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 2018. III. 1. – V. 13.

A címben olvasható idézetet Malonyai Dezső vetette papírra az 1905-ös Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tavaszi kiállításáról írt kritikájában, ahol Endre Béla (1870–1928) egyik bemutatott művéről szólva Tornyai tanítványként tett róla említést. A korszak neves művészetiírójának ártatlan félreértelmezése csak kezdőpontja volt egy napjainkban is tartó folyamatnak, amely Endre Béla szinte teljes mellőzését eredményezte. A kortársak beszámolóit, reflexióit olvasva egyfajta halk szavú, visszahúzódó, európai műveltségű, sokat tépelődő, munkáját és saját magát folyamatosan elemző pictor doctus képe bontakozik ki előttünk. Az életében megjelent recenziók és a halála után napvilágot látott méltatások, ugyan kiemelték a vásárhelyi festészet kapcsán kifejtett tevékenységét, illetve a Majolika Telep körül kibontakozó spiritus rectori szerepét, de mégis a kiemelkedő erejű, őseredeti tehetség, Tornyai „árnyékában” maradt alakja és művészete mindvégig. Így a mester robosztus festészetének visszfényében igyekeztek elhelyezni munkásságát, és ennek pandanjaként kezdték alkalmazni a napjainkig állandó jelzőként a művész nevéhez tapadó „lírai festő” toposzát. Amit érdemes lenne újragondolni, hiszen a Tornyai Múzeum termeiben a közönség elé tárt képanyag jelentős része egyáltalán nem támasztja alá ezt az állítást. Igen nagy számban látunk dinamikus erejű, lazán, könnyed ecsettel felvitt, sokszor drámai hatású, kifejezetten energikus, intenzív kompozíciókat.

Annak megvilágítására, hogy a másodlagos szerep mennyire gyökeret eresztett a szakmai közgondolkodásban, elég egyetlen példa: 2014-ben a MODEM nagyszabású és úttörőnek számító, témánkba illeszkedő kiállításán, az *Alföld – Nem pusztán táj. Történetek kétszáz év magyar képzőművészetéből* című tárlaton Endre Béla festészetét csak néhány festménnyel, valóságos szerepéhez és súlyához mérten jelentősen alulreprezentálták, amire Sümegi György alapos, elemző írásában pontosan rámutatott.¹



foto: Domotor Mihály

ENDRE BÉLA: *Önarckép*, olaj, fatábla, 50x52 cm
Tornyai János Múzeum

Az alkotó kortársai közül, többek között Lyka Károly, Ybl Ervin, Juhász Gyula, Móricz Zsigmond, Medgyessy Ferenc, Rudnay Gyula persze felismerték és értékelték egyéni festői stílusát. Sajnálatos módon a pályája során megvalósult kiállításai csak a dél-alföldi régióra korlátozódtak, ezért a hírlapokban és napilapokban megjelent ismertetések, méltatások is – néhány kivételtől eltekintve – helyi érdeklők maradtak. Nem épültek be a hazai művészeti irodalomba, így nem válhattak a művészettörténeti diskurzus részévé sem. Ennek következményeként a 20. század azon időszakában, amikor az úgynevezett alföldi festészet éppen népszerűnek, különböző ideológiák mentén akár divatosnak számított, festészetét nem került be a mainstreambe. Annak ellenére, hogy a különféle összefoglalásokban nevét a nagymesterekkel (Kosztá, Tornyai, Rudnay és Kohán) egy sorban említették, valahogyan mégis a kismester jelzőt aggatták rá.² Ezzel szemben nagy tisztelője, Barcsay Jenő a következőket nyilatkozta róla: „Ha alföldi festészeztől beszélünk, három nagy festőre kell gondolnunk: Tornyai Jánosra, Koszta Józsefre és Endre Bélára. Ők hárman alakították ki az alföldi piktúrát.”³



A hódmezővásárhelyi tárlat éppen ennek a Barcsaytól származó meggyőződéssnek az igazságtartalmát tűzte ki vizsgálatának tárgyául. Hét szekcióban, a témák adta csoportosítást követve, a Tornyaiak közös műteremben festett korai népiéletrajzoktól (*Jvő öreg paraszt, Kurizálás*) a munkásság gerincét jelentő alföldi tájképeken át az enteriorképekig és a csendéletig mutatja be az igen sokrétű, gazdag életművet. A „kis magyar Fayence” elnevezésű részleg például az alkotónak a Hódmezővásárhelyi Művészek Majolika és Aggypári Telepében betöltött fontos szerepét emeli ki, kerámiák és több mint száz kicsiny méretű akvarellvázlat segítségével. A szobabelsőket megidéző, biedermeier ülőgarnitúrával, keretórával és vitrinnel berendezett múzeumi téréből 19. századi polgári szobát megelevenítő installációban együtt jelenik meg a falakon a kis méretű tájképek több sorba rendezett galériája a művész és társainak színpompás majolikatárgyaival. Egy következő egységben felnagyított, korabeli fotográfiák segítségével elevenednek meg az oeuvre-ben csak zárványként megjelenő, 1910 tavaszán Rudnay Gyulával közösen készített szentesi Szent Anna-templom falfestményei.

A gyűjteményes szemle egyik lényeges konklúziója, hogy sokkal jelentősebb részét képezik művészi munkásságának a csendéletek és lakásbelsőik, mint azt korábban gondolták. A festményeken a Majolika Telep üde, színes, mázas kerámiáinak széles választéka is fölvonul hímzett terítőekkel, néha gyümölcsökkel kiegészülve. Ezek a tárgyak nemcsak öncélúan, primer dekorativitásukban funkcionálnak, hanem szimbolikus tartalmuknál fogva is központi szerep jut nekik. A népi tradíció és a modern iparművészeti irányzatok szorosan fonódnak össze egy következetesen végigvitt művészeti-esztétikai programban, ahol a csendéletek csaknem minden esetben ennek a tendenciának programdarabjai.

ENDRE BÉLA: *Szobabelső*, olaj, vászon, 58×56 cm, magángyűjtemény

ENDRE BÉLA: *Varrónő*, olaj, vászon, 73×73 cm, magángyűjtemény

A paraszti enteriőr a tisztaszoba szimbólumteremtő képességénél fogva az 1900-as évek elejétől meghatározó szerephez jutott a vásárhelyi festészet ikonográfia rendszerében, és a repertoár mervadót részét képezte. Tornyai, Endre Béla, Rudnay, később Frank Frigyes, majd Szalay Ferenc számos vásznat áldozott a művészi kihívást jelentő téma feldolgozásának. Endre belső tereket ábrázoló képein elsősorban a saját otthonának kedves tárgyait jelenítette meg (*Szobabelső, Szobabelső fiatal nőalakokkal*). A legerőteljesebbek Rippl-Rónai József és Fényes Adolf hasonló alkotásaival állíthatók párhuzamba.



A több mint százhusz festményt, továbbá majolikatárgyakat, fotókat, dokumentumokat felsorakoztató tárlat tanúsága alapján Endre Béla egyedi, szimbolikus művészete nemcsak az alföldi festők élvonalához tartozott, de műveltsége, a század elei mozgalmakban való tájékozottsága nyomán hangsúlyos szerepe volt abban, hogy a modernitás eszméi és eredményei a vásárhelyi piktúrában szervesen asszimilálódnak.

Jegyzet

- 1 Sümegi György: Az Alföld a festészetben, avagy alföldi festészet. Történetek kétszáz év magyar képzőművészetéből. *Új Művészet*, 2014. augusztus, 42–45.
- 2 Theisler György: Támpontok és kételyek. Az alföldi festészet klasszikusairól. *Művészet*, 1978. 12., 7–9.
- 3 Barcsay Jenő: *Munkám, sorsom, emlékeim*. Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 2000, 62.

Az igazságkereső

Tóth Menyhért-képek
Szűcs Tamás gyűjteményében

P. SZABÓ ERNŐ

Kálmán Maklár Fine Arts, 2018. III. 5. – IV. 15.

Nagyszerű meglepetés – e szavakkal kezdődött a brüsszeli *Le Soir* című napilap kritikája, amely az *Europalia '99 Hungária* című rendezvény-sorozat keretében megrendezett Tóth Menyhért-kiállításról jelent meg. A kritikus, Daniele Gillemoan olyan kortárs művészetet fedezett fel a magyar festő műveiben, amely a modern művészet minden eszközeinek birtokában van, s végtelenül személyes és megkapó költői szintézist teremt a századvégi látogatók számára. Néhány évvel korábban a sevillai világkiállítás kínált alkalmat rá, hogy a külföldi közönség, szakmai közvélemény is megismerje az életművet, s az akkori tárlat is sokak számára jelentett revelatív élményt. Talán éppen azért, mert ráéreztek arra, amit a művész így fogalmazott meg: „(...) hol van az, amelyiknek olyan íze van, hogy csak itt van? Csak magyar. Hát ezt akartam én egész életemben elfogni. És nekem ebben a föld segített mindig. Én fiatalkorom óta elvégeztem

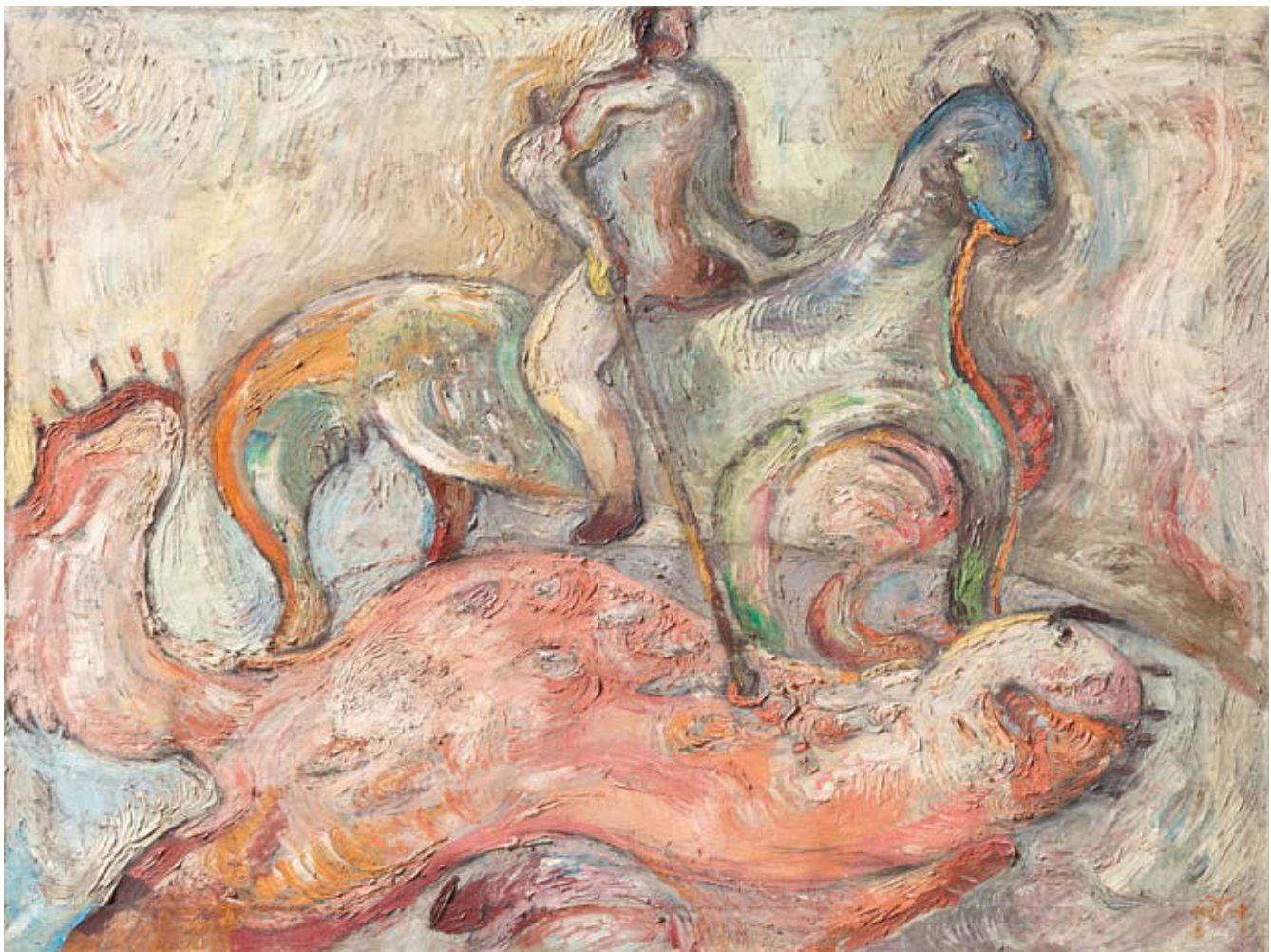
mindig a földi munkát, és utána festettem. Ma is így van. Nem teszek különbséget a kétféle munka között. Ha a földön dolgozom, úgy érzem, szeretem a növényt, amit kapálok, gondozok, segítem, hogy felnőjön és kiteljesedjen, segítem a teljes élet felé!” Tóth Menyhért magyarságának és európaiságának viszonyáról, művei nemzetközi sikerének okairól Németh Lajos így fogalmazott: „Külföldi kollégák is egyből speciálisan magyar alkotásoknak fogták fel műveit. Megérezték benne azt a valamit, azt a karakteres megjelenést, amivel a magyar földhöz kötődik anélkül, hogy ez tematikailag a nemzeti tradícióhoz kapcsolódóan könnyen kibogozható lenne.”

Ha műveinek nemzetközi elismerésében a sevillai, brüsszeli tárlatoknak volt nagy szerepük, munkássága hazai megismertetésében az Aulich Art Galéria centenáriumi kiállítása játszott fontos szerepet. Ott és akkor fedezte fel a maga számára alkotásait Szűcs Tamás műgyűjtő, aki a korábbi években, az ezredfordulótól kezdett gyűjteményt építeni a 20. századi magyar művészet alkotóinak munkáiból. A meg- vagy éppen felismerés pillanatától azonban Tóth Menyhért munkássága került érdeklődése középpontjába, mert, utal a gyűjtő Hamvas Béla megfogalmazására, a festő a „nagy magyar igazságkeresők” közé tartozott, Szűcs Tamás saját meghatározásával a „hatok” közé, Ferenczy Károly, Gulácsy Lajos, Csontváry Kosztka Tivadar, Kondor Béla és Vajda Lajos társaságában. Művei megalkuvásmentesen mutatják be a valóságot. Akár azt is mondhatnánk, hogy komplett életmódprogramot hirdetett, amelyben éppen olyan fontos szerepe volt az ember és az állat kapcsolatának, mint a környezet védelmének, de amelyet mindenekelett a szeretet határozott meg, annak a gondolatnak a jegyében, amelyet a festő egy alkalommal így fogalmazott meg: „Nap-arcúnak kell lennie mindennek, belülről sugárzóknak!”

Az ezredforduló, főként a centenáriumi kiállítás után már meglehetősen magasra emelkedtek a Tóth Menyhért-alkotások árai, ha nem is érték még el a mai árszintet, így a gyűjtést főleg magángyűjteményekből való vásárlásokra, alkalmanként az aukciókon való részvételre lehetett alapozni. Így jött létre az a mintegy félszáz darabot számláló műegyüttes, amelyből Szűcs Tamás harminc alkotást mutat be a Kálmán Maklár Fine Arts Galériában. A legkorábbi kiállított darab, az *Életfa* 1940-ben született, s ahogyan a korszak más alkotásai, egyszerre utal a termékeny kapcsolatra az ember és a természet között, a természet ciklikus megújulására, az élet újraindulására, ugyanakkor azonban a romboló erők fenyegetésére is. Az életmű következő szakaszaiban Tóth Menyhért minden motívumát többször is újrafogalmazta, egyre gazdagodó jelentéstartalommal. Érdekes e szempontból összevetni az 1952-es *Jó pásztor*, valamint az

TÓTH MENYHÉRT: *Macskavédelem*, 1964, olaj, vászon, 60x60 cm





TÓTH MENYHÉRT: *Sárkányölő Szent György*, 1962, olaj, vászon, 60×80 cm

1967-es, illetve 1976-os *Szegény pásztor* című képeket vagy éppen az 1959-es *Tojásfejűt* az 1969-es *Kerekfejűvel* és az 1970-es *Mackófejű bölccsel*, amelyek érzékeltetik, hogy hogyan jutott el a festő odáig, hogy az univerzum időtlenségében oldja föl az emberi lét tér- és időbeli koordinátákhöz szorosan kötődő jelenségeit.

Állat és ember kapcsolata, az emberi közösség természete, az anyaság, a születés csodája, az emberi arc vonásainak kimeríthetetlen gazdagsága, a virágok, fák világa jelenik meg a képeken, amelyek színei fokozatosan teljesednek ki az 50-es, 60-as években. Különösen figyelemreméltó ez a folyamat, ha az 1949-es *Orosz katonától* indulunk, amelynek színvilága sötét, drámai. A kezdeti vonalas formálást színfoltok, mind plasztikusabbá váló felületek, a zaklatott, expresszív részletek helyét a kerekded, a teljességet, „az élet legteljesebb igenlését, élését” kifejező egységek váltják fel.

A gyűjtemény legfontosabb darabjai a 60-as, 70-es években születtek, az úgynevezett fehér korszakban, amikor a vásznakat valóban egyre inkább, olykor szinte kizárólagosan a fehér szín dominálja, ennek jegyében készült számos alkotása a 60-as évek elejétől a haláláig. A falusi élet mindennapi képei, jelenetei, szereplői, a macskacsalád, a tyúkól, a legeltetés, a lóápoló, madarat tartó figura, a cserépedényekkel terhes ágasfa éppen úgy megjelennek a műveken, mint a környezetben felbukkanó különös figurák, a fényképész, a vándor artisták, az evezősök. Mitikus figurává válik a

dunai halász alakja, a *Noé bárkája* mintegy egységben mutatja be az ószövetségi példázatot és a 20. századi ember természetszennyezése miatt fenyegetetté vált állatvilágot, amelynek jövőjét csak az emberi figyelem, törődés biztosíthatná. Mindennek a központja a miskei, majd budapesti műterem középpontjában a festővel és modelljével, de Tóth Menyhért képein eggyé válik a mikro- és a makrokozmosz, ahogyan a teljességről szóló izzó látomásokban egyetlen színné olvad össze a színek végtelen sora is. Hiszen, ahogyan fogalmazott, „a fehér a színek színe, minden más szín benne foglaltatik”.

TÓTH MENYHÉRT: *Noé bárkája*, 1967, olaj, vászon, 94×124 cm



A tét az ember lelke

Faust,
avagy Goethe drámája a művészetben

KOVÁCS ÁGNES

Kunsthalle, München, 2018. II. 23. – VII. 29.

„Ó jaj, a lét rövid, és hosszú a művészet” – mondja Wagner, Faust famulusa Goethe drámai költeményében. És valóban, még néhány hónapig München Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) kétszáz éves drámájának bűvöltében él. A Faust Fesztivál (faustfestival.com) keretében mintegy ötszáz esemény várja az érdeklődőket. Tartanak irodalmi esteket, színházi előadásokat,



CARL GUSTAV CARUS: *Húsvéti séta*, 1821,
olaj vászon, 49×40 cm

Museum Folkwang, Essen. © Arthotek

koncerteket, filmvetítéseket, és természetesen kiállítások is nyíltak. A müncheni Kunsthalle a tőle megszokott nagyszabású és átfogó kiállítással készült a fesztiválra. Nem csak festmények, grafikák és fotók, de zeneművek, filmek, sőt a drámához készült jelentősebb színházi díszletek is bemutatják az örök érvényű téma vagy ahogyan Heine fogalmazott, „a németiség világi Bibliájának” korszakokon átívelő aktualitását.

A paktum az ördöggel, a hűtlenség, az ámulás, az önámítás, az orgiasztikus ösztönök bódító kábulata, a Boszorkányszombat, Margit társadalmi kiszolgáltatottsága, a kétségbeesett gyermekgyilkosság, a tragikus vég, Mefisztó és Faust alakja máig foglalkoztatják a művészeket. A kiállításon hetven alkotó szerepel Delacroix-tól Sigmar Polkén át Robert Mapplethorpe-ig egészen új megközelítésben, mert a látogató maga is belép a világ „színpadára”, és így útítársává válik a tagadás ősi szellemének, Mefisztónak és a tanácstalan, a modern élet értelmét és célját kereső Faustnak.

ARY SCHEFFER: *Faust és Margit a kertben*, 1846

National Gallery in Victoria, Melbourne. © National Gallery of Victoria

Az első terem mintegy bevezeti a látogatót a Faust keletkezésébe, amelyen Goethe hatvan éven át dolgozott, de úgy, hogy rögtön ott is leszünk abban a jelenetben, amelyben az Isten és az ördög Faust lelkéért harcolnak. Az Égi Prológusban Isten engedélyt ad Mefisztónak arra, hogy megkísértse Faustot, mert mint mondja, „Tévelyg az ember, míg remél”, de tudja, hogy Faust végül megmenekül. A jelenetet Goethe sajátkezű rajzai illusztrálják, amelyek a mű megírása közben keletkeztek.

A következő teremben Faust dolgozószobájában találjuk magunkat, ahol a főhős kétségbeesve ismeri fel, hiába tanult annyit, az élet lényegét és célját nem sikerült megértenie. A korai romantikus festők, Carl Gustav Carus és Georg Friedrich Kersting művei vezetnek fel ezt a felvonást, éles ellentétet képezve a koreai Nam June Paik alkotásával, aki, úgy látszik, nagyon is átérezte Faust a mindenség titkának megfejtése utáni hiábavaló vágyát és a kudarcot eredményező melankóliát. Ezt a kudarcot akarja feledni Faust, amikor paktumot köt Mefisztóval,



fotó: Michael Neumann

ROBERT MAPPLETHORPE: *Önarckép*, 1985, ezüst-zselatin, 40x50x8 cm

© Robert Mapplethorpe, HUNGART © 2018

Kép a kiállításról, Kunsthalle München

Itt láthatók azok a híres színházi díszletek és filmrészletek is, amelyek Gustav Gründgens és Peter Stein színházi előadásairól készültek. Ezután a főhősök alakján keresztül követhetjük a dráma jeleneteit. Mefisztó, az ördögi csábító és egyben szellemes fickó lép elsőként a színpadra, kezdetben úgy, ahogy alakját a 19. századi festményeken és szobrokon ábrázolták. Mindez kiegészül a 20. század végi művészek, az „angyali” Sigmar Polke és a „határátlépő” Robert Mapplethorpe műveivel, melyek Mefisztó nehezen kiismerhető alakját sajátos értelmezésükben állítják eléln.

Ebben a keretben tűnik fel a Szabó István rendezte Mephisto főszereplője, Klaus Maria Brandauer is, aki Gustaf Gründgens alakjába bújva egy tehetséges művész politikai opportunizmusát testesítette meg, amikor az 1930-as években kiszolgálta az új nemzeti szocialista vezetők ideológiai elvárásait, és ezzel mintegy szövetséget kötött az ördöggel.

és megfiatalodva a világ örömeibe veti magát. Mint fiatal nemesember elcsábítja egy szegény polgár lányát, akit aztán elhagy.

Margit a 19. század festészetében mint ártatlan és jámbor szűzlány jelenik meg, pedig a drámában ennél sokkal árnyaltabb jellemként, a bibliai Éva megtestesítőjeként is értelmezhető. A festmények és Julia Cameron fotói után azonban egy egészen más Margit is megjelenik. A naiv, elcsábított és bűnbe esett nő alakja egyre inkább leszivárogtat a populáris kultúrába, ezt a „népi” értelmezést, amely átmenetileg oldja a korábbi termek drámai feszültségét is, 150 levelezőlap mutatja be.

Margit és Faust szerelmi kapcsolata sok művészt inspirált egész Európában. Különösen a lány elcsábítása a drága ékszerekkel és az első csók a kulcsjelenetei a különféle ábrázolásoknak, de témaként tűnik fel Charles Gounod operájában, Franz Schubert és Hugo Wolf zenéjében is. A Boszorkányszombat ábrázolása is gyakori a képzőművészetben, amely teret adott a bujaság és a mezítelenség ábrázolásának, mint az Luis Ricardo Falero festményén látható, de Willi Baumeister is feldolgozta a témát a maga absztrakt formanyelvén az 50-es években.

