

nká

ARTMAGAZIN

18. évfolyam

2020 / 6. szám, 1280 Ft

Rippl-Rónai József
otthonképei

A moszkvai Darwin Múzeum
története

Felújított kissebeni oltár
és magyar brutalista épületek



LOFFICE



Formáld újra az iroda fogalmát

Válts hibridre!



egyensúlyba hozza
a táv- és irodai munkát



flexibilis módon,
rövid távra is bérelhető



optimalizálja az
irodai kiadásokat



alkalmazkodik a cég változó
méretéhez és igényeihez



növeli a csapat motivációját
és hatékonyságát



sokoldalú tereivel
inspirálja a dolgozókat

Döntsd el te, hogy mikor és mire van szükséged a hatékony munkához!

**coworking munkaállomás • privát iroda • tárgyaló
rendezvénytér • virtuális iroda**

A Loffice új bázisán mindezt egy épületen belül megtalálod!

www.loffice.hu

LOFFICE

OLVASNI BIZTONSÁGOS

elofizetes@artmagazin.hu

KARÁCSONYRA AJÁNDÉKOZZON ARTMAGAZIN ELŐFIZETÉST!

artmagazin.hu/megrendelolap



125

Kedves Olvasó! Szeretjük, amit csinálunk, és reméljük, hogy
örömet tudunk szerezni vele a mostani nehezebb időkben is.
Boldog ünnepeket és az ideinél boldogabb új évet kívánunk!

Lépold Zsanett, Einspach Gábor, Szilágyi Róza Tekla, Horváth Csilla,
Topor Tünde, Winkler Nóra, Tormási Anita és Lukács Annabella

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Képszerkesztő:
Szilágyi Róza Tekla
szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Korrektúra:
Lépold Zsanett
Lukács Annabella

Lapterv: Horváth Csilla

Borító: L2 – l2studio.co

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapunk szerzői:
Darabos Edit, Fáy Miklós, Lépold Zsanett,
Lukács Viola, Martos Gábor, Mélyi József,
Endre Patxi, Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla,
Topor Tünde, Virág Judit

Címlapunkon:
Mary Delany: Magyal bogyókkal
(Ilex Aquifolium [Tetandria tetragynial]),
1775. kollázs, színes papírok, testfesték,
akvarell, fekete tinta
Forrás: Wikimedia Commons

**Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.**

Artmagazin Online:
Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
info@artmagazin.hu

Nyomdai munkák:
Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

Terjesztés:
Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán
keresztül, Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés:
elofizetes@artmagazin.hu

4
ARTANZIX

8
Műemlékvédelem
Topor Tünde
ARS UNA

Avagy mi köze a Kísszebeni oltárnak
a magyar brutalizmushoz?

14
Dioráma
Virág Judit
RIPPL-RÓNAI OTTHONKÉPEI
Dioráma a festmények és
visszaemlékezések alapján

24
Interjú
Lukács Viola
FOGTAM EGY KALAPÁCSOT,
ÉS ÖSSZETÖRTEM
A TÜKÖRKÉPEMET
Interjú Kuchta Klárával



34
Egy mű
Endre Patxi
KOZMIKUS KARÁCSONYFA
Z. Gács György: A kortárs
építészet üdvözlése, 1968

38
Interjú
Martos Gábor
MEGSZÚNIK AZ ANYAG, ÉS
LÉTREJÖN VALAMI SZELLEMI
Egy régi beszélgetés
Konok Tamással



44
Kiállítás
Lépold Zsanett
EGYENSÚLYBAN
A Deutsche Telekom gyűjteményéről

48
Múzeum
Mélyi József
STEINERTŐL MICSURINIG
ÉS VISSZA
A Darwin Múzeum Moszkvában

54
Interjú
Szilágyi Róza Tekla
DÍJ A LEGSZEBBNEK
EGY KIFEJEZETTEN
NEM SZÉP ÉVBEN
Eladható, friss, tehetséges

58
Nő/kert
Szikra Renáta
FLORA DELANICA
Mary, Mary, kicsi Mary,
mi nyílik a kertedben?

66
Tanulmány
Darabos Edit
PÖTTYÖS, KOCKÁS,
NAPKERESZTES, VIRÁGMINTÁS,
AVAGY A MODERN ÉLETÉRZÉS
A bécsi Secession-kiállítás
katalógusának utóélete



74
Gutenberg-galaxis
Lépold Zsanett
KORTÁRSUNK, ELAINE
Margaret Atwood: Macskaszem

76
Gutenberg-galaxis
Fáy Miklós
FODRÁSZ ÉS TRAFIKOS
Szűts Miklós: A Földön élni ünnepély

78
Fáy Miklós
ARTANZIX



Armand-Albert Rateau: *Hajtsza az erdőben* (összecsukható paraván), részlet, terv: 1925 körül, készült: 1930 körül, lakk, vasszerkezet, Párizs

Fotó: © MAD, Paris / Christophe Delliére

FÉNYŰZÉS



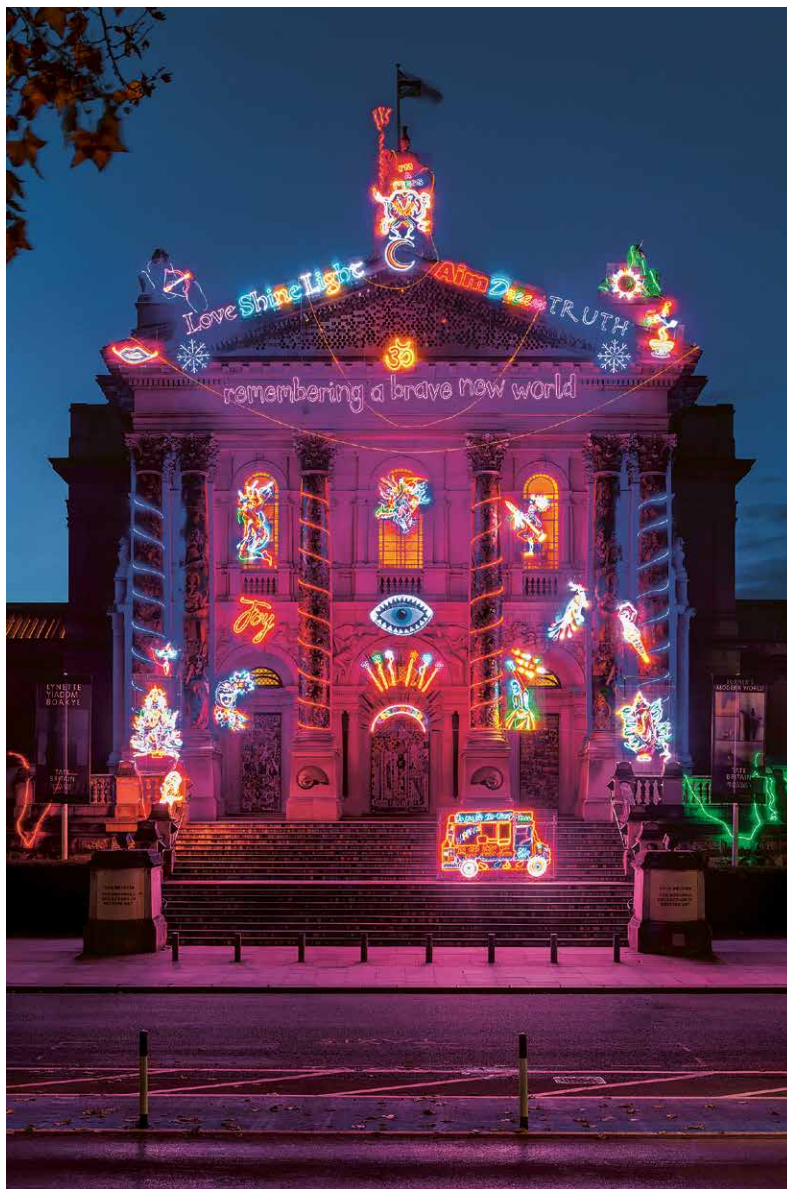
A broszt Lucien Hirtz, az Atelier F. Bisson dizájnere tervezte a Maison Boucheron számára, 1925, palládium, platina, lazurit, korall, jáde, ónix, türkiz, gyémánt, díszek és medál (türkiz, gyémánt és platina egyvelege), Párizs, Boucheron-gyűjtemény

A párizsi Musée des Arts Décoratifs 1864-es alapítása óta vizsgálja művészet és ipar kapcsolatát, szenteli ennek kiállításait a birtokában lévő több mint 800 000 tárgy segítségével. Az intézmény 19. század közepén, akkor még Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie néven kezdődő gyűjtőtevékenységéhez elsősorban prominens iparosok és gyűjtők adományai jelentették az alapot. A világ minden tájáról származó tárgyak az országok kulturális sikereit vagy vélt technikai fölényét szimbolizálták – így a luxusfaktor is gyakran megjelent bennük. E szépséget, unikális anyagokat vagy épp hibátlan kivitelezést reprezentáló temérdek mű jelenléte hívta életre a párizsi múzeum *Luxes* (*Luxus/Fények*) című kiállítását. A több mint 100 tárgyból álló válogatás – amelyek többsége a Musée des Arts Décoratifs gyűjteményeiből származik – a fényűzés legkülönbözőbb válfajait mutatja be. Egészen az ősi időktől indulunk, mágikus

darabokkal, az istenimádat eszközeivel, amelyeknél fontos volt az időtálló kivitelezés. Majd jöttek korszakok, amikor a fűszerek vagy a só számított luxusnak. A globális kereskedelem azonban új utakat nyitott a fényűzésben is; az addig ritkaságszámba menő dolgok elérhetővé váltak, helyüket pedig átvették a legkorszerűbb tudományos eszközök és ritka kéziratok. A 19. században a technológiai fejlődésnek köszönhe-

tően, amely a legjobb esetekben kreatív, művészi megformálásmóddal párosult, egészen kivételes tárgykultúra kezdett kibontakozni – megjelent például az haute couture, míg manapság a luxust elsősorban a pont ebből kinövő, vagy inkább ezt kinövő nagy márkanevekkel kapcsoljuk össze. (Léopold Zsanett)

Luxes, Musée des Arts Décoratifs, Párizs, 2021. május 2-ig



Chila Kumari Singh Burman: *remembering a brave new world* (egy bátor új világra emlékezve)
Fotó: © Joe Humphrys

MÚZEUMFORMÁBAN
ÖRVÉNYLŐ NEONOK

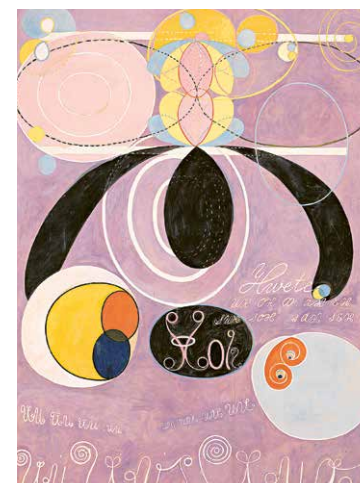
Miközben a világ legtöbb nagy múzeuma azzal küzd, hogy az intézményi zárt ajtók mellett miként legyen tevékeny az online térben, a Tate Britain előnyt kovácsolt a kevésbé szerencsés helyzetből. Idén náluk olyan, megrendelésre készült kortárs képzőművészeti alkotás debütált, amely a múzeum zárva tartása ellenére is látható, sőt akár még segít is jobb kedvre deríteni a 2020-as év szerencsétlenségei miatt elcsigázott művészetkedvelőket. Chila Kumari Singh Burman a Tate Britain épületének utcafronti homlokzatát és ikonikus lépcsősorát borította be neonfényekkel és örvénylő színekkel. A helyspecifikus installáció címe is helytálló: *remembering a brave new world*, azaz egy bátor új világra emlékezve – a vírus kapcsán sokan nosztalgikusan idézzük fel a múltat, amikor minden kényelmesebbnek tűnt, miközben a vírus utáni életet az újrakezdés lehetőségeként képzeljük el. Chila Kumari Singh Burman installációja a hindu mitológiából, a Bollywoodi filmek képi világából, a kolonialista festmények stílusából és személyes emlékekből, többek között a híres blackpooli, évente megrendezett és gyerekként sokat látott fényfesztiválból inspirálódott. Sőt a hindu ünnep, a fény fesztiváljaként is emlegetett díváli idején bemutatott munka különböző sztereotip képekkel is játszik: Británia a brit imperializmushoz köthető nőalakja például a szabadság és erő hindu istennőjének, Kálinak a képében jelenik meg a munkán. És miért is olyan találó a mű címe? A díváli az újrakezdések, valamint a jó rossz feletti győzedelmeskedésének ünnepe is... (Szilágyi Róza Tekla)

Tate Britain Winter Commission: Chila Kumari Singh Burman, Tate Britain, London, 2021. január 31-ig

A BELSŐ
KIFEJEZŐDÉSE

Hét évvel ezelőtt, 2013-ban a stockholmi Moderna Museet grandiózus Hilma af Klint-kiállítása (amiről mi is beszámoltunk az *Artmagazin* 2013/4. számában) a világhírnévig repítette a svéd művésznőt, akivel az első absztrakt művész pozícióját azóta meg is kell osztania Malevicsnek. Hilma af Klint munkássága bejárta a világot: monumentális alkotásaival legutóbb a New York-i Guggenheim Museum-ban találkozhatott a közönség, most azonban visszatért hazájába, ismét a Moderna Museet szervezett neki átfogó, reprezentatív tárlatot, ám ezúttal Malmöben. A válogatásba bekerült a két legismertebb sorozat: a 193 műből álló *Festmények a templomnak* (*Målningarna till templet*) azért is fontos, mert ezen követhető nyomon Hilma formanyelvének kialakulása. A másik, *A tíz legnagyobb* (*De tio största*) 1907 novembere és decembere között született; a sorozat mind a tíz képen lágy pasztellszínekben, ritmikusan kavarnak a formák, kölcsönhatásba lépnek az úszó, kurzív betűkkel, szinte vizuális verset alkotva. Szirmok, virágok, petefészkek és spirálformák szerepelnek állandó elemként a sorozat darabjain, amelyet Hilma af Klint a női életciklus feltérképezésének szentelt, a gyermekkortól kezdve a fiatal-ságon és felnőttkoron keresztül egészen az öregedésig húzva az ívet. Bár a pandémia miatt zárva tart az intézmény, reméljük, a kiállítás később legalább akkora sikert arat, mint a 2013-as *Hilma af Klint: Az absztrakció úttörője* (*Abstrakt pionjär: Hilma af Klint*) című tárlat, amely a múzeum eddigi leglátogatottabb kiállítása volt. (Léopold Zsanett)

Hilma af Klint: Konstnär, forskare, medium, Moderna Museet, Malmö, 2021. február 21-ig



Hilma af Klint: *The Ten Largest, No. 1., Childhood; No. 4., Youth; No. 6., Adulthood* (A tíz legnagyobb 1., Gyermekkor; 4., Fiatalkor; 6., Felnőttkor), 1907
© Stiftelsen Hilma af Klints Verk /
Fotó: Albin Dahlström / Moderna Museet

Nemrégiben mutatták be a Nemzeti Galériában az egyik leghányattatottabb sorsú magyar műemléket ragyogóan felújítva, illetve pár hete jelent meg egy kis könyvecske, amely leír tizenegy budapesti brutalista épületet.

Topor Tünde

ARS UNA

Avagy mi köze a kissebeni oltárnak a magyar brutalizmusához?

„A 19. század jeles műemlékvédői, művészettörténészei és régészei számára a történelmi múlt és a művészetek iránti érdeklődés, a tárgyi emlékek, műalkotások felkutatása és vizsgálata tudatosan választott életforma volt. A művészetet az élet megnevelőjének, a boldogulás egyik forrásának gondolták” – így kezdi tanulmányát Poszler Györgyi a kissebeni oltárra vonatkozó forrásanyagok vizsgálatakor*. Hiszen a virágkorát a 15. század végén élő, Kassával, Eperjessel, Bártfával és Lőcsével az úgynevezett Pentapolist alkotó felvidéki város, Kisseben Keresztelő Szent János plébánia-templomának oltárépítményei felé csak kb. 150 évvel ezelőtt fordult a szakmai figyelem, és ekkortól vált kérdéssé az is, hogy mi módon lehetne megmenteni őket. Nagyon előkelő a névsor, Ipolyi Arnoldtól Henszlmann Imrén és Schulek Frigyesen át Radisics Jenőig vagy a fotós Divald családig, akik megnézték, leírták, lerajzolták, majd le is fotózták a szentélyt és a benne valamikor 11 méter magasán emelkedő, kacskaringósan indázó faépítményt. Tanulságos, hogy a hivatalos műemlékmegőrzési szempontok hogyan ütköztek már akkor is

a helyi felújítási szándékkal, és hogyan akadályozták meg a budapestiek, hogy egy bártfai, oltárfelújításra szakosodott, egyébként felsőfokúan képzett mester barmolja szét, vagy fogalmazhatunk finomabban, alakítsa át saját ízlése szerint a szárnyasoltárt és a körülötte futó faindázatot. Hivatali késlekedés, sokáig megtagadott engedélyek, pénzhiány – csupa ismerős összetevő következményeképp alakult aztán úgy az oltár (pontosabban oltárok) sorsa, hogy a legoptimálisabb út már nem volt járható, helyben nem lehetett megmenteni őket. Fentről a miséző papra potyogó darabok, majd a templom bezárása voltak azok a stációk, amelyek után inkább szétszedték, gondosan becsomagolták és a millennium évében Budapestre szállították az egész – nem nagyon lehet más szót használni – hóbelevancot: szüette, porladó fadarabokat, indákat, madarakat, medalionokat, szobrokat és magukat az oltártáblákat, szekrényeket. A ládába száraz fűrészport tettek, hogy ne sérüljenek még jobban a porladó részek, ne kopjon le még jobban az aranyozás, ne peregjen le a táblákról a festék. Így érkeztek az oltárok egy

egész vonatvagont elfoglalva Budapestre, ahol a valamikori főoltárt némi restaurálás után az Iparművészeti, majd pár év múlva a Szépművészeti Múzeumban állították fel. Eredeti helyére tetemes összegért került másolat, átszállított elemei pedig Budapest 1944-es ostromakor megkezdtek ki tudja, mikor befejeződő, újabb kálváriájukat. A főváros bombázásakor iszonyú hajrában szedték szét az addig a Szépművészeti Múzeum Márvány csarnokában álló oltárépítményt, ami ezután hosszú évekig hevert méltatlan körülmények között raktározva, majd átkerült a Nemzeti Galériába. Több évtizedes, neki-nekilóduló, az utóbbi években pedig szerencsére intenzívvé váló restaurálás után (amelynek vezető mestere Dabronaki Béla) idén szeptemberben bemutatták a közönségnek az immár helyreállított, vasszerkezettel megtámasztott, redukált magasságú változatot. Az oltár korát a hétköznapi nézetét díszítő képek keretére írt 1496-os évszám jelzi, ámde valamikor a barokk korban táblaképeit felújították, ami annyit jelent, hogy átfestették őket az akkori divat szerint. (Ezek közül a felújítás



A kissebeni főoltár ünnepek alatt használatos nézete, a táblákon Keresztelő Szent János legendájának jeleneteivel. Középen Keresztelő Szent János, Mária a kisdéd Jézussal és Szent Péter, körülöttük népszerű női szentek

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Részlet a jobb oldalszárny egyik, az eredeti késő gótikus állapotot mutató jelenetéből, Keresztelő Szent János lefejezése
Fotó: © Artmagazin

során néhányat, az érdekesebbeket, meghagytak, a többit viszont leszedték a barokk réteget, hogy előtűnjene a késő gótikus eredetük.)

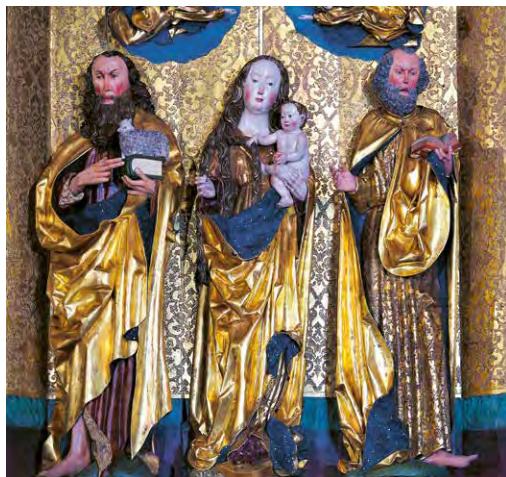
A szárnyasoltár egyébként úgy működött, hogy ünnepekkor, amikor a szárnyakat kinyitották, nyolc gazdagon aranyozott, finom faragású lombornamentikával díszített, nagy méretű kép idézte a hívek emlékezetébe Keresztelő Szent János történetét. Az oltár fő különlegessége azonban az, hogy hét-köznapiokon, csukott állapotban képei a *Hiszekegyet* illusztrálják, pontosan követve és tizenhat epizódra bontva annak szövegét. Ez művészettörténeti,

ikonográfiai szempontból teljesen egyedi, párhuzamok nélküli megoldás, amely különleges lelkületű egyházi megrendelőt sejtet.

Azzal, hogy az oltárképek sorvezetőként szolgálnak a mindennapi imádsághoz, az oltár megrendelője megoldást ad az egyik olyan problémára, ami a reformációt akarók egyik fő sérelme volt: hogy a hívek nem értik a latin szöveget, a hókuszpókuszt (ha hihetünk a kreatív etimológiának, és a kifejezés tényleg a mise „hoc est corpus” részéből jön). Még egy különlegesség tűnik fel a figyelmes szemlélőnek: az oltárszekrényben a Szent Péter és Keresztelő

Szent János között álló Szűz Mária egy húsos ajkú szerecsen, egyébként teljesen realiztikusra faragott fején tapos. (Black Lives Matter. Itt hosszas kitérőt lehetne tenni, hogy mit is kezdünk az ilyen, a Gonoszt a színesbőrűekkel azonosító toposzokkal.)

A realiztikus ábrázolás másik példája, és erről gyakorló kismamák sokat tudnának mesélni, hogy a Kiszéjusz egyik kezével anyukája hosszú hajtincsét rángatja boldogan. Hogy a másik kezében egy egész alma van, már inkább a szimbolikus része a dolognak – az erendő bűnre utal, amitől majd ő fogja megváltani a világot.



Az oltárszekrény festett fa szoborcsoportjának alakjai: Keresztelő Szent János, Mária a kisdéd Jézussal és Szent Péter
Fotó: © Artmagazin



Mária és a kisdéd Jézus
Fotó: © Artmagazin



A Gonosz feje Mária lába alatt
Fotó: © Artmagazin



Az oltárelőlap, a predella áttört ornamentális díszítése (részlet)
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Ha majd újra kinyitnak a múzeumok, bárki elmehet és megnézheti a Nemzeti Galéria *Késő gótikus szárnyasoltárok* kiállításában felállított kisszebeni oltárt. Megvizsgálhatja a szemmagasságban lévő részleteket, például az oltárelőlap (predella) inda- és virágdíszait, madarait, amelyek messziről teljesen egységes hatást keltenek, közelről azonban apró, vörös csikozás különbözteti meg a kiegészítéseket az eredeti részekről. Az élmény nagyszerű lesz, még ha nem is olyan, mint amelyet a Poszler György által idézett 19. századi műtörténészek élhettek át, és amiről volt aki így írt: „...nem felejttem el soha azon nagyszerű, mondhatni monumentális hatást, melyet különösen a lenyugvó nap arany s meleg színezetű sugarai ily régi egyházak bútorzataira esve előidéznek” [...] a magas és keskeny gótblakokon kereszt-

tültörő gyér világítás, valamint a háttérnek meleg és mély színezete felette emelik ezen műtárgyak hatását a szemlélőre”. A másik pedig, ami lenyűgözte a késő gótika szépségére már érzékennyé vált, történelmi műemlékek után kutatókat: „...Magyarország egyes felső vidékein, Sárosban s nevezetesen Szepesben, csak néhány napi út alatt, s az országútról úgy szólván le sem térve saját felületes számításom szerint is háromszáznál jóval több XV-XVI-dik századi ily faragványt és domborművet [...] találhatunk még máig, oly bőségben s épségben, mint az külföldön is [...] párját ritkítja”. A késő gótikus oltárok évszázadokig elálltak a kisebb vagy nagyobb felvidéki templomokban. Újrafelfedezésük, illetve felújításuk szükségessége nem feltétlenül következett egymásból, de időben egybeesett. Mint ahogy a mil-

lennium körüli idők gazdasági prosperitásával és a nemzeti múlt kutatásának megélénkülésével, a magyar múzeumügy fellendülésével is. Ábrándozhatunk arról, hogy milyen csodálatos lenne, ha az Ipolyi Arnold által emlegetett, háromszáznál jóval több műemléket még ma is eredeti helyükön nézegethetnénk. De inkább örülünk annak, hogy az akkori műemlékvédők megakadályozták a korabeli, durva átalakításokkal járó felújítást. A kisszebeni oltár esetének számunkra most legérdekesebb része, hogy képeit az ellenreformáció idején hozzá akarták igazítani a megújult katolikus igényekhez, illetve az, hogy miután sokáig nyugton hagyták, a 19. század második felében helyi értékén túlmutató jelentőséget kapott, vagyis divatba jött, nemzeti értékévé vált, a historizmus korának megfelelően.



A rajzot a bártfai születésű Myskovszky Viktor, a műemlékvédelem egyik úttörő alakja készítette még „in situ” az oltárról. A Nemzeti Galéria főrestaurátora szerint a rajz maga szépen visszaadja az oltár szerkezetét, de a restaurátori munkálatoknál pontatlanságai miatt nem lehetett maradéktalanul támaszkodni rá

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Itt most ugorjunk egy nagyot, és nézzünk körül a világban. Azt fogjuk látni, hogy nagyon intenzív érdeklődés mutatkozik a brutalista épületek iránt: kiállítások dolgozzák fel a stílusjelenséget, kiadványok jelennek meg róla, összegyűjtve még tanulmányozható példányait Kazahsztántól a volt Jugoszlávián át Angliáig. A szokásos modernista építészeti emlékekhez képest ezeket számba venni egyébként körülbelül olyan izgalommal jár, mint amilyen a dinoszauruszcsontok után kutatni járhat, és érzetben, léptékben is megvan a hasonlatosság, hiszen a brutalista épületek általában hatalmasak, és bár nevük a beton felületére utaló brut (nyers) francia szóból jön, néha brutális kinézetűek is. „Közös [...] ezekben az épületekben az, hogy mind formailag, mind részleteikben, a felhasznált anyagok kezelésének tekintetében feltűnőek, provokatívak, többek között ezért is osztják meg ma is jelentősen a közvéleményt.” Ezek régi szerzőnk, Branczik Márta szavai, akinek több cikke is jelent már meg nálunk brutalizmus témakörben, és aki a szocialista időszak modern épületeinek jó részét is végigjárta velünk az *Artmagazin* buszkirándulásain. Most Kedves László felkérésére a nemrég indult *10+1 Budapest* sorozat kezdő darabjaként a nagyobb közönség számára foglalja össze a brutalizmus lényegét, magyar változatának sajátosságait (a könyv eredetileg csak angolul jelent volna meg, főleg a turistákat célozva, akik számára már egyértelműen érdekesek a brutalizmus magyar emlékei). Be is mutat 11 olyan épületet, amelyek ebbe a kategóriába sorolhatók – és szerencsére még állnak. A szocialista időszak modern épületei ugyanis, még a legjobbak és leginventívusabbak is, rohamos ütemben fogynak és esnek áldozatául az értéküket még fel nem ismerő, inkább a historizáló újraépítés felé elmozduló ízlésnek, vagy a lerombolásukhoz, és a telkek újrafelhasználá-

sához fűződő érdekeknek. Modern épületeken iskolázott szemmel könnyebb meglátni bennük a szépséget, mert általában betonból vannak és tömörszerűek, de mint azt az alig több mint 30 oldalas kis könyvből megtudjuk, ebbe az irányba tulajdonképpen a Le Corbusier-hatás miatt fordult a kezdetben Angliában még téglaburkolatokkal is dolgozó irányzat. A szerző által kiválasztott magyar példák egyébként nem is annyira „brutálisak”, nem szakadnak el teljesen a klasszikus modernista építészeti hagyománytól. A 11 budapesti épület leírása egyébként *Hogyan nézzünk épületeket?* gyorstalpalónak is tökéletes, a szövegekben az egyes épületelemek hagyományos funkciója, szimbolikája is szóba kerül, illetve az olyan adalékok is érdekesek, hogy a nyilvánvaló kedvencet, a könyv címlapján is szereplő Radelkis-székházat 1973-ban építtető ktsz (vagyis nem állami vállalat) teljesen új szellemiséget hozott az akkori, motiválatlan szektorba: a vezetés jó közérzetű dolgozókat akart, úgyhogy még strandot is építtetett a székház és termelőegységek mellé.

Hogy hogyan kapcsolódik mindez a kisszebeni oltárhoz? Ahogy Ipolyi Arnoldék kutatták fel egykor az ország területén álló műemlékeket, nyilván ezeket az egyébként már több mint negyven-ötven éve épült székházakat, lakóházakat, templomokat is úgy kellett felfedezni, listázni, leírni. Szimptomatikus, hogy ezt ma magánakcióként csinálja az építészettörténész-szerző (hiába van mögötte elvileg intézményi háttér), a népszerűsítő könyvet pedig egy magánember adja ki – igaz, NKA-támogatással.

