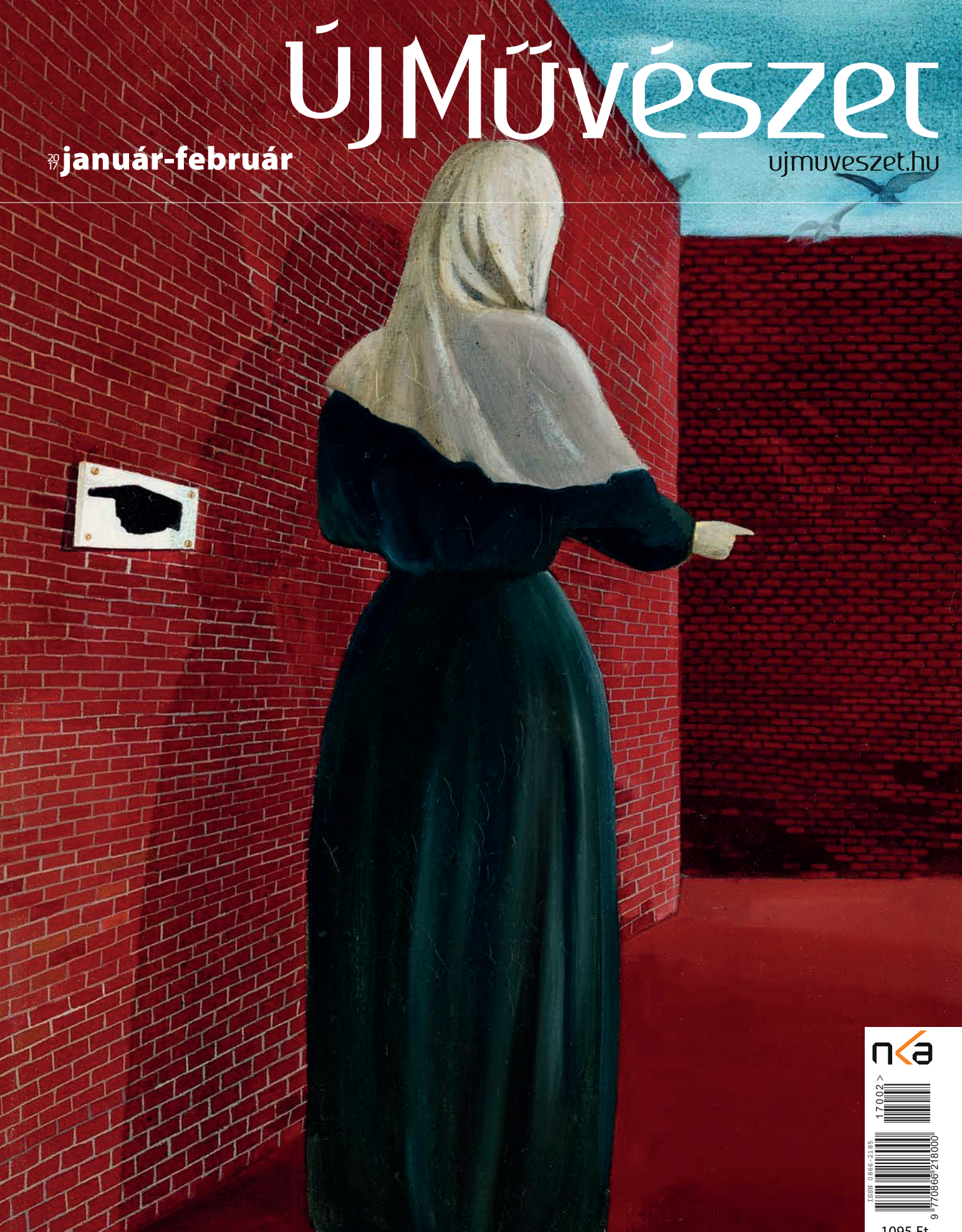


ÚjMűvészet

29. január-február

ujmuveszet.hu



nka

17002 >

ISSN 0866-2185

9 770866 218000

1095 Ft

➤ Aranykorok a Múcsarnokban és Krakkóban ➤ Magyar japonizmus – japán szemmel ➤ A történelemtől sújtva: Ország Lili, Kondor Béla, Barta Lajos ➤ 4 x 70: Stefanovits, Szemadám, Prutkay, Birkás ➤ Interjú Szűcs Attilával ➤ Spoerri csapdájában ➤ Breuer és asztala újra itthon ➤

Stefanovits Péter: Szívzörej

2017. JANUÁR 18. – FEBRUÁR 19.





Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

A borító **ORSZÁG LILI**: Nő fátollal (Nő fal előtt) (1956, olaj, vásznon, 35x56 cm) című művének felhasználásával készült. A festmény 2017. III. 26-ig látható a Magyar Nemzeti Galériában.

Aranyművészet

Egy születés margójára

Az első aranykor **4**
SZABÓ ÁGNES

Aranykorkép

A magyar festészet aranykora (1836–1936) **8**
TOLNAY IMRE

Japán szemszögből

A Gésák a Duna-parton című kiállításról **12**
SATO NORIKO

A történelemtől sújtva

Idő és labirintus

Ország Lili kiállítása **16**
SINKÓ ISTVÁN

Ország Lili „tér”képei

Árny a kövön **20**
PALOTAI JÁNOS

Földre szállt angyalok

Kondor Béla gyűjteményes tárlata **22**
LÓSKA LAJOS

Félelem – absztrakt formába öntve?

Barta Lajos: A magyar forradalom emlékére **26**
ULRICH WINKLER

Hetedhét

Az avantgárd és a hagyomány

A 70 éves Birkás Istvánról **28**
PÉNTEK IMRE

Időutazás – madárszárnyakon

Szemadám György kiállítása **30**
STURCZ JÁNOS

Szabad anyagok

Stefanovits Péter tárlata **34**
DEÁK CSILLAG–KÖLÜS LAJOS

A grafikáktól a dobozképekig

Prutkay Péter kiállítása **38**
KEPPEL MÁRTON

Pigmentek

Rácsok és tapéták

Beszélgetés Koncz András festőművésszel **40**
DESSEWFFY ZSUZSA

A festészet egyszerűen létezik

Interjú Szűcs Attilával **42**
MULADI BRIGITTA

Mi marad?

Baranyai Levente *Nemzeti Art Land* című kiállítása **46**
HEMRIK LÁSZLÓ

Se nem smaragd, se nem város...

Mátyási Péter: *Wunderwelt* **48**
SCHNELLER JÁNOS

Fűszer és esemégye

Csapidaképek és háttértájak

Daniel Spoerri kiállítása **50**
P. SZABÓ ERNŐ

A bánat erősebb a boldogságnál

Ragnar Kjartansson Koppenhágában **54**
BOROS LILI

Gondolatok a cellában

Horacio Zabala: *Mapping the Monochrome* **57**
KUTASY MERCÉDESZ

„... hogy több textúrát vigyek bele a munkáimba”

Interjú Susan Swartz amerikai festőnővel **60**
MARGL FERENC

Kiállítások

I like Bartók

Kortárs kiállítás a zeneszerző születésének 135. évfordulóján **62**
P. SZABÓ ERNŐ

Kevesebb több lett volna

Breuer újra itthon **66**
RÓZSA T. ENDRE

Nem mese ez, gyermek...

Gyerek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben **70**
KOPÓCSY ANNA

Az akvarell önállósága

Az egri Országos Akvarell Biennálék és Triennálék nagydíjasai (1968–2014) **73**
WEHNER TIBOR

Hozzáadott érték

Textúrák a Nemzeti Galériában **76**
PALOTAI JÁNOS

... azt mondva, hogy Dada

Az MKE Doktori Iskolájának DLADLA100 című kiállítása **78**
EGED DALMA

Olvasó

Még egyszer Vajdáról

Passuth Krisztina–Petőcz György: Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő masként **80**
EGED DALMA

Kenyni muszaj

Nyáry Krisztián: Festői szerelmek **81**
VASS NORBERT

Last Minute

Nonfiguratív szinköltészet

Boros Lajos tárlata **84**
LÓSKA LAJOS

Sugárkévek, fénygömbök

Kádár Katalin: *Fényes kísérlet* **85**
SINKÓ ISTVÁN

Személyes csendélet

Várhelyi Tímea kiállítása

Budapest Galéria,
2017. január 20 – február 26.

Várhelyi Tímea képei a figyelemre épülnek: ez egyként jelent pontos és kitartó természet-megfigyelést, valamint folyamatos önmagára figyelést. Utóbbi nem narcisztikus énközpontúság, hanem a rajzoláshoz szükséges koncentráció fenntartását ellenőrző belső munka. Radikálisan leszűkített motívumkészletből dolgozó mesterek – Giorgio Morandi, Eugene Leroy, Veszelszky Béla – nyomdokain haladva sorozatokat hoz létre.



VÁRHELYI TÍMEA: Nagy zongoralábak, 2015, pasztell, papír, 120x200 cm

„Modelljei” éveken át személyes környezetéből kerültek ki: a szoba zárterkélyének ablakívébe tolt zongora lábai, a parketta mintázata, maggyűjtötte termések, virágok, jelentéktelen, minden lakásban megtalálható, apró tárgyak.

Művein vagy az említett enteriőrökből metsz ki egy – jellemzően a megszokott nézőpont alatti perspektívából láttatott – látványt a zongoralábakkal (a hangszer nélkül), vagy tárgyaiból alkalmi csendleteket állít össze a parkettán. A zongoralábak és a beállítás elemei közé bekúszó, olykor titokzatos-fenyegető árnyékok felszámolják az idillnek még a legkisebb esélyét is.



Vízió

Mátrai Erik kiállítása

Vizivárosi Galéria,
2017. február 8–28.

Tizenöt év alatt felgyülemlt tervek, félkész makettek, fecnik és soha meg nem valósult elképzelések közül válogat Mátrai Erik mostani tárlata, melynek apropóját tulajdonképpen a műterme átrendezése adta. A tárlat koncepciója, hogy az alkotómunka melléktermékeinek tekinthető feljegyzések kiállításával a már megvalósult munkákhoz adjon kiegészítést, és bemutassa a félbemaradt terveket.



MÁTRAI ERIK: Kúpterv, 2016, print, 25x36 cm

A kiállításon többek között a 2003-as Velencei Biennálén bemutatott *Gömb* című installáció első tervei, a 2010-es *Galaktikus feltámadás* című munka vázlata vagy a Paksi Endre Lehel által rendezett *Több fényt!* című, az Új Budapest Galériában rendezett kiállításon is megvalósult *Szivárványemberek* című fénykörnyezet dokumentumai is láthatók, de az utóbbi 3–4 év színreflexes kísérletei is szerepelnek.

Az évek alatt elfeledett jegyzetek feltárása és rendszerezése adják meg Mátrai Erik vízióját saját munkáiról, hiszen a darabok kiválasztása egyszerre a véletlen, másrészt egy, a művész emlékezete által befolyásolt kutatómunka eredménye.

A dekonstruált jelentés melankóliája

Albert Ádám kiállítása

Paksi Képtár,
2017. február 4. – 2017. március 26.

A dekonstruált jelentés melankóliája a 20. század utolsó harmadába repíti a nézőt, hiszen a dekonstrukció egy olyan értelmezési stratégia, amely a nagy irodalmi, filozófiai és politikai struktúrák ideológiai összetevőit veszi górcső alá úgy, hogy a struktúrák elemeinek viszonyrendszerén keresztül mutat rá a struktúra alkotóinak motivációira. Ebben az esztétörténeti és logikai kontextusban értelmezhetők Albert Ádám struktúrái is, amelyek



ALBERT ÁDÁM: A tudás/hatalom, 2017, installációrészlet

titkokat, személyes történeteket, szokatlan jelenségeket és nehezen dekódolható jelentéseket is magukban foglalnak. Ráadásul Albert nem csupán a jelentések és a jelenségek struktúráinak „játékára” épít, hanem a játék vonzerejére, formai felépítésére, designjára is gondot fordít, hiszen az egyes elemeket esztétikai szempontokat is érvényesítve tervezi meg és hangolja össze. *A tudás/hatalom* munkacímű projekt a hatalom megszerzésének és gyakorlásának alapkonceptiójából fakadó kérdéseket, problémákat tematizálja, azokat pseudoterekben installálja.

Felhívás

Az ÚJMűvészet decemberi számában elindítottuk **EZ NEM KUNSZT** című, elméleti tanulmányokat közlő tematikus mellékletsorozatunkat. Ez úton felkérjük a kedves olvasóinkat, hogy tapasztalataikat, visszajelzéseiket osszák meg szerkesztőségünkkel az info@ujmuveszet.hu címen, „melléklet” jelíggel.

A reagálók között féléves előfizetést sorsolunk ki.

Emberi, túlságosan is emberi

Duray Tibor művei

REÖK, Szeged,
2017. január 28. – 2017. március 19.

Mi visz rá egy festőt arra, hogy megbízás nélkül, műtermében hosszú évekig egy olyan festményen dolgozzon, amit nem láthat teljes egészében, mert a kép jóval nagyobb, mint a rendelkezésére álló falfelület? Talán valami *emberi, túlságosan is emberi*. A *nietzschei cím* ezennel az 1988-ban elhunyt s a 20. századi magyar képzőművészet



DURAY TIBOR: Vasaló asszony, 1935, olaj, vászon, 100x85 cm

még felfedezendő, pontosabban újra felfedezendő alakjai közé tartozó *Duray Tibor* tárlatának címe-ként szerepel. A szegedi REÖK Palota körbejárható kiállítótermében tematikus csoportokba szedve láthatjuk Duray alkotásait: a monumentális méretű *Aranykort*, a korai art decós képeket, a Derkovits-hatás nyomán, ám saját hangon megszólaló, megkapó enteriőröket, zsánerképeket és portrékat, a háborús és minden bizonnyal 56-os élmények szuggesztív műveit, a spontán manuális készségről tanúskodó tusrajzokat, a késői apró tájképeket és a hatalmas üvegablakterveket, a talányos színpadképeket. A művészi hagyatékok dokumentumaiból is válogató kiállítás kísérőprogramjai közül pedig kiemelkedik a Duray-festmények inspirálta ruhakollekció divatbemutatója.

Tettek ideje Európai gondolat

Lakhatási mozgalmak a 20. században

Kassák Múzeum,
2017. január 25. – április 2.

A Kassák Múzeum munkatársai és a Közélet Iskolája közösségi oktató- és kutatóközpont hajléktalanságban érintett kutatói közel egy éven át intenzív közös munkát folytattak, hogy bemutassák azokat a kezdeményezéseket, amelyekben az érintettek maguk is aktívan próbáltak megoldásokat találni a tömegeket érintő lakhatási



foto: Koronczai Endre

NAGY BANDÓ ANDRÁS jegyzetfüzete
K. LIEBERMAN ILONA rajzaival, Budapest, 1990

problémákra. A kiállítás a társadalom peremén élők szemszögéből ad betekintést a szegénység világába, bemutatva a megélhetésért folytatott praktikákat, a közös cselekvés és az önszerveződés módjait. A kiállítás középpontjában tehát a hétköznapi emberek döntései, sorsuk és mindennapi küzdelmei állnak. A magyar társadalomtörténet eddig lényegében láthatatlan szelete személyes történeteken keresztül bontakozik ki, ami nem jöhetett volna létre a szociális problémák iránt érzékeny fotográfusok és értelmiségiek – *Gönci Sándor, Escher Károly, Müllner János* vagy a legutóbbi időszakból *Benkő Imre, Csozó Gabriella* és *Erdei Krisztina* – közreműködése nélkül.

Kurátor: *Csatlós Judit, Őze Eszter*.

A Siklósi Szalon Párizsban

Párizsi Magyar Intézet,
2017. január 19. – február 28.

A *Siklósi Szalon* 1991. június 7-én a korábban a dél-dunántúli térség alkotótelepein (Villány, Siklós) dolgozó művészek közös gondolkodása nyomán, magánkezdeményezésre született meg. A Szalon csoportos kiállításokra szerveződött



BAKÝ PÉTER: Kisvárosi anizs, 2015, pittkréta, papír, 90x60 cm

művészeti közösség. Az 1991-től évente a Siklósi Várban megrendezett kiállítások értékét a kezdetekben közel ötven művész kvalitása, a műfaji és műfajokon belüli sokféleség, a személyes mondanivaló ereje adja. Mára a képző- és iparművész, fotóművész, építész, művészettörténész összetételű tagság száma eléri a hetvenöt főt. A Siklósi Szalon az emberi és művészi egymásra figyelés mellett a magyar művészeti közgondolkodásban a tradíciók őrzését és az avantgárd törekvéseket egyszerre tudja felmutatni. Mindig jelen volt eszmeiségében az európai gondolat. A Siklósi Szalon a Magyar Intézetek meghívására eddig Prágában, Bécsben, Bukarestben és Moszkvában mutatkozott be. A párizsi szereplés fő támogatója a Duna-Dráva Cement Kft.

Egy születés margójára

Az első aranykor

Műcsarnok, 2016. XI. 22. – 2017. III. 12.

SZABÓ ÁGNES

„Huszonöt esztendeje, hogy a magyar képzőművészeti társulat megalakult. Negyedszázad nagy idő. Fejleszt, bomlaszt, megerősít, megvénít. Mikortól kezdve a negyedszázadot számítjuk, akkor még parlag volt a magyar képzőművészet. Csak néhány festőnk működött, úgy szólva bizalmas körben. A magyar társadalom elszibbadva, a politikai viszonyok zavarosak, bizonytalanok. A művészetek fejlődéséhez, emelkedéséhez okvetlenül szükséges a közélet, az pedig alig volt.”¹ – így emlékszik vissza a Vasárnapi Ujság névtelen szerzője 1886 novemberében az ekkor már Országos Magyar Képzőművészeti Társulat nevet használó egyesület létrejöttére. Ez a társulat volt az, amely tíz évvel később, 1896-ra létrehozta a magyar kortárs művészet ma is működő otthonát, a Műcsarnok épületét.² Negyedszázad valóban nagy idő. De hogyan és mire emlékezünk mi 120 évvel az impozáns Schickedanz-épület és 155 évvel a társulat születése után?

A korszakkal kapcsolatos, az utóbbi évtizedek alatt felhalmozott, nem is annyira töredékes tudásunkat *Az első aranykor* címen jegyzett kiállítással összegzi a Műcsarnok jubileumi tárlata. Sármány-Parsons Ilona kiállítási koncepciójában a Ferenc József-i kor néven összefoglalt időszak nemcsak a magyar festészet több

mint fél évszázados történetét hivatott áttekinteni, hanem a Habsburg Birodalom (majd Osztrák-Magyar Monarchia) területéhez tartozó más nemzetek képzőművészetének paralel jelenségeit is. Mint írja: „A Ferenc József-i kor a művészetek, ezen belül a festészet valódi virágkora volt a Monarchiában. Olyan művek születtek ekkor a nemzeti festészeti iskolákban, amelyek nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő alkotásai a korszak európai művészetének. A közép-európai festészet csillagórája volt ez a kor, amit újra és újra fel kell fedeznünk.”³ Noha a korszakról, illetve a Műcsarnokról szóló kiállítások, feldolgozások sorában a művészeti kapcsolatok feltérképezése alapvetővé vált, és egyre többet tudunk a Monarchián belüli művészeti kapcsolatokról is, kiállítás formájában eddig mégsem került rá sor, hogy egymás mellett mutatkozzon be a korabeli magyar, osztrák, cseh és lengyel festészet. Az elképzelés tehát, miszerint a Műcsarnok reprezentatív tereiben mintegy belső tükröként láthatóvá váljon ez a kettős metszet (a korszak és a régió festészete), óriási és valóban a jubileumhoz méltó vállalkozás.

A helyünkben valószínűleg az elődök sem tettek volna másként. Az OMKT történetéről elmondható, hogy a kezdetekkor kitűzött nemes célok mellett – úgymint a hazai művészet felvirágoztatása, a magyar művészek kiállításokon való bemutatása, ösztöndíjban részesítésük, bábáskodás a hazai műkritika megszületése felett – rendkívül merész terveket szőtt a jövőt illetően. Az 1866-tól az „országos” előtagot használó társulat az évente kétszer megrendezésre kerülő kiállítások mellett vidéki vándorkiállításokat rendezett, hogy növelje a magyarországi művészetkedvelők táborát. A nagyszabású fővárosi kiállításokon pedig a magyar művészek mellett évről évre külföldi művészeknek is bemutatkozási – és ezzel együtt potenciális bevételi – lehetőséget biztosítottak, köszönhetően a társulat módszeres kapcsolatfelvételének Londontól és Párizstól Firenzén, Düsseldorfon át Krakkóig. Valójában a mai napig számtalan kézzel fogható eredménye van az OMKT működésének akár művek vásárlása vagy művészek ösztönzése tekintetében, de a sok jótékony tevékenység mellett a két Műcsarnok (a régi, egykor a Sugár, ma Andrassy úti és az új, a mai Hősök terei) épülete az, ami ma is mementóként áll előttünk.

A fent említett kurátori koncepció kiválóan alkalmas arra, hogy mindez kikristályosodjon a 21. század látogatója előtt. Hatalmas tudásanyag áll a rendelkezésünkre elsősorban a festészeti iskolákra és a meghatározó stílusirányzatokra vonatkozóan, de a korszak sok kiemelkedő alkotójának monografikus feldolgozása is elkészült az elmúlt évtizedekben. A korabeli forrásokból (az

MUNKÁCSY MIHÁLY:
Virágok áldozata, 1896,
Magyar Nemzeti Galéria



fotó: Berényi Zsuzsa



OMKT évkönyveiben lévő jelentések és visszaemlékezések) pedig a társulat mecenatúráját, társadalmi bázisát is körvonalazhatjuk.

Ezen a ponton azonban az áttekintésre szánt korszak szintézisreteremtő feldolgozása a hazai művészettörténet-írás számára különös retorikával áll elő. Ferenc József császár és magyar király mint a művészetek lelkes pártfogója s az aranykor letéteményese jelenik meg előttünk. A kiállítótér főtengelyében, az egész történet elbeszélésének origópontján kapott helyett az uralkodópár egyébként lenyűgöző portréja, *Eduard*

Swoboda alkotása (Ferenc József mint magyar huszárezredes, Erzsébet királyné, 1857; Keresztény Múzeum, Esztergom), a kultúrpolitikusok és a mecénás főúri család, az Andrássyak egyértelmű kontextusában. Emellett a katalógus is külön megemlékezik a mecénás uralkodóról.⁴ A mi esetünkben való igaz, hogy a kiegyezés előtti években az uralkodó már figyelemre méltatja a társulatot, megtekinti a kiállításait, és később rendszeres vásárlásaival támogatja annak működését, de ez nem volt mindig így. A megalakulást követő évben, 1862-ben a Helytartótanács betiltotta a MKT éves közgyűlését, s csak egy évvel később, az alapszabályok átdolgozása után adott engedélyt a társulat működésére. Jelen sorok írója nem hivatott a mecénás uralkodó képét felülírni, azonban a rendelke-

FERENCZY KÁROLY:
Dombtetőn, 1901,
Magyar Nemzeti Galéria

Kiállítási enteriőr
EDUARD SWOBODA:
Erzsébet királyné és Ferenc
József, 1857, Keresztény Múzeum,
Esztergom





JOSEF MARIA AUCHENTALLER:
Tündérek tánca, 1898-1899,
Victor és Martha-gyűjtemény,
Bécs
HUNGART © 2017

zésünkre álló dokumentumok alapján gesztusaiban (megnyitók, vásárlások, adományok) sokkal inkább a politikai uralkodó tudatos megnyilvánulásait látja, mint a műkedvelő királyét.

A kiállítás további egységei a „historizmus – realizmus – a századforduló festészete” kronológiát követik, hol egymással párhuzamosan, hol külön teremben bemutatva az egyes nemzetek megfelelő alkotásait. A munkák kiválasztásában sokrétű, jól átgondolt kapcsolatrendszer működik, a képek egymásra reflektálnak. A tárlat egyik legszebb falát az első teremben láthatjuk. A *tájkép aranyfedezete* cím alatt a korszak tájképfestészetének műfajai csillannak meg 19. századi képgyűjteményeket megidézve. *Mészöly Géza* és *Deák-Ébner Lajos* munkái mellett a társulat két oszlopos tagjának, *Telepy Károlynak* és *Ligeti Antalnak* az alkotásait láthatjuk. Igazi különlegesség itt *Ligeti Baalbek* című kompozíciója (Starowicz–Gyenes-gyűjtemény). Ez utóbbi művész volt az, aki 1863-ban az akkor 19 éves

Munkácsy Mihályt pártfogásába vette, s az ő jóvoltából kezdhetette meg tanulmányait az ifjú festő Münchenben.

A *Munkácsy, Makart* és *Matejko* nevével fémjelzett teremben a korszak három ünneplott festőjének monumentális alkotásában gyönyörködhetünk. Tényleg lenyűgöző Makart koloritja, egzaltált dramaturgiája, akárcsak Jan Matejko híres, *Rejtan* (Lengyelország eleste, 1866, / Királyi Palota, Varsó) című festménye, ami utoljára 1868-ban volt látható a magyar fővárosban. Ezt a képet, amelyen a címszereplő a hazáért való áldozathozatalért mártírhalált készül halni a hatalom súlyos drapériáiba burkolt opportunistá elítje előtt, Ferenc József vásárolta meg még a festmény párizsi bemutatóján, és ő járult hozzá, hogy azt Budapesten is bemutassák. Az elképesztően lendületes, laza festésmód és összetartó kompozíció lenyűgözi a szemlélőt. Ugyanitt, ezekkel a művekkel párhuzamosan, a cseh *Václav Brožík*, Munkácsy jó ismerőse van jelen még történelmi témájú festményével a magyar *Wagner Sándor* és a horvát történelmi festészet képviselői (*Vlaho Bukovac*, *Mato Celestin*) mellett.

Erős belső tartást hordoz a korszak naturalista festészetét vázoló egység. A belépő tekintetét a cseh *Jakub Schikaneder Gyilkosság a házban* című festményének kinagyított részlete vonja magára.

Schikaneder monografikus feldolgozása is megszületett az elmúlt években, sőt négy évvel ezelőtt életmű-kiállítás foglalta össze a prágai festő munkásságát. A belső enteriőrök és városi veduták álmos, melankolikus festője ő, aki különösen érzékeny az esthangulatban játszó fények megjelenítésére. Schikaneder visszatérő vendége volt a társulati kiállításoknak. A most látható, *Mindenszentek napján* című festménye szintén szerepelt a budapesti tárlaton. A naturalizmus magyar alkotói között *Csók István*, *Bihari Sándor*, *Mednyánszky László* és *Pataky László* vannak jelen a magány és kiszolgáltatottság hideg tónusokban játszó, megkapó műveivel. A tárlat, csakúgy, mint az azt kísérő katalógus, időnként apró fejezeteket különít el. Ilyen értékes, a teljesség igénye nélkül készült egység a *Lotz Károly* munkásságát bemutató terem, a nagyközönség előtt ismeretlen aktrajzokkal.

A századforduló festészetét három egységben követhetjük. Külön szekciót képeznek a lengyel festészet 1890 után kibontakozó tendenciái, köztük *Wyspiański* és *Malczewski* alkotásaival; külön fejezetként van jelen a századforduló cseh és osztrák festészete, amely gazdag minőségű művekben. *Mucha*,



foró: Bertényi Zsuzsa

Švabinsky, Pirner, Kupka festészetét a századforduló olyan ritkán látott osztrák alkotásai mellett tanulmányozhatjuk, mint *Josef Maria Auchentaller* a Beethoven-zenesobába festett négy pannója. *Carl Moll* és *Maximilian Lenz* Auchentallerhez hasonlóan a bécsi Secession tagjai voltak. Tájképeiken a szimbolizmus és a hangulati tájfestészet ötvöződik az álomszerű színek, formák és alakok használatával.

A kiállítás főtengelyének ellenpontját az apszis adja. A századforduló magyar festészete tölti meg a napsárga pengéfalakkal képzett kisebb egységeket: *Szinyei Merse Pál*, *Rippl-Rónai József*, *Vaszary János* művei. Középen, a végponton, *Ferenczy Károly Dombtetőn* (1901, Magyar Nemzeti Galéria) című festménye látható. A kiállítás betetőzéseként tehát a harsány, fényvel telített, végtelen kék égbolt és a hozzánk közelebb eső, kézzelfogható, vibráló zöldekből és barnákból kibontott természet. Az ember alakja pedig egészen az árnyékba olvad, apró sziluettként nézünk vele a messzi távolba.

Különleges végkicsengése ez az elegáns vörös háttérrel „kipárnázott” kezdetnek: a kultúrpolitika berkeiből a tündöklő plein air végtelenjébe jutva fejeződik be a kiállítás. Talán érdemes volna így szemlélni a társulat működésének 19. századi történetét. Elévülhetetlen érdemei vannak az OMKT-nak abban, hogy itthon megkezdődött a képzőművészeti diskurzus, létrejött egy intézmény, amely ezt volt hivatva inspirálni és kiszolgálni. Szükségszerűen nőttek ki és ágaztak el később hajtásai, hogy másfél évszázad múlva ismét a sajátunknak érezhessük, és örüljünk annak, hogy megszületett...

Jegyzetek

- 1 Vasárnapi Ujság, 1886, XXXIII. évf. 46. sz.
- 2 A Magyar Képzőművészeti Társulat 1861-ben alakult. Neve 1866-ban változott Országos Magyar Képzőművészeti Társulatra. A továbbiakban társulatként utalunk rá.
- 3 Sármány-Parsons Ilona: Festészet Ferenc József korában. In: Bán András (szerk.): Az első aranykor, Budapest, 2016. 15.
- 4 Sármány-Parsons Ilona: Ferenc József, a mecénás. In: Bán András (szerk.): Az első aranykor Budapest, 2016. 20–25.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: A krakkói Planty-park hajnalban, 1894, olaj, vászon, 100x201 cm magántulajdon

SZINYEI MERSE PÁL: Patakpart, 1897, olaj, vászon, 90x80 cm Kovács Gábor Gyűjtemény



foró: © Kovács Gábor Gyűjtemény

Aranykorkép

A magyar festészet aranykora (1836–1936)

Krakkói Nemzeti Múzeum, 2016. X. 21. – 2017. I. 22.

TOLNAY IMRE

Sokféleképp lehet fényt vinni a borús és hideg téli napokba, a téli napforduló körüli karácsony is ennek a fényvágynak a beteljesülése. A lengyelországi őszbetélbe most részben a száz évvel ezelőtti magyar piktúra tárlata visz ragyogást. A hangulatos, patinás, lüktetőn újraéledő krakkói belváros szélén a Nemzeti Múzeum nagy okker tömbje homlokzatán óriási méretben *Vaszary János Pesti Duna-korzó* című képe feszül egy molinón. A kép fő motívuma tüzes ultramarinban a Budai Vár sziluettje, az árnyas fák alatt az előtérben kontrasztos, erős színek könnyed folt- és vonaljátékából bontakozó, háttal ülő alakokkal: a 30-as évek pesti

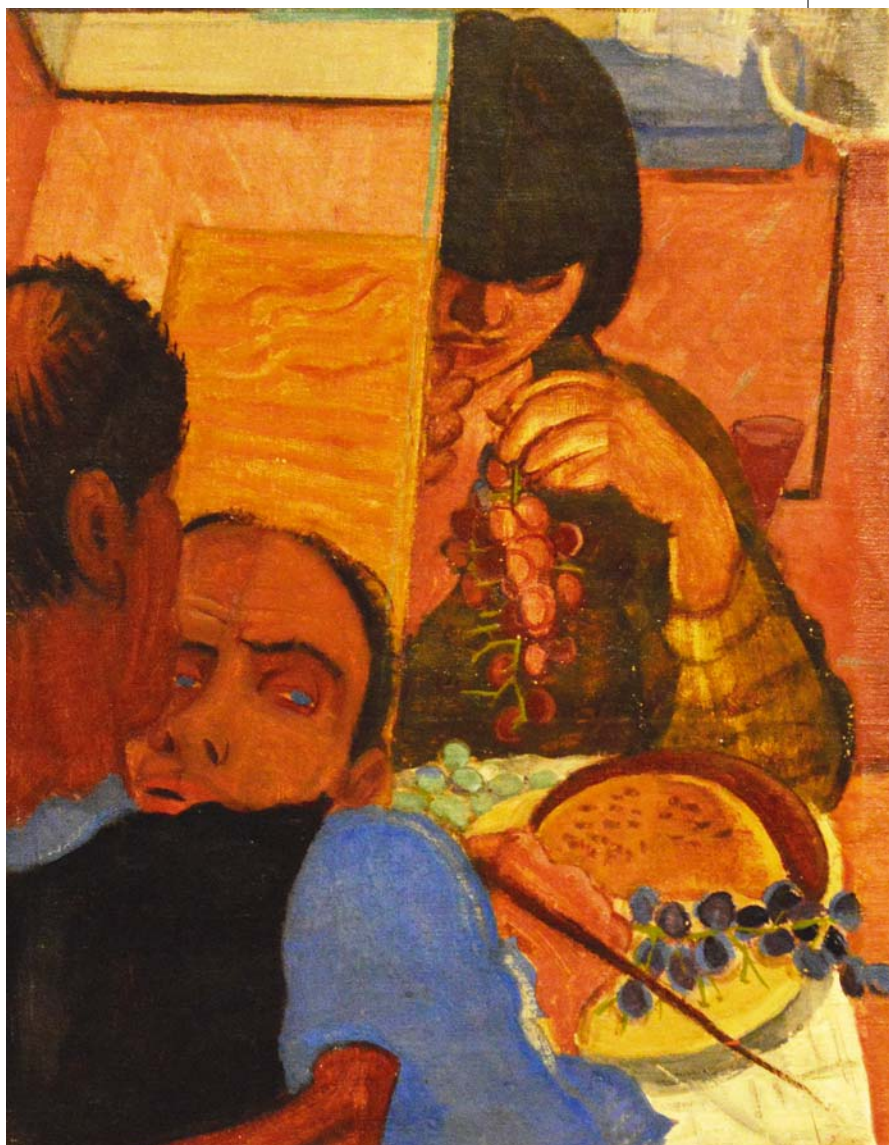
DERKOVITS GYULA:
Szőlőevők (Kettős arckép), 1929,
olaj, vászon, 66x50 cm
Magyar Nemzeti Galéria

polgári idilljét látjuk. Arany ugyan nincs az emblematikus képen, de az óriásplakát aranykorról szóló tárlatra hív, s az 1836–1936 közötti magyar festészet ragyogását és a valóságban amúgy felemásan csillogó korkép keresztmetszetét igéri.

Jó ritmussal, irányokkal, korhű, elegáns designnal szerkesztett kiállítást látunk, a korabeli magyar valóság festészeti tükröződését jól ismerő hazai kurátori munka és rendezés révén.¹ A két nagy és egy kisebb teremre bontott képanyagot a Kovács Gábor Gyűjtemény és a Magyar Nemzeti Galéria kölcsönözte. Az egyik nagyobb, nyújtott formájú első terem a címben említett aranykor évtizedeit mutatja be a festészet eszközeivel. Az első,

a magyar nemzeti festészet létrejöttét reprezentáló egység portrékkal indul: a korabeli Magyarországon, sőt Európában is ismert és elismert egyéniségek arcképeivel. *Barabás Miklós Liszt Ferencet* 1847-ben, *Széchenyi Istvánt* 1848-ban ábrázoló festménye mellett *Orlay Petrich Soma Petőfi Sándorról* készült utolsó portréja 1849-ből van kiállítva. Korabeli tájképfestészetünket klasszicizáló, romantikus képeken keresztül ismerheti meg a látogató: *Telepy Károly Sziklás tája* 1870-ből való, *Brodsky Sándor* a Zala megyei Balaton-partról készített klasszikus arányú látképet, *Ligeti Antal* a Bodroghózt ábrázoló festménye a lírai balatoni panorámánál kontrasztosabb s ez által markánsabb hangulatú.

A múlt ideáját és a (korabeli) jelen valóságát fogja össze a következő egység, mely a magyar történelem hősinek tartott eszményeit megjelenítve mutat be fontos műveket. *Madarász Viktor* ismert művével (*Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben*), *Benczúr Gyula II. Rákóczi Ferenc elfogatása a nagysárosi várban* című képével szerepel. Lírai zsánerek és történelmi, biblikus kompozíciók váltják egymást, példa erre *Markó Károly Nő a kútnál* és *Péter hívása* című képe. A klasszicizmus egyeduralmára nálunk is frissítő reakció volt a romantika szenvedélye, majd később az impresszionizmus színnel és fénytel teli dinamizmusa, festőisége. Romantikus zsánerek következnek, ilyen *Liezen-Mayer Sándor Erzsébet és Mária királynők Nagy Lajos király sírjánál* című, 1863 körül készült festménye. *Hollósy Simonnál* a realizmus és a romantikus festőiség ötvöződik a *Tivornyázás a fogadóban* című képen.



for: Tolnay Imre



foto: Tolnay Imre

A Krakkói Nemzeti Múzeum homlokzatának részlete Vaszary János művével

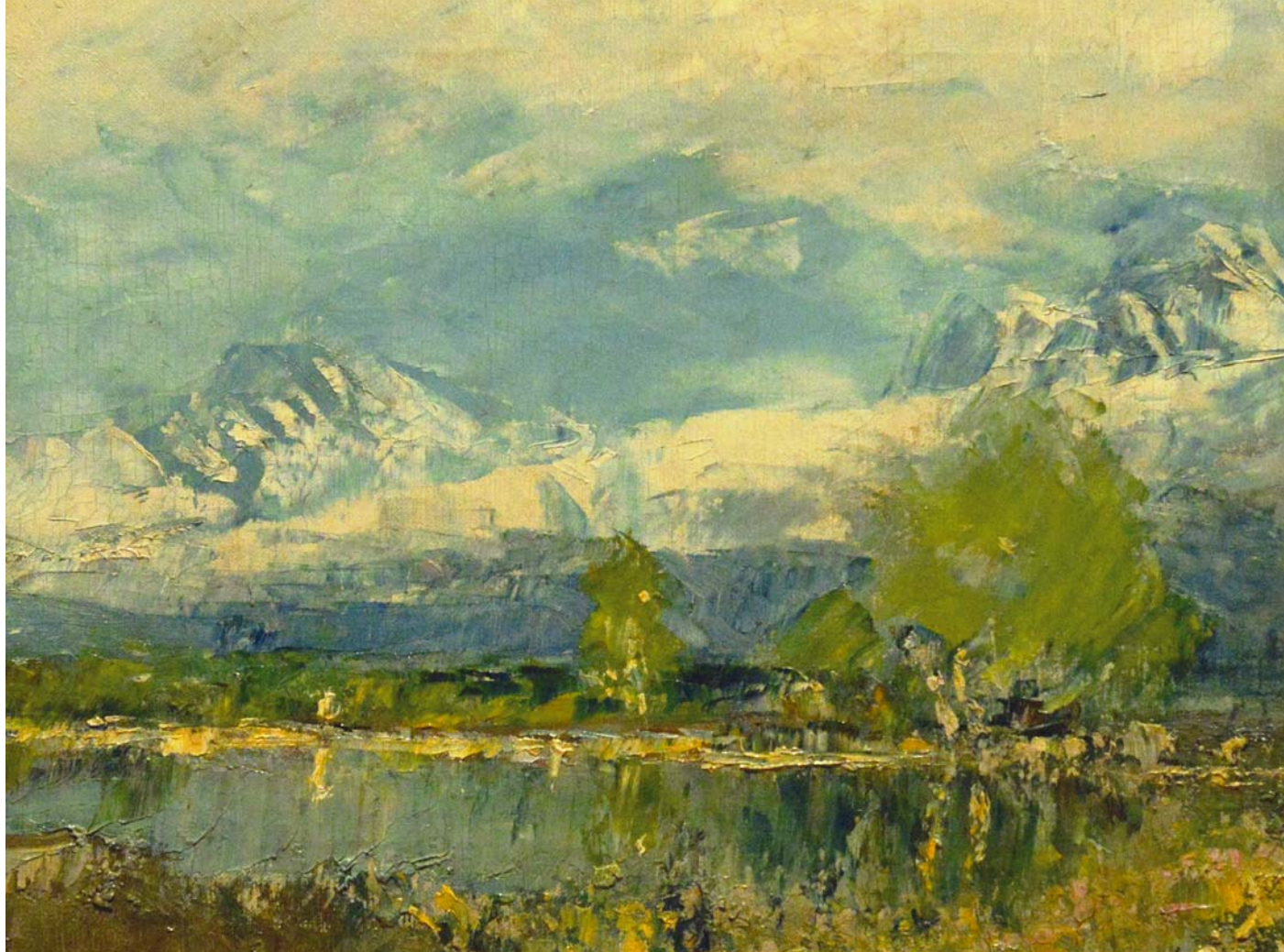
A kiállítás harmadik része „A realizmustól a naturalizmusig”-mottó alá rendezett festményeket mutat be – portrékat, csendéleteket, életképeket, tájképeket egyaránt. Munkácsy virágcsendélete 1877–78-ból intim harmóniát áraszt, míg a *Tájkép fasorral és emeletes házzal* című képe fénytel teli útra kalauzol. Paál László a barbizoniak iskolájában és közegében hozta létre tragikusan rövid életútján fényben-árnyban derengő erdei tájait (*Az erdőben*, 1875). Vaszary

János *Leányka veteményeskertben* című álló naturalista festményén zöldek-türkizek közé helyezi a főszereplőt. *Mészöly Géza* balatoni tájakkal, halásztanyákkal és a *Rózsét cipelő nők* című képével szerepel a kiállításon. A felvidéki előkelő (lengyel nemesi) származású Mednyánszky László filozofikus-misztikus tájaival, progresszív-expresszív festésmódjával és vázlataival, saját belső útkereséseivel, meggyőződésével szimbolikus és sajátos realista volt, kis méretében is monumentális erejű *Hegyi tava* a tárlat egyik gyöngyszeme.

MUNKÁCSY MIHÁLY:
Tájkép fasorral és emeletes házzal,
1882 k., olaj, fa
Magyar Nemzeti Galéria



foto: Tolnay Imre



fotó: Tolnay Imre

MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ: Hegyi tó, az 1890-as évek második fele, olaj, vászon, 33x41,5 cm Magyar Nemzeti Galéria

VASZARY JÁNOS: Interiőr vörös komóddal, 1909, olaj, vászon, 80x100 cm

Plein air törekvések – München, Nagybánya, Szolnok címmel indítja a nézőt a következő egység felé a tárlatvezető szövegkalauz a (festészeti) tavaszba-nyárba: *Iványi-Grünwald Béla* impresszionista hangulatú festménye, az *Ülő nő a lugasban* társasá-

gában *Glatz Oszkár* tömörségében remek műve a *Birkózó fiúk*, *Csók István Tavaszi ébredése* (1900), *Ferenczy Károly* erőteljes színvilágú, kontrasztos *Íjásjai*, *Kosztka József* kék-narancs komplexenterekből álló letisztult *Csónakok*-képe. Üde fény- és színvilágukkal ezek a művek a magyar Alföld (Szolnok), a nagybányai hagyományok és megújulás, valamint a fény városa, Párizs impresszionizmusának izgalmas párhuzamait, összefüggéseit tárják elénk.

A krakkói kiállítás ötödik egysége, *Álmok és víziók a századfordulón* címmel, sötétebb, szeparált termet ad két nagy magyar álmodozó művésznek, akik, ha nem itt születnek, talán jobban ismerné őket a világ: *Csontváry Koszta Tivadarnak* és *Gulácsy Lajosnak*. Egy nagyobb termet vagy egy önálló tárlatot is megérdemelnének egyszer, hadd ismerje meg őket Európa, ha megkésve is. *Csontváry Önarcképe* és *Titokzatos szigete* (1903 k.), *Gulácsy Crimson és Emeraldja*, a *Mulatt férfi és egy szobor-fehér nő*, illetve a *Nő rózsával* című kisebb méretű festményei amúgy méltó fémjelek a két nagyság bemutatására. A hatodik tárlatszakasza a *Párizs vonzereje – modernista törekvések a 20. század elején* címet kapta, ahol a párizsi



fotó: Tolnay Imre

posztimpreszionisták olyan egyéniségeinek hatását látjuk, mint Matisse, Gauguin, Cézanne. Erre tanúság Ziffer Sándor műve (*Nagybánya*, 1920 k.), Perltrott Csaba Vilmos festménye (*Szabadban*, 1911), Tihanyi Lajos szepességi erdei tájképe, Perlmutter Izsák remek atmoszférájú festménye (*Szalon*, 1910 k.), Rippl-Rónai József egy karakteres csendélete és exteriőre. Fényes Adolf 1907-es, meghitt *Csendélete és Iványi-Grünwald Béla* festőisége az Aranykor ragyogásának utolsó darabjai az I. világháború előtt.

Az 1920-as évekbe értünk, a trianoni döntés utáni útkeresés időszakába. Az *avantgárdtól* a *neoklasszicizmusig* alcímmel a 20. század első felének olyan művészei emblematikus festményeit látjuk, akik Európa avantgárd törekvéseit ötvözték a Kárpát-medencei lét sorskérdéseivel, a hagyományokkal. Berény Róbert, Bortnyik Sándor, Tihanyi Lajos egy-egy kisebb csendélete a kubizmus hatásainak tömör foglalata – erőteljes, redukált síkkompozíciós elemekből építették fel képeiket. Ízelítő mellettük Kádár Béla *Házi koncert* című festménye, Ziffer Sándor és Márffy Ödön külvárosi felülnézetképe. A római ösztöndíjas program a magyaroknak 1928-ban indult Molnár C. Pál (*Madonna*, 1927), Kontuly Béla, Medveczky Jenő díjazottakkal, akikre nyilvánvalóan hatott Itália neoklasszicista-modern piktúrája, és az örök Róma biblikus üzenete is. Medveczky Jenő kicsit De Chirico-s *Önarcképe*, Kontuly Béla tájképhátherű, reneszánszos csendélete is ezt tükrözi. Gábor Jenő „*Ftacsik*” *Éjszaka a bulváron* (1930) című, sajátos aspektusú, felülnézetű városlátképe kubista és futurista elemeket is hordoz.

Líra és festőiség – a 20-as, 30-as évek kijózanodása, majd az utolsó, kilencedik rész kettős hangulatú: békét és melankóliát is áraszt. Vaszary János plakátra került korzós képe (*Promenáád*) jellegzetes világvárosi-fővárosi miliőt, *Aba-Novák Vilmos Körhintája* 1931-ből korabeli vidéki hangulatot áraszt, *Derkovits Gyula* híres és méltán emblematikus kettős portréja, a *Szólóevő* 1929-ből már a külváros, a nyomor és a szorongás sajátos hármasságát mutatja, *Bernáth Aurél Esti parkja*, *Márffy Ödön* evezősei is sajátosan ambivalensek, míg *Szőnyi István* kékes-okkeres, békés hangulatot sugalló *Reggel* című képe, *Egry József* badacsonyi és *Barcsay Jenő Szentendre-i látképe* jól egészítik ki egymást. A krakkói tárlat utolsó képei már vörös falra kerültek, *Ámos Imre* csendélete nem annyira harmóniát, hanem félelmet és szorongást hoz elő, *Vajda Lajos Felmutató ikonos önarcképe* (1936) pedig egy új korszak bizonytalanságát jelzi előre.

Jegyzetek

- 1 A kiállítás kurátorai: Fertőszögi Péter és Szücs György, szakmai munkatársak: Magdalena Ludera és Bellák Gábor.



fotó: Tolnay Imre

Kiállítási interiőr

VASZARY JÁNOS: Leányka veteményeskertben (Parasztlányka a káposztaföldön), 1893, olaj, vászon, 85,5x56,5 cm



fotó: Tolnay Imre

Japán szemszögből

A Gésák a Duna-parton című kiállításról

Várkert Bazár, 2016. XII. 15. – 2017. III. 12.

SATO NORIKO

A 17. század derekán Apáczai Csere János Magyar Encyclopaediájában az ázsiai nagy szigetek egyikeként először említi „Japan”-t a magyar irodalomban. 350 év elteltével, a globalizációnak köszönhetően, ma már nem misztikum Japán és a japán kultúra. 100–150 évvel ezelőtt viszont még egzotikus ország volt. Az 1868-as Meiji-restaurációt követően Japán megnyitotta kapuit, és nemsokára a japán tárgyak elárasztották Európát és Magyarországot is. Eljutott a japán divat nyugatra. A távol-keleti tárgyakat és divatot kedvelő európai művészeknél ez hamar a japán kultúra szellemét átvevő japonizmussá fejlődött.

KITAGAWA UTAMARO:

Fiatal gésa a Nichómachiból, Japán, Edo-kor, 1801-1804 k. (későbbi lenyomat), színes fametszet, 38,6x25,6 cm, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum



A 21. század beköszöntével a japán kultúra újra felkeltette a világ figyelmét. Ma már a világhírvé vált autók és audiovizuális eszközök mellett egyre nagyobb népszerűségnek örvend a japán populáris kultúra. A fiatalok körében Magyarországon is jól ismert az anime, a manga, a karaoke és a szusi. Ezt a helyzetet megragadva a hosszú gazdasági recesszióban szenvedő ország kormánya nemrégben elindította az új kulturális diplomáciai politikát, az ún. „cool-Japan”-stratégiát, amivel a japán „soft”, azaz a szellemi termékek, illetve a populáris kultúra népszerűsítését szorgalmazza.

A cool-Japan szerintem nem más, mint egy újabb japonizmus elindítása. A 19. és 20. század fordulójának japán divatja az akkori populáris kultúra termékeiből állt. Például az ukiyo-e fametszetek az akkori híres városok szépségeit, a kabuki színház színészeit, a Fudzsi változatos arcát, a gyönyörű edői nevezetességeket vagy a vidéki, városi tájak pillanatképeit ábrázolták, és sokszorosíthatóságuknak köszönhetően igen népszerűek voltak mind a nemesek, mind a köznép körében, akik otthonukban is szívesen gyönyörködtek ezekben a képekben. A hétköznapi porcelán- és kerámiatermékek, az iparművészeti tárgyak az átlagembernek is elérhetőek voltak. Éppen ezért az európai japonizmusról szóló kiállítás nekünk, japánoknak is időszerű esemény.

A Várkert Bazárban látogatható kiállítás a japán kultúra magyar művészetre gyakorolt hatását széleskörű előkészítés alapján mutatja be. Erre az alkalomra már hónapokkal a nyitás előtt izgatottan vártam, több okból is. Legfőképpen azért, mert elég régóta foglalkozom a japán kultúra magyarországi fogadtatásával, és még nem láttam a magyar japonizmust bemutató, átfogó kiállítást Magyarországon.

Amikor meghallottam a kiállítás címét – *Gésák a Duna-parton* –, még jobban elkezdtem érdeklődni. Azon törtem a fejem, mit kerestek a gésák a Duna-parton a magyar képző- és iparművészet története során? A gésák szimbolizálnak a magyar japonizmust? Japánról az egész világon elterjedt imázs – a Fudzsi-jama, a gésa, a harakiri – tipikus sztereotípiák, az átlag japán számára rendkívül közönséges. A gésa fogalmát ebben a kontextusban nem szívesen halljuk mi, japánok. Legalábbis a japán nők számára a gésa sosem volt szépségideál. Csodálkoztam, hogy a 21. században még a „gésa” szó külföldön közönséget csalogató hívószó lehet egy japán tárgyú kiállításon. Japán nőként szerettem volna kideríteni, hogy miért kapott helyet a szó a kiállítás címében.



kuriózum. Itt végre találkozhatunk gésával. Egyébként a „gésa” és a „mikadó” szó a magyar nyelvben való meghonosodása e két előadás népszerűségének volt köszönhető.

