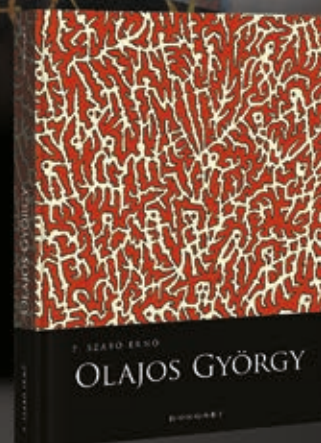


ÚjMűvészet

december 2018 | 11

ujmuveszet.hu

EZ NEM
KUNSZT
elméleti melléklet



Külső és belső világok: Vajda Lajos, Vajda Júlia, Mándy Stefánia

Lajta Gábor Baconról és a Londoni Iskoláról

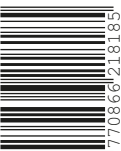
Leonardo Budapesten, firenzei festők Münchenben

A család mint konstrukció – Barnás Ferenc esszéje

A hírhedett Weegee

Elméleti melléklet a hamisításról

765 Ft



ISSN 0966-2185

9 770866 218185

nka



A VONAL MISZTÉRIUMA

KÓKAY KRISZTINA

*érdemes és kiváló művész,
textilművész, grafikus,
az MMA rendes tagja kiállítása*

**2018. DECEMBER 1. –
2019. JANUÁR 27.**

PESTI VIGADÓ,
a Magyar Művészeti Akadémia székháza,
VI. emeleti kiállítótér
1051 Budapest, Vigadó tér 2.

*Tárlatvezetéssel egybekötött könyvbemutató
2019. január 17-én,
csütörtökön 14.00 órakor*

ÚJMŰVÉSZEZET

december 2018 | 111

Külső és belső világok

Enigma és transzparencia

Világok között – Vajda Lajos élete és művészete **4**
RÓZSA T. ENDRE

Légifelvelekek egy belső tájról

Vajda Júlia Szentendrén **9**
IZSÓ ZITA

Mándy és Vajda

Mándy Stefánia 100 **12**
HORVÁTH ÁGNES

Felfalt látvány

Bacon köpönyege

Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete **15**
LAJTA GÁBOR

Kiterjesztett műterem

Csernus és a Montmartre **22**
SIPOS TÜNDE

Újjászületünk

A folytatódó disputa

Leonardo da Vinci és a budapesti Lovas **24**
VÉGH JÁNOS

Aranykor és tempera

Firenze és festői Giottótól Leonardóig **27**
KOVÁCS ÁGNES

Fotók a köbön

Nincs itt semmi látnivaló!

Weegee – A Híres **30**
SOMOSI RITA

A család mint konstrukció

Csáky Marianne, Esterházy Marcell és Tranker Kata a Kendében **33**
BARNÁS FERENC

Csendélet téglával, gerendával, kalapáccsal

Puklus Péter kiállítása **36**
BALAJTHY BOGLÁRKA

Körkép

Fenséges nyugalom

Cyránski Mária szobrászművész emlékkiállítása **38**
WEHNER TIBOR

A lényeg lényege

Polgár Csaba tárlata **41**
FÁBIÁN LÁSZLÓ

Emelkedve

Matzon Ákos kiállítása elé **44**
PATAKI GÁBOR

Plexin formált festékfoltok

Ernszt András és Somody Péter tárlata **47**
LÓSKA LAJOS

Bolyongás a negyedik dimenzió körül

Bolygó Bálint fényalkímája Óbudán **50**
KASZÁS GÁBOR

Olvasó

10 = 41

A HUNGART-könyvek jubileumi kötetei **52**
HEMRIK LÁSZLÓ

Last minute

Nincs harmadik út

Art Camp, Jászberény, 2018 **56**
MULADI BRIGITTA

Új zsáner

Zékány Dia kiállítása **57**
SZOBOSZLAI LILLA



LEONARDO DA VINCI: *Lovas* (részlet), a 16. század első fele, bronz, magassága 24,4 cm
Szépművészeti Múzeum

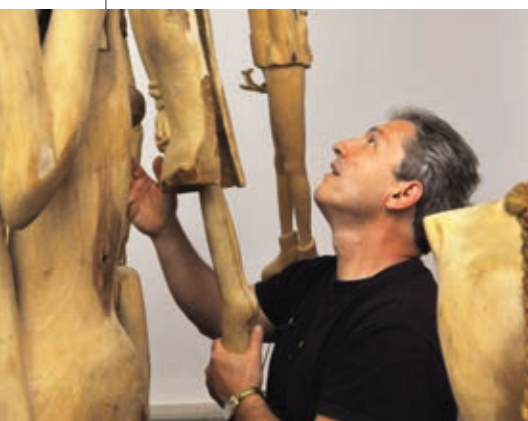
Talált és kitalált tárgyak

Böröcz András kiállítása

Műcsarnok,
2018. november 30. – 2019. január 20.

Böröcz András ahhoz a nemzedékhez tartozik, amely az 1980-as években kezdte pályáját. Közülük sokan, felismerve a hazai valóság ellentmondásait és feszültségeit, egyidejűleg látták a korszak eseményeinek színét és visszaját, s műveikben az ironikus ábrázolásmód mélyén az aktuális helyzet és az emberi létezés különös, egyszerre heroikus és kisszerű vonásait mutatták meg. A groteszk iránti érzékenységük, különös látás- és kifejezőmódjuk váratlan fordulatokat, új, a képzőművészetben szokatlan beszédmódot teremtett.

A mostani kiállítás a hazai gyűjteményekből ismert darabok mellett az 1985-től máig terjedő időszak Amerikában készült munkáit mutatja be. Ezek segítségével nem csupán a művészt foglalkoztató legfontosabb gondolatkörök rajzolódnak ki előttünk, nemcsak formavilágának és anyaghasználatának ötletességét követhetjük, hanem felfedezhetjük azt a jellegzetes gondolkodásmódot is, amely egy mesterember szerénységével és egy avantgárd feltaláló bátorságával fedez fel és mutatja meg a felszín mögött a dolgok igazi jelentését.



BÖRÖCZ ANDRÁS *Akaszttottak* című műve mellett

Sokan úgy hiszik, régen sárga volt a nap

Fiktív tájaink

Trafó Galéria,
2018. december 15. – 2019. január 27.

Egy gyönyörű táj látványa néha szinte fájni tud. Talán attól tartunk, hogy ez az utolsó alkalom, hogy láthatjuk, ezért túl erősen próbáljuk megragadni, vagy talán megsejtjük, hogy igazából már nem is valóságos. A kiállítás egy fiktív tájba vezet minket, egy idegen, mégis ismerős, feltehetően jövőbeli helyre, amely az emberi beavatkozás és hibrid történelmek által előre meghatározott komplex erők eredményeként jött létre.

A közelmúlt nagymértékű kizsákmányolásait okozó kolonializmus, az eredeti karakterüktől megfosztott területek különböző érdekek mentén történő újrászervezése, az ipari termelés és a kapitalizmus piaci mechanizmusai egyre csökkentik a lehetséges kimenetelek számát. A folyamatban lévő éghajlatváltozás hatásaival és a környezetszennyezésből következő közelgő katasztrófa előérzetével ma már csak múltbeli hibáink fényében gondolkodhatunk a jövőnkéről. De hogyan haladjunk tovább, ha a jövőt és a múltat már nem találjuk a megszokott helyén?

Kiállító művészek: Julia Crabtree & William Evans, Elena Damiani, Rowena Harris, Adrien Missika, Ana Vaz.



JULIA CRABTREE & WILLIAM EVANS: *Clenched*, 2018, üveg, uránüveg, édesvízi élővilág, kötél

A Leverkühn-képlet

Esztétikum helyett információtartalom

Budapest Galéria,
2018. november 23. – 2019. január 13.

„Miért van az, hogy minden dolog úgy tűnik fel előttem, mint ön maga paródiája? Miért kell úgy éreznem, mintha a művészetnek majdnem minden... nem, kivétel nélkül minden eszköze és kipróbált lehetősége ma már csak paródia létrehozására volna alkalmas?” (Thomas Mann: *Doktor Faustus*)

A kiállítás célja, hogy a korábbi, kiindulópontjának tekintett, tragikus felhangú *Látomásos realizmus* című tárlatból átvegye a groteszk, bizarr, a formaalkotás aggályain túllendülő vonulat képviselőit és hasonló szelvényben működő kortársakkal egészítse ki őket úgy, hogy a „történeti” és a mai munkákra egyaránt érvényes legyen Sugár Gyula axiómája: „Esztétikum helyett információtartalom.” Ezáltal a valóság személyes-látomásos, a szakmai beidegződéseket és a korabeli művészetfogalmakat is figyelmen kívül hagyó felfogása találkozhat a mai, reflexív-ironikus, a művészettermelés rendszerét, a körülötte zajló teoretikus fontoskodást és a választott médiumot egyaránt kritikával kezelő gyakorlatokkal.

Kiállító művészek: Altorjai Sándor, Bada Dada, Boros Viola, Gerber Pál, Hecker Péter, Hejtes Szomlyazók, Karácsonyi László, Kósa János, Kovách Gergő, Péli Barna, Pintér Gábor, Román György, Sugár Gyula, Agnes Von Uray.



SUGÁR GYULA: *Aphrodité*, 1982, akril, olaj, alumínium, farost, 120×135 cm

Nahát!

Válogatás
a Zimányi-
gyűjteményből

Kepes Intézet, Eger,
2018. november 24. – 2019. március 9.

Zimányi László először mutatja be képzőművészeti gyűjteményének közel 200 darabját. A kiállítók névsora jól reprezentálja a műgyűjtő ama törekvését, hogy minél teljesebben megismerje saját korának művészetét, különös tekintettel a neoavantgárd generáció alkotóira: Bada Dada, Baranyay András, Barcsay Jenő, Berczeller Rudolf Rezső, Borgó, Bukta Imre, Csáji Attila, Csernus Tibor, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Erdély Miklós, Fajó János, Fekete László, Fekete Nagy Béla, Féner Tamás, Fiedler Ferenc, Földi Péter, Frey Krisztián, Gaál József, Galántai György, Gulyás Gyula, Gyarmathy Tihamér, Gyémánt László, Hantaï Simon, Harasztý István, Hencze Tamás, Hopp-Halász Károly, Jovián György, El Kazovszkij, Kemény Zoltán, Kepes György, Ilona Keserű Ilona, Koncz András, Kondor Béla, Konkoly Gyula, Korniss Dezső, Kovács Péter, Lakner László, Lóránt János Demeter, feLugossy László, Major Kamill, Méhes László, Molnár Péter, Molnár Sándor, Nádler István, Papp Oszkár, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Pollacsek Kálmán, Reigl Judit, Román György, Rozsda Endre, Orosz Gellért, Schaár Erzsébet, Schéner Mihály, Ludmil Siskov, Szabó Ákos, Szabó Tamás, Szirtes János, Tót Endre, Tóth György, Tóth Menyhért, Tölg-Molnár Zoltán, Ujházi Péter, Vaszkó Erzsébet, Vattay Elemér, Veszelszky Béla, Vilt Tibor, Wahorn András.



HANTAÏ SIMON: *Cím nélkül*, 1956, olaj, vászon, 105×146 cm

Csak tisza forrásból

Hagyomány
és absztrakció
Korniss Dezső
művészetében

Magyar Nemzeti Galéria,
2018. december 19. – 2019. április 7.

A Magyar Nemzeti Galéria, a magyar művészet meghatározó alkotóit feldolgozó sorozatát folytatva, 2018 decemberében Korniss Dezső műveiből rendez kiállítást, amelyre a művész születésének 110. évfordulója ad különleges alkalmat. Korniss Dezső magyar gyökerű modern festészetet kívánt kialakítani ugyanúgy, mint ahogyan Bartók Béla tette a zenében. A kiállítás bemutatja, hogy Korniss egyes korszakaiban miként jelennek meg a provinciális művészet, a népművészet és a kézművesség különböző emlékei, és ezeket hogyan alakította át sajátosan szürreális képi világának meghatározó motívumaivá. A tárlat csaknem 200 Korniss Dezső-művet tár a közönség elé magángyűjteményekből és múzeumok anyagából válogatva. Ezek közé illeszkednek a Néprajzi Múzeum különleges kincsei, melyek közül jó néhány először szerepel kiállításon.



KORNISS DEZSŐ: *Rablók I.*, 1976, olaj, vászon, 32×30,5 cm

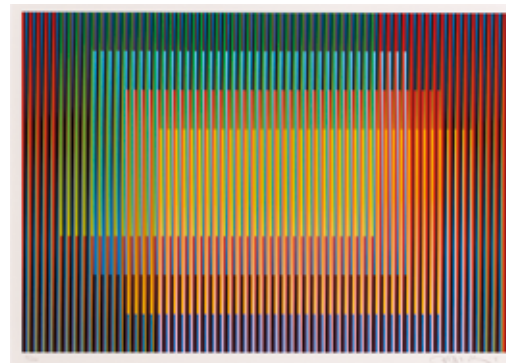
Hetedik változat

Új válogatás
a Vass László
Gyűjteményből

Modern Képtár – Vass László
Gyűjtemény, Veszprém,
2018. november 17. – 2019. március 14.

A veszprémi Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény új, *Hetedik változat* című kiállítása a sokszorosított grafikai eljárással készült papírmunkák bemutatására helyezi a fő hangsúlyt. A kiállított kilencvenhét mű közel kétharmada ezzel a technikával készült. Érdekesként néhány alkotó műve mellett helyet kaptak a rajzolt vázlatok is. A tárlaton bemutatott művek többsége az utóbbi években került Vass László műgyűjteményébe. A letisztult forma- és színvilág, a redukált anyaghasználat – mely eddig is jól jellemezte Vass László kollekcióját – e tárlaton még inkább dominál. Az egyszerű formák és tiszta színek rendet, nyugalmat sugároznak.

A kiállításon a konstruktív konkrét művészet olyan jeles hazai és külföldi képviselőitől látunk papírmunkákat, mint Barcsay Jenő, Haász István, Konok Tamás, Jesús Rafael Soto, Josef Albers, Günter Fruhtrunk, Carlos Cruz-Diez, Max Bill és Günther Uecker, de láthatóak a tárlaton Sean Scully, Lakner László és Tony Cragg művei is.



CARLOS CRUZ-DIEZ: *Color Aditivo Titi*, 2015, cromográfia, papír, 43×56 cm, 3/26

Enigma és transzparencia

Világok között – Vajda Lajos élete és művészete

RÓZSA T. ENDRE

Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2018. XI. 11. – 2019. III. 31.

Rendkívül alaposan kimunkált és felépített koncepció alapján készült el a szentendrei Ferenczy Múzeum Vajda Lajos-kiállítása, amely a két kurátor, Petőcz György és Szabó Noémi munkáját dicséri. Az előkészítő munkálatokat külön kutatócsoport végezte, amelyben a kurátorokon kívül Boros Lili, Passuth Krisztina, Pataki Gábor és Radák Judit vettek részt, és a megvalósulás folyamatát szakmai tanácsaikkal segítették. A kiállításhoz nagy ívű katalógus

készült, melybe az eddig felsoroltakon kívül Forgács Éva, Rényi András, Rockenbauer Zoltán, Várkonyi György és Véri Dániel írt tanulmányt. Nagyon szerencsés megoldás, hogy a tanulmányok írói többnyire az életmű egyes részeit vizsgálták, és az írások együttese adja ki az összképet. Különösen látogatóbaráttá teszi a kiállítást három animációs film, amiket Vajda művei alapján Gerhes Gábor, Horváth Dániel és Palotás Kincső készítettek.

Vajda Lajos életművének hosszú évtizedekig igen hányatott volt a sorsa, sok alkotása elkallódott az idők során. A művek bemutatása sem alakult zökkenőmentesen. Vajda első hivatalos kiállítását éppen Passuth Krisztina szervezte meg. Amit betiltottak, majd újra megnyitottak, Passuth közbenjárására. A művész özvegye, Vajda Júlia – aki éppen férje hatására vált művésszé, s kiállítását a Szentendrei Képtár most mutatja be – mindenképpen igyekezett elősegíteni a recepciót. Baráti köre támogatta, és komoly szerepet vállalt ebben Mándy Stefánia, aki nagymonográfiát készített Vajda Lajosról. Könyve 1983-ban jelent meg, 35 évvel ezelőtt. Jelentős változások zajlottak le azóta, és a hivatalos kánon szerint is Vajda lett a 30-as évek legfényesebb csillaga. A szentendrei kiállítás megteremtette a lehetőséget, hogy a régi koncepció megújuljon. Ezt nagyrészt meg is valósította, de teljesen mégsem használta ki a lehetőséget, és némileg visszakanyarodott a régebbi útra. *Világok között* – ezt a címként választott gondolatot félrevezetőnek tartom, de írásomnak nincs kritikai éle, hanem inkább hozzájárulásnak szánom. Véleményem szerint Vajda életműve nem tartalmaz semmiféle világok közti kettősséget, egyáltalán nem kényszerült választásra az intim kisvilág és a nemzetközi avantgardizmus között, és különösen akkor nem, miután visszatért Párizsból. Vajda Szentendrén is együtt lépett az avantgárral.



for: Berényi Zsuzsa

VAIDA LAJOS: *Ikon (Leányikon)*, 1936, papír, pasztell, 56×41,5 cm

Nem vitatom a nagyigényű tárlat bokros érdemeit, hiszen a megjegyzéseim megfogalmazását éppen az újabb tagolás, a súlypontok részleges áthelyezése segítette elő. A magas kvalitást felvonultató kiállítás anyaga alapján két fogalom centralizálódott bennem, és ezeket már az írásom címében kiemeltem, ugyanis mindkettőnek főszerepet tulajdonítok Vajda Lajos művészetében. Enigma és transzparencia: kettejük együttese talcsot ad a későbbi feleségével történt megismerkedése, a kapcsolatuk elmélyülése után készült művek megközelítéséhez, sőt hangsúlyozom, hogy ez a két művészeti eszköz egységgé olvadt össze Vajda kezében. Sem az enigmatikus látásmódot, sem a transzparenciát nem használta önállóan, mindkettőt szervesen egymásba igazította. A transzparencia jelentése

egyértelmű. Vajda Lajos igen gyakran használta az átláthatóságot, mint stílus eszközt. Mintha üvegfelületekre rajzolna, majd az üveglapokat egymásra helyezné. Előfordul az is, hogy az egymásra kerülő rajzok ereje és színe eltérő, például az egyik vékony ceruzavonal, a másik vastagabb kréta vagy szén, de a síkok egyenrangúak maradnak. Tempera használata esetén a helyzet kissé eltér, a fedés miatt hierarchia keletkezik a síkok között, de ennek ellenére nem válik egyértelművé az „előbb” és a „hátrább”. (Ha könyvben nézzük a reprodukciót, akkor a „feljebb” és a „lejjebb”.) Példának hozom fel az 1936-ban készült *Torony tányéros csendélettel* című művet. A gombban végződő barokk templomtorony átlátszik a tányér fehér peremén, tejeskávés színű közepén viszont nem. Vagy a tányér pereme látszik át a templomtoronyon. Nem lehet eldönteni. A tányéron fekvő kés nyele beletakar a templomtoronyba, és a mellette lévő alma hámozott héja beletakar a tányér peremébe, a színe viszont ezen a kis szakaszon megváltozik, és azonos lesz a késpenge színével, ami a síkot kicsit megbillenti. A síkok nagyon erős átváltásait a kék színű ablakmotívumok okozzák. Önálló értelmük van, sem a tányérhoz, sem a templomhoz nem tartoznak hozzá. Két hatosztatú ablak, kis hiánnyal. Vélhetőleg Szigetmonostoron gyűjtött motívum. Az egyik ablak mindent kitakar. Az almát, a tányér peremét, a közepét és a letekeredő almahéjat, tehát „előbbre” van. A másik ablak viszont „hátrább” van, mert kitakarja a tányéron fekvő



Vajda Lajos és Vajda Júlia

fotó: Berényi Zsuzsa

kés pengéje. Ha mindenáron értelmezni akarjuk a két ablak síkját, akkor az a tányérhoz képest „ferde”. Viszont nincs köztük méretkülönbség, nincs térbeli rövidülés, amikor a kisebb felkelti a „hátrább”, a nagyobb az „előrébb” érzetét. Ennek következtében tévesnek tartok minden olyan utólagos képcímet, amiben a „montázs” szó előfordul. Csak a kollázs megjelölés lehet érvényes, és az is csak akkor, ha Vajda önálló felületeket egymásra ragaszt. És bizonyos esetekben még ez is vitatható.

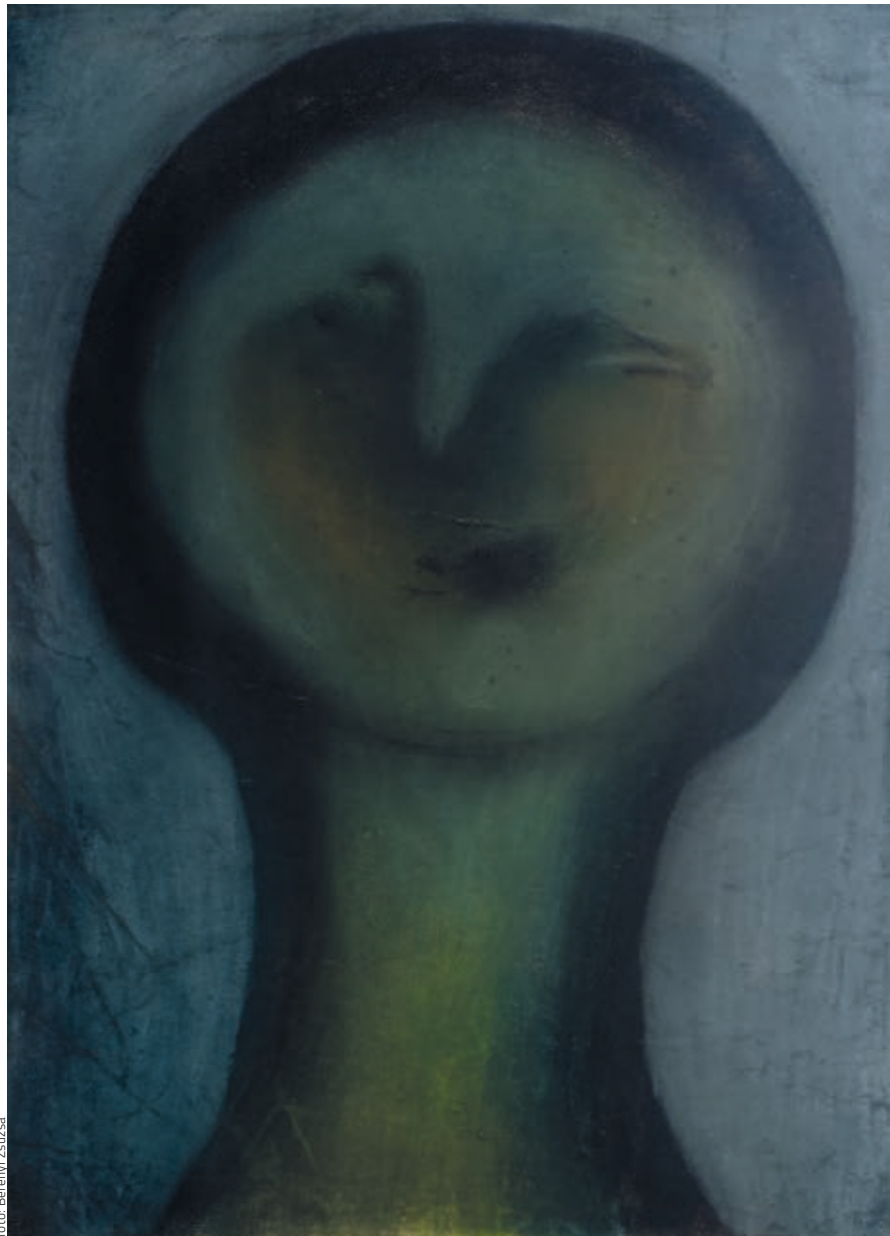
VAJDA LAJOS: *Lebegő figura narancs holdsarlóval*, 1938, papír, szén, kréta, 61×94 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

Moholy-Nagy Lászlónak 1922-től a 30-as évek elejéig ez a technika szinte a védjegye volt, és a transzparens műveknek csak nagyon kivételesen adott egyedi címet. Kezdetben a római számokkal kombinált *Üvegarchitektúra* megnevezést használta, ami igazán nem kíván kommentárt. A Kestner-mappa képeit *Konstrukcióknak* nevezte, és szinte mindig a *Kompozíció* képcímet használta, amelyekhez betűk és római vagy arab számok kombinációit illesztette, hogy ezzel tegye egyedivé a művek jelölését. Valójában ez a kód a megkülönböztető információ. Ugyanebbe a körbe tartozik a kétdimenziós képsíkot három dimenzióra kiterjesztő *Fény-tér-modulátor* is, amelyen Moholy-Nagy 1922-től 1930-ig dolgozott, de erre itt nincs mód kitérni. Vajda Lajos sem reliefeket, sem mobilokat nem készített. Moholy-Nagyhoz hasonlóan használta fel a transzparencia stíluseszközét El Lisziczki, és ha nem ennyire markánsan, de mások is éltek vele. A transzparencia lényeges kompozíciós eleme annak a vitathatatlanul chef d'œuvre-nek számító képnek is, ami *Felmutató ikonok önarckép* néven vált ismertté. Vajda Lajosnak ugyanez a képe később az *Önarckép ikon stílusú fejfel és kézzel* címet kapta, illetve több más értelmű címvariáció is forgalomba került. Az átértelmezés ellentmondásos folyamata ma is zajlik, és felvetődött, hogy a vállon átvett világos kendő zsidó imasál, miután ezekben az években Vajda viszonylag gyakran használt zsidó motívumokat. A Ferenczy Múzeum kiállítása egy Bergyajevhez kapcsolódó változat mellett teszi le a voksot. Ami fölöttébb kétséges, Bergyajev könyvének alcíme is más irányba mutat: *Szemlélődések Oroszország és Európa sorsán*. A marxistaként indult Nyikolaj Bergyajev (francia változatban Nicolas Berdiaev) a keresztény egzisztencializmus képviselője lett, mint Karl Jaspers, Gabriel Marcel vagy Paul Ricoeur.

Az enigma szó Vajda Lajos estében kettős értelmű. Vajda maga is enigmatikus személy, és attitűdje gyakran vezetett félreértésekhez. A csonttuberkulózist 17 éves korában diagnosztizálták nála, számtalanszor műtötték, olyankor beteg csontrészeket operáltak ki belőle. Ez a kór fáradékonysággal, hőemelkedéssel, izületi gyulladással és lázzal jár, akit megtámadott, nem állt módjában, hogy elfeledkezzen róla. Enigmatikusan lebegő önképét az állandó halálközelség érzése váltotta ki, amit tévesen narcisztikus jellemvonásnak értelmeztek. Lekiállapotainak mélyén szüntelenül ott munkált a halálélmény, ezért tartózkodó, félrehúzódo és magányos személyiségként élte le rövid életét. Kétségkívül korlátozottak voltak az anyagi lehetőségei, de ismerőseinek tanúsága szerint túlságosan szerényen, szinte aszketikusan töltötte a napjait, és gyenge egészségét ezzel tovább rombolta. Amikor 1940. szeptember elején behívták munkaszolgálatra, néhány héttel később a betegsége miatt leszerelték. (Azokban az időkben párját ritkította az efféle engedékenység.) Az enigmatikus ábrázolás Vajda művészetének nagyon lényeges eleme. Konkrét motívumokat figyelt meg, kiemelte a



fotó: Berényi Zsuzsa

VAIDA LAJOS: *Ferde mosolyú arc*, 1938, papír, pasztell, 50×37 cm

saját környezetükből, majd véglegesített formában rögzítette azokat. Valószínű, hogy Korniss Dezsővel „gyűjtötte” a többségüket. Felsorolok néhányat: lámpaüveg, önállósult korpusz, ablakok nyitva, zárva vagy üresen, kerék, kovácsoltvas ornamensek, lábszár-csont koponyával vagy anélkül, kapuk, tányér késsel és almával együtt vagy részletre bontva, fűzfaséma, egyenlő szárú kereszt, bárány, madár. Vajda egyik levelében megírta, hogy „egy képsíkon szereli össze” az izolált tárgyakat. Már Bálint Endre megállapította, hogy ezek nem „valaminek” a szimbólumai, és nem akarnak jelképezni „valamit”. Vajda képről képre vándorló motívumait magam is így látom. Enigmák a szónak abban az értelmében, ahogyan Man Ray vagy Giorgio de Chirico használta. Vajda könyvtára alapján megállapítható, hogy jól ismerte a szürrealizmust, a mozgalom folyóiratának egyik számát meg is vásárolta. A *Le surrealisme au service de la révolution* című periodikának összesen hat száma jelent meg 1930 és 1933 között. Vajdának a 3. szám volt a birtokában. Szövegeket írt ebbe a számba André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon és Max Ernst, szürrealista objektivel, képekkel szerepelt benne Breton, Gala Éluard, Joan Miró, Alberto Giacometti és mások. Szinte említeni



fotó: Berényi Zsuzsa

VAIDA LAJOS: *Kollázs feszülettel*, 1937, papír, tempera, fotókollázs, 31,5×30,5 cm

VAIDA LAJOS: *Kilátás a templomdombról (Szentendrei házak templomtetővel)*, 1928, papír, szén, 48,5×38,5 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

sem kell, hogy a szürrealista objektumok egyik fő jellemzője az enigmatikusság. Eredményes lehet tehát ebbe az irányba is kiterjeszteni a forráskutatást. Azzal viszont, hogy az enigmatikusságot a transzparenciával kapcsolta össze, Vajda Lajos teljesen önálló utat nyitott, ami csak rá volt jellemző. A drámai hangütésű maszkok és tájmaszkok korszakától újabb periódus következett el Vajda rövid életpályáján, de még az akkor készült művekben is fel-feltűnnek a transzparencia és az enigmatikusság riasztó törmelékei.

Visszatérek az átlátszóság, a transzparencia egyik szimplának ható esetére, aminek látszólag semmi köze az enigmatikussághoz. 1937-ben készült a *Fiúfej felemelt karral*. Az egyszerűségében lenyűgöző, csak kontúrt mutató vonalas síkra rajzon átlátszó a kar, hogy ne takarja ki a szemet. (Már megint a kitarakás.) A szemek márpedig nagyon jelentős szerepet játszanak Vajda képein. Gyakori, hogy csak az egyik szemben van szemgolyó, írisz, pupilla, a másikban nincs semmi. Az is előfordul, hogy mindkét szemnyílás üres. Például Anna Margit 1934-ben készült portréján. Sok arcképen, önarcképen is üres a szem, akárcsak a legtöbb korpuszon. A Dombai Anna névvel felülírt képen az egyik szem teljesen hiányzik az arcból. 1936-ban a zsidó tojáshoz elnevezett fűszertartó (beszámim) egy női alak nyakára került, így fejként értelmeződik, és miután a jó illat végett egy fából készült beszámim tele van fűrt lyukakkal, sok szeme keletkezik a figurának, szája viszont nincs. Az 1938-as fehér kontúros maszk bal szem helyén teljesen üres a szemgödör, ezzel szemben több maszk felületére túlságosan sok szem került. Szintén 1938-ban készült az a kép, amin a címadás szerint a szemek lángolnak. Sokáig folytatható a sor, de elegendő annyit összegezni, hogy Vajda Lajos számára a szem ábrázolása egy sajátos jelentésmozgot nyitott meg. Az 1920-ban meghalt Amadeo Modigliani váltogatta így a telt és az üres szemeket, de nála vagy a helyén van mindkét szem, vagy egy sincs.

A felmutató ikonos önarckép téves értelmezése Éber Miklós megfigyelése nyomán vált világossá, aki észrevette, hogy a kéz az ikonográfia szerint nem lehet felmutató, mert bal kéz. Az újraértékelés azóta sem jutott nyugvópontra. Tekintettel arra, hogy Vajda mindhárom stíluseszközt, a transzparenciát, az enigmatikusságot és a szemek hiányát alkalmazta ebben a művében, nincs mód arra, hogy bárki túljusson a feltételezéseken, és különösen azért nem, mert a festés technikai megoldásai vizuális interferenciát váltanak ki. Elegáns elemzések természetesen szülehetnek, erre Pataki Gábor adott példát, de utolsó szó nem lesz. Törődjünk bele, Vajdának ez az enigmája nem adja meg magát. Apró támpontot nyújt viszont egy 1938-ban készült mű. Papírra készült szén- és pasztellel (36×49,7 cm). Egy bal kezét ábrázol elvékonyodó ujjakkal és „kórosan” nagy hüvelykujjal. Éppen úgy, mint az ikonos önarckép bal kezén.