Álljon itt befejezésül még egy idézet Ipolyi Arnoldtól, a műemlékvédelem helyzetéről 1878-ból, 142 évvel ezelőtről. Igaz, ez a pár sor nem amellet érvel, hogy az emlékek megmaradhassanak, az az alap. Ipolyi csak a szakszerű restaurálást kéri számon: „...kimutatni

kívántuk, miképp kell a helyreállítás létesítésében eme történeti és műtörténeti szempontokat, mint indokolt szabályokat szem előtt tartani, melyekből a helyreállításnak a történeti műemlékek-nél kiindulnia kell. Mert félhető ma holnap, hogy még e restaurációk által is majd nemzeti emlékeink részletei nagyjából elpusztulnak; mint már is fájdalom több példa szólhat e felől. Törvény pedig máig egy sornyi sincs nálunk, mely minden restauráció szigorú ellenőrzését ez irányában elrendelné és követelné.”

Ha esetleg nem volna egyértelmű: a 30 oldalas kis könyv arra világít rá, hogy ezek az épületek éppúgy „nemzeti emlékeink”, akárcsak a kisszebeni oltár; érdemes lenne tehát védeni némelyiküket.

Persze először az őket védeni hivatott intézményeket kellett volna megvédeni. Mert most igazán nem tudom, hová lehetne szaladni, hogy ne bontsanak le olyan épületeket, amelyek „nemzeti emlék” jellege a szakma számára már rég nyilvánvaló.



Branczik Márta: *Brutalizmus* (10+1 Budapest sorozat). 2020, Kedves László, 32 oldal, 2200 Ft

* Az idézetek pontos helyét lásd: Poszler Györgyi: Kutatás-módszertani gyakorlat: új források, új gondolatok a kisszebeni Keresztelő Szent János-főoltár oromzatával kapcsolatban.

In: *Művészettörténeti Értesítő*, 64. évf., 2015/2., 239–267. o.

A Nabis csoport, amelynek tagjaként a magyar Rippl-Rónai is sikereket aratott Párizsban, szinte kivonult az előző festőgeneráció által épp felfedezett nagyvárosi, nyilvános terekből. Ők előszeretettel időztek saját lakásaikban, kertjeikben, ezeket választva képeik témájául is. Úgy tűnik, Rippl-Rónainak haza kellett térnie ahhoz, hogy ugyanezt az intimitást minden hiányérzettől mentesen átélhesse. Képeit nézegetve olyan jól lehet rekonstruálni szűkebb környezetét, hogy már mi is otthonosan mozoghatunk benne.

Virág Judit

RIPPL-RÓNAI OTTHONKÉPEI

Dioráma a festmények és visszaemlékezések alapján



Rippl-Rónai József: *Karácsony*, 1903, olaj, fa, 67 x 99 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (a képen Lazarine és Rippl-Rónai édesanyja)

© Szépművészeti Múzeum 2020



Kaposvár, Fő utca, 1900-as évek, képeslap



Rippl-Rónai József: *Kövezik a kaposi Fő utcát I.*, 1904, pasztell, papír, 42,5 x 52,5 cm
(Rippl-Rónai a kertjéből festette a jelenetet)

A magyar festészetnek nincs még egy olyan alakja, mint Rippl-Rónai József, aki ennyire sokszor és ennyire bensőségesen festette volna meg saját környezetét, bevonva a nézőt életének mindennapjaiba. A kaposvári Fő utcában, majd a Róma-villában alkotott műveket szemlélve kivételes élményben lehet részünk: beléphetünk a festő otthonába, járkalhatunk bútorai és személyes tárgyai között, rácsodálkozhatunk a lakásának falait díszítő ismerős festményekre, de megismerkedhetünk a ház lakóival is: Rippl-Rónai családjával és tágabb rokonságával.

Párizsi bohém egy „fehér viskóban”¹

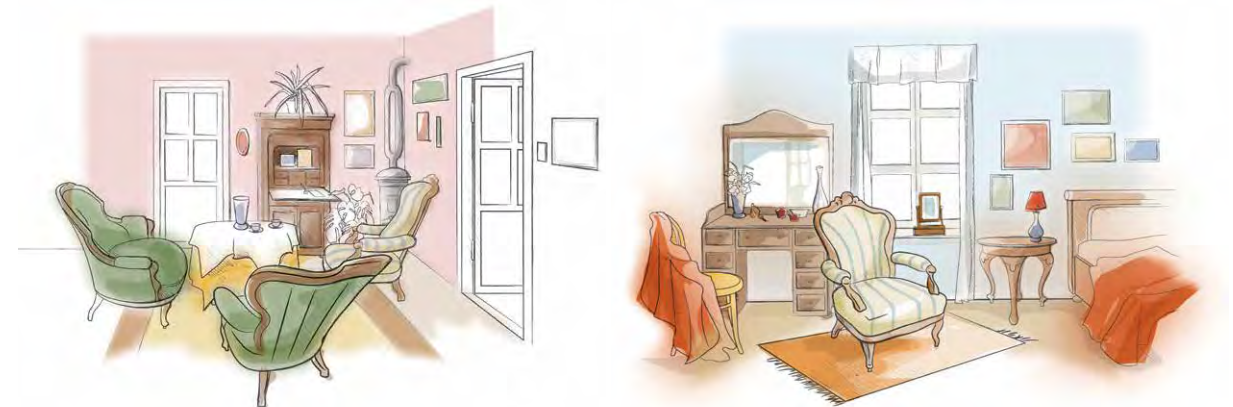
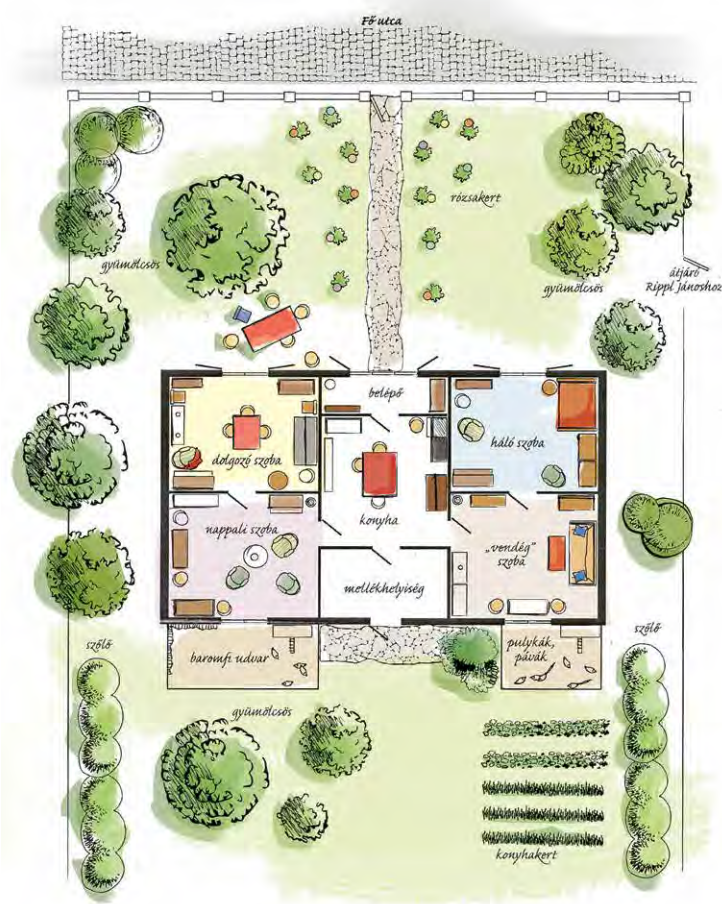
Tizenhat év távollét után, 1902-ben Rippl-Rónai végleg visszatért Párizsból szülővárosába, Kaposvárra. Negyvenévesen, számos kudarc, siker és több stílusváltás után a világ közepét cserélte fel az Ady által ekképp leírt somogyi településre: „Ami a várost illeti, olyan kellemetlen módon félváros. Nem tudja eldönteni, hogy kisváros maradjon-e vagy nagyváros legyen. Egyelőre

egy jelzőre szolgált rá Kaposvár: a legporosabb város. Jó, jó: van por más helyütt is. De ilyen sehol.”² Hazaköltözésének fő okát a honvágyban és szeretett családjá hiányában kell keresnünk, ahogy ez kiviláglik kedvenc testvérenek, Ödönnek írt leveléből is: „Az én ideálom, amint Te tudod is, nem más, mint egy intimus otthon valahol a hegyekben, és nyugodt lefolyása hátralevő gondolataimnak, az utolsó pillanattig hűen, művészi elveimnek fönntartásával. Közelemben néhány olyan ember, mint Te, aki érdeklődni tud és szeret.”³ Élete első házát 43 évesen vásárolta meg a Fő utcában; hat éven át éltek benne feleségével, Lazarine-nal. Rippl-Rónai berendezkedett: végre megtalálta a vágyott nyugalmat, harmóniát. Szerette új életét, és a Fő utcai kis fehér házban töltött hat esztendő alatt megalkotta a magyar festészet legszebb enteriorképeit, az úgynevezett otthonképeket, amelyek témáját a különböző ünnepekből, rokonlátogatásokból és családi eseményekből merítette. „Nagyon nagy kedvvel festem a szobáimat, az én szeretett alakjaimat: Piacsek bácsit, Lazarine, mama stb. – régi modelljeimmel.

Az ilyen dolgok azért jók, mert igazak, és szeretem, hogy körülvesznek, és megosztják velem a rám kimért sorst. Idehaza az intim élet adta meg az inspirációkat; a család, rokonság, ismerősök szokásait, életét figyeltem meg. Kisvárosi alakok, típusok érdekelték, ezeket festettem a társadalom minden rétegéből. Engem nagyon érdekel a közműves, a tanár, a pap, a pintér, a suszter, az asztalos – mind, megannyi karakterkép. Mindegyik egy külön világ, egy-egy jellemző vonásuk van, mint a természeti tárgyaknak, kőnek, vasnak, fának. Szeretem bennük, hogy különböző vonásaik külsőleg is megnyilatkoznak, hogy hivatásuk, mesteriségük, társadalmi mivoltuk már a formájukból, mozdulatukból kitetszik. Ezeket a jellemző formákat, vonalakat, mozdulatokat, színeket pemzli végre, kréta alá fogni – íme a képeim.”⁴ A képek tehát a rokonságon és barátokon kívül élénk tárják, Bernáth Mária szavaival élve, a városka teljes szociográfiai tablóját, de a szobákról, a berendezésről és a használati tárgyakról is bőséges információkkal rendelkezünk, egyrészt a festmények, másrészt hiteles leírások, visszaemlékezések alapján.



A Fő utca helyszínrajza és Rippl-Rónai József házának alaprajza Martyn Ferenc vázlata alapján, a rekonstrukciókat Schulteisz Hermina rajzolta



A Fő utcai ház nappalija és hálószobája, rekonstrukció

gyönyörűek voltak, francia bútorokkal berendezve, a jobboldali szárnyon két nappali szoba, az egyik a festő műterme volt, ennek ablaka a kertre nyílt, előtte kis asztalka állt [...] a műterem hátsó ajtaja a baromfiudvarra vezetett, ahol – hálóval fedett külön részen – pulykák és pávák sétálgattak.⁷⁷

Szerencsénkre Martyn Ferenc a szemléletes leírásán kívül fel is vázolta a ház alap- és helyszínrajzát (melyeket Horváth János művészettörténész bocsátott rendelkezésemre, ezúton is köszönet

érte).⁸ A város végéig húzódó falusias utcasoron többen is laktak a Rippl-Rónai rokonságból. A festő egyik szomszédja Rippl-Rónai János volt, a „Kossuth-imádó Rippl bácsi”, aki fiával, Antallal lakott együtt. Pár házzal odébb élt Piacsek Ferenc, akinek három lánya közül (Margit, Gizella, Emília) az egyiket Rippl-Rónai Lajos, a másikat Martyn Artúr vette feleségül. Ebbe a házba született Martyn Ferenc. Rippl-Rónai házától nem messze, a szomszédos Anna utcában volt a szülők és Rónai Lajos háza.

Az otthonképek szereplői

A szülők: Rippl József tanító, a „Czigli” iskola igazgatója. A Fő utca végén álló iskola szolgálati lakásában lakott a család. A négy Rónai gyerek itt végezte az elemét.

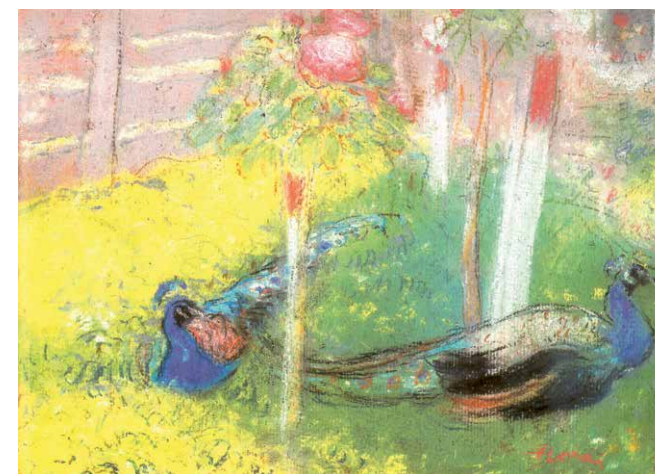
Ripplné Knezevich Anna Paulina. A szülők az apa nyugdíjazása után az Anna utca 3.-ba költöztek, ahol Rippl-Rónai megfestette többek között az *Édes jó anyám betegen*, valamint az *Apám betegágyban* című képeket.

Kaposvár, Fő utca 58.

Lázár Béla művészeti író így emlékezett vissza Rippl-Rónainál 1906 telén tett látogatására: „Éjjel felé járt az idő, hogy megérkeztünk Kaposvárra. Nagy orosz bundában vár rám a művész s baktatunk be a városba, száraz, világos, téli éjszakán. [...] A ház elé érve zöldre festett kerítés fogad. Átmenyünk a kerten, s a fehér ház ajtajából lámpafény sugárzik felénk. Jó somogyi nagypadkás konyhakályhán áll a lámpás, gyéren világítva meg a kályhát, melynek falán konyha-eszközök között egy-egy rajz, metszet kaczerkodik. Az alacsony szobákban minden ragyog. Az egyikben

a tisztára meszelt fal, a nagy széles asztal, erős dívány, a másikban széles francia ágy, a kokett toilette-asztal, vendégházra előkészítve minden.”⁷⁵ A festő pedig testvérének, Ödönnek írt levelében szól nagy elégedettséggel otthonáról: „Minden, amit a kis »fehér házban« találtam, gyönyörűséget okozott. Már a kertbe lépésnél a szépen ápolt zöld kert terített szép asztal fogadott és tárta ki ölelkező karjait. A szobák mind fel-frissülve színben és elrendezésben várták gazdájukat. Igazán mondhatom, hogy Lázárin ízléses elrendezése a legraffináltabb művészt is kielégítené. Nem hiszem, hogy XIII. Leo pápa születése szobája nemesen egyszerűbb lett volna.”⁷⁶

A később szintén híres festővé lett Martyn Ferenc, Piacsek bácsi egyik unokája emlékezetében így élt a ház: „A festő szépen gondozott háza a kaposvári Fő utcán, szemben a kórház épületével állott. A széles, hosszú telek kertjével és szőlőjével lenyúlt egészen a Rózsa utcáig. Lehetett vagy nyolcszáz négyszögöl. Középen volt a kút, előtte virágos grupp, hatalmas fűzfák, pázsit. Az utcától deszkakerítés zárta el, középen a házzal szemben kapu volt, amelynek felső lécezett részén be lehetett látni a kertbe. A házba előszoba-féle helyiség vezetett, amelyből jobbra-balra két-két szoba nyílt, s valahol középen volt a konyha. A szobák – az én emlékeim szerint –



Rippl-Rónai József: Pávák, 1903 körül, pasztell, papír, 22 x 30,5 cm, magántulajdon



Rippl-Rónai József: Az én házam (Kaposvári otthonom, Családi ház, Ödön öcsém háza, Nyári otthonom), 1902, pasztell, papír, 30 x 39,5 cm, magántulajdon



Rippl-Rónai József: *Piacsek bácsi babákkal*,
1905, olaj, karton, 71 x 103 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
(a képen valószínűleg a Niklay lányokkal)
© Szépművészeti Múzeum 2020



Rippl-Rónai József: *Lajos és Ödön*, 1905, karton, olaj,
76 x 105 cm, Kiscelli Múzeum, Budapest
© BTM, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

A gyerekek: József (hősünk), eredeti szakmáját tekintve gyógyszerész. Lajos, a Piacsek családba házasodott számvévségi tanácsos. Sándor, operaházi kórustag. Ödön, vasutas. Felesége Herbszt Teréz, fogadott lányuk és egyben házvezetönőjük, Szabó Katica. Ödön műgyűjtő volt, és maga is festett. Rippl-Rónai művésztének legnagyobb híve és feltétlen támogatója volt. A század eleji Kaposvár ismert és jellegzetes figurájának számított a két Rónai fivér. Választékos megjelené-

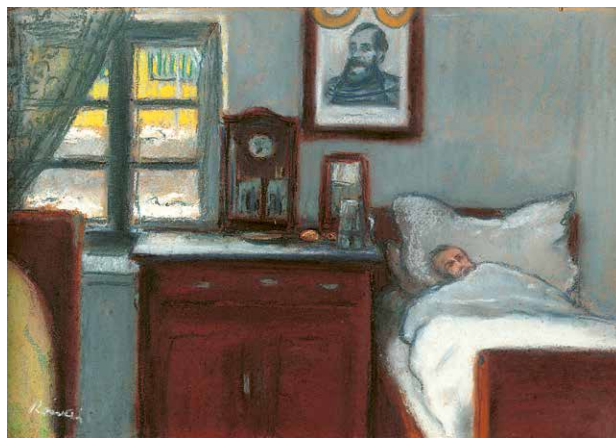
sükkel kitűntek a környezetükből. „*Bensőséges meleg szeretet fűzte őket egymáshoz. [...] Ha leült, Ödön úgyszólván leste szájáról a szót. József elég szűkszavú volt, bár zamatos beszédű, s a maga módján okos. De ravaszdi is. [...] Öltözködésében is megvolt ez a keresettség és grandezza. Nemcsak nagyszélű kalapjára gondolok, de ruhái szabására is. Otthon néha piros Wagner sapkát hordott és színes sálakba burkolta nyakát.*”⁹⁹ „*Nagy koponyája, jól kipárnázott hússos arca, komoly és nagy szemei, tagba-*

szakadt, sűrű termete, beszédének és mozgásának széles nyugalma együttvéve egy nem közönséges egyéniség jelenlétét sejtették. Ő azonban nem érte be ezzel, hanem megtette a magáét is, hogy eredeti legyen öltözködésében, hajviseletében [...] Amikor Párizsból hazakerült, talpig szürkében szeretett mutatkozni [...] az egész megjelenése választékos és kiszámított volt.”¹⁰⁰

A feleség: Lazarine Baudrion Issy-l'Éveque-ből érkezett Párizsba modellnek. Rippl-Rónai 1888-ban egy vásáron



Rippl-Rónai József: *Amikor az ember a visszaemlékezéseiből él*, 1904, olaj, lemezpapír, 70,4 x 103,6 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, (Rippl-Rónai édesanyja)
© Szépművészeti Múzeum 2020



Rippl-Rónai József: *A beteg Kossuth-imádó*, 1905, pasztell, papír, 35 x 50 cm, magántulajdon



Rippl-Rónai József: *Öregúr és mandolinozó asszony*, 1905, olaj, lemezpapír, 73 x 102 cm, magántulajdon (a képen Piacsek bácsi hallgatja Lazarine játékát)



Rippl-Rónai József: *Flox és Filox*, 1903, olaj, karton, 66,5 x 49,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2020

ismerte meg a lányt, aki vállalva a nélkü-löző magyar festő sorsát, élettársául szegődött. „*Nagyon rosszul beszélt magyarul. Lazarine néni aranyos, ám érdekes elme volt. Kirobbanó, karakteres egyéniség, aki szeretett irányítani, és gyakran lobbant haragra, de dühe gyorsan tovaszállt. Volt egy Maris nevű szakácsnője, aki megesett lányként került hozzá, és kiválóan főzött. Kiválóan főzött. Nyolctíz kappant is nevelt, és mindig tett egy kis diót a kukoricadarájukba. Lazarine néni ebédre általában hagymalevest követelt; soha nem akart lemondani a francia nemzeti ételről. Szeretni való asszony volt, aki párját »mon cher«-nek, vagyis kedvesemnek emlegette franciául, és amikor Jóska bácsiról kérdeztük, azt válaszolta: nagyon udvarias, előzékeny, igazi úr volt. A hegyi tanárként emlegetett Martyn Róbert, Martyn Ferenc festőművész testvére Lazarine nénivel élt. Emlékszem, sokszor kért arra, hívjam már nevelt fiát, Róbertet a terített asztalhoz, aki csak a sokadik felszólításra volt hajlandó kijönni a szobájából. Amikor megjelent, Lazarine asszonynak villá-*

mokat szórt a tekintete: »Miket csinálni maga velem, nem tudni jönni, már kétszer szólni, leves kihűlni, én lenni éhes!« – ripakodott rá, s mérgében már-már iparművészeti remeknek számító, szépséges légycsapójával hadonászott.”¹¹ **A rokonság:** Rónai János, a Kossuth-imádó Rippli bácsi, ivánfai bognár, Rippl-Rónai apjának unokatestvére. A festő gyakran örököltette meg a „bácsi” szőlőjében üldögélő, iddogáló rokonokat, barátokat. Piacsek Ferenc, nyugalmazott főerdész, az otthonképek állandó szereplője. Rippl-Rónai sógornőjének, Piacsek Margitnak az apja. Piacsek bácsi világlátott, jó humorú, franciául jól beszélő emberként gyakran szolgáltatott társaságot Rippl-Rónai feleségének, Lazarine-nak. Magyarra is ő tanította az asszonyt. Szikár természetével, nagy, vörös orrával, jellegzetes, fehér szakállával, valamint méteres pipájával a festő ideális modellje volt. **Az állatok:** Flox, Filox, Olga és Happy, a kutyák, Tatár, a szamár, Frici, az öszvér, Jankó, a páva.

A család kedvelt állatairól Paris Anella visszaemlékezésében olvashatunk.¹² A Móricz Zsigmond által „magyar ég alatt kis francia madár”-nak nevezett Anella, Lazarine unokahúga, Rippl-Rónai nevelt lánya volt. 1910-ben került a családhoz, amikor Rippl-Rónaiék már a kaposvári Róma-villában éltek. Rippl-Rónai kedvenc kutyája a Fő utcai házban Flox volt, a hűséges és okos vadászkutya, akit 1910-ben Ivánfa egyik szőlőtulajdonosának fia lőtt le állítólagos dézsmálásért. Édesanyja kutyáját, Filoxot viszont nem kedvelte, mert harapós, kiszámíthatatlan állat volt. Később a Róma-villa lakója lett Happy, a bernáthegei keverék, és Olga, a kényeskedő és rendszeresen elszökő, fehér bundájú orosz agár. Jankó, a pompás tollazattal rendelkező him páva a család „vendégbejelentője” is volt egyben; hangosan kiabált, ha megérezte a vendégek közeledtét. A kisváros lakói iparosok, kishivatalnokok, állomásfőnök, körorvos, ügyvéd, csendőrök, kanászok.



Rippl-Rónai József: *A család*, 1904, egykor Neményi Bertalan gyűjteményében, lappang, archív fotó (akik biztosan azonosíthatók: a festő szülei, Rippl József és Knezevich Anna ismeretlen kisfiúval közepén, mögöttük áll Lazarine, talán Rippl-Rónai öccsével; a másik házaspár valószínűleg Rippl Lajos és felesége, Piacsek Margit, a másik oldalon talán Paulina mama)

Az otthonképek és a kukoricás stílus kezdete

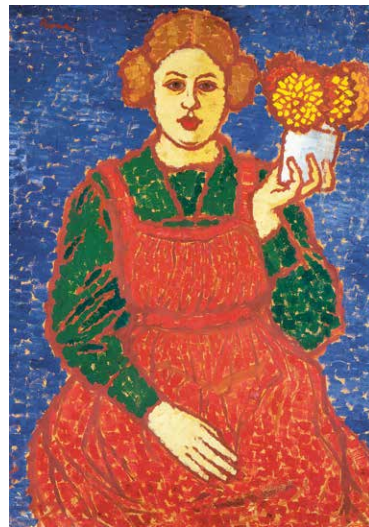
A Fő utcában töltött hat esztendő rendkívül termékeny időszak volt a festő életében. A korszakban több mint harminc hazai és nemzetközi csoportos és egyéni kiállításon vett részt, melyek katalógusait böngészve rendre megtaláljuk az otthonképeket is. Rippl-Rónai munkabírása lenyűgöző volt, sok száz pasztell- és olajkép született ekkoriban, amelyek közül fájoan sok darab hollétéről nincs

tudomásunk. A családot, rokonságot és barátokat ábrázoló művek egy része a szülők, valamint Lajos és Ödön, Piacsek bácsi, illetve a Kossuth-imádó Rippli bácsi házában, kertjében, szőlőjében készültek, azonban a képek túlnyomó többségét Rippl-Rónai saját otthonában, szobáiban festette. Elkerülte a zsánerfestészet összes buktatóját: hiteles ember, akinek friss és természetes művészete saját, hiteles élményeiből táplálkozik. Csendet és nyugalmat árasztó képein azonban csak látszólagos az esemény-

telenség: a jelenetek dúskálnak a részletekben, a képek felülete és faktúrája izgalmas és összetett. Az időszak kezdetén festett művek csendes, lágy színei a korszak vége felé egyre hangosabbá és harsányabbá válnak, ahogy a festés mikéntje is egyre lendületesebb és határozottabb lesz. Az 1907-es esztendő ugyanis fordulópontot jelentett Rippl-Rónai művészetében: festésmódja és technikája átalakult. Pályájának stiláris újdonságai mindig Párizshoz kötődtek, korszakunkban azonban lényegében



Rippl-Rónai József: *Piacsek bácsi a Niklay lányokkal*, 1908, olaj, papírlemez, 60 x 93 cm, magántulajdon



Rippl-Rónai József: *Anella virágot tart*, 1910 körül, olaj, papírlemez, 100 x 70 cm, magántulajdon



Rippl-Rónai József: *Csendes délután a Fő utcai ház kertjében*, 1908, olaj, papírlemez, 61 x 93,5 cm, magántulajdon

csak Magyarországról figyelhette a nemzetközi festészetben bekövetkezett változásokat. Nyilvánvalóan nem tudta és nem is akarta kivonni magát a Magyarországon megjelenő Vadak hatása alól, és vélhetőleg a Nemzeti Szalon 1907-es tárlatán látott francia festők, elsősorban Paul Gauguin stílusátremtő cloisonnizmus is kellő inspirációt szolgáltatott számára. Rippl-Rónai a legkézenfekvőbb irányba lépett tovább, redukálta és leegyszerűsítette a festés technikáját: fekete krétavonalakkal gyorsan feldobott kompozíción vastag, barna ecsetvonással meghúzta a szükséges kontúrokat, majd az ily módon létrejött mezőket szorosan egymás mellé helyezett, a tubusból épp akkor kinyomott, kevertlen festékfoltokkal, a majdani „kukoricaszemek” elődeivel töltötte ki. A folyamat első állomása az 1907-ben festett *Piacsek bácsi sárga szobában* című kép, melyet további művek követtek a kukoricás stílus felé vezető úton:

Piacsek bácsi a Niklay lányokkal, a *Piacsek olvas a fehér fal előtt* (lappang) és a *Csendes délután* című képek. Ez utóbbi a szakirodalomban ez idáig rendszeresen téves datálással (1909, 1910) és címmel (*Csendes délután a Róma villa kertjében*) jelent meg. De egyrészt a képen az 1908 kora őszén meghalt Piacsek bácsi látható, másrészt a helyszín a Fő utcai ház kertje. Rippl-Rónai ezt a három művet 1908 nyarán, a Fő utcai házban töltött utolsó hónapokban,¹³ közvetlenül a Róma-villába költözésük előtt festette. Érdekes, hogy a megsokkottól eltérően szereplőit nem enteriőrbe helyezte, hanem a jelenetek a ház bejárata előtt, a kertben játszódnak. Mind a három képen ugyanazok a kerti bútorok láthatók. A más képekről is ismert kék és sárga váza, a színes kaszmirkendő és hímzett terítő, valamint a kecskelábú asztal mellett ezeken megjelenik egy új elem is: a robusztus, kék fa karosszék, amelyet Rippl-Rónai

Kunffy Lajostól kapott ajándékba. Rippl-Rónai nyaranta gyakran vendégeskedett Kunffyékna! Somogytúron, ahol szívesen üldögélt a falubeli bográr által készített rusztikus és széles támlájú karosszékben. A figyelmes Kunffy elkészíttette a szék mását, és elküldte Kaposvárra Rippl-Rónainak.¹⁴ (Horváth János művészettörténész szíves közlése.) Az említett képek a Fő utcában festett utolsó darabok közé tartoznak, az új stílus felé vezető úton megtett fontos lépésekként. A széles ecsetvonásokkal vastagon felhordott, harsogó színű festékfoltok itt még egymásba folyó, szervesen lüktető szövetet alkotnak, de már csak pár hónap hiányzik ahhoz, hogy a foltok „szemekké” váljanak és megszülessen a híres, egyedülálló kukoricás stílus. Ennek helyszíne azonban már a Róma-villa és annak környezete lesz.

