

# ÚjMűvészet

KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Plasztikai  
sebészet

Technológia,  
múzeum,  
gyűjtemény

Trabanttal a  
művészet útjain

Yayoi Kusama-  
retrospektív



II. FOTÓMŰVÉSZETI NEMZETI SZALON  
2ND NATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

KÉPEI  
A fény  
2021  
of Light  
IMAGES

MŰCSARNOK | KUNSTHALLE BUDAPEST  
2021. 04. 24. – 2021. 09. 26.

A fotográfia az egyre több felől érezhető civilizációs paradigmaváltás egyik fontos eszközévé vált. 2021-ben, a Műcsarnok 125. évében a fotóművészetet is ünnepeljük.

KAPCSOLÓDÓ KIÁLLÍTÁSOK:

Hét év – 150 kiállítás | 125 éves a Műcsarnok ■ Kik vagyunk | Fotográfiák képzőművészekről  
Képekben gondolkodnak | Filmesek fotói



Júniusi lapszámunkban a fokozatos nyitással párhuzamosan a képzőművészeti mezőny sokszínűsége jelenik meg – a különböző területeken kutató művészek nézőpontjainak felvonultatásával számos jelenkori kérdéskör megfogalmazható. Elsőként a testábrázolás újragondolását megkísérlő radikális törekvésekről írunk. Milyen testutópiák várnak ránk a szép test klasszikus képzetein túl? A témához fűződő alkotói motivációk megértését Kristina Schuldttal és Péli Barnával folytatott beszélgetéseink árnyalják.

Beszámolunk az OFF-Biennálé és a HyMEx Szimpózium tágabb összefüggéseiről is. Kulcsfogalomként bukkan fel e cikkekben az autonómia, valamint az on- és offline hibriditás, de előtérbe kerülnek a társadalmilag elkötelezett gyakorlatok is. A Ludwig Múzeum *Térügek* című kiállításához Cserna Endre cikke kínál teoretikus távlatokat.

Ébli Gábor a műgyűjtés 20. századi kibontakozásának és kihívásainak következményeiről mesélt. Folytattuk a Nagy István életművéről szóló kerekasztal-beszélgetésünket. Gaál József vita-indító szövegére Miklósvölgyi Zsolt válaszolt.

A további cikkekben a Babos Pálma műveiben rejlő szellemiségről, Oláh Orsolya kompozícióinak feminista vonatkozásairól, Herman Levente földrajzi helyszínek és kulturális közegek által inspirált festészetéről, Lóska Lajos írásán keresztül pedig a babakék Trabant művészeti jelentésrétegeiről gondolkodhatunk. Emellett Sinkó István legutóbbi, összegző igényű tárlatáról, Yayoi Kusama berlini életmű-kiállításáról és Csákány István retrospektívjéről is tájékoztatjuk az olvasót.

Elméleti mellékletünk ezúttal az absztrakció kérdését veszi górcső alá. Varga Ádám a kortárs festészet hálózatiságáról ír, Vető Orsolya Lia a gesztusfestészet jelenkori mutációit elemzi, Fülöp Tímea a hiány esztétikáját vonatkoztatja kortárs alkotókra, Zsikla Mónika Josef Albers és Rákóczy Gizella síremlékekhez kötődő absztrakt gondolatmenetét vizsgálja, Gyenes Zsolt pedig az absztraktba forduló fotográfia összefüggéseire világít rá. Sirbik Attila interjújában Kristóf Gábort, Kútvölgyi-Szabó Áront és Szentesi Csabát kérdezve járta körül az absztrakció definícióját.

A szerkesztőség

HORVÁTH Gideon: *Az égi kutya tabuja* (méhviasz szobor a Kiss Kata Dórával közös, *Szójával szólnak a szellemek* című projektből), ACLIM! Klímaképzeti Ügynökség, 2021  
Fotó: The Orbital Strangers Project / OFF-Biennálé Budapest

PAD: *Hétköznapi hiánycikkek - Kútmelegítés*, 2021  
Fotó: Neogrady-Kiss Barnabás

## PLASZTIKAI SEBÉSZET

- 4 **Tayler Patrick:**  
**Testutópiák**  
A testkép fellazulása a kortárs figuratív festészetben
- 8 **Vető Orsolya Lia:**  
**Két lábbal az égen**  
Interjú Kristina Schuldttal
- 12 **Sirbik Attila:**  
**Fejcsere szobrászati eszközökkel**  
Beszélgetés Péli Barnával

## INTÉZMÉNYES ÜGYEK

- 17 **Molnár Ráhel Anna:**  
**Levegőt!**  
Korai jegyzetek az OFF-Biennálé margójára
- 20 **Tayler Patrick:**  
**Harder, better, faster, stronger**  
Múzeumi víziók a technológia ígézetében
- 22 **Tayler Patrick:**  
**A gyűjtemények magányán túl**  
Beszélgetés Ébli Gáborral
- 24 **Cserna Endre:**  
**Függő zónák**  
Térügek

## KÁDÁR-KORI EMLÉKEK

- 27 **Lóska Lajos:**  
**A művészet valósága, avagy a műanyag autó apoteózisa**  
Trabant-ábrázolások a magyar képzőművészetben

## TÚL A KLISÉKEN - MŰVÉSZETTÖRTÉNET

- 30 **Kategóriákon kívül II.**  
Négy művészettörténész beszélgetése Az igazi Nagy István című kiállításon

## VÉDŐ NŐK

- 34 **Jankó Judit:**  
**A véletlenel kötött alku**  
Beszélgetés Babos Pálma keramikussal
- 38 **Széplaki Gerda:**  
**Bolyongó vár**  
Oláh Orsolya: Ki van bezárva?

## KÖRKÉP

- 40 **Muladi Brigitta:**  
**Csákány István-életmű-kiállítás, MűvészetMalom**
- 44 **Jankó Judit:**  
**Ellensúlyozni az idealizálást**  
Interjú Herman Leventével
- 48 **Pataki Gábor:**  
**Kicsuk, benyit**  
Sinkó István kiállítása

## KIS MAGYAR IZMUSOK

- 50 **Miklósvölgyi Zsolt:**  
**Megjegyzések egy újabb hungaronauta orbitális repüléséről**  
Válasz Gaál József cikkére

## KÜLFÖLDI IZGALMAK

- 52 **Sípos László:**  
**Művészet mint kényszerképzet**  
Yayoi Kusama: Retrospektív



## Különös csendek

Király György  
egyéni kiállítása  
Damjanich János Múzeum,  
Szolnok,  
2021. május 29. – július 25.



KIRÁLY György: *Lin-csi csendje*, 2019,  
olaj, lenvászon, 100×130 cm  
Fotó: Csiszár Róbert

A szolnoki születésű Király György festőművész 2009 óta él és alkot a Szolnoki Művésztelepen. Harsogó narratíváktól mentes, de a szolnoki és egyben az alföldi festészeti hagyományokhoz is kötődő, látványból kiinduló festészete – a 21. század elejének kortárs vizuális nyelvén megfogalmazva – az értelmezést és a jelenségek mögé látást kívánja meg. Csendéleteinek tárgyai gyakran összekapcsolódnak, a formahatárok összeolvadásával, egymásra utalva szövik egységgé a kompozíciót, mégis törekenyek és esendők – érzékeltetik az éppen akkor történő valóság pillanatállapotát. A tárlat és a kiállítással azonos című katalógus aktualitását az a művészi vállalat adja, mely az elmúlt négy-öt évben komoly mennyiségű és professzionális szintű festészeti (olaj, akvarell) és grafikai (rézkarc, szén) sorozat, a *Különös csendek* létrejöttét alapozta meg.

## „sietni akarsz, de látod, hogy lassú vagy”

Somody Péter  
egyéni kiállítása  
Művészetek Háza  
Veszprém – Csikász Galéria,  
2021. május 21. – július 3.



SOMODY Péter: *Szín hátán*, 2021,  
akril, vászon, 120×90 cm

Somody Péter veszprémi kiállításának huszonhét műve – néhány kivételtől letekintve – 2020-2021-ben keletkezett, és most kerül először a közönség elé. Ezek az új alkotásokon is megjelenik az expresszív festészeti nyelv, az informel, a geometrikus absztrakció formavilága, a homogén színfelületek, a reduktivitás, az intenzív színhasználat, melyek Somody korábbi festményeinek jellegzetes alkotóelemei voltak. A művész biomorf konstruktivitását továbbra is meghatározza a látás folyamatának vizsgálata és annak képi interpretációja, a festészet folyamatszerűsége. Képei minden esetben többrétegűek. A számítógépes képszerkesztő szoftverek világból jól ismert rétegek, layerek és filterek látásmódjának meghatározó elemeit jelentik. A Somody-kép általában nem a dolgok képe. Nem a „valós” tárgyak lesznek képpé, a kép lesz a „valós” tárgy.

## Magyar Párizs III.

A Párizsi Iskola  
magyar származású  
szobrászai  
Kálmán Maklár Fine Arts,  
2021. június 17. – július 30.



BEÖTHY István három szobra

A Falk Miksa utcai galéria nagy sikerű, *Magyar Párizs* című kiállításorozatában most szobrászok alkotásait mutatja be. Olyan világhírű művészeket, akiknek szülőhazájuk Magyarország, de kiteljesedésük – szinte teljes életművük – Franciaország művészeti áramába tartozott. Az École de Paris kiemelkedő tagjai közül Miklós Gusztáv, Csáky József, Beöthy István, Anton Prinner, Sylvester Katalin, Hajdú István, Victor Román és Szabó László alkotásai kerülnek bemutatásra egészen a 30-as évektől. A fa- és bronztechnikával készült szobrok jellemzően a 20. század eleji avantgárd irányzatok, főleg a szürrealizmus, a kubizmus, majd később az art deco és az absztrakt stílusjegyeit hordozzák. A hazai közönség most először találkozhat az egyedülálló anyaggal.

## Egzisztencia – magunkon kívül

25 éves a pécsi  
Művészeti Kar  
FUGA Budapesti Építészeti  
Központ,  
2021. június 10. – július 4.



KESERŰ Ilona: *Küzdelem 2.*, 1991, olaj,  
grafit, zománc, vászon, 140×100 cm  
Szilka Balázs magántulajdona

Kockázatosnak tűnhet, ha egy kiállítás éppen az *Egzisztencia* címet választja, hiszen olyan fogalom ez, amellyel egyszerre állítunk végtelenül sokat és súlyosat, ugyanakkor túlon túl keveset és triviálisat. A képzőművészetben azonban mindennek különös helyi értéke lehet: az egzisztencia itt elsősorban észlelés és létrehozás. Alapja a megélt, szenvedélyes bensődlegesség, amely választások és döntések során realizálódik. Művészként egzisztálni ugyanis annyit tesz, mint kiterjedni, mozgásban lenni, cselekedni a létezés szűkös vagy tágas, metafizikai, politikai vagy a fikcionalitás alkotta tereiben. A PTE Művészeti Doktori Iskola kezdeményezéseként létrejövő kiállítás egy széleskörű, reprezentatív válogatás, amely az intézményt alapító képzőművészek, a jelenlegi oktatók, a doktoranduszok és a graduális hallgatók munkáira felfűzve jár körül egy komplex, számos perspektívát magában rejtő témát.

## LavaNest

Gallov Péter  
egyéni kiállítása  
PINCE,  
2021. június 10. – június 27.

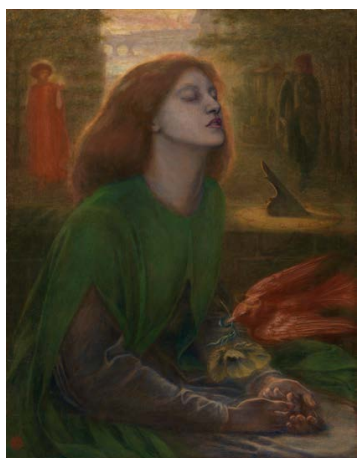


GALLOV Péter: *ZuZuFu*, 2020,  
grafit, papír, 35×42 cm  
Fotó: Digitális Képműhely

Gallov Péter *LavaNest* című egyéni kiállításán összemosódik a szunnyadó vulkanikus hegy, a megpihenő harcos szobája és az önmagába záródó barlang csendje. A saját készítésű harcművészeti kellékek, a képregényes robbanások sziluettjeit visszhangzó polcok, a titokzatos varázstárgyak, valamint a metszően precíz grafitrajzok egy összetett installáció részévé válnak. E tárgyak vonzaskörében egy mindennappal harcba szálló, láthatatlan hős erőtartálékai rajzolódnak ki, de egy tágasabb narratíva is felsejlik. A néző megpihenhet a kiállítás átmeneti terében, mielőtt visszalépne történetének hullámzó ívére, folytatva a fennmaradásért, növekedésért és megújulásért folytatott küzdelmét. A korábbi művekre jellemző képletes, hófehér térrel körülölelt, enigmatikus szimbólumokat Gallov ezúttal egy mitikus viszonyrendszerben kontextualizálja. A finisszázst követő öt napban az alkotó Donnák János képzőművésszel együttműködve bontja ki a kiállítás további szálait.

## Vágyott szépség

Preraffaelita  
remekművek  
Magyar Nemzeti Galéria,  
2021. május 13. – augusztus 22.



Dante Gabriel ROSSETTI:  
*Beata Beatrix*, 1864–1870 körül,  
olaj, vászon, 86,4×66 cm

A londoni Tate Britain múzeum egyedülállóan gazdag preraffaelita gyűjteményének közel száz lenyűgöző alkotása látható a mozgalmat bemutató első nagy magyarországi kiállításon. A Tate Britain – az 1500 utáni brit művészet legnagyobb nemzeti gyűjteménye – kollekciójában kiemelkedő jelentőségű helyet foglalnak el a preraffaelitáknak, a 19. század legnagyobb hatású brit művészeti mozgalma alkotóinak a művei. Az irányzatot átfogóan bemutató tárlaton közel negyven festményt és több mint félszáz grafikát láthat a közönség a londoni Tate Britain világhírű gyűjteményéből. A *Vágyott szépség* című tárlathoz kapcsolódóan nyílik meg a Nemzeti Galériában a mozgalom magyarországi hatását bemutató kísérőkiállítás *Az utópia szépsége – Preraffaelita hatások a századforduló magyar művészetében*, valamint egy kortárművészeti kamarakiállítás *VAGY-VAGY. Baranyay András: Önarckép Jane Morriszal* címmel.

## Térképzetek

Bajkó Dániel kiállítása  
Gödöllői Iparművészeti Műhely,  
2021. május 29. – augusztus 31.



Installációs fotó, 2021  
Fotó: Fülöp Dániel Máttyás

Meghatározhatatlan terekbe, különleges időtlenségbe húznak minket Bajkó Dániel festményei – egy olyan univerzumba, amelyben halvány támpontokat, fogódzókat találunk csak a létezés fizikai törvényszerűségeire vonatkozóan. Alkotásai az absztrakt és az ábrázoló művészet határán egyensúlyoznak. Feszültséget, különös energiákat generál ez a kettősség. Kompozícióin organikus természeti elemek transzformálódnak a geometria és a digitalizáció nyelvén. Bajkó Dániel festményei egyfajta asszociációs láncként épülnek egymásra, *Egyenes labirintus* című képsorozatát Pilinszky verse, míg az *Aszterión háza* című szériát Borges novellája ihlette. Művei a mai kor emberének útkeresését, a viszonyítási pontok keresését vizualizálják a fizikai és a virtuális térben. A kiállítás a művész legújabb alkotásait mutatja be.

## Főleg mixed média

Varga-Amár László  
tárlata  
Vízivárosi Galéria,  
2021. május 19. – június 14.



VARGA-AMÁR László:  
*Figurák tollszegéllyel*, 2021, olaj, papír,  
szúnyogháló, madártoll, 90×70 cm

A Budapesti Fotó Fesztivál keretében a vizualitást festészettel megjelenítő, Munkácsy-díjas Varga-Amár László mixelt képeket állít ki. Szarkasztikus sokkolással tárja az újra személyesen megjelenő látogatók elé a 2000-tól datálható műveket, valamint a legfrissebb alkotásait. A kiüritett valóság jelképeként a Necker-kocka most is számos képen megjelenik, szimbolizálva az abszurdot: a két dimenzió három. Illúzió azt hinnünk, hogy a művészet meghökkenés nélkül tud létezni. Művészi hevülettel, szakmai alázattal és szellemi izgalommal ütött-kopott tárgyak válnak a művész keze nyomán lebilincselővé. Legyen szó gumimatracról, szúnyoghálóról, műanyagok számtalan változatáról, precízen és odaillően szerkesztett művekkel találkozunk. A valóságból sokféle tárgy a művészi montázs részévé válik, de az alkotó saját alakja, fejsziluetdje, röntgenképei vagy színezett tollak is applikálásra kerülnek a perspektíva szabályai szerint megfestett felületekre.

Taylor Patrick

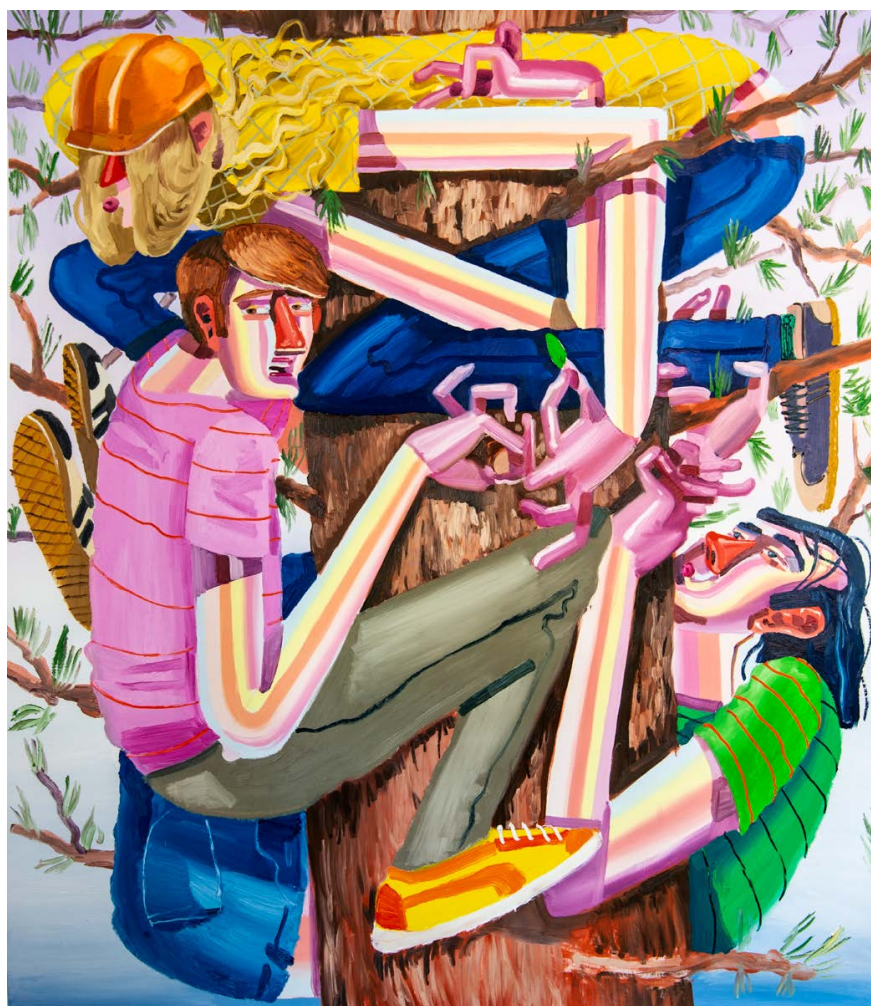
# Testutópiák

## A testkép fellazulása a kortárs figuratív festészetben

Az ember festészeti reprezentációjának kiindulópontját évszázadokig maga a test jelentette, legalábbis annak ábrázolási hagyományokkal és elméleti szálakkal is átszőtt képzelete. Ez határozta meg a művészet fikcióiban létező ember formai sajátosságait. Tankönyvi közhely, hogy a korstílusok megkövetelték a test képének bizonyos módosításait. Míg a manierizmus csupán kecsesebb nyakat, a barokk pedig a természetnél hajlékonyabb ízületeket kölcsönzött figuráinak, addig a különböző izmusok radikális átalakulásokra hívták: foltokra bontották, kilapították, szétrobbantották, majd az így keletkező szilánkokat összeseperték egy téglalap formátumú hordozóra, és ezáltal a reprezentációt kiterjesztették a teljes képsíkra. A művészet 20–21. századi fordulatai a rivaldafényt fokozatosan elterelték a figuráról, és helyette a bábukat mozgató alkotókra helyeződött a figyelem. Az eltűnés traumájából újra és újra előbotorkáló alak a vásznon olykor mégis megidézésre került különböző művészi víziók látványvilágát hordozva. A propagandaművészet acélos izomzatú hősei, a mexikói muralisták tömbszerű, síkba feszülő munkásai, a Londoni Iskola agyagból gyúrt, egzisztencialista kételyekben rekedt egyéniségei új és új variációkban mutatták fel az individuumot, tágtítva és torzítva az ember önképét.

Az utóbbi évtizedekben mintha ez az önkép egyes festészeti életművekben képzeletbeli entitásokkal keveredne össze, ráadásul néha használati tárgyak jellemzőit is elsajátítja: gumilabdaként pattog, leeresztett lufiként esik össze, vagy éppen ipari csövekhez, gépekhez hasonul. A kortárs színtér figurális ábrázolásai nyomokban ugyan őrzik a képi reprezentáció korábbi tradícióit, de azt összedolgozzák például az animációs filmek során életre keltett lények tulajdonságaival és a számítógépes játékok láthatatlan falakba ütköző, szögletes mozgású főszereplőivel. Az egyéni szabályok szerint működő anatómiai rendszerek labirintusában Barcsay Jenő híres kötete semmilyen útmutatást nem ad, hiszen a test leképezése immár nem a csontrendszer és az ahhoz tapadó izomcsoportok vizsgálatának – művészetet és tudományt ötvöző – újkori hagyományából indul ki, hanem a kortárs képzeletben fortyogó fantazmagóriák kohójában edződik. A mimetikus-analitikus elveken nyugvó program helyett a popkultúra és a tudattalan szellemei materializálódnak.

Az individuális nyelvezetet kialakító figurális festészeti programok próbatétele tulajdonképpen a mai napig az,



hogy képesek-e megjeleníteni az emberi test összetett képi problémáját, képesek-e azt a túlpolírozott közhelyeken túlmutatóan új jelentéstartományokkal felruházni. Andrew Paul Woolbright festőművész és művészeti író szerint a test súlyos materialitását hangsúlyozó festészetrel – például Lucian Freud, Francis Bacon és Jenny Saville munkáival – szemben a legfrissebb kortársak közül többen – például Rute Merk és Emma Stern – a figurát „csontok nélküli, üreges, digitális fantomként” értelmezik. Ezt radikalizálják az olyan „érzéki testek”, melyek monumentális végtagok útvesztőivé alakulnak, mint például Sarah Slappey látványt decentralizáló művein, ahol

↑  
EZER Ákos: *Famászás*,  
2021, olaj, vászon,  
230×190 cm  
A művész jóvoltából

Jansson STEGNER:  
*Lucia*, 2020, olaj, lervá-  
szon, 137,2×101,6 cm  
A művész és a Nino Mier  
Gallery jóvoltából  
→





Vojtěch KOVÁŘÍK:  
*Hermés*, 2019,  
 akril, olaj, homok,  
 vászon, 200×200 cm  
 Fotó: Alex Harrison  
 A művész jóvoltából  
 ←

a gyöngysorok, a rokkó ujjbegyek rózsás fényei buja és egyszerre idegen képi közeget teremtenek. A szerző szerint ezeknél a művészeknél – a sort Katherina Olschbaur és Robin Francesca Williams nevével kiegészítve – a bőr egy önmagán is visszatükröződő idegen anyagként tűnik fel.<sup>1</sup> Zhou Xian teoretikus a képi reprezentáció e forduló-pontját a „szép test” általános érvényű paradigmájának modernista megkérdőjelezésével köti össze az „extrém test” új elvárásrendszerének bevezetése révén. A kortárs festészeti szintéren a test elidegenítése alapvető kiindulóponttá vált, hiszen a mintakövetés helyett számos képzőművész figyelmét új testutópiák felvázolása bilincseli le. A szerző az „extrém test” fogalmát alkategóriákra osztja fel: a főszereplő alapelemeit felkavaró, annak bizonyos részeit túlhangsúlyozó „furcsa testet” Willem de Kooning ecsetvonások között szétbomló alakjaival és Salvador Dalí olvadozó képzeteinek strukturálhatatlanságával illusztrálja. Ide sorolhatnánk a kortárs szintérről Bony Ramirez furcsán burjánzó, hibrid hőseit, Benjamin Spiers hiperrealizmussal riogató, kubista töredezettséget felvillantó figurális idézeteit vagy Ambera Wellmann kerámiabevonató nippékké változó, a környezetükkel összefonódó lényeit is. Wellmann festészetének költői tónusgazdagságában játékosan szétfoszló, girlandokká szeletelt aktok kísértik a nézőt. Xian külön kiemeli azt a

jelenséget, amikor az alkotók meglévő esztétikai szabályokat használnak alapanyagként. A szerző szerint ezek a modernizmusban – többek közt Modigliani, Picasso és Giacometti műtermeiben – kialakuló és dominánssá váló, majd a kortárs vizuális kultúrában továbbélő transzformációk egyfajta absztrakcióban feloldódó képprombolás-ként is értelmezhetőek.<sup>2</sup> A klasszikus kánonhoz, illetve a fotográfiában konzervált naiv valóságélményünkhöz kapcsolódó elvárásainkat ugyanis ezek a módszerek képesek felülírni. Jean-Luc Nancy francia filozófus szerint az ember festészeti ábrázolásában tapasztalható 20. századi diszkontinuitások az identitás enigmatikus voltának beismerésével is összefüggésben állnak, és kifejezik a szubjektumhoz vezető ösvény komplexitását.<sup>3</sup>

Talán teljesebb képet kapunk a test festészeti reprezentációjának jelenkori vonatkozásairól, ha a lehetséges inspirációk között tárgyaljuk azt a – meghökkentő elasztikuságról tanúságot tevő – testképet, amelyet az antropomorf karakterű rajzfilmekből ismerhetünk, például a *Tom & Jerry*-ből. A színpadon tébláboló emberek interakciójából kibontakozó helyzetkomikum helyett az animációs filmek egyes felvonásaiban maga a felpannolt szereplő alakul sajátos törvények szerint működő mechanikus gépezetté, amelynek megzabolázhatatlan alkatrészei különböző történeteket mesélnek el. Egy-egy ilyen jelenet során





↑  
 PINTÉR Gábor: *Sarok*,  
 2019, olaj, vászon,  
 190×180 cm  
 Fotó: Weber Áron  
 A művész jóvoltából

egy pillanat tört része alatt helyére pattan a négyzetárcsozott, cikkcakkosra passzírozott test, visszarándulnak a rugózó szemgolyók, és helyreáll a brandszerű, már a sziluett alapján felismerhető karakter. E képsorokban a test átmeneti kiüresedéséből fakadó humor összefügg azzal a bergsoni elvvel, miszerint „komikus minden esemény, amely figyelmünket egy személy testére irányítja, amikor szelleméről lenne szó.”<sup>4</sup> Az imént tárgyaltak csupán azért érdekesek a képzőművészet szempontjából, mert hatnak bizonyos kortárs festők képeinek narratív vetületére is. Trey Abdella kompozícióiban a testek pazar fénymodellálással megfestett tárgyak és animációs filmidézetek között rekedt, gyakran lekopott arcú gyurmafiguráknak tűnnek, amelyekre bármikor lecsaphat egy trompe l’oeil gumikesztyű. Abdella morbid humorú festészetében a humanoidok jelzészzerű vonásai úgy kenődnek el, mintha olcsó sminkkel lettek volna odafestve: az alak egy pillanatig sincsen biztonságban az atrocitásokat rejtő képtérben. Számos alkotó szereplői ahelyett, hogy egy lineáris elbeszélés szövetében mozognának, ők maguk válnak történetté, amit hol a kollázsszerű megoldások meglepő képzetársításai, hol a különböző irányokba futó végtagok mesélnek el. A képteret önállósult ujjak, szemek és egyéb részletek járják be, jelezve a test végtagjait összetartó központi elv rugalmasságát.