Légifelvétel egy belső tájról

Vajda Júlia Szentendrén

IZSÓ ZITA

Szentendrei Képtár, 2018. X. 30. – 2019. III. 31.

Vajda Júlia (1913–1982) szinte egész életét arra áldozta, hogy fiatalon elhunyt festő férje, Vajda Lajos (1908–1941) nevét ismertté tegye. Bár eközben ő maga is folyamatosan dolgozott, és közel három-ezer művet alkotott, mégsem kezelték méltó helyén, művészettörténeti jelentőségét kevésbé ismerték fel. Ezért is különösen fontos, hogy a 2018 novemberétől a szentendrei Ferenczy Múzeumban látható Vajda Lajos-kiállítás mellett a Szentendrei Képtárban, „*Mégis legyen kiállítás...*” címmel Vajda Júlia tárlata is megnyílt.

Vajda Júlia Vajda Lajos mellett találta meg a saját útját és egyéni hangját: néhány év alatt érett művésszé vált. Férjén keresztül olyan szellemi közeget ismert meg, amelyben bátran kibontakozhatott. E közös alkotómunka azonban csak nagyon rövid ideig tartott, mert Vajda Lajos 1941 szeptemberében, mindössze harminchárom évesen meghalt.

Vajda Júlia pályája során számos magánéleti és történelmi tragédiát volt kénytelen átélni: férje elvesztése után a holokauszt, majd a modern festőknek a szocialista kultúrpolitika általi háttérbe szorítása következett, és azok a hosszú évtizedek, amelyek során kitartóan folytatta sokáig hiábavalónak tűnő harcát azért, hogy megismertesse a világgal Vajda Lajos festészetét. Páratlan kísérletező kedve és bátorsága mellett talán ez is közrejátszik abban, hogy egész művészetére a folyamatos újrakezdés jellemző, egyfajta sajátos hullámzás, amelynek dinamikája rendkívüli megújulásokat, éles váltásokat és szinte példa nélküli sokszínűséget eredményezett.

A Szentendrei Képtárban megrendezett tárlat első terme Vajda Júlia önarcképeiből válogat, láthatunk itt 1950-ben és a 60-as években készült munkákat is. Portréin, Vajda Lajos képeihez hasonlóan, megfigyelhető az ikonok hatása, az 1950-ben született *Ikonos Szent Rita-önarckép* pedig egyenesen Vajda *Ikonos önarcképének* továbbgondolása. Portréi rendkívül expresszív, egyszerű, letisztultak, de elemi kifejezőerővel bírnak, szinte szoborszerűnek hatnak. Érdekes, hogy a férjét szintén elvesztő, majd további életét egy magasabb célnak szentelő Szent Rita alakja Vajda Júlia egy másik, ezen a tárlaton



foto: Beáta Zsurza

VAIDA JÚLIA: *Két maszk*, 1949, olaj, vászon, 50×40 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

VAIDA JÚLIA: *Kék drapéria*, 1975 körül, olaj, vászon, 60×33 cm

nem látható képén is megjelenik (*Szent Rita rózsákkal*). Mintha lenne valami sajátos, távoli kapcsolat a középkori szent és a modern festő élete között, hiszen Vajda Júlia is ugyanezt tette azzal a különbséggel, hogy az ő életében ez a magasabb cél az Isten szolgálata helyett a művészet volt.

A következő teremben a Vajda alakját már-már zavarba ejtően intim módon megidéző alkotások találhatók. Itt látható az életmű egyik legkiemelkedőbb darabja, a festő férj halála után született *Kettős portré*, amely két testből építi fel az összetartozás harmonikusan és geometrikusan megszerkesztett rendszerét, egyértelművé téve, hogy a szimmetria

az egyik fél halála után sem szűnik meg. A kép egyfajta hommage-nak is felfogható, hiszen Vajda ikonos képeinek számos jegyét is magán viseli.

1944-ben, a zsidóság deportálásának idején Vajda Júlia bujkálni kényszerült, és egy nyugatra menekült erdélyi lány papírjaival vállalt munkát. Miután hazatérhetett, egy biztosítótársaság úrlapjainak hátoldalára készített ceruzarajzokat szobája szegényes berendezéséről, illetve saját testéről, lábáról. Ezek a zaklatottságukban is harmóniára törekvő vonalak mintha egy különleges napló kitépett lapjaiként nyílnának meg előttünk: ilyen lehet a látásmódja annak, aki hosszú vakság után képes újra látni, ezeket a dolgokat veheti észre az őt körülvevő világból, így ismerkedhet a perspektívákkal. Mintha ekkor döbbsen volna rá, hogy nem fogyott még el az ideje: újra rajzolhat, festhet, élhet.

1945-ben megismerkedett második férjével, Jakovits József szobrászművésszel, és az ugyenebben az évben megalakult Európai Iskola csoport tagjaként a magyar művészetnek a nyugat-európai áramlatokba való becsatornázásán kezdett dolgozni. Közben továbbra is igyekezett mindent megtenni azért, hogy Vajda Lajos művészetét ismertté tegye, de keserűen tapasztalta, hogy a hazai közeg nagyon kevésbé befogadó. Ezekben az években festészete még szoros kapcsolatot mutatott első férje művészetével: az *Utolsó vacsora* című képe mintha a Vajda életművének elismertetéséért folytatott harc metaforája lenne. A hangsúly a kompozíció két szélső figuráján van, akik mintha elbeszélőnek a középső alak feje fölött, pedig ő található a mű mértani középpontjában, rá kellene figyelniük.

1956 után jelentős fordulat következett be Vajda Júlia életében: Svédországba utazott, majd 1961 és 1963 között Párizsban élt. Végre komolyabban kezdett foglalkozni saját művészi pályájával is, Mészöly Miklós és Polcz Alaine lakásán kiállítást is rendezett. Eddigre Vajda Lajos hatása fokozatosan eltűnt a képeiről. Ennek a folyamatnak szép példái a kiállításon is látható, 1960–61-ben született szénrajzok (*Inda, Kompozíció II., III.*), a Vajda Lajosra jellemző erős, hangsúlyos vonalak és a lendületes vonalvezetés mellett ugyanis megjelenik művein egy sajátos geometrikus struktúra, rend, amely arra utal, hogy Vajda Júlia művészete az erős gondolatiság közvetítésére, a jelszerű redukcióra is képes. Első ránézésre olyanok ezek az alkotások, mintha a festő hirtelen jött lendületes, szertelen ecsetvonásait szeretne volna az utólag felrajzolt vonalakkal egy nagyobb struktúrába rendezni és értelmezhetővé, áttekinthetővé tenni. Mintha megújuló ars poeticáját is összefoglalná: rendszerezni próbálja addig szerteágazó művészi tevékenységét, értelmet ad a korábbi stíluskísérleteknek.

Ezek a képek vezetnek át Vajda Júlia egyik legfontosabb alkotói korszakába, amelyet *Jeltől jelentéssig* cím alatt gyűjtöttek össze a tárlat kurátorai, Petőcz György és Szabó



foto: Berényi Zsuzsa

VAJDA JÚLIA: *Zöld ablak*, évszám nélkül, papír, akvarell, 59,5x45 cm

Noémi. Az itt látható művek olyanok, mintha növényi rostokból szőtt hálók lennének, néha pedig csak egymást metsző vonalak, egy belső táj térképei. Megkapóan nagyszabású struktúrák, helyenként mintha egy légifelvételt látnánk, rajta apró mozzanatokot, jeleket, amelyek akár az épített környezet, akár a természet részei is lehetnének. Megfigyelhető rajtuk egyfajta különös zajlás, szinte mozdatlanlannak tűnő lassúság, hasonlóan ahhoz, amikor a magok lassan megpattannak, és hajtás kezd el belőlük növekedni. Ezt a történést szabad szemmel lehetetlen észrevenni, mégis tudjuk, hogy létezik.

Élete utolsó szakaszában aztán Vajda Júlia ismét megújult, és szakított az általa korábban képviselt iránnyal: mértani pontossággal szerkesztett képein markáns színekkel, kontrasztokkal törte meg a kompozíciók szigorú geometriáját.

Vajda Júlia páratlanul gazdag életművet hagyott hátra. Jelentősége elsősorban bátorságában rejlik, abban, ahogy első férje életművét kezelte, hogy alkotóként is visszanyúlt hozzá, majd képes volt elszakadni ettől a hatalmas örökségtől, hogy újabb és újabb technikákat próbáljon ki. Ez a félelemnélküliség azt eredményezte, hogy folyamatosan meg tudott újulni, összekötötte az egymást követő nemzedékeket és attitűdöket. Emellett az sem elhanyagolható, hogy nőként állt helyt és próbált meg érvényesülni egy alapvetően férfiak uralta közegben, így már csak emiatt is sokak példaképe lehet.

Mándy és Vajda

Mándy Stefánia 100

HORVÁTH ÁGNES

Vannak primer és szekunder alkotók. Mándy Stefánia nemcsak költőként primer alkotó, de művészettörténészként is. A szekunder művészettörténész kutatása tárgyát harmadik személyű dolognak tekinti: leír, vizsgál, elemez. A primer kutatót ezzel szemben megszólítja a mű és alkotója, ő maga is megszólítja a tárgyát, ettől az személyessé, szinte második személlyé lesz. És megszólítja az alkotót is, akivel így azonosítani tudja magát. Mándy Stefánia a kutatásnak ezt az útját választotta. Ezért igaz rá is, amit Vajda Júliáról a gyászbeszédében mond: „Művészete és egész létszemlélete között [...] nem volt egy parányi hasadás sem. És ez az egység teljesen egybevágott emberi lényével. Mert létszemlélete és emberi mivolta között sem volt semmilyen szakadék.”

Mándy Stefánia áthatolni igyekszik a műtárgyon, hogy így asszimilálhassa az alkotói szándékot, s hogy az alkotóval azonosítsa magát. Áthatolni igyekszik a tárgyon, de ehhez a kutató tekintetével szét is kell azt szednie. Felfordítja, fejük tetejére állítja a képeket, hogy kiderüljön, a belső szerkezet mennyi széttartó erőt képes egyben tartani. Művészettörténeti óráin, ahol megtanultunk látni, Cézanne *Kartyázók*-ciklusát a feje tetejére állítva mutatta meg, hogy nem szétesik a kép, hanem a közvetlenül látott szerkezethez egy másik, az alakoktól immár nem befolyásolt, nem figurális szerkezet járul. Vagy egy másik példa a Vajda-monográfiából: a *Lovak* című képet fejére állítva előtűnik egy eddig csak sejtetni vélt harmadik ló is.

Ahogy verseiben saját életét és szellemi közegét lélegzi és lélegezzük mi, olvasók, ugyanúgy művészettörténészként is a maga szellemi világának alkotóit, barátai művészetét térképezte föl. Ahogy a hagyatékában keresgélek, az írásai között feltűnően sok a



Mándy Stefánia a 60-as években

névisméltlódés a katalógusok és kiállítás megnyitók, meg – ez az élet rendje – a búcsúztatók között. Szinte mindig ugyanazok a nevek: Vajda Lajos és Júlia, Jakovits József, Bálint Endre és ez utóbbiak lakhelye és műhelye: a Rottenbiller. Kétszer ír Szabó Lajosról is; vagyis érdeklődése tárgyai – valójában: alanyai – a barátai és a munkatársai is egyben. Mándy azért választotta őket, mert ezek a művészek is őt választották, s mindjüket „az iskolák fölötti gondolkodás szabad szelleme”. Ahogy ő maga fogalmaz *Az Európai Iskola*-előadásorozatban: „Két, soron következő előadásom címét nem választottam, hanem kaptam, valahogy úgy, ahogy a gyerekek születésükkor nevet kapnak a szülőktől, sorsuk első rendezőitől. Ezt a kapott, velünk született nevet kell megtöltenünk jelentéssel, sorssal, jelentőséggel.”

És nem csupán úgy, ahogyan a gyerek kapja a nevét. Mándyt a sorsa valóban fölkereste. Ahogy Vajdát Szentendre, mint Mándy mondja egy Vajda-jegyzetfüzet alapján.

Pedig minden ez ellen szólt. Jómódú polgári családban született. Lehetett volna orvos, bármi. A nyelvtudása, zenetanulása, minden arra predesztinálta, hogy igazán polgári és értelmiségi pályát fusson be. Valami a karmájában mégis ágált ez ellen. Ő az árral szemben úszott. Ahogy Szabó Lajosról írja: „Az ár ellen úszók ilyen paradox módon törekszenek egy éppenséggel merőben ellentétes életcél felé: a kutató centrumban egymásra találók közösségébe.” Ő a kutatók közösségét kereste az élet felszínes szépségeit felszívók ellenében.

Mándy Stefánia és Vajda Júlia Vajdát külön-külön ismerték meg – Mándy Szentendrén, „élőhelyén”, Júlia Bálint Bandin keresztül, az OMIKE-menzán –, ám együtt tudtak dolgozni, hogy együtt vegyék számba a Vajda-œuvre-t. Különös rokonság fűzte őket egymáshoz. Az a sorsvonal, amelyet Júlia kapcsán jól hallhatóan önvallomásként is kirajzol: „Sorsa rendkívüli helyre állította. Vajda Lajos feleségeként a művészi önvallatás olyan szigoróra kényszerült, amely azután mindmáig megszabta fejlődésének erezetét. Hiszen nemcsak követni, hanem különbözni, nemcsak szolgálni, hanem önnön lényét kibontakoztatni – ez a kettős feladat – nemcsak felszívni, hanem lázadni is, és úgy haladni tovább a maga vágta alagutakon, hogy ott már világítson az eredeti fényforrás, de magát az utat egyedül kelljen kivájni.”

Ezeket a mondatokat Mándy úgy érlelhette ki magából, ahogy a kagyló termi ki magából a gyöngyöt. Róla is elmondható ugyanez férje, Tábor Béla mellett, akit éppen Vajda barátján, Szabó Lajoson keresztül ismert meg. Szentendrén a kutatók közösségét találta meg, amikor Szántó Piroska festőművészen keresztül megismerkedett és rögtön össze is barátkozott a leendő „Rottenbillerrel”, a későbbi Európai Iskola művészeivel és az azt már nem megélő Vajda Lajossal. Így érkezhet el pályáján az, ami „majd minden jelentős művészi pályán elérkezik, amire alkotója bizonyos rálátásból azt mondja, hogy Opus 1” – mondja Vajda Júlia kapcsán. A művészettörténész Mándy neve mellől már soha nem vehető el Vajda neve és a monográfia, amelyet barátnőjével, Vajda Júliával együtt segítettek életre.

A Szentendrén megismert Vajda Lajos érdeklődése legközepebbin áll. Egy kis- és egy nagymonográfia a gyümölcse ennek. Már a könyv mottójával is kijelöli Vajda helyét: „Hol az igazi csillag, / melyet kivetett a sorsa / S időtlenül / Időtlen időkbé / Egyenesen tör be lobogva?” Ady-sorokkal csakis Ady-mértékű művészt lehet jelölni.

Ő mutatja meg a forrásokat is, amelyekből Vajda ivott: Malevics és Kandinszkij, az orosz konstruktivizmus és filmművészet, valamint a párizsi évek alatt megismert nagy ősi civilizációk. Az akkori jelenben pedig a mára „szentendrei programként” ismert Vajda-Korniss-féle, a Kelet és Nyugat szintézisét célba vevő törekvés, a bartóki értelemben vett néprajz, valamint a Szabó Lajossal való barátság.



fotó: Berényi Zsuzsa

VAJDA JÚLIA: *Cím nélkül*, 1960-as évek, papír, tempera fatáblán

Ha nagyság, akkor még Csontváry, de Csontváry mitikus nyelve nélkül. Mert Vajda nem mitikus. Az ő „jelvilága a látott és az álmodott valóság mögött egy harmadik, intellektuálisan szemlélt és szimbólumaiban megragadott realitást jelez”. Tudjuk, mikor házat, fát látunk, nem egy realista képi ábrázolásról van szó, hanem arról az emberről, aki házat épít magának, hogy abban lakjék. Ahogy Mándy mondja: „Az a szerkesztett hely – a ház –, ahol az ember meggyökerezik. A ház megsokszorozva: a település, amely fölött ott magasodik a szentély, templom.”

Mándy nem véletlenül sorolja a Vajda-rajzok állandó motívumai közé a ház és templomos vagy a ház-as-templomos csendéleteket. Mert az ő számára is „helyek” vannak. A Haris köz, ahol született, amelybe Szentendrét asszimilálta és ahol életét leélte és a Rottenbiller, amely fölé Vajda alakja magasodott, de ahol Júliával a Vajda-monográfián dolgozott és ahol Júlia festményeit nézte, és ahol Szabó Lajos oly sokat megfordult. Tábor Béla és

a két Lajos, Szabó és Vajda, a magyar nyelvű szellemi élet e három „prizmatikus” – etikum, esztétikum és logikum, akarat, érzelem és értelem egységében élő-alkotó alakja.

Kezdjük Szabóval: „Minden szót átvitt értelemben használunk, mert minden szó hasonlat. Ezért minden nyelv az értelem fáklya-stafétája.” Ha ezt a mondatot Vajdára fordítjuk, máris megjelenik előttünk a Vajda-rajzok jelentésbokra. Amit Mátyás motívumnak hív, az a Szabó-féle szó, „amit átvitt értelemben használunk, mert minden szó hasonlat”. Így a ház, a templomtorony, a kerék, a kereszt stb. csupa hasonlat, csupa átvitt értelem, egy másik dimenzióba „át-vitt” értelem. A házak csendje az a „színpad”, amely magába szívja és el is engedi, útjára is bocsátja a „társadalmi”. Innen a házak személyessége. A háttér hiánya itt is azt a funkciót tölti be, mint a szentendrei vonalrajzokon, ahol végsőkéig letisztult formájú házakat, lovakat, utcarészletet, templomokat

Mátyás a 19–20. század fordulóján lezajlott dimenziók forradalma perspektívájából szemléli a kort, amelyben Vajda alkotott. Azt mondja, Vajda az érzelmibb szürrealizmust és az értelmibb konstruktivizmust egyesítve hozta létre azt az egyedülálló űvre-t, amelynek kiteljesedése a szén-periódus, amit Mátyás játékosan szénszintézisnek hív. Az általa felvázolt hét alkotói korszakot két, csúcsponton érintkező piramisnak látja, ahol az alapot a meztelen valóságot megjelenítő fotómontázsok, a fordulót az ikonos arcképek, a szintézist pedig a szénrajzok jelentik. Az űvre-ben Mátyás – a bartóki zene példáját véve alapul – megkülönböztet konzónáns-akkordikus, tehát statikus, „képszerű” műveket (csendéletek, ikonok, maszkok) és diszónáns-dinamikus, folyamatszerű képeket (fotó-, rajz- és pasztellmontázs). A szénrajzok a szintézis, kiemelt szerepüket a fekete és a fehér szín egymással perlekedő szimbolikájának – a fehér: végtelen, lehető szín, nyitott, potenciális, szoláris, fény; a fekete: véges, színelnyelő, zárt, valós, lunáris, árnyék – kibontásában látja.



VAJDA LAJOS: *Tömör formák kevés fehérrel*, 1940, papír, szén, 90×126 cm

látunk, ám egyik sem absztrakció. Vagy, ahogy Mátyás másutt fogalmaz: a háttér hiánya azt jelenti és jeleníti meg a néző számára, hogy a tér nem fizikai dimenzió, így a gravitáció sem föltétlenül működik.

Mátyás ereje abban áll, hogy az egészből kiindulva szemléli a műveket és magát a művészt. Könyvében a tudatosan építkező Vajdánál azt mutatta meg, amit Kállai „a látomás sugalló erejének, a sejtetés plaszticitásának” nevez. Rá is igaz, amit Kállai Vajdáról mond: „ez a művészeti világ örök hazájául adatott... ezen a szellemi birtokon belül erős gyökeret sikerült vernie, csorbítatlan honpolgári jogokat sikerült szereznie. E szellemi távlatok világában nem kellett egyedül éreznie magát: bőven voltak benne ősei, rokonai, társai.”

foto: Berényi Zsuzsa

Bacon köpönyege

Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete

LAJTA GÁBOR

Magyar Nemzeti Galéria, 2018. X. 9. – 2019. I. 13.

Felfalt látvány

A *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállítás tökéletes lehetne, ha Francis Newton Souza, Stanley Spencer, Dennis Creffield, Celia Paul és Lynette Yiadom-Boakye műveit egyáltalán nem válogatják be, viszont jelen volna Graham Sutherland (Bacon egyetlen valódi angliai mestere), Henry Moore (legalább egy szoborral), Anthony Gormley, Hughie O'Donoghue, Peter Doig; ha David Bomberg és Leon Kossoff képeiből kevesebb lenne, s helyettük több Hockney-t és Jenny Saville-t láthatnánk. (A válogatásért az angol kurátor felelős, budapesti részről Fehér Dávid elegáns rendezéssel és egy széles látókörű katalógustanulmányal mentette a menthetőt.) Mindez nem ízlés, hanem minőség kérdése. A művészi minőség a legkényesebb, egyre inkább kerülendő mértékbeosztású skála a jelenkori kiállítási gyakorlatban. A rázós ítélet helyett a kurátorok sokszor tucatnyi egyéb szempontot vetnek be – és ezekkel a szempontokkal nincs semmi gond, addig, amíg a minőséget nem írják felül – az alkotók nemétől, identitásától kezdve, gondolataikból, eszméikből kiindulva, különböző narratívákon át kontextustól konnotációig vagy újra elővéve az érzékenység mindig változó fogalmát, jelentsen az ma már bármit. A képei alapján Francis Bacon, aki sikeresen törekedett arra, hogy a festmény minden áttétel, minden illusztratívitás nélkül „közvetlenül az idegrendszerre hasson”, a legérzékenyebb művész volna, ám barátja és monográfusa, Daniel Farson szerint „Francisnek egyáltalán nem voltak idegei”. Bacon fájdalomküszöbe legendásan magas volt, és talán épp ez az „érzékletlenség” járult hozzá, hogy vizuális sokkjait, „a tény brutalitását” a mi alacsonyabb ingerküszöbünket átlépve vágja a képünkbe.

Fordított eset, ha a vélhető belső érzékenység érzéketlen formában ölt testet, mint Celia Paul kérges, nyers képein. Az introvertált és neurotikus alkatú festőnő 18 éves művésznövendékként akkori tanárával, Lucian Freuddal kezdett viszonyt, és e kapcsolatból gyermekük is született. Paul a hosszan tartó személyes



© The Estate of Francis Bacon © Tate, London 2018

FRANCIS BACON: *Isabel Rawsthorne arcképe*, 1966, olaj, vászon, 81,3×68,6 cm, HUNGART © 2018

ismeretségtől függetlenül, Freudot utánzó, egysíkúan közepes festő maradt. A nála fiatalabb, ghánai származású Lynette Yiadom-Boakye munkái átlagos tanulmányi szintet képviselnek, és a jelentősebb egyéniségek közelében tovább relativizálják a kiállítás bizonytalan értékrendjét. Ha egzotikus brit festőt kerestek, akkor beválogathatták volna a most 84 éves brit–guayanai



© Tate, London, 2018

FRANCIS BACON: *Triptichon, 1972. augusztus, 1972, bal oldali tábla,* olaj, homok, vászon, 198,1×147,3 cm

HUNGART © 2018

születésű Frank Bowlingot, a Royal Academy első fekete művészt, aki Bacon-követőből vált korunk egyik legkiválóbb absztrakt festőjévé. Az indiai származású Newton Souza viszont

– aki egész termet ural – a francia Bernard Buffet kortársa volt, az egykori sztárfestőnek kevésbé egzotikus, naiv és ügyetlen imitátora. Bár lenne inkább mélyen indiai szellemiségű, különleges alkotó. A futurista múltú David Bomberg főként Auerbach és Kossoff tanáraként kapott kiemelt helyet a kiállításon, a saját képei kevésbé érdekesek. A sokunk számára revelatív élményt jelentő, a

kontinensen ritkán látható Walter Sickert vagy a jól ismert elementáris Soutine szomszédsgában (akinek az angolokkal a hatóerején kívül nem volt más kapcsolata) Stanley Spencer nyögvenyelős naturalista vásznai ugyancsak gyengítik az összképet.

Nem is az összkép az erős, hanem egyes termék, egyes falak. Francis Bacon két terme, a késői, érdes Lucian Freud-vásznak, Michael Andrews szofisztikáltsága, Paula Rego hiteles fantáziavilága, Frank Auerbach festékvalósága. Auerbachnak mintha sikerült volna Bacon álnaiv óhaja: „azt szeretném, hogy csak úgy odacsapom a festéket, és rögtön kész a kép”. Auerbach el tudja hitetni a nézővel, hogy ez a mágia lehetséges. A festék az ember. A festék a hús. A hús a festék. Ám csak azon az áron sikerül neki, hogy többé-kevésbé túllendül az ábrázolás holtpontján, a „valóságosság” határán, és bár a modellből indult ki, átkerül a festék oldalára. Lucian Freud óhaja ezzel szemben az volt, hogy amit az ecsetjével letesz, az ne festék legyen, az ecset hegyével ne a vásznat érintse, hanem a valódi embert. Telhetetlen ambícióknak látszik ez is, de gondoljunk bele annak a festőnek a helyzetébe, aki a napnak több mint a felében folyamatosan hol a modellt, hol a festővásznat nézi. Csoda, ha delíriumossá váló tekintete – mint Balzac Frenhofer mesterének pillantása az *Ismeretlen remekműben* – össze-tesztet a képmást az emberrel?

All too human (Túláságosan emberi), ez a londoni kiállítás – nietzschei – címe. A budapesti: *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete*. Eszünkbe juthat a *Monet és barátai* című sztárkiállítás a Szépművészetiben a hőésben várakozók százméteres soraival. Meg a *Caravaggiótól Canalettóig*, a név- és felsorolásmánia, ami a művészetet sztárparádává változtatja, amikor a húzónevek viszik az előadást. Monet és barátai, Bacon és barátai.

Vagy inkább Bacon és ellenségei. Bacon és Freud ugyan negyed századig igazán közeli barátok voltak, Freud első felesége például minden áldott nap Baconnel is kénytelen volt együtt vacsorázni, majd, ahogy lenni szokott, a barátok elhidegültek, és ez a hidegség ellenségeskedésbe fordult. Freud még 1953-ban, 80 fontért megvásárolta Bacon egyik legjobb képét, a *Két alakot*, hogy aztán később soha egyetlen kiállításra se adja kölcsön. De nem ez volt az egyetlen ütközőpont köztük: Bacon nem nézte jó szemmel, hogy Freud kikerül a „védőszárnnyai” alól (sokszor segítette ki pénzzel a még kevéssé befutott Luciant, aki a summa nagy részét elrúlettezte), amikor pedig Freud képeit vásárolni kezdték, Francis egyre malíciózusabb lett vele szemben.

Skorpiótermészetű kritikái nemcsak Freud ellen irányultak. Kitaj korai képeit dicsérte („Íme egy fiatal festő, akit nagyra becsülnék!”), a későbbiekből azonban soha semmit.

Michael Andrews szórópisztolyos akrilfestményeit szintén leszólta, Hockney hollywoodias világát utálta, Coldstreamet, Uglow-t figyelemre sem méltatta. Auerbachot egy interjúban rendkívüli festőnek nevezte, de



LUCIAN FREUD: *Tükröződés két gyerekkel (Önarckép)*, 1965
olaj, vászon, 91×91 cm
HUNGART © 2018

ugyanennek a művészettörténésznek később négy szemközt már csak annyit mondott: „Igen, Auerbach érdekes – de csak egy pillanatig.”

Emberi – túláságosan emberi. Ilyenek a művészek, intézhetnénk el ennyivel, csak hogy Bacon önmagával szemben még kíméletlenebb volt, tudjuk, számtalan képét semmisítette meg, és nem dührohamtól vagy kétségbeeséstől vezérelve, hanem a saját magával szembeni mércét elérhetetlenül magasra helyezve. Ha a galériások nem viszik el tőle a késznek tartott képeket, talán az összeset megsemmisítette volna. Egyszer egy gengszterbanda festményeket lopott a műterméből. Piacra dobták valamelyiket. Bacon visszavásárolta, és azonnal a kukába hajította. Vajon mi volt ez a mérce, ami miatt Stanley-késsel kellett kaszabolni a vakrámáról levágott vásznakat, majd a szeméttelenen tűzben elégetni? Nem más, mint az absztrakció és a figurativitás határának hajszálpontos kijelölése. Ami nem azonos a „félabsztrakttal”. Hanem a legteljesebben figurális és a legteljesebben absztrakt. Ha kicsit is túllendül, elveszti az ábrázolást, ha „alul” marad, illusztratív, naturális lesz. Ha mindkét oldalt a csúcson tartja, a kép vetekedhet a valóság intenzitásával. „Továbbfestem a képet, mert fokozni akarom, aztán egyszer csak elveszítem” – magyarázta David Sylvesternek. Mégis, nemegyszer megállt a kényes ponton. Ha képes volt megmaradni ebben a könnyen kibillenő egyensúlyban, akkor összeállt a félelmetes ambivalencia – lenni ÉS nem lenni. Ilyenkor végletekig feszített képek születtek, mint a budapesti kiállításon szereplő *Triptichon*, 1972. augusztus.

Ha ő maga is csak ritkán találta el festményeinek mindig változó forrponjtját, miért lett volna elnézőbb másokkal? Méltányos ugyan tudott lenni, és elhidegülésük idején őszintén dicsérte Lucian Freud bizonyos vásznait, míg egyéb képei előtt szörnyülködött.



FRANCIS BACON: *George Dyer arcképe tükörben*, 1968
olaj, homok, vászon, 198×147 cm
HUNGART © 2018

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/Artimage. Fotó: Hugo Maertens

A legkritikusabb mégis az absztrakt festészettel szemben volt. Olykor elismerte dekoratív értéküket, színeiket, de többet nem. A nevezetes BBC-portréfilmben Pollockról, Rothkóról megsemmisítő íróniával beszélt. Miért lett volna lágyabb a barátaival? „Az igazi barátságban kölcsönösen ízekre kell szednünk egymást” – szokta mondani. Az absztrakt festőkkel azonban még csak nem is barátkozott, s az ellenszenv kölcsönös, az egyik legjobb angol absztrakt festő, John Hoyland nemrég neveléségesen melodramatikusként nevezte Baconot, igaz, Hoyland reakciójának volt némi „ördögűző” éle.

Pedig az absztrakció művelete bizonyos szinten fontos volt Bacon számára. 1959 végén több hónapot St Ives-ben töltött, Ben Nicholson és Barbara Hepworth városában, csupa nonfiguratív festővel körülvéve, és élvezte az angolos módra jég hidegen izzó levegőt, a kölcsönösen erőltetett udvariaságot. De amikor valamelyik kollégája arra hívta fel a figyelmét, hogy „Francis, te semmit sem tudsz a festészetéről” –, Bacon helyeselt: „Rendben, cseréljünk, te megtanítasz festeni, én pedig kölcsönadom a zsenialitásomat.”

A helyzet nem volt egyszerű. Baconot, rendkívüli képekkel a háta mögött, növekvő hírneve ellenére, kétségek gyötörték. Az 50-es évek vad és termékeny káoszt jelentettek számára, melyből végül mintegy saját hajánál fogva húzta ki magát, invencióit összegezte és megújította, mesterfokra emelte, beépítve minden hatást, még az amerikai absztrakt expresszionisták színmezőit is, noha erről soha nem beszélt (pedig *Új amerikai festészet* címmel épp 1959 tavaszán nyílt kiállítás Londonban!), és kétségtelen, hogy az 1962-es Tate Gallery-beli retrospektívjére Francis Bacon az első számú brit figuratív festővé vált.