Természetesen nem maradhattak el a Fausthoz készült grafikai illusztrációk sem, amelyek különböző értelmezésekben és különböző színvonalon, de az egész 19. században szinte tömegével jelentek meg. A kiállításon a romantikus felfogású Eugène Delacroix és az inkább tudományos érdeklődésű Gabriel von Max rajzai láthatóak.

Egy további teremet a Faust második részéhez készült illusztrációk töltik meg, amelyben Goethe Faustot a császári udvarba helyezi, ahol felkéri, hogy mágusként idézze meg az antik mitológia alakjait. Faust szerelemre lobban az általa megidézett Szép Heléna iránt, de gyermekük, Euphorion halála megakadályozza evilági boldogságukat, és Heléna visszatér az alvilágba. Faust később modern polgárként civilizálni akarja a természetet, természetesen Mefisztó segítségével. Ezúttal sem bukik el, és bár az ördög már a sírját ásatja, Goethe, bár megérezte az eljövendő modern kor tragikus fejleményeit,



EDUARD GRÜTZNER: *Mephisto*, 1872, 67×54 cm

Münchener Stadtmuseum, © Münchener Stadtmuseum

feloldozást ad hőseinek. Az állandóan töprengő, belső ellentmondásokkal küszködő embert Max Slevogt, Franz Stassen és Max Beckmann illusztrációi tárják eléink. Közülük Franz Stassen személye a legérdekesebb abból a szempontból, hogy bár a berlini Jugendstil egyik legtehetségesebb művésze volt, akárcsak a színész-rendező Gründgens, ő is Hitler szolgálatába állt, és szolgálataiért rákerült a Führer által létrehozott „Istenáldotta művészek” listájára.

Az utolsó teremben a különböző Faust-kiadások láthatók történeti áttekintésben egészen a képregény műfajának megjelenéséig. Ebben a tekintetben a kiállításnak ez az aspektusa hasonló a Nemzeti Galéria március végén megnyílt grafikai kiállításához, amely egy kevésbé ismert magyar művész, Liezen-Mayer Sándor Faust-illusztrációinak bemutatására vállalkozik úgy, hogy munkáit beilleszti a 19. századi grafika fejlődésének történetébe. Liezen-Mayer Győrből került Münchenbe, és ott éppen az 1870-es években készült Faust-illusztrációinak köszönhetően vált híressé, majd az ottani akadémia professzorává.

LOUIS RICARDO FALERO: *Boszorkányszombat*, 1878, olaj, vászon, 145×118 cm

magányűjtemény, Monza, Olaszország



A nagyváros szépsége

Berlini képek Gaertnertől Fettingig

SÍPOS LÁSZLÓ

Ephraim-Palais, Berlin, 2018. II. 23. – VIII. 26.

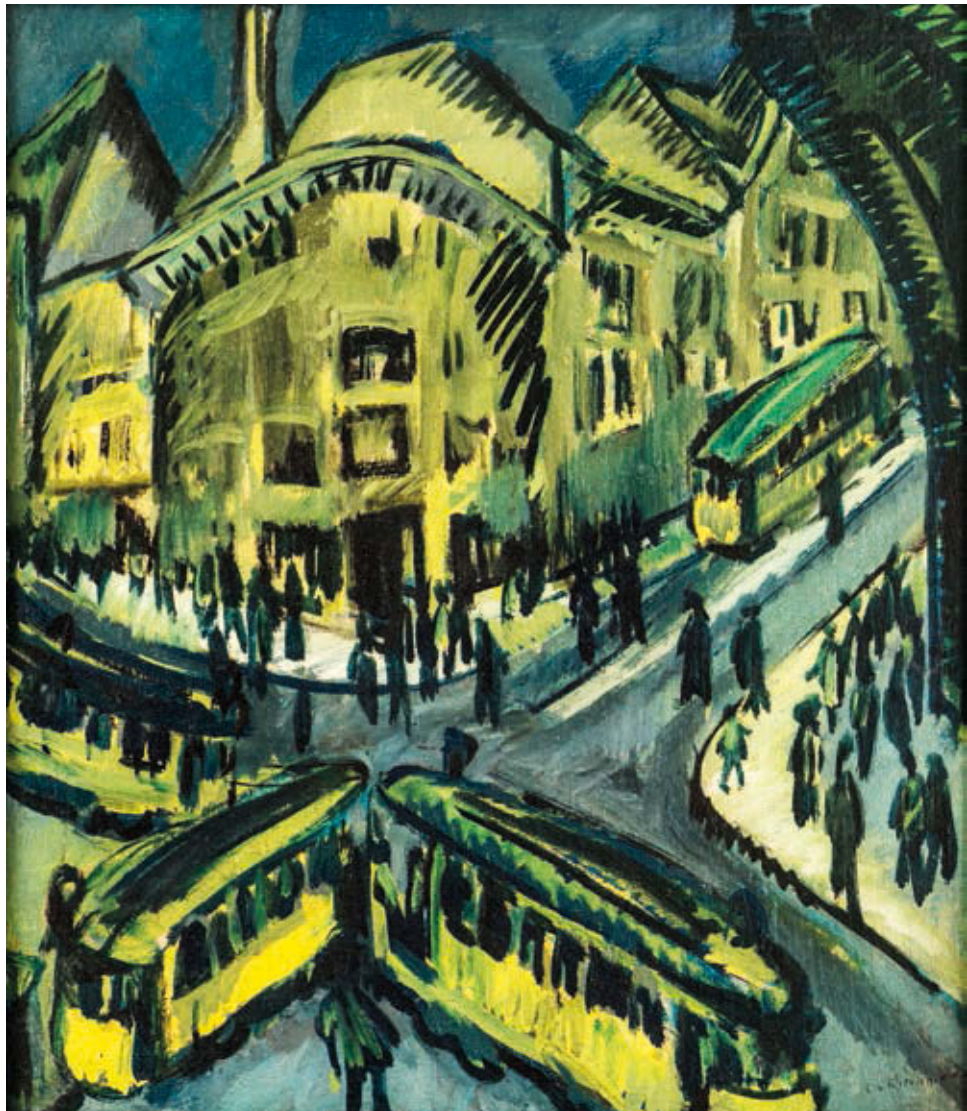
A kiállítás címét a Jugendstil egyik kulcsfigurája, August Endell 1908-ban kiadott könyve nyomán kapta. A filozófus-építész Endell Berlint misztikus térként, a szépség és költészet csodájaként jellemezte. De nem ő volt az egyetlen, akit megihletett a város.

A Berlin építészetét, szociális struktúráját és lakóit ábrázoló képzőművészeti alkotásokat, elsősorban festményeket bemutató tárlat a közel 800 éves Szent Miklós-templom szomszédságában, a rokokó stílusú Ephraim-palotában kapott helyet. II. Frigyes udvari kereskedője, a Hétéves Háborút is finanszírozó Veitel Heine Ephraim az 1760-as években építtette a később róla elnevezett, toszkán oszlopokkal, aranyozott korláttal és balusztráddal díszített homlokzatú palotát. Az épület 1843 óta állami tulajdonban állt, a Mühlendamm kiszélesítése miatt a II. világháború előtt lebontották, de az 1980-as években néhány méterre eredeti helyétől újra felépítették. Ma az Ephraim-palota elsősorban berlini témájú kiállítások helyszíne, de otthont ad a Berlini Városi Múzeum mintegy 110 ezer darabot számláló grafikai gyűjteményének is.

A háromemeletes kiállítótér mintegy 700 négyzetméteres területén többségében a Berlini Városi Múzeum gyűjteményéből származó festmények láthatók a biedermeier időszaktól napjainkig. Dominik Bartmann kurátor számúzte a multimédiás elemeket – e kiállítás befogadása szerinte kizárólag vizuális síkon jöhet létre. A képek nem kronológiai sorrendben, hanem a tematikai csoportosítás elvét követve, tizenhét, címmel ellátott teremben felosztva helyezkednek el.

Az anyag az első emeleten Rainer Fetting művével kezdődik. Fetting a Moritzboys-csoport tagja, expresszív, figurális munkái és bronzszobrai

révén került a köztudatba, itt *Potsdamer Platz* című nagy méretű olajképével szerepel. A terem képein Berlin a magasból látható. A már 1933-ban betiltott Ernst Fritsch műve a város nyugati határán magasodó *Funkturm* (Adótorony) ábrázolja, Lothar Böhme az épületek közé ékelődő fák melankóliáját, Sabine Peuckert az NDK felbomlását közvetlenül megelőző Berlin morbid idilljét festette meg.



ERNST LUDWIG KIRCHNER:

Nollendorfplatz, 1912,
olaj, vászon, 69×60 cm



impresszionista kompozícióin a Nollendorfplatz, a Leipziger Straße és a Friedrichstraße állomásának esőáztatta aszfaltjáról visszatükröződő fényeit látjuk, szintén éjjel. Ludwig Meidner az éjszakát az expresszív érzékelés csúcspontjaként fogta fel – a metropolisz éjszakai utcaképeit Max Beckmannal és Georg Groszsal együtt kószként, csatajeleneteket idéző forgatagként ábrázolta. Helmut *Middendorf-híd* című képén a Dennewitzstraße baljós viaduktját látjuk.

Berlin szociológiai szempontból is rendkívül változatos. Rudolf Schlichter *Margot* című, az Új tárgyiasság eszközeivel komponált képén a modern prostituált alakja a weimari Németország társadalmi állapotának tükré, Trak Wendisch és Klaus Killisch figurái a keletnémet lét abszurditását illusztrálják.

LYONEL FEININGER:

Gázmérőóra
Berlin-
Schönbergben,
1912, olaj, vászon,
69×93,5 cm
HUNGART © 2018

A következő terem 1800-as évekből származó képein süt a nap, az 1945 utáni műveken viszont a szürke különböző árnyalatai dominálnak. A város keleti felén létrejött berlini iskola tagjai a Cézanne-tól Buffet-ig tartó francia festészet hagyományait ötvözték egyéni látásmódjukkal Harald Metzkes napfényes, impresszionista utcaképétől a nemrég elhunyt Hans Vendt absztraktba hajló festményén át Helmut Symmang metafizikus kompozíciójáig.

A következő részben a város szerkezetének eltérő értelmezései jelennek meg. A filmrendezőként Strawalde álnéven ismert Jürgen Böttcher gyárnegyede árkádiai tájra emlékeztet, Joachim Böttcher kiterjedt, homogén felületű falakat fest, Klaus Roenspieß 1995-ös képe pedig Robert Delaunay szellemét idézi.

TRAK WENDISCH:

Férfi bőrönddel,
1983, vegyes
technika, vászon,
170×130 cm
HUNGART © 2018

Berlinnel mindig történik valami. Az 1920-as, a szomszéd településekkel való egyesítést követően lendületes modernizálódás vette

kezdetét a városban, a nemzetiszocializmus éveit követően porig rombolták, majd ellentétes rendszerek épültek ki benne egymás mellett, hogy aztán az újraegyesítést követően gyors ütemű fejlődésnek induljon. Nem véletlenül foglalkozik sok kép a város építésével.

Adolph Menzel a 19. század közepén az éjszakai tájképek ideálját az éjszakai nagyváros ábrázolásával cserélte fel. A Menzel-tanítvány, Lesser Ury 1888–89-ből származó



MORIZ MELZER: *Hídváros*, 1921,
olaj, vászon, 131×98,3 cm, HUNGART © 2018

A fal építésével a város két felét 28 évre hermetikusan elzárták egymástól. A képzőművészet eleinte nehezen fogadta be az új jelenséget, mely idővel a fővárosi street art melegágyává vált, majd a magas művészetet is meghihlette, keleti oldalról például Konrad Knebelt és Roland Nicolaust. A falat a nyugat-berlini oldalon elsőként Karl Oppermann emelte témái közé, a kreuzbergi Jungen Wilde csoport (Rainer Fetting, G. L. Gabriel, Harald Hoffmann de Vere) a mindennapi valóság részeként élte meg, Wolf Vostell *Betonozások* című sorozata pedig az építmény brutalitását szimbolizálja.





RAINER FETTING: *Potsdamer Platz*, 1993/95, olaj, vászon, 200×300 cm
HUNGART © 2018

Mivel a domborzati viszonyok sokáig nem tették lehetővé Berlin teljes látképének megörökítését, hosszú időn át inkább az impresszionisztikus városképrészletek voltak népszerűek. Oskar Kokoschka megfogadta, hogy ha élve megússza az első világháborút, a legmagasabb pontról fog letekinteni a városra. Évtizedekkel később, 1966-ban a Vörös szektor felett állva emberek nélküli sivatagot látott.

Berlin lakossága az első világháború lezárása előtti száz évben meghúszszorozódott. Az impresszionizmus felfedezte a Berlin körüli kirándulóhelyeket, míg az expresszionizmust a metropolisz terjeszkedési kényszere ihlette meg. Adolph Menzel a 19. században még az erdővel borított Kreuzberget festhette.

A 19–20. század fordulója a technikai újítások kora volt. Az 1910-es városfejlesztési verseny kiírását követően megvalósult az észak–déli gyorsvasút-összeköttetés, a belvárosi és a kivezető úthálózat modernizációja, az 1934-ben kinevezett Albert Speer révén pedig létrejött a városon átvezető kelet–nyugati tengely. A második világháború pusztítása és a már korábban is adott tág terek lehetővé tették a város megnövekedett helyigényéhez való alkalmazkodást. Az infrastrukturális fellendülés lenyomataiként a német kritikai realizmus képviselője, Hans Baluschek, az expresszionista Conrad Felixmüller, a geometrizáló Werner-Viktor Toeffling és az informel spontaneitását applikáló Hans Wolfgang Schulz művei lógnak a falakon.

Több, az Új tárgyilagosság jegyében készült alkotást is láthatunk. Ezek a város struktúráját letisztult, statikus képmezőként értelmezik – a képeken megáll az idő. Werner Heldt néptelen utcái és Albert Birkle „mozgásba fagyott” szereplői mágikus aurát kölcsönöznek a kompozícióknak.

Berlin iparosodása az 1830-as években vette kezdetét. Carl Eduard Biermann a Tűzföldnek is nevezett mozdonygyárat, mások egy füstös ipartelepét vagy a szürkévé változott Spree folyót festették meg. Oskar Nerlinger az időt, a munkát és az iparosodást avatja az új kor szentháromságává, Lyonel Feininger a technika szépségét magasztalja.

Az expresszionizmusban a város az egzisztenciális konfliktus színhelyeként jelenik meg. Az olasz futurista kiállítás nyomán számos agresszív színkezelésű, kiélezett formavilágú alkotás született. Ernst-Ludwig Kirchner 1912-es *Nollendorfpfplatz* című képe a művész egyik legkorábbi városábrázolása, egyben a civilizációs fenyegetés metaforája. A kiállításon szereplő második festménye a friedenaui vasúti hidat ábrázolja. Max Beckmann korai, 1911-ben készült, a festő jellegzetes stílusjegyeit még nem mutató képén szintén a Nollendorfpfplatz látható. Az ugyancsak expresszionista Ludwig Meidner a wilmersdorfi metróépítést örökítette meg.

A kiállítás utolsó termében korai városképeket láthatunk. Berlinit először az 1780-as években festették meg a drezdai Fechhelm művészcsalád tagjai, Johann Georg Rosenberg pedig 1776 és 1785 között készített nagy formátumú, élethű rézkarcokat a városról, de a berlini városképfestészet csak a napóleoni háborúk lezárultával indult látványos fejlődésnek.

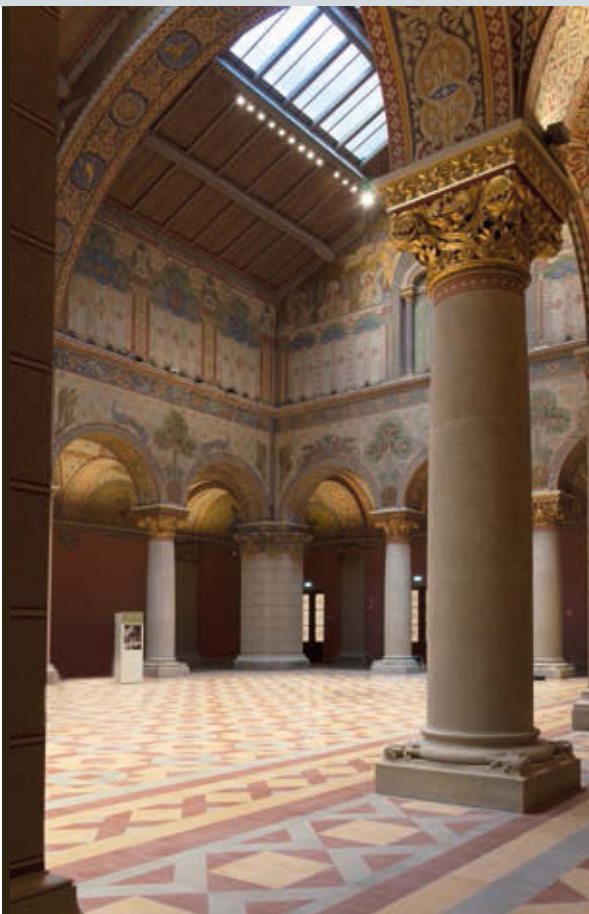
A kijáratnál, egy vitrinben még láthatjuk a címadó könyvet, eszünkbe juttatva Endell idézetét a falról: „Csak a Jelen ábrázolható. És valóban csak az tud ábrázolni, aki képes érzékelni a Jelent, annak minden lehetőségével, fejlődésre való hajlamával és igényével. És csak az építheti meg a várost, amelyre szükségünk van, aki érzi annak ritmusát.”



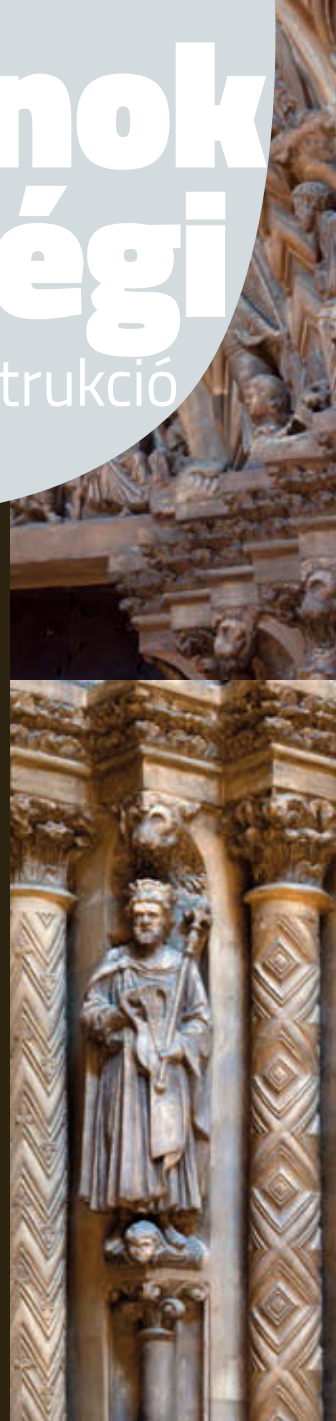
A Román Csarnok újra a régi

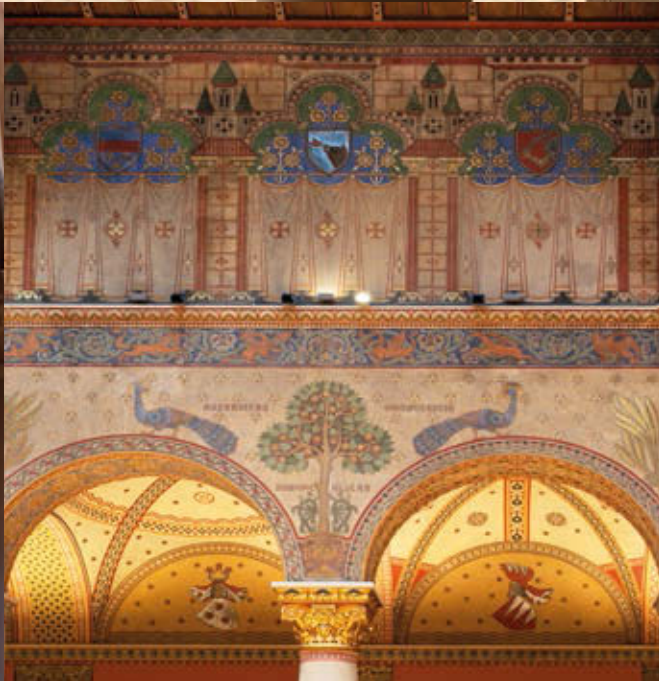
Befejeződött a rekonstrukció

FOTÓ: BERÉNYI ZSUZSA



A Szépművészeti Múzeum átfogó rekonstrukciójának köszönhetően újra a régi pompájában látható a több mint 70 éve lezárt Román Csarnok. A felújított, széles körűen korszerűsített múzeumi épület történetében a II. világháborúban megsérült csarnok rekonstrukciója volt az eddigi legátfogóbb és legjelentősebb rekonstrukciós fázis. A csaknem 900 négyzetméter alapterületű, középkori bazilika belső terét megidéző terem egyedülálló falfestményeinek megújításán csaknem 70 restaurátor dolgozott, akik mintegy 2500 négyzetméter falfelületet varázsoltak újjá. Az impozáns múzeumi teret március második felében a látogatók is megtekinthették. Az új állandó kiállításokkal a Szépművészeti Múzeum október 25-én nyílik majd meg a nagyközönség számára.





BALÁZS JÁNOS



A Kálmán Maklár Fine Arts adatokat gyűjt Balázs János műveiről, melyet Életmű Katalógus formájában fog publikálni. Kérjük minden közgyűjtemény és magángyűjtő segítségét eddig publikálatlan dokumentumok és művek felkutatásában. Lépjen kapcsolatba a kiadóval a következő emailen: kmfagency@gmail.com

Kálmán Maklár Fine Arts

Modern & Contemporary Gallery + Fine Art Publishing

www.kalmanmaklaryfinearts.com | +36 30 492 2862

Kilencszer egy

A *Kilenc műteremből* című kiállításról és némiképpen az intézményről

LÓSKA LAJOS

Múcsarnok, 2018. II. 16. – III. 11.

Az utóbbi néhány esztendőben, pontosabban 2014-től, amióta Szegő György vezeti az intézményt, ismét megszaporodtak a kortárs magyar képzőművészet hosszmetését adó tárlatok a Múcsarnokban. Az első rendezvény az *Itt és most – Nemzeti Szalon 2015* volt, amely többé-kevésbé vázolta Keserü Ilonától Kelemen Zénóig a magyar képzőművészet jelen állását. Az ugyancsak szalon jellegű fotóművészeti és iparművészeti kiállítások mellett az elmúlt két esztendőben létrejött, az intézmény kurátorai által választott 9-10 művész életpályáját egy-egy helyiségben szerepeltető kiállítás is, így 2016 koratavaszán nyitott a *Frissen – Egyenesen a műteremből* című tárlat. A kollekción nézegetve akkor még megpróbáltam valami közös stílus, esetleg tartalmi összefüggéseket keresni az egyes szereplők között, például hogy Jovián György és Nyári István egyaránt a hiperrealizmusból kiinduló festő, vagy talán a hatvanasok generációjára összpontosítottak az összeállítók. Igen ám, de ebben az esetben mit keres közöttük Barakonyi Zsombor vagy a stúdiós korú Rabóczky Judit Rita? Végül belenyugodtam abba a nyilvánvaló ténybe, hogy az alkotók sem stílus, sem szemléletbeli kapcsolatban nincsenek egymással.

A *Kilenc műteremből* című kiállításon az egymás melletti kollekción szintén nem kapcsolódnak egymáshoz, mindegyik önálló egység. Orosz István már a megnyitóbeszédében figyelmeztetett arra, hogy ne keressünk különösebb rokonságot az egyes művészek között. E nyilvánvaló tényből következően a kiállítás-fűzér ismertetésének én is a legegyszerűbb módszerét választottam, az ábécé sorrendjét.