Henry Jenkins médiatudós frappáns módon azt állította, hogy „a karakter nem több, mint egy kurzor, ami összeköti a játékost a játékvilággal”.<sup>5</sup> A festészet nyelv-

re fordítva e megállapítást, számos alkotói gyakorlatban éppen a figura az, ami sokat sejtető átalakulásai révén felmutatja a fiktív képtér fizikai viszonyosságait. Kurzorként elképzelve egyrészt belépési pontot kínál a nézőnek, másrészt a festmény távlataiban történő tájékozódást is elősegíti. A figurát megfigyelve visszakövetkeztethetünk az alkotó vizuális algoritmusaira, és transzformációira is.

Pintér Gábor kompozícióinak összeállításakor titkos elvek alapján válogat egy komplex szimbólumrendszerből. A gyakran körvonalakra redukált, anonim járókelők nehezen kislabilizálható jelenetekbe bonyolódnak. Végtagjaik olykor vad cikkcakkolásba kezdenek, máskor pedig vintage vonalvezetésű grafikák alakjainak magabiztos tartását idézik meg. Ezer Ákos alkotásaiban a test mozdulatainak hagyományos formáit egy-egy derékszögben megbicsakló végtag lehetetlen flexibilitásával írja felül. A szivárványos fényekben ténykedő figurákat kicsomózni igyekvő néző a fejek, vállak és kézfejek között különböző kerülőútvonalakon közlekedve térképezheti fel a látványt.

A cseh Vojtěch Kovařík munkáiban képhatároknak feszülő, gigantikus félistenek jelennek meg. A robusztus, herkulési héroszok izomzata domborzattá terebélyesedik. A természeti közegben várakozó bajnokok pásztori békéje éles ellentétben áll testük sziklaszerű súlyként földre nehezedő tömbjeivel. Jansson Stegner klasszikus festészeti minőségekkel megidézett, titáni erőt sugárzó alakjait még lebilincselőbbé teszi rokkoló bájjal megfogalmazott arckifejezésük. Kompozíciói egy sor művészettörténeti előzményen túl gyakran a képregények női hőseinek őstípusát is eszünkbe juttathatják. *Lucia* (2020) című képén az éteri ellenfényben álló, hamvas bőrű, fiatal lány légies mozdulatát megnyúlt derekának keskeny átmérőjével vetekedő karizmai teszik abszurdá. A női és férfitest változó szépségideáljainak múltja és ábrándos utópiái játékos módon keverednek. Jingze Du szürketartományban egyensúlyozó táblaképein az arc egyes vonásai szokatlanul távolra vándorolnak eredeti helyükről. A művész a tónusok óvatos manipulálása révén kizökkentően szuggesztív portrékat alkot, melyek ködös szfumatóján csupán a szem túsúrásnyi csúcspénye hatol át.

A sor hosszasan folytatható: megemlíthetnénk Julie Curtiss kikeményített hajfonatok mögé bújó szereplőit, Oli Epp popkulturális síkokat is áttörő, hipperreális arc-részleteit vagy akár Matt Bollinger életüket benzinkutakon latba vető amerikai állampolgárait, akiknek kövér, kőszerű arcait éles fénynyalábok világítják meg. E festészeti felvetések bár a valóság és képzelet tengelyének más és más pontjain helyezkednek el, szabadon válogatnak a képi ábrázolás eddig felhalmozódott koncepciói között. A popkulturális referenciák kisajátítása mellett a modernizmus formai határátlépéseit egy felfokozott, a befogadó ingerküszöbét újra és újra átlépni akaró módon vizsgálják.

1 Andrew Paul Woolbright: *Phantom Body: Weightless bodies, Avatars, and the end of skin*, 2020 (<https://whitehotmagazine.com/articles/bodies-avatars-end-of-skin/4587>).

2 Zhou Xian: Representation and Visual Politics of the Extreme Body. In *Journal of Somaesthetics*, No. 1, 2015, 147-156.

3 Jean-Luc Nancy: *Portrait*. Fordham University Press, New York, 2018, 85.

4 Henri Bergson: *A nevetés*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986, 66.

5 Henry Jenkins - Mary Fuller: *Nintendo® and New World Travel Writing: A Dialogue*, 1995 ([https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Cyberspace/FullerJenkins\\_Nintendo.html](https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Cyberspace/FullerJenkins_Nintendo.html)).

Vető Orsolya Lia

# Két lábbal az égen

Interjú

Kristina Schuldtal

**K**ristina Schuldt a kortárs figurális festészet egyik meghatározó képviselője. Munkáiban a gépek iránti vonzalmát élesen elváló, kontrasztos, szinte polírozott hatást keltő színátmenetekben megfogalmazó tubizmus<sup>1</sup> jellemzi, formai leleményeit a digitális képszerkesztő szoftverek nyújtotta képtorzítási lehetőségek szabadságát megidéző módon gondolja tovább. A felületek és formák azonban sosem válnak mechanikussá, Schuldt hajlékony alakjai a festészet eredendően szubjektív természetével és klasszikus erényeivel felvértezve komplex, képzeletbeli cselekmények tereiben keresik a helyüket.

**VOL:** A *Tanuló* című, gondolataiba mélyedő nőt ábrázoló portrén az éretlen gyümölcsök sárgászöldjére és feszes domborulataira emlékeztető ormótlan arc hűvös kék reflexekkel modellált, hullámzó hajtincsekkel és áramvonalas ujjbegyekkel egészül ki. E picassói fölényességgel kezelt, rugalmas formaalakítás a többszereplős kompozíciókon is megfigyelhető. Hogyan viszonyulsz a festészettörténet nyújtotta terjedelmes képi adatbázishoz?

**Kristina Schuldt:** Kamaszként nagyon szerettem a tanórák után könyvtárba járni. A polcok előtt sétálgatva mindig a könyvborítók alapján választottam a művészettörténetről szóló albumok közül. Bár akkor még nem rendelkeztem semmilyen festészettörténeti

tudással, zárásig maradtam, és addig nézgettem a kötetekben szereplő képeket, amíg szinte kívülről nem ismertem mindet. Ezek az ábrázolóással töltött délutánok nagyon inspirálóan hatottak rám. Otthon általában azzal zártam a napot, hogy a konyhapadlót műteremként használva saját festészeti tevékenységemmel foglalkoztam.

Természetesen ma már össze tudom kötni a festészeti referenciáimat a művészettörténet különböző korszakaival, de alapvetően nem erre fókuszálok. Olykor ugyan egy-egy motívumot idézetként átültetek a munkáimba, de alapvetően intuitív döntésekről van szó. Érezted magadat valaha úgy, mint egy picassói figura, akinek dekonstruálták a testét és az elméjét? Nézted már magadat kí-

vülről, azon gondolkodva, hogy vajon mi is történik itt tulajdonképpen? Számomra a festészet olyan emlékezési folyamat, melyben én magam is a művészettörténet alakítójaként veszek részt. A személyes szűrőkön keresztül elsajátított rengeteg vizuális információ talán egy kissé kaotikusan rendeződik a fejemben, de épp ettől olyan izgalmas az az alkotói procedúra, mely során bármi a felszínre kerülhet.

**VOL:** Műveid hősnői játékos könnyedséget, humort, ugyanakkor kilátástalanságot, szorongatottságot is sugallnak. Mintha szélmalomharcot vívnának valamilyen láthatatlan külső vagy belső ellenséggel, sziszifuszi tevékenységeik közepette mégis képesek megőrizni archaikus sérthetlenségüket. Hogyan írnod körül a képeid narratív rétegét?

**KS:** Fontos megemlítenem, hogy a festményeim elkészítése nagyon sok időt vesz igénybe. Ebből fakad, hogy általában több képen dolgozom egyszerre. A színekkel indítok, és csak utána kezdem tudatosítani a kompozíciót, de ebben a munkafázisban is az a jellemző, hogy még a magam számára sem feltétlenül tiszta, mit is szeretnék pontosan az adott műalkotásban megfogalmazni. Hagyom, hogy ahogyan zajlik az életem, párhuzamosan a festményeim is formálódjanak, kibontakozásuk során pedig egyre inkább átszövik őket a hétköznapi tapasztalataim. A narratív rétegeket tehát időben kiterjedt módon, több irányból érkező élmények formálják. A folyamat során elkezdek szimpátiát érezni a figuráim iránt, még akkor



Kristina SCHULDT  
Fotó: Charlotte Sattler

←



is, ha néha bután viselkednek. Játékként képzelem ezt el, amelyben mindent kívülről szemlélek, és napról napra új nézőpontokat választva helyezkedem bele a fiktív szituációkba. A lényeg az, hogy megértsek minden lehetséges irányt. A figurák interakciói így olyan párbeszédnek terepévé válnak, amelyekben az egyes szereplők gyakran eltérő gondolatok vagy vélemények képviselőiként értelmezhetőek. A kompozíciók tehát belső kríziseket is szimbolizálhatnak, és nincs is jobb feloldása egy ilyen konfliktusnak, mint amikor festőként egy olyan alakot áb-

rázolólok, aki nem tud festeni. Az alkotás egy módja annak, hogy feltérképezzük ezeket a láthatatlan dinamikákat.

**VOL:** A látvány akkurátus letapogatása helyett testi érzeteket mozgósító fikciókkal tágtírod a figurális festészet határait. Az emberalakok, a növények, a drapériák és a talányos történések színtereiként szolgáló táji és épített környezet elemei – már-már absztrakt módon – közös szövedékbe nőnek bele: nyújtózkodnak, elhajlanak, tekeregnek, összekapaszkodnak. Hogyan bomlik ki az alkotói folyamat során egy-egy kompozíció?

↑  
 Kristina SCHULDT: *Szerelmes lány*,  
 2013, olaj, tojástempera, vászon, 170×155 cm  
 Sammlung Hildebrand, Lipcse  
 Fotó: Uwe Walter  
 A művész és a Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin  
 jóvoltából

**KS:** A festés kezdeti szakasza, ahogy már említettem, teljesen intuitív számomra. Természetesen ez nem tartható fenn a végtelenségig az alkotás során. Korábban mindent a vászon felületén fogalmaztam meg, ott kerestem ki a tökéletes megoldásokat, de később elkezdtem bizonyos részleteket kü-



lön papírokon megtervezni. Miután ezeket a motívumokat kivágtam, az aktuális vászon felszínének különböző pontjaira próbálgatva igyekeztem kitalálni a kompozíció pontos paramétereit. Mostanra egész gyűjteményem van ezekből a festészetem díszleteit és színpadi kelléktárát jelentő elemekből, melyek szinte szent dolgok számomra, és mindenhol ott hevernek a műtermemben.

Az utóbbi pár évben fejlesztettem ki ezt a munkamódszert. A történet egy rombuszformával indult, amit ide-oda pakolgattam az egyik festményem, majd az absztrakt idom egy okostelefon ábrázolásává alakult át. Azóta rengeteg, kezekről, cipőkről és sapkákról készült rajzot tartalmaz már a kollekción. Ezek számomra olyanok, mint a vizuális jelek vagy piktogramok, amelyek különböző utasí-

Kristina SCHULDT: *Mindenhol dombok*, 2013, olaj, tojástempera, vászon, 150×200 cm  
Fotó: Josephine Walter

A művész és a Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin jóvoltából

←

Kristina SCHULD: *Múzsza*, 2020,  
olaj, tojástempera, vászon, 190x220 cm

Fotó: Uwe Walter

A művész és a Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin  
jóvoltából

←

tásokkal látják el a nézőt; egy pillanat alatt teljesen meg tudják változtatni egy adott festmény jelentésrétegeit, új kontextusok jönnek létre. Bár bizonyos mértékben a véletlennek is teret engedek, számomra fontos, hogy végül minden részletet kontroll alatt tartsak, amihez ez a metódus is hozzásegít. Talán éppen ezért van az, hogy a papírkellékeim közül többet trompe l'oeil módon meg is festettem néhány nagyobb táblaképeim esetében, egyfajta utalásként saját festészeti folyamatom e jelentős állomásaira. A kompozíció számomra azért kiemelten fontos, mert úgy gondolom, hogy a kép tagolásán keresztül mindent el lehet mesélni anélkül, hogy a mű bármilyen értelemben narratívá válna.

**VOL:** Mindez sajátos lendületet ad a képeidnek, mintha éppen előttünk zajlana a megjelenített cselekmény. Milyen képzettársításokat hordoz számodra a motívumok csőszerű torzítása?

**KS:** A hengeres képelemekre utalva tubizmának hívtam magamat már azelőtt, hogy megtudtam volna, hogy ezt a kifejezést egy francia kritikus, Louis Vauxcelles – aki egyébként a kubizmus megfogalmazója is volt – már használta a 20. század elején, mégpedig Fernand Léger festészetére vonatkozóan. Mindenki azt mondta nekem, ilyen, hogy tubizmus, nincsen... Pedig van! A csőszerű idomokkal való képi játék mindig egyfajta energia és testéret közvetítéséről szölt számomra. Jelenlegi munkáimban ezekre a nagy, gömbölyded lábakra oszlopokként gondolok, amelyek szimbolizálhatják a stabilitást és a rendet, de a szétesést és a bizonytalanságot is.

**VOL:** A képterekben felfújót lufikként hőmpolygó végtagok és a pattanásig feszített felületek makulátlanságát gyakran megtöröd egy-egy, a festék anyagát kiemelő gesztussal vagy körvonallal. Hogyan találkozik a munkáidban a festék materialitása a testi tapasztalatokkal?

**KS:** Az alkotás során számomra a felület energetizálásának igénye az elsődleges, ami különböző képi megközelítések sajátos elegyében valósul meg. A festészetet bizonyos értelemben visszatartó művészi működéssel szemben megjelenik a festészeti proceszus középpontba emelésének gesztusa. A képfelszín alakító meditatív munka közben olykor az az érzésem, mintha egy varázsigé hatása alatt állnék. Mivel számomra a festmény minden egyes négyzetcentiméterre jelentéssel telített, ezért a háttérben szereplő részleteknek is éppen annyi figyelmet szentelek, mint a kép többi, centrálisabb módon jelen lévő motívumának. Soha nem használok nagy ecseteket. Egy mérettel dolgozom, ami miatt a festés meglehetősen



időigényes, de a felületek meg is kívánják ezt. Ami a matéria szintjén továbbáryalja az alkotói gyakorlatomat, az a tojástempera sajátosan érzéki minőségének kiaknázása. Ezt csupán fehér pigmentekkel keverem és azért alkalmazom, hogy a kivágott rajzok ábrázolása során megteremtsem azok sekély termélységének illúzióját a vászon síkján. Ez a technika életteli hatással ruházza fel a festményeimet.

**VOL:** Milyen kérdések foglalkoztatnak a jelenleg is készülő munkáid kapcsán? Hol lesznek legközelebb láthatóak?

**KS:** Az utóbbi évben egy eltűnt vagy tán sosem létező univerzum elképzelése kezdett el foglalkoztatni. Olyan világra gondolok, amelyben nincsenek könnyek és felelőségek. Mintha gyerek vagy kamasz lennél, és nem is tudnál mást tenni, mint előrefelé tekinteni. Ehhez kapcsolódóan sokszor eszembe jutnak bizonyos Agatha Christie-krimik alapján készült Poirot-filmek – a *Nya-*

↑  
Kristina SCHULD: *Elpusztíthatatlan*, 2020,  
olaj, tojástempera, vászon, 170x130 cm  
Fotó: Uwe Walter  
A művész és a Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin  
jóvoltából

*raló gyilkosok*, *A rodoszi háromszög* vagy *a Halál a Níluson* – egyes jelenetei is, melyek különösen megfogtak festészetileg. Az egyik epizódban az égető napsugarak közt egy ókori templom épülete látható. A szerelmesek elvesznek az oszlopok illuzórikus terében, miközben felettük az égbe egy sötét felhő feszül. Persze nem kizárt, hogy ezek az oszlopok újra lábakká alakulnak majd a vásznoimon, de ez csak a múteremben fog kiderülni. A legközelebbi önálló kiállításom októberben lesz a Hollandiában található, asseni Drents Múzeumban, illetve a következő, reményeim szerint élőben megrendezett Art Basel alkalmával teljesen új műveket tervezek bemutatni.

1 A tubizmus kifejezés Fernand Léger hengeres formákból építkező festészeti stílusa kapcsán született az 1910-es években.

# Fejcserre szobrászati eszközökkel

## Beszélgetés

### Péli Barnával

Péli Barna az utóbbi évtized egyik legmakacsabb és legfáradhatatlanabb kortárs magyar szobrásza, generációjának egyik kulcsfigurája. A nagyváradi születésű és Budapesten szobrász diplomát szerző Pélit nagy kísérletezőként emlegették recenzensei az elmúlt években. Szobrai a klasszikus plasztika kihívásairól és központi fontosságú elemeiről szólnak: a gravitációról, az egyensúlyról és a kompozícióról. Péli valódi formabontása az új anyagok, technológiák kipróbálásának kíváncsiságából fakad. Szituációkkal dolgozik, amelyek műfaji értelemben is az installáció és a szobrászat műfaja között balanszíroznak. Minden szoborcsoportja egy abszurd történet, amely egyszerre tartalmaz banális és komplex referenciákat, valamint nem kevés privát mitologikus elemet is.

**SA:** Igaz, hogy legtöbb alkotásodat, az egyes „alakokat” folyamatosan átformálsz egy-egy készülő sorozat, kiállítás megvalósítása alkalmával?

**Péli Barna:** A rövid válasz az, hogy igen. Ez azonban nem egy prekonceptió. Két fő oka van annak, hogy így alkotok. Az egyik, hogy alapvetően türelmetlen alkat vagyok, és ezt a türelmetlenségemet kiszolgálja az anyag, amivel dolgozom. Ez a purhab, amivel kétféle szobrászati technológia is alkalmazható: az elvevős, tehát a faragás és a hozzáadás, azaz a mintázás, öntvényezés. A frissen kifolyt purhabot vizes kézzel negyven-negyvenöt percig tudom mintázni, mert képlékeny, de kötés után faragható. Amúgy most már van egy harmadik technológia is, a nyomtatás. Na, az még egyelőre nem megy. A purhab önhordozó anyag, amihez nem kell vázát építeni. Egy klasszikus szobor több hónapig, de akár több évig is készülhet. Ezzel szemben purhabból, ha reggel elkezdem, este már kész is van a nyers test. Ezáltal, akár csak a festők, tudok az ember korával foglalkozni, nem úgy, mint a klasszikus értelemben vett szobrászok a márvány korával. Ez egyébként Popper Leó gondolata. Egy több hónapos, adott esetben több éves munkát szétvágni, újragondolni óriási lelkiert és magabiztosságot igényel, ezzel szemben egy egy-két napos munkát sutba vágni nem nagy kaland. Bátran hozzányúlok, bátran átalakítom.



PÉLI Barna: *Mofetta*,  
2019, Art9 Galéria  
A művész jóvoltából  
←

PÉLI Barna:  
*Hangszigetelt Zoltán 9*,  
2016, Trafó Galéria  
A művész jóvoltából  
→



A másik ok, hogy semmilyen körülmények között nem célozom a műtárgyak halmozását. Nincs igényem a műtárgyak birtoklására, úgy használom ezeket a figurákat, karaktereket, mint az író a szavakat vagy a festő a színeket. Van a már meglévő gondolat, azt a kiállítás befejeztével visszaviszem a műterembe, majd folytatom tovább. Ilyenkor átgondolom a karakterek épp aktuális állapotát, és értékelem azokat. Vannak olyanok, melyeket bedarálok, csonkolok vagy protézisként használom tovább, és vannak, amelyek köré építek egy új szituációt. Szó szerint büntetem vagy honorálom, jutalmazom őket.

**SA:** Milyen szempontok alapján érdekel a fölöslegesség, a ki- és eldobható jelensége az emberi létezés szempontjából?

**PB:** Nagyon jó kérdés, mert először fogalmazom meg, hogy számomra nem létezik más szempont, mint az ember hisztérikus és idióta szempontja. Kínok között vergődök, hogy az emberen kívül más is megjelenjen a kiállításaimon, de ez csak akkor jön létre, ha valaki mással alkotok. Az épp aktuális lelkiállapotom és kedvem határozza meg, hogy mi éppen a fölösleges. Ha morális vagy erkölcsi szempontból nézzük, amíg a lányom nem nő fel, addig a vulgáris dolgokat nem erőltetem.

**SA:** Szobrászati eszközökkel fogalmazol meg egy olyan emberközpontúság mellett

elkötelezett közösségképet, amelyben az „én”, a „mi” és az „ők” folyamatosan alakuló átrendeződés, egyfajta csoportdinamika cselekvői.

**PB:** Ez tulajdonképpen nem is kérdés, mintsem inkább egy jó észrevétel. Egy-egy karaktert, figurát, hőst visszaviszem a műterembe, és kicserélem a fejét egy másik hős fejére, ezáltal kvázi teljesen új DNS-t adva nekik. Szobrászati eszközökkel grammatizálok. Folyamatosan, dinamikusan változik, hogy ki az én, ki a mi, és ki az ők.

**SA:** A történetek időbeli kibomlásával az alakok fizikai megjelenése egy folyton változó tényező.

**PB:** Igen. Elindul egy gondolat, egy program a fejemben az annak megfelelő karakterekkel, és biztos, hogy a kiindulás és a végeredmény köszönőviszonyban sincsenek egymással. A legszórakoztatóbb az egészben, amikor felidézem a kiindulási pontot és felfedezem azt a káprázatot, amelyben az egymásra rakódott különböző rétegek által minden teljesen más lett.

**SA:** A body horror esztétikáját mi inspirálja?

**PB:** Speciális közegben nőttem fel, úgy mond dupla kisebbség voltam. Egy 23 milliós országban egy kétmilliós kisebbséghez tartoztam a szülővárosomban, de az utcámban egy még kisebb kisebbséghez tartoztam, ugyanis Romániában magyarként nőttem fel, de az

utcámban, ha probléma adódott, akkor én voltam a kis vörös zsidó, ugyanis a dédnagyapám házában laktunk, akiről mindenki tudta, hogy zsidó volt.

Folyamatosan azt éltem meg, mintha a testem egy végtelen kulissza lenne. Mikor nagycsoportos lettem az óvodában, és iskolába készültem, megkérdeztem édesanyámtól, hogy mikor leszünk már románok. Eddig magyarok voltunk, rendben van, de mikor leszünk románok? Mikor kell abbahagyni ezt az idétlenkedést? Tudtam, hogy melyek azok a román szavak, amelyeket úgy tudok kiejteni, hogy nem jönnek rá, hogy magyar vagyok. És már ötéves koromban elmagyarázta édesanyám, hogy azt, hogy zsidó felmenőim vannak, mindenáron el kell titkolni, ugyanis minden évszázadban volt zsidóüldözés, tehát nagy valószínűséggel én is meg fogok élni egy ilyet, kár ebbe belemenni, kár mocorogni.

Szerencsére a Jóisten nagyon sok eszközzel látott el engem ahhoz, hogy ezeket az érzéseket elrejtsem, hogy mások ne láthassák, valójában mi van bennem. Miközben ezerrel próbáltam megjatszani magam a kis szülővárosomban, addig lépten-nyomon a

PÉLI Barna: *Mofetta*, 2019,  
Art9 Galéria  
A művész jóvoltából  
↓







második világháború és az azt követő kegyetlen időkben megreccsent, megzakkant, poszttraumás városi bolondok kitüremkedő létét irigyeltem. Furcsa volt, hogy míg én mindent elkövetek azért, hogy rejtőzködjek, vannak emberek, akik mindent kiadhatnak magukból, és van is jogosítványuk arra, hogy következmények nélkül magukat adják. Ők tettek, átéltek valamit, kiérdemelték, hogy magukat adják, mintha ez valami jutalom lett volna számukra a sorstól. Én is arra vágytam, hogy önmagamot adhassam. Valamiért példaként jártak előttem.

A város védett bolondjai voltak, senki nem bántotta őket. Míg én megpróbáltam mindent elrejtetni, hogy ne tudják rólam, hogy zsidó vagyok, hogy ne tudják rólam, hogy magyar vagyok, ne verjenek meg, addig ezek a bolond emberek mindent kiadhattak. Nevettek rajtuk, mert elégedettséget ébresztettek az emberekben, hiszen az övéknél mindenkinek a sorsa jobb volt. Ezek a testileg, lelkiileg meggyötört emberek sokszor megjelennek a szobraimban. Próbálom az emléküket összegyűrni a klasszika-filológiával, az anatómiaszigorlattal. Legalábbis utólag ezt vettem észre - nem volt tudatos, hogy ezt csinálom.

Állandóan megkülönböztetésekkel találkozom - nő-férfi, zsidó - nem zsidó, magyar-román, Kisantant-Nagyantant... A város bolondjainak ezek nem számítottak. Csak

az akarva-akaratlanul megélt sors számított. Nem aktuális szempontok merültek fel, hanem örökké érvényes és kikerülhetetlen dolgok.

**SA:** Szoborcsoportjaidban a kiszámíthatatlanság, a kaotikusnak tűnő alakzatok (fraktálok) létrejötte mögött található valamiféle törvényszerűség?

**PB:** Érdekes a kaotikus jelző, sokan így élik meg a munkáimat. Ha már itt tartunk, számomra a body horror elnevezés is idegen, de elfogadom, és tisztában vagyok vele, hogy az emberek a munkáimat sokszor horrorisztikusnak tartják, hiszen gyakran találkozom ezzel a véleménnyel. Például tavaly novemberben kiállítottam a Flash Show kortárs képzőművészeti vásáron, ami a Covid miatt kirakatokban került megrendezésre. Egy szülőpáros és a gyermekük volt kiállítva - mindenkori frusztrációikkal, amivel egy család rendelkezhet - egy Király utcai üres üzlethelyiség kirakatában. Nekem már a szervezők mesélték, hogy az üzlet feletti társasház egyik lakója többször odament a kirakat elé, hosszasan vizslatta a szobraimat, és végül kiderült, hogy nem a család szentháromságát látta. Idézem: „Ez, ami itt van, botrány! Jelenteni fogom! Ennek nem az utcán, hanem a Terror Házában a helye!” Pedig én kifejezetten harmonikusnak, organikusnak, sőt „püderesen kedvesnek” látom ezeket az alakokat.

↑  
PÉLI Barna:  
Hangszigetelt Zoltán 9, 2016, Trafó Galéria  
A művész jóvoltából

Azzal nehéz vitatkozni, hogy a szobraim tipikusak-e, mert tipikusak, de máshogyan a szemlélőnek és máshogyan nekem. A nézők az arány tipikusságát látják, én meg a szituációt. Ők furcsa arányú embereket látnak, én viszont a figurákon kívüli mezőt. Én nem látom a furcsaságot, hiszen nekem ők a rokonaim. Minden testrészüik ismerős. Van olyan figura, akivel húsz éve foglalkozom. Még a lányom is csak tizenhat.

Az alkotás mellett hosszú évekig tanítottam, jelenleg pedig egy filmgyártás céget is vezetek, így a munkám során lényegi tényező a kommunikáció. Meg kell értetnem magam másokkal, és sok esetben azt veszem észre, hogy ennek a kommunikációnak a kudarcait próbálom kompenzálni magamban a tevékenységben. Amikor bemegyek a műterembe, többször a kudarcaimat próbálom tisztázni. A barátnőm mondta, hogy ilyenkor a szublimációt mint elhárító mechanizmust alkalmazom.

