

ÚJ MŰVÉSZET

ujmuveszet.hu

május 2018 | 5



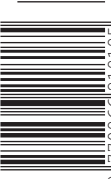
**Egykorvult úttörők:
Kupka, Man Ray,
a Sturm magyarjai**

**Változatok szobrokra
Ferenczy Bénitől Csörgő Attiláig**

**Interjú Zólyom Franciskával
a közösségek művészetéről**

Banksy Berlinben

765 Ft



nka

BÁRDOSI
JÓZSEF

Évek és képek

ELHALLGATOTT ÉS MELLŐZÖTT REALISTA MAGYAR FESTÉSZET
AZ 1960-AS ÉVEKTŐL!

Konkoly Gyula, Lakner László, Méhes László, Fehér László, Szentjóby Tamás, Csernus Tibor és mások...



A KÖNYV KAPHATÓ

az **Írók Boltjában**

(1065 Budapest, Andrásy út 45.)

és a **Fókusz Könyváruházban**

(1072 Budapest, Rákóczi út 14.)

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

minden, ami művészet
mma.hu
mmakiado.hu

MMA
KIADÓ

ÚJMűvészet

május 2018

A borító **Csörgő ATTILA** *Eltérítés 3* (2018, fotó, archív pigmentprint, 60×40 cm) című munkájának felhasználásával készült, amely 2018. V. 12-ig látható a Glassyard Galériában.



© a művész, a Glassyard és a Galéria, Gregor Podnar fotóiból

Úttörőcsapatok

Az absztrakció úttörője

František Kupka országokon innen és túl **4**
PASSUTH KRISZTINA

Vihar Párizsban

A Sturm magyarjai **10**
BARKI GERGELY

Nyugmozgás siethez indul sietben ablak

Man Ray életmű-kiállítása **14**
RÓZSA T. ENDRE

Térkövek

A lét méltóságát teljes elfogadása

Ferenczy Béni- emlékkiállítás **18**
P. SZABÓ ERNŐ

Festett, ácsolt szobrok

Tornay Endre András plasztikáiról **22**
LÓSKA LAJOS

Iskolapéldák

Tavaszi Tárlat **24**
P. SZABÓ ERNŐ

A hiány teljességgé mutalódik

Beszélgetés Keresztes Zsófiával
prágai kiállítása kapcsán **27**
SIRBIK ATTILA

Művészet mint szimuláció

Csörgő Attila kiállítása **30**
SINKÓ ISTVÁN

Üzenőfalak

Közösségek, közös kultúra és a globális üzenetek

Beszélgetés Zólyom Franciskával **32**
SOMOGYI ZSÓFIA

Függőbeszéd a varázsló nappalijában

Budapest Art Week – Szuszpenziók **36**
VASS NORBERT

Kijárat az ajándékboldon át

The Art of Banksy **38**
SÍPO S LÁSZLÓ

Élet, út

Egy különös élet

Interjú Bojár Iván Andrással **40**
MULADI BRIGITTA

Körkép

Tiltott absztraktok

Válogatás a Zuglói kör tagjainak műveiből **44**
KASZÁS GÁBOR

Mesés képek

Berki Viola kiállítása **46**
LÓSKA LAJOS

Fénytörések

Vinczeffy László kiállítása **50**
NOVOTNY TIHAMÉR

Olvasó

Az idő- és időszerű képek

Bárdosi József: Évek és képek.
Történelem és/vagy esztétikum 1960–2010 **54**
BALÁZS SÁNDOR

80 év

Szűcs György:
Esteli beszélgetések Murádin Jenővel **55**
FARKAS ZSUZSA

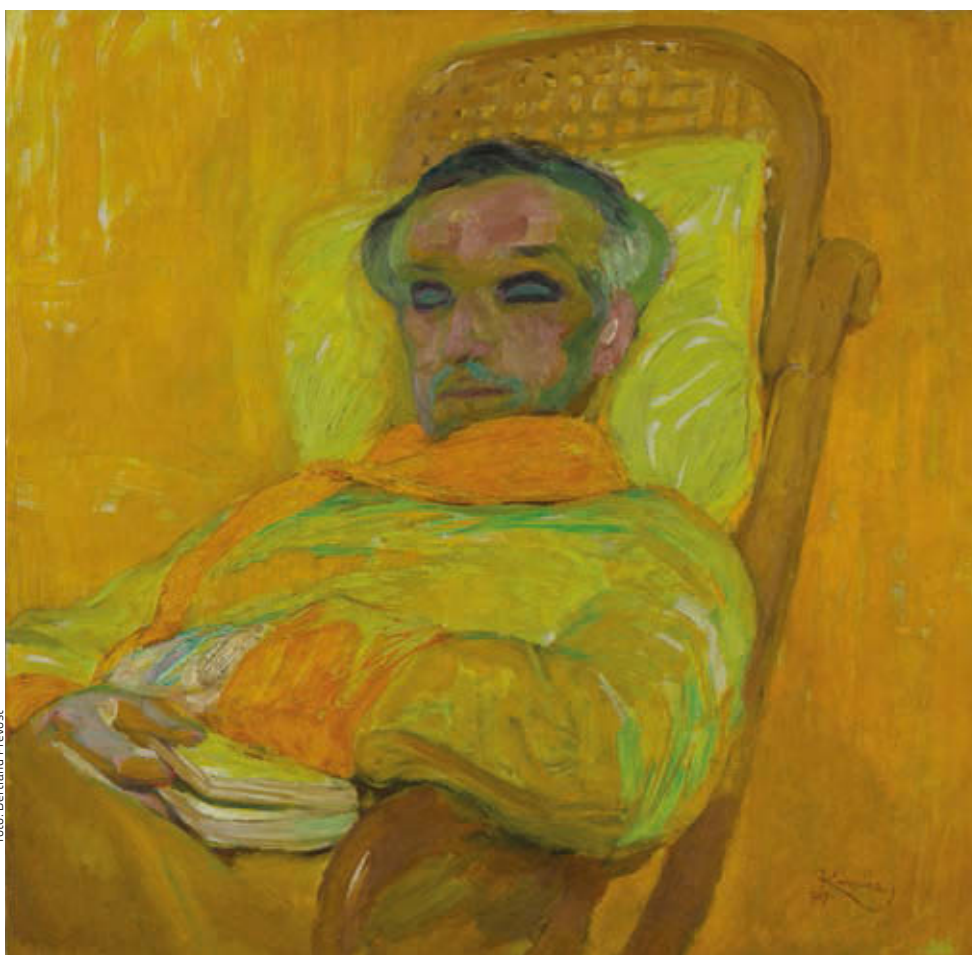
Olvasói levél

57

FRANTIŠEK KUPKA:

Az új színskála, 1907,
olaj, vászon, 79×79 cm

Centre Pompidou, Párizs,
Eugénie Kupka ajándéka
HUNGART © 2018



fotó: Bertrand Prévost

Monumentális szobrok a városban

Dumitru Șerban
kiállítása

m21 Galéria, Pécs, 2018. május 20-ig

Arad és Pécs immár tízéves testvérvárosi együttműködésének keretén belül Pécsen is bemutatják Dumitru Șerban aradi szobrászművész monumentális alkotásait. A május 20-ig látható *Szobrok a városban* című tárlaton a művész mintegy 30 éves alkotói pályafutásának kiemelkedő darabjaiból közel 20 művet tár a nagyközönség elé a Zsolnay Kulturális Negyed m21 Galériájában. A román kulturális élet egyik legismertebb művészeként nyilvántartott szobrász Pécsen bemutatásra kerülő nagy volumenű alkotásait a világ több nagyvárosának közterein láthattuk már, például Németországban, Libanonban, Franciaországban vagy Egyiptomban.

A pécsi kiállítás nagy térfogatú és kiterjedésű, különböző méretű darabjai lakonikusan és finoman utalnak a város témáira. Constantin Prut kritikus meglátásában Șerban most bemutatott alkotásaival a szobrászat és ezen túl a művészet jelenkori társadalmi szerepét feszegeti, ugyanakkor a szobrászat régi, antropocentrikus eszményébe vetett töretlen bizalmát fejezi ki.



Fotó: Tóth László

Kiállítási enteriőrben **DUMITRU ȘERBAN** *Szent András háza* (2014, tölgy, 219×120×60 cm) és *Megalopolis I–III*. (2009, tölgy, egyenként 260×260×260 cm) című művei

Két és fél dimenzió

Matzon Ákos kiállítása

Márványterem, Thury-vár, Várpalota, 2018. április 19. – június 10.

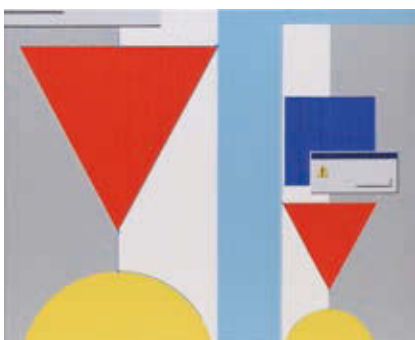
Meanwhile in Painting

Eközben a festészetben

Budapest Galéria, Lajos utcai kiállítóter, 2018. május 11. – június 3.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Kortárs Művészetelméleti és Kurátori Ismeretek mesterszakos hallgatóinak diplomaprojektje, a *Meanwhile in Painting* a kortárs magyar festészeti színtér aktuális kérdéseivel foglalkozik. Ennek egyik része a Budapest Galériában látható kiállítás, mely olyan Y generációs – úgynevezett „emerging” (feltörekvő) – festők és a festészet médiumára reflektáló művészek munkáit mutatja be, akiknek alkotói gyakorlatában meghatározó szerepet játszik a technológiai fejlődés, a hálózati kultúra terjedése és a posztdigitális vizualitás. A projekt másik részét képező interjúsorozatot online tekinthetik majd meg az érdeklődők, a kiállítás dokumentációja és a hozzá kapcsolódó szövegek mellett.

Kiállító művészek: Batykó Róbert, Keresztesi Botond, Kristóf Gábor, Nemes Márton, Sági Gyula, Süveges Rita, Szinyova Gergő, Tivadar Andrea.



BATYKÓ RÓBERT: *Transform*, 2017

Matzon Ákos képzőművészeti alkotómunkáját a konstruktív szellemiség, a nonfiguratív képépítés gondolatkörében végzi. Építész múltjának köszönhetően az építésre jellemző megközelítés, az építészeti szemlélet folyamatosan meghatározza pályáját: gondosan tervezi, előkészíti és építi műveit.

Egyértelműen kapcsolódik a magyar avantgárd hagyományokhoz, jellemző rá a kísérletező kedv, a kötött formákat felhasználó ökonómia és a belső alkotói függetlenség, szabadság. Ehhez a szemlélethez hozzátartozik a lényegre redukált formavilág, a minden tetszetőségtől mentes színvilág és a kis méretek esetében is érvényesülő monumentalitás.

Matzon művei szerkezetekről, vonalakról, anyagszerúségről, mértani formák rendezett konstruáltságáról szólnak. Feltette magának a kérdést, hogy mennyire érvényes önmagában az anyag, konstrukció, szerkesztettség, tiszta sík- és térbeli viszonylat? Életművében a kérdő hangsúly, a gondolat befejezetlensége vagy még inkább a kitarottsága a lényeges mozzanat.



MATZON ÁKOS: *Penelope százszer*, nemesacél vázkeret, tükör, szinterezett fémrács, favevelő, függő elemek, 250×120×150 cm

A szó hazudik – a szem soha

Lengyel fotó és film
a két világháború
között

Lengyel Intézet, Platán Galéria,
2018. május 30-ig

A kiállítás a két világháború közti lengyel fotóművészet bonyolultságát és belső ellentmondásait mutatja be. A válogatott munkák között megtalálhatjuk a legfontosabb, fotográfiával és filmmel kísérletező lengyel avantgárd művészek, többek között Janusz Maria Brzeski, Kazimierz Podsadecki és Stefan Themerson műveit, valamint az akkori Lengyelország négy legfontosabb művészeti központjához, Varsóhoz, Poznańhoz, Lwówhoz és Wilnóhoz kötődő művészek Tadeusz Maciejko, Stefan Jasiński, Tadeusz Cyprian, Franciszek Groer, Krystyna Gorazdowska és Janina Mierzecka alkotásait. A fotókiállítás filmekkel egészül ki, amelyek közül különös figyelmet érdekel Witold Romer hosszú időre elfelejtett *Víz* című mozija. A film 1937-ben született a Romer által szervezett Lwówi Filmklub keretében, és 1938-ban bemutatásra került a budapesti Amatőr Filmklubok Nemzetközi Versenyén, ahol III. díjat és érmet nyert a szkeccsfilm kategóriában.

Szem- fény- vesztések

Orosz István és
Polgár Botond
kiállítása

KOGART Galéria, Tihany,
2018. április 22. – július 1.

A *Szem-fény-vesztés* kiállítóinak az alkotásai olyan idézetek, amelyek eredetükön túlmutatva újjáélethetők. A megidézett látható és láthatatlan elemek egymást feltételezve adják a műalkotás egészét. Orosz István klasszikus alapokra épít, de mindig egy nem várt fordulattal a grafika médiumának lehetőségeit feszegeti. Az optika mechanizmusaira mutat rá, mely leginkább az anamorfózis műfajának felélesztésében nyilvánul meg, egyfajta értelmezési háromszöget teremtve a mű kettősége és nézője között.

Polgár Botond alkotásai – közös kulturális emlékeinkből táplálkozva – az emlékezet folyamatait követi le: alakjai csak annyira tűnnek elő, amennyire fel tudjuk azokat idézni és már eleve egyfajta felfedezésre váró történettől terheltek.

A kiállítás darabjai a szubjektív emlékezet leképzései, amelyek soha nem létezett memóriafoszlányokra támaszkodnak. Pszeidotöredékek ezek, amelyek végigfuttatva a tekintetet az ismerős vonalak mentén, nekiütköztetik pillanatunkat a műveket meghatározó hiánynak.

Három lecke

Cséfalvay András
videói

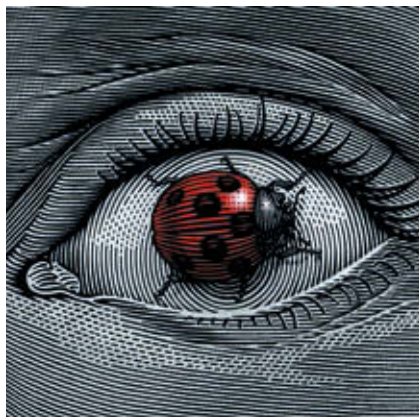
Óbudai Társaskör Galéria,
2018. április 24. – május 27.

Keresztes lovagok, gyorsuló testek és kivédhetetlen kisbolygók... Hogyan csalódott Bouillon Godfréd, és hol is van a mennyei Jeruzsálem? A firenzei Galileo szintén bátorságát vesztette, és benn ragad a kísérletben. A piaci spekulációk maguk teremtik a saját bukásukat. A kérdés az, mennyi önrendelkezése van egy-egy égitestnek...

A kiállításon három videomunka látható egy olyan környezetben, amelyben optimális fény- és hangviszonyok között, nyugalomban lehet a tartalomra összpontosítani. Mindhárom videó egy narratív, metaforikusan értelmezhető történelemferdítés (eposz), melyekben a céltévesztésről és az elesettségről beszél a művész. A kiállítóterem másik végén egy kutatóasztalon lehet a szöveggönyvbe bepillantani és egyéb, a videókkal kapcsolatos anyagokban böngészni.



fotó: Kovács Dávid



A kiállítás bejárata,
Lengyel Intézet / Platán Galéria

OROSZ ISTVÁN: *Szembogár*, 2007,
tuszrajz, akvarell, 30×40 cm

CSÉFALVAY ANDRÁS: *Godefroy de
Bouillon*, videostill, 2018



Az absztrakció úttörője

František Kupka országokon innen és túl

PASSUTH KRISZTINA

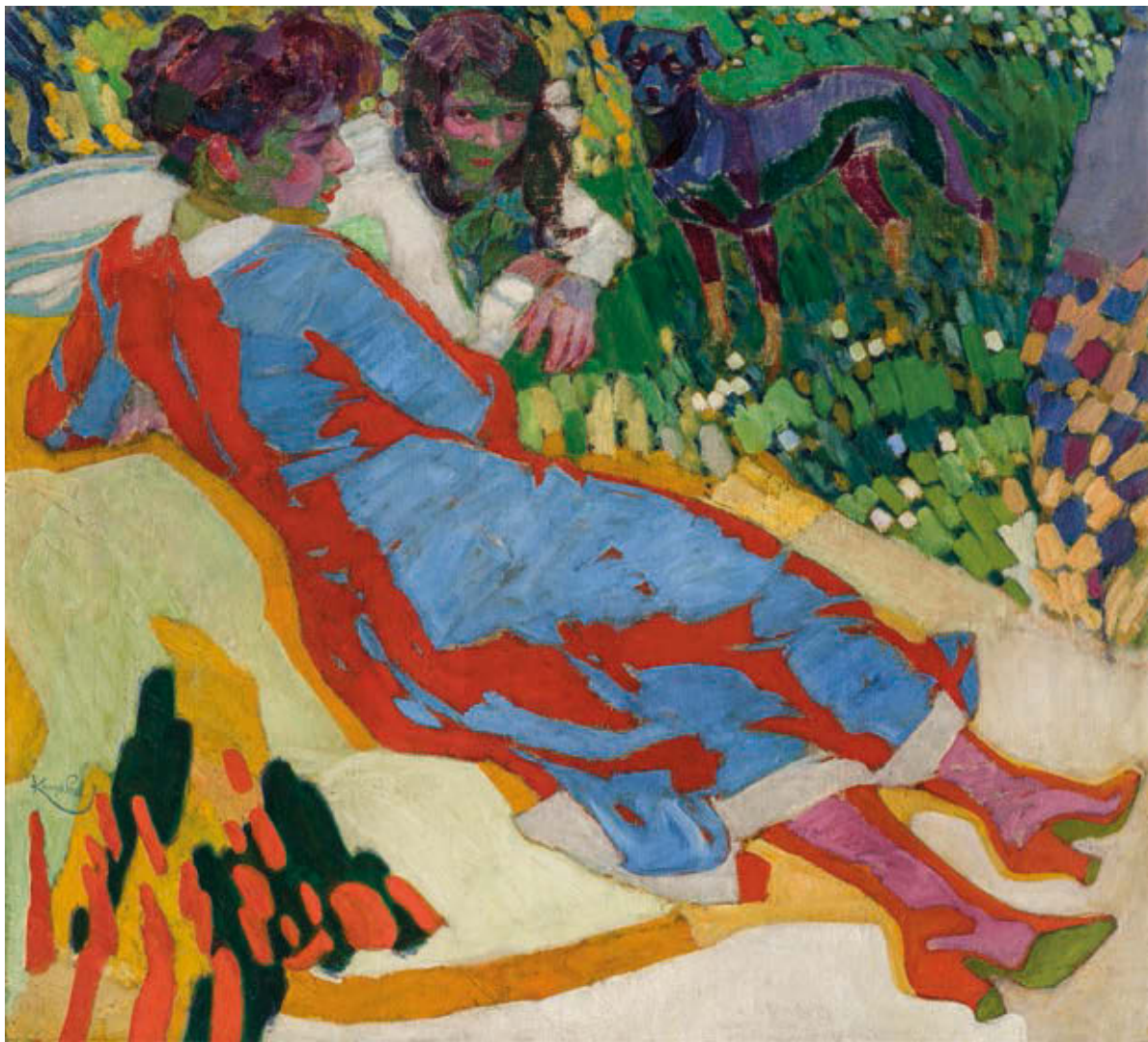
Grand Palais, Párizs, 2018. III. 21. – VII. 30.

Mint ahogy a kurátorok közül Brigitte Leal a katalógusban megjegyzi, František Kupkának utoljára ezelőtt 30 évvel (egész pontosan: 1989. november 22-én) nyílt nagyszabású, monografikus tárlata Párizsban, a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-ban (a Párizsi Városi Múzeumban). Ennek rendezésében többen vettek részt, így Markéta Theinhardt, aki a prágai Národní galerie-ből jött át erre a munkára, s aki most a Grand Palais nagy Kupka-kiállításának egyik kurátora (a második Brigitte Leal, a harmadik Pierre Brullé). Annak idején többek között azon lehetett izgulni, hogy

a prágai forradalmi hangulatban vajon elindulnak-e a képeket szállító kamionok, s megérkeznek-e épségben a francia fővárosba. Szerencsésen megjöttek, ugyanúgy, ahogy az amerikai magántulajdonból, Meda Mladek gyűjteményéből is (amely most a prágai Kampa Múzeumban található), de jöttek még a Centre Pompidou raktárából is, amely ugyan nem volt messze a Párizsi Városi Múzeumtól, de az állam és a város állandó vitájában Mme Pompidounak kellett meggyőznie a legfelsőbb illetékeseket, hogy az állam gyűjteményét – térítésmentesen s ideiglenesen – a főváros rendelkezésére bocsássák.

A Centre Pompidouban akkoriban jó, ha egy Kupka-képet fel lehetett fedezni az állandó kiállításon – s még a francia szakemberek sem igen tudták, hogy Kupka ki volt, s miért is kellene őt önálló tárlat keretében bemutatni. Holott Kupka életének nagy részét (1896-tól haláláig, 1957-ig) Franciaországban élte le, s nemcsak franciaországi festő lett, hanem 1914 körül francia hazafi is, aki megszakította sikeres festői tevékenységét, hogy az

Évtizedekig élt Párizsban, pontosabban Puteaux külvárosában feleségével, Ninivel, s valahogy mégsem lett igazán a párizsi kolónia tagja, nem is ismerték igazán. Nem volt kávéházi ember, s ebben eltért nemcsak a franciáktól, hanem az „École de Paris”, azaz a Párizsban élő külföldi művészek együttesétől is. Volt valami megosztó az egyéniségében, valami szokatlan, sehova be nem sorolható. A művészetkedvelők nem érezték igazán magukhoz tartozónak, nem terjedtek el róla anekdoták, nem került be az egykorú pletykakrónikákba.

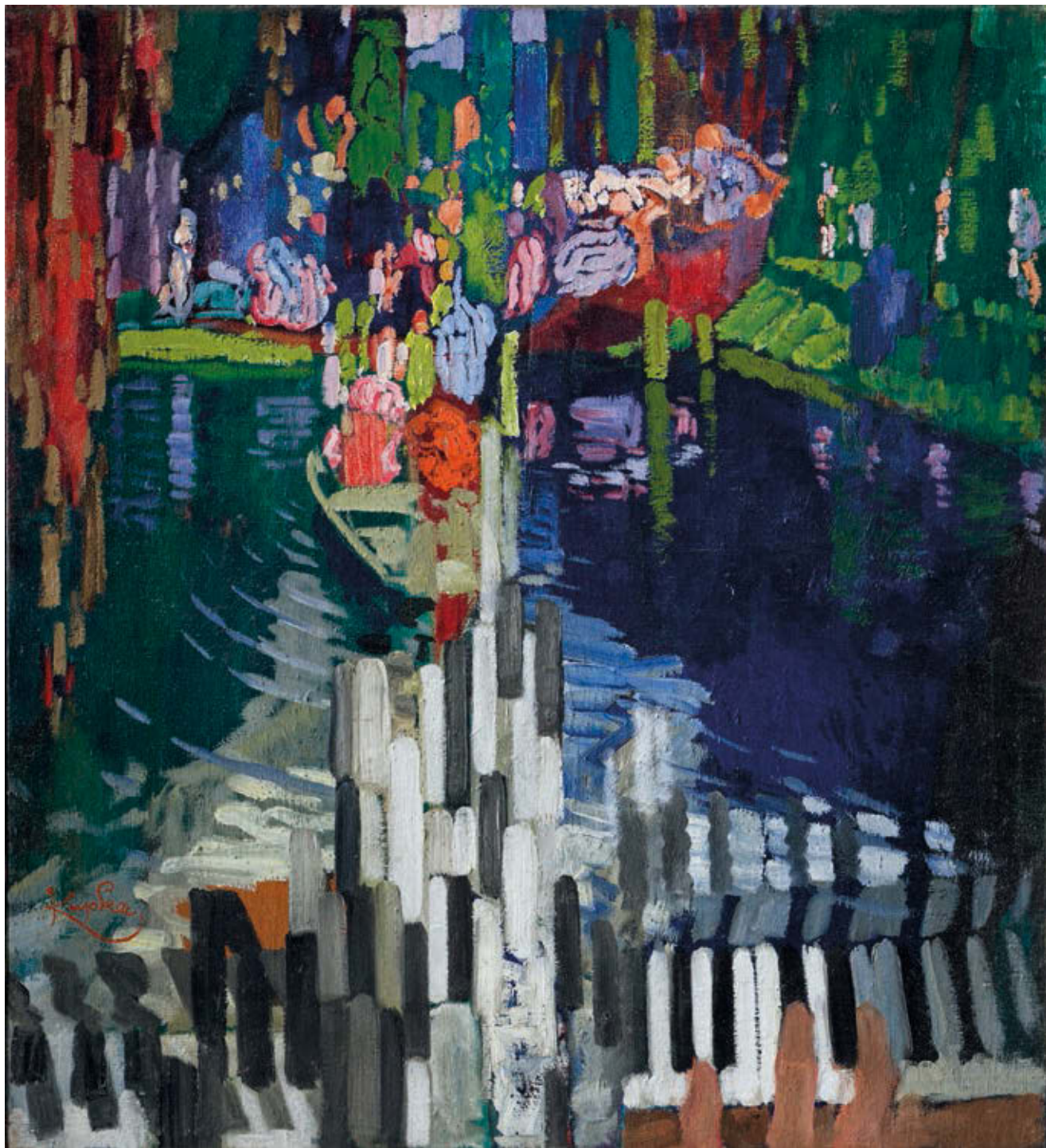


FRANTIŠEK KUPKA: *Családi kép*, 1910, olaj, vászon, 103×112 cm

Národní Galerie, Prága, vétel, 1946, HUNGART © 2018

Idegenlégió tagjaként, már negyvenes éveiben járva részt vehessen az első világháború csatáiban. Utána rövid ideig Prágában maradt, majd 1919-ben visszatért Párizsba, hogy immár leginkább csak saját művészetével és cseh tanítványainak oktatásával foglalkozzék. De valahogy ekkor is, akárcsak korábban, a párizsi művészeti, kritikusi körökön kívül maradt, annak ellenére, hogy részt vett egyes művészi csoportosulásokban, mint az orfistáké, kiállított a szalonokon (Salon des Indépendents, 1912; Salon d'Autonne 1912, 1913, majd később, a 30-as években az Abstraction-Créationban). Kupka nem kereste a társaságot, s viszonylag kevés művésszel alakított ki baráti kapcsolatot. Önállóan kutatott, új és új utakat fedezve fel.

Magányos volt, de ez számára feltehetően nem okozott problémát. A baráti kapcsolatokat szellemi kalandokkal, kutatásokkal, felfedezésekkel helyettesítette, s ebben túlmutatott legtöbb kortársán. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy – ritka kivételes pillanatoktól eltekintve – egyik legfőbb törekvése az volt, hogy szellemiségében, gondolataiban, elméleteiben, problémái felvetésében és megoldásában egyaránt francia legyen. Erre utalnak írásai is: a megszámlálhatatlanul sok, többnyire ceruzával írt feljegyzés, amelyeken művészeti nézeteit fejtette ki franciául. A nyelvet nem tudta teljes biztonsággal a magáévá tenni, ezért számtalanszor átírta s aztán részben átragasztotta az egyes fejezeteket, részleteket. Aki valaha kézbe vette ezeket a kollázszerűen egymásra montírozott papírtöredékeket, amelyeket Karl Flinker gyűjtő őrzött meg hosszú évtizedekig,



FRANTIŠEK KUPKA: *Zongorabillentyűk. A tő,* 1909, olaj, vászon, 79×72 cm
 Národní Galerie, Prága, adományozás, 1946, HUNGART © 2018

nehezen tudta elképzelni, hogy ezekből majd valóban összeáll egy könyv franciául, s olvashatóvá, követhetővé válik. Ez mégis megtörtént, az 1989-es kiállítás alkalmából Erika Abrams fordította le és szerkesztette egyetlen egységgé a gondolattöréseket, s így született meg franciául a *La Création dans les arts plastiques*, azaz a *Teremtés a képzőművészetben*, amelynek eredeti dátuma 1913 volt (s amelynek cseh változata is született később).

Kupka életében, alkotásaiban, stílustörékvéiseiben több látszólagos ellentmondás is megfigyelhető, több, mint szinte bármely más korabeli művésznél. S ha ezek az ellentmondások az idők múlásával végső

soron ki is egyenlítették egymást, mégis, alkotásainak együttesében ma is felfedezhetők, s a mostani, Grand Palais-beli kiállításon érzékelhetők. Mintha különböző személyiségek, különböző karakterek szólnának meg alkotásaiban – különösen a korai, leginkább meghatározó, párizsi időszakban, 1914 előtt.

A leginkább szembetűnő, hogy Kupka mennyiben volt – illetőleg részben maradt is – figuratív festő, s mennyiben lett nonfiguratív? S mi vitte el, hogyan jutott el a nonfiguratív felfogáshoz akkor, mikor azt még kevesen ismerték és gyakorolták Párizsban – sem a szalonokban, sem a műtermekben nem találkozhatott vele. Kupka festészetének változása, az 1911–1912 körüli években való kibontakozása nemcsak az ő személyes problémáját, hanem az egész absztrakt művészet születésének kérdését veti fel. Az ezt megelőző első nagy szemléletbeli változást a kubizmus születése jelentette 1907-ben, ugyancsak

Párizsban. De a kubizmus forradalma – így utólag – kisebb változásnak tűnik, mint a nonfiguratív művészet megszületése, ami alapjaiban kérdőjelezte meg a művészet további fejlődésének lehetőségét.

