

ÚjMűvészet

május 2019 | 5

ujmuveszet.hu

Azok a 90-es évek

Mániáink

**Játszmák és elköteleződések:
Delacroix, Nolde, Kokoschka, Rothko**

Hadd lássam, úgymond, mennyit ér...

Reigl Judit az Ybl-házban

765 Ft



25nka

Credo

„Minden
Kárpáti Tamás
által festett kép
egy újabb
különös,
megmagyaráz-
hatatlan,
sejtelmes csoda.”

Wehner Tibor

Kárpáti Tamás

festőművész kiállítása

Vigadó Galéria, V. emelet
Pesti Vigadó, az MMA székháza
1051 Budapest, Vigadó tér 2.
A kiállítás 2019. május 3-tól
július 19-ig látogatható.

VIGADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

ÚJMűvészet

május 2019 | 3



foto: Cragledi Zsolt

A borítón **SZIRA HENRIETTA** *Az idő ígérete* (2015–2019, installáció, vegyes technika, fenyő tűlevél, festővászon) című műve látható.

Intím szféráink

Egy nagy virágzó mező?

Azok a 90-es évek 4

JANKÓ JUDIT

Mánia, mániák, mániáink

Csendes stratégiák 9

SOMOSI RITA

Játszmák és elköteleződések

A bibliai út

A Biblia jelenvalósága Delacroix festészetében 12

SZABADI JUDIT

Utazás Nolde lelkének mélyére

Művész a nemzetiszocializmusban 18

SÍPOS LÁSZLÓ

Egy klasszikus modern

Oskar Kokoschka életmű-kiállítása 22

RÓZSA T. ENDRE

Campi colorum caelestes

Rothko Bécsben 26

TOLNAY IMRE

Játék a számokkal

Hadd látom, úgymond, mennyit ér... a Ludwig Múzeum?

Születésnapi játék művekkel és árákkal 30

MARTOS GÁBOR

Körkép

„Egy sebet sorssá, végzetté alakít”

A művészet akarata és az univerzalitás 36

Reigl Juditnál

MÉSZÁROS FLÓRA

A rinocéroszt rajzoló

A T-Art Alapítvány grafikai tárlata 39

RÉVÉSZ EMESE

Az ismétlődés dinamikája

Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor és 42

Hencze Tamás művészetében

LÓSKA LAJOS

Transzcendens terek

Térélmény és testábrázolás 45

Majoros Áron Zsolt szobrászatában

SZEIFERT JUDIT

Zongoraköltészet

Barabás Márton Nyitány című kiállításáról 48

LÁNG ESZTER

Térben/helyben

Góra Orsolya és Somogyi Emese kiállítása 50

NAGY T. KATALIN

Olvasó

A Föld vonzásában, az Ég hívásában

Dienes Gábor: Ég és Föld között 54

BALÁZS SÁNDOR

Nosztalgia és intuíció

Györfy Sándor: Villanások 55

MARCZINKA CSABA

Last minute

A lehetőség valósága

OSAS: Bauhaus 100 56

PROSEK ZOLTÁN

Kert, felülírva

Sinkó István kiállítása 57

HEMRIK LÁSZLÓ



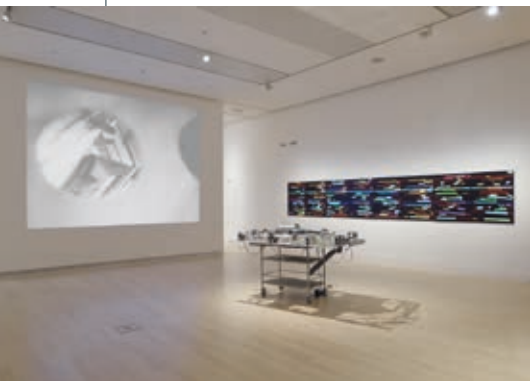
BARABÁS MÁRTON: *Arte povera (A nagy nyitás)*, 2017, papír plexidobozban, 21×75×3,5 cm és 21×12,2×2,7 cm

Bauhaus100

Program a mának

Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum
2019. április 10. – augusztus 25.

Éppen száz esztendeje, 1919-ben kezdődött meg az oktatás és képzés a weimari Bauhausban Walter Gropius vezetésével. Az évfordulót szerte a világban nagyszabású kiállításokkal ünneplik. A Ludwig Múzeum kiállítása a nemzetközi Bauhaus-év megemlékező eseménysorozathoz kapcsolódik. A kiállítás tematikus fókuszcsoportokban – színelmélet, ezotéria, vízió/utópia, tárgyformálás, fényművészet stb. – mutatja be a Bauhaus tevékenységét, amelyek köré nagyrészt kortárs alkotók munkái szerveznek eszme- és hatástörténeti ívet. A *Program a mának* kísérlet ennek az egyedülálló modernista utópiának az újraolvasására, visszatekintésre és kortárs nézőpontból történő felidézésére. A kiállítás elsősorban nem a Bauhaus történetét kívánja bemutatni, hanem azokat a ma is jelen lévő jellegzetes művészeti pozíciókat, amelyekben felismerhető a Bauhaus szemléletének hatása. A képek, tárgyak és utalások segítségével felvillantott eszmék, munkák mellett közel ötven kortárs képzőművész kapcsolódó munkáiból látható válogatás. A kiállítás a Budapesti Tavasz Fesztivállal közös program.



for: Rosta József

Kiállítási enteriőr, 2019, LUMÚ

Ketrec

Magdalena Abakanowicz kiállítása

Platán Galéria
2019. április 25. – június 7.

„1988 tavaszán a Múcsarnok összes termében Magdalena Abakanowicz kiállítására készültünk. Engem ért az a megtiszteltetés, hogy segítőtje, mindenese lehettem. Munkáit már korábbról ismertem, de kézzelfogható közelségbe csak ekkor kerültem velük. Ahogy magával Magdalenával is akkor találkoztam először. Sugárzó, határozott jelenség volt. Tudta, hogy mit és hogyan akar, elképesztő gyorsasággal „belakta” a Múcsarnokot. Addigi pályájának minden állomását, munkásságának teljes ívét be kívánta mutatni a magyar közönségnek. Elhozta legendás tértextiljeit, az ún. *Abakánokat*, a *Vöröset* és a *Feketét*. [...] Aztán előhozta fej és kar nélküli zsákvászon torzóit, hol állványra ültetve vagy tömött sorokba állítva őket, de leginkább, magatehetetlen kiszolgáltatottságukat kiemelve, a földön kuporogtatva, összezúfolva rakta le őket, szívzaggató drámai feszültséget teremtve a térben. A tömegmozdulatlansága a vihar előtti csendet érzékeltette velünk. Håború, halál, félelem és bizonytalanság. Lengyelország világ-håborús élményei fogalmazódtak meg ezekben az arcnélküli lényekben. Vagy talán ennél sokkal több, univerzálisabb? Az ember törekenysége? Ketrecbe zártasága? Valószínű. Ez a munka látható itt a Platánban néhány szénrajz kíséretében.” Jerger Krisztina, a kiállítás kurátora



MAGDALENA ABAKANOWICZ: *A Testek* sorozatból, 1981, rajz, vízfesték, 100x70 cm

Princípiumok

Bátai Sándor kiállítása

Múcsarnok#Box
2019. május 15. – június 30.

A Múcsarnok#Boxban nyíló *Princípiumok* című kiállításon Bátai Sándor az ember és a természet alkotta formák azonosságát kutatja. Megközelítési módja kapcsolatba hozható az individuális mitológia művészeti stratégiájával: utazásai során és a mindennapokban fáradhatatlanul tanulmányozza az idő nyomait az épített, a tárgyi vagy a táji környezetben. Lenyomatokat rögzít a felületekről, majd a faktúrákat merített papírra vagy farostrá viszi, máskor papírontvényt készít belőlük. A farost és papírlémezek plasztikáját különféle eljárásokkal építi fel, majd roncsolja, s a mintázatok rétegzésével, vegyítésével finom reliefeket hoz létre. Munkamódszere a feltárás és az elrejtés egyéni útja, művei (emlék-) nyomok, fragmentumok, „anyagminták”.

A kiállítás szemlélődésre hív: a szellem tágas terében gondolkodhatunk el a művészet mágikus mozzanatairól, és ezzel összefüggésben nehezen megfogalmazható érzéseinkről, tapasztalatainkról – a létről.



for: Berényi Zsuzsa

BÁTAI SÁNDOR: *Bálvány, Princípiumok III.*, 2014, vegyes technika, papír, 70x50 cm

Térfélcser

A kolozsvári
Centrul de Interes
művészeinek
kiállítása

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2019. április 12. – május 31.

Posthispánico MX

Cristina Kahlo
kiállítása

TOBE Galéria
2019. április 17. – június 1.

A *Posthispánico MX* című kiállítás Cristina Kahlo fotóművészetének két irányzata között hoz létre párbeszédet. Az első sorozat Mexikó különböző múzeumaiban rögzített fotókat és arcképeket mutat be: ezek a művek a Kahlót karrierje folyamán mindvégig foglalkoztató dokumentarista fotózás szellemében készültek azzal a szándékkal, hogy olyan kulturális hagyományokat és szokásokat őrizzenek meg, melyeknek gyökerei Mexikó történelmének a spanyol hódítás előtti időszakába nyúlnak vissza.

A kiállítás másik felét alkotó képek Mexikó történelmi és kulturális múltja és a jelen közt fennálló kapcsolatokat értelmezik: a művész az ország őslakosaira a jelen szemüvegén keresztül tekint vissza újonnan készült és régi, archív fényképeket hívva ehhez segítségül. A kiállítás ezen felének központi elemét azok a vegyes technikával készült képek alkotják, amelyek a spanyol hódítás előtti Mexikó rituális központjait és építészetének fontosabb tereit ábrázolják. Arcok egyesülnek a mából a régmúlt idők hagyományával, s válnak együtt múlt és jelen közös jelképévé.

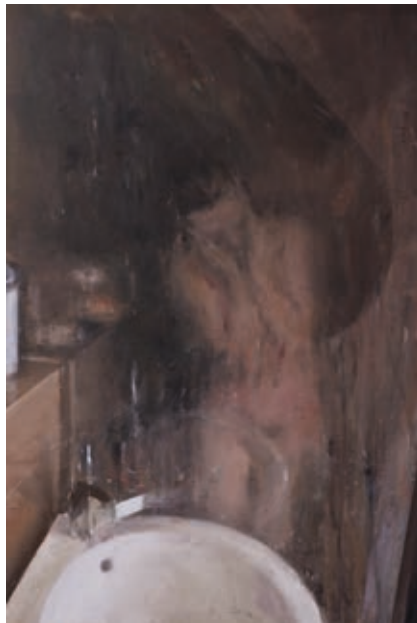


CRISTINA KAHLO: *Girl, Past and Present*, 2016, archív pigmentnyomat

A Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros és a Centrul de Interes 2019-ben egy csereprogram keretében két nagyszabású kiállítást rendez *Térfélcser*e címmel: tavasszal Dunaújvárosban az ICA-D ad otthont a Centrul de Interes művészeit bemutató csoportos kiállításnak, augusztusban a Kolozsvári Magyar Napokon pedig az ICA-D gyűjteményéből látható majd egy nagyszabású tárlat.

A *Térfélcser*e első állomása a Centrul de Interes művészeinek munkáiból válogató kiállítás. A bemutatón Belényi Szabolcs, Berszán Zsolt, Betuker István, Razvan Botis, Alin Bozbiciu, Mircea But, Andrei Ciurdarescu, Radu Comsa, Andrei Ispas, Irina Magurean, Alex Mirutziu, Vlad Olariu, Mihai Platica, Florin Stefan és Veres Szabolcs művein keresztül nyerhetünk bepillantást az intézmény falai között folyó alkotómunkába.

A művészközösség orientációit, profilját követve a válogatás főként festészeti munkákra koncentrál, de az ipar-, a fotó- és a médiaművészet is teret kap. A kiállítás a művek segítségével szeretne utalni egy irigylésre méltó hely rezonanciájára, közvetlenségére, otthonosságára, az együttműködés inspiráló formájára.



FLORIN STEFAN: *Shower*, 2015, olaj, vászon, 120×80 cm

A test diadala

Michelangelo és a
16. századi itáliai
rajzművészet

Szépművészeti Múzeum
2019. április 6. – június 30.

Magyarországon első alkalommal találkozhat Michelangelo remekműveivel a közönség a Szépművészeti Múzeum kiállításán, amely a reneszánsz mester és kortársai nyolcvan művét mutatja be. Michelangelo csaknem harminc, a világ legrangosabb gyűjteményeiből – többek között a londoni British Museumból, a firenzei Uffiziből, a Casa Buonarrotiból, a párizsi Louvre-ból, a bécsi Albertinából és a haarlemi Teylers Museumból – kölcsönzött alaktanulmánya érkezett a múzeumba. A budapesti kiállításon látható először az a rajz, amelyet nemrégiben fedeztek fel egy külföldi magángyűjteményben, s amelyet a tizenéves Michelangelo legkorábbi ismert rajzaként azonosítottak.

A tárlat fókuszában a mester 29 alaktanulmánya áll az első ötleteit megőrző, gyorsan papírra vetett skiccektől a művek kivitelezését közvetlenül megelőző, aprólékosabban kidolgozott, befejezett rajzokig. A kiállításon a látogató a mester hírnevét megalapozó legendás műveihez – mások mellett a Sixtus-kápolna mennyezetképeihez, a Medici-síremlékekhez, az elveszett *Lédához* és az *Utolsó ítélethez* – készült rajzain keresztül képet alkothat Michelangelo kiapadhatatlan alkotóerejéről és páratlan géniuszáról.



MICHELANGELO BUONARROTI: *Akttanulmány*, 1511 körül, vörös kréta, fedőfehér, 279×214 mm

Egy nagy virágzó mező?

Azok a 90-es évek

JANKÓ JUDIT

MűvészetMalom, Szentendre, 2019. III. 29. – V. 12.

Azok a boldog 90-es évek, aranyélet, aranykor, amikor kinyílt a világ, eljött a Kánaán – hajlamosak vagyunk nosztalgizálni a rendszerváltást követő évtizedről, de valahogy még mindig homályos, milyen is volt valójában, nincs elég rálátásunk. Pedig eltelt majd 30 év. A szentendrei MűvészetMalom *Publikus magánügyek – A kilencvenes évek művészete magyarországi magángyűjteményekben* címmel, 30 gyűjteményből kölcsönzött művel tesz kísérletet annak áttekintésére, milyen is volt ennek a politikával átítatott évtizednek a művészete. A csaknem 300 – festményeket, grafikákat, fotókat, szobrokat és installációkat – felvonultató impozáns tárlat két kurátorával, Muladi Brigittával és Schneller Jánossal beszélgettünk.



FOTÓ: BERÉNYI ZSUZSA

Az első kérdés, amit el kellett döntenetek, hogy a 90-es években született vagy a 90-es években gyűjtött művekből válogassatok, hiszen a gyűjtés akkor sem volt feltétlen jelen idejű, az efemer ügyek, a társadalmi változásokra adott reakciók esetében egyáltalán nem volt világos, mi fog kanonizálódni. Egyszóval az első pillanatban látszott, a 90-es évek nem adja könnyen magát.

A művészek listája is érdekes képet mutat. Itt vannak a 90-es években már befutottak számító, érett alkotók, mint Fehér László, Nádler István, Bak Imre, a fiatalok, a pályakezdők vagy épp főiskolások, akikből mára lettek fontos alkotók, mint Szűcs Attila, Nagy Kriszta. Aztán vannak, akiknek a tárgyalt évtized a maga kreatív forrongásával igazi inspiráló táptalaj volt, s akkoriban annyira előreszaladtak, hogy később nem tudtak továbbfejlődni, befejezték, elhallgattak. És vannak azok, akik nem önként hallgattak el, nemcsak a pályájuk, az életük is véget ért azóta.

Emlékeztek rá, mit gondoltatok, amikor megláttátok Nagy Kriszta óriásplakátját a Lövölde téren?

SCHNELLER JÁNOS: 18 éves voltam, a Fasori gimnáziumba jártam, nap mint nap a Lövölde téren át vezetett az utam. Láttam a *Kortárs festőművész*

HAJDÚ KINGA: *Pacsirta*, 1998, olaj, vászon, 130x200 cm

vagyok-plakátot, de akkor még nem tudtam hová tenni, nem érttem, hogy ez micsoda. De az biztos, hogy máig emlékszem az élményre. A 90-es évek nekem a 10–20 éves koromig tartó időszakot jelenti.

MULADI BRIGITTA: Ebben az évtizedben éppen egyszerre végeztem az egyetemet és neveltem gyereket, feladatból feladatba estem, könyvtárba jártam, otthon dolgoztam – Nagy Kriszta plakátját nem láttam akkor az utcán. A kortárs egyébként is csak a 2000-es években került előtérbe nálam. Korábban eljártam ugyan a MAMŰ-pincébe és a Stúdió-kiállításokra, azokat „kötelező” volt megnézni, de művészettörténész-hallgatóként az egyetemen a középkort tanultuk, Saint Denis-t és a jáki templomot. Szoboszlai János hallgatóként hozta be az egyetemre a kortárs művészetet.

1990-ben, még egyetemistaként, Keserü Katalin bevont – másokkal egyetemben – az Ernst Múzeum 80-as évekről szóló kiállításába. A katalógusba a múzeumi gyűjtésről írtam szöveget, hogy miként kanonizálódott a 80-as évek, mi került belőle intézményi kollektiókba. Nagyon érdekes volt most ezt a kiállítást csinálni. A terminológia szintjén számos vitánk volt, hiszen János fiatalabb, és számára jobban összemósódtak a 80-as és a 90-es évek. Fontos, hogy érzékelhető legyen, mekkora váltás volt, mennyire nem voltak érvényesek a korábbi kifejezések. Sturcz János belénk is verte az egyetemen,

hogy vége a szenzibilitásnak, a geometriának, a magánmitológáknak, új korszak kezdődik a 90-es években. Ezt az *Új Művészet* vitacikkében (*Üzenet a mestereknek*, 1998/5) ki is fejtette.

S. J.: Művészettörténeti tanulmányaim során én se sokszor találkoztam a kortárssal. Keserü Katalinnál szóba került a 70-es évek vizuális kultúrája, a neoavangárd generáció, az ipartervesek, a pécsi Tulipán-vita, de ez akkor már lezárult, majdhogynem kanonizálódott dolog volt, nem igazi kortárs. Szőke Anikóval jártunk kortárs kiállításokra, de itt a hangsúly az intézményrendszeren és a kiállítás-rendezen volt. Szemináriumokon kellett referálni időnként egy-egy választott témából. Én ekkor főként a 60-as évekkel foglalkoztam, és sokkal inkább a kultúrpolitikával. Szakdolgozatomat a Múcsarnok és a hozzá tartozó kiállítóhelyek kiállításpolitikájáról írtam, ehhez kapcsolódóan pedig a cenzúráról.

A 90-es évek azért is érdekes, mert volt pár év, amikor a Nyugat idefigyelt, leomlott a vasfüggöny, ledőlt a berlini fal, és hirtelen izgalmas lett a keleti blokk. Ezzel egy időben beáramlott nyugatról egy sor új



EL-HASSAN RÓZA: *Feszített tál*, 1998, vegyes technika, installáció, 25×150 cm

eszme és képzőművészeti irányzat. A 90-es évekről azt gondolom, hogy egy színes és összetorlódott évtized.

Ekkor indult az Intermédia tanszék a Képzőművészeti Egyetemen, sok magyar művész hazajött külföldről, olyan művésztanárok kaptak katedrát, akik korábban nem oktathattak, mint Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra vagy Jovánovics György. A Soros Alapítvány művészeti szintjén való aktivitása is kiemelten fontos a korszakban; kiállításokat finanszíroztak, művészeti ösztöndíjakat adtak, köztéri projekteket támogattak, az évtized közepén pedig létrehozták a C3 Kulturális és Kommunikációs Központot. Bár számos projekt megvalósult, sajnálatos módon a szponzorált ügyek nagy része szubkulturális kereteken belül maradt, a szakmán kívül kevesen figyeltek oda rájuk. Ez volt a helyzet Nagy Kriszta társadalomkritikus, gender nézőpontú és a piaccgazdaságot kritikai szemmel néző plakátjával is, ami bár kifejezetten nagy médianyilvánosságot kapott, hiába törte át a társadalmi ingerküszöböt, csak a szűk szakma számára volt értelmezhető és befogadható.

Mennyire van feldolgozva elméletileg a korszak?

M. B.: Szakirodalom tekintetében a legfontosabb tanulmányok (a műcsarnoki összefoglaló kiállítások kiadványai mellett, mint például a *Polifónia*, a *Média Modell – Intermédia – Új képfajták, interaktív technikák*) a Velencei Biennálé katalógusaiban jelentek meg, olyanokban, amik nem Magyarországra készültek, így csak egy nagyon szűk körhöz jutottak el. Más szöveg kifelé, más befelé, és ez a gyakorlat tulajdonképpen a 90-es években nem szűnt meg.

A *Balkonban* jelentek meg olyan megállapítások akkoriban, hogy a 90-es évek az előző évtizedekből levont tapasztalatok összefoglalása, tükre, és szintén a *Balkonban* olvashattuk Berecz Ágnes *A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai* című fontos írását, ami összeszedte az új, szigetszerűen kialakult kezdeményezéseket. Előtte az elefántcsonttorony, az elvonulva alkotás volt divatban, most művészcsoportok alakultak, és megindult a kommunikáció köztük. Számtalan irányzat kezdett élni egymás mellett, teljesen különböző dolgokat csináltak, emiatt érezni úgy, hogy a 90-es éveket nem lehet megragadni. Pedig kirajzolódnak a közös erővonalak, amelyeket az új galériákban, új kortárs intézményekben zajló események indukáltak (Óbudai Társaskör, Budapest Galéria, Knoll Galéria, ICA-D, Paksi Képtár stb.) Az *Új Művészetben* vitacikksorozat indult erről (Hajdú István, György Péter, Pataki Gábor, Sturcz János írásai), ami erőteljes szakmai párbeszédet eredményezett.

S. J.: András Gábor, Berecz Ágnes, András Edit, később Hornyik Sándor is fontos tanulmányokat írt erről a korszakról, sőt terminológiailag is hozzájárultak az évtized jobb megértéséhez. Tatai Erzsébet a neokontualizmusról írt doktorijában. Tehát elindult a korszak értelmezése.

Azt gondolnám, hogy míg a szocializmusban magánterekben, szalonokban működött a progresszió, a rendszer-váltás után az utcán.

S. J.: Valóban létezett egy tendencia, ami a köztereket, illetve a megszokottól eltérő helyszíneket, médiumokat részesítette előnyben, a fiatal generáció művészei igyekeztek a nagyközönség felé nyitottabb hozzáállással olyan tereket is elfoglalni, amelyek korábban nem tartoztak a művészet territóriumába. A köztéri beavatkozásoknál az alkotás szándékolt része volt a meglepetés, a váratlanság. Olyan helyzetbe próbálták hozni a befogadót, amibe nem önszántából ment bele, így a művész és

a befogadó is kénytelen volt elhagyni a komfortzónáját, kilépve a jól bevált, rutinszerűen használt kommunikációs csatornákból. Ezek azonban csak ideig-óráig működtek, komolyabb áttörést nem hoztak a kortárs művészet társadalmi szerepét illetően. Sugár János fényreklámon megjelenő filozofikus, enigmatikus mondatai vagy néhány aforisztikus mondat a 4-es busz oldalán (Gerber Pál) pillanatnyi provokációként értelmeződött, értetlenséget váltott ki, de valójában hatástalan maradt. Szentjóbó Tamás (St. Auby) munkájáról, a *Szabadságszobor* letakarásáról (*A Szabadság lelkének szobra*) mindig az jut az eszembe, hogy mennyire szabad volt ez az évtized. Sok mindent meg lehetett csinálni a 90-es években, ami ma elképzelhetetlen lenne. Nemcsak pluralizmus és sokszínűség, hanem szabadság is volt.

M. B.: Az utóbbi időben visszajöttek a tabuk, amik a 90-es években egyszer már feloldódtak. Az évtized ideológiákban rendkívül erős művészettörténeti időszak volt, mindenki próbálta újradefiniálni, mi is a művészet, mire való, mi a társadalmi szerepe. Akkor került ki a tiltott kategóriából a társadalomtudatos művészet. A művészek levonulnak a Parnasszusról, és leszállnak a földre. Felerősödik a figurativitás, a filmszerűség, a narrativitás – ahogy a képeket válogattuk, olyan volt, mintha egy hosszú történetet mesélnének el.

Miért Szigeti András–Korodi János bokszesztyűs fotója lett a kiállítás címlapképe az Újlak-gyűjteményből?

S. J.: Mert ebben töményen, sűrűn van benne a 90-es évek és a kiállítás koncepciója is. A művész szerepének változása, a piaci verseny, a provokáció és a „behúzok neked egyet” agresszív gesztusa is megjelenik. Váratlanság és ellentmondás. Geg és önrónia, promóció, sztárkultusz és popkultúra. A festézzel egyenrangúan kezelt fotó festmény méretűre nagyítva. Flitter a bokszesztyűn, amiben már benne rejlik



fotó: Berényi Zsuzsa

a gender olvasat is. Az identitások és a szerzőség megkavarása, a kollektív alkotás mind fontos hívószavak ekkor. Az első dolog, amiben megállapodtunk Brigivel, hogy elsősorban újszerű, a 90-es években megjelenő tendenciákat fogunk bemutatni. A *Twentieth Century Box* egy akkor indult fiatal művész új munkája, ami jól jellemzi ezt az évtizedet.

M. B.: A rendszerváltáskor új játszmák indultak az élet minden területén. A művészetnek is új témái lettek: identitásügyek, politika, társadalomkritika, gender – ezek azok, melyek korábban nem léteztek, vagy nem kaptak ekkora figyelmet. Újra meg kellett találni a szerepeket, megfogalmazni a definíciókat. Két fontos fókuszra helyeztük a hangsúlyt: a médiumtudatos festészetre és a médiatudatos fotóra, filmre, valamint a hozzájuk kapcsolódó műfajokra. Az árnyalatokat individuumon és műcsoportokon keresztül igyekeztünk bemutatni. Az újlakosoknak egy teljes termet szántunk. Egy nagy szekció a művészeknek a politikához való viszonyát mutatja be, ráadásul régiós kitekintéssel, mert van néhány gyűjtő, aki efelé indult el a kollektív építésekor. Külön részleget kaptak a nőiséggel, genderrel foglalkozó művek. A gyűjteményeket ennek megfelelően szűrtük. A már múzeumi, kanonizálódott művészek szintén külön szekciókba kerültek.

S. J.: Az új szárny emeletén fontosnak tartottuk bemutatni, mennyire sokszínű volt a festészet ebben az évtizedben. A minimalista geometrikus irányzatoktól (Károlyi Zsigmond) a technorealizmuson (Iski Kocsis Tibor) át a popkultúra látásmódját és témáit sajátként kezelő festményekig (Kupcsik Adrián, Tamási Claudia). De jelen volt a filozofikus, metafizikus festészet (Várady Róbert, Szűcs Attila), a nonfiguratív (Bullás József) és a pszichedelikus irány (Braun András) is, melyekben folytatódik a magyar op-art hagyománya. Jelen voltak a 80-as években indult új

ELŐD ÁGNES: *Pökember* (részlet), 1998–2004, 8 db gipszfej, filc, vatta, falap 6 db konzollal, fejek egyenként 70×30×30 cm, polc 270×46×80 cm

festészeti tendenciák is, amit Fehér László vagy Kelemen Károly művei képviselnek. Többekről elmondható, hogy a méret meghatározó esztétikai minőségként jelenik meg. Való igaz, hogy teljesen más élmény egy olyan festmény előtt állni, ami nagyobb, mint a néző, azaz már nem a korábban jellemző, 60×80-as „képcarnoki” festészeti méret volt az etalon.

Három fontos témát emelnék ki. Az első a médiumtudatos alkotások csoportja, legyen szó festészetről, fotóról vagy plasztikáról. A második téma az identitás mind az egyén, mind a művészet öndefiníciója szempontjából. Ide tartoznak a nemi szerepek, a társadalmi reflexiók, a közösség és az egyén kapcsolata, a művészet új társadalmi szerepe, a popkultúra és a „magas” művészet találkozása. A harmadik, egyáltalán nem elhanyagolható téma a

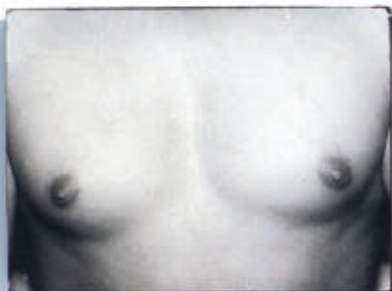
továbbélő művészet; ide olyan alkotók sorolhatók, akik nem ebben a korszakban indultak, de a 90-es években is aktívan alkotottak, és a gyűjtésben is meghatározó szerepet játszottak. Így a régi és új geometrikusok, konstruktívak és ipartervesek (Konok Tamás, Maurer Dóra, Fajó János, Bak Imre, illetve Marafkó Bence), az autodidakták (a Vajda Lajos Stúdió, Bada Dada Tibor), a 80-as évek individuális alkotói és magánmitológiáit alkotó művészei (El Kazovszkij, Ujházi Péter, Szikora Tamás, Záborszky Gábor).

Sokat foglalkoztak a magyar művészet nemzetközi jelenlétével. Miért?



fotó: Berényi Zsuzsa

FEHÉR LÁSZLÓ: *Viktor Menshikoff portréja*, 1993, olaj, vászon, 110×150 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

HALÁSZ KÁROLY: *Nytott geometria II/A*, 1993, olaj, vászon, fadoboz, 48x64 cm

M. B.: A 90-es évek egyfajta nyitást jelentett, a művészek sok biennáléra, nemzetközi seregszemlére is eljutottak, de ez Magyarországon semmilyen hullámot nem vetett. Benczúr Emesének tavaly volt az első összefoglaló kiállítása, a mai napig kevésbé ismert itthon, külföldön viszont egymás kezébe adják a múzeumok. Sugár János a documentán szerepelt, Nemes Csaba, Csörgő Attila, El-Hassan Róza a Sao Paolo-i Biennálén, Beöthy Balázs, Lakner Antal az Isztambuli Biennálén. Az évtizedben végig vita zajlott arról, hogy friss, jelen idejű művészeket (El-Hassan

Róza, Köves Éva, Bukta Imre, Benczúr Emese, Csörgő Attila, Erdélyi Gábor, Imre Mariann) vagy a már kanonizált művészeket (Fehér László, Jovánovics György) kell-e kivinni a Velencei Biennáléra. Visszatekintve, egyszer az egyik irányba döntöttek, a következőben a másikba...

S. J.: A gyűjtésre nagyon erősen visszahat mindaz, ami a nemzetközi szinten megjelenik. Ami ott fontossá válik a művészettörténet szakma számára, az már átment egyfajta szűrőn, és visszahat a gyűjtésre is. Szerintem ez már egy olyan korszak, amit nem lehetne bemutatni kizárólag közgyűjteményi anyagból, mert a rendszerváltást követően az állami

mecenatúra és a közpénzekből történő vásárlás drasztikusan lecsökkent, a vásárlások nagyobbik része a gyűjtőké. Ezért is volt adekvát a magángyűjtemények bevonása.

M. B.: A magángyűjtőknek mindig is történelmi szerepük volt, magánkollektiókból jöttek létre a múzeumok, de most különösen felértékelődött ez a szerep, mert náluk van a tőke. A magyar műgyűjtők időközben elkezdtek külföldi művészekről is vásárolni (például Hunya Gábor vagy a korábban kiállító Gerő László), s ezzel bekerültek egy nagyon fontos hálózatba, ahol lehetőségük van a magyar művészetet nemzetközi szintereken pozicionálni: ők kötik össze a magyar művészeti szcénát a Pompidou-val és a Tate-el, a legfontosabb művészeti központokkal (például a Spengler–Somló-i-házaspár).

A 90-es években elindult az intézményesedés a kortárs művészetben, meghatározó helyek nyíltak, mint az ICA-D Dunaújvárosban, a Paksi Képtár vagy a Székesfehérvári Modern Képtár. Akkor virágozni kezdtek, most pedig visszafejlődnek. A Magyar Nemzeti Galéria teljes kerete kortárs művészetre tavaly mindössze 8 millió forint volt, a Ferenczy Múzeumi Centrum talán összesen 2 milliót kapott. Ilyen körülmények között még fontosabb szerepe van a gyűjtőknek – erre is fel szeretnénk hívni a figyelmet a kiállítással.

PACSIKA RUDOLF: *Jószerencse emlékműve*, 2000, üveg, biciklik, 80x200x160 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

A cikk megjelenését a B. Braun támogatta.

