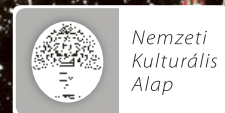


9. évfolyam 2011/6

artmagazin⁴⁸





**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

2012. január 25., 19.30 • BBNH

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

Vezényel: **Sir Neville Marriner**

2012. január 29., 19.30 • BBNH

LOVE STORY – CHANTICLEER ÉNEKEGYÜTTES (USA)

2012. február 4., 19.30 • BBNH

ROSSZFIÚK – BRYN TERFEL ÁRIAESTJE

2012. február 10., 19.30 • BBNH

ORGONA-PÁRBAJ – KAROSI BÁLINT ÉS SIETZE DE VRIES (NL)

2012. február 14., 19.30 • FSZ

KOCSIS ZOLTÁN ÉS AZ UMZE

2012. március 5., 19.30 • FSZ

ESA-PEKKA SALONEN ÉS A PHILHARMONIA ZENEKAR

Közreműködik: **Leila Josefowicz** – hegedű

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáiraiban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban.

Online jegyvásárlás: www.mupa.hu

A Műpa szakmai támogatója a Liszt Akadémia.

ISO 9001:2000

FERENCZY

FERENCZY KÁROLY (1862–1917)
GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA

2011. NOVEMBER 30 – 2012. MÁJUS 27.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
BUDAVÁRI PALOTA, A ÉPÜLETwww.mng.huFerenczy Károly: Madárdal, 1893
(MNG, részlet)

A KIÁLLÍTÁS FÓTÁMOGATÓJA:

ALEXANDRA

KIEMELT
TÁMOGATÓ:A KIÁLLÍTÁS
TÁMOGATÓI:

MÉDIATÁMOGATÓK:

A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
FENNTARTÓJA:NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM



artmagazin 48

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Munkatárs: Rieder Gábor, Szikra Renáta

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Laptev: Szmolka Zoltán | www.zoltanszmolka.com

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: A. Kovács Ágnes, Bakos Katalin
Birkás Ákos, Buzogány Anna, Jósmai Péter
Mélyi József, P. Szűcs Julianna, Révész Emese
Rieder Gábor, Szikra Renáta, Tokai Gábor
Topor Tünde

Fotó: Barakonyi Szabolcs, Berényi Zsuzsa
Darabos György, Füzi István, Koronczai Endre
Mester Tibor, Nagy Gábor, Sulyok Miklós
Szeghő Áron, Szilágyi Lenke, Szmolka Zoltán

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. | +36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu | Megjelenik kéthavonta.

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.

Terjesztés: Árusítás a Lapker Zrt.
országos hálózatán keresztül,
Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.
Az Artmagazin együttműködő
partnere a Raiffeisen Bank.
Köszönjük a HUNGART támogatását.
HUNGART ©
ISSN 1785-30-60

www.artmagazin.hu

artmagazin





Boldog karácsonyt és sikeres új évet kíván: az Artmagazin



Tartalom

- | | |
|--|---|
| 4 ARTANZIX | 34 Bakos Katalin: EGY KÉP ÉS A HÁTOLDALA
– Bortnyik Sándor: <i>Alakok</i> , 1924 |
| 6 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ | 34 Tokai Gábor: ABSZTRAKT REVÜ
– Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában |
| 8 Birkás Ákos: FERENCZY KÁROLY MAGYARSÁGA | 48 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ |
| 14 P. Szűcs Julianna: IDEGEN ISMERŐSÖK
– az Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás | 52 Rieder Gábor: DOCTOR MED. COLL.
– A műgyűjtő doktorok évszázada IV. |
| 20 Topor Tünde: AHOL A PÉNZ NEM ISTEN
– Visszatekintés az ArtMarket Budapestre | 58 Révész Emese: MESTEREK ÉS TANÍTVÁNYAIK
– A Képzőművészeti Főiskola a húszas években |
| 24 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ | 63 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ |
| 25 LÁTHATATLAN EMLÉKMŰ
– Jochen Gerz Budapesten | 64 Jóscai Péter: BAKOS RITA ACKERMANN
– girl ghosts |
| 22 Duna-parti szobrok 6. Mélyi József: TURUL A LÁTHATÁRON
– Szentendre szobrai a Dunánál – Barakonyi Szabolcs fotóival | 69 KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ |

A műtárgypiac stabil



A szezon legdrágább tétele a Christie's New York-i árverésén ez a festmény lett, 43 millió dolláros árral.
Roy Lichtenstein: *I Can See the Whole Room!... and There's Nobody in It!* 1961, olaj, grafit, vászon, 122 × 122 cm

A nagy nemzetközi aukciósházak próbáltak továbbra is hinni a 2011. eleji rekord-szemeszter folytatásában, és ősszel is tovább pumpálták az árakat. Hiába. A piacot ma az óvatoskodó és megfontolt vásárlók irányítják, nem az árverezőházak. A Christie's és a Sotheby's nagy őszi impresszionista és modern aukciója visszaesést hozott a tavalyi értékekhez képest. A Christie'snek még 150 millió dollárt se sikerült összekaparnia, a tételek 44 százaléka bennragadt. Ezek a számok bizony a 2008-as tragikus produkciót idézik. Szerencsére a Sotheby's valamit javított a helyzeten. A hamarosan megrendezett kortárs aukciók helyrebillentették az egyensúlyt. Bár a házak itt is túl magasra lőtték be a becsült árakat, a leütések nem hoztak siralmas végeredményt. A Christie's egy szép kövér Lichtenstein mellett (43 millió dollár) új fotórekorddal is dicsekedhetett: Andreas Gursky *Rajna* című, tűéles német tájképe 3,8 millió dollárral letasította a trónról Cindy Sherman (Artmagazin, 2011/3., 4.). A Sotheby's pedig a műkereskedelemben szinte alig forgó amerikai absztrakt expresszionista festő, Clyfford E. Still négy képével hozta magát nyerő helyzetbe. A megingások ellenére a műtárgypiac meglepően rendíthetetlennek tűnik, még most is szilárd pontnak számít a pénzügyi világ káoszában. (R.G.)

Új Leonardo

Újabb rég elveszettnek hitt Leonardo-műalkotás a láthatáron: alig négy évvel a *La Bella Principessa* (A szép hercegnő) névre keresztelt kréta- és tusrajz azonosítása után ismét korszakos felfedezésre lehet büszke a műtárgypiac. Az Amerikából a londoni National Gallerybe restaurálás céljából került festményre egy szakértői gárda nyomta rá a hitelesítő pecsétet, miután a retrográfiai átvilágítások segítségével és csaknem hat év gondos tisztogatást követően előtűnt a ráfestések alól az eredeti forma. A Leonardo da Vincinek tulajdonított, az 1500-as évek elején készült *Salvator Mundi* jelenleg a londoni National Gallery november 9-én nyílt Leonardo-kiállításán tekinthető meg. „Ránéztem a képre – mondta a szakértőbizottság egyik tagja, Martin Kemp az *Artinfónak* – és éreztem, hogy csodát

látok. Teljesen világos volt, hogy ilyen jelenléte csak Leonardónak lehet. Mintha a *Mona Lisával* álltam volna szemben.” A csalhatatlan, Leonardóra utaló jelek között említi Kemp a mélységélességgel való játékot, hogy az áldásra emelt kéz ujjai rendkívül élesek (és más *Salvator Mundi*-ábrázolásokkal ellentétben anatómiailag is igen részletesek), míg Krisztus arca lágyan van megfestve, ami Leonardo 1500 utáni munkáinak kimondottan a sajátja. Valamint a Krisztus kezében látható hegyikristály országalmát is, hiszen Leonardo kifejezetten szakértője volt a különleges csillogású hegyikristályoknak. A specialisták szerint a *Salvator Mundi*-hoz fogható festmény legutóbb több mint 100 évvel ezelőtt került elő (*Benois Madonna*). (B.A.)



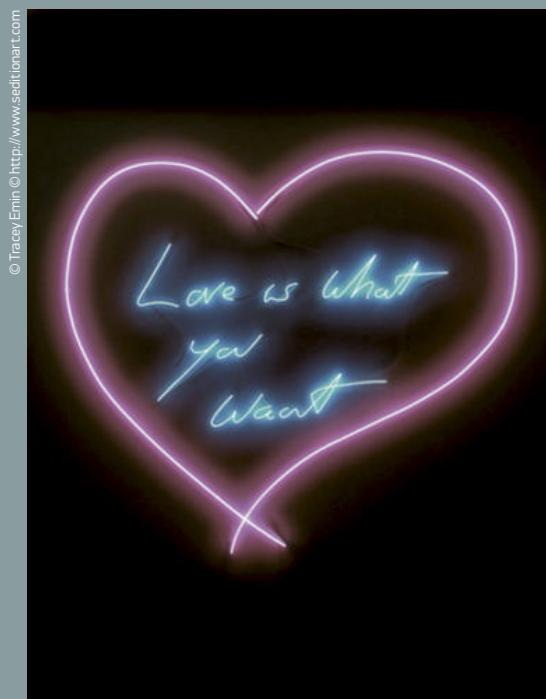


Esterházy-díj

Az osztrák Esterházy Alapítvány egyre tevékenyebb a kortárs színtéren. A pár éve folyamatosan gyarapodó közép-kelet-európai kortárs gyűjteménye mellett 2009-ben útjára indította az Esterházy Művészeti Díjat. Az Uniqa által szponzorált díjat idén is a Szépművészeti Múzeumban osztották ki, ezúttal november 17-én. A negyven év alatti festők legizgalmasabb és legtehetségesebb képviselőit kereső zsűri ezúttal is

három – egyenlő rangú – nyertest választott ki. A triumvirátusba bekerült a pesti hiperrealista színtér egyik legvirtuózabb képviselője, a pusztuló kőbányái aluljárók dokumentaristája, Szabó Ábel, a társadalmilag elfogadott szimbólumokat érzékenyen elmosó Király András és a fantaszti-kus történeteket humoros, mégis festői formába öntő Karácsonyi László Attila. (R.G.)

Karácsonyi László Attila: *On the Moon*, olaj, vászon, 120 x 100 cm



Tracey Emin *A szerelem az, amit akarsz* című digitális munkája

Digitális forradalom

Bár a műkereskedelem konzervatív műfaj, a nagyot álmodó informatikusok újra és újra megpróbálkoznak a digitalizációval. Már tervezik a másodikjára megrendezendő on-line art fairt (VIP), az [s]edition] nevű cég pedig kirukkolt a webes platformok számára készített, limitált példányszámú digitális munkákkal. A művésznévsor nem hosszú, de előkelő, olyanok találhatók meg rajta, mint Damien Hirst, Shepard Fairey vagy Wim Wenders. A céget a neves londoni galériát igazgató Harry Blain és a korábban a Saatchi Online-t irányító Robert Norton alapította. Blain szerint egy régi álom vált valóra a [s]edition]-nel. „Az ötlettel – mondta az *Art Newspaper*nek – már a kilencvenes évek eleje óta játszodom, akkor még a CD-ket né-

zegettük, de az a technológia még nem volt megfelelő. Ez most a fametszet és a rézkarc 21. századi változata. A művészek az éppen aktuális médiumot használják, hogy eljussanak a szélesebb közönséghez.” A digitális műalkotások letölthetők mobiltelefonra, iPodra és számítógépre is. Tracey Emin szerelmes üzenetet ír nekünk, Shepard Fairey katonanőjének géppuskájából rózsza hajt ki, Bill Viola pedig fordítva játszat le egy zuhanyzó-etűdöt. A felkért művészek mindegyik számozott példányt eredetiségi tanúsítvánnyal látják el. Az eljárás tényleg hasonlít a sokszorosított grafikák piacához, ráadásul a művek ára se túl magas, 5 és 500 font közötti a szórás. Damien Hirst pillangói például letölthetők 7,5 fontért. (R.G.)

