

sen bővebb, szisztematikusabb tárgyalást érdemelnének.

A bevezetőben a jánosréti Szent Miklós-főoltár, a cserényi Szent Márton-oltár, a jánosréti Passió-oltár és a berki Mária Magdolna mennybevitelle-oltár képviseli a XV. század utolsó két évtizedének oltárprodukciónak. A XVI. századi alkotások sorában a jelentőségéhez mért kiemelt helyet, az aktuális tisztítási, restaurálási munkákra is kiterő elemzést kap a kisszebeni Keresztelő Szent János-főoltár. Ugyancsak az átlagosnál alaposabb méltatásban részesülnek MS mester egykori selmebcányai oltárának szétzóródott táblái, amelyek közül csak a Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló festmény van a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében. A korábbi gótikus szerkezetet reneszánsz elemekkel ötvöző emlékek közül két leibici oltár, a lipótszentandrási Szent András-oltár és a Lőcsei Pál mester hatását mutató – korábban a technikai érdekességeknél már szóba hozott – kisszebeni Angyal üdvözlés- és Szent Anna-oltár kerül említésre.

Kissé aránytalanak érezhetjük a válogatást abból a szempontból, hogy a Felvidék oltárainak hosszú sorát nem követik a Dunántúl művészeti produkcióját képviselő jelentős oltártörödékek, mint amilyenek – többek között – a felsőlendvai (ltsz. 8125., 8126., 8127., 8128.) vagy a nagytótlaki (ltsz. 180., 182.) táblák.

Az erdélyi szárnyas oltárok közül három, viszonylag épen fennmaradt oltár kapott helyet – a csikmenasági, a csikszentléleki és a csiksomlyói –, a gyűjtemény többi erdélyi darabja nyilván töredékes volta miatt nem kerül szóba. Nemcsak a Nemzeti Galéria erdélyi anyagának (a felvidéki gyűjteményéhez képest) szerény mennyisége az oka annak, hogy a tanulmánynak csupán utolsó másfél oldala foglalkozik az erdélyi szárnyas oltárokkal. A téma ismeretében ugyanis meglehetősen csehül állunk, még a magyarországi szárnyasoltárkutatás általános helyzetéhez képest is. Ezzel az elmaradással magyarázható talán a könyvben szereplő téves adat, hogy a bécsi tanultságú Johannes Schirmer 1522 és 1526 között Csikmenaságon lett volna plébános

(23. old.). A brassói származású Schirmer a források tanúsága szerint a Brassó melletti Hőltövény plébánosa volt az említett időszakban. (Személyét, működését érinti Gernot Nussbächer két cikke, valamint Tonk Sándornak az erdélyiek egyetemjárását összegző könyve.) Az adat félreértelmezéséhez hozzájárulhatott, hogy a könyv 144. oldalán található helységnev-konkordancia Csikmenaság német neveként Heldsdorfot (Hőltövény német nevét) tünteti fel. (Csikmenaságnak tudomásom szerint nincs német elnevezése.) A két falu összetévesztése talán összefügg a menasági oltár Orbán Balázs által említett legendájával: „Közepén (a somlyóihoz hasonló) aranyozott Mária-szobor van, melyet a hagyományok szerint Hőltövényben (barczasági szász falu) a reformatiókor kidobtak a szászok, de egy potyandi szekeres ott menvén el, a szobor megszólalt, hogy »Vigy magaddal«. Ő haza is hozta s oda helyezé az oltárnak szép metszvények- és szobrocskák ékítette fülkéjébe.” Bár Johannes Schirmer tevékenységével nem a menasági, hanem talán a hőltövényi oltár hozható kapcsolatba, kétségkívül alapvető, az eddigi elképzeléseket lényegesen átalakító újdonság Török Gyöngyi felismerése, hogy a csikmenasági oltár szekrényén olvasható 1543-as dátum hitelessége kérdéses, az oltár inkább az 1520-as évekre datálható. Erre utal az oltár tábláinak stílusa, s ezt támasztják alá erdélyi műhelykapcsolatai is. Felmerülhet a lehetőség, hogy a negyvenes években némileg átalakították, és ekkor került sor a szekrényfelirat Török Gyöngyi által is említett kiegészítésére, átfestésére. A datálást azonban nem érdemes azzal alátámasztani, hogy „1543-ban Erdélyben már a kálvinizmus széleskörű elterjedéséről tudunk, különösen a magyarok és a székelyek körében” (23. old.).