Mánia, mániák, mániáink

Csendes stratégiák

SOMOSI RITA

MODEM, Debrecen, 2019. IV. 6. – VI. 23.

Valaki szenvedélynek hívja, valaki hobbinak, a hétköznapi szóhasználatban egy rendszeresen visszatérő tevékenységet, mintsem pszichológiai, a depresszióval ellentétes állapotot jelöl. Miképpen definiálható a *mánia* szó? Mikor válik egy ismétlődő tevékenység mániává a külvilág szemében? Sokan hajlamosak skatulyákba tenni, könnyen értelmezhető címszavakkal jelölni egy-egy olyan berögzült cselekvést vagy szokást, amely a saját gyakorlattól, mentalitástól eltér. Pedig a mánia biztonságot ad, megnyugtat, segít kiszakadni a hétköznapiokból vagy az adott helyzetből, és jó esetben a végén elégedettséggel, nyugalommal tölt el. Tekinthető egyszersmind énidőnek is, hiszen bármilyen mániáról is van szó, elsősorban nem másért, hanem magáért csinálja az ember, az érzésért, az eredményért. A debreceni MODEM legújabb kiállítása, a *Mánia. Csendes stratégiák*, öt művész segítségével igyekszik körbejárni a fogalom művészeti alkotófolyamathoz köthető megjelenési formáit.

Mánia címmel a 2B Galériában Benczúr Emese, Imre Mariann, Szj Kamilla, Szira Henrietta és Tarr Hajnalka munkáiból már megvalósult egy

közös kiállítás 2016-ban, mely a mániás alkotótevékenységhez kapcsolódó munkáikból mutatott be válogatást, 2018-ban pedig a Ludwig Múzeum *Közös ügyeink* című kiállítására látássérültekkel együttműködve fűztek tekla- és igazgyöngyből álló gyöngysort, amelynek a debreceni kiállítótérhez adaptált változata a MODEM egyik hosszanti falán szubtilis frízként fut végig. A kiállításon szereplő munkák részben erre az alkalomra készültek vagy készültek el újra, de a kurátor, Simon Andrea a tematikához köthető korábbi alkotások segítségével is igyekezett az adott művész mániához köthető alkotói attitűdjét meghatározni.

A bejárattal szemben Tarr Hajnalka 5x6 méteres gemkapocsfüggönye, az *Attachment* fogad. Ez a 250 kilós vasfal egyszerre készlet megállásra és ösztökél átlépésre lágy transzparenciájával, emberi érintésre percekig hullámzó textúrájával. Eredetileg a Múcsarnok 2008-as *Mecénás*-kiállítására készült, majd egy része *Process* címmel a Nemzeti Galéria gyűjteményébe került. Itt az installáció eredeti dimenziójában jelenik meg, melynek kivitelezésében a helyi pszichiátriai osztály lakói segítettek.

BENCZÚR EMESE: *Egy hónap rendszerezés – Az egyformaság viszonylagos*, 1996, 240 db levágott nadrágszár, hímzés
magányűjtemény





foto: Czeglédi Zsolt

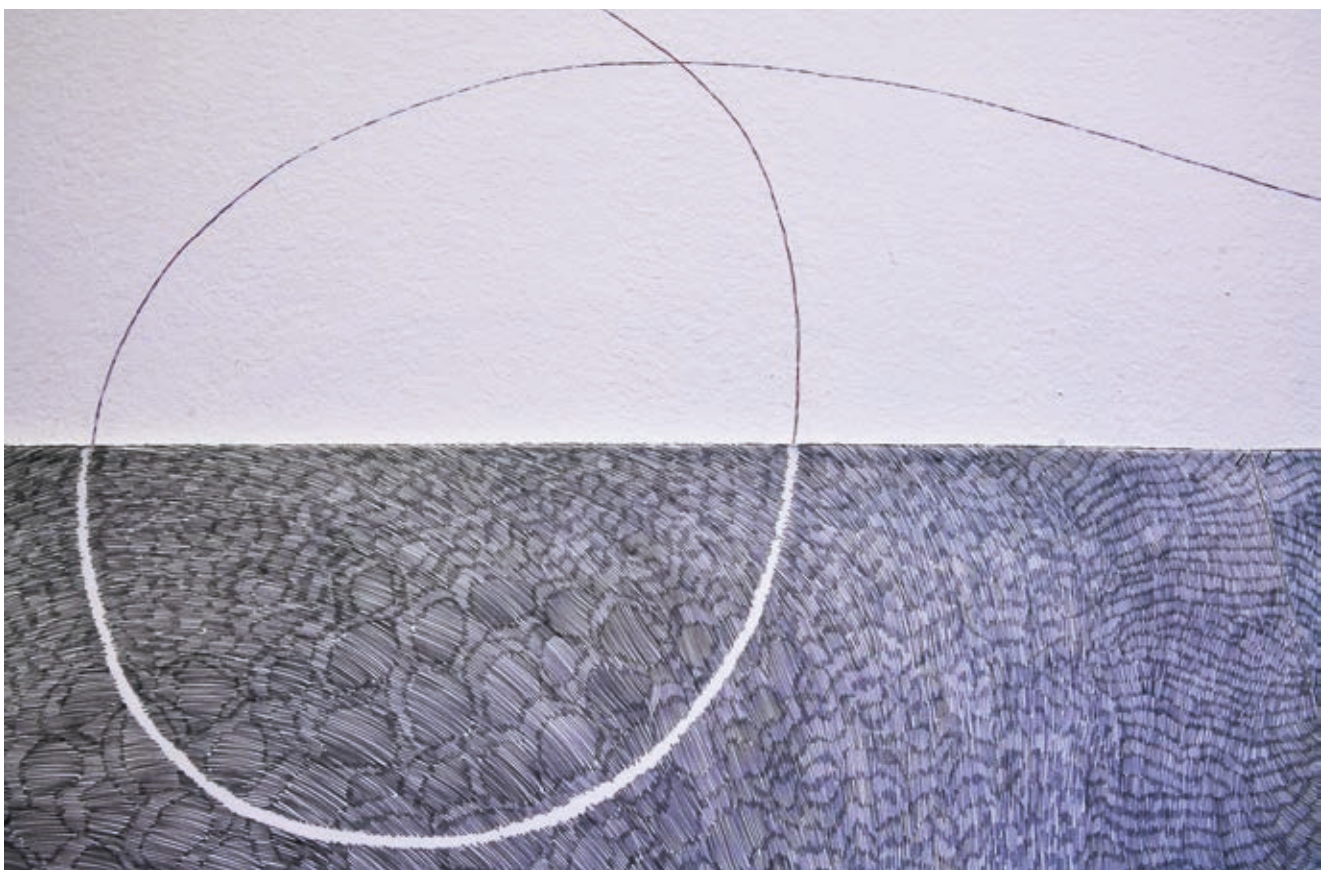


foto: Czeglédi Zsolt

TARR HAJNALKA: *Botticelli: Vénusz születése*, 2011, rétegelt lemez, puzzle, tűzőkapocs, 172×278 cm

SZIJ KAMILLA: *Cím nélkül*, 2017, papír, ceruza, falkarc, 70×1200 cm

Szij Kamilla vonalából építkezik meghatározott ritmusban és struktúrában – tizenkét méteres rajzán szinte elveszünk az örvénylő vonalak hálójában, melynek térbe kilépő gesztusa keretektől független, önmagukat komponáló szubjektív rendszerként jelenik meg. A kiállítás kevés figuratív alkotásának egyike

Szij Kamilla saját hegye, mely bár papírkeretek közé szorítva, de folyamatos fejlődésben van: fentről lefelé indulva, gyűrődésekkel, vonalakkal tarkítva tekinthető a külső és belső csend együttes megjelenési formájának. (A kiállításon a hegy alakulásának egyik fázisát látjuk, végleges formáját a papírtekercs végével éri majd el.) Egy másik rajzon piros konzervdobozra emlékeztető

formák ismétlődnek nagy felületen. Miközben az alakzatoknak mindig csak egy sarka kapcsolódik a következőhöz, az összes forma kapcsolatban van egymással, egyszersmind azonos kiindulási pontra vezethető vissza.

Az elmúlás gondolköréhez több alkotás kapcsolható, így Szira Henrietta munkája, *Az idő ígérete* is, mely kidobott karácsonyfákról összegyűjtött tűlevelekből áll. Installációjában a számolásra emlékeztető elrendezés (négy függőlegesen elhelyezett tűlevelet egy ötödik hűz át keresztben) az elmúlás, az idő lenyomatává fordítja át az örökkévalóság gondolköréhez kötött tűlevelet. A festővásznak hátulja adta keretek határolják a zöldből sárgába hajló tűleveles számsorokat, a szisztematikus rendezés az idő fizikai követhetőségét illusztrálja. A mulandóság rögzítése Imre Mariann horgászdamilból kötött *Törölköző* című művében is megjelenik: egy aprólékos munkával készített, funkcióját veszített törölközőt látunk, melyen kimerevítve jelennek meg a legördülő vízcseppek. Ez az alkotás a *Határidőnapló* installációs együttesének a része, mely a művész 1895-ben született nagymamája eredeti naplóját és annak tapétaszzerű felnagyítását foglalja magában. Az írástudatlan asszony 93 éves korában érzett vágyat arra, hogy a saját nevét megtanulja leírni, majd minden nap gyakorolta, nehogy elfelejtse. Ennek a mantraszerű gyakorlásnak falat betöltő egysége egyszerre meditatív és megható.

A Benczúr Emesét fémjelző banális, repetitív szövegek több kiállított munkájánál is megjelennek. *Ha száz évig élek is – napról napra gondolkodom a jövőre* című művét születésnapján, 1998. december 16-án kezdte. Utána minden napra legyártott egy ruhacímkét „day by day”-felirattal, melyre az „I think about the future”-szöveget hímezte. Nap mint nap, nyolc éven át. A kiállításon a címkek hónapokra vágva jelennek meg – a kilencedik hónap híján, ami elveszett –, a megmaradt céna és az üres tekercek az installáció alatt várják sorsukat. Kiállításra került Benczúr Emese legrégebbi, 1996-os első önálló kiállításán (a Stúdió Galériában) is bemutatott, *Egy hónap rendszerezése. Az egyformaság viszonylagos* című munkája is. Ez utóbbit hímezte bele a Levi's boltból megszerzett, levágott nadrágszárakba. (Eredetileg egy hónapnyi hímezett és nem hímezett nadrágszár együttesen volt kiállítva, jelen kiállításon egy zanzásított változat szerepel.)

Az elmúlás témaköréhez köthető Szira Henrietta *A mánia tovább él* című installációja is: egy téstaterítővel ravatalszerűen borított asztal, s mögötte tizenegy órás videó a nagymamáktól tanult csigatésztakészítés monoton folyamatáról. A gyerekkorához köthető mozdulatsorral Szira Henrietta munkája egyaránt tekinthető feldolgozási kísérletnek és a kihálófélben levő manualitás siratásának. Szintén Szira (diploma-) munkája a pszichológiai értelemben leginkább mániához köthető alkotás, *az Éjszakánként autózok, mert az megnyugtat* című videó, melyben egy éjszakai városi autózást követünk nyomon,



fény: Czeplédy Zsolt

IMRE MARIANN: *Törölköző*, 2011, damil, damilkötés, üvegcsseppek, fém, 50×110 cm

melyhez különböző orvosi rendeléseken készült, titokban rögzített hanganyag társul, tanúskodva az orvosi közeg mániák iránti meg nem értéséről.

Tarr Hajnalka *Botticelli – Vénusz születése* című műve a 2011-es önálló kiállításán szerepelt, ahol tizenegy világ-hírű festményt alkotott újra a képek kis méretű kirakóiból. A méret egyezik a kiindulási műtárgyával, ugyanakkor a puzzle formában vásárolt reprotok dekomponáltan, forgácslemeze rögzítve jelennek meg, hullámzóan, koncentrikusan kirakott felületeket képezve.

A *Mánia* öt művésze mindennapi kérdésekkel foglalkozik, mindennapi helyzetekben, eszközökkel. Munkáikban az idő fizikai dimenziója láthatóvá válik, formai tisztasággal, személyes küzdelmeiknek leszünk tanúi. De valóban mániaként definiálható az aprólékos, ismétlődő, gyakran monoton folyamat során létrejövő alkotások készítése? S vajon csak a nőkhöz kapcsolódnak ilyen mániák? A kiállítás női alkotókat sorakoztat fel hasonló attitűddel, akik kontrollált apró tevékenységükkel lassítják a világ folyását. A *Csendes stratégiák* alcím sokkal inkább fedi a kiállítás szemléletét, s talán e stratégiák tárháza segítséget nyújthat saját mániáinknak is.

A bibliai út

A Biblia jelenvalósága Delacroix festészetében

SZABADI JUDIT

Baudelaire a kor legnagyobb festőjét Eugène Delacroix-ban látta, aki szerinte a romantika, a romantikus festészet beteljesítője. Az 1846-os Salonban közölt cikkében a romantika mibenléte felől közelít Delacroix nagyságához. Definíciója és érvelése költői érvelés: „Aki azt mondja, romantika, az azt mondja, modern művészet, vagyis mélység, szellem, szín, a végtelen utáni vágy[...]” – majd így folytatja: „Hogy a szín olyan nagy szerepet játszik a modern művészetben? – nincs ebben semmi meglepő. A romantika Észak szülöttje, és az Észak – kolorista; az álom és a varázslat, a köd gyermekei, Angliát, a szertelen koloristák hazáját, Flandriát, Franciaország felét köd takarja; még Velence is lagúnákban ázik.”¹ A későbbiekben azután teoretikus módjára fogalmazza meg, hogy mi a szín. Hosszas fejtegetésének summája: „A szín elemei a harmónia, a melódia és az ellenpont” – „A színelmélet alapja a harmónia. A melódia a színek egysége, vagyis az alaptónus. A melódia végkövetkeztetés: a színeknek olyan együttese, amelyben minden egyes effektus összecseng az általános effektussal.”² Szerinte „a koloritban a stílust és az érzelmet a kiválasztás határozza meg, a kiválasztást pedig a vérmérséklet diktálja.”³

Ezeket a sorokat olvasva úgy érezzük, hogy általuk közelebb jutunk annak a szenvedélyes és izzó koloritú festőnek a megnevezéséhez, akire tökéletesen ráillik a fenti jellemzés. És csakugyan, eme beharangozás után megszületik az alábbi kinyilatkoztatás: „E. Delacroix egyetemes művész; festett intim zsánerképet és grandiózus történelmi kompozíciót. Hitetlen századunkban talán egyedül neki sikerült megoldania a vallásos témát: – Érthető is, ha meggondoljuk, hogy Delacroix-ban, mint minden nagy mesterben, csodálatosan egyesül a tudás – vagyis a tökéletes festő és az ártatlanság – vagyis a tökéletes ember. Nézzék csak meg a Saint-Louis au Marais-ban lévő *Piétóját*, amelyben a fájdalom fenséges királynője, térdén nyugtatva fia holttestét, az anyai szenvedés önkívületében reménytelenül tárja ki a karját.”⁴ A képről néhány sornyi ihletett leírást ad: a Mária lábához omló és a Krisztus karját, illetve

lábát tartó két asszonyban a költő a fájdalom iszonyú súlyát érzi megtestesülni, majd arról beszél, hogy „ez a remekmű mélysége melankóliát kelt a lélekben.”⁵

Baudelaire nagy vehemenciával teszi le a voksát a festő vallásos elkötelezettsége mellett, amikor egy-két korábbi vallásos képét (*Krisztus az Olajfák hegyén*, *Szent Sebestyén*) megemlítve, biblikus tárgyú festményeinek hitelét alátámasztandó még egy szónokias kitérőt is tesz: „Szeretném most megmagyarázni iménti kijelentésemet, hogy tudniillik egyedül Delacroix tud vallásos képet festeni; arra kérem Önöket, figyeljék meg, hogy jóllehet legérdekesebb képei majdnem kivétel nélkül azok, amelyeknek maga választotta a tárgyát, vagyis amelyek saját képzeletéből születtek, mindazonáltal komor, búra hajló szelleme tökéletesen megfelel vallásunknak, ennek a mélységesen szomorú vallásnak, az egyetemes fájdalom vallásának, amely egyébként már katolicizmusánál fogva is teljes szabadságot biztosít az egyéneknek, és senkitől sem kíván többet, mint hogy ki-ki a maga módján magasztalja – ha ugyan ismeri – a fájdalmat, s egyszersmind festő.”⁶

Egyetemi előadásaimon sokat foglalkoztam Delacroix-val, de a vallásos tárgyú képei közül csak a Saint-Sulpice templom Saints-Anges kápolnájában látható egyik falképét, a *Jákob harca az angyallal* véltem felejthetetlennek, noha ebben sem a fájdalom és a művész kivételes vallásos beleérző képessége ragadott meg, mivel úgy véltem, hogy az nem járja át a képet. Ami nagyszerű volt benne, az a jelenet gyönyörű érzékenységgel drámaisága az „Ó-Testamentumbeli” fák hatalmas boltozata alatt a tágas, szinte időtlent sugallató térben és a fénylő zöldék ragyogásában. Újraolvasva Théophile Gautier élvezetes Baudelaire-könyvét⁷ és magának Baudelaire-nek a párizsi Salonok-sorozat tárcáit, közöttük a fentiekben a Delacroix-ról írottakat, meglepett a költő elfogultsága és leegyszerűsítő önkényessége, amellyel a vallásosságot és a katolicizmust értelmezte. (Igaz, a zseniális költő és esszéista megtehette a méltán nagy művésznek tartott kedvenc festőjének a felmagasztalásáért.)

Ugyanakkor a világtudat felparcellázottságának korában, amit Baudelaire is hitetlen századnak nevezett, csakugyan van valami rendkívüli abban, hogy a „mindenevő” Delacroix, akinek sok képe az anyag, a test értéséből, ha nem éppen felmagasztalásából, de legalábbis bravúros tudásából és érzéki megjelenítéséből született, rátalált a biblikus témákra. Mégpedig bősséggel. Végül is Baudelaire-nek köszönhetően



EUGÈNE DELACROIX: *Krisztus az Olajfák hegyén*, 1824–1827, olaj, vászon, 293×362 cm
Párizs, Saint-Paul-Saint Louis

gondolkodtam el afölött – hiszen a Delacroix-irodalom, beleértve a monográfiák és az albumok sorát, alig érintik a témát –, hogy a festő munkásságát az 1820-as évektől kezdve 1863-ban bekövetkezett haláláig szinte egymást érve szövik át a biblikus kompozíciók. Igaz, hogy már a grandiózus történeti tárgyú képek sodrásában sem hunyt ki *Krisztus a Genezáreti tavon* (1841) vagy *Az irgalmas szamaritánus* (1849–51) lebilincselő mozgalmasságának szédítő crescendója, de mintha a festői pompa bizonyos fokig elnyelte volna a képek szakrális sugallatát. Bár valójában, legalábbis a tengeri jeleneten, ez is csak az első pillanatra tűnik így, hiszen a felülnézetből láttatott csónak olyan bravúros rövidülésben táncol a habokon, hogy csak lassan ocsúdunk föl arra, hogy itt az alvó, majd a tengert lecsendesítő Krisztus, aki mindkét alakjában jelen van, isteni hatalommal van felruházva.

Na és a *Piéta* (1844)? Nem az a változat, amelyről Baudelaire beszélt a hatalmas csoportkompozíciót oly áradozón méltatva, hanem a kétszemélyes. Mert hát Van Gogh minék az alapján festette meg 1889-ben Saint-Rémyben az övét, amely olyan szugesztívre sikerült, hogy már-már megfeledeztünk az eredetiről, amelyre mintha árnyék borult volna az „utánzattól”...? Visszatérve Baudelaire *Piétájához*, a szakma és a műértők

egybehangzóan olyannyira erre a többalakos festményre asszociálnak, ha Delacroix-tól *Krisztus síratásának* esszenciális megjelenítését akarják fölidézni, mintha a kétszemélyes változat nem is létezne. Ez a grandiózus alkotás, amelynek a mérete is lenyűgöző (355×475 cm), Baudelaire tárcájának évében csakugyan ott diadalmaskodott a maga szürkének és jelentéktelennek látszó környezetében, ahol a vallásos képek „üresek és érzéketlenek” vagy „pedánsak és misztikusak”⁸ voltak. A kép vázlata izgalmas és sokat ígérő, talán a ceruzarajz finomságának is köszönhetően, a festmény azonban mintha éppen a fájdalom hitelességének lenne híjával. Egy teátrális színpadképet látunk, melynek középpontjában ott ül Mária lehunyt szemmel és messzire nyúló kitért karral, melynek „fedezéke” alatt a halott Krisztus és a Krisztus testét körbefogó és egyszersmind jobbról és balról megtámasztó két gyászoló asszony, Mária Magdolna és a *másik* Mária, Jakab anyja jelenik meg. A kép dramaturgiája szerint legalábbis a fájdalomtól való letaglózottság lenne a szerepük, ha egyikük a kihívóan díszes öltözékben, ékszerekkel is felékesítve nem adna okot a ledérség képzetére, ami zavaró ellentmondást visz a jelenetbe. De a mozgalmasság is teremt valami oda nem illő turbulenciát: Mária

fölött a zöld háttér alig artikulált tömegének homályából vörös leplekbe burkolt, egymás között pusmogó férfiak gesztikuláló alakjai rajzolódnak ki. Az egyetlen „igaz” szereplő a rubensi ihletésű Krisztus teste a hátracsukló fejével; arcán, mellkasán és lábszárán sápadt sárgás fény ömlik el. A minden póztól mentes egyszerűség ellentéte a siratók hatásvadászó ábrázolásának.

A festmény a vallás rituáléjából nő ki, ahogyan ezt Baudelaire is gondolta, azaz olyan külsőségekből, amelyek Delacroix-t tíz évvel később egy 1854-ben írott jegyzete szerint is mélyen inspirálták, amikor egy halotti mise résztvevőjeként arról az elragadtatásáról írt, amelyet szerinte „az ember fantáziája és érzései számára a vallás képes készenlétben tartani”.⁹

Csakhogy gondolkodásának és művészetének vallásos érintettsége több forrásból táplálkozott. A külső tényezőktől a belsők felé haladva, Rubens festészete általában is, de kiváltképpen a flamand művész antwerpeni oltárképei egész életében csodálattal töltötték el. A vágyott tökéletesség ikonikus megtestesülései voltak a *Krisztus levétele a keresztről*, *A keresztfelállítása*, *Krisztus feltámadása*, *Mária mennybemenetele*, melyek gondolatait, képzeletét is állandóan foglalkoztatták, és festői ambícióját is nem egyszer ebbe az irányba terelték. Erősen valószínűsíthető, hogy elsősorban Rubens ígézetének készítésében, akinek a színeit, a rajzi erejét, a kompozíciós leleményét naplójában minduntalan fölidézi és a részletekben is elmélyülve taglalja, festette meg Delacroix *Krisztus sírhatételét* két ízben is (1848 és 1859), a *Keresztet vivő Krisztust* (1859), *Lázár feltámasztását* (1850), az *Emmausi vacsorát* (1853), *Krisztus a kereszten* jelenetét, (1835, 1845, 1846). De végtére is nem ezek a többnyire sötét koloritú, olykor piszkos barnákban fulladozó és bonyolult kompozíciójú alkotások váltak ebben a témakörben legmaradandóbb műveivé. Személyiségjegye nem ismerhető föl bennük. Talán egyetlen kivétel az 1835-ben készült *Krisztus a két lator között*, amelyen az alakok szinte kizuhannak a megdöntött vászonzóról a jobb oldalra csúsztatás aszimmetriájában, már-már filmszerű mozgást és mozgalmasságot keltve. Mintha minden alakulásban lenne, a valamivé *levés* izgalmas stádiumában. És ez a „befejezetlen” jelenet a szenvedés, a fájdalom, a megzavarodottság több regiszterre hangolt lírai érzékenységű és mégis döbbenetes drámaiságú megjelenítésében teljesen *élelsruév* válik. A rubensi inspirációt saját lelki erőforrása termékenyíti meg; azaz ott vagyunk a belső kör forrásvidékén...

Delacroix akkor jut el a szakrális ábrázolás belső köréhez, amikor fiatalemberként föléled benne a spirituális valóság iránti vágy, ami szellemi-lelki igényként foglalkoztatja. Huszonnégy éves korában jegyzi be naplójába azt a szöveget, amelyben azon töpreng, van-e Isten. Néhány sort kiragadva: „először gondoltam a saját semmiségemre, összehasonlítva azt az univerzumban lebegő világokkal [...], és az univerzumban semmi nagyobbat

nem találtam, mint magát az univerzumot és az ő Teremtőjét. – Ha csupán véletlen lenne, hogy megalkotott az univerzum, mit jelentene akkor a lelkiismeret, a bűnbánat és az önfeláldozás?”¹⁰ Ezt követően két évvel később megszületnek azok a biblikus tárgyú képei, amelyek csaknem önfeledten buggyannak ki belőle, hitet téve immár a spiritualitás iránti fogékonyságáról.

Belső készítés kellett ahhoz, hogy többszöri próbálkozásra megfesse *Krisztus az Olajfák hegyén* című képét, talán a legkorábbi szakrális fogantatású alkotását, melyhez föltehetően több festő is szolgáltatott – inkább csak festészeti-technikai – előképet (Zurbarán, Goya, Rubens, Murillo), de pontosan megfeleltethető ikonográfiai előzménye nem volt. Jól látható az 1825-ben készült változaton a keresgélés, a nála szokatlan festői bizonytalanság. Ennek a zseniének éppen a hamvassága árulja el, hogy a belső azonosuláshoz keresi Delacroix a képi formát. A nagyon fiatal és törékeny Jézus, amint térdre esik, hogy imádkozzék, és ebben az elárvultságában – amit rendhagyó ruházata, a rózsaszínű tóga is elmélyít – válik megrendítővé; mögötte az éjszaka sötétjében felvillannak az elfogatására készülő fegyveresek, miközben előtte vagy talán inkább fölötté három angyal úszik feléje egy hatalmas felhőn kuporogva. A Biblia ilyen jelenetről nem tud; egyedül Lukács evangéliumában olvashatjuk a *Krisztus szenvedései az Olajfák hegyén* című részben „Egy angyal jelenék meg néki/mennyből erősítvén őt.”¹¹

A továbbérlelt, végleges változat már kiforrott Delacroix-kép (1824–27, mérete 294×362 cm), melynek monumentalitása és koncentráltága a lelki odaadás tüzeiben válhatott festőileg és szellemileg nagy léptékű szakrális remekművé. Itt is megjelennek a megháromszorozódott angyalok, belemerítve a bársonyos barnaság mély tónusába, melyből csak a jobb oldali angyal fehéren fodrozódó ruhája válik ki finom vonalak hálójába burkolva, amint tenyerébe rejti síró arcát. A mennyei csoportot sárgás fény öleli körül; az a fény, ami bevilágít a kínhalált előrevetítő gyötrelmes éjszakába; ebből hullanak nyalábok Jézus fedetlen vállára és bíbor leplének safrányszínűvé fakuló foltjára. Krisztus, aki a mennyei kísérők jelenléte ellenére a tökéletes magány állapotában urálja a festmény szellemi és vizuális középpontját, ekkor már a kereszthalálra tudatosan felkészült Istenember. 33 évéhez képest öregebbnek látjuk, szomorúnak és mégis hatalmasnak, mint aki túl van a haláltusában megszenvedett imádkozáson: „Mondván: Atyám, ha akarod, távoztasd el tőlem e pohárt; mindazáltal ne az én akaratom, hanem a tiéd legyen!”¹²

Ennek a festménynek a sugárnyalábjában jöhetnek létre az elkövetkező időkben azok a bibliai jelenetek, amelyek szellemi aurájuk hitelességével és festői eredetiségükkel megkülönböztetett vonulatot teremtettek életművében. A *Krisztus a Genezáreti tavon* (1841) egy átló tengelyére felfűzött kompozíciójának mozgalmasságával, a felülnézetből láttatott hánykolódó csónak merész rajzával, a vihart felidéző, röppenő formák és szelfútta drapériák kigyózó lebbenésével a háborgó tenger drámai megjelenítése. Ellenpontja a békésen szendörgő Krisztus a hajó orrában, aki majd a tanítványok rémüldözésére fölserkenve széles gesztusokkal megfékezi a hullámokat. A tomboló természeti erők és az őket lecsendesítő isteni jelenlét forr itt össze a csodatételben. Delacroix ismét festői előképekből indul ki; Rubens mellett (*Szent Walburga csodája*) Jordaens (*Jézus a Genezáreti tavon*) lebeghetett a



EUGÈNE DELACROIX: *Krisztus a Genezáreti tavon*, 1854, olaj, vászon, 59,8×73,3 cm

Baltimore, Walters Art Múzeum

szeme előtt, legalábbis ami a kompozíciót illeti. Lefoszlik a vásznról a barna tónusok sötétsége, ami korábban belepte a biblikus jeleneteket, hogy különös gazdagságban és fényben ragyogjanak fel a színek. Tündöklő világosság árasztja el a tenger zöldjét, a csónakban a vörösek, kékek, sárgák színorgiája lobban fel. Jó tíz esztendő múltával egyszerre csak újra fölizzik benne a téma, mintha a mintáktól mégis szabadulni akarna. 1854-ben nagyobb méretben (59,8×73,3 cm) fog neki a képzeletét még mindig rabul ejtő jelenetnek. A vászon síkjával párhuzamosan lélekvesztőt fest a megkettőzött Krisztus mellett csupán három szereplővel. Nagyobb teret enged az intimitásnak; az egyszerűségben megnő a történet súlya. A zöld víz határán megjelenik a szárazföld sejtelmes homályba burkolt partvonala, fölötte a fekete viharfelhőkkel borított ég a rongyossá tépett smaragdzöld foltokkal. Miközben a gyönyörű tengeri táj végtelenné tágul...

Delacroix spirituális érzékenységéből fakadó ábrázolásainak sora egészen a Saint-Sulpice katedrális kápolnáinak falképegyütteséig ível, még ha meg is ritkulnak ezek a mélyen szakrális festmények. Az utolsók egyike *Az irgalmas szamaritánus* (1849–51) monumentalitásában nagyszerű kompozíciója. Delacroix viszonylag kicsiny méretű vászonra (36,8×29,8 cm) sűrítette azt a pillanatot, amikor a szamáriai férfi karjába veszi a rablótámadás áldozatának súlyos terhét, hogy ráültesse a lovára. A két ember, a sebesült és az irgalmas szívű összekapcsolódása már csak a mozdulatok kifejező ereje miatt is lenyűgöző. A kép művészi nagysága elválaszthatatlan az ábrázolás realizmusától, a testábrázolás életszerű pontosságában egyesíteni tudta az erőfeszítést a gyöngédséggel. A barnákba ágyazott kép sötét, mégis, ahogyan színvilága föl van építve a legváltozatosabb barnák, szürkék, tompa bőrszínek, megvillanó fehérek árnyalatából és a közülük kiragyogó delacroix-i vörössel, a festőiség egyszerre érzéki és költői remeke.



VINCENT VAN GOGH: *Piéta (Delacroix után)*, 1889. szeptember, olaj, vászon, 73×60,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

Hogy ez a „bibliai út” végül elvezetett 1850-ben egy új felfogású *Piétához*, amely ennek a szakrális jelenetnek és a benne megnyilvánuló spirituális szellemiségnek immár utolsónak mondható sűrítménye, ebben a történetben talán a legizgalmasabb fordulat. Különösen abban az összefüggésben, ha visszakanyarodunk a Baudelaire által felmagasztalt *Piétához*, azaz a kiinduló ponthoz. Hiszen már akkor felrémlt a nagy talány, ez a másik *Piéta*, mivel Baudelaire felvetése valósággal kiprovokálta, hogy elhelyezzük ebben az óriási életműben.

