

Csend és kiáltás

„...félíg kép, félíg fátyol...” – Gedő Ilka (1921–1985) grafikái

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2021 május 26 – szeptember 26.

A GEDŐ ILKA grafikáiból rendezett kamarakiállítással régi adósságát törleszti a magyar művészettörténi intézményrendszer, írhatnám jelen dolgot elején, ha kedvelném a zszurnalista közhelyeket, vagy ha azt gondolnám, hogy egy kiállítással be lehet csatornázni egy korábban alig ismert alkotót a kánon fősodrába. Ugyanakkor a kiállítás kivitelezése és paratextusai – a falszövegek, vezetők és a katalógus – megerősítik a Gedő-életmű jellegzetességeit, s ennyiben szinte egy önálló metaolvasatot állítanak elő a csend, a közvetlenség, a megszakítottság és a láthatóság fogalmi mentén.



GEDŐ ILKA
Júlia kertje, 1971

A csekély számú,¹ Gedő Ilkáról szóló szakmunkát olvasva ugyanis szembeötlő a *társ-talan* és *magányos* jelzők használata, ami annak az igényét is jelzi, hogy ezt a semmilyen művészeti irányzatba vagy úgynevezett iskolába nem szervesülő, a közönség és az értelmezői közeg számára is sokáig láthatatlan életművet a művészettörténeti-esztétikai elemzés és a társadalomtörténeti kontextus bemutatása szempontjából egyaránt felismerhető fogalmak mentén tegye leírhatóvá. Gedő Ilka élete és életműve összekapcsolódik a 20. század legvéresebb, legtragikusabb, vagy éppen legcinikusabb korszakaival: a magány, a kanonikus peremhelyzet, a meghatározó hallgatás, az intézményes elismertség hiánya vagy éppen a szkepticizmus nem, vagy legalábbis nem csak az alkotói természetére és a művek minőségére utal, hanem felfedi a korszak politikai logikáját is. Másként fogalmazva, Gedő Ilka műveit nem lehet önmagukban értelmezni, mert hozzájuk tartozik az a közeg, ami prefiguratív módon állítja elő esztétikai és antropológiai értelemben a magány és a hallgatás különböző formáit. A kamarakiállítás és a körülötte zajló diskurzus éppen ezért erősíti meg ezen társadalmi logika szabályait. Az egy teremben látható, nagyjából ötven grafikát felvonultató kiállítás átöleli az összes alkotó évtizedet. A korai munkák és az 1944-es, a pesti gettóban készült rajzok után számos önarckép következik az 1940-es évek végéről, néhány életkép a korabeli munkáskultúráról, absztrakt tárgybrázolások, majd a tizenöt éves szünet után keletkezett portrék, kertábrázolások és színtanulmányok is bemutatásra kerülnek. A *hallgatás* és *csend* korábban említett prefiguratív jellegzetessége nemcsak a képek, hanem a kiállítás narratív szerkezetében is megmutatkozik. Mintha a befogadás egész folyamatára rávetülne ez a tizenöt éves, 1949–1964 között tartó hiátus; mintha az alkotói szünet olyan rést ütne a korpuszon, amelyen keresztül átsejlik a kor nyomasztó reménytelensége, panoptikus gyanakvása, az „ágynemű-

¹ Hajdu István-Bíró Dávid: *Gedő Ilka művészete (1921–1985)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2003. Dékei Kriszta: „Lehet-e igazán nő, aki művész és fordítva?” = https://magyarnarancs.hu/zene2/kiallitas_konyv_lehet-e_igazan_no_aki_muvesz_es_forditva_gedo_ilka_muveszete-53723 (letöltve: 2021. 06. 27.) Kolozsvári Mariann (szerk.): „...félíg kép, félíg fátyol...” *Gedő Ilka (1921–1985) grafikái. A kiállítás katalógusa*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. https://hu.wikipedia.org/wiki/Gedő_Ilka https://mek.oszk.hu/kiallitas/gedo_ilka/html/main.html