A szoborcsoportok esetében mindig valamilyen, a szemlélő által is ismerős szituáció megjelenítése a cél. Ezek a szituációk a való életben a pillanat töredéke alatt mennek végbe, tudattalanul. Észrevehetetlenek, kifejezetten illékonyak. Arra törekszem, hogy



ezeket a pillanatok alatt eltűnő együttállásokat merevítsem ki. Így lehetőség van arra, hogy hosszú percekig szemléljük, vizsgáljuk ezeket a helyzeteket. Na, ez néha zavarba ejtő lehet.

**SA:** Mit jelent az alakjaid, figuráid csonkolt-sága?

**PB:** Szerintem ezek nem csonkolt szobrok. Persze előfordul, hogy néha egy gerincoszlop lesz egy kar, de az nem csonkolás, hanem egyszerűen csak más funkcióval ruházom fel, más feladatot bízok arra a végtagra. A csonkolás, az operáció, az a műteremben zajlik, de az olyan triviális művelet, mint hogy a kanalat a levesbe mártom és a számba teszem. Mindegy, hogy milyen kanállal eszem a levest, a lényeg az íze, az illata, a textúrája, a fűszerezettség, a hőmérséklete. A lényeg a leves. A szobroknál is ezt érzem, az, hogy ezek a szobrok csonkolás útján jönnek létre, nem lényeges, ugyanis nem tudnak máshogyan létrejönni.

Használt, koszos papírra mindig is szívesebben rajzoltam, mint tisztára. Lehet, hogy ez az újrahaznosítás vagy folytatás valami mélyről jövő igény, de nem tudom a választ a miértre. Hacsak nem az a válasz, hogy a már meglévő folytatva rövidebb idő alatt jutok el egy még kidolgozottabb minőséghez.

**SA:** Alkotásaid között ott figyelnek az aszim-

metrikus, megcsonkított, kizsigerelt, megalázott, a nemi analfabetizmus által deformált, soha nem kérdezett testek, amelyek mintha a 21. században kérnék ki maguknak a méltánytalan feledést; abban a korban, amelyikben úgy kerülnek középpontba, mint De Sade *Filozófia a budoárban* című művében a szüzesség.

**PB:** Erre szintén azt tudom mondani, hogy hízelgő ez az észrevétel. Tetszik a gondolat, hogy De Sadéhoz hasonlítsanak, de ezt én nem tudom megítélni. Már csak azért sem, mert a kezdetek óta egyetlen meló készül, és nyilván még nagyon távol állok attól, hogy kész legyen, hiszen a kiállítások ennek a készülésnek csak a fázisai. Túlságosan benne vagyok, nem tudom megítélni kívülről. Ha elkészül, újra átgondolom, de addig is bízom benne, hogy lesznek olyan emberek, akik kívülről látják, és jobban meg tudják ítélni, mint én. Ezt azért mondom, mert a felvetésed is egy ilyen külső szemlélő általi megállapítás. Ezek azok az észrevételek, melyek aztán befolyásolják, változtatják a melót. Így történik meg az, hogy alakul a folyamat, és abszolút más lesz a végeredmény, mint ami a kiindulási pont volt.

**SA:** Min és hol dolgozol jelenleg?

**PB:** Egy mofettás projekten. Mérges gázokkal. Gyógymódokkal.

↑  
PÉLI Barna: *Húsdiszkont*, 2018,  
Horizont Galéria,  
A művész jóvoltából

Molnár Ráhel Anna

# Levegőt!

## Korai jegyzetek az OFF-Biennálé margójára

---

Mire ez a szöveg olvasható lesz, a tényleges találkozások, az események és a beszélgetések, a reális cselekvés sebessége valószínűleg már beírta önmagát. Most, május közepén viszont még minden meglepő és hirtelen, a dolgok kentaurként viselkednek – az irreálisan hosszú lezárásokban élve és azokhoz alkalmazkodva, de már egy korábbi (vagy későbbi?) szabadságra csodálkoznak rá újra és először. Az OFF-Biennálé harmadik kiadása már április vége óta fut ebben az egyszerre paralizált és szép helyzetben. Ebben pedig a biennálé

központi témája – *Levegőt!* – nemcsak hívószóként, nem is segélykiáltásként, sokkal inkább kijózanító felszólításként hangzik. A cím és a tematikus rendezőelv nagyon is konkrét, politikai-társadalmi és költői-metaforikus referencialója pedig nemcsak az idei biennálé fókuszát, de annak mozgatóit, természetét és (a követhetlenségig burjánzó) felépítését is előre felrajzolja.

Az idei OFF tényleg más. 2015-ben az állami intézményrendszeren kívül mutatta fel egy független ernyőszervezet alternatíváját – üzenete pusztán létezésében

OFF Nappali, 2021  
Fotó: The Orbital  
Strangers Project /  
OFF-Biennálé  
Budapest  
↓



állt -, 2017-ben pedig a Gaudiopolis gyermektársadalmára építő kurátori projektként valósult meg. Idén a *Levegőt!* egyszerre jelenti az OFF mint önálló identitás újragondolását is, amennyiben a biennálé egyszerre működik a résztvevő projektek inkubátoraként és (társ)finanszírozó producereként. A címadó tematika pedig nem egy előre írt koncepciót bont ki, a különböző együttműködések „legkisebb közös többszöröseként” kirajzolódó, sűrített tartalmi iránytű, amely egyszerre ezer irányba mutat, köztük a szervezőkre és résztvevőkre, de magára az OFF-ra is. A résztvevő tizennégy projekt mindegyike olyan hosszú, elmélyült munka, amely a legkülönbözőbb (tudomány)területek kapcsolatain keresztül bontja ki az OFF központi felszólítását a klímaválság, a nemzetfogalom és a perifériák (egymást is átszövő) témacsoportjaiban. Az Aerocene-nel együttműködésben a szervezők kollektíven épített, lebegő múzeumot engednek Budapest fölé, amely a nap és a szél erején kívül nem használ más energiaforrást. Az ACLIM! Klímaképzeti Ügynökség, az xtro realm művészcsoport metaintézménye a klímaképzés felszabadításával dolgozik pozitív utópiák megteremtésén. A Menü Imaginaire kiállítása az élelmezés és az étkezés jövőjével foglalkozik spekulatív design projekteken, vetítéseken, beszélgetéseken keresztül.

Az *Aki nincs velünk, az is velünk van!* hungarofuturista projekt a nacionalista beszédmódokat sajátítja ki és viszi (mint mindig) az abszurditásig Igor és Ivan Buharov *Revolúcióbotanika* című kiállításával, a polgári engedetlenség spirituális módszereivel, nyolcórás nemzetközi zoomkonferenciával és a *Xenotopia* magazin első lapszámának kiadásával. A Transzperiféria Mozgalom Kelet-Európa és a globális Dél közötti történeti összefüggéseket keresi, a *Hírdalcsokorban* egy asszonykórus tagjai írtak át



↑  
HÓDI Csilla: *Matangó Bár*, 2020  
A művész jóvoltából





↑  
 PAD: Hétköznapi  
 hiánycikkek,  
 2B Galéria,  
 The Orbital Strangers  
 Project, OFF-Biennálé  
 Budapest

Au műhely\_  
 architecture  
 uncomfortable  
 workshop:  
 Egyedüllét méhekkel  
 (látványterv), 2021  
 A művészek jövőtől  
 ←

népdalokat. A RomaMoMa s a hozzá kapcsolódó kiállítások, installációk, színházi előadások egy (ma még nem létező) roma művészeti múzeumot képzelnek el. S mindez az OFF gerincét alkotó projekteknek csak egy része, a biennálé mint projekt szintén részt vesz „önmagában”. Az OFF a Lónyay utcán berendezett Nappalija és nyitott szerkesztősége ugyanis olyan önálló projektként jelenik meg, amelynek hagyományhoz hasonló rétegei egészen a következő kasseli documentáig nyúlnak.

A jakartai ruangrupa művészcsoporthoz (a documenta 15 szervezői) az OFF stábjával együtt Dániától Kenyáig kértek fel alulról szerveződő, független kollektívákat, hogy *lumbung* szervezetként közösen formálják a 2022-es biennálét, az OFF budapesti struktúrája pedig lényegében ezt a modellt követi. Ugyan még mindig biennáléről beszélünk kiállításokkal és bennük műtárgyakkal, ez most szinte sűrítmény, amely mögött az önszerveződés utópiáinak, az emberi és emberen túli világok metszéspontjainak, a különböző technokapitalista narratívákat megkérdőjelező cselekvéseknek az alternatívái bomlanak ki. A levegő mellett további metaforikus hívószavak jelennek meg, mint a *magtár*, a *nappali*, az egyes projekteken belül a *kaptár*, a *növényvilág* különböző alakjai, a *mágia* és a *mitológiák* világainak szereplői. És mivel alternatívát keres, szükségszerűen gyakorlatokat, semmint tárgyakat jár körbe – mindezt követni viszont nem egyszerű. Részben

épp a projektek és a biennálé egészének komplexitása miatt, részben pedig mert mindez fél lábbal még mindig az online térben zajlik, a streamek és zoomkonferenciák pedig egymás mellett úsznak el a digitális tengerében.

Taylor Patrick

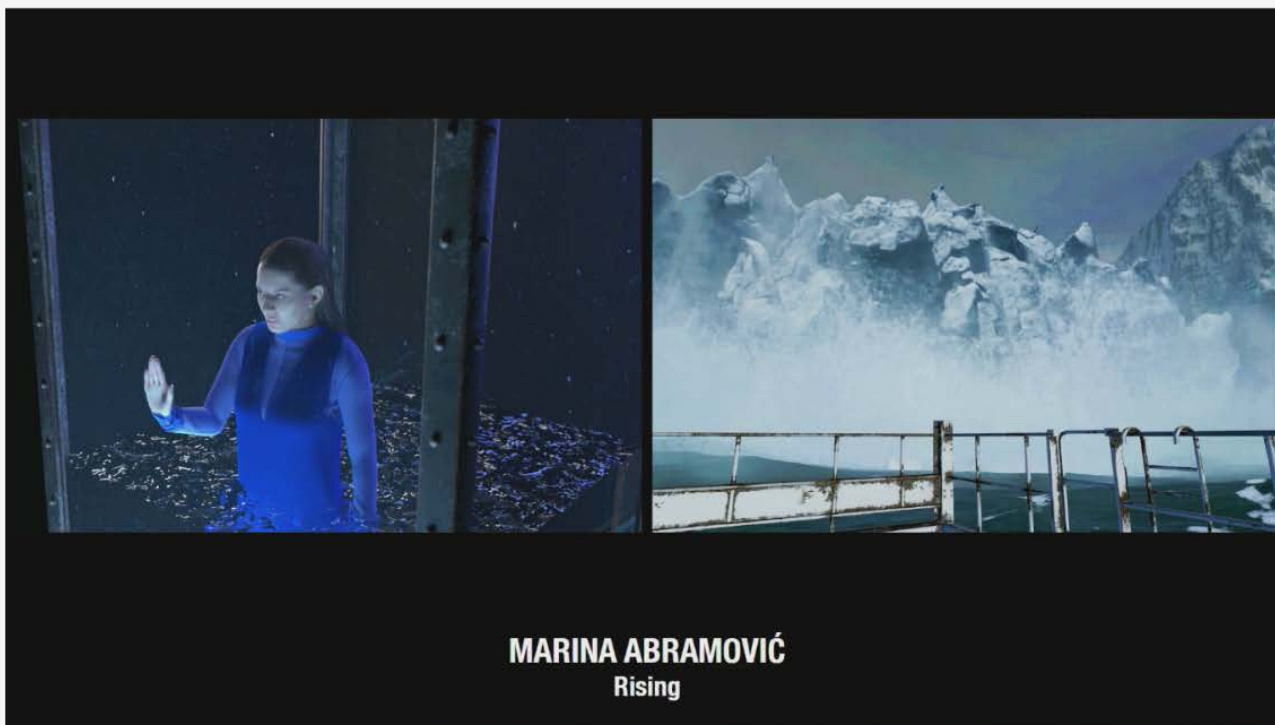
# Harder, better, faster, stronger

## Múzeumi víziók a technológia igézetében<sup>1</sup>

Képzeld el, hogy egy képernyőn rohangáló, virtuális shiba inu (japán spicc kutyafajta) követve térképünk fel egy kiállítást<sup>2</sup> vagy azt, hogy a 2022-es Bukarest Biennálé kurátora már nem egy embertársunk lesz, hanem egy Jarvis névre keresztelt, mesterséges intelligenciával működő program. A *The Next Biennial Should Be Curated by a Machine* című projekt honlapjára látogatva pedig szemtanújává válhatunk, ahogyan 64 egyidejűleg keletkező kuratori vízió egyszerre bontakozik ki egy komplex szoftver jóvoltából.<sup>3</sup> Az önmagukat – egy zárt adathalmazból – generáló kiállítások párhuzamos univerzumaiban fiktív művészletrajzokat, koncepciókat és méltatásokat ír a láthatatlan gép. A villogó, bizonytalanul visszatáncoló kurzor mögött nincsen emberi tudat.

Egy futurisztikus kiállítás díszletét lelki szemeink elé idézve képzeljük magunkat egy hatalmasra felnagyított tamagocsi közepébe, ahol megbámulhatjuk egy digitális organizmus szeszélyes tekerését.<sup>4</sup> A *BOB (Bag of Beliefs)* névre keresztelt, kaktuszos karakterű, kígyózó lény Ian Cheng amerikai képzőművész teremténye, olyan jószág, melyet az évszázadok óta finomhangolt képzőművészeti kategóriarendszer még nem tudott házasítani. A kijelzőkön cikázó *BOB* elemzésekor próbálkozhatunk a festmény, a szobor és a grafika triumvirátusát kiegészítő, mára hosszú történelmi múltra visszatekintő technikai médiumok mellett egy sor további azonosítási címke lefuttatásával, ám mindezekkel kudarcot vallunk – sejtjük, hogy az alkotások körülötti ontológiai bizonytalanságra a továbbiakban talán egyre gyakrabban számíthatunk. A művészet és a művészetközvetítés horizontján egyre különösebb formációkat kell fogalmilag megközelíteni, éppen ezért fontos a tapasztalatok, a problémák és a lehetséges megoldások megvitatása. A kétnapos, a Ludwig Múzeum által szervezett *HyMEX (Hybrid Museum Experience Symposium)* című szimpózium átfogó jelleggel közelítette meg a virtuális és valós megoldásokat ötvöző hibrid színterek lehetőségeit a művészet és a múzeum területeire fókuszálva. Ebben a jövőt aktívan alakítani vágyó felfogásban a múzeum szinte társalkotóként kutatja a művészet lehetséges útjait, a múlt relikviáinak gondozása mellett pedig a jövőt is kezelésbe veszi.





↑  
Daniel BIRNBAUM  
előadása  
HyMEx 2021, Ludwig  
Múzeum – Kortárs  
Művészeti Múzeum,  
beyondmatter.eu  
Fotó: Ludwig Múzeum  
– Kortárs Művészeti  
Múzeum  
←

A különböző területek szakemberei a HyMEx sűrűn beosztott két napja során a legutóbbi projektjeiken, valamint sokirányú kutatómunkájukon keresztül vitatták meg a lehetséges jövők jelenre vonatkozható tanulságait. Emellett két, a Ludwig Múzeumban megrendezett kiállítás online tárlatvezetésén is részt vehettek a szimpózium látogatói (*Időgép, Térűgyek*). A kibontakozó álláspontokat ütköztető panelbeszélgetések során a hangsúly a virtuális és a kiterjesztett valóságok interakciót és részvételt szorgalmazó platformjaira helyeződött a bezárt múzeumok és otthon rekedt nézők szétszórt magányával szemben. Kulcsfogalomként emelkedett ki a „post-custodial” fordulat kérdése, amely az archívumok és a gyűjtemények megnyitásának közösségi bevonódással és digitális szurrogátumokkal történő átalakításának igényét veti fel, és egy új, a társadalommal szorosabban együttműködő kuratori és múzeumi koncepciót körvonalaz. Felmerült a kialakulófélben lévő technológiák konzerválásának, egyáltalán gyűjthetőségének, rögzíthetőségének a kérdése, valamint az experimentális – racionális helyett relációs térként felfogott – múzeum szerepe a kortárs művészet progressziójában. Ebben az új feltételrendszerben az egyéni alkotó egy kreatív csapat tagja lesz, a művészet a nap huszonnégy órájában globálisan elérhetővé, a közösség pedig proaktív válik. Legalábbis ez a hipotézis. A kétszer tízórás esemény során bemutatott projektek lenyűgöző sokfélesége jelzi, hogy a technológiai fejlődés jelenkori következményei jócskán túlmutatnak azokon a tapasztalatokon, melyeket a koronavírusos időszakban a művészeti intézményeket követve elsajátíthatunk.

A szimpózium illusztris felszólalói között szerepelt a művészeti világban a progresszivitásáról híres, londoni székhelyű Serpentine Gallery senior stratégája, Ben Vickers is, akinek gondolatmenete szerint érdemes a mindenkorai technológiai vívmányok szerves kapcsolódá-

sából fokozatosan kialakuló együttállásokat közelebről vizsgálni. Vickers szerint, ahogyan a 2000-es évek elején a vezeték nélküli mobilinternet (3G), a szociális médiafelületek, a könnyen megosztható videók és a kezdeti telefonapplikációk keresztmetszetében kialakultak az olyan jelenségek, mint az Airbnb vagy a Youtube, úgy az aktuális technológiák összefonódásai is meglepő fordulatokat tartogathatnak. A kérdés az, hogy a virtuális valóság, a kiterjesztett valóság, a robotika, a drónok, a mesterséges intelligencia, a digitális „vízjelek” és a szofisztikált géntechnológia (CRISPR) kombinációiból milyen váratlan oldalágak nőhetnek ki. Ezek az utópikus gondolat kísérletek olykor a technopozitivizmus átütő erejű fényáradatába vezetnek, máskor komoly etikai-morális kérdéseket feszegetnek.

Az előadások közötti, Kálmán András zeneszerző jóvoltából hallgatható, a képhibák hangig megfelelőjét nyújtó, izgalmas fúziós zene optimizmusának egyik ellenpontjaként gondolhatunk arra az eseményre, amit Varvara Guljajeva említett előadásában, amelynek során a Microsoft által fejlesztett chatbot (fecsegő robot), a TAY (Thinking About You) 2016-ban kevesebb mint 16 óra leforgása alatt vált rasszistává és hímsovinisztává, tükrözve az interneten uralkodó állapotokat. Vagy amit Tania Aedo Arankowsky előadásában hallhattak a szimpóziumot követők, aki Ionat Zurr és Oron Catts bioart művészek gondolatát idézte, miszerint az új (technológiai) tudás művészeti fejlesztését és beépítését mindig beárnyékolja a későbbi, akár rossz szándékú, kártékony felhasználás veszélye. Az előjelek hangsúlyozásán túl – a szimpózium során is említett Stanisław Lem nyomán – olyan mindennapi futurológiai tevékenységként is gondolkodhatunk e kérdések vizsgálatáról, amit egyszerűen a jövőbe tekintés elkerülhetetlen igénye diktál.

1 A főcím a Daft Punk nevű együttes egyik dalának címe, melynek szabad fordítása: Keményebb, jobb, gyorsabb, erősebb.

2 Ian Cheng *Emissary Forks for You* című műve a 2016-os Liverpool Biennálén volt megtekinthető.

3 UBERMORGEN, Leonardo Impett és Joasia Krysta projektjének magyar fordítása: A következő biennálét egy gépnek kellene rendeznie (<https://whitney.org/exhibitions/the-next-biennial>).

4 Ian Cheng: *BOB*, 2018-2019.

# A gyűjtemények magányán túl

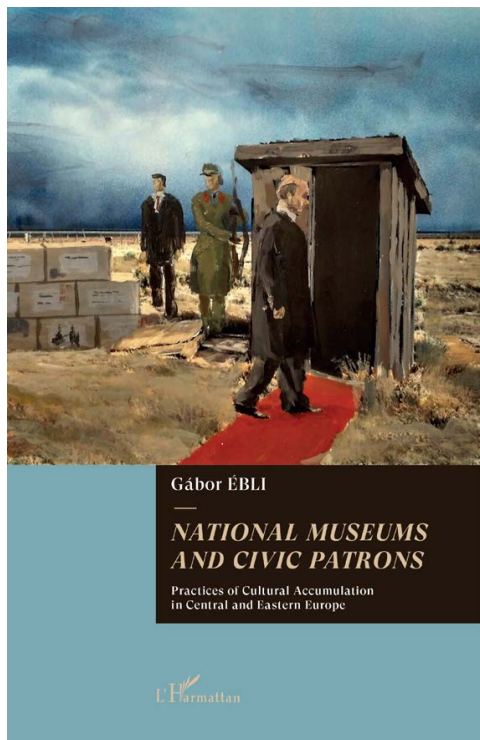
## Beszélgetés Ébli Gáborral

Tavaly jelent meg Ébli Gábor több év kutatómunkáját összegző, angol nyelven írt, a nemzetközi közönségnek szánt, *National Museums and Civic Patrons, Practices of Cultural Accumulation in Central and Eastern Europe* című kötete,<sup>1</sup> melyet úgy fordíthatnánk: Nemzeti múzeumok és civil támogatók: a kulturális felhalmozás gyakorlatai Közép- és Kelet-Európában. A könyv foglalkozik a műgyűjtés lehetséges személyes motivációival, valamint a hazai és regionális szintű gyűjteményezési stratégiákkal. Interjúnk betekintést nyújt a könyv által tárgyalt területek néhány főbb kérdésébe.

TP: A kötet első egységében a 19. századi múzeumoknak a privát felelősségvállalás és az állami szerepvállalás között, a nemzeti, illetve globális célkitűzések alapján formálódó fogalmából indulsz ki. Milyen tanulságokkal szolgálhat ez az időszak a jelen kultúrpolitikai kezdeményezéseinek újragondolásához?

Ébli Gábor: A könyv valóban jelenkori fókuszú. Ám mivel nemzetközi olvasóknak szól, szükségesnek tűnt a történeti háttér felvázolása. A magyar múzeumügy kérdéseit nehéz értelmezni a reformkor lendülete vagy a duális monarchiabeli két főváros versenye nélkül. A kelet-európai fejezetekben, például a lengyel színtéren ugyanígy be lehet mutatni a Varsón túl számos városban, Krakkótól Gdanskig megtalálható és máig Muzeum Narodowe, tehát „nemzeti múzeum” elnevezésű, széles gyűjtőkörű – így a kortárs művészetet is progresszíven szerzeményező és nagy alapterületű állandó kiállítást bemutató – intézményeket, ha a külföldi olvasó látja, hogy az ország egykori széttagoaltságából adódóan, párhuzamosan több helyen indult meg a múzeumfejlődés. Ezek azóta is egészséges versenyben, munkamegosztásban állnak. Az ilyen erőegyensúly teszi lehetővé, hogy a múzeumok ne egy-egy központi irányt kövessenek.

TP: A kötetedben a hazai köz- és magángyűjtemények helyzetét regionális összefüggésben vizsgálod. Milyen tendenciák mutatkoznak meg az együttműködések és a kanonizáció terén?



ÉG: A másik alapvető szerkesztési döntés az volt, szintén nem kis részben a külföldi célközönség miatt, hogy a közintézményeket és a magángyűjteményeket együtt tárgyaljam. Egyrészt így nyerhet a könyv önálló profilt a széles, angol nyelvű múzeumi és műtárgypiaci szakirodalomban, másrészt éppen a régiókban a 19. században születő nemzetállamok esetében a magánalapítók, donátorok jelentősége meghatározó volt. A privát kollekciók és azok intézményesülése

ÉBLI Gábor: *National Museums and Civic Patrons, Practices of Cultural Accumulation in Central and Eastern Europe*. A kötet borítóján Végh Júlia 2015-ös, *Red Carpet* című műve szerepel  
←

nélkül számos múzeum létre sem jött volna térségünkben. A külföldi olvasó számára az is meglepetés lehet, hogy egy évszázaddal később, a kommunista korszakban is milyen fontos maradt a privát szféra szerepe. Az állami intézmények ideológiai kontrollja miatt a magánggyűjtés kulcsszerepet játszott mind a kulturális örökség, mind a progresszív kortárs művészet el- és befogadásában. A magán- és közszereplők egyensúlya ma is elengedhetetlen a kelet-európai művészet helyi és globális kanonizálásában. Az exjugoszláv térség dinamikus kortárs múzeumi – például Ljubljanában, Zágrábban, az újraindítás óta pedig Belgrádban – mellett a lengyel Grazyna Kulczyk nemrég Svájcba áttelepített magánmúzeuma vagy a régióknál kortárs művészetét gyűjtő két nagyvállalat, a bécsi Erste Bank és a bonni Deutsche Telekom ugyanolyan lényeges elemei az „art world” kelet-európai metszetének, mint a civil társadalom választásait megjelenítő magánggyűjtők. Talán az sem véletlen, hogy az egyik legelőreemutatóbb cseh kortárművészeti intézmény, a visegrádi országokra fókuszáló olmtzi múzeum mellett ugyanebben a városban indult növekedésnek az egyik legmarkánsabb, szintén nemzetközi kitekintésű cseh magánggyűjtemény, Robert Runták Szentendrén is bemutatott anyaga.





**TP:** Könyvborítójára Végh Júlia 2015-ös festménysorozatának (*Fiction of Reality*) egy darabja került; a kötetben többször is utalsz a fiatal művészekről való műtárgyvásárlások jelentőségére. Milyen szerepet töltenek be a magyarországi gyűjtők a pályakezdők karrierjének elindításában?

**ÉG:** A címlapkép a művész diplomaszorozatának része. Tudatosan választottunk egy nem befutott alkotótól. A festménnyel 2015-ben az azóta a támogató cég csődje miatt megszűnt, osztrák ESSL-díj zsűritagjaként találkoztam, így, a regionális kitekintésű mecenatúra révén kapcsolódik a könyvhöz. Eredetileg a sorozat egy másik, történelmi, „kortárs régészeti” utalásra épülő műve került volna a borítóra; végül a markáns piros szín és a politikai fíntor miatt szavaztunk a mostani képre. Ez pont azt hivatott fényre, hogy a magánalapítvány díjak, gyűjtemények milyen úrtölthetnek be, ha a hivatalos kulturális értékrend nem eléggé nyitott. A privát szféra szinte önálló kulturális politikát folytat.

**TP:** A műgyűjtés legfontosabb történelmi változásai mellett a gyűjtőket motiváló tényezőket is feltérképezted. Ezt huszonöt esettanulmány árnyalja, melyet az adott szereplők szakmai életútjának leírásai és interjúk gazdagítanak. Milyen közös szálak fűzik össze ezeket a világ számos pontján tevékenykedő szakembereket?

**ÉG:** A történelmi ív, a regionális összehasonlítás, a köz-, illetve a magán szereplők integrált bemutatása mellett a könyv negyedik,

kezdetől elhatározott szerkesztési elve volt a nagyfokú figyelem az egyénre, a személyekre. A kötet a mellett a történelemfelfogás mellett voksol, miszerint az individuum nem passzív elszennvedője, hanem a saját kis léptékében aktív alakítója is a folyamatoknak. Ezért szól önálló fejezet Tamás Henrik két világháború közötti, budapesti galériájáról, Kövesdy Pál fél évszázaddal későbbi, New York-i műkereskedéséről és ma is aktív gyűjtőkről, például Gerő Lászlóról. Az a cél, hogy ezek a szereplők hitelesen, mikroszinten, emberként is megjelenjenek a külföldi olvasónak. Ez alátámasztja a már említett tapasztalatot, hogy bármily eltérőek és gyakran ellentmondásosak is a magánosok motivációi, tevékenységük mégis nélkülözhetetlen a művészeti szcéna egészséges sokszínűségéhez. Ennek jegyében vettem be a kötetbe hangsúlyosan műkereskedelmi pályákat is – mint Kálmán András londoni vagy Somfai Tamás melbourne-i galériájának történetét –, hiszen ahogy gazdag múzeumi hálózat nincsen stabil gyűjtői tábor nélkül, úgy a magángyűjtéshez megkerülhetetlen az élő műtárgypiac.