Miközben Baudelaire a festő halálának évében, 1863-ban ismét visszatér *Eugène Delacroix műve és élete* című írásában a festő vallás iránti elkötelezettségéhez,

hogy ezúttal a számára oly fontos kritérium, a képzelet síkjára helyezze a művész ez irányú ragyogó képességét, költői hevületében lejegyzett sorai a csúcra röpítik a festő kreativitásának képi leleményét. Leírásában a festő képei költői vízióvá lényegülnek át: „Delacroix képzelete! Sohasem riadt vissza attól, ha a vallás nehezen elérhető csúcsait kellett meghódítania; a menny éppúgy az övé volt, mint a pokol, mint a háború, mint az Olümposz, mint a gyönyör. Ime a valódi festő-költő! Valóban a ritka kiválasztottak egyike, akinek hatalmas szelleme birtokba veszi a vallást. Képzelete csupa láng és csupa bíbor, mint egy tündöklő ravatal. Mindaz, ami fájdalmas a szenvedélyben, föllobbantja a szenvedélyt; mindaz, ami tündöklő az egyházban, lángra gyújtja képzeletét. Ihletett festményeit sorra beszórja vérrel, ragyogással és sötétséggel. Azt hiszem, még az evangéliumot is szívesen megtoldaná, mintegy ráadásaként, a természetből áradó pompával.”¹³

Ez a megjelenítő erejű leírás azonban nem terjed ki a kétalakos *Piétára*. Baudelaire ezúttal sem említi a festményt, holott ráillett volna érzékeny jellemzése a „vér és a ragyogás”, de akár még a „sötétség” vonatkozásában is! Mi tagadás, ebben a tekintetben végül is magunkra hagyt bennünket. Lehet, hogy a két festmény összevetésében az elsőbbség még mindig a csoportkompozíció nagy jelenetének szolgált volna – már ami Baudelaire-t illeti –, holott az is döntő körülmény, hogy amíg Delacroix annak idején egyházi megrendelésre egy templom számára festette meg grandiózus képét, most belső készítésre elevenítette föl a témát.

Ezúttal saját töredelmes vallásosságának intenciója szerint csupán két személyben összpontosítja a Krisztus siratását. Képének tárgya a fájdalmas anya, aki a keresztről levett halott fiát az ölében tartja. A 14. századi német Vesperbildektől kezdődően végig jelen van az egyetemes képzőművészetben a *Krisztus siratásának* több figurás ábrázolása mellett – egyik legszebb korai példája az *Avignoni Piéta* 1454-ből – a Mária és Krisztus bensőséges kettősére szorító megörökítés is, a kétalakos kompozíció ikonográfiai típusa. Ennek a változatnak máig legismertebb remeke a római Szent Péter-székesegyházban látható: Michelangelo 1499-ben megrendelésre készített márványból kifaragott *Piétája*. A szoboregyüttes elégikus hangulata mentes a felzaklató drámai effektusoktól, mint ahogy maga a kompozíció is „harmonikusan kiegyensúlyozott. Krisztus teste – példáitól eltérően – már nem mereven, vízszintes helyzetben nyugszik, feje és lába nem nyúlik túl az egész csoporton”.¹⁴ Lényegében ugyanezt a felfogást követi, legalábbis ami Krisztus testhelyzetét illeti, Giovanni Bellini az itáliai táj elé helyezett jeleneten (1505); Krisztus lába térdben könnyedén meghajolva érinti a földet, a fájdalomtól szinte megdermedt Mária pedig a vállánál és a térde alatt kulcsolja át az ölében tartott és stigmákat viselő testet, miközben a halott Krisztus arca a kinyílt száj üregével ugyancsak a szenvedést hordozza.

Az előzményekhez képest Delacroix *Piétája* a többnyire horizontális felépítésű kompozíciókhoz képest vertikális tengelyre van felfűzve. De annyiban is más a megoldása, legalábbis Michelangelóhoz és Bellinihez viszonyítva, de Giotto, Sebastiano del Piombó is említhetnénk, hogy a csöndes szomorúság finoman artikulált „állóképe” helyett egy szenvedélyektől áthatott drámát jelenít meg. Ebbe a kereszthalál kínszenvedését is belefestette. Az egyik legkorábbi, a *Röttgen Pieta* néven ismert ábrázolás az 1300–1325 körüli időkből maradt fenn: a szoborkompozíció olyan kegyetlen megtéptetésben, már-már horrorisztikusan állítja elénk szenvedéstől eltorzult mivoltában a halott Krisztust, ami az ugyancsak megtört Mária anyai fájdalmát is túlharsogja. Nyilvánvaló, hogy ez a felfogás, ha nem is ennnyire szélsőségesen, ugyancsak talált követőkre. Hogy Delacroix-nak, mikor hozzáfogott *Piétájának* a megfestéséhez, lebegett-e a szeme előtt konkrét példa, erre

vonatkozóan nem találtam támpontot. Annyi bizonyos, hogy az ő elképzelésében is súlyosan esett latba a test meggyötörtsége. Krisztus valósággal kicsúszik a fölötte magasodó Mária öléből, amint megnyakló fejfelé a gravitáció lefelé húzza; arca és felsőteste csupa véres hasadékkal, horzsolással és vérfoltokkal van borítva, a térdéhez hulló keze annyira eltorzul, hogy állati pata képzetét kelti. A „sötétség”, amiről Baudelaire általános-ságban beszél, itt a barlang barna sziklafalának árnyékával borul a halott Krisztusra, arcától az ágyékáig. Mária másodrendű ennek a halott testnek megrendítő festői megragadásához képest. A megjelenítés újdonsága, hogy Delacroix ugyanakkor, a kép minden realiztikus részletét is meghazudtolva, látomásként jelenítette meg a *Piétát*; a barlang hasadékába helyezett csoport mögött hatalmas ég nyílik meg vakító fényzönnel, mely felragyog a Krisztus alsótestét övező fehér leplen, és intenzívve hevíti a Mária kék ruhájáról elszabaduló, repdeső köpeny lángoló vörösét. A vízió álomszerű sejtelmességét és megfoghatatlanságát ugyanakkor mintha lefogná valami olyasmi, ami nagyon is érzéki. Talán a festőiség elhatalmasodó bujasága? Ami Mária pompázatos ruházatában csúcsondik ki, érdekes ellentétként Mária arcának sápadt egykedvűségével, ahogyan gesztusa is nélkülözi a helyzethez illő beszédességet. Miközben a koncepció nem tud kiteljesedni a Szűz fájdalmának vonatkozásában, az égen felszikkázó mennyei fénytől átszellemített Krisztus testhelyzete és testének megkínzottsága önmagában is elég arra, hogy felidézze a szájalom és az elsiratás állapotát.

Hogy negyven évvel később Van Gogh a Saint-Rémy elmeegógyintézetben, ahol modell híján csupán litográfiák alapján volt módja figurális kompozíciókat festeni, többek között Delacroix-nak a már korábban csodált *Piétáját* választotta „modellül”, olyan mozzanat az utókor számára, mint versben a refrén. Persze paradox refrén az ismétlés ellenére is, a *másság* Van Gogh-i visszhangjával, ahogy az átírásban sokkal szikárabban, ám felfokozott expresszivitással valósággal élénk ugrik a jelenet. Nemcsak a vonalak svungja és rovátkái, hanem a hideg színek – a kék és a zöld – vakító izzása is fokozza a festmény intenzitását a hol beléjük fonódó, hol föléjük terülő sárga foltok fényerejével. Krisztus arcában fölismerhető Van Gogh önarcképe, ami személyességet visz a *Piéta* megjelenítésébe, miközben Mária zöld reflexekkel beárnyékolta arcával, gyöngéd kézmozdulatával (a kezek a tűhegyes ujjakban egészen elvékonyodnak) teljes egységben forr össze halott fiával. A Delacroix nyomán festett kép konklúziójában maga is egy újabb paradoxon. Legalábbis művészettörténeti értelemben. Ugyanis ez a tény talán megengedhetővé teszi, hogy elmondhassuk: valójában a Van Gogh-másolat volt az, amely halhatatlanságot hozott Delacroix *Piétájának*.

Jegyzetek

- 1 Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Corvina Kiadó, 1988. „Mi a romantika?” 25.
- 2 Baudelaire, i. m. 27.
- 3 Baudelaire, i. m. 27.
- 4 Baudelaire, i. m. 34.
- 5 Baudelaire, i. m. 35.
- 6 Baudelaire, i. m. 35.
- 7 Théophile Gautier: *Charles Baudelaire*. Fordította Tóth Árpád, ról-ről sorozat, Palatinus könyvek, 5–110.
- 8 Baudelaire, i. m. 34.
- 9 Alain Daguerre de Hureaux: *Delacroix*. Belser Verlag, Zürich, 1994. Idézi a szerző a festő naplójából, 223.
- 10 V. ö. Alain Daguerre de Hureaux hivatkozását, aki idézi a fentieket a festő naplójából (1822. október 12). 223.
- 11 Lk 22,43.
- 12 Lk 22,42.
- 13 Baudelaire, i. m. 77.
- 14 Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világgép*. Corvina Kiadó, 1975, 21.

Utazás Nolde lelkének mélyére

Művész a nemzetiszocializmusban

SÍPOS LÁSZLÓ

Hamburger Bahnhof, Berlin, 2019. IV. 12. – IX. 15.



Göbbels látogatása a müncheni *Elfajzott művészet* című kiállításon (A fotó bal oldalán *A bűnös* című kép látható), 1938. február

A múlt hónap közepén a berlini Hamburger Bahnhofban *Emil Nolde – Egy német legenda. A művész a nemzetiszocializmusban* címmel nyílt kiállítás. Mielőtt a látogató azt hinné, hogy ezúttal is a nagy kolorista színpompás virágkarneváljában, izzó tájképeiben vagy a tarka trópusi táncosok látványában tobzódhat, ki kell hogy ábrándítsuk: a kiállításon egy évtizedekig hősként ünnepelt festőművész nemzetiszocialista múltja bontakozik ki előttünk.

Nolde az egyik legismertebb expresszionista, egyben az egyik leghíresebb *degenerált* művész. Hitlerék mintegy ezer képét kobozták el és nyilvánítottak elfajzottnak, 1937 júliusában az *Entartete Kunst* propagandakiállításán összesen negyvennyolc művét (ebből harminchárom olajképet) láthatta a 2 009 899 főt számláló közönség.¹ „Was er (Nolde) malt, sind doch immer Misthaufen”, azaz amit Nolde fest, az még mindig egy trágyadomb – mondta állítólag Hitler Noldéről Paul Ludwig Troost műtermében még 1933 telén. Ennek ellenére a festő a háború alkonyáig kitarzott Hitler és a nemzetiszocializmusba vetett hite mellett.

Nolde a Dániával 1864-ig perszónalunióban álló Schleswig-Holstein északi részén született nem sokkal a dán–porosz háború befejezése

után, 1867-ben. Apja fríz, anyja dán nemzetiségű volt. Fiatalkorában müncheni és berlini bútorgyárakban dolgozott, majd tanárként St. Gallenbe került. Már svájci éveiben megmutatkozott az élénk színkezelésre való fogékonysága, hegyvidéki tájakat ábrázoló akvarelljeinek eladása révén pedig nemsokára megnyílt számára az út a független képzőművészeti tevékenység gyakorlása felé. 1899-ben a párizsi Julien Akadémián folytatta tanulmányait, majd 1900-tól Koppenhágában bérelt műtermet. 1902-ben elvette a nála tizenkét évvel fiatalabb Ada Vilstrupot, aki a festőért – annak zsenialitását felismerve – feláldozta színészi karrierjét. Nolde a feleségével az együtt töltött negyvennégy év alatt a hitvesi ágy mellett ideológiai kérdésekben is osztozott. Miután a *Berlini Szecesszió* társasága 1910-ben több expresszionista alkotással együtt a *Pünkösöd* című képét is visszautasította, a festő olyan vehemenciával kritizálta Max Liebermann személyét, hogy kizárták a művészegyletből.

A Nolde 60. születésnapja alkalmából rendezett nagyszabású retrospektív kiállításon 455 műve (210 festmény) szerepelt. Heinz Zimmer indológus a katalógusban ekképp írt: „Elsőként Emil Noldéval folytatódik a keresztény–keleti és antik kultúra által több mint ezer évig elnyomott német művészet germán–északi hagyománya.”² Egyesek a tiszta német stílus, az expresszionizmus pionírját látták benne, de már ekkor is érték támadások, liberális és népi oldalról egyaránt. Míg támogatói egy új, *őszinte* festészet képviselőjeként, az *északi expresszionizmus* vezéralakjaként ünnepelték, és munkásságát a német gótika tradíciójába illesztették, a népi reakciós tábor elsősorban vallásos képeit – különösen a *Jézus élete*-festményciklust és az *Elveszett paradicsom* (Verlorenes Paradies) című, 1921-ben készült munkáját – a *degeneráltság* mintaképének és *népidegennek* tekintette. Paul Schultze *Művészet és rassz* című 1928-ban megjelent könyvében az utóbbi festmény alakjait fogyatékosággal élők fotóival párosította, és *fajidegennek* bélyegezte.

Nolde a negatív kritikát kétféle módon magyarázta: egyrészt úgy gondolta, hogy az igazi zseniket a kortársaik mindig félreértik, másrészt a Max Liebermannal való konfliktusa óta – nézete szerint – a berlini zsidó műkritikusok bojkottálták művészetét. Antiszemizmusa a nemzetiszocialista eszmékkel való azonosuláshoz vezetett, *A küzdelmek éve*i című memoárjában a zsidó műkereskedelem és a francia impresszionista körök elleni küzdelem élharcosaként tekintett magára.



Fotó: Jörg P. Anders

1933 nyarán fiatal náci művészeti aktivisták harminc alkotó kiállítását rendezték meg, melyen Nolde két képpel az új német művészet rangidős mestereként szerepelt, Himmler díszvendégeként pedig részt vett a Hitler-puccs 10. évfordulója alkalmából rendezett müncheni ünnepségen is. „A Führer törekvéseiben hatalmas és nemes, zseniális cselekvő. Csakhogy egy nagy csapat sötét alak rajongja körül mesterséges kultúrködöt gerjesztve”³ – írja Nolde egy barátjának 1933-ban. A következő év szeptemberében a *Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig (NSAN)* tagja lett.

Eberhard Hanfstaengl Hitler személyes utasítására nevezték ki a Berlieni Nemzeti Galéria igazgatójának, és bár Nolde figurális képei (például *A bűnös*) ezután a pincébe kerültek, a falakon továbbra is szerepeltek egyes művei – igaz, hogy csak lovas tájképek és virágcsendéletek. 1937-re azonban ezeket is lefoglalták, és az Entartete Kunst kiállítására szállították, melynek anyagáról Nolde így nyilatkozik: „Véleményem szerint az 1937-ben Németországban *Elfajzott művészet* címen rendezett kiállítások anyagának [...] egyharmad

EMIL NOLDE: *A bűnös*, 1926, olaj, vászon, 86×106 cm
Nemzeti Galéria, Berlin HUNGART © 2019

része tényleg elfajzott, egyharmada indifferens, se nem jó, se nem rossz, egyharmada viszont jó és kiemelkedően jó művészet.”⁴ Munkái a műkereskedelemben – a hírhedt tárlaton való szereplése ellenére – továbbra is stabilan őrizték pozíciójukat, műkereskedőinek köszönhetően Nolde 1941-ig Németország legjobban kereső művészei közé tartozott.

1934-től Nolde nem festett bibliai tárgyú képeket, inkább az északi mondavilágból választotta motívumait: királyokat, harcosokat és hosszú szakállú vikingeket. A megalázó kiállítási részvétellel válaszul három kis vikingakvarelljét dolgozta át festményé. Ezek közül csak egy maradt meg: *A vörös Gaut*. A többi a Vörös Hadsereg betörése nyomán teupitzi tárolóhelyén elpusztult. A három képet Göbbelsnek írott korábbi levelében *jellegetesen német, erőteljes, csípős és őszinte* műként jellemzi.

Mivel ekkoriban dán állampolgár volt, *elfajzott* képeinek lefoglalása jogi akadályokba ütközött, így nemsokára visszakapta azokat. A következő években Nolde saját rehabilitálásán fáradozott. 1940 őszén hosszú levelet írt Hitlernek, de hiába: 1941-ben kizárták a



Művészetek Intézete, Detroit

EMIL NOLDE: *Érett napraforgók*, 1932, olaj, vászon, 73,5×89 cm

Művészetek Intézete, Detroit HUNGART © 2019

képzőművészeti kamarából, és kiállítási, eladási és publikálási tilalmat vezettek be vele szemben. „A legnémetebb, leggermánabb, leghűségesebb művészt zárták ki!” – írja felesége, Ada Nolde kiközösített férje sorsának ellentmondásosságáról.⁵

1941-től a rezsim *Berufsverbotja*⁶ sújtotta, művészi és műkereskedelmi tevékenységét betiltották. Ennek ellenére seebüllli elszigeteltségében tovább dolgozott, többnyire már meglévő műveit dolgozta át. 1941 és 1945 közötti festményeinek legnagyobb része virágokat ábrázol. 1944 februárjában berlini házáat bombatalálat érte, melynek során mintegy háromezer műve mellett gyűjteményének számos darabja is elpusztult.

Noldék a rádióban naponta hallgattak náci híradást, a hadműveleteket fali Európa-térképen követték. A festő művészetéről, Istenről és a világ történéseiről szóló gondolatait apró papírlapokra írta fel. Míg az 1943 tavaszáról származó jegyzetek tanúsága szerint antiszemitizmusa a háborús propaganda hatására nagymértékben radikalizálódott, az 1945 eleji írások a Hitlertől való távolodást körvonalazzák. A háború befejezése után Nolde a legtöbb kommentárját megsemmisítette, és helyettük újakat írt.

A kiállítás oszlopait a kurátorok (Aya Soika és Bernhard Fulda) részben Noldétól származó idézetekkel borították, melyek közül némelyik egészen szürreálisan hat. A következő darab Nolde hajlott kora ellenére lenyűgöző rugalmasságról tesz tanúbizonyságot: „Hitler ist tod. Er war mein Feind. Sein kulturelle Dilettantismus brachte meine Kunst und mir viel Leid, Verfolgung und Achtung. Nun ist er tod.”⁷

1946 augusztusában az *Entnazifizierung*⁸ eljárása során a szövetségesek – részben művei degenerálnak nyilvánítása miatt – nem találtak terhelő bizonyítékokat Nolde nemzetiszocialista múltjára nézve. Bár Adolf Behne műkritikus 1947-ben, a művész 80. születésnapján publikált cikkében rávilágított náci múltjára, és mint „*entartete Entartete*”, vagyis mint kétszeresen elfajzott festőre hivatkozott rá, az írást elsodorta a háború utáni német társadalom újjáépítésére való kollektív törekvés. A közvéleménynek nagyobb szüksége volt egy hős művészre, akivel azonosulni lehetett, mint egy idős nemzetiszocialistára, akiből amúgy is akadt elég akkoriban.

Nolde Ada halála után két évvel, 1948-ban feleségül vette a 26 éves Jolanthe Erdmann, és 1951-ig mintegy száz képet festett, nagy részüket akvarellek alapján. Élete alkonyán számos elismerés érte, 1952-ben például elnyerte a 26. Velencei Biennálé grafikai nagydíját. 1955-ben még részt vett az első Dokumentán, majd a következő év tavaszán Seebüllben meghalt.

A Hamburger Bahnhof épületében ezúttal csak néhányat láthatunk Nolde leggyakrabban reprodukált műveiből. A több mint száz eredeti alkotás közül számos darab kevésbé ismert, többnyire a 30-as, 40-es évekből származik – köztük a „meg nem festett képek”, melyek nagy részét korábban még nem állították ki. 1937–38-tól Nolde epidiaszkóp segítségével vetítette vászonra jobban sikerült (nem csak a tiltás ideje alatt készült) vízfestményeit. A kis méretű akvarelleket 1961-től állították ki Németországban és külföldön, az anyag nagy feltűnést keltett.

A seebüllli Nolde Alapítvány a festő memoárjainak újabb kiadása előtt kiszűrte az íráskor antiszemitá passzusait, Siegfried Lenz pedig az 1968-ban piacra került *Deutschstunde*⁹ című regényének a náci művészetpolitika által üldözött festőjét Noldéről mintázta. A bestseller tükrében a sötét múlt elhomályosodott,

és a képzeletbeli Nolde, aki Hitlerék tiltása ellenére is az új német művészet előkészítésén fáradozott, kultikus figurává, a nácizmussal egyedül szembe szegülő és titokban remekműveken dolgozó lángész goethei alakjává vált. A valóság csak hosszú idő után derült ki.

Felix Krämer, a düsseldorfi Museum Kunstpalast igazgatója szerint a legújabb kutatások fényében mindenképp szükség van Nolde személyének és azon keresztül művészetének átértékelésére. Szerinte naivitásra vall az a felfogás, hogy a művek

Nolde – a modern művészet győzelmének szimbóluma – a rendkívül népszerű Helmut Schmidt kancellár kedvenc festője lett, de a legutóbbi időkig Angela Merkel irodájában is függtek képei. (Merkel nemrég jelezte, hogy a falakon a jövőben szívesebben látná inkább Karl Schmidt-Rottluff műveit.) A mai tudásunk alapján nem valószínű, hogy 2019-ben Nolde festményei a legmegfelelőbb alkotások a Szövetségi Köztársaság szellemiségének közvetítésére, mondja Krämer, inkább múzeumban a helyük. Egy biztos: a legújabb kutatási eredmények nem vetnek jó fényt a diktatúrának behódoló Emil Nolde személyére.



Fotó: Dirk Dunkelberg

Fotó: Dirk Dunkelberg

EMIL NOLDE: *Földművesek*, 1942 előtt, akvarell, papír, 21,9×16,5 cm
Nolde Alapítvány, Seebüll HUNGART © 2019

EMIL NOLDE: *A vörös Gaut*, 1938 körül, akvarell, tus, papír, 25,5×18,3 cm
Nolde Alapítvány, Seebüll HUNGART © 2019

megjelenése független lehet a festő ideológiai meggyőződésétől: a művek és a művész nem szétválaszthatók. A festő nemzetiszocialista, antiszemita felfogása a látszólag ártalmatlan képekre is hatással van, de történetük és *mondanivalójuk* felett az ember könnyen elsiklik. Pedig Nolde mindvégig tudta, hogy mit csinál: festményei 1933 után egyértelműen megváltoznak. Alkotásai Krämer szerint remekművek, de szemlélésük során sosem szabad elfelejtenünk, hogy milyen életút rejlik mögöttük (akár Céline írásainak esetében, aki egyébként 1945-ben Németországba, majd Dániába menekült).

Jegyzetek

- 1 Peter-Klaus Schuster: *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. Die Kunststadt München 1937, Prestel-Verlag, München 1987, 99.
- 2 „Erst mit Emil Nolde tritt deutsche Kunst ihr germanisches-nordisches Erbe an, das, vor mehr als tausend Jahren mit christlich-orientalischem und antikem Gut überschüttet“
- 3 „Der Führer ist groß und edel in seinen Bestrebungen und ein genialer Tatenmensch. Nur ein ganzer Schwarm dunkler Gestalten noch umschwärmen ihn, in einem künstlich erzeugten Kulturnebel.“
- 4 „Die 1937 in Deutschland veranstalteten Ausstellungen von sogenannter Entarteter Kunst [...], enthielten nach meiner Meinung: ein Drittel wirklich entartete Kunst, ein Drittel indifferente, nicht gute und nicht schlechte Kunst, ein Drittel gute und zum Teil besonders gute Kunst.“
- 5 „Der deutscheste, germanische, treueste Künstler ist ausgeschlossen.“
- 6 A foglalkozás gyakorlásától való eltiltás.
- 7 „Hitler halott. Az ellenségem volt. Kulturális dilettantizmusa művészetemnek és nekem sok fájdalmat, üldöztetést és megbélyegzést hozott. De most halott.“
- 8 „Nácitalanítás.“
- 9 Németóra.

Egy klasszikus modern

Oskar Kokoschka életmű-kiállítása

RÓZSA T. ENDRE

Leopold Múzeum, Bécs, 2019. IV. 6. – VII. 8.

Az osztrák főváros kiállításaira szinte mindig érdemes odafigyelni, de most igencsak megér egy misét a tavaszi-nyári Bécs. A Leopold Múzeum egy teljes emeletén Kokoschka alkotásai, az életművet átfogó anyag minden eddiginél teljesebb, hibátlan tagolásban. A 20. század első évtizedétől 1980-ig, haláláig tartott az életút, és hozzászámítva közvetlen utóéletét, a művész a bőrén érezhette az évszázad retteneteit. Ugyanakkor a Kunsthistorisches Museum Mark Rothko műveiből ad remek válogatást, szinte pont egy időben a Kokoschka-kiállítással. Páratlan alkalom, hiszen életük és művészetük nem is lehetne ellentétesebb. Kokoschkát mindvégig az érzelmi vezérelték, Rothkót viszont az intellektusa. A két kiállítást ajánlatos külön napokon bejárni, mert a művészeti irányuk annyira ellentétes, hogy a kétféle szemlélet üti egymást. Más kifejezéssel: frontálisan ütköznek.

Két gazdag gyűjtemény, a zürichi Kunsthaus és a Leopold Múzeum közti együttműködés teremtette meg a nagy Kokoschka-kiállítás alapját, melyhez a Vevey-ben (Francia-Svájc) lévő Kokoschka Alapítványon kívül mások is társultak. (Kokoschka hosszú életének utolsó három évtizedében Francia-Svájcban dolgozott.) Több mint 250 alkotás került a Leopold Múzeum falaira, közöttük nagyon jelentős kulcsművek, a saját kollekción túl különféle rangos múzeumi és magángyűjteményekből.

A bécsi kiállítás többet adott, mint amire számítottam. Úgy véltem, hogy Kokoschka 1910 körül, 26 éves korában érkezett fel a csúcsra, a két háború között az ereje csökkent, sőt a második világháború után a második vonalba szorult vissza. Tévedésem eredendő oka valószínűleg az, hogy a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében lévő Kokoschka-önarcképet (*Der Sturm*) kamaszkoromban ismertem meg. A mű magával ragadott, akárcsak Dosztojevskij. (Kamaszok Tolsztojt még nem olvasnak.) A *Sturm*-önarckép után a festő koloritja szűkülte, amit hanyatlásként könyveltem el. Pedig éppen a visszább fogott színek tónusérzékenysége tette igazán lélekboncolóvá festészetét, tájképeiben így nyílt meg a belső pszichológiai tér, mint például a *Tre Croci*, a dél-tiroli *Dolomitok* című mű esetében.



OSKAR KOKOSCHKA: *Önarckép*, 1918–1919, olaj, vászon, 83,6×62,8 cm © Fondation Oskar Kokoschka HUNGART © 2019

foto: Leopold Museum © Oskar Kokoschka Alapítvány, Bécs, 2011

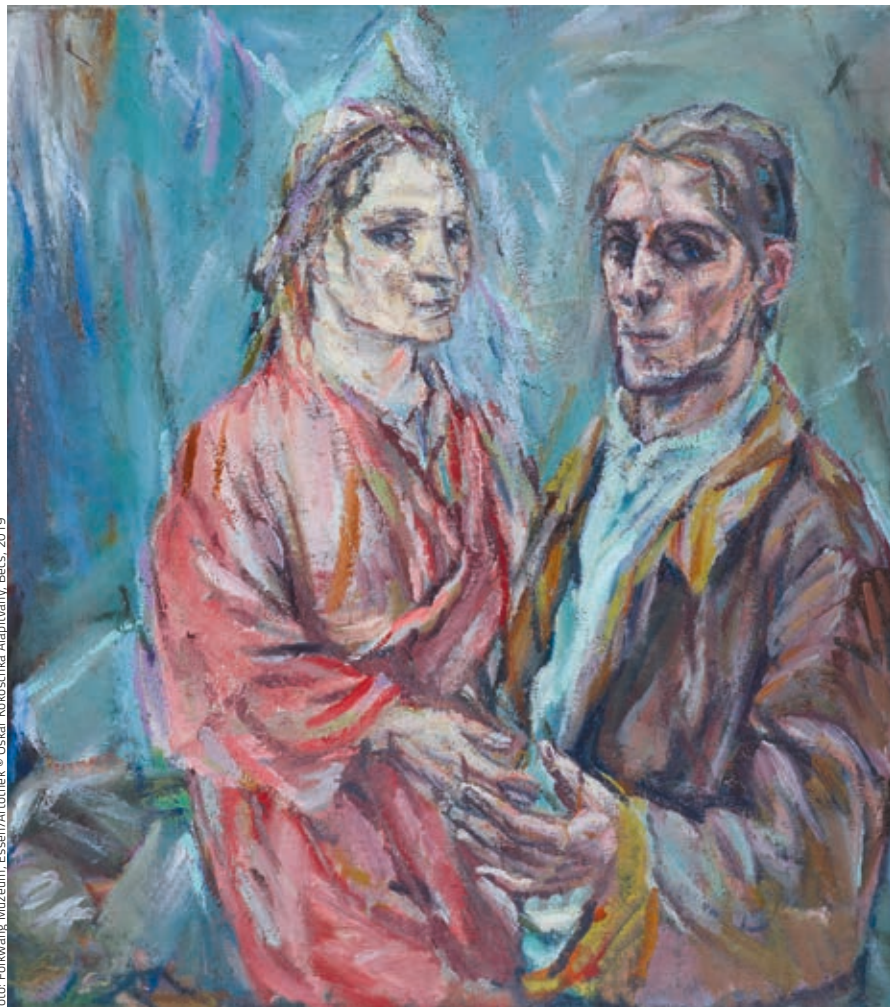
Bécs dr. Freud városa volt a 20. század első évtizedeiben. Az Alma-szerelem főműve, a *Szélmenyasszony* még magasabb csúcs, és az 1940 és 1980 közti évtizedekben egymást kergették a fordulatot alkotói korszakok. *Der Sturm*, azaz *A roham* (vagy *A vihar*) – ez volt a címe Herwarth Walden híres avantgardista folyóiratának, és önarcképét a *Sturm*hoz készült plakátterven használta Kokoschka. A Leopold Múzeum kiállítása nem feledkezett meg erről sem. Kopaszra borotvált fej, vicsorgó arcvonások, meztelen felsőtest és a deviáns figura kezének kifacsart mutatóujja egy „valamire” mutat a mellkasán. A „valami” talán skorpió, de akár felnagyított kullancs, tetű vagy atka is lehet. Az sem kizárt, hogy a kereszten agonizáló Jézus dárdával szúrta, kissé feljebb csúszott oldalsebe. Az alap halványlila, az írás fekete, és körül-körül ultramarin emeli ki a fej és a test fekete kontúrját. A budapesti Szépművészeti Múzeum modern gyűjteményében mindenképpen *chef-d'œuvre* ez az alkotás.

A Duna partján lévő Pöchlarnban született 1886-ban. Szülőháza ma emlékmúzeum. A kis település a hegytetőre épült apátságáról ismert Melk szomszédságában fekszik, egyenlő távolságra a cseh határtól és Béctől. Apja Prágában volt ékszerész, a Kokoschkákat a régi cseh aranyműves dinasztiák között tartják számon. Oskar Kokoschka a bécsi Iparművészeti Főiskolán tanult, és néhány évig a szecesszió hatott rá. Adolf Loos vette a szárnyai alá a már fiatalon kirobbanó tehetségű fiatalembert, aki 1909-ben egyszerű félalakos portrét festett mentoráról. Van Gogh művészetének hatása érződik a képen, és ez is érthetővé teszi, hogy miért éppen a posztimpreszionistákat nevezték először expresszionistának. Amikor a stílus kategória Németország felé tolódott el, az érteleme is módosult. Ha például Emil Noldét tekintjük a „par excellence” expresszionistának, akkor Kokoschka viszont csak némi megszorítással nevezhető annak. Nolde jóval szuggesztívebb, „vadabb” színskálát, nyersebb kontrasztokat használt, mint Kokoschka, aki csak a második világháború alatt és után engedte igazán szabadjára a citromsárgákat, tűzvöröseket, lilákat és méregzöldeket.

Kokoschka irodalmi teljesítménye is figyelemre méltó. *Álmodó fiúk* az első megjelent könyvének a címe, és még a szecesszió csendesebb modorában illusztrálta a saját szövegét, viszont a második műve, egy színdarab, vagy ahogy maga nevezte: dráma-komédia, nagy botrányt váltott ki Bécsben. Akkor lett a rajta kívül Klimtet és Schielét magába foglaló „trió” botrányhőse, fekete báránya. Már a cím is provokatív: *Gyilkos, az asszonyok reménysége*. Valószínűleg 1907-ben írta, a Kunstschau nyári színháza 1909-ben mutatta be, és Kokoschka librettója alapján Paul Hindemith 1921-ben egyfelvonásos operát írt belőle. Az idő próbáját kiállt zenemű ma is repertoárdarab. A színdarabhoz készült plakátterve (*Pietà*, 1909) tejtetévére a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében levő Der Sturm-plakáttervnek. A halálfej arcú Mária karjai közt tartja a vörös testű, vörös szakállas, halott Krisztust – ez a kompozíció ma is igen sok helyütt vágná ki a biztosítékot. Pedig nem blaszfémia, Kokoschka hívő katolikus volt mindhalálig. 1911-ben több kimondottan vallásos tárgyú képet is festett, az *Angyali üdvözet*, a *Veronika*, a *Mária látogatása* már a nagy művek sorát nyitja meg.