[1 „En kis feleségemmel letelepedtem Kaposban, kis fehér viskónkban, ahol minden a sok virág, sok más kedves dolog [...] A festésért, mint mindig, rajongok – tétlenül ritkán vagyok.” Dr. Lázár Béla: Látogatás a műteremben Rippl-Rónai Józsefnél. In: *Modern Művészet*, I. évf. 4. szám, 1906. január, 200. o. [2 Ady Endre: Thalia pongyolában. In: *Nagyváradai Napló*, 1902. július 6. [3 Rippl-Rónai József levele Ödönhöz, Neuilly, 1900. július [4 Rippl-Rónai József emlékezései, Budapest, 1911, a *Nyugat* kiadása [5 Dr. Lázár Béla: Látogatás a műteremben Rippl-Rónai Józsefnél. In: *Modern Művészet*, I. évf. 4. szám, 1906. január, 200. o. [6 Rippl-Rónai József levele Ödön öccsének, 1904. augusztus 16. [7 Hárs Éva: Martyn Ferenc (1975). In: Pandúr József: *A másik Rippl-Rónai*. Pécs, 1997, 63. o. [8 A rajzok másolatai a Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Művészettörténeti Adattárában vannak. Horváth János szíves közlése. [9 Bernáth Aurél: *Igy éltünk Pannóniában*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956, 320. o. [10 Petrovics Elek: *Rippl-Rónai*. Budapest, é. n. (1942), 30. o. Horváth János idézi. In: *Rippl-Rónai 150. 150 éve született Rippl-Rónai József*. Emlékiállítás. Kaposvár, „AGÓRA” Együd Árpád Kulturális Központ, 2011 [11 Lőrincz Sándor: *Piacsek bácsi dédunokája*. www.ujember/hetilep.hu/piacsek-bacsi-dedunokaja [12 Rippl-Rónai emlékkiállítás. *Paris Anella visszaemlékezései Rippl-Rónai Józsefről*. Kaposvár, 2008 [13 1908 szeptemberében már a Róma-villában találjuk. [14 Mindkettő megvan ma is: egyik Somogytúron, a másik a Róma-villa műtermében. Horváth János közlése.

Előkelő helyen szerepel az agressziót művészetükbe integráló nők sorában, fő médiumai a textil, saját teste, videó, végül a fény. Svájcban él, de magyarul álmodik.

Lukács Viola

FOGTAM EGY KALAPÁCSOT, ÉS ÖSSZETÖRTEM A TÜKÖRKÉPEMET Interjú Kuchta Klárával



Kuchta Klára, 1978

Fotó: © Farkas Zsuzsa / HUNGART © 2020



Kuchta Klára: *Être Blonde (Szökénekké lenni)*, 1981, performansz, videostill, Centre d'Art Contemporain, Genf, operatőr és utómunka: Roland Pellarin, Studio Stratis, FMAC Kollektív, Genf
HUNGART © 2020

Több mint ötven éve sajátította el a klasszikus szövési technikákat az Iparművészetin. Szerepelt a második Iparterv-kiállításon, majd Genfben emigrált. Monumentális tértextiljei után a performansz és a videó felé fordult, és ezekben a műfajokban teljesedett ki személyes mitológiája. A mellrákot leküzdve művészete a fény anyagtalan médiumában talált univerzális kifejezési módra. 2004-ben szinte más dimenzióba repítette a látogatót kinetikus fényinstallációja a Kiscelli Múzeum templomterében. A mai napig magyarul álmodik, de nem tervezi, hogy hazaköltözik. Felszabadító nyitottsággal beszélt sorsfordító életeseeményekről vagy a természet és a hit erejéről járvány idején.

Lukács Viola: Mesélj arról, hogy milyen gyerek voltál!

Kuchta Klára: A családban nagy volt a nyitottság, gyermekként meg kellett ismerni a világ vallásait, hogy tiszteljem, megértem és elfogadjam a másságot és magamat is. Öregedő nagybátyám esperes volt Nógrádban, Zagyvapálfalván. Tízévesen, a nyári szünetben elvittek hozzá nyaralni. Meg is szöktem, mert bizonyára csak a jó gyerekekhez értett... Én már akkor kifejezetten önálló voltam. Fogtam a kis batyumat, éjszaka elemózsiát csomagoltam, pontosan úgy,

ahogy azt Pósa bácsi *Mackó úr utazásaiban* olvastam, aztán egyedül nekivágtam a vasútállomásra vezető kilométernyi gyalogútnak. A faluban azonban gyorsabban szaladt a hír, mint gondoltam: az asszonyok értesítették nagybátyámat, hogy az állomáson várakozok a budapesti vonatra. Bátyám nem marasztalt; meghagyta, hogy a gyereket ne izgassák, és titokban mellém rendelt egy idős utast, aki szintén kitelepített volt, mint a mi családunk, és aznap éppen Budakeszire tartott. Az öregúr oda-jött hozzám a vonaton: „De jó, hogy látalak, hallom, haza akarsz menni.” Erre büszkén feleltem: „Nincs itt tovább maradásom, mert nagybátyám be akar kalapálni a hálószoobaajtó egyik hiányos máriaüveg kockájába!”

A mai napig sajátod az efféle rendhagyó, hol kényszerű, hol önkéntes szecesszió, kivonulás, izoláció. Visszatérő motívum az életedben: a 47-es kitelepítés, a 69-es emigráció Bécsbe, majd végül 70-ben a genfi letelepedés. Illetve az a belső emigráció, ami a 87-es betegség következménye volt.

Az emberarcú szocializmust nem nekem találták ki, el kellett jönnöm. Ennek viszont megvolt a maga ára, az emigrációval járó magány, a létbe vetettség érzése. De a függetlenséget is jelentette, amiért mindig is küzdöt-

tem. Nem vagyok harcos feminista, azok közé tartozom, akik személyes és szakmai létükkel napi szinten élnek és éltetik az emancipációt. Az elnyomás, kizsákmányolás elleni programot. A beszélgetéseinket is azért tartom fontosnak, mert így a nagy narratívákból ismert történelmi és politikai események talán más fényben tűnnek fel, árnyalódik a kép.

Kérdés volt, hogy művész leszel-e?

Édesanyám azt szerette volna, hogy zongorázni tanuljak, hiszen ő gyönyörűen játszott, nekem viszont nem ment annyira jól. Megértette, hogy nem lesz belőlem zenész, főleg nem zongoraművész. A képzőművészet, a kreativitás adott volt a családban, a vizuális világ mindig is érdekelt. Állandóan rajzoltam, festettem, tehát ebbe az irányba indítottak el.

Hogyan emlékszel az első „nagy kivonulásra”?

Rettenetes érzést kelt bennem a kitelepítés emléke. 1947-ben hatéves voltam, amikor a Beneš-dekrétum értelmében végrehajtották az irányított lakosságcsere az akkoriban egyaránt szovjet befolyás alatt álló magyar és csehszlovák államok között. Édesapám és a bátyám már korábban átszöktek



Kuchta Klára: *Le Renouveau (Megújítás)*, 1971, tértextil, 210 x 280 cm, CITAM Gyűjtemény Lausanne, Svájc
HUNGART © 2020

Magyarországra, mi viszont heten utaztunk a nagyszüleimmel együtt egy marhavagonban. Édesanyám sokat sírt. Ott kellett hagynunk mindent, birtokot, ingóságot. Különösen a nagyapám által épített házunkat sajnáltuk, ahol születtem. Jugendstil villa Rozsnyó központjában, amely még ma is áll, a szlovák rendőrség használja. Ennél már csak az volt kétségbeejtőbb, hogy senki sem tudott semmit, mi lesz velünk, hova kerülünk. A terror egyik eszköze volt az információzárlat és az ebből a bizonytalanságból fakadó szorongás.

Hány napot jöttetek?

Fogalmam sincs, az egész élmény görcsbe zsugorodott, de még ma is gyomron vág, amikor vágányváltást hallok. A zaj, az maradt meg, az hozza vissza a rémületet és a kilátástalanság érzését. Nándi bátyámat is teljesen összetörte a menekülés traumája: neki kilencévesen egy krumplizsákkal teli vagonban kuporogva vagy hason fekve kellett kibírnia a szökést Magyarországra. Én arra emlékszem, hogy nappal a vonat lakatlan vidékeken vesztegelt és csak éjszaka tudott tovább haladni. Aztán Angyal-



Kuchta Klára: *Tértextil modell 07*, 1973, 40 x 40 cm, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020

földön voltunk egy menekültszálláson, végül megkaptuk ezt a házat, ahol most ülünk, a Rákóczi utcában, a budakeszi ősfásban. A nehéz idők ellenére én szerettem ezt a helyet, fantasztikus a levegő, a háború előtt is ide jártak gyógyulni a tébécés betegek. A budakeszi svábok szorgos emberek voltak, majd 1946-ban, egyik napról a másikra kitelepítették őket. Sírva mentek el, mi meg sírva jöttünk be a helyükre. A kezdeti idők bonyolultak voltak, mert a falu azt érezte velünk, hogy mi jogtalanul vagyunk itt, mi meg örülhettünk, hogy fedél került a fejünk fölé.

A főiskolán Ferenczy Noémi tanított?

1955-ben találkoztam vele, mikor a gimnáziumba készültem. A textilművészetben számomra a gobelin volt a csúc, és ezt a korai felismerést neki köszönhetem. Így történt aztán, hogy felvéliztem az Iparművészetire. Eredetileg szobrász akartam lenni, az érettségi idején Pátzay Pál magánóráira jártam az Epreskertbe. A nagyobb felületű, a monumentális művek érdekelték. Falikárpit, mozaik, freskó/szekkó. Eszembe

sem jutott, hogy textiltervező legyek, viszont a főiskolai évek alatt elsajátítottam a tradicionális szövési technikákat. Abban az időben jött a lehetőség, hogy egy kicsit mást is lehetett csinálni a textillel. Egyrészt azért, mert Európában Lurçat megújította a falikárpit hagyományát: az aubussoni manufaktúrában tömegével készültek a neves, modern festők és szobrászok szőnyegek (Picasso, Hantaï stb.). Budapesten a helyzetet bonyolította a sztálini propaganda, ami a művészetben szigorú szovjet mintakövetést jelentett. A főiskolán a festészet és a szobrászat volt a leginkább ideologizált szak, míg nálunk több lehetőség volt a kísérletezésre és az önkifejezésre. Ennek két oka is lehetett: a textil szakon jóformán csak nők voltak. Az akkori kulturális vezetés nem vette ezt a szakot végtelenül komolyan, az évek folyamán hol a Képzőre került, hol pedig vissza az Iparra. Az összes technikai kihívással együtt számomra a falikárpit és a gobelin is képzőművészet, ugyanakkor semmilyen kapcsolatom nem volt a központi megrendelésre gyártott szocreál faliszőnyegekhez. Mielőtt elhagytam az országot, 1969-ben meghívtak a második Iparterv-kiállításra, ahol



Kuchta Klára: *Environment Habitable (Lakható környezet; részlet)*, 1973, tértextil, oszloponként 290 x 80 cm, illetve 290 x 100 cm, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020

az egyik főiskolai vizsgaszőnyegemet állítottam ki. Perneczky Géza a kiállításról írt kritikájában mint ígéretes képzőművészt említette a nevemet. A diploma után természetesen át kellett gondolnom a művészeti programomat. A dimenzióváltás lehetőségei érdekelték leginkább, tehát a későbbiekben a kétdimenziós falikárpitok

helyett háromdimenziós tértextileket szőttem. Így születtek a szizálból készült oszlopok és Diogenész hordója Genfben, amiket aztán l'environnement habitable-oknak (lakható téralkotásoknak) neveztem el. Szizálszobrok és -tárgyak, a különlegességük az, hogy körbeszővéssel készültek, tehát nincs bennük illesztés, vágás, hanem

A fonal, vagy ha úgy tetszik, a vonal végtelen útja a térben alkotja a formát.

a fonal, vagy ha úgy tetszik, a vonal végtelen útja a térben alkotja a formát. 1973-ban írtam a *Socio-Economic* manifestumot, amiben gondosan kifejtettem a művészetem technikai és vizuális kritériumait, amiket aztán be is tartottam, úgyhogy 1974-ben már új anyagokkal és kifejezésmódokkal kísérleteztem.



Kuchta Klára: *Noir (A haj négyzetesítése I.)*, 1974, saját haj, 30 x 30 cm, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020



Edition Ecart Genève (részlet), 1976, John M. Armleder kiadó, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020

Véletlenül a kezembe került a levágott copfom, a hatvanas évek divatos hajviselete, ebből aztán egy kis tárgyat szőttem, a haj „négyzetesítésének” első kísérletét. Újabb kiállítást terveztem, de végül tízéves kutatás lett belőle, ami az emberi hajról szól. A haj mint anyag, médium és információ jelent meg a műveimben. Ezzel átléptem a gazdasági élet területére, a fogyasztói kultúrát, pontosabban a kiterjedt kozmetikai és szépségipart is bevonva a vizsgálatba, nem beszélve a haj szociológiai, fenomenológiai, illetve kultúrtörténeti olvasatairól. Ezt lehetne még fejtegetni, de valójában az ember került a fókuszba. Ezzel kapcsolódtam be az akkor már létező concept art, a konceptuális művészet folyamatába. Az 1975–78 közötti években kizárólag hajjal kapcsolatos szociológiai és gazdasági felméréseket

készítettem. Ezek első művészeti szintézisei a *Statisztikai táblaképek (Tableaux Socio-Economic)* voltak, amiket 1978-ban a brüsszeli Isy Brachot Galériában állítottam ki. Beuys, Buren, Opałka, Panamarenko, Gina Pane és Rauschenberg is ott voltak a galéria művészei között. Akkoriban Isy Brachot európai léptékben megfelelt a New York-i Leo Castellinek. Ugyanabban az évben Pierre Restany meghívta a *Velencei szőke (Blond Vénitien)* című performanszomat, és egy teljes emeletet bocsátott a rendelkezésemre az általa szervezett kiállításon a Palazzo Grassiban. Ez volt a 38. Velencei Biennálé keretein belül bemutatott NYU egyetem *Venezia Revenice* című tárlata. A *Velencei szőkében* ötvöztem a hajfestés helytörténeti kutatását a kor szépségideáljainak reprezentációs és identitáspolitikai megközelí-

tésével. Így lettem velencei szőke, szőke csíkokkal, amit tradicionális eljárással, reneszánsz korabeli eszközökkel Alexander, a neves mesterfodrász készített el a performansz keretében. Ez egyébként az első dokumentált módszere a hajszínezésnek a modern nyugati kultúrában. A módos velencei kereskedő-feleségek előszeretettel ültek a paloták teraszain, a déli napsütésben órákon át, míg szolgálók időről időre egy speciális keverékkel locsolták a hajukat, amit urinban gazdag csatornavízből, sáfrányból és citromléből készítettek. Az oxidáció hatására színerejét veszítette a melanin, és létrejött a speciális vörössesszőke árnyalat. A Pietro Bembo által is leírt divat az arisztokrácia és a vagyonos kereskedők körében alakult ki, de aztán a nép körében is elterjedt. Tiziano portréi őrzik az utókor számára.



Kuchta Klára *Blond Vénitien/Biondo Veneziano (Velencei szőke)* performanszának dokumentációja, 1978, Pierre Restany *Venezia-Revenice* kiállításán a Palazzo Grassiban, Venecia, Klára Kuchta Archives
Fotó és videó: © Carlo Ansaloni és Lola Bonora / HUNGART © 2020

A tükör visszatérő motívum a művészetedben. Hogyan változott a jelenléte a különböző témák és az idő viszonylatában?

A tükör mindig reflexiót jelent, fizikai, társadalmi, pszichológiai és filozófiai értelemben. A hajtémát követően a tér és az érzékelés vizsgálatok is használtam tükröt, a lézerórában is ott volt, aztán meg némelyik fénymunkámban. De hadd kezdjem az elején. Az 1978-as *Velencei szőkében* és a későbbi filmben

(*Être blonde c'est la perfection*, 1980) kulcsszerepet kapott a tükör. „*Szőkének lenni maga a tökéletesség*”: ez a szépség-ethosz-közhely volt a refrénje annak a verses narrációnak, ami kísérte a performanszt. Egyszerűen ültem egy tükör-lapon, nézegettem magam; a gyönyörű gesztenyeszín hajamat, majd addig cse-relgettem a parókákat a fejemen, amíg számos árnyalatot végigjátszva kivilágosodott. Rikító fehér volt, de nem ősz, inkább az a Monroe-féle platinaszőke. Lassú, befelé forduló folyamat volt,

ami közben azon elmélkedtem, mennyiben hasonlítok önmagamra, vagyis a magamról alkotott képre. Végül fogtam egy kalapácsot, és összetörtem a tükörképemet. Annak ellenére, hogy megtervezem a performanszaim menetét, gyakoriak az improvizatív gesztusok, egy-egy pillanat, amikor a helyzetet nem tudom és nem is akarom kontrollálni. Tükörtörés, hajtincsvágás, papírfaláttörés. Kommunikáció vagy agresszió? Melyik irányba fordul a történet?



Kuchta Klára és Lukács Viola a művész archívumában, 2016
Fotó: © Réthey-Prikkel Tamás / HUNGART © 2020

Beszélgetéseink 2014-ben kezdődtek, amikor kutatásom témájaként Klára Kuchta életművét választottam, különös tekintettel a hetvenes évek hajperiódusára. Azt a radikális folyamatot vizsgáltam, amikor a tértexilek helyett saját magát és mások haját választotta médiumként. A *Ne higgy a tükörnek – Kurátori gyakorlat és diskurzus Kuchta Klárával (Do Not Trust the Mirror – Curating in Conversation with Klara Kuchta)* diplomadolgozatomban ezt az emigráns női lét mindennapi aktivizmusaként próbáltam meghatározni. Munkássága hosszú évek után ismét a figyelem középpontjába került: 2016-ban az *Artmagazin* legjobb stand díját a Violum Contemporary kapta az Art Market Budapest vásáron, amelyen hosszú évek óta először volt látható korai Kuchta Klára-mű. Azóta nemcsak Budapestre, hanem Bécsbe, Genf-be és Brüsszelbe is meghívták Klárát, de folynak már egy csoportos New York-i és egy egyéni berlini kiállítás előkészületei is.



Kuchta Klára: *Échantillon de Grande Valeur (Nagy értékű minta)* performansz, 1979, performansz, ICC Museum of Contemporary Art, Antwerp, operatőr és utómunka: Roland Pellarin, Studio Stratis, FMAC Kollekcio, Genf
HUNGART © 2020

Talán a legérzékletesebb példa erre az az 1979-es performansz, amit először Antwerpenben mutattam be és 2019-ben, a genfi MAMCO-ban, illetve a brüsszeli Gallery Weekend keretében újrajátszottuk. Fontos a többes szám, mert itt a közönség kerül a valódi főszerepbe. Pontosan emlékszem az első *Nagy értékű minta (Échantillon de Grande Valeur)* performanszra az antwerpeni ICC-ben. Reggel befestettem a hajam, délután pedig, mikor már a közönség összegyűlt, levágtam belőle tincseket. Majd egy nagy ollóval a kezemben a jelenlévők felé fordultam a következő kérdéssel: ki vállalkozik, hogy egy darabot kivágjak a hajából, aztán a tincseket elcseréljük? A szép frizurás nők döbbenetben felálltak és azonnal távoztak, szívesen jöttek a kiállításra, de nem vállalkoztak egy efféle kihívásra. Agresszióra. A férfiak voltak azok, akik szívesebben maradtak... amíg sorra nem kerültek (*nevet*). Érdekes volt látni, negyven évvel később ez az arány számottevően megváltozott, biológiai nemtől és gendertől függetlenül nagy volt az érdeklődés, de elsősorban a fiatalok körében. Ezek az akciók rendre elhúzódtak az estébe, de jó, hogy a kommunikáció létrejött és a tincskollekcio gyarapodott.

Mitől félelmetes a hajvágás?

Talán a régi hiedelmek, mítoszok miatt, amelyek különböző kultúrákban eltérő módon tulajdonítottak varázserőt a hajnak. Antropológiailag a hajvágás rituális aktusnak tekinthető, ami a modern korban a higiéniára és egyéb normatív elvekre hivatkozva politikai jelentéssel bővült. Emlékszem, a kommunizmus alatt a fiúknak tilos volt a hosszú haj, ugyanebben az időben a nyugati hippik is hosszú lobonccal lázadtak az imperializmus túlkapásai ellen. A hajvágás aktusával a L'Art Socio-Economic programot lezáró időszakban Sámson bibliai története kapcsán behatóan foglalkoztam. A hajvágás minden esetben egyfajta csonkításnak értelmezhető és élhető meg, ugyanakkor a mai társadalomban az ápoltságot szimbolizálja. Ez a konfliktus érdekelt: hol van az agresszió határa? Létezik erőszakmentes kommunikáció? Ide kapcsolódik az a történet, amelyben egy szerelmespár haja – mint lelkek meghosszabbodása – egyik a másikba fonódik valami különleges harmadik entitást hozva létre. 1977-ben Marina Abramović és Ulay egy bolognai stúdióban rögzítették *Time Relation (Időkapcsolat)* című performanszukat, ami-

ben tizenhét órán keresztül ültek a hajuknál összefogva, háttal egymásnak. Ezt követően délre utaztak, Szicíliába. Majd a rájuk jellemző szertartásossággal pirkadatkor levágták az összefonott tincseket és elhozták nekem ajándékba. Barátságunk emlékére táblaképbe montíroztam a relikviát, és így vált a tincsgyűjteményem talán legtöbbet kiállított darabjává.

Milyen nyelven álmodsz?

Valószínűleg magyarul. De a gondolkodásom humanista és univerzális. A művészet által le tudtam vetni a nyelvi és kulturális béklyókat. Kedvelt médiumom a fény, aminek nincsen neme, faja vagy bármilyen konstruált identitása.

Az ember mint biológiai és társadalmi lény jelentette a konceptuális programod origóját, ugyanakkor a hetvenes évek közepétől a környezettudatos nevelés és az újrahasznosítás is teret kapott benne. Milyen céllal hívtad életre a Centre de Creation Libre projektteret?

Leginkább belső készítetésből, a neveltetéséből adódóan. Csak körbe kellett nézni a világban. A létezés valahol



Kuchta Klára: *Échantillon U. A. M. (Minta U. A. M.)*, 1978, vegyes technika, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020

felelősség, nem csupán az egyéni boldogulás tekintetében, hanem összefüggésben a környezet és a választott közösség életével. A tudatos cselekvés átfogó, a mindennapokra is kiterjedő igénye vezérelt. 1974-ben találtam egy könyvet az utcán, banális olvasmány volt a „bric-a-brac” (csecsebecsék, dísz tárgyak gyűjtögetése) kultúráról. Ekkor gondoltam, hogy a műteremben kreatív foglalkozásokat tartok gyerekeknek, ahol kizárólag hulladékkal és talált tárgyakkal dolgozunk majd. Az újrahasznosítást akkoriban a városi, polgári közegek csupán művészeti gesztusként értelmezte, az ökofeminizmus fogalma majd csak a nyolcvanas években terjedt el, és ezt követően vált a környezetvédelem politikai programmá. 1979-ben a foglalkozásokból alakult a Centre de Creation Libre (re)kreációs központ Genf városának támogatásával; gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt megadva ezzel a kísérletezés lehetőségét. Szombatonként a parkokban, a közeli erdőkben összegyűjtöttük a szemetet, kiválogattuk a számunkra érdekes tárgyakat, anyagokat, és azokból vagy ép-



Kuchta Klára: *Installation Lumière (Fényinstalláció)* a Kiscelli Múzeum templomterében, 2004, holográfia, 70 x 100 cm, Klára Kuchta Archives
HUNGART © 2020

pen a természet adta lehullott lombokból, termésekből készítettünk mesecsodákat. Az ökológiára és a tudatos életmódra nevelő kreatív műhely 1979–1992 között működött. Majd 1994-ben, a hasonlóan innovatív *Le bonheur de la poubelle, être la plus belle (A kuka öröme, hogy a legszebb legyen)* projektemet Svájc díjjal is elismerte.

A gyógyszeres fiolákat szisztematikusan bemutató sorozatod kísértetiesen hasonlít Damien Hirst Medicine Cabinets (Gyógyszeres szekrények) installációira, időben azonban a te műveid korábban keletkeztek. Milyen indítatásból csináltál művészetet az összegyűjtött gyógyszerekből?

Érdekes párhuzam. A gyógyszeres fiolák egymás mellé illesztve egy elvont, de ugyanakkor meglehetősen direkt portrét alkotnak a társadalomról, csak úgy, mint a szemét, amit az emberek napi szinten tonnaszámba termelnek, még egy akkorácska városban is, mint Genf. Ez a portré a lelki egészség fon-

tosságára hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor társadalmi szinten a gyógyszeripari vállalatok felelőssége is felmerült, meg is kerestem pár nagyvállalatot, de nem igazán álltak szóba velem.

A L'Art Socio-Economic programod tizedik évét követően, 1987-ben rosszindulatú daganatot diagnosztizáltak a melledben. A műtétre váratlanul, egy normál vizsgálat alkalmával került sor, és a küzdelmes felépülés igénybe vette minden életenergiádat. Hogyan alakult az önmagadhoz, illetve a környezetedhez fűződő viszonyod?

Nem vettem tudomást a betegségről, nem fogadtam el, feladatként tekintettem a túlélésre. Nem beszéltem róla, közeli barátok segítettek, és szerencsémre egy kísérleti fázisban lévő orvosság bevált. Velejárt viszont a kemoterápia, az izoláció és a depresszió. Böven volt mindenben részem, huszonöt évembe került, de megcsináltam! Hálás vagyok, és tudom, hogy barátok nélkül nem ment volna.



Kuchta Klára: *Sans Titre (Cím nélkül)*, 1987, vegyes technika,
50 x 42 x 5 cm, Klára Kuchta Archives
Fotó: © Réthey-Prikkel Tamás / HUNGART © 202

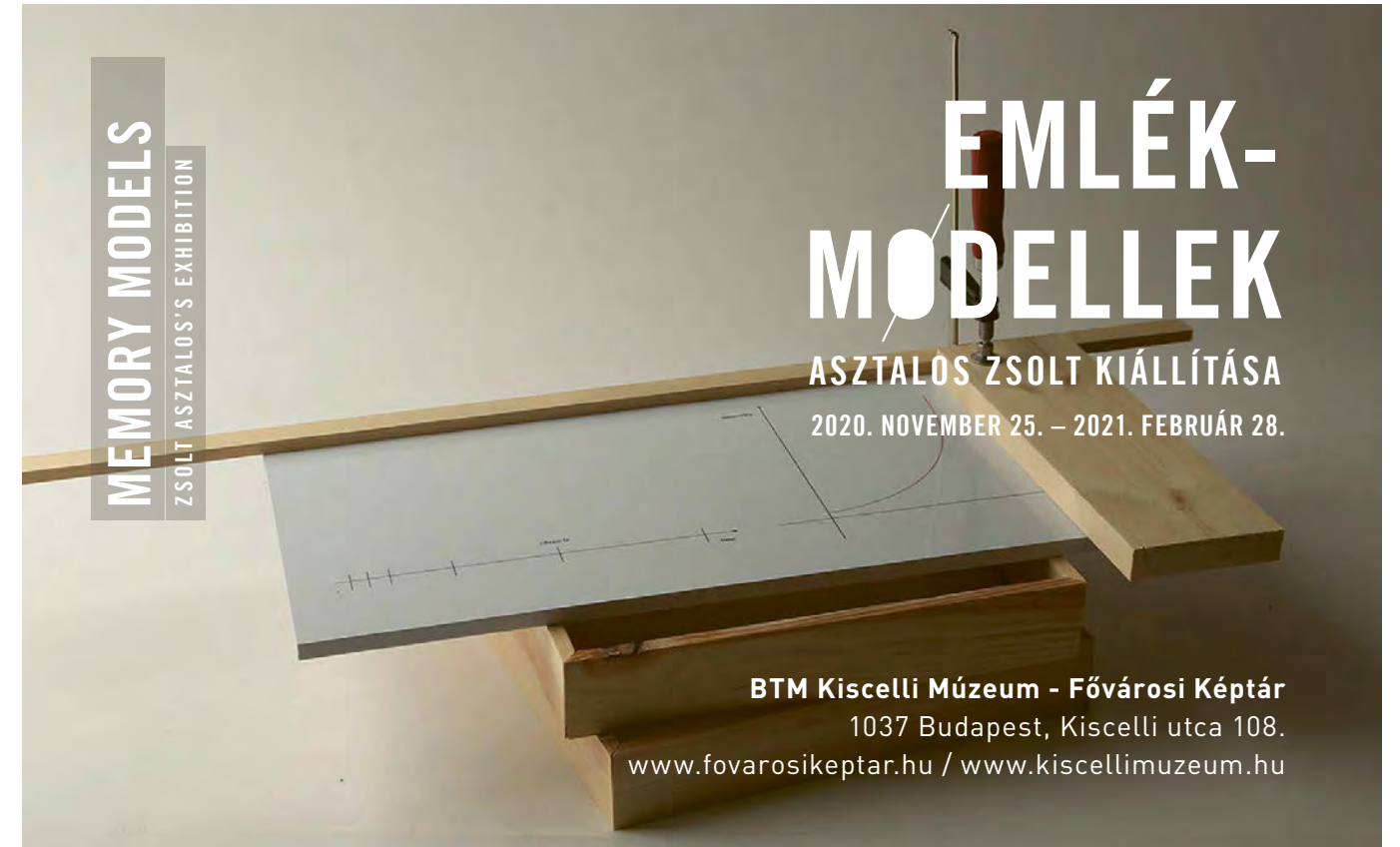
Hogyan hatott a művészetedre a betegség?

