

# ÚjMűvészet

KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT



23003

1450 Ft

23/1-2-3



# Quodlibet

## Szemadám György

képzőművész kiállítása

**Pesti Vigadó**

1051 Budapest, Vigadó tér 2.

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

**2023. március 3. – április 30.**

MMA – Minden, ami művészet

MMA  
MAGYAR  
MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA

|n|mm|n|  
VIGADÓ



# Kedves Olvasók!

Egy lap történetében az évfolyamok nem olyan magától értetődő módon követik egymást, mint a naptári évek. A szerkesztőség, az olvasók közönsége és egy komplex intézményi rendszer együtt pörgeti előre az idővonalat. Nagy örömünkre szolgál, hogy a kihívások mellett bemutathatjuk ezt a lapszámot, és pályájára állíthatjuk ezáltal a 2023-as évet. Idén – a fennálló anyagi bizonytalanságokra reagálva – kéthavi rendszerességgel fog megjelenni az Új Művészet, éppen ezért a kiadások szükségszerűen sűrűbb, telítettebb reprezentációját nyújtják majd a szcena legfrissebb történéseinek. Ez a szám is bővelkedik a kortárs képzőművészeti felvetésekben, alkotókról készült portrékban, külföldi izgalmakban és éles kritikában is. Olvasóink éppúgy tájékozódhatnak a jelenkori geometrikus absztrakcióval és annak modernista előzményeivel kapcsolatban, mint ahogy a kortárs színtér új narratívákat felvázoló fiatal alakjait is bemutatjuk (Magyarlaci Bence, Kusztos Júlia, Szócs Márton). A Lois Viktor vagy Bukta Imre munkásságát jellemző DIY alkotói elvtől kezdve a dioráma rendszertani beakategorizálásán keresztül a szürrealisztikus designig számos izgalmas jelenséget érintünk, az újonnan indított, Savlekötő című blokkunkban pedig – a kritikával kapcsolatos öncélú nekrológok helyett polémiát kezdeményezve – Fülöp Tímea vezet minket a kocsma-kritika késdobálójába.

A szerkesztőség

# Tartalom

- HATÁRESET**  
4 **Taylor Patrick**  
**Lappangó mágia**  
Interjú Petró Zsuzskával
- 8 **Sirbik Attila**  
**A kiállítás felzabálja a nézőt**  
Kusztos Júlia és Szócs Márton kiállítása
- 10 **Jankó Judit**  
**Az érintésre vágyó szobrok transzcendenciája**  
Beszélgetés Magyarlaci Bencével
- 14 **SAVLEKÖTŐ**  
**Fülöp Tímea**  
**Megtaláltam a kritikát: a kocsma-ban volt**  
A fogatlan kritikusok és az immunis művészek
- 20 **MÁGLYÁK ÉNEKELNEK**  
**Pataki Gábor**  
**Alexanderplatz, Budapest**  
Magyar Modern 1910–1933
- 24 **ÉPÍTETT MŰVÉSZET**  
**Mészáros Flóra**  
**Konok Tamás: Architektúra**  
A kuratori koncepcióról
- 28 **Jankó Judit**  
**Csendben emlékezünk**  
Deim Pál kiállítása
- 32 **VAKU VILLAN**  
**Braun Zsuzsanna**  
**Flash/Back**  
Régi mesterek tizenhat fotográfus lencséjén keresztül
- 36 **Rózsa T. Endre**  
**Elfelejtett sorsok árnyai**  
Andrii Dostliev: Go West!
- ÁTLÉNYEGÍTŐK**  
40 **Kovács Alex**  
**Feloldozásgyakorlatok**  
Bukta Imre kiállítása
- 44 **Wehner Tibor**  
**A centrifugagítár és a facsaróhárfa találkozása Tatabányán**  
Lois Viktor hangszer- (és másmilyen) szobrászata
- GYŰJTEMÉNY**  
48 **Ébli Gábor**  
**63/36**  
Egy gyűjtemény 36 éve és egy könyvsorozat 63 kötete
- KÖRKÉP**  
52 **Lóska Lajos**  
**Felhők, könyvek, háromszögek**  
Lengyel András tárlata
- 55 **Fazakas Réka**  
**A rönkök helyett**  
Esse Bánki Ákos kiállítása
- 57 **Pataki Gábor**  
**Túlélők**  
Kovács Péter Balázs kiállítása
- OLVASÓI LEVÉL**  
59 **Molnár László**  
**Kép, divat, design**  
Néhány gondolat Molnár Sándor Festőjoga című kiállítása után
- KÜLFÖLDI IZGALMAK**  
60 **Egri Petra**  
**Kép, divat, design**  
Elsa Schiaparelli szürrealista világa

A borítón  
KARÁCSONYI László: *Fel akarok nőni (törpkukkoloda)*, 2013, fa, nagyító-lencse, műanyag, fém, LED, 20×15×35 cm  
A művész jóvoltából

LENGYEL András:  
*Nyílt tér I-II.*, 1979,  
manipulált fotogram  
Fotó: Rosta József  
HUNGART © 2023

→



## Princípium

Bátai Sándor

kiállítása

K.A.S. Galéria,

2023. március 8-28.



BÁTAI Sándor: *Földírás*, 2018, növényi festék, öntött papír, 60×70 cm

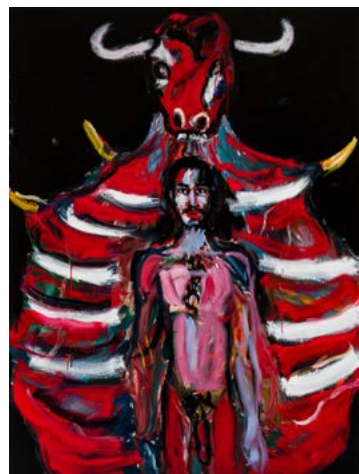
A természetes és az ember által létrehozott formák közös eredője a princípium, az ősminta. Egy forma egyszerűsödéséhez idő kell; először növekszik, rétegek rakódnak rá, melyek egy darabig elkísérik, körülveszik, módosítják a jelentését. Összetartozásuk azonban nem örök érvényű, lassan leválnak róla, az alap azonban megmarad. Ezek az elemi jelek – ősfalak – hatékonyan sűrítik a jelentéseket, összegeznek. Az ember környezetapasztalata egyben az önértelmezés szövete. Bátai Sándor figyelme a környezetében lévő természeti és tárgyi emlékekre összpontosít. A nyomrögzítő és hordozó matéria, a szemléletéhez, céljaihoz leginkább illeszkedő anyag a papír lett, mely önmagában is átalakulási-átalakítási folyamat eredménye. Korábban készült, azonos című műveiben még fellelhetők konkrét utalások, írott és építészeti elemek töredékei vagy természeti formák föld- és kőzetfelületei. Az utóbbi évtized sorozataiban képi világa pedig letisztult, egyre gyakrabban csak pont- és vonalelemeket ábrázol a princípium kifejezőeszközeként.

## Aszterión

Dallos Ádám és  
Hopp-Halász Károly  
kiállítása

Budapest Galéria,

2023. február 24. – április 23.



DALLOS Ádám: *Bull-Dress*, 2023, olaj, vászon, 200×150 cm  
Fotó: Áment Gellért

Aszterión a krétai Minósz király feleségének bikától fogant, törvénytelen gyermeke volt. A keveréklény, bár születésekor emberi nevet kapott, sosem élhetett szabadon, emberként. A meg nem értettség, a másság, a maskulinitás és az állatias ösztönök megtestesítőjét leginkább úgy ismerjük: a Minótauroszt. A Dallos Ádám művein szereplő meztelen férfiak mitológikus állatokkal kiegészülve beszélnek vágyról, maskulinitásról, domináns-szubmisszív viszonyokról. Kompozíciói szemérmesség nélkül helyezik a közönséget a férfit néző férfi szemszögébe. Hopp-Halász Károly, bár elsősorban geometrikus festményeiről ismert, munkásságában jelentős szerep jutott a performanszoknak és fotóakcióknak is. Élete utolsó éveiben készült fotómunkái nyíltan ábrázolják a férfítestet mint a vágy tárgyát.

## Túl korán, túl későn

Ámmer Gergő  
kiállítása

Tér-Kép Galéria,

2023. február 17. – március 10.



ÁMMER Gergő: *Forrás*, 2023, márvány, 190×95×95 cm  
Fotó: Dezső Tamás

Ámmer Gergő *Túl korán, túl későn* című kiállítása az alkotó három legfrissebb munkáját mutatja be, amelyek szemléletükben, alakításmódjukban, anyaghasználatukban, az antik szobrászati mintaképekkel való kapcsolatukban szerves folytatásai korábbi alkotásainak, de konceptualitásukban azáltal, hogy egy többé-kevésbé jól körvonalazható, új mitológiát fogalmaznak meg, fordulatot jelentenek pályáján. A tárlat művei, két szobor és egy három táblából álló dombormű nem pusztán az antik szobrászat formai elemeit hozzák játékba, írják újra, hanem a mögötte álló mitológiát is felszínre hozva összeolvassák azt a poszthumanizmussal, a nem emberi elem, legyen az állat vagy növény előtérbe kerülésével, a Föld, azaz a természet ágenssé válásával. Ámmer Janus-istenség alakját és az androgünmitoszt átértelmezve mutat rá az ember sebezhetőségére, eltűnésének lehetőségére, a nem emberi ágens általi felemésztésére, planetáris uralmának megrendülésére.

## Színerő

Léptékváltás X.

m21 Galéria, Pécs,

2023. március 2. – április 2.



Színerő X., 2022  
Fotó: Horváth S. Gábor

A *Színerő – Léptékváltás* című szimpózium Ilona Keserü Ilona – festőművész, professor emerita, a Művészeti Kar egyik alapító tagja – kezdeményezéseként először a 2006–2007-es egyetemi tanévben került megrendezésre a PTE Művészeti Doktori Iskola kurzusaként a Zsolnay Gyár használaton kívüli, belső ipari tereiben. Idővel az esemény jelentős szimpóziummá fejlődött, majd több évi szünet után, 2022. május 16–29. között, a Művészeti Kar jubileumának alkalmából rendezte meg PTE-MK Festészet Tanszéke, tizedik alkalommal. A programon táblaképnél nagyobb léptékű, sík- vagy térbeli, festészeti technológiák alkalmazásával készülő művek tervezésére, megvalósítására került sor a Pirogránit-udvar déli épület-együttesében. A szimpóziumon huszonnégy meghívott magyar és külföldi művész vett részt, közülük többen a Művészeti Kar jelenlegi oktatói és doktorandusz hallgatói. A jelenlegi kiállítás a *Színerő* újabb állomása.



## Földközelpben

Csoportos kiállítás  
MODEM, Debrecen, 2023.  
február 19. – április 30.



NAGY István: *Katonaportré*, 1915,  
pasztell, papír, 608×432 mm  
Fotó: Lukács Tihamér

Az Antal-Lusztig magánygyűjteményt bemutató, Nagy T. Katalin által kurált kiállítás festőit a tájképfestészet iránti mély elkötelezettség köti össze. Legtöbbjüket az „alföldi festészet” címszó alá sorolja a magyar művészettörténet-írás, mert művészetük fő témája az Alföld, a pusztai élmény megragadása volt. A tájképek mellett a kiállítás kiemelt figyelmet szentel azoknak az arcképeknek, emberábrázolásoknak, melyek a magyar társadalom jellegzetes alakjait jelenítik meg. Önálló szekció mutatja be az első világháború idején dolgozó hadifestők valós élményekből merítő, megrázó alkotásait. A festők mellett megjelenik a korszak egyik nagy szobrásza, Medgyessy Ferenc, akinek munkái jól illeszkednek abba a szellemiségbe, amelyet a többi művész képvisel. A kiállításon Mednyánszky László, Koszta József, Fényes Adolf, Iványi Grünwald Béla, Tornyai János, Endre Béla, Glatz Oszkár, Nagy István, Rudnay Gyula és Holló László művei is láthatóak.

## plants. from.here

Stark Attila  
kiállítása

Resident Art galéria,  
2023. március 23. – április 20.



STARK Attila: *Life on dead trunks*,  
2021, vegyes technika, vászon,  
70×60 cm

Stark Attila teljesen új tematikájú képei továbbra is őrzik a képrengényszerű látásmódot; a harsány, tiszta színekkel festett, stilizált figurák magukon viselik alkotójuk összetéveszthetetlenül bumfordi, játékos világát. A *Kulocity* óta ismerős grafikus festészet stílusa visszaköszön a legújabb, „bukolikus” témájú képeken, amelyeken Stark közel tíz éve tartó természetjáró szenvedélyének szereplői és helyszínei láthatók. Az erdei séták során tudományos igénnyel összegyűjtött és külön Instagram-oldalon katalogizált növények, gombák és állatok mesés átiratai népesítik be festményeit, akár csak a korábban mindenhol megjelenő majmok és kutyák. A különbség ugyanakkor hamar láthatóvá válik. Míg a korábbi festményeken a tér és az arányok tetszőlegesen változnak és falfirkához hasonlóan jelennek meg egyazon képen, az újabb erdei tájak egységes arányaikkal, ha mégoly mesebelien is, de valódi tájként értelmeződnek. Hogy a két világ mikor és milyen formában tud találkozni Stark művein, arra ezen a nagyszabású egyéni kiállításon választ kapunk.

## Räsonanz

Gosztola Kitti és Uwe  
Bressnik kiállítása  
Oszták Kulturális Fórum,  
2023. február 1. – április 6.



GOSZTOLA Kitti: *Room at the Top*,  
2020, polisztirol, cement, homok,  
falétra, 85×330×85 cm  
Fotó: Biró Dávid

Uwe Bressnik egy új artist-in-residence program első vendégként három hónapot töltött Budapesten az art quarter budapest műtermeiben. Az időszak inspirálónak és termékenynek bizonyult; hamar világossá vált, hogy újdonsült műveinek helyet kell találni. Kukla Krisztián, a kiállítás kurátora, folytatva az Oszták Kulturális Fórum páros kiállításainak hagyományát, Gosztola Kitti és Uwe Bressnik műveit állítja párba. A *Räsonanz* tehát két művész alkalmi közös tere, a maga nemében hangsúlyosan csöndes tér, amely a láthatót és hallhatót teszi témájává. A kiállítás címe egyfelől utal a kettősségekre (látás és hallás, természet és technika, képzőművészet és zene), másrészt egy egyszerű szójáték, amely a folyton irányait váltó mentális tevékenység, a csapongó gondolkodás kifejezésére használt *räsonieren* igével cseng össze.

## Meow Meow

Bencs Dániel  
kiállítása

Horizont Galéria,  
2023. február 16. – március 29.



Részlet BENCs Dániel kiállításából  
Fotó: Biró Dávid

A kiállítás főszereplője egy fekete macska, melyről öt éve, Spanyolországban tett utazása közben készített rajzot a művész. Az egyszerű motívum több képen átívelő ismétlésével most az átlényegtítés a célja, melyet például egy szó folytonos mondogatása során is megfigyelhetünk. Egy idő után eltűnik az eredeti jelentés, és csak a szó absztrakt csengése marad meg. Az azonos hangok halmozásával telített atmoszféra jön létre, amely hipnotikus hatása révén időtlenséget sugall. Festményeivel a művész úgy szeretné mozgásba hozni a tekintetet, miként a monoton, gyors zene készlet öntudatlan bólogatásra, amely később könnyedén tánccá fejlődhet. A forgást, a folyamatos ide-oda mozgást, valamint az így létrejövő, önmagába való visszatérést a végtelen vázlatának tekinti, melyet a fejünkben folytatva szakrális szférákat közelíthetünk meg. A derűs színvilág a popkultúrára, a tömegtermelés radikális ismétléseire utal, melynek köszönhetően a motívum szimbólummá, logóvá válhat – egyre távolabb kerülve a spanyol macskától, az ősképtől.



Tayler Patrick

# Lappangó mágia

Interjú Petró  
Zsuzskával

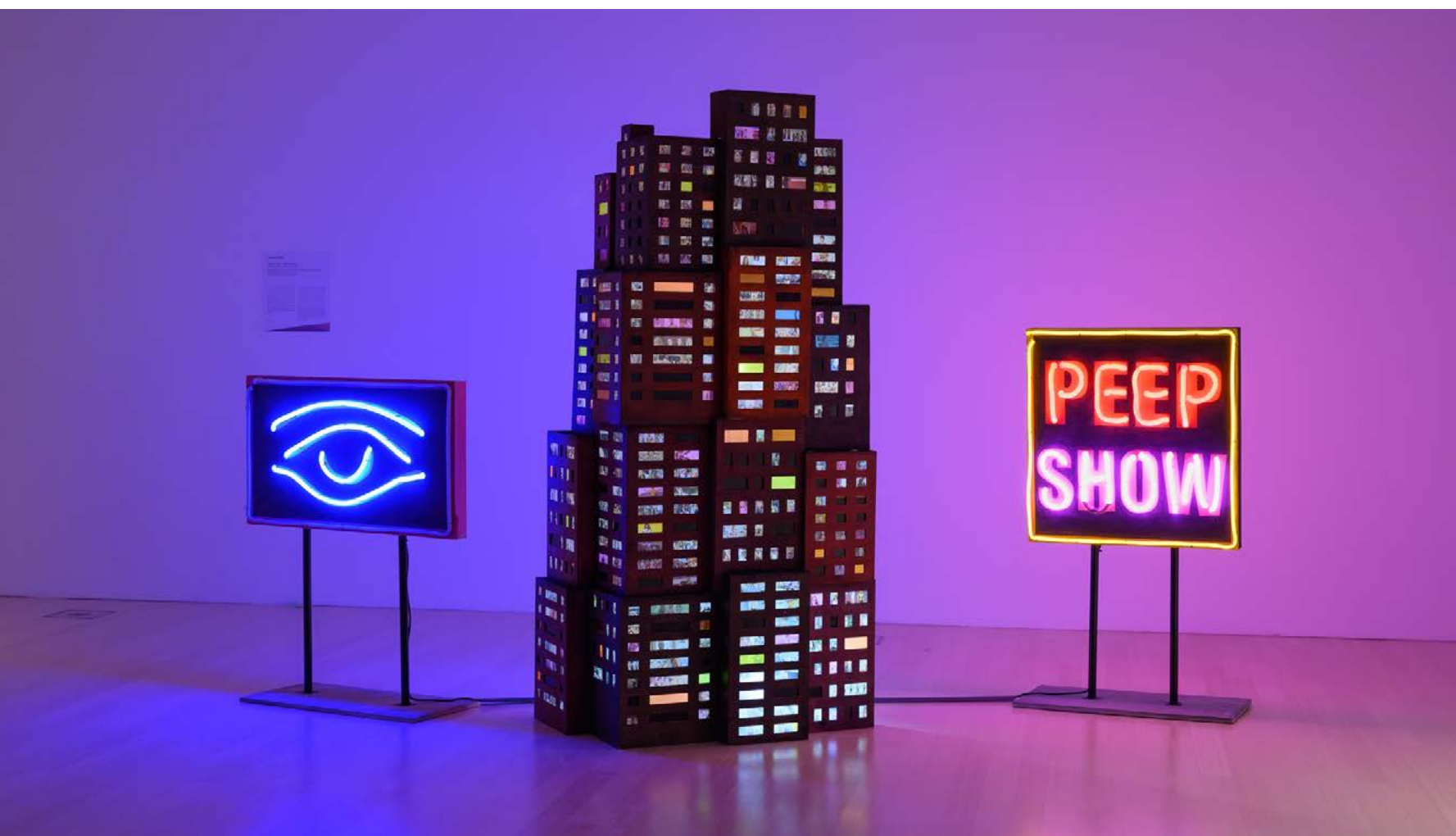
ICKO Dávid: X003,  
2019, poliuretán,  
25×25×25 cm  
Fotó: Rosta József /  
Ludwig Múzeum – Kortárs  
Művészeti Múzeum  
A művész jóvoltából  
→

Nemrég zárult a Ludwig Múzeumban a *Kisebb világok. Dioráma a kortárs képzőművészetben* című csoportos tárlat. A monumentális terekben installált művekből szivárgó hangiszövet sejtelmes összeborzolóadásait hangulattá kondenzálva magamban a művek között feszülő térben a nézőpontváltások szükségszerű zakatolására lettem figyelmes. Az alkotások befogadása során olykor egy hunyorító szemre redukálódtam, máskor a talpaimba süllyedő egyensúly-érzékelésekre kellett figyelnem, hogy a részletekhez kriminálisan közel kerülhessek. A falakat betérítő, videóművé terebélyesedő vagy épp groteszk dobozkamrákba préselő víziókat követve mintha egy novellafűzér cikázó katarzisait kellett volna összefűznöm, hogy rekonstruálhassak nem egy, hanem egy sor fenyegetően piciny világot. Az előzményekkel és koncepcióval kapcsolatban a kiállítás egyik kurátorával, Petró Zsuzskával beszélgettem.

TP: Úgy tűnik, a magyar kortárs művészeti színtér olthatatlan érdeklődést mutat a dioráma formátuma, műfaja és médiuma iránt. Beszélhetünk esetleg valamilyen sajátos, lokális ízről e műfaj kapcsán, mely a populáris kultúra, a scenográfia és egyéb képzőművészeti felvetések között helyezkedik el?

Petró Zsuzska: A dioráma pont olyan műfaj (nevezzük talán műfajnak, az a legegyszerűbb, bár én inkább látásmódnak vagy attitűdnek hívnám szívem szerint), amelynek minden kultúrában vannak megszállottjai. Nem is feltétlenül a magyar dioráma művészekből indultam ki, amikor először csak

hobbiból diorámákat nézegettem a neten. A tudatos anyaggyűjtés során döbbsentem később rá, hogy mennyire sokan foglalkoznak Magyarországon diorámákkal, és azoknak is többnyire a legklasszikusabb formájával, a doboztárgyakkal. Voltak a kiállításban olyanok, akik limlomokat vagy akár sze-







metet, például uszadékfát gyűjtögetnek, és ezeket helyezik új kontextusba a dobozban való bemutatással. Ezt a vonalat Babos Zsili Bertalan, BP Szabó György és Ujházi Péter képviselték ezúttal. Rajtuk kívül Karácsonyi László és Horror Pista groteszk objektjei állnak talán legközelebb a dioráma megszokott formájához.

Albert Ádám és Tranker Kata munkái ezzel szemben „véletlenszerű diorámának” tekinthetők, az ő esetükben a múzeumi szemléltető eszközökre emlékeztető kialakítás köti munkáikat az oktatási igénnyel létrehozott diorámákhoz. Ickó Dávid vagy Gombos And-

**Tracey SNELLING:** *Figyelsz engem, figyellek téged*, 2021, fa, festék, tintasugaras nyomatok, műanyag, elektrolumineszcens huzal, lámpák, médialejátszók, LCD-képernyők, LED, hangszórók, transzformátor  
Fotó: Szabó Zsófia / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum  
A művész jóvoltából  
←

rea miniatűr jelenetei a terepasztalok kicsinyített világát idézik. Sokféle megközelítéssel találkozhattak a nézők, mégis érezhető a kiállítási anyagban valamiféle koherencia. A magyarországi művészek munkáin és valójában az egész kiállításon átívelő motívum a groteszk, a szürreális, a félelemkeltő. Személyes meggyőződésem, hogy nekünk, magyaroknak, talán történelmünknek köszönhetően, különleges érzékünk van a groteszkhez és az abszurd humorhoz. Mintha egy különös szemüvegen át szemlélnénk a világot, ami kiemeli és felnagyítja hétköznapi életünk látszólag normális, valójában nevetnivalóan kifacsart történéseit, legyen az akár a lomtanitáskor kidobott játékgúny, egy egyszerű utcai jelenet vagy maga a halandóságunk. Mintha mindent távolságtartó félmosollyal szemlélnénk.

**TP:** A diorámák némelyike bizonyos értelemben „kifolyik” a térbe, dekonstruálva azt az elképzelést, hogy szükség van egy zárt do-

bozra, amely otthont ad a vízióknak. Ha nem a dobozformátum határozza meg a diorámát, akkor milyen „nézési mechanizmust” vagy befogadói attitűdöt emelnél ki?

**PZs:** A „kifolyik” tökéletes kifejezés. Azoknál a műveknél, ahol nincs jelen a szó szoros értelmében vett doboz, tehát az adott tartalom vagy jelenet nem egy síkok által határolt térben kerül bemutatásra, ott érezhető a doboz hiánya, avagy a hiányzó doboz vagy, ha jobban tetszik, a doboz szelleme. Gombos Andrea, Ickó Dávid vagy Tomasz Kulka miniatűrjei esetében, bár nincs doboz, érezhető, hogy az adott jelenetek saját, buborékszerűen lehatárolt világukban léteznek. Hasonlóképpen működnek Tracey Snelling makettjei, amelyek mindenféle kiegészítő installációs elem nélkül teremtik meg és „lakják be” saját területet. Gwizdala Dáriusz szárított növényekből és egy női szobor másolatából álló installációját mindössze egy dobogóra helyeztük el, a növények és a szobor viszony-



rendszere mégis megteremti a külön világot. Dáriusz munkája egyébként Marcel Duchamp *Étant Donnés* című diorámájára való utalásként került az anyagba.

Itt érvényesül igazán az, hogy a dioráma leginkább egy attitűd vagy szemléletmód. Egyfelől a lekicsinyítés, másfelől a hatalmi pozícióból az ábrázolt tartalomra való tekintés aktusa adja a diorámaérzést. Ez a leglátványosabb a babaházjelenség esetében, amit a 20. században gyakran a gyermekpszichológiában is alkalmaztak a traumafeldolgozásra. A lekicsinyített, térbe rendezett világ fölött uralkodom, így a félelmetes élmények, érzések is könnyebben feldolgozhatóak. A fentről lefelé vagy kívülről befelé irányuló tekintet a diorámák esetében sokkal markánsabb formában manifesztálódik, mint egy hagyományos kétdimenziós festmény esetében. Sőt, a vele szoros rokonságban álló peep show ennél is intenzívebben kelti fel a nézőben ezt a voyeurisztikus, izgató, mégis kényelmetlen érzést. Szauder Dávid és Baktay Anna-Réka dobozában például egy-egy animált videót láthattunk két résen bekukucskálva, amelyek komplett szürreális világokat tártak fel.

**TP:** A dioráma időben és térben rendkívül személyes módon kibontakozó jelenség. Hogyan tudtátok ezt a Ludwig Múzeum terében

működőképessé tenni, és hogyan közelítették meg az archiválás és a dokumentálás kérdését?

**PZs:** Az eredeti elképzelés szerint élesen szembe akartuk állítani a miniatűr diorámákat, például Curtis Talwst Santiago ékszeres dobozokba rejtett jeleneteit és a Ludwig Múzeum grandiózus tereit, de ez csak részben valósult meg. Speciális esetekben egyes művek saját „kuckót” kaptak, így Ewa Gongrijp VR-installációja vagy Janie Geiser videóműve, de még az Alexandra Crouwers nagy méretben kivetített diorámájához tartozó kiállítóterem is intim térként hat a mű jellegének köszönhetően. Gombos Andrea az időzítőkapcsolóval ellátott, irányított fényeffektusokkal és a térelválasztó textillel érte el ezt az intim hatást.

Maga a kiállítás az élményszerűsége épített, ezért nem volt fókuszban az archiválás. Született egy online katalógus, amelyet kurátortársam, Jan Elantkowski szerkesztett, ebben bemutatunk minden egyes művet a fotókkal együtt – ez a múzeum honlapjáról letölthető. Aki nem látta a kiállítást, ebből valamelyest tájékozódhat. A valós élményt – főleg a VR-installációkét és a videóműveket – sajnos azonban nem tudja visszaadni. Ewa Gongrijp egy teljes szobát rendezett be a kiállítóteremben, ahol egy forgó fotelból

ALBERT Ádám:  
*Alexander von Humboldt dolgozószobája,*  
*perspektivakabinet (részlet),*  
2011, plexi, MDF, dibond,  
bükkfá, rozsdamentes acél  
A művész és a Kisterem jövőtáboról  
→

lehetett felfedezni nagymamája egykori otthonát VR-szemüveggel. A fizikai installáció és a virtuális valóság egymást kiegészítve, egymással szinkronban működött. A programban látható, szél lengette függönyt egy ventilátor imitálta a valós térben. A másik virtuális installációt Daniel Ernst készítette, kimondottan a Ludwig Múzeum terére kalibrálva. Daniel „szobájában” egy teljesértékű világot „rendezett be”, amit bejárhattak a látogatók. Janie Geiser, Natalie Djurberg és Hans Berg, valamint Alexandra Crouwers videói szintén az adott kontextusban érvényesültek igazán diorámaként.

**TP:** Voltak fontos korábbi kiállítások, amelyekre építettetek?

**PZs:** Két nagyobb kiállítás is volt az elmúlt pár évben a párizsi Palais de Tokyo és a frankfurti Schirn Kunsthalle együttműködésében 2017-ben *Dioramas* címmel. Ez a projekt a néhány művészi dioráma mellett leginkább a történelmi és muzeális szerepre koncentrált, míg a Ludwig Múzeum kiállítá-







sa kimondottan annak művészi megjelenési formáira. Magyarországon is volt dioráma-állítás pár éve a Deák 17 Galériában.

A háttérben többen is foglalkoznak a témával, ők viszont szinte megszállottan. Több művészettörténészről is hallottam a megnyitó után, hogy mennyire foglalkoztatja őket a műfaj. Egyik kiállító művésznünk, Alexandra Crouwers például a témában írja a doktori-ját, Daniel Ernst pedig játéktervezőből lett virtuális diorámaprogramozó. Olyan ez, mint maga a diorámakészítés: nagyon személyes. Aprólékos, sziszifuszi munka, valami olyasmi, amit majdnem titokban készítesz. A nézegetése is mintha bűnös kis öröm lenne. Nálam is így indult, úgy gyűjtöttem a cikkeket, fotókat, mintha egy rémségek kicsiny boltját akarnék megtölteni titokban. Aztán úgy négy éve az akkori főnököm a Ludwig Múzeumban megkérdezte, mi az a kiállítás, amit titokban legszívesebben megrendeznék. Szó szót követett, és így jutottunk el a diorámáig.

**TP:** Melyek voltak a fő állítások, amelyeket láthatóvá és érzékelhetővé akartatok tenni? Mire fűznéd fel a kiállítás sztoriját?

**Tracey SNELLING:** *Kotti, 2018, fa, festék, tintasugaras nyomatok, műanyag, elektrolumineszcens huzal, lámpák, médialejátszó, LCD-képernyők, hangszórók, transzformátor 72x122x90 cm*  
A művész jóvoltából

←

**PZs:** Erre nagyon egyszerű válaszolnom: a rácsodálkozás. A dioráma egyfelől akadályt képez a megfigyelő és a megfigyelt tartalom között felhívva a figyelmet a szemlélés aktusára, másfelől felébreszti a nézőben a látás önkéntelen, gyermeki örömét. A látogatók szó szerint gyerekeként járkáltak a művek között, sokan láthatóan levették a „felnőtt” művészetbefogadói álarcukat, és megengedték maguknak, hogy élvezzék a látványt. Akár élményszerű művekről volt szó, mint a virtuális diorámák vagy videók, akár miniatűr babaházakról, horrorisztikus jeleneteket tartalmazó kukucskáló dobozokról, a kiállításban minden a világra való rácsodálkozás ősi, gyermeki igényét próbálta kielégíteni. Mindemellert hajlandóak voltunk a művészet és a giccs határán egyensúlyozni, ami persze nem veszélytelen.

**TP:** Hogyan választottátok ki a művészeket?

**PZs:** Elsősorban online, de ahogy elkezdett kibontakozni a projekt, egyre többen küldtek alkotásokat. Érdekes volt, hogy ki mit tart diorámának. Nem szoktam szuperlatívuszokban beszélni, de – és ezt a téma számlájára írom – minden felkért művész maximális lelkesedéssel vett részt a kiállításon. A diorámakészítéshez és -kutatáshoz szükséges megszállottság uralkodott el mindannyiunkon. Mivel kevés kimondottan a diorámának szentelt kiállítás nyílik világszerte, kevés az olyan alkalom, amikor ezeket a műveket

ebben a kontextusban bemutatnák az alkotók. Számos nemzetközileg is elismert művészt sikerült elhozunk Budapestre, például Mark Dion, Tracey Snelling, Nathalie Djurberg és Hans Berg is szerepelnek a kiállításon, akik nyilván nincsenek szűkében a lehetőségeknek. A tematika számukra is izgalmas volt. Jó lenne továbbvinni ezt a szálát, de egyelőre nincsenek konkrét terveim. Mindenképpen korszerűsíteni, kiegészíteni, továbbgondolnám, jobban kidolgoznék néhány témát. De semmiképp nem akarnám „konzervként” tálalni. A „coppypaste” éppen a rácsodálkozás lehetőségétől fosztaná meg a nézőket, úgy pedig talán nem is lenne sok értelme.

# A kiállítás felzabálja a nézőt

Kusztos Júlia és  
Szőcs Márton kiállítása

FUGA,  
2023. II. 18. – III. 19.

**A** *PROTO* című kiállítás az esztétikai tapasztalat „prototipikus” formáinak vizsgálatára vállalkozik, vagyis a kép-, hang- és tárgyérzékelés olyan elementáris helyzetével akarja szembesíteni a látogatót, ahol a műalkotás nem kulturalizált műtárgyként, hanem természeti-geológiai-archeológiai fossziliaként vagy eseményként prezentálja magát. Ennek érdekében a művészek egy interaktív, a látogató térbeli mozgására reagáló, komplex installációt hoztak létre és működtetnek, amely egyszerre használja fel a képzőművészet és a kortárs komolyzene eszközeit. Az emberi megismerés folyamatosan be akar kebelezni mindent, amit előképként vagy előtörténetként ismer fel, hiszen az előzetest az eljövendő felől próbálja értelmezni.

**SA:** Mi köze a kiállításnak a xeno-archaikum-hoz?

**Nemes Z. Márió:** A xeno-archaikum fogalma az ősiség tapasztalatának rögzíthetetlen idegenségét fejezi ki. Ebből a szempontból ellentétbe állítható az eurocentrikus modernizmus primitivista diskurzusaival, melyek szerint az ősi egyrészt valamilyen nosztalgikusan megidézett természeti állapotot és/vagy autenticitást, másrészt valamiféle kultúra előtti, infantilis barbarizmust jelölne. A xeno-archaikum ehelyett egy anakronisztikus, valójában betájolhatatlan időbeliségű, elveszett múltra utal, ami jöhet akár a jövőből is, hiszen megbontja a lineáris történelem logikáját. A *PROTO* fogalma épp erre a lappangó, bujkáló megelőzöttségre utal, arra a paradox gondolatra, hogy a kezdet nem tájolható be tisztán, mert mindig mozgásban van. Vagyis eleve viszonylagos, hiszen a *PROTO* prefixum is csak összetett kifejezésekben, egy *PROTO*-szótár keretei között használható: *PROTOTÍPUS*, *PROTOZOOLOGIA*, *PROTOFENOMÉN* stb. (Ezt a spekulatív szótárat a művészekkel közösen létre is hoztuk, kártyákra nyomtatott darabjai a kiállításához készített merchként haza is vihetők.) Mintha a nyugati kultúra kényszeresen az „első(ség)” kényszerképze körül forogna, miközben ezt az elsőt, a mindent megelőzőt csak egy *utózmányhoz*, következményhez és/vagy eredményhez képest bíránk elgondolni. Ezért a *PROTO* soha sincs abszolút „kívül”, mindig benne kísért abban, amit megelőz vagy előkészít. A kiállítás materiális és térspecifikus

esztétikája ennek a paradoxonnak az igézetében jött létre, hiszen valami kezdetit, elementárist vagy ősit próbál szimulálni, egy kultúra előtti (vagy utáni) *PROTOKULTÚRA* nyomait termeli, miközben ennek a megjelenítésnek a műviségét is leleplezi.

**SA:** Annak, hogy a kiállítás ötfős csoportokra bontva látogatható, pusztán technikai-logisztikai okai vannak?

**NZM:** Esztétikai okai is vannak, de egy ennyire komplex érzéki hatásrendszerrel dolgozó kiállítás esetében ezek nem is elválaszthatóak teljesen a technikai-logisztikai feltételektől. A művészek egy immerziós tapasztalat felkeltésére törekedtek, arra, hogy a kiállítás *PROTOTOPOLÓGIÁJA* bekebelezze a látogatót. De nem egy feneketlen bendőről van szó. Egy harapásra csak ötfős csoportokat tud elfogyasztani.

**SA:** Hogyan válik a *PROTO* című kiállítás interaktív?

**NZM:** Fogalmazhatunk úgy is, hogy itt két esztétikai stratégia, az immerzió és az interaktivitás feszül egymásnak. Az interaktivitás a kiállítás első termékének auditív dimenzióiban jelentkezik, hiszen itt a látogató mozgásától indukált zenei variációk által áll össze egy mindig változó, érzéki narratíva, mely a tér-tapasztalat testies jellegét egyben hangzó „tömegé” alakítja. Mintha a látogató egész teste egyetlen *PROTOFÜLKÉNT* próbálna lehallgatni önmagát, mert a *PROTOÉRZÉKISÉG* állapotába „vissza-” katapultálva nem különbözödnék el érzékszerveink: egyszerre

hallunk, tapintunk és látunk. Mégpedig önmagunkat *PROTOSZUBJEKTUMKÉNT*, hiszen saját nyomainkat nyomozzuk, amikor testünk *PROTOOBJEKTUMKÉNT* a xeno-archaikum visszhangkamrája is egyszersmind. Az interaktivitás közvetett formában ugyan, de a második teremben is megmarad, ugyanakkor itt már erősebb az immerziós tapasztalat, mert a vízzel borított agyagfelület egy kiszáradó mocsárszobaként nyeli el a látogatót. Ezen a ponton már nem tudjuk meghatározni a kint és bent, a lent és fent viszonyait, a *PROTOTOPOLÓGIA* másvilága nem helyezhető el egyértelmű irányvektorok mentén.

**SA:** A kiállítás összeállítása során a te elméleti, kurátori hozzáállásod mennyiben határozta meg az alkotók munkáját és ezáltal a végeredményt?

**NZM:** Júlia és Márton már elég konkrét elképzelésekkel kerestek meg, noha a részletek sokat változtak a *FUGA* belakása, kisajátítása és transzmutációja során. A közös gondolkodás alatt mindig próbáltam egyfajta rezonorként is rendelkezésre állni, az ötletek kicsiszolódásában folyómederként szolgálni. Persze mindehhez társult egy fogalmi keretező munka, mely az (ön)artikuláció nyelvi protéziseként is működött ebben az interszubjektív viszonyban. A *PROTOMITOLÓGIA* megteremtése volt ennek a keretezésnek az egyik legfontosabb eredménye, mely a kiállítás mindmapjeként fogható fel.

**SA:** Egy olyan kiállítás, ahol a természeti-geológiai-archeológiai fossziliaként való prezen-





tálás igénye mutatkozik meg, ahol a kiállított „anyag”, vagyis a műalkotás nem kulturalizált tárgyként kíván tételeződni, kapcsolható az emberi megismerés azon igényéhez, ami – ahogyan azt te is írod kurátori koncepciódban – mindent be kíván kebelezni?