Aki szereti Baksai József (1959) mitológiai és bibliai témákat feldolgozó, vastagon, szinte plasztikusan kivitelezett, sötét tónusú festményeit, némiképpen meglepődik, hogy a jelenleg látható alkotásainak jelentős része papíralapú és grafikus jellegű. Ez azonban természetes, hiszen mindig is készített régi fóliánsok illusztrációira emlékeztető, egyéni technikájú szénrajzokat, akvarelleket, illetve a korai avantgárd betű- és szóköllázsok által ihletett kompozíciókat. Természetesen a vízfestékekkel és tussal kivitelezettek mellett az ismertebb

plasztikus felületű olajképek közül is került a terembe közel fél tucat. Szükséges tehát néhány szót szólnunk e karakteres, festéksomókkal teli alkotásairól is. Baksai az 1980-as évek legvégén alakította ki a görög-római és a keresztény kultúrkör szimbólumaira építő, azokat átíró ábrázolásmódját, vastag, már-már plasztikus, festékrögök fedte felületeit. Ez az etap, az 1989–1990-es évtizedforduló nemcsak a rendszerváltásnak a kezdete,

PÁZMÁNDI ANTAL:

XXI. századi soros Madonna (Próbababa IV.), 2018, matricás kerámia



Fotó: Benényi Zsuzsa

hanem képzőművészetünkben a radikális eklektika lecsengésének az ideje is. Az ekkor induló művészek már nem akartak újfestők lenni, egy részük a neokonceptualizmus felé fordult, mások – Baksai mellett például Gaál József és Szurcsik József – a históriát, a művészettörténetet felfedező posztmodern attitűd megfogalmazóivá váltak.

Az olajfestmények közül kiemelem az *Alapkő* (2017) címűt, melyen a fekete háttér előtt, egy fehér lepellel letakart ágy fölött, a gravitációnak fittyet hányva, jókora téglalap alakú kő lebeg. A *Hajnalcsillagon* (2015) pedig a művésznél többször is feltűnő olvasztótégelyből sárga folyadék (olvadt arany) ömlik ki. A *Sebek* (2015) sötét háttére előtt az egymás alatt megjelenő Szt. Ambrus himnuszából való szövegsorokra plasztikus, a mártírokra utaló vörös rózsák kerültek.

A kollekciónak nagyobbik részét az elmúlt két-három esztendőben született, Baksai által illusztrációknak aposztrofált papír alapú munkák teszik ki. Az illusztráció jelleget azzal is nyomatékosítja, hogy a képcímek után zárójelben feltünteti a létrejöttüket ösztönző költők és írók nevét is. A mitikus motívumok iránti vonalmát kis méretű rajzain és akva-relljein sem tagadja meg. Mi sem bizonyítja ezt

BAKSAI JÓZSEF:

Öregek könyve,
2015, olaj, vászon



fotó: Berényi Zsuzsa



fotó: Berényi Zsuzsa

KAPTÁNY

ANDRÁS:
Szilánkos torzó
(befejezetlen),
2008, akril, vászon

jobban, mint az a tény, hogy közülük többen is feltűnik a szarvas-, az agancsmotívum. A szarvasbika időszakonként újránövő agancsának köszönhetően a megújuló életnek, az újjászületésnek a jelképe, de ezen túl számos más jelentéssel is bír. A keresztény kultúrkörben a Szt. Eustachius és Szt. Hubertus legendáját megőrzítő képeken a szarvas agancsának a közepén a kereszt vagy a keresztre feszített megváltó jelenik meg. Nekünk magyaroknak a szarvasá változott fiú balladája, illetve Bartók örökszép zenéje, a Cantata profana jut eszünkbe az agancsot viselő állatokról.

Konkréten erre utal *A szarvassá változott fiú* című (2017) akvarell is, amely nem a történetet illusztrálja, hanem inkább az áldozatra, az áldozásra emlékeztető jelkép: a sötét háttérű lap felső sarkában két agancs lebeg, az előtérben téglalap alakú, barna színű kő, oltárkö látható. Feltűnik továbbá szarvasmotívum olyan, irodalmi indíttatású képeken, mint a *Végtelen keresés* (Jorge Luis Borges), a *Nehéz újjászületés*, valamint a *Semmi sincs* (Nikolaus Lenau).

Bullás József (1958) még Hegyi Lóránd invitálására, főiskolásként csatlakozott az újfestők népes táborához. Több évfolyamtársával együtt részt vett az Ernst Múzeumban megrendezett, *Frissen festve* című kiállításon, majd az irányzat lefutása és a koncept art újbóli megerősödése után ő is stílust váltott, művei elvontabbá váltak, hullámvonalak és négyzetek jelentek meg rajtuk, végül a rácsszerkezet határozta meg őket. A 90-es években keleti ornamentikát, szőnyegmintákat idéző festmények, komputergrafikák kerültek ki műterméből. Az ezredfordulótól az op art tradíciókra is visszavezethető, optikai hatásokra épülő műveket fest. Ilyen szemet káprázatosan vibráló, különböző színű négyzetrácsokból kivillanó gömböcskékből (*171217/2017*) vagy színes, csíkos alapra felvitt raszterpontos felületekből álló műveket láthatunk a Múcsarnokban is (*180118/2018*).

Faa Balázs (1966) sokszorosító grafika szakon végzett 1989-ben a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Már korai rézkarcain is tetten érhető volt a multiplikációs szemlélet, megsokszorozódó motívumokból rakta össze kompozícióit. A matematika évszázadok óta, Leonardótól Naum Gabóig, de különösen a számítógépes bummm óta foglalkoztatta és foglalkoztatja a képzőművészeket. Faa Balázs mindenekelőtt azért fordult a matematika felé, hogy megalkothassa vizuális rendszereit, így az ő művészetében is a számítógép elterjedése és alkalmazása jelentette az igazi áttörést. A katalógusban erről így ír a kurátor, Fazakas Réka: „Az 1990-es évek végétől Faa valamennyi munkája számítógépen formálódik, az általa



fotó: Berényi Zsuzsa

írt programok alapján... Némelyik a monitoron keresztül, a nézők szeme előtt és aktív közreműködésével válik alkotássá, a speciális informatikai program és a matematikai valószínűség-számítás szabályai szerint." Én még hozzátenném, hogy a számítógépes programok eredményei azért néha hagyományos hordozókon, például papíralapon vagy esetleg a kiállítótér padlóján is feltűnnek. A jelen kiállítás két térberendezésre épül. A termet szinte teljesen kitöltő *Geometriai tesztek* (2018) című, a padlóra szórt liszt által kirajzolt fejek és kezek halmazából áll, a *Lélekszám* (2018) pedig interaktív videoinstalláció.

Kapitány András (1964) a Magyar Képzőművészet Egyetem elvégzését (1997) követően teremtette meg az építészethez és a konstruktivista művészethez egyaránt köthető kifejezőmódját. Főleg virtuális valóságba helyezett virtuális épületterveket készít, amelyekre az orosz konstruktivizmus szemléletmódja éppen úgy hatott, mint a Bauhaus programja. Végősoron tehát fiktív építészeti művel. A munkák jelentős része úgy jön létre, hogy a komputerrel megalkotott vázlatot különböző méretekben megfesti a művész. Az *Építés alatt I-III.* (2000–2001) című hatalmas méretű képsora arról szól, hogy egy építészeti részlet hogyan válik szoborrá a számítógép virtuális terében. Egy másik műve, a *Szilánkos torzó* című széria (2010) pedig szétbontott, dekonstruált geometrikus formákból álló képek sorozata.

Lajtai Péter (1949) személye és tevékenysége kevésbé ismert a magyar kiállításlátogatók körében, nem árt ezért néhány mondatban felvázolni életrajzát. Az 1960-as évek végén csatlakozott a magyar neoavantgárdhoz,

Kiállítási enteriőr **BULLÁS JÓZSEF** műveivel



fotó: Berényi Zsuzsa

NAGY GABRIELLA: *Metszés*, 2016, olaj, vászon



fotó: Berényi Zsuzsa

írhatnánk le egy mondattal a művészetét. Különböző állatfejei (bagoly-, róka-, szarvas-, medve-) olyan élethűek, hogy akár egy vadászati kiállításon is megállnák a helyüket. Tájképei viszont inkább szürreálisak, mint reálisak. A *Nyestek újratöltve* (2014) című olajképen felhős ég és egy tó közé szorított tájat látunk, de a mű főszereplője nem ez, hanem egy víz fölött lebegő puska, amelyet két, ugyancsak a víztükör fölött lebegő nyest fog körül. A paradoxonokon túl a természet, a természetvédelem is fontos helyet foglal el nála, például a *Kisebb ellenállás* (2016) című vásznan, ahol egy erdei tisztáson három egymás mellé helyezett farönkből kisarjadó törpefák láthatók. A *Túlértékelt*

Kiállítási enteriőr
AGNES VON URAY
műveivel

verseket írt, színpadi szerzőként tagja volt Halász Péter társulatának. 1972-től harminckét évig külföldön élt. Művészettörténeti és vallástudományi stúdiumokat folytatott, divattervezéssel, később műkereskedéssel foglalkozott, az 1980-as években Antwerpenben, New Yorkban, Párizsban alapított galériát. 2004-ben költözött Budapestre, és az elsők között kezdte alkalmazni a digitális képalkotás különböző formáit. 2007 óta születnek sok képelemből összeállított, nagy méretű profán ikonosztázai.

Kiállítási enteriőr
LAJTAI PÉTER
műveivel

Száznál is több darabból összerakott fotóprintfalai az ismétlődésre és a minimális variációkra épülnek. Az *Egy psyche élete* című 136 darabos printsorozata mellkasi szőrzetből, üvegekből, felhők fotóvariációiból áll össze, és színhatásait a fény és árnyék változásai adják. Egy uszodaépítkezés elemeinek (raklapok, betonvasak, elektromos kábelkötegek, épületrészek) a variációi alkotják a falméretű *Zöld fordulatot* (2017). A motívum- és színvariációk, a szerialitás, az egyes képelemek egymást erősítő ismétlődése, a száz fölötti egységből álló hatalmas méretek a legfőbb jegyei Lajtai Péter megakompozícióinak.

Nagy Gabriella (1968) a Képzőművészet Egyetemét 1996-ban fejezte be, akkoriban, amikor újból jelentős szerepet játszott a figurális festészet, gondoljunk csak a Sensaria csoport szerveződésére. Nagy Gabriella hí maradt e stílushoz, és most is figurális, de nem látványalapú képeket láthatunk tőle. Groteszk tájképek némi zöld beütéssel – talán így



fotó: Berényi Zsuzsa

természet (2017) megfestett nyírfauerdejében olyan hatalmas gombák nőnek, mint maguk a fehértörzsű fák. A *Nagy okos képen* (2017) a zöld lomboktól szegélyezett partok között folydogáló folyó fölött egy vonalzó és egy meteor lebeg egymáshoz kapcsolódva.

Pázmándi Antal (1943) pályára kerülésétől, a 60-as évek végétől többféle kifejezőmódban is dolgozott. Korai geometrikus kerámiai után a pop-artosak következtek. Néhány popos mű, a papírpülő és a próbababa új változatával a mostani bemutatón is találkozunk (*Gyűrt lopakodó*, 2017; *XXI. századi soros Madonna /Próbababa IV/*, 2018). A 90-es évek közepétől ismét stílust váltott, és különböző színes elemekből összeállított, szétszedhető posztmodern plasztikákat kezdett el mintázni samottból, porcelánból vagy önteni bronzból. A mostani anyag zömét az ilyen bonyolult formavilágú, egyszerre nonfiguratív és posztmodern plasztikák teszik ki (*Peres I. /Mezőtúr/*, 2005; *Hullámozó hasáb*, 2015 stb.).

Turcsányi Antal (1940) a Magyar Képzőművészeti Főiskola esti tagozatának hallgatója volt (1960–62), valamint 1958 és 1969 között a Ferenczy István Képzőművészeti körben Luzsicza Lajos növendéként képezte magát. Magányos, irányzatokhoz és csoportokhoz nem kapcsolódó művész. Összetett, egyszerre barokkosan



fotó: Berényi Zsuzsa

gazdag és expresszív formavilágában fellelhetők a szürrealizmus, a szabad asszociáció némely jellemzői is. Mozgalmas festményein gyakran találunk utalásokat különböző mitológiai hősökre és történetekre.

Turcsányinak a Múcsarnokban bemutatott, 2000-ben készült, hatalmas pannójáról Kováts Albert írt plasztikus jellemzést: „Valami mélyen lappangó dologról van itt szó, ha nem is a pokolról és lakóiról, de úgy gondolom, a társadalmi máz alatti, az emberi külső alatti, mindnyájunk tudata alatti világról, a tudattalanról... Minél lejjebb hatolunk ebben a közegben, annál súlyosabb a sötétség, az ismeretlen homálya, annál kevésbé ismerjük magunkat és egymást.”*

stílusváltásról a következőképpen nyilatkozik a művész a katalógusban: „Mindig szerettem volna pimasz lenni, de régebben nem mertem megengedni magamnak, hogy aranylő balatoni naplementéket, macskákat, virágokat vagy éppen lottószelvényeket fessek. A létezés diadalát akarom megfesteni. Szabadságra vágyom: a fényre és a ragyogásra.”

A most szereplő művek közül meg kell említenünk a nagy méretű, giccses elemeket is felhasználó, meztelen nőt ábrázoló *Egi jelenséget* (2018) és párdarabját, a méretes hímtaggal büszkélkedő férfiaktot, a *Diadalt* (2013). A giccsre, a boldogság művészetére való közvetlen utalás érezhető a *Ragyogás* (2014) pufók figuráján éppúgy, mint a fehér ruhás lányokat felvonultató *Fényhozókon* (2017). Az anyagot a monitorokon mozgó szénrajzok, story-boardok és vázlatok teszik változatossá.

FAA BALÁZS:
Geometriai testek,
2018, installáció



fotó: Berényi Zsuzsa

A képeit régebben Szépfalvi Ágnesként szignáló Agnes von Uray (1965) műveit két alkalommal is láthattuk gyors egymásutánban az idei év elején: először a Budapest Galériában, utána a Múcsarnokban. Festészetének az első szakaszában (új-) figurális műveket alkotott. Az utóbbi két-három esztendőben azonban, vélhetőleg a bad painting hatására, kifejezésmódja megváltozott, formái elrajzoltabbá, provokatívabbá váltak. Erről a

A Kilenc műteremből című kiállítás azt a korábban is megfogalmazott és alkalmazott kvázidokumentatív módszert követi, amely nem az egyes oeuvre-ök egymáshoz való kapcsolódási pontjaira támaszkodik, nem művészettörténeti, esetleg stílári összefüggéseket keres, hanem életműveket dokumentál külön-külön. Eközben viszont megismertet kortárs művészetünk jeles és talán kevésbé ismert, de meghatározó képviselőivel is.

Jegyzet

* Kováts Albert: *Emlékkiállítás*, 2016, Budapest, 34–36.

TURCSÁNYI ANTAL:
Underground,
2000, olaj, vászon

A Nautilus utasai

Magyar Gábor képeiről

PATAKI GÁBOR

Ugyan nem arany szabály, de egyes képekről nagy valószínűséggel következtethetünk alkotójuk lelki alkatára, alapvető érzelmi beállítódására, így Gulácsy szelíd lunátikus-ságára, Rudnay színpadias romantikájára, ha a nonfiguratívokat nézzük, Kassák görcsösen összeszorított szájára, Lossonczy Tamás impulzív alkatára, hirtelen kitörő érzelmi viharaira vagy külföldről véve a példát, Cézanne

flegmatikus megszállottságára, Rothko feloldhatatlan depressziójára, Barnett Newman mindent betöltő istenhitére. Még csak retrospektív kiállítás sem kell ahhoz, hogy a képek között nézelődve ne legyen némi fogalmunk a művész hangulatváltozásairól, boruló vagy derülő kedélyéről.

Önkéntelen pszichológizáló hajlamunk azonban könnyen csorbát szenvedhet Magyar Gábor képei láttán.

Önmagukba zárkózó, a térben méltóság-tesen úszó idolumai, csóvái, hibridlényei szinte semmit sem árulnak el alkotójuk ösztönös intencióiból. Fémcsínű vagy szürke csóalakzatai „csak úgy vannak”, nem sokat akarnak vagy tudnak elárulni önnön létokaikról. A tudományos-fantasztikus regények, filmek egyik toposza jut róluk eszembe, mikor az utazók egy idegen, már elenyészett civilizáció kultikus emlékeivel szembesülnek. Érzik, hogy valami szakrális, erőt és méltóságot sugárzó entitással van dolguk, de olyannal, melynek kódját aligha tudják megfejteni.

Ebben az esetben is: a hol ritmikus rendbe szerveződő, hol háromszöggé hajló, nagy ritkán antropomorffá váló idomok végső soron függetlenehetnek akár az alkotói intenciótól is. Pedig jól láthatóan súlyosak, tömegűek, árnyékuk van, s kétségtelenül közölnek, továbbítanak valamit, ami épp transzcendens mivolta okán nem igazán definiálható. Sántítanak a felmerülő analógiák is: például Bak Imre emberi alakot absztraháló jelei a közösségi kommunikáció elvágott szálait fonnák újra, Halmy, Molnár V. József és a többi „népi szemiotikus” újrakonstruálja a tradíciót, Lossonczy félelmes-szánalmas géplényei inkább a művész szorongásának kivetülései. A Magyar Gábor képein megjelenő jelekről azonban nem tudunk ilyen otthonosan, szokott fogalomkészletünket használva gondolkodni, épp hűvösségük, megközelíthetlenségük,

rejtélyes entitásuk miatt juthat eszünkbe róluk Hamvas Béla mára amúgy meglehetősen okafogyottnak tűnő tremendumelmélete, miszerint nem a néző szemléli a képet, hanem az faggat minket kérlelhetetlen szigorral.

Persze vannak oldottabb, kevésbé hieratikus, de enigmatikus mivoltukat nem nélkülöző művei is. Ezekben több őrződött meg a fiatal festő mámoros könnyedségéből s a képességéből, ahogyan be tudta zárni a szinte légnemű, súlytalan fuvallatokat, színpermeteket. Dermesztieni most is sikerül



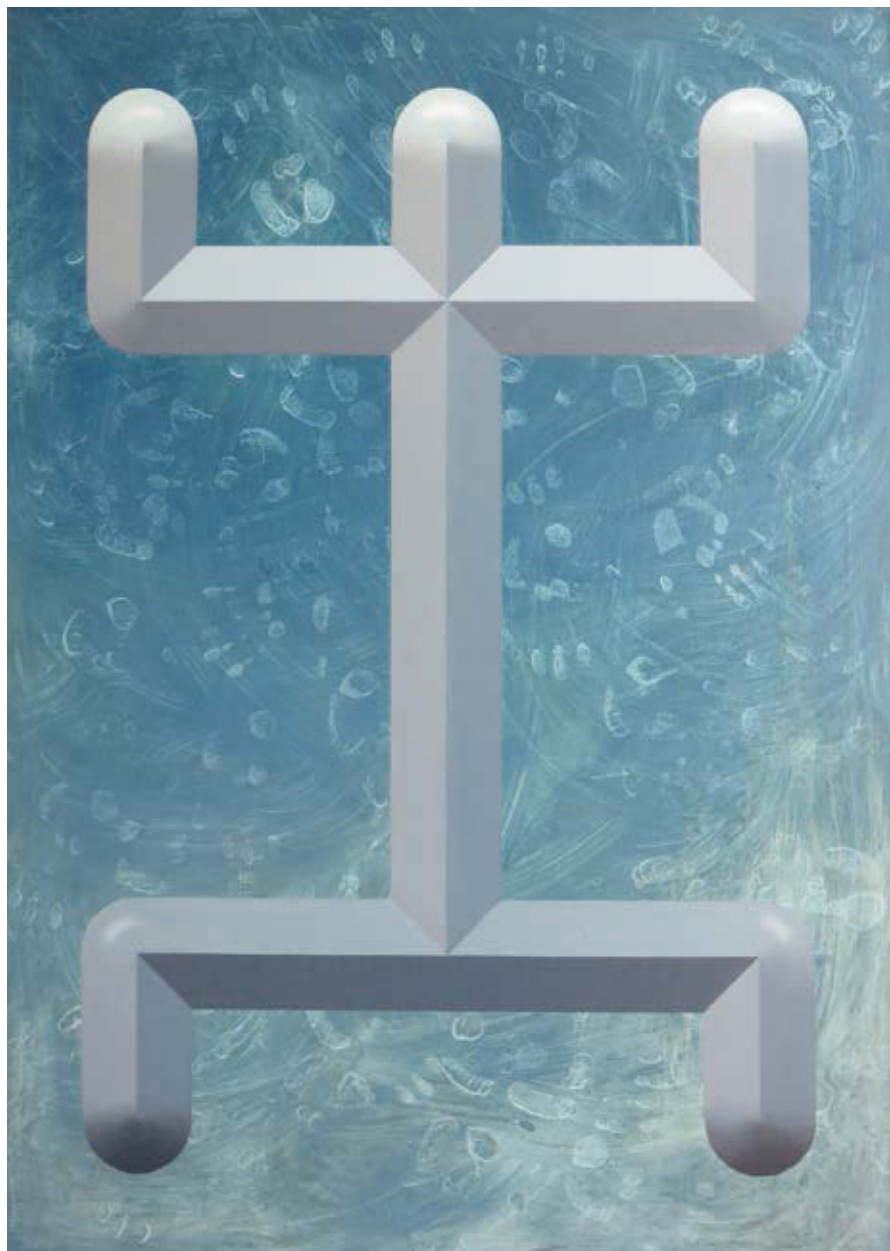
MAGYAR GÁBOR: *DCCLXIX*, 2002, olaj, vászon, 250×140 cm



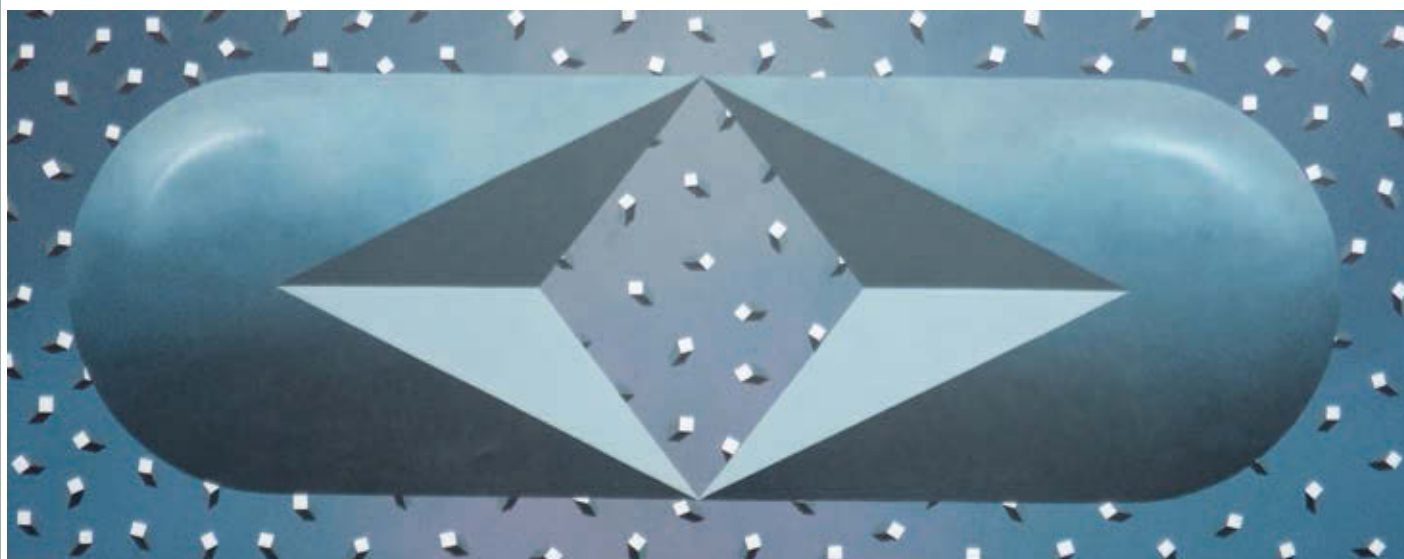
MAGYAR GÁBOR: *A szárny*, 2010 olaj, farost, 100×70 cm

neki, kőlények (bálványok?) szilánkos felületű töredékei, megszarosodott ázalékok lebegnek a felületen szerves, organikus formák társaságában. A közeg most az űr helyett inkább tengermélyet idéz, Yves Tanguy szürrealista vegetációja is eszünkbe juthat, bár az ő óceáni spóratenyészete sokkal egyneműbb Magyar Gábor képeinek világánál. Itt mindig érhetnek bennünket meglepetések: váratlan színfutatok, „oda nem illő” elemek, háromszögek, repülő csövek, szétszabdalt büsztök és társaik teszik izgalmassá, egyedivé ezeket a képeket, egyszersem mind fokozva bizonytalanságérzetünket e művek minéműségét, definiálhatóságát illetően. Kissé úgy érezhetjük magunkat most már a sci-fi-hasonlatoknál maradva, mint egy kortárs Nautilus alkalom szülte utasai, akiknek azonban sem Nemo kapitány, sem Aronnax professzor nem magyarázza el az elénk táruló látvány titkait.