Kupka nagyon sokáig élt, s több mint hatvan évig alkotott. Talán ez is hozzásegítette őt ahhoz, hogy egyedül, elszigetelten találjon rá erre a valóban új szellemi tartalomra. Hosszú utat tett meg, számos kitérőt is, míg eljutott a „tiszta nonfiguratív” felfogáshoz, melynek legközelebb talán csak a zenében van megfelelője. Közben országból országba, városból városba költözött – többek közt Prágából Bécsbe –, végül még a századvég előtt, 1896-ban megérkezett Párizsba. Mindenütt megtanulta a nyelvet, a sajátos kultúrát, megismerkedett a szimbolista törekvésekkel, a spiritizmussal, nemcsak

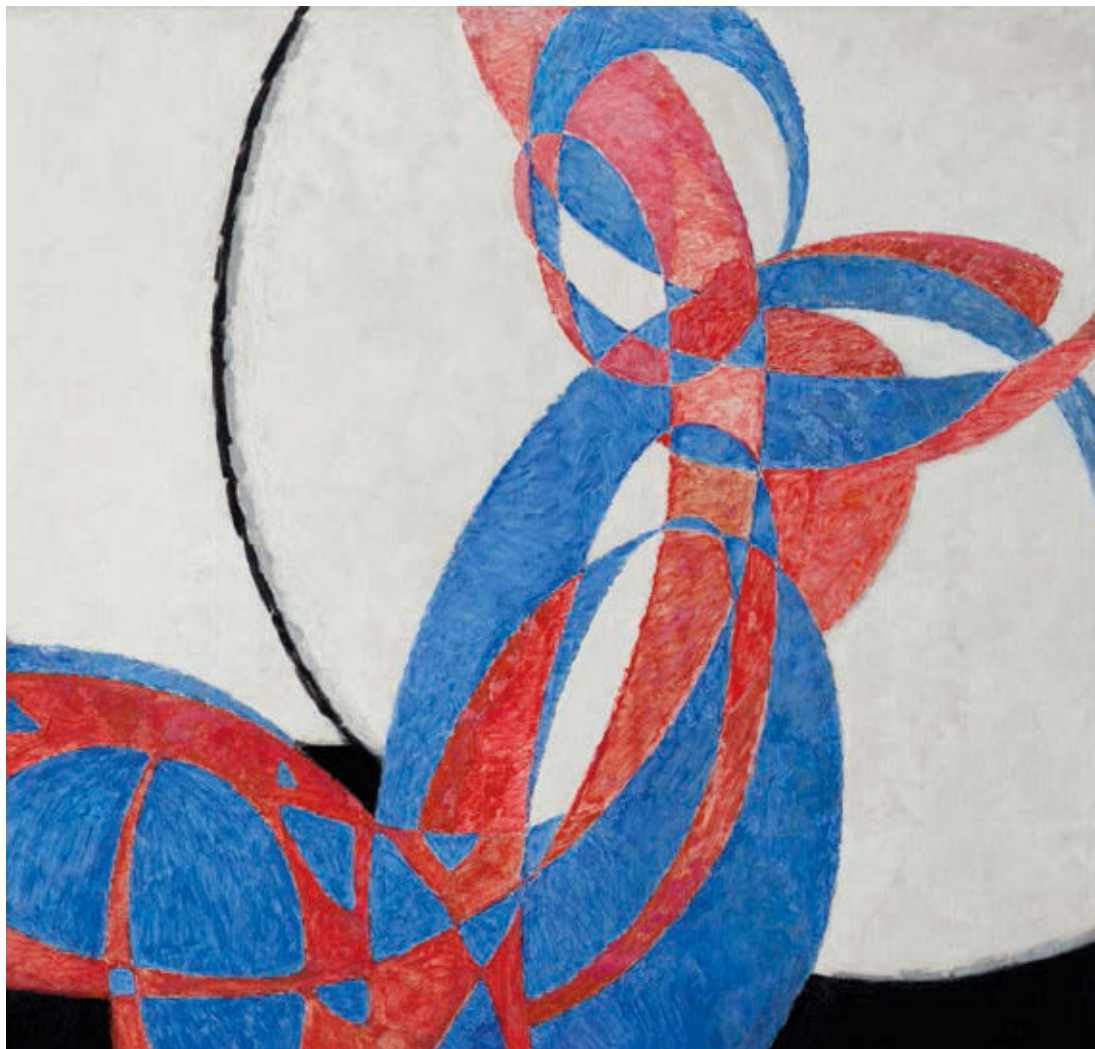
Gigolette-ek (utcalányok) dekoratív sziluettje, röviden a francia fauve felfogás sajátos változata, ami túllendítette a korábbi stílus stádiumon. Bár ebbe az előző korszakba olyan remekművei is beletartoztak, mint a *La Gamme jaune (Sárga hangzat)* 1907-ből, ami lehunyt szemével a magába forduló médiumot idézi, de élénk sárgái már a fauve-izmus színvilágát aknázzák ki. Közben megérintette a futurizmus mozgáskultusza, a transzparencia (a vízben látható alak elváltozása), s 1909-ben megszületett *A zongora billentyűi. A tó című, félig figuratív, félig már absztrakt festménye*, az igazi átmenet a kétfajta szemlélet között. Tehát több irányból, többféle szemléletből, fokozatosan közeledett az absztrakció felé, beleértve a röntgensugarak okozta hatást, a mozgó figurák mozgulatainak szekvenciáját, az egymáson áttűnő sziluettek elvont, személytelen létét. Az alakokon félig-meddig átsejlő színárnyalatok gazdagsága teljesen más festőt mutat, mint korábbi, sokszor túlszűfolt, szinte naturalisztikus kompozíciói.



FRANTIŠEK KUPKA: *Nagy akt. Színtanulmány*, 1909–1910, olaj, vászon, 150,2×180,7 cm
Guggenheim Museum, New York, Mrs. A. P. Fuller ajándéka, HUNGART © 2018

elméletileg, hanem gyakorló médiumként is. Bergyajev tanai mellett számos más elméleti írást is elolvasott, magáévá tette Elisée Reclus történelemszemléletét, s műveit illusztrálva részletesen megismerkedett annak felfogásával. Mindez az absztrakciótól még meglehetősen távol állt, számtalan további olvasmány és szellemi élmény kellett hozzá, hogy kilépjen a historizáló, akadémikus felfogású, vizuálisan túlszűfolt szemléletből. Korai stílusában rajzainak részletező, finoman cizellált modora dominál, majd 1909–1910 körül egyszerre megjelenik festészetében és akvarelljeiben a tiszta, hideg kék és meleg piros színek ereje, feszültsége (például *Kék és piros Prometheus*, 1909–1910) s az úgynevezett

Közben dúlt a világháború, számos művészeti irányzat született – s talán el is tűnt, ezek részben megérintették, részben figyelmen kívül hagyta őket, de számos más szellemi áramlatot is befogadott. S ha nem is tette magáévá őket, mégis megpróbálta felfedezni lényeges sajátosságukat. Rengeteget olvasott – franciául, németül, csehül – ismerte a különböző írásmódokat, betűket, különböző kalligrafált szövegeket, de közben tanulmányozta a régészeti kincseket, az ásatások (mint például Knossosz) új felfedezéseit. Számos tanulmányrajza született múzeumokban és másutt is, s az antikvitásban ugyanolyan otthonos volt, mint a Bibliában. A természettudomány, a régészet, a történelem, a biológia, az anatómia, a spiritizmus egyaránt megérintette, s nyomot hagyott mind gondolkodásában, mind művészetében. Első pillantásra alkotásainak stílusa az



FRANTIŠEK KUPKA: *Amorpha. Fuga két színnel*, 1912, olaj, vászon, 211×220 cm

Národní Galerie, Prága, HUNGART © 2018

egy-egy korszakokban meglehetősen eltérő, de mégis, bizonyos formák, egy-egy sziluettrajz, nőalak vagy éppen egy különös, mesebeli táj ritmusa ismét megjelenik más-más együttesben. Gondolkodásának s ismereteinek olyan mélységei vannak, amelyek beépülnek egyéniségébe, tudásába, sokszor anélkül, hogy felszínre kerülnének; magába zárja őket. Ez a sokrétűség, a nyelvi és kulturális ismeretanyag hihetetlen távlatokat nyit meg számára kora legmodernebb tudományos felfedezései s egyben az emberiség múltjának szinte felmérhetetlen távlatai felé. Néha talán túl sok is, aminek szellemileg a birtokában van, korai szimbolista kompozíciói néha túlterheltek, túlzásúfoltak, túl sok bennük az utalás, a rejtély, a kétértelműség.

De mindez fokozatosan letisztul, hogy a túlzásúfolt képek egyre tisztábbak, áttekinthetőbbek lesznek. A nagy gonddal megrajzolt kompozíciókat fokozatosan felváltja a szín, a fény, a muzikalitás, a mozgás öröme és szabadsága. Az ismeretanyag háttérbe szorul, s a vizuális összhatás ereje, frissesége dominál, egészen addig, míg egy-egy új elem, mint például a gépek világa be nem tör a már meglévő tematikába, s át nem alakítja azt. Mikor már a színek a szívárvány minden

árnyalatában ragyognak, megjelenik a fekete-fehér leegyszerűsített motívumrendszere, minden díszítés, minden mellékes nélkül: *Quatre Histoires de blanc et noir gravées par Kupka Paris 1926*. Az 1926-os fametszetalbum mintha egy új, fekete-fehér, pozitív és negatív elemekből álló nyelvezetet teremtene, amely a maga játékoságával mégis tartózkodik a geometrikus absztrakció puritanizmusától. Ahhoz Kupka csak valamivel később, a 30-as évek elején ér el, hogy az Abstraction-Création folyóiratban 1933-ban már meg is jelentesse új irányzatát, amely azonban nem marad rá sokáig jellemző. Utána továbblép, megint más irányba. Egy biztos: vizuális és szellemi gazdagsága, egymást kiegészítve, szinte kimeríthetetlen.

A Grand Palais-beli Kupka-kiállítás rendezőinek számos feladatot kellett megoldaniuk ahhoz, hogy a bemutatás ne csak tudományosan hiteles, hanem élvezhető is legyen. Leginkább a hangsúlyos pontokat kellett megtalálniuk ahhoz, hogy művészetének sajátosságait kiemeljék, s hogy az egyes stílus korszakokat arányosan, egymástól elkülönítve állítsák ki, illetve hogy a lehetőségekhez képest utaljanak a más művészeti áramlatokkal való kapcsolataira is. Mindezt alapvetően kronologikus elrendezésben s azon belül tematikusan mutatták be anélkül, hogy túlságosan sok művet zsúfoltak volna össze. Kupka művészetét a francia közönség alig, a nemzetközi közönség pedig mind a mai napig kevésbé ismeri. Éppen ezért szükség volt magyarázatokra, s a falra írt viszonylag rövid, kitűnően megfogalmazott szövegek (francia, angol és cseh nyelven) ténylegesen hozzájárulnak a művész által felvetett problémák tisztázásához, a képek szövegkörnyezetének a megismeréséhez.



A tárlat központjába természetesen azok a nonfiguratív művek kerültek, igen hangsúlyosan, amelyekben Kupka alapvetően újat és maradandót alkotott: tehát az *Amorpha*-kompozíciók, amelyek az absztrakt művészet születésének első állomásai közé tartoztak. A katalógus, amely kiegészíti, követi a kiállítást, bemutatja az absztrakt művészet még korábbi képviselőit: így elsősorban Čiurlionis 1908-as kompozícióit. S éppen ezekkel összehasonlítva derül ki, hogy Kupka, a szimbolikus, kicsit aprólékos, narratív rajzoló, aki 1911–1912-ig igazán nagyszabású művet nem alkotott, egyszerre rátalált önmagára, s azon túl egy maradandó művészi látomásra: az *Amorpha, fugue a deux couleurs* című 1912-es, nagyszabású, lenyűgöző képre, valamint párjára, az *Amorpha, chromatique chaude* (1911–1912) című kompozícióra, amely a való világ leképzésén túl egy másik, önmagában érvényes, autonóm, nonfiguratív valóságot teremt. Az *Amorpha*, amely a fehér égitestek háttere előtt jelenik meg, a maga törékeny méltóságában és zenei ritmusában új korszakot nyit az európai művészet

FRANTIŠEK KUPKA: *Körök és egyenesek*, 1937,
olaj, vászon, 102×102 cm

Národní Galerie, Prága, vétel, 1946, HUNGART © 2018

történetében, akárcsak Vaszilij Kandinszkij és Malevics ugyanebben a korszakban, csak más-más felől közelítve: az új, nonfiguratív valóságot. Míg a művészettörténet elsőként Vaszilij Kandinszkijt ismerte el az absztrakció úttörő képviselőjeként, majd később Malevicset és vele együtt Piet Mondriant, Kupka ebből a felsorolásból, meglehetősen méltatlanul, mindmáig kimaradt. Holott nála ez a processzus szinte lépésről lépésre követhető, s végeredménye nem egy kisméretű akvarell, hanem két nagyszabású, átütő erejű alkotás, amelyekhez még több nagyobb és kisebb mű is társul, hogy az élményt teljessé tegye. S ezt az élményt még fokozza az egész művészi környezet, amit a kiállítás más nonfiguratív művei együttesen nyújtanak.

A tárlat július végéig Párizsban látogatható, de szeptembertől már – a cseh gyűjteményekkel kiegészítve – Prágában lesz. Érdemes tehát vagy itt, vagy ott megtekinteni. Legjobb persze az lenne, ha hozzánk is eljönne.

Vihar Párizsban

A Sturm magyarjai

BARKI GERGELY

Galerie Le Minotaure és Galerie Alain le Gaillard, Párizs, 2018. III.
15. – V. 12.

A Fények városa szezonról szezonra bombasztikus kiállításokkal kényezteti a kultúra fogyasztásában verhetetlenül élenjáró párizsiakat. Sokszor egy hét is kevés a legfontosabb tárlatok megtekintéséhez. Hogy az idei év tavaszi szezonjának egyik legizgalmasabb párizsi kiállítása magyar művészek elsőrangú alkotásait sorakoztatja fel, szívet melengető, és büszkeségre ad okot. Nem is egy, hanem két helyszínen várja látogatóit. *A magyar avantgárd a Sturm galériában* címében is sokat ígérő kiállítás. A Sturm, Herwarth Walden legendás berlini galériája és egyben a nemzetközi avantgárd fénykorának egyik legrangosabb művészeti folyóirata mézesmadzagként azokat a francia műkedvelőket is a Minotaure Galériába és a vele hosszú évek óta szövetséget alkotó Alain le Gaillard Galériába csalogatja, akik amúgy a magyar művészet iránt kevésbé érdeklődnek. Manapság – éppen hasonlóan ahhoz, ahogy 90–100 éve a Sturm galéria is tette – hazai és külföldi kereskedelmi galériák (és aukciós-házak) szinte átveszik a rangos múzeumok szerepét, és olyan ambiciózus, úttörő jellegű kiállításokat rendeznek, amelyek – legalábbis koncepciójukat tekintve – példát mutatnak a nagyobb intézmények számára is. Ebben több mint másfél évtizede élen jár a Galerie Le Minotaure, 2002-es nyitása óta több mint 50 egyéni és nagyobb tematikus kiállítást maga mögött tudva. A galéria alapítója, Benoit Sapiro nem csupán megszállott connoisseur, de rendkívül felkészült kutatója is a kelet-európai avantgárd művészetének, ezen belül is leginkább a szovjet–orosz művészetnek és az École de Paris e régiókból származó művészeinek. Irigylésre méltóan gazdag múzeumi kapcsolatainak köszönhetően fontosabb kiállításainak kurátorai az adott téma legavatottabb szaktekintélyei közül kerülnek ki, és e nagyobb tárlatokat általában terjedelmes, jól adjusztált katalógusok kísérik.

A március idusán nyílt magyar kiállítás 230 oldalas, gazdagon illusztrált katalógusa bármely múzeum kiállítását kísérő kiadványként is megállná helyét. A missziószerű nemzetközi terjesztést is szem előtt tartva, angolul is közreadja a téma legelismertebb,

Franciaországban is népszerű szaktekintélyének, Passuth Krisztinának a témát átfogó, mégis olvasmányos tanulmányát, illetve a meglepően felkészült, fiatal, lengyel származású szerző, Maria Tyl inspiratív írását. E két nagyobb tanulmány mellett rövidebb életrajzok, valamint a magyar művészek a Sturm galériában rendezett tárlatainak – Szeredi Merse Pál által összeállított – kronologikus jegyzéke is segítik a tájékozódást.

Sapiro úr nem most először állította az érdeklődés központjába a magyar művészeket. Galériája falai között vendégeskedett már egyéni kiállításon Beöthy István (Etienne Beöthy), Mattis Teutsch János és Reigl Judit is, sőt a Magyarország művészetével kapcsolatos érdeklődésének tanúbizonyságaként több ízben képviselte galériáját budapesti művészeti vásárokon is. Mostani kiállítása szakmai szempontból is az eddigi legkomolyabb kihívást jelentő vállalkozása, ami a magyar művészet iránti elkötelezettségét illeti.

A tárlaton szereplő kilenc művész – Bortnyik Sándor, Ébner Lajos, Kádár Béla, Kassák Lajos, Mattis Teutsch János, Moholy-Nagy László, Péri László, Réth Alfréd

MATTIS TEUTSCH

JÁNOS:

Cím nélkül, 1919,
fadombormű,
32×15,5×8,5 cm

j.b.l.: MT, Magántulajdon
HUNGART © 2018





RÉTH ALFRÉD: *Az Hubin étterem*, 1912, olaj, vászon, 82x132 cm
 j. b.l.: Reth, Magántulajdon, HUNGART © 2018

és Scheiber Hugó – mindegyike más-más módon került kapcsolatba Herwarth Waldennel és galériájával, a Sturmmal, s némileg ennek köszönhetően nemzetközi reputációjuk is igen különbözően alakult. Ennél különösebb és egyben fájdalmasabb, hogy e rangos névsorban szereplő művészek némelyike a magyar közönség előtt (is) szinte ismeretlennek számít.

Ott van mindjárt a Párizsban befutott, ám Magyarországon még mindig csak igen szűk körben ismert Réth Alfréd, aki nem csupán a Sturm galéria első magyar kiállítójaként érdemel kitüntetett figyelmet, de a Párizsban formálódó kubizmus első németországi importőrét is tisztelhetjük benne. Az igazsághoz tartozik, hogy Walden korábban igyekezett vezető francia kubistákat, többek között Picassót is meggyőzni, hogy állítsanak ki a galériájában, de ekkor még csak kialakulóban levő kapcsolati hálójá és egyéb, leginkább műkereskedelmi ellenérdekek folytán erre nem került sor.

Az 1912-ben már a francia kubistákkal egy teremben kiállító Réthre a német származású, akkor Párizsban élő dadaista költő, Ludwig Rubiner hívta fel Walden figyelmét. Nyolcvan művet számláló önálló kiállításának egy része, a galériás kezdetben elkötelezetten expresszionista orientációjához is idomulva, kifejezetten a német expresszionistákkal párhuzamos törekvésekről tett tanúságot, holott semmilyen kapcsolatáról ezekkel a művészekkel nem tudunk. Réth 1912-es Sturm-kiállításán és a mostani párizsi tárlaton is szereplő *Lovak és alakok* című, korábban 1909-re datált, de a

hátoldalon található felirat szerint 1908-ban festett kép primitívizmusból táplálkozó kompozíciója leginkább a német expresszionizmus zászlóshajójának, a Brücke-csoport művészeinek festményeivel állítható párhuzamba. Korai datálása aláhúzza, hogy ezek a törekvések egymástól teljesen függetlenül is hasonló eredményre jutottak.

Ez még nem kubizmus, de a két párizsi galéria közös kiállításának egyik legnagyobb sztárja, a *Restaurant Hubin* című, nagy méretű 1912-es vászon minden bizonnyal a Sturm galériában rendezett önálló Réth-tárlatnak is az egyik kubista csúcstarabja lehetett. E magángyűjteményből származó s mint minden kiállított alkotás, eladásra kínált fémű párdarabja évtizedek óta a Centre Pompidou büszkeségei közé tartozik, s csak reménykedhetünk benne, hogy akár ez, akár hasonló kubista Réth-művek fogják pótolni azt a tátongó űrt a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán, amelyet a magyar kubistáknak illene betölteniük.

A pezsgő Saint-Germain negyed pompás kínálatot nyújtó, a festészeti kánon legrangosabb művészeitől származó alkotásokat is rendre áruba bocsátó galériáinak környezetében is ritkaság számba megy, hogy Moholy-Nagy Lászlótól származó mű szerepeljen a kínálatában. A magyar kiállítás másik – de túlzás nélkül állítható, hogy első számú – nemzetközi sztárjától, Moholy-Nagytól összesen öt művet mutat be a Minotaure Galéria. Több Moholy-Nagy-munka sorakozik e kis párizsi galéria falain, mint hazai múzeumainkban összesen. (Éppen e cikkem írása közben gyarapodott a Nemzeti Galéria a művész egyik legkorábbi – de ha Botár Olivér legújabb kutatásait is figyelembe vesszük, akkor a legkorábbi – nemzetközi konstruktívizmushoz



A Galerie Le Minotaure portálja

köthető művével, így fenti állításom máris visszakozásra vagy legalábbis árnyalásra készlet.) Mégis komoly elismerés illeti Benoit Sapiro-t amiatt, hogy olyan elsőrangú, muzeális értéket képviselő művet is meg tudott szerezni kiállítására, mint például a *Composition G4* című, vörös galalit alatt papír-tus technikával készült konstruktivista alkotás.

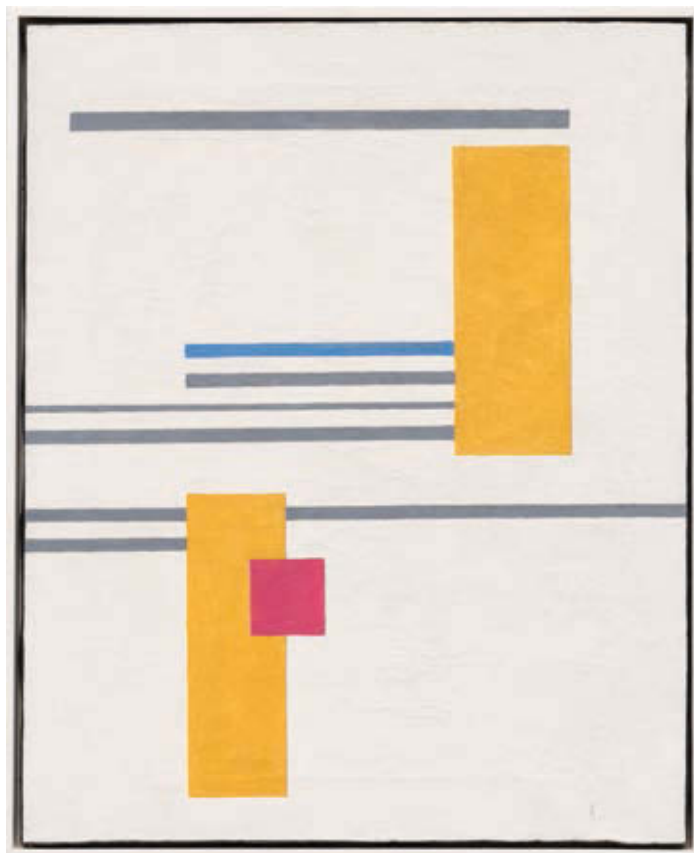
Ez utóbbi felhívja arra a figyelmet, hogy nem csupán a magyar művészek körében, de a Sturm kiállítói között is mennyire radikálisan új törekvésekkel robbant be a köztudatba ez a hazájában akkor – és még nagyon sokáig – szinte ismeretlen művész. Újításai technikai jellegűek is voltak, szokatlan, korábban nem alkalmazott eljárásokkal kísérletezett, és ebben Berlinben is az úttörők közé tartozott. Technikai kísérletezéseihez minden bizonnyal első mestere, Berény Róbert is mintát adhatott, aki éppen azokban az években, amikor Moholy-Nagy a tanítványa volt, számos technikai újításon dolgozott. Moholy-Nagy ekkor, 1918–1919-ben Berény magániskolájának legkonzervatívabb felfogású növendéke volt, két-három éven belül azonban nemcsak honfitársait, de sok tekintetben berlini avantgárd művésztársait is lekörözte.

Mindebben természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni többek között az orosz Ivan Punyi hatását, aki csak egy évvel előzte meg a Sturm galériában kiállításával Moholy-Nagyot és a vele közösen kiállító Péri Lászlót. Péri Moholy-Nagyhoz hasonlóan talán már korábban, Uitz Béla közvetítésével értesülhetett az orosz konstruktivizmus eredményeiről, s szinte azonnal reagálva elsajátították ezt a radikálisan új vizuális formanyelvet. Péri abban is hasonlított a honfitársához, hogy ő szintén technikai újításokkal (shaped canvas), egyedi forma-képzéssel és anyaghasználatával (beton) hívta fel magára Walden figyelmét.

Péri kifejezetten Walden kedvence lett, akinek műveit külön kiemelte, mikor a gyűjteményében tárlatvezetést tartott, s fennen hangoztatta, hogy Chagall és Péri a világ legnagyobb festői. Walden egyéb módon is propagálta fiatal felfedezettje munkáit, *Linoleumschnitte 1922–1923* címen, a Verlag der Sturm kiadásában, Kemény Alfréd, alias Durus bevezetőjével jelentette meg példányonként változó, 12 vagy 13 linóleummetszetből összeállított albumát. A kézzel kivitelezett albumból igen kevés példány maradt meg, közülük egy most a párizsi kiállításon is megtekinthető.

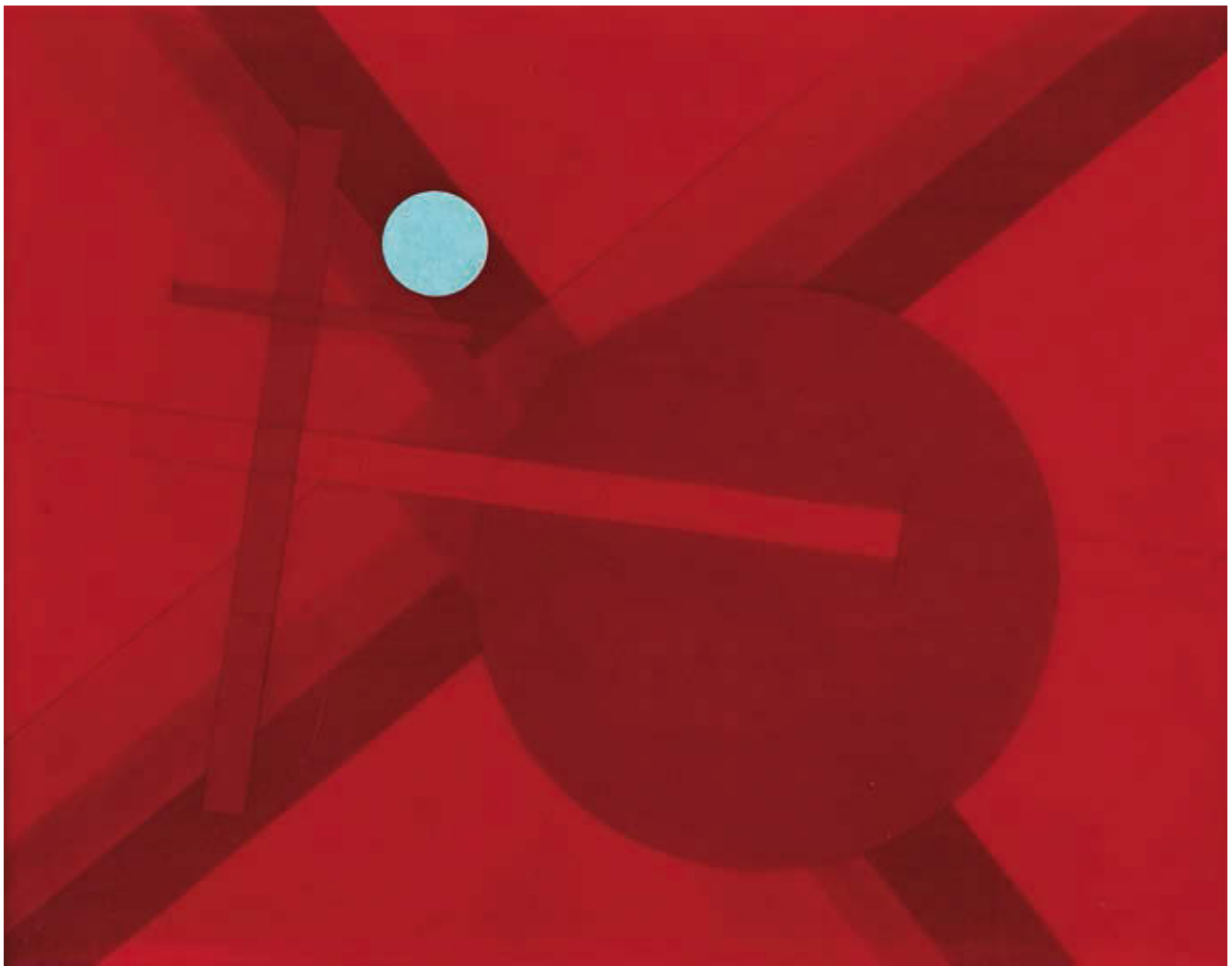
A kéthelyszínes párizsi magyar kiállítás Galerie Minotaure-ban kialakított konstruktivista szekciójából nem maradhatott ki természetesen Kassák Lajos sem, aki képarchitektúráival és kollázsaival képviseli nem csupán saját művészetét, de a Sturm folyóirat testvéreinek tekinthető, általa alapított *MA* című avantgárd lapot, illetve az azonos nevű galériát is. Bár a Sturm-ban kiállított művészek nagy része a MA kiállítója is volt, akadtak olyanok, akik Kassáknál nem, csak Walden galériájában mutatkoztak be. Ilyen volt többek között Ébner Lajos is, aki 1926-ban debütált a Sturm-ban, s akit a mostani kiállításon is egy ebben az évben festett, szintén muzeális rangú konstruktivista kompozíciója képvisel. Ottjártamkor, mint sok más alkotás esetében, már e mű mellett is ott virított a vörös pötty, jelezve: elkel. Csak sajnálhatjuk, hogy nem egy hazai múzeum állandó kiállítását gyarapítja.

Kádár Béla szintén kimaradt a MA kiállításából, ám a Sturm galériában annál inkább favorizált szerephez jutott. Kádár az avantgárd stilizáló formaképzését folklorisztikus vagy mesebeli, illetve biblikus motívumokkal ötvöző, az expresszionizmus Chagall és Campendonk



ÉBNER LAJOS: Cím nélkül, 1926,
olaj, vászon, 56,5×45,5 cm

jj.l.: ÉL 26., HUNGART © 2018



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: *Composition G4*, 1926, tus és lavírozás papíron, vörös galalit lemez alatt, felette ezüst fedőfesték, 40x49,8 cm

jelelze a hátoldalon: Moholy-Nagy zu Galalithbild G4 (26), Magántulajdon

nevével fémjelzett irányát képviselő munkáival a magyarok között egyedülállóan vívta ki Herwarth Walden feleségének, Nellnek a figyelmét, aki első kiállításán mindjárt tíz festményét vásárolta meg a gyűjtemény számára. Kádár most Párizsban látható műveinek zöme a második helyszínre, Sapiro úr galériájától két saroknyira álló Galerie Alain Le Gaillard-ba került, hiszen a koncepció szerint itt kaptak helyet azok a művek, melyek Walden és a Sturm galéria expresszionizmushoz köthető elkötelezettségét demonstrálják. Kádárt itt is főművek képviselik. Közülük is kiragyognak azok a néhány éve előkerült nagy méretű vásznak, melyek nemrégiben a Virág Judit Galéria grandiózus Berlin–Budapest-kiállításán okoztak nagy feltűnést.

Sokszínű anyag reprezentálja a MA első és a Sturm második magyar kiállítóját, Mattis Teutsch Jánost is, akit már nem kell bemutatni a francia közönségnek, hiszen nemcsak a Minotaure korábbi önálló tárlatán, de a Musée d'Orsay-ban rendezett 2013-as *Allegro barbaro* című kiállításunkon is kiemelt szerepet kapott, hiszen akkor a plakátra és a katalógus borítójára is az ő egyik műve került. Ezúttal plasztikai munkáiból is gazdag válogatást nyújt a két párizsi galéria, sőt grafikáinak is kiemelt szerep jut, ami annál is inkább figyelemre méltó, mert a francia fővárosban járva a múzeumok, sőt a kereskedelmi galériák kínálatát is figyelve szembetűnő, hogy a hazai

viszonyokhoz képest mennyivel nagyobb ázsiója van a grafikáknak. A magyar grafika pedig nemzetközi szinten is elsőrangú művészekkel büszkélkedhet, s ezt bizonyítja ez a tárlat is Mattis Teutsch munkái mellett leginkább Bortnyik Sándor alkotásaival, akit mindkét galériában képviselnek művek. A MA-ban is reprodukált, illetve az 1917–1921 körüli időszakából származó tusrajzok és linóleummetszetek mellett olyan, játékos papírmunkái is színesítik a tárlatot, mint a *Bo, a papírlövag* című, kollázstechnikával készült illusztrációs sorozata. Persze ő sem marad reprezentatív olajképek nélkül, nagy méretű 1924-es vászna, a *Geometrikus formák a térben* még konstruktivista irányultságáról tanúskodik meggyőzően.