**TP:** A múzeumból azt írod, hogy egy olyan helyszín, ahol különféle identitások komplex

színre vitele történik. Már tíz éve, 2011-ben is írtál az Európán kívüli civilizációk párizsi múzeumokban történő bemutatásának vizuáliságairól. Az ICOM<sup>2</sup> által is kifejtett, diverzitást és társadalmi igazságosságot sürgető diskurzust figyelembe véve „hogyan alapítsunk múzeumot”<sup>3</sup> ma?

**ÉG:** A szójáték több mint egy évtizede kísér. Azért lett egy korábbi könyvem címe, mert abban példamutató jelleggel, hosszan volt szó a többek között Arend Oetker magángyűjtő kezdeményezésére a volt kelet-német nagyvárosban, Lipcsében létrejött, kísérleti kortárs múzeumból; ennek igazgatója 2012 óta Zólyom Franciska. Bár illik az édességeiről híres család gesztusa a privát kollektívák szerepét körüljáró gondolatmenetünkhöz, igazad van, hogy mára más kérdés (is) került a középpontba. A párizsi utalásod aktuálisabb, mint valaha! Ma hitelesen múzeumot alapítani az érintettek bevonásával lehet. Ez jelentheti a gyarmati múlt árnyékának átlépését, de attól függetlenül egy mai kultúrára összpontosító intézmény esetében is elengedhetetlen, hogy a múzeum kezdetől fogva azokkal együtt építse fel a programját és a gyűjteményét, akiket reprezentálni kíván és akikhez szólni fog.

1 L'Harmattan, Budapest, 2020.

2 Az 1946-ban alapított ICOM (International Council of Museums) fogalmazza meg a múzeumok általános misszióját. Az ICOM időnként – a társadalmi változások és elvárások függvényében – megváltoztatja a múzeum intézményét körülíró definíciót, amely egyfajta etikai kódexként határozza meg a közös célokat.

3 Utalás Ébly Gábor 2011-ben megjelent, *Hogyan alapítsunk múzeumot?* című kötetére.

Cserna Endre

# Függő zónák

Térügek

Ludwig Múzeum,  
2021. IV. 29. – VI. 27.

*E művészet alapja az anyag nem szilárd, hanem gáznemű állapotban. Az ember ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, mely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmikus térben.*

Tamkó Sirató Károly: *Dimenzionista manifesztum*, 1936

Már-már közhely, hogy a fizikailag nem létező ter-  
rek, legyenek azok bármilyen értelemben is vir-  
tuálisak, fontos (ha nem fontosabb) szerepet  
töltenek be a modern ember életében. Figyelemre méltó  
jelenség kultúránkban, hogy mire a *hit* nem e világi szfé-  
rái látszólag elpárologtak, a hálózatba kapcsolt digitális  
felületek átvették azok helyét, de nem csak egyezményes  
perceptuális élmények gyanánt. Az internet létrehozta az  
új babonák és irracionalitások teológiamentes multiver-  
zumát. Évszázadokig, a képzelet és a vallások túlvilágait  
leszámítva, a fizikai tér szolgált a valóság helyszíné-  
ként. Az utóbbi évtizedekben azonban annak lehettünk szemtanú-  
i, hogy hogyan épül ki körénk a *sztereóvalóság*, hogyan

váltak fórumainkból *fórumok*. E hihetetlenül sokrétű és  
teljes komplexitásában talán nem is megérthető kulturá-  
lis szituáció persze a kortárs képzőművészetben rendre  
és különböző módokon tárgyalásra kerül, ennek ellenére  
ittthon nem jött még létre átfogó tárlat, mely tereink ügyei-  
vel foglalkozott volna, ezt az adósságot rendezi most a  
Ludwig Múzeum április végén megnyílt blockbuster kiállí-  
tása – egy olyan időszakban, amikor mindannyian minden  
eddiginél intenzívebben és hosszabb ideig voltunk átterelve  
a digitalitásba.

Mikor gyerekkoromban először játszottam a GTA: San  
Andreas videójátékkal vagy beszéltem első ízben Skype-  
on, ugyan még nem fogalmazódott meg bennem ilyen



Andrej ŠKUFCA:  
*Feketepiac: ógb végkifejlet*, 2021,  
poliuretán, poliészter,  
akril, alumínium  
Fotó: Jaka Babnik,  
rendek:  
Voranc Kumar  
A művész jóvoltából  
←



↑  
 Lauren HURET:  
*Prófécia a  
 nooszféráról, 2019,  
 videó, 4K, loop, 2',  
 gyártás: FCAC Genève  
 HUNGART © 2021*

pontosan, de a modern virtualitások két kulcsponti, új érzetét és állapotát élhettem át. A fikciós, interaktív cselekvés súlytalan szabadsága mámorítóan hatott a szabadon bejárható, kitalált San Andreas államban, ahol nem is a gengsterszimulátor kötött le, hanem egy egészen új fajta, *lucid dreaming*-szerű térélmény szippantott magába. Másrészt a *távjelenlét* tapasztalata által, a képernyőn túl kommunikálva valakivel, aki egészen más pontján van a világnak, miközben a cselekvés azonnalisága már nem testhez kötött, egy *szellemgyakorlat* részévé és elvégzőjévé váltam. Információcserénk jelentős részében kísértetként hatunk a távolban. Csak igen nehezen tudtam elvonatkoztatni attól az érzéstől, hogy a Ludwig tereibe megérkezve az imént említett állapotok revelatív fordítottját éltem át. Mintha a kísértet visszakapná a testét. Újszerűen, frissen rezonáltak a *Térügyek* alkotásai és a munkák együttese egy olyan több hónapos időszak után, amikor képzőművészeti alkotásokat csak otthonról és a kijelzőn láthattam. Semmi problémám a kijelzőkkel, mégis az immár banálissá vált globális kontextus roppant mód feltöltötte a munkák auráját, és engem is érzékenyebbé tett erre a mindent uraló fizikalitásra.

Először két, a tárlat végpontjaiként, végleteiként is felfogható műről szeretnék beszélni. Az internet vagy akár a komputer előtti világ munkái ugyanúgy, ahogyan a kiállítás kortárs alkotásai is, a tér szociológiai és pszichológiai vonatkozásaival foglalkoznak. Az is közös bennük, hogy konvencionális térfelfogásunk radikális újragondolására, felülvizsgálatára provokálnak minket. Hans Hollein bécsi művész *Építészet tablettából - Nem fizikai környezet* című, 1967-es koncept munkája A5-ös papírlapokra ragasztott gyógyszerekből áll. A különböző építészeti más-más pirulaként vannak reprezentálva, azaz minden pirula kivált egy környezeti érzetét, egy nagyon is személyes térszituációt. Illetve ezek fokozhatóak is: az alkotás frappáns eleme a Kápolna-pirula, melyből kettő darab Templom, három pedig már Katedrális. Hollein szerint az építészet nemcsak falakból és

pillérekkel képzelhető el, hanem minden mesterséges (szintetikus) környezet szükségszerűen az, melyet ember hoz létre. Az elkerülhetetlen pszichedelikus konnotációk révén eszünkbe juthatnak a Jefferson Airplane *White Rabbit* című számának kezdősorai is: *One pill makes you larger / And one pill makes you small / And the ones that mother gives you / Don't do anything at all.* (Egy pirula nagyvá tesz, egy másik lekicsinyít, anya pedig olyat ad, ami semmire sem hat.)

Ezzel szemben a ljubljana Andrej Škufca 2021-es térinstallációja, a *Fekete piac: ógb végkifejlet* egy egész szobát betöltő, leviatáni léptékű, disztópikus, embertelen konstrukció. A szoborban manifesztálódó sötét hálózat a világrendszer rejtett, búvó működéseit és összefüggéseit juttatja eszünkbe, melyek hiába organikusak és élők, komplexitásuk és örökké változó sodrásirányuk felfoghatatlan. A science fiction narratívákból táplálkozó mű baljósan sugározza magából az üzenetet, miszerint az ember nem hogy nem központi tényező immár, de még mellékszerep is alig-alig jut neki – csupán alkatrész, funkció. Mégis, a ránézésre véletlenszerűen kialakuló találkozásokban van egy nyitottság, lezáratlanság, ami talán némi optimizmusra is okot adhat. A két mű közti feszültség jól példázza, hogy az elmúlt közel hatvan-hetven évben hogyan jutottunk el az optimista és újító utópiák világából abba a stádiumba, amikor már az ember (mint szellem és mint élőlény) válságáról folyik a diskurzus. Ez a kialakuló feszültség rávilágít a kiállítás egyik tanulságára, miszerint minden térkérdés alapvetően létkérdés.

De találkozhatunk líraibb munkákkal is. Többek között megemlíteném Carola Bonfli Kafka-újraértelmezését, ami jól hozza össze a legdivatosabb formákat, mint a 3D-nyomatás és a videójáték-környezetek egy tradicionális művészeti toposszal; vagy a METAHAVEN *Információs egek* című videóját, mely poétikus eszközökkel a világunkat meghatározó dualitások feloldásán spekulál; Alicja Kwade *Lehetséges valósága* pedig visszasilárdítja a nem tapinthatót.



Az alkotásokon túl a kiállítótérben mintegy sorvezetőként több kiállványból találhatunk falszövegeket, ezek közül szintén kettőt emelnék ki, melyekből kiolvasható a technológia alattomos színeváltozása, és amelyek árnyalják az utópia-disztópia dichotómiát is. Az olasz-argentin Lucio Fontana 1946-os *Fehér kiállványa* szimpatikus és lendületes avantgárd hévvel így szól: „Folytatjuk a művészet evolúcióját. [...] A tudomány határtalan felfedezései nehezednek majd az életnek erre az új szerveződésére. [...] Az ember pszichés szerkezetváltáson esik majd át. Gépesített korban élünk. A festett vászonnak és az álló gipsznek nincs többé létjogosultsága.” Fontana háború utáni *spazializmója* már azt az új technológiai médiumot várja felkészülten, amely leváltja a művészet tradicionális formáit, és hűen tudja visszaadni a modern virtualitások valóságait. Az élet rendszerszintű átszerveződését és a pszichés terheltségek viszonyait a holland METAHAVEN kortárs művészeti és designkollektíva már történelemként reagálja le. *Fehér éjszaka, Egy kiállvány elé* című írásuk kihelyezett részlete a felületről (a surface-ről) szól. Mintha ezt a technológiát jósolta volna meg Fontana annak velejáróival együtt: „A felületek mindenhová kiterjednek további konfliktusok lehetőségeit élesztve fel, hiszen egyre több teret nyújtanak az önreferenciális vélemény vita nélküli terjedésének. Ez elejét veszi az ellenfelek közti tényleges konfrontációnak, így függesztve fel a politikai

teret.” A surface (legyen az bármilyen tömegkommunikációs vagy okoseszköz) alkalmas lehet művészetként artikulálni a virtualitást, miközben észrevétlenül átrendezi az egyébként is ingatag társadalmi autonómiát az egyén pszichéjén keresztül. Ennek a közéletünkben is egyre többet tárgyalt mediális átalakulásnak a kapcsán felismerhetjük, hogy a kiterjesztett térfogalom politikájával, pontosabban a kiterjesztett térfogalom pszicho- és biopolitikájával is foglalkoznunk kell, ha meg szeretnénk érteni a neoliborális világgazdaság hatalmi logikáit, hiszen ez a rendszer teremti meg, hozza létre ezeket a felületeket.

A kiállítást stílszerűen kíséri egy online környezetben megrendezett tárlat is *A tér világlása* címmel, amely net art munkákat gyűjtött össze egy böngészésből elérhető és bejárható videójátéktérbe. A készítőik intenciója szerint a szubjektum, a környezet és a műalkotás kategóriái lebomlanak, a művek és a látogatók avatarjai elegyednek. Bár a médium rengeteg kihasználatlan lehetőséget rejt magában, ez a formalista virtuális környezet és a benne kattintható, széttartó munkák nem válnak olyan izgalmas egységgé, mint az offline kiállítás kiváló érzékkel összeállított anyaga; sokkal kevésbé hozza játékba a különböző zónák egymásba omlását.

↑  
 Lucio FONTANA:  
*Neonszerkezet a IX.*  
*Milánói Triennáléra,*  
 51 A1-a, 1951, fotó,  
 18,1×23,9 cm  
 A Fondazione Lucio  
 Fontana jóvoltából  
 HUNGART © 2021

Lóska Lajos

# A művészet valósága, avagy a műanyag autó apoteózisa

## Trabant-ábrázolások a magyar képzőművészetben

*A művészet lényege, amire a műalkotás és a művész egyaránt rá van utalva, az igazság működésbe lépése.*

Martin Heidegger

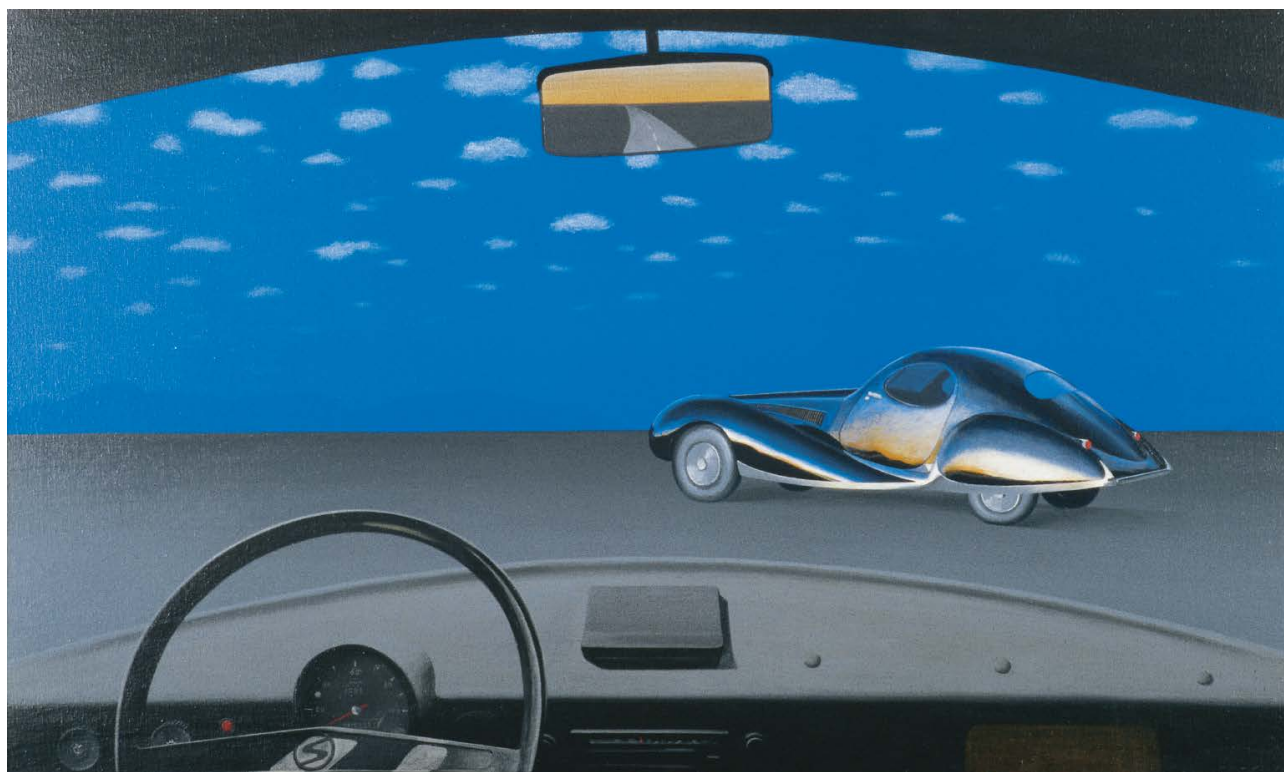
Vannak tárgyak, melyek akarva-akaratlanul korszakos szimbólumok lesznek az évek, évtizedek folyamán. Szerepelnek irodalmi művekben, képzőművészeket ihletnek meg, etalonná válnak. Ilyen tárgy, pontosabban közlekedési eszköz a zömmel drapp vagy világoskék színű Trabant személygépkocsi is. Az NDK-ban gyártott kétütemű gépjármű a hiánygazdaság jellemezte Kádár-korban a mobilitás és a jólét groteszk jelképének számított. Képes

volt azt a képzetet kelteni magáról, hogy olyan, mint egy autó. Helyváltoztatásra végül is alkalmas volt – no, nem lehetett olyan gyorsan és messze eljutni vele, mint a ritkán látott nyugati autókkal, de azt lehetett vele bizonyítani, hogy a szép szocialista világ (majdnem) azt biztosítja kényszerűségből szerényen teljesítő tömegei számára, mint a nyugati világ az ő elnyomottjainak. Annyira népszerű volt, hogy zenekar vette fel a nevét, sláger született róla, regényekben szerepelt, képzőművészeti alkotások témájaként szolgált. Sőt, utóélete is van. A szocialista kelet-német autóipar e nem túl komfortos, zörgő, pöfögő, ám praktikus terméke még ma is népszerű az oldtimer rajongók körében. E műanyag karosszériás kis csoda ihlette ábrázolásokból mutat be néhányat írásom.

A Trabant mint a korszakot jellemző jelkép már az 1980-as években megjelenik Somogyi Győző *Utca Jászapátiban* című alkotásán. A temperakép a művész korai, településeket bemutató szitanyomatainak – *Brassó*, 1974, *Hollókő*, 1974 – dokumentatív, (népi) építészeti elemeket is felhasználó, karakteres előadásmódjában készült, de szuggesztívebb azoknál, ugyanis az élénk színek a téma groteszk realista vonásait csak még érzékletesebben emelik ki. A festményen a tintakék ég alatt külvárosi utcarészlet tűnik élénk. Egy rikító piros oromfalú épület előtt világoskék Trabant parkol, mellette deszkaoromzatos ház fehérlik, az előtérben pedig három cifraruhás leány mútatja az időt. Minden együtt van tehát a kisembereknek szánt szocialista álomból, ami egyenlő a mozdulatlansággal, a kihívások hiányával, a belenyugvással. A 80-as évekre a művészetpolitika ugyan már valamelyest felpuhult, ám a konkrét kritikát még nem nagyon tolerálta, ezért is figyelemre méltó a stílusán és tartamát tekintve is egyéni alkotás.



PRUTKAY Péter:  
*Határnyitás*, 1989,  
vegyes technika,  
33,5×28,7 cm  
A művész jóvoltából  
→



REGÓS István:  
*Naplemente*, 1995,  
 akril, vászon, 60×100 cm  
 A művész jóvoltából  
 ←

A grafikus Prutkay Péter művei a társadalmi változások érzékeny szeizmográfjai. Indulásától, az 1960-as évek végétől kritikus szemmel figyeli és mutatja be a Kádár-kor visszasságait. Megelőzve napjaink természetföltő kampányait, lapjaival tiltakozott a környezetszennyezés ellen (*Környezetvédelem*, 1974, *A magyar tenger*, 1980), pelengérré állította a bürokráciát, bírálta a fridsiderszocializmus antidemokratikus jellegét. 2006-ot követően a művész műfajt vált, abbahagyja grafikai nyomtatását, és áttér a talált tárgyakból összeállított, szatirikus kollázsok készítésére. Ám csak műfajt cserél, kritikus látásmódja nem változik. Elkészíti a besúgók emlékművét, megjeleníti az 1989-es rendszerváltás egy-egy jellemző mozzanatát. *A határnyitás* (1989) című síkreliefje technikáját tekintve tárgykollázs, amelynek háttérét egy, az 56-os forradalmat megidéző, lyukas trikolor tölti ki. A zászló alatt a kerítést jelképező szögesdrótdarab fénylik, az előtte sárgán villogó szemafor a megnyíló határra utal, míg az előtérben fehér, műanyag, játék Trabantok vonulnak. A mű azt az eseményt ragadja meg csipetnyi humorral, amikor több ezer, a határnál várakozó keletnémet állampolgár megindul Magyarországról Ausztriába.

A figurális-narratív, némiképpen szürreális stílusban dolgozó Regős István több művének is sajátos közép-európai jelentést kölcsönöztek a képinstallációiba beépített Trabant-alkatrészek. Egyik korai munkájának meghatározó motívuma egy matricákkal teleragasztott, világoskék, műanyag sárvédő (*Gauloises*, 1985). *A Naplemente* (1995) című képen személykocsibelsőt látunk, melynek a szélvédőjén keresztül báránnyelűs ég tűnik elénk, a viszapillantó tükörben pedig a végtelenbe futó utat látjuk. A műszerfalból és mindenekelőtt az S jelű kormányból az is nyilvánvalóvá válik, hogy Trabantban ülünk, és előtűnik éppen elsuhan egy sportkocsi. A kép illuzionisztikus komponálásmódja azonban olyan megtévesztő, hogy elbizonytalanodunk: lehet, hogy a közelünkben száguldó sportkocsi nem is valódi, csak egy műszerfalra helyezett játékautó? Ugyancsak e témakörbe tartozik az állványra helyezett Trabant szélvédője, melyre egy sötét éjszakában zakatoló, füstöt okádó vonatszerelvényt festett (*Nosztalgikus kép*, 1995). Végezetül meg kell emlékeznünk Regős-

nek a kis kétütemű karosszériaelemeiből összeállított retróbutorairól is (*Tulipános láda*, 1995, *Trabant kanapé*, 1995).

A 80-as évek közepén pályára került Gerber Pál mindig is vonzódott az emblemikus, szűkszavú, szarkasztikus, már-már banális ábrázolásmódhoz, amely ma is jellemzi művészetét. Munkái talányosak, igen ritkán hordoznak konkrét információt, mindig megőriznek valamit a dolgok titokzatosságából, sejtelmességéből. Nevét hallva mindegyik szarkasztikus konceptuális feliratai (*El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt*, 1993), illetve majdhogynem egyszínű, szürke koloritú képei jutnak az eszünkbe (*Becsületes helytállás*, 1992). Egy interjúban elmondta, hogy az indulása idején az újfestészet igen színes vásznai ellenében ő célzatosan választotta a visszafogott, monokróm színvilágot. A kétezres évek első évtizedének közepén született, két fa koronájában fennakadt Traban-



PACSIKA Rudolf: *Túlélés*,  
 2011, tárgykollázs, fém,  
 műanyag, 18×14×9 cm  
 A művész jóvoltából  
 ←



BUKTA Imre:  
*Hajnalt ugató kutyák*,  
 2018, olaj, vászon,  
 100×140 cm  
 A művész jóvoltából  
 →

tot ábrázoló, szürke koloritú műve (*Tavaszi kert*, 2005) is talányos, zavarba ejtő, némiképp szürrealisztikus. Eltöprenghetünk azon, hogy vajon hogyan került a műanyag autó a fák koronája közé. (Az élmény ismerős lehet: vajon mit keres egy hosszú ruhás nő Giovanni Segantini egyik festményén egy ágas-bogas fa tetején?)

Pacsika Rudolf idestova több mint harminc esztendeje alkot. Első egyéni tárlatát 1990-ben rendezte, míg legutóbb 2020-ban a Horizont Galériában mutatkozott be. Elsősorban installáció- és objektművészként tartjuk számon, de más műfajban is tevékenykedik, rajzokat és videókat is készít. Emlékezetesek például a tájba helyezett, mohos kövekre, földkupacokra utaló fűszobrai (*Agy*, 1998). Mindenekelőtt hétköznapi tárgyakkal dolgozik, ilyen a körformára összerakott napozóágyakból kialakított, szélkereket megidéző térberendezése (*Aneatikus szerkezet*, 2002), de megemlíthetném szétnyitható, groteszk, használhatatlan létráját, melynek egyik lába faláncokból készült (*Kiterjedő evolúció*, 2004). A *Túlélés* (2010) című, kis méretű, fejre állított, kerekkel felfelé egy játékhűtőszekrényre helyezett játékautóból összeépített tárgykollázs pedig telitalálat: a hiánygazdaságból kilábalni kezdő állampolgáraink egyszerre groteszk és félelmetes áruéhségének a jelképe. Címe is kifejező, megidézi azokat a technikákat, amelyeket a kor embere dolgozott ki magának előbb a túlélésre, majd a jóléti világ utánzására, ami a körülmények miatt csak helyyel-közzel sikerült. Mint András Gábor írja a műről: „Pacsika a rendszerváltás idején Ausztria felé meginduló bevásárló karavánok emlékművét alkotta meg. A kelet-európai fogyasztói eufória anti- vagy kritikai emlékművének a két abszolút szimbólum: a Trabant és a frizsider az akkoriban a bécsi autópályán mindennap látható »tárgyegyüttállás« inverzét mutatja.”<sup>1</sup>

Bukta Imre az 1970-es évek közepe óta a falu, a falusi lét rekvizitumaiból kiindulva formálja karakteres „mezőgazdasági” művészetét, amit elsősorban a vidéki ember szellemi és tárgykultúrája, életmódja és szokásai inspirál-

nak. Lokális motívumokkal dolgozik, ezekből teremt meg egyetemes érvényű stílusát. Több mint negyvenesztendő művészpályája során mindenekelőtt objektjei és installációi révén vált ismertté annak ellenére, hogy mindig rajzolt és festett is. Zöldes-barnás koloritú olajképeit a 90-es évek elejétől készíti, miután visszaköltözött Szentendréről szülőfalujába, Mezőszemerére. Témáit a kis közösség életéből meríti: megfesti a presszóban szórakozó, iszogató embereket, a kerti munkát, az udvaron, az utcán vagy éppen az öregek otthonában történeteket (*Kocsmai zsánerkép*, 2005, *Rágózó öregasszony a szocotthonban*, 2006). Ezek a zömmel olajjal vászonra készült kompozíciók akár a dokumentumfilmek, érzékletes lenyomatai napjaink vidéki valóságának. Bukta mindig naprakész és kritikus: megfesti a faluszéli szeméttelpeket, a turkálót, a parabolaantennákat, a kiszuperált Trabantot. A *Hajnalt ugató kutyák* (2018) címet viselő vászna az NDK műanyag autó pusztulását, „utóéletét” tárja elénk szuggesztíven, ugyanakkor már-már poétikusan, ironikusan. Az esti táj keretezte, füstölgő kéményű ház kacatokkal teli udvarán (a szegény ember mindent gyűjt, mert úgy gondolja, egyszer még jó lesz valamire az, amit félretesz), kerek nélküli, roskatag Trabant-karosszériát látunk, melynek tetején egy fekete és egy fehér kutya áll, és ugat haragosan. A kép a vidéki valóság egy szeletének és a hajdan nehezen megszerzett autó sorsának szimbolikus és elgondolkoztató láttelepe.

Az írásomban említett művek természetesen nem merítik ki a témát, ám remélhetőleg a legérdekesebbeket, legeredetibbeket sikerült felsorakoztatnom közülük, miközben igyekeztem utalni írásom főszereplőjének, a Trabantnak szociokulturális kontextusára is: dicsőséges életére a szocialista világban, szomorú, emblematikus sorsára annak bukása után.

<sup>1</sup> *Contemporary → Art in Hungary 2011-2012*, 17.

# Kategóriákon kívül II.

## Négy művészettörténész beszélgetése Az igazi Nagy István című kiállításon

**A** MissionArt Galéria Az *igazi Nagy István*<sup>1</sup> című tárlatán jelentős számú hallgatóság előtt Jurecskó László művészettörténész a galériavezető Sümegi György, Szücs György (főigazgató-helyettes, Magyar Nemzeti Galéria) és Várkonyi György (nyugalmazott főmuzeológus, Janus Pannonius Múzeum, Pécs) művészettörténészekkel beszélgetett a kiállításról és Nagy István művészetéről.