A Frieze New Yorkba megy

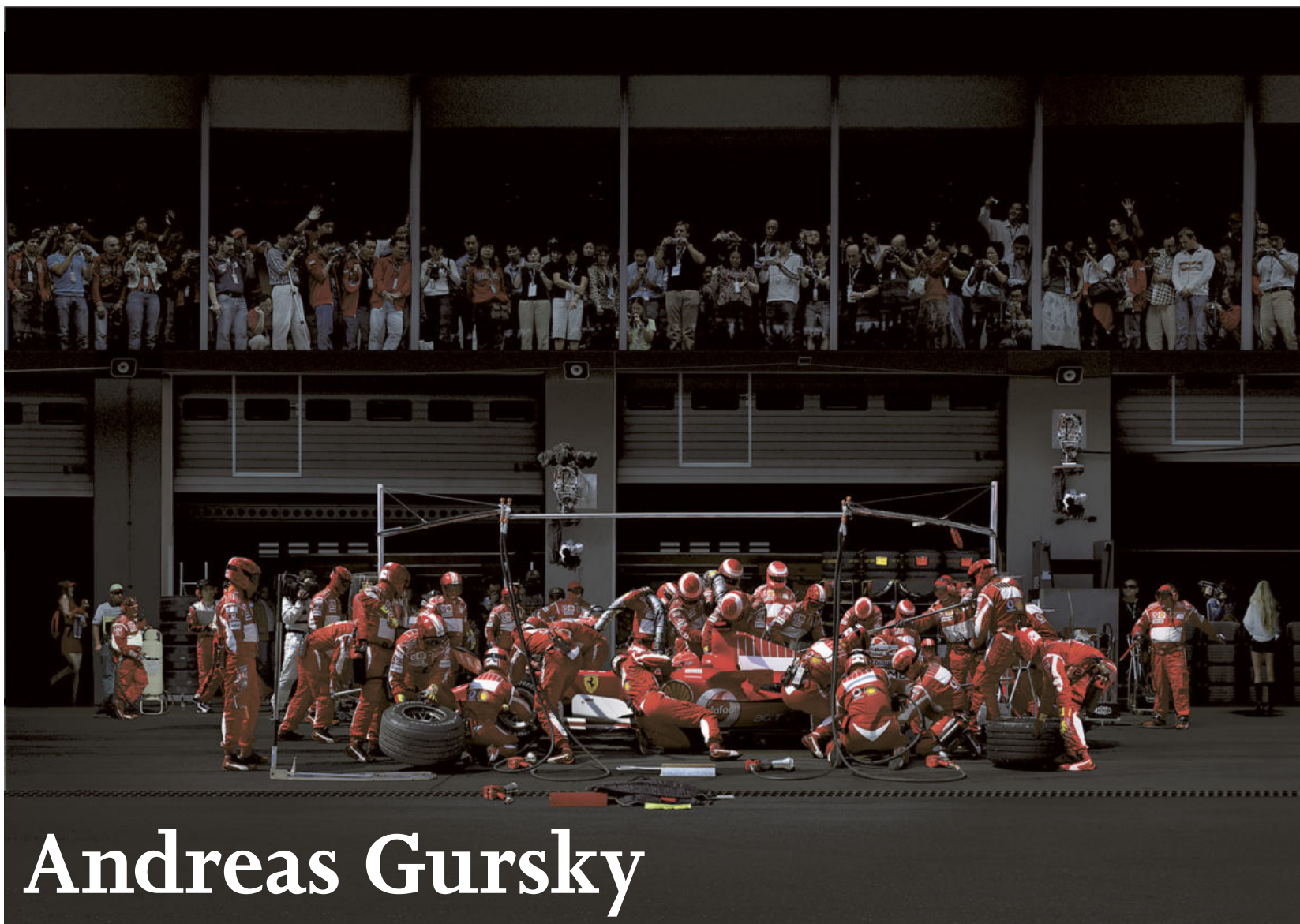
Az elmúlt évtized legnagyobb fordulatszámú pörgő kortárs művészeti vására, a londoni Frieze az angolszász kortárs műkereskedelem másik fővárosába, New Yorkba terjeszkedik. Mint-hogy az elmúlt két-három évben kissé csökkent az érdeklődés a *Frieze* magazin által létrehozott művészeti vásár iránt, a tízéves jubileumra igazán nagy dobással készülnek: 2012 májusára, a manhattani Randall-szigetre közel 170 darab, kortárs művészetre specializálódott galériát hoznak össze a nemzetközi élvonalból. Ott lesz a New York-i galériák krémje, közülük a 303 Gallery, David Zwirner vagy Kentridge galeristája, Marion Goodman is. (Bár az olyan nagygagyúk, mint Larry Gagosian távolmaradása azért zavaró fehér folt

maradt a Frieze New York amúgy színes palettáján.) A londoni nagy testvérhez hasonlóan a New York-i különkiadás is egy hatalmas – külön erre a célra tervezett – sátorban kerül megrendezésre, és a szigetországban két éve létrehozott, a fiatal galériák ifjú művészeit bemutató Frame szekció mellett a tengerentúlon bevezetik a Focus szekciót is, ahol olyan galériákkal ismerkedhet meg a nagyközönség, amelyek 2001 után jöttek létre a világ különböző pontjain, Los Angeles-től egészen Kolozsvárig. A teljes képhez már szinte csak mi hiányzunk. (A.K.Á.)

Frieze-logó Londonból



© Frieze © foto: Graham Carroll



Andreas Gursky

Andreas Gursky: *F1 – boksziállítás I*, 2007, C-print, 188 × 508 × 6,2 cm

Andreas Gursky neve 2011. november 8-a óta még azok előtt is ismertté válhatott, akik korábban sohasem érdeklődtek a fotográfia iránt. A német fotóművész *Rajna II.* (1999) című képe ugyanis ezen a napon felkerült a világ legdrágább fényképeinek listájára (lásd keretes írásunkat): minden eddigi fotóra tett licitösszeget túlszárnyalva 4,3 millió US dollárért kelt el a Christie's New York-i árverésén. Aki a hírportálokról értesült az eseményről, feltehetőleg el sem tudja képzelni, hogy ennek a képernyőbarátta zsugorított, szürke-zöld sávós, leginkább absztrakt festményre emlékeztető monoton, jó esetben meditatív hangulatú képnek mi lehet a titka.

Andreas Gursky (1955) Lipcsében született, iskoláit azonban már Essenben, majd a nyolcvanas években a düsseldorfi Művészeti Akadémián végezte, Bernd és Hilla Becher tanítványaként. Az ipari műemléke-

ket fotózó Becher házaspár dokumentarista módszere mély nyomot hagyott Gursky alkotásain. Pedig első pillantásra mi sem tűnik távolabbi párhuzamnak: Gursky színekben tobzódó, lüktető ritmusú vagy éppen lassított felvételnek tűnő, extrém méretűvé nagyított fotói formailag igencsak messze állnak a Becher házaspár elhagyatott ipari műemlékekről, mindig azonos háttér és fényviszonyok között készült érzékeny, fekete-fehér „portréitól”.

Gursky kilencvenes évekbeli képei még a Becherek mintájára gondosan megválasztott fényviszonyok között, egyetlen nézőpontból készített „pillanatfelvételek” voltak. Későbbi, a világ enciklopédikus rendszerezésére tett kísérleteiben a dokumentarista szemlélet továbbra is jelen van, de az óriásfotókon megjelenő civilizáció alakította táj átláthatósága, kontrollálhatósága – becheri rendszerezése – már illuzórikusnak tűnik.

Az elmúlt évtizedben a szintén nagy távolságból, többnyire magasról (toronyból, helikopterről vagy egyenesen az űrből) elkattintott felvételek sorozatából Gursky komputertechnika felhasználásával konstruál lélegzetelállító látványokat. Olyan „vi-

Düsseldorfi Fotóiskola

A hetvenes évek közepén, Hilla és Bernd Becher tanítványaként a düsseldorfi Művészeti Akadémián végzett fotósok csoportja: Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth és Andreas Gursky. A Becher házaspár a német Neue Sachlichkeit hagyományaihoz kötődő, dokumentarista szemléletű művészetét új technika adta lehetőségekkel, személyes és kortárs szemlélettel itatták át.



zuális struktúrákat” hoz létre, amelyek az adott jelenség – legyen az ember alkot-ta táj, épület, tömegjelenet vagy a földfel-szín részlete – szerkezetét tárják fel. A Te-remtő szemével nézi a világot, az emberlak-ta bolygót, felfedve annak rejtett mintázatát.

Fotóin a mennyiség minőségbe csap át, az egymás mellé sorolt egyedek (tárgyak vagy emberek) tömege önmagán túlmutató raszter részévé válik, új szépségesszményt teremt. Le-nyűgöző képei a festmény és fotográfia hatá-rán egyensúlyoznak, részleteiben a fotogra-fikus tárgyhűség, egészében a megkomponált festői látvány dominál. A koppenhágai Louisiana Museum of Modern Art 40 óriásfo-tóból és számos korai műből készülő gyűjte-ményes Gursky-kiállítása a jövő év elején min-den bizonnyal egyedülálló élményt kínál majd.

Louisiana Museum of Modern Art,

Koppenhága, Dánia

2012. január 13 – 2012. május 13.

(Sz. R.)

Legdrágább képek listája

1. Andreas Gursky: Rhein II (1999), 4,3 millió US dollár (2011. nov. 8., Christie's, New York)
2. Cindy Sherman: Untitled #96 (1981), 3,8 millió US dollár (2011. május, Christie's, New York)
3. Richard Prince: Untitled (Cowboy) (2001–2022 k.), 3,4 millió US dollár (2007. nov. 14., Sotheby's, New York)
4. Andreas Gursky: 99 Cent II Diptychon (2001), 3,3 millió US dollár (2007. február, Sotheby's, London)
5. Edward Steichen: The Pond-Moonlight (1904), 2,9 millió US dollár (2006. február, Sotheby's, New York)
6. Ismeretlen fotográfus: Billy the Kid (1879–80), 2,3 millió US dollár (2011. június, Brian Lebel's Old West Show and Auction)
7. Dmitrij Medvegyev: Tobolszki Kreml (2009), 1,75 millió US dollár (2010. január, Szentpétervár)
8. Edward Weston: Nude (1925), 1,6 millió US dollár (2008. április, Sotheby's, New York)
9. Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe (Hands) (1919), 1,4 millió US dollár (2006. február, Sotheby's, New York)
10. Alfred Stieglitz: Georgia O'Keeffe Nude (1919), 1,3 millió US dollár (2006. február, Sotheby's, New York)

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_photographs

BIRKÁS Ákos

FERENCZY KÁROLY MAGYARSÁGA

Mit jelent egy mai festőnek Ferenczy Károly? Hogyan kapcsolódhat nagyon is kortárs gondolkodásmód a száz évvel ezelőttihez? A Magyar Nemzeti Galéria nemrég nyílt kiállítása éppúgy segít a bennünk élő Ferenczy-kép átalakításában, mint Birkás Ákos itt következő, a szokványos művészettörténeti elemzésektől eltérő, személyes indíttatású felderítési kísérlete.

Gyerekkori szerelem: komoly nagylányok pónikon, az erdő szélén. A kerti asztalnál olvasó szülők. A bácsi lassan lépve olvas a napernyő mögött, a terítón üres kávéscsésze. Egy ismerős világ mégis elérhetően képei, vágyakozás csendes, boldog felnőtté válás után, akik szépen beszélnek – ha úgy adódik, franciául is, németül is –, akik kiváló asszonyok és férfiak barátai és egyik legfőbb erényük az understatement. Kicsit csodálkozom, hogy még most is bármikor visszaugrik a szemem az asztallap-horizontra és megint ott áll fölöttem ez a világ, ez a Ferenczy-mérce, mint gyerekkoromban.

Nos, gyerekkori rácsodálkozás, egy életen át vezérlő imprinting, ami még elfogulttá is tesz – végső soron Konrad Lorenz kislibáinak esete a borosüveggel... Ez inkább csak rólam szólna, magánügy, nem érdemes folytatni.

Inkább mai fiatalokat kéne megkérdezni, nekik mit jelent Ferenczy? A leendő művészeket. A Magyar Képzőművészeti Egyetemen tíz festő osztály van ma, ezzel szemben egyetlen intermédia osztály. Viszont úgy néz ki, hogy az egy intermédián képezik azokat, akiknek lehet majd egyáltalán esélyük a kortárs művészethez kapcsolódni. Tehát őket kéne megkérdezni, Ferenczy Károly festőművész mit jelent nekik. Illetve nem is kell, mert azt hiszem, tudom a választ: lényegében semmit. Igen, jártak magyar művészettörténet-órák-

ra, Markó, Székely Bertalan, Munkácsy, Szinyei, Ferenczy stb. De valami azt súgja, a contemporary artist nem arra fog koncentrálni, hogy ennek a sornak a folytatásába igazodjon be.

Akkor Ferenczy a múzeumok és a műkereskedelem világához tartozik, mert hiszen „érték” (tehát nemzeti), és ahhoz a kultúrához, amely a Ferenczy-életművet a konzervatív nosztalgia tárgyaként öleli magához. Amivel nem azt akarom mondani, hogy halott! Életerős diskurzus ez, sőt hatalmas, és rossz álmaimban nemsokára az egyetlen is. A magyar kultúra teljes gőzzel látszik visszarohanni a 19. századba. De nem éppen Ferenczyhez. Őt elsodorják és beolvad egy nemzeti festészet-masszába, melynek élén – Benczúr Gyula áll. Okos és pontos volt Tarr Hajnalka, amikor nemrég az Ernst Múzeumban saját műveként egy eredeti Benczúr-képet állított ki. Mint contemporary artist.