Aztán sorban láthatunk magyar gésákat a japán szépségeket ábrázoló ukiyo-e fametszetek mellett. A magyar gésák, Székely művével ellentétben, a japán nőkhöz hasonló, jellegzetesen oldalra néző, finom, karcsú hölgyek. Látható, hogy a magyar posztimpressionisták és szecessziós festők az ukiyo-e ábrázolás látásmódját, festési módszerét, kompozícióit és az erős kontúrozást tanulhatták el. *Boromisza Tibor Muzsikáló gésájka* és a *Gésák a Balaton partján* című képe, *Zsolnay Júlia Horgászó gésája*, *Kádár Béla Vörös szentek* című temperája, *Thorma János Mezőnje* is ezt tanúsítják.

A kiállításon különös hangsúlyt kapott a századforduló kimonódivatja, amely a japán gésa imázsát idézi fel. A második

CSONTVÁRY KOSZTKA

TIVADAR:

Gém, 1893 körül, olaj, vászon, 111x97 cm, Losonc, Nógrád Múzeum és Galéria

A „gésa” egyébként a „bonze (bonc)” és a „mikadó” után a leghamarabb meghonosodott japán szó a magyar nyelvben. Babos Kálmán 1899-ben kiadott *Magyarázó szótárában* e két szó szerepel. Ehhez képest a 2003-as kiadású *Magyar Értelmező Szótárban* már 23 japán eredetű szó található, többek között a banzáj, a bonszáj, a dzsúdzsucu, a dzsúdó, a haiku, a harakiri, a karate, a kimonó, a sógun, a samuráj. Tehát 100 év alatt a japán kultúra elég sok aspektusával ismerkedhettek meg a magyarok.

A kiállítás első részében még nem találkozunk gésákkal. Amikor a látogató az első terem közepére ér, hirtelen egy óriási félmeztelen nő képe fogadja. Hosszú, koromfekete haját igazító nőalakot ábrázol a kép – *Székely Bertalan Japán nő* című hatalmas olajfestménye lehetne hát az első gésa? Mellette óriási méretűre nagyított, félmeztelen korabeli japán nő színes fényképe. Ez lenne a második gésa? Japánban csak a 19. század második felében, a nyugati keresztény kultúra hatására tiltották be a meztelenséget. Addig ez nem volt bűn, sem szégyellnivaló. Utcán és mezőn nyáron félmeztelenül dolgoztak az emberek, elterjedt szokás volt a közös, nyilvános fürdőzés is. Tehát meztelenül bárki lehetett utcán, ahhoz nem kellett gésának lenni. Viszont az itt kiállított mindkét japán nő egészséges női erotikát sugall.

A következő pillanatban a látogató észreveszi a *Gésa* című, 1899-es operett színlapját. A mellette lévő 1886-os *Mikado*, a *Titipu városa* című operett színlapja az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött, ritkán látható

teremben a kimonóban pompázó magyar Pillangókisasszonyok fényképeit láthatjuk az akkor Európában készült kimonó stílusú ruhákkal együtt. A kimonó volt akkor a legújabb divat. A teaköntösnek vagy estélyi ruhának készült kimonók amolyan gésás erotikát sugározhattak. A gésakultusz bemutatása folytatódik a folyosón is, *Faragó Géza* plakátjain japánosan karcsú női figurával találkozhatunk.

A kiállítás azonban nemcsak a gésakultuszról, a japán divatról szól, hanem a japonizmus magyarországi térhódításának történetét, jelentős mestereire való hatását is bemutatja. Az ukiyo-e fametszeteken a japán tájak és szépségek mellett különböző virágokat, virágzó fákat, állatokat és bogarakat ábrázoltak. A sajátos ábrázolási technikák, a különböző nézőpontok, a V-effektus alkalmazása és az erős kontúrozás elbűvölhették a magyar művészeket. *Szinyei Merse Pál Almavirágja*, *Csók István Almafavirágokja* is az egyetlen



MÁRFFY ÖDÖN:

Nő macskával, 1906 körül magántulajdon Kieselbach Galéria közvetítésével HUNGART © 2017

virágot vagy fát kiemelő, jellegzetes ukiyo-e technikát használja, azt, amit Vincent Van Gogh is alkalmazott. E két festmény *Csontvári Kosztka Tivadar Mandulavirágzásával* és *Plány Ervin Virágoskertjével* együtt finom nőiséget sugall, különösen érvényes ez Szinyei Merse képén a fehér virágszirmokra.

TICHY KÁLMÁN:
Gránátalmaág, 1908,
színes linóleummetszet, papír,
273x203 mm
Magyar Képzőművészeti Egyetem
HUNGART © 2017

Csók István *Nők pávával* című festménye viszont *Araki Kampo* japán festő művéből meríthetett ihletet. Araki festményét a magyar állam megvásárolta a párizsi világkiállításon, és most egymás mellett kiállítva jól lehet érzékelni a hatását. *Csontvári Kosztka Tivadar Gém* című alkotására is japán fametszetek hathattak.

ARAKI KAMPO:
Páva, Japán, Meiji-korszak,
1900 körül, festett selyem, papír,
179x85 cm ill. 205x109 cm,
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti
Múzeum



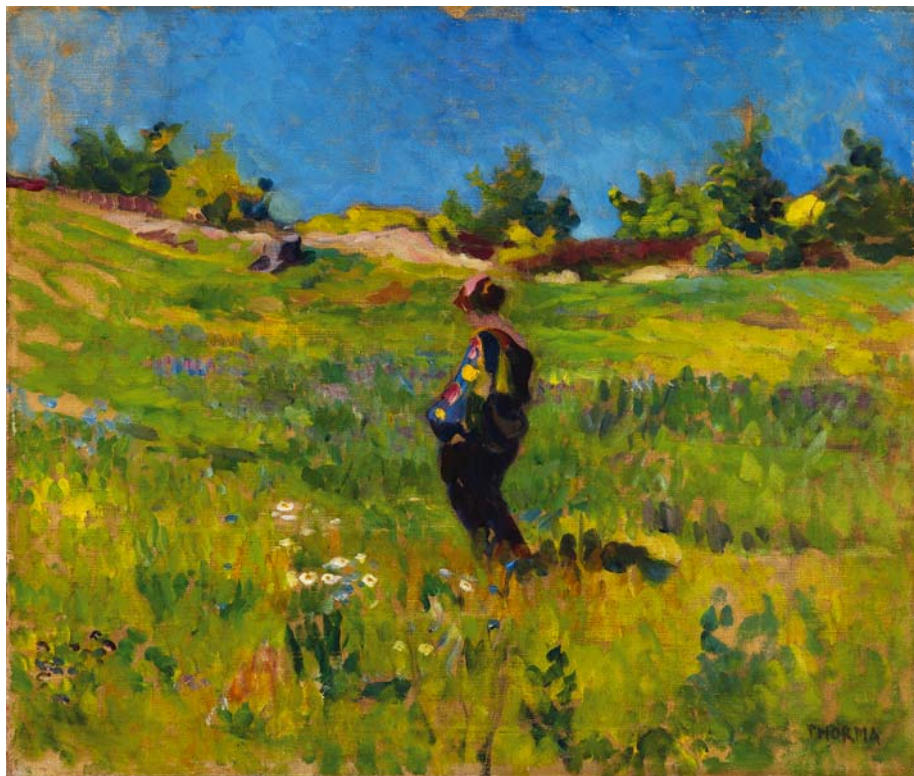
A kiállítás rendezői igyekeztek nemcsak japán hatású magyar alkotásokat kiállítani, hanem lehetőség szerint melléjük helyezték a forrást is. *Jávor Pál Virágcsendélete* mellett látható a festmény hátterében szereplő *Keisai Eisen* kurtizánt ábrázoló fametszete. Az ilyen típusú metszetek ma már Japánban is igen értékesnek számítanak. Egyszerűen lenyűgöző a 100 évvel ezelőtti magyarországi kiállításon megjelent iparművészeti tárgyakat, finoman munkált lakkdobozokat, teatartókat az akkor készült fényképek előtt látni.

A japán hatások első példáihoz számítható holicsi, korai herendi és Zsolnay-kerámiák, porcelánok készítői szinte pontos másolatot készítettek a kínai vagy japán aritamotívumokról. Ezért a kiállított magyar és japán porcelánokat alig lehet megkülönböztetni, a laikus szem alig tudja megállapítani, melyik honnan való. A secessziós korszakban viszont már a magyar porcelánfestészet képviselői, mint például a pécsi *Zsolnay Júlia* és a herendi *Farkasházy Jenő* a saját ízlésüknek megfelelő, egyedi műveket készítettek japános motívumokkal. A színpompás vázák, tálak és tányérok mellett visszafogott színekkel, finom kézimunkával készített állat- és virágmintás tárgyak is szerepelnek a kiállításon. Különösen Zsolnay Júlia művei lenyűgözőek, jeles példái az interkulturális hatásoknak.

A kiállítás további különlegessége, hogy igen sok festmény és tárgy szerepel, amit a mai közönség ritkán láthat. *Tornai Gyula* japán tematikájú képei is ilyenek. Ritka példái a közvetlen tapasztalatoknak, amikor a 20. század elején egy európai festő japánbeli tartózkodása során az ott látott tájat és embereket festette meg.

Számomra azonban a legnagyobb meglepetést az okozta, amikor láthattam az egyik vitrinben Székely Bertalan barna bőrnóteszeit, benne a mester által átmásolt Katsushika *Hokusai Mangájának* rajzait és mellette a *Hokusai Manga* eredeti könyvét. A magyar romantikus historizmus nagy alakját is vonzották Hokusai illusztrációi!





a művészet interkulturális jellegét, azt, hogy az egyik kultúra gazdagíthatja a másikat, sőt akár elindíthat egy új forradalmi irányzatot. A japán kultúra is ennek a folyamatnak az egyik jeles példája.

Magyarországra a 19. század második felében, a Meiji-restauráció után érkezett a japán hatás. A magyar tudósok, gyűjtők és kereskedők jóvoltából hazahozott, illetve az Európában vásárolt japán tárgyak erőteljes hatást gyakoroltak a magyar művészekre. Talán nem véletlen, hogy 1905-ben vagy 1906-ban

THORMA JÁNOS:
Mezőn, 1927,
olaj, vászon, 74x87 cm
Somlói-gyűjtemény

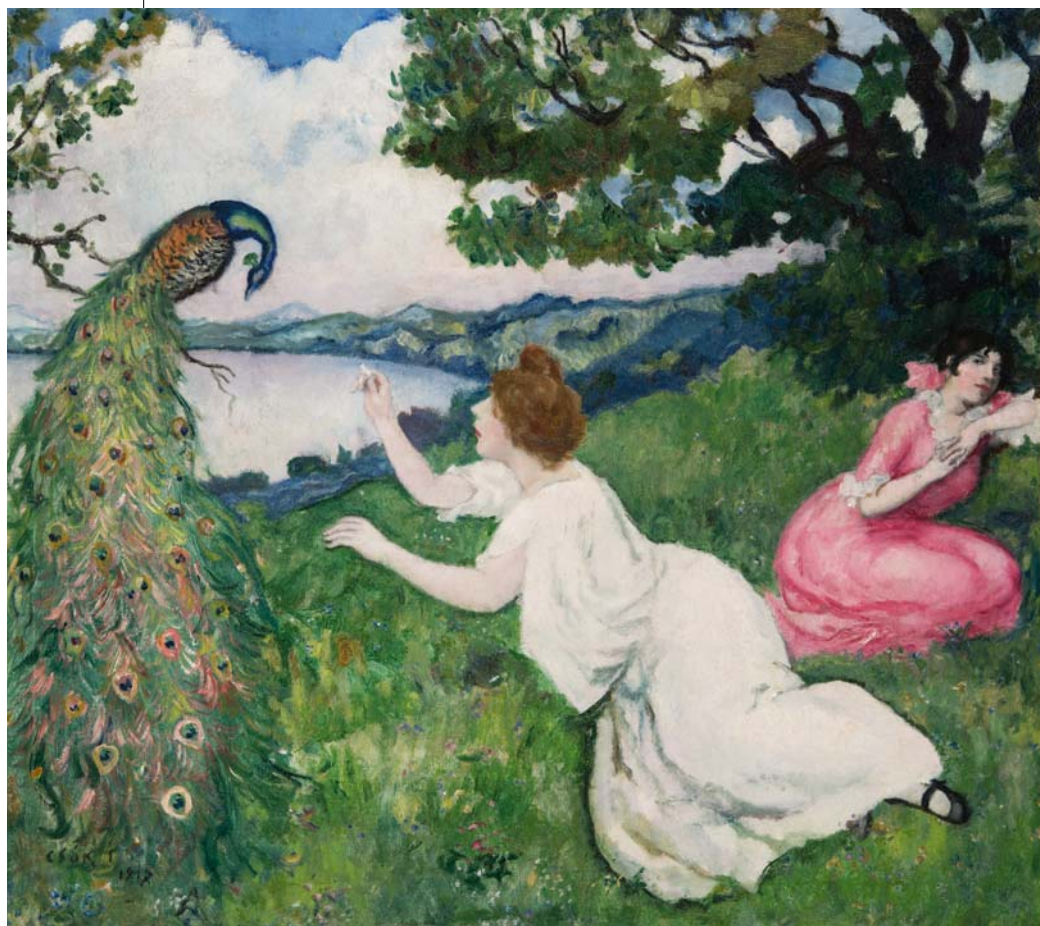
A kurátorok remek megoldásokat találtak mind a termek, mind a folyosók és a lépcsőházak kihasználására. A kiállítóterem két szinten helyezkednek el, és a bejáratnál a lépcsőház több emeletén átlógó, hosszú molinó látható, rajta japán motívumokkal. Ez összekapcsolja az egyébként két szintre szakadt kiállítást. Kitűnő megoldásnak tartom, hogy az egyik emeleti folyosó oldalán a magyarországi japonizmus történetét színes fényképekkel ellátott kronológián lehet végigkísérni. A másik emeleti folyosón viszont Faragó Géza hosszúkás színházi plakátjai függenek, amelyek a japán kakedzsikuk, azaz tekercsképek nyomán készülhettek. A folyosói körablakokra ragasztott japán cubák, azaz hagyományos kardmarkolatvédők nagyított fényképei pedig olyan különleges motívumok bemutatására szolgálnak, amelyekről a magyar művészek szintén ihletet kaptak. Ennek közvetlen nyomai a magyar szecessziós grafika néhány mesterét bemutató vitrinben láthatók is – amúgy a kiállítás egyik legizgalmasabb része az 1910 körüli évek japonizáló grafikaiból történt válogatás.

A kiállított tárgyak kétharmada magyar alkotás, és a többi főleg japán mű, de kínai és koreai tárgyak is akadnak. A tárgyak zsánere és fajtája széles skálán mozog. Ennek oka, hogy e kiállítás koncepciója, hogy felmutassa

Magyarországon először jelent meg japán nyelvkönyv *Japán nyelv* címmel a Rozsnyai-féle sorozatban. Valószínűleg a Japánba utazó magyarok számára készülhetett.

Vajon a mostani japán populáris kultúra szintén hozzájárul majd az idegen kultúrák gazdagításához, megújításához? Számomra ez nagy, eldöntetlen kérdés.

CSÓK ISTVÁN:
Nők pávával, 1917
Szépművészeti Múzeum –
Magyar Nemzeti Galéria
HUNGART © 2017



SINKÓ ISTVÁN

2016 januárjában a Magyar Nemzeti Galériában még állt El Kazovszkij reprezentatív emlékkiállítás, s most, hogy lezárult az esztendő, egy másik kiváló 20. századi művész, *Ország Lili* retrospektívje látható, keretbe fogva a galéria programját, és egyben azt az ígéretet, hogy a magyar művészeti progresszió meg tud és meg fog jelenni a galéria falai között.

Ország Lili kint is és bent is van a magyar képzőművészetről való közgondolkodásban (ha van ilyen egyáltalán). Különös, magányos falként áll a modern magyar festészet útjának egyik stációjaként. Tőle nem, de felé annál inkább vezetnek utak. Előőrsként megnevezhetnénk Farkas Istvánt, Vajda Lajost, az Európai Iskola jó néhány, a szürrealizmus irányát képviselő tagját (Gadányt, Fekete Nagyot), ám követője, vele egy úton vagy vele akár csak párhuzamosan is haladó művész alig említhető.

Voltak kísérletek Ország technikájának és festészeti motívumainak felidézésére (a kor- és pályatársak közül Major Jánost, Maurer Dórát, Sziráki Endrét említhetném),

ORSZÁG LILI:

Szorongás, 1955,
olaj, vászon, 66x45 cm
Koloszváry-gyűjtemény, Győr
HUNGART © 2017

**ORSZÁG LILI:**

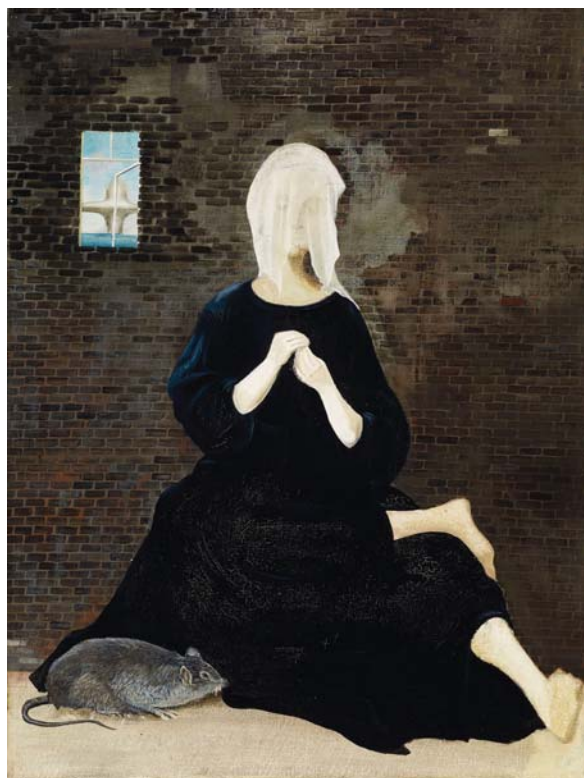
Vonat előtt (Alagút), 1957,
papír, kollázs, 14,5x22,5 cm
Szépművészeti Múzeum – Magyar
Nemzeti Galéria
HUNGART © 2017

és természetesen az idősebb mester-mentor Bálint Endre saját útja egy ponton Ország Liliével is kereszteződött. Ám ez a piktúra, ez az életérzés, ez a fajta kifejező erő elsősorban a kortárs európai festészetben gyökeresedett, és oda csatlakozott. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása (kurátor: Kolozsváry Marianna) komoly anyagi ráfordítással ezeket az európai elődöket és kortársakat is megjeleníti egy-egy művön keresztül. Így láthatóak Max

Idő és labirintus

Ország Lili kiállítása

Magyar Nemzeti Galéria, 2016. XII. 16. – 2017. III. 26.



Ernst, Paul Delvaux, Toyen, De Chirico vagy Vieira Da Silva, illetve Kemény Zoltán művei, analógiaként, az inspiráció forrásaként vagy épp azért, hogy lássuk, mennyire „benne volt a korban” az információktól meglehetősen elzártnak élő művész.

Ország Lili Oesterreicher Lívia Éva néven született 1926. augusztus 8-án Ungváron, magyar honosságú és anyanyelvű, izraelita vallású cseh állampolgárként. A vészkorszakot a deportálásból való meneküléssel és hamis papírokkal való bujkálással élték át. Az Ország névre magyarosított fiatal nő 1945 és 1950 között a Képzőművészeti Főiskolán Szőnyi István osztályára járt. Festészetének első, markáns darabjai – például a *Kóró* – még magukon viselik mestere színvilágát, de kompozíciója, a magányosságot hangsúlyozó szerkezet már eltér Szőnyi festői látásmódjától. Ugyanígy a magtárképek (egy tihanyi épületélmény-sorozattá szerveződése) is megmutatják Ország Lili festői útjának egyediségét.

Ez idő tájt jelenik meg az első nagy motívum, a falsorozat. Ez már előremutat a későbbiek, az *Írás a falon*, illetve a *Labirintus* problematikájára. A falak előtt álló, kis, ijedt magányos figurák (például az *Őnarckép fal előtt*) egyrészt a szorongás és a gyermeki magány (az elvesztett apa), másrészt a háború utáni magyar valóság drámái, egyben szürreális tablóra kerülnek.



Igen, Ország Lili vonzalma a szürreális kifejezőmód, a látomásos képi nyelv iránt már az 50-es évek közepén, végén készült munkáin teljes vértetben bukkan fel. Toyen és De Chirico, Delvaux és Tanguy képi világával azonosul úgy, hogy egyetlen eredeti művet sem látha-

tott az említett szerzőktől. Erős kötődése az európai progresszió, az álom és kép egysége felé megérintette Bálint Endrét, aki mentorként foglalkozott a fiatal festővel, megmutatva neki a szentendrei és az európai modernizmus hagyományait, segítve őt a tájékozódásban, a technikák és a kifejezőmód megújításában. A montázs technikája, a réteges festés ez időben jelenik meg Ország munkásságában, használni kezdi a kivágott sablonok, patternek eszköztárát, olyan montázsokat készít, melyeket leginkább képei előkészítéseként s nem önálló alkotásként kezel.

Ország Lili eredendően szorongó, magányos és misztikumra hajló természete a szakrális keresztény-zsidó kultúra elemeit magába szívó alkata utazásainak irányát s ebből adódóan témaválasztásait is determinálta. Bulgáriában a rilai kolostor falfestményeit, ikonjait „tette magáévá”, később, itáliai utazásain Pompei és Herculaneum, majd Izrael, Jeruzsálem élménye határozta meg az oeuvre alakulását. Míg az ikonos időszak művein Bálint Endre tanácsai és képi világának nyomai fedezhetők fel, s motívumokban és színekben gazdag alkotások kerülnek ki a keze alól (*Sárkányölő, Szamaras, Katakomba*), úgy a 60-as évekre, technikájában is átalakulva, szürke, homokszínű és barna-fekete képek születnek (*Panaszfal, Rekviem hét táblán*). Itt már nyoma sincs a korai figuratív-szürreális megoldásoknak, a farostrá olajmonotípiával felvitt, késsel felkapart, újranyomtatott formák sűrű, kváziírásokká alakulnak, s ezek némi transzformációval a nagy *Labirintus-sorozat* megfestéséig már Ország „kézjegyeként” válnak ismertté.

ORSZÁG LILI:
Aranyváros, Nagy aranyváros,
1960, olaj, farost, 110x70 cm
Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
HUNGART © 2017

Kiállítási enteriőr





ORSZÁG LILI:

Memento, 1957,
olaj vászon, 45x121 cm
Pilinszky János hagyatékából
HUNGART © 2017

A Hantai–Csernus–Lakner-vonal technikai megoldásai Országnál a sűrítéses elbeszélés, a figura nélküli történés eszközként módosulnak. Nem indultatosak ezek a késsel, ronggyal kiemelt, törölt felületek, s még csak virtuóznak sem mondanám őket, egyszerűen adekvát megoldásként jelentkeznek a városképeken, az *Írás a falon* sorozataiban vagy a *Pompei*-festményeken.

A rendkívül alapos művész külföldi útjain kis feljegyzéseket, leírásokat, a fotók mellett toll- és ceruzavázlatokat készített, ezek alakították a későbbi munkákat. A kora keresztény, románkori szobrokról, falfestményekről készült újságképek, könyvillusztrációk beépítése a képmezőbe értelmezési és képépítési többletet adott, néha a kultúrák egymásra hatását is szimbolizálta (*Történelmi mozaikok I–III., Románkori Krisztus*).

A megtalált forma technikailag az olajmonotípa segítségével a felületre felhordott mikroáramkörök nyomtatásával bővült, gazdagodott (*Herculaneumi sorok, Írásjel ikonokkal*).

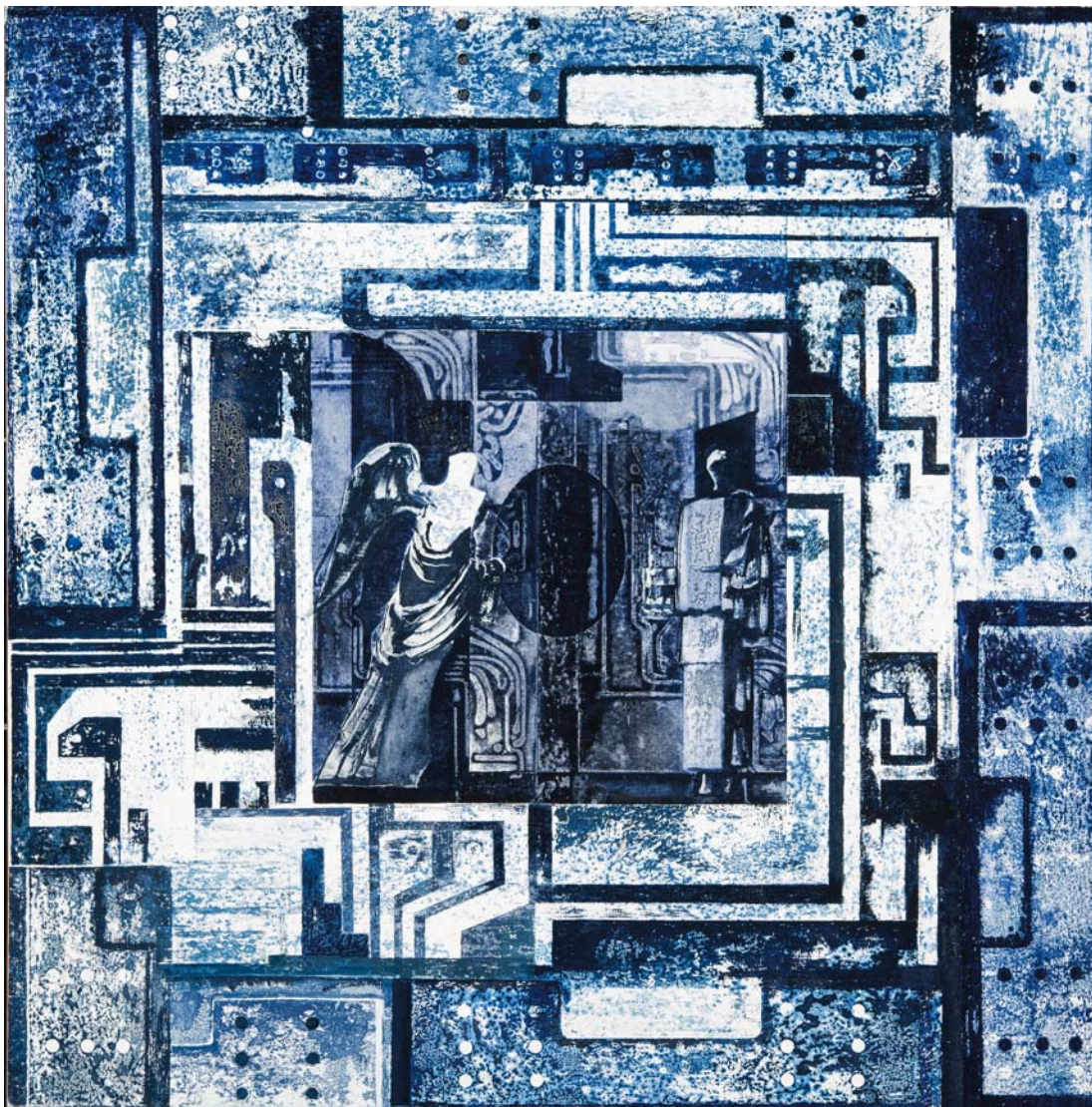
Németh Lajos így jellemzi a 70-es évek alkotói periódusát: „... Országnál nagyobb szerepet játszik a kultikus, szimbolikus elem. Legújabb sorozatának motívumai: kövek és írás. Nem a kalligráfia útját követi azonban. Az írással jelölt kő művészetében a semmiből kivájt örökkévalóság töredékjele, az örökké folyó történelem sugallója.”*

Németh ezzel az Ország Lilit kezdettől foglalkoztató két témakört, a megállított – mert mindörökkön való – időt és a benne, a kultúrában, a szellemben eltévedő, labirintusba jutó embert vetíti elénk. Ekkor már (1973-tól kezdve) megfogalmazódott az alapmű, a Labirintus terve melynek 38 elkészült darabját abban a formában, ahogy ő elképzelte, életében nem állították ki. Deim Pál, a szent-

ORSZÁG LILI:

Önarckép (Kislány fal előtt), 1955,
olaj, vászon, 35x56 cm
Győr Megyei Jogú
Város Önkormányzata,
Vasilescu-gyűjtemény
HUNGART © 2017





ORSZÁG LILI:
Labirintus (Ikarosz), 1974–1975,
olaj, farost, 100x100 cm
Szépművészeti Múzeum –
Magyar Nemzeti Galéria
HUNGART © 2017

endrei festőbarát rekonstruálta azt, és először 1980-ban a BTM-ben került teljes egészében bemutatásra. A kiállításon megvalósuló Labirintus és az egyik fő inspirációs forrást jelentő ádamosi festett famennyezet megjelenítése a tárlat záró elemeként még emelkedettebbé teszi a befogadói élményt.

Ország Lili korai halála (1978-ban, 52 évesen hunyt el) e Labirintust emeli ki az életmű összegzőjeként, bár a művész nyilván egy fontos állomásnak s nem búcsúalkotásnak szánta azt. Kétségtelen, hogy mindaz, ami alkotói tevékenységének fontos eleme volt – élmények, utazások, zsidóságának és az ebből fakadó traumáknak az elfojtott, fel nem dolgozott sebei vagy munkahe-lyének, az Állami Bábszínház bábtervező, -készítő műhe-lyének szakmai és mitikus figuraélményei –, e nagy alkotásfolyamban összegződtek. A korszak, a 60-as, 70-es évek a magánlabirintusok évtizede volt, nem véletlen, hogy Schaár Erzsébet *Utcája* hasonló gondolatokat vetett fel a székesfehérvári bemutatón. Egzisztenciális, kulturális és morális zsákutcák, menekülési utak, játék a múltó idővel – ezek jellemezték a korszak egyik legfonto-sabb művészeti vonulatát.

Ország sebezhetően védtelen és ugyanakkor konokon következetes személyisége ebben a labirintusban egy, a magyar képzőművé-szetben idáig ismeretlen hangot ütött meg, megszólítva kortársait. Külföldi és hazai kiállításai valódi események voltak. Ám követhetetlen, korának és az időnek formát, képi kifejezést adó alkotó volt.

Kolozsváry Marianna a Magyar Nemzeti Galéria nagy földszinti kiállítótermébe grandiózus, az alkotói életmű teljességét bemutató tárlatot rendezett. Szakaszokra, egységekre bontotta az egyes korszakokat, azokat értelmező szövegekkel látta el, és az összeha-sonlító művészettörténet elemeit a korszakra jellemző, Országot befolyásoló „külső” alkotásokkal értelmezte. Fontos szerepet kaptak a fotók, s még inkább az írásos dokumentumok.

A kiállítás megnyitására elkészült reprezentatív, átfogó katalógus a teljes kiállítási képanyag és bibliográfia mellett remek tanulmányokat tartalmaz (szerzők: Kolozsváry Marianna, Kopeczky Róna, Lajtai Péter, Mikó Árpád, Rényi András, S. Nagy Katalin, Terdik Szilveszter).

Jegyzetek

- * Németh Lajos: Modern magyar művészet, Corvina, Budapest, 1968.

Ország Lili „tér”képei

Árny a kövön

Magyar Nemzeti Galéria, 2016. XII. 17. – 2017. III. 26.

PALOTAI JÁNOS

A cím idézőjelbe tett része arra utal, ahogy az idősíkok egymásra rétegződnek a művész munkáiban, mintegy „teresítve” az időt – a tér helyett a sík felületre –, s a fal maga lesz a kép, mint *Ország Lili* is mondta. Másrészt képeinek nézőpontja eltér a szokásostól, a térkép-készítéshez hasonlítható: egyre távolodó felülnézetei a részletektől való elvonatkoztatást mutatják, emiatt idézőjel nélkül is lenne értelme a „térkép” szónak.

A gyerekek által a múzeumpedagógiai foglalkozásokon készített háromdimenziós „képkeretek”

Tavaly a *Nagyítások 1963* címmel a Bálnában rendezett kiállításon szerepelt a *Rekviem*, amit abban az évben készített el a festő egy, az elpusztult városok és emberek emlékére felállítandó templomba. A hét táblakép mellett az ugyanakkor készült Jancsó-film, az *Oldás és kötés*, a kiállítás alcíme és fő motívuma volt. Látható volt a filmből a kirándulásepizód: a Duna-parton Márta, a zsidó lány imalepelben táncolt egy amatőr kamera előtt a Kol Nidré zenéjére. Az ősi sírám felidézte a lány fájdalmát, ekkor abbamaradt a tánc, a film felvétele. Jancsó Miklós filmje először utalt nyilvánosan a holokausztra.

A kép múzeumpedagógiai foglalkozás tárgya is lett. Szabics Ágnes képzőművész gyerekekkel próbálta értelmezni a látványt – egy történet keretébe foglalta, ennek eredményeként templomot építettek a képeknek. Élővé tették, háromdimenzióssá alakították a síkot, megfordítva az absztrakciós folyamatot. A „visszabontás” a különböző látványelemek, jelentésrétegek, a zsidó és keresztény kultúra jegyeinek felfejtését foglalta magában.

Kiállítási enteriőr



Ország Lili akkorra már túl volt néhány alkotói periódusán. Montázsain különböző műfajok és korok – a rájuk jellemző technikák, metszetek vagy fotórészletek – kulturális jegyei kerültek egy felületre, de az egymásmellettség nem jelentett metonímiát. (Itt kell megjegyezni, hogy a részletek nem a későbbi, a poszt-modernre jellemző fragmentumok.) Másrészt ekkor már túl van ikonos képein, az egymás mögötti síkokkal. Korábbi festményein a homogén elemek mint térelemek – épületek, falak, oszlopok, kapuk – kötődnek egymáshoz. Az azonos témák újrafestése esetében változtatott a tárgyak méretén, arányain (*Kóró, Magtár, Öregasszony, Nagy fal*). A nézőpontok itt mintha variációk lennének, általuk a tér megváltozott, a festő eltávolodott a perspektivikus térábrázolástól (Rényi András)!. A fal visszatérő motívuma a tér lezártágát nemcsak optikailag jelenti, de kísért a művész 1944-es traumája is: akkor zsidóként az ungvári téglagyár falai közé tereltek. Ez motíválhatta az *Akasztott nő* (Rózsaszín ruha, 1956) című művet, amelyen fal helyett egy fabarakk és rajta az St (stigma) utal a bezártságra, mögötte az éjszaka üres tere. Későbbi *Labirintusa* a térszemléletet s az időérzékeltet is „felülírja” sosemvolt naptáiraival, non-linearitásával.

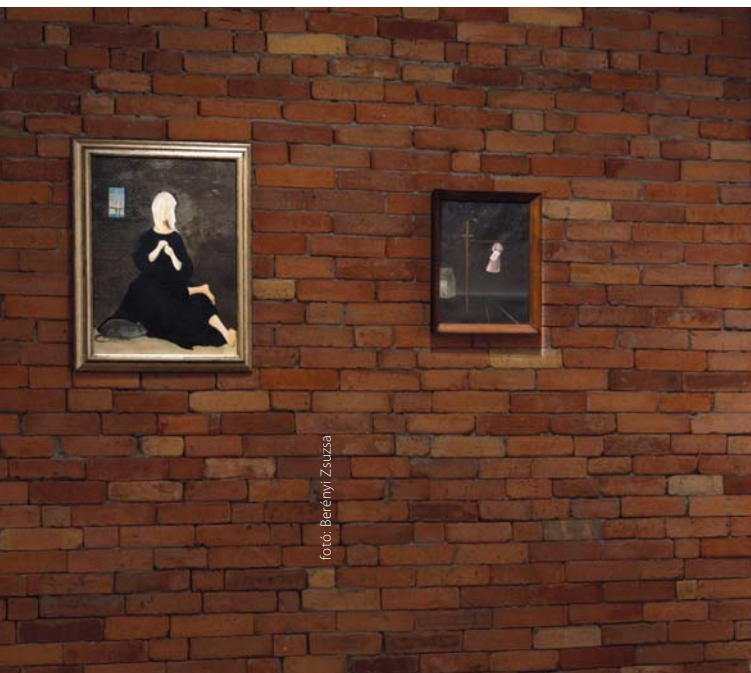
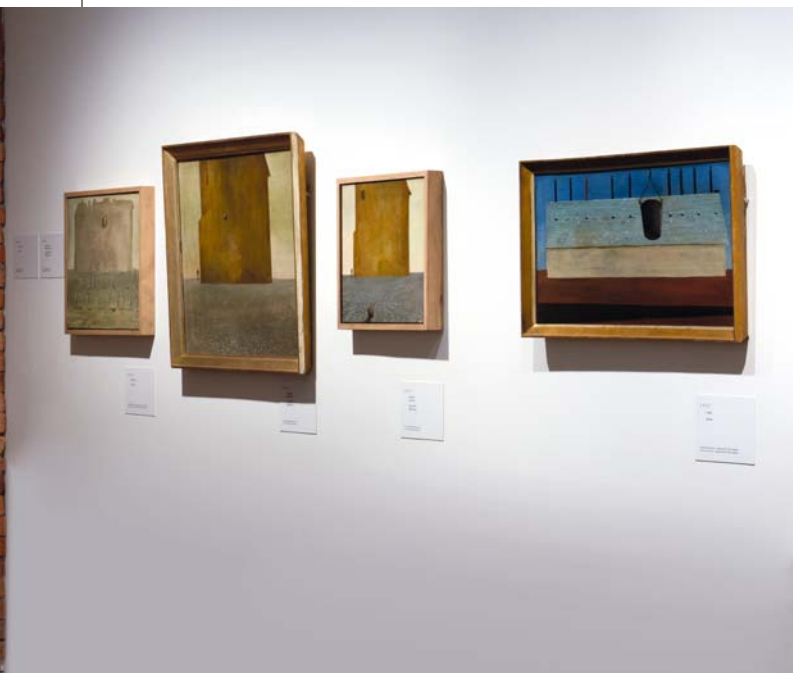


foto: Berényi Zsuzsa



Van olyan térfelfogás, mely szerint a tér űr, vákuum, ahol zuhanva mozognak az atomok mint az anyag legkisebb elemei (Démokritosz). Ellentétes nézet szerint a tér plenáris, dolgokkal kitöltött, a szubsztancia kiterjedése (res extensa). Ha Ország Lili Rózsaszín ruháján nem is azt az űrt látni, de kis túlzással a 60-as évektől a plenáris felfogás vonatkoztatható munkáira. Akkor járt Prágában, s az orosz ikonokhoz hasonlóan hatott rá az „Arany város” – 1960-ban készült több képének ez a címe. Mély hatással volt rá az óvárosi zsidó temető, amelyben évszázadok rakódtak egymásra a falakkal való bezártság miatt, ahol a sírkövekből vertikálisan épültek a „nekropolisz felhőkarcolói”. A síkbeli vetületek mellett a felülnézetet mint légi felvételt vagy építészeti alaprajzot örökítette meg. Így korábbi temetőtémái, amelyek az emberi létidő végét jelölik, kibővültek a nekropolisszal, a halott városokkal. A prágai zsidótemetőt 1968-ban festette meg, s a *Vízió* címet adta neki, de igazi víziói a Jeruzsálemről és a Panaszfalról készített képei voltak 1962-ben. Később jutott el oda, s meg is fogalmazta „dé já vu”-élményét: mintha már járt volna azokon a helyeken. Önigazolásképp tanúsítják ezt „előlegező” festményei. Izrael után eljutott Itáliába, Pompei romvárosát tanulmányozta, majd meghívták Indiába. Mindezek lenyomatai a képein láthatók. Az ősi zsidó kultúra mellett az antik, az asszír, az egyiptomi, a kopt, az iráni és az indiai szanszkrit írás kalligráfiáit is használta. Az *Írás kezdetén*, *Az írás születése és a Feliratok a múltból* című sorozatai, valamint *A történelem lapjai*, *Az írás metamorfózisa* címeikben is az időre utalnak. A születést a szóban, az lgében jelölték meg: írva vagyon a betű, a teremtés eszköze (Lajtai Péter)², a zsidó nép „a könyv népe”. Ország Lili képein „szólt” erről, a vizuális kifejezés fontosságára mutatva.³

Ki kell térni arra a drámai párhuzamra, amely a festmények és Pilinszky János írásai között (*Rekviem*, *Ravensbrücki passió*, *KZ oratórium*, *Auschwitz – ahol*

„A bűn idáig ismeretlen mértékben jelent meg...”)⁴ fedezhető fel.

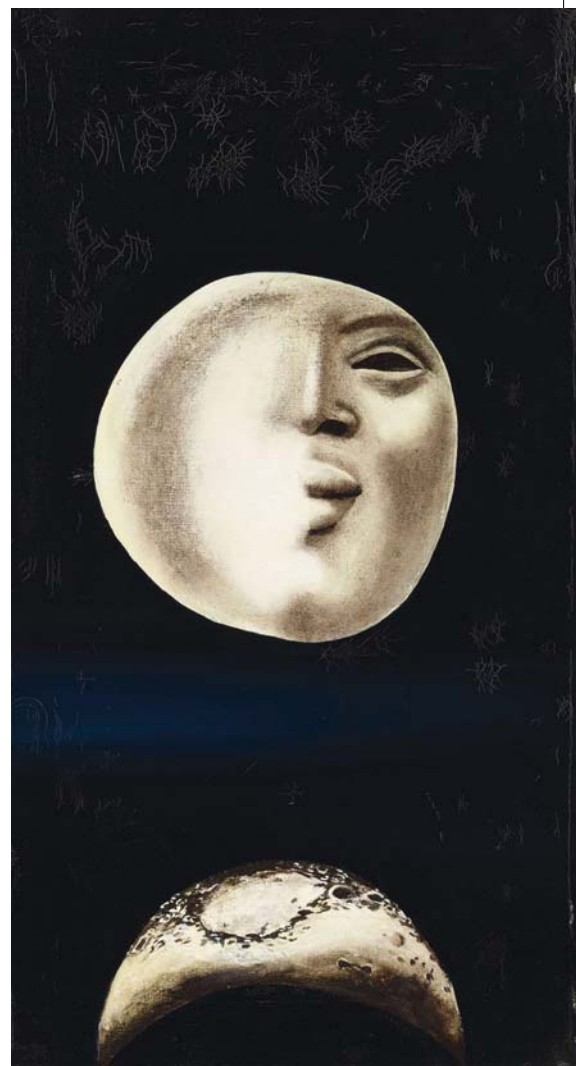
Mindkettő kataklizmák, a háború, a holokauszt lenyomata. Ennek árnyéka vetül Ország Lili expresszív („ön-arc”) képeire, amit a mű eltitkol, mintha nem lenne – Baudrillard ebben adta meg a mű lényegét a szimuláttal szemben.⁴ Erre utalhat a *Minden titkok kapuja* és a *Titkok háza*.

E nézet alapján a festő ikonjai a szentség szintjén helyezkednek el. A „rontás” szintjén való ábrázolás (a realitás torzítása) a stilizált, töredékes írásjel nemcsak a kultúra, de az idő, az enyészet, a pusztulás fogalmát is jelöli. Ezeken a képein a jelölő és jelölt többször váltakozik (pánszémia). A héber kultúrában a betű számot is jelent, s a művész felhasználta a többes jelentést, a poliszémiát.

Utolsó munkáin, a 70-es évektől kezdve, a történelmi mellett a valós idősis is nyomot hagyott: a kor újdonságát, a nyomtatott áramkört használta nyomódúc-ként. Ország Lili hírnöke („angyala”) lett a képzőművészet későbbi elektrifikálódásának. A Nemzeti Galéria – némi késéssel – a kiállítással és egy „súlyos” tanulmánykötettel tiszteleg a művész előtt.

Jegyzetek

- 1 Lásd a kiállítás katalógusát.
- 2 Lásd a kiállítás katalógusát.
- 3 Ismert az a nézet, hogy a rámutatás, majd az ábrázolás egyidős vagy még előbbi a megnevezésnél (Vilém Flusser).
- 4 Jean Baudrillard: A szimulákrum elsőbbsége. In: Testes könyv 1., deKON könyvek 8., Szeged, 1996.



ORSZÁG LILI:

Holdak, 1957, olaj, vásznon, 45x25 cm Győr Megyei Jogú Város Önkormányzata, Vasilescu-gyűjtemény HUNGART © 2017

Múzeumpedagógiai foglalkozás a kiállítás terében



Földre szállt angyalok

Kondor Béla gyűjteményes tárlata

Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 2016. XI. 27. – 2017. II. 12.

LÓSKA LAJOS

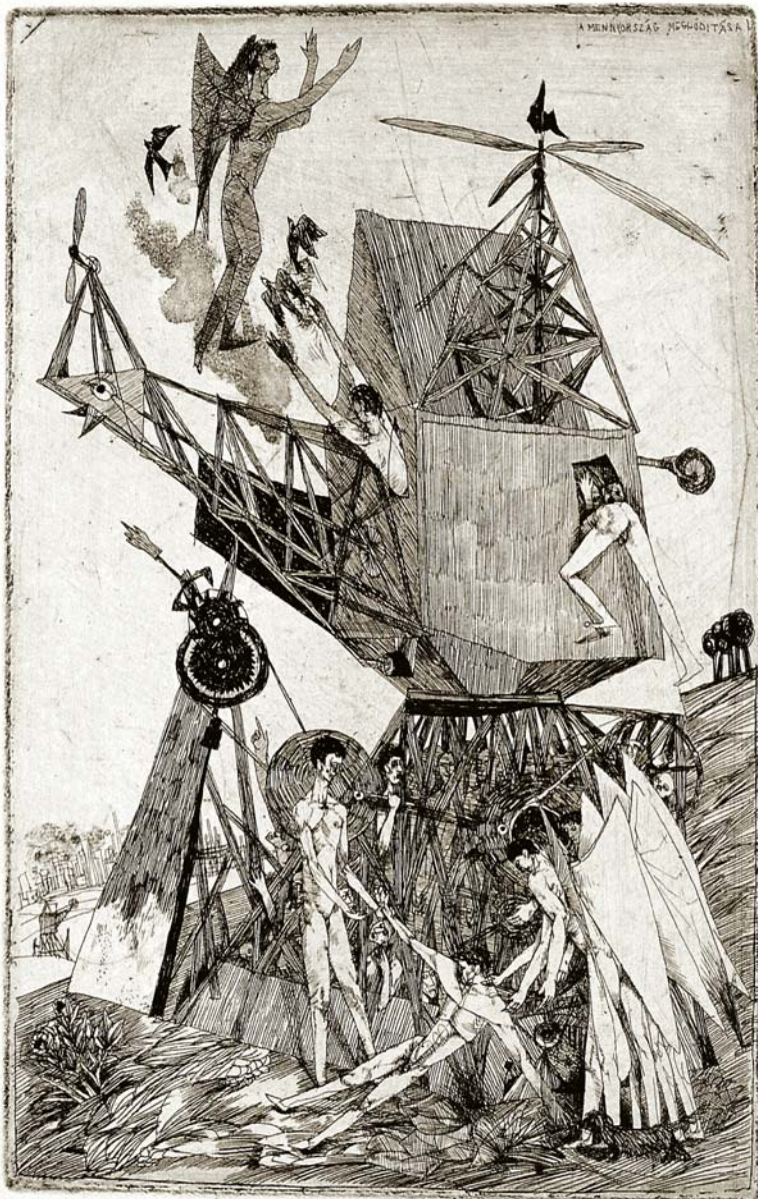
Kondor Béla az angyalok és a modern ikonok festője, rézbe karcolója, a magyar grafika klasszikusa. Noha ilyen és ehhez hasonló méltatásokkal gyakran találkozunk a munkásságát bemutató írásokban, be kell látnunk, hogy vele is úgy vagyunk, mint általában a klasszikusokkal: gyakran emlegetjük a nevét, ám csak felszínesen ismerjük a műveit. Szerencsére idén télen bepótolhatjuk ezt a hiányosságunkat, ugyanis hatalmas Kondor-kiállítást láthatunk Hódmezővásárhelyen, a Tornyai János Múzeumban. Az anyag impozáns méretű, közel 190 mű van jelen, mivel számos múzeum, galéria – a

Magyar Nemzeti Galériától a Herman Ottó Múzeumig –, valamint több magángyűjtő kölcsönzött műveket a tárlatra, amelynek kurátorai Fertőszögi Péter és Horváth Gyöngyvér.

Mielőtt szemrevételeznénk a kollekción, idézzük fel a korszak grafikájának néhány jellemző vonását, mert így jobban érzékelhető az a magányos, heroikus küzdelem, amelyet a művész vívott saját stílusa kialakításáért és elfogadtatásáért. Kondor Béla 1950 és 1956 között volt a Képzőművészeti Főiskola növendéke. Ez a néhány év a szocialista realizmus legsötétebb időszakára esik, amikor a kultúrpolitika minden művészeti tevékenységet szigorúan ellenőrzött, és azonnal szankcionálta a renitenseket. Ám elsősorban a monumentális műfajokra, a köztéri szobrászatra és a falképekre irányította a figyelmét, a kamaraműfajnak tekintett grafikára kevésbé, amelyen nem kérték állandóan számon a didaktikus és propagandisztikus tartalmat, következképpen nem is készült kizárólag a szocialista mezőgazdaság vagy ipar születését dicsőítő munka. A képgrafikában a festői, foltokra, tónusátmenetekre épülő ábrázolásmód élt tovább, amelyet még a két háború között meghatározó szerepet játszó „rézkaroló nemzedék” tagjai alakítottak ki. Ez a panteisztikus szemlélet jellemzi az említett generációhoz tartozó Szőnyi István, illetve a jeles művészetpedagógus és tanár, Varga Nándor Lajos művészetét is. Ennek ellenére – a könnyebb ellenállást kihasználva – e műfajban már az 50-es években megindult az új utak keresése. Az évtized közepétől tűntek fel a kiállításokon Gross Arnold bukolicus, mesészerű nyomatai (Nyári délután, 1954). Az igazán jelentős megújulás a festészetben és a grafikában azonban a 60-as évek első felében, annak közepén következett be, egyrészt a nyugat-európai kifejezési formák, a pop art, a hard edge hatására (Lakner László, Maurer Dóra, Bak Imre), másrészt a honi gyökerű, karakteres, aprólékos, klasszicizáló stílus elterjedésének köszönhetően (Gyulai Líviusz, Rékassy Csaba). De ez már egy következő etap a művészetünk fejlődésében.