Sorban vissza kellett mondanom a felkéréseket; egy önálló kiállítást az antwerpeni Modern Múzeumban, a solernói és a locarnói filmfesztiválokat, sorolhatnám. Viszont a túléléshez erőt adott a művészet. A kreativitás gyógyító erejéről meg vagyok győződve. Akkoriban mandalákat készítettem, és elkezdtem rendszeresen meditálni. Az imádság fontos volt gyermekkorom óta, ez személyes terápia, más kultúrákban mantrának hívják. Mindezt a mai napig gyakorlom, persze a spiritualitás és az alkotás kapcsolatáról nem divatos beszélni. De mi marad a művészetből, ha a lelkeséget megtagadjuk?

Miként befolyásolja az életedet a Covid-19 járvány és annak társadalomformáló hatása?

Felelősséggel kell élni a világban! Vigyázok magamra és másokra is. Idén már nem megyek többet Magyarországra, viszont távolságból is nagyszerűen tudok dolgozni a jövőre megjelenő életmű-katalógusomon. Számomra nem ismeretlen a „confinement”, az elszigeteltség tapasztalata. Egyrészt a betegségem hosszú és gyakran keserves időszakára emlékeztem. Másrészt az alkotás mint kreatív gyakorlat is általában a magam csendjében telik. Anno a szönyegetek mind egyedül készítettem, ami mindegyik esetben több hónapnyi rendszeres munkát igényelt.

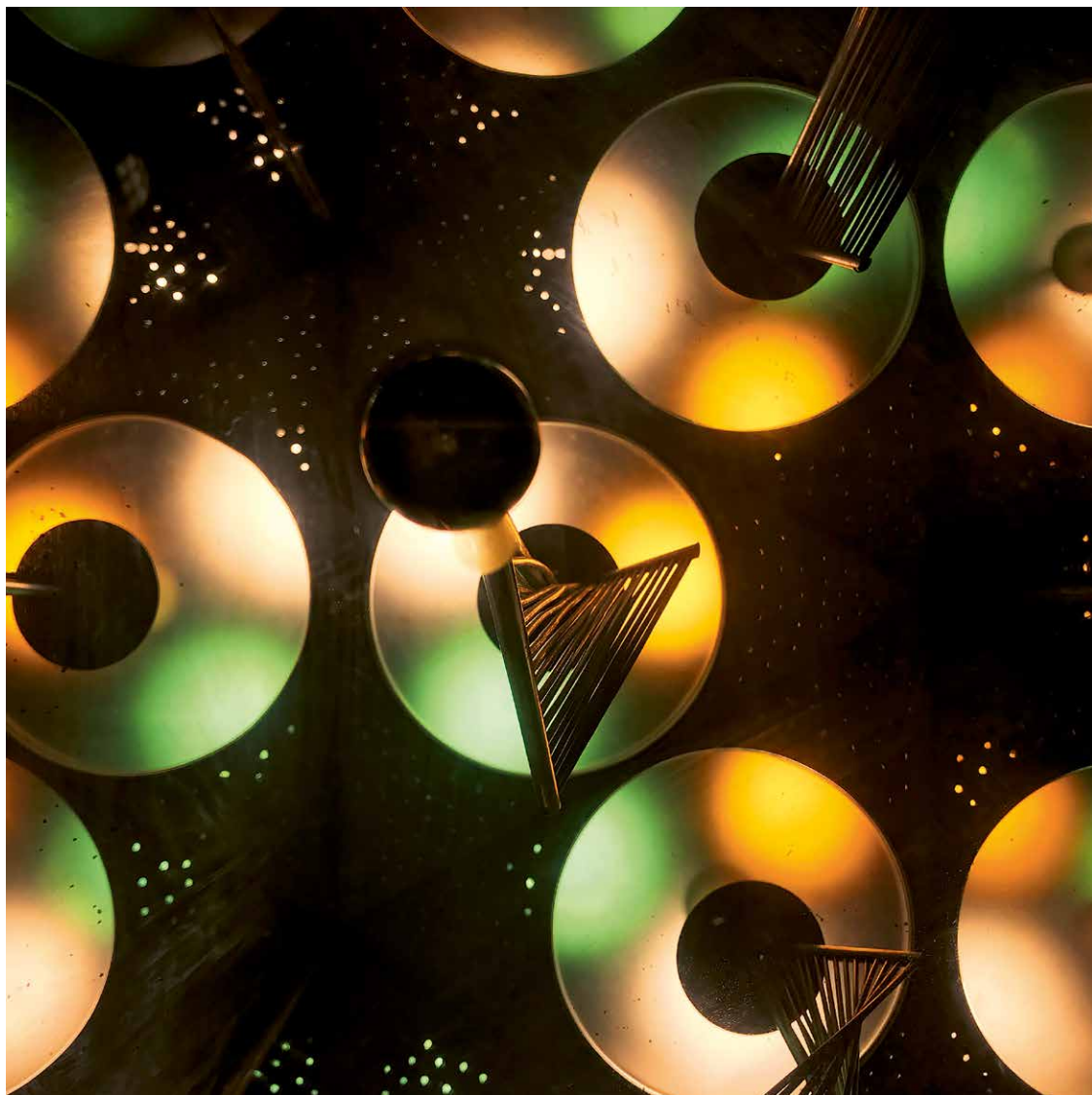
Engem a társadalmat átható bénultság következményei aggasztanak leginkább. A korlátozások, a közvetlen fizikai kapcsolatok hiánya, a gazdasági krach és az általános bizonytalanság együttesen traumatizálnak mindannyiunkat. A művészetre komoly feladat hárul a mentális gyógyítás területén, amit jó lenne, ha a társadalom és a felelős döntéshozók is felismernének. Ezek a vírusok egyre nagyobb valószínűséggel terjednek kontinensről kontinensre a felgyorsult, globalizált világunkban. Az ökológiának szerintem jót tett a termelés és az utazások korlátozása. Tehát ez a mostani helyzet remek lehetőség felfedezni a lassúságban és a közvetlen környezetünkben rejlő értékeket.



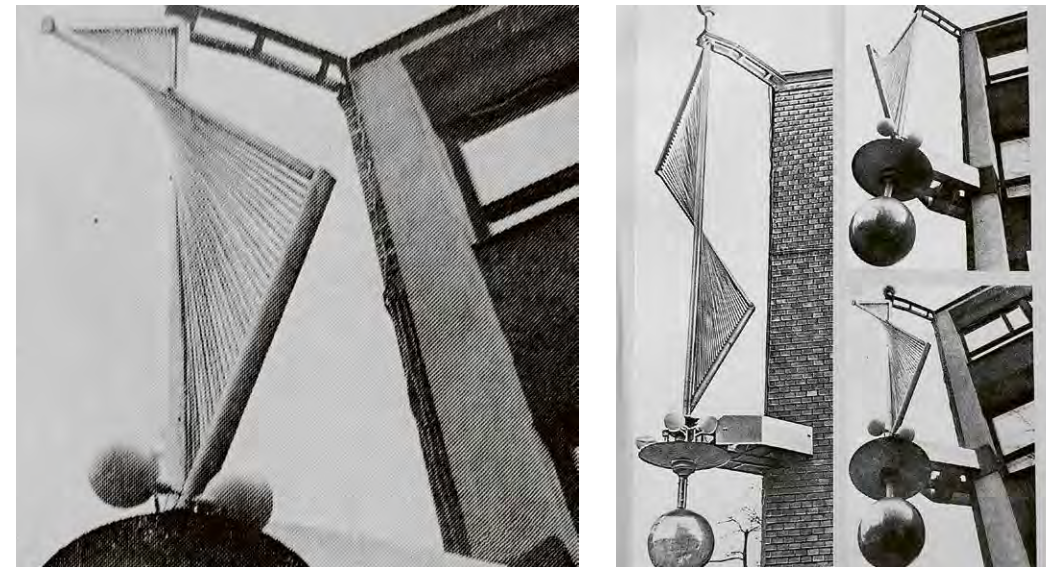
Endre Patxi

KOZMIKUS KARÁCSONYFA

Z. Gács György: A kortárs építészet üdvözlése, 1968



Z. Gács György *A kortárs építészet üdvözlése* című művének részlete, 1968, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2020



Z. Gács György *Feszített szerkezet* című köztéri munkája, amely ma már nem látható, archiv fotók
Forrás: Vadas József: Z. Gács György (Mai Magyar Művészet sorozat). Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1975, 40. o.

Furcsa látni egy négydimenziós műalkotást (?) így, kétdimenziós reprodukciós fényképként. Való igaz, voltaképpen még a nyitott konceptuális művek is rendelkezhetnek legalább ennyi dimenzióval, illetve nem alaptalan a kötekedés egy négydimenziós világ bármelyik eleme kapcsán, akár ha egy 15. századi fametszetről legyen is szó. Azonban a sík képnél, a körbejárható szobornál mégsem lesz annyira szembeötlő négydimenziós mivoltuk, mint ahogyan ez a luminokinetikus művek esetében immanens provokációjuk: a teret az idővel egybefonódottként kívánják számunkra föltárni – mint a tánc.

A rögzüléshez – amit kényelmesnek tetszik csak három kiterjedésében elfogadni, mint a régebbi fizikák statikus világképét – ragaszkodni könnyű. Rettenni a változástól, szintén a legkönnyebb. A relativitás fizikai világképe nehezen szüremkedik le a márványból faragott és elmozdíthatatlan politikusszobrok normaállító szintjére. A luminokinetika tehát nem egyébnek a szolgálóleánya, mint az emberi észlelés tudatosabbá tételének. Szembemegy a közvélekedéssel.

E relativisztikus világképet kezdik a Pevsner fivérek az azóta *Konstruktivistaként* elhíresült manifesztumban (valójában *Realista*), majd Moholy-Nagy László és Kemény Alfréd a *Dinamikus-konstruktív erőrendszer* manifesztumban hadüzenni a politikus-, hadvezér-, hittérítő- és konkvistádorszobroknak. (Miközben a változó világ szinte bárhol másutt, a fehér Európán és klónjain kívül, evidencia.) A kinetikus szobrászaton felüli slusszpoén, vagyis annak belátása és gyakorlati alkalmazása, hogy fény által látunk és hiszünk, és ez is modulálható, azaz manipulálható, a fénymobilokat különleges erővel ruházza föl. Megszólítja a műveletlen, fogalmatlan vásári bámészkodót is. Második pont, hogy miért rettegték a luminokinetikát. Van harmadik is.

A luminokinetika térnyerése idején az éppen megvalósuló szocializmusban leledző Magyar Népköztársaság képzőművészetében nem volt napirenden a változás ilyen tématiszálása, pláne nem a néző aktiválása. Hiába, hogy egy bácskai meg egy kalocsai gyerek (úgyis, mint Moholy-Nagy és Schöffer) volt ennek nemzetközi szintű fő szószólója, mégis

a romlott Nyugaton fogalmazódtak meg gondolataik és szöktek szárba azok elhintett magvai. Fényes tevékenységükéről még a hatvanas években sem igen volt sem ajánlott, sem lehetőség tudni. (Egy kiadványban megjelent fotón akkoriban átjött-e a négy dimenzió?) De Z. Gács nem volt perifériára szorított figura. Az ötvenes években a Kisképzőt igazgatta, majd a Képzőn és az Iparművészetin volt tanár, ez utóbbin a Szilikát Tanszékét is megalapította. Állami vásárlásokkal, *Művészet* folyóirat címlappokkal, köztéri művek megrendelésével olyannyira volt helyzetben tartva, hogy méltán vívta ki pályatársai kvalitásait firtató hallgatását. De nem csak azt. A mű létrejöttékor dülő, az absztrakt=iparművészet vitában kissé árnyalódhat monolitikus képünk a tekintetben, mégis ki volt egy elnyomó diktatúrában „védett”, sőt „védő” pozícióban – olyannyira, hogy a hetvenes években megalakuló luminokinetikus mérnök-művész csoport, az egri MTESZ-MIE-ISZ (Műszaki és Természettudományi Egyesületek Szövetsége Magyar Iparjogvédelmi Egyesület Ipareszdtetikai Szakosztálya) Z. Gácsot rántotta be legitimáló csoporttagként.



Z. Gács György 1968-as, *A kortárs építészet üdvözlése* című műve a Budapest Galéria *Kis magyar luminokinetika* című, 2020-as kiállításán, üveg, réz, krómaccél, 111,5 x 54 x 47 cm
© Szépművészeti Múzeum 2020 / © Budapest Galéria / Fotó: © Juhász G. Tamás / HUNGART © 2020

A *Kortárs építészet üdvözlése* kivételes, hogy fennmaradt. Hogy újra működik is, az Nemzeti Galéria-munkatársak állhatatos konzervátor tevékenységének köszönhető. Talán már a Nemzetközi Konstruktivista Biennálén is szerepelt 1969-ben, lévén Z. Gácsot delegálta hazánkból a központi kultúrpolitika külügyi osztálya (vagy fordítva, a külügy kultúrpolitikája)? E kiállítás kapcsán a korabeli reflexiók kiemelik Z. Gács anyagának kimagaslását, minthogy nem *autonóm* (értsd: szemképráztató, önmagának való) műveket állított ki a mester, hanem építészeti díszítő munkák makettjeit (ezért kérde a kérdőjel a *műalkotás* mivoltot e szöveg elején). E tükröző hasámba helyezett, tengely körül forgó elem monumentális méretben (7 méter), színes reflektorokkal meg-

világítva az állami gépkocsi-forgalmazó vállalat, az AFIT székházának sarkán is fog forogni hamarosan, 1970-től egészen 2006-os eltávolításáig (az épület elbontásáig) a Váci út egyik saroképületén (Váci út 45.). Amit biztosan tudunk, hogy a makett szerepelt Z. Gács ugyancsak 1970-ben az Iparművészeti Múzeumban rendezett kamaratárlatán – addig betonképeket, üvegkísérleteket és hagyományosabb műnemekben készített alkotásait ismerhette a közönség. E kiállítás talán a legkorábbi példája egy fénykörnyezet-installációnak az országban: eltekintettek a konvencionális kiállítási terem és műtárgy-megvilágítástól, mert csupa fénymobil szerepelt az egyik helyiségben. A siker bombasztikus is volt – és ezt annyiban sem lehetett hagyni.

A föllekesült publikációk nem tudnak gátat szabni afölötti örömüknek, hogy végre valami úrkorszaknak megfelelő, galaktikus távlatokat föláró („kozmosz karácsonyfa”!), addig soha nem érzékelt absztrakt vizuális élményt nyújtott Z. Gács a képző – akarom mondani iparművészet! – halálosan unalmas kiállítási közepszerének özőnében. A jobban informáltak azonban lerántották a leplet, hogy Nyugaton ez már megy egy ideje. A technikai hátrányokon élcelődtek, mint valami Nyugat-majmoló magyar vacakon, bicskanyitogató stílusban emelve ki: milyen bölcsen tette a mester, hogy az Iparművészetit választotta szép, szép, de mégiscsak reklám kategóriájú holmijai bemutatóhelyéül.

BESNYÓ
ÉVA
FOTOGÁFIÁI



személyes
távolság

KASSÁK MÚZEUM
VIRTUÁLIS KIÁLLÍTÁS

Keresse
a kassakmuzeum.hu
oldalon!



OPERETTOnline

Kedvenc operett- és
musicaldallamai
házhöz jönnek!

Produkciók
Full HD minőségben

Részletek:
WWW.OPERETT.HU

BUDAPESTI

OPERETTSZÍNHÁZ

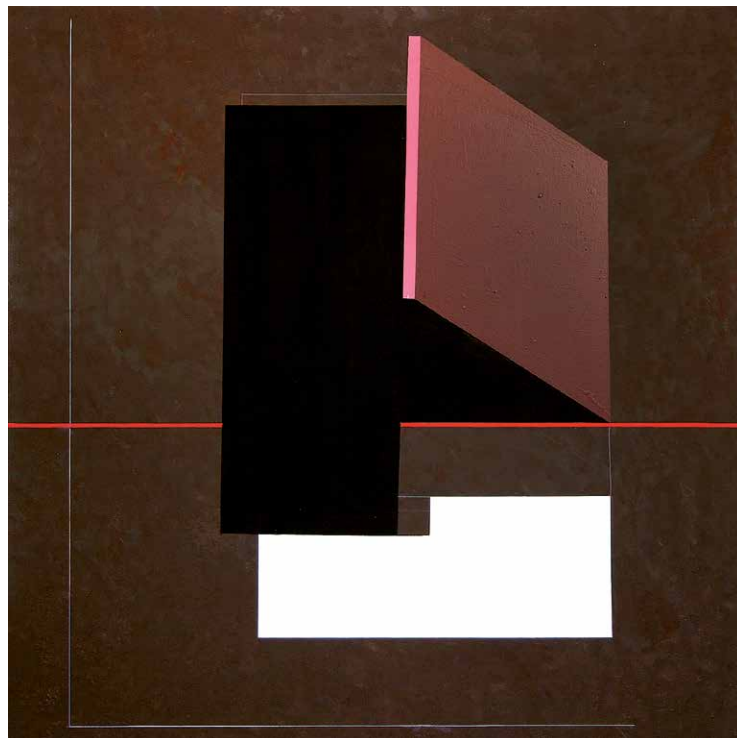


Az interjú készítőjének megadatott, hogy többször is diskurálhatott, közönség előtt (is), Konok Tamással. Az egyik ilyen alkalom 2007. december 7-ének estéjén volt, amikor is egy budapesti könyváruház pódiumán, két fotelben ülve folyt a szó, miközben a háttérben régebbi és újabb Konok-képek váltották egymást. E beszélgetés szerkesztett változatának közreadásával búcsúzunk a novemberben, élete kilencvenedik évében elhunyt festőművésztől.

Martos Gábor

MEGSZŰNIK AZ ANYAG, ÉS LÉTREJÖN VALAMI SZELLEMI

Egy régi beszélgetés Konok Tamással



Konok Tamás: *Terra incognita*, 2005, akril, vászon, 120 x 120 cm
© Konok-Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020



Konok Tamás
© Konok-Hetey Művészeti Alapítvány

Martos Gábor: Amikor legutóbb beszélgettünk így, közönség előtt, akkor elsőként azt kérdeztem tőled – sokak megdöbbenésére talán –, hogy mikor hegedültél utoljára. Most inkább azt kérdezem (mégiscsak egy festővel beszélgetek), hogy mikor festettél utoljára?

Konok Tamás: Ma is festettem. Egyébként pedig az én mostani festézetem egy folyamat, ami a hetvenes években kezdődött, és fokozatosan halad egy egyre rendezettebb, ha szabad ezt mondani: egy egyre konstruáltabb világ irányába. Ezen belül az elmúlt tizenöt-húsz évben úgy érzem, csupán az, hogy egy kép konstruktív vagy geometrikus, nem elég.

Mennyit festesz mondjuk naponta vagy hetente?

Vannak periódusok, amikor inkább írok vagy mással is foglalkozom, de azért a festésnek mégiscsak rendszeres tevékenységnek kell lennie az ember életében.

„Nulla dies sine linea”, vagyis hogy ne múljon el nap vonal húzása nélkül? Ez azért van, mert folyamatosan formában kell tartanod magad?

Igen, ez ugyanolyan, mint – ahogy már utaltál rá – a hegedülés. Én paralel végeztem a konzervatóriumot és a gimnáziumot, de akkor már nagyon érdekelt a festészet is. A család is determinált, ugyanis az egyik ősöm Ferenczy István volt, az első magyar szobrászművész, a dédapám festőművész volt, a nagyapám építész, aki a Postapalotát építette a Moszkva téren, és közel száz más középületet és templomot a Monarchia területén. Tehát a vizualitással való foglalatosság, mondhatnám „adva volt” a családban. Apám viszont roppant lelkes és kitűnő amatőr hegedűs volt, két vonósnégyest is alakított, egyet még itt, Budapesten – itt éltünk 1936-ig – és egyet Győrben, ahol én az iskoláimat jártam.

Hol dőlt el, hogy mégis inkább festőművész leszel, és nem hegedűművész?

A konzervatórium utolsó éveiben. Ugyanis engem igazán a kamarazenélés érdekelt volna, de láttam az ehhez szükséges irtózatoss, sziszifuszi munkát, a napi nyolcórás gyakorlást, és éreztem, hogy ez nem nekem való. Egy jó vonósnégyest létrehozni az egyik legnehezebb dolog a világon, mert legalább tizenöt év együtt muzsikálás kell ahhoz, hogy abból valami legyen, de közben ki is

kell tudni bírni egymást. Köztudomású, hogy a Végh Vonósnégyes, ami a háború után a legnagyobb vonósnégyese volt talán a világnak, a végén odáig jutott, hogy a négy tag már nem is beszélt egymással, még azt is kikötötték, hogy egy vonatocsiban sem hajlandók utazni a fellépéseikre. Végül Végh Sándor a második hegedűs fején összetörte a vonóját, és ezzel vége is lett a vonósnégyesnek. Úgyhogy mivel ez az egész zenélés dolog így nézett ki, én rögtön az érettségi után megpályáztam a Képzőművészeti Főiskolát, merthogy a kreáció, önálló mű létrehozása akkor már inkább érdekelt. Tulajdonképpen a nagyapám volt az első mesterem, azt lehet mondani, hogy tízéves koromtól kezdve. Rajzoltam és festettem is, csendéletet, portrét, egyéb dolgokat. Sokáig egyformán érdekelt a zenélés és a festés. De hálát adok az égnek, hogy felvettek a főiskolára, mert most, bár sosem voltam Celldömölkön, de valószínűleg ott lennék megkeseredett, nyugdíjas hegedűtanár. Esténként talán festegetnék.

Ehelyett most nappal festesz... Egyébként mit gondoltál a művészetről, amikor elkezdted a főiskolát?

1948-ban kerültem Budapestre. Közel a nyolcvanhoz is emlékszem, hogy



Konok Tamás: *Nagymamám archépe*, 1953, pasztell, karton, 51 x 62 cm
© Konok–Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020



Konok Tamás: *Nagymamám archépe*, 1953, pasztell, karton, 50 x 70 cm
© Konok–Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020

egy tökéletesen lebombázott, lepusztult, tönkretett város képe tárult az ember elé. Én a gyermekkoromat itt töltöttem, Budán, a Toldi utcában, és az egész vároldalt, a nagyapámék házát is porig bombázták. Ehhez képest megdöbbenő volt, hogy micsoda remek szellemi élet volt azokban az időkben Budapesten. A Nemzeti Színház... Én még tanúja voltam, ahogyan Bajor Gizi a *Szentivánéji álomban* Titániát játszotta, és Mészáros Ági Puckot. Máig előttem van a kép, ahogy a darab utolsó szavait Arany János remek fordításában olyan bűbájjal mondta el, hogy abban a művészet lényege benne volt. De láttam a *Volponét* is Dénes Györggyel. Nagyon kedves barátom lett Pécsi Sándor, akivel sokat voltunk együtt. Az irodalomban is fantasztikus korszaka volt az az országnak; képzőművészetben is: az Európai Iskola...

És mit tudatok a világ többi részéről?

Na, hát arról szinte semmit. Abban az időben az, hogy reprodukció, nagyon ritka dolog volt. Megjelentek persze művészeti könyvek, de ezek nagy részében csak fehér-fekete képek voltak. Ha egy-egy albumban volt két-három színes nyomtat, az már nagy dolognak számított.

Feltűnt, hogy azt mondtad, amikor a *Szentivánéji álom*ról beszéltél, hogy

a kép van előtted, ahogy Mészáros Ági az utolsó sorokat mondja. Te képekben emlékezel, képekben gondolkozol?

Ott elsősorban a szöveg volt a csoda, meg a játék. Emlékszem, ahogyan Bajor Gizi megjelent azzal a hallatlan fenséges méltósággal mint Titánia. De ugyanilyen méltóság volt Dénes György alakításában, amikor Mosca szerepét játszotta Ben Jonson *Volponéjában*. Szenzációs volt. Ezek az élmények valahol leülepednek, és ezek nyomán kialakul egyfajta kvalitásérzék, és tulajdonképpen az ember ennek nyomán emlékezik vissza ezekre.

Tavalyi (2006-os – a szerk) Ernst Múzeum-beli életmű-kiállításodon pontosan látható volt, hogy te annak idején ugyanúgy – mondhatjuk – akadémikus portrékkal, tájképekkel kezdted, mint akkoriban a főiskolán mindenki. Arra lennék kíváncsi, hogyan zajlott az a folyamat, hogy a nagymamádról készült, nagyon szép, élethű portrétól eljutottál a nem figurális, hanem absztrakt, majd a geometrikus festészetig?

Addig, amíg először ki nem mentem Párizsba, 1958-ig, még a főiskola utáni négy évben is, olyan légkörben éltem itt Magyarországon, ahol egyszerűen az ember arra nem is gondolhatott, hogy

mást fessen, mint ami az úgynevezett látvány, mivel az adott lehetőségek, a politikai helyzet, egyáltalán a megengedett határok, ami nem a realista stílus volt, azt nem tűrte meg. Pedig akkor már jó néhányan voltunk, akik tudtunk a szürrealizmusról, tudtunk az ekkoriban kezdődő amerikai absztrakt festészetről is, csak egyszerűen ilyen műveket nem láttunk, vagy ha igen, kicsi, vacak, fehér-fekete reprodukciókban. Azokból meg az ember nagyon sokat nem tudott meg róluk. Nagyon nagy sokkhatás alá kerültem, amikor először kimentem Párizsba, és eredetiben találkoztam a kortárs művészet jó néhány alkotásával. Arról nem is beszélve, hogy olyan pulzáló, vibráló, izgalmas életbe kerültem ott, amiben egyszerűen nem tudtam elképzelni, hogy veszem a festőállványomat, kiállok a sarokra, az örületes tömegbe, és lefestem a látványt. Láttam, mennyi más lehetőséggem van a művészetben. Már nem a valóság rögzítése izgatott, hanem annak a rögzítése, ami a valóság mögött van. Azt kérdezted, hogyan történt ez a változás. Hát ez bizony nagy krízissel járt, aminek a során rengeteg munkáját megsemmisítette az ember, eldobta, széttépte. Sokat utaztam is; akkor voltam Hollandiában, Észak-Afrikában, Tuniszban. Az ember hihetetlenül mozgalmassá lett, rengeteg mindent látott, és úgy gondoltam, hogy a gyors



Konok Tamás: *Zeneszerző barátomnak*, 1965, olaj, vászon, 100 x 80 cm
© Konok–Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020



Konok Tamás: *Formes sculpturales I.*, 1971, akril, vászon, 19 x 24 cm
© Konok–Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020

„képváltások” sorát próbálom rögzíteni a képfelületen. Többretegű, lenyomat-szerű eljárással készítettem rajzokat, amiket aztán többször is átfestettem. Úgy is mondhatnám, mintha több üveglapot egymás fölé rakna az ember, és ezeken áttükröződnek, átsütnek az alsóbb rétegek képei. Tulajdonképpen az ember álma is ilyen, ahol egy időben történik nagyon sok esemény, ahol a tegnapi, a ma, az idő teljesen más relációban jelenik meg. Valami ilyesmire próbáltam törekedni a festézetemben. És még valami: ez volt az a pillanat, amikor Párizs maga is éppen nagy átalakulásban volt. Ez volt a negyedik köztársaság vége, amikor nagy krízis volt Franciaországban az algériai háború miatt, és úgy nézett ki, hogy katonai puccs lesz. Akkor került De Gaulle ismét a köztársaság élére, megalakult az

ötödik köztársaság, és az új kormányban Malraux, a kiváló író és műértő lett a kultuszminiszter. Franciaországban az elnök egy kicsit olyan, mint a monarchiában a király: a maga hét-, nyolc-, esetleg tizennégy éves elnöki tisztsége után valami nyomot akar hagyni a városon, az országon. Pompidou nevéhez fűződik a Pompidou Központ, Giscard d’Estaing elnök, aki Pompidou után jött, csinálta meg az impresszionista múzeumot, Mitterrand csinálta a Défense negyedét és a Bibliothèque Nationale-t. Ott tehát óriási beruházások történtek, és történnek ma is azon a területen, amit úgy nevezünk: kultúra. És ez bejön. Ha nem is azonnal, de bejön előbb-utóbb. A turistaforgalom megélénkül, aki odamegy, az belépti díjat fizet, az nem egy napig marad, hanem legalább egy vagy két hétre jön.

Térjünk vissza hozzád. 1958-ban mentél ki először – a Derkovits-ösztöndíj kiskapuját ügyesen megtalálva –, kint voltál egy fél évet, majd visszajöttél. Egy évvel később pedig újra meghívtak, egy ottani önálló kiállításra. Ez hogy történt? Mi volt benned az érdekes?