A kötet második részét a színes képek alkotják, amelyek nemcsak az egyes oltárok szerkezetét, felépítését mutatják be, hanem a kiváló minőségű részletfotók a táblaképek és szobrok stílári jellemzőit is jól illusztrálják.

Az oltárkatalógus a gyűjtemény 26 darabját sorolja fel időrendben. Az egyes tételek az emlék datálását, pontos méreteit, leltári számát, vázlatos

rajzát, az ábrázolások azonosítását és egyes esetekben kisméretű fekete-fehér fotóját, valamint a feliratok átírását tartalmazzák. A táblák és szobrok anyagának, az alkalmazott technikának hagyományosan szintén a katalógustétel részét képező meghatározása, a katalógus előtt olvasható bevezető szövegben jelenik meg, általános formában.

Az oltárok sorát a restaurálásukat elvégző és az infrafelvételeket elkészítő szakemberek névsora követi, a függelék pedig válogatott bibliográfiát, a katalógusban szereplő oltárok időrendi, illetve betűrendes felsorolását és helységnev-konkordanciát tartalmaz.

A kötet, akárcsak Török Gyöngyi számos korábbi tanulmánya, előadása, művészettörténeti elemzése, ismételten tükrözi széles rálátását a magyar és a közép-európai szárnyas oltárok történetére, stíluskapcsolataira és műhelyösszefüggéseire. A Nemzeti Galéria restaurátorműhelyében folyó, Török Gyöngyi által az évek során napról napra és lépésről lépésre nyomon követett restaurátori munka eredményei néhány esetben jelentősen megváltoztatták az egyes műtárgyakról addig alkotott elképzeléseket, illetve alapvető adatokkal egészítették ki a szárnyas oltárok kivitelezésével kapcsolatos ismereteinket. A most megjelent könyv lapjain érződik, hogy csupán megszürt változata egy nagyon gazdag anyagnak, amely nyilván még egy fiók mélyén lapul, és amelynek közreadását türelmetlenül várjuk!

**SARKADI NAGY EMESE**

## Hock Bea: Nemtan és pablikart

LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSI  
SZEMPONTOK AZ UTÓBBI MÁSFÉL  
ÉVTIZED KÉT MŰVÉSZETI  
IRÁNYZATÁHOZ

*Praesens, Budapest, 2005. 134 old.,  
2600 Ft*

A könyv címéből is sejthetően nyelvújító igénnyel dolgoz fel két, a kortárs képzőművészet utóbbi évtizedeiben

egyre komplexebbé váló területet. Tematikai fókuszában a nőművészet és a társadalompolitikai irányultságú művészet elmúlt másfél évtizedes hazai fejleményei állnak. Merész vállalkozás, hiszen velük kapcsolatban nehéz konszenzust találni szakmai körökben. A szerző is tisztában van ezzel, nem is próbál „megmondó” könyvet közreadni, inkább az értelmezési lehetőségek kereteit vizsgálja. Számol a szakmai vitákban sokáig érvényesnek gondolt értékek viszonylagosságával, és igyekszik egzakt leírást nyújtani a saját értékelési és értelmezési szempontjairól (megnevezi segédeit). Feladatát kísérletnek tekint, hivatkozván a tradicionális értelmezési keret felbomlására, a határozott állásfoglalásokat elvető jelen intellektuális kontextusra, valamint a művészeti szcéna felemás magatartására. Felemás valóban, hiszen kétféle megközelítés uralkodik: a posztkoloniális diskurzus szerint a nyugatihoz képest megkésett művészeti megnyilatkozások jellemzik a hazai művészeti világot, de elterjedtek olyan – a szerzővel rokon – nézetek is, amelyek a hazai művészeti termést elsősorban belső, autonóm nézőpontból elemzik. A könyv tehát ez utóbbi mellett teszi le a voksát, s így előre bocsátja, hogy nem tartja hiánynak a magyarországi nőművészeti és pablikart (*public art*) munkák csekély számát. Tagadó mondatok helyett pozitív állításokból épülő állapotfelmérést kínál.