A végére maradt az itthoni műtárgypiacon igen népszerű Scheiber Hugó, akit ezúttal Párizsban a könnyebben fogyasztható munkái mellett szintén múzeumi rangú művek képviselnek. Köztük az 1925-ös *Kabaré* és az 1928 körüli *Kubista önarckép* érdemel figyelmet, mely azon a sűrűn reprodukált fényképen is látható, amelyen a festő cigarettázva pózol.

A Sturm egykori magyar kiállítói közül Bernáth Aurélt, Ferenczy Bénit és Hincz Gyulát ezúttal nem képviselik művek, hiszen a Sturmhoz köthető munkáiknak zöme elveszett, megsemmisült vagy pedig kölcsönzésük lehetetlen. A két párizsi galéria így is sokszorta többre vállalkozott és többet is nyújt ezzel a tárlattal, mint amennyi kereskedelmi galériáktól megszokott. Múzeumi rangú, sőt múzeumainkból nagyon is hiányzó munkákat sorakoztattak fel, és igényes, szintén csak a nagy múzeumi kiállításokhoz dukáló katalógussal rukkoltak elő. Párizsban, szemben a frankofon mainstreammel, valósággal avantgárd tettnek hat művészeti centrumként Berlin egykori primátusát hangoztatni, s emellett a perifériára, a magyar művészekre felhívni a helyi szakma és a műélvező, műgyűjtő közönség figyelmét. Mindez bennünket mély elismerésre kötelez.

A cikk megjelenését a B. Braun támogatta.

Nyugmozgás siethez indul sietben ablakik

Man Ray életmű-kiállítása

RÓZSA T. ENDRE

Kunstforum, Bécs, 2018. VI. 24-ig

A számítógép ördöge összekeverte a szavakat? Vagy halandzsa lenne a szöveg? Nem, egy vers kezdete, Weöres Sándor írta. Heves vita robbant ki körülötte, Pátzay Pál és Kassák Lajos is hallatta a hangját. A szöveg 1947-ben jelent meg, lehetett volna még jobb dolguk a csepülésnél. A szürrealista képalkotás egyik lehetséges eleméhez érkezett el Weöres – a módszer nincs messze Man Ray és más avantgardisták gondolatmenetétől. Levélben számolt be Fülep Lajosnak az ellenséges fogadtatásról, és megírta, hogy azért kontaminálta a nyelvi elemeket, azért képzett igéből főnevet, főnévből igét, mert a mozgás ideáját akarta megragadni. *Eidolon (Szellemkép)* volt az eredeti verscím, de az elutasító fogadtatás miatt óvatosabb címre váltott. Az új cím: *Az áramlás szobra*. Ami félmegoldás, az „áramlás” rendben van, de a „szobor” csak ködösítés. A mozgás ideájának megjelenítését az olasz futuristák kezdték. Man Ray filmjeinek is az egyik visszatérő témája. A talán legtökéletesebb megoldást viszont a véletlen szülte. Szürreális véletlen. A kislányos arcú Casati márkinőről készített félaktportrét Ray, és egy lámpa felrobbant. A modell ijedtében felfelé mozdította a fejét; a kontúrok enyhén elmosódtak, és Casati szempárja megkettőződött. *Lépcsőn lemenő akt*, Duchamp viszonylag korai főműve szintén a mozgást ábrázolja, fázisokra bontva, Man Ray fotója tette közismertté. Ingres a rendet vitte be a nyugalomba – írta Klee, én viszont a mozgásba akarok rendet vinni. Paul Klee a konstrukció és az intuíció között kereste az egyensúlyt. Moholy-Nagy László úgy értelmezte önmagát, hogy konstruktív alkotásaiban a mozgás folyamata alakul át architektúrává, és a befejezett mű a végső esszencia. A gép-dada korszakában már bolygatni kezdte ezt az elvet. Egyik főművéről, a *Fény-tér modulátor*ról néhány perces nonfiguratív filmet készített. Minden vitán felül áll, hogy ez a zseniális fénymobil, amin Moholy-Nagy igen sok éven keresztül szöszmötölt, szintén a mozgás ideáját modulálja.



MAN RAY: *Ingres hegedűje*, 1924 (1990)

Courtesy Galerie Johannes Faber, © MAN RAY TRUST / Bildrecht, Wien, 2017/18
HUNGART © 2018

A Philadelphiában született Man Ray pályafutása az Egyesült Államokban kezdődött, és nem akárhogyan. Párizsba csak 1921-ben érkezett meg, ehhez képest feltűnő, hogy mennyire gyorsan és harmonikusan illeszkedett be a francia főváros művészeti világába. A bécsi életmű-kiállítás ennek okát is megmutatja: Amerikában kezdett franciává válni Ray. Érkezése évében már meghívást kapott, hogy vegyen részt az exkluzív Dada-tárlaton. 1925-ben, az első szürrealista kiállításon Man Rayt alapító tagnak fogadták el;

egyenrangú társ lett Arp, Ernst, Masson, Miro és Picasso mellett. Fotói és fotóobjektjei tették leginkább sikeressé a sok műfajban dolgozó, mondhatni interdiszciplináris művészt. Modellje, franciayelvtanára és élettársa az ovális arcú Kiki de Montparnasse volt nyolc viharos esztendőn keresztül.

Man Ray közismert műve az *Ingres hegedűje*. Kiki hátának aktja az alap, és érdemes közel hajolni a műhöz: az ikonikussá válás csak kérget vont rá, de nem koptatta el. Jócskán lehet még újat mondani róla. Az egyre franciább művész tussal megfestett papírból vágta ki a hegedű hangréseit, majd tükörszimmetrikus kollázsként ráillesztette az ezüstszelatin fotóra. Részleges metamorfózist hozott létre; vibrál az alkotás a női hátakt és a hegedű képe között. Sötét háttér, jól megvilágított akt, ólomceruzás korrekció. Elhanyagolhatatlan alkotóelem a cím is, a fejre tekert turbán és a póz Ingres egyik aktfestményét, a *Fürdőző nőt* (1808) és távolabbról a *Török fürdő* (1859) háremjelenetének főalakját idézi. Az *Ingres hegedűje* (violon d'Ingres) szókapcsolat sem véletlen, a francia kifejezés valakinek a hobbi-jára, a vesszőparipájára utal, és franciául a vesszőparipa: dada. Azaz a dadaizmust is beléptette a jelentésmezőbe, így a csavaráson is tudott még egy utolsót csavarintani. A szavak szeretkeznek – tartotta André Breton. A vizuális ötlet, a szójáték, a nyelvi humor Man Ray életművének állandó kísérője, de ritkán hagyta annyiban. Kiaknázza, elmélyíti, feltárja a tudati mélyrétegeket. Az *Ingres hegedűje* többször vált inspirációs forrássá, egy amerikai fotós, Joel-Peter Witkin például a maga szabadista szellemében parafrázeálta a *Violon d'Ingres*-t. Művének címe: *Man Ray „Le Violon” (Tribute)*, azaz tisztelgés, hommage Ray hegedűje előtt.

1926-ban Jean Cocteau megkérte Man Rayt, hogy készítsen fotósorozatot egy férfi artistáról, amikor nővé alakítja át magát. Abban az évben egész Párizst lázba hozta Barbette, a selyemharisnyás, strucctollakkal ékesített, túllszoknyás akrobatanő, aki kötélén táncolt a magasban, és lélegzetelállító mutatványokat végzett a trapézban. A szám végén, amikor Barbette meghajolt a közönség előtt, ugyanazzal a mozdulattal vette le a fejről a parókát, hogy láthassák, valójában nem nő, hanem férfi. Ray mehökkentető fotósorozattal dokumentálja, hogyan sminkeli magát femininné egy



MAN RAY: *Könnyek*, 1933 (1959), ezüstszelatin

Museum Abteiberg Mönchengladbach, © MAN RAY TRUST/Bildrecht, Wien, 2017/18
HUNGART © 2018



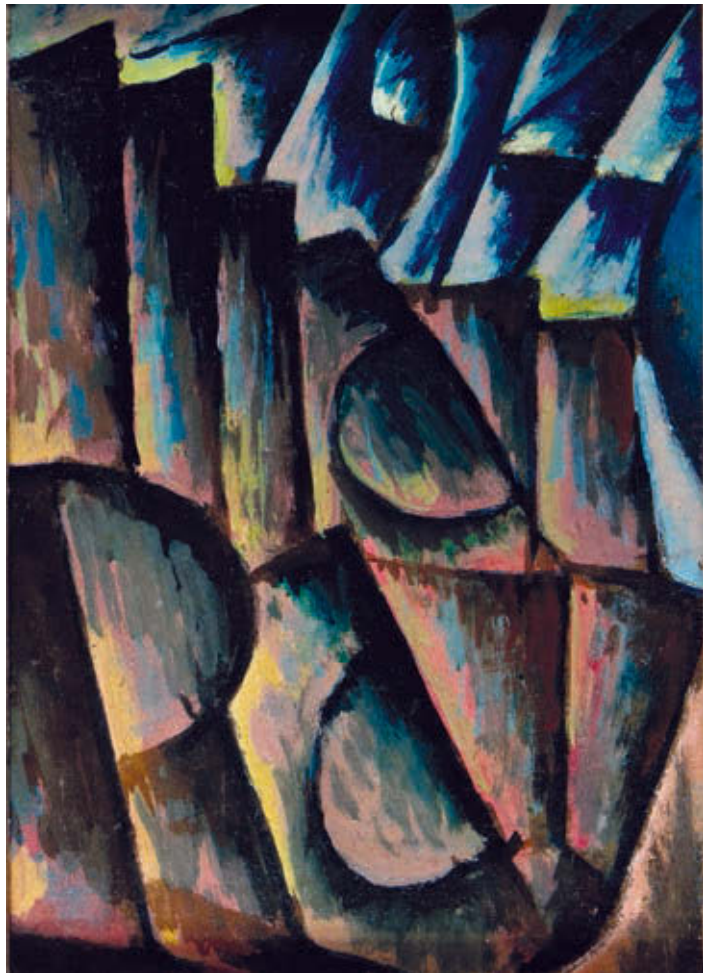
MAN RAY: *A kötél-táncost saját árnyéka kíséri*, 1916, olaj, vászon

The Museum of Modern Art, New York. Gift of G. David Thompson, 1954, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florenz
HUNGART © 2018

erőteljes felsőtestű férfi, és alakul át kecses kötél-táncosnővé. A szurrealisták eleve vonzódtak a kétértelmű szituációkhoz, és néhányuk szerint nem bináris opció a férfi és a nő. Cocteau szerint a lényeg az átmenetben rejlik, amit tanulmányában szürrealitásnak nevez. Man Ray már 1921-ben készített fotókat a magát nővé transzformáló Marcel Duchamp-ról. A feminin alteregő nevet is kapott: Rose Sélavay. Az egyik fotón tollas kalap árnyékolja a feketével kihúzott szemeket, egyenletes smink, könnyű rúzs, puhán redőzött gallér,

kettős gyöngysor és a blúzon nagy bross. Egy másik fotón prémgallér, rajtuk kecsesen tartott kezek nagy gyűrűkkel, lágy női tekintet. Az altergő nevének feloldása: Eros-C'est la vie, az élet erotika. A c'est la vie kifejezés banalitása viszont megint ironikus, és megfordul a jelentés. Egyszerre állítás és tagadás. Duchamp és Ray konceptfotóikon az élet profán értelmét vibráltatták meg, miközben a kép egy lehetetlen kölnimárkát is reklámoz, a címkén: *Eau de Voilette*. (A voilette jelentése kalapfátyol.) A márka abszurd nevében az Eau de Toilette megjelölést forgatták ki. Ugyanehhez a körhöz tartozik a Mona Lisa bajusszal. A kísérő felirat feloldása – L.H.O.O.Q = elle a chaud au cul – arra céloz, hogy a modell csak hátulról Júlia, előlről Rómeó, ahogy a kackiás bajuszka és a kis kecskeszakáll jelzi. A szürrealisták viszonya a szexhez, a pornográfiahoz és Sade márkához külön misét érdemel. Elég az hozzá, hogy a Kunstforum kiállításának az ezt taglaló szekciója előtt tiltó felirat: belépés csak 18 éven felülieknek!

A kiállítás egyik multhatatlan érdeme, hogy aprólékosan bemutatja a pályakezdő Ray korai



MAN RAY: *Man Ray 1914*, 1914, olaj, karton

The Roland Penrose Collection, © Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. Supplied courtesy of The Penrose Collection. © MAN RAY TRUST / Bildrecht, Wien, 2017/18
HUNGART © 2018

MAN RAY: *Isidore Ducasse rejtélye*, 1920/1971, csomagolás (varrógép, zsák, zsineg)

Sammlung Marion Meyer, Paris, © Xavier Lachache, courtesy Galerie Eva Meyer, Paris
© MAN RAY TRUST / Bildrecht, Wien, 2017/18, HUNGART © 2018



amerikai korszakát, amelyből kiütözik, hogy az európai avantgárd mennyire erősen inspirálta. 1913-ban mutatták be Európa modern művészetét New Yorkban, és a rendezők nem fukarkodtak. Egy üressé vált nagy fegyverraktár többszintes épületének hatalmas tereiben a korai impresszionistáktól kezdve Cézanne-on és Van Gogh-on át a dadaizmusig minden komolyabb alkotó művei a falakra és a posztamensekre kerültek. Ez volt a híres Armory Show, ami felriasztotta az amerikai művészetet az art nouveau, a szecesszió Csipkerózsika-álmából. A New York-i közönség viszont megdöbben és botrányt kiáltott. Duchamp korai főművének, a *Lépcsőn lemenő akt*nak egyik szűk eszű kritikusja új címet ajánlott: *Robbanás egy ládagyárban*. Néhányan (kevesen!) azonban maguknál voltak és vásároltak. Enyhén szólva nem jártak rosszul. A néhány száz dollárért vásárolt képek ára ma csillagászati, több százezer vagy akár több millió dollár.

Egy kisvárosi művésztelep működött New Yorktól nem messze, és az Armory Show egyik rendezője, Duchamp meglátogatta a művészkolóniát. Ray ott lakott, és ott is dolgozott. A legamerikaibb francia, Marcel Duchamp és a legfranciább amerikai, Man Ray életre szóló barátságot kötöttek. Duchamp volt a mester, és Ray jó tanítványnak bizonyult, de nem lett epigon. Közös munkái szerzősége szétválaszthatatlan, ilyenek a Rose Sélavy-fotók is. Ray sorozatot készített Duchamp-ról. A *Tonzúra* című fotón ötágú csillag alakban kiborotvtávták a haját Duchamp feje búbjáról. A felvétel hátulról készült. Szemből egy másik: Duchamp kopaszra nyírt fejjel néz valamerre, de nem a kamerába. A kép címe: *Borotvtált koponya*. Ray és Duchamp új irányzatba kezdtek, ebből bontakozik ki majd a body art, de más irányoknak, például a koncept artnak is az előfutárai voltak.

A szürrealista esztétika, mint minden igényesebb irányzat, a kanti ítélőerő fogalmára épül. De tágít rajta és specifikálja; bekapcsolja az álmot, a tudatalatti és a véletlen területét. Nagyon egyszerűsítve: nem azért gondoljuk szépnek, mert tetszik, hanem azért tetszik, mert a priori szép. A konzervatív ízlésű Freud nem értette a szürrealistákat, vagy inkább nem akarta érteni. Isidor Ducasse (Lautréamont) a váratlan összekapcsolódásban találta meg a szépség fogalmi kulcsát. Klasszikus definíciója: ha egy hullaház boncasztalán véletlenül összetalálkozik a varrógép az esernyővel, az maga a szépség. Man Ray roppant egyszerű megoldást talált. Szövetbe burkolt egy tárgyat, és kötéllel több irányban szorosan átkötözte. A mű címe: *Isidor Ducasse enigmája*. A rejtjelezett enigma könnyen feltárja a titkát: kis szemlélődés után nyilvánvalóvá válik, hogy Ray egy varrógépet csomagolt be.

A Montparnasse királynője, Kiki után az amerikai Lee Miller lett Ray élettársa, modellje és aktív munkatársa, közösen fejlesztették ki például a szolarizációs eljárást. A ma már a legtöbb mobiltelefonba beépített applikáció grafikává alakítja a fotót. Munka közben Ray állítólag szeretett metronómot hallgatni. Ki is



MAN RAY: *Le rombolandó tárgy*, 1923/65
metronóm, fotó, gemkapocs

Sammlung Marion Meyer, Paris, © Marc Domage, courtesy Galerie Eva Meyer, Paris. © MAN RAY TRUST / Bildrecht, Wien, 2017/18, HUNGART © 2018

állított egy metronómot, a jobbra-balra mozgó karra egy fotóból kivágott szemet illesztett gemkapoccsal. Lee Miller később elhagyta Rayt, aki bosszúból a korábbi szemet Miller szemére cserélte, és a műnek a *Le rombolandó tárgy* címet adta. Angliában művészeti hallgatók szét is verték a metronómot. Ray újra elkészítette a művet, de címét az ellenkezőre változtatta: *Le rombolhatatlan tárgy*. Miller a második világháború alatt amerikai katonai fotós volt, Normandiában szállt partra a csapatokkal, és Párizson, Münchenen át Magyarorszáig követte a háborút. Budapesten Lee Miller dokumentálta Bárdossy kivégzését.

A napot nem lehet megfogni – állítja egy tévéreklám. A vizuális ötletnek, mint annyi minden másnak, Man Ray az eredeti gazdája. Egy kéz hüvelykujja és mutatóujja a napot szorítja közre a *Rébusz* című festményén. Ray sokrétű munkásságához a festményei és szobrai is hozzátartoznak, azokon keresztül is a hiteles szürrealista látást érzékítette meg, és ez a fényképezőgép nélkül készült „rayográfjaira” is érvényes. El Lissitzky megvádolta Moholy-Nagyot, hogy a kamera nélküli fotózás ötletét Raytól csaklizta el. Ami történetesen nem igaz, Henry Fox Talbot készített először fotogramot, a közvetlen fényírást már az 1800-as évek közepén felfedezték. Egy lényeges pontatlanságot viszont tisztázni kell. Amit magyar szürrealizmusnak szokás nevezni, az csak részleges szürrealizmus. Farkas Istvántól Vajda Lajosig, Bálint Endréig és Ország Lilitől, Szabó Ákoson át Méhes Lászlóig túl sok a természetes indíttatás. Ugyanez érvényes a bécsi fantasztikus realistákra. Egyetlen kivétel a háború után Párizsba került Hantai Simon, aki néhány évre a hanyatló Breton hatása alá került, de az 50-es évek közepétől már a saját útját kereste, és remekül meg is találta. Man Ray szürrealista életmű-kiállítása egyebek mellett tiszta vizet öntött az osztrák–magyar pohárba.

A lét méltóságteljes elfogadása

Ferenczy Béni- emlékkiállítás

P. SZABÓ ERNŐ

Pajor Kúria, Szentendre, 2018. III. 23. – VI. 24.

Valahogy úgy vagyok vele én is, mint a szentendrei Ferenczy Béni-kiállítás kurátora, Bodonyi Emőke művészettörténész: a rendelkezésemre álló meglehetősen szűk térbe kellene belesűríteni mindent, amit a tárlatról persze a tárlaton keresztül a művésztől el lehet, el szeretnék mondani. Ami őt illeti: öt termet (az emeleti, meglehetősen szűk tereket) kapott az életmű bemutatására, noha csak a Ferenczy Múzeum mintegy 1200 alkotást őriz a szobrásztól (többségük 1973-ban került a múzeumba a művész özvegyének, Plop Mária Erzsébetnek köszönhetően). Természetesen az anyag nagy része rajz, de szép számmal vannak szobrok, kisplasztikák is, úgyhogy Szentendrén leginkább a MűvészetMalomban kínálkozna akkora tér, amelyben méltó életmű-kiállítást lehetne rendezni a művekből. Márpedig egy ilyen kiállításra több okból is régen megérett az idő: a Ferenczy-család

FERENCZY BÉNI:

Szerelmespár,
1948, bronz,
52,5×20,5×22 cm



foto: Deim Balázs



FERENCZY BÉNI: *Női akt torzó,* 1939,
bronz, 24×10×12 cm

szoros kötődése a városhoz közismert tény, identitáskereső korunkban egyik tagjának megidézése csak erősítheti a tájékozódás lehetőségét (különösen most, amikor még a terek is eltűnnek, átalakulnak, amelyekben egykor a Ferenczy-család művészetét mutatta be az intézmény). Az igazsághoz tartozik persze az is, hogy a Ferenczy Károly, felesége, Fialka Olga és három gyermekük, Valér, Noémi és Béni művészetét bemutató tárlat lehetséges közönségét elcsábította a szomszédos Kovács Margit Gyűjtemény. Visszatérő élményem volt, hogy csak egy-egy vállalkozó kedvű japán turista hatolt be a szinte titkolt birodalomba.

Talán éppen egy ilyen képpel lehetne indítani azt a mozit, amely a Ferenczyk és közülük ez alkalommal elsősorban Béni mozgalmalms élettörténetét bemutatja. Csodálkozom is a magyar filmszakmán, hogy még

foto: Deim Balázs



FERENCZY BÉNI:
Aranykor, 1959,
bronz,
49×50×30 cm

senkinek nem jutott eszébe filmet csinálni a 20. századi magyar művészettörténet eme izgalmas fejezetéről. A szentendrei indító kép után a szülővárosból néhány évre Münchenbe vezet a család útja, majd Nagybánya következik, ahol az édesapa a művésztelep vezető mestere, Béni pedig megkezdi művészeti tanulmányait Iványi Grünwald Bélánál, majd Réti Istvánnál. Tanult a firenzei Scuola Liberában, majd Münchenben, de az igazi hatást Párizs gyakorolta rá, ahová rövid nagybányai tartózkodás után visszatérve, Archipenko műtermében ismerkedett meg az avantgárd törekvésekkel. Hazatérve részt vesz a család tagjainak kollektív kiállításán, majd az 1917-ben elhunyt édesapja emlékére rendezett tárlaton. Nem meglepő, hogy bekapcsolódott a Tanácsköztársaság művészi direktóriumának a munkájába, hiszen családi neveltetése hatására közel álltak hozzá a társadalomjavító gondolatok, erős volt szociális érzékenysége. Annál jellemzőbb viszont a következő időszak hazai viszonyaira, hogy a kommün bukása után emigrációba kényszerült. Néhány évet kivéve Bécsben élt, ahol meg is nősült, gyermekei születtek, de kiállított a berlini Sturmiban is, 1932–35 között pedig Moszkvában dolgozott. Kierkezése után újra találkozott a már Nagybányán megismert Plop Mária Erzsébettel, akivel összeházasodtak, s aki csak egy év késéssel tudta követni Bécsbe visszatérő férjét. Miklóst, a feleség első házasságból származó fiát pedig, akiről Béni már 1937-ben egészalakos aktszobrot mintázott,

csak két évtized után láthatták viszont. Az 1938-ban Budapestre visszatérő művész a háború alatt üldözötteket bűjtatott, műterme és művei egy része bombatámadásnak esett áldozatul.

A hároméves demokratikus időszak alatt a Magyar Képzőművészeti Főiskola tanára volt, a Kodály Zoltán vezette Művészeti Tanács tagjává választották, kiállított a Velencei Biennálén, Kossuth-díjat kapott. Az azonban már az idők változásának a jele, hogy a Milánói Ambrosiana díszudvarára tervezett, maig a korszak egyik főművének tartott

FERENCZY BÉNI:
Fiatal férfi, 1919,
festett fa,
160×51×28 cm





FERENCZY BÉNI: *Férfiakt*, 1923, bronz, 18,5×5×4,5 cm
a háttérben: *Női akt*, 1922-23, hársfa, 20 cm

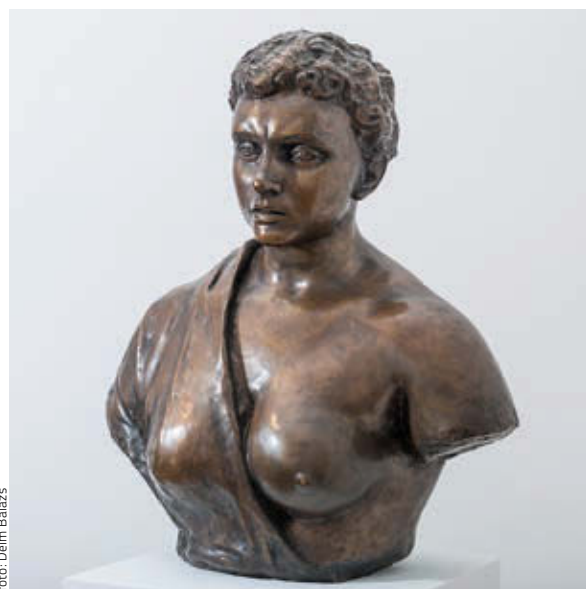
Petőfi-szobrát nem engedték felállítani, s csak 1973-ban került ki Milánóba a szobor, egy másik példányát pedig 1960-ban állították fel Gyulán. Hamarosan megszűntették a tanszékét is, a művészeti élet perifériájára szorult. 1956 novemberében, a tragikus történelmi fordulat hatására agyvérzést kapott, jobb oldalára megbénult, de felesége hathatós támogatásával megtanult bal kézzel dolgozni, s élete hátralévő részében is töretlenül alkotott. Dióhéjban ez az életrajz, valóban érdekes lehetne filmforgatókönyvnek is, amelyet azután a rendezői képzelet tovább színezhette.

Vagy éppen a valóság jut a látogató eszébe, amikor a Pajor-kúria kapuján belépve Ferenczy Béni egyik Bécsben készült művének, Edit és Egon Schiele síremlékének a másolatát látja. Az eredeti az Ober Sankt Veit-i temetőben áll, s a kutatás talán azt is kiderítette már, hogy hogyan született a megbízás: a szobrász a Hagenbund művészcsoporthoz tagjaként kapta-e, vagy azoknak a kapcsolatoknak a

révén jutott hozzá, amelyeket barátja, az 1918-ban portréban megörökített Wilde János közvetítésével alakított ki a császárváros szellemi, művészeti elitjével? Hogy nem egyszerűen „munka” volt számára a feladat, azt jól jelzi a nagy méretű színezett szénrajz, amelyet az emlékműhöz készített s az is, hogy akkoriban egy érmet is mintázott Schieléről, mintegy a következő három évtizedben folyamatosan születő, a kiállítás harmadik termében szép válogatásban jelen lévő művészérmeinek a sorát elindítva.

Sokféle kapcsolatrendszerre deríthetne fényt egy átfogó életmű-kiállítás, lappangó vagy külföldi magántulajdonban lévő alkotások kerülhetnének újra közönség elé, ami a 20-as évek történéseihez adhatna újabb adalékokat. Bodonyi Emőke mindenesetre megtette, amit megtehetett, ha már a falakat nem tolhatta arrébb, szép, harmonikus tárlatot rendezett. A 20-as években készült műveken keresztül pedig elérte, hogy az első, a 10-es évek második felében készült munkákat követően mintegy folyamatosan érzékelhetőek legyenek a változások, amelyek a korai, részben szecessziós ihletésű művektől a 30-as évek lírai klasszicizmusáig elvezetnek. A 10-es évek egyik főműve az 1918-as *Devi*, az álló fiatal férfi alakja, amelyben dinamizmus és nyugalom ötvöződik, finom felületmegmunkálás és a fölöslegesnek érzett részletekről való lemondás. Radikálisan változik a kép az egy évvel később készült *Fiatal férfinál*, amelyet az egyértelmű dinamika, a testben rejlő, a fiatalság fogalmához kapcsolódó izomerő jellemez – a nélkül a derűs harmónia nélkül, amely a *Devi*hez kapcsolható. Már az 1916-os *Táncos* is jelzi a művész érdeklődésének az elmélyülését a plasztikai tömegek hangsúlyozása, sőt túlhangsúlyozása iránt, a kubizmus, az expresszionizmus jegyében. Az 1923-as *Férfi akt* és az 1922–23-as *Női akt* viszont már-már karikatúraszerűen torzítja el az arányokat és a test tömegeit. Ezeknek a szó legteljesebb értelmében vett vándoréveknek a terméséhez tartozik az *Álló lány*, amelynek ceruza-akvarell vázolata 1927-ben készült, s az *Anyja gyermekével*, amely a *Táncos* után újra csak a fa mestereként mutatja be a szobrászt.

fotó: Deim Balázs



fotó: Deim Balázs

FERENCZY BÉNI: *Génius*, 1955, bronz, 66,5 cm



fotó: Deim Balázs

FERENCZY BÉNI: *Vetkőző nő*, 1941, bronz, 70 cm

A három moszkvai év alatt – bár valószínűleg éppen megbízások reményében utazott a Szovjetunióba barátai tanácsára – nagy méretű szobrokra nem nagyon kapott felkérést, művészettörténeti tanulmányokat, három könyvet is írt, valamint néhány portrét és emléktáblát készített. Folytatta viszont a művészermek sorozatát, s nem kis részben a nagy múzeumokban szerzett élményei hatására kialakított egy olyan éremtípust, amelynek egészen az 1950-es évekig készültek változatai, s amely úgy idézett meg egy-egy kimagasló jelentőségű alkotót, hogy az érem első oldalán a művész portréja, a hátoldalán pedig egy-egy művének részlete szerepelt. Nem tartozik a sorozathoz, de az életmű fontos darabjai közé sorolandó a Bartók Bélát megörökítő két érme is: 1936-ban az egyik bécsi pályaudvaron két átszállás közt ült neki modellt a zeneszerző, az éremhez az ekkor készült, az arcvonásokat határozottan kiemelő



fotó: Deim Balázs

FERENCZY BÉNI: *Nagybeteg Ady*, 1929, bronz érem előlap, 12,5 cm átmérő

rajz szolgált előképként. Egy 1939-es datálású érmen Ferenczy Béni saját önportréja is feltűnik, hátoldalán az éveken keresztül érlelt témával, a *Játszó fiúk* kétalakos kompozíciójával.

A Szovjetunióból való távozása után, az 1930-as évek második felétől Ferenczy Béni művészetének egyik legfőbb tárgya lett a női test, a felesége inspirálta erőteljes, izmos, vaskos combú női figura. Szobrai mellett érmeiken, plaketteken, valamint grafikáin is feltűnik e viruló nőalak, rajzain gyakran Michelangelo vagy Renoir művészetét idéző szépségeszménnyel. Szobrászatában azonban a dinamika, a robusztus formák kerülnek előtérbe. Az összes nézetében újat nyújtó *Lépő nő* (1939) lendületes, mozgásában nyitott alakja intenzíven veszi birtokba a körülötte lévő teret. A pasztikának ismert torzó változata is. Ez a műfaj különös helyet foglal el a szobrász művészetében, egyik erről értekező elméleti írása szerint a torzó befejezett egész, és ugyanúgy képes kifejezni azt, amit a teljes nyújt. Az *Atalanta* (1937) címében az erős és mindenkinél gyorsabb árkádiai királylány mitológiai történetére utal, aki kérőt futással tette próbára, és csak akkor sikerült legyőzni, amikor cselvetéssel aranyalmát gurítottak elé. A Ferenczy Béni által megjelenített alak, a kíváncsiságból lehajoló, egy pillanatra megtorpanó, erőből duzzadó figura lefelé nyúló karjaival és behajlított térdeivel gömb alakot formáz. Az érett nőitípushoz képest a fiatalabb nőalakok módosított arányrendszerrel jelennek meg: jellemzőik a vékonyabb derék, a súlyos végtagok, a magasra emelt kebel (*Fiatalság*, 1944). A nyitott pasztikák mellett a zártabb körvonalú alkotások is foglalkoztatták a művészt (*Vetkőző nő*, 1946). A tündöklő női szépség fenséges és időtlen megfogalmazása a *Génius* (1955) című műben nyert kifejezést.