GEDŐ ILKA
Budapest gettó, rémület, 1944

vizelet- és sárgaborsószagú pokol”², ahogyan a Gedő egyik 1952-es feljegyzésében olvasható. Az 1950-es években számos alkotó – író, képzőművész, kutató – menekült a kényszerű, gyakran önként vállalt hallgatásba, vagy, ahogyan az álszent paradoxon tartja, belső emigrációba. MERTHOGY A BELSŐ EMIGRÁCIÓ A KÜLSŐNÉL IS JOBBAN FELSZÁMOLJA AZ ALKOTÓI SZELLEMET, hiszen alanya az állandó kítaszítottaságért, idegenségérzetért, honvágyért cserébe még szabadságot sem kap. A közös alapélmény az otthoni idegenség, s bár Gedő az 1950-es évtizedben nem alkotott, korábbi és későbbi munkáinak besorolhatatlansága is ennek jele. HAJDU ISTVÁN a 2003-ban megjelent, a *Gedő Ilka művészete* című albumhoz írt bevezető tanulmányában kiemeli, hogy a gettóban készített rajzok alig, vagy egyáltalán nem különböznek a kinti világban készítettektől³.

Az 1940-es évek végén sorozatban készített, a Galériában is látható önarcképeken (pl.: *Önarckép*, 1946–1947, *Szomorú önarckép*, 1947, *Önarckép*, 1948, *Önarckép*, 1945–1946, *Önarckép festőállvánnyal*, 1948–1949, *Terhes önarckép III.*, 1947) ugyancsak nem találunk a korszakra, vagy akár a művész személyére utaló specifikumokat. A figuráknak nincs jellegzetes arcvonása, nincs életkora, sőt, mintha arcuk és sorsuk sem lenne: maszkok, akiket a kontextus és a társadalmi rend ‘megszabadított’ jelenüktől ugyanúgy, mint a múlt és a jövő idővonatkozásaitól. Aligha

² Ld. Hajdu-Bíró: i.m., 2003, 22.
³ Hajdu-Bíró 2003, 13.

GEDŐ ILKA
Gépek a Ganz-gyárban, 1947

véletlen, hogy Hajdu István tanulmányának és a jelenlegi kiállításnak a címe – „félíg kép, félíg fátyol” – Paul Celan *Párbeszéd a hegyen* című novellájából származik.⁴ A Celan-líra kapcsán mindenkinek a holokauszt utáni költészet lehetetlensége juthat eszébe, van azonban egy másik fontos aspektusa is ennek a maga nemében szintén társtalan lírai nyelvnek: hogy tudniillik a nyelv lecsupaszításával párhuzamosan a költészetet kiszolgáltatotta a közvetlenségnek. A szikárság és kiszolgáltatottság elegye Gedő Ilka képeire is jellemző: az 1940-es évek végén készült munkásportrék (*Gépek a Ganz-gyárban*, 1947, *A munkapadnál I.*, 1947, *A munkapadnál II.*, 1947) például kifejezetten megrázó képet mutatnak a körülményről és az emberéről is. Érdekes, hogy a vezető szövege is siet kiemelni, hogy a kép annak ellenére igen melankolikus, hogy nincs benne közvetlen társadalomkritika. Csakhogy felmerül a kérdés, hogy egy posztimpreszionista ihletettségű, a végtelen reménytelenség képi allegóriájaként működő munkásbrázolás miért ne lenne társadalomkritika? Egyáltalán, az életmű tanácsstalansága (hogy a társtalanságon kívül egyik másik jelzőt is felajánljak) mint a korszak osztály- és társadalmi nemi szempontból egyaránt diszkrimináló társadalmi-politikai közegének súlyos tünete, miért ne lenne társadalomkritika? A kelet-európai művészeti és művészetértelmezői gyakorlat apolitikussága nemcsak a 20. század közepén, de jelenlegi korunkban is végzetes következményekkel jár. Gedő Ilka maszk-szerű önarcképei ennek szimbólumai is lehetnek: elméleti közhely, hogy a maszk és a jelmez között az a különbség, hogy az egyik hangsúlyozza az arc elrejtését, ezzel együtt pedig a kívülállást, a másik pedig – legalábbis szándéka szerint – beilleszti alanyát a láthatóság rendjébe. Az arc, pontosabban az álarc éppen az arcvésztes metaforájává válik. Az önelbeszélésekkel foglalkozó szakirodalom nem véletlenül kezeli kiemelt problémaként az identitáshoz tartozó vonások szükségszerű viszonyát a narratív renddel. Ha Paul de Man szöveges önéletrajzra vonatkozó állításait⁵ kiterjesztjük a vizuális önelbeszélés kódjainak értelmezésére, egy olyasféle tükrös struktúrát találunk, amelyben a szerző és a befogadó arcai felcserélődnek, miközben a halott figurát próbálják megszólaltatni. Ugyanez igaz lehet egyébként művész és modell viszonyára az alkotáshoz való visszatérés után készült absztrakt portrék esetében (pl.: *Pasztellvázlat a Vera című olajfestményhez*, 1968), amelyek sokkal inkább benyomások, mint ábrázolások. A katalógus szerint itt a művész a vonások helyett