Ekkoriban rázódott össze a Bacon, Freud... kiállítás gerincét alkotó csapat. Mindannyian a háborús nemzedékhez tartoztak. Menekültek a náci Németországból, mint Auerbach és Freud; szakszolgálatosok, mint Egyiptomban Michael Andrews vagy a londoni légitámadások alatt halottakat felkutató polgári védelmis Bacon. Kitaj szülei Kelet-Európából kerültek Amerikába, ő maga amerikai katonaként két évig Németországban és Franciaországban szolgált, majd Angliában telepedett le. John Deakin 1963-as híres éttermi fotóján együtt látható Timothy Behrens, Freud, Bacon, Auerbach és Michael Andrews. Tim Behrens később végleg világcsavargó festő lett. De Andrews előbb még készített róla egy remek portrét, ő meg viszont. Különös, talán páratlan a kortárs művészetben, hogy ebből a társaságból mindannyian megfestették egymást az évek során. Bacon Freudról huszonnyolc (!) képet festett, Freud Baconról kettőt, de míg a második befejezetlen maradt, az elsón három hónapig dolgozott minden áldott nap, ráadásul olyan közelről kellett néznie a modellt, hogy a térdük összeért, mert a kép olyan kicsi volt, mint egy képeslap. Egy németországi kiállításon sok évvel később valaki zsebre vágta a rézlemezre festett portrét, azóta nincs meg. Bacon nyilvánosan dicsérte a képet,

privátim inkább utálta, mert a feje még a valóságosnál is jóval bagolyszerűbb lett rajta. És panaszkodott a gyötörő modellülés miatt. Kitaj Baconot, Freudot, Auerbachot, Hockney-t festette-rajzolta, Andrews pedig mindannyiukat összeterelelte egy korai, a Colony Room-klubot ábrázoló vásznán. Ezek a rivalizáló festők nagyon ragaszkodtak egymáshoz.

A Colony Roomban magam is jártam Bacon halála után két évvel. Ron Kitaj Tate Gallery-beli retrospektívje miatt utaztam a királyság fővárosába. A Londoni Iskola fő fészke volt ez a később megszűnt kis klubhelyiség, ahol akkor még a pianínó mögött látszott a falon Michael Andrews cigarettafüsttől megfeketedett nagy Bonnard-olajmásolata. A Colonyban a vendégek (nők, férfiak, Bacon egykori ivócimborái) nem nagyon értették Kitaj iránti érdeklődésemet, mondván, a London School névadója ide még a lábát sem tette be. Védtem Kitajt, hogy úgymond a saját megnyitóiira sem jár el, mogorva, könyvmoly ember, inkább antikváriumokban tölti az idejét. Arra aztán földerültek, hogy a Marlborough Gallery derék, középosztálybeli angol tisztviselői letagadták Kitajt, akivel találkozó volt megbeszélve, és mint kiderült, a galériában tartózkodott, számított volna a látogatásomra. Egy Csontváry-albumot hagytam ott számára ajándékkul, és később, amikor levelet váltottunk, azt írta: „Nagyon köszönöm a könyvet. Nem ismertem ezt a csodálatos festőt.”

Ott, a Colony Roomban 1994 nyarán még nem tudtam, hogy Kitajt akkorra már ízekre szedték az angol kritikusok, akik amúgy művészettörténészek, de az „objektív” kritikán messze túllőve, vadul támadtak rá. Kitaj felesége, aki életvidám festőnő volt, szeptemberben, a kiállítás zárása előtt pár nappal halt meg valamilyen hirtelen agyi érbetegség miatt; férje a hónapokig tartó vásználszereget tartotta kiváltó oknak. Kitaj maga sem heverte ki a megalázó támadásokat, negyven év Anglia után visszaköltözött Amerikába. Los Angelesben élt még tíz évig, és különös, szándékoltan „non finito” olajképeket festett a spektrum tiszta színeivel – fő témája felesége, a szerelem és az elmúlás. 2007-ben öngyilkos lett. A londoni és a budapesti kiállítást, melyeken a harmincéves angliai korszakából gazdagon mesélő három vásznával szerepel, az ő emlékének is lehetne ajánlani, hiszen ő vezette be a *Londoni Iskola* terminusát, amikor a *The human clay* (Az emberi agyag / Az emberi porhüvely) című csoportos tárlatot szervezte 1976-ban.

1976 táján a nyugtalan Ronald Brooks Kitaj, aki épp saját pop art-korszaka végén tartott, újra élő modell után kezdett rajzolni, amit Andy Warhol vagy Roy Lichtenstein tanulóéveik után már soha nem tettek volna, de Kitaj figyelmét a londoni közeg, Lucian Freud, Frank Auerbach intenzív példája könnyen irányíthatta a természet utáni munka felé. Modell után festett egész életében William Coldstream és tanítványa, Euan Uglow is. A figurativitás tartotta össze az egész (virtuális) londoni „iskolát”, munkamódszerüktől függetlenül. Csakhogy egy olyan korban, amikor a stílusoknak már nincs „atommagjuk”, nincs a barokkhoz vagy reneszánszhoz hasonlóan keretet adó szellemiség, a figurativitás, csakúgy mint az absztrakt vagy a concept art, csupán véd- és dacsövetség, és szükségszerű, hogy az ilyen szövetség előbb-utóbb felbomlik. Még a legszigorúbb mérési módszeren alapuló Coldstream-féle festés is egészen különböző eredményeket szült: Uglow vagy Freud egyaránt erősen meresztették a modellt a szemüket, letapogatva a látvány síkjait, de nem a módszerért, hanem annak *ellenére* alkottak. Uglow például talán szándékaitól függetlenül közelebb került az olasz metafizikus festőkhöz, Freud meg tőlük igencsak



© Tate, London 2018

LUCIAN FREUD: *Mezítelen portré*, 1972–1973
olaj, vászon, 61x61 cm, HUNGART © 2018

távol. Egy módszer önmagában mindig sivár. Elég, ha megnézzük, hogy Lucian Freud milyen keserves munkával tornászta odébb magát a németes Sachlichkeithez képest vasosabb testábrázolásig, és hogyan próbálta beépíteni Francis Bacon megannyi fogását, kezdve a képmérettől a modellek beállításán át a fejekbe, testekbe belemaró, torzító, egységesítő ecsetvonásokig, mégis egészen más maradt. Freud amúgy évről évre egyre jobb lett, s egészen késő öregkoráig fokozni tudta képei kvalitását. Bécsben pár éve egymás mellett láttam Bacon és Freud egy-egy hasonló méretű nagy vásznát, ráadásul mindkettő női akt volt, még az üveges képkeretek is majdnem hasonlóak, csak Baconé arany, Freudé barna fakeret. Úgy tetszett, mindkettőjük műve azonos intenzitású, holott egyébként mintha semmi közük nem lett volna egymáshoz. Freud földszéri sárga okker és natúr sienna festékfelületének nincs színbeli utóképe; Bacon vásznán a kékes-rózsaszínes testiséget a spektrum vibrálásába burkolja, materializmusát mintegy glorifikálja. Freud mindenre egyforma mértékben figyel, Bacon kiemel, elmos, üresen hagy. Különbözőképpen viszonyultak a valósághoz, illetve mást tekintettek valóságnak; Freud ecsetjét a felfokozott közvetlen érzet

vezette, amely a szemet, orrot, bőrt egyaránt ingerli, és akár egy allergiást, úgy izgatta a jelenlét lobogása, sistergése, míg Bacon számára a nem kevésbé fontos benyomások korábbi tapasztalásokból eredtek, a megfestendő modell emléke jelentette neki a kiindulópontot, a festés során hozzá társuló legkülönbözőbb vonatkozásaival együtt, mindazokkal, amelyek eltörlik a különbséget objektív és szubjektív realitás között. Noha éppúgy ateista és materialista volt, mint Freud, Bacon esetében sokkal kevésbé választható el a kép a festőjétől, illetve a vízió a látott dolgoktól. Freud látása tárgyias, Baconé mitikus.

De hiába indult ki Bacon a modellek emlékképéből, az életbeli találkozás lehetősége, a rájuk pillantás esélye fontos volt számára. „Kissé örült dolog portrét festeni valakiről, aki már nem él, hiszen a test elrothad” – mondta a híres interjúkötetben David Sylvesternek. Mégis, többek között 1972-es nagy *Triptichonja*, egyik főműve épp ilyen portré, és most a budapesti tárlat fizikai

és elvont értelemben egyaránt legsúlyosabb műtárgya. Ez a tömör, szinte emlékműszerű hármaskép, amelynek bal oldali táblája a Bacon párizsi kiállításának előestéjén tragikusan meghalt barátjának „emberi porhüvelyét” ábrázolja, tanúsítja a festő vonzódását az egyiptomi művészethez, mert víziója mintha az *Egyiptomi halottaskönyv* lapjai nyomán öltött volna formát.

„Fejezet mondassék egy nyers iszapból készült kocka felett, melyre e Fejezet másolatát rótták fel. És tégy egy pálmafából készült alakot erre, mely az elhunytat formázza, hét ujj magasat. Végezd el e fölött a Száj megnyitásának szertartását. Ezután készíts egy üreget az északi falon, és tedd belé a kockát és az alakot dél felé fordítva, és falazd be az üreget.” (Apáti Csaba fordítása)

Bacon számára azonban a halál nem „átlépés a fénybe”, ahogy az Egyiptomi halottaskönyv lapjain írva vagyion; az ő alakjai vaksötét négyszögekbe merülnek. 1991-es, utolsó nagy triptichonja épp a Budapesten kiállított mű végtelékig letisztult párdarabja lehetne: azon még egyértelműbben három fekete aknabejárat nyeli el – vagy löki ki magából az emberalakokat. Nemrég viszont váratlanul előkerült a festő valóban legutolsó, vélhetően befejezett műve, amelyen előreszegezett szarvakkal egy bika áll az aréna kapujában, a képet uraló ragyogó fehér kapuszárnyak előtt. A bika előtt fény, mögötte sötétség, és tartásából nem dönthető el, visszarogy-e vagy diadalmasan kilép. Ám Bacon tudta, hogy a végén a bika mindig veszít. Mithrász, a Napisten döfi le.



© Tate, London 2018

FRANK AUERBACH: *Primrose Hill*, 1967–1968
olaj, fatábla, 121,9×146,7 cm, HUNGART © 2018

(Epilógus)

A Londoni Iskola nem válhatott valódi „körré”, mert ehhez az kellett volna, hogy vezetője legyen a csoportnak, aki éppen lehetett volna Bacon, csak hogy ő nem akart vezető lenni, és nem is látott erre esélyt. Azzal pedig senki nem állt elő, hogy „mi valamennyien az ő köpönyegéből bújtunk ki”. Ehhez egyrészt túl erős individuumok voltak, másrészt – és ez a fő akadály – a Londoni Iskola festői egészen különböző alapállásúak: Andrews idealista és misztikus, Auerbach és Kossoff heves érzelmű, Freud és Uglow a látványon csüngő, Kitaj történetmesélő és így tovább. A Coldstream–Uglow-féle irány tovább él a spanyol Antonio López García festészetében, az auerbachi vonal például Baselitzében, a baconi legújabbban a román Adrian Ghenie-ében (utóbbi kettőre Fehér Dávid is utal a *...Londoni Iskola* katalógustanulmányában). A legtartósabb Francis Bacon hatása. Stílusjegyeinek egy része eleinte inkább külföldi festőket inspirált, ott látható a szerb Veličković, a francia Rebeyrolle, az olasz Cremonini munkásságában. Majd a kortársi rivalizálás elmúltával, amikor a szereplők többsége már nem él, vagy nagyon öreg, a történet újra kezdődik. Új szereplők lépnek a színpadra.

Elképzelem a *Bacon, Freud...*-kiállítást úgy, hogy külön termet kap Peter Doig, aki a baconi örökséget fénylő, trópusi színekkel gazdagítja. Önálló teremben súlyosodnának Hughie O'Donoghue monumentális vásznai, például Van Gogh-sorozata, Bacon egykori egzaltált Van Gogh-parafrázisainak egyéni festőiségű jelenkori változata. David Sylvester lánya, a tehetséges Cecily Brown kaphatna egy falat, egy másikat a komor hangulatú Justin Mortimer. Jenny Saville is betölthetne egy termet, és láthatnánk: Freudtól indult el, de inkább Bacon vonalán halad. Antony Gormley geometriával szabdalta szoboralakjait ugyancsak méltán lehetne Bacon festményei mellé állítani.

Az új generációnak nem „kell” feltétlenül követni vagy megtagadni az elődöket, hanem, ahogy Adrian Ghenie mondja Bacon és Gerhard Richter kapcsán: „[ők] már a történelem részei, készen kapott eszközök, egyszerűen levehető a polcról”. És így folytatja Baconre utalva: „Munkáim valóban hasonlítanak az övéihez, de míg ő *teremtette* azokat, én *meztalálom*.”

Ez a nyeglének tűnő hang egy új, pragmatikus korosztályé. Magabiztosak, tehetségesek. Meglátjuk, mire jutnak végül: nagy lesz-e az a köpönyeg rájuk, vagy éppenséggel kinövik.

Kiterjesztett műterem

Csernus és a Montmartre

SIPOS TÜNDE

Várkert Bazár, Testőrpalota, 2018. X. 18. – 2019. I. 27.

A Duna-parti Testőrpalota épületében jó ideje Csernus Tibor párizsi emlékműtermét lehet megtekinteni, októberben pedig az állandó kiállítás köré egy sajátos kurátori programmal kialakított tárlatot hozott létre a Kovács Gábor Művészeti Alapítvány. A *Csernus és a Montmartre* című kiállítás az állandó tárlat által megidézett intim térben kibontakozott sokrétű életművet mutatja be, a fókuszja pedig a festőművész technikai bravúrjaira irányul.

A műterem nem pusztán dolgozószoba, hanem egy átlényegített tér, amelynek hangulata a szakrális helyekhez hasonló. Minden stúdió tükrözik annak a személynek, aki benne dolgozik. A helynek, ahol Csernus Tibor művészete kibontakozott, történelme van. Múltja – a 19–20. század fordulójának időszaka – a párizsi bohém művészetet hagyaték. A legendás Bateau-Lavoir a Montmartre egyik épületegyüttese, ahol korábban többek között Picasso, Modigliani és Kees van Dongen is dolgozott. Ez a közeg, ahol minden zugot

a művészet hat át, később Hantai Simon, Csernus Tibor és felesége, Sylvester Katalin számára is otthont adott. A festő hagyatékát hazahozó alapítvány munkája és a gyűjteményben szereplő alkotások gondozása a műterem jelenét és jövőjét is meghatározza. Mára múzeumi csend borult az egykor festmények szügesztivitásától gazdag, intellektuális vonatkozásokkal telített, barátokkal folytatott eszmecsereiben bővelkedő stúdióhangulatra. A mostani kiállítás mementő, amely tágabb teret kínál Csernus munkamódszere és gondolkodásmódja megismeréséhez.

A kiállításnak természetszerűleg van egy kronologikus – de az egész koncepciót tekintve mellékes – szála, amely végigvezeti a látogatót Csernus Tibor különböző festészeti korszakain. Kezdetként olyan szürnaturalista műveket láthatunk, amelyek már az első, 1957-es párizsi látogatásának hatásáról tanúskodnak. A következő termekben hiperrealista, caravaggieszk és végül az expresszív stílusjegyekkel kibontott kompozíciók következnek. A kurátorok – Fertőszögi Péter és Marosvölgyi Gábor – olyan változatos technikákkal készült műveket válogattak az életműből, amelyek szemléletesen tükrözik Csernus perfekcionista alkotófolyamatát.

A folyamatosan fürkésző, analizáló szemléletmódot, a szüntelen anyaggyűjtést, vázlatolást vitrinekbe helyezett személyes dokumentumok, fotók és újságkivágások szemléltetik. Ezekből az apró momentumokból indult ki egy-egy nagyobb kompozíció: a részleteket Csernus komplex, mozgalmas egészé formálta, amelyekben mindig találunk valamilyen technikai vagy gondolkodásmódbeli csavart. A művész sokáig érlelte magában témáit, vizsgálta készülő műveinek aspektusait. Jól láthatjuk ezt a módszert a *Bokszmérkőzés* és a *Szemét törülő akt* című munkáin. Az installálás során a nagy képek köré csoportosulnak a hozzájuk készített olaj, akvarell, szén vagy pasztell előképek, amelyek azon túlmutatóan, hogy előtanulmányként funkcionáltak, önmagukban is annyira jelentősek, hogy önálló műként megállják a helyüket.

A kiállítás felütése az első párizsi impressziók hatását mutatja, amelyek továbbvezetnek a francia főváros kávéházainak, kultikus tereinek jellemző hangulatát megelevenítő vásznakhoz (*Kávéházi enteriőr*, *Place Emile Goudeau I–II.*). Csernus Tibor 1964-től élete végéig itt élt és alkotott, így a város adta legegységesebb inspirációit. Az életmű egyik jellegzetes sorozata William Hogarth *Egy szájha útja* című ciklusára épült. Ennek a képi világnak a központjában érzéki női aktok állnak. A látványos



foto: Berényi Zsuzsanna

CERNUS TIBOR: *Columbo nyomoz*, 2005–2006, olaj, vászon, 164×190 cm, HUNGART © 2018

pózekba rögzített modellek tanulmányai szorosan kapcsolódnak a műtermi munkához. Ennél a pontnál reflektál a kiállítás leginkább a harmadik emeleti emléktúdióra. Csernus műtermének legismertebb és legemblematisabb tárgyai a repülőgép- és a hajómakettek, amelyek kiemelt szerepet kaptak a tárlatban. E motívumok köré csoportosulnak azok a művek, amelyeken gépmoделlek, űrhajók és oldtimerek jelennek meg. A művészt már gyermekkorától lenyűgözték a járművek

kivételes formatervei és a korszakalkotó technikai vívmányok. A *Tengeralattjáró* című, az 1990-es évek elején készült festményén például egy korai filmélményét rögzíti. A mozgóképek gyorsan fejlődő, látványos világa egész művészetére nagy hatást tett. Nagy méretű vásznain nem lineáris narratívát mutat be, hanem egy-egy örvénylő eseménysorozatot, amelyek egyszerre, egyetlen képmezőben bontakoznak ki (*Filmforgatás*). A hatásos történetmesélés gyakorlatát Csernus az irodalmi művekhez készített illusztrációkon keresztül szerezte meg. Főleg a Gallimard kiadó számára illusztrált klasszikusokat – Kafka, Gogol, Faulkner regényeinek borítóit készítette el –, valamint detektívregényeket, fantasy- és sci-fi-köteteket. Ezek a repetitív grafikai ciklusok bontják ki a kiállítás utolsó blokkját, amelyben Edgar Allen Poe műveinek horrorisztikus, misztikus hangulata hatja át a festményeket. Ezekhez a művész szokatlan nézőpontokat választ, sűrít idő- és térvizsnyokat, a expresszív fénykezelése pedig fokozza a drámaiságot.

Csernus utolsó éveiben egyre több részletet mutat be a Montmartre környékéről és saját környezetéből is (*Akt repülőgép modellel*). Ezek a kompozíciók gyakran jeleníti meg önmagát is, így eljutunk az utolsó kiállításrészhez, ahol önarcképei kaptak helyet (*Önarckép műteremben*). A közvetlen személyesség élményét a tárlat koronája, a harmadik emeleti műteremkiállítás képezi, ahol a berendezési tárgyakon keresztül szinte tapintani tudjuk Csernus Tibor szellemi hagyatékát.



foto: Berényi Zsuzsa

Részlet a kiállításból

A cikk megjelenését a B. Braun támogatta.



foto: Berényi Zsuzsa

CSERNUS TIBOR: *Place Émile-Goudeau II*, 2000 körül, olaj, vászon, 164x197 cm, HUNGART © 2018

A folytatódó disputa

Leonardo da Vinci és a budapesti Lovas

VÉGH JÁNOS

Szépművészeti Múzeum, 2018. X. 31. – 2019. I. 6.

Nagyszerű kiállítással örvendeztette meg közönségét a régi szépségét visszanyert Szépművészeti Múzeum egy, az intézmény talán legismertebb, nemzetközi tárlatokra mostanában legtöbbször kikölcsönzött tárgya, a Leonardótól vagy körétől származó lovas szobor köré szervezett grafikai bemutatóval. A viszonylag kicsiny teremben, amely az átépítés előtti években adminisztratív tevékenységet folytató alkalmazottak munkahelyéül szolgált, mostantól kamarakiállításokat fognak rendezni, de a mostanihoz hasonló kvalitásúra alighanem sokáig kell majd várunk. Középen foglal helyet a *Lovas*, amelyet a vele kapcsolatba hozott rajzok, illetőleg azokéval azonos méretű keret által összefogva egy jó tucatnyi ókori pénz (mindegyiken ló- vagy lovasábrázolás) és egy kis méretű dombormű, továbbá néhány kicsiny figura félkörben vesznek körül. A lovas szobor feltételezhetően, a rajzok többsége minden

LEONARDO DA

VINCI: *Ágaskodó ló*, 1503-1504 körül, piros kréta, toll és barna tinta, 153x142 mm



kétséget kizáróan Leonardo munkája, de a szobrok három dimenziójából adódó rangjánál fogva előbbi királyként uralkodik a teremben, a grafikák pedig készséggel töltik be a kíséret szerepét. Együttesüket persze úgy is fel lehet fogni, mint a középen levő problémát, és körülötte a megoldás felé vezető utak kiindulópontjait.

A reneszánsz rajztechnikájának pazar változatosságát bemutató lapok – némelyek tollal, mások ezüstveszszővel, ólomveszszővel, vörös-, illetőleg fekete krétával készültek – többsége, a tizenkettőtől nyolc, a windsori királyi gyűjteményből való. Nem kis elismerés a Szépművészeti Múzeumnak, hogy a királynő, pontosabban a gyűjtemény nevében eljáró vezető tisztviselők hajlandók voltak ilyen mértékben előmozdítani a kiállítás létrejöttét; örömmel érzékelhetjük, hogy az utóbbi évtizedekben egyre nő legjelentősebb művészeti gyűjteményünk nemzetközi tekintélye. Az angliai, főként a királyi gyűjteményekbe eljutott Leonardo-rajzköteg leszármazása egyébként pompásan nyomon követhető, ezek hiteles, garantáltan sajátkezű munkák: a mester egyik tanítványától egy milánói ötvös, Pompeo Leoni örökölte őket, az ő révén kerültek a spanyol királyi gyűjteménybe, majd onnan egy angol főúrhoz, végül pedig Windsorbba. A rajzokat a tulajdonosok mindig nagy becsben tartották, mindenféle károsodástól gondosan óvták, így mindmáig rendkívül jó állapotban vannak a grafikai alkotások finomságaira fogékony nézők, jelen esetben a Szépművészeti Múzeum látogatóinak nagy gyönyörűségére.

Leonardo a művészetek történetének egyik legkiválóbb alakja, ám munkásságával kapcsolatban meglepő módon mindmáig rengeteg a homályos pont. Ezek egyike szobrászi tevékenysége, amelyről írott források segítségével sokat tudunk – a milánói Sforza-emlékmű még csak részben elkészült modelljéhez verseket írtak –, de a mester elkészült munkái közül egyetlen egy sem maradt ránk. Van három, arasznyi lovaszobormodellünk, amelyek közül kettőről az elmúlt évtizedekben elvégzett anyagtani vizsgálatok kiderítették, hogy 19. századi öntvények – a Szépművészeti Múzeum példányáról ugyanakkor az bizonyosodott be, hogy a 16. század elejéről való, méghozzá mind a ló, mind pedig az arról leemelhető lovas.

A budapesti *Lovas* származásáról semmit sem tudunk. Ferenczy István, aki 1820 körül Rómában megvásárolta, még ókori görög munkának hitte. Amikor aztán gyűjteménye a Szépművészeti Múzeum tulajdonába került, az ottani szakértők egyből reneszánsz szoborként



tekintettek rá, egyikük, Meller Simon az addig ismeretlen szobrot publikáló 1916-os cikkében¹ pedig már Leonardót tartotta szerzőnek.

Ő akkor még a művész első milánói tartózkodásának idejére keltezte, a Sforza-emlékművel kapcsolatos tanulmányok egyikének vélte, az utána következő évtizedekben azonban az a nézet terjedt el, hogy amint Leonardo több tucatnyi lovat ábrázoló rajza között a későbbiek a mozgalmassak, ez a mű a francia király hadvezérének, Trivulziónak 1508–1510 körül tervezett emlékművéhez kapcsolható, és aligha sajátkezű, bár mindenképp Leonardo közvetlen közelében keletkezett. Aggházy Mária 1972-es könyvében² még későbbre, a művész életének legutolsó, a francia király udvarában töltött éveire teszi az öntvény keletkezését, az ábrázoltban is I. Ferencet látja, és visszatér arra a nézetre, hogy a *Lovas* Leonardo sajátkezű munkája. A mostani kiállítás viszont megint eldönthetetlenként tárja elénk ezt a kérdést.

A látogató mindenesetre nyugodtan helyezkedhet a szerzőség kérdésében egy átlagos néző álláspontjára, aki nem akar részt venni a szakértők vitájában, és megelégszik azzal, hogy gyönyörködik az együttesen bemutatott remekművek látványában, bár persze elgondolkozik a pro és kontra érveken. Azt természetesen

Leonardo da Vincinek tulajdonítva: *Lovas*, 16. sz. első fele, bronz, 298×212 mm

elfogadhatjuk, hogy a köztudat ugyan az 1500 körüli éveket az aranykornak, az ünnepélyes derű és magától értetődő harmónia időszakának szokta tekinteni, de – különösen a 16. század második évtizedében – nem egyszer az erőteljesség, a felfokozott mozgalmasság megnyilvánulásait figyelhetjük meg. Egyetlen példa: ekkor készültek a Sixtus-kápolna mennyezetének freskói, ami miatt (és az utána kibontakozó munkásságára tekintettel) Michelangelót még a két világháború közötti években is szívesen nevezték a barokk atyjának. Ez a manierizmust megelőző dinamizmus nem kerülte el Leonardo figyelmét sem, ezért került a korábbi, ünnepélyesen lépkező lovak helyére Trivulzio emlékművénel egy, a legyőzött ellenséget képviselő, összekuporodott figurácskát legázoló, ennél fogva szinte ágaskodó paripa.

A budapesti szobron a ló, ha nem is mondhatjuk, hogy tombol, de erőteljesen ágaskodik. (Ez kis méretű szobor, itt könnyebb volt a lovat két hátsó lábán kiegyensúlyozni, mint egy életnagyságon túllépő, tehát sokkal nagyobb súlyú emlékművet.) A csata résztvevőjéhez illő elszántságot jól mutatja a ló harapásra tárt szája; a gazdájával együttműködő paripának ezt a gesztusát az Anghiari csatából ismerhetjük. A ló ráadásul jobbra lendül balra forduló lovasa hatásos ellentétéként. A férfi energikus arckifejezése mutatja, hogy már célba vette ellenfelét, és pajzsát is balra tartja, hogy elhárítson egy onnan várt csapást. Eredetileg kardot tartott kezében, de minthogy azt csak utólag illesztették az öntésnél kihagyott lyukba, az az évszázadok során el is vészett. Úgy tűnik, térdének határozott nyomásával éppen most kell lovát a másik irányba fordítania, hogy ott található ellenségére lesújthasson vagy csuklójának tartását figyelve talán inkább beledöfjön. Ha nem is kavargást, de különös feszültséget érzünk, ám az egész tökéletesen áttekinthető: a szobrász ura maradt a bonyolult



Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018

LEONARDO DA VINCI: *Lovak, Szent György és a sárkány és egy oroszlán*, 1517-1518 körül, toll, tinta, feketekrétaanyagok, 298x212 mm

helyzetnek. A felszín, például a ló bőre, hosszan, alaposan nézegetve azonban nem látszik ehhez méltónak. A lovas feltűnően kicsiny voltát, pontosabban az állati és emberi figura szokatlan arányát szintén nehéz megmagyarázni. Talán azoknak kell igazat adnunk, akik a jó kompozíciót a mesternek, a kivitelezést, esetleg egy kicsiny viaszmodell magnagyítását valamelyik közvetlen, de mégsem az ő tehetségével rendelkező munkatársának tulajdonítják.

Ahogy erről volt már szó, a kiállított római pénzérmék mindegyikén lovasábrázolásokat látunk, egy ágaskodó ló még Krisztus születése előtt készült: természetes, hogy a reneszánsz korának műkedvelői odaadó figyelemmel nézegették az ilyesfajta plasztikai alkotásokat, Leonardónak is az lehetett a legfőbb törekvése, hogy ezekhez méltó lovas szobrot hozzon létre. Egy nyilván nem véletlenül harcoló lovast ábrázoló dombormű egyik munkatársának, Giovanni Francesco Rusticinak a vésője alól került ki. (Egyébként az ő neve is felbukkant a budapesti lovas szobor lehetséges alkotói között.) Domborműve nagyon szép darab, de semmiképp sem árasztja azt a fékezhetetlen energiát, amelyet a kiállítás főszereplőjénél csodálhatunk. Rusticinak egy itt kiállított kerámia

szoborcsoportja – amely jól láthatóan az anghiari csata hatása alatt készült –, annál jobban érzékelteti a harc tombolását. Egy reneszánsz kisbronz, egy feje fölött pajzsot tartó, ijedten kuporgó akt a Sforza-emlékmű előkészületi munkálatai során keletkezhetett; több feltételezés szerint ugyanilyen vázlatnak készült a budapesti szobor is.

A kiállításnak a lovas szoborral egyenértékűen fontos szereplői a rajzok, amint ez Leonardo egész munkásságáról is elmondható. Szobra nem maradt ránk, festményei közül alig van befejezett, az *Utolsó vacsora* állapota katasztrófális, mások nagy része munkatársainak a keze munkája, de a rajzok sok mindenért kárpótolják az utókort. Leonardo az ezüstvessző, a toll és a kréta csodálatos művésze volt, vonalainak minden centiméterét érdemes alaposan megfigyelni, pedig egyiket sem tekintette önértékű művészeti alkotásnak, mint a későbbi mesterek. Többségük kompozíciós vázlatként, részlettanulmányként, vagy hasonló módokon beleépült egy későbbi műbe, mások technikai (gyakran haditechnikai) gondolatait, valódi vagy elképzelt természeti jelenségeket szemléltetnek, de igen sok csak gondolkodás közben született, hirtelen jött ötletét örököltette meg azokat.

A lovak és lovasok jól láttatják Leonardo rajzművészetének különböző korszakait. A legkorábbiak még első firenzei éveiből valók, alighanem a Milánóba való hirtelen távozás miatt félbe hagyott *Királyok imádása* háttérében látható jelenetek előtanulmányai. Itt még ezüstvesszőt használt, majd tollal és tintával húzta ki a véglegesnek érzett megoldást. A továbbiakon nem egyszer látható vöröskréta rajzokat azzal a gondolattal nézegethetjük, hogy a művész úttörő volt ennek a technikának az alkalmazásában. Néha többféle tartásban is megrajzolta a lovak lábait, hogy megállapítsa az optimális pózt. Ezt mai szemünkkel filmszerűnek érezzük, hiszen a mozgóképen mutatnak ehhez hasonló apró eltérést az egymás után lejtájszandó kockák. A Sforza-emlékművel kapcsolatos gondolatainak tisztázása céljából készült tanulmányok egyikén az ágaskodó ló stabilitásának biztosítása érdekében egy faágat helyezett az egyik láb alá, ez egy, a közeli Paviában akkor még látható, azóta megsemmisült római császárszobornak, a capitoliumi Marcus Aurelius párjának a hatása. Tudjuk, hogy Leonardo emiatt utazott Milánóból Paviába, és nagy elismeréssel írt a múrról. A későbbi lapokon heves sárkányküzdelmekben, pompás paripákban gyönyörködhetünk, közöttük egy olyanban is, amelyiknek mozdulata feltűnően hasonlít a budapesti *Lovaséhoz*. A legkésőbbiek közül – amelyek keltezését nemcsak stíluskritikai megfontolások támasztják alá, hanem az is, hogy francia gyártmányú papírra készültek – többet akár azonnal kiválaszthatnánk a Trivulzio-emlékhez, de a mindennél tökéletesebbet alkotni akaró Leonardo újra és újra próbálkozott, újabb és újabb vázlatot készített, ám végül a síremlék nem valósult meg.