**Jurecskó László:** Tény, hogy Nagy István a világháború előtt Erdélyben, elsősorban Székelyföldön fest különböző helyeken, és a 20-as évek közepén-dereán visszatér, de nem Csíkba, hanem Kolozsvárra, Kolozsvár környékére. S ebből is látszik, hogy nemcsak a székely etnikum, a székely táj érdekli, hiszen ugyanúgy festi az ottani magyarokat,

székelyeket, mint a román parasztokat, a Kolozsvár környéki vagy csucai tájat és a székelyföldi dombokat. A kolozsvári visszatérése alapján nem jelenthetjük ki, hogy ő csak erdélyi, székely festő lett volna.

**Szücs György:** Nagy István eleve Medgyessyt, Egryt, Kosztát emlegette, mint akikre figyelt, akiket komoly művészeknek tartott. Aztán

Tornyai Jánost, aki protezsálta őt a bajai Éber-családnál. Pillanatokon belül ki tudunk alakítani egy – lehet, hogy újabb mítosz alapjául szolgáló – tömböt, a szűkszavú, drámai,

**NAGY István:** *Pista fiam zöld sapkában*, 1932, pasztell, papír, 31,5×45,5 cm  
↓







NAGY István: *Erdőrszlet*, 1914, ceruza, papír, 15×19,6 cm

←

lőtte van, az meg az ég – így dekódolható a „minimumkép”. Ugyanakkor más műveknél is olyannyira bedolgozza a képet, hogy szinte csak feketeség látszik. Akkor a művész lelkiállapota és a motívum azt kívánta, hogy egy teljesen bedolgozott felület szülessen, ami a hagyományos értelemben szinte már nem is kép. A két szélső pont között, a „minimumkép” és a teljes felületi bedolgozottság közötti skálán bármit képes volt megcsinálni, és ezt a hagyományt a mai napig éltetik az erdélyi művészek. S lehet, hogy áttételeken vagy közvetlen kapcsolatokon keresztül Kohán Györgyön, Diószegi Balázson, Németh Józsefen át ténylegesen létezik egy olyan alföldi festészet, amely rokonának, de mondhatjuk azt is, hogy valamifajta eredőjének tekintjük Nagy István művészetét. Szép mementója ennek Diószegi Balázs *Nagy István temetése* című, 1946-os festménye.

**Várkonyi György:** Térjünk vissza most ehhez a kiállításához. A fölöttem lévő képről pontosan tudjuk, hogy Csucsán készült. A másíkról, amelyiknek két változata is van, pontosan tudjuk, hogy a Bakonyban készült. Ha ezt nem tudnánk, megmondaná valaki, hogy ez utóbbi nem Erdély? Nyilvánvalóan provokatív a kérdés, és nyilvánvaló, hogy a válasz is. Mi itt tulajdonképpen egy festői nyelvet azonosítunk egy tájegységgel. Nem ilyen egyszerű a dolog. Mert amikor Csík-mindszenten voltunk Sümegi Gyurival és Jurecskó Lacival, én szétfotóztam magam abban a tájban, mert azt mondtam, hogy ez az, hát itt van, ott jönnek a birkák szemben, meg ott tódulnak a tehének. Csakhogy látunk kell, máshová is áttehető az a bizonyos vizuális rettenet. Emlegetted Zsögödi Nagy Imrét és más erdélyieket.

balladisztikus, nem az urbánus, városias megközelítést előnyben részesítő, hanem egy belső világot kifejezni akaró csapatot. Ennek tagjai egyébként ténylegesen léteznek, de nem kell őket feltétlenül alföldi vagy másfajta csoportba osztani.

Nagy István egyfelől nem igazítható izmusokhoz, ellenáll különböző besorolásoknak, másfelől az a művész, akinek a hatása megragadható talán egészen napjainkig. Szoktuk emlegetni az erdélyi művészet kapcsán, hogy ránézésre rögtön Kusztoz Endre jut eszünkbe. Ő annak a generációnak a tagja, amely az 1950-es években, a romániai szocialista realizmus után elkezdte keresni az elődeit. A két háború közötti korszakra is visszanyúltak, és akkor egy rövid ideig, talán egy évtizedig hozzá tudtak jutni olyan külföldi folyóiratokhoz, a könyvtárakban olyan kiadványokhoz, albumokhoz, ahol modernnek számított az 1950-es évek után az impresszionizmus, a posztimpresszionizmus, Van Gogh és társai. Ezek egyike lehetett az őket Nagy Istvánhoz elvezető kapcsolódási pont. A nagyon sűrű, grafikus, a képet betérítő festésmód nemcsak Kusztoz Endrénél, hanem az akkor kibontakozó festők korai időszakában is kimutatható. A marosvásárhelyi generációból Simon Endrét vagy a korán elhunyt Sükösd Ferencet említhetjük. A marosvásárhelyieknél megragadható egy olyan expresszív, de másfelől tömbszerű, lekerekítő, primer formákkal dolgozó társaság, amely aztán tanárként kineveli a következő generációt. Nagyon érdekes, hogy ebbe a „tömbszerű” vonulatba a zsögödi Nagy Imre nem igazán szorítható be, mivel Budapesten tanult. Az ő

lekerekített, plasztikus, szobrászias formái inkább az Aba-Novák Vilmos – Patkó Károly-baráti kör formaképzéséből és Nagyban nyárból táplálkoztak. Később festészetében egy színes, festői, inkább vékony ecsettel megformált, részletező megközelítést alakított ki, míg Nagy István megőrzi a világ leegyszerűsítő leképezését. Ugyanakkor a kiállítás képein is láthatjuk, hogy néhol kontúros, de puha és festői, máshol pedig azt érezzük, hogy szinte kivágott sávokból van a kép felépítve. Képes egy síkból építkező képi világot kialakítani, és képes nagyon intenzív kézmozgással – szénrel vagy ecsettel – a felület grafikai hatású szövetét létrehozni. Idéztem Egry Józsefet a redukcióról. Nagy István húzott egy vonalat, az a horizont, alatta van valami, a föld vagy a víz síkja, ami fő-



NAGY István: *Anyám konyhája*, 1914, szén, papír, 29,5×42,5 cm

→

Viszont van itt valami nagyon fontos különbség: az, ami Nagy Istvánnál nincs. Nincsenek külsőségek. Nincs kosztüm, álruha, nincs ismertetőjel, semmi. Míg a hozzá hasonlóan a csavargó művész toposzaként kezelt Mednyánszky báró mit is csinált? Képes volt maga is beöltözni, hogy elvegyüljön. Rudnayról nem is beszélve, aki például kozáknak öltözött be egy-egy önarckép kedvéért. No, ez a színház Nagy Istvánnál nincs meg.

Egyetlen dolgot még az egyszerre festésről. Rippl-Rónai írja 1911-ben a Nyugatban megjelent emlékezéseiben ezt az egyszerre festést. Hogyha fél óra alatt nem tudom a képet megfesteni, akkor levakarom, és újrakezdem. Ugyanott olvasható az, hogy hogyan is kreálta ő ezt az élményt. Befestette a falakat a Róma-villában olyan színekre, amiket ő látni akart a képein (lásd a kadmium-sárga kendőt).

**Sümegei György:** Rippl a sötét, fekete képeknek a korszaka után jutott el Maillolhoz, a tengerpartra és világosodott ki a palettája. A Nagy István szellemiségéhez közelinek gondolom Tóth Menyhértét, aki a feketék után jutott el a fehérhez. Nagy Istvánnál a késői képeken is nagyon érdekesek a fehérek. Ezeken nem beszélhetünk a hagyományos értelemben térről és perspektíváról, mélyülről, hanem kicsi síkok egymás mögé rétegzett feszültsége képezi a felületet. Ha most mindennemű politikai felhang nélkül kellene röviden meghatározni, akkor talán azt mondhatjuk, hogy Nagy István bizonyosan nemzeti és Kárpát-medencei alkotó.

**JL:** Nagy István elfogadásához vagy befogadásához érdemes megnézni, hogy Erdélyben vagy Magyarországon milyen múzeumokban vannak művei. Erdélyben két múzeum nagyon fontos, a marosvásárhelyi és a kolozsvári. Az utóbbi időben a csíkszeredaiak is igyekeztek minél több művet vásárolni, hogy Nagy Istvánnak méltó emléket állíthassanak. Magyarországon jelentős anyaga van a Magyar Nemzeti Galériában, Baján, Kecskeméten és Pécsen.

**SGy:** Az erdélyiek közül talán a legkvalitatívusabb a marosvásárhelyi, azt a nagyszerű anyagot Aurel Ciupe gyűjtötte, amikor múzeumi őr volt az 1930-as években. Az Aurel Ciupe, aki szinte egyszerre lépett be 1916-ban a nagybányai művésztelepre Bernáth Auréllal. Román művészként remekül beszélt magyarul. Fontos és nagyszerű, hogy a Csíki Székely Múzeum intenzíven kezdett Nagy István-művek gyűjtésébe. Amikor ott együtt voltunk 2007-ben, akkor arról is szó volt, hogy a csíkmindszenti Nagy István Emlékmúzeumnak kiszemelt házban majd lesz egy kiállítás. Ez tíz év alatt nem jött létre, csupán reprodukciók mutatnak ott valamit a művészetéből. Ez azért is fájdalmas, mert erdélyi képzőművészek szűkebb pátriájában emlékkiállítások, emlékmúzeumok létesültek, de Nagy István állandó kiállítása még nem tudott létrejönni, pedig éppen a MissionArt Galéria is gyűjtött magyarországi



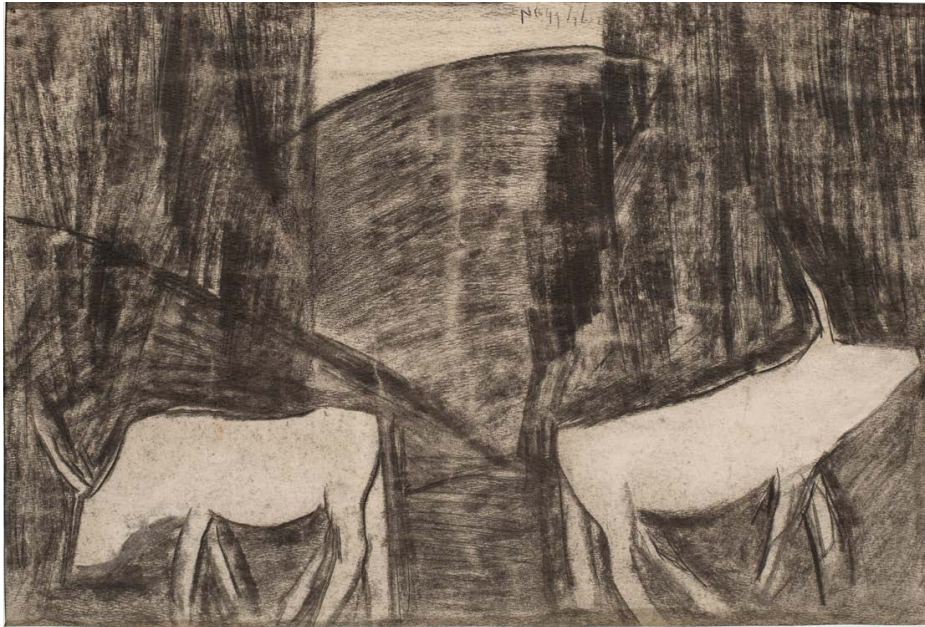
műgyűjtőktől, s még ifj. özv. Nagy Istvánné, Eszter néni is adott pénzt erre a célra. Én megéltem azt az 1970-es években Baján, hogy Miskolczi Ferenc festőművész rajongva beszélt arról, hogy az ő életcélja a Nagy István Képtár megvalósítása. Örömmel láttam, hogy egy festő kolléga milyen lelkesedéssel állt hozzá ehhez a fontos tervhez.<sup>2</sup> Ugyanezt nem éreztem Erdélyben Nagy István körül.

**SzGy:** A születése centenáriumán, 1973-ban Marosvásárhelyen rendezett kiállításán több mint százötven művet állítottak ki, és még vagy kétszázat felsoroltak,<sup>3</sup> amelyek nem kerültek a falakra. A marosvásárhelyi és a kolozsvári múzeumból, illetve negyvennégy magántulajdonból került ki a kiállítás. Erdélyben a Nagy István-anyag többsége magántulajdonosoknál van, ami talán a művész vándoréletmódjának köszönhető. Az csak az egyik magyarázat, hogy talán volt egy „ellappadása” a Nagy István iránti

↑

NAGY István: *Barna kendős menyecske*, 1930, pasztell, papír, 62,5x44 cm

erdélyi érdeklődésnek. A másik szempont a muzeológusi. Sokkal kevesebb az olajkép, ami folyamatosan kiállításban tartható, mint a papíralapú mű, aminek kötött idejű a bemutatathatósága. Csíkmindszenten, egy, a szülőházához teljesen hasonló – az nem maradt meg – emlékházban szó volt erről. A fotók is meghullámosodtak, mert nincs klíma, hiszen az egy falusi ház, amit bútorokkal rendeztek be – amivel végül is a kegyeleti lépés megtörtént. Oda sajnos eredeti műtárgyat műtárgyvédelmi okokból nem lehet kirakni, bármennyire jó lenne Nagy István jelenlétét megoldani. A kérdés inkább az, hogy ebből a gyűjtögetésből hogyan lehet elérni, hogy a Nagy István-művek folyamatosan jelen legyenek állandó kiállításokon. Hála Istennek, most már az erdélyi múze-



NAGY István: *Tehenek*, 1933, szén, papír, 28,5x42,5 cm  
←

umok többsége Kolozsvártól Aradig törekszik arra, hogy az állandó kiállításáról ne mellőzze és ne számúzza raktárba, hanem lehetőség szerint szimplán turisztikai szempontból, akár hagyományőrzésből vagy más okból bemutassa a gyűjtemény egészét, tehát a korai időszakban gyűjtött magyar műveket is. Azt tapasztaltuk, hogy Csíkszereda tizenvalahány évvel ezelőtt kezdett észbe kapni konferenciarendezéssel,<sup>4</sup> kiállítással,<sup>5</sup> hogy Nagy Istvánt egy kicsit visszahonosítsa. Hogy evidencia legyen: származása, alkotói helyszíne ugyanolyan tradíció Erdélyben, ha úgy tetszik, Romániában is, mint Magyarországon.

**VGy:** Egyébként a románok teljes mértékben magukénak érzik Nagy István művészetét. Meggyőződésem, hogy az egyik legjobb cikk, amit valaha írtak róla, a román költő-filozófusnak, Lucian Blagának a hihetetlenül érzékeny szövege.<sup>6</sup>

Közelítsünk még egy teljesen más szemszögből! Muzeológuspályám elején rendszeresen mentem gyűjtőkhöz megismerni a gyűjteményeiket. Ez ma már nehezebb feladat lenne, a gyűjtés maga is megváltozott. A néhai Rácz István gyűjteményét a végleges állapotában láttam. Voltak korábbi dolgai, amelyeket fölülbírált, például Gadányitól, akiről írt is egy kismonográfiát, volt egy jelentős kollekcója, amitől akkorra már megvált. Mi volt ott? Őt Vajda Lajos, néhány Ország Lili, öt Bálint Endre és bivalyerős Nagy Istvánok, például a *Kaszálók* az egyik falon, és Gulácsynak a *Dal a rózsatőről* című képe 1904-ből. Ezek valami hihetetlenül otthonos, gyönyörű egységet képeztek. Vagy a Kolozsvári-gyűjtemény Győrben, amely az akkori kortársakra volt elsősorban építve. Fantasztikus Korniss-anyag, Keserü Ilona, Deim Pál és El Kazovszkij, akivel azután be is fejezte a kortárs gyűjtést. Az egyik kép viszont, amelyikért talán a legjobban rajongott, a *Bamba* volt Nagy Istvántól. S lehetne sorolni az igazán nagy gyűjtőket abból a generációból, akik már nem élnek – mindegyiknél voltak

fontos Nagy István-művek.

**JL:** Erdélyben Kolozsvár volt a centrum, ahonnet szétterjedtek a képei, s nem Marosvásárhely – oda a múzeum gyűjteményébe Ciupe Erdélyből vásárolt képeket. S viszont érdekes, hogy kinél volt Erdélyben, amikor dolgozott. Kolozsváron Náthán Mórnál, Csucsán pedig Octavian Gogánál, aki az első belügyminiszter volt az egyesülés után. Ő ugyanúgy beszélt magyarul, mint mi mindannyian.

Előbb említetted, hogy a románok is el tudják fogadni az alkotásait. Valószínűleg itt van a kulcsa Nagy István művészetének. Egyáltalán nem lehet azt mondani, hogy csak egy vérbő székely művész, akinek ilyen vagy olyan nemzeti sajátosságai vannak, mert a románoknak és a román gyűjtőknek is ugyanolyan fontos volt. Kolozsváron több olyan gyűjtőnél jártunk, akinek nem volt magyar gyökere, de Nagy István művészetét magáénak érezte és gyűjtötte. Ez kiegészíti azt, hogy egy jó magyarországi gyűjtemény jóformán elképzelhetetlen volt Nagy István-mű nélkül, és ugyanez vonatkozott a jó erdélyi gyűjteményre is.

**VGy:** A „Kárpát-medenceiségről”: én abban a bizonyos cikkben megpróbáltam leírni, hogy egy térség *jellegét* hogyan tudta Nagy István megragadni. Térségen természetesen nem a Székelyföldet kell csak érteni, vagy nem a zsinóros-mentés magyarságot, hanem valami mást, amit mindenki érezhet nemzeti érzület nélkül is.

**SzGy:** A szabadkai múzeumban is van képe, Duranci Béla kutatta az ottani munkásságát. Többször elhangzott itt Kolozsvár és a Wolfner-féle szerződés és mecenatúra. Kolozsváron Náthán Mór ügyvédnél, aki mániákusan imádta Nagy Istvánt, külön szobája volt a festőnek. Náthán Mór élettársa, Szabó Vera szobrászművész Nagy Istvánt meg is mintázta. A 2015-ös erdélyi kiállításon a kolozsvári Művészeti Múzeum gipszpéldányát állítottuk ki. Amíg Náthán Mórnak volt pénze és kapcsolatai, beajánlotta Lucian Blagához, Gogához, a kolozsvári intellektuális környezethez, írókhoz, szerkesztőkhöz. Maga Náthán Mór is sokat vásárolt tőle, aztán tönkrement, a gazdasági válság miatt elfogyott a vagyona, de előzőleg nagy szalont tartott a támogatói kör számára, ami Nagy Istvánt Kolozsvárhoz kötötte, innét lehetett a különböző műtárgyak szétáramlását megfigyelni. Aurel Ciupe valóban fontos figura, mert 1925 után a kolozsvári művészeti intézet tanára, majd Désen, Marosvásárhelyen is dolgozott. A két kultúra ismeretében, a művelt kétnyelvűség magatartását saját környezetében is tudta terjeszteni, s a gyűjteményében kulcsszerepe volt Nagy Istvánnak, ahol békésen megfért a román művészekkel és például Mattis Teutsch Jánossal.

**JL:** Kolozsvári magyar és román művészek Aurel Ciupével együtt szerették volna megnézni, hogyan készíti Nagy István portrét. Ezt Náthán Mór megszervezte. Az utcáról felhívott egy parasztembert, akit Nagy István nem állított be, hagyta, hogy fél fenékkal ülve feszengjen a széken. Fogott egy karvastagságú szenet, két kanyarítással megrajzolta a fejet, aztán feltette az orrot, a száját, a szemet, két függőleges vonallal a nyakat, majd a vállakat, és utána kézzel bedörzsölte az egész anyagot, majd belemarkolt a cipős dobozban levő pasztelkrétái közé, először még kiválasztva egy színt, aztán szinte öntudatlanul a többit. Ezeket feltette, majd ökével beledolgozta a képbe. Végül szénnel megerősítette az alapvető részeket. Amikor odasereglettek, hogy megnézzék az alkotását, Nagy István már nem volt ott. Lent ült a kocsmában, és itta az italát, nézte az embereket, hallgatta a beszélgetésüket. Neki ez volt a pihenés.<sup>7</sup>

- 1 *Az igazi Nagy István*. A kiállítás katalógusa, bev. Sümei György. MissionArt Galéria, Budapest, 2017. A beszélgetés első részét a 2021. májusi lapszámunkban közzöltük.
- 2 A bajai Nagy István Képtár végül 1985-ben nyílt meg a korábban Rudnay Gyula vezette bajai művésztelep épületében, a Vojnich-kúriában.
- 3 Katalógusa: Viorica Herdean: *Emlékkiállítás Nagy István festőművész születésének 100. évfordulója tiszteletére*. Művészeti Múzeum, Marosvásárhely, 1973.
- 4 *Nagy István halálának 70. évfordulóján tartott szimpóziumon elhangzott megemlékezések* (Csíkszereda, 2007. augusztus 2.), Csíkszereda Kiadó, 2007.
- 5 Szabó András: *Hargitáról Észak-Bácskába*. Nagy István – Szabó Zsuzsa: *A Csíki Székely Múzeum Nagy István-gyűjteménye*. Csíkszereda Kiadó, 2010.
- 6 Többször megjelent magyarul, például *Pásztortűz*, 1925. november 29., XI. évf. 24. szám, 517., *Utunk*, 1969. augusztus 8., XXIV. évf. 32. szám, 10.
- 7 Solymár István: *Nagy István*. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1977, 67.

Jankó Judit

# A véletlennel kötött alku

## Beszélgetés

**Babos Pálma**

**keramikussal**

A pécsi Zsdrál Design & Art Galéria felvállalt missziója a Pécshez kapcsolódó művészek képviselője, valamint a város hagyományába illeszkedően a művészi kerámia bemutatása is. A galéria egyik fontos művésze, Babos Pálma rendszeres résztvevője volt a pécsi Kerámia Biennáléknak, 2003–2005 között pedig a Zsolnay-gyárnak is tervezett. Mostanában összeomló házakra emlékeztető szobrai váltottak ki visszhangot itthon, és külföldön egyaránt. Zsdrál Márkó tervei szerint tavasszal egy nagy kiállítással mutatják be, hogy a nemzetközi trendekhez illeszkedően itthon is komoly autonóm művészeti ággá vált a kerámiaművészet. Az idén hatvanéves Babos Pálma épített rendszerei nagyon izgalmasak, és sokkal mélyebb jelentésrétegeket hordoznak, mint ahogy elsőre látszik. Remélhetőleg a beszélgetésből sok felsejlik belőlük.

**JJ:** Hogy kerültél a pécsi Zsolnay-gyárba?

**Babos Pálma:** A pécsi Kerámia Biennálén megkaptam a gyár különdíját és a felkérést, hogy tervezek nekik is valamit, pontosabban vegyek részt a termékfejlesztésben. Tudták rólam, hogy van már gyári tervezői tapasztalatom, a 90-es évek második felében a herendi gyárban végigvittem egy nagyobb termékfejlesztési folyamatot. Meghívtak egy hónapra a Zsolnayba, körülnéztem, hagytak kísérletezni, én pedig abból indultam ki, hogy nekem is örömet okozzon a munka, és a gyárnak is hasznos legyen, így került kifejtésre a jelenleg is termelésben lévő készlet. Organikusan nőtt, a kávékészlet után jött a teás, később kiegészítettük tányérok, szervírozótálakkal, kicsivel, naggyal, müzslissel, kiöntőkkel, végül egy egész nagy készlet kerekedett.

**JJ:** Mire kaptad a kiindulópontként szolgáló különdíjat?

**BP:** A saját fejlesztésű, hullámot formázó teáskészletemre. Akkoriban minden a hullámról szólt az életben, sorra készítettem az ilyen szobrokat. Jellemző rám, ha egy probléma elkezd érdekelni, addig nem tudom elengedni, amíg végig nem nézem a benne rejlő összes lehetőséget, és addig izgat, amíg ki nem teszem a pontot a mondat végére, az-

tán keresek valami új izgalmat, kutatni valót.

A hullámszobraim hatására rájöttem, hogy egy kanna füle ugyanolyan térbeli problémát jelenít meg, mint amit a szobrokkal kutattam, legfeljebb más a mérete, és összekapcsolódik egy használati funkcióval.

**JJ:** Rátérünk majd a hullámokra, de egy kicsit ugorjunk vissza a kezdetekhez: miért épp keramikus lettél? Mi vonzott a kerámiában?

**BP:** Keszthelyen nőttem fel, a Vajda János Gimnázium matematika tagozatán érettségiztem, de a képzőművészet, a rajzolás egészen kiskoromtól érdekelt. Jártam rajzszakkörbe, egy rövid ideig festőnek készültem, de még érettségi előtt beiratkoztam a városi kerámiaszakkörbe. Mindig is szerettem az anyaggal dolgozni, és valahogy természetes módon ki tudtam fejezni magam a térben. Létre tudtam hozni a fejemben anyagtalán formában megjelenő gondolatot, minden tervet át tudtam tenni anyagba. A mai napig ennek az izgalma hajt. A transzformáció izgalmasan szép, az égetés mágija pedig tovább fokozza ezt. Mai napig felszalad a pulzusom, amikor a kemencét kinyitom, noha értem, tudom a törvényszerűségeit, a fizikáját, mégis mindig ér valami meglepetés.

Másodszorra jutottam be az Iparművé-



↑  
BABOS Pálma  
Fotó: Berényi Zsuzsa

zeti Főiskolára, szilikát szakra. Abban az időben más rendszer volt, mint most a MO-ME-n, a képzés elején nem választották szét az üveg, a kerámia és a porcelán anyagot,

csak később kellett választani, és addigra egyértelművé vált, hogy az én utam a porcelán. Egy hisztis anyag, amit meg kell tanulni kezelni, hogy az történjen, amit az ember szeretne. A ridegsége fegyelmezett munkát kíván.

**JJ:** Kiktől tanultad a legtöbbet?

**BP:** Schrammel Imre volt a mesterem, akinek az anyagközpontúsága nagyon hatott rám. Az azzal való bánást helyezte az oktatás középpontjába, nem az esztétikát vagy ízlést. Azt mondta, meg kell értenünk az anyagot, mert csak így fogunk tudni együttműködni vele.

**JJ:** A főiskolán a gyárakkal való együttműködésre felkészítettek benneteket? A formatervezés és a gyártás viszonyáról volt inkább szó vagy az autonóm művészet felé tereltek?

**BP:** Direkt módon nem közöltek semmit, és nem sugallták, miben gondolkodjunk, hagytak bennünket sodródni, hogy találjuk meg azt a területet, ahol otthonosan érezzük magunkat, de a feladatok kiosztásánál egyértelműen megfogalmazódtak a gyári feladatok. Akinek volt affinitása a nagyon nagy alkalmazkodást kívánó gyári területhez, az megkapta hozzá az alapokat. A nyári szünetben kötelező gyári gyakorlatunk volt olyan kerámia- és porcelángyárakban, illetve kézműipari ktsz-eknél Mezőtúron, Hódmezővásárhelyen, melyek ma már nem léteznek, de én még emlékszem, hogyan ültek sorban a fazekasok és korongozták a vázákat. Elmondhatatlanul hasznos volt, amit a nyári gyakorlatokon tanultunk a szakmunkásokkal együttműködve, az ipari kemencét kipróbálva. Az évfolyamon a szilikátosok közül ketten végeztünk porcelán szakirányon. A rendszerváltás előtt a gyárak két-három tervezőt foglalkoztattak, ma már egyik gyárnak sincs saját tervezője. Hódmezővásárhelyen az új, francia tulajdonos hozza a kész terveket, és megmondja, mennyit kér belőle, termékfejlesztés egyáltalán nincs. Hollóháza nagyon betegeskedik, alighogy él, a Zsolnayban is nagy leépítés volt, inkább a pirogránit épületkerámia megy. De szerte Európában bajban vannak a nagy múltú porcelángyárak, senki nem bírja a versenyt Kínával.