⁴ Uo., 24.
⁵ De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás, in *Pompeji 1997/2-3.*, 93–106.





GEDŐ ILKA
Önarckép a
gettóban, 1944



GEDŐ ILKA
Önarckép,
1946–1947 tele

jellegzetes tulajdonságokra koncentrált, ebbe a megállapításba azonban – ahogyan a képek narratív struktúrájába – a másik arcának lebontása, az én és a másik viszonyának esendősége is bele van kódolva. Igen megrázó Gedő Ilka naplójában az a rész, amikor a művészi lét és a női sors összeegyeztethetetlen jellegéről beszél.⁶ Ma számos praktikus és teoretikus vita zajlik a témában, ami korántsem jelenti a megoldást, de legalább reflektál a problémára. A századközepi, diktatórikus rezsimekkel sújtott magyar közegről még ez sem mondható el. Bár szinte az egyetlen művészettörténeti közhely Gedő kapcsán, hogy a II. világháború utáni években az Európai Iskola, illetve Szabó Lajos és Tábor Béla köréhez csatlakozott, majd később – a hallgatás másfél évtizede előtt – levált róluk, ennek privát és társadalomtörténeti okai nincsenek fölfedve. A gender-szempontú elemzéshez talán jó apropó lenne a kertábrázolások részletesebb feltárása. A kiállításon ezekből a *Júlia kertje* elnevezésű képpáros szerepel (*Júlia kertje*, 1971a, *Júlia kertje* 1971b), s ezeket persze könnyű a Kádár-rendszer szürkéségéből menekülő eszképzizmussal azonosítani. Csakhogy a *kert* nemcsak a politikai rendszer, hanem az egyéb uralkodó társadalmi rend elől való menedéket is jelentheti. A női alkotóknál a 19. század második fele óta kifejezett hagyománya van a kert-metaphorák és allegóriák használatának, mert az nemcsak képes különféle minőségeket nőszájak megjeleníteni, de ráadásul egyszerre lehet az elbűvés és a kitalálás alakzataként értelmezni. A századfordulós nőírók kapcsán már magyarul is születtek ilyen jellegű elemzések⁷, nem beszélve az angolszász kultúratudomány esetén, főleg a viktoriánus korszak amatőr és professzionális női alkotóit vizsgáló szövegeiről.

Mindezen jelenségek – az arc/álarc, a gyár, a kert, a csönd – nem elválaszthatók Gedő Ilka grafikáit szemlélve, mert végső soron ugyanazon hálózat egymástól elidegeníthetetlen alkotóelemei. Ahogyan nehéz alkotói korszakokat vagy jellegzetességeket találni, úgy nehéz külön értelmezni a művet a politikai kontextustól, az alkotót a kulturális referenciáktól. Talán ezzel a távollól értelmetlen, közelebből jelentésteli fogalmi halmazzal közelebb kerül a csönd és szűkebb lesz a rés, amelyen átszivárog a boldogtalanság.

⁶ Ld. Hajdu-Bíró: i.m., ó 2003, 14.

⁷ Pl. Zsárányi Edit: „Bazsal, rezeda meg kisasszonycipő” – Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben, Budapest, Balassi Kiadó, Budapest, 2017.