Akkor egy Magyarországról érkezett festő százlábú csodabogárnak számított Franciaországban, mert a magyar festészből Vasarelyn kívül gyakorlatilag senkit nem ismertek. Érdekelte őket, hogy ha valamilyen módon kikerül hozzájuk egy fiatal kelet-európai művész, annak milyen a munkássága. És tényleg érdekes volt a számukra, például mert én mást csináltam, mint ami ott, akkor divatos volt. Akkor ott az École de Paris lírai absztrakt festészete volt



Konok Tamás: *Sine loco et anno*, 1995, akril, vászon, 130 x 130 cm
© Konok-Hetey Művészeti Alapítvány / HUNGART © 2020

a divat, ezzel szemben én, ahogy már meséltem, álmoképekre emlékeztető világot próbáltam létrehozni, amibe még belejátszott a sok kollázsalem meg az egyéb manipulációk a képen belül. Az első kiállításnak nagyon nagy sikere lett, sok képet el is tudtam adni. Ennek nyomán meghívtak egy amerikai kiállításra is, és akkor történt, hogy bevonták az útlevelemet, és gyakorlatilag huszon-négy óra alatt kellett eldöntennem, hogy hazajövök vagy kint maradok.

Jól döntöttél?

Az emberre akkor rászakadt a teljes létbizonytalanság. Egzisztenciális probléma, lakásprobléma: hol fogok tudni lakni, egyáltalán hogyan fogok létezni, miből fogok megélni. De nagyon nagy

szerencsém volt, hogy létrejött az amerikai kiállítás, mert annak révén megpályáztam a Hartford-ösztöndíjat, amit meg is kaptam. Ez egy év Kaliforniát jelentett, csodálatos ellátással. Olyan lehetőséget, ami alatt fel tudtam készülni az első múzeumi kiállításomra. Amire Hollandiába kaptam meghívást. Ezek mind hozzájárultak, hogy végül azt mondhattam, jól döntöttem. Persze az ördög a művészt – egyszer az életben – biztos, hogy megkísérti. Megkísértett engem is Párizsban egy amerikai úr személyében, akinek galériája volt Buffalóban. Azt mondta, látta néhány képemet egy washingtoni galériában, azok nagyon tetszettek neki, és azt ajánlotta, hogy szerződést kötne velem először egy évre, de ha jól működik, akkor folytatjuk. Ő kap tőlem három-

négy képet havonta, én pedig 500–600 dollárt tőle. Ez elképzelhetetlenül nagy összeg volt akkor Párizsban; az ember örült, ha 70–80 dollárnak megfelelő frankot össze tudott kaparni, abból fenn tudta tartani magát. Örült nagy volt az örömöm. Másnap visszajött az úr a szerződéssel, és akkor mondta, hogy egy dolgot elfelejtett említeni, tudniillik az kellene, hogy a képeken mindig legyen cirkusz, műlovarnő, bohóc, ilyenek. Egy pillanatig azt gondoltam, egye fene, három-négy ilyen képet megfestek havonta, a többi idő alatt pedig majd festem a magamét. De ilyen nincs! Hogy valaki nappal apáca, éjszaka meg utcalány. A két dolog nem fér össze. Vértő szívvel, de visszautasítottam. Azért vett tőlem néhány képet, hogy ne rossz szájízzel hagyjuk el egymást.



Konok Tamás: *Orbis pictus*, 2003, akril, vászon, 160 x 160 cm
Fotó: © Szerencsés Gábor / a Molnár Ani Galéria jövőtől / HUNGART © 2020

Így nem lettél híres cirkuszfestő Amerikában; ehelyett folytattad az absztrakt felé vezető utadat.

Igen. Elég nehéz idők voltak, de valahogy az isteni gondviselésnek köszönhetően az utolsó percben mindig történt valami: vagy egy vétel, vagy valami csoda. Ez a periódus nagyjából a hatvanas évek végéig tartott, amikor is volt egy kiállításom Lausanne-ban, ahol megjelent két építész Zürichből azzal, hogy volna-e kedvem velük dolgozni. Akkor már kezdtem redukálni az addigi „túlfűtött” festésetemet, és nagyon sok mindent elhagyni az addigi bonyolult és komplikált képi világból. Úgyhogy amikor elvállaltam a velük való munkát és kaptam két nagy, tizenöt-húsz méteres falat, rögtön láttam, hogy

itt valamilyen architektúrához közel álló világot kell teremteni. Ez persze nem azt jelenti, hogy én már aznap kitaláltam, mit fogok csinálni, az átalakulás hosszú hónapok munkája volt. Végül nagy, fehér falfelületek jöttek létre, amelyeken különböző lemezek felrakásával kialakult egy bizonyos árnyékrend. Tulajdonképpen egyfajta vonal, ami a legtranszcendensebb valami.

Mit gondolsz, kell bátorság a nonfiguratív festészethez?

Ez inkább ihlet, belső meggyőződés kérdése. Olyan nincs, hogy egy kicsit absztrakt vagyok, egy kicsit figuratív vagyok, egy kicsit megpróbálok ilyen is meg olyat is csinálni. Az embernek a saját világát kell megéreznie, hogy

mi az, ami felé tehetsége, hajlama van, mi az, amit szeret csinálni, miből tud létrehozni valamit, ami boldogsággal tölti el. Kevés dologban érzi az ember az anyag szellemmé alakulását olyan mértékben, mint festés közben. A festő rettenetesen közönséges dolgokkal dolgozik: különböző sárananyagokkal, földekkel, porokkal, amiket összekever tojássárgájával, olajjal, műgyantával, bármivel. De munka közben egyszer csak a kép önálló életre kel, visszanez rád és egy ponton jelzi, hogy ne nyúlj hozzá többet, mert készen van. Akkor megszűnik az anyag, és létrejön valami szellemi.

Németország egyik legnagyobb telekommunikációs cége, a Deutsche Telekom tíz éve építi kortárs művészeti gyűjteményét, amelyet idén Budapesten, a Ludwig Múzeumban láthattak az érdeklődők. A kollekció nem mindennapi szelektálásról tanúskodik, bemutatja a Kelet- és Közép-Európát érintő legfontosabb kérdéseket.

Lépold Zsanett

EGYENSÚLYBAN A Deutsche Telekom gyűjteményéről



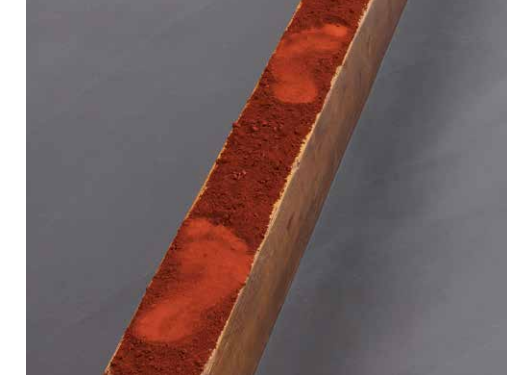
Nilbar Güres: *Lovers (Szerelmesek)*, 2006–2011, tűzőtt szövet, 80 x 36 x 20 és 70 x 38 x 15 cm, Art Collection Telekom, Bonn

© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020



Enteriőrfotó az *Egyensúlyban. Művek a Telekom Művészeti Gyűjteményből* című kiállításról

Fotó: Végel Dániel / © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020



Részlet Roman Ondak *Mars Walk (Séta a Marson)* című alkotásából

Fotó: Végel Dániel / © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020

Manapság már nem ritka, hogy a multinacionális cégek művészeti gyűjteménnyel rendelkeznek. Tíz évvel ezelőtt azonban ez még nem volt ennyire általános gyakorlat, az meg pláne nem, hogy konzisztens gyűjteményezési elvet kövessenek, amihez éveken keresztül tartják is magukat. A Deutsche Telekom úttörő volt ebből a szempontból, és mára már egy igen reprezentatív válogatást hoztak létre a kelet- és közép-európai régió kortárs művészeti terméséből.¹

A 2000-es évek elején a vállalatok sokkal inkább az esztétikai szempontokat tartották mérvadónak, amikor eldöntötték, milyen művekkel gyarapítják gyűjteményüket. A reprezentatív darabok jól mutattak a székházak impozáns tereiben, ráerősítve a cégek megbízhatóságával kapcsolatos képzetekre, illetve a nagy, felkapott nevek látványos műremekei biztos választásnak tűnhettek. A másik út pedig az volt, hogy kiválasztottak egy témakört, ami (többnyire bonyolult, szövevényes úton-módon) kapcsolódott a vállalat imázsához – de ebből is hiányzott az őszinteség, a céltudatosság. A Deutsche Telekom is ezen a felületességgel kikövezett úton indult el – sőt néhány évvel azelőtt még nem is igazán tudott mit kezdeni a művészettel. A távközlési cég inkább a sportot támogatta, a művészet csupán a vállalati szférában egzotikusnak számító területként

jelent meg, ami esetleg vonzó lehet a befolyásos emberek/ügyfelek számára. Kezdetben az új épületeikhez, irodáikhoz külső jegyeikben harmonizáló műveket vásároltak, ám ezek a legjobb esetben is mindössze esztétikusnak bizonyultak a falakon, de aligha segítették a vállalati identitás megteremtését, sőt általában még pusztán befektetésként is kudarcot vallottak. Néhány év múlva fogalmazódott meg a koncepciózus gyűjtés igénye: a legfontosabb az volt, hogy megtalálják, mi passzol leginkább a cég fő céljaihoz. Figyelmük inntól a kelet- és közép-európai régió akkor már évek óta feltörekvőnek számító művészetére irányult. Magángyűjtőknél már tapasztalható volt az ilyen irányú érdeklődés, ám a tendencia akkoriban – sőt a mai napig jellemzően – nem érintette a vállalati szektort.

A gyűjteményezési struktúra kialakításában, a célok meghatározásában már a kezdetektől döntő szerepe volt Nathalie Hoyosnak és Rainald Schumachernek. A művészeti tanácsadók, kurátorok úgy alakították ki a koncepciót, hogy az mint Art Collection Telekom az alul-reprezentált – nemcsak a művészeti piacon, hanem a diskurzusban és a művészek számára biztosított lehetőségekben is – régiók álláspontjait tükrözze. Olyan alkotásokban gondolkodtak, amelyek reagálnak környezetük, hazájuk fejleményeire, közben néha új perspektívá-

kat mutatnak, de mindenképpen kommunikálnak. Ez a terület, vagyis Európa keleti térsége kezdetben szinte teljesen ismeretlen volt a kurátorok előtt. Mára azonban impozáns válogatás állt össze: csaknem nyolcvan művésztől (köztük számos női alkotótól) közel kétszáz mű található az Art Collection Telekomban. Az anyag sokszínű médiumhasználatról tanúskodik, megtalálhatók benne grafikák, festmények, fotók, videók vagy éppen performatív művek. A gyűjteményben számos ország képviselve van – Albánia, Bosznia-Hercegovina, Bulgária, Ciprus, Csehország, Észak-Macedónia, Grúzia, Horvátország, Koszovó, Lengyelország, Litvánia, Moldova, Németország, Oroszország, Románia, Szerbia, Szlovákia, Szlovénia, Törökország, Ukrajna –, köztük Magyarország is Cseke Szilárd festményével, Keresztes Zsófia üvegmozaik szobrával, valamint a Kis Varsó művészpáros több alkotásával. Nyilván lehetetlen egy ilyen sokrétű és összetett színtér összefoglalása egyetlen gyűjteményben, azonban van egy téma, ami az egész keleti régió végéig vonul: váltás a kommunizmusról a kapitalizmusra. Ami azért is fontos, mert következményei ma is érezhetők. A „keleti blokk” kifejezést gyakran úgy értelmezi a közbeszéd, mintha a Szovjetunió egykori ellenőrzési területe összefüggő konglomerátum lenne. Ez nincs összhangban az egyes államok valósá-



Šejla Kamerić: *Behind the Scenes* (A színpad mögött), 2019, fotó, 250 x 183 cm (változtatható)
Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2020



Vlad Nancă: *Original Adidas (Eredeti Adidas)*, 2002–2019, kerámiacsempék, MDF, üvegtárló, bronz, 135 x 45 x 120 cm
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020



Petrit Halilaj: *Poisoned by Men in Need of some Love (Columba Plumbs) – Az emberek megmérgezték egy kis szeretetért (Örvösgalamb)*, 2013/2019, vas, tehéntrágya, föld, ragasztó, sárgaréz
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020

gával, mert Európa különféle térségeinek országai rendkívül eltérők. Egyéni történelemmel rendelkeznek – és a művészetüket illetően is hihetetlen sokféle hatás és stílusjegy érzékelhető. Átállás a kommunista hatalmi struktúrákról az olykor kontrollálatlan szabadpiaci gazdálkodásra, a demokrácia létrehozására tett kísérletek, amelyek néha kudarcba fulladnak és antidemokratikus struktúrákká válnak. Többek között ezek is nyomon követhetők a gyűjteményben szereplő alkotásokon keresztül. Tehát a kollekció a régió történelmi, gazdasági, politikai és kulturális sajátosságain alapszik, amely a Kelet és a Nyugat között fekvő területek ellentmondásos és viszontagságos történetét meséli el. A gyűjtemény darabjai ehhez a történethez nyújtanak fogódzókat, a teljesség igénye nélkül.

A magángyűjteményeket gyakran éri kritika, sokan ellenzik nemzetük kulturális örökségének felvásárlását – szemben az intézményi gyarapításokkal. Ennek elsődleges oka az, hogy a gyűjteménybe bekerülő alkotások sokszor nem láthatók újra a művész hazájában.

A Deutsche Telekom azonban minden évben bemutat egy-egy tematikus válogatást olyan országokban, ahonnan származik is műtárgyuk. Az idei budapesti kiállítás mellett korábban látható volt egy-egy szelekció Berlinben, Bukarestben, Zágrábban, Varsóban, Plovdivban, Darmstadtban és Nîmes-ben is – illetve a jövőben Prágába és Szkopjébe terveznek újabb kiállításokat. Ugyanakkor az is fontos küldetés, hogy a műveket ne csak saját hazájukban, hanem máshol is bemutassák – céljuk az országhatárokon átívelő interakció megteremtése. Így felfedezhetővé válnak az azonosságok és a különbségek a régióknak problémáit, kérdéseit illetően.

A Ludwig Múzeumban – most már csak online formában – látható válogatás az *Egyensúlyban* címet kapta, és a gyűjtemény kb. egyharmadát tárja a közönség elé. A cím utalhat a keleti és a nyugati éra közötti billegésre. A műveket látva nem kérdés, hogy érintettek vagyunk: ez a mi történetünk, érződik rajta, hogy súlyos terhek nyomják az itt kiállító nemzetek vállát, akárcsak Magyarországot. A témákban a Szovjet-

unió árnyéka éppúgy megjelenik, mint a mostanában jellemző kérdések, például a női jogok, a kisebbségek helyzete vagy az ökológiai krízis. Mindez azonban sokszor párosul humorral. Sőt első pillantásra még azt is gondolhatnánk, hogy a kifejezetten látványos, impulzív installációk valami fesztelen, könnyed témát tárnak elénk. Ám ha közelebbről megismerkedünk velük, rájövünk, hogy a szépségen túl releváns történeteket mesélnek a helyről, ahol élünk.

Például Petrit Halilaj *Poisoned by Men in Need of some Love* (Az emberek megmérgezték egy kis szeretetért, 2013/2019) című sorozatának egy darabja is látható a Ludwig kiállításán. A széria eredete Pristinába, Koszovó fővárosába vezethető vissza, és a Természettudományi Múzeum bezárásával kapcsolatos konfliktusokra reflektál. Az intézménynek több mint 1800 különféle állatfajból származó kitömött állata volt, nagy részük 1951 és 1971 között, Tito legaktívabb kormányzási éve alatt gyűlt össze. Ám a kommunizmus bukása és az etnikai konfliktusok kitörése után, az új prioritások jegyében 2001-ben a



Nevin Aladağ: *Stiletto, Ince Ince, 3:40 (Tűsarok)*, 2012, saroklenyomatok önlemezen, 85 x 85 cm, Art Collection Telekom, Bonn
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum / HUNGART © 2020

teljes állatgyűjteményt eltávolították, eldugott helyiségekben tárolták, helyüket a népi hagyományok és örökség bemutatása vette át. Halilaj újraterrítette ezeket a lényeket – méghozzá földből és állati ürületekből, ironikusan és metaforikusan jelezve, hogy nem ért egyet a titói éra mégoly ambivalens örökségének eltörlésével. A Ludwigban a sorozat egyetlen darabja szerepel, egy madár, nemesfém tartóban. Humorról tanúskodik Vlad Nancă *Original Adidas (Eredeti Adidas)*, 2009–2019) című alkotása is, amely az 1980-as évek Romániájába repíti vissza a nézőt, amikor még alig lehetett kapni valamit az üzletekben: a disznóláb, pontosabban a köröm neve lett „adidas”, némi akasztófahumorról.

A török Nilbar Güreş *Lovers* (Szerelmesek, 2006–2011) című alkotása egyrészt utal a kézműves hagyományokra, másrészt ártalmatlan, gyermekjátéknak tűnő figurái a nemi szerepek, a szexuális irányultság kényes kérdéseit feszegetik. A törökországi születésű, de Németországban felnövő Nevin Aladağtól a *Siletto, Ince, Ince* (Tűsarkú, 2012) alapja egy 2007-es performansz, amikor is nők egy csoportja Kelet- és Nyugat-Berlin korábbi határának közelében, egy épület tetején táncolt tűsarkúban, aminek nyomai ottmaradtak a fémlemezen. A gyűjteménybe bekerült darab ezt a jelenetet játssza újra, ezúttal Nevin Aladağ hagyja ott a szabadság nyomait a török popénekes, Selda Bağcan dalára táncolva.



Slavs and Tatars: *Nations 2 (Nice tan, Turkmenistan; Nemzetek 2)*, 2012, festett tűkör, fakeret, 160 x 109,5 cm
Fotó: © Artmagazin

És itt van még a Slavs and Tatars nevű művészpáros egyik legismertebb sorozatának, az 50 műből álló *Nations* (Nemzetek) címűnek két darabja. Az alkotások mindegyike egy-egy tűkörből áll, amelyeken aforisztikus szlogenek találhatók különböző eurázsiai nemzetekről.

Az Egyensúlyban. Művek a Telekom Művészeti Gyűjteményből című kiállítás 2020. szeptember 8-tól volt látogatható a Ludwig Múzeumban, november 11-e óta pedig online érhető el az intézmény honlapján.

| 1 Továbbá érdemes kiemelni az osztrák áramszolgáltató vállalatot, a Verbundot, ugyanis gyűjteményük egy része kifejezetten a 70-es évek feminista avantgárd művészetét öleli fel. Erről bővebben: Szikra Renáta: Egyre élesebb képek. Feminista avantgárd a Verbund Sammlung gyűjteményében – kiállítás a bécsi Mumokban. In: *Artmagazin*, 2017/6., 32–37. o.

Az orosz ezüstkor és a kora szovjet évek valódi történéseiről sokáig nem lehetett tudásunk, de ahogy lassan kezdenek összeállni a dolgok, egyre több meglepő összefüggésre derül fény.

Mélyi József

STEINERTŐL MICSURINIG ÉS VISSZA A Darwin Múzeum Moszkvában



Szemléltető eszközök és installáció a moszkvai Felsőfokú Lányiskolában Alekszandr Kotsz darwinizmusról tartott előadásához. A képen csontvázak, koponyák és preparált főemlősök láthatók. 1911

Fotó: V. A. Konstantinov / © State Darwin Museum



Balra: Alekszandr Kotsz és Nagyezsda Ladigina-Kotsz preparált madarakkal, archiv fotó. Jobbra: Alekszandr Kotsz, Nagyezsda Ladigina-Kotsz és Sir Charles Galton Darwin (Charles Darwin unokája) Tait természetfilozófiai professzor szobra előtt az Edinburgh-i Egyetemen, Moszkva, 1927, archiv fotó

© State Darwin Museum

Kevés példa létezik a rendszereken átnyúló intézményi kontinuitásra a 20. század Oroszországában, látszólag zökkenőmentes történetével a moszkvai Darwin Múzeum mindenesetre egy közülük. A ma is létező intézmény több mint százéves múltra tekinthet vissza, s e múlt több mint fele az alapító-igazgató, Alekszandr Kotsz tevékenységével fűződik össze. Az 1880-ban született Kotsz mintha mindig is a múzeumalapításra készült volna; visszaemlékezéseiben így ír gyermekkoráról: „Hároméves koromtól kezdve zoológusnak érzem magam, ötéves koromtól úgy gondolok magamra, mint múzeumi dolgozóra, szenvedélyes gyűjtőre, aki mindent gyűjt, ami akár csak egy kicsit is összefügg az állatokkal”.

Kotsz már egyetemi tanulmányai előtt részt vesz két expedícióban Nyugat-Szibéria déli vidékein; az ott lelőtt állatok kitöméséért díjat is kap. A taxidermia elsajátítása mellett a moszkvai egyetemen zoológiát tanul, az iskolák elvégzése után tanítani kezd. A moszkvai Felsőfokú Lányiskolában elsősorban Darwin evolúciós elméletét oktatja, s 1907-ben már demonstrációs anyagként

használja fel és mutatja be saját gyűjteményét. Néhány éven belül a kollekció hatalmasra duzzad, Kotsz egyrészt megörökli a korszak legjobb orosz taxidermistája, Fjodor Lorenc kitömött állatait, másrészt 1913-ban feleségével együtt hosszabb utazást tesznek Nyugat-Európában, ahol saját pénzükön nagyjából ezer tárgyat vásárolnak, köztük Darwin addig még publikálatlan leveleit. Münchenben nagy hatást gyakorolnak rájuk Rudolf Steiner előadásai, érdeklődéssel figyelik a Goetheanum előkészületeit is. Moszkvába visszatérve – ahol ugyanabban az évben alakul meg a Moszkvai Orosz Antropozófiai Társaság – a jelentősen kibővített gyűjteményt már az Evolúcióelmélet Múzeumának nevezik. Az intézmény azonban csak 1922-ben szakad el a Felsőfokú Lányiskolától, mégpedig Lenin felesége, Krupszkaja közvetítésével. A darwinizmus elsősorban a vallás elleni küzdelemben játszott fontos szerepet a bolsevikok számára: a Szovjetunióban már az 1923/1924-es tanévben megkezdődött a *Fejlődélmélet alapjai* című tárgy tanítása a népisiskolákban. Hogy mennyire kiemelt helyet kapott Lenin gondolkodásában

is az evolúció kérdése, az mutatja, hogy Hugo Rheinhold *Majom, koponyával* című kisplasztikáját, egy könyvkupac tetején ülő, az emberi koponyát hamleti gesztussal méregető csimpánzt, amelyet a pártvezető 1922-ben kapott ajándékba a később szovjet kapcsolatai révén hatalmas gyűjteményt építő Armand Hammer-től, Lenin az íróasztalán tartotta. A Darwin Múzeum gyűjteményében időközben szintén több szobor és festmény kapott helyet, elsősorban Kotsznak abból az elképzeléséből kiindulva, hogy egy modern múzeumban a tudománynak és a művészetnek mindenképpen egymás mellett kell megjelennie. A múzeumot mindig is a kutatás-taxidermia-művészet hármassága jellemezte; a három területet hosszú évtizedeken át Kotsz egy-egy állandó munkatársa képviselte. A kutatás a biológiai tudós és állatpszichológus Nagyezsda Ladigina – Kotsz felesége – reszortja volt, aki már az első világháború idején megkezdte a majmok viselkedésének vizsgálatát. Ladigina-Kotsz a harmincas évek közepén publikálta legfontosabb művét, amelyben a csimpánzok és a kisgyerekek problémamegoldó képességét

A darwini tanokat az eltűnt világok koncepciójához kellett illeszteni; a környezetükhöz alkalmazkodó élőlények mellett megjelenítődött Lemúria vagy Atlantisz egykori világa is.



Alekszandr Kotsz, Nagyezsda Ladigina-Kotsz, Filipp Fedulov és Vaszilij Vatin az emberi evolúciót bemutató kiállításban, Moszkva, 1912, archív fotó
© State Darwin Museum

vetette össze – a vizsgált emberi alany saját gyermekük volt. Hogy mennyire összefonódott a kutatás, a taxidermia, a művészet (valamint magánélet) területe, azt többek között az is mutatja, hogy Ladigina esküvői ajándékként férjétől egy kitömött fehér farkast kapott.

Az állatok kitömésének mestere az első világháborús hős, Filipp Fedulov volt, aki új módszereket dolgozott ki többek között elefántok, különböző majmok, valamint prémes állatok preparálására. A szobrokat és festményeket elsősorban Vaszilij Vatin készítette, aki 45 éven

keresztül, 1908 és 1953 között dolgozott a Darwin Múzeum (s mellette a Néprajzi Múzeum) megbízásából. Kotsz 1918-ban bízta meg Vatinat, hogy készítse el az evolúciós elmélet kiemelkedő alakjainak szobrait. A sorozat első darabja természetesen Darwint ábrá-



Alekszandr Kotsz, Filipp Fedulov, Nagyezsda Ladigina-Kotsz és a csimpánzzal, 1914, archív fotó
© State Darwin Museum



Filipp Fedulov taxidermista épp egy gorillán dolgozik, 1910–1920, archív fotó
© State Darwin Museum



Nagyezsda Ladigina-Kotsz preparált fehér farkassal egy fotóstúdióban, Moszkva, 1911, archív fotó
© State Darwin Museum



A Kotsz házaspár, Margarita Szabasnyikova és maga a szobrász Vaszilij Vatin 1917-es, Rudolf Steinerről készült szobra körül
© State Darwin Museum



Nagyezsda Ladigina-Kotsz csimpánzkutatásait illusztráló képek, a bal oldali képen Rudolf, saját gyermeke és Joni, a csimpánz a csésze használatát sajátítja el, míg a jobb oldali képen maga Ladigina látható, ahogy gyermekét és Jonit öleli, illusztrálván, hogy ők hogyan fejezik ki a vonzalmat és a kötődést, archív fotók
© State Darwin Museum

zolta, ezt követte Goethe büsztje. A Rudolf Steinerről készített szobor elveszett, nem úgy, mint a későbbiekben a szovjet növénynevelés apostolaként tisztelt Micsurinról mintázott alkotás. Kotsz, Ladigina, Fedulov és Vatin együtt rendezték be a múzeumot, együtt evakuálták 1941-ben és együtt alakították ki újra a háborút követően – egy Sztálinnak írt levélbe foglalt kérés után. Mind a négyen megérték az öregkort, de nem élhették meg a múzeum átépítését. Kotsz 1964-ben bekövetkezett haláláig igazgatta a múzeumot, amely ma már önálló épületben működik.

A múzeum története fotográfiákon gazdagon dokumentált: megjelennek a kőkorszaki emberek szobrai között a polgárháború idején a gyűjteményt látogató (fegyveres!) katonák, látható az ősi, macska nagyságú lótól kezdve a mai versenylovakig ívelő fejlődést bemutató kitömött állatsor, ott sorakoznak a kihalt és kihalófélben lévő állatok elképzelt és reprodukált változatai. És maguk a múzeumi dolgozók, különböző beállított képeken. Vatin, aki éppen egy-egy állatszobrán végzi az utolsó simításokat, Fedulov, aki a maga alkotta gorillára Szent György-rend-

jeleit viselve néz fel (cári kitüntetéseit a fényképek tanúsága szerint még az ötvenes évek végén is büszkén hordta) vagy Ladigina-Kotsz az általa kutattott csimpánzokkal. 1935-ben kiadott könyve is gazdagon illusztrált: összesen 145 fotót tartalmaz, amelyek közül a majomra vonatkozók még a tízes években készültek, míg a gyermekét (akit 1925-ös születésekor Steiner tiszteletére Rudolfnak kereszteltek) a csimpánzfotókhoz hasonló beállításokban ábrázoló a húszas évek második felében. A legérdekesebb fotók közé tartozik az 1918-ban Rudolf Steiner szobra körül



Filipp Fedulov taxidermista kitömött gorillával, Moszkva, 1916, archív fotó
© State Darwin Museum



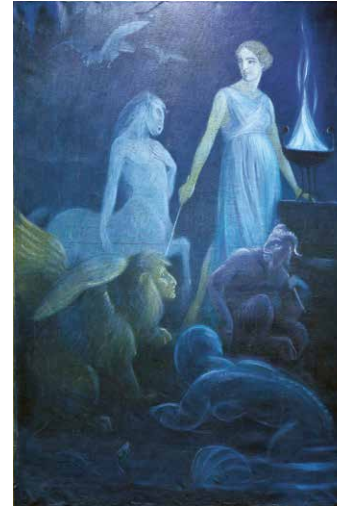
Vaszilij Vatin grafikai és szobrai a Darwin Múzeum állandó kiállításán, 1910–1920-as évek, archív fotó
© State Darwin Museum



Alekszandr Kotsz az irodájában, 1925, archiv fotó
© State Darwin Museum



D. Ya. Fedulov, Alekszandr Kotsz, I. P. Suzovorov, N. N. Kondakov és Filipp Fedulov a kiállítás installálásán dolgoznak, 1927–1928, archiv fotó
© State Darwin Museum



Vaszilij Vatagin: *Világnézetek evolúciója* (triptichon), balról jobbra: *Ősi mítoszok*, *Tudomány* (a Kotsz házaspár allegorikus ábrázolása), *Dogmatikus teológia*, 1920-as évek, Darwin Múzeum, Moszkva
© State Darwin Museum

állók társasága: a Kotsz házaspár, Vatagin, a szobrász és Margarita Szabasnyikova, aki az antropozófia legfontosabb orosz hívei közé tartozott, s aki – Repinnél tanult – festőként részt vett Dornachban az első steineri Goethenium kialakításában is. Szabasnyikova Steiner elképzeléseit az első világháború után az átalakult Szovjet-Oroszországban is megpróbálta meggyökeresíteni (a cári birodalomban az antropozófia nyilvános terjesztése még tilos volt). Steinernek különösen az a gondolata talált itt táptalajra, mely szerint az oroszok a Kelet miszticizmusa és a Nyugat materializmusa közötti közvetítőként a jövőben a krisztusi testvériség megteremtői lehetnek. A bolsevik forradalom után néhány évig valóban úgy tűnt, hogy a steineri elgondolások összeilleszthetők az új hatalom elképzeléseivel – ez tükröződik a Darwin Múzeum továbbélésében is. Andrej Belij így írt erről a korszakról: „Az igazi antropozófusnak kötelessége, hogy aktív részt vállaljon abban, ami hazájában történik”. Belij 1921-ben, Szabasnyikova

1922-ben hagyta el Oroszországot, 1923-ban pedig már az antropozófiai tanulmányokat is betiltották. Ennek ellenére a Darwin Múzeumban képi formába öntve is megmaradtak a steineri gondolatok. Alekszandr Kotsz 1920-ban kérte fel Vatagin, hogy készítse el a *Világnézetek evolúciója* című triptichont, amelynek három panelje az *Ősi mítoszok*, a *Dogmatikus teológia* és középen: a *Tudomány*. Vatagin – aki a művészeti iskola mellett eredetileg maga is zoológiát tanult – érdeklődésének középpontjában ekkoriban egyébként az indiai kultúra állt: 1913–14-ben utazást tett Indiában és Ceylonban, ottani élményei később a *dzsungel* könyve orosz kiadásához készített illusztrációiban hasznosultak. A *Világnézetek evolúciója* eredetileg Kotsznak abból az elképzeléséből indult ki, hogy a darwini tanokat a múzeumban az eltűnt világok koncepciójához kell illeszteni; ezért kell megjeleníteni a környezetükhöz alkalmazkodó élőlények mellett Lemúria vagy Atlantisz egykori világát is. Vatagin vázlataiban

a *Dogmatikus teológia* képe egyetlen párdúc kivételével azonos a megvalósulttal. Az *Ősi mítoszok* képén jelentősebb a különbség: a kentaur, a szatír, a szfinx és a tritón mellett egy istennő áll, de a kész műről hiányzik (a panel is keskenyebb) egy férfialak és a fölötte áldó gesztussal lebegő angyal figurája. Az angyal valószínűleg a politikai környezet megváltozásával tűnt el, de a Darwin és elmélete köré épülő múzeum így megmaradt. Az okkult és a tudományos megközelítés pedig a politikai rendszerek átalakulása nyomán ismét közelíthetett egymáshoz, s ma is aktuális. 2020-ban a moszkvai Garage kiállításán – „Örizzük fénylő álmainkat”. *A Másik Kelet és az ezoterikus tudás az orosz művészetben (1905–1969)* – egyaránt megjelent Vatagin, Szabasnyikova és Kotsz munkássága.