Művei ugyanis nem könnyű olvasmányok. Csalogatnak, nyugtalanítanak látványukkal, technikai perfekciójukkal, sodró-szívó hatású térkezelésükkel, finom színátmeneteikkel, változatos formavilágukkal, evokatív motívumaikkal. Feszültséget keltenek, nem eresztene, ám nem kecsegtetnek a könnyű megfeythetőség ígérétevel. S ez a mindent átható enigmatikus jelleg lesz legfőbb sajátosságuk, védjegyük, ha tetszik. Amúgy – ha alkotójuk zárkózottsága miatt vagy a körülmények alakulása folytán nem maradt volna ki a magyar képzőművészet ilyen típusú megmozdulásaiból, csoportjaiból, kiállításaiából – már rég ott lenne a helyük a posztmodern törekvések élvonalában.



MAGYAR GÁBOR: *Totem (DCCL)*, 2000, olaj, vászon, 140×100 cm



MAGYAR GÁBOR: *DCXLVIII*, 1997, olaj, vászon, 100×250 cm

A szép kristályrendszer

Kőrösi Papp Kálmán tárlata

P. SZABÓ ERNŐ

Újpest Galéria, 2018. III. 14. – IV. 7.

Kozmikus analógiák – ezt a címet kapta Kőrösi Papp Kálmán festőművész kiállítása. Azok számára, akik munkásságát figyelemmel kísérik, e címadás egyáltalán nem meglepő. Immár több évtizede annak, hogy művészete középpontjában az emberi értelemmel alig felfogható és mérhető dimenziók állnak, a *Kozmikus tér*, ahogyan az egyik kisteremben kiállított akvarelljeinek összefoglaló címe mondja, vagy a *Kozmikus formációk*, ahogyan egyik akrillképe alá írta a széttervezett formák együttesét, a titokzatos irányokba tartó mozgásokat a festészet erejével való összefoglalásul. Majd két tucatnyi akrillkép és a két kisebb teremben majd negyven alkotás látható a tárlaton, részben a legutóbbi időszak termései, részben pedig az utóbbi évtizedben készült művek, amelyek jól érzékeltetik azt a folyamatosságot, amely Kőrösi Papp Kálmán munkásságát jellemzi. A színeknek és a formáknak, a finoman megfestett felületeknek vagy éppen csorgatással föl vitt foltoknak, a lazúrozással alakított, különös tér- és időbeli mélységeket sejtető színegyütteseknek az erejét, amelyekre absztrakt, expresszív kompozíciói épülnek. Annak a művészi nyelvnek a hitelességét, amelyen a művek alkotója megszólal, megmutatva a kozmikus összefüggésekről alkotott vízióit, s párhuzamosan azoknak a mikrovilágoknak a történéseit is, amelyek között élünk, s amelyek bennünk élnek, lévén szó az emberi lélek, érzelmek összefüggéseiről. A makro- és a mikrovilág ugyanis elválaszthatatlanok a számára, így ha töredékesen, rejtetten is, de megjelennek a



KŐRÖSI PAPP KÁLMÁN: *Párhuzamos világok*, 2009, akril, vászon, 110×90 cm

művein a 20. századi egyetemes és magyar történelem fordulatait, alakjait, az egyén által megélt események és a közösség által megtapasztalt drámai történések. Két olyan kompozíció is van az összeállításban, amelyek az 1956-os forradalomhoz kötődnek. *A győzelem emlékezetére* című, dinamikus formákból épülő festmény és a *Rések a falon* azokat a hosszú ideig nem vagy csak kevesek által érzékelhető repedéseket, töredezettséget idézik, amelyek elindították a kelet-európai diktatúrák végső bukása felé vezető folyamatokat. Kőrösi Papp Kálmán egyébként kiskamaszként maga is részese volt az eseményeknek, ahogyan azt a *Muravidék* folyóiratban a forradalomra emlékező írásában föl is elevenítette.



Saját rajzai illusztrálták a szöveget, amelyek úgy utaltak történésekre, személyekre, hogy a 20. század Magyarországnak egyik legfontosabb eseményét mintegy a mitológia hőseihez kötve idézték meg, nem a felszínes hasonlóságokra, hanem a mélyebb, az időtlen összefüggésekre helyezve a hangsúlyt.

Figurativitásukkal is illeszkedtek tehát ahhoz a festői világhoz, amelyet Kőrösi Papp Kálmán az ezredfordulóra kialakított, ugyanakkor mintegy az időben visszautalva jelezték, hogy készítőjük számára mindig is fontos volt ez a tömörítés, ez az elvonatkoztatás a látható világ formáitól, színeitől, jelenségeitől. Ahogyan az első, az Eötvös Kollégiumban 1974-ben sorra került kiállítása rendezője és megnyitója, Bálint Endre festőművész fogalmazott, már akkor igyekezett távol tartani magát attól a novellisztikumtól, amely festészetét az illusztrativitás felé taszította volna, azt a „szép kristályrendszert” kereste, amelynek szerkezete föl-fölsejlik későbbi képeinek kompozícióiban is. Érett színvilágról és kompozíciós biztonságról tanúskodtak már akkori képei is, joggal írhatta róla Bálint, hogy „minden reményünk megvan arra, hogy tehetsége, akarata és önismerete megsegítik művészi útján, olyannyira, hogy festészete összetéveszthetetlenül társul a magyar művészet egyéniségei mellé.”

KÖRÖSI PAPP KÁLMÁN: *A sárkány jegyében*, 2010, akril, vászon, 80×100 cm

Az elismerés annál is inkább figyelemre méltó, mert Kőrösi Papp Kálmán igen messziről indulva, önerejéből, autodidaktaként jutott el az önálló bemutatkozásig. Innen pedig újra csak szívós, következetes munkával érkezett el a saját, karakteres világa kialakításáig. Kezdetben, a tulajdonában maradt néhány kép és a kritikák tanúsága szerint Cézanne, a magyar Nyolcak, az egyéni világot teremtő Nemes Lampérth József művészete által befolyásolva, a figurativitás világából fokról fokra eljutva a majdnem teljes, de azért az emberi figurát, környezetét egy-egy motívummal olykor mégis sejtető absztrakcióig. Az azóta eltelt évtizedek pedig bebizonyították, hogy a kiváló mester bizalma megalapozott volt. Kiállítások, elismerő kritikák sora beszél erről, a számos közül egyet csak ezért idézek, mert ezt is egy nála idősebb festő vetette papírra. Kováts Albert egy 2011-es kiállítás kapcsán kiemelte azt az ikonosztázszerű művet, amely komplexitásában és méretében is a kiállítás kiemelkedő darabja volt (s maradt azóta is ikonikus értékű mű az életműben). *Kozmikus gondolatok* – ez az együttes címe, amely ugyan nem szerepel a mostani kiállításon, amelynek felvetéseire azonban az itt látható összeállítás több darabja is keresi, sőt meg is adja a feleletet. Az épülés és a romlás fázisai jelennek meg a vásznon, a fény, a gyöngyök születése, a tágulás, az elmozdulás, az együttállás, a harmónia, amely a különböző erők egymásra hatásából létrejöhet. Fénykátlan szívja be a képek nézőjét, a mélység varázsa vonzza, a születés misztériumával szembesül, a festő egyetemés létértelmezésének gazdagsága ragadja magával. És a festészettől többet várhat-e valaki?

Fóbikus vadon

Gyarmati Zsolt visszatekintő kiállítása

NEMES Z. MÁRIÓ

Artpool P60, 2018. III. 26. – IV. 6.

A világvárosok 19. század végi túlnövekedése idején a legkülönbözőbb művészeti és kulturális diskurzusból egyre nagyobb teret kap az gyakorlat, miszerint a hiperurbanizálódás teratológiai metaforákkal íródik le, vagyis a metropolisz szörnyszerű vonásokat nyer. A viktoriánus gótika számára a nagyváros a racionálisan feltérképezhető és rögzített identitással rendelkező helyekkel szemben egyfajta fóbikus vadonként jelenik meg, mely ingergazdagságában átlátszatlan és nem higiénikus. Ezt a nem higiénikus dimenziót (ahol a szörnnyáros teste és a szörnnyáros tere elkeveredik) mutatja fel Karl Rosenkranz *A rút esztétikája* (1853) című művében, amikor arról ír, hogy az undor fenomenológiájának legadekvátabb példája, ha elképzeljük a nagyváros sötét alfelét „kifordulva”. A csatornahálózat feltároló burjánzása olyan, mint egy óriási állat emésztőrendszere, melyben összekeveredik „kint” és „bent”, „lent” és „fent”, emberi és nem emberi ökoszisztéma: „Nyílt a vasfödél; rothadó szagok / csaptak ki fehér gőzben gomolyogva / az aszfaltból, ahol a nagy csatorna / megnyitotta Budapest beleit.” (Szabó Lőrinc: Körüti éjszaka)



GYARMATI ZSOLT: *Itchy-Stitch Dog*, 2016, vegyes technika, vászon, 40×30 cm

A nagyváros bestiaként tartalmaz minket, mintha egyfajta parazitái lennének a szörnnyestnek, de nem „látjuk” az állatot, hiszen az urbánus káosz érzékelési sokkja csak szorongást eredményez, nem pedig megismerést és/vagy hiánytalan megjelenítést. A természetben való létezés kozmosza helyett urbánus és digitális káoszmosz jellemzi az emberi kondíciót, ahol a szörnnyest bélrendszerének „technoemésztése” (Donna Haraway) a kultúra és a természet oppozícióit is felbomlasztja.



GYARMATI ZSOLT: *Judas Iscariot Likes This*, 2016, vegyes technika, vászon, 50×40 cm

Ebben a létmódban új animizmusokra van szükség, hiszen meg kell tanulnunk megint nem-modernnek lenni. Gyarmati Zsolt posztdigitális démonológiája ebbe a tanulási folyamatba vezet be bennünket. A modernitás tisztaságrezsimjeit meghaladva a szörnnyállat ökoszisztémájába „bezárva” élünk, egy digitális és nem digitális közti változási zónában, ahol a (kép-) kultúra a nagyváros esztétikai fekáliájaként veszi birtokba testünket és tudatunkat: „Értelem nélküli a művészet, és éppen ezért abszolút. Azonban a hiperkáoszban felszabaduló művészet nem szorítkozhat kizárólag az organikus és a természetesség területére. Inorganikus vitalizmus, involutív kiborgizációs fejlődés jellemzi Gyarmati furcsa lényeit, mintha a digitális fraktálok és széteső pixelek között egy mesterséges élet várakozna a feltérésre” (Horváth Márk). A szörnnyáros „inorganikus vitalizmusa” elutasítja a



GYARMATI ZSOLT: *Infásnő*, 2015, vegyes technika, vászon, 180×78 cm

modernitás aszimmetrikus antropológiáját, mely az emberi életet kitüntetve megvonja az ágenciát a nem emberi létezmódoktól, hiszen a „mesterséges életben” a kvarkok, molekulák, plazmák, szellemek és jaguárok ugyanúgy aktív szereplők, mint a fehér, heteroszexuális, maskulin európai szubjektumok.

Gyarmati „démon-piktogramszerű formulái” (Paksi Endre Lehel) abban az értelemben űznek fekete és/vagy fehér mágiát, hogy a posztmodern ironiát a végletekig hajtva elvezetnek bennünket egy animisztikus érzékelési rendbe, ahol a főbikus vadont csak a modern bennszülötteként érthetjük meg. A csurgató technikával megdolgolt graffititotemek a (poszt-) digitális bennszülött törzsek kommunikációs eszközei, olyan hibrid médiumok, melyek a szörnyváros képkultúrájának hibriditását mutatják fel. Ebben a képfekáliában a neodadaista címadás nem egyszerűen a nem-értelem revelációjának sokkhatását segíti elő, hanem a mesterséges élet evidenciáját közvetíti. Hiszen a főbikus vadon kontextusában nincs semmi abszurd abban, hogy Charles Mansont tíz UFO várja a létben lebegő metafizikus megközelítés fekete fenekén (2017), hiszen Manson és az UFO-jelenségek konspirációs összekapcsolása egy metafizikai kontextusban a károsesztétika olyan gyakorlata, mely nem kezeli hierarchikus létezzsinteként a popkultúra versus magas

kultúra rendjeit, miközben a szörnyváros „fekete fenekén” a konteoképzés hatékonyabb képtertermelő erő, mint a modernista ideológiák által kétségbeesetten óvott logocentrizmus.

A *Hypermetropia* (2017) sorozat címe egy látászavarra („távollátás”) utal, amelyben az érintett a közeli tárgyakat rosszul látja, mivel a szemtengellyel párhuzamos fénysugarak az ideghártya mögött képződnek le. A gesztikus foltokkal, csurgatásokkal és digitális glitcheket idéző formákkal dolgozó képsorozaton feltűnik egy eltorzuló, „felhasadó” Rubik-kocka is, mely egyszerre a materiális kultúra ikonja, a kreativitás és az intelligencia szimbóluma, melyhez a varázskocka ezoterikus asszociációi is hozzátapadnak. Mit látunk/láthatunk a szörny gyomrában? A kulturális fekália hullámszáma torzított érzékelési és gravitációs teret hoz létre, amihez képest mindig is csak „látászavarosak” lehetünk, mintha a Hitchcock-filmek vertigóhatásának



GYARMATI ZSOLT: *Firestarter*, 2012, vegyes technika, vászon, 180×156 cm

lennénk kiteve. Stabil pozícionkat elvesztve zuhanunk bele egy ezzel párhuzamosan tőlünk távolodó, démoni gyomorba. Ugyanakkor ezzel a formaörvénnyel szemben a „tisztlátás” modernista preparátumként lepleződik le, hiszen a Rubik-kocka valóban varázsmédium lesz ebben a fekete lyuk revelációban, ami nem a humánintelligencia talmi illúziójával kecsegtet, hanem a démoni érzékelés elsajátításának, a virtuális démonná válásnak a lehetőségével.

Gyarmati Zsolt neoanimisztikus esztétikája a kortárs (poszt-) digitális kultúránknak arra a dimenziójára emlékeztet bennünket, mely nem egyszerűen „hátrafelé”, a modernitás „mögé”, mutat, hanem az érzékelési struktúrák kreatív újraértelmezését teszi szükségessé, akár a modernitásról való lemondás árán is. Vagyis nem valamiféle reakciós romantikáról van szó, hiszen a diszkvalifikált „természetfeletti” csak a modernitás imperializmusának egyik hatalmi projekciója. A szörnyváros testében foglalul ejtve (poszt-) digitális mágiára van szükségünk, hogy hatékonyabban tudjuk megélni saját hibrid létmódunkat, melynek egyik formája a „mesterséges élet” dinamikájától hajtott démonná válás. Légió a nevem, mert sokan vagyunk.

Jézus élete

Aknay János, efZámbó István és Tábori Csaba kiállítása

ANDOR ANNA

Vigadó Galéria, 2018. III. 22. – IV. 15.



EFZÁMBÓ ISTVÁN: *Krisztus születése*, 2013, falemez, vegyes technika, 80×80 cm

Temessük el a valóságot, ami látszólagosságával hazuggá tesz minden formát... Biztosítsunk helyet képzeletünk végtelen lehetőségeinek – efZámbó István festőművész ifjúkori, posztedwinista megnyilatkozásai közül idézem a fenti, felszólító módban fogalmazott mondatokat, pontosabban Nátyi Róbert művészettörténész elemzéséből, amely a kiállításon és a könyvben szereplő képeket kíséri. S valóban, nincs talán jobb alkalom a látszólagosságok hazugságának és a képzelet

lehetőségeinek szembeállítása, mint egy olyan kiállítás, amely Jézus életéről szól, amelynek képei az ő életének jeleneteit ábrázolják. Értékes hozzájárulás ez a tárlat és a hozzá kapcsolódó könyv a kortárs művészet és a szakralitás kapcsolatának gazdagításához, de a művész és a mecénás kapcsolatáról is figyelemreméltó adalékokat szolgáltat. Matula Péterben, a Svédországban és Magyarországon élő műgyűjtőben, mecénásban valamikor az ezredfordulón fogant meg a tárlat és a könyv gondolata. 2001-ben kereste meg Aknay János, efZámbó István és Tábori Csaba festőművészeket arra kérve őket, hogy az általa megadott huszonegy téma közül választva mutassák be Jézus életét. A felkérésre Aknay János festőművész tizenkét, efZámbó István előbb tíz, majd újabb hét, Tábori Csaba pedig huszonegy művet festett meg a következő másfél évtizedben, ezek a művek láthatók a falakon, szerepelnek a kötet képanyagában.

A gyűjtő-mecénásban közben megérlelődött az a gondolat is, hogy az elkészült műveket közkinccsé kellene tenni, mégpedig elsősorban a fiatalok számára, akik közül sokan az iskolai oktatás hiányosságai, a családi ösztönzés hiánya miatt keveset vagy éppen semmit nem tudnak arról, amire egyébként politikusaink egy része a zsidó-keresztény kultúrkörhöz való tartozásunkat hangsúlyozva oly gyakran hivatkozik. Néhány évvel ezelőtt így indult el Budapesten, majd nagyobb vidéki városokban az a kiállítássorozat, amelynek elsősorban iskolák adtak otthont, s amelyek megrendezését az emberi erőforrások minisztere, a Hetednapos Adventista egyház és a Magyar Bibliatársulat is támogatta. A fogadtatás állítólag fölülmúlta a tárlatokhoz főzött reményeket, Balatonfüreden például hétrészes előadássorozattal, tárlatvezetésekkel, zenei rendezvényt, rajzversenyt gazdagították a rendezők a kiállítás anyagát, az egyes helyszíneken a részt vevő diákoknak kiosztott hatezer biblia pedig nyilván tovább mélyíti a gyerekekben a tárlatokon szerzett élményeket. E rendezvénysorozat záró állomása, ha úgy tetszik csúcspontja ez a kiállítás és a könyv, amely a három kortárs alkotó művein, a róluk írt tanulmányokon túl a diákok műveit is prezentálja. Egyben pedig azt bizonyítja, hogy megvalósulhat az, amit Jézus kért az őt körülvevő felnőttektől: „Engedjétek hozzám a kisgyermeket, és ne akadályozzátok őket, mert ilyenek az Isten országa”.

Három alkotó, három egymástól teljesen eltérő művészi világ, eltérő megközelítés- és látásmód. Aknay János festőművész a szentendrei konstruktív-geometrikus törekvések folytatója, megújítója, akinek munkássága ezer szállal kötődik a városhoz, a barokk-rokoko építészet emlékeihez, akitől azonban mi sem áll távolabb, mint hogy megörökítse a festői részleteket. Az architekturális részletek mint képkötő elemek jelennek meg a vásznon, pályája kezdete óta társulva a szakrális művészet motívumaival, a városvédő, festő angyalokkal vagy a korpusszal, amely azután a legutóbbi évek egyik főművé, a balatonboglári evangélikus templom számára készített oltárképen is megjelenik. Bemutattott sorozatán is építészeti ihletésű, síkkonstruktivista hátterek és az előtér plasztikusan megfestett, sajátos



TÁBORI CSABA: *Új világ – Új Jeruzsálem*, 2001–2012, olaj, farost, 91×71 cm

téri értéket képviselő figurák találkoznak, máséval összetéveszthetetlené téve Aknay közelítésmódját. Ezt a tényt egyébként a Vámosi Katalin képelemzése mellett megjelenő gazdag ikonográfiai anyag is érzékelteti.

efZámbó István pályájának korábbi szakaszaira – ahogyan Nátyi Róbert megállapítja tanulmányában – nem volt jellemző a szakralitás iránti érdeklődés, sokkal inkább a dada, a szürrealizmus hatása, amely egyszerre jelentkezett motívumvilágában és a motívumok társításában, összefűzésében. Lehajló fejű, elégett gyufa, pöttyös labda, piros-fehér csíkos terelőkorlátok – visszatérő motívumai éppen olyan kitüntetett helyet biztosítottak műveinek a kortárs magyar művészetben, mint a képzettársítások váratlansága, eredetisége. A megbízó kérésére készített tizenhét képét is ez jellemzi, teljesen egyéni módon, olykor igen áttételesen értelmezi az egyes jeleneteket, pedig valójában pofonegyszerű a képi logika. Ha valahol, ezeknél a műveknél bizonyosan megvalósul az edwinista szándék: „Olyan gondolatokat szeretnék ébreszteni a nézőben, amik nekem sem jutnak az eszembe.”

A két szentendrei művész mellett a tárlat harmadik résztvevője a náluk mintegy egy évtizeddel fiatalabb dunaújvárosi festőművész, Tábori

Csaba, akinek bemutatkozása azért is izgalmas, mert náluk ritkábban állít ki. A téma, ahogyan a Jézus élete dunaújvárosi bemutatása kapcsán fogalmazott, régen él benne, a nagy méretű, kereszt alakú installáció egy litográfiában jelent meg először, hogy azután a feladat megfogalmazása után dimenziót, technikát és anyagot váltson. Különös műegyüttes a Péntek Imre tanulmányával kísért huszonegy festmény, a hozzájuk készült vázlatok és a belőlük összeálló installáció. Egyszerre emlékezteti a nézőt az ikonfestés hagyományaira, az ikonostázzá összeálló képegyüttesekre, a középkor sok finom részletet egymás mellé helyező miniatúráira és a Kondor Bélánál megjelent, mindkét előbbi képi rétegből merítő, de abszolút kortárs értékűként felfogható képszerkesztési módra.

A három művész jó néhány esetben ugyanazt a motívumot, jelenetet dolgozza fel, az anyagi üdvözletől, Jézus születésétől Lázár

feltámadásán, a bor átváltoztatásának kánai csodáján, a jeruzsálemi bevonuláson, az utolsó vacsorán keresztül a Krisztus Pilátus előtt, a feltámadás, az Új Világ – Új Jeruzsálem jelenetéig. Az utóbbi téma egyébként nem az evangéliumokból, hanem a Jelenések könyvéből származik, több más jelenettel együtt. A Jelenések könyve víziója különösen ritkán jelenik meg képi ábrázolásokon napjainkban, pedig itt összegződik a Szentírás ígérete: „És könyvek nyitattanak meg, majd egy más könyv nyitattik meg, amely az életnek könyve.”

AKNAY JÁNOS: *Golgota – Krisztus keresztre feszítése*, 2002–2014, akril, falemez, 55×75 cm



A távolság talánya

Bartis Attila kiállítása

BALAJTHY BOGLÁRKA

Mai Manó Ház, 2018. III. 1. – V. 13.



BARTIS ATTILA: *Sárkány, Parangtritis, Jáva, 2016*
HUNGART © 2018

Bartis Attila a kortárs magyar irodalmi szcéna egyik legkiemelkedőbb alakja, de az talán kevésbé nyilvánvaló az olvasó (és néző) számára, hogy legutóbbi kötete, *A vége* – ami az elsőtől az utolsó mondatáig egy Budapest-regény – nagyrészt a világ legnépesebb szigetén, az indonéziai Jáván, Yogyakarta városában íródott. Bartis a földrajzilag és kulturálisan is távol eső vidéken töltött szakaszos elvonulásaiban az íráson kívül mással is foglalatoskodik: fotózik. Ezekből, a Jáva szigetén 2014 és 2017 között készült képekből nyílt nemrég kiállítása a Mai Manó Házban.

