

Közös élettereink digitalizált világgal való megtöltése elérte a lakásaink legintimebb területét, az ágyat. Az Elisabeth & Klaus Thoman galéria kiállítását MAX HOLLEIN kurálta, aki a frankfurti Schirn Kunsthalle igazgatója. A kiállítás hangulatát és alapszerkezetét a galéria falaira ragasztott *Kis Nemo Szundiországbán* (WINSOR CAY, New York Herald, 1907-1909) képregény adja. Ebben a térben olyan művészek alkotásai „pihennek”, mint HANS HOLLEIN, FRANZ WEST és ERWIN WURM. MAJA és REUBEN FOWKES kurátorok jelenleg Budapesten élnek, és elsősorban a kelet-európai művészet érdekli őket. Hans Knoll bécsi galériájában éppen a kitűzött koncepció ellentétére fókuszáltak: a szabad ég alatti alvást tematizálták. A csillagok alatti alvást támogató kiállítást felfoghatjuk a technológiai komfortot ellensúlyozó terápiának is. A galéria első részét a szlovák művész, OTO HUDEC *Nomádia utazó múzeum* (Nomadia travelling museum, 2012) installációja uralja. Nomádia egy képzeletbeli ország, határok és tulajdonos nélkül. A kiállított sátortábor csak néhány damil tartja, szinte lebegnek, hiszen a nomádok se gyűjtenek drága, nehéz tárgyakat, mert bármelyik pillanatban készen kell állniuk a költözésre. A kék sátrak mellett HORVÁTH TIBOR falra szerelt, kilapított kerékpárjai szerepelnek *Family suites* (Családi kiszérelés, 2014) címmel. A művész a blogján azt írja, hogy a biciklik a sokoldalú szabadságot és a függetlenséget szimbolizálják, amelyek akár a halott állatok trófeái lógnak kiterülve a falon. A *Curated by Vienna*-n galériáról galériára járunk az éjszakai bécsi utcákon, a meghatározott pontok között egy képzeletbeli vonalat összekötve. A *Parallel Vienna* rendezvény ezzel szemben egy régi vámhivatalba (Alter Zollamt) költözött az egykori telegráf-központból. A kiállítás tere a bécsi harmadik kerületben egyszerre teremt urbánus légkört és kínál bepilantást Bécs kreatív és underground miliójébe. A *Parallel Vienna* osztrák és a nemzetközi kortárs művészeknek nyújt szereplési lehetőséget: egyszerre műcsarnok, vásár és egyben a legfrissebb művészeti trendek laboratóriuma. Az innovatív rendezvény az új művészeti irányvonalakat gyűjti össze, reflektál az aktuális művészeti változásokra és az a szándéka, hogy Bécset a modern művészet egyik központjaként szilárdítsa meg. A kísérletezés zónája ez, ahol a „csináld magad” elve érvényesül a kiállítótér koncepciójában. A szubkulturális párhuzamok ugyan nem metszik egymást, mégis egy laza szövetséget alkotnak. A *Parallel* a hagyományos profit alapú vásárral és prezentációs térrel párhuzamosan egy spontán és szokatlan találkozási pontja a holnap művészetének. A három kortárs képzőművészeti rendezvény mellett október első hetére szervezték a múzeumok hosszú éjszakáját is Bécsben, így aki bírta az iramot, az a klasszikus *szépművészettel* is feltölthetett, majd másnapra ágynak esett.

HORVÁTH GYÖRGYI ÉS LESI ZOLTÁN

# Részleges napfogyatkozás

## Kazimir Malevics

Tate Modern, London

2014. július 16 – október 26.