2020-ban a Főfoto nyerte a legszebbnek járó Artmagazin-díjat a fiatal fotós, Varga Matti munkáit bemutató, egyéni kabinetkiállításra emlékeztető standjával. A díj apropóján a 2019 decemberében nyílt kiállítótér-labor-kávézó alapítóival, Krasznai Jánossal és Zsigmond Gáborral, valamint Varga Mattival zoomoltunk.

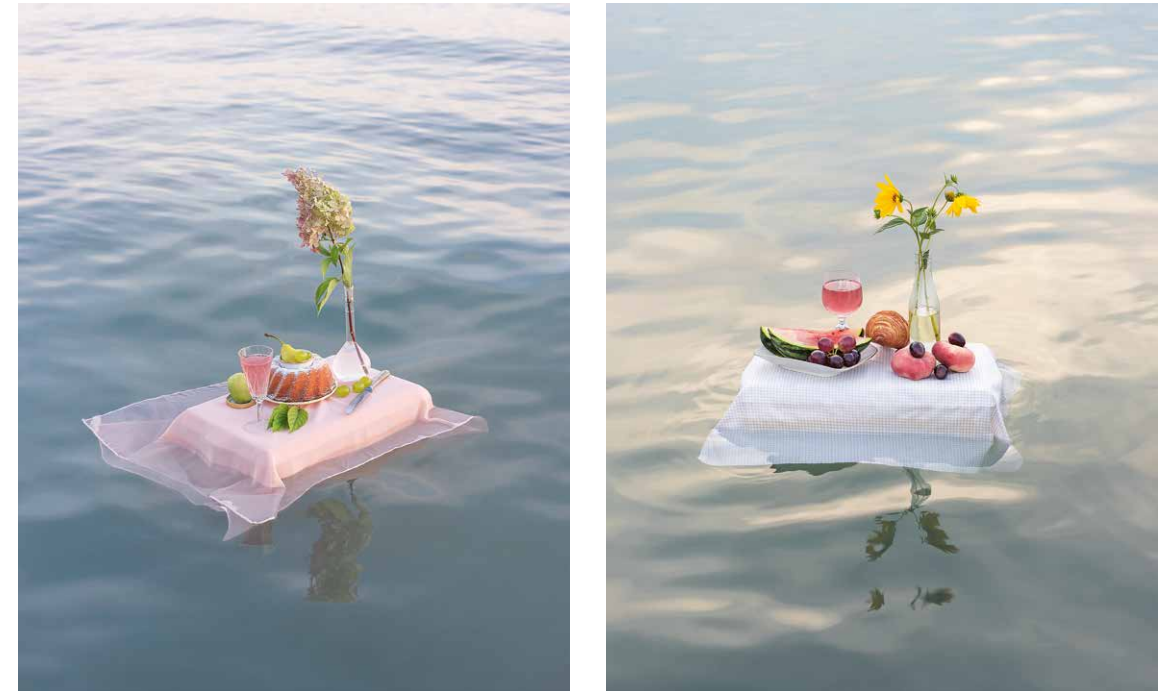
Szilágyi Róza Tekla

DÍJ A LEGSZEBBNEK EGY KIFEJEZETTEN NEM SZÉP ÉVBEN Eladható, friss, tehetséges



A Főfoto Artmagazin-díjas standja Varga Matti munkáival

Fotó: © Főfoto



Varga Matti: *Mellownoon*, 2020, digitális fotó, 64 x 80 cm
HUNGART © 2020

Artmagazin: Miért csináltatok meg a Főfotót? Miért gondoltátok, hogy Budapestnek szüksége van egy ilyen helyre?

Zsigmond Gábor: Nemcsak Budapestnek, hanem nekünk is szükségünk volt egy ilyen helyre. A Főfoto nagyon régi tervünk volt. Jánossal óvodába és általános iskolába is együtt jártunk – majd később a Práter utcában megint összesodort bennünket az élet. Utána pedig már mondhatjuk, hogy elválaszthatatlan a barátságunk, és kisebb kanyarok után – János inkább filmes irányba indult, én pedig fotózásból éltem – munkakapcsolatba is kerültünk. A Főfoto nem szól másról, mint a fotó iránti szeretetünkről.

Krasznai János: Elég hamar analógszentély lett a helyből.

Zsigmond Gábor: Mindig nevetünk, hogy a Főfoto milyen hamar elérte ezt a státuszt, pedig a Covid miatt nem is tudott annyira feldübbögni ez a hely sem.

Már az elejétől úgy terveztétek, hogy valamilyen kiállítási program is társuljon a kávézó, a labor és a bolt mellé? Több pályakezdő vagy feltörekvő alkotó állított ki nálatok – cél, hogy a fiatalabb generációra fókuszáljatok?

Zs. G.: Cél, hogy a fiatalokat mutassuk be. Akik amúgy is benne vannak a vérkeringésben, azok már járják a maguk útját.

K. J.: Akik ismernek minket, nagyon kíváncsiak voltak, hogy két ilyen kritikus és a fotóról ennyire határozott véleménynel rendelkező ember majd milyen galériát fog csinálni. Valahogy a kettőnk ízlése mégis igen hasonló. A Főfoto első kiállítója pont az Art Marketen is bemutatott Varga Matti volt. Ő volt az első olyan fiatal művész, akinél mindketten úgy éreztük, hogy nagyon jó, amit csinál. Friss, tehetséges – és eladható. Ezért is hívtuk vissza őt az Art Marketre, mert azt gondoltuk, hogy a vásár arról szól, hogy tudjunk eladni is – ez hál' istennek nagyon jól sikerült.

A Főfoto kiállítási programjában mennyire fontos az eladhatóság?

Zs. G.: Nagyon. Kollekciónak is építünk, felvásárolunk munkákat év közben, amelyek bármikor készen állnak az eladásra. Tudjuk, hogy sokat kell még tenni azért, hogy itthon a fotót helyi értéken kezeljék a gyűjtők, illetve általában kezelje a közönség. Már az elején láttuk, hogy ez hosszú folyamat lesz. Szóval amikor nincs hivatalos kiállítás a kiállítótérben, akkor ennek a kollekciónak a részei rotálódnak a kiállítótér falain.

Egy olyan évben, amikor a vásáron a hazai galériák nagy része nem vett részt a koronavírus és az abból következő gazdasági helyzet miatt, ti mégis úgy döntöttetek, hogy idén debütáltok. Miért?

K. J.: Gondolkoztunk azon, hogy lemondjuk a szereplést vagy összehúzzuk magunkat. Ledényi Attila segített végül a döntésben – ő azt mondta, ha

Varga Matti 2016-ban a MOME fotográfia szakán szerzett diplomát, azóta több hazai (például *Octogon*) és külföldi magazinban (*LensCulture*, *The Guardian*, *IGNANT*, *Somewhere Magazine*) jelentek meg képei. 2017-ben megnyerte a LensCulture Emerging Talent Awardsot, 2020-ban pedig jelölték a Highlights of Hungary díjra. Jelenleg Budapesten él és dolgozik. A Főfoto idei standja három sorozatának képeiből – *Mellownoon*, *The Stranger I Know* (Az idegen, akit ismerek) és *After August* (Augusztus után) – mutatott be válogatást.

Mattival megyünk ki, akkor bízhatunk magunkban és nem lesz felesleges a kint eltöltött idő. Mi anyagi sikert is vártunk a vásártól, és ez be is jött. Zs. G.: Nekünk is jót tett ez a pozitív szereplés, miután pont az első évünk lett ennyire nehéz – hol bezártunk, hol kinyitottunk.

Mattival hogyan ismerkedtetek meg?

Zs. G.: Régóta figyeltük már a munkáit – azt hiszem, még a Tumblren fedeztem fel a siófoki képeit. K. J.: Az interjú elején analóg Mekkáról beszélünk, és aztán bejön a legsikeresebb művészünk, akit a Tumblren fedezünk fel. Csodálatos. (*Nevet.*) Az első főfotós kiállítás mellett Mattival az is nagyon fontos lépés volt, hogy közösen tudtuk kialakítani a munkái árait. Szerintünk a fotópiac azért is döglődik, mert a fotó rosszul van árazva Magyarországon. Karácsonykor tervezünk is egy olyan kampányt, ahol szintén csak Matti képeit fogjuk árulni. Érintésmentesen, webshopból; a Főfotón keresztül juthatnak el így Matti képei ajándékként azokhoz, akik vágynak rájuk.

Elhangzott, hogy a fotográfia iránti szeretetetek szülte a Főfotót. Több területen próbáljátok népszerűsíteni a kortárs fotót – igyekeztek a feltörekvő generációval dolgozni, és igyekeztek egy, a mai magyar, a kultúra iránt érdeklődő pénztárca számára megfizethető árképzést kialakítani. Emellett miket csináltok még?

Zs. G.: Például mi adtunk otthont az FFS Szerdának. A Covid miatt elmaradt egy csomó workshopunk – például

cianotípiá-foglalkozást terveztünk. Sok minden volt betárazva tavasz-nyárra, amikről azért nem tettünk le. Tervben volt fotósok meghívása, akik a saját képeikről beszélnének – ezek az események áprilistól startoltak volna.

Varga Matti

A *Mellownoon* sorozat képei épp azokat a balatoni fényeket örökítik meg, ami iránt mindannyian rajongunk.

Varga Matti: Balatoni születésű lány vagyok, a gyerekkoromat végig a tó mellett töltöttem. A vírus beálltával nem igazán lehetett sehova utazni, így idén nyáron két hónapig egy huzamban Siófokon voltam és újra el tudtam merülni a balatoni létben. Úgy, mint annak idején, amikor ez teljesen természetes dolog volt. A lassú és nyugodt létezést, valamint az otthoni biztonságot is újra átéltem most, és ezek előhozták a gyerekkori emlékeimet, ez volt a sorozat kiindulópontja.

Az a benyomásom, hogy komolyabb előkészítési fázis előzte meg a fotózást.

Jól gondolod. Visszanézve az archív dolgaimat – már csak a telefonom képanyagát –, azt vettem észre, hogy rengeteg vízfelületről van videóm és képem, amiket az évek során csináltam, mert annyira megbabonáz ez a jelenség. A *Mellownoon* úgy állt össze, hogy megjelentek a fejemben vízen lebegő csendéletek képei, de először nem tudtam, hogyan lenne érdemes kivitelezni. Először ezt kellett kilogisztikáznom. Pofonegyszerű dolog lett a megoldás: egy

felfújható strandpárnára tettem rá egy tálcát, lefordítva, majd arra egy terítőt. Utána jött az a feladat, hogy összeállítsam a különböző szetteket – ez több hétig tartott. Közben figyelnem kellett a széljárást – ma már tudom, hogy egy 7 km/h-s szél még belefér, de annál többnél már nagyon hullámszik a víz – és az időjárást is, hiszen konkrét elképzelésem volt arról, hogy mik azok a fény- és színviszonyok, amikre szükségem van. Illetve mindig szükségem volt egy segítőre is. A tervezés így hosszabb folyamat volt, mint maga a fotózás. A sorozat végül öt képből áll – ezek mind külön napokon készültek.

Sok csendéletet vagy beállított kompozíciót ábrázoló fotód van – a képeken szereplő tárgyak pedig sokszor szimbolikusnak tűnnek. Direktetek ezek a művészettörténeti áthallások és szimbólumok?

Általában van egy megérzésem azt illetően, hogy számomra egy tárgy mit jelenthet – ami aztán a befogadó számára jelentheti ugyanazt vagy teljesen mást is. Egyébként ez a második eset sem zavar. A jelentésrétegek nyilván eszközök – ezekkel szeretek élni én is. Szerintem az is egyértelmű a képeim kapcsán, hogy nekem fontos az, hogy esztétikusak legyenek. Volt olyan időszak, amikor többen is mondták a fotóimra, hogy túl esztétikusak – akkor kicsit szégyelltem is ezt. De ma már felvállalom.

Egyszerre végzed egy set designer, egy stylist és a fotós munkáját. Egyedül készíted elő a képeid, vagy van csapatod, akikkel bizonyos feladatokat megosztasz?



Zsigmond Gábor, Varga Matti és Krasznai János
Fotó: © Főfoto



Varga Matti: *The Stranger I Know* (Az idegen, akit ismerek),
2019, digitális fotó, 57,1 x 80 cm
HUNGART © 2020

Nincs csapatom, mindent egyedül csinálok. Van, amikor azt érzem, hogy ez idő és energia tekintetében nehezíti a helyzetem. Viszont azt is tudom, hogy semmit nem adnék ki szívesen a kezemből.

Nagyon sok korábbi munkád az épített környezethez kötődik vagy olyan emlékeket idéz fel, amik egy adott környezethez kapcsolódnak. A *The Stranger I Know* esetében például egy idegen házban keresel emlékeket.

Igen, a *Mellownoon* kicsit más, mint az előző sorozataim – eddig inkább építészeti helyszínek inspiráltak. De a *The Stranger I Know* sorozat helyszíne úgy adódott, hogy a képeken szereplő lakás egy ismerősöm nagyszüleié volt – én a felszámolás előtti hónapokban jártam ott. Első körben arra kértek, hogy fotózzam be a lakást, hogy

fel tudják tenni különböző ingatlanos oldalakra. Amikor bementem és észrevettem, hogy minden úgy van ott, ahogyan ők éltek a lakásban, hátborzongató érzés volt, de megnyugtató is egyben. Ezek a kettős érzések nekem mindig nagyon inspirálóak. Az is hozzátesz a dologhoz, hogy gyerekkorom óta imádom kutakodni régi dolgok között. Padlásra felmenni, pincébe lemenni, dobozokat kinyitni. Az ismerősöm ennél a lakásnál megengedte, hogy nézelődjek, nyugodtan fedezzem fel a dolgokat, meg is lepődtem, hogy őt ez nem zavarja. Aztán el is szomoroztam kicsit – nyilván belegondol az ember, hogy mi lesz azokkal a dolgokkal, amiket egy életen keresztül felhalmozunk? Mit tudunk magunk után hagyni úgy, hogy az valahogy meséljen rólunk, egyáltalán mit mesél rólunk? A dolgaink hogyan lesznek megőrizve, egyáltalán meglesznek-e?

A standon bemutatott *After August* sorozatod hangulatában valamelyest hasonló a *The Stranger I Know*-hoz.

Ez a munkám egy balatoni nyaraló nyár utáni állapotát mutatja meg. Gyerekkoromban mi sokáig nyaraltattunk. Azok a terek, amik nyáron nagy nyüzsgésnek adtak otthont és élettel voltak tele, év közben lakatlan terei voltak a házunknak. Ezekről 8–9 évesen picit tartottam is. Az *After August* esetében azzal foglalkoztam, hogy hogyan tudjuk átvenni a nyári emlékeket az ősze, illetve ezekbe a terekbe visszacsöppenve hogyan tudjuk őket minimálisan megtölteni élettel.

A British Museum grafikai gyűjteményében található egy különös herbárium: ragyogó színű virágok sorakoznak éjfékete háttér előtt. Még egészen közelről is nehéz megállapítani, hogy mi az, amit látunk. Eleven növények? Botanikai ábrázolások? Virágportrék?

Szikra Renáta

FLORA DELANICA

Mary, Mary, kicsi Mary, mi nyílik a kertedben?*



Mary Delany: Karácsonyi rózsza (*Helleborus Niger* [Polyandria Polygynia]),
kollázs, színes papírok, testfesték, akvarell, fekete tinta
© The Trustees of the British Museum



Strawberry Hill kastély, Twickenham, London
Forrás: Flickr / Tony Hisgett



Henry Colburn: Mary Delany portréja
John Opie 1782-es festménye után,
198 x 120 mm
Forrás: Wikimedia Commons

Az úgynevezett *Flora Delanica* egy angol arisztokrata hölgy, az egzotikus növényekért rajongó amatőr botanikus, Mary Delany (1700–1788) alkotása. Azért különleges, mert a préselt növények vagy precíz botanikai rajzok helyett a virágok meglehetősen pontos papírmásai kerültek a lapokra, az egyes példányok hétköznapi és latin nevének, lelőhelyének, sőt adományozójának feltüntetésével. A tudományos igénnyel készített sorozat már születése idejében is kuriózumnak számított. Például a kiterjedt levelezéséről, memoárjáról és éles nyelvéről ismert, megkérdőjelezhetetlen tekintélyű ítéshozó számító író, Horace Walpole, aki Strawberry Hill nevű kastélyát az akkor legmodernebbnek számító neogótikus stílusban középkori várrá építtette át, és maga is fantasztikus műgyűjteménnyel rendelkezett, nagyra értékelte Mrs. Delany művészetét. „Művelt és kiváló ízlésű hölgy, aki olajban is festett és feltalálta a papírmozai művészetét.” A papírmozai, amire Walpole utal, egy sa-
jatos kollázstechnika volt, amivel Mary Delany már egész fiatalon kísérletezett, és amihez hosszú élete során visszavisszatért – emellett azonban gyakorlott akvarellista is volt, és fantasztikus hímzések, valamint (mai szemmel nézve inkább elborzasztó) kagylóreliefek és kandallódíszek is kerültek ki a keze alól. Nevét mégis a papírból készült herbárium őrízte meg az utókornak, melynek elkészítésébe 72 (!) évesen fogott. Saját bevallása szerint egy muskátli-szirom bársonyos színe és finom szerkezete ihlette meg, amit lehetetfinom, kézzel festett selyempapír segítségével igyekezett megidézni. Nagy sikert aratott az új technikával, ami arra sarkallta, hogy az általa ismert és elérhető őshonos és egzotikus növényeket teljes pompájukban rögzítse az örökkévalóságnak. Tizenegy éven át dolgozott rajta, és ezalatt az idő alatt csaknem ezer lapot készített. Lássuk hát, ki volt ez a szenvedélyes kertész, hol és milyen körülmények között hozta létre körömlővel nyírt kertjét.

Az úgynevezett *Flora Delanica* egy angol arisztokrata hölgy, az egzotikus növényekért rajongó amatőr botanikus, Mary Delany (1700–1788) alkotása. Azért különleges, mert a préselt növények vagy precíz botanikai rajzok helyett a virágok meglehetősen pontos papírmásai kerültek a lapokra, az egyes példányok hétköznapi és latin nevének, lelőhelyének, sőt adományozójának feltüntetésével. A tudományos igénnyel készített sorozat már születése idejében is kuriózumnak számított. Például a kiterjedt levelezéséről, memoárjáról és éles nyelvéről ismert, megkérdőjelezhetetlen tekintélyű ítéshozó számító író, Horace Walpole, aki Strawberry Hill nevű kastélyát az akkor legmodernebbnek számító neogótikus stílusban középkori várrá építtette át, és maga is fantasztikus műgyűjteménnyel rendelkezett, nagyra értékelte Mrs. Delany művészetét. „Művelt és kiváló ízlésű hölgy, aki olajban is festett és feltalálta a papírmozai művészetét.” A papírmozai, amire Walpole utal, egy sa-
jatos kollázstechnika volt, amivel Mary Delany már egész fiatalon kísérletezett, és amihez hosszú élete során visszavisszatért – emellett azonban gyakorlott akvarellista is volt, és fantasztikus hímzések, valamint (mai szemmel nézve inkább elborzasztó) kagylóreliefek és kandallódíszek is kerültek ki a keze alól. Nevét mégis a papírból készült herbárium őrízte meg az utókornak, melynek elkészítésébe 72 (!) évesen fogott. Saját bevallása szerint egy muskátli-szirom bársonyos színe és finom szerkezete ihlette meg, amit lehetetfinom, kézzel festett selyempapír segítségével igyekezett megidézni. Nagy sikert aratott az új technikával, ami arra sarkallta, hogy az általa ismert és elérhető őshonos és egzotikus növényeket teljes pompájukban rögzítse az örökkévalóságnak. Tizenegy éven át dolgozott rajta, és ezalatt az idő alatt csaknem ezer lapot készített. Lássuk hát, ki volt ez a szenvedélyes kertész, hol és milyen körülmények között hozta létre körömlővel nyírt kertjét.

Mary Granville 1700 májusában Wiltshire-ben született Bernard Granville ezredes legidősebb lányaként, majd felcseperedvén nagynénje, Lady Stanley házában franciát, angolt, történelmet, zenét, kézimunkát és táncot tanult abban a reményben, hogy művelt és jól nevelt úrilánnyá egyszer majd a királyi udvarba kerülhet az „udvarhölgyképzőbe”. Lady Stanley londoni szalonjában találkozott először Händel muzsikájával, illetve személyesen a zeneszerzővel is, akinek még gyereklánnyként nagy rajongója lett, és akivel annak haláláig élénk levelezésben állt. Anna királynő halála 1714-ben nagyot fordított a kis Mary sorsán; udvarhölgyi reményei kútba estek, mert a konzervatív Toryk helyett (akikhez a Granville család is tartozott) a Whig pártiak kerültek hatalomra – a veszteseknek pedig maradt az önkéntes száműzetés, vidékre. Egy 18. századi angol kastélyba való visszavonulást azért nem hasonlíthatunk egy mostanság aktuális karanténhelyzethez: bár a „száműzöttek”



Elizabeth Montagu John Raphael Smith metszetén, amely Joshua Reynolds festménye után készült, 1776, mezzotintó, 50,8 x 35,5 cm, National Portrait Gallery, London
Forrás: Wikimedia Commons

hónapokig el sem hagyták a birtokot, az arkádiai tájjá alakított hatalmas kastélykertben azért elszórakoztatták magukat és egymást. Marynek is gyorsan találtak elfoglaltságot: alig 17 évesen hozzáadták a család barátjához, a nála 43 évvel idősebb Alexander Pendarveshez. A kifogástalan politikai karrier azonban nem garancia a boldog házasságra. Az övék sem volt az, de legalább nem tartott sokáig. Míg a férj vadászott és egyre többet ivott, a fiatal ara sokat lovagolt, rajzolt és hímezgetett a kor szokása szerint, de már kísérletezett egy új technikával, a papírkollázssal is. 1725-ben Pendarves váratlanul elhunyt,

vagyonát azonban addigra nagyrészt elitta. Fiatal özvegyként Mrs. Pendarves végre szabadon, felügyelet nélkül mozoghatott a társaságban, bár vagyon és birtok híján folyamatos vendégeskedésre kényszerült. Szalonról szalonra vándorolt a rokonok, ismerősök között, és élénk levelezésben állt nemcsak kiterjedt rokonságával, de újonnan szerzett barátaival is. Jó eszű és éles szemű megfigyelő volt, és leveleiben nem habozott pellengérré állítani a hiú, álszent viselkedést, talmi csillogást, amit a fényűző udvarházaknál megtapasztalt – viszont szívesen és mohón szívta magába az értékes tudást, amennyiben

módja volt rá. Számos kérőt utasított vissza, mígnem írországi rokonainál időzve megismerkedett egy művelt és jó szónoki képességekkel rendelkező prédikátorral, Sir Patrick Delanyval (Jonathan Swift barátjával), akivel (miután a férfi is megözvegyült) egybekeltek. A Delany házaspár rövid londoni tartózkodás után Dublin közelében telepedett le. Rajongtak a növényekért és együtt kertészkedtek a birtokon, amit nem úgy kell elképzelnünk, mint egy Agatha Christie-krimi paplakjának rózsalugasos, hortenziás kiskertjét, mert az övék az akkor divatos festői (picturesque) kertek mintáját követve



Az úgynevezett Portland váza, i. e. 15–25 között, kámeaüveg, legnagyobb átmérő 17,7 cm, magasság 24,5 cm, British Museum, London
Forrás: Wikimedia Commons

ennél kicsit tágasabb angolkert volt, szokatlanul színpompás virágágyásokkal a ház körül. 25 év – ezúttal boldog – házasság után azonban Mary Delany másodszorra is megözvegyült. Közel a hetvenhez már kevesebbet utazgatott, visszaköltözött Angliába és ideje nagy részét barátnője, Margaret Cavendish Bentinck, Portland hercegnője buckinghamshire-i birtokán töltötte. Nem véletlenül. Bulstrode Park, amit az udvari körök csak „A Kas”-nak (The Hive) neveztek, Anglia egyik kulturális központja volt, ahol Mary már fiatalkorában is többször megfordult. Portland hercegnője korának egyik legműveltebb és leggazdagabb asszonyaként nemcsak irodalmi szalont működtetett, hanem évtizedeken át egy mindent átfogó természettudományi gyűjtemény összeállításán fáradozott, amiben szakképzett kurátori team segítette. A birtokon felépített Portland Museum nyitva állt a (főúri) látogatók előtt, és az egyre gyarapodó gyűjteményt állatkert, madárház és botanikus kert egészítette ki. (Amikor 1786-ban a hercegnő végrendelete nyomán árverésre bocsátották a körülbelül négyezer tételből álló gyűjteményt, napokon át csak a kagylók, ásványok, madártojások voltak soron, valószínűleg lanyhább érdeklődést keltve a műgyűjtők között, mint a hercegnő



A Portland Museum botanikus kertje
Forrás: Wikimedia Commons

saját kezűleg tervezett ezüst étkészlete, melyet mesterien formált rovarok díszítettek, vagy a Lord Hamiltontól vásárolt antik műremek, a Portland-váza néven ismert kámeaüveg, amely ma a British Museum felbecsülhetetlen értékű kincse. Bulstrode épületeit a 19. században bontották le, mára csak az egykori múzeumépület egyik része áll.) Mary Delany Portland hercegnője révén került kapcsolatba a „kékharisnyák” névadó elődeivel is. A Blue Stockings Society két arisztokrata hölgynek, Elizabeth Montagunak és Elizabeth Veseynek köszönhetette létrejöttét, akik az 1750-es évektől együtt vezettek irodalmi és művészeti szalont. A szokásos kártyatánc-flört helyett előadásokat és vitaesteket szerveztek nőtársaiknak. Összejöveleik kifejezett célja volt, hogy a művelődni vágyó női klubtagok tanulhassanak egymástól és a meghívott előadóktól, művészekről. A hercegnő és Mrs. Delany kezdettől fogva alaptagoknak számítottak, tehát egy olyan társaságban, ahol – hogy csak a legismertebbeket említsük – a kor híres filozófusai közül dr. (Samuel) Johnson és Edmund Burke, az első női matematikus, Ada Lovelace (Lord Byron lánya), Angelika Kauffmann és Mary Moser festők, Adam Smith, a közgazdaságtan atyja, valamint az arisztokrácia kedvenc portréfestője,

Sir Joshua Reynolds és természetesen Horace Walpole is megfordultak. Csak a politika számított tabutémának, a természettudományok nem. De nem csak ezek az összejövelelek szélesítették Mary Delany látókörét. A bulstrode-i szalonban szívesen látták a kor híres természettudósait is, 1766-ban például Rousseau-t, aki elismerően nyilatkozott a gyűjteményről. Carl von Linné tanítványa, Daniel Solander svéd botanikus, a British Museum kurátora gondozta a hercegi kollekciót John Lightfoot segítségével, aki a növényszakértőként könyvtárosa és plébánosa is volt a Bulstrode Parknak. Mary Delany itt találkozott először Sir Joseph Banksszel, aki részt vett Cook kapitány első Föld körüli útján (mely expedíciót többek között szintén barátnője finanszírozta, bőkezűen). Banks honosította meg Angliában Ausztrália, Új-Zéland egzotikus növényeit, Mrs. Delany az ő üvegházi kollekcióját is meglátogatta 1771-ben, hiszen a virágok és a kertek minden formája érdekelte. Valószínűleg ennek az élménynek a hatására fogott bele merész herbáriumprojektjébe, s elhatározásában sem kora, sem egészségi állapota nem akadályozta. Kíváncsisága, széles körű botanikai ismeretei, remek megfigyelőkészsége és kivételes kez ügyessége segítették „papírkertjének” létrehozásában.