A magyar művészettörténet tündöklése és bukása. Ez a rövid életű történet, mely talán a 19. század közepétől a 20. közepéig tart, és amelyet régi vágású, csodálatos, de óvatos úriemberek (mint Lyka, Fülep, Petrovics) állítottak össze, úgy látszik, leszerepelt. Ki is tessékeli a királyi palotából, amelyre arisztokratizmusa miatt méltatlannak bizonyult. Az újráfésült magyar művészettörténetről meg majd kisül, hogy az csak egy sztori, vagy inkább néhány sztori, néhány

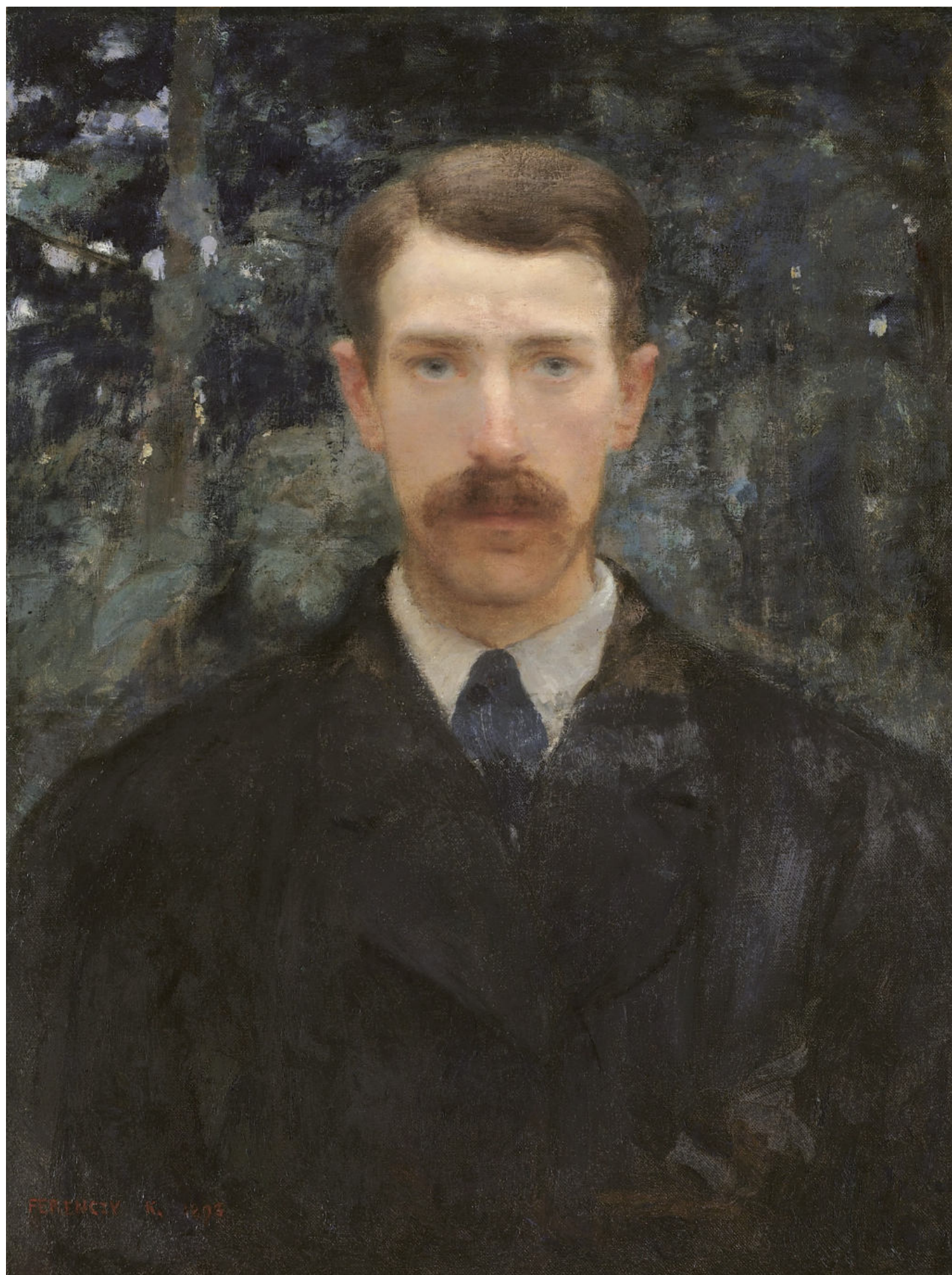
poénna. Akkor a legjobb tényleg a Kertész–Brassai–Capa–Munkácsi sztori lesz, ha igaz. Ennek legalább majd örülhetünk. Csak milyen lesz vajon a művészet-sztorit építő diskurzus? Arról szól-e majd, hogy a király meztelen, vagy ellenkezőleg, hogy a neoudvari pompa kellékeként szolgáljon?

Vajon elképzelhető olyan mai diskurzus, amiben Ferenczy Károlynak szerepe van?

Diákkoromban, a Képzőművészeti Főiskola művészettörténet-óráján Végvári Lajos egyszer azt mondta, hogy minden nemzet művészete történetében kell lennie egy-egy festőnek, aki magára vállalja, hogy utána jár, hogyan kell festeni. És akkor ez ott, ab-

Mi a valór?

A valór a színek fénytelítettsége, világításbeli fokozata (korábban használt terminussal élve: tónusa). A Ferenczy-féle naturalizmus egyik alaptechnikája. A pillanatnyi látvány rögzítése érdekében a nagy színfelületeket kisebb, különböző tónusú sávokká bontja. Az alapszínhez kevert fehér, szürke vagy fekete festék segítségével állít elő folyamatosan változó, vibráló, eleven felületet, amely mégis megőrzi testességét, anyagszerűségét, nem oldódik fel az impresszionistákra jellemző apró, szaggatott ecsetvonásokban.



© Magyar Nemzeti Galéria © fotó: Magyar Nemzeti Galéria

Önarckép, 1893, olaj, vászon 68,5 × 51,5 cm | MNG



© Magyar Nemzeti Galéria © fotó: Magyar Nemzeti Galéria

Id. Ferenczy Károly arcképe, 1889, olaj, vászon 60,5 × 63,5 cm | MNG

ban a kultúrkörben el lett intézve, és utána a fiatalabb festők csinálhattak, amit akartak. Azt mondta, ilyen nálunk Ferenczy. És hogy ilyen a franciáknál Poussin.

Miért mondta ezt Végvári? Talán hogy mentse Ferenczyt a szocreál doktrína nyomása alól: bár apolitikus festő, mégiscsak van valami szerepe a Nagy Történet terv szerinti menetében, mint a mesterség oktatójának. De hogy kerül ide Poussin? Más szögből nézve jobban látszik: Poussin is, Ferenczy is bizonyos értelemben újrakezdést jelentenek a maguk művészettörténetében, újrakezdést, a történet közepén. Poussin Itáliába megy és megtanulja a ma-

gasabb rendűnek tekintett olasz festészetet, úgymond lefordítja franciára, és ezzel kezdődik az igazi nagy francia festészet, annak klasszikus olvasata szerint. Ferenczy pedig a javában zajló magyar művészettörténet derekán száll magába és fordítja magyarra a 19. század végi európai festői nyelvezet summáját. Ettől kezdve megváltozik az érzékelésünk, Munkácsy, Mednyánszky, Szinyei, Benczúr festői szövete egyszer csak szimplának hat. Utána pedig a Nyolcak, Aktivisták, özőnvíz. Azt hiszem, valahogy így mondta Végvári... A legérdekesebb ebben az, hogy „magába száll”. Amikor végre dübörög a magyar művészettörténet nagy

nehezen beindult szekere, Ferenczy nem ugrik fel rá, hanem félreáll és magába száll.

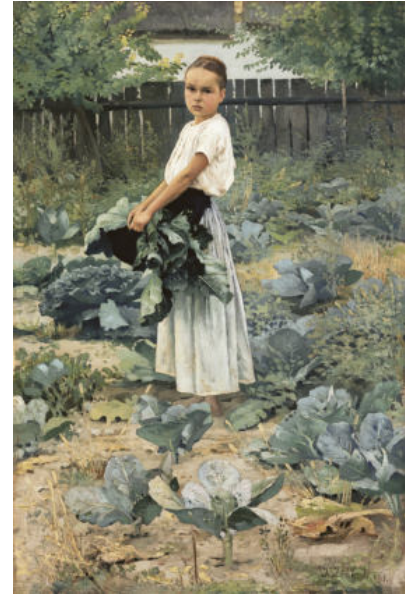
Hogyan kell festeni? A kérdés pontosabban így szólt: hogyan lehet mindent, bármit, ugyanazzal a módszerrel lefesteni? Ezt a csodamódszert, a valór festést, Ferenczy kidolgozta (vagy találta valahol, mindegy) és sorban be is mutatta az összes akadémiai műfajra alkalmazva, a csendélettől a tájképen, portrén és zsánerszerű képeken át a bibliai kompozíciókig. (Ezek a műfajok voltak tehát számára a minden és a bármi. Jaj.) De egyszerűen ő volt az, aki a valór festést a legjobban megértette és a legkövetke-



Megjött már a parancsolat, 1894, olaj, fa. 94 × 72,5 cm
Jelezve balra lent: Vaszary J. 1894



Ferenczy Károly: *Garmischi kert*, 1895, olaj, vászon, 60 × 80 cm
jelzés nélkül



Leányka veteményeskertben, 1893, olaj, vászon. 85,5 × 56,5 cm
Jelezve jobbra lent: Vaszary J. 893.

zetesebben és legtisztábban alkalmazta minálunk, ehhez pedig tiszta szem kell és tiszta fej, ami akkor is ritkaság volt. Ezt csak az tudta értékelni, akinek magának is jó szeme volt, és ez kissé eliter sikerének a titka. Egy szuper festő!

A nagybányai művészek vezéralakja. Pedig köztudott, hogy nehéz kevésbé vezérkedő alkatot elképzelni. Micsoda remekkor lehetett ez, hogy egy ilyen alkatnak nem hátul kell a hangosak mögött meghúzódni, mint örökös titkos tipp, hanem legelől áll, példaképként, tisztelettel és csodálattal övezve. Érzékeny, befelé forduló, lassú – ezek nem éppen tipikus sikerjegyek. Jó korszak lehetett. Pedig inkább jó zűrös. Az 1880–90-es évek olyan zűrösök, akkora változások voltak, hogy sokáig nem is tudott rá reagálni a magyar kultúra, mint ha ijedtében nem jutott volna lélegzethez. Ferenczy is csak úgy, hogy kivonult a friss levegőre. Olyan helyre, ahol nem változik semmi. Szerethették érte azok, akiket rosszul érintettek a gyors fejlődés okozta változások, úgy érezhették, helyettük is ment oda, vissza az időben. Pedig Ferenczy egy akkori modernizmus jegyében vonult felre a maga természetélmény laboratóriumába nagyobb kifinomultságot keresve, és nem vissza, a primitívhez.

A nagyjából ismerős minta: a szellem emberének kivonulása a kaotikus nagyközösségből a természetbe és/vagy a termé-

szet emberéhez. De a festő szempontjából ennek lényege az volt, hogy elhagyja a műtermét. Amíg műteremhez, műhelyhez van kötve, addig a festő kézműves, mesterember, még ha „festőfejedelem” is. De ha felmondja a műteremhez kötöttségét, nézelődő úriemberré változik. Vagy csavargóvá. És a festészete is nézelődő-úriember-festészetté vagy csavargó-festészetté válik.

Mit fest le a sétáló, nézelődő úriember? Bármit. Mindent. Ez valami realizmus program lenne. De tudjuk, mindent lefedő realizmus nincs, még Menzel sem, még a videoművészet sem az. Minden művészet csak kisebb-nagyobb realitászeletekkel dolgozik. Mekkoraival dolgozott a mindent lefesteni tudó szuper valór festő?

Idén gyönyörű volt megint az ősz és két hetet a Balatonfelvidéken töltöttem, jó részt sétálva és törtem a fejem, hogy is állok Ferenczyvel. Ahogy megyek, melegek, egyszer csak benne voltam egy Ferenczy-képben. Gyönyörű volt. Másnap újra. Minden este, körülbelül egy negyed óráig. Nem kellett hozzá csak egy domboldal, egy kis kora őszi lomb, esti fény, pontosabban egy bizonyos esti fény, és főleg az, hogy egyedül, kicsit lassú, kicsit fáradt, kicsit szomorú és kicsit boldog legyek. Erre a szépséges, keskeny kis valóságzeletkére épül az egész Ferenczy-festészet, innen terjed ki – úgy, ahogy – aktok, csendéletek és bibliai jelenetek irányába. Csakis ez a valóságzeletke felel meg igazán a Ferenczy-kép,

a Ferenczy-életérzés ideáljának, és ez a szellemet lám valóban létezik még, itt is, most is. Látható, átélhető: megvan, talán kicsit még jobban visszahúzódva a világ zajától, de érvényes élmény ma is! Pusztán ettől viszont még nem lesz a mai diskurzus eleme. Mert az én esténkénti élményem nemcsak Ferenczy valóságzeletét igazolja, de azt is, hogy Ferenczy festészete nélkül nem ilyen jelentősen köszönt volna rám ez a kis valóságzelet. Akkor mi igazol itt mit? Ferenczy festészete olyan jól össze van illesztve a maga kis valóságzeletével, olyan harmonikus boldogságban léteznek együtt, annyira önmagába zárt ez az egész, hogy a mai diskurzus, amelyik természetesen csak nyitott problémák iránt érdeklődik, egy pillantást sem vet rá. Mindig újra kell kezdeni mindent. Nagyon egyszerűen fogalmazva: Kaszás Tamás „kivonulásának” semmi köze a Ferenczyéhez.

