

ÚjMűvészet

ujmuveszet.hu

július-augusztus 2020 | 7-8



KORTÁRS MAGYAR TOP 10

VIGYÁZAT, NAGYFESZÜLTÉG!
KÉRI ÁDÁM

KERESKEDŐK ÉS KÉTELKEDŐK
A MŰKERESKEDELEM JÖVŐJE

ISTEN NEM KOCKAJÁTÉKOS
VERA MOLNÁR

KUTYÁBÓL NEM LESZ SZALONNA,
AVAGY HORROR A KÖBÖN

920 Ft



25nka



MAROSI
MIKLÓS
ÉPÍTÉSZETE
—
GÖTZ ESZTER

GÖTZ ESZTER

MAROSI MIKLÓS ÉPÍTÉSZETE

Marosi Miklós a józanság építészete, ahogy monográfusa, Götz Eszter fogalmaz. Divatoktól függetlenül, mindig a praktikumot szem előtt tartva gazdagodott és mélyült alkotói pályája, emblematikus szállodaépületeket, példaértékű rekonstrukciókat eredményezve, nem is beszélve a kórháztervezés terén végzett úttörő munkájáról.

Megrendelhető az mmakiado.hu vagy a bookline.hu weboldalon, továbbá kapható a könyvesboltokban!

MMA Kiadó, 252 oldal, 4800 Ft

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

ÚJMŰVÉSZET

30. ÉVE

július-augusztus 2020



A borító **PACSIKA RUDOLF** *CITOKIN VIHAR* című művének részletéből készült.
A kiállítás 2020. VII. 1-ig volt látható a Horizont Galériában.

NB.I.

A bíró okos lánya

Top 10 magyar kortárs **4**
SCHNELLER JÁNOS

Bevetett matéria

Beszélgetés Szöllösi Gézával **8**
SIRBIK ATTILA

Vigyázat, nagyfeszültség!

A polgár ideje

Kéri Ádám művészetéről **12**
RÓZSA T. ENDRE

Elbeszélgetések

Lehetőséget adni a véletlennek

Beszélgetés Kucsora Mártával **16**
JANKÓ JUDIT

Acélos szobrászat

Beszélgetés Németh Marcell-lel **20**
LÓSKA LAJOS

Kereskedők és kételkedők

„Mindjárt el is adtam 700 forintért”

Szinyei Merse Pál művei a műkereskedelemben **24**
MARTOS GÁBOR

Egy hibrid modell felé?

A művészeti vásárok jövője **28**
JANKÓ JUDIT

A kultúra halála?

Változások a művészet színterein **32**
SÍPOS LÁSZLÓ

Anglia minden támogatást megad

... a művészek mégis bajban vannak **35**
FODOR MARCSI

Gondok és megoldások

A Szentendre-brand

Beszélgetés Prosek Zoltánnal, a Ferenczy Múzeumi Centrum vezetőjével **38**
ÁCS BÁLINT

Az ész és az érzés dialógusa

Beszélgetés Somody Péterrel, a PTE Művészeti Karának egyetemi tanárával **43**
BORDÁCS ANDREA

A technológia, a tudomány és a művészet határán

Interjú Ruttkay Zsófiával **46**
SERES SZILVIA

A véletlen rendje

Isten nem kockajátékos

Vera Molnar és a véletlen **50**
SZÖLLÖSI-NAGY ANDRÁS

Kék sugarak

Variációk egy színre **58**
SINKÓ ISTVÁN

A tiszta formák örök ragyogása

Négyek és Nagyok **60**
JÁSZ BORBÁLA

Kutvából nem lesz szalonna

Egy ugatás lenni

Robert Eggers filmjeiről **62**
CSÉKA GYÖRGY

Best of

Nemes Z. Mária: Ektoplazma **66**
ISTVÁNKÓ BEA

Körkép

Nem pusztán a világgal szemben

Kolozsi Bea, Mucsy Szilvia és Pataki Ágnes kiállítása **68**
SIMON BETTINA

Immunis képzetek

Pacsika Rudolf *CITOKIN VIHAR* című kiállításáról **71**
TAYLER PATRICK

Hömpölygő természetes életfolyamat

Barabás Zsófi kiállítása **74**
SINKÓ ISTVÁN

Olvasó

Egy ajándék értelmezési körülményei

Papp Júlia: Pulszky Ferenc ajándoka. Rézmetszet, gipsz, fénykép – fejezetek a műtárgymásolás történetéből **76**
FARKAS ZSUZSA

Az a „gonosz” fekete négyzet

František Miks: Picasso, a vörös kakas. Ideológiák és utópiák a 20. századi művészetben **77**
PATAKI GÁBOR

Last minute

A letűnt ideák nyomában

Knyhár Amarilla kiállítása **81**
MULADI BRIGITTA



KIS VARSÓ: *Glóbusz*, 2000, vas, 100 cm
HUNGART © 2020

Eddig minden rendben

Mindennapi
szorongásaink

Budapest Galéria,
2020. július 10. – szeptember 6.

A Budapest Galéria kiállítása mindennapi szorongásainkat, a teljesítménykényszert, a munkából fakadó kiégést, valamint az erre való reakciókat vizsgálja. A kiállítás előkészítésekor senki sem gondolta, hogy egy világjárvány megjelenésével ezek a helyzetek és érzetek még jobban kiéleződnek. A koronavírus hatására a műkuserék sokak számára leállni kényszerült – megakasztva munkafolyamatokat és elbizonytalanítva megélhetéseket –, mások számára pedig még jobban felgyorsult, és sokan egy újfajta szorongással találják magukat szemben. Meghatározó tapasztalattá vált, hogy félünk az ismeretlentől, a kiszámíthatatlantól. Sokakban felmerülhetett, hogy visszaállhat-e a „normális” élet, és egyáltalán mit nevezhetünk ezentúl normálisnak. A bemutatott munkák, noha jóval a koronavírus megjelenése előtt készültek, mégis számos olyan nehézségre mutatnak rá, amelyek az elmúlt hónapokban még jobban előtérbe kerültek vagy új jelentésrétegekkel gazdagodtak. A kiállítás címe ironikusan fordítja ki az ismert film mondatát, hiszen azt eddig is sejtettük, hogy semmi sincs rendben, de most már talán beszélni is tudunk róla.



Still **BARBORA KLEINHAMPLOVÁ** és **TEREZA STEJSKALOVÁ** *Sleepers' Manifesto* című filmjéből, 2014 A művészek jövőtől

Művészet és játék

Fiatal
képzőművészek
nyári tárlata

MANK Galéria, Szentendre,
2020. július 1. – augusztus 2.

A MANK kiemelt célkitűzése, hogy a fiatal generációk számára a kor kihívásainak megfelelő megjelenést biztosítson, törekvéseikben támogassa őket, ezért immár másodikban fiatal, ez alkalommal 35 év alatti képzőművészeknek biztosít bemutatkozási lehetőséget. A kiállítás a fiatal művészek számára kiírt pályázat eredménye, tematikája a művészet és a játék kapcsolatának fogalmi találkozásából adódó reflexiók kibontása.

A játék öröm, kutatás, kísérletezés, alkotás, rekonstrukció vagy rekreáció, amelyhez alapvetően hozzátartozik a szellemi szabadság, a teremtés kipróbálásának aktusa. Művészeti értelemben a játék végeredménye maga a mű, amellyel az alkotó önmagára vagy a világ egy jelenségére reflektál. Ugyanakkor a művész imitálhatja is a létrehozás természetes spontaneitását, alkotása így az emlékezés tárgyává válhat. A beérkezett száznegyvenegy minőségi pályamű közül a legkülönbözőbb médiumokkal megfogalmazott játékkasszaciákat válogatták be a kiállításra.



foto: Biró Dávid

JAGICZA PATRÍCIA: *St. Ego*, 2019, gipsz, szilikon, 15×14×24 cm

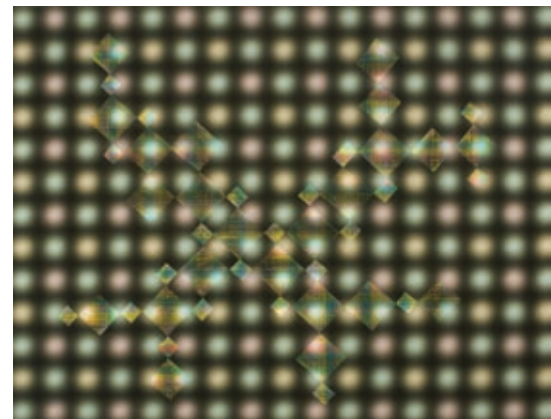
Fényrétegek

Borkovics Péter
és Bullás József
kiállítása

Várgaléria – Művészetek Háza,
Veszprém,
2020. július 11. – szeptember 30.

Borkovics Péter és Bullás József első alkalommal állítanak ki együtt. A festőművész és az iparművész-üvegszobrász közös kiállítása izgalmas kísérlet arra, hogy gyökeresen különböző művészeti ágak önmagukban is ellentéteket megfogalmazó alkotásai párbeszédessé viszonyba kerüljenek egymással. Ebben a viszonyban az optikai tapasztalatok határélményeit kutató szubtilis vásznak és a meditatív líraisággal rétegződő üveg egymás megértését is segíti.

Borkovics tömbszerű szobrai az üveg eredendő, áttetsző fizikai tulajdonságánál fogva a magukba zárt struktúrák mintázataival és színeivel láttatják a forró üveg egykori természetét. Bullás vásznain a plasztikus-ságot, a térformák finom domborulatának vizuális tapasztalatát az anyag szintjéről a vászonra, a tisztán érzéki síkba transzformálja. Ismétlődő motívumokból felépülő vásznai az optikai hatás dinamikáján és a festék finom mintázatán keresztül is sugározzák a mozgásban manifesztálódó energiát.



BULLÁS JÓZSEF: *170601*, 2017, olaj, akril, vászon, 140×180 cm

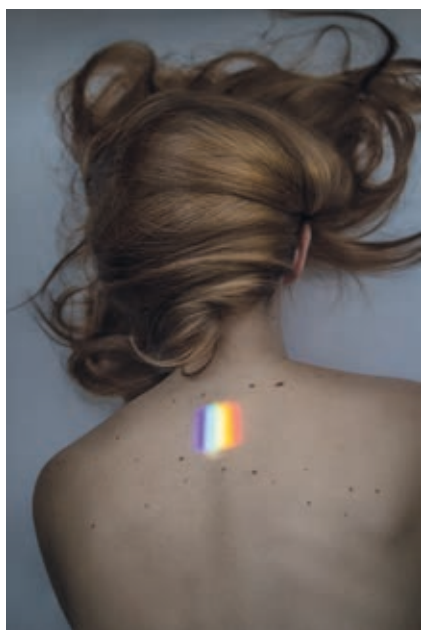
Testkép

Akt a kortárs magyar fotográfiában

Kiscelli Múzeum,
2020. július 3. – október 25.

A Budapest FotóFesztivál minden évben a képalkotás egy-egy klaszszikus műfaját állítja a figyelem fókuszába; 2020-ban azt vizsgálja, miként kapcsolódik a kortárs fotográfia a testábrázolás problematikájához. A ruhátlan emberi test ábrázolása a művészet minden műfajában a kezdetektől hangsúlyosan jelen volt hol bibliai-mitológiai történetbe ágyazva, hol a szépség megtestesítőjeként. A történelmi korok, a közízlés, a közmorál mellett számos tényező alakította és alakítja az emberi testhez való viszonyunkat.

A test reprezentációja – és minden, ami hozzá kapcsolódik – a mai napig érzékeny terület, a nemi és társadalmi szerepek, az identitás vagy a morál változása mind tetten érhető az alkotók témához való viszonyulásában. A nemek közötti egyenlőtlenségek a társadalmi diskurzus részévé váltak a világon mindenütt, talán emiatt is tapasztalható, hogy a kortárs alkotók egy része óvatosabban közelíti meg a műfajt, s markánsan több női alkotóval találkozhatunk, akik szinte teljesen eltávolodtak a klasszikus akttól mint követendő tradíciótól. A kiállítás ezeket a tendenciákat mutatja meg a maguk gazdagságában és ellentmondásosságában.



KISS EMESE: *Home* (a sorozat egy darabja), 2016, giclée-print, dibond, 60x40 cm

Fázisok és nyomatok

DIGIT/KLASSZIK 4.

Vízivárosi Galéria,
2020. augusztus 25. – szeptember 8.

A Magyar Grafikusművészek Szövetsége 2017-ben kapcsolódott be a Vízivárosi Galéria országos programjába, amely a Grafika Hónapjaként vált ismertté. Már az első kiállítás, a *DIGIT/KLASSZIK 1. Nyomatok* (2017) is nagy érdeklődésnek örvendett. Az MGSZ és a Magyar Grafikáért Alapítvány (AMGA) 2018-ban ismét különleges grafikai gyűjteményt mutatott be: olyan litográfiák, szitanyomatok és digitális nyomatok szerepeltek, amelyek nagyon ritkán vagy egyáltalán nem voltak még bemutatva. A kiállításorozat 2019-ben is folytatódott, és idén is megrendezésre került.

Kiállító művészek: Bányay Anna, Bodor Anikó, Butak András, Damó István, Éles Bulcsú, Győrffy Sándor, Haász Ágnes, Illés Anna, Kádár Katalin, Kiss Zoltán, Kovács Péter Balázs, Luzsiczka Árpád, Madácsy István, Olajos György, Péli Mandula, Rába Judit, Szita Barnabás, Szőnyi Krisztina, Somorjai Kiss Tibor, Sövérdi Valéria, Stefanovits Péter, Varga Zsófia, Végvári Beatrix.



HORNÁK EVELIN: *Agnus Dei I.*, 2019, vegyes technika, kasírozott vászon

Rákóczi Legendárium

Kocsi Olga kiállítása

ISBN könyv+galéria,
2020. július 23. – augusztus 19.

Kocsi Olga projektje a 2019 nyarán a Rákóczi tér és a Víg utca sarkán egykor működő RákóCity projektteremben *Rákóczi Legendárium* címmel megvalósult installáció és eseménysorozat folytatása. Kocsi a tavalyi kiállítás időtartama alatt megismerkedett a környékbeli lakossággal és a járókelőkkel, és személyes, vicces, érdekes történeteket gyűjtött össze tőlük. A látogatókról és betévedőkről Polaroid képek is készültek az installáció központi elemeként szolgáló, arany borítású masszázsfotelben: barátkozás a Rákóczi tér sarkán, kapcsolatok kialakulása és csillogó aranykönyvbe zárása. Az ISBN könyv+galériában kerek egy évvel később megvalósuló kiállítás a tavaly összegyűjtött legendákból, a Víg utcai nagy közös palacsintasütésből és a limonádézásokból, valamint a projekt során a helyszínen összeállított fotókönyvből táplálkozik. A látogatók belekóstolhatnak az egy év alatt összeírt vizuális lenyomatba.



KOCSI OLGA: *Rákóczi Legendárium*, 2019



A bíró okos lánya

Top 10 magyar kortárs

SCHNELLER JÁNOS

Vaszary Galéria, Balatonfüred, 2020. III. 7. – VI. 28. (online megtekinthető)

Barabási-Albert László *Képlet* című könyvében egy egész fejezet szentel a képzőművészetben elérhető siker képletének megfejtésére, összehasonlítva a sport és a művészet homlokegyenest eltérő természetét.

A sportban elérhető siker egzakt, már-már tudományos módszerekkel mérhető teljesítményen alapul, míg a művészetben ennek épp az ellenkezője figyelhető meg; a siker és a teljesítmény semmilyen szinten nem korrelálnak.

Állítása szerint a művészeti életben elért siker mértéke a végtelen felé nyitott, de mivel a minőség (teljesítmény) ezen a téren nem mérhető, így a siker a hálózatok, azaz a társadalmi nexusok, a szerencse, valamint leginkább marketing kérdése. Eszerint nem feltétlenül a jobb vagy eredetibb művész lesz ismertebb, hanem az, aki jókor van jó helyen, és megfelelő kapcsolati hálóval rendelkezik. Érdekes állítás, amely számtalan kérdésre és vitára adhat okot.



fotó: Sulyok Miklós

FEHÉR LÁSZLÓ: *Fekete lepel*, 2011, olaj, vászon, Ø 200 cm, HUNGART ©2020

A kijelentéssel mindenképpen vitába szállnék, hiszen ebben az esetben pusztán kapcsolattépítéssel, megfelelő ajánlásokkal és sajtókapcsolatokkal bárkiből lehetne sztárművész. Ez pedig, akárhogy is nézzük, nem igaz, még akkor sem, ha elvétve akad egy-egy ellenpélda. A művészetben és egy művész életében ugyanis számos olyan nem prognosztizálható folyamat zajlik párhuzamosan, amelyek különböző képességek, adottságok, személyiségjegyek, szociális körülmények egymásra hatásából születik, ugyanakkor eredőjük más és más. Hogy csak néhányat említsek: az eredetiség, a nem számszerűsíthető és elsajátíthatatlan tehetség, a korszellemmel való találkozás kairósza (megfelelő ideje), amely nélkül a művész megelőzi korát, vagy éppen elmarad attól, és „meg nem értett” művésszé válik, de ide sorolhatók a korszak politikai körülményei, a geopolitikai viszonyok, a börzín vagy akár a művész neve is. Ezek a komponensek hatással lehetnek az alkotó pályájára, sikerességére, ismertségére, elfogadottságára, de tudományos módszerekkel nem válnak mérhetővé.

A másik, talán ennél is érdekesebb kérdés, hogy vajon miért van szükségünk (ha egyáltalán szükségünk van, de kinek is?) listákra, rangsorokra, legekre és egyáltalán a versenyre a művészetben. Meggyőződésem, hogy a művészek rangsorolása kizárólag a művészet piacosítása miatt lehetséges (és egyes szereplőknek szükséges) egyáltalán. Mióta a műveknek (és művészeknek) számszerűsíthető, pénzzel kifejezhető értékük van, valódi sorrendeket is fel lehet állítani, melyek főként a legtöbb vagy legmagasabb áron értékesített képek listáján alapulnak. Nem tévednénk nagyot, ha azt feltételeznénk, hogy a legdrágábban vagy a legtöbb eladott művet értékesítő, ma élő művészek listája és a kiállításokon olvasható névsor több ponton is átfedésben van. A piaci siker tehát feltételezhetően hatással van egy-egy művész rangsorolására, és vice versa a művészi pálya szakmai elismerése is hatással lehet a piaci sikerre. Ehhez hasonló lista összeállításának a pártállami időszakban azonban nem sok értelme lett volna, hiszen hosszú évtizedekig sem szabad piac, sem kortárs műkereskedelem nem létezett, a szabad verseny hiánya így értelmezhetetlenné tette volna a fentiekhez hasonló rangsorolást.



fotó: Szűcs Attila

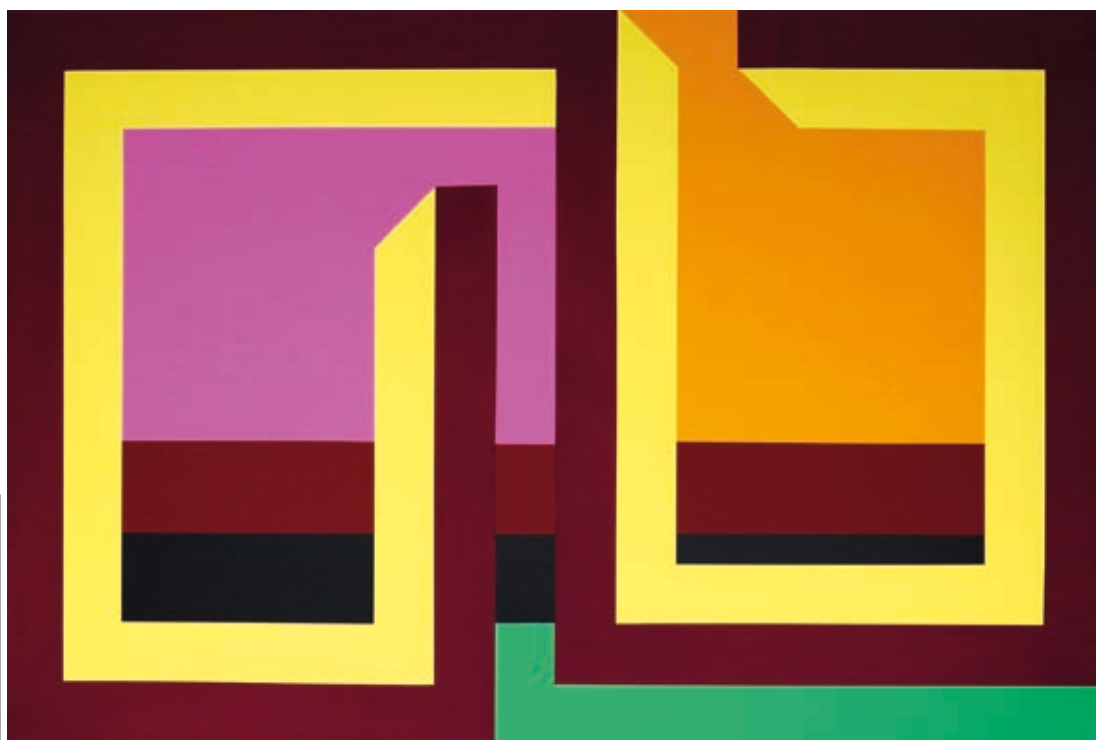
SZÜCS ATTILA: *Katedrális*, 2019, olaj, vászon, 200×140 cm, HUNGART ©2020

Más kérdés, hogy a kiállítás kurátora, Beke László által felvázolt ötlet saját bevallása szerint is sokkal inkább játék, semmint a kortárs művészeti szcéna szereplőinek statisztikákon alapuló rangsorolása. Az öt éven keresztül zajló kísérletben Beke tanár úr az első évfolyamos művészetelmélet szakos hallgatók megkérdezésével, több mint 1500 szavazat alapján, közel 600 képzőművész közül válogatva állította össze a Top 10 magyar képzőművész listáját.

A koncepció része volt, hogy Beke minél elfogulatlanabb, tapasztalatlanabb és éppen ezért a szakmai közeg által még kevésbé befolyásolt fiatalokat vonjon be a játékba, akik ugyanakkor a jövőben – reményeik szerint – ebben a szakmában fognak elhelyezkedni, tehát mindenképpen foglalkozniuk kell a kanonizáció kérdéseivel. A koncepció zseniálisan

egyensúlyoz a reprezentatív statisztikán alapuló kutatás kötöttsége és a magát sem teljesen komolyan vevő játék szabadsága között úgy, hogy a látogató számára felajánlja a szabad választás lehetőségét: komoly referenciaként tekint a kiállításra, vagy maga is eljátszik a személyes Top 10-művészlista összeállításának gondolatával. Sőt, igazából választania sem kell, mert a kiállítás mindkét olvasatot megengedi, mivel a kurátor sem foglal állást azzal kapcsolatban, hogy a tárlatot hová is pozicionálja. A koncepciót olvasva szerencsére némi (ön)íróniát is felfedezni vélek a sorok között, enyhe kritikai élel az ilyenfajta listák komolyan vehetőségét illetően.

A magát leginkább konceptornak aposztrofáló Beke olyan kényelmes pozícióba helyezkedik, ahol autoritásként és játékosként egyszerre (de inkább felváltva) beszélhet, ahol kedvére játszhatja a csiki-csukit: ha akarom, kánonteremtő pozícióból beszélek, ha akarom, játékként tekintek az egészre, ahol a hallgatóimmal folytatott játékot kiterjesztem a látogatókra. (A játék persze így is számtalan kérdést indít el a játékosokban a művészet rangsorolhatóságát illetően.)



BAK IMRE: *Lehetőségek*, 2017, akril, vászon, 140x210 cm, HUNGART ©2020

A kurátor a vezérgondolat tekintetében is bizonytalanságban tartja a befogadót, hiszen nem igazán tudjuk meg, hogy a „csúcs” művészek vajon miben is nyújtottak kiemelkedőt. Vajon a leghíresebb, legbefolyásosabb, legjobb, legfontosabb, legdrágább vagy legnagyobb hatású művészek listájának csúcsát látjuk?

A kérdésre a kiállításon sem kapunk választ, ami megerősít bennünket abban a meggyőződésünkben, hogy az efféle listákat nem szabad túl komolyan venni. A helyzet ott válik problémássá, ha a gyanútlan látogató a galéria rangját, a legendás kurátor tekintélyét és a művészek hírnevét látva mégiscsak komoly referenciaként tekint a listára, és lássuk be, sokan vannak ezzel így. A kiállításnak tehát – játék ide, játék oda – mégiscsak kánonformáló hatása van, amit erősít a kiállítóhely lokális monopóliuma és a pandémia miatt kialakult karanténhelyzet, ami még nagyobb figyelmet irányított az egyébként is sztárneveket felvonultató válogatásra. A meghosszabbított nyitvatartás a nyári hónapok alatt kifejezetten magas látogatószámot hozhat, tovább erősítve a listán szereplő nevek társadalmi pozícióit.

A kiállítás legnagyobb erénye az egymástól függetlenül, főként a művészek által berendezett több minikiállítás, amelyek egymással ugyan nem alakítanak ki párbeszédet, de különálló egységként bemutatnak egy-egy fontos szakaszt a művészek pályájából. Ezek közül

kiemelkedő Bak Imre, Szűcs Attila, Bukta Imre és Szöllősi Géza részlege, ahol egy laikus is reprezentatív képet kaphat az alkotók látásmódjáról és művészetük lényegéről.

A kiállítás igazi posztmodern állásfoglalás, amely leginkább a bíró okos lányára emlékeztet a Máttyás királyról szóló meséből: ad is valamit, meg nem is. Úgy ad, hogy közben az ajándék, mikor épp megragadni készülénk a lényegét a magát validnak láttató, szakszerűen rendezett, számos remekművet felvonultató kiállítás látogatása közben, szertefoszlik a kezünk között.

A cikk megjelenését a B. Braun támogatta.



foto: Bukta Imre

BUKTA IMRE: *Cím nélkül (István király)*, 2012, tempera, kréta, tus, grafit, színesceruza, papír, 95x125 cm, HUNGART ©2020

Bevetett matéria

Beszélgetés Szöllősi Gézával

SIRBIK ATTILA

Szöllősi Géza művészete egyedülálló a kortárs magyar képzőművészet testkánónában, ugyanakkor beilleszthető a nemzetközi szcena fősodrába, ahol már az idősebb generációk megteremtették a rossz közérzet és horror kultúrájának posztmodern hagyományát a testábrázolásban. „Rajongok a testek képeiért, és iszonyodom a saját és mások testének látványától, ha nem ér el egy bizonyos, mások által meghatározott esztétikai szintet. Az a vizuális kultúra, melyben nevelődünk és élünk, provokatív-sokkoló képek tömegét árasztja a nézőre. Ez a kontextus folyamatosan irritálja az érzékenységi küszöbököt, sőt teljesen elmosza a különböző esztétikai kategóriák közti határokat. Saját műveim semmiben sem ízléstelenebbek és/vagy taszítóbbak mindennapjaink képi hordalékánál, ugyanakkor a befogadói ellenállás mégis azt mutatja, hogy a nézők nehezebben emésztik meg „állóképként” és/vagy műtárgyként exponálva azt, ami a digitális képek áramában „elsuhan” mellettük” – mondja Szöllősi Géza.

Beszélhetünk a kortárs magyar képzőművészet testkánónáról úgy, ahogyan az idősebb generációk képviselői (Joel-Peter Witkin, ORLAN, Cindy Sherman, Gottfried Helnwein, Andres Serrano stb.) nemzetközi vizeken megteremtették a rossz közérzet és horror kultúrájának sokféle-képpen értelmezhető hagyományát a testábrázolásban?

SZÖLLŐSI GÉZA: Csak egy bizonyos rózsaszín szűrőn keresztül tekinthetjük ezt a különös (test)kánont általánosnak vagy egyáltalán elfogadottnak a Lajtán túl. A felsorolt művészek közül mindegyiknek voltak kellemetlen afférjai mind a kritikával, mind pedig a közönséggel – tegyük hozzá, nem is alaptalanul. Provokátorok ők. Az más kérdés, hogy nekünk kedvünkre vannak-e. Talán Serrano testesíti meg azt az irritálóan

kellemetlen művésztípust, aki gátlástalanul csak provokál. Nem véletlen, hogy a konzervatív média célkeresztjébe került például a *Piss Christ* (1987) című képe kapcsán.¹ De szegény Serranonak még meg kellett küzdenie a magyar cenzorshippel is anno!²

Véleményem szerint a 20. századi magyar művészet, kénytelen-kelletlen, meglehetősen balos beállítottságú

SZÖLLŐSI GÉZA: *Kitin-projekt*, 2020, Top10, a művész jóvoltából



volt, ennél fogva minden bizarr, bohém, extravagáns jelenség hagyományosan gyanús burzsoá csökevénynek számított, és viszolygást kelt még ma is. Következésképpen nem a kereszténységből adódó ellenérzésről van tehát szó, mint például Lengyelországban. A Culture Wars „kinn” – mint ahogyan napjainkban látszik – már teljesen máshol jár, nevezhetjük Ethnic Warsnak is. Oliviero Toscani benettonos, három emberi szívet kipakoló reklámja újra aktuális lett, de a felháborító benne ma már nem a nyers, emberi hús látványa, hanem a felirat: White, Black, Yellow. Nálunk a Kulturkamp (stílszerűen németül) még csak mostanság kezd kibontakozni, csatáiban megfogalmazódik az „új” testkép, de közben már itt kopogtat az egész diskurzust alapjaiban elvető poszthumán. Ennél fogva csupán elszórt jelenségekről beszélhetünk, és nem egy összefogó jellegű kánonról.

Egyfelől létezik egy felfokozottan testmániás, a tömegmédiák által is pumpált szexközpontú felfogás, amely (hús)tárgyként tekint az emberre, másfelől pedig még mindig a kereszténységben gyökeredző, álszemérmes, testiszonyjal és bűntudattal küzdő világban élünk?

SZG: Mostanság a feltett kérdés azon aspektusával foglalkozom inkább – a pécsi DLA-tanulmányaim során –, hogy mi is az a bizsergető érzés, amit az organikus anyagok váltanak ki belőlünk egy ilyen jellegű műtárgy látványa kapcsán. Azt gondolom, hogy a képzőművészetben használatos szerves anyagok evolúciós szintje határozza meg a nézőre gyakorolt hatás mértékét. Minél közelebb áll az emberhez magához a bevetett matéria, annál érzékenyebben reagál rá a befogadó. A növényinél intenzívebben hat az állati nyersanyag, és annál már csak az emberi test esetleges beépítése eredményezheti az effektus maximumát. Fokozhatnánk ezt még azzal is, hogy az emberi (test)alkotók kategóriájának versenyében egy személyes ismerős vagy egy „kollektív személyes ismerős” darabját építjük be. Egy híres ember maradványai – az ereklyék például – képviselik az organikus montázsobjektvek csimborasszóját. Ugyanilyen rangsort állíthatunk fel a hordozók viszonylatában: minél belsőbb egy organikus szerv, annál áthatóbb asszociációkat kelt. Haj, bőr, csont, vér, hús – így is felállíthatjuk a

Fotó: Kázmér Máté



SZÖLLŐSI GÉZA: *Kitin-projekt, Pole* – Grace Sorayama, 2020, trópusi bogarak, műgyanta, a művész jóvoltából

skalát. Ismerünk emberi szívet őrző ereklyetartókat is, például I. Anna bretagne-i hercegnő relikviáját, nem véletlen, hogy nagyobb becsben van tartva, mint egy szerény, csupán bokacsontokat ővő társa.

Saját munkámban lehetőségeim szerint magam is kihasználtam az organikus matéria által nyújtott sportszerűtlen előnyöket: növényeket (*Nagy fűzet*), állati szőrt/bőrt (*Kedvenceim*), állati húst (*Flesh projekt*), emberi haját (*Juju*) használtam alapanyagként. Legújabb trópusi bogarak kitinpáncéljával (*Kitin-projekt*) kísérletezem. A bogarak kitinburkát nehezen lehetne beleilleszteni a fent említett hierarchiába, mert önmagukban is abszurdok. Asszociatív tartalmuk nem az ember felé mutat, hanem az ember által kreált gépek vizualitását idézi, ezzel egyet csavarva a történeten.

Egyszóval nem csupán az abjekt hatásától olyan felkavaró ez a „szerves művészet”, hanem a J. G. Frazer által definiált mágikus kapcsolati átviteltől is, amely képes egy valódi ember hátborzongató jelenlétét megidézni csupán egy darabkaja által. Valójában ez a viszolygás vagy abjekt csak egy járulékos rossz következmény, amely

abból fakad, hogy a felhasznált szerves anyag időközben meghal, és ennek nyilvánvalóan látható, kellemetlen jelei vannak. Ez téríti el a néző gondolatait a halál, a mulandóság – egyszóval – valamilyen negatív érzés irányába.

Megítélésed szerint mennyire figyel a magyarországi média a képzőművészetre, akár ha a közép-, kelet- vagy a nyugat-európai viszonyrendszerbe helyezzük a kérdést?

SZG: Azt nem tudom megítélni, hogy „kinn” mostanság milyen a helyzet, de itthon egy útja van a képzőművészetnek, hogy az átüsse a tömegmédiák láthatósági üvegplafonját, ami tulajdonképpen nem más, mint a regnáló kormány politikájának explicit módon való támadása. Megmosolyogtató módon ezt a szigorú szabályt mindkét politikai oldal médiája akkurátusan betartja. Míg az egyik a pajzsára emeli, a másik szitkozódik ugyanazokon a műveken. Bárhogy



azt nem hiszem, hogy bármelyik serpenyőben is érdemes lenne sülnie egy képzőművésznek. Erre az ambivalenciára a nemzetközi szinterről jó példa Robert Mapplethorpe esete: „a liberális kritika az égbe magasztalta, és elragadtatással írt képei szépségéről, nem véve figyelembe azt, hogy tulajdonképpen mit is ábrázolnak azok [tudjuk miket]. Mindkettő súlyos hiba”⁴ – világított rá György Péter. Mindent figyelembe véve, nem hiszem, hogy nekünk foglalkozni kellene a képzőművészetet övező médiafigyelemmel.

Munkáid szerepelnek a balatonfüredi Vaszary Galériában megrendezett Top 10-kiállításon. A Top 10 koncepciója bizonyos tekintetben a kirekesztés, kirekesztettség gondolatát is játékba hozza?

SZG: Junior félként nem tudok állást foglalni ebben a kérdésben. De abban a néhány esetben, amikor valamilyen hasonló listán szerepeltem, a barátaim váltig állították, hogy az nem is igazi lista, nem legitim. Ez most sincs másképp. Szerintem ezt mindenki megítélheti maga is, ha ellátogat Balatonfüredre a Vaszary Galériába. A kiállítás újranitott, és egészen januárig látogatható lesz (remélhetőleg). Ha mindenképpen kell valamit mondanom, akkor Beke László szavaival válaszolnék: „Kétségkívül a most kiállított művészek mellett még két-háromszor tíz, ugyanilyen rangú művészt föl lehet sorolni. Ugyanakkor véleményem szerint az ezer szavazat miatt a kialakult rangsor valamiféleképpen statisztikának tekinthető, ami pedig már kizárja a szubjektivitást.”⁵

SZÖLLŐSI GÉZA: *Kitin-projekt, Der triumphierende Volksautomaton, 2019, trópusi bogarak, műgyanta, üvegbúra, fa*
A művész jóvoltából

fotó: Kázmér Máté

SZÖLLŐSI GÉZA: *Kitin-projekt, They live: Annunaki Nofertiti, 2020, trópusi bogarak, műgyanta, üveg, a művész jóvoltából*

is van, ez a típusú művészet – ami beindítja a gépezetet – a giccshoz és a pornográfiához áll közel, és kvalitástól függetlenül bizonyosan remélhet valamennyi figyelmet.

Az már rég eldőlt, hogy a művészeti műfajok közötti osztályharc keretében a képzőművészet fejtét a guillotine alá tette a nép, mint anno Marie Antoinette szép kis buksiját. A film az új nemesség. „A művészetek közül számunkra legfontosabb a film” (Lenin). Persze

ez kissé úgy hangzik, mint egy boomer kesergése, de egyszerűen a (tömeg)médiát tartalmilag kitöltő alanygként nincs sem szellemi, sem kereskedelmi vonzata a képzőművészetnek. És akkor miért is foglalkoznának vele? De éppen ezért a képzőművészet maga sem veszít semmit ezzel a mellőzéssel. Személy szerint a legszebb bókot Szakács Árpádtól kaptam 2009-ben a Roham Galériában rendezett kiállításom kapcsán. A szerző – a *Magyar Időkben* megjelent népszerű cikksorozatában – Süssühöz, a sárkányhoz hasonlított, aki leveri a cölöpöket. (!?)³ Egyébként



fotó: Kázmér Máté

**Egy régebbi beszélgetésünk alkal-
mával azt mondtad, hogy a szív- és
az agyművész közül az utóbbi vagy.
Ez még mindig így van?**

SZG: Most, hogy ezt mondom, kissé
szentimentálisnak hangzik ez a régi
megjegyzésem, de kétségtelenül igaz.
Bár úgy gondolom, hogy munkáim
nagyon személyesnek, kitarulkozóan
tűnhetnek, valójában minden elemükben
kiszámítottak.

A *Kitin*-szériám feleleveníti „sanyarú”
gyermekkoromat, amikor nem juthattam
hozzá drága, nyugati játékgúnyokhoz,
ezért szerény eszközeimmel kénytelen
voltam elkészíteni őket egymagam
hurkapálcikákból és viaszból.
Ez a tendencia a harmadik világban még
nagyon is él, bár manapság ironikus
módon éppen arrafelé gyártják ezeket a
játékokat. Mivel a tárgyalt projekt alap-
anyaga nem más, mint thaiföldi bogarak,
ezért belehelyezkedtem egy thai kisfiú
élethelyzetébe: mivel nem kaphatom
meg a népszerű transzformerfigurákat,
kimegyek a kertbe (a dzsungelbe),
és bogaraktól összetákolok valami
látszólag hasonlót. A projekthez nem kell
más eszköz, mint amilyenekhez egy thai
gyerek könnyen hozzájuthat: bogarak,
ragasztó. A fikciót a Top 10-kiállításon
szereplő installáció is erősíti, ahol
felállítottam azt a munkaasztalt és
szerszámokat (egy bicskát), ahol is
ezek a tárgyak elkészülhetnek. Ennek
a színpadként is felfogható installációs
stratégiának az a lényege, hogy nem én,
hanem egy gyerek készíti a szobroc-
kákat, talán valahol Délkelet-Ázsiában.

**Fogásokat keresel a kultúránkon,
aztán csellel, ami a művészet maga,
láthatóvá, kézzelfoghatóvá teszed az
ellentmondásokat.**

SZG: Szerintem érdekesek az olyan
művészeti felvetések, amelyek minden
szereplő félre nézve kellemetlenek.
Az ilyenkor felbukkanó visszáságok jó
játékterepet jelentenek a művésznek.
A *Vagina Refreshing* című sorozatomban
azzal játszottam el, hogy a fejlett nyugati
és néhány lator muzulmán kultúrában
(jaji!) egyaránt tetten érhető a nők – akik
véreznek – nemi szervének fizikai
átalakítási igénye. Egy UFO számára
valójában tökmindegy, hogy eme fogla-
latosságot vaginal rejuvenationnek vagy
vaginal mutilationnek hívják-e, és míg
az egyiknél egy pedofil szépségideálnak
való megfelelés kényszere, a másikinál
a nők szexualitásának korlátozása a
kívánt elérendő cél, végeredményben



foto: Kázmér-Máté

SZÖLLŐSI GÉZA: *Kitin-projekt*, a művész jóvoltából

nem számít. Szerintem ez kellemetlen
mindegyik szereplőre nézve, de jó játék a
művészetnek.

A fentebb tárgyalt *Kitin*-projekt kispasztikái
valójában rendelkeznek mindazokkal az
esztétikai és megjelenésbeli minőségekkel,
mint a popkulturális műanyag mintái.
Azonban az utóbbiak megalkotásának
módja és tulajdonképpeni lényegük –
business, konzumizmus, marketing, giccs,
Hollywood... – szöges ellentétben áll a
kicsiny szobrok esszenciájával, úgymint
természet, kézművesség, teremtés.

Jegyzetek

- 1 „...that this is what contemporary art has sunk
to, this level, this outrage, this indignity-some
may want to sanction that, and that is fine.
But not with the use of taxpayers' money.
This is not a question of free speech. This is a
question of abuse of taxpayers' money.” New
York szenátora, Alfonse d'Amato.
- 2 2002 februárjában az újpesti MEO Andres
Serrano kiállítását reklámozó plakátját találta
Tarlós István – elsősorban a közeli iskolákra
és óvodákra való tekintettel – közszemé-
remsértőnek; a hirdetésen a Képzőművészeti
Főiskola egyik idős női modelljét meztelenül
ábrázoló fénykép volt látható.
- 3 Ez azért vicces számomra, mert a cölöpökről
Horn Gyulára asszociálok azonos című könyve
nyomán, nem a Hússzobraimra.
- 4 György Péter: *Művészet és a média találkozása
a boncaszalonon*, Kulturtrade, 1995.
- 5 Juhász Rita: A koronavírus új korszakot
indított el a művészettörténetben, *kultura.hu*,
2020. április 27.

A polgár ideje

Kéri Ádám művészetéről

RÓZSA T. ENDRE

Ahogy múlik az idő, egyre kevesebben tudják, hogy az absztrakció tilalmazott művészet volt Magyarországon a 60-as, 70-es években, Kéri Ádám mégis absztrakt műveket készített. A kultúrpolitika nem ébredt rá, hogy valójában mit lát, mert az absztraktot csak nonfiguratívként észlelte, és Kéri alkotásai figuratívak voltak. Egy ipari árammegszakító például, fából. Tanulmányai vége felé járt a Képzőművészeti Főiskola festő szakán, amikor elkészítette *Tájkép* című művét. Mestere, Bernáth Aurél meghökkenett, de mégsem tiltakozott. Egy idő után azt mondta Kérinek, csináljon, amit akar. Bernáth megértette, hogy efféle munkákon nincs mit „korrigálni”. Egy dúsan aranyozott, barokkos blondelkeret a *Tájkép* alapja, benne farostlemez, melynek Kéri az alsó felére kötőanyaggal homokot rögzített, és mindkét oldalon a keretet is beborította homokkal. Kézzelel is megérinthető a *Tájkép*, korrekt, lejtős horizontja van, bár kétoldalt



foto: Kéri Gáspár

KÉRI ÁDÁM: *A fény érkezése IV.*, 2020, akril, vászon, 40x40 cm, HUNGART ©2020



foto: Kéri Gáspár

kitüremkedett a talaj a kép belső síkjából. Ez az alsó fele az 1969-ben készült a műnek. A felső rész a kereten belül maradt, és finom kékes festékréteget kapott, miután a vizet és az eget reflektálja. De mi volt a súlyos mögöttes élmény? A tenger. Abban az évben találkozott először Kéri a tengerrel, és az elementáris élmény megadja az elrejtett értelemet. A jelentés adott, a táj képe a tengerpart jele. Művész és téma, jelölő és jelölt között az összefüggés strukturális.