Kiállítása *A szigeteken* címet viseli, bármiféle helymeghatározás, pontosítás nélkül. A kifejezés neutralitása mögött azonban azonnal felsejlik a sejtelmesség, ott lapul az az alapélmény, amely képeit szemlélve mélyen megül a nézőben: hogy a tény, miszerint a fotók egy földrajzilag pontosan meghatározható szigeten eltöltött idő leképezései, egyszerűen nem releváns. Nem, mert Bartis univerzálék között mozog, ezeket keresi, lakonikus fotóművészetében ezeket sűríti össze, alkotói folyamatait nem kötik a tér és idő általános kategóriái.

Aki nem ismeri mélyrehatóbban az író-fotográfus pályáját és életútját vagy a képek keletkezéstörténetét, annak nem is válik azonnal nyilvánvalóvá, hogy hol készültek ezek a fotók. Ugyanis Bartis Jáva szigetén nem turista, nem különlegességekre és ínycségekre éhes utazó, akinek nyakában folyton ott lóg kalandokra és kattintásra várva a fotóapparát, Nem egzotikus dél-kelet-ázsiai tájak ismerője és bemutatója. Ő, nem, Bartis messzemenően mellőzi a helyi specifikumokat, fotói nem nyújtanak bepillantást a kíváncsiskodó szemek számára az ottani emberek titkaiba. A fotózás részéről túlmutat a veszendő és illékony megörökítésén, létforma ez inkább nála, képei távol állnak a dokumentarista vagy szociofotó ismeretközvetítő és -átadó jellegétől. Bartis jelen van a világban, és mert jelen van, ír és fotózik. Vitathatatlan működésmód ez. Ebbe az alkotáslélektanba simul bele a tárlat koncepciója is, hiszen a képek címei, a fotók keletkezéseinek helyszínei a legkisebb mértékben sem tudják előre hangolni az értelmezést, vezetni a befogadót a megszabott módon, ugyanis nem a fotók alatt vannak egyenként elhelyezve, hanem a kiállítótér egy-egy félreesőbb részében. A tárlatot nem is kíséri semmilyen szöveg, csak egy rövid reflexió Kemény Istvántól.

Bartis fotói nem mesélnek, nincs narratíva, statikusság jellemzi őket. Analóg fényképei egytől-egyig fekete-fehérek, eltávolodnak a földi valóságtól, talányosság és misztika lengi be őket. Kietlen, kopár tájak, elhagyatott épületek, sivár tengerpartok, száraz, csontvázszerű fák. Emberek csak elvélve szerepelnek, akkor is személynységüktől megfosztva, a képen átsuhanó sziluetteként, staffázsalként vagy távoli, majdhogynem jelentéktelen elemmé avanszáva. Tekintetük és arcuk nem látszik, a forma és alak az, ami számít. Narratív mozzanatok helyett olyan feszültséggel találjuk szembe magunkat, ami a fotók intrapszichés töltöttségéből fakad. Bartis fotóiban artikulálhatatlan élmények,

benyomások, nyers érzelmek koncentrálnak. A feltoluló hiány, otthontalanság, idegenség és nyugalom érzetének különös és pontos arányú vegyülete az absztraktba hajló természeti képeken keresztül kap kontúrokat, ezért is lesz nagy szerepe a formáknak. Bár a fotók ténylegesen Jáva szigetén készültek, és a kóborló kuttyákat, dús felhőket, szakadó esőcseppeket, habosan tornyosuló hullámokat tényleg Bartis kapta lencsevégre, nem annak van elsősorban jelentősége, hogy mit és hol, hanem hogy hogyan látja, hogyan láttatja ezeket a fotográfus. Így válnak az előbb leírtak belső lelkiállapotok, személyes érzelm-, gondolat- és hiányszigetek kivetüléseivé. Ahogyan Kemény István fogalmaz a kiállítás kísérőszövegében, Bartis fotóiban semmi festőiség nincsen, azonban kétségkívül találunk közös vonásokat William Turner vagy Caspar David Friedrich festészetével. Túl azon, hogy mindannyian metafizikus irányultsággal közelítenek a táj, a természet felé, különös vonzalom fűzi őket a felhőkhöz. Bartis valószerűtlenségbe hajló, a folyton alakot váltó felhőket ábrázoló fotóiban teljesednek ki a belső szubsztanciák elvonatkoztatott ábrázolásmódjai.

A szigeteken című kép előtt állva az a benyomásom támad, hogy valamiféle tompán duruzsoló, finom ritmikusság tartja mozgásban a tárlat egészét. Ez a ritmikusság, ütemesség több szinten is értelmezhető, ha a tájképekben bekövetkező változásokra tekintek, akkor nem is ritmikusságot, hanem cirkularitást írnék inkább. A tajtékzó, háborgó tenger és a forró napsütéstől simára olvadó homokos part ellentétpárjának vagy a burjánzó zöld lombok és szikkadt, recsegő faágak kontrasztjának állandó, zakatoló váltakozásában, körforgásában a lét esszenciális dinamikáit vélem felfedezni. A ritmikusság, az egyenletes ütemű mozgás nemcsak tematikusan ragadható meg, hanem a



BARTIS ATTILA: *Férfi az óceán felett*, Krakal, Jáva, 2016, HUNGART © 2018

sötétség-világosság, fény-árnyék sajátos összhangot, harmóniát teremtő játékában, vagy az ábrázolt elemek kontúrjain keresztül. Bartis kiegyensúlyozott, szabályos, éles és szögletes formákból és körvonalakból álló kompozícióit folyamatosan megszakítják az elmosódó, homályos sziluettek, fátyolos, szaggatott, ködben úszó képek. Az író-fotográfus leginkább antinomikus szerkesztésű fotói kettéhasított horizontból születnek, az ég és föld találkozásának mozzanata transzcendentális jelleggel ruházza fel a képeket.

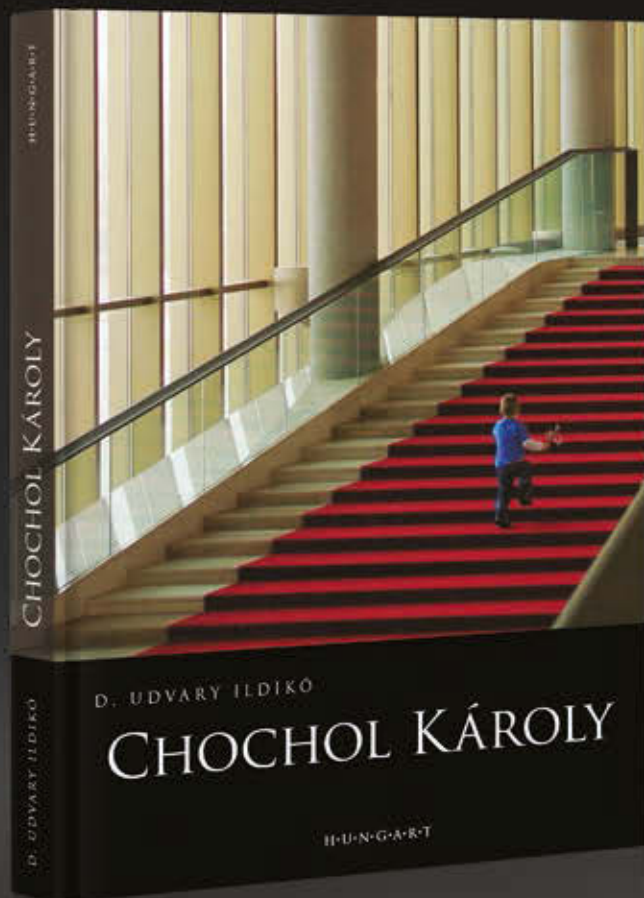
Az ismerőstől és megszokottól távol, az idegenben való tartózkodás mindig jó alkalmat ad önmagunk újradefiniálására, identitásunk megszilárdítására az észlelt különbözőségek mentén. Bartis fotói azonban kontemplatív természetének megnyilvánulásai, és úgy tűnik, hogy egy buddhista szerzetesre jellemző nyugalommal és módszerességgel szemléli és fotózza a világban eredendően jelenlévő közös alapokat. Úgy sejttem, Bartis számára valójában mindegy, hogy a Föld mely szigetén talál elvonulásra alkalmas helyet, bárhol nagyon hasonló képeket fényképezne, mint a most kiállítottak. Alkotásain keresztül arra törekszik, hogy ebből a lüktető, folytonos változásból kiragadjon és megismerhetővé, viszonyítási ponttá tegye a magánynak, a letűnt tereknek, a nyugalmas délutánoknak a szubsztanciáit.



BARTIS ATTILA: *Természettudományi Múzeum*, Berlin, 2014, HUNGART © 2018

H·U·N·G·A·R·T

KÖNYVSOROZAT



Chochol Károly (1935) életművének egyik jellegzetessége a variációk, feldolgozások készítése akár saját munkáihoz, akár más alkotókhoz vagy egy-egy művészettörténeti toposzhoz kapcsolódva. Művészete az évtizedek szakadatlan kísérletezései során is megtartotta eredeti szenzibilitását, kifejezőerejét valamennyi tematikában és stílusúterületen. Valójában egész életműve felfogható egy folytonosan kereső és értelmező komplex művészi diskurzus láncolataként.

A könyv, illetve a HUNGART könyvsorozat eddig megjelent 38 kötete megvásárolható a kiadónál, a HUNGART Egyesületnél, vagy megrendelhető a www.hungart.org weboldalon.

Ár: 2.500 Ft / kötet

Alkotások a HUNGART által kiadott Chochol Károly kötetből



REGGELI, 2013
digitális fotó (részlet)



JEAN-BAPTISTE OUDRI
EMLÉKÉRE, 2016
digitális fotó (részlet)



TAVASZ. HOMAGE Á
RÖLING, 2016
digitális fotó (részlet)



SZEKRÉNYKE
KÖNYVVEL, 2015
digitális fotó (részlet)

A HUNGART 2009 óta jelenteti meg kismonográfia-sorozatát, amely kortárs képző-, ipar- és fotóművészek munkásságát dolgozza fel. A HUNGART-könyvsorozat hiánypótló a vizuális művészeti szakmában és a hazai művészeti könyvpiacra.

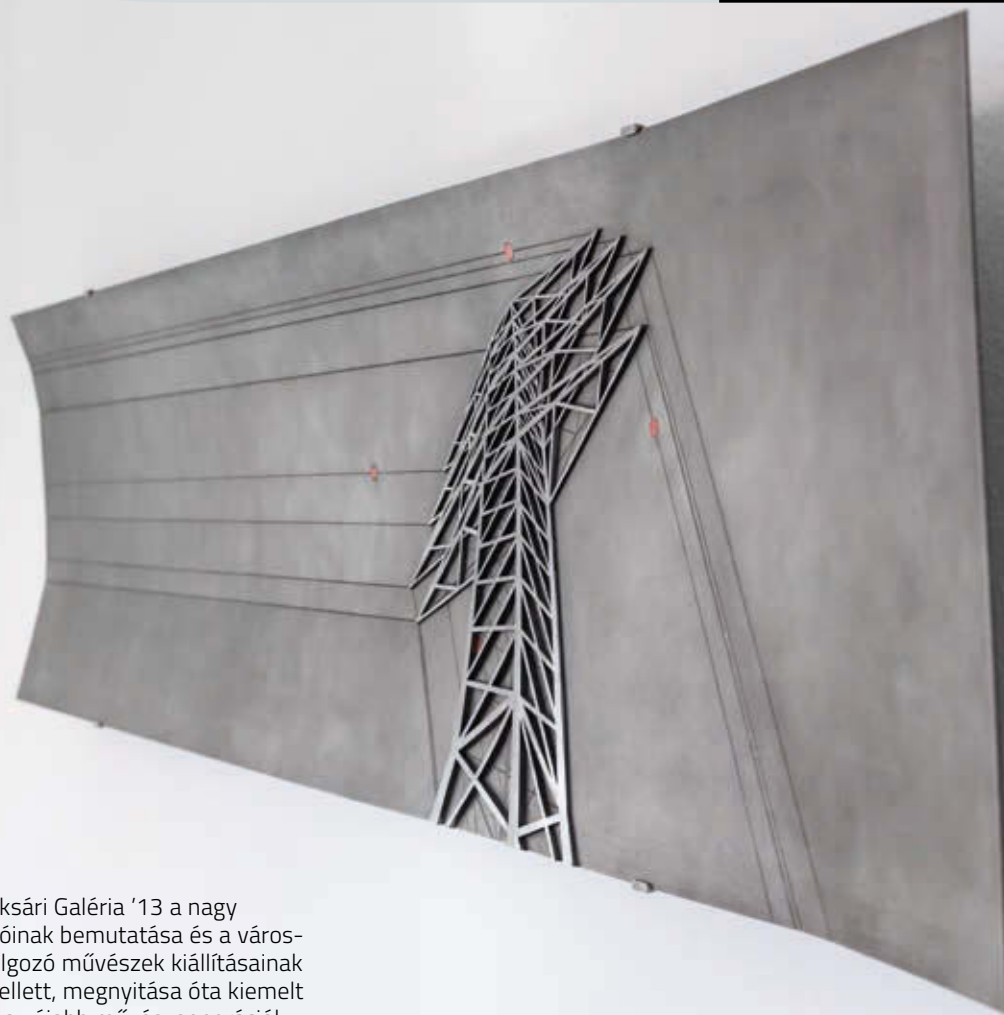
A könyvsorozat hozzájárul a jelenkori magyar művészet dokumentálásához, szellemi értékeinek megőrzéséhez, valamint hazai és nemzetközi megismertetéséhez.

Vastraverzek és lombkoronák

Németh Marcell kiállítása

WEHNER TIBOR

Galéria '13, 2018. III. 1. – IV. 13.



A budapesti-soroksári Galéria '13 a nagy mesterek kollekciónak bemutatása és a városrészben élő és dolgozó művészek kiállításainak megrendezése mellett, megnyitása óta kiemelt figyelmet szentel az újabb művészgenerációk alkotóinak, a fiatal művészek törekvéseit tükröző tárlatok prezentálásának is.

E koncepció szellemében jelentkezett 2018 tavaszán Németh Marcell szobrászművész is, aki bár életkora szerint már a harmincas éveinek közepén jár, de akinek – miután 2007-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Egyetemen – még csak egy évtizedes aktív alkotótevékenységet ölel fel munkássága. E tíz-tizenegy év alatt számos díjat nyert – sorukban 2011 és 2014 között elnyerte a Derkovits-ösztöndíjat is –, megannyi művésztelep munkájában vett részt, és több önálló kiállítást is rendezett, amely tárlatainak címei – *Belső tér, Figyelmen kívüli terület,*

NÉMETH MARCELL: *Közeli látószög III.*, 2013, véssett, festett corten acéllemez, 75×300×20 cm

Köztes terek, Térformálók – könnyen tévútra vihetik a fiatal szobrász művei iránt érdeklődő művészetkedvelőket. Mert a kiállításcímekben szereplő térutalások szigorúan átvitt értelemben értendők: körbetekintve a soroksári tárlat műegyüttesében is, egy szempillantás alatt regisztrálható volt, hogy itt a térbe állított szobrok helyett domborműveknek nevezhető kompozíciók függenek a falakon. És ez a domborműközpontú alkotóelv vagy alkotómódszer karakteres determinánsa Németh Marcell egy évtizedes szobrászi működésének, és napjainkban is e műforma dominanciája tapasztalható a tevékenységében.



foto: Sin Olivér

NÉMETH MARCELL: *Szabadtér I.*, 2018, vésett, festett koracél lemez, 100x100x6 cm

római császárkori művészet lezárulásától a román stílus megszületéséig –, amikor ez a műforma volt a szobrászat kizárólagos reprezentánsa. A dombormű a tér és a sík közötti szféra, az átmeneti téri közeg plasztikai megjelenése: a modern művészetben is közismertek a kőbe faragott vagy a puha anyagba mintázott, majd bronzba öntött domborművű alkotások. Az 1997-es Művészeti szótár által megfogalmazott szabatos definíció szerint „...a dombormű a szobrászat egyik ága, amelynél a térben kialakított formák az alapsíkból csak részben emelkednek ki. A dombormű anyagai és a megmunkálásmódjai megegyeznek a szobrászatéival. A formák térbeli kiemelkedésének mértéke szerint megkülönböztethetünk lapos és magas domborműveket, továbbá a kettő közötti átmenetnek mondható féldomborműveket. Megkülönböztethető továbbá a dombormű szigorú, azaz szobrászi (Pheidász, Donatello) és lágy, azaz festői (Praxitelész, Ghiberti) előadásmódja.”¹

Ezt a rendszert mérlegelve azt vélhetnénk, hogy könnyen osztályozhatjuk Németh Marcell alkotásait a lapos és a magas domborművek jellemző vonásait egyesítő, szigorú, azaz szobrászi igényel megformált művek osztályába sorolva be kompozícióit. De van itt néhány bökkenő. A probléma megoldáshoz 2007-ig, a művész diplomamunkájának elkészítésének évéig kell visszanyúlnunk, amikor a Kő Pál-osztály tanítványa a következő, a műveire máig érvényes gondolatokat fogalmazta meg a diplomamunkákat ismertető egyetemi katalógusban: „Munkáimban nem jelenik meg figura a térben. A lemez íveltsége, a négyszögletes formán túlhaladó vonalak olyan teret alkotnak, ami körülölel és bevonz. (...) Az első reliefet agyagból raktam fel. Hagytam érvényesülni a bekarcolt grafikai elemeket, ugyanakkor plasztikusan raktam fel a térből kiálló üléseket és kapaszkodókat. Az agyagban való gondolkodás nagy szabadságot és kísérletezési lehetőséget biztosított. Az agyag könnyen megmunkálható, felveszi a szobrász minden szándékát. Megőrzi az ujjlenyomatot, a személyes kapcsolat jegyeit. Nekem azonban a ridegség és a személytelenség visszaadására kellett törekednem, ezért nem választhattam a terrakottát.”²



foto: Sin Olivér

NÉMETH MARCELL: *Szabadtér II.*, 2018 vésett, festett koracél lemez, 100x100x6 cm

A relieffel, a dombormű műformájával mindaddig meglehetősen mostohán bánt a szobrászati szakirodalom. Míg a különböző anyagokból, különböző technikákkal megvalósított, a térbe állított plasztikák megalkotásának és létezőmódjának jellemzőivel megszámlálhatatlan leírás, elméleti eszmefuttatás foglalkozott és foglalkozik, addig a domborművekkel kapcsolatban alig-alig találhatunk a sajátosságokat ismertető és számba vevő okfejtésekre példát, pedig voltak olyan művészettörténeti korszakok – például a



Németh Marcell ezért választotta műveinek alapanyagául a vasat, illetve az acéllemezt. Most is a tompán meg-megcsillanó, a fényt hol elnyelő, hol visszaverő, valamifajta transzcendens derengésű, sugárzású aurát indukáló lemez a fő alkotóeleme a Németh-kompozíciónak, amely esetenként meghajlik, s amelyen egy-egy apró, festett színfolt jelez képi hangsúlyokat, ad vizuális tájékozódási pontokat. Emberalak most sem jelenik meg. A munkák atmoszféráját a ridegség és a személytelenség, a hűvös szemléletmód határozza meg. Nagy, áttekinthető felületekkel, néhány hangsúlyos motívum applikatív megoldésével épülnek a művek. A grafikai jellegű rajzolatok megvonása során gépi vésést, illetve karcolást alkalmaz a művész, míg az alapsíkból dinamikus kiemelkedő motívumok létrehozásánál a rátéteket, a kivágott motívumokat hegesztéssel rögzíti a hordozó felülethez. Minden pontosan, precízen alakított, a lényegre koncentráló, részletezéstől mentes. A művészettörténet több évszázados tradícióihoz kapcsolható tájbrázolás a 20. század során és napjainkban is új közegek felé fordult. Mint több kortársáé, Németh Marcell művei is azt tanúsítják, hogy az ipari jellegű tájba sűrűsíthetők, e környezetbe összpontosíthatók a kort jellemző művészi üzenetek: a hegyek, a dús vegetációjú völgyek, a fák és a ligetek, a mezők és a vízpartok helyett toronydaruk, kémények, távvezetékek, vastraverzek, komor épülettömbök uralják autentikus mondandókat hordozó tereinket. (Korántsem véletlen, hogy 2010-ben a kihalt városi terek festőjével, Szabó Ábellel rendezett közös kiállítást a fiatal szobrász a KOGART Galériában.) Németh több nézőpontot teremtve, bonyolult perspektivikus torzításokat alkalmazva, erőteljes rövidüléseket és széldítő távlatokat szervezve, egyszóval radikális illuzionisztikus hatásokat keltve – a

NÉMETH MARCELL: *Küsző tér I*, 2014, véssett, festett acéllemez, 150x250x5 cm

súlyos valóságobjektumokat a szimpla látványvilágból finoman a művészi látszatszerűségek sejtelmes világába utalva – mintegy alkotása aktív szereplőjévé avatja, kompozíciójába szippantja a dombormű szemlélőjét.

A hideg-rideg ipari tájak, a műszaki létesítmények világa azonban nem kizárólagos forrás Németh Marcell számára. A közelmúlt éveinek alkotásai között megjelent – a továbbra is műszaki-gépi motívumokkal élő, a fekete-fehér kontrasztjára komponált terrakotta-sorozat művei mellett – a természet is: a hat táblából álló, a tetőablak-kivágatokon át megnyíló látványt rögzítő, finom rajzolatú, apró levélkéikkel ékes üde lombrészet festői hatásokat szintetizáló megjelenítése. A dombormű itt visszatér a síkhoz, mert a kemény plasztikai kijelentések helyett e munkán a bensőséges alkotói vallomás, a költészet szólal meg. De ne riadjunk vissza a konstruktív vastraverzek, a magasra emelkedő távvezetékoszlopok látványától se: nézzük, milyen érzékeny, lágy íveket írnak le, s hallgassuk, milyen virtuális zenei hangzatokat megszólaltatva lengedeznek tova a horizonton elvesző acélsodronyhuzalok. Németh Marcell remek vívmányokkal koronázott, a műforma megújítását célzó és megvalósító alkotásainak sorozata új plasztikai értékekkel gazdagítja szobrászatunkat.

Jegyzet

- 1 Végh János (szerk.): *Művészeti szótár*. Corvina Kiadó, Budapest, 1997, 65.
- 2 Németh Marcell: Bevezető. *Diplomakatalógus 2007*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, szobrász tanszék, Budapest, 2007.

Kiállítási enteriőr



Az ajtót ki lehet nyitni

Gondolatok Jankilevszkij művészetéről

RUZSA GYÖRGY

Vlagyimir Boriszovics Jankilevszkij az úgynevezett „nonkonformista” szovjet képzőművészet egyik legnagyobb alakja volt. 1938. február 15-én született Moszkvában, és ez év január 4-én halt meg Párizsban. Családjá meghatározó kulturális környezetet jelentett számára. Édesapja, Borisz Iszakovics Jankilevszkij (1907–1987) festőművész, gyermekét már fiatal korától kezdve tanította, anyai nagyapja a moszkvai zsinagóga kántora volt. Tanulmányait a Szurikov Művészeti Középiskolában kezdte, majd a moszkvai nyomdaipari főiskolán 1962-ben fejezte be.

Művészi pályája nehezen indult. Még ebben az évben részt vett a híres-hírhedt „Manyézsz” kiállításon, melyet december 1-én Hruscsov is meglátogatott. Az Eljij Beljutyin Stúdió képei – köztük Jankilevszkij művei is – az elő emeletre kerültek. Itt Mihail Szuszlov, a párt főideológusa és cenzora néhány műre lekicsinylő megjegyzéseket tett. Arról a személyről van szó, akinek a litvániai szovjethatalom kegyetlen helyreállításakor hírhedtté vált a mondata: „Litvánia litvánok nélkül fog maradni”, és akinek nagy szerepe volt 1956-ban a szovjet csapatok Magyarországra küldésében. Kritikus szavaira Hruscsov hisztériás dührohamot kapott, és üvöltve ítélte el a stúdió művészeit. Mázolmányinak nevezte a műveket, s nem éppen szalonképes szavakat is kiabált, mint például azt, hogy „szar” és „kaka”.

Jankilevszkij ennek hatására évekig nem állíthatott ki, megélhetésért különböző moszkvai kiadók számára könyvtervezéssel foglalkozott. A nehéz körülmények ellenére a saját elképzelése szerint festett, és különös grafikai műveket hozott létre. Ezt a korai korszakát epikus expresszionizmusnak szokták nevezni.