Kondor munkásságának jelentősége abban áll, hogy egy dogmákkal teli korban sikerült egyéni kifejezőmódot létrehozni. Pályája viszonylag zökkenőmentesen indult. A gimnáziumot befejezve, 1949-ben azonnal jelentkezett a Képzőművészeti Főiskolára. Akkor még elutasították, ezért a Ganz-hajógyárba ment dolgozni, ahol látogatta a gyár képzőművészeti szakkörét. A rákövetkező évben, 1950-ben, a legsötétebb kommunista uralom idején újabb próbálkozását siker koronázta. Az első két évben Barsay Jenő, Kmetty János és Domanovszky Endre voltak a mesterei. A bonyodalom harmadévből kezdődtek, amikor jelentkezett Szőnyi István freskó szakára, de az önmagát többszörösen túlélte posztnagybányai stílust

KONDOR BÉLA:
A mennyország meghódítása,
1957, rézkar, 19,7x12,2 cm
magángyűjtemény



Eprouve...
Kondor

UM

Január-február

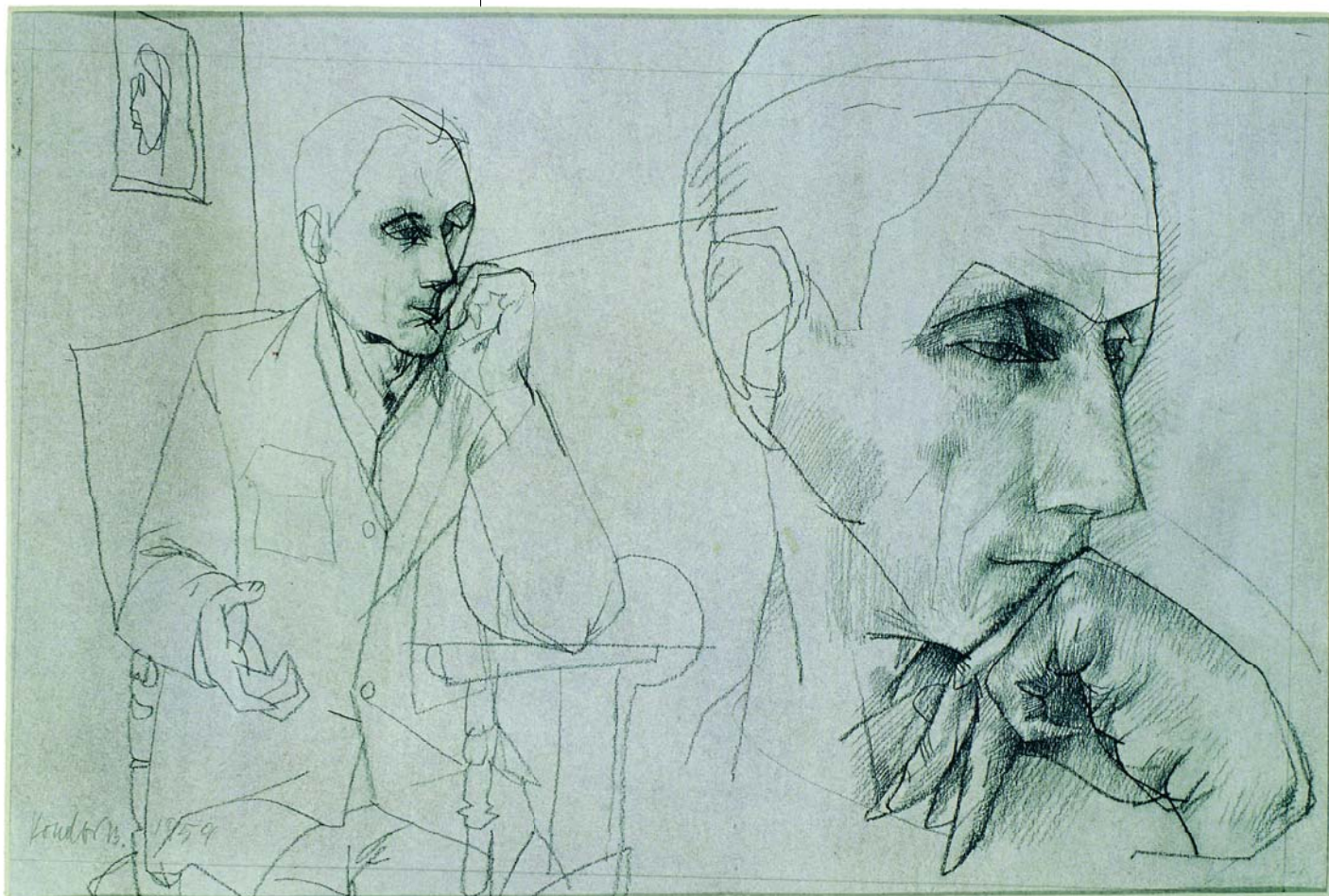


nem tudta elfogadni, ezért eltanácsolták. A grafikai tanszék fogadta be, ahol Koffán Károly egyengette az útját. Itt készítette el 1956-ban legendás diplomamunkáját, a *Dózsa-sorozat*ot, majd *A mennyország meghódítása* (1957) című rézkarcot. Ezen későbbi műveinek szinte valamennyi jellemzője megtalálható már: a zsúfolt képtér, az expresszív megformált figurák, az emberek és a szárnyas angyalok, a helikopterre emlékeztető repülő szerkezet és a mennyországra utaló cím.

Kondor egyszerre volt formai újító és a művészetet vallásként értelmező moralista. Inspirációs forrásul nem a modern művészet törekvéseit választotta, sőt bizonyos szempontból el is utasította azokat, gondoljunk a velencei szereplésére, a *Velencei Sláger-biennálé* (1968) című ironikus karcára. Helyette a klasszikusokat, Dürert, Boschot, Rembrandtot, az ikonokat választotta mintául. Többértelmű szimbólumait, szemben a neoavantgárral, a keresztény kultúrkörből választotta. Jelképei ennek ellenére legalább annyira profánok, mint szakrálisak. Jó példa erre a *Darázs király* (1963)

KONDOR BÉLA:
Szentek bevonulása,
vázlat II., 1972,
olajpasztell, papír, 36x73 cm,
magányűjtemény

KONDOR BÉLA:
Pilinszky János, 1959,
kréta, papír, 25x35 cm,
magányűjtemény





KONDOR BÉLA:
Pléh-Krisztus, 1964,
olaj, vászon, 145x188 cm,
Magyar Nemzeti Galéria

című festménye, amelynek figurája egyszerre idézi a Megváltót és a harlekint. Elsősorban grafikusként tartjuk számon, ám festészeti munkássága is igen jelentős, noha festésmódja gyakran grafikus, nem foltra és tónusra, hanem vonalra épülő, gondoljunk csak az *Őrangyal* (1957), az *Emberpár* (1959), a *Bukás* (1967) vagy akár a népi korpuszokat megidéző *Pléhkrisztus* (1964) című művekre. E felsorolásból az is kitűnik, hogy témái nagyrészt bibliai történetek. Érdemes lenne ezért alaposabban megvizsgálni a valláshoz való viszonyát.

A Tornyai János Múzeum összes termét betöltő tárlat nem kronologikus sorrendet követ, ebből következik, hogy pályájának fejlődési íve nincsen kristálytisztán kijelölve, viszont a tematikus csoportosítás átláthatóbbá, könnyebben értelmezhetővé teszi az életművet. A bejárati ajtón belépő látogatót több nyomat és olajpasztell mellett egy nagyméretű, többjelentésű olajfestmény, az *Emberpár* (1959) fogadja. Férfi és nőfigurája egyszerre égi és földi, a férfinek szárnya, sőt glóriája van, a kompozíció jobb oldalát pedig egy lezuhant öreg repülő tölti ki. A mű jelentése tehát talányos, a cím alapján a két alak lehetne akár Ádám és Éva is, de akkor miért van a férfinek szárnya és dics-

fénye? Az ócska, összetört repülőgép viszont arra utalhat, hogy földre taszított angyalok ők, vagyis értelmezhetjük őket az ember materiális és spirituális lényegének jelképeiként.

Az emeleten egymást követik a tematikus terme. Az első az Angyalok terme. Az angyalok az életmű kiemelt szereplői. Nem számoltam össze az ilyen tematikájú lapokat, de valószínűleg belőlük van a legtöbb az oeuvre-ben. Az angyalokról mindenekelőtt azt kell tudnunk, hogy hírvivők voltak, akiknek tevékenységét és rangsorát az 500 körül működő Dionüsziosz Areopagitész jegyezte le. Az ókeresztény művészek szárny nélkül ábrázolták őket, hogy különbözzenek Nikétől, a győzelem görög istennőjétől, ezért csak a 4. századtól jelennek meg a ma megszokott formájukban, szárnyakkal és glóriával. Kondor égi lényei azonban nem hírvivők, hanem sokra hivatott, nemes földi emberek.

A Szentek és szentképek elnevezésű válogatás a művésznek a keresztény egyház ismert szentjeit, Keresztelő Szent Jánost, Szent Ferencet és másokat megőrző lapjait tartalmazza. Először az tűnhet fel, hogy sajátosan, szabadon (még azt is kijelenthetjük, hogy önkényesen) értelmezte a szentek történetét. Jó példa erre a *Szent Péter és egy nő II.* (1970) című festmény, amelyen az elsőnek kiválasztott apostol ismert attribútuma, a kulcs jól látható, a vele szemben ülő, hiányos öltözetű hölgy viszont inkább profánabb

témára, a férfi és a nő kapcsolatára utal.

Az aranyozott fedelű *Katalin-oltáron* (1961) is keverednek a szakrális és a profán elemek.

A *Szavak és képek* feliratú helyiségben Kondor könyvillusztrációival ismerkedhetünk. A 60-as években a különböző kiadók jelentősen támogatták a kultúrpolitika által mellőzött, későbbi terminológiával a túrt kategóriába sorolt művészeket, Kondoron kívül másokat is, például Csernus Tibort, Lakner Lászlót. Kondor Béla készítette például a Magyar Helikon bőrkötéses sorozatában 1962-ben megjelent Hemingway *Az öreg halász és a tenger* című kisregényének fametszeteit. De Babits Mihálytól Pilinszky Jánosig, József Attilától Nagy Lászlóig számos író, költő kötetét illusztrálta. Ebben a teremben inkább írók és költők ihlette alkotásai láthatók, például az 1958-ban készült Csokonai-olajkép. A széken vitézkötéses kabátban, majdnem oldalnézetben ülő kalapos figura egy kis méretű, de nagyszárnyú angyalt tart a térdén, egy angyalműzsát, akivel az ihletről beszélget.

A *Klasszikusok öröksége* című teremben olyan művek találhatók, amelyeket a grafikusra legnagyobb hatást gyakorló művészek, Dürer, Bosch és William Blake inspiráltak. Míg Blake víziói a mennyországot és a poklot mutatják be, Kondor aktualizálja a témát, és áttételesen saját korára utal, ahogyan a *Pokolbeli kocsmá* (1962) vagy a *Pokolbeli nyomda* (1962) című lapokon teszi. Boschban, ahogy minden csodálóját, annak határtalan képzelőereje, „szürrealizmus” ragadta meg (*Pokol H. Bosch után*, 1963). A Dürer születésének 500. évfordulójára rendezett kiállítás (1971) grafikusaink több nemzedékét ösztönözte, Kondor viszont korábban is készített Dürer emlékére rézkarokat. Ilyen a *Két angyal* című nyomata (1969), amelynek érdekessége, hogy a karc mellett foltmaratást is alkalmazott. Ez az eljárás a Kondort követő generációnak lesz majd kedvelt technikája.

A *történelem jelen időben* feliratú helyiség inkább a királyok csarnoka, ugyanis a Dózsa-rézkarcsorozat mellett olyan emblemikus művek találhatók itt, mint a *Darázskirály* (1963), a *Baltás király* (1966) vagy az *Őreg király* (1969).

A tárlat egyik legérdekesebb része a murális terveket felsorakoztató, *A falakra álmódott képek* terme. Itt láthatók a korpuszok is, amelyek valószínűleg a méretük miatt kerültek ebbe a csoportba. Megnézhetjük az uránvárosi óvodába készített terveit,



melyeket nem fogadott el a zsűri. Közel ötven esztendő múltával én is amondó vagyok, hogy nem óvodába való lett volna a komor pannó. A *Szentes bevonulása a városba* című (1971–72) kompozíciója viszont egyéni, színes, expresszív.

A fősztinten a repüléssel kapcsolatos és a zenei tárgyú munkák, valamint a portrék várnak bennünket. Kondort a repülés szinte az egész pályáján intenzíven foglalkoztatta: nemcsak ilyen grafikákat és festményeket, de modelleket és fotókat is készített. A repülés génuszát éppen úgy megörökítette (*A géprepülés génuszá*, 1964), mint a háború borzalmait (*Bombázás*, 1964) vagy az úrutazást (*Úrhajósok*, 1970). Portréiból kevés van, néhány jelentős költőnkéről, például Adyról és József Attiláról s több a kiállításait méltató-megnyitó Pilinszkyről (Pilinszky János arcképe, 1963).

KONDOR BÉLA:
Két angyal (Dürer-sorozat), 1969,
rézkarc, 32,5x21,5 cm,
magányűjtemény

Félelem – absztrakt formába öntve?

Barta Lajos: A magyar forradalom emlékére

Petőfi Irodalmi Múzeum, 2017. IV. 2-ig

ULRICH WINKLER

BARTA LAJOS

A Petőfi Irodalmi Múzeum az *Emigráció – forradalom – művészet* című kiállítással emlékezett meg az 1956-os forradalomról annak 60. évfordulóján. A kiállításon látható volt Barta Lajos szobrászművész (1899–1986) egyik absztrakt bronzplasztikája is, amely a székesfehérvári Szent István Király Múzeum gyűjteményéből származik. A történelmi eseményeket megeleveníteni hivatott és európai vonatkozásokat is felmutató, korabeli írásos emlékek és mindennapi használati tárgyak sokaságával ellentétben e műtárgy nem árulkodik keletkezésének kognitív kontextusáról, hanem sokkal inkább a korabeli eseményekre adott reakciót: a félelmet jeleníti meg.

Barta fenti érzelmi reakciójának első termése a fenti plasztika ceruzavázlata volt. A rajzolás folyamata maga ugyanakkor ismételtelen csak egzisztenciális

BARTA LAJOS egyik grafikai vázlat a Hajladozóház HUNGART © 2017



félelmet váltott ki Bartából, még ha ez nem is nyílt, hanem tudatosan kódolt formában jelenik meg a rajzon. Ezzel kapcsolatban a rajz hátoldalán olvasható felirat szolgáltat bizonyosságot: „4. Éjjeli őrző – 1957. okt. 24!“. A felirat három olyan értékes információt tartalmaz, amely segít a plasztika mai szemlélőjének megérteni annak eredeti jelentését: a felirat elején álló négyes sorszám a rajz helyét jelöli meg egy hatrészes sorozatban. Az ezt követő cím (*Éjjeli őrző*) Rembrandt azonos című festményét idézi emlékünkből. A feliratot a rajz keletkezésének ideje zárja. A *Félelem*, *Kém*, *Az anyagiilkos tárgyalása* és *Titok* címmel ellátott rajzokat is magában foglaló – a közelmúltban nyomtatásban is megjelent* – teljes sorozat az 1957. október 23-ról 24-re virradó éjszakán, a forradalom politikailag igencsak feszült hangulatú, első évfordulóján született.

A nyilvánosság figyelmének középpontjában akkoriban a felkelésben részt vevő, ún. „ellenforradalmárok“ üldözése állt, és a felkelők iránti szimpátia leghalványabb gyanúja is súlyos következményekkel járhatott. Ennek Barta Lajos is a tudatában volt, hiszen más avantgárd művészekkel együtt 1949-ben ő is megtapasztalta már, mit jelent egzisztenciális nyomás alá kerülni. A végtelenségig elbizonytalanodva, „titokban“ akkor a belső emigrációt választotta, hogy hű maradjon művészi meggyőződéséhez, míg szobrászként a nyilvánosság előtt a népköztársaság szolgálatába állt, és követte a szocialista realizmus diktatúráját. E korábbi tapasztalat most is éreztette hatását.



Amikor a forradalom első évfordulóján Barta művész-társa, akivel budapesti műtermén és lakásán osztozott, éjjel nem tért haza, Bartán súlyos aggodalom és erős lelki nyomás lett úrrá, amelynek eredménye az említett rajzsorozat lett – az ellenállás kiáltása, amelyet senki sem hallhatott, senkinek sem volt szabad meghallania. Ez magyarázza Barta figyelemelterelő hivatkozását Rembrandt Éjjeli őrjáratára. A jelenből egy másik évszázadba és egy másik országba való menekülés adja meg a vázlat politikai dimenzióját. Kertész Imre a *K. dosszié* című regényében ugyanezt a védelmi mechanizmust írja le: az irodalmi Nobel-díj későbbi kitüntetettje Georg Orwelltől jegyez föl valamit, de az idézet forrásaként tudatosan William Shakespeare-t jelöli meg. Az okot firtató, saját kérdését így válaszolja meg: „Hátha átkutatják a füzeteimet...”. Ezt aztán viszontválaszában így nevezi: „A szellemi önfenntartásodért folytatott küzdelmednek [...] az írásbeli nyomai”. Ugyanezt a küzdelmet folytatta Barta is saját szellemi önfenntartásáért, amikor rajzait a fenti feliratokkal látta el.

Később a rajzsorozat valamennyi darabja egy gipsz öntőforma alapja lett. Barta 1965-ben az NSZK-ba emigrált. A Petőfi Múzeumban most látható szobor, Bonnban lett először kisplasztika formájában – *Félelem* címmel – kiállítva. Olyan hatást váltott ki, hogy a Bonn egyik központi parkjába, a Hofgartenbe éppen nagyplasztikát kereső zsűri be is válogatta a lehetséges szobrok szűkebb körébe. A címe azonban zavaró volt. Senki sem akarta a „félelem szobrát” közszemlére tenni. Így hát megkérték Bartát, hogy adjon új, pozitív címet a művének. Az eredmény: végül Barta plasztikáját találták érdekesnek arra, hogy nagy méretben is megszülessen. A talapzaton pedig már az új cím, a *Hajladozó* állt, amikor 1971 őszén a Német Szövetségi Köztársaság akkori fővárosában felavatták az alkotást. Ezzel négy magyarországi nagyplasztikája után immár megszületett Barta első németországi köztéri szobra is. Egyben ez volt az első olyan plasztikája is, amelyet bronzból öntöttek ki – 14 évvel a születése után.

Hosszú évtizedeken át az egyensúllyal folytatott játék állt Barta munkásságának középpontjában. Ennek mesterévé vált, szerette dinamikus mozdulatsorok illúzióját kelteni – például táncmozdulatokét, ami kedvelt témája volt. A *Hajladozó* ugyanakkor nem tartozik műveinek ebbe a csoportjába. Hozzájuk hasonlítva nyilvánvalóvá válik, mennyire ellentmond a címe a nyomott, pattanáig feszült alakzatnak, és mennyire meghatározzák e plasztikát a szűk

ívek és az éles irányváltások. Rendkívül szűk térbe van belekényszerítve a szobor. A hasonlóság miatt Michelangelo *Haldokló rabszolgája* juthat az eszünkbe, már csak a két mű szinte azonos magassága miatt is. (Barta jó ismerője volt a reneszánsz szobrászatnak.)

1989-ben, három évvel Barta 1986-ban bekövetkezett halála után véget ért a hidegháború korszaka. A vasfüggöny és a berlini fal leomlása után újra egyesült a két német állam, az új főváros pedig Berlin lett. Magyarországon kikiáltották a köztársaságot. A történelmi eseményekre ma mindkét ország új ünnepnapokon emlékezik. Németországban azóta október harmadika az újraegyesítés ünnepe, Magyarországon pedig október 23-án tisztelegnek a forradalom hősei előtt. Bonnban a berlini magyar nagykövetség továbbra is kirendeltséget tart fenn, amely az évforduló alkalmából koszorúzással egybekötött megemlékezésre hívott Barta Hofgarten parkban elhelyezett szobrához. Az esemény politikai jelentősége okán az 1971-ből származó szobortáblát eltávolították, és annak helyére új, kényelvű tábla került a következő felirattal:

Lajos Barta
Budapest 1899 – Köln 1986
A magyar forradalom emlékére 1956
(Zur Erinnerung an den Ungarn–Aufstand 1956)

Jegyzetek

- * Ulrich Winkler: Lajos Barta – Emigration. Ostfildern Kiadó, 2015, 112-113.

Német eredetiből fordította Benedicty Gergely

BARTA LAJOS:

Hajladozó (Félelem), 1971, bronz, Hofgarten, Bonn



Az avantgárd és a hagyomány

A 70 éves Birkás Istvánról

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2017. I. 20. – II. 25.

PÉNTEK IMRE

Ha a műveszpályák alakulását vizsgáljuk, látjuk, hogy vannak, akik a szellemi kalandot és az egzisztenciális változtatást egy időben élik meg, míg mások nem mozdulnak ki egy helyről, viszont stílusbeli elképzeléseik – bizonyos időintervallumokat tekintve – olykor radikálisan eltérnek egymástól. A nagy utazók, a nyughatatlan kutatók épp úgy elérhetik céljaikat, mint a szülőhelyükhöz, városukhoz ragaszkodók. Az utóbbiakhoz tartozik *Birkás István* festőművész is. Igaz, hogy Kunmadarason látta meg a napvilágot, de családja 1953-ban Sztálinvárosba költözött, s a fiatal Birkás István 1969-ben, tulajdonképpen a Főiskola elvégzése után visszatért választott városába, Dunaújvárosba, és mindmáig hű maradt hozzá. Ez a majd ötven év nem csekély, s bár a művész igyekezett „feldolgozni” ottani élményeit,

BIRKÁS ISTVÁN:

Maszk II., 1997,
vegyes technika, fa, 40x38 cm
magántulajdon

BIRKÁS ISTVÁN:

Veronika kendője, 1975,
olaj, vászon, 80x60 cm
magántulajdon



foró: Sulyok Miklós



foró: Sulyok Miklós

együttal távolságot is tartott a kisvárosi lét kínálta impresszióktól. Mégis: számos motívuma csak innen eredhet, innen épülhetett be festészetébe és plasztikai világába. És a fogadott város – ahol művész többféle szervezőmunkát végzett az elmúlt évtizedekben – sem feledkezik meg róla, gazdag, változatos visszatekintő kiállítást rendez a 70 éves alkotónak a Kortárs Művészeti Intézetben.

Ha szó esik róla, elsősorban fakturális munkái kerülnek előtérbe. A paraszti múlt rekvizitumainak újrafelhasználása, újrakomponálása, amelynek során a veszendő ház- és bútoralkatrészek, a kézműves maradványok modern művekké rakódnak össze a keze nyomán. A Körmenyi Galéria az ilyen, már-már klaszikus jellegű munkáinak adott helyet kollekciónak. Pedig a 70-es években Birkás István is „lázadt”, akció- és gesztusfestészetével szorosan felzárkózott a kibontakozó neoavantgárd mozgalmakhoz. Művészetének egyik legjobb ismerője, Kováts Albert forrásnak Donáth Péter művészetét tekinti, de szűkebb környezetében is találhatott megfelelő példákat. Elsősorban Ujházi Péterre gondolok, akinek kicsit szürreális, kicsit meditatív ductusa bizony befolyásolhatta Birkás képkalkoló fantáziáját. A ríktó színek, az elrajzolt alakok (és alakzatok), a táncoló perspektíva közel állnak az említett alkotóhoz. A fragmentaritás mellett már itt megjelenik az analitikus világszemlélet, amely részeire bontja a látványt, majd újra összeilleszti, de nem a megszokott logika szerint. A vibráló, dehumanizált szín- és formajelenségekkel megalapozta saját művészi terepét, ahonnan tovább lehetett – és lehet – lépni.



A 80-as évek az útkeresés idejét jelentették. Ki tudja, mi – nosztalgia, kíváncsiság – hívta, csalta őt vissza Kunmadarasra, szőlőfalujába. De mindegy is, a felfedezés megtörtént. S ez a visszatalálás jelentősen átalakította művészi felfogását. Az avantgárd művész és a paraszti múlt találkozása: mi jön ki ebből? Nos, egy sajátos, eredeti változat. Birkás „megszólitották” a romlás, a bomlás maradványai, hulladékai, és a töredékesség itt nem festékfoltokban, hanem tárgyi valóságban jelent meg előtte. És a művész értett a szóból, a régmúlt tárgykultúrájából, és megalkotta a maga remek asszablázsait, síkplasztikáit.

Kováts Albert nosztalgiáról ír, amikor e fordulatról értekezik. Számomra ez a „megfejtés” nem kielégítő, ebben a visszafordulásban nem okvetlenül nosztalgiát látok. Inkább fölkínáló formaelem-lehetőséget. A művészi szabadság érzékenységének tanújelét. A beavatkozás, az újraalkotás provokatív megjelenését. Igen, van ebben valami ösztönösség, amikor a múlt eltűnő jelenségeit valaki – az utolsó pillanatban – visszarántja a megsemmisülésből. Birkás boldogan belevetette magát ebbe a kimeríthetetlen tárgyhalmazba. A bútortöredék, a nádpadlórészlet, a rozsdás ajtóvasalás mind-mind síkplasztikaelemmé változtak, van, amikor csak a fellelt esztergált, faragott farészletek válnak dekoratív konstrukcióvá, van, amikor ezek „keretet” adnak, s kiegészülnek a művész saját motívumaival, amelyet

a megdolgozott felületre fest, vés, applikál. Egyik munkája ebből az időszakból a *Fal két jellel*.

Felül egy deszkadarab, málló, repedezett éllel, alatta a megkötött homok nádszálakkal, a harmadik réteg a szürke massa. Ebben tűnik elő legalul a kék festéknyom. Sok hasonló kompozíció született ezek nyomán. A *Szekevény* a maga passzentes elrendezésével csupa törmelékrészlet, faidom, letört bútortárgy, mégis, a kompozíció a teljességet sugallja, a részek elnyerik a maguk vizuális „üdvösségét”.

Harmadik nagyobb műcsoportja a dobozok. Míg pályatársai – akik hasonló térben gondolkodnak – változatosabb tárgyegyütteseket kombinálnak, Birkás inkább papírdobozokkal manipulál. A belsőt tépett papírszeletekkel tölti meg, mint a *Zöld doboz* vagy a *Tomy doboz* esetében. Több fadobozának figurái a paraszti élet hulladéktárából származnak (*Barokkos doboz*, *Barnás*, *fehéres box*). Szobrászati vénáját jelzi Dunaújvárosban felállított köztéri munkája, a *Figura*.

A művész kiteljesítette a 70-es évektől induló művészeti programját – az olyan sorozatok, mint a *Napló* vagy a *Kulcsi jegyzetek* is igazolják ezt. Sikerült társítania az avantgárd analitikus szemléletét a régi idők, az alföldi falu pusztulásra ítélte tárgyi emlékeivel. Kivételes teljesítmény ez, mágikus erő, az időbe mélyen beható tekintet kellett hozzá.

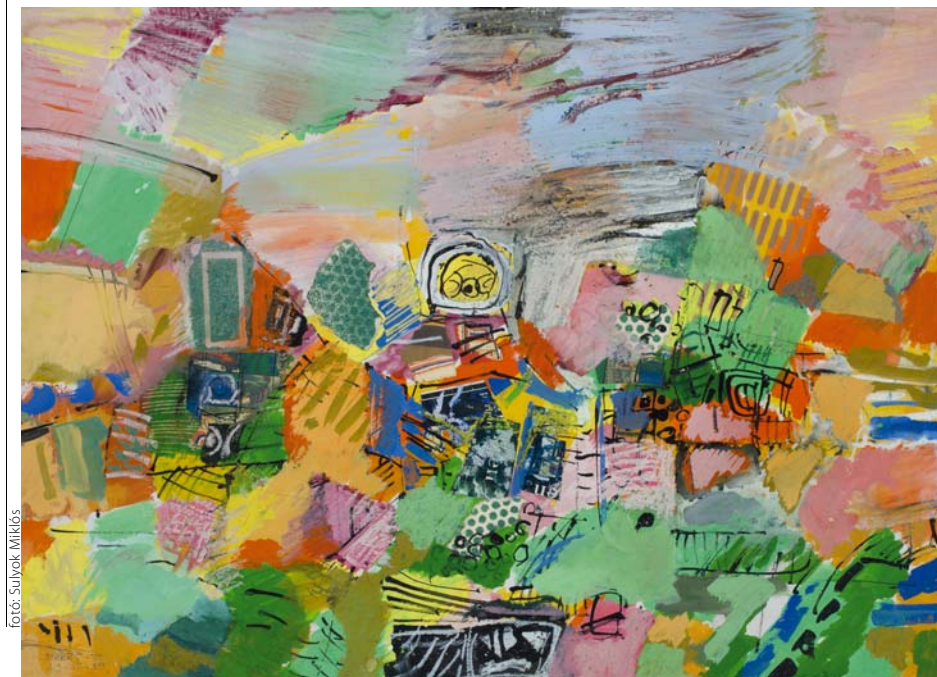


fotó: Sulyok Miklós

BIRKÁS ISTVÁN:
Az én őszöm, 2012,
vegyes technika, fa, 110x55 cm

BIRKÁS ISTVÁN:
Figura, 1996, Dunaújváros,
acélöntvény, 255 cm

BIRKÁS ISTVÁN:
Táj ablakból, 1979,
tempera, farost, 50x70 cm
magántulajdon



fotó: Sulyok Miklós

Időutazás – madárszárnyakon

Szemadám György kiállítása

Műcsarnok, 2016. XII. 7. – 2017. I. 8.

STURCZ JÁNOS

Szemadám Györgynek mint festőnek van egy, a művészettörténészek szempontjából meglehetősen kellemtelen szokása. Nem datál, állítólag babonából, de lehet, hogy halvány fogalma sincs, hogy melyik képét mikor festette. Ez önmaga részéről tökéletesen érthető, hiszen festészete valóban olyan, mint egy önálló, zárt belső álmvilág, amelyben nincs változás, mozgás, minden csöndes, nyugodt, békés, meditatív, minnek is kellene olyan mellékes dolgokkal foglalkozni, mint az időrend? Képei évtizedek óta úgy sorjáznak egymás után, mint ennek a félig a történelemben, félig az archetípusokban mélyen gyökerező, mesebirodalomnak az újabb és újabb nézetei, vetületei, ellenvalóságának szellemi aspektusai.

SZEMADÁM GYÖRGY:

Seyhan, olaj, vászon,
Keresztes Mariann tulajdona

Ez a pasas monomániás – mondhatná a felületes néző –, állandóan csak madarakat fest. Pedig az egyik képen feltűnő madár nem ugyanaz, mint a másikon, ráadásul a madár nem is madár. Valójában maszk, ürügy, ami mögé elbújhat. Hol valóságos, hol belső szellemi önarckép, ahol a madarak emberek módjára viselkednek, tehát parabola. Néhol egészen intim, közeli nézőpontból láthatjuk fejüket, amitől azok portrészzerű arcokká válnak, antropomorfizálódnak, mélyen a szemükbe s azon keresztül a lelkükbe tekinthetünk, s ez felidézni bennünk, hogy a madár szinte minden kultúrában a lélek jelképe. Ahogy a Jelképszótárban

SZEMADÁM GYÖRGY:

Császármadár nagyapám
emlékére,
fotó, olaj, papír, farost,
Első Magyar Látványtár



fotó: Berényi Zsuzsa

Szemadám maga megfogalmazta: „A szárnyas lények első-sorban az Éghez, az isteni szférához tartoznak, ezért többnyire az égi LÉLEK szimbólumai. (...) mindenhol a testtől különvált LELKET jelképezi a madármotívum.” Assisi Szent Ferenc tehát nem véletlenül prédikált a madaraknak. Az, hogy a spirituális vonatkozásokon túl Szemadám miért fest madarakat, leginkább az élettörténetéből érthető meg. Merthogy 1947-ben osztályidegenként megszületve, háta mögött a Trianon-kori miniszterelnök nagyapával, esélye sem volt, hogy egyetemre menjen, hiába volt a budai elitgimnáziumban, a Rákócziiban jó tanuló. Ornitológus szeretett volna lenni, ehelyett 1967–75 között az Állatkert oroszlánjainak ápolója, majd az összes nagyragadozó főápolója lett.¹ A földtől elszakadó, az égben szabadon szárnyaló madár újra és újra való megfestése ebben az összefüggésben az életben meg nem adatott szabadság, szelidség és béke folyamatos belső lelki megidézésének mágikus eszköze lett.

fotó: Berényi Zsuzsa

A madár káprázatos tollaival azonban már önmaga festmény, csupa szín, ritmus, jel, minta, áramvonalas testformáival, csodálatos mozgásával, ívelő röptével tökéletes kinetikus szobor. Olyan szép, amelyet az ember nem képes alkotni. Ráadásul önmaga is alkotó művész, hihetetlenül kreatív építész és zenész, a szó már-már emberre használt jelentésáryalataiban.

Az új-guineai lugasépítő madarak fantasztikus tervezési praktikákat, perspektivikus hatásokat, geometriai alaprajzokat és színharmóniákat használnak bonyolult, de egyéni stílusokat képviselő építményeikben. Nyál és bogyók keverékével ki

is festik őket, fajoként különböző színeket preferálva. A madarak énekét hetvenedére lelassító egyik „ornitomuzikológus” pedig megállapította, hogy van egyéni stílusuk a zenében is, van közöttük is jó és rossz énekes, tanulnak egymástól, és sok rokon vonás van a népzene és a madarak éneke között, például a pentatónia. Lehetséges, hogy mind az ember, mind az ő zenéjük annak a kozmikus rendnek van alávetve, amit évszázadokon keresztül a szférák zenéjének neveztek.

Így már érthető, hogy egyes madárfajok miért utánozzák olyan könnyen az emberi beszédet, hogy miért volt képes

Mozart imádott seregélye megtanulni egyik zongoraversenye dallamát. Nemcsak Beethoven vagy Bartók, de a legtöbb zeneszerző roppant bizalmas viszonyban volt a természettel. A zene története Daquintól Sztarvinszkijig és Ligetiig tele van madárhangok imitációjával. Olivier Messiaen pontosan lekottázta és zongorára írta át a madarak énekét. Itt kell megjegyezni, hogy Hieronymus Bosch lenyűgöző madártani ismeretekkel rendelkezett, festményein sorra bukkannak fel Európa őshonos madárfajai, olyan pontossággal, hogy nem egyszer még a madár neme is meghatározható, és feltételezik, hogy üzenetének egyik legfontosabb részét madarábrázolásaiba kódolta. Hamvas Béla szerint a madarak éneke nemcsak művészet és zene, hanem értelmes beszéd és gondolat,

mint az emberi nyelv, csak szebb. A madár tehát nemcsak a művész és a művészet allegorikus megjelenítője, de sok művész és gondolkodó számára az univerzumban jelen lévő rend hirdetője, szimbóluma is. Szemadámnál a madár mindig szorosan összefonódik az idővel. A madarak az ősidőkből maradtak itt, a dinoszauruszok leszármazottai, nagy túlélők, akár a krokodilok. Ezért is van bennük számunkra valami félelmetesen hűvös, távoli. Nemcsak a lélek, hanem a halál madarai is olykor. Különös létmódban élnek, hetvenszer gyorsabban, mint az ember, és rengeteg olyan képességük van, például a tájékozódás és a telepátia, amit az ember a civilizáció miatt már elveszített.



forrás: Berényi Zsuzsa

Szemadámnál szabadon repülnek át időn és tereken, korokon és kultúrákon. Hol az ókori Egyiptomban, hol Kínában, hol Japánban, a Kalevala Finnországában, Dante vagy Ghirlandaio Itáliájában, Velence temetője előtt a víztükrön, az Alpokban Caspar David Friedrich vándorával, a historizmus és a szecesszió Monarchiájában, Duchamp szürrealista Párizsában. De sohasem a jelenben vagy a jövőben. Talán ezért sem fontos a dátumra emlékeznie. Szerencsére a gimnáziumi osztály- és madarásztiárs, kiállításainak állandó rendezője, életművének rendszerezője, alkotótárszerű installálója, Vörösváry Ákos emlékszik, s a mostani kiállításban is egy olyan belső időrendet, logikát teremt a művek csoportosításával, ami világossá teszi, hogy Szemadám belső útján mennyi minden mással is foglalkozik.

SZEMADÁM GYÖRGY:
Nyíl farkú réce (Kacsa a vízen),
olaj, vászon,
Első Magyar Látványtár

Az első tematikus csoportot a gyermekképek alkotják, amelynek kiindulási pontja egy talált festmény, melyen két fiútestvér jelenik meg, akik köré – különös időutazást teremtve – Szemadám saját kiállításának képeit festette. Az időben elveszett fiúkat festőnk apja és nagybátyja gyermekkori alakjával azonosította, akiknek

képességeire támaszkodva különböző szerepekbe és korokba helyezkedik bele. Hol önkritikusan Szun Vu Kungéba, a vad és gonosz majomkirályéba, hol egy hippibe, hol egy indiánéba, hol egy alkeszébe, hol ironikus öntömjenézéssel egy előkelő barokk (festő?) úréba. És vannak itt olyan rejtett önarcképek is, többek között a samurájmaszkos, amelyeket születésnapjaira festett, s amelyeken nem feltétlenül látunk azonosítható emberi alakot. Az identitás felépítésének további lépéseit jelzik az hommage-ok. A Hans Holbein és Marcel Duchamp sakkoznak szinte ars poetica-szerűen fogalmazza meg Szemadám művészetének kettős, egyszerre klasszikus és avantgárd gyökerét. A sivatagi rom és a képből a jelen terébe látszólag kilépő, lebegő sakkasztal között egy festett, de illuzórikusan összeöltött szakadás tűnik fel, amely a múlt és jelen, az anyagi és a szellemi világ közötti szakadékat sejtet, de egyben utalás Duchamp utolsó festményére, a Tu m'-ra, melynek közepén szintén egy festett, de valóságos biztosítótűkkel összetűzött szakadás látható. Duchamp-nál a motívum a festészeti leképzésre és a festészeti illúzióteremtéssel való személyes szakításra utal. Azzal, hogy Szemadám festett öltésekkel gyógyítja, varrja össze a képet, a festészet mellett teszi le a



foto: Berényi Zsuzsa

SZEMADÁM GYÖRGY:

Damodar,
olaj, farost,
magángyűjtemény

van egy hasonló beállítású gyermekkori fényképük. De sziluetjük feltűnik egy, a *Vándor a ködtenger felett* című Friedrich-képet parafrazeáló festményen is. Az időutazás során a kislányt elviszi saját nyomasztó, 50-es évekbeli gyermekkorába is, melynek légkörét egy kislány a pártot éltető levelének talált szövegével, illetve biológiai könyvének felboncolt béka- és halábráival idézi meg. A személyes időben előrelépve Szemadám ifjú- és felnőttkori önarcképei alkotják a következő képcsoportot, melyeken kiváló színészi

vokását, még ha a varrás hevenyészettséggel jelzi is kétségeit a műtét eredményességét illetően. A festészet vállalása nemcsak a háború és a modernizmus által lerombolt hagyomány megőrzésének és az elveszett szellemi kontinuitás újraépítésének jól érthető vágyából, hanem Duchamp-étől alapvetően eltérő történelmi, geopolitikai helyzetéből is fakad.² A szakadásnak ugyanis több formája és jelentése van Szemadámnál. A legkülönbözőbb forrásból származó képek és szövegek kisajátítása, ready made képek újrahasonosítása kezdetektől fogva lényegi elemei alkotói módszerének. Sokukon feltűnik a szakadás vagy vágás.

Kiállítási enteriőr



foto: Berényi Zsuzsa

Ám a talált képeken feltűnő sebek nem imitáltak, hanem valódiak! Éppen ezért legtöbbször nem is törekszik a festészettel való gyógyításukra, összeférce-lésükre. A szellemi (festészeti) tradíció diszkontinuitá-sának problémája csak a szellemi (festészeti) szférában, a történelmi-politikai csak a társadalmi valóságban

az életet jelképező, a kép alapját képező zöld textilen ejtett. A gondosan újra összeöltögetett, alig látható vágás a víz és a levegő, illetve az égi és a földi, a szellemi és anyagi, a tudatos és tudattalan világ határát jelképezi. (Az alapra felvarrt textil Paul Klee gyakori technikai eljárását idéző hommage.)³ Hasonlóképpen a rombolást szellemileg felülíró,

Fotó: Berényi Zsuzsa



oldható meg. Az első valóságos, a II. világháborúban okozott seb a *Performance I.* című képen látható, melyet egy szovjet katona szándékosan ejtett egy 19. századi kisnemes portréján. Hasonló a története az *Ős* című talált festmény polgárportréjának. Itt sem a festészeti illúzió játékos megfricskázásáról, a festészeti hagyomány spontán megszakadásáról, hanem az emberi lét erőszakos kioltásáról, a történelmi folytonosság való-ságos és akarattalagos megtöréséről van szó. Valóságos repedések és lyukak tűnnek fel a *Császármadár Nagyapám emlékére* című, vonuló lovas katonákat ábrázoló, I. világháborús fotón, melyre fölöttük repülő, védelmező és üdvöt hozó lélekmadarat festett. Szemadám munkássága során újra meg újra visszatér a Nagy Háborúhoz, hiszen az valóban az idő kibillenésének, a rend megbomlásának, a történelmi folytonosság megszakadásának pillanata volt nemcsak a magyar, de az egész európai történelemben és kultúrában. A Szemadám képein látható szakadások metaforapárjai azoknak a repedéseknek, amelyek a tradíció elvesztését és a lovak az emberi társadalomból való kiirtását sirató *Huszárik Zoltán Elégijében* jelennek meg.

Azonban olykor a valóságos szakadásnak is van egy ezzel pontosan ellentétes, pozitív, az életet megerősítő, képet teremtő szellemi jelentése. Így például a *Nyílfarkú récén*, melyen a vízfelületet,

megfordító eljárás, ahogy a háborús pusztításban sérült Ős képének a Dosztojevszkij nevet adta, a kultúrával, a szellemmel oldva fel a történelmi ellentéteket.

A következő teremben az I. világháborús képek mellett további nagy tematikus egységek következnek. Így az irodalmi alkotások – a *Cantata Profana*, a *Kalevala*, *Dante*, *Az ember tragédiája*, *Dosztojevszkij*, távol-keleti, egyiptomi költészet – inspirációit feldolgozó művek, a madarak szemét mint metaforát felhasználó alkotások és a tarokk-kártyával kapcsolatos jelentésekkel, különösen a vándor, a beavatott mágus, a bohóc alakjával foglalkozó festmények – tiltve filozófiai, mitológiai, spirituális, történelmi, művészeti és személyes utalással, szövegekkel és különös tárgyakkal, melyek virtuális történelmi kontextust teremtenek a műveknek.

Szemadám György művészete időutazás madárszárnyakon. Érdeemes vele tartani. Közben hallgathatják a rozsdás csaláncsúcs és a csilp-csalp fűzike, latin nevén levlélnező pénz-számláló (*Phylloscopus collybita*) énekét.

Jegyzetek

- 1 Valójában madarász is lett, majdnem professzionális, egy időben a Madártani Intézet külső munkatársa, aki valószínűleg a 371 Magyarországon előforduló faj majd mindegyikét a természetben is látta, megfigyelte.
- 2 A szakadást Duchamp 1918-ban a háborús színterektől távoli New Yorkban festette.
- 3 A kozmogonikus mítoszokban a ragadozó madarak – elsősorban a sas és a sólyom – a nap-, szél- és viharistenek megtestesítői (pl. Hórusz), míg a vízimadarak a teremtő erő jelképei, a világotjás tojói, kiköltői (pl. az egyiptomi „Nagy Gágogó”, vagy a *Kalevala* első énekében szereplő réce). Mindezek Szemadámnál is megjelennek, s ebből a perspektívából már érthető, hogy szerinte miért is mondható el a madarakkal minden.

SZEMADÁM GYÖRGY:

Az *Ember tragédiája* első színéhez, olaj, vászon, karton, Völgyi-Skonda gyűjtemény

Szabad anyagok

Stefanovits Péter tárlata

Műcsarnok, 2017. I. 17. – II. 19.

DEÁK CSILLAG – KÖLÜS LAJOS

Másfél éve készül a mostani kiállítására; eredetileg három teremben gondolkodott, de miután csak kettőre kapott lehetőséget, szűkítette az anyagot. *Stefanovits Péter* tárlatának címe *Szívzörej*, alcíme *Nyomatok, rajzok, digitális munkák*, kurátora Szurcsik József, aki jól ismeri a művész munkásságát. A sokszorosító grafikai technikával készített munkák mellett digitális művek is megtalálhatók a falakon – köztük a legújabbak –, valamint egy kisebb méretű rajzsorozatot is láthat a közönség. Van egy úgynevezett privát sarok, nappaliként berendezve a fekete teremben, ott megtekinthető a frissen készült portréfilm.

A portréfilmet ki csinálta?

STEFANOVITS PÉTER: Szomjas György filmrendező és stábjja készítette el a filmet 2016 nyarára. Létezik egy megállapodás a Magyar Művészeti Akadémia és az MTVA között közel egyórás portréfilmek bemutatásáról, amelyeket az Akadémia készítet a tagjairól, ennek keretében kerül majd adásba a film.

Hogyan indult a pályája? Nem akart tudós lenni, mint az édesapja?

S. P.: Ilyen értelemben apámnak lehetett indíttatása, hiszen olyan szakmát választott, amely az egykori családi vállalkozáshoz közel állt, vagyis vegyész-mérnöknek tanult. Bár felvételt nyert Brünnbe az ottani egyetemre, azonban 1938-ban, a Felvidék visszacsatolásával, a Budapesti Műszaki Egyetemet választotta. Magam inkább, gyerekkori barátomat követve, vegyipari technikumba jelentkeztem, amely egy új oktatási forma volt akkoriban, érettségivel együtt ugyanis adott egy középszintű végzettséget is. Ezzel a papíripari technikai képesítéssel nem éltem a későbbiekben, de a képzés más értelemben a hasznomra vált.

A papír a nyomtatásnál és így a grafikánál is alapvető hordozó anyag...

S. P.: Ezen alapult az újkori civilizáció is Európában – a papírgyártással, a nyomtatással, Gutenberg betűinek felhasználásával. A középiskola után egy ízben volt más irányú próbálkozásom is, felvételiztem a Közgazdaságtudományi Egyetemre, de gyorsan leszerepeltem. Akkoriban

nyaranta szakállt növesztettem, és amikor egy úr a felvételin azt a kérdést tette fel, hogy hogyan gondolom, hogy tanár lehetek, ha szakállt viselek, visszakérdeztem, hogy Marx Károlynak (az egyetem névadójának) mekkora szakállja volt? Ezt követően ő idegesen kirohant a teremből, csak később tudtam meg, hogy Pach Zsigmond Pál volt, a rektor.

Ezután a kirakatrendező iskola két esztendeje következett, amit szakmailag hasznosnak tartok a mából visszatekintve, majd elkerültem a Magyar Állami Operaházba díszletfestőnek. Első feladatként azt kaptam, hogy egy 1:25 léptékű terv alapján (négy centi=egy méter) rajzoljak meg egy négy és fél méteres gyertyatartót. Napokon keresztül kószáltam a papíron, és folyton számoltam, melyik négyzetben vagyok. Jött az idős mester és azt mondta, töröljem le és kezdjem el újból... Másfél év elteltével egy díszlettervezőnek az volt a kívánsága, hogy egyedül fessek meg a Pillangókisasszony díszletét, mivel egyetlen kéz munkáját szeretné látni, vonalas, szecessziós stílusú fölfogásban.

1977-ben végeztem a Képzőművészeti Főiskola képgrafika szakán. Az államvizsga előtt a marxizmus-leninizmus tanszék-vezetője felkért, hogy lépjek be a pártba. Nemmel válaszoltam. Akkor jöttek a fenyegető mondatok: garantálom, hogy belőled sosem lesz képzőművész, nem kapsz útlevelet, műtermet, megrendelést stb. Jól van, gondoltam akkor, legfeljebb visszamegyek díszletet festeni az Operába. A sors másképpen hozta, és a fenyegetőzése nem vált be.

Hogyan született a 86-os Gyerekkori emlék?

S. P.: Az 1956-os forradalom 30. évfordulójára készült ez a munkám, bár ez akkor egyáltalán nem volt ünneplhető, hivatalosan végképp nem. A Sztálin-szobor furcsa maradványa (ami mégis monumentális volt abban a hatalmas térben) megragadott, akkor csináltam ezt az akvatinta technikájú grafikát, amit Lázár István képszerkesztő leközölt a Valóság folyóiratban. Ennek a kompozíciónak születtek később változatai. A négy méter magas, Cloroxszal készült munka egyszer volt kiállítva, most a Műcsarnokban ismét bemutatom. Nemrég készült friss grafikámnál is felhasználtam ezt a képi témát, de más viszonylatban és érzelmi hangulattal. A lebontott Sztálin-szobor erős, emblematikus jellé vált számomra.

A 2010-es vízvárosi sorozat szintén az emlékezéshez kapcsolódik.

S. P.: A személyes, mindenféle romantikus sallangtól mentes, valós helyek, helyszínek is fontosak vagy fontosabbaknak tűnnek, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Ezeket a helyeket végigfotóztam, és asszociációs játékot űztem azzal, hogy oda nem illő tárgyakat, látványelemeket helyeztem el a képekben. Példaként: a Szent Lukács Gyógyfürdő belső kertjében ismeretlen feladatot teljesítő krómaccél csövek megragadták a képzeletemet. Környezetükben ott a természet, a fák, a bokrok, mindezek felett pedig egy aranytojás lebeg metafizikus látványként, látomásként.

Jó volt újra végigjárni a gyerekkori környezetet a Marczibányi tértől Óbuda elejéig. Kiskoromtól huszonöt éven át a Margit híd budai hídfőjénél laktam, az volt az ifjúságom színtere. A Tölgyfa Galéria előtti tér volt a focipályánk, s mivel autóforgalom nem volt, háborítatlan derbiket játszottunk az esti órákig. A Császár és a Lukács, a lányok, a csavargások emléke hozta az ötletet, hogy az egykori, utólag fontosnak tűnő helyeket bejárjam, és a magam módszereivel alakítsam át őket.

Mikortól szabadúszó?

S. P.: A főiskola után az ember sok mindent csinált, ez hozzátartozott az akkori időkhöz, és valamiből élni is kellett. Így adódott a reklámgrafika, kiállítások kivitelezése a Budapesti Nemzetközi Vásáron, később kiadványok, könyvek tervezése, melyek az alkalmazott grafika kategóriájába tartozó feladatok voltak. Terveztem díszletet is, ami természetesen jött az operai előzményekből, de ez a munka akkor vonzott igazán, ha szabadon formálhattam a látványt. Első munkám Piliinszky János *Síremlék* című, különös atmoszférájú drámája volt. Ezt követően Shakespeare *Vízkeresztje* az Omega együttes zenéjével, amihez képileg is izgalmas látványt tudtam teremteni. A Piliinszky-darabot a tizedik előadás után Aczél György letiltotta, a *Vízkeresztet* (miután rövid idő alatt elérte az ötvenedik előadást) szintén levették a műsorról, de addig sem volt szabad



forrás: Alapfoly László



forrás: Alapfoly László

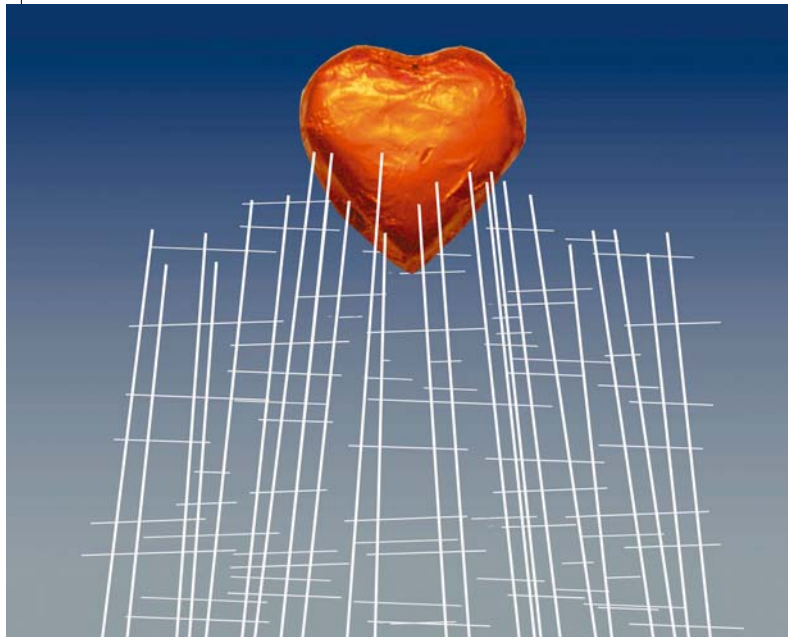
se fotót, se egy sor kritikát megjelentetni az előadásról. Manapság sokat emlegetjük a három T-t, de volt még egy jó módszer, a nagy E, az elhallgatni, mert amiről nem tudunk, az nincs.