A mű módszertani és terminológiai frissességét a kísérletező kedv fűti, hiszen egy nagyobb lélegzetű doktori értekezés része, műfaját tekintve inkább *work in progress*, semmint tanulmánykötet. Ennek is köszönhető a három tanulmány nyitottsága: nem teljesen lezárt egységek, mondjuk, a kompozíció már látszik, de a részletek még sokféleképpen alakulhatnak a befejezésig.

A vizsgálódás legkisebb tematikus közös többszöröse a társadalomformáló igénnyel fellépő művészi aktivitás értékelése és értelmezése. A szerző vizsgálataiban három fő ismérvre összpontosít – a tematikára, a kifejezőmódra és a művészi attitűdre –, amelyek a részletes elemzés során minden egyes helyzetben további pontosításra szorulnak. Hock kellő

magabiztossággal bocsátja előre azt is, hogy a nőművészet és a pablikart körébe tartozó művészeti tevékenységek elemzéséhez olyan vizsgálati eszközöket tart használandónak, amelyek a művészetet az egyének, illetve az egyén és a társadalom közti kommunikáció egyik formájaként értelmezik. Ezzel a praktikus definícióval valóban sikerül megalapoznia, miért ne csak művészeti, hanem tágabb társadalmi-kulturális kontextusban figyeljük az általa vizsgált jelenségeket. *NEMIGEN/Nő(i)művészet nincs és van* címmel indítja a szerző nemtani vizsgálódásainak első részét. Nem kerüli ki, bár csak nagy vonalakban érinti a feminizmus hazai történetét (jóllehet a könyv nem ezt vette céltáblájára, mégis elkelne egy részletesebb kitekintés, de talán majd a disszertációban). Hock keményen tartja magát a bevezetőben ígért autonóm nézőponthoz, amikor igyekszik lefejtetni az intellektuális önkolonizáció rózsaszín műbőrét a magyar kortárs nőművészet-kritikáról. A (hiányzó) feminista diskurzus társadalmi összetevőinek taglalását egy terminológiai tekintetben is fontos rész követi *A nőművészi megszólalás kulturális és diskurzív környezete* című fejezetben. A feminista nyilvánosság, valamint a feminista és a feminin szöveg megkülönböztetése olyan szempontokat nyújt, amelyek segítségével a szerző kikerülheti az összehasonlítást a már ismert, külföldi feminista módozatokkal. Ami persze nem is olyan könnyű. Elő is kerül a jó öreg hiánylista: például nincs feminista művészeti platform hazánkban (az elmaradhatatlan „mihez képest”-tel). A magyar képzőművészeti szcenát Hock Bea azon nő(i)művészek példájának elemzésével mutatja be, akiket a szakma már ilyenként ismer. A kiválasztott példák azonban korántsem fedik le a magyar nő(i)művészek teljes skáláját. Az elemzett „diffúz” csoportot Drozdik Orsolya, Benczúr Emese, Maurer Dóra, Radák Eszter, Szépfalvi Ágnes és Nagy Kriszta (Tereskova) alkotja. Egymástól meglehetősen különböző művészeti gyakorlatot kialakító nők munkáit mutatja be Hock röviden, tömören és élvezetesen: itt sem maradnak el nyelvjátékai és közvetlen kiszólásai. A könyv színes képanyaga segíti a

megértést, jól válogatott reprodukciók gondolati és vizuális kapcsolással kísérik a szöveget.