A nála hét évvel idősebb, nem sokkal korábban megözvegyült Alma Mahlerrel 1912-ben került szoros kapcsolatba. Roppant viharos szerelemben estek egymással, szélsőséges viszonyukat az *amour fou* kifejezés adja vissza a legjobban. Hol az édenkertben jártak, hol a pokolban. Két női modell kristályosodott ki művein. Az egyikhez a fiát feltétel nélkül imádó anyja adta a mintát, a másikhoz kisiskoláskori nevelőnője szolgáltatta az alapot, aki időnként a térdére fektette, és elfenekelte. Kokoschka maga írta meg, hogy sokszor azért nem csinálta meg a házfeladatát, hogy verést kaphasson. A fiúkról és a lányokról készített korai aktrajzaiból sugárzik, hogy Kokoschka jól ismerte a gyerekkor kusza szexualitását. (Lám, megint benézett hozzánk Freud doktor, akinek

a gyermekek szexuális életéről szóló úttörő tanulmánya 1908-ban jelent meg, és természetesen hatalmas ellenállást váltott ki.) Alma Mahler mind a két női modell képviselni tudta. Gyengéd volt és erőszakos, úrnő és szolgálólány, kiszámíthatatlanul változtatva a szerepeket. A szerelmi szkanderoszásban persze Kokoschka is megérte a maga pénzét, sokszor rendezett vad féltékenységi jeleket. Alma férje, Gustav Mahler – aki 1888 és 1891 között a budapesti Operaház karmestere volt – 1911-ben szívbetegségben elhunyt. Nem mindennapi eset, hogy éppen egy halott emléke legyen a féltékenykedés oka. Kokoschka nagy igyekezettel tüntette el Mahler nyomait. Kapcsolatuknak azonban volt némi előzménye.



OSKAR KOKOSCHKA: *Oskar Kokoschka és Alma Mahler kettős portréja*, 1912–1913, olaj, vászon, 100×90 cm © Fondation Oskar Kokoschka HUNGART © 2019

Alma Mahler 1910 nyarán egy jóképű fiatal építész, Walter Gropius szeretője lett. Férje hamarosan tudomást szerzett a viszonyról, mégpedig magától Gropiustól, aki levelet írt Almának, és arra kérte, hogy váljon el, mert feleségül akarja venni. A levelet azonban (véletlenül? szándékosan?) egy Gustav Mahlernek címzett borítékba tette, úgy adta postára. A zeneszerző-karmester összeomlott. Felkereste barátját, dr. Freudot, aki órákon keresztül elemezte, mit lehetne még tenni. Mahler szó szerint szívére vette a dolgot, és egy éven belül meghalt. Az út szabaddá vált Gropius előtt, aki viszont csak lassan sietett. A keletkezett írbe Oskar Kokoschka nyomult be szerelmével, és a nagy szenvedély remekműveket szült. A kapcsolatuk főműveként számon tartott *Szélmenyasszony* sajnos nem szerepel a bécsi kiállításon. Egészalakos kép, mindketten félig meztelenek. Majdnem vízszintesen lebegve Kokoschka a hátán fekszik, Alma,



fotó: Prágai Nemzeti Galéria © Oskar Kokoschka Alapítvány, Bécs, 2019

OSKAR KOKOSCHKA: *A vörös tojás*, 1940–1941, olaj, vászon, 63×76 cm

© Fondation Oskar Kokoschka HUNGART © 2019

a lehunyt szemű szélmenyasszony feje a férfi mellkasán pihen. Az 1914-ben festett kép 1939-ben került a bázeli Kunstmuseum gyűjteményébe. Három évig tartott a kapcsolat, a vége is viharosra sikeredett, de évtizedekkel később Kokoschka mégis azt írta Almának: Bazelben mi már örökre együtt maradtunk.

Egy reneszánsz hangulatú félalakos portréban Almát néhányan Lucrezia Borgiának, mások Giocondának látják, attól függően, hogy elítélik vagy méltányolják Alma Mahler szabados életét. A kettős portrék összetartozásukat mutatják, talán intimitást is, de önfeledtséget vagy vidámságot soha. Nem szerelmeslevelek ezek a képek. Szakításuk idején a mama levélben figyelmeztette Almát: Ha még egyszer találkozni mersz Oskarral, lelőlek. Soha többé nem találkoztak. Sehol, semmikor.

Kokoschka önként bevonult, kikerült az orosz frontra, és hamarosan megsebesült. Súlyosan sérült a feje, és szuronnyal átdöfte a tüdejét egy kozák. A halárhíret keltették, de mégis túlélte. 1980-ban halt meg, 94 éves korában. Az első világháború után Drezdába került, ott élt, tanított. Abban az időben rendelt meg egy életnagyságú babát egy neves müncheni baba-készítőtől. Fehér, finoman prémes anyag borította a női testet, valamilyen textilből készült, pirosra festett körmök a kézen és a lábon, világosbarna



fotó: Leopold Múzeum, Bécs/Manfred Thumberger © Oskar Kokoschka Alapítvány, Bécs, 2019

OSKAR KOKOSCHKA: *Pietà*, 1909, plakát, 125×81 cm

© Fondation Oskar Kokoschka HUNGART © 2019



OSKAR KOKOSCHKA: *Adolf Loos*, 1909, olaj, vászon, 91x74 cm

© Fondation Oskar Kokoschka HUNGART © 2019

mellbimbók, valódi női hajból félhosszú frizura. Minden porcikája élethű, lehetetlen nem felismerni Alma Mahlert. A „csendes asszonyt” Kokoschka felöltöztette, sétálni vitte, színházba járt vele, és festményen is megörökítette. A bécsi kiállítás a csendes asszony rekonstrukcióját mutatja be, az eredetit egy részeg éjszakán Kokoschka lefejezte, kivégezte.

Gropius végül mégis feleségül vette Almát, de nemsokára elváltak útjaik. Harmadik férje Franz Werfel lett, aki már korábban is a szeretője volt, és családotól Amerikába menekültek a náciizmus elől, Beverly Hillsben éltek, és ott is hunyt el az író. Az újra megözvegyült Alma Mahler később New Yorkba költözött át Kokoschka képei társaságában. La Grande Veuve, a Nagy Özvegy – így nevezte el Almát Thomas Mann, aki akkoriban szintén Kaliforniában élt.

Kokoschka drezdai éveit hosszabb utakat tett, festett, meg-meglátogatta anyját Bécsben, de egyre rosszabbul érezte magát a jobbra tolódó Ausztriában. Miután az anyja meghalt, 1934-ben át is költözött Prágába. Megkapta a cseh állampolgárságot, egyebek mellett nagyon érdekes portrét készített Masaryk elnökről, és megtalálta életre szóló párját, Olda Pavlovskát.

München, 1937: Entartete Kunst (degenerált művészet). A modern festészet és szobrászat ellen szervezett náci kiállításon Oscar Kokoschka

volt a gúny egyik fő céltáblája. A másik Emil Nolde, a lelkes náci, akit kivételesen nem bántottak, de a művésztől eltiltották. Kokoschka és Olda észbekaptak, hamarosan Angliába menekültek. Már Londonban festette a *Vörös tojást*, ezt a különös politikai allegóriát. Hitler és Mussolini készül széttepni Csehszlovákiát angol és francia asszisztenciával. Egy könyvre felírva: Münchener egyezmény, a háttérben nagy lángokkal ég Prága.

A második világháború után Kokoschka elhalmozott kiállítási lehetőségekkel, szinte kapkodtak utána, hiszen a barikád jó oldalán állt. Két hatalmas művet festett az 50-es években, a *Prométheusz* és a *Thermopülai csata* triptichonjait, mindkettő két méter magas és nyolc méter széles. A két mű először hagyta el a szigetországot, Bécsben egy egész termet töltenek be. Különösen Ausztria és Németország akart számitani a háború után Kokoschkára, hogy segítsen felépíteni a náciizmus utáni új osztrák és német kulturális identitást. Így is történt, és viszonzásul Ausztria a régóta brit állampolgár Kokoschkának tiszteletbeli osztrák állampolgárságot adott. 1955-ben a Kasselben rendezett documenta-kiállításra is meghívták, ahol azt mutatták meg, hogy mitől fosztotta meg a németeket a náci rezsim.

Két ízben hatott Kokoschka sajátos expresszivitása a magyar művészetre. Először a „magyar Vadak” nemzedéke érdeklődött iránta, óvatosan. Második hatása áttételes, közvetett. Élete vége felé rendkívül felszabadult, széles ecsettel, erős színekkel festett, és ez is felbátorított sok fiatal Németországban. Érzésem szerint az Iparterv és az R-kiállítás generációjának több tagja ezt is figyelembe vette.

Campi colorum caelestes

Rothko Bécsben

TOLNAY IMRE

Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2019. III. 12. – VI. 30.

A festmény útja és újrateemtése

Európa nagy klasszikus múzeumaiban az évszázadok, évezredek művészeti alkotásait szemlélve a hétköznapi és ünnepek, történetek, mítoszok és álmok, uralkodók és alattvalók, szépség és eszmény anyagba foglalását csodálhatjuk immár néhány évszázada. Aztán közben rá-ráfókuszál egy-egy kor és annak néhány „mélyebbre ásó” vizsgálója valamely stílusra, témára vagy alkotóra, és ilyenkor nemcsak leporolják a sokszor egyfelé néző látott-gondolt múlt vagy művész, hanem új fényben világítatják meg. És nem utolsósorban megismerhetőbbé, hozzáférhetőbbé válik az újabb generációk, a kíváncsiak számára. A világ egyik legnagyobb gyűjteményével rendelkező, Európa egyik első, kifejezetten múzeumi célokra emelt épülete, a bécsi Kunsthistorisches Museum most egy modern klasszikus, Mark Rothko festészeti munkásságát mutatja be, hozza közelebb.

Éppen egy évtizeddel ezelőtt Rómában, a *Chirico és a múzeum* című kiállításon¹ egy Rothkóval nagyjából egy időben élt jelentős olasz szürrealista-metafizikus festő munkásságát, a múzeumhoz, az antikvitáshoz, a festészethez való viszonyának gondolati-képi „lenyomatait” tanulmányozhattuk. Míg Chirico a klasszikusból táplálkozó tér- és formavilág, az ikonikus jegyek viszonylatában vizsgálta elődei és alakította saját szürreális világát, addig Rothko a hagyományos táblakép alapelemeit, szakrális-meditatív mivoltát kutatta és alakította saját egyedi festészetévé, de a *festmény* mivolta és annak *újrateemtése* egyaránt fontos volt mindkettejük számára.

A bécsi Szépművészeti díszes-elegáns neobarokk előcsarnokának oszlopain lógó, emblematikus-tüzes Rothko-képet megjelenítő ponyva mögött találjuk a festő életművét felvonultató termeket: az első hosszanti tér egyik oldalán az életút állomásaiba és inspiráló tényezőibe, eseményeibe avattatunk be. A terem másik oldalán és rövidebbik falain találhatóak Rothko korai képei egy önarcképtől a rá jellemző stílusúakig. A művész az európai kultúra pilléreinek, forrásvidékeinek rajongója,



MARK ROTHKO: *Mary portréja*, 1938–1939, olaj, vászon, 91,4×71,4 cm Kate Rothko Prizel és Ilya Prizel Collection, © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko HUNGART © 2019

nagy ismerője volt, így idealizált antik alakjai, archaizáló szürreális tájai, iróniát, expresszivitást egyaránt hordozó korai képei a festészet útjának egyfajta újbóli bejárásáról, a „festmény” alappilléreinek újrakreálásáról tanúskodnak. Keskeny képfülkesor vezet két további nagy teremhez, ezek a beszögellések mint kis meditációs szentélyek jól működnek a metafizikai tartalmakkal és önmagunkkal való találkozásra.

A Kelet energiái és a Nyugat rendje

A modernista festészet a 19. század végi európai áramlatokban gyökerezett, a tengerentúli korai modern törekvések is nyilvánvalóan nyugat-európai művészeti területekből eredeztethetőek. A világháborúk között, majd az az után kialakuló amerikai absztrakt expresszionizmus, a New York-i Iskola, de kontinensünk nyugati művészete is hordoz azonban egy meghatározó közös vonást: számos nagy alkotója származik Európa



MARK ROTHKO: *Cím nélkül*, 1950, olaj, vászon, 230,2×128,9 cm Kate Rothko Prizel és Ilya Prizel Collection, © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko HUNGART © 2019



Fotó: Nemzeti Galéria, Washington

MARK ROTHKO: *No. 2*, 1947, olaj, vászon, 145,4×122,4 cm

National Gallery of Art Washington, © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko HUNGART © 2019

keleti felől, egy markáns energiategyéből, a keleti és nyugati zsidó-keresztény kultúra határvidékéről. Ha áttekintjük az absztrakció és a kép alapkérdéseinek 20. századi újrafelvetőit, újkonográfia-teremtőit, akkor a meghatározó nevek között Kandinszkijtől Malevicsen át a szintén vitayszki, szintén orosz–zsidó gyökerű, szintén Mark keresztnevű Chagallig számos orosz találatunk, de itt említendő a korai Rothkóra nagy hatást gyakorló, örmény származású Arshile Gorky vagy a ruszin–amerikai Warhol is. A nonfiguratív festészet úttörői ugyanakkor nem újradefiniálták a kép fogalmát, nem újraírták a festészet szótárát, hanem megfestették az új, a személyes *képet*, létrehozták a kép egyetemes nyelvének *új szavait*, és *új mondatokat* fogalmaztak belőlük.

Mark Rothko sokoldalúan művelt és képzett értelmiségi volt, akit a zene és az irodalom éppúgy érdekelt, mint az antik filozófia és mitológia.² E szellemi polihisztor nyitottságát, sokoldalúságát érzük tetten akkor, ha a műveit inspiráló életút állomásait, emblematikusan letisztult, esszenciális festészetének forrásvidékeit kutatjuk. A történéssel, narratívával és

motívummal bíró képmező világától jutott el a hiánnyal terhelt és emocionálisan geometrikus viszonylatokra redukált képfelülethez.

A festő útja, a festő dolga

Rothko látása a képei alapján nem az első benyomásra megfogalmazható felülnézeti, azaz rálátás (az ókori egyiptomi kerti halastavat vagy medencét ábrázoló freskóval való látszólagos rokonsága ellenére), nem *aspektivikus* tekintet *perspektíva* helyett, hanem *belső látás*. A festő képeinek horizontja, azaz látóhatára és puha éllel határolt pulzáló színmezői mögött belső kohéziók által fűtött erőterek, térentítések vannak, így jóval több ez, mint pusztán festőiség. Ilyen értelemben Rothko messzebb jutott, mint a reneszánsz mesterek: akár a görög templomok arányrendszere, akár a pompeii falkepek tanulmányozása „hagyta”, hogy az antik rend mélyen leülepedjen benne. Ha az építészet egyik küldetése a téralkotáson, hajléktervezésen túl a különböző anyagok közötti egyedi és megrendítő kapcsolatok létrehozása, akkor Rothkóval talán gondolhatjuk-mondhatjuk azt, hogy a festészet missziója a gesztusok, színfelületek közötti egyedi és megismételhetetlen viszonylatok teremtése. Bár Rothko korára még nem nyomta rá bélyegét a későbbi „anyagtalánító” virtualitás, festészetének



MARK ROTHKO: *Cím nélkül (Piros, narancs)*, 1968, olaj, vászon, 233×175,9 cm

Fondation Beyeler, Riehen, © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko HUNGART © 2019

ereje a helyüket, létjogosultságukat, önnön rétegzettségüket kommunikál – el-eltakaró és fel-feltáró – ecsetvonásokban lakozik. A festészet klasszikus ikonográfiai eszköztárának folyamatos vallatása, mérelegre tevése mentén jutott el a festő egyre könyörtelenebb festőiséghez. Nem túlzás Baal-Teshuva kijelentése Rothko kapcsán, miszerint a kép dráma.³

Érzéki geometria, új szakralitás

Rothko festményei a kép édeni állapotának megidézései, bár nehezen verbalizálható, ellentmondásos helyzet ez, hiszen a kép-előkép, az objektív-szubjektív kép fogalompárok kapcsán felmerül a kérdés, milyen mértékben születik a vásznon és bennünk a kép. A festői közlés ősalapota, az ábrázolás előtti és utáni kép energiamezői ezek. Tehát a narrativitáson túli vagy szavakon inneni állapotok, viszonylatok sorozatai, Bábel előtti vizuális mondatok. Az érzéki felület lüktetése, lélegzése, az egymás alól finoman áthallatszó hangok, színhullám-hosszok rezgése adja a Rothko-képek többletét, erőterét. Ebben a festészeti geometriában a lehetőfinom határterületek és találkozásai a

főszereplők, a színmező emberi tökéletlenségű mezsgyéken keresi saját fizikai és spirituális határait. Nem a színről színre látás, hanem a színinterferencia és annak megélése itt a legfőbb történés. Ma, amikor nap mint nap fontos vagy jelentéktelen, de többnyire mulandó történések milliárdjait rögzítjük úgynevezett képek milliárdjaiként, és ezek töredékéből – még így is rengetegből – készülnek úgynevezett műalkotások, fel kell értékelődnie a fajsúlyos-hiteles (festői) gesztusoknak. Hogy szellemi-fizikai „csomagjainkból” mi marad, és mi enyészik el, az egyfelől izgalmas, másfelől kétes, kérdéses. Az egyik bizonyosság, hogy Mark Rothko különböző arányú, puhább-keményebb élű, derékszögű színmezőket társító monumentális képtáblái szilárd és tartós spirituális-vizuális útravalót adnak, melyekért érdemes újra kelnii.

Jegyzetek

- 1 De Chirico e il museo, Róma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2008. XI. 19. – 2009. I. 25.
- 2 Jacob Baal-Teshuva: *Mark Rothko (1903–1970). Pictures as Drama*, Taschen, Köln, 2019, 7.
- 3 Jacob Baal-Teshuva, i. m.

A cikk írásakor a szerző az EFOP-3.6.1-16-2016-00017 számú, „nemzetköziesítés, oktatói, kutatói és hallgatói utánpótlás megteremtése, a tudás és technológiai transzfer fejlesztése, mint az intelligens szakosodás eszközei a Széchenyi István Egyetemen” című projekt támogatásában részesült.

Hadd látom, úgymond, mennyt ér... a Ludwig Múzeum

Születésnapi játék művekkel és árakkal

MARTOS GÁBOR

Idén tavasszal ünnepelte alapításának harmincadik évfordulóját a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. Az ebből az alkalomból rendezett tárlatsorozatuk utolsó állomásához, a *Testreszabás – Kiállítás a látogatók szavazatai alapján* című válogatáshoz is, akárcsak a korábbiakhoz, számos kísérő rendezvény kapcsolódott; ezek egyikének részeként március 29-én Szipőcs Krisztina művészettörténész, a múzeum gyűjteményi igazgatója a műalkotások különböző, de elsősorban anyagi, műkereskedelmi „értékéről” beszélgetett jelen sorok írójával, aki előzetesen – a kurátor-moderátor felkérésére – „kiszámolta” a múzeum gyűjteményének, illetve azon belül is a közönség véleménye alapján rendezett „közkívánat-kiállításba” válogatott művek mai lehetséges piaci értékét. Az alábbiakban ennek – a beszélgetésben idő hiányában amúgy is csak töredékesen ismertetett – „felmérésnek” az eredményét olvashatják.

Mielőtt azonban bárki is nagyon komolyan venné, hogy itt egy valódi, komoly és korrekt érték meghatározás történt volna, rögtön két dolgot is előre kell bocsátanom (mint ahogyan ezt a beszélgetésben is megtettem). Az első: jól tudjuk, hogy egy-egy műalkotásnak valójában mindig csakis „pillanatnyi” piaci értéke van: ma ennyit adnak érte egy árverésen vagy egy magánüzlet során, holnap viszont már többet vagy esetleg kevesebbet. És ez a bizonyos „pillanatnyi érték” is erősen függ például attól, hogy ki van éppen divatban, kinek van nagy kiállítása valamelyik vezető múzeumban, vagy hogy egy adott licit során hányan és milyen anyagi kondíciókkal szeretnék megszerezni ugyanazt a művet. Vagyis a múzeum gyűjteményében őrzött műveknek is – gyakorlatilag naponta – más és más a bekerüléskori, a tegnapi, a mai és a holnapi pénzbeli „értékük”, mint ahogyan azoké a „referenciátárgyakéi” is, amelyekkel az alábbiakban majd összevetem őket.

A másik dolog, ami rögtön „komolytalanná” tesz bármilyen ilyen „felértékelést”, a múzeumok gyűjteményezési gyakorlatából következik. Merthogy alapszabály – mint ahogyan ezt a brit múzeumi szövetség legutóbb 2015-ben újrafogalmazott Etikai Kódexe leszögezi –, hogy „a múzeumok csakis kulturális, tudományos vagy történeti értékük miatt gyűjteményezzenek tárgyakat, soha ne anyagi értékük miatt”. Ez tehát azt jelenti, hogy egy múzeumnak soha nem szabad azt néznie, hogy egy megszerezni szándékozott műtárgynak éppen mennyi az ára, esetleg arra spekulálnia, hogy később az értéke majd mennyivel nő meg a gyűjteményben őrzése alatt. Annál is kevésbé, hiszen amint ezt meg a Múzeumok Nemzetközi Tanácsának (International Council of Museums; ICOM) legutóbb 2004-ben Szóulban felülvizsgálta és elfogadott Etikai Kódexében is áll: „csak kivételes esetben kerülhet sor arra, hogy adásvétel útján kerüljön ki egy műtárgy a gyűjteményből, és ha ez megtörténik, a befolyt összeget a meglévő gyűjteményre kell fordítani.” (Hogy ez mennyire így van, arra mi sem volt jobb példa, mint éppen a beszélgetést megelőző este, amikor is a Christie’s párizsi árverésén kalapács alá került egy Picasso-grafika a New York-i Modern Művészetek Múzeuma gyűjteményéből, amely az aukció előtt és után is nem győzte minden létező fórumon hangsúlyozni, hogy a – mint végül kiderült – 286 ezer eurós (92 millió forint) bevételt „a múzeum új alkotások beszerzésére fordítja.”) Magyarországon ráadásul még ebben a formában sem megengedett, sőt törvényileg tiltott, hogy bármelyik múzeum bármilyen tárgyat eladjon a gyűjteményéből, vagyis a Ludwigban őrzött alkotásoknak is kizárólag elméletileg megbecsülhető, konkrét bevételre soha nem váltható anyagi értékük lehet.

Mindezek előrebocsátása után viszont akkor lássuk, hogy – tehát tényleg csakis és kizárólag „játészásiból” – mégis körülbelül mennyit taksálhat ma az a művészeti gyűjtemény, amellyel a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum hozzájárul a magyarországi kulturális-szellemi közkincshez.

Az majdnem biztos, hogy a múzeum pénzben kifejezhetően a legértékesebb darabjai Pablo Picassónak a gyűjteményben őrzött munkái lehetnek. Azt tudjuk, hogy a világ

ma hatodik, árverésen pedig a második legdrágábban elkelt műalkotása a katalán festő *Les Femmes d'Alger (Version O)* (Algériai nők – O változat) című, 1955-ben festett vászna, amelyért 2015 májusában a Christie's New York-i árverésén 178 365 000 dollárt fizettek (48,819 milliárd forintot; előzetesen 140 millió dollár körülre becsülték; a kikiáltási ára 100 millió dollár, a leütési ára 160 millió dollár volt). Ugyanakkor – igazolván a fentebb írtakat a műtárgyak árának folyamatos változásáról – azt is tudjuk, hogy ugyanez a kép 1997 novemberében a Christie's rendezte, New York-i Victor és Sally Ganz-hagyaték árverésén még „csak” 31 902 500 dollárért kelt el (akkor 10–12 millió dollárra becsülték); Victor Ganz pedig a tizenöt (A-tól O-ig „számozott”) festményből álló teljes sorozatot 1956-ban Picasso galériásától, Daniel Kahnweilertől összesen 212 500 dollárért vásárolta meg.

De mondjuk, egy nagyalakú, különleges, nagyon ismert festmény az életműben; a „mi” három Picassónk – a *Matador és meztelen nő* (1970); *A muskétás* (1967); a *Muskétás karddal* (1972) – nyilván ennél kevesebbet érhet. Viszont: a művész egy *Mousquetaire á la Pipe* (Muskétás pipával) című 1969-es festménye 2013 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén – 12–18 millió dolláros becsérték után – 30 965 000 dollárért kelt el; és ha a kard és a pipa közötti „árkülönbségtől” el is tekintünk, a közel azonos téma, a méret és a keletkezési év miatt ez talán jó közelítés lehet legalább a mi „kardos” Picassónk „beárazására”.

A három festményen kívül a múzeum gyűjteményében van nyolc darab kerámiatányér is a sokoldalú alkotótól 1959-ből, amelyeken festett bikaviadal-jelenetek vannak. Nos: a Sotheby's 2018. júniusi New York-i online *Picasso-kerámiák* című árverésén, amelyen 68 tétel vett részt, és ezekért a vásárlók végül összesen 779 750 dollárt fizettek, szerepelt több tányér is: ezek közül a legdrágább 21 250 dollárért, míg négy „bikaviadalos” 9375, 5000, 4000, illetve 3750 dollárért cserélt gazdát.

Ami pedig a budapesti múzeum „kortársiságát” illeti, érteve itt és most ez alatt az élő művészekről őrzött munkákat, ezen a téren ma az egyik legdrágább alkotó David



fotó: Rosta József, Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

CHUCK CLOSE: *Nat*, 1972–1973, akvarell, papír, vászon, 160,50×145,00 cm HUNGART © 2019

Hockney, akinek *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (Egy művész portréja – Medence két figurával) című 1972-es festményét 2018 novemberében a Christie's New York-i aukcióján 90 312 500 dollárért (25,466 milliárd forint; becsérték: 70–100 millió dollár; kikiáltási ár: 18 millió dollár; leütési ár: 80 millió dollár) cserélt gazdát, miközben ugyanezt a képet keletkezése évében maga a festő 20 ezer dollárért adta el. Ezzel az árral Hockney a világ jelenleg árverésen legmagasabb áron eladott élő képzőművészévé lépett elő, festménye pedig a világ 36. legdrágábban elkelt műalkotása lett. De ahogyan Picasso esetében, úgy megint ne a szerzői dobogó legfelső fokához hasonlítsunk: a legutóbb, 2019. március 5-én, a Sotheby's londoni árverésén 2 715 000 fontért (994,9 millió forint) eladott Hockney-kép értéke vélhetően közelebb áll a mi 1974-es *Ellenfény francia stílusban* című Hockney-vásznunkéhoz. (Viszont az egykori gyűjteményezés „helyességét” azért mégiscsak jól igazolja vissza a művész mára végbement jelentős „felértékelődése”.)

Ami a Picasso és Hockney közötti „korszakot” illeti, abból mind művészettörténeti, mind műkereskedelmi szempontból is kiemelkedik Andy Warhol; tőle egy 1964-es, *Single Elvis* című, az énekes Elvis Presleyt cowboyként, éppen pisztolyt rántva megörökítő, nagy méretű szitanyomat van a budapesti múzeum birtokában.



Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

VÁRNAI GYULA: *Átjáró*, 1993, vaslemez, fényforrás, 200×100×0,5 cm HUNGART © 2019

Mielőtt azonban ezt is megpróbálnánk „beárazni”, csak a rend kedvéért itt is nézzük meg a legdrágább Warholt: a *Silver Car Crash (Double Disaster)* (Ezüst autóbaleset – Kettős szerencsétlenség) című 1963-as, nagyobb méretű vászonért 2013 novemberében a Sotheby’s New York-i árverésén 105 445 000 dollárt (23,4 milliárd forint; becstérték: 60–80 millió dollár; kikiáltási ár: 50 millió dollár; leütési ár: 94 millió dollár) fizetett ki a licitek nyertese. És akkor vissza Elvishez. Warhol a figurát sokszor, sokféleképpen, pontosabban esetenként más-más darab-számban egymás mellé „sokszorosítva” örökítette meg. Nos, egy 1963-as *Double Elvist* (vagyis ahol két teljesen ugyanolyan Elvis áll egymás mellett) 2012 májusában a Sotheby’s New York-i árverésén 37 042 500 dollárért (8,2 milliárd forint) szerzett meg Steve Wynn amerikai műgyűjtő. Ugyanez a kép (vagy ennek egy másik példánya) 2018 májusában újra kalapács alá került, ezúttal a Christie’snél: ekkor 37 000 000 dollárért (9,992 milliárd forint; becstérték: 30 millió dollár; kikiáltási ár: 30 millió dollár; leütési ár: 33,5 millió dollár) váltott tulajdonost. Márpedig – persze ismételtelen hangsúlyozva, hogy ez az egész játék! – ha két Elvis 37 millió dollár, akkor (egyszerű aránypár segítségével megoldható szöveges matekpélda) egy Elvis a fele, vagyis 18,5 millió.

Bonyolítja helyzetet, hogy 2014 novemberében a Christie’s New York-i árverésén kalapács alá vittek egy ugyancsak 1963-as *Triple Elvist*, amelyen tehát a figura már háromszor szerepel, és ezért 81 925 000 dollárt (20,038 milliárd forint) adtak – 1977-ben mostani eladója 83 ezer dollárért vette –, vagyis eszerint a mi egy Elvisünk ennek a harmada, vagyis olyan, kicsivel több mint 27 millió dollár lenne. Igen ám, de hogy a dolog még bonyolultabb legyen, azt is tudjuk, hogy 2008 októberében egy magánüzlet során egy ismeretlen magángyűjtő Philippe Ségalot francia műkereskedő közvetítésével (aki akkoriban a nagyarányú katarai műtárgyvásárlásokat vezénylő sejk, al-Majassza bin Hamad al-Táni szakértője is volt, vagyis még az is lehet, hogy a kép Katarba került) Annibale Berlingieri olasz műgyűjtőtől 100 millió dollárért (21,3 milliárd forint) vett meg egy szintén 1963-as *Eight Elvist*, vagyis egy megnyolcszorozott énekest mutató vásznat; ebből meg ugye 12,5 millióra jönne ki egy darab Elvis...

De hagyjuk a matematikát, és inkább nézzünk meg mutatóba néhány közismert alkotót a Ludwig gyűjteményéből. Hockneynál már említettem, hogy ő a világ árverésen (!) legtöbbért eladott művésze; ha viszont a nyilvánosságra került magánüzleteket is nézzük (és miért ne néznénk), akkor a világ ma élő legdrágább alkotója Jasper Johns, akinek *Flag* (Zászló) című 1958-as vásznát 2010-ben Steven Cohen amerikai műgyűjtő 110 millió dollárért vásárolta meg. Ugyancsak egy magánüzlet keretében cserélt gazdát Johns *False Start* (Hamis kezdet) című 1959-es munkája, amelyért 2006 októberében Kenneth Griffin – Richard Grey New York-i galerista közvetítésével – 80 millió dollárt fizetett David Geffennek; ez a kép 1988 novemberében a Sotheby’s New York-i árverésén még csak „potom” 17,05 millió dollárért cserélt gazdát.

Robert Rauschenberg egy 1974-es munkájával szerepel Budapesten; tőle az *Overdrive* (1963) 2008-ban a Sotheby’s New York-i árverésén 14 601 000 dollárért, a *Studio Painting* (1961) 2010-ben a Christie’snél ugyancsak New Yorkban 11 058 500 dollárért, a *Photograph* (1959) pedig 2007-ben a Sotheby’snél, szintén New Yorkban 10 680 000 dollárért kelt el, 1999-ben pedig a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) 12 millió dollárt áldozott arra, hogy a gyűjteményében tudhassa *Factum II* című 1957-es munkáját.

Van aztán olyan műtárgy is a Ludwig gyűjteményében, amelyeket a fentieknél sokkal jobb „közelítéssel” tudunk megbecsülni. Chuck Close-tól például a nagy méretű, hiperrealista portréi közül az 1972–73-ban festett *Nat* van nálunk; az ugyanolyan, csak mást ábrázoló 1972-es *John* viszont 2005 májusában a Sotheby’s New York-i árverésén 4 832 000 dollárért cserélt gazdát. És még

ennél is pontosabbak lehetnek (persze a bevezetőben említett „időfaktort” leszámítva) azok az árak, amelyeket a több példányban készült, gyakorlatilag teljesen azonos művek esetében tudunk fellelni. Ilyen például Roy Lichtenstein 1964-es *Vicki* című portréja: a nálunk lévő kép egy másik példánya legutóbb, 2019. március 5-én a Sotheby's londoni aukcióján 5 811 550 fontért (2,129 milliárd forint) cserélt gazdát; 2015 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén viszont ugyanez a példány 7,19 millió dollárért kelt el. (Jegyezzük meg, hogy ugyanennek a képnek egy-egy példánya megvan a londoni Tate Modernben és a New York-i MoMA-ban is.) És ugyanígy a Ludwig gyűjteményében lévővel pontosan megegyező volt az a Keith Haring-féle *Szárnyasoltár* (1990) is, amelyért 2013 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén – 350–450 ezer dolláros becsérték után – 545 ezer dollárt fizetett ki a vevője.