**Kazimir Malevics: „Eltűnt minden, amit szerettünk. Előttünk a fekete négyzet fehér keretben.”**

Furcsa élmény megállni egy olyan kiállítóterem közepén, melynek „tartalma” utoljára 99 évvel ezelőtt volt látható együtt egy teremben, és még ennél is furcsább, ha mindezt azzal a tudattal tesszük, hogy épp egy legenda „megidézésének” késői szemtanúivá váltunk. Az 1915-ös pétervári *Az utolsó futurista festészeti kiállítás 0:10-ről* ugyanis – amelyet a szóban forgó terem (részben) rekonstruál, és amelyet a szuprematista mozgalom indító eseményeként tartanak számon –, miközben jelentős befolyással volt a 20. század képzőművészetére, mindössze egyetlen fénykép maradt fenn. Nagyhatású, összetartozó, ám együtt mégis csak nagyon nehezen megtekinthető művekről van tehát szó – és gyakorlatilag ugyanez igaz KAZIMIR MALEVICS (1879-1935) egész életművére is. Ennyiben a 12 teremből álló londoni, Tate-beli Malevics-kiállítás hatodik – az 1915-ös bemutatót rekonstruáló – szobáját akár úgy is felfoghatjuk, mint Malevics életművének szimbólumát. A kiállítás jelentőségét ugyanis – az említett szobához hasonlóan – éppen az adja, hogy szokatlanul sok művet sikerült egy helyre összegyűjtenie egy olyan művésztől, akinek a művei közül rengeteg elkallódott, tönkrement az idők során, a megmaradtak pedig – nem szokatlan módon – szétszóródtak a világ számos pontján található privát és közgyűjteményekben. Malevics ráadásul – néhány 1920-as évek végi európai (pl. Berlin, 1927) és egy 1973-as New York-i Guggenheim-beli kiállítást leszámítva – 1989-ig gyakorlatilag láthatatlan volt a nem-szovjet világban élő érdeklődők számára. Nagy retrospektív életmű-kiállításainak sora csak a szovjet blokk összeomlása után indult meg: legelőször épp az az amszterdami Stedelijk Múzeum rendezett ilyet, amely a most a Tate-ben megtekinthető ideiglenes kiállításban is többszörösen közreműködik. A Tate ugyanis részben a Stedelijkkel, részben pedig a bonni Bundeskunsthalléval együttműködve prezentálja Malevicsot: a londoni időszaki tárlat jelentős része már megtekinthető volt pár hónappal korábban Amszterdamban, illetve Bonnban.<sup>2</sup> A holland és a német kiállítások ugyanakkor „Kazimir Malevics és az orosz avantgárd” néven futottak, míg – tőlük eltérően – a Tate kifejezetten csakis Malevics műveire összpontosít. A Tate-beli kollekció tehát szűkebb fókuszú, koncentráltabb, „egyszerűs”, és nem kíván átfogó képet nyújtani a korabeli orosz avantgárd mozgalmakról.

A mintegy 500 kiállított alkotás között számtalan ikonikus szuprematista Malevics-mű található, de ugyanígy szerepelnek a művész egy 1913-as avantgárd

<sup>1</sup> Kazimir Malevich. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1973. november 16 – 1974. január 13.

<sup>2</sup> Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde, with selections from the Khardzhiev and Costakis collections. Stedelijk Museum Amsterdam, 2013. október 19 – 2014. február 2.; Kazimir Malevich und die russische Avantgarde. Bundeskunsthalle, Bonn, 2014. március 11 – június 22.