Végezetül a látogatottságról. A grafikai kiállításokra általában kevesen mennek be, a festmények a színekkel, a szobrok a plaszticitással mindig népesebb tábort mondhatnak maguknak. A vonalak finom játéka, hirtelen elvékonyodásuk vagy megvastagodásuk, a sraffírozás különféle változatai, az azzal elérhető árnyékolás vagy plaszticitás megfigyelése csak keveseknek okoz élvezetet. Itt azonban mindig vannak nézők, bár tülekedésre, a terem előtti sorban állásra nem került sor. Leonardo neve biztosan nagy erő, talán a „sajátkezű vagy munkatárs kezétől való” találgatása is vonzerőnek számíthat, de ez a végeredmény szempontjából mindegy is. Örömmel regisztrálhatjuk, hogy az újra megnyílt Szépművészeti Múzeumnak egy grafikai kiállítása egyértelműen vonzza a közönséget.

Jegyzetek

- 1 Meller Simon: *Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Reiterstatuette*, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 37. 1916, 213–250.
- 2 G. Aggházy Mária: *Leonardo lovas szobra*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1972.

Aranykor és tempera

Firenze és festői Giottótól Leonardóig

KOVÁCS ÁGNES

Alte Pinakothek, München, 2018. X. 18. – 2019. I. 27.

A müncheni Régi Képtár előtti plakátról egy firenzei ifjú képmása tekint le ránk, divatos napszemüvegében a toszkán főváros építészeti jelképei tükröződnek vissza. Az épületben ugyanis január végéig a firenzei reneszánsz legnagyobb művészeinek alkotásait nézheti meg a közönség. Az impozáns tárlatra Washingtonból, Londonból, Firenzéből, Berlinből és Bécsből is érkeztek képek.

A *Firenze és festői: Giottótól Leonardóig* című kiállításon nemcsak az innovatív festészeti technikák és az új képtípusok történetével ismerkedhetünk meg, hanem a toszkán város emberképe, életszemlélete is kibontakozik előttünk. A Domenico Ghirlandaio műhelyéből származó, a Santa Maria Novella-templom főoltárának részét képező három tábla kapcsán például részletesen leírják, a firenzei művészetben korábban oly nagy szerepet játszó temperatechnikát hogyan váltotta fel – holland hatásra – az olajfestészet, és hogy a két módszer miben különbözik egymástól. Ismertetik a disegno fogalmát és fontosságát is, valamint a rajzi készségek kifejlesztésének metódusát, amelyek végül a Firenzei Akadémia művészetpedagógiai módszereinek alapját képezték.

A 15. századi Itáliában Firenze volt a szellemi, társadalmi és politikai élet központja. A várost a luxus minőségű textiltermelés (kétszázhetven gyapjúkötő működött itt) és a nagybani kereskedés tette gazdaggá, amely Európát behálózta, de az itt készített brokát és gyapjú eljutott a keleti országokba is. A 15. században azonban a banki ügyletek bonyolítása is fontossá vált Firenzében, és a toszkán pénzváltó céhek „fiókjai” addigra elfoglalták hídfőállásaikat szerte Európában. A felsorolt tevékenységek kivételesen gazdaggá tették a várost, és ez a gazdagság az olyan hatalmas egyházi



FILIPPINO LIPPI: *Egy fiatal férfi portréja*, 1485, olaj, fa, 52,1×36,5 cm

National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection
A National Gallery (Washington) jóvoltából



FRA ANGELICO: *Justinianus diakónus álma*, 1438, olaj, fa, 38×46 cm
Firenze Museo di San Marco

és középületek kivitelezésében is megnyilvánult, mint a Santa Maria Novella, a Santa Croce vagy a Palazzo della Signoria. Firenze névlegesen a céhek és más kézművesek köztársasága volt, de a háttérből a hatalmas patrícius családok (Albizi, Fini, Aldobrandini, Sasseti, Medici) irányították a várost. Ezek közül is kiemelkedik a Medici család. A bankár Cosimo de' Medici semmilyen hivatalt nem viselt ugyan, de mesés vagyonával olyan politikai és gazdasági befolyásra tett szert, amely tulajdonképpen névlegessé tette a köztársaságot. Fia, Lorenzo de' Medici, az Il Magnifico, aki kiegyensúlyozott politikájával megőrizte a békét Firenze számára, első-sorban mecénás volt. A nevéhez köthető, a művészek társadalmi helyzetének javulását is elhozó béke azonban nem tartott örökké.

A művészi munkában bekövetkező újítások, a centrális perspektíva vagy olajtechnika alkalmazása mellett a 15. század művésze az ikonográfiában is változásokat hozott. Míg a trecento idején a képek kizárólag vallásos témákat jelenítettek meg az úgynevezett szigorú „maniera greca” modorában, Giotto fellépésével nemcsak a térbeliség tért vissza a festészetbe, hanem az ábrázolt emberek is elevenebbekké

váltak. A kiállításon látható egy Agnolo Gaddi műhelyéből származó oltártöredék, valamint Masolino Madonnája, melyeknek életteli, érzelmeket sugárzó kifejezőmódja már előrevetíti a „kegyképek” hangulatát, amelyek a templomon kívül, a magánszférában szolgálták az imádkozni vagy szemlélődni kívánó polgárt. Ezeket az isteni közbenjárást ígérő, luxuskivitelű műtárgyakat a paloták hálószobáiban helyezték el, amely a születésnek és a halálnak is egyaránt helyszíne volt. A képeken szereplő személyeket – legtöbbször Máriát és a gyermeket – már a valósághoz közeli, változatos környezetben ábrázolják, az arcokon vidám és bensőséges, olykor melankolikus, de mindenképpen világi mimika jelenik meg. Ezt a változást jól szemléltetik Fra Filippo Lippi képei, melyeknek háttérben építészeti és tájképi részletek láthatók. Sandro Botticelli művészetét ezúttal egy „történelmi-vallásos” oltárkép, valamint egy portré képviseli. A *Háromkirályok imádása* című festménye rávilágít korának társadalmi viszonyaira is, mivel a megrendelője – a pénzváltó céh fontos tagjaként – szükségesnek tartotta, hogy a képen megjelenjenek a Mediciek is, akik az 1470-es évektől a háromkirályok-ünnepségek rendezői voltak a városban. Firenze már a 13. században is híres volt a Santissima Annunziata templomban őrzött, az angyali üdvözlés témáját feldolgozó monumentális freskójáról. E téma a 15. században a táblaképfestészetben is a legnépszerűbbek közé tartozott, lehetővé téve azoknak az érzelmeknek a megélését, amelyek az Istenanyához kötődtek a hívők szemében.

Lorenzo di Credi 1490-ben keletkezett festménye, amely az Uffiziből került erre a kiállításra, ugyancsak Máriát ábrázolja részletgazdag korabeli környezetben. Lorenzo di Credi művészi tehetsége, mint ahogy Leonardo da Vinci is, a híres mester, Andrea del Verrocchio műhelyében bontakozott ki. Credi és Leonardo mellett itt tanult Botticelli, Francesco Botticini, Biagio d'Antonio és Pietro Perugino is. A kiállításon jó néhány Madonna-kép mutatja be a Verrocchio-műhelyben elsajátított kifinomult temperafestészetet, és ebben a térben látható Leonardo híres *Szekfűs Madonnája* is. Az 1475-ben készült képet valószínűleg Giuliano de' Medici rendelte, és a fiatal Leonardo egyik legjobb alkotásaként tartják számon.

Lorenzo de' Medici 1494-es halála a firenzei aranykor leáldozását is magával hozta, sőt, a legrosszabb idők következtek a városra. Megkezdődött a francia invázió, valamint Girolamo Savonarola uralma, aki Isten államát akarta létrehozni. A domonkos szerzetes gyűlölte a Medicieket, luxusnak tekintett minden műalkotást, amelyeket ezerszámra égettetett el Firenze főterén. Ezeknek a komor időknek ad hangot Filippino Lippi oltárképe, valamint Fra Bartolomeo Máriát ábrázoló munkája, ám ezek az alkotások kifejezőmódjukat és festői technikájukat tekintve is már 16. századi művészethez tartoznak. A legjelentősebb firenzei művész, Leonardo, nagyon magányos volt a nyüzsgő Firenzében. Lorenzo de' Medici soha nem adott neki munkát, állítólag csak azt tudta róla, hogy szép és kellemes ifjú, aki jól játszik lantot, és remek ötletei vannak az ünnepek kivitelezésekor. E tulajdonságai alapján ajánlotta be Lodovico Sforza milánói udvarába is.



ANDREA DEL VERROCCHIO ÉS MŰHELYE: *Mária gyermekkel és két angyal*, 1467/1469, olaj, fa, 69,2×48,8 cm
The National Gallery, London

FILIPPINO LIPPI: *A háromkirályok imádása*, olaj, fa, 57,5×85,7 cm
The National Gallery, London



Nincs itt semmi látnivaló!

Weegee – A Híres

SOMOSI RITA

Mai Manó Ház, 2018. X. 18. – 2019. I. 20.

Weegee (1889–1968) neve és alakja szorosan összeforrt New York 30-as, 40-es éveinek éjszakai életével. Tragédiák, szenzációk, hétköznapi örömök és nyomorúságok köszönnek vissza képein, mégsem szenzációhajhász paparazzóként vonult be a fotótörténetbe.

Ahogy belépünk a Mai Manó Házban megrendezett kiállítás első termébe, egy másik világba csöppenünk: a 30-as évek metropoliszának közegébe, ahol a gazdasági világválság utáni évek szegénységével és a társadalom alsóbb osztályaihoz köthető emberek problémáival szembesülünk. Nincs itt semmi látnivaló – visszhangozhatna a termekben a képeken szereplő rendőrök, tűzoltók szájából. És valóban: nincs itt semmi rendkívüli, csak a hétköznapi, amelyek olykor tűzvészrel vagy halállal végződnek. Mindezt Weegee a maga természetességében öröklítette meg, mindenféle pátosz vagy szentimentalizmus nélkül. Miután bevándorlók gyermekeként Amerikába érkezett, ide, a Lower East Side közegébe tartozott ő is, a képein megjelenő környék tehát nem csak a vadászterülete, az otthona is volt. A társadalom két végletéhez, a vécében alvó csavargóhoz és a hollywoodi celebritásokhoz ugyanolyan empátiával közelített, képeinek ereje művészi kvalitásuk mellett éppen abból is ered, hogy mindig emberi tudott maradni.

Weegeet elsősorban a bűnügyi helyszíneken készült, erőteljes kontrasztú fekete-fehér fotóiról ismerik. 4x5 Speed Graphic kamerájának villanófénye a sötét utcák, éjszakai bárók és bűnügyi helyszínek jellegzetes eleme volt. Autodidakta és vérbeli streetfotós, aki képei elkészítésekor a bűntények vagy emberi drámák mellett a nézőkre is



© Courtesy Institute for Cultural Exchange, Germany 2018

Weegee portréja, 1956, ismeretlen fotográfus

kíváncsi. Dokumentarista stílusába ugyanakkor jökora adag – olykor fekete – humor vegyül, amely a képei vizuális megfogalmazásában és gyakran címében is visszaköszön.

Szinte kizárólag éjszaka dolgozott. A vaku fényével helyezte a hangsúlyt a gesztusokra, arckifejezésekre, a moziban szórakozó közönség kivillanó fogaira, grimaszaira. A kiállítás kisebb tematikus egységek mentén haladva vezet végig az életmű szinte egészén. Kis, intim térbe került a szórakoztatóipar, a sztriptíztáncosnők, bohócok vagy cirkuszi gondozók a közönség által alig ismert arca. A lógó bugyik között öltöző sztriptíztáncosnő (*Santana tangában*, 1950 körül) vagy az alvóhelyükön pihenő bohócok képe élesen elűt a róluk alkotott képtől. A Barnum és Bailey legendás

bohóca, Emmet Kelly megemeli a kalapját előttünk, de a publikumnak háttal, legörbülő szájjal. Igencsak groteszk a zsiráfok mellett matracon alvó cirkuszi gondozók képe is, ahogy az óriás állatok és árnyékok szinte baldachinként tornyosulnak följük.

Az éjszaka drámái mellett Weegee a hétköznapi apró szépségei iránt is fogékony volt: a hőség elől a tűzlépcsőn menedéket lelő, egymásba gabalyodva, cicát öelve alvó (*Gyerekek a tűzlépcsőn, 1941. május 23.*), vagy a kitörő tűzcsap spontán strandját önfelédten élvező, bőrig ázott, boldog gyerekek képe is ugyanehhez a világhoz tartozik. Weegeet az emberek – és persze személyes drámájuk – érdekelték igazán, portréin ez különösen szembetűnő. A Boweryben italozó pár vagy a törött üveg mögött figyelő harlemi anya és gyermekének képe ugyanúgy egy-egy történetet sűrít magába, mint a mozgóárus portréja, aki szűrőt, reszelőt és kefét aggatott magára (*A két lábon járó áruház*) vagy a kislányé, aki az 1942-es Japán-ellenes tüntetésen „Down with the japs, the rats” (Le, a japán patkányokkal!) feliratú transzparenst hordoz.

Külön terembe kerültek Weegee portréi, amelyek között különösen megkapó az idős Alfred Stieglitz arcképe, akit a saját ágyán, kabátban és nyakkendőben örökített meg, 80 évesen, inkább a mellőzöttségtől, mintsem az élettől meggyötörten. Weegee a glamour világának éppúgy a része tudott lenni, ahogy a tragédiaként. Megmutatja nekünk a félmegtelenül cigiző, majd koncertező Louis Armstrongot vagy a kor más ünnepelt sztárjait. Az 50-es évektől a fényképek eltorzításával, különböző prizmákkal és saját fejlesztésű lencsékkel kísérletezett, a Mai Manó Házban látható kiállításon helyet kapott a Marilyn Monroe-ról készült, torzított portréja is.

Legismertebb képei mégis az éjszakai élet sötétebb oldalához köthetők, Weegee ugyanis 1935 és 1946 között zömmel bűntények helyszínei után vadászott. 1938-ban engedélyt kapott, hogy rendőrségi rádiót szereltesse az autójába, így nem annyira a jó megérzései segítettek a helyszínrre érkezésben, mintsem a rendőrségi csatorna hírfolyama. A több képen megjelenő Sammy's Bowery Follies, a Lower East Side kedvelt klubja, egyben az egyetlen, ahol a kabaré is engedélyezett volt, Weegee számos éjszakájának, képének és könyvbemutatójának helyszíne. A piti bűnözők, csalók, rendőrgyilkosok mellett a szemtanúk, a nézelődők reakciói is érdekelték. Egyik ikonikus – és ironikus című – képén (*Their First Murder*, vagyis *Az első gyilkosságuk*, 1941) az emberek egymást lökik félre, csak hogy jobban lássák, mi történt. Hasonló pillanatot ragad meg *Az élet öröme*, 1942. *április 17.* című munkája is, amelyen egy újságpapírral letakart hulla és a körülötte összegyűlt kíváncsiskodók csoportja látható, háttérben a címként választott felirattal. A kor emberének szinte mindennaposak voltak ezek a drámák, amelyeket Weegee humorral átítatott kompozíciói mégis mosolyra fakasztóan tálaltak.



© Courtesy Institute for Cultural Exchange, Germany, 2018

WEEGEE: ...a rabomobilban, 1939 körül



© Courtesy Institute for Cultural Exchange, Germany, 2018

WEEGEE: *Az élet öröme*, 1942. április 17.

Nem hiányzik azonban képeiről a 40-es évek bohém és disztíngváltabb közönsége sem brossokkal, klipszekkel vagy kalapban, de a hangsúly ugyanúgy a gesztusokra kerül. A két társadalmi osztály találkozásának legendás képe *A Kritikus*, 1943. december 6., amely egy illuminált és egy operába igyekvő felsőosztálybeli nő (Mrs. George Washington Kavanaugh és Lady Decies) véletlen találkozását mutatja be. Fehér bundájuk és tiarájuk a vaku fényénél még jobban kiemeli őket a környezetükből, növelve a köztük lévő távolságot. Sokan vitatják azonban, hogy valóban spontán képről van-e szó, és nem egy Weegee által megrendezett szituációról.

Weegee első kiállítására 1941-ben került sor a Photo League Galleryben, *Murder Is My Business* (Gyilkosság a hivatásom) címmel, átütő sikernek azonban az 1943-ban a Museum of Modern Art *Action Photography* című kiállításán való részvételt tartotta. Ettől fogva Weegee, The Famous, vagyis Weegee, A híresként szignálta munkáit. A Mai Manó Házban 104 fotó vezet minket végig az életútján, azonos hangsúllyal kezelve minden fentebb felsorolt tematikát. Több képen maga Weegee is megjelenik, így Andy Warhollal (*Andy Warhol és Weegee*) vagy trónuson ülve, koronával és fényképezőgéppel „teljes díszben” (Ismeretlen fotográfus: *Weegee portréja*, 1956).

Hogy ma mennyire tekinthető etikusnak a rá jellemző, voyeurhelyzetekben kattintott fotók készítése, az erősen vitatható. A téma fontosságát mutatja, hogy 2010-ben a londoni Tate Modern külön kiállítást (*Exposed*) szentelt a lesifotók műfajának, a készítő és alanya viszonyát, illetve a fotóművészet és az alkalmazott fotográfia határát egyaránt vizsgálva.

WEEGEE:
Húsvétvasárnap
Harlemben,
1940 körül



© Courtesy: Institute for Cultural Exchange, Germany 2018

WEEGEE:
Santana tangóban,
1950 körül



© Courtesy: Institute for Cultural Exchange, Germany 2018

WEEGEE:
Gyerekek a
tűzlépcsőn,
1941. május 23.



© Courtesy: Institute for Cultural Exchange, Germany 2018

A család mint konstrukció

Csáky Marianne, Esterházy Marcell és Tranker Kata a Kendében

BARNÁS FERENC

Kende, 2018. XI. 4. – XII. 2.

Ha úgy adódik, szívesen nézegetek családokról, családtagokról készült régi fotókat. A képek látványa a szívemet felmelegíti, olykor meg is szomorítja. Volt életek, amelyek ma már nincsenek. Az alapot a volt életek szolgáltatják.

A Kendében kiállított fotóalapú művek majd mindegyikén családok, családtagok láthatók; nem feltétlenül a művészek családtagjai, hanem valamely másik családok tagjai. Csáky Marianne, Esterházy Marcell és Tranker Kata hozott vagy talált fotókat tesznek meg munkáik kiindulási pontjával. A volt életre, emlékre hagyatottan/hagyatkozva dolgozzák ki az adott kép második, harmadik, negyedik stb. rétegét, kiegészítve némi tér tanulmányal, de erről majd később.

Ki kell találni, mik vagyunk. Ki kell találni, mik voltunk. Ki kell találni, mi van/volt abban a térben, ahol épp tartózkodunk. Ki kell találni a fotográfiára épülő, abból kiinduló világot. Talált fotó, talált élet. Szabadon játszani a kötött feltételekkel, hogy rögzítsük az idő egy meghatározott pontját a benne szereplő résztvevőkkel: arccal, tekintettel, ruházattal, szobával, tévével, lugassal, egyéb szerelésekkel. Az egyéb szerelés alatt a kép láthatatlan szerkezete is értendő. A láthatatlan szerkezet Csáky Mariann *Time Tunnel*-sorozatának negyedik darabjában részben láthatóvá válik (épp ez adja a mű különösségét), de a művészi döntés nyomán, ezt követően is megmarad a képi egyensúly, amit első látásra leginkább a líraiság ural. A digitalitás teremtette lehetőségek közepette mintha kezdenénk összetettebben látni, legalábbis Csáky munkáját nézve ez jut eszembe (nincsenek csodák, sem szürrealista víziók: figyelem, szerkesztés, eltolás, hangsúlyozás, kiemelés van, melynek nyomán feltárul előttünk az a térdarab, amelyben történetesen mozgunk,

időzünk). A szerelésben minden benne van. A hangnem. A temperáltság. Az érzet. A viszonyulás. A rögzítő és rögzített viszonya, az e viszonyon keresztül megjelenő látásmód. Ezt nevezhetjük akár érzettapasznak is.

Emlékeket építünk. Az emlékek lehetséges architektúráját látjuk, gondoljuk, érezzük. Ez utóbbi ugyan többnyire bajos dolog, de most ezzel nem törődünk. Megpróbáljuk visszaidézni, ami volt: mi hogyan történt. Képzés közben több változatot is látunk, egyiket sem hisszük el, vagy ha egyiket-másikat el is hisszük, úgy érezzük, nem azt adja vissza, ami bennünk van. Ezért hát tovább dolgozunk, konstruálunk. Inventálunk. Valóságot csinálunk a valótlanból. Mi? Valótlan? Hát hogyan lenne valótlan, ha én ezt így és így látom. Ha mondjuk – Csáky Marianne-ként – én ezt így gondolom vissza. Így alkotom meg a soha nem voltat, mert szerintem épp most állt össze valami a felületen (fotó, elme, komputertér, kontrapunkt stb.).



fotó: Beáta Zsurza

Csáky Marianne: *Time Tunnel 4*, 2018, fotóprint, dibond, Ed.: 2/2 +AP, 85×115 cm



Fotó: Berényi Zsuzsa

ESTERHÁZY MARCELL: *Layers*, 2018, HD-videó, 15 perc

Nevezük hangulatnak. Temperáltságnak. Valami rés, ami felrepedt, meghasadt, amikor egyszerre valami kibomlott bennünk. Belőlünk. Közben átfut rajtam, hogy sohasem leszek már ott, ahol voltam, és ami volt, az elmúlt, de van bennem valami, ami a volt helyre akar vinni; oda visz, ahol látok, érzek, képzelgek, akár párbeszédet is hallok. Ott van az énem. Ott alakult ki. Abban a repedésben. Abban a valótlán, kitalált, megfoghatatlan repedésben. Elmúlt. Noha csak a *most van* van. A többi kitalálás. A múlt is kitalálás. Valaki kitalálta. Nevezük Nagy Kitalálónak. Mi vagyunk ezek. Az egymásra rétegezett, több ezer generáció. Akik kitalálták a múltat. A sok halálon keresztül találódott ki a múlt. Volt, de már nincs itt. Pedig van. Itt van. Lehet látni Csáky időlagútjában is.

A *Kitalált igaz családtörténetek* című tárlaton látható művek nem megjelenítenek, hanem pontosítani próbálnak: különféle eljárásokkal, fotótechnikai trükkökkel, a komputer technika teremtette lehetőségekkel élve x bontású, y felbontású jel-mezt komponálnak rá a hozott/talált fotó felületére. Rétegek. Időrétegek. Formák és tanulmányok. A család mint forma. Egyik a másiktól jön.

Ezeken a műveken egyszerre több rendezőelv látszik kibontakozni. Mindegyik több irányba visz. A rendezőelvek egyik eleme: egymás mellé tenni az időkockákat, hogy e kockák fordulási-pördülési természetéből-fizikájából többet értsünk. Hogy jobban értsük a táncrendet. Az idő rendjét. A művészet a fontos teljesítményeiben, pillanataiban többek között az *érthetetlen-értelmezhetetlen* hieroglifájának megalkotására-megkonstruálására is törekszik, hogy aztán az általa létrehozott, anyagiasított, képesített érthetlenséget megfejtse. Természetesen nem fogja megfejtetni, mert nem akarja, hisz nem kíván sem didaktikusá, sem nevetségessé válni. Éppen csak foglalkozik a problematikával, a *régi-új* problematikával.

Tranker Kata (a teljes eltűnést, el- és kifakulást megakadályozandó?) gyantába helyezi a fotóit és a fotókhöz tartozó megmunkált tárgyait. A gyanta a fában cirkuláló nedvek kicsapódása. A természet maga gondoskodik a saját magán esett/ejtett sebek védelméről. Tranker ebbe a „mű”-anyagba helyezi bele a fotóit. Egy önkényes értelemezés során a gyantából „mű” volta ellenére is borostyánkő (az egyik múlt van is egy kő) válhat pár ezer, pár millió év alatt, a műegészből pedig a fenti metamorfózis eredményeként emlékkonzervátum. Az emlék túlél minket. Talán túléli saját magát is, bár nem tudom, hogy ez most egy értelmezhető kijelentés-e. A ránk szabott idő furcsaságát bemutatni szándékozó Tranker-húzás – sóval, lisztel, tésztával. Aztán háromszög egy glóriás fejalakkal megspékelve. A kép (emléknyomat) színváltással fordul innen oda, onnan ide. Melyik az igaz? A fekete-fehér? Vagy az, amelyik elszínesedik? Vagy egyik sem, hanem az, aki trükközik? Tranker jelstruktúrákat komponál a fotón látható alakokra, a konkrét és az elvont kontrasztja kiemeli életünk-létezésünk egyik velejáróját: itt állunk *per pillanat* megörökítetten, előttünk-köztünk jelek. Mi hoztuk őket létre? Vagy ők alkotnak minket? Ne a művészt „vádoljuk” fotófilozófiai spekulációval, ez csak egy lehetséges (bár nem túl eredeti) műértelmezés.

A fotófilozófia kapcsán már Esterházy Marcell triptichonjánál járunk. Esterházy triptichonjaiban a képlétrehozás technikai eljárásai olyan bonyolultak, hogy ezek folyamataiba kívülről nem is láthatunk bele, még úgy sem, hogy az itt szintén kiállított videófelvételen lenne módunk végigkövetni a processzust. Nem tudjuk, mi miből lesz. Nem is kell tudnunk. Ezeknek a triptichonoknak az az egyik érdekessége, hogy a hármasképek nem egymás mellé, hanem egymásra vannak helyezve. A rétegek egymásból bomlanak ki, a rétegzettség mint olyan van megtéve az ábrázolás céljával, ami akkor is így van, ha esetleg nem ez volt az eredeti alkotói szándék. Az ötlet különös eredménnyel jár: a térfelbontás-térszétzedés, majd pedig térösszerakás nyomán úgy rakódnak-épülnek egymásra a térpanelek, -elemek, hogy közben a térkonstrukció (triptichon) mintha magának a térnek mint olyannak egy lehetséges belső szerkezetrajzát, mozgási-szerveződési



fotó: Berényi Zsuzsa



fotó: Berényi Zsuzsa

modelljét is produkálná, legalábbis egy bizonyos fajta modellt, egyet a sok közül. A tér önszerveződő-önkonstruáló mozgásainak háromdimenziós hatással bíró látletét – benne egy-egy volt étellel – én nagy örömmel néztem. Erősen festői hatásúak ezek a munkák. Idő- és térelemek rakódnak bennük egymásra. Nekem úgy tűnik, mintha Esterházy számára nyomatékosabb lenne maga a tér, mint a benne feltűnő emberalak. De az is lehet, hogy becsap a szemem. Mindenesetre meglehetősen bonyolult technikai eljárásokkal egymásra dolgozott képzőművészek, képterek jöttek létre. Nagyon érdekes az a mozgás, ami a kép- és térvarratok mentén végbemegy. A digitális ördögkonyhában – a szerzői leleménynek köszönhetően – a két síkban létrejön a szimultán többdimenzionalitás illúziója. Idő. Alagút. Rétegek. Háttér. Tanulmány. Egymásra vetülés. Egymásra vetítés. Egymásból jövés. Ebből állunk.

TRANKER KATA: *Családátültetési kísérletek*, 2018, műgyanta, papír, fotó, ceruza, akril, fa, tészta, változó méretek

Nézem e műveket. Követem az alkotói invenciót. A művek nézése közben belebonyolódom a családtörténetek lehetséges labirintusába. A látómezők lehetséges fordulataiba. Közben lassan-lassan érezni kezdem, hogy a művészek miként dolgozzák meg munkáikon keresztül belső vidékeiket. Múltjukat. Jelenüket. Minket. Megmunkálják azt a kvázi a családhoz mint olyanhoz tartozó *teret* is, ahonnan mindannyian jövünk. Nagyon visszafogott történetek nyomvonalain járunk, minden be van építve az egymásra épülő, egymásból kinövő finomszerkezetek rejtett utalásaiba. Az utalások utalásai nem utalások, hanem megképzett emlékek művekbe csavarva. Fekete-fehér meg színes printgyolcsok, meg-és átdolgozott fotók. Hát, nézzük őket.

Elhangzott a tárlat megnyitóján 2018. november 4-én.
A kiállítás a Fotóhónap 2018 keretében valósult meg.

Csendélet téglával, gerendával, kalapáccsal

Puklus Péter kiállítása

BALAJTHY BOGLÁRKA

Glassyard Galéria, 2018. X. 26. – XII. 8.

Puklus Péter fotóival, majd szobraival, installációival és videóival már néhány éve része a kortárs művészeti szcénának. Legújabb munkái *A Hős Anya – Hogyan építsünk házat?* cím köré csoportosulnak, ennek a nagy témának az egyik „alfejezete” látható decemberig a Glassyard Galériában.

A ház elkészült, be lehet menni és körül lehet nézni. Az építés jól dokumentált, nyomon követhetők az aprólékos, biztos kezet igénylő folyamatok: hogyan válnak az egyszerű fadarabok tartógerendákká, az egymáson sorakozó téglák fallá, a drótdarabok áramot szállító, fényt biztosító vezetékekké. A házból otthon lett, lakók költöztek be: férfi, nő, gyerekek. Az ajtókra zárok kerültek, kialakították a gyerekszobát, a hálószobát, a műhelyt. (Vagy inkább műtermet? Maradjunk csak a műhelynél. Sokkal izgalmasabb.) A kérdés innentől fogva az, hogy hogyan is éljünk a házban. Azaz miként éljük meg az otthonunkban, hogy anyák és apák vagyunk, hogy családként létezzünk. Lépünk hát be ebbe az oly sok fajta jelentéssel felruházott épületbe, ebbe az egyszerre szimbolikus és nagyon is valós térbe, járjuk körül a helyiségeket, ismerjük meg, hogy az apa hogyan reflektál saját tapasztalataira, hányféleképpen látja és



fotó: Berényi Zsuzsa

PUKLUS PÉTER: *The Attent of Drawing a Perfect Circle*, 2018, 93×63 cm

látja azt, hogy hogyan érzi magát! Ahogyan Szalai Borbála, a kiállítás kurátora írja a kísérszövegben: a Puklus Péter „legújabb sorozatából válogató kiállítás nem a heroikus anya figuráját vagy az anyai szerephez kapcsolódó társadalmi elvárások konfliktusait járja körül, hanem a sorozat egy alfejezeteként kifejezetten az apára koncentrál. A férfira, aki családot alapít és házat épít, aki nap mint nap döntéseket hoz, aki elégedett azzal, amit elért és azzal, ahol tart, aki erős és stabil, és akit mindez olyannyira erőtlenné és bizonytalaná tesz, hogy néha már megmozdulni is képtelen.”

Átlépek tehát a nyitott ház küszöbét, körülnézek, és az elem táruló látványtól egy pillanat erejéig a kételkedés és szorongás lesz úrrá rajtam: biztos, hogy jókor jöttem, biztos, hogy most várnak rám, nem vagyok betolakodó? Annak érzem magam, mert a műhelyben rendtelenség van, a földön párnák, valaki alszik az ágyban, és egy gerendába is belebotlok. Biztos, hogy teljesen készen van a ház? Hívatlan vendégnek érzem magam, mert Puklus fotói – amelyek a mindennapok illékony és látszólag jelentéktelen tapasztalatait finoman átstilizálva rögzítik – nagyfokú személyességgel és intimitással teli légkört teremtenek. Hívatlan vendégnek érzem magam, mert Puklus nemcsak az otthonába enged be, hanem legbelsőbb szobájába, saját örömeinek és félelmeinek, rácsodálkozásainak és benyomásainak rejtett kamrájába. De ez az érzés hamar bizonyossággá



PUKLUS PÉTER: *Szeretkező fűrészbakok*, 2017, 83×63 cm és *Slicc*, 2018, 83×63 cm

fotó: Berényi Zsuzsa



PUKLUS PÉTER: *Alkotás*, 2018, 75×50 cm és *Az élet spirálját tartó kezét tartó kéz*, 2017, 83×60 cm

alakul arról, hogy nekem ide meghívásom van, mert ennek a benső kamrának a polcain az előbb említettek mellett ott sorakozik a kölcsönösség érzetének megejtő bizalmasága is: Puklus Péter belső szobái átjárók saját belső tájaink felé.