Semmilyen kategóriába nem fért be ez a kép. Nem hiperrealista, nem koncept és nem pop-art. De azért mindháromból van benne egy fuvallat. Az akkor erős strukturális látás materiális objektuma, eltéveszthetetlenül Kéri Ádám módusza szerint, nem kevés iróniával. A Bernáth-tanítványok közül Lakner László áll legközelebb Kérihez. De Lakner aránylag sokáig a

KÉRI ÁDÁM: *Konzervált páncéllemez*, 2013, vegyes technika, 40x50 cm, HUNGART ©2020

szürnaturalisták köréhez tartozott, Kéri Ádám viszont nem. A festői, majd később a szobrászi technika és a magabiztos rajztudás szokatlanul gátlástalan alkalmazása, a finom és mégis direkt formai megtevésztés használata arra utal, hogy Kéri Ádám stílusváltozatai és műfaji kombinációi egy mélyebb belső döntés következményei, mélyebbek annál, mint amit a művészettörténet elvár, sőt megkövetel a festészettől, a grafikától és a szobrászattól. Közbevetett megjegyzés: Jacques Derrida nyomán a 60-as évek közepétől elsőként Nagy Pál, a párizsi Magyar Műhely szerkesztője, majd Erdély Miklós és Maurer Dóra indították el a vizuális jel és a jelentés közti összefüggések rétegzett feltárását.

lyukas. Az écriture belső tartalma nagyon gazdag. Lakner festészetének jól ismert írásimitációi, felkavaró vagy töprengésre készítő kulcsszövegei szerteágazó jelentéseket hordoznak, és önmaguk interpretációs mezejét akár történelmi vagy politikai térre is képesek kiterjeszteni.

A 70-es évek elejétől Kéri faltöredékeket épített, de fából. A technika nagyon becsapós, a fából készített és külön-külön téglaszínűre festett áltéglák hajszálra olyanok, mintha valódiak lennének. A néhány „téglából” álló faltöredéken vakolatdarabok és olyan részletek láthatók, melyek az elektromosságra utalnak. Aljzat, villanydoboz fedele, kábeltöredékek, műanyag Bergmann-cső vagy egy figyelmeztető felirat: Vigyázat! Nagyfeszültség! A kultúrpolitika ekkor kapott észbe. A már lezsúrizett múcsarnoki kiállítását 1974-ben betiltották, és a munkásságát bemutató, leforgatott

és befejezett tévéfilmjének bemutatását törölték a műsorból. Az 1975-ben készült, 205x80 centiméteres *Ajtó* konkrétan, megvesztegetően hitelesnek hat. Mintha egy valódi ajtót falaztak volna be. De nem. A tokot is, az alsó zsanérokat is maga készítette, a téglákat egyenként vágta ki farostlemezből, hitelesítő eltérésekkel festette be, és azok pszeudofalazatként kerültek fel az alaplemezre. Mégpedig úgy, mintha vakolatba rakták volna a téglákat. Kéri Ádám szerencséjére elnyert egy svéd ösztöndíjat, és 1976–77-ben egy éven keresztül a stockholmi Képzőművészeti Akadémia szobrász szakára járt. Ott a famegmunkálásra szakosodtak, csak nemes fafajtákból dolgoztak, és nem faragtak, kizárólag gépeket használtak. Kéri akkor tanulta ki a faesztergálást. Későbbi számtalan töltényszobrást esztergapadon készítette. E lövedékszobrok forgástartást nyersen hagyta, nem imitálta a fémét. Az ipari árammegszakítók alapján készült szobrain az alátétek, anyák, menetek, csavarfejek, fogantyúk ugyanígy mind fából készültek, azokon is nyersen mutatta Kéri a faelemek felületeit.

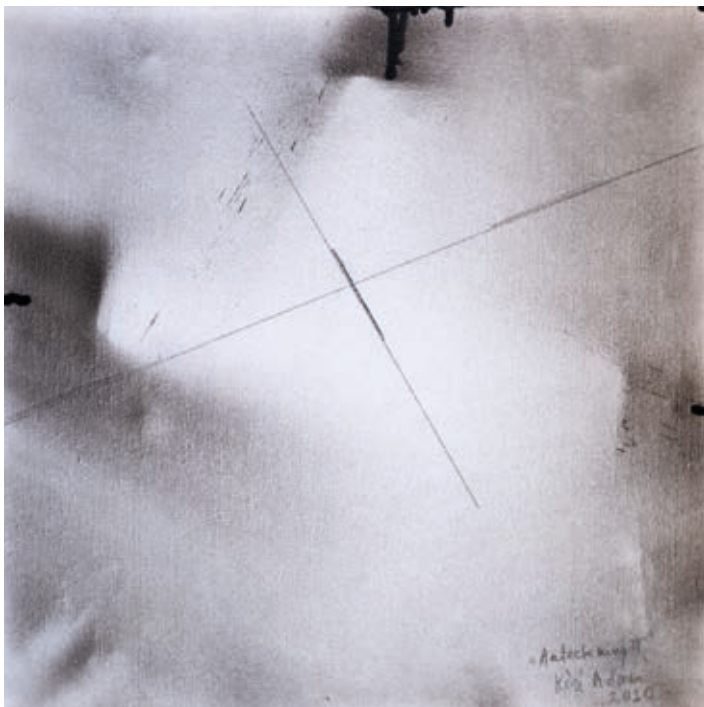


forrás: Kéri Csáspár

KÉRI ÁDÁM: *A fény érkezése I*, 2020, akril, vászon, 40x40 cm, HUNGART ©2020

A szürnaturalizmus fogalmát Pernecky Géza dolgozta ki, amikor az Ernst Múzeumban 1966-ban rendezett Stúdió-kiállításon a Csernus Tibor körül csoportosuló Bernáth-tanítványok közti stílusrokosság nyilvánvalóvá vált.¹ Csakhogy akadt egy kis bökkenő. Tudjuk ma már, hogy a magyar szürnaturalizmus irányzata efemer, átmeneti jelenség volt, ezért hullott szét viszonylag hamar. Nemigen hatott sem Kéri Ádámra, sem Méhes Lászlóra, és az egykori barátok hamarosan szétszéledtek a világban. A hajdani Csernus-kör tagjai közül a legkövetkezetesebb életművet Lakner László építette fel, és Kéri Ádám éppen vele tartotta a barátságot. Egy magyarul nehezen visszaadható fogalom, az écriture a kapocs kettőjük között. A szó az écrire igéből származik, melynek jelentése: írni, és jobb híján az „írás” szóval fordítják magyarra, ami nem csupán tökéletesen félrevezető, de szemantikailag is

2015-ben a Francia Intézetben rendezték meg a *Képbe zárt jelek* című kiállítást.² Anyagát a Magyar Nemzeti Galéria és az akkor ideiglenesen zárva tartó Szépművészeti Múzeum gyűjteményének anyagából válogatta össze a kamarakiállítás három kurátora, Bódi Kinga, Bodor Kata és Kumin Mónika, akiknek e jelentős tárlat annyira a szívügyük volt, hogy szerzőként is szerepet vállaltak, és a kísérő katalógust alapos és elegáns tanulmányokkal tették teljessé. Ezen a kiállításon Kéri Ádám is részt vett, a Nemzeti Galéria gyűjteményében levő művei közül a *Levelezőlap-töredék* című sorozatból két munkáját választották ki a kurátorok. Annak ellenére, hogy jól választottak, Kéri kissé „kilóg” a kiállításból. Míg Lakner, Tapiès, Michaux, Manessier, Swierkiewicz vagy Molnár Vera lazán vagy indulattal, de mindenképpen gesztusokkal, szabad festőiséggel adják meg alkotásaikban az írásokat, betűket, jeleket, nyomhagyást, egyszerűen az écriture-t, addig Kéri igen precíz, tüéles és hajszálpontos. Aki csak a katalógusban látja



fotó: Kéri Gáspár

KÉRI ÁDÁM: *Anteckning II.*, 2020 akril, ceruza, vászon, 40×40 cm, HUNGART © 2020

ezeket a műveket, könnyen eltévedhet. Miért ne hihetné, hogy eredeti levelezőlapok másolatait látja, az alkotó csak a méretüket változtatta meg valamiféle másolás, szkennelés után, vagy valós szövegtörödékekből kollázsolta össze azokat. De ez egyáltalán nem igaz. A „levelezőlapok” grafitceruzával készültek papírra. Méretük nagy, 86,5×61 cm. Egy levelezőlaphoz képest nagy méretűek, s a grafikai lapok olyan gondos aprólékos-sággal készültek, hogy még a postabélyegző lenyomata is eredetinek látszik. Egy ritka szó illik a megvalósítás technikájához: minuciózus.³ Kéri viszont „ridegnek” nevezi a saját munkamódszerét. Pedig nem rideg, hanem amolyan protestáns módon mélyen érzelmes. Mint a visszafajtott, rázkódó férfisírás.

A *Levelezőlap-töredék* című sorozatot 1979-ben rajzolta. Ugyanebben az évben készített egy jóval kisebb méretű, 24×28 centiméteres grafikai lapot, ami alig nagyobb az első világháborúban szokásos tábori levelezőlapnál. A fekvő formátum tovább erősíti a hitelességet. Az eredeti lapot, amiről Kéri másolta a művét, a dédanyja írta a fronton lévő fiának. A kézbesítés azonban meghiúsult, ezért visszaküldték a feladónak. Apró cetlit ragasztott a lapra a M. Kir. Posta. Szövege: *Elköltözött – Parti. Valaki, valószínűleg egy katonatárs, kézzel ráírta: Elesett. Innen tudta meg a lapot küldő anya, hogy a fia meghalt a fronton. A grafitceruzával készült műnek Kéri a Nagybatyám*

halála címet adta. Az eredeti lapot a család megőrizte. A nemzeti postaszolgálatok nemzetközi érintkezésben a franciát használták, így került az *Elköltözött* alá a Parti megjelölés. A gyászjelentés németül Partezettel vagy fonetikus partecettel, ahogyan magyarul is szokásban volt. Az összehangzás nem véletlen. A „nem véglegessé” tompító, vigasztaló értelmű „eltávozni” szót használják a németek, ráadásul franciául.⁴ Hiszen még visszajöhet. Elesett. De még felkelhet.

Lakner László rábukkant Paul Celanra, a 20. század valószínűleg legnagyobb német költőjére, akit saját zsidó és német énjének önellentmondása az örületbe és a halálba kergetett.⁵ A *Halálfüge* első két szavát – Fekete tej/Schwarze Milch – egy 1986-os művére írta fel Lakner, azonban ez két szó – fekete tej – nem valódi oximoron, mint Kumin Mónika a katalógushoz írt remek szövegében⁶ gondolta, mert a celani folytatás nyelvtani szerkezete – Pirkadat fekete teje/Schwarze Milch der Frühe – kiemeli a közvetlen jelentésmezőből.⁷ A szókombináció valószínűleg a kabbalah fekete tűz fogalmát is magába sűríti.⁸ A *Halálfüge* jelentése a szövegben egy tektonikus réteggel feljebb emelkedik (vagy mélyebbre süllyed), aranyhajú Margit és hamuhajú Szulamit skizoid kettőse rámutatással jelöli meg: a kékszemű halál németországi mester. Lakner eddig nem mehet el. Nem gyávaságból, hanem mert a vizualításban



fotó: Kéri Gáspár

KÉRI ÁDÁM: *Az Adriánál*, 1969, vegyes technika, 37×48 cm (diákmunka), HUNGART © 2020

minden közvetlenség visszafelé sül el. A közvetlenség viszont működik. Fotóelőkép alapján festette Lakner 1960-ban a *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* című képét. A cenzúrát a közvetett áthallások megijesztették, a művet kizsúrízték. A *Varrólányok* kalandos hazatere-lése Magyarországra Fehér Dávid érdeme. Ugyanebben a tanulmányában Kumin Mónika az emlékezet és a felejtés dialektikájaként értelmezi Kéri *Levelezőlapjait*, amelyek a roncsolódásokat, tépéseket, szakadásokat is konzerválják.⁹ Mindez igaz, de az már nem, hogy ezek a lapok az emlékezet töredezett időbeliségét rögzítik. Nem a fragmentálódáson van a hangsúly, hanem az időbe-liség megállításon.¹⁰ Záró kijelentése igen pontos, ezért idézem: „Kéri mindkét lapja (ahogyan egész életműve is) a mesterség virtuóz műveléséről, a körülmények és az anyagok, a hordozók és a technikák beható megfigyeléséről és ismeretéről árulkodik.”¹¹ Kéri Ádám festészetére

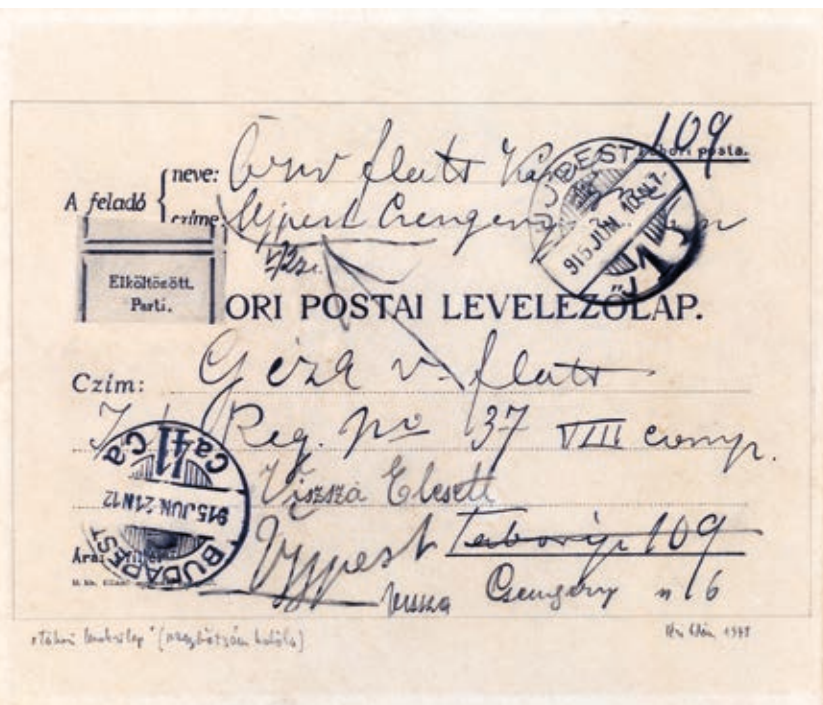
sajnos jelen összefüggésben nincs mód kitérni, de mindenképp meg kell említenem *A fény érkezése* című legújabb akrilsorozatát. Maga a fény szabja meg Kéri művészetének egyik meghatározó sűrűsödési pontját. (Kezdetben részt vett a fényművészeti Kepes György Társaság munkájában is.)

Egy ember ült Encs egyik buszmegállójában. A buszra várt. Egy másik ember lelőtte. A golyó átütötte a megálló üvegfalát, mielőtt belefűrődött volna az áldozatba. A gyilkosság után a rendőrség körbekerítette a területet. Helyszíneltek. Néhány nap múlva levették a helyszínelést, és elmentek. Kéri Ádám, aki akkor egy művészeti diáktáborban tanított Encsen, fényérzékeny bevonatot tett fel egy rézlemezre, és rögzítette a golyó ütötte kör alakú nyomot, a lyukból induló, széttartó repedéseket. Lúgos maratással hívta elő a rézlemezre exponált képet. Így született meg a műve. Hogy miért ölték meg a várakozót, és hogy mi volt a gyilkosság előzménye, az után nem érdeklődött. Az csak egy történet lenne. Irodalom – mondta. Kéri kizárólag a megállított pillanat érdekelte, amit a keresztülrögzített üveglap őrzött meg.

Ennél a múnél is újra az idő (a heideggeri időn-belüliség) felfüggesztése került a középpontba, most már harmadszor, némi eltéréssel, de mindenképpen azonos fogalmi centrum felé mutatva. Az értesítés nagybátyja haláláról, a levelezőlapok idejének rögzítése másolással és a gyilkos golyó ütötte lyuk lenyomata: erre a három pontra vetül éles fény. A fiú élete megszűnt a halállal, de az anya számára csak a halálhír megérkezése teszi valóságossá. A köztes időben mintha fel lenne függesztve élet és halál. M. Blanchot *Halálos ítélet*¹² című kisregényéhez kapcsolódva J. Derrida írt erről.¹³ A roncsolódó régi lapok idejét a másolás rögzíti, romlásuk felfüggesztődik. A legkülönösebb felfüggesztést a golyónyom lenyomata őrizte meg. Amikor a revolvergolyó átütötte az üveget, abban a pillanatban, ha csak a másodperc töredékéig is, az áldozat még élt.¹⁴

Jegyzetek

- 1 Pernecky remekbe szabott tanulmányt írt róluk, *A magyar „szür-naturalizmus” problémája* című írása az *Új Írásban* jelent meg. Pernecky Géza: *Tanulmányút a pávakertben*, Budapest, Magvető, 1969.
- 2 *Écritures dans l'image*, 2015.
- 3 Az eredeti szó – minutieux – franciául nem szokatlan.
- 4 *Partir* (francia).
- 5 Születésekor a neve Antschel volt, majd Ansel és végül szótagcserével Celan. Az Ansel családnév magyar nyelvtérületen is ismert. Ansel Éva e körbe tartozik. Hasonló fonetikai elvet követ Jules Pascal névmódosítása, akinek eredeti családnéve Pincus. Mindketten a „cs” zár-rés hangot (affrikáta), illetve a „k” zárhangot (explozív) módosították „sz” réshangra (spiráns). Keményebb hangokat egy lágyabbra. E nyelvstratégiai váltás asszimilációs indítéka nyilvánvaló. A kudarc is. Belső önellentmondásukból mindketten öngyilkosságba menekültek.
- 6 *A Képhe zárt írások* kiállítás katalógusa, 45.
- 7 Grammatikailag: birtokviszony. Egyik magyar fordításában a teljes első sor: Pirkadat fekete tejét isszuk este – Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends.
- 8 A bőséges irodalom egyik kiemelkedő műve Betty Rojtmán: *Black Fire on White Fire: An Essay on Jewish Hermeneutics, from Midrash to Kabbalah*. University of California Press. Berkeley, 1988. A mű első kiadása franciául jelent meg,



Fotó: Kéri Gáspár

KÉRI ÁDÁM: *Tábori levelezőlap – nagybátyám halála*, 1979, ceruzarajz, papír, 25×30 cm, HUNGART ©2020



Fotó: Kéri Gáspár

KÉRI ÁDÁM: *Hajszálak I.*, 2006, c-print, 70×100 cm, HUNGART ©2020

előszavát Moshe Idel írta (Verdier, Paris, 1986). Csak az angol kiadáshoz sikerült hozzájutnom. Betty Rojtmán a jeruzsálemi Héber Egyetem professzor emeritája.

- 9 Id. katalógus, 51.
- 10 Heideggeri terminológiával: időn-belüliség, Innerzeitigkeit.
- 11 Uo.
- 12 M. Blanchot: *Halálos ítélet*, Kalligram, Budapest, 2008. Az arret de mort kifejezés jelentése szerint: a halálos ítélet kihirdetése. Szó szerinti fordításban azonban az ellenkezője: a halál megállítása.
- 13 Egyetlen tanulmányát is elegendő említeni: Jacques Derrida: Az el-különbözés (Ford. Gyimesi Tímea). In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Budapest, é. n. J. Derrida az ENS-ben (École normale supérieure) tanított, Celan ott volt német nyelvi lektor haláláig.
- 14 Ugyanerről: J. L. Borges: A titkos csoda. In J. L. Borges: *A titkos csoda*. Európa, Budapest, 1986.

Lehetőséget adni a véletlennek

Beszélgetés Kucsora Mártával

JANKÓ JUDIT

Utolérhetetlenül hangulatos helyszínen, egy angyalföldi ipari csarnokban kialakított csoportos műteremben találkoztunk Kucsora Mártával azért, hogy róla és a művészetéről beszéljünk. Annyira belefeledkeztem abba a közösségi érzésbe, ami ott fogadott – főleg a karantén után –, hogy nem tudtuk mással kezdeni a beszélgetést, mint az Art Factory történetével.

Nagyon inspiráló a közeg, teljesen elvarázsolódtam tőle, de hogyan tudsz dolgozni ebben a nyüzsgésben? Ráadásul a műtermed központi helyen van, a tér kellős közepén.

KUCSORA MÁRTA: Nem mindig ilyen, mint amit most tapasztalsz. Reggel lefut a közös kávézás, aztán ki-ki bemeleg a maga kuckójába, és minden feltétel adott az alkotáshoz. Gyakran előfordul velem intenzív munkafázisokban, határidőhöz közeledve, hogy késő estig, éjszakáig maradok, s ahogy mindenki hazament, belemerülök a folyamatba. Akkor meg az a jó, hogy senki nincs itt már rajtam kívül, tér van és időtlen nyugalom. A képeim száradási időn belül készülnek, rendkívül frusztráló, ha valami miatt félbe kell hagynom őket, azt szeretem, ha szabaddá tudom tenni magam két-három napra, amikor csak az alkotásra koncentrálnak.

Az Art Factory alapítói,
**KUCSORA MÁRTA, SZÁSZ SÁNDOR,
JUHÁSZ DÓRA**

Az Art Factoryt hárman jegyzték alapítóként (Szász Sándor és Juhász Dóra a társad) – mi itt a te szerepköröd?

KM: Amolyan csendes menedzser vagyok – fogalmazzunk így. Közösen állítjuk össze a programot, s a döntések után végeláthatatlan ügyintézés kezdődik. 2013-ban találtuk ki a rezidenciaprogramunkat, ez lett a szerelemgyerekkünk. Csak halkán mondom itt, hogy idén először, a koronavírus miatt, elmarad a teljes programunk,

mindent eltoltunk egy évvel, ami az első sokk után erős megkönnyebbülést hozott. Egyszer csak leesett, hogy most lehet dolgozni, alkotóidőt nyertünk. Ki is használtam rendesen, nekem a karantén nagyon termékeny időszakká vált, nézz körül, ezt a sok képet mind most festettem, különben már nyakig benne lennénk a rezidenciaprogramban. A szerelemrésze pedig az, hogy olyan neveket hívunk meg, akikre nagyon kíváncsiak vagyunk, és akik a kortárs





KUCSORA MÁRTA

nemzetközi színtéren magasan jegyzett, elismert alkotók. Ilyen volt Andy Denzler, Caroline Walker, John Chiara, Liz Nielsen, Christopher Orr, Sayre Gomez, Max Frintrop, Liliane Tomasko, a Crocodile Power-művészduó. Nagy ajándék a velük töltött minőségi idő, és hogy látjuk őket dolgozni. Megfordítottuk a rezidencia megszokott irányát, nem mi megyünk el, hanem idehívjuk a világot. Mindannyian családos emberek vagyunk, ez sokkal élhetőbb nekünk is, és nem kell lemondani a nemzetközi kapcsolatépítésről sem. Kilenc műtermünk van itt az Art Factory csarnokában, professzionális művészlétet viszünk. Az Art Factory élete nem az értékesítésről szól, ez egy nonprofit kezdeményezés.

Hogyan választjátok ki, hogy kiket hívtok meg?

KM: Összeülünk és eldöntjük, ki az, aki valamiért most érdekes közülünk valakinek. Nem az a szempont, hogy hozzánk hasonló művészeti projektet csináljon. Fogadtunk festők mellett fotó- és videóművészt, konceptuális és installáló művészt. Aki az elfoglaltságai, az élete sűrűsége miatt mond nemet, annak be szoktuk dobni, jöhet később is; előfordult, hogy valaki csak két évvel az

eredeti meghívás időpontja után érkezett meg, de akkor is örültünk neki. Andy Denzler például, akit most az Opera Galéria képvisel, s Gerhard Richterrel, Georg Baselitz-cel állított ki csoportos kiállításokon, nagy hatást tett ránk. Bejött a reptérről a műterembe, megittunk pár kávét, majd berendezkedett, és még aznap délután elkezdett dolgozni. Olyan dinamikája, pozitív hozzáállása volt a munkához, hogy csak néztünk. Általános tapasztalat és fantasztikus élmény közelről látni, hogy a jegyzett művészek sikerei mögött milyen komoly meló van. Mindegyikük rendkívül szorgalmas, és komolyan veszi, amit csinál.

Fordulópont volt számodra egy amerikai ösztöndíj. Nem játszottál el a gondolattal, hogy kint maradsz?

KM: A képzős diploma után beleestem én is egy iszonyatos nagy gödörbe, mert nem az egyetemen dől el, van-e keresnivalód a pályán, hanem amikor befejezed, és szembetalálkozol a nagy úrral. Ehhez a próbatételhez nem kapsz fogódzókat a tanulmányaid során, a pályán maradás módját neked kell egyedül megtalálnod. A legnagyobb küzdelmek láthatatlanok. Az eszelős hit, a lankadatlan kintartás és a megingathatatlan önbizalom alapkövetelmények. Akkor is csinálni kell, ha évekig nincs visszajelzés. A gödörből az hozott ki, amikor elnyertem egy egyéves ösztöndíjat

az Egyesült Államokba. Az, amit a Montclair State University mesterképzésén láttam szemléletmódban, hozzáállásban, sorsfordító volt. Manhattanben laktam, napi szinten lógtam Chelsea galériás negyedében, és néztem, hogy mi történik. Az egyetemi program részeként minden héten meghívtak három művészeti szakembert (kurátort, művészettörténészt, galériást, művészt) előadásokat, beszélgetéseket tartani, jártunk műteremlátogatásokra és az intézményekbe. Nagyon sokat tanultam Amerikában a művész szerepéről, az interakciók fontosságáról, hozzáállásról, tudatosságáról, önérvényesítésről, s ezeket tudom kamatoztatni. Beleláttam egy professzionalista működésbe: hogyan néz ki egy sajtóanyag, miként reklámoznak egy kiállítást, hogyan zajlik egy megnyitó, és azon hogyan viselkedik a művész, milyen sztorikat tesz a képei mögé, milyen viszonyban áll a galériásával, mit nyilatkozik, mit tesz bele ő a karrierjébe. Ottani tapasztalataim előre vetítették mindazt, ami 15 évvel később mára itthon is kialakult. A budapesti galérialvilág párhuzamosan nőtt fel a pályámmal,



Art Factory

és könnyebben alkalmazkodtam így, hogy egy időutazáson láttam előre, mi az, ami felé tartunk.

Visszajöttél Amerikából, s szinte azonnal elindult az Art Factory.

KM: 2006-ban laktuk be a Váci úti valamikori Láng turbinagyár egyik 900 négyzetméteres csarnokát. Adottságai, a hatalmas tér mindannyiunkat inspirált, elkezdtünk hatalmas méretekben dolgozni, és többünknek elindult egy nagyon sikeres alkotói periódus.

Nekem ekkor kezdődött a természet inspirálta festmények sora, sokáig a víz volt a meghatározó témám – vízesések, gejzírek. Sokat jártam akkoriban túrázni, kerestem a természetben a témát, és fotóztam. Az érdekelt, hogyan tudom a vizes felületeket és a víz dinamikus mozgását anyagban visszaadni, a festékekkel eljátszani, megismételni a természetben zajló folyamatokat. El is neveztem ezt a szemléletmódot folyamatfestészetnek. Elengedtem az ecsetet, azóta sem dolgozom vele, hanem egyfajta szabad technikával. Viszont évekig nem engedtem el az ábrázolást, a

kép végeredménye egy vízesés vagy egy hullám akart lenni. Nyilván nem klasszikus tájképben gondolkoztam, hanem szabad anyaghasználattal próbáltam visszaadni egy vizes jelenséget, jellegzetes részletet vagy egy megragadott pillanatot, ami tükrözi a dinamikát. Ebben lubickoltam 2012–13-ig, amikor eldöntöttem, nem kell több motívum, vizuális skicc, fotó, és határozottabb lépést tettem az absztrakció irányába. Ezzel egy időben kezdett Maklár Kálmán is felfigyelni a munkámra. Szemben a korábbi időszakokkal, amikor két síkon zajlott a dolog – és sokat fotóztam a természetben –, most minden benn a műteremben zajlik, a természetben zajló kinti kutatómunka fázisa kiesik. Ezzel párhuzamosan olajról akrilra és vizes bázisú festékekre váltottam – ezek alapvetően másképp működnek, mint az olajfesték –, és behoztam a szórópisztolyt mint új eszközt. Újra kellett tanulni technikailag az egészet, mintha egy új hangszert vennék a kezembe. Meg kellett tanulni, hogyan működik az anyag, kalkulálni, érteni a viselkedését, megspórolhatatlanok voltak az anyagkísérletek.

Hogyan dolgozol most, mi foglalkoztat aktuálisan?

KM: Három éve kezdtünk el együttműködni Maklár Kálmánnal, év végére tervezzük a következő kiállítást, addigra várhatóan kész lesz a könyv is a munkáimról, amivel

sokat foglalkoztunk most a karantén idején. Egy galériással való közös munka alapja a kölcsönös bizalom, szerencsére Kálmánnal ez maradéktalan. A legjobb dolog, ami történhetett velem, hogy megkeresett, amikor eldöntötte, hogy hazai kortárs művészekkel bővíti a művészkörét. Jó helyen vagyok nála. Rögtön az első közös ügyünk az volt, hogy kiállított a londoni Masterpiece vásáron, ami ugyanolyan vegyes profilú (antik, modern és kortárs műveket egyaránt felvonultató), mint a brüsszeli BRAFA, a következő helyszín, ahova elvitt. A következő évben az Art Paris-n is kiállított. Szóval egyből bedobott a mélyvízbe a nemzetközi szintéren, s ezzel párhuzamosan, 2018 októberében volt nála Budapesten az első önálló kiállításom. Szerencsére mindkét helyszínen visszaigazolódott a döntése, én pedig úgy éreztem, egy felsőbb ligába kerültem.

Beleillesz a KMFA vonalába, sok hasonlóságot látok technikában, szellemiségben például Reigl Judit munkásságával.

KM: Valószínűleg Kálmán is meglátott valamit a munkáimban, ami ugyan új és friss, de emlékezteti őt a modern művészeire. Én leginkább François Fiedler esetében érzek technikai hasonlóságot.

A tavalyi, Múcsarnokban rendezett nagy kiállításán jöttem rá, hogy Fiedler technikailag nagyon hasonlít ahhoz, amit én csinálok, noha az anyag például egész más, de az alsó rétegek nálam is előbukkannak a felsőkben, és nem elegyednek a különböző komponensű festékrétegek. Amit én csinálok, az évek óta tartó folyamatos műtermi kísérletezés eredménye, és sokszor az inspiráció maga a munkafolyamat. Reigl Judit visszakapar a rétegekben, én visszamosok, de kétségtelen, a filozófiában, dinamikában ezek rokon megoldások.

Mit jelent számodra a véletlen? Munkáidban (és a természetben) a véletlennek vagy a tudatosságnak van nagyobb szerepe?

KM: Szerintem az élet ilyen: véletlenek sora. Egyik találkozás, egyik történet sincs előre megírva. Van egy csomó láthatatlan komponense az életünknek, ami nem kiszámítható, s ha valaki úgy tudatos, hogy a kontrollra teszi a hangsúlyt, akkor szinte biztos, hogy elrontja. Így van ez nálam a festészetben is. A nyitottság ebben a fajta alkotófolyamatban nagyon lényeges elem: élni azokkal a véletlenekkel, melyek a tervezett folyamatok mellett felbukkannak. A tudatosság is szükséges, minden képnek úgy állok neki, hogy meghatározom a célt, de az, hogy hányszor fogok megtorpanni, újra nekifutni, az kiszámíthatatlan. Az odavezető út összes részletét nem lehet előre megtervezni, lehetőséget kell adni a véletlennek. Elengedhetetlen a jelenlét megteremtése, minden pillanatban döntéseket hozok egy organikus folyamatban. Nekem ez az absztrakció, ez a megfoghatatlanság.



Kiállítási enteriőr, *Imprints*, 2018, Kálmán Maklár Fine Arts Art Factory

Acélos szobrászat

Beszélgetés Németh Marcell-lel

LÓSKA LAJOS

Az új évezred első évtizedében, megtörve a konstruktivista és minimalos irányzatok kissé már unalmassá váló hegemoniáját, egy új, ma a harmincas évei végén járó figurális szobrászati művelő generáció – Rabóczky Judit, Majoros Áron, Fülöp Gábor – került a pályára. E nemzedék karakteres képviselője az acéllemezrel dolgozó Németh Marcell is, aki „minimális plasztikával az emberi szem és memória által befogadható legnagyobb teret” akarja megalkotni. Indulásáról és művészetének sajátosságairól kérdeztem zuglói műtermében.

Hogyan került erre a pályára, mennyire tudatos készülődés előzte meg?

NÉMETH MARCELL: Szüleim műszaki beállítottságú emberek voltak, de nem elleneztek, hogy már általános iskolás koromban rajzolni tanuljak, ugyanis a szakkör közel volt az iskolához. A rajzsakkörben Balló Gábor és Bertalan Tivadar foglalkozott velünk. Később az Építőipari és Díszítőművészeti Szakképző Iskolába kerültem, ahonnan egy

alkalommal elküldtek országos mintázóversenyre. El is mentünk Rajcsók Attilával és Majoros Áronnal, akik osztálytársaim és már akkor a barátaim voltak. Az, hogy elnyertem az első díjat, szintén arra ösztönzött, hogy a Képzőművészeti Egyetemre jelentkezsek.

Hogyan zajlott a felvételi?

NM: Portrét mintáztunk, és voltak szóbeli feladatok is. Nekem a beszélgetés tűnt a nehezebbnek, de jól sikerült, hiszen fölvettek.

NÉMETH MARCELL: *Köztes tér III.*, 2012, vésett, corten acéllemez, 150×50×10 cm

A művész jóvoltából

Milyen volt az egyetem a második évezred elején?

NM: Az első évben mindenki Karmó Zoltánnal kezdett, és a másodikban kerültünk a mesterekhez. Én Kő Pálhoz szerettem volna menni, de Körösényi Tamás kiválasztott magának. Jó volt nála, később mégis átkértem magam Kő Pálhoz.

Kik voltak az évfolyamtársai?

NM: Rajcsók Attilával, Majoros Áronnal, Fülöp Gáborral és Kékesi Gáborral egy csapatban erősítettük egymást. Gálhidy Péter volt a segédtanárunk. A mester is bejárt a műterembe, beszélgettünk is vele, de ő az adott feladatokhoz keveset szólt hozzá. Legtöbbit Gálhidy Péterrel tárgyaltunk a konkrét problémákról.

Ő ajánlotta figyelmébe az ön művészetére is hatást gyakorló Eduardo Chillidát és Eudaldo Serrát?

NM: Igen. Később KOGART-ösztöndíjjal eljutottam Spanyolországba, többek között San Sebastianba és Bilbaóba.





Szerencsétlenségemre pont akkor zárták be a Chillida Múzeumot, de sok munkáját láttam így is, mivel a város tele van a szobraival.

Mi fogta meg Chillida művészetében?

NM: Az anyaghasználata. Vassal dolgozik, mégis olyan hatást ér el, mintha agyagot gyúrna. Például úgy tépetett szét egy acéltömböt, hogy az olyanná lett, mintha agyagot szakított volna szét. Persze óriási ipari háttérrel rendelkezett.

Rátérve az ön alkotásaira, hogyan kezdett el figurális acéreliefeket készíteni? Furcsa műfajt teremtett ezekkel a fémcsínű kompozíciókkal, mert egyszerre grafikusak, vonalra épülők és plasztikusak, térbeliek.

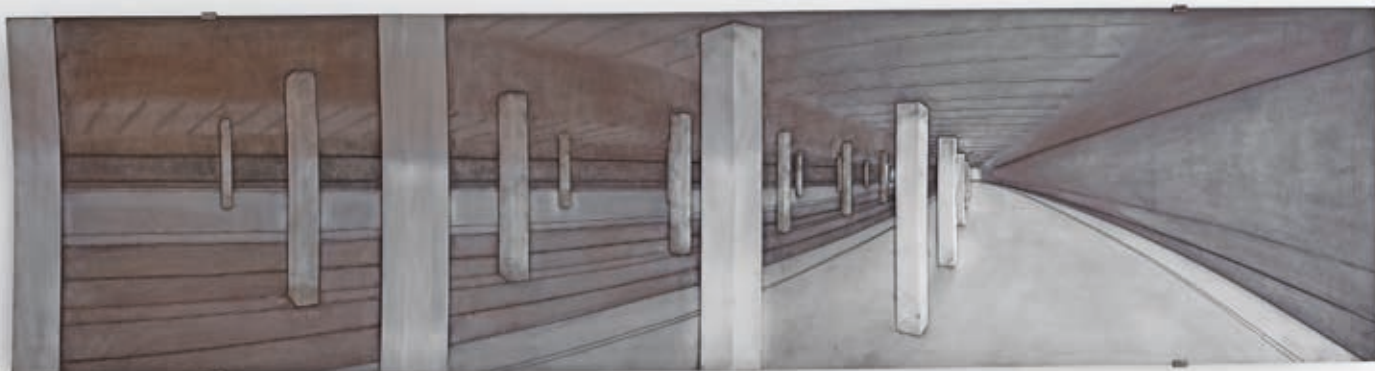
NM: Az anyag, az acél mindig nagyon tetszett, mégis agyaggal kezdtem el foglalkozni, ugyanis ezzel könnyebb dolgozni. A diplomamunkámat is agyagból mintáztam meg, a

NÉMETH MARCELL: *Közeli látószög IV.*, 2013, vésett, festett koracél lemez, 180×60×12 cm, a művész jóvoltából

domború felületről azután levettem egy gipsznegatívot, ezt frottázstechnikával átsíroztam egy papírlapra, majd az így nyert motívumokat kivágtam, és átvittem az acéllemeze. Volt egy ideám, hogy az acélt úgy is meg lehet munkálni, ha nem hevitem fel, csak nagyobb erő kell hozzá. Az is ösztönzött, hogy Karmó Zoltán sokat beszélt arról, hogy ők mindent kézi erővel csináltak. Ha hajlítottak valamit, azt hidegvésési technikával bevésték, és utána hajlították meg. Megragadt bennem, hogy a vésőt arra is lehet használni, hogy az acélba grafikai elemeket véssünk vele. Mintáztam egy reliefet, utána a bemutatott technikát alkalmazva felrajzoltam a domborművet, majd végigvésstem, kiviteleztem. A munka kísérleti jelleggel és nagyon hosszú ideig készült, de annyira jól sikerült, olyan erőteljesek voltak a vonalak, hogy csináltam még egyet a diplomavédésre. Azt akartam, hogy a két mű erősítse egymást.

Én pedig azon gondolkoztam közben, hogy kik ábrázoltak még a kortárs művészetben villamost vagy metrókocsikat. Fehér László, Barabás Márton festett földalatti szerelvényt, Kungl György pedig kerámiából mintázott buszbelsőket. De ez mit sem von le az eredetiségből, hiszen, bár a téma rokon, ezek a domborművek műfajukat és anyagukat tekintve merőben mások, mint az említett alkotások, nem beszélve az újabb, az óriási villanypóznákat, villanyvezetékeket, felüljárókat megjelenítő műveiről. De miért lett az első acéllemez szobra pont villamoskocsi-belső?

NM: Iskolás koromban rengeteget utaztam. Négy évet Veresegyház és Budapest között, majd egyetemistaként, amikor Zuglóba költöztem, onnan villamossal és földalattival



NÉMETH MARCELL: *Belső tér V*, 2010, vésett acéllemez, 200×50×6 cm, a művész jóvoltából

jártam az egyetemre. Az általam megörökített villamos (*Belső tér I.*, 2007) akkoriban jelent meg a környéken, izgatott a tere, de valahogy nem illett abba a közegbe, ami érthető, mert nem oda tervezték.

Később a metrómegállók, aluljárók, mozgólépcsők terei kezdték foglalkoztatni (*Belső tér II–V.*).

NM: Az egyetemen az első időkből sokat gondolkoztam azon, miképpen tudom az ember jelenlétét rácsempészni a munkáimra. Végül arra jutottam, hogy éppen az ember hiányával, mindenekelőtt a környezetének bemutatásával lehet leginkább ezt érzékelteni.

Érdekes megközelítés. Sajnos én még a kádári puha diktatúrában szocializálódtam, ezért nekem a metróbelsőket, villanypóznákat, autópálya-részleteket, felüljárókat, darukat precízen, elegáns megmunkálással elének táró acélreliefjei a szocialista építés akkor előírt kötelező dicséretét is eszembe juttatják. Természetesen tudom, hogy ezeknek a 2007 és 2019 között készült alkotásoknak nincs, vagy csak nagyon áttételesen van közük ahhoz a korhoz: jóval

a rendszerváltás után születtek, ezért nem az építés optimizmusát sugallják, hanem inkább a technikai fejlődés árnyoldalaira, az iparosítás következtében kialakult perifériákra, a „nem helyekre” irányítják a figyelmet.

NM: Igen, ezt a kettőséget, visszasságot érzékelteti a kecskeméti acélszobrászati szimpóziumon született *Közeli látószög* című sorozatom is (2013), amelyen villanypóznák láthatók békaperspektívából. A szimpóziumra utazva eltöprengtem azon, hogy ezek a monumentális ipari objektumok csak az ember kényelmét szolgálják, arra viszont nem gondolunk, hogy a környezetet rongálják. De ez csak az egyik része a dolognak, van bennem egy nagy adag, gyermekkoromból megmaradt csodálat is e hatalmas ipari objektumok iránt.

Ugyancsak jó példa erre a kettős viszonyulásra a *Köztes tér III.* (2012) című domborműve is, amelyen egy hatalmas felüljáró nyom agyon egy alája szorult kis házat. A felüljárók valóban fontos, praktikus részei életünknek, de antropomorfnak, szépnek semmiképpen sem mondhatók. Környezetvédőként tekint tehát ezekre a szükséges rút építményekre?