operához készített vázlatrajzai (és maga az opera is DVD-n), az építőművészet irányában tett kiruccanásai, valamint a vityebszki tanári évekből fennmaradt dokumentumok, köztük tanítványai és kollégái művei is. A kiállítás kronológiai sorrendet követ: a legelső kiállított mű 1904-ből való, innen indulva jutunk el 12 termen keresztül a nagyon korai, figuratív festményektől kezdve a kubo-futurista, majd a szuprematista korszakon át az újra figuratív, késői Malevics-alkotásokig. Ez a kronologikus kiállítás-beosztás jól követhető, bevett módon visz rendet az életmű áttekintésébe, ugyanakkor a legnagyobb tanulsága talán mégis éppen az, hogy Malevics életműve aligha korszakolható. Az egy-egy korszakot átfogni hivott termekben elhelyezett művek ugyanis jellemző módon alig két-három éves periódusokat fednek le, és ezek is gyakran átfedésben vannak a velük szomszédos termek által képviselt korszakokkal. Malevics szemmel láthatólag bőséggel merített a korban rendelkezésre álló festészeti nyelvekből (így például az impresszionizmusból, a fauve-ból, a kubizmusból, vagy a futurizmusból), és ezeket – a szuprematizmus 1915-ös „feltalálásáig” legalábbis – szimultán használta. A negyedik terem Malevics a szuprematizmust közvetlenül megelőző éveit mutatja be, itt látható az *Egy angol Moszkvában* (1914). A kép közepén egy cilindres férfit látunk frakkban. Malevics itt még a kubista hagyományokhoz kötődve a kollázsokat – legalábbis a látvány szintjén – megidéző technikával festett. A férfi testének nagy része takarásban van az előtte lévő tárgyak miatt, mint ahogy ő maga is kitakarja a háttér egy részét. A metódust a képen

KAZIMIR MALEVICS  
Egy angol Moszkvában, 1914, olaj, vászon, 88×57 cm  
© Fotó: Stedelijk Museum, Amsterdam



szereplő cirill betűs felirat is magyarázza: részleges napfogyatkozás.<sup>3</sup> A kép előterének középpontjában egy szablya, ami utalhat a festmény elkészülésekor kitörő I. világháborúra, aminek kezdetekor valóban volt egy napfogyatkozás Európában (1914. augusztus 21-én). A férfi arcának baloldalát egy függőlegesen álló, fehér hal takarja el, melynek csipkés, hegyes felső uszonyai és kép jobboldalán lévő sárga tuskék a hold karimája körül kibukó napsugarakra hasonlítanak. A hal feje fölött a kalapon egy piros fakanál, balra egy ortodox templom és paraszti élethez kapcsolódó szerszámok, a hálnak támasztva egy létra és egy gyertya látható. A férfi zakója előtt a válságot leíró gazdasági statisztikából jól ismert leszaladó piros nyíl. A kiállítás központi magja azonban minden bizonnyal a már említett hatodik terem, az 1915-ös szuprematista kiállítás rekonstrukciója. Az annak idején 39 alkotást tartalmazó kiállításból mindössze tizenkét mű maradt fenn, és ebből kilencet sikerült a Tate-nek összegyűjtenie. Az 1915-ös eredetinel szemmel láthatóan jóval kevésbé zsúfolt teremfalak még így is igen erőteljes benyomást tesznek a nézőre – nem utolsósorban azért, mivel ott szerepel köztük a legendás *Fekete négyzet* is, melyet hatásában Duchamp *Forrásához* (1917) szokás mérni. (Az összesen négy példányban elkészült *Fekete négyzet*ből egyébként kettő – az 1923-as és az 1929-es – is megtekinthető a Tate-ben, ami szintén egyedülálló teljesítmény, és erősíti a kiállítás egyedi jellegét.) Az 1915-ben kisebbsajta botrányt okozó festmény – mely nemcsak az addig megszokott festészeti formanyelvtől való távolságtartásával tüntetett, hanem legalább annyira provokatív volt a kiállítótérbeli elhelyezése is: nevezetesen, hogy az orosz lakáskultúrában az ikonok fenntartott „szent helyet” foglalta el – ezúttal is a kiállítóterem egyik felső sarkában található, és épp olyan pozícióban, ahogy annak idején, azaz háttal a három falsík találkozási pontjának, mintegy „szembefordulva” a nézővel. Érdekes megtapasztalni, hogy ez a szokatlan elhelyezési mód ma is működik, és a jelenben is képes bizarr gondolatmeneteket előhívni a látogatóból. Ez a pozíció ugyanis ma már kevésbé az ikoné, mint inkább a biztonsági kameraké, melyek ugyanolyan kiüresedett, sötét tekintettel képesek lebámulni a kiállítás-látogatóra, mint amilyenek egy felső sarokba helyezett *Fekete négyzet* is észlelhetünk. A felső sarok jelentés- és funkcióváltása persze számtalan további kulturális kódot is bevonhat az értelmezésbe (kezdve a modern világ szekularizálódásától egészen a látni és látva lenni dinamikájáig), melyek érdekes interakcióba tudnak kerülni a *Fekete négyzet* eredeti kontextusával és hatástörténetével. A *Fekete négyzet* eredetileg Szentpéterváron készült, annak a felbolydult cári Oroszországnak a közegében, amelyet a balkáni háború, a munkáslázadások és az első világháború kitörése határozott meg. Malevics ekkor már harmincöt éves, és még egyáltalán nem az a művész, akinek ma ismerjük. Hiába bármely magyarázat, a festmény valószínűleg úgy született, hogy a művésznek nem tetszett egy korábbi kompozíciója, és a következő képhez újra felhasználta a vásznat. Malevics jelentősége a *Fekete négyzet* koncepciójának megalkotásában rejlik, a *Fekete négyzet* jelentéséhez pedig a megsemmisítési akció is szorosan hozzátartozik. Ezt a feltevést a kép röntgenfelvétele is megerősíti: a *Fekete négyzet* alatti másik kép lazán összeérot szögletes alakzatokat ábrázol egy vívótör markolatával. A *Fekete négyzet* aprólékosan, impresszionista ecsetkezeléssel festett, nem szabályos négyyszög (az első kiállításon még *Fekete négyyszög* címmel szerepelt). Különösen a kép fehér színű részén feltűnő, hogy Malevics nagyon különös alapozást használt, mintha gipszet is belekevert volna. A fehér részek beszürkültek, a feketén pedig festékpergés látszik. A modern festészet ikonja a leegyszerűsítés, a koncentráció végpontja, képi lázadás minden művészi utánzás ellen. A redukció pedig a transzcendensre vagy éppen annak hiányára, illetve ezek kifejezhetetlenségére utal. A képen nincsenek viszonyok, se háttér, se alakok.