A kiállítás fotóit szemlélve egy önreflexív, a vizsgálódás és számvetés nyughatatlan vágyával bíró ember portréja rajzolódik ki. A portré az egymásnak feszülő vonások és törekvések erőteljes kihangsúlyozása révén plasztikus, egyszerre érzékeny és ironikus, egyszerre mélységesen komoly és humoros. Fagerenda, fűrészbak, drótdarab, téglá, kalapács, ezek Puklus fotóinak folytonosan ismétlődő elemei. Csupa olyan eszköz és tárgy, amelyhez elsőre az építés, az erő, a létrehozás, a szakértelem, a biztos kéz képzeje társul. Csupa olyan tárgy, amelyek mélyen gyökerező társadalmi szerepek és elvárások, valamint folyton formálódó diskurzusok szerteágazó jelentéssel terhelt szimbólumai. Csakhogy a kalapács inkább a rombolás eszköze, mintsem az építésé. A gerenda nem tart és nem támaszt meg semmit, mert vagy akadályozza a belépést, útban van, vagy egy drótszálon függ. Puklus kiragadja ezeket a tárgyakat eredeti kontextusukból, átszínezi és merőben ellentétes minőséggel tölti meg őket: a függés, a kétely és törekenység, a tehetetlenség, a kitörni készülő indulatok jelképeivé avanszálja azokat. És, hogy az egyik legfontosabbat ki ne hagyjam, a körülmények abszurditását oldó humorának forrásává. Ennek egyik legjobb példája a *Kősziklára építsd a te házad* című fotója. Különösen jól megkomponált kép ez, minden olyan légiesen könnyed és játékos rajta, a fények, az egymást keresztező árnyéksávok, a homályosan belógó apró gyerekkéz, a visszafogott derűt sugárzó férfi tekintete (azaz Puklus önmaga, aki végig saját személyével és hozzátartozóival dolgozik fotóin). Azonban a békésen mosolygó férfi fején pihenő téglák ezt az idilli és harmonikus állapotot azonnal komikussá és keserűessé formálják. Sok minden összeér ebben a képben. Főleg, ha bevonjuk az értelmezésébe a cím

sokrétű jelentését és biblikus eredetét. A kősziklára épített ház az Újszövetségben az életét Istenre alapozó ember metaforája, a biztosan álló ház Isten gondviselésének bizonyítéka. Egyfelől tehát reflektálás egy világrend máig ható alapvetéseire, azonban van egy még erőteljesebb és mélyebbről jövő felhangja is. A Péter név kősziklát jelent, a téglák alól, ahogyan már említettem, Puklus Péter mosolyog ránk. A derűs, de kissé merengő arckifejezés egyszerre árulkodik a vállalkozás lehetőségének és abszurditásának megéléséről, valamint a megvalósítást kikényszerítő erők elfogadásáról is. És ez csak fokozza bennem az érzést, hogy ezek a munkák a rögzült társadalmi normák és szerepek taglalásán kívül valami másról is szólnak. Azaz a fotók sokkal inkább az önanalízis és a szubjektum számvetésének terepévé válnak. Ezt erősíti, hogy a válogatás az említetten kívül még több önarcképet is tartalmaz, ami valahol az én megtapasztalásának, az önelemzésnek és önértékelésnek az egyik legősibb gesztusa.

Van még egy másik dolog, ami miatt az én olvasatomban a kiállítás társadalomkritikai vonulatahoz képest az önreflektív törekvések kerülnek előtérbe. Főleg azokra a művekre gondolok, amelyek valamilyen módon az alkotás mint létforma kérdéskörét és érvényét tematizálják, illetve az alkotás (ami helyett egyébként nyugodt szívvel írok munkát) és az élet egyéb személyes tereinek viszonyát boncolgatják. Ennek egyik legjobb példája a *Studio* című fotó, ami egy rendetlen, dobozokkal és fadarabokkal teli műterem egy részletét ábrázolja. A felfordulás látszólagos, valójában tökéletesen szerkesztett kompozíció ez, nem lehet nem észrevenni a közepben heverő, fehéren világító könyvet, amelynek borítójáról könnyen leolvasható a cím: *Apa-füzet*.



fotó: Berényi Zsuzsa

PUKLUS PÉTER: *Depresszió*, 2018, 150×200 cm

Fenséges nyugalom

Cyránski Mária szobrászművész emlékkiállítás

WEHNER TIBOR

Babits Mihály Kulturális Központ, Bakta Galéria, Szekszárd, 2018. XI. 8. – XI. 29.

Körkép

Közelgő hetvenedik születésnapja alkalmából Cyránski Mária a *Napút* című folyóirat felkérésére 2009-ben visszatekintett pályájára, és megfogalmazta alkotói hitvallását: „A világháború utáni Kruspér utcában, házunk emeletén könyvrestaurátor dolgozott egy csodálatos, nagy méretű Michelangelo-albumon. Szüleim felvittek hozzá, hogy megnézhessem. Olyat azóta sem láttam, az album a Gellért-hegyi sziklakápolna pálos szerzeteseinek könyvtárába tartozott. Annyira megfogott, hogy végleg eldöntöttem: szobrász akarok lenni”¹ – írta alkotói indíttatásairól. Az elhatározás szilárd és határozott volt: a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumban 1955 és 1959 között, majd a Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1959 és 1964 között végezte tanulmányait. Kitűnő, a klasszikus művészeti eszményeket valló mesterei voltak: Somogyi József, Szabó Iván és Pátzay Pál. A fiatal művész már a főiskolai tanulmányok időszaka alatt házasságot kötött a festő-grafikus ifj. Koffán Károllyal, akivel 1965-ben együtt érkeztek meg első vidéki állomáshelyükre, Dunaújvárosba, és akivel azután hosszú évtizedeken át együtt tevékenykedtek közös alkotóműhelyükben, illetve a művészeti közélet fórumain, valamint a rendkívüli aktivitással végzett művészetpedagógiai munkában is.

Munkássága a rendszerváltás előtti és a rendszerváltás utáni negyedszázadban bontakozott és teljesedett ki, a legújabb kori magyar történelem e fordulata mintegy két egyenlő szakaszra osztja művészi pályafutását. A megosztás azonban csak formális jellegű, mert a történelmi fordulathoz – mint megannyi kortársa esetében – az alkotómunkában, az életműben nincs nyoma. Az öt és fél évtizedes periódus alkotó hétköznapijai mindvégig vidéki környezetben, két, egymással gyökeresen ellentétes jellegű és arculatú, egymástól nem is távoli településen zajlottak: 1985-ig a szocialista „csinált városban”, Dunaújvárosban, majd 1986-tól a művész 2018 tavaszán bekövetkezett haláláig Dunaföldváron.

Cyránski Mária sokoldalú alkotóként mutatkozott be már a múlt század 60-as éveinek második felében, a köztéri szobrászat terén és



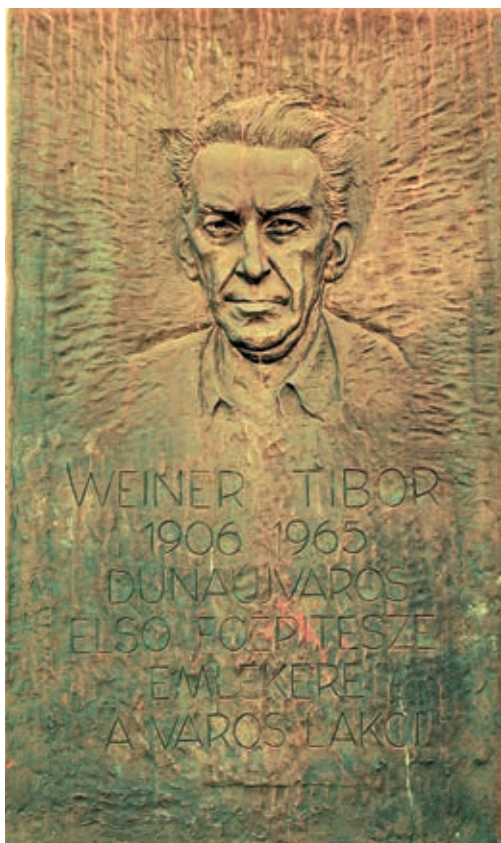
Cyránski Mária (1966)

foto: ifj. Koffán Károly

a kiállítási terekben bemutatható plasztikai ágazatokban, sőt, 1978 óta zománcművészeti munkássága is jelentős. Első kiállítását 1970-ben, Szentesen rendezte, majd fontos állomásként illeszkedett a pályaképbe az 1978-ban Dunaújvárosban, az egykori Uitz Teremben és négy évvel később, az Intercisa Múzeumban rendezett tárlata, amelyeket később újabb, főként dunántúli városokban felvonultatott önálló bemutatók követték. Például az ifj. Koffán Károllyal közösen rendezett 2010-es, dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet-beli retrospektív. Alapvetően figurális, a klasszikus szobrászati ideák által vezérelt művészetére már a főiskolai tanulmányokat megelőzően meghatározóvá vált a Michelangelo-eszménykép, amely később Maillol és Rodin, Medgyessy Ferenc és Ferenczy Béni, valamint mestere, Pátzay Pál szobrászata által megérintetten formálódott. Életművében a klasszicizáló figuratív emlékszobrok és portrék, az allegorikus alakokként megjelenített díszítőszobrok, valamint portrédomborművek és emlékművek kaptak kiemelkedő szerepet. Realista szellemiségű, lírai árnyaltságú, bensőséges atmoszférájú

monumentális művei szabad térbe állítva, illetve épületekhez kapcsolódva Dunaújváros mellett többek között Tatabányán, Székesfehérváron, Ercsiben, Várpalotán, Miskolcon, Gyöngön és Rácalmásán láthatók. Szobrainak és domborműveinek, érmeinek és plakettjeinek megidéztje mindig az ember, hangsúlyosan a fiatal nőalak és a gyermek. Lágyan modellált, ülő vagy álló, ruhátlan vagy finoman redőződő drapériákba burkolt, érzékenyen megmintázott Madonnái, Vénuszi, Aphroditéi és fekvő kisgyermekei a reneszánsz szellemiségével, művészeti eszményeivel áthatott, finoman aktualizált kompozíciók. Dunaújvárosban számos monumentális alkotása valósult meg, amelyek közül kiemelkedő jelentőségű a diplomamunkájaként készített, az egykori Uitz Terem bejárata elé 1973-ban elhelyezett,

Hajnal című bronzba öntött ülő nő kompozíciója, amely az építészeti környezet meghatározó művészeti alkotása volt mindaddig, amíg ez a környezet át nem alakult a kiállítóterem átépítése miatt. Áthelyezését követően a Bartók Kamaraszínház előtti téren lelt, remélhetően most már végleges, otthonra a jobb kezével maga mögött támaszkodó, baljával a felemelt jobb lábát megérintő, finom virtuális mozgásokkal áthatott, a fiatal női test szépségét bensőséges eszközökkel feltáró szoboralak. A *Hajnal* által felvetett plasztikai problémák végigkísérték az életművet: akár párdarabjának is minősíthetjük az 1986-ban, Ercsiben talapzatra került *Merengőt*, de hivatkozhatunk az 1989-es várpalotai *Tavasza*, vagy az 1995-ös gyöngyi *Vénuszra* is. Ezek a szobrok a művész határozott alkotói elveit és törekvéseit tanúsítják, amelyekről 2009-ben így vallott: „Minden azon múlik, hogyan, milyen szándékból születik a mű. Nem véletlen, hogy a »megbízások«, a »feladatok« eredményeztek meggyőződés



CYRÁNSKI MÁRIA: *Weiner Tibor-émléktábla*, 1971, bronz, 130×80 cm

Dunaújváros, Weiner Tibor utca, könyvtár



CYRÁNSKI MÁRIA: *József Attila*, 1973, bronz, 80×60 cm

Dunaújváros, József Attila Általános Iskola, 2007-ben áthelyezve az Apáczai Csere János úti József Attila Könyvtárba

nélküli, kényszeredett, kilúgozott műveket. Csak hálát adhatok a sorsnak, hogy munkáim döntő hányada nem megbízás, ezért viselheti magán a magam iránt támasztott igényt, a belső indíték őszinteségét. Mégpedig úgy, hogy a köztérre szánt munkáim döntő többségben megnyerték maguknak a mecenatúra vaskalaposait is. Így kerülhetett elhelyezésre Dunaújvárosban egykori diplomamunkám, a *Hajnal*. A város, ahol addig minden a központi akaratból létrehozandó »vas és acél városa« eszmét szolgált, a benne lakó emberre gondoló, mégpedig jelmez nélküli, általánosított alakkal gazdagodhatott. A város első köztéri aktszobra volt.”²

CYRÁNSKI MÁRIA: *Hajnal*, 1973, bronz, 150 cm

Dunaújváros, Vasmű út, Uitz Terem, 2005-ben áthelyezve a Bartók térre, a Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza elé





CYRÁNSKI MÁRIA: *Merengő*, 1986, bronz, 180 cm, Ercsi, Esze Tamás utca, Egészségügyi Központ

Dunaújvárosban sem egyedüli köztéri műveként áll ez a klasszikus eszmények által áthatott női akt. Még a pályakezdés alkotóperiódusában, 1973-ban a művész legnagyobb vállalkozásának minősítette Végvári Lajos a Giuseppe Tomasi di Lampedusa *A párdúc* című novellája igézetében született *Sellő* című alkotást, amely bronzba öntve 1978-ban kútszoborként került a Sportuszoda előtti térre. E korai művét is jellemzik Végvári Lajos a művész alkotásairól megfogalmazott megállapításai: „Az érzelmek, álmok, képzelgések világát járja be munkáiban. Bár mesterségbeli ismeretei jók, nem a megvalósítás pontosságára adja igazi értékeit, hanem az érzelmi fűtöttség, a témával való személyes azonosulás, sorsok vállalása és átélése. Indulatból mintáz: érzelmeinek lenyomatát akarja megörökíteni gazdag, részletezett formákkal és mozgalmas felületekkel.”³ A programadó *Hajnal* mellett a *Sellő (Lighea)* is expresszív megformálású alkotásnak ítéltető, amelyen a realista megvalósítással ellentétben a lendületes figuraalakítás által elnagyolt, megnyújtott, kissé torzított formarend uralja a kompozíciót.

1978-ban Cyránski Mária meghívást kapott Kátai Mihálytól a kecskeméti Nemzetközi Tűzzománc Alkotótelepre, ahová később többször is visszatért. Mint a 2000-ben megjelent katalógusban a Kecskeméti megszületett munkákról írj. Koffán Károly megállapította: „Szobrászi alkatát megőrző, sajátos figuratív és ellenpólusként népi alapokra építkező geometrikus műveket alkot. Az anyaságot, nőiséget profán módon, a csak reá jellemző technikával, középkori szárnyas oltárokkal rokon szerkezetben dolgozza fel. Hatásmechanizmusában munkái a »fal ékszeri«.”⁴

Önnön megrendelésére, valamint a megbízásokra készülő monumentális munkáit, a bronzba öntött kisplasztikákat mély emocionális töltet élteti ugyanúgy, ahogy a közösségi terekben vagy épületekhez kapcsolódóan elhelyezett, meghitt atmoszférájú portréit, portrédomborműveit. E körben az 1971-ben megmintázott, Weiner Tibor építész megidézze dunaújvárosi emléktáblára vagy az ugyancsak a Duna-menti városban elhelyezett, 1973-ban megformált József Attila- és az 1976-ban készült Bartók Béla-domborműre hivatkozhatunk. Mellettük biztos karakterérzékkel megragadott portréit – amelyeket hol körplasztikaként, hol domborművekként, esetenként plakettekként és érmekként formált meg – a személyes átélés is hitelesíti.

A szekszárdi Babits Mihály Művelődési Központ Bakta Galériájának *Művésztanárok Tolnában* című kiállítássorozatának újabb állomásaként megrendezett emléktárlaton természetesen a művésztanári indíttásról, a törekvésekről és módszerekről csak áttételesen, a művek mesterei megformáltsága tükrében vonhattuk le következtetéseinket. Ezúttal is csak egy szűk válogatás idézhette fel a művész életművét bepillantást adva kisplasztikai és éremművészeti munkásságába, dokumentumfotók segítségével megjelenítve Cyránski legjelentősebb monumentális alkotásait, felsorakoztatva tűzzománc kompozícióinak egy-egy csoportját. De mindez újabb felfedezésekre is ösztönözhet, hogy a jövőben is találkozhatunk e tiszta szépségtisztelettel, harmóniavágygal, plasztikai finomsággal és mély érzelmi töltettel áthatott, a 2018-ban elárvult dunaföldvári műhelyében készült alkotásokkal.

Jegyzetek

1 Cyránski Mária: *Életutam, Napút*, 1999/10., 132.

2 l. m. 133.

3 Végvári Lajos: *Bevezető. Cyránski Mária szobrászművész és ifj. Koffán Károly festőművész kiállítása*, Kossuth Lajos Művelődési Ház, Miskolc, 1973, 2.

4 ifj. Koffán Károly: *Bevezető. Cyránski Mária műalkotásai*, Dunaújváros, 2000, 4.

A lényeg lényege

Polgár Csaba tárlata

FÁBIÁN LÁSZLÓ

Vigadó Galéria, 2018. XI. 7. – 2019. I. 13.

A lényeg lényege, hogy megmutatkozik.

HEGEL

Amikor a tanult mestersége szerint textilművész képzőművészeti médiumként közelíti anyagát, kimenekíti azt használatra szánt funkciójából – mondhatni, a szignifikáns kifejezés reményében. Átlépi a Rubicont. Történetesen a határon túl még csak nem is festék van, hanem színes kelmék és erős napfény. Mindez elegendő ahhoz, hogy lényegében fény-képként megörökítse egy kiválasztott tárgy, egy kívánatos forma lenyomatát – mondjam így: fakítás által. Kép készült a hagyományos értelemben (alkalmasint talán vászon a hordozója is, mint a művészettörténet nagy műveinek), azonban sehol egy ecset, sehol egy spahtli, amivel festéket vihetett volna föl rá az alkotó, de hát festék sincs. A leírt esetben – merthogy megtörtént – Polgár Csaba határokat sértett: részint kilépett a textilművész bevett kategóriáiból, részint megváltoztatta a textil státusát, részint pedig festőként sem sorolt be a megszokott szakmai közelítésbe.

Mit tesz Polgár a laufferral? Talált tárgyként bánik vele – a duchamp-i értelemben, hiszen a laufferra mintamaradékok ragadnak a nyomott anyagból átfolyt festékből, annál kuszább és izgalmasabb „talált ornamente”, minél többször használják föl az inkriminált alátétet. Akár egy képépítés Rorschach-tesztje: belelátható akármi, sőt, a látvány – értelmezve – továbbfejleszthető: most már szándékkal választott festékekkel, ecsettel.

Egyáltalán, mit akar ez az ember a valósággal? Találomra összeszedetet az erdőben (kis akácosában) mindenféle gallyakat (még a rőzseszedő is válogatosabb!), nem sajnálja a festéket, vastagon és tarkán megszínezi őket azzal a szabadsággal, amellyel gesztusfestményei készülnek, majd rafináltan visszaallogatja a kész darabokat eredeti természeti környezetükbe, mintha arra lenne kíváncsi, vajon akklimatizálódnak-e,

visszafogadják-e őket érintetlen társaik. Hogy milyen hangsúly, mekkora nyomaték jelentkezik beléptükkel, miféle harmóniák és diszharmóniák keletkeznek környezetükben, azaz milyen az áthatás (ha egyáltalán létezik) az objektív és a szubjektív valóság között? Milyenek mutatja magát az idő, fölsejlik-e benne az aeternitas?

Azt gondolom, illendő megidézmem azt, ami ezen a bemutatón nem lehet jelen, ám szervesen hozzátartozik Polgár Csaba művészi életpályájához. Hosszan tartó pedagógusi hivatására célok, és itt nem kerülhetek el némi személyeskedést; jelesül azt, hogy gimnazistaként iskolatársam volt, évtizedek múlva pedig tanárként

foto: Berényi Zsuzsa



POLGÁR CSABA: *Vörös Rébék*, 2008, textil, fénynyomat, 60×70 cm
HUNGART © 2018

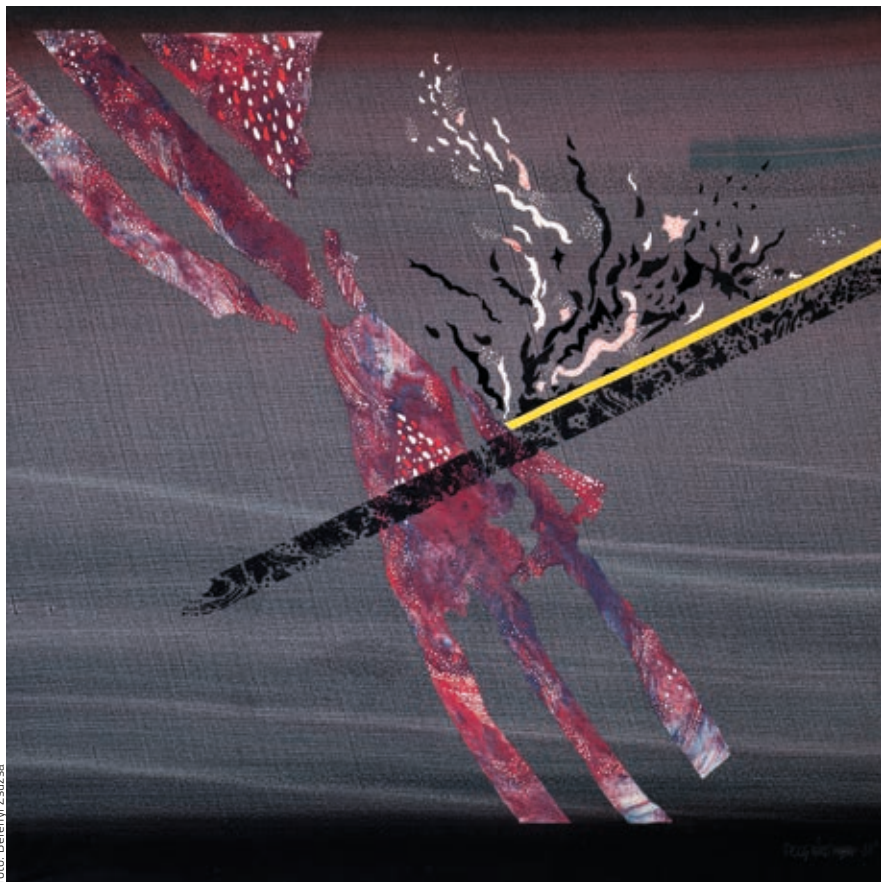
lettünk kollégák az Iparművészeti Főiskolán, ahol a textil tanszéket vezette. Tehát közvetlen közelről figyelhettem oktatói tevékenységét, nevelői munkáját.

Mi jellemzi Polgár Csaba eleven és mozgalmas művészetét? A rendíthetetlen értékeltűség, a hagyományok mélyen átértézt tisztelete, ugyanakkor nyughatatlan újító szándék is, bátor, töretlen kísérletezőkedv. Tanult mestersége hagyományaihoz miként viszonyul, visszanyúl-e a szitázáshoz, a kékfestéshez? Hogyan aktivizálja a klasszikus avantgárd kérdéseit, hogyan perszonalizálja – például – a Békássy-jelenséget? Polgár megnyerő eleganciával lépeget át technikai föltételeken, műfaji határokon, az ipari kelményomás színektől, formáktól megviselt lauferja az ő számára még csak nem is pusztán hordfelület, hanem kézműves módon továbbgondolandó, továbbépítendő festői kezdemény.

Polgár Csaba (1942–2016) gazdag életművének jelentős részét – textiltervező iparműveszi, oktatói, művészetszervezői tevékenysége mellett – festői munkássága teszi ki. Lényegét tekintve a pálya minden szegmensében párhuzamosan voltak jelen ezek a feladatok. 1988-ban Kőszegen a várban Polgár Csaba egy óriásdobozt hozott létre. Kiállítására nem véletlenül viselte a *Fekete doboz* címet, jóllehet, a bemutatónak kifejezetten happening jellege volt. A legmélyebb fekete sötétségbe burkolózó kiállítóteremben infrafények hívták elő a közönség számára a látványt, akárha váratlanul bukkantak volna elő valahonnét a barlangtörténelem mélyéről. Alighanem korai föltétele volt ez az idő-elmúlás témájának.

Ám ami miatt ismételnem kell alkotói műfajait, az a méret. Polgár Csaba a táblaképpel egyidejűleg az óriás méretű festmény rajongója volt; mind a lauferok, mind a fakítások, de még (az ugyancsak újralegalizált) frottázsok is módot kínáltak számára a méret növelésére, a keret – szó szerinti – negligálására. Némi metaforizáló ízzel úgy fogalmazhatnánk: mondan-dójához új mondatant hozott létre: művészetébe textológiai változtatásokat integrált. Hasonlóképpen a hagyományos formákból való kilépést szolgálták „természetmódosító” beavatkozásai: a gondosan válogatott faágak megfestései és összerakásai (építései?) egy sajátos „folklor” jegyében.

Mintha valamennyi próbálkozása, meghökkentő kísérlete ősi ösztönöket, a képzőművészet eredetében motoszkáló jeles pillanatokot idézne. A keret említett elhagyása például jóval több szimpla modernnál, valamiféle szabadság-jelkép, netán a végtelen sejtetése. Festményei legjellemzőbb vonása a gesztus, vagyis a lélek és a kéz közös lendületének lenyomata. Ha művészettörténeti előzményeit keressük, talán a hard core irányzat áll hozzá legközelebb: a hangsúlyos „kemény mag” erőterében építkező kép. Ellentmondásnak



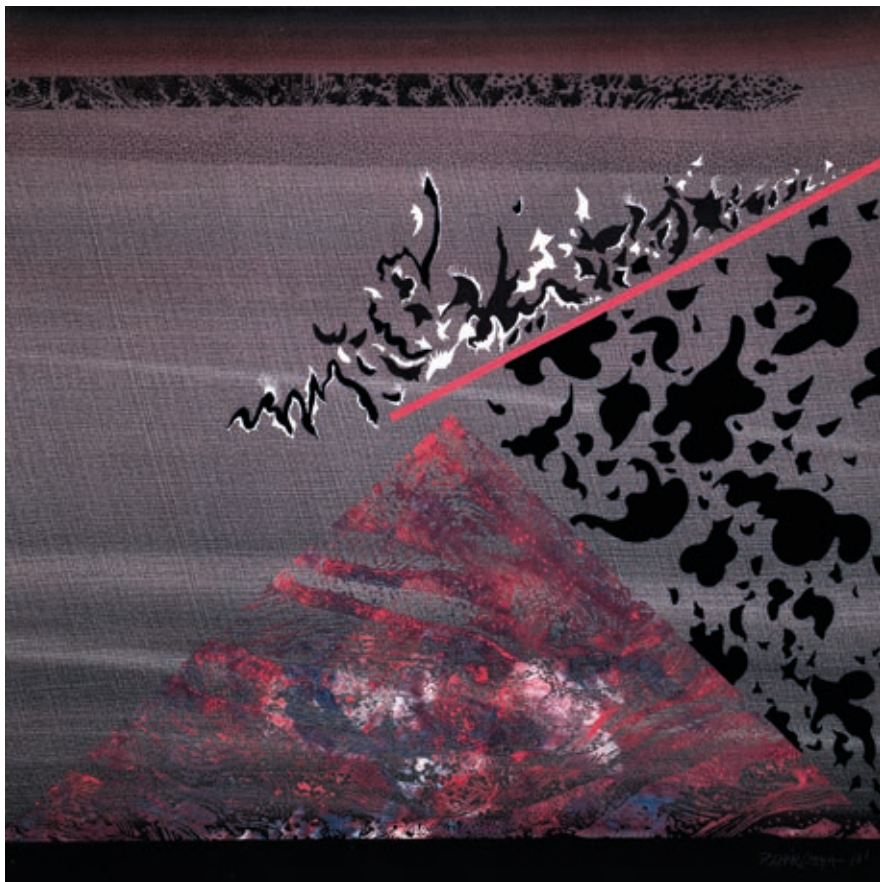
fotó: Berényi Zsuzsa

POLGÁR CSABA: *Lauferáalom I.*, 1985, vegyes technika, 100×100 cm
HUNGART © 2018



fotó: Berényi Zsuzsa

POLGÁR CSABA: *Elmúlás IV.*, 2007, akvarell, gouache, papír, 170×280 cm
HUNGART © 2018



Fotó: Berényi Zsuzsa

hathat gesztus és építkezés, ám Polgár Csabánál ez is szándékolt: feszültséget, drámaiságot, esetleg szolidabb vibrálást képez a felületen, ugyanakkor nyomatékositja az esetlegesség kiszámíthatatlan varázsát.

Egy emlékkiállításnak nem föltétlen feladata, hogy elszámoljon az életművel, az azonban igen, hogy a megidézett életművet az emlékezetben frissen tartsa, hogy az eltávozott művészt és tanárt, barátot és alkotótársat, a cselekvő szellemet a kiállítótérbe citálja. Azt a tevékeny embert elevenítse meg, aki az újat keresve, az ismeretlent kutatva a művészetet sajátos gondolkodási módszerként, formaként fogva föl tervezte meg saját életpályáját, hagyta ránk örökségét.

Még egy textilművésztől sem magától értetődő, hogy ráakadjon esztétikai lehetőségként a textilnyomás mellékes eszközére, a laufferre mint formaképzőre, hiszen Polgár Csaba előtt is használták már ezt az együttfutót a fölös festékanyag fölszívására. Hogy a véletlen színes forgataga a tudatos munkában képpé alakul, az az igazi lelemény. Annál inkább magától értetődő viszont, hogy a

textilművészt érdekeli a minta. Nos, Polgár Csabát olyannyira érdekelte, hogy mozgalmomá, triennálévá tágította, szervezte ötletét. Továbbgondolásából származott a mintaszínház gondolata és néhány kísérlete, amelyek megvalósításába bevonta tanítványait is – mintegy Wagner után újragondolt Gesamtkunstwerk-képpen, hiszen valóban összehorontotta benne az ipar-, a képzőművészet, a film, a tánc és az irodalom elemeit, technikai eszközeit.

Gondolkodásának markáns etikáját formálta zsenyei kötődése. Ráébredhetett az ökológiai felelősségre, környezetünk, természetes és éltető világunk értékeinek fontosságára, megbecsülésére és gondozására egyaránt. Egy olyan korban, amely mind jobban az atomizálódás felé halad, Polgár képes volt az Egészen gondolkodni, már-már olyan módon, ahogyan a kozmológia képes magában foglalni a modern fizikai világképet. Megőrizni alkotói-oktatói gondolkodása egyneműségét

Fotó: Berényi Zsuzsa

POLGÁR CSABA: *Lauferáalom II.*, 1985, vegyes technika, 100×100 cm
HUNGART © 2018

az eredmények sokszínűségében. Ugyanis ezek az eredmények, látszólagos ötletszerűségük ellenére, szigorú logikai rendben épültek egymásra, következetesen kirajoltak egy nagy ívű művészi pályát.



POLGÁR CSABA: *Időjelenlét III.*, 2007, akvarell, gouache, papír, 170×280 cm
HUNGART © 2018

Amikor egy szerény kiállítás imponáló hagyatékát igyekszik bemutatni, akárha Hölderlin fölzaklató, noha rokonszenves elbizonytalanodása kísértene bennünket: „Jel vagyunk, értelmezés nélkül, / kín nélkül vagyunk, és idegenek között / elvesztettük majdnem a nyelvet.” Ha mégis úgy vélnénk, hogy még így-úgy birtokoljuk, higyünk egy kicsit jelentésségében.

Emelkedve

Matzon Ákos kiállítása elé

PATAKI GÁBOR

Érdi Galéria, 2018. X. 26. – XI. 17.

Mi hajt egy művészt immár évtizedek óta, hogy az önmaga által radikálisan redukált formaelemek (egyenesek, körök, háromszögek, ellipszoidok) segítségével valami lényegi, egzisztenciális tartalom felmutatására törekedjen? Hiszen megelégedhetne azzal, hogy az építészti múlttal a háta mögött a precizitást némi dekorativitással felengedve termelje a kellemes, zavarba sohasem hozó, az úgynevezett „modern otthon” részeként, kiegészítőjeként funkcionáló művek sorát.

Őt azonban mindig is a nehéz, szinte lehetetlen feladatok érdekelték. Tudta, hogy a geometrikus nonfiguratív művészet legnagyobbjai, Mondrian,

lendület nélkül csak magára számíthat, kizárólag saját energiái, alkotófolyamatának komolyan vétele, aszkétikus fegyelme biztosíthatják művei hitelességét.