Anyaghasználata nagyon változatos, jórészt előtanulmányainak eredményeként is.

S. P.: Ezek a különleges anyagok és ismeretek nagyrészt az operaházi időkből származnak, mint például a mosott vászon, a fűrészpor, a homok, illetve a rögzítő-, ragasztóanyagok, amelyekkel különleges faktúrákat hoztunk létre, és az egymásra gyakorolt hatásuk is izgalmas következményekkel járt.

STEFANOVITS PÉTER:
Öntisztuló rendszer I., 2016,
szitanyomat, 46x54 cm

STEFANOVITS PÉTER:
Öntisztuló rendszer II., 2016,
szitanyomat, 46x54 cm



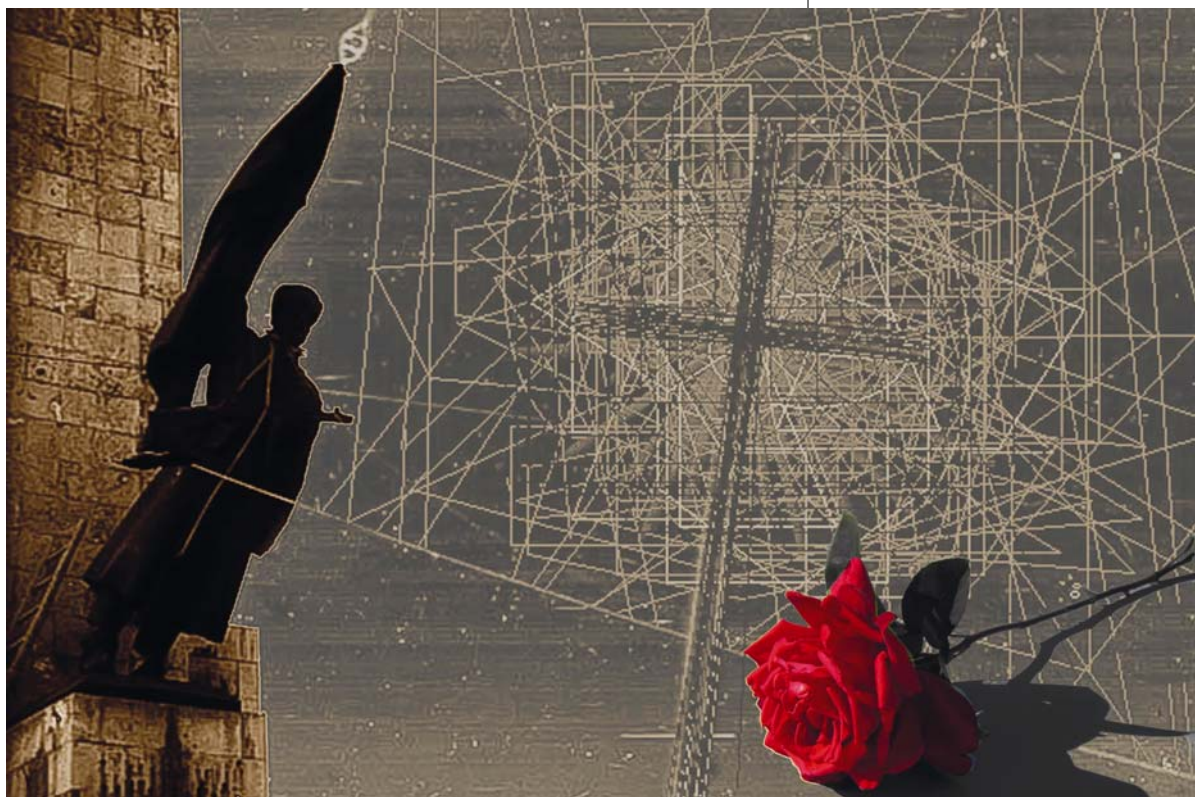
fotó: Alapfő László

Olyan, mint a vakolat, ami a németből jött konyha-nyelven a „rohputz”?

S. P.: Ez ragasztóanyagból, lakkokból, adott esetben hungarocellgolyókból álló színezett keverékmasszát jelentett. Segítségével látványos, plasztikus felületeket lehetett képezni, anilin színezőanyaggal és szórópisztollyal való festékfelvitellel kiegészítve. Így készült a *Csodálatos mandarin* díszlete is, amely igen erőteljes fakturális hatást jelenített meg. A Képzőművészeti Főiskolán később főleg a mélynyomásos, maratott technikájú grafikák készítésénél adódtak olyan pillanatok, amit senki más nem lát, csak az alkotó a műhelyben: amikor a szeme előtt változik a fém felülete, színe a maratás során. A látvány szerencsés esetben a felület alakítása következtében a nyomatban is megjelenik. Itt van ez a Krisztus-figura. 1976-ban a havannai Világíjúsági Találkozóra a KISZ KB kiadott egy grafikai albumot. Szántó Tibor, a neves tipográfus, az akkori Iparművészeti Főiskola tanszékvezető tanára ezt a munkámat beválogatta a *Graphica Hungarica* című kiadványba. A figura és felületei olyan anyagokkal készültek, amelyek az autófényezésben voltak használatosak, mint a nitrofestékspray, ami gyorsan szárad, és ellenáll a radikális maratásnak. Amikor tömény salétromsavat használtam a maratásnál, füstölt minden, de gyönyörű faktúrák keletkeztek, ezekből is mutatok be néhányat a Műcsarnokban, felidézve a korai időket.

Viszonylag korán kezdett el foglalkozni digitális munkákkal.

S. P.: Mindez visszavezethető a fényképezéshez, amit amatőr módon, de következetesen műveltem már jó korán. Akkoriban apám gépeit kértem el, majd több minőségi gépcserre után eljött



fotó: Alapfő László

STEFANOVITS PÉTER: Döntő pillanat I., 2016, szitanyomat, 70x50 cm

STEFANOVITS PÉTER: Döntő pillanat II., 2016, szitanyomat, 50x70 cm

a digitális világ. A mostani műcsarnoki kiállítás tervezése folyamán kértek ötleteket tőlem különprogramra, amely vonzhatja a nézőket. Eszembe jutott egy korábban született nagy könyvem (50x70 centiméteres), amit az Első Magyar Digitális Nyomda valószínűleg 2000-ben. A Balassi Kiadó kért fel erre a különös munkára, és a fotóimból építettem fel az alapokat 4x3-as képi egységben, *Öröknapár* címmel. Hogy másik szellemi síkja is legyen a könyvnek, kortárs költők antológiájából választottam verseket a képekhez, ezeket Tordai Teri és Horváth Lili művésznők olvassák majd fel a képek vetítése közben.

A digitális világ kibontakozása a képzőművészek számára az ezredfordulóra tehető hazánkban. Pontosan 2000-ben Elekes Károllyal és Szurcsik Józseffel gondoztuk a műcsarnoki *Feketén fehéren* című kiállítást. Innen datálódik Alapfy Lászlóval a szorosabb szakmai kapcsolat, aki fotográfus, és grafikai stúdiót is vezet. Sok munkám született a stúdiójában, a legtöbbet e területen ott tanultam. Jó kaland a virtuális világ, de könnyen elragadhatják a művészt a látványos lehetőségek, ha csak egyszerűen felhasználja a rendelkezésre álló szoftver lehetőségeit. Előnye viszont ennek az egyre hétköznapiabb technikának, hogy gyors, és a méretek szabadon változtathatóak, ami által a képgrafika is átlép egy más dimenzióba, áttörve a korábbi műfajbéli határait.

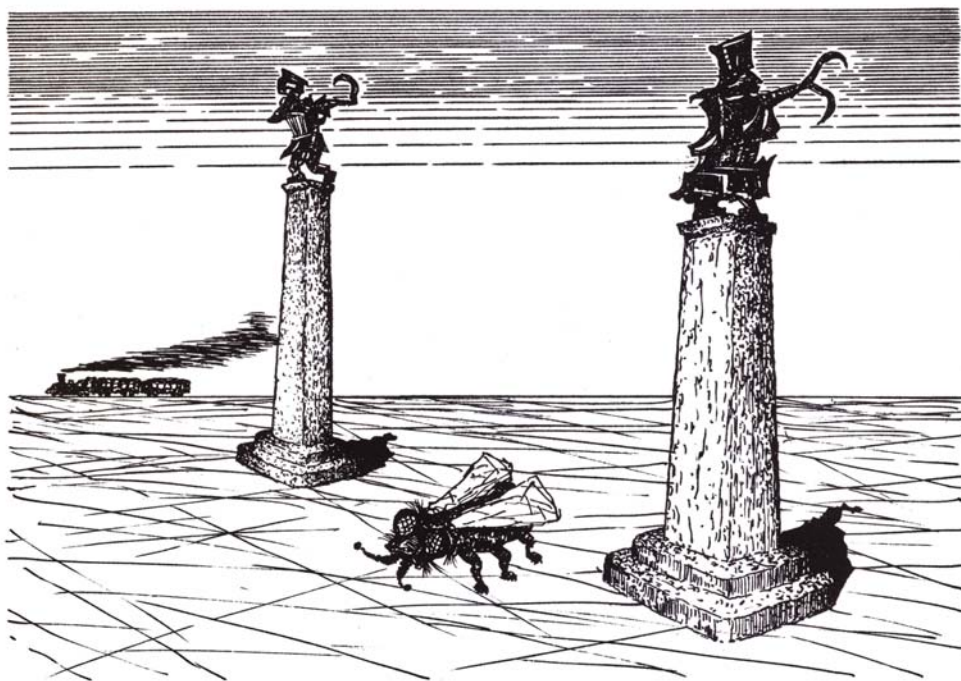
Nemcsak az anyaghasználat terén sokoldalú, hanem a műfajt, tematikát, technikát tekintve is.

S. P.: Korábban az alkotók (főleg a grafikusművészek) igyekeztek megtalálni pályájuk kezdetén a számukra vonzó kifejezőmódot, technikát. Ahogy Picasso mondta, mindenki a maga mézeskalácsformáját készíti el indulásakor, és pályája során már csak ismétli, sokszorosítja a műveit. Számomra a sokféle kifejezőmód, a technikák használata, a kísérletezés az alkotói szabadság megvalósulását is jelenti. Egy nagyobb időszávot áttekintve vannak átfedések, és ez természetes. Aki például portrét fest, az leginkább



VI.

Stefanovits



VI.

Stefanovits

magát festi, mondják az elemzők, és a képi tartalmak, témák vagy a vizuális képi eszközök időnként visszatérnek munkáiban. Mindenképpen a világot szűrőgetjük át magunkon, és amit fontosnak tartunk, ami kifejezésre törekszik, azt megpróbáljuk megfogalmazni, a vizualitás eszközeivel megjeleníteni, ki-ki a saját nyelvezetével vagy éppen „több nyelvet” használva. Ezt az alkotói szabadságot tartom a legnagyobb ajándéknak, amivel életemben megjutalmaztak az égiek, és külön öröm, ha másoknak is tetszésére vannak a munkáim.

STEFANOVITS PÉTER:
Városmorajlás VI., 2014,
litográfia, 21x30 cm

STEFANOVITS PÉTER:
Városmorajlás VII., 2014,
litográfia, 21x30 cm

A grafikától a dobozképekig

Prutkay Péter kiállítása

Pesti Vigadó, 2017. I. 19. – III. 12.

KEPPEL MÁRTON

Prutkay Péter több évtizedes alkotói pályáján töretlenül megőrizte művészi függetlenségét és személyiségének szabadságát. Kezdetől fogva törekedett arra, hogy tartózkodjon a kortársak befolyásától, ezért autodidakta módon sajátította el a szakma fortélyait, a műfajhatárokat feszegető, kísérletező szemléletet. A populáris kultúra és a divatos stílusirányzatok kínálta elismerés nem csábította, szilárd értékrendjéből egy jottányit sem engedett. Az 1960-as évek végén színre lépő Prutkay Péter a sokszorosító grafika legkiválóbb kortárs alkotói között vívott ki elismerést lenyűgöző szakmai precizitásának köszönhetően. Rézmetszeteit és szitanyomatait kis példányszámban sokszorosította otthoni műhelyében, amelyek a vonalkultúra kidolgozottságából és a vonalháliból felépített struktúra elsődlegességéből ívelnek át a színfoltok szervesüléséig.

PRUTKAY PÉTER:
Remete Szent Antal megkísértése,
2012, objekt, 60x60x8 cm

PRUTKAY PÉTER:
Régészeti lelet, feldolgozás alatt,
2010, objekt, 40x46,5x5 cm



foto: Alaply László

A 70-es, 80-as években készült politikai ihletésű munkákon megalkuvás nélkül fogalmazta meg a morális felelősségvállalás nélkülözhetetlenségét és a hatalom természetének sajátosságait. Közel fél évszázada foglalkoztatják dobozba zárt tárgyösszeállítások, amelyeket „dobozolt kor-képeknek” nevezett el, jóllehet

ezek a kompozíciók kifejezőmódjának kizárólagos területévé a 2006-os budapesti rendőrtattak óta váltak. Technikáját tekintve ez a műfaj kiterjeszti a kollázs fogalmát a tárgyra, az egymás mellé rendelt objektumok megváltozott jelentéstartalommal ruházzák föl és emelik a művészet szférájába a hétköznapi tárgyakat. Ez a művészeti ágazattá terebélyesedő módszer napjainkban reneszánszát éli, hiszen a korszellemet pontosan tükrözi a konkrét kijelentések és egzakt meghatározások hiányából fakadó fogalmi kavalkád.

A jelentéstartalmat mindazonáltal egy nagyon bonyolult szimbólum, a doboz hordozza. A finn anyukák csecsemőiket az állam által ajándékozott masszív papírdobozban altatják. A hívó zsidók ajtófélfáin található kis doboz, a mezuzah tartalmazza a legfőbb imádságokat.

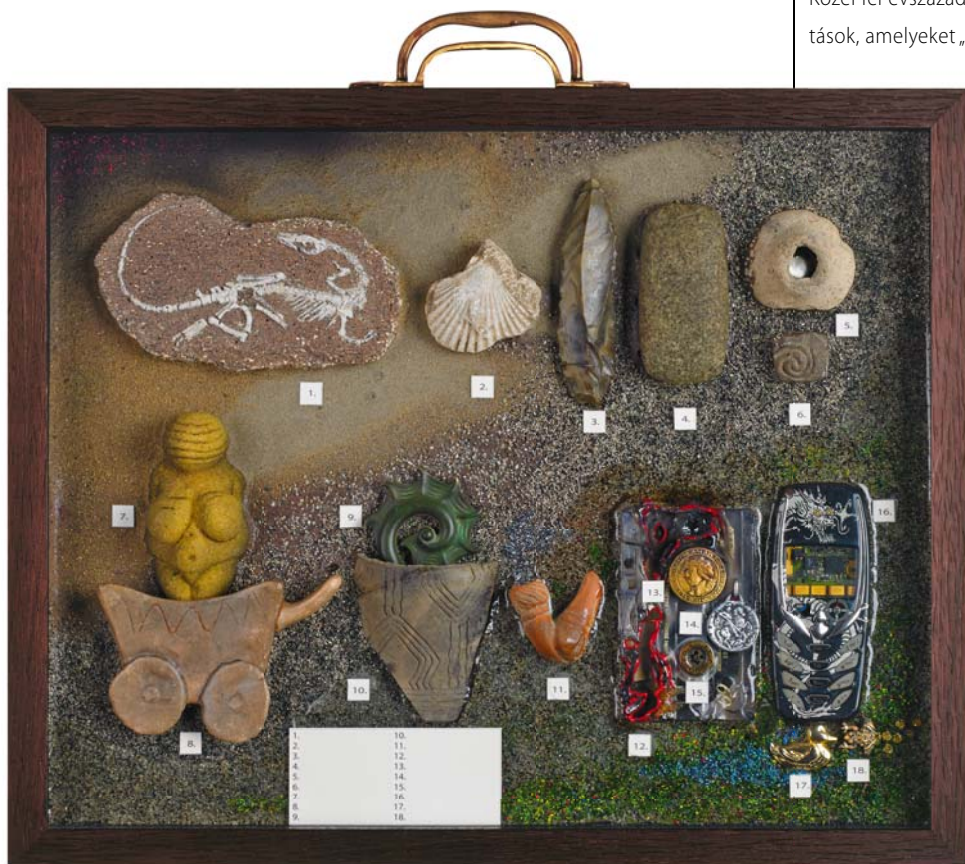
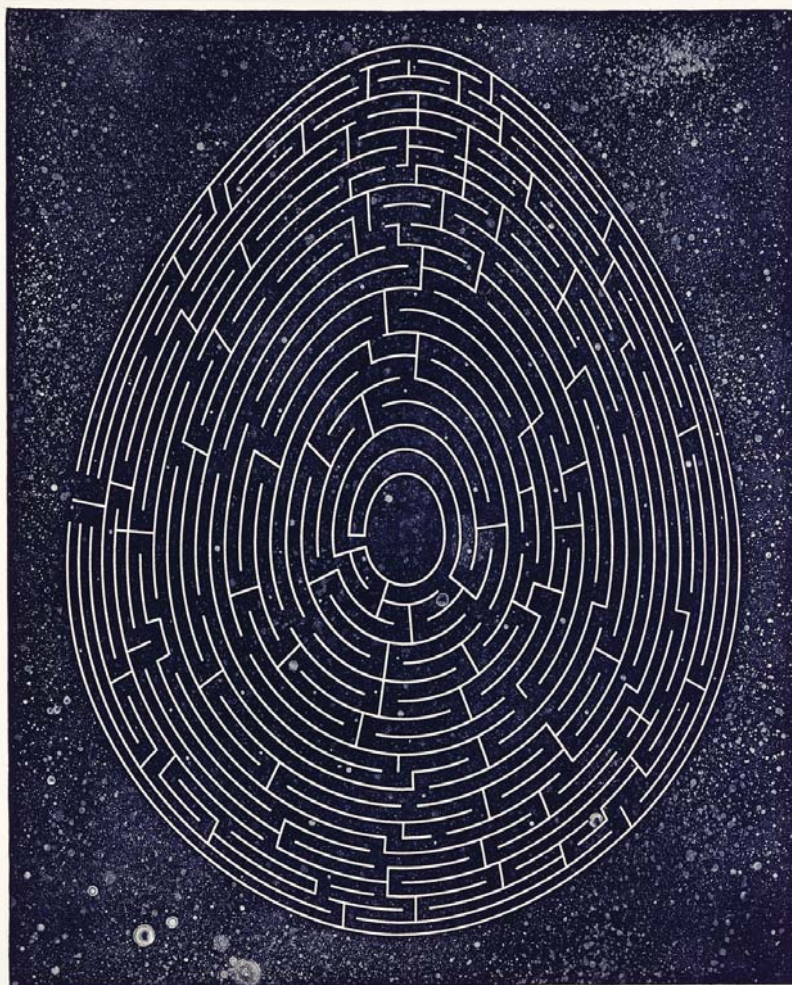


foto: Alaply László

A keresztény ikonográfiában a doboz a női princípium jelképe. Kolumbán Sándor nyelvész gyűjtésében találjuk, hogy a középkorban a koporsó szót ékszeres kis dobozra is alkalmazták. Következésképpen az élettől a halálig, a szakralistól a profánig széles perspektívát kínál a doboz értelmezési tartománya, amelyek közül Prutkay Péter tudatosan dönti el, hogy válogatott tárgyaihoz mi illik, hiszen ezek a dobozreliefek olykor ünnepélyes vitrinek, meghitt oltárok, személyes fiókok vagy egy meszelt falra felakasztott mini enteriőrök. A tárgyak egymás mellé rendelése nem ösztönös cselekvésen alapszik, hanem egy központi gondolat ellentétes vagy paradox irányú megközelítéséből fakadóan épülnek be a képszerkezetbe. Az alkotó reflektál a társadalom jelenségeire, és nem zárkózik be az elefántcsonttorony melankolikus magányába. A dobozokba rejtett tárgyak olykor szimbólumai az ideológiák és a manipulált világhatalmi rendszerek kritikájának, máskor par excellence emlékek, amelyek a múlt értékeit menekítik át időkapszulában a jövő generáció számára.

A tárgytól zsúfolt dobozenvironmentek a harmadik dimenzióban idézik meg Pieter Bruegel és Hieronymus Bosch groteszk világát, valamint a természet erejébe és az emberi morálba vetett hit axiómáját. Ezek a 21. századi apácamunkák a múlt tanulságainak megőrzésével előlegezik meg a kiszámíthatatlan jövő fundamentumait. Prutkay Péter oeuvre-je tárgykörök szerint egységekbe rendezve helyezkedik el a kiállítótér falain és a kapcsolódó térszakaszokon. A dobozképek tematikája szerteágazó: az 1848–49-es forradalom és szabadságharc, az I. világháború, az 1956-os forradalom és szabadságharc, a szent és a profán, a „plázakultúra” és a fogyasztói társadalom témáit. A sokszorosított grafikák kérdésfelvetései az ökológiára, a természetvédelemre, a bürokráciára, a nemzeti sorskérdésekre összpontosítanak. A kiállítóhely északi falához egy „atelier” kapcsolódik, amely önnön létjogosultságán jelenít meg egy „zárt osztályt” vagy „dühöngőt”, amely a kommunista diktatúra lenyomatainak képi ábrázolásait foglalja magában.

foró: Alapfy László



PRUTKAY PÉTER: Koszmlabyrinth, 1996, rézkarc, aquatinta, 50x40 cm

PRUTKAY PÉTER: Tisztítótűz, 2016, objekt, 74x83x8 cm



foró: Alapfy László

Rácsok és tapéták

Beszélgetés Koncz András festőművésszel

DESSEWFFY ZSUZSA

Egy 40 éve készült fotó van a kezemben. Számomra ismeretlen a helyszín, a hallgatóság és az a hosszú hajú fiatalember, aki felolvas a többieknek.

KONCZ ANDRÁS: Ez a fickó én vagyok 1976-ban, a Rózsa Presszóban. Ez a hely közel volt a főiskolához, ott találkoztak az új avantgárd csoporthoz tartozó fiatal művészek, amelynek az alapító tagjai között voltam én is. A Rózsa kör nem egy zárt közösség volt, ezért mindenki jöhetett, aki csatlakozni akart. Sokszor úgy neveztek bennünket, hogy Erdély Miklós óvodája. Erről persze szó sem volt. Mindenki egyéniség volt, és a konceptuális művészet kérdéseivel foglalkozott. Élveztük, hogy ott lehetünk, ahol valami radikálisan új dolog születik a hazai képzőművészetben.

Ahogy én emlékszem, a 70-es években a kultúrpolitika nem igazán örült az ilyen csoportosulásoknak.

K. A.: Szerintem semmilyen csoportosulásnak sem örültek. Tudtuk, hogy mindenkit figyelt valaki, és ha mondunk valami nem megfelelőt, annak következménye lesz. Engem például minden magyarázat nélkül



kirúgtak a Képzőművészeti Főiskoláról. Másfél év után ugyanilyen váratlanul újra felvettek. Éltem az életemet, dolgoztam, és több csoportos kiállításon is részt vettem a Rózsa Presszóban, a Fiala Művészek Klubjában és a Józsefvárosi Galériában.

A 80-as évek elején radikálisan szakítottál a konceptuális művészettel.

K. A.: Az első önálló kiállítással búcsúztam a konceptuális művészettől 1982-ben. A „megnyitó” egy performansz volt, ahol tíz barátom tíz Polaroid-géppel rögzítette az ott folyó eseményt. Az így elkészült száz fotót felragasztottuk egy alapra, és ez lett maga a „mű”, amivel lezártam tekintetem az 1976 és 1982 közé tehető időszakot.

Hogyan folytattad?

K. A.: A 80-as évek elején elkezdtem posztmodern képeket festeni, aminek természetesen voltak nemzetközi előzményei. Mi, a hazai „új festészet” művészei a Rabinext csoporthoz tartoztunk. Dolgoztunk, és vártuk a csodát, hogy itthon is megszületik egy olyan gyűjtőkör, akik vásárolnak

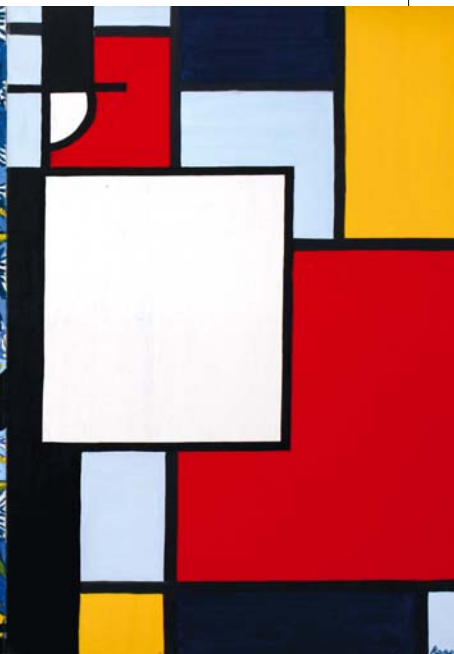
KONCZ ANDRÁS

KONCZ ANDRÁS:

Harminc éves az örökkévalóság,
2006, olaj, vászon, fotó



tőlünk. Néhány progresszív intézményen kívül ugyanis nem volt más érdeklődő. Érdekes, hogy pár hete vásárolt tőlem egy gyűjtő a korai munkáimból. Akkoriban hiába vártam erre. De ismered azt a mondást, hogy „ha egy ajtó becsukódik, kinyílik egy ablak”? A nyitott ablak Európa volt. Lehetett utazni, kaptunk ösztöndíjat, és részt vettünk külföldi kiállításokon. Éltem Rómában, dolgoztam Németországban. Kiállításom volt Miami-ban, Szöulban és a New York-i Civic Centerben, ahol tizenkilencünk közül csak tőlem meg Fehér Lacitól vásároltak képet. Számomra lényeges volt, hogy megtanultam globálisan látni a világot, megismertem az egyetemes európai kultúrát. Ezért festettem a képeimbe a nagy elődök, Picasso, Mondrian, El Greco, Duchamp motívumait. Így értem el, hogy a múlt, a jelen és a jövő is szerepeljen egy művön belül. A kultúra folyamatosságára akartam felhívni a figyelmet.



Mit jelent a rácsos előtér és a tapétaminta a festményeiden?

K. A.: A rács azt jelzi, hogy jelen vagyok. A környezet és a motívum viszonyát érzékelteti. Olyan, mint a filmnél a szubjektív kamera: egy rácson keresztül nézem a műtárgyat, az eseményt. A barokk tapétamintának nemcsak esztétikai küldetése van, hanem hogy a lényeg a fókuszban legyen, és leváljon a környezetről.

KONCZ ANDRÁS:

A tapéta ellenáll a konstruktivizmusnak, 2003, olaj, vászon

Évekig kényszerpihenőn voltál.

K. A.: 1992-ben két agyműtéten estem át, és több mint hat hónapig voltam kórházban. Majdnem meghaltam. Négy-öt évig nem vettem ecsetet a kezembe, és csak álmaimban festettem.

KONCZ ANDRÁS:

Koncz beszélget Mondriannel

Milyen terveid vannak idén?

K. A.: Munka, munka... Idén több kiállításom is lesz. Az egyik egy nagyobb magángalériában, ahol közel ötven műtárggyal találkozhatnak a látogatók.

KONCZ ANDRÁS:

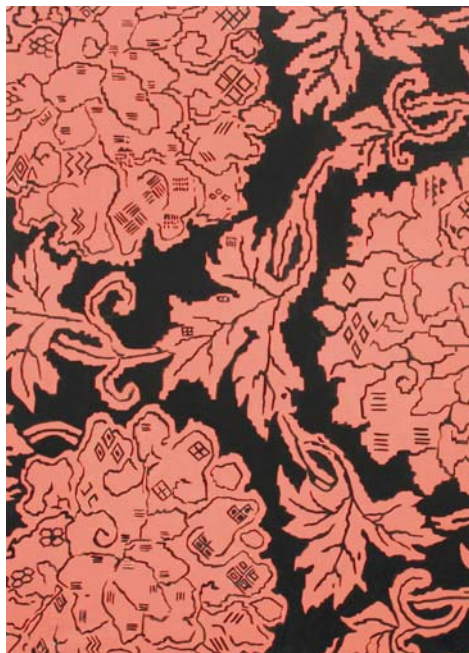
Mulasics és Koncz beszélget, 2006, olaj, vászon



A 80-as éveknek nagy veszteségei is voltak. Olyan művészek, barátok haltak meg, mint Hajjas Tibor (Biki), Bódy Gábor, Erdély Miklós. Elvesztésük fájdalmas volt. Ezért kezdtem foglalkozni a lét és a nemlét kérdésével. Hirtelen mindent ki akartam festeni magamból, ami a tudatom mélyén volt. A kételyeimet, a gondolataimat, a vágyaimat.

Képeiden fontos szerepet játszik az erotika. Ez az erotika azonban sajátos és egyedi. Hideg, fájó, mégis szenvedélyes, de egyúttal személytelen. Mióta izgat téged, hogy mitől férfi a férfi, és mitől nő a nő?

K. A.: 1975-ben készítettem az *Önarckép* című fotómat. Sem nő, sem férfi nem vagyok rajta. Miért? Elsősorban magamat akartam megfejteni. Tudni azt, hogy mi a különbség a férfisság és a nőiség között. Itt a fejem fölött ezen a képen már hárman vagyunk. Mind én vagyok, különböző évjáratban. Ez már nem a keresés, hanem az összegezés ideje.



A festészet egyszerűen létezik

Interjú Szűcs Attilával

MULADI BRIGITTA

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2016. XII. 16. – 2017. II. 19.

Szűcs Attila neve az elmúlt évben több témában is feltűnt a top képzőművészeti hírekben. *Érintés* (2016) című képe Londonban, a Sotheby's nyári Contemporary East-aukcióján a kikiáltási ár négyszereséért kelt el, amire eddig Magyarországon élő kortárs festő esetében nem volt példa. A Deák Erika Galériába érkező, a Sotheby's decemberi aukciójára válogató sales manager december elején újra kiválasztott egy képet (*Hóbagoly*, 2015–2016), amit az árverésen szintén sikerrel ütöttek le. 2016 októberében jelent meg a *Szivárványbaleset* című, különleges műfajú könyv Bazsányi Sándor szerkesztésében, ahol Szűcs Attila festményei mellett hatvannégy kortárs író, köztük Nádas Péter, Térey János, Földényi F. László, Kőrösi Zoltán, Kukorelly Endre, Lackfi János és Péterfy Gergely képelemzései, leírásai olvashatók.

SZÜCS ATTILA:

A vörös szoba, 2015,
olaj, vászon, 200x240 cm

A Hatje Cantz, az egyik legrangosabb nemzetközi képzőművészeti kiadó, 2016 végén jelentette meg Szűcs Attila 170 oldalas katalógusát, ami a Ludwig Múzeumban a művész decemberben megnyílt kiállításán debütált.

Kísértetek és kísérletek a címe az eddigi életművedet összefoglaló – ha jól tudom, eddigi legnagyobb szabású – kiállításodnak a LUMÚ-ban. Hogyan állt össze az ott látható anyag?

SZÜCS ATTILA: Hornyik Sándorral, a kiállítás kurátorával közösen terveztük a kiállítást. Durván az elmúlt húsz évből gyűjtöttük össze a munkákat a Ludwig Múzeum tereire figyelve. Szerettük volna, hogy napjainkra is jellemző friss tendenciák legyenek láthatóak, de a visszatekintés már a tematika miatt is elkerülhetetlen volt. Hely hiányában számos meghatározó mű kimaradt. Az első tíz év



installációs kísérletei, a gipszöntvények, montázsok-kollázsok, valamint a későbbi szobrok és morph-animációs filmek nem szerepelnek. Ez most csak a festményekről szól, pontosabban van egy rajzos kabinet, ami kihagyhatatlan volt, mert az elmúlt tíz évben különösen hangsúlyossá váltak a rajzok. A kronológiai áttekintés mellett a termék önmagukban is értelmezhetőek, ezen belül vannak olyan tematikus bugyrok, amelyek fókuszáltan foglalkoznak az életműben jelen lévő tematikus egységekkel, gondolok itt a vakfolt vagy a planking (a nyilvános helyen való hasonfekvés) vagy a társadalmi és személyes emlékezet viszonyának témaköreire.

Hornyik Sándor tanulmányának fókuszában a művészetelmélet és a vizuális kultúra áll, és ennek fényében értelmezi a műveidet. Mennyire fontos neked, hogy az aktuális teóriákkal leírható legyen a művészeted? Esetleg magad is ezek mentén alkotasz? Dolgozol-e velük, mennyire befolyásolnak az elméleti írások, visszautalsz-e rájuk?

Sz. A.: A visszautaló megközelítést nem érzem magaménak. A szépirodalomhoz van erős vonzódásom. Ez némileg a kiállításához kapcsolódó *Szivárványbaleset* című kötetből is kiderül, ami ugyan nem a szakirodalom része, de ezt ilyen szigorúan nem választanám el. Az a meggyőződésem, hogy az életet komplexitásában megközelítő mű, nevezzük ezt metaforának, igazán jól egy másik metafora által közelíthető meg. Itt jönnek be az egyéb művészetek, amelyek tudnak reagálni egy ilyen hasonlatra. Nagyra értékelem ugyanakkor, ha valaki szigorúan a formális logika mentén próbál leírni valamit a művészetben belül – analitikusan –, mert ez is váratlan eredményeket hozhat, de hozzám közelebb áll a metaforikus megközelítés. Hornyik Sándor teljesen autonóm személyiség, körülbelül mindent elolvasott és megnézett, ami a 20–21. századi kultúrában – nem csak a művészetben – felkutatható. Az az ő önálló hatóköre, hogy tapasztalatainak tükrében miként közelíti meg alkotásait.

Említetted a rajzkabinetet. A rajzok mennyire kapcsolódnak a festményeidhez, ha kapcsolódnak egyáltalán hozzájuk? Vázlatok vagy önálló alkotások?

Sz. A.: A rajz mindig is nagyon fontos volt a számomra, mert mindennél közvetlenebb lenyomata lehet azoknak a gondolatoknak, amelyek a fejemben cikáznak. Ez hihetetlenül nagy energiákat mozgat meg. A rajzban ezek megjelennek, de a gondolatok, energiák a későbbiek során eltűnnek. Ha van is hasonlóság rajz és festmény között, akkor az én esetemben a rajz többnyire utólag készül el. Számomra a rajz nem vázlata valaminek, hanem önálló entitás, és csak abban a formában létezik. Nem készítek vázlatokat, az olyan mintha a festés során kopizná magam. Ezért, ha valamit megrajzolok, abból már nem lesz festmény. Amivel foglalkozom, az a természetéből adódóan kísérletező és keresgélő. Egy olyan



FOTÓ: BERÉNYI ZSUZSA

konceptualizmuson túli festészetet képviselek, amelynek vannak kiindulópontjai, prekonceptiói, de a festészetem arról szól, hogy a saját munkámra hogyan reagálok, azokat a véletleneket, hibákat hogyan tudom felhasználni, amelyek munka közben keletkeznek.

Vázlatot nem készítesz, de az köztudott, hogy vizuális forrásokat is használsz. Mik ezek?

Sz. A.: A történet a képeslapokkal kezdődött. Ott lett világos számomra, hogy ez mennyire más az én értelmezésemben, mint a hétköznapi megközelítésben, hogy tudniillik a legtöbb ember valamiféle objektivitást feltételez a képeslap láttán. Azt látom bennük, hogy a képet valaki megrendelte, valaki elkészítette, valaki meglátta, valamilyen szándékkal feladta. Bekerül egy folyton változó vonatkoztatási szemlélet a rendszerébe. Ezek a szándékok radikálisan és alapvetően megváltoztatják azt a bizonyos objektivitást, amit neki tulajdonítunk. Amikor azt mondom, hogy a korrumpált valóságot szeretném megtisztítani a festészet eszközeivel, akkor arról beszélek, hogy minden képeslap (fotó) alján ott van egy realitásmag, ami lehet banális, giccses vagy teljesen érdektelen. Széles a spektrum, de ezen belül bármit fel tudok használni, ami engem megmozgat.

Látni a műveid között a festményeid előtt álló alakokat. Ezek létező jelenetek? Használsz saját fotókat?

Sz. A.: Ritkán, azokat is inkább jegyzetként. Ha a kiállítási szituációra gondolsz, mint jelenetekre, akkor azok sem történtek meg. Ami a festményeken látható, az saját jogán van ott. A képeim nem fotóátíratok. Természetesen használok talált képeket az internetről, és mások fotóit is, de a végleges vizuális megoldások nem léteznek máshol, csak a képeimen. A kiállításon látható például Buster Keaton mint antik torzó, 2017-es dátummal. Ezt a kis festményt tulajdonképpen húsz évvel ezelőtt kezdtem el festeni, másfél évem ráment, mégsem voltam vele elégedett, és megsemmisítettem. Annak idején nem voltam annak a képességnek a birtokában, amivel meg tudtam volna oldani. Most elővettem, és újrifestettem.

Mi az, amit nem birtokoltál, mivel nem voltál elégedett, ha már ezt mondod?

SZÜCS ATTILA:
Ágy köré tekeredő függöny, 2000,
olaj, vászon, 140x200 cm



fotó: Berényi Zsuzsa

SZÜCS ATTILA:
Ellenállás, 2012,
olaj, vászon, 190x140 cm

Sz. A.: Úgy tűnik, hogy oldottabb lett a festői nyelvem, sokrétűbb, összetettebb, és nemcsak a felület szintjén, hanem az ezen keresztül való áthaladás szintjén is. Ezeket könnyebben tudom kezelni, könnyebben tudok elengedni dolgokat. Rá tudom magam bízni a véletlenre, az azzal való játékra. Kevésbé ragaszkodom az eredeti elképzelésekhez, mint régebben. Ez sokszor kockázatosabbá teszi a festői folyamatot, ugyanakkor sokkal váratlanabb fejleményekhez vezet. Festő vagyok, és nagyon önző emberként élvezni szeretném a munkát. Ez a legfontosabb, ha nem megy, akkor abba hagyom.

Előtte hogyan dolgoztál?

Sz. A.: Az anyaghasználat változott, sokkal radikálisabban, szabadabban kezelem az anyagot. Ha kell, akkor lecsorog a festék. Ennek nyilván egy mentális felszaba-

dulás áll a háttérben. Olyan dolgokat is megengedek, amit húsz évvel ezelőtt nem tudtam volna elképzelni. Nem akarok mindent megmagyarázni. Nincs rajtam olyan kontroll, mint régen. Ezzel együtt nehezebben engedek ki bármit a műteremből. Némely festménnyel évekig bíbelődöm.

Az absztrakt felületek megjelenése is ezzel függ össze? Korábban egy imaginárius térben helyezted el a figuráidat, most pedig absztrahált struktúrákat, felületeket is használasz háttérként. Ez tudatos?

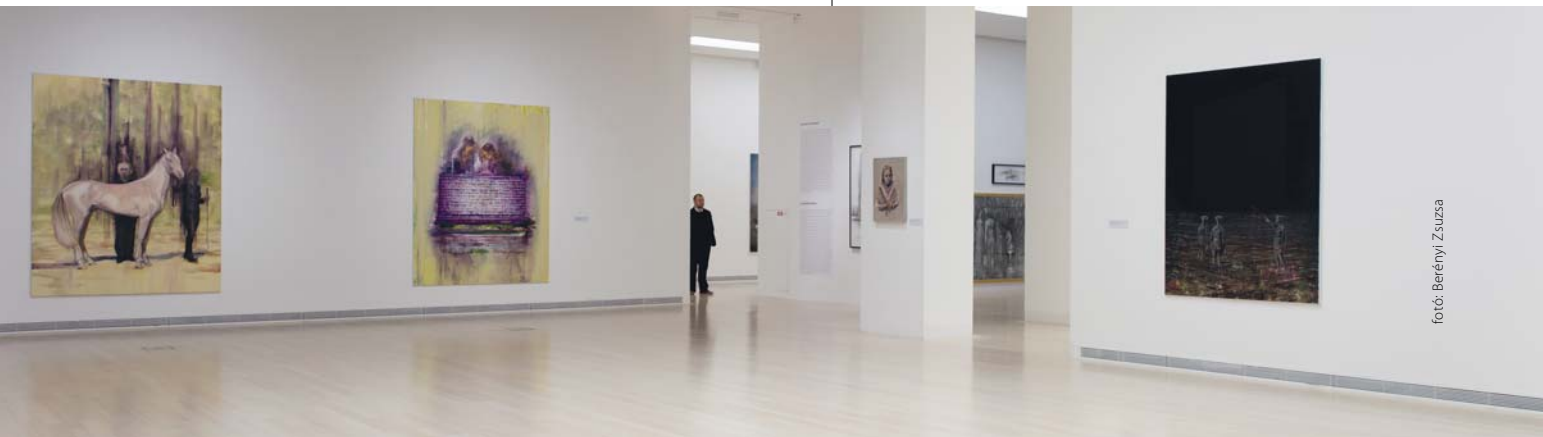
Sz. A.: Úgy érzem, hogy ez a szabadságkereséssel van összefüggésben. Egy csomó minden, amely véletlenül vagy nem eleve szándékoltnak történik a képen, azzal a veszéllyel járhat a festő személyiségére, pszichéjére nézve, hogy kiesik a helyzetből, eltűnik az, hogy részese lehessen a festménynek. Most kevésbé félek, ha úgy tetszik, többet megengedek a felületnek. Úgy hiszem, hogy kevesebb kontroll is elég, hogy része legyek a történéseknek. Ez nagyobb bátorságot és önbizalmat feltételez, ha nem akarok ragaszkodni olyan előfeltevésekhez, melyek a munka során nem bizonyulnak célravezetőnek. A festői eszköztár nyilván bővül, és szeretném azt hinni, hogy ez nem lemerevedéshez vezet, hanem ellenkezőleg, egyfajta nyitott szemlélet mutatkozik meg, és ennek egy csomó tárgyi következménye is van.

Ehhez kapcsolódik az is, hogy a tematikád is nyitottabbá vált? Hogy például politikusok, molesztátorok jelennek meg a képeiden? Gondolom, hogy nem véletlen, hogy éppen ők jelennek meg a képeiden.

Sz. A.: Az hogy mi a véletlen, abba nem mennék bele, utólag az ember viszonylag könnyen tud értelmezni, összerakni egy logikai sort, és ez ebből a szempontból nem akkora feladvány. Van ebben egy nagy adag önkény. Amióta csak az eszemet tudom, vonzódok például Buster Keaton figurájához. Ez nyilvánvalóan egy mély érzelmi viszony, miközben ha megkérdezed, hogy miért pont ő, akkor el tudom mondani, hogy látok egy erős együttmozgást az akkori fekete-fehér némafilm eszközhasználat, lehetőségei és szerepe – aztán később az eltűnése – és a festészet mai situációja között a többi egyre látványosabb és hangosabb médiumhoz képest. Ez szerintem egy létező összehasonlítási felület. Miközben a fekete-fehér film sem vesztette el érvényét a tekintetben, hogy élményszerűen lehet nézni, élvezetes a mai napig is egy ilyen produktum.

A festészetéről önmagában azt mondják, hogy kihaló állatfajta, mint a mamut, de ezt már elég régóta mondják. Irodalmi hasonlattal élve, a történetmesélő nagyregényről több évtizede kijelentették rettentően okos emberek, hogy ennek vége már, sőt nincs is, és ehhez

Kiállítási enteriőr



fotó: Berényi Zsuzsa

képeket megjelentek meghatározó regények Nádás Pétertől, Bret Easton Ellistől, Jonathan Franzentől, és sorolhatnám a neveket. Nyilván ezek nem azok a fajta lineáris sztorik, mint amelyekkel korábban találkozhattunk, de a történet nagyon él, van, és ez nem egy külső igény, nem valaki másnak való megfelelés, hanem egyszerűen létezik. Azt gondolom, hogy amíg az ember mint olyan lesz, addig ez is lesz. Ugyanez a véleményem a festészetéről is, legalábbis annak a vonaláról, ami egy személyiséget képes kifejezni és játszani az összes lehetséges felbukkanási formájával. Ez szerintem mindig izgalmas lesz. Az ösvény persze egyre keskenyebb. Kutatjuk, hogy mi is ez, hogy mi a festészet osztályrésze, hogy mennyiben csak a festéssel, a tiszta festéssel foglalkozunk, és ha nem, akkor mi az, ami még befér ebbe. Mi az a kölcsönzött irodalmi narratíva – most az én esetemről beszélek –, ami szerintem befér, és akkor az még festészet marad, de közben nem is lehet létrehozni máshogy, más eszközökkel, mert azt csak a festéssel lehet. Ez a médiumspecifikussága különösen fontos a festészetnek.

A mozgókép populárisabb a képzőművészetnél, s ha már említetted a mozit: sokkal többen néznek mozgófilmet ma, mint festményeket. Mégis, a festmény önmagában is képes sűríteni egy összetett narratívát, történetet, korszakot, és ahogy mondod, gondolkodási módot, miközben az alkotó személyiségét is megmutatja. Az általad preferált figurativitás ebben segíthet. Te sokszor ábrázolsz emberi alakokat, mostanában már portré jellegű arcképeket is. Ez mennyire fontos neked?

SZ. A.: Tágabb értelemben minden festmény egyfajta önarckép. Ha informel felülettel kezdem, az akkor is valamilyen formában tükrözni fog engem, nyilván ennek egy jóval direkter formája, ha valamilyen jól beazonosítható figura van a festményen. Azt szoktam mondani, hogy van ez a dupla- vagy triplafedelűség, amely a felületekbe van belerajtvé, és amit előszeretettel használok. Ez azt jelenti, hogy több olyan felület, réteg van a képen, amelyben a figyelem meg tud akadni, amelyre rá tud kapcsolódni. Élvezem, hogy van több olvasata is; ha csak egyet be tudok azonosítani, már van kapcsolódásom a festménnyel. Aztán, ahogy vizsgálódom, egyre több jelentése, vonatkozása lehetséges a festménynek – ez a komplexitás része a műveknek. Ez egy lehetőség, egy adottság, hogy be tudod építeni az értelmezések széles skáláját, erről sajnálnék lemondani. Lemondhatnék ugyan, a szabadságom is megvan hozzá, néha meg is teszem.

Vannak olyan festők, akiket figyelsz, követsz, nézed a kiállításait, hatnak rád?



forrás: Berényi Zsuzsa

SZ. A.: Igen. Az időm egy jelentős részét az interneten töltöm, böngészéssel. Nagyon sok festő van – szerencsére –, egész iskolákat tudok mondani. De még mindezek előtt az első, meghatározó élményem 16 évesen Giorgio Morandi volt. Lenyűgözött a rebbenékeny érzékenysége. Aztán egy nagyon sokirányú, az Arte Povera által behatárolt vizsgálódás után a fotó és a festészet viszonya kezdett el érdekelni, azon belül is a Gerhard Richter által fémjelzett „richterbleur” mint a festészet belüli ontológiai kétely adekvát kifejezési formája. Ezen az úton később nagyon közel kerültem Luc Tuymans-hoz, ami nem is csoda, hiszen a figyelmes szemlélő sokszor Morandi intim érzékenységének és Richter hűvösen analitikus távolságtartásának vegyítiszta keveredését tapasztalhatja Tuymans esetében.

Integratív alkat vagyok; az analízis mindig távol állt tőlem. A világot, a festéssel együtt, a maga teljességében szeretem látni. A hozzám hasonló szemléletű és párhuzamos életműveket létrehozó kortárs alkotók névsora igen hosszú (van egy folyton alakuló, bővülő százás listám). Iskolákat is meg lehet nevezni; a varsói, a lipcsei, a belgiumi, a kolozsvári vagy a sokadik londoni iskolát akár. Hogy csak néhány nevet említsek: Wilhelm Sasnal, Neo Rauch, Luc Tuymans, Victor Man, Adrian Ghenie, Peter Doig, Justin Mortimer, Daniel Pitin, Pere Llobera, Vitalij Pushnitzkij, Alexander Tinei. (Michael Borremans kiállításán például, amikor itt volt a Műcsarnokban, még tárlatvezetést is tartottam.) Persze, a sort még sokáig lehetne folytatni. A magyar mesterek sorából talán Birkás Ákos gyakorolta rám a legnagyobb hatást, mind intellektuális megalapozottságát, mind életművét tekintve.

Különösen izgalmas látni a következő nemzedék kapcsolódását. Tavaly fedeztem fel a neten az egészen kiváló, 1973-as születésű Ivan Sealt. Ő például egyenes folytatója lehetne a 90-es évek legelején festett metafizikus csendéletsorozatnak, bár igen kevésbé valószínű, hogy ismeri ezeket a munkáimat. Nem feltétlenül egymásra hatásról beszélek, hanem a 21. század elején általánossá váló szinkronicitásról.

SZÜCS ATTILA:
Nappali a Kádár-villában, 2014,
olaj, vászon, 190x240 cm

Mi marad?