Malevics nemcsak létrehozta a szuprematizmust, de tanította is. Egyik tanítványának adott magyarázata alapján a *Fekete négyzet* formája nem ismer egyetlen vonalat sem, amely párhuzamos lenne a geometriailag szabályos vászon négyzetével, és ne idézné mégis a párhuzamosság képzetét. Ez az a formai szabály, amely létrehozta a művészetet, mert az egzaktuság élettelen konstrukció lenne. A négyzet a legkiegyensúlyozottabb, homogén forma, ahol a fent és lent, bal és jobb felcserélhetőek. A keresztény tradíció a színekhez jelentést kapcsol,

3 Gilles Nèret: *Malewitsch*, Köln: Taschen GmbH, 2003, 44. o.

miszerint a viláért folytatott harc a fény gyermekei (keresztények) és a sötétség gyermekei (kezdetben Augustus császár és emberei) között zajlik, így a világos színek a jóságot, míg a fekete gonoszt jelképezi.<sup>4</sup> Malevics kilép a hagyomány kontextusából és megtisztítja a képén a feketét a negatív jelentéstől. A fehér keret szerinte a kozmikus, végtelen ürességet jelképezi. A négy-szög számos szimbolikára utalhat: négy égtáj, négy holdfázis, négy évszak, négy evangélista, a kereszt négy ága.