Így tesz abban a sorozatában is, mely a francia filozófus-teológus, Teilhard de Chardin nyomán az *Úton az Ómega felé* címet viseli. Részben formailag, de intencionálisan is megidézi a nagy elődök, Mondrian, Doesburg, Rodcsenko kísérletét a végtelen, a világban rejlő transzcendencia megragadására, de mindezt magánya, individualitása korlátozottságának tudatában. Mindenesre megkísérli az univerzális és alapvetően optimista teilhard-i gondolat, az emberi szellemnek egy végső, transzcendens, krisztusi pontba való



MATZON ÁKOS: *Jelek között 1.*, 2001, relief, akril, karton, 37×53 cm

Malevics, Liszickij, Strzeminski, Kassák és a többiek vagy egy új, a bűnöktől, szenvedésektől megszabadult világ utópikus alapelemeit fektették le, vagy a maguk egyszerű, de annál elementárisabb eszközeivel az emberi létezés végső kérdéseire kerestek választ. De azzal is tisztában volt, hogy ezeket a nemzetközi avantgárd mozgalom kollektív hite, az őket mozgató, vajdó társadalmi folyamatok hiányában nem lehet egyszerűen újra megeleveníteni, nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba. Kurrens, élő mozgalom, a kollektív



MATZON ÁKOS: *Fej vagy vitorla, vázlat*, 2016, akril, vászon, 50×50 cm

felemelkedését a maga egyéni módján értelmezni. Vékonyabb–vastagabb ferde vonalai ugyan egyenként, de korántsem elszigetelten, dinamikusan törnek valami magasabb felé. Tiszták, nyugodtak, egyszerűek, a nyűgöktől, gondoktól, betegségektől, szenvedésektől való szabadulás, elszakadás bizonyossága árad belőlük, a személyre szabott, de a mű nézőjének is átadható, felkínálható megváltás lehetősége.

Művészetének egy másik alapkérdése – a jóllehet, nem tudatos – reagálás arra az angol filozófus, Thomas Hobbes által felvetett dilemmára, miszerint választani kell a szabadság és a rend között. Matzon képei alapján azonban nem szükséges döntenünk: egyforma

lehetőséget biztosít mindkét opciónak. A rend nem csupán műveinek szinte mindig tökéletes technikai perfekciójában, gondos anyaghasználatában, arányainak harmonikus kiegyenlítetttségében mutatkozik meg, hanem alkotói gondolkodásának fegyelmezetttségében, az adott művészeti problémára való nagyfokú összpontosításában is. A szabadság pedig mindvégig ott rejlik formái, eszköztára variabilitásában, a lehetséges megoldások „szabad vegyértékében”, abban a nagyszerű játékban, melynek során egy alapvetően fegyelmezett alkotó felfedező utakra indul, s fantáziája határaival kísérletezik. Egyenes vonalakkól, körökből és ívelődő ellipszisekből szövődő hálózata első pillantásra akár egy berúgott szabásminta is lehetne, de inkább a nonfiguratív másikkal, derűsebb arcát fordítja felénk, a mirói elengedettség, lazaságot, a sziesztázó, görcsöktől mentes képzelet játékait. Emellett persze az embereket, eseményeket összekötő kapcsolatok bonyolultságára kiszámíthatatlan mivoltára is emlékeztetnek.

Egy másik sorozatán a nála szokatlan kalligrafikus, szabálytalanul fickándozó ecsetnyomok váratlanul szigorú vörös-fekete nyilakkal szembesülnek. Korniss táncos képírásának és Liszickij vörös ékjének találkozása a boncasztal helyett most Matzon vásznain.

Eredendő kíváncsisága néha konceptuális jellegű művek megteremtésére sarkallja. Így például a ledarált színes papírhulladék hieratikusként tűnő, de bizonytalan körvonalú mértani idomokká rendeződik, szinte a szabadság és a rend együttes működésének lehetőségét demonstrálандó.

Más sorozatai viszont vállaltan hommage-jellegűek. A konstruktivizmus hőskorát, Tatlin, Punyi, Schwitters, Moholy-Nagy vagy Bortnyik szerkezeteit, látszólag céltalan, valójában a jövőt megalapozni kívánó gépezeteit idézik meg. Vannak közöttük „két és fél dimenziójú”, a síkból alig kiemelkedő, a mérhető kiterjedés határán billegő reliefek, egymásnak dőlő körök és „alignégyzetek”, zsinóros pszeudo-hajtószerkezetek. Őriznek valamit az egykori elődök heroikus fenségének visszfényéből, Matzon azonban tisztában van vele, hogy mindez a hősi múlt, de olyan múlt, melyet nem árt néha megeleveníteni. Egyéni, saját etikai pozícióját felhasználó hitelességgel, a transzcendens elemek sohasem toladó, de mindig érzékelhető jelenlétével.

A kiállítás az *Érdi emelkedő* címet viseli. Az M7-es autópályának ez a szakasza, a 70-es, 80-as években lett híres-hírhedt, amikor a hétvégén a Balatonról hazatérő autókavának a domboldalra felkapaszkodni nem tudó, felforrht hűtővízű kocsik kiállni kényszerült sora mellett haladtak el. Jelen esetben azonban nyugodtan használjuk átvitt értelmét: egy személyes krízisből roppant akarattal s a művészet gyógyító hatalmától is segítve történő, összegző jellegű felemelkedést. Egy sajátos, valamin túllépő helyzetet, amikor játszhatunk, idézhetünk, feleleveníthetjük a világ bonyolultságát, a súlyos kérdések szemébe nézhetünk, s elindulhatunk az Ómega felé.



fotó: Berényi Zsuzsa

MATZON ÁKOS: *Forgató*, 2016, relief, akril, vászon, 80x80 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

MATZON ÁKOS: *Úton az Ómega felé (Teilhard de Chardin nyomában)*, vázlat, 2015, akril, vászon, 60x60 cm

Ha alkotnál, ha elvonulnál...

Foglalj
most
2018-as
áron!

Inspiráció
és alkotás
egy helyen!

Alkotóházak szerte az országban

Kedvezményrel az alkotóházakban!
Nézz utána a Magyar Mecénás Program
kínálta remek kedvezményeknek
a honlapunkon:
www.alkotomuveszet.hu



55
FÉRŐ-
HELY

Nyugodt
alkotáshoz ajánljuk,
de tökéletes választás
művészeti
rendezvényekhez!



8
FÉRŐ-
HELY

Itt senki
nem fog zavarni!
És te sem
zavarhatsz senkit!

SZIGLIGETI ALKOTÓHÁZ

Az írók szentélye a Balaton partján,
az egykori Esterházy-kúria!

Foglalás: szigliget@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 87 461 014

GALYATETŐI ALKOTÓHÁZ

Távol a világtól – Kodály után a
szabadban. Zenészeknek ajánljuk!

Foglalás: galyateto@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 20 501 060



26
FÉRŐ-
HELY

Szervezd
meg itt
konferenciádat,
workshopodat!

ZSENYEYI ALKOTÓHÁZ

Alkotás egy csodaszép őspark közepén,
egy több száz éves kastélyban!

Foglalás: zsennyey@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 94 379 017



20
FÉRŐ-
HELY

Festőknek,
szobrászoknak,
grafikusoknak
ajánljuk
munkájukhoz!

KECSKEMÉTI ALKOTÓHÁZ

Egy százéves szecessziós épületben,
meghítt nyugalomban alkotathatsz!

Foglalás: kecskemet@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 76 414 263



10
FÉRŐ-
HELY

Inspiráció
és elmélyülés!
Várunk
a vízparton!

MÁRTÉLYI ALKOTÓHÁZ

Alkotóház a Tisza holtága mellett, ahol
minden adott a nyugodt alkotáshoz!

Foglalás: hmvh@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 62 245 482



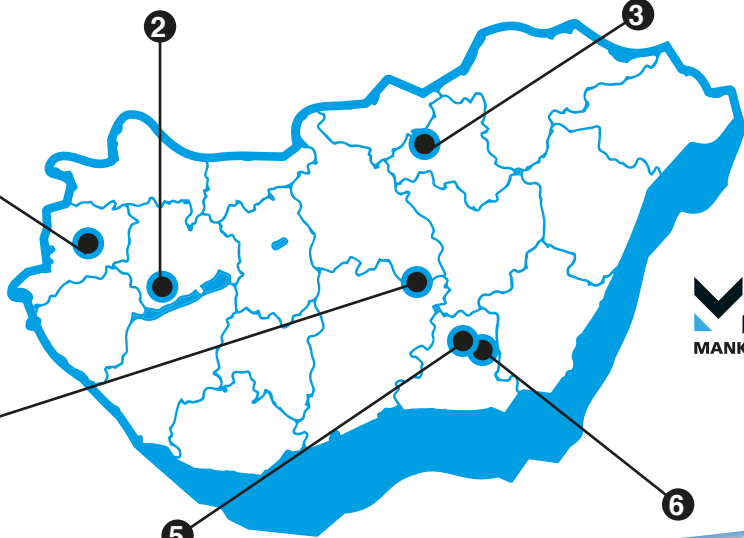
10
FÉRŐ-
HELY

Töltődj fel
és alkoss a
Dél-Alföldön!

HÓDMEZŐVÁSÁRHELYI ALKOTÓHÁZ

A vásárhelyi művészeti létesítménynek
kellős közepén!

Foglalás: hmvh@alkotomuveszet.hu
Telefon: +36 62 245 482



MANK
MANK NONPROFIT KFT.

Plexin formált festékfoltok

Ernszt András és Somody Péter tárlata

LÓSKA LAJOS

Molnár Ani Galéria, 2018. X. 26. – 2019. I. 5.

Két Pécsett

élő és dolgozó
nonfiguratív festő,
Ernszt András és

Somody Péter zömmel

az idén készült munkái láthatók

késő ősztől tél derekáig a Molnár Ani Galériában.

A termet járva az járt a fejemben, hogy miért van,
hogy a síkgeometrikus, hard edge irányzatok a múlt

század 70-es éveitől kezdve (Bak Imre, Nádler István),
– az újfestészet évtizedétől eltekintve – mindig is

jelen voltak és vannak a magyar festészetben. Sőt
napjainkban ismét reneszánszukat élik a népes, több

generáción átívelő (Konok Tamás, Jovánovics Tamás)
OSAS művészcsoport jóvoltából. Ezzel szemben az

organikus-nonfiguratív festők műveivel kevesebbet
találkozunk, pedig ennek az irányzatnak is jelentős

hagyományai vannak a múlt század 40-es éveitől
napjainkig, gondoljunk csak Lossonczy Tamás,

Gyarmathy Tihamér, Vaszkó Erzsébet, Hortobágyi
Endre, Keserü Ilona művészetére, továbbá az

őket követőkre, az 1980-as évek elején induló és
jelenleg is aktívan tevékenykedő Bullás József és

Bernát Andrásra. Végül, de nem utolsó sorban, itt
vannak írásom főszereplői, a 90-es években pályára

kerülő Somody Péter (akinek az idén tavasszal
retrospektív tárlatát láthattuk a Paksi Képtárban),
valamint Ernszt András.

Nem véletlenül említettem elsősorban azokat a
művészeket, akik a látványt absztrahálva jutottak el

az autonóm formáig, ugyanis ezt az utat járta be
Somody Péter, de a tőle tíz esztendővel fiatalabb

Ernszt is. Kezdjük Ernszt Andrással, mivel az ő kifeje-
zésmódjára hatottak legközvetlenebbül a természet

formái, konkrétan a dúsan burjánzó növények világa.
Ha organikus indíttatású absztrakcióról beszélünk,

óhatatlanul is eszünkben jutnak a jeles műkritikus,
Kállai Ernő bioromantikáról szóló sorai, amely szerinte

„mélyen koncentrált bepillantást enged, a természet
lényegébe”¹ vagy a mikroszkopikus formákról,

a „természet rejtett arcáról” szóló írásai. Ernszt
András szőnyegmintákra emlékeztető, rétegesen,

majdhogynem plasztikusan kialakított motívumai
ugyanakkor közvetlenül a látványból lettek elvonva,

tehát eltérnek a Kállai által megfogalmazottaktól.
Képei ezért egyrészt direkttebbek, másrészt dekora-
tívabbak a jeles műkritikus által említett példáknál.

A jelen kiállításon láthatóktól korábbi, ezredforduló
utáni munkái, például a *Méteres füves kép I.* (2006)

vagy az *Eltakart felhők között* (2008) olyan ábrá-
zolások, amelyeken a különböző körmotívumokat
elborítják a fölöttük hullámzó fűszálakra vagy

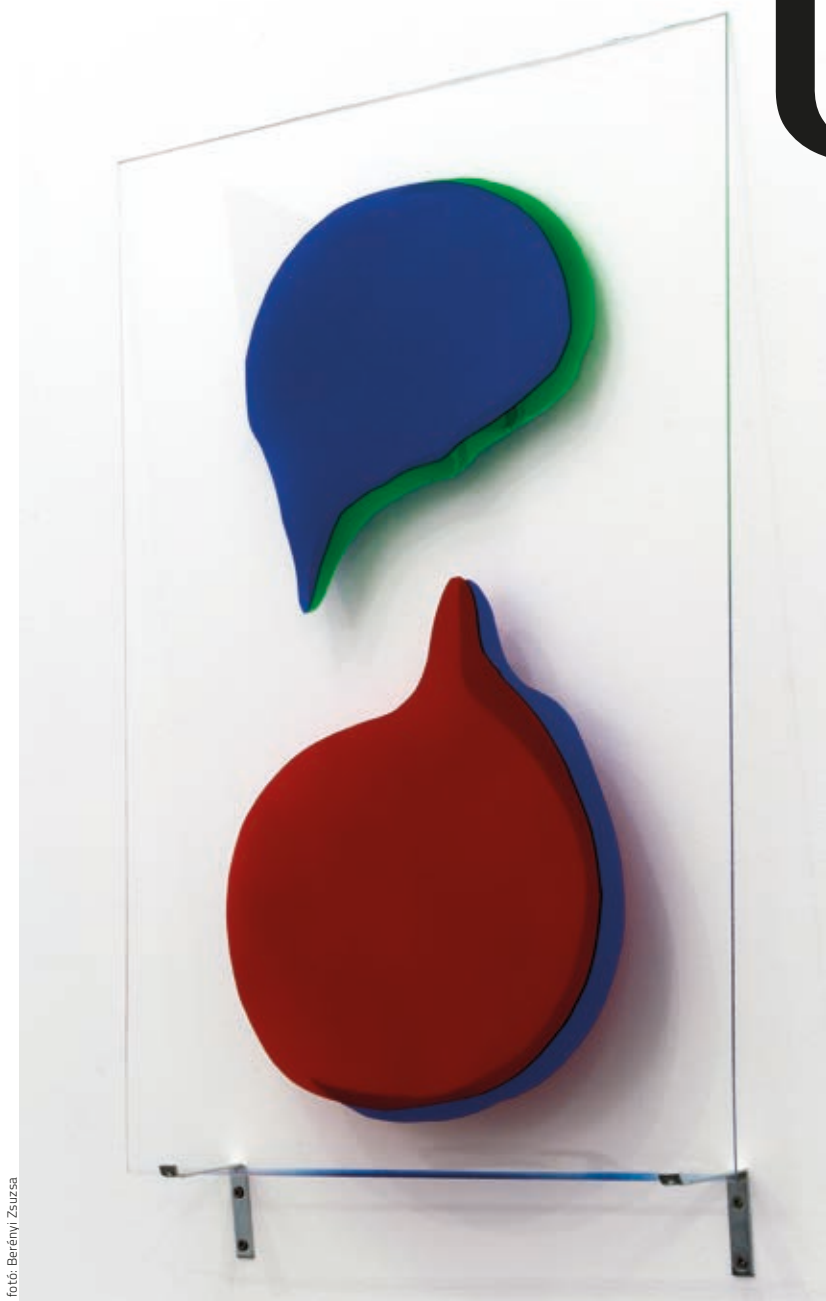


foto: Berényi Zsuzsa

SOMODY PÉTER: *Szóbuborék*, 2018, akrillak, plexi, 55×40 cm

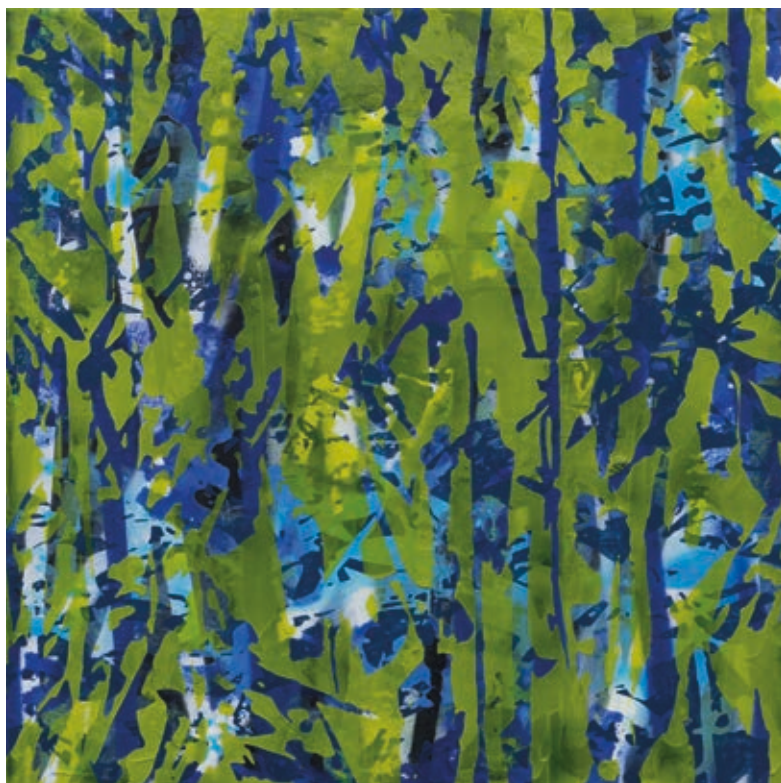


fotó: Berényi Zsuzsa

ERNSZT ANDRÁS: *Fátyol*, 2018, akril, vászon, 100×120 cm

fonalakra emlékeztető, lebegő festékcsíkok. Ugyancsak ezekkel rokonok a már-már tapétaszerű levél- és virágszőnyeg megjelölt képek (*Levélfolyam*, 2009, *Részlet egy reggeli kertből*, 2009). Az ilyen és ehhez hasonló, egyszerre direkt, mégis sejtelmes, növényi struktúrákat imitáló alakzatok határozzák meg Ernő műveinek hangulatát egészen az évtized végéig. Az előzményekre azért utaltam, mert hozzájuk képest mások, elvontabbak, keményebbek és töredezettenek a legújabb, 2018-ban készült alkotások.

Ha röviden jellemezni akarjuk őket, azt mondhatjuk róluk, hogy különböző látványelemekre utalnak, rétegelt, hasadozott formákból épülnek fel, amelyeknek színvilága és részletei nagyon áttételesen, de megidéznek a



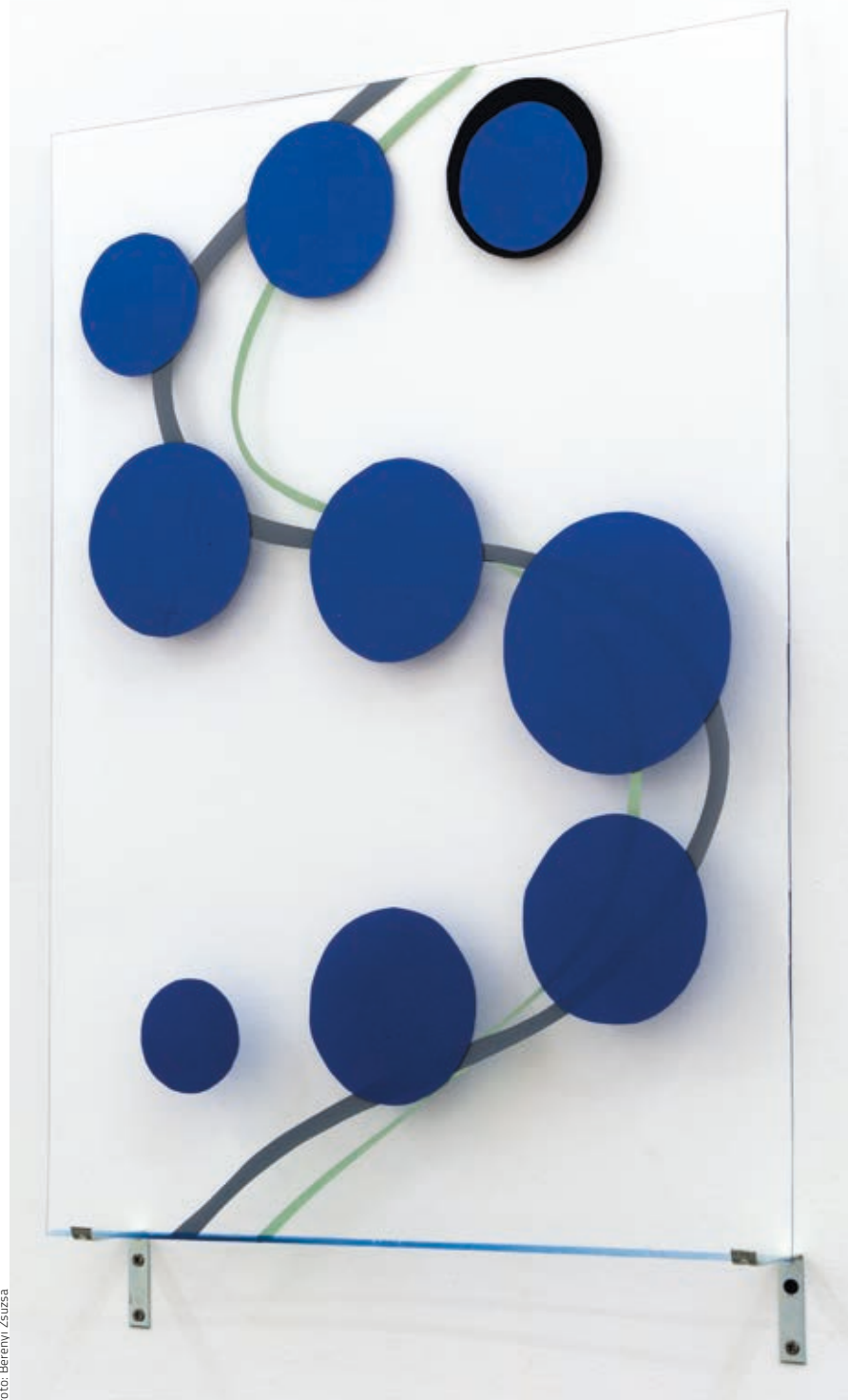
fotó: Berényi Zsuzsa

ERNSZT ANDRÁS: *Áttetsző III.*, 2018, akril, szitanyomat, vászon, 50×50 cm

látványból szublimált természeti elemeket, a füveket, virágokat, ágakat, fatörzseket. A *Fátyol* (2018) című festmény piros, fehér, kék motívumaiból például, noha első pillantásra teljesen absztraktnak tűnnek, levélszőnyeg sejlik fel. Hasonló redukció eredménye a lombokra utaló *Zöld* (2018) című vászon is. Az új képeken gyakori a motívumismétlés, és mint ahogy a nyitott műveknél megtörténik, azok a vakkereten túl is folytathatók lennének.

Somody Péter már az ezredfordulós festményein is autonóm absztrakt alakzatokat hozott létre, mintegy követve a nonfiguratív művészet egyik úttörőjének, Vaszilij Kandinszkijnek a kijelentését, hogy az absztrakt festő nem formákat másol, hanem új formákat teremt. Az ezredfordulón a művész a „konkrét” festészet felé éppen úgy közelített (*Bamba*, 1994, *Nagy seb*, 1999), mint ahogy a minimal vagy a foltfestészet felé. Mindenekelőtt a matéria és a felület foglalkoztatja. 2000 és 2010 között egyik kulcsmotívuma a majdhogynem homogén háttér előtt megjelenő csepp vagy elvont fejforma volt (*Barna fej I–III.*, 2002). Találkozhatunk továbbá különböző amorf foltokkal, festékcsoportásokkal, sőt színes csíkokkal is az akkoriban készített képein. 2010 után aztán meghatározóvá válik művein a rácsszerkezet (*Látványrács*, 2013). Ezzel szemben a *Tér-háló* (2013) című sorozatát a raszterháló szétfolyó amorf alakok uralják. E zömmel akrillal vászonra festett munkák mellett új anyaggal és festésmóddal is kísérletezik: a csorgatásos technikával. Úgy dolgozik, hogy a vízszintesen tartott plexilapra színes akrillakkot önt, és ezt a méz állagú, sűrű masszát mozgatva formálja meg a spontánul szétterülő alakzatokat (*Billegető*, 2013). A megoldás hasonlít a Pollock által használt drip painting technikára, csak annál jóval lassabb. Én irányított véletlennek mondanám, és hogy ez a szókapcsolat nem fából vaskarika, azt a plexilapon megfolyt és megszilárdult színes festékfoltok bizonyítják. Így készült csorgatásos műveket láthatunk a Bródy Sándor utcában is, kettő kivételével – akárcsak Ernst András kiállított munkái – az idei esztendőben születtek. A piros-kék *Szöbuborékon* (2018) annyira a formákra koncentrál a művész, hogy még az alapot is el akarja tüntetni. Ezért használ átlátszó plexilapot olyan hatást érve el ezáltal, mintha a csorgatott formák a levegőben lebegnének. Ugyanígy jött létre az egyszerre légies és dekoratív, sárga, piros és szürke foltokból álló *Virág* (2018). A *Fűzéken* (2018) viszont a plexilapba kört vágott, és e körül a lyuk körül festékfonálra fűzött kör alakú akrillakk foltok lebegnek, a *Tekergőn* (2018) pedig a plexiháttérre nyomtatott rácsszerkezet előtt különböző oválisokat láthatunk.

Befejezésül hadd idézzek Fenyvesi Áronnak a paksi kiállítást méltató katalógusbevezetőjéből: „Sok szempontból pontatlanul járnánk el, ha azt mondanánk Somody festészetére, hogy elvont, hiszen a szó logikáját követve, azt biztosan állíthatjuk, hogy Somody a legtöbb esetben biztosan nem a valóság részeit vonja el és desztillálja művészetté képein, nem



fotó: Berényi Zsuzsa

SOMODY PÉTER: *Mantra*, 2018, akrillak, plexi, 55×40 cm

a valóságot alakítja át saját művészeti céljai elérése érdekében, hanem éppen ellenkezőleg, egy új önálló, önreferens valóságot teremt festményei által.”²

A Molnár Ani Galériában látható bemutató arról győz meg bennünket, hogy bár az organikus nonfiguráció nem olyan népszerű, mint a (neo-) konceptualizmus vagy a geometrikus, esetleg a figurális kifejezőmódok, mégis meghatározó helyet foglal el képzőművészetünkben.

Jegyzetek

- 1 Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, Corvina, Budapest, 1981, 151.
- 2 Somody Péter: *Szem szerint*, Paksi Képtár, 2018. II. 16. – 2018. V. 01. (katalógus), 6.

Bolyongás a negyedik dimenzió körül

Bolygó Bálint fényalkímiája Óbudán

KASZÁS GÁBOR

Vasarely Múzeum, 2018. X. 18. – XII. 16.

Én folyamatokat mutatok be, amelyeket szemlélve a néző valamire rájön, valami megmozdul benne – és ez az érdekes. Ez a negyedik dimenziója a szobrászatnak.

BOLYGÓ BÁLINT

Bolygó Bálint művészetének középpontjában az „idő alapú szobrászat” fogalma áll, annak is az a típusa, amely a klasszikus konstruktivizmus hagyományaihoz köthető. Ahhoz a Naum Gabo és Antoine Pevsner vagy éppen Kemény Alfréd és Moholy-Nagy László nevével fémjelzhető művészeti tradícióhoz,

amely számára a konstruktivitás „a tér tevékeny alakítását, életre keltését jelenti dinamikus-konstruktív erőrendszerek segítségével, vagyis fizikai térben szembeszegülő erők egybeszerkesztését és az egyszersmind erőként (feszültségként) működő térbe való beleszerkesztésüket.”* Bolygó kapcsolatát e hagyományokhoz – ahogy ő írja – nem elsősorban műveinek kinetikus alapjaktere jelenti. Sokkal inkább az a tudományos látásmód, amellyel a szubjektív alkotói szerepkört próbálja a

háttérbe szorítani a természet törvényeinek minél nagyobb fokú érvényre juttatása által. A modern tudomány számtalan területének nyújt társalkotói szerepkört ez a műtípus. A kiállítás kurátorának, Pócs Veronikának szavait idézve: „A művész kizárólagos szerepe

helyett az alkotás természeti folyamatként jön létre a gravitáció, az optika törvényei vagy épp a kristályok nanoskálás mozgásainak segítségével.” Bolygó Vasarely Múzeumban rendezett bemutatóján így a kristallográfia, az asztronómia vagy épp a részecskefizika kap főszerepet, amelyek egyszerű programokon, elektromotorokon, prizmákon, valamint mesterséges fényforrásokon keresztül megszállják, artikulálják, uralják és nem utolsósorban esztétizálják a teret.

A Bolygó Bálint gépezetei által keletkező „vonal- és fénynyomok” El Liszickij híres, *M. és pángeometria* című, a „képzeletbeli teret” leíró passzusainak példájával



foto: Berényi Zsuzsanna

BOLYGÓ BÁLINT: *Microcosmos I. Round*, 2009, kormozott üveg, LED-világítás, 70×70×5 cm

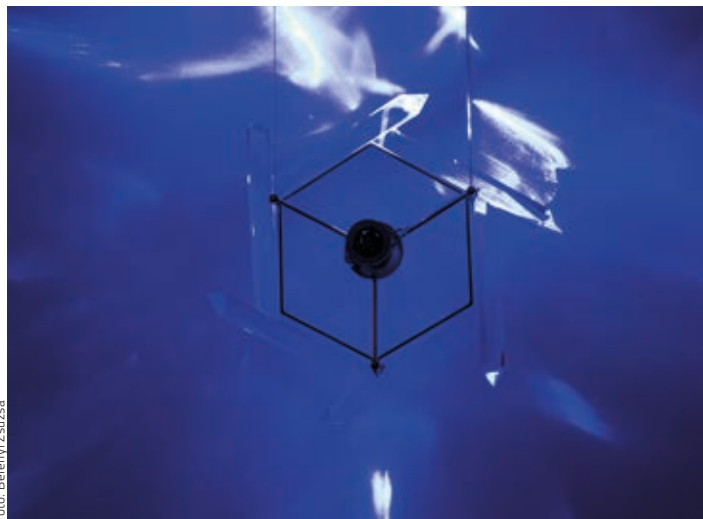


foto: Berényi Zsuzsanna

BOLYGÓ BÁLINT: *Crystallised*, 2013, (részlet), alumínium, akril, lézer, motor, elektronika, 55×55×30 cm

rokoníthatók. Bolygó, akárcsak az orosz, nagyon óvatos, hisz ő is tisztában van azzal, hogy multidimenzionális kísérletei nem léphetik túl a befogadó érzéki apparátusának tűrőképességét. Így a kiállított alkotások mindegyike olyan fizikai törvényből konstituálódik, amely nem tiszta logikai konstrukció, hanem az érzéki tapasztalat által is értelmezhető jelenség. Az emberi



Fotó: Berényi Zsuzsa

BOLYGÓ BÁLINT: *Eclipse*, 2013, alumínium, akril, lézer, motor, elektronika, 80×80×35 cm

lépték amúgy is fontos komponense Bolygó alkotásainak. A kiállítás kísérőszövegében maga a művész hangsúlyozza, hogy „[a] kísérletezés nagyon fontos oldala a munkámnak. Amikor nekilátok valaminek, nem tudom, hogy mi lesz a végeredménye. Az egész játéknak, kísérletezésnek indul. Rengeteg laboreshozott szereztem be az idő során, ezért a stúdióm is inkább egy laborra hasonlít. A feltalálás folyamata nagyon fontos része a munkának, és ahogy a különböző problémákra megoldást találok, úgy fejlődik a mű. Nem szoktam tervekkel rajzolni!”