**NZM:** Ezt inkább feszültségként kell elképzelni. Vannak olyan elemek a kiállításon, melyek könnyebben műtárgyasulnak, és vannak, amelyek nehezebben. Júlia rajzai és agyagos textilmunkái például már a hagyományosabb kiállításszituációk felé mutatnak, noha a

PROTO xeno-archaikus kontextusában ezek a műcsoportok egyfajta archeológiai kutatás eredményének tekinthetők. Ugyanakkor se a feltárt, se a feltáró kultúráról nem kapunk pontosabb információt, még csak abban se lehetünk biztosak, hogy ezek a PROTOKULTÚRÁK „emberiek”, vagy ha igen, „mennyire” azok, milyen történeti-biológiai-evolúciós viszonyban állnak az általunk ismert emberrel vagy humanista emberképpel.

**SA:** Az előkép és előtörténet megismerése annak az érdekében különösen fontos, hogy ha

az értelmezés hálójába gabalyodunk – márpedig ez, jobb esetben, igen sokszor megtörténik velünk –, akkor rendelkezünk megfelelő eszközökkel ahhoz, hogy kiszabadítsuk magunkat onnan. Hogy aztán már az előzetest az eljövendő felől próbáljuk értelmezni? Nem bonyolult ez így egy kicsit? Van egyáltalán esélyünk a megértésre? Ez nem az önfarkába harapó kígyó esete is?

**NZM:** De igen, hiszen ez épp annak a PROTOÉRZÉKI önmagára csavarodottságnak a hermeneutikai vetülete, melyről korábban beszéltem. Lehet, hogy a kiállítás ideális PROTOHUMÁN látogatója egy önfarkába harapó kígyó. Amikor nem tudjuk, hol kezdődünk és hol végződünk. Az utóbbi harminc-negyven év legfontosabb prefixuma a „poszt” volt. A posztizmusok korában minden posztta vált, ezáltal maga a posztság is nivellálódott. A poszt rejtett igazsága ugyanakkor nem a meghaladás utópiája vagy apátiája, hanem az, hogy végső soron sohasem tudhatjuk biztosan, mikor ér véget valami – ha egyáltalán. De legalább ugyanennyire bizonytalan az első pont is. Valójában két, egymást metsző nem-helyről van szó. Ahol a kígyó önmagába harap, azaz a „semmibe”, saját kimozdult eredetébe.

**SA:** Természet és kultúra között van egy feloldhatatlan, hibrid, ősi feszültség. A kiállítás, ha nem is a megértést hajszolja, képes valamilyen módon felmutatni valamit ebből?

**NZM:** Ahogyan azt már hangsúlyoztam, a xeno-archaikum destabilizálja az ősiségben rejlő esszencialitás képzetét. Vagyis a PROTO értelmében nem lehet elképzelni egy tiszta természetet a kultúra előtt vagy után, ehelyett inkább egy folyamatosan saját farkába harapó természetkultúráról és kultúratermeszetről van szó, hogy a korábbi kígyómetaforát variáljam tovább. Persze ez valahol egybevág a kortárs antropocénképzelésekkel is, de számunkra ebben az esetben az ökokrízisnél vagy apokaliptikus esztétikáknál fontosabb volt az ősiség kísérteties visszatéréséről, az ősiségről mint „eljövendő” materiális tapasztalatról való gondolkodás.

**SA:** A kiállítás élményének befogadása érdekében nem kellene napi 24 órát a helyszínen töltenünk?

**NZM:** Valójában minden műalkotás ezt kívánna meg ideális esetben, nem? Hogy ne legyen olyan perc, amit nem vele töltünk? Hogy ezáltal ténylegesen lecseréljük életformánkat egy 24 órás esztétikai létezésre? Ez persze valahol humán lényünk feladását is jelentené a műalkotásba való belehalás vagy a művi természetbe való beolvadás formájában. A kiállítás szempontjából kiemelt jelentősége van a PROTOMATERIALITÁS időbeliségének, hiszen a már emlegetett mocsárszobában az anyag (víz és agyag kölcsönhatása által) lélegzik, él, elhal, vagyis non-humán ágensként egy átváltozási folyamaton megy keresztül. Ezt a folyamatot filmtechnikával dokumentálni is fogjuk, melynek eredményét a finisszázson mutatjuk majd be.

Jankó Judit

# Az érintésre vágyó szobrok transzcendenciája

Beszélgetés  
Magyarlakai Bencével

Heart & Cherry Limited Editions,  
2023. III. 12-ig

**A** Párizsban élő Magyarlakai Bence szobrai most a Heart & Cherry Limited Editionsben, Sárvári Zita új lakásgalériájában láthatók. A munkák az intimitás, a társadalmi kapcsolatok és a testkép kérdéseit járják körül. A *Body Shema*-sorozat antropomorfizmusa a test fluid, érzelmes és relációs újraértelmezésére invitál bennünket. Szobrai dinamikus ábrázolásai egy önmagába hajló vagy egy másikkal összefonódott testnek, amelyek arra törekednek, hogy bontsuk le a szocializációs rétegeinket, és jussunk el a sebezhetőbb belső valónkhoz. Beszélgetésünkben a művész sem félt megmutatni ezt az intim énjét.

**JJ:** Most találkozunk először, de azt látom, hogy már az első pillanatban nyitottan fordulsz mindenkihez, könnyen lehet veled kapcsolódni, azt a benyomást kelted az emberben, hogy bármiről lehet veled beszélni.

**Magyarlakai Bence:** Van a személyiségemnek egy ilyen része. Szívesen beszélek mélyebb témákról, de szerintem itt most nem én, hanem a szobrok váltják ki ezt a hatást. Mert meg lehet őket érinteni, érzelmekről, érzékiségről szólnak. Sokszor megtörténik velem, hogy bejönnek a stúdiómba az emberek, megsimogatják a szobrokat, és hamarosan már arról beszélgetünk, hogyan érzik magukat a testükben vagy milyenek az intim kapcsolataik.

**JJ:** A *Body Shema*-sorozat az elmúlt egy év termése. Miket készítettél előtte, hogyan érkezettél el hozzájuk?

**MB:** Londonban az egyetemen installációt, performanszot és filmet készítettem, a diplomamunkám pedig a barátommal közösen készített akusztikus szobrokból állt. Olyan térelemeket alkottunk, amelyek különböző módon vezették a hangot, majd ezekre találtunk ki performanszokat. Például belépett egy ember a térbe, leadott egy hanganyagot, de ahhoz, hogy halld, le kellett guggolni, be kellett lépni egy ajtón vagy felmászni egy lépcsőn, szóval a nézőt különböző testhelyzetekbe szorítottuk be. Már ezek a projektek is előképei a mostani szobroknak.



**JJ:** Miről szólnak a *Testséma*-szobrok?

**MB:** A szobrászatban azt kezdtem el kifejteni, hogy hogyan tudunk az emberi testről, azaz önmagunkról beszélni mindenféle szociálpolitikai kategorizáláson és bedobozoláson túlmutatva vagy ezeket lecsupasztva. A szobraim például nem nélküliek, mert nem hiszek a bináris nemben. A legtöbben elszenvedői vagyunk a heteropatriarchális elnyomásnak. Ezek azok a külső politikai rendszerek és struktúrák, melyekbe bele

↑  
MAGYARLAKAI Bence:  
*Body Shema No. 5., Self Reliant, 2022*  
Fotó: Studio Bence Magyarlakai

MAGYARLAKAI Bence:  
*(Non)Violent Protectors, Out Own Private Matriarchy, Body Shema-sorozat, 2022*  
Fotó: Montresso Art Foundation  
→





vagyunk zárva, ezeket én „építészeteknek” nevezem, mert egyfajta, testhez köthető „építész” ez. Ahhoz hasonlóan a társadalmi konstrukciók is a test irányítását, orientációját, privát terekbe való elzárását, meghatározott rendszerekbe való izolációját eredményezik. Például, hogy milyen ruházatban kell megjelennünk, nőként vagy férfiként milyen szerepeket vállalhatunk a társadalomban vagy milyeneket nem, mit jelent a maszkulinitásunk, illetve milyen keretek között fejtjük ki a femininitásunkat. Mindez tulajdonképpen arról szól, hogy mennyire lehetünk autonómok a saját testünk fölött.

A szobrokat egyfajta memóriakapszulának fogom fel abban az értelemben, ahogyan a testünkben is ott van elrejtve mindenféle fontos tudás és tapasztalat. Az összes velünk megtörtént esemény – traumák, sérülések, betegségek, egy szeretett lény elvesztése vagy intim kapcsolataink, az érintések – mind tárolódnak bennünk. Nemcsak az agyunk raktároz képeket, amiket fel tudunk idézni, de a testünk is rejt információkat. Fizikai emlékeink vannak szagokról, érzésekről, és egy hasonló inger visszarepít egy múltbéli állapotba. Engem elgondolkoztatott, hogy a testünkben lerakódott tudáshalmaz mennyire befolyásolja, hogy miként közlekedünk a világban. Szerepekben élünk, melyek egyrészt ránk vannak szabva, másrészt mégis sokszor beszorítottak érezhetjük magunkat miattuk, hiszen az előre megírt forgatókönyvtől nem térhetünk el. Közben egyetlen dolog állandó: a változás.

**JJ:** Nemcsak a társadalmi, hanem a biológiai testünk is ad korlátokat, keretrendszert, és hogy mit kezdünk vele, azzal előbb-utóbb mindannyiunknak szembe kell néznie. Nálad a testtel való foglalkozás az orvoslással kezdődött. Miért mentél először az orvosi egyetemre?

**MB:** Ez többrétegű történet. Elsősorban azért, mert sok orvos volt a családban, és ez elvárásként jelentkezett, aminek én meg akartam felelni. A szüleim ezt gondolták biztonságos, tisztességes szakmának, én pedig jó gyerek akartam lenni. Nem bánom utólag, sokat megtudtam magamról, megismertem a pszichoszomatikus tünetek jelentőségét, de rájöttem, hogy a testi elmúlással és a betegségekkel való mindennapi konfrontáció nem való nekem.

Emellett az életemnek abban az időszakában gyászban és depresszióban voltam, és a feldolgozás érdekében muszáj volt valamin változtatnom. Többféle művészeti ágban kipróbáltam magam, festettem, hegedültem, táncoltam, és közben egyre biztosabban tudtam, hogy az orvosi pálya helyett a művészet érdekelt. Amikor a legmélyebben voltam, megéreztem, hogy itt a pillanat változtatni a sorsomon; ennél mélyebbre nem tudok süllyedni, legjobb tehát, ha felemelem magam, és elindulok a saját akaratom szerint. Nemcsak egy ponton lép-



tem, hanem minden életterületen egyszerre: coming outoltam, otthagytam az orvost, és eldöntöttem, hogy elmegyek az országból. Londonban sikerült bejutnom egy jó egyetemre, a Central St. Martinson tanultam képzőművészetet intermédiá szakon.

De az orvoslásnak, az orvosi egyetemen megtanultaknak fontos szerepe van most is a munkámban, ami abban is megnyilvánul, hogy a pusztán tudományos, klinikalizált testképet nagyon károsnak tartom. Az anatómián túl lényeges a test belülről megélt tapasztalata, a primer klinikai megoldásokon túl pedig a test gyógyulásában és egészségében fontos szerepe van a pszichológiai folyamatoknak, a lélek ápolásának is. Vagy ott a halál kérdése. Ez is egy hatalmas negatív csomó nemcsak a saját életemben,

↑  
MAGYARLAKI Bence:  
*Body Shema No. 6, Congruent,*  
*Bodies, Conflicting Wishes, 2022*  
Fotó: Studio Bence Magyarlaci

hanem sok európai, katolikus hagyományú társadalomban is. A feldolgozásában sokszor mintha eszköz és pozitív ritualé nélkül maradnánk.

**JJ:** A szobraidnak nem a halálhoz, hanem az élethez van inkább köze.

**MB:** Talán igen, de azért a szobrászatnak mindig van köze a halálhoz, ami abban a törekvésében érhető tetten, ami a biológiai, haldokló, elmúló, lebomló test ellenében tartós testet hoz létre. Sok művészeti ágban talán erről szól az alkotás, ezért sok mű mintha nagyobb lenne az emberi testnél.





**JJ:** Az intermédiá szak és a filmezés után hogyan kezdted el szobrokat készíteni?

**MB:** Az egyetem után, mint a legtöbb fiatal művész, én is tanácstalan voltam, mihez is kezdjek, hogyan kell elkezdni egy művészpályát. Londonban talákoztam egy társasággal – a mai napig a legjobb barátaim –, akikkel közösen létrehoztunk egy művészkollektívát. Velük költöztem át Lisszabonba, ahol kedvezőbbek voltak a megélhetési és műterembérlési lehetőségek, egyszerűbb volt az élet, mint Londonban.

London nagy kihívás volt, és az, hogy talpon maradtam abban a kemény városban, adott önbizalmat ahhoz, hogy onnantól kezdve bárhová el tudok menni. Lisszabonban először nagyon kellemes életünk volt, majd egyre inkább lassúnak és szűknek tűnt a művészeti színtér. Egy művészeti rezidenciaprogrammal Marokkóba, Marrakeshbe mentem, ahonnan elhívtak Isztambulba egy galériába kiállítani. Itt kezdődött a szobrászati karrierem, bár volt még egy előzménye. Lisszabonban már elkezdtem stúdiót bérelni, anyagokkal kísérletezni. A szoborprojekt eredettörténete valójában bútorok reciklálásából indult. Lisszabonban nagyon sok bútort egyszerűen ott hagynak az utcán, költözés vagy egy haláleset után kiteszik, ami már nem kell nekik. Gyakran átnéztem ezeket. Megfogtak, mert megelevenedik általuk egy teljes emberi élet; a tárgyak őrzik a nyomát valakinek, s mintha belesnél az in-

timitásukba. Kivettem a bútorokból, ágyakból, kanapékból a szivacsot, ami néha még őrizte a testek belenyomott süppedésformáit, az életük egy-egy fejezetének a lenyomatát, és elkezdtem ezt az anyagot kötözni, csavargatni, összeragasztani. Először csak töltésnek akartam használni, hogy könnyebbek legyenek az öntvényeim. Ma már az összes eredeti munkám szivacsból van belül, amire rálamináltam egy színezett akrilgyantát. Ez olyan, mint egy Marokkóban használatos gipszelési technika, amit tadelaktnak hívnak, és a hammam, illetve egyéb víztaszító falak bevonásában használatos. Lényege, hogy több rétegben kerül feltételre a gipszalapú anyag, amit utána visszacsiszolva fényes, sima felületű felület hozható létre szinte kőszerű mintázattal.

**JJ:** Most Marokkót is elhagytad, és Párizsban élsz. Milyen ott?

**MB:** 2019-ben hagytam ott Lisszabont azzal a tervvel, hogy kéthónapos rezidenciaprogramokkal bejárom a világot. El is indultam, de közbejött a COVID. Meg kellett állnom, igaz, hat hónap karantén után folytathattam az utam. Nagyjából két évig vándoroltam, sokfelé jártam, ahol éppen rezidenciát és művészeti munkát találtam. Közben Marrakeshben egyre több szobromat adták el, köztük nagy méretű, kültéri alkotásokat, így összegyűlt annyi pénzem, hogy letelepedhettem. Párizs mellett döntöttem, mert már voltak ott ismerőseim, beszéltek fran-

↑  
Magyarlaki Bence

ciával, és azt hallottam a művészeti színterről, hogy egyre inkább mozgásba lendül, és meghatározó a nemzetközi művészek jelenléte is.

**JJ:** Az orvostudományban konfrontálódtál a halállal, a művészet meg pont annak az eszköze, hogy hogyan győzzük le a halált. Amit fizikai szinten persze sosem győzünk le...

**MB:** Pontosan, de a spiritualitás valamilyen nyírási mégis segít. Az alkotás tényleg transzcendens helyről jön, és mindannyiunkban megvan a képesség, hogy megérezzük ezt a kreatív folyamatokban.

# Megtaláltam a kritikát: a kocsmában volt

## A fogatlan kritikusok és az immunis művészek

### A SZTORI

A romkocsmák legendáriuma szerint néhány évvel ezelőtt egy mester nyíllal lőtte át egy hallgató festményét. Sokakat valószínűleg az érdekel, hogy a történet igaz-e, és ha az, kikkel esett meg. Pedig több van ebben vigyorgó összesűgésnél. Az egy dolog ugyanis, hogy ilyen léptékű agresszió és megaláztatás emlegetésére van szükség, ha az aktuális beszélő át akarja lépni hallgatósága ingerküszöbét, hogy egy estére ő legyen a legmenőbb, a legnagyobbat mondó. Az meg egy másik dolog, hogy a legpacifistább kultúrlények is jó történetnek tartják ezt. (Így támad fel a próza!) Mert egy pocsék kép láttán még a legmegrögzöttebb konfliktuskerülők is arra vágnak, hogy *valaki* megmondja az igazat a művészeknek, hogy karriert összezőző szavakkal legyen megtorolva a retinán elkövetett bűn.

A gesztusnak tulajdonított nyers őszinteség csak hozzáad az eset bájához, és ezzel egy időben elmélyíti azt a vélekedést, miszerint van valami, már-már mitikus a mester-diák viszonyban, hiszen ott még mindig megtörténhet olyasmi, ami inkább illik lovagi mesékbe, mint a 21. századba. A két felet egy életre összekötötte az ars és a techné, mikor a beiratkozásnál a fiú új apát kapott – a kapcsot már semmi sem tépheti szét, a legnagyobb tiszteletlenség is szeretetteljes bárdolatlansággá színeződik.

Képzelnék el ugyanezt a történetet egy kritikussal. Egy nagy múltú folyóirat szakmailag elismert kritikusának beszélgetésében, és rugós bicskájával nyilvánítja ki véleményét az egyik vászonról. Ez már nem hangzik olyan jó történetnek, mert az ereken csörgedező olajfesték mágiája nélkül biztosak lehetünk benne, hogy a megoldást nem pertuivás, hanem egy polgárjogi eljárás szolgáltatná. Az elképzelt kritikust joggal lehetne képrombolással vádolni, és kevésbé jogosan hasonlítanák az orosz biztonsági őrhöz, aki unalmában szemeket rajzolt Anna Leporszkaja festményére, vagy az osztrák klímaaktivistákhoz, akik festékekkel öntöttek le egy Klimtet.

A párhuzamok azért nem állnak meg a helyüket, mert nem egy dilettáns próbálná elpusztítani az emberi kultúra egyetemes kincseit pusztán azért, mert a művészetet szá-

zadrangú kérdésnek tartja a személyére irányuló figyelemhez képest. Éppen ellenkezőleg: túlzott hivatástudatból fakadna az önbíráskodás. A kritikus azonban nem mester.

### AKIKET UTÁLUNK

„Aki nem tudja, az tanítja” – tartja a mondás, aminek persze megvan a művészeti világbeli megfelelője. A bukott művészekből kurátorok lesznek, a bukott kurátorokból kritikusok, a bukott kritikusokból szerkesztők, a bukott szerkesztőkből vidéki múzeumigazgatók, a bukott vidéki múzeumigazgatókból a Kulturális Alap munkatársai. *Fail upwards*. A szakmai táplálékláncban elfoglalt pozíció magassága egyenesen arányos a megvetés mértékével, valahogy úgy, ahogy egy cégen belül is a CEO-nak kell szükségszerűen a legalkalmatlanabbnak lennie. A kritikusok e szerint egy multi regionális középvezetőjének felelnének meg, a valóság azonban ennél rosszabb képet mutat. Lapis József úgy fogalmazott, hogy „a kritikust egyszerre vetik meg és félik”.<sup>1</sup>

### KRÍZIS, KRÍZIS, KRÍZIS

Paul de Man 1967-ben hirdette ki a francia irodalomkritika válságát (aminek természetesen az a prológusa, hogy Mallarmé 1894-ben a költészet szabályainak felbomlását diagnosztizálta), talán ezt próbálta emulálni Maurice Berger 1998-ban, amikor szerkesztőként kiadta a *The Crisis of Criticism* című esszégyűjteményt, mely szociokulturális alapokon kérdőjelezi meg a műkritikusok hagyományos feladatkörét, illetve relevanciáját. Kvázi eldöntendő kérdésként fogalmazódik meg, hogy a kritikának van-e véleményformáló ereje vagy csupán deskripció, a közönség tájékoztatásának neutrális formája. Ettől feltehetően egy olyan diskurzus kibomlását várta, amely rövid időn belül szintézisre jut, s így feloldja az általa tapasztalt krízist – más okot legalábbis nehéz egy ilyen radikális állásfoglalás mögé képzelni, hacsak nem a saját szakmáját akarta kitörölni a kulturális mezőből. Jöttek is a jelentkezők. A legfontosabb talán James Elkins volt, aki 2003-ban állt elő egy programtervvel a kritika megmentésére,<sup>2</sup> ami

<sup>1</sup> Lapis József: Kis kritikai thesaurus. *Korunk* 30/9. (2019), 5.

<sup>2</sup> James Elkins: *What Happened to Art Criticism*. Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.





húsz évvel később már zavarba ejtően elavultnak tűnik. A válság azonban nem oldódott meg, hiszen éppen a diskurzus tartja életben. Paul de Man világosan látta, hogy krízis és kritika szorosan összefügg,<sup>3</sup> hiszen a kritika kritikája folyamatosan elbizonytalanítja a talajt, amire épül. Ugyanakkor a stabilitás eléréséhez lobotómiát kellene végrehajtani a kritikusokon, hogy végre felhagyjanak önmaguk kritizálásával. A kritika válságáról beszélni ennél fogva redundáns, mivel csak egy szükséges alapállapotot konstatál, ami minden időbeli – így tehát változó, alkalmazkodó – műfajra igaz.

Ez a válasz persze nem mindenki számára kielégítő, mert nem elég egyszerű, határozott, végleges – nem olyan elegáns, mint egy nyílvesző. Nem hoz megnyugvást, nem sokat segít a laikusoknak a művészeti írások közötti navigációban, és legfőképp hiányzik belőle az erő. Ahelyett, hogy átvágná a gordiuszi csomót, inkább masnit köt belőle. A töprengést és a köldöknézést gyakran összetévesztő művészeti világban ez főbenjáró bűn, hiszen az a cselekvésre, a termelésre, a *statement*ekre épül. Van, aki csinálja, és van, aki élőködik rajta.

Innen nézve a kritikusok csak magukra vethetnek, mivel (részben) nyilvánosan vállalt bizonytalanságuk vezetett oda, hogy mára megkérdőjeleződött a szavahihetőségük. Nem szabad nyílt kártyákkal játszani, ha a *street cred* van az asztalon, avagy *fake it till you make it*, ha nem vesszük figyelembe az elméletet övező ellenségességet, amit a kapitalizmus politikai berendezkedése tett alapvetővé (Elkins sem tette). Feltehetően mindenki számára egyértelmű, hogy mennyire tudathasadásos állapot egy garnitúrára való társtudománnyal rendelkező iparban a posztmodern kételyre hivatkozva elutasítani az elméletet, de ha mégsem így lenne, álljon itt egy példa. Ugyanazon művész szájából hangzott el, hogy „untat az okoskodás, csak nyomni kell”, illetve hogy „a nexusom a praxisom...”.

### **EARLY BIRD GETS THE WORM, AVAGY A TÜRELEM NEM TEREM KRITIKÁT**

A művészeti világ többi, mindig tette kész szereplője gyors döntést hozott a pengeélen táncoló kritikusok helyett, akik nem tudták, az axis melyik oldalára essenek – a hallgatóságos egyezmény szerint, mellyel mindenki jól jár (értsd: jót tesz az üzletnek), a kritika deskripció. Ez felér a trónfosztással, elvégre nem lehet kritikának nevezni azt, amitől elvették a kritizálás jogát, így eljött a művészeti írás korszaka, mely valahová az ismeretterjesztés és az ajánlás közé pozicionálja magát.

Nemcsak nyílt titokról van szó, hanem feketén-fehéren lefektetett szabályokról: Gilda Williams 2017-es, *How to Write About Contemporary Art* című kézikönyve, melyet kezdő szerzőknek szán, például fontos tanácsnak tartja, hogy a szövegekben centrális helyet kapjon a műtárgyak fizikai leírása, történeti háttere, a művész krédójának rögzítése.<sup>4</sup> De már Susan Sontag is azt írja a 60-as években, hogy a művészeti írás feladata „a műtárgyak valóságossá tétele az olvasó számára”,<sup>5</sup> bármit is jelentsen ez. Minden más csak ezután jön, vagy akár el is maradhat – Károlyi Csaba minden évben figyelmezteti a nála kritikáírást tanulókat, hogy pályájuk elején ne legyenek *túl* kritikusak, mivel a túlélezett karmok a kölyökmacska ismertetőjegyei. A stílustalanul megírt ítéletektől próbálja óvni a hallgatóit, melyek többet mondanak a bíráról, mint a bíráltról, de mintha valami modortalanságra is célozna: mivel a művészeti íróknak többnyire nincs állásuk, csak megrendeléseik, megélhetésük nagyban függ szociális viszonyaiktól.<sup>6</sup> Vagyis nem tanácsos beleharapni a kézbe, ami etet.

Nem tanácsos, de nem is végzetes hiba, és éppen azért, mert a kritikusi vélemény súlytalanává vált. Az *October* című folyóiratban azt állapítja meg több szerző is, hogy egy művész státusza sokkal inkább függ a piaci sikerektől, mint a szakmai elismeréstől.<sup>7</sup> Boris Groys erre a jelenségre reflektálva mondja azt, hogy a kritikusnak már nem arról

3 Paul de Man: The Crisis of Contemporary Criticism. *Arian: A Journal of Humanities and the Classics* 6/1. (1967), 44.

4 Gilda Williams: *How to Write About Contemporary Art*. Thames & Hudson, London, 2017, 67.

5 Susan Sontag: *Against Interpretation*. Doubleday, Toronto, 1990, 14.

6 Matthew Bowman: Art Criticism in the Contracted Field. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79 (2021), 206.

7 George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller és Helen Molesworth: Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October* 100 (2002), 200–228.

kell döntenie, hogy egy kiállításról jót vagy rosszat ír, hanem arról, hogy ír-e róla egyáltalán<sup>8</sup> – egyetlen megmaradt fegyvere az elhallgatás.

Erre persze rá lehet vágni, hogy a rossz reklám is reklám, de a galériák online aktivitását követve érdemes megfigyelni, hogy hányszor osztják meg a kiállításokról született negatív kritikákat (egyszer sem), és hányszor adnak egyenes választ a nyilvánosan nekik szegezett éles kérdésekre (soha). A művészek ennél temperamentumabbak, a közelmúlt talán legemlékezetesebb reakcióját Szőke Gábor Miklós szolgáltatta, mikor Facebook-poszt formájában tette fel a költői kérdést György Péternek egy *Telexen* megjelent kritika miatt: „Komolyan gondolod, te seggfej?!” (sic!). A művészek abban is találékonyabbak, hogy elsüllyesszék a készülőben lévő negatív kritikákat, ám ennek módjáról jobb nem beszélni, mielőtt a műhelytitok kiszivárgásával elszaporodnának az ilyen esetek.

Összességében tehát nehéz ebben a klímában rosszat írni valamiről és kissé hiábavaló is. Szomorú vagy sem, a többség elfogadta a lefokozást, „a hülyék sorban állását”, ahogy Bacsó Béla fogalmazott egyszer. Egy 2002-es felmérés, melyben 169 kritikus vett részt (több mint 60 millió ember olvassa őket a szélrózsa minden irányában), azt mutatta ki, hogy az ítéletalkotást tartják a legkevésbé fontos feladatuknak.<sup>9</sup>

Tulajdonképpen már csak azok ragaszkodnak a művészeti írás kritikához való jogához, akik greenbergi álmokat dédelgetnek a kultúra (a világ!) gondolkodáson keresztüli megmentéséről, vagy tartják magukat ahhoz az eszméhez, miszerint „egyfajta társadalmi szerződés szerző és olvasó között, hogy a szerzőnek véleménye van”.<sup>10</sup> Vegyük észre, hogy egyik esetben sincs szó művész-kritikus viszonyról, mintha a morális meggyőződésekbe kapaszkodó kritika már egyáltalán nem akarná megszólítani magát az alkotót. Ezzel az „építő kritika” utolsó mentsvára is leomlik, ami mögé még elbújhattak a kritikusok, ha épp azzal vádolta őket egy megsértett művész, hogy „öncélúan rosszindulatúak”, hogy pusztán passzióból degradálnak munkákat. Merthogy így a művészeknek nincs haszna a kritikából (gondolja az egyszeri művész), csak szidalmaznak egy olyan diskurzusban, amelyből ki van zárva, és egyébként is, a művész a közönségnek dolgozik, nem a szakmának.

## A YOUHU-GATE

Nemes Z. Márió nem kevés kiábrándultsággal vázolja Miklósvölgyi Zsoltnak az *Artportal* új, *Crocodile Dandy* című podcastjének első adásában, hogy az intézményszerű művészet amolyan „dekoratorként” alkalmazza a szerzőket.<sup>11</sup> Ezzel arra utal, hogy a híres-hírhedt *Youhu* című kiállításához készült katalógusban a szerzők megkérdezése vagy egyáltalán tájékoztatása nélkül szerepelnek másodközlések. Ez egy fontos tünete a művészeti írás és azzal együtt a művészeti írók kultúráján belüli devalválódásának, hiszen a *branding*ben utazó *art advisorok* és *art dealerek* nem pusztán udvariatlanok voltak, de jogokat sértettek – úgy tűnik, mindenféle következmény nélkül. Most gondoljunk arra, hogy az elképzelt kritikusunk műtermi látogatását követően elkezd számozott, szignózott printeket árulni a művész nevében, annak tudomása nél-

kül. Mikor rajtakapják, méltatlankodva azt feleli, hogy ő csak láthatóságot biztosított az alkotónak, és igazából köszönetet érdemelne.

A Nemes Z. által boncolt *Youhu-gate* a névlegességéről szól, hiszen az világos, hogy a szövegek (és így a szerzők) inkább csak jelekként szerepeltek a marketing koncepcióban, mint valódi tartalomként. Ki olvassa el az albumokat betűről betűre? A képekért vesszük őket, meg hogy legyen valami a dohányzóasztalon, ha le akarunk nyugózni egy vendéget a műveltségünkkel (nincs annál letaglózóbb, minthogy létezik a *coffee table book* kifejezés, és hogy ezeket a lakberendezési osztályon kell keresni).

Tudták ezt azok is, akik kiadták a neonzöld albumot – az esztétika és a dizájn tanszékek között már nem annyira átjárás, mint vándorlás van –, éppen ezért engedték meg maguknak a fölényességet. A szerzők neveinek mégis ott kell lennie, amolyan minőséget jelző pecsétként, az akadémizmus zárjegyeként, kvázi úgy, ahogy a könyvek hátsó borítójáról eltűntek a színopszisok, hogy helyet adjanak a semmitmondó arany feliratnak: *The New York Times Best Seller*. Egy jó név varázsszer, intellektuális afrodisziákum, esztétikai lubrikáció, porrá őrölve, pezsgőbe szórva remek eladásserkentő.

## AZ AWP

A helyzet roppant ironikus, ha jobban megnézzük. Egyrésztől formalitásokká üresedik a művészetről való írás, és nyugodtan értsük ide a megnyitóbeszédet is. A következő alkalommal, mikor egy föld alól előrántott művészettörténész túl hosszan és túl nagy elánal méltatja a kiállítót, képzeljük őt egy pogány papnak, aki épp rituális mantrázással próbálja megnyitni a pénztárcákat. „Engem nem érdekelnek a látogatók, engem a gyűjtők érdekelnek” – mondotta volt egy galerista. Másrésztől viszont a szövegek mégsem *esztétikusabbak*<sup>TM</sup>. Dekorációk, de csúnyák. Ha legalább jól hangoznának – de úgy tűnik, hogy az online portálok többségét botfülűek szerkesztik (vagy olyanok, akik a náluk feladott hirdetésekben élnek, és „a pénz trillázik, a kritikus kolompol”). Arról a falábú nyelvi regiszterről van szó, amely a kritikát maga mögött hagyó művészeti írásra jellemző, és amely tudományos esszé akar lenni, majd ha nagy lesz.

Robert Hughes Rejtő Jenő-i karakteralkotással vázolta fel az AWP figuráját, az *Art World Professional*<sup>12</sup>, aki egy személyben testesíti meg a szakmai tápláléklánc összes megvetett szereplőjét, elvégre mindenhez ért. A valóság persze az, hogy egyszerre több projektet kell maga előtt görgetnie, ha valahogy meg akar élni („kenyeret rakok az asztalodra” – mondta egy művész a kurátorának), és mindenkinek kényelmesebb, ha csak egy embert kell emlékeztetni a betyárbecsületre („jó lenne, ha a kuratori honorért cserébe lenne egy sajtómegjelenés a kiállításról” – üzenik a galériák). Persze az infrastruktúra is hiányzik ahhoz, hogy delegálja a részfeladatokat, de szerencsére a 2010-es évek púderpink kapitalizmusa újrabrandelte a neurotikus *workaholicot*: *keep grinding, Boss Bitch!* Az AWP-nek saját nyelve van, mely cseppet sem irodalmi, szögezi le Travis Jeppesen.<sup>13</sup> Egy pszeudotudományos szakzsargonból és bőkezűen osztogatott jelzőkből álló

<sup>8</sup> Boris Groys: *Critical Reflections. The State of Art Criticism*, szerk. James Elkins és Michael Newman, Routledge, New York, 2008, 67.

<sup>9</sup> Szántó András: *From Bark to Snark: Arts Journalism Seeks Its Way in the Twenty-First Century*. *Journal of the Clark* 16 (2015), 43.

<sup>10</sup> Peter Schjeldhal Mary Flynnnek adott interjújában. [https://blackbird.vcu.edu/v3n1/gallery/schjeldahl\\_p/interview\\_text.htm](https://blackbird.vcu.edu/v3n1/gallery/schjeldahl_p/interview_text.htm)

<sup>11</sup> <https://artportal.hu/magazin/elindult-az-artportal-uj-kritikai-podcast-sorozata-a-crocodile-dandy/>

<sup>12</sup> Robert Hughes: *Nothing if Not Critical: Selected Essays on Art and Artists*. Penguin, New York, 1992.

<sup>13</sup> Travis Jeppesen: *Object-Oriented: Toward a Regeneration of Art Criticism as Literary Practice*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/toward-a-regeneration-of-art-criticism-as-literary-practice-travis-jeppesen-2022-2/>





dialektust beszél, mely nélkülöz mindenféle kreativitást vagy narratív erőt – miért is lenne benne, hiszen nem mond semmit.

Ez azért különösen fájó, mert az egész „értékítélet versus deskripció” vitától megmenthetne minket, ha irodalmi műfajként tekinthetnénk a kritikára – mert hogy akként indult a felvilágosodás idején, ha valaki emlékszik még Diderot-ra. Ha műalkotásnak mondhatnánk a kritikát, senki nem akarna a funkciójáról beszélni. Az elképzelt kritikus besétál a műterembe, szemügyre vesz egy kisplasztikát, majd megkérdezi a művészt: „jó, de miért nem lehet ezzel ásni?” Ez a gondolatfutám több, mint a rizsporos nyelv kényszeres megjavítása, hiszen nem az a probléma, hogy a dialektus nem helyes egy önkényesen meghatározott norma szerint, hanem az, hogy esszenciáját adta fel, így pedig már csak a szakmaiság kosztümje.

### A MŰVÉSZETRE!

A kritikát tehát kínpadra vonták, ahol nem volt hajlandó vallani, ezért kiherélték. Nem baj, egyébként sem olvas-ta senki – pont azért, mert már előtte is kappanhangja volt. A közönség távolmaradással tüntetett a minőségromlás ellen, így nem vehette észre az olyan belső ellenmozgalmakat, amiket például Estelle Hoy is képvisel. A *faux-naïveté* elefántcsont tornyában, amit az autodidakták ártatlan egzotikuma tart egyben, a képzőművészet *Barbiecore*-jének csúcsán már nem hallani, hogyan űz viccet magából az utolsó kritikus,<sup>14</sup> pedig van annyira pikáns, mint a napi bulvár.

Így tűnt stílszerűnek, hiszen az elméleti szakemberek egyébként is olyan halvérűek (csak azért hordanak maguknál vitriolt, mert nem ismerik a test örömeit, *kompensálnak*). Ha a megnyitók után nem sietnének annyira haza – mindenki tudja, hogy tíz előtt távozni társadalmi-szakmai *faux pas*, a jellemgyengesség, az ún. *csicskaság* jele –, akkor minden más lenne. Talán még a művészekkel is összebarátkoznának, ha kötelességtudóan végighallgat-

nák a Pótkulcsban vagy a Kociban vagy a Grafika Sörözőben vagy a Kisüzemben vagy a Fekete Kuttyában vagy a Tóth Kocsmában – de legalább a Vittula előtt, ha már sehová sem mernek bemenni – az ilyenkor elmaradhatatlan monológokat, melyeknek tárgya maga a művész. Hiába mondta Filp Csaba, hogy önmagunknál minden érdekesebb.

El kell ismerni, hogy érdemes valahogy kibírni az egymásra alig reflektáló kinyilatkoztatások áradatát, meg a vallomásnak álcázott kivagyiságokat arról, hogy milyen *nehéz* megtalálni a saját művészi hangot, ha az ember egy legendás művészcsaládban nőtt fel, amire az első generációs frissdiplomások hevesen bólogatnak, mert semmi sem lehet rosszabb, mint ha kiderül, hogy nem ismerik ezt a *terhet* (nepotizmus, az mi?).

Ha kell, üssük el az időt pitiáner fogadásokkal, vagy igyuk le magunk a sárga földig (a legolcsóbb csapon lévő sörrel). A részegségért ugyanis plusz pontok járnak a népszerűségi versenyben, mivel a művészek a kollektív tudat atavizmusával gondolnak sárga bajszú elődeikre, az *igazi férfiakra*, akik reggelig szorongatták a borosüveg nyakát, majd betámolyogtak a műterembe, ahol a múzsa már lefőzte a kávéját. Valahogy úgy, ahogy Livius gondolt Cincinnatusra, akit a legenda szerint az ekeszarv mellől szólított el a szenátus, hogy legyen a diktátoruk. „Buzik ezek, hogy nem isznak”, mondta egyszer egy művész, aki felháborodva konstata-  
lta, hogy a mai hallgatók csak mértékkel borozgatnak az Epreskertben, sehol egy hajnalig tartó buli, egy csók, egy kivéreztetett kecske (azok a régi szép idők!). Erről nagyban tehetnek az új, szigorúbb szabályok, de hát milyen művész az, akit keretek közé lehet szorítani.