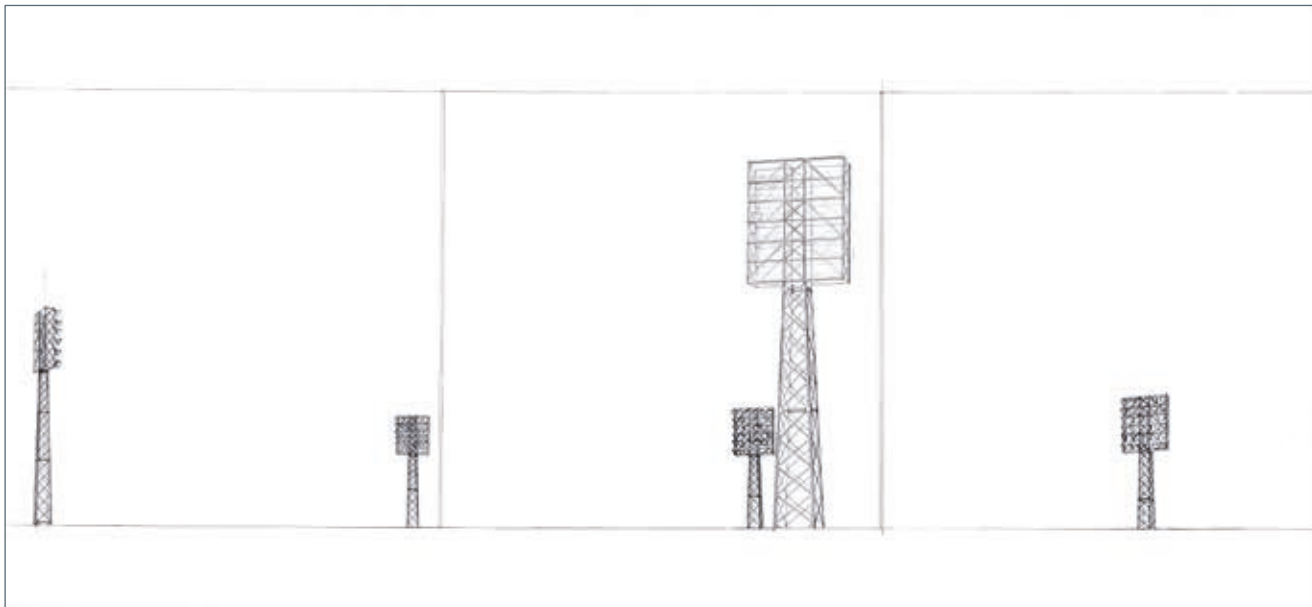
NM: Igen, ez is benne van, de inkább az objektumok szürrealitása, abszurditása izgat, az, hogy megteremtjük őket, azután pedig nem törődünk velük, sorsukra hagyjuk

őket. Azzal sem foglalkozik senki, hogy mi van a ház körül, a híd alatt. Erre utal ez a bizonyos *Köztes tér III.* című, a Csömöri úti felüljárót megidéző domborművem, de ezt az információt csak most árulom el, ugyanis nem szeretem pontosan megjelölni az ihlető helyszínt, inkább általánosítani akarom a témát, mint a kedvenc festőm, Edward Hopper, aki soha nem árulta el, hogy hol találhatók motívumainak eredeti változatai.

Természetesen az ipari tárgyakat felvonultató sorozatok mellett vannak lírai, például a műterem ablakaira felkúszó növényeket megörökítő kompozíciói is (*Külső tér I–II.*, 2014–15).

NM: A műteremben dolgozva gyakran megfigyeltem, hogyan hajlik rá az ablakra és növeszti pici leveleit egy bokor. A munkán csak az ablakkeret jelenik meg az ablak üvege fölé bokrosodott ágacskákkal. Ez a mű stílusosan a *Poszció* című kiállításra készült. A történethez még az is hozzátartozik, hogy végül annyira megnőtt a bokor, hogy sajnos kénytelen voltam kivágni, de így meg tudtam őrizni legideálisabb állapotának lenyomatát.

A beszélgetésünk végén térjünk még vissza az építőiparhoz: az elmúlt esztendőkből két hatalmas toronydarus domborműve is született (*Szabad tér I–II.*, 2018, *Szabad tér III.*, 2019). Mit akar a toronydarukkal kifejezni?



NM: Az industrializmus kettős, egyszerre jó és ugyanakkor természetromboló szerepét. A daruk nyilván az építést, az alkotást idézik, de korántsem nevezném optimizmust keltőnek őket, hiszen amellet, hogy hasznosak, fenyegetőek is.

Foglalkoztatja az, hogy miképpen lehet ezen a kétségtelenül látványos, ám kötött témán úgy munkálkodni, hogy az ne váljon monotonná?

NÉMETH MARCELL: *Lámpák*, 2020, rajz
A művész jóvoltából

NM: A saját utamat járom, a saját élményeim, gondolataimat próbálom kifejezni, és úgy érzem, hogy e témakörben még sok lehetőség rejlik.



NÉMETH MARCELL: *Külső tér I.*, 2014, vésett, festett acéllemez, 150x250x5 cm, a művész jóvoltából

fotó: Borsose Mihály

„Mindjárt el is adtam 700 forintért”

Szinyei Merse Pál művei a műkereskedelemben

MARTOS GÁBOR

Ebben az évben ünnepeljük Szinyei Merse Pál (1845–1920) festőművész 175. születésnapját, és egyben emlékezünk meg halálának 100. évfordulójáról is. A kettős jubileum alkalmából november elején kiállítás nyílik a Magyar Nemzeti Galériában a festő alkotásaiból, és – nyilván ehhez is kapcsolódva – feltehetően megszorodnak majd a művészről és munkásságáról megjelenő írások is. Mi most – mintegy „első lépésként” – Szinyeinek a nemzetközi, illetve a hazai műkereskedelemben elfoglalt helyét tesszük vizsgálat tárgyává.

Hogy a Szinyei-művekre már a festő életében is jelentős fizetőképes kereslet volt, azt más források mellett akár a saját, 1907. január 7-én Eperjesen kelt rövid önéletrajzi vázlatából is tudhatjuk.* Ebben Szinyei többször is említi, hogy mikor ki vásárolt tőle munkákat: még müncheni éveiben, „1869 tavaszán [...] Wimmer műkereskedő képetmet 1000 forintért megvette”, később egy másik „képet Wimmernél hagytam bizományban, ki azt Amerikába eladta”, „Fürdőház című képem nagyon sikerült, a Kunstvereinban feltűnt s mindjárt el is adtam 700 forintért”, aztán már újra itthon az „1896-diki millenáris kiállításra minden meglévő képetmet beküldtem, s itt [...] a *Pacsirtát* megvette Dr. Kohner Adolf, a *Hólvadást* gr. Andrassy Gyula, a *Majális* az állam, a *Patakot* br. Inkey és a *Pipacsot* (No. 1) Csáki B.” „1899-ben a tavaszi tárlatra beküldtem [...] az *Őszi reggelt* – ezt megvásárolta az állam. Ősszel a Nemzeti Salonban állítottam ki arcképetmet [...] s több régi kis skitzet, ezek közül a *Tourbillon* nagy port vert fel. El is adtam őket.” 1900-ban „a téli kiállításon kiállítottam a *Reggelt*, mit Ő Felsőge megvett és az *Őszi tájat*, melyet az állam az országos képtár részére megvett. Időközben régi képem, a *Faun* szintén az orsz. képtár részére megvásároltatott.” Később ugyanebben az írásában így „összegzi” azokat



SZINYEI MERSE PÁL: *Sárguló lombok*, olaj, vászon, 100×78 cm, a Nagyházi Galéria jóvoltából

a munkáit, amelyeket az állam vásárolt meg, vagyis közgyűjtemények tulajdonába kerültek: „Az országos képtárban van tehát a *Majális*, az *Őszi reggel*, a *Faun* és az *Őszi táj*. (Most ugyanoda megvásárolták az 1902-diki téli tárlatról *Pipacs a mezőn III.*)” Ezek után azonban alighanem nem kis sértettséggel a hangjában jegyzi meg, hogy „sajnos mindezen képeim az országos képtár raktárában vannak eldugva”.

Nos, ha ez akkor tényleg így is volt, ma a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításában több Szinyei-munka is folyamatosan ott van a látogatók szeme előtt, mindenekelett a legfontosabbnak – sőt alighanem az egész magyar művészettörténet egyik legfontosabbjának – tartott festménye, a *Majális*, amelyért annak idején a magyar állam 1800 forintot fizetett

a mesternek. (1896-ban ugyan már négy éve forgalomban volt az új, osztrák–magyar koronának nevezett fizetőeszköz is, ám az ebben történő számolást csak 1900. január 1-jétől vezették be kötelezően, addig a korábbi pénzben, az 1762-től használt forintban számoltak; a hivatalos átváltás szerint a Majális vételára 900 korona volt.)

És az életében elért sikerek után hogyan szerepel Szinyei a mai műkereskedelmi piacon? Nos, az egyik legnagyobb nemzetközi műkereskedelmi portál, az *artprice* adatbázisa például 65 tételt sorol a neve mellett (ebből 61 festmény, három grafika, egy pedig nyomat), és az ezeket áruba bocsájító intézmények között bizony a legnagyobb árverezőházakat, a Sotheby's-t, a Christie's-t vagy éppen a Bonhams-et is ott találjuk; de forogtak a festő munkái a bécsi Dorotheumnál, a párizsi Artcurialnál, a pozsonyi SOGA-nál, a kölni Lempertznél és ugyanott a Hampel árverezőháznál, a düsseldorfi Hargesheimernél vagy éppen a berni Dobiaschowskynál is. Mondjuk a Christie's-nél 2001 márciusában Melbourne-ben egy a katalógus szerint „csak” Szinyeinek tartott („Attributed by Szinyei”) *Apollo és kísérete a Parnasszuson* című munka szerepelt, ám még ennek az értékét is az 1800–2200 ausztrál dolláros előzetes becsértékről 5288 ausztrál dollárig emelték a licitek; eszerint tehát alighanem többen is erősen bízhattak benne, hogy az attribúció valóban igaz lehet (vagy ennyire szép volt a festmény). Nem volt viszont ennyire sikeres az a *Capri (Tengerkép vitorlásokkal)* című – pedig valóban – Szinyei-munka, amelyiket 2018 novemberében a Sotheby's londoni „kelet-európai művészet” aukcióján vittek kalapács alá: a 40.000–60.000 fontra becsült műre nem érkezett egyetlen licit sem, így visszamaradt. Pedig ugyanezt a képet 2006 októberében idehaza a Virág Judit Galéria eredményesen licitálta: akkor ott valaki 14 millió forintos kikiáltási árán tudta megszerezni (plusz természetesen a jutalékok). A Bonhams-nél 2007 júniusában New Yorkban pedig egy erdei utat ábrázoló Szinyei-festmény szerepelt: azért ott akkor 4800 dollárt (a ház által megadott akkori átszámítás szerint 1.486.000 forint) adott meg a licitek nyertese.

És csak az érdekesség kedvéért: az *artprice* idén februárban egyetlen olyan, Szinyei nevéhez köthető tételről tudott, amelyik – egy online műkereskedelmi portálon – éppen megvásárolható volt, ám a 2500 dollárért kínált *Picnic in May* (Májusi piknik) című festmény nem a mester saját kezű munkája, hanem Andre Racz (1916–1994) Kolozsváron született, és 1939-től Amerikában élt, és ott 1951 és 1983 között a Columbia egyetemen a festészet és szobrászat professzoraként működő alkotó „After Pal Szinyei Merse”-készített Majális-másolata volt.

Ami pedig a hazai árverési adatbázisokat illeti: a *Műtárgy.com* által 2019 novemberében kiadott, *A magyar művészek aukciós piaca. Magyar művészek összaukciós eredményei 2008–2018 között* című kiadványban a nem élő magyar (származású) alkotók összesített



SZINYEI MERSE PÁL: *Szép idő*, 1917, olaj, vászon, 80×96 cm
A Virág Judit Galéria archívumából



SZINYEI MERSE PÁL: *Patakpart (Táj patakkal)*, 1883, olaj, vászon, 37,5×57,5 cm
A Kieselbach Galéria archívumából

listájában Szinyei a 24. helyen található a tizenegy év összes – hazai és külföldi – árverésén elért 662,6 millió forintos (a bármilyen valutában történt leütéseket is mind forintra átszámított) összbevételével. (Csak összehasonlításképpen: ezen a listán az első helyen Victor Vasarely áll 16 milliárd 511 millió forintnyi összbevételével.) A világban mindeddig a legdrágábban eladott magyar műtárgyak listáján pedig Szinyei a 90. helyre jutott fel a véletlenül éppen 90 millió forintos, eddigi legmagasabb összegű leütésével (erről a műről később még lesz szó; itt az első helyen Moholy-Nagy László *EM1 Telephonbild* című munkája szerepel, amelyért 2016 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén 6.087.500 dollárt – akkori árfolyamon 1,757 milliárd forint – adott a New York-i Museum of Modern Art).



SZINYEI MERSE PÁL: *Patak*, 1883/1894, olaj, vászon, 37,5×56,5 cm, a Virág Judit Galéria archívumából

Egy másik hazai árverési adatbázis, az *axioart* Szinyei névre keresve februárban 447 tételt adott ki, ám ezek között éppúgy szerepel a festő születésének századik évfordulója alkalmából kiadott emléklap, mint a munkáit megőrkítő postabélyegek, valamint vele kapcsolatos könyvek, folyóiratok, érmék, plakettek, a festményeiről készült nyomatok vagy éppen általa írt levelek is (ráadásul ezek közül van olyan tétel is, amelyik többször is megfordult különböző árveréseken). A „találatszámban” összesen harminchét Szinyei-festmény és öt grafika található, amelyek tehát az elmúlt években hazai árveréseken szerepeltek.

Ha ezek után figyelmünket a vezető hazai árverezőházak kínálatára koncentráljuk, közülük a Kieselbach Galéria aukciós archívumában tizennyolc általuk kalapács alá vitt Szinyei-tételt találunk, ám ez csak tizenhét művet jelent, merthogy egy alkotás kétszer is megfordult a háznál. Ez a tény viszont jól mutatja a művész árainak emelkedését: *A Vezűv kitörése* című, 1863-ban festett és állami védettséget élvező vászon 2003 októberében 18 millió forintos kikiáltási árról indítva 26 millió leütést ért el, majd 2017 májusában a már 38 millióról kezdődő licitek végén 44 millió forintot.

„Visszatérő”, vagyis többször is aukcionált Szinyei-képek a Virág Judit Galéria árverésein is szerepeltek, méghozzá kettő is, így a festő náluk regisztrált húsz tetele tizennyolc művet takar. (Érdekesség, hogy 2003 őszi árverésük katalógusában egy grafika, méghozzá egy ceruzával rajzolt *Onarckép* is szerepelt Szinyeitől, ám ezt az aukció előtt visszavonták, vagyis – legalábbis ezen a nyilvános liciten – nem került adásvételre.)

A Virág Judit Galériában kétszer is szerepelt festmény közül az egyik a *Patak* című, amelyik először 2001 novemberében 15 millió kikiáltás után 34 millió leütést ért el, majd másodszer 2008 októberében 30 millióról indítva már 50 millió forintot is megért valakinek. A másik kétszer aukcionált festmény a *Vitorlás a tengeren* című vászon volt, amelynek értékét 2008 decemberében 15 millió licitkezdet után 16 millióra, majd 2017 decemberében az előzőével azonos kikiáltási ár után már 26 millió leütésig emelték a licitek.

Van azután egy olyan Szinyei-festmény is, amelyik mind a két háznál megfordult egy-egy árverésen: a *Vöröshajú férfi* című portré először a Virág Judit Galériában került kalapács alá 2010 decemberében, amikor is 3,5 millió kikiáltási árnál ütötték le; ezt követően a kép a



SZINYEI MERSE PÁL: *Facsoport mezőn*, 1869, olaj, vászon, 96×76 cm, a BÁV jóvoltából

Kieselbach Galéria 2018. decemberi aukcióján is megfordult, ahol 4,6 millióról indítva végül 6,5 millió koppant érte a kalapács.

A kétszeres „visszatérők” után pedig végezetül van egy olyan Szinyei-festmény is, az 1918-ban festett, védett *Szerelmespár II.*, amelyikkel még ennél is többször találkozhattunk a hazai árverési katalógusokban. Ez a kép ugyanis először a BÁV 1972. decemberi aukcióján szerepelt, ahol 60.000 forint volt a kikiáltási ára, és ennek pontosan a kétszeresén, 120.000 forintot ütötték le. 2011 decemberében a Polgár Galéria licitjén már 32 millió volt az induló ára, amelyet a licitek 56 millióra emeltek. A legutóbbi alkalommal pedig 2014 decemberében a Kieselbach Galériában szerepelt a festmény: itt 45 millió kikiáltás után 65 millió leütéssel tudta megszerezni magának valaki.

Ami pedig a jelenlegi legdrágább Szinyei-képeket illeti: a 30 millió forintot, illetve afelett leütött hazai műtárgyak kerekén 350 tételt számláló listáján tíz alkotást találhatunk a festőtől. (Összehasonlításképpen: ugyanebben a rangsorban Rippl-Rónai huszonkét, Munkácsy tizenhét, Ferenczy Károly hét művével szerepel.) A tíz Szinyei közül is a legtöbbet, a fentebb már említett 90 millió forintot (plusz az erre jövő jutalékok összegét) az *Őszi színek* című 1904-es vászonért fizették ki a Kieselbach Galéria 2006. májusi aukcióján. (Akkor ez volt a 7., ma már „csak” a 28. legdrágábban leütött alkotás a hazai árverések történetében.) Még ennél is nagyobb siker volt azonban a maga nemében 1998 decemberében a *Parkban* című 1910-es Szinyei-festmény aukcionálása ugyancsak a Kieselbach Galériában: a 15 millió forintot indított képet hosszú licitharc végén 70 millió forintért ütötték le, ami ma ugyan már csak a 49. legdrágább helyhez elég, akkor azonban kiemelkedő siker volt, hiszen mindaddig még 30 millió forintot sem



SZINYEI MERSE PÁL: *Szerelmespár II.*, 1918, olaj, karton, 35,5×40 cm
A Kieselbach Galéria archívumából

volt soha Magyarországon, nemhogy ekkora. Szinyei ezzel az összeggel akkor hosszú időre magasan a legdrágább magyar művész lett a hazai műkereskedelmi piacon (majd csak 2002 decemberében tudta megelőzni őt szinte egyszerre két Gulácsy-festmény egy 80, illetve egy 95 millió forintos leütéssel).

Az idei kettős évforduló és a Nemzeti Galéria kiállítása várhatóan újabb Szinyei-képeket fog – esetleg újra – „előcsalogatni” a műtárgypiacra. Vagyis a művész eddigi sikereinek minden bizonnyal lesz folytatása.

Jegyzet

* Szinyei Merse Anna (szerk.): *A Majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzi visszaemlékezések*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 265–273.

<i>Őszi színek</i> (1904)	2006. május	Kieselbach Galéria	90 millió forint
<i>Parkban</i> (1910)	1998. december	Kieselbach Galéria	70 millió forint
<i>Szerelmespár II.</i> (1918)	2014. december	Kieselbach Galéria	65 millió forint
<i>Patak</i> (1883/1894)	2008. október	Virág Judit Galéria	50 millió forint
<i>Rokokó</i> (1882/1894)	2010. március	Belvedere Galéria	50 millió forint
<i>Szép idő</i> (1917)	2017. május	Virág Judit Galéria	44 millió forint
<i>A Vezűv kitörése</i> (1863)	2017. május	Kieselbach Galéria	44 millió forint
<i>Sárguló lombok</i>	2006. december	Nagyházi Galéria	38 millió forint
<i>Táj patakka</i> (1883)	2008. október	Kieselbach Galéria	38 millió forint
<i>Facsoport mezőn</i> (1869)	2017. november	BÁV	30 millió forint

A magyarországi árveréseken elkeltek tíz legdrágább Szinyei-festmény

Egy hibrid modell felé?

A művészeti vásárok jövője

JANKÓ JUDIT



Art Basel, 2020, online viewing room

Számtalan újságcikk, podcast, webinárium szól arról, miként is alakul majd a jövőben a művészeti vásárok sorsa. Nagyon fontos információs és tájékoztató fórumok ezek, ráadásul sokkal több pénzről van szó esetükben annál, hogy bárki végleges döntéseket hozzon. Egyelőre inkább tapasztalatcsere, az ötletek megosztása folyik. A kommunikáció nagyon fontos a válságkezelésben. Sokszor hasonlítják a műkereskedelmet a tőzsdéhez, és ez annyiban mindenképp helytálló, hogy minden egyes nyilatkozatnak hatása van a pénzügyi mozgásokra. Ezért óvatosan is beszél mindenki.

Az mindenesetre áruklódó volt, hogy a júniusról szeptemberre halasztott Art Baselt végül is lemondták. Megfontoltabban jártak el, mint a krízis elején, az Art Basel Hong Kong esetében, most gyorsabban léptek, igyekeztek elkerülni a résztvevők további anyagi veszteségeit, nem tartották őket hetekig bizonytalanságban, és saját presztízsüket sem

rontották tovább. A hivatalos indoklás szerint a svájci állam nem szabályozta egyértelműen az egészségügyi biztonság garantálását, nem világos a svájci újraindulás menetrendje, és nem ismerni még a nemzetközi utazások feltételrendszerét sem.

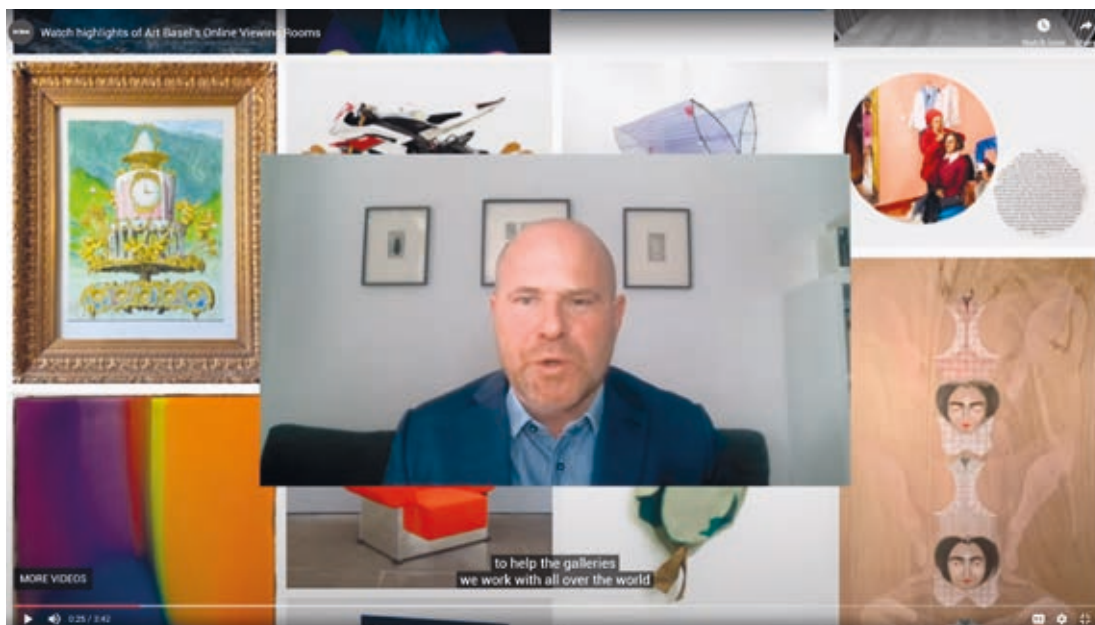
Jelenleg a világ legfontosabb kortárs művészeti vásárának három ideai kiadása közül egyedül a decemberi Art Basel Miami Beach van talpon, de sokan fogadnak arra, hogy ez is elmarad majd – annak ellenére, hogy a szervezők közleménye szerint az előkészületek az előzetes terveknek megfelelően folytatódnak. Minden attól függ, hogyan alakul a járványhelyzet, amiben Amerika meglehetősen érintett, és tényleg lesz-e vakcina az év második felében. A miami kiadást a latin-amerikai gyűjtők és művészek tartják fent, és abban a régióban még nagyon tombol a járvány. Az Art Basel azért az anyavásár esetében is igyekezett menteni a menthető, megtartotta a hongkongi market újítását, a kiállító galériák az online viewing roomsban mutathatták be portékájukat a vásár eredetileg tervezett időpontjában, de annál hosszabb időtartammal, június 17–26. között. A lemondásban közrejátszott az is, hogy idén az 50. évfordulóra egy nagyszabású eseményt terveztek,

és nem lett volna szerencsés, ha erőnek erejével megrendezik várhatóan kevesebb résztvevővel és pangó standokkal.

Az Art Basel vásárok tulajdonosa, a svájci MCH Group egyébként sincs könnyű helyzetben, a hongkongi vásár lemondásakor a befizetett részvételi díjak egy részét visszatartották, az óra- és ékszervásárúkat, a Baselworld, amelyet a gyártók hagyományosan az újdonságok bemutatására használnak, szintén elmaradt, és itt a résztvevők már nyíltan elégedetlenek voltak a velük való kommunikációval. Egy vásárt megszervezni komoly előkészületeket igényel, legalább egy évvel előtte elkezdik tervezni, hónapokkal korábban hoznak döntést arról, kik vehetnek részt, és elkezdik beszédni a részvételi díjakat, amit marketingre, kommunikációra fordítanak. A vásárok esetében döntő tényező, hogy úgy tűnik, az utazások nagy részének levele befellegzett.

hogy fel kell készülni egy közeli generációváltásra. Az online értékesítési forma terjedése és dinamikus fejlődése volt eddig ennek a legszembetűnőbb jele, a koronavírus hatása ráerősít erre, hiszen a felmérések szerint is egy másik generáció vásárol online, mint offline. A technikai fejlődésre a művészeti piacon is a növekedés katalizátoraként tekintenek, most a karantén után pedig még egyértelműbb, hogy online fejlesztésekre van szükség. Ami nemcsak kötelező internetes jelenléte és még csak nem is a viewing rooms elterjedését vagy az online művészeti programok növelését jelenti, hanem olyan IT-infrastruktúrát is, amelyik adatelemzésekre képes, és a mesterséges intelligencia bevonásával dolgozik.

Az új gyűjtői generációt természetesen már monitorozzák is, s legfőbb jellemzőjüknek azt tartják, hogy a „társadalomjobbító művészetet” preferálják. Olyan projekteket szeretnek felkarolni, amelyek pozitív hatással vannak a társadalomra és a világ egészségére, olyan műtárgyakat vesznek, amelyek korunk

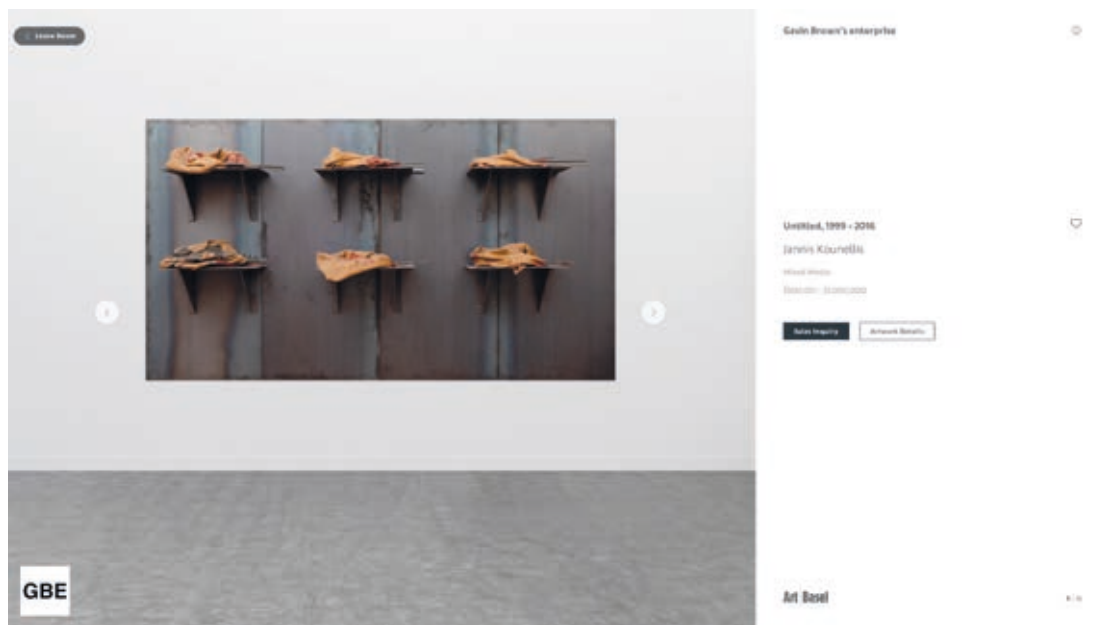


Art Basel, 2020, online viewing room

Mindenki a saját gazdasági és politikai érdekei szerint kommunikál a vírus-helyzetről, de az mindenképp nagyon rizikós, ha kiderül a vásár résztvevői közül valakiről, hogy fertőzött. Ez történt idén Maastrichtban, a TEFAF-on, ahol a pletykák szerint minden dealer elkapta a vírust. Amíg a világban valahol jelen van a Covid-19, addig nem lehet biztonságosan megrendezni egy art fairt, hiszen bárhol bárki behozhatja vagy épp továbbviheti. A gyűjtők kezdték el először lemondani a részvételüket arra hivatkozva, hogy ellenőrizhetetlen, ki honnan érkezik, súlyosan fertőzött országból vagy biztonságos karanténkörnyezetből, azaz nem garantálható az egészségügyi biztonság. Itt érkezünk el egy következő kérdéshez, hiszen egy generációváltás előtti pillanatban vagyunk. A legjelentősebb, leggazdagabb gyűjtők az idősebb generációhoz tartoznak, akik egyúttal a legveszélyeztetettebbek. Ettől függetlenül már egy ideje téma a műkereskedelem szakmai diskurzusában,

társadalmi és természeti kríziseire reflektálnak. A társadalmi hasznosság, a világ jobbátételének szándéka, a közös gondolkodás az ökológiai katasztrófa elkerülésének lehetőségeiről: ezek jelenleg a művészeti színtér legfontosabb hívószavai.

A galériások, műkereskedők időnként hangosan is kimondják vágyukat, hogy a gyűjtőknek kötelességük lenne fenntartani a műkereskedelmet, de azért a pénzügyi megfontolásokon túl – hiszen a gyűjtők többsége üzletember – könnyen megérthető, hogy aki az egészségét félti, az nem luxusküldetésokon törí a fejét. Pedig a művészet és a műalkotások jelenléte a vagyonkezelési portfóliókban minden eddiginél hangsúlyosabb. A Deloitte Art & Finance Report 2019-es kiadása ezt a megállapítást számokkal is alátámasztotta, saját felmérésük szerint a világ gazdagjai művészettel kapcsolatos vagyontárgyainak becsült értéke 1,742 trillió dollár volt 2018-ban, és minden elemző azzal számolt a tavalyi évben, hogy ez tovább fog növekedni. Ebben a helyzetben következett be a leállítás. A Deloitte jelentése viszont

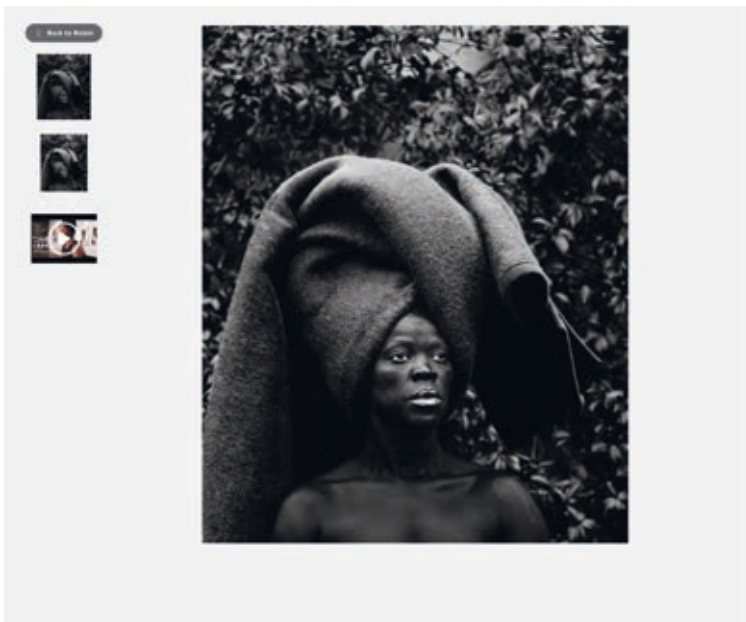


Art Basel, 2020, online viewing room

hozzáfűzött néhány nagyon fontos megállapítást, miszerint a szektor olyan iparággá vált, ahol egyelőre elmaradtak a szükséges strukturális átalakulások. Nagyon fontos lenne a transzparencia növelése, az egységes szabályozás kidolgozása és bevezetése, ami hosszú távon kizárja a manipulációk és a pénzmosás lehetőségét. Egyelőre a két vonal, a társadalom és az ökoszisztéma folyamatairól való kreatív művészi gondolkodás és a pénzügyi szempontok párhuzamosan futnak a művészeti színtéren. A műtárgyfedezettel biztosított bankhitelek volumene – főként az Egyesült Államokban – dinamikusán nő, s ugyanez elmondható a spekulációs célú műtárgybefektetésekről, a jelenség azonban számos veszélyforrást jelent a műtárgypiac hitelességét illetően. Egyre erősebb az a törekvés, hogy az eddigi certifikátokat, attesztek egy egységesen szabályozott „műtárgypaszport” váltsa fel, ami feltünteteti a műtárgy minden adatát és

előéletét. Ide kapcsolódó műkereskedelmi jelenség a Freeport-raktáraké Szingapúrban, Svájcban és a világ adóparadicsomaiban, illetve a vámmentes kikötőkben, ahol múzeumi raktárakhoz hasonló körülmények között, szakszerű műtárgykezeléssel, megfelelő páratartalom, hőmérséklet és fényviszonyok mellett remekműveket depóztak be a befektetők, melyek nem kerülnek belátható ideig közönség elé, bár időnként beengednek VIP-vendégeket vagy művészettörténész-kutatókat. Ezekre a műtárgyakra aztán hiteleket vesznek fel, s használják a vagyonkezelési portfóliójukban.

Nagy kérdés a vásárokhöz szervesen hozzá tartozó Entertainment show jövője, mármint hogy mi lesz a műkereskedelem és főként az art fairek külsőségeivel: presztízsmeghívások a VIP-szekcióba és az Art Lovers-programokra, fotók és cikkek arról, ki milyen dizájnerruhát viselt, és milyen méregdrága műtárgyat vásárolt csillagászati áron, pezsgős fogadások közönségtől elzárt helyszíneken, raktárak, műtermek látogatása... A kivételezethez való hozzáadott érték szerves része volt az eladásnak. Ellenben a vírus most egy lehetőség arra – mondják



Yancy Richardson Gallery

Labo L, Italy, 2019

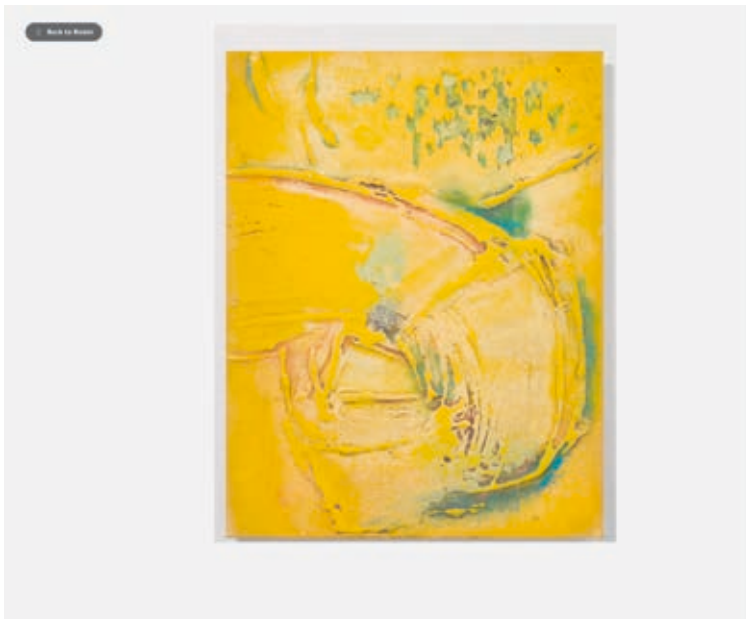
Zorobe Muholi

2019-2020

Mediums
Mixed Media
Edition of 10
MSRP: \$2,000
N/A x 1/2 (1/2)

Since 2012, Zorobe Muholi has been creating a series of works that explore the relationship between the human and the natural world. In 2019, he created 'Labo L', a series of works that explore the relationship between the human and the natural world. The resulting series is a series of works that explore the relationship between the human and the natural world. The resulting series is a series of works that explore the relationship between the human and the natural world.

View Details



Teky Gallery + BTAP

Untitled, 1961

Yoshihige Saito

1961-1962

Medium
Oil on Canvas
Edition of 10
MSRP: \$1,000
N/A x 1/2 (1/2)

View Details

Art Basel, 2020, online viewing room

sokan –, hogy más legyen a világ, a művészetet, a műgyűjtést is újra a szenvedély hasssa át a hideg pénzügyi számítások helyett. Nem újdonság ez, szeptember 11. vagy a 2008-as válság után is volt ilyen remény, de az eddigi tapasztalatok azt mutatják, ahogy rendeződik a gazdaság, visszaállnak ugyanazok az üzleti érdekek, politikai manipulációk. A legtöbben azt jósolják, hogy ha lesz vakcina, akkor is egy hibrid modell jön létre, lesznek vásárok, de sokkal kisebbek drágább belépőjegyekkel, magasabb standdíjakkal, topműtárgyakkal, és csak a privilegizált helyzetű látogatók vesznek részt rajtuk. A többségnek pedig megmarad az online viewing rooms lehetősége. Egy dolog azonban állandó: a sikerkommunikáció. Mindegy, hogy online vagy offline, a vásárok hírei az eladásokról szólnak, még akkor is, ha ezeket a tranzakciókat előre egyeztetették. Fontos szabály, hogy mire odaérsz, már tudjanak rólad és az általad kínált műről, mert a

műkereskedelem helyszíneire – főként a felső szegmensben – nem az utcáról szokás beesni, szakemberek és közvetítők hada dolgozik egy tranzakció előkészítésén, ezért az art fairek legfontosabb eladásai a megnyitó előtti VIP-parti első órájában megtörténnek, impulzusvásárlások csak a neten vagy a legalsó árkategóriában zajlanak. Az optimisták azt mondják, történelmi távlatból bebizonyosodott, hogy a gazdasági válságok nem rengetik meg a műtárgyakra vetett bizalmat, és sosem az a kérdés, szabad-e műtárgyakra fektetni, hanem „csupán” az, hogy melyik művészbe. Az pedig, hogy ennek a színtere ennyire dominánsan a vásár lesz, mint az elmúlt tíz-tizenöt évben, vagy újra nagyobb szerepet kapnak a galériák, még nem megválaszolható kérdés.

A kultúra halála?

Változások a művészet színterein

SÍPOS LÁSZLÓ



műtárgyak ára 55 százalékkal esett vissza,² 2000 és 2003 között pedig harmadára apadt az aukciókon eladott művészeti alkotások mennyisége.³ Míg 2008-ban „csak” a pénzügyi rendszer omlott össze, a koronavírus nyomán – ha csak időlegesen is – minden leállt, ezért nehéz kiszámítani, hogy hosszú távon milyen következményekkel számolhatunk.

A krízis a kulturális szférában sajnos igen hamar jelentkezett, és az előrejelzések azt mutatják, hogy némelyik nyugat-európai országban a meghökkentően magas támogatások ellenére is elkerülhetetlen a kulturális intézmények és vállalkozások jó részének megszűnése. A művészet színterei (a galériáktól a múzeumokig) márciustól hirtelen bezártak, a virtuális térbe való átmenet pedig meglehetősen nehéz egy olyan közegből, ahol a társas érintkezés és a globális mobilitás

A nemrég átadott berlini James Simon Galéria

Miközben ezeket a sorokat írom, világszerte közel 8.700.000 koronavírus-esetet regisztráltak, a halálos áldozatok száma pedig megközelíti a 460.000-et. Bár a járvány új epicentruma az Egyesült Államok, és Európában a jelek szerint lassan fellélegezhetünk, sokan mégis egy második megbetegedési hullámtól tartanak. Ha ezt sikerülne is elkerülni, a neheze még hátravan: az utóbbi hónapok következményeképpen olyan gazdasági visszaesés van kilátásban, amelyre korábban senki sem számított. Az Európai Bizottság májusi felmérése szerint 2020-ban 7,4 százalékos recesszió várható (a 2008-as válságot követő évben a csökkenés mértéke 4,5 százalék volt).¹

Bár a jelenlegi állapothoz hasonlóra a spanyolnáthajárvány óta nem volt példa, az utóbbi évtizedekben több alkalommal is tapasztalhattunk problémákat a műkereskedelemben: az Öbölháborút követő években a

alapvető tényezőknél számítanak. A *The Art Newspaper* prognózisa szerint a privát üzemeltetésű galériák nagyjából harmada nem fogja túlélni a járvány következményeit, és dolgozóik számával fordított arányban nő megszűnésük valószínűsége.⁴

Szerencse a szerencsétlenségben, hogy az utóbbi években a kommunikációs eszközök hatékonyságának javulása lehetővé tette a kulturális szektor online felületre való meglehetősen gyors transzlokációját. Ha valami történik a világ másik felén, azt a következő pillanatban már mi is megtudhatjuk – feltéve, ha kikerül a netre. És bár az utóbbi hónapokat a legtöbben a négy fal között töltöttük, aki igazán akart (babkonzerv és vécépapír kivételével) bármit viszonylag könnyen vásárolhatott Európában – még műalkotásokat is: az online viewing roomok, az Instagram és más virtuális platformok révén ugyanis bepillantást nyerhettünk a galériák kínálatába, melyek révén az interneten történő értékesítés lehetősége példátlan módon felgyorsult. Johann König, Berlin

egyik legnagyobb magángalériájának tulajdonosa például rendszeresen tart átlátvezetéseket az Instagramon.⁵

A vírus a művészeti vásárokat sem kímélte. Március elején a New York-i Armory Show még megnyílt (sőt nagy üzleteket is nyélbe ütöttek: például a korábban Obama elnök hivatalos, Fehér Házban található portréját is megfestő Kehinde Wiley Gauguin idéző *Tahiatua Maraetefau II.* című képe 240.000 dollárért kelt el), de egy hónappal később a vásár a Római Birodalom utolsó napjainak díszletére emlékeztetett.⁶ Az afrikai származású Wiley egyébként nemrég komoly botrányt keltett sajátos bibliai interpretációjával: 2012-es festményén a fekete Judit a fehér nőként megfestett Holofernéz levágott fejét tartja kezében. (A Bill Clintont megfestő Chuck Close ezzel szemben szexuális zaklatás miatt került két éve az újságok címlapjára.)



DOMENICO GHIRLANDAIO: *Judit szolgálójával*, 1489, olaj, fa

Márciusban néhány hét alatt rendkívüli mértékben megnőtt a galériák és múzeumok virtuális túráinak látogatószáma, a járvány miatt lemondott március végi Art Basel Hong Kong is az internetre költözött. (A bázeli vásárt a szervezők először szeptemberre halasztották, majd nem sokkal később bejelentették, hogy csak jövő júniusban rendezik meg újra.) És mivel mindenki otthon maradt, hogy az internet előtt tengesse idejének nagy részét, hirtelen megugrott a potenciális vásárlók száma, ugyanakkor az átlagember likviditása csökkent (logikus, hogy válság idején

kevesebben költenek luxuspiaci termékekre). Ráadásul úgy tűnik, Trumptól eltérően mára mindenki belátta, hogy a Föld jövője érdekében a tömegtermelés lassítására, a globális ipar és kereskedelem exponenciális növekedési ütemének mérséklésére és a kiadások kollektív csökkentésére lenne szükség.