Bolygó alkotásai az emberi lépték és a befogadó érzéki apparátusának figyelembe vétele ellenére valahol mégis a klasszikus kinetikus művek reminiscenciáit viselik magukon. Művein ugyanis az elődökhöz hasonló

projekcióelvet alkalmaz. A Vasarely Múzeumban kiállított alkotásainak befogadói pozíciója – akárcsak az elődök esetében – a mű által generált tér bármely tetszőleges pontja lehet. A projekció által generált térben a mű mindenki számára ugyanazt a képet nyújtja. Ugyan a természeti törvények konstituáló szerepe demokratizálja a látványt, de az uniformizálódik is egyben. Hisz a mű „kiterjesztésének” művelete nem a szubjektum képzelőerejének privilégiuma, annak további alakulását a géptől várja/kapja a néző. Ez a fajta projekció nem a tér képzetét, hanem a tér látványát adja. Nem a szemlélő tekintet teremti, hozzá léte a tudatban, épp ellenkezőleg, a kép „projektálja be” önmagát a néző terébe. Meggátolva a szemlélő tekintet értelmező befogadását, a műnek önálló, belülről szerveződő felépítést kölcsönöz. A befogadó kontrolljának hiányában pedig csökken a néző aktivitása, és a művek kaleidoszkópokká szelődnek a térben.

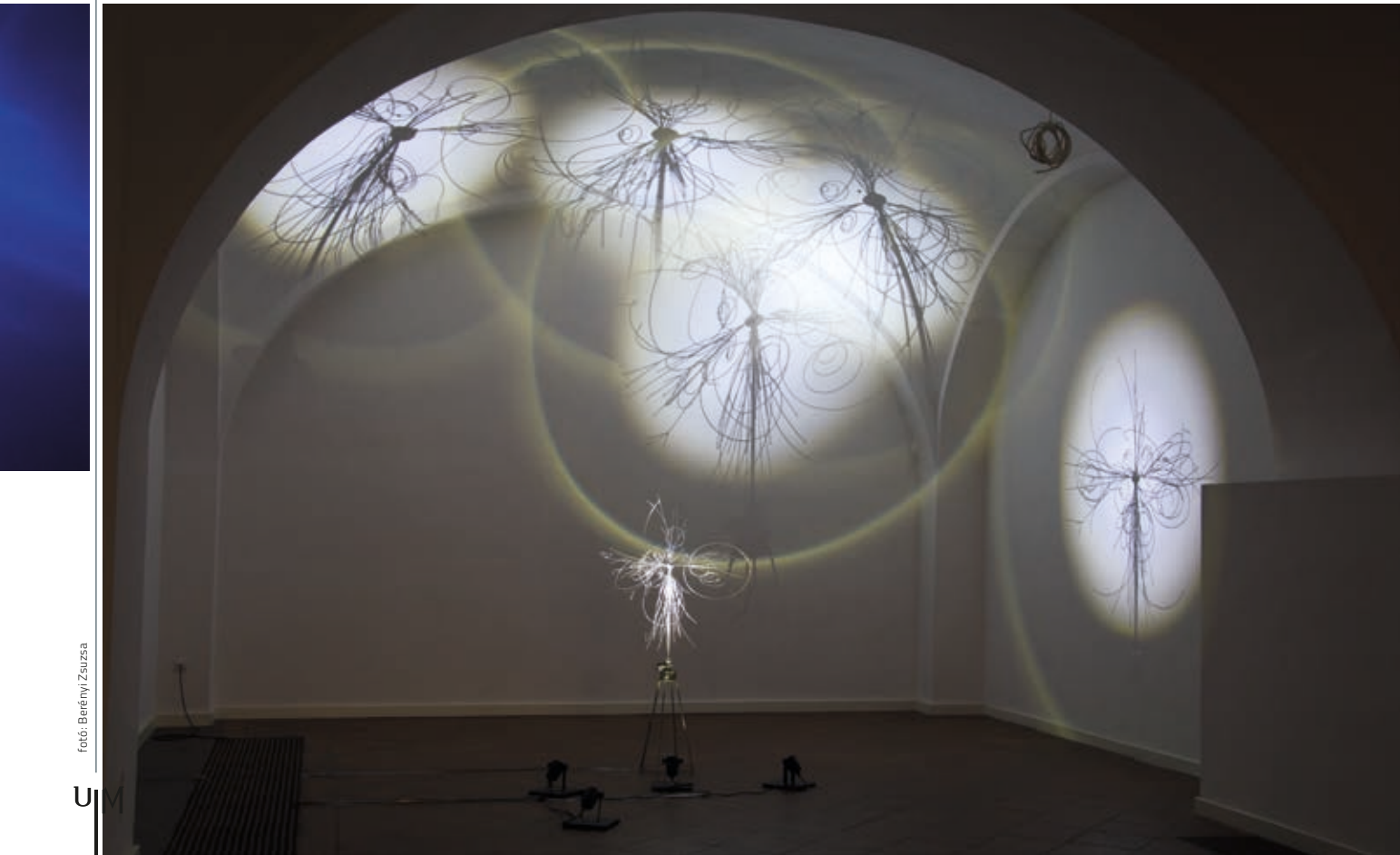
Érthető, hogy Bolygó a konstitúció folyamatában a szubjektum szerepének minimalizálására törekszik, azonban az értelemadás szerepéből azért nem zárhatja ki a befogadót, mert a „kommunikáció” így könnyen egyoldalúvá válhat a mű és a befogadó között.

Kézenfekvő megoldást jelentene az interaktivitás, ám ez Bolygó műveinek egyik lényegi aspektusát, a természettudományok társalkotói pozícióját fenyegetné. Ahogy az is, ha a projekció forrása – lényegében maga a mobil – kikerülne a generált tér középpontjából. A néző aktivitásának „kikényszerítése” nem is olyan könnyű feladat. Talán az alkotófolyamathoz hasonló kísérletezés – csak éppen a kiállítóteremben elvégezhető módon – jelenthetne megoldást. De ennek eldöntése nyilván nem a kritikus vagy a közönség feladata, előmozdítása azonban alapvető fontosságú lenne e valóban érdekesítő művek és a közönség aktív kapcsolatának elmélyítésében.

Jegyzet

* Kemény Alfréd–Moholy-Nagy László: Dinamikus-konstruktív erőrendszer. Der Strum, 1922. december.

BOLYGÓ BÁLINT: *Particle*, 2018, acél, motor, mechanika, világítás, 80×80×150 cm



Fotó: Berényi Zsuzsa

10 = 41

A HUNGART-könyvek jubileumi kötetei

HEMRIK LÁSZLÓ

D. Udvary Ildikó: Rényi Krisztina, HUNGART, Budapest, 2018, 112 oldal

P. Szabó Ernő: Olajos György, HUNGART, Budapest, 2018, 120 oldal

Wehner Tibor: Drozsnyik István, HUNGART, Budapest, 2018, 128 oldal



A HUNGART Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület 2009-ben bocsátotta útjára kismonográfia-sorozatát, amely az elmúlt évek egyik legfontosabb képzőművészeti vállalkozásává nőtte ki magát. Több okból is. Részint, mert kiszámíthatóan, évről évre megjelenik (hol három, hol öt kötettel), részint, mert a széles merítés kockázatát/ kalandját vállalva minőségi művészetet, művészeket mutat be. Nem utolsósorban pedig azért, mert olyan művészettörténészek, művészeti írók jegyzik a köteteket, akik igazán jól ismerik az alkotókat, ahogy azt a művészeti és kulturális közeget is, amelyben mindnyájan dolgoznak.

Az igényes, keménytablás kiadványokban a szöveg és a kép egyharmad-kétharmad arányban oszlik meg (úgy, hogy a tanulmányok angol nyelvű fordítása is olvasható a kötetekben). A sorozat szerkesztője, Szeifert Judit a művészeti ágak arányos reprezentálására törekszik: a képzőművészek mellett bemutatkozási lehetőséget kapnak így iparművészek és fotóművészek is.

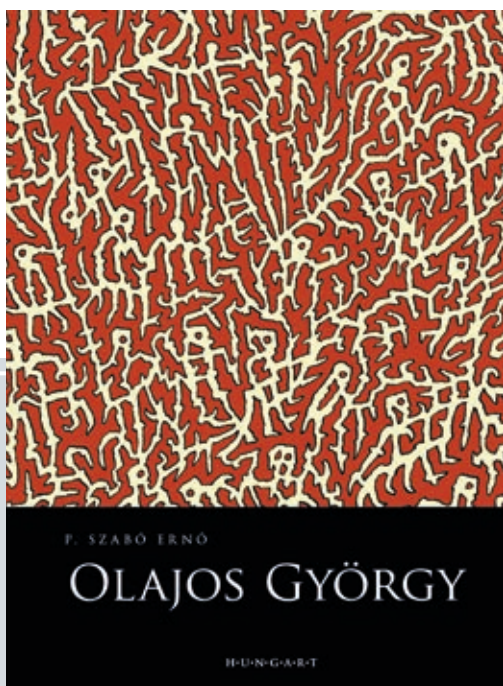
Idén immár tizedik alkalommal kerültek HUNGART-könyvek a könyvesboltok polcaira, és a friss megjelenésekkel immár negyvenegyre emelkedett a kiadott kismonográfiák száma.

2018-as kötetek egy grafikus-illusztrátort, egy grafikus-festőt és egy installációművész-performert mutatnak be: Rényi Krisztinát, Olajos Györgyöt és Drozsnyik Istvánt.

Az eltérő esztétikai felfogások ellenére mindhárman annak a 20. századi lét- és kulturális tapasztalatnak az élményéből kiindulva dolgoznak, amely végérvényesen elszakítani látszik az embert a természet és a tekintélyes múlttal bíró kulturális alakzatok közvetlen megélésétől. Ez a szorító felismerés határozza meg leginkább Rényi, Olajos és Drozsnyik művészetét is, ami nem jelenti azt, hogy abban ne találna helyet magának a személyes szféra is: a kapcsolatok, az utazások, a lakóhelyek és a munka.

D. Udvary egymástól elkülönítve tárgyalja Rényi autonóm képalkotó tevékenységét és az illusztrációit, de

hangsúlyozza, hogy ezzel nem kíván hierarchikus megkülönböztetést tenni közöttük. A képanyag alapján nyilvánvaló, hogy Rényi munkásságát, bármilyen területen is fejt ki azt, a minden részletre kiterjedő átgondoltság és a megvalósítás igényessége jellemzi, ahogy meghatározója a fokozott jelkép- és szimbólumhasználat, valamint a kiterjedt kulturális, asztrológiai és ezoterikus ismeretrendszer alkalmazása is. D. Udvary számba veszi, és röviden be is mutatja azokat a művészeket, gondolkodókat, spirituális tanítómestereket, akik a legnagyobb hatást gyakorolták Rényi Krisztina művészetére. Megtudjuk emellett azt is, hogy Rényi a 70-es és a 80-as években olyan progresszív művészeti közösségekbe kapcsolódott be, mint az Indigo csoport vagy a Szentendrei Grafikai Műhely. A tanulmány egy-egy hosszabb műelemzéssel jelzi a munkák összetett forma- és jelentésstruktúráját. A művek – festmények, meseillusztrációk, kártyák és bélyegek – tényleg komoly ikonográfiai kihívásokkal szolgálnak, miközben felületükön kedvére időzhet az „iskolázatlan” szem is.



Wehner Tibor tanulmányából egy tipikusan atipikus alkotó képe bontakozik ki. Drozsnýk István a 20. század gyermeke, aki egyszerre élte át a kádári konszolidáció langymelegét, a 89-es politikai fordulatot, illetve a valódi fordulatok elmaradását. Wehner kemény szavakkal ostromozza a művészet parkolópályára kerülését. Ezért nem kizárólag az intézményi struktúrát, a politikai akaratot, hanem magukat a művészeket is felelősnek tartja. Drozsnýk István mindenesetre, mint az egykorvolt Acélváros afféle élő lelkiismerete, Miskolc független és autodidakta művészeként dolgozik divatoktól, trendektől függetlenül. A függetlenség persze nem azt jelenti, hogy ne lennének munkáinak előképei. Azok a dadaista, az avantgárd és a neavantgárd hagyományban gyökereznek, és elevenül hatnak erre az öntörvényű, nehezen tagolható és korszakolható univerzumra. Bár a 70-es és 80-as években még kimutatható Drozsnýknál valamiféle érdeklődés az aktuális irányzatok iránt, ezt követően teljesen autonóm módon alkotja meg vaskonstrukcióit, szuggesztív objektjeit, a természeti környezetre szabott

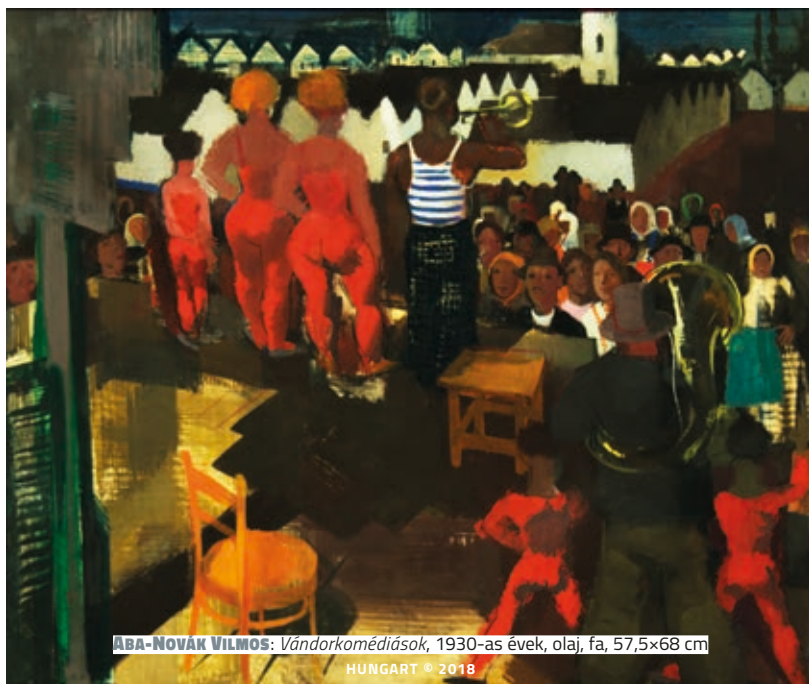
installációit, valamint a misztikummal, a végső tudással, a lét ősi természetével kapcsolatot kereső performanszait.

P. Szabó Ernő sajnos már nem érthette meg Olajos Györgyről írt könyvének ünnepélyes bemutatóját. Ugyanakkor örömmel tölt el bennünket, hogy ez a kötet megszülethetett. Aki elolvassa, látni fogja, miként kell olyan művészettörténeti szöveget írni, amelyből nemcsak információkat szerzünk, hanem minden pillanatát élvezzük is. Ez elképzelhetetlen a művészet iránti szeretet, a szaktudás és a jó értelemben vett szakmai rutin nélkül.

P. Szabó ugyanis nemcsak Olajos György művészetén, hanem az olvasón is rajta tartja a szemét. Szakszerűen térképezi fel a többé-kevésbé jól működő magyar fogalmi hálóval és életrajzi, bibliográfiai adatokkal a két méter távolságra eltolt jelenségegyüttest, de közben nem felejtkezik el arról sem, hogy elegánsan, minden túlzás és modorosság nélkül a személyeset, az intimtást is szövegébe emelje. Ettől egyre komfortosabban érezzük magunkat, egyre otthonosabban

kezdünk el mozogni egy fontos alkotó oeuvre-jében. Megismerünk egy művészt, és megismerünk egy embert.

Olajos művészete viszonylag jól átlátható, jól tagolható, logikus organizmusnak teteleződik – nem is gondolnánk, milyen sok forrásból táplálkozik. P. Szabó megoszt velünk számos, a művek keletkezéstörténetét megvilágító adalékot, miként azt a fontos tény is, hogy Olajos évtizedek óta egyre tovább nyújtózkodó, a részleteknek prioritást tulajdonító művészete nemcsak elvont eszményeket, hanem minden földlakót szolgálni kíván. Egyedüli hiányérzetem: az érzékletesen megjelenített alkotásokból csak kevés reprodukció került be a kötetbe. Jön 2019. Várjuk az újabb HUNGART-könyveket.

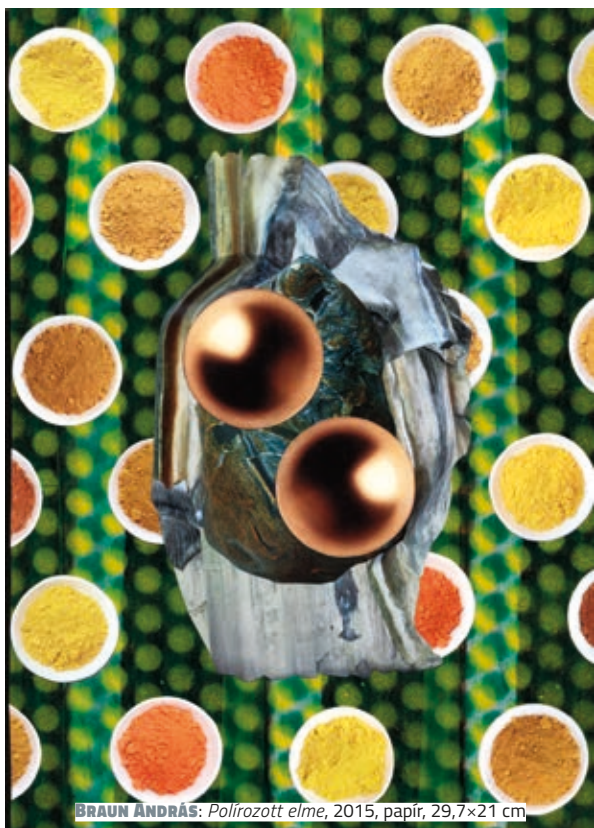


ABA-NOVÁK VILMOS: *Vándorkomédiások*, 1930-as évek, olaj, fa, 57,5x68 cm

HUNGART © 2018

Vándorkomédiások

Aba-Novák Vilmos már sokszor méltatott, a komédiások világát bemutató festményei ismét az érdeklődés előterébe kerülnek 2018 decemberében, hiszen a sorozat eddig lappangónak hitt, a *Vándorkomédiások* című darabját állítják ki, majd bocsátják árverésre a Bodó Galéria és Aukciósház decemberi aukcióján. A művész már diákkorában, az állatkertben rajzolva felfigyelt a közeli vurstlik eseményeire és azok mutatványosaira, de a cirkuszi tematika az 1930-as évektől válik életművében uralkodóvá – az akkoriban működő cirkuszok, például Czája József társulata vagy a Miraculum jellegzetes figuráit vitte vászonra. A *Vándorkomédiások* című festményének központi alakjai, a piros dresszes artitalányok, a művész *Cirkuszi kikiáltó* című 1932-es festményén is feltűntek. Molnos Péter monográfiájában a festményt *Artisták* címmel a lappangó képek között tartja számon, 1935-ös datálással.



BRAUN ANDRÁS: *Polírozott elme*, 2015, papír, 29,7x21 cm



NICOLAS SCHÖFFER kinetikus szobra a Múcsarnok 2015-ös kiállításán

HUNGART © 2018

RAF – Kortárs Karácsonyi Vásár 2018

Idén először rendezik meg a Resident Art Fair – Kortárs Karácsonyi Vásárt az A.P.A (Atelier Pro Arts) kiállítóterében, a Horánszky utca 5.-ben. A több mint 100 fiatal feltörekvő művész és néhány már elismert kortárs alkotó műveit felvonultató vásáron az alkotásokat kedvező áron vásárolhatják meg az érdeklődők. A képek az alkotók legújabb művei közül, közvetlenül a műteremből kerülnek ki. A válogatásban a festmények mellett nagy számban található sokszorosított grafikák – mindegyik szignált, számozott, azaz egyedi példány. A RAF 2018-as karácsonyi vásárának célja, hogy a kortárs művészet minél szélesebb rétegek, így akár a fiatalabb generáció számára is elérhetővé váljon.



FRED W. MCDARRAH: Norman Bluhm a 4th Avenue-i loftstúdiójában, 1961
HUNGART © 2018

New York kreatív pezsgése

Fred W. McDarragh (1926–2007) ötven éven át dokumentálta a háború utáni Egyesült Államok kulturális életének ikonjait. A Village Voice egykori fotográfusának képeiből ősztől a New York-i Parrish Art Museumban látható változás. McDarragh munka közben, a műtermükben, az otthonukban vagy a szállásukon fotografálta az East Enden vagy Long Islanden élő, netán a legendás városnegyedeket felkereső képzőművészeket. Az 1959 és 1979 között készült fotókon mások mellett Norman Bluhm, James Brooks, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein és Robert Motherwell portréja is látható. Csupa olyan alkotóé, akiknek a művei is megtekinthetők a Parrish Art Museum gyűjteményében.

Sámánamuletek és mokaszinok a MET-ben

A múzeum épülete a delavárok egykori szálláshelyén áll – olvasható a manhattani Metropolitan Museum of Arts bejárati ajtaján. A szokatlan szöveg annak szól, hogy az intézmény jelenleg két, az indiánok művészetével foglalkozó tárlatnak is helyt ad.

Charles és Valerie Diker gyűjteménye – közel ötven törzs tagjai által készített, száznál is több tárgy kiállításával – az indiánok díszítőművészetét mutatja be, a másik kiállítás pedig arra a kérdésre keresi a választ, miként látták az őslakosokat az európai és az Amerikába települt képzőművészek. Az elkövetkező hónapokban az indián diaszpóra helyzetéről rendeznek majd beszélgetéseket, sőt, törzsi vezetők és kortárs képzőművészek részvételével megvalósuló tárlatvezetések is tartanak a múzeumban.



Mokaszin az 1830-as évekből, bőr, len, pamut, selyem, üveg- és fémdíszek



Szabadság híd – Új horizontok a városban

foto: Harigányi Norbert, 2016

Új horizontok

November 25-én befejeződött a 16. Velencei Nemzetközi Építészeti Biennálé. A legjobb nemzeti pavilonnak járó Arany Oroszlán-díjat Svájc projektje nyerte el, a főkurátor kiállításán „a legkiemelkedőbb egyéni szereplő” díjat pedig a portugál építész, Eduardo Souto de Moura kapta. A magyar pavilonban a főtémához kapcsolódva egy urbanisztikai fókuszú kiállítás volt látható *Szabadság híd – Új horizontok a városban* címmel, melynek kurátora a Kultúrgorilla (Oravec Júlia, Göttler Anna, Tornyánszki Éva), építész a Studio Nomad (Pásztor Bence, Pongor Soma, Tarcali Dávid) voltak.

A „Freespace” tematikába kiválóan illeszkedő magyar kiállítás fogadtatása mind a látogatók, mind a szakma részéről pozitív volt. Az Elle DECOR Italia a magyart a legsikeresebb pavilonok közé sorolta, a Professione Architetta pedig a tíz kihagyhatatlan pavilon egyikeként jegyezte. Az Artribune a kiállítás „erős és világos narratíváját” emelte ki, a Forbes felidézte, hogy a budapesti történet „egy

útlezárásnak indult, s a Velencei Építészeti Biennálé egyik legmenőbb kiállítása lett belőle”, a Financial Times szakírója pedig a szintén kilátót építő – s a zsűri különdíját elnyerő – brit pavilonnal való összehasonlításban a magyar koncepció komplexebb hátterét méltatta.

Nincs harmadik út

Art Camp, Jászberény, 2018

MULADI BRIGITTA

Magyar Műhely Galéria, 2018. XII. 13. – 2019. I. 13.

A rendszerváltás után több vidéki művészeti centrum számolódott, számolódik fel, bár újak is keletkeztek. Az Art Camp régi alapokon működő szellemi műhely. Palkó Tibor, Nagy Zopán, Koncz Gábor és Góg Zoltán a vezetői az idén 20 éves jászberényi szerveződésnek. Talán nem túlzás azt állítani, hogy az Art Camp változó korbba lépett, és az értékek továbbéltetése, a telep fenntartása érdekében a lokalitás meghaladásának lehetőségeit és a fiatalokkal való együttműködés formáit egyaránt keresi. A műhely egykori magja, az Alkotárs Jászberénybe vonzotta a 90-es évek fővárosi művészeit. A politikai változások éveiben, magángalériák és független kortárs intézmények híján, paradox módon ez a lokális „underground” műhely jelentett lehetőséget kiállítások rendezésére.

Bár a művésztelep és a szimpózium azóta egyre kisebb állami támogatást kap, meghívott művészvendégekkel kiegészülve máig szabadiskolaként is funkcionál. Az így keletkezett anyagban játékoság és komolyság keveredik. Egymás mellett látunk szabad műfajú és anyaghasználatú kreativitásgyakorlatokat, súlyos emberi, lételméleti kérdéseket feszegető vagy műfajkritikai festészetet, dadaista grafikát, filmet, kísérleti fotót, ökológiai problémákat felvető

objekteket, illetve intézménykritikai témájú environmenteket. A témák és a megidézett korszakok energikus vibrálása tette izgalmassá a kiállítást, amelyből decemberben a Magyar Műhely Galériában láthatunk válogatást.

Palkó Tibor ezúttal is a női létet, az öregedést, a betegségeket vizualizálja *Fokozatosan ment végbe* című alkotásával. Courbet *A világ eredete* című munkájának átiratával Szabó Beáta mindezt még brutálisabban teszi, hiszen női nemi szervekbe enged belátást. Akkor sem kíméletesebb, amikor burjánzó, egymást felfaló organizmusokként ábrázolja a genitáliákat. Maros Lili belső vívódásait fejezi ki szűkebb környezetének átszpiritualizált képeivel. Mányoki Ádám műve (*Education of Fine Arts*) Tadeusz Kantor *Halott osztályát*



MÁNYOKI ÁDÁM: *Education of fine arts*, 2018, environment, gipsz, géz, diszperzit, talált tárgyak, metálfüst, szén, takarófolia

idézi fel bennem, Nagy Zopán *Üveg-test-rétegek* című fotósorozata pedig André Kertész *Torzulások* címmel kiállított deformált aktképeire emlékeztet.

A tárlat általános karakterisztikájáról az mondható el, hogy a lélek mélységeinek rétegei szinte minden művet belepnek, és sötét tónusokkal fátyolozzák le azokat. Nem úgy Békési Adrien hatalmas, maszkfejű női portréja, amely derűs humorral tárja elénk a mai fiatal női alkotók terheinek súlyát. Az örök optimista BMZ profán feszülete Hermann Nitsch valláskritikájára éppúgy utal, mint a természetes, ősi eredetű szimbólumok szakrális erejébe vetett hitre.

A legfiatalabbak között Szilák Andrea nagymamája széttört tányérjaiból épít új, a hatalmi játszma ingatagságát kifejező, egymással kapcsolatba állított érzékeny objektet. Szabó Nóra térberendezése a rajzolt és az élő szobanövényekkel a művészet szerepére, a természet és az ember törékeny kapcsolatára kérdez rá, ahogy kévékből halmozott, kultikus hatású kúpépítményével Szilágyi Rudolf is.

Nagy Zopán és Mányoki Ádám *Blue Cave – Kék Barlang* című videója számomra kulcsmű. Ez a rövidfilm nemcsak David Lynch buñueli örökséget továbbvivő tevékenységét követve fogalmazza meg ördögi humorral abszurd világunk vizuális kultúrájának dadaista kritikáját, hanem a két művész személyiségéből adódóan szól az alkotás szükségességéről és lehetetlenségéről is.



PALKÓ TIBOR: *Fokozatosan ment végbe*, 2018, olaj, vászon, 100x100 cm

Általában elmondható, hogy az otthonunk, amelyben élünk (itt Közép-Kelet Európában), a külső szemlélő számára is megfigyelhető környezetünk személyiségünk, egyéni és közösségi céljaink tárgyiasult terepe, olyan hely, melynek gyakori velejárója a gyűjtögető-örizgető létforma. Történeti szempontból a gyűjtögetés az emberi természet része, ha viszont a gyűjtést nem kíséri célszerű rendszerezés, leltározás, az legtöbbször káoszba fordul. A káoszt előidéző tárgyi közeg, a felhalmozás igénye gyakran fellelhető életstratégiája a magyar háztartásoknak, melynek generációként, társadalmi rétegenként, de az egyén lelki állapotától függően is eltérő magyarázata lehet.

Zékány Dia alkotói vizsgálódásának középpontjában olyan szobák, intim életterek ábrázolásai állnak, melyek sokféle gyűjtőszenvédélyről és a rendszerezést nélkülöző felhalmozásból adódó kaotikus állapotokról árulkodnak. Festményeivel elsősorban a rend és rendetlenség szociális hátterét, az ezek mögött meghúzódó pszichológiai jelenségeket vizsgálja: milyen okokra vezethető vissza a megőrzés ilyen markáns igénye? Milyen elképzelések, szükségletek, szociális hajtóerők mozgatják a gyűjtögető embert?

Miközben az okokat kutatja, világossá teszi számunkra, hogy egy-egy tárgy kiselejtezése egyáltalán nem egyszerű döntés: sokszor egykori terveink, vágyaink lenyomatai ezek, amelyek számos esetben zsúfolt lomokként, funkciójukat veszítve töltik meg a lakóterünket, miközben abból már mi magunk is észrevétlenül kiszorulunk.

Zékány Dia terepmunkájának helyszínei többnyire olyan kispolgári enteriőrök, amelyek az emlékezés fontos színterei; a szocializációját meghatározó családi otthon és közvetlen környezete, a felfordulásban, „rumliban”, káoszban élő barátok, a távolabbi kapcsolatok privát szférái, ahol a zsúfolt, egymásra rakott tárgyak halmazai szinte horror vacui-szerűen töltik be a tereket.

A kaotikus, állandó újraszervezést igénylő terep megnehezíti a hétköznapi cselekvést, ezért a limlomok tömkelegében az alkotó ösztönösen szeretne valami rendezettséget felfedezni vagy áttételesen rendet teremteni a tárgyi zúrzavarban. Festményein a túlszűfolttság ellenére is mintha minden kacatnak meglenne a helye, akár egy hétköznapi wunderkammerben, ahol a tárgyakat felhalmozó gyűjtőtevékenység kivételes esetben nemcsak kreatív alkotótevékenység, hanem a múlt rekvizitumainak tárháza is egyben.

Új zsáner

Zékány Dia kiállítása

SZOBOSZLAI LILLA

b24 Galéria, Debrecen, 2018. XI. 9. – XII. 8.



ZÉKÁNY DIA: *Ballagás napján*, 2015, olaj, vászon, 200×300 cm



ZÉKÁNY DIA: *Apa garázsa III.*, 2018, olaj, vászon, 130×180 cm

acb Galéria (VI. Király u. 76.)
Agnes Denes XI. 30. – 2019. I. 25.

acb Attachment (VI. Eötvös u. 2.)
Tarr Hajnal XI. 30. – 2019. I. 25.

acb NA (VI. Király u. 76.)
Nemes Ferenc XI. 30. – 2019. I. 25.

Ari Kupsus Galéria
(VIII. Bródy Sándor utca 23/B)
Sirpa Ihanus XI. 15. – XII. 14.

Artézi Galéria (III. Kunigunda útja 18.)
5 éves az Artézi Galéria XI. 10. – 2019. I. 5.

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Gál Krisztián XII. 3. – 13.
Danijel Babic XII. 14. – 2019. I. 11.



Ateliers Pro Arts / A.P.A. Galéria
(VIII. Horánszky u. 5.)
Kortárs Karácsonyi Vásár 2018
XII. 11–22.

B32 Galéria (XI. Bartók Béla u. 32.)
El Kazovszkij-émlékiállítás. XII. 11. – 2019. I. 11.
Vereczky Szilvia XII. 6. – 2019. I. 11.

Budapest Galéria (III. Lajos u. 15/B)
A Leverkusen-képlet XI. 23. – 2019. I. 13.
Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
Lépték XII. 12. – 2019. II. 17.

Capa Központ (VI. Nagymező u. 8.)
Darab Zsuzsa XI. 29. – 2019. I. 12.
Urbán Ádám XII. 11. – 2019. I. 28.
Képelemény XII. 18. – 2019. III. 24.

Csepel Galéria (XXI. Cséte Balázs u. 15.)
Közös nevező XII. 6. – 2019. I. 17.

Chimera-project Gallery
(VII. Klauzál tér 5.)
Ha manipulálsz, manipulálj vissza!
X. 28. – XII. 16.

Deák 17 Galéria (V. Deák Ferenc u. 17.)
Hajótöröttek XI. 7. – XII. 15.
Párhuzamos valóságok XI. 14. – XII. 15.

Deák Erika Galéria (VI. Mozsár u. 1.)
Bullás József 60 XI. 23. – 2019. I. 28.

Esernyős Galéria (III. Fő tér 2.)
IV. Óbudai Képzőművészeti Tárlat
XII. 19. – 2019. I. 27.