Thomas Rowlandson: A Blue Stockings Society feloszlása, 1815, kézzel színezett rézkarc, NYPL, The Carl H. Pforzheimer Collection of Shelley and His Circle
Forrás: Wikimedia Commons



Mary Delany: Fehér fagyöngy (*Viscum Album* [Dioecia Tetrandria]), 1776, kollázs, színes papírok, testfesték, akvarell, fekete tinta
Forrás: Wikimedia Commons



Mary Delany: Tengeri nárcisz (*Pancratium Maritimum* [Hexandria Monogynia]), 1778, kollázs, színes papírok, testfesték, akvarell, fekete tinta háttér
Forrás: Wikimedia Commons

A papírkivágás vagy kollázs invenciózus használatát inkább kötjük a 20. századi művészet olyan forradalmi megújítóinak a nevéhez, mint Picasso, Braque, Matisse vagy Hannah Höch, de Mary Delany háromszáz évvel ezelőtt kitalált egyedi technikája is egy újfajta befogadói élmény megteremtésére törekedett. Körömmollóval, csipeszszel, árral, finom ecsetekkel és a festéporításhoz használt kis kézimozsárral felszerelve vágott bele a kísérletbe. Gondos megfigyelésen alapuló egyedi növényábrázolásai mind természet után készültek, s ehhez széles ismeretségi köre biztosította a friss alapanyagot. A növény szárát, leveleit és kiváltképp a bonyolult virágzatot finom selyempapírból aprócska ollóval kivágott, alig pár milliméteres elemekből állította össze, melyeket saját kezűleg kevert és vízfestékkel színezett –

szirmonként. Egy tengeri nárciszhoz hasonló bonyolult struktúrához például több száz különböző tónusú papírszeletkére volt szüksége. Természetes ragasztóként pár csepp vízzel kikevert, finomra őrölt lisztet (csirizt) használt, vagy átlátszó tojásfehérjét, és csipesszel, tűvel rögzítette az elemeket a háttérként szolgáló fekete papírra. A részletgazdag növényábrázolások abban különböztek a festett vagy rajzolt botanikai ábráktól, hogy a több rétegben egymásra helyezett, egymáson elcsúsztatott papírszeletkéik finom tónuskülönbségekkel érzékeltetik a fényt és az árnyékot. A tónusfokozatok és a rétegek vastagsága révén szinte térbeli hatást keltenek, emelik a bársonyos háttértől az intenzív színekben pompázó növényegyedeket. Molly Peacock *Papírkert* című könyvében nemcsak a kivételesen valóság-hű ábrázolás elevenségét emeli ki; egyedül-

állónak tartja a virágábrázolásokból sugárzó szexuális energiát, s Delanyt mintegy Georgia O'Keeffe előfutárának tekinti.

Tény, hogy Mrs. Delany és a felvilágosult, művelt nők köre, amelyben élete során mozgott, már a feminizmus első hulláma előtt száz évvel feszegette a nemének szabott korlátokat. Noha Delany évtizedeken át egyedülálló nőként is remekül boldogult, művelődött, alkotott, hatással volt másokra, és írásaiban (nem kis mértékben saját tapasztalataiból kiindulva) a kényszerházasság ellen és a nők önrendelkezési joga mellett tette le voksát – mégsem valószínű, hogy a *Flora Delanica* virágait szimbolikus ábrázolásoknak szánta volna. Részletgazdagságuk, textúrájuk és a térbeliség illúzióját keltő optikai trükkök azonban valóban megmozgatják, szinte életre keltik a papírnövényeket.



Mary Delany: Orvosi aloé (*Aloe Perfoliata*), 1780, kollázs, színes papírok, testfesték, akvarell, fekete tinta
© The Trustees of the British Museum



John Hoppner: *Mrs. Delany portréja*, 1780–1788 körül, ceruza, barna papír, 364 x 288 mm, Victoria & Albert Museum, London
© Victoria & Albert Museum



Udvari viselethez tartozó kötény részlete, selyemfonállal himzett virágokkal, Mary Delany tervei alapján, 1740

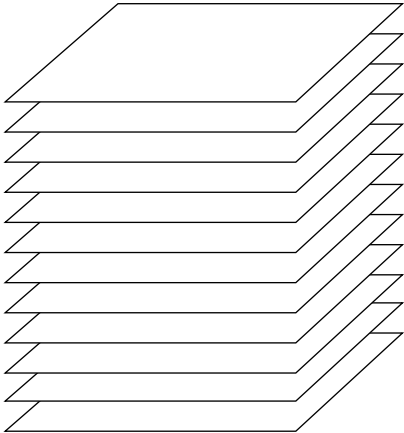
Mary Delanyról azt is tudjuk, hogy nemcsak papírból, hanem hímzés formájában is megörökítette az elébe kerülő virágokat. Szinte minden ruháját maga készítette, és hímzéseiben is a virágok lehető legpontosabb ábrázolására törekedett. Érdekes elképzelni valakit, aki ennyire a virágoknak élt – és aki maga is úgy jelenik meg a társasági eseményeken virághímes köntöseiben, mint Flora istennő (idős) földi helytartója. Végül látásának romlása kényszerítette a végtelenül aprólékos papírmunka feladására 1783-ban. Pár évvel később, barátjánője halála után III. György király

és Sarolta királyné vette pártfogásába az akkor már matróna korú Mrs. Delanyt; a windsori királyi rezidencia mellett rendeztek be egy kis villát számára. Nem voltak megélhetési gondjai, tisztességes évváradiékat kapott és élete végén bejáratos lett a királyi udvarba. Megbecsültségét jelzi, hogy rajzra, hímzésre és növénytan ismeretekre oktathatta a királyi gyermekeket egészen haláláig. A 985 lapból álló florilégiumot unoka-húga, Augusta Hall (Lady Llanover) örökölte, aki Mary Delany önéletrajzát és kiterjedt levelezését is közreadta az 1860-as években; a tíz kötetbe rendezett

*Flora Delanica*t végrendeletében a British Museumra hagyta. Az elmúlt évtizedekben számos életrajz, képeskönyv jelent meg Mary Delany különös alkotásáról és eseménydús életéről. Amíg újra lehetőségünk nyílik arra, hogy Londonban, a Felvilágosodás Galériájában (Enlightenment Gallery) élőben élvezzük a virágportrék szépségét, addig a British Museum honlapjának virtuális kiállításával vigasztalódhatunk a téli hónapok szürkéségében.

* Angol gyermekversike, amelyet Agatha Christie idéz a *Mi nyílik a kertben?* című Poirot-történetben.

Ajánlott irodalom: Mark Laird – Alicia Weisberg-Roberts: *Mrs. Delany and Her Circle*. Yale University Press, 2009 | Molly Peacock: *The Paper Garden. An Artist (Begins Her Lifework)* at 72. New York, Bloomsbury USA, 2011 | Clarissa Campbell Orr: *Mrs. Delany: A Life*. Yale University Press, 2019



Darabos Edit

PÖTTYÖS, KOCKÁS, NAPKERESZTES, VIRÁGMINTÁS, AVAGY A MODERN ÉLETÉRZÉS A bécsi Secession-kiállítás katalógusának utóélete

1900. november 3-án – 120 évvel ezelőtt – nyolcadik kiállításával jelentkezett az Ausztria Képzőművészeinek Egyesülete, a Secession. A tárlatot elsősorban az osztrák és külföldi modern iparművészet bemutatásának szentelték, szakítva a korábbi bemutatókra jellemző képzőművészeti dominanciával. Belépéskor a látogató egy vászonba kötött, hosszúkás formátumú katalógusfüzetet kapott kézhez, melynek borítójaként dekoratív hatású, ám a korszak artisztikumától igencsak messze álló mintákkal nyomott textíliákat használtak. Nem véletlen, hogy a címben felsorolt motívumok „naiv burjánzásukkal” a bécsi művészeti élet krónikását, Ludwig Hevesit hosszú gondolatmenetre készítették. A párizsi világkiállítás szecessziós áradatából visszatért szerzőt ugyanis éppenséggel a katalógus külleme döbbsentette rá arra, hogy a bécsi szecesszió mennyire más utat kezdett meg: „*Ahogy a kis, keskeny katalógust kezembe vettem... teljesen elnémultam. Igen, mégis itt vagyunk. Mégis különbözünk másoktól.*”¹

¹ Ludwig Hevesi: *Acht Jahre Secession*. Bécs, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906, 282–283. o.

A kiállítás – úton a letisztultság felé

A 8. Secession-kiállítás újdonságát az iparművészeti alkotások nagyszámú szerepeltetése mellett a belső terek letisztult dizájnya jelentette. A szakítás a szecesszió szertelen vonalrendszerével, illetve a szögletesített formák és négyzetes osztások felé fordulás a kiállítás nagytermében, a Josef Hoffmann tervezte központi kiállítótérben érvényesült leginkább. A termet fehér, tömör falszakaszokból és egyszerű lécosztásos elemből álló paravánrendszer tagolta, mellyel hat kisebb térközt alakítottak ki. A paravánok magas, fakoronggal lezárt oszlopokkal záródtak, az oszlopok tövéhez pedig kerámiák és plasztikák bemutatására alkalmas posztamensek kapcsolódtak. A falakat ismétlődő virágmotívumokkal díszített, sablonnal festett vászon borította. A *Magyar Iparművészet* folyóiratot tudósító Czakó Elemér őszinte dicsérettel illette a belső terek kiképzését, beszámolójából pedig megtudható, hogy a rendezők ihletett terművészként még a fény-árnyék hatással is játszottak: „*A dimenziók felosztása, a világosság és félhomály alkalmazása mind-mind öntudatos művészettel történik*”.² Jóllehet a kiállításon számos bútor és vitrinekbe való dísz tárgyak sora került bemutatásra, Hoffmann

² Czakó Elemér: A bécsi szecesszió kiállítása. In: *Magyar Iparművészet* 1901/1–2., 40–41. o.

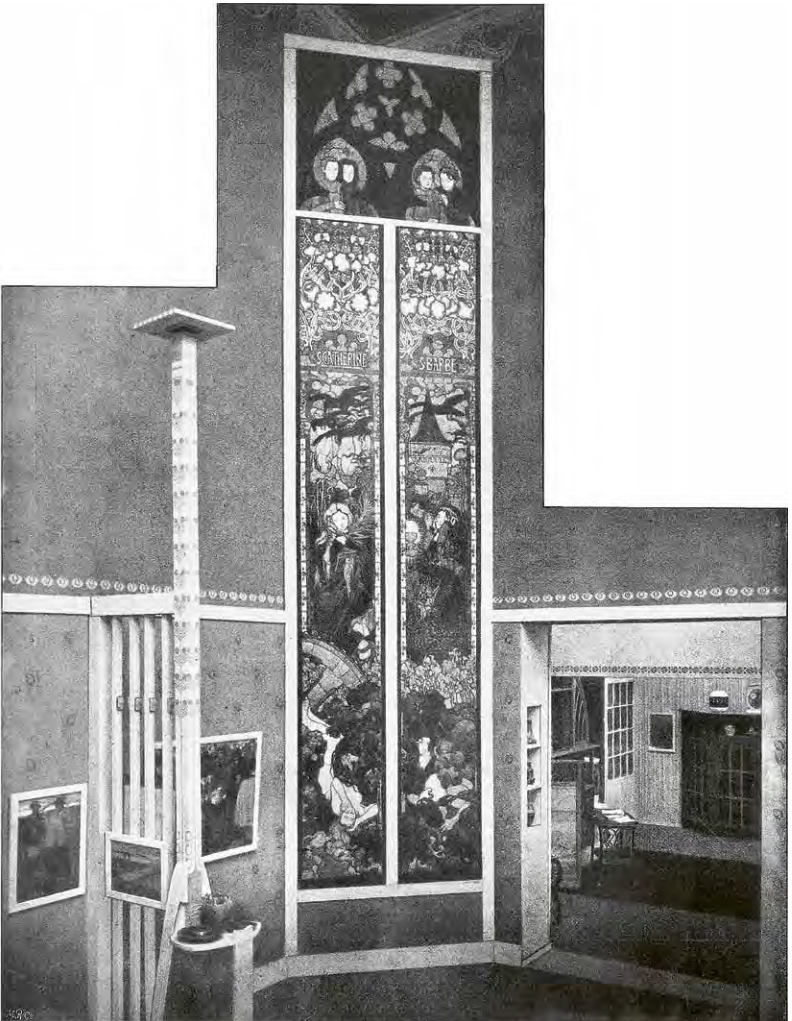


A 8. Secession-kiállítás katalógusának borítója, 1900, Bécs, lenszővet, papír, Belvedere Museum, Bécs
© Belvedere Museum

és társai – ahogyan a katalógus bevezetőjében megfogalmazták – nem enteriőröket kívántak létrehozni. Az archív fotók tanúsága szerint a kabinetbútorok, a tá-lalók és üvegezett vitrinek maguk is egyedi műalkotásokként a képzőművészeti munkák között kaptak helyet. A festmények és grafikák – szakítva a korábbi kiállításokra jellemző zsúfolt, többszintes bemutatással – egy sorban, egymástól kellő távolságban kerültek felfüggesztésre. Mi több, a kiállított festmények nagy többségét, a kiállítási paravánrendszerhez hangolva, egységes fehér keretben állították ki. A *Ver Sacrum*ban, a társaság folyóiratában közölt sorok alapján akár úgy is érezhetjük, hogy a kiállított képzőművészeti alkotások az iparművészeti tárgyak kiegészítőjeként szerepeltek: „...*a mesterek [értsd: bútortervezők] munkái-val megtöltött termeket számos pasztell, akvarell, rajz és kisplasztika díszítette*”.³ A bútorok szokatlan elhelyezése, az enteriőrök hiánya a kortársak számára is szembeötlő volt.⁴ A kiállításon nem voltak mai értelemben vett „tárgyfeliratok”; a termeket körbejárva, a folyamatos számozás és a katalógus segítségével lehetett a tárgyakat beazonosítani.

³ *Ver Sacrum*, 1900, 22. o.

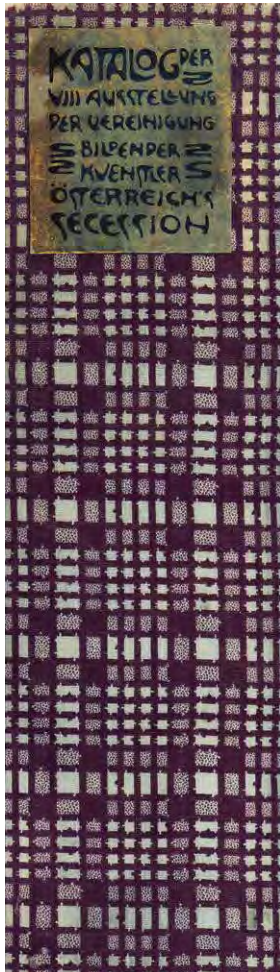
⁴ *Innen Dekoration*, 12. évf., 1901. február, 27. o.



A 8. Secession-kiállítás Josef Hoffmann által tervezett központi terme
Forrás: *Innen Dekoration*, 1901. február, Darmstadt



Adolf Böhm: A 8. Secession-kiállítás plakátja, 1900, papír, színes litográfia, 94 x 61 cm, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest



A 8. Secession-kiállítás katalógusának borítója és a katalógus két oldala, 1900, Bécs, lenszövet, papír, grafikai terv: Josef Hoffmann, kivitelező: Adolf Holzhausen, Iparművészeti Múzeum, Budapest

Fotó: © Soltészné Haranghy Ágnes / © Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2020



A katalógus – osztrák és/vagy japán?

A Secession 8. kiállításának katalógusát a fennmaradt darabok szerint legalább ötféle nyomott textillel borították. A piros alapon fehér pöttyös, a lila, keresztben sávozott, kockás, a szórt virágmintás és a kétféle terülő mintás katalógus egy-egy példánya szétszóródva található meg különböző művészeti gyűjteményekben. Az egyiket az Iparművészeti Múzeum és a Secession eddig láthatatlan kapcsolataának bizonyítékeként – a példány minden bizonnyal a kiállítás valamely magyar szaklátogatójának tulajdona volt – a Múzeum könyvtárában őrzik. A füzet tipográfiai tervezője Josef Hoffmann volt, így vélelmezhető, hogy a kötés is az ő koncepciója alapján készült. Minden példányra ugyanaz az arany háttérű, kissé nyújtott négyzetes formába foglalt, rajzolt betűkkel írott címke került. A nyújtott formátumú katalógus oldalait a kiállító művészek vignette-jei díszítették. A füzetek egyedisége a kiállításhoz készült Adolf Böhm-plakáttal és a korábbi katalógusok grafikai megoldásaival összevetve különösen szembeötlő. Joggal vetődik fel a kérdés, hogyan köthetők ezek a pöttyös, kockás, napkeresztes és virágmintás,

egyszerű és ismétlődő minták a szecesszió szeszélyes, ugyanakkor tudatosan szerkesztett stílselemeihez? Beilleszthetők-e egyáltalán a mozgalom művészeti felfogásába, vagy egyszeri, utóélet nélküli ötlet, esetleg nagyon is átgondolt, tudatos választás volt mindez? A kérdés megválaszolásához elsősorban a bécsi művészek textiltervezéshez fűződő különleges viszonyát kell értelmeznünk.

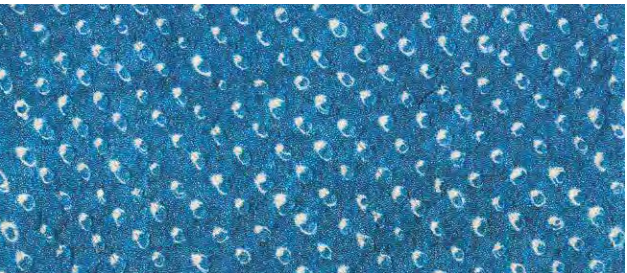
Kézenfekvő lett volna, hogy a borító vásznainak nyomára a Backhausen & Söhne cég archívumában lehet rábukkanni. A cég és a Secession kapcsolata ekkor már több évre nyúlt vissza; Koloman Moser 1898 óta készített számukra szövetterveket; egyik szövettervét ki is állította a Secession negyedik kiállításán, az 5. kiállítás egyik termét pedig Moser a cég számára tervezett nyomott mintás textilszövetével tapétázták ki. Ám a kutatás során kiderült, hogy a 8. tárlat katalógusát borító pamutvásznak nem külön művészeti tervek alapján készültek, nem is a fenti cég gyártotta őket, hanem a kereskedelemben általánosan forgalmazott pamutvászon méteráruból lettek kiválasztva.⁵ A csikos, pöttyös, kockás, virágmintás selyem- vagy pamutvásznakból (akkori elnevezésük szerint: *Kattun*, *Kreton*, *Delon*) a századforduló bécsi polgári köreiben főként könnyű nyári ruhákat, blúzokat, lánykaruhákat varrtak, illetve a szolgálólányok számára házi ruhákat, kötényeket.⁶ A minták évszázadok óta használatosak voltak mind textilek, mind papírok díszítésénél, például a biedermeier nyomott textilminták között is szép számmal megtaláljuk ezeket a „banális” motívumokat. Ebben az olvasatban a 8. kiállítás katalógusának vásznai a mindennapi életből lehettek ismertek Hoffmannék számára. Rebecca Houze nézete, amely szerint a 8. Secession-kiállítás katalógusa a művészet otthonosságot teremtő, nőies-intim oldalának megerősödéséről árulkodik, ezt a megközelítést valószínűsíti. A Hoffmann- és Moser-tanítványok köre (a bécsi iparművészeti iskola, a Kunstgewerbeschule hallgatói, a későbbi Wiener Kunst im Hause tagjai) éppen a 1900-as párizsi világkiállításon bemutatott, egyszerűséget és otthonosságot sugárzó enteriőrökkel képviselték az újfajta intim térkialakítást, amivel mestereik közvetett ihletőivé is váltak.⁷ Ha azonban az akkori kortársak számára ugyancsak hozzáférhető, egyszerű, ismétlődő, ám egyszerismind egzotikus előképeket keresünk, akkor a japán fametszetek tarka, sokmintás kosztümjei, ruhái is felmerülhetnek ihlető forrásként. A bécsi közönség már igen korán, az 1873-as világkiállításon találkozhatott a Nyugat felé nyitó Japán képzőművészeti alkotásaival és hagyományos kézművesipari termékeivel, vagyis a japán minták szokatlan egyszerűségével, jelszerű konstruktivitásával.⁸ 1899-ben a Museum für Kunst und Industrie-ban japán fametszeteket láthatott a bécsi közönség, sőt a Secession 6. kiállítását teljesen a japán művészetnek szentelték, amelyen a dísz tárgyak mellett nagy számban szerepeltek az Edo-korszak fametszetei is. Nem kétséges, hogy ez a műfaj gyakorolta a legnagyobb hatást a nyugati



Koloman Moser: Rosenheim szövet, 1900, az 5. Secession-kiállításon falburkolatként használták, jutaszövet, sablonfestés, 9,8 x 13,6 cm, Backhausen Archive, Hoheneich
© Backhausen Archive



Sayagata minta (részlet), 19. század, Japán, kötőzéses shibori szövet, 21 x 18 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
Fotó: Nagy Tibor / © Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2020



Kanoko minta (részlet), 19. század, Japán, kötőzéses shibori szövet, 25,5 x 13,5 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
Fotó: Nagy Tibor / © Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2020

6
Wiener Illustrierte Frauen-Zeitung. Nr. 19. 1900. június 1., 365–366. o.,
<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wil&datum=19000701&seite=6&zoom=43>
7
Rebecca Houze: From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte: Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design. In: *Design Issues*. Volume 18., Number 1., 2002, 9–10. o.
8
Az 1873-as japán anyagból a budapesti Iparművészeti Múzeum számos textilmintát és sablonnal nyomott bőrmintákat vásárolt.

9 Maurice Denis és Pierre Bonnard 1890-es évek első felében készült keskeny formátumú képein, melyeken a női ruhák egységes mintafelületként, síkban ábrázolva jelennek meg.

Kockás, pöttyös ruhákat viselő, nyújtott nőalakjaival Bonnard – mely eredetileg egy paraván elemeiként készült – *Femmes au Jardin* sorozata (Musée D’Orsay, Párizs) különösen rimel a bécsi katalógusokra.

10 Kikugawa Eizan: *Kagylószedő nők a tengerparton*. Kat. Nr. 450.

11 Seiroku Noma: *Japanese Costume and Textile Arts*. New York – Tokyo, Weatherhill/Heibonsha, 1983, 131–135. o.



Pamut- és gypjúvászón nyári ruhák
Forrás: Wiener Illustrierte Frauen-Zeitung, 1898. május 25., 18. o. /
© Österreichische Nationalbibliothek



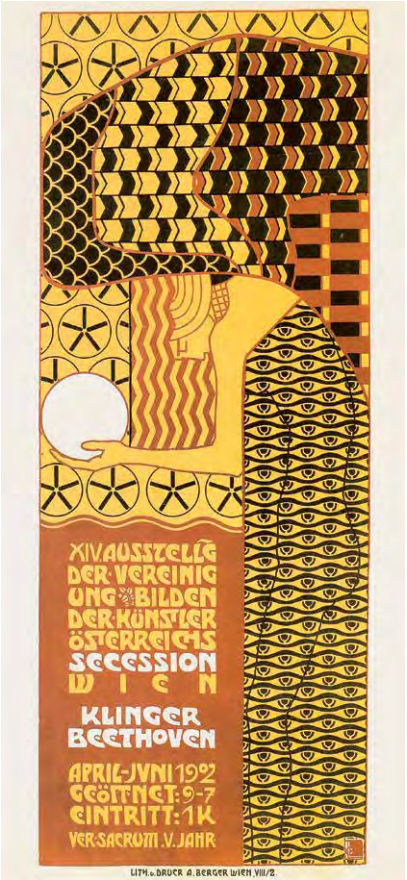
Nyomott szövet (részlet), 19. század, Japán, selyem kreppszövet, 1827 x 41 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
Fotó: © Urbán Jonatán Máté / © Iparművészeti Múzeum

művészetre, és ez nem csupán a körvonalak szerepének kiemelésében, a nyugati szem számára szokatlan kompozíciók átvételében, a perspektivikus térábrázolás elvetésében, hanem abban is tetten érhető, hogy az ábrázolt alakok a ruhák mintái által kapnak kiemelt hangsúlyt a képeken. A szabad, rajzos és az egyszerű terülő és ismétlődő mintákkal díszített textíliák keverednek a díszes női és színpadi viseleteken, a színészek és ünnepelt kurtizánok színpompás ruháin.⁹ A több rétegből álló ruhákon és a széles öveken a természet és ember alkotta elemeket (víz, hegyek, rizsbálák) megjelenítő minták együttese sajátos kontraszthatást eredményez, amint az egy 19. századi japán szöveten, ahol maga a kollázs lesz a minta, teljes pompájában tanulmányozható is. A Secession japán kiállításáról beazonosítható fametszeten Kikugawa Eizan (1787–1867) több sajátosan japán mintát vonultat fel: stilizált kenderlevéllel és cseresznyevirággal díszített textileket ábrázol együtt pöttyös, csíkos és keresztcsíkos mustrákkal.¹⁰ Mint érzékelhető, a katalógust borító vásznak mintái európai gyökerekkel rendelkeznek, de megtaláljuk japán párhuzamaikat is. A piros alapon fehér pöttyös leginkább a japán batik technikával létrehozott shibori minták legegyszerűbb változatához, az ugyancsak vörös alapon megjelenő napkerék mustra pedig a japán sayagata minták alapegységéhez hasonló. A lila „kockás” változat a keresztcsíkos, stilizált bambusz rácsmintára (koshi)¹¹ rimel. Legkevésbé talán a bécsi Secession archívumában őrzött szórt virágmintás példány illeszkedik a sorba, jöllehet a japán minták között is találunk hasonló, elszórt virágmintás változatokat. A japán hatású mintakontraszt a bécsi művészek grafikai munkáinak egyik jellegzetességévé vált; ez jól követhető a Secession 8. kiállítását követő tárlatok plakátjain, katalógusain és kiállítási meghívóin is. Alfred Roller a Secession 14. kiállításához



Kikugawa Eizan: *Kagylószedő nők a tengerparton*, 1806, Japán, fametszet, papír, 35,7 x 23,3 cm, MAK, Bécs
© MAK

készült plakátján számos japán motívum van: többek között a vizet megjelenítő (seigaiha), a háromszögekből (uruko), a négyzetekből (ishidamati) álló és a hullámvonalas (tatewaku) alkot változatos mintafelületeket. Meg kell jegyeznünk, hogy a grafikai elemek minimalizálása kapcsán a kutatók kétféle – az elemzések többségében egymást nem keresztező – hatást említenek, az egyik kétségtelenül a japán síkművészetben, míg a másik legegyszerűbben az angol és skót művészek, Ashbee és a Macdonald–Mackintosh házaspár közvetlen hatásában keresendő.¹²



Alfred Roller: A 14. Secession-kiállítás plakátja, 1902, papír, színes litográfia, 93 x 58 cm, 205 x 80 cm, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

12 Marian Bisanz-Prakken: Das Quadrat in der Flächenkunst der Wiener Secession. In: *Alte und moderne Kunst*. 1982, Heft 180/181, 40–46. o.