Hamarosan ismertté váltak nagy méretű, festett deszkából, farostlemezből, fémről készült, gyakran nyomasztó világot idéző, pszichológizáló, filozófiai hangvételű triptichonjai. A budapesti Ludwig Múzeum is őrizz egyet. A konceptuális művészet egyik legkitűnőbb alkotásának tekinthetjük az *Ajtó* című, 1972–1974-ben készült művét, melyben több fázisban mutatja be egy nyomasztó moszkvai társbérletbe belépő ember alakját. Igazi kopott ajtót, szakadozott tapétát alkalmaz, háttal álló alakját gyűrött ruhába öltözteti, aki jellegzetes orosz szőrme füles sapkát visel, s kezében bevásárló hálót tart. Az utolsó fázisban az alak a szűk előszobából valamiféle végtelenbe lép át, mintegy eltűnik. Az erről készült fotósorozatot a Kovalovszky Márta rendezésében létrejött székesfehérvári, nagyszerű kiállítás is bemutatta 1976-ban.¹

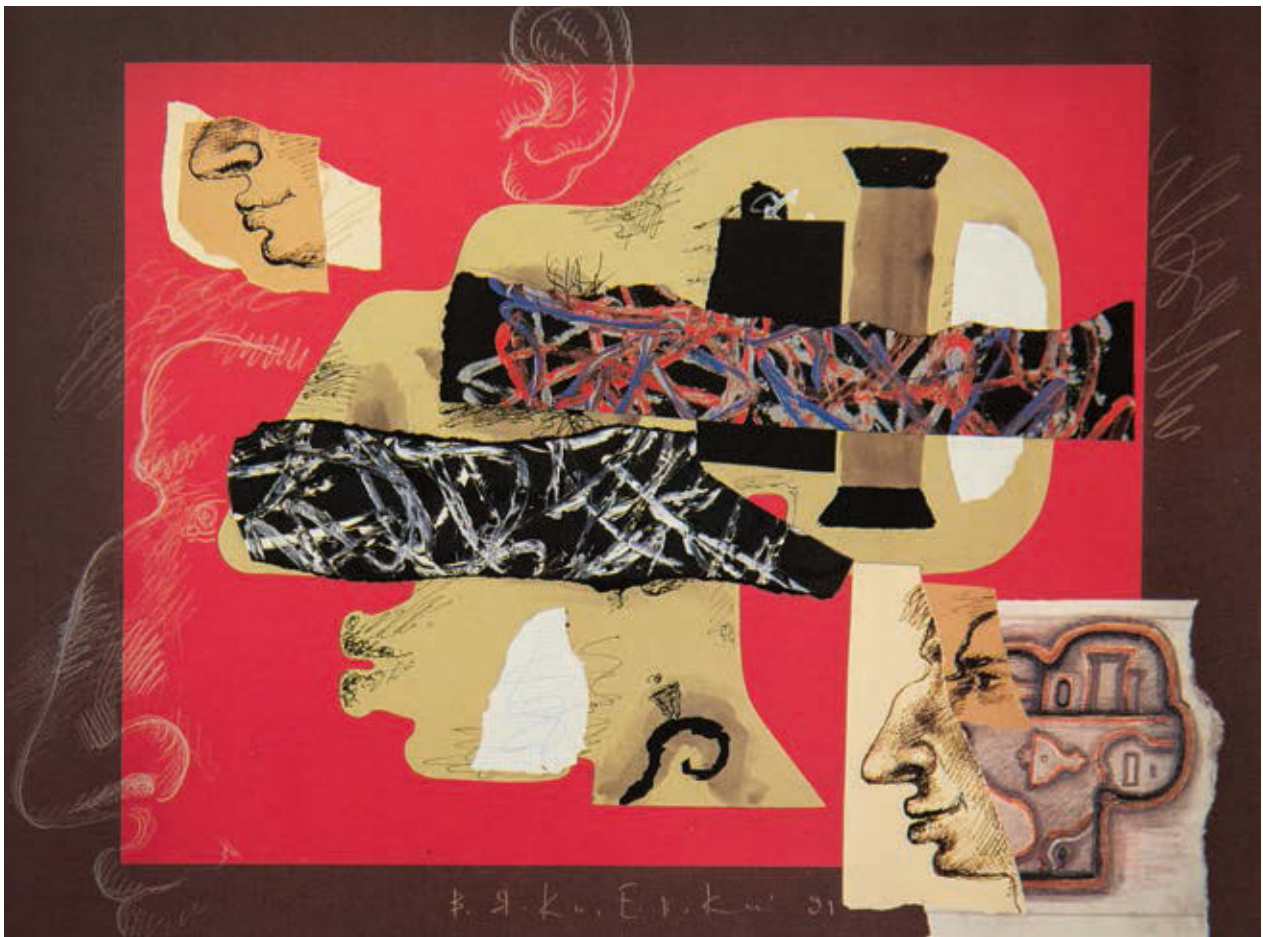


Vlagyimir Jankilevszkij, 1992

Érdemes kiemelni tragikus hangvételű moszkvai grafikai sorozatait, melyekben satirikus elemek is felbukkantak. Művészte igen távol állt a hatalom által elfogadott és támogatott szemlélettől, különleges és áttételes társadalomkritikája – enyhén szólva – még nagyobb feszültségeket teremtett. Nonkonformista művésztársai és barátai, mint például Ilja Kabakov, Eduard Stejnberg, Erik Bulatov, más-más szemlélettel dolgoztak.

Grafikai művein az ember elgépiesedett világa, szenvedélyei, a nagy ellentétek, a nagy különbségek – általános és konkrét formában is – drámai erővel jelentek meg. Sorozatai, *Az érzések anatómiája*, *A város, maszkok*, *A mutánsok*, *Sodoma és Gomorra* 1999-ben külön-különben is napvilágot láttak.²

A város, maszkok című sorozat egyik lapja a moszkvai bürokraták, „apparatszikok” világát idézi fel. A széttöre-dezett kép egyes motívumaiban e világ státusszimbólumait is megtalálhatjuk: a fehér gallért nyakkendővel, a zászlócskát, az akkortájt igen drága, vaskos aktatáskát, no és persze a mindig oly fontos karórát. (Ez utóbbi az idősebb magyar nézőben más szovjet katonai vonatkozású asszociációt is felszínre hoz.) A másik két grafikai lap – mindkettő *A mutánsok*, *Sodoma és*



VLADYIMIR JANKILEVSKIJ: *Önarckép*, 1991, pasztell és kollázs, 60,5×81,5 cm, HUNGART © 2018

Gomorra című szériából – az eldurvult és kiszolgáltatott, beteges látomásokkal gyötört, pusztán biológiai lényé süllyedt embert mutatja be.

Moszkvai műtermei mindig ablaktalanok voltak, sötét helyiségek vagy éppen pincék. Nyomasztó világot idéző műveihez hangulatukban és praktikus voltukban jól illettek ezek a mesterséges világítással ellátott terek. Egyszer, amikor párizsi lakásában felidéztek moszkvai találkozásainkat és műtermeit, csak annyit mondott: Nézz csak ki az ablakon! Egy virágokkal teli, békés kolostorkertet láttam. Nagy út vezetett ide az egykori szovjet birodalom fővárosából. Hosszas amerikai tartózkodás és végül Párizs, ahol művei állandó kiállításon is szerepeltek. 1989-től dolgozott külföldön. Alkotásai a legnagyobb múzeumokba és a legrangosabb magángyűjteményekbe kerültek. A kortárs orosz művészek közül Ilja Kabakov után az ő művei érték el a legmagasabb árakat.

Magyar kapcsolatairól is meg kell emlékeznünk. A nehéz és nagyon ellenőrzött szovjet időkben, amikor nem volt éppen dicséretes a nonkonformista művészekről írni, éppen az Új Művészet elődjében, a Művészet folyóiratban jelent meg másodikként a Jankilevskij

munkásságát külön bemutató tanulmány (Művészet, 1974/9). Az első Jankilevskij-cikket 1971-ben publikálták Párizsban.³ A moszkvai és tallinni nonkonformista művészek – köztük Jankilevskij – munkáinak bemutatása az elsők között Budapesten, a Fiala Művészek klubjában volt még 1974-ben, erről egy szamizdat is tanúskodik.⁴

Itt jegyzem meg, hogy akkortájt ilyen kiállításokat nem volt könnyű szervezni. A fiatalok talán el sem hiszik, hogy milyen szigorú volt a szovjet határellenőrzés, a hivatalos ideológiának nem megfelelő könyvek és műalkotások kivitelét és behozatalát nagyon vizsgálták és szankcionálták. Jankilevskij elmondta, hogy amikor Dina Vierny 1973-ban kiállítást rendezett a szovjet nonkonformista művészek munkáiból Párizsban, a galériájában, bőröndben hozta el a műveket. Akkortájt sokan azért készítettek kis méretű alkotásokat, hogy azok elférjenek egy bőröndben. A már említett *Ajtó* című alkotás Párizsba vitele már sokkal bonyolultabb volt. Kamionban szállították, s ügyesen, használt szekrényként vámoztatták el. (Ezzel szinte egybecseng egy régi próbálkozásom, amikor szovjet nonkonformista művészek nagy méretű, nonfiguratív grafikai lapjait akartam



Vlagyimir Jankilevszkij: A mutánsok, a Sodoma és Gomorra-sorozatból, 1978, rézkarc és aquatinta, 29,7x34 cm, HUNGART © 2018

Magyarországra hozni. Az éber vámos azonnal lecsapott rájuk. Kérdésre azt válaszoltam, hogy ezek tapéták. Rendben, mondta, néhány tapétát ki lehet vinni.)

Később – már nyugodtabb körülmények között – a Szépművészeti Múzeum is kiállította Jankilevszkij egyik grafikáját,⁵ és több művét pedig a Balassi Kiadó könyvesboltja,⁶ továbbá a Centrális Kiállítóterem.⁷

Jankilevszkij személyiségének és művészetének megismerésében igen fontos és értékes András Edit angol és orosz nyelven közölt interjúja,⁸ a magyar olvasó számára pedig a *Balkon* folyóiratban Cserba Júliának a művésszel való beszélgetése.⁹ Ebből idézünk egy rövid részletet, visszatérve az *Ajtó* című műalkotáshoz. Jankilevszkij a következőket mondta: „Az ajtó nagyon fontos szimbólum számomra, és elsősorban a belépést jelenti valahova. Az első olvasat a zárt ajtó, amiről nem tudjuk, mit takar, de ezt az ajtót ki lehet nyitni, és akkor előtűnnek a mögötte rejtőző emberek. Ez a második olvasat. De van egy harmadik is: ki lehet és ki kell nyitni magát az embert is, a testet, ami a lelket zárja magába. A test a jelen, a lélek az örökkévalóság...”¹⁰

Jegyzet

- 1 Fitz Jenő (szerk.): *Kortárs művészet magángyűjteményekben 2*, Székesfehérvár, 1996.
- 2 Wolfgang Schlott: *Vladimir Jankilevskij (Yankilevsky). Radierungen. Anatomie der Gefühle, Stadt – Masken, Mutanten (Sodom und Gomorra)*. Bremen, Edition Temmen, 1999.
- 3 Jean Nicholson, Dominique Bozo: Yankilevsky. *L'Art vivant*. 1971. Septembre, No 23, 11.
- 4 Körner Éva, Ruzsa György: *Mai szovjet művészet (Moszkva, Tallin)*. Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1974.
- 5 Geskó Judit: *Modern grafikák*. Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985, 20.
- 6 Ruzsa György: *Vlagyimir Jankilevszkij és Eduard Stejnberg grafikái budapesti gyűjteményből* (Kiállításvezető). Balassi Kiadó Könyvesboltja, Budapest, 1995.
- 7 Kishonthy Edina (szerk.): *Nonkonformista művészet a Szovjetunióból. Az alternatív művészete*. Múcsarnok, Centrális Kiállítóterem, Budapest, 1997.
- 8 Excerpts from the interview given by Vladimir Yankilevsky to Edit András. In *Vladimir Yankilevsky Retrospective*. Moscow, The State Tretyakov Gallery, 1995, LVII – LXVI.
- 9 Nyissuk ki az ajtót! Vlagyimir Jankilevszkijjal beszélget Cserba Júlia. *Balkon*, 2009/7–8, 10–14.
- 10 Nyissuk ki az ajtót! 13.

A tengerparttól a keresztig

A szakralitás „természete” Friedrich és Manet festészetében

SZABADI JUDIT

A szakrális fogalma az isteni, a szent, a szentség értelmében a kora középkortól kezdve máig elsőrendűen az egyházművészeti alkotásokkal összefüggésben került a köztudatba: olyan műfajokat, kegytárgyakat, ikonográfiai témákat értenek rajta, amelyeknek egyházi, vallásos rendeltetésük van. Ma a kortárs művészet alkotásaiba is betüremkedik ez a fogalom – hogy milyen esetben és mennyire jogosan, arra a jelenkori művészet kutatói adhatnak választ.

Engem a tágan értelmezett modernizmusban keletkezett, ám időben egymástól mégis messze eső két festmény készített a konkrét funkciótól merőben független szakralitás „titkának” a körüljárására. Az önmagából eredő szakralitás összefüggésében két festő egy-egy képéről lesz szó: Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* és Édouard Manet *Halott Krisztus és az angyalok* című művéről. Az érdekesség abban rejlik, hogy Friedrich, miközben vallásos festő volt, ez a képe az én értelmezésemben keresztény téma és szimbólum nélkül szakrális: a táj a döntő az univerzális szakralitás értelmében. Manet, a profán világ, a „modern élet heroizmusának” festője, akiről nem derül ki, hogy vallásos lett volna, illetve a visszatekintő megismerés arra hajlik, hogy nem volt vallásos, megfesti ezt a remekművet, és az a képzetünk támad, hogy egy szakrális mű született. Minthogy azonban a két festménynek egymáshoz képest nemcsak a keletkezési ideje távoli, hanem alapvetően valamennyi sajátossága más, éppen a különbözőségükben fölfedezhető egybecsengésben fénylett föl számomra valami olyasmi, aminek a szakrális mibenlétére vonatkozóan igazságtartalma lehet. Vagy legalábbis megcillanhatnak az értelmezésben olyan kicsiny igazságmagvak, amelyekből egyszer talán kikerekedik a kérdés lényegéhez közelférkőző szemlélet.

Mivel a korábbi képet a romantikus Caspar David Friedrich (1774–1840) festette, érdemes fölidézni, hogy a megelőző korszakokhoz képest, milyen változás következett be a romantikában a táblakép helyzetét, mondhatjuk azt is, a sorsát illetően. Ez a változás a világgépben történő átalakulással függ össze, pontosabban az egységes keresztény világgép szétesésével. Ez ugyan már a felvilágosodás korában többé-kevésbé megkezdődött, de mindez „nem jelentett olyan radikális szakítást az isteni célszerűség eszméjével, mint ahogyan gondolni szokás. Mind az angol, mind a francia felvilágosodás – nagy általánosságban – a teremtményelvet, s ezzel az individuuum biztonságérzetét erősítette, a természeti rend részének tekintve

az embert. Ez a természeti rend azután hol közvetlenül feltételezte Istent, mint a deizmusban, hol nem feltételezte (...), de szinte minden esetben feltételezte a világ ésszerűségét.”¹

A nagy roppanás, a nagy törésvonal tehát nem a ráció felmagasztalásával, hanem a sokszor mindenhatónak tekintett emberi értelemről való kiábrándulással következett be, ami a romantika egyik alapvető élménye volt. Az embernek a világban elfoglalt helyzete ugyanis a romantikában változott meg radikálisan, amikor kihullott egy egyetemes rendből, és egyúttal kihullott a természetből is. A létezés, egyáltalán a valóság kifürkészhetetlenné vált, kaotikus lett, és ellentmondásos. A világtudat felparcellázottsága az emberi egzisztencia válságát hozta magával. Az „egész”-nek, a totalitásnak az elvesztése után a művész már mit sem tud kezdeni azokkal az esztétikai szabályokkal és kánonokkal, amelyek még a klasszicizmus korában is útmutatásul szolgálhattak az alkotáshoz. A romantika óta az építészet már nem vezető és a képzőművészeti ágakat maga köré szervező műfaj, nincs is minden műfajra egységes stílus, de magának a festészetnek sincs koherens stílusa; a világtudat felparcellázottsága a művészet felparcellázottságát is maga után vonta. A szabadságával magára maradó ember mellett megjelenik a magára utalt művész is, hogy lassanként földerengjen előtte: a művésznek megadathatik, hogy a szorongást és elbizonytalanodást keltő állapotán a szellemi és a kreatív erők mozgósításával kerekedjék felül. Csakhogy ahhoz, hogy ez a fordulat bekövetkezhesék, fel kell ismernie, hogy az emberi létezés értelmének megválaszolására a pusztán fizikai, érzéki valóság megfigyelése és rögzítése egyáltalán nem alkalmas többé. A romantikában kezdődik el az a táblaképfestészet emancipációjából is következő (a művész többé nem megrendelésre dolgozik), festői gyakorlattá váló folyamat, hogy a valóságábrázolás, azaz a reprodukálás helyébe a teremtés elve kerül.

A tájképfestő Friedrich esetében ugyan az első benyomásunk szerint ez mintha nem lenne szembeütő, illetve nem lenne igaz. Hiszen erdők, naplementék, kikötők, hegyek, árvíz borította folyópartok, kolostorok jelennek meg rajtuk, olykor már-már túlságosan is aprólékos részletezéssel. Csakhogy mégis éppen ő az, aki számos kortársának kritikáját kivívta maga ellen, mert az ellenlábasai megbotránkozva fedezték fel azt a nyugtalanító „önkényességet”, amelyben nem lehetett ráismerni a természetben látható, azonosítható

színhelyekre, hanem csak bosszankodni lehetett afölött, hogy ki tudja, mi van a képeken... Ennyiben neki volt igazuk: Friedrichnek a szinte üressé csupaszított műtermében festett tájképeit többségükben lehetetlen lett volna konkrét földrajzi hellyel azonosítani. Még a Königsee-nél emelkedő, égbe fűrődő hatalmas Watzmann esetében is ez történik. A motívum – legalábbis ami a hóval borított sziklacsúcsokat illeti – emlékeztet ugyan a Watzmannra, holott Friedrich sohasem látta ezt a hegyet, ami arra vall, hogy nem volt szüksége a személyes benyomásra. (Csupán egyik tanítványának akvarellvázlata volt a kezében.)

„A festőnek nemcsak azt kell festenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor hagyja fel annak a festését is, amit maga előtt lát”² – vallotta Friedrich, és ennek a neoplatonista gondolatnak a szellemében alakította ki alkotásnak szentelt életét, amelyben az az eksztatikus megszállottság vezette, miszerint „a művészet tulajdonképpen a világ középpontja, a legmagasabb fokú szellemi törekvés középpontja.” Mondhatnánk azt is, nem a szeme, hanem a lelke szerint festette a természetet is, hiszen véleménye szerint minden jelenségben felismerhető Isten, és őt a mulandóság megélése mellett fanatikus vágyódás vezette az örökkévalóság és az Isten felé. Mégis, a vallásossággal való, kételkedéssel is átszőtt kapcsolatából, amely állandóan foglalkoztatta, egy olyan festői vonulat is kinőtt, amelynek éppen külsősége jelekre, szimbólumokra volt szüksége ahhoz, hogy ezekről a gondolatairól számot adjon bennük. Számos képén jelent meg a kereszt, a feszület, a gótikus templom, a katedrális, kortársai és az utókor általában ezekhez az ábrázolásokhoz kötötte a vallás iránti elkötelezettségét. Talán sokszor maga is bennük vélte megjeleníteni a hívő ember érzelmeit, holott többnyire éppen az áhitat hiányzott belőlük. Számomra Friedrich akkor lesz, legalábbis német nyelvterületen, a romantika korának eredeti, talán legeredetibb festője, azaz akkor emelkedik önmaga fölé, amikor nem a teóriáit festi meg, hanem rábízza magát a látomásaira. Ilyenkor nincs is szüksége ilyen „közhelyszerű” jelképekre ahhoz, hogy eljusson a természetfölötti ábrázolásához. Szakrális sugallattal telítődik a *Két férfi a tengernél holdkeltekor* (1817), a *Kréta-sziklák Rügenen* (1818), a *Búcsú* (1818), a *Neubrandenburg* (1817 körül), a *Két férfi nézi a holdat* (1819), az *Óriáshegység vidéke felszálló ködben* (1820), a *Hollófa* (1822), a *Magas hegység (Svájci táj)* (1824), a *Juno templom Agrigentóban* (1826–30), hogy csupán néhányat emeljek ki az ilyen jellegű képcsoportból. Inkább csak az univerzális tágasságnak, a misztikumnak, a megfoghatatlannak a sejtetéséről lehet szó ezekben az olykor túlvilági hangulatot is árasztó festményekben, és nem a keresztény vallás hitvilágának a megidézéséről. Ha elő is fordul vissza-visszatérő elemként egy fontos, jelentéshordozó szimbólum, a Hold, amely Krisztusra utal, az a látomás egyöntetű szövetébe minden kiagyaltságot nélkülöző természetességgel simul bele. Ami teljes bizonyossággal bekövetkezik, az nem más, minthogy az érzéki valóság terrénumából átkerülünk a transzcendens szférába.

Ez a metamorfózis a leghengerlőbb módon a *Szerzetes a tengerparton* (1810) című nagy méretű festményen megy végbe. Itt a tenger partján, egy kopár földnyelven parányként áll az ember a végtelenség előtt, fejénél a csíkká keskenyedő, monoton sötétségben hullámozó tenger a habokban felvillanó sirályokkal, fölötte pedig az ég zöldesszürkéi, fehér foltjai és a számtalan árnyalatú kékek párák elmosódottságban. „Semmi sem lehet szomorúbb és szorongatóbb, mint ez a helyzet a világban: az egyetlen életszíkra a halál tágas birodalmában, a magányos középpont a magányos körben”³ – idézik máig teljes egyetértéssel a festő méltatói Heinrich von Kleist oly találónak látszó megállapítását, amelynek a végkicsengése arra fut ki, hogy a kép maga az apokalipszis. Ha benne fel is ismerhető az ember magányossága, pontosabban a tőle független erőknél való kitettsége és törékenysége, nem lehet elsiklanunk afölött, hogy ő szerzetes – Friedrich kritikusa szerint önarcképről van szó –, akinek magatartásában a szemlélődés is jelen van. És noha a jeleneten átüt a festőnek az a megrendítő létélménye, amelyben a mulandóság is benne foglaltatik, az azonban kétséges, hogy a halál birodalmában lennének. Inkább csak az ember kicsinységének és jelentéktelenségének drámai felismeréséről van szó, amit például a tibeti „szent hegyhez”, a Kailash-hegységhez induló zarándokokkal tartó fehér bőrű utazók élnek meg a gigantikus léptékű környezetben, ahol egy óriás sivatagon is át kell kelniük.

A kicsiny emberi figura, ha ő maga a festő, és egyben ő az, aki Friedrich gondolatát megtestesíti, nyilvánvalóan nélkülözhetetlen elem a képben. Jelenlétét és jelentését a fentiek értelmében mégsem az apokalipszis tragikus víziójával azonosítanám. Már csak az arányok és a természet monumentalitása és a tér mélysége miatt is itt kell lennie: ő a beláthatatlan végtelenség emberi „mértékegysége”, az arc nélküli univerzum ellenpontja. Arc nélküli? Mintha benne csakugyan megjelenne az Isten, mégpedig azért, mert ez a táj mintha nem egyszerűen táj, hanem a világ, azaz a teremtett mindenség ekvivalense lenne. A világé, aminek „Isten léte kölcsönöz, a saját létét kölcsönzi neki.”⁴ Ha ebben a misztikus összefüggésben nézzük a festményt, ami egyébként megfelel a Friedrich létértelmezéséből fakadó misztikának, a kép szakrális. De a festői megoldás is ezt a jelentést szolgálja: az óriási égnek kitüntetett, eluralkodó szerepe van a vásznon, „tömegében” csaknem ötszöröse a kép alsó traktusának, miközben a tenger horizontja fölött a gomolygó színek, a füstölgő szürkék derengő, tompa fényei, majd egyre följebb a kívülágosodott rétegekben a fehérek és kékek éteri áttetszősége is olyan természetű, hogy általa is beáramlik a transzcendencia a festékpázmák tárgyaltan szövetébe.