A művészeti szektor már a koronavírus előtt is válsággal küzdött, mert eltért eredeti céljától – a marketing és menedzsment túlzott jelenléte, a művészet iparaggá válása miatt a műkereskedelemnek is strukturális transzformációra van szüksége. Jerry Saltz műkritikus szerint „a művészet nem a professzionalizmusról, hatékonyságról és biztonságról, hanem különbségről, kockázatról és ellenállásról kellene, hogy szóljon. Nem is beszélve arról, hogy a műkereskedelem 1500 szerencsés (zömmel fehér) ember kezében van”.⁷

A vadkapitalista perspektíva az utóbbi években úgy tűnik, hogy a múzeumok egy részére is átragadt. Ezekben az intézményekben jellemzővé vált az állandó műtárgybeszerzési kényszer, ami helyett inkább a meglévő gyűjtemény prezentálásának újragondolása



A berlini König Galéria

lenne célszerű.⁸ A muzeológusoknak gyakran kötelező évente meghatározott számú tárgyat beeltározniuk, mely a gyűjtemények felhígulásához és a raktárak telítődéséhez vezet. A járvány hatására egyébként világszerte a múzeumok kilencven százaléka zárt be, és nagy a valószínűsége, hogy ezek tíz százaléka nem nyit ki többé. A többszörösen hátrányos helyzetű magyar múzeumi szakmát hűsvét környékén a dolgozók közalkalmazotti státuszának eltörlése tartotta lázban, melyet legutóbbi érdekességként a Természettudományi Múzeum Debrecenbe költöztetésének híre követett, melynek kapcsán a saját farkába harapó Uroborosz motívuma jut eszünkbe.

Azért ne felejtjük el a pozitívumokat se: számos múzeum anyagát kitűnő interaktív kiállítások révén ismerhettük meg az utóbbi hónapokban,⁹ tehát gyakorlatilag már az ágyból sem kell kikelnünk ahhoz, hogy eljussunk egy képtárba.



DÜRER: *Melankólia*, 1514, rézkarc

A múzeumokat jellemző negatív munkaerő-piaci tendencia más területeken is megfigyelhető, szokatlanul magas munkanélküliségi rátát előidézve. Az Egyesült Államokban áprilisban a hivatalos adatok szerint több mint kétszer annyi munkanélküli volt, mint amennyi Magyarország lakossága – nem csoda, hogy újra felszínre kerültek az amerikai társadalmat jellemző egyenlőtlenségek. A Georg Floyd halálát követő tüntetések nyomán megjelenő szoborrongálás jelensége azonban megosztja a társadalmat, a felfokozott hangulat pedig nem kedvez a konstruktív párbeszéd lehetőségének. Vajon ki lehet-e emelni egyes meghatározó személyeket a történelmi kontextusukból? Gyilkosként vagy felfedezőként gondoljunk-e Kolumbuszra?¹⁰ Lerombolhatjuk-e a piramisokat, ha azokat rabszolgák építették?¹¹ Betiltsuk-e John Cleese más nemzetekkel viccelő figuráját?¹² Ha megfelelhetünk az elvárásoknak, és nő a profit, miért ne? – gondolják egyesek.

A képzőművészet és a műkereskedelem világa átalakulóban van. Kíváncsian várjuk, hogy amikor legközelebb belépünk egy múzeumba, mely festmények lesznek azok, melyeknek hűlt helyét találjuk a falakon.



DOROTHEA LANGE: *Migráns anya*, 1932, fotó, HUNGART ©2020

Jegyzetek

- 1 <https://www.nytimes.com/2020/05/06/business/coronavirus-europe-reopening-recession.html>
- 2 <http://artpulsemagazine.com/art-market-crisis>
- 3 <https://www.artmarket.com/>
- 4 <https://www.theartnewspaper.com/news/galleries-face-70-income-crash-due-to-the-coronavirus>
- 5 <https://www.instagram.com/johann.koenig/>
- 6 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/20/art-world-coronavirus-pandemic-online-artists-galleries>
- 7 <https://www.vulture.com/2020/04/how-the-coronavirus-will-transform-the-art-world.html>
- 8 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/20/art-world-coronavirus-pandemic-online-artists-galleries>
- 9 <https://www.theguardian.com/travel/2020/mar/23/10-of-the-worlds-best-virtual-museum-and-art-gallery-tours>
- 10 <https://globalnews.ca/news/7080323/former-judge-punch-protester-chicago/>
- 11 <https://egyptindependent.com/british-anti-racism-protestors-call-for-destruction-of-giza-pyramids/>
- 12 <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-53032895>

Anglia minden támogatást megad

... a művészek mégis bajban vannak

FODOR MARCSI

Kulturális sivataggá válhat az Egyesült Királyság – írta a *Guardian* című napilap, miután kiderült: az állam által kínált nagylelkű támogatások sorozatára sajnos a kreatív szakmában dolgozók nagy része nem jogosult. De nem csak művészek ezrei hagyhatják ott a szakmájukat, könnyen előfordulhat, hogy jelentős intézmények is örökre bezárnak, mert nem volt elég tartalékuk ahhoz, hogy kifizessék a kényszerű bezártság alatt is fizetendő költségeket.

Noha a több mint két hónapig tartó karantén alatt az angol kormány rengeteg támogató intézkedéssel próbálta életben tartani a gazdaságot, a művészek, munkájuk sajátos jellege miatt úgy tűnik, kiestek a támogatottak köréből. Pedig nem mondhatni, hogy a kormány ne lett volna nagylelkű. Akik alkalmazotti státuszban vannak, de nem mehettek dolgozni a karantén miatt, megkapták a rendes fizetésük 80 százalékát (a hiányzó 20-at sok cég kipótolta a dolgozóknak). Az egyéni vállalkozók is megigényelhették az elmúlt háromévi bevételük havi átlagának 80 százalékát, összesen maximum 7500 fontnyi összeget (ami közel 2,5 millió forint). Emellett kiterjesztették a segélyre jogosultak körét, a vállalkozásoknak kamatmentes hitellehetőséget biztosítottak, adó- és áfabefizetési haladékot adtak, és háromhavi ingatlanhitel-törlesztési szünetet kapott mindenki, aki kérvényezte. Mindez azonban, úgy tűnik, nem volt elég. A Creative Industries Federation becslése szerint ugyanis a művészek közel fele ezen támogatások egyikét sem tudta igénybe venni, többségük ugyanis nem is alkalmazott, nem is vállalkozó. Vagy alkalmi, meghatározott idejű szerződésekkel dolgoznak, vagy a jobb adózás miatt saját kft.-jükön keresztül szerződtek különféle munkákra, így azonban most az államtól egyetlen fillérre sem jogosultak.

A művészet támogatásának fő forrásai

A művészet az Egyesült Királyságban többféle forrásból kap támogatást. A pénz legnagyobb része a kormánytól érkezik, szétosztásáért a kulturális, média- és sportminisztérium a felelős. A nagy múzeumok, galériák (mint például a British Museum vagy a Tate Gallery) így közvetlen az államtól kapják a működéshez szükséges



BERNADETTE MICHELLE DUNTHORNE: *Kész a munka*, 2020, ceruza, grafit, papír, 53×68 cm, a művész jóvoltából



PAL FRANCIS: *Tizenkét és fél óras műszak*, 2020, akril, vászon, 43x57 cm
A művész jóvoltából

összeget, ezekben az intézményekben ezért nincs belépési díj a közönség számára. Őket ezért most a válság sem érinti, hiszen nem a látogatószámától függ a bevételük.

A kisebb szervezetek finanszírozását (ide tartozik például a Royal Shakespeare Company vagy a National Theatre) egy félautonóm szervezet, az Arts Council England végzi. Erre egyrészt a minisztériumtól kapnak pénzt, másrészt rendelkeznek a lottószelvények árából elkülönített, művészetre fordítandó bevétel fölött. (A lottószelvények árának 25 százalékát a 17. század óta törvényileg valamiféle „jó célra” kell fordítani az Egyesült Királyságban. Ebből az összegből a kultúrát, az egészségügyet és a sportot támogatják.) Az Arts Council támogatásáért nemcsak szervezetek, de egyéni művészek is jelentkezhetnek. Ők azok, akiket a jelen helyzet a leginkább érint, hiszen éves bevételük nagyobbik része a közönségtől függ. Ez az összeg most elveszett, hiszen a mozik, a színházak és a galériák mind bezártak március 23-án, és a kormány jelenlegi terveit szerint szeptember előtt nem is nyithatnak ki.

Az Arts Council England ezen intézmények megmentésére 160 millió fontos vészhelyzeti csomagot különített el. Erre elsősorban olyan szervezetek jelentkezhetnek, amelyek korábban már kaptak támogatást a szervezettől, és a bezárás miatt kieső bevétel súlyosan érinti őket. A karanténidőszakban elmaradt rendezvények miatti kárpótlásul most egyéni művészek is pályázhatnak egyszeri, 2500 fontos (közel 900 ezer forint) támogatásért.

A National Lottery Fund (Nemzeti Lottóalap) is létrehozott egy 50 millió fontos sürgősségi alapot, amelyre elsősorban fontos, kulturális örökséget jelentő szervezetek – múzeumok, könyvtárak, parkok, archívumok, történelmi helyszínek – pályázhatnak. A Historic England Trust pedig, amely közel 400 történelmi helyszínt (kastélyt, parkot) kezel, egy kétmillió „Covid-alapot” hozott létre, amely olyan kis művészeti szervezeteknek nyújt támogatást, melyek Anglia hagyományait és múltját ápolják, például a régészek, kézművescéhek, hagyományőrző közösségek.

A válság sokkal nagyobb, mint gondolnánk

Bár ezek óriási összegek, sem intézményi, sem egyéni szinten nem jelentenek biztonságot. A Bectu, a Szabadúszók Érdekvédelmi Szervezete felmérése szerint 40 ezer tagjuknak közel a fele kölcsön felvételére kényszerült az elmúlt hónapokban, hogy túlélje a karantén miatt törölt rendezvények okozta bevételkiesést. Nemcsak művészekre kell ugyanis gondolni. A brit filmgyártásban például közel 50 ezer ember maradt bevétel nélkül egyik napról a másikra – és nem csak színészek, hiszen a technikusok, az operatőrök, a vágók és a hangmérnökök munkájára sincs most szükség. Bár vannak

olyan nagy cégek, amelyek vállalták, hogy továbbra is fizetik korábbi szerződéses munkásait bérét (ilyen például a Disney, az HBO vagy a Warner Bros), ők a kivételes kisebbséghez tartoznak. Ami nem meglepő – mert különösen a kisebb, független vállalkozásoknak nincs elegendő tőkéjük ahhoz sem, hogy rendszeres bedolgozóikat támogassák, ők maguk is a túlélésért küzdenek. Az Arts Council England becslése szerint tíz kulturális intézményből mindössze kettőnek van annyi tartaléka, amely kitart júniusig, a többit a megszűnés veszélye fenyegeti, és be kellett vallaniuk: nem tudnak mindenkit megmenteni.

Helyi támogatások is elérhetőek

A művészek szerencsére nem csak a közönség és az állam támogatására számíthatnak. Nagyon sok önkormányzat saját forrásból is hozzájárul a városi színházak, galériák működéséhez, illetve sok olyan alapítvány, egyesület és civil szervezet van, amely számára fontos, hogy – ha az államinál jóval kisebb összegekkel is, de – támogassák a helyi alkotókat.

Elsőként a Paul Hamlyn Alapítvány jelentette be, hogy a rendkívüli helyzetre való tekintettel változtat 1987 óta bevett díjazási módszerén. Azért, hogy minél több művészt támogatni tudjanak, idén nem tízen kapnak

fejenként 60 ezer fontot, hanem száz alkotót választanak ki, akik mind tízezer fontos ösztöndíjban részesülnek. London polgármestere, Sadiq Khan pedig 2,3 milliós keretet különített el azon londoni kulturális szervezetek részére, amelyek most anyagi támogatásra szorulnak – mint a független művészmozik, a zenei helyszínek –, de olyan művészek is pályázhatnak, akik képtelenek tovább fizetni a műtermük bérelti díját. Szintén londoni művészek pályázhatnak az Artquestnél, amely minden olyan művészeti projektet támogat, amely összeköti az embereket. Ők a karantén alatt havonta egy művésznek ajánlottak fel egyszeri, ezerfontos támogatást.

De nem csak a fővárosi művészek számíthatnak a támogatásra. A Creative Scotland alapítvány 500–2500 fontos havi ösztöndíjat ad minden helyi alkotónak, akinek szüksége van a kiesett jövedelme biztosítására. A Coventry City of Culture Trust pedig egy 60 ezer fontos alapot hozott létre, melyből olyan helyi művészeket támogatnak, akiknek a megrendelését törölték a karantén miatt.

De nem csak kármentés zajlik. Több olyan szervezet is van, amely kifejezetten arra biztatta a pályázókat, hogy próbáljanak meg alkalmazkodni a vírus miatt megváltozott körülményekhez. A Manchester International Festival például ezer fonttal támogatta a környéken élő művészek „otthoni fesztiváljait”, amelyeket interneten közvetítettek, és 350 fontra lehetett pályázni, ha valaki online oktatást vagy workshopot tartott. Az Artist Information Company által meghirdetett The Space Money-ösztöndíjat pedig olyan dolgokra kérhették a művészeti területen dolgozó szakemberek (nemcsak művészek, de akár technikusok, kiállításszervezők, restaurátorok is),



GREATER THAN: *Marilyn 2020*, 2020, akril, vászon, 45×60 cm
A művész jóvoltából

amelyek hozzásegítik a résztvevőket ahhoz, hogy otthonról is dolgozni tudjanak (számítógépes kurzus, weboldalkészítés) vagy szakmailag továbbfejlethessenek (portfólióbővítés, mentor felkérése), de akár olyan online kurzusra is kaphattak támogatást, amellyel egy teljesen másik, a mostaninál biztosabb megélhetést nyújtó szakmát sajátíthatnak el.

A Lear király-díj azt a korosztályt célozta meg, amelyet az utóbbi hónapokban amúgy is sokszor emlegettünk: erre a pályázatra olyan 70 év fölötti pályakezdő művészek jelentkezhetek, aki a karantén ideje alatti bezártságban döntöttek úgy, hogy megvalósítják régi álmukat, és végre megírják azt a regényt, verset, színdarabot, esetleg zeneművet, amelyet már régóta érleltek, de soha nem volt rá idejük. És hogy miért pont Lear király lett a díj neve? Nemcsak a címszereplő élemedett kora miatt, de azért is, mert állítólag Shakespeare a pestis elől bezárkózva írta a darabot – bizonyítva ezzel, hogy szörnyű körülmények között is születhetnek remekművek.

RACHEL DOUGHTY: *Karantén öltésmeditáció*, 2020, vegyes technika, 30×45 cm
A művész jóvoltából



A Szentendre-brand

Beszélgetés Prosek Zoltánnal,
a Ferenczy Múzeumi Centrum vezetőjével

ÁCS BÁLINT

Meglehetősen viszontagságos időszakban került a Ferenczy Múzeumi Centrum (FMC) élére, ugyanis az év elején derült ki, hogy a szentendrei önkormányzat drasztikus mértékben megvágta az FMC költségvetését, s emiatt szinte teljesen ellehetetlenült a múzeum működése. Prosek Zoltánnal tervekről, múltról és jövőről beszélgettünk.

Hol tart most a helyzet? Mi lesz az FMC sorsa?

PROSEK ZOLTÁN: Egyik múzeum léte sem állandó. Mindegyikük küzd az elismertségért és a fennmaradásért. A Ferenczy Múzeum is egy ilyen intézmény, de azt látni kell, hogy Szentendre művészeti öröksége és az intézményi struktúra sokkal nagyobb léptékű, mint amit ez a város fenn tud tartani. Mennyiségileg annyi filiálé tartozik az FMC felügyelete alá, mint amennyi kiállítóhellyel például a Rómer Flóris Múzeum rendelkezik. Mindemellett jelentős a régészeti anyag is, mert habár városi fenntartású az intézmény, megyei szinten látja el a feladatát.

Már többször felvetődött, hogy esetleg hozzá kéne nyúlni a kismúzeumok hálózatához. Ugyanis ezek összességükben egymástól távol lévő pontok a városban, és nehezen átjárhatóak, illetve nem adnak teljes képet arról, hogy mi is az a szentendrei festészet. Az idelátogató két-három óra alatt jó esetben egy múzeumot tud megtekinteni, ha egyáltalán múzeumba megy. Minden szempontból át kell alakítania ezt a városnak. Ez volt a kiindulópontja annak is, hogy most milyen költségvetést állapítsanak meg első

körben, de ez persze még alakulóban van. Szentendrének nagyon fontos az intézmény, fenn is fogja tartani, de most ki kell dolgozni azt, hogy ezt a rendszert miként lehet egy kisebb, innovatívabb, kompaktabb, igazi városi múzeummá alakítani, amely egyben kitekint országos, regionális és a későbbiekben nemzetközi szintekre is. Nagyon intenzív folyamatot él meg most az intézmény. Volt egy átmeneti időszak, amikor egy kicsit anyátlanokká váltunk. Remélem azért, hogy ez megszűnt, de még nem vagyunk a folyamat végén.

Miként sikerül együttműködni az önkormányzattal, a képviselőtestülettel? Ők mennyire nyitottak a kompromisszumok keresésére?

PZ: Nagyon jó az együttműködés. Folyamatos az egyeztetés, az információcsere. Tisztában vannak a folyamatokkal, a lépésekkel, amiket most végzünk. Eddig nem tudtak úgy rálátni az intézményre, ezt most rendbe raktuk.

Miként befolyásolta az igazgatói pályázatra történő jelentkezését a múzeum körül kialakult krízis?

PZ: Maga a kiírás nem vonatkozott arra, hogy milyen állapotban van az intézmény. Én úgy írtam meg a pályázati anyagomat, mintha egy problémáktól mentes intézménynek a kiírását olvastam volna. Amellett az anyagomban voltak olyan



PROSEK ZOLTÁN

elemek, melyek a krízis, a reorganizáció ellenére is megvalósíthatóak. Habár nem szerencsés a vírushelyzet, ez a szituáció lehetőséget ad az intézmény számára, hogy ki tudjon dolgozni egy fenntartható modellt, és fel tudjon készülni a jövő évre. Ezt az évet teljesen felülírta a járvány, és készenléti üzemmódba kényszerült a múzeum. Lesznek ugyan kiállítások, de mint a legtöbb intézmény, mi is egy dobozból fogunk működni.

Ez valóban szerencsétlen helyzet, hiszen a lokális válsággal párhuzamosan a múzeumot ugyancsak megpróbáltatások elé állítja a koronavírus és annak gazdasági hatása. Milyen eszközökkel és platformokon tudja tartani a múzeum a kapcsolatot a közönséggel? Milyen formában tud újraindulni?



állapotban van a Kereskedőház épülete. Ennek ellenére ott egy múzeumi shopot és egy kiállítóteret fog fenntartani az intézmény, elsősorban a szentendrei művészeknek. Annnyiban más lesz ennek a struktúrája, hogy úgy fog üzemelni, mint egy profitorientált galéria. Ez ugyan szokatlan a hazai struktúrában, sőt talán nemzetközi szinten is. A szentendrei művészeket próbáljuk meg így menedzselni, és amennyire lehet, értékesíteni is. A Kovács Margit Múzeumnál nem lesz változás, az ugyanúgy fog működni.

A tagoltság, töredezettség szintén kritikus pont, amióta megszűnt a megyei múzeumi rendszer. Úgy tűnik, mintha a Ferenczy Múzeum azóta egyfajta identitászarban szedte. Tervezi-e újragondolni ennek a rendszernek a szerepét, identitását vagy új funkciókat adni az egyes múzeumoknak?

PZ: Egy olyan városi múzeum lesz belőle, amely igyekszik kezelni és bemutatni a szentendrei művészet 110 éves múltját. Nem épít saját brandet, hiszen Szentendre maga a brand. Ezt kell kiaknázni. A múltat, a hagyományt pénzzel nem, csak idővel lehet megvásárolni, és ezzel az idővel kell nekünk is gazdálkodni. Az FMC intézményi pozíciója módosulhat a markánsabb vállalással. Az egyik célkitűzésünknek azt tartom, hogy a jelen körülmények között, azokhoz igazodva definiálja újra önmagát, keresse meg helyét és releváns kapcsolódási pontjait az öt körülvevő kulturális-társadalmi közegehez. Fontos és időszerű egy felelősségteljes, belső szakmai tapasztalatokon és külső, elméleti kérdésfelvetéseken alapuló vita követése, kialakítása, mely úgy gondolom, magával vonja egy új szellemi közeg kialakulását, differenciálja az adott múzeumi feladatköröket, és biztosítja az elvárásoknak megfelelő munkát, harmonikusan alakítja át a meglévő múzeumi struktúrát. Az FMC nem egy trendsetter intézmény. Az FMC-nek a presztízsét növelő, sztenderdeket követő, kanonizáló, megkerülhetetlen múzeumná kell válnia. Az intézménynek a hazai szintér művészetét méltó módon, adekvát kontextusban kell bemutatnia, és képesnek kell lennie a

PZ: Nem vagyunk a folyamat végén. Másrészt még nincs határozat arról, hogy mikor tudunk nyitni, továbbá sok minden más is befolyásolja, hogy miként gondolkodjunk a továbbiakban. Nem csak mi, az összes intézmény újraírta a programját. Ugyancsak nem tudni, hogy mi fog történni ősszel. Ezért úgy látom, hogy a legtöbb intézmény a saját gyűjteményéből próbál gazdálkodni, illetve a hiányosságokat pótolják. Ilyen például a gyűjtemények digitalizálása. Most nagyon aktuálissá vált, hogy ki-ki virtuálisan rögzítse a kiállításokat. Ezt tesszük mi is. A Ferenczy Noémi-kiállítás gyakorlatilag csak két héttel volt nyitva, de egy virtuális séta segítségével mindenki számára láthatóvá vált. Remélem, majd eseményeket is tudunk mellé rakni. A kismúzeumokat is teljesen újraépítjük arra az időre, ameddig digitalizáljuk a kiállításokat. Ha már magukat a kiállítóhelyeket nem tudjuk fenntartani, legalább virtuálisan megtekinthetők lesznek a tárlatok.

Miként ön is érintette, visszatérő problémaként merül fel az aczéli kultúrpolitika örökségeként megmaradt, egyéni életműveket bemutató kismúzeumi rendszer. Amellett, hogy fenntartásuk hatalmas költségeket emészt fel, ezeknek az állandó kiállításoknak a bemutatási módja sok esetben egyre nehezebben képes megszólítani a látogatókat. A korábbi igazgatók programtervében is kiemelkedő helyen szerepelt ennek a problémának a megoldása, de csak tűzoltás és félmegoldások születtek. Ön milyen szerepet tulajdonít ezeknek a múzeumoknak, miként képzelem el a jövőjüket?

PZ: Ma hozzátartozik a városhoz és az arculatához a sok kis múzeum. A maga idejében óriási siker volt. Kérdés, hogy ez kényszerű örökség-e, vagy példaértékű projekt valósult-e meg annak idején. Mindenesetre létezik, a maga módján működik, tehát fenntartása, a fenntarthatóságának, a fenntartásának mikéntje, továbbgondolása folyamatosan aktuális probléma. Mindig felvetődött a kérdés: az egyéni múzeumok együtt mennyire reprezentálják „a festők városának” modern kori művészettörténetét, kevés vagy éppen több mint elég négy-nyolc (éppen mikor mennyi van nyitva), egymáshoz közel eső, de együtt át nem fogható állandó kiállítás a Szentendre-jelenség bemutatásához. Az úgynevezett szentendrei festészetet reprezentáló, átfogó „projekt” nem jött létre.

Vannak kötelezettségeink a Kmetty és a Czöbel Múzeumhoz tartozó programok kapcsán, melyeket végig kell vinnünk. Viszont vannak komoly veszteségeink is, amelyekkel a továbbiakban már nem igazán tudunk mit kezdeni. Ilyen a Barcsay Múzeum, amelynek rendbehozatalára nem lesz mód. Hasonló probléma adódik az Ámos Imre – Anna Margit Emlékmúzeumnál is. Emlékeim szerint háromszor volt próbálkozás a vizesedés és gombásodás megakadályozására. Egyáltalán nem látom a lehetőségét az épület megmentésének, mert olyan helyen van, ahol ez a probléma mindig fenn fog állni. A Czöbelt tovább fogjuk csinálni Barki Gergellyel, folytatva a gyűjtemény évenkénti újrendezését, és időszakosan sor kerül majd a két háború közötti művészek bemutatására is.

A Kmetty Múzeum esetében is van már egy kötött program, de valószínűleg nem tudjuk a továbbiakban fenntartani ezt a kiállítóhelyet. A legnagyobb problémát mégis a főtéren lévő Képtár okozza. Rendkívül rossz



művészettörténet-írás és a kurátori praxis nemzetközi diszkurzusaihoz csatlakozni, hogy az intézmény megtalálja a lokális és a regionális közötti egyensúlyt.

Egy komplex gondolkodási központban gondolkodunk, de közben hajlunk a reflexióra, és a tudományterületek folyamatos historiográfiai szemléletét elegyítjük a gyűjteményi, feldolgozási és időszaki kiállítási tevékenységgel. Mindeközben experimentálisnak, kezdeményezőnek, generátornak igyekszünk lenni. Mindezt egy tágabb, toleránsabb művészet-fogalomban, ismeretterjesztő, vizuális nevelési, múzeumpedagógiai programok révén lehetőleg diszkurzív, oktató, kérdésfelvető, amennyire lehet, vitatkozó formában prezentálva.

Kiemelte, hogy nagy súlyt kap majd Szentendre múltjának a feldolgozása. Közben állandó kritika éri Szentendrét, hogy a város jóformán csak az emlékeiből él, és hogy nem igazán tud kilépni ebből a gondolkodásmódból.

PZ: Én nem így látom, s nem tudom, hogy mire alapozzák ezt.

Arra gondolok, hogy a fiatal és a középgenerációhoz tartozó művészek bemutatkozási lehetőségei korlátozottak, és munkásságuk szinte láthatatlan a nagyobb intézményekben.

PZ: Én úgy látom, hogy a múltunkat kell feldolgozni, és a város, a múzeum a mai napig adós ezzel. Emellett természetesen az is adósság, hogy kisebb-nagyobb művészeti csoportosulások működnek a városban, akik nem vagy csak részben kaptak bemutatkozási lehetőséget. Ez, ugye a városnak az adottsága, hogy itt rengeteg művész van. Más város „szerencsésebb”, hogy kevesebb művésszel kell foglalkoznia, és könnyebben meg tudja valósítani azon kívül is a programját. Itt külön figyelmet kell szentelni arra a sok művészre, aki itt él.

A pályakezdők első bemutatkozási lehetőségét és az első katalógushoz jutást nagyon fontosnak tartom. De képviselve lesznek a középgeneráció művészei, illetve sok hiánypótló retrospektív kiállításban gondolkodunk: Altorjay, Attalai, Bartl vagy Krizbai, de lehetne tovább sorolni. Az elkövetkező öt évben három-négy retrospektív kiállításunk lesz. Továbbá megemlíteném az Európai Iskola és a KÚT történetét feldolgozó tárlatokat vagy Kádár Béla retrospektív kiállítását, de emellett remélhetőleg lehetőség lesz arra, hogy kitekintsünk külföldre is. A Daimler- és a Ruppert-gyűjteményt szeretném majd idehozni, illetve egy Tapies-, egy Uecker- és egy Kabakov-kiállításban is gondolkodunk. Emellett bemutatkozási lehetőséget fognak kapni cseh, szlovák, szerb és horvát alkotók is.

Valóban igaz, hogy mai napig hiányzik a „szentendrei művészet” történetét, fogalmát bemutató gyűjteményes állandó kiállítás. Milyen tervek vannak a helyi törekvések egységes áttekintésére? Megvalósulhat-e a régóta tervezett „Szentendrei Művészet Múzeuma”?



PZ: Megvalósítjuk ezt a múzeumot. Most még csak szárnypróbálgatást tervezünk egy időszaki tárlat formájában, de a Malom északi része erre van szánva a programban. Nem állandó jelleggel, hanem félig állandó kiállítások keretében, egyfajta „művek mozgásban” jellemezne – az állandó kiállítás kifejezés szemantikai potenciáljának újradefiniálása és az FMC gyűjteményének elérhetővé tétele érdekében.

Milyen ambíciókkal pályázta meg az igazgatói pozíciót? Milyen kötődése van a városhoz?

PZ: Szentendrei vagyok. Ismerem az intézményt, ismerem a várost, ismerem a problémákat. A nehézségek mellett kihívásnak tekintettem, hogy a saját elképzeléseimet miként tudom megvalósítani ebben az intézményben.

Mennyiben tekinti folytonosnak a pályáját a Győri Városi Képtár, illetve a Paksi Képtár után? Mennyire alkalmazható a korábban megszerzett tudás, intézményvezetési stratégia, szemléletmód Szentendrén?

PZ: Nincsenek egyforma intézmények, szóval nem írhatok egy pályázatot három különböző intézményre. Miközben akik pályáznak, általában egy dologban gondolkodnak, és azt próbálják ráültetni az adott pályázatra. Én egy konstruktív-konkrét művekre, minimal artra összpontosító tematikus intézményből jöttem át. Mindamelllett már akkor bennem volt az a gondolkodás, ami a Ferenczy Múzeumban meg fog valósulni. Az a kiállítási struktúra, amit ott kipróbáltam, az ugyanúgy át lesz ide ültetve. Minden egyes intézményi strukturális elem piciben ki lett már kísérletezve. Engem az érdekelt, hogy mindezt nagyban is meg lehet-e valósítani. Fontos számomra, hogy költséghatékony legyen az intézmény, illetve mindig az adott szakterület szakembere csinálja az adott kiállítást – ha kell, akkor külső szakember személyében. Ezt lehetett megtanulni a Győri és Paksi Képtár működéséből. Pakson, amely talán az ország egyik legjobb kiállítótérrel rendelkező intézménye, problémamentesen tudtam dolgozni. Amellett, hogy az egy tematikus múzeum volt, és ebből adódóan bizonyos szempontból a saját mozgásterünket is szűkítettük, azt hiszem, egy színvonalas, szakmailag konzekvens, elismert intézményt sikerült ott létrehozni. Győrben más jellegű munka volt, és más jellegű muzeológiai programot kellett végigvinni. Onnan leginkább azt a múzeumi gyakorlatot hoztam ide, amit N. Mészáros Júlia vezetősége alatt tanultam. Ugyancsak szerencsés voltam, hogy közreműködhettem a Vasilescu- és a Radnai-gyűjtemény elhelyezésében, illetve a város kortárs művészeti gyűjteményét is én hozhattam létre. A Győrben működő széttagozódó, apró múzeumokból álló intézményrendszer szintén fontos tanulság volt. Az ottani helyzetből sikerült már némi rálátásra szert tenni a tagoltság okozta problémák megoldására. A két intézményen kívül magángalériák vezetése során szerzett tapasztalatok is befolyásolták a gondolkodásom. Ugyanakkor itt nem egy, a szó szoros értelmében vett piaci intézményben gondolkodom. És hasonló gondolkodást, hozzáállást várok el a kollégák részéről is.

Mi lesz a sorsa az Art Capitalnak? Folytatódni fog? Ha igen, milyen formában kerül megrendezésre?

PZ: A terv az, hogy átalakítva folytatjuk, és jobban integráljuk az intézmény életébe. Nem egy új arculatot építünk a városon belül, hanem magát az Art Capitalt használjuk arra, hogy megerősítsük Szentendre festészetének brandjét, ezt a 110 évet.

A Paksi Képtárban az ön vezetése alatt kulcsszerepet kapott az intézmény társadalmi szerepvállalása és kultúraközvetítő szerepe. Hogyan jelenik meg ez az FMC programjában? Milyen gyakorlatok ültethetőek át Szentendrére? Miként képzeli el a helyi közösség bevonását, a közösségteremtést? Milyen közösségekben gondolkodik?

PZ: A múzeumpedagógiának mindig is prioritása volt nálam. A cél az volt, hogy ha nem is művészetkedvelő, de legalább múzeumba látogató embereket neveljünk ki. Pakson ez elég jól sikerült a remek munkatársakkal. Szentendrén nemrég kezdődött el, amit Pakson már tíz éve megcsináltunk, de nagyon jó irány felé halad a múzeumpedagógia.

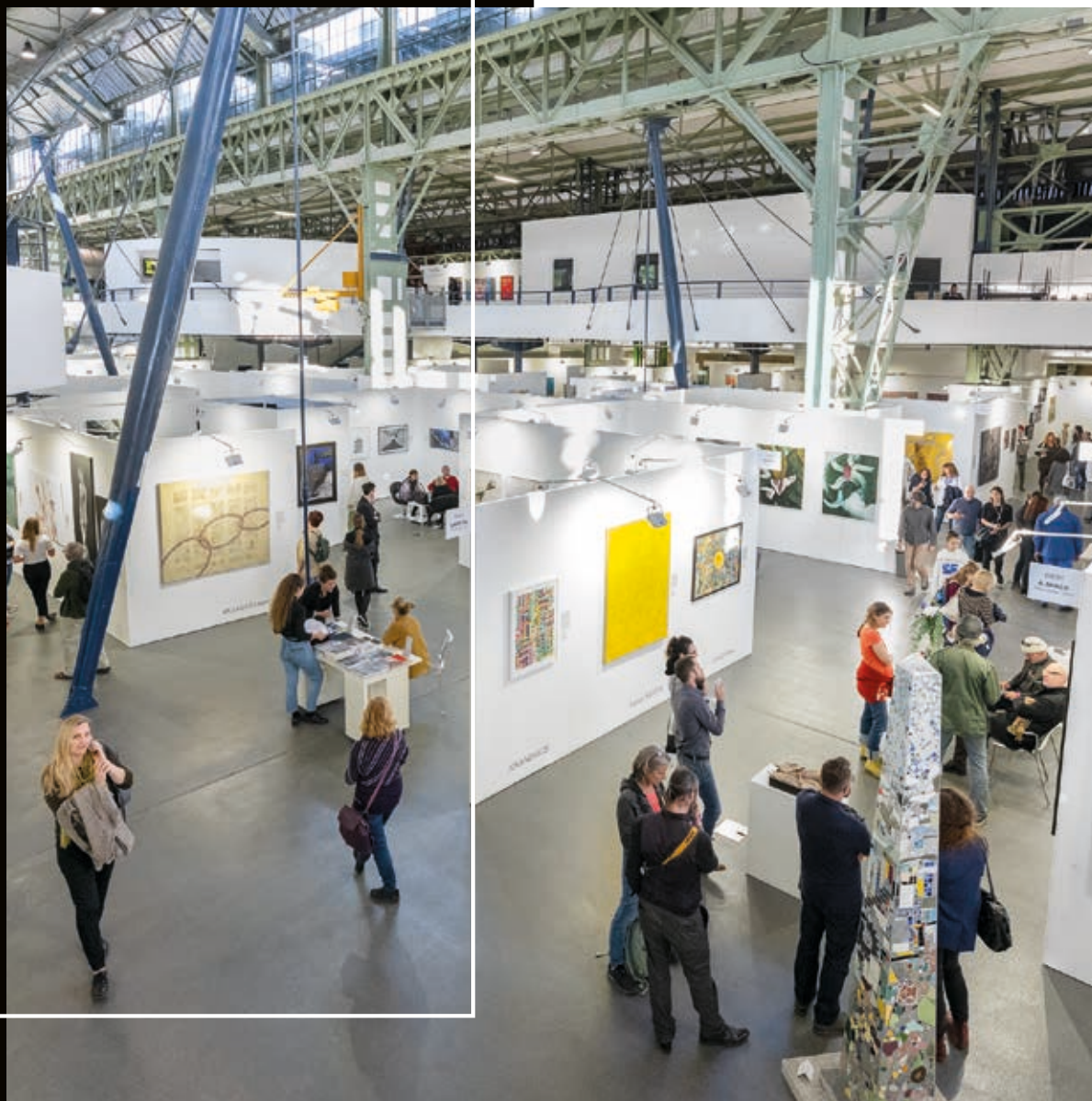
Amiben én gondolkodom, az egy múzeumpedagógiai projektműhely, melynek központját a Vajda Lajos Múzeumban alakítjuk ki, ahol a múzeumpedagógusok a múzeum gyűjteménye, illetve az időszakos kiállítások alapján mintaprojekteket hozhatnak létre. A helyszín is lehetőséget ad olyan ötletek megvalósítására, amelyet a kiállítótérben vagy a foglalkoztatásban nem lehet kivitelezni.

Pályázatának melyik pontját tartja a legfontosabbnak? Melyik az az aspektus, amely alapján felépíti az itteni munkát?

PZ: Fontos, hogy kialakuljon az intézményi portfólió, a konzekvens kiállítási politika és stratégia. Transzparenssé kell tenni az intézményt a partnerek és a fenntartó számára, ez az egyik előfeltétele a fenntarthatóság biztosításának. Fontos a szakmai tevékenység kiegyensúlyozása, fejlesztése, illetve a gyűjteményi alapokra épített, látogatóorientált kiállítások fejlesztése a kiállítási stratégia alapján. Ha ezek mind megtörténnek, akkor nagyon boldog leszek. Karakteresen, kockafejűen kell végigvinni az egész intézményi elképzelést olyan munkatársakkal, akik legalább olyan mazochisták, mint én.

**ART
MARKET
BUDAPEST**

**2020. OKTÓBER 22-25.
MILLENÁRIS PARK
BUDAPEST**



**NEMZETKÖZI
KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI
VÁSÁR**

Az ész és az érzés dialógusa

Beszélgetés Somody Péterrel, a PTE Művészeti Karának egyetemi tanárával

BORDÁCS ANDREA

Somody Péter festőművész a PTE Művészeti Karának oktatója. A PTE induló Képzőművészeti Mesteriskolának a hallgatójaként mestere Konkoly Gyula volt, Pécssett vett részt a DLA-képzésen is (témavezetője Keserü Ilona). 1996-tól oktatója a PTE Művészeti Karán a Festészet Tanszéknek. 1997–1998 között a Münchener Képzőművészeti Akadémia hallgatója volt, festészeti tanulmányokat folytatott Jürgen Reipka professzor osztályában, majd ugyanott vendégoktató. 2005-ben az Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe vendégoktatója. 2000-ben a Magyar Aszfalt festészeti pályázatán a harmadik helyezést nyerte el.

Úgy tudom, hogy eredendően a PTE rajz-földrajz szakán végeztél, azaz eleve arra készültél, hogy a vizuális kultúrát nemcsak művelni, hanem oktatni is fogod. Utána jártál a PTE mesteriskolájába, majd ott végeztél a DLA-n. Közben Münchenben is tanultál. Mi volt az alapélményed a két intézményt hallgatóként összehasonlítva?

SOMODY PÉTER: Eredetileg a Műszaki Egyetemre jártam Győrben, ahol persze folyamatosan rajzoltam és festettem, volt egy sikertelen felvételem a Képzőre közben. Egy alkalommal meglátogattam egy barátomat Pécssett, ahol megtudtam, hogy elkezdett ott tanítani Keserü Ilona, és hogy a tanszéken nagyon jó a hangulat... a következőkkel már Pécssett kezdtem a tanulmányaimat (a földrajz szak is nagyon érdekesnek és sokoldalúnak bizonyult). Keserü Ilonával meghatározó, máig tartó mesteri és személyes viszonyom alakult ki, ráadásul ebben az időszakban a legjobb arcok tanítottak és jártak Pécssett egyetemre, fantasztikusan termékeny korszak volt ez. Végzés után három évig tanítottam Veszprémben rajzot a Vetési Gimnáziumban, aztán Keserü és Bencsik megnyitották a Mesteriskolát, ekkor ismét mentem vissza Pécsre. Abban az időben már többször voltam Németországban, magával ragadott az

idegen, másfajta lüktetés, és a nyelvet is egyre jobban megtanultam. Főleg Kölnben láttam a művészeti életet, dolgoztam is sokféle helyen, és sok embert ismertem meg. Münchenbe már ösztöndíjjal kerültem, az Akadémián Jürgen Reipka volt a mesterem, de másokkal is nyíltan lehetett konzultálni. A légkör nagyon megengedő volt, de rendszeren kellett dolgozni a műteremben, ebben nem volt mellébeszélés.

A müncheni időszakban mennyire kerültél kapcsolatba a helyi vagy általánosságban a német művészeti élettel? Lettek szakmai kapcsolataid?

SP: Münchenben rengeteg barátom lett, és szakmai kapcsolatok is. Együtt jártunk dolgozni, segítettek munkát találni. A Domagk Geländében szinte kommunában laktunk két évig. Aki ismeri Münchent, tudja mi az, egy művészkolónia mindenféle emberrel, volt és leendő művészekkel a világ minden tájáról. A mai napig sok emberrel tartom a kapcsolatot. Kiállításaim is voltak a városban, galériákban, a Haus der Kunstba is sikerült bekerülnöm két nagy kiállítás erejéig. Remélem, még lesznek jó dolgok, most is éppen szerveződik egy projekt német, finn és magyar résztvevőkkel.



SOMODY PÉTER

Később, amikor már te magad is oktató voltál a PTE Művészeti Karán, Karlsruhéban voltál vendégasszisztens-oktató. Mennyire volt más részt venni egy külföldi képzésben, mint korábban hallgatóként?

SP: Még jobb volt, mert tapasztaltabb voltam. Karlsruhe egy nagy hagyományú akadémia Németországban erős holland behatással; több holland művésztanáruk van a mai napig. Megismertem Erwin Grosst és Corinne Wasmuhtot. Sokat tanultam Franz Ackermannról és Ton Verhoeftől. Ők nagyon közvetlen emberek, mindenhol viszik magukkal a diákokat, közben bemutatnak ennek-annak, és sok



SOMODY PÉTER: *A lélek bal és jobb oldala*, 2004, akrillakk, vászon, 150×115 cm, a művész jóvoltából

mindenről beszélnek. Két lábbal „a földön állnak” és mégis szenvedélyesek, elmondják neked, hogyan válogat Maurizio Catellan vagy Catherine David.

Miben különbözött a müncheni és a karlsruhei képzés egymáshoz és a magyarországihoz képest?

SP: Karlsruhe személyesebb volt. Ott majdnem mindenki ismeri egymást. München egy nagyváros, sok ember, többféle művészi és emberi érdek. Karlsruheban sokkal nyugodtabb a művészeti közélet, a célok elérhetőbbnek tűnnek. Persze rengetegen abbahagyják az akadémia után a művészetet, mert szinte mindenből könnyebb megélni és pénzt csinálni. Pécs helyzete és mentalitása nagyon hasonlít Karlsruheéra – persze átírva magyarra.

Volt-e szemléletileg lényeges különbség a hazai és a német oktatás közt?

SP: Nem mondanám. Nagyon hasonló művészetképet kaptam Keserütől és később Konkolytól is, mint amit kint tapasztaltam. Talán ott gyorsabban döbben rá az ember, hogy a modernnek és a kortársnak már komoly hagyománya van.

Ez nem új, nem mai dolog, már jelen van több mint száz éve. A képzés szerintem hasonló, de az egyetemen kívüli közeg sokkal befogadóbb, érdeklődőbb. Az embereket egyszerűen érdekli az, hogy egy fiatal miért foglalkozik művészettel és milyen fajta művészetet csinál. Ez számukra azért is érdekes, mert nem a közvetlen haszonszerzésről szól – mint szinte majdnem minden más.

A felszereltségben, anyagokban mennyire tudnak, illetve szoktak segíteni a hallgatóknak?