A könyv második részében *Feminista maszkulinitás* címmel két izgalmas esettanulmányt olvashatunk. Ritkaság, hogy egy nőművészeti fejtegetés irodalmi és képzőművészeti szövegek összevetésével foglalkozzon, itt most elcsíphetünk egyet. Hock ugyanis (*Ki a jobb nő?* címmel) Weöres Sándor *Psyché* és Csokonai Lili/Esterházy Péter *Tizenhét hattyyúk* című művét veti össze Drozdik Orsolya *Edith Simpson hagyatéka* című írásával. Érdekes elemzési szempontokat kínál a művekhez, miközben a női írás (*écriture féminine*) megvalósításának női és férfi szerzők kialakította stratégiáit analizálja. A nemváltás és szerepváltás helyzeteit alaposan átvilágítva megmutatja azokat a háttérben megbújó határátlépéseket is, amelyek segítik a szerzők identitástakaróinak – férfi–nő, képzőművész–tudós – szövögetését. A női írás elemzésekor természetesen a szexualitás is előkerül: hogyan végeznek a férfi szerzők erotikusan túlfűtött, ledér női főszereplőjükkel, s mi jellemzi Drozdik tudósát. S miközben örülünk, hogy a női szexuális tapasztalat témává válik a kortárs irodalomban, mégis bele kell gondolnunk, hogy nem csupán a szerző által kiemelt művekben, de sok egyéb új műben is (például Mundruczó Kornél *Szt. Johanna*. Operafilm, 2005) tragikus (*anhépi end*) sorsra ítéltetnek e d(r)ámái karakterek. Psziché és Lili ábrázolása mellett a legújabb pozitív párhuzamként egy fiatal fotóművésznő, Elek Judit *Szerelmeim* című önarcképsorozatát hozza fel, ami mégis bátor választatás a korábban említett diffúz csoport már kanonizált szereplőjéhez képest.

A második esettanulmány két képzőművész projektművét mint áterotizált intellektuális viszonyba gyömöszölt identitásvizsgálatot elemzi. Hock abban látja a projekt nemtani relevanciáját, hogy itt végre a férfi én „de/és” megkonstruálása érhető tetten. Gyenis Tibor és Koronczai Endre 2004-ben bemutatott *Basic project* című munkája és a hozzá kapcsolódó szakmai beszélgetések modellértékűek, amennyiben azt fessegetik, hol az elfo-

gadható határ magánélet és művészet között. A leírás érdeme, hogy fényt derít a projekt feminista művészeti jellemzőire, amelyeket eddigi kritikusi figyelmen kívül hagytak. Hock szerint a művészek különlegesen személyes őszinteségükkel és önterápiás szembeállításukkal pozitív kommunikációs modellt teremtettek meg.

A könyv harmadik része – *Pablikli szpíking* – a köztéri művészet legújabb hazai fejleményeivel foglalkozik. Annyiban azért feltétlenül kapcsolódik a nemtani részhez, hogy itt is feminista idézet vezet be a témát: „ami személyes, az (is) közügy.” Ez szolgál kiindulópontul a társadalmilag elkötelezett művészet meghatározására. Hock Bea igyekszik kimerítően számba venni az eddig felmerült terminológiákat és definíciókat, rávilágít viszonylagosságukra és kritikai használhatóságukra. A pablikart különböző megnyilvánulásainak értékeléséhez Mark Hutchinson esszéjét (*Four Stages of Public Art. Third Text*, 2002. 429–438. old.) veszi alapul. A párhuzam találó és érzékletes kategóriák felállítását teszi lehetővé, és terminológiai tekintetben is az egyértelmű differenciálást segíti. Hutchinson nyomvonalán haladva Hock végigkíséri a „pablikartista” és közönsége közti viszony alakulását a didaktikustól az – üdvözítő – önmagát is átalakító tevékenységig. Arra a következtetésre jut, hogy a pablikart körébe eső művészeti gyakorlat nem írható le konvencionális művészetkritikai módszerekkel, nem csupán azért, mert a hazai kritikai irodalomban ez nincs következetesen megoldva, hanem azért sem, mert Magyarországon még az sem tisztázott, számon kérhető-e a művészetben a társadalmi jelenségek kritikai bemutatása, illetve mennyiben tartozik ez egyáltalán a művészet illetékességi területére. Hock Bea lényegében olyan evidenciákat feszeget, amelyek a mai kortárs képzőművészeti építménynek alappillérei ugyan, de a folyamatos aladúcolás, toldozás-foldozás miatt mostanra inogni kezdenek. A kritikai felmérés lehetséges alternatívájaként a szerző Grant Kester egy tanulmányára (*Dialogical Aesthetics. Critical Framework for Littoral Art. Variant*, 1999. 9. szám) hivatkozik, akinek

párbeszéd-esztétikája tovább erősíti azt a definíciót, amelyre az egész kötet épül, nevezetesen: a művészet kommunikációs forma művész és közönség, egyén és társadalom között. A hutchinsoni kategóriák alkalmazása a néző visszacsatolására fókuszáló műveket juttatja a pablikart dobogósai közé.