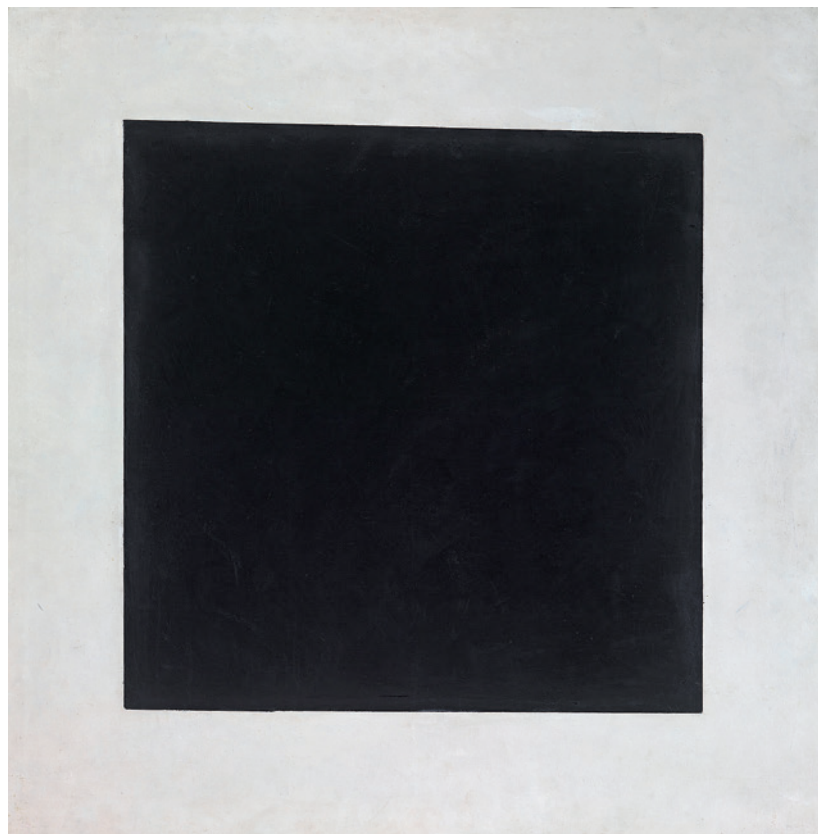
A malevicsi paradigmaváltáshoz fontos előkészület volt a korábban már említett, az ötödik teremben vetített *Győzelem a nap felett* című futurista opera,<sup>5</sup> amelyet Mihail Matyusinnal (zene) és Alekszej Krucsonnyal (libretto) készített. A bemutató 1913-ban Szentpéterváron ellentmondásos fogadtatásban részesült. A darab szövege nehezen lefordítható, a szándékolt többértelműségek, nyelvjátékok és a hangköltészeti kísérletek miatt. Malevics ekkor dolgozta ki nem ábrázoló, de tisztán festői, tárgyak nélküli világát, a darabot azonban még nem nevezte szuprematistának. A kifejezés csak egy 1915 júniusában kiadott füzetben jelenik meg először, amelynek a borítóján már a *Fekete négyzet* áll. Malevics a festményeit sokszor visszadátumozta, így például az első *Fekete négyzetet* 1913-ra, a kései figuratív darabok közül néhányat pedig a szuprematista korszak előtti dátummal látott el. Ez egyrészt a szovjet kultúrpolitika miatt történhetett – csak így tudta kiállítani az új képeit –, másrészt feltehetően ő maga is szeretne volna befolyásolni festészetének művészettörténeti értelmezését. Művészetének értelmezéséhez mindazonáltal a legnagyobb segítségül saját teoretikus művei, kiáltványai, illetve diákjainak elbeszélései szolgálnak. Elméleti munkáit a Bauhaus adta ki *A tárgynélküli világ* címmel, nem sokkal azután, hogy Malevics 1927 márciusában Lengyelországba és Berlinbe utazott. A Bauhaus alkotói szívesen fogadták, kiállították a műveit: többek között Moholy-Nagy Lászlót és El Liszickijt is lenyűgözte Malevics művészete. Liszickijre olyan nagy hatással volt Malevics geometrikus nyelve, hogy ábrázoló stílusát elhagyva maga is szuprematista festményeket kezdett festeni.<sup>6</sup> A *tárgynélküli világból* kiderül, hogy Malevics a szuprematizmus alatt a tiszta érzetek szupremációját érti a képzőművészetben.<sup>7</sup> A szuprematizmus szemszögéből

4 Kazimir Malevich: *Essays on Art 1915-1928 / Essays on Art 1928-1933 / The World as Nonobjectivity. Unpublished Writings 1922-25 / The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913-33* ed. by Troels Andersen, Copenhagen, 1968-1978.