Azt hiszem, Friedrich a legjobb képein égfestő volt; mindazokon a műveken, amelyeket a jelkép nélküli természetfölöttiség jellemez, ez a képessége ötlük szembe. A súlytalan, finom lazúrokból, a lángoló, gyúlékony színekből és fényekből vagy a geometrikus alakzatokként lebegő éteri fuvallatokból, a holdsütötte sötét fényű káprázatokból érinti meg az embert a leírhatatlan, a megfoghatatlan létezése. Még az *Estén* is, ahol csak a kép alsó szegélyén húzódik egy keskeny földszáv, fölötte a sárga arany ragyogásába merített, a



ÉDOUARD MANET: *A halott Krisztus és az angyalok*, 1864, olaj, vászon, 179,4×149,9 cm



CASPAR DAVID FRIEDRICH: *Szerzetes a tengerparton*, 1809,
110x172 cm

vásznat egész magasságában kitöltő hatalmas éggel. Igen, Friedrichnél az ég át van szellemítve, és bizony nagyot tévedett a művészettörténet, amikor benne az impresszionizmus, tehát egy merőben érzéki festészet előfutárát vélte látni.

Mindezek után bizarrnak, de legalábbis valószínűtlennek tűnhet egy olyan festőről, mint Édouard Manet (1832–1883), aki saját korának mondén világát festi, még csak föl is vetni, hogy csaknem egyetlen vallásos műve, *A halott Krisztus és az angyalok* szakrális jelentés hordozója lenne. Magam is, aki a baudelaire-i felismerés szellemében Manet-ről mint „a modern élet heroizmusa” festőjéről írtam könyvet, öntudatlanul átléptem még

azon a tényen is, hogy akadt az életművében két biblikus tárgyú festmény, és egészen az utóbbi időkig még csak nem is gondoltam rá. De attól kezdve, hogy csaknem egy éve váratlanul beúszott a tudatomba a „Halott Krisztus”, elkezdett foglalkoztatni az a rejtély, hogy Manet, aki nem volt vallásos ember, miért, miféle indíttatásból festette meg ezt a képet, és ha már megfestette, hogyan sikerült eljutnia benne addig az intenzitásig és belső hitelességig, amely ott izzik ebben a minden ikonográfiai mintától végső soron független és saját magához képest is egyedülálló műben.

Ráadásul az a szellemtörténeti helyzet, amely a romantikában a világ egyensúlyi állapotából kizökkent emberi és művészi egzisztenciát olyan mélyen érintette és Friedrichnél a belső lelki világ megjelenítését hívta elő, akit az 1850-es évek elejére jószerével el is felejtettek,



a francia festészet érzés- és gondolatvilágában ekkor még nem okozott megrendülést, válságot meg legkevésbé sem. A romantikát Párizsban a realizmus követte, és ami egyébként sem megkerülhető tény: Géricault és Delacroix romantikája a metafizikus, német festészettel ellentétben az anyagi, a fizikai létben gyökeres. Delacroix szerint „az anyagi látvány elmélyíti a gondolkodást”, Géricault pedig leszögezte: „Egyetlen ecsetvonást sem teszek a valóság nélkül.” Az 1830-as évektől kezdődően már a francia realizmus kiemelkedő triász, Daumier, Millet és Courbet határozza meg akadémizmussal szemben fellépő, művészi forradalmat jelentő festészeti alapelveket. „Egész egyszerűen azt akartam, hogy a hagyomány tökéletes ismeretéből saját egyéniségem logikus és független érzését merítsem. Megismerni, hogy tudjak, ez volt a gondolatom, hogy

képes legyek korszakom erkölceit, eszméit, szellemét felfogásom szerint kifejezni. Nemcsak festő, ember is akarok lenni, röviden: élő művészetet akarok teremteni” – írta saját művei számára a *Realizmus pavilonjához* kiadott katalógusában 1855-ben Courbet.

Ugyanakkor a szellemi összképet tovább bonyolítja, hogy a francia irodalomban a század közepe már Baudelaire kora, tehát a tapasztalati valóságtól elrugaszkodott szimbolizmusé. És igaz ugyan, hogy Baudelaire kifinomult, kényes ízlésétől és az élet sokarcú szépségére ráérző fogékonyságától 1846-ban még nem volt idegen, hogy jelentőséget tulajdonítson a körülötte zajló, élettől lüktető forgatagnak. Ebből a felismerésből született *A modern élet heroizmusa* címmel megjelent tárcája, amelyben annyira lecövekelődik „az előkelő körök, meg egy nagyváros alvilágában hömpölygő ezernyi kétes egzisztencia látványosságához”,⁵ hogy bennük látja meg a kor heroizmusát, lelkesülten magasztalva a párizsi élet csodás, költői témáit. Csakhogy ha ekkor még föl is fénylett számára a valóság költői arculata, a saját költészetében már csak a dolgok külső burkának látta a valóságot. És noha ráértett a „modern világ heroizmusára”, tisztában volt a jelenségvilág szemfényvesztő csalfaságával is, felismervén, hogy a látható valóság és a lényeg már nem esik egybe. Ezért vált esztétikájának egyik sarkkövévé, hogy a lényeg csak analógiákkal, korrespondenciákkal, a „jelképek erdejével” válik megfoghatóvá.

Amikor 1862-ben megfestette a *Zene a Tuileriák kertjében* című képét, az elsőt azok közül, amely a korabeli élet jellegzetes eseménye volt, és amely olyan, mintha egyszerűen egy spontán gesztussal kikanyarította volna a valóságból, arra gondolhatnánk, hogy a Baudelaire-féle megállapítás szellemében járt el. Csakhogy nem költő barátja sugalmazásának engedve, hanem saját érdeklődésétől vezetette. Manet ugyanis kizárólag azt festette, ami az élménye volt. De ezt nem a múltban, nem a történelemben, nem a mitológiában, nem a vallásban vagy egy eszme szimbólumokba burkolt rejtjeles üzenetében találta meg, hanem magában a korban. Ő a jelen életteliségét és poézisét, esendőségét és nagyszerűségét az élmény tágas tartományában élte meg, és azért festette a modern életet, mert kimeríthetetlennek találta. Olyannak, amely ha nem is maga a csoda a szó metafizikai vagy misztikus értelmében, de még kivételességét tekintve sem, áradásában, bőségében, mozgalmasságában, túlcorduló festőiségében fölér a csodával. Az azonosulás és a távolságtartás kettősségében jelenítette meg a korabeli Párizs jellegzetes figuráit és híres személyiségeit, kezdve az utcai muzsikosoktól a neves színészekon és a kurtizánokon át a költőkhöz és a politikusokig. Megfestette a város mondén szórakozásait, a koncertet, a bált, a bárkat, majd bulvárijainak és kávéházainak lüktető eleveenségét és vakációzó polgárainak kedvteléseit a lóversenytől a csónakázásig, a bikaviadaltól a piknikig. Egy egész Emberi Színjátékot.

A halott Krisztus és az angyalok kronológiailag az Emberi Színjáték történetei közé ékelődik, mégpedig a sorozat elején foglal helyet, pontosabban: a sorozat elejét szakítja meg váratlanul. Az 1859–60-ban induló festői pálya első hat éve olyan feszített, intenzív és termékeny, hogy üstökösként ragyogja be a francia festészet egét. (Még ha a maga korában sem a közvélemény, sem a kritikusok nem voltak ennek tudatában, annyira nem, hogy az értetlenség és a képek szokatlanságát kísérő botrány sűrű fátyolként borította be ezt a csillagot.) Manet a klasszikus remekművek – Velázquez, Rembrandt, Tiziano, Goya – másolása közben érett művésszé, Velázquez és egyáltalán a spanyol mesterek annyira rabul ejtették a képzeletét, hogy nemcsak kifejezőmódjába szökött be ennek a festői hozadéka, hanem témaválasztását is befolyásolta. Csupán 1862-ig mintegy hat vagy hét olyan spanyol tárgyú vagy spanyol kosztümös képet festett kezdve a *Spanyol gitáros*on a *Lola de Valence*-ig, amelyben már a sajátjaként érett be a veláquezi piktúra igénykedően választékos koloritja, a kompozíció és a modellek megjelenítésének eleganciája, és kiteljesedett az a képessége, hogy kizárólag festészetben gondolkozzék. Az 1862-ben keletkező első nagyvilági képe, a *Zene a Tuileriák kertjében* egy új etap kezdete is: saját korárának mozgalmas eseményeire nyílik rá a szeme, és ez az érdeklődés az utolsó főművéig – *Folies-Bergère bárja* (1882) – nem huny ki benne.

A halott Krisztus és az angyalok keletkezési éve 1864. Ezt a vallásos tárgyú művet 1863-ban Manet két legpikánsabb, legmerészebb és akár tabudöntögetőnek is mondható festménye előzi meg. A *Reggeli a szabadbant* festette korábban, ezen egy a Szajna-parton uzsonnázó társaságot látunk a két elegánsan felöltözött úr mellett egy anyaszült meztelen nővel, akinek ruhátlanságát semmi nem indokolja. Ugyanebben az évben keletkezik a prostituált nőt ábrázoló *Olympia*, mely témájában, felfogásmódjában, festői kifejezőeszközeiben annyira újszerű volt, hogy provokatív szokatlanságával botrányt kavart. Ezek az előzmények már önmagukban is arra készíthetik a műtiszteket és a laikusokat, hogy legalábbis gyanúval viseltessenek a kép vallásossága iránt, minthogy Manet közvetlenül a profán művek nyomában fogott bele egy Krisztust ábrázoló képnek a megfestésébe. Egy ilyesfajta gyanú valójában okatlan, azt is mondhatnám, művészetellenes pozícióból fakadhat, hiszen egy alkotó ember képzeletét az is felgyújthatja, ami az alapvető érdeklődéséhez képest rendhagyó. Mégis, a kép megszületésében van valami sokkolóan váratlan, legalábbis mai szemmel hajlamosak vagyunk fennakadni rajta, noha a kortársak, Gautier, Callas, Zola, Degas erre a körülményre ügyet sem vetettek. Számunkra vannak azért tárgyi támpontok, amelyek a történésnek legalábbis a külső mozzanataihoz elvezetnek. Ismereteim szerint ezen a téren a legmesszebbre Adolphe Tabarant jutott.⁶ Szerinte Manet biblikus képeit a Hurel abbéhoz fűződő barátsága inspirálta. Hurel abbé fogékony volt a festészet iránt, nagyra becsülte Manet-t, és még a fragmentumként maradt egyik vallásos tárgyú képkivágását is megőrizte. Hosszú barátságuk alatt Manet két ízben is megfestette a portréját. Az 1983-ban kiadott Manet-katalógusban, mely a párizsi retrospektív kiállításra jelent meg, Tabarant való hivatkozással olvashatjuk, hogy Manet már 1863 novemberében elűjságotla Hurel abbénak, hogy „egy halott Krisztust fogok festeni angyalokkal, a bűnbánó Magdolnával való jelenet egy változatát a sírnál, János evangéliuma nyomán.”⁷ A képet az 1864-es Szalon kiállítására szánta. Egy ilyen barátnak szóló meghitt közlés mintha immár belső indítékra is vallana,

ami annak a kihívásnak, avagy elragadtatásnak szólhat, amit az evangélium olvasása és az ihletésére felderengő kép nagyszerűségének víziója válthatott ki belőle.

Edgar Wind német művészettörténész, aki szintén foglalkozott a festménnyel, és információit Tarabant könyvéből merítette, így sommáza a képről saját véleményét: „Ami Manet-t foglalkoztatta, az a fehér vászonnak, a viaszos színű meztelen testnek és az angyalok égszínké szárnyának együttese a sírbolt sötétje előtt – olyan vallásos csendélet spanyol stílusban, mely felveszi a versenyt a régi mesterekkel.”⁸ Ugyanakkor elgondolkoztató elemzésének a folytatása. Ebből az derül ki, hogy Zola, aki 1867-ben Manet pályájának az áttekintésével foglalkozott, összehasonlította a *Halott torreadort* és a „Halott Krisztus”-t, amelyeket együtt állítottak ki annak idején a Szalonban. „Várakozásainkkal ellentétben – írja Wind – nem a világi jelenet tetszett neki jobban. A Halott Krisztust mélyebbnek és erőteljesebbnek találta, mert benne nyilvánul meg Manet-nak az a különleges tehetsége, hogy eleganciával ötvözze a vakmerő realizmust.”⁹

Zola, aki a művészi kvalitás szempontjából ítélte, kommentárt is fűzött a korábbi megállapításához, ami Degas észrevételeivel, aki szintén csodálta a festményt, érdekes módon egybevetette: „Én ismét megtaláltam Manet-ban a teljességet, a szemét vezető eredeti látásmódjával és kezének a bátorságával együtt. Azt mondják, ez a Krisztus nem Krisztus, és lehet, hogy így van; számomra ez egy holttest tele fényvel, merészséggel, erővel és hévvel megfestve; és ugyancsak szeretem a háttérben az angyalokat, ezeket a nagy kék szárnyú gyermekeket, akiknek a különössége oly édes és oly elegáns.”¹⁰

Wind is végzett egy összehasonlítást. Mantegna *Halott Krisztus és az angyalok* című festményét vetette össze a vallásosság szempontjából Manet „Halott Krisztus”-ával. Szerinte, míg „Mantegna képe arra készíti az embert, hogy tédret hajtunk Krisztus előtt, Manet képe senkit sem óhajt térdhajtásra készíteni. Kiállításra szánták, nem templomba.”¹¹ Ez tény, és jelzi azt a változást, ami a reneszánsz óta a 19. században a művészet világgépében és ez által az ábrázolás céljában és rendeltetésében bekövetkezett, és ami az elvilágiasodás irányába sodorta a festészetet. Csakhogy ez a megállapítás nem lehet a festmény minőségére vonatkozó értékítélet, minthogy arra sem használható, hogy a kép igazi jelentéséhez elvezessen. Hiszen a szerző egy általános tendencia illusztrálására használta a festményt – szerintem tévesen –, amit talán meg sem nézett.

Manet olyan zamatos frissességgel festi meg a minden látásbeli beidegződöttségtől és festői konvenciótól eloldódó művét, amilyennel majd Conrad Fiedler művészeti elméletíró kívánja az 1880-as években a művészet célját és igazságát elérhetőnek tenni: „a művészetnek nem olyan formációkkal van dolga, melyeket tevékenysége előtt, attól függetlenül készen talál netán, ellenkezőleg, tevékenységének alfája és ómegája éppen olyan alakzatok megteremtése, melyek csak általa létezhetnek.”¹²

Nemcsak a látványvalóság elutasításának alapelve foglaltatik benne ebben a teóriában – eredetileg ez volt Fiedler kiindulópontja –, hanem a kész formációk átvételének elutasítása is. A „Halott Krisztus” esetében ez az ikonográfiai kötelmekről való függetlenséget éppúgy jelenti, mint a korábbi sablonok és a bibliai jelenet szokásos megjelenítése fölé való emelkedést, egyszóval a modernséget. Mégpedig egy olyan modernséget, ami ma is az, tehát még ha paradoxnak hat is: az időtállóság modernségét.

Krisztus szinte megérinthető közelségbe kerül hozzánk, ettől olyan emberi és póztalan. Testének robusztussága és kíméletlen megvilágítása – ami egyúttal át van itatva az olvadékony, puha ecsetvonások érzékenységének poézisével – éppúgy újszerű, mint a színek és a kelmék gomolygó hullámozása, egyáltalán a premier plánba helyezett, moccanatlan Krisztus körül a mozgás áramlása. Ehhez járul a meleg és a hideg színek összecsattanása: mély barnák, frivol lazacszínek, világító erejű kékek, szürkék és fehérek egymással felelgető akkordjai. A festészetnek ebben az érzéki, szinte gyúlékony közegében bontakozik ki a kép nagyszabású kompozíciója.

A nagy méretű vászonnak csaknem a mértani közép-tengelyében a csupasz testű Krisztust egy redőzött fehér lepellel beborított kővön teljes szembenézetből látjuk. Testén csak egy ágyékkötőt visel fehér golycsból.

Csakhogy rá kell jönnünk, hogy ennek a monumentális léptékű istenembernek elsöprő erejű a szuggesztivitása. Fölfedezzük, hogy ez a Krisztus él, hogy ennek a holttestnek az aurájában ott van az élet. Főleg a megszenvedett, döbbenetes intenzitású arc van ennek a kézzel nem fogható kinyilatkoztatásnak a fókuszában. Hiszen egy halottból ilyen magához cövekelő delejes sugárzás nem tud kiáradni. Ezt a „hatást” a művész átlényegítő képessége, azaz a zsenialitása teremti meg, és így a brutális nyersséggel és minden lírai ellágyulás nélkül megfestett „Halott Krisztus” művészi igazságában isteni kisugárzás hordozójává válhatott.

Lehet, hogy ez a Krisztus nem készít bennünket arra, hogy „térdet hajtsunk előtte”, mert itt más történik. Manet halott Krisztusa magához húz, magába szív bennünket; minden „vakmerő realizmusa” mellett olyan látomás, amelytől nem szabadulhatunk.

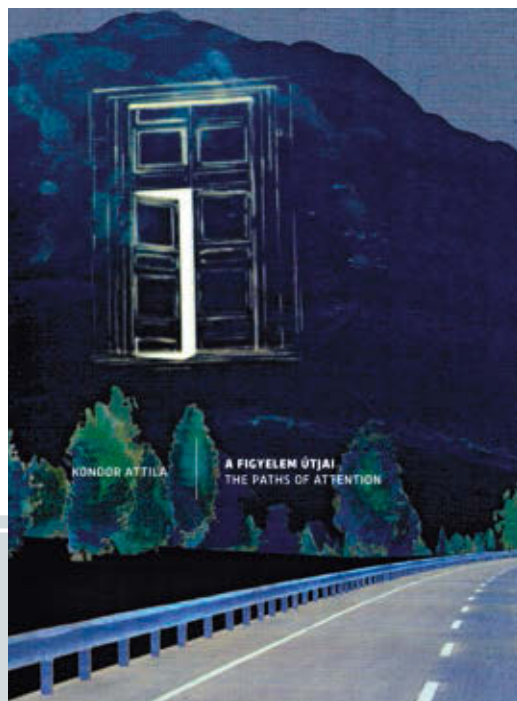


ÉDOUARD MANET: *A halott Krisztus és az angyalok* (részlet), 1864, olaj, vászon, 179,4×149,9 cm

Szembetűnő, hogy ez a test nem légies, hanem súlyos: erősnek és szépnek van megfestve; Manet az alkotói szabadságtól vezetettve ilyennek ábrázolja. A János evangéliumából ismert két angyal mögötte a sírbolt sötétjéből világlik elő; egyikük Krisztus jobbán a mozgás lendületétől szélfúttá ruhában szinte átöleli a halottat, miközben az egyik kezével a fejét támasztja meg, a másikkal a karjánál fogva tartja. Hatalmas kék szárnyai a kép szélébe csapódnak. Krisztus bal oldalán a másik angyal melankolikus passzivitással a kezébe támasztja a fejét; mindketten túlvilági üzenethozók, és egyúttal az örömhír fénylő szépségétől átitatva úgy fogják közre a halottat, mint akiknek itt van a helyük. Krisztus fényben fürdő, világító teste fölött – amelynek fényvel való telítettségét az alatta hullámozó szürke sávokkal redőzött golycs fehérsége nem hogy tompítaná, de rafinált festőiséggel továbberősíti – drámai kontrasztban jelenik meg a feje, mozdulatlan, fennakadt szemmel a barnába mélyülő tónus sötét „árnyékában”. Igen, ez a lény halott.

Jegyzet

- 1 Török Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979, 10.
- 2 A Friedrichől írott könyvek többsége idézi, például Beke László: *Caspar David Friedrich*, Corvina, 1986, 117.
- 3 Beke, i. m. 92.
- 4 Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői*. Paulus Hungarus – Kairosz, 2002, 44. A bevezetést írta Buji Ferenc.
- 5 Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Corvina Kiadó, 1988, 48.
- 6 Adolph Tabarant francia újságíró és művészettörténész, aki két könyvet publikált Manet-ről: *Manet, Histoire catalographique*, 1931; *Manet et son oeuvre*, Gallimard, 1947.
- 7 Tabarant, 1947. 80.
- 8 Edgar Wind: *Művészet és anarchia*. Corvina Kiadó, 1990, 96.
- 9 Wind, i. m. 19.
- 10 *Manet, 1832–1883*. Galeries et nationales du Grand Palais, Paris, 1982, 201.
- 11 i. m. 19.
- 12 Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai*. Corvina Kiadó, 1974, 185.



Metafizikus festészet 2.0.1.7.

Kondor Attila: A figyelem útjai

LÁSZLÓ LAURA

2017, 126 oldal

„Az angyal és Szűz Mária között ugyanis nincs semmi más, csak fehérség, fehér festék (...), az isteni lényeg, az isteni szubsztancia. (...) Másrészt egy olyan tudatos festői technológia (...), amelynek célja éppen az elmélkedés, a kontempláció ösztönzése”.¹ Amikor Raffaello egyik figurájáról habozás nélkül „kontemplatív áhítatot” olvasott le egy elemző, úgy tűnt, ilyesmi csak egy művészettörténésznek juthat az eszébe. Azóta persze a kezünkbe kerülhetett Kondor Attila némrég megjelent katalógusa, melyhez Hornyik Sándor írt támpontokat nyújtó, kontextust teremtő bevezetőt. A fenti sorokat is ő parafrázálja Georges Didi-Huberman nyomán, közelebb hozva az olvasóhoz a művész talán legfontosabb eljárását, az elmélkedő, a képet szinte olvasó befogadó „kitermelését”.

A figyelem útjai megjelölés, éppen az önnön befogadói attitűdjét tudatosan megfigyelő, a kép előtt állás belső folyamatára reflektáló nézőre (látóra?) utal. Ennyiben tehát posztmodernnek

mondható. Másfelől viszont egészen archaikus, mélyen konzervatív és rendkívül elvont művészet ez, nagy kezdőbetűvel írt Abszolútummal és Magánvalóval, s csakis a lét értelmére irányuló kérdésekkel. Kondor egyetlen ecsetvonást sem bíz a véletlenre, mindennek megvan a maga mélyebb jelentése és filozófiai igényű megalapozása, holott szándéka szerint a képeknek végső soron önjárónak kell lenniük. Nos, valóban „járnak” vagy legalábbis mozognak, hála a legfrissebb animációsfilm-technikának, ám Kondor leszögezi, hogy e technikával a „tudati mozgásokra”, s egyáltalán, arra az időfaktorra kíván reflektálni, amely egy mű létrehozását és befogadását jellemzi.

A művész, úgy tűnik, az ellen küzd, hogy egy festményben csak a „végeredményt” lássuk: a jelek szerint a „passzív látást” ugyanis abból eredezteti, hogy az „állókép” elfedi önnön eredetét és idősrítmeny jellegét. Erről eszünkbe juthatna itt a Kondor által is idézett Edgar Allan Poe, pontosabban az az

inkább humoros, mintsem komolyan vehető megjegyzés, miszerint, „ha egy irodalmi mű hosszabb, hogyszem egy ülésre el lehetne olvasni, számolnunk kell avval, hogy a benyomás egységéből származó rendkívül fontos hatást elveszítjük – mert ha már két ülés kell hozzá, a világ ügyei közbetolulnak, s egyszerre vége mindennek, ami kerek teljességre emlékeztetne.”² A két (vagy inkább sok) „ülés” itt persze a festmény létrehozásának folyamatára utal, és Kondor tulajdonképpen jól vagy jogosan érzi, hogy az a rengeteg kőszabony benyomás és hatás, amely „betolul” két alkotómunkával eltöltött periódus közé, végül valahogyan nem jelenik meg.