### A KOCSMAKRITIKA

Várjunk türelemmel az aftereken, mert a harmadik korszak körül megtörténik a csoda: a művészek kritizálni kezdik egymást. Nyilván nem a jelenlévőket – a diploma után

<sup>14</sup> Estelle Hoy: *I'm Going to Slip Myself a Mickey*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/im-going-to-slip-myself-a-mickey-estelle-hoy-2022/>

még ők is kinőnek a kocsmai verekedésekből, hiába, allűr teszi a művészt –, hanem másokat, akiket mindenki személyesen ismer. A kritika, amiről azt hittük, hogy sápadt eunuchként csavarog a budai hegyekben, valójában a körüti pincékbe költözött, ahol szilárd lett, mint a mahagónipult, és keserű, mint az Unicum.

Az *art world* ugyanis megfélekedezett az emberi tényezőről, mikor szorgos *go-getter*ként eldöntötte, hogy a profit érdekében a művészeti írás *sunshine* és *happiness* kell legyen. A kritika sorsa nem attól függ, hogy az írott szó kikecmereg-e az immár lassan másfél évszázada tartó válságból – elvégre maga a nyelv sosem volt biztonságban (*thx, Saussure!*), mégsem kezdtünk pantomimezni –, hanem a rá formált igényunktől.

Térjünk vissza egy pillanatra a történehez a mesterről, a diákról meg a nyílvezzőről. Mindannyian tagadhatatlanul élvezzük, táplálékláncbéli pozíciótól függetlenül, hogy a művésszel metaforikusan közölve lett, hogy már nem tekintjük művészetnek, amit csinál – ezért lehet képét elpusztítani. Nem azért, mert szent kötelességünk a kulturális mező tisztogatása (*welcome to cancel culture!*), hanem mert jogot formálunk az elégtételre.

A hangsúlyok eltolódásával megszülető kritika frankensteini, és ontológiájából fakadóan jóval nyersebb is, mint korábban, ami nem feltétlenül probléma, hiszen a művészek gyakran immunisnak mutatkoznak a 20. század nyelvén megfogalmazott bírálatokra. „Nem tudsz nekem olyat mondani, amit még nem mondtam magamnak” – zárta le a vitát egyszer egy alkotó. Ebben közrejátszhat a társadalmi kiégettség is, nem csak a kritika fogatlansága, hogy végre említésre kerüljön Byung-Chul Han is (esztétának mondhatod még magad, ha soha nem idézed Hant?). Ez persze nem írja felül azt, hogy a hivatásos kritikusok még mindig inkább közteresek, mint a művészet ítélőtáblái.

A kevert- és Clorox-szagban folytatott kritikai vitáknak nem igazán van fix szempontrendszere – hol van már Jonathan Richardson 1719-es esszéje (*Essay on the Whole Art of Criticism*), ami világosan lefekteti a hét fontos kategóriát, amiben 18 pontot kell elérnie egy remekműnek! –, viszont kiszámíthatóan vélt vagy valós sérelmeken alapulnak. GYIK: *A Nemzet Kurátora miért az ő karrierjét csinálta meg? A Bizottság miért az ő képét választotta be? És én mikor állíthatok ki a Galériában?* Ezt követik a vádak: *Egyébként is tőlem lopta az ötletet. Az Elnök a mestere volt. Fakezú.* Niche és mondén, gondolati mezeje szűkös, mint egy tavalyi crop top, így véleményformáló erőnek nem lehet nevezni: *wannabe* kávéházi kultúra, hogy kimondjuk a kritika kritikájának kritikáját (az a jó a metázásban, hogy előbb-utóbb minden értelmét veszti).

Ha nem is paradigmaváltó, de nem teljesen következmény nélküli a kocsmakritika. Tudja ugyan, hogy legitimitásra nem tarthat igényt, hiszen a piaci kanonizáció a 22-es csapdjába zárta: annak van hitele, akinek eladásai vannak, de aki az eladásairól beszél, az *elkurvult*. Valahogy mégis megtalálja a *trúsághoz* vezető utat, ami kellően magabiztos fellépéssel van kikövezve, hiszen erre a határozottságra szomjaznak azok, akik kiábrándultak az elmélet lila ködéből. Egy frappánsan megfogalmazott *statement*et már nem kell bizonyítani, ha átmegegy a *vibe-checken*. A *post-truth* klímában nem az a kihívás, hogy a mondandónk megállja-e a helyét a világban, hanem az, hogy konzisztens legyen az imidzsünkkel – állítsuk

magunkat az origó helyére, és rajzoljuk fel a saját koordinátarendszerünket. Uralkodni kell a narratíva fölött.

Fontos *catch-phrase* mostanában a művészet demokratizálódása, és mintha a kocsmakritika is a szólamok kiszélesítésén ügyködne. Mélyi József a közösségi médiában folyó kritikát egy vendégkönyvhöz hasonlítja,<sup>15</sup> amibe mindenki lejegyezheti a panaszát a saját műveltségének megfelelő szinten, és ez a hasonlat a fizikai térben is megállja a helyét. A kocsmakritikának ugyanis nincs olyan mélysége, ami árnyalttá tehetné. Megmarad a lájkok és a *that's fire, bro* szintjén, vagyis még a korábbiaknál is binárisabb: menő vagy sem. Farkas Zsolt szavait idézve: „Identitás- és presztízsféltő egók és szorosabb-lazább közösségeik szakadatlan, intenzív fordítói munkát végeznek, hogy az álobjektív és álintelligens rejtjelekből kihámozzák az egyetlen releváns értelmet: na, most ez jó csávó vagy bad guy, velünk van vagy ellenünk. Minden retoréma az ad hominem túlvilágában nyer csak jelentést.”<sup>16</sup>

Abban a dunsztosüvegben, amit szakmának nevezünk, lassú, de megállíthatatlan folyamatok zajlanak. Ahogy Mélyi is írja, mivel ezek a vendégkönyvek nyilvánosak, és az egyenlőség zászlaja alatt hajózva minden vélemény számít, a frottírzoknis, dokkmunkás sapkás gerúszniák képesek befolyásolni a pályatársak megítélését. Nem azért, mert gondolati autonómiájuk lehengerli a hallgatóságot, hanem azért, mert a hallgatóság hinni akar valamiben, és miért ne hinnének annak, aki épp *jelen* van. Nem véletlen, hogy a 21. század esztétikáját a spekulatív irányzatok határozzák meg, a kibergótika, a dark techno meg ezek alfajai és millió kereszteződése. A művészek az érzéki felé menekülnek a gondolati bizonytalanság elől, aminek tökéletes környezetet biztosít a romanticizált alkoholizmusban pácolt csordaszellem.



<sup>15</sup> Mélyi József: *Közösségi média, közösségi műkritika*. In: Bárány Tibor, Hamp Gábor és Hermann Veronika (szerk.): *Kulturális iparágak, kánók és filterbuborékok*, Typotex, Budapest, 2020, 59-67.

<sup>16</sup> Farkas Zsolt: *A tanulmányíró szabadsága*. In uő.: *Most akkor*, Filum, Budapest, 1998. <https://mek.oszk.hu/01300/01381/01381.htm#tanszab>



NAGYHÁZI  
CONTEMPORARY

NA  
CO

március

TAYLER PATRICK

április

DÁVID ZITA

május

ÁMMER GERGŐ

1055 Budapest,  
Falk Miksa utca 13.

Pataki Gábor

# Alexanderplatz, Budapest

Magyar Modern  
1910–1933

Berlinische Galerie, Berlin,  
2023. II. 6-ig

„Berlinbe tegnap beszökött az Ősz / a Ku'Dammon suhant nesztelen.” Ugye, a persziflázson túl is elég szerencsétlenül hangzik? Hiába, a régiúj porosz-német főváros aligha alkalmas olyan romantikus-lírai érzetek előhívására, mint Párizs annak idején. Talán nehezkesebb, monstrosabb, másfelől befogadóbb, a maga „cool” módján merészebb s valószínűleg szabadabb volt francia riválisánál. Mindebből (s a 20. század viharos történelméből) következően a 20-as évek magyar képzőművészetének egyik fontos, meghatározó helyszíne lehetett.

Ezt járja körül a *Magyar Modern* címmel a Berlinische Galerie-ben megrendezett kiállítás. Maga az ötlet már a 80-as évek elején felmerült, a Közép-Európa művészete iránt elkötelezett Hubertus Gassner végül is egy tágabb nézőpontú bemutatónak (Wechselwirkungen, Kassel-Bochum 1983–84) lett megvalósítója. A végül hosszas, több mint kétéves előkészítés után megvalósult esemény annak lett a próbaköve, hogy miként lehet összecsiszolni a Berlin (s tágabban egy európai centrum) méhkasszerepéből kiinduló német művészettörténetek elvárásait a magyar művészet általunk lényegesnek tételezett fejleményeivel.

Ezt a nem is olyan könnyű feladatot – a „berliniség” és a magyar nézőpont egyeztetését – mintaszerűen oldotta meg a kiállítás s a két kurátor, Ralf Burmeister és Zwickl András. Nyilván mindkét részről sok kompromisszumot kellett kötniük (felteszem, hogy a magyar partner inkább kiállított volna egyet a Gurlitt Galériában szereplő Egry József-képek közül, mondjuk a Berlinben letelepedő közepes piktor, Bató József helyett), de ezek a kiállításon nem lettek láthatóvá.

Az első etapban, az 1910-es évek első felében Berlin inkább kiállítási helyszínként jött számításba. Az 1910-ben a Secessionban kiállított magyar anyag joggal nevezhető reprezentatívnak a maga Ferenczy Károlytól Rippl-Rónaiig terjedő válogatásával. Érdekes a fogadtatás is: a dicsérő szavak mellett a konzervatív orgánusok az akkori Németország egyik legsúlyosabb szitokszavával, frankofóniával, túlzott radikalizmussal vádolják a műveket. A csakhamar kitörő világháború aztán mindkét fél nemzetközi kapcsolatait megtépázta, a szövetségeseknek már csak kényszerűségből is jobban kellett figyelniük egymásra. Így lett a szükségből erény: Pfemfert *Die Aktion*ja és különösen Herwarth Walden *Der Sturm*ja fontos szerepet játszott *A Tett*, majd a *Ma* elindulásában, az aktivizmus megszületésében s az expresszionizmus irodalmi és képzőművészeti megerősödésében.



Ám a kapcsolatok a vesztes háború és a mindkét országban elbukott forradalmak után váltak igazán szorossá. A boszorkányüldözés ugyanis művészek tucatjait kényszerítette emigrációba, a baloldali, szocdem vagy kommunista alkotók mellett számos liberális, polgári gondolkodású művész látta úgy, hogy el kell hagynia Magyarországot. Bécs volt az első logikus állomás, de a Monarchia felbomlása után az addigiakhoz képest provinciálissá váló osztrák főváros nem mindenkinek jelentett tartós megoldást. Berlin – a hiperinfláció és a zűrzavaros politikai helyzet ellenére – komolyabb, izgalmasabb lehetőségekkel kecsegtetett.

↑  
TIHANYI Lajos:  
*Család*, 1921, olaj,  
vászon, 116,7×90 cm  
Magyar Nemzeti  
Galéria





SCHEIBER Hugó:  
Villamoson, 1926, olaj,  
karton, 98×69 cm  
Magántulajdon →

A berlini magyar emigráció így több, egymással feltétlenül nem is érintkező vonulatból állt össze. Például az egykori Nyolcak fele (Kernstok, Berény, Czóbel, Tihanyi) hosszabb-rövidebb időre Berlinben telepedett le. Míg Kernstok művészetét már nem érintették meg az itt kapott új inspirációk, addig Tihanyi még korábbi formaadásánál is szögletesebb, a hegyes, ék alakú formák kemény disszonanciájára építő remekekét készített, Czóbel pedig tovább fokozta fekete kontúrok közé szorított színei telítettségét.

Az igazi nővum azonban a konstruktivizmus volt. A Ma-csoport tagjai közül többen (így például Kállai Ernő vagy Moholy-Nagy) Berlinben dolgoztak. Utóbbi itt módosított radikálisan addigi stílusán: az expresszionizmust előbb dadaista beütésű motívumhalom, majd csakhamar egy dinamikus konstruktivitás váltja fel. De itt állítja ki képarcitektúráit, kollázsait (köztük a mostani kiállításon is szereplő, fél évszázados lappangás után felbukkant VO címűt), s dolgozik itt Bortnyik, készíti a Stijlhoz közel álló festményeit és reliefjeit az itthon kevésbé ismert, mert



élete döntő hányadát külföldön leélő Ébneth Lajos, s lesz színészből konstruktivista művésszé, betonreliefjeivel a shaped canvas (formázott vászon) úttörőjévé Péri László. A gyors társadalomátalakítás kudarcai, a kaotikus, politikai feszültségek közepette, a gazdag spekulánsok és a pfennigjeiket számolgotó tömegek jellemezte légkörben megváltást ígérhetett az amúgy hasonló szituációból Németországba sereglő magyarok és oroszok chiliasztikus reménye „a testté vált tiszta szellem és etika” (Kállai Ernő) vagy egyáltalán valamiféle univerzális szabályozottság, értelmes rend, határozott forma megteremtésére.

Mindez látszólagos ellenpólusával, a konfliktusokat azok fokozásával, felfakasztásával oldani próbálkozó expresszionizmussal párhuzamosan teremtette meg a 20-as évek első felének jellegzetesen berlini elixírjét. Jellemző, hogy Herwarth Walden, a Sturm Galéria vezetője sem talált kibékíthetetlen ellenfeleket bennük. Így például 1924-ben a galéria „magyar évadnak” is tekinthető sorozatában jól megfértek egymás mellett Kassák, Moholy-Nagy és Péri intranszigenz világa Kádár Bélával, Scheiber Hugóval, Bernáth Auréllal vagy Ferenczy Bé-nivel. Kádár, „a közép-európai Campendonk” a német főváros nézőpontjából izgalmas fűszerként, ajzószerként ható falusi életképek emészthetővé tett variánsát kínálta, Scheiber viszont a nagyvárosok zajos mindennapjait tette a maga módján látványossá, mint például valóban sodró dinamikájú, a képet cseppfejú, egyszemű utasainak ritmusára felépítő művén. Mindebbe az is belefért, hogy a náluk jóval keserűbb, a falusi idill mögött a nyomort és tehetetlenséget is észrevező Bernáth Aurél – önélet-írásának tanúsága szerint – éppen kiállítása után, közben, Moholy-Nagy konstrukcióit látva ábrándul ki saját kitűnő avantgárd periódusából, s evez hagyományosabb vizekre, ahogy Ferenczy Béni hatalmas fejú, vékony lábokon imbolygó figurái is csupán előkészítői lesznek az oeuvre nemesen s érzékenyen klasszikus évtizedeinek. S akkor még nem szólunk a műveit Berlinhez képest az isten háta mögötti Brassóból küldözgető Mattis Teutsch

János mind elvontabbá fonódó organikus motívumairól, hol finomabban, hol erőszakosabban ingásba-hajlásba lendülő szobrairól.

Talán épp ez, az egymásnak feszülő világok dinamizmusa adta a korabeli Berlin varázsát. Mert a német metropolisz egyszerre volt Babilon, Szodoma és Gomorra, a George Grosz által rendkívüli erővel megjelenített bűnös város, Döblin prostituáltaktól és narkósoktól nyüzsgő Alexanderplatz és egy tisztaságra, józanságra, társadalmi együttműködésre éhes új világ hírnöke. Egyszerre szolgáltatott alapanyagot Fritz Lang vészterhes antiutópiájának, a *Metropolis*nak vagy Murnau kiélezetten okkult-expresszionista vámpírtörténetének, a *Nosferatunak* (ez utóbbi művészeti-kultúrtörténeti háttérét remek kiállítás mutatja be most a Scharff-Gerstenberg-gyűjteményben), valamint Rutmann annak a modern nagyváros nyüzsgő csodáit bemutató, *Egy nagyváros szimfóniája* című kvázi dokumentumfilmjének és Moholy-Nagy a Potsdamer Platz szinte sosem szűnő forgalmától megihletett fotós és filmes kísérleteinek.

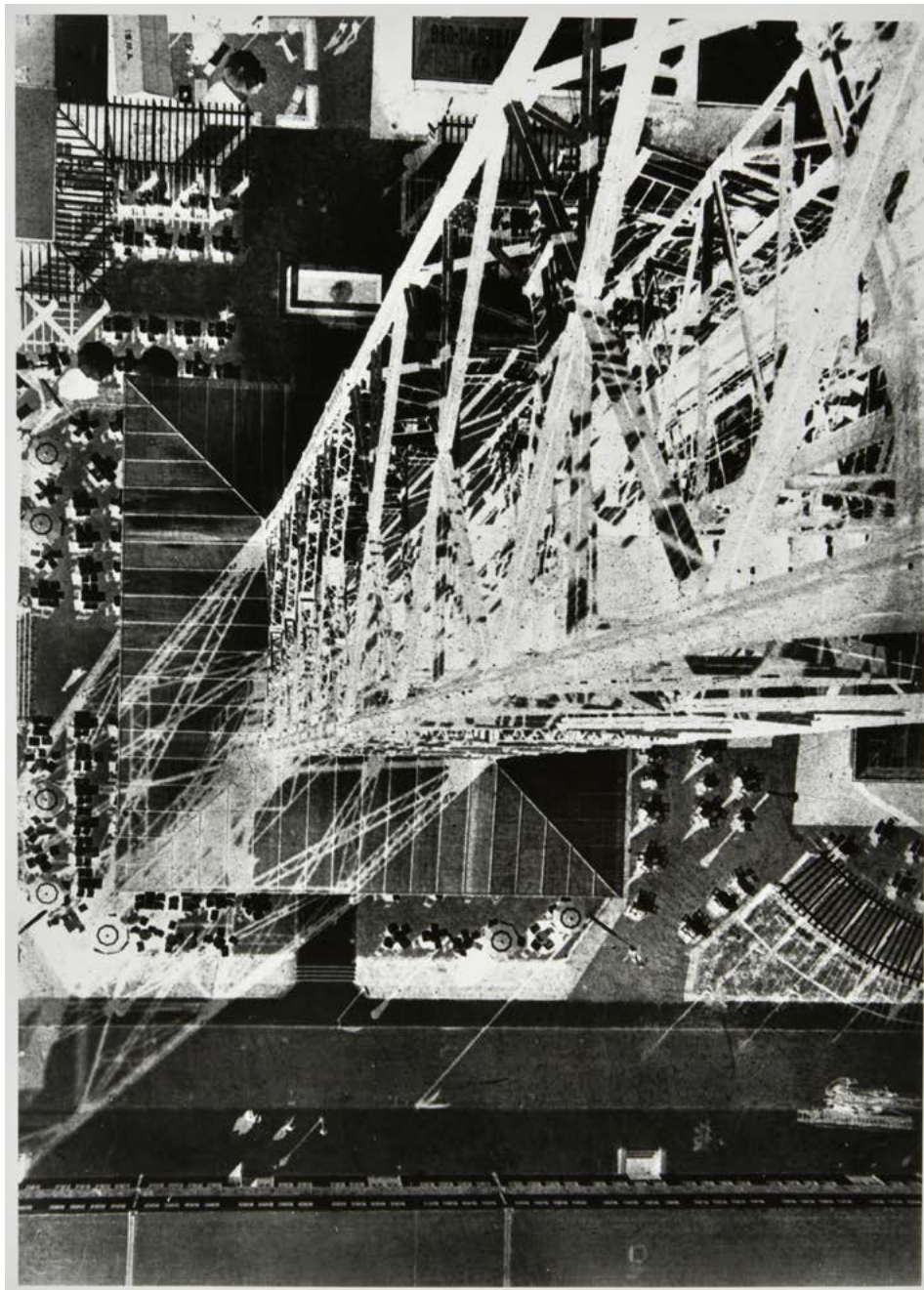
A német főváros tehát egyszerre adhatott példát a modernitás diadalára s annak hátulütőire is. Az egészségtelen bérkaszárnnyák árnyékában bizony megszülettek a modern szociális várostervezés olyan, máig lakható remekei, mint a Siemensstadt (egyik tervezője Forbát Alfréd), melyek ma jogosan részei az UNESCO világörökség-listájának.

Ehhez persze kellett a Bauhaus is, s kellett azok a magyar Bauhaus-tanítványok, akik nem véletlenül akartak egy szebb, tisztább, egészségesebb jövőt. Az előbb említett hatalmas lakótelepek tervezői közt ott találjuk Forbáton kívül Breuer Marcellt és a fiatalon a sztálini terror áldozatává vált Sebők Istvánt, itt születik meg Moholy-Nagy Fény-tér modulátora, a korszak legnagyobb hatású rendezőjének, Erwin Piscatornak lakását Breuer rendezi be, könyve borítóját Moholy-Nagy tervezi, színpadképeit mellette Sebők és Weininger Andor állítja össze. (Remek kiállítás látható épp most a Bröhan Museumban Lucia Moholy-Nagy Bauhaus-vonatkozású

Kiállítási enteriőr  
ÉBNETH Lajos  
műveivel, Berlinische  
Galerie, 2023  
↓







MOHOLY-NAGY László:  
 Berli radiótorony, 1928,  
 ezüstszelatin, 27,2×20 cm  
 Antal-Lusztig-gyűjtemény  
 ←

fotográfiaiból.) Az érem másik oldalához tartozik, hogy Kállai Ernő, a Bauhaus folyóiratának egykori szerkesztője, kiábrándulva az iskola általa túlságosan is célirányosnak érzett koncepciójából, 1930-ban *Vision und Formgesetz* címmel rendez kiállítást a berlini Galerie Ferdinand Mölberben, megalapozva későbbi bioromantika-elméletét.

Valószínűleg éppen az ilyen, egymásnak feszülő elképzelések összjátékából következett Berlin varázsa. Meg persze a város internacionalista mindennapjaiból, melyet olyan kiváló alkotók örökítettek meg fényképeiken, mint Kárász Judit, Besnyő Éva, Kepes György vagy Munkácsi Márton, a korszerű sajtófotózás egyik úttörője. Munkácsi persze nemcsak szerelmeseket, napozó fiatalokat fotózott, de megörökítette 1933-ban az ország frissen megválasztott, kefebajszú kancellárját is.

Mert a konzervatív, tekintélyelvű vilhelmiánus császárság bukása utáni szabadelvű, (ma némely körökben kizárólag szitokszóként használva) liberális korszak még másfél évtizedig sem tartott. A 33-as fordulathoz vezető utolsó évek már egyre inkább a barnaingesek és a bátor, de rosszul küzdő, hisz magukon kívül mindenkit elutasító kommunisták mind hevesebb összecsapásairól szóltak. A baloldali, többségükben a Forradalmi Művészek csoportjába (ASSO) tömörült alkotók között is találunk per-

sze magyarokat, így az akkor még a konstruktivizmussal kacérkodó Ék Sándort, Szilágyi Jolánt vagy Bíró Mihályt. Nem rajtuk, inkább az általuk is vakon követett hibás taktikán múlt, hogy vereségre ítéltettek.

S persze nem csak nekik kellett távozniuk Hitler Németországából. „A művészet templomának megtisztítása” során az emigránsok mellett progresszív német művészek tucatjai rajzottak tova Párizsba, Prágába, Amszterdamba és Amerikába, s többen tértek vissza az ugyan félféudális-patriarchális, de a náci mindennapoknál élhetőbb körülményeket kínáló Magyarországra is. A modernségtől megtisztított Berlin a III. Birodalom pöffeszkedő provincializmusába süllyedt.

A galéria nehezen beosztható terei ellenére remekül rendezett, emlékezetes, a látogatók számát tekintve is sikeres kiállítás született. A rendezőkön, az impozáns katalógus magyar és nemzetközi szerzőgárdáján túl kivette mindebből részét a Collegium Hungaricum csapata is az ott rendezett szatellitkiállítással, zenei és irodalmi programokkal. Valahogy így kell egy külföldi nagyvárosban „magyar jelenlétet” csinálni.

A megjelenést a B. Braun támogatta.

Mészáros Flóra

# Konok Tamás: Architektúra

A kurátori  
konceptióról

Molnár Ani Galéria,  
2023. II. 10. – IV. 22.

A Molnár Ani Galéria *Architektúra* című kiállításának kurátoraként a 2020-ban elhunyt, nonfiguratív alkotót, Konok Tamást az architekturális játékok alapján kívántam bemutatni. A tárlat elnevezése utalás Konok nagyapai építészeti örökségére s az ezen a területen alapuló művészetfelfogására. Az építészszelemlét nem a szerkezeti gondolkodásban, hanem a világban felbukkanó emberi, térbeli, tárgyi stb. kölcsönhatások, építkezések, viszonyrendszerek képire átvittetett, architekturális közlésében

érzékeltető. A kiállítás tartalmát kifejező megnevezés, az architektúra így egy jóval tágabb determináció alapján értelmezhető: a felépítés, az építkezés, a kapcsolatrendszerek együtteseként. Konok saját megemlékezésében is így vallott: „A vizuális művészet egyik meghatározó ága az építészet. A bejárható formák művészi összefüggése és arányrendje egymást erősítő kapcsolatban áll a képekkel, szobrokkal vagy az installációval. A jó képet vagy szobrot tönkre teheti rossz arányú architektúra [...]. Van egy magyarra le

Kiállítási enteriőr  
KONOK Tamás  
*Architektúra* című  
kiállításán  
Fotó: Digitális  
Képműhely. A Molnár  
Ani Galéria jóvoltából  
↓







↑  
 KONOK Tamás: S. T.,  
 2020/6, akril, vászon,  
 200×180 cm  
 Fotó a Molnár Ani  
 Galéria jóvoltából  
 HUNGART © 2023

nem fordítható francia kifejezés, a *mis en valeur* (értékbe, összefüggésbe, kiemelésbe helyezés). A teljes vizuális élményt e kapcsolatrendszer ritka pillanatai jelentik.<sup>1</sup> Véleményem szerint a vizualitás ilyen jellegű felfogása a teljes konoki életművet felöleli, sőt az *oeuvre* legtipikusabb ismertetőjegyévé válik. Konok kompozíciós megoldásai pedig az említett „*mis en valeur*” elvét követik egy végtelen, nonfiguratív tárház felhasználásával. Éppen ezért a kiállítás ezt az elementáris erővel ható, architekturális karaktert kívánja vázolni. A tárlaton Konok nonfiguratív skálája is hangsúlyt nyer, hiszen a nem ábrázoló művészet eltérő lehetőségeit tudatosan használta az architektúra mint problematika széleskörű kibontakoztatására.

Konokot számtalanszor tévesen konstruktivista alkotónak vagy konkrét művésznek tekintik, máskor munkásságát – szintén tévesen – a lírai absztrakció példájaként ítélik meg. Számára azonban nem a geometria önmagában való tisztelete vagy a képen belüli és a formák, vonalak közötti konstrukció kérdése volt a fontos, hanem a geometrián túli világ nonfiguratív lenyomata, a különböző szubsztanciákra építkező környezet, a láthatatlan összefüggések változatos megfogalmazása. Mindezt hol geometrikus absztrakt, hol organikus absztrakt, hol konstruktivista módon, hol jelszerűen közölte (előfordult, hogy félig figuratív, dadaista eszközökkel), de alkotásmódja nem illeszthető be egyik felfogásba sem.

Konok Tamás 1959-ben emigrált Párizsba, ahol a figuratív megközelítésről váltott nonfiguratív útra, majd

Svájcban – ahol hosszabban tartózkodott – otthonra lett a szerkezetcentrikus gondolkodásmódja, és ahol a párizsihoz képest racionálisabb, letisztultabb és geometrikus ösvényeket preferáló területen találta meg kézjegyét. A svájci példákhoz (például Max Billhez) hasonlóan letisztult, geometrikus elveket közvetített, ugyanakkor a francia hatás, így a metafizikus töltet, a lírai, finomabb hangvétel mindig tetten érhető maradt. Végig a „kép” formátumában gondolkodott, még reliefjein is a tradicionális, imaginárius szemléletet vitte tovább. A rendszerváltás után, hazatérésekor bátran vállalta ezt a sajátos nyelvezetet, ugyanakkor, saját megfogalmazása szerint, egy egyre konstruáltabb világ irányába haladt. Formavilága ugyanakkor a széles nonfiguráció mezején értelmezhető, amelyet a geometrikus alakzatok uralnak. Konok tudatosan ragaszkodott ahhoz, hogy elkerülje a konkrét irányzatba sorolást; már franciaországi tartózkodása kezdetén úgy fogalmazott, hogy önmeghatározásának eszköze „a saját világának felépítése”, amelynek mércéje a belső értékrendje.<sup>2</sup> Hitvallásában is tetten érhető, hogy munkásságának nem a szerkezet, az adott geometrikus trend megtalálása a kulcsa, hanem az az architektúra, amit a „*mis en valeur*” elve, vagyis az értékbe, összefüggésbe és kiemelésbe helyezés iránti vágy jelent.

A nonfiguratív alkotásmóddal kibontott, architekturális megközelítés egyik alapja a családi, építészeti tradíció továbbélése az alkotótevékenységben. Konok Tamás számára nagyapja, id. Sándy Gyula építész szellemi öröksége rendkívüli jelentőséggel bír.<sup>3</sup> Nagyapja kortársairól (Alpár Ignác, Steindl Imre stb.) szóló történetek között nevelkedett, és közben id. Sándy Gyula funkcionális épületeinek jelentőségét is megértette, személye mércévé lett számára: „amikor készülő festményeimet szemlélem, gyakran úgy rémlik, ő áll mögöttem.”<sup>4</sup> Konok önéletrajzában, emlékezéseiben az építészet mint téma középpontba kerül. Írásában egy-egy várost is emblematisz épületekhez kötött; az épített környezet már első párizsi emlékeinél utólagosan is kardinálisnak bizonyult, vázlatfüzeteiben a francia fővárost örökítette meg; amerikai utazása során New Yorkot városi körngetegjei alapján írta le, Los Angelesét is palotái alapján jellemezte; 1960-as évekből, Párizssal kapcsolatos élményeinél is a városátalakítás ismertetése dominál (például a Notre-Dame restaurálása, a Défense, La Villette építése, Les Halles épülete, vasszerkezete és funkcionalitása).<sup>5</sup> Sőt, az emberek, ismerősök karakterizálásakor is a szereplők otthonának leírása vagy egy személy városi közeggel kapcsolatos élménye a döntő, azaz itt is a „*mis en valeur*” tudatalatti megjelenésével, az ember környezetbe illesztésével találkozhatunk.<sup>6</sup> Mindemellett Konoknak egy építészethez köthető kortárs, gyakorlati munkáját is ismerjük. A Pécs-Baranyai Kereskedelmi és Iparkamara központjaként is működő, Majorossy utcai irodaházat a *Válogatott ritmusok I.* című művének adaptációja, murális munkája díszíti. A 2012-ben befejezett alkotás az épület teljes homlokzatán végigvonul, azaz egyszerre tükröződik a falakon és az ablakokon. Az absztrakt jelrendszerre utaló formavilág a szürke és a vörös kettősének dinamikájára építkezik, ritmust és térbeliséget adva az intézménynek.

Ahogy említettük, az architekturális felfogás nem csupán építészeti hagyományt jelent, hanem művészet- és élet-

1 Konok Tamás: *Emlékkövek. Fejezetek egy önéletrajzból* (szerk. Pataki Gábor és Rudolf Anica), Budapest, Új Művészet Alapítvány, 2019, 186.

2 Uo., 163.

3 Elsődlegesen nem stíluskapcsolati aspektusból, hanem családtörténeti szempontból tárgyalta ezt a hálót a Múcsarnok, a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ (MÉM MDK) közös kiállítása *Sándy-Konok Metszéspontok* címmel 2020-ban.

4 Konok, i. m., 95–97.

5 Az *Emlékkövek*ben az emblematisz városok épületeiről a 187. oldalon, a párizsi élményekről a 151. oldalon, amerikai utazásáról a 176. oldalon, a francia főváros átalakításáról a 180–181. oldalon írt.

6 Konok, i. m., pl. 200.



KONOK Tamás:  
*Ritmikus színsorok I.*  
*(Ritmikus színek I.),*  
 2009/7, akril, vászon,  
 200×180 cm  
 Fotó a Molnár Ani  
 Galéria jóvoltából  
 HUNGART © 2023  
 ←

szemléletet is. A kétféle szoros összefüggése munkásságának kezdetétől nyomon követhető. Már Párizsba érkezésekor egyenlőségjelet húzott a festő és az alapvető önmeghatározás között, így a szellemi egzisztencia fundamentumainak feltárása, az idő és a tér fogalmi újraértelmezése érdekelte.<sup>7</sup> Ars poeticája egészében a világ felépítésének megértése iránti vágy megtalálása, de annak közvetítéséé is, hogy maga a festészet s a hagyományos táblakép miként építkezik, miként tükrözheti a láthatatlant. Nemzetközi értelemben Max Bill törekedett hasonló elvekre, vagy említhetjük ebben a kontextusban Lantos Ferencet is, aki a láthatatlan láthatóvá tételében mélyült el. Azonban Bill szigorúan a geometrikus, absztrakt világ formai játékát reprezentálta, míg Lantos a természet működését egy teremtett körre épülő formanyelvvel közölte. Konok velük ellentétben „architekturális aggyal” dolgozott, olyan tereket teremtett, amelyben a vonalé lett a kulcsszerep. „Képeim: terek, ahol az anyag (forma) és a

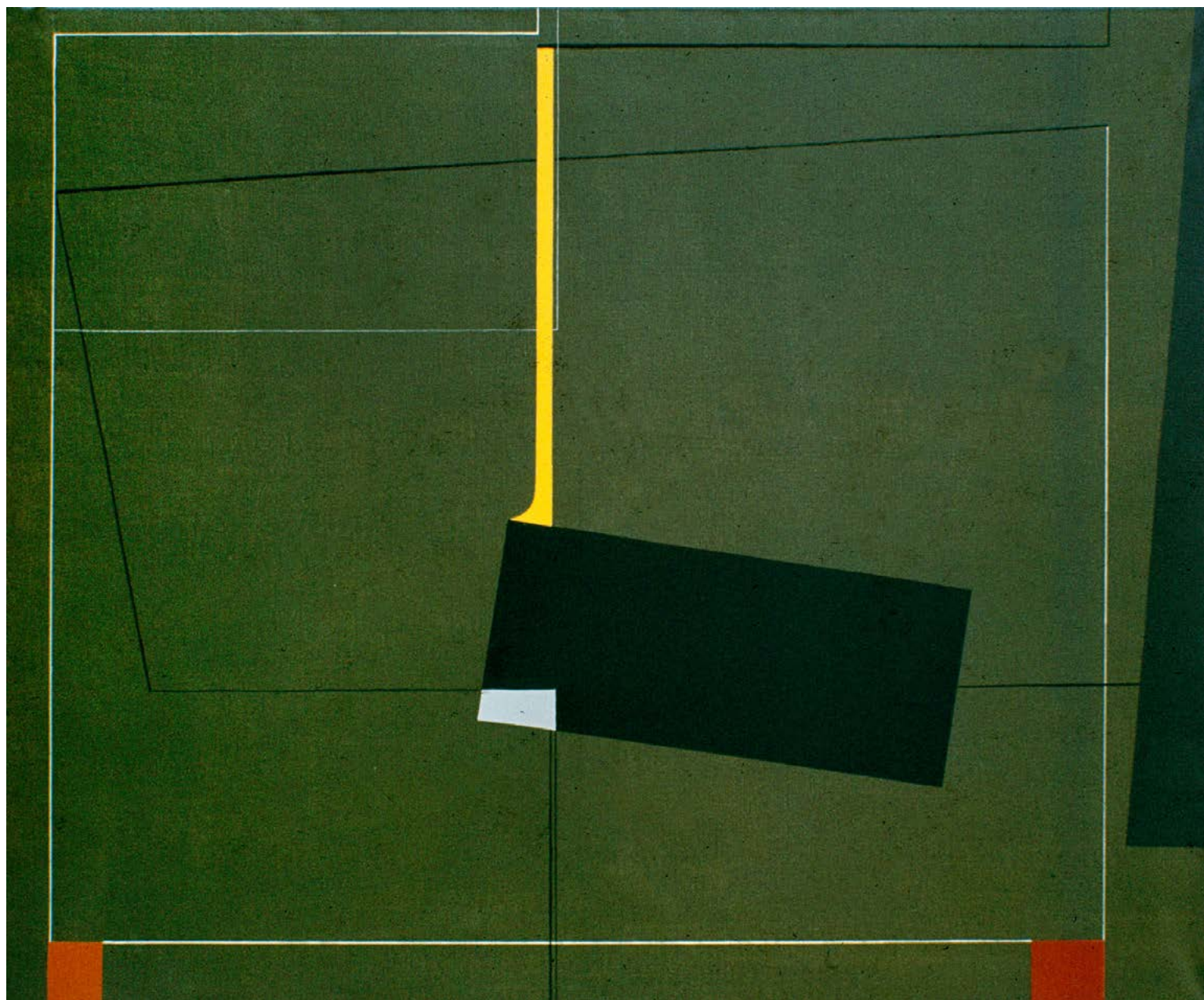
vonal egymásra helyezéséből egyszerű, precíz összefüggés keletkezik” – vallotta.<sup>8</sup> Azaz a korábban meghatározott vizualitás (a kapcsolatrendszerek ritka pillanata) részleteiben determinálja.

A Molnár Ani Galériában megvalósult kiállítás ezeket az eltérő architektúrális játékokat egy-egy problematika ikonikus művén keresztül prezentálja. A kiállításon is felfedezhető, hogy Konok Tamás konkrét építészeti megoldásokat is átültetett képeire (például *Lépcsők*, 2016), vagy textúrák és ősi szövegrészletek beemelésével teremtett absztrakt térkompozíciókat, máskor optikai illúziókkal, a fekete-fehér kontrasztja által ért el térbeliséget (*Kapcsolatok*, 2014). A galéria bejáratához képest a jobb oldalon lévő falon ezek a művek más kísérletekkel együttesen, felhőszerű elrendezésben tárják fel változatos architektúrális szemléletét, a művek által felvetett kulcsproblémák pedig szemben a főfalon, a két piramisalapú festményen, a *Ritmikus szín-*

<sup>7</sup> Uo., 120.

<sup>8</sup> Konok feljegyzése, kézirat. A művész hagyatékából, datálatlan, feltehetően 2000 után íródott.