De hogy ne csak az amerikai művészek közül válogassunk, nézzünk meg két európai szerzőt is. Joseph Beuystól a gyűjteményben egy 1967-es objektum található; tőle az utóbbi időben előbb 2016 februárjában a Christie's londoni árverésén szerepelt egy 1972-es munka, amelyért 854 500 fontot fizettek, majd 2017 májusában a Christie's New York-i aukcióján egy másik, 1974-es alkotásáért 1 207 500 dollárt adott meg a licitek nyertese. És hogy lássunk egy kelet-európai művészt is: a lengyel Zbigniew Libera elhíresült, 1996-os *Lego koncentrációs tábor*-sorozatából Budapesten a teljes, mind a hét doboz megvan; 2017 szeptemberében a varsói DESA Unicum S. A. aukciósház licitjén ezek közül egyetlen dobozért 75 ezer zlotyt (17 531 euró) fizetett ki egy gyűjtő, de korábban egyes dobozokért adtak 55 ezer (13 062 euró), 50 ezer (11 729 euró), 30 ezer (7 101 euró), 28 ezer (6 427 euró), 24 600 (5 896 euró), 9300 (2 196 euró) vagy éppen 4200 zlotyt (968 euró) is. 2017 januárjában pedig a chicagói Wright aukciósházban 7000–9000 dolláros becsértékkel kínálták az egyik dobozt a sorozatból.

A külföldi alkotók után pedig térjünk „haza”, vagyis nézzük meg a magyar vagy legalábbis magyar származású – ahogyan a világban



Fotó: Rosta József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

DAVID HOCKNEY: *Ellenfény francia stílusban*, 1974, olaj, vászon, 183×183 cm HUNGART © 2019

ezt (jó esetben) számon tartják: „Hungarian born” – művészeknek a Ludwig Múzeumban lévő munkáit, és próbáljuk meg ezeket is valahogyan „beárzni”.

Itt az élő kortársak „értékrangsorának” az élén egyértelműen Reigl Judit áll, aki egy 1978-as művével szerepel a gyűjteményben, és aki az egyik 1955-ös *Éclatement* (Kitörés, más fordításban Robbanás) című vásznáért a Sotheby's 2016. júniusi párizsi árverésén elért 411 ezer eurós (127 568 774 forint; 200–300 ezer euróra becsülték) árával jelenleg a legdrágább élő magyar (származású) művész a világban. Ráadásul Reiglnek nem ez az egyetlen kimagasló eredménye a műkereskedelemben: 2014-ben a párizsi Galerie Berès 340 ezer euróért (107,48 millió forint) adott el egy Reigl-művet; 2015 decemberében a Sotheby's párizsi árverésén 315 ezer eurót (99,780 millió forint) adtak egy 1956-os *Éclatement*-jéért; 2013 márciusában a londoni Art13 vásáron a Maklár Galéria 200 ezer fontért (70,675 millió forint) adott el egy *Éclatementet*, majd egy évvel később ugyanott az Art14-en már 220 ezer fontért (82,8 millió forint) egy másikat. Reigl a külföldi sikerei mellett idehaza is magasan a legdrágábban elkelt élő magyar művész: *Broyage du vide* (A semmi szétzúzása) című 1954-es vásznáért 2018 októberében a Virág Judit Galéria árverésén 65 millió forintot, egy 1956-os *Robbanás*áért pedig ugyanazon év decemberében a Kieselbach Galéria licitjén 60 millió forintot adtak (amivel ezek a munkák jelenleg a 22., illetve a 26. helyen állnak a legmagasabb összegű hazai leütések sorában, és

ezzel egyúttal Reigl az egyetlen élő művész a 30 millió forint feletti leütések ma nagyjából háromszáz tételt számláló hazai toplistáján). De az élő magyar alkotók leütési listáján övé a harmadik és a negyedik hely is: az előbbit az 1959–60-as *Tömbírás* című képének 28 millió, az utóbbit az *Ember*-sorozat egyik vásznának 17 millió leütésével tartja; mindkettőt 2008 decemberében az Erdész és a Maklár Galéria közös árverésén érte el.

Reignél is jobban szerepel azonban a világ műkereskedelmében az ugyancsak magyar származású, de Reiglhez hasonlóan élete nagy részét Párizsban leélt festő, Hantai Simon, akit egy 1973-as nagy méretű, *Cím nélküli* vászna reprezentál a Ludwig Múzeumban. Az ő 1960-as *Mariale M. A. 4* című képéért 2016 decemberében a Sotheby's párizsi árverésén 4 432 500 eurót (1,391 milliárd forint; 1,5–2 millió euróra becsülték) adtak, miközben ugyanez a munka 2005 decemberében a Christie'snél még „csak” 560 800 euróért kelt el. De a „Mária kendője”-sorozat további darabjaiért is adtak már 3 252 500 dollárt (898,1 millió forint, *Mariale M. D. 4*, 2017. május, Sotheby's, New York); 2 555 000 eurót (797,683 millió forint, *Mariale M. C. 5*, 2015. június, Sotheby's, Párizs; ez 2006-ban a Christie's párizsi árverésén 376 ezer euróért cserélt tulajdonost); 2 561 500 eurót (774,8 millió forint, *Mariale M. A. 5*, 2013. december, Sotheby's, Párizs) vagy éppen 720 750 eurót (204 millió forint, *Étude*, 2012. szeptember, Sotheby's, Párizs). Mindezekkel – és persze a többi sikeres aukciós eladásaival – Hantai a 2008 kezdete és 2018 vége közötti tizenegy év teljes árverési bevételeinek összesített listáján a magyar alkotók között a világ műkereskedelmében a második helyen szerepel (Victor Vasarely mögött) 267 eladással és az ezekért kapott – forintra átszámított – 11,427 milliárd forintos összesített árverési bevétellel. Idehaza 2016-ban a Kieselbach Galéria aukcióján 19 milliót ütötték le az 1960-as, *Manteaux de la vierge* (A szűz köpenye) című vásznát, 18 milliót egy *Etűdjét*, 2008 decemberében pedig a már említett Erdész–Maklár-árverésen 12 milliót egy 1963-as *Cím nélküli* képét.

De visszatérve az élő művészekre – mégiscsak egy kortárs múzeumból beszélünk: ami a további hazai milliós feletti leütéseket illeti a gyűjteményben szereplő művészekről, ezek között Lakner László 1960-as *Hajógyári munkások* című vásznának licitje végén 2008 októberében a Virág Judit Galéria árverésén 14 millió forintot koptant a kalapács, míg *Hajógyári hegesztőkjéért* 9,5 milliót (2013. december, Virág Judit Galéria), *Kötél* című képéért 9 milliót (2018. május, Blitz Galéria) adtak; plusz a jutalékok. Keserü Ilona *Pár* című képének az ára 2015 júniusában a Blitznél 12 millióig emelkedett a licitek során, 2016 májusában pedig *Áramlás* című festményéért adtak meg ugyanott 8,5 millió forintot. Fehér László 1979-es *Brigádkirándulásáért* 2003 decemberében a Blitz árverésén 6 millió forintért koptant a kalapács (mint utóbb kiderült, Nancy Goodman Brinker akkori amerikai

nagykövet fizetett ennyit – és persze a jutalékokat – a képért); a ma már Ágnes von Uray néven szereplő Szépfalvi Ágnes *Parkban* című 1996-os vásznáért pedig 2017 decemberében a BÁV Kortárs árverésén adott valaki 1,3 milliós győztes ajánlatot.

Ami a hazai alkotók nemzetközi műkereskedelmi szerepléseit illeti, abból is álljon itt egy kis ízelítő. Csákány István *Ghost Keeping* című, nagy méretű (szobányi) installációját 2013 végén a hírek szerint 100 ezer euróért (akkori árfolyamon nagyjából 30,3 millió forint) vásárolta meg a gyűjteményébe a maastrichti Bonnefantenmuseum. A Sotheby's rendszeresen megrendezett kelet-európai árverési anyagaiból 2016 júniusában Szücs Attila *Érintése* 16 250 fontért (6,5 millió forint; a becsértéke 5000–7000 font volt) került egy török magángyűjteménybe, míg El Kazovszkij *Vénusz kert IV.* című festményéért ugyanott-ugyanakkor 13 750 fontot (5,4 millió forint) fizetett ki valaki. 2017 decemberében pedig a berlini Dannenberg árverezőház online aukcióján Bak Imre, Nádler István, Fajó János és Birkás Ákos összesen nyolc festménye szerepelt, és mindegyik el is kelt a 3400 eurótól 17 ezer euróig terjedő ársávban (1–5,2 millió forint).

Végül említsünk meg két „különlegességet”. Az egyik egy fotó, hiszen a Ludwig Múzeum gyűjteményében ilyen műtárgyak is vannak, mint például Tóth György *Emese* című aktjának egy példánya. Nos, ugyanennek a felvételnek a 3/6-os sorszámú példányát 2007 decemberében az Erdész Galéria árverésén 1,2 millió forintért, a művész *Lolita* című (gyakorlatilag az *Emesével* tökéletesen azonos, csak éppen más címmel jelölt) fotóját pedig 2007 novemberében a Kieselbach Galéria fotóaukcióján 1,8 millió forintért ütötték le. (Ezekkel az eredményekkel Tóth György az egyetlen élő magyar fotográfus, aki két képpel is szerepel az egymillió feletti hazai fotóleütések listáján.)

A másik alkotás, amiről még talán mindenképpen érdemes beszélnünk, Sugár János *Dirty Money* (Piszkos pénz) című 2008-as stencilmunkája, amelynek igencsak különös módon született egyfajta furcsa „értékbecslése”. A „Wash your dirty money with my art”- (Mosd a mocskos pénzed a művészetemmel!) szövegű, sprayjel fújta tabló először a Múcsarnok 2008-as *Na, mi van?* című kiállításán volt látható, majd az ottani bemutató ideje alatt a művész „kivitte az utcára” is: két kortárs művészettel is foglalkozó intézménynél, a Király utcában a VAM Design épületének a falára, a Kogart Ház előtt pedig az Andrásy út járdájára fújta fel a szöveget. A Kogart munkatársai – szó szerint is – átléptek a provokáción, a VAM vezetői viszont nem „vették” a művészi gesztust: károkozás címén 1 463 000 forintra perelték a művészt (vagyis bizonyos értelemben ennyire „becsülték” a munkáját, vagy legalábbis a szerintük azzal nekik okozott sérelmüket), akit a bíróság első fokon öt hónap, két évre felfüggesztett börtönbüntetésre ítél és a kár megtérítésére kötelezett, másodfokon azonban megváltoztatták az ítéletet, és „csak” próbaidőre bocsátották a művészt. Az ily módon alaposan elhíresült alkotás pedig bekerült a Ludwig gyűjteményébe (és azóta már a Spengler–Somló-i magángyűjteményben is van belőle egy példány).

És akkor legvégül – hiszen a kurátor eredeti kérése első-sorban erre vonatkozott – nézzük meg, hogy a közönség szavazatai alapján összeállított *Testreszabás* című kiállításba bekerült művek alkotóihoz milyen műkereskedelmi eredményeket tudunk társítani. (Természetesen a



SZÜCS ATTILA: *Játszótér éjjel*, 1995, olaj, vászon, 170×260 cm HUNGART © 2019

magyar alkotók hazai árverési eredményeiből sokuk esetében jóval többet is találhatunk, ezért amennyire lehetett, megpróbáltam a lehetőség szerinti legutolsókat választani.) Sajnos azonban itt mindjárt azt is meg kell mondanom, hogy az ebben a tárlatban szerepelt művészek közül nem mindenkitől találtam érvényes árverési adatokat: Mamuka Cechladze, Szvet Tamás, Szabó Ágnes és Csörgő Attila esetében semmilyen korábbi nyilvános eladásuknak nem bukkantam a nyomára semmilyen adatbázisban. (Ennek lehet az is az oka – például Csörgő esetében –, hogy a művész elsősorban olyan nagy méretű, bonyolult szerkezetű, mozgó technikákkal dolgozó installációkat épít, amelyekkel a műkereskedelem nem nagyon tud mit kezdeni.) Voltak aztán olyan alkotók is, akiknek szerepeltek munkái árveréseken, ám az ezekhez tartozó leütési árakat (persze ha voltak egyáltalán) a hozzáférhető adatbázisok nem őrizték meg: Záborszky Gábornak 2013 decemberében a Blitznél szerepelt egy munkája; Gerhes Gábornak több műve is volt árveréseken; a mostani kiállításban egy szobányi installációjával szerepelt Kicsiny Baláznak korábban hét rajza is megfordult a műkereskedelemben; illetve Tibor Zsoltnak egy grafikája szintén szerepelt egyszer egy jótékonyági árverésen. Wolsky András *Triptichonja* 2018 októberében 60 ezer forintos, Türk Péter egy munkája 2018 decemberében 750 ezer forintos kikiáltási árral indult a Dobossy Aukciósház árverésein, de egyikre sem érkezett licit.

Ami viszont a kiállításban szerepelt művészek legutóbbi sikeres műkereskedelmi, vagyis egyfajta „beárazást” lehetővé tevő szerepléseit

illeti: Kovács Lola egy festménye 2016 októberében a Blitznél 550 ezer forintos, Deli Ágnes egy szobrának *Ceruzarajz*-terve 2017 márciusában az Arte árverésén 14 ezer forintos, Birkás Ákos *Feje* 2017 októberében a Virág Judit Galéria aukcióján 5 millió forintos, Várnai Gyula 2017 decemberében Dobossyéknál 320 ezer forintos, ugyanott Konok Tamás 1994-es *Cím nélkül*, geometrikus absztrakt olaj-vászon munkája 2018 decemberében 240 ezer forintos, Maurer Dóra egy alkotása pedig ugyanakkor, de a Virág Judit Galéria árverésén 1,1 millió forintos leütési árat ért el.

Az egyetlen, még ennél is pontosabb „árazást” viszont érdekes módon nem egy magyar, hanem egy orosz szerző, Olga Tobreluts esetében lehet megtenni, akinek a *Modellek* című portrészorozata szerepelt a kiállításban; ezek egyikének egy másik, a „miénktől” csak annyiban eltérő, hogy más színű ruhát viselő változata 2014 novemberében szerepelt a Sotheby’s londoni árverésén, ahol a ház előzetesen 5000–7000 fontra becsülte, ám végül nem érkezett rá licit. Tobreluts más képei azonban más árveréseken 3300 és 45 ezer dollár közötti leütési árakon keltek el.

Vagyis ez a kiállítás, pontosabban annak ilyen szempontú (még ha „játékból” is történő) „vizsgálata” tulajdonképpen azt mutatta meg, hogy ahogyan – mint ezt a bevezetőben említettem – a múzeumok gyűjteményezési politikájában nem játszhat szerepet az egyes alkotások pénzbeli értéke, úgy alighanem a közönség, a múzeumlátogatók „értékválasztásában” sem az egyes művek anyagi, adott esetben a műkereskedelemben elérhető konkrét összegekben kifejezhető értéke játssza a főszerepet, hanem sokkal inkább az esztétikai, a művészi, az érzelmi érték, vagyis tulajdonképpen a legösztönösebb nézői hozzáállás, a „tetszés”. És ez nyilván így is van jól. Az pedig, hogy mi zajlik a műkereskedelemben, egy másik kérdés.

„Egy sebet sorssá, végzetté alakít”

A művészet akarata és az univerzalitás
Reigl Juditnál

MÉSZÁROS FLÓRA

Ybl Budai Kreatív Ház, 2019. III. 30. – V. 5.

A második világháborút követően és a magyar politikai viszonyok közepette több, később nemzetközi hírnevet szerző hazai alkotó Franciaországba tette át a székhelyét, köztük Hantai Simon, Schöffner Miklós vagy Reigl Judit. Ezek az alkotók a francia orientáltságú 20. századi képzőművészek első nagy emigrációs hullámával szemben csakis egyéni életutak mentén szemlélhetők. Reigl Judit – aki 1950-ben érkezik Párizsba – különösen jó példa erre,

mert nemcsak a magyar alkotóktól független módon vizsgálható, de mára már evidens módon túlléphetünk az amerikai művészekkel való összevetésén is, sőt látható, hogy úttörő és individuális volt az automatizmust vagy éppen a gesztus alapú festészetet követő francia közegben is. A magyar történelmi háttér, a személyes élmény, a francia művészeti benyomások finoman lengik körbe munkásságát „elszigeteltség nélkül” szemlélhető komplex nyelvezete miatt. Véleményem szerint a tudatosság és az akarat éppúgy szorosra fűzi aktivitását. A belső készítés és annak tudatosítása lesz az egész életmű alappillére.

REIGL JUDIT: *Guano*, 1959–1963, vegyes technika, vászon, 212×270 cm
HUNGART © 2019



Fotó: Darabos György



Fotó: Darabos György

Reigl mindmáig öntörvényűen, konzekvensen követi a művészeti akaratot (ahogy Hantái az anyaghoz való viszonyt), amelynek eredménye mindig egyetemes jelentés. Első párizsi szürrealista művei, bár az automatizmus jegyében jönnek létre, már korai témaválasztásukban is tudatosak: traumatikus, szorongató képein az egyetemes félelem érzése uralkodik. Így az említett elvektől ezek a művek nem térnek el, bár formanyelvük különbözik későbbi műveitől.

Reigl már a munka folyamatában, a művészet megélésében is tudatosan szemléli önmagát és művészi útját. A szürrealizmusból való kiválás (1954 végén) is önreflektív, még ha belső készítés is vezérli. „Pokolba menni, s ott kell dudát fújni” – a magyar folklór e sorával példázza a készítését André Bretonnak. Elmélyülni, a legmélyebb sötétet kínáló útra lépni, kijelölni a következő festői feladatot, ez a döntése. Minthogy a gondolkodásmódja, munkamódszere mélyről jövően intellektuális, így természetes, hogy az automatista festészet megoldásait nem tudja teljes egészében a magáénak vallani. Bár a tudatalattiból fakadó látványt rögzíti, mindvégig érezni azt a tudatos rendezőelvet, akaratot, amely ezt követő műveit jellemzi,

REIGL JUDIT: *Madarak*, 2010, tus, papír, 60,5×72,5 cm HUNGART © 2019

s amelyek egy határozott irányítás nélkül nem születnének meg. Ehhez formanyelvként a nonfiguráció gesztus alapú megoldásait társítja.

Robbanás című sorozata már ezt példázza: érettebb, egyénibb megoldásokat sejtet, annak ellenére, hogy Georges Mathieu és a kortárs franciák hatása alatt nemcsak a gesztus alapú művészetnek, de a monokróm hátterek kiemelő szerepének is teret enged. Vászainak egyenletesen vibráló világos alapja nem háttérként, hanem mintegy egyenlő értékű erőteljes felületként szolgál a vonalak, ecsetvonások, a gesztusokból fakadó energiák örvénylő halmazainak. Innentől kezdve teljesen átadja magát a természet törvényeinek, a festészet diktálta elveknek: két kézzel fest, közelít a vászonhoz, majd távolodik tőle, festéket dob rá távolról. Orientális hatású, fekete-fehér dominanciájú, ikonikus elrendezésű művein érzékletesen bukkan fel a narancs és a piros. Nemcsak a szürrealizmusról történő leválás ez, nemcsak édesanyja halálának feldolgozása, hanem időbeni egybeesés is az 1956-os forradalom kitörésével.

Sarah Wilson a Ludwig Múzeum *Űr és Extázis* című kiállítása kapcsán elhangzott előadásában kiemelte, hogy Reigl, akárcsak Jean Fautrier, eljut arra a szintre, amikor az érzelmek ellentmondásos kettősét egyszerre képes megragadni, vagy ahogy Georges Bataille írja:

„egy sebet sorssá, végzetté alakít.” Egyik Reigllel folytatott párizsi beszélgetésem során a művész éppen azt hangsúlyozta, hogy a pirosak, feketék azonosak vele, sorsával, bensőjével egyenlőek. Mindezek a színek és gondolatok jellemzik a *Dominancia-szériát* is, ahol a művésztől származó energia és annak a nézőhöz visszaáramló ereje, a befelé hívás és kívülre utaló gesztus uralkodik.

A *Guano*-sorozat ismételtelen egy ösztönös folyamattal indul: a földön maradt, padlót védő takaróvásznak felhasználásával, az így keletkezett lerakódott, agyontaposott réteg képpé alakításával. A címadással, az ürlékre való utalással végérvényesen tudatossá válik a folyamat. A kidobott, haszontalan újra esztétikussá lesz, miközben történeti lenyomatként bontakoznak ki az egyes rétegek. A létrehozásban, de a néző számára is koncentrációt, figyelmet igénylő munkák ezek, ahogy a *Súlytalanság élménye*-sorozat is az az 1960-as évek közepén. Míg vele párhuzamosan Hantainál a „nem szín”, nála a fekete válik a fő komponenssé, ami a tudati és optikai tekintetét egyszerre vonzza a mélybe.

Reigl ekkor már azon az úton jár, amelyben képei nem a konkrét valóság lenyomatát hozzák felszínre, hanem az egyre mélyebb rejtő univerzális erők veszik át az uralmat.

Ellentmondásos módon ez elsősre éppen a figuratív váltásnál érzékelhető: az *Ember*-sorozatnál. Nem torzókat, nem levágot emberalakokat fest, hanem ahogyan az Art in Americában adott interjújában fogalmaz: „vászonból kitörni vágyó figurák ezek, akik az ürességet kerülik el, valójában arra hivatott emberek, hogy elhagyják a vásznat”. A művészetre is utal ezzel, amint kilép a hagyományos festő-vászon kapcsolatból. Ő maga is megerősíti a feltevést, miszerint férfias figurái csakis általánosított, mezítelen voltakban tudnak megszemélyesítés nélkül hatni. Végül ezek az általánosított, robosztus alakok így absztraktok abban az elvi értelemben, hogy minden konkrét utalás nélkül, általánosított jelként jelennek meg a vásznon. Ebben a vonatkozásban Reigl Judit az 1950-es évek fordulata után sem hagyja el az absztrakciót, pusztán a figuratív forma nonfiguratív értelmű használatával játszik el.

A *Folyamat*-sorozat maga is többretegű kísérlet, amely több mint egy évtizedig (1974 és 1986 között) uralja az életművet. Itt új festészeti „írásmódot” vezet be: úgy rendeli egymás mellé a sávokat, hogy ezek keze felett is átveszik az autonómiát: egymásba olvadnak, spontán módon folynak ide-oda. Hol vertikálisan, hol horizontálisan kerülnek a vászonra, sőt magával a vászonnal is játszik: mindkét oldalát megfesti.

Tudatosan továbbgondolt, egymásra reflektáló szériái közül ide illeszthető a *Kijárat-bejárat* című sorozat, ahol textúrák és egyetemes tartalmak mentén játszik el újra az élet-halál gondolatával, vagy a nemrég készült *Madarak*-sorozat, ahol az automatizmus és a Reigl által teremtett kalligrafikus írásmód találkozásából születnek meg a szabadságra utaló madárszerű formák.

Reigl tehát nem egyetemes tanulságokat von le vagy analizál, nem saját univerzumot épít, hanem valami emberen túli, ösztönösen előtörő mentális-pszichikai és érzelmi folyamatokat, jelenségeket közvetít. Ebben az átadásban (s nem ábrázolásban) egyszerre ösztönösen és tudatosan rendezve alkot. Olyan átható és komplex művek születnek így, hogy kisebb elemeket, rétegeket mi magunk is lebonthatunk egy-egy képsorozatból – ahogy ő maga is megteszi ezt fordított módon technikailag több sorozatában (például a *Guano* esetében). Megértése is univerzális marad, itthon és külföldön egyaránt jól értelmezhető öntörvényűen irányított, belső késztetésű nonfiguratív nyelvezete.

Reigl Judit a legkelendőbb kortárs művészek magyar listáját vezeti évről évre, s munkásságának ünneplését is nyomon követhetjük. Erre volt példa a Musée d'Art moderne de la Ville de Paris-ban rendezett tavalyi önálló retrospektív tárlata. A 2000-es évek közepétől mind kereskedelmi, mind muzeális kiállítások sora bizonyítja, hogy művészetével kapcsolatban elindult egy megkésett kanonizációs folyamat (itthon is), bár tevékenysége még nagyobb figyelmet igényelne. Az Ybl Budai Kreatív Háznak a Maklár Kálmán Fine Arts gondozásában megszületett *Palimpszeszt* (jelentése: levakarni, újragondolni, -simítani) elnevezésű tárlata pedig éppen az életmű egyes kulcsdarabjait és sorozatait mutatja meg, s a kiállítás már a címmel is arra ösztökél, hogy elmélyedjünk többértelmű műveinek rétegenként való lehámozásában.

REIGL JUDIT: *A súlytalanság élménye*, 1966 olaj, vászon, 114×88 cm HUNGART © 2019



Foto: Darabos György

A rinocéroszt rajzoló

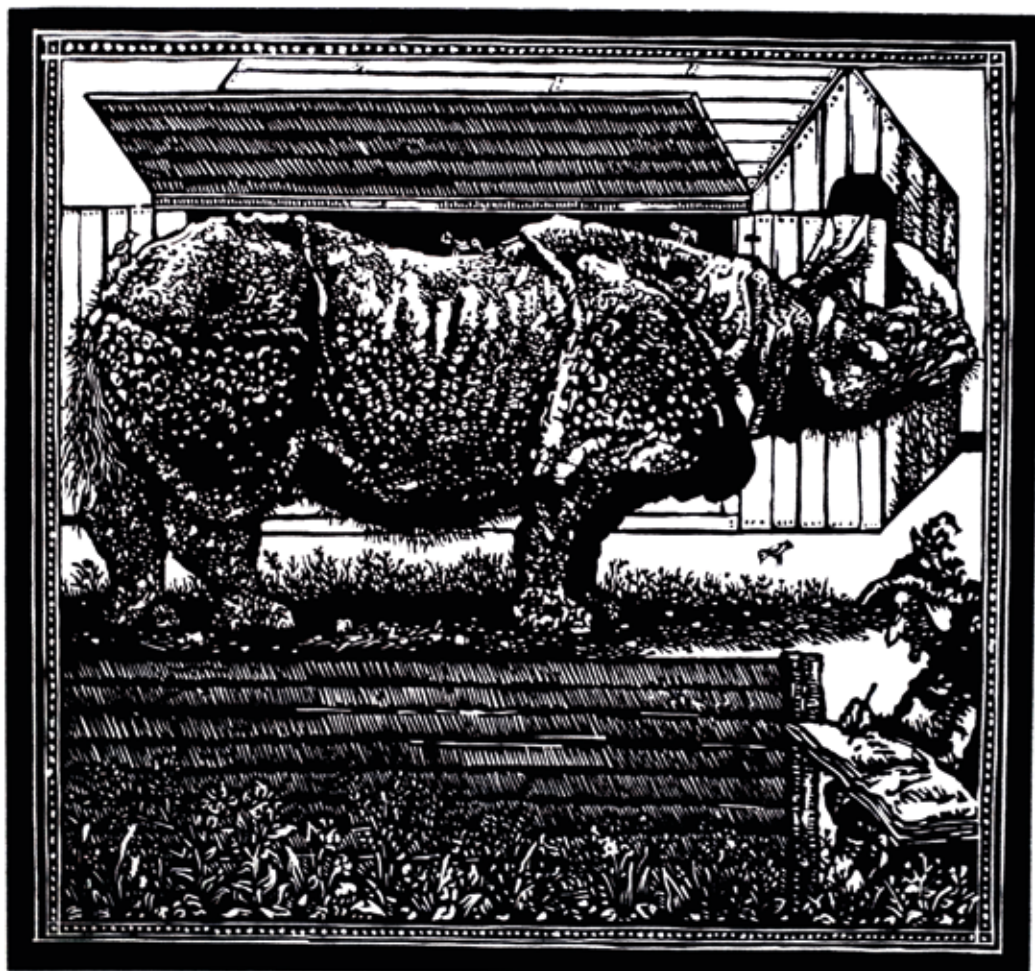
A T-Art Alapítvány grafikai tárlata

RÉVÉSZ EMESE

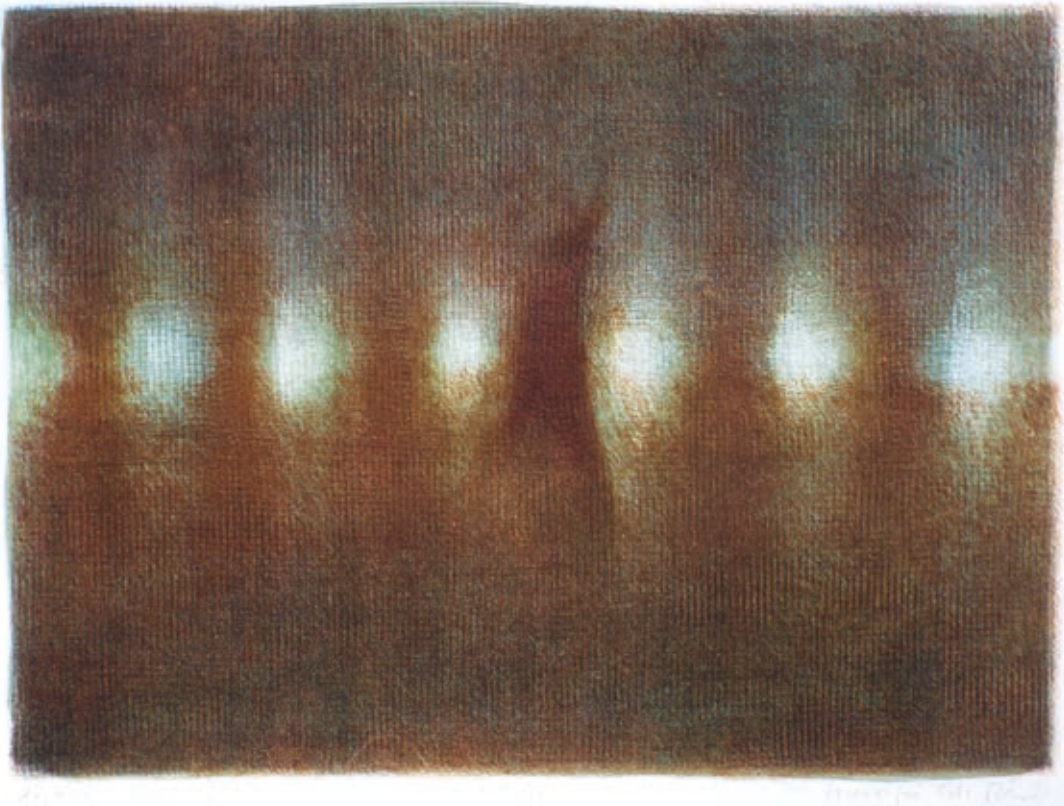
Szent József Ház, 2019. V. 4–25.

Magánkezdeményezés, de nem magánygyűjtemény; közérdekű, de nem közgyűjtemény. A Tenk László festőművész által 1990-ben életre hívott T-Art Alapítvány kollektívja jellegzetesen köztes státuszú formáció, amelyet a köz érdekében munkálkodó magánérő hajt. Alapításának ideje a rendszerváltás utáni időszak, amikor az állami műpártolás összeomló intézményrendszere utat nyitott a művészettámogatás civil formáinak.¹ Tenk László és Tenk Zsóka alapítványukkal olyan alternatívát kívántak teremteni, amely a kultúrpolitika átrendeződései során háttérbe szoruló művészetnek hoz létre támogató bázist. Nézőpontjuk szerint a rendszerváltás a korábban mellőzött vagy tiltott neoavangárd művészetet hozta helyzetbe, így ők saját missziójukat abban látták, hogy a nyugati igazodású, kísérleti-konceptuális művészettől távol eső *másik kortárs magyar művészetnek* biztosítsanak láthatóságot. Olyan kvalitásos életművekről van itt szó, amelyek nem kapcsolódnak direkt módon a kortárs művészeti *diskurzusokhoz*, s így rendre kiszorulnak a magyar művészettörténet fő narratívájából, illetve a kortárs művészet aktuális kánonjából. Az alapítvány tevékenysége tehát a szó klasszikus értelmében értékmentő: a kollektív hivatása a kortárs magyar művészet bizonyos törekvéseinek artikulálása, nyilvános reprezentálása.

A félezer darabos gyűjtemény arculatát az alapítók, majd később az alapítványi kuratórium alakította oly módon, hogy az általuk nagyra értékelt művészeket személyesen megszólítva kérték fel művek adományozására. Cserébe az alapítvány vállalja a kollektív alkotásainak rendszeres bemutatását s ezáltal a kortárs magyar művészet e szegmensének megismertetését a közönséggel.