A modelleket Hock Bea igen tanulságosan alkalmazza három nagyszabású köztéri művészeti esemény elemzésében. Tizenkét év távlatából a *Polifónia* kiállításorozat – mint az előző rendszerből változatlanul áthozott művészeti stratégiák nehézkes köztéri alkalmazása – a pablikart hazai vaskori leletének tűnik. Ehhez képest már a tűzhöz közelebbinek mutatkozik a Múcsarnokban 2001-ben *Szerviz* címmel megrendezett kiállítás, amely a művészetet mint szolgáltatást „tálalta”. A harmadik köztéri „nyilvános művészetbemutatói gyakorlat” a *Moszkva tér – Gravitáció* című, 2003-ban megrendezett esemény, amely a szerző szerint végre érvényes társadalmi kommentárokkal állt elő.

IVÁNYI BRIGITTA

## Lumen Szerk.: László Gergely

*Társszerkesztő: Csatlós Judit. Fordító: Sipos Dániel. Lumen Fotóművészeti Alapítvány, Bp., 2005. 126 old., á. n.*

A szerkesztők – egyben a kiállítások kurátorai – a Lumen Galéria 2004. október és 2005. november közötti programjait dokumentálják. A projektek és az alkotók bemutatásán túl figyelmet szentelnek a kiállítóter sajátosságos mivoltának, a kontextus újszerűségének is. A kétnyelvű – angol–magyar – kiadvány három részre osztható: a bevezető kijelöli az értelmezés keretét, ezután következik a kiállítások ismertetése, végül az utóéletükkel, kritikai elemzésükkel foglalkozó írások.

A Lumen Alapítvány a Király utcai Kuplung szabadműhely területén – egy volt autószerelő-műhelyből kiala-

kitott fedett kerthelyiségben – kapott negyven négyzetméternyi területet, amelyet üvegfal választ el a szórakozóhely terétől. A galéria erős megvilágításának köszönhetően – innen a név – elkülönül a teremszerű központi résztől, így hozva létre a művészet koncentrált terét, melynek aurája kisugárzik a kint iszogatókra, s a szituáció elgondolására készíti őket: ez most a kocsma múzeuma vagy a múzeum kocsmája?

A könyvet kézbe véve szembe ötlék az igényes szerkesztés, a képek és a szöveg kellemes aránya, szabályos elrendezése, ami vizuális elemmé avatja a sorokat is, megkönnyítve a szem eligazodását ebben a virtuális múzeumban. Felismerni véltem a múzeumok shopjainak világát, ahol praktikus és esztétikus kiadványok formájában vásárolhatjuk meg, vihetjük haza élményünket. Bővíthetjük ily módon könyvtárunkat, esetleg a dohányzóasztalra lazán ledobva emelhetjük lakásunk – valamint saját művészeti kompetenciánk – fényét. Fel-ismerni véltem a *Colors* magazin által megteremtett irányvonalat. A betűtípus, a papírmínőség azonban csak a forma, amely mögött – amelyben – ott lapul a tartalom.

Csatlós Judit bevezetőjében a múzeum terének – mint formának – és a kiállított műveknek – mint tartalomnak – a lényegi elválaszthatatlanságáról elmélkedik. A gyermekkori múzeumlátogatások rideg emlékét, ahol a monumentális templom fölényességét szűrös szemű teremőr-papok nyomtatékosítják, állítja szembe a jelenbeli kultúrafogyasztás perspektíváival, a szűk és piszkos utcák, zsúfolt belső udvarok meghittségével. Értelmezésébe bevonja a kiállítóter kötődését és beágyazottságát a városi térbe, mert a „társadalmi folyamatoknak a kontextusába szeretné belehelyezni a művészeti élet új helyszíneit, elsősorban a Lumen Galériát, és rávilágítani a működésüket jellemző sajátosságokra” (5. old.).

Tanulságos, hogy a város fogalmának mely tartalmi elemei válnak relevánssá a művészet tereiről szóló diskurzusban, attól függően, hogy az „emlékezet-emlékművek” vagy a csendesen meghűződő új szentélyek felől közelít az elemző. Az olyan