Férfi akt (1937), *Álló fió* (Miklós) (1937), *Játszó fiúk* (1947), *Kis alpinista* (1953), *Tékozló fiú* (1956) – ezek a pasztikák folytatnak párbeszédet két-három évtized távlatából azokról a gondolatokról, amelyeket Ferenczy Béni a férfitest kifejező erejéről vallott. Pályakezdése idején intenzíven foglalkoztatta a fizikai erő pasztikai megragadása. Az említett, korai *Táncos* (1916) az expresszív kifejezőmód egyik fontos példája, annak az élménynek a lenyomata is, amelyet az édesapjához hasonlóan, kedvvel megfigyelt artisták, birkózók testi felépítése gyakorolt rá. A 30-as évektől azonban egyre inkább úgy vélte, az erőt nem a duzzadó izmokon keresztül kell megmutatnia, mert az belülről fakad, és nem fejezhető ki külsődleges eszközökkel. Ahogyan a kurátor fogalmaz ezekkel a művekkel kapcsolatban, „míg Ferenczy Béni művészetében a női figurák a testi lét öntudatlan harmóniáját, a törekeny fiútest a lét méltóságteljes elfogadását hirdeti.” Ennek az erkölcsi, művészi tartásnak

az egyik legszebb megnyilvánulása a művész kései, balkezes időszakában született főműve, az *Aranykor* (1959): csupasz faágon egyensúlyoz egy madárcontú fiúalak, magasba lendülő vékony karja és lába is a fa ágaihoz hasonlóan nyúlik ki a térbe, eggyé válva a természettel, mégpedig létezésének teljes átélésével.

Festett, ácsolt szobrok

Tornay Endre András plasztikáiról

LÓSKA LAJOS

Zwinger, Kőszeg, 2018. IV. 6. – V. 20.

Kerek egy évtizede távozott közülünk Tornay Endre András szobrászművész. Erre az évfordulóra emlékezik Kőszegen, a példásan felújított Zwingerben (Öregtoronyban) megrendezett, közel negyven alkotását felvonultató, *Anyagba zárt árnyak* című tárlat.

Tornay sokoldalú alkotó volt, szinte minden szobrászati műfajban dolgozott, mégis elsősorban a fából készült, igényesen megmunkált, színezett plasztikáknak volt a mestere. Az anyag-, illetve témaválasztása alapján oeuvre-je a magyar paraszti tárgykultúrát a művészetünkbe beemelő, archaizáló, a Fáskörbe tömörülő pályatársaiéval, Samu Gézáéval, Huber Andráséval, Orosz Péterével rokonítható.

Mielőtt azonban a kollektívot bemutatnám – emlékkiállításról lévén szó –, talán nem lesz tanulság nélkül való röviden felidézni pályáját. Az erdélyi születésű szobrász 1976-ban települt át Magyarországra, majd több mint fél évtizedes balassagyarmati tartózkodás után 1982-ben költözött Kőszegre, ahol 2008-ban bekövetkezett haláláig élt és alkotott.

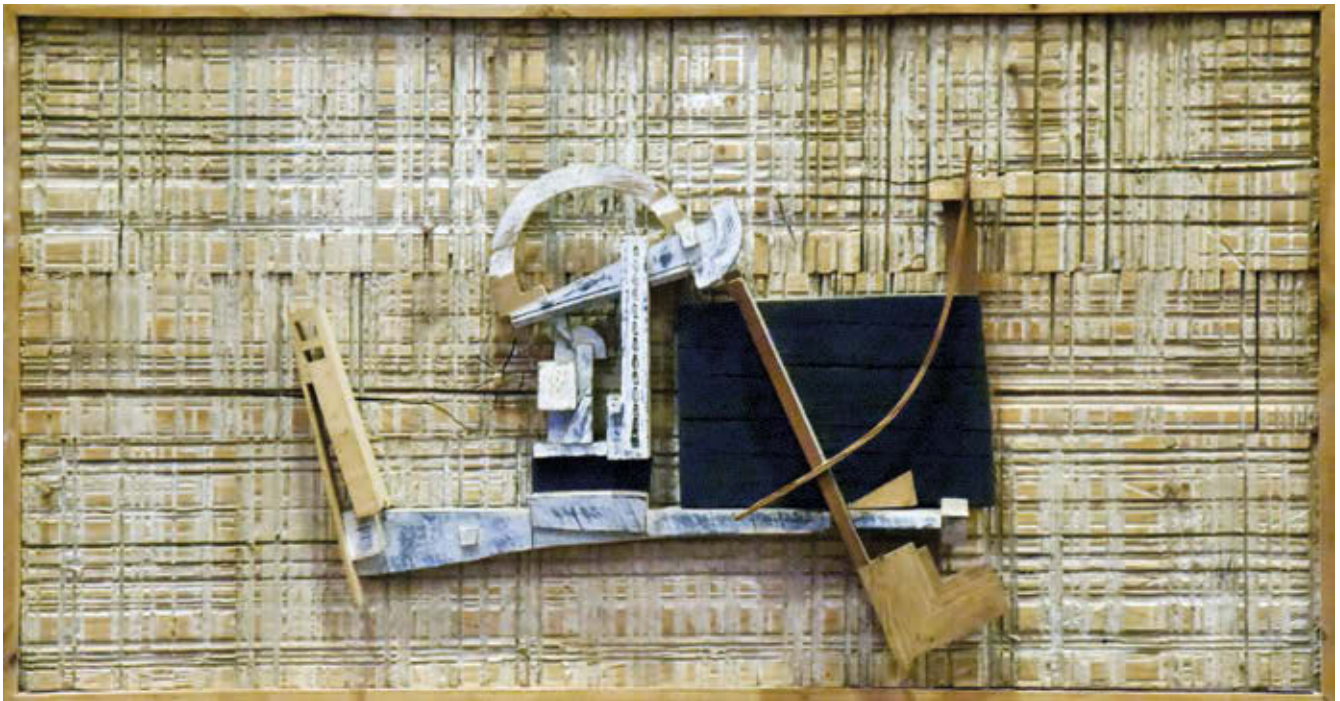
Kiállítási enteriőr

Már szülőföldjén (1968–1972 között tanult a kolozsvári Képzőművészeti Főiskolán) kialakította a teljes életművét végigkísérő emblémáját, az erősen redukált, kar és láb nélküli figurát. Ennek az elvont emberalaknak a korai változatai az 1970 körül ólomból készült *Ülő nő*, valamint az évtized végéről való *Ima* (1979). Ugyancsak ebből az időszakból való a karakteres, groteszk kerámia *Önarcképe* (1973), amelyet később bronzból is kiöntött. A már Magyarországon keletkezett számos művének – *Ünnep* (1981), *Álló alak* (1984), *Napba néző* (1988) – is ez a jelképpé emelt alak a főszereplője. Az évek múltával kisplasztikái egyre összetettebbé váltak, ugyanis az emlegetett figuratorzó a népi építészet technikai elemeit, ácsolatokat, csapolásokat felhasználó kompozíciókba szervült bele. Megtörtént továbbá az is, hogy a bábut valós tárggyal, egy szék hátsó támlájával vagy két hátsó lábával építette egybe (*Papageno széke*, 1997). Szobrainak más, újból és újból visszatérő motívuma is van, például a csónak alakú fejfákat megidéző sisakforma. Ez tűnik fel a *Kőrösi Csoma tiszteletére* (1981) című alkotáson, de viszontlátjuk a nagyatádi szoborparkban felállított monumentális plasztikáján (1982), valamint több köztéri művén is. Ezekon kívül olyan általános szimbólumokat is gyakran használt a szobrász, mint az egyik világból a másikba átvezető kapu, az ácsolt kereszt (útszéli fakereszt) vagy a póznára szerelt, jobbra-balra elfordítható vitorla és zászló.

Tornay köztéri monumentumai is számottevőek. A 70-es évek közepén készült a két és fél méter magas *Szülőföldem*. Jóval későbbi a Kőszegen álló II. világháborús emlékműve, amely egyszerre jelszerű és monumentális. A *Szent István* szépen megmintázott idealizált figurális mű, de figyelemre méltó az egyik utolsó munkája, az 1956-os emlékszobor is.

foto: Garas Kálmán





TORNAY ENDRE ANDRÁS: *Árnyak a szántóföldön*, 2002, festett fa

A tárlat – mint ahogy már utaltam rá – főként a művész (kis)plasztikáinak a keresztmetszetét tárja a látogatók elé. Ez korántsem tekinthető véletlennek: a kisplasztika ugyanis a megrendelőktől független műfaj, s Tornyai itt tudta magát a legkövetlenebbül kiteljesíteni. Tudni kell róluk, hogy ezek a „kis” plasztikák csak jellegük, funkciójuk miatt sorolhatók ebbe a műfajba, hiszen van közöttük közel kétméteres is. Ennek ellenére nem köztérre, hanem kiállítóterembe szánta őket a művész.

Az anyag a még figurális bronz *Önportréval* indul, de a kollekciónak nagy részét az ácsolt szerkezetes, zömmel festett faplasztikák teszik ki. Érdeemes részletesebben szólnom a fentebb már említett *Papageno székeréről*. Ez egy eredeti parasztszék támlája elé épített, sokelemes kompozíció, amelyen ugyancsak megtalálható a stilizált figura. A kék színű *Holdbéli csónakosnak* hangsúlyos eleme egy gondolaorrot idéző forma. A szakrálisra és a teljességre egyszerre utal az andráskeresztből és körből-karikából összeállított *Meditáció*, melynek fontos része egy fehér posztamensen előtte megjelenő bronzbüsz is. A *Gondolatok formában* egyszerre ember és gép, az *Emlék* apró házak nagy keresztrel. A *Falum* nyitott téglalap alakú favázának tetején álló apró házak szülőfaluját, Zetelakát idézik meg. A *Kötődések* akár mesebeli vár is lehetne, de itt az anyagszerűség mellett a szerkezet kiemelése teremti meg a mű lényegét.

Külön kell szólnom a falra akasztható domborművekről vagy asszemblázsokról. Egyik típusuk organikus és figurális: ilyen a fejfákat és egy kis kápolnát elénk táró *Fejfák*,

míg az *Árnyak-sorozat* darabjai inkább elvontak, geometrikusak, sőt nekem még a múlt század eleji konstruktivista reliefsokat is megidézik.

A felvonultatott művek meggyőzően bizonyítják, hogy Tornyai Endre András népi, paraszti tárgykultúrából táplálkozó, azt redukáló, átíró karakteres kifejezőmódjával, egyéni formakincsével jelentős helyet vívott ki magának modern szobrászatunkban.



fotó: Garas Kálmán

TORNAY ENDRE ANDRÁS: *Falum* (részlet), 1990-es évek, fa



fotó: Garas Kálmán

TORNAY ENDRE ANDRÁS: *Harcos II*, 1990-es évek, fa

Iskolapéldák

Tavaszi Tárlat

P. SZABÓ ERNŐ

Stefánia Szoborpark, 2018. IV. 9. – IX. 30.

Ritka érték a mai magyar köztéri szobrászatban a bibliai vagy éppen mitológiai ihletésű mű. Már csak ezért is külön öröm, hogy a Stefánia Szoborpark negyedik kiállítása, a 2018. évi *Tavaszi Tárlat* két ilyen művet is prezentál. Az egyik, Oláh Katalin alkotása, a *Salome a Machaeruson* Jézus Krisztus előfutárának, megkeresztelőjének, Keresztelő Szent Jánosnak állít emléket – az ő levágott fejét látjuk a Salome kezében lévő tálon, a szobor a tisztaság és a bűn, a megtérés és a megtérés elleni erők összecsapását mutatja, lényegében olyan kérdésekről beszél, amelyek kétezer év óta meghatározóak a kereszténység számára.

A másik szobor, Oláh Máttyás *Teiresziasz* című munkája a görög mitológia közismert, általában vak jósként emlegetett hősét mutatja be, hűségese kutyájával együtt. Teiresziasz bűne a mitológia egyik változata szerint az volt, hogy meztelenül látta meg Aphroditét, aki bosszúból megvakította – ugyanakkor, anyjára való tekintettel jóstehetséget adott neki, s azt a képességet, hogy megértse a madarak beszédét. Nos, Teiresziasz alakjában nem nehéz a művészt fölfedezni, s azt a különleges kapcsolatot, amely az alkotót környezetéhez fűzi. Ha hihetünk a rendezőknek – egészen pontosan Klacsmann Péternek, a tárlatsorozat megálmodójának és az egyes bemutatók kurátorának –, miszerint a Stefánia Szoborpark szabadtéri tárlatainak az a céljuk, hogy elősegítsék a magyar köztéri szobrászatot, egyben a tárlat nyitvatartása alatt keresztmetszetet adjanak a kortárs magyar szobrászatról, akkor a fenti két mű valóban remek találat. A második olyannyira az, hogy már nem is nagyon kell javasolni a fölállítását, mert néhány éve a metró Kossuth téri állomását díszíti.

Díszíti? Inkább más kifejezés lenne itt helyénvaló: a mű mély filozofikussága, a benne megtestesülő formai erények tudatában inkább azt mondanám, fizikai és szellemi értelemben egyaránt szervezi a teret, a tér és az idő koordinátáin túllépve valóban bekapcsolja a helyet az európai kultúra áramlataiba. De hát nemcsak az ilyen mű ritka érték a mai magyar köztéri szobrászatban, de ritka maga az érték is. A közelmúltban Kertész László könyvet szentelt az 1945 utáni magyar köztéri szobrászat értékeinek – nos, a több mint fél évszázad alatt fölállított több mint



fotó: Berényi Zsuzsa

OLÁH MÁTYÁS: *Teiresziasz*, 2004, poliészter, műgyanta, 320×50×120 cm

tízezer szobor közül a kötetbe száznál is kevesebb került, kerülhetett be. Nem valami jó ez az arány. Annymra nem, hogy minden olyan javaslatnak örülhetünk, amely megvalósítása esetén változtat valamit ezen a helyzeten.

A történeti hűségnek tartozunk azzal, hogy leszögezzük, nem a mostani, a *Tavaszi Tárlattal* a negyedik kiadásához érkezett sorozat az első ilyen kezdeményezés e tárgyban. Ma már talán az idők kódébe vész, pedig csak néhány éve volt, hogy a belváros különböző terein ideiglenes, alkalmi szoborkiállításokat szerveztek, nyilván abban a reményben, hogy egy-egy mű végleges helyet kaphat – a pesti közönség



Fotó: Berényi Zsuzsa

GAÁL TAMÁS: *Tárgyjáték IV.*, 2017, acél, 115×140×115 cm (2 db)

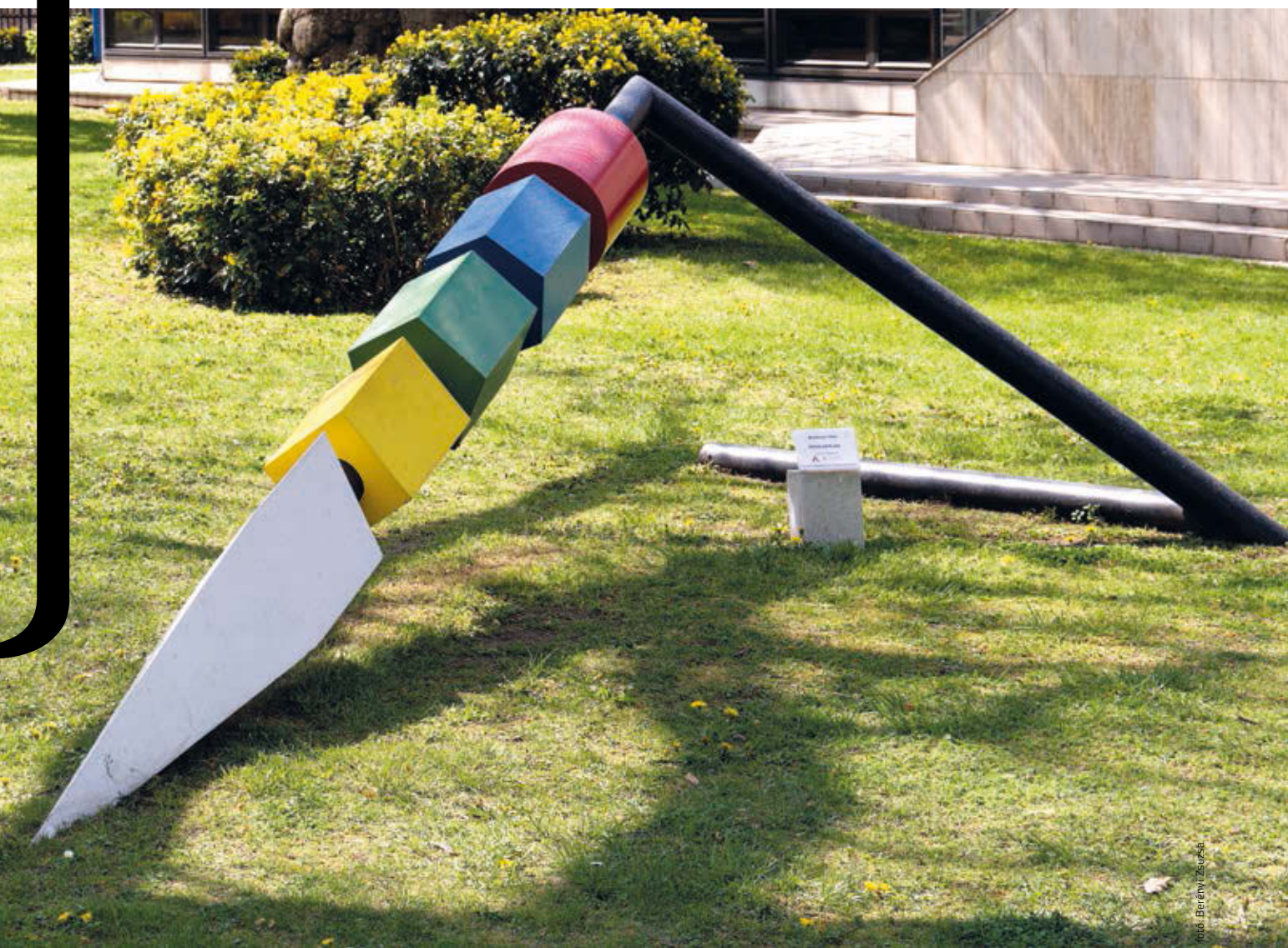
azonban nem nőtt föl a feladathoz, az efemer anyagból készült darabokat megcsonkították, volt mű, amelyet ledöntöttek. Úgy látszik, nem alakult ki az a szoborállítási kultúra, amelynek megalapozásában egyébként sokat tettek vidéki szoborparkjaink Dunaújvárosban, Nagyatádon, Zalaegerszegen a Gébárti tónál. Ézsiás István szobrászművész e tekintetben a legkitartóbbak közé tartozott, bár szoborpark-alapítási próbálkozásait a „helyi erők” rendre meghiúsították mind Győrben, mind Veszprémben vagy a Zempléni-hegységben. De nem adta föl, mindenesetre

ő is a belső terek felé fordult, olaszliszkai múzeumának a kertjében helyezi el a saját és a barátai szobrait.

Na, meg Dunaszerdahelyen, a Kortárs Magyar Galéria körül. Apropos, kint és bent: úgy tűnik, a szoborállítási kultúra jóval fejlettebb a szlovák, mint a magyar fővárosban. Pozsonyban minden nyáron megrendezik a *Socha a objekt* című szabadtéri szobortárlatot, amelynek darabjai a szó szoros értelmében bejártsszák a teljes belvárost. Ha igazán kiváló példákat akarunk mondani, akkor persze egy kicsit északabbra kell mennünk, Németországba: az észak-német városban, Münsterben minden tizedik évben megrendezik a *Skulpturprojekt Münster* című bemutatót, amely nem csak a belvárosban és nem csak a többé-kevésbé hagyományos szobrászati anyagokra koncentrálna ígéri a köztéri szobrászat, egyáltalán a kortárs művészi kifejezés új lehetőségeit. Ingo Glass szobrászművész egy bajor kisvárosban, Vaterstettenben tucatnyi műből álló szoborparkot, pontosabban szoborösvényt alakított ki, amelynek geometrikus formái, alapszínei

kezdetben ugyan okoztak némi ellenérzést a lakosság körében, rövid idő múltával – és némi művészeti nevelési programmal rásegítve – azonban, hogy úgy mondjam, éjszakára is nyugodtan kint lehetett hagyni a köztereken a műalkotásokat.

Itt a Honvéd Kulturális Központ kertjében, az A-Híd Zrt. támogatásával, a Honvédelmi Minisztériummal és a Magyar Honvédséggel együttműködve megrendezett tárlaton bizonyosan nem fenyegeti veszély a műveket. Sőt, mint visszatérő látogató, nézelődő, szemlélődő elmondhatom, hogy a tér képes annak elősegítésére, hogy a legtöbb alkotás karaktere jól érvényesüljön s hogy a mű és nézője között igazi személyes, intim kapcsolat alakuljon ki. Jó néhány műnek az építészeti háttér részletei biztosítanak kereteket, mások a természeti elemekkel folytatnak párbeszédet



fotó: Berényi Zsuzsa

BUDAHELYI TIBOR: *Iskolapélida*, 2015, festett, dobozolt acél, 150×430×150 cm

– s a kettő között ott a vízmedence és a hozzá kapcsolódó építészeti elemegyüttes, melyek egy harmadik mikrokörnyezetet biztosítanak. A medence közepén újabb izgalmas alkotás, Mihály Anna egészalakos szobra Lesznai Annáról, amelyről egyébként nehéz eldönteni, hogy most állították-e fel vagy ahogyan a bronz felületének idő okozta elváltozásai mutatják, egy korábbi alkalomról maradt itt, egyébként nagyon helyesen. Szóval, egy-egy esetben annyira teljes a kép, amelyet a mű és környezete kapcsolatáról alkothatunk, hogy a kurátor helyében akár speciális tárlatvezetések is rendeznék potenciális szoborállítók számára. Mosonyi Tamás szoborcímével ellentétben ez biztosan nem az az eset, amikor megy minden a levesbe – miközben persze a mű nemcsak blikfangos címe, hanem a benne megjelenő humor, a kortárs magyar művészetben ritka érték miatt is igencsak megfogott engem.

Mivel negyven alkotó félszáz munkáját amúgy sem tudnám felsorolni, személyes ízlésemre hagyatkozva néhány további olyan művet emelek ki, amelyek igazán közel kerültek hozzám Farkas Ádám *Eklipszének* organikus

formáitól Ingo Glass alapszínekből-alapformákról építkező geometrikus fémplasztikáiiig, Széri Gézának a fémlamezt egészen máshogyan használó, az emberi élet közös kérdéseit felvető munkájától Segesdi György *Napraforgó*jáig. És még valami a humorról, a játékosságról. Nos, néhány egymástól mindenféle szempontból igen különböző munkát sorolok csak: Móder Rezső *Bartók és Kodály* című plasztikáját, Pistyur Imre *Nappal szemben* és *Asszony* című kőszobrát, Nagy Attila sebesség torzította motorkerékpárját, Gál Tamás minimális eszközökből épülő, de szellemes *Tárgyjáték* című kompozícióját. Végül, de nem utolsó sorban Budahelyi Tibor plasztikáját említem, amely valóban az, aminek a címe mondja: *Iskolapélida*.

Keresztes Zsófia *Facing Enemies*, *Melting Opposites* című kiállítása a csehek nyitottságának és a magyarországi képzőművészeti színtér irányába való érdeklődésnek is köszönhetően az elmúlt hónapokban volt látható a prágai Karlin Studiosban. „A kiállítás objektjei úgy rendeződnek el a térben, mint egy felfegyverzett katonai osztag tagjai. Alakjukat egyszerre értelmezhetjük egymás ellenségeként és szövetségeseiként, pusztítják és fogyasztják saját testüket, újra megteremtve saját magukat a – metaforák szintjén végtelenségig ismételt – ciklikus ritmus szerint. (...)

A *Facing Enemies*, *Melting Opposites* olyan színpad, ahol emberek, állatok és természetfeletti maszkok tűnnek fel mágikus-rituális, katonai vagy szórakoztató célból, esetleg egyszerűen kamuflázs-ként. Senki se tudhatja pontosan. Miközben a barbárok – mint megtestesült jelszavak – a kapuk előtt állnak.” (Domenico de Chirico)

Szükségünk van egyfajta filozófiai tudás elsajátításához, behatárolt elméleti megközelítésmóddhoz annak érdekében, hogy félreértés/félreértelmezés nélkül tudjuk befogadni az általad kreált objekteteket? Illetve ha azt vesszük alapul, amit a fikcionalizmus mond, hogy a fikció voltaképp a valóság visszhangja, akkor éppen a félreértés az, ami felértékelődik, vagyis a befogadás által való megértés csakis a műalkotás visszhangja lehet?

KERESZTES ZSÓFIA: Azt gondolom, nincs szükség konkrét filozófiai tudás elsajátítására a munkáim befogadásához, mivel én

A hiány teljességgé mutálódik

Beszélgetés Keresztes Zsófiával a prágai kiállítása kapcsán

SIRBIK ATTILA

Karlin Studios, Prága, 2018. II. 22. – IV. 15.

is máshogyan közelítek hozzájuk. Szeretném, ha a tárgyak jelentése és értelmezése ugyanolyan fluid, organikus burjánzó lenne, mint a formák, melyekkel dolgozom. Szeretem azt gondolni, hogy ezek a tárgyak bármikor tovább bővíthetők, hogy mindig újabb és újabb lehetőségeket rejtjenek magukban. Ezért is jellemző rám, hogy a megnyitó előtti napon is általában még teljes erőbedobással dolgozom. Nehéz elfogadni, hogy le kell zárni egy munkafolyamatot. Domenico de Chirico, a kiállítás kurátora mondta nekem legutóbb, amikor a prágai szólót csináltuk, hogy úgy érzi, rám kell szólnia, fejezzem be, mert olyannak lát, aki a végtelenségig tudná folytatni. Nagyon fontos számomra a munkafolyamat, ezt nem tudom kiadni a kezeim közül.

KERESZTES ZSÓFIA: *Facing Enemies*, *Melting Opposites*, 2018





KERESZTES ZSÓFIA: *Facing Enemies, Melting Opposites*, 2018



kategorizálásnak. Máskülönben viszont sosem próbáltam tudatosan felülni egy „posztinternetes” hullámra.

Objektjeid identitás nélküli szubjektumok egy posztapokaliptikus dimenzióban, olyan lények, akik ciklikusan felfalják és újratertik magukat a tökéletesedés jegyében?

K. Zs.: Nem határozom meg, hogy a tökéletesedés céljával operálnak-e. Egy önmagát gerjesztő folyamatként látom ezt a monoton körforgást, amihez egyik pillanatban hozzáadódik valami, beindul valamiféle „sejtburjánzás” vagy épp visszafelé kezd forogni, elvesz valamit abból, amit korábban már magáévá tett, s ezáltal formálódik. Ezeket a hatásokat sem pozitívnak, sem negatívnak nem tudnám értékelni, csak történik, és kész. Valamelyik bele-törődik magányos sorsába, némelyik osztódik, társaságot teremt önmagának, a hiány teljességé mutálódik.

Az előbb tökéletesedést említettem, ami ebben a dimenzióban inkább mutációnak nevezhető, melynek a célja nem a tökéletesedés, hanem az alkalmazkodásban rejlő túlélés lehet?

K. Zs.: Pontosan. Erre mutat rá a kiállítás címe is: *Facing Enemies, Melting Opposites*. A határok elmosódnak az egymással szemben álló felek között, akik egyszerre ellenségei és szövetségesei egymásnak. Gyámolító érintéseik épp úgy nyomot hagynak a másikon, mint destruktív támadásaik. Ahogy említetted: alkalmazkodnak és törekednek a kiegyenlítődesre. Egymásból falatoznak,

Sokszor olyasmit tapasztalok, mintha az anyagban már eleve bújkálnának, el lennének rejtve bizonyos formák, akár az anyaghibák, akár a véletlenek és a saját hibáim által. Ezek a tárgyak szerves részeivé tudnak válni és alakítják azt. Az egyik kedvenc jelenség, ami számtalanszor befolyásolta már az elkövetkező munkák formáját és a jelentését, a munka közben lehulló darab, a maradék. Amikor a Karlin Studiosban megrendezett kiállításra készültem, elkezdtem kifaragni egy formát, melynek eredetileg az egyik darabját a nyelvben megakadt csontdarabnak képzeltem, de végül ennek a kisebb darabnak saját atmoszférája lett, ezért úgy döntöttem, külön munkaként kezeltem majd. Így a kis szűrős csontdarab egy nyitott, befogadó kézformává alakult, amely a tenyerében finoman összegyűjti a plafonról lehulló hajzuhatagot, amit egy információs köteggként is értelmezhetünk. Így sokat változott a tárgy jelentése is. Egy fenyegető ellenségéből egyfajta beletörődő elfogadás, az ellenállás maradványa lett, ahogy a címe is mutatja, egy csatában lehulló, megkönnyebbült darabka.

Mondhatjuk, hogy posztinternetes művész vagy?

K. Zs.: Annyira vagyok az, mint bármely más olyan kortárs képzőművész, aki egy szélesebb csatornán, az interneten keresztül is aktívan próbálja befogadni és használni azt, ami körülöttünk történik a világban. Nyilván ilyen módon a legkönnyebb tájékozódni, s ennek hatása elkerülhetetlenül megjelenik a munkáinkon, munkáimon is. A fizikai világ, ami éppen ezen a síkon megjelenik, egy ritmusra mozog azzal, ami az interneten folyamatosan változik, hiszen ezt a dimenziót is mi alakítjuk – olyan ez, mint egy mindent és mindenkit összefogó hatalmas kollaboráció. Mivel a műélvezet is más platformokra helyeződött, a befogadó hozzáállása is sokat változott. A felhasználó rövidebb idő alatt több ismeretet tud szerezni, mivel szinte minden kiállítás koncepciója és fényképes dokumentációja elérhető az interneten, így ha nem is élhetjük át azt a fajta atmoszférát, amit egy valódi látogatás alatt tapasztalunk, temérdek új információval gazdagodtunk egy-egy ilyen „látogatás” alkalmával. Sőt, vannak projektek, amelyek kizárólag a virtuális térben jönnek létre. Ezeknek én is része vagyok természetesen valamilyen formában, én is kihasználom az adott lehetőségeket. Talán ennyiben van némi létjogosultsága ennek a



KERESZTES ZSÓFIA: *Facing Enemies, Melting Opposites, 2018*

a másik tapasztalatait magukévá teszik, aztán összegyűrik, alakítgatják és újra felkínálják társuknak, avagy saját maguknak. Erre a fajta „önkannibalizmusra” utal, hogy sokszor például egy testen egy-egy forma többször ismétlődik. Például a *Legkedvesebb ellenségem* vagy *Az elrejtett profilok toteme* című munkáimon, melyeken az ismétlődő formák páros szervekre vagy testrészekre utalnak. Mintha szíami ikrek vagy avatárok megtestesülései lennének.

Alkotásaid egy katasztrófa utáni fejlődéstörténet lehetséges képzőművészei, megfontolandó gondolatki-sérletekként is aposztrofálhatók...