DEIM RÉKA

Az argentin katonai diktatúra emlékezete Carlos Alonso életművén keresztül

A huszadik századi argentin festészet egyik meghatározó alakja, CARLOS ALONSO 2019-es életműkiállítása fontos állomás volt az 1976–1983 közötti katonai diktatúra emlékezetének feldolgozási folyamatában a helyi művészeti intézményrendszerben. A Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeumban rendezett „Festészet és emlékezet” című kiállítás egyszerre vállalkozott a művész hetven évét átfogó életművének áttekintésére kilencvenedik születésnapja alkalmából, és az Argentína társadalmi-politikai dinamikáját máig meghatározó *műtfeldolgozási folyamatra* való reflexióra a művészet perspektívájából! Alonso munkái nemcsak azért érdekesek ilyen szempontból, mert a művész több alkalommal szembekerült a hatalommal, hanem azért is, mert képi világa erőteljesen képes megragadni a diktatúra *emlékezeti diskurzusában* kulcsfontosságú fogalmakat.

¹ Carlos Alonso. *Pintura y Memoria*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2019. április 12 – július 14., kurátorok: MARÍA FLORENCIA GALESIO, PABLO DE MONTE; ld. <https://www.bellasartes.gov.ar/exhibiciones/carlos-alonso.-retrospectiva/>, online elérhető katalógus: <https://www.bellasartes.gov.ar/publicaciones/carlos-alonso/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. július 5.)

CARLOS ALONSO
Sin pan y sin trabajo, 1966 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Forrás: <https://www.flickr.com/photos/museonacionaldebellasartes/30305345050/in/photostream/>)



Latin-amerikai és európai gyökerek
Carlos Alonso (1929) az argentin figuratív festészet sok más, mára kanonizált művészehez hasonlóan európai és angolszász művészeti hagyományokból táplálkozva, de helyi társadalmi-politikai problémákra reflektálva alakította ki életművét: latin-amerikai szemzőből adja egyedi és sajátos metszetét az eurocentrikus művészetértelmezésnek. Ahogy számos kortársa részben Európában tanult és európai művészeti előképeket választott magának, úgy Alonso számára is meghatározóak voltak a Párizsban, Madridban és Londonban tett tanulmányutak. A dél-amerikai művészeti diskurzust ugyanakkor erőteljesen meghatározta az a szociális problémákra való érzékenység, amelyet leglátványosabban a mexikói muralisták és követőik képviseltek a húszas évektől kezdve, különösen a „Los Tres Grades” néven ismert DIEGO RIVERA, DAVID ALFARO SIQUEIROS és JOSÉ CLEMENTE OROZCO.² Alonso választott mestere, LINO ENEA SPILIMBERGO (1896–1964) több nagyszabású projekten is együtt dolgozott Siqueiros-szal, illetve ANTONIO BERNI-vel (1905–1981), aki a 20. század első felének társadalmi problémáira reflektáló újrealista festészet (Social Realism)³ talán legfontosabb alakja Argentínában.⁴ E szellemi közeg hatása érződik Alonso korai munkáin, például a szegénység és munkanélküliség témáját felvető *Sin pan y sin trabajo* (Kenyér és munka nélkül, 1966) című képen, amely ERNESTO DE LA CÁRCOVA (1866–1927) azonos című festményére (1894),⁵ illetve Berni *Manifestación* (Tüntetés, 1934) című főművére⁶ utal vissza. Az európai festészeti tradícióból elsősorban REMBRANDT és VAN GOGH jelent inspirációs forrást Alonso számára. Amellett, hogy van Gogh több festményét parafrázálta, többször ábrázolja is a holland művészt a betegség és kórház összefüggésében, például *La oreja* (Fül, 1972)

² A Whitney Museum of American Art, New Yorkban, nemrégiben nagyszabású kiállításon mutatta be a mexikói muralistákat *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945* címmel, 2020. február 17 – 2021. január 31 között. Ld. <https://whitney.org/exhibitions/vida-americana>

³ Lásd: „Social Realism” a MoMA definíciója alapján: <https://www.moma.org/collection/terms/social-realism>

⁴ Spilimbergo 1933-ban Siqueiros-szal és Bernivel közösen jegyzi a Museo Casa Rosadában látható *Ejercicio Plástico* című murálját (<https://diplomaciocultural.mx/canal/argentina/10-anos-del-mural-ejercicio-plastico-en-el-museo-casa-rosada/>), majd 1945-ben, Berni, JUAN CARLOS CASTAGNINO, MANUEL COLMEIRO GUIMARÁS valamint DEMETRIO URRUCHÚA mellett, a buenos aires-i Galerías Pacífico híres kupolafreskóit.

⁵ <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/1777/>
⁶ <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>