↑  
 KONOK Tamás:  
 Sárga hangsúly,  
 1980/39, akril,  
 vászon, 130×160 cm  
 Fotó a Molnár Ani  
 Galéria jóvoltából  
 HUNGART © 2023

sorok II. és a *Pyramidal* című műveken summázódnak. A *Ritmikus színsorok II.*-n Konok a mondriani neoplaszticizmus alapjaihoz tér vissza. A tiszta színsorok a háromszögbe foglalva egy olyan pszichikai teret teremtenek, ahol a néző azonnal a képtérbe „szippantva” érzékeli a képmezőt. A *Pyramidal* esetében ez a színsor kevesebb szerephez jut, a háromszög kiterjedése kisebb, ugyanakkor hangsúlya dominánsabb, így egy piramisszerű építmény születik meg, a néző úgymond kívülről vizsgálhatja az eredményt. Azaz a piramis mint forma is két különböző eredményt szül: a befogadó egyszer a kép pszichikai terében, a másik esetben külső megfigyelőként éli át a térhatást. Szemügyre vehetjük, hogy Konokot emellett egy-egy szín egyeduralma is érdekeltte, a *Sárga hangsúly* esetében például a képmezőn minden elemmel a vékonyan megfestett, ugyanakkor domináns, sárga kolorit „ellenértelt”, a hatalmas, olajzöld felület és az erőteljes vonalszerkezetek sem vették el a sárgára épített főelem erejét. A tárlat egyik alkotásán a művész azt analizálta, hogy milyen a legapróbb egységeire bontani a kalligrafikus vonalából álló teret és azokból egy olyan új ritmikus valóságot kreálni újra, amely úgy alkot egységet, hogy közben az íves vonalak hangsúlya egészében eltűnik (*Rhythmes sélectionnés*). A galéria hatalmas zárófalán Konok időben legutolsó műve (*S. T. 2020/6*) került most első alkalommal kiállításra. Felfedezhetjük, hogy Konok hogyan játszott a síkszerű formákkal és színmezőkkel, s pusztán egy vonalalakzat révén

plasztikussá alakította őket. Végeredményben egy önálló realitást, több képmezőt konstruált, amelyet terrakottás színmező és a fekete vonalalakzatok kettőse ural.

A tárlat célja tehát az oeuvre-ön végigvonuló főelem, az architektúra kérdéskörének változatos reprezentációja, azaz a mikro- és a makrokozmosz működésének megértetése, miközben több mint két tucat alkotáson keresztül Konok változatos technikai skálája s végtelen nonfiguratív tárháza is teret kap.

Jankó Judit

# Csendben emlékezünk

Deim Pál  
kiállítása

Virág Judit Galéria,  
2023. III. 17-ig

A Deim Pál életművét bemutató tárlat mindössze két hétig volt látogatható a szentendrei MűvészetMalomban, amikor a fűtési költségek megemelkedése miatt be kellett zárni az intézményt. Február elejétől azonban kibővítve egy másik izgalmas térben, a Virág Judit Galéria föld alatti kiállítóterében nyílt meg a *Csendek - Az életmű új rétege* című anyag.

Deim Pál (1932-2016) minden értelemben szentendrei festő volt: a városban született, ott élt, a helyi temetőben nyugszik, és művészete szerves része a szentendrei gondolkodásnak, szemléletmódnak. A 60-as években induló magyar neoavantgárd képzőművészet meghatározó alakjának vizuális nyelve néhány jellegzetes motívumra épül, de ezek variálása minden alkotói korszakában újabb jelentésrétegekkel gazdagodik. Geometrikus absztrakt, de mégis felismerhetően emberközpontú művészete a Zuglói Körön keresztül megismert nyugat-európai modernista festészeti hagyományokra épült, és ez keveredett aztán a szentendrei-pravoszláv motívumvilággal. Leginkább a

térrel való viszonyát, festészetének térbeli kiterjesztését szokták elemezni, most azonban a születésének 90. évfordulójára az életművet összefoglaló, *Csendek* című anyag - a festő unokájának, Deim Réka kurátori munkájának köszönhetően - a spirituális értelemben vett csend fogalmát tette meg rendező elvvé. Erre a gondolatra egyébként mindkét kiállítási helyszín alkalmas volt, de a Virág Judit Galéria fekete tere a korszerű lámpákkal, amelyek a látogató lépteire puhán bekapcsolódnak és megvilágítják a következő termet, különösen izgalmassá és fura módon meditatívá tette a befogadói élményt. A terekben egymással kölcsönhatásba kerülő festmények, plasztikus alkotások, köztéri pályaművek, valamint emlékműtervek jól érzékeltetik a konzekvensen, szigorú belső logika szerint épülő életmű ívét és változatosságát.

Deim pályája kezdetén, abban az időszakban kereste aktívan a saját hangját, amikor a nyugat-európai művészet, az avantgárd tiltólistán volt, a friss művészeti folyamatok megértését pedig az információhiány is gátolta.

DEIM Pál: *Átjáró*,  
2007, vas, 253×153  
cm  
Deim Pál hagyatéka  
HUNGART © 2023  
→

DEIM Pál:  
*Építészet II.*, 1973,  
akril, farostlemez,  
23×41 cm  
Magyar Nemzeti  
Galéria  
HUNGART © 2023  
↓









Az 56-os forradalom után, 1958 és 1963 között járt a Képzőművészeti Főiskolára – Bak Imrével, Nádler Istvánnal és Molnár Sándorral egyidőben. A Zuglói Kör tagjaként arra törekedtek, hogy szimbolikusan összekössék a háború előtti progresszív törekvéseket a 60-as évek kortárs művészetével, és persze tanultak, felkeresték Kassákot, Korniss Dezsőt, Gyarmathy Tihamért, akiket még elértek az egykorvult absztrakció alkotói közül.

A szentendriei között főként Barcsay Jenő és Vajda Lajos művészete hatott rá, ami egyértelműen látszik a korai munkáin. Barcsay tanára volt a főiskolán, és később is jó viszonyt ápoltak, az 1966-ban megrendezett Vajda-kiállítás után pedig bekerültek munkáiba a szentendrei motívumok, innen datálódik a síkokkal és terekkel való játék is. A művészettörténeti konszenzus 1968-ra teszi a Deim-stílus kialakulását, amit a *Csend*-sorozathoz és a macedóniai Prilepben készült, *Feljegyzések egy kolostorból* című sorozatokhoz köt. Közvetlen előzménye ennek a magára találásnak egy 1967-es párizsi és brüsszeli tanulmányút, ahol Cézanne, Matisse, Picasso, Francis Bacon és Ben Nicholson műveit láthatta élőben.

Megjelenik a Deim védjegyévé váló, emberi sziluettre vagy árnyéokra emlékeztető bábufigura, amely később számtalan – időnként sematikusá váló – variációban bukkan fel, de művein mindvégig jelen marad, végigkíséri a teljes, hat évtizedet átölelő pályát. Az első mű, amelyik kilép a térbe, az 1969-es *Ember és ház*, s tulajdonképpen innentől kezdve már mindig a térben marad. A 60-as évek útkereső időszak után egyértelművé vált, hogy ahogyan ő maga fogalmazott: „térben akar festeni”. Deim grafika szakon végzett, és festőként indult, de a térkísérletekhez kapcsolódva 1969-től kezdve plasztikus műveket is készített, és számos köztéri pályázaton vett részt. A pályázatok mennyisége és gondolatisága, így egyben látva, új aspektusát villantja fel az életműnek, és a kurátori koncepcióban is érdekes fókuszpontot jelent – különös tekintettel arra, hogy mennyi figyelmet kap most az emlékezetpolitika. Szőnyeg alá söpörhetetlenül látszik, hogy ott, azokban az időkben kezdődött már a zúr, amikor ezek a tervek születtek. De Deim szisztematikusan végiggondolta, hogy a maga részéről mit tart fontosnak a közösségi emlékezetből.

A pályázatok ötleteit, motívumait gyakran művekben bontotta ki, eszköztárának alkotóelemei – mint a bábufigura, a fal, az ablakkeret, a sematikus cseppek – rá jellemző, sűrű, esszenciális vizuális jelekké váltak, és visszaköszönnek a pályaművekben. Mindig is világos, hogy mennyire érdekelt Deim Pált a köz, a közélet, a köztér, ez is motiválhatta a mai ötletet, hogy legyen egy Deim köztéri szobor Szentendrén. A város, a Ferenczy Múzeumi Centrum és a Deim Pál Archívum közösen szándékozik egy 3×3 méteres szobrot felállítani Deim Pál 1976-os, *Tájékoztatói plasztika* című műve alapján. Ez a munka a művész egyetlen zománcalkotásaként, köztéri szobortervként született meg a kecskeméti Nemzetközi Zománcművészeti Alkotótelepen. A szobor felállítását 2023 tavaszára tervezik, a költségek előteremtésére közösségi finanszírozási kampányt indítottak.

Deim Pál nem feltétlenül egy-egy konkrét tragédiának akart emlékművet állítani, őt a gyász, a veszteség mint közösséget érintő műfaj érdekelt. Ilyen értelemben ma nagyon is aktuális a megközelítése – napjainkban pontosan olyan folyamatok zajlanak, melyeken ő gondolkodott. Ilyen például az 1975-ös Nagyatádi Alkotótelepen készült, *Minden értelmetlenül meghalt ember emlékére* című emlékműterv. Esmék, elvek és nem ügyek mentén képzelte az emlékezetpolitikát, az emlékműállításokat, az egész emberiséget érintő kérdésekben gondolkodott.



Számos tervet készített bronzból, krómaccélból, fából 1972-től kezdve, közülük több látható a kiállításon. Kisplasztikái közül többet is elképzelt murália vagy köztéri szobor formájában, de problémásnak számító, „tűrt” művészként nem kapott lehetőséget ideológiailag fontos megbízásokon dolgozni a Kádár-korszakban. A rendszerváltás idején ez megváltozhatott volna, a szentendriei elindultak a klasszikussá válás útján. 1989-ben Deim Pál is meghívást kapott a rákoskeresztúri Új Köztemető 301-es parcellájába tervezett, 1956-os emlékmű pályázatára. Terve ugyan a legvégéig versenyben maradt, végül mégis Jovánovics György kapta meg a lehetőséget. Az áldozathozatal témáját feldolgozó pályamű egy változatát háborús emlékműként avatták fel 1991-ben a győri köztemetőben, majd 1993-ban a *Golgota*-kompozíciót is felállította Győr városa 1956-os emlékműként.

A 60-as évek útkeresése után a 70-es évek kreatív időszak volt Deim életében, a szakmai sikerek ekkor érkeztek. Egyéni kiállítása nyílt a Múcsarnokban 1974-ben, majd Székesfehérváron 1979-ben, alkotótelepeken vett részt, ahol továbbfejleszthette köztéri terveit, és a műgyűjtők is felfigyeltek rá. A 70-es évek közepétől olyan fontos magánygyűjteményekbe kerültek be a munkái, mint Kolozsváry Ernő, Pogány Zsolt, Vasilescu János és Vass László. Az évtizedek során több portréfilm, televíziós műsor dolgozta fel a pályáivét.

Deimnél a nagyon elvont művek is, éppen a bábu motívumnak köszönhetően, humánus jelentéstöbbletet, egyfajta érzelmi töltetet kapnak. A 80-as évek erotikus témájú művei a művész szándéka szerint „szentképekként” rep-

↑  
DEIM Pál: *Kinyílt tér*,  
2006, akril, vászon,  
100×70 cm  
Modern Képtár  
– Vass László  
Gyűjtemény  
HUNGART © 2023





↑  
 DEIM Pál:  
*Biotechnika I.*, 1986,  
 lavírozott tus, papír,  
 38×56 cm  
 Magántulajdon  
 HUNGART © 2023

rezentálják a szerelem és a termékenység misztériumát. Ebben az évtizedben megmozdulnak korábban statikus bábualakjai. Egy sokkal oldottabb és organikusabb fázis következik, ahol a bábu párként jelenik meg, neme lesz, és a korábbi jelszerűség naturalisztikusabbá válik. Az egész életművet átszövő egyensúlykeresés a geometrikus és organikus kifejezési módok között kifejezetten harmóniába kerül.

A 90-es évektől tovább kísérletezett a plasztika és a táblakép összeegyeztetésének lehetőségeivel, táblaképein egyre hangsúlyosabbá vált a térszervezés kérdésköre. Az 1992-es *Magórzók* és az 1996-os *Kapu* című, nagy méretű munkáin statikus rendbe állnak össze ezirányú kutatásainak következtetései.

A 2000-es években az idősödés és a világ változásai hatására a dekonstrukció fogalma vált fontossá. Egyre fontosabb lett művein a humor, az ironia és az önreflexió, jól kifejezi ezt a gyógyszeresdobozokból összeállított, nagy méretű bábu. Élete utolsó éveiben több olyan nagy méretű művet készített, amelyek lényegében felnagyított, különálló bábualakok. Vásznon helyett közvetlenül az építészeti térbe helyezte őket. A lecsupasztított, monokróm bábualakokkal zárja le közel hatvan évet átfogó munkásságát. Az időskori műveiben, azok tematikájában az elmúlás, a pusztulás érhető tetten, mint a 2002-es *Szmog* és a *Múltfaló sejtek* vagy a 2006-os *Gyász* esetében. Máskor a kép maga indult bomlásnak. A kiállítás értelmezése szerint ez a szakasz a csend egy másik rétege, az elcsendesedés, az étellel, a pályával való szembenézés. Ez az a feladat, amivel mindannyiunknak szembesülni kell, és innen nézve nemcsak humoros, hanem szomorú is az üres gyógyszeresdobozokból összeállított bábu (*Bevettem*), hiszen tudjuk, a dobozok tartalmát a művész vette

be. A három nagy, 2007-es bábumunkában - *Elmenőben*, *Feltámadás* és *Átjáró* - Deim az időskor szubjektív tapasztalatait foglalja össze, és ez felveti egy olyan olvasatát is az életműnek, hogy a bábu változásai saját életútjának változásaiaként is értelmezhetőek.

Gazdag és látszólag szerteágazó életművet hagyott maga után, melynek interpretálásában sok újat ad Deim Réka kurátori koncepciója. A legfontosabb ezek közül a spirituális mélységeket is jelentő csend és a közösségi szemlélet. A 70-es évek közösségépítő hangulata Deim Pál Szentendrén végzett kulturális, műemlékvédelmi és környezetvédelmi tevékenységében is testet öltött. Ezekért 1996-ban Szentendre város díszpolgárává avatták, a Műemlékvédelmi Bizottság és a Városvédő Egylet tagjaként aktív alakítója volt a helyi közügyeknek. A környezetalakítással, térformálással nemcsak köztéri munkáin keresztül foglalkozott, hanem Szentendre építészete is érdekelte, és épületdekorációs, valamint házfalszínezési projekteken is részt vett. Tanulmányozta a város barokk építészeti hagyományait, ezek hatása vissza is köszön néhány munkájában. Sőt, számos intézmény alapításában is közreműködött, az egyik legfontosabb közülük éppen a kiállításnak eredetileg otthont adó MűvészetMalom.

A kiállításához kapcsolódva elkészült katalógus az életmű átfogó és részletes bemutatására törekedett, András Gábor ír benne a korai évek stíluskereséséről 1968-ig, Szeifert Judit az 1968 és 1980 közti időszakot - a Deim-univerzum megszületését - tekinti át, Deim Réka *A bábu archeológiája* címen az 1980 és 2016 közti témákat foglalja össze, Kertész László pedig a köztéri tervek elemzi.

Braun Zsuzsanna

# Flash/Back

## Régi mesterek tizenhat fotográfus lencséjén keresztül

Mauritshuis, Hága,  
2022. X. 16-ig

2022 nyarán, megnyitásának 200. évfordulójára pazar kiállítást rendezett a hágai Mauritshuis.

A *Flash/Back* tizenhat kortárs holland és flamand fotográfus dialógusa a múzeum kollekciójának tizenhat festményével. A ma múzeumként funkcionáló épületet a 17. században építtette Johan Maurits van Nassau Siegen, aki a Nyugat-indiai Hajózási Társaság kötelékében hosszú éveket töltött Brazíliában az egykori holland gyarmatok kormányzójaként. Megbízatása során számos tudóst és festőt vitt magával a távoli, egzotikus földrészre, hogy később a helyi embereket, illetve növény- és állatvilágot dokumentáló munkákkal, műtárgyakkal és gazdag naturáliagyűjteménnyel térjen vissza Hollandiába.

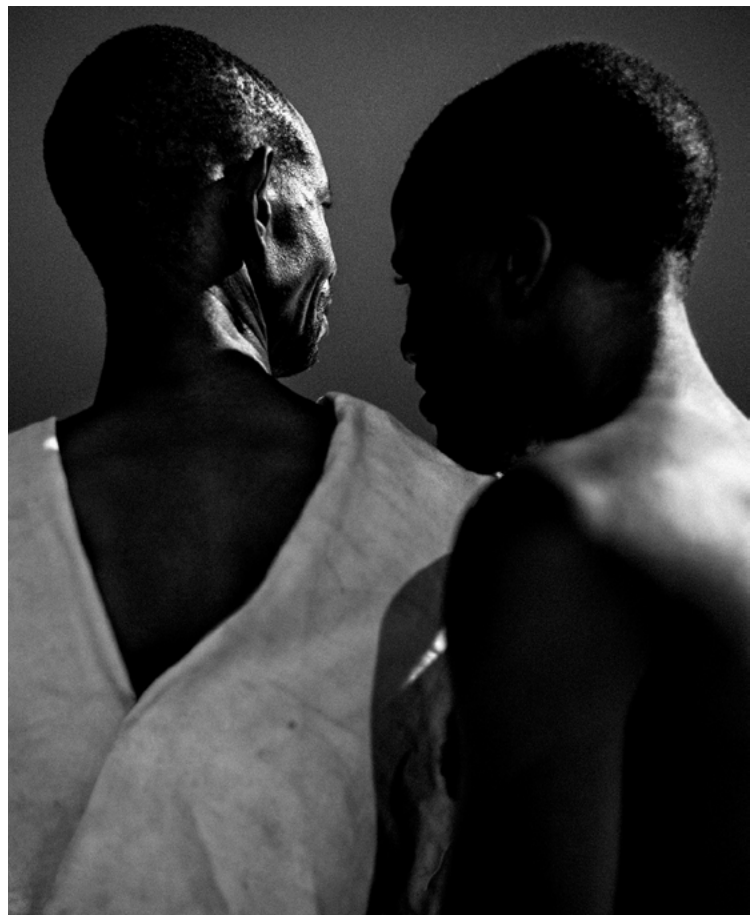
Tevékenysége az utóbbi években természetesen egészen más megvilágításba került, miután a kolonializmust érintő kutatások és viták által a „nemzeti szembenézés”

keresztüzebe került, nyíltan tematizálva a gyarmati kizsákmányolásban és rabszolga-kereskedelemben betöltött, vitathatatlan szerepét. Az általa építtetett, hágai Mauritshuis épületét már életében is a *suikerpaleis* (cukorpalota) gúnynévvel illette a köznyelv (a rabszolgamunka árán virágzó cukornád-kereskedelemre utalva), mégis ez a városi palota lett később a holland Királyi Képtár otthona.

Az 1822-ben állami múzeumként megnyíló gyűjtemény a németalföldi festészet letisztult eszenciája, még kényelmesen befogadható, tömény élmény, amelynek legismertebb darabjai Rembrandt *Dr. Tulp anatómiai leckéje*, Johannes Vermeertől a *Delft* látképe és természetesen a *Lány gyöngy fülbevalóval* – de a képtár anyaga a 15. századi oltárképektől a holland „aranykoron” át egészen a 18. század végéig tartó időszakot öleli fel.

Rembrandt van RIJN:  
*Két afrikai férfi*,  
1661, olaj, vászon,  
77,8×64,4 cm  
↙

Anton CORBIJN:  
*Két afrikai férfi*  
(Rembrandt után),  
Lamu, Kenya,  
2022, fotó  
HUNGART © 2023  
↓







↑  
 Sara BLOKLAND:  
*A grey room of gold,*  
 kerámiainstalláció, 2022  
 HUNGART © 2023

A kiállítás ünnepélyes visszatekintés a klasszikus elődökre, kortárs reflexió a századok során kanonizált, unalomig parafrázelt (vagy éppen a kollekciónban szerényebben megbúvó) remekművekre. Mindamellett traumákat, sebeket feltépő flashbackek felvillantása Frits Giersberg, a rotterdami Holland Fotográfiai Múzeum konzervátorának válogatása nyomán, amelyre a kortárs holland fotóművészet legnagyobbjai, Erwin Olaf, Anton Corbijn, Rineke Dijkstra vagy Viviane Sassen mellett kevésbé ismert, fiatalabb generációhoz tartozó alkotók is meghívást kaptak, hogy a Mauritshuis egy számukra fontos darabjához mai reflexiót készítsenek.

Az elődökre való visszatekintés egy része kurrens problémafelvetések és hívószavak alapján értelmezhető, úgymint kulturális identitáskeresés, kolonializmus, genderproblematika, industrializáció; emellett személyesebb kapcsolódások, történetek, traumák is ihlették az eredeti kortárs párdarabjait. Továbbgondolt, átértelmezett vagy újraértelmezett üzenetek kerültek pixelekben újraalkotva a falakra.

Anton Corbijn, akit a pop- és underground szcena kedvenc fotósaként (illetve a Ian Curtis életét bemutató, *Control* című film rendezőjeként) többek között a 2009-es, Ludwig múzeumbeli kiállításáról ismerhetünk, jó kézzel egy Rembrandt-hoz nyúlt. A *Két afrikai férfi* (korábban *Két mór*, 1661) a korban szokatlan módon feketebőrű modelleket ábrázol főalakként (kilétük ismeretlen, a feltételezések szerint a 17. században Amszterdamban élő afrikai származású polgárok kisszámú diaszpórájához

tartozhattak) – az áttetszően vékony rétegben festett, szinte monokrómra ható olajfestményen a két izgalmasan eltérő arc kifejezés feszültségét kiemeli a jobb oldali férfi arcára és világos színű sáljára eső, titokzatos fény.

Ezt a fentről eső, éles fényt ragadja meg Corbijn az általa Kenyában készített fotón: sötétedéskor, utcai lámpák fényében és fordított nézőpontból, hátulról látjuk a két férfialakot. A fotográfus, képén megőrizve a lecsupaszított fény-árnyék kontrasztot, saját markáns világát idézi fel; a kíméletlenül durva szemcsés, analóg portrékon a rocksztárokat tökéletes, távoli idolk helyett a hétköznapi dokumentarizmus lencséjén keresztül közelíti, de egyben karakteres vizuális aurát teremt köréjük.

A Rembrandt-festmény jelenlegi címadása a kulturális közegben jóval korábban elkezdődött posztkolonialista revíziós folyamatok<sup>1</sup> jó példája: a *Két mór* cím után 2004-ig a *Két néger* cím volt használatban, mígnem a jelenleg használt *Két afrikai férfi* jelzi a nagyszabású történelmi-kulturális szembenézés egészen praktikus lecsapódását a múzeumokban. A kolonializmuskritika a kiállításon is erős sorvezető, a Mauritshuis Aranyterme például teljes egészében kortárs reflexió terévé változik: Sara Blokland kerámiainstallációja (*A grey room of gold*, 2022) egy 1644-es eseményt idéz fel, amikor a terem falai között Brazíliából behurcolt óslakos férfiakat kényszerítették törzsi táncuk bemutatására.

A 17. században Johan Maurits által Brazíliából elhozott műtárgyak jelentős részét a helyszínen megbízásra dolgozó festők készítették. Így került például a Mau-

<sup>1</sup> Lásd Cséka György írását. <https://artportal.hu/magazin/ossztuz-alatt-a-rijksmuseum-atirtak-a-rasszista-kolonialista-kepcimeket/>

ritshuis gyűjteményébe Albert Eckhout *Tanulmány két braziliai teknősről* című (1640 körül), tudományos ismeretterjesztő igényű tempera-gouache alkotása, amelyre Kevin Osepa curaçaói származású képzőművész „válaszol” *Zéh* (2022) című, az egykori holland gyarmatokhoz tartozó szigetvilág hiedelmeit felidéző fotójával, részben saját identitáskeresése révén. A Zéh nevű ártó szellem ellen az újszülött gyermeket sóval és kékítővel védő ősi rituálé túlélte a századokat, letűnt gyarmatosító rendszereket, ám hasonlóan idegen a mi kultúránk számára, mint Eckhout számára lehettek a Brazíliában látott teknősök, amelyeket a valóságban nem létező, félelmetes fogakkal festett le.

Másféle feszültség érezhető azokon a kortárs fotókon, amelyek az „elveszett (holland) aranykor” vélt vagy valós ideálképére reagálnak a jelen kataklizmáinak árnyékában: Johannes Vermeer monumentális, a 17. századi anyagi bőséget és kultúrát ünneplő, némileg idealizált tablója (*Delft látképe, 1660-1661 körül*) 2022-ben a város azonos pontjáról, mindenfajta korrigáló filter nélkül leginkább lehangoló, szürke betonrengetegnek tűnik - de a felhők baljós lebegése a város felett örök és változatlan (Vincent Mentzel: *Tâchez de garder toujours un morceau de ciel au dessus de votre vie - Marcel Proust, 2022*).

Hasonlóan borúlátó a hall emeleti lépcsőfeljárójában elhelyezett *Hollandia - Dúnés táj idegenekkel* (2022), Erwin Olaf reflexiója Jacob van Ruysdael *Haarlem látképe fehérítőmezőkkel* című, 1670-1675 körül festett tájképére. Erwin Olaf, az időtlen, melankolikus portrék és a perfekcionista, koreografált állóképek kortárs mestere csupán a legutóbbi fotósorozatában (*Im Wald, 2020*) mozdult el a meditatív tájképek irányába.

A komor, mattszürke tájon, a kopár dűnék mögött a szürke horizonton gyár emelkedik, füstölgő kéményekkel. Már csak a kompozíció emlékeztet a ruysdaeli, idillikusan ábrázolt 17. századi tájra, ahol a terjeszkedő ipar még nem vette át az uralmat a természet felett. A 17. századi holland festészet egyik ikonikus darabja Paulus Potter nagy méretű, holland tájban szarvasmarhákat és juhokat gazdájukkal ábrázoló olajfestménye, *A bika* (1647). Ezt a képet választotta ki Kadir van Lohuizen fotóriporter *A tehén* (2022) című fotójához, amely egy mai holland szarvasmarhatelepen készült fotósorozat része. Ayoub, a marokkói származású farmer a hipermodern technológiával felszerelt gazdaságban, fejgépek mögé zárt állatokkal a háta mögött áll munkaruhában - éppúgy elvesztette a kapcsolatot az állatokkal, ahogyan a mai fogyasztó sincs tisztában a szupermarket mögötti industrializált élelmiszergyártás elidegenedett világával.

Majdnem négyszáz év távlatából visszatekintve magától értetődő, hogy a technológia fejlődésére való reflexió tematikusan és formailag egyaránt megjelenik a kiállításon. Az előbbire példa Rineke Dijkstra Gerard ter Borch-parafrázisa (*Julie, Amsterdam, 2022. március 7., Levelet író nő, 1655 körül*). Az idegenekről, járókelőkről, legfőképp kamaszokról készített, bensőségesen spontán portrékról ismert kortárs fotográfusnő a telefonjába elmerülő kamaszlány alakján keresztül idézi meg az elegáns, családias életképeket festő, 17. századi mestert. Hasonlóan közvetlen, személyes interpretáció Desirée Dolron kislányáról készített portréja (*Lee Raven, 2018-2022*) Jan de Bray festménye, az *Egy hatéves kislány arc képe* (1654) mellett. Dolron az foglalkoztatja, mennyiben hasonlítható össze egy mai kisgyermek élete, helyzete, öntudata a néhány évszázaddal ezelőtti (leginkább uralkodói vagy főúri családok portréin ábrá-



zolt) gyermekekével. Dolron korábbi munkái (különösen az *Xteriors* című portrészorozat) egyértelműen az északi (németalföldi) reneszánsz festészet (Petrus Christus, Rogier van der Weyden, Van Eyck-fivérek) időtlen, éteri alakjait és portréit idézik, a *Lee Raven* ezzel szemben érezhetően személyesebb hommage-nak tekinthető.

Túl azon, hogy a digitális fotó nemcsak az olajfestményhez, de még az analóg fotográfiához viszonyítva is merőben más médium, a kortárs fotográfusok magától értetődően láttatnak saját, 21. századi eszközeikkel - egynemely esetben azonban a technikai kivitelezés is fontos eleme a képnek. Egy 17. századi csendélet, Simon Littichuys *Csendélet kínai vázával, mogyoróval és narancssal* (1650-1660 körül) gyümölcsfából készült, impozáns kerete és a csendéletek organikus elemeinek tűnékeny volta inspirálta Elspeth Diederix fotográfust, hogy többféle technikával a 3D világába emelje át a festményt. A parafrázis (*Csendélet narancsokkal, 2022*) egyik eleme egy a festménnyel azonos méretű fotómontázs, amely egy lefotózott rothadó narancs, az arról készült fotó és a fotókról készült kollázs hármasa. Diederix reflexiója modern vanitasábrázolás, egy a földi élet véges voltára emlékeztető, kedvelt 17. századi műfaj felélesztése.

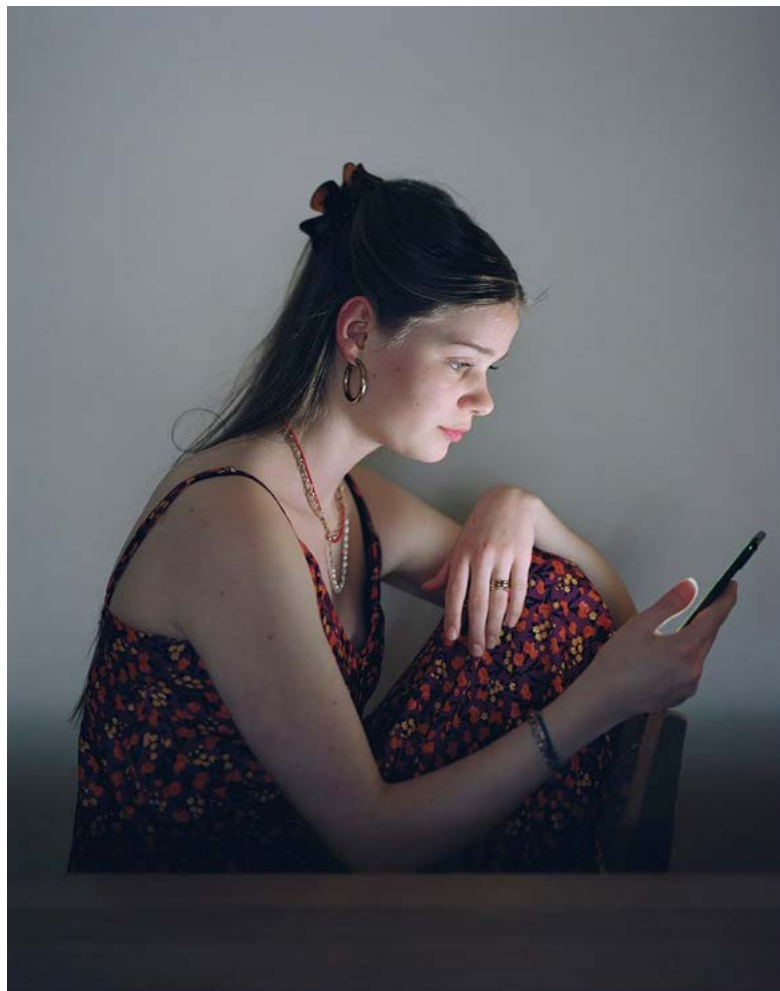
↑↑  
Jacob van RUISDAEL:  
*Haarlem látképe  
fehérítőmezőkkel,  
1670-1675 körül, olaj,  
vászon, 55,5x62 cm*

↑  
Erwin OLAF:  
*Hollandia - Dúnés táj  
idegenekkel; Iryna,  
Danil, Tetiana,  
2022, fotó  
HUNGART © 2023*





↑  
Gerard ter BORCH: *Levelet író nő*,  
1655, olaj, fa, 38,3×27,9 cm



↑  
Rineke DIJKSTRA: *Julie, Amsterdam*, 2022.  
március 7., 2022, fotó  
HUNGART © 2023

Az eredeti tükrében szembeűnő a diszharmonia, ám mégsem beszélhetünk dekonstrukcióról – a kortárs parafrázisok – bár nem egy esetben játékba hozzák a hétköznapi, profán, olykor tabusított elemeket – nem az eredeti művek valóságát vagy érvényességét kérdőjelezik meg, legfeljebb a korabeli valóság és világlátás mai létjogosultságát. Botránnyos lehetne például, ahogyan Stephan Vanfleteren a *Dr. Tulp anatómiai leckéjéhez* nyúl. A flamand fotográfus képén (*Corpus#1632*, 2022) a sötét térbe helyezett asztalon egyetlen, levágott emberi jobb kezét látunk. A *Dr. Tulp anatómiai leckéje* a művészettörténet egyik legtöbbet parafrázelt festménye Edouard Monet-től Damien Hirstig, amelyet az utódok többnyire a kompozíció invokáló erejét megtartva alkotnak újra, míg Vanfleteren, a *pars pro toto* elvén, az élettelen mellékszereplő testrészével idézi fel az egyik legismertebb 17. századi műalkotást. A kéz az *Anatómiai lecke* halottfigurájának modelljéül szolgáló, kivégzett bűnöző, Aris Kindt jobb keze. Mint az a Rembrandt-kutatásokból tudható, Kindtnek a kivégzéskor (tehát az anatómiai lecke valós időpontjában) nem lehetett jobb keze, mivel azt egy korábbi rablás miatt amputálták – és valóban, röntgennel végzett vizsgálat bizonyítja, hogy Rembrandt utólag festette meg a halott jobb kezét. Ez a kéz 2022-ben egy ismeretlen elhunyt naturalisztikusan lefotózott testrésze, amely kéretlenül is szembesíti a nézőt a múzeumban hagyományosan ritkán látható tabuval, a valódi test valódi halálával.

Carla van de Puttelaa egy 15. századi Rogier van der Weyden-művet (*Krisztus siratása*, 1460 körül) választott

a *Lamentation (Sirató)*, 2022) elkészítéséhez. Van der Weyden megtört testtartású, tejfehér bőrű Krisztusa ihlette a fotó dinamikus kompozícióját, amelyen négy meztelen női test örvényszerű körforgásban elhelyezkedve fekszik a korai reneszánsz festményeket megidéző színes, testes drapériákon.

A kiállítás nagyszerű hommage a Mauritshuis páratlan gyűjteményének darabjai előtt, ugyanakkor a meditatív, olykor kritikus viszonyulások tagadhatatlanul a mai korba érkeztek a nézőt. A jubileumra készített fotográfiák sokféle intenciója és hangsúlyos jelenben valósága bizonyosság arra, hogy a műalkotások korokon átívelő megszólító ereje az adott kor recepciójának függvénye. A kortársak vakuja a századokkal ezelőtti vásznakat is ragyogtatja.

A cikk megírását a Nederlandse Taalunie egyhónapos kutatói ösztöndíj tette lehetővé.

# Elfelejtett sorsok árnyai

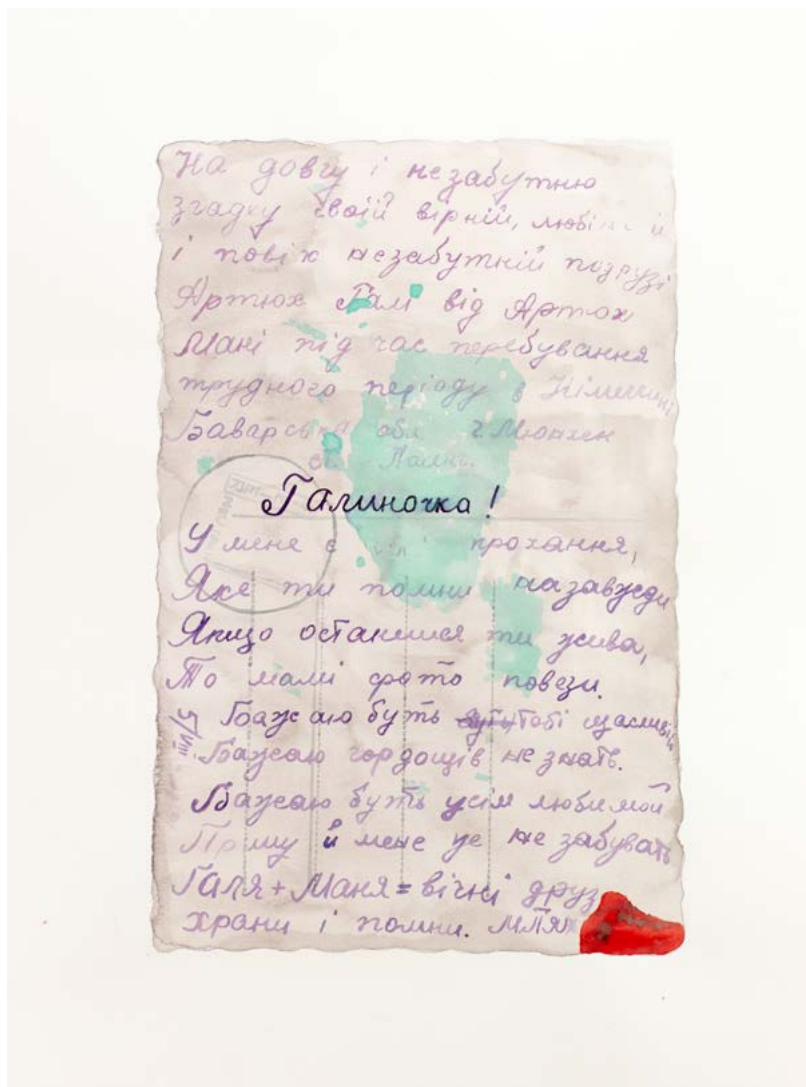
## Andrii Dostliev: Go West!

Centrális Galéria –  
Blinken OSA archívum,  
2023. II. 8. – III. 5.

Nem Andrej, hanem *Andrii*, a művész ukrán, nem orosz.<sup>1</sup> Felállva, tapsolva köszöntik a földjét védő Ukrainát, de Andrii Dostliev helyzetét ez nem könnyíti meg. Előző kiállítását Kiivben rendezte, még a háború kitörése előtt, az orosz ostrom miatt azonban a teljes anyag ottragadt. *Kiivben*. Eddig úgy tudta a világ, hogy a főváros neve Kijev. Hibásan. Becsaptak bennünket. Csak oroszul Kijev. S ugyanez történt a többi ukrán város, folyó, személy és minden egyébek nevével.<sup>2</sup> Az ágyú és rakétatűz egyre pörébben világítja meg a nagyorosz imperializmust, melynek kíméletlen fejezete az ukrán nemzeti identitás és kultúra totális széttagozása.

Ha Andrii Dostliev Kiivbe menne, hogy elhozza az ottrekedt anyagát, már nem engednék vissza Poznanba. Évekkel a háború kitörése előtt költözött Lengyelországba, azóta ott él, de ez ma nem számít. A Centrális Galéria kiállításán a jelen mellett a történelmi múlt is jelen van. A kiállítás egy másik agresszív állam, a nemzetiszocialista *Reich*, a Harmadik Birodalom<sup>3</sup> egy hosszan tartó, de alig ismert epizódját idézi fel, az elhurcolt kényszermunkások történetét. A Harmadik Birodalom és a mai Oroszország párhuzama nem véletlen. *Lebensraum* – mondta Hitler, életteret kell szerezni Németországnak. A posztsovjet agresszió oka ugyanaz a brutális bekebelezési szándék. A Szovjetunió széthullását sokkos állapot követte, majd Oroszország felébredt a több évtizedes kómából, és visszatért a birodalomépítés nagyorosz rögeszméjéhez.<sup>4</sup> Az első cél a három szláv állam egyesítése, Oroszország vazallusává tenni Belorussziát és Ukrainát. Ami számukra annyira természetes, hogy csak „különleges műveletet” folytatnak, nem háborút. Az orosz nép elsöprő többsége nagyon hasonlóan gondolkodik. De Ukrajna a ruszkik torkán akadt, akárcsak egykor Hitlernek. A második világháború keleti frontjának kimerítő harcai ugyanis döntő többségükben Ukrajnában zajlottak. E tekintetben és még sok más miatt is arcpírító a könyörtelen brutalitás párhuzama a régi Németország és a mai Oroszország között.