Baranyai Levente *Nemzeti Art Land* című kiállítása

Deák Erika Galéria, 2017. I. 15-ig

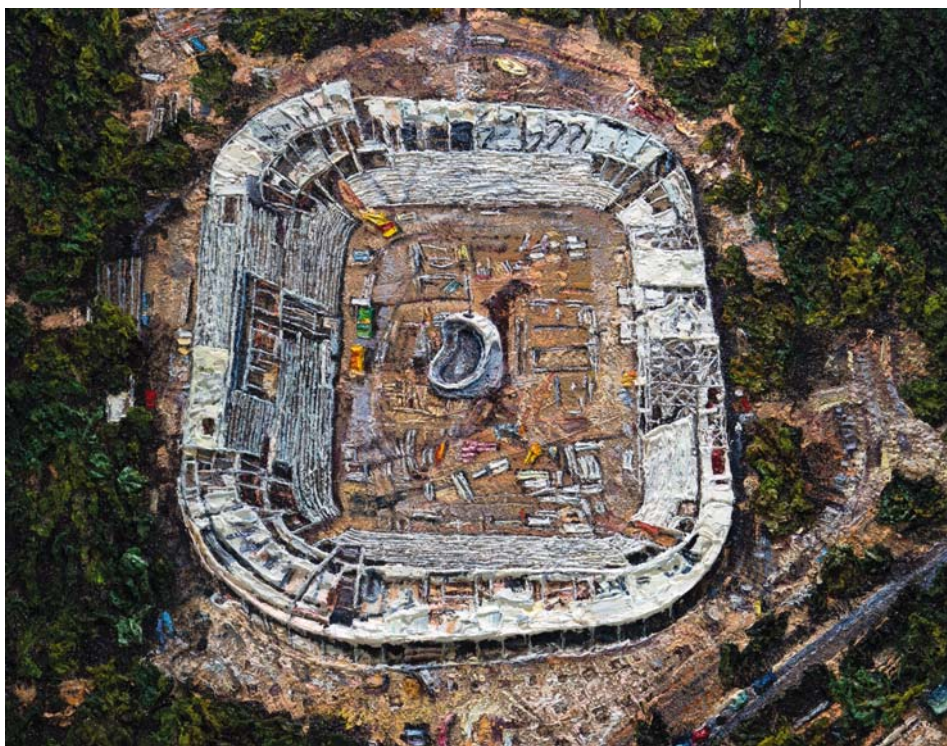
HEMRIK LÁSZLÓ

Baranyai Levente Nemzeti Art Land című kiállítása intenzív és maradandó élményt jelent – bizonyos megszorításokkal, de erről egy kicsit később. Baranyai Levente ebben az anyagában is a hatásosan működő, aprólékosan kidolgozott művészi formanyelvét alkalmazza. Megmaradtak az esztétikai paraméterek, nem változott az eszközhasználat, az anyag felvitelének módja, a festék dús, sűrű, majdnem folyékony jelenléte, a ragyogó színek, a széles panoráma, a madártávlat, az ízlésesen strukturált tájképlátvány. És mindehhez társul a civilizációs és kulturális problémák (képi) felvetése. Emelkedünk a földtől, és rácsodálkozunk bolygónk törekeny értékeire, s közben értékelhetjük azokat a negatív tendenciákat, melyek az épített és természeti környezetben következtek be vagy fognak bekövetkezni a közeljövőben.

Hogy dekódoljuk a képi üzenetet, elég a látvány, mivel az önmagáért beszél. Jelen esetünkben – két kivétellel – budapesti és vidéki tájak „mondják” a magukét, tájak, melyeket böszme stadionok, stadionkráterek turbóznak fel és le. Budapest Stadionburggá, az alcsúti aréna pedig mindent elnyelni kész üreggé, pöcegödörre lesz a képeken. A konklúzió világos: a magyar stadionépítési láz túlzó, értelmetlen és szárnalmas. Köztudott, bár egy külföldi számára nyilván kevésbé, hogy a beruházások legfőbb szorgalmazója maga a miniszterelnök. De Baranyai mintha nem bízott volna eléggé képei erejében – pedig biztosíthatjuk ennek ellenkezőjéről –, és explicit nyelvi eszközökkel, részben a képcímekkel – *Nemzeti illemhely Stadionburgban, Viktoár kori lelet* stb., – részben a festmények oldalára írt további kommentekkel – Orbanescu Stadion, Arénák köbén nemzeti csocsó... stb. – igyekezett megtámogatni azokat. Képzavar, de az erős mondatok megcsikordulnak a festői

felületeken, és disszonáns, kellemetlen hatást keltenek. Én úgy érzem, nem talál egymásra Baranyai művészetének emelkedettsége (benne a kritikai üzenettel) és az explicit szövegszerűség.

A cikk szerzője szereti a futballt. Sőt azt kell, hogy mondja, lenyűgözik a megalomán stadionok, miként az ókori amfiteátrumok. Óriási élmény volt két éve ezelőtt a világ legjobbjait látni a Camp Nouban. Mivel a Barca ellenfele az andalúziai kiscsapat, az Almeira volt, „mindössze” hetvenhétezeren szurkoltak az aszimmetrikus, gigászi üstben. A Camp Nou az 50-es évek közepén épült, miután a publikum kinőtte a „csak” hatvanezer embert befogadni képes Camp de les Cortsot. Ezt figyelembe véve és látva a mai magyar labdarúgás állapotát, a stadionépítési ambíciókat magam is irracionálisnak, oktalannak, sőt egyenesen cinikusnak gondolom.

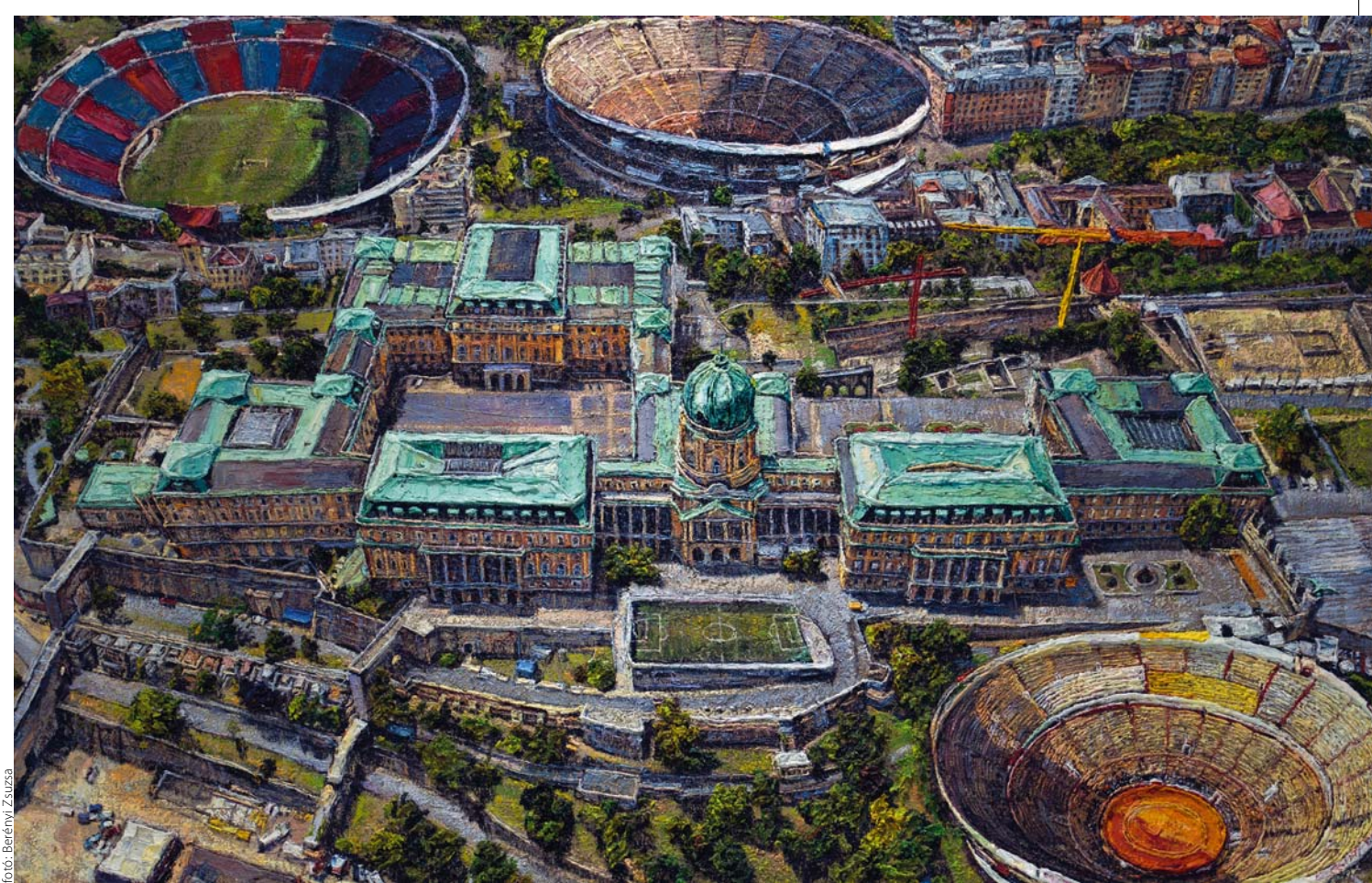


Fotó: Berényi Zsuzsa

BARANYAI LEVENTE:
Viktoár kori lelet, 2016,
olaj, vászon, 95x120 cm

Intenzív és erős élményt nyújt a kiállítás, de nem kerülhető meg az a mozzanat, amely ambivalens érzéseket kelt bennem. Az ambivalencia a pazar festészeti látvány és a lényegében direkt politikai deklaráció együtállásából adódik. Azt gondolom, hogy egy Baranyai-kép ezt nem bírja el, de nem is szorul rá a kép nominációjára.

Mindezt azért vettem közbe, hogy jelezzem, a Baranyai Levente által megcélzott jelenséggyűtteshez való viszonyunktól függetlenül kelt ambivalens érzéseket a kép és a szöveg együtállása. Úgy vélem, a művész civil énje kért és kapott teret magának az esztétikai szférába, de ott mintha idegenül mozogna. Ellentmond nekem, ugyanakkor engem igazol Marshall MacLuhan kijelentése, miszerint a művészet az, amit büntetlenül megtehetsz. (Ja, jut



fotó: Berényi Zsuzsa

eszembe: mi is a politika?) Miért is ne tehetné meg Baranyai, ha úgy látja jónak, hogy képein politikai nyilatkozatokat tegyen, de vajon adekvát-e ez a gesztus művészetének eddig fejleményeivel?

Pedig „némán” is nagyon erőteljes tud lenni ez a művészet. Elég, ha arra gondolok, milyen határozott nyomtétkot ad a magyar tematikának az egzotikus, távol-keleti városokat, közösségi hálózatokat felidéző két alkotás. A művész ezzel egymástól akár több ezer kilométerre végbe menő történések közötti bonyolult összefüggések rendszerére mutat rá. Hová tart a civilizációt eskábáló és a kultúrát megálmódó ember?

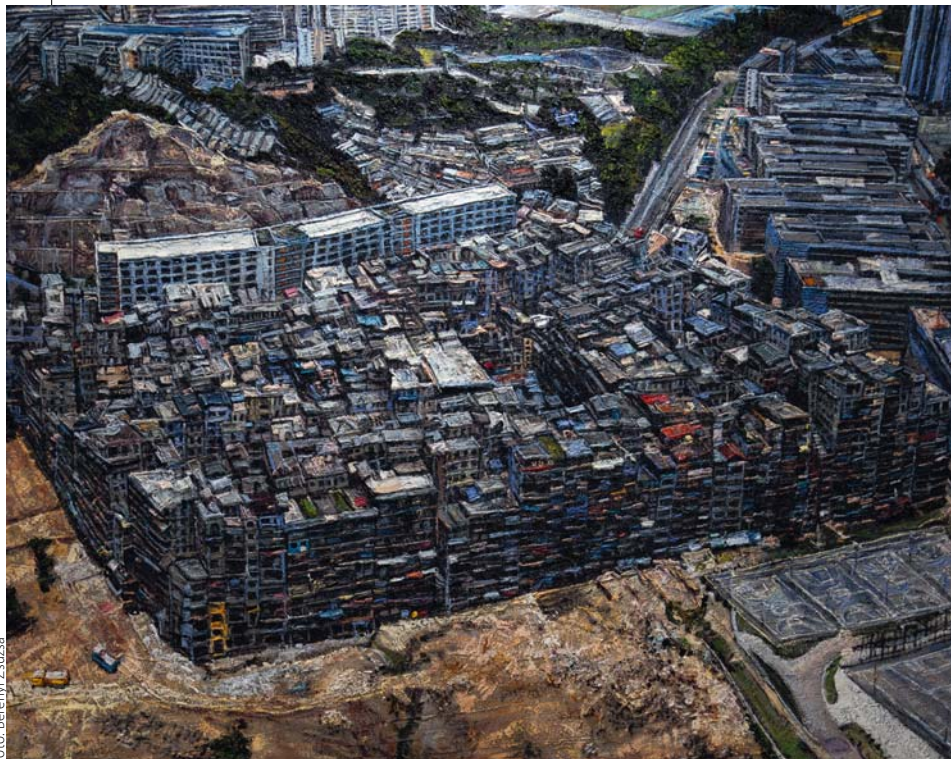
A *Szodoma Hongkongban* című képen a hírhedt Kowloon Walled City látjuk. Fénykorában ez volt a világ legsűrűbben lakott területe. A bűn mennyországává nőtte ki magát, virágzott benne a drogkereskedelem és a prostitúció, s közben a britek és a kínaiak bábáskodtak fölötte. A kép mementő, mivel 1994-ben lebontották a városzörnyet, s helyére egy gyönyörű park került. Bontás és teremtés. A *Free Tibet!* című festmény is a bontást előlegezi meg, de a teremtés hozadéká nélkül. A képen a Serthar Larung Gar Buddhista Akadémiát és az őt körülvevő aprócska szerzetesi faházak tömegét látjuk. De ez a hely nem a bűn

fotó: Berényi Zsuzsa

melegágya, ellenkezőleg, az itt élő populáció az emberiség élő lelkiismerete. Ám mit sem zavarja ez a kínai kormányt, 2017-ben körmönfont rendeletekre hivatkozva tesz kísérletet a hit városának felszámolására. Nem elbont, elpusztít. Büntetlenül megteheti? S mi marad utána? Egy kínai őrbódé? Mi marad utánunk? A stadionok? Vagy ezek a képek?

BARANYAI LEVENTE:
Nemzeti illemhely
Stadionburgban, 2015,
olaj, vásznon, 140x220 cm

BARANYAI LEVENTE:
Szodoma Hongkongban, 2016,
olaj, vásznon, 146x201 cm



Se nem smaragd, se nem város...

Mátyási Péter: *Wunderwelt*

Molnár Ani Galéria, 2017. II 24-ig

SCHNELLER JÁNOS

Az elsötétített szobában csak a falakon körbeakasztott, erőteljes színekkel világító lightboxok fénylenek, így belépéskor egy pillanatra meglepődünk, mikor a kemény padló helyett puha, süppedős műfüre érkezünk, és rögtön el is gondolkozunk, hogy vajon a belépés előtt nem kellett volna-e levonnunk utcai cipőnket. Aztán óvatosan mégis továbbsétálunk a dobozok meleg fénykörei felé. A kiállítás tere, az elsötétítés és a műfüves padló puha érzete, a tompa hangok, a titokzatos hangulat áthangolja a néző érzékelését, elválasztva a galéria terét a hétköznapoktól, kizökkentve a látogatót a szokásos galérialátogatói üzemmódból. Tízpontos indítás.

MÁTYÁSI PÉTER:

Mountains II., 2016,
lightbox, 98x128 cm,

a Molnár Ani Galéria jóvoltából

És persze nemcsak a tér, de a képek is szokatlanok. Távolról nézve, felnagyított világító képeslapokként vagy poszterekként hívogatnak élénk színekkel, izgalmas felületekkel, olykor lenyűgöző méretekkel. Ismerősen fénylenek, mintha már láttuk volna őket, de mégsem így, mégsem ugyanezt. Akár giccsek is tűnhetnek első pillantásra, hiszen szépek, vonzók, kellemesek és látszólag közhelyesek – de csak elsőre, hiszen a következő pillanatban már a kíváncsiság kerít hatalmába, az érzés, hogy ez mégsem az, aminek látszik, hogy akkor mi is ez, vizsgáljuk meg! És ahogy közelebb lépünk, úgy járunk, mint Kisvakond és barátai a városban: lassan észrevesszük, hogy egy illúzió áldozatai lettünk, mert a látvány közelről szétesik, és kiderül, hogy a hegy nem is hegy, hanem csak gyűrött nejlonréteg, hogy a meredek, plasztikus sziklafal csak



trükkös, tépett, ráncolt felület, amely sokkal inkább emlékeztet kidobott nejlonzacskókra vagy műtermi hulladéokra, semmint csodás alpesi tájakra.

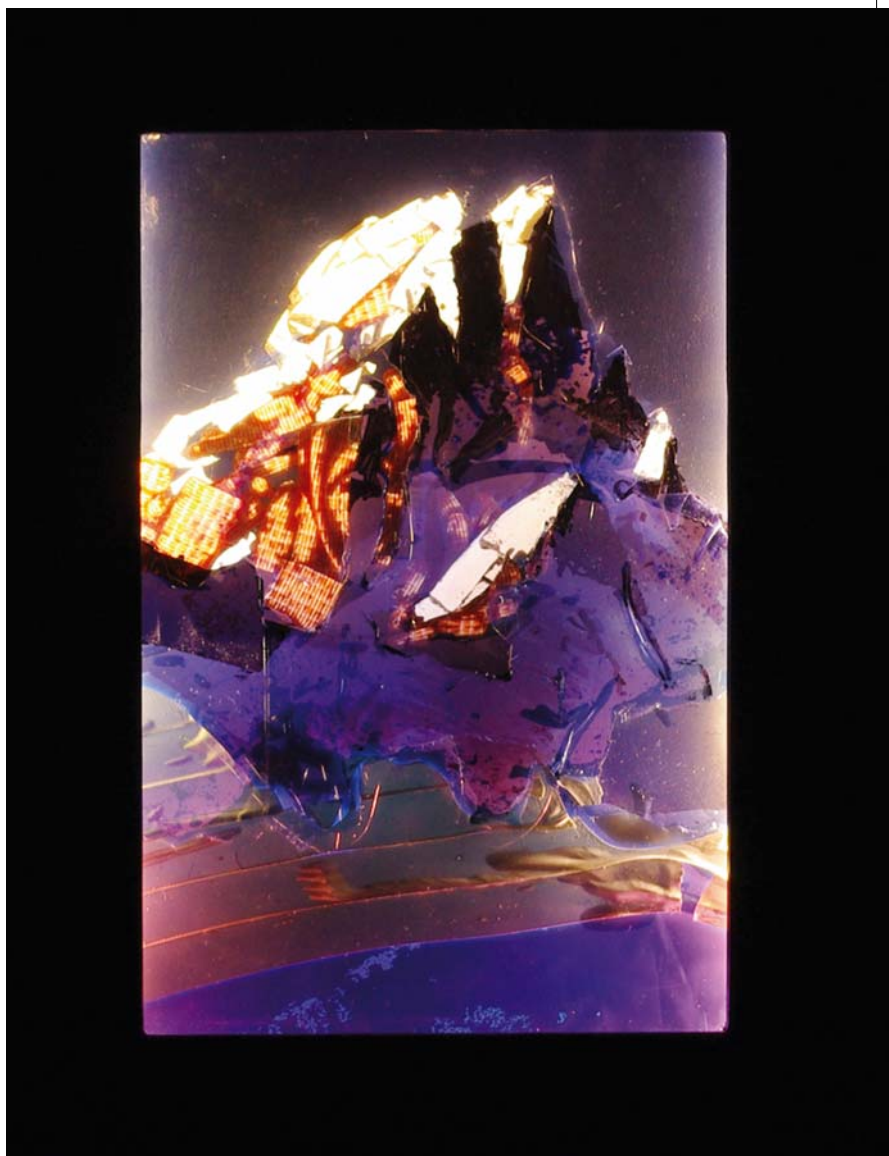
Mátyási Péter művészetében nem ritka a kísérletezés az anyaggal, a szokatlan technikai megoldásokkal, ahogy az inspiráció is gyakran a közös képek tárházából vett emlékekkel foglalkozik, akár csak a művész korábbi sorozatai: a családi diapozitívek felhasználásával készült grafikai lightboxok¹ vagy a kilátótornyokat feldolgozó képeslapok világát idéző sorozat², amelyet egy német művészpáros fotói inspiráltak. De vajon mi kapcsolja össze a Wunderwelt-sorozatot a fenti előzményekkel? Bár formailag, technikailag és megjelenésükben kevés, az intenció és a megközelítés terén azonban számos közös vonást találunk. A kollektív emlékezet képeinek felhasználása, a mesterséges, épített környezet és a természet formáinak konfrontálása (főleg a technikában), valamint a transzparenciával való játékhoz való ragaszkodás vezérfonalként folytatódik a jelen kiállítás anyagában is.

Ezúttal egy 70-es évek végén kiadott *Wunderwelt der Alpen*³ című album illusztrációi indították el az alkotói folyamatot. A korabeli fotók látásmódja, a kissé megfakult színek és az érintetlen természet winckelmanni „csendes nagysága” előtti tisztelgés a mai nézőben egyszerre kelt nosztalgikus érdeklődést a kor iránt, és naivitásával megmosolyogtató érzéseket, ugyanakkor furcsa módon csodálatot is. A fénydobozok képi világa anyagában az érintetlen természet ironikus ellentéte, amely úgy rántja le a leplet az illúzióról, hogy közben meg is őrzi a látvány esztétikájából fakadó kellemes atmoszférát, melyet egy alpesi képeslap látványa vagy a saját utazásaink során lőtt fotóink nézegetése közben érzünk. Mindezt úgy, hogy mindvégig megtartja azt a bizonyos egy lépés távolságot attól, aminek tűnik, így nem válik giccses dekorációvá vagy az ember és a természet kibékíthetetlen ellentétét sulykoló üzenet hordozójává, de nem zárja magát egy privát mitológiában mozgó önkifejezés formájába sem. Ugyanakkor mindezek az asszociációk jelen vannak az értelmezés lehetőségei között.

A képek – egyetlen kivételtől eltekintve – nem foglalkoznak az ember vagy az ember által formált táj megjelenítésével, azonban az emberi nézőponttal annál inkább. A Wunderwelt-lightboxok a tájkép történetére és a szemlélő attitűdjére egyaránt reflektálnak. Mitől érzékelünk tájnak egy látványt, és miért látjuk szépnek a kietlen sziklát, a fagyott világot? A zord tájak egyszerre vonzzák a tekintetet és indítják el a nézőben az idegentől való viszolygást, akár csak a Hold felszínét bemutató fotógyűjtemények vagy a sivatagról készült

képek; egyszerre szépek és félelmetesek, ismerősek és idegenek, vonzóak és taszítóak. Ennek a kettősségnek az érzése ugyanúgy a képek technikájában is tettenérhető, hiszen egyszerre keltik bennünk az új és használt, a lenyűgöző és egyszerű, a természetes és mesterséges képzetét.

A csoda abban a pillanatban foszlik szét, amikor a felkapcsoljuk a villanyt, és kihúzzuk a lightboxokat az áramból. A kép így egyszerre siralmasan hétköznapi, elhasznált és fakó. A csoda szertefoszlik, és mi úgy állunk a szobában,



mint Dorothy a leleplezett Óz előtt: a smaragd csak celofán, a szikla csak gyúrt felület, és még a fű sem igazi. A kiállítás mégis többet ad, mint pusztán az illúziót – és hogy ezt még egyszer átéljük, gyorsan le is kapcsoljuk a villanyt.

Jegyzetek

- 1 Mátyási Péter *Ania-filius* című kiállítása az Óbudai Társaskör Galériában, 2016. IX. 7-től.
- 2 Kondor Attila, Mátyási Péter *Rajzolt idő* című kiállítása a Molnár Ani Galériában, 2014. IX. 17. – XI. 21. között.
- 3 Luis Trenker: *Wunderwelt der Alpen: Europas höchstes Gebirge hat viele Gesichter*, Bertelsmann, Stuttgart, 1977.

MÁTYÁSI PÉTER:

Peak I, 2016,
lightbox, 40x30 cm,
a Molnár Ani Galéria jövőtéből

Csapdaképek és háttértájak

Daniel Spoerri kiállítása

MOCAK, Krakko, 2016. X. 21. – 2017. IV. 4.

P. SZABÓ ERNŐ

Ha minden művészet elpusztul, a nemes konyhaművészet megmarad – *Daniel Spoerri* művészetének mottójaként gyakran idézik ezt a mondatot, amelyet a művész eredetileg egy egészen hétköznapi, konyhai falvédőn fedezett fel, s emelt át saját művészetébe. A szöveg azonban – ahogyan 1971-ben, az amszterdami Stedelijk Múzeumban rendezett tárlata címében áll – egy nagyobb összefüggés részeként jelenik meg: „Hommage à Isaac Feinstein – Dániel, te alma, messze estél a fatörzstől. + Ha minden művészet elpusztul, a nemes konyhaművészet megmarad”. A cím szinte minden szavának életrajzi vonatkozása van: Isaac Feinstein ugyanis nem más, mint Spoerri édesapja, aki a romániai Galatiban protestáns hitre

DANIEL SPOERRI:

Férfi és macska összehasonlítása, 1995, asszemblázs, 140x100x25 cm, D. Spoerri, LEVY Galerie, Hamburg jóvoltából HUNGART © 2017



tért izraelitaként hittérítőként dolgozott, míg nem a román fasiszták (lásd Antonescu-gárda) pogromja áldozatául nem esett. A tizenkét éves Spoerri ezután, 1942-ben édesanyjával menekült Svájcba, s ekkor vette fel az édesanyja családjának a nevét. Ahogyan a fentiek is jelzik, művészete mintha csak saját sorsára és a történelem irracionálisára adott válasz volna: egyszerre személyes hangú meditáció és a külvilággal szembeni expanzív fellépés dokumentuma, amely úgy tagadja meg látszólag a grand art magasatos ideáljait, hogy a leghétköznapibb, legbanálisabb tárgyakból épített formai, gondolati rendszer válik a szó legigazabb értelmében vett művészetté.

Művei új jelentésrétegekkel gazdagodnak Európa keleti felében, a volt szocialista blokk országaiban, ahol a különböző színű diktatúráknak különösen sok áldozata volt. Sokáig úgy tűnt, ide mégis nehezen jutnak el Spoerri alkotásai. Budapesten 2002-ben rendezték az első és máig utolsó nagyobb kiállítást munkáiból (akkor is egy vándorkiállítást vett át a Ludwig Múzeum), korábban a magyar határhoz legközelebb Bécsben, előbb 1990-ben a MUMOK-ban, majd néhány év múlva a mára már megszűnt BAWAG Alapítvány galériájában láthattuk tárlatát. A legutóbbi évek ausztriai fejleményei közé tartozik, hogy – ahogyan maga fogalmaz – „visszatért Közép-Európába, ahol leginkább otthon érezheti magát”. Kiállítóházat és éttermet hozott létre az alsó-ausztriai Hadersdorfbán, s éppen egy évvel ezelőtt a bécsi Museumsquartier Artboxában mutatott be különös, adventi-farsangi installációt ötven, különböző népek, kultúrák tradicionális művészetéhez tartozó koponyából. Budapesten pedig a Kijárat Kiadó által 2010-ben magyarul megjelentetett *Anekdotomania* (eredetileg 2001-ben a Hatje Canz Verlagnál látott napvilágot németül) bizonyította, hogy Spoerri nemcsak képzőművészként, színházi rendezőként, táncosként, kiadóként, performerként, hanem íróként is igen figyelemre méltó.

Krakkóban, a MOCAK-ban most újra a képzőművész lép a közönség elé, s bár az ottani kiállítást teljes életmű-bemutatónak távollról sem nevezhetjük, a tárlatnak már maga a helyszín is különös jelentőséget kölcsönöz. A kortárs művészet egyik legújabb európai múzeuma (Museum of Contemporary Art in Krakow) ugyanis a város Zablocie nevű külső kerületében épült fel, mégpedig azon a telken, amelyen a világszerte csak Schindler's Factoryként nevezett gyár állt, amelynek tulajdonosa, Oskar Schindler sok száz zsidót mentett meg a második világháború, a német megszállás éveiben a biztos haláltól. A korábban zsidó tulajdonban volt Rekord nevű gyár 1940–44 között hadiüzemként működött, alkalmazottait ezért nem hurcolták el. Ahogyan ez Spielberg filmjéből kiderül, ehhez természetesen

szükség volt Schindler a németekkel kialakított jó kapcsolataira, és különleges szervező képességeire is. A gyár eredeti profilját zománc háztartási edények jelentették, de később gyártottak töltényt is – olykor rossz minőségben, olykor a tulajdonos máshol vásárolt terméket adott tovább saját gyártmányként, hogy a gyárat be ne zárják.

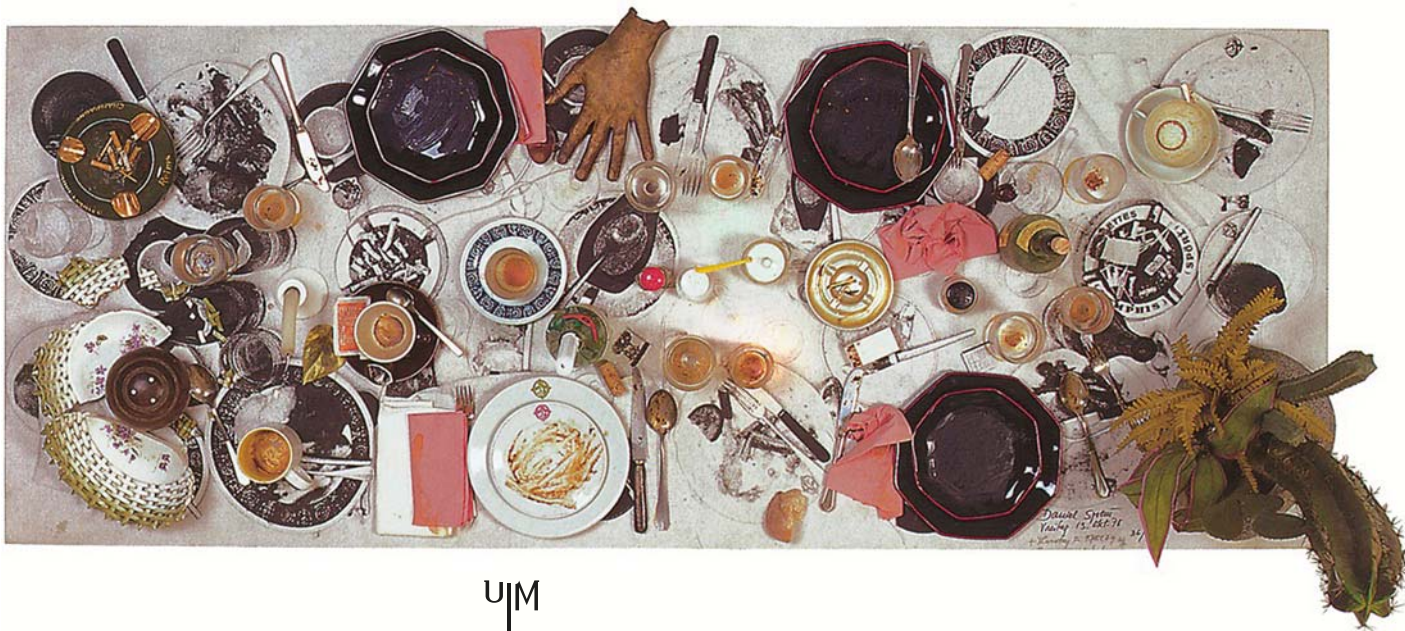
Evőeszköz és puskagolyó, élet és halál – több mint fél évszázad kellett hozzá, hogy a krakkói múzeumok a történelmet is megidézve képesek legyenek egymással szembeállítani a 20. század legnagyobb botránjának tárgyi tanúságtevőit. Ahogyan ugyanis a háború után évtizedeken át homályban maradtak az egykor történetek, úgy elhanyagolt külváros maradt a terület is egészen az ezredfordulóig. Krakkó városa 2004-ben vásárolta meg az egykori Emalia (Deutsche Emailwaren-Fabrik) Lipowa utca 4. szám alatti telkének egy részét a rajta álló épületekkel. A múzeum tervezésére kiírt pályázatot az olasz Claudio Nardi nyerte meg, az ő tervei szerint felépült, minimalista stílusú múzeumépületet hivatalosan 2011 májusában nyitották meg, majdnem egy időben a szomszédos Schindler's Factory múzeummal. A MOCAK üzemszarnokot idéző tömbjében néhány helyen megőriztek egy-egy részletet a területen egykor állt hat épületből, így ami a környezetet, a múzeum vizuális megjelenését illeti, aligha lehetne hitelesebben felmutatni a művészi kreativitás értékeit, azoknak a mindennapi élettel való kapcsolatát, márpedig éppen ez a MOCAK egyik fő célkitűzése.



Daniel Spoerri kiállítása is, ahogyan a cím mondja – *Art Taken Out of the Ordinary* (Művészet a hétköznapiból) – erről a kapcsolatról beszél, de a látart igen szorosan kötődik a múzeum másik alapcélkitűzéséhez is, nevezetesen ahhoz, hogy az utolsó két évtized művészetét a második világháború utáni modernizmus és a konceptuális művészet kontextusában mutassa be. A nyolcvanhat éves Spoerri ugyanis ma is dolgozik, két sorozata is a legutóbbi évek termését reprezentálja, az anyag nagyobb része viszont több mint négy évtizedet tekint át. A legkorábbi sorozat a sok száz darabos *Csapdaképek*hez tartozik, Spoerri művészetének a legismertebb és

DANIEL SPOERRI:
Tóramutatók (Yadim), 2010, asszamlázs, 101,5x106,5x26 cm, a D. Spoerri, LEVY Galerie, Hamburg jóvoltából HUNGART © 2017

DANIEL SPOERRI:
Kiállítás a Handschin Galériában, 1978, asszamlázs, 75x194x80 cm, a D. Spoerri, LEVY Galerie, Hamburg jóvoltából HUNGART © 2017





DANIEL SPOERRI:

Ez maradt! A bécsi bolhapiac
2015. november 28-án, délután 5
órákor, 2015,
asszamlázs, 85x140x32 cm,
magángyűjtemény
HUNGART © 2017

legnagyobb szeletét képviseli, egyben pedig érzékelteti azt az igen összetett, lényegi kapcsolatot, amely tevékenysége különböző területeit összeköti. Ezt mi sem jelzi jobban, mint az, hogy Spoerri legszívesebben ma sem képzőművésznek nevezi magát, hanem a „metteur en scene d’objet”, azaz „tárgyak rendezője” kifejezést használja. Ahogyan fogalmaz, nem csinálja, hanem rendezi a műveket, ahogyan tette ezt már az 50-es évektől, amikor korai berni balett-táncos éveit után színházi rendezőként is dolgozni kezdett. Döntő hatást gyakorolt rá az 1952-es párizsi útja, amikor megismerkedett Ionescóval. 1956 után Bernben színpadra állította *A kopasz énekesnőt*, Picassótól a *Telibe viszonzott vágyakozást*, Beckett-től a *Godot-ra várva*t, közben fokozatosan föl hagyott a táncsal. A színházzal való kapcsolata a 60-as, 70-es években sem szakadt meg: színpadi díszleteket tervezett, 1972-ben pedig a düsseldorfi Schauspielhausban megrendezte Tristan Tzara *Gázzív* című darabját. Ugyancsak az 50-es években ismerkedett meg, majd dolgozott együtt olyan művészekkel, mint például Jean Tinguely. Pályafutása szempontjából különös jelentősége volt az 1959-es *Vision in Motion – Motion in Vision* című antwerpeni kiállításnak, ahol szöveget, kalapácsot és fadarabokat helyezett el a kiállítótérben, és minden látogató saját maga készíthette el a szobrot a segítségükkel. Egy másik munkájának *Autotheater* volt a címe, ez a technikához zseniálisan értő Tinguely segítségével készült: tükrökkel ellátott, mozgó fémlapokból állt, a lehelet mozgatta a szerkezetet, amely

az arcról folyton változó, torzított képet adott. Nem véletlen, hogy Spoerri alapító tagja volt 1960-ban a Nouvau Réalisme csoportnak, s az sem, hogy már 1960-ban megszülettek első csapdaképei is. A fogalom – németül *Fallenbilder*, franciául *tableau piege* – arra utal, hogy ahogyan a fénykép esetében az exponáló gomb lenyomása megragadja a látványt, a pillanatot, a csapdaképek alkotója csapdába ejt egy részletet, egy tárgyegyüttest – Spoerri esetében a legtöbbször, de nem kizárólag egy-egy közösen elfogyasztott étkezés dokumentumait, a felhasznált terítéket, ételmaradékokat. Ebből a nagy sorozatból Krakkóban négy mű szerepel, egy 1978-as *Assemblage* és három mű az 1991-es *Sevilla*-sorozatból, amely valószínűleg az 1992-es világkiállítás helyszínéről kapta a nevét, Svájcot képviselve Spoerri ott is berendezett egy éttermet. Más műfajba tartoznak a későbbi asztalképek, amelyeken Spoerri művészektől „elkért” vagy saját maga által előkészített asztalon rendezte be a kompozíciót. Ezek a *Hamis csapdaképek* az 1990-es, 2000-es évekből mintegy leleplezik a megtévesztés által létrejött hamis képeket: *détrompe-l’oeil*-ek, azaz visszaállítják a mű és a valóság közötti valóságos kapcsolatot.

A korai *Csapdaképek* szerves részét képezik az Eat Artnak, az étkezés-művészetnek, amely élő, közvetlen kapcsolatot teremt az élet alapvető mozzanatai és a műalkotás között. Már 1963-ban megjelent az éttermi környezet, konyhai tárgyak együttese a párizsi Galerie J-ben rendezett kiállításán. Düsseldorfban 1968-ban azután valóban éttermet nyitott, amely az ő nevét viselte. A düsseldorfi étteremnek azonban voltak más előzményei is a 60-as évek első felében, különböző városokban rendezett tárlatok formájában. „Párizsban is, ahol a galériámban terítettük meg az asztalokat. Én főztem, a kritikusok voltak a pincérek, ők hordták be az ételeket. A legrosszabb pincér

Pierre Restany volt, aki mindig elfelejtette a rendelést, rosszul számolt – mondta budapesti tárlata kapcsán készült interjúnkban. – Ez a galéria ma igazi étteremként működik, a Rue Montfaucon-ban, a Saint Germain des Prés mellett. 1966–67-ben hosszabb ideig tartózkodtam Görögországban, ott ért az élmény, amelynek hatására végül elhatároztam, hogy igazi éttermet hozok létre. Olyan asztalok voltak ott, amelyek lapja levehető volt, s amikor új vendég érkezett, a régi terítéket egy pillanat alatt eltüntették. Nálam ebből a terítékből, a hozzá tartozó étlapból műalkotás született.” Szinte ehhez hasonló gyorsasággal váltották egymást a terítékek, amikor 1972-ben egy éven át a zürichi Galerie Bischofberger szervezésében naponta született új alkotás a vendéglőben. Havonta jöttek a kamionok, plexibe rakták a műveket, és már el is lehetett őket szállítani. Néhány év múlva a Bischofberger raktára leégett, s a 365 műből csak 185 darab maradt meg.

Spoerri a 90-es évek elején Itáliában, a Firenze, Siena és Grossetto között valahol középen lévő városkában, Seggianóban telepedett le. Egy tizenhat hektáros területen alakította ki a kertet, amelyet mostanában Giardino di Paradisóként is emlegetnek, s amelyben ma már közel száz szobra, installációja áll. Közben azonban Svájcba is egyre többször visszatért, miközben kiállításával a világ számos jelentős múzeumában, galériájában volt jelen. Ebből az időszakból származik *Gyűjtemények* című sorozatának több darabja is, amelyekben egy-egy tárgyítípus legkülönbözőbb változatait jelenítette meg egy-egy alkotáson (a sort indító Breton gyógyszerár 1981-ből származik). A művész egyik legismertebb sorozatát, az *Állatok karneválját* Charles Le Brun 1670-es metszet-sorozata ihlette. A metszetek eredetileg Johann Gaspar Lavater tízkötetes munkája, a *Physignomie* kilencedik köteteként jelentek meg, az emberi és állati karakterek közötti hasonlóságok és különbözőségek alapján emelnek ki egyes tulajdonságokat. A fotóeljárással fölnagyított rajzot és a tárgykollázzst ötvöző Spoerri természetesen nem hisz az arcvonások, illetve a fejformák alapján megállapítható hasonlóságokban, de az sem célja, hogy „kritikai” szemmel nézve a művébe átemelt alkotást, az egykori tudományos tételek abszurditását bizonyítsa. Inkább arról van szó, hogy a régi rajz ugyanúgy elbűvöl, mint azoknak a talált tárgyoknak az együttese, amelyekkel tovább építi a kiindulópontul választott képet. Végül is csapdaképeket készít ma is, a valóság szenvedélyes gyűjtőjeként. Amit megragad, azt nem gombostűre tűzve mutatja be, hanem a sokféle anyagból mintegy megépíti egy képileg, szellemileg tágas territórium határfalait, amelyen belül egzotikus lényei szabadon élhetnek különös, vonzó életüket

Az 1990–2000-es években készült *Objektek*-sorozat legösszetettebb része a harminckilenc darabos *Kalaptollak*, amelyeken különböző, éles eszközökkel hasít bele kalap-

formákba. A *Nyolc sovány lidércnyomás* az antik és törzsi művészetet ötvözi plasztikai formáival. Az 1998-as *Háttértájak* kiindulópontját Eric Bammler 19. századi német festő alpesi tájképei jelentik, a kevés eszközzel radikálisan átalakított művek egyszerre tisztelnek a természet szépsége előtt, és kérdőjelezik meg a bevett ábrázolási sémákat. Az „elbűvölő” alpesi táj egyébként már az egyik 1961-es művén, a Pompidou Központban őrzött *A tuson* is megjelent. Ott, ahol a hegyek tövében, a fák alatt folyó patak a legszelebbé válik, egy tusolót csatlakoztatott a felülethez, amelynek rózsája éppen az Alpok fölé esik, hogy valóságos esővíz áztassa a hegyeket. Ezt a művét a „klasszikus” *détrompe* l'oeil-ek közé sorolja.

A 2007–2008-as *Egynapos boxok*, ahogyan a cím mondja, mintegy naplóként rögzítik egy-egy nap vizuális történéseit, a 2015–2016-os *Ez maradt!* a szombatonként megrendezett híres bécsi bolhapiac tárgyai közül válogat, azon belül is többnyire a legbanálisabb, legértéktelebb, gyakran töredékként megszerzett, kidobásra ítélt darabokból állítva össze egy-egy kompozíciót. De hát ki döntheti el, hogy minek van értéke és minek nincs, ha nem a művész, akinek köszönhetően a jelentés nélkülinek ítélt tárgyak, formák egymás mellé kerülve tartalommal telítődnek, s aki képes arra, hogy az általában fontosnak ítélt értékekről bizonyítsa jelentéktelenségüket? Ezt a kérdést sugallja a 2014-es *Kifakult órákulum* című sorozata is, amelynek darabjait, illetve a rajtuk megjelenő szövegeket a régi falusi konyhák falvédőtöredékeiből, a különböző formájú, színű szavakból állította össze. Az egyikben ez olvasható: Az embernek az élete folyamán nincs szüksége sok áldásra, mivel a gondolkodás is segít!



DANIEL SPOERRI:
Egyszarvú (Einhorn), 2012,
bronz, 198x140x38 cm,
magángyűjtemény
HUNGART © 2017

DANIEL SPOERRI:
Hamis csapdakép – J. A. portréja,
2007, asszamlázs,
88x101x31 cm,
a D. Spoerri, LEVY Galerie,
Hamburg jóvoltából
HUNGART © 2017



A bánat erősebb a boldogságnál

Ragnar Kjartansson Koppenhágában

Copenhagen Contemporary, 2017. II. 5-ig

BOROS LILI

Koppenhága kikötőjének egyik szigetcskéjén, a Papír-szigeten 2015-ben megnyílt a Copenhagen Contemporary (CC) négy hatalmas, egyenként mintegy 800 négyzetméteres csarnoka, amely 2016 nyarától 2017 végéig kiállítóterként funkcionál. A privát, független kezdeményezésű és leginkább magántámogatásokból fenntartott pilotprojekt – amelynek működése ugyan egyelőre időleges – az installatív műfajok bemutatását helyezi előtérbe, és a képzőművészet intermediális jelenségeire, a zene, a mozgókép és a performansz közötti kapcsolatokra fókuszál. Mindezt feltehetően kellő anyagi háttérrel, egy jól bevált módszer szerint teszi, ahogyan a moszkvai Garage Museum of Contemporary Art vagy a kijevi Pinchuk Art Centre – igaz, a CC-nek egyelőre nincsenek gyűjteményezési törekvései, azaz a köztudatba való bevezetését és szakmai legitimációját megfelelő mennyiségű magántőkével és nagy nemzetközi húzónevekkel igyekezik megvalósítani.

S nyilvánvalóan nem kockáztat túl sokat, amikor Yoko Onót vagy Bruce Naumant választja, hogy míg az előbbinek a számos helyen bemutatott *Wish Tree Garden*ével fogadja a látogatót az épületen kívül, addig az éppen 75. születésnapját ünneplő Nauman előtt egy kisebb léptékű retrospektív kiállítással tiszteljen. Nauman egyébként jól ismert, számtalanszor bemutatott és publikált munkákkal van jelen ezen a kiállításon.

A magát „a legkortársabb” koppenhágai helyszíneként és nemzetközi művészeti központként definiáló intézmény kifejezett szándéka, hogy többek között a párizsi Palais de Tokyo, a Tate Modern vagy a MoMA PS1 kiállítási koncepciója által inspirálódjon. Így nem véletlen, hogy a „nemzetközi kortárs művészetet” a Palais de Tokyo-ban 2015-ben bemutatott, francia Céleste Boursier-Mougenot (akinek hanginstallációjában a zebra-pintyekkel benépesített csarnokban erősítő és gitárok által kibocsátott hangok lépnek kapcsolatba a madarak csiripelésével) mellett az izlandi Ragnar Kjartansson képviselje.

RAGNAR KJARTANSSON:

Jelenetek a nyugati kultúrából, 2015, kiállítási installáció, Copenhagen Contemporary 2016

© A művész, Luhring Augustine, New York & i8 Galéria, Reykjavík



foto: Anders Sune Berg

Ragnar Kjartansson rendkívül felkapott alakja a nemzetközi művészeti szcénának; a 2000-es évek óta zene alapú performanszaival és irodalmi, zenei, színházi vonatkozású videóinstallációival van jelen a biennálékon, a vezető nemzetközi intézmények kiállítási programjaiban. 2009-ben Izlandot képviselte a Velencei Biennálén, később a Palais de Tokyo szentelt egyéni kiállítást a fiatal művészeknek. 2013-ban részt vett a biennálé *Enciklopédikus palota* című központi kiállításán, 2014-ben szerepelt a szentpétervári Manifesta programjában, és mint jó nevű művész a New York-i New Museum populizmusba hajló kiállításai közé is bekerülhetett. Saját koncepciója alapján épített terekben előadott, rögzített performanszai (gyakran ő maga vagy a családtagjai szereplésével) többnyire az ismétlés struktúra-képző, ugyanakkor kiüresítő eljárására építenek, amelyekben személyes, tragikomikus vagy drámai anekdotákat, emlékeket is felhasznál, legtöbbször nélkülözve a valós narratívát. Mindez hosszan tartó, ismétlődő jeleneteket eredményez, melyek lelassítják, megtörik a videók idejét, ciklikus, lelassult időtapasztalatot eredményeznek (képi világot tekintve talán a finn Eija-Liisa Ahtila vagy a holland Aernout Mik videóíhoz hasonlítanak).

A CC két, időben és térben nagy kiterjedésű videóinstallációt mutat be. Az egyik a Kjartansson oeuvre-jében nem először megjelenő, ugyanakkor rendkívül egyszerű elven alapuló *A Lot of Sorrow* (Gyötrelmek, 2013) című egycsatornás videó, amelyben az amerikai The National együttes Sorrow című, 3,25 perces dalát több mint 6 órán keresztül ismétli. A művész számára kiindulópontként, alapvető emocionális tapasztalatként szerelmének elvesztése szolgált. Számára a megértést vagy a belenyugvást egy popdal melankolikus refrénjének az ismétlése hozhatja el: „Sorrow found me when I was young. Sorrow waited, sorrow won. „Cause I don't wanna get over you. I don't wanna get over you.” A zenekar folyamatosan, szünet nélkül játszik, miközben

RAGNAR KJARTANSSON: Jelenetek a nyugati kultúrából, *A hajó*, 2015 (Stephan Stephensen, Kristín Anna Valtýsdóttir és Gyða Valtýsdóttir), egycsatornás videó, 02:36:00 HUNGART © 2017

RAGNAR KJARTANSSON: Jelenetek a nyugati kultúrából, *Égő ház*, 2015, egycsatornás videó, 01:32:00 HUNGART © 2017

RAGNAR KJARTANSSON: Jelenetek a nyugati kultúrából, *Szeretők*, 2015 (Ásrún Magnúsdóttir és Atli Bollason), 2015, egycsatornás videó, 00:38:00 HUNGART © 2017

RAGNAR KJARTANSSON: Jelenetek a nyugati kultúrából, *A medence*, 2015 (Elizabeth Peyton), egycsatornás videó, 00:24:37 HUNGART © 2017



a kamera rögzíti az együttes tagjainak arra irányuló erőfeszítését, hogy teljesítsék a feladatot. A folyamatosan változó közönség és a színpadon néha feltűnő Kjartansson is szereplője a videónak, melyet teljességében lehetetlen befogadni. A látogató annak csak egy bizonyos fázisába tud bekapcsolódni, ahogyan a koncert résztvevői is folyamatosan cserélődtek a felvétel helyszínénél szolgáló brooklyni MoMA PS1-ban.

A Lot of Sorrowhoz hasonlóan az ismétlés esztétikáján alapul a Koppenhágában most nem látható korábbi műve, a *God* (2007). Itt Kjartansson táncdal-énekesként a *Sorrow Conquers Happiness* egyetlen sorát énekli. Ugyanezt tette oroszul a 10. jubileumi, Szentpéterváron megrendezett Manifesta keretein belül a Vityebszki pályaudvar zenetermében 24 órán keresztül, egy zenekar kíséretében. Az állandóan ismétlődő dallamban a boldogság és a fájdalom keveredésére irányuló érdeklődését fejezi ki: azt, ami a skandináv és a szláv kultúrában közös. A romantikus Weltschmerz találja itt meg, az északi melankólia személyes interpretációját nyújtva.

Kjartansson munkáiból hiányzik a politikum, eltérően Aernout Mik hang nélküli videóitól, ő inkább filozófikus-emocionális oldalról közelít: a repetitív jelenetekben az eredeti jelentés (ha volt is) kiüresítése valósulhatna meg, de mégsem ez történik. Hogyan írja újra magát a dal, a történet? Felépít vagy éppen ellenkezőleg, kiüresít? Abszurdá válik vagy elmélyül? Kjartansson kiutat keres vagy az élet értelmetlenségét illusztrálja? Ezt az elbizonytalanító, hangulatteremtő eljárást a

színházi körülményekhez hasonlóan alkalmazza Kjartansson Vito Acconcival vagy Bruce Naumannel ellentétben, akik a színházzal szemben definiálták magukat. Az időtartam, illetve a test fizikai vagy szellemi határainak központba helyezése a performanszművészet kezdetén nagy jelentőséggel bírt, de Kjartanssont nem ez érdekli igazán. A performanszra nem mint a színház antitezisére tekint – lévén színész szülők gyermeke –, hanem éppen a színészi módszerek egyik aspektusát, ugyanannak a darabnak, dalnak a folyamatos ismétlését, mantra jellegét hangsúlyozza. Mindeközben redukálja a narratívát: egyetlen ismétlődő pillanatra vagy hangulatra összpontosít: a kimerevített, beragadt pillanat megteremt a melankolikus atmoszférát, a bánat birodalmát, s egyfajta csehovi világot, a mindennapi létezés monotoniját idézi fel.