5 Alekszej Krucsony-Mihail Matyusin-Kazimir Malevics: *Győzelem a nap felett. Az első futurista opera*. Bemutató: Szentpétervár 1913. december 3.

6 Forgács Éva: „Fekete négyzet és vörös négyzet”. *Holmi*, 2001. április <http://www.holmi.org/2001/04/forgacs-eva-fekete-negyzet-es-voros-negyzet-malevics-es-liszickij-alkotoi-kapcsolata> [Letöltés ideje: 2014. október 21.]

7 Kasimir Malevics: *Die Welt als Ungegenständlichkeit*. Basel: Kunstmuseum Basel, 2014. 188. o.



KAZIMIR MALEVICS  
Fekete négyzet, 1929, olaj, vászon, 79,5×79,5 cm  
© Fotó: State Tretyakov Gallery, Moscow

a figurativitásnak nincs értelme: csak az érzetek fontosak, teljesen függetlenül attól a környezettől, amely létrehozta őket. A tudatos érzetek ábrázolása az érzetek reflexiójának ábrázolását jelenti, az így létrejött műveknek nincs művészi értéke. Kizárólag az érzékelés kifejezése bír tényleges művészeti értékkel.<sup>8</sup>

A szuprematizmus ugyanakkor nem csak egy művészeti koncepció, hanem vázlat egy elképzelt világról. Malevics elveti mind a cári Oroszország, mind a felvilágosodás világképét. A technikai fejlődést állítja középpontba, hogy a természet kényszerítő erőitől megszabaduljon az emberiség. Malevics már a tízes-húszas években olyan jövőbeli világot írt le, ahol alapvető eszköz a repülő és az autó, már 1920-ban elmaradottnak tartotta a robbanómotort, szerinte a föld mágneses erőit kellene használni közlekedésre.<sup>9</sup> A szuprematizmus manifesztumához tartozik harmincnégy rajz és Malevics sci-fi-be illő elképzelései is.<sup>10</sup> A művész idejekorán megteremtette a digitális számítógép utópiáját: szerinte a szuprematista világhoz tartozik egy új gép, egy drót és benzinnélküli rendszer, amely az ötleteket tudja tárolni, megjeleníteni. A szuprematizmus megnyit egy materializmuson túli világot. Az utolsó két teremben Malevics késői, újra figuratív korszakát láthatjuk, amely bár egy vitatott és nehezen értelmezhető fordulat eredménye, de nem tekinthető visszalépésnek a szuprematizmushoz képest. Az új festői nyelv nem köthető az akkor hivatalba lépő szocialista realista irányzathoz. A Tate Modernben Malevics két önarcképét is megtekinthettük: az első 1911-12-ben készült, s egy tetterős, szinte megszállott férfi képét mutatja, jelentősen eltér az 1933-ban festett portré. Ez utóbbi, az *Önarckép* (1933) kedvéért a művész reneszánsz ruhába öltözött, de archaizáló a szín- és ecsetkezelés is. A festmény leginkább Raffaello *Egy ifjú képmása* (1505) című művére hasonlít. Fontos különbség, hogy míg a reneszánsz festészetnél a perspektíva az egyik fő újdonság, addig Malevics fehér háttér előtt ábrázolta magát, mint a *Fekete négyzetet*. A képen egy reformátor látható, akinek el kellett fogadnia, hogy a sztálini rezsim miatt a *Fekete négyzet* a saját

8 Kasimir Malevics: *Die gegenstandslose Welt*, Berlin: Kupferberg, 1980. [München: Langen, 1927. Bauhausbuch 11]

9 Jeannot Simmen: *Kasimir Malevics das schwarze Quadrat*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1998., 77. o.