GYULAI LÍVIUSZ: Orrszarvút rajzoló férfi, 1984, linómetszet, 23,5×25 cm



SOMORIAI-KISS TIBOR: *Átjáró*, 1997, litográfia, 31×41 cm

A T-Art Alapítvány e program alapján előadásokkal, írásokkal, tárlatokkal gondoskodik a kollekciónak kisugárzásáról, s így a kortárs magyar művészet népszerűsítéséről. A számos országos és fővárosi bemutató ellenére vannak még soha ki nem állított darabjai. Az óbudai Szent József Ház ezúttal a grafikai gyűjtemény ritkaságait viszi közönség elé.

A grafika talán az egyik legfájdalmasabb áldozata az „egyszólamú”³ művészettörténeti kánonnak, a neoavangárd dominanciája ugyanis grafikai életművek tucatjait szorította a művészettörténet-írás margójára. A sokszorosított grafikának eleve gyér számú az értője és a gyűjtője, s pozícióját az sem javítja, hogy sérülékeny anyagánál fogva nem része a múzeumok állandó kiállításainak. Rehabilitálásának épp ezért egyik legfőbb elősegítője a művek láthatóvá tétele. A T-Art alapítvány 1998 óta szisztematikusan bővíti grafikai kollekciónak, amely mostanra már meghaladja a 300 darabot. Magvát az alapító művész házaspár baráti körébe tartozó Ágotha Margit, Rékassy Csaba és Rékassy Eszter, illetve Gyulai Líviusz művei alkották. Idővel az alapítvány célja mindinkább a művészi grafika a 60-as évektől a jelenig ívelő közelmúltjának reprezentálása lett, az elmúlt években már célzottan kérték fel műveik adományozására a magyar grafika a gyűjteményből még hiányzó alkotóit.

A grafikai gyűjtemény első nagyobb szabású bemutatójára 2008-ban került sor a Szolnoki Galériában, azóta több alkalommal volt látható belőle válogatás.² Legutóbb 2018-ban a nagy méretű, reprezentatív nyomatokból láthatott tárlatot a közönség. Ezúttal olyan lapokat mutat be a Szent József Ház kiállítóterme, amelyek csak ritkán vagy még soha nem szerepeltek az alapítvány kiállításain. Technikailag a képgrafika valamennyi tradicionális formája megjelenik itt az egyedi rajztól, a színes fametszettől és linómetszettől a mives akvatintán, litográfián át a mediálisan transzparens szitanyomatig. A bemutatott művek közül a legkorábbiak a 60-as évekre datálódhatnak (Dús László és Kovács Imre munkái), akadnak benne



LÉVAI ÁDÁM: *Taps – totem*, 2015, tusrajz, 30×45 cm



VILHELM KÁROLY: *Nagy tiroli táj*, 1991, litográfia 70×100 cm

egészen friss szerzemények, mint Lévai Ádám 2015-ös tusrajza, ám többségük az ezredfordulón készült nyomat.

A válogatásban akadnak emblemikus művek és kevésbé ismert alkotók kuriózum számba menő grafikái. Az előbbiek közé tartozik Gyula Líviusz *Orrszarvút rajzoló férfi című*, 1987-es linómetszete. A fura kalapos, groteszk rajzoló megfigyelésének tárgya a deszkaemelvényen rezzenéstelenül álló behemót, aki olyan mozdulatlan, hogy az apró madarak is bátran rászállnak természetes hátára. A művészettörténetben jártas néző emlékezetében Dürer 1515-ben készült híres *Rinocérosz*-fametszetét idézi meg a látvány azzal a különbséggel, hogy a nürnbergi mester sosem láthatta élőben a Lisszabonban közszemlére tett egzotikus teremtményt. A sokszorosítás révén villámgyorsan Európa-szerte ismertté vált rajzát Dürer egy a helyszínen készült, ám igen naiv fametszet után formálta meg, az autopsziát fantáziával és logikával egészítve ki néhol.⁴ Gyulai linómetszete a posztmodern jegyében ironikusan villantja fel azt a paradigmaváltást, amit a késő reneszánsz európai művészetben a képi sokszorosítás idézett elő, miközben technikailag virtuóz eszköztárral imitálja a fametszés klasszikus stílusát. Hasonlóan magabiztos technikai tudás és fölényes kultúrtörténeti játékoság jellemzi egyiptomi és török tárgyú litográfiát is. Gyulai metszetei összegzik azt a nagy jelentőségű művészeti, mesterségbeli hagyományt, amely a sokszorosított grafika minden újabb kori művelőjének szakmai bázisát alkotja.

Elkerülhetetlenül a művészettörténet virtuális utaláshálójába lép ugyanis, aki metszőként fog. Így Rékassy Eszter, amikor

a német romantika rajzolóihoz hasonló gondos figyelemmel karcolja rézre egy megszáradt levélcsonló részleteit vagy Dús László, amikor Picasso nyomdokain haladva egy dúcról nyomott színes linómetszetet készít. Az egyre kevesebbek által ismert technikai tudás jelentősége talán leginkább a mélynyomású metszeteken érzékelhető. Az eljárást magabiztosan uraló mesterek közé tartozik Pásztor Gábor, Muzsnay Ákos, Tassy Béla és Eszik Alajos. Kovács Imre esete azért is szimptomatikus, mert a Kondorral, Rékassyval egyívású kiváló rézkarcoló még a műértők számára is szinte ismeretlen. A Kortárs Művészeti Lexikon három és fél sorban összegzi munkásságát, aminek jóvátételére önmagában a Józsefvárosi Galéria tavalyi összegző kis kiállítása sem volt elegendő. A ritkaságok sorába tartozik Vilhelm Károly nagy méretű, festői hatású színes litográfiája is. A nyomat kiválóan megőrzi az ecsetvonások impulzív gesztusait. Ugyanez a médium Eszik Alajos litográfiáján a kézrajz dinamikáját követi, míg Somorjai Kiss Tibor képén titokzatosan elmosódó, színes fény-árnyékokba oldódik. A litográfiához hasonlóan a szita is képes megőrizni a kézi rajz közvetlenségét, amint azt Végh András nyomatán vagy Lévai Ádám és Lóránt János tusrajzain láthatjuk.

A tárlat végső soron azt igazolja, hogy a művek sem a technika, sem a figuráció-absztrakció kérdése mentén nem polarizálhatóak. Nagy Benedek rajzolt ábrázoló, archaizáló linómetszete mellett megfér Dús Lászlónak az 1990-es években készült nagy méretű, fekete-fehér árnyalatokban játszó szitanyomat-triptichonja, amely épp azt példázza, hogy az idegen anyag- és fotóhasználat milyen izgalmas műveket hoz létre. A közös nevező a képalkotás „nehezített” módjának önkéntes választása, ami a közvetett aktusért cserébe érvényre juttatja a lenyomat mágiáját.

Jegyzetek

- 1 Garami Gréta: *A T-Art Alapítvány története 1990–2010*. É. n.
- 2 Paletta: *T-Art gyűjtemény II*. Szolnoki Galéria, 2009.
- 3 Az Új Művészet 2018. januári számában megjelent egy írás Gyulai Líviusz kiállításáról (Lóska Lajos: *A rajzvirtuóz*. Gyulai Líviusz grafikusművész kiállítása). A szerk.
- 4 Orosz István: *Szent Rinocérosz gyermekei*. Typotex, Budapest, 2017.

Az ismétlődés dinamikája

Párhuzamos mozdulatok Csiky Tibor és
Hencze Tamás művészetében

LÓSKA LAJOS

Paksi Képtár, 2019. III. 23. – V. 19.

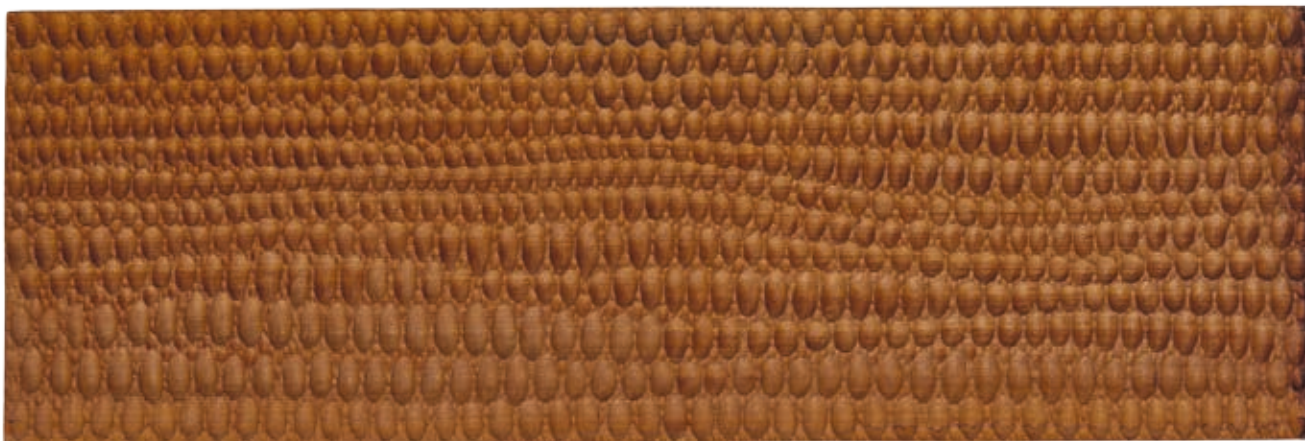


foto: Hajdú András

CSIKY TIBOR: *Hullámok*, 1969, mahagóni, 43×130×3,4 cm HUNGART © 2019

A Ludwig Múzeumban rendezett *Iparterv 50* című kiállítást szinte közvetlenül követte a Csiky Tibor (1932–1989) és Hencze Tamás (1938–2018) művészetének rokon vonásait kiemelő bemutató a Paksi Képtárban. A kurátor, Hajdú István Csiky 1966 és 1970 között készült organikus nonfiguratív reliefjeit állította párba Henczének az évtized végén született, szürke pöttyökből-foltokból felépülő sorozataival, illetve nagy vonalakban (a gesztus jellegű képek kivételével) szinte a teljes életművel.

Csiky Tibor meglehetősen tekervényes úton jutott el a szobrászathoz. Matematikát és fizikát tanult, de végül magyar szakon szerzett diplomát. Vidéken kezdett el tanítani, később nevelőtanári állást vállalt Budapesten. Autodidaktaként képezte magát, megfordult a Zuglói Körben, barátságot kötött Korniss Dezsővel, Mezei Árpáddal, Veszelszky Bélával. Egy interjújában¹ elmondta, hogy a faipari technikum diákjaitól kapott vésőkkel kezdett el szobrászkodni, a domborműveit pedig a bútoriparban már felhasználhatatlan, maradék nemesfa lapokból faragta. A 60-as évek közepén-végén lett népszerű Magyarországon a strukturalizmus, amiről számos könyv látott napvilágot. Ez a szellemi áramlat hatott leginkább az önmagát kereső, természettudományos műveltségű szobrászra is,² és a hatására

kezdte el készíteni struktúrákat ábrázoló, véső alakította bemélyedésektől barázdált mozgalmal reliefjeit (*Forma*, 1965, *Mélyedések*, 1966).

A Paksi Képtárban a kiállítótér közepén elhelyezett, négyzet formájú paravánfalán e korai időszakból való tizenhét különböző méretű, nemes fából (mahagóniból, dióból, körtéből, cseresznyéből) faragott, hullámszó felületű dombormű látható, a címek – *Térstruktúra* (1965), *Struktúrák I–IV.* (1967), *Mozgásstruktúra* (1966) – találóan tükrözik a tartalmukat. E zömében motívumismétlődésre épülő munkák sorát a *Modell az újpesti Alkotmány mozi fadomborművéhez* (1972) című, forgómozgást megörökítő reliefje zárja. A művész 1972-ben felhagyott a tanítással, hogy minden erejét és idejét (amelyből sokat elvett a nevelőtanári elfoglaltság) a szobrászatnak szentelje. Döntését követően viszont gyökeres változás következett be kifejezőmódjában. Nemcsak életformát váltott tehát, hanem stílust és anyagot is. A fát bronzra, illetve krómacélra cserélte, és újkonstruktivista alkotásokat kezdett el készíteni.

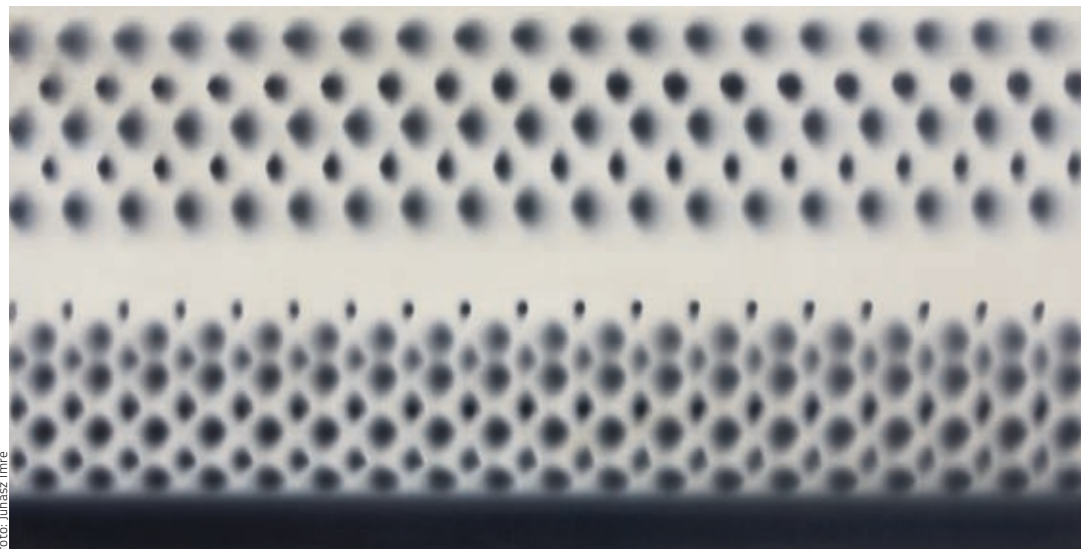
Hencze indulása szinte azonos Csikyével. Ő is autodidakta művész, akit a természettudományok, illetve az új művészeti irányzatok érdekeltek elsősorban. 1960-ban elvégzi a kirakatrendező-iskolát, ezt követően alkalmazott grafikai és dekorációs munkák kivitelezéséből tartja el magát. Barátságot köt Tót Endrével, majd megismerkedik a Zuglói Kör tagjaival, Bak Imrével, Nádler Istvánnal, Molnár Sándorral. Henczét, akárcsak Csikyét, nem a mimetikus művészetek érintették meg, hanem

a tudományos megismerés különböző módozatai, valamint a hozzájuk kapcsolódó irányzatok, az újgeometria, a minimal és a koncept art. Legjellemzőbb módszere az ismétlés és a személyiség kikapcsolása az alkotásból: „Nem a személyes érzelmeim kifejezésére törekszem, hanem plasztikusan funkcionáló formák kialakítására”³ – válaszol a művészetéről kérdező Frank Jánosnak. A 60-as évek első felében született útkereső munkái azonban mégsem

ezekhez a személytelen, mérnöki szerkesztést igénylő, kvázitudományos stílushoz köthetők, hanem a Franciaországban megismert foltfestészethez. Egyéni hangját e kis kitérő után az évtized végén készít szürke, hol homorú, hol kicsúcsosodó pontokból felépülő kompozíciói teremtik meg (*Dinamikus struktúra*-sorozat, 1969). Optikai effektusaik és a motívumismétléseik révén ezek hasonlítanak leginkább Csiky fareliefjeihez.

Hajdú István már az 1980-ban megjelent kis Hencze-monográfiájában⁴ utalt a két művész korai időszakának rokonságára, az a tény azonban elkerülte figyelmét, vagy nem tartotta fontosnak megemlíteni, hogy Csiky reliefjeit körülbelül négy évvel korábban alkotta,

mint Hencze a pöttyös képeit. Hencze festményeinek sajátosságát a gumihengerrel (ofszethengerrel) való „festés” adja meg. A paksi katalógus bevezetőjében Hajdú megemlíti, hogy Hencze Tamás *Mediterrán atmoszféra* (1965) című festményénél használta először ezt a meghatározó, művészetének karaktert adó szerszámot. Beke László pedig a következőképpen ír a felfedezéséről: „Hencze az Iparterv-generáció tagja, az 1960-as évek második felében megtalálta a maga médiumát, a festőhengert, és ezt használja mind a mai napig. Kialakította a szabályos tónusátmenetekkel való térillúzió-keltés technológiáját, és ezzel eljutott a festészet egyik alapproblémájának megfogalmazásához, egyszersmind létrehozott egy jellemző egyéni stílust, s ezzel egy csapásra bekerült a magyar művészeti élet középpontjába. Az azóta eltelt harminc év nem más, mint ennek a programnak a kifejtése és árnyalása.”⁵



HENCZE TAMÁS: *Dinamikus struktúra*, 1969, olaj, vászon, 100×200 cm HUNGART © 2019



HENCZE TAMÁS: *Vörös-fekete pentaton*, 2001, olaj, vászon, 150×200 cm HUNGART © 2019

Az idézet utolsó mondata jól illusztrálja a több évtizedet átfogó paksi anyagot is, amely az 1969-es munkákkal indul, és egy 2001-es festménnyel zárul. Közben jól nyomon követhetjük, ahogy a szürke ovális foltokból felépülő képeket a 70-es évek elejétől felváltják a forgásra utaló, körkörös motívumokból és piros-szürke csíkokból állók (*Forgás*, 1970). Ezeket a szélüknél szürke, középen világos, plasztikus hatásúak követik (*Rezonans tér*, 1973), majd a szürke-sárga, valamint szürke-piros tónusúak, végül a piros, a végüknél szürke szalagokat ábrázolók. A festmények egy másik csoportján a motívumok egymás fölött helyezkednek el, akár a létrafokok (*Horizontális struktúra*, 1970). A 80-as éveket a majdhogynem monokróm kompozíciók képviselik (*Fekete trapéz*, 1981). A bemutatott anyagot egy ismétlődő „rojtos szélű”, fekete és vörös színmezőkből felépülő nagy méretű vászon zárja, a *Vörös-fekete pentaton* (2001).

Összegzőképpen megállapíthatjuk, hogy némiképpen féloldalasra sikeredett a kiállítás, ugyanis jóval több Hencze-festmény került a falakra (42 darab), mint Csiky-relief. Ha nem ismernénk a válogatás szempontjait, azt mondhatnánk, hogy egy szűk retrospektív Hencze-tárlatot láthatunk Pakson, amelyből a rendezés tudatosan kihagyta az 1982 és az ezredforduló között igen nagy számban készült gesztus jellegű, valamint kalligrafikus képeket. Az esemény ennek ellenére két tanulsággal is szolgál. Egyrészt az ötvenedik évforduló kapcsán hozzájárul az Iparterv-generáció egyik tagjának alaposabb megismeréséhez. Másrészt a korai művek szerepeltetésével – tudatosan vagy öntudatlanul – azt a tényt is megerősíti, hogy az európai törekvéseket integráló magyar neoavantgárd művészet megjelenése nem az évtized végére, hanem az Iparterv-kiállításoknál korábbra, az évtized közepére tehető. És e korábbi indulást nemcsak Csiky és Hencze művei bizonyítják, hanem néhány kivételtől eltekintve az Iparterv-kiállításon szereplő művészek (Frey Krisztián, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Major János, Molnár Sándor) pályája is.

Jegyzetek

- 1 Sinkovits Péter: Az anyag vonzásában. Beszélgetés Csiky Tiborral, *Művészet*, 1986/8, 40–45.
- 2 Csiky Tibor: Önéletrajz. In *Csiky Tibor (1932–1989) szobrászművész életmű-kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, 1994. VI. 13. – IX. 4., 228–235.
- 3 Frank János: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, 1975, 55.
- 4 Hajdú István: *Hencze Tamás*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980, 18.
- 5 Beke László: Hencze Tamás a kortársak között. In *Hencze Tamás. Festmények 1963–1997* (katalógus), Múcsarnok, 1997. VIII. 29. – IX. 28., 5.



Fotó: Hajdú András

CSIKY TIBOR: *Dombormű*, 1967, diófa, 54,5×20,5×4,4 cm
HUNGART © 2019

Transzcendens terek

Térélmény és testábrázolás
Majoros Áron Zsolt szobrászatában

SZEIFERT JUDIT

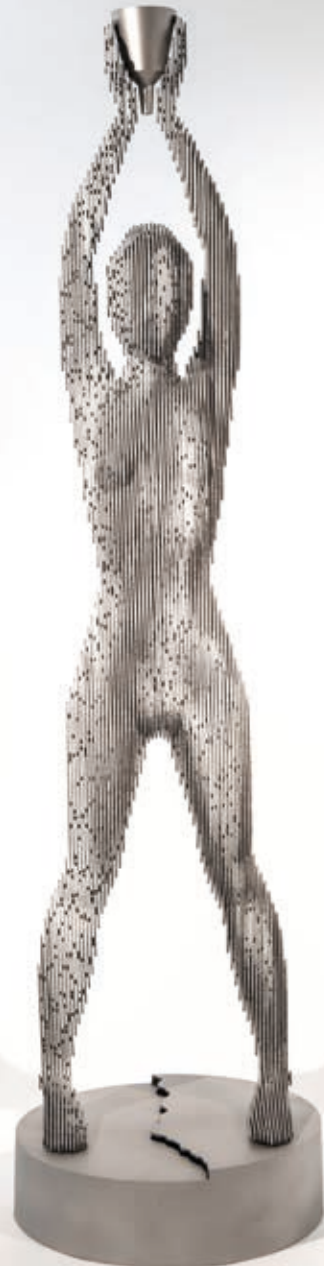
Faur Zsófi Galéria, Budapest, 2019. V. 2–31.

Majoros Áron Zsolt (1982) számára, mint minden szobrász számára a *forma* alapvető fontosságú, amely nem pusztán alak, hanem tartalmi értéket is hordoz. Szobrai általában fémből készült antropomorf figurák, amelyek a művész által megfogalmazott szándék szerint sajátos hidat képeznek a klasszikus archaikus plasztikai gondolkodás és napjaink megújító, layerekből építkező képi-téri szemlélete között. Új anyagokat (például kompozit, ólom, faforgács-lemez, réz stb.) és eszközöket is használ, az intenzitást színekkel, fénnel és árnyékkal vagy akár a vetítés effektusaival (*Cím nélkül*, 2019) is fokozza.

Alaptémája az ember és a tér, illetve az ember külső és belső tere közötti kapcsolódási pontok feltérképezése. Alkotásai a szobrászat alapkérdéseit érintik, hiszen azok elsődlegesen a térrel állnak összefüggésben. Minden forma meghatározza a teret, amelyben létezik, és a körbejárható plasztikák átalakítják az őket befogadó környezetet. Ezáltal a szobrász, amikor alkot, egyben teret is teremt. Majoros a plasztika és a néző relációi szerint változó, mégis a szobor által meghatározott téri viszonylatokat alakítja ki műveivel. Ugyanakkor figuráinak horizontális (*Horizontok*, 2012, *Korlát*, 2017) vagy vertikális (*Töltődés*, 2016, *Boxer*, 2018) „megnyitása” által a külső és belső terek átjárhatósága, illetve egymásra hatása válnak főszereplőkké szobrain. Általuk olyan fogalmi kérdéseket is felvet, mint az egyetemes és a személyes, illetve az intim és a publikus határai, azok átlépésének kérdései, a határok tágításának vagy szűkítésének lehetséges következményei. Nagyon aktuális problémafelvetés ez mai, virtuális terekkel továbbtágított világunkban. Ehhez nem is választhatna jobb formai megoldást, mint a digitális rétegektől kölcsönzött szeletek (*Büszk*, 2014, *Woman*, 2015, *Man*, 2016) vagy a pixelekre emlékeztető körök alkalmazását

MAJOROS ÁRON ZSOLT: *Töltődés*, 2016,
inox, 210×57×57 cm

Fotó: Majoros Árpád





Fotó: Majoros Árpád

Fotó: Majoros Árpád

MAJOROS ÁRON ZSOLT: *Szóródás*, 2016, acél, 180×70×60 cm

(*Szóródás*, 2016, *Gyűjtemény*, 2017). Mindkét esetben azonos formájú, kissé eltérő méretű alkotóelemek ismétlődéséből építi fel szobrait.

A test ábrázolása a korszak embereszményének metaforája. Az emberábrázolások története nem más, mint a testábrázolások sorozata. Ahogy Hans Belting írja: „Az ember olyan, ahogyan a testben megjelenik. A test maga is egy kép, még mielőtt újraalkotnák a képben. [...] Az *ember-test-kép* háromszög nem oldható fel, ha csak nem akarjuk elveszíteni mindhárom vonatkoztatási pontot.”¹



MAJOROS ÁRON ZSOLT: *Korlát*, 2017, inox, 80×45×35 cm

Majoros Áron Zsolt saját megfogalmazása szerint szoboralakjai egyéniség nélküli, arctalan figurák: a „tömegemberek” prototípusai, egyfajta „emberszabványok” – amelyekről csak annyit tudhatunk meg, hogy férfiak vagy nők. Ez igaz nemcsak egészalakos kompozícióira, de két kiállított mellszobra, a férfiportré karakterjegyeit szinte legyáluló *Büsztt* (2014) és a nő arcvonásait elnagyoló *Lady* (2016) esetében is.

De ahány ember, annyi különböző egyéniség, egyedi tartalom. Majoros szándékosan sematizált szobrainak egyik fontos küldetése éppen ezeknek az egyediségeknek a feltárása. Rámutat, hogy az arctalannak észlelt tömeg valójában egyéniségekből áll.

Majoros prototípusfiguráinak testhelyzetével, gesztusaival segíti az értelmezést, de még inkább azért, hogy *megnyitja* őket. Szobrainak belsejében nem zsigereket látunk. Ezzel még szemléletesebben helyet ad a szervek *fizikai tere* helyett azoknak a *szellemi, lelki tartalmaknak*, amelyek különbözővé, egyedivé tesznek minket. Ezeket tükrözi vissza külsőnk is, nem fiziognómiai, hanem érzelmi vonatkozásban. A test így maga is képpé válik, a róla alkotott műalkotás pedig a kép leképezésévé.²

Alkotásain (elsősorban a szeletekkel) a *virtuális világ* irányába megnyitott személyes tér egyben lehetőséget is kínál a valós térből, illetve a valódi testünkben való menekülésre. Ha ezt a menekülést számításba vesszük, akkor az azt előfeltételezi, hogy kell lennie valaminek (nevezhetjük léleknek vagy szellemnek), ami ki akar vagy ki tud onnan szabadulni.³ Majoros ars poeticája szerint a testet és a testhiányt megformálva, az emberi alak autentikus megjelenítési lehetőségeit kutatva valójában ezt a szellemi, lelki tartalmat keresi. Nem biológiai értelemben boncol, hanem hiányokat képezve feltárja



a szobrok látszólag üres belső tereit. Az üres részeket először is azok a térszögmensek töltik meg, amelyeket ezek az áttetsző szeletek a kiállítási terükből kimetszenek. A szobrok tehát a kiállítási miliónek és abban a nézők mozgásának, helyzetének megfelelően változnak. Egészen más, ha szabadban vagy ha belső térben – és azon belül is, ha egy múzeum, illetve galéria falain belül, esetleg köznapi környezetben – kerül elhelyezésre egy ilyen szobor. Körbejárhatóságuk révén nézőpontunk változtatásával alakul nemcsak a plasztikák nézete, de a körülvevő térből „áterszített” tartalom szerinti vizuális élmény is. Ez a művek elsődleges jelentése is egyben. Hiszen alapvetően mi is alkalmazkodunk a körülöttünk lévő világhoz, befolyásol minket létezésünkben mindaz, ami körülvesz a hétköznapijainkban. Ugyanakkor saját igényeink szerint mi is alakítjuk környezetünket. Ez a *kölcsönhatás* az, ami a műalkotások és a nézők viszonyát általában jellemzi. Majoros szobrai esetében ez a szándék felerősödik, ami a befogadók egyénenként eltérő interpretációiban érhető tetten. Mindenki mást láthat ezekben a transzparens közzökkel megnyitott szobrokban. Mindenki a saját értékrendje, érzelmei, személyiségjegyei által interpretálja ezeket a fémlemezektől *zárt*, valamint a szünetek vagy hiányok *nyitott* szeleteiből váltakozva épülő műveket.

A szünetek, akár a beszéd közbeni csöndek, éppolyan fontosak és jelentéssel, jelentőséggel bírnak. Ezt a nézőknek egyénileg kell megérezniük és maguk számára értelmezniük, megfejteniük. A vertikális vagy horizontális szeletek közé ékelődő szünetek hordozzák a szobrokban rejlő üzenetet.

MAJOROS ÁRON ZSOLT: *Metszet*, 2018, acél, 180×50×50 cm

A látszólagos ürességgel irányítják rá a belső értékekre a figyelmet. A szemlélők, befogadók a szobrokat körbejárva, előttük állva mintegy rá vannak „kényszerítve”, hogy saját gondolataikra, érzéseikre koncentráljanak. Egyfajta meditáció ez. Ez az elmélyülés szükséges ahhoz, hogy átjussunk a műalkotások által kínált átjárón, kapun, ami kiszakít a mindennapok korlátolt világából, és megnyitja előttünk azt az univerzumot, amit művészetnek nevezünk. Címével is, de még inkább megformálásával utal erre a kettősségre a *Korlát* (2017) című alkotás. A szobrot négy oldalról láthatatlan síkok határolják, amelyek csak a testet zárják korlátok közé, a lélek és a szellem szabadon áramlanak. Az egyenes, nyílt tartás és a kifelé forduló fej büszkeségről és a külvilágra irányuló nyitottságról árulkodik. A nyugodt, harmóniát árasztó alak zárt tömbje vízszintes szeletekkel tagolt, így a kompozíció a zártság és a nyitottság dualitását hangsúlyozza.

A művészet új távlatokat, jelen esetben konkrétan *tereket* ad a számunkra – transzcendens élményt kínál. A transzcendencia eredeti jelentése válik itt konkrétan érzékelhetővé, hiszen a szó a latin *transcendo* igéből származik, ami azt jelenti, hogy *átlép, áttér, átkel*. A transzcendencia általánosságban olyan valóságot jelöl, amelynek megismeréséhez az embernek *át kell lépnie* a köznapi értelemben vett határait. Majoros Áron Zsolt szobrai ebben az átlépésben segítenek. Spirituális átjárók. Átvaló megismerésük határok profán és szakrális, virtuális és valóságos, külső és belső, személyes és egyetemes között.

Szobrai megalkotásakor az emberi test mint burok foglalkoztatja, amely meghatározza az ember bölcsőtől a koporsóig terjedő vonatkoztatási rendszerét. Ugyanakkor teret teremtenek, helyi értéket jelölnek, helyzetbe hoznak. Kijelölik azt a helyet, amit emberi létünk számunkra is determinál. Külsőleg uniformizált emberalakjai arra mutatnak rá, hogy függetlenül attól, hogy belül milyen eltérőek is vagyunk, vagy mi történik velünk, a születés és a halál egyetemesen érvényes mindenkire.

Jegyzetek

1 Hans Belting: *Kép-antropológia* [Bild-Antropologie, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001] (ford.: Kelemen Pál), Kijárat Kiadó, 2003, 104.

2 V. ö.: Belting, i. m., 104.

3 V. ö.: Belting, i. m., 107.

Zongora- költészet

Barabás Márton Nyitány című kiállításáról

LÁNG ESZTER

Miskolci Galéria, 2019. III. 21. – V. 28.



fotó: Baranczó Benedek

BARABÁS MÁRTON: *Zongoracsillag 1–2.*, 2019, fa, drót (húrlefogómetszetek), 80×80,5×4,6 cm

Belépünk a terembe, s elsőre is látszik: olyan a tárlat, mint egy jól felépített zongoramű. Mozgalmas, változatos, színes. A *Perpetuum mobile* (Örökmozgó, 2008) című munka optimista kicsengésével lehet a prelúdium. De lehet a vég is, s utána az újrakezdés, ha már örökmozgó, még ha billen is időnként a körforgás (*Billenő végtelen*, 2019).