A Copenhagen Contemporaryben bemutatott másik videoinstallációja *Scenes from Western Culture* (Jelenetek a nyugati kultúrából, 2015). A nyolc nagy méretű, mennyezetről lógó vetítővászon mintha a nyugati élet idillikus élőképeként jelennének meg. Itt sincs narratíva, a valóságból kimetszett repetitív cselekvéssorok, mindennapi szituációk elevenednek meg: gyerekek játszanak a természetben, egy nő úszik, közben kutyája követi a mozgását a medence mellett, egy fiatal pár szerelmeskedik, leég egy svédországi hétvégi ház, egy afroamerikai pár vacsorázik egy New York-i klubban... Mindegyik jelenet magában hordozza a narratíva lehetőségét, de helyette az ismétlődés destruktivitását mutatja be, amint az kiüresedik, jelentés nélkülivé válik. A mű születésének a körülményei is ebből a felismerésből eredtek: Kjartansson a reptérről New Yorkba menet a taxiban ült, miközben a *Careless Whisper* című szám szövege a rádióban, ami a mindent elárasztó nyugati kultúra utantató érzésével töltötte el. Az ismétlésben rejlő potenciált, az abszurditásig fokozott repetitív cselekvés pólusait mutatják meg Kjartansson munkái.

RAGNAR KJARTANSSON:

Gyötrelmek, 2013-2014,
6 órás performansz a The National
együttessel a főszerepben,
VW Dome, MoMA PS1, New York,
2013. május 5. 18:00,
egycsatornás videó, 06:09:35
HUNGART © 2017



Gondolatok a cellában

Horacio Zabala: *Mapping the Monochrome*

Phoenix Art Museum, Phoenix, Egyesült Államok, 2016. X. 19. – 2017. III. 12.

KUTASY MERCÉDESZ

2017. március 12-ig a Phoenix Art Museumban látható Horacio Zabala (1943) argentin képzőművész *Mapping the Monochrome* című kiállítása, melynek anyaga egy utazó tárlat középső állomásaként a Buenos Aires-i Museo Fortabatból érkezett, és 2017-ben São Paulóban fejezi be a turnét. A kiállítás egyik központi anyaga Zabala *Arquitecturas carcelarias* című sorozata, mely 1973 és 1975 között készített építészeti rajzokból áll.¹ A jellemzően ceruzával, pauszpapírra készült rajzok mindegyike egy-egy börtönterv, melyek három csoportba sorolhatók: akad közöttük úszó, föld alatti,



valamint oszlopra állított börtön, a tervezett célcsoport pedig a kor politikai hangulatának megfelelően a művészársadalom, nekik készülnek a területi rendszerbe is sorolt cellák.

1976-ban a katonai puccsot követően Zabala Olaszországba emigrált.² Ettől az évtől fogva nem rajzolt börtönterveket, ám a meglévőket továbbra is kiállította, valamint belekezdett egy projektbe, melynek az *Hoy el arte es una cárcel* (A művészet ma börtön) címet adta. A programba ezúttal művészettörténészeket, kritikusokat és további művészeket is meghívott, s ez immár nem az argentin történelmi pillanattal szembeni szubverzív gesztus, hanem nagyon is végiggondolt elméleti diskurzus, mely a művészetet zárt rendszerként elemzi.³ Alapvetésében Ernst Gombrich kijelentését idézi, mely szerint a művészet önmagában nem létezik, csak a műtárgyak körül létrejövő társadalmi gyakorlatról beszélhetünk, melynek résztvevői a művészek, a közönség és a műtárgyak. Zabala egy 2009-es előadá-

sában kifejtette⁴, hogy a romantikától kezdve az emberiség egyfajta utópikus, ideális tájként értelmezi a művészetet, ahol a szent helyekhez hasonlóan megtalálható az elveszett szabadság. Ezzel szemben a Phoenix Art Museumban bemutatott tárlat programjának megfelelően, épp a kifejezési módok és lehetőségek korlátairól beszél – a börtöntervsorozaton túl ugyanezt a korlátozottságot tematizálja kicsit másképp az a széria (*Cartografías*), amelyben a művész térképeket alakít át, firkál vagy pecsétel tele olykor a kivételenségig, Dél-Amerika újfajta topográfáját adva a nézők elé.

A börtöntervsorozathoz köthető az az 1972-es lap is, melyen egyetlen mondatot látunk Zabala jellegzetes építészetűivel:

Este papel es una cárcel, vagyis Ez a lap egy börtön. A lap jellegét tekintve egyértelműen abba a sorba illik, ahová Ludwig Wittgenstein kacsanyula, René Magritte pipája vagy Joseph Kosuth székei, amennyiben az érzékelés kérdéseit és/vagy a műalkotás (újra)definiálásának szükségességét tematizálja. Érdekes azonban megfigyelni, hogy Zabala mondatának miféle szemantikai vetülete van: a művészet – börtön; ez a lap – börtön, állítja, és ebben a sorban a művészetet a romantikus művészetfelfogással azonosítja, ahol a művészet a szabadság ideális terepe volt, a papírlap pedig

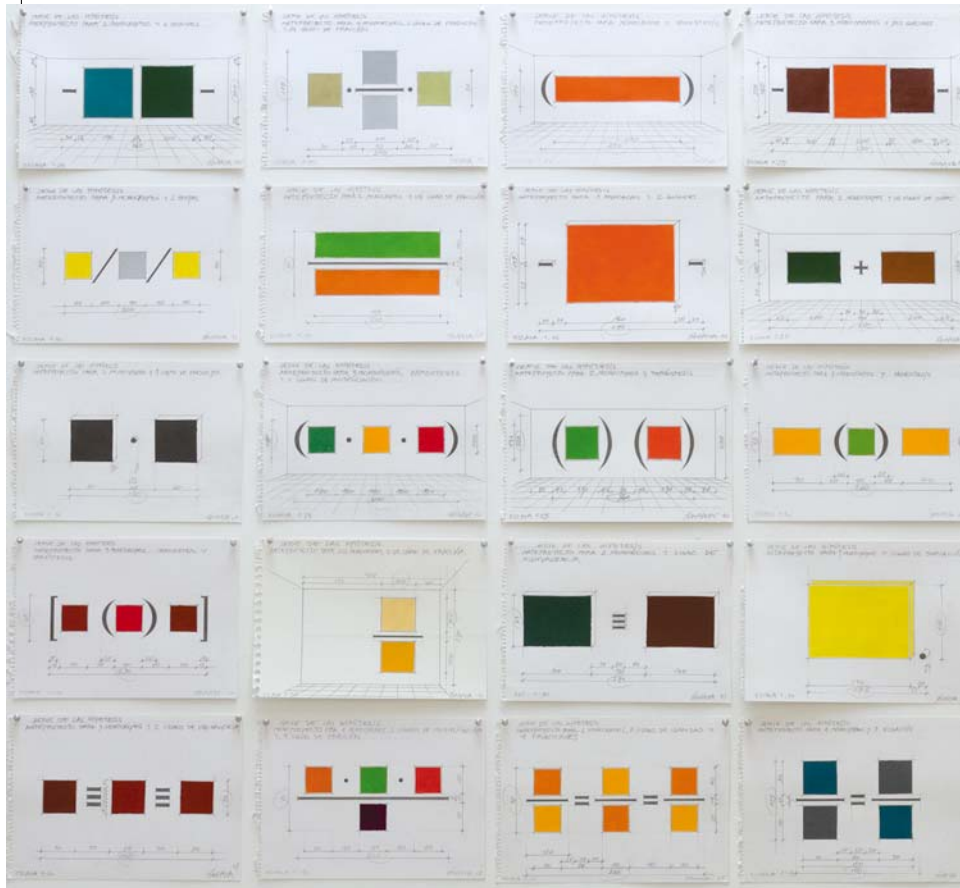
HORACIO ZABALA:

Ez a lap egy börtön, 1972/2007, fotó, 8/10
A művész és Henrique Faria jóvoltából
New York/Buenos Aires
HUNGART © 2017

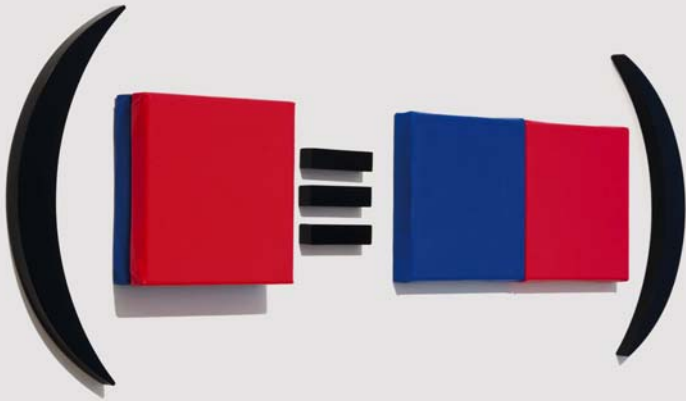
HORACIO ZABALA:

A csend nem létezik (John Cage), 2014, akril, vászon, kottatartók
A művész és Henrique Faria jóvoltából
New York/Buenos Aires
Estudio Giménez-Duhau
HUNGART © 2017





nyilvános volt, jellegében a teatralitás és a didaktikus uralkodott, a büntetés „helyszíne” pedig az emberi test, mely – hasonlóképp a papírhoz, ami Zabala vizsgált mondatában a művészet hordozója – a bűn hordozójaként jelenik meg. A büntetőjog paradigmaváltását követően a büntetés rejtetté válik, hordozója immár nem a fizikai valójában létező emberi test, hanem egy jogi személy, kivitelezése során pedig az arányos, személyre szabott megtorlást tartják szem előtt, nem pedig a mindenki számára látható, elrettentő példa felmutatását. A börtön mint épített szerkezet ettől fogva a szó klasszikus értelmében vett utópiává, „nemhelyé” alakul, ahová az immár szégyellni való, az emberek kíváncsi pillantása (és esetleges megtorlása) elől elrejtteni kívánt büntetést számúzzik. A „nemhelyen” a társadalom nem kívánatos tagjai élnek (de nem látszanak, mintha nem is léteznének). Ami pedig az épített struktúrát illeti, az alábbiak az irányadók: az ideális börtön hierarchikus, az



HORATIO ZABALA:
Vázlatok a Hipotézisek II. című műhöz, 2010–2011, részlet, ceruza, akril, papír
A művész és Henrique Faria jóvoltából, New York/Buenos Aires, Estudio Giménez-Duhau HUNGART © 2017

HORATIO ZABALA:
Hipotézisek négy monokrómhoz, egyenlőségjel, zárójel, 2013, akril, vászon, zománc fán
A művész és Henrique Faria jóvoltából, New York/Buenos Aires, Estudio Giménez-Duhau HUNGART © 2017

HORATIO ZABALA:
Balta, 1972–1998, vas, térkép fára kasírozva,
A művész és Henrique Faria jóvoltából, New York/Buenos Aires, Estudio Giménez-Duhau HUNGART © 2017

ennek az utópikus művészetfelfogásnak a fizikai megtestesülésévé válik. A „börtön” ugyanakkor itt még nem rendelkezik tág jelentéstartománnyal, csak a lehetőségek korlátozottságát mutatja. Zabala később többször utal Michel Foucault-ra, akinek a börtönökről szóló tanulmánya (*Surveiller et punir*, Gallimard, 1975; magyarul: *Felügyelet és büntetés*, 1990) tovább gazdagítja az 1976 után immár Olaszországból irányított projektet. Foucault amúgy egy másik utópia területére utalja a börtönépítészet. Kötetének első, *Kínhalál* című fejezetében arról beszél, hogy körülbelül a 18. század végéig, a 19. század elejéig a büntetés





elítelt nevelését, jobbítását szolgálja és panoptikus, azaz egyetlen ponttól belátható, kontrollálható helyszín. Ha az ideális börtön terveit nézzük – ide értve természetesen Zabala egyszemélyes börtöneit is –, azt találjuk, hogy ezek rendszerint centrális, erődtített, geometrikus alaprajzú épületek, és e tekintetben rendkívüli hasonlóságot mutatnak a reneszánsz ideális városterveivel. Mint Hajnóczy Gábor rámutat⁵, az ideális város (csakúgy, mint az ideális börtön) a tökéletes társadalom eszményét testesíti meg: ha az ideális város lakói békében, nyugalomban élnek egymással és környezetükkel, akkor az ideális börtön az az intézmény, egyszersmind hely, amely képes olyan embereket kitermelni, akik a nevelés következtében majd vissza tudnak illeszkedni ebbe az ideális társadalomba. Zabala paradox módon azonban azt vallja, hogy a börtön mint intézmény kudarcot vallott, mert „bűnözőket gyárt”⁶. A reneszánsz idején tervezett ideális városok jobbára csak papíron léteztek, amelyek megvalósultak, azok erőd jellegükkel, életidegenségükkel tűntek ki a többi közül. Ugyanez a helyzet egyébként a modern kor ideális városterveivel is, elég ha a Lúcio Costa és Oscar Niemeyer tervezte Brazília-városra gondolunk: a tökéletesen megtervezett,

teljesen átlátható, arányos, geometrikus városban csak a társadalom legfelső rétege látható (a tervezés során a szegénynegyedeket gondosan a városon kívülre száműzték), a városszerkezet pedig harmonikus ugyan egy építész szemével, ám nem élhető.

Azt beszéljük, az arab szőnyegkészítők mindig beleszólnak a szőnyegükbe egy hibát, amely azt szimbolizálja, hogy csak az Égiek végeznek tökéletes munkát. Az emberi tökéletesség végül mindig utópia marad – vagy börtön. A szabadság pedig valószínűleg ott kezdődik, ahol az egyénnek lehetősége van megszegni az áhított és társadalmi normává hatalmasodott tökéletességet. Erről (is) beszélnek Zabala börtöntervei.

Jegyzetek

- 1 Zabala végzettsége szerint építész, amely művészetén is jól érezhető.
- 2 1998-ig él Olaszországban, majd visszaköltözik Buenos Airesbe, ahol ma is alkot.
- 3 A projekt legjelentősebb eseményére 1981-ben, a palermói Centro Internazionale de Esteticában rendezett szeminárium keretében kerül sor, ahol a többi közt Philippe Minguet, Jean Baudrillard, Enrico Crispolti, Hans-Dieter Bahr, Claus Rath és Mario Perniola vesz részt. A szeminárium előadásából szerkesztett kiadvány 1982-ben jelenik meg.
- 4 Stuttgart, Kunstverein, Subversive Practices. Around 1970 Art Was a Prison. <http://www.wkv-stuttgart.de/en/docs/audio/>
- 5 Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1994
- 6 „fracasa porque fabrica delinquentes”, Stuttgart, Kunstverein, 2009, op. cit.

HORATIO ZABALA:
Hipotézis XXII. (Könyvek), 2010,
akril könyveken, zománc fán,
A művész és Henrique Faria
jóvoltából, New York/Buenos
Aires, Estudio Giménez-Duhau
HUNGART © 2017

Kiállítási enteriőr



„... hogy több textúrát vigyek bele a munkáimba”

Interjú Susan Swartz amerikai festőnővel

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2017. I. 29-ig

MARGL FERENC

A festészeti praxisa mellett környezetvédelmi aktivistaként is tevékeny Susan Swartz tárlata a koblenzi Ludwig Múzeum után a budapesti partnerintézményben is látható. A *Személyes utak* című tárlatra az amerikai festőnő a legfrissebb munkáiból válogatott Dieter Ronte segítségével, aki a 80-as években a bécsi MUMOK igazgatójaként tevékenykedett. A művészt a január végéig látható kiállítás kapcsán kérdeztük alkotói módszeréről és művészetének alakulásáról.

S. S.: Sokféle méretű vászonnal dolgozom, ezért rendszerint abban a méretben sikerül megfestenem az adott művet, amelyben szeretném. Van néhány diptichonom és triptichonom, de rendszerint sorozatokat készítek, mintegy tovább vizsgálva és kiegészítve a különálló festményeket – a mű fejlődése mindegyik sorozatban tetten érhető, ahogy egyre mélyebbre árok az ötletben, és kitágítom annak határait.



Stiftung für Kunst e.V., fotó: Daniel Biskup

SUSAN SWARTZ a művei előtt

Rendszerint a természet ábrázolására helyezik a hangsúlyt a műveivel kapcsolatban, holott meglehetősen absztrakt festészetet űz. Ennek keretén belül foglalkozik festészeti problémákkal is vagy a mesterségbeli tudásra csupán a kifejezés eszközeként tekint?

SUSAN SWARTZ: Mindkettő. A művészetet kifejezési formaként használom, de közben előfordul, hogy a festészet problémáival is szemben találok magam, mint például a színek, a felépítés és a rétegek helyes megválasztása. Megegyezik, hogy végzek a teljes vászonnal, és csak utána döbbenek rá, hogy ez nem az, amit mondani akarok, így átfestem az egészet.

Előfordult már, hogy a tartalom az, amit mondani akart, de a méret, a forma valamiképpen nem illik hozzá? Volt példa arra, hogy egy különálló festmény megkövetelte, hogy végül triptichon legyen belőle?

Rendszerint akrillal dolgozik, de a Nature Revisited-sorozat egyes képeinél úgy tűnik, mintha szilikont is felhasznált volna, a felületen pedig mintha virágnymatokat látnánk...

S. S.: A *Nature Revisited* darabjai kizárólag akrilfestékkel készültek. Azon vagyok, hogy többféle textúrát vigyek bele a munkáimba, így más médiumokat is tanulmányozok a képeim elkészítéséhez.

Más művészeti formák is érdeklik? Esetleg készít fotókat a később megfestett tájakról?

S. S.: Nem, nem készítek a tájakról fényképeket, kizárólag akrilfestményeket. Azonban épp azt keresem jelenleg, hogy hogyan csatornázhatnék be más médiumokat, például a természeti környezet különböző elemeit. A kiállításon látható videómunka az egyetlen olyan mű, amely több művészeti formát is felölel. Ez Louie Schwartzberg fényképésszel közösen készült, aki a természetfotóit elegyíti az én környezetéről készített festményeimmel, hogy megmutassa festészeti inspirációm. Ez a videó valóban összeköti a munkámat a természettel.

A Ludwig Múzeumban látható kiállításon a munkák túlnyomó része az elmúlt évekből származik, csak egyetlen olyat találtam, amelyet 2002-ben készített. Ez egyfajta kezdőpontként tekinthető a frissebb munkák felől nézve? Hogyan kapcsolódik a kiállítás többi művéhez?

S. S.: A Személyes utak a művészként megtett utam felfedezése. Eredetileg realista festő voltam, és elsősorban akvarellal dolgoztam. Azután az absztrakt akrilfestmények irányába fordultam, miközben keresztülmentem egy fázison, amikor elsősorban az Utah állam-beli Park City nyárfáinak ábrázolásával foglalkoztam. Ez a kiállítás a Ludwig Múzeumban alapvetően a legfrissebb akrilfestményeimre koncentrál. Ennek ellenére a korábbi időszakból is láthatóak képeim. Az *Égbolt* című kép egyike az inkább világosnak és absztraktnak nevezhető műveknek, melyeket a 2000-es évek elején készítettem.

Van bármilyen nyoma, maradéka ennek az időszaknak a jelenlegi munkamódszerében? Készít vázlatokat, terveket az absztrakt művekhez vagy a módszere közelebb áll az gesztusfestészeti hagyományokhoz?

S. S.: Nem készítek vázlatokat, sem terveket. Kizárólag a fejemben lévő gondolatokra hagyatkozom, azokat viszem vászonra. Néhány újabb sorozatom – például a *Secluded Woodland* és a *Nature Revisited* – többet megmutat ebből a stílusból, holott ezek a művek nagyban különböznek a korábbiaktól, és valójában ezeket még mindig inkább absztrakt festményeknek tekintem.

Utolsó kérdésként: mikor kezdődött az együttműködés a kiállítás kurátorával, Dieter Rontéval? Vannak további európai kiállításokra vonatkozó tervek?

S. S.: Az együttműködés 2013 vége felé kezdődött. Az első közös projektünk a salzburgi Kollegienkirchében rendezett kiállítás volt 2014 nyarán. Számos ötletem van Európával kapcsolatban, de ki tudja, mi tud majd megvalósulni ezekből? Tavasszal, ha minden igaz, Szentpéterváron állítok ki, szintén a Ludwig Múzeummal együttműködésben.

Kiállítási enteriőrök
SUSAN SWARTZ
kiállításán



Stiftung für Kunst e.V., fotó: Daniel Biskup



Stiftung für Kunst e.V., fotó: Daniel Biskup

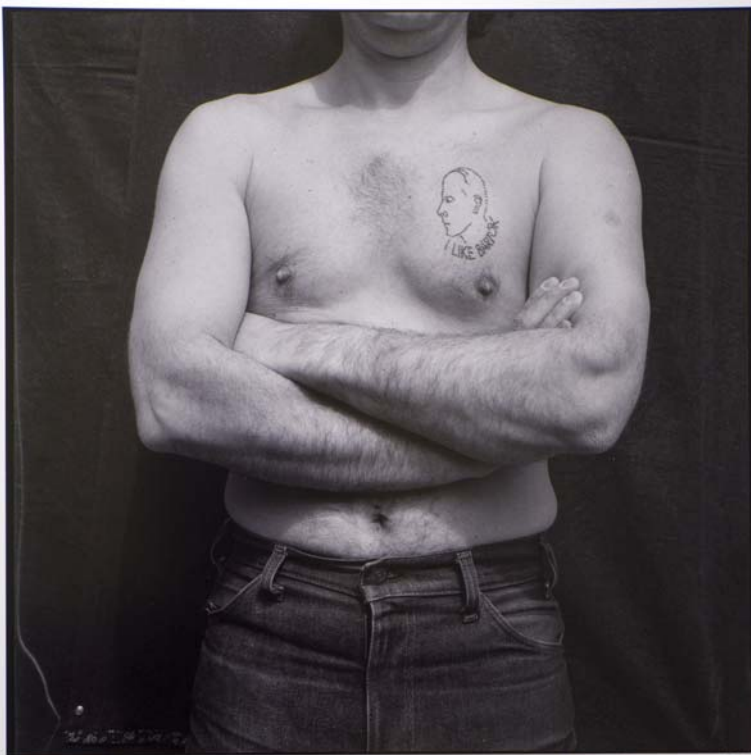
I like Bartók

Kortárs kiállítás a zeneszerző születésének 135. évfordulóján

P. SZABÓ ERNŐ

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2016. X. 8. – 2017. I. 29.

Igazságkeresés, szabadság – e köré a két kulcsszó köré épülnek a mondatok, amelyeket a Ludwig Múzeum *Bartók* című kiállításának a rendezői mintegy mottóként illesztettek a katalógus bevezető szövege elé. „Keresem művei igazságát, miközben igyekszem olyan megoldásokat az utókorra hagyni, amelyek megmutatják indíttatásának frissességét s a benne megnyilatkozó mérhetetlen szabadságot. Számomra minden nap *Bartók-évforduló*” – írta Kocsis Zoltán.



PINCZEHELYI SÁNDOR:
I like Bartók, 1981,
fotó, 40x40 cm

A néhány hónappal ezelőtt elhunyt muzsikusként Bartók zenéjének egyik legjobb értelmezője, leghitelesebb tolmácsolója volt, szavainak elsősorban ez ad hitelt, ami persze nem jelenti azt, hogy ne lennének hitelesek azok a korábbi megnyilatkozások a kortársak vagy az utókor részéről, amelyek Bartók zenéjében olyan összetett, mély, mondhatni elementáris mondanót véltek felfedezni, amely egyszerre fejezi ki az emberiség egyetemes és a Kárpát-medencében élő magyarság és a környező népek sorskérdéseit. Bartók nagyságát felismerték már a Nyolcak művészcsoporthoz tartozó tagjai, legközelebb talán Berény Róbert

ált hozzá, aki maga is kiváló muzsikusként festett barátjáról. Márfy Ödön jóval később így ír: „Az volt a magyar művészeti életben a forradalmárok kora. A költészetben Ady, a zenében Bartók, a festészetben pedig mi, a Nyolcak”, de ha már forradalomról van szó, ne feledjük el, hogy közel került a zeneszerzőhöz Kassák Lajos is, aki a *Ma* folyóiratban rendszeresen publikálta műveit.

Könyvtárakat tölt meg a művészetéről szóló irodalom, de alighanem több polcot megtölt az az anyag is, amely a Bartók-művek recepciójának problémáival, zenéje és a mindenkori hatalom, kultúrpolitika ellentmondásos viszonyával foglalkozik. Jellemző, hogy miközben sok minden és sok mindenki felkerült arra a bizonyos, a legfontosabbnak tartott értékeket szimbolizáló lobogóra Petőfőtől Munkácsyig, Bartók neve sosem társult a zászló fogalmához. Nem véletlenül. Ahogyan Bali János írja, „ereje nem kompromisszumok megteremtésében, hanem erős ellentmondások felvállalásában volt: magas és alacsony műveltség, kelet és nyugat, tonális és atonális, modern és archaikus, város és természet, színpad és a mindennapi paraszti élet, nemzeti öntudat és kozmopolitizmus, mítoszok és a felvilágosodás feszültsége van jelen benne. Csupa olyan ellentmondás, melyek a 20. század első felének legégetőbb kérdései közé tartoztak.” Ezeket máig nem sikerült feloldani, s úgy tűnik, a hatalom számára jobb is így, nem kell őszintén szembenéznie a saját mulasztásaival. Mindenesetre a fentiek tükrében elgondolkodtató Wilhelm András tíz évvel ezelőtti megjegyzése, amely szerint „itt lenne az ideje a magyar kultúra egyik legbizarrabb motívuma, az úgynevezett »Bartók-modell« történelmi lomtárba való száműzésének is.”

S a fentiek tükrében még fontosabbak azok a kérdések, amelyeket a kiállítás kurátorai (Bálványos Anna, Fabényi Júlia, Készman József, Peternák Miklós és Szipőcs Krisztina) igyekeznek megválaszolni: „Lehet-e adekvátan reflektálni a bartóki életműre napjainkban? Milyen érvényes állítások és összefüggések adódnak a kortárs képzőművészet és a modern zene között? Mennyiben van jelen a kortárs alkotói tudatban és a kulturális gyakorlatokban a bartóki örökség? Vajon tényleg Bartók (és Kodály) népe vagyunk? Mi a bartóki életmű kulturális jelentősége? Eleget foglalkozunk-e Bartókkal (az iskolai ének-zene órákon túl) – Bartók után? Mit jelent, mit tud adni nekünk, kései utódoknak és hallgatóknak?”

A zeneszerző születésének 135. évfordulóján rendezett kiállítás szándéka szerint elsősorban nem újraértelmezni kíván, hanem képzőművészek, zenészek, tudósok részvételével dialógust kezdeményez az életművel, lehetséges érintkezések révén a jelen felől

fotó: Berényi Zsuzsa



RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ:
Bartók futása, 2016,
egycsatornás videóinstalláció

kínálva belépést egy roppant jelentőségű munkásság hatástörténetében. Az igen sokszínű anyag létrehozásában a Ludwig Múzeum szervezőmunkája mellett fontos érdemei vannak a C3 – Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítványnak és a Hermina Galériának is. A kiállítás a Bartókról kialakult képet mint folyamatosan jelen lévő, átörökített kulturális toposzt bontja ki és értelmezi tovább. Ennek megfelelően nem csak kifejezetten a tárlat számára készült műveket mutat be, hanem esetenként több évtizednyi távolságba is visszanyúl. Szerepel két 1981-es alkotás is: *Sugár János Bartókja* Kodály portréjának felhasználásával, az arcvonások és egyes tárgyak átrajzolásával született meg, *Pinczehelyi Sándor I like Bartókja* pedig a tetoválások szubkultúrája és a magas művészet közötti különös összefüggések dokumentumaként értelmezhető. A művész egy bulgáriai útján figyelte meg, hogy sokan politikuskok arcképeit tetováltatták a testükre lelkesedésük (vagy éppen a rendszerrel való szembenállásuk okán, ironikus) kifejezéseként – ő mindenesetre, ha már

arra a bizonyos lobogóra nem került fel, saját testére rajzoltatta fel a zeneszerző portréját. A jól ismert arcvonások a kiállítás egy távolabbi pontján újra megjelennek, mégpedig *Csáki Ádám* munkáján, amelyen tucatnyi, különböző időpontból származó profil egymás mellettiségevel érzékelteti a tényleges és átvitt értelemben vett arckép változásait. *Révész László László* videóinstallációján mintha Bartók alakja sejlene fel: a dinamikusan mozgó figura a népdalgyűjtő, zeneszerző aktivitására utal, az egymás mellé helyezett magnókazetták a zene dokumentálásának, a zenei élmény átadásának eszközeiről, egyszers-mind a technika folyamatos változásáról beszélnek.

A tárlatot indító Pinczehelyi-mű után a kortárs magyar festészet néhány kiváló képviselőjének alkotásai érzékeltetik Bartók zenéjének hatását, a zene és társművészeti közötti összefüggéseket. *Konok Tamás Bartók-duók (Vonalmozgások)* című 2008-as diptichonja annak a művésznek az alkotása, aki maga is többször előadta Bartók 1931-ben írt, *44 duó két hegedűre* című művét, amelyből a diptichon alcíme származik. Konok gyermekkorában ott volt Bartók győri búcsúhangversenyén, ahol a koncert utáni díszvacsorán be is mutatták a művésznek. „Munkásságomra tudatom alatt hatással



Kiállítási enteriőr
MAURER DÓRA és
LAKNER LÁSZLÓ műveivel



fotó: Berényi Zsuzsa

CSÁBI ÁDÁM:
Bartók portréja, 2016,
installáció, rétegelt lemez, akril,
250x25x25 cm

voltak az évekig tartó rendszeres zenei gyakorlásaim és fellépéseim – vallott a zene és a festészet kapcsolatáról egy alkalommal. – A megszólaltatás tökéletességére, a ritmikára, a vonalvezetésekre való figyelések és a mű egészének összefoglaló tolmácsolása minden művészet közös problémája. Mindezt ösztönösen megértettem, és segített festésetem alakulásában. De megértettem azt is, hogy e két művészeti ág mégis más. A palettára

SZTRUHÁR ZSUZSA:
Harmonográf, vegyes technika,
90x75x75 cm,
A4 papírlapok



fotó: Berényi Zsuzsa

nyomott színeknek és a zenei színhatásoknak nincs közük egymáshoz. Tudatosan zenehallgatásból nem inspirálódtam. Mégis számos rólam írt kritika képeim láttán muzikalitást emleget. Lehetséges.”

Maurer Dóra színei, torzított formái mintegy zenei dallamokként jelennek meg egymás mellett, *Köves Éva* mozaikokból rak össze zenei párhuzamokat sejtető vizuális egészet, *Vera Molnár* szögekre hurkolt fonalakból épült installációja ismétlődő és variálódó motívumokat jelenít meg, *Bálványos Levente* „térgrafikája” és plasztikája Bartók zenéjének zenei műfajokat átlépő, illetve átértékelő vonásaira hívja fel a figyelmet. A kiállítás egyik legkorábbi munkája, *Lakner László* 1969–70-es *Subája* a Néprajzi Múzeum egyik leírókartonja alapján készült, amelyet Csalog Zsolt jeles néprajzkutató szerzett be Lakner számára. Párdarabja a *Főkötő*. A képek 1969–70 folyamán készültek egy eredetileg nyolcdarabosra tervezett sorozat részeként. Lakner a festményhez írt katalógusszövegében kifejti: célja korántsem az, hogy a magyar népi hagyományokra reflektáljon a népi motívumokat geometrikus stílusban absztraháló, átíró művészkollégái szellemében. Sokkal inkább a grand art és a népzene közötti összefüggésekről, illetve az élő zene és a múzeumban őrzött dallamok közötti összetett, folyamatosan változó kapcsolatokról beszél.

Ez a variabilitás jellemzi *Ravasz András* tizenkét részes *Music puzzle* című videóját, amelyen a néző-hallgató közreműködésével épül fel a teljes, egyperces zenei idézet a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című, 1936-os Bartók-műből. A *Mikrokozmosz* két képzőművészt is megihletett: *Farkas Dénes* 153 fekete-fehér fotóból, illetve szövegrészletből álló installációval, *Palotai Gábor* a *Makrokozmosz 1–16* című digitális pigmentnyomat-sorozattal reflektál rá, a *Cantata Profana Ádám Zsófia Profán triptichon* című videoinstallációján illetve *Dorsánszki Adrienn* installációjának morzejeleiben születik újjá. A *csodálatos Mandarin*hoz 2005-ben *M. Tóth Géza* és munkatársai készítettek interaktív animációs szekvenciát, amelyből a tárlaton egy sorozat állóképek szerepel. A zongorajáték mint zenei, illetve vizuális élmény egyszerre jelentkezik meg *Peternák Anna* és *Szabó Ferenc János Bartók-vázlatok* című művén, amelyen Bartók egykori zongorája jelenik meg. A képsorokon megjelenő kezek sugallata szerint, ahogyan *Jemnitz Sándor* fogalmaz, „Bartók Béla csodálatos zongoraművészete a röntgensugarakra emlékeztet. Játéka mintegy átvilágítja az általa előadott műveket. Miközben hallgatjuk, felrajzolódik előttünk a szerzemények pontos benső szerkezete. Valóban anatómiai hűséggel mutatkozik meg ilyenkor a formák váza, a részletek mikrokozmosza és szerves összefüggése.”

Jasmina Cibic a zene és az építészet, illetve a mozgásművészet, *Nagy Zsófia* a hang és a szín közötti kapcsolatokat elemzi, *Sztruhár Zsuzsa Harnográfja* a több tengely által irányított mozgásnak köszönhetően különös interferenciákat, folyamatosan ismétlődő, illetve módosuló mozgásokat eredményez. *Gryllus Samu* hatcsatornás hanginstallációja Bartók-zenét és különböző hangeffektusokat állít egymással párhuzamba, *Szira Henrietta* hanginstallációjában a „mindennapi” Bartókot a családi név különböző előfordulásai, a Bartók-nevet viselő intézmények sokfélesége felől közelíti meg, *Ben G. Fodor (Fodor Gyula)* lézerinstallációja, ahogyan a cím ígéri, a hangok és színek közötti *Analógiákra* épül.

A zeneszerző, az előadóművész, a népzene kutató, -gyűjtő és a tudós alakja természetesen a kiállításon sem válik el élesen egymástól, hiszen ahogyan a kiállítás katalógusa fogalmaz, a „népzeneből adni a legprogresszívabb választ a modernitás legmélyebb művészeti kérdésére, mindezt modern társadalomfelfogásba ágyazva – ez volt Bartók célja; ehhez kellett a legmélyebbre ásni a népzenebe. Bartók népdalgyűjtése ugyanakkor kompozíciótól függetlenül, önmagában is a kor kiemelkedő tudományos teljesítménye, mely szervesen illeszkedik az akkoriban kibontakozó etnomuzikológiai kutatásokba. Bartók amúgy magának a tudományos gyűjtésnek és művészettörténeti kutatásnak »gyakorlati« hasznát nem tulajdonított, csak azt látta értelmének, hogy egy közösség tudat alatt létrehozott alkotását jobban érthessük.” Nos, *Gosztola Kitti–Pálkás Bence György Emigrált dallamokja, Piros Boróka–Horváth Balázs Sebes, forgatócsímű műve, Tornyai Péter–Kertész Krisztián Bartók-bogárgyűjteménye, Agnes von Uray Poco Allegretto* című munkája erre a különleges teljesítményre hívják fel a figyelmet, miközben újabb és újabb vonással gazdagítják a zeneszerzőről mint magánemberről alkotott képünket is. A Bartók-család életéről, egykori otthonáról *Masha Starec A visszavonulás töredékei – ráhangolódás* című videoinstallációja ad új adalékokat. A művész gyermekkorában ugyanis belgrádi otthonukba került a Bartók-család nagyszentmiklósi lakásának bútorzata, ami a családi szalon több nemzetiséghez is kötődő alkotó számára a különböző kultúrák, korok, emberi életek közötti szoros kapcsolatot jelképezi. „Bartók bútorai még mindig ott van nálunk – írja – a háborúk, a költözések, a kulturális és vérbeli keveredés ellenére. A nappalinak ezek a bútorarabjai engem arra emlékeztetnek, hogy azok a környezetünkből, neveltetésünkből és kultúránkból jövő tényezők határozzák meg megnyilvánulásainkat és viselkedésünket, amelyeknek kora gyermekkorunkban ki

voltunk téve. Úgy hiszem, ezt nem holmi esetlegességként kell kezelünk, hanem magyarázatképp saját mibenlétünkre és helyünkre.”

Szerepelnek a tárlaton olyan alkotások is, amelyek látszólag viszonylag távol állnak Bartók életművétől (például *Balogh Máté* kísérőzenéje Charles-Émile Reynaud /1844–1918/

Pouvre Pierrot-jához, minden idők első animációs filmjéhez), de érdekes adalékokkal gazdagítják a zenei művek rekonstruálásának, újraalkotásának lehetőségeit. Vannak, amelyek (*Weber Imre: Ágy*) mintegy egyetlen műtárgyba, a felület fakturális értékeibe kívánják sűríteni mindazt, amit a „Bartók-jelenségről” mondani, gondolni lehet. *Huszárik Zoltán és Tóth János Elégiája* (1965), Bódy Gábor szerint „az első film, amely valóban a film nyelvén gondolkodott”. Kompozíciójára, zenei szerkesztésére Bartók *Concertója* volt jelentős hatással, az *Elegia-tétel* – amelyre a film címe is utal – a film végén beemelődik a film zeneszerzője, Durkó Zsolt kompozíciójába.

Mintha csak Lakner László múzeumi leíró cédula ihlette festménye köszönné vissza: miközben a zene szól, a képen steril múzeumi környezetben rozsdás sarkantyúkat látunk egy krómlemezre fotografálva. A tárlat másik nagy, összegző alkotása, *Kele Judit Egy jobb világ* című multimédia installációja Bartók *Kékszakállú herceg várának* véres fikcióját szembesíti a „vérontás nélküli” Eötvös Péter-operával (*Senza Sangue*, 2016). A forgóajtón átlépő, a kétféle művészi világgal szembesülő látogatót is mintegy bekapcsolja a párbeszédbe, lehetőséget adva számára, hogy újra feltegye a tárlat kurátorai által megfogalmazott, a kiállított művek által természetesen csak részben megválaszolt kérdéseket.



foto: Berényi Zsuzsa

SUGÁR JÁNOS:
Bartók, 1981,
papír, fotó, festés,
45,5x56 cm

NAGY ZSÓFIA:
Magyar Színes, 2016,
akvarell, papír,
9db 15x450 cm

foto: Berényi Zsuzsa



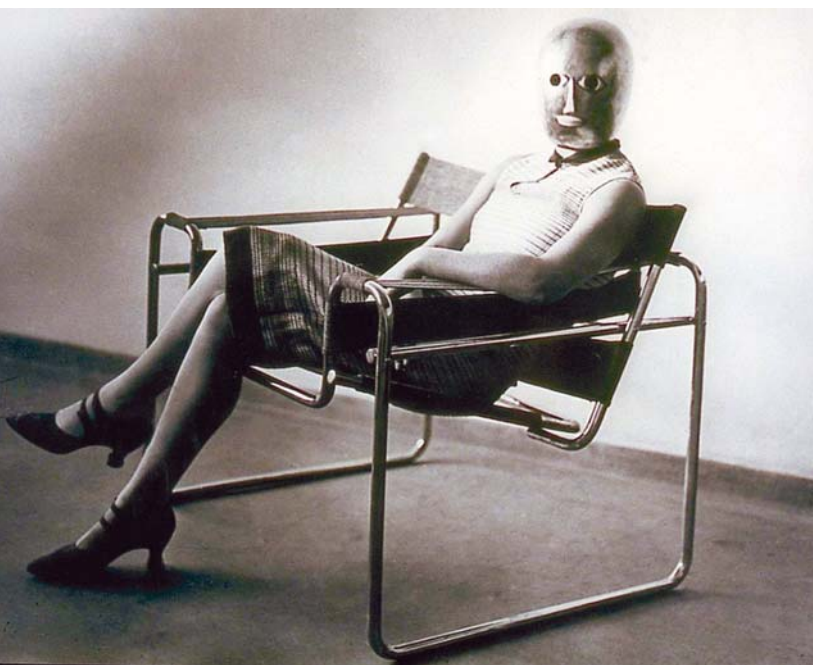
Kevesebb több lett volna

Breuer újra itthon

RÓZSA T. ENDRE

Magyar Iparművészeti Múzeum, 2016. XII. 8. – 2017. VI. 11.

Megörültem, amikor hírt vettem, hogy az Iparművészeti Múzeum kiállítással köszönti *Breuer Marcellt*. Egy jelentős új szerzemény adta a kiállítás apropóját. Tavaly ősszel Breuer New York-i irodájának tárgyalóasztalát megvásárolták a Magyar Nemzeti Bank Értéktár-programja keretében. A vételár 150 ezer dollár volt, ami hozzávetőleg 42–43 millió forintot tesz ki. Igen méltányos áron sikerült megvásárolni a gránitasztalt. A hamari bemutatás azonban félélsikerült: elklapkodták. Nem ártott volna alaposan eltöprengeni



Vaszilij-székben (tervezte **BREUER MARCELL**) ülő nő **LIS BEYER**-ruhában, **OSKAR SCHLEMMER**-álarcban, 1926

azon, hogy milyen környezetben és milyen koncepció alapján kerüljön a nyilvánosság elé Breuer „hangvillalábakon” álló gránitasztala. A kiállítás koronája kétségkívül a tárgyalóasztal, azonban a köré szervezett anyag hézagos és töredékes, ráadásul a kiállítás koncepciója a jelenleg is válságban lévő magyar bútortipar irányába mutat. Gondolom, nem a kurátorok hibájából.

Egy fontos tény viszont elhallgat a kiállítás. A 20-as évek második felétől Bierbauer Virgil lett a modern építészet magyar propagátora, mérnökegyleti előadásait apám szorgalmasan látogatta. Emlékezete szerint valamikor 1933 ősze és 1934 tavasza közt érkezett Budapestre Breuer Marcell. A náci hatalomátvétel,

a Bauhaus szétverése után Magyarországon akarta folytatni pályáját. Beadta felvételi kérelmét a mérnökkamarába, mivel a kamarai tagság volt annak feltétele, hogy tervezői jogosítványát Magyarországon honosítsák. Némi huzavonát követően végül páros lábbal rúgta ki a felvételi bizottság, döntően antiszemita okokból. Apám végigasszisztálta a kamarai felvétel körüli vitákat, és fel is kereste a vele közel egyidős Breuer Marcellt annak Kisorókus utcai lakásán.

A budapesti kudarc után Breuer 1935-ben összepakolt, és Londonba távozott, majd hamarosan az Egyesült Államokban telepedett le. 1937-ben már a Harvard Egyetem doktori iskoláján oktatott. Egyik tanítványa a kínai-amerikai I. M. Pei volt, aki a Louvre üvegpiramisáról lett közismert. (Zárójelben jegyzem meg, hogy Breuer kedvenc tanítványa, Pei ma is él, idén áprilisban tölti be a századik évét.) Szándéka ellenére így indította el a világhír felé Breuert a magyar mérnökkamara. Pedig még hamuba sült pogácsát sem tettek a tarisznyájába. A kiállítás címe – *Breuer újra itthon* – félrevezető, hiszen alig élt Magyarországon. Nem érdemes elkendőzni a valóságot. A nemzetközi lexikonok amúgy sem felejtik el megemlíteni, hogy Breuer Magyarországon született: „Hungarian-born architect and furniture designer”.

A pécsi születésű Breuer Marcell 18 éves korában távozott el Magyarországról. Bécsben rövid ideig szobrászatot tanult, majd még ugyanabban az évben, 1920-ban a Bauhaus növendéke lett. Miután megszerezte diplomáját a Bauhausban, Párizsba költözött, de mentora, Martin Gropius rögvest visszahívta Németországba, és a Bauhaus professzorának nevezte ki. Breuer a faműhelyt vezette három tanéven keresztül, majd 1928-ban önálló építés- és belsőépítés-irodát nyitott Berlinben. A sikeres berlini évek után magyarországi visszatérési kísérlete balul ütött ki, mint ezt már részleteztem. Kései bocsánatkéréséért, 1968-ban díszdoktori címet adott neki a Műegyetem, tudomásom szerint Major Máté kezdeményezésére. Akkor, amikor már régóta a modernizmus iránymutató mesterei, a 20. század legnagyobb építészei és dizájnerei között tartotta számon a világ. (Viszont az is igaz, hogy Major Máté már 1946-ban kezdeményezte, hogy a Műegyetem hívja meg előadónak Breuert. Természetesen nem kérték fel.)

Walter Gropius korán felismerte Breuer páratlan tehetségét. Még hallgató korában felfigyelt rá. 1922-ben készített egy könnyed faszerkezet és feszített textil kombinációjából összeállított, roppant elegáns széket, amely az ipari sorozatgyártás feltételeinek

foto: Erich Consemüller, HUNGART © 2017

is megfelelt, hiszen átmetszetben méretazonos lécek kombinálásával állította össze azt. Az alapul szolgáló tölgyfa lécs vastagsága kb. 1,5–2 cm, szélessége kb. 5–6 cm, az azonos méretű lécek változó hosszúságú elemeiből illesztődik össze a szerkezet. Az ülőfelület

keletiesé. A Bauhaus letisztult funkcionalizmusa homlokegyenest szembe megy Lechner ornamentikus építészetével. A kiállítás tervezői molinókkal és leplekkel igyekeztek semlegesíteni a szecessziós környezetet, de Lechner erős mester, modora elnyomhatatlanul előtör. Átvérzik a kötés, ahogyan Pilinszky mondaná.



Íróasztal,
tervező: **KOZMA LAJOS**,
kivitelező: Thonet (?), 1930 k.
Iparművészeti Múzeum
HUNGART © 2017

Forgó karosszék,
tervező: **KOZMA LAJOS**, 1929
Iparművészeti Múzeum
HUNGART © 2017

és a háttámasz készült textilből. Breuer karosszékéből viszonylag kevés darab maradt fenn. Ma a múzeumok féltett kincsei. Egy húszéves fiatalember mutatta meg az oroslánkkörmeit 1922-ben. Nyilvánvalóan fából tervezett bútorai alapján nevezte ki Gropius a Bauhaus-műhely vezetőjének.

A Bauhaus alapelvei a funkcionális működést tartották a legfontosabbnak. Törekedtek az egyszerűsége, a könnyű kivitelezhetőségre, de az elegáns vonalvezetést sem tévesztették szem elől. Lényegesnek tartották, hogy a leendő tervezők, építészek elsajátítsák a kellő anyagismeretet. A különböző műhelyek ezt a célt szolgálták, szabad volt köztük az átjárás. Így esett meg, hogy a faműhelyt irányító Breuert a hajlított acélcső bútor feltalálása tette széles körben ismertté. 1925-ben tervezte meg első krómzott csőbútorait, majd egymást követték a remek modellek.

A *Breuer újra itthon* című kiállítás a múzeum emeleti kis díszteremében kezdődik. Ennél alkalmatlanabb helyszínt nehezen lehetett volna találni. Az Iparművészeti Múzeum épületét a magyar Gaudínak besorolt Lechner Ödön tervezte az általa kidolgozott magyaros szecessziós cifra stílusában, amit török és perzsa motívumokkal tett





Gránit asztal,
tervező: **BRUEUR MARCELL**,
1954/1965,
Magyar Nemzeti Bank –
Iparművészeti Múzeum
HUNGART © 2017

A kis méretű díszterembe került Breuer gránitasztala, fali tablón néhány épületének fotója, életútjának vázlatos felidézése, mellettük a csőbútorok vagy a Francesca lányáról elnevezett Cesca-székek későbbi replikái, különböző kárpitozásokkal. Az eredeti prototípus B32 megnevezéssel 1928-ban készült, akárcsak a híres B3 karosszék, ami évtizedekkel később kapta a Vaszilij nevet. A régi tervek, modellek alapján Breuer legtöbb csőbútorát különböző cégek a mai napig gyártják, akár az interneten is megrendelhetők. Önálló tablót kapott a *Delfi asztal*, amelynek eredeti modelljét 1930-ban készítette Breuer. Az olasz építész, Carlo Scarpa áttervezte, Breuerrel együttműködve, előbb carrarai fehérmárványból, majd más variációkban. A Delfi asztal kiemelése teljesen indokolt, hiszen nagy hasonlóságot tart a most vásárolt, hangvilla lábú gránitasztallal. Néhány fotó felidézi a Delfi legújabb változatait, melynek lapja kristályüveg, és Scarpa fia, Tobia Scarpa tervezte 2009-ben, több változatban. Breuer ebben már nem működhetett közre, mivel 1981-ben elhunyt.

A kiállítás legkülönösebb részlete egy posztamensként szolgáló üvegdoboz, amin egy még kisebb üvegdoboz áll, benne a Whitney Múzeum apró makettje, alig nagyobb, mint egy levélnehezék. Olyan apró, hogy

alig lehet felismerni lépcsőzetesen előrelépő homlokzatát. Időközben még a neve is megváltozott a közismert Breuer-épületnek. A Met, a Metropolitan Múzeum modern gyűjteményét költöztették át az épületbe, és mai megnevezése: Met Breuer. (Az új Whitney Múzeum nem költözött ki New York Manhattan negyedéből, de messzebb kapott egy nagyobb épületet. Az új múzeumépület homlokzatának egy része lépcsőzetesen hátralép.



A régi Whitney Múzeum,
New York

Renzo Piano, az építész ezzel a gesztussal adta meg a tiszteletet Breuer Marcell épületének, a régi Whitneynek.)

Az Iparművészeti Múzeum kiállításának nyitó termében Breuer Marcell mellé a magyar funkcionalista építészeti két őrlovását, a volt Bauhaus-növendék Molnár Farkast és Fischer Józsefet társították. Az összekapcsolás helyénvaló, rövid ideig munkakapcsolatot tartottak egymással, s vélhetően Breuer bérelt lakásában, a Kisrókus utcában készítették közös terveiket. Együttműködésük nem volt eredménytelen, az 1935-ös BNV (Budapesti Nemzetközi Vásár) tervpályázatán elnyerték az első díjat. Végül azonban csak néhány pavilontervük valósult meg. Korabeli olasz építészeti lapokból derül ki, hogy milyen remek tervek maradtak torzóban vagy mentek veszendőbe. A kiállítás egyik üde színpontja Breuer rövid írásos üzenete Fischernek, akit közismert becenevén Juszufnak szólít. (Barátai Lajkónak hívták Breuert, sőt Layko néven is írtak róla tanítványai Amerikában. Szeretettel emlékeztek meg kedves egyéniségéről, közvetlen és népszerű oktatói stílusáról).

Aki eddig nem sokat hallott Molnár Farkas vagy Fischer József felől, a hagyatékban maradt puritán irodai tárgyaik és néhány fénykép alapján nem sok új tudást szerez munkásságukról. Fischer József miniszter volt Nagy Imre kormányban (meg is lakolt érte), az 1945-ben légítamadásban meghalt Molnár pedig hol kirúgta a magyar mérnökkamara, hol visszavette. Ezekről nem ad hírt a kiállítás. Molnár Farkasról portré-filmet vetítenek ugyan, de néhány méterre egy másik felületen híradórészletek a BNV-kiállításokat mutatják, és a két vetítés interferál, technikailag zavarja egymást. Az 1935-ös BNV kiállítását, a Breuer–Fischer–Molnár-trió nyertes pályázatát és a megvalósult pavilonokat korrekt módon mutatja be a tárlat. Egy korabeli híradórészletben Vitéz nagybányai Horthy Miklós ünnepélyesen vonul be az 1935-ös BNV-re. A tengerészi díszegyenruhában, aransujtásos kétsarkú kalapban, mellén kitüntetéssel, az oldalán karddal érkező kormányzót Chorin Ferenc fogadja mély alázattal.