K. Zs.: Nem feltétlenül, de ezzel az értelmezéssel is tudok azonosulni. Számomra ezek inkább folyamatosan hömpölygő és változó tükörképek, nincs jövőképük. Ezért is szerettem meg nagyon az üvegmozaikot, amivel beborítom a testüket, mert azon túl, hogy fénylő belső szervek asszociációját nyújtják, visszatükrözik a körülöttük történő változásokat is. A fény mozgásba hozza őket.

Objektjeid általában a net folyékonyságára asszociálnak, ahogyan a folyadék a szilárd anyaggal ellentétben nem képes megtartani a formáját. Sem a teret nem rögzítik, sem az időt nem kötik le.

K. Zs.: Igen, találó a hasonlat. Bár ellentmondásosnak tűnhet az anyaghasználat miatt, s persze amikor ránézel a tárgya-imra, szilárd, szoborszerű alakokat látsz. Ennek ellenére mindig úgy éreztem, hogy formaviláguk hullámzó testekre hasonlít, melyek azt az illúziót keltik,

hogy bármikor más alakzatot vehetnek fel, illetve sokféle forma rejtőzik bennük. Ez a tulajdonságuk főként a munkafolyamatban válik láthatóvá, mivel rendkívül spontán, szinte magától alakul egy-egy forma. Nem szeretek vázlatokat készíteni, mert olyankor az az egy lehetséges végeredmény vésődik bele az agyamba, és elkezdem azt a képet másolni. Ilyenkor úgy érzem, korlátozom magam, és kizárom azokat a változásokat, melyek esetleg hozzátehetnek valami fontosat a tárgyhoz. Ahogy fentebb is említettem, rengeteg a lehetőség, amit az anyag hordoz magában, szinte végtelen. A középiskolában kerámia szakos voltam, és az egyik művésztelepen kipróbálhattuk a rakuzásos technikát. A kemencéből kiemelt, még izzó kerámiatárgyon szinte láttad futkosni a színeket, és amikor vizet öntöttél rá, abban a pillanatban megszilárdult a felület, de ennek ellenére még a többi lehetőség is benne maradt valahol a tárgyban, csak te épp abban a pillanatban emellett tetted le a voksodat. Az internet is hasonlóképpen működik, tartalma egyfolytában alakul, változik, és te kiragadsz belőle egy darabot az adott pillanatban.

Kelet-Közép-Európában beszélhetünk-e egyfajta átjárható képzőművészeti színtérről? Tapasztalataid alapján a cseh és a magyarországi között van különbség? Budapesten a *Futurum Perfectum* című kollektív konceptuális kiállításon, az FKSE-ben látható volt egy munkád, amely szervezetnek nemrégiben civil pénzgyűjtő kampányt kellett kezdeményeznie ahhoz, hogy életben maradjon.

K. Zs.: Rengeteg különbség van a két színtér között. Itthon valahogy megszoktuk egyfajta zárt rendszert, ami nem nagyon nyit kifelé, és nem is túlzottan befogadó, vagy inkább nem annyira kíváncsi. Jól elvagyunk magunkban. Persze vannak kivételek, ami nagyon nyitottabbak az újdonságokra, vágyunk rá, hogy megismerjenek új művészeket, szeretnek kollaborálni, új csatornákat kiépíteni. Valószínűleg ez Berlin közelségéből is adódik. Egyszerűen máshoz vannak hozzászokva. Magyarországon egy sokkal zártabb rendszer működik még mindig, pedig megvan a lehetőség az átjárhatóságra, csak egy kicsit érdeklődőbbnek kellene lennünk nekünk is, mert egyoldalúan semmi sem tud jól működni hosszú távon. A csehek nagyon lelkesednek a magyar művészek iránt, és egyre gyakrabban hívnak magyarokat kiállítani, de ezt nekünk is viszonznunk kellene valahogyan, ha máshogy nem is, legalább figyelemmel, érdeklődéssel. Bővítenünk kell az ismereteinket.

Művészet mint szimuláció

Csörgő Attila kiállítása

SINKÓ ISTVÁN

Glassyard Gallery, 2018. III. 29. – V. 12.

A tudományos kutatás nem vonz, de az általam készített szerkezetek egyike sem létezett korábban, és csak akkor derül ki, micsoda problémák állnak elő, amikor meg is kell csinálni őket.

Csörgő Attila (*Magyar Narancs*, 1999)

A Glassyard Gallery 150 négyzetméteres tereiben Bencsik Barnabás kurátor, galéria-vezető a mai magyar képzőművészet egyik legsikeresebb – külföldön a legelismertebb – alkotójának, Csörgő Attilának újabb műveit állította ki.

Csörgő az a megfoghatatlan és besorolhatatlan alkotó, aki a művészetet mint a játék és tudomány határmezsgyéjét figyeli és írja le alkotásaiban. Korai művei barkácsszakkörök világát idéző egyszerűségükben is látványos mobilok voltak. Geometriai és filozófiai tételek – a görökség idején ez egyként működött – vizuális leképezését tűzte ki célul. Így születtek például a *Plátói szerelem* gépesített mozgással létrehozott geometriai idomai, s azok változatai.

Azután a sajátos fényképészeti eljárások, a Möbius-szalag fotóban való – vagy épp a fotónak a Möbius-szalaggal való – létrehozása izgatta. Az úgynevezett orange space kamera megalkotása során jutott el a megvalósítás egy hihetetlenül humoros és bátor formájához. Ebből a 2005-ös munkából látunk e kiállításon is dokumentumokat, egy, a fotózás folyamatát végigkövető videót és magát a kamerát, valamint a létrehozott alkotásokat.

Mit is jelez ez a „narancs tér”? A meghámozást, a héjszerkezet lebontását s az azzal történő képalkotást? Vagy talán a körülöttünk lévő világ új dimenzióba helyezését kísérletét? Talán mindkettőt. (Egy tökéletesen más szemléletű alkotó, Makovecz Imre is évtizedeken keresztül foglalkozott a narancshéj struktúrájával, csak ő ezt az organikus építészeti elméletébe építette be.)

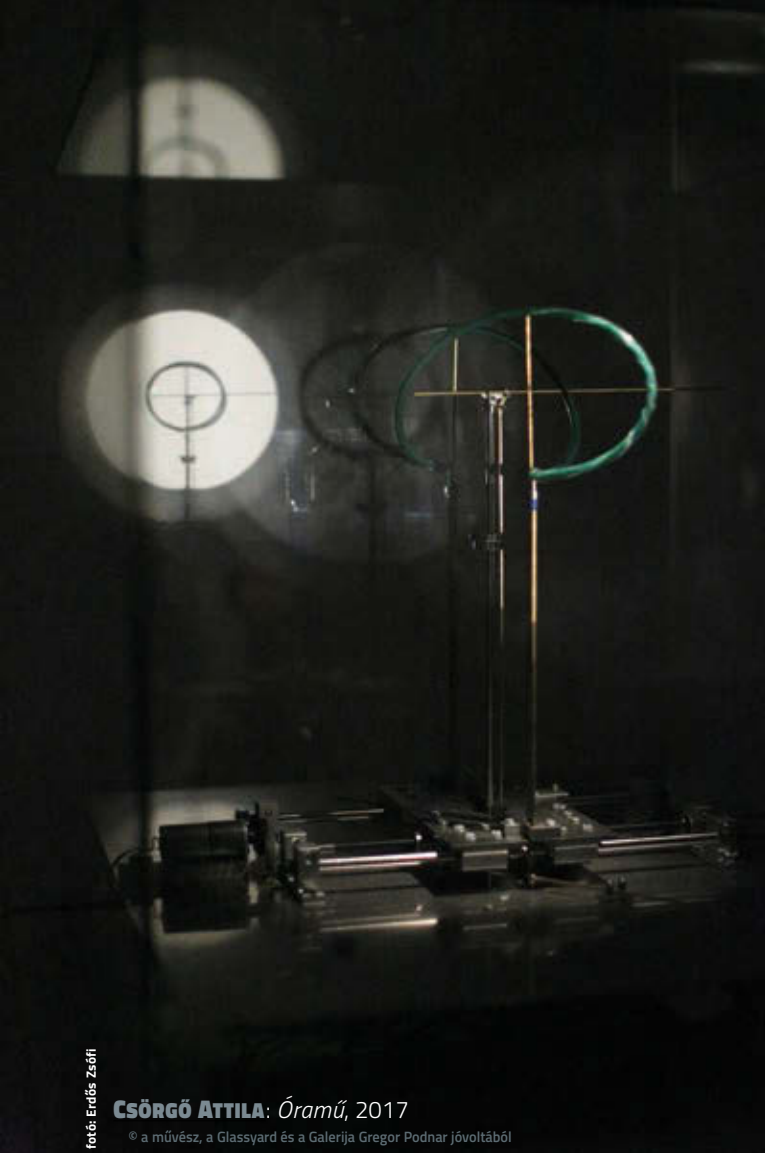
A kiállítás még két installációt – fényszobor plasztikát – is bemutat. A *Kör négyzetesítése* esetében egy háromdimenziós krómozott alumíniumtükör, halogénlámpa és plexi, no meg egy transzformátor segítségével a földre, illetve a körlapra egy négyzet vetül. Egyszerre látjuk a kör és a négyzet struktúráját. A padlón megjelenő kép egy szimuláció, akárcsak az elektromotorral, parabolatükörrel, halogénlámpával felszerelt konstrukció, mely ugyancsak fényszobor, s mely egy végtelen formát (spirált) egy adott pillanatban körré alakít a néző szemében a falra vetített látványon.

Szimuláció és csapda. A néző nem tudja, jól szórakozzon-e, mint egy tudományos kísérleten a Csodák Palotájában, vagy elámuljon a végtelen ilyen egyszerűnek tűnő leképezésén. A csavar ott van, hogy Csörgő mindkét élményt, az ámulatot és a szórakozást sem tagadja meg tőlünk.

Ugyanakkor esztétikai vonatkozásai is vannak ennek a térélménynek. A címadó *Ütközések* című sorozat pigmentnyomatai egy kisüléssorozat rendkívül finom fotós feldolgozásai. Akárha nagy teljesítményű kamerával a villámló eget kémlelve villanásokat rögzítenénk, vagy a Nagy ciklotron egy részletét figyeljük. Szép lapok, finom rajzolatú fénypázmák. Talán ezt (is) nevezte Baudrillard a „szimuláció transzesztétikai területének” (*Transzesztétika*, 1990).

Miben rejlik Csörgő nemzetközi elismertsége, sikere? Azt gondolom, hogy nem kíván részt venni a jelenlegi esztétikai harcokban, nem vállalt fel egy meghatározott stílust, nem törekszik a kortárs megfelelésre. Van benne valami az alkimistából, aki monomániásan, az anyag átváltoztatásának kísérleteibe mélyedve vonul ki a világból. Ugyanakkor nem korszerűtlen, nem világidegen Csörgő művészete. Inkább világteremtő. Saját, mániásan derűs kísérletei, képrögzítései, demonstrációi egy művészettudományos világkép dokumentumai. Ez pedig ellentmondásos korunkban az esztétikai (vagy akár a transzesztétikai) attitűd jeles megnyilvánulásaként értékelhető. Érthető, egyszerű, mégis titokzatos világ az övé. Kicsiben teremt végtelent, műhelybe zárja a nagy szubsztrátumot. Ez épp elegendő ahhoz, hogy saját világu, egyéni hangú művészként lehessen számon tartani, becsülni és érdeklődéssel figyelni alkotóműhelyének újabb és újabb darabjait.

A genesis mindig izgalmas, akárcsak a metamorfózis. Itt Csörgő e két világteremtést, a születést és az átalakulást kívánja bemutatni, sikerrel. Ennek tanúi lehetnek, akik türelemmel és lankadatlan figyelemmel (valamint humorérzékkel) járják végig a Glassyard Gallery termeit. Csálódni bizonyosan nem fognak.



fotó: Erdős Zsófi

CSÖRGŐ ATTILA: Óramű, 2017

© a művész, a Glassyard és a Galerija Gregor Podnar jóvoltából



fotó: Erdős Zsófi

CSÖRGŐ ATTILA: A kör négyszögesítése, 2013, fényszobor

© a művész, a Glassyard és a Galerija Gregor Podnar jóvoltából

CSÖRGŐ ATTILA: Ütközés 1, 2018
fotó, archival pigment print, 40x60 cm

© a művész, a Glassyard és a Galerija Gregor Podnar



fotó: Erdős Zsófi

Közösségek, közös kultúra és a globális üzenetek

Beszélgetés Zólyom Franciskával

SOMOGYI ZSÓFIA



fotó: Menzel Stählin

Kölni és párizsi tanulmányai után dolgozott a budapesti Ludwig Múzeum kurátoraként, a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet igazgatójaként, emellett részt vett az AICA hazai tagozatának elnökségében, a tranzit.hu és a weimari Bauhaus Egyetem tanácsa, valamint a Szászországi Kulturális Szentátus munkájában. 2012 óta a lipcsei kortárs galéria, a Galerie für Zeitgenössische Kunst igazgatójaként tevékenykedik, ahol a 2017-es OFF Biennáléről már ismert *Gaudiopolis* című kiállítás anyagát mutatják be, 2019-ben pedig a Velencei Biennálé német pavilonjának kurátoraként is bemutatkozik. A *Gaudiopolis* lipcsei szerepléséről, a biennáléről, közösségekről és közös kultúráról beszélgettünk.

Gaudiopolis: Attempts at a Joyful Society. **ANNA WITT**: *A szemtanú*, 2011, kiállítási bútorok: architecture uncomfortable workshop

Bár az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálé központi témája még nem ismert, de az egyik interjúban említette, hogy több ötlet is felmerült, amikor megkapta a felkérést. Milyen úton indul, és mit tart a legfontosabb kérdéseknek, amiket fel lehet vetni a velencei kiállításon? A biennálé mindig kicsit ország-reprezentációs eszköz is. Mit érdemes ma kommunikálni Németországról ezen az eseményen?

ZÓLYOM FRANCISKA: A Velencei Biennálé története nagyon érdekes: a monarchia idején alapították, de később a nemzetállamok, a faszizmus és a modern demokrácia kontextusában került megrendezésre. Az évtizedek folyamán mindig is, így ma is specifikus jelentése van a nemzeti pavilonoknak. A 19. század végén az egyéni hangnemek polifóniája volt a cél, ma már inkább az a nézet elterjedt, hogy a kultúrák nem homogén és egymástól elhatárolt, hanem egymást kölcsönösen befolyásoló entitásokat képeznek.

A transzkulturális jelenségek kérdését nagyon érdekesnek tartom. Arra, hogy különböző kultúrákból építkezünk, a hétköznapi életben, többek között a magyar nyelvben is nagyon sok példát találunk.

Minél többféle ismerettel rendelkezünk, annál érdekesebb látás- és gondolkodás-módokat vagyunk képesek kialakítani.

A német pavilonban rendezendő prezentációt illetően semmilyen megkötés nincs. Sőt, a magyar rendszertől eltérően nincs pályázat, hanem egy szakmai bizottság nevezi ki a kurátort. A munka korai stádiumában most leginkább az foglalkoztat, hogy milyen témával és milyen módon lehet megszólítani a biennálé közel 600 ezres, a világ különböző tájairól Velencébe érkező közönségét.

Véleménye szerint egy ilyen kiállítás kérdésfelvetése, a művészek által adott válasz tud-e lényeges változást hozni politikai vagy morális kérdésekben? Megmutatva a kultúrák egymásra épülését, összefonódását, növelheti-e egy művészeti alkotás egy társadalom nyitottságát, oldhatja-e a felgyülemllett feszültséget?

Z. F.: Számos szakmai vita foglalkozik azzal, hogy kit szólít meg a kortárs művészet. Egy viszonylag homogén közeget, társadalmi és politikai kérdésekben leginkább egyetértő embereket? Milyen szerepe van a



Zólyom Franciska

fotó: Marcus Glahn

város különböző kerületeiben laknak, másfajta iskolába járnak vagy különböző korúak. Rendkívül sok választóvonal van egy társadalmon, egy város lakosságán, de akár egy iskolai osztályon belül, és csak ritkán tudatosítjuk magunkban, hogy mennyire kevés átjárás van egyes csoportok között. A GfZK 20 éve működik, és 20 éve reflektál ezekre a kérdésekre, a lokálisan érzékelhető társadalmi szükségletek mentén újra meg újra adaptálva az intézmény működéselvéit. Ami a velencei terveket illeti: azt tartanám sikernek, ha minden látogató úgy érezné, külön neki készült a prezentáció.

A GfZK a 2017-es OFF Biennálé kiemelt együttműködő partnere volt. Hogyan alakult ki ez a viszony, és miért tartotta fontosnak, hogy részt vállaljanak egy független magyar kezdeményezésben?

Z. F.: Az OFF Biennálében az tetszik a legjobban, hogy különböző korosztályokat és társadalmi csoportokat szólít meg. Budapestnek a mai napig rengeteg rejtett és rendkívül izgalmas zuga van, így a

helyszínek felkeresése már önmagában is élmény. Meggyőződésem az is, hogy a fiatalok, akik az edukációs programokban részt vesznek, maradandó élményben részesülnek, amit az élet különböző területein tudnak kamatoztatni.

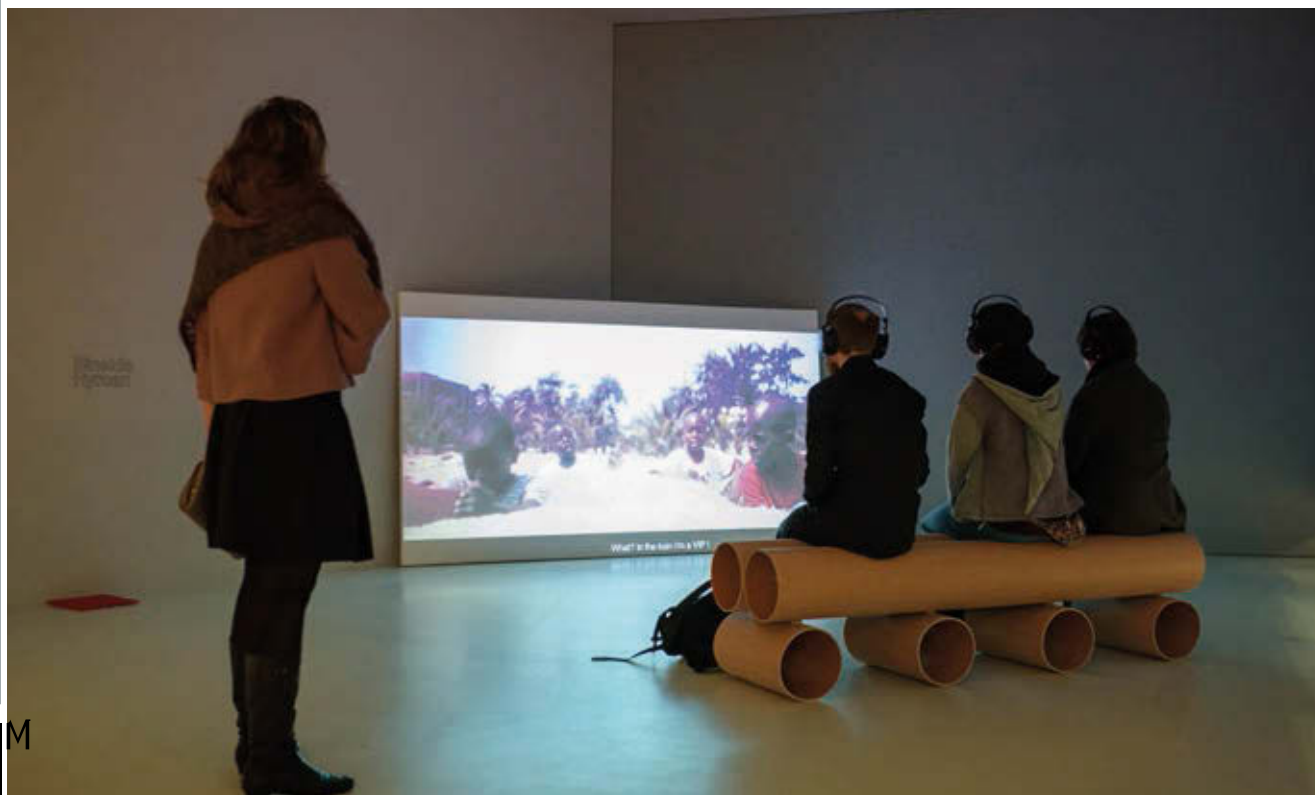
Természetesen az is fontos elismerésnek számít, hogy a német kulturális alap szakmai zsűrije felismerte az OFF kurátori munkájának a jelentőségét, és támogatta az együttműködést. Az OFF kurátorait részben 20 éve ismerem, a kezdeményezést személyesen is nagyon fontosnak tartom.

A Gaudiopolis sokféle emléket és véleményt hívott elő a magyar közönségen. Miben lesz más a lipcsei kiállítás? Milyen emlékek és érzelmek kerülnek ott majd felszínre?

Z. F.: Az OSA által végzett történeti kutatás a lipcsei kiállításban is szerepel. Mondhatni, sokan ez iránt érdeklődnek leginkább. Magyarországgal kapcsolatban sok embernek nagyon pozitív emléke van. Különösen Németország keleti részén. A második világháború pusztítása ugyanakkor a német városok, így például Drezda DNA-jának a része. Adott esetben könnyebb egy másik kor és egy másik hely tapasztalatából nézni a jelenre.

szociális hovatartozásnak a művészeti nyilvánosság összetételét tekintve? Ezekre a kérdésekre véleményem szerint egy intézmény nagyobb sikerrel kereshet választ, mint egy kiállítás. Több eszköze van arra, hogy megismerje a közönségét és tudatosan vonjon be különböző tapasztalatokkal rendelkező embereket a közös gondolkodásba. A GfZK kiállításai és művészetközvetítői programjai általában olyan emberek részvételével jönnek létre, akik különben nem találkoznának egymással. Mert a

Gaudiopolis. Attempts at a Joyful Society. **BINELDE HYRCAN:** *Dambeck*, 2011, kiállítási bútor: architecture uncomfortable workshop



Fotó: Alexandra Ivanciu



Gaudiopolis. Attempts at a Joyful Society.
GRUPPE FINGER: Vegyes méhcsoport, 2018

A budapesti OFF fontos része volt az edukációs program, ahogy a németországi kiállításának is. Milyen koncepció alapján rendeződnek ezek az edukációs programok? Ki tudna emelni két-három fontosabbat?

Z. F.: A művészetközvetítés a 2000-es évek elejétől fontos része a GfZK munkájának. Pontosításként talán annyit, hogy a művészetközvetítés alatt nem konkrét információk átadását értjük, hanem a művészetnek köszönhető kommunikációs lehetőségeket. Egyik alapkérdésünk az, hogy hogyan tükrözik művészeti

alkotások és módszerek a személyesen megélt tapasztalatokat. Hogy értelmezhetjük a jelent a művészetben keresztül? Az egyik leghálásabb téma a városi terek megfigyelése, használata és alakítása. Ez életkortól, szociális és szakmai háttértől függetlenül sok embert foglalkoztat. A budapesti kollégákkal való eszmecsere lehetősége az OFF Biennáléval való együttműködés egyik mozgatórugója. Semmilyen más esetben nem lehet egymás módszereit olyan jól megismerni és megvitatni, mint a közös munka során. A *Gaudiopolis* kapcsán össze tudjuk vetni a mindkét helyen működő gyermekmagazinok tapasztalatait és hogy milyen témákkal foglalkoznak a

foto: Wenzel Stählin

foto: Karoline Schneider

kisiskolások, a gimnazisták. Manuel Pelmus bukaresti táncos és koreográfus budapesti és lipcsei fiatalokkal közösen az emlékmű aktuális jelentőségét járta körül. Lipcsében például évek óta nem valósul meg a német egység és szabadság emlékműve.

Mik voltak azok az üzenetek, kiállítási és programelemek, amelyeket átemeltek a budapesti *Gaudiopolis*ből, és mi az, ami új, és csak erre a programra jellemző?

Z. F.: A Sztrehlo Gábor által létesített gyerekköztársaság erős válasz volt a háború pusztítására. A mai német kontextusban, amiben demokrácia-ellenes hangok is hallhatóak, az tűnt központi kérdésnek, hogy a közösségi összefogás akkor is aktiválható-e, ha nem előzi meg rombolás. Egyébként a különböző avantgárd mozgalmakban visszatérő motívum az, hogy az érvényes status quót fel kell rúgni ahhoz, hogy új és jobb világ épülhessen. Ahogy a történelemből megtanultuk, ezek a jobbnak gondolt új világok is sokszor totalitárius rendszerekbe torkolltak vagy azok áldozataivá váltak.



Gaudiopolis. Attempts at a Joyful Society. architecture uncomfortable workshop, a háttérben: **BERND KRAUSS**: *Van kulcsod a fához?*, 2018

A budapesti OSA-ban bemutatott kiállításához hasonlóan a munka, a tanulás és a játék köre építettük fel a lipcsei *Gaudiopolis* történeti és kortárs részeit is. Nagyon nagy élmény volt a kiállítás tervezésekor a budapesti auw – architecture uncomfortable workshopkal való együttműködés. Szederkényi Lukács és Ghyczy Dénes építészekkel, akik a kiállításépítészettel dolgozták ki, sokat beszéltünk arról, hogy a játéknak nem egyetlen és elsőrendű célja a győzelem. Az is központi felismerésnek bizonyult, hogy a játék szabályait, ugyanúgy, mint ahogy a társadalmi együttélés szabályait is, a résztvevők alakítják folyamatosan.

A budapesti OFF-nak meghatározó jellemzője volt az alulról szerveződés. Hogyan jelenik ez meg a németországi kiállítás esetében?

Z. F.: A GfZK olyan múzeumként működik, amelyik folyamatosan tanul az odalátogató emberektől. Ez jelentheti azt, hogy laikusokkal együtt tervezzük a gyűjteményi kiállítást, de azt is, hogy

a programunkba beépítünk interaktív elemeket. Szeretnénk azt sugározni, hogy a múzeum a társadalmi nyilvánosság egyik fontos tere, ahol különböző gondolatok és ötletek valósulhatnak meg. A GfZK egyik legnagyobb büszkesége a múzeum baráti köre. Ők nem pusztán támogatók, sokkal inkább egyes programjainknak az ötletadói és kooperációs partnerei. Persze a baráti körnek nagyon sok művésztagja is van...

Sokan tartják úgy, hogy a jövőben egyre inkább az együttműködés, a tudásmegosztás és a közös munka, közös eredmények adják az egyetlen irányt, a fejlődés egyetlen lehetőségét. Mit gondol erről? A művészet és a művészetközvetítés, a *Gaudiopolis*hoz hasonló kiállítások hogyan tudnak ehhez hozzájárulni?

Z. F.: Az aktuális gazdasági, politikai, vallási és egyéb versengés, illetve a globális környezetrombolás fényében attól félek, hogy csak szeretnénk, ha az együttműködés irányába fordulna a világ. A tudás fogalmával szemben szimpatikusabbnak tartom a megismerés fogalmát,

mert dinamikusabb, és az érdeklődést, a kísérletet, az aktív folyamatot egyaránt magában foglalja. Nem is annyira a fejlődés szemszögéből érdekel az együttműködés kérdése. Inkább azt mondanám, hogy a közös munka és gondolkodás egy másfajta minőséget teremt. Különben, ha nem tévedek, a tudomány abból indul ki, hogy a legváratlanabb helyzetekben, sokszor egy hibának köszönhetően születnek újfajta felismerések.

A művészet különlegességét abban látom, hogy a legkülönbözőbb területekről szerzi tudását, különböző módszereket és gondolati rendszereket ötvöz egymással. Tarthatja magát a létező rendszerekhez és szabályokhoz, de át is hághatja őket. Az esztétikai kérdésekkel együtt (hogy hogyan észlelünk jelenségeket, hogyan hatnak ránk a dolgok) ennek a kísérletező és transzdiszciplináris munkamódszernek rendkívül nagy ereje van.

Függőbeszéd a varázsló nappalijában

Budapest Art Week – Szuszpenziók

VASS NORBERT

Tesla Loft, 2018. IV. 17–28.

A Kazinczy utca telebetonozott sivatagában a szokatlan, rügy pattant rousseau-i vadont figyelem a Tesla Loft emeletéről. Az egykori trafóház udvarára kétségkívül beszökött a tavasz. Bágyadt legyeket sejtek lenni, és a virágok körül őgyelgő, lustán döngő sok egyéb bogarat, idebenn azonban valami más zsiszeg.



Kiállítási enteriőr, Tesla Loft, a háttérben jobbra Ferenczy Zsolt, az előtérben balra Gyórfy László munkája

Mintha nem is a szűk lépcsőfeljárón jöttem volna, hanem Kerekes Gábor disztópikus léghajói tettek volna le a másodikon. Az ablak mellé installált hatalmas, vékony, átlátszó műanyaglapokat világvégi vitorlákként rezgeti meg időnként a gyenge szél. Rozsdaette, zsúfolt, napelemes halálsillagoknak tűnnek. Leszedált tankok, leszedett repülőgépek, különféle lőfegyverek és autóröncsök kollázslemeiből ragasztotta őket össze az alkotó. Mintha a Mad Max-filmek sivár díszletét fakult divatkatalógusok szereplőivel egyszerre röpitette volna a levegőbe. A troposzférában sodródó, összeeskábált oázisok bizonyára az apokaliptikus hajótöröttjeit szállítják. Egy kicsit így érzem magam idebenn én is.

Ahogy a Kukla Krisztián által kurált *Szuszpenziók* című csoportos tárlat sokféle nyitható címe is sejtetni engedi, felfüggesztett időbe, zárójelbe tett térbe kerültem. A gyógyászatban a szuszpenzió – olvasom a falra ragasztott sorozaton – összerázással elegyíthető készítményt jelent. Galériák, múzeumok

és kiállítóterek egymástól egészségtelenül elkülönült színtereinek „összerázásán” dolgozik a Budapest Art Week is. És a hetvennél is több helyszínt egybefogó rendezvényre készült kiállítás mintha magába sűrítene az említett intézménytípusok erőseit, kiindulópontot kínálva így egyrészt a fesztivál programjaihoz, dobantót másfelől a kortárs képzőművészet világába. Az Art Week eszmeiségének esszenciája foglaltatik tehát itt össze. Nem ördögtől való ezért a jelenkori alkotók messzebből hermetikusan tűnő, távoli világára láthatósági mellényt adó kezdeményezésként gondolunk a tárlatra. Vagy épp a szcénát kevésbé ismerők számára készített ínycsiklandó csalétekként. A *Szuszpenziók* fontos missziót vállal ezzel, és színvonalasan teljesíti is a kitűzött célt, de látnunk kell azért azt is, hogy a vázolt értelmezési keret egyszersmind be is határolja a kiállítás horizontját ötletes, de léghajókönyvű összefüggésrendszer felépítettségét segítően elő.

A tíz alkotó műveiből válogató tárlat nem elégszik meg ugyanis annyival, hogy technikailag nagyon sokféle – acélszobortól tükörinstallációig, videótól olajfestményig – munkát mutasson be, hanem finom asszonáncokkal össze is köti azokat. Ez utóbbit ránk, látogatókra bízva helyesebben, így amennyiben könnyed asszociációknak engedünk utat, nem nehéz kapcsolatokat találnunk a Loftban látható műtárgyak között. Ráadásul százféle úton indulhatunk.