Visszatérve a formatervezés és az autonóm művészet viszonyára, nem kell szembeállítani őket. A mai jelenségek egyre jobban megerősítenek abban, hogy a design nemcsak „kiszolgálóágazat”, hanem egyfajta válasz a korra. Olyan kérdésekkel is foglalkozik, mint a környezetvédelem, a szórakoztatás, a társadalmi felelősségvállalás, a felhasználhatóság vagy a termék utóélete. A felelős designban már régen nem arról van szó, hogy meg tudod-e fogni kényelmesen a bögre fülét.

**JJ:** A design átjáró lett a szociológia és a művészet között?

**BP:** Ezt nem tudom, de a design sokkal komplexebb dolog, mint formát tervezni. Sok mindenre tanít is, egyfajta gondolkodás és magatartás leképeződése.



**JJ:** Herenden három évig művészeti vezető is voltál. Milyen tapasztalatokat szereztél a való életben?

**BP:** Az általam tervezett herendi készlet azóta is gyártásban van, nekem ez a legerősebb visszaigazolása annak, hogy valami olyat sikerült fejleszteni, amiben benne van a „herendiség”, amit „Herend” magáénak érez. Amikor odakerültem tervezni, az volt a nagy kérdés, hogyan lehet megújulni, hidat alkotni a barokk és a mai formavilág közt. Lgyekeztem olyat tervezni, ami beleilleszthető a mai ízlésvilágba, lakáskultúrába, tárgyi környezetbe, mert nem az ára választja el az embereket egy herendi készlet birtoklásától, hanem a stílus. Arra jutottam, hogy azt a káprázatos technikát kell megmutatni, amit megőriztek 175 éves történetük alatt. A szocializmust is megúszták, és nem lett belőlük menzákat kiszolgáló, vaskos porcelántermékeket előállító gyár. Sikerült nekik generációról generációra megőrizniük azt a tudást, ami nem dokumentálható, hanem a kezekben van, hiszen a környékről mindenki ott

**BABOS Pálma: Összeomlás 1., 2020, egyedi technikával épített, 1380 Celsius-fokon égetett, mázas porcelán, 20×28×41 cm**  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
A művész jóvoltából

dolgozik, egymásnak adják át a generációk a családokban a szaktudást. Nagy az elvárás gyáron belül egymás felé, s előbb-utóbb mindenki tudja, milyen szagának kell lennie a festéknek kikeverés után – ez az, amit nem lehet leírni. Egy massa- vagy mázreceptet, az égetés hőfokát és a hűtés tempóját dokumentálni lehet, de azt, hogy milyen szögben kell megdönteni az adott tárgyat a festéshez, vagy hogyan tartsd a kezed a faragásnál, azt nem. A mai napig maguk gyártják a szerszámaikat. Mérhetetlen nagy tudás van a kezekben Herenden.

Amikor megérkeztem, arra gondoltam, ezt kell beletenni a tárgyakba, ezt kell továbbvinni. Egyszerű, henger formájú készletet terveztem technikailag „meggazdagítva”. A termék gyártásba került, engem pedig



Munkafotó, készülő mű az első égetés után a kemencében  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
←

visszahívtak művészeti vezetőnek, és ebben az időszakban született meg az *Idill*-sorozat, amit sajátjuknak érznek, pedig nagyon mai gondolatokat őriz. A legelső megbeszélésen, amikor Herendre kerültem, az akkori vezérigazgató egy vadász készletet kért, én pedig akkor már több mint húsz éve vegetáriánus voltam etikai okok miatt. A következő beszélgetésünkre különböző méretű hengereket készítettem, ezek ritmusa adta a kompozíciót. Nyelt egy nagyot, és csak annyit mondott: „Csinálja!”. Nem akadályozott semmiben. Nyolc évvel később az *Idill*-sorozatnál is szabad kezet kaptam, így lett ez a redesign egyik szép példája, játékosága és látszólagos könnyedsége mögött pedig erős kritika húzódik meg. Kivettem a herendi motívumokat, és beletettem egy négyzethálóba, mert amikor létrejöttek a tipikus herendi mo-

tívumok, akkor a természet harmóniája valóban létezett, de ma ez már egy hazugság, giccs. Az olló, a szaggatott vonal így került be a motívumkészletbe, emiatt vágják ki a madár alatt a fát az én „idilli” tárgyaimon úgy, ahogy a gyerekek nyisszantanak az ollóval, minden felelősség nélkül. Ám amikor a természetben tesszük ezt, a továbbélés lehetősége sérül.

**JJ:** Hogyan kezdődött az autonóm porcelán-szobor-készítés? Mikor 1993-ban tizenegy keramikustársaddal megalakítottátok a DeForma csoportot, az már a művészi autonómiáról szólt.

**BP:** A DeForma mindig is egy laza keretrendszer volt. A csoport tagjai számára a szellemi és technikai igényesség a legfontosabb, a tárgyak újragondolása a kiindulópont. Prototípusokat készítünk, de úgy, hogy nem szorít

minket az iparnak mindenáron való megfelelés. Sokkal jobban érdekel minket, miként lehet tárgyainkban kifejezni a világhoz való viszonyunkat, hozzájárulni egy harmonikusabb emberibb élethez. Mindannyiunkat érdekel a tárgytervezés, közös kiállításokon is megmutatkoztunk, ám sosem dolgoztunk közös műhelyben, inkább szimpozionok formájában működünk. Egyszer egy évben találkoztunk, eltöltöttünk egy hónapot együtt, ahol előre meghatározott tematika szerint alkottunk. Mindenki ugyanarról gondolkodott, és nagyon érdekes volt arról beszélgetni, kinek mit jelent a téma. Külföldieket is meghívtunk. Ha nagyon eltérő kultúrából jött, még érdekesebb volt, például hogy egy japánnak mit jelent ugyanaz a tárgy.

Az autonóm porcelán-szobrok készítése iránti igény nagyon régi a pályámon, tulajdonképpen párhuzamos a használati tárgyak tervezésével. Így volt az első nagyobb ciklusomnál, a *Kígyótánc*nál és a következőnél, a *Hullámnál* is.

**JJ:** Mi izgatott ezekben?

**BP:** A kígyótánc eredettörténete egy balatoni emlék. Keszthelyi a családom, minden nyarat a Balatonnál töltöttem, és egyszer, az első tavaszi meleg napon, a kutyákkal való bókálás közben egy nádturzáson megszámlálhatatlan vízisiklót zavartam meg. Volt valami félelmetes a kígyózásukban, valami megfoghatatlan iszonyatérzés öntött el, nem látszott, melyiknek hol az eleje, és hol a vége. A tömeg nekem mindig félelmetes, főleg, ha mozog, kígyózik, lüktet. Amikor az emberekből tömeg lesz, az is félelmetes.

Később a *Városok és városalakók*-sorozatban készítettem egy szinglik és párok installációt, több száz figurát bizonyos sűrűségben összeraktam egy posztamensen. Amíg külön kezeltem őket, követhető volt, ki a szingli és ki nem, a sűrű tömegben viszont a figurák teljesen elveszítették kiinduló karakterüket, és követhetetlen masszába olvadtak. A kígyótáncban is ezt a momentumot akartam visszaadni.

**JJ:** A mostani időszak munkáiban mintha benne lenne minden régebbi. Azt mondod, kiteszed a pontot, de mintha a korábbi sorozatok konklúziója tovább menne veled.

**BP:** Az épített sorozat kezdetekor az volt a kiindulópont, hogy egy nagyon egyszerű, unalmas négyzetforma a sokszorozás által más jelentést kap, valami más lesz belőle. Látszólag könnyed és laza szerkezetet hozok létre, mégis pontosan ki kell találni, statikailag felépíteni, hogy ebből az anyagból ez így meg tudjon maradni.

De van itt valami más is: alku a véletlenel az égetésen keresztül. Amikor beteszem a kemencébe, ezek a tornyok statikusan egyenesen állnak, de úgy vannak megépítve, hogy nem tudom, eldőlnek-e vagy egyene-



sen állva maradnak. Nem tudom megjósolni az elmozdulás mértékét, de tudom, hogy be fog következni egy belső átstrukturálódás. Úgy vannak felépítve, hogy ha sok a kötés, akkor erősen tartanak, ha kevesebb, az irányuk is befolyásolja a dőlés mértékét.

**JJ:** Mint az emberi lélek esetében. Minél több kötés van, annál több az esély egyenesnek maradni...

**BP:** Van ebben valami. Ennek a sorozatnak az evolúciójához tartozik, hogy először felépíttem a tornyokat, aztán létrehoztam belőlük a városokat, és menet közben létrejött a közösségi viszonyulás. Hiszen amikor sok van valamiből, ha akarod, ha nem, elkezdnek viszonyulni egymáshoz, relációk alakulnak, életformák rajzolódnak ki, társadalmi viszonyok lesznek láthatóvá.

**JJ:** A fehér színű torony, ami dől – a mostani földlakóknak ez a kép alapélményük. Benne

van a kollektív tudásunkban az ikertornyok története, s annak is a szimbóluma lett, hogy a régi életünk tarthatatlan. Határokat léptünk át, aminek most megvan a bőjtje.

**BP:** Mint egy felkiáltójel. Nem a rombolásról szeretnék beszélni, de szándékom kitenni a felkiáltójeleket, mert ami körülvesz bennünket, az tarthatatlan, nem megy tovább, nem szabad így csinálni. A túlnépesedés, a túlfogyasztás, a fogyasztói társadalom fenntarthatatlan.

**JJ:** A nemzetközi műkereskedelem mostanában erősen érdeklődik a kerámiaművészet iránt. Ebből mi gyűrjük be az életedbe?

**BP:** Érzékelhető trend a szobrászat területén a klasszikus anyagok határainak átlépése. Már nemcsak a művészek, hanem a gyűjtők is egyre nyitottabbak a megszokottól eltérő anyagokból készült szobrokra. Az üvegművészetrel indult ez a tendencia jó pár évvel

↑  
**BABOS Pálma:** *Elmúlás*, 2018,  
 egyedi technikával épített, 1380 Celsius-fokon égetett,  
 mázas porcelán, 31×50×31 cm  
 Fotó: Berényi Zsuzsa  
 A művész jóvoltából

ezelőtt, de mára a kerámia és a porcelán is felzárkózott mellé. Ezen a ponton azért emlékeztetnék arra, hogy a művészek korábban is ráéreztek, mennyire jól formálható anyag a kerámia, milyen sokoldalú, lásd Picasso kerámiáit.

Most lett trendi ez a két anyag, bekerül a magas művészetek sorába ugyanúgy, ahogyan az üveg átesett ezen egy évtizeddel korábban. Itthon a Zsdrál Galéria az egyetlen, amely kerámiaművészetrel foglalkozik, velük dolgozom és a brüsszeli Pulse Galériával, az ő profiljuk kifejezetten a kerámiaművészet.

Széplaky Gerda

# Bolyongó vár

**Oláh Orsolya:  
Ki van bezárva?**

Vitrin,  
2021. V. 6–31.

Oláh Orsolya művei a bezártság kérdését tematizálják. Ez a kérdés egyfelől nyilván a koronavírus-járvány által kiváltott helyzetben került előtérbe, másfelől viszont egy általánosabb problémafelvetés révén: a központi motívummá emelt vár ugyanis egy még mélyebb bezártságot és elrejtőzést reprezentál.

A váralakzat középpontba helyezésének gesztusa rendhagyó választás egy nőművész részéről (akit a feminista *Lilith öröksége* nevű művészcsoport egyik tagjaként is ismerhetünk), hiszen azt hagyományosan a férfi princípiumhoz kötjük. Emiatt rögtön felébred bennünk a gyanú, hogy ehhez a motívumhoz az alkotó talán a nemi sztereotípiák átírásának szándékával közelít.

A vár, ez a falakkal, bástyákkal megerősített, történelmi épület szimbolikus értelemben az erőt és a hatalmat képviseli, de megtesztésíti a hit szilárdságát, amiként allegóriává lényegülve jelképezi az ostromlott hölgyet (lásd a lovagi költészetet), sőt magát a vágyat is. A várba való bejutásban a vágy beteljesülése fejeződik ki – ilyenkor a vár a testi szerelem szimbólumaként értelmeződik. Máskor a vár a lélek (a férfi lélek!) elrejtett zugaként szerepel, ahová titkok vannak bezárva – gondoljunk Bartók Béla és Balázs Béla közös művére, *A kékszakállú herceg várára* vagy Ady Endre *A vár fehér asszonya* című versére, amelyben a költő ezt a toposzt a lélek metaforájaként használja: „A lelkem ódon, babonás vár”. Mindebből az tűnik elő, hogy a várat akár a testiség, akár a spiritualitás szimbólumaként fogjuk fel, nem tudjuk elszakítani a férfi princípiumtól.

Vajon hogyan jelenik meg ez a motívum Oláh Orsolya képein?

A várat a fiatal festőművész kívülről látatja, a távolság perspektíváját adja hozzá: az erődítményt idéző, stilizált forma egy absztrahált táj vagy egyenesen egy metafizikai tér által körülhatároltan van ábrázolva. A címadó diptichonon a vár be van keretezve, mintha csak egy képlapon szerepelne. A fekete csíkokkal leválasztott motívumot egy absztrakt, széttört tükörre emlékeztető, szilánkos struktúrákból szerveződő térszerkezet veszi körül – nem is emlékeztet a valóságos térre. A térbeliség érzete mégis megteremtődik a különböző formák, felületek, struktúrák egymásra íródása révén. Máshol, például a *Status quo* című festményen a háttér egy gazdagon érezett márványfelület vonalas struktúrája adja. Oláh izgalmasan ütközteti a vármotívum figurativitását az újabsztrakció nonfigurativitásával. Felidéződnek bennünk Hencze Tamás vagy éppen Keserű Ilona színes vásznai; egyiküknél







↑  
OLÁH Orsolya:  
*Homokra várat építeni*,  
110×280 cm,  
olaj, akril vászon  
A művész jóvoltából

a geometrikus formák, másikonál a lágyabb, organikus kompozíció dominál; a közös pontot az erős gesztusok jelentik. Oláh Orsolyánál is az expresszív gesztusfestészeti nyelven van a hangsúly, melyhez élénk tónusú színvilágot, helyenként a szivárvány színskáláját társítja. A kompozíciók sajátossága a rétegezethez: nemcsak a figurativitás íródik rá az absztrakcióra, hanem az absztrakt festészeti felületeken belül is érzékeljük a palimpszesztjátékot.

A vár mellett stilizált építészeti formaként megjelenik a kapu- és a boltívmotívum is. A *Ki- vagy bezárva?* című képen a kapu a térrétegek elválasztására szolgál, csak-hogy a kapu mindkét oldalán a végtelent látjuk, nincs térbeli pozicionálás, nincs *itt* és *odaát*. A kapu – ahogyan a boltíves motívum is (*Homokra várat építeni*) vagy a *Hiány esztétikája* című művön sziluettként kirajzolódó várforma – átjáró. Az átjárók az egyik helyről a másikra való átlépést teszik lehetővé, ekként a beavatódás misztériumát hordozzák. Oláh átjárói viszont nem választanak el, még akkor sem, ha különböző halmazállapotú és létminőségű tereket (föld, víz, ég) látunk. Ezeket ugyanis a horizonton álló építmények (kapu, boltív, vársziluet), melyek üregek és üresek, összekötik; a terek egymásba nyílásából a végtelen ideája képződik meg. Ilyen módon itt is misztériumról beszélhetünk: a transzcendencia terébe való belépés misztériumáról.

Más festményeken önmagukba tömörülő váralakzatok tűnnek elő, amelyek zárt építményekként egészen más jelentést hordoznak. Menedékek lennének? De kit védenek meg? Kit zárnak magukba? Avagy: kit nem engednek magukba?

Ady versében a költői én pszichéjével azonosított vár „mohos, gögös és elhagyatott”. A versben leírt *hely* a vár belső tere, onnan néz kifelé a beszélő a tájra a két nagy, sötét ablakon – fáradt szemem – keresztül. Oláh festményén nem érzékeljük a vár belső architektúráját, nem látjuk az elhagyott termet, a bús falakat – kívül rekedünk. A festő imaginárius énjével együtt mi, nézők is kint, valahol

az ürességben, a semmiben téblábolunk. Ez a többféle létminőségből megalkotott semmi akkor sem teszi lehetővé valamely reális tér megrajzolását, ha a figuratív motívumok által tájképi utalásokra ismerünk – valójában azonban a lélek végtelen mezején barangolunk. A lélek élénk színekkel (rózsaszínnel, narancssal, meleg késsel) megfestett, szürreális tájképében a vár egy még mélyebben fekvő, elrejtett zugot kínál, alighanem a trauma, a titok, a rejtély helyét. A trauma – de a titok is – elzárkózik és elmenekül a tekintet elől, burok védi, betörhetetlen, áthatolhatatlan, rögzíthetetlen; bolyong a tájon. A *bolyongó vár* képe kapcsán eszünkbe idéződik, amit Platón ír a *Timaios* című dialógusban az uterusról (amiből a hisztéria kifejezés ered): a női szexualitást kifejező uterust sem lehet egyetlen középpontba helyezni, az szüntelenül bolyong a heterogén, középpont nélküli női testben. „Bolyongó méh”.

A meleg színek nőies karakterűvé avatják a képeket. A nőiség érzete nemcsak innen és a kompozíció, a színfoltok felhordásának érzékenységből ered, hanem a hasadtság, az üregesség témává avatásából is. Az egyik diptichonon még az is láthatóvá válik, ahogyan egy hártya „átszakad”. A *Vár a tavasz* című művön egy dróthálót megidéző struktúra közepe van átszakítva, a kitért résen keresztül az égbolt a maga tiszta és közvetlen színeiben és fényeiben pompázik, mindez ráadásul meg van kettőzve. A kitért/átszakított résre utalnak az üreges átjáró motívumai is. Oláh festményein ezzel az erotikus női minőséget megidéző nyitottsággal kerül szembe a vár tömörsége és zártsága. Amit értelmezhetünk úgy is, hogy a hagyományosan a hatalmat reprezentáló toposz átíródik egy olyan *női motívummá*, amely a világot a testi nyitottságon keresztül érzékelő szubjektumra, egyúttal annak titkot és traumát magába záró pszichéjére mutat. A vár mint a megközelíthetlenség szimbóluma ilyen módon itt nem a férfi vágyát fejezi ki, hanem magát a női lelket – ha tetszik, a nő vágyát önmaga legmélyebb titka iránt.

Részlet a *Ki van bezárva?* című kiállításból, Vitrin, 2021  
←

Muladi Brigitta

# Emlékezetregenerátor

## Csákány István kiállítása

MűvészetMalom, Szentendre,  
2021. VI. 27. – VIII. 8.

Ahogy Csákány István térberendezései között sétáltam, *A kalapács álma* szövevényes installációiban (kurátor: Bodonyi Emőke), a falakon és a hatalmas vásznon keletkezett árnyképek kapcsán Bergman magánytrilógiájának egyik fekete-fehér mozija jutott eszembe, a *Tükör által homályosan*, annak is a kulcsjelenete, a kerti színdarab, a *Művészi kísértés, avagy az illúziók sírboltja*. Minus szövege: „A feledésé leszek, és csak a halál fog szeretni. Na, de megyek, senki sem fog megállítani.” Bergmant a 60-as évek emberének magánya, illúzióvesztése foglalta le. Rendezőtársainak többségével ellentét-

ben ezt nem állította szembe az építészet és a divat, a modernista esztétika hűvös szépségével vagy a természet vigasztaló fenségességével (mint például Tarkovszkij). A figurák hosszú, önelemző monológok általi, a tudatukba való mélyre merülését nemcsak az állandó demerunggal (a hajnal vagy napnyugta fényeivel) erősítette fel, hanem a díszletek szinte teljes hiányával is. A kopár, durva köves parton, a semmi közepén álló lepusztult házban, az árnyékok telerajzolta statikus szobabelsőkben Karin látomásainak és az író önemészítő alkotói válságának helyszínei aztán összemosódtak a Malom tereiben látott,

CSÁKÁNY István:  
*Suspended*  
(*Felfüggesztve*), 2010,  
diptichon, fametszet  
(Pátzay Pál *Kigyóölő*  
[1947] című szobrának  
eltávolítása)  
Fotó: Deim Balázs  
HUNGART © 2021  
↓





↑  
**CSÁKÁNY István:**  
*A kalapács álma,*  
 2020-2021, installáció  
 Fotó: Berényi Zsuzsa  
 HUNGART © 2021

sötétből előtűnő képekkel. Egyetlen patetikus eszközt engedett meg magának Bergman: a víz-levegő-ég-föld-tűz, az őselemek újra és újra való átélésének lehetőségét, s ennek emlékezete az opálos tükröződésekben megjelent Csákány árnyképein is. A kapcsolódás persze nem véletlen. Három éve a Glassyard Galéria grandiózus nyitókiallításán a fából ácsolt falak, a fából kifaragott bútorok és az apró használati tárgyak alkotta pszeudoszobák és műhely a *Tükör által...* címet kapta. Innen származik a Malom installációjában megjelenő, faragott fa filodendron, néhány bútor, és maga a kalapácsszobor is. Csákány munkája Bergman után bő fél évszázaddal az emberi rezignáció mélyére vezet, egészen addig jutva, amíg a múlttól és jövőről való gondolkodásából saját magát is kitörli majd az ember.

Csákány István ezúttal is a munka mindenható fogalma köré szötte mítoszalkotó tárgyait, és az emlékművek eltávolítása folytán keletkezett múlthamisítást állította fókuszába. Kilép korábbi praxisából, és a tárgyak fizikai jelenlétének hangsúlyozása helyett a szellemi, tudati folyamatokat állítja előtérbe azzal, hogy más összefüggésekben figyeli meg azokat. Szinte kívülről látva saját műveit egy álomszerű, sötét, drámai színeket egyesítő 3D-s képregényben. A töredezett, személyes emlékek és a felvetett emlékezetpolitikai gondolatok különböző vizuális stratégiák segítségével állnak össze. Finom szimbolikával és intuitív eleganciával világítja meg a gondolkodás tereit, és iktatja közbe az érzelmek sötét vermeit.

A kalapácsszoborral mint megszemélyesített szimbólummal kiemeli a hős munkás kételyeit, a kultúrák pusztulásán és épülésén át vezető útját, a történelem kétértelműségét anélkül, hogy egyetlen emberi figurát

is látnánk. Konstrucciói bejárást kínálnak a külvilágból egy titokzatos, belső, gondolati mezőbe, olyan furcsa, színpadszerű terekbe, ahol a különböző elemek közötti kapcsolatok nem nyilvánvalóak, és magyarázat nélkül megfoghatatlannak tűnnek. Sűrűn berendezett és üres, köztes terek jönnek létre, ahol az emberi konstrukciók nyomai, a valóság és az emlékezet hulladékai halmozódnak egymásra. Elvisz minket nem létező helyekre, ahol elnyomott emlékek, benyomások és érzelmek fejeződnek ki túl a felszínen zajló, manipulatív kommunikáció által meghatározott világon. Rezignációja ellenére azzal a lehetőséggel kecsegtet, hogy létezhet új, még artikulálatlan életforma, amely helyébe léphet a leértékelt kétkézi munka, a visszszorított tudás mai világának és az elveszített valóságnak.

Hamar nyilvánvalóvá válik, hogy itt a művész szakmai múltjának összegzését és sötét jövőképekének baljós vízióját látjuk. Adja magát, hogy a minden egyes színen és a főszereplő *Kalapácsszoborban* a művészt fedezzük fel, aki útra kelt (jelenleg Düsseldorfban él), hogy önmagával szembenézzen.

A kaotikus installáció elemeiből egy látszólag narratíva nélküli álomképsorozat áll össze, amelynek részei azonban storyboardként követik egymást. Az álombeli főszereplő a formáját tekintve ugyan nem egy android, de emberi tulajdonságokkal felruházott, multiplifikálódott kalapácsszobor, a munka űzött szimbóluma, egy letűnt eszme terméke, egy piederstárlól eltávolított emlékmű, mely a csupasz földön, magányosan indult útnak a kietlen világban. A reményvesztett szobor vándorlását hat stáción keresztül követhetjük, ahol az általa előállított tárgyak övezik. Központi szerepet kap a művész *Sivatag* (2017)



című munkájának faragott filodendrona és a *Dioráma* (2014) pusztuló borostyánindája, amely a kölni Ludwig Múzeum faláról származik. Ide került a *Megfigyelőtér* Trafó Galériában szerepelt rendőrségi vállatötükre, melynek csak az egyik fele tükör, a másik átlátható. A titokzatos díszletek között atmoszférikus hangok kísérik mozgásukat – a zenét a művész szerzőtársa komponálta.

A kalapácscszober útja egy járatrendszeren át vezet, melyet egy, a német bányászváros, Dortmund alatt szétterülő barlangrendszerrel békaperspektívában készült rézkarc inspirált. A barátságtalan tájban egy apró tűzhely pislákol, melynél a szobor végül megpihen és elgondolkodik. Megszűnt a szerepköre, keresi önmagát – mondja a művész online tárlatvezetésében.

Az emeleten Bruce Nauman *Hand Circle* című munkájának újragondolása fogad. Csákány a kezekből egy koszorút alkot, amely szintén erős szimbólum, akár a dicső szellem babérkoszorújára, akár halottkultusz emlékeztetőhordozójára gondolunk, most, a pandémia alatt pedig a meg nem történt, hiányzó érintések halmazát is láthatjuk benne. Egy kiállítóterben szokatlanul keskeny, szinte átjárásra alkalmatlan falhasadékon keresztül látunk át innen egy hatalmas fametszetre, amely éppen a Pátzay Pál Wallenberg-szobrának eltávolításáról szóló fotódokumentáció egyik darabjáról készült – az ember egyetlen megjelenése az embernélküli térben.

Csákány István virtuális tárlatvezetésében elmondja, hogy a kiállítás egyik fő inspirációs forrása *A szobrok is*

↑  
CSÁKÁNY István:  
*Örökségünk*, 2019,  
beton, betonacél,  
140×140×100 cm  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
HUNGART © 2021



↑  
**CSÁKÁNY István:**  
*Ismeretlen eredet,*  
 2016, beton, vas,  
 150×55×55 cm  
 Fotó: Deim Balázs  
 HUNGART © 2021

*meghalnak* című francia film, amelyet az 50-es években be is tiltottak a kolonizációkritikája miatt. A film a szülőföldjükön jelentéssel teli, totemisztikus afrikai szobrok pusztán díszítő funkciójú, európai tömegcikké válását vizsgálja.

Az installációban egymással versengő minőségek váltják egymást. A földszinten a központi vetítövászon előtt és mögött különböző technikák, anyagok, audiovizuális kütyük és a kétkezi munka termékei, organikus bomló növényi indák és műanyagok jelennek meg. A félhomályban a monumentális vásznon keletkezett árnyképeket a néző mozgása és érdeklődése alakítja, a körbejárható installációban nincs haladási irány, akár a MűvészetMalom emeleti üvegekockájától is indulhatunk, ahol a kulcsmű, a kalapácsszobor megjelenik. A többszöri átalakuláson át esett munka az *Ismeretlen eredet* (2017) címet viseli, utalva arra, hogy a feledés homályában hátrahagyott szerepével aztán a kiállítótérben a formalista esztétika tárgyává

válik majd. Előzményét, a 2014-es változatot a maastrichti Bonnefanten Múzeum (ahol egyébként Csákány 2012-es dokumentán kiállított *Ghost Keeping* című monumentális munkáját őrzik) alapkövetételének fotója inspirálta, ahol a kalapács a földbe szúrva jelzi az alapkö helyét. A múzeum a külváros földig rombolt ipari negyedének lakatlan pusztaságában épült fel, majd köré telepedett a ma nyüzsgő város. Minden egyben van ebben a felemelő történetben, a munka mítosza, a szimbolikus tárgy, a művészet ereje és közösségteremtő energiája. Innen eredeztethető a kalapács, ami egyszerre az építés és a rombolás szerszáma, egy jól absztrahálható, modern forma, betonból készült, ami már önmagában lehetetlenné teszi eredeti funkcióját. Kíváncsian várjuk, merre vezet az útja.