De hogyan is jelenhetne meg minden? Hogyan jelenhetnének meg a képen a kognitív processzusok, hogyan lehet testet adni a fogalmaknak? Úgy tűnik, animációval. Az animáció ugyanis, tudjuk meg Kondortól, „új műalkotást hoz létre, ami áttetszőbbé teheti a lét megismerése felé áramló tudatfolyamot”.³ Az állítás tartalmi része előtt itt kell

foglalkozunk a médiummal: végtére is egy könyvet tartunk a kezünkben, amely igényes, magyar és angol nyelvű, nagy alakú, keményfedelees kiadvány színes képekkel, tanulmányokkal és a vonatkozó kiállítások falszövegeivel. Ez ugyan ideális közeg a művész teoretikus beállítottságának kibontakoztatására, csak éppen a „megmozgatott” képek maradnak mozdulatlanok – pontosabban az animált és zenével kísért festményeket kimerevített részletek, a talán fontosabbnak ítélt pillanatképek „helyettesítik”. Ami már önmagában is érdekes, jobban mondva paradox, mivel szinte azt sugallja, hogy mozgatás „nélkül” is „megállnak” az egyébként lélegzetelállítóan jól rajzoló és erős képi világú Kondor művei.

A csatolt DVD is csak utólag segíthet annak tisztázásában, hogy a „festményanimáció” alatt mit is értsünk, holott a kísérőszövegek maguk is elismerik, hogy itt egy új műfajról van szó. Ám amikor világossá válik, hogy itt az animáció hatására olykor a

napkoronghoz vagy a hegyekhez kerülünk „közelebb”, vagy éppen országutak, panelek, reneszánsz könyvtárak és kertek „rajzolódnak ki” fokozatosan a vásznon, valahogyan minden metafizikus nyugalom, ami a humanizmushoz, de a novecento művészetéhez is hozzákapcsolja Kondor stílusát, profanizálódik. Ez a vezérlőelvként választott kontemplációt is „veszélybe sodorja”, amely alapvetően „csöndben”, mozdulatlanul, az idő zárványában alakul ki. Így miközben megidéződhet Giorgio de Chirico szelleme, az nyomban zárójelzőzhető is, továbbá az is kérdés marad, hogy „aktívabb” lesz-e mindentől a befogadói pillantás. Az animáció kapcsán eközben a könyv visszatérő motívuma lesz az „életre keltés” kifejezés, melyet a szó latin jelentése (animus = lélek) is alátámasztani látszik.

Talán emlékezünk még a *Van Gogh Álmai* című 3D-s kiállításra 2013-ból, melyet szintén az a remény táplált, hogy bármit „életre kelthet” a digitális technika, pusztán azért, mert szemüveggel

nézve a napraforgók szirmai „vibrálni” kezdenek. Tudatos ars poeticája is arról tanúskodik, hogy Kondor világa ennél jóval összetettebb, ám mindenképpen érdemes óvatosan kezelni a technika feltétlenségébe vetett hitet, azaz a „humanizmust” teljességgel kivetíteni egy humanizmus nélküli „hordozóra” vagy éppen eljárásra. A projekt persze nagyszerűen működhet a fogyasztói társadalom kritikájaként, így a Metafizikus festészet elnevezésű, 2.0.1.7. verziószámú képzeletbeli animációs program egy fontos küldetést mindenképpen beteljesíthet.

Jegyzet

- 1 Kondor Attila: *A figyelem útjai*. / The Paths of Attention. 2017, 20.
- 2 Edgar Allan Poe: *A műalkotás filozófiája* (ford. Babits Mihály). <http://mek.oszk.hu/00400/00464/00464.htm#1>
- 3 Kondor Attila: i. m. 64.

Olvasói levél

Saját emlékművek

„A történelem és az egyéni emlékezet, az emlékműszobrászat és a kortárs művészet kapcsolata persze a németországinál közelebbi vizsgálódási lehetőség is kínál a számára. Így született meg a félreérthetetlenül prostituáltra utaló textilfigura és a neopálmaág ötvözéséből a saját emlékműve, amely arra a különös átalakulási folyamatra – illetve a mögüle hiányzó szellemi, morális tartásra – utalt, amelynek során a Horthy-féle repülő emlékműből felszabadulási emlékmű lett a Gellért-hegyen” – fogalmazza meg sommás megállapítását a Hérics Nándor szegedi kiállítását ismertető *Fénydaráló* című, az Új Művészet 2018. márciusi számában közreadott eszmefuttatásában P. Szabó Ernő. Nos, a Gellért-hegyen álló, Kisfaludi Strobl Zsigmond szobrászművész által (szovjet katonaművészek közreműködésével) megformált Felszabadulási (vagy Szovjet hősi) Emlékmű kapcsán ebben az összefüggésben nem hivatkozhatunk „hiányzó szellemi, morális tartásra” – és így a Hérics-mű értelmezése is érvénytelenné válik –, mert ez az emlékmű nem az az emlékmű. A két, egymástól független, a tervben maradt Horthy- és a megvalósult Felszabadulási Emlékmű összefüggő történetével kapcsolatos, városi szöbeszédre alapozott művészeti legenda szakirodalmi szinten már többször megcáfoltatott, és ezért meglehetősen furcsa, hogy a művészeti szaklap ismét a megalapozatlan pletykának ad hitelt, illetve téves feltevésekre hivatkozva fogalmaz meg állításokat. Pótó János *Az emlékeztetés helyei* című, az Osiris Kiadó gondozásában 2003-ban megjelent könyvében önálló fejezetet szentel a két emlékmű kapcsolatát cáfoló eszmefuttatásnak (Legenda és valóság: a Gellért-hegyi szovjet emlékmű, 126–139. oldal), illetve ecseteli a legenda megszületésének körülményeit, és erre a történeti okfejtésre hivatkozik Kostyál László is a 2014-ben Zalaegerszegen napvilágot látott Kisfaludi Strobl-monográfiájában: „A szerző ugyanitt logikus, kronológiai érvekkel is alátámasztja a formai alapon egyébként is egyértelmű cáfolatát annak a hamis állításnak, mely szerint a felszabadulási emlékmű Géniusza eredetileg a Horthy István-emlékműre készült volna.” (117. oldal)

Wehner Tibor



Magyarósi Éva, az UniCredit Bank első díjazottja

Az UniCredit Bank először adta át a Korszakalkotók-díjat

Idén először, három kategóriában – vizuális művészet, gasztronómia és előadó művészet – hirdették meg az UniCredit Bank három-hárommillió forintos támogatással járó, *Korszakalkotók* elnevezésű mecénás-programjának díját. A vizuális művészet kategóriában Magyarósi Éva animációs rendező, képzőművész kapta az elismerést – ugyanezért a díjért Puklus Péter fotográfus, képzőművész és Szalay Péter szobrász közül választhattak a szavazók. A másik két kategóriában Losonci Bálint borász és Villányi Dániel zongoraművész vehette át a díjat.

Id. Markó Károly: *Halászosok*, 1851, olaj, vászon

Dél-Amerikában a Szépművészeti Múzeum anyaga

Idén új állomáson mutatkozik be a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria anyagából válogatott kiállítás. A nagyszerű londoni, római, párizsi, milánói és madridi kiállítások után a gyűjtemény most a dél-amerikai kontinensen, Buenos Airesben, az Argentin Szépművészeti Múzeumban látható egészen július végéig. A *Mesterművek a reneszánsztól a romantikáig* című tárlaton 58 mű szerepel, köztük nyolc magyar művész, Mányoki Ádám, Bogdány Jakab, Borsos József, Donát János, id. Markó Károly, Barabás Miklós, Kovács Mihály és Brocky Károly egy-egy alkotása.



A Rio de Janeiro-i Modern Művészetek Múzeumának épülete

Banksy új festményt leplezett le New Yorkban

A rejtőzködő brit utcaművész egy új, 20 méter magas, politikai tartalmú graffitit készített New Yorkban. A festmény Zehra Dogan török művészt és újságíróat ábrázolja rács mögött, a kezében lévő rács egy ceruzát formáz, a kép mellett pedig egy felirat található, amely a művész szabadon bocsátására szólít fel. Dogant majdnem három év börtönbüntetésre ítélték egy Nuszajbin város romjait ábrázoló festménye miatt, mely egy újságban jelent meg, és amelyet most Banksy képe fölé ki is vetítettek. A Bowery és Houston utca sarkán található falat korábban, 1982-ben már Keith Haring festménye is díszítette.

Egy brazil múzeum eladná Pollock-festményét

A Rio de Janeiro-i Modern Művészetek Múzeuma (MAM) financiai okokra hivatkozva eladásra bocsátaná Jackson Pollock 1950-ben készült *No. 16* című festményét. Brazília egyetlen nyilvánosan látható Pollock-művét még 1954-ben Nelson Rockefeller ajándékozta a MAM-nak, most 25 millió dollár vételárra (6,3 milliárd forintra) számít az intézmény. A MAM-nak jelenleg 450 ezer dolláros tartozása van, az eladásból remélt a pénzből akár három évre is biztosítani tudnák az intézmény működését.



Fotó: Tony Centicola, HUNGART © 2018



Részlet a kiállításból, a Római Magyar Akadémia Galériája

Nagy sikerrel nyílt meg Rómában Az első lépések című kiállítás

Március közepén nyílt meg a Római Magyar Akadémia Galériájában az akadémia első ösztöndíjasainak kiállítása. Az 1927-ben indult ösztöndíj-program 90 éves ünnepi programsorozatának keretében megrendezésre kerülő tárlat a Római Iskola néven ismertté vált törekvéseket mutatja be közel 80 olyan művön keresztül, melynek nagy része Rómában készült. *Az első lépések – I primi passi* című tárlaton többek között Aba-Novák Vilmos, Molnár C. Pál, Pátzay Pál és Szőnyi István műveivel találkozhatunk április közepéig a Falconieri-palotában.



A Goldsmiths Centre for Contemporary Art tervezett épülete

Új kortárs kiállítóhely nyílik Londonban

Idén szeptemberre tervezik az új kortárs művészeti központ, a Goldsmiths Center átadását Dél-Londonban. A közel 1000 négyzetméteres kiállítóhely a 2015-ben Turner-díjat nyert Assemble, londoni székhelyű építész-művész kollektíva tervei alapján egy volt viktoriánus kori nyilvános fürdő épületéből lesz kialakítva. A galéria első kiállításait az argentin származású Mika Rottenbergnek, Alexis Hunter feminista képzőművésznek és a második világháború utáni chicagói imagistáknak szentelik. Sarah McCrory, az intézmény igazgatója elmondta, hogy azon felül, hogy gyorsan cserélődő és mozgalmas kiállításokkal és programokkal próbálnak kitűnni a londoni kiállítóhelyek közül, elsődleges szempontjuk az egyetemekkel való együttműködés lesz.



Le Nain testvérek: *A gyermek Jézus hódolata a kereszt előtt*, olaj, vászon, 72x59 cm

Kalapács alá kerül a Le Nain testvérek előkerült festménye

A Franciaországban felbukkant *A gyermek Jézus hódolata a kereszt előtt* című festmény a tervek szerint júniusban a Loire-völgyi Château d'Artigny-ban kerül kalapács alá. A mű a becslések szerint könnyen egyéni aukciós rekordot dönthet, az eladási árát három és ötmillió euró között várják, azaz háromszor magasabb áron kelhet el, mint a múlt hónapban eladott *Szent Jeromos* című kép. A festők művészténeke tavaly szentelt önálló kiállítást a Louvre-Lens, akkor a 77 ismert képből 55 volt látható.



Moholy-Nagy László: *G4 Kompozíció*, 1926, lavírozott tus, piros galalit, papír, 40x49,8 cm

Magyar avantgárd kiállítás Párizsban

Két párizsi galéria a Le Minotaure és az Alain Le Gaillard összefogásában, Passuth Krisztina közreműködésével nyílt kiállítás a berlini Sturm Galéria magyar művészeinek munkásságáról Párizsban. *A Magyar avantgárd (1913–1932)* címet viselő tárlat május 12-ig tekinthető meg. A közel 50 kiállított munkát, mely a Le Minotaure saját kollekcijából, budapesti galériák anyagából és kisebb magángyűjteményekből került ki, a tárlat után eladásra bocsátják.

Gesztusmottók

Mazalin Natália tárlata

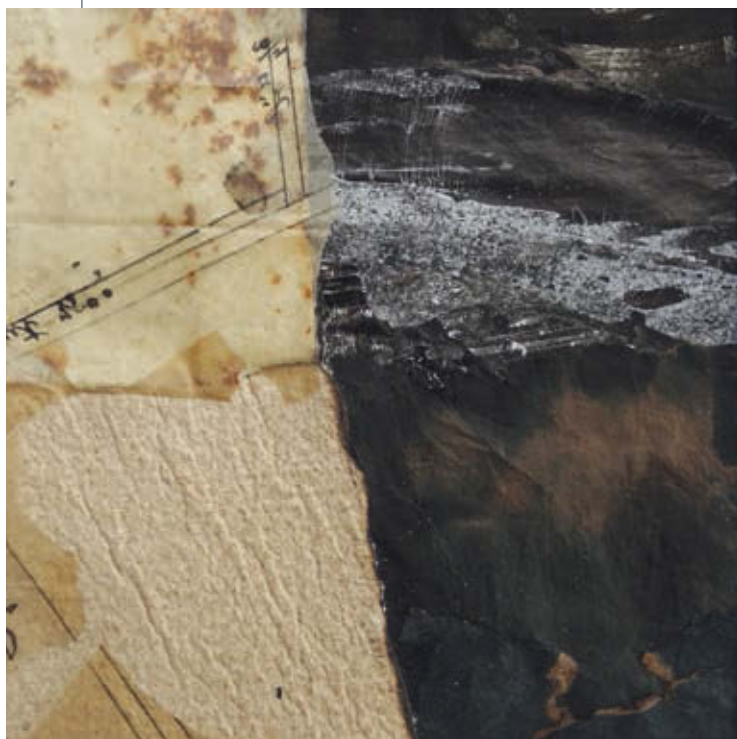
BALÁZS SÁNDOR

KMO Kispesti Munkásotthon Művelődési Ház, 2018. IV. 12-ig

Last minute

Mindannyian a gyermekkor restaurálhatatlan tengelyében állunk. Mazalin Natália a kijevei lakótelep kietlenségében, az üres telken felhalmozott mindenféle törmelék, lim-lom, kidobott kacatapróság idejében, amikor a gyermekkor kincsei piciny gödörbe menekítették, üveglaptakaró alá, mely fedte-védte őket, ám nem volt gátja a láthatóságnak. Így, együtt, mikor és milyen képet mutatnak, hogyan játszik velük a beszüremelő fény, s hogy miként változnak vagy egyáltalán, miként lehetséges lenniük? Tünetek, az elmúlással kacérkodó vagy annak szolgálatába szegődött testlátszatok, ahogyan *Átfedések* című tárlatának kollázsképein.

E művészet kerüli a figuralitást. Témátlan és dadogó, mint a felindulásból születő szó. Nincs nagy motívuma, vagy jelentős mondanivalója, csak a tárgyi-anyagi világot szóló hangja – már ami belőle még fennmaradt. A képi-plasztikai értékek a minimálisztika jegyében jönnek létre. Nincs modelljük, csak valamiféle önkényesen és hirtelen berendezett struktúrájuk. Az alkotói önkény teljes. Csak a volt, a van és leginkább az így van kifejezése megfellebbezhetetlen. Hogy mi minden szorult e művekbe? Talán csak öröm és játék. Valamiért, és igazán nem tudni miért: jó nézni mindezt.



MAZALIN NATÁLIA: *Cím nélkül*, 2018, kollázs, karton, 12×12 cm



MAZALIN NATÁLIA: *Cím nélkül*, 2018, kollázs, karton, 12×12 cm

A kézenfekvően olcsó pszichologizálás gondolatától távol: Mazalin Natália egész művészi tevékenysége a gyermekkor felkérésése, „újrarajzolása”. A gesztus a képzőművész legközvetlenebb megnyilatkozása. A forma- vagy figurakeresés előtt áll, és a komponálás olykor nehézkes aktusát is megelőzi. A gesztus mottóként tétovázik a mű peremén, kerülve minden szándékosságot – csak annak igényét tartja fenn, hogy valami mindig kimondhatatlan maradjon.

Paralellák

Diénes Attila műveiről

MULADI BRIGITTA

EMŰK, Sepsiszentgyörgy, 2018. IV. 6-ig

Diénes Attila, ismerve a múltat, a jelen vibrálásában él, sokféle szerepet vállal. Munkácsy-díjas szobrász, de művésztelepeken tanít is, fáradhatatlanul alkot, de közben tárgyakat is tervez. Munka közben nem veti el szenvedélyesen, spontán érkező impulzív késztetéseit, de keresi a rendszert, a szabályszerűségeket, a világot mozgató természeti törvényeket. Változik, és mégis szigorú esztétikai normákat követ. A geometriát, az organikus formákat és a klasszikus hagyományos mintázást egyaránt megtartotta eszköztárában, témái, valamint a felhasznált anyagai és formarendszerei is nagyon változatosak. Erre legjobb példa a több mint 20 köztéri szobra, amelyek között van Bolyai (és Euklidész) emlékének szentelt: a Marosvásárhelyen felállított *Hiperbolikus napórája* és a *Bolyai-portréja*. Habár a „matematika Kopernikuszáról” nem maradt ránk egyetlen hiteles portré sem, mégis vagy épp emiatt hálás téma megformálni az arcát.

Köztéri plasztikái között van a Hermann Ottó (zoológus, ornitológus, néprajzkutató) emlékére készült szobra, a *Garda*, egy hal, amelyről a sokoldalú természettudós rendkívül poétikusan készített leírást.

Noha Diénes kihangsúlyozza, hogy sohasem hitt az izmusok egyedulalmában, inkább a szabad gondolkodásban és az individualista alkotásban, mégis egy sajátos szabályrendszerben működő univerzalizmus bontakozik ki művészetéből. A tudomány és a filozófia közös vonásait abban látja, hogy azokat nem lehet csupán racionálisan vagy az érzékelés útján megragadni. A művészet minden formája kiváltságos helyzetben van, képes mindezeket vizualizálni.

Mint ahogy Marteen Doorman írja a *Romantikus rend* című kötetében, az ember továbbra is szenved a valóság megismerhetetlenségétől, tobzódik a képzelet és a tudomány, az idegen és a nagyon ismerős között, a pluralitás vonzásában, a tömör kifejezésekre áhítóva. Diénes Attila művészetét is ez a pluralitás határozza meg, egy személyben szobrász, enteriőrtervező, bútorasztalos, tájdízajner, kertész. Egyenlő súllyal vannak jelen munkáiban a hagyományos szobrászati formák, a gondosan megtervezett kompozíciók (*Hiperbolikus napóra*), a kreatív energiák alakította improvizációk (*Véletlen találkozások*, *Metafizikus csendélet*), a történeti utalások (*Szent István*), az ősi kultúrák emléke (*Totem*, *Sámáncsali*), a tudattalan mélységei (*Átlénygült formák*).

Marosvásárhelyi gyökerei némileg átalakítják a kortárs művészethez való viszonyát, a modernizmusból azt tartja meg, ami számára fontos, de használja a technika nyújtotta lehetőségeket is. A maradandóság szimbólumát, a követ formálja, de a természeti népek tárgyalakító kultúráját is tiszteletben tartja, vázlataihoz az emberiség ősi építőanyagát, az agyagot használja és a fa különleges szerepet kap nála. A fa használati tárgyként is élő anyagnak hat, a kiállításon olykor az eredetmondák szent fájaként, máskor antropomorf tulajdonságokkal felruházott élőlényként, megint máskor fizikai jelenségek szemléltető eszközeként jelenik meg. Diénes égre törő fallikus formáiban totemoszlopok, szellemek, istenek, égisz fák emléke sejlik fel, amelyek összekötik az égi és a földi világot, vagy egyszerűen csak, mint Buddha halhatatlan fügefája, meditációs helyek.



fény: Törő Attila

DIÉNES ATTILA: *Hiperbolikus napóra*, 2015, márvány, 61×130×70 cm

Diénes Attila nem kevesebbet szeretne, mint a szobrászatnak új értelmet adni – mint Bolyai, aki geometriájával megváltoztatta a térről való gondolkodást. „Bolyai János életműve nemcsak geometria, hanem filozófia is. A filozófia a mítosz ellenében azért jön létre, mert a ráció érzékektől mentes fogalmakban akarja megragadni a világot, hiszen a végtelent érzékek útján nem lehet megragadni. Bolyai szellemiségét leginkább művészi úton, saját geometriáját felhasználva lehet megérteni és megértetni. Erre a szobrászat a legalkalmasabb: a szobor mint a művészet, filozófia és mítosz határán születő, érzellemmel és rációval is feltöltött anyag foglalja el helyét az ember környezetében.”



Diénes Attila: *Tiszteletadás Eukleidésznek*, 2010, márvány, rozsdamentes acél, 42×54×23 cm

A következő számunk tartalmából

FERENCZY BÉNI

Kétfejű gyufa

Permanens forradalom

MAN RAY

A Sturm nagy művészei

VINCZEFFY LÁSZLÓ

BERKI VIOLA

Számunk szerzői

BÁN ANDRÁS művészettörténész,
a Múcsarnok vezető kurátora

NÁTYI RÓBERT művészettörténész,
a szegedi REÖK-palota vezetője

BALAJTHY BOGLÁRKA egyetemi hallgató (ELTE-BTK)

BALÁZS SÁNDOR művészeti író

KOVÁCS ÁGNES művészettörténész

LÁSZLÓ LAURA esztéta, PhD-hallgató (ELTE-BTK)

MULADI BRIGITTA művészettörténész,
kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum
munkatársa

NEMES Z. MÁRIÓ költő, kritikus, esztéta

RUZSA GYÖRGY művészettörténész,
az ELTE professor emeritusa

SÍPOS LÁSZLÓ művészettörténész,
a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

SZABADI JUDIT művészettörténész

WEHNER TIBOR művészettörténész

Kiadja **ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY**
Vezető szerkesztők **PATAKI GÁBOR** pataki.gabor@ujmuveszet.hu
P. SZABÓ ERNŐ p.szabo.erno@ujmuveszet.hu
Olvasószerkesztő **RUDOLF ANICA** Ajánló rovat, a művészeti élet aktuális
eseményei rudolf.anica@ujmuveszet.hu
Rovatszerkesztő **LÓSKA LAJOS** Kortárs magyar képzőművészet:
festészet, szobrászat, grafika, műfaji seregszemlék
loska.lajos@ujmuveszet.hu
Főmunkatárs **MULADI BRIGITTA** muladi.brigitta@ujmuveszet.hu
Munkatárs **EGED DALMA** eged.dalma@ujmuveszet.hu
Fotó **BERÉNYI ZSUZSA** berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu
Szerkesztőségi titkár **KÖRMENDI KRISZTINA** info@ujmuveszet.hu
Lapterv **KORONCZI ÉNDRE** koroncz@koroncz.hu
Nyomdai munka **PHARMA PRESS NYOMDAIPARI KFT.**
Felelős vezető **FABÓK DÁVID**
Szerkesztőség 1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 2.
+36 1 341 5598
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: **765 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
Alapító főszerkesztő: **SINKOVITS PÉTER**
Tisztelt Szerzők!
Az Új Művészet 2013-tól csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében
tudja kifizetni a cikkeikért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük!

Támogató



Budapesti
Tavaszi
Fesztivál

18

március 30.
– április 22.

A Budapesti Tavaszi Fesztivállal közös program.

Budapest ArtWeek

2018 ÁPRILIS 17–22

MINDEN AMI KÉPZŐMŰVÉSZET ALL THAT'S VISUAL ART

1

jegy
ticket

6

nap
days

60

helyszín
venues

120

program
programmes

PARTNEREK



Bemutatjuk a Mazda CX-5-öt,
melyet az ön igényeire
szabva terveztünk.

Az egyedülálló KODO design és
a SKYACTIV technológia együttes
megjelenése páratlan összhangot
teremt az autó és vezetője
között. Ezt mi úgy hívjuk,
Jinba Ittai.
Ez a Mazda módszere.

DRIVE TOGETHER

人馬一体



ZOOM-ZOOM

Kombinált üzemanyag-fogyasztás: 5,0 - 7,1 l/100km, CO₂-kibocsátás: 132 - 162 g/km.
Az ajánlat nem teljes körű, nem minősül ajánlattételnek.
A részletekről érdeklődjön márkakereskedéseinkben!



MAZDA