Bármerről kezdjük is, érezni a tiszta, érzékenyen szabdaltnak steril melankóliáját. Mintha egy magányos varázsló nappalijába tévedtünk volna, amelynek a tulajdonosa holdtölte után tevékeny csak, reggelre ezért megdermed minden, ami éjjel mozgásba jött. Erre a felemelő és borzongató megfagyottságra lelünk, bármerre nézzünk is. Ferenczy Zsolt műhelyet imitáló installációja akár ezen elképzelés metonímiájának is beillik. Az asztallapon gumicsizmát felejtett valaki, arrébb kerítéslécek és a tyúkketreckismakett szárad,



Kiállítási enteriőr Csontó Lajos művével, Tesla Loft

egy mini baseballütő pedig lakozásra vár. A mester távol, ki tudja, merre mehetett, addig – sejtethető az üres pórázból – kutyája őrzi a készülő kisvilágot.

Ádám Zsófia széke mintha épp ennél az elképzelt maszeknál várná a sorát. A sötét filccel sűrűn a plexiből készült ülőkéjére írt szöveg azt taglalja, hol szorul renoválásra a szék. Míg olvassuk, összefolynak szemünk előtt a szavak, akárha a kívánt díszítőmintává állnának össze. Ádám filctollat és plexit használ *Vetületek és Kompozíciók 1.* című munkáin is könnyed, szabadkezü op-art illúziókat alkotva így, videójában pedig kipattogatlan kukoricaszemeket alakítanak a digitális habszivacs-golyók. Ebben a membránérzékeny mikrovilágban minden erjed, rezeg.

Hasonló burjánzást ragadnak meg Győrffy László olvadó húst és lágyrészeket kerámiába égető, rajzfilmszerűen mókás és ijesztően groteszk szobrai. A túlzásokba torzult, szétfolyó formákat remekül ellenpontoszák pár lépéssel odább Erős Ágost Koppány *Lig*-sorozatának alakzatba kapaszkodó részecskéi. A tejfehér ötven árnyalatából összerakott LEGO-makettek egyszerre játékosak és komorak, s sok más itt látható munkához hasonlóan a fantáziánkban fejeződnek be.

A szótlán hűvösséget kolorittal kompenzálja Ábel Tamás tükörlapokból kirakott és a fal tülós felén folytatódó légies szivárványa. Akiiket a matt munkák nem tartanak sakkban, e harsány skála cikázásával telhetnek el. És ha Fabricius Anna és Gerber Pál videói mellett visszalassultunk, Zékány Dia *Territorialitás* című olajfestménye előtt egy másodpercre megállíthatjuk az időt. Az enyhén elmosódott,

realisztikus szobabelső fordulópontot sejtet. Költözés előtti vagy utáni, szédült állapot lenyomatát őrzi. A szatyrokba és szemeteszsákokba pakolt élet hagyományosan kisimulással kecsegtető felfordulást jelent. Helyben járó időt, indulás és megérkezés közötti halk sóhajt. Ha tetszik, szuszpenziót.

Zékány Dia képének sajátos folytatását kínálja Csontó Lajos *The New World* című, a plafonról aláeső, fekete PVC-installációja. Csápszerű jelenléte idegenséggel tölt el. Merőben mást, a szénné égett jelen után feszült



Kiállítási enteriőr az előtérben Ábel Tamás művével, Tesla Loft

tanácstalanságot kínál. És míg nézzük, ott vagyunk a felfüggesztett pillanatban mi is. Nem zavarva semmitől, mindentől kellően távol. A perspektívának ritmust adó fém ablakkeretek rácsai között a zöldbe borult udvar is helyet követel a kiállítóterben. Magunkra maradtunk. Mehetünk.

Kijárat az ajándékbolton át

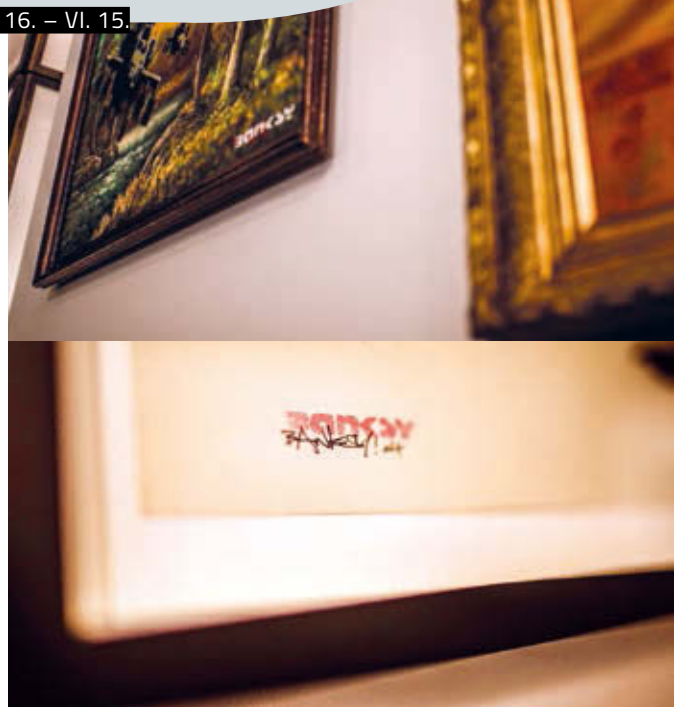
The Art of Banksy

SÍPOS LÁSZLÓ

Bikini Berlin, 2018. II. 16. – VI. 15.

Bár a graffiti és a street art ma is megosztja a társadalmat, a Bristolból induló, máig ismeretlen személyazonosságú Banksy napjaink legfelkapottabb képzőművészei közé tartozik. A *Lány léggömbbel*, a *Majomkirálynő* vagy a *Napalm* című munkáival a 2000-es évek elején szélesebb körben is ismertté vált, s néhány év leforgása alatt a kortárs művészet legtrendibb ágának megkerülhetetlen figurájává lett. Jellegzetes falfestményeinek nagy része angliai és amerikai helyszíneken található, de Ausztráliában vagy Palesztina közterein is láthatunk jó néhányat, műveinek reprodukcióival, sokszorosított grafikáival és installációival pedig gyakran találkozhatunk nyugat-európai galériák és aukciós házak kínálatában. Eddigi legdrágább, *Tartsd foltmentesen!* című alkotása 1 870 000 dollárért kelt el a New York-i Sotheby's 2008 decemberében rendezett jótékonysági árverésén.

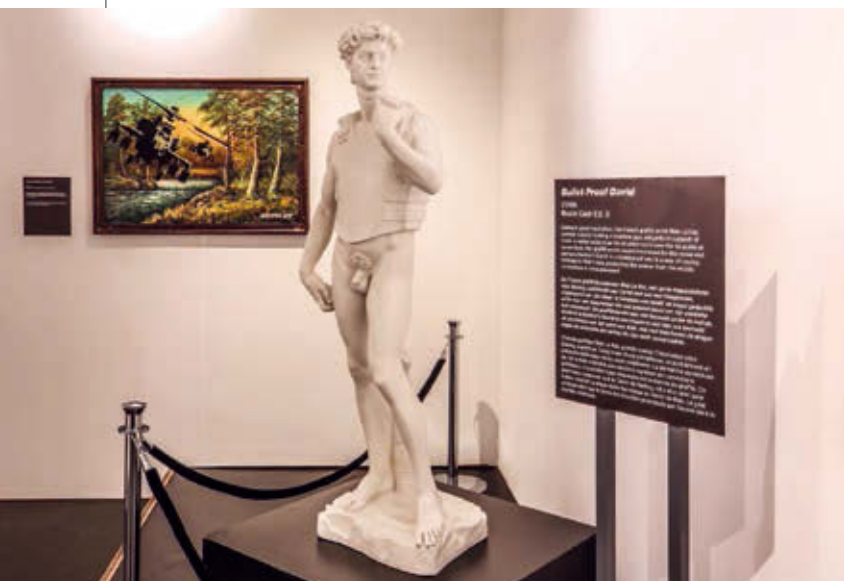
Banksy gerillafestményeinek jellemzői közé tartozik a redukált szín- és formavilág, a transzavantgárdhoz hasonlóan a korábbi, ismert képek (általában fotók)



BANKSY: *Happy Chopper Crude Oil*, 2006, vegyes technika, vászon, 70×100 cm
HUNGART © 2018

szövegek, szlogenek kísérik. Művein gyakran jelennek meg gyerekek és különböző állatfigurák: patkány, majom, elefánt stb. Stenciltechnikával létrehozott kompozícióit nem kizárólag falakra fűjja – 2003-as *Turf War* című kiállításán teheneket festett be, 2006-os Los Angeles-i megnyitója alkalmából pedig egy elefántot akart rózsaszínre mázolni, de akciója végül az állatvédők tiltakozása nyomán meghiúsult.

A most látható kiállítás a Bahnhof ZOO közvetlen szomszédságában, Nyugat-Berlin egyik legelegánsabb, BIKINI nevű bevásárlóközpontjában került megrendezésre. A komplexumot csak egy nagyméretű üveg választja el az állatkert majomházától... A 40 munka legnagyobb része magángyűjteményekből származik, biztosítási értékük 20 millió font körüli összeget tesz ki. Az anyag 2017 nyarán még a nemrég megszűnt Felix Club Restaurantban volt látható. A török Istanbul Entertainment Group által szervezett kiállítás kurátora Banksy korábbi menedzsere, Steve Lazarides. A fényképészként induló galériatulajdonos-menedzser a 90-es években kezdte el árulni Banksy műveit először baráti körben, az üzlet azonban hamar felledült, Lazarides pedig 2006-ban megnyithatta első



BANKSY: *Golyóálló Dávid*, 2006, zománc, üvegszál, viasz, 159 cm
HUNGART © 2018

felhasználása, de az új műfajok alkalmazása és az azok közötti átjárás (például az animatronic-installációk) is. Konceptuális alkotásainak sajátossága a fekete humor; rajzait rövid, velős, szatirikus



BANKSY: *Kate Moss (Eredeti színskála)*, 2005, szitanyomat, papír, 71×71 cm
HUNGART © 2018

galériáját. Annak ellenére, hogy pártfoglaltjával 2008-ban szétváltak útjaik, 2016 óta London központjában Banksy Print Gallery néven nyomtatott áru üzletet működtet.

Banksy a háborúk, a kapitalizmus, a fogyasztói társadalom, a pénz kultuszának hajthatatlan kritikusként került a köztudatba, a berlini BIKINI-ben rendezett kiállítása éppen ezért ambivalens. Banksy nevéhez több, pénzzel kapcsolatos akció kötődik: 2004-ben saját pénzt nyomtatott Lady Diana arcképével és Banksy of England-felirattal, amit aztán a Notting Hill-i fesztiválon a tömeg közé szórt (szórattott). A Sotheby's aukciósház 2007 elején tartott árverésén több százezer dollárért értékesítette műveit, majd másnap feltöltötte honlapjára önkritikának is felfogható, *Morons* című munkáját, mely egy *Hülyék, nem hiszem el, hogy tényleg megveszitek ezt a szart* című kép aukciós megvásárlását örökíti meg. E mű reprodukciója Berlinben is látható, mint ahogy a női arcon trónoló Viktória királynőt ábrázoló nyomata is, melyet a híres popénekesnő,

Christina Aguilera vett meg mintegy 40 ezer dollárért. *Fesztivál* című képén anarchista punkok állnak sorba a 30 dollárba kerülő Destroy Capitalism feliratú pólókért – épp úgy, mint most a kiállítás látogatói, akik a 14,50 euróba kerülő belépőjegy megváltása után képeket nézegethetnek arról, hogy a kapitalizmus rossz dolog. A BIKINI faláról visszaköszön Ronald McDonald és Miki egér is, akik kézen fogva vezetik a vietnámi háború ikonikus fényképéről származó, amerikai napalm-támadás során megégett, síró, ruhátlan kislányt. A fogyasztói társadalom jelképei ebben a formában rémálomnak tűnnek, a kiállításon viszont mintha pont Banksy képviselné Ronald McDonaldot és Miki egeret egy személyben...

A tárlat záró termében, Andy Warhol Marilyn Monroe-sorozatát idéző Kate Moss-nyomataival átellenben a látogató virtuálisvalóság-szemüveg segítségével digitális falfestmények hozhat létre egy nem létező térben, így a manapság elengedhetetlen, bár a kiállítás szempontjából nonszensz technicista esztétika is szerephez jut. Ezek után természetes, hogy a Kijárat az ajándékbolton át vezet (Banksy azonos című, Oscar-díjra jelölt filmjére utalva), ahol a látogató búcsúzóul a nevével fémjelzett csuprok, kulcstartók, hűtőmágnesek mellett a művész munkásságáról szóló kötetet is megveheti 29,90 euróért.

Steve Lazarides Berlinben olyan kiállítást rendezett, mely mondanivalójában jobban hasonlít a Marketing EXPO-ra, mint egy képzőművészeti tárlatra, és amelynek fényében Banksy tevékenysége kizárólag sivár médiahacknek hat. A helyszínt elhagyva úgy tűnik, mintha az ember vegetáriánusként járt volna egy Hermann Nitsch-kiállításon, ahol vegán éttermek fenntartásából finanszírozták az Orgia Misztérium Színház költségeit.



BANKSY: *Lány léggömbbel*, 2004, szitanyomat, papír, 66x50 cm
HUNGART © 2018



BANKSY: *Takarítónő*, graffiti, London

Egy különös élet

Interjú Bojár Iván Andrással

MULADI BRIGITTA

Bojár Ivánt karizmatikus újságíróként, műkritikusként ismertük. Távoli emlékeimben kellemes hangú, kiválóan beszélő, elhivatott, széles látókörű kultúrdiplomataként jelenik meg. Azt azonban még a hozzá közel állók sem tudták Bojár Iván András édesapjáról, hogy a képzőművészet gyakorlása inkább meghatározta személyiségét, mint a médiában betöltött szerepe. Ha ma rákeresünk az interneten, elsőként a híres magyar festők között találjuk, a Kieselbach Galéria oldalán poétikus lírai absztrakt festményeit látjuk.

BOJÁR IVÁN ANDRÁS: Ha a festészetét nézzük, az látszik, hogy a maga zárt világában ezekkel a művészekkel érezhetett természetes közösséget. A mindennapok szintjén mint művészeti írónak volt köze hozzájuk, nem pályatársként. Barcsay Jenővel még interjúkötetet is készített a szentendrei mozaik kapcsán. Úgy sejtem, ez az európaias, franciás kötődés még az 50-es évek végéről származhat, amikor technikailag már felkészülten ugyan, de formanyelvi értelemben útkereső fázisban lehetett. Ekkoriban díszleteket tervezett Pécsen, kapcsolatban volt Martyn Ferencsel. Már a díszletei is, az azokhoz készített vázlatok, tanulmánytervek is érett szemléletet mutattak. Talán épp ezek vitték



BOJÁR IVÁN: *Szabad állat*, 1960, olaj, fa

Lírai absztrakt stílusa nem meglepő, hiszen a heves teoretikai vitákban az absztrakció létjogosultsága mellett, az Európai Iskola művészeit (Gyarmathy Tihamér, Bálint Endre, Ország Lili, Lossonczy Tamás, Zemplényi Magda stb.) tekintette relevánsnak abban a korban.

el őt a tiszta festészetig. Nyilván nem csak személyes kapcsolatokon keresztül fogadta be korának művészeti impulzusait, hiszen művészettörténészként széleskörűen tájékozott volt. Az Európai Iskola által képviselt értékrend, kifejezőmód azonban csak ma evidencia, akkoriban a legkevésbé sem volt az. Ha valaki az ő idejében „műkedvelő” módon fordult a festészet felé, nem volt magától értetődő, hogy a legfinomabb absztrakció, a szürrealizmussal kevert

érzelmes és intellektuális festészet nyelvén beszéljen. Erre ott volt egy sor divatos, elfogadott, érvényesülésre és pozitív visszacsatolásokra, sikerélményre lehetőséget kínáló realista, félrealista, közérthetőbb irányzat. Az a festészet, amit magának, úgymond eleve az íróasztalfióknak hozott létre, a lehető legőszintebb tevékenységet jelentette. Neki nem voltak kiállításai, többnyire még a barátai, kollégái sem tudták, hogy fest. Ennek a lélektanához alaposan kell érteni a kort, az 50-es, 60-as évek világát.



Bojár Iván András

fotó: Bellai László

Mikor derült ki számodra, hogy édesapád tehetséges művész volt?

B. I. A.: Amikor művekként tudtam a képeire tekinteni. Egész életemben költözésről költözésre hordoztam magammal az életművét. Nyűg volt, de elengedhetetlen. Ott voltak a képei az orrom előtt, de az apámmal kapcsolatos ellentmondásokkal teli érzelmek szemüvegét viseltem. Azon keresztül nem tudtam műveknek látni a képeit, csak egy nehéz és zaklatott belső életű ember életfolyam-hordalékainak. Aztán egy alkalommal bekereteztetem a képeket, fölraktam közülük párat a falamra, amitől a munkák lelökték magukról a hárítást, a meg nem értés fátylát.

Nagyon szép, amit mondasz. Nem ismeretlen, hogy az évek folyamán ballasztként nehezedik kapcsolatainkra társunk, szüleink időigényes „hőbortja”. Írásaidban egy másik apa felfedezéséről beszélsz. Neked mit jelentett gyerekként az ő „hobbija”?

B. I. A.: Amikor négy-ötévesen öntudatra nyíltam, már nem dolgozott. Volt a lakásunkban egy hideg, fűtetlen udvari helyiség, apám műterme, ahová nem volt szabad bemennem, nehogy bántsam a holmiját. Ha mégis bementem, egy elhagyott sötét szoba fogadott, beszáradt konzervdobozokban árválkodó ecsetekkel, érdekes késekkel, spachtlikkal, melyekre ki tudja, mikor elsötétedett festékek ragadtak. Nem értettem, miért nem mehetek a rendtelenségbe, mit ronthatnék én a helyzeten, pláne, hogy mindez, a terpentines doboz szaga, a félbehagyott képek inspiráló nyitottsága nagyon izgalmas volt. Évek teltek el így. Az elkülönülő helyiség egyre szomorúbb és értelmetlenebb lett. Akkor még nem

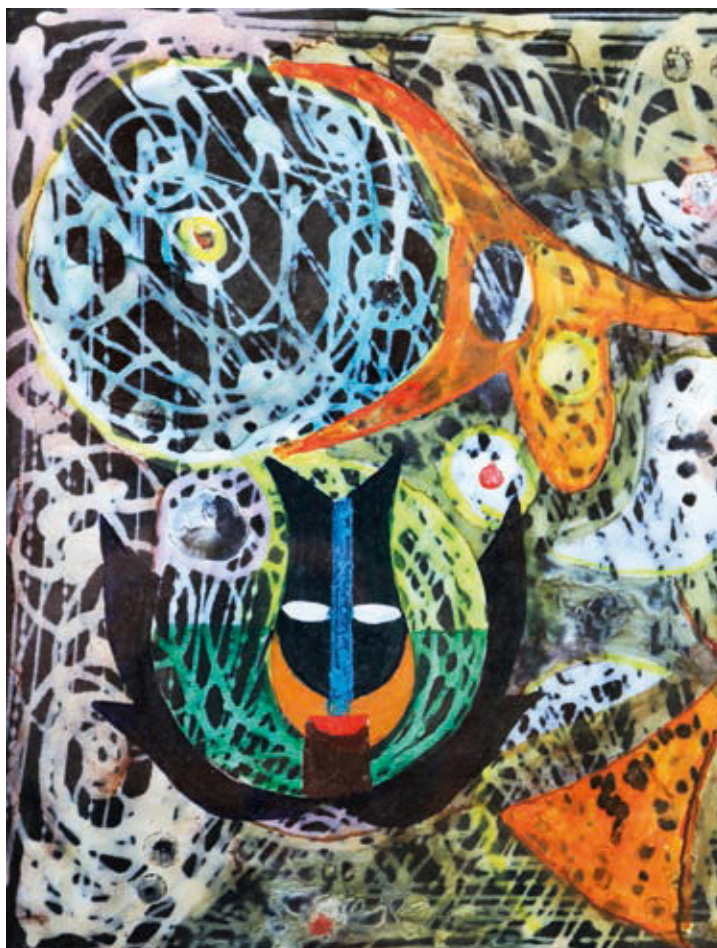
tudtam volna nevén nevezni, de valamiféle elakadás, zsákutca képtelenségét szimbolizálta az életünkben.

Családi életetekben a festés „titkos” tevékenység volt?

B. I. A.: Nem volt titkos tevékenység. Vannak akvarellek a családban, jó kézzel, könnyedén megfestett darabok, melyeket apám anyja készített. Anyámtól is maradt néhány olajképem, melyeket jókedvében, olaszországi utazásától inspirálva készített. És kamaszkoromban én is festettem. Harmadik rostán estem ki a Képző felvételijéről. Kevésen múlt, hogy ne váljon szomorú, féltehetségű művész belőlem.

Míg édesanyád élt, a hagyatékhhoz milyen volt a viszonyod?

B. I. A.: Megvolt, számon tartottuk, de bennem nem volt még készlet, hogy elővegym és rendezni kezdem. Magammal, a saját munkáimmal, más dolgokkal voltam elfoglalva. Anyukám viszont nagyon kérlelt, hogy csináljak kiállítást apámnak. Ő tudta mindazt, amit én nem. Amit én csak most tudok. Miután anyám meghalt, részben az iránta érzett gyászban apám felé is újraélt gyász, részben a



BOJÁR IVÁN: *Kacagó ördög*, 1960, vegyes technika

lelkiismeret-furdalás késztetett, hogy megcsináljam ezt a kiállítást apámnak. És anyámnak.

Mit jelent számodra ez az örökség? A külső szemlélőnek úgy tűnik, hogy meghatározó volt, hiszen művészettörténész lettél, ugyanazzal a névvel.

B. I. A.: Ez egy anyyira összetett probléma és anyyira nehéz kérdés, hogy nem tudok rá röviden válaszolni. A hosszú válaszhoz pedig analízisbe kellene mennem. Ha valakit ugyanúgy hívnak, mint az apját, sőt az apja hivatását választja (?), akkor az nagyon gyanús egybeesés. Ott az apa-fiú kapcsolatnak van valamiféle erős és sajátos minősége. Hogy ez a mi esetünkben pontosan micsoda, na, ez az, amire nem tudom a jó és frappáns választ. Azt hiszem, nagyjából az egész életem ennek a válaszadási kényszernek a jegyében telik.

Bojár Iván 1967-es kiállítása után nem foglalkozott tovább az alkotással. Úgy hallottam tőled, hogy a sors fintoraként ez némileg összefüggött a te megérkezéssel a családba. A műtermét hely hiányában lakószobává alakítottátok. Mit érzékelte ebből?

B. I. A.: Apám életének egyetlen, mellesleg eléggé eldugott helyen, a Hazafias Népfőnt II. kerületi helyiségében, az úgynevezett Radnóti Teremben rendezett és Majos Máté által megnyitott kiállítása még nem



BOJÁR IVÁN: *Kerti ünnepély*, 1961, olaj, fa

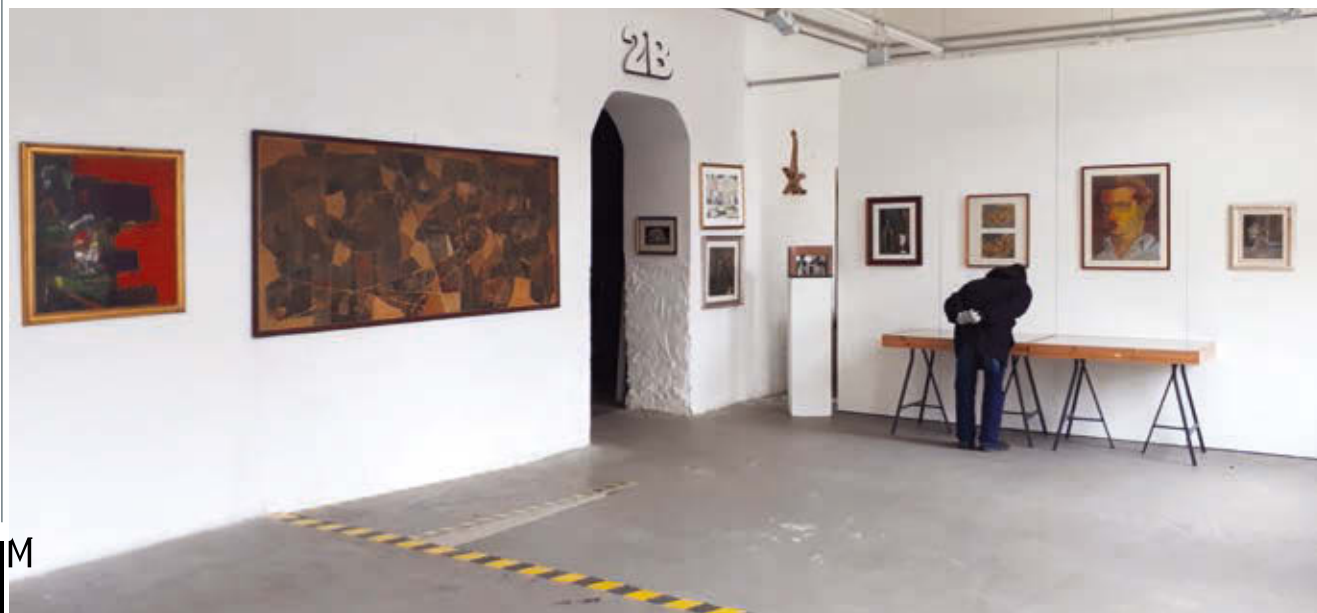
volt vízvázalasztó. A családi legendáriumban, ő így magyarázta sokáig gyerekkoromban, egy vállízületi gyulladás volt a kiváltó ok, mondván, nem tudta tartósan felemelve tartani a karját. Ha visszagondolok későbbi éveinkre, én ennek a korlátnak soha semmi jelét nem láttam. Sőt. Fürtünk-faragtunk, komplex asztalosmunkákat csináltunk közösen. Volt a Pilisben egy telkünk, ott durva kerti meg földmunkákat végeztünk. Szóval felnőttként azt mondanám: ez ürügy volt. Valami más oka lehetett. Ha valami, akkor talán a 68-as csehszlovákiai magyar bevonulás, a szovjet rendszer örökkévalóságának élménye. Apám született demokrata volt, polgári háttérű család gyermeke, gyűlölte azt a rezsimet, amelyben élnie adatott kényszerű kompromisszumokkal, talán-talán olykor megalkuvásokkal vagy belenyugvásokkal, és a 68-as csehszlovák kísérlet elbukása nagyon mélyen érintette. Utolsó illúzióit veszítette el.

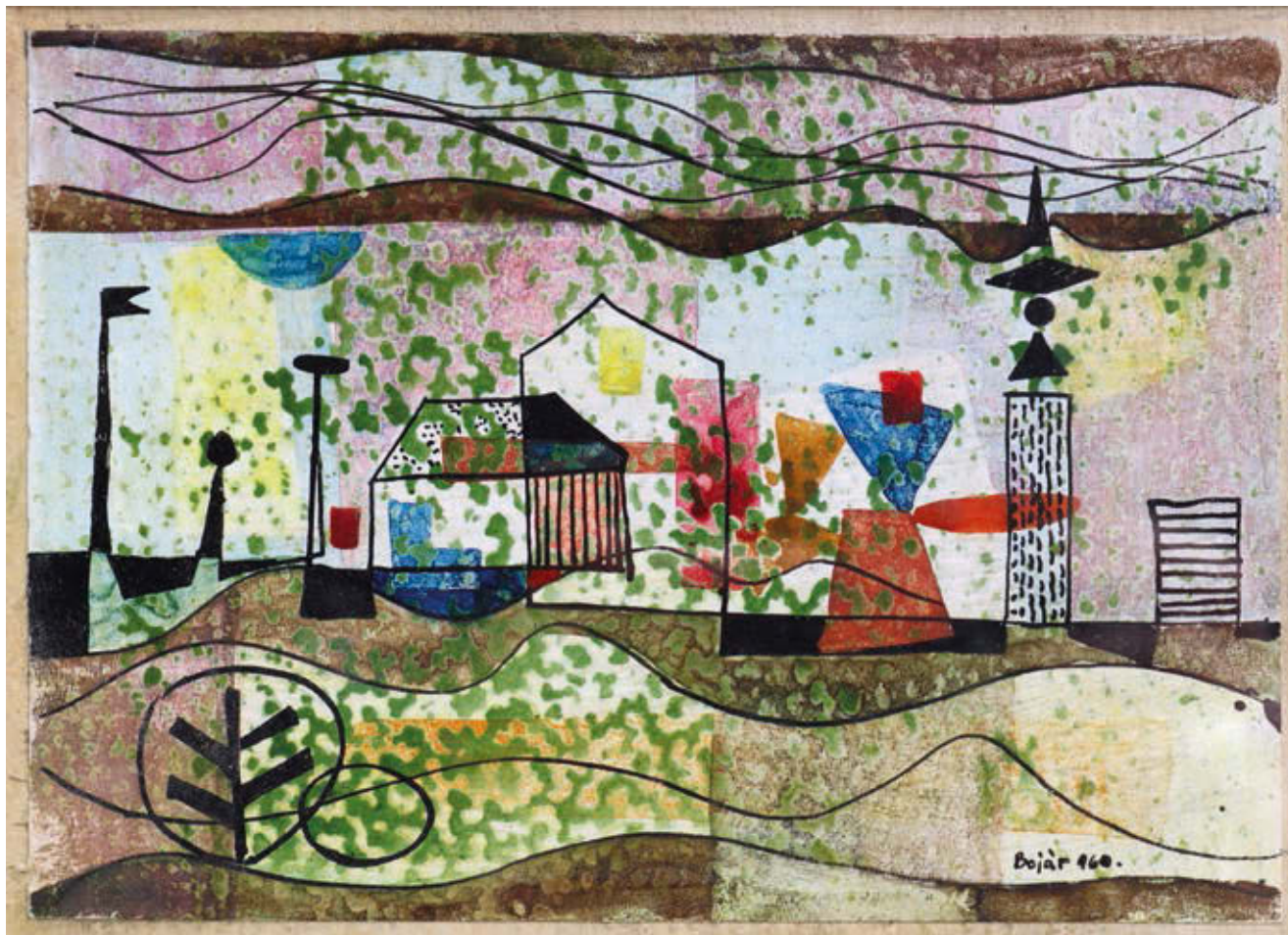
Kiállítási enteriőr a 2B Galériában

Tizennégy voltam, amikor aztán egy napon arra értem haza, hogy anyám nagy lendülettel pakol kifelé apám műterméből, az ágyamat ráncigálja be oda, söpör, lemos, hogy attól kezdve én lakjam ott. Mire este apám hazaért, kész helyzet állt elő. Anyám részéről ez lázadás volt. Az élet lázadása egy kudarcra, az érzelmi blokk ellehetetlenítő hatásával szemben.

Egy hagyaték feldolgozása még egy kívülálló számára is érzelmi kötődést jelent. Mennyire szól bele az életedbe ez az időutazás, amit édesapád műveivel töltöttél?

B. I. A.: Nagyon. Ez egy korszak az életemben, a vele való foglalkozás 22 évvel a halála után. Sokat írok erről, sokat gondolkozom rajta, róla. Ki volt ő? Miért volt olyan? Olyan nehezen elviselhető volt mind nekünk, a családjának,





mind pedig önmaga számára, miközben jó humorú, nagyokat nevető, kellemes társalgó a külvilág felé, de függönyök és súlyos vasajtók rekesztették el benne személyiségének a különböző tereit. Nehéz belátnom ezekben. De ezzel foglalkozom mostanában.