ADALÉKOK A BÉCSI SECESSION MAGYAR RECEPCIÓJÁHOZ



Koloman Moser: Cigarettaszekrény, kivitelező: Portois & Fix, 1900, Bécs, pálma-mahagóni, topolyagyökér, intarzia, 140 x 69,5 x 69,5 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
Fotó: © Soltészné Haranghy Ágnes / © Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2020

Olyan közvetlen vásárlásokat, melyeket az Országos Képtár már a Secession korai éveitől eszközölt, hiába is keresünk az iparművészet vonatkozásában.¹³ A műfaj hivatalos képviselői, az Országos Királyi Iparművészeti Múzeum és a *Magyar Iparművészet* folyóirat köré szerveződő művészek és szakírók – ellentétben a képzőművészek kedvezőbb hozzáállásával – egyértelmű távolságtartással szemlélték a bécsi iparművészeti mozgalmat, ami az akkor erősödő magyaros ízlés divatjával, a magyar ipar és ezen belül a magyar iparművészet preferálásával, tehát politikai, gazdasági és esztétikai szembenállással is magyarázható. Jóllehet a 8. kiállításon szereplő Koloman Moser-bútorok közül három – melyek eredeti kiállítási darabok, illetve ezek kortárs replikái – ma a budapesti Iparművészeti Múzeum Ráth György-villájának osztrák szobájában tekinthetők meg, ezek csak később, Schmidt Miksa hagyatékából kerültek a Múzeum gyűjteményébe. A magyar iparművészetet – igaz, a párizsi La Maison Moderne kollekcióján belül – a budapesti Rapaport cég zománcozott dísz tárgyai képviselték a kiállítás Koloman Moser tervezte termében.¹⁴ Talán érdemes itt felidézni a Secession-kiállítások másik magyar származású alkotója, Kövesházi Kalmár Elza¹⁵ büsztjét (Kat. Nr. 95) is. A szobrot Hoffmann nagy fehér tálalója közelében, Koloman Moser sarokszekrényével, a több változatban is elkészített (egyiket éppen a budapesti Iparművészeti Múzeum őrzi) *Die verwunschenen Prinzessin*nel (*Elvarázsolt hercegnisasszonyok*) szemben állították ki.¹⁶

Ha nem is bizonyítható, hogy a 8. Secession-kiállítás katalógusborítóinak közvetlen japán inspirációja van, együttesen mégis a japán viseleteken látható változatos mintákat idézik fel. Következésképpen a vásznak nem egyenként, hanem egy mintarendszer hol találkozó, hol különváló elemeiként szemlélve nyújthatták azt a hatást, melyet a kiállítás rendezői elérni szándékoztak. Az eddig külön-külön közölt, részben pedig publikálatlan példányok bemutatásával – e tanulmány nem titkolt céljaként – az a vizuális élmény is rekonstruálható, amely 120 éve érte a kiállításlátogatókat. Ludwig Hevesi fentebb idézett szavaiból ugyan az őszinte rácsodálkozás olvasható ki, de azt nem tudjuk, hogy a katalógus borítójának tervezőjét valóban a tudatos különbözni vágyás vezérelte-e? A minták, bármely forrásból származtak is, környezetükből kiragadva magasabb esztétikai kategóriába léptek, és a szokatlanság háttérét éppen a Secession-kiállítás biztosította. Ne feledjük, a 8. tárlat kezdete volt annak a folyamatnak, mellyel a bécsi művészek a lakás- és tárgyművészetet átformálták, s amely pár évvel később, immár a Wiener Werkstätte keretein belül, a purkersdorfi szanatórium (1904) puritán-elegáns és a brüsszeli Palais Stoclet (1905–1911) luxus Gesamtkunstwerkjében csúcsonyult ki. A fordulat nem csupán a formai változásokban, hanem az egyszerű, dekoratív mintafelületek nagypolgári otthonokba költöztetésében is megnyilvánult; ennek sajátos nyitányaként értelmezhetők a 8. Secession-kiállítás katalógusborítói.

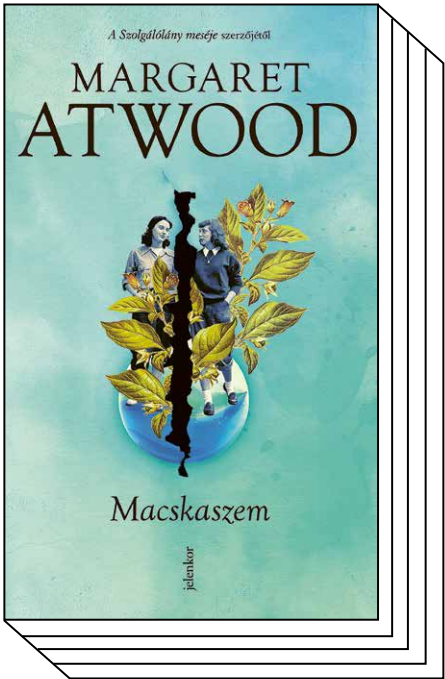
- 13
- Gonda Zsuzsa: A Secession művészeinek alkotásai a Szépművészeti Múzeumban. In: Marian Bisanz-Prakken: *Nuda Veritas. Gustav Klimt és a bécsi szecesszió kezdetei*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2010, 223–231. o.
- 14
- Kat. Nr. 242–245.
- 15
- Bodor Kata: *A bécsi Secession kezdeti éveinek magyar vonatkozásai*. In: Bisanz-Prakken, 216–217. o.
- 16
- Kalmár Elza büsztje feltehetően azonos azzal, melyről a *Művészet* folyóirat 1909-ben Kainz-portréként közölt reprodukciót. In: *Művészet*, 1909/3., 162–170. o.

Kastélyok, várak, ősgalériák, levéltárak,
műgyűjtemények, Bernadette, Lujza, Mária, Melinda,
Miklós, Péter, Marcell...

múzeumcafé
80

A MúzeumCafé 80. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

esterházy
audaces fortuna iuvat



Margaret Atwood:
Macskaszem

LÉPOLD ZSANETT:
KORTÁRSUNK, ELAINE

„Mrs. Smeath engem figyel. A kanapén fekszik turbánszerű vasárnapi kalapjában, a kötött plédbe burkolózva. Ennek a Torontodeliszk: tisztelgés Ingres előtt címet adtam, a póz és a legyezőszerű fikusz miatt a háttérben.”

Az elmúlt évek egyik legsikeresebb írója, Margaret Atwood egy nőket elnyomó és kizsákmányoló rendszer érzékeny és részletes leírásával tört a csúcsra. A szerző *A szolgálólány meséjével* vált széles körben ismertté, és neve mára összeforrt a feminista szépirodalom fogalmával. Nem meglepő, hiszen regényeiben, novelláiban mindig a női sorok kerülnek középpontba, egyébként anélkül, hogy Atwood a férfiak ostromlásába csapna át.

Nemrég jelent meg magyarul *Macskaszem* (*Cat’s Eye*, 1988) című regénye, amelyben az olvasó egy fiktív kanadai

festőnő, Elaine Risley életének alakulását követi. A sztori a főszereplő gyermekkorával indul, látjuk, milyen volt felnőnie Torontóban, serdülőkori bizonytalanságaiból hogyan jutott el a felnőttkorig. A váltogatott idősíkoknak köszönhetően mindeközben bepillantást nyerünk a jelenbe: Elaine már közepeken (el)ismert művész, akinek épp retrospektív kiállítást rendeznek. Emiatt utazik haza, ahol előtörnek az emlékek, amelyek a közben metropolisszá lett Torontót még kisváros formájában mutatják. Egyre több részlet árnyalja, hogyan jutott el idáig Elaine, kik és hogyan határozták meg gondolkodását, jellemét – és nem utolsósorban művészetét. Nostalgia helyett kijózanító őszinteséget kapunk, sokszor rémálomszerű, szívszorító, közben mégis valóságos, hétköznapi történeteket, amiket már átitat az idő múlásával egyenes

arányban növekvő bölcsesség. Hogy a valamikori kislány mit és hogyan mesél el, azt a felnőtt nő közben kialakult identitása határozza meg.

Elaine nyolcévesen csöppen a városba, annak forgatagába, miközben először lesz biztonságos otthona és barátnői. Előtte ugyanis folyamatosan úton volt a család, sokszor éjszakáztak motelekekben, sátrakban, sosem volt állandó lakhelyük, baráti körük. Az új szituáció új szabályait el kell sajátítani, s itt kezdődnek a bonyodalmak. A gyermekkori hatalmi játszmák, kortársai – vagy ahogy ő hívja őket: barátnői – lelki terrorja a tinédzserkor legmélyebb bugyraiba taszítja, hogy reakcióként ő maga is zsarnokként kezdjen viselkedni. Mindközben folyamatosan gyűjti az információkat arról, milyen is egy nő: a saját anyja teljesen másképp fest a maga intelligens meglátásaival, de slampos

külsejével, mint a barátnőei, akik viszont ápoltak, de sekélyesek. A női létet övező rejtélyes dolgok apró, szurreális (és sokszor ellentmondásos) momentumokból kezdenek összeállni a lány fejében. A legnagyobb hatást (egykori) barátnője gyakorolja rá, Cordelia, aki rendre megjelenik Elaine különböző élethelyzeteiben, minden önbizalomhiányos szituációban, félelmeiben, a szeretet iránti vágyában.

A sok változás alatt egyetlen tárgy marad vele állandóan, ez pedig egy talizmánként működő, macskaszemszerű üveggolyó, amit időnként elővesz, nézeget; ezen keresztül szemléli a világot, ami így elemeire bomlik, akárcsak egy festmény a komponenseire.

Elaine képeit viszont kizárólag szavakon keresztül láthatjuk, tehát a nyelv hozza létre őket (na meg persze az olvasó képzelete). Művei egy részét az Eaton's katalógusok és a női magazinok képei ihlették, amiket gyerekkorában

kivágott és egy füzetbe ragasztott. Így építette magába azokat a társadalmi elvárásokat, amelyeket a nőkre vonatkoznak, a jó anya és jó háziasszony, vagyis a katalógusban szereplő termékek fogyasztójának szerepét. Miközben reprodukálja ezeket, Elaine megváltoztatja jelentésüket és feltárja a bennük rejlő képmutatást. Ismert festményeket is használ, de nem másolja az általa hivatkozott műveket, hanem átalakítja őket, parafázisokban gondolkodik. (Szemben képzőművész exférjével, Jonnal, akinek munkássága már röhejes mértékben követi az 50-es és 60-as évek művészeti irányzatait – hogy mást ne mondjunk, levesedobozokat fest.)

Elaine festményeit a sajtó, a szakma feminista alkotásokként kezeli, ő maga viszont csak a múlt traumáit látja bennük: például a decens kisvárosi anyukát, aki megismertette vele a vallást, a vasárnapi iskolát, majd a háta mögött kibeszélte. (Róla készült a *Torontodeliszk* is.)

Művei persze nem egy nagy, „hivatalos” intézményben sorakoznak, az a halott férfi művészeké, az ő pantheonjuk, hanem egy alternatív galériában, amit kizárólag nők működtetnek. Végignézhetjük, hogyan tanul meg eligazodni egy olyan, férfiak uralta világában, ahol a nők inkább modellek, mint művészek. Mit mondjunk? Bár a regény 1940 és 1980 között játszódik, jó szívvel ajánlható – egyáltalán nem tűnik meghaladottnak.

Margaret Atwood: *Macskaszem*. Ford. Csonka Ágnes. 2020, Jelenkor Kiadó, Budapest, 663 oldal, 4499 Ft

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **7 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 27 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

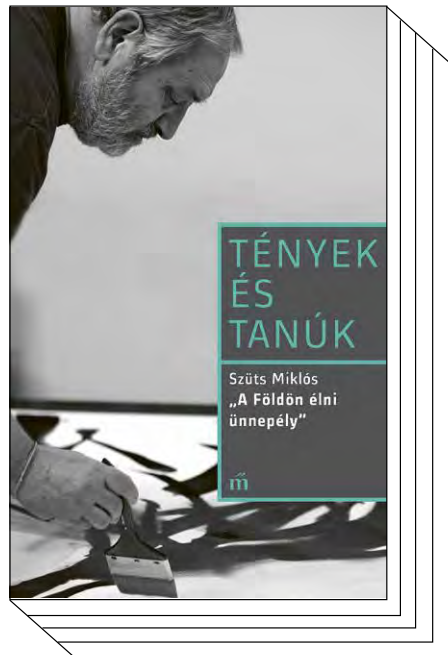
SZÁMOLJON VELÜNK!
egy lapszám újságárusnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **548 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:
negyedév: 8 490 Ft | fél év: 15 480 Ft | egy év + olvasókártya: 27 960 Ft

20% kedvezmény: Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Széké Színház | Trafó **10% kedvezmény:** Transzit Art Café

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs



Szüts Miklós: A Földön élni ünnepély

FÁY MIKLÓS: FODRÁSZ ÉS TRAFIKOS

Ne dumáljon! Fessen! Persze az ember szeretné a saját, egyébként nem túl gondosan kidolgozott művészet- vagy művészelméleteit igazolva látni. És van egy olyan elméletem, hogy aki igazán jó egy művészeti ágban, az azért is jó, mert képtelen máshogy kifejezni magát. Vagy azért, mert már eleve akadályozva van, mondjuk idegen nyelvi közegben él, mint Liszt Ferenc, aki egyre jobban tudott németül és egyre kevésbé franciául, és magyarul semennyit, valószínűleg olaszul se sokat, szóval még megmondani se nagyon tudta volna, hogy mi is az anyanyelve. De nem is kellett, mert zongorázni tudott. Ami azt illeti, ennek fényében annak is lehet örülni, hogy Michelangelo szonettjei nem irodalmi remekművek. Szeretett volna szavakkal is valami különlegeset mondani, de nem ment neki. Viszont festett meg faragott. Ha nem is kidolgozott az elmélet, arra mindenképpen jó, hogy gyanakvásal nézze az ember a jó dumájú festőt.

Ha jól tud dumálni, minek fest? Amúgy is, mintha minden művészet a dumáról szólna, mintha az lenne a jó mű, amiről sokat lehet beszélni. Aminek története van. Elfogtak a tatárok, és zsírral kengették a mellkasodat? Köszönjük, végre értjük a művészetedet is. Zárójel bezárva. Ha jól tud dumálni... Mintha Szüts Miklós maga is érezné, hogy magyarázattal tartozik a verbális képességei miatt, így aztán azt mondja a 253. oldalon, hogy „*a festészet ott kezdődik, ahol már nincsenek mondatok*”. Most persze azon kell gondolkodni, hogy ha valaki ekkora közhelyet képes kinyögni, az mit jelent. Hogy még sincsenek olyan nagy szóbeli képességei? Vagy hogy tényleg ez az igazság, nincs mit csinálni, ha el lehetne mesélni, hogy milyen az a kék ott Padovában, akkor nem kelene a falra festeni? Akkor mire való is ez az egész könyv? Melyik könyv? Mert mintha *A Földön élni ünnepély* nem egy könyv volna.

Kettő, de inkább három. Ha mondjuk valaki megkapná a tizedik oldalt meg valamit a végéről, el sem hinné, hogy ez mind egy kötetből való. Az elején éljük ezt a fertelmes életet, a keresztény középosztály szenvedéseit és deklaszálódását, a végén meg arról van szó, hogy túrhetetlen az a mértékű amatőrizmus, amelynek köszönhetően a Nemzeti Galériában a Farkas István-kiállítás katalógusában nem tüntették föl a képek mellett a festmények eredeti méretét. Lehet, hogy tényleg botrány, nekem ugyan nem tűnt föl, de tényleg ez lenne a jövőnek szóló üzenet? Mondanám szívesen, hogy de hát Szüts Miklós mégis festő, mondja, ami a szíven van, írja, ami lelkét nyomja, reméli, hogy ha ő maga érdekes, akkor a képei is érdekesek. Amúgy tesz az utókorra, ezt is ő mondja. Nem szeretné, ha a képeinek a színe megváltozna idővel, de ezt leszámítva nem érdekli, hogy Kőbükü üveglakásának falán lesznek-e Szüts-festmények. Valószínűleg igaza is van.

De nem is ez most a kérdés, hanem hogy mit olvasunk. Kit olvasunk. Egy szokatlanul jó írás- és beszédképességgel megáldott képzőművészt, aki egészen jól el tudja mondani Esterházy Péter stílusában, hogy mi is történt vele, lehet röhögni, lehet (bár erőltetni kell) sírni, lehet szórakozni, röpködnek a nevek, a nagy közös vagy közösnek elkönyvelt ismerősök nevei, Esterházy, Kocsis, Alföldi, akit csak akarunk. A végére kialakul egy egészen jó közösség Szüts Miklóssal, te is azt szereted, akit mi, te is azt utálsz, amit mi, öleljük meg egymást. Az ő Sütse a mi Szütsünk, ahogy Kabos Gyula mondaná. Vagy azért ez könyvebb ennél, mégis Parti Nagy szerkesztette, az alapul szolgáló beszélgetésekben Krusovszky Dénes volt a partner, irodalmi alakok a bábák. Tegyük föl, hogy ők találták ki, vagy ha nem találták ki, akkor is pártolták ezt a szerkezetet. Van egy könyv, ami annyira széles látókörral indul, hogy

egyáltalán nem számít: festő, közismert művészeti tényező a szerző. Csak azt meséli el, milyen volt itt nőni föl, itt hallgatni a szülők beszélgetését, megtönni levágott gyufafejekkel a lyukas végű kulcsot, aztán az egészet erővel a falhoz vágni, hogy durranjon egy hatalmasat. (Magam is foglalkoztam házi durranó bombák gyártásával, de ezt a módszert nem ismertem, nyilván, mert akkor már biztonsági gyufák voltak forgalomban.) Ebből lesz a későbbi oldalakon a festőélet, hol adtak ösztöndíjat, kinek kell alapozni a vásznat. Meg az a vicces történet, hogy mi a vejének a foglalkozása? A félreértés elkerülése végett (mert hogy a festő lehet szobafestő is) Szüts apósa azt mondja, szobrász és grafikus, mire a megkönnyebült szomszéd: a fodrász nagyon jó, de a trafikos se rossz. A harmadik részben aztán ez torkollik a „de utálok Orbán Viktort”-ba, ami védhető álláspont, de mégis szűkös. És nem tudom, mit is

jelent ez a fokozódó szűkösség. Éleledést? A horizont egyre lejjebb kerülését? A régmúltat már felülről látom, a közelmúltat még mindig a fa tetejéről, de a jelent már én is onnét, ahonnét mindenki. Vagy van egy komorabb üzenet is? Régen a világot néztem, tegnap a környezetemet, ma meg annak is örülök, ha ellátok a vászonig. Komor, de talán igaz.

Szüts Miklós: *A Földön élni ünnepély* (Tények és tanúk sorozat). 2020, Magvető Kiadó, Budapest, 420 oldal, 4999 Ft

Legyen könyv a  alatt!

ÍRÓK BOLTJA

webáruház: irokboltja.hu

Minden könyvre **10%** kedvezmény, akár ingyenes házhozszállítással.

Rendelés telefonon: 06 1 322 1645

Diákoknak, pedagógusoknak, nyugdíjasoknak **10%** kedvezmény.

Magyar Narancs kártyával **20%** kedvezmény.

1061 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 45.



Artemisia Gentileschi: *Lantós önarckép*, 1615–17 körül, olaj, vászon, 77,5 x 71,8 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
© National Gallery

ARTEMISIA, JUDIT, KATALIN

Ha Katalin kopog... De nem is ez az érdekes, a karácsony locsog-e vagy sem, majd kiderül. Katalin viszont kopog – a számítógépünkön. Londonban Artemisia Gentileschit ünneplik a National Galleryben, de ha épp nem tudunk addig szaladni, akkor szerény (?) 8 font ellenében a kiállítás kurátora, Letizia Treves elmeséli, mit kell tudnunk a leg-híresebb olasz festőnőről. Ma már a festészet története is sztorimagazin lett, és Artemisiának vannak is történetei.

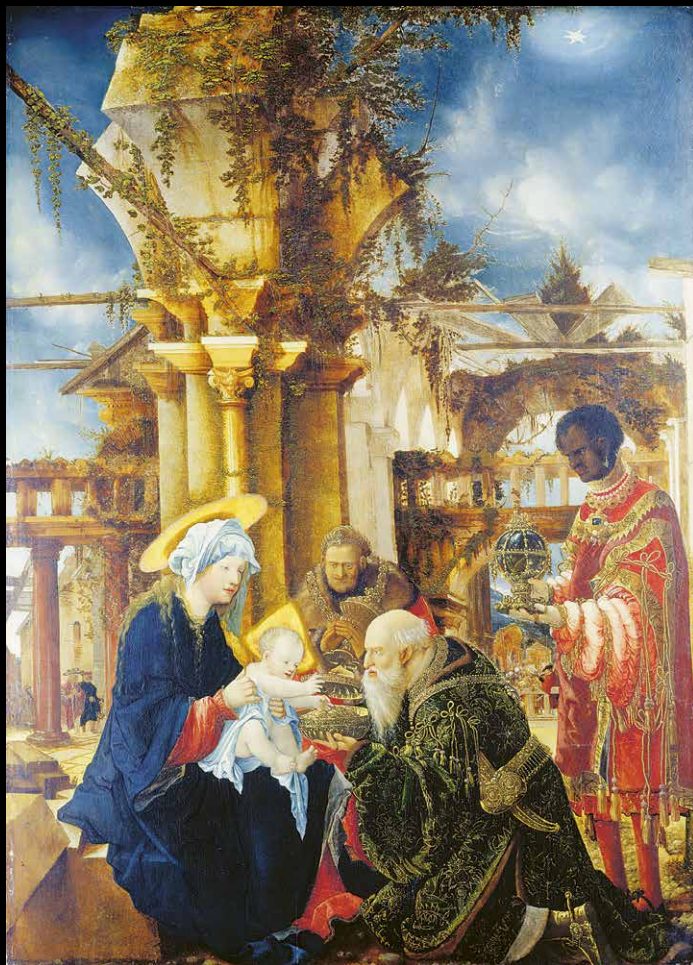
Az apjáról, aki tanította, aztán Agostino Tassiról, aki erőszakot követett el rajta. Artemisia sikerének mai titka a mesélhetősége, és hogy lám, nemes bosszút állt megerőszakolóján. Judit képén, ahol Holofernész levágott feje Agostino Tassi vonásait viseli, úgy spriccel a vér, hogy szinte a múzeum falára is jut belőle. Maga Artemisia viszont Alexandriai Szent Katalin-jelmezben néz ránk, aki úgy lett vértanú, hogy miután széttört a vastüskékkel kivert kerék, amivel szét akarták szaggatni a testét, Maximinus császár inkább lefejeztette.

Artemisia, National Gallery, London, 2021. január 24-ig

KISJÉZUS

Albrecht Altdorfer képeit gyűjtötték össze a Louvre-ban, mondván, hogy itt ez a nagy, német reneszánsz mester, akit sokkal kevesebben ismernek, mint a kortársait, például Hans Baldung Grient. Az ember azért ezzel vitatkozna, Grient valószínűleg még kevesebben ismerik nálunk, de igaz, ami igaz, Dürer mindent visz. És amit nem visz, azt elviszi Lucas Cranach, Altdorferre nem sok energiánk marad. Pedig itt van ez a nem is festészeti kérdés, hogy milyen az idő Betlehemben. Nyilván olyan, mint Regensburgban, mondja Altdorfer, aki jól felöltöztette a napkeleti bölcseket. Díszes, vastag bársonyokban érkeznek, sarkantyús csizmában, bebugyolálva. Szűz Mária már lengébb, de rajta van a kék köpenye. A Kisjézus viszont félig kitakarózva fogadja a hódolatot, pedig az istállónak még teteje sincs, komor felhők gyülekeznek az égen. Megfagy az ember decemberben. Az ember igen, de az Istennek ez meg se kottyan.

Albrecht Altdorfer. Maître de la Renaissance allemande, Louvre, Párizs, 2021. január 4-ig



Albrecht Altdorfer: *Háromkirályok imádása*, 1530 körül, olaj, fa, 108,9 x 77,2 cm, Städel Museum, Frankfurt
© Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK

ÉVÁTÓL GRÉTÁIG

Valószínűleg nem élnek már olyanok, akik a berlini Bode Múzeumot az eredeti nevén szólítják, és Frigyes császár múzeumaként hivatkoznak rá. De élnek olyanok, hogy mást ne mondjak, én is így vagyok, akik azt hiszik, hogy ha egy kiállításnak *Évától Grétáig* a címe, akkor az Éva, az mindannyiunk közös anyja, Greta pedig az isteni Garbo. Végül is ez is szép gondolat, anyától színésznőig, bár nem tudtam róla, hogy (érmekiállításról van szó)

Garbónak sok érmét vagy medalliont áldoztak volna a mesterek.

De nem is róla van szó, hanem Greta Thunberg, ő a kiállítás végpontja, míg a kezdet valóban az ő anyja; a hatalmas érem- és medalliongyűjteményből azokat választották ki, amelyek női főket ábrázolnak, hátha ebből megértjük, milyen volt nőnek lenni az elmúlt száz és ezer évben. Fémre verve, mindörökre.

Von Eva bis Greta. Frauen auf Münzen und Medaillen, Bode-Museum, Berlin, 2021. október 17-ig



Idősebb Hans Reinhart: *A bünbeesés és a heresztre fészítés*, ezüst
Fotó: Reinhard Saczewski / © Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett



Marianne Dietz: *Greta Thunberg*, 2020, gipsz
Fotó: Johannes Kramer /
© Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett

#ÉJJELISZEKRÉNY #KÖNYVAJÁNLÓ #2020



Fotó: Simon Zsuzsanna



Fotó: Szombat Éva



Fotó: Éder Krisztián

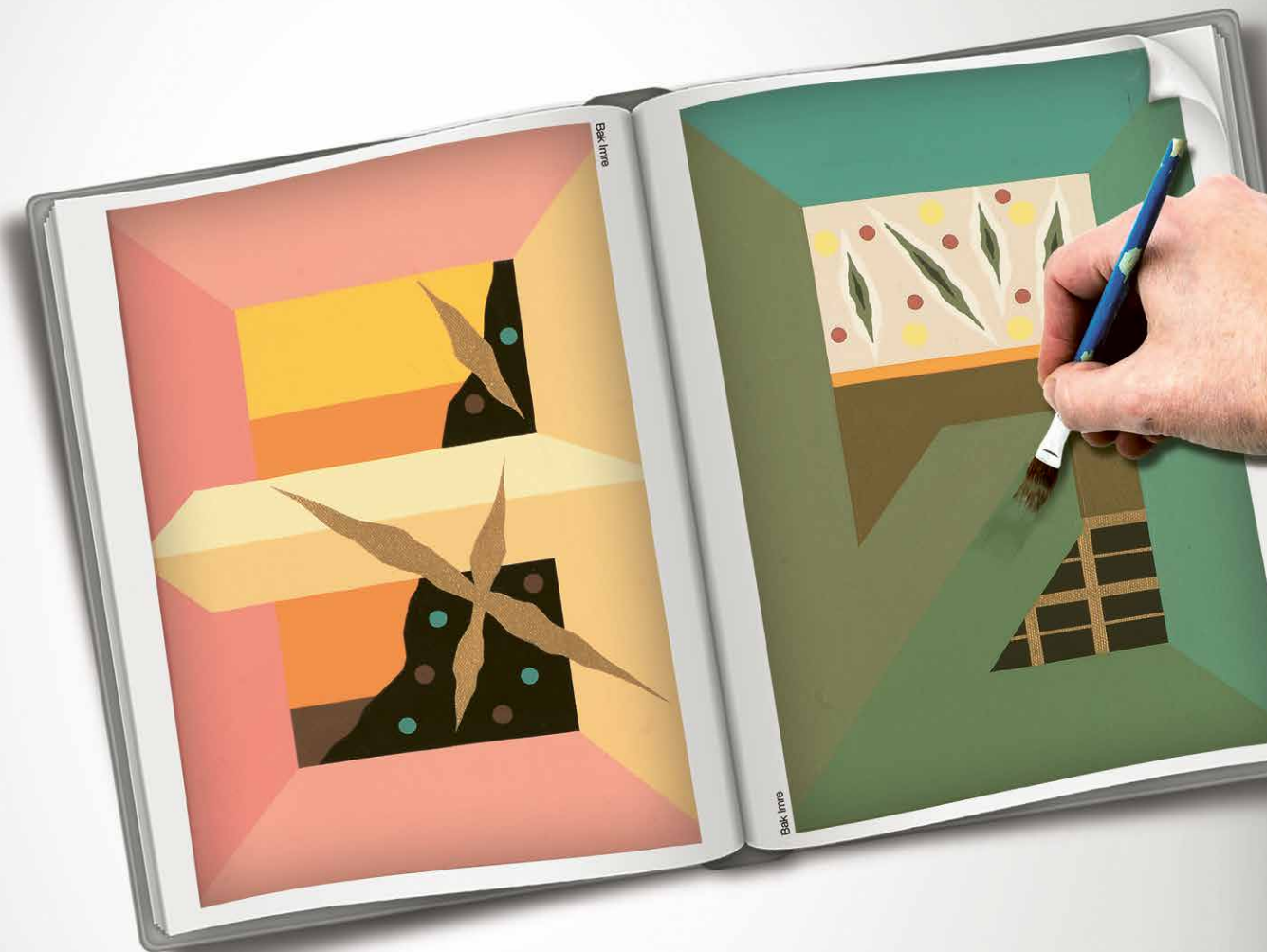


2017-ben új *Artmagazin* Facebook-bejegyzés rovatot indítottunk *#Éjjelisze krény* címmel. Azóta is havi rendszerességgel kérdezzük kurátorokat, elméleti szakembereket és képzőművészeket: milyen szép-irodalmat és szórakoztató irodalmat olvasnak akkor, amikor leteszik a szakirodalmat. Milyen könyvek vannak az éjjelisze krényükön? A posztokat minden év végén összegyűjtjük az *Artmagazin Online* felületén – így tettünk idén is.

2020-ban, amikor az otthonainkba kellett menekülnünk, ők ajánlottak jobbnál jobb könyveket: Kútvölgyi-Szabó Áron, Szombat Éva, Lázár Dóri, Helyes Dániel, Kollár Dalma Eszter, Tombor Zoltán, Éder Krisztián, Dallos Ádám, Nemes Márton, Vári Hunor, Heszky András, Gadó Flóra, Ulbert Ádám, Simon Zsuzsanna és Kiss Adrian.

artmagazin.hu

3C PAUKER®
az én nyomdám



AAA
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS
8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

BUSINESS
Superbrands
9x '10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18

színnel + lélekkel

KEDVENC KÖNYVÜNK KARÁCSONYRA

—

REIGL JUDIT ÖNÉLETRAJZA



ARTMAGAZIN