SP: A szakmúhelyek – a grafika-, fotó-, fém- és faműhelyek – nagyon jól felszereltek. Személyzet is van ott, aki segít. Ahol tudnak, segítenek, főleg utazásban, de az anyagvásárlás alapvetően saját pénzből megy, és szinte minden más is. Ezért is melőzik mindenki mellette.

A hazai művészeti képzés hiányaként szokták emlegetni, hogy arra nem kapnak képzést a hallgatók, hogy hogyan tudnak érvényesülni, ha kikerülnek az iskola falai közül, nem tanulják meg az önmenedzselést, a galériákkal való kapcsolatfelvételt.

SOMODY PÉTER: *Kicsinyítés*, 1996, olaj, vászon, 190×160 cm, a művész jóvoltából



A tapasztalataid alapján a müncheni és a karlsruhei intézményekben erre nagyobb hangsúlyt helyeznek?

SP: Ezt nem önmenedzselésnek hívják. Valahogy természetesen működik, nem ciki az, hogy egy ember odamegy, bemutatkozik, elmondja, hogy ki ő és mit csinál, aztán megbeszéljük, és majd vagy lesz valami belőle, vagy nem. Van, hogy nem azonnal, lehet, hogy évek múlva.

Ha rajtad múlna, van-e, amit átvennél az ottani képzésekből akár szemléleti, akár strukturális szempontból?

SP: A körültekintő, sokirányú beszélgetéseket, és a helyes önértékelés fontosságát. Ez véleményem szerint akkor működik jól, ha több szakmabeli emberrel, művésszel, előadóval és helyszínnel találkozik az ember. Öt-hat emberrel nem érdemes öt éven át beszélgetni, főleg nem ugyanabban a városban, ugyanabban a társaságban. Németországban nem képezik agyon a hallgatókat. Bízna az emberi ész és érzés dialógusában, de nem hisznek a „tudományos művészetben”. Karlsruhében hallottam egy kirívó példát arra, hogy egy ösztönös nagy tehetséget felvett a professzori kar az akadémia érettségi nélkül.

SOMODY PÉTER: *Ohne Titel*, 2005, olaj, vászon, 60x40 cm, a művész jóvoltából



SOMODY PÉTER: *Seb*, 1999, akrillakk, falemez, 100x75 cm, a művész jóvoltából



De hogy ne legyen ilyen egysíkú a kép, Karlsruhében ott van 800 méterre az akadémiától a ZKM, ahol Peter Weibel és csapata a legokosabb és legtudományközelibb művészeti projekteket fejlesztik „áltudományoskodás” nélkül. (Tegyük hozzá, hogy Württemberg állam és a cégek szépen segítik a működését.)

Van olyan, ami szerinted a magyar képzésben, különösen a pécsiben kiemelkedően jönna mondható?

SP: Igen, sok jó van a magyar és a pécsi képzésben; szerintem az egyetemek itthon jók. Itthon az élet maga nagyon küzdelmes, az emberek fáradtabbak, kevesebb a türelmük, hogy tolerálják a művészet szabad cselekedeteit. Van azért lassú elmozdulás. A mi közegünk itthon jellemzően olyan művészetet szeret, amilyent már ismer. A művészek számára pedig ez alapvetően másról szólna.

A technológia, a tudomány és a művészet határán

Interjú Ruttkay Zsófiával

SERES SZILVIA

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemet 2012-ben Európa top 100 design- és művészeti intézménye közé választották, portfóliója Magyarországon egyedülálló, nemzetközi összehasonlításban is kimagasló. Több mint két évszázados szellemi fejlődése tanodából főiskolává, egyetemmé, majd napjainkra kreatív innovációs és tudásparkká alakította. Sorozatunk harmadik beszélgetésében a MOME első laboratóriumáról, a TechLab-ról beszélgettünk az alapítóval, Ruttkay Zsófiával.

Hogyan született meg a TechLab ötlete?

RUTTKAY ZSÓFIA: 2009 őszén, 25 évnyi hagyományos, noha az informatika legizgalmasabb új területein – mint a mesterséges intelligencia (MI), azon belül a virtuális emberek technológiája és alkalmazási lehetőségei – végzett akadémiai kutatói és egyetemi oktatói tevékenység után tértem haza Hollandiából, és csatlakoztam a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemhez. A nagy hagyományú egyetem nyitni kívánt a digitális technológiák felé.

Ez a perspektíva számomra is rendkívül izgalmasnak tűnt, ráadásul a hollandiai Twentei Egyetemen töltött utolsó éveimben mintha éppen ilyesmire készültem volna. Ott ugyanis – a publikációkkal és nemzetközi elismerésekkel fémjelzett kutatómunkám mellett – jó pár éve tanítottam a Művészet és Technológia nevet viselő, alapvetően mini kutatási és fejlesztési projekteket kínáló kurzust, melynek révén izgalmas, esetenként a nemzetközi szakmai diskurzushoz is kapcsolódó hallgatói munkák születtek. Ennek a kurzusnak a sikerén és a nemzetközi példákra is felbuzdulva, az egyetemen vezetésemmel egy teljesen újszerű, programozói, tervezői és üzleti képzést ötvöző, az interdiszciplináris csapatmunkát előtérbe helyező BSc-képzés akkreditációját vittük végig. A *Creative Technology* elnevezésű kurzus azóta is sikeresen működik. Így a MOME-n felkészültem, nagy lendülettel kezdtem hozzá a digitális technológiák meghonosításához magam mellett tudva két fiatal, ezeket önszorgalomból kitanuló és kifejezési médiumként használó, a MOME-n frissen végzett tervezőművészt. Szerencsés körülményként a technológiai hátteret egy, még Hollandiából



for: Ruttkay Zsófia

Gyerekek „olvassák” *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* interaktív változatát tableten a Mesemúzeumban



RUTTKAY ZSÓFIA

magammal hozott EU IST FP7 projekt forrásaiból, valamint NKA-pályázati keretből tudtam megteremteni.

Mi volt az oka annak, hogy az egyetem nyitni szeretett volna a technológiák felé?

RZs: Saját meglátásom szerint több oldalról is érkeztek a motivációk. Egyrészt a digitális technológiák térhódítása a mindennapok tapasztalatává vált: vonzó tabletek és okostelefonok terjedtek el tömegesen, váltak a tájékozódás, a tanulás, a szórakozás eszközeivé, és kísérletek, kutatások kaptak publicitást olyan új lehetőségeket körvonalazva, mint az „okos” otthon, ruházat, autó, város vagy éppen a „game4change”, vagy interaktív történetmesélés új zsánerei. Az ilyen társadalmilag hasznos, vonzó, játékos alkalmazások megálmodására, sőt tervezésére és megvalósítására újfajta szakemberekre lett szükség. A külföldi dizájnegyetemeken gombamódra kezdtek szaporodni a digitális technológiákra építő új kurzusok, sőt teljes képzések. Ezekről a kísérletekről mind az érdeklődő tanárok, mind a hallgatók tudomást, sőt – az Erasmus és egyéb európai szakmai együttműködési lehetőségeket kihasználva – tapasztalatot is szerezhettek.

Milyen nemzetközi trendek léteztek ekkor?

RZs: Az egyes művészeti egyetemek kínálatának bővülése vagy átalakulása mellett a „computer science” képzések is gazdagodtak. Például az Aalto Egyetemen a 2000-es évek elején működött a Magical Interaction csoport, a Bornemouth University pedig Creative Technology néven hozott létre

új tanszéket és indított képzéseket (ma már több tucat képzés fut ilyen néven az Egyesült Királyságban). De számítógépes zenére vagy játékra fókuszáló kurzusok is indultak, és ezek élnek a mai napig.

A kreatív, tervezői vagy éppen művészi vénájú alkotók számára hard-core informatikai egyetemek – a felhasználók közösgével együttműködve – fejlesztettek ki olyan keretrendszereket, nyílt forráskódú szabadon használható programozói és hardvereszközöket, amelyeket akár egy laikus is megtanulhatott saját céljaira használni, eredményeit és tapasztalatait online közösségi felületeken megosztani. Csak néhány példa: az MIT Media Labjéből elindult a Processing vagy az ugyancsak MediaLab-alumna által létrehozott, a fiatal korosztályt megcélzó littleBits, illetve az eredetileg egy olasz felsőoktatási intézmény (Interaction Design Institute Ivrea) számára megálmodott, majd aztán önálló cég által forgalmazott Arduino. Nemzetközi fesztiválok alakultak (például az OFF) vagy tettek szert világhírré (Ars Electronica), amelyeken kifejezetten a digitális technológiák újfajta alkalmazásai, kifejezési lehetőségei kerültek a központba. Informatikai világkonferenciákon, mint a Siggraph, is megerősödtek a művészeti és kísérleti szekciók. Sőt, a legújabb processzorokat és számítógépes algoritmusokat a művészi megjelenítés vagy éppen a kreativitás és az esztétikum céljaira használható új területek,

fórumok születtek, mint például a Non-Photorealistic Animation and Rendering vagy a Mesterséges Intelligencia alterületeként (újra) virágzásnak indult Computational Aesthetics.

Milyen fogadtatása volt a Labnek?

RZs: A digitális technológia mint alkotói médium megjelenése a MOME-n kezdetben gyakran váltott ki meglepődést a szűkebb és tágabb szakmai környezetben – ezért is tartottam fontosnak küldetésem artikulálását, láthatóvá tételét. Informálisan már 2010-ben kezdtük használni a Kreatív Technológia Labor (röviden KTL, majd TechLab) elnevezést, mely 2011 januárjában rektori döntés alapján önálló státuszt kapott.

Mit jelentett az önálló státusz? Kiből állt a stáb?

RZs: A TechLab „stábját” egyrészt az alapműködést biztosító, egy-egy, a különböző projektek bevételeiből rövidebb-hosszabb ideig finanszírozott menedzser és programozó alkotta, valamint a K+F projektekben részt vevő, jórészt MOME alumnikból álló TechLabFellows alkotói formáció. Az egyetem akkori



foto: Ruttkay Zsófia

A *Tudomány és technológia tervezőknek 1 – Vizuális matematika* 2009 őszi kurzusának hallgatói által tervezett csempézéseket interaktív installációknak lehetett kipróbálni Pécsen a *BRIDGES 2010* című nemzetközi konferencián



Fotó: Ruttkay Zsófia

rektora, Kopek Gábor így kommentálta az eseményt: „A formális megalakulás az első lépés a távlatilag tervezett, több kutató-fejlesztő labort magában foglaló horizontális tudásközpont létrehozásához.” A mából visszanezve ez az elképzelés a majd tíz év múlva megalakuló Innovációs Tudásközpontot is előre vetítette. Ezzel némileg összhangban, a TechLab – az időközben megszületett többi laborral együtt – 2019 nyarán ugyancsak egyetemi felsővezetői döntés nyomán szűnt meg azzal, hogy az ott felépített tudások és brandek beépülnek majd az IK új struktúrájába.

Milyen misszióval indult el a Lab?

RZs: A TechLab – a megalakulása óta lényegében változatlan – missziója az egyre fejlődő digitális technológiák új területeken való, játékos, vonzó és egyben társadalmilag hasznos alkalmazásainak kutatása, fejlesztése volt, illetve ezen alkotói és felhasználói helyzetekhez szükséges ismeretek és készségek oktatása, támogatása különböző helyzetekben, az egyetemen falain belül és kívül. A MOME hallgatóinak társadalmi érzékenysége, kreativitása, esztétikai igényessége és esetenként művészi kvalitásai olyan új közegbe helyezték a digitális technológiákat, ahol nem a mérnöki alkalmazásoknál elfogadott, sőt megkívánt alapvető célok, mint a hatékonyság, a pontosság, a gyorsaság, a szabványok követése jelentenek – ugyancsak jelentős kreativitást igénylő – szellemi kihívást, hanem a teljesen újfajta eszközhasználat és felhasználói élmény meg- vagy kitalálása, megtervezése.

Fotó: Ruttkay Zsófia



Noha a megvalósítás legtöbbször profi programozók közreműködését (is) igényli, a 21. század tervezőinek ismerniük kell a technológiai lehetőségeket, és aki igazán függetlenül, alkotó módon szeretné tudni használni, annak el kell sajátítania a megvalósításhoz programozói készségeket. Ennek jegyében különböző témájú és formájú, a technológia használatát középpontba állító, több szak számára nyitott új kurzusokat tartottam, projekteket vezettem a szinte jövőkutatásnak tekinthető brainstormingoktól (például *A könyv jövője*) a konkrét társadalmi környezetet (például múzeum) vagy technológiát (AR, VR, IoT, virtuális emberek, MI) középpontba állító projekteken át a programozói gondolkodást és készségeket fejlesztő kurzusokig (*Processing, A természet kódjai, Vizualis matematika tervezőknek, A véletlen kódjai*). Ezek az idea, a tervezés, az algoritmus és az implementáció négyesének különböző elemeire fókuszáltak, és a manapság sokat emlegetett STEM (science, technology, engineering, mathematics) egységét is nyújtották.

Fotó: Ruttkay Zsófia



Hallgatói csapat prezentálja a *Digitális múzeum* kurzuson készült projektjét népes szakmai közönség előtt a Magyar Nemzeti Múzeumban 2016-ban

A *SzínTükör*-installáció az Iparművészeti Múzeum *Színekre hangolva* című kiállításán

Ruttkay Zsófia a *SzínTükör*ről ad elő Berlinben 2017-ben a *Culture and Computer Science* című konferencián

Voltak külföldi résztvevők is a Lab munkájában?

RZs: A kurzusok egy része nemzetközileg is új, kísérleti területekre vezetett, sok esetben külföldi meghívott előadó, kurzusvezető mentorálásával. Ezek körében speciális volt a japán MI-szakember vezetésével folyt kutatói-kurzus-projekt. A szélesebb közönségnek szóló, interaktív TechTea-sorozat keretében 28 előadást szervezett a Lab 13 külföldi vendég részvételével.

Melyik volt a legsikeresebb kurzus?

RZs: Az idén a tizedik évfolyamába lépő *Digitális múzeum*. Ennek keretében a MOME tervező, menedzser, művészet-elmélet és tanár szakos hallgatóiból, valamint BME-s programozókból álló csapatok tesznek javaslatot arra, hogy – az évenként változó – partnermúzeum mai kihívásaira (mint például egy állandó kiállítás vonzóvá és korszerűvé tétele, új látogatói csoportok elérése, látogatók aktív szerepvállalása, az ismeretátadás hatékonyabbá tétele, a múzeumlátogatás térbeli és időbeli kitágítása) miként lehet választ találni a digitális technológiákat kihasználva.

Egyes hallgatói projektek meg is valósultak, mint például a *Hajnali háztetők* elnevezésű műfajteremtő lokatív séta, vagy a Nemzeti Múzeum állandó kiállításában most is látható, március 15-ét játékosan felidéző interaktív alkalmazások. Sajnos azonban sok remek ötlet megmaradt a demostatuszban, pedig nem egy – mint például a Szépművészeti Múzeum számára készített *Zenélő képek* – nemzetközi viszonylatban is újdonságnak számított a maga korában.

A mind felvetéseiben, mind munkamódszerében és kifutását tekintve újszerű kurzus igen népszerű mindkét egyetem hallgatóinak körében. Értékét a múzeumi szakma elismerése mellett nemzetközi és hazai oktatási díjak is fémjelezték. Az évek során ennek a kurzusnak a referenciaértékű, esetenként élesben is megvalósult projektjei, valamint a MOME oktatási keretein kívüli szakmai fórumok és továbbképzési előadások, kurzusok révén a digitális múzeum bekerült a hazai szakmai közbeszédbe.

K+F+I tevékenységet végzett a labor?

RZs: A labor – az oktatási tevékenységgel is összefonódóan – jelentős fejlesztéseket és innovációs tevékenységet végzett. Ezek két fő területet ölelnek fel. Az *Interaktív könyv* keretében itthon elsőként készítettünk egy, a tervezőknek amolyan orvosi lóként is szolgáló, de a közönség – gyerekek, szülők, tanárok körében – nagy sikert arató interaktív könyvet, *A kiskakas gyémánt*

félkrajcárja applikációját. A tervezésekor olyan kérdésekre kerestük a választ, hogy értékelnek-e a gyerekek egy, az akkor domináló Disney-stílussal szembemenő, hagyományos fekete-fehér illusztrációt tableten. Milyen célokot szolgálhatnak az interakciók? Hogyan szöhető össze a szöveg, a hanghatások, az interakcióval kiváltható vagy automatikus animációk szerves egységé? Hogyan viszonyul egy hagyományos könyv olvasása az interaktív verzió olvasásához? Segítik-e az életre kelthető, hanggal is aláfestett ábrák a szövegértést? Ezt az applikációt használva empirikus vizsgálatokkal is kerestük a válaszokat, sokféle szempontból és célközönséggel vizsgáltuk az új műfaj használatát, a hagyományos könyvekhez képest másféle olvasási lehetőségeit és azok eredményességét, megfogalmaztunk általános tervezési elveket. Szakmai körökben a hazai Formatervezési Díj, illetve az Amerikától Japánig terjedő meghívások jelezték az úttörő kezdeményezés értékét.

A *Digitális múzeum* kurzussal párhuzamosan a TechLab széles körből kapott felkéréseket múzeumi installációkra, újfajta alkalmazáskora. Az igazán nagy áttörést a *Weöres 100* kiállítás (PIM) jelentette 2013-ban. A múzeum akkori igazgatója teljesen szabad kezdet adott nekünk, hogy a technológia tárházát bevetve hozzuk közel magukat a verseket a látogatókhoz. Így született meg egy-egy vers zeneiségét 3D nyomtatott „szobrok” kitapintásával is érzékletessé tevő páros játék vagy a pityang megfújásával szálló betűkből összeálló verssorok, a kézbevitelre megszólaló textilgyömölcs versek vagy éppen a látogatót alkotásra, véleménynyilvánításra ösztönző *Versrajzoló*, illetve a *Keresztöltés* alkalmazások.

A kiállítás egészen 2018-ig járta az országot, sőt Erdély városait – egyben megnyitva, hogy a digitális technológiák újszerű alkalmazása megtérül, éveken át vonzza a látogatókat. Ma is kipróbálhatók a *Luther öröksége* állandó kiállítás alkalmazásai (Evangélikus Országos Múzeum), illetve felidézhető a *Kő kövön* kiállítás látogatókat bevonó installációi (Néprajzi Múzeum) vagy a *Színekre hangolva* (Iparművészeti Múzeum) kiállításához készült *SzínTükör*, mely egy, a látogatói élményre és ismeretátadásra vonatkozó empirikus vizsgálattal is kiegészült.

A fejlesztések mellett mindkét területen rangos nemzetközi publikációk számoltak be a tanulságokról. Mindenképpen említést érdemel, hogy a fejlesztésekben és a hozzájuk kapcsolódó kutatásokban – ahol csak lehetett – a MOME-s hallgatók, alumnik is részt vettek, és esetenként nemzetközi fórumokon is megjelentek. Mellettük a társegyetemek (Zeneművészeti Egyetem, Képzőművészeti Egyetem, Semmelweis Egyetem, Pázmány Péter

Katolikus Egyetem, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem) hallgatói és oktatói is részt vettek egyes projekteken.

A Lab tevékenysége mennyire tudott integrálódni az oktatásba?

RZs: A Lab tevékenysége a tíz év alatt úgynevezett „szabadon választható kurzusok”, illetve speciális kurzusok formájában jelent meg az oktatásban. Mivel a kurzusok sok szak több évfolyama számára nyitottak voltak, az órarendi összehangolás a hosszabb, féléves kurzusoknál gondot jelentett, illetve a kurzus során a projektmunka improvizált órarendi beosztással folyt. Visszatérő jelenség volt, hogy egy-egy technológiába belekóstolni nem elég. Előfordult, hogy lelkes hallgatók a nyári szünetben önképző workshop formájában vagy több éven át immár kredit nélkül vettek részt a munkában. Véleményem szerint a hazai felsőoktatásban – a MOME-n és más helyeken is – meg kellett volna már jelennie új, dedikált képzéseknek.

Mit tartasz az elmúlt tíz év legfontosabb eredményének?

RZs: A TechLab tízéves fennállása alatt úttörő tevékenységet végzett mind az új tematikákat és oktatási formációkat, mind a referenciaértékű fejlesztéseket és kutatásokat illetően. Nemzetközi trendekre válaszoltuk, és meg is jelenítettük az eredményeket a nemzetközi fórumokon. A labor nemcsak nekem mint nyilván elfogult létrehozónak és szellemi vezetőnek, de sok közvetlen és tágabb szakmai körből közreműködő kollégának és hallgatónak adott teret az örömteli, felszabadult kísérletező és eredményes munkához.

Külön értéknek tartom a több tucat nemzetközi munkakapcsolatot. Itthon úgy érzem, hogy oroszlánrszem volt abban, hogy a múzeumi szakmában meghonosodott a digitális múzeum fogalma, és talán az is, hogy mit tehetnek a kreatív tervezők és egy hozzám hasonló digitális kurátor a múzeumi kommunikáció megújítása érdekében. A Lab eredményei – remélem még sokáig – visszakereshetők a techlab.mome.hu weboldalon.

A kutatás az NKA támogatásával valósult meg.

Isten nem kockajátékos

Vera Molnar és a véletlen

SZÖLLŐSI-NAGY ANDRÁS

„Isten nem kockajátékos.”

ALBERT EINSTEIN

Machine imaginaire

Ennek az írásnak az a célja, hogy összefüggést keressen Molnár Vera¹ művészi módszere és a véletlen mint olyan között. Célja továbbá, hogy kontextusba helyezze a valószínűségszámítás és a generatív (számítógép-) művészet kapcsolatát Molnár munkásságában.

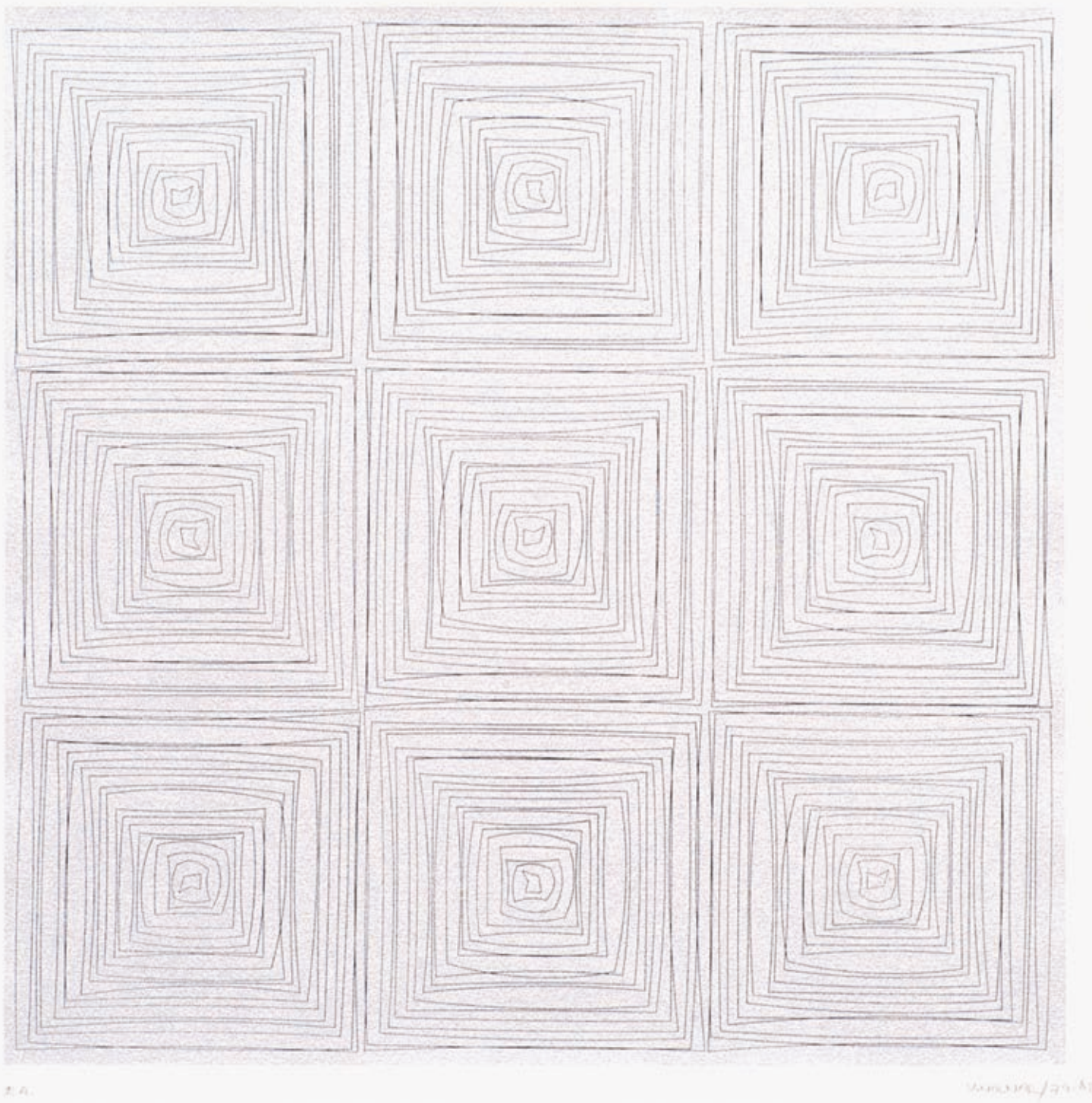
Jóllehet az algoritmikus² művészet kezdetei száz évre nyúlnak vissza, egészen Malevicsig és Mondrianig, azonban Vera Molnár úttörő volt az algoritmikus művészetet és a véletlent tudatosan összekapcsoló és alkalmazó művészek között. Jóval azelőtt, hogy digitális számítógéphez jutott volna, már 1959-ben kidolgozta egy képzeletbeli gép, a machine imaginaire működési elvét,³ és úgy alkotott, mint egyfajta élő Turing-gép. Az volt a kérdés számára, vajon hogyan tud együtt alkotni a géppel, miként tudja azt az alkotás folyamatába bevonni, és nem csak segédeszközként használni. Ebben Vera Molnár eltért a kor konkrét művészei által követett fő iránytól, gondolkodása alapvetően algoritmikus, továbbá a matematika, a játékoság és a véletlen fontos szerephez jutott műveiben (Kumin, 2019). Férjével, François Molnarral⁴ közös munkájuk során jutottak olyan következtetésekre a modern tudomány és művészet szoros kapcsolatáról, amelyek sok tekintetben mintegy előre jelezték a későbbi fejleményeket. Feri már a 60-as évek legelején vázolt egy nagy ívű programot, ami meglepően pontosan jelezte előre a következő évtized várható eredményeit: a „(...) topológia, a játékelmélet és a kombinatorika a formák sokkal tágabb körének megalkotását teszik lehetővé, mint az intuíció. Ezeknek a tudományoknak az eredményeit akarjuk használni. (...) Ha az információelmélet a rend és káosz fogalmával dolgozik, akkor ez pont jó nekünk, mert a műalkotás is pont e két szélsőség között születik meg. Hogy pontosan hol, azt egy új esztétika, a művészet tudománya mondja majd meg.”

A strukturalizmusban és a szemiotikában gyökerező fontos elméleti és gyakorlati kérdések azok, melyek Verát és Ferit izgatták közös életük során.⁵ A machine imaginaire elvének kidolgozásával Vera Molnár az algoritmikus műalkotás alapjait fektette le – egy gépet definiált, amely adott szabályok szerinti programnak megfelelően működik, és generál műalkotásokat oly módon, hogy eljárása megegyezik a digitális számítógépek működési elvével. Erről így ír:⁶ „Elképzeltem egy számítógépet, programot terveztem hozzá, és lépésről-lépésre egyszerű, behatárolt sorozatokat készítettem, amelyek önmagukban zártak voltak, tehát egyetlen formakombinációt sem hagytam ki. Mihelyt tehettem, a képzeletbeli számítógépet felcseréltem egy valódi számítógéppel.”

Erre azonban még kilenc évet kellett várnia.

Julesz Béla⁷ – akivel Molnárék a Bell Laboratoriesban ismerkedtek meg a 60-as évek végén, amerikai útjuk során – korábbi látáspercepciók kutatásaihoz (Julesz, 2000) kapcsolódva és azokat esztétikai területre kiterjesztve, Vera Molnár művészi programját a következő kérdésre irányította: Miképp hat a véletlen – az anyag és az élet alapkondíciója – a művészi alkotás esztétikájára? Ez az a terület, ahol Molnár Vera alapvetően újat hozott és nem „csak” az, hogy az elsők között használta a számítógép mint eszköz adta szimulációs lehetőségeket. Pályatársa, az akkoriban szintén a Bell Labsben kutató A. Michael Noll (1967) szerint „A számítógéppel az ember nemcsak egy élettelen eszközt teremtett, hanem egy olyan intellektuális és aktív alkotó partnert, amely teljes kifejltségében egészen új művészi formák és új esztétikai kísérletek megteremtését is lehetővé teszi.” Molnár úttörő szerepe a generatív művészetben tehát a struktúra és a véletlen összekapcsolásában, valamint esztétikai szerepének hiteles tisztázásában van. Ez volt a generációja számára oly fontos Max Bense-nek⁸ és stuttgarti filozófiai iskolájának fő célkitűzése is.

A generatív művészet Galanter (2016) szerint a digitális művészetben belül kialakult koncepció. Lényegét tekintve azt jelenti, hogy a számítógép is része az alkotás folyamatának, azaz autonóm rendszerként maga a gép is alkot egy előre meghatározott szabály/algoritmus szerint⁹ – ez az elv vonul végig Vera Molnár oeuvre-jén. Tehát nem a számítógép mint segédeszköz¹⁰ alkalmazásáról van itt szó, hanem arról, hogy a gép a saját beprogramozott algoritmusára járul hozzá egy műalkotásához – az esetek zömében bevonva a meglepetést okozó véletlent, ami Bense szerint a



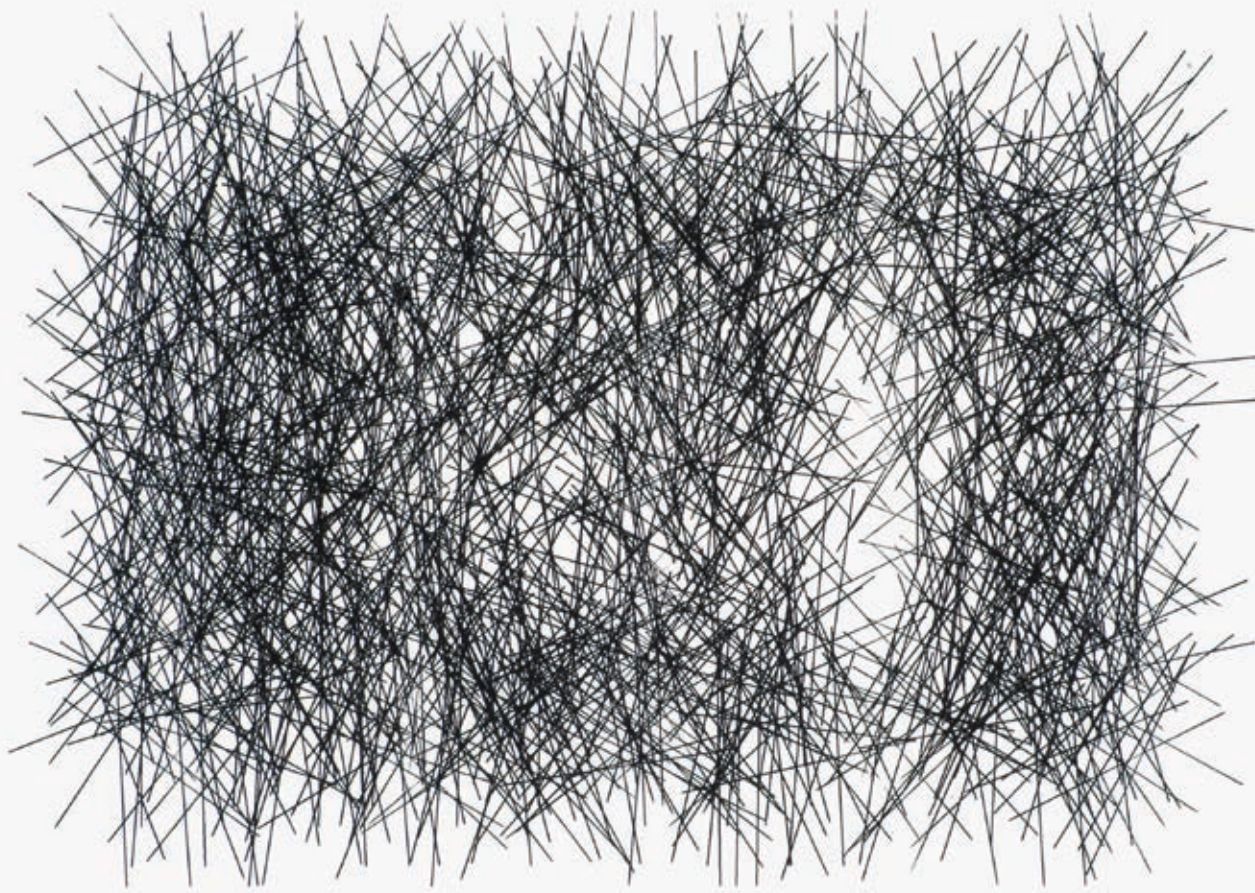
művészeti alkotás sajátja. Bense azzal érvelt,¹¹ hogy a véletlenszám-generátor biztosítja egy mű „előrejelezhetetlenségét”, amely a programozott műalkotás sajátja. A művésznek van „makroesztétikai koncepciója”, de mindaddig, amíg az utolsó ecsetvonással el nem készül, nem tudja, hogy a „mikroesztétikai” részek milyenek lesznek. „A művészet a meglepetés léha természetén alapszik” – így Bense.

Vera Molnar ezt írja algoritmikus művészetéről és a véletlen szerepéről: „egyszerű formákat használok, mivel ezek lehetővé teszik számomra, hogy lépésről lépésre ellenőrizsem a képszerkezet keletkezését, és közben megpróbálhatom pontosan meghatározni azt a pillanatot, amelyben a »művészet evidenciája« láthatóvá válik (...)”

VERA MOLNAR: *Ordinateur, Miroir de la main*, 1974–1982, szitanyomat, papír, 50×50 cm, magányűjtemény, HUNGART ©2020

Vissza az autonóm rendszerhez: miként lehet a véletlent géppel generálni? És lehet-e azt szabályozni? Egyáltalán: miért kell(ene) a véletlennel foglalkozni a művészetben? Hogy jön ez ide a 20. században? És miért pont akkor?

Nos, azért, mert a véletlen a kor szinte majdnem minden területével kapcsolatban áll – legyen szó a fizikai valóságról, természeti és társadalmi folyamatokról, kvantummechanikáról, az evolúció megértéséről, genetikáról, a hidrológiai ciklusról, a klímaváltozásról, a tőzsdei indexek változásáról, zenéről vagy éppen a nagy hálózatokról. A véletlen szerepét tisztázó és alkalmazó aleatorikus művészet(ek)¹² kiindulópontja – teljesen azonos módon a 20. század természettudományos megközelítésével – az, hogy a véletlen e jelenségek



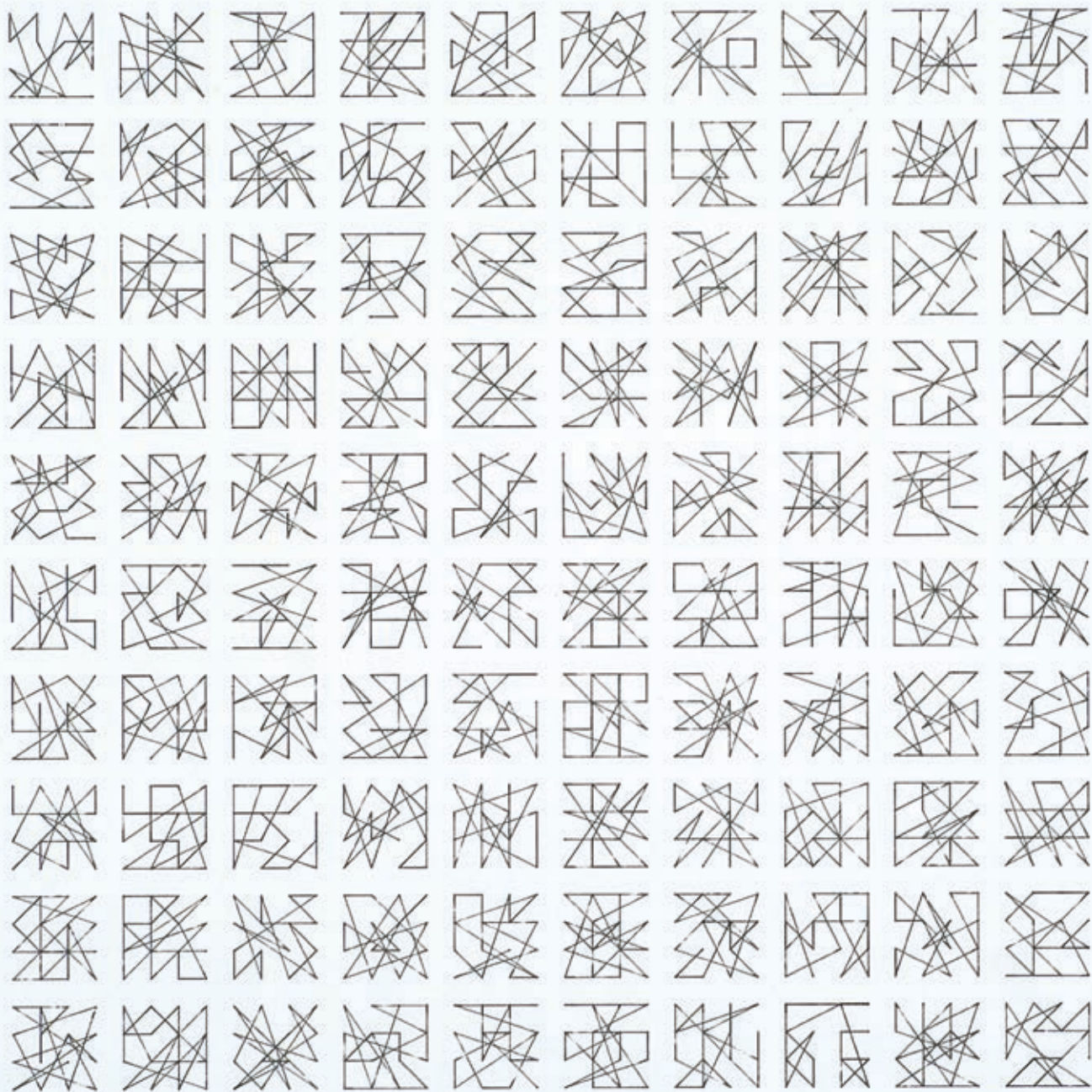
VERA MOLNAR: *Interruptions No 1*, 1968, plotter, tinta, papír, 35×45 cm
magányűjtemény, HUNGART ©2020

(műalkotások) inherens (lényegi) része, és nem egy zavaró, negatív hatású tényező, ami vagy a jelenségek nem adekvát leképezéséből vagy éppen hiányos tudásunkból fakad. A véletlen természete és valószínűségi törvénye tehát megismerhető, még ha statisztikusan is, ami nyilvánvalóan nem inferior a tisztán determinisztikus oksági megismerhetőséghez képest.

A meglepetés és a szokatlan gyakorlatával már a dadaizmus¹³ is élt. Ezt az elvet alkalmazta manuálisan Tauer-Árp és Árp is a „valószínűségi törvényszerűségeket követő”, a véletlent mint kompozíciós elvet alkalmazó *Duo-Collages*-sorozatuk megalkotásakor a múlt század 10-es éveiben. A generatív művészetben azonban a mű egy részét vagy akár egészét egy, a véletlent „generáló” autonóm rendszer alkotja. Az autonóm rendszer ebben a meghatározásban nem azonos a „humán operátorral”, azaz az emberrel, hanem attól függetlenül (autonóm módon) határozza meg egy mű jellegét, azaz hoz döntéseket, amelyeket egyébként a művész közvetlenül is megtehetne. Ugyanakkor a művész bizonyos értelemben korlátozza is az autonóm rendszer viselkedését, mert saját művészi makroesztétikai elképzelései szerint programozza működését, tehát teljesen elvonatkoztatni az alkotótól nem lehet.

A művészet a maga sajátos eszközeivel reflektál a korra, amelyben létezik. Az bizonyosan nem véletlen azonban, hogy a véletlen szerepének a fizikai alapjelenségek leírásában való megértése és a véletlennek a művészetben való megjelenése időben nagyon közel esik egymáshoz. A véletlen szerepe a mikro- és makrovilág működésében, valamint a valószínűség mint olyan már a múlt század elején megjelenik az elméleti fizikában. Einstein 1905-ben publikált négy korszakos tanulmánya, ideértve a Brown-mozgással foglalkozót, alaposan megrendítette az addigi gondolkodást a világról. A 20-as évek végének kvantummechanikája, különösképpen Heisenberg bizonytalansági elve azonban véglegesen és végletesen megváltoztatta a newtoni mechanikán és a Laplace-i determinizmuson nyugvó világnézetet, és hozott ezzel alapvetően újat. Ezzel kapcsolatban Gregory J. Chaitin matematikus enyhén pikírt megjegyzése: „A véletlen századunk fizikájának alapvető, ám sokat vitatott gondolata. Amikor Einstein azt mondta, hogy Isten nem kockázik a mindenséggel, vajon miért mondta? Mert a szubatomi fizikában elvész a jövő meghatározásának lehetősége. Az alapvető törvények pusztán statisztikák. És Einsteint megrémítette az ilyesmi; ő klasszikus newtoni elveken nevelkedett.”¹⁴

Csupán pár évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy ezek az elvek – az alaptudományokban és a filozófiában megszülető alapvetően új gondolatok – termékenyen felbukkanjanak a művészetben is. Valószínűleg az 1961 nyarán Zágrábban kezdődő, mára méltatlanul elfelejtett *Nove tendencije* (Új tendenciák) című kiállítássorozathoz (Rosen, 2011) köthető markánsan ez a fordulat. Az NT egy két évenként megrendezett, igen jelentős sorozattá bővült négy egymást követő és egyre gazdagodó kiállítással, melyek – a Gestalt elve alapján – fokozatosan



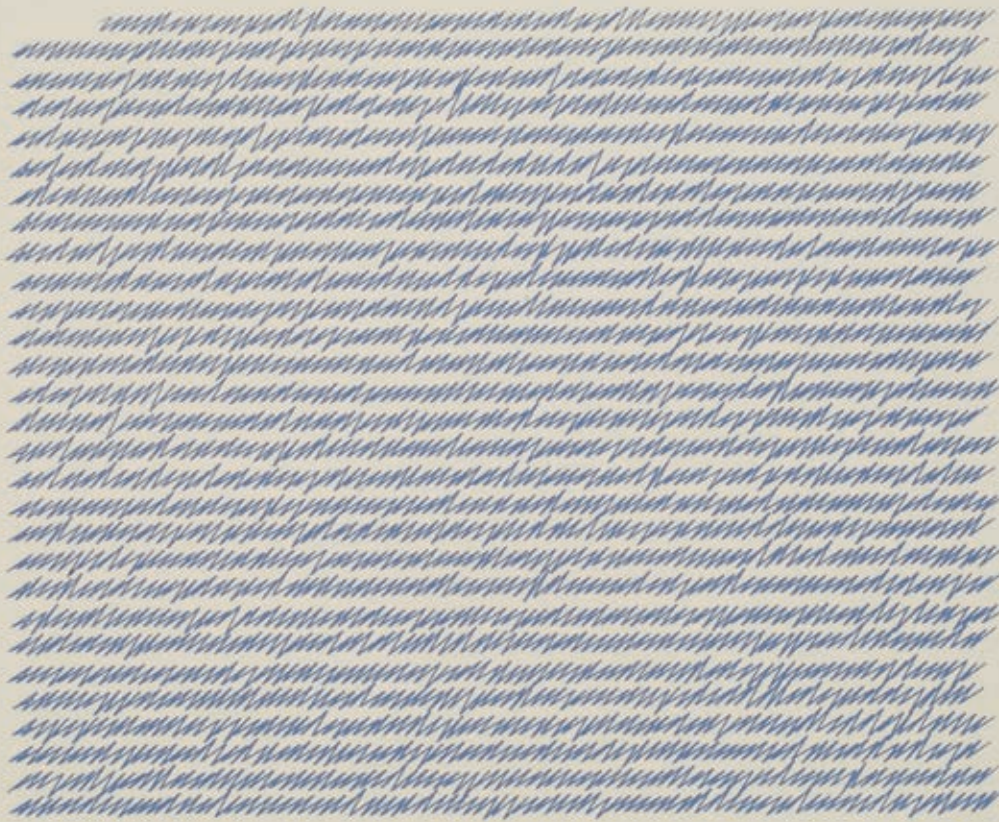
V. MOLNAR/86

fordultak a neokonstruktivizmus, a (zömükben mechanikus) lumino-kinetikus objektumok és végül a számítógépes művészet, illetve a koncept irányába. François Morellet a párizsi GRAV¹⁵ (Groupe de Recherche d'Art Visuel) részéről így ír a kiállítás katalógusában: „Egy művészeti forradalom hajnalán vagyunk, amely épp olyan jelentős lesz, mint a tudományos forradalom. Ezért a józan ész és a rendszerelvű kutatás kell, hogy felváltsa az egyéni intuíciót és kifejezőmódot.”