A megjelenést a B. Braun támogatta.

Jankó Judit

# Ellensúlyozni az idealizálást

## Interjú Herman Leventével

**H**erman Levente Marosvásárhelyen született 1976-ban, és a budapesti Képzőművészeti Egyetemen diplomázott 2000-ben. Az élesdi művésztelep egyik alapítója, a Várfok Galéria művésze, aki mostanra kétlakivá vált. Visszatette székhelyét szülővárosába, de jön-megy a két ország között. Júniusban a Várfokban nyílik új kiállítása, s annál pontosabban nehéz lenne összefoglalni művészetének lényegét, mint ahogy a galériája honlapján olvasható: „Nem a valóság realista bemutatására törekszük, hanem egy olyan világra, mely a valóság emlékeivel van átítatva.” Ráday utcai műtermében beszélgettünk lebegő foteleket, falusi focipályát és reggeli kávéfőzést ábrázoló festmények társaságában, mielőtt az újabb Covid-hullám miatti lezárás előtt hazautazott volna.

**JJ:** Rólad gyakran elhangzik, hogy sorozatokban gondolkodsz, sorozatokat festesz. Miért, s most milyen sorozatban vagy benne?

**Herman Levente:** A sorozat arra nagyon jó, hogy alaposan körbejárjak egy problémát, alkalmat ad a kísérletezésre. Nagy keresgélésben vagyok, az aktuális széria is erről szól, a *Kísérlet* alcímet adtam neki. El kéne mozdulnom arról a pontról, ahol szerintem most megrekedtem, s amit úgy nevezek, hogy „túlzott realizmus”. Nem a realizmussal van baj, azt akarom elhagyni, amire most tényleg nem találok jobb szót, mint hogy „túlzott”. Tágabb értelemben is igaz, hogy mindentől meg akarok válni, amihez nagyon ragaszkodom, most ennek van itt az ideje. A nagy méretű kép, amit most itt látsz a műteremben, magán hordja mindazt, amitől szeretnék megszabadulni, például a kidolgozott figuráktól. Azt szeretném, hogy maradjon meg a tér, de ne legyenek kidolgozva a részletek. Használok fotóelőképeket a festéshez, de csak a legelején, utána jöjjenek az emlékek. Gyerekkoromban sokat sportoltam, gyorskorcsolyáztam, és ezenkívül, mint minden gyerek, fociztam. Otthon sok focipálya megmaradt abból a korszakból robusztus vaskapukkal, most készítettem egy ilyen képet. Tulajdonképpen emlékből összeraktam egy nyári hangulatot, de a képen szereplő figura felsőtestét fotó alapján festettem. Azt



szeretem, ha egy képet egy nap alatt vagy nagyjából egy lendülettel be tudok fejezni.

**JJ:** Milyen jelentésrétegei vannak annak, hogy „túlságosan ragaszkodom valamihez”?

**HL:** Képgrafika szakon végeztem. Tettem egy gyenge próbálkozást a festő szakra való átjelentkezésre, de már túl késő volt, harmadévből nem akartak átengedni. A grafikai feladatok mellett gyakorlatilag folyamatosan festettem, gyakran üvegre és kizárólag nonfiguratív dolgokat. Nagyon sokat tanultam egy volt mesteremtől, Kis Tóth Ferenctől, aki hangsúlyokat épített belénk. Nem hajszolt valami felé, hanem megpróbálta az önisme-

retünket mélyíteni. Valahogy megismertett önmagunkkal, és mindezt a tudást átvezette a munkáinkba is. Ezért egyszer csak elkezdem érezni, amikor valami túlzás lesz.

**JJ:** Marosvásárhelyen festészetet tanultál, Budapesten pedig képgrafikát. Ezek tudatos választásaid voltak, vagy a véletlen alakította így?

**HL:** Kezdem a legelejéről. Marosvásárhelyen, az ottani kisképzőben három szak létezett, szobrászat, festészet és grafika. De

↑  
HERMAN Levente a műteremben, 2021



↑  
HERMAN Levente: *Magánélet B*,  
2021, olaj, vászon, 100x130 cm  
A művész és a VárfoK Galéria jóvoltából

lényegében mindent tanultunk, a szobrászoknak is ugyanúgy kellett festeniük meg grafikázniuk, és szerintem ez nagyon jó volt. Ma nagyon hamar specializálódni kell az oktatási rendszerben, akkoriban az volt az elv, hogy mindenki kóstoljon bele mindenbe.

**JJ:** Marosvásárhelyen születtél?

**HL:** Igen. Két éve költöztem vissza. Sokat vagyok Budapesten is, ha épp nincs lezárás vagy karantén, de most már többnyire otthon élek, és ott is dolgozom.

**JJ:** Hogyan alakult, hogy művészpályára lépsz?

**HL:** Nagyanyám iparművészeti tárgyakkal foglalkozott, kisebb ajándéktárgyakat festett díszítő motívumokkal, furulyákra égetett mintákat. Édesanyám már gyerekként elkezdett besegíteni neki zsebpénzért, majd felnőve is benne maradt ebben, elvégzett egy iparművészeti iskolát, ez lett a megélhetése. Valamilyen szinten mindig is benne volt a családjukban a művészet. Nagyatám megjárta a világháborút, hat és fél év orosz fogság után meggyengült egészséggel tért vissza, nem tudott eljárni dolgozni, otthon készítette a parasztudvarokat, házakat, székelkapukat ábrázoló makettjeit.

1994-ben érettségiztem Marosvásárhelyen, és az osztályunkból hatan együtt

elmentünk felvételizni először Kolozsvárra – ahonnan mindannyian éppen hogy, de kiestünk –, majd Pestre, ahová szintén nem vettek fel minket egyből, de lehetőséget kaptunk arra, hogy egy évig itt maradjunk, és felvételi előkészítőn vegyünk részt. Itt ismerem meg Kis Tóth Ferencet, Nagy Gábort, Gaál Jocót, akik tanítottak minket.

**JJ:** Létezik marosvásárhelyi művészeti tradíció? S ha igen, miben különbözik attól, amit Budapesten tanultál?

**HL:** Tradíció mindenhol van, még ha nem is határozzuk meg magunknak sem pontosan, hogy mi az. Az idősebb művészgenerációnál még mindig érződik a posztsozialista hangulat, de még én is emlékszem, hogy a középiskolában igazolták a tanóráimat, ha Ceaușescu-portrét festettem. A 4. számú általános iskolába jártam, ötödikben átengedtek a művészetibe, ahonnan két év múlva kirúgtak, mert mérnökember apám nem volt kommunista, úgyhogy az utolsó évre visszamentem a 4. számúba, majd újra felvételiztem a művészeti középiskolai részébe. Marosvásárhelyen az az iskola, ami itt Budapesten a Kisképző, nyolc évfolyamos volt, a felsőtagozattól a gimnáziumi érettségig egy intézmény. Minden osztály egyik fele klasszikus zenészekből állt, a másik fele képzőmű-

vészekből. A rajzoktatás során sémákban gondolkodva, síkokban kellett rajzolnunk. Bordi Géza volt a rajztanárunk.

Budapesten a képgrafika szakon egy sor olyan technikát megtanultam, amit egyelőre félretettem a festészet miatt, de a jövőben még szeretnék vele foglalkozni, ilyen például a szitanyomat vagy a litográfia.

**JJ:** Miért költöztél vissza?

**HL:** Budapesten töltöttem nagyjából huszonöt évet, de akkor sem szakadtam el Marosvásárhelytől, gyakran jártam haza. Solymárra költöztem, együtt éltem valakivel, majd leégett a házuk, felépítettük újra, szakítottunk, és én hazamentem. Egy ideje már tervezgettem, miként tudom úgy szervezni az életemet, hogy legalább felerészben otthon tudjak lenni. A szüleim elkezdtek segítségre szorulni, a táj is hiányzott. Van egy olyan hangulata az ottani életnek, amit szavakkal nem tudok leírni. A gyerekkorom van ott.

Jó volt hazamenni. A régi barátaim hetven százaléka otthon él, értjük egymás szavát, nem kell nagyon magyarázkodnom, mindenki tudja, miről beszélnek.



↑  
HERMAN Levente: *Maros-part 2.*, 2020, olaj, vászon, 120×100 cm  
A művész és a Várfok Galéria jóvoltából



↑  
HERMAN Levente: *Magánélet C*, 2021, olaj, vászon, 100×130 cm  
A művész és a Várfok Galéria jóvoltából

**JJ:** Hogyan kerültél a Várfok Galéria művészkörébe?

**HL:** 2005 körül a Budapest Art Factoryt alapító Dianne C. Brownnal dolgoztam együtt, rajta keresztül keresett meg 2007-ben Szalóky Károly. Ugyanazzal a csapattal működünk együtt az Art Factoryben, akikkel az élesdi művésztelepet alapítottuk. Sajnos tavaly, először a művésztelep történetében, a lezárt határok miatt nem tudtam részt venni rajta. Másodéves korunkban mentünk le először Élesdre, ahol Bodoni Zsolt született, vele már Marosvásárhelyen együtt jártunk iskolába, aztán egyetemre is. Olyan jól sikerült az első alkalom, hogy elhatároztuk, ezentúl minden évben lemegyünk festeni két hétre, ami aztán egy hónapra nőtt. Zsolttal és Szász Sanyival kilenc évig egy műteremben dolgoztunk, utána az Art Factoryban is. Kívülről-belülről ismerjük egymást. De azoknak is követtük az útját, akik otthon maradtak Marosvásárhelyen vagy Kolozsváron.

**JJ:** Tavaly nagy kiállításod volt Marosvásárhelyen, a Várfokban pedig június elején nyílik egyéni bemutatód. Miről fog szólni?

**HL:** Tavaly március 11-én nyílt kiállításom a marosvásárhelyi Kultúrpalota nagytermében, ami másnap a koronavírus miatt bezárt. Nagy kiállítás volt, életműkiállításnak is felfogható, én voltam a kurátora, kiállítottam a régi dolgaimból is egy válogatást. Sokan voltak a megnyitón, akkor azt is gondoltam, hogy ennek a közönségnek tudok valamit nyújtani. A hazamenésben az is benne van, hogy van ott dolgom. Rengeteg tehetséges fiatal van, akiket lehetne terelgetni.

Sokáig olyan tájképeket festettem, melyeken nem volt figura, többnyire ezek lesznek a Várfokban kiállítva, és az új kísérletek. Folyamatosan gyűjtöm az ötleteket, de inkább csak feljegyzem őket, nem szoktam vázlatokat készíteni. Szeretek azt a fajta szabadságot, hogy a vásznon dől el minden. Szeretek a figurális festészetet, de a nonfiguratív is. Minden tud inspirálni, egy hangulat, egy látvány, egy érzés. Szeretek kiállításra járni, mert még nem láttam olyat, amiből ne tudtam volna valamit meríteni.

**JJ:** A román képzőművészek közül kit kísérsz figyelemmel?

**HL:** Adrian Ghenie a legismertebb, bár nem feltétlenül ő kezdte el azt a vonalat, amit csinál, de nagyon befutott vele. Kolozsváron és Bukarestben láttam izgalmas kiállításokat, a román film és színház is friss, izgalmas. Marosvásárhelyen a zene erősebb, mint a képzőművészet, egykori zenész osztálytársaim, a Tiberius kvartett tagjai szerveztek egy zenei fesztivált a városban, amire világhírű oktatókat és zenészeket hívnak meg.

**JJ:** Sokan tanításból tartják fent magukat. Te is tanítasz?

**HL:** Itt Budapesten Kis Tóthnak, egykori mesteremnek voltam a tanársegéde az azóta megszűnt egyetemi felvételi előkészítőn. A nemzetközi üzleti főiskolán (IBS) a művészeti menedzsment szakon oktattam rajzot





↑  
HERMAN Levente: *Múzeum 1-2.*, 2021,  
olaj, akril, vászon, 2×129,5×100 cm  
A művész és a Várfoke Galéria jóvoltából

és festészetet. Otthon pedig a rockiskolában tanítottam klasszikus gitárt. Régen volt egy rockzenekarom is Médium néven, a 90-es évek elején, sőt az egyetemen is volt egy névtelen zenekarunk, gólyabálokon és egyéb rendezvényeken léptünk fel. A zene nekem meditáció. Tizenhat évesen kaptam egy gitárt és egy tabulatúrát, ahol le volt rajzolva az ujjrend, de ha minden jól megy, megtanulok kottát is olvasni a fiam keresztapjától, aki klasszikus gitárművész.

**JJ:** A festés nem meditáció?

**HL:** Tud az lenni, ugyanakkor azt hiszem, az a legjobb, ha az ember festés közben a lelkét és az agyát is használja, a meditációban pedig az agy inkább pihen.

**JJ:** Mi a festészet dolga?

**HL:** Én főleg kommunikációra használom. Nagyon sokféleképpen lehet festeni, például most elkezdtem színesedni. Itt ez a kép a műteremben, ami a reggeli kávéfőzést ábrázolja. Sokan felteszik a Facebookra reggeli kávéjuk képét egy „Jó reggelt!” felirattal, hétfőn még megtoldják mindezt egy szívecskével. Ez a gyakorlat inspirált arra, hogy nagy méretben, szatirikusan én is megfessek a reggeli kávé és a konyhát.

Az emberek menekülnek a valóságtól, a Facebook pedig kiváló terep egy idealizált valóság megalkotására. A festészetnek is van egy ilyen vonala, mindig ezzel akartam szembemenni. Nem olyan szép a világ, mint az idealizált képeken, de ez nem jelenti azt, hogy nem szeretek élni, vagy fel akarom vág-

ni az ereimet. Ellensúlyozni kell az idealizálást, a művészettel azt mutassuk meg, ami van.

**JJ:** Olvastam valahol, hogy rajongsz Tarkovszkijért, és az ő hatása az a monokróm színvilág, ami jellemző rád.

**HL:** Tarkovszkij a gyerekkori hangulataimat hozza vissza.

**JJ:** A reménytelen világvégét?

**HL:** Akár. Hiszen a kommunizmus a lezárt határokkal elszigetelt a világtól. Édesapám révén a családuknak van egy szász ága, emiatt Németországba akartunk disszidálni, de nem kaptunk útlevelet. Maradtunk, és megszoktam, hogy nem a szabad világban élek. Emlékszem gyerekkorom sorbaállításaira az ételkészítéért, kenyérért, étolajért. Etnikailag sokszínű volt a környezet, ahol mindannyian a közös ellenséggel – Ceaușescuval és a kommunizmussal – szemben határoztuk meg magunkat. Most, hogy újra otthon élek, szabadabb lettem, sokat kirándulok, járkálok a természetben, bejárom azokat a helyeket, ahol gyerekként a szüleimmel kirándultam. Valahogy kinyíltam most otthon, talán ettől színesednek a képeim.

Huszonhat-huszonhét éve folyamatosan költözöm, belefáradtam mára, érzem, valami fészekszerűségre van szükségem. Nagyon remélem, hogy tartható lesz ez a kétlakóság, megoldható lesz mindkét szintéren jelen lenni. Ötvenéves leszek nemsokára, és többet éltem Magyarországon, mint Marosvásárhelyen.

**JJ:** Mit adott a huszonöt év Budapesten?

**HL:** Hozzátett a személyiségemhez, helyt álltam egy másik közegben is, nem ott, ahol szocializálódtam. Fegyelmezettséget, fókuszáltságot, egy csomó hasznos dolgot adott. Sokat tanultam, tizennyolc évesen gyerekként érkeztem, itt lettem felnőtt. Most a visszatérés élményét dolgozom fel. Bár ez más, hiszen gyakran jártam haza, ott vannak a szüleim, a baráti köröm, nem kellett újratulnom az ottani világot, szépen belesimultam. Jólesik a lelki kényelem. Ami ott van, kisimít.

# Kicsuk, benyit

## Sinkó István kiállítása

Érdi Galéria,  
2021. V. 28. – VI. 24.

Van Sinkó Istvánnak egy 2016-os akvarellje, mely azt a címet viseli, hogy *Kicsuk, benyit*. Nem hiszem, hogy túlságosan esetleges lenne a címadás, hiszen társaival – hogy csak néhányat idézzek: *Kilépő*, *Keretelve*, *Bezárva* – együtt Sinkó alkotómódszerének és művészetének lényeges dilemmájára mutat rá.

„Kicsuk”. Hiszen ez is legitim alkotói alapállás lehetne, művészek tízezrei gyakorolták és gyakorolják szerte a világon. Távol tartani magunktól és a múltól a világ zaját, csak a képre, önnön intencióinkra, az általunk gondosan kicsiszolt gyakorlatokra, előre programozott tervekre koncentrálni. Tiszteletre méltó, konzekvens életművek szülehetnek így Chardintól Morandiig vagy a számokat író Roman Opalkáig.

„Benyit”. Hiszen miért ne lehetne az alkotó aktív részese, esetleg alakítója korának, történéseinek? Miért ne reagálhatna közvetlenül műveiben a politika fordulataira, a műterem ablakán is beözönlő hírekre, eseményekre? Tiszteletre méltó, izgalmasan fordultatos életművek szülehetnek így Davidtól Daumier-ig, Orozcótól Jörg Immendorffig.

A legtöbb művész persze nem érzi, hogy választania kellene a két végpont valamelyike közül, természetesen bucskázik ide-oda az öntörvényű mű és az aktuális kihívások magnetikus vonzása között. De vannak, akik alkatuknál fogva nem tudnak ennyire reflektálatlannak lenni. Sinkó István is közéjük tartozik.

Mert egyrészt – ez immár több évtizedes pályája ismeretében elmondható – mindvégig a képzőművészet (alapvetően a festészet, részben a grafika és a fotó) belső kritériumai alapján határozta volna meg önnön lehetőségeit. Hiszen valójában a színek leheletnyi átmeneteinek tűnékeny jelenségei foglalkoztatják, a fotón megjelenő villámszerű fénycsík hatása izgatja. Az előtér és háttér problémái, illuzionisztikus viszonyai kapcsán gondolkodik el. Festő, aki festői feladatokat akar megoldani.

De közben azt is tudja, hogy mégsem elégedhet meg ennyivel. S talán alkatilag is képtelen lenne arra az attitűdre, melyet anno elég pejoratívan az elefántcsonttoronyba való bezárkózásnak neveztek. Hiszen amúgy aligha van nyitottabb, kíváncsibb, tette később ember a magyar képzőművészet színterén. Tanít, rendez, szervez, kiállításokat nyit, kritikát ír, zenél, tevékenysége átfogja a szcena egész spektrumát, képzőművészek százaival van valamilyen kapcsolatban, legyenek azok idős mesterek vagy szabadiskolai hallgatók. S elemi érdeklődéssel, hol



finom érzékenységgel, hol pedagógiai tapintattal fordul mindegyikük felé, és mindenkor a megértés szándékával.

Egy ilyen alapállású, a világ s benne a művészet történéseire ennyire nyitott alkotó miként tudná elszigetelni művészetét mindattól, ami egyébként szinte egész személységét meghatározza? A kérdésben rejlő problémát csak úgy tudja feloldani, hogy a dilemmát, paradoxont beépíti műveibe, egyszerre veszi tudomásul művészetének viszonylagos öntörvényűségét, zártságát, helyenként enigmatikus jellegét s a világ dolgainak, a más alkotóktól kapott élményeknek óhatatlan beszűrődését képeibe.

↑  
SINKÓ István:  
*Tél ablakkerettel*, 2015,  
akril, vászon, 120×100 cm  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
A művész jóvoltából



↑  
SINKÓ István: *Istenek alkonya*,  
2021, akril, vászon, 120×100 cm  
Fotó: Berényi Zsuzsa  
A művész jóvoltából

Egyszerre kicsuk és benyit tehát.

Talán épp ezért nem tekinthetjük véletlennek, hogy a művész utóbbi évtizedének alkotásai között milyen hangsúlyos szerepe van az elzárást és beeresztést egyaránt (gyakran egyidejűleg) lehetővé tévő eszközöknek: az ablaknak, a különféle kereteknek, rácsoknak. Tulajdonképpen ugyanaz a funkciójuk, mint a korábbi művekben az egyszerre szigorúan az alkotó személyéhez kötődő, de a külvilág történéseire reflektáló álmoknak: mintegy jelzik, bekeretezik az alkotói szubjektum egyediségét a világ és a művészet egyéb jelenségeitől megkülönböztető határokat, illetve e határok átjárhatóságát.

Ám nem akármilyen szivároghat át e kereteken keresztül. Hiányoznak a hétköznapi, kérészerű aktualitások, a kortársak által oly szívesen tematizált trendek. Talán az örökifjú mivolta ellenére mégiscsak idősödő művész bölcsessége teszi, hogy immár nem a káoszról, forradalmakról, csatornák mélyén zubogó vizekről álmodik, inkább az évszakok változását figyelő ablakán keresztül. A tavaszi égbolt bizakodásra okot adó kékjeit, a nyár lombkoronák között táncoló fénycsillámain. S mindehhez gyakran művészeti példák, allúziók társulnak. Ahogy néhány éve egész sorozatot szentelt Caspar David Friedrich ablak előtt álló nőfigurája parafrázisainak, úgy idézi fel évszakképeinek téli darabja Derkovits *Téli ablakának* kegyetlenségükben is szépséges zúzmaracikkanásait. Hommage-képei a művészbarátokra, példaképekre, Szabados Árpádra és Bodóczy Istvánra való emlékezésen túl finom empátiával elevenítik fel az előbbi egymástól reménytelenül távolodó figuráit s az utóbbi égre szálló alakzatait.

De egyre többször tűnnek feleslegesnek ezek a keretek, ablakok. Sinkó immár megengedheti magának a laza, görcstelen alkotás kegyelmét is. Olyan művek megalkotását, melyek nem kívánnak már külön indoklást. A vörös felületekbe vágott sersistergő fénycsíkokat, a némiképp Franz Kline billegő építményeire emlékeztető formák közé kalligrafált pszeudoírásjeleket, a szétfolytatott foltokat. Képeket, dilemmák nélkül.

# Megjegyzések egy újabb hungaronauta orbitális repüléséről

Válasz **Gaál József** cikkére

Gaál József személyében a hungarofuturista mozgalom újabb taggal bővült. Az iménti mondatban nincs semmi meglepő, hiszen a hungarofuturizmus alapja egy olyan kozmikus hívás, amely születésétől fogva minden asztrális lény legmélyén ott cseng, csupán fogékonyság kérdése, hogy ki és mikor hangolódik rá e csillagközi hívás értelmére. Gaál József festő, grafikus, szobrász, művészeti író, egyetemi docens, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja legutóbbi, *Hungarofuturizmus vagy hungarofóbia?* című, az Új Művészetben megjelent pamfletjével<sup>1</sup> ékes bizonyítékát nyújtotta annak, amit már amúgy is sejteni lehetett, hogy művészként és gondolkodóként kifinomult galaktikus csápokkal és antennákkal rendelkezik ahhoz, hogy érdemben válaszoljon is a benne szunnyadó hungarofuturista hívásra.

Mindenekelőtt felismerte azt, hogy a hungarofuturizmus, illetve a mozgalmat meghirdető manifesztum egy olyan inkluzív nyelvre és abból kibomló fogalmi-esztétikai multiverzumra épül, amelynek szellemisége („aki nincs velünk, az is velünk van”) az ő saját autonóm művészeti praxisát, illetve még az egyébként fogalmilag zavaros, ideologikusan pedig gyanakvó gondolkodói világát is magába képes foglalni. Gaál nem csupán bekapcsolódik a mozgalomba, de tovább is gazdagítja, rétegezi, differenciálja azt. Vagy ahogy a konklúzióban maga is jelzi, vitaindítója voltaképp egy „túlaonosulás”, hiszen „segíti a »fertőződést« generáló [hungarofuturista] taktika működtetését”.

A most következőkben röviden a szöveget átható ideológiai gyanakvásra szeretnék reflektálni – terjedelmi okokból kifolyólag nem tételesen kifejtve, hanem a hagyomány fogalmának értelmezéséből kibontva, amely körül az egész pamflet terminológiai televénye is bonyolódni látszik. Teszem mindezt a hungarofuturizmus értelmezését és a vita további termékeny előmozdítását célzó legnemesebb szándékkal, hogyha már a szerző Nemes Z. Márió *Öngyulladás magyarság. Hungarofuturizmus és*

*metaarchaizmus. Gaál József: Trianon-heraldikák* című, e lap 2021. februári lapszámában megjelent cikkének legfőbb kritikai állításaira nem is reagált, legalább a vitairat ideológiai vádjaira ez úton reflektáljak.

Az már az írás legelején nyilvánvalóvá válik, hogy Gaál értelmezése szerint a hungarofuturizmus hagyományfelfogását és az avantgárd tradícióhoz való kapcsolódását valamifajta zárt, akadémikus és „retrográd”, ráadásul posztmodern cinizmussal átítatott elitizmus jellemzi. Ezzel saját autentikusnak vélt tradícióértelmezését állítja szembe, amit – amúgy szintén meglehetősen elit akusztikával bíró – „metaarchaizmusnak” nevez. Gaál felfogásának legnagyobb problémája, hogy morálisan és politikailag letisztogatott, monolit hagyománycsomagokban gondolkodik.

A hungarofuturizmus hagyományfelfogása, ahogy azt egy nemrégiben Nemes Z. Márióval közösen megjelent interjúnkban is jeleztük, nem archaizál vagy muzealizál, vagyis nem egy letűnt korba visszatoloncolt és rögzített „múltként” tételezi a hagyományt, hanem radikálisan nyitott, velünk és bennünk élő, lélegző és lüktető virtualitásként értelmezi azt. A hungarofuturizmus tehát nem hagyományőrző, pláne nem hagyománytagadó mozgalom, mert ebben a felfogásban a hagyomány nem a „múltból”, hanem éppenséggel „eljövendőként” mint a valamivé válás lehetősége kísért bennünket.

Ebből a szempontból fontos megjegyezni, hogy a hungarofuturizmus a nyugati eszkatologikus gondolkodást (és az ebbe integrálódó baloldali utópia szellemét) fogva tartó célulvű, egyenesvonalú történeti időkonceptióval szemben tér- és időhurkokról való spekulációt kezdeményez. Ennek szellemében a tradíció nem más, mint a távollétükben is jelenlevő, virtualitásukban is elevenen ható „eredetörvények” (Walter Benjamin) hálózata. Ezt nevezi a mozgalom ancesztrális futurizmusnak, ami a NER pragmatikus politikai diskurzusával, vagyis a társadalmi-kulturális tereket Carl Schmitt ellenség-barát logikája alap-

ján felosztó tradíciógépezetével szemben érvényesíthető művészeti alternatíva. A fő kérdés azonban az, hogy Gaál József „metaarchaizmusa”, amit cikkében a hungarofuturizmus hagyománykonceptiójával szemben tételez, hogyan viszonyul e szimulákrumgyártó tradíciógépezet-höz. Hogyan határozza meg viszonyát a „népieskedő, már megszületésük pillanatában is parodisztikus hatású, kifacsart pátoszformákkal túlbuzgó módon hatalmat kiszolgáló művek[kel]” szemben? Ha leszálna a retromodernista univerzalizmus ideológiai fellegvárából, ami nem más, mint a politikaitól megtisztított autentikus ősiség látszatbirodalma, akkor hogyan értékelné a nacionalista esztétika által működtetett propagandaművészetet?