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
Barabás Zsófi és Jussi Niva XI. 23. – XII. 21.

Fészek Galéria (VII. Kertész u. 36.)
Molnár Kálmán XII. 4. – 2019. I. 11.

Fészek Galéria, Herman-terem
(VII. Kertész u. 36.)
Molnár Kálmán XII. 4. – 2019. I. 11.

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
Felhőtlen XII. 11. – XII. 29.

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
(III. Kiscelli út 10B.)
1971. Párhuzamos különidők
X. 13. – 2019. II. 28.

FUGA Építészeti Központ
(V. Petőfi Sándor u. 5.)
Csöndes vizeken XII. 6. – 2019. I. 7.

Turay Balázs XII. 7. – 2019. I. 7.
Nemes Judit XII. 13. – 2019. I. 14.
Látványter 2018 XII. 14. – 2019. I. 14.
Dorsánszki Adrienn XII. 19. – 2019. I. 14.

Gaál Imre Galéria (XX. Kossuth L. u. 39.)
A fény anyaga XI. 14. – 2019. I. 6.

Godot Galéria (XI. Bartók Béla út 11.)
Nagy Boglárka XI. 23. – XII. 22.

Haas Galéria (V. Falk Miksa utca 13.)
Modern klasszikusok – klasszikus
modernnek XIV. 2019. X. 5-ig

Hegyvidék Galéria (XII. Királyhágó tér 10.)
Reflexiók XII. 13. – 2019. I. 22.

**Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti
Múzeum** (VI. Andrassy út 103.)
Isten – Nő V. 11. – 2019. I. 6.

Inda Galéria (V. Király u. 34.)
Philip Pocock XI. 28. – 2019. I. 18.

K.A.S. Galéria (XI. Bartók Béla út 9.)
Keckeméti Sándor XII. 6. – 2019. I. 6.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
Aktív ábrák X. 27. – 2019. III. 31.

Kálmán Makláry Fine Arts
(V. Falk Miksa u. 10.)
Reigl Judit XI. 29. – XII. 14.
Karácsonyi vásár, válogatás a galéria
művészeinek alkotásaiból XII. 18. – 2019. I. 5.

Kieselbach Galéria (V. Szent István krt. 5.)
Téli aukció XII. 3. – XII. 16.



Kleibelsberg Kultúrkúria
(II. Templom u. 2–10.)
Sóvárad Valéria XI. 28. – 2019. I. 13.
Ludwig Múzeum (IX. Komor M. u. 1.)
Westkunst – Ostkunst 2019. XII. 31-ig
Nyelvirokonok IX. 28. – 2019. I. 6.
Salla Tykká X. 5. – 2019. I. 6.

Mai Manó Ház (VI. Nagymező u. 20.)
Weegee X. 18. – 2019. I. 20.
Fotóképregény X. 25. – 2019. I. 20.



Magyar Nemzeti Múzeum
(VIII. Múzeum krt. 14–16.)
A Seuso-kincs VI. 27. – 2019. I. 31.

Magyar Nemzeti Galéria
(I. Szent György tér 2.)
Bacon, Freud és a Londoni Iskola
X. 5. – 2019. I. 13.
Korniss Dezső XII. 19. – 2019. IV. 9.

MAMÚ Galéria (VII. Damjanich u. 39.)
Pszéudó Random III. XI. 30. – XII. 21.
MET Galéria (XI. Bölcső u. 9.)
Téli Tárlat XII. 3. – 2019. I. 24.

Molnár Ani Galéria
(VIII. Bródy Sándor u. 22. 1. em.)
Somody Péter és Ernszt András
X. 26. – 2019. I. 5.

MKE (VI. Andrassy út 69–71.)

Barcsay Terem
Optimista kiállítás XII. 15. – 2019. I. 25.
Parthenon fríz-terem
Így nyaralunk mi 2. XII. 11. – 2019. II. 2.

MissionArt Galéria (V. Falk Miksa utca 30.)
Karácsonyi vásár XII. 3–21.

Műcsarnok (XIV. Dózsa György u. 37.)
Földi Péter XI. 30. – 2019. I. 20.
Böröcz András XI. 30. – 2019. I. 20.

Osztrák Kulturális Fórum
(VI. Benczúr utca 16.)
Future Skills XI. 8. – 2019. I. 17.

Óbudai Társaskör Galéria
(III. Kiskorona u. 7.)
G. Horváth Boglárka XI. 1. – XII. 16.

Pesterzsébeti Múzeum
(XX. Kossuth Lajos u. 39.)
Fény anyaga XI. 14. – 2019. I. 6.

Petőfi Irodalmi Múzeum
(V. Károlyi Mihály u. 16.)
Őnarckép álarckokban V. 15. – 2019. II. 28.

Platán Galéria (VI. Andrassy út 32.)
Waclaw Szpakowski X. 8. – 2019. I. 3.
Saxon Art Gallery (VI. Szív u. 38.)
Saxon Galaxy IX. 17. – 2019. I. 13.

Széphárom Közösségi Tér
(V. Szépl. u. 1/B.)
Csak felnőtteknek! XI. 1. – XII. 1.

Titok Galéria (VI. Ó. u. 12.)
Müller Imre XI. 22. – XII. 31.

Tobe Gallery (VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Pot-pourri XII. 12. – 2019. I. 5.

Trafó Galéria (IX. Liliom u. 41.)
Sokan úgy hiszik, régen sárga volt a
nap XII. 15. – 2019. I. 27.

Várkert Bazár – Testörpalota
(I. Ybl Miklós tér 5.)
Csernus és a Montmarte
X. 18. – 2019. I. 27.

Várfok Galéria (II. Várfok u. 11.)
Újházi Péter XI. 16. – 2019. I. 12.

Várfok Project Room (II. Várfok u. 14.)
Újházi Péter XI. 16. – 2019. I. 12.

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Generációk X. 30. – 2019. I. 13.
Polgár Csaba XI. 7. – 2019. I. 13.

Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
Tranker Kata XII. 12. – 2019. I. 26.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
XVII. Karácsonyi tárlat XII. 1–21.

Balatonfüred
Vaszary Galéria (Honvéd u. 2–4.)
Vagyteljesedő VIII. 12. – 2019. I. 6.

Balassagyarmat



Szerbtemplom Galéria (Szerb u. 5.)
Baráth Anna XII. 1. – 2019. I. 24.

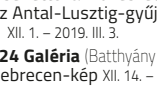
Horváth Endre Galéria (Rákóczi út 50.)
Vagyóczky Károly XI. 2. – XII. 20.

Debrecen

Déri Múzeum (Déri tér 1.)
A piramisok országában VI. 12. – XII. 31.

Hal Köz Galéria (Hal köz tér 3.)
Adventi kiállítás XI. 26. – XII. 21.

MODEM (Déri tér 1.)
Designrezisztencia XI. 10. – 2019. I. 27.



Kísérlettől a művészetig XII. 9. – 2019. II. 24.
Az Antal-Lusztig-gyűjtemény 50 éves!
XII. 1. – 2019. III. 3.

b24 Galéria (Batthyány u. 24.)
Debrecen-kép XII. 14. – 2019. I. 26.

Dunaújváros

ICA-D (Vasmű út 12.)
Ablakban Zsiráf XII. 7–21.



Kepes Intézet (Széchenyi u. 16.)
Válogatás a Zimányi-gyűjteményből
XI. 24. – 2019. III. 9.

Győr

Esterházy-palota (Király u. 17.)
Nádlér István XI. 24. – 2019. I. 13.

**Rómer Flóris Művészeti és Történeti
Múzeum** (Király u. 17.)
Forgó Árpád XI. 24. – 2019. I. 6.

Magyar Ispita (Nefelejcs kőz. 3.)
Forgó Árpád XI. 24. – 2019. I. 6.

Hódmezővásárhely
Hódmezővásárhely, Emlékpont
(Andrássy út 34.)
Len-in mánia XI. 9. – 2019. II. 24.

Alföldi Galéria (Kossuth tér 8.)
Metamorfózis XII. 6. – 2019. I. 20.

Hódmezővásárhelyi Művésztelep
(Kohán György u. 2.)
Kulcsár Irisz XI. 23. – XII. 15.

Kaposvár
Vaszary Képtár (Csokonai Vitéz Mihály u. 4.)
Anyag és szellem XI. 23. – 2019. II. 9.

Miskolc
Miskolci Galéria (Rákóczi u. 2.)
Gyöngyösi Gábor XI. 8. – XII. 31.

Petrő-ház (Hunyadi u. 12.)
Szász Endre V. 10. – 2019. III. 31.

Nyíregyháza
Városi Galéria, Pál Gyula Terem
(Vay Ádám krt. 14.)
Buhály József X. 18. – XII. 15.

Pécs
Pécsi Galéria (Széchenyi tér)
Palotás József XII. 7. – 2019. I. 27.

m21 Galéria (Zsolnay-negyed)
Derkovits-ösztöndíj XII. 13. – 2019. I. 13.

Kemence Galéria (Major u. 21.)
Art Moments 2018 XI. 22. – 2019. I. 15.

Janus Pannonius Múzeum (Papnövelde u. 5.)
Valkó László XI. 23. – 2019. I. 6.

Szeged
REÖK-palota (Tisza L. krt. 56.)
Balogh Csaba XI. 16. – 2019. I. 20.

Bäck Mancsi XII. 14. – 2019. III. 3.

Szentendre
Ferenczy Múzeum (Kossuth Lajos u. 5.)
Vajda Lajos XI. 11. – 2019. III. 31.
Talált pixelek X. 14. – 2019. II. 17.

Művészlet Malom (Bogdányi út 32.)
Rényi Katalin V. 13. – 2019. IX. 2.

Czóbel Múzeum (Templom tér 1.)
Újragondolt Czóbel 3.0 V. 5. – 2019. IV. 7.

Szentendre Képtár (Fő tér 2–5)
Vajda Júlia X. 30. – 2019. III. 31.

Kmetty Múzeum (Fő tér 21.)
Kmetty János XII. 9. – 2019. XII. 9.
MANK Galéria (Bogdányi utca. 51.)
A MAOE képzőművészeti tagozatának
kiállítása XII. 5. – 22.

Székesfehérvár
Pelikán Galéria (Kossuth Lajos u. 15.)
Téli tárlat XI. 9. – XII. 21.

Városi Képtár–Deák Gyűjtemény
(Oska u. 10.)
Metenté értékek XI. 24. – 2019. II. 3.

Szombathely
Szombathelyi Képtár (II. Rákóczi Ferenc u. 12.)
Szonda a jövőbe X. 11. – XII. 19.

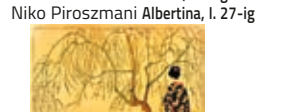
Vasi Műhely X. 18. – XII. 19.

Veszprém
Csikász Galéria (Vár u. 17.)
Hegyesalmi László XI. 23. – 2019. II. 15.

**Modern Képtár – Vass László
Gyűjtemény** (Vár u. 3–7.)
Hetedik változat XI. 17. – 2019. III. 14.

Dubniczay-palota, Magtár (Vár utca 29.)
Hegyesalmi László XI. 23. – 2019. II. 14.

AUSZTRIA
Bécs
Bruegel Kunsthistorisches Museum, I. 13-ig
Claude Monet Albertina, I. 6-ig
Niko Piroszmani Albertina, I. 27-ig



Japán vonzásában. Monet, Van Gogh,
Klimt Kunstforum, I. 20-ig
Az ellenpropaganda Künstlerhaus, II. 2-ig
Film és még más MUMOK, II. 3-ig
A szabadság értéke Belvedere 21, II. 10-ig
Kremser Schmidt Oberes Belvedere, II. 3-ig
Fotócsendéletek KunstHaus, II. 17-ig
Antarctica. Kiállítás az elidegenedésről
Kunsthalle, II. 17-ig

Megosztott történetek. A tárgyak
beszélnek Weltmuseum, XII. 31-ig
Egon Schiele
Orangerie/Unteres Belvedere, II. 17-ig
Ed Ruscha: kettős amerikanizmusok
Secession, I. 20-ig

Graz
Kongói csillagok Kunsthaus, I. 27-ig
M. Atashi Kunstverein, II. 22-ig

Krems
Per Kirkeby Kunst.Halle, II. 10-ig

Linz
Mi volt 68? Lentos, I. 13-ig

Salzburg
Camera Austria
Museum der Moderne Mönchsberg, III. 3-ig

BELGIUM
Antwerpen
Főzni. Fotó és film Rockoxhuis, I. 13-ig

Brüsszel
Berlin 1912–32
Musée Royaux des Beaux-Arts, I. 27-ig
Klimt körül. Közép-európaik,
1914–38 BOZAR, I. 20-ig

Chris Marker BOZAR, I. 17-ig

CSEHORSZÁG
Olmütz
Rendetlen évek. Közép-európai avangárd,
1908–1928 Múzeum umeni, I. 27-ig

Prága
František Kupka
NG Valdštejnská jizdárna, I. 20-ig
Bonjour, Mr. Gauguin: cseh művészek
Bretagne-ban NG Kinsky-palota, III. 17-ig
Tiepolo és fiai NG Schwarzenberg-palota, I. 6-ig
Picasso Múzeum Kampa, I. 15-ig

DÁNIA
Koppenhága
Van Gogh Arken Museum, I. 20-ig
A Hold Humlebaek, Louisiana, I. 20-ig

Ódense
Az ismeretlen felé: sci-fi utazások
Brandts, II. 17-ig

EGYESÜLT ÁLLAMOK

Los Angeles

A reneszánsz azt
The Paul J. Getty Museum, I. 27-ig
Outsiderek az amerikai avantgárdban
LACMA, III. 17-ig

New York

Epikus absztrakció (tbk. Keserü Ilona)
Metropolitan, XII. 17-től
Örményország! Metropolitan, I. 13-ig
Delacroix Metropolitan, I. 6-ig
Bruce Nauman MoMA, II. 25-ig
Chagall, Liszickij, Malevics: a vittebszki
avantgárd Jewish Museum, I. 6-ig
Warhol. A-tól a B-ig és vissza
Whitney, III. 31-ig
Programok, kódok, koreográfiák
1965-2018 Whitney, IV. 14-ig
Kastélyok az égben. Fantasy és
épitészet Lehman College, I. 26-ig
Queens Biennálé Queens Museum, II. 24-ig

FINNSZÁG

Helsinki

Teamlab Amos Rex, I. 6-ig

FRANCIAORSZÁG

Nîmes

Picasso és a Mediterráneum
Carrée d'art, III. 3-ig

Nizza

Bernar Venet és a koncept, 1966-76
MAMAC, I. 13-ig

Párizs

A kibizmus Centre Pompidou, II. 25-ig



Kobro-Strzeminski Centre Pompidou, I. 14-ig
Picasso: a két és rózsaszín korszak
Musée d'Orsay, I. 6-ig
A két Renoir: festészet és film
Musée d'Orsay, I. 27-ig
Geometrikus művészet Latin-
Amerikából Fondation Cartier, II. 24-ig
Velence és Európa a 18. században
Grand Palais, I. 21-ig
Miró Grand Palais, II. 4-ig
Michael Jackson Grand Palais, II. 14-ig
Mester és tanítványok: Rodintól
Richier-ig Musée Bourdelle, II. 3-ig
Alphonse Mucha Musée de Luxembourg, I. 27-ig
Giacometti és az avantgárd
Musée Maillol, I. 20-ig

Versailles

Lajos Fülöp és Versailles Chateau, II. 3-ig

HOLLANDIA

Amszterdam

Művészet és ellenkultúra, 1967-70
Stedelijk, I. 6-ig

A felszabadító háború 80 éve
Rijksmuseum, I. 20-ig
Gauguin és Laval Martinique-on
Van Gogh Museum, I. 13-ig
Buddha élete Nieuwe Kerk, II. 3-ig

Haarlem



Leonardo Teylers Museum, I. 6-ig

Hága

Holland mesterek angol
magángyűjteményekből Mauritshuis, I. 6-ig

Rotterdam

Holland fotósok: múlt és jelen
Nederlands Fotomuseum, I. 13-ig

LENGYELORSZÁG

Krakó

Pop art a holokauszt után MOCAK, II. 3-ig
Muntean/Rosenblum MOCAK, IV. 24-ig

Lódz

Az avantgárd és az állam
Muzeum Sztuki, I. 27-ig

Varsó

Várni a másikkra CAC U-jazdowski, I. 22-ig

LUXEMBURG

Luxembourg

Jeff Wall MUDAM, I. 6-ig

Előre gondolkodni (tbk. Kis Varsó)
Erna Hecey Gallery, I. 31-ig

NAGY-BRITANNIA

Bradford

Sohasem egyedül. Az internet kora
Science & Media Museum, II. 3-ig

Edinburgh

Toulouse-Lautrec és a celebek
National Gallery, I. 20-ig

Glasgow

Különös idegen testek
The Hunterian, I. 13-ig

London

Az angolszász királyságok
British Library, II. 19-ig
P. G. Wodehouse British Library, II. 24-ig
Asszurbanipál, a világ királya
British Museum, II. 24-ig
Turner-díj Tate Britain, I. 6-ig
Edward Burne-Jones Tate Britain, II. 24-ig
Mantegna és Bellini
National Gallery, I. 27-ig
Impresszionisták a Courtauld-ból
National Gallery, I. 20-ig
Gainsborough „családi albuma”
National Portrait Gallery, II. 3-ig



Videójátékok V&A, II. 24-ig
Ribera: az erőszak művészete
Dulwich Picture Gallery, I. 27-ig
Renzo Piano Royal Academy, I. 20-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin

Max Beckmann Kulturforum, I. 13-ig
A hús Altes Museum, I. 6-ig
Gyengéd férfiak Georg-Kolbe-Museum, II. 2-ig
Lee Bal Martin-Gropius-Bau, I. 13-ig
A Gurilt-ügy Martin-Gropius-Bau, I. 7-ig
Hogyan beszéljünk a madarakkal... (tbk.
Kaszás Tamás) Hamburger Bahnhof, V. 12-ig
George Grosz Berlinben
Bröhan-Museum, I. 6-ig

Bréma

Cindy Sherman Weserburg, II. 14-ig

Düsseldorf

Paul Klee NRW K 20, III. 10-ig
Mikrotörténetek NRW K 20, III. 10-ig
Harald Szeemann, az úttörő
Kunsthalle, I. 20-ig
Sportautó-tervek, 1950-80
Museum Kunst Palast

Frankfurt

Vasarely Städel, I. 13-ig
Az állatok királya Schirn Kunsthalle, I. 27-ig
Vadon Schirn Kunsthalle, II. 3-ig
Ha én egyszer itt élhetnék...
Museum für moderne Kunst, III. 31-ig

Hamburg

'68: pop és tiltakozás
Museum für Kunst und Gewerbe, II. 17-ig
Tusos byte-ok. Grafika a digitális korban
Museum für Kunst und Gewerbe, I. 14-ig

Köln

Gabrielle Münter Museum Ludwig, I. 17-ig

München

Firenze és művészei. Giottótól
Leonardóig Alte Pinakothek, I. 27-ig
Jörg Immendorff Haus der Kunst, I. 27-ig



Vivan Sundaram Haus der Kunst, I. 19-ig
A megtévesztés művészete – az
antikvitástól máig
Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, I. 14-ig

Potsdam

Kortárs magyar művészeti stratégiák
Kunstverein, XII. 16-ig

Wiesbaden

Eduardo Chillida Museum, III. 10-ig
Szafári a jégkorszakba Museum, IV. 21-ig

OLASZORSZÁG

Bergamo

Fekete lyuk – a láthatatlan anyag
GAMEC, I. 6-ig

Firenze

Leonardo. A Leicester-kódex
Uffizi, I. 20-ig

Milánó

Írja alá, kérem!
Museo Bagatti Valsecchi, III. 10-ig

Perugia

A másik galéria
Galleria Nazionale della Umbria, I. 6-ig

Róma

Picasso, a szobrász
Galleria Borghese, II. 3-ig
Képek a mesterséges intelligencia
korában MAXXI, II. 24-ig
Pixar. Az animáció 30 éve
Palazzo delle Esposizioni, I. 20-ig

Velence

Tintoretto Palazzo Ducale, I. 8-ig
A nyomtatás forradalma 1450-1500
Museo Correr, I. 7-ig

OROSZORSZÁG

Moszkva

Picasso és Hohlova Puskin Múzeum, II. 3-ig
Párizsi esték – Rousseau-tól
Modiglianiig Puskin Múzeum, I. 13-ig
Jacques Lipshitz-retrospektív
MMOMA, III. 3-ig

Szentpétervár

Annie Leibovitz Ermitázs, I. 21-ig

PORTUGÁLIA

Lisszabon



Kínai és portugál művészek
Museu Berardo, I. 6-ig
Milyen szerelem? Museu Berardo, II. 17-ig
Pókok és variációk. Francia szobrászat Rodin
korában Museu Calouste Gulbenkian, II. 4-ig

ROMÁNIA

Bukarest

Kortárs nemzeti szalon MNAC, I. 6-ig
Emlékezetes tájak MNAC, III. 17-ig

Kolozsvár

Ciprian Mureșan Muzeul de Artă, I. 13-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona

Stanley Kubrick CCCB, III. 31-ig
Picasso felfedezi Párizst
Museu Picasso, I. 20-ig
Picasso és Sabartés Museu Picasso, II. 24-ig

Madrid

Bartolomé Bermejo Prado, I. 27-ig
Külföldi művészek Párizsban 1944-68
Reina Sofia, IV. 22-ig
Jaume Plensa Reina Sofia, III. 3-ig
Dorothea Tanning Reina Sofia, I. 7-ig
Beckmann az számítézetben
Museo Thyssen-Bornemisza, I. 27-ig

Sevilla

Murillo Museo de Bellas Artes, III. 17-ig

Svájc

Bázel

Füssli. Dráma és színpad
Kunstmuseum, II. 10-ig
Fogat szemért. A test mint csatamező
Kunsthalle, XII. 30-ig

Bern

Hodler-párhuzamok Kunstmuseum, I. 13-ig

Genf

A mozgás és kép biennáléja
Centre d'art Contemporain, II. 3-ig

Martigny

Soulages retrospektív
Fondation Pierre Gianadda, I. 13-ig

Sankt Gallen

Az emberek Kunstmuseum, III. 17-ig

Zürich

Kokoschka retrospektív
Kunsthau, XII. 14. - III. 10.

Svédország

Stockholm

Warhol 1968 Moderna Museet, II. 17-ig

Szerbia

Újvidék

Ilija Šoškić
Museum of Contemporary Art, XII. 24-ig

Szlovákia

Kassa

Művészet 1890-1918 között
Východoslovenské galéria, V. 26-ig

Nyitra

A ma fétisei Nitrianská galéria, XII. 13. - III. 3.

Pozsony

Kortárs szlovák fotó SNG, II. 17-ig
Korniss Péter
Galeria mesta, Mirbach-palota, I. 13-ig
Objekt-ív Kunsthalle, II. 24-ig

Mensáros László

Arany Danus

Megjelent!

A könyv megvásárolható a kiadó webshopjában:

www.mmakiado.hu



SANDRO BOTTICELLI: *Krisztus siratása*, 1495, olaj, vászon, 140x209, 12 cm
Bayerische Staatgemalde Sammlungen, Alte Pinakothek, München

A következő számunk tartalmából

Körkérdés az év legfontosabb eseményeiről

Bruegel Bécsben

Derkó 2018

10 éves a Matéria Művészeti Társaság

Közép-európai avantgárdok Olmützbén

Számunk szerzői

BALAJTHY BOGLÁRKA egyetemi hallgató (ELTE BTK)

BARNÁS FERENC író

FÁBIÁN LÁSZLÓ író, művészeti író

HEMRIK LÁSZLÓ művészetpedagógus, művészeti író,
a Ludwig Múzeum munkatársa

HORVÁTH ÁGNES egyetemi docens (ELTE BTK), művészeti író

IZSÓ ZITA költő, műfordító

KASZÁS GÁBOR művészettörténész,
a Virág Judit Galéria munkatársa

KOVÁCS ÁGNES művészettörténész,
az ELTE Esztétika Tanszékének oktatója

LAJTA GÁBOR festőművész, művészeti író

RÓZSA T. ENDRE művészeti író, szerkesztő, kritikus

SIPOS TÜNDE művészettörténész,
a Ludwig Múzeum munkatársa

SOMOSI RITA művészettörténész

SZOBOSZLAI LILLA muzeológus, kurátor

VÉGH JÁNOS művészettörténész,
az MTA BTK Művészettörténeti Intézet senior kutatója

WEHNER TIBOR művészettörténész

Kiadja **ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY**
Vezető szerkesztők **P. SZABÓ ERNŐ**

PATAKI GÁBOR pataki.gabor@btk.mta.hu

RUDOLF ANICA rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Olvasószerkesztő **VASS NORBERT** vass.norbert@ujmuveszet.hu

Rovatszerkesztő **LÓSKA LAJOS** loska.lajos@ujmuveszet.hu

Állandó munkatársak **JANKÓ JUDIT**

MULADI BRIGITTA

SINKÓ ISTVÁN

SÍPOS LÁSZLÓ (Berlin)

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!

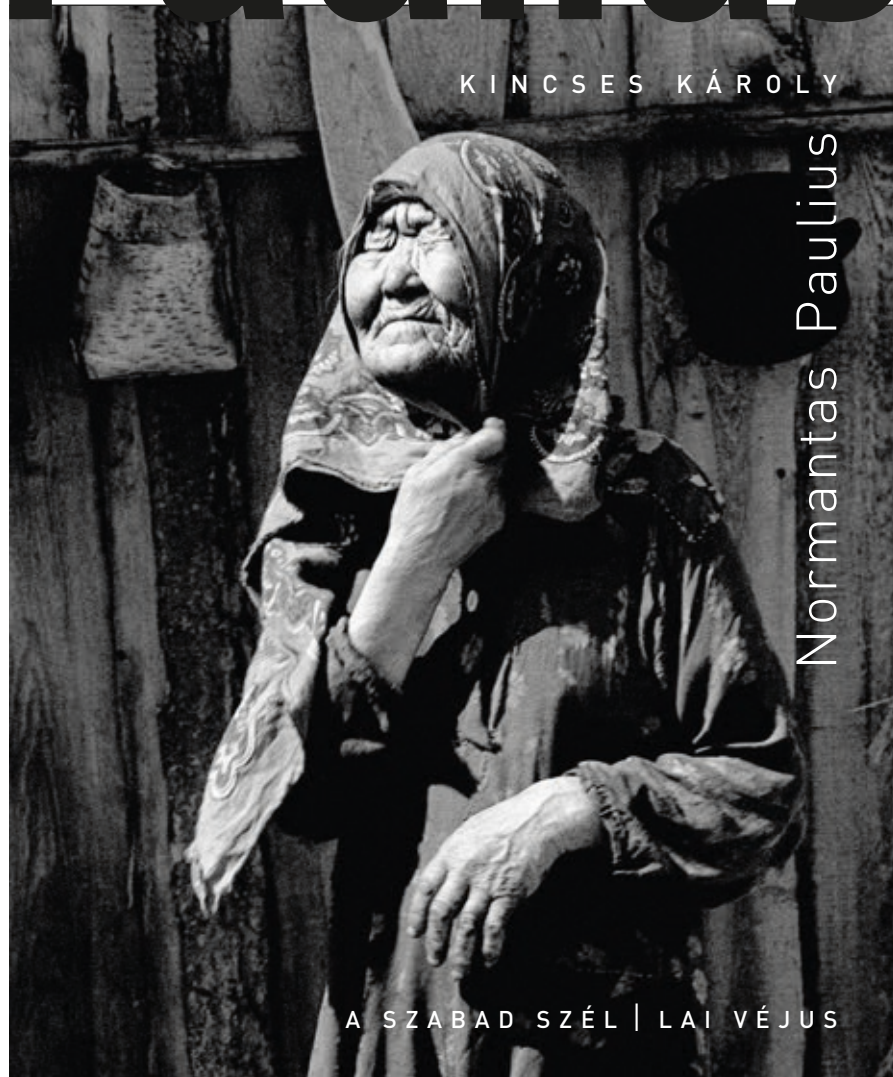
Támogató



Normantas

Kincses Károly

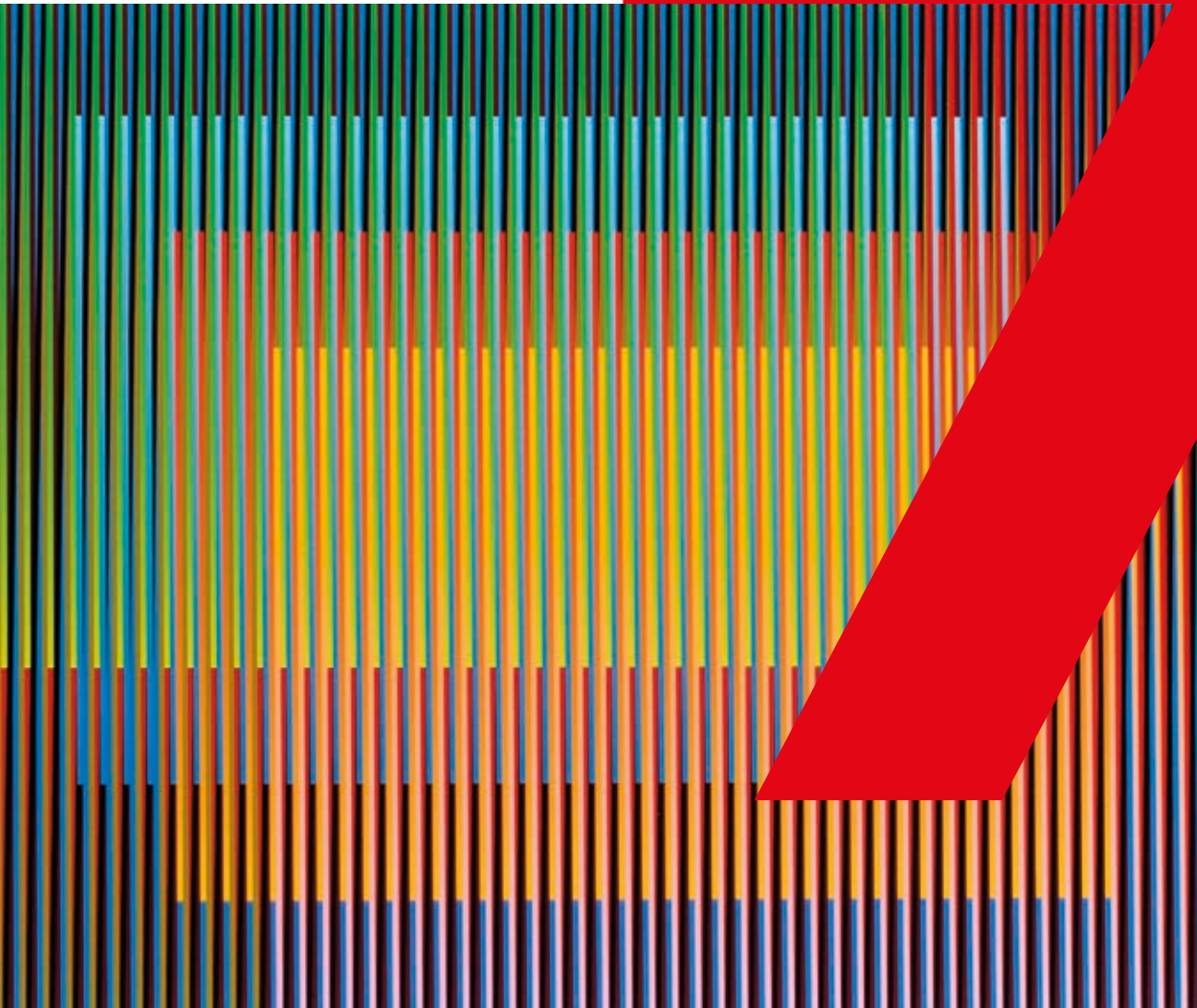
Paulius



MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A könyv november végétől
kapható az Írók Boltjában
és a Fókusz Könyváruházban,
továbbá megrendelhető
a www.mmakiado.hu
weboldalon!



HETEDIK VÁLTOZAT

Új válogatás a Vass László Gyűjteményből

SEVENTH VERSION LATEST SELECTION OF THE VASS COLLECTION

2018.11.17-2019.03.14.

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény
Modern Art Gallery – László Vass Collection

Veszprém, Vár utca 3-7.

info@vasscollection.hu

assistvass@arthouseweb.hu

+36 88 561 310