Mutatsz ezekből a belső történetekből valamit a külvilágnak is? Hogyan szerveződött a kiállítás?

B. I. A.: Spontán és véletlenül. Böröcz Lászlónak, a 2B Galéria tulajdonosának meg nekem ugyanabba az iskolába járnak a kislányaink. Kiskamasz korunk óta ismerjük egymást, a folyosón időnként elfecserésztünk. Amikor felidéződött bennem, hogy szeretnék kiállítást apámnak, eszembe jutott, hogy épp Laci egyik régi és izgalmas kiállítása volt, amikor Sugár János mutatta be művész apját, Sugár Gyulát. Ez adta az ötletet, hogy megkérdezzem, lenne-e kedve foglalkozni apám munkáival. A belső történetek más irányban indultak el a szervezés közben. Az ő tárlataim sokszor megjelennek a jellegzetes közép-európai sorskérdések, családi viszonyok, az eltagadott származások, a sokszorosan megterhelt, sajátos zsidó eredetkérdések. Nálunk is él egy ilyen motívum. Apám homályos lélekrekeszeinek egyike is ilyen. Ő nem volt zsidó. Nagyon határozottan és öndefiníciója szerint nagyon nem. De az apja meg az anyja, a nagyszüleim, igen. Akkor ez most

BOJÁR IVÁN: *Vidám város*, 1960, vegyes technika

mi? Ő református papnak készült, de mint nem teljesen elfogadható pedigéjú lelkes keresztényt, ifjú levontát, elhajtották munkaszolgálatba. Ha nem szökik meg, ott pusztul. Húszéves korára annyi szenvedést, halált, veszteséget élt meg, ami három életre is sok. De nem volt zsidó. A baráti körének 90 százaléka zsidó volt, de a maga számára nem. A szóhasználatában természetes módon éltek ma már teljesen kikopott jiddis szavak, amelyek nyilván gyerekkorának lipótvárosi, újlipótvárosi polgári közegéhez hozzátartoztak, de ő világpolgár volt, nemzeti liberális, aki elutasított minden a zsidóságra irányuló feltételezést. És hát a festészete is. Innen is érthető, hogy neki miért volt természetes művészi anyanyelve az Európai Iskolához közeli látásmód. Akkor is, ha nem tartozott a nála nemzedékkel idősebb csoporthoz. Apám úgy vélekedett, hovatartozás kérdésében nem a származás, a rákényszerített besorolás a döntő, hanem az ember maga választ szabadon. Ahogy az élet és halál kérdésében is egyébként. A halálát is maga választotta.

Milyen volt a fogadtatása a kiállításnak?

B. I. A.: Nagyon megható volt. Rengetegen jöttek el a megnyitóra a korosztályából a régi barátai közül, és azt kell, hogy mondjam, ami az elsődleges szándék volt, a szellemének megidézése, tökéletesen teljesült.

Mik a további terveid a hagyatékkal kapcsolatban?

B. I. A.: Ötvenöt leszek, befordultam az utolsó harmadba. Az örökül hagyás a tervem. Elsősorban az, hogy a kislányom számára tudatosuljon, ki volt a nagypapja, akit nem is ismerhetett, hiszen az ő születése előtt 13 évvel halt meg. Másrészt, hogy apám szelleme, rendhagyó életműve éljen tovább. Képei olyan emberek falain függenek, akik értéknek fogják föl a munkáit, és számon tartják, ki alkotta őket.

Bojár Iván kiállítása 2018. II. 22. és III. 23. között volt látható a 2B Galériában.

Tiltott absztraktok

Válogatás a Zuglói kör tagjainak műveiből

KASZÁS GÁBOR

Art+Text, 2018. IV. 17–21.

Nehéz elhessegetni a gondolatot, hogy az Art+Text *Tiltott absztraktok* című kiállítása ne kötődne a Magyar Nemzeti Galéria februárban zárult *Keretek között* című tárlatához. Bár az MNG kiállítása csupán a megkésett kritika és az abból kibontakozó vita miatt „csúszott” az Art+Text programjára, mégis, a várbeli tárlat nyomán megindult párbeszéd több ponton is a *Tiltott absztraktok* bemutatójához hasonló kérdéseket feszegetett. A viták itt is, ott is az 1960-as évek absztrakt és nonfiguratív művészetének helyes értékelési stratégiáit érintik. Amikor Petrányi Zsolt, az MNG kiállításának kurátora a 60-as években született, tiltott kategória alá sorolt absztrakt és nonfiguratív alkotásokat egy teremben csoportosította, óhatatlanul is kiéleződött a régi vita: vajon lehetséges-e a figuratív és az absztrakt/nonfiguratív törekvések ellentétéként leírni az 1960-as évek művészeti kontextusát?

Andrási Gábor, aki – véleményem szerint – az egyik fő ellenzője ennek a megközelítésnek, kétszeresen is érintett az Art+Text kiállításában. Egyrészt a *Tiltott absztraktok* Andrási egy 1998-ban megjelent tanulmányának, a *Motívumrejtő absztrakció a Zuglói körben* című írásának tulajdonképpeni vizuális adaptációja. Másrészt, mert a figuratív és absztrakt/nonfiguratív jelenségcsoportokban párhuzamosan jelen lévő stiláris és tematikai hasonlóságok egyik iskolapéldájának Andrási épp a Zuglói kör lírai absztrakt törekvéseit tartja. A meglehetősen egységes, jól felépített kiállítás ezzel a scenárióval ütközőponttá válik, s ahelyett, hogy a magyar neoavantgárd első szárnypróbálgatásait csodálnánk benne, az 1960-as évek recepciójának harcterévé avanszál.

A Zuglói körhöz tartozó francia igazodású, Bazaine, Soulages, Manessier, Riopelle festészetének hatásáról árulkodó lírai absztraktok – Bak Imre, Deim Pál, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Hortobágyi Endre, Molnár László, Molnár Sándor, Nádler

István, Tót Endre – 1960-as évek elejétől 1968-ig készült alkotásaiból mutat be 16 művet a kiállítás. A darabokra egyaránt jellemző a természeti látványból kiinduló, a valóságot transzcendens dimenzióba emelő alkotásmód, melynek során a tárgy zárt entitása, struktúrája megnyílik a többértelműség felé. Kísérleteik többségükben Cézanne tanulságaiból indultak, s a tasizmus, az informel, valamint a keleti



FREY KRISZTIÁN: ABC, 1965, papír, fotó, szövet, fa, 203×80 cm

Fotó: Berényi Zsuzsa



Fotó: Berényi Zsuzsa

MOLNÁR SÁNDOR: *Tájkép V.*, 1964,
olaj, vászon, 110×80 cm

kalligráfia hatására eltávolodtak a valóságot leíró naturalizmustól. Konceptiójukat tekintve ugyanúgy átlényegítésre törekedtek, ahogy Csernus Tibor és a nyomában járó Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos vagy épp Korga György. Míg azonban utóbbiak a természeti motívumot tisztán festői problémaként értelmezték, és azt formailag „túltelítve” ábrázolták, addig a Zuglói kör tagjai a valóság absztraháló lényeglátásából kiindulva keresték a „létezés transzcendens ritmusát”. Gyakorlatuk lényege nem a szembefordulás, hanem, ahogy a Csernus-iskola esetében is, valaminek a meghaladása volt.

Az 1960-as évek torz társadalmi közege jelentősen hozzájárult a valóság „festői elemelésének” alkotói gyakorlatához. A magán- és a nyilvános szféra, a rejtőzködő életforma és a hivatalos terek közötti mozgástér, a belső meggyőződés és a hivatalos esztétikai doktrína lehetséges egybefűzésének kényszere egy olyan kettős látást vagy látásmódot hozott létre a művészi alkotófolyamatban, amely a progresszívek esetében közvetlen formai kísérletekhez vezetett. A figuratív és az absztrakt/nonfiguratív formarendszerek együttes alkalmazása, ötvözése e formai kísérleteknek volt az eredménye. Épp ezért értelmetlen a figuratív és az absztrakt/nonfiguratív törekvéseket egymás ellentétéként, egymástól elkülönítve tárgyalni, ahogy arra András is többször utal fenti tanulmányában, akár a cuppantás technikájának általános jelenléte, akár a konstruktív hagyományok újraélesztése vagy akár a kettős életművek példáit felsorolva.

A figuratív és az absztrakt/nonfiguratív jelenségek szembeállítására ennek ellenére még ma is a 3T gyakorlatának lenyomataként él tovább a 60-as évek recepciójában. Ez az inkább heroikus megközelítés azon túl, hogy a neoavantgárd romantikus arculatát hangsúlyozza, nem sok eredménnyel kecsegtet a korszak mélyebb megértése szempontjából.

Az Art+Text vállalkozásának inkább ebből a nézőpontból van kivételes jelentősége, hisz a kiállítás erre a kettős eredetű, de immanens művészi fejlődésre koncentrált. S bár a tárlat címadásában és a kísérő szövegben a kiállítás kurátorai – Bánki Ákos és Rieder Gábor –maguk is a tiltott romantikus címkéjéhez nyúltak, az András-tanulmány logikáját követve a valóság és a belőle kiinduló lírai absztrakció kivételesen szép példáit sorakoztatták fel a Honvéd utcában.

A kiállítás másik szakmai hozadéka Bánki Ákos *Tiltott absztraktok* (2018) című dokumentumfilmjének bemutatása, melyet a tárlattal egyidőben láthatnak az érdeklődők a galériában. Bánki a Zuglói kör egykori tagjainak megszólaltatásán keresztül igyekszik a magyar absztrakció 60-as évek eleji történetét hitelesen felvázolni.

HORTOBÁGYI ENDRE: *Következtetés*, 1965,
olaj, vászon, 140×70 cm



Fotó: Berényi Zsuzsa

Mesés képek

Berki Viola kiállítása

LÓSKA LAJOS

Pesti Vigadó, 2018. III. 27. – V. 30.

A múlt esztendő végén a Magyar Nemzeti Galériában és a Múcsarnokban megrendezett, az 1960-as évek művészetével foglalkozó *Keretek között és Félárnyékban* című kiállítások részben árnyalják azt az egyoldalú képet, amely szerint a modern magyar művészet mindenekelőtt a neoavantgárd térnyerésével, illetve az Iparterv-bemutatókkal kezdődött volna. Az Iparterv-generációnak abban volt nagy szerepe, hogy adaptálta az aktuális nyugat-európai és amerikai kifejezőmódokat, mindenekelőtt a pop artot és a hard edge-t, és így az Európai Iskola tagjait követően ismét szinkronba hozta a magyar és az egyetemes művészetet. Kevesebb figyelem jutott viszont azoknak, akik az 1960-as évek első felétől a maguk teremtette festői nyelvvvel léptek fel a hivatalos szocreállal, majd a megfáradt posztimpresszionista stílussal szemben. Ezek között tartjuk számon Berki Violát¹ is, aki a naiv művésztől is megérintett narratív és dekoratív festésmódjával igyekezett túllépni a Kádár-korszak hivatalos realizmusán.

Szükséges megemlíteni, hogy ez a naiv művészetből táplálkozó ábrázolásmód létezett már a háború előtt is, gondoljunk csak Paizs Goebel Jenő, Czimra Gyula, Pekáry István és Szabó Vladimír epikus stílusára, továbbá Tóth Menyhért korai figurális falusi képeire, a grafikusok közül pedig az 50-es évek közepén pályára kerülő, a mesét az álommal ötvöző Gross Arnold rézkarcaira, illetve Gyulai Líviusz műveire. Sőt, e kifejezőmód megújulva és némileg átalakulva tovább élt a 70-es években is: az akkor indulók között szintén számos hasonló szemléletmódot képviselő művészt találunk. A népi tárgykultúrából táplálkozik többek között Samu Géza, Bukta Imre és Tornay Endre András szobrászata, objekt- és installációművészete. A festők közül mindenekelőtt Földi Péter gyerekrajzoktól is megérintett festészetét, valamint Somogyi Győzöt sorolhatjuk ide.

E rövid bevezető után térjünk vissza a főszereplőhöz, Berki Violához! Az 50-es években, a szocialista realizmus idején volt a Képzőművészeti Főiskola növendéke. Bár mindig is a figurális festészet híve volt, a szocreál didaktikus hangneme éppen úgy taszította, mint az ezt később váltó, önmagát túlélő posztnagybányai piktúra. Figyelembe kell vennünk továbbá azt a tény is, hogy Berki 1965-ös első nagyszerű kiállítása

idején már kibontakozóban voltak a modern európai művészetet példának tekintő csoportok, a Csernus körül tömörülő szürnaturalisták vagy a Molnár Sándor vezette Zuglói kör. Az évtized második felében elkezdődött a pop art magyarországi térhódítása, a végén pedig jelentkezett az Iparterv- és a Szüreenon-generáció. Berki magára találását azonban nem ezek az irányzatok segítették, hanem Kondor Bélával kötött barátsága, és



foto: Berényi Zsuzsa

BERKI VIOLA: *Az embernek fia*, 1977, olaj, vászon, 100×80 cm

az a tény, hogy miután Korniss Dezső 1962–63-ban rendelkezésére bocsájtotta szentendrei műtermét, megismerkedhetett a kortárs és a két háború közötti szentendrei festészettel, amelynek naiv szürrealis kifejezőmódban dolgozó festői, Paizs Goebel és Czimra akár még inspirálhatták is.

Festészetének nagy erénye, hogy síkdekoratív stílusával, a kora reneszánsz piktorok munkáinak báját, aprólékosságát, színességét felidéző zsúfolt kompozícióival, álomszerű látomásaival, girbegurba falú házaival, templomaival, állatseregletével, a Paradicsomra utaló tájaival és kertjeivel sikerült megörökítenie egy csöppnyi csodát és röpke időtlenséget, sőt örökkévalóságot, akár a történelemből, akár a mindennapokból vette témáit.



foto: Berényi Zsuzsa

Kiállításairól szólva azzal kezdeném, hogy képeit 1995-ben már bemutatták a Vigadó Galériában. A megnyitón Frank János a következőképpen jellemezte munkáit: „Képszínpadát megnövelte, szereplőinek – embereknek, állatoknak, növényeknek, rekvizitumoknak – számát sokszorozta. Egyes színmezőit pöttyözéssel felbontotta, olyan faktúrákat adva, mint a pointillistáké volt annak idején, csak egészen más céllal, eredménnyel. Alaphangja a középkori miniatűrök aprólékosága, vele együtt a miniatörök műgondja. Látszik, élvezettel merül el a részletekben, sőt a részletek részleteinek a kidolgozásában.”² Ezt követően, nem sokkal a halála után, 2001-ben rendeztek emlékkiállítását műveiből az Ernst Múzeumban, aztán tizenhét esztendőnek kellett eltelnie, hogy az idén tavasszal újból

BERKI VIOLA: *A varázsló kertje*, 1969, olaj, vászon, 100×90 cm

találkozhassunk festményeivel és grafikáival a Pesti Vigadóban. A mostani tárlatán az ország jelentősebb múzeumaiból származó művek mellett a kiskunhalasi Thorma János Múzeumból valókkal találkozunk. Ha témák szerint vesszük sorra a másfélszáz darabos változatást, megállapíthatjuk, hogy külön csoportot képeznek a táj- és városképek, a történelmi és vallásos tárgyú alkotások, a társadalmi kérdésekkel foglalkozó vásznak, illetve a rajzok és a grafikák.

Az anyag ismertetését az 1960-as évek első felében, illetve közepén született épületábrázolásokkal és városképekkel kell kezdenem, ezeken követhető nyomon ugyanis leglátványosabban a valóság, a képzelet és az álom határán mozgó festészetének formálódása. Egyik legkorábbi darabjuk a *Szentendre* (1963), amit a *Kis templom* (1964), a *Török fürdő* (1965),



fotó: Berényi Zsuzsa

BERKI VIOLA: *Nyugtalanág*, 1964, olaj, vászon, 52×60 cm

a *Kioszk* (1965) és a *Remíz* (1965) követnek. Ez utóbbi ugyan ipari épületet örökít meg, de a művész átírásában olyan, mint egy sokkéményes mesekastély. Az épületek és városképek periódusát a jó tíz esztendővel később készült *Velence* (1974) zárja.

Az Árkádiát vagy a Paradicsomkertet idéző tájképeket állatok és madarak népesítik be. A *Hellász*on (1964) a kék tenger és a fehér sziklák előtt egy bús szemű fekete borjú áll, a *Nyugtalanág* (1964) kúpszerű hegyei előtt egy fekete párduc settenkedik, az *Óskor* (1965) sziklái között pedig oroszlánok pihennek. Az ártatlanság, a múlt iránti nosztalgia és valami időtlenség lengi körül a kompozíciókat.

A magyar történelem ihlette munkák ugyan-csak fontos szerepet játszanak az életműben. Közülük az egyik első a tüzes trónon ülő *Dózsa* (1965). Egy másikon a kereszténységet elutasító, a kunok hite és szokásai szerint élő Kun László mereng a sátra előtt. Kedvenc állatai között, mesés kertben jelenik meg az oszlopos palotából kilépő, reneszánsz öltözetű Mátyás (*Mátyás király állatai körében*, 1989). Mégis, az ilyen tárgyú vásznak közül a legkifejezőbb a *Márciusi ifjú* (*Petőfi*, 1971). Ezen a magyar szabadság költője virágok között jelenik meg, fehér dolmányára tűzött kokárdával, karddal, hatalmas tollas kalapban, miközben az egyik műzsa a halhatatlanság koszorúját tartja mögötte.

Jelentős szerepet töltenek be az életműben a Biblia történeteiből merítő művek, ezek közül is a keresztrefeszítést feldolgozók. A 60-as évek közepén készült *Keresztfán* (1964) és az *Éjszaka* (1966) nem került kiállításra, jelen van viszont a művész legdekoratívabb ilyen tárgyú képe, az *Embernek fia* (1977). Ezen a virágfüggöny előtt megfestett Megfeszítettnek még a



fotó: Berényi Zsuzsa

BERKI VIOLA: *Meditáció*, 1991, olaj, vászon, 80×68 cm

testét is vörös rózsák borítják. Ugyancsak az erős színek, a síkba komponáltság jellemzi az *Utolsó vacsorát* (1997), amelyen az asztal körül ülő apostolok előtt mintegy mementóként feltűnik a Júdáspénzt kezében tartó ördög is fekete kecske képében. Egy másik alkotáson a mesék kertjében, burjánzó növények között találkozik Mária Magdolna a Megváltóval (*Jézus megjelenik Mária Magdalénának*, 1990).

Berki festészete – erre eddig nem nagyon utaltak méltatói – kora valóságáról is szól. Készített képet a szocializmusban vagyonsodó kisember egyik közkedvelt befektetéséről, a hétvégi telkekről és az ott kertészkedőkről. Azon pedig már nem is csodálkozunk, hogy nála a bódékat építő kiskerttulajdonosok virágokkal teli apró Paradicsomkertekben locsolják a növényeket (*Hobbykertészek*, 1977). Egy másik művén a virágos lakótelepen a korszak fiataljainak jellemző típusai tűnnek fel: a hosszú hajába virágot fonó hippy, valamint a pedáns, fehér ingben, zakóban és nyakendőben feszítő hivatalnok. Sőt, a művész több portréjának is szakállas, hosszú hajú, farmert, szandált, gallér nélküli inget és tarisznnyát viselő figura a modellje (*T. K. portréja*, 1988).

Szólnunk kell röviden a grafikáiról és a rajzairól is. Berki Viola a rézkarcolói alkotóközösség vezetőjének, Koller Györgynek a biztatására

kezdett nyomtatásokat készíteni az 1980-as években. Illusztrációi, ceruza- és tusrajzai, sokszorosított grafikái – *Priamos királyfi* (1981), *Bolondok szürete* (1982), *Kossuth emlékezete* (1986) – más technikával készültek ugyan, mint a képei, viszont kompozíciós és stiláris megoldásaik, mesés mondandójuk, zsúfolt képterük megegyezik festményeivel. Így válik a murális munkákkal együtt az oeuvre kerek, egységes egészzé.

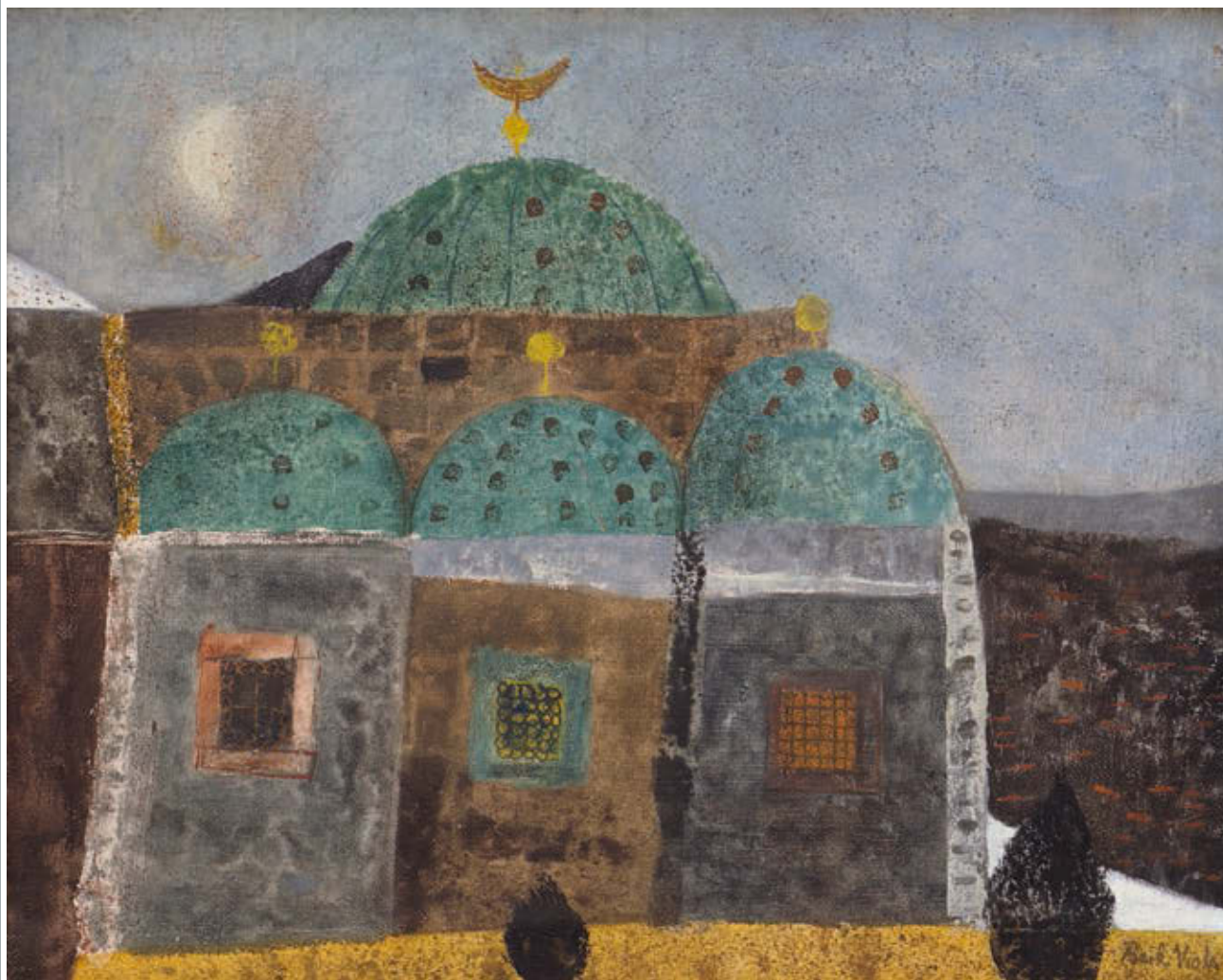
Berki Viola több mint negyven esztendő átfigó életművét végignézve megállapíthatjuk, hogy az 1960-as és 1970-es években született festményei, mindenekelőtt város- és tájképei a legerősebbek. A későbbi munkái, néhány kivételtől eltekintve – *A Hold fia* (1985), a *Meditáció* (1991), a *Kun László táborozása* (1998) – némiképpen túldíszítettek, manierisztikusak, mindez azonban nem csökkenti az életmű egészének az értékét.

Az Ernst Múzeumban 2001-ben megrendezett tárlatot méltató kritikámat azzal a gondolattal fejeztem be, hogy az emlékkiállítások bezárta után elfelejtjük a jobb sorsra érdemes művészeket, alkotásaik örökre eltűnnek a múzeumi raktárakban. E mostani, a Vigadóban látható tárlat bizonyítéka annak, hogy pesszimista jóslatom, szerencsére, nem vált valóra.

Jegyzet

1 Németh Lajos a *Realista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben* című cikkében hívja fel a figyelmet az általa neoprimitivnek nevezett alkotók – Berki Viola, Gross Arnold, Galambos Tamás, Schéner Mihály, Anna Margit munkásságára. In Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*, Budapest, 2001, 121–126.

2 Frank János: Csillapított mozgalmasság, *Új Művészet*, 1995/5, 70–71.



BERKI VIOLA: *Törökfürdő*, 1965, olaj, vászon, 52×64 cm

Fotó: Berényi Zsuzsa

Fénytörések

Vinczeffy László kiállítása

NOVOTNY TIHAMÉR

Vigadó Galéria, 2018. III. 23. – V. 6.

Ünnepi ünnepélyesség és titokzatos titokzatosság. Ez az első benyomása a tárlatlátogatóknak, aki veszi a fáradságot, és a hétköznapok valamelyikének nyugodt csendjében áttekinti a Magyarországon egyáltalán nem ismeretlen Vinczeffy László képzőművész kiállítását a budapesti Vigadó Galéria V. emeleti termében.

Az a titokzatosság, amely ugyanúgy megragadja a nézőt, mint a formasejtelmekbe zárt rejtelmek szertartásszerű ünnepélyessége, inkább a felcsigázó titok, a „mysterium fascinans” kategóriájába tartozik. S ahogy egyre inkább elmerül a megfejtendő, többnyire zárt, szimmetrikus, valamiféle egységből képződő, osztódó, dualisztikus vagy „szentháromságos” formákban, valamint a kevésbé szabályos,

a kiállított vásznakon, valamint a faszobrokban megjelenő sugallatos formáknak, plasztikus alakzatoknak mélyről kiáradó, anyagokon átsugárzó, derengő, fénylő misztikuma és emberlényszerű lelke van.

Sőt, legyünk még pontosabbak: tudniillik ennek a beavatottságérzésnek az a legszebb, legidőtlenebb, egyben megrázó titka, hogy a pogány hit- és formavilág ősi, primordiális jelképtárának emblematisz módon történő szubjektív átalakítása a keresztény misztikába oltva nyeri el megszentelődését, egyben katartikus voltát. „Az ő misztikumigénye letagadhatatlanul katolikus” – írta róla 2008-ban Kántor Lajos (1937–2017) irodalomtörténész, a Korunk egykori szerkesztője és galériájának irányítója.

„Transsylvaniai misztikus művészet” – határozta meg Erdélyből eredő tevékenységét (a ma már Magyarországon élő alkotó) Elekes Károly még a 70-es, 80-as években, aki a *Tömb II.* (1979) című, konceptuális munkájának színezett fotódokumentumára a következőket írta: „betonba öntöttem a fényt, és egy kis idő elteltével a felszínre tört, már teljesen átütött rajta” (tudniillik a művész fényérzékeny fotópapírt „temetett” egy négyzetes betontömbbe, amely „természete szerint” visszasugározta a felületén elraktározott energiát).

Vinczeffy László, Erdélyben élő és alkotó képzőművész is, aki az előbbi példával rokon szellemiségű, szimbolikus formaképzésű absztrakt-emblematisz, metafizikus s egyben transzcendens irányultságú plasztikus anyagképeket fest, a szó szoros értelmében fényvel izzítja át műveit. Fényei általában belülről, a mélyből törnek a felszínre, hogy ikonikus sugárzásukkal átlényegítsék, színváltozásra „kényszerítsék” a festékmasszák sötét bőrből, mintás ruhájából, majdnem homogén tónusából kibontakozó alakzatok domborúvá és/vagy homorúvá csalt „csúcspontjait”.

Többek között innen, ezekből a fémes csillogásokból, anyagtalánító, nemes színragyogásokból eredeztethető műveinek ikonszerű hatása, amely legyőzni igyekszik a képek, az ember, a művész másik, a tudattalanban fészkelő démonikus természetét: a halál, az elmúlás, a félelem, az elidegenedés, a magány, a bizonytalanság, a „létrontottság” érzésének valós rettenetét.

A keleti és a nyugati kereszténység határán, vagy inkább a kettő szövetében, Sepsiszentgyörgyön és Atyhán élő és alkotó képzőművész etikai, esztétikai és vallási világa valahogy természetes módon ízesült az ikonok világával. Ezért a 90-es évek közepétől kibontakozó ilyen irányú és „tematikájú” festészeti szemléletében esszenciális értelemben megtalálható mindaz, amire

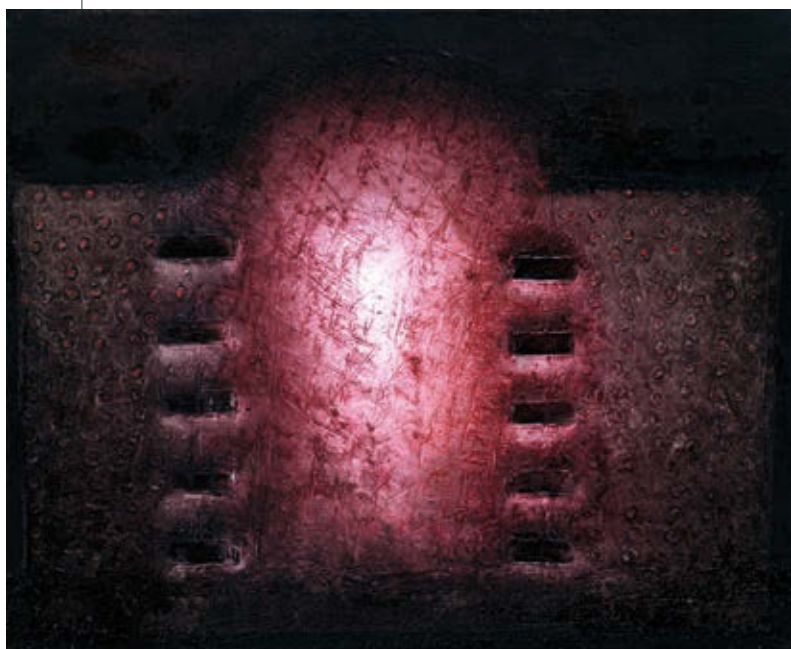


foto: Berényi Zsuzsa

VINCZEFFY LÁSZLÓ: *Fénymáz*, 2017, vegyes technika, vászon, 50×60 cm

tehát nem tükörképszerű, mégis a tudatos és az ösztönös ideák szintjén összetartozó absztrakt-emblematisz, organikus-szimbolikus alakzatokban, ez a felcsigázó titok rémítő titokká, „mysterium tremendum”-má változik.