10 Kasimir Malevics: *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, Marcadé, Jean-Claude (magánkiadás), Tübingen 1974.



hazájában láthatatlan maradt, de a kéztartás egy bizakodó emberé. Malevics a festményt, mint kései korszakának több darabját is, egy fekete négyzettel szignálta. Az utolsó két terem ennyiben elbizonytalanítja a nézőt, hogy mennyire használható a figuratív és nem-figuratív ellentét a Malevics-életmű leírásakor: a késői, újra figuratív korszak képei ugyanis látványosan hasznosítják a szuprematista periódus formai megoldásait, ahogy a figuratív képek kontextusában válik igazán feltűnővé az is, hogy a legtöbb szuprematista alkotás a címében nagyon is hangsúlyosan utal egy olyan tárgyi világra, melynek reprezentálásától a szuprematizmus elvileg elzárkózna.

Ugyanakkor a kiállítás kevés újat hoz a Malevics-műveket meghatározó kulturális kontextusok bemutatásának a terén. A nyugat-európai festészeti hatásokkal szemben kevésbé hangsúlyozza a Malevics-életműnek az orosz ikonfestészettel és az orosz és ukrán folklórművészettel való rokonságát. Külön termet kap ugyan „Az orosz művész”, ahol megtekinthetjük Malevics korai, paraszti témájú festményeit, és a *Fekete négyzet* egyik példánya is „A modern ikon” című teremben kap helyet, ám a Malevics-életmű formanyelveinek helyi (azaz orosz és ukrán) forrásait a kiállítás összességében nem igazán hangsúlyozza – szemben például a bonni kiállítással, ahol három

orosz ikon is szerepelt, hogy megkönnyítse a látogatóknak az orosz avantgárd művek kulturális kontextusának azonosítását.

Malevics szuprematizmusa nélkül nem lehet elképzelni az absztrakt festészetet. Nemrég a *Fekete négyzet* százéves évfordulója alkalmából Farkas Viola művészettörténész hozott létre a MAMŰ Galériában egy kiállítást.<sup>11</sup> Bokor Kató a megnyitószóvegében Malevics *A tárgy nélküli világ* című művét idézte,<sup>12</sup> ahol a művész a kultúrák változását a betegség lefolyásával hasonlította össze, kifejtve, hogy korszakváltás esetén a fennálló rendszert, mint az egészséges testet a baktérium, úgy fertőzi meg az úgynevezett lappangó elem, mely átalakítja, átrendezi a fennálló szabályokat, és így jön létre egy új kultúra. Jóllehet a malevicsi ideális világ nem valósult meg, Malevicsnek mégis sikerült – metaforájával élve – megfertőznie a művészetet és egyes művészettörténészeket is. A kiállításon tizennégy magyar művész alkotásai szerepeltek, így például Erdélyi Gábor 1,5 x 1,5 méteres fekete négyzete, feLugossy László Parti Nagy Lajost idéző videó-installációja és Almási Gertrud festménye, mely utóbbin Malevics *Fekete négyzetének* fehér negatívja áll a kompozíció középpontjában, egy csöppnyi eleganciával és iróniával, amely ablakként nyit a fehér világába (ahogy a prizmán a fehér fény a színeket elnyeli). De Bada Dada Tibor dalszóvegének itt következő részlete is pontosan és ugyanakkor humorosan mutat rá Malevics gondolkodásmódjára: „a strand / sötét fehér / fehér / fehér / fehér / fehér / már annyira fehér / már fekete / a zavaró körülmények között is helyre igazító / K. Malevics konstruktivista napszemüvege / minden botrány nélkül / az ördögös fickó / K. Malevics szeme eke. / Combhasadás és nagyon fehér teke.”

11 Malevics visszanéz. MAMŰ Galéria, Budapest, 2013. május 10 – június 7.

12 Bokor Kató: „Malevics visszanéz”. <http://mamusociety.wordpress.com/2013/04/29/malevics-visszanéz-malevich-looks-back> [Letöltés ideje: 2014. október 21.]

KAZIMIR MALEVICS  
„Az utolsó futurista festészeti kiállítás 0.10” rekonstrukciója a Tate Modernben, London, 2014