Mely egyébként nem csupán a honi, de a nemzetközi szélsőjobboldali mozgalmak egyik legfontosabb ideológiai fegyvere is. Gondoljunk itt az újnacionalista diskurzusoknak a kortárs képzőművészeti színtérbe történő betörésére, így például az úgynevezett Trump-wave mozgalmakra, amelyek nem mások, mint az alt-right és a retrofuturista esztétikák posztdigitális művészeti alakulásokra adott kurrens reakciós válasza. De éppúgy említhetjük Jonas Staal kortárs holland művész Steve Bannonról szóló projektjeit is, amelyekben az amerikai alt-right vezéralakjának számító Bannon szélsőséges nacionalista, gyakran összeesküvés-elméletekre épülő újmédia-munkássága mint konceptuális művészeti praxis kerül tematizálásra. Ezekben a posztinternetművekben az a közös nevező, hogy a nacionalista, etnikailag homogénként felfogott kulturális törekvéseket fiktív eredetmítoszokkal keretezik. E digitális neofolk esztétikák azonban az „autentikusnak” vélt ősiség vágyképzeteit internacionalista művészeti törekvésként kompromittálják, amennyiben valódi céljuk nem a hagyomány(ok) gondozása, hanem éppenséggel a 68-as életmód-forradalmak, a neoavantgárd, és egyéb progresszív művészeti-társadalmi mozgalmak szubverzív energiáinak kisajátítása. Mindezek azért fontos példák, mert valójában geopolitikailag éppen ebben a nemzetközi léptékben hálózatosodó újnacionalista diskurzusokba illeszkednek. Elég itt csak a Bannon által kezdeményezett, „A Mozgalom” (The Movement) elnevezésű populista-szélsőjobboldali internacionálét említeni, amely egyebek mellett az Alternatíva Németországnak (AfD) pártot, az olasz Északi Ligát és az Öt Csillag Mozgalmat, az egykori francia Nemzeti Frontból alakult Nemzeti Összefogást igyekszik egyetlen nemzetközi összefogásba tömöríteni.

Ezek a kortárs toxikus nemzetközi nacionalizmusok azonban nem csupán politikai, de intellektuális szinten is kitapintható közösséget formálnak. Gaál „metaarchaista” koncepciója kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a kortárs ezoterikus-spirituális alt-right ideológiája egyebek mellett a metafizikai tradicionalitás gondolati hagyományára vezethető vissza, amely olyan szerzőket foglal magában mint René Guénon, Julius Evola vagy éppen Vlagyimir Putyin tanácsadója, Alekszander Dugin. Fontos volna tudni, hogy Gaál József ősiség- és hagyomány szemlélete miként viszonyul a tradicionalista iskola koncepcióihoz.

Ha ugyanis a hungarofuturizmus „derűs patriotizmusából” (Bán Zoltán András) következő, nyitott hagyományfelfogást rosszindulatú gyanakvással valamiféle hungarofób posztmodern cinizmusként értelmezi, akkor

mit gondol ezek ideológiai konstrukcióiról? Úgy látszik ugyanis, hogy Gaál József ebben a konfliktusban leginkább egyfajta retromodernista művészeti univerzalizmust választ, amely látszólagos felmentést ad neki az alól, hogy elhelyezze magát az említett multipoláris konfliktusmezőben. Álláspontja azonban valójában nem képes egy olyan vágyott magaslati pontra elvinni bennünket, ahonnan szétnézve e konfliktustérkép domborzata kisimulhat, hiszen Gaál eszképiasta univerzalizmusa csupán e konfliktusok és permanens krízisek egyik lehetséges szimptomájaként lelepleződik le.

De azt is mondhatnánk, hogy Gaál „metaarchaizmusa” egy olyan kibillent keringési pályán bolygó hungaronautához hasonlít, aki hol közelít, hol pedig távolodik a hungarofuturisták orbitális repülési pályájához, de forgási sebessége és a forgáshoz szükséges energiája többnyire megegyezik a mozgalomával. Aki nincs velünk, az is velünk van.

Lapunk 2021. áprilisi számában felkértük olvasóinkat, hogy írják meg reflexióikat Gaál József esszéjére. Az itt közölt írás nem tükrözi szerkesztőségünk álláspontját, de fontosnak tartjuk, hogy helyt adjunk az érveknek és ellenérveknek.

1 Gaál József: Hungarofuturizmus vagy hungarofóbia? *Fabula buffa. Új Művészet*, 2021/4. 45-47.

Sípos László

# Művészet mint kényszerképzet

## Yayoi Kusama retrospektív kiállítása

Gropius Bau, Berlin,  
2021. IV. 23. – VIII. 15.

A berlini Gropius Bau neoreneszánsz épületében háromezer négyzetméteren rendezett retrospektív kiállításon a világszerte legismertebb kortárs japán képzőművész hetvenéves pályafutását bemutató anyagot szemlélhetnénk meg (*Retrospektív – A Bouquet of Love I Saw in the Universe*),<sup>1</sup> ha nem lenne a járvány. Az idén kilencvenkét éves Yayoi Kusama művészetében több irányzat ötvöződik. Ha kategorizálni szeretnénk, tevékenységében leginkább az environment, a minimalizmus, a pop-art, a konkrét festészet és a performanszművészet jelenik meg, de maradandót alkotott a kísérleti film, az irodalom, a divat és a zene terén is. Képzőművészetének élénk színei mellett formavilágát a pontok repetitív használata és a stilizált növényi ornamentika jellemzi. Munkássága nyomán átértékelődött az emberi test és a nő művészetben betöltött szerepe is.

Az alkotást gyermekkori hallucinációi (fények, aurák, pontmezők, virágok) hatására kezdte meg, melyek megjelenésében az öröklött tényezők mellett nagy valószínűséggel gyermekkori traumáinak is részük volt (a pszichiátriai diagnózis szerint szenesztópiában, azaz fantomfájdalmakban szenved, melyet bipoláris és szkizoid vonások kísérnek). Nem titkolja, hogy a művészetet a mentális problémák ábrázolásának lehetőségét kínálja számára, és azt az állapotával, illetve családjával szembeni menedékként használja. A pöttyök a betegséget jelentik, a földön szétosztott fallikus alakzatai a szexualitástól és az ételtől való félelmet, repetitív hálókompозиciói az univerzum végtelenségének iszonyatát szimbolizálják.

Jó anyagi körülmények között élő kereskedőcsaládból származik, de szülei viszonya közelről sem volt harmonikus: anyja kémkedni küldte házasságtörő apja után, melynek hatására a gyermekben beteges viszolygás alakult ki a férfitesttel szemben. Tizenhárom évesen már egy hadgyárban dolgozott: nappal ejtőernyőket varrt a japán hadsereg számára, estéit viszont kényszeres alkotással töltötte. Rendkívül termékeny volt, első kiállítása idején egy helyi lap szerint hetven vízfestményt készített napon-ta, de családja mégsem támogatta művészi törekvéseit,

sőt anyja rendszeresen megsemmisítette képeit, és gyermekének a művészet helyett inkább gazdag férjet szánt. Japán társadalmi berendezkedése a II. világháborút követően is módfelett konzervatívnak és tradicionálisnak számított, ami nem csoda, hiszen a szigetország több évszázados izolációja csak 1867-ben, a Meidzsi-restauráció idején szűnt meg, előtte az ország az európaiaktól merőben eltérő utat járt be – a képzőművészet terén is. Japán „nyugati nyitása” révén megkezdődött művészetének diadalmenete az öreg kontinensen. Ekkor váltak ismertté Hirosige, Hokusai, Utamaro ikonikus darabjai, a japonizmus pedig néhány éven belül rendkívül népszerű lett. Van Gogh, akinek különleges kompozíciói megszületésében szintén szerepet játszott pszichiátriai betegsége, előszeretettel másolt japán fametszeteket. Hirosige és Eisen művei után készült 1887-es festményei jól ismertek. A következő század közepéig Tsuguharu Foujitan kívül kevés japán származású művész jutott el a nemzetközi hírnévig, a kortárs művészetben viszont jó néhányan szert tudtak

Installációs látkép  
Yayoi KUSAMA  
retrospektív kiállításán,  
2021, Gropius Bau  
↓





↑  
Yayoi KUSAMA:  
*Infinity Mirror Room –  
Phalli's Field* (Végtelen  
tükörszoba, Phalli  
mezeje), 1965  
A művész jóvoltából  
HUNGART © 2021

tenni széles körű ismertségre, ilyen például a saját magát a művészettörténet legismertebb kompozícióiba helyező Yasumasa Morimura, a kaotikus pop-art képek művésze, Keiichi Tanaami, a mérges kislány figurájáról ismert Yoshitomo Nara, a kifeszített papírlapokon átszaladva alkotó Saburo Murakami, a lábbal festő Kazuo Shiraga, de különösen a saját univerzumot létrehozó Yayoi Kusama.

Még Japánban talált egy könyvet Georgia O'Keeffe-ről, akinek művei annyira lenyűgözték, hogy elhatározta, felveszi vele a kapcsolatot. Levelezésük 1955-ben kezdődött, és O'Keeffe Amerikába érkezése után több alkalommal segített Kusamának, aki huszonhét éves korában hagyta el szülőföldjét. Útjára néhány száz dollár-



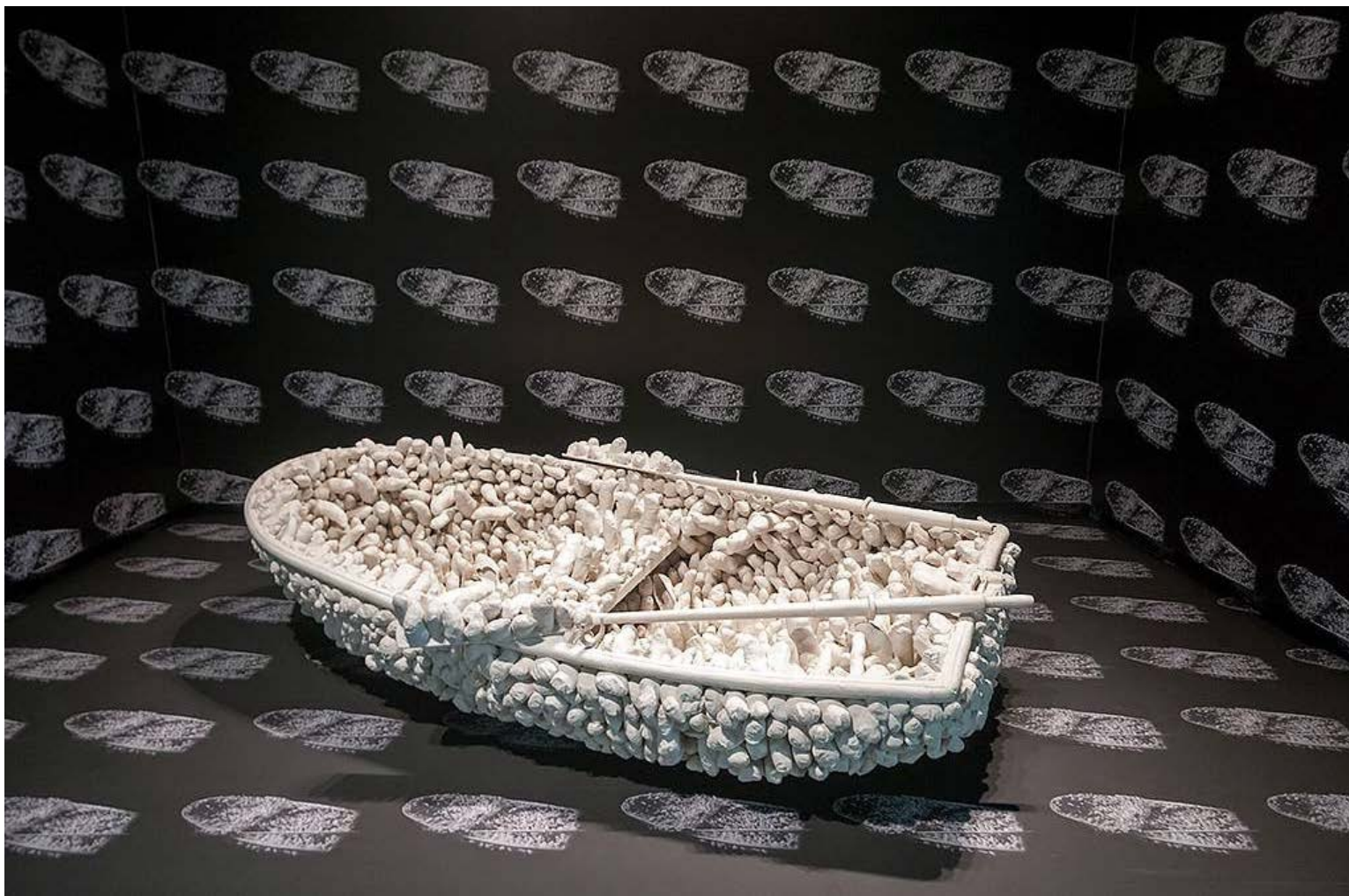
Yayoi KUSAMA:  
*„Anti-War” meztelen  
happening és  
zászlóégetés a  
Brooklyn-hídon, 1968*  
HUNGART © 2021  
→

ja mellett hatvan selyemkimonóját és kétezer rajzát vitte magával (egyes források szerint ugyanennyi festményét égette el indulása előtt). 1959-ben New Yorkba költözött, ahol létrehozta első „hálóképeit”, majd a 60-as években az avantgárd művészeti élet ismert alakjává vált. 1961-től Donald Judd-dal egy épületben dolgozott, Joseph Cornell-lel pedig plátói szerelmi kapcsolata bontakozott ki. A Gertrude Stein Galériában rendezett kiállításon mutatta be gyakran reprodukált, *One Thousand Boat Show*<sup>2</sup> című első environmentjét, egy csónakot, melybe számtalan pénisz alakú kitömött vászondarabot helyezett el, majd meztelenül annak szélére ülve örököltette meg magát.

1962 júniusában a manhattani Green Galleryben egyedüli nőként vett részt az első pop-art kiállításon Judd, Oldenburg, Segal, Warhol és mások társaságában. És bár *Accumulation No. 1* című, kitömött, fallikus vászondarabokkal borított fotelét nem adta el, azzal nagy feltűnést keltett. Ekkoriban annyit dolgozott, hogy többször kórházba került a kimerültségtől, és anyagi helyzete továbbra is kétségbeesítő volt, miközben úgy érezte, ötleteit ellopták (Warhol oeuvre-jében akkortájt jelent meg a repetitív fotóhasználat, Oldenburg vászondarabokat tömött ki, míg Lucas Samaras váratlanul tükrökkel dekorált helyiséget hozott létre), ezért kilátástalanságában öngyilkosságot kísérelt meg: kiugrott műterme ablakán, de egy bicikli felfogta az esést, így könnyebb sérülésekkel megúszta a malört.

*Infinity Mirror Room*<sup>3</sup> című, végtelennek tetsző térinstallációit 1963-tól kezdve építette. „Én, Kusama, a modern Alice vagyok Csodaországban” – vallotta magáról. A Gropius Bauban rendezett kiállításra egy új tükörteremmel is készült *A Bouquet of Love I Saw in the Universe* címmel. Az első tükörszoba, az 1965-ben készült *Floor Show – Phalli's Field*<sup>4</sup> című térinstallációt látva az embernek a hazai vizuális szocializáció nyomán fallikus szimbólumok helyett inkább nagy mennyiségben szétszórta Túrú Rudi jut az eszébe. A híres fotón, melyen Kusama piros, testére feszülő ruhában pózol a teremben, művészi kelléktárának minden fontosabb eleme jelen van: a pontok, a műfaloszok és a tükrök. Ma – csak Amerikában – öt állandó *Infinity Room*-kiállítás látogatható.

Kusama első performanszára 1966-ban került sor a Velencei Biennálén, melyen meghívó nélkül vett részt: arany kimonóban ezeröttszáz műanyag labdával körülvéve tiltakozott Amerika militarizmusa és a művészet elüzletiesedése ellen. Ki gondolta volna akkor, hogy *White No. 28* című hálóképét 2014-ben rekordáron, 7,1 millió dollárért adják majd el? (Egy hasonló képet Frank Stella 1962-ben 75 dollárért vett meg tőle.) A vietnami háború elleni tiltakozásképpen 1967-től rendezett provokatív happeningeket, melyek során pöttyöket festett a meztelen résztvevőkre (többször a Harry Shunk – Kender János-páros közreműködésével, akiknek fotóiból a lipcsei Galerie für Zeitgenössische Kunstban volt látható kiállítás idén június 6-ig), Nixonnak pedig nyílt levelet írt, melyben felajánlotta testét az elnök számára abban az esetben, ha az véget vet a háborúnak. 1968-ban a *Homoszexuális házasság* című happening papnőjeként szerepelt, melyhez kétszemélyes esküvői ruhát tervezett. Ezzel a gesztussal közel fél évszázaddal előzte meg korát: „Forradalmat akartam kezdeni, a művészetet használva fel egy olyan társadalom építéséhez, melyet elképzelttem.” De mivel a meztelen happeningeket követően családja éles kritikával illette, ismételten öngyilkosságot kísérelt meg, majd nemsoká visszatért Japánba, és az irodalom felé fordult – kiadta a *Manhattan Suicide Addict*<sup>5</sup> című művét, melyet más „sokkolóan zsigeri és szürreális elbeszélések és köl-



temények<sup>6</sup> követtek. 1977 óta egy Tokióhoz közeli szanatóriumban él, csak alkotni jár közeli stúdiójába. Az utóbbi évtizedekben világszerte elismerték munkásságát; még 1993-ban a Velencei Biennálén nagy sikerrel képviselte Japánt, múzeuma pedig 2017-ben nyílt meg Tokióban.

Kusama első németországi tárlatára 1960-ban került sor Leverkusenben, a berlini kiállítás azonban más szint: nyolcvan év közel háromszáz munkáját mutatja be – korai rajzok mellett gouache-okat, akkumulatív szobrokat, happeningeket és divatcikkeket, illetve a művész legutóbbi festményeit, egy új *Infinity Mirror Room*ot, valamint 1953 és 1982 közötti kiállítások rekonstrukcióit. Az épület átriumából kinövő, hatalmas, rózsaszín alapon fekete pettyes polipkarok a Hokusai<sup>7</sup> 1814-es *A halászfelenség álma* című fametszetén is megjelenő szexualizált polipmotívumot idézik, de aki már használta valaha az internetet, az aligha lepődik meg azon, hogy Japánban már kétszáz éve is ilyesfajta különőségekkel ütötték el az időt. A tárlatról a Gropius Bau honlapján a megszokottnál jóval több információ áll rendelkezésünkre, így azok átböngészése fél siker. Ha az egészségügyi helyzet még mindig nem teszi lehetővé, hogy elmenjünk a kiállításra, akkor az online hozzáférés alapvető követelmény.

A megnyitószövegben azt olvashatjuk, hogy Kusama művei a kötöttségek átlépését demonstrálják, akárcsak

James Lovelock Gaia-elméletében: a művész munkái holisztikus természetűek, egy nyílt rendszer összefüggő darabjait formálják meg, nem pedig egyenként értelmezendők. Miközben pedig Kusama tevékenysége több irányzattal is kapcsolatba hozható, egy mozgalomnak sem volt a tagja, mindig inkább afféle „insider-outsider” szerepet töltött be: a 60-as években ázsiai nőként a férfiak által dominált New Yorkban, a 70-es években pedig független, világi alkotóként a konzervatív Japánban. Művészete így konzisztensen elkerülte a klasszifikációt, és csak a 90-es években ismerték fel jelentőségét.

Kusama kerülőúton jutott el egy buddhizmussal rokon világnézethez. „Become one with eternity. Obliterate your personality. Become part of your environment”<sup>8</sup> – sugallja környezettudatosnak is mondható üzenetét művein keresztül. De ha mindez nem lenne elég, kompozíciói háttérként még mindig kitűnően mutatnak Instagramunkon, amit – lássuk be – manapság már véletlenül sem szabad figyelmen kívül hagynunk.

↑ Yayoi KUSAMA:  
*Felhalmozás – „Ezer csónak” show*, 1963,  
csónak evezőkkel,  
gipsz, vatta, női cipők,  
60×130×265 cm  
Collection Stedelijk  
Museum Amsterdam  
HUNGART © 2021

1 Egy csokor szeretet, melyet az univerzumban láttam.

2 „Ezer csónak” show.

3 Végtelen tükörszoba.

4 Padlóshow – Phalli mezeje.

5 A manhattani öngyilkosságfüggő.

6 <https://gagosian.com/artists/yayoi-kusama/> Utolsó megtekintés: 2021. május 19.

7 *Kanagawai nagy hullám* című munkája az egyik legismertebb japán műalkotás.

8 Válj eggyé az örökkévalóval! Oldd fel a személyiséged! Légy a környezet része!





# ÚjMűvészet

XXXII. évfolyam, 6. szám

Kiadja az Új Művészet Alapítvány

Vezető szerkesztők

Pataki Gábor [pataki.gabor@btk.mta.hu](mailto:pataki.gabor@btk.mta.hu)

Rudolf Anica [rudolf.anica@ujmuveszet.hu](mailto:rudolf.anica@ujmuveszet.hu)

Szerkesztők

Lóska Lajos [loska.lajos@ujmuveszet.hu](mailto:loska.lajos@ujmuveszet.hu)

Sirbik Attila [sirbik.attila@ujmuveszet.hu](mailto:sirbik.attila@ujmuveszet.hu)

Tayler Patrick [patricktayler@ujmuveszet.hu](mailto:patricktayler@ujmuveszet.hu)

Logotípus

Solymosi Mór

Lapterv

Stark Attila

Állandó munkatársak

Jankó Judit

Sinkó István

Sipos László

Fotó

Berényi Zsuzsa [berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu](mailto:berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu)

Nyomdai munka

Grafoprodukt, Szabadka

Felelős vezető

Özvegy Károly

Új Művészet Online

Sirbik Attila [sirbik.attila@ujmuveszet.hu](mailto:sirbik.attila@ujmuveszet.hu)

Szerkesztőségi titkár

Körmendi Krisztina [info@ujmuveszet.hu](mailto:info@ujmuveszet.hu)

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 4.

+36 70 626 2392

Terjeszti a Lapker Zrt. (1092 Budapest, Táblás utca 32.) és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Megrendelhető a postákon, a hírlapot kézbesítőknél, [posta.hu](http://posta.hu) WEBSHOP-ban ([eshop.posta.hu](http://eshop.posta.hu)), e-mailben a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben az MP Zrt. 1900 Budapest címen. Előfizethető továbbá az [ujmuveszet.hu](http://ujmuveszet.hu) oldalon a Bolt menüpont alatt, valamint átutalással az Új Művészet Alapítvány MKB Zrt.-nél vezetett 10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára 920 Ft

Negyedéves melléklettel 1250 Ft

Előfizetés egy évre

a postán 8580 Ft

a kiadónál 7800 Ft

Előfizetés fél évre

a postán 4290 Ft

a kiadónál 4200 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet 2021, © Szerzők 2021

[ujmuveszet.hu](http://ujmuveszet.hu)

HU ISSN 08662185

Alapító főszerkesztő

Sinkovits Péter

Tisztelt Szerzők!

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

Támogató

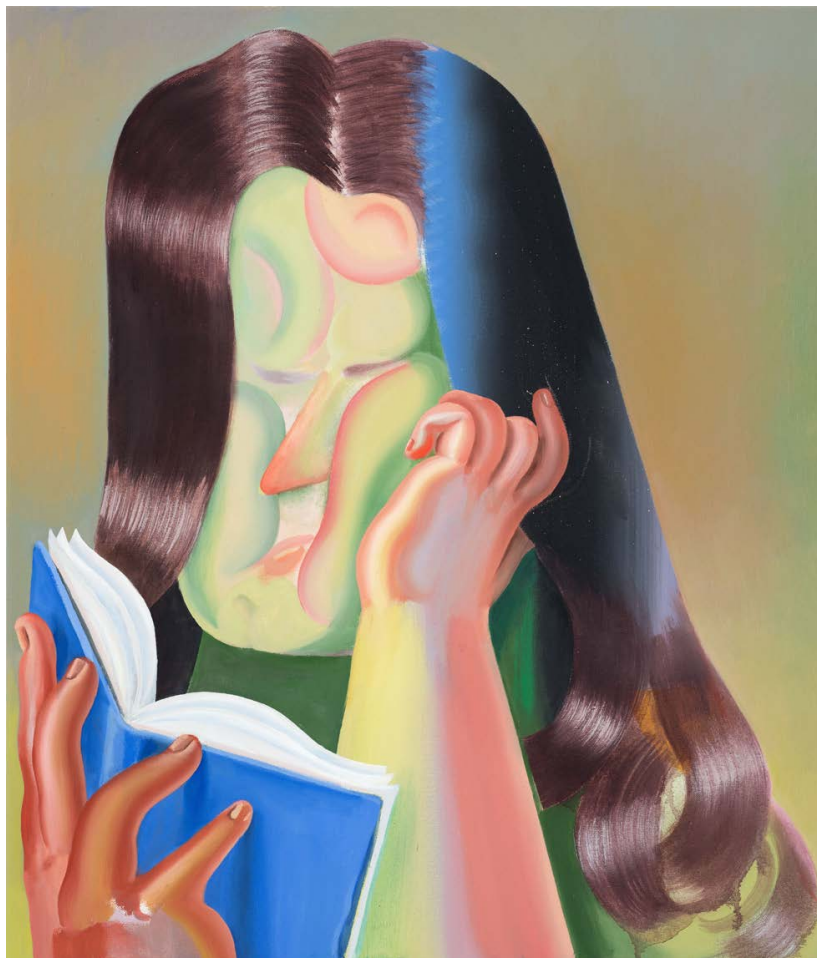
**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

Az Új Művészet, folyóirat- és könyvkiadás szakmai program megvalósítását 2021-ben a Magyar Művészeti Akadémia támogatta.

**MAA**

MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



↑

Kristina SCHULDT: *Tanuló*, 2015, olaj, tojástempéra, vászon, 70×60 cm

Fotó: Uwe Walter

A Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin és a művész jóvoltából

Számunk szerzői

Cserna Endre médiaművész, az Utca & Karrier magazin szerkesztője

Miklósvölgyi Zsolt szerkesztő, kritikus

Molnár Ráhel Anna kutató, író, képzőművész

Muladi Brigitta művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum munkatársa

Széplaky Gerda művészettörténész, kritikus, az egri Eszterházy Károly Egyetem docense

Vető Orsolya Lia képzőművész, művészettörténész

A következő számunk tartalmából

A munka nem antropológiai állandó: képzőművészet és szabadió

Magyar kubizmus kiállítás Párizsban

Art & Antique

MŰTŐ

A tevékenység kontemplációja: Tasnádi József mozgalmas művei

Hiánypótlás

2021. májusi lapszámunkban Ébli Gábor Rátfai Attila gyűjteményéről

írt cikkénél a képaláírásokban nem tüntettük fel a fotók készítőjét.

Spitzer Fruzsínától (Dokuweb) ez úton elnézést kérünk.



# MŰTÁRGYAK éjszakája

fesztivál

2021. június 17-18-19.

[www.mutargyakejszakaja.hu](http://www.mutargyakejszakaja.hu)

by: [mutargy.com](http://mutargy.com)

Fő támogató



Kiemelt támogató



Együttműködő partner



Médiatámogató



FRESH FLOWERS

24-HOUR FLOWER

24-HOUR FLOWER, INC.

1-ENTER SELECTION  
2-MAKE PAYMENT  
3-REMOVE SELECTION



CREDIT CARD

Insert Card  
Remove Quickly

CASH

\$1, \$5, \$10, \$20  
NO CHANGE RETURN



RECEIPT

NOTICE  
NO CHANGE  
RETURNED  
LA MAQUINA  
NO DA  
CAMBIO



NACO

NAGYHÁZI  
CONTEMPORARY

KORTÁRS MŰVÉSZETI GALÉRIA

1055 Budapest, Falk Miksa utca 13.

[www.naco.hu](http://www.naco.hu)