A kiállítás egy hosszabb zárt térben folytatódik, újabb építészirodákra utaló enteriőrök és bútorok sorjáznak egymás után. *Bierbauer Virgil* és *Kozma Lajos* nagyjából még bírják az utazó-sebességet, de hogy kerül Breuer munkássága mellé *Wagner László* vaskos garnitúrája, akiről a kiállítás azt látja fontosnak kiemelni: az egri borok és a barokk szerelmese? Vagy *Kovács Zsuzsa*, a lakótelepi beépített típuskonyha megálmodója? Vagy *Bedécs Sándor* asztala, melynek lapja gömbölyített sarkú háromszög, és három lába háromfelé áll? A tárgy az álmódnista giccs határát súrolja. Breuer Marcell tervezési alapelve szerint a bútor legyen könnyed, lineáris és átlátszó. *Peresztegi József* bemutatott Tihany-garnitúrája (terv: 1956, kivitelezés: 1962) nehézkes, nem lineáris, és vaskos. A kiállított bútorok azt a tévutat jelzik, amelyre rákeveredve a magyar bútoripar máig tartó mély válságba süllyedt. Breuer munkássága éppen az ellenkező irányba mutat.

A kiállítás önmagát kergette csapdába. Pedig egyszerű a megoldás. A szecessziós kis dísztermet nem kellett volna bolygatni, elegendő lett volna 6–8 képernyőt elhelyezni, fülhallgatókkal. A videó-felületeken informatív anyagok futnak Breuer munkásságáról, jeles kollégáiról, tanítványairól a Bauhausban és a Harvardon, vagy jó barátjáról, Kepes Györgyről, akinek 1949-ben házat épített, a

magyar bauhauslerek világszínvonalú munkásságáról és a sor sokáig folytatható. Kell az útbaigazítás. Nem intézmény volt a Bauhaus, hanem idea – mondta Ludwig Mies van der Rohe, az utolsó rektor. A folyosó formájú, semlegesebb tér jóval alkalmasabb helyszín Breuer építési és bútortervezői munkásságának bemutatására, mint a szecessziós díszterem. S legfeljebb Fischer és Molnár társulhat valamennyire Breuerhez, a többiek már csak nagyon erőltetetten.

A funkcionalista alkotások bemutatására csak egy korrekt külső helyszín teremthet hiteles környezetet. 2010-ben újjították fel a Tugendhat-villát Brnóban, Mies van der Rohe ikonikus alkotását. Hozzávetőleg 2 milliárd forintot kitevő összeget fordítottak erre. Az épület az UNESCO védelme alatt áll. A belépődíj borsos, de



hónapokkal előre kell időpontot foglalni, olyan nagy az érdeklődés. Megfelelő épületben Budapesten sincs hiány. Bierbauer Virgil tervezte a nagy budai villanyerőmű, a Kelenföldi Centrális főbb épületeit. Ma elhagyottan pusztulnak, központi irányítótermének hatalmas art deco üvegmennezzetét az enyészet kezdte ki. Ugyancsak Bierbauer építette a budaörsi repülőter forgalmi épületét. Az elegáns épület szintén céltalanul pusztul. Időről időre nagy eszmei értékű funkcionalista házakat adnak-vesznek Budapesten. Remélhetőleg műemléki védelem alatt állnak, állami elővételi joggal. Sok gyöngyszemből álló épületegyüttes az 1931-ben épült Napraforgó utcai villatelep. Többek között Molnár Farkas, Fischer József, Bierbauer Virgil és Kozma Lajos tervezett oda házat. Garas Dezső végeztette el a telep első hiteles külső felújítását. A Fischer József tervei alapján épült ház múltját Garas komoly kutatómunkával és építési segítséggel rekonstruálta. Nem sajnálta az építkezési költséget, mert tudta, hogy a modern magyar építészet egyik kincsét őrzi meg a jövő nemzedékek számára.

B3 – csövázás karosszék,
ún. Vaszilij-szék,
tervező: **BREUER MARCELL**,
1926, kivitelező: DE-TA SUD S.R.L.,
1990-es évek
Batisz Miklós tulajdona
HUNGART © 2017

Nem mese ez, gyermek...

Gyerek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben

Budapesti Történelmi Múzeum, 2017. II. 19-ig

KOPÓCSY ANNA

Gyermek tematikájú kiállításokat nem gyakran rendeztek az elmúlt évtizedekben. A téma iránti érdeklődés a művészetben összefügg azokkal a New Art History által felkarolt genderelméletekkel, amelyek az ábrázolt és az ábrázoló (megrendelő) közötti személyes vagy társadalmi normáknak megfelelő, az alárendeltségen alapuló viszonyokat vizsgálják. A BTM-ben most látható *Gyerek/Kor/Kép* című tárlat ennek a szemléletnek a jegyében dolgozta fel a témát. Korábban 1940-ben láthatott egy nagyszabásúnak szánt tárlatot a magyar közönség *Gyermek a képzőművészetben* címmel a Műcsarnokban. Az akkori kiállításon a kortárs képzőművészek alkotásai mellett bemutatott egy retrospektív múzeumi, illetve magángyűjteményi anyagból álló kollekciónak mint történelmi előzményt. A kiállításnak nem lett erős visszhangja, a kritikák sem próbáltak különösebb elméleti háttérrel felvázolni az eseményhez. Az akkori és a mostani kiállítások számos közös név található a művészek között, még ha nem is ugyanazokkal az alkotásokkal szerepelnek: *Barabás*

ISMERETLEN MESTER:
Esterházy Antal gyermekkori arcképe, 1678, olaj, vászon
97x78,5 cm
Magyar Nemzeti Múzeum



dokumentarista szemlélet, hanem a kortárs fényképészek műtermi beállítású portréfotói, illetve az életből ellesett, szép vagy megejtő motívumai domináltak – hozzáteszem, igen magas színvonalon (*Balogh Rudolf, Angelo, Rahmab Gyula, Rónai Dénes*). A műcsarnoki kiállítás humanista üzenete révén a polgári világ és kultúra megőrzésére szólított fel éppen a gyermekek által, így, ki nem mondottan, az akkor nemrég kitört világháború pusztító hatásával szembeni demonstrációként is felfogható volt. Ebben a kontextusban egy idealizált, ártatlan gyermekportré megalkotása volt a cél, amelyen a gyermek a jövő zálogaként jelent meg.

Révész Emese, a mostani kiállítás egyik kurátora, bátran vette elő újra a témát. A hagyományos stílustörténelmi megközelítés helyett, modern muzeológiai szemlélettel, témák szerint csoportosította a gyermekábrázolásokat, abból a felfogásból kiindulva, miszerint a gyermek fogalma lényegében korokban változó, az adott társadalom által elfogadott történelmi konstrukció. Tehát a gyermek képét majdnem mindig a felnőtt szemzőgéből értelmezik, valódi személyisége épp ezért a háttérben marad. A róla készült portrékon a társadalomtól elvárt szerepeket teljesíti ki a 20. századig biztosan.

A gyermek mint modell, mint a kép tárgya alárendelt pozícióban, a felnőtt világ társadalmi rendjének tükreben jelenik meg. Csecsemőként – a Madonna-kerettémában – nincs hangsúlyos



MÁRIÁS (HORROR) PISTA:
Tégla, 2009,
filctoll, papír, 21x28 cm
magántulajdon

Miklós, Basilides Sándor, Borsos József, Csók István, Ferenczy Károly, Knopp Imre, Munkácsy Mihály, Skuteczky Döme, Undi Mariska, Telcs Ede és Tikos Albert. Az utóbbinak a *Gyermekét tápláló anya* című munkája a mostani kiállítás is helyet kapott *Kunffy Lajos Zoltán almával* című festményével együtt, amely feltételezhetően azonos a most kiállított, egyébként *Rippl-Rónai* által is megfestett *Fiam almával* című művel. Volt egy fotografiai szekció is, de ott nem a

szerpe, inkább az anyai, esetleg apai szerepek emelődnek ki. Kisgyermekkortól kezdődően a szocializációnak megfelelően az elvárt, a későbbi, felnőtt korra készülő társadalmi szerepekben látjuk. A 19. század végén születnek meg azok az első ábrázolások, ahol mint önálló szubjektum, esetleg éppen a felnőtt világgal szemben álló lázadó értelmeződik, míg a 20–21. századi művészet egyre inkább beleképzei magát a gyermek helyzetébe, s az ő sajátos nézőpontját próbálja megjeleníteni. Ez megmutatkozik abban is, ahogy a modern művész elkezdi utánozni a gyermekrajzot, amelyet eredetinek fog fel, s általa, meggyőződése szerint, a dolgok és a művészet lényegéhez sokkal közelebb kerülhet, miközben megtagadja az akadémiai modellt.

A mostani tárlatra válogatott művek alátámasztják azt az alapvetően romantikus toposzt, amely a gyermekre mint a tisztaság és az ártatlanság képviselőjére tekint. Erre a vélekedésre építenek az olyan kiállításszekciók, mint a Kiszolgáltatottság: szegénység, a Kiszolgáltatottság: háború, a Gyermeksorsok. A kiállításon nem igen szerepel ezzel ellentétes szellemű mű, noha az ártatlan gyermek időtlen képét is kikezdte a mélylélektan a századfordulón, éppen a gyermek mint szubjektum megértésére irányuló figyelem keretében. Ez olyan nagyszerű novellákban nyert művészi formát, mint Csáth Géza *Anyagilkosság* című műve. Ugyanakkor az ártatlan gyermek képe, erre is utal a tárlat, a mai napig alkalmas a manipulációra, a felnőttek hatalmi-politikai céljaink elérése érdekében számos alkalommal élnek vissza ezzel.



IGNAZ RÜSS:

A Graenzenstein család, 1808, olaj, vászon, 67x97 cm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

SZŐNYI ISTVÁN:

Anyaság, 1935, tempera, vászon, 100x71 cm
BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

WEBER HENRIK:

A Weber család, 1846, olaj, vászon, 210x162 cm
BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

A Budapesti Történelmi Múzeum-beli kiállítás előzményeként megemlíthető a 2005-ben Győrben rendezett *Herzenschrei – Szívből jövő sírás, A gyermek a művészetekben, Ausztria és Magyarország 1900–2005* című tárlat. A művek téma szerinti csoportosítása – (Ön)reflexió, Jellemek, Társadalmi környezet, Apa és gyermeke, Öröm és játék, Szenvedés és fájdalom, Átváltozás – a gyermeki lélek változásainak bemutatását tűzte ki célul. A határt a secesszió művészeténél húzták meg, ettől kezdve a reprezentációs karakterű gyermekportrét felváltja a gyermekre inkább magára, és nem csak társadalmi szerepére való odafigyelés. *König Frigyes, Fehér László, Bernáth(y) Sándor, Iski Kocsis Tibor* szintén szereplői a győri és a mostani tárlatnak is.



A BTM-ben rendezett bemutató azonban jóval nagyobb területről merít. A tematikus felosztás ellenére (Kezdetek; Madonna; Család; Fiú, lány; Szabályozás, nevelés; Játék; Gödöllői Iskola; Kiszolgáltatottság: szegénység, háború, gyermekorsok; Nostalgia) létezik egy rejtett kronológiája a kiállításnak. Ennek megfelelően a Madonna-ábrázolások között láthatjuk a legtöbb régi művet, míg a kiállítás végén található Nostalgia című részben





FEHÉR LÁSZLÓ:

Egy kép 1958-ból, 1980, farost, olaj, 142x146 cm
Tragor Ignác Múzeum, Vác

BERNÁTH AURÉL:

Önarckép Marilivel, 1945, papír, pasztell, 41x36,2 cm
magántulajdon

STALTER GYÖRGY:

Mezőbánd, 1993,
A művész tulajdona

a legtöbb kortársi reflexiót. De a közös téma megadja a különböző stílusú és szemléletű művek egymás mellé helyezésének lehetőségét antropológiai, szociológiai, történeti szempontok szerint. Az időnként merésznek tűnő társítások a konstruált történelem állandó változására hívják fel a figyelmet. (Például *Felekiné Gáspár Anni Család* című vászna 1953-ból, mellette *Wéber Henrik* saját családját ábrázoló képe száz évvel korábbról, illetve *Fehér László Egy kép 1958-ból* című műve /1980/). Ugyanazt a problémát egészen máshonnan közelítik meg. A szocialista realizmus idealizált munkáscsalád-propagandája kerül a polgári világ generációk összefogásából és együttműködéséből adódó családjá mellé, melyet Fehér László történelmi viharokat megélt, elidegenedett, szimbolikus családképe követ. (Lásd a kiállítás katalógusát, 38–42.)



A válogatás igyekezett markáns példákkal szemléltetni egy-egy korszak családról alkotott felfogását, ezzel ellensúlyozva a műtárgyak közötti esztétikai koherencia hiányát. Kérdéses persze, hogy a kiállítás képei mindig tudatos választás következtében kerültek-e a helyükre vagy esetleg más (például helyhiány, méret) szempontok is belejártak a válogatásba. Az olykor megnyilvánuló eklektikát jól oldják azok a részek, ahol a művek egy nagyobb csoportja stiláris rokonságban is



áll egymással (*Csók István* Züzü-képei, a Gödöllői Iskola). A kortárs művek, akár videoinstallációk behelyezése a múzeumi tárgyak közé, kifejezetten dicsérendő kurátori döntés, amely egy ilyen konceptuálisan berendezett térben jól működik, hiszen a kortárs művek nem mindig esztétikájukban (ami gyakran számukra értelmezhetetlen kategória) kívánnak versengeni az elődök műveivel. A kiállítás egyik legizgalmasabb részlege a Szabályozás, nevelés címet viseli, ahol a néző is kényszerítve van, hogy betartson egy-egy értelmetlennek tűnő szabályt, mert csak akkor juthat a kiállított képek címeinek birtokába. (A képcédulák a képektől távol a földre ragasztva olvashatók el, ahova vörös csíkok vezetik a nézőt.)

Van a kiállításnak egy pontja, ahol a kurátorok tudatosan léptek ki muzeológusi szerepükből. Az egyik falon egyszerre láthatjuk *Iski Kocsis Tibor* Ahmedről 2005-ben készített fotóját *Ungvári Lajos Íjászok (Ősmagyar lecke) 1940 körül* című kisbronzával. A tizenegy éves menekült kisfiú portréja ütköztetve a fiát íjazni tanító harcos turáni ideológiát megjelentető szobrával aktuális üzenettel bír.

A tárlat kurátorai, Molnárné Aczél Eszter, Révész Emese, Rum Attila és Tészabó Júlia, a bemutatott alkotások mellett kifejezetten nagy gondot fordítottak a gyermeklátogatókra. Erős felütést jelent mindjárt a bejáratnál lévő portréfal, ahol tükrökkel inspirálják a gyermekeket, hogy önmaguk portréit megalkossák a helyszínen, láthatólag nagy sikerrel. *Dániel András* egy-egy alkotást „gyerekszemszögből” értelmező, a felnőttek számára éppen ezért nem pontosan megfejtendő rajzai végigkísérik a kiállítás műveit. Ráadásul a képeken szereplő gyermekek jelmezeit is fel lehet próbálni, vagy társasjáték keretében malmozni is lehet.

A kiállításához katalógus is készült, Révész Emese bevezető tanulmányaival, amely eddig szinte egyedüliként próbálja értelmezni a gyermekről való felfogás alakulását a nemzetközi és a magyar művészetben annak elméleti háttérével együtt, példákkal illusztrálva. A téma újszerű feldolgozása mellett csak azt sajnálhatjuk, hogy (nyilván az időhiány miatt) a katalógus szerkesztése sajnos hagy némi kívánnivalót maga után.

Az akvarell önállósága

Az egri Országos Akvarell Biennálék
és Triennálék nagydíjasai (1968–2014)

Széphárom Közösségi Tér, 2016. XII. 1. – I. 8.

WEHNER TIBOR

Könnyű helyzetben vagyunk e kiállítás bemutatása kapcsán: a tárlat kurátora, H. Szilasi Ágota művészettörténész, aki immár két évtizede az egri Országos Akvarell Biennálék, majd Triennálék rendezője és ügyeinek gondozója, az ezredfordulón közreadott nagyszabású tanulmányában összegezte e festői eljárás, technika vagy kifejezésmód történetét, illetve a biennálék sorozata által megvonható konzekvenciákat. A *Képpé formálódó poézis – és más egyebek* címmel megjelent eszmefuttatásában – amelyben olyan szaktekintélyek akvarellrel kapcsolatos megszólalásaira hivatkozott, mint Németh Lajos, Supka Magdolna és Bajkay Éva, és olyan nagy elődök munkáit elemezte, mint Albert Dürer, William Turner vagy Barabás Miklós – a bevezetőben leszögezte: „Az akvarell önálló képzőművészeti műfaj, sajátos funkcióval és esztétikai kritériummal, mégis sokszor valamiféle átmenetként kezelik a különböző rajztechnikák és az olajfestés között. E Janus-arcúsága valószínűleg annak köszönhető, hogy a rajzokhoz és a grafikai technikákhoz hasonlóan elsősorban papírra, leggyakrabban fehér papírra készül, viszont színessége és a festékanyag lazúrozásra alkalmas tulajdonságai miatt az olajjal való festéssel is rokonítható. Ezen kívül további kapcsolata is kimutatható a két előző technikával. Az egyedi rajztechnikákhoz hasonlóan az akvarelleket sokáig a nemesebbnek tartott falikárpitok,

táblaképek, valamint a – csak mellékesen említve, a szintén vizes eljárású – falfestészet »szolgáló leányaként« tartották számon... alárendelt funkciójából, egy célt csupán kiszolgáló mulandóságából e műfaj az egyedi rajzhoz hasonlóan, lépésről lépésre szabadult fel, hogy – Heribert Hutter szerint – »autonóm, önmagáért való műalkotás legyen, amely önértékénél fogva joggal igényelheti a maradandóságot, a gyűjteményekben való elhelyezését.«¹

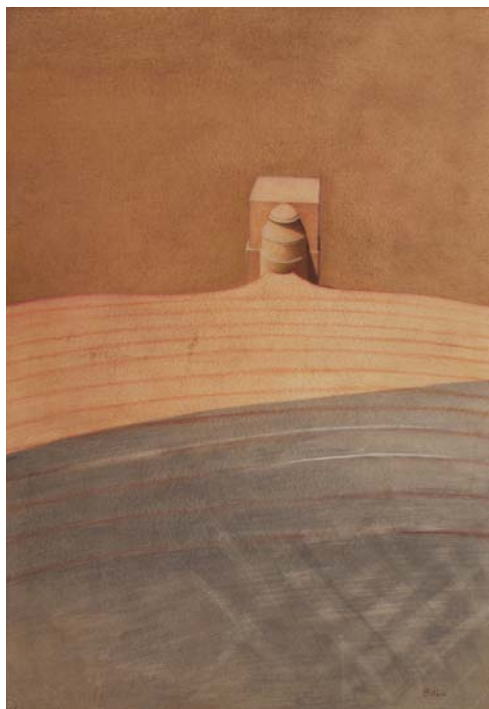


FÖLDI PÉTER: Disznóól, 2014,
papír, vizes pác, 100x100 cm

Nos, ezt az immár felszabadult állapotot, a teljes autonomitást, a maradandóság szellemét és a gyűjteményekben való helyfoglalás magától értetődő tényét reprezentálta a budapesti Széphárom Közösségi Tér galériájába érkezett műegyüttes, amellyel a rendezők egy történeti ív megrajzolására vállalkoztak az 1968-tól napjainkig megrendezett huszonnégy egri akvarellbiennálé fődíjasainak közgyűjteményekben, így elsősorban az egri Dobó István Vármúzeum kollektívájában, valamint a Magyar Nemzeti Galériában, a miskolci Herman Ottó Múzeumban és néhány magángyűjteményben őrzött alkotásainak felsorakoztatásával.

BIKÁCSI DANIELA:
Marseille-i tér, 2000,
papír, akvarell, 100x70 cm

A lassan ötvenesztendősi egri akvarell-seregszemle történetének minden összetevője e kiállítást vizsgálva természetesen nem bontható ki, de számos fontos következtetés megvonásának a lehetőségét nyitotta meg. Így például azt, hogy ez a korábban mostohán kezelt vagy legalábbis művészeti félárnyékban leledző festői eljárás önálló fóruma révén az elmúlt évtizedekben a figyelem fókuszába





CSURKA ESZTER

(A XIX. Országos Akvarellé Biennálé nagydíjasa, 2004):
Cím nélkül, 2004,
papír, tinta 105x75 cm,

SZENTGYÖRGYI JÓZSEF

(A VI. Országos Akvarellé Biennálé nagydíjasa, 1978):
Ítélező, 1978,
papír, gouache 38x46 cm

helyezte az akvarellt, és folyamatosan impulzusokat adott a festői megszólalásoknak. A tanulságok körét gyarapítja, hogy e sajátos festői kifejezés olyan művek, értékek létrejöttét inspirálta, amelyek más ágazatokban, más művészeti területeken értelemszerűen nem születhettek meg. És olyan festői életműveket tett gazdagabbá, mint a már lezárult életművek alkotóiét:

Bartha Lászlót, Gerzson Pálét, Imre Istvánét, Kokas Ignácét, Miháitz Pálét, Seres Jánosét, Simsay Ildikót, Szentgyörgyi Józsefét, Végvári I. Jánosét. Mellettük a napjainkban is dolgozó mesterek sorában Eger biennáléjának nagydíja fémjelzi a más és más utakon járó Bikácsi Daniela, Földi Péter, Lóránt János Demeter, Orosz János, Szily Géza, Végh András akvarellfestészeti törekvéseit, de hivatkozhatunk Magyar Gábor és Sarkadi Péter, Csurka Eszter és Kopócsy Judit, Mayer Berta és Molnár Péter műveire is.

Sokat elmond e több mint húsz alkotót felölelő művészcsapat alkotásainak futólagos tematikai és stilisztikai vizsgálata is. A tradicionális akvarelltémák: a konkrét természetábrázolás, a táj vagy a városkép, esetleg az életkép műfaja mintegy csak elvétve jelentek



MAGYAR GÁBOR (A XI. Országos Akvarellé Biennálé nagydíjasa, 1988):
Gouache II, 1986, papír, akvarell, gouache 80x56,5 cm

meg ebben az együttesben, amelyben az elvont, nonfiguratív képi kifejezés, illetve az erőteljes stilizálás volt az uralkodó szólam. Expresszív képfantáziák, szürrealis látomások, asszociatív emléktöredékekből vagy gesztusszerű ecsetnyomokból építkező kompozíciók, jelek, titokzatossággal átszótt magánmitológia-kivetítések sorakoztak a technikailag is oly sokrétű kollektívban. A technika ugyanis már réges-régen nem a tiszta, klasszikus akvarell, hanem általában az anyagokat és eljárás módokat – például a pasztellt, a tust, a gouache-t, a tintát, a pácot alkalmazó vagy az akvarellrel ötvöző – keverő képalkotó módszer, amely inkább szolgálja a művészi mondandó közvetítését, a spontaneitást is őrző kifejezést, és talán ami e művek varázslatos sajátja: a színgazdagságot, a színárnyalatokban, színátmenetekben, összeolvadásokban és elválásokban testet öltő jelenségvilágot.



Tulajdonképpen kényes helyzetben, mintegy a múltó idő metszetében vállalkozhattunk annak megítélésére, hogy az elmúlt évtizedekben valóban a kimagasló teljesítményeket jutalmazta-e a mindenkori zsűri – megannyi más, kisebb díj adományozása mellett – kiemelt nagydíjjal. Az objektív ítélet megalkotásához természetesen ismernünk kellene az adott biennálé teljes mezőnyét, kiállításának anyagát is, de mivel ez ma már megoldhatatlan, így a nagydíjak sorozatából felfűződő folyamatra, a történetre és a történetet alkotó művek önértékeinek elemzésére kellett hagyatkoznunk. Egy ilyen metódust választva elmondhatjuk, hogy rendkívül sokszínű, csaknem ötven évet átfogó műegyüttes munkái sorakoztak előttünk, amelyeknek mondandói napjainkban is érvényeseknek ítéelhetők.

A legutóbbi, az időközben biennáléből triennáléba váltó, 2014-es egri seregszemle katalógusának bevezetőjében Révész Emese művészettörténész hivatkozott egy Bán Zsófia által Szűts Miklós festőművész akvarelljei kapcsán megfogalmazott gondolatfutamra, amelyet az akvarellfestészet lényegi megközelítéseként aposztrofálhatunk: „A műfaj, az anyag maga tesz itt tanúbizonyságot, a víz keveredik a festékkel, hullámokat vet a papíron, követjük mozgását, háborgását és megnyugvását, locsogó derűjét, alkonyati, szelíd kisimulását. A vízé, a vívőanyagé itt a főszerep, semmi kétség, s a festék hagyja magát vitetni vele. Ringatóznak, összeölelkeznek a szencsés papíron. Olykor dülakodnak is, egymásnak feszülnek, mintha valami hatalmi harc zajlana; erőteljes, nem ritkán drámai ecsetkezelés, aztán a kimerült-belenyugvó belátás: egymás nélkül nem. Minden más ezután jön.”²

Minden más csak ezután jön, de – körbe pillantva a Széphárom Közösségi Tér galériájában, megállapíthattuk – ami mögöttünk van, az is nélkülözhetetlen a jelen és a jövő szempontjából egyaránt.

Jegyzetek

- 1 H. Szilasi Ágota: Képpé formálódó poézis – és más egyebek. Az akvarellről az ezredvégén az egri Akvarell Biennálék tükrében, Agria/XXXV, Eger, 1999, 398–399.
- 2 Révész Emese: Technika vagy médium? Az akvarell esélye az ezredfordulón. In. II. Országos Akvarell Triennálé, Eger, 2014, Dobó István Vármúzeum (katalógus).



SZILY GÉZA: (Az I. Országos Akvarell Triennálé nagydíjasa, 2009) Tolnai kert oszlopai, 2000, papír, akvarell, pác, 47x69 cm

VÉGHE ANDRÁS (A XII. Országos Akvarell Biennálé nagydíjasa, 1990): Ismeretlen ismerősök, 1987 papír, gouache 74x54 cm

Hozzáadott érték

Textúrák a Nemzeti Galériában

Magyar Nemzeti Galéria, 2016. XI. 8., 15., 24., 29., XII. 6., 13.

PALOTAI JÁNOS

A bécsi Kunsthistorisches Museum 2013-ban a *Wenn es soweit ist* (Ha eljött az ideje) elnevezésű színtársulat rendezésében, a wrocławai Nemzeti Múzeum és a budapesti Szépművészeti Múzeum együttműködésével indította a *Ganymed goes Europe* elnevezésű programot¹. Jacqueline Kornmüller és Peter Wolf rendezők tizenkét magyar és külföldi írórt kértek fel új szövegek megalkotására, amelyeket a múzeumban látott egy-egy klaszszikus mű inspirált. A budapesti eseménysorozat egy évvel később önálló *Textúra* néven, Pelsőczy Réka színházi és Török Ferenc filmrendező inszcenálásában, két különböző látásmódban, majd 2015-ben a program felköltözött a Nemzeti Galériába, Valló Péter rendezésében. A nézők a negyedik textúrán is képet kaptak a magyar képzőművészetről s a kortárs irodalomról, egyik helyszínről a másikra vándorolva. Nemcsak a különböző képzőművészeti értelmezések felé jelentett ez nyitást, de más művészeti ágak – a színház, a zene, a film – felé is.

Az első helyszín magába sűrítette a fő motívumokat, és összehozta a nézőket a színészekkel, mint egy szobaszínházban. A legrégebbi mű – *M. S. Mestertől a Mária és Erzsébet találkozása – „feldolgozása”* egy nőgyógyászati rendelő várójában történik, nagyképernyős tévé előtt. A szereplők egyike „beültetése”, másik petefészkek nélküli terhes, akik nem ismerik fel a festményt, csak egymást. Közös emléküik a Meddőségi Centrum s Gáspár, Menyhért, Boldizsár „doktorok”, illetve egy a szappanopera, Mária ebből veszi gyermeke nevét. Tóth Krisztina jelenete deszakralizálja a bibliai történetet, aktualizálva az 500 éves festményt (az előadások fele adventre esett). Nemcsak időben bővült ki az értelmezés – a női sorsot egyetemessé téve –, de műfajilag is: a drámai „etűddel” és a médiával.

Péterfy Gergely írása viszont a múltra vetíti a jelent. *Székely Bertalan Egri nők* című művénel Tinódi Lantos Sebestyén a tévériporter, a török „baráti” seregként ostromolja a várat, de a magyarok védik Európát, zsold nélkül. Nyugatról ugyan érkezik pénz, de csak a vezetőknek jut. A püspök úr is jól lakomázik, eközben a parasztok gyerekei éhen halnak. Az ironikus műben helyet kap a „migráncsozás” is. *Munkácsy Mihály Rőzsehordó* nőjének drámáját Kiss Noémi írta. A húszéves lány szenved a szegénységtől és a magánytól, a szerelem hiányától: a fiú elhagyta, magzata halott...

Nemcsak az értelmezés, de a létforma mássága, annak drámája jelent meg Grecsó Krisztián írásában, amelyet *Hollósy Simon Tengerihántása* ihletett. A nemei küzdelmét egy férfi szemszögéből mutatja be, akinek kislány korában senki sem mondta, hogy a szerelmi játék megjátszás csupán – erre felnőttként, férjként kellett rájönnie, s arra is, hogy nem kell mindent tudni.

A legfiatalabb költő, a „slamos” Kemény Zsófi is a férfi gondolatait képzelte versbe. A kalapos alak, aki *Szinyei Merse Pál Majálisán* szinte kilóg a festményből, virágot szed, s láthatóan elege van ebből az úri társaságból, az

egész világból: „Hogy nem tudsz bünt elkövetni, nem ehetsz a tudás fája alól még lehullott, kukacos almát se.” A szerző magát sem kíméli: „Ha önmegszólító verseket írok, úgy szólítom meg magam, hé, te senki”. „Hát hogy legyen így ez a forradalom?” – teszi fel a kérdést (ön)kritikus monológjában, látzólag – „játszólag” – ittasan.

„Alternatívát” mutat a képzeletbe, *Gulácsy Lajos* világába, *A varázsló* kertjébe való menekülés. A festő reneszánsz kori ruhákba öltözve bújt el a valóság elől. Rakovszky Zsuzsa megjelenített alakja mai jelmezben értelmezi a művészetet mint kertet, az ideál keresését. Ezt egy színttel feljebb, a 20. század elejének műalkotásai között lehetett látni: a lépcsőfordulóban Csontváry cédrusaihoz „zarándokolhatott” a néző. Láthatta, ahogy megelevenedik a táncos csoport (mozgóképen), és hallhatta a művész „kísérő” gondolatait: Berniczky Éva írása reflexiója a magányosművész-felfogásnak. Az önreflexió más formája, mikor az előadó szerepe szerint is színész. *Berényi Róbert Csellistját* mestersége révén eleveníti s szólaltatja meg Térey János.

A túra felvezet a harmadik emeletre a modern, kortárs művészetig. *Bálint Endre* nem vászonra, hanem egy régi fűrészfeszítő falapjára festett, *Fűrészelni, jaj de rossz* címmel. Dragomán György az eszköz képzelt használatához, a gyáva asztaloshoz írt „fohászt”, amit megcsalt nője mond el hol dühödten, hol kétségbeesve, kéréssel, jelezve nemcsak az érzelmi hullámmást, hanem a női sorsot, a megbocsátást is. „Stílszerűen” ácsolt installáció, egy szauna előtt zajlik a jelenet, ahova a nő szeretne bejutni a gyáván megbújó férfihez. Végző „csattanóként” *Fehér László Kútba nézőjét* dolgozza fel egy jelenet, amely hasonló a fehér-fekete fotók sárgult negatívjához. (A festő fekete-sárga színű sorozatával aratott sikert a Velencei Biennálén 1988-ban.) Garaczi László a témát a fonákja felől közelítette, bevezetve a hallgatóságot a „kútolóiába”, az elméleti kúttan diszciplínájába. A kútba révedő ember antropológiáját taglalva kitér az afrikai kútelefántok viselkedésére is. „Tudományos” értekezését mai technikával, projektorral prezentálja tettetett komoly intonációjában.²

Jegyzetek

- 1 Ganymedes görög mitológiai alak, aki megtetszett Zeusznek. Hogy felesége elől elrejtse, az Olimposzról a csillagok közé vitte. A szépségideál nem csak a művészetet ihlette meg, később a Jupiter körül keringő legnagyobb holdat is róla nevezték el.
- 2 Előadók: Lovas Rozsi, Stefanovics Angéla, Trokán Anna, Csöre Gábor, Olasz Renátó, Schmiéd Zoltán, Szatory Dávid, Tasnádi Bence, valamint Csákányi Eszter, Balsai Móni, Hámosi Gabriella, Murányi Tünde, Vándor Éva, László Zsolt, Kelemen József, Lengyel Ferenc. A zenei kíséretet fiatal művészek adták: Bánhegyi Tünde, Benedek Attila és Fülöp Eszter, Draskóczy Veronika, Tihanyi Zsuzsanna és az Anima Musicae kamarazenekar. Rendező: Valló Péter.

Jelenetek a Textúra előadásáiból



... azt mondva, hogy Dada

Az MKE Doktori Iskolájának DLADLA100 című kiállítása

Barcsay Terem, 2016. XII. 16. – 2017. I. 31.

EGED DALMA



HECKER PÉTER:
Szakállprotézis

Hugo Ball *A Cabaret Voltaire bevezetője* című írásában így emlékszik vissza a száz éve nyílt, dadaizmus szülőházának tekinthető zürichi műhely létrehozására: „Elmentem Ephraim úrhoz, a Meierei tulajdonosához, és azt mondtam neki: »Ephraim úr, arra kérem, adja nekem a helyiséget. Szeretnék egy kabarét csinálni.« Ephraim úr egytetért, és odaadta a helyiséget. Aztán elmentem néhány ismerősömhöz, és megkértem őket: »Kérem, adjon nekem egy képet, rajzot, metszetet. Egy kis kiállítást szeretnék összekapcsolni a kabarémmal.« Elmentem a szíveses Züricher Presséhez is, s megkértem őket: »Hozzanak le némi hírt rólunk. Nemzetközi kabarévá kéne válnunk. Szép dolgokat fogunk csinálni.« És hoztak nekem képeket, és lehozták a híreimet. Február 5-én megvolt a kabarénk.” 1921-ben, azaz öt évvel a Cabaret Voltaire indulása után a már Párizsban tomboló dada legfőbb szószólói kiadják a *Dada felkavar mindent* című röpiratot, amelyben 50 frank pénzjutalmat ígérnek annak, aki sikeresen megmagyarázza számukra, hogy mi is dada.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem DLADLA100 című csoportos kiállítása a Cabaret Voltaire centenáriuma alkalmából a Doktori Iskola egykori és jelenlegi hall-

gatóinak munkái közül válogat olyan műveket, amelyek a fenti jellegzetes dadagesztusokhoz hasonló mozzanatot mutatnak fel, visszatérnek a dada mint művészeti mozgalom törekvéseihez, vagy demonstrálják annak állandó jelenlétét a magyar kortárs képzőművészetben.

A dada abszurdításba forduló eseményei értelmezhetőek az első világháborúra adható egyetlen épeszű reakcióként, a konkrétumok nélküli manifesztumok pedig normális emberi válaszok a Svájcot körülvevő fejtelenséggel szemben. Hiszen miért lenne ésszerűbb különbséget tenni egyik nagy tudós „bummbummja” és a másik nagy gondolkodó „bummbummja” között, mint katonaként taxival vonulni harcba a világháború frontjaira vagy evezőkkel szerelni fel egy kórházi ágyat? A „gladiátorgesztusként” kezelt diákcíny érezhető *Tasnádi József A látogató (1–3.)* című videóiban is, ahol egy komótosan lépegető evezős kórházi ágyat láthatunk, ahogy a Hősök teréről jövet a Műcsarnok előtt a zebrán átkelve feltartja a turistabuszokból és személyautókból álló forgalmat. De a ténfergő ágy más helyszíneken, hóban vagy egy tavaszi réten sem zavartatja magát: közömbösen lépkedve egyrészt a dada bohémebb oldalát mutatja, másrészt a komoly tervezettség és a haszontalanság ellentétpárja miatt annak véghezvihetetlen célját, az egyszerre megcélzott nihilt és a forradalmat. *Sztruhár Zsuzsa Musica Taverna (Buffetmuzik)* című installációja is hasonló műgonddal megépített, de funkciójában értelmezhetetlen gépezet. A varrógépmotor által forgatott, vízzel töltött sörösüvegeket egy ventilátor szólatartja meg, a vízszint változtatásával a hang magassága is változik, a lábbal szabályozható szerkezet működés közben egy egyszerű hangjátékot hoz létre, így idézve a dadában rejtlő eleganciát és könnyedséget.

A tárlat műveinek jelentős része foglalkozik a szavak, betűk hangzásának kérdésével. A dada számára a hangok, szemben a propaganda és zsurnalizmusra is felhasználható szavakkal, alkalmasabbak a kifejezésre, mint bármilyen szó jelentése vagy tartalma. Már a „dada” maga is – amely egyszerre jelent dupla igenlést, átvitt értelemben

FERNEZELYI MÁRTON,
KAPPANYOS ANDRÁS,
LEPSÉNYI IMRE, SZEGEDY-
MASZÁK ZOLTÁN: Instant
Phono-Visual Poetrizator (Pseudo-
Chaotic Dadamaton), 2016



foto: Berényi Zsuzsa

vesszőparipát, együgyű naivitást vagy a kru-négerek számára a szent tehén farkát – jól mutatja az igényt az elemi esztétikai szempontokhoz való visszatérésre, az olyan, minden nyelvet megelőző nyelv preferálására, mint a gyermeki beszéd vagy a hangutánzó szavak halmozása. A dada mint alapjában véve értelmetlen szó nyelveket átfogó jelentéseivel játszik el és egészül ki *Kicsiny Balázs* *A dadámról* című manifesztumában, egyszerre mozgósítva annak összes jelentését, összekapcsolva a dadát mint mozgalmat a magyar „dada” szó értelmével is. A szöveg jól rímel a korabeli dadaista kiáltványok modorára: „A dadám megóvott a művészettől, mert az gazemberek prédája lett. A dadámat most már tanítják, a dadámmal üzérkednek, a dadámmal üzletelnek... Nélküle sztár leszek a mocskos égen vagy kóbor kutya a sikertelenség falkájában.”

A szavak leépítésének egy másik módja tűnik fel *Fernezeyi Márton–Kappanyos András–Lepsényi Imre–Szegedy-Maszák Zoltán Instant Phono-VisualPoetrizator* című művében. A *Pseudo-ChaoticDadamaton* a dadaista tipográfia és az optofonetikus költészet közötti átmenetnek tekinthető, amely a szavak látványát, a beszéd vizualizálható hangulatát helyezi a jelentés elé. A mű egy digitális beszédfelismerő algoritmuson alapszik, amely interaktív formában – vagy jelen esetben a Bartók Rádió adásában – az elhangzott szavakat folyamatosan újraíródo szabadvers formájában tünteti fel a két monitoron. Mivel a kiragadott beszédfoszlányokat véletlenszerű formában, töredékesen, néha hibásan az élőbeszéddel egy időben láthatjuk, a mű egy digitalizált kabaré hangulatát és a Cabaret Voltaire-ben elhangzott képversek továbbgondolt változatát közvetíti.

A már az első dadaista kiáltványban is meghirdetett törekvést, a mások által már feltalált, korrumpálható szavakkal való szakítás programját gondolja tovább *König Frigyes Virtuous* című kollázsa. A mű első ránézésre egy közönséges újság címoldalának látszik, olvasáskor tűnik csak fel, hogy a kivágott hasábkok fejfelé lettek visszarakasztva, a főcímeik értelmetlen betűsorokból állnak, az illusztrációk pedig összefirkált portréképek. *König Frigyes* hírlapja a dada üzenetét továbbítja: a tények tudósításánál kielégítő lehet úgy eljárni, ahogy Hugo Ball tette, elhagyva minden sallangnak számító részletet, megmaradva a nélkülözhetetlen szavaknál, de még jobb egy nem létező nyelven írni, így biztosan megszabadulni a propagandák által lejáratott szavaktól.

Innen nézve nem véletlen, hogy senki nem nyerte el a szervezők által kitűzött 50 frankos díjat, hiszen a nyeresre csak az lehetett volna esélyes, aki soha semmit nem nevez meg, aki tudja, hogy bárminek a definiálásához, magyarázatához milyen kevésbé alkalmasak a rendelkezésre álló szavak.



foró: Berényi Zsuzsa

TASNÁDI JÓZSEF: A látogató, fotó

BÖGÖS LÓRÁND: Körön belül, 2010, videodokumentáció, kiáltvány, videó, print

KICSINY BALÁZS: Megalkuvó forradalmár, 2016, installáció, pizsama, útjelző bója, szemeteskosár, selfie-bot, kézi kasza, heveder, műfü

SZTRUHÁR ZSUZZA: Musica Taverna (Buffetmuzik), 2016, installáció, vas, fa, réz, plexi, üveg, ipari ventilátor, Singer-motor, műanyag, akril



foró: Berényi Zsuzsa



Még egyszer Vajdáról

Passuth Krisztina–Petőcz György:
Ki a katakombából. Vajda Lajos, a festő másként

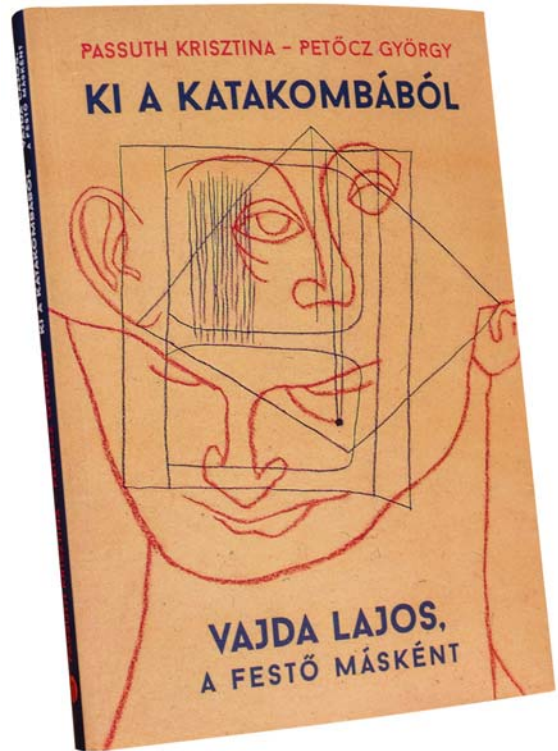
NoranLibro, Budapest, 2016, 199 oldal

EGED DALMA

Az írópáros felszólítása egyszerre vonatkozik a Mándy Stefánia-féle katakombára mint kis, közös, egymásnak alkotó művészcsoporthoz meghatározására, a „modern katakombaművészetre” mint korstílusra, amelybe *Vajda Lajos* egy alkotói korszaka is beilleszthető, illetve a művészettörténeti diskurzusokban domináns, elzárt zseni Vajda-kép újragondolására. A kötet célja kettős: egyrészt diagnosztizálni a – ha nem is méltatlan, de mindenképp torzított – Vajda-képért felelős okokat, másrészt megkésett recepcióként s aktuusként beilleszteni Vajdát a 20. századi művészettörténetbe.

A kötet egyik fejezete, Petőcz György *Váratlan párhuzam* című tanulmánya merész kísérlet a kánon kibillentésére, ahogy az ismert szentendrei párhuzamokon túl jóval szélesebb perspektívában, nemzetközi szintre helyezve az életművet, az amerikai absztrakt expresszionizmus első generációjában találja meg Vajda kortársait. A tanulmány rámutat arra, hogy szinte egy időben merültek fel bizonyos igények Vajdánál és az amerikai művészekben, Adolph Gottliebvel például egyszerre tértek vissza a művészet ösztönös gyökereinek számító mitologikus-primitív formákhoz, majd, főleg Worringer hatására, Vajda és Barnett Newman egy időben jutott el a vonal mint a naturalista művészet egy új szintjének a jelenségéhez vagy, mint Pollock, a spontán, alkotófolymatra koncentrááló művészet lehetőségéhez.

Azt, hogy hasonló folyamatok mentek végbe, és azonos problémák jelentek meg Magyarországon és a tengerentúli művészetben, a tanulmány olyan közös előzményekkel és forrásokkal magyarázza, mint Párizs központi szerepe vagy a különböző elméletek, mint Nietzsche vagy Worringer írásainak népszerűsége, illetve bizonyos folyóiratok nemzetközi hatása. A *Cahiers d'Art* egyik száma például egy időben ihlette meg Vajdát és David Smith-t, aki ugyan a francia szövegből mit sem értve, ám annak hatására kezdett hozzá Giacometti-stílusú fémszobraihoz. Közös pont még, hogy Vajda a három és fél éves párizsi tartózkodása végére a város halmozott művészettörténeti jelenlétét terhesnek és korlátozóan érezte, ugyanúgy, ahogy az amerikai, saját útjukat kereső művészek is Párizs sterilizációjától akartak megszabadulni.



A szerzők több okot sorolnak fel arra is, hogy miért került a Vajda-életmű katakombahelyzetbe. A művész egyik első értelmezőjén, Kállai Ernő diskurzusalkotó tekintélyén felül külön tanulmány foglalkozik Vajda utolérhetetlen példaképszerepével és a Rottenbiller utcaiak – Bálint Endre és Vajda Júlia – jelentőségével e kép kialakításában, valamint a Szabó Lajos filozófusnak, a művész barátjának tulajdonított zseniértelmezéssel.

A tanulmánykötet két szerzőtől válogat, ezért a fejezetek témájukban és tartalmukban néha elkerülhetetlenül ismétlik egymást, de a kitűzött cél változatlan marad. Egy-egy tanulmány foglalkozik még Vajda Lajos fotómontázsaiival, a zsidóságával kapcsolatos kérdésekkel, és közéleti gondolkodásával is.

Kenyni muszáj

Nyáry Krisztián: Festői szerelmek

Corvina Kiadó, Budapest, 2016, 248 oldal

VASS NORBERT

Szétszórtak vagyunk. Ezért az igényes ismeretterjesztést kínáló, tematikus elrendezésű köteteknek komoly esélyeik vannak manapság a monografikus biográfiákkal szemben a figyelmünkért folytatott küzdelem során. Sőt. A harc igazából az online térben eldőlt már, hiszen a közösségi oldalak véleményvezérei gyarmatosítani látszanak a könyvpiac e speciális területének beszédmódját. Igaz, ennek a print szerelmesei is örülhetnek, a webes szereplők nyomtatott tartalmak körüli befolyástervezése elvégre – ma úgy tűnik – egyszersmind az utóbbiak túlélését is elősegíti. Hogy a papíron prezentált sorozatszerűség az idő minél apróbb szeletekre darabolásában érdekelt, képernyők uralta korunkban még mindig tényező lehet, annak az információéhség vagy, régimódi kifejezéssel élve, az emberi kíváncsiság az oka. Kíváncsiságból görgetjük ínhüvelygyulladásig az idővonalunkat, s emiatt követjük sportolók, szakácsok, komikusok, írók, pornó- és popsztárok mikroblogjait is. Hogy aztán alkalomadtán antológiaszerű köteteket is megvásároljunk.

Nyáry Krisztiánt érdemes követni. Népszerű posztjaiból több kötet kerekedett már, és e szép kivitelű kiadványok sikere nem független a sorozatlogika regnálásától. Nyáry szériákhoz szokott szemek számára ír ugyanis. Markánsan kontúroz, mesterien jelenet. Gyakran a sűrítés eszközeivel él bár – hisz tudja, közönségére egyből kell hatni –, de a háttér kidolgozásáról sem feledkezik meg. Nemcsak remek elbeszélő, de kitűnő dramaturg is tehát. A portréfestőre hasonlít, aki nem elégszik meg a vonások visszaadásával, de amellet gondot fordít modellje környezetének hű leképezésére is.

Festői szerelmek című könyvében ráadásul egyszerre két (olykor három) – mégha a szerelemben nem ritkán egymáshoz hasonló – arcélet láttat. Elsőnek az évszámok mögött rejtőző életeket fedi fel, aztán a történelem színpadán is elhelyezi figuráit. A kötet több fejezetéből felsejlik ugyan a békeidők kávégőz- és parfümilatú Európája, a Festői szerelmekhez mégis a 20. század magyar történelme kínál inkább díszletet. A halálba menetelő Monarchia, a tanácstalan Tanácsköztársaság, a bánatos-büszke Horthy-rezsim, a fájdalmas vészorszak és a virtuozitást kezelni képtelen szocializmus árnyalatai. Az embert próbáló időkön többnyire a művészet igazsá-

gába vetett hit segíti át az alkotót. „Az én örömöm a munka, mert az úgy van, hogy kenyni muszáj” – fogalmaz mindükre illő ars poeticát Koszta József.

A remekül szcenírozott epizódok magánéleti és művészi döntések, illetve történelmi adottságok metszéspontjait viszik színre. Ha jól figyelünk, megismerhetjük belőlük a korszak értelmiségi hálózatának rácsait, s lassanként a honi művészettörténet infrastruktúrájának alaprajza is feltárul előttünk. Nyolcak, KUT, MIÉNK, az Európai Iskola, valamint a hivatalos szerveződéseknel is tán erősebb informális társulások. Kitüntetettek és háttérbe szorítottak, fel- vagy félreismertek, kitagadottak vagy kisajátítottak.

Hallunk ágybetétbe, pincébe, sárbunkerbe rejtett vásznakról, de előfordul az is, hogy lovak melegednek a begyűjtött műtárgyak tüzeinél. A valóságnál semmi sem szürreálisabb. A szerelemnél semmi sem irracionálisabb.

Az elbeszél szerelmek nemcsak művelődéstörténeti alapozásra kínálnak lehetőséget, hanem arra is, hogy a szerző az esztétikumról szóljon. Az sem mindennapi dolog, hogy ezek ajándékozzák egymásnak a Festői szerelmeket, ám fentebbi érényei miatt idővel akár oktatási anyag is válhatna a könyvből. Éppen emiatt nem mehetünk el szó nélkül a kötet néhány bosszantó tartalmi hibája mellett: Ámos és Chagall képeit a Magyar Nemzeti Galériában állították ki pár éve, nem a Magyar Nemzeti Múzeumban, 1919-ben pedig a Kommunisták Magyarországi Pártja, nem pedig a Magyar Kommunista Párt alakult meg.

Apró, de fontos különbségek, amik a következő kiadásokból persze kiszűrhetők. Mert meggyőződésem, hogy kellene és lesznek is újranomások. Sőt, új portrék is készülnek talán, hiszen a bemutatott kéttucatnál túl számos izgalmas élet és mű vár még szélesebb megismertetésre a magyar festészet panteonjából. „Kenyni muszáj” – ahogyan Koszta mondja. És hát, Nyáry Krisztián jól kenyi.