Ennek a szertartásszerű ünnepélyességnek, ennek a rejtelmekbe burkolózó sejtelmességnek talán éppen az a borzongató titka, hogy



fotó: Berényi Zsuzsa

Kiállítási enteriőr

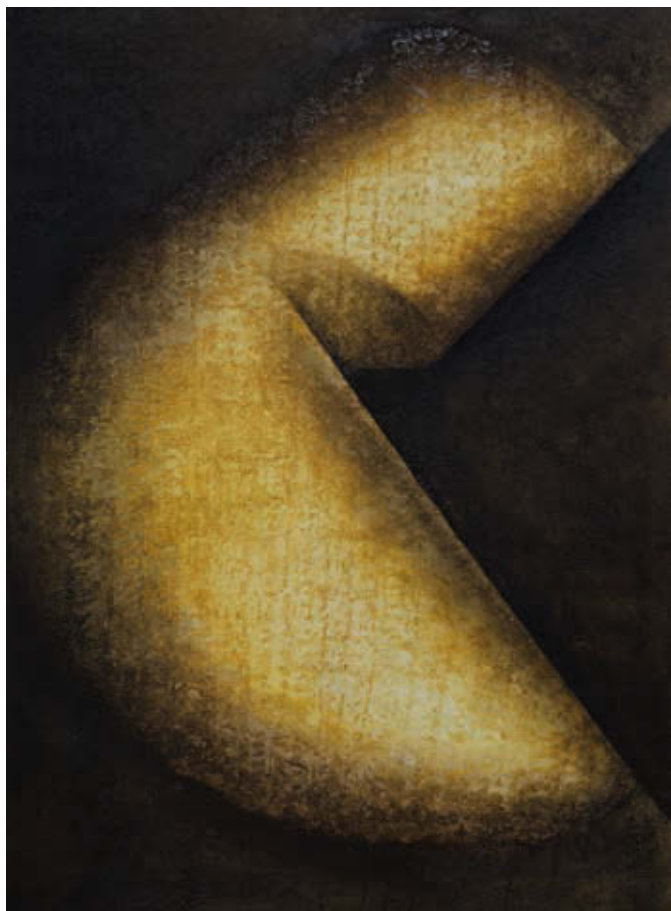
Hamvas Béla hívja fel a figyelmünket egyik tanulmányában: „az ikon a fémlemez és a festmény egysége, Isten és ember egysége, a kép és a másolat egysége, a természeti és a természetfölötti valóság egysége. Az ikon egysége annak, amit az Evangélium evilágnak és örök világnak nevezett, ahogy a próféták mondták: együtt a történeti és a messiási világ, a szenvedő élet és a megváltás. Az ikon az a kép, amit a »szeretemben meggyulladt szív« lát. Az ikon kétféle anyagból készült, miként az ember, s ezt a két anyagot, az anyagi testet és a lelket, a szellem tartja egybe, az a szellem, amely a fémruha alól világít, mint a »fény a sötétségben.«¹

S ha a fentebb idézett sorok tartalmát nem is kell szó szerint rávetítenünk a Vinczeffy-féle képfelfogás ízes felületekben, ismétlődő motívumokban és expresszív nyomhagyásokban gazdag, plasztikus megjelenésére, az mégiscsak igaz, hogy meglehetősen hieratikus és androgün természetű, nagyon is testképszerű formavilága szinte csordultig van töltve szakralitással, spiritualitással.

Kifejezetten jó érzés egy, a „létrontó” tendenciákkal bátran szembeforduló mai művésznek a hagyományt és a korszerűséget felemelő módon újraötvözni és újratemetni képes teljesítményét látni, tapasztalni, amely segíthet a „kizökent idő” helyreigazításában.

Jegyzet

1 Hamvas Béla: Az ikon. *Művészeti írások I.*, 2014.



fotó: Berényi Zsuzsa

VINCZEFFY LÁSZLÓ: *A fény diadala*, 2017, vegyes technika, vászon, 140×100 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

VINCZEFFY LÁSZLÓ: *Fénytest*, 2017, vegyes technika, vászon, 140×100 cm



Moholy-Nagy László 1922-ben készült *Architektúra I./Konstrukció két alapon* című, több millió forint értékű festménye a Magyar Nemzeti Galériában

MTI fotó: Balogh Zoltán, HUNGART © 2018



Max Hollein

Fotó: Wikimedia

Moholy-Nagy-festményt kapott a Magyar Nemzeti Galéria

Történelmi léptékű adománnyal gazdagodott a Magyar Nemzeti Galéria a New York-i The Salgo Trust for Education felajánlásának köszönhetően: Moholy-Nagy László *Architektúra I./Konstrukció két alapon* című képe kerül a múzeumhoz. A Salgo Trust for Education kurátora szerint a több millió forintot érő művet számos más intézmény szeretne megszerezni, köztük a New York-i Metropolitan Museum vagy a chicagói Art Institute, az alapítvány azonban az MNG-t tartotta a legmegfelelőbb helynek az alkotás elhelyezésére. A konstruktivista kép érdekessége, hogy a hátoldán néhány éve felfedeztek egy lemeszelt dadaista alkotást.

Történelmi léptékű adományt kapott az Art Institute of Chicago

Az elmúlt hónapban két rekordadományt is kapott a chicagói intézmény: a múzeum történetében eddig példátlan, 50 millió dolláros adomány Janet és Craig Duchois-tól érkezett, további 20 millió dollár pedig Robert és Diane Levy alapítványától. A rekordokat illetően, tavaly a New York-i Museum of Modern Art kapott ugyancsak 50 millió dollárt, az abszolút csústartó pedig David Geffen 100 millió dolláros adománya a MoMA-nak 2016-ban.



Fotó: Wikimedia

Art Institute of Chicago

Francia segítséggel épülhet az „új Petra”

Franciaország segítséget nyújtana a Madáin Szálih területnek, hogy vonzó kulturális turisztikai úti céllá válhasson. A tíz évre szóló egyezség részleteit most tisztázzák, azonban annyit már biztosan lehet tudni, hogy Franciaország segíteni fog egy új múzeum megtervezésében, régészeti leletek megőrzésében, valamint közlekedési útvonalak, szállodák és más infrastrukturális projektek kiépítésében. A tervezett múzeum az arab civilizáció és kultúra tárgyait mutatja majd be az antikvitástól egészen a kortárs művészeti darabokig, ezt támogatná egy kutatóközpont és egy egyetem is. Az „arab világ legjelentősebb turisztikai befektetéseként” emlegetett terv büdzsége a 20 milliárd dollárt is elérheti.





Leonardo da Vinci *Mona Lisája* a Louvre-ban



A Foster + Partners terve

Mona Lisa nem megy sehova

Françoise Nyssen francia kulturális miniszter a kulturális szegregáció megelőzése miatt március elején vetette fel újra a gondolatot, hogy Leonardo da Vinci *Mona Lisája* világszerte kiállító körútra indulhatna. A Louvre igazgatója azonban nemrég azt válaszolta a felvetésre, hogy a festmény nem hogy turnéra nem megy, de még az épület földszintjén nyíló, a kölcsönkapott *Salvator Mundi* című kép köré rendezett nagy Leonardo-tárlaton sem szerepel majd. Az igazgató szerint a kép túlságosan sérülékeny, ezért a továbbiakban nem alkalmas szállításra. Az utolsó alkalom, hogy a műtárgy elhagyta a Louvre-t, 1974-ben volt, akkor Japánban állították ki, 12 évvel korábban pedig Charles de Gaulle kérésére Washingtonban volt látható.

A Vatikán tíz kápolnával vesz részt az Építészeti Biennálén

A két képzőművészeti szereplés után most első alkalommal a Vatikán állam is kiállít a Velencei Építészeti Biennálén. A tervek szerint tíz nemzetközi építész – köztük a világhírű Norman Foster brit szakember – terve alapján épülnek a kápolnák a velencei San Giorgio-szigeten, melyek május végétől lesznek láthatóak.



A Lauder Javne Zsidó Közösségi Iskola épülete

Műalkotásokat adományozott az Art Market Budapest

Ünnepélyes keretek között került sor azoknak a műtárgyaknak az átadására, amelyeket az Art Market Budapest kezdeményezésére és támogatásával a Magyarországi Izraeli Művészeti Alap adományozott a Lauder Javne Iskola számára. Az Art Market Budapest nemzetközi művészeti vásár díszvendége 2017 októberében Izrael volt, az adományozott műtárgyak a Budapesten szervezett izraeli kortárs művészeti fesztivál keretében érkeztek Magyarországra, és az izraeli államalapítás 70. évfordulója alkalmából szervezett eseményen kerültek új helyükre. A díszvendégség kapcsán létrehozott Magyarországi Izraeli Művészeti Alap az Art Market Budapesten kiállított műtárgyak közül kifejezetten azzal a céllal vásárolt alkotásokat, hogy azokat valamely magyarországi intézménynek adományozza.

Gyűjtő perelte be Jeff Koonst és a Gagosian Galériát

Steven Tananbaum elmondása szerint több mint egyéves szállítási késés miatt fordult a bírósághoz, miután az öt évvel ezelőtt 13 millió dolláros előlegért megrendelt Jeff Koons-szobor a mai napig nem érkezett meg hozzá. Tananbaum és a galéria 2013 szeptemberében egyezett meg a *Ballon Venus (Magenta)* című szobor értékesítésében, ám később üzenetet kapott a galériától, hogy a szobor várhatóan 2016 szeptembere előtt nem fog elkészülni. A gyűjtő most azért döntött a per mellett, mert a galéria egy újabb, 2019-es határidővel állt elő.



Roger Hiorns egy szovjet típusú MIG-21-es gépet temet Prágában 2017-ben



Jeff Koons: *Balloon Dog*, üvegborítású rozsdamentes acél, átlátszó színes bevonattal, 1994–2000, 307,3×363,2×114,3 cm

HUNGART © 2018

© Jeff Koons

Harci repülőgépeket temet egy brit művész

Roger Hiorns brit művész már három leszerelt harci repülőgépet földeltett el, egyet az Egyesült Királyságban, egyet Csehországban és egy másikat Hollandiában egy land art projekt keretében, amely csak most kapott nyilvánosságot, és amelyhez a művész elképzelése szerint bárki bármikor egy újabb repülőgép eltemetésével csatlakozhat. Hiorns a maga részéről a következő helyszínt Nigériában jelölte meg.



Az idő- és időszerű képek

Bárdosi József: *Évek és képek. Történelem és/vagy esztétikum 1960–2010*

BALÁZS SÁNDOR

MMA, Budapest, 2017, 304 oldal

Történetiségünk tapasztalata, a „volta-képpeni tapasztalat” eredendően az időbe s a nyelvbe, de mint Bárdosi József művészettörténész és muzeológus új kötete példázta: képekbe is ágyazott. Elégséges Leonardóra utalni, miként a szerző teszi: a szavakkal kimondhatatlan képekkel kimondható. Az inkább kétséges, mint folytonos bizonyosságot hordozó kijelentés nehezen verifikálható. Mert ugye az értelmezés végtére is ismét a nyelvbe történő átfordítás milyenségén, minőségén, meggyőző erején múlhat, hogy a kimondhatatlannak valóban adekvát fenoménje lehet-e a kép.

Bárdosi József találó, de talán nem elégségesen tisztázott distinkciót tesz időképek és időszerű képek között. Előbbiek, „az időképek összessége alkotja a művészet történetét, az időszerű képek csupán egy aktuális hatalom reprezentációját. Michelangelo Sixtus-kápolnája egyaránt része a művészet történetének és kora hatalmi reprezentációjának is. Az idő- és időszerű képek szétválása vagy szétválasztása igazán a 20. századra jellemző (...)” Hogy a két, egymást néha feltételező, máskor kizáró halmaz metszetében, vagy éppen az

önállósult, mert egymásról leválasztott kategóriákban – miként a múlt, s jelen századunkban – mely művek kaphatnak helyet: ez részben szubjektív, másrészt kánonképzés – némileg presszionált, erőltetett menet – kérdése. Persze a művészettörténésznek mindkét kategória elemeivel szükséges foglalkoznia, hogy a bűzát az ocsútól szétválogathassa. Csak keze legyen biztos a történelem, a politika s el ne feledjük: az esztétika hálójában!

A kötet főcíme kissé szokványosan hat (*Évek és képek*), mert benne könnyű feloldást nyerni a feltételezett koncepció, az egyébként a következetlenség jeleit mutató vagy szándékoltan rapszodikus kötet szerkezet: az egyes évek mellé az adott évben keletkezett képeket rendeli a szerző. Vezérfonala „a figurális leképező festészet... az elmúlt fél évszázad történéseinek követése”. Tanulmányok és műelemzések (utóbbiaknak néha csak a bejelentése nyilvánvaló, ám kárpótlásként akad néhány remekbe szabott) váltogatják egymást a történelmi fordulópontok által kijelölt hármaskeretben, s a figyelmet inkább felkeltő, az alcímben jelzett vaglyosság vagy kizárólagosság (Történelem és/vagy esztétikum, 1960–2010) szempontja szerint.

A szerző ideája, hogy az egyes évszámokhoz kapcsolt képzőművészeti alkotások keretében tekintsünk a magyar művészettörténet félszázadára – nem új keletű elgondolás, noha súrolja azt, amit eredetinek nevezhetünk: érdekes és figyelemre méltó.

A megértés számára történetiségünk tapasztalatának egy megkezdett, de le nem zárt útvonala, amelyet most éppen a történelem és az esztétikum fogalomkörei határolnak – inkább egymás feltételezésében, mint kizárásában. Egy szempont, amely révén közelebb juthatunk, jobban és pontosabban érzékelhetjük egy időszak történelmi-politikai, de elsősorban esztétikai légkörét. Hogy a kötetben prezentált alkotások közül melyek lesznek, lehetnek az idő, s melyek csak az időszerűség képei? Akad ilyen is, s jóindulatú remény, hogy olyan is.



80 év

Szücs György: Esteli beszélgetések Murádin Jenővel

FARKAS ZSUZSA

Exit Kiadó, Kolozsvár, 2017, 126 oldal

Az 1937-ben született Murádin Jenő születésnapjára megjelent e kötet. A jól ismert kolozsvári művészettörténész fő kutatási területe Erdély kultúrtörténete. Tudvalévő, hogy hallatlanul termékeny szerző, amelynek oka Szücs György szerint a kisebbségi létben keresendő, hiszen ott kötelezően úgy néztek az értelmiségre, mint az „erdélyi minde-nesre”. Érdeklődésének tágassága tehát helyzetéből fakadt. Bibliográfiájában sorakoznak kötetei, melyek a biedermeier erdélyi korszakától egészen máig, a kortárs művészet elemzéséig terjednek. Az első kötet 1977-ben Klein József munkásságát mutatta be, a Sepsiszentgyörgyön megjelent Melka Vince-kismonográfia 2017-ben zárja a sort. Köztük található a *Függőhidak* című 2013-as összeállítás, melyben a korábban szétszórva megjelent 100 írás több mint 600 oldalon olvasható.

Szücs Györggyel való beszélgetései folyamán vall életéről, gyermekkoráról, Kolozsvárról. Úgy érezte, különböző „életei” voltak, melyek elhatárolódtak egymástól, nem folytatódtak automatikusan. Apai ágon örmény ősei vannak, apja kántortanító volt. Az egyetemet Kolozsvárott végezte történelem szakon, de ott már vonzotta

a művészettörténet. Először az *Igazság* című kolozsvári magyar napilapnál dolgozott, majd később a *Napsugár* című gyermekirodalmi folyóirat főszerkesztője lett. A szerkesztőségben a „nem létező cenzúra” úgy működött, hogy a betördelt kéziratokat a megyei pártbizottságra kellett elvinni. A propagandatitkár elolvasta, majd kiadta további átnézésre. A nyomdánál pedig egy külön szobában három cenzor dolgozott felváltva.

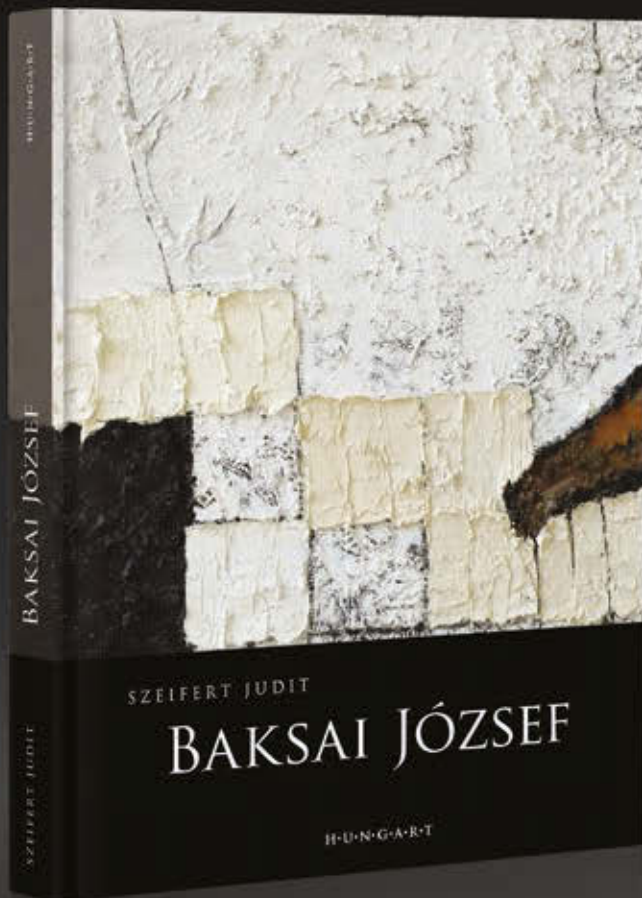
Élete nagy részét Nagybánya, az ottani művésztszadalm és az életutak feltérképezése jelentette. Segítségével a két világháború közti események, művészek is előtérbe kerültek, műveik bejutottak a fellendülő magyar műkereskedelembé is. A következő nagy adatgyűjtés a *Kolozsvár képzőművészete* című kötethez (2011) vált elkerülhetlenné. Indulásként programszerűen járta végig a műtermeket, több száz művész otthonát kereste fel, és készített velük riportot. Amikor a Barabás Miklós Céh történetét dolgozta fel, mindenkit megkérdezett, hogy miként élte meg a bécsi döntés utáni négy magyar évet. Ebből a gyűjtésből akkor semmit nem lehetett publikálni, de mind szeretné, ha a „transzilvanikák” címszó alatt sorakoznának majd egy archívum polcain.

Így vall kissé rezignáltan a saját maga számára kiépített dokumentációs bázisról: „Eredetileg történész akartam lenni, és ez a történelmi szemlélet írásaim nagy részén érződik is. A hátterek földérintésén leginkább. Fél életemet a könyvtárban töltöttem – a feleségem szerint a háromnegyedét –, de mindezt roppantul élveztem. Azt a nagy bibliográfiát, amit összegyűjtöttem, számítógépre kellene tenni. A digitalizálás persze majd feleslegessé teszi, csak hogy az még messze van. Amilyen hagyományos szerencsém van, nem érem meg.”

Most, születésnapján kötetében életének főként ismeretlen, korai szakaszáról beszélt. Minden megélt nehézség ellenére életvidám, tette kész egyéniség maradt, már biztosan tervezi a következő köteteket.

H·U·N·G·A·R·T

KÖNYVSOROZAT



Baksai József (1957) művészetének kulcsszava a dualitás, a kettősség. Ez megnyilvánul egyrészt alkotói módszerében, az ábrázolt témákban és az alkalmazott technikákban egyaránt. Képtárgyai között megtalálhatók az antik mitológia szereplői, az ókori történetekre utaló motívumok, illetve az Ó- és Újszövetség alakjai is. Az állatok is kezdetektől fogva, hol mellékalakjai, hol főszereplői képeinek, mind festészeti, mind grafikai jellegű munkáiban. Könyvünkben állatábrázolásain keresztül tekinthetjük végig eddigi életművét.

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

Ár: 2.500 Ft / kötet

Alkotások a HUNGART által kiadott Baksai József kötetből



SUPRA. 2015
karton, akvarell, tempera, tus (részlet)



ANUBISZ. 2008
karton, akvarell, tus (részlet)



BASZTET. 2008
karton, akvarell, tus (részlet)



MENNYDÖRGÉS. 2009
karton, akvarell, tus (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 könyvpiaccon. A könyvsorozat hozzájárul a jelenkori magyar művészet dokumentálásához, szellemi értékeinek megőrzéséhez, valamint hazai és nemzetközi megismertetéséhez.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen a festőművész szakirány felvételi rendszerét, folyamatának szakaszait és időtartamát idén jelentősen módosították. A tanév kezdetekor még érvényben lévő, három etapban zajló felvételi vizsga második és harmadik fordulóját összevonták, nagymértékben lerövidítve ezzel a vizsgaidőszakot.

Köztudott, hogy a Képzőművészeti Egyetemre felvételiző fiatalok szelekciója elsősorban az alkalmassági felmérés alapján történik (ez így is van rendjén). Csakhogy a tehetség rendkívül bonyolult és komplex valami, a rajzi készségek, illetve a szín- és formaérzékenység mellett olyan tulajdonságokat is magában foglal, mint a lényeglátás, kísérletező kedv, kreativitás, kifejezőerő, személyes karakter, következetesség, kitartás stb. Ezért is olyan nehéz objektíven dönteni, amikor a tehetséges és a tehetségesebb között kell választani. Volt olyan időszak a Képzőművészeti Egyetem történetében, amikor 0. évet (esti előkészítőt) indítottak, amelyre nagyobb számban vettek fel jelentkezőket (pontszámok alapján), tudván azt, hogy egy év elteltével biztonságosabban, nagyobb objektivitással lehet válogatni közülük az induló első évfolyamra. Ez a gyakorlat ma is eredményes lehetne.

Annyi bizonyos, hogy mindenféle képzőművészeti tevékenységnek az alapja a rajz, ezért a rajztudás készségének felmérését kell fő szempontként érvényesíteni a vizsgafeladatok összeállításánál. A tanulmányrajz (portré és akt) mellett a szakirány profiljának megfelelő feladatok – a festészet esetében színtanulmányok (portré, akt) – biztosíthatják a „viszonylag objektív” elbírálás esélyét. Ezt egészítik ki az úgynevezett „kreatív feladatok”, amelyeknek célja a vizuális formanyelv (szín, vonal, folt, ritmus, kontraszt, kompozíció, térképzés, formabontás- és építés stb.) „öszönös ismeretének”, illetve a gyakorlati használat képességének felmérése. Látható, hogy a kreatív feladatoknak is a rajz az alapja. Aki a szakmában kicsit is járatos, az jól tudja, hogy egy-egy rajz, illetve színtanulmány elkészítéséhez legalább kétszer négy óra (két délelőtt) szükségeltetik. Ezt az időt rövidítette most le a szóban forgó módosítás, ami egyértelműen hátrányosan érinti az erre a szakra jelentkezőket (bárkinek lehet rossz napja, de idő hiányában nem lesz esélye a javításra).

Ráadásul ez a döntés azt a látszatot kelti, hogy „nem is olyan fontos” az a bizonyos rajzi felkészültség, ami viszont végzetes hiba. Komolytalanná teszi magát a felvételit, ráadásul azt a megtévesztő üzenetet közvetíti az érdekeltek felé, hogy a szakmai tudás többé már nem elsődleges szempont a vizsga menetében. Ezt látszik alátámasztani a kiírás elméleti követelménycsomagja is, amely olyan ismereteket kér a felvételizőktől, amilyeneket tulajdonképpen az egyetemi évek alatt kellene elsajátítaniuk. Az nem kétséges, hogy egy általános műveltségi tesztre szükség van, de azt a tehetség és a szakmai felkészültség kiegészítőjeként kellene kezelni.

Tudom, vannak olyan vélemények, mely szerint a képzőművészet hagyományos szakirányai (festészet, grafika, szobrászat) már idejétmúlt rekvizitumai a művészeti szcénának, és hogy csak a médiaművészeti alkotások (amelyeknél állítólag a rajztudás nem alapkövetelmény) mutatnak a progresszivitás irányába. Csak emlékeztetőül mondom, hogy több mint ötven éve, a neoavantgárd áramlatainak sodrában jöttek létre a médiaművészet irányzatai. Felgyorsult korunkban az ötven év már történelemnek számít. Ami pedig a táblaképfestészetet illeti, az tőlünk nyugatra és keletre egyaránt épp most éli nem is tudom hányadik reneszánszát. Ezt igazolja az angol fiatal festőgeneráció: Dalle Lewis, Kate Lyddon, Tala Madani vagy a német újgenerációhoz tartozó festők sora Tilo Baumgartel, Marcel Eichner, Melike Kara, illetve az amerikai Dana Schutz, Eddie Martinez, Jay Miriam stb., és akkor még nem is említettük az ázsiai festőket. Egyértelmű tehát, hogy a különböző képzőművészeti ágak között, nem lehet és nem is szabad semmiféle hierarchiát felállítani, ezek paralell futnak egymás mellett, egyikük érvényesége sem kérdőjelezhető meg.

Mindezek fényében elmondható, hogy egy ilyen döntés, még ha jó szándékkal is született, olyan következményekkel jár, ami a festészeti szakirány minőségi utánpótlását veszélyeztetheti. Ez pedig már a szakma érdekeivel megy szembe, ezért érdemes volna újragondolni a szóban forgó változtatást, mert bizony nem kevésről van szó. A közel 150 éves Magyar Képzőművészeti Egyetemenek elismert rangja és megbecsülésre érdemes hagyományai vannak, magas szakmai színvonalat képvisel ma Európában. Ezt meg kellene őrizni és továbbépíteni.

PIKA NAGY ÁRPÁD



Csörgő Attila: *Orange Space (Amsterdam I)*, 2003-2005

© a művész, a Glassyard és a Galerija Gregor Podnar jóvoltából

fotó: Erdős Zsófi

A következő számunk tartalmából

Permanens forradalom

Kétfejű gyufa

A Füst Milán-gyűjtemény története

A gyulai Hunya-gyűjtemény

Gerő László nemzetközi gyűjteménye

A Heidi Horten-gyűjtemény

OROSZ ISTVÁN és **POLGÁR BOTOND**

Az ISBN Galéria

Számunk szerzői

BALÁZS SÁNDOR művészeti író

BARKI GERGELY művészettörténész

FARKAS ZSUZSA művészettörténész,
a Magyar Nemzeti Galéria Fotótárának vezetője

KASZÁS GÁBOR művészettörténész,
a Virág Judit Galéria munkatársa.

NOVOTNY TIHAMÉR művészeti író,
a Kortárs folyóirat képzőművészeti rovatának rovatvezetője

PASSUTH KRISZTINA művészettörténész,
az ELTE BTK Művészettörténeti Intézet professor emeritusa

RÓZSA T. ENDRE művészeti író,
a Magyar Rádió nyugalmazott főmunkatársa

SINKÓ ISTVÁN képzőművész, tanár, művészetpedagógus,
művészeti író

SÍPOS LÁSZLÓ művészettörténész,
a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

SIRBIK ATTILA író, a Symposion című folyóirat főszerkesztője

SOMOGYI ZSÓFIA művészettörténész

VASS NORBERT művészeti író, kritikus, szerkesztő

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 ENDRE** koroncz@koroncz.hu

Nyomdai munka **PHARMA PRESS NYOMDAIPARI KFT.**

Felelős vezető **FABÓK DÁVID**

Szerkesztőség 1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 4.
+36 70 626 2392

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

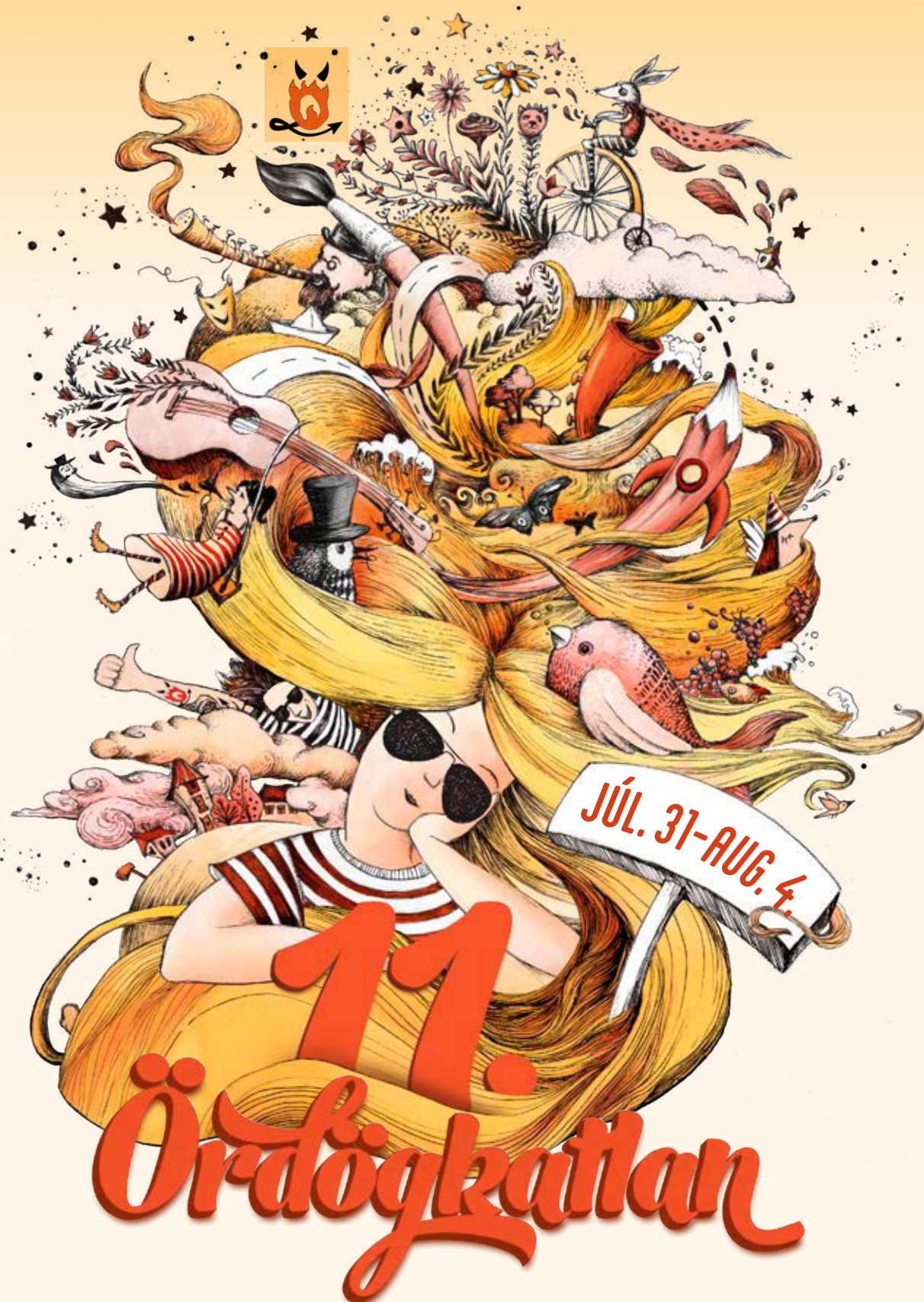
Alapító főszerkesztő: **SINKOVITS PÉTER**

Tisztelt Szerzők!

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

Támogató





**NAGYHARSÁNY • KISHARSÁNY • MOKOS • VYLYAN • BEREMEND • VILLÁNYKÖVESD
30Y • QUIMBY • KAPA • SNÉTBERGER • UDVAROS DOROTTYA • HAYDN: TEREMTÉS • PASO
NÁDASDY ÁDÁM • CSÍK- PRESSER • KOLONITS KLÁRA • TOMPOS KÁTYA • SZTALKER CSOPORT
LAJKÓ - VOLOSI - BALANESCU • MAGVETŐ • KISCSILLAG • CIRCUS MARCEL • HEGEDŰS D. GÉZA
BOBAN MARKOVIC & TÓTH GABI • GRUND A VÍGBŐL • A VÁGY VILLAMOSA • MULATSÁG**



MÜTÁRGYAK éjszakája

2018. június 7-8-9

www.mutargyakejszakaja.hu

Főszervező:



Kiemelt
támogatók



Médatámogatók