A Kogart Ház egyik kiállításán volt látható Ferenczy *Garmischi kert* című képe, mellette balra Vaszary János *Megjött már a parancsolat*, jobbra szintén Vaszary J. *Leányka a veteményeskertben* című képei. Együtt a három kép olyan sokatmondó, hogy hadd szerepeljenek itt illusztrációként. Vaszary képein a polgár kinéz a világából, megszire, az egyszerű pórnépre tekint, szeretettel. Egy magyar szociális biedermeier maradványai. Ferenczy nem néz messzire. Csak elmegy a kert szélére és lefest valami teljesen érdektelen kerítés menti mellék-



Fiúk a parton, 1912, olaj, vászon, 115,5 × 84 cm | Magántulajdon, Dr. Keresztes Gyűjtemény

színteret, amúgy is már alig látni, késő van. A kép szinte semmi. De személyes, ott a pillanat és a kissé érthetetlen választás varázsa, valami kvázi-egzisztencialista jelenlét jön a képből, és ez a gyenge pillanatot erőssé teszi. Mit keresett Garmischban? Csak úgy arra járt, idegenként, és ezt a semmit találta a legfontosabbnak?

Honnan a kvázi-egzisztencialista jelenlét? Onnan, hogy a műtermét feladó szemlélődő úriember egyúttal idegen úriember. Garmischban is, Nagybányán is.

Hogy honnan veszem? Jó, nem túl sokat tudok Ferenczyról, de nézem az életrajzi adatokat. 1862-ben született Bécsben, pont. Szülei Freund Károly, magas rangú bécsi minisztériumi tisztviselő és Gräzenstein

Ida, bocs, Karl Freund és Ida Gräzenstein. Ferenczy felesége a nála 14 évvel idősebb unokatestvére, az osztrák Olga Fialka, aki a krakkói várparancsnok, a gonosz osztrák katonaság magas rangú tisztjének a lánya. Ferenczy apja bánáti szlovák–német családból származik, a szerb–román–német–magyar Bánátból, és pont 1850-ben (!) kerekedik fel, hogy Bécsben elismerésre méltó hivatalos karriert csináljon (a Monarchia egyik legsikeresebb ágazatában, az átfogó vasúthálózat szervezésében). Majd idősb. Ferenczy Károlyként Gavosdián, az erdélyi Krassó vármegyében vesz birtokot és oda vonul vissza.

Ha ezeket a száraz adatokat engedjük a nyelvünkön szétolvadni, gondolhatnánk arra is, hogy ez a Monarchia nem egészen

olyan volt, mint ahogy a mi fejünkben az el lett rendezve. De maradjunk Ferenczynél. Milyen lehetett az identitása az életrajzi tények fényénél? Például milyen nyelven beszélt az apjával? Ezzel az elegáns, tisztaarcú szép úrral, akivel az 1889-ben festett portré szerint semmilyen kötelező ronda apa-fiú konfliktusa nem lehetett, és aki szeretettel támogatta fia festővé válását is. Puritán környezetben, osztrák szabású bőrzekében ül egy fotelben, de jelzésként egy magyar hímzés van a támlára terítve. (Bár ilyen hímzést akár Bad Ischlben is lehetett volna lakásdíszként találni.) A modell ugyan lazán ül, de ha az arc-nyakrészét külön, kitakarva nézzük, az lesz az érzésünk, hogy egy merev egyenességgel álló hivatalos portréalakot látunk. Lehet ez a kezdő festő ügyetlensége is, de inkább a töretlen tisztelet és csodálat önkéntelen jelét látom benne, kicsit mintha egy gyerek nézne a papára. Fel. És milyen nyelven beszéltek a 14 évvel idősebb osztrák feleséggel egymás közt? És, bocsánat, vajon ő maga hogy beszélt magyarul? (Nemrég egy társaságban megróttak, amiért felhoztam, hogy Petőfi tótosan beszélt, mert szlovák volt az anyja.)

De van ennek valami jelentősége? Talán nincs. De akkor Ferenczy Károly varázsos, rejtélyes személyiségének sincs, ő nincs is, csak a szép régi képek a múzeumban meg a műkereskedőnél, darabszám. Ezért megkockáztatom, hogy érdemes lenne végiggondolni: ha azt akarnánk, hogy a Ferenczy-jelenségnek valami köze legyen a mai művészet diskurzusához, ahhoz festészetét Ferenczy idegensége, identitásának mobilitása és válsága, másságának jellege, bizonytalan határai és végül magyar elkötelezettsége mibenlétének újraértelmezése révén kellene megközelíteni.

Így nézve Ferenczy nem magyar művész, hanem a Monarchiáé, amely az idegeneket felvette, bevette és még idegennek is lehetett maradni. Talán mert maga a Monarchia is egyfajta idegenség teremtménye volt, nemzetek feletti, ahogy akkor mondták. Csakhogy Monarchia már rég nincs, és az értelmezése is kicsúszott a kezünk közül. Csak Magyar Művészet van – talán már ez sem sokáig – és Ferenczy ebbe mélyen be van ágyazva. Lenne még számára más horizont is?

Csak egy villanásra: miért nem olvastam még sehol, hogy Ferenczy és Gustav Klimt egy évben születtek, ugyanott, és majdnem egy évben haltak meg, 1917, illetve '18-ban?

Hegyi beszéd, 1896 – 1897, olaj, vászon 135 × 201 cm | MNG

Miért nem Bécsben csinált Ferenczy kariert? Az ő generációjának igazán ideális hely volt, világszám! Ki tudja? Lehet, hogy azért, mert a Monarchiának épp az volt a lényege, hogy a Nagybánya–Bécs távolság sokkal kisebbnek tűnt, mint ma. Ez biztos. De a kérdés akkor is kérdés marad. Lehet, hogy az osztrák tábornok okos lánya, Fialka Olga, amikor a kezébe vette 14 évvel fiatalabb férjgyereke sorsát, azt mondta (németül): csak semmi Bécs, csak semmi izgalom! Túl jól ismerte emberét. Tudta, annak az kell, hogy a mélymagyar őstehetség tanártárs Thorma János állja leessen a csodálkozástól, hogyan lehet valaki ennyire más! Meglátta volna, hogy Ferenczy Bécsben csak egyszerűen olyan lenne?

Három robusztus, nagy fenekű férfi álldogál a képen az alkonyodó erdőben, meztelenül – Ferencsik János ágya fölött. Már majdnem sötét van, csak a testek derengenek, meg hátul valami vízfény a fák mögött, olyan laza egyszerűséggel festve, ahogy a hal siklik a vízben. Ha mert volna Hans von Marées ilyet álmodni! A 19. század német művészetének festői szavait elharapó, képszövegét agyonbeszélő, életművét szuverénül szétziláló nagy idegenje (aki egyébként még így is, vagy éppen így testésített meg generációk számára egy ideált és mércét). Ferenczy nem erre a sorsra jutott, hanem egységes és harmonikus életművet hagyhatott hátra, talán a felesége mentette meg. De attól nem, hogy képzeletben mégis a Hans von Marées-i horizontra állítsuk, mint katalizáló szerepű, ellentmondásos idegent, és ezzel nem is az osztrák, hanem a német festészet viszonylatába kerülne.

Önarckép, 1893. Nézz a szemébe, ez nem magyar önarckép. Ez egy Hugo von Hofmannsthal-darab kényes főszereplője, vagy akár a tulajdonságok nélküli ember.

Hegyi beszéd, 1897. Ez a kép nincs kész, még nem egészen a grand style à la Ferenczy. Épp ettől ilyen meggyőző és szerethető: fiatal. Félénk, vonakodik még egy újabb ecsetvonást húzni, miközben radikális idealizmusának ostora (*Hegyi beszéd!*) hajtaná tovább – de nem, ellenáll, lassít, lelassítja a festést, nem bontja ki az álomszép zsánerképtípust, abbahagyja. Elég, több szépség csak a butáknak hízelegne. Az érett festővé válás során Ferenczy nagy felfedezése a festés lassítása. Az impresszionisták gyorsan festenek, Bécsben is min-



© Magyar Nemzeti Galéria | fotó: Magyar Nemzeti Galéria



© Magyar Nemzeti Galéria | fotó: Magyar Nemzeti Galéria

József eladja testvérei, 1900, olaj, vászon 192 × 229 cm | MNG

denki gyorsít, aki számít, Klimt vonaglik és pöttyöz, mint a motolla – Ferenczy lassít. Rájön, hogy a lassítást nem kell félénken a gondos, precíz pepecseléssel mentetgetni, a festő lehet egészen lazán is lassú. Laza, izgalom nélkül. A magyar közönség meg hálas neki, úgy érzi, az ő kedvéért lassít. Ettől kezdve Ferenczy szinte mindig nagyszerű, még ha kompozíciós nagy fába vágja is a fejszét, és aztán a szemünk láttára megy tőle el a kedve. Vagy ezt csak én képzelem? Ki tudná megmondani például a rej-

télyes József eladja testvérei-ről (1900), erről a gyönyörű, hangtalan homoerotikus varázsdramáról, hogy elment-e tőle a festő kedve, vagy pont így lett jó? Billegve maradt és most is billeg, valahányszor ránéz valaki: ez nagy varázs. De igazában nem is a kép varázsa, hanem Ferenczy személyiségé, egy billegő szellemé. Kérdőn nézünk szép szürke szemébe, nem válaszol. Én legalábbis így képzelem.

Szentbékállá–Bécs–Budapest, 2011

P. SZŰCS Julianna

IDEGEN ISMERŐSÖK

Mindenki hibrid, hiszen van anyja és van apja. De ha már ez a kulcsszó, egy kiállításon is érdekes lehet úgy végigmenni, hogy minden egyes mű esetében megpróbáljuk kitalálni, mik azok a dolgok (műfajok, technikák, irányzatok), amelyek kereszteződéséből létrejött. A Hibriditás a Kárpátok között című műtárgyválogatást lehet így is nézni, vagyis hogy a hangsúly a hibriditáson van és úgy is, hogy azon: a Kárpátok között. A lényeg, hogy IRÁNY DEBRECEN!

Előd Ágnes: *Pókember*, 1998–2004, installáció, gipsz, filc, vatta



Nem először találkozom pályám során olyan művész-tömről – iskolával? hullámmal? istállóval? –, amely kohézióját erős személy(ek)nek, születését egy történelmi pillanatnak, virulenciáját a bölcsen választott stratégiának köszönheti. Talán a tapasztalat teszi, hogy a debreceni ősz kitüntetetten érdekes kiállítását, a *Hibriditás a Kárpátok között*, alcímében pedig az *Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás* produkcióját nem tudtam befogadni sem úgy, mint egy ad hoc gyűjteményes tárlat jelen idejű válogatását, sem úgy, mint egy ikonológiailag kurált tudományos demonstrációt. Számomra az Irokézek, azaz Pados Gábor és Pajor Zsolt két évtizeddel korábbi, szombathelyi eredetű magántulajdonán (Golyóstoll Kft., innen van az író kéz) és az Újlak-csoporton alapuló vállalkozása, majd a budapesti acb Galéria törzsgárdáját mozgósító csapata, továbbá időről időre országos jelentőségű intézményeket (a Műcsarnokot, a Nemzeti Galériát, most a MODEM-et) elfoglaló

látványvilága történelmi kategória. Egy strukturált adott idő és egy kitüntetett földrajzi egység művészeti dokumentációja.

Mikor? Milyen?

Lapidáris egyszerűséggel: más volt születése pillanatában, mássá vált a demokrácia rögzös terepviszonyai közepette és más most, a „fordulat évének” környékén. Kohézió persze van, a képzőművészet határainak tologatása, a mediális promisszkuitás, a bebetonozott válságélmény biztosan ilyen. De a tény azért tény marad.

A transzformációs recesszió igazi virtuózokra lelt a mi kárpáti hibridjeinkben.

Húsz év akkor is nemzedékváltásnyi idő, ha a csoportssolidaritás itt föltűnően erős, és ha kevesebb a lekopó tag, mint a csikócsapat mára kialakult létszáma (Haffner László, Szigeti András versus Batykó Róbert, Csáki László, Kaszás Tamás, Tarr Hajnalka).