1941. június 22-én indították meg a németek a Barbarossa hadműveletet, néhány hónap alatt Belorusszia és Ukrajna teljes területét elfoglalták, és legalább negyven-ötven millióan kerültek német megszállás alá.



Túlnyomórészt nők, gyerekek és öregek. Dostliev, aki főként fotós, archívumokban kutatott a háborús évek dokumentumai után, és egy olyan aspektusra bukkant, amely meglepte. „Amikor rátaláltam a második világháború alatt a náci Németországban dolgozó kelet-európai kényszermunkások, az úgynevezett *Ostarbeiterek* fény-

<sup>1</sup> Egyetlen példát említik a számtalan közül. Archipenko ukrán keresztnéve Oleksandr. Nem Alexander.

<sup>2</sup> Mostanság tanuljuk csak a hiteles ukrán neveket. Az orosz medve széles ülepe mindaddig kitakarta a valódit.

<sup>3</sup> Arthur Moeller van den Bruck: *Das dritte Reich*, Ring Verlag, Berlin, 1923. A „Harmadik Birodalom” elnevezés kitalálója, Van den Bruck, kultúrtörténész. Ebben a könyvben írta: „A Harmadik Birodalom gondolata talán a legvégzetesebb az összes illúzió közül, amelynek valaha is engedtek. Németország elveszhet a Harmadik Birodalom álmától.” A szerző két évvel később öngyilkos lett.

<sup>4</sup> Gecse Géza: *Az orosz birodalmi gondolat*, Budapest, 2007. Uő.: *Orosz nagyhatalmi politika 1905–2021*, Dialóg, Budapest, 2022.





← ↑  
Részlet a kiállításból,  
Centrális Galéria,  
2023

képeire, lenyűgözött, hogy ezek a képek milyen őszintén és kendőzetlenül mutatják be mind az elszenvedett traumákat, mind a traumák feldolgozására tett kísérleteket.” A kiállítás viszont egyetlen fotót sem mutat be. Csak szövegeket. Dostliev hatszorosára-nyolcszorosára felnagyítva lemásolta a képek hátoldalára írt szövegeket. Másolt, de igyekezett imitálni az eredeti kézírást.

Kínálkozik a lehetőség, hogy *lettrizmusnak* nevezzem Dostliev leleményes gesztusát, de ez pongyolaság lenne. Talán Lakner László felnagyított kézírást használó festményei állnak a legközelebb, de a távolság mégis nagy. Lakner remekül érzékeli a történelem angyalainak repülését, de Dostlievnél nincsenek se angyalok, se ördögök. És éppen ez a legérdekesebb. Ismeretlen személyek életének és érzelmeinek dokumentumai a szövegek. Életjelek, számtalan privát történet lenyomata az együttesük. A fényképek és a hátoldalukra írt szövegek kényszerhelyzetben születettek. Az Ostarbeiterek tömegei időben és térben szétszóródtak. A helyszín közös, egy kivétellel. A német Reich teljes területe, amibe az Anschluss után Ausztria is beletartozott, de Nyugat-Lengyelország, Kelet-Poroszország és a cseh Szudéta-vidék is. A romániai Targu Jiuban írt szöveg a kivétel, de ez más szempontból is rendhagyó.<sup>5</sup>

A fényképek hátoldali szövegeit cirill betűkkel, ukránul írták, két kivétellel. Az eredeti textust angol és magyar fordításban közli a Centrális Galéria kiállítása. Az apró betűs kis táblák alig olvashatók, a magyarázatok, leírások hiányoznak, és nincs magyar nyelvű kiállítási ismertető. Kínos hiányosságok. Ha Dostliev nem tartott volna nekem személyes tárlatvezetést, legfeljebb csak

töredékesen értettem volna, hogy mit is látok a falakon. Szakadozik az értelmezések tere. Pedig elég lett volna Dostliev magyarázatait hangfelvétel alapján kinyomtatni. De talán még nem késő. Az információk pótlása létrehozza a szemantikai teret. S most következzenek maguk a sokatmondó szövegek:

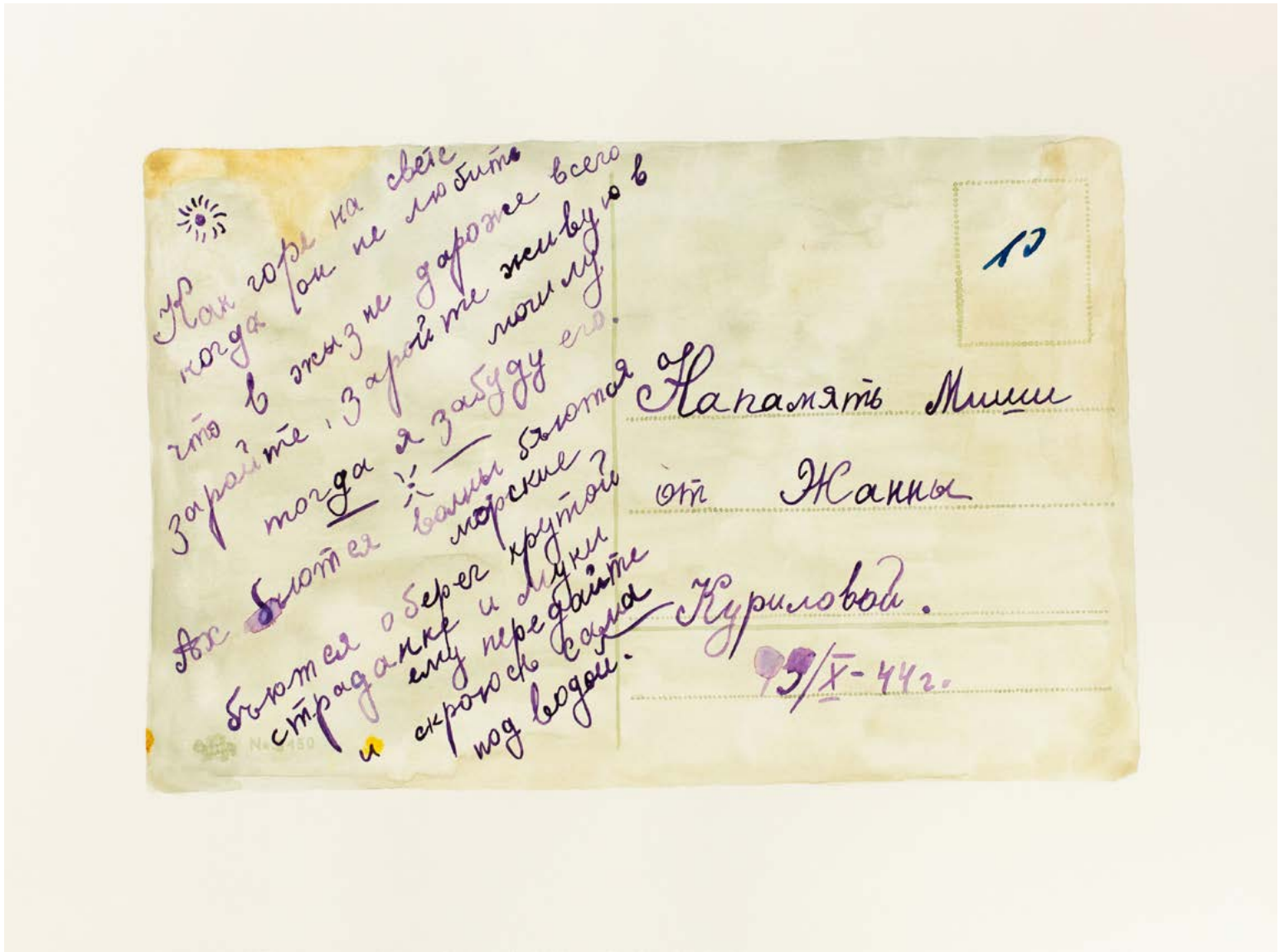
*Drága Nyikolaj! Boldog Újévet sok szeretettel! Azt kívánom, hogy ebben az évben minden titkos vágyunk váljon valóra. Nagyon boldog lennék, ha jövő szilveszterkor egy kisfiúval lephetnélek meg, drága kedvesem. Mint ezen a képen. 2 - I. 45.*

Csak találgathatjuk, hogy mi lehet a fényképen. Egy fiatal lány, karjában kisbabát tart, és az újszülött fiú – eddig világos. De valószínűleg nem a szerelmének, Nyikolajnak a barátnője készítette a képet önmagáról, hiszen ha más férfitől szült gyereket, arról mélyen hallgatott volna, különösen Nyikolaj előtt. Mással kellett készíttetni a fényképet, mert a kényszermunkásokat sok mindentől eltiltották, például nem lehetett fényképezőgépük, ezért a portréképeiket csak fotóstúdiókban csináltathatták, szabványos képeslap méretben. Dostliev jól döntött, hogy a személyek arcát, gesztusait nem látjuk a képeken. A hiány nyitja meg a képzeletet. Akár egy Mándy Iván-novella.

*Emlékül bátyámnak, Jurkónak*

Se aláírás, se dátum, de mégis kiderül a helyszín, mert idegen kéz melléírta, latin betűkkel: *Wien. Emlékül* (a címzett nevét erős kitörlés takarja el) *Liola Komonienkótól, németországi tartózkodása idejéből*. Vélhetőleg más kéztől származik a későbbi hozzáírás: *A fénykép 1942. december 17-én készült, és 1943. június 4-én kapta kézhez a tulajdonosa*. A szöveg mögötti történetet nem könnyű

<sup>5</sup> Targu Jiuban áll Constantin Brancusi három szobra, *A csend asztala*, a *Végtelen oszlop* és *A csók kapuja*.



kibontani, de azért adódik némi támpont. Kétségtelen, hogy a kép Liola Komonienkóról készült, aki egy számára kedves személynek küldte el. Fél év múlva valamilyen úton-módon a fotó mégis visszakerült hozzá. Hosszú utat járhatott be. Akár Németországon belül, akár a Szovjetunióig utazott, és onnan kapta vissza. A címzett, barát vagy barátnő, még fotón sem kívánta látni Liolát. De nem csak úgy egyszerűen összetépte, eldobta, a fényképet, hanem visszajuttatta a feladónak, a sértés nyilvánvaló szándékával. Liola megharagudott. Megtartotta a saját képét, de vadul kitörölte a címzett nevét. Ez leginkább szerelmi csalódásra vall. Szintén novellatéma.

Emléklül Kolia Litvinenkónak Vania Barabastól, amikor Halbéban éltünk, Germániában. 17. - III. 1944. Ez a rövidke levél a helyszín miatt érdemel figyelmet. Halbe kis falu Brandenburg tartományban, ma úgy kétezren lakják, de 1945. április végén ebben a térségben nagy csata zajlott. Ott verték szét a német 9. hadsereget, közel kétszáz ezer német halt meg vagy esett fogságba, a Vörös Hadsereg elérte a Drezda-Berlin autópályát, és két héttel később megkezdődött a berlini csata. Legalább tízezer civil is elesett, és lehet, hogy Vania Barabas és Kolia Litvinenko is ott haltak meg.

Emléklül Vania Censurának, Maria B-től. Címem: Ostarbeiterinnenlager, Berlin-Weissensee, Rennbahn sporttelep. A Roelcke és a Rennbahnstrasse sarok. Tkacsuk. Némi információt kapunk a Berlinbe vitt kényszermunkásnők körülményeiről. Valószínű, hogy nagy barakkot húztak fel a sporttelepen körletekkel, emeletes ágyakkal,

és kutyás őrség őrizte a tábor foglyait. A sportpálya túlélte Berlin ostromát. A terület Kelet-Berlin része lett, és újra sporttelepet nyitottak. A helyi SV Blau-Gelb focicsapat a hajdanvolt NDK másodosztályában játszott.

Szeretettel küldjük a fényképünket a bátyánknak és a sógorunknak emléklül, a lányunkon keresztül. Újabb információ, egy kényszermunkás házaspár a lányuk segítségével juttatja el a fotót egy másik kényszermunkatáborba vagy esetleg a Szovjetunióba. Dátum híján ez nem derül ki.

Ez én vagyok meg a gazda és a gyerekeik, Ludwig és Christoph. Kissé eltér a többitől a fénykép és a szöveg. Egy parasztgazdánál dolgozott a kényszermunkás, a szöveget németül írta, és bajba került a Christoph név helyesírásával. Többször kellett nekifutni, de végül nagyjából sikerült. Talán segítettek neki.

Egyetlen szöveg van, ami lényegesen eltér a többitől. Több ok miatt lóg ki a sorból, bár az attitűdje mégis hasonló. Eszerint Lengyelországból hurcoltak kényszermunkásokat Romániába. Egy fiatal nő az olténiai Targu Jiuban, Zsilvásárhelyen írta lengyel nyelven és nagyon korai időpontban, 1940. május 18-án. Alig fél évvel korábban rohanták le a németek Lengyelországot, Hitler és Sztálin még szoros szövetségesek voltak. A lengyel levél címzettje Helena Rotman, Varsó. ulica Potocka 44. 7. sz. lakás. A szövege: Hiányzol te és a gyerekek, a férjed és tatus. 18. V. 1940.

Még néhány hátoldali szöveg, kommentár nélkül. Magukért beszélnek:

↑  
Részlet a kiállításból,  
Centrális Galéria,  
2023



На государю государю намъ  
[REDACTED]  
Лесу Кононенко  
Во время передынами  
в Берлине. фотографир.  
17.12.1942г. фотографир. 4.6.1943.

*Emlékezz a szertelen napokra! Emlékezz arra az életre!  
Emlékezz a barátodra Viunne faluból! Ne felejtse el őt!  
(Sem a németországi helyszín, sem a dátum nincs jelölve.)*

*Fénykép saját magamnak, hogy emlékezzem. 16. - X. - 1944.*

*Rozumivka faluból való lányok vagyunk. A németek erőszakkal hoztak minket ide 1942. június 1-én.*

*Emlékező Maruzsiának öccsétől, Grisától a Germániában töltött időkből.*

*Emlékező Maniától nővérenek Nadiának. Nadia, kérlek tartsd meg ezt a fényképet, és ne felejtse el! Tartsd meg, ha szeretsz! Ha nem szeretsz, tépd össze, de ne add oda senkinek! Ausztriai tartózkodásunk idejéből. Mania és Vania, nővéreknek, Nadiának.*

Dostliev kiállításának második része egyetlen konkrét személy privát levélgyűjteményén alapul. Fotó semelyik levélhez sem kapcsolódik. 1942 tavaszán egy fiatal férfit Nyugat-Ukrajnából egy Graz környéki parasztgazdaságba hurcoltak dolgozni másokkal együtt. A háború után nem tért haza, maradt ugyanott, ahol volt. A családjával azonban levélben tartotta a kapcsolatot. A levélmásolatokat Dostliev hatalmas nagyításban festette fel a fehér falra. Remekül mutatnak. Az anyja hívta haza először, könyörögve. Sorstársai, barátai nem maradtak Ausztriában, kivándoroltak Kanadába, Ausztráliába, az Egyesült Államokba.

Ők is hívták, a jobb élet ígéretével csábították. A családtagok ígéretesekkel és fenyegetésekkel győzködtek, így akarták rábírní, hogy térjen vissza Ukrajnába. Az utolsó levél dátuma 1989, nem sokkal Gorbacsov lemondása előtt írta egy rokon. Hatvanöt-hetven éves lehetett akkor-tájt a férfi, valószínűleg évtizedek óta osztrák állampolgár. A kényszermunkára hurcolt ukrán fiú úgy döntött, örökre elhagyja a faluját, hogy Ausztriában legyen parasztgazda.

Becslések szerint ötmillió *Ostarbeitert* hurcoltak kényszermunkára, és csak a felük élte túl. Az adatok megbízhatatlanok. Több százezren nem tértek vissza a Szovjetunióba. Tudták, hogy ott árulóknak tekintik őket, mert fegyvergyárakban, a német hadiiparban dolgoztak. A fizikai megtorlás azonban elmaradt, nem kerültek a Gulágra. Történetük feldolgozatlan.

Dostliev sem ebből az irányból közelített. Minden egyes hátoldali szövegben egy eltűnt életsors hagyta ott a nyomát, mindegyikük egy *lieu de l'oublié* és egy *lieu de mémoire*.<sup>6</sup> Az emlékezés és a felejtés imaginárius tereiben köddé vált *Ostarbeiterek* a saját szövegeik tükrében élő arcvonásokat öltenek, emberi kapcsolatokat villantanak fel, s néha történeteket mesélnek.

<sup>6</sup> Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell Univ. Press, N. Y. 1977. Pierre Noir: *Les lieux de mémoire I-III.*, Gallimard, Párizs, 1988-1992.

Kovács Alex

# Feloldozásgyakorlatok

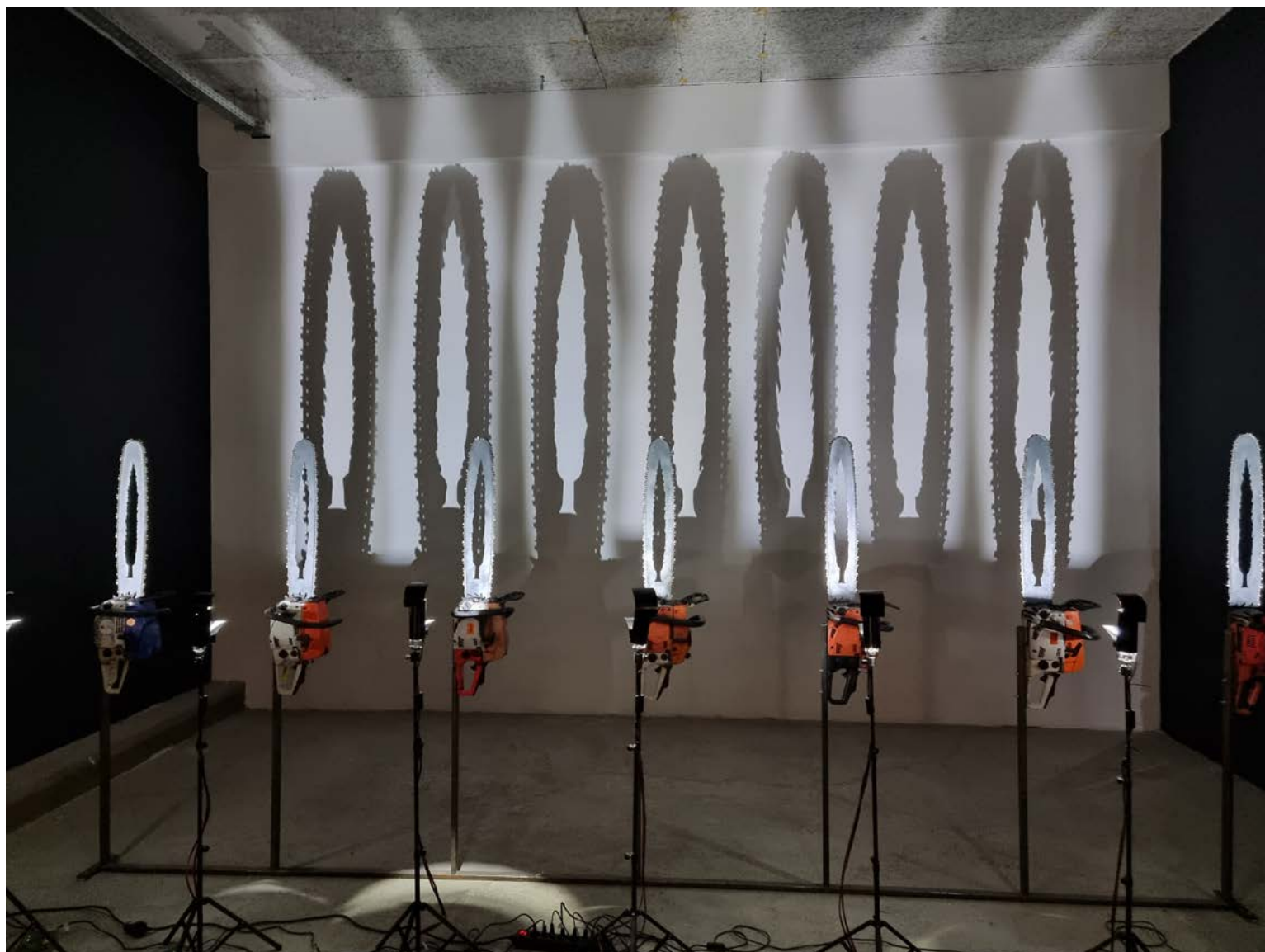
Bukta Imre  
kiállítása

Godot Kortárs Művészeti Intézet,  
2023. IV. 30-ig

Múlt év őszén nyílt meg a szezon legizgalmasabb kiállítása. Bukta Imre grandiózus elbeszélése a Godot Kortárs Művészeti Intézet, azaz az egykori Goldberger-textilgyár termeiben és ágasbogas emeleti helyiségeiben kapott helyet. Bukta soros kiállítása a Bartók Béla utcai Godot-ban sajnos a járvány miatt elmaradt, azonban ez a veszteség egyben lehetőséget adott arra, hogy az akkor elkészített anyagot nagyságrendekkel kibővítve, strukturálva, Gulyás Gábor kurátori közreműködésével egy sokkal nagyobb léptékű, szélesebb spektrumú, friss hangú kiállítás jöhessen létre.

*Műveljük kertjeinket!* – így szól a kiállítás címe, amelyet többféleképp értelmezhetünk, de ha a lehető legnagyobb előzékenységgel járunk el, és nem értelmezzük sem betű szerint, sem pedig allegóriaként, akkor gondozzuk, műveljük azt, ami megadatott és gondozható vagy művelhető. Műveljük a kertünket vagy tágabb környezetünket. Gondozzuk kapcsolatainkat felebarátainkkal, ha vannak, hagyományainkat, ha még ismerjük őket, valamint gondozzuk emlékeinket, gondolatainkat – ekképp műveljük a művészetet, akik meg vannak vele áldva, más pedig művelje a nyelvét, foglalkozzon a kultúrájával. Jámbor,

BUKTA Imre:  
*Jegenyesor*,  
installáció, vegyes  
technika, 2022  
Fotó: Godot Intézet  
A művész jóvoltából  
↓







↑  
 BUKTA Imre:  
*Majd írunk*, 2021, olaj,  
 vászon, 130×170 cm  
 Fotó: Godot Intézet  
 A művész jóvoltából

egyszerű okosság ez, de egyenes. Ez a sallangmentes, korrekt és derűlátó viszonyulás az egész kiállítás alaptónusát meghatározza. Bukta Imre új, nagy kiállítása részben kísérlet arra, hogy szigorú jelenidejűségben, autentikus modorban és nyelvvvel elmesélje, értelmezze világát, továbbá a kerek évforduló, a becsempészett születésnap okán részben visszatekintés és számadás is. A kiállítás mint elbeszélés tagolása ennek fényében tükrözi azt, hogy milyen témák és szempontok szerint gondolkodik Szemereiről, a szemereiekről és önmagáról Bukta Imre.

A látogató egy vaskapun keresztül léphet a kiállításba, illetve a festő világába. Elsőre talán nem is gondolná, micsoda ellentétes erők feszülnek ebben, amelyeket a művésznek harmóniába kell rendeznie. Bukta Imre festői világába, saját Mezőszemerejébe vezet minket, de ez a tárgy soha nem lehetne Bukta Imre saját mezőszemerei kapuja. Kiindulópontja egyébként egy egészen kiváló darab a szocialista tervgazdaság háztáji félárnyékából – műgonddal készült fusi, amelyben megcsodálhatjuk a gyári munkás konstruktívizmussal ihletett vizuális érzékenységét. A kapu bármely mezőszemerei porta vállalható dísz lehetett volna és lehetne ma is, azonban ez a földők, feneketlen lábasok és Krisztus tövisszorosója által variált mű egészen biztosan nem jelenhetne meg kertkapuként a mezőszemerei Kertekalja utcában. Szentendrén vagy hasonló, bohém hagyományokkal rendelkező helyen ugyan minden további nélkül, de Szemere lassú folyású, öreg falu, a lakók az illet és gazdáját egykettőre szájukra

vennék. Ilyet büntetlenül nem tehet – tudja ezt jól Bukta Imre, aki szemerei lakosként festői habitusát is diszkréten, a falusiak tűréshatárát szem előtt tartva éli meg.

A kiállítás első szekciója a művész közvetlen szomszédságára, utcájára fókuszál, egy alapos térképvezérlésen igazodhatunk el azt illetően, hogy a látható festmények hol készültek. Ez a térkép kétségbevonhatatlan tanúbizonyságot adja Bukta moderált, figyelmes viselkedésének, hiszen festőállvánnyal csak az járhat ilyen biztosan és szabadon a környező telkek körül, akinek a személyét elfogadják és olyannyira tisztelik, hogy elnézik neki ezt a bolondériát.

És épp így mi is elnézzük neki azt a geget, amelylyel a nyitányt követően Bukta csóbe húzza a látogatót. A kihagyhatatlan szóviccel kiválóan teremt egyensúlyt – a könyveknek mint a kultúra elsődleges szimbólumainak tragikus sorsát bemutató sorozata ezzel elkerüli a kultúrávesztés dohos, veretes szólamait. Ehelyett a tényre fókuszál: a könyvek mintha kizuhantak volna az ember világából. A paraszti világ legfőbb nyomtatványa a Szentírás volt. További fontos szereplők a paraszti könyvtárban a kalendárium, a tudatosabb gazdánál az agronómiai szakkönyv és az eszközkatalógusok. Büszkébb, módosabb gazdánál a lexikon, vidéki entellektüeleknel és csodabogaraknál pedig akár a szépirodalom is. Az irodalom domesztikálását és deszakralizálását a szocialista népszerűsítés *A világirodalom remekei* sorozattal segítette elő, amely nem csupán a háziak írásos kultúra iránti áhíthatatát fémjelezte, hanem a modern háztartás igényeinek





megfelelően lakberendezési potenciállal is rendelkezett. Hogy mennyi maradt meg a könyvek jelentőségéből ott, ahol végül elveszejtették őket, azt nehéz megmondani, az viszont nagyon is beszédes, ahogy ez Buktánál megjelenik. Falun alapvetően praktikus emberek élnek, a könyvek elveszejtésének egyik lehetséges lokusza régen a budi volt, a másik – még ma is játszik – a vegyestüzelésű kazán. Bukta sorozata azonban nem könyvégetésről szól, hanem a kultúra korábban ismert fogalmainak és képzeletének lassú eróziójáról. Emléket állít a könyvek exodusának: kiszórták a kert végébe, a szántó peremére, elsüppednek a tóban, eloldódnak Bukta vizuális fényontológiájában, a vásznakon a folytonos emberi egzisztencia, a kultúra fossziliáivá válnak.

A kiállítás következő, két szekciója egy összefüggésszerű rendszerbe illeszkedik. Ahogy az imént a könyvektől nagy tételben köszöntünk el, a sorban a fák követik őket. Bukta a fák és az ember viszonyát a fakitermelés, illetve falopás gyakorlatán keresztül a jegenyefák sorsában teljesíti ki: a kurátori szöveg beszél arról, hogy az egykor a magyar ember szemének oly kedves, meghatározó jegenyefák haszontalanságuk okán hogyan pusztultak el a tájból, és velük együtt maga az igény is, hogy világunk tereit olyan dolgok tagolják, szegélyezzék, amelyek kedvesek az embernek.

A szakralitást körüljáró következő szekciót két okból sem kezelhetjük különálló egységnek, a kiállítás meghatározó, egyik központi szervező elveként kell tekinteni

rá. Bukta művészetére általánosságban jellemző a természetes, nem teológiai meghatározott érzékenység a transzcendens iránt, amely a privát és társadalmilag meghatározott szakrális motívumvilágba egyaránt beilleszkedik. Másrészt kiállítását Bukta Imre egyértelműen a feltámadás, a húsvét narratívájában kínálja fel. Nem csupán a képi motívumok alapján állítható ez, mint az elsőáldozó gyerekek, a báránycák vagy a jelen nem lévő hiányát körülragyogó üres kerti székek, hanem konkrétan abból, hogy a bejáratnál a kapun, illetve a kiállítás végén egy húsvét első vasárnapján használatos levantedal szövegét idézi meg, amelyet gyerekek énekeltek az áldozás előtt. A húsvét szerepe nem csupán a feltámadásra vonatkozatható motívumokban jelenik meg, hanem a háborúval kapcsolatban is, amelyre szükséztlenül, de kimerítően reflektál a *Jaj Istenem!* című mechanikus installáció, illetve amelyet a *Majd írunk* című, 2021-es munka szublimál a katonák lába között szakrális öltözettel előbukkanó bárány ábrázolásával.

Kezeljük a következő két szekciót is együtt, mert nem állnak egymástól olyan távol. Az első témája a romantika, amelyet Bukta két irányból közelíti meg. Az egyik esetben az erősz tárgyá egy múltban gyökerező képzelte vagy nosztalgia révén odavetített tartalom. Ennek egyik vetülete a faluba költöző, a falusi létet idealizáló, romantizáló „hős”, akinek lényegileg hiányoznak a fogalmai a falusi életmódról, és aki más kiköltözők példáját követi. A másik a falu múltjába réved: akár a háború előtti világba,

↑  
 BUKTA Imre:  
*A világirodalom remekei*,  
 2021, olaj, vászon,  
 110×140 cm  
 Fotó: Godot Intézet  
 A művész jóvoltából





↑  
 BUKTA Imre:  
*Kertkapu kerítéssel,*  
*vegyes technika,*  
 2022  
 Fotó: Godot Intézet  
 A művész jóvoltából

akár a rendszerváltás előtti téeszvilágba; amikor a Kádár-kockák, konvektorok és Videoton tévék voltak a vágy tárgyai. Bukta az erősz tárgyat a fogyasztási kultúrában teszi jelen idejűvé. Ez egyszerre forrása a komikumnak, a torokszorító beteljesületlenségnek, illetve az abszurd iróniának – a Leopárd okoskapa mindhárom aspektust egyesíti magában.

A vattakönnyű, boldog jövő szimulákrumát megtestésítő távirányítású kapa, amelyet az ágyból lehet vezérelni, áthidal az öregkorszekcióhoz. Az egeri plázában fával rakott kerékpárját támasztó Lajos lakonikus, beletörődő pillantása mindent elmond arról, hogyan passzolnak a tősgyökeres falusiak az okoseszközök világába. Valóban ilyesféle szemfényvesztésre van szüksége annak, aki öregségére egyedül maradt, nap mint nap saját teste elégtelenségével is meg kell küzdenie, töretlen munkaképessége már csak keserédes nosztalgia. Maradnak a kímélő megoldások, a józan belátás és az öröm lehetséges új forrásai, mint például a nyugdíjas bál. Ez az életkor a nagyívú visszaemlékezések és számvetések ideje.

Bukta több művet jelenített meg a kiállításon, amelyekkel önmagára reflektál. Legfontosabb önreflexív munkája az 1974-es, *Tiszteletadás elődeimnek Sarlós Nagyboldogasszony napján* című egészalakos fotó. Az 1974-es Bukta Imre művészeti értelemben a mai Bukta Imre felmenője. A változások sokat mondanak: a mai ruházat a paraszti idézi, a megjelenés krisztusi és demonstratív helyett ma inkább szerzetesi, kontemplatív. Az enigmatikus és baljós kellékek eltűntek, a vasvillát felváltotta a Leopárd okos-

kapa, amely így megmutatja, hogy amint a könyvekkel és fákkal együtt az illúziók is elhagytak bennünket, az egyedüli érvényes immár az abszurd.

Az utolsó szekció az otthon tematikát járja körül, hogy előkészítse a reflexiót Bukta korábbi, műcsarnokbeli kiállításának házinstallációjára. Itt összpontosítja Bukta a remény vagy a hit narratíváját: egyfajta imaként is felfogható, míg a korábbi installációja egy gyanakvással, haraggal teli világ háza volt, addig itteni kifordított háza a mágikus újrarázadás gesztusával és a húsvét spirituális horizontba ágyazásával a korábbi baljós jelek feloldozásaképp jelenik meg.

Bukta az idő múlásával egyre kevésbé hajlamos a fatalizmusra. A vidék, a falvak jelenlegi tendenciáit egy hosszú életidő aktuális szakaszaként értelmezi. Jézus Krisztus a hit szerint legyőzte a halált, Bukta jegenyéi láncfűrészlapokba vágott mintán keresztül lángoszlopokként győzedelmeskednek a pusztulásuk fölött. Akárhogy is, Bukta Imre mégiscsak a húsvét, a feltámadás keretrendszerében beszél a faluról.

Általában halottaktól várják, hogy föltámadjanak.

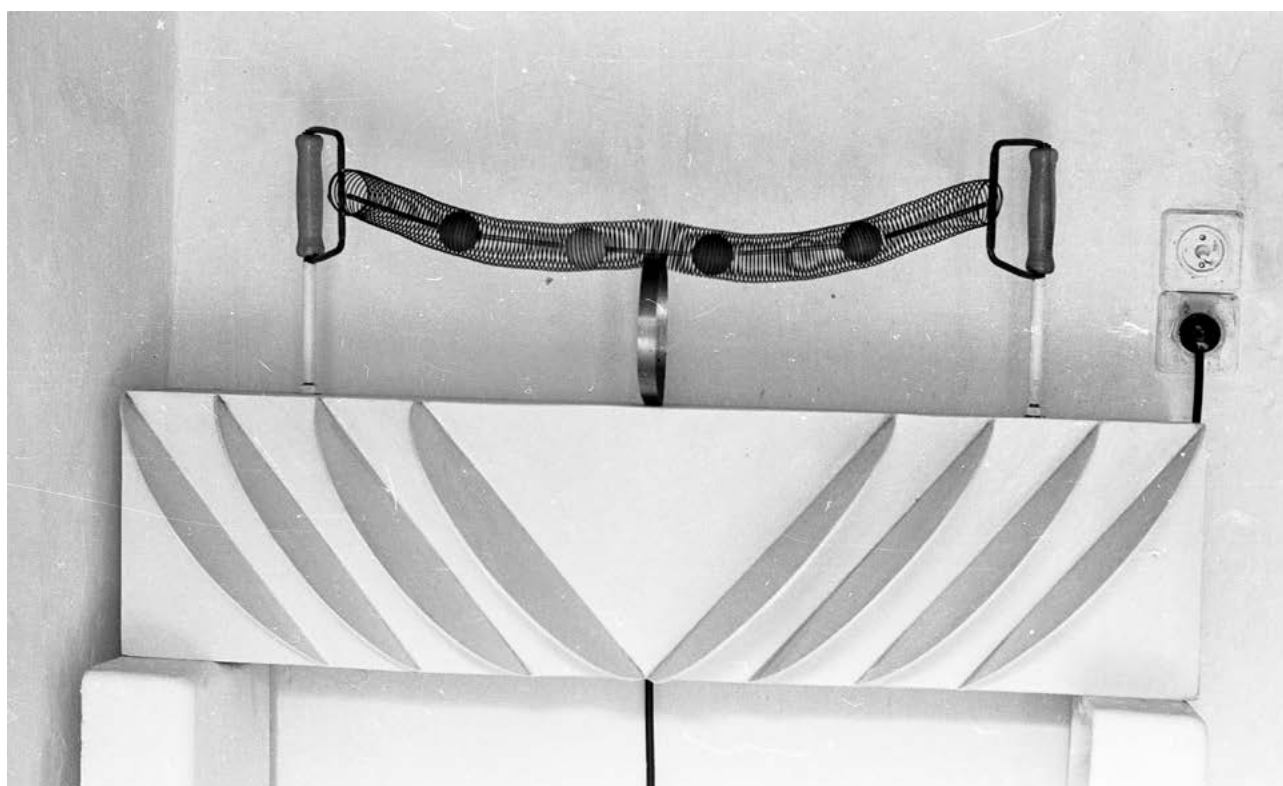
Wehner Tibor

# A centrifugagitár és a facsaróhárfa találkozása Tatabányán

Lois Viktor hangszer-  
(és másmilyen)  
szobrása

Az 1950-ben Tatabánya bánhidai városrészében született Lois Viktor, a nehezen besorolható műveket készítő, szobrászművésznék csak fenntartásokkal nevezhető, a szobrászat számára új dimenziókat felfedező és bejáró alkotó 1974-ben önállóan kezdett képzőművészettel foglalkozni, mesterekhez nem kötődött. A kezdet organikus, elvont formákat idéző, merész áttörésekkel tagolt faszobrait a Komárom megyei kollektív kiállításokon mutatta be, majd a faszobrászati alkotóperiódust lezárva különböző

fémekkel kezdett el dolgozni. Mindeközben fotókat, filmeket készített, performanszokat adott elő. Már 1976-ban megszerkesztette első kinetikus művét, az *Erőfitogató mobilt*, amely jelezte, hogy nem a hagyományos, racionális mobilszobrászathoz vonzódik. Első, tatabányai alkotóperiódusának fontos mozzanata volt, hogy megalapította és megnyitotta a Betegszámár Galériát. *Patanyomatok* című önálló tárlatát 1979-ben a budapesti Fiala Művészek Klubjában rendezte, majd 1981-ben Oroszlányban, a Bányász Klubkönyvtárban a (megkér-



LOIS Viktor:  
*Erőfitogató*, 1978, fém,  
fa, 140×60 cm  
HUNGART © 2023  
←





↑  
 LOIS Viktor: *Hathúros tekerő*, 1989, fém, 50×49×35 cm  
 HUNGART © 2023

dőjelezhetetlenül ironikus) *Fiatal művészek szabad házában* című tárlattal mutatkozott be. Egy évvel később, 1982-ben az irodagép-műszerésként kenyerét kereső művész Szentendrére költözött, ahol a város Vajda Lajos Stúdiójának alkotóival együtt lépett fel. A 80-as, 90-es évek munkássága hosszabb-rövidebb időtartamú programok megvalósításával jellemezhető, amelyeknek lezárásaként egy-egy összefüggő műegyüttest képviselő kiállítást mutatott be. Így megalkotta bútorainak, majd járműveinek, azután szélgépeinek kollekciját, s ezt követően a legnagyobb műtárgyegységet termő hangszerszobor-együttes korszaka következett, amelyhez a kondicionáló szobormechánikák konstrukciói kapcsolódtak. Beszédesekek ekkor rendezett kiállításainak címei: *Magyar bútorprogram a Kecskelábú Asztaltól az Anti Designig*, *Új Magyar Járműprogrammal a Technikai Haladás Nyomában*, *Mosolymosó hangszerek*, *Földalatti léghajó*, *Nagyfeszültségű Üzenet*.