A másik irányból kezdve a nézelődést egy zongora elégetésének akciójáról készült fotóktól indulunk (*Zongoraégetési akció*, 1979), és megszólal bennünk rögtön a jaji, mert benne ég az egész kultúra, Nérótól Hitlerig tart a pusztítás láncja, de tovább is, a közelebbi múlt kiállításbetiltásaiig, saját korunk vizuális máglyáiig. Pedig a művész nem ezt kívánta felidézni: sokkal inkább a letűnt polgári világ egyik fontos rekvizitumának megsemmisülésével az idők, a történelem változására

akart utalni. A zongora mögötti kultúrába beletartozik a mesteremberek tudásától kezdve – akik a fát kivágták, megszártították, deszkát készítettek belőle és abból zongoraalkatrészeket, majd lakkozták, bevonták a billentyűket elefántcsonttal, rezet és vasat bányásztak, olvasztottak, edzetek, huzalt készítettek, enyvet főztek, és sorolhatnánk tovább – egészen a zongorahangoló titkaiig, a kottatörténettől a háborús költészetig sok minden, mert mélységes mély a múltnak kútja.

De hol, hogyan születik a zene? A zene a művek mögül szól, azaz bennünk, belsőnkől, hol pianóban, hol dübörögve, ahogy a lovasok vágatnak a *Parthenontöredékeken*, ahol a második szólamot a mester által zongorakalapácsokból és a mechanikának egyéb faelemeiből összeállított, a lovasok mozgását leképező szerkezet adja. A vizuális élményt a mű két vízszintes részének párhuzama, a visszatükrözött dinamika és az ismétlődő motívumok ritmusa biztosítja. A *Fegyverek közt hallgatnak a műzsák* (installáció, 2014) egy felfordított, félig virtuális zongora lehetne, hangképző billentyűi hallgatnak, csak a lábak valóságosak, hasonultak formájukat tekintve a kép(ek)en látható nagy aknavető

lövedékhez. A tárlókban sok kisebb méretű gyöngyszemet helyeztek el, köztük *A háború költészete* című művet (Rózsashegyi kiadása). Az egymásra épített kötetek testébe szűkülő képkeretek vezetnek – a mély kútba – a tekintetet.

Barabás öt darabból álló festményén (*Kettős elmozdulás*, 2011) az angyal – keze a szívén – is elnémul, a kép el-, illetve kimozdul helyéről, ahogy haladunk a képlépcsőkön, a figurát mintegy eltűnőben, az eltűnés fázisaiban látjuk. Az ismétlődés fontos jellemzője e műnek, annak művesz-plasztikai világát is végigkíséri.

Vannak csillag formájú alkotások (*Kaleidoszkóp*), nyolc- és hatágúak, szimmetrikusak, finom szerkezetűek (*Kís zongoracsillag*, 2018). A *Közös múlt* (2017) című műben az elemeknek (toboz, zongoraalkatrész, könyvgerinc, a Parthenon-töredék elmosódott részlete) mind fa az alapja, de benne van az ember is, a keze nyomán mindenképp. Láthatunk a neves Rózsavölgyi és Társa Kiadó kottáiból, az *Arte Povera* folyóiratból, a *Kunstmagazin*ból készített könyvműveket.

A *Dal* (Chant, 2010) képletesen a könyvbe épített billentyűzetről szól, mutatja a rendben a ritmst. Az art, az arte povera betűinek precíz kivágata megteremt a rend és a ritmus, valamint a felszín és a mélyebben lapuló könyvlapok kapcsolatát, az építmény pedig a játékosság és a pontosság viszonyrendszerét.

Barabásra általában a játékosság jellemző, ám a fapálcikákat és egyéb alkatrészeket a rendteremtés igényével illesztgeti. Az embernek az az érzése támad, hogy végtelen a darabkákból rejülő variációk száma, s a művész szívesen eljátszik a zongoramechanika apró elemeivel, „legózik” velük, máskor meg ötvözi őket a könyvek, folyóiratok és egyéb tárgyak korpuszával. A *Collection... modernes* (2013) című kotta közepébe például egy játékbabakocsi kerekét építette be.

Ahogy egy interjúban fogalmaz, mindez egy zongorafedéllel kezdődött: egy tönkrement és kidobott zongora fedelére festett egy képet, mert ki akart törni abból a fegyelmezett, megszokott, számára unalmasnak tűnő képszerkesztési hagyományból, hogy a táblaképnek négyzetes formájúnak kell lennie. Innen jutott el végül mégis a mértani alakzatokig, azokig a plasztikáig, amelyek visszavezetnek a korábbi, szabályos, geometrikus formákhoz, hiszen a spirál, a csillagformák, a kör mind megjelennek formavilágában.

Térplasztikai többnyire a falra kerülnek, néhány nagyobbat a nyílt térbe tervezett. A miskolci kiállításon szinte egy teljes falat foglalnak el spirál formájú művei, az apró alkatrészekből összeállt plasztikák külön világgá szerveződnek (a *Hidak*, a *Preparált zongora*, az *Etruszk ösvény* 2012-ből, a *36 ólompont* 2018-ból), miközben párbeszédet folytatnak a szemközti fal művesz munkáival, megidézve akár a csillagos eget is (*Rondó 1–2.*, 2008). A spirál, a spirális mozgás általában kitágítja a teret, ritkább vagy sűrűbb rendben mutat a szélesedő végtelen felé. A *Zongoragyűrű* (2004) a folyamatosságot közvetíti, de lehet jelkép is, annak a szimbóluma, hogy a zene olyan eszköz, olyan nyelv, amelyen társalogni tudunk akkor is, ha anyanyelvünk gúzsába kötve idegen ajkúakkal nehéz a kommunikáció.

Fotó: Baranczó Benedek



BARABÁS MÁRTON: *Körtánc*, 2017, fa, drót, golyóscsapágy, 32×32×6 cm

BARABÁS MÁRTON: *Zongoragyűrű*, 2004, fa, elefántcsont, 110×110×15,2 cm



Fotó: Baranczó Benedek

Térben/helyben

Góra Orsolya és Somogyi Emese kiállítása

NAGY T. KATALIN

Kepes Intézet, Eger, 2019. III. 26. – V. 25.



foto: Somorjai Szilvia

GÓRA ORSOLYA: *Valóságfragmentumok a Fehér Mátrixban 12.*, 2018-2019, olaj, vászon, 100×150 cm

Az első, ami feltűnhet a két művész kiállításán: az emberi figura teljes hiánya. Tárgyak, épületek, ajtók, villamosok és női táskák – emberek nélkül. Ha valaminek vagy valakinek a hiányát érzékeljük, akkor az a valami vagy valaki nagyon is ott van, és éppen hiányuk erősít erre rá. A másik közös vonás; a térábrázolásra való törekvés. Konrád György egy interjújában egyszer azt mondta, hogy „minden emlékünkhöz térbeli emlékképek kapcsolódnak”. Góra Orsolya és Somogyi Emese műveiben a térbeliség mindig összekapcsolódik az emlékezéssel, az emlékekkel, ezért is lett a kiállítás címe: *Emlékkapszulák*. Erről azonnal

eszünkbe jut Susan Sontag fényképről mondott híres megállapítása: a fotó egy időkapszula. Az idő Góra és Somogyi munkáiban is főszerepet játszik, de ők az időt az emlékeikben szeretnék tetten érni, műveik által a megélt pillanatok, történetek emlékszárványokba transzponálódnak.

A festő (Góra Orsolya) végtelen, görbült *tereket* fest, a szobrász (Somogyi Emese) intim, személyes *helyeket* épít. Tér és hely mást jelentenek, de nagyon közel állnak egymáshoz. A tér általános, a hely egyedi. A tér időtlen, a hely időhöz kötött. A tér van, volt és lesz, tőlünk független, a hely általunk és most van. A tér keletkezik, a helyet mi hozzuk létre. A tér végtelen, a hely véges.



fotó: Somorjai Szilvia



SOMOGYI EMESE: *Portal II.*, 2016, bronz, vegyes technika, 35×20,5×29 cm

Martin Heidegger *A művészet és a tér* című írásában a tér értelmezhetőségét tárgyalja a szobrászatra fókuszálva. „Meg kellene tanulnunk felismerni – írja –, hogy maguk a dolgok a helyek, és nem csak odatartoznak egy helyhez.” Vagyis a tér nem úr, amely befogadja a „dolgokat”, hanem a „dolgok” által jön létre. Somogyi tárgyai heideggeri értelemben *maguk* a terek. Szobraikat nem úgy építi fel, hogy a kiválasztott elemekkel feltölti a szobor kijelölt terét, hanem a talált és a megformált valóságdarabkák maguk alkotják meg azt. A szobrászat nagy kalandjától, a szó szerint vett hiány megmintázásától sem fosztja meg magát. Az embert nála a Van Gogh óta mitikus jelentőséggel bíró cipők jelképezik. A mű a nézőben válik teljessé, képzeletben már mi magunk tipegünk, szökdécselünk, bukducso-lunk a kicsinyke bronzcipellőkben.

Góra következetesen folytatja festői programját, melynek fő motívuma a tér érzéki-konkrét és spirituális-metaforikus voltának megragadása. Évek óta foglalkoztatja az elméleti fizika, a téridő kérdésköre. A relativitáselmélet szerint a teret és az időt egységként kell kezelnünk, ha meg akarjuk érteni a világban zajló folyamatokat. A téridő görbülete, formája a benne lévő anyagtól függ. Einstein szerint nincs abszolút tér, a teret és az időt nem tudjuk szétválasztani. Meghatározott térben és időben élünk, újra és újra azon vagyunk, hogy meghatározzuk, mi is a tér és az idő.

Góra kitartóan keresi azokat a festői megoldásokat, melyekkel felmutathatná, érzékeltethetné mindezt. Legújabb sorozata, a

SOMOGYI EMESE: *Utás és holdvilág*, 2015, vegyes technika, 65×45×26 cm

Fehér mátrix című képegyüttes az alapszínekre épül. Majd az egymásra kerülő festékrétegek színes felületén megjelenik vagy azok alól a felszínre szivárog a fehér, finom áttetsző hártyaréteget képezve. Mintha csak a velünk élő, olykor elhalványuló, máskor élesen kirajzolódó emlékképzés élettanát szeretné modellezni a festő. Szelvényei a szemünkkel meg nem tapasztalható tér részleteit közvetítik a számunkra. A képzeletbeli, mégis valósnak tartott térben az ember építette világ rekvizitumai tűnnek elénk. Az az érzésünk, hogy a jövőből nézünk vissza a múltra.

Somogyi helyei megélt terek, mindennapi életünk helyszínei, telis-tele ismerős tárgyakkal, melyek történetek, hangulatok, érzések hordozói. Állunk az ajtó előtt reményekkel telve vagy szorongva, összemosódnak az elmúlt és a várva várt események.

Mindkét művész sejti, hogy a tér és a hely viszonyának tisztázásában az egyetlen, ami segíthet: az idő. Az idő, amely épp annyira viszonylagos, mint a tér, nem lineáris, nem kronologikus, olyan, mint az emlékezet, mindig jelen van, hol észrevétlen, hol rejtőzködve, hol erőszakosan. Góra filozofál, összefüggéseket keres, Somogyi mosolyogva legyint, elmesél egy történetet, hogy helyre kerüljenek a „dolgok”, a helyek, az emlékek. Góra képzeletben Jorge Luis Borgesszel és Andrej Tarkovszkijjal chatel, Somogyi Szerb Antallal és Roberto Bolañoval. De mindkettőjük szájában összefut a nyelv, ha Proust felidézi nekik, nekünk, annak a bizonyos sütnék az ízét, ami e kiállításban való bolyongás során is tökéletes útravalóul szolgálhat.



Réth Alfréd: *Alakzat az űrben*, 1934,
olaj, panel, 100×76 cm HUNGART © 2019

Nemzetközi biomorf kiállítás magyar műalkotásokkal

Átfogó tárlat nyílt áprilisban Párizsban, amely a 20-as évektől az 50-es évekig terjedő időszak biomorf művészetét foglalja össze. Az organikus, leginkább körkörös és amőba alakú, vagyis az élő formákat idéző motívumokkal dolgozó, világhírű művészek alkotásai között szerepelnek Réth Alfréd, Brassai, Beöthy István, Ebneht Lajos és Moholy-Nagy László művei is. A közel félszáz művész – többek között Jean Arp, Joan Miró, André Masson, César Doméla, Man Ray, Auguste Herbin, Jean Hélion, Léon Tutundjian – jelentős, mintegy 80 alkotását (festmények, szobrok, fotók) bemutató kiállítás a Le Minotaure és az Alain Le Gaillard galériákban június végéig tekinthető meg.



Nádler István: *Kék – fekete*, 1968, akril, vászon, 133×188 cm HUNGART © 2019

Nádler István műve a Centre Pompidou állandó kiállításán

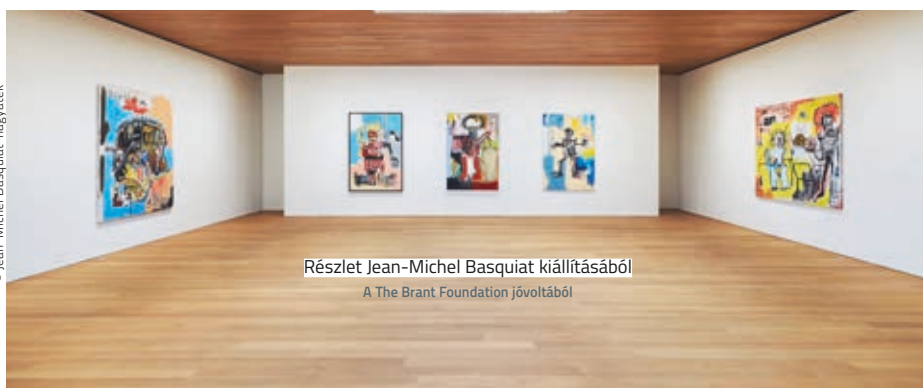
2019 márciusától a párizsi Centre Pompidou kortárs gyűjteményét bemutató állandó tárlaton látható Nádler István *Kék – fekete* című, 1968-ban készült festménye. A Kisterem Galéria a 2017-es párizsi FIAC képzőművészeti vásáron mutatta be a művet, amely 2018-ban Spengler Katalin és Somló Zolt, valamint a Centre Pompidou Közép-európai Akvizíciós Bizottságának jövőtől került a múzeum gyűjteményébe. Nádler műve mostantól a párizsi kiállítóhely negyedik emeletén, Vera Molnar két alkotásával és Agam installációjával egy térben látható.

Jimmie Durham kapta a Velencei Biennálé életműdíját

A hagyományoknak megfelelően már a biennálé megnyitóját megelőzően nyilvánosságra hozták, ki kapja idén az Arany Oroszlán-életműdíjat. Ezúttal az amerikai Jimmie Durham lett a kitüntetett, aki leginkább szobrászként és installációk megalkotásában szerzett elismerést, de sokoldalúságáról tesz tanúbizonyságot, hogy performanszművészként, íróként, költőként és polgárjogi harcosként is letette már a névjegyet. Sőt, a műfajválasztásban sem ismer határokat: a rajztól a kollázson át a fotóig és a videóig szinte minden területen otthonosan mozog. Témaválasztásában gyakran jelenik meg a kolonializmus, a művészet eurocentrikusságának kritikája, valamint az etnikai populációk meg nem értettsége, mindezt ötvözve játékosággal és humanizmussal.

Hatalmas siker Jean-Michel Basquiat New York-i kiállítása

Nagy érdeklődésre számított a The Brant Foundation, amikor új kiállítóterületet a New York-i East Village-ben egy Basquiat-kiállítással avatták fel, de talán ekkorra nem: már a megnyitót megelőzően elfogyott az 50 ezer ingyenes jegy. Nem csoda, hiszen a haiti és Puerto Rico-i felmenőkkel rendelkező amerikai művész számos alkotását állították most ki, amelyek között a sztár leghíresebb művei is helyet kaptak. A helyszínválasztás sem véletlen, hiszen Basquiat East Village-et tekintette otthonának.



Részlet Jean-Michel Basquiat kiállításából
A The Brant Foundation jövőtől



Jimmie Durham *Malinche* (1988–1992) című szobrával



Hangulatos nappalivá alakult a *Mona Lisa* kiállítóterme a Louvre-ban

Fotó: Airbnb & Louvre © Julian Abrams



JR: *A nagy piramis átka*, 2019, street art, papír, Louvre, Párizs

Egy szerencsés pár a Louvre-ban tölthetett egy éjszakát

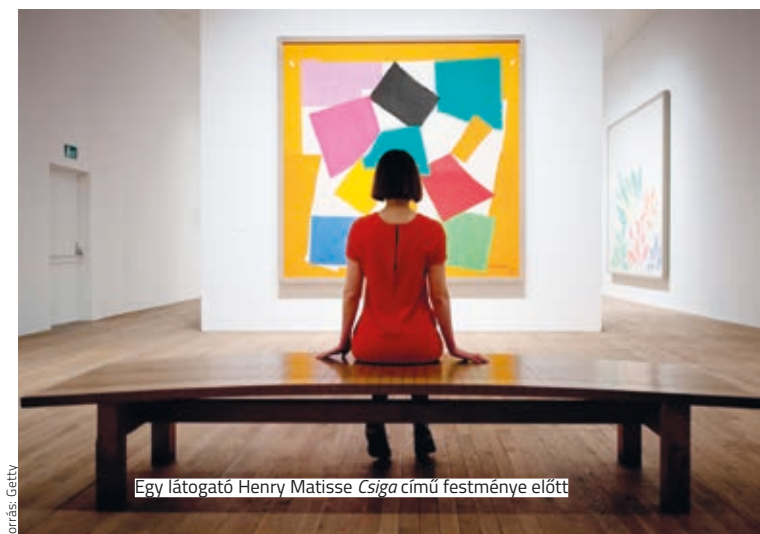
A párizsi múzeum partnerével, az Airbnb-vel közösen pályázatot hirdetett, amelynek nyertesei, egy pár, április 30-án egy estét és egy éjszakát az épületben tölthettek, kizárólag ketten. Egy éjszaka csak az övük volt *Mona Lisa*, exkluzív vacsorát költöttek el a Milói Vénusz mellett megterített asztalnál, majd egy privát akusztikus koncerten vehettek részt III. Napóleon rokokó szalonjában, az este zárásaképpen pedig a Louvre modern szim-bóluma, a Pei-piramis üvegteteje alatt hajthatták álomra fejüket. Ki ne irigykedne rájuk?



Edouard Manet: *Laure*, eredeti címén *Olympia*, 1863, olaj, vászon, 130x190 cm

Slow Art Day: a műélvezet ünnepnapja

Idén április 5-én immár tizedik alkalommal rendezték meg a Slow Art Day eseménysorozatát, amelyben 166 múzeum vett részt szerte a világon, köztük a londoni Tate Modern. Tanulmányok bizonyítják, hogy a múzeumok látogatói egy-egy műalkotás megtekintésére átlagosan mindössze 15–30 másodpercet szánnak. A Slow Art Day-mozgalom kezdeményezésének lényege, hogy a műkedvelők ezt az időt lehetőleg 5–10 percre növeljék. Az eseménysorozathoz csatlakozott múzeumok erre a napra kiválasztottak legalább öt művet a gyűjteményükből, amelyek előtt a látogatók hosszabb időt töltöttek, miközben rengeteg háttér-információval gazdagodhattak a művekkel kapcsolatban. Az alkotások alapos, kényelmes és lassabb feldolgozását követően egy kurátor által vezetett beszélgetésen osztották meg érzéseiket, gondolataikat a megtekintett művekkel kapcsolatban a programon részt vevő többi látogatóval.



Egy látogató Henry Matisse *Csiga* című festménye előtt

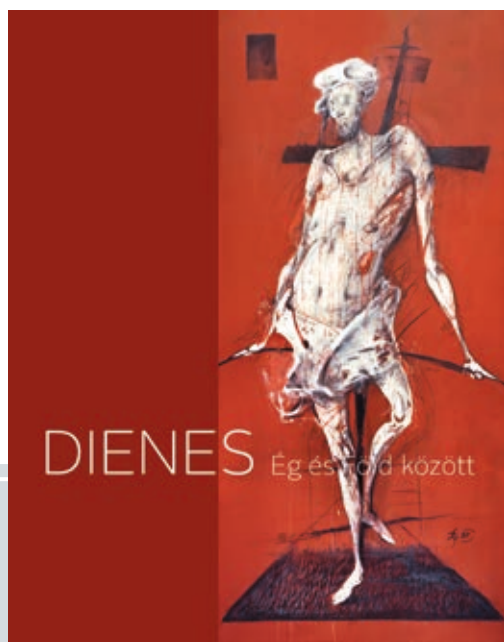
forrás: Getty

Optikai illúzió a Louvre előtt

Idén 30 éves a Louvre előtt álló Pei-piramis. A jubileumra a francia művész, JR egy papírlapokból összeillesztett, optikai illúziós hatású installációt alkotott. A lapokat 400 önkéntes ragasztotta fel egyesével a piramis körüli területre. *A nagy piramis titka* (The Secret of the Great Pyramid) című street art alkotás egy sokkal nagyobb építmény illúzióját kelti, azt érzékeltetve, hogy a felszínen látható üvegpiramis csak a jéghegy csúcsa. Az optikai csalódást keltő alkotást a művész egyetlen hétvégére kívánta életre kelteni, amelyet a látogató közönség valóban „tönkre is tett” két nap alatt – így érzékeltetve a művész szándékainak megfelelően, hogy milyen könnyen mulandóvá válnak az emberi alkotások.

Főszerepbe kerülnek a festmények eddig háttérbe szorult afroamerikai modelljei

A párizsi Musée d'Orsay rendhagyó, *A fekete modell* Géricault-tól *Matisse-ig* című kiállításán többek között Manet, Delacroix, Gauguin, Picasso, Bonnard és Cézanne festményei kerülnek egészen új megvilágításba. Hosszas kutatómunka eredményeként ugyanis kiderítették a kiállított műveken látható fekete szereplők személyazonosságát, majd a háttérbe szorult modellek neveit használták inspirációnak a festmények átcímkezésékor. Így például Manet *Olympia* című műalkotását átnevezték *Laure*-ra az előtérben pózoló nő mögött látható afroamerikai szobalány után. A kiállítás így reflektál a rasszista és sztereotipizáló konvenciókra, amelyek a 20. század közepéig tetten érhetőek voltak a francia modern művészetben. A tárlat 2019. július 21-ig látogatható.



A Föld vonzásában, az Ég hívásában

Dienes Gábor: Ég és Föld között

BALÁZS SÁNDOR

Magánkiadás, Budapest, 2019, 248 oldal

Mintha minden igyekezete arra irányult volna, hogy győzze, legyőzze a testére feszülő gravitációt, s emelkedjen, elemelkedjen a mindennapokból. Korán megtalálta azt a képzelete szülte, vertikális és horizontális erőtereket hordozó vidéket, személyre szabott világot, amelyet filigrán alakjaival, vízióival benépesíthetett. Lehetett volna még bőven idő, hogy kifejezését tovább árnyalja, pontosítsa, közeledjen ahhoz a formához, amelyet nem külső elvárások diktálnak, hanem kizárólag a belsőből fakad. Idejekorán szakadt meg e belső kitergetése, láthatóvá tétele.

Dienes Gábor – egyensúlyosan grafikus- és festőművész, noha e két tevékenységi kört a festő összegezte – közel tíz éve hunyt el. Most egy kötetbe szőlítették össze „stábja” legjobbait. A Kugler-könyvek, e tízegynéhány kötetet számláló, áttekintő művészalbum-sorozat arányait követő kiadvány megjelenése jobbára az egykori barát és műgyűjtő, Oláh Zsigmond odaadásának érdeme. Ritka példa vagy éppen példa nélküli, hogy a gyűjtő – vagy inkább a barát! – az alkotó távozását

követően szükségét érezze, hogy az életművet megfelelően reprezentált formában összegezzék, hogy az bármikor felidézhető, „látogatható” legyen. Több ez, mint nemes gesztus. Mert tehette volna a gyűjtő, miként ma ez gyakorlat, hogy kissé hivalkodón magamagának állít emlékművet gyűjteménye darabjait közszemlére téve.

A kötet cím találó, a könyvborítón megjelenő Dienes-alkotás idézete: *Ég és Föld között*. Éppen e közöttiségben, csak fél lábbal a földön – noha olykor vaskosan –, a másikkal kissé elemelkedve, szellemi karakterét, belső formáját tekintve meg nagyon is nyújtózza az égbe formálódott e szuverén terepnumot teremtő életmű. A kötet képanyaga kronologikus rendet követ, ehhez igazodik Nagy Imre nagyobb ívet húzó tanulmánya is, noha tematikai szigetekben gondolkodik, elsősorban precíz képleírásokkal él, s ezeken ritkán merészkedik túl. Mellette egy-egy további szigetet alkotnak a kötetben szereplő egyéb írások szerzői. Wehner Tibor a korát intenzíven megélt-elszenvedő alkotó pszichikai teréből nyit utat a művekhez,

Kő Pál poétikusan közelít. Csáki Róbert személyes hangvételű írásában az embert idézi, közös emlékeiket, Kokas Ignác pedig Dienes festőerényeit veszi sorra egy korai megnyilatkozásában. Nagy Gábor az alkotóbarát közvetlen közelébe vezet, amikor szavait idézi: „a kép csak eredendő fogyatékoságainkon keresztül válhat teremtő, magasabb rendű, hiteles tetté.”

Folytatódhatott volna a művek sora, még sincs ezt illetően hiányérzetünk. Ugyanis az olykor könnyen, máskor meg küzdelmesen létrejött alkotások nem ígértek vagy jeleztek a későbbiekre váratlan fordulatot, meghökkentő átváltozást a korábbiaknak. Ami keze alatt teremtett, az egy lehetséges teljesebb életmű olyan töredéksorozata, amely bevilágíthatja, rejtetten tekintetünk elé idézheti az el nem készült műveket is. Így életműve kényszerűen jó alap, hogy magunkban pótoljuk az elmaradtakat. Mert a Föld vonzásában és az Ég hívásában az utóbbi idejekorán bizonyult erősebbnek.

GYÖRFFY SÁNDOR
VILLANÁSOK



Nosztalgia és intuíció

Gyórfy Sándor: Villanások

MAR CZINKA CSABA

Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület, 2019, 158 oldal, 7990 forint

A szerző korábbi szitanyomat-gyűjteményével ellentétben új (és a másik kötetben nem szereplő régebbi) albumában kevesebb a szerepe az iróniának. Inkább egyfajta nosztalgikus érzelmesség és a múlt felé forduló, sajátos szimbolika lengi át a kötetet. Fontosabb szerepet kapnak a történelmi szimbólumok (piramis, a madár mint címerállat stb.). Mintha felvillantásukkal a múlt jelképeinek jelenbeli jelentésére kérdezne rá. Bár elvétve feltűnik némi, inkább nosztalgikus érzelmességgel keveredő irónia, inkább tűnődő-melankolikus, összegző hangulat tükröződik az album címadó, *Villanások* című ciklusának szitanyomatain. Gyórfy egyébként nem ismerte Rimbaud kései, *Villanások* címmel magyarra fordított versciklusát – e költői alkotástól függetlenül adta szitanyomata ciklusa és albuma címét, de azért ez az egybeesés is érdekes véletlen. Felvillanó szimbólumok és archetípusok, jelképek tűnnek fel rajtuk.

A korábbiakhoz képest nagyobb hangsúlyt kap a hagyomány. S nem is elsősorban művészi, hanem a történeti-kulturális tradíció értelmében. Míg az előző, *A tükörkép tükre* című albumban az irónia és önirónia volt az uralkodó tónus, a *Villanások* esetében inkább az értékkeresés válik meghatározó hangulattá. Gyórfy intuitív-nosztalgikus „villanásokban” igyekszik valami lényegi tartalmat megragadni. Különösen hangsúlyos ez a *Mágikus spirál*, az *Égi vadász* és a *Titkos kert* című sorozatban. Erőteljes a történeti utalás a *Requiem 56* című széria – síneket felvillantó – szitanyomatain is. A *Hónapok-kalendárium* szitanyomatain szintén érződik valami ezoterikus-spirituális indíttatás. Ősi kultúrákat idéznek a *Mágikus spirál* formái s az *Égi vadász*-sorozat sasai – a szitanyomatok eltérő színárnyalatok kontextusaiba ágyazzák a jelképeket. Két fontosnak érzett sorozatot (*Stalker*, *Aki örvénybe néz*), melyek már az előző albumban is szerepelnek, most beválogatott új gyűjteményébe is.

A lehetőség valósága

OSAS: Bauhaus 100

PROSEK ZOLTÁN

Vasarely Múzeum, 2019. III. 1. – V. 27.



SAXON-SZÁSZ JÁNOS: *Polidimenzionális negatív bolygó*, 2015, préselt lemez, olaj, 60×50×75 cm

A Bauhaus gyökereit a modernizmusban fedezhetjük fel, amely egészen az 1880-as évekig nyúlik vissza, s amely a legnagyobb hatást gyakorolta rá. Azok az eszmék, melyeket leggyakrabban az iskolának tulajdonítanak – a radikálisan leegyszerűsített formák, a racionalitás és funkcionalitás, a tömeggyártás és a művészi érték összeegyeztethetőségének gondolata – már jóval a Bauhaus megszületése előtt jelen voltak.

A centenáriumi év alkalmából a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) által rendezett kiállítás kapcsán a következő fogalmak vetődhetnek fel: tudatosság, konkrétság, sokrétűség,

logikai rend, a világ jelenségeinek megértése és az abból támadó változtatás, spiritualizmus, a világ és a művészi Én

szoros egybefonódása, a magánügy és a társadalmi ügy viszonyulása egymáshoz, a gondolati síkon megértett jövőbe vetett hit, a cselekvő humanizmus, a totális ember igénye, formaadás, a metaforának mint a világ jelensége összefoglalásának kifejezése, a kapcsolatok tömör megfogalmazása, a vonalak és a ritmusok fontos emberi mondanivalók hordozójává tétele, időélmény és időszemlélet, pátosz és filozófia elvontság, egyoldalúság, a világ jelenségeitől való elzárkózás, az Én elszigeteltsége, távlatnélküliség, elvont humanizmus, a formák uralma, meghökkentés, egyfajta ritmusjáték, rezignáció, az egzotikus, misztikus, keleti filozófiák felelevenítése.

Művészetük kapcsán azt is kérdezhetjük: miért van valami inkább, mint semmi? Miért van inkább rend, mint káosz? Mindig ugyanabba a hibába esünk: a kevesebbet tekintjük többnek, úgy teszünk, mintha a nemlét megelőzné a létet, a káosz a rendet, a lehetőség a valóságot. Mintha a lét egy űrt töltene meg, a rend egy előzetes káoszt szervezne meg, a valóság pedig egy őt megelőző lehetőséget valósítana meg. A lét, a rend és a létező magát az igazságot jelentik, a hamis problémában azonban egy alapvető illúzió, az igazság visszafelé haladó mozgása rejlik; eszerint a létnek, a rendnek és a létezőnek önmaguk, illetve az őket létrehozó alkotó aktus előtt kellene létezniük, amely aktus képüket egy eredetinek feltételezett lehetőségbe, káoszba, nemlétbe vetíti vissza. Ez majdhogynem *pindaroszi szerkezet* – a képek ritmusa a gondolatok ritmizáltságához igazodik. A variációk, lehetőségek, melyek hasonlóságok, megkettőzések és oppozíciók mentén tagozódnak ki, különféle megoldási lehetőségeket jelenthetnek a művészek által felvetett kérdésekre. Ha a különféle lehetőségek legitimitását fenn akarja tartani a mű, a művésznek le kell mondania az egyértelmű lezárásról, megoldásról. A művekben a kauzális viszonyok dominanciája éppen az egyértelmű lezárás illúzióját szolgálja. Hogyan lehetséges ez? A *megértés* hogyan képes elbűvölni vagy éppen kiváltani az ezzel teljes mértékben ellentétes esztétikai élményt és értékelést?

Nem a *mens auctoris*, az alkotói szándék elérhetetlen megismerése a befogadás célja, hiszen a műveket mindig másképpen értjük, akár akaratunk ellenére, mint az alkotója. Ez az ellentmondásosság az értelmezői és az esztétikai hozzáállás szubjektivitását és szabadságát is jelzi és azt, hogy a befogadás, amennyire a mindenkori értelmező történeti léte és a mű által meghatározott, olyannyira szabad és játéktermészetű is.

fotó: Berényi Zsuzsa

Sinkó István intimitásban fogant, látomásos festészetét új dimenzióval bővíti az *Etűdök fényre* című kiállításon, s ez további új, ha nem is teljesen váratlan karakterjegyeket rendel magához. De ne rohanjunk ennyire előre! Sőt, jól tesszük, ha a pontosabb deskripció érdekében visszatekintünk Sinkó eddigi alakzataira, kivált egy 2017-es sorozatára.