Abraham Moles¹⁶ a tudományos kísérlet elveit hangsúlyozta a *Nove Tendecije* kiállítás-sorozat negyedik szimpóziumán 1968-ban: „A kísérletezés a lehetőségek rendszerezése, valamint feltárása, és alapvetően más, mint a próbálgatás. Amit az elmúlt húsz év

VERA MOLNAR: *Hommage à Dürer*, 100 variáció, 1986, plotter, tinta, papír, 36×36 cm magányűjtemény, HUNGART ©2020

művészetében láttunk, az mind próbálgatás volt, és nem komoly elemzés. (...) A kísérletezés egy algoritmikus feladat (...)” Moles szerint a tudomány és a művészet folyamatai a kísérletezésen át függenek szorosan össze. A hagyományos művészet a trial-and-error próbálgatásos elvét követi, szemben a tudományos kísérlet következetességével, megismételhetőségével és szigorúságával. A kísérlet módszertana alapvetően eltér a „spontán művészgénusz” intuíción alapuló önkifejezésétől. Mivel egy kísérlet jól algoritmizálható, a digitális számítógép ideális eszköz esztétikai kísérletek végzésére és új esztétikai értékek létrehozására – ebben foglalható össze a computer art lényege. Moles így folytatja „A művész többé már nem manuálisan kezeli



Fotó: Sarkantyú Illés

VERA MOLNAR: *Lettres de ma mère / Anyám levelei 1*, 1988, szitanyomat, papír, 30x42 cm, magángyűjtemény, HUNGART ©2020

a tárgyakat és a színeket, hanem algoritmusokat használ, amelyek szükségképpen absztraktak (...). A művész szerepe innentől kezdve algoritmusok felépítése a lehetőségek szisztematikus feltárására (...)."

Ein Prozent Unordnung

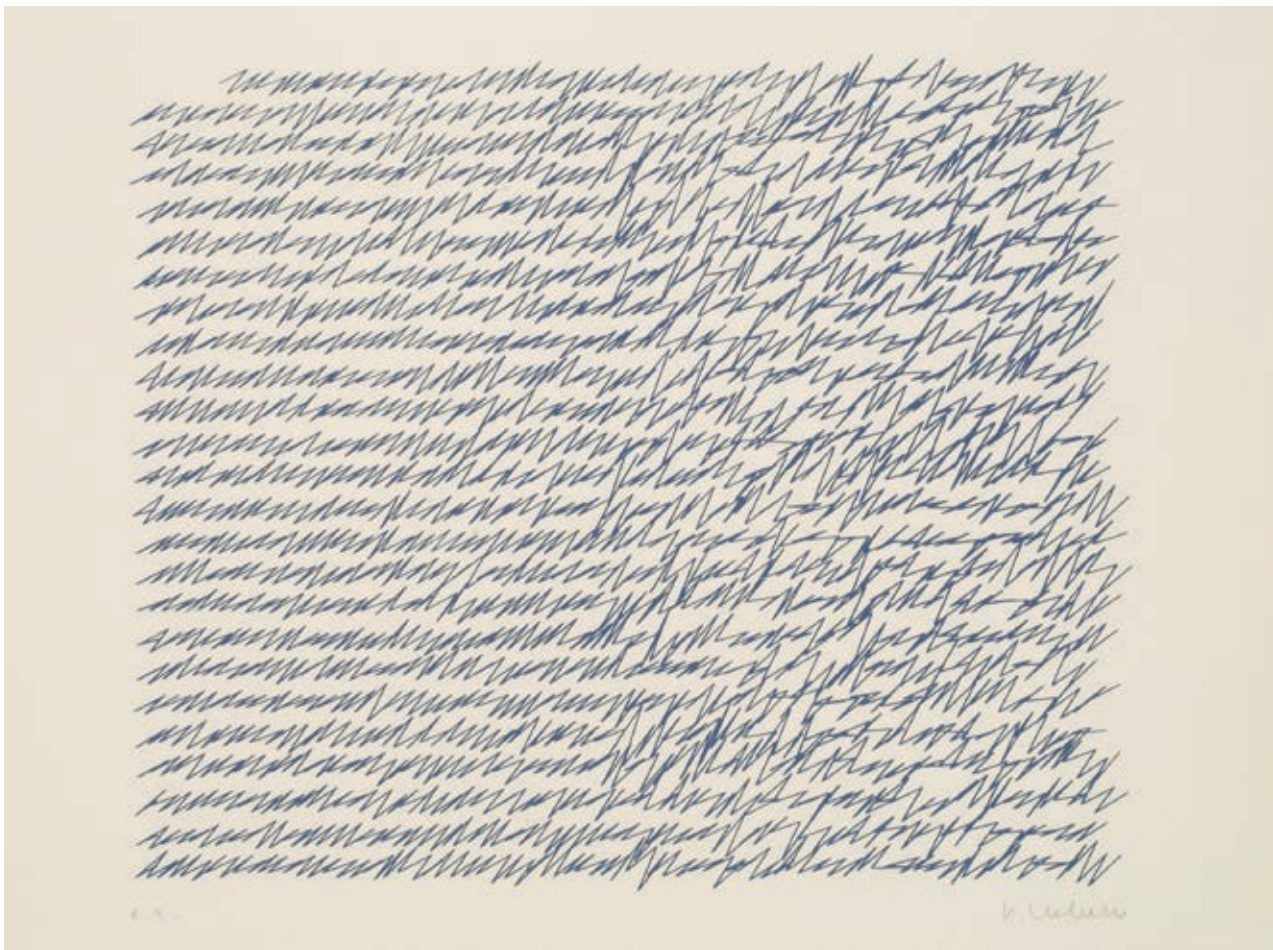
Vera Molnar az elsők között használta szisztematikus az algoritmikus megközelítés elveit a kétdimenziós véletlen bolyongást alkalmazó műveiben. A kísérlet és a levonható következtetések tisztasága érdekében Molnar ugyanis a végsőkéig ragaszkodik az elemi redukcióhoz, s ahhoz, hogy „engem nem érdekelt semmi más, csak a legegyszerűbb forma, a négyzet; mi van akkor, ha rend van, s mi, ha nincs”.

Mi lesz a vizuális percepció, ha egy teljesen véletlen fehér zaj¹⁷ „bezavar” a képbe? Mi történik a szabályos négyzettel, mely egy teljesen determinisztikus jel, ha arra egy sztochasztikus jel, egy kis, mondjuk, egyszázaléknyi „rendetlenség” ráakódik? És hogyan változik az így definiált kép a Monte Carlo-módszerrel¹⁸ generált adott valószínűségi eloszlású véletlen számok szórásának, vagyis a statisztikailag értelmezhető „rarakódó rendetlenség” mértékének függvényében? Azaz mi lesz a vizuális üzenet esztétikai tartalma, ha a rendetlenség (zaj) szórása nő, és több, mint egy százalék? Az *Ein Prozent Unordnung* című művészknnyvében Molnar (1980) erről így ír: „Egy képen belül elkezdtem

variálni a rendetlenséget, és arra jutottam, hogy minél jobban eltüntettem a rendetlenséget, annál szebb lesz a kép – legalábbis az én ízlésem szerint. Viszont egy kis rendetlenség azért kell. Mondjuk egy százalék, mint ebben a könyvben. Itt húsz nem számozott kép van. Neked kell a sorrendet eldöntened. Mindegyiket négyféleképpen tudod forgatni, így aztán 2 675 004 047 229 796 708 138 352 640 000 képsorozatot kaphatsz. Próbáld ki! És akkor rájössz, hogy milyen hihetetlenül gazdag a szisztematikusságra törekvő műalkotás.”

Folytatva ezt a gondolatmenetet, adódik egy új hipotézis és a következő kérdés: mi lesz akkor, ha a képet alakító jelre egy nem teljesen független fehér zaj, hanem Markov-korrelációval mérhető memóriájú,¹⁹ tehát emlékezővel bíró zaj szuperponálódik. Mi történik, ha a sztochasztikus jel szórását eltérő, a művész által beállítható, tehát szabályozható korlátok jellemzik? Hogy mi történik vizuálisan, azt a *Lettres de ma mère* (Anyám levelei) című grafikai sorozat lapjai jól példázzák. A program nem tesz mást, mint a gép nyelvén végrehajtja a választott algoritmus által kijelölt véges számú lépéseket. Ami korábban a színválasztás és az ecsetkezelés megválasztása volt, azaz az eszközök kiválasztása, Molnar épp azt teszi a számítógéppel: eszközként, ám egyben megfigyelése és ellenőrzése alatt álló alkotótársként működteti.

Fontos megjegyezni: a művész dönt, hogy mikor válik a „művészet evidenciája láthatóvá”, azaz választ, hogy melyik generált művet fogadja el műalkotásnak a sok közül, amit a számítógép a véletlenszám-generátor használatával alkot (Molnar, 1981). A döntés/kiválasztás, mint minden alkotó folyamatban, a művésztől függ tehát. A döntés éppúgy része az alkotásnak, mint az algoritmus felépítése. Ez a döntési módszer egyfelől kapcsolódás a konceptuális művészetéhez,²⁰ másfelől annak meghaladása is.



Bár a véletlen szerepének és tudatos alkalmazásának felismerése a művészetben új volt, ámde mégis létezett folytonosság a művészet korábbi történetével. François Morelet műveinek kapcsán François Molnar így ír: „(...) megemlíteném Cézanne-t a kétségeivel együtt. (...) ha megértjük Cézanne kétségeit, akkor megértjük Morelet festészetét (...). Figyelem, véletlen hívei, sokat kell ahhoz gondolkodni, hogy a valószínűségek alapján alkossunk valamit. Akik a véletlentől félnék, kövessék Cézanne és Morelet gondolkodásmódját.”²¹ Ez igaz, bár itt Verára kellett volna hivatkoznia, ám ezt Feri valószínűleg „családi okokból” nem tehette meg...

Jegyzetek

- 1 Molnár Vera – még mint Gács Vera – 1947-ben védte meg szakdolgozatát a budapesti Képzőművészeti Főiskolán *Cézanne és a kubisták* címmel. Cézanne-t Dürerrel és Klee-vel együtt „házi szentjeim”-ként említette a szerzőnek. A Saint-Victoire-hegy azóta is rendszeresen visszatérő témája: „Először Budapesten láttam Cézanne *Montagne Saint-Victoire*-jának egy reprodukcióját. Sokkal később az Egyesült Államokban felfedeztem a híres német matematikus, Gauss haranggömbjét. Készítettem is egy kupac rajzot, ám azokat ellopták. Nagyon dühös lettem. Nem is akartam többet Gaussról beszélni. Tíz vagy tizennégy évvel később éppen Aix-ben voltam, egy reggel kinyitom szobám ablakát, és mit látok? Hát egy Gauss-gömböt! – ez volt a *Montagne Saint-Victoire*!”
- 2 Az algoritmus egy adott probléma programatikus megoldását jelentő, elemi lépések véges számú halmaza által alkotott műveletsor. Az algoritmusok különböző nyelveken – programozási vagy akár természetes, emberi nyelven is – készülnhetnek.
- 3 Fontos itt az évet, 1958-at felidézni: megjelenik Neumann János korszakalkotó, ám az előző évben bekövetkezett halála miatt befejezetlen könyve, a *The Computer and the Brain*. A digitális technikák azonban éppen hogy csak éledőzben vannak, s igen messze van még mai általános uralmuk.

VERA MOLNAR: *Lettres de ma mère / Anyám levelei 7*, 1988, szitanyomat, papír, 30x42 cm, magányűjtemény, HUNGART ©2020

- 4 Molnár Ferenc (1922, Szentes – 1993, Párizs) a budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1947-ben végzett festő szakon Szőnyi István tanítványaként. 1947-ben Párizsba emigrált. Évfolyamtársa volt Gács Vera (1924, Budapest), aki szintén abban az évben végzett. Ezekre az évekre Gács később így emlékezik: „Életem nagy csatlódása volt: nem akartam elhinni, hogy egy ilyen országos intézmény ilyen szomorú, középszerű lehet. És azután, amikor a háború után kimásztunk a romok alól, és üres volt a gyomrunk a Főiskola egyszerűen csodálatos lett. Sohasem jöttem rá, hogy miért.” Gács Vera ösztöndíjjal Rómába utazik, ahol a Villa Giulianában dolgozik. A magyarországi politikai változások nyomozható hatására nem tér vissza Magyarországra; 1948-ban áttelepül Párizsba, azóta is ott él és dolgozik. Gács Párizsba költözése után együtt dolgozik Molnár Ferencel. Házasságot kötnek, Vera ettől kezdve a Vera Molnar nevet használja, míg Ferenc a François Molnar írásmódot választja. Jelen írásban mindkettőjükre így hivatkozunk. François Molnar munkásságának kitűnő összefoglalóját adja Faludy Judit (2011).
- 5 François Molnar gyakran játszotta a katalizátor szerepét – de épp ilyen erővel az inhibitorét is. Nem véletlen, hogy Vera első egyéni kiállítására ötvenkét éves korában került sor Londonban 1976-ban. Feri, a meggyőződéses baloldali gondolkodó a művészet társadalmi szerepét tartotta elsődlegesnek, és irtózott a művészet áruként való kezelésétől, így a galériáktól, a galériásoktól és a kiállításoktól is, s Verát ezért aktívan lebeszélte az ilyen jellegű megmozdulásokon való részvételről.
- 6 A szöveg egy változata először a *Molnár Vera: Vonalak, formák, színek / Vera Molnar: Lignes, Formes, Couleurs* című kiállítás katalógusában jelent meg (Vasarely Múzeum, Budapest, 1990).
- 7 Julesz Béla (1928, Budapest, – 2003, Egyesült Államok), eredetileg villamosmérnök, 1956-ban Amerikába emigrált, és a Bell Laboratoriesban helyezkedett el, ahol kísérleti pszichológiával, nevezetesen a vizuális érzékelés kutatásával foglalkozott. A Bellnél eleinte az Érzékelési Folyamatok Osztályát vezette. Kutatásainak jelentős része a pszichológia fiziológiai kérdéseivel foglalkozik, mint például mélységérzékelés, illetve egy adott képi rendszeren belüli mintázat- és alakfelismerés. Julesz Molnárék közeli barátja volt; Vera Molnar (személyes közlés, 2012) szerint „egy hihetetlenül intelligens, gyors felfogóképességű és szellemes, de ugyanakkor borzalmasan pimasz, állandóan cikiző és cukkoló figura”.
- 8 Max Bense (1910, Strasbourg – 1990, Stuttgart) fizikus, filozófus, Abraham Molesszal egyetemben az információesztétika megalapítója, később a Stuttgarter Schule vezetője. Mindketten úgy vélték, hogy az esztétikai jelentéssel és értékkel kapcsolatos diskusszióban valamilyen módon egzaktnak mérni kellene az esztétikai értéket, és „túl kell menni a művészettörténészek fecsegésén”. Az eredetileg kvantummechanikából doktoráló Bense filozófiai, szemantikai és információesztétikai írásaik igen jelentős – Peter Weibel szerint Umberto Eco és Marshall McLuhan műveivel egyenértékű – hatása volt a 60-as és 70-es évek nemzetközi konkrét és számítógépes művészetére. Bár a hatás csakugyan igaz és

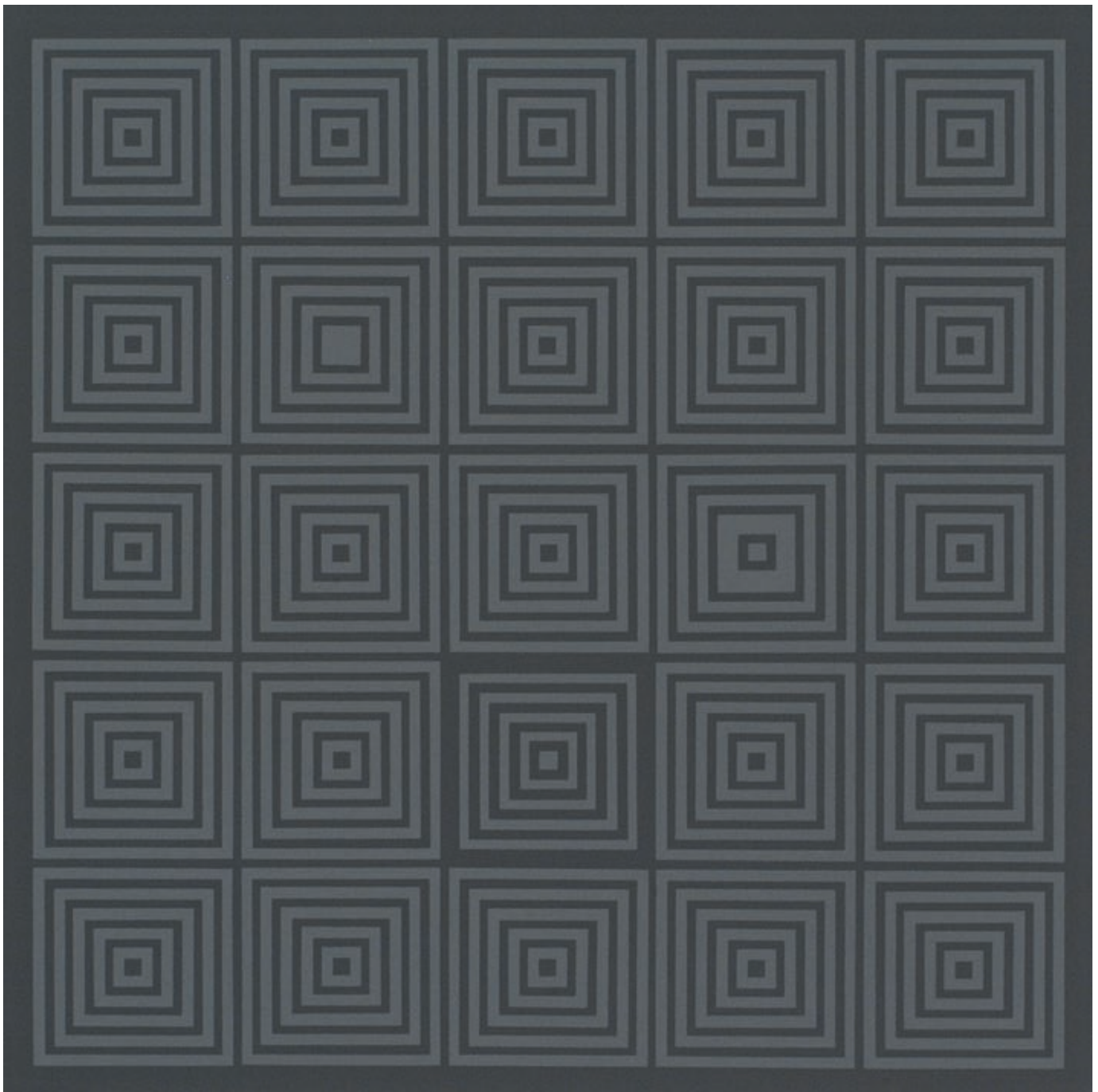


Fotó: Sarkantyú Illés

VERA MOLNAR: *Transformation 15.*, 1975, akril, vászon, 100×100 cm, magángyűjtemény, HUNGART ©2020

mérhető, ám számosan mégis úgy érvelnek, hogy Bense Norbert Wiener kibernetikáján, a Shannon-féle információelméletén és Charles Sanders Peirce szemiotikáján alapuló információesztétikája nem teljesen kidolgozott (Gamwell, 2016), és ezért nem operábilis. A 60-as években Németországban a Stuttgarter Schule és Bense információesztétikája alapján fejlődik ki a német digitális számítógépes grafika (Herbert W. Franke, Frieder Nake, Georg Nees, Manfred Mohr), ám Bense hatása messze túlmutat Németországon.

- 9 A generatív művészet általában az algoritmikus művészetre utal, tehát a számítógép generálta műre, azonban az autonóm rendszer másfajta is lehet: kémiai, biológiai, adatleképező, mechanikus vagy robot, kézi randomizálás (például számok véletlen kiválasztása egy telefonkönyvből – mint François Morellet korai műveiben –, bár ez ma már nehezebb, mert megszűntek a telefonkönyvek...). A „generatív művészet” és a „számítógép-művészet” fogalmakat, ugyan kicsit pongyolán, de szinonimaként használjuk ebben az írásban.
- 10 Mint például a Photoshop™ vagy a Corel Painter™ használata vizuális objektumok tervezésében, bizonyos dolgok elhagyásában, illetve hozzátevésében a kompozíció megszerkesztésének folyamatában.
- 11 Max Bense: Graphik. Computer. Bald krumme Linien, *Spiegel*, 1965. április 28.
- 12 Az alea szótóbból származik, ami latinul kockát jelent. Az aleatorikus művészet olyan művészetet jelent, amelynek kimenetele – éppúgy, mint a kockadobásé – a véletlenre és a valószínűség elvére épít. Az aleatorikus zene kifejezést Pierre Boulez használta saját műveire, hogy megkülönböztesse őket John Cage „határozatlan zenéjétől”, de azóta mindkettőjüket gyakran aleatorikusként említik. Boulez szándékosan úgy komponált, hogy a szekvenciákban és ismétlésekben az előadónak bizonyos szabadságot adjon, Cage pedig magát a komponálást tette a véletlenektől meghatározottá.
- 13 Bár a dada, majd később az informel esetben inkább esetlegességről, mintsem a véletlen tudatos használatáról van szó.
- 14 G. Martinez: A véletlen zenéje (interjú Gregory Chaitin-nel) (1998). In G. Martinez: *Borges és a matematika*, 2010, ford. Kutasy Mercédesz, Európa Könyvkiadó, Budapest, 179.
- 15 Hugo Demarco, Hector García Miranda, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François és Vera Molnar, François Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Joël Stein és Jean-Pierre Yvaral 1960 júliusában Párizsban megalakítják Centre de Recherche d'Art Visuel, a CRAV-ot, amelyet kis idő múlva a GRAV vált fel. A központot kifejezetten kutatási egységnek definiálják, melynek módszere a közös, csoportos alkotás. A csoportot az École de Paris dominanciájával való szembenállás, valamint az az elhatározás köti össze, hogy „társadalmi jelentést [kell] adni a geometriának”. A geometriai művészetet illető fontos csoport, amely nagyban meghatározta a számítógép-művészet evolúcióját is.
- 16 Abraham A. Moles (1920, Paris – 1992, Strasbourg) villamosmérnök, akusztikából doktorált a grenoblei egyetemen. Az 50-es években megvédte második PhD-fokozatát *La création scientifique* című disszertációjával. A 60-as évektől Max Bensevel tanít a stuttgarti egyetemen. Professzori kinevezést kapott az ulmi Hochschule für Gestaltungra. Claude Shannon információelméletének entrópia fogalmát igyekezett az esztétika területére kiterjeszteni. École de Strasbourg néven ismert intézetet alapított a mikropszichológia és a kommunikáció szociálpszichológiájának kutatására. A Gondolat Kiadó 1973-ban jelentette meg magyarul az *Információelmélet és esztétikai élmény* című könyvét.
- 17 Fehér zaj: olyan véletlen jel (sztochasztikus folyamat), amelynek egymást követő elemei függetlenek egymástól, azaz az elemek között nincs autokorreláció; a jelnek nincs emlékezete, autokorreláció-függvénye mindenhol zérus, kivéve a zérus eltoláshoz tartozó értéket, ahol értéke egy. A fehér zaj spektrális eloszlása (az autokorreláció-függvény Fourier-transzformáltja) tehát minden frekvencián egyenletes – innen a név a fehér fény spektrumával való analógia okán.
- 18 A Monte Carlo-módszereknek csak igen áttételes és nagyon távoli köze van a monacói hercegség fővárosához. Jólal a 40-es évek közepe előtt Neumann János és Stanislaw Ulam az első atombombát kifejlesztő, szigorúan titkos Manhattan-projekt keretében a hagyományos numerikus módszerekkel nehezen vagy egyáltalán nem megoldható integrálási problémákkal találkoztak a neutronok szabad úthosszájának meghatározásakor. Ezért egy olyan numerikus integrálási módszert dolgoztak ki, amely véletlenül kiválasztott számokat használ. A módszer különösen hatékonyan bizonyult többdimenziós integrálok számításakor. A titkos



munkához egy kódnev kellett, melyet Ulam és Neuman Los Alamos-i kollégája, Nicholas Metropolis fizikus ötlött ki Ulam nagybátyjának kedvenc szokása nyomán, nevezetesen, hogy a nagybácsi Lembergben állandóan kölcsönkért a rokonoktól, s a pénzt a monacói Monte Carlóban ruletten véletlenül, ám rendszeren el is verte. Így lett a módszer titkos kódjának neve Monte Carlo. Más köze a játékbárlanghoz nincs. Neumann dolgozta ki az egyenletes eloszlású (ál) véletlenszámok generálására szolgáló, első determinisztikus algoritmust is.

- 19 Markovítás: olyan véletlen jellel jellemző tulajdonság, amelynek egymást követő elemei nem függetlenek egymástól; az elemek között egy, a jel memóriáját (saját múltbeli értékeitől való függést) jellemző viszony létezik. Ezt a belső függést lineáris esetben az autokorreláció-függvény méri. Az ilyen típusú jelet gyakran vörös zajnak is nevezik. Ez nem hordoz politikai konnotációt, csupán a vörös fény spektrális eloszlásával való analógiára utal.
- 20 Sol LeWitt: „A konceptuális művészetben az idea, azaz a koncepció a mű legfontosabb része (...), amikor a művész konceptuális művet alkot, akkor az összes a művel kapcsolatos döntést már meghozta és a végrehajtás már csak egy laza dolog (...) a konceptuális művészet annyira jó, amennyire az idea az.” Paragraphs on conceptual art, *Artforum*, 1967. július.
- 21 Az idézett szöveg az 1958-ban a párizsi Galerie Colette Allendyben François Morellet második egyéni kiállításának katalógusából való.

VERA MOLNAR: 1% désordre, 1974, szitanyomat, papír, 50x50 cm
magányműtémény, HUNGART ©2020

Irodalom

- Cserba Júlia: *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005*, 2006, Vince Kiadó, Budapest
- Faludy Judit (szerk.): *A tekintet szintaxisa. François Molnár válogatott írásai a kortárs művészet tükrében*, 2011, Gondolat Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest
- P. Galanter: *Generative Art Theory*. In C. Paul (szerk.): *A Companion to Digital Art*, 2016, Wiley Blackwell
- L. Gamwell: *Mathematics + Art. A Cultural History*, 2016, Princeton University Press, Princeton and Oxford
- B. Julesz: *Dialógusok az észlelésről*, 2000, Typotext, Budapest
- M. Kumin: „A kétség jobban tetszik, mint a megoldás.” Megjegyzések Vera Molnar művészetéről. In Róka Enikő (szerk.): *Vera Molnar*, 2019, Budapest
- Vera Molnar: *Ein Prozent Unordnung*, 1980, Bjerred
- Vera Molnar: The role randomness can play in visual art, 1981, PAGE, No. 1
- Vera Molnar: Elképzelhetetlen képek / Inconceivable images. In Maurer Dóra – Prosek Zoltán (szerk.): *Vera Molnar*, 2007, OSAS, Budapest, Paksi Képtár
- A. M. Noll: The Digital Computer as a Creative Medium, 1967, IEEE Spectrum, 4(10): 89–95, november
- M. Rosen (szerk.): *A Little-Known Story About a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, 2011, MIT Press, Cambridge, Massachusetts
- Szőllősi-Nagy András: Vera Molnar: *Kontextus és kronológia / Context and Chronology*, 2012, Kepes Intézet, Eger

Kék sugarak

Variációk egy színre

SINKÓ ISTVÁN

Kálmán Maklár Fine Arts, 2020. VI. 12. – VII. 31.



Kiállítási enteriőr, 2020, Kálmán Maklár Fine Arts

*„Ha most az égi kékség is kilobban,
a szép színekből nekem mi marad?”*

ÁPRILY LAJOS: KÉK SUGARAK

Ritka kiállítási koncepcióval indította a pandémia utáni tárlatainak sorát a KMFA Galéria. Egyetlen rendezővel: a kék szín hozza össze a huszonzét kiállított festményt és szobrot. A képzőművészet történetében talán ezzel a színnel foglalkoztak a legtöbbször, múltját, történetét, ikonográfiai jelentőségét a színtanban és a szakrális művészetben egyaránt kiemelt hely övezi. A kék színt az egyiptomiak adták nekünk, a szinesztéziában az ég és víz fogalmát is jelöli, az egyházművészet kizárólag Mária számára tartogatja a kéket. Tudjuk a festőmesterségek történetéből, hogy a lapis lazuli (az ultramarin alapja) aranyáron volt beszerezhető a középkori és újkori festőcéhekben, festék-műhelyekben. Bronzino és Vermeer, majd Gainsborough (*The Blue boy*) és van Gogh kékjei – és persze Picasso kék korszaka – meghatározó vizuális élménye e szín használatának. Modern korunk is létrehozott egy speciális kék színt, az Yves Klein által levédett Nemzetközi Klein kék árnyalatot.

A kék története, a különböző kékek hatása, a hideg színskálán elfoglalt helyük (ugyanakkor különösképpen időnkénti felbukkanásuk a meleg színek között) teszi különösen fontosá és izgalmassá a kék szín használatát. Nem véletlen tehát, hogy a Pantone Nemzetközi Színtézet javaslatára a 2020-as év hivatalos színe az időtlen, egyszerűségében is elegáns klasszikus kék lett, a Pantone Classic Blue 19-4052 TCX.

A Kálmán Maklár Fine Arts Galéria izgalmas válogatással tiszteleg a kék szín nemzetközi évének. Zömmel saját gyűjteményükből (néhány munka kölcsönzéssel került a válogatásba) a 20–21. század izgalmas, jelentős alkotóinak kék dominanciájú műveit mutatják be.

Az időrendet tekintve a legkorábbi két mű Vasarely 1941-es, kis méretű papírmunkája, illetve a Franciaországban élt Kallós Pál 1948-ban festett, *Szürrealista kompozíció* című alkotása. Ez utóbbi munkán a kék szín számos finom árnyalata ötvöződik a meleg színekkel. A galéria egyik kiemelt alkotója, Reigl Judit – a festészet nagymestere – három jelentős méretű és minőségű képpel van jelen a tárlaton. Kiemelkedik a három munka közül a *Hidrogén, fotonok, neutrínók* című alkotás, melyben a kék szín egy vegyes technikával létrehozott módszer segítségével szinte eleven anyagként jelenik meg. Hasonló technikai megoldással él Kucsera Márta két kis festményén, itt is olajos, fényes csillogású a vízimitációjú absztrakt kép.

A geometrikus absztrakt irányt a kiállításon három művész egy-egy alkotása képviseli. Réth Alfréd 1958-ban készült, erős faktúrákkal telített, *Anyagok harmóniája* című képe egy kevésbé jellemző irányt mutatja a művész munkásságának. Nádler István viszonylag korai munkája (1972), illetve Konok Tamás grandiózus, a kékekkel a teret is felvillantó 2010-es *Kék piramisa* jelzi, a geometria épp úgy használja a végtelennel e színszimbólumát.

Organikus absztrakt munkák is láthatóak a válogatásban, így Szóbel Géza műve, melyben a finoman elhelyezett, néhol a szürkék felé tolódó kék (kobalt) felerősíti a műben megjelenő többi színhangsúlyt is. Hasonlóan az organikus absztrakcióhoz kapcsolható Hantai Simon *Pliage*-a: a gyűrt felületek itt a kék színt moderálják, a gyűrődések finom okkerei. A tárlat egyik meglepetése Braun Vera franciaországi magyar festőnő éles, pajzsszerű, hajló formákkal festett, sötét és világos kékekkel megoldott absztrakt munkája. Az általában vörös alapjairól és stilizált barnás-fekete alakjairól ismert Aatóth Franyó friss műve a fentebb említett Yves Klein kék színét idézi, teljesen homogénnek tűnő felületen, mely azért rusztikussá válik az anyaghasználatban. Több dél-koreai művésszel is dolgozik a galéria, közülük számomra Sung Pil-Chea vibráló, patakfelszín-hatású festménye a legizgalmasabb.

Különös találkozás a galériában a Sándorfi–Csernus–Méhes-trió, a modern magyar festészet Franciaországban kiteljesedő alkotóinak szinte egymás mellett látható munkái. A Csernus-kép (1962) igazából kissé kakukktójas, itt a kék színek kiegészítő szerepe van, Sándorfi két fotorealista-mágikus realista munkáján már főszereplő a kezeket beborító kék festék és a háttér is. Méhes jól ismert pseudoplasztikus drapéria borítású aktjai közül a kisebb, a nem annyira direkt ultramarin változatú az izgalmasabb. A kevés figurális alkotás között meg kell említenünk id. Maklár Kálmán (a galéria vezetőjének édesapja) szurrealista álomfestményét is. A plasztikák sorában feltűnnek Taubert László *Nagy idol II–IV.* című archaikus-stilizált, kékre festett torzói. Különös, fémes, lakkozott (dukkózott) hatású a koreai Lim Dong-Lak fémplasztikája. Szőke Gábor Miklós *Cápája* előbb-utóbb kék cápává válik, most inkább a kék mélység uraként jelenik meg. Major Kamill sumer írást idéző plasztikus képe repetitív hangulattal a kiállítás egyik fontos darabja.

A kék mámorító mélységei és magaslatai átlényegülnek a remekül válogatott tárlat műveiben. Érdekes kísérlet volt, s talán nem az utolsó a galéria életében. A kiállítók mindenesetre még a tárlat nyitva tartása alatt új kék képekkel gazdagítják a kiállítóteret.



Kiállítási enteriőr, 2020, Kálmán Maklár Fine Arts

A tiszta formák örök ragyogása

Négyek és Nagyok

JÁSZ BORBÁLA

K28 Galéria, 2020. VI. 18-ig



Fotó: K28 Galéria

A lakásgaléria enteriőrje **CARMELO ARDEN QUIN** (háttal), **FAJÓ JÁNOS** (az asztalon és fölötté), valamint **KATONA VILMOS** munkáival

A 19. és a 20. század fordulóján az addig a képző-, ipar- és építőművészetet uraló akadémikus szemléletmód ellen radikálisan lépnek fel a fiatal alkotóművészek Európa-szerte. A századfordulós stílusok a művészet öndefiniálásában is jelentékeny szerepet töltenek be, s elkötelezetten, hitvallásként állítják a művészeti ágak egységét – természetesen az építészet égisze alatt, amelyet Gesamtkunstwerknek,¹ összművészeti alkotásnak neveznek. Ez az összművészeti szellemiség az összefoglaló néven szecesszióként hivatkozott stílusok formanyelvének letűntével is töretlenül folytatódik, s a tavaly száz éve megalakult Bauhaus is fennen hirdeti manifesztumában: „Építészek, szobrászok, festők: vissza a kézművességhez! Mert nincs »hivatásos művész«! Nincs lényegi különbség művész és kézműves között. [...] Hozzuk létre tehát a kézművesek új testületét, az osztálykülönülés gögje, a művészek és kézművesek közé falat emelő fennhíjazás nélkül! Akarjuk, gondoljuk el, teremtsük meg közösen a jövő új épületét, amely egy alakban lesz minden építészet, plasztika, festészet, s a kézművesek millióinak keze nyomán emelkedik majd egykor az ég felé, mint egy új, eljövendő hit kristály-jelképe.”²

A K28 Galéria a karantén alatt zárva tartó, de impresszív finisszázzsal záródó, *Négyek és Nagyok* című csoportos tárlata is arra tesz elgondolkodtató kísérletet, hogy a tiszta formákból való építkezés, a konstruálás vagy a dekonstruálás hogyan tud egyenlőséget teremteni alkotók és alkotások, tér és idő között. A kiállítás eszméiségében, utalásaiban jelen vannak azok a geometrikus absztrakciót képviselő alkotók is, akiknek művei nincsenek kiállítva; a rekonstruálás a szemünk előtt zajlik.

Fajó János tanítványainak három generációja mutatkozik meg a mester előtt meghajolva, ugyanakkor a geometrizáló hagyományt aktualizálva. Hogy Moholy-Nagy László klasszikus hármását³ idézzük, a tanítványok textúrában, struktúrában vagy faktúrában lépnek tovább Fajó szellemiségének megtartása mellett, új értelmet adva az 1960-as évek alkotásai önreferenciális céljainak. A kiállítás négyese a festészet, a fotográfia, a textilművészet és az objekt. A lakásgaléria két fő falán Carmelo Arden Quin MADI-elveknél⁴ megfelelően formázott festménye és Lucien Hervé fotográfiája határozza meg a kiállítás narratíváját. Hervé fontos kapcsolódási pont az architektonikus szemléletmódhoz, Le Corbusier fotósaként az épületfotográfia műfajának központi alakja. A két világháború közötti időszakban képzőművészek és építészek működtek együtt a modern – összművészetként felfogott – művészet minél szélesebb körű terjesztésében. Hazánkban Walter Gropius munkásságát többek között Molnár Farkas,⁵ Le Corbusier-ét pedig maga Kassák Lajos propagálta.⁶



KATONA VILMOS: *Hiperkocka kiterítve*, 2017, akril, fa, 81×81 cm
A művész jóvoltából

Kronologikusan az 1920-as évek Kassák Lajos-féle konstruktivizmusa a referenciapont, amelyre tudatosan épül rá az 1960-as évek geometrikus absztrakciós hagyománya,⁷ amelyet Fajó János neve fémjelez a kiállított munkák között. Saxon Szász János az a tanítvány, akinek alkotásai a két dimenzióból radikális lépéssel jutnak el a háromdimenziós szoborobjektékig. Saxon a MADI magyarországi csoportjának alapítója. Száraz Marika textilművész kiállított műveiben szintén a MADI ihlette, az alkotás létrehozásának folyamatában megjelenő dekoratív szépséget jeleníti meg.

Katona Vilmos alkotásai koncepciójukat tekintve szorosabban kötődnek a kassáki konstruktivista korpuszhoz, ám síkrelieffé formálódva túllépnek egy képtér-architektúra felé. Ugyanakkor színvilágában a barokk falkép- és mennyezetfestészete köszön vissza, amely sajtóságtörténelmi viszonyrendszerbe helyezi a műveket. Arden Quin festményének kontextuális és formai, ám semmiképp sem mediális párhuzamai Sebestyén Sára belsőépítész-fotográfus szintén formázott, dibondlemezre kasírozott képei, amelyek a textúrák és a színek finomhangolásával hívják optikai játékra a szemlélőt. Robitz Anikó építészeti fotográfiáiban nem konkrét helyeket vagy tárgyakat jelöl meg, hanem ezektől elvonatkoztatva alapvető geometriai elemekkel és formákkal határoz meg képzőművészeti igénnyel felépített, metafizikai tájképeket. Kontur Balázs két- és háromdimenziós alkotásaival a diagonális irányt hangsúlyozza, az arany, a transzcendens szféra színének használatával a téren és időn kívülre helyezi alkotásait.

Fülöp Tünde művei – a kortárs művészethez elemi módon hozzátartozó – társadalomkritikát fogalmaznak meg, jelen esetben a gépkorszak és a tudományos világlátás elégtelenségére és mulandóságára vonatkoztható elegáns, finom

reflexiót a magnó- és videoszalagok matériájának segítségével. Szenes Zsuzsa kiállított alkotása is arról a műfaji határokat átlépő attitűdről árulkodik, amely a hazai textilművészetben a konceptuális művészet hatását mutatta.

A K28 Galéria tárlata több kérdést vet fel a szakmabeli vagy pusztán gyönyörködni vágyó látogatóban. Szükséges-e a koncepcionális vagy materiális megújulás, kell-e továbbfejleszteni Hervé, Arden Quin vagy Kassák eredeti művészi programját; önálló, új entitások jöttek-e létre, vagy mindez pusztán hommage? Egy biztos: a kiállított alkotások kommunikálnak egymással, amely nem pusztán az – egyébként igényes – installálásnak köszönhető. Összefogja őket a geometrikus szemlélet és a tiszta formák ragyogása.