Egy 2020-ban készült, Jávorszky Béla Szilárd zenei szakíró által rögzített riportban, visszaillesztve a kezdetekre, így összegezte a kollekciókat: „Az ember életének különböző stációi ezek. Először be kell rendezned a lakásod, amit saját ötletekből kell megvalósítanod, hisz nem támaszkodhatsz az állami boltokban kapható kínálatra. Aztán jött a közlekedés, amit – miután autóm sohasem volt – esetemben a különböző kerékpárok (Anarchista bicikli, Úthenger bicikli, Szöcskebicikli) jelképeznek. Ezt követik a hangszerek, amelyek a magunk szórakoztatását szolgálják. A legvégén (1995-től) pedig a testépítő széria, hiszen az egészségeddel is kell törődnöd.”<sup>1</sup> Az 1987 és 1995 között született, mintegy

százharminc hangszerszoborból válogatott kollekciónak egy része szerepelt 1993-ban a Velencei Biennálén, majd ez lett az alapja az 1996-ban *Hangfürdő* címmel a tatabányai Szabadtéri Bányászati Múzeumban megnyílt állandó bemutatónak. Ez az állandó gyűjtemény adott otthont 1997-ben a művész által vezetett, első tatabányai fémszobrász- és zenei alkotótelepnek, amelyet napjainkig számos magyar és nemzetközi szobrásztalálkozó, illetve szobrászati művésztelep követett. A hangszerszobrokra komponált zenei programokkal, zenekari produkciókkal időközben Lois Viktor magyarországi és európai városokban rendezett fesztiválok, koncertek szereplője is volt.

Munkáinak előképei a szurrealista-dadaista tárgykollázsok, párhuzamai a talált tárgyak és az azokból szerkesztett, a hagyományos szobrászat anyagait és technikáit, műformáit elvető konstrukciók. Különleges vonásuk hogy használati tárgyként is funkcionálnak, de a funkciók az abszurdítások világába vezérelnek. Az állványoszobrok, a falhoz kötődő, reliefszerű, függesztett elemekként megjelenő kompozíciók mozdulatlanul is dinamikus plasztikai hatóerőket összpontosítanak, és az emberi energia vagy az elektromosság hatására, mozgásaikkal és auditív effektusaik révén bonyolult hatásrendszereket indukálnak. A mozdulatlan, meginduló majd megálló, mindeközben zenei hangzásokat hallható szerkezetek – az élményszerzés lehetőségének megteremtésén túl – egyszerre logikus és érthetetlen jelenségek megtestesítői.

Tatabányára, Lois Viktor szülővárosába, a múzeum-má merevedett közelmúlt épületei, ipartörténeti emlékei

<sup>1</sup> <https://jbsz.hu/interjuk/1246-életut-interjuk-18-lois-viktor>

és maradványai, a szabadtéri bányászati skanzenépítményei és rekvizitumai közé a múlt század 90-es éveinek első felében érkezett meg az a kamion, amely Lois az 1993-as Velencei Biennálén a magyar pavilon időnként vízzel elöntött alagsorában *Hangutazás* címmel bemutatott kollekciónak műtárgyait szállította vissza Magyarországra. A bányatelep egykori öltöző- és fürdőépületének falai között és légtérében a művész állandó kiállításaként *Hangfürdő* címmel az 1987 és 1995 között készített, mintegy százharminc munkát számláló hangszerszobor-sorozatból hetven mű kapott bemutatóteret, s az 1996. augusztus 11-i megnyitón koncertet adott a Tundra Voice nevű, a kiállított tárgyakon játszó zenekar is. „A hely, ahol állunk, a volt Bányászfürdő, egykor az átmenet színtere volt – fogalmazta meg a tárlatot megnyitó beszédében Pataki Gábor művészettörténész. A kemény, férfias helytállás a természettel, a szénnel, kővel-vízzel való szakadatlan küzdelem terepét kötötte össze, s egyszersmind választotta el a külső világtól... csigaszorok, munkaruhák és hosszú fapadok helyett immár Lois Viktor műveivel telve, most újra az átmenet színtere lett. Öltöző, ahol a gépek és műszerek részegységei, alkatrészei levetik külső burkukat. Határátlépő, ahol a szobrokból hangszerek lesznek. Furcsa műhely, ahol a gégecsövek, motorok, radiátorbordák, szifonpatronok, mosógépdobok, billentyűzetek új funkciót, életet, értelmet nyernek. A technológiai sokszorosíthatóság korának alkímista laboratóriuma, ahol a higany helyett a valaha volt csúcsteljesítményből MÉH-telepi hordalékká vált továbbító henger válik újra arannyá, nehezen feledhető művé.”<sup>2</sup>

A 80-as években lezajlott Tatabánya–Szentendre-váltást követően az ezredforduló után ismét egy nagy fordulat tanúi lehettünk Lois Viktor munkásságában. 2000-ben Bostonba, illetve az amerikai nagyváros melletti Actonba költözött, ahol a tajvani származású Yin Peet szobrászművésszel egy elhagyott kőbányában kőszobrászati szimpozionokat szerveznek, amelyeken számos magyar művész is – mások mellett Miklya Gábor, Rigó István, Varkoly László – dolgozott, de ő maga továbbra is leginkább gigantikus méretű hangszerszobrainak és fém-fa konstrukcióinak, valamint hatalmas, a tájba komponált mobiljainak megalkotásával foglalkozik. Itt lelt otthonra a 2002-ben Yin Peettel Tajvanon közösen alkotott, *Konténerember* című, zenélő konstrukció is, amely egy konténerbe illesztett kiállítási mobilinstalláció: tekerő csövek, feszes és elernyedő tömlők, festett vastraverzek rejtélyes kavalkádja.

A külföldi és a magyarországi kiállítótermekben – Tatabányán, Szentendrán, Budapesten és Debrecenben – a *Megalázott embervilág* című sorozatának egy-egy hatalmas fabábut és mozgásba hozható mosógépdobokat ötvöző műveivel a 2010-es években lépett fel. Nyaranta rendszeresen visszatér Tatabányára, tovább építi a városhoz szorosan kötődő alkotásainak sorát az 1997 és 2018 között immár tizenhat idényt megélt Képzé-Let szobrászati szimpozionokon. A 2020-as évek actoni termésének egyik legfontosabb, összegző jellegű alkotása a *Nirvana*, amelyről a Jávorszky-beszélgetésben így vallott: „A *Nirvana* hangszer, amely lényegében kész van, és – mint a címe is mutatja, meg a rajta lévő Buddha-fejek is utalnak rá – az ember megvilágosodásáról szól. Amióta 1987-ben az első négy szólóhangszert



összeraktam, több mint kétszáz ilyen instrumentumot készítettem. A *Nirvana* hangszer az elmúlt harminc év essenciája. Nincs tovább, összeépítettem benne mindent, amit tudtam. Forog ez is, az is, finom szerkezetek, 12 voltos motorral működnek. Ezen az oldalán ülök, itt a fúvós hangszer, a mikrofon, itt kezelek mindent. Vendégzenészek is hozzákapcsolódhatnak, de minden az én kezemre épült. Sok hangszert foglal magában, amelyek külön leszedhetők; voltaképpen modulokból áll, így darabonként becsomagolható és szállítható. Mert hogy szeretném hazavinni Magyarországra. 2019 őszén ezért is szerettem volna hazautazni, hogy 2020-ra egy európai turnét előkészítsek. Szűcs Márk évek óta készít egy portréfilmet rólam, azt mutattuk volna be Belgrádban, Münchenben, Varsóban és Budapesten. Csakhogy a vírus közbeszólt.”<sup>3</sup>

A *Nirvana* magyarországi premierjére tehát még várunk kell, de a 2004 és 2018 között megszületett *Turul*-szoborcsalád a tatabányai Szabadtéri Bányászati Múzeum szoborparkjában bármikor megtekinthető. A bányászváros, az ipari táj már korábban is fontos Lois-munkák inspirátora volt: az 1970-es években dolgozta ki terv szinten *Városkapu* című kompozícióját, amelyet Tatabánya bányászati emlékműveként szeretett volna megvalósítani egy végtelenített pályán kör-

↑  
LOIS Viktor művei az 1996-ban megnyílt Hangfürdőben (Tatabánya, Szabadtéri Bányászati Múzeum)

<sup>2</sup> Pataki Gábor: Hangfürdő. *Új Forrás*, 1996/9, 70-72.

<sup>3</sup> <https://jbsz.hu/interjuk/1246-életut-interjuk-18-lois-viktor>





↑  
LOIS Viktor faszobra,  
1982 körül  
HUNGART © 2023

be-körbejáró csillesorból, de amiként ez sem, a későbbi munkák sem valósulhattak meg köztéri keretek között. A skanzen határain túl szülővárosában egyetlen mű sem kaphatott állandó nyilvánosságot a közelmúlt négy-öt évtizedében, jóllehet számos, a hely szellemével áthatott, kitűnő kivitelezési, környezetbe illesztési lehetőségeket kínáló alkotás sorakozik műegyüttesében. Ilyen műként gondolhatunk az 1997-ben készült, a bányagépalkatrészekből komponált *Vastotemre*, majd az ezredforduló előtti években megalkotott *Szélmolnárra* és *Hintalámpára* is.

Ezekhez a tatabányai ihletettségu munkákhoz kapcsolódnak a 2004-től megalkotott, Donáth Gyula emblemikus, a város fölötti Kő-hegy ormára illesztett *Turul*-szobrára reflektáló kompozíciók, amelyek inspirációja lehetett az az egykori, az egyik rekonstrukció óta múzeumi műtárgyként őrzött, hatalmas fémmadár váz, amely körül a Kép-Ze-Let szimpozionok újabb és újabb művei megszülettek. A szoborvázhoz hasonlóan vastraverzekből, csövekből, lemezekből Yin Peettel közösen konstruálta meg Lois Viktor 2004-ben a *Turulasszonyt* vagy *Turulnét*, amely a Donáth-féle *Turul* szerkezeti vázánál kisebb, törékenyebb és kecsesebb madárszerkezet. Az évek múlásával Yin Peetnek és Lois Viktornak az egymás mellett álló eredeti, régi *Turul*-váz és az új

*Turulné* kapcsán hiányérzete támadt, és ezért 2005-ben megformálták, vasdarabokból meghegesztették a *Turultojást*, ezután a szobortörténet továbbírta magát: egy évvel később megszületett a két gyermek is, a *Turul fiú* és a *Turul leány*. Az eszményi *Turul*-családmódellet 2012-ben mintegy megkoronázta a kissé nyers, de azért mégis fennkölt ünnepi atmoszférát sugárzó *Turul karácsonyfa*. A család keletkezéstörténetére így pillantott vissza a művész egy beszélgetésben: „felhalmozódott sok fémhulladék, amelyet fel kellett dolgoznunk. Lényegében ez a meglehetősen hétköznapi ok nemzete a *Turul család*ot. De egy kicsit azért a fémhulladék feldolgozásán túl akadt némi elképzelés, alapgondolat is, hogy miért éppen ezt, miért éppen itt kell nekünk megalkotni. Eredetileg úgy gondoltuk, hogy a *Turul* madár párját, *Turulnét* úgy hozzuk létre, hogy a tábor résztvevői saját stílusukban elkészítik az egyes alkotóelemeket, például a szárnyat, a fejét, a lábat, és így egy remek, eklektikus rémálom alakul ki. Ez meghiúsult, mert a saját művek mellett döntöttek az akkori meghívottak. Yinnek tetszett, érdekelte, és így ketten nekiláttunk. Elkészült a *Turulné*, aztán később a *Turultojás*, idén pedig a két gyerek, a lány és a fiú *Turul*, így aztán már teljes lesz a *Turul család*, és lezárulhat ez a folytatásos szappanopera. Abban bízom, hogy a *Turul család* tatabányai látványosságává válik idővel, és emellett talán, mint ahogyan a legendabeli madár védelmezte őseinket, újkori leszármazottai hozzásegíthetnek mindnyájunkat ahhoz, hogy vissza tudjuk szerezni az elvesztett kultúrát, amelyik most valahol a ráakódott szemét alatt hever. Hátha a családi kapcsolat ezen formája rejt valami ilyesfajta misztikus erőt is.”<sup>4</sup>

Immár három évtizede, 1992-ben Lois Viktor *Kamaszkorom utolsó nyara* címmel a budapesti Kiscelli Múzeumban rendezett tárlatot, amelynek katalógusában, Konkoly Gyula festőművész bevezetőjében olvasható a művészetének lényegi jegyeit megragadó eszmefuttatás: „A loisi mű gép, racionalitásában komplex, nem felfogható. Komplex voltában enigmatikus, és így az irracionálisba jutva romantikus (megint egy fából vaskarika trükk). A zeneszerszámok három aspektusa: hogy szoborként mozdulatlanok, majd mozgásba lendülnek (világítani kezdenek, esetleg, mellékesen) és mobilokká válnak, s végül megszólalnak. Szoborként, nyugalmi helyzetükben a leghomogénebbek, funkciójukról nem árulkodó, fantasztikus és hiteles, esztétikus tárgyak. Midőn megindulnak, a funkciós és az abból kimaradottság szerint összetevőik jelentősége átcsoportosul.”<sup>5</sup> Konkoly Gyula ezekkel a gondolatokkal a lényegre ragadta meg: a „fantasztikus és hiteles esztétikus tárgy” mivolt minősítését immár egy életmű igazolja, ám az „összetevők kimaradottságának átcsoportosult jelentősége” talány felett az újabb munkák fénytörésében ma is eltűnődhetünk.

4 Faludi Ádám: Tizenötös akna. Lois Viktor és a KÉP-ZE-LET fémszobrász tábor. *Art Limes*, 2009/5, 67.

5 Konkoly Gyula: Lois Viktor, egy Magyar Művész. In *Lois Viktor Kamaszkorom utolsó nyara című kiállítása* (katalógus). Budapest, 1992, Budapesti Történelmi Múzeum Fővárosi Képtára.

Ébli Gábor

# 63/36

## Egy gyűjtemény 36 éve és egy könyvsorozat 63 kötete

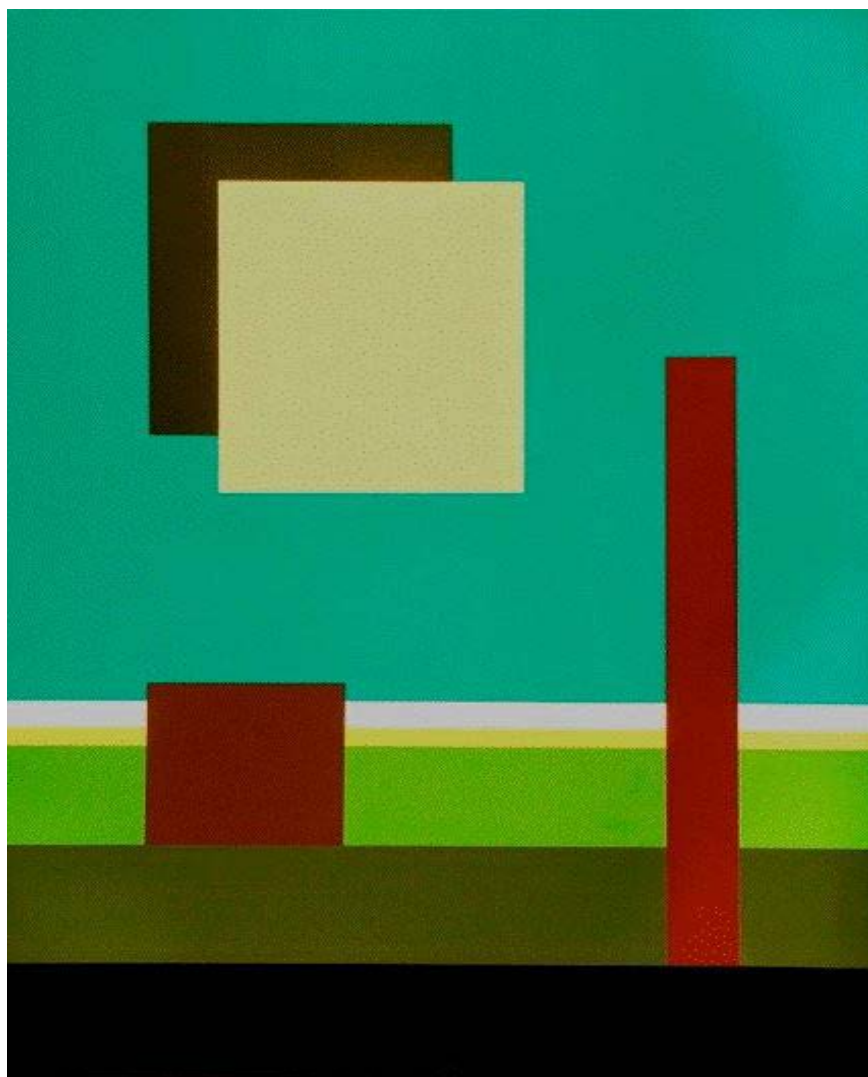
Vízivárosi Galéria,  
2023. II. 2–25.

A századfordulón a mai Bajcsy-Zsilinszky úton állt a Pauker írószerkereskedés. A 12-14 alkalmazottat foglalkoztató, az alagsorban, egyedi megrendelések kivitelezésére kis nyomdagépet is üzemeltető cég 1914-ben a Parlament hivatalos beszállítója lett, ám 1952-ben államosították. Negyedszázaddal később, tizennyolc évesen a nagymamájától tudta meg Vértes Gábor, hogy dédnagybátyja volt a cég alapítója. Amikor a rendszerváltás idején saját vállalkozást hozott létre, a család emlékére választotta a Pauker Nyomda nevet.

A ma már többmilliárdos éves árbevételt bonyolító, továbbra is családi tulajdonban lévő vállalat újpesti központjában kortárs alkotások láthatók az irodaterekben. A munkatársak rendre megszavazzák a hónap műtárgyát. Ez a művészeti elkötelezettség is családi előképre tekint vissza. Vértes Gábor nagybátyja ismert reumatológus főorvos és műgyűjtő volt, és már 1986-ban bemutatta a fiatalembert Deák Dénesnek, a korszak egyik vezető műgyűjtőjének, informális műkereskedőjének, akitől az ifjú Vértes első vétele Gyarmathy Tihamér két alkotása lett 1987-ben.

Felességével, a kollekciónak Vértes Gábor váratlan, korai halála (2021) óta is aktívan kezelő Sziklai Gyöngyivel együtt eleinte inkább klasszikus modern műveket vásároltak, majd lépésenként fordultak a kortárs művészet felé. Döntő lökést kaptak Bak Imrétől, aki személyesen kísérte a nyomdában egyik katalógusának nyomtatását, és a közismerten precíz művésszel közösen kísérletezték ki a színek beállításának módját. A nyomda így fokozatosan az igényes művészeti albumok vezető hazai gyártója lett. Bak Imre megmaradt origónak: már a nyomdában tett első látogatásomkor az ő festményei függtek Vértes Gábor igazgatói irodájában, s a *Műértő* 2007. májusi számában ebből az élményből született írásom lett az első publikáció a kollekciónak.

2011-ben indult a cég saját kisalbumsorozata, amely egységes formában eddig 63 művésznek nyújtott bemutatkozási lehetőséget.<sup>1</sup> 2021-ben bekövetkezett haláláig Lugosi Lugo László volt a sorozat művészeti vezetője, szerepét azóta Kozák Csaba vette át. A sorozat generációsan széles ívet fog át, hiszen fiatal művészeket, mint Esse Bánki Ákos vagy Rajcsók Attila – akik egy ideig a nyomda



újpesti telephelyén kialakított műtermekben is dolgoztak – vagy már teljes életpályát felmutató alkotókat, mint Klimó Károly, Konok Tamás, egyaránt prezentál.

A sorozat tükrözi a Vértes-Sziklai-páros nyitását új műfajok felé. A festészet mellett a plasztikát kezdettől becsülték, amint azt a Kungl Györgyről vagy Majoros Áron Zsoltról már a sorozat elején készült kötetek bizonyítják.

↑  
BAK Imre:  
*Megidézett*, 2006,  
akril, vászon,  
120×80 cm  
HUNGART © 2023

<sup>1</sup> A *Pauker Collection* sorozat eddig megjelent kötetei: <https://prepress.pauker-holding.hu/hu/prepress-szolgáltatások/art-book-prepress/>





↑  
 NAGY Gábor György:  
 Gyöngyfolyó,  
 2013, olaj, vászon,  
 120×60 cm  
 HUNGART © 2023

Utóbb az üvegművészet is érdeklődésük homlokterébe került (Melcher Mihály, M. Tóth Margit), illetve Lugo javaslatára jelent meg a fotó (Stalter György).

A gyűjtés számos esetben megelőzte az album kiadását az adott művészről. Cseke Szilárd éppen a mostani kiállítás kapcsán rekonstruálta, hogy 2014-ben, amikor a tervezett albumát ment egyeztetni Újpestre, nem kis meglepetésére már tíz festményével találkozott a gyűjteményben. Különösen az absztrakció és a figurativitás határán egyensúlyozó, Strabag-díjas, erdő tematikájú sorozatából került be számos kép a gyűjteménybe.

A családtörténet is rendre új impulzusokat biztosított. A házaspár mindkét, ma már felnőtt gyermekét az Egyesült Államokba küldte egy-egy évre nyelvet tanulni. Látogatásukkor megnézték a New York-i Modern Művészetek Múzeumában az 1917. év emlékének szentelt kiállítást, ahol felfedeztek egy Bíró Lajos, a jeles grafikus által tervezett Pauker-plakátot. Ha száz évvel korábban megvolt az igényesség a családi vállalkozásban, hogy egy akkori kortárs művészt bízzanak meg a reklámgrafika elkészítésével, akkor ehhez a misszióhoz méltónak kell maradni! Ennek szellemében a Pauker a Family Business Network, a felelős családi vállalatok nemzetközi egyesülete magyarországi ágának egyik oszlopos tagja lett – olyan cégek mellett, mint a Béres vagy a Zwack.

A gyűjteményből számos kiállításra kölcsönöztek alkotásokat, társalapítói a további gyűjtőket – mint Kacsuk Péter, Kovács Nimród és mások – tömörítő Műgyűjtők Klubjának. A mostani kiállítás az első önálló válogatás a kollekciónak, egyúttal a Vízivárosi Galéria 1997 óta gyűjteményeket, például Vörösváry Ákos, a Somló-Spengler-házaspár, Karvalits Ferenc és mások kollekciónak bemutatató sorozatának huszonnegyedik állomása.

A kiállítás kapcsolódik a kisalbumsorozathoz, amelynek 60. kötete az alapítóról szóló emlékkönyv lett fémjelezve, hogy a kollekciónak az albumokban bemutatott művészeknél jóval szélesebb kört fed le. Ezért is választottuk be például az albumsorozatban (eddig) nem szereplő Aaotth Franyó színgazdag, lírai absztrakt festményét, Csurka Eszter szemgolyóra fókuszáló Francis Bacon-parafázisát vagy Kaszás Réka természet és ember diszharmonikus viszonyát tárgyaló képét, amelyen a lakótelep és a toronyházak által kitakart táj viszonya a központi elem.

A kiállítás címében a *Pauker Collection* kifejezés így egyszerre utal a könyvsorozatra és a műgyűjteményre. Mindkettő tovább bővül, például Martin Henriktől a már a kollekciónak lévő geometrikus szobor mellé a mostani kiállítás alkalmából fedezett fel Sziklai Gyöngyi egy formavilágában kapcsolódó festményt is – a két mű először szerepel egymás mellett kiállítva.

Vértes Gábor rendre, rendezettségre törekvő személyiségének lenyomata a gyűjtemény geometrikus fősodra. Ezt képviseli a kiállítási anyagban Haász Istvántól Károlyi Zsigmondig a művészek széles köre. Különleges határesetet fémjelez Bullás Józsefnek a kollekciónak lévő több műve: a művész tenyerének élével elkent gesztusokat 2004-ben Helsinkiben mutatta be, és ezt a motívumot folytatta egyfajta geometrizált gesztusként, amikor a 2005. év fordulópontot hozott számára a geometria irányába.

A Gábor Áron *Szín-tézis* című sorozatából kiállított mű is hasonló kettősségre épül. A korábban a Múcsarnokban is bemutatott szériában a művész a geometrikus és az organikus megközelítést igyekszik összehangolni. A képek vízszintes, organikus játéka a természet sokszínűségét, míg a függőleges, geometrikus ritmus az ember által épített teret szimbolizálja.

Szurcsik József „betűs” sorozata is felfűzhető erre az ívre. A geometrikus struktúrákkal összenőtt arcok, profilok hol egy irányba, hol egymással szembe néznek, mögöttük tágas távlatú táj látszik. A művész repertoárjában – akkoriban (2011–2011) új elemként – fontos szerep jut a betűknek és a jelentéssel bíró szövegnek. Szólások, sztereotípiák, hétköznapi bölcsességek, utcán, buszon elkapott szövegfoszlányok alkotnak kontrasztot az időtlen, végtelen tér távlatával.

Noha Vértes Gáborról közismert volt a struktúrák iránti preferenciája, a gyűjteményben számos figuratív mű

is található; tudatosan választottunk ezekből is a kiállításra. A család egyik kedvenc darabja Horváth Dániel festménye. A *Leviatán*-sorozat tájképekből áll, sehol egy szörnyalak. Ám ezek a tájak torzultak, mintha valami vagy valaki eltorzította volna a valóságot – éppen annyira, hogy kizökkentve érezzük magunkat, és elbizonytalanodjunk érzékelésünkkel kapcsolatban. A valóságnak ez a torzítása a *Leviatán* műve. „Ő az a láthatatlan szörnyeteg, aki nem engedi, hogy észrevegyük az igazat, hanem csak nő és nő, míg el nem homályosítja érzékszerveinket. A *Leviatán* a mi magunk által felépített világ: láthatatlan, mégis nagyban befolyásolja mindennapjainkat. Mondd ki a nevét, és bosszúságod gyűlöletté válik, félelmed retteggé fokozódik. A *Leviatán* megfőkezhetetlen, mert őt mi alkottuk, és már nem tudjuk megállítani” – fogalmazott a művész a sorozat kapcsán.

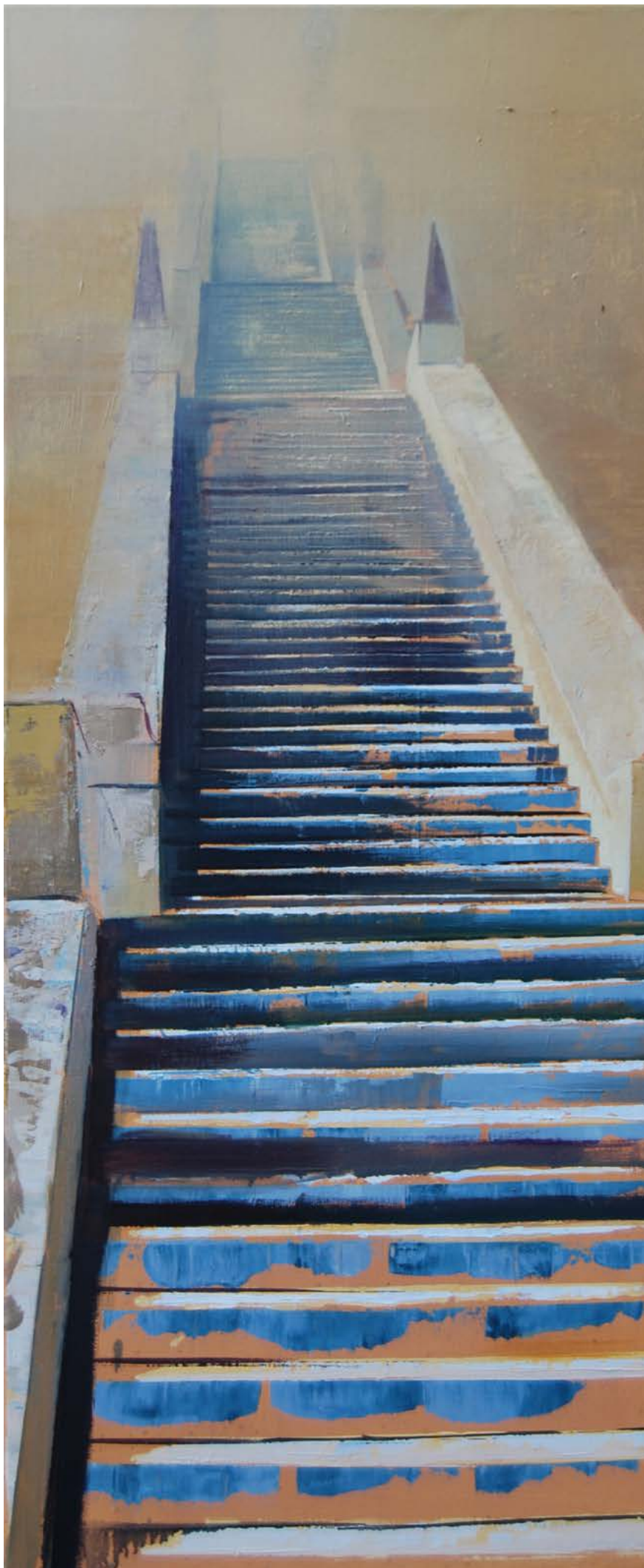
Kevésbé félelmetesen, de hasonlóan elbizonytalanító effektussal helyezi Korodi Luca szubjektív, pszichedelikus városi tájba nagy méretű kompozícióját. Képén a szentpétervári Néva-partot látjuk egy balettelőadás víziójával összemosódva, illetve egy absztrakt raszter háttere előtt. Az így megtalált vizuális témát később az *Utak és hidak* című, nagy ívű sorozatában fejlesztette tovább.

Barakonyi Zsombornak a kollekciónban található mindkét nagy méretű festménye városi jelenetnek kötődik. A művész gyakran használ fel saját készítésű „street fotókat” munkái kiindulópontjául. Az egyik mű inspirációs pontja 2000-ben a londoni Hyde Parkban készült, míg a másik az Oktogon egy pulzáló jelenetét megörökítő fotón alapszik. Tudatos stratégia, ahogy a festő sokszor párhuzamba állítja a budapesti és a külföldi élményeit dokumentáló festményeit. Az alakok dinamikája mindkét művön megragadja a nézőt, a budapesti kompozíció a harsány színek révén mozgalmas, míg a londoni a fénytörés révén csendéletszerű.

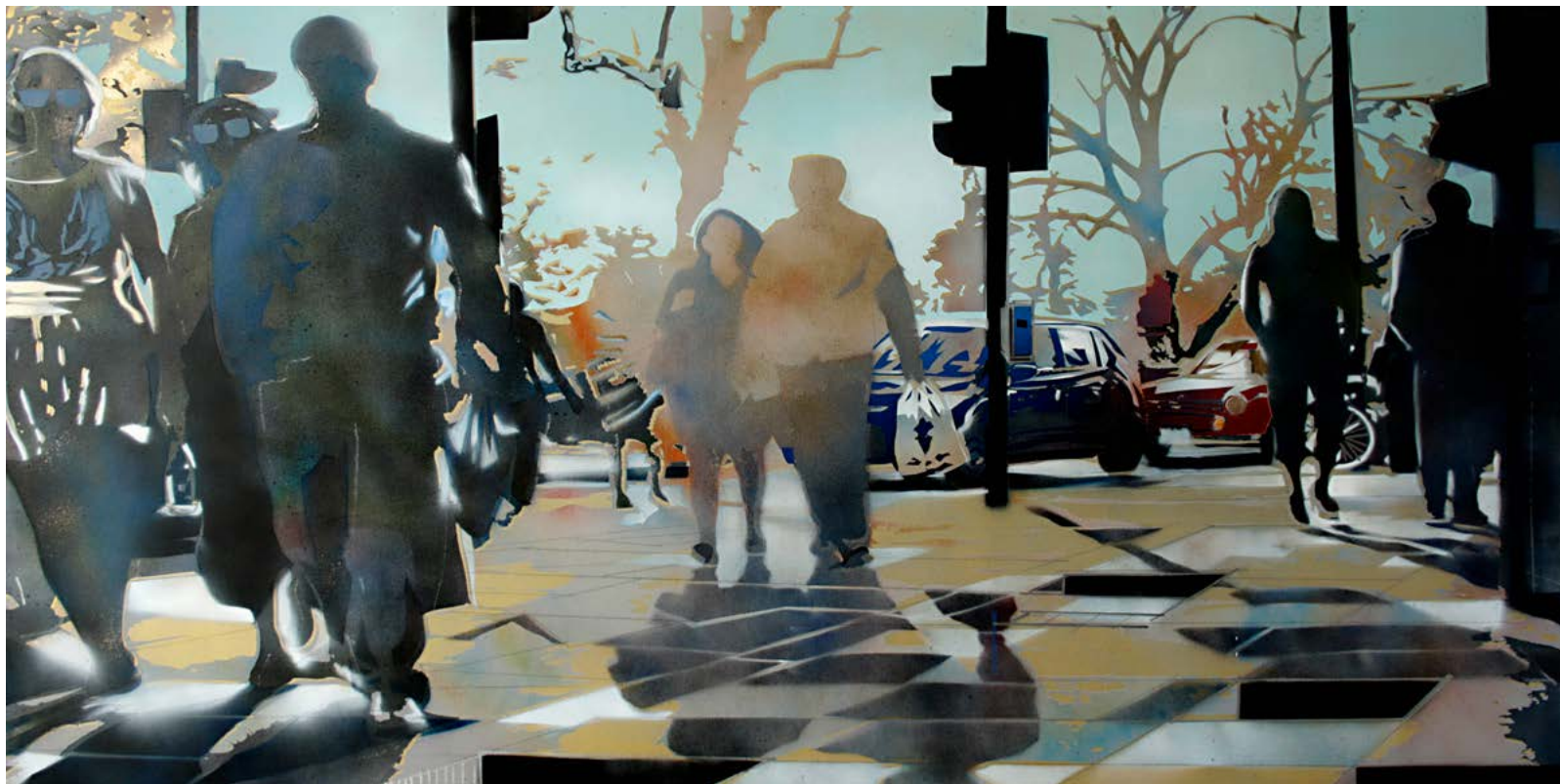
Még inkább kontemplatív hangulatot közvetít két vertikális formátumú festmény. Nagy Gábor György 2001-ben Rómában töltött két hónapot ösztöndíjasként. A Hangszermúzeum előcsarnokában időtlen motívumra bukkant. Itt fotózta a *Gyöngyfolyosó* című képe előzményének tekinthető lámpafüzért. A folyosót megvilágító, gömb formájú lámpaburák a perspektíva miatt szinte a padlóig érő rózsafüzérré álltak össze, eltakarva a helyiség végén lévő, zöldellő, paradicsomi kertet. A fotó alapján előbb print készült, majd tíz évvel később született a most kiállított festmény.

Kondor Attila vászna sokatmondó címmel bír. „Az *Ezer formán át* maga is kétirányú, akárcsak a képen látható lépcső. Egyrészt a feltételeken és formákon túli Abszolútum »ezer formán keresztül« mutatja meg magát nekünk. Másrészt, ha mi indulunk Isten keresésére, szintén »ezer formán át« vándorolva találhatunk hozzá. A lépcső maga egy firenzei tájkertből származik, amelyet egy merengő séta során fedeztem fel. A kert ezen gondolataim megtestesülésének tűnt, így számos későbbi festményem és filmemben is felidéztem” – értelmezi a kompozíciót az alkotó.

Szinte kertbe lépünk Szabó Klára Petra virágkölteményét látva. A mű valójában egy nagyobb festmény része. Az eredeti képet a művész 2013-ban készítette Szoulban egy rezidenciaprogramon. Egy életnagyságú fotódobozt borított be belülről ezekkel a virágokkal, végül egy tíz méter hosszú virágszőnyeg formájában állította ki. Később a munkát a művész három képre darabolta fel a sérülékenység és a nehéz kiállíthatóság miatt. Vértés Gábor gyűjteményébe az egyik ilyen festmény került.







↑  
**BARAKONYI**  
 Zsombor:  
*G Generation V02*,  
 2014, akril, fa,  
 75×150×3,5 cm  
 HUNGART © 2023

←  
**KONDOR Attila:**  
*Ezer formán át! II.*,  
 2010, olaj, vászon,  
 100×60 cm  
 HUNGART © 2023

Míg a kiállított művek között Bernát András színátmenet-álmái, Jovánovics Tamás vonalhálói vagy akár Ujházi Péter koncentrikus körei is értelmezhetők lelki-metafizikai tájélményeknek, más művek nagyon is tényszerű inspirációkra tekintenek vissza. Regös István 2019-ben a Bauhaus megalapításának századik évfordulója kapcsán sorozatot készített, tisztelegve a mozgalom előtt, ekkor találkozott Walter Gropius és Adolf Meyer jénai színházával. Az épület 1923-ban készült el, többek között Weininger Andor úgynevezett Mechanikus balettjét is itt láthatta a közönség. Ám a funkionalista színházépületet a náci Németország kultúrpolitikája elutasította, majd a világháború romba döntötte. Regös festményén egy képzeletbeli előadás látható a Bauhaus kerámiaműhely tárgyainak előadásában.

Bár a kollekción elsősorban kortárs festmények alkotják, a kiállításon szerepelnek plasztikák is. Fajó János organikus absztrakt, illetve Gettó József geometrikus absztrakt szobra mellett konceptuális indíttatású térbeli művek is helyet kaptak. Szvet Tamás *Esettanulmány* (2011–2013) című sorozata a művész szerepét vizsgálja a társadalomban az esettanulmányok módszereihez hasonlóan. Különböző kulturális csoportok véleményét vizsgálva azt feszegeti, hogy mit vár el a befogadó a művésztől, mit jelent a múzeumi élmény. A sorozat valós helyszíneken összegzi a múzeumlátogatók, művészek és kurátorok válaszait a feltett kérdésekre, s az összegyűjtött véleményekből épülnek a művek. A sorozatból *Az agy* című munka került a kollekciónba: a fából készült mű látszólag egy doboz, ám megfelelő szögből nézve az ornamentalszerű relief az emberi agyvelő mintázatát adja ki.

A gyűjtemény műfaji nyitásának legújabb fejezete a fotós és újmédia-eljárások integrálása. Sebestyén Sára a tavaly januárban 99. évét betöltött Vera Molnar előtt tiszteleg azzal a 3×3 darabos munkájával, amelynek alapját egyetlen fotográfiája adta. „A fotót a pandémia, a bezártság ideje alatt készítettem. Vera Molnar egyik alkotó módszere a »Mi lenne, ha...« elv. Itt valami ilyesmi dolgozhatott bennem is. Az eredeti képet forgatva, tükrözve jutottam el eddig, így jött létre ez a szabaduló útvonal” – foglalja össze a művész.

Egy-egy kép megtöbbszörözésén alapszik Halász Péter Tamás lightboxa is. A reflexiós és sötétítő fóliával kasírozott, kör alakú üveg és a hátsó, félkör alakú tükrök között körívben LED-fénycső található, amelynek a képét a tükröralgút megsokszorozza. Mivel a hátsó tükrök nem párhuzamosak az üveggel, a közöttük lévő fénycső képe körívben tükröződik. Mindez olyan hatást idéz elő, mintha a térben egy félgömb lenne ívelt fénycsövekből.