Művészetének, ennek a bizonyos intimitásban fogant látomásos festészetnek mindig is két jellegzetes fundamentuma volt. Az egyik a „tárgyválasztás”, amely esetében a jelentős kulturális vonatkozások jellemzően a nyugati civilizáció kulturális tudatának alakzatai, ha tetszik, olyan szimbólumok, amelyek érintik és megjelölik ontológiai, szellemi és művészeti létünk alapfeltételeit. Gondolok itt a képeken megjelenő őselemekre, a hangszerekre, a lépcsőkre, boltívekre, az ablak- és képkeret-motívumokra. Sinkó festészetének másik fontos fundamentuma a képek vehemens, de mégis intim, materiális-technikai karaktere. Nagy horderejű látomásait vérbő festőiséggel, az anyag, a technika, a kéz szabadon engedésével formálja meg, ami olvasható a látványért tett l'art pour l'art gesztusként is. Azt hiszem, nem kell magyarázni, hogy milyen erős szálakkal kapcsolódik ez a festői nyelv a kulturális tudatunkhoz, az európai képzőművészet hagyományrendszeréhez, kiváltképp a 20. századi művészet, esztétika mozgásaihoz, amelyben maga a médium is szimbolikus kiterjedéssé nemesült.

Ezek a pillérek továbbra is hatnak, működnek, és meghatározzák a Sinkó-műveket, de a mostani kiállításon további fontos aspektusokkal egészülnek ki. A kiállítás egy két évvel ezelőtti, részben grafikai, részben vegyes technikán alapuló sorozathoz nyúlt hozzá, lesz annak első számú kulturális vonatkozások pontja: ergo a művész önmagát állította művészetének célkeresztjébe. Minden kor ismeri-elismeri az önmagából táplálkozó művészi teljesítményt, amit leginkább egy kert ökoszisztémájaként működő rendszerhez hasonlít. És valóban, Sinkó kiállítása olyan komplex, egymásra épülő, egymásból táplálkozó organizmus, akár egy

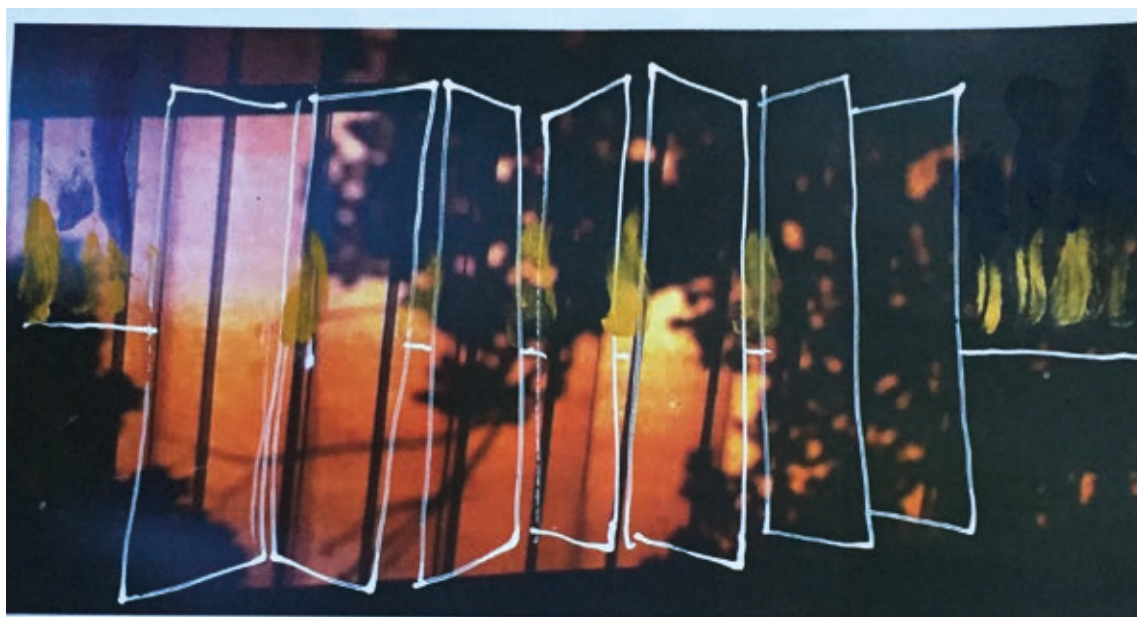
Kert, felülírva

Sinkó István kiállítása

HEMRIK LÁSZLÓ

Józsefvárosi Galéria, 2019. V. 3. – VI. 3.

kert. Kerthasonlatunk nem légből kapott, mondhatni determinált, hiszen Sinkó 2017-es sorozata a *Japán kert árnyai* címet viselte. Az egykori sorozatban, amelynek darabjai szintén kiállításra kerültek, kulturális motívumként ott munkál a japán kert, a „Nihon Teien” is: a spirituális és materiális, az organikus és a mesterséges kifinomult együttállásának jelképe.



SINKÓ ISTVÁN: *Japán kert árnya*, 2019, vegyes technika, print, 125×280 cm

Ez tehát az előzménye a kiállítás nagy méretű printjeinek. Sinkó a „kert” bonyolult rendszerét kívánja megalkotni. S ehhez nemcsak hagyományos festői kelléktárát használta fel, hanem a fotótechnikát és a digitális technológiát is. Már két évvel ezelőtt a Paksi Képtárban készült fotókat is grafikai, festői gesztusokkal látta el, hogy aztán ezekből szülessenek meg 2019-ben a hatalmas printek, új dimenziót, új teret adva a további festői tetteknek és gondolatoknak, amelyeknek a legmélyén pedig a fénynek kell állni. Fény nélkül nincs kert, nincs képzőművészet. Sinkó István *Etűdök fényre* című kiállításán egyszerre nyerünk betekintést egy táguló művészi világba és a kísérletező alkotófolyamat természetébe.

acb Galéria (VI. Király u. 76.)
Kuchta Klára **IV. 18. – V. 24.**

acb Attachment (VI. Eötvös u. 2.)
Igor & Ivan Buharov **IV. 18. – V. 24.**

acb NA (VI. Király u. 76.)
Ladik Katalin **IV. 18. – V. 24.**

Ari Kupsus Galéria
(VIII. Bródy Sándor utca 23/B)
MKE-öztöndíj átadása **V. 8–17.**

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Minek Kollektíva **V. 2–24.**
SEKRESTYE_uniXpected **V. 2–24.**
Horváth Tamás István **V. 28. – VI. 14.**

Artézi Galéria (III. Kunigunda útja 18.)
Bojtó András **IV. 13. – V. 13.**

Art Salon Társalgó Galéria
(II. Keleti Károly u. 22.)
PAF **IV. 26. – VI. 7.**

Átrium Galéria (II. Margit körút 55.)
Polgár Marianne **V. 3–17.**

B32 Galéria (XI. Bartók Béla u. 32.)
Erdélyi Gábor **IV. 17. – V. 10.**
Gévai Csilla **IV. 18. – V. 10.**

Párizs, Paris! Válogatás a Szőlősi-Nagy-Nemes-gyűjteményből **V. 15. – VII. 5.**

Karsai Zsófia, Kiss Andrea, Holló István **V. 16. – VI. 3.**

Budapest Galéria (III. Lajos u. 158.)
Cseke Szilárd **III. 20. – V. 5.**
3 in 1 **IV. 11. – V. 5.**
Arcana **V. 17. – VI. 30.**

Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
Csörgő Attila **III. 8. – V. 26.**

Capa Központ (VI. Nagymező u. 8.)
Hangay Énikó **III. 28. – V. 26.**
37. Magyar Sajtófotó **IV. 5. – V. 12.**
Robert Capa **VII. 31-ig**

Centrális Galéria (V. Arany János u. 32.)
Kollektív álmok és burzsu villák **V. 4. – IX. 15.**

Csepel Galéria (XXI. Csete Balázs u. 15.)
Társasjáték **IV. 25. – V. 15.**

Deák 17 Galéria (V. Deák Ferenc u. 17.)
Boros Mátvás **IV. 10. – V. 31.**



Világló hagyomány **IV. 13. – V. 11.**
Van művészi vénéd? **V. 17. – VI. 22.**

Deák Erika Galéria (VI. Mozsár u. 1.)
Csató József **V. 9. – VI. 8.**

Esernyős Galéria (III. Fő tér 2.)
Tatján **IV. 5. – V. 26.**
3. Óbudai Tavasz Tárlat **V. 2–26.**
Szávost Katalin **V. 28. – VI. 23.**

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
Majoros Aron Zsolt **V. 2–31.**

Fészek Galéria (VII. Kertész u. 36.)
Gerhes Gábor **IV. 16. – V. 10.**
Eperjesi Ágnes **V. 14. – VI. 10.**

Fészek Galéria, Herman-terem
(VII. Kertész u. 36.)
Tóth Tamás **IV. 16. – V. 10.**

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
Meixner-Hegy Etelka **V. 14–24.**

Jaschik Álmos Művészeti Szakgimnázium,
kerámia és üveg szak **V. 28. – VI. 7.**

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
(III. Kiscelli út 108.)
Fekete Lyuk – A pokol tornáca **VI. 23-ig**
Kortárs magyar tájkép **IV. 5. – V. 19.**

FUGA Építészeti Központ
(V. Petőfi Sándor u. 5.)
Michael Pettet **V. 4–20.**
Finding Hudec **V. 8. – VI. 2.**
Úti kárpitok **V. 9–27.**

Szikszay Ágnes **V. 17. – VI. 9.**
Ráthonyi Kinga **V. 24. – VI. 11.**
Horváth László és Takács Máté **V. 29. – VI. 17.**

Gaál Imre Galéria (XX. Kossuth L. u. 39.)
50. Tavasz Tárlat **V. 8. – VII. 21.**

Godot Galéria (XI. Bartók Béla út 11.)
I. Godot Kortárs Aukció **V. 6–13.**
felugossy László **V. 21. – VI. 15.**

Haas Galéria (V. Falk Miksa utca 13.)
Modern klasszikusok – klasszikus modernek **XV. X. 5-ig**
Redő Ferenc és Vörös Rozália **V. 18. – VI. 8.**

Hegyvidék Galéria (XII. Királyhágó tér 10.)



Minerva baglya **IV. 18. – V. 18.**
Vető Orsolya Lia **V. 23. – VI. 13.**

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum
(VI. Andrássy út 103.)
Made in Asia. Százéves a Hopp Múzeum
2019. **V. 30. – 2020. VI. 30.**

Inda Galéria (V. Király u. 34.)
Szabó Eszter **V. 8. – VI. 19.**



Kahan Art Space Galéria
(VII. Nagy Diófa u. 34.)
János Kata **V. 9. – VI. 8.**

Karinthy Szalon (XI. Karinthy Frigyes út 2.)
Csordás Zoltán **V. 21. – VI. 19.**

K.A.S. Galéria (XI. Bartók Béla út 9.)
Kecskés Péter **V. 28. – VI. 18.**

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
Aktív ábrák **V. 12-ig**
reflex. Kortárs tervezőgrafikai értelmezések a Bauhaus nyomán **VI. 1. – IX. 1.**



Kálmán Makláry Fine Arts
(V. Falk Miksa u. 10.)
Sándorfi István **V. 16. – VI. 10.**

Kisterem (V. Képiró utca 5.)
Kristóf Gábor **V. 14. – VI. 14.**

Klebensberg Kultúrkuria
(II. Templom u. 2–10.)
Pájer Emília **IV. 25. – V. 17.**
Lelkes A. Gergely **V. 8. – 31.**

Ludwig Múzeum (IX. Komor M. u. 1.)
Bauhaus100. Program a mának – Kortárs nézőpontok **IV. 10. – VIII. 25.**

Signal – Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben **IV. 19. – VI. 23.**

Mai Manó Ház (VI. Nagymező u. 20.)
Moholy-Nagy László **III. 27. – V. 12.**

Magyar Nemzeti Múzeum
(VIII. Múzeum krt. 14–16.)
Az ismeretlen Görgei **I. 15. – VI. 23.**
Közös időnk – 1989 **I. 22. – XII. 30.**
Kalifornia aranya **III. 8. – V. 28.**

Magyar Nemzeti Galéria
(I. Szent György tér 2.)
Žilvinas Kempinas, Csörgő Attila, Erdélyi Miklós **V. 19-ig**
Bauhaus100. Absztrakt revü **III. 28. – VII. 28.**
Minden múlt a múltam **IV. 17. – VIII. 25.**

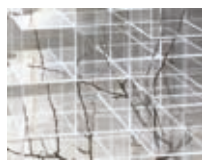
MAMÚ Galéria (VII. Damjanich u. 39.)
Kótai Gulyás Andrea, Kótai Tamás, Lipkovic Péter **V. 10–31.**

MET Galéria (XI. Bölcső u. 9.)
Mayer Éva **V. 9–30.**

MKE – Barcsay Terem
(VI. Andrássy út 69–71.)
Diplomakiállítás: Alkalmazott látványtervezés és látványtervező művész szak **V. 13–16.**
Diplomakiállítás: Festőművész, I. csoport **V. 21–23.**
Diplomakiállítás: Festőművész, II. csoport **V. 28–30.**

MKE – Parthenon-fríz Terem
(VI. Andrássy út 69–71.)
Jozef Suchoza **IV. 30. – V. 11.**
Gálföldy Péter **V. 14. – VI. 1.**

MissionArt Galéria (V. Falk Miksa utca 30.)
Attúnések **IV. 16. – V. 4.**



Molnár Ani Galéria (VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Mátvás Péter **IV. 10. – VI. 15.**

Műcsarnok (XIV. Dózsa György u. 37.)
David Lynch **III. 1. – VI. 2.**
Építészeti Szalon 2019 **IV. 26. – VIII. 25.**
Báta Sándor **V. 15. – VI. 30.**

Óbudai Társaskör Galéria (III. Kiskorona u. 7.)
Görgey Géza **V. 14. – VI. 2.**

Pesterzsébeti Múzeum
(XX. Kossuth Lajos u. 39.)
Helytörténeti kiállítás
2019. **IV. 17. – 2020. III. 27.**

Petőfi Irodalmi Múzeum
(V. Károlyi Mihály u. 16.)
Ónarcckép álarokban **VI. 2-ig**
A föltámadás szomorúsága
2019. **I. 25. – 2020. I. 5.**



Platán Galéria (VI. Andrássy út 32.)
Magdalena Abakanowicz **IV. 26. – VI. 7.**

Stúdió Galéria (VII. Rottenbiller u. 35.)
Horváth R. Gideon **V. 22. – VI. 6.**
Mi kell az élethez? **V. 23–29.**

Széphárom Közösségi Tér (V. Szép u. 1/B.)
F. Farkas Tamás **V. 2–25.**

Titok Galéria (VI. Ó utca 12.)
Művésznők a Titok Galériában **V. 3. – VI. 2.**



Tobe Gallery (VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Cristina Kahlo **IV. 17. – V. 25.**

Trafó Galéria (IX. Liliom u. 4.1.)
Cséfalvay András **IV. 5. – V. 19.**

Várkok Galéria (I. Várkok u. 11.)
Martin C. Herbst **V. 17. – VI. 29.**

Várkok Project Room (I. Várkok u. 14.)
Keserű Károly **V. 17. – VI. 29.**

Vasarely Múzeum (III. Szentlélek tér 6.)
OSAS – Bauhaus 100 **III. 1. – V. 27.**

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Grafikus design **IV. 10. – V. 26.**



Kárpáti Tamás **V. 3. – VI. 19.**
Aranydiplomások kiállítása **V. 8. – VII. 19.**
„Mestermunkák” iparművészeti és tervezőművészeti kiállítás **V. 9. – VII. 19.**



Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
Király András **IV. 17. – V. 25.**



Vízvárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
Digit/Klasszik 3. – Fotógrafikai átirások **V. 2–22.**

Ybl Budai Kreatív Ház (I. Ybl Miklós tér 9.)
Yusuke **V. 11–25.**

Balatonfüred

Vaszary Galéria (Honvéd u. 2–4.)
Lesznai Anna és Zoób Kati találkozása **V. 12-ig**

Balaton nyár – Írófényképek az 1950-es, 60-as és 70-es évekből **III. 16. – VII. 14.**

Balassagyarmat

Szerbtemplom Galéria (Szerb u. 5.)
Civitas Fortissima – Arte Magistra **III. 30. – V. 23.**

Horváth Andre Galéria
(Rákóczi fejedelem út 50.)
Horváth Endre **V. 4. – VI. 5.**

Jánosy Képtár (Civitas Fortissima tér 5.)
Kovács Alfonz **IV. 13. – V. 10.**

Debrecen

Hai Köz Galéria (Hal köz tér 3.)
Tavasz **III. 1. – VII. 31.**

MODEM (Baltazár Dezső tér 1.)



Újrírható történetek **III. 23. – VII. 7.**
Mánia **IV. 6. – VI. 23.**

Dunaújváros

ICA-D (Vasmű út 12.)
Térfelcsere **IV. 12. – V. 31.**

Eger

Kepes Intézet (Széchenyi u. 16.)
Góra Orsolya és Somogyi Emese **III. 26. – V. 25.**

Győr

Esterházy-palota (Király u. 17.)
Szalkai Károly **IV. 11. – V. 19.**

Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum (Király u. 17.)
Schmal Károly **IV. 9. – VI. 2.**
Szalkai Károly **IV. 11. – V. 19.**

Hódmezővásárhely

Alföldi Galéria (Kossuth tér 8.)
Papageorgiu Andrea **III. 29. – V. 19.**
Keresztparafázisok, a XII. stáció **IV. 16. – V. 12.**

Kápolnásnyék

Halász-kastély (Deák Ferenc utca 10.)
Kép-történetek **III. 30. – VI. 30.**

Kaposvár

Együd Árpád Kulturális Központ
(Nagy Imre tér 2.)
A Kaposvári Zichy Mihály Iparművészeti Szakgimnázium végzős tanulóinak vizsgamunkái (2019) **V. 30. – VI. 20.**

Vaszary Képtár (Nagy Imre tér 2.)
Szinyei Mose Pál **V. 17. – VII. 14.**

Miskolc

Miskolci Galéria (Rákóczi u. 2.)
Bánki Ákos **II. 21. – V. 31.**

Városi Galéria (Selyem utca 12.)
Szikora Tamás, Bullás József, iski Kocsis Tibor **IV. 24. – V. 18.**

Paks

Paksi Képtár (Tolnai utca 2.)
Hencze Tamás és Csiky Tibor **III. 23. – V. 19.**

Pécs

Pécsi Galéria (Széchenyi István tér 10.)
Varga Rita **V. 17. – VI. 23.**

m21 Galéria (Zsolnay-negyed)
Bullás József **III. 8. – V. 12.**

Janus Pannonius Múzeum (Papnövelde u. 5.)
Arczok és láthatárok **V. 26-ig**

Szeged

REÖK-palota (Tisza L. krt. 56.)
XL. Nyári Tárlat **V. 24. – VII. 14.**

Szentendre



Ferenczy Múzeum (Kossuth Lajos u. 5.)
Magyar szürrealizmus **V. 26. – IX. 1.**

MűvészetMalom (Bogdányi út 32.)
Publikus magánügyek **III. 29. – V. 12.**



Frans Hals portréi Musée Royaux des Beaux-Arts, V. 19-ig

CSEHORSZÁG
Brünn

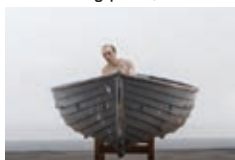
Vladimir Boudník retrospektív Moravská galerie, VIII. 11-ig

Liberec

Kortárs cseh nőszobrázások Muzeum umění, VI. 9-ig

Prága

József Síma NG Valdštejnská jizdárna, VII. 28-ig
Cseh-szász kapcsolatok NG Sternberg-palota, V. 22. – IX. 15.



Hídeg lehet. Kortárs figuratív szobrászat Rudolfín, VIII. 11-ig
Jiří Seifert Muzeum Kampa, VI. 9-ig

DÁNIA

Koppenhága

Patricia Piccinini Arken Museum, IX. 8-ig
Pipilotti Rst Humlebaek, Louisiana, VI. 23-ig

EGYESÜLT ÁLLAMOK

Houston

Van Gogh – élet és művészet Museum of Fine Arts, VI. 27-ig

New York

Siah Armajani Metropolitan, VI. 2-ig
Míró: a világ születése MoMA, VI. 18-ig
Whitney Biennálé Whitney, V. 17. – IX. 22.
Leonard Cohen Jewish Museum, IX. 8-ig
Nancy Spero PS. 1., VI. 23-ig

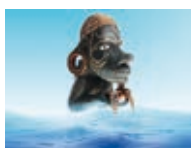
FRANCIAORSZÁG

Nizza

Szenyezett szerelem Villa Arsan, V. 26-ig

Párizs

A fekete modell Géricault-tól Matisse-ig Musée d'Orsay, VII. 21-ig
Sérurier és a „Talizmán” Musée d'Orsay, VI. 2-ig
Ellsworth Kelly: Ablakok Centre Pompidou, V. 27-ig
Isidore Isou Centre Pompidou, V. 20-ig
Vörösök. Művészet és utópia a Szovjetunióban Grand Palais, VII. 1-ig
A Hold Grand Palais, VII. 22-ig
Francia rajzművészet 1770–1815 Musée Cognac-Jay, VII. 14-ig
Thomas Hausiogo Musée d'art moderne de la Ville, VII. 14-ig



Óceánia Musée de Quai-Branly, VII. 7-ig
Hammershøi és a dán festészet Musée Jacquemart-André, VII. 22-ig
Metamorfózis. Kortárs európai művészet Fondation Cartier, VI. 16-ig

Toulouse

Picasso száműzetésben Les Abbatoirs, VIII. 25-ig

HOLLANDIA

Amszterdam

A múzeum összes Rembrandtja Rijksmuseum, VI. 10-ig
Hockney-Van Gogh Van Gogh Museum, V. 26-ig
Walid Raad Stedelijk Museum, V. 18. – X. 13.

Hága

Helen Dowling GEM, VI. 2-ig

Otterlo

Richard Long Kröller-Müller Museum, V. 19-ig

HORVÁTORZÁG

Fiume/Rijeka

Ana Muščet MMSU, VI. 30-ig

LENGYELORSZÁG

Krakó

Tolnay Imre: Űtközben Fundacja W. Weiss, V. 18-ig

Lódz

Pangea Muzeum Sztuki, VI. 9-ig

Varsó

A PKO Bank kortárs gyűjteménye Muzej Narodowe, VI. 30-ig

Bábuk – színház, film, politika Zachęta, VI. 30-ig

NAGY-BRITANNIA
London



Az írás British Library, VIII. 27-ig
Munch: szerelem és szorongás British Museum, VII. 21-ig

Manga British Museum, V. 23. – VIII. 26.

Sorolla National Gallery, VII. 7-ig

Van Gogh és Anglia Tate Britain, VIII. 11-ig

Német művészet 1919–33 Tate Modern, VII. 14-ig

Christian Dior V&A, IX. 1-ig

Henry Moore: Sisakfejek Wallace Collection, VI. 23-ig

Én, én, én: Kathy Acker ICA, V. 1. – VIII. 4.

Martin Parr National Portrait Gallery, V. 27-ig

A reneszánsz akt Royal Academy, VI. 2-ig

Phyllida Barlow Royal Academy, VI. 23-ig

Emma Kunz Serpentine Gallery, V. 19-ig

Manchester

Ruskin és utódai Whitworth, VI. 9-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin

Mantegna és Bellini Gemäldegalerie, VI. 30-ig

Emil Nolde és a nemzetiszocializmus Hamburger Bahnhof, IX. 15-ig

Andreas Mühe: Húspróba Hamburger Bahnhof, VIII. 11-ig

Arab-német mesék Neues Museum, VIII. 18-ig

Eilen Grey Akademie der Künste, VI. 10-ig

Gustave Caillebotte Alte Nationalgalerie, V. 17. – IX. 15.

Weimar és a demokrácia Deutsches Historisches Museum, IX. 12-ig

Bonn

Michael Jackson Bundeskunsthalle, VII. 14-ig

Goethe és az átváltozások Bundeskunsthalle, V. 17. – IX. 15.

Bréma

A brémai muzsikuskok. Művészet, giccs és társadalom Kunsthalle, IX. 1-ig

Düsseldorf

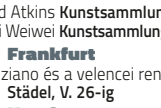
Ed Atkins Kunstsammlung NRW, VI. 16-ig

Ai Weiwei Kunstsammlung NRW, V. 8. – IX. 1.

Frankfurt

Tiziano és a velencei reneszánsz Städel, V. 26-ig

Hamburg



A hamburgi iskola Kunsthalle, VII. 14-ig

A szociális dizájn Museum für Kunst und Gewerbe, X. 27-ig

Karlsruhe

Fény és vászon. Festészet és fotó viszonya a 19. században Staatliche Kunsthalle, VI. 2-ig

Köln

Fiona Tan Museum Ludwig, V. 4. – VIII. 11.

München

Caravaggio és Európa Alte Pinakothek, VII. 21-ig

Kiki Smith grafikái Pinakothek der Moderne, V. 28-ig

El Anatsui Haus der Kunst, VII. 28-ig

Stuttgart

Baselitz–Richter–Kiefer–Polke: fiatalkori művek Staatsgalerie, VIII. 11-ig

Maria Lassnig Staatsgalerie, VII. 28-ig

OLASZORSZÁG

Ferrara

Boldini és a divat Palazzo dei Diamanti, VI. 2-ig

Firenze

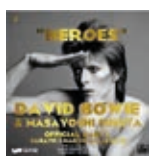
Verocchio Bargello, VII. 14-ig

Női perspektívák 1861–1926 Palazzo Pitti, V. 26-ig

Kiki Smith Palazzo Pitti, VI. 2-ig

Antony Gormley Uffizi, V. 26-ig

Medici Katalin emlékezete Palazzo Medici-Riccardi, V. 21-ig



David Bowie ONO Arte Contemporanea, VI. 1-ig

Genova

De Chirico és a metafizikus festészet Palazzo Ducale, VIII. 7-ig

Milánó

Leonardo Castello Sforzesco, V. 16. – I. 22.

Magnum first Museo Diocesano, V. 8. – X. 6.

Róma

Leonardo és a tudomány Scuderie del Quirinale, VI. 30-ig

Elveszett világ MAXXI, VI. 30-ig

Zhang Enli Galleria Borghese, VII. 7-ig

Velence

Biennálé Giardini és más helyszínek, V. 11. – XI. 24.

Arshile Gorky Ca'Pesaro, V. 9. – IX. 22.

Luc Tuymans Palazzo Grassi, I. 6-ig

OROSZORSZÁG

Moszkva

Komar és Melamid MMOMA, VI. 9-ig

Szentpétervár

Jacob Jordaens Ermitázs, V. 26-ig

PORTUGÁLIA

Porto

Joana Vasconcelos: Tükröd vagyok Fundação Serralves, VI. 2-ig

ROMÁNIA

Bukarest

Eli Lotar Muzeul Național de Artă, VII. 14-ig

A Renault művészeti gyűjteménye MNAC, VII. 20-ig

Yvonne Hasan MNAC, VI. 16-ig

Kolozsvár

Călin Raul Anton Muzeul de Artă, VI. 19-ig

Ditrói Tamás Muzeul de Artă, V. 19-ig

Ion Vlasiu Galeria Quadro, V. 23-ig

Nagyszombat

Boleslaw Biegas: Művészet és politika Brukenthal Muzeum, VI. 2-ig

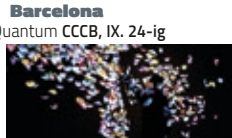
Sepsiszentgyörgy

Előd Ágnes: Drónos szobrok Magma, V. 30-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona

Quantum CCCB, IX. 24-ig



Meghatározatlan területek. A kolóniális örökség MACBA, V. 17. – X. 20.

Bermejo, a lázadó zseni MNAC, V. 19-ig

Madrid

Giacometti Prado, VII. 1-ig

Balthus Museo Thyssen-Bornemisza, V. 26-ig

teamLab Fundación Telefónica, VI. 9-ig

Svájc

Bázel

A kubizmus kozmosza Kunstmuseum, VIII. 4-ig

Genf

Cézár a Rajnál Musée d'art et d'histoire, V. 26-ig

Lausanne

Angol festészet Turnertől Whistlertig Fondation l'Hermitage, VI. 2-ig

Sankt Gallen

Keith Sonnier Kunstmuseum, X. 20-ig

Zürich

A holdra szállás 50 éve Kunsthaus, VI. 30-ig

SZERBIA

Belgrád

Ne többet, és ne tovább MSU, V. 13-ig

A modern Belgrád építése City Art Museum, VI. 2-ig

SZLOVÁKIA

Érsekújvár

K. Mudroch Galerie umenie Ernesta Zmetáka, V. 16. – VI. 22.

Pozsony

Közép-európai tájképfestészet 1860–90 SNG, VI. 30-ig

Picasso-grafikák Galerie mesta, Mirbach-palota, VI. 2-ig

A roma paletta Galerie mesta, Pálffy-palota, VI. 2-ig

El Liszickij – Sykora

Dunacsúny, Danubiana, VI. 20-ig



NÉMETH HAINAL: *Bye Bye Happiness, Hello Loneliness, Max X January-sorozat*, 2001, komputergrafika, 130×100 cm

A következő számunk tartalmából

MICHELANGELO és a 16. századi itáliai rajzművészet
HOCKNEY és **VAN GOGH** Amszterdamban
 Térfélcsere: román–magyar kiállítás Pakson
 Konceptuális és posztkonceptuális tendenciák a szlovák képzőművészetben
SÁROS ANDRÁS MIKLÓS, az év grafikus

Számunk szerzői

BALÁZS SÁNDOR művészeti író
HEMRIK LÁSZLÓ művészetpedagógus, művészeti író, a Ludwig Múzeum munkatársa
LÁNG ESZTER képzőművész, művészeti író
MARCZINKA CSABA költő, író
MARTOS GÁBOR műkereskedelmi szakíró
MÉSZÁROS FLÓRA művészettörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem adjunktusa
NAGY T. KATALIN művészettörténész, kurátor
PROSEK ZOLTÁN művészettörténész, kurátor
RÉVÉSZ EMESE művészettörténész a Magyar Képzőművészeti Egyetem docense
RÓZSA T. ENDRE művészeti író, a Magyar Rádió nyugalmazott főmunkatársa
SOMOSI RITA művészettörténész
SZABADI JUDIT művészettörténész
SZEIFERT JUDIT művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria osztályvezetője
TOLNAY IMRE képzőművész, egyetemi tanár (Szent István Egyetem, Győr)

A 4. oldalon **NAGY KRISZTA** *200 000 Ft I–VI.* (1997, digitális print, fotópapír, védőfólia, PVC lemez, 104×70 cm, fotó: Berényi Zsuzsa) című művének részlete látható.

Kiadja **ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY**
 Vezető szerkesztők **P. SZABÓ ERNŐ**
PATAKI GÁBOR pataki.gabor@btk.mta.hu
RUDOLF ANICA rudolf.anica@ujmuveszet.hu
 Képszerkesztő **CSATLÓS JUDIT** csatlos.judit@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

25nka
 Nemzeti Kulturális Alap

SOPHIE
COOKSON

STEPHEN
CAMPBELL MOORE

TOM
HUGHES

ÉS

JUDI
DENCH

A VÖRÖS ÜGYNÖK

TREVOR NUNN FILMJE

DUCKTIRE PRESENTS IN ASSOCIATION WITH EMBANKMENT FILMS TWICKENHAM STUDIOS A THORNHORN FILMS PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH CAMBRIDGE PICTURE COMPANY
STEPHEN CAMPBELL MOORE SOPHIE COOKSON TOM HUGHES BEN MILES TILDA SWINBON AND JUDI DENCH "RED JOAN" *** PRISCILLA JOHN AND DOLA MAXWELL *** ** ELLEN SALLIE JAYE
FROM CHARLOTTE WALTER *** GEORGE FENTON *** WITH CRISTINA CASALI AND KRISTINA HEDDERINGTON *** ZAC NICHOLSON *** AND IN THE ROLE OF "RED JOAN" BY JENNY BONDY
CAST TOM HARRIS AM HUBER BRUMBYR ZYIGI KAMASA JAMES ATHERTON JAN PAGE KELLY F. ASHTON KARL STROM
MUSIC BY IVAN MASCAGLIARI ALICE DANSON *** AND LINDSEY SHAPERD *** BY DAVID PUGH *** BY TREVOR NUNN
Embankment TWICKENHAM trademark

IFILMS



25th



EUROPA

CINEMA



CINEL

BEMUTATÓ: 2019. MÁJUS 2.

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12



MŰTÁRGYAK éjszakája

2019. május 30. - június 1.

www.mutargyakejszakaja.hu

by: [mütárgy.com](http://mutargy.com)

Portfolio

lakáskultúra

BRAUN
SHARING EXPERTISE

BUDAPEST
A VÉROK, A LEGES AKADÉMIA

**Hamisítás Ellen-
Nemzeti Testület**



ÚjMűvészet

geometry

Libri

Haszonjárművek