A Sziklakórház Atombunker Múzeum enteriórja



A Gandolfo-palota épülete

2016 legnépszerűbb múzeumi

A Tripadvisor ranglistája szerint a 2016-os év legnépszerűbb múzeuma a New York-i Metropolitan Museum of Art volt, megelőzve a chicagói Art Institute of Chicagót, illetve a szentpétervári Ermitázt, amelyet viszont a legnépszerűbb európai múzeumnak szavaztak meg. Az európai ranglistára még a Musée d'Orsay, a Prado és a British Museum fért fel. A magyarországi ranglista első helyére a Sziklakórház Atombunker Múzeum került, de dobogós helyet ért el a Terror Háza és a Holokaszt Emlékközpont is, negyedik helyen pedig a pécsi Zsolnay Múzeum végzett.

Megnyílik a pápai nyári rezidencia

Már évek óta látogatható a Rómához közel eső Gandolfo-palota, amely évszázadokon keresztül a pápa nyári rezidenciája volt, azonban most a kerteken és a termeken kívül a mindenkori pápa hálószobáját, a magánkápolnát, a könyvtárat és az irodát is megnyitották a turisták előtt. A látogatók egy a Sixtus-kápolna belépésére is jogosító, kombinált jegyet tudnak váltani és a Vatikánból induló közvetlen vonatokkal juthatnak el a palotaegyütteshez.

Adományokból restaurálták Gauguin festményét

A belga Királyi Szépművészeti Múzeum adományokat gyűjtött *Gauguin* 1891-es, Suzanne Bambridge-ről készült portréjának restaurálására. A festmény felújításának 45 ezer eurós költségének a felét, azaz 22 500 eurót kellett online felajánlásokból összegyűjteni, ami a vártnál sokkal hamarabb, napok alatt sikerült. A költség másik felét a Baillet-Latour Alapítvány vállalta.



TOULOUSE-LAUTREC, REDON kiállítása, 1931
The Museum of Modern Art



HUNGART © 2017

Bővült a MoMA adatbázisa

Online kereshetővé válnak a New York-i MoMA 1929-től napjainkig megrendezett, közel három és félezer kiállításának dokumentumai, a kiállításokról készült korabeli fotók, sajtóanyagok, katalógusok és a kiállító művészek önéletrajzai. Az adatbázis folyamatosan bővül, a következő lépés a filmek és a performanszokról készült videóanyag digitalizálása lesz.

Látássérültek számára készítették el Klimt művét

A Belvedere múzeum *Gustav Klimt A csók* című világhírű festményének háromdimenziós, kicsinyített változatát készítette el, hogy a mű vakok és látássérültek számára is megtapasztalható legyen. A két év alatt elkészült, a befogadást megújító projekt lényege, hogy a domborműv alakított műalkotás bizonyos részei képesek az emberi tapintás felismerésére, és ennek hatására hangos információkat adnak a képrészekről.



PAUL GAUGUIN: Suzanne Bambridge portréja, 1981,
50x70 cm, olaj, vászon



A Goss-Michael Foundation épülete

Kiállítják George Michael gyűjteményét

Kenny Goss műkereskedő, aki éveken keresztül volt a karácsonykor elhunyt énekes élettársa, állandó kiállításként bemutatja a Goss-Michael Foundation közel 500 darabos, főleg angol kortárs művészek munkáiból álló kollekciónak egy dallasi intézményben. Az artnet.hu által már korábban is a tíz legjobb magángyűjteménybe sorolt kollekciónak a művek kölcsönzésével is foglalkozik.



LEONARDO DA VINCI: Hölgy hermelinnel, 1489–1490, olaj, vászon, 54x39 cm

105 millió dollárért vett műtárgyakat a lengyel állam

2016 végén került sor az év legnagyobb műtárgyvásárára: Európa egyik legjelentősebb, a közel 86 ezer műtárgyból és több százezer kéziratból álló Czartoryski-gyűjteményt megvásárolta a lengyel állam. A kollekciónak ismert, hogy a világ egyik leghíresebb festményét, Leonardo Da Vinci Hölgy hermelinnel című portréját is tartalmazza, de Dürertől, Renoirtól és Rembrandttól szintén több mű, köztük a Tájékpérgalmas szamaritanussal című festmény is a részét képezi. A mostani, közel 30 milliárd forintos ár azonban meg sem közelíti a gyűjtemény becsült értékét – Piotr Glinski lengyel miniszterelnök-helyettes is inkább nagylelkű adományról, semmint tranzakcióról beszélt.

Hantai újabb rekordot döntött

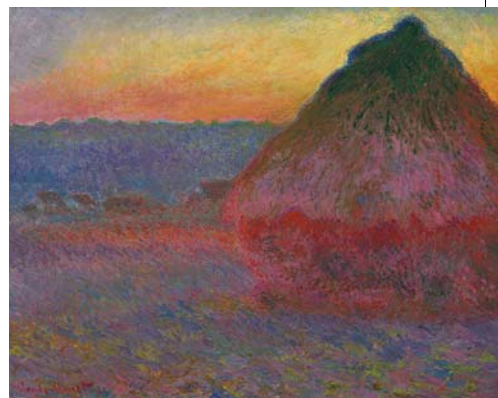
A Shoteby's decemberi aukcióján ismét rekordáron kelt el Hantai M.A.4 (Mariale) című olajfestménye, amely több neves múzeumon kívül kétszer szerepelt a Pompidou Központ ideiglenes kiállításain is. Habár a festő aukciókon való szereplései az elmúlt években folyamatosan szaporodnak, a mostani, közel 4,5 millió eurós összeg még így is meglepetést okozott a 1,5–2 milliós kikiáltási árral szemben.

2016-os aukciós rekordok

A tavalyi évben Claude Monet 1891-es Szénakazal című festménye a Christie's november 16-i aukcióján kelt el a legdrágábban – közel 81,5 millió dollárért –, azonban ez az összeg hiába jelent rekordot a Monet-festményeket illetően, nem múlja felül a 2015-ös rekordot. A dobogón szerepel még William de Kooning Cím nélkül XXV. és Pablo Picasso Ülő nő című képe. A top 10-es listán találjuk továbbá Jean-Michel Basquiat, Modigliani és Francis Bacon egy-egy festményét is. A magyar művészek közül a tavalyi évben Tihanyi Lajos 1908-as vászna végzett a legjobb helyen, amely 170 millió forintért kelt el, ezt követte Rippl-Rónai csendélete és Boromisza Tibor 1908-as Rőzsehordók a ligetben című képe.



HANTAI SIMON: M.A.4 (Mariale), 1960, olaj, vászon, 22x207 cm HUNGART © 2017



CLAUDE MONET: Szénakazal, 1891, olaj, vászon, 72,7x92,1 cm

Czóbel Béla Körhintája Szentendrén

A több mint száz éve lappangó és elveszettnek hitt Czóbel-festmény felbukkanása és leütési rekordja már a múlt év végén is szenzációt okozott a BÁV műtárgyaukcióján. A Körhinta (Ringenspiel) című kisméretű olajképet a fiatal Czóbel Béla még a múlt század elején Párizsban festette – szignója alatt a '904-es évszám látható. A napsugaras, kora őszi hangulatot árasztó, tarka színekből összeállított kép a Luxembourg-kert egyik körhintáját ábrázolja. Az 1904-ben készült művet összesen kétszer állították csak ki, azután korán nyoma veszett. A véletlennek köszönhetően először egy budai lakás eladásakor került elő, majd egy restaurátor úgy megtisztította, hogy a kép intenzív színei újra láthatóakká váltak. Most ez a kép került január 13-tól ideiglenesen Szentendrére.



CZÓBEL BÉLA: Körhinta, 1904, olaj, vászon, 37x47 cm

Nonfiguratív színeköltészet

Boros Lajos tárlata

MissionArt Galéria, 2017. I. 17–28.

LÓSKA LAJOS

Ha majd egyszer megírják az 1968 és 1989 között, vagyis a rendszerváltás előtt külföldre távozó magyar képzőművészek történetét, világossá lesz, hogy az emigráció kétféle irányba mutatott. A magyarországiak – Lakner László, Méhes László – a 70-es években főként Franciaországba és Nyugat-Németországba indultak, ezzel szemben a környező országok magyarlakta vidé-



BOROS LAJOS:
322–1994, 1994,
olaj vászon

keiről, így Erdélyből a 80-as évek elején számos művész – Elekes Károly, Jovián György, Butak András, Molnár László József és társaik – költözött át Magyarországra. Az utolsó áttelepülési hullámot (drMáriás, Bada-Dada Tibor) pedig a délszláv háború idézte elő.

Természetesen külön fejezet illetné meg az Erdélyből Nyugat-Európába menekülő művészeket is. Ennek megírásához járul hozzá az MissionArt Galéria azzal, hogy közvetlenül az év elején kamarakiállítást rendezett *Boros Lajos* festőnek (1928–2011). Boros 1970-ben Erdélyből emigrált a Német Szövetségi Köztársaságba. Pályája kevésbé ismert, ezért nem árt életútját röviden bemutatni. Grafikusként végzett 1955-ben a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán, Kolozsváron. 1956-ban találkozik, majd barátságot köt a klasszikus avantgárd jelentős képviselőjével, a Lélekvirágok festőjével, Mattis Teutsch Jánossal. Az ő biztatására kezd el mélyrehatóbban foglalkozni a kompozíció problémáival, illetve az ikonfestészet szerkesztési elveivel. 1964-ben Bukarestben rendezi első önálló kiállítását, amit két esztendő elteltével Brassóban egy újabb követ. 1962 és 1968 között a Romániai Képzőművész Szövetség brassói kirendeltségének az elnöke. Már ebben az időben visszafogott koloritú, szürke-fekete-drapp szerkezetes-figuratív tájképeket fest (*Őszi táj*, 1961–62), majd az évtized végén festői absztrakt vásznakkal jelentkezik (*Kompozíció*, 1968; *Színaktivitás – Színpasszivitás*, 1968). Ceaușescu mind jobban erősödő, a nemzetiségeket sújtó nacionalista kultúrpolitikája egyre reménytelenebbé teszi a magyarok helyzetét. Boros a saját bőrén érzi ezt a terhet, művészként pedig meg szeretné ismerni a modern művészeti törekvéseket. 1970-ben részt vesz a brassói festők wiesbadeni kiállításán, ahonnan már nem tér haza, menedékkjogot kér Németországban. Ekkor negyvenkét éves. Alkalmi munkákból tartja el magát, majd honosítja diplomáját. 1972 és 1993 között gimnáziumi tanárként dolgozik. Viszonylag elszigetelten él, közben intenzíven és visszhangtalanul fest.

fény: Boros György

A MissionArt Galériában a pályája utolsó periódusából való, elsősorban szín- és ritmikai problémákat feszegető, enyhén expresszív, ugyanakkor szerkesztett olajképei láthatók.

Ezeket a következőképpen jellemzi alkotójuk: „Az olyan festmények, melyek mint színeköltemények látnak napvilágot, hatásuk titkát mindig a végesség végtelenségével érik el: a matematika és a geometria közegi valóságával!”

Annak a művészetbarátnak, aki alaposabban megismerkedne Boros Lajos munkásságával, jó útmutatóul szolgálhat Gazda József monográfiája, amely 2016-ban jelent meg a művészeiről.

Sugárkévék, fénygömbök

Kádár Katalin: *Fényes kísérlet*

Fuga, 2016. XII. 16. – 2017. I. 15.

SINKÓ ISTVÁN

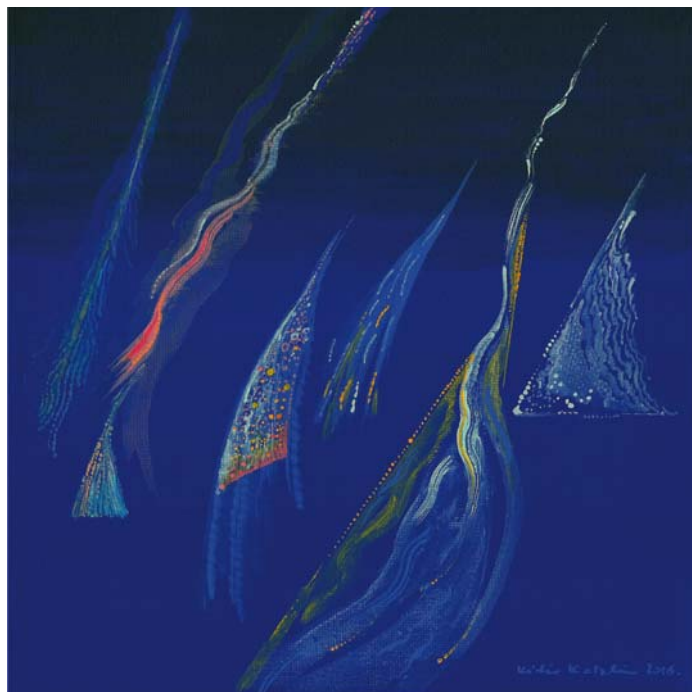
A fény a sötétség elűzése.

LEONARDO

Kádár Katalin mintegy az őselemeket veszi sorba életművének mostani szakaszában. Hosszan foglalkozott a vízzel, a levegővel (szél), s most a fényt dolgozza fel grafikáiban, elektrografikákban, fotóin. Mit jelent Kádárnak a fény? Filozófiai értelemben nyilván a világosságot, a megvilágosodást, a lux aethernát és az értelem fényét egyszerre. Formailag pászmkát, sávokat, transzparensen egymásra és a tárgyra vetítődő, áttetsző felületet. A *Fényszigetek*

Ez a geometria a fénypászmkák sötéthez képest megjelenő szabályos formarendjeiben elsősorban Kádár Katalin fényképein jelentkezik. Yellow-sorozata mintha manipulált képek egymásutánisága lenne, holott épületbelső és külső üres terek felületein játszik a szabályos fénycsík, fényoszlop vagy, mint a Zöld reflex-sorozat tagjain, a fény színesen vibráló raszterjai.

Kádár Katalin vízsorozatában még nem lépett át a festett felület határain, itt viszont épp a fotó és az elektrografika segítségével fedez fel új képi összefüggérendszerrel a maga számára. Egyszerre világít át és fed le, hajlít egymásba és metsz el, s sávok, fénykévék és nyalábok, az általuk megszínezett, a fénybe burkolózó testek mint különös világjelenségek bukkannak előnk.



vagy a *Fényudvar* vegyes technikájú munkáin a fénynek tere, felülete, síkja van. Ez a képessége ad képi rendszert a láthatóvá tett fényvilágnak. Ezt láthatjuk a *Fényes kísérlet* című fotósorozat néhány darabján is. Kádár Katalin kísérletet tesz arra, hogy a fényt nem csupán a maga transzparens, áttetsző voltában ragadja meg, de felületként, formaként kezelje azt – ellentmondva a fény természetének –, s megkísérelje többek közt a Van Gogh-i fénycsávok, kavargó fényleplek újraértelmezését is. A fény néha hálóként terül a képmezőre (*Fényudvarban 2–3.*), máskor geometrikus módon.

Jó érzés látni, hogy sosem zárkózik el a kísérletezéstől, s ennek örömét, a rácsodálkozást, az új területek új anyagokkal való felfedezését megosztja nézőivel is. Érzéki és érzékeny sorozatai – mind a fotók, mind a festmények, a grafikák, az elektrografikák – tele vannak képi ötletekkel, meglepetésekkel. Mintha a múlt elfelejtett képei törnének felszínre ezekben a darabokban. „... az édenkertnek egy késő sugára” – amint Madách Ádámja mondja a Falanszter-színben. Ugyanis e képi játékok, fényvetések a világmindenségre is rávilágítanak, mindarra, amit már-már elfeledni véltünk.

A fény beszippanthat minket, erre utalás történik néhány Kádár-festményen is (*Fényár, A fény dolga áprilisban*), de van – mint képeinek címe is utal rá – reménysugár. Hogy van más élménye is az embernek a fényről, mint Paul Valérynek, aki így fakadt ki: „Ez az iszonyú napsütés, amely azt ragyogja be, ahogy a lét felfalja önmagát”.

KÁDÁR KATALIN:
Halvány reménysugár, 2016,
vászon, akril, 30x30 cm

KÁDÁR KATALIN:
Még a fény évéből itt maradt
sugarak, 2016,
vászon, akril, 20x20 cm

acb Galéria (VI. Király u. 76.)
Katharina Roters és Szolnoki József/ Hungarian cubes I. 13. – II. 24.

acb Attachment (VI. Eötvös u. 2.)
Szalay Péter/A felszínen I. 13. – II. 24.

acb NA (VI. Király u. 76.)
Kismányoki Károly/ Szempontok I. 13. – II. 24.

Ari Kupsus Galéria (VIII. Bródy Sándor utca 23/b)
Sütő Róbert II. 8 – 24.

Art9 Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Szabadság I. 17. – II. 10.

Art Salon/Társalgó Galéria (II. Keleti K. u. 22.)
Szabó György: „Éjeli bozótlakó” 2016. XI. 17. – I. 27.

Artézi Galéria (III. Kunigunda útja 18.)
Kötelék-Váci művészek kiállítása I. 14. – II. 9.

2B Galéria (IX. Ráday u. 47.)
Szobrászok, 1956-csoportos kiállítás I. 12. – II. 7.

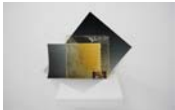
B32 Galéria és Kultúrter (IX. Bartók Béla u. 32.)
Fények I. 19. – II. 3.

Bartók 1 Galéria (XI. Bartók B. út. 1.)
Advent és a tél I. 11. – II. 4.

Bálint Ház (VI. Révay u. 16.)
Túl az Óperencián XII. 1. – 2017. I. 20.

Budapest Galéria (III. Lajos u. 158.)
Várhelyi Tímea I. 19. – II. 26.
PARAMNÉZIA I. 20. – II. 26.

Új Budapest Galéria (IX. Fővám tér 11–12.)
A jövő kapuja – Egy új generáció művészete japánban II. 2. – III. 12.



Chimera Project (VII. Klauzál tér 5.)
Fridvalszki Mark X. 14. – I. 27.
Kútvolgyi-Szabó Áron I. 17 – 30.

Csepel Galéria (XXI. Csete Balázs u. 15.)
Fark László I. 12–27.

Deák Erika Galéria (VI. Mozsár u. 1.)
Magyarosi Éva I. 19. – II. 18.

Esernyős Galéria (III. Fő tér 2.)
I. Óbudai Fotótárlat /A Római-part I. 15-ig

Faur Zsófi Galéria (XI. Bartók Béla út 25.)
Békési Ervin I. 1 – II. 23.

Fézsék Galéria Herman Terem (VII. Kertész u. 36.)
Nagy Zsófi I. 17. – II. 10.
Szabó Dorottya I. 10. – II. 13.

FISE Galéria (V. Kálmán Imre u. 16.)
Fresh Fishes IX. 2016-ban felvett tagjainak kiállítása I. 6–23.

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum (III. Kiscelli út 108.)
Gróf Ferenc 2016. X. 29. – I. 15.

Oratórium Miskolci Emese
 2016. X. 29. – I. 15.

FUGA Építészeti Központ (V. Petőfi Sándor u. 5.)
Szathmári Pap Károly/Nemzetközi Fotográfiai Fesztivál I. 11 – 23.
Fekete humor I. 20. – II. 6.
Piranesi-díj 2016. I. 25. – II. 13.
Nyolc évtized otthonai I. 26. – II. 13.

Gaál Imre Galéria (XX. Kossuth L. u. 39.)
Doktor úr kérem: Egészségügy Pesterzsébeten 2016. XI. 30. – VII. 30.
Hérics Nándor I. 25. – III. 5.

Galéria Lénia (II. Széher út 74.)
Dr. Schannen Miklós fotókiállítása I. 28. – III. 28.



Godot Galéria (XI. Bartók Béla út 11-13.)
felugossy László I. 18. – II. 11.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum (VI. Andrássy út 103.)
Nágák, elefántok, madarak – Viseletek Délkelet-Ázsia szárazföldi térségéből 2016. IX. 30. – IV. 1.

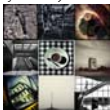
Horizont Galéria (Budapest, Zichy Jenő u.32.)
Pálfalusi Attila Viktor I. 11. – II. 1.

Inda Galéria (V. Király u. 34.)
Philip Pocock: A fotográfia vigjétéka 2016. XI. 23. – I. 20.

Iparművészeti Múzeum
Színreke hangolva 2016. IV. 1. – VI. 11.
Breuer újra itthon 2016. XII. 8. – VI. 11.

Józsefvárosi Galéria (VIII. József krt. 70.)
A boldogság évei – az Oláh Család kiállítása 2016. XI. 26. – I. 26.
Solti Gizi I. 13. – II. 3.

Jurányi Galéria (II. Jurányi utca 1-3.)
Major Mátys I. 13. – II. 12.



Karton Galéria (V. Alkotmány út 18.)
A MAOE Fotóművészeti Tagozatának mobilfotó kiállítása I. 6. – II. 28.

K.A.S. Galéria (XI. Bartók Béla út. 9.)
Fischer Ron és Szabó Mennyhért I. 19 – 31.

Karinthy Szalon (Karinthy Frigyes út 22.)
Agnes von Uray 2016. XII. 13. – I. 20.
Szelley Lelle I. 24. – II. 17.

Kassák Múzeum (III. Fő tér 1.)
Tettek ideje. Lakhatási mozgalmak a 20. században I. 26. – IV. 2.

Knoll Galéria (VI. Liszt Ferenc tér 10.)
Rudas Klára I. 19. – III. 18.

KOGART (VI. Andrássy út 112.)
Kaleidoszkóp 2016. VI. 6. – II. 28.

Liget Galéria (XIV. Ajtósi Dürer sor 5.)
Fischer Judit: I. 5. – II. 2.

LUMÚ (IX. Komor M. u. 1.)
#Bartók 2016. X. 7. – I. 29.
Susan Swartz: Személyes utak 2016. XII. 10. – I. 29.
Kísérletek és kísérletek – Szűcs Attila festészete 2016. XII. 16. – II. 19.
Mentés másként... – „Mi marad az újmédia-művészetből?” I. 24. – III. 26.

Magyar Nemzeti Galéria (I. Szent György tér 2.)
Rippel-Rónaitól Vajdág 2016. XI. 17. – III. 19.
Ország Lili 2016. XII. 16. – III. 26.
Gombosi György gyűjteményéből III. 19-ig

Magyar Nemzeti Múzeum (VIII. Múzeum krt. 14-16.)
Schwanner Endre 2016. XI. 30. – II. 29.

MEMOART Galéria (XIII. Pannónia u. 6.)
Elekcs Károly: Esztétikai támasz 2016. XII. 19. – III. 18.

MET Galéria (XI. Bölcso u. 9.)
Napforduló – Téli Tárlat 2016. XII. 15. – I. 27.

Molnár Ani Galéria (VIII. Bródy Sándor u. 22. 1. em.)
Mátyási Péter: Wunderwelt 2016. XII. 1. – II. 24.
Forgács Péter: Véletlen testek történetei III.2-től

MissionArt Galéria (VI. Falk Miksa u. 30.)
Új valóság: Boros Lajos I. 17 – 28.

MKE (VI. Andrássy út 69-71.)

MKE Barcsay Terem
DLADLA100 – Doktori Iskola kiállítása 2016. XII. 16. – I. 31.

Műcsarnok (XIV. Dózsa György u. 37.)
Az első aranykor/Az Osztrák Magyar Monarchia festészete és a Műcsarnok III. 12-ig
ENTER. A Budapesti Metropolitan Egyetem Művészeti Int. III. 5-ig
Jutalomjáték/Hoffmann Gyűjtemény I. 18. – II. 19.
Jutalomjáték/Symposion Társaság I. 18. – II. 19.
Jutalomjáték/Stefanovits Péter I. 18. – II. 19.

Óbudai Társaskör Galéria (III. Kiskorona u. 7.)
Zalavári András I. 11 – 29.



Osztrák Kulturális Fórum (VI. Benczúr u. 16.)
Tihanyi Anna és Catharina Freuis 2016. XI. 16 – I. 31.

Pesterzsébeti Múzeum (XX. Baross u. 53.)
„110 éves a Városháza és 150 éve született Nagy György István” 2016. IV. 20 – IV. 2.

Petőfi Irodalmi Múzeum (V. Károlyi Mihály u. 16.)
„Ilyen nagy dolog a szabadság?...”emigráció – forradalom – művészet 2016. XI. 4. – IV. 2.

Platán Galéria (VI. Andrássy út 32.)
Pawel Janicki 2016. XII. 8. – II. 9.

Latarka
Kortárs művészeti vásár 2016. XII. 6. – I. 4.
ŐSZTÖN-ŐS I. 11. – II. 9.

Trafó Galéria (IX. Liliom u. 41.)
Interferencia/Interferencia 2016. XII. 17. – I. 29.

Trapéz Galéria (V. Hemszlmann Imre u. 3.)
Nona Inescu és Vlad Nancă kiállítása I. 19. – III. 10.

Várfok Galéria (I. Várfok u. 11.)
Czigány Ákos 2016. XI. 22. – I. 21.
Mulasics László II. 3. – III. 18.

Várfok Project Room (I. Várfok u. 14.)
Christiane Peschek(a) 2016. XI. 22. – I. 21.
Nemes Anna II. 3. – III. 18.

Várkert Bazár – Testőrpalota (I. Ybl Miklós tér 5.)
Szín-játék: A kínai színház képeiben 2016. XII. 9. – II. 19.
Japonizmus a magyar művészetben 2016. XII. 15. – III. 12.

Vigadó (V. Vigadó tér 2.)
Keresztes Dóra és Orosz István 2016. XI. 29. – I. 21.
Kubinyi Anna II. 2. – III. 31.

V. emeleti kiállítóter
Prutkay Péter I. 19. – III. 12.

Viltin Galéria (VI. Vasvári Pál u. 1.)
print-Ed, 1968-2016 2016. XII. 10. – I. 21.

Vízivárosi Galéria (II. Kapás u. 55.)
Sinkó Károly-Sinkó István festmények. Művészcsaládok a II. kerületben I. 10. – 31.
Mátrai Erik I. 10. – 31.

Balatonfüred
Vaszary Galéria (Honvéd u. 2-4.)
Cilinder és lokni – Osztrák biedermeier képek a Szépművészeti Múzeumból VI. 30-ig

Balassagyarmat

Szerbtemplom Galéria (Szerb u. 5.)
ifj. Telek Zoltán 2016. XII. 2. – I. 26.

Debrecen

DMK Újkereti Közösségi Ház/Előter Galéria (Jerikó u. 17-19.)
Csáth Attila Karikatúrista emlékkiállítás I. 24. – II. 17.

Belvárosi Galéria (Kossuth u. 1.)
Oláh Tibor Fotóművész kiállítása I. 20. – II. 24.

DMK József Közösségi Ház (Szentgyörgyfalvi u. 9.)
A debreceni faragók baráti körének kiállítása I. 25. – III. 3.

DMK Timárház (Nagy Gál Ignác u. 6.)
Ír csipkekiállítás I. 13. – II. 28.

MODEM (Déri tér 1.)
Reformáció 500 – Szalay Lajos Bibliája 2016. XI. 27. – II. 19.
Art deco a pusztán 2016. XII. 9. – II. 26.

Dunaújváros

ICA-D (Vasmű út 12.)
Birkás István 70 I. 20. – II. 24.

Hajdúszoboszló

Kovács Máté Városi Művelődési Központ és Könyvtár (Szilvika út 2.)
Akny János I. 22. – III. 1.

Hódmezővásárhely

Tornyai János Múzeum (Dr. Rapcsák András út 16-18.)
Kondor Béla XI. 27. – 2017. II. 12.

Kaposvár

Vaszary Képtár (Nagy Imre tér 2.)
Lieber Erzsébet 2016. XII. 9. – II. 20.

Együd Árpád Kulturális Központ (Nagy Imre tér 2.)
2. emelet *Dudás Jelena ikonfestő I. 9. – I. 30.*
Kaposvár Most Fotópályázatának díjátadója I. 24. – II. 4.

3. emelet *Balog József fotókiállítás I. 16. – I. 30.*

Kecskemét

Cifra Palota (Rákóczi út 1.)
Téli Tárlat 2016. XI. 26. – I. 29.
Műhely Művészeti Egyesület 2016. XI. 20. – I. 29.
SZÖG-ART Művészeti Egyesület I. 12. – II. 12.

Miskolc

Miskolci Galéria (Rákóczi u. 2.)
XXIII. Miskolci Téli Tárlat 2016. XII. 10. – I. 29.
Mazsaroff díjasok. Lenkey-Tóth Péter I. 21. – III. 31.

Feledy-Ház (Deák tér 3.)
Koncz József emlékkiállítás I. 11. – III. 4.

Retró-Ház (Hunyadi u. 12.)
Hommona György és Gál Klaudia I. 10. – III. 5.

Paks

Paksi Képtár (Tolnai utca 2.)
Tranker Kata II. 4. – III. 26.
Albert Ádám II. 4. – III. 26.

Pécs

Pécsi Galéria (Széchenyi tér)
Kisház a Zsolnayban I. 06. – II. 12.

m21 Galéria (Zsolnay-negyed)
STANDBY – A Búzus Szobrász Egyesület kiállítása II. 3. – II. 26.

E78, Kemence Galéria (Zsolnay Vilmos u. 16.)
Pertics Flóra I. 25. – II. 14.

Janus Pannonius Múzeum (Káptalan u. 5.)
Magyar forradalom 1956 III.-15-ig
Hopp-Halász Károly emlékkiállítás 2016. XII. 9. – II. 28.
Virágok a föld alól-a romániai Máramaros megye ásványgyöngyűréségei 2016. X. 5 – II. 28.

Szeged

REŐK (Tisza L. krt. 56.)
Duray Tibor I. 27. – III. 19.
Kántor Ágnes II. 2. – III. 19.

Szentendre

Barcsay Múzeum (Dumtsa Jenő utca 10.)
Barcsay-díjasok 2016 I. 14. – II. 5.

Ferenczy Múzeum, Barcsay-terem
A Mozgó Világ 2016. XI. 17. – II. 5.

Szentendrei Képtár (Főtér 2-5.)
Kerekes Gábor 2016. XI. 25. – II. 12.

Székesfehérvár

Szent István király Múzeum (Országzászló tér 3.)
Rabok tovább... 1956 és Székesfehérvár 2016. X. 23. – II. 26.

Városi Képtár (Oskola u. 10.)
Vékás Magdolna fotóművész II.-5-ig

Szolnok

Szolnoki Galéria (Templom u. 2.)
Székesfehérvári Deák Gyűjtemény I. 19-től

Damjanich János Múzeum (Kossuth tér 4.)
A Formosa aranykincse: Tajvan szigete egy csésze teán keresztül I. 2-től

Szombathely

Szombathelyi Képtár (Il. Rákóczi Ferenc u. 12.)
FISE Design 2016 2016. XII. 8. – II. 12.

Tatabánya

Kortárs Galéria (Szent Borbála tér 1.)
Figura Aeterna I. 6. – I. 5.

Tihany

Kogart Tihany (Kossuth Lajos u. 10.)
Borsos 110 2016.XI. 5. – I. 29.

Veszprém

Művészetek Háza (Vár u. 17.)
Molnár Kálmán I. 28-ig

Lackó Dezső Múzeum (Erzsébet sétány 1.)
Victor Vasarely 110-20 2016. IX. 17. – III. 26.

AUSZTRIA

Bécs

Egon Schiele Albertina, II. 22. – VI. 18.
Filmstillek. Fotó, mozi, hirdetés Albertina, IV. 16-ig
Julius Koller MUMOK, IV. 17-ig
Georgia O'Keeffe Kunstforum, III. 26-ig
Ez még biedermeier? Unteres Belvedere, II. 12-ig



Lawrence Alma-Tadema Unteres Belvedere, II. 22. – VI. 18.
Tina Blau Oberes Belvedere, IV. 9-ig
19-20. századi rajzok Akademie der Bildenden Künste, IV. 17-ig
Daniel Richter 21er Haus, II. 3. – VI. 5.
Shunga. Japán erotikus művészet MAK, III. 5-ig
Modern portrék a Klewan-gyűjteményből Orangerie, II. 17-VI. 11.
Marcel Odenbach: a semmi bizonyítása Kunsthallo, II. 5-IV. 30.
Bécs és Luther Wien Museum, II. 16. – V. 14.

Graz

A kerámia nyelve Kunsthaus, II. 19-ig
Navigálás az ismeretlenbe Kunsthaus, II. 10. – V. 21.

Salzburg

Raymond Pettibon Museum der Moderne, II. 12-ig

BELGIUM

Brüsszel

Picasso szobrai BOZAR, III. 17-ig

CSEHORZÁG

Brünn

Az izlés arisztokratái. 20. századi főúri gyűjtemények
Moravská galerie, IV. 16-ig
A nagy fény Dům umění, III. 12-ig

Ostrava

Szétcsatolt képzelet (tbk. Kis-Róka Csaba, Szücs Attila, Bodoni Zsolt) Dům umění, III. 26-ig

Prága

Kupeczky János NG Schwarzenberg-palota, III. 21-ig
Jan Zrzavy grafikai NG Veletzny-palota, II. 26-ig
Eduard Steinberg: Moszkvától Párizsig

Dům u Kamenného zvonu, II. 25. – V. 28.

Juergen Teller Rudolfinum, III. 19-ig

DÁNIA

Koppenhága

Louise Bourgeois Humlebaek, Louisiana, II. 28-ig
William Kentridge Humlebaek, Louisiana, II. 16. – VI. 18.

EGYESÜLT ÁLLAMOK

Chicago

Hélio Oiticica retrospektív The Art Institute, II. 18. – V. 7.
Menj! Művészet és sebesség The Art Institute, II. 23. – VI. 4.
Merce Cunningham MCA, II. 11. – IV. 30.

New York

Seurat cirkusza Metropolitan, II. 17. – V. 29.

Picabia MoMA, III. 19-ig

Turner kikötői Frick Collection, II. 23. – V. 14.

Gyorsan előre. A 80-as évek festészete Whitney, V. 14-ig

Művészeti élet New Yorkban 1952–65 Grey Art Gallery, IV. 1-3-ig
Mark Lecky PS 1, III. 5-ig

Washington

A Della Robbiai szobrászata National Gallery, II. 5. – VI. 4.
Yayoi Kusama: végtelen tükrök Hirshhorn Museum, II. 23. – V. 14.

FINNORSZÁG

Helsinki



Mona Hatoum Kiasma, II. 26-ig

FRANCIAORSZÁG

Nizza

Dubljó. Alternatív realitások Villa Arson, II. 10. – IV. 30.

Párizs

Vermeer és a zsánerképek Louvre, II. 20. – V. 20.

Cy Twombly Centre Pompidou, IV. 24-ig

Szovjet és kortárs orosz művészet Centre Pompidou, IV. 2-ig

Bazille és az impresszionizmus Musée d'Orsay, III. 3-ig

Eli Lotar Jeu de Paume, II. 24. – V. 28-ig

Peter Campus: Video ergo sum Jeu de Paume, II. 14. – V. 20.

A Merovingok Musée de Cluny, II. 13-ig

Bernard Buffet retrospektív

Musée d'art moderne de la Ville, II. 26-ig

Pissarro Musée Marmottan, II. 23. – VII. 2.

Fantin-Latour Musée de Luxembourg, II. 12-ig

Toulouse

Ablak az udvarra. Udvarbelső a klasszikus művészetben

Musée des Augustins, IV. 17-ig

HOLLANDIA

Amszterdam

Dél-Afrika és Hollandia 1600-1994 Rijksmuseum, II. 17. – V. 21.

Jean Tinguely gépei Stedelijk Museum, III. 5-ig

Glen Brown: Rembrandt után Rembrandthus, IV. 23-ig

Groningen

Rodin

Groninger Museum, IV. 30-ig

Rotterdam



Szűrealista művek magángyűjteményekből

Museum Boijmans van Beuningen, II. 11. – V. 28.

Eric Boudelaire Witte de With, IV. 30-ig

LENGYELORSZÁG

Krakko

Spoerri MOCAK, IV. 2-ig

Szociális performanszok MOCAK, III. 26-ig

Varsó

Szlávok és tatárok: Szájtól szájig CCA Ujazdowski, II. 19-ig

Wrocław

Laboratóriumi viszonyok (tbk. Kis Varsó)

Contemporary Museum, III. 27-ig

LUXEMBURG

Luxemburg

Tony Cragg MUDAM, II. 11. – IX. 10.

NAGY-BRITANNIA

Leeds

Gordon György retrospektív

Burton Gallery at the University, II. 25-ig

Liverpool

Viktoriánus művészet Walker Art Gallery, V. 7-ig

London

A térképek és a 20. század British Library, III. 1-ig

Dél-Afrika British Museum, II. 26-ig

David Hockney Tate Britain, II. 15. – V. 29.

Robert Rauschenberg Tate Modern, IV. 2-ig

A radikális szem. Elton John fotógyűjteménye

Tate Modern, V. 7-ig

Wolfgang Tillmans Tate Modern, II. 16. – VI. 11.

Forradalmat akarsz? Lemezek és lázadások 1966–70

Victoria&Albert Museum, II. 26-ig

Forradalom. Orosz-szovjet művészet 1917–32

Royal Academy, II. 11. – IV. 17.

Amerikai festészet a 30-as években Royal Academy, II. 25. – VI. 4.

Az ausztrál impresszionizmus National Gallery, III. 26-ig

II. Károly: Hatalom és művészet The Royal Collection, V. 13-ig

Rajzokat olvasni Courtauld Institute, VI. 4-ig

Guerilla Girls Whitechapel Art Gallery, III. 5-ig

NÉMETORSZÁG

Aachen

Mies van der Rohe kollázsai Ludwig Forum, II. 12-ig

Berlin

Bosch és hatása Gemäldegalerie, II. 19-ig

E.L. Kirchner Hamburger Bahnhof, II. 26-ig

Absztrakt világok meCollectors Room, IV. 2-ig

47. Berlinale Akademie der Künste, II. 8–19.

Figyeltek téged, figyelsz engem

Museum für Fotografie, II. 17. – VII. 2.

Omer Fast: A beszéd nem mindenre megoldás

Martin-Gropius-Bau, III. 12-ig

Tatiana Doll Berlinische Galerie, IV. 24-ig

Bonn

Az emberiség rövid története

Kunst- und Ausstellungshalle, III. 28-ig

Düsseldorf

Otto Dix: a kegyetlen pillantás

Kunstsammlung

NRW K 21

Grabbeplatz,

II. 11. – V. 4.

Frankfurt

Magritte

Schirn Kunsthalle,

II. 10. – VI. 5.

Ed Atkins

Museum Moderner

Kunst, II. 3. – V. 14.

Freising

A képek hatalma

Schaffhof, II. 12-ig

Hamburg

A velencei festészet

poézise

Kunsthalle,

II. 24. – V. 21.



Várakozás. Hatalom és lehetőség Kunsthallo, II. 17. – VI. 18.

Köln

Az Apokalipszis struktúrái Künstler Union, III. 19-ig

München

A háború után. Nyugati művészet 1945–65 Haus der Kunst, III. 26-ig

Nürnberg

Sherrie Levine Neues Museum, II. 12-ig

Wolfsburg

Ez volt a holnap. A brit pop art Kunstmuseum, II. 19-ig

OLASZORSZÁG

Genova

A digitális Warhol Villa Croce, II. 26-ig

Róma

Napóleon műkincsrablásai Scuderie del Quirinale, III. 12-ig

Szerelem a kortárs művészetben Chostro del Bramante, II. 19-ig



Anish Kapoor MACRO, IV. 17-ig

Treviso

Impresszionisták Renoirtól Gauguinig Museo di Santa Catarina, IV. 17-ig

OROSZORSZÁG

Szentpétervár

Jan Fabre Ermitázs, IV. 30-ig

ROMÁNIA

Kolozsvár

A gyűjtés illata. Magángyűjtemények Muzeul de Artă, III. 5-ig

Nagysebzen

Daniel Chadowiecki Brukenthal Museum, III. 1-ig

Sepsiszentgyörgy

Változó grafikai formátumok Magma, II. 7. – III. 12.

SPANYOLORSZÁG

Barcelona

1000 m² vágy. Építészet és szexualitás CCCB, III. 19-ig

Önmaguk. Kortárs nőművészek Blueproject Foundation, II. 26-ig

Madrid

Remekművek Budapestról

Museo Thyssen-Bornemisza, II. 18. – V. 28.

Metafestészet. Utazás az idea felé Prado, II. 19-ig

Lyonel Feininger Fundación Juan March, II. 17. – V. 28.

Művészet és szabadság. A szűrealizmus Egyiptomban 1938–48

Reina Sofia, II. 14. – V. 28.

Valencia

Richard Hamilton IVAM, II. 26-ig

SVÁJC

Bázel

Semmi az örökkévalóságnak Museum für Gegenwart, II. 26-ig

Cuno Amiet Kunstmuseum, III. 31-ig

Genf

Művészet Elefantcontpartról Musée Barbier-Mueller, IV. 30-ig

Zürich

Kirchner: a berlini évek Kunsthaus, II. 10. – V. 7.

SVÉDORSZÁG

Stockholm



Georg Baselitz Moderna Museet, II. 19-ig

Marina Abramovic Moderna Museet, II. 18. – V. 21.

Patty Smith Kulturhuset, II. 17-ig

SZLOVÁKIA

Modor

Warhol és unokaöccse ZOYA Museum, II. 10-ig

Pozsony

Művészet és propaganda, 1939–45 SNG, II. 26-ig

A szlovák állam és a kortárs művészet Kunsthallo, II. 26-ig

J.G. Dokoupil Dunacsúny, Danubiana, III. 5-ig



A VÍZIVÁROSI GALÉRIA ÉVKÖNYV kiadványa 20. alkalommal jelent meg.

ÉVKÖNYV 2016 – 92 oldal, LA/4 formátum, 133 képpel, kiállítások kronológiájával, kiállító művészek élet-rajzi adataival, írásokkal – Vörösvány Ákos, Véghe András, Kovács Lola, Beke László, Szabó Róbert Gábor, Kozák Csaba, Dörner Anita, N. Mészáros Júlia, Novotny Tihamér, Dr. Feledy Balázs, Ébli Gábor, Keppel Gyula, ifj. Gyergyádesz László, Dr. Roshwitha Siewert, Iboš Éva – és médiafigyelővel.

A Vízivárosi Galéria támogatói:

- Nemzeti Kulturális Alap Képzőművészet és Iparművészet Kollégiuma
- Budapest Főváros II. Kerületi Önkormányzat

U M

Kiadja

ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY

Vezető szerkesztők

PATAKI GÁBOR pataki.gabor@ujmuveszet.hu**P. SZABÓ ERNŐ** p.szabo.erno@ujmuveszet.hu

Rovatszerkesztők

LÓSKA LAJOS Kortárs magyar képzőművészet: festészet, szobrászat, grafika, műfaji seregszemlékloska.lajos@ujmuveszet.hu**MULADI BRIGITTA** Kortárs külföldiképzőművészet, magyarok külföldön, vásárok, műgyűjtés muladi.brigitta@ujmuveszet.hu

Olvasószerkesztő

RUDOLF ANICA Ajánló rovat, a művészeti élet aktuális eseményei rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Fotó

BERÉNYI ZSUZSA berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

KÖRMENDI KRISZTINA info@ujmuveszet.hu

Lapterv

KORONCZI ENDRE

Nyomdai munka

PHARMA PRESS Nyomdaipari Kft.

Felelős vezető

DR. DÁVID ÁBEL

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 2.

+36 1 341 5598, +36 1 479 0232, +36 1 479 0233

Terjeszti

LAPKER ZRT., 1092 Budapest, Táblás utca 32.+36 1 347 7300, +36 1 347 7303, info@lapker.hués **ALTERNATÍV TERJESZTŐK.**

Előfizethető

bármely hírlapkézbesítő postahivatalban és a Magyar Posta Zrt. Üzleti és Logisztikai Központjában (Budapest, VII. Vörösmarty utca 16–18.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással az Új Művészet MKB Zrt.-nél vezetett 10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára:

795 Ft

Előfizetés egy évre:

7800 Ft

Előfizetés fél évre:

4200 Ft

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

© Új Művészet

© Szerzők

www.ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Következő számunk tartalmából

➤ Körkérdés 2016 legjobb kiállításairól és eseményeiről ➤
 Franz Marc és Mattis Teutsch ➤ Posztkoloniális kalandok:
 a magyar képregény ➤ Nyitott (és zárt) műtermek ➤
 Rezidensprogram 2017 ➤

EZ NEM KUNSZT

Az ÚJ MŰVÉSZET elméleti melléklete

➤ Nagy emigránsok ➤ A képzőművészeti fotóhasználat ➤ Mitől kortárs a kortárs fotó? ➤ Hol tart ma a magyar fotóértés? ➤
 Az amatőr és a hivatásos fotó ➤ Az internetes fotóarchívumokról ➤ Fotóoktatás napjainkban: kerekasztal-beszélgetés a közép- és felsőoktatás szereplőinek részvételével ➤

Számunk szerzői

BOROS LILI művészettörténész, kurátor**DEÁK CSILLAG** költő, prózaíró, művészeti író, a Filter csoport tagja**DESSEWFFY ZSUZSA** televíziós rendező**EGED DALMA** esztéta, PhD-hallgató (Szegedi Tudományegyetem)**HEMRIK LÁSZLÓ** művészeti író, kritikus,
a Ludwig Múzeum munkatársa**KEPPEL MÁRTON** művészettörténész**KOPÓCSY ANNA** művészettörténész, a PPKE BTK oktatója**KÖLÜS LAJOS** költő, prózaíró, művészeti író, a Filter csoport tagja**KUTASY MERCÉDESZ** művészettörténész, hispanista,
az ELTE BTK oktatója**MARGL FERENC** esztéta PhD-hallgató (ELTE BTK)**PALOTAI JÁNOS** filmesztéta**PÉNTEK IMRE** költő, szerkesztő, a Pannon Tükör főszerkesztője**RÓZSA T. ENDRE** művészeti író, kritikus**SATO NORIKO** bölcsező, közgazdász, a BGF oktatója**SCHNELLER JÁNOS** művészettörténész**SINKÓ ISTVÁN** képzőművész, tanár, művészetpedagógus,
művészeti író**STURCZ JÁNOS** művészettörténész,
a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatója**SZABÓ ÁGNES** művészettörténész,
az esztergomi Keresztény Múzeum munkatársa**TOLNAY IMRE** képzőművész, művészeti író,
a Széchenyi István Egyetem (Győr) docense**VASS NORBERT** művészeti író, kritikus, szerkesztő**WEHNER TIBOR** művészettörténész**WINKLER, ULRICH** művészettörténész (Köln)

Tisztelt Szerzők!

Az Új Művészet 2013-tól csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében tudja kifizetni a cikkeikért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük.

Támogató





|n|mm|n|
VIGADÓ

A grafikáktól a dobozképekig
PRUTKAY PÉTER

képzőművész kiállítása

2017. január 19. – március 12.

Pesti Vigadó, a Magyar Művészeti Akadémia székháza, Vigadó Galéria, V. emelet

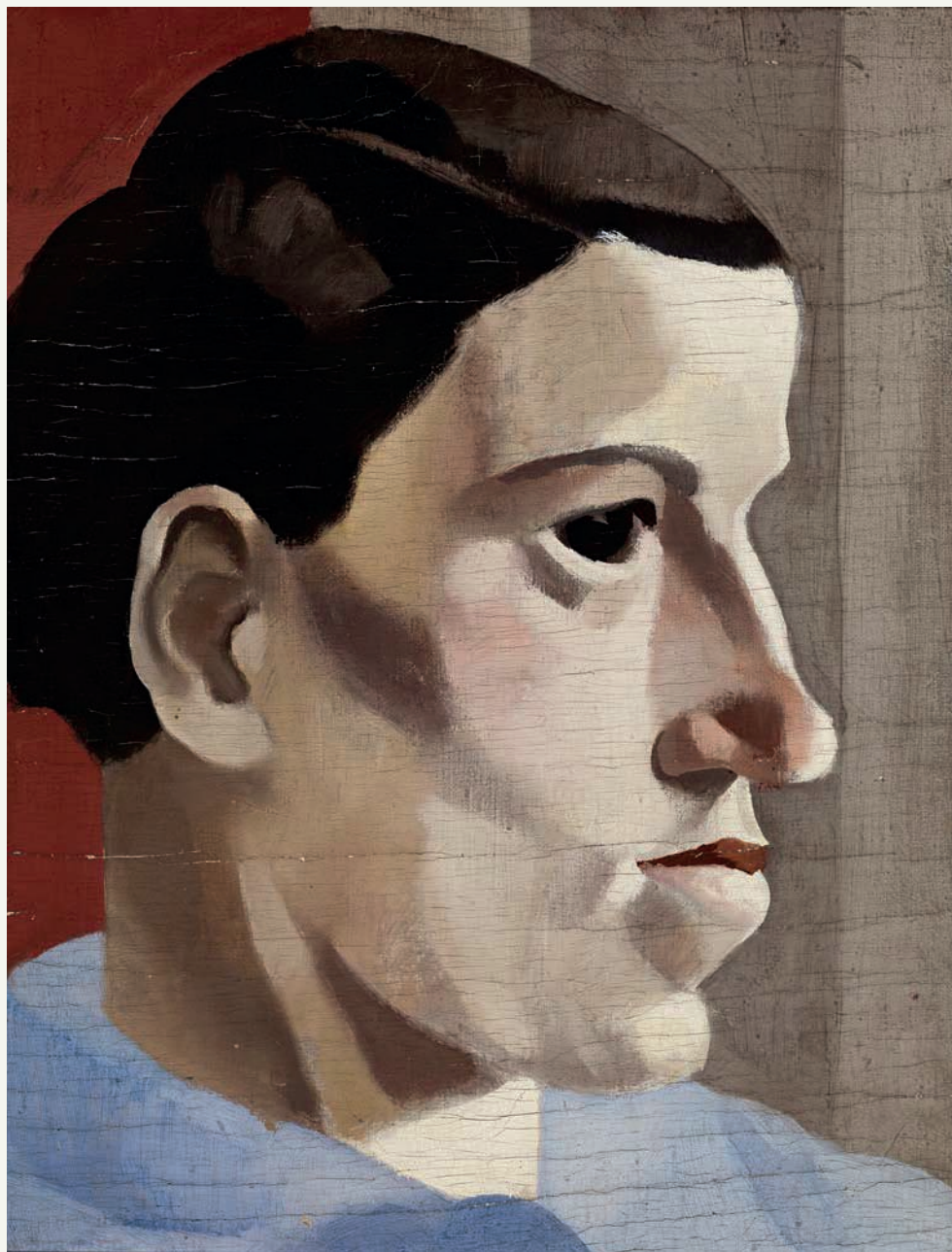
MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A Munkácsy Mihály-díjas Prutkay Péter – aki az MMA rendes tagja – a sokszorosító grafika legkiválóbb kortárs alkotói között vívott ki elismerést lenyűgöző szakmai precizitásának köszönhetően. Politikai ihletésű munkáin megalkuvás nélkül fogalmazza meg a morális felelősségvállalás nélkülözhetetlenségét és a hatalom természetének valódi sajátosságait. Közel fél évszázada foglalkoztatják dobozba zárt tárgyösszeállítások, amelyeket „dobozolt kor-képeknek” nevezett el az alkotó.

minden, ami művészet

www.mma.hu

2017. JANUÁR 27. – 2017. MÁRCIUS 19.



EMBERI, TÚLSÁGOSAN IS EMBERI

DURAY TIBOR MŰVEI