Batykó Róberttől Köves Éván át Soós Tamásig a harminchat kiállított mű összességében éppen azt a sokszínűséget hivatott feltérképezni, amelyet Vértes Gáborék a kortárs művészet mindig újabb irányjai felé nyitva megtapasztaltak az első vásárlás óta elmúlt harminchat év során.

Lóska Lajos

# Felhők, könyvek, háromszögek

Lengyel András  
tárlata

Ludwig Múzeum –  
Kortárs Művészeti Múzeum,  
2023. II. 3. – V. 28.

Lengyel András *...minden fent van a felhőben...* című életmű-kiállítását tekinthetik meg az érdeklődők télutótól tavaszig a Ludwig Múzeumban. A művész nem először mutatkozik be e falak között, legutóbb 2004-ben láthattunk itt egy kisebb válogatást munkáiból. A jelen kollekciót az különbözteti meg a majdnem 20 évvel ezelőtől, hogy közel retrospektív jellegű. Mint ahogy Üveges Krisztina kurátor ismertetője összegzi pályája fejlődését, „témakörök segítségével követhető az a folyamat, melynek során a Fluxusból és a konceptuális művészetből kibomló életmű az akción, a fotóalapú sokszorosított

grafikán, a Mail Arton és a festészen keresztül teljessé vált ki a posztmodernben”.

Lengyel pályája a múlt század hetedik évtizedének a közepén indul. Ez az időszak az Iparterv, a Szüreenon-generáció tevékenységének a kiteljesedése, valamint a 80-as évek elején megjelenő újfestészet expanziója közé esik, és mindenekelött a konceptuális irányzatok, illetve a fotóalapú kifejezésmódok jellemzik. Az évtized második felét pedig többek között a Rózsa presszó generációjának – Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Méhes Lóránt, Tolvaly Ernő és társaik – munkássága ha-

Kiállítási enteriőr a Felhő, villám, szivárvány (a Felhő Múzeum neonreklámja, változó méretek), a Felhőkabát (1981-2004, digitális nyomtatás textilen, vállfa, fogas, zakó), a Szélpáripák (2023, print, textil) és a Sajtófelhő (2003-2004, olaj, vászon) című művekkel  
Fotó: Rosta József  
↓







LENGYEL András:  
Végjáték, végtelen játék  
- M. D. végjáték: talált  
lövés, 1984, kollázs,  
fatábla, 75,5x73 cm  
A művész (a Felhő  
Múzeum) tulajdona  
Fotó: Rosta József  
HUNGART © 2023

→

tározza meg. Róluk írja Beke László a 70-es éveket elemző tanulmányában, hogy ők a „gondolkodó festők, akik akciókat és konceptuális munkákat is készítenek, mindazonáltal már a 80-as évek újfestészeti, posztmodern, tranzavantgárd fordulatának előkészítői.”<sup>1</sup>

A kollekció ismertetése előtt érintsük az alkotó életútjának néhány jellemző állomását! 1972 és 1976 között tanult a Képzőművészeti Főiskolán. A Rózsa-kör egyik alapítója, a magyarországi fluxus és mail art meghatározó képviselője volt. 1980-tól tíz esztendőn keresztül a Makói Művésztelepen dolgozott, felhőket ábrázoló nyomatokat (*Albumok*-sorozat, 1980), továbbá különböző ősköveket és geometrikus elemeket megjelenítő lapokat készített.<sup>2</sup> 1982-ben létrehozta a Felhő Múzeumot. Ez az

égi tünemény munkásságának egyik kulcsmotívuma, és a háromszögformával párosítva a transzcendens világot jelképezi. A másik gyakran alkalmazott szimbóluma a könyv. Könyvpiramisokat épít, könyvespolcok részleteit festi meg, de az ilyen tárgyú művein gyakran feltűnnek kollázsselemként régi, nyűtt könyvgerincek is. Az írott szövegek, a könyvek, a fóliánsok immáron több ezer éve a kultúra, a tudomány, a művészet jelképei, amelyek különösen nagy jelentőséget nyernek jelenünk tudást, klasszikus értékeket negligáló, hisztérikus, háborús időszakában. Utólag kijelenthetjük, nagy hiba volt, hogy Marshall McLuhannak évtizedekkel ezelőtti, a Gutenberg-galaxis végére figyelmeztető jóvendölését senki nem vette eléggé komolyan.

<sup>1</sup> Beke László: Tűrni, tiltani, támogatni. A hetvenes évek avantgárdja. In *A második nyilvánosság, XX. századi magyar művészet*, Enciklopédia Kiadó, 2002, 228–247.

<sup>2</sup> *Képtaktikák. Makói Grafikai Művésztelep 1977–1990*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2016, katalógus.

A tárlat anyagát számos magán- és közgyűjteményből válogatták a szervezők. Közülük mindenképpen meg kell említenem a Szent István Király Múzeum művészkönyv gyűjteményét, Székesfehérváron ugyanis 1987-óta rendeznek Nemzetközi Művészkönyv Kiállításokat, melyeknek Lengyel András gyakori résztvevője.

Belépve a kiállítótérbe, elsőként a *Felhő* Múzeum szivárvány keretezte felhőkből és villogó villámból összeállított, világító logójával találkozunk. Nem messze a felirattól egy festmény vonja magára a figyelmünket, melyen a nyomtatott szöveggel keretezett háttér előtt Földünkre utaló lufi lebeg a borult égen (*Sajtófelhő*, 2003–2004), alatta pedig, a látogatóval szemben, egy fogason bodros felhőkkel telepingált zakó lóg. E felvezetés után lépünk be az első terembe, melynek zömmel térberendezések a főszereplői. A helyiség egyik oldalán közúti munkákra figyelmeztető, piros-fehérre festett falábakon álló, háromszög alakú (útjelző) táblákon felhőket, valamint madarakat látunk (*Közúti jelzések I-II.*, 1978). A mögöttük levő nyomaton egy utcán parkoló kékszínű Trabant tűnik föl, melynek karosszériájára ugyancsak felhőket pingáltak. A földön bodros felhőkkel díszített párnák hevernek, távolabb egy megfestett lap függ a felhőlexikonból (*Felhő-lexikon*, 2003–2004). A terem műtárgyai közül kiténik a *Nyílt tér* (1979–1981) című, manipulált fotogram, melyen hatszor ismétlődik meg a felhős ég előtt háromszöget formáló két kéz mint a természetfölötti jelképe. Egy további helyiségben körben a falakon az *Újvadak I-III.* (1984) című, színes, nagy méretű, ironikus grafikai sorozatot helyezték el, mely érezteti, hogy a művész nem volt túl jó véleménnyel az akkoriban egyre népszerűbb újfészetről. A kollekció tetemes részét azonban a könyveket ábrázoló festmények és szobrok teszik ki. E könyvkultusszal kapcsolatban kedvenc esszéíróm, Jorge Luis Borges gondolatai jutnak az eszembe. Most is találtam e témára vonatkozó, napjainkban különösen megszívlelendő citátumot tőle. „Sokat beszélnek a könyv eltűnéséről; szerintem ez lehetetlen. Azt mondják, nincs különbség egy könyv és egy újság vagy egy lemez között. A különbség az, hogy az újságot a feledés jegyében olvassuk, a lemezt is azért hallgatjuk, hogy felejtünk, egy lemez gépies és éppen ezért frivol. A könyvet azért olvassuk, hogy emlékezzünk rá.”<sup>3</sup> Lengyel munkái ugyancsak az e gondolatokat hordozó tárgyak apoteózisáról szólnak. Megtekinthetjük például a műanyagból domborított könyvgerincek sorát (*Könyvek mértéke – Könyvespolclemkémű*, 1996), továbbá a háromszög alakú keretbe festett könyveket. E munkák közül én most csak egyről szólok részletesebben, mégpedig a *Képarchitektúra I-III.* (2002–2008) címűről. Ezen olyan tárgy variációit festette meg a művész, melynek szinte valamennyi kultúrában – a kínaitól, a görög-rómain keresztül a keresztényig – szimbolikus jelentése van. A kompozícióban három alakzatot helyezett el egymás alatt: egy szemből megjelenített, lapjaival félkört formázó, nyitott kötetet, melyet egy ugyancsak könyvekből összeállított négyzet és háromszög követ. A festmények mellett fotókkal és kisplasztikával is találkozunk: láthatjuk például a bronzból öntött kis könyvpiramist és szomszédságában az ezeröttszáz kötetből összerakott, nagy méretű installáció, a *Gutenberg piramis* (1989) fotóját.

Érdeemes megállnunk az 1985-ben készült, az életművön belül is jelentős, ikonikus helyet betöltő, *Rózsalemkémű* (*Természetes rózsza eredeti nyomóhengerrel*) című



képnél. Rajta minden rózsza: a rózsaszín rózsamintás tapéta előtt a Rózsza presszó neonreklámja látható körülötte rózsás nyomatokkal. Csak az érdekesség és az azonos téma kedvéért említeném meg, hogy a 60-as évek végén Lakner László több rózsamotívumos festményt (*Rózsza, cikk-cakk*, 1969), grafikát is készített. Sietek azonban megjegyezni, hogy a művek között az azonos témától eltekintve nincsen konkrét kapcsolat.

Talán kevesebb szó esett eddig a plasztikus képekről, az asszemblázsokról, melyeknek az az érdekessége, hogy a felületükre különböző tárgyakat applikált a művész. Gyakran kerülnek például kollázsselekmént munkáira ceruzák, háromszögű vonalzó (*Szelíd geometria I-III.*, 1996), továbbá vízmérték, függőző, súly. Par excellence figurális festményei közül – ezt a kifejezésmódot köztudottan nem kultiválta különösképpen – kettőt azért mindenképpen megemlítek, a festőállványos művét, illetve az egészalakos önportréját.

Lengyel András retrospektív tárlata jól illeszkedik abba programba, amely a 60-as évek nagy generációja után következő nemzedék tagjainak munkásságát térképezi fel és tárja az érdeklődők elé.

↑  
LENGYEL András:  
*Könyvpiramis*, 1989,  
könyvobjekt,  
változó méretek  
A művész (a Felhő  
Múzeum) tulajdona  
Fotó: Rosta József  
HUNGART © 2023

3 Jorge Luis Borges: A könyv. In *Az ősi kastély. Esszék*, Budapest, 1999, 69.



Fazakas Réka

# A rönkök helyett

Esse Bánki Ákos  
kiállítása

G13 Galéria,  
2023. III. 3-ig

*Templom a természet, élő oszlopai  
időnként szavakat mormolnak összesűgva  
Jelképek erdején át visz az ember útja...*

Charles Baudelaire: *Kapcsolatok*

A kiállítás kisebb és nagyobb vásznain, valamint a monumentális térbeli installáción külsővé és belsővé váló terek elevenednek meg előttünk. A párhuzamos és vízszintes vonalak helyeket vagy természeti tájakat formáznak. A végtelenben találkozó sávok perspektivikusan alakítják a teret, hogy annak geometriája utat engedjen a beáramló fénynek és a vibráló színeknek.

Esse Bánki Ákos lírai és geometrikus absztrakt festészetében elsősorban a teret vizsgálja. Ezek lehetnek személyesen ismerős, otthonos belső helyek, amelyek mindennapi élményekként körbeveszik, miként a műterme vagy legbelsőbb szobája. Az intim, gyakran titkokkal és misztériummal teli belső szobákból kitekintve a külső terek is láthatóvá válnak, hogy belőlük kilépve azok a természetben látott helyekké alakuljanak. A festőművész

Esse Bánkira jellemző az építészeti gondolkodásmód és szemlélet, amit leginkább a mérnöki precizitású vásznainál és installációinál fedezhetünk fel.

Festményei készítésekor gyakran indul ki egy-egy saját, telefonnal készült, végtelenül leegyszerűsített, színek nélküli, fekete-fehér fotó képi világából, hogy vásznain azokat átdolgozza, átlényegítse. A geometrikus kompozíció tehát mindig a kiindulópontja, amit színekkel, annak hiányával vagy az ábrázolt fénytel tesz teljessé. A munkákat közről szemlélve fokozatosan tűnnek elő az ecsettel és spaklival felvitt layerek. A festmények készítése során a lazúros akrilalapra kerülnek fel az olajfestékek különböző rétegei, hogy az így kialakított struktúrát végül festőkéssel alakítsa, tökéletesítse. A munkák gyakran egy-egy monokróm szerűen használt alapszín különböző árnyalatait felhasználva készülnek, hogy megteremtse velük a képek végső formáját. A kék, a zöld, a fekete vagy a lila színek és azok különféle tónusai alakítják a munkákat, hogy belőlük egy erősen absztrahált struktúra és egy harmonikus képi világ jöjjön létre. Gyakran az uralkodó színek mellett hasz-

ESSE BÁNKI Ákos:  
*Lenyomatok, 2022*  
Fotó: Balázs Imola  
A művész jóvoltából





nált komplementerek bontják meg a színhatásokat, azok mégis egységesen teremtenek kiegyensúlyozott látványt, és alakítják ki az aranymetszés szabályai szerinti kompozíciót. A perspektivikus ábrázolás minden esetben vezeti a szemet, és meghatározza a festmények struktúráját.

A belső terekről készült festményeiben különféle berendezési tárgyakat mutat meg – ajtókat, ablakokat, egymásra mellé halmozott, már elkészült festményeket, könyveket –, melyek formái precíz mértani alakzatokként, rácsozott hálók mentén tűnnek fel. Az ábrázolt, belsővé váló világok dinamikus hatásokat keltenek, amelyek a használt színek különféle árnyalataitól és a betörő fény pászmáitól válnak teljessé.

Számára a belső terekből való kimozdulás igényét a COVID miatti lezárások időszaka hozta el. Konkrét élményeiből, tapasztalataiból indult ki, tágasabb helyszíneket keresett, hogy a látszólag mindig békés természeti tájból merítsen ihletet. A különféle tájátírások a korábban ábrázolt épületbelsőkkel mosódnak össze, amelyek lelki helyekké lényegülnek át humánus és egyetemes értékeket képviselve. A nonfiguratív tájbrázolás mögött implicit módon mindig érzékelhető valami fajta antropomorf gesztus, ami alakítja, rendezi környezetét. Az emberi tényező szerepe kettős, óvja is azt, mégis a mesterséges beavatkozások hatására rombolja is a természetet. A festmények és az installáció közvetítette eszmeiségen keresztül markánsan érzékelhetjük a tudatos ökológiai szemléletet, a természet és a környezet védelmének fontosságát. Egyik festményén a kivágásra megjelölt fákon látható jeleket, számokat vizualizálja, hogy felhívja a figyelmet a gyakran illegális erdőirtás problémáira is. A farönkökön feltűnő számok mintegy visszaszámítlálásként is értelmezhetőek a fakivágásig hátralévő idő kontextusában, sőt átlényegülve humánus értelmet nyernek, és emlékeztetnek az ember eleve elrendelt sorsára. A kivágott fák egyfajta üresség-

ként jelennek meg a vásznanon, magukon hordozva az elmúlás szomorúságát, felidézve a memento mori örök eszmeiségét.

A fehér fényvel bemutatott hiány mindig az aranymetszés szabálya szerinti tagolás központi helyére esik, ezzel is hangsúlyozva a kiszakítottság, töredezettség érzését. A kifehéredő helyek sajátos szakrális jelentéssel bírnak, jelképezik a természeti táj különleges, templomi voltát, amellyel egyszerre Baudelaire *Kapcsolatok* című versének már idézett, kezdő soraira is gondolhatunk. Esse Bánki vásznából az egyén és a tömeg viszonya, annak rejtett kapcsolati hálózata is kiolvasható a természeti táj humanizálódó eszmeisége által. A sűrű, függőleges vonalakat megtörő, kontrasztosan megmutatott vízszintes, szaggatott, gyakran élénk színű csíksor a természeti tájba való emberi beavatkozás jelképeként szimbolizálja az eredőtől, a természetestől való elkülönülést, a tájba való kérértlen beavatkozást. A rendezetten sorakozó fák geometrikus struktúrája a vásznanon egyfajta tájlenyomatként értelmezhető. Ezt erősíti kiállítás címe, a *Lenyomatok*, mely akár utalhat egy munkafolyamat végső fázisára is, de jelentheti a belső vagy külső környezet vásznanon való megjelenésének másodlagos imitációját is.

A tiszta, érintetlen erdőből származó fa anyaga organikus módon is feltűnik a kiállítótérben az installáció alapját képező farönkök formájában. A természetben látható rengeteg struktúrája a színesre festett plexilapokon köszön vissza, átlényegítve ezzel az erdő komplex életközösségének esszenciáját, így az kézzelfoghatóan is közvetít számunkra valamit annak valódi és belsővé váló egyetemes értékeiből. Az erdő éltető közege így válik egyre becsebbé és örökké megőrzendő helyé számunkra. Szimbiózist alkot az emberiséggel, amely kitörölhetetlenül ősi, és az egyetlen lehetséges jövő felé mutat.

↑  
ESSE BÁNKI Ákos:  
*Lenyomatok*, 2022  
Fotó: Balázs Imola  
A művész jóvoltából



Pataki Gábor

# Túlélők

**Kovács Péter Balázs  
kiállítása**

Nádor Galéria,  
2023. I. 10-ig

Szinte valamennyi civilizáció és magaskultúra számolt önnön megsemmisülésének lehetőségével, egyszerre bízott öröklétében s vetett számot pusztulásának fenyegető árnyával. Elég a világ legkülönbözőbb pontjain megjelenő özönvíztörténetekre gondolnunk vagy a *Jelenések könyvének* apokaliptikus látomásaira. A felvilágosodás majd a pozitívizmus századaiban mintha csitult volna félelem, de Hiroshima után az 50-es éveket, a 60-as évek első felét újra átjárta az atomháborús végítélet fenyegetése. Ez a magyar kultúrába is átszivárgott Juhász Ferenctől Kondorig. Utána újabb magabízó évtizedek jöttek, ám a világjárvánnyal és a háborúval fűszerezett klímakatasztrófa árnyéka mostanára újra elsötétítette a

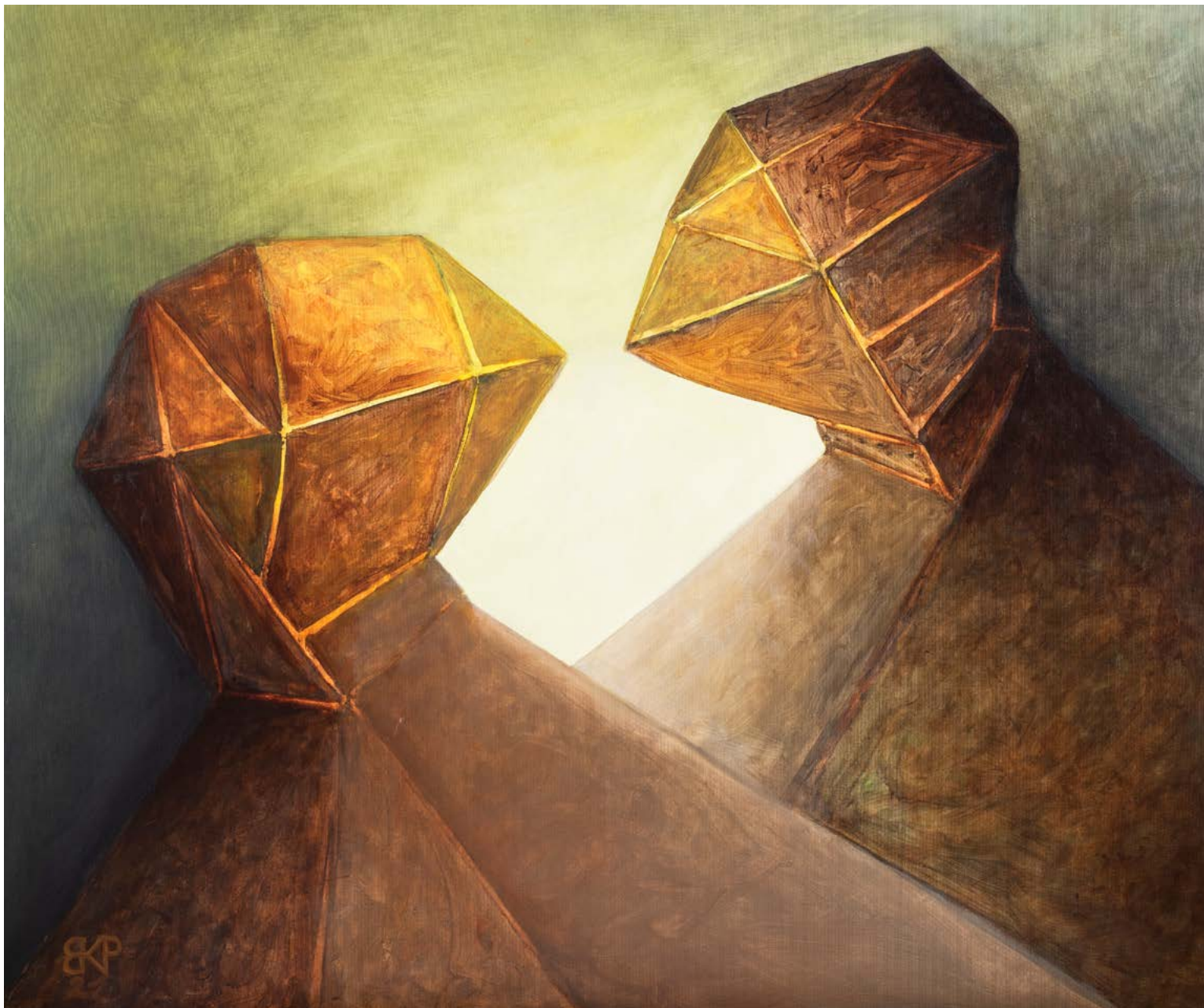
horizontot. Korunk művészete szinte visszafogott nyugalommal babrál egy poszthumán világ utópikus rekvizitumai között.

Kovács Péter Balázs (KPB) irányított, finom gesztusokkal telített, asszociatív jellegű művei után tért át a – saját szavaival – „embergyanús tárgyak” világához. A kezdetben inkább bútorokhoz, kanapékhöz, fedeles dobozokhoz hasonlítható alkalmatosságok a maguk módján lassan antropomorfizálódni kezdtek, fejekre, felsőtestekre emlékeztető idomokká alakultak. Már ezek a 2010-es évek vége felé születő képsorozatok is megelőlegeztek némi baljós vonatkozást, ami a *Túlélők* képein immár egyre nyilvánvalóbbá válik.



KOVÁCS Péter Balázs:  
*Túlélés II.*, 2020, akril,  
vászon, 100×120 cm  
A művész jóvoltából





KPB túlélői ugyanis valóban túl vannak a civilizáción. Már semmi sincs, távolról néha egy kis zöldes fény dereng (óriásplazma? világító mitokondrium?). A túlélők pedig már nem emberek. Kövekből pattintott, fémlemezekből összerótt, a humanoidokra csak távolról emlékeztető kreatúrák. Ám robotoknak sem tekinthetők. Nincsenek végtagjaik, érzékszerveik jó részét elvesztették, de az érzelmek megmaradtak bennük. A képek többségén két efféle hibrid lép egymással kapcsolatba, Egymáshoz szorítják testpáncéljukat, hiányzó szemük ellenére figyelnek a másikra. Kommunikálni akarnak: megosztani egymással a tudást, a szenvedélyt, a fájdalmat.

Részben apokaliptikus vonatkozásaik s az efféle végkifejletekben igencsak bővelkedő science-fiction kínálhat talán fogódzót. Így például Harlan Ellison 1967-es, Hugo-díjas kisregénye, melyben egy világháború során néhány kivétellel az egész emberiséget elpusztító szuperszámítógép úgy áll bosszút a szenvedéstől a többieket megszabadító, utolsó életben maradotton, hogy gépszerűvé, halhatatlanná, egyszersmind iszonyú kínok részesevé teszi. „Szája sincsen, úgy üvölt” – mondja a mű címe civilizációnk posztumusz megváltójáról.

Mert bizony néha így üvölnének KPB szájnélküli, korpósféjű lényei is, melyeknek csak a fájdalomtól nyúlt állkapcsuk, megfeszülő testük utal az elviselhetetlen szenvedésre. Bár lehetnek esetleg kevésbé végletes allúzióink

is. A képek kapcsán eszünkbe juthat például Dan Simmons az előzőhöz képest évtizedekkel későbbi *Ilion*-sorozata, ahol a megmaradt, csekélyszámú, ám birkaagyúvá korcsozott földlakók helyett valahol a külső Naprendszerben önösszeszerelődő biorobotok veszik át az emberiség kulturális örökségét, s folytatnak egymással beszélgetéseket Shakespeare szonettjeiről vagy Proust regényeinek időszemléletéről.

Talán mind a két megközelítésben van helytálló vonás. A sorozat címe mindenféleképp egy katasztrófa utáni helyzetre utal. Szinte semmi sem maradt az emberi civilizációból, azt posztumán, csak helyel-közzel azonosítható, ember mivoltunkra csak halványan emlékeztető lények képviselik, de a szinte teljes pusztulás után sem veszett el a kommunikálás képessége. Majdhogynem mindegy, hogy mi mozgatja ezeket az egymásra irányított tekinteteket, a békafej alól óvatosan nyíló szájakat, a transzcendens fehér fény felé forduló szögletes vállakat: a „Jaj Istenem, nem bírom tovább!” felszakadó fájdalma vagy egy időn és végítéleteken túli információátadás *Az eltűnt idő nyomában* varázsáról (hiszen a Madelaine-sütemény íze immár visszahozhatatlan), a lényeg, hogy ezek a kreatúrák még képesek beszélni, kommunikálni, interakciókba lépni KPB képein. Mert bár, Pilinszkyt parafrázálva, „nem beszélnek az emberi beszédet”, de még odafordulhatnak egymás felé.

↑  
KOVÁCS Péter Balázs:  
*Túlélés IV.*, 2021, akril,  
vászon, 100×120 cm  
A művész jóvoltából



Molnár László

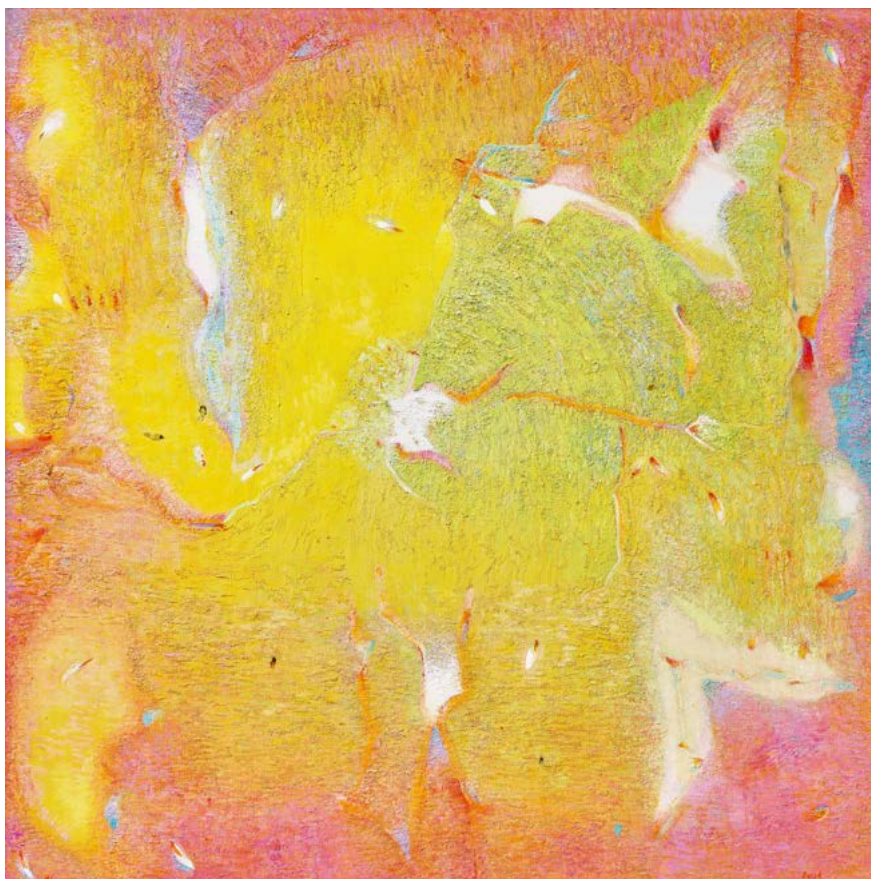
# Kép, divat, design

## Néhány gondolat Molnár Sándor Festőjoga című kiállítására után

Molnár Sándor 2022. szeptember 30-án nyílt műcsarnoki kiállítása 2023. február 5-én bezárt. A kiállítási anyag összeállításában 2022 tavaszán Sulyok Miklós segítségével még a művész is részt vett. A kiállítás megnyitását sajnos már nem érthette meg, 2022. július 18-án eltávozott közülünk.

Molnár Sándor a művészet lényegét, alapját és annak megnyilvánulásait kereste. Az emberi életkor változásaival a művészet rejtett útja is átalakulásokon megy keresztül. Ezt a szellemi utat nevezte Hamvas Béla festőjogának. Hamvas korai halála nem tette lehetővé, hogy tanítványával ezt részletesen kidolgozzák, így Molnár 30 éves korától kezdve saját használatra kialakította és fokozatosan kidolgozta azt az élettervet, amit művészetében meg akart valósítani. Erről az útról, ennek eredményeiről láthattunk egy összefoglaló kiállítást. Elméleti munkásságát több írásban, könyvben is megfogalmazta. A Képzőművészeti Egyetemen tanítványait ennek szellemében tanította, nevelte. Itt nem részletezném ezek lényegét, mivel erről több jelentős írás

MOLNÁR Sándor:  
*Sunjata No. 11*,  
2004, olaj, vászon,  
160×160 cm  
HUNGART © 2022  
↓



megjelent, talán a leginkább értő megfogalmazásban Bujfi Ferenc író-filozófus tollából.<sup>1</sup> A kiállítás rendkívüli erővel és gazdagsággal mutatta be azt az utat, melyet élete folyamán következetesen bejárta. A festőjoga elemeinek (föld, víz, tűz, kristály, levegő) teljes kidolgozottságát láthattuk ezen a kiállításon. Nagy méretű képei elemi erővel szólnak – a közép-európai festészet fontos alkotásai, Csontváry, Martyn, Lossonczy, a lengyel tadeusz Brzozowski, Aleksander Kobdziej vagy a cseh Mikuláš Medek művészetéhez hasonlóan.

A festőjoga útját bejárva folyamatosan dolgozta bele művészetébe a magyar művészeti hagyományt (például a népművészet elemeit), valamint a Hamvas Béla által leírt, Magyarország szellemi régióinak kisugárzásait (lásd Hamvas Béla *Öt géniusz* című művét).

A kiállítás bezárása után féltő, hogy a művek zárt raktárban porosodnak évtizedekig, amire számtalan példa van hazánkban. Molnár Sándor festészetét egyben kellene tartani, ami egy múzeum keretein belül képzelhető el, ugyanúgy, mint Csontváry, Martyn, Vasarely, Czóbel esetében. Meggyőződésem, hogy ez a művészet, ezek a képek nemzeti kincseink közé tartoznak, magas szellemi kisugárzásuk van, semmiképpen nem szabad ezt figyelmen kívül hagyni. Személyes beszélgetéseink során a művész többször említette, hogy festészetét hazájában kívánja kiteljesíteni. Talán nem vagyok egyedül, és az illetékes kulturális szervek, művészettel foglalkozó kritikusok, szakemberek, muzeológusok is figyelembe veszik festészetének korszakos jelentőségét annak érdekében, hogy művészeté méltó helyre kerüljön nemzeti értékeink között.

Abban bízom, hogy jelen figyelemfelkeltő írásom nem pusztába kiáltott szó csupán, és gondolataimat mérlegelve megteszik majd a szükséges lépéseket.

<sup>1</sup> *A dolgokból elég. Molnár Sándor ürességművészete.* Pesti Vigadó, 2016. X. 3. – 2017. I. 8. Katalógus-előszó.

Egri Petra

# Kép, divat, design

**Elsa Schiaparelli  
szürrealista világa**

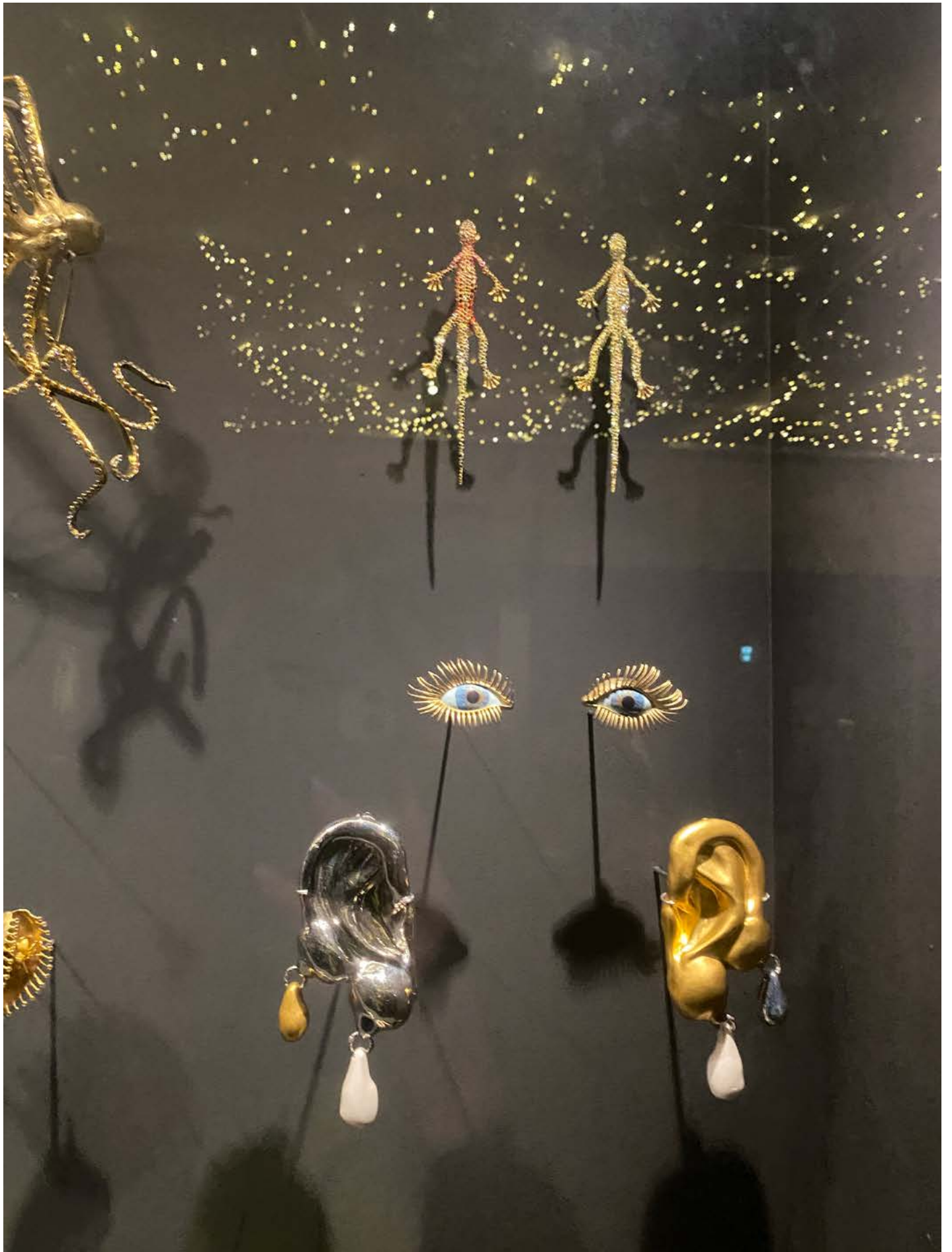
Musée des Arts Décoratifs,  
Párizs,  
2023. I. 22-ig

A divattörténetben néhány névnek máig mágikus ereje van, mert felidéz egy bizonyos korszakot vagy éppen egy stílust. Ilyen Elsa Schiaparelli neve, amely összefonódott a szürrealista dizájjal és Salvador Dalíval, s amely márka Daniel Roseberry kezei alatt újraéledve is hű tud maradni a divatház egykori gyökereihez. Schiaparelli 1927-ben alapított divatházat Párizsban. Legutóbb éppen a *Les Art Décoratifs* adott otthont a legendás divattervező retrospektív kiállításának *Shocking! The Surreal World of Elsa Schiaparelli* címmel.

A tárlat több mint ötszáz bemutatott műalkotásával az egyik legnagyobb és legteljesebb divatkiállítás volt Európában. A több száz reprodukció és eredeti ceruzarajz mellett olyan, az európai kiállítóterektől távolra került ikonikus műalkotásokkal is találkozhattunk, mint a homárruha (1937) vagy a nő kesztyűje (Philadelphia Museum of Art). Schiaparelli első retrospektív kiállítását 2004-ben rendezték meg. Az első divattervező volt, aki vállaltan kapcsolatot kívánt teremteni a szürrealista festészet és a divat között.







↑  
Ékszerek, Elsa Schiaparelli divatház,  
Daniel ROSBERRY, 2022  
Fotó: Egri Petra

←  
Daniel ROSEBERRY és Veste SPENCER  
2022-es haute couture kollekciója, 2022  
Fotó: Les Arts Décoratifs / Christophe Dellière

A szürrealisták bolondultak a divatért, és a divat is eszközként használta a szürrealista, elvarázsolt tárgyakat.<sup>1</sup> Mivel a szürrealizmus is a tárgyak iránti elragadtatottságból táplálkozott, ezért a két művészeti forma könnyen hatni tudott egymásra. Az 1930-as évek rendkívül termékeny időszaknak bizonyult ebből a szempontból. Ekkor készít Salvador Dalí címlapot a *Vogue*-nak s tervez kirakatot a Bonwit Teller áruháznak, de a szürrealista ruhatervek megjelennek a nevesebb divatlapokban is. Richard Martin szerint az olyan divatmagazinok, mint a *Vogue* vagy a *Harper's Bazaar* a szürrealista stílus terjesztőivé válnak, később pedig a divatlapok maguk is reflektálnak a mozgalomra képi megoldásaikat és grafikai világukat tekintve.<sup>2</sup> Szintén ezekben az években bontakozik ki a barátság a szürrealista festő és Schiaparelli között; Dalí barátsága jelöl két festményét is odaajándékozta neki. Olivier Gabet kurátornak az volt a célja a kiállítással, hogy a divat és a szürrealizmus kapcsolatára irányítsa a látogatók figyelmét, s bemutassa Schiaparelli kapcsolatát olyan művészekkel, mint Paul Poiret, Jean Cocteau, Leonor Fini, Meret Oppenheim vagy Christian Bérard.