A reprezentatív példákat csak a mostani kiállításból merítettem, s nem vettem figyelembe a nagy sikerű, 2008-as Nemzeti Galéria-beli, *Az idő legújabb cáfolata* címmel rendezett tárlatot.

St.Auby Tamás *A Szabadság Lelkének Szobra* című, doku-fotót és makettet egymás mellé rendelő vegyes technikája (1992) a klaszszikus koncept jogosítványával úgy él, hogy a meghökkentés és a civil kurázi pártosza népünnepélyes pillanatot gerjesztessen. Gerber Pál *Mindenki olyan világban él, amelyet megérdemel* című olaj-vászon festménye (1992) a pop-artból kinövő bed painting fogásait oly módon hasznosítja, hogy gyűlöletének igazi céltáblájában a Kádár-korba etabliozott kispolgárra lehessen ráismerni. Vagy Roskó Gábor *Minamoto Joritomo* című mázas kerámiából, homokból és faládából kombinált installációja (1989) az idősíkokkal lírai önkénnyel játszó posztmodern nyelvéen arról beszél, hogy még egy rettegett vitéz, egy



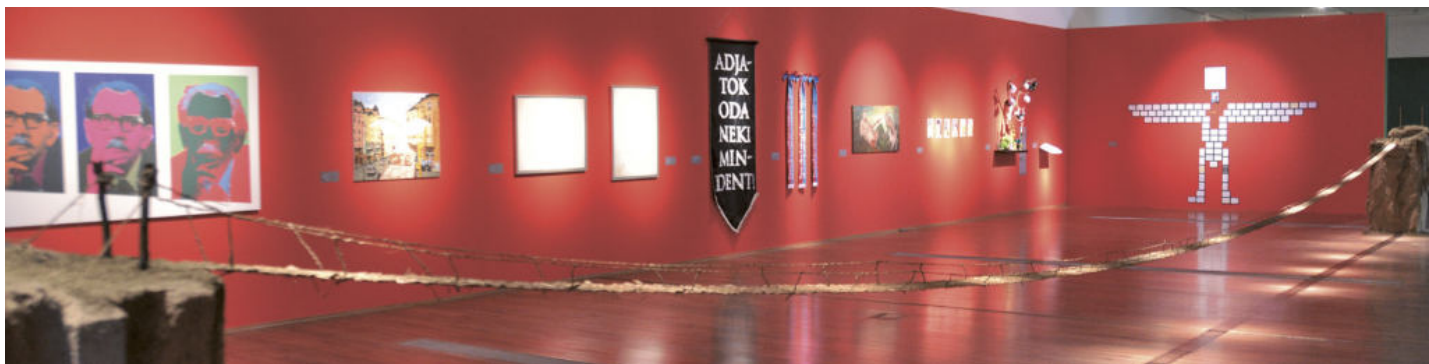
© Irokéz Gyűjtemény © MODEM

Gerhes Gábor: *Nimród oltár – a kereszt leváltása*, 2009, installáció, vegyes technika, változó méretek

Enteriőrészlet Kaszás Tamás és Lóránt Anikó *Kétéltű (Faliújság, jurta)* és TNPU/IPUT (St.Auby Tamás): *A Szabadság Lelkének Szobra* című művével



© Irokéz Gyűjtemény © MODEM



© Irokéz Gyűjtemény © MODEM

Enteriőrészlet az előtérben Várnai Gyula *Avatár* című művével

sógun ereje is épp annyira törékeny, mint egy porcelánnipp a feldöntött vitrinben. A kor bennünk foszforfénnel szikrázik föl. Hirtelen jött hatalom-, kultúra- és mentalitásváltást dokumentálnak. Technikájuk neoavantgárd, stílusuk tegnapi, olykor tegnapelőtti, mondanivalójuk forradalmi.

Telt-múlt az idő. Dahrendorf agyonidézett közhelye annyiban igaznak bizonyult, hogy a hat hónap alatt megtörtént politikai átalakulást szükségszerűen követte további hat év: a gazdasági átalakulás. Az új „termelési mód” bevezetésével pedig robbanásszerűen járt együtt a „termelőerők”, ez esetben – ha netán elunánánk a klasszikusokat idéző marxi szó-tárt – a vizuális technológia radikális átalakulása. Újabb példák következnek. Szarka Péter *Metalheads Emotifban* című műanyag föliára fölvitt fénymásolata (1996) egy hordozóját veszített brand és egy ipari hulladék találkozása a zöld aurában azok számára, akiknek a kézmű elvesztéséért a hightech futószalag nyújt kárpótlást. Ravasz András

Relax című világítódoboz (1998) ennél is tovább megy: zöld-piros tárcsáira fölvitt torzított betűi csak azért nem számíthatnak a reklámzabálók éjszakáján a mohó fogyasztóra, mert a mű mondanivalója maga is egy nem létező, de vágykeltően ingerlő termék apoteózisa. Ferenczi Róbert ugyan kiárusíthatná Fender és Gibson márkájú *Papírgítárjait* (2000), ha a gagyivá hamisított márkát nem büntetné a fogyasztóvédelmi törvény. Remek művek – így, különírva.

Ez a műtárgysor a mulandó időről, az elveszett illúziókról, a Kárpátok közé szorult világ általános romlásáról szól.

A terméktől eloldozódott jelvények akkor is hitbéli allegóriákként működnek, ha ez az ismeretlen vallás ezúttal nélkülöz minden spiritualitást, szakralitást, metafizikát. Ilyenek voltunk annó, amikor beszabadulva a világplázába a látványtól mind berúgtunk, vagy – Kosztolányi szavaival – amikor még meg akartunk enni egy egész cukrászdát.

De mint tudjuk, a hat évet további hatvan-nak kellene követnie, hogy az áhított cél, a társadalmi átalakulás bekövetkezzék. Ma ez messzebbnek látszik, mint valaha.

A ma nem ma kezdődött irokézeknél (sem). Valami megpattanhatott az elmúlt évtized közepe táján, s e pattanás zizegő húrhangja azóta sem csitul. A korfestő művekből elpárolgott a rendszerváltás ritmusa, de szétfoszlott a technika vezérelte bírvágy önző optimizmusa is. Politológusok, szociológusok, közgazdászok már korábban sem fukarkodtak a „helyzet” címkézésétől, s nevet találván a jelenségre, rendszerint megnyugodva ki is mérültek a verbális telitalálat fölmutatásában. „Transzformációs recesszió” szokták volt mondogatni a csúnya jelzős terminus technicust, talán át sem érezve a névnel sokkal csúnyább mögöttes valóságot. A növekvő létbizonytalanságot. A tömegszerűvé tömbösödött halmozottan hátrányos helyzetet. A frusztrációból kivirágzó agressziót, fundamentalizmust – Umberto Eco találó



© Irokéz Gyűjtemény © MÓDEM

Enteriőr részlet Karácsonyi László, Varga Ferenc és Roskó Gábor műveivel

esszécímét kölcsönvéve –, az „új középkort”. A debreceni irokézek mennyiségileg ebből a korszakból válogattak leginkább, a mába érő tegnapokból, ami még akkor is indokolt lenne, ha ez az anyag inkább „a rendszer nem váltást” látszik kifejezni, semmint a történelmi közmegállapodás cezúráját. A transzformációs recesszió igazi virtuózokra lelt a mi kárpáti hibridjeinkben.

A tulajdonviszonyok – s talán a hatalom – igazságtalannak tartott, szervilis, egyszerűsmind gúnyos tudomásulvételét demonstrálja Gerhes Gábor és Szénássy Alex műhímett vándorzászlaja, melyen lakonikus egyszerűséggel írít az „Adjatok neki mindent” szlogenje (2010). Ezen a művön szabad szemmel úgy látható Jeff Koons neopop hitvallásának (A közönség az én ready-made-em) inkarnációja, hogy azért könnyedén hozzáképzeltető a „népharag” által működtetett utcai manifesztációk valamennyi ötlete, kelléke, nyomor szülte alkalmi szellemessége. A fölkorlátozott indulatok, a nacionalista gerjedelmek, a mentális regresszió

ijesztően naturális lenyomatát prezentálja Horváth Tibor Co, Co című, idő-effektre számító videója (2010). Itt a „tettre kész”, s föltűnően rosszcárú hős – mint egy pavlovi reflexet demonstráló szerencsétlenné ingerelt és arénába kényszerített bika – a jobb sorsra érdemes trikolórra ugrik, üvölt, súlyos testi sértést ígérően fenyegetőzik. De akad ennél „kritikusabb” műcsoport is.

Az irokéz nyelvre fordított transzformációs recesszió igazi bajnoka számomra Kis Róka Csaba Ultimátum (2008), Szomszédok (2010), valamint A természet sokszínűsége (2010) című olaj-vászon festményei. Nem is az az érdekes, hogy a Tízparancsolatban tiltott bűnlístát oly gondos ikonográfiai alázattal jelenítik meg a festmények, amelyet szigorúbb helyeken csak korhatárt jelző karikázott számmal szoktak közönség elé bocsátani. (Az acb Galéria által kiadott minimonográfiából kiderül, hogy a szadizmus, a mazochizmus, a szodómia, a nekrofágia, a vérfertőzés és a rituális gyilkosság számtalan permuált és konjugált esetét képes az ifjú mester

kompozícióvá emelni.) Aki valaha is látott a nemzetközi képzőművészetben például egy Jan Fabre-féle koponyapreparátumot, aki valaha is megtorpant a mai magyar képzőművészetben például egy Szöllősi Géza-féle nemi szervet formázó installáció-fantázia előtt, vagy – könnyebb műfajban – aki csak egyetlenegyszer is elmerült például a South Park valamely epizódjában, az sejteti, hogy a political incorrectly vizuális effektjei úgy tartoznak a mai látványszótárhoz, mint a kellőképpen alkalmazott trágár szólások napjaink versezetéhez, prózájához, színpadához. Az érdekes inkább az, hogy a rémképek mily neoromantikusan szép kivitelben (engem leginkább Gérard Garouste műveire emlékeztetnek), mennyire magától értetődő laza modorban és mekkora könnyel cserkészik be az egyre magasabb ingerküszöb-höz szoktatott nézőt.

Kinek? Hogyan?

Interpretációm szerint tehát ez a műtárgysor a mulandó időről, az elveszett

Enteriőrészlet Kovách Gergő *Kezes róka és Kacsa* 1–3. műveivel

illúziókról, a Kárpátok közé szorult világ általános romlásáról szól. Meglehet: ez csak saját magyarázat, saját megfejtés és a saját magam által lebonyolított dekonstrukció eredménye. A MODEM kiállításának kurátori koncepciója azonban más. De sebaj! Ha meggyőző, ha lenyűgöz, ha élvezeti értéke magas, ki a csudát érdekel, hogy eltérő az azonos végeredményt produkáló levezetés?

Hornyik Sándor ugyanis nem historiai, hanem kultúrantropológusi esz-köztárat mozgósít. Nem izgatja a történelmi dimenzió, annál inkább a tárgyak sugallta szimbolikus szféra. Nem gondolkodik például sem a művészettörténet végét vizionáló Hans Belting vagy a művészet természetét megkérdőjelező Joseph Kosuth észjárása szerint – mint az én szakmai generációm közül a legtöbben –, hanem „informatika és média diskurzusanalizise” fölött töpreng, tehát hogy „a média

miként strukturálja gondolkodásunkat és világképünket”, következésképpen az ő referenciacsoportja valahol Jacques Lacan pszichoanalitikus szubjektum-elmélete és az azt továbbfejlesztő Friedrich Kittler digitális kódra transzponált gyakorlata között keresendő.

Félek, ha ezt a vonzáskörzetet tovább részletezném, az olvasó ugyanúgy tanácsa-

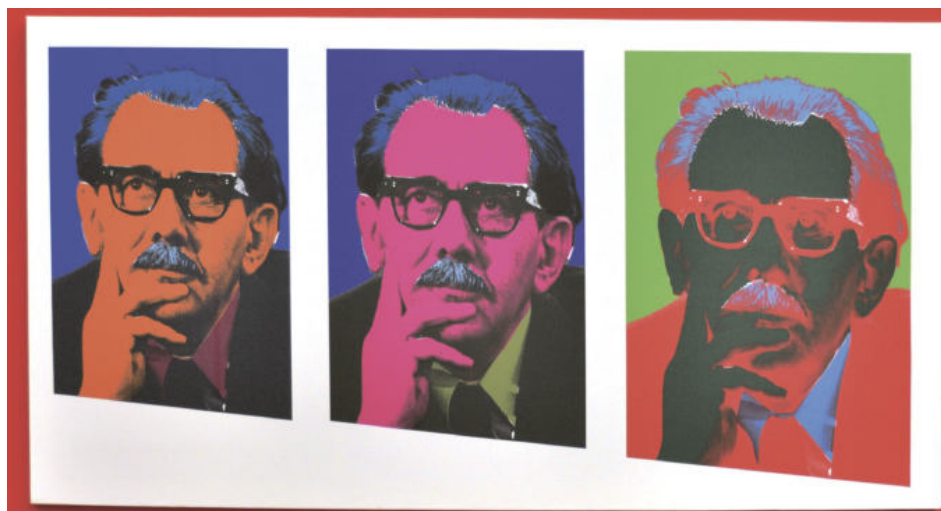
*Vesszek meg, ha értem, hogy melyik mű
mivégre került oda, ahová a rendező állította.*

lanul fog a sorok között bolyongani, mint korábban a néző a debreceni kiállítótér ideológiával szépen megtámogatott vörös, zöld, kék (olykor fehér) falai között. Pedig Hornyik a maga szempontjából kvázi tökéletes rendszert talált ki abból a célból, hogy az Irokéz Gyűjtemény esetlegességekből, személyi szimpátiákból, anyagi korlátokból,

ízleléspreferenciákon nyugvó gél állapotú halmazából egy szilárdan teleologikus példatár-katedrális modellezzon. Piros fal elé állította az *Írás, Ideológia, Szimbolikus* szempontból együvé tartozó műveket. A zöld elé a *Kép, Médium, Imaginárius* hívószókra hallgató objektet. A kék pedig a *Hang, Élet, Valós* enigmatikus címek szerint csoportosította a kollektív darabjait. Nemcsak a szépen szerkesztett katalógus igyekszik az elméletet indokolni, a kiállítótérben magában is paraván nagyságú vendégszövegek szerették volna a konstrukció kulcsát átadni az értelmiségi befogadótól kezdve az állítólag nagy számban tóduló, vezetésben részesített középiskolásokig.

Vesszek meg, ha értem, hogy melyik mű mivégre került oda, ahová a rendező állította. (Kivételek persze a „hangos”, a „bemozgó” és a kisműfajba sorolható darabok, ezek kegyelemből semleges háttérrel kaptak.) Ha Uglár Csaba warholos *Aczél-szériája* (2010) „vörös”, akkor Kovách Gergő *Kezes róka*-jának (2004) miért „zöld” és Karácsonyi László *Tróféájának* (2006) miért „kék” alap előtt kell érvényesülnie? Mert hát ikonos, humoros, thrilleres mind a három. Ha Nemes Csaba turul-sziluettjének a „vörös” jár, akkor miért kell Előd Ágnes *Pókemberének* (1998–2004) a „zöld” és Halász Péter *Cím nélkül* fölakasztott óriáspisztolyának (2004) a „kék” szobában rejtőznie? Hiszen jelképekkel terhelt, tömegkulturális utalásokkal gazdagított, technikásan heterogén valamennyi példaként kiragadott mű.

Beavatatlanok számára a szuperszortírozási stratagéma tiszteletet parancsol, és



Uglár Csaba: *Darabok Warhol Aczél-szériájából*, 2010, c-print, vászon



© Irokéz Gyűjtemény © MODEM

Halász Péter: *Cím nélkül*, 2004, installáció

némaságra int. A művek bohókás és önfeledten kreatív formája, valamint a „kárpáti lét” és a „millenniumi macskajaj” vészterhesen valószínűs történelmi tartalma helyett leginkább egy titkos tudomány rejtélyes konfigurációi érvényesültek Debrecenben. A „visual culture”-é.

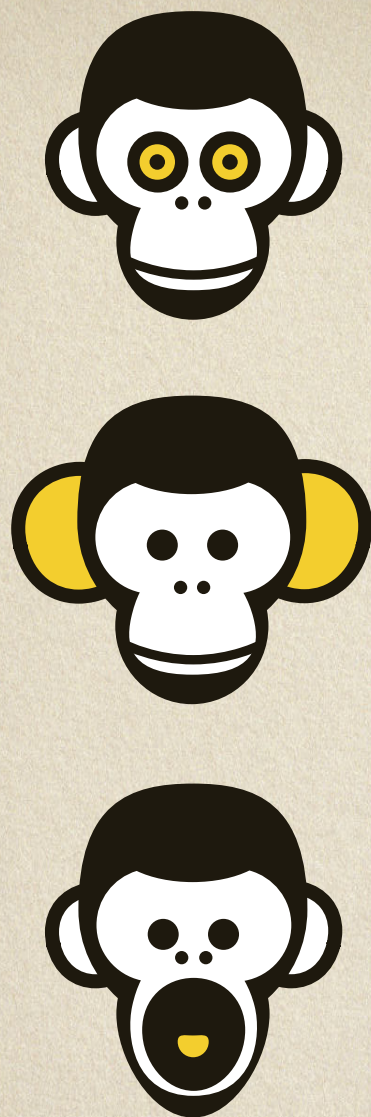
Hornyik nagy műveltséggel, a szakirodalom lenyűgözően alapos ismeretével rendelkező ifjú rendező. Közelmúltban megjelent könyve, az *Idegenek egy bűnös városban*. Művészettörténetek és vizuális kultúrák című kötetében össze is sűrítette idevágó ismereteit. A MODEM-ben az elméletet rá is próbálta a hozott anyagra, mintegy beletördelte a teória rubrikáiba. Úgy használta az Irokéz-műveket, mint szerzői filmes a színészeket. A kurátor jutalomjátéka maga is műegész. Más kérdés, hogy az eszközként kezelt alkotások, a művek maguk, olykor mereven ellenállnak a rendezői akaratnak. Az istennek se akarnak hasonlítani hozzá. A bűnös város, a rendszerváltó magyar világ számukra már húszéves adottság, egy vadul vicces és szinte idillien ijesztő falu. A művek itt már bennszülöttek. Idegen legfőljebb az, aki a körük rajzolt ösvényen keresne magának utat.

Hibriditás a Kárpátok között

Az Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás

2012. január 1-jéig

Debrecen, MODEM



Nagyon állat.

MAGYAR NARANC
ONLINE

www.magynarancs.hu

TOPOR Tünde

AHOL A PÉNZ NEM ISTEN

Visszatekintés az ArtMarket Budapestre

Szakítva a művészeti vásárokon szokásos beléptidíjas rendszerrel, az ArtMarket

Budapestet ingyen látogathatta bárki, aki szereti az idejét kortárs művek nézegetésével eltölteni.

Vagy aki szereti a pénzt kortárs művészetre költeni.

Látszik, hogy minden átalakulóban van a magyar kortárs műkereskedelemben. Akármennyit lehet nevetni a Forrás Galéria Kínába juttatott anyagának nagy részén, vagy azon, hogy Kerényi Imre történelmi festményeket rendelt (ami persze inkább művészeti politika, mint piaci mozgás), az azért nyilvánvaló, hogy a ki nem nevelt, hanem csak úgy növvő közönségnek, aki művészettel általában csak a Képcsarnok, illetve Idea bolthálózat közvetítésével találkozott, inkább ezek tetszenek. És az biztos, hogy ők vannak többen.

Mi akkor a teendő? Beengedni a kortárs galériák elitista egyesületébe azokat, akik képesek ezt a fajta igényt kielégíteni, vagy zárjanak össze a tekintetüket magasabbra, a világ művészetének mai állására függesztő tagok, és próbálják elérni, illetve megőrizni, hogy az igazán értő vásárlók csak azokat a szereplőket vegyék komolyan, akiket az egyesület befogadott? És hogy nézzen ki egy kortárs művészeti vásár Budapesten 2011-ben? Legyen tényleg olyan, mint egy piac (amint azt a mostani név is sugallja), vagyis ahol árusok bérelnek területet,

és igyekeznek minél több mutatós dolgot kipakolni a standjukon, vagy legyen inkább a nemzetközi élvonalbeli vásárokra hasonlító bemutató, előőrs, ami húzza magával a piacon egyébként megjelenő művek színvonalát is? És ha az első ne, akkor a második, az elegánsabb megoldást ki és miből fogja finanszírozni?

Érdekesen mosolyogtak a nagyon fontos vendégek, akiket már hetekkel korábban szétnyúltak az egyes kiállítók munkatársai, árulják már el, jönnek-e az Art Market

© ArtMarket Budapest



A Millenáris B csarnoka a standokkal



© ArtMarket Budapest

Neon Galéria standja kívülről



© Neon Galéria © fotó: Jamalia Diana

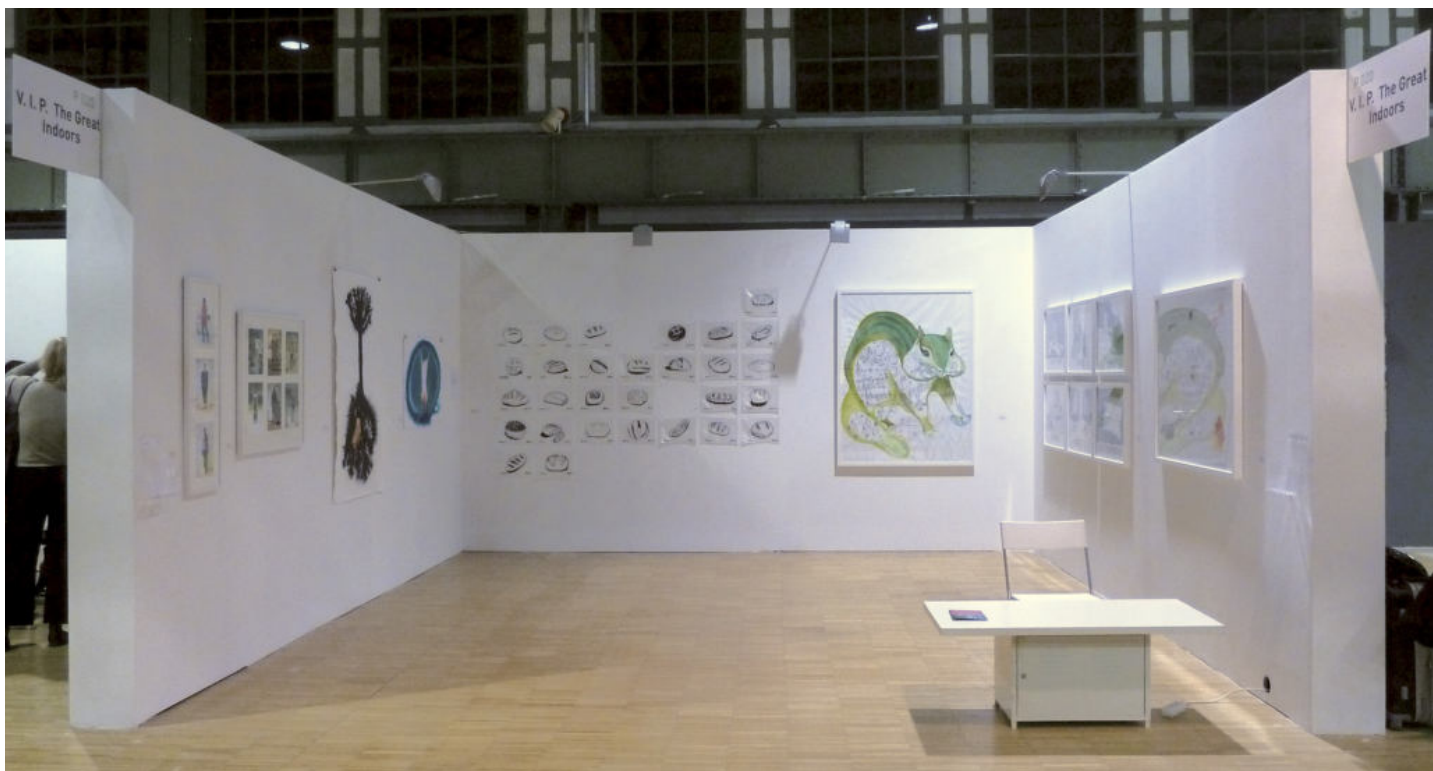
Budapest VIP-VIP-VIP megnyitójára, mert akkor majd kártyát kell nekik csináltatni (a kvótán felüli VIP-kártya meg irtózatossá fog kerülni!), amit nem, most még nem tudunk kiküldeni, majd fel lehet venni valahol, egy VIP-pultnál. Ez most nem a Budapest Art Fair, hanem az Art Market Budapest, Budapest Art Fair nem lesz idén, nem, nem tudjuk sajnos, hogy miért, és hogy lesz-e jövőre, most Art Market van. És a Millenárisra kell jönni, nem, most idén nem a Múcsarnokban lesz, a Millenárisnál is teljesen jól lehet parkolni.

És ez szintisza kortárs vásár, semmi régi kacat, halott művésztől is csak akkor lesz valami, ha fiatalon halt meg, és nem olyan rég. Azért persze nem jöhet mindenki, hiába él, a rendezők válogattak, az egyik legbefolyásosabb galériát például nem is vették be. És most védnők is vannak, egy egész hosszú listányi, mert ez is baj volt, hogy a Budapest Art Fairnek sokáig nem volt védnöke.

A mosolygás végül is annak szólt, hogy a VIP-rendezvények, elegáns jótékonyági vacsorák, védnők és 50-es listák korábban teljesen szokatlan és üdítő megoldás

született (és csak a használatba nem vett beengedő-rendszer áruklodott arról, nem ez lehetett az eredeti koncepció): az ment be, aki akart. És nemcsak a megnyitó esetében, hanem végig, az egész vásár alatt. Magyarország a kortárs művészet szempontjából nem számít igazán befogadó közegnek, de így végre olyan embermennyiség mozgott a standok között, amilyen a már bevezetett külföldi vásárokon megszokott. Ez persze nemcsak az ingyenességnek volt köszönhető, hanem a profi előkészítő kampánynak is, meg annak, hogy a Mil-

Viltin Inda közös stand



© Viltin Galéria

lenáris Park már eleve a budai családok kedvelt szabadidős helyszíne.

Arról, hogy a látogatók milyen benyomásokkal távozhattak, megoszlanak a vélemények, de hát mikor nem. Az mindenesetre jól látszott, hogy mind a két tábor, a kipakolósok és a koncepciózus kiállítók is képviselték magukat, volt egy sajátos ritmusa a nézelődésnek: kipakolás, kipakolás, kipakolás, majd végre egy egységes stand, úgy is mondhatnánk, hogy a jól felismerhető arculattal rendelkező galériák szigetekként dacoltak a műtárgy-áradattal. Aztán voltak más szempontból kiemelhető esetek is:

A Léna és Rosselli Galéria egyébként teljesen megfeszíthetetlen kiállításpolitikával rendelkezik, kitalálhatatlan, hogy milyen elv szerint válogatja össze a művészeit, de most

egy Oleg Kulik-kiállítással szerepelt, amiért csak hálás lehetett a műértő közönség, aki meg csak úgy a gyerekével sétálgatott, annak is szembe kellett néznie olyan kérdésekkel, hogy mi történik azon a videón, amin egy meztelen ember áll négykézláb, pórázzal a nyakában más, felöltözött emberek között.

Az egyik legjobb üzenetet közvetítő ötlet az Inda és a Viltin Galéria közös standja volt. A szakmára egyébként jellemző mentalitással szembemenve, igyekeztek inkább a közös érdekeket nézni: mivel mindketten szeretnék népszerűsíteni és a gyűjtők számára még vonzóbbá tenni a papíralapú munkákat, közös kiállítást rendeztek ilyenekből.

Ha létezne jó hangulat-díj, azt az Amadeus Alapítvány standja kaphatná, a fiatal

ösztöndíjasok munkáiból rendezett kiállításával, személyként pedig Tóth Árpád, a Neon Galéria tulajdonosa: őt gyűjtők és más galériások is imádják, mert nem mond rosszat sem a helyzetről, sem a többiekről. És tulajdonképpen az egész Art Market megérdemelné: a mai magyar kortárs művészet erődemonstrációjaként kifejezetten jól működött. Hogy mi zajlik a háttérben, mennyi eladás történt, ki kivel veszett össze, az abból a szempontból úgysem számít, hogy a VIP-vendégek hogy érzik majd magukat a következő évi megnyitón.



© Léna és Rosselli Galéria

Léna és Rosselli Galéria Oleg Kulik műveivel



© ArtMarket Budapest

Az Amadeus Alapítvány standja

B A K O S

RITA ACKERMANN

2011.NOV.18 > 2012.FEB.12

LUDWIG MÚZEUM

KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

kedd-vasárnap: 10.00-20.00
Tues-Sun: 10.00 am-8.00 pm
1095 Bp, Komor Marcell utca 1.
facebook.com/ludwigmuseum
tel: +36 1 555 3 444
www.ludwigmuseum.hu

Fő támogató



Fenntartó



Támogató



Partner

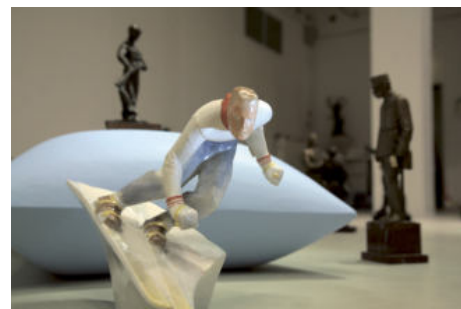


A múzeumpedagógiai
programok támogatója



Kisplasztika-csata

a Kis Varsó a Trafó Galériában



A Kis Varsó néven 1996 óta tevékenykedő művészpáros (lásd interjúnkat az Artmagazin 2007/2. számában) soha nem művelt úgynevezett tiszta művészetet. Az elmúlt 15 évben tartottak már tükröt a köztérnek (Márvány utca, 2000); „testet adtak” a berlini Egyiptomi Múzeumban őrzött Nefertiti-mellszobornak (Nefertiti teste, 2003); átpakolták Somogyi József Szántó Kovács János-szobrát Hódmezővásárhelyről Amszterdamba (Instauráció, 2004); eltemették saját egykori identitásukat (A Kis Varsó halott, 2004) és

kálják, az sokszor igencsak eltérő, de amellett, hogy kölcsönöztek már kiállítás címet Ridley Scott 1986-os Alien-filmjéből (Crew Expandable), főként mégis a nemzeti emlékezet találkahelyeit igyekeznek leporolni, akár egészen addig, amíg elő nem tűnik a sokszínűség a szürke fedőréteg alól. Legújabb, Lélekben tomboló háború címen létrejött kiállításuk is kiragadja az alapanyagul használt műtárgyakat eredeti kontextusukból, sőt megszokott méretükből is.

A Trafó Galéria terében először mellbe-

vagy G kicsik, terakci ik tartalába célget vala ra épp tacust. tók nem keletke tetek. I tumké

LÁTHATATLAN EMLÉKMŰ

JOCHEN GERZ BUDAPESTEN

A mindig heves vitákat kavaró, interaktív és/vagy olykor láthatatlanná vált köztéri műalkotásairól világszerte ismert képzőművész, Jochen Gerz a Goethe Intézet meghívására november 9-én járt Budapesten, ahol a Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak is tartott előadást. A berlini Művészeti Akadémia tagja, a Braunschweigi Képzőművészeti Főiskola tiszteletbeli tanára 1966-ban települt át Párizsba, 2007 óta pedig Írországból él.

Az előadás középpontjában két legismertebb köztéri műalkotása állt: az 1986-os hamburg-harburgi Fasizmus elleni emlékműve és a saarbrückeni 2146 kő – antirasszista emlékmű. Ezek a művek valójában nem is sorolhatók a hagyományos emlékmű kategóriába, hanem James E. Young terminológiáját követve az ellenemlékművek (countermonument-countermemorial) példái. A patetikus, heroizáló emlékműkultusszal szemben Gerz emlékhelyeinek célja nem a vigasztalás, hanem a provokáció. Nem lehet csak úgy elmenni mellettük, nem érinthetetlenek – és nem is maradnak érintetlenek – mert interakcióra késztetnek. Nem vállalják át az emlékezés terhét, hanem visszadobják a közönségnek a labdát. A hamburgi emlékmű 12 méter magas, ólomborítású oszlopába egy acélíróval bárki belevészhette nevét, illetve véleményét a fasizmusról. Ahogy megtelt az elérhető felület, úgy süllyesztették le fokozatosan a földbe – a süllyedő oszlop magával vitte és eltemette a közel 70 ezer vésetet, a pozitív és negatív reakciókat egyaránt; az egész 1993-ban tűnt el teljesen. Abban az

évben avatták fel a saarbrückeni emlékhelyet. Gerz és tanítványai a tartományi parlament előtti tér kockaköveiből szedtek fel titokban, éjszakánként egyet-egyet, majd belevészték azoknak a német településeknek a nevét, ahol a II. világháború előtt zsidó temető létezett. A vésett köveket lefelé fordítva helyezték vissza eredeti helyükre. Csak három évvel a munka megkezdése után léptek a projekttel a nyilvánosság elé, nagy politikai vihart kavarva. A „gerillaakciót” végül a Kastély tér átkeresztelése legitimálta: A láthatatlan emlékmű terén az emlékezés helye az emlékmű materiális teréből áthelyeződik az alkotókban és későbbi szemlélőkben keltett gondolatok és érzelmek világába.

Gerz előadásában külön kiemelte, hogy a köztéri műalkotás esetében legfontosabbnak a megbízást tekinti. Ha nincs rá igény, nincs köztéri mű, emlékmű sem. Maga a megbízás és az idea megszületése hosszú folyamat, a városvezetéssel folytatott folyamatos egyeztetés eredménye, amelybe Gerz mindig bevonja a helyi lakosságot is. Ez is fontos része a műnek, ha nem ez a mű maga. A Brémai körkérdés (1995) esetében például a helyi Művészeti Akadémia diákjaival 50 ezer brémai lakosnak feltett három kérdéssel igyekeztek kideríteni, mit kezdenének a lakosok a köztérrel, igénybe vennék-e ehhez a kortárs művészet kínálta lehetőségeket, és részt vennének-e a köztéri mű létrehozásában. Ezt követően nyilvános vitafórumokon közel 300 résztvevővel arra a következtetésre jutottak, hogy a köztéri műnek elsősorban a közösség gondolataiban kell megjelennie, nem szükséges materializálnia. Így a mű voltaképpen az együttgondolkodásnak állít emléket, az egyik brémai hídon kialakított kilátópontban. A résztvevők nevét felsoroló fémlap mellett, a letekintő egy üveglapon keresztül önnön tükörképét, azon túl pedig a vizet látja. A művet az alkotók azoknak dedikálták, „akik megállnak itt és valami olyat néznek, ami nem létezik”. (Sz.R.)



MÉLYI József

TURUL A LÁTHATÁRON

Duna-parti szobrok 6.



© Artmagazin © Foto: Barakonyi Szabolcs



fent: ef Zámbo István: *A végtelen érintése*, 1994
Ákna János: *Angyal térplasztika*, 1995

fent: Deim Pál: *Függő baba*, 1995
Farkas Ádám: *Köszöntő Szobor*, 1980

Szentendre szobrai a Dunánál | Barakonyi Szabolcs fotóival

Régebben, amikor a szoborállítás még bizonyultabb és fáradságosabb feladat volt, valószínűleg minden település százszor is meggondolta, hová és miért állítja emlékműveit. A főtér közepére, hogy a pestis elkerülje a várost, a templom kertjébe, hogy a halottakra emlékeztessen vagy a dombtetőre, Isten dicsőségére. Aztán (viszonylagosan) egyre olcsóbb lett a szobor, és egyre kevesebben szóltak bele, mire is kellene emlékeztetnie, illetve egyre több polgár jelentette be kívánságát, mit is látna szívesen vagy mit nem akarna maga körül tapasztalni. Igazán azonban akkor vált áttekinthetlenné a szoborhelyzet, amikor az emléke-

zést és az emlékeztetést felülírva a közterek pusztaságának igénye is felmerült: a parkokban kis állatfigurák bukkantak fel a semmiből, a sétautak mentén pedig váratlanul egy-egy absztrakt forma állta el az arajárók útját. Ekkoriban már csak néhány ember gondolkodott el róla, s ők is csak hivatalból, hogy mit, hová és miért kellene felállítani. Ahol pedig már elfogytak a helyek, azon kezdtek el gondolkodni, mit és hová lehetne áthelyezni, hogy azzal mindenki elégedettebb és boldogabb legyen.

Szentendre városa most éppen azon lamentál, melyik szobrot hová kellene áthelyezni, miként kerülhetne minden a szá-

mára legkedvezőbb helyre. Szakemberek, civilek és művészek töprengenek, minek kellene megmozdulnia, és merre induljon a körforgás. Egy ideje rebesgetik, hogy egy új elemnek mindenképpen helyet kellene majd találni, hiszen a városnak még nincsen turulszobor. Felmerült, hogy az új Turul kerülhetne a Nagy-Magyarország szobor és a Millenniumi Attila kardja mellé a Kálváriaúthoz, vagy esetleg a HÉV-állomással szembe, a városba bevezető 11-es út mellé – az autósoknak, köszöntő gyanánt. Egy, a madárszimbólum iránt kevésbé elkötelezett helyi lakos azt javasolta, hogy talán minden létező szobor mel-

Lerobbant progresszió és kisuvickolt atavizmus – ez a szoborhelyzet Szentendrén.

A hetvenes évekbeli fénykor megkopott rekvizitumai mellé lassan felsorakozik az ilyen-olyan formát nyert regresszió.



Szirtes János: *Kristály*, 1995

lé, fölé, köré egy-egy kisebb-nagyobb turult lehetne állítani (függeszteni), de nem valószínű, hogy ez az ironikus verzió nyer né el a döntéshozók tetszését. Mindenesetre a turulszobor gondolata a levegőben lóg Szentendrén, s majdhogynem egyetlen korábbi alkotás helye sem biztos.

Az áthelyezésre a legesélyesebb Deim Pál *Függő baba* című műve, amely ott áll, ahol a Szentendre belvárosához autóval érkezők még mindenképp elhajtának, a 11-es és a Duna-partra vezető út elágazásánál. Deim műve egy nagyobb szobrászi akció részelemeként került erre a helyre: a honfoglalás 1100. évfordulója alkalmából a városba vezető út mentén megfelelő távközökkel kor-

társ alkotók műanyagból készült szobraikat kívánták elhelyezni. 1995 és 1996 folyamán végül is a Posta épülete előtti területen állították fel a munkák egy csoportját, Deim Pál művét pedig innen százméternyire, egy parkoló elé. A művek eredetileg ideiglenesen kerültek kiemelt helyükre, kiállításukra először 1998 végéig szólt az engedély, később ezt a terület hasznosításának időpontjáig meghosszabbították. Így áll még most is a helyén a Deim festői és szobrászi motívumkincsének jellegzetes elemeit tartalmazó, de időről időre igen rossz állapotba kerülő, majd néha színeit is megváltoztató, autós perspektívából elsőre igencsak megdöbbentő bábu.

Tulajdonképpen a Posta előtt elhelyezett művek hatásában mindig is a meglepetés ereje játszotta a főszerepet: a szentendrei Vajda Lajos Stúdióhoz kötődő, vagy egykor a Vajdához kapcsolható művészek (Aknay János, Bukta Imre – Elekes Károly, ef Zámbó István, Matyófalvy Gábor, Szirtes János, fe Lugossy László) alkotásai elsősorban élénk, köztéri műalkotások esetében szokatlan színeikkel keltettek megütközést, illetve billentették ki a Szentendréről sokakban kialakult sztereotip képet. A legmeglepőbb mindenképp ef Zámbó István *A végtelen érintése* című műve, amely ha önmagában állna – esetleg kétszer ekkora méretben –, a város erőteljes, avantgárd emb-



© Artmagazin © fotó: Barakonyi Szabolcs

Varga Imre: *Czóbel Béla*, 1977

lémájává válhatna. Méretarányával, megkoptt színeivel most viszont inkább a sor-sára (az enyészetre) váró korlenyomatnak, véletlenszerűen a köztérbe került festői motívumnak tűnik. A tér másik markáns darabja Aknay János *Angyal* térplasztikája, amely élénk kék színével ef Zámbo művének absztrakt ellentétpárját alkotja. Érdekes módon az *Angyal* tragikus figurája egyre inkább organikus kapcsolatba lép közvetlen környezetének kertészeti elemeivel, s hasonlóan a Szirtes-szoborhoz, az évszakok változásának és a kertészek szándékainak megfelelően ölt folyamatosan változó külsőt. Évek óta változatlan viszont Bukta Imre és Elekes Károly *Szent Sebestyén*-szobrának ál-

lapota. A művet néhány évvel ezelőtt meg rongálták, félbetört facsonkja azonban a helyén maradt: maga is a kertészeti térrend részévé vált. Jelenlegi állapotában egyszerre jelöli a világ és a művészet közt húzódó, szinte áttörhetetlen határvonalat, amelybe ütközve az elkorhadt fadarabot még mindig a műalkotásnak kijáró tisztelet övezi, illetve a köztéri műalkotás láthatatlanságát, hiszen a csonkot szinte senki sem értelmezi műalkotásként. A Posta előtti szobrok egy idő után nagy valószínűséggel (talán a válság múltán egy nagyobb ingatlanprojekt keretében) mégis más helyre kerülnek majd, s ezzel aztán le is zárul a Szentendre hetvenes-nyolcvanas évekbeli neoavantgárd

kultúrájának köztéri intézményesítésére irányuló első kísérlet.

Nem valószínű, hogy a városatyák nagyon kísérleteznének Farkas Ádám 1980-ban készült *Duna-parti Köszöntőszobrának* áthelyezésével. Ehhez túl nagy a szobrász tekintélye és túl nagy a szobor súlya. Pedig a *Köszöntő* nem tartozik Farkas Ádám legjobb művei közé, arányait és színeit tekintve inkább ellenpontozza környezetét: az alatta sétálóknak túl nagy, a hajóval érkezőknek a hatalmas fák előterében túlságosan mesterséges. Valószínű azonban, hogy az idő jót tesz a monumentális és végeredményben mégis enigmatikus alkotásoknak: bár különösebb szerepe nincs a város életében



© Artmagazin © Fotó: Barakonyi Szabolcs



fent: Kerényi Jenő: *Lopják Európát*, 1975 (bronz eredeti felnagyított változata)
Csíkszentmihályi Róbert: *Felszabadulási emlékmű*, 1975

fent: Kerényi Jenő: *Legenda*, 1978 (másodpéldány)
Kerényi Jenő: *Anyja gyermekkel*, 1971 (másolat)

(nem lett jelkép, nem vált találkozási ponttá, a távolról érkezőt valójában nem ez a forma köszönti Szentendrén), ma már tényleg nehezen lenne elképzelhető a hiánya. Szintén a Dunához közel áll Árvai Ferenc *Harsonás* alakja, de ennek hiánya a közvetlen közelében lakókon kívül senkinek fel sem tűnne. Makovecz Imre egykori étterem-, ma kaszinóépületével szemben, egy kerítés mögött, rózsabokroktól takarva áll a Rózsakert lakótelep területén a lemezből hajlítgatott nőalak, amely harsonáját örökre fújja, a semmibe. Mostani elhelyezésére valószínűleg egyetlen indokot sem lehet felhozni, áthelyezése azonban épp ennyire értelmetlennek tűnik.

A legnagyobb áthelyezési problémát Varga Imre 1977-es *Czóbel-szobra* okozza. Idáig nem ér el a turista-Szentendre: a buszok kicsit beljebb parkolnak, a HÉV-vel érkezők pedig ide már aligha gyalognak el. S ha el is gyalognak, a Czóbel egykori almáskertje mellett álló, a megfáradt (a szintén áthelyezésére váró Károlyi-emlékműhöz tulajdonképpen formailag joggal rokonítható módon megmintázott) mestert széken ülve ábrázoló szobrot a körben növekvő óriási bokortól alig látni. Pedig Varga érdekes megoldást talált az ülő alak szobrászi megformálásának fából vaskarikájára: a keresztbe tett lábú Czóbelt mintegy memento moriként önmagába haj-

togatja. A szobrot egyesek kifürkészhetetlen okból a Duna-partra akarják áthelyezni, pedig igazából csak a bokrot kéne gyakrabban megritkítani. A sors furcsa finitora, hogy a rendszerektől függetlenül az elmúlt évtizedek legprominensebb köztéri szobrásza címet kiérdemelt Varga Imre műveit a rendszerváltás után húsz évvel – nagyon is eltérő okokból – még mindig ugyanúgy fenyegeti az áthelyezés, sőt a megsemmisítés veszélye, mint korábban a vitathatatlan szobrászi és kordokumentum-értékkel rendelkező mohácsi Lenin- vagy a budapesti Kun Béla-emlékmű esetében.

Persze az idő megállíthatatlanul gyűri maga alá a szobrokat: Czóbel emlékműve



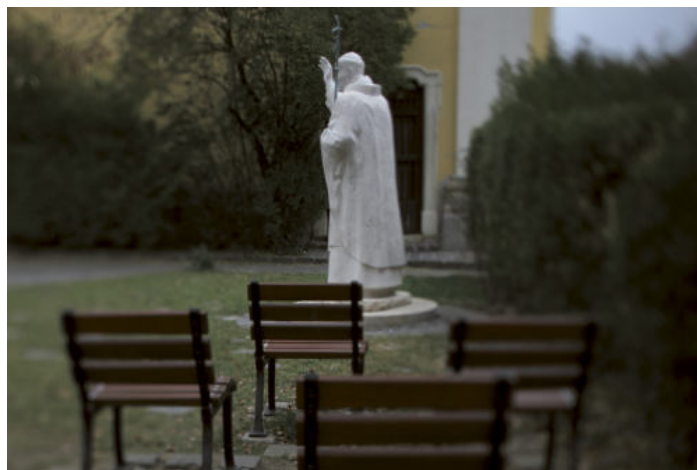
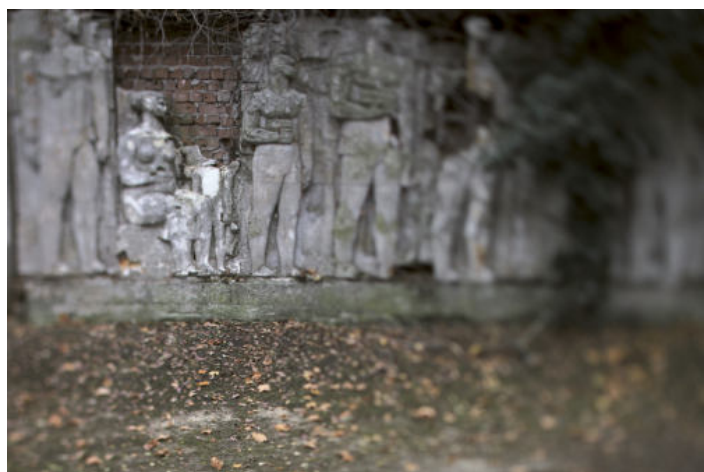
© Artmagazin © fotó: Barakonyi Szabolcs

Kerényi Jenő: *A napozó leány*, 1963 (másolat)

is más művek helyén jött létre; a hetvenes évek elején ugyanis itt állt az a különös szoborpark, amelyet az igencsak közepes alkotó, Kucs Béla javaslatára hoztak létre. A csodálatos kertészeti környezetben a felszabadulás után Magyarország területén felállított, elsősorban nem politikai jelentőségű, nem történelmi jelentőségű köztéri művek gipszmásolatai álltak. A hetvenes évek közepén mindezt elmosta az eső. Vagy egyszerűen elszállították, mindenesetre mára egyetlen nyoma maradt, egy évtizedeken át borostyánnal befuttatott, de mára letisztított kőkerítésen még ott láthatók egy gipszdombormű romjai, egy egészen különös elképzelés mementójaként.

A szoborpark helyén, Czóbeltől kicsit távolabb öt nagyobb alkotás áll, valamilyen egy nagyobb egység maradványa. Ezen a területen hozták ugyanis létre a hetvenes évek második felében a háború utáni magyar szobrászat egyik kulcsfigurája, Kerényi Jenő emlékházát és az ehhez tartozó szoborparkot. A Kerényi kisebb szobrai befogadó elegáns emlékműzeum-épület a kilencvenes években tönkrement, a műveket a belvárosi Kmetty Múzeumba szállították, ott őrzik most is a Kmetty–Kerényi név alatt, általában meglátogathatatlanul. A szoborpark helyén létrejött modernista pavilont időközben átalakították, benne kávézó nyílt, körülötte viszont megmaradtak

Kerényi különböző köztéri és nem köztéri szobrainak másolatai, kicsinyítései, nagyításai. Több mint három évtizeddel ezelőtt, közvetlenül a művész halála után egy különös, szobronkénti arányaiban lehetetlen Kerényi-emlékeztető park alakult itt ki, amelyben a Magyar Nemzeti Galériában őrzött 1974-es bronzszobor felnagyított kőverziójától (*Lopják Európát*) az 1963-as *Napozó leány* másolatán át a sátoraljú helyi *Partizánemlékmű* kicsinyített változatáig rajzol nagy, de sajnos egyre töredékesebb ívet. A *Partizánemlékmű* elhelyezése különösen érdekes a szerb hagyományokkal rendelkező Szentendrén, hiszen ez a mű, amely az 1947-es tudósítás szerint „bizonyítja, hogy



fent: Szoborpark-maradvány
Kerényi Jenő: *Sátoraljaújhelyi partizánemlékmű* (kicsinyített másolat)

fent: Árvai Ferenc: *Harsonás nőalak*
Páljános Ervin: *II. János Pál pápa*, 2011

forradalmi tetteket csak forradalmi művészzel lehet méltóképpen megörökíteni” a sátoraljaújhelyi börtönlázadásnak állít emléket, amely számos szerb partizán és magyar politikai fogoly halálával végződött.

Az egyre rosszabb állapotba kerülő Kerényi-művek, a fentiekén kívül a fák között esetenül álldogáló *Anya gyermekkel* és a sípját vesztett *Legenda*-másolat közelében, a korszak fogalomhasználatában szintén a „humanista” szobrok példájaként áll, az egykori április 4-i ünnepek díszleteként felépített, mára végletesen leromlott állapotba került betonkaréj közepében, a vörös