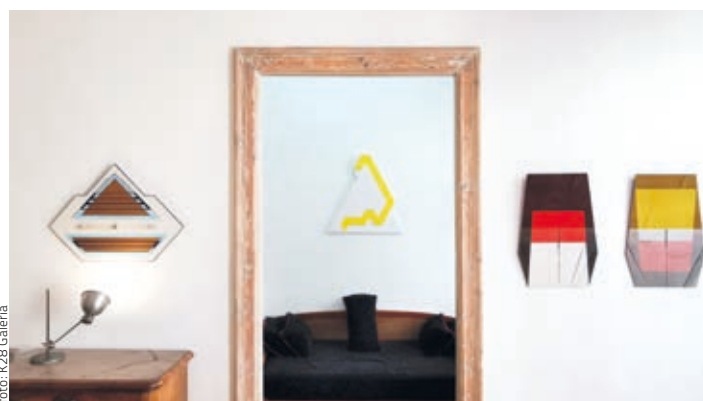


foto: K28 Galéria

Jobbra **SEBESTYÉN SÁRA** vágott élű fotói, balra **ARDEN QUIN**, a galéria tengelyében **KATONA VILMOS** geometrikus reliefje

Jegyzetek

- 1 KarlFriedrichEusebius Trahnndorf: *Aesthetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin, 1827, 312.
- 2 Walter Gropius: A weimari Állami Bauhaus manifesztuma. Ford. Tandori Dezső. In Mezei Ottó: *A Bauhaus*. Gondolat, Budapest, 1975, 49–50.
- 3 Moholy Nagy László: *Az anyagtól az építészetig*. Gondolat, Budapest, 1968.
- 4 Alexander Alberro: *Abstraction in Reverse. The Reconfigures Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. The University of Chicago Press, Chicago, 2017, 121–122.
- 5 Mezei Ottó: Gropius 1934-es budapesti látogatása és levelezése Molnár Farkassal. *Ars Hungarica*, 3/1–2., 1975, 133–144.
- 6 Dobó Gábor: Dadául írni és újraírni: Kassák Lajos és Tristan Tzara eddig kiadatlan leveleiből (1922, 1956, 1959). *Helikon*, 63/1., 2017, 153.
- 7 Forgács Éva: Avangárd a magyar kultúrában. In Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002.

Egy ugratás lenni

Robert Eggers filmjeiről

CSÉKA GYÖRGY



Still *A boszorkány* című filmből

Robert Eggers eddig elkészült két egész estés filmje, *A boszorkány* (2015) és *A világitótorony* (2019) gazdag motívum- és utaláshálójú, sokféle kontextust játékba hozó, széttartó értelmezéseket is megengedő munkák. Úgy használják a folkhorror vagy a pszichohorror zsánereit, hogy egyúttal túl is lépnek azokon, szétbomlasztják a határait.

A két film történetében és megformálásában erős különbséget mutat, a rendező kézjegye felületes pillantásra nehezen érzékelhető, hiszen mindkét projektben a történethez

igazította a technikát, a megformálást, a beszédmódot. Filmjeiben közös többek közt a történeti érdeklődés, a cselekménynek egy meglehetősen pontosan körülírt korba helyezése, a kevés szereplőt mozgató, egy-egy konkrét helyszínhez, térhez kötött kamarajelleg, a bűn és bűnhődés problémája, az értelmezhető (isteni/emberi) rend, a racionalitás és a káosz, a természet, az értelmezhetetlen és az örület, továbbá az ember és nem ember/állat/idegen közötti határok elbontása.

A boszorkány 1630-ban New Englandben játszódik, egy puritán család pusztulásának története. A család különböző stációkban veszíti el otthonát, előbb Angliából

Amerikába emigrálnak, majd kiűzetnek a kolóniájukból a férfi vallásos (túl)szigora, bigottsága miatt. A közösség kapuinak bezárulása után egy erdő mellett telepednek le, amely a későbbiekben szimbolikusan elpusztítja, elnyeli őket. A családfő, William utal erre a harcra egy jelenetben, amikor arról beszél a fiának, hogy le fogják győzni a vadont, nem engedik, hogy az felfalja őket. A film a maga vallási kontextusában, a bűnbeesés és a méltó büntetés, pusztulás történeteként is funkcionál. A férfi előbb a gőg bűnébe esik, majd a hazugságába, holott az ő absztrakt és merev, sötét, életellenes hite szorítja keretek közé, tartja fogságban a családot. Az első veszteség, a csecsemő eltűnése után fokozatosan bomlik atomjaira közösségük. Hazugságok, gyanúsítások, szeretetlenség, titkos, incesztuózus vágyak hálójába keveredve nyitják fel magukat a gonosznak, aki Próteuszként számtalan alakot ölt a filmben. Egyrészt a félelmetes, mert nem emberi erdő alakját, másrészt az erdő mélyén élő boszorkányét, aki szó szerint megnyitja az embert, a csecsemőt a sötétségnek, a pusztulásnak, és péppé őrli, kenőcsként magára keni. Harmadrészt különböző állatok, nyúl, kecske, holló bőrében jelenik meg.

A (gonosz) próteuszi jellege visszaköszön *A világítótorony* Thomas Wake-jének alakjában, ahogy az állat motívuma is, hiszen a nem emberi felől jövő fenyegetés (és vonzás) – az átváltozásé, elnyeletésé – a későbbi filmben is jelen van. Amikor Katherine a valóság és álom összekeveredésének jelenetében halott csecsemőjét akarja megszoptatni, a gyerek hollóvá változik, és véresre csipkedi a nőt. Ennek párhuzama *A világítótorony* félszemű sirálya, amely Winslow-t támadja, amíg az el nem pusztítja, hogy aztán a film utolsó jelenetében ő maga váljon a sirályok áldozatává, eleségévé. A ellenséges madár nyilvánvaló utalás Hitchcock klasszikus *Madarakjára*.

A film vallásos olvasatában a közösségből kihullott bűnös, a gonosznak ellenállni képtelen család a Sátán martalékává válik, és vagy elpusztul, vagy, mint Thomasin, alkut köt vele és elnyeli a bűn, az irracionális, maga is boszorkánnyá változik át.

Pszichoanalitikus és/vagy feminista olvasatban mindez a férfi és absztrakt, életellenes, rideg, elnyomó világának bukását és a nő, a női elem győzelmét jelenti, hiszen a nő hatalmát, erejét annak semlegesítése, elpusztítása céljából akarták boszorkánnyá változtatni, boszorkányként értelmezni a férfiak a századok során. A nővel tipikusan az irracionális, a testiséget, a bűnre való hajlamot, a hisztériát társították, így változtatták boszorkánnyá és győzték le újabb és újabb spektakulumokban. A filmben az emberi az absztrakt isteni logosszal asszociálódik, a nem emberi, az állat, az erdő, az álom, a sötétség, a hold a nővel. A történet egy felszabadulás történeteként is nézhető, hiszen az utolsó jelenetben látunk először igazi örömet, extázist Thomasin arcán a boszorkányszombaton, amikor a fák között lebeg. Bizonyos értelemben, a puritán kontextus miatt a film Hawthorne *A skarlát betűjének* antitézise.

Ebben az összefüggésben *A világítótorony* is jól olvasható, mert egy pusztító, mérgező férfivilágot ábrázol belülről, ahogy az felfalja önmagát a hatalmas, falloszra hasonlító világítótoronyban.

Terjedelmi okokból itt csak pár motívumot, értelmezési keretet tudok felidézni, mint ahogy *A boszorkány* irodalmi,



Stillek *A boszorkány* című filmből

képzőművészeti allúzióinak gazdságára is csak utalni tudok. Eggers nem csak a díszletek, ruhák terén törekedett korhűségre, a filmben elhangzó szövegek is korabeli dokumentumokból származnak. Az archaizálás azonban egyetlen pillanatra sem öncélú. Ahogy a film formája, technikája, képi világa sem pusztán esztétizálás. Jellegzetessége az állandó félhomály, a szórt fény, az alacsony kontrasztú, szinte színtelen, szürke képek. A családot nemcsak a sötétlő, néma erdő fenyegeti, hanem körülöleli a fénytelenység, a fényszegénység, a homály is, amely ellen gyertyákkal tudnak csak harcolni. A film nagy formai, esztétikai bravúrja, hogy szinte teljes egészében természetes fénynél forgatták, képei



sokszor statikus állóképként merevednek ki hol a németalföldi festészet modorában, hol – a gyertyafényes jeleneteknél – George de La Tour képeit idézve. A természetes fény, gyertyafény használata utalás Stanley Kubrick *Barry Lyndon*jának bravúrára is.

A világítótorony 19. század végére tehető történetének eredeténél E. A. Poe utolsó, mindössze egyetlen oldalas (*The Lighthouse*, 1849) szövegtöredéke áll egy, a világítótoronyba érkező ór naplóban lejegyzett irracionális sejtéseiről, félelmeiről. A történetet nem, csak egy hangulatot vázoló szöveg ihletésül szolgált Eggersnek, aki a későbbiekben inkább egy 1801-es eseményre támaszkodott, amely a Wales melletti Smalls Lighthouse két őrével, Thomas Howell-lel és Thomas Griffith-szel történt meg. Itt érdemes utalni a keresztnevekre: Eggers filmje két hősenek valódi neve Thomas Wake és Thomas Howard. *A világítótorony* két óre közül az idősebbik, Griffith megbetegedett, majd meghalt. A holttestet Howell bűnös múltja miatt nem akarta a tengerbe dobni, félt, hogy gyilkossággal vádolnák. Így a testet annak felbomlásáig a toronyban őrizte. Később koporsót eszkábált a maradványoknak, és a torony külső oldalára, egy ablak előtti polcra erősítette azt. Mivel nagy vihar tombolt, a szél és a hullámok pár nap után szétszúrták a koporsót, a halott pedig a kötelek között ringatózott, mintegy integezett társának. Négy hónap múlva jutott csak el hajó a szigetre. Állítólag Howellt régi ismerősei sem ismerték meg, annyira megváltoztatták az átéltek, félig megtébolyodott.

Eggers történetében egy idősebb, zsarnokoskodó tengerész és fiatalabb beosztottja pusztítja el egymást egy sötét, klauszrofób térben. A dinamika ismerős, a fiatalabbat elnyomó, megalázó öreg végül elbukik, elnyomóból elnyomott lesz, a korábban kutyaként kezel Winslow kuttyája. Rabszolgája fellázad ellene, és elpusztítja, megszerezve kizárólagos tulajdonát, a világítótorony fényét, prizmáját, Wake voltaképpen feleségét, ahogy azt a film során ő maga elmondja. Azt a vakító, irracionális semmit, amibe belenézve Winslow ordítva, vakon zuhan hátra, majd elpusztul. Pszichoanalitikus olvasatban klasszikus ödipális konfliktusnak is olvasható mindez, mert Winslow egy helyütt apjaként (is) említi Wake-et.

A film az egyenes vonalú és kezdetben átláthatónak tűnő (elnyomás)történet fokozatos felbomlását, kisiklását és káoszba, örületbe fordulását mutatja meg. A két férfi nem csupán egymással, de saját vágyaival, lázálmaival, a másik előtt elhallgatott, majd részlegesen feltárt, eltorzított történetével, bűneivel, de identitásával is harcol. Wake lábának elvesztéséről, falábáról két különböző történetet tudunk meg, megtudjuk, hogy volt felesége, gyermeke, de egy nőről, egy szerelméről is beszél, akit Salemben hagyott. A név említése nem lehet véletlen, Eggers ezzel *A boszorkányra* utal, hiszen a New England-i Salem a 17. századi boszorkánypereiről nevezetes. Az első film erdejét Winslow élettörténete idézi, aki Kanadában favágóként, egy nagy erdő

Stillek *A világítótorony* című filmből

mellett dolgozott, onnan jött el, és hagyta ott apját – első történetében az unalom miatt, mint később kiderül, valójában azért, mert hagyta meghalni Ephraim Winslow-t, aki halála előtt őt kutyanak nevezte, és akivé ezek után ő átváltozik, ellopva identitását, nevét.

Wake Winslow számára feljebbvaló, apa és (élet)társ, akihez bonyolult gyűlölet-szeretlem viszony fűzi. Wake a torony fényébe szerelmes, feleségének hiszi, szeretkezik is vele, pontosabban egy Lovecraft Cthulhuját felidéző lényel. Később egy pillanatra maga változik át félig ember, félig polipszerű szörnyé, Cthulhuvá, Próteusszá, Poszeidónná, akit Winslow megöl, mert szeretkezni nem

Dick, a fehér bálna, az irracionális, a nem értelmezhető, a lét rendjének szembe szegülő elem. Wake otthonos a káoszban, hiszen felerésztt állat, hibrid, az átváltozás és – nem mellesleg – a hazugságok mestere. Folyamatosan manipulálja Winslow-t, megpróbálja kisiklatni józan esztét. Winslow egyszerre retteg az állattól, a fenyegető semmi tekintetétől, és megpróbálja elpusztítani a sirályban, de egyszerre szerelmes belé, és fantáziájában egy sellővel szeretkezik. Wake és Winslow/Howard Thomas, keresztnevükben és számtalan motívummal is jelezve, nemcsak egymás ellenségei, de egymás tükörképei is. Legszebb példája ennek, amikor ugyanazt a „Tessék?” szót kiáltják, ugatják állatként, kutyaként egymásnak.

A világítótorony és *A boszorkány* az ember állattá lenni vágyásáról is szól. A (vallás) rendjétől, a racionalitástól,



tud, nem mer vele. Wake alakjába emellett bele van olvasva Melville *Moby Dick*ének Ahab kapitánya, továbbá Prométheusz is. A motívumok összecsengése, majd átváltozása, felcserélődése miatt azonban Winslow hal meg Prométheuszként, az utolsó képen a sirályok a máját, beleit eszik. A lámpa vakító, elemésztő fehér fénye egyszerre a nő, a Cthulhu és Moby

Still *A világítótorony* című filmből

a logosztól, a sötétségtől való megszabadulni vágyásról. Az Én és a saját arc elvesztése iránti emésztő vágyról. Hogy elkeveredhessen, elveszen, átváltozzon a testben, az állatban, az érzékek nem nélküli, vakító káoszban. Egy ugatás lenni, egy rikoltás, egy eltörölt név.

Best of

Nemes Z. Márió: Ektoplazma

ISTVÁNKÓ BEA

Symposion, Szabadka, 2020, 136 oldal



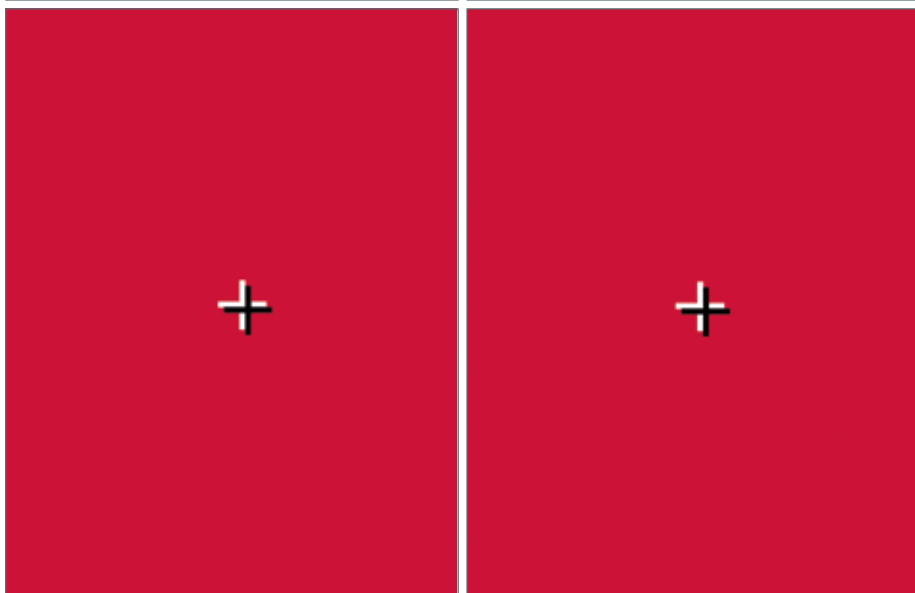
Talán beláthatatlanul messze van még az idő, amikor úgy lehet megírni egy kulturális témájú cikket, hogy ne szerepeljenek benne a koronavírus vagy a járvány kifejezések. Nos, ebben a szövegben sem sikerül ezt elkerülni, hiszen Nemes Z. Márió *Ektoplazma* című kötete már hónapokkal ezelőtt elkészült a Symposion gondozásában, de a világvjárvány következtében könyvbemutatóra eddig még nem került sor, és a terjesztés is elakadt. Most azonban, ahogy lassan újra elindul az élet, ez a remek tanulmánykötet végre elérhetővé válik az érdeklődők számára.

A kötet szerzője, Nemes Z. Márió alapvetően szépirodalmi háttérrel rendelkezik, ám kurátori, műkritikai és elsősorban művészetteoretikusi praxisa egyre nagyobb jelentőséggel bír a vizuális művészet területén is, ez a fajta interdiszciplináris szemlélet pedig üdítően

hasznos az alapvetően egymástól elszigetelt művészeti ágakból álló hazai kulturális életben. Az *Ektoplazma* kicsit olyan, mint egy *best of* lemez, hiszen harmincnégy korábban megjelent vagy elhangzott szöveget tartalmaz a képzőművészethez köthető legváltozatosabb műfajokban. Akad köztük megnyitóbeszéd, kiállítási koncepció, műelemzés és még manifesztum is. A Symposion-kiadványok esetében megszokott, egyszerű, letisztult, de igényes progresszív szemlélettel megtervezett kötet nem árul zsákbamacskát; fülszöveg helyett a borítón található idézetek tartalmazzák azokat a kulcsfogalmakat, amely a szerzőt érdeklő művészet-elméletet és esztétikát leginkább jellemzik, és amelyek a kötetben leginkább szóba kerülnek. Antropocén, nihilizmus, dekadencia, újnépesség, intézménykritika, zombimédiák és hasonló fogalmak állnak a középpontban, mégpedig a kortárs képzőművészet szemüvegén keresztül vizslatva.

A vörös és a fekete játékkára épülő dizájn a könyvet három szerkezeti egységre tagolja. Az első rész leginkább a Budapest Horror megjelöléssel illetett művészcsoporthoz köthető alkotókról szóló írásokat tartalmazza, melynek képviselője például Péli Barna, Horror Pista, Moizer Zsuzsa, de Szöllősi Géza, Kis Róka Csaba, Gyórfy László és Verebics Ágnes is. Ez utóbbi négy alkotóval készült nagy interjú zárja a könyv első szekcióját. Ezt követően, a könyv közepén a hungarofuturista mozgalomba nyerhetünk mélyebb betekintést, melynek manifesztuma 2017-ben jelent meg először fanzin formájában a Technologie und das Unheimliche független kiadó gondozásában. A mozgalom különben azóta is aktív, épp június elején nyílt meg a *Leaning on the Past, Working for the Future* című virtuális tárlat a bécsi Kunsthalle Exnergasse weboldalán, bemutatva az irányzat égése alatt született legfrissebb művészeti produktumokat. A kötet harmadik, egyben utolsó egysége a terjedelmesebb, leginkább a poszthumanizmus és az antropocén fogalmát körbejáró tanulmányokat tartalmazza, és ezáltal hidat képez Nemes Z. Horváth Márkkal és Lovász Ádámmal 2019 végén, azaz pár hónappal a mostani kötet tervezett megjelenése előtt kiadott, *A poszthumanizmus változatai* című kötetéhez.

Bár az ekto plazma az a rejtélyes, sokszor gusztustalannak mondott, vagy ábrázolt anyag, amely jellemzően transzállapotban bukkan elő a médiumok testnyílásaiból (leggyakrabban a szájukból), és a spirituális gondolkodók leginkább a gonosz megtestesülésének tekintik, ebben a kötetben még sincs semmi nyoma a negatív energiáknak. Sokkal inkább pozitív egyben látni és olvasni ezeket az írásokat, melyek az elmúlt évtizedben elszórva és a legváltozatosabb platformokon jelentek meg, vagy éppen meg sem jelentek írott formában. Nemes Z. a *Kézelő* című bevezetőben az író kéz tisztaságát állítja szembe az alkotó (képzőművész) kéz irigylésre méltó piszkosságával. Bár a szövegek szinte kivétel nélkül vizuális művészetről és művészekről szólnak, a könyvben mégsem találunk képeket vagy illusztrációkat. Így amennyiben az olvasás után piszkosabb művészeti élményre vágyunk, érdemes nyakunkba venni a várost, és legalább vizuálisan „összekoszolódni” a lassan újrainyitó művészeti intézmények valamelyikében.



Nem pusztán a világgal szemben

Kolozsi Beá, Mucsy Szilvia
és Pataki Ágnes kiállítása

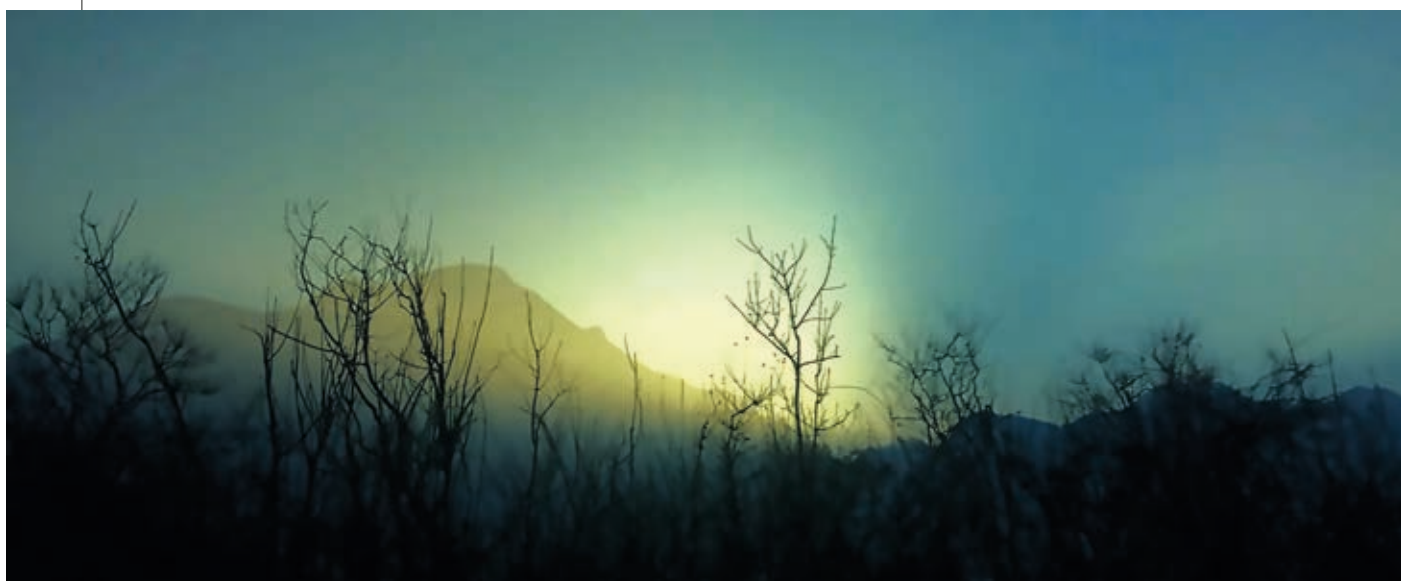
SIMON BETTINA

Ybl Budai Kreatív Ház, 2020. III. 11. – VII. 20.

*„Lehet-e, hogy valaki inkább már táj.
Hogy az érzelmek és gondolatok többé
nem érzelmek és gondolatok benne,
hanem egy ösvénynek, egy erdőrészetnek
a képei s ha feltennének neki egy kérdést,
a legigazabb választ azzal adná, hogy
elvinné a kérdezőt arra a helyre, rámutatna,
semmit sem szólna, így válaszolna.”*

GYÖRFFY ÁKOS: TÁJ

„Sosem lehetünk biztosak abban, hogy éppen mi az, amire pillantunk: víz, fény a vízen, egy felhő visszatükrözése, vagy a víztükörön átsejlő növények, vagy tán nem is látott fák árnyékai” – írja Gottfried Boehm 1990-ben megjelent tanulmányában Monet festményeiről (*Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia viszonya a modernitás korában*). Úgy folytatja, hogy az impresszionizmustól kezdve „hatásos listát lehetne összeállítani olyan művészekről vett idézetekből és műalkotások elemzéseiből, amelyek egyaránt erre a megállapításra jutnak: »a természetnek, a valóságnak nincs egy homlokzata, nincs arca«. E megállapítások azonban nem panaszként értendők. Épp ellenkezőleg: fölszabadító felismerés, hogy nem pusztán a világgal szemben, az előtt, hanem benne élünk.”



PATAKI ÁGNES: Ausztria, 2019, digitális fotó



MUCSY SZILVIA: *Palm, Sea, Land, Glyfada, Athén, Görögország, 2016, 23x23 cm*

A természet és az ember kapcsolatának fontos helye a tájkép. A tájkép műfaja olyan információkat tárol a keletkezési koráról, amelyek nem csak a művészeti érdeklődést keltik fel. Tanúskodik egy korszak világgképéről, működéséről és társadalmi berendezkedéséről. A 17. századi holland tájképek kultúrtörténeti és társadalmi jelentőségéről írt Svetlana Alpers (*Hű képet alkotni*, [1983] 2000): a képeket a világ megismerésének technikai feltételei (mikroszkóp, teleszkóp) alapján vizsgálja. Központi szerepet kap a camera obscura, melynek segítségével mechanikusan tudták megörökíteni a világ látványát, és amelyre a fényképezés előzményeként tekintünk vissza. Alpers idén ősszel megjelenő könyve



MUCSY SZILVIA: *Palm, Sea, Land, Alimos, Athén, Görögország, 2016, 23x23 cm*

éppen Walker Evans (1903–1975) amerikai fényképészről szól, aki az utcai és a szociografikus fotó úttörőjének számít, fényképei itthon többek között a Mai Manó Házban és a Ludwig Múzeumban voltak láthatók kiállításon.

A belső táj zárt, csendes, privát hely – de mint látvány, megfigyelhető. Erre a vízióra épül Kolozsi Bea, Mucsy Szilvia és Pataki Ágnes, a Random fotóművészeti csoport három alkotójának kiállítása. A *Belső táj* című kiállításon nem kell nyomoznia a nézőnek a fényképek között, nem kell pontosan beazonosítani a képen ábrázoltakat, bármi is legyen ott – pálmafák, sziklanyelv, felhő, tenger –, minden jelenthet valami mást. Pataki Ágnes is erről számol be: „a fotó valahogy egész máshogy adta vissza a kép témáját, mint ahogy azt akkor



PATAKI ÁGNES: *Balaton, panoráma, 2019, digitális fotó*



láttam. A hegyoldal vonalakkal határolt, az erózió által formálódott absztrakt szikláit, mint egy op-art művészeti alkotásban, kinyúlnak a térből. Akár egy sziláscset az óceánból kitekintve.” Kolozsi Bea fényképein mindez nyomatékot kap azáltal, hogy a felületen ujjlenyomat, karcolás látható, mintha egy vékony függönyön vagy homályos üvegtáblán keresztül néznénk. Pataki Ágnes egyik fényképén pedig úgy tűnik, valóban a víz alatt vagyunk egy virágos mezőn. Nem lehet pontosan beazonosítani, mégis olyan nyomokat látunk, amelyek következtetni engednek megtörtént eseményekre. Lábnyomokat sejtünk a sziklák határolta tengerparton és az erdők közötti mezőn. Ismétlődnek azok a felvételek, amelyeken sorokba rendeződnek a táj elemei, a fák és a horizontvonalak. Ez az ismétlődés emlékeztet arra, ahogyan a fotók helyezkednek el egymáshoz képest a kiállítótér falán – és ez a külső és a belső táj érintkezésére hívja fel a figyelmet. „Ezek a tájképek ugyan a valóságban készültek, mégis egy kicsit álomszerűek” – fogalmaz Mucsy Szilvia. Ez az álomszerűség hasonlóan roncsolja az eredeti kontextust, és eltéríti a jelentéseket, ahogyan Kolozsi Bea képein is látjuk.



Egy fa, egy felhő visszatükrözi a kép rögzítőjének helyzetét, és annak magányosságára utal, még ha ezt nem is igazolja semmi. Sőt, valójában megsokszorozódik a tájban magányosan szemlélődő azáltal, hogy tulajdonságai átruházódnak arra, ami helyette látható, például a felhő vagy a szél által elmozduló növények. A kiállítás fényképei arról tanúskodnak, hogy a fényképészet nyelve olyankor is személyes, amikor tárgya nem az ember – ahogyan Walker Evans felvételein is ezt tapasztalhatjuk. A mottóul választott Gyórfy Ákos-verssor is erre utal: „Lehet-e, hogy valaki inkább már táj.”

A kiállítás címe kijelöli a néző helyét. Kintről nézünk befelé. Persze gondolhatja magában a látogató, hogy a néző képpel szemben elfoglalt pozíciója eleve meg volt határozva. Mégis, amikor Kolozsi Bea, Mucsy Szilvia és Pataki Ágnes fényképei előtt állok, arra gondolok: mikor fogom felismerni ezeket a helyeket odakint?

KOLOZSI BEA: *Belső tájak 11*, 2019, giclée-print, 12×12 cm 25×25 cm-es keretben

KOLOZSI BEA: *Belső tájak 20*, 2019, giclée-print, 12×12 cm 25×25 cm-es keretben

Immunis képzetek

Pacsika Rudolf
CITOKIN VIHAR című kiállításáról

TAYLER PATRICK

Horizont Galéria, 2020. V. 27. – VII. 1.

Pacsika Rudolf Horizont Galériában megrendezett – a koronavírus utáni bizonytalanság jelentésrétégét is játékba hozó – kiállítása, a *CITOKIN VIHAR* összetett módon ötvöz különböző vizuális és elméleti megközelítéseket. Az alkotó *Ornament is Crime*¹ (1996–2020) című installációját arabeszkké formált építőipari anyagok és hangsúlyozottan kézzel készült, DIY-esztétikájú polisztirolhab intarziák határozzák meg. A művész öntörvényűen hullámzó girlandjai és egyéb térbeli létre készített, falnak támasztott síkplasztikai fafelületet imitáló kartonlapok közé ékelődnek. A pseudoévgyűrűk irizáló mintázata úgy fest, mint egy virtuális textúra, amit képhibára hasonlító ismétlődések borzolnak fel. A rózsaszín, kék és sárga műanyag lágy tolmácsolásában a kapitalizmus tervezőgrafikai gépezetének áramvonalas dizájnelemei is felbukkannak: a McDonald's arany kapuitól a Lacoste krokodiljain keresztül az Abaúj zacskóstej erőteljesen lokális jellegű geometrikus absztrakciójáig. Pacsika az egyéni kézjegy által humanizálja ezeket a jelentésüket elpárologtató szimbólumokat.

A véletlenszerűen elrendezett elemek – elszabadult logók, fogyasztói tárgyak és piktogramok – közepette egy monitorfejű, meditáló pózban ábrázolt, világoskék figura üldögél. A humanoid testén a Ravatherm XPS 300 felirat töredéke idézi fel az eredeti anyag asszociációit. Az elmélkedés tárgya a téglalapba foglalt, világégést ábrázoló, rövid, loopolt animáció. A filmben megjelenő, folyamatosan lángoló babakocsik, tolószékek és autógumik felelevenítik „a világ megérett a pusztulásra” gondolatát. A művek között töltött idő során egy szociopolitikai és ökológiai szférára nyílik rálátás, ami fenyegetően éles háttérvilágítást ad a ragyogó, popos elemeknek. A térben szerteágazó installáció asszociatív wunderkammerétől hátralépve, a fal síkjához tradicionálisan alkalmazkodó képeket látunk. A művész a kiállítás heterogén, megfoghatatlan narratíváját különböző

karakterű alkotásokkal terjeszti ki: vázlatos rajzokkal, kis méretű festményekkel, színes ragasztószalagokkal felvázolt pseudoexpresszionista térábrázolásokkal és egy díszes kandalló színpadszerű keretébe szuszakolt, lángoló autógumihalom extravagáns leképezésével (*Riot*, 2019–2020). A randomitásuk révén összekapcsolódó jelenetek és tárgyak a stiláris eklektika szertelensége és a rideg, logószerű absztrakció között oszcillálnak, olykor kibújva a képerkeret intézményes biztonságából.



foto: Biró Dávid

PACSIKA RUDOLF: *Ornament is Crime* (részlet), 1996–2020, installáció, változó méretek, vegyes technika

A művész és a Horizont Galéria jóvoltából



foto: Biró Dávid

PACSIKA RUDOLF: *CITOKIN VIHAR*, 2020, installációs nézet, a művész és a Horizont Galéria jóvoltából



PACSIKA RUDOLF: *Riot*, 2019–2020, olaj, vászon, 120×90 cm
A művész és a Horizont Galéria jóvoltából



foto: Biró Dávid

PACSIKA RUDOLF: *Ornament is Crime* (részlet),
1996–2020, installáció, változó méretek, vegyes technika
A művész és a Horizont Galéria jóvoltából



PACSIKA RUDOLF: *CITOKIN VIHAR*, 2020, installációs nézet, a művész és a Horizont Galéria jóvoltából

A művek nem egy homogén, statementszerű attitűd indikátoraiként jelennek meg. Mind mediális, mind materiális szempontból változatos elemek kerülnek decentralizált, nonlineáris összefüggésbe. Mintha az alkotások egymástól függetlenül programozódnának a virtualitás nullpontjáról a white cube esztétika által kísértett falfelületekre digitális képzettársításokat keltve. Milyen láthatatlan hálózatok teremtenek kapcsolatot e tárgyak között? A kiállításon kirajzolódó alkotói gondolkodásmód a művész egy korábbi, a *Konspiráció-Teória Generátor* (2003) című, weboldalként² is funkcionáló művében is tetten érhető, ahol a félkarú rabló elvén működő automata variálható elméleteket gyárt a befogadó számára. A *CITOKIN VIHAR* esetében is egy, a különböző dolgokat egybejátszó összeesküvésben bízva próbáljuk a művek közötti kötődéseket felderíteni. A narratíva efemer jellege miatt önkéntelenül megelevenednek a közéleti diskurzusok a maguk sokrétű közhelyeivel és szövevényes intrikáival együtt.

A kiállítás címét adó citokinvihar nevű egészségügyi jelenség az immunrendszer túlműködését, a gyulladáshoz fokozott termelését jelenti. Aktualitását az is adja, hogy többek között a koronavírus kritikus időszakában is jelentkezhet ez a fájdalmas, rohamjellegű és önvészélyes túlműködés. Ahogy a művésznek a kiállításhoz kapcsolódó leírásából kiderül, a *CITOKIN VIHAR* mint cím egyfajta metaforaként értelmezhető a feszültségekkel teli, de katarzissal kecsegtető művészeti és

intellektuális folyamatokra vonatkozóan. A túlélési motíváció és az önfelszámolás ambivalens viszonyában az immunrendszer frontvonalai által felszabdalt individuum mikroszinten elkülönülő entitásokra esik szét, és így kétségessé válik az egyén izolált, tömörszerű képze.

Jean-Luc Nancy francia filozófus szívtranszplantációja kapcsán az identitás immunrendszernek kiszolgáltatott, konfliktuózus hatáiról beszélt. Az adományozott szerv és a befogadó test közötti harcban ugyanis folyamatosan újradefiniálódik az identitás helye.³ Néhány szerző, mint Sissel Marie Tonn⁴ vagy Margarida Mendes⁵ pedig a külvilág által infiltrált egyént elemzi, felidézve az összeesküvés-elméletek által feltételezett kémiai, sejtszintű, genetikai, technológiai, illetve információs megszállásra irányuló elképzeléseket. E kiállítás esetén a citokinvihar az egyén helyett a műtárgy status quóját kezdi ki, maximumra feltekerve a motívumvándorlás során jelentéskisülésekkel járó interpretációs folyamatok sebességét. A vihar utáni csöndben már csak a csilingelő színek maradnak és a filctoll szelíden fröcskölő száguldozása.

Jegyzetek

- 1 Magyarra fordítva: Az ornamentika bűn.
- 2 <http://pacsika.com/generator.html>
- 3 Jean-Luc Nancy: *L'Intrus*. Éditions Galilée. Michigan State University Press. 2000. 9.
- 4 Sissel Marie Tonn: *Vízlopók és idő-adók*. 2019. | installáció (hang, szöveg, vegyes technika)
- 5 Margarida Mendes: *Molecular Colonialism*. In. *Matter Fictions*. Museu Coleção Berardo. Sternberg Press. 2017. 130.

Hömpölygő természetes életfolyamat

Barabás Zsófi kiállítása

SINKÓ ISTVÁN

Deák Erika Galéria, 2020. V. 29. – IX. 19.



Fotó: Sulyok Miklós

Kiállítási enteriőr, Deák Erika Galéria

A címnek választott Kállai Ernő-idézet¹ szinte azonnal meghatározza, miként tekintsünk Barabás Zsófi új festményeire és szobraira. Áradó formák, intenzív színhasználat, izgalmasan képzett felületek, faktúrák és valahol a mélyben személyes drámák és naplójegyzetek képi erupciója; ez a kiállítás summázata.

„Nem egy szürrealista vagy absztrakt kép láttán az az érzésünk, hogy szemünk a természet titkos műhelyébe pillant, és az élet szívverését tapintja.”² Kállai Ernő egy olyan organikus-absztrakt világot vetít elénk, mely szenzitív és a világ belsejét vizsgáló tükröként funkcionál. Voltak a magyar festéztörténetben ilyen alkotók, így Illés Árpád egész életműve ezt a – Goethe által felvázolt – metamorfózist vizsgálta, leginkább *Tojás*-sorozatának darabjain keresztül. De az 50-es évek európai absztrakt alkotói közt is számos olyan művészt

találunk – mint például Corneille vagy Pablo Palazuelo –, akik a geometriától a biomorf-organikus képépítés felé irányították figyelmüket.

Hömpölygés és áramlás. Barabás Zsófi majd két évtizede találta meg a rá, és csak hozzá kapcsolható festészeti nyelvet, melynek alapja egy biologikus-organikus absztrakt kifejezési forma, mely a geometriával is találkozáva átfogja világunk két alapvetését, a természetet és az épített környezetet. Míg korábban ezek a geometrikus elemek, motívumok, a képegész, a képfelület nagy részét betöltötték (lásd a *Flow* című kiállítását 2015-ben az A38-as hajón, illetve a frankfurti rezidensprogram idején, 2014-ben festett munkákat), addig mostanra ezek az elemek, lábazatok, tartópillérek kiszorultak a képmező szélére. A belül mozgó organikus formák mintha kúpokból, trombitákából fújnak kifelé a nézők felé a belső élményt. A kiállításon látható anyag két részre osztható. Tömbszerű, szinte egymásba hatoló forma- és színegyüttesekre (például a *Január 1., reggel* című kompozíció), illetve az egymástól elszakadni vágyó vagy egymás felé tartó – véleményem szerint

dinamikusabb, történetmesélő – festményekre, mint az *Esti ölelés*, *Utazás*, *Távlat* című alkotások. Itt Barabás a színhangot is jobban megtalálja, a faktúrák nem tűnnek el a „tömbösítés” folyamán.

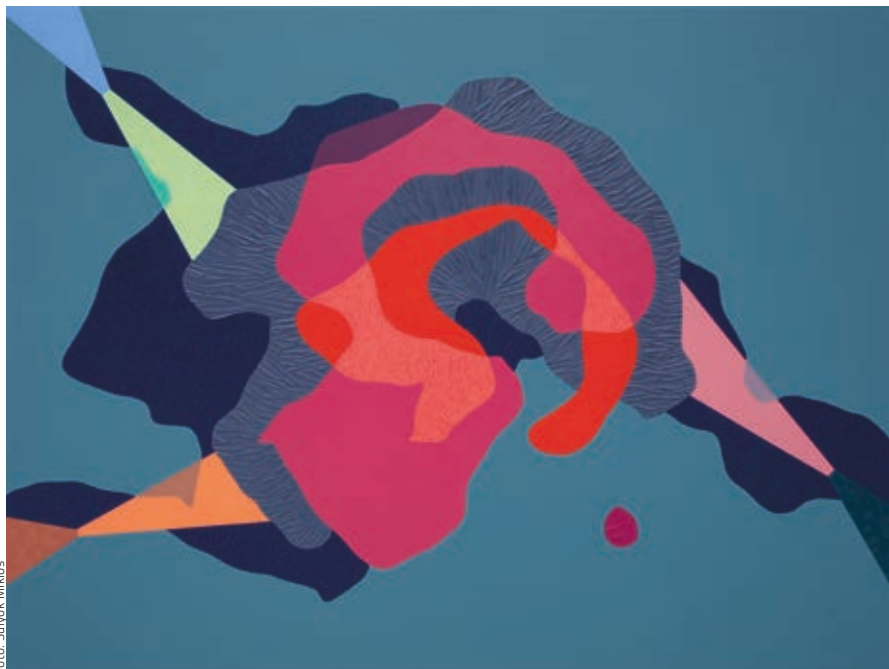
Festészetében eddig is a tisztán kezelt foltok mellett „megdolgozott”, fakturális felületek jelentkeztek. Ezek egy része vastagon, tubusból, direkt a vászonra kerülő olajfesték volt, míg az alap akril (mostanság vizesbázisú olajfesték). A glatt foltok egyikét-másikat minuciózusan, grafikus módon telíti kis apró ecsetvonásokkal, így kollázshatásúvá teszi a képet, s ezt még a transzparensnek tűnő színfoltátfedések is erősítik. Színvilága egyre intenzívebbé válik. Bátran használja a szinte világító pink, világoskék, vörös és szienna színfelületeket. Ezek egymás melletti használata legtöbbször erőteljes hatást kelt. A háttérből szinte kirajzanak a mozgalmas formák, a harsány színakkordok.

Barabás Zsófi képeihez kis ceruza- vagy filctoll vázlatokat készít, ezek spontaneitását igyekszik megőrizni a kész képen. Az egyes foltokat a festményeken nem kontúrok választják el. Ezért volt számára izgalmas kihívás a tavalyi Kecskeméti Acélszobrászati Szimpózium meghívott tagjaként két rajzát-képvázlatát térbe hajtva elkészíteni. A két munka most a Deák Erika Galéria termeiben látható. Az egyik természetes színében, a másik sárgára festve. A szobrok talpazata a kieső negatív elemekből épült fel. Valószínűleg ez a két kísérleti szobor is ösztönzi majd Barabást, hogy még bátrabban hajlítsa ki a teret (kiállításának címe: *Kihajtogatott mozdulat*), és ezzel a többdimenziós lehetőséget kiaknázva majd festészeti munkáiban is bátran lépjen előre.

A tárlat azonban így is sok apró meglepetéssel bír, a korábbiakhoz képest hangosabb, erőteljesebb, az érzelmeket, lelki történéseket intenzíven átadni kívánó festményekkel találkozunk, és érezhető az az érettség, a folyamatos munkával eltöltött idő, mely Barabást a kortárs képzőművészeti élet megkerülhetetlen alkotói közé helyezi, egyedi hangú, a klasszikus modern művészet fontos vonulatával azonosulni tudó, a szellemi-alkotói kontinuitást képviselő festővé avatja. Grecsó Krisztián így jellemzi Barabás Zsófi festészetét: „Hiába velünk történik meg, mindenképpen a létezés civiljei vagyunk. Ezért Barabás Zsófi egyszerre érzékel, feldolgoz és megért.”³

Jegyzetek

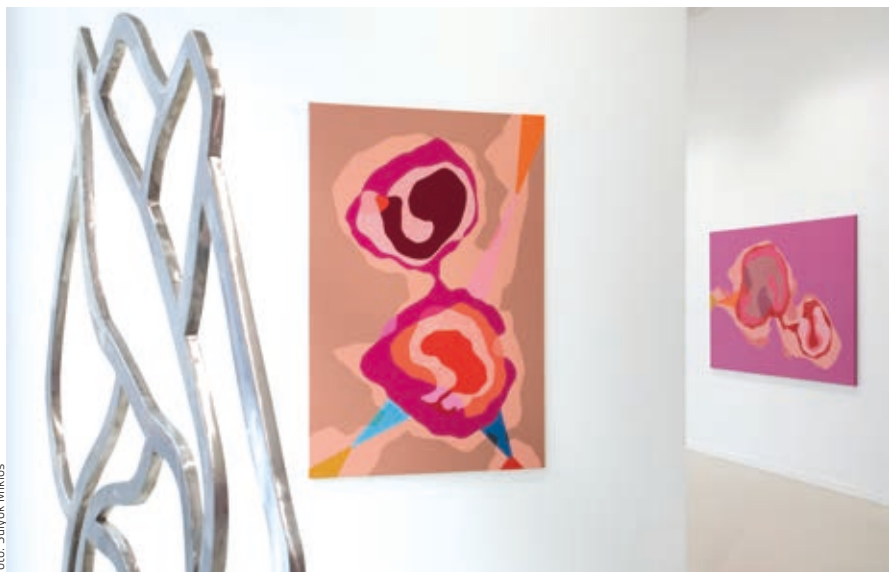
- 1 Kállai Ernő: *A természet rejtett arca*, Misztótfalusi, 1947.
- 2 Uo.
- 3 Grecsó Krisztián: *Az elbeszélés nehézségei. Barabás Zsófiáról*. Kiállítási katalógus, Faur Zsófi Galéria, 2017.



Fotó: Sulvok Miklós



Fotó: Sulvok Miklós



Fotó: Sulvok Miklós

BARABÁS ZSÓFI: *Esti ölelés*, 2020, olaj, akril, vászon, 150×200 cm, a művész jóvoltából

BARABÁS ZSÓFI: *Utazás*, 2020, olaj, akril, vászon, 90×150 cm, a művész jóvoltából

Kiállítási enteriőr, Deák Erika Galéria



Egy

ajándék értelmezési körülményei

Papp Júlia: Pulszky Ferenc ajándoka. Rézmetszet, gipsz, fénykép – fejezetek a műtárgymásolás történetéből

FARKAS ZSUZSA

Evangélikus Országos Múzeum, 2020, Budapest, 49 oldal

A különleges címet viselő kötet, amely az azonos című kiállítást kísérte, az *Evangélikus Gyűjteményi Kiadványok* című sorozat legújabb darabja.

Maga a kiállítás a koronavírus miatti korlátozások kezdetekor, március 26-án nyílt meg, és június 10-ig állt a termekben, azonban csak a virtuális térben látogatható: augusztus 31-ig a kiállítási enteriőr fényképei mellett a tárlók képanyaga és a magyarázó szövegek is megtekinthetők a felületen (www.eom.lutheran.hu). Ezek segítik a műtárgycsoportok, illetve a műtárgymásolás folyamatának megértését is.

Papp Júlia eredetileg a műtárgyfényképezés kezdetével foglalkozva jutott el a Pulszky Ferenc-féle elefántcsont másolatokat ábrázoló archív fotók felfedezéséig a Magyar Nemzeti Múzeum Adattárában. A *műtárgyfényképezés kezdetei Magyarországon 1840–1885* című kiadvány a Magyar Fotográfiai Múzeum kiadásában 2007-ben jelent meg.¹ Azóta a kutatások során fellelt adatok sokféle irányba vezették, számos fonalat végiggombolyított. A legérdekesebb számára Pulszky ajándékozási aktsa maradt, melynek során 1867-ben az Akadémia könyvtárának ajándékozta a több mint 200 darabból álló fényképsorozatot, mely 1870-ben mostani helyére, a Nemzeti Múzeumba került. Nemrég felfedezett forrásokból

tudjuk, hogy 748 darabos gipszmásolat-gyűjteményét, mely mára sajnos elveszett, az Iparművészeti Iskolának ajándékozta. Az evangélikus vallású polihisztor 1855-ben Londonban eladta a nagybátyjától, Fejérváry Gábortól örökölt, eredeti elefántcsont faragványokat, de egy ideig még gyűjtötte a gipszeket, mint ahogy az a korszakban szokás volt.

2016-ban jelent meg Papp Júliának Benedetta Chiesivel közösen szerkesztett kötete, amely az 1860-as években Firenzében élő angol John Brampton Philpot (1812–1878) által készített elefántcsont másolatokat ábrázoló fényképeket ismertette. A firenzei Museo Nazionale del Bargelloval együttműködve 286 tételben dolgozták fel az összegyűlt anyagot, melyeket számos konkordanciával láttak el, amelyek visszautaltak az eredeti művek mai helyére is. Ebben a kötetben számos külföldi tanulmány járja körül a másolatok értelmezési lehetőségét.²

A mostani kiállítás és a katalógus 12 részből áll. Időrendben haladva olvashatunk a műtárgymásolatok bonyolult világáról, a folyamatosan változó értékítéletekről, a gipszek szerepéről a kultúrában, a fényképes műtárgymásolatok előtérbe kerüléséről és háttérbe szorulásáról. Bemutatja az egykori Fejérváry–Pulszky-gyűjteményt,

illetve Pulszky Ferenc szerepét a hazai műtárgymásolási mozgalomban. Majd megérkezünk magukhoz a Philpot-fényképekhez, illetve a rajtuk látható gipszmásolatokhoz, amelyeket a kurátor a fényképsorozat eredeti, 19. századi katalógusa alapján csoportosított. A fényképek mellé számos 17–19. századi könyvillusztrációt, gipszmásolatot, metszetet helyezett, melyek a fotókon látható elefántcsont faragványokat mutatták be.

A kötet jól szerkesztett felépítésével tovább gazdagítja mindhárom, ma érdeklődésre számot tartó tárgy típus történetét. Először is felhívja a figyelmet az elefántcsont faragványok egykori fontosságára, szerepére. A magyar gipszmásolatok, főként az iskolai tanításba került darabok sorsa és értéke jól ismert és eléggé feldolgozott, a múzeumi gyűjtemények gipszmásolatainak megítélése a folyamatosan kavargó viták középpontjába került. A legérdekesebb talán Philpot műtárgyfényképeinek a szerepe, amelyek egy része a firenzei Alinari cég magángyűjteményében is megmaradt.

Jegyzetek

¹ Farkas Zsuzsa – Papp Júlia: *A magyar fotográfia forrásai 4.*, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.

² John Brampton Philpot *fényképsorozata elefántcsont faragványok másolatairól*, MTA-BTK, Budapest, 2016, 463.



Az a „gonosz” fekete négyzet

František Mikš: Picasso, a vörös kakas. Ideológiák és utópiák a 20. századi művészetben

PATAKI GÁBOR

Typotex Kiadó, 2019, fordította Pálfalvi Lajos, 304 oldal, 3900 forint

Kánont bontani „csak pontosan, szépen / ahogy a csillag megy az égen / úgy érdemes”. Kár, hogy František Mikš, a cseh konzervatív szerző nem ismeri József Attila töredékét, bár a költő baloldali kötődései miatt aligha lenne iránta bizalommal. Ugyan a közmegegyezésen alapuló értékrendek, tabuk döntögetése, pusztán hatalmi fikcióvá nyilvánítása inkább a baloldal terepe manapság, de úgy látszik, a paletta másik széle sem szeretne belőle kimaradni. A *Picasso, a vörös kakas* komoly leleplezéseket ígér: Malevics, George Grosz és Picasso kétségkívül létező, bár változékony módon megvalósuló kommunista kötődésén keresztül véli bizonyítani a modern művészet kárhozott mivoltát. Nincs nehéz dolga: közhely, hogy a 20. századi avantgárd művészek többsége nemcsak radikalizmusa, hanem társadalmi érzékenysége okán is baloldali volt. Ugyancsak sokszor elemzett tény, hogy a totalitárius diktatúrák álszent pragmatizmusa elég gyorsan szembesítette őket utópikus ideáljaikkal.

Mindezekért nyugodtan lehet őket balekoknak, becsapott álmodozóknak tartani. Mikš azonban anélkül, hogy egy félmondatot is vesztegetne azokra a társadalmi-politikai körülményekre, feszültségekre, melyek meghatározták a művészek alapállását, a könnyebbik

végén megfogva a dolgot, megalomániából, embergyűlöletből, cinizmusból eredezteti az említettek baloldali attitűdjét. Így lehet Malevicsból nála „elvakult látnok”, Groszból cinikus mizantróp, Picassóból pedig önreklámozó kaméleon.

Amúgy több évtizede – de Boris Groys remek elemzése óta bizonyosan – ismerjük már a vonatkozó ballépések, hibák, nota bene bűnök vonatkozó sorozatát, s valóban, a gördülékenyen, olvasmányosan megírt könyvben ott sorjáznak a talajtalan nyilatkozatok, a mindentől elrugaskodott proféciaik, a ma már jogosan méltatlannak és bornírtnak ítéhető pártpolitikai csatározások. S természetesen végig is kell vinni a velük kapcsolatos számvetést, csak épp történeti kontextusba helyezve.

Mindezek azonban még elhelyezhetők lennének egy, a modernitásról folytatott polemikus diskurzusban. A könyvet lezáró fejezet azonban egy furcsa, rosszízű kiáltvánnyá változik. A szerző, aki az eddigiekben sem titkolta szereplői iránti nyílt ellenszenvét, most a kommunizmus iránti rokonszenvvel nem igazán vádolható Mondrian és Kandinszkij – egyébként régóta köztudott – teozófia iránti vonzódásából kiindulva veti el ab ovo a nonfiguratív művészetet. Képviseleit (például Klee-t) aberrált

aszkrétáknak, embergyűlölő technokratáknak minősíti, akik – szemben a pozitív példának hozott Balthus amúgy pedofil feelinggel körbelengett képeivel – érzéketlenek a női szépség és a természet csodái iránt. Az „otthontalan formalisták” zűrzavaros, káoszba és zsákutcába vezető művészetével szemben a gyógyírt szerinte „a természetes világot, a költőiség eleganciáját” megőrző alkotások hoznák el nekünk.

Íme – mutatis mutandis – ez már nem is Sedlmayr, hanem a szerző által is nyilván mélyen elítélt Zsdánov és Geraszimov, Rákosi Jenő és Révai hangütése. S bár jóhiszeműen remélem, hogy aligha ez volt František Mikš eredeti szándéka, könyve lengyel és magyar kiadásával a Közép-Európában kibontakozó szélsőkonzervatív Kulturkampf egyik hadsegédévé változhat.



A Szene Ungarn plakátja

Szene Ungarn Waldenbuchban

Szene Ungarn címmel nyílt bemutató Waldenbuchban, amely a kortárs magyar geometrikus művészet egészéről igyekszik átfogó képet adni. A kiállításon 14 művész összesen 60 munkája ad áttekintést az irányzat magyarországi fejlődésének legutóbbi két évtizedéről. A kísérő kiadványok hangsúlyozzák, hogy a magyar geometrikus művészet gazdag hagyományokra tekint vissza. Kiállító művészek: Bak Imre, Bálványos Levente, Bordos László Zsolt, Forgó Árpád, Gáyor Tibor, Haász István, Kaszás Tamás, Keserű Károly, Kokesch Ádám, Maurer Dóra, Nádler István, Poroszlai Eszter, Robitz Anikó, Szj Kamilla.

Az OFF a 2022-es documenta meghívottjai között

Az OFF Biennálé Budapest meghívást nyert a világ egyik legfontosabb kortárs művészeti eseménye, a documenta 2022-es kiadására, amelyet a németországi Kasselben rendeznek meg öt évente. Az úgynevezett „nemzetközi lumbung” kezdőcsapatába nyolc másik szervezettel együtt hívták meg az OFF-ot, melyet az elmúlt években a világ minden szegletét bejárva választott be az együttműködésbe a documenta művészeti vezetése.



Az OFF Biennálé csapata

André Kertész-fotókat vásárol a magyar állam

A magyar kormány bejelentette, hogy az év végéig megvásárolja a magyar származású André Kertész fotóművész felvételeinek – pontosabban meg nem határozott – gyűjteményét a New York-i André and Elizabeth Kertész Alapítványtól. A bejelentés szerint a magyar állam legfeljebb bruttó 6,1 millió dollárt szán az üzletre.



André Kertész (fotó: David Moore)



Rembrandt van Rijn: Önarckép csipkegallérral és fekete kalappal, 1632, olaj, fa, 15×20 cm

Milliárdos Rembrandt-kép

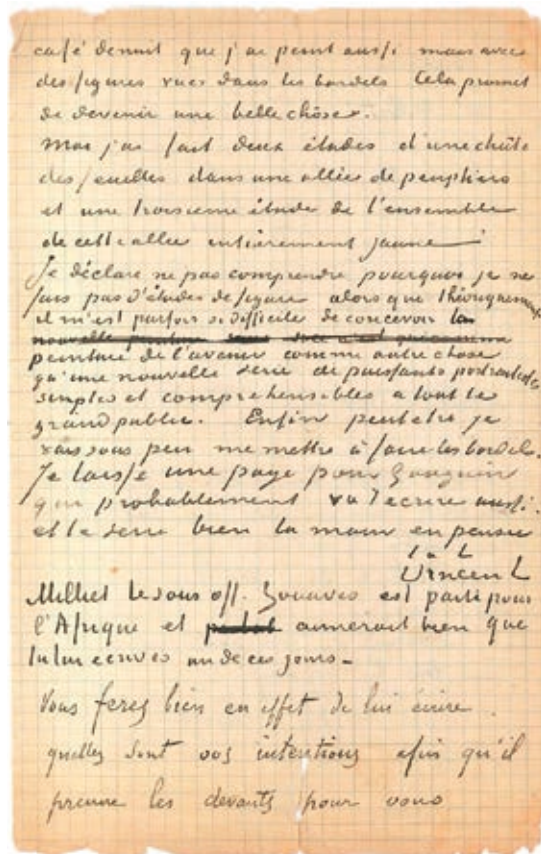
Július végén a Sotheby's aukciósház által meghirdetett londoni eseményen elérverezik Rembrandt egyik utolsó magánkézben lévő, 1632-ben készült önarcképét, amelynek leütési árát 12-16 millió font, azaz 4,5-6 milliárd forint közé becsülik a szakértők. A 15×20 centiméteres kép 26 évesen, fekete színű ünnepi öltözetben, kalapban és nagy fehér gallérral örökíti meg a 17. századi holland művészt. A kép eredetiségét 1996-ban igazolták, melynek során megállapították, hogy ugyanazt a tölgyfát használták hozzá, mint amelyre Rembrandt egy másik korabeli alkotása is készült.

Elárverezik Van Gogh és Gauguin közösen írt levelét

Az 1888-ban kézzel írt, négyoldalas levél címzettje Émile Bernard francia festőművész, a posztimpreszionizmus egyik kulcsfigurája. Van Gogh és Gauguin 1888 novemberében vetették papírra a levelet a franciaországi Arles-ban, ahol február óta tartózkodott a holland festő. A levél leütési árát 180 ezer és 250 ezer euró (60–84 millió forint) közé becsülik a szakértők. A két művész egyebek között a bordélyházakban tett látogatásairól és éppen készülő alkotásairól mesél a levélben.



Dürer kora a Szépművészeti Múzeumban



Vincent van Gogh és Paul Gauguin levele

Dürer kora a Szépművészetiben

A Szépművészeti Múzeumban őrzött, mintegy kilencezer lapot magába foglaló rangos nemzetközi rajzgyűjtemény gazdag és változatos szegmense a korai német rajzok együttese. A tárlatra az internacionális gótika világától a reneszánsz korszakon át a manierizmus időszakáig ívelő két évszázadban német nyelvterületen készült művekből válogattak. Ezeket a kompozíciókat kiegészítették a német reneszánsz virtuóz grafikusművésze, Albrecht Dürer néhány réz- és fametszetével, így összesen 54 művel találkozhatunk a kiállításon. A tárlat október 18-ig látogatható.



A British Airways megvált néhány műkincstől, hogy megmentse dolgozóit

A British Airways megvált sok millió fontot érő műgyűjteménye néhány darbjától, hogy pénzhez jusson, és ne kelljen elküldenie dolgozóit – számolt be a BBC News. A légitársaság gyűjteményében egyebek mellett Damien Hirst, Bridget Riley és Peter Doig műalkotásai szerepelnek. Akad köztük olyan is, amely önmagában több mint egymillió fontot (384 millió forintot) ér. A BBC News értesülése szerint a kollekció tíz darbjától válna meg a társaság. A brit légitársaság a Shoteby's aukciósházat kérte fel a műalkotások eladásának lebonyolítására.



A FiumeiGuide hirdetőfelülete

FiumeiGuide

„Az elmúlt négy év eredményei kézzelfoghatóvá váltak, ezek közé tartozik az új applikáció is, amely révén már egyénileg is megismerhető a Fiumei úti síkter” – közölte Radnainé Fogarasi Katalin, a NÖRI főigazgatója. Hozzátette, az alkalmazás segítségével a temető a 60 hektáros ligetével, szoborparkjával nemzetközi szinten is kiemelkedő kulturális látványossággá válhat – hasonlóan olyan helyszínekhez, mint a párizsi Père-Lachaise temető, a washingtoni Arlington National Cemetery vagy a londoni Westminster Abbey és a Highgate Cemetery.

#kortárs

#képzőművészet

#bázis

#vásár

#tárlatvezetés

#mozi

#előadás

#zene

#gartenpajta

#balaton

#kiállítás

#GARTEN2020

#lovas

#residentart

Kortárs képzőművészeti
bázis 2020

www.garten2020.com
hello@residentart.com

-
2020.08.01-22.

A letűnt ideák nyomában

Knyihár Amarilla kiállítása

MULADI BRIGITTA

K.A.S. Galéria, 2020. VII. 20-ig

A közösségi médiában megosztott, élményeinkbe montírozott önpotrék között nagy számban fordul elő az árnyékunk mint alteregónk. Aktuális lelkiállapotunk, a rejtőzködés kifejezésére szívesen bújunk egy ilyen szelfi mögé, ami szándékunk szerint az ottlétünket bizonyítja, a helyünkbe lép, de nem azonos velünk, önálló identitássá válik, vagy az adott helyzetben egy szándékosan ott felejtett testrészünkkel alkotja meg a teljes képet.

Knyihár Amarilla festményeinek módszerével nagy léptekkel indul vissza az időben a digitalizálás előtti, „emberibb” korszakokba. A kínai, a japán, a perzsa, később az iszlám világ művészeihez hasonlóan, akik kreatív cserével érvénytelenítették árnyjátékaikban az emberábrázolással kapcsolatos morális vagy vallási tabukat, s játszották el a transzparens színpalak mögött a kimondhatatlant, ő is az árnyképet használja. A görög mitológia a másvilágot árnyéklények birodalmaként írta le, míg Platón a természetet tartotta érzéki csalódásnak, a szellemi létben, a láthatatlan ideákban – az árnyakhoz, tükröződésekhez hasonlóan – látta az ember igazi valóságát.

Habár Knyihár Amarilla *Árnyék* című sorozata és már a korábbi, a vízfelszínen megkettőződő képet rögzítő festményei is az impresszionisták látványt megragadó kísérleteire emlékeztetnek, de szándéka szerint a sokat idézett platóni elképzelésre is utalnak, miszerint a szellemi elnyomásban, egy „sötét barlangban” raboskodó emberiség saját életét csak a tűz lángjánál kirajzolódó, fordított árnyékképekből ismeri. Valószínűleg egy ma megelevenedő görög filozófus sem jellemezné másképp a világhálón posztoló, mások életét élő emberiséget. A festő kritikai észrevételeit sűríti az árnyékkal foglalkozó sorozatába. Őt idézem: „A *Vetett árnyék* című képen a »fordított kép« árnyképként jelenik meg a vásznon, és ugyancsak a másodlagos kép alapján keressük vissza emlékképeinkben az eredeti látványt, melyhez hozzásegít a bal felső sarokból belógó lombrészet mint a »valóság« egy darabja.” Knyihár képei ugyan statikus, kétdimenziós leképezések, de a mozgást és atmoszférát érzékeltető foltfestéssel szinte mozgó, lélegző, élő felületet alkotnak. Ezzel a festészet már letűntnek gondolt funkcióját eleveníti fel, a látható és a nem közvetlenül



KNYIHÁR AMARILLA: *Lomb és árnyék V.*, 2019, olaj, vászon, 90×90 cm
A művész jóvoltából

érezhető filozófiai világ közötti egységesítő szerepet hangsúlyozzák ki. Olyan, már érvényét veszítettnek hitt dualista fogalompárok szerint alakulnak, mint valóság és illúzió, reális és irreális, ösztön és értelem, általános és ideális.

Knyihár, visszalépve az időben, Platont veszi elő, és a hagyományos értelemben vett festőként működik, a látványból indul ki, és végeredményben egy gondolati kísérlet vizualizálását hajtja végre. Hasonlóan a korábbi munkáihoz, melyek a tükröződések látványértelmezése kapcsán a másodlagos képre fókuszáltak, itt az árnyékkal mint a valóságot szintén megkettőző jelenséggel foglalkozik. Az elmúlt években Gernyeszegen, a Maros-menti és a szentendrei régi művésztelepen készültek a víz képet megduplázó és módosító tulajdonságait kiemelő festményei, amelyeknek szintén Platón filozófiája adta a jelentőségét.

A mai pandémiával terhelt időszakban, amikor a posztumán idők tapintható valóságunkká válnak, a festőművész törekvése egy ideális világ költői minőségének felelevenítésére talán mindannyiunk vágya lehet. Proust a 20. század egyik legnagyobb hatású regényében írja: „Az érzékelt dolog egyszerre tűnt fel a múlt és a jelen fényében, a múltból a képzeletem megízlelhette azt, a jelenben azután a hang, az érintés érzékeimre tett tényleges hatása olyasmit adott képzeletem álmához, ami addig hiányzott: a létezés gondolatát.”¹

Jegyzet

1 Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában*. Idézi Bíró Béla: *Az árnyék metafizikája*. Ligetműhely, 1997, <https://ligetmuhely.com/liget/az-arnyek-metafizikaja/>

**Aranytíz Kultúrház**

(V. Arany János utca 10.)
Csiki Sándor VIII. 5–26.

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Miguel Epes VII. 14–27.
Volker Beyer VII. 14–27.
METU VIII. 25. – IX. 4.

2B Galéria (IX. Ráday utca 47.)
Csillag a házon, csillag a kabátban
VI. 24. – VII. 23-ig

Egy ugrás és a homár
VIII. 21. – IX. 11.

B32 Galéria

(XI. Bartók Béla út 32.)



Földő Gábor VI. 24. – VII. 17.
Magyar Művésztkönyvalkotók Társasága
VI. 25. – VII. 17. és VIII. 24. – XI. 11.

Elzárt valóságok VII. 1–17.
Horváth Dániel VIII. 24. – IX. 11.

Biblia Múzeum

(IX. Ráday u. 28.)
Párizs – Paris! 1.2 X. 3. – XII. 21.

Budapest Galéria

(III. Lajos u. 158.)
Eddig minden rendben VII. 10. – IX. 6.

Capa Központ

(VI. Nagymező u. 8.)
Thomaz Farkas VII. 7. – VIII. 23.
Urbán Tamás VII. 7. – VIII. 23.
Nyolc hét VII. 8. – VIII. 16.
Robert Capa XII. 31-ig

Centrális Galéria

(V. Arany János u. 32.)
Szilágyi Lenke VII. 18. – IX. 20.

Deák 17 Galéria

(V. Deák Ferenc u. 17.)
Micsoda cirkusz! VII. 16. – VIII. 28.

Deák Erika Galéria

(VI. Mozsár u. 1.)
Barabás Zsófi V. 28. – IX. 19.

Faur Zsófi Galéria

(XI. Bartók Béla út 25.)
Gábor Aron VI. 1. – VII. 15.

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
(III. Kiscelli út 108.)

Ragyog! Divat és csillogás IX. 6-ig



Testkép X. 25-ig

FUGA Építészeti Központ

(V. Petőfi Sándor u. 5.)

RAS 30 VIII. 29-ig

Marko Mäetamm VIII. 29-ig

Kertész Csaba VIII. 29-ig

Sebestyén Sára VIII. 29-ig

Gaál Imre Galéria

(XX. Kossuth L. u. 39.)

Keresztszmetzet II. VII. 29. – VIII. 15.

Glassyard Gallery

(VI. Paulay Ede utca 25–27.)

Kútvolgyi-Szabó Áron VI. 5. – VII. 31.

nHaas Galéria

(V. Falk Miksa utca 13.)

Modern klasszikusok – klasszikus modernek XVI. X. 3-ig

Hegyvidék Galéria

(XII. Királyhágó tér 10.)



Fehér László VII. 1. – VIII. 13.

Csipés Antal VIII. 18–27.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

(VI. Andrássy út 103.)
Made in Asia. Százéves a Hopp Múzeum
VIII. 30-ig

ISBN könyv+galéria (VIII. Víg u. 2.)

Utca & Karrier VI. 25. – VII. 17.



Kocsi Olga VII. 20. – VIII. 19.

Józsefvárosi Galéria

(VIII. József körút 70.)

Kürthy Hanna VII. 6. – VIII. 31.

Bornai Tibor VI. 15. – VIII. 31.

Kahan Art Space Galéria

(VII. Nagy Diófa u. 34.)



Balla Márta, H. Jancsó Kata VII. 16–25.

Karinthy Szalon

(XI. Karinthy Frigyes út 2.)

Kováts Nikolett VIII. 25. – IX. 18.

K.A.S. Galéria

(XI. Bartók Béla út 9.)

Knyihár Amarilla VI. 25. – VII. 25.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)

Mattis Teutsch János I. 25. – VIII. 30.

Kálmán Maklár Fine Arts

(V. Falk Miksa u. 10.)



A végtelen színe VI. 12. – VII. 31.

Kisterem (V. Képiró utca 5.)

Albert Ádám VI. 23. – VII. 31.

Ludwig Múzeum (IX. Komor M. u. 1.)

Lassú élet. Radikális hétköznapok

IV. 9. – VIII. 23.

Mai Manó Ház (VI. Nagymező u. 20.)

Aapo Huhta VI. 20. – VIII. 9.

Magyar Műhely Galéria (VII. Akácfa u. 20.)

Kecskés Péter VII. 8–24.

Magyar Nemzeti Múzeum

(VIII. Múzeum krt. 14–16.)

Clara IX. 30-ig

Magyar Nemzeti Galéria

(I. Szent György tér 2.)

Egymásra hangolva III. 3 – VII. 31.

Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár

(VII. Dohány u. 2.)

Tranker Kata IX. 1-ig

MAMÚ Galéria (VII. Damjanich u. 39.)

Kopacz Kund VII. 10–31.

MET Galéria (XI. Bölcső u. 9.)

Beaty Czető VII. 10–31.

Typoszalon VIII. 3–26.

Bálint Bertalan VIII. 27. – IX. 3.

Molnár Aní Galéria

(VIII. Bródy Sándor u. 36.)

Bernáth Dániel, Csizik Balázs VII. 15. – X. 10.

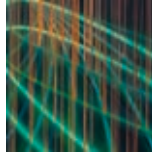
Műcsarnok

(XIV. Dózsa György u. 37.)

Szabadjáték. II. Képzőművészeti Nemzeti Szalon III. 28. – IX. 27.

Terebessy L. Föld VII. 8. – VIII. 9.

Sándy-Konok VII. 28. – X. 25.

Neon Galéria (VI. Nagymező utca 47.)

Haász Katalin VI. 19. – VII. 17.

Pesterzsébeti Múzeum

(XX. Baross u. 53.)

Művészet a kertben VII. 15. – IX. 15.

Petőfi Irodalmi Múzeum

(V. Károlyi Mihály u. 16.)

Bolyongó üstökös IX. 30-ig

Szilágyi Lenke IV. 7. – IX. 6.

Kádár Erzsébet VI. 1. – VIII. 16.

Széphárom Közösségi Tér

(V. Szép u. 1/B.)



Szabó Veronika VIII. 6. – IX. 18.

Szépnművészeti Múzeum

(XIV. Dózsa György út 41.)

Dürer kora VII. 20. – X. 18.

Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem

(V. Vármegye u. 7.)

Ornamentika VI. 4. – VII. 17.

Tobe Gallery (VIII. Bródy Sándor u. 36.)

SO[U]LIDARITÉ VI. 2. – VIII. 29.

Summer Show. Dreamers VII. 8. – VIII. 11.

Várfok Galéria (I. Várfok u. 11.)

Rendkívüli művek rendkívüli időkben

VI. 25. – VII. 25.

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)

Jankovics Marcell VI. 5. – VII. 26.

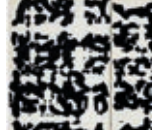
Magyar illusztrátorok Pozsonyban

VIII. 18. – IX. 6.

Anton Molnar VIII. 28. – IX. 13.

Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)

Figura VI. 25. – VII. 25.

Vintage Galéria (V. Magyar u. 26.)

Attalai Gábor, Gémes Péter, Vera Molnar,

Szj Kamilla és Türk Péter VI. 29. – VIII. 28.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)

Élőzert és intuíció VII. 3–24.

Digit/Klasszik 4. VIII. 25. – IX. 8.

Ybl Budai Kreatív Ház

(I. Ybl Miklós tér 9.)

Kolozsi Bea, Mucsy Szilvia, Pataki Ágnes

III. 12. – VII. 31.

iSKI Kocsis Tibor III. 13. – VII. 31.

Balatonfüred**Vaszary Galéria** (Honvéd u. 2–4.)

Top 10 – kortárs, magyar 2021. I. 10-ig

Cilinder és lokni 2021. I. 10-ig

Diszel**Első Magyar Látványtár**

(Derkovits utca 7.)

A feketéről 2021. VI. 1-ig

Dunaújváros**ICA-D** (Vasmű út 12.)

Belátások VII. 17. – IX. 4.

Eger**Kepes Intézet** (Széchenyi u. 16.)

Dimenziók között V. 28. – VIII. 30.

Egy öltés V. 28. – VIII. 30.

Esztergom**Tár-Lak Szalon** (Simor János u. 10.)

Találkozások a Szalonban (az Artézi Galéria

szervezésében) V. 28. – VIII. 30.

Győr

Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum (Király u. 17.)



Juan Gyenes VI. 27. – IX. 30.

Trionon 100 VI. 4. – XII. 31.

Hódmezővásárhely**Alföldi Galéria** (Kossuth tér 8.)

Eifert János II. 23. – VIII. 30.

Kaposvár**Vaszary Képtár** (Nagy Imre tér 2.)

Compur Fotóklub VI. 29. – VII. 26.

Káptalantóti**Faur Zsófi Galéria / Káli Cool**

(Petőfi Sándor utca 85–87.)

Közért VII. 4. – VIII. 31.

Miskolc**Miskolci Galéria, Rákóczi-ház**

(Rákóczi u. 2.)

Miskolci Grafikai Triennálé 2020

VII. 1. – X. 3.

Miskolci Galéria, Feledy-ház (Deák tér 3.)

Farkas Gyula III. 11. – VIII. 28.

Feledy Gyula 2021. IV. 30-ig

Petrő-ház (Hunyadi u. 12.)

Szalay Lajos VIII. 28-ig

Szász Endre VIII. 28-ig

Paks**Palki Képtár** (Tolnai utca 2.)

Ha újrajkezdhetném, talán most a jósgépet

választanám VII. 4. – VIII. 31.

Pécs**m21 Galéria** (Zsolnav-negyed)

Fusz György VII. 2. – IX. 13.

Janus Pannonius Múzeum

(Bogdányi utca. 5.)

Gyenes Tibor VII. 4. – IX. 6.

Szeged**REÖK Palota** (Tisza L. krt. 56.)

Acélos történetek VII. 10. – IX. 27.

Szentendre**Ferenczy Múzeum** (Kossuth Lajos u. 5.)

Ferenczy Noémi II. 21. – VII. 12.

MANK Galéria

(Bogdányi utca. 51.)

Művészet és játék VII. 1. – VIII. 2.

Szentendrei Régi Művésztelep

(Bogdányi utca. 51.)

Szobrok a kertben VI. 17. – IX. 27.

Újműhely Galéria (Fő tér 20.)

Csodakamra VII. 8. – VIII. 9.

Székesfehérvár**Pelikán Galéria** (Kossuth Lajos u. 15.)

Acsa Szűcs Imre VII. 10. – VIII. 7.

Veszprém**Dubniczay-palota, Magtár**

(Vár utca 29.)

Test / Harmónia VII. 24. – X. 31.

Dubniczay-palota, Várgaléria

(Vár utca 29.)

Borkovics Péter, Bullás József

VII. 11. – IX. 30.

AUSZTRIA**Bécs**

Wilhelm Leibl

Albertina, VII. 2-ig

Michael Horowitz

Albertina, IX. 6-ig

Reneszánsz rézmetszetek

A Cindy Sherman-effektus
Kunstforum, VII. 19-ig
 Kenyér, bor, autó... és béke
Kunsthalle, X. 4-ig
 Minden világos
Künstlerhaus, XI. 1-ig
 Német expresszionisták
 – magángyűjteményekből
Leopold Museum, VIII. 30-ig
 Tárgyak vakuval
MUMOK, IX. 6-ig



Steve Reinke
MUMOK, X. 26-ig
 Japán a Meidzsi-korszakban
Weltmuseum, VIII. 11-ig
 Osztrák divatdízájn
MAK, VIII. 30-ig
 Michael E. Smith
Secession, IX. 6-ig
 Verena Dengler: a galerista és a szépe
 antikapitalista
Secession, VIII. 3. – X. 6.
 Neutra: Kaliforniai házak
MUSA, IX. 20-ig
 Alexander Brener, Barbara Schurz
Knoll Galerie, VIII. 14-ig
Bregenz
 Felejthetetlen idők
Kunsthau, VIII. 30-ig
Graz
 Ahol a művészet történik: a Cal-Art
Kunsthau, VII. 1. – IX. 20.



Bill Fontana: Elemi energiák
Kunsthau, VII. 1. – X. 4.
Krems
 Robin Rhode: az emlékezet mint fegyver
KunstHalle, VII. 1. – XI. 1.

CSEHORSZÁG
Brünn
 Jobb lenne pillangókat gyűjteni?
 Moravská galerie, VIII. 30-ig
Prága
 Álom az álomban. Poe és a cseh művészet
NG, Veletržny palác, XI. 22-ig
 Leonardo, az inspirátor
NG, Schwarzenberg-palota, VII. 21. – X. 18.

Michael Borremans
 Rudolfinum, VII. 26-ig
 Unplugged
 Rudolfinum, VIII. 13. – XI. 29.
 Spiritualitások
 meetfactory, VIII. 16-ig

FRANCIAORSZÁG
Aix-en-Provence
 Szétszóródott művek
 Fondation Vasarely, VIII. 23-ig
Avignon
 Nan Goldintól Roni Hornig
 Collection Lambert, IX. 20-ig
Lille



William Kentridge: egy költemény, amely
 nem a miénk
LaM, XII. 13-ig
Párizs
 Christo és Jeanne-Claude
Centre Pompidou, VII. 1. – X. 19.
 Globális ellenállás
Centre Pompidou, VII. 29. – I. 4.
Pompei
 Grand Palais, VII. 1. – IX. 27.
 Hétköznapi tárgyak a középkorból
 Musée Cluny, IX. 28-ig
Turner
 Musée Jacquemart-André, I. 11-ig
Megégett világok
 Palais de Tokyo, IX. 13-ig

HOLLANDIA
Amszterdam
 Caravaggio–Bernini: a római barokk
 Rijksmuseum, IX. 17-ig
 Nam June Paik
 Stedelijk Museum, VIII. 23-ig
Hága
 George Stubbs
 Mauritshuis, VIII. 30-ig

HORVÁTORSZÁG
Rijeka/Fiume
 Testek a színpadon
 MMSU, VII. 10-ig
 Ki idézi meg a rendet?
 MMSU, VII. 15-ig

Zágráb
 A horvát animáció
 MSU, X. 31-ig

Írország
Dublin
 A Bank of America fotógyűjteménye
 National Gallery, VII. 6. – IX. 13.

LENGVELORSZÁG
Krakkó



A pápa
MOCÁK, IX. 20-ig
 Fotós és filozófus: Roman Ingarden
MOCÁK, IX. 27-ig
Lódz
 Beata Tyszkiewicz: nap nap után
 Muzeum Sztuki, IX. 13-ig
Varsó
 A kastélykert titkai
 Királyi vár, VIII. 31-ig
 Slavs and tatars: bedilizni és kitörni
 CAC U-Jazdowski, XI. 10-ig
 Paula Pankiewicz: Cézanne-nak lenni
 Zachęta, VIII. 30-ig

NÉMETORSZÁG
Baden-Baden
 A fürdőzés kultúrtörténete: test, pillantás,
 hatalom
 Staatliche Kunsthalle, VIII. 20-ig
Berlin
 Katharina Grosse
 Hamburger Bahnhof, I. 10-ig
 A pop-art – papíron
 Kulturforum, VIII. 16-ig



Testperformanszok
 Museum für Fotografie, IX. 20-ig

Drezda
 A gyűjtés 300 éve
 Kupfersztichkabinett, IX. 14-ig
Düsseldorf
 Picasso: a háborús évek, 1939–45
 Kunstsammlung NRW, K 20, VII. 26-ig
Frankfurt
 Az impresszionista szobrászat
 Städel, X. 25-ig
 Ellenállás és érzékiség
 Fotografie Forum, VIII. 30-ig
Hamburg
 Könnycsek
 Kunsthalle, VIII. 2-ig
 Humor és a #metoo
 Kunstverein, VIII. 16-ig
München



F. E. Walther
 Haus der Kunst, XI. 27-ig
 Thierry Mugler
 Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,
 VIII. 30-ig

OLASZORSZÁG
Ferrara

Banksy
 Palazzo dei Diamanti, IX. 27-ig
Genova
 Öt perc Monet-val
 Palazzo Ducale, VIII. 2-ig
Róma
 A látás forradalma. Moholy-Nagy és
 magyar kortársai
 Galleria d'Arte Moderna di Roma
 Capitale, VIII. 23-ig
 Caravaggio és kora
 Musei Capitolini, IX. 20-ig

ROMÁNIA
Bukarest
 Radu Comşa
 MNAC, X. 25-ig
 Filip Markiewicz: Ultrapasztik
 MNAC, IX. 27-ig
Kolozsvár
 A Puck-színház
 Muzeul de Artă, VII. 25-ig
Sepsiszentgyörgy
 Soó Zöld Margit, Sipos László
 EMÜK, VII. 4-ig
 Cséfalvay András
 magma, VII. 2. – VIII. 20.
Temesvár
 Ana Adam: rajzolni boszorkányság
 Jecza Gallery, VII. 28-ig

SPANYOLORSZÁG
Barcelona
 Videójátékok
 CCCB, VIII. 30-ig
Madrid
 Rembrandt és az amszterdami
 csoportportré
 Museo Thyssen-Bornemisza, VIII. 30-ig

Petrit Halilaj
 Reina Sofia, VII. 17. – II. 28.

Svájc
Bázel



A fotó hihetetlen világa
 Kunstmuseum, VII. 18. – X. 4.
 Az egyenlőtlen ökonómiaja
 Kunstmuseum-Gegenwart, VII. 19-ig
 Edward Hopper
 Riehen, Fondation Beyeler, VII. 26-ig
Bern
 Lee Krasner: Élő színek
 Zentrum Paul Klee, VIII. 16-ig
Zürich
 A vad 20-as évek
 Kunsthau, VII. 3. – X. 10.
 Kader Attia: emlékezés a jövőre
 Kunsthau, VIII. 21. – XI. 15.

SZLOVÁKIA
Érsekújvár
 Luzsiczka, a mediátor
 Galeria umenia E. Zmetáka, VIII. 15-ig
Nagyszombat
 Engedelmes tájak
 Galeria Jána Koniarča, VIII. 23-ig

Nyitra
 Vigyázat, művészet!
 Nitrianská galeria, IX. 3-ig
Pozsony
 Vajda Júlia
 Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, VII.
 1. – IX. 20.

Laco Teren
 Dunacsúny, Danubiana, VIII. 31-ig
 A 909-es nemzedék
 SNG, I. 10-ig
 Albin Brunovsky
 Galeria mesta, Mirbach-palota, VIII.
 30-ig

A szellemtáj ökológiája
 tranzit sk., VII. 31-ig

SZLOVÉNIA
Ljubljana



Az el nem kötelezettség poétikája
 Moderna Galerija, X. 25-ig
 Modern szerb művészet az újjévidéki
 Matica-gyűjteményéből
 Narodna Galerija, IX. 6-ig



NÉMETH MARCELL: Belső tér, 2007, vésett acéllemez, 147×58×10 cm

A művész jövőtől



KNYIHAR AMARILLA: *Vetett árnyék*, 2019, olaj, vászon, 150×200 cm, a művész jóvoltából

A következő számunk tartalmából

Diploma 2020

Magyar művészek külföldön III. Csáky Marianne

Daradics Árpád

Benyovszky Szűcs Domonkos

Számunk szerzői

ÁCS BÁLINT egyetemi hallgató (MKE, Képzőművészet-elmélet)

BORDÁCS ANDREA esztéta, műkritikus, kurátor,
az ELTE SEK docense

CSÉKA GYÖRGY esztéta, kritikus

FARKAS ZSUZSA művészettörténész,

a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa

FODOR MARCSI művészettörténész, újságíró

ISTVÁNKÓ BEA művészettörténész, kurátor,

az ISBN könyv + galéria vezetője

JÁSZ BORBÁLA művészettörténész,

PH21 Galéria társtulajdonosa

MARTOS GÁBOR műkereskedelmi szakíró,

a MúzeumCafé korábbi főszerkesztője

RÓZSA T. ENDRE művészeti író,

a Magyar Rádió nyugalmazott főmunkatársa

SCHNELLER JÁNOS művészettörténész, kurátor,

a Resident Art Budapest vezetője

SERES SZILVIA esztéta

SIMON BETTINA művészettörténész, költő

SZÖLLŐSI-NAGY ANDRÁS mérnök,

a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS) alelnöke

Kiadja **ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY**
Vezető szerkesztők **PATAKI GÁBOR** pataki.gabor@btk.mta.hu
RUDOLF ANICA rudolf.anica@ujmuveszet.hu
Rovatszerkesztő **LÓSKA LAJOS** loska.lajos@ujmuveszet.hu
Állandó munkatársak **JANKÓ JUDIT**

MULADI BRIGITTA

PATRICK TAYLER

SINKÓ ISTVÁN

SÍPOS LÁSZLÓ (Berlin)

Új Művészet Online: **SIRBIK ATTILA** sirbik.attila@ujmuveszet.hu
Fotó **BERÉNYI ZSUZSA** berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu
Szerkesztőségi titkár **KÖRMENDI KRISZTINA** info@ujmuveszet.hu
Lapterv **KORONCZI ENDRE** koroncz@koroncz.hu
Nyomdai munka **GRAFOPRODUKT**, Szabadka

Felelős vezető

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: **920 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

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SÁRA SÁNDOR

MMA
KIADÓ

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA



„Kérd számon a történelemtől az embert,
kérd számon az embertől a történelmet.”

Kapható a boltokban vagy megrendelhető a www.mmakiado.hu weboldalon!



MŰTÁRGYAK éjszakája

2020.szeptember 17-18-19

www.mutargyakejszakaja.hu

by: [műtárgy.com](http://mutargy.com)

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE



Portfolio

ÚjMűvészet

lakáskultúra

geometry