A szürrealista divat egyik stílusikonja Dalí felesége, Gala volt, aki kiemelt szerepet töltött be a szürrealista divat elterjedésében is. Dalí múzsájaként maga is hordta a férje ötlete alapján Schiaparelli kezei alatt készült ruhadarabokat és kiegészítőket. André Caillet 1938-ból származó fotóján Gala a fején viseli Schiaparelli cipőkalapját,<sup>3</sup> amely később Dalí híres *Retrospective Bust of a Woman* című szürrealista tárgyának<sup>4</sup> fejére is rákerül, de ceruzarajzként már 1937. szeptember 15-én a *Harper's Bazaar* hasábjain is megjelenik. A szürrealista divattárgy ötlete egy 1932-es fotóból ered, amelyet Gala készített férjéről, aki éppen az ő magassarkú cipőjét viseli a fején Port Lligat-i házuk kertjében. A tárlaton az ismert fotó eredeti példánya mellett a róla készített első tervek és maga a cipőkalap is szerepelt számos Dalí-ceruzarajz társaságában.

A kiállításon a ruhák mellett hangsúlyosak a kesztyűk és az ékszerek is. Az 1930-as évekből származó, Alberto Giacomettivel közösen tervezett brossok mellett megtalálhatóak a 2021-es kollekciónak immár Daniel Roseberry által tervezett fülbevalók, amelyek megelevenedett vagy éppen tárgyiasult szürrealista festményként hatnak a látogatóra. Olyan sajátos kettősökként működnek, mint Dalínak a híres paranoiakritika-módszerrel készített képei.<sup>5</sup>

Dalí legelső ismert divatrajza a *Woman with a Head of Roses* (1935) címet kapta. A „fiókszob” (drawers pocket)<sup>6</sup> tervének első ceruzarajzait 1936-ban adja át a szürrealista divattervezőnek. A kiállításon is megtekinthető *Woman with drawers* című grafika még ebben az évben életre kel Schiaparelli kezei alatt, s a kollekciónak készült Cecil Beaton-fotók a *Vogue Paris* hasábjain tűnnek fel.<sup>7</sup> A Dalí által készített rajzon a női testen hat pár fiók látható: kettő a mell helyén, kettő a köldök környékén (melyből egy ki



van nyitva, és cernák lógnak ki belőle), majd újabb négy pár a szoknya oldalán. Dalí az ilyen képeket és a nyomokban készült ruhákat Freud 1919-es esszéje nyomán „kísértetiesnek” nevezte. Az istenített mester Unheimliche fogalma a szürrealisták számára is centrális képzetet kutatta és tárgyiasította, azt a közel kifejezhetetlen, de mégis felejthetetlen, tudattalan fantáziát, amely átüt a testen, és valódi mélységgel teszi zavarossá az amúgy tisztán tárgyias képzeteket. Meglehetősen furcsa módon semmilyen nyílás vagy zsebszerű nincs a női nemi szerv helyén. Jean Louis Gaillemín művészettörténész tanulmánya szerint Dalí fejében ekkortájt a női erotika titokzatos képzetként, kísérteties képi szűrőn át jelenik meg.<sup>8</sup> A ceruzarajzon a nő arca el van rejtve, miközben saját nemi szerve felé fordul, akárcsak a *Narcisszus metamorfózisa*

↑ Elsa SCHIAPARELLI és Salvador DALÍ homárruhája, 1937 © Philadelphia Museum of Art

<sup>1</sup> Erről bővebben lásd Egri Petra: Szürrealista női testképek a divatban, *Alföld online*, 2018 <http://alfoldonline.hu/2018/06/szurrealista-noi-testkepek-a-divatban/>

<sup>2</sup> Richard Martin: *Fashion and Surrealism*, Rizzoli, New York, 1987, 11.

<sup>3</sup> Erről bővebben lásd Montse Aguer, Jean-Michel Bouhours, Laura Bartolomé: *Retrospective Bust of a Woman*, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2015, 43.

<sup>4</sup> Erről bővebben lásd Egri Petra: Tárgy, tekintet és paranoiakritika: Salvador Dalí, egy nő retrospektív mellszobra, *Imágó Budapest*, 2020, 9. évf., 3., 99–108.

<sup>5</sup> Bókay Antal: Hisztériakritika, paranoiakritika. A szürrealizmus kalandjai a pszichoanalízissel és a lélek titkaival, *Imágó Budapest*, 2020, 9. évf., 3., 33–65.

<sup>6</sup> A drawer szó kettős jelentésű, elsősorban fiókot, de alsónadrágot, alsóneműt is jelent, ha többes számban használják. A kép címe többes számú, így vonatkozhat utóbbira is, de lehet a fiókok többes száma is.

<sup>7</sup> *Vogue Paris*, 1936. december, 58–59.

<sup>8</sup> Jean-Louis Gaillemín: When Dalí Discovered Fashion. In Marie-Sophie Carron de la Carrière (ed.): *Shocking: The Surreal World of Elsa Schiaparelli*, Thames and Hudson, London, 2022, 42–52., 42.





↑  
George Platt LYNES  
képe Salvador  
DALÍról, 1939  
© Estate of George  
Platt Lynes  
HUNGART © 2023

(1936–1937) című festményen.<sup>9</sup> A női alak feje itt is tojás alakú. Dalí rajzolja aztán a *Minotaure* folyóirat címlapját is (a lapszámban nemcsak Dalí szövege jelenik meg a paranoiakritika módszeréről Millet képe kapcsán, hanem az ifjú Jacques Lacan paranoiáról szóló tanulmánya is, s később felveszik egymással a kapcsolatot), ahol ugyanez a fiókzebes ruha jelenik meg a női Minótauroszon, melynek hibrid teste félig farkas, félig bika. Groteszk, óriási fogai fenyegetők, testének hasüregéből egy ördögi homár tör elő.

A Philadelphia Museum of Arttól kölcsönzött, híres homárruha (*Lobster dress*) eddig igen kevés alkalommal volt látható európai kiállítóterekben. A ruhát Schiaparelli 1937-ben készítette Wallis Simpson (Windsor hercegeének menyasszonya) számára Dalí tervei alapján. Maga a homár mint szürrealista tárgy először az 1933-ból származó *Portrait of Gala with a Lobster* című festményen tűnik fel. Dalí egyik első szürrealista találmánya volt a homártelefon. A szürrealista tárgyat Hooks szerint Edward James, Dalí barátja (és legfőbb mecénása) inspirálta, aki ráklatkomát tartott az ágyában, majd egy hirtelen mozdulattal a páncélt eldobta, s az a telefonon landolt.<sup>10</sup> A homárruha (1937) erotikus tartalmáról az azt viselő Wallis Simpson vagy szántsándékkal (mintegy saját függetlenségét hangsúlyozva), vagy teljes naivsággal nem vett tudomást. Dalí a homárra úgy tekintett, mint a női meztelenség szimbólumára, a női külső nemi szerv páncélozottságára, így érthető, hogy mekkora port kavart, amikor ezt a szimbólumot Schiaparellivel közösen használni kezdték egy

menyasszonyi ruhán.<sup>11</sup> A ruhát és viselőjét egy 1937-es *Vogue*-fotózáson Cecil Beaton örökítette meg.

A Schiaparelli által „megszaggatott ruha” (torn dress) névre keresztelt szürrealista tárgy Dalí két festményén is feltűnik 1936-ban. Egyik ezek közül a *Dreams puts her Hand on a Man's Shoulder*, amelyen az álom rongyos ruhában tűnik fel, a másik a *Three young Surrealist Women Holding in their Arms the skins of an Orchestra*, melyen a szabálytalanul (ki)szakadt szövet láthatóvá teszi a bőrt, és kitüremkedik a makulátlan ruha anyagából. A nők feje helyén virágok vannak, amelyek feltűnése a festményen valószínűleg a Schiaparellivel folytatott baráti beszélgetés eredménye. (Önéletrajzi adatok szerint a tervező gyermekkorában arról álmodozott, hogy feje helyére virágok kerülnek, s így legalább olyan szép lesz, mint lánytestvére, akit ekkor mindenki gyönyörűnek tartott. „Ha az arcot virágok borítanák, mint egy mennyei kert, az valóban csodálatos dolog lenne” – írja.)<sup>12</sup> Ez lesz később aztán az a megelevenedett ruha, ami Schiaparelli 1938-as kollekciójában is megjelenik majd annyi különbséggel, hogy a modell, illetve a ruhát viselő teste nem látszik át a lyukakon, a fehér anyagra festett mintáról nehezen válik eldönthetővé, hogy állati eredetű húsról van szó (szalonna) vagy a viselőjének valódi emberi húsról.

A kiállított szürrealista ruhák közül az egyik legmelankolikusabb talán a csontváruha (*Skeleton dress*, 1938). A csontváz nem belül az emberi testen, hanem a ruhán kívül jelenik meg. Dalí a terveket és rajzait 1938-ban adja át Schiaparellinek a következő levél kíséretében „Kedves Elza! Igazán kedvelem a »külső csontok« ötletét, így itt küldök melléjük két kézitáska dizájnt is, hogy menjen az öltözőkhez. Holnap este találkozunk, üdvözlöt Dalítól.” A csontok lényegében eltüntetik a női test erotikus mellrészét, és nemtelenítik a ruhát. A petyhüdt csontok nem utalnak a szexualitásra, fekete színűkből és szabásukból is adódóan gyászruhaszerűek. A két réteg anyaggal és párnázással készült trapunto varrástechnika segített a kígyószerű kötegek létrehozásában, amelyek inkább átölelik, mint bebörtönzik viselőjének testét. Ez lesz később Jean-Paul Gaultier dizájnjának is a kiindulópontja szürrealista kollekciójában (2006–2007, ősztél), persze a ruha hátára vagy a gerincére tervezve.

Túlzás nélkül kijelenthetjük, hogy Elsa Schiaparelli megtestesítette a korszak független nőképét, aki munkái mellett utazhatott és szabadon inspirálódhatott. A *Time Magazine* 1934. augusztus 13-án címlapján szerepelteti mint „ultramodern nőt”. *Shocking life* című, 1954 novemberében publikált önéletrajzi könyve inkább más által írt memoár formában íródott. Magáról egyes szám harmadik személyben így ír: „Schiapot csak hallomásból ismerem. Csak a tükörben láttam őt. Számomra ő egyfajta ötödik dimenzió.”<sup>13</sup> A könyvben az álmok, az emlékek és a valóság keverednek. A végül bukást jelentő könyvének (a divatház éppen a kiadás évében megy tönkre) borítója a híres „shocking pink” (fukszia) színben pompázik. Az amerikai fordítást Picasso illusztrálta a nyitólapon a *Birds in a cage* (1937) című festményel.

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-22-4-1-PTE-1514 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

<sup>9</sup> Ennek értelmezését lásd Bókay Antal, *i. m.*

<sup>10</sup> Margaret Hooks: *Surreal Eden*, Princeton Architectural Press, New York, 2007.

<sup>11</sup> Margaret Hooks: *Surreal Eden*, Princeton Architectural Press, New York, 2007.

<sup>12</sup> Elsa Schiaparelli: *Shocking Life*, London, E. P. Dutton and Co., New York, 1954, 6–7.

<sup>13</sup> Elsa Schiaparelli, *i. m.*

# ESSENTIA

## artis

MMA  
MAGYAR  
MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



MMA•MMK



ESSENTIA  
art is

UIGONDÓ

*Az MMA 2019–2022. évi művészeti  
ösztöndíjasainak zárókiállítása  
és programsorozata*

***Pesti Vigadó, 2023. március 2.–április 2.***

*Összművészeti seregszemle:  
70 alkotó, több mint 70 ingyenes program –  
koncertek, filmvetítések, gyermekelőadások, tárlatvezetések.*

*MMA – Minden, ami művészet*

A programok ingyenesek, de regisztrációhoz kötöttek:  
[www.essentiaartis.hu](http://www.essentiaartis.hu)

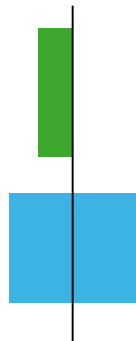




# KOZMA

## 2022

A 2022. ÉVI KOZMA-ÖSZTÖNDÍJASOK  
BESZÁMOLÓ KIÁLLÍTÁSA



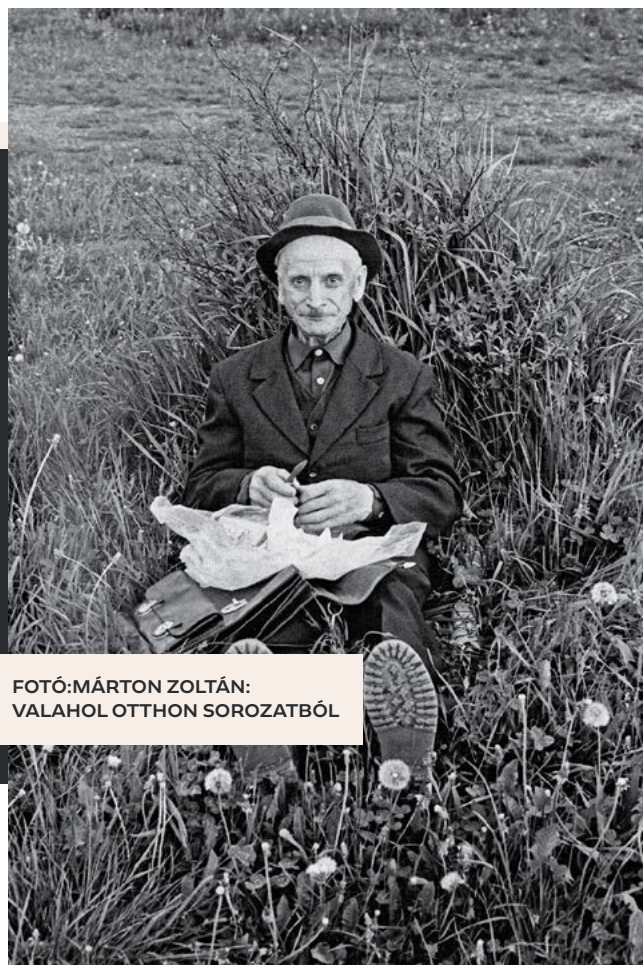
**NNNK**  
KOZMA



FOTÓ: KOCSOR ESZTER SÁRA:  
FEKETE TŰKÖR BRÖSS  
FEKETE TŰKÖR BRÖSS

**MANK GALÉRIA, SZENTENDRE**

2023. február 23-tól március 10-ig, hétköznap 9.00 és 17.00 óra között



FOTÓ:MÁRTON ZOLTÁN:  
VALAHOL OTTHON SOROZATBÓL

# MÁRTON ZOLTÁN

**VALAHOL OTTHON**

**ÚJMŰHELY GALÉRIA, SZENTENDRE**

2023. március 10-től április 15-ig,  
péntektől vasárnapig 13.00 és 18.00 között



## Budapest

### 2B Galéria

(IX. Ráday utca 47.)  
Kidőlt tölgyek, szétszórt magvak  
II. 16. – III. 17.

### Aranytíz Kultúrház

(V. Arany János utca 10.)  
Lázár Pál  
III. 3–30.  
Caruso Aurelia  
III. 26. – IV. 7.

### Art9 Galéria

(IX. Ráday u. 47.)  
Maros Lili  
III. 7–24.  
Koppány Attila  
III. 10–24.  
Pál Csaba  
III. 28. – IV. 14.  
Fodor Barbara  
III. 28. – IV. 14.

### Artézi Galéria

(III. Kunigunda útja 18.)  
Közéltetés  
II. 18. – III. 15.

### Art Salon Társalgó Galéria

(II. Keleti Károly u. 22.)  
Záborszky Gábor  
II. 24. – III. 10.

### B32 Galéria

(XI. Bartók Béla út 32.)  
Rabóczky Judit Rita  
III. 16. – IV. 14.  
Oláh Sándor  
III. 17. – IV. 14.  
Borsos Miklós János  
IV. 19. – V. 11.  
Vasali Katalin  
IV. 20. – V. 12.

### Biblia Múzeum

(IX. Ráday utca 28.)  
Majd a kövek...  
II. 3. – IV. 15.

### Budapest Galéria

(III. Lajos u. 158.)  
Dallos Ádám és Hopp-Halász Károly  
II. 24. – IV. 23.  
Vékony Dorottya  
II. 24. – IV. 23.

### Capa Központ

(VI. Nagymező u. 8.)  
Dezső Tamás  
III. 19-ig  
Szabadság, egyenlőség,  
testvériség, érzékiség  
II. 9. – III. 26.  
Moholy-Nagy László  
II. 16. – III. 31.  
Somorjai Balázs  
II. 23. – VI. 4.  
Capazine – Let's Pet  
III. 2. – IV. 16.

### Cervantes Intézet

(VI. Vörösmarty u. 32.)  
MADI Univerzum 77  
II. 24. – IV. 14.

### Deák 17 Galéria

(V. Deák Ferenc u. 17.)  
Minden báb!  
III. 22. – V. 27.

### Deák Erika Galéria

(VI. Mozsár u. 1.)  
Felsmann István, Tivadar Andrea  
II. 24. – III. 31.

### Esernyős Galéria

(III. Fő tér 2.)  
Lóránt János Demeter  
II. 17. – III. 18.

### Faur Zsófi Galéria

(XI. Bartók Béla út 25.)  
Konkoly Gyula  
II. 16. – III. 16.  
Romvári Márton  
III. 23. – IV. 13.  
Evocations – A Nomadic Project  
IV. 21. – V. 18.

### FISE Galéria

(V. Kálmán Imre u. 16.)  
Hu-Yang Kamilla  
II. 28. – III. 17.

### Fővárosi Képtár – Kiscelli

Múzeum  
(III. Kiscelli út 108.)  
Mácsai István  
IV. 2-ig

### FUGA

(V. Petőfi Sándor utca 5.)  
Kusztos Júlia  
II. 19. – III. 19.

### Gaál Imre Galéria

(XX. Kossuth L. u. 39.)  
54. Tavasz Tárlat  
V. 3. – VI. 3.

### Glassyard Gallery

(VI. Paulay Ede utca 25–27.)  
Horváth Gideon  
II. 24. – IV. 7.

### GICA – Godot Institute of

Contemporary Art  
(III. Fényes Adolf u. 21.)  
Bukta Imre  
IV. 30-ig

### Hegyvidék Galéria

(XII. Királyhágó tér 10.)  
Kóródi Zsuzsanna, Kusovszky Bea, Somody Péter  
IV. 4–29.

### Horizont Galéria

(VI. Zichy Jenő utca 32.)  
Bencs Dániel  
II. 15. – III. 29.  
Horváth Ádám  
IV. 5. – V. 10.

### Inda Galéria

(V. Király u. 34.)  
Czene Márta  
III. 8. – IV. 6.

### Kahan Art Space Galéria

(VII. Nagy Diófa u. 34.)  
Diana Tamane, II. 15. – III. 29.

### Karinthy Szalon

(XI. Karinthy Frigyes út 2.)  
Piti Zsuzsanna  
II. 14. – III. 17.  
• Schild Tamás  
III. 21. – IV. 21.  
Kun Fruzsina  
IV. 25. – V. 19.

### K.A.S. Galéria

(XI. Bartók Béla út 9.)  
Bátai Sándor  
III. 8–28.  
T. Doromy Mária  
III. 29. – IV. 18.  
Fotóalapú munkák a K.A.S.  
gyűjteményben  
IV. 19. – V. 11.

### Kassák Múzeum

(III. Fő tér 1.)  
Új zene a történeti avantgárdban  
VI. 11-ig

### Kisterem

(V. Képiró utca 5.)  
Kristóf Gábor  
II. 15. – III. 31.

### Lavor Collective Art Salon

(VII. Wesselényi u. 6.)  
Határ Attila  
II. 24. – III. 24.

### Ludwig Múzeum

(IX. Komor M. u. 1.)  
Lengyel András  
II. 3. – V. 28.  
•• Boris Lurie, Wolf Vostell  
III. 31. – VII. 30.  
Időgép  
XII. 31-ig

### Magyar Nemzeti Múzeum

(VIII. Múzeum krt. 14–16.)  
Magyar EXPO-sikerek  
VIII. 23-ig

### Magyar Nemzeti Galéria

(I. Szent György tér 2.)  
Vaszary János  
IV. 2-ig

### Mai Manó Ház

(VI. Nagymező u. 20.)  
Deanna Dikeman  
I. 24. – III. 5.  
Berekméri Zoltán  
I. 25. – III. 12.  
Miloš Dohnány  
I. 25. – III. 12.

### MET Galéria

(XI. Bölcső u. 9.)  
Mail-Art kiállítás  
III. 7–28.

### MissionArt Galéria

(V. Falk Miksa utca 30.)  
Seres László  
II. 22. – III. 17.

### Molnár Ani Galéria

(VIII. Bródy Sándor u. 36.)  
Konok Tamás  
II. 10. – IV. 22.

### Műcsarnok

(XIV. Dózsa György u. 37.)  
Antal Csaba  
II. 3. – III. 19.  
Katona Szabó Erzsébet  
II. 10. – III. 26.  
Súlypontok  
III. 24. – VI. 25.  
Jan Saudek  
IV. 1. – V. 28.  
II. Népművészeti Nemzeti Szalon  
IV. 16. – VII. 16.  
Ujvárossy László  
IV. 21. – VI. 4.

### Neon Galéria

(I. Táncsics Mihály utca 17.)  
Bernát András, III. 1. – IV. 14.

### Oszták Kulturális Fórum

(VI. Benczúr utca 16.)  
Gosztola Kitti, Uwe Bressnik  
II. 1. – IV. 6.

### Óbudai Társaskör Galéria

(III. Kiskorona u. 7)  
Ballai Erika, III. 10. – IV. 6.

### Petőfi Irodalmi Múzeum

(V. Károlyi Mihály u. 16.)  
Nemes Nagy Ágnes tájképei  
II. 24. – X. 1.

### Platán Galéria

(VI. Andrassy út 32.)  
Rafat Pacześniak  
II. 10. – III. 16.

### Q Contemporary

(VI. Andrassy út 110.)  
Keserü Ilona  
III. 30. – VII. 1.

### •••K. Takács Márton,

Kazsimér Soma  
IV. 13. – V. 13.

### Resident Art Galéria

(VIII. Horánszky utca 5.)  
Németh Dávid és  
Gwizdala Dáriusz  
II. 9. – III. 11.  
Stark Attila  
III. 23. – IV. 20.

### Széphárom Közösségi Tér

(V. Szép u. 1/B.)  
Szirmai Imre, II. 1. – III. 31.

### Szép művészeti Múzeum

(XIV. Dózsa György út 41.)  
Hantai, Klee és más absztrakciók  
III. 19-ig

### Szikra Képzőművészeti

Bemutatóterem  
(V. Vármegye u. 7.)  
Gyenis Tibor  
III. 16. – IV. 23.

### The Space Contemporary

Art Gallery  
(I. Hattyú utca 16.)

### •••Fajgné Dudás Andrea,

Horváth Lóczy Judit  
II. 16. – III. 24.  
Csorba-Simon István  
III. 29. – IV. 28.

### TOBE

(VIII. Bródy Sándor u. 36.)  
Juan Brenner  
III. 8. – IV. 15.  
Fabricius Anna  
IV. 19. – V. 20.  
Standovár Júlia  
V. 24. – VI. 24.

### Trafó Galéria

(IX. Liliom u. 41.)  
Hito Steyerl  
III. 4. – V. 7.

### Várfok Galéria

(I. Várfok u. 11.)  
Korniss Péter  
III. 9. – V. 13.

### Vasarely Múzeum

(III. Szentlélek tér 6.)  
Kunibert Fritsz  
III. 19-ig  
Közép-európai konkrét/  
geometrikus művészet –  
Josef Böhm gyűjteménye  
III. 10. – VI. 4.  
Hetey – Konok – Harasztly  
IV. 19. – VI. 4.

### Vigadó

(V. Vigadó tér 2.)  
Essentia Artis  
III. 2. – IV. 2.  
Szemadám György  
III. 3. – IV. 30.

### Viltin Galéria

(VI. Vasvári Pál u. 1.)  
Koszorús Rita, Andreas Werner  
III. 8. – IV. 8.

### Vintage Galéria

(V. Magyar u. 26.)  
Ősz Gábor  
II. 14. – III. 24.

### Virág Judit Galéria

(V. Falk Miksa u. 30.)  
Deim Pál  
II. 3. – III. 17.

### Vízivárosi Galéria

(II. Kapás u. 55.)  
Magyar Grafikusművészek  
Szövetsége  
III. 3–24.  
Kortárs Alkotók Fotóművészeti  
Egyesülete  
IV. 5–25.

### Balatonfüred

### Vaszary Galéria

(Honvéd u. 2–4.)  
Bak Imre, I. 23. – V. 1.

### Balassagyarmat

### Horváth Endre Galéria

(Rákóczi fejedelem út 50.)  
Nagy József  
III. 4. – IV. 20.  
Szerbtemplom Galéria  
(Szerb u. 5.)  
Farkas András  
II. 4. – III. 23.





## Debrecen

**MODEM**  
(Hunyadi János u. 1-3.)  
30+  
III. 19-ig  
Vonal mentén  
I. 1. - XII. 31.  
Földközéltben  
II. 19. - IV. 30.

## Eger

**Kepes Intézet**  
(Széchenyi u. 16.)  
Kucsora Márta  
III. 14-ig

## Miskolc

**Miskolci Galéria, Rákóczi-ház**  
(Rákóczi u. 2.)  
XXVI. Miskolci Téli Tárlat  
IV. 1-30.  
Na, mi volt a suliban? Semmi.  
IV. 4. - VI. 18.  
Szeszák Ádám  
IV. 6. - V. 7.  
Hadtudósítók a második  
magyar hadseregben  
IV. 13. - VI. 4.

## Pécs

**Pécsi Galéria**  
(Széchenyi István tér 10.)  
Palatinus Dóra  
III. 11-ig  
Bükösi Kálmán, Dechand Antal,  
Szilágyi Szilárd  
III. 23-tól  
**m21 Galéria**  
(Zsolnay-negyed)  
Anna Mark  
III. 9. - IV. 16.  
Színerő X. - Léptékváltás  
III. 2. - IV. 2.  
Breuer Marcell  
IV. 20. - VI. 6.  
**Művészetek és Irodalom Háza**  
(Széchenyi István tér 7-8.)  
Burkus Judit és Vercz Szilvia  
III. 11-ig  
Menyhárt Dániel  
III. 10-31.  
ifj. Ficzek Ferenc  
III. 23. - IV. 14.  
**Nádor Galéria**  
(Széchenyi tér 15.)  
Tolvaly Ernő Festészeti Díj 2023  
III. 8-24.  
**Janus Pannonius Múzeum -  
Modern Magyar Képtár**  
(Papnövelde u. 5.)  
Lantos Ferenc  
V. 31-ig

## Szeged

**REÖK-palota**  
(Magyar Ede tér 2.)  
Magyar Festők Társasága  
IV. 29. - VI. 4.

## Szentendre

**Ferenczy Múzeum**  
(Kossuth Lajos u. 5.)  
A gyűjtemény (1900-2022)  
2023. III. 26-tól  
**MűvészetMalom**  
(Bogdányi út 32.)  
Tarsolyemezek  
IV. 14. - IX. 17.  
Az Európai Iskola (1945-1948)  
V. 14. - IX. 17.  
**Szentendrei Képtár**  
(Fő tér 2-5.)  
Hajdú László  
IV. 6. - VI. 25.  
**Kmetty Múzeum**  
(Fő tér 21.)  
A tökéletesség pillanatai  
I. 28. - IV. 23.  
**Vajda Múzeum**  
(Hunyadi utca 1.)  
Regős Benedek  
IV. 7. - VI. 4.  
Vajda, a próféta  
2023. IV. 30-tól

## Veszprém

**Modern Képtár,  
Vass László Gyűjtemény**  
(Vár u. 3-7.)  
Strukturális harmóniak  
I. 20. - V. 28.  
**Dubniczay-palota**  
(Vár utca 29.)  
Glass Focus  
I. 19. - IV. 16.

## AUSZTRIA

**Bécs**  
Dürer, Munch, Miró - a grafika  
mesterei  
**Albertina**, V. 14-ig  
Bruegel és kora  
**Albertina**, V. 29-ig  
Alex Katz  
**Albertina**, VI. 4-ig  
Kiki Kogelnik  
**Kunstforum**, VI. 25-ig  
Klimt inspirációi  
**Unteres Bekvedere**, V. 29-ig  
Az ünnep  
**MAK**, V. 7-ig  
Fotóbányászat  
**Kunsthau**, III. 9. - V. 29.  
Művészek a világ körül  
**Künstlerhaus**, V. 21-ig  
Kívül a jövőn. Modern japán  
kalligráfia  
**Weltmuseum**, III. 30. - IX. 12.  
**Bregenz**  
Valie Export  
**Kunsthau**, IV. 10-ig

## BELGIUM

**Antwerpen**  
Susan Meireles  
**Fotomuseum**, VI. 4-ig  
**Brüsszel**  
Svéd extázis. Strindberg,  
Hilma af Klint és a többiek  
**BOZAR**, V. 21-ig  
**Gent**  
Rose Wylie  
**SMAK**, IV. 30-ig

## CSEHORSZÁG

**Prága**  
Eltolódott realitás  
**Rudolfinum**, III. 15. - VI. 11.  
Hatszögű királyság  
**meetfactory**, III. 3. - V. 14.

## DÁNIA

**Koppenhága**  
Richard Prince  
**Humblebaek/Louisiana**, IV. 10-ig  
**Odense**  
Claude cahun  
**brands Kunstmuseum**, VII. 23-ig

## FRANCIAORSZÁG

**Avignon**  
Thomas Hirshhorn  
**Collection Lambert**, VI. 4-ig  
**Párizs**  
Manet/Degas  
**Musée d'Orsay**, III. 28. - VII. 13.  
Maurece Denis  
**Musée d'Orsay**, V. 14-ig  
Germaine Richier  
**Centre Pompidou**, III. 1. - VII. 12.  
Az örök Mucha  
**Grand Palais Immensif**, III. 23.  
- XI. 5.  
Monet testvére, Léon, a műgyűjtő  
**Musée de Luxembourg**, III. 15. -  
VII. 16.  
Mesesorozatok  
**Halle Saint Pierre**, VIII. 25-ig

## HOLLANDIA

**Amszterdam**  
Vermeer  
**Rijksmuseum**, VI. 4-ig  
Rembrandt és kortársai  
**Hermitage**, VIII. 27-ig

## LENGYELORSZÁG

**Lódz**  
Tektonikus mozgások  
**Museum Sztuki**, III. 18-ig  
**Varsó**  
Nem jön el a tavasz. Gyerekek a  
20-21. század művészetében  
**Zachęta**, III. 3. - VI. 18.

## NAGY-BRITANNIA

**Cambridge**  
Szigetlakók. A Mediterráneum  
születése  
**FitzWilliam Museum**, VI. 14-ig  
**London**  
Donatello  
**VAM**, VI. 11-ig  
Afrikai divat  
**VAM**, IV. 16-ig  
Túl az impresszionizmuson  
**National Gallery**, III. 25. - VIII.  
13.  
A csúnya hercegnő. Szépség és  
szatíra a reneszánszban  
**National Gallery**, III. 16. - VI. 11.  
M. Abakanowicz  
**Tate Modern**, V. 21-ig  
Kutyaportrék  
**Wallace Collection**, III. 29-ig  
**Oxford**  
Labirintus, mítosz és realitás  
**Ashmolean Museum**, VII. 30-ig  
A feltalált tájkép  
**Christ Church Picture Gallery**,  
V. 27-ig

## NÉMETORSZÁG

**Berlin**  
Nosferatu  
**Sammlung Scharf-Gerstenberg**,  
IV. 23-ig  
Képzőművészek hangmunkái  
**Hamburger Bahnhof**, V. 19-ig  
Kortárs ukrán művészet  
**Bode Museum**, III. 17. - VII. 3.  
Japán művészet - téma és  
variációk  
**Humboldt Forum**, III. 22. - VI. 5.  
Fotó a holokauszt idején  
**Museum für Fotografie**, III. 24. -  
VIII. 20.  
Hugo van der Goes  
**Gemäldegalerie**, III. 31. - VII. 16.  
**DÜSSELDORF**  
Reinhard Mucha  
**Kunstsammlung NRW**, K 20, V.  
7-ig  
Jenny Holzer  
**Kunstsammlung NRW**, K 21, III.  
11. - VI. 10.  
**Hamburg**  
Mesék a diaszpóráról  
**Deichtorhallen**, III. 12-ig  
A femme fatale  
**Kunsthalle**, IV. 10-ig  
F. Rops rajzai és grafikái  
**Kunsthalle**, V. 7-ig  
**Köln**  
Ellenképek  
**Rautenstreich-Joest-Museum**,  
V. 7-ig  
**Leverkusen**  
Wolf Vostell  
**Museum Morsbroich**, V. 1-ig  
München  
Virágok - örökké  
**Kunsthalle der Hypo-  
Kulturstiftung**, VIII. 27-ig

## OLASZORSZÁG

**Ferrara**  
A ferrarai reneszánsz  
**Palazzo dei Diamanti**, VI. 19-ig  
**Firenze**  
Toledói Eleonóra és a Mediceiek  
udvara  
**Uffizi**, V. 14-ig  
**Milánó**  
Lee Jeffries  
**Museo Diocesano**, IV. 16-ig  
Massaccio Keresztre feszítése  
**Museo Diocesano**, V. 7-ig  
**Torino**  
Michael Snow  
**GAM**, IV. 16-ig

## PORTUGÁLIA

**Porto**  
Cindy Sherman  
**Serralves Foundation**, IV. 14-ig

## ROMÁNIA

**Bukarest**  
M. H. Maxy, a szocialista  
avantgárd  
**MNAR**, IV. 30-ig  
**Székyudvarhely**  
Pálosok  
**Haáz Rezső Múzeum**, V. 31-ig  
**Temesvár**  
Victor Brauner  
**Muzeul Național de Artă**, V. 28-ig

## SPANYOLORSZÁG

**Barcelona**  
B. Khalili  
**MACBA**, V. 21-ig  
Kahnweiler, a kereskedő és gyűjtő  
**Museu Picasso**, III. 19-ig  
**Madrid**  
Lucien Freud  
**Museo Thyssen-Bornemisza**, VI.  
18-ig  
Ukrán avantgárd, 1900-1930  
**Museo Thyssen-Bornemisza**, IV.  
30-ig

## SVÁJC

**Bázel**  
Vidám feminizmus  
**Kunstmuseum**, III. 19-ig  
Bernard Buffet  
**Kunstmuseum**, IX. 3-ig  
**Bern**  
Miró  
**Zentrum Paul Klee**, V. 7-ig  
**Winterthur**  
Redon. Álom és realitás  
**Kunstmuseum**, III. 11. - VII. 30.  
**Zürich**  
Füssli  
**Kunsthau**, V. 21-ig  
Európa és az iszlám, 1851-1960  
**Kunsthau**, III. 24. - VII. 16.  
A dzsainizmus művészete  
**Museum Rietberg**, IV. 20-ig

## SVÉDORSZÁG

**Stockholm**  
Váratlan szépség.  
Kortárs amerikai dizájn  
**Nationalmuseet**, III. 30. - XII. 5.

## SZLOVÁKIA

**Besztercebánya**  
Kárpátaljai művészet 1919-1938  
**Stredoslovenská galéria**,  
III. 24. - VI. 11.  
**Poprád**  
Man Ray  
**Tatranská galéria**, III. 31-ig  
**Pozsony**  
Take (part!)  
**SNG**, IV. 23-ig  
Tibor Borsky  
**Dunacsúny, Danubiana**, III. 19-ig  
Ehető, gyönyörű, szelídhethetlen  
**Kunsthalle**, IV. 10-ig

# ÚjMűvészet

XXXIV. évfolyam, 1-2-3. szám

Kiadja az Új Művészet Alapítvány

Vezető szerkesztő

Pataki Gábor pataki.gabor@btk.mta.hu

Rudolf Anica rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Szerkesztő

Lóska Lajos loska.lajos@ujmuveszet.hu

Taylor Patrick patricktaylor@ujmuveszet.hu

Logotípi

Solymosi Mór

Lapterv

Stark Attila

Állandó munkatárs

Jankó Judit

Sirbik Attila

Fotó

Berényi Zsuzsa berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Nyomdai munka

Grafoprodukt, Szabadka

Felelős vezető

Özvegy Károly

Új Művészet Online

Sirbik Attila sirbik.attila@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

Körmendi Krisztina 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 WEBSHOP-ban (eshop.posta.hu), e-mailben a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben az MP Zrt. 1900 Budapest címen. Előfizethető továbbá az ujmuveszet.hu oldalon a Bolt menüpont alatt, valamint átutalással az Új Művészet Alapítvány MKB Zrt.-nél vezetett 10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Ára: 1450 Ft

Előfizetés a postán

egy évre 10 800 Ft

fél évre 6390 Ft

Előfizetés a kiadónál

egy évre 8500 Ft

fél évre 5300 Ft

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

© Új Művészet 2023, © Szerzők 2023

ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Alapító főszerkesztő

Sinkovits Péter

A nagy számban beérkező kérések, ajánlások és javaslatok hatékonyabb kezelése érdekében a szerkesztőség arra kéri az érdeklődőket, hogy mostantól a szerkesztoseg@ujmuveszet.hu címre küldjék téma-javasolataikat. Az ideérkező, a lap célkitűzéseivel és víziójával jól illeszkedő anyagokat örömmel fogadjuk, azonban jelezni szeretnénk, hogy a leadás nem jelent automatikus megjelenést. A szerkesztőség csapatként, kollektíven hoz döntéseket a folyóirat vállalásai alapján. A beérkező leadásokra igyekszünk a lehetőségekhez képest hamar válaszolni.



↑

[BUKTA Imre: Védőszent,](#)

[vegyes technika, 2022](#)

[Fotó: Godot Intézet](#)

[A művész jóvoltából](#)

Számunk szerzői

Braun Zsuzsanna néderlandista, a KRE Néderlandisztika Tanszékének munkatársa, az ELTE Művészettörténeti Intézet doktorandusza

Ébli Gábor esztéta, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója

Egri Petra PhD, a PTE Alkalmazott Művészetek Tanszék egyetemi tanársegédje

Fülöp Tímea esztéta, elméleti szakíró

Kovács Alex esztéta

Mészáros Flóra művészettörténész, a Metropolitan Egyetem adjunktusa

Rózsa T. Endre művészeti író, a Magyar Rádió nyugalmazott főmunkatársa

Wehner Tibor művészettörténész

A következő számunk tartalmából

Reigl 100

Kassák tipográfája

Ferenczy Múzeumi Centrum: A gyűjtemény

A kápolnatárlatok új recepciója

nka

Nemzeti Kulturális Alap





Veszprém-Balaton 2023  
Európa Kulturális Fővárosa

Partner Intézmény



# GYŰJTEMÉNY

*THE COLLECTION*

NYITÁS  
*OPENING*

2023.  
03.26.



FERENCZY MÚZEUMI  
CENTRUM

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



KULTÚRA HU

ART BUSINESS

ÚjMűvészet

PAPAGENO

fidelio

S33

NowyStyl

Ferenczy Múzeum, Szentendre, Kossuth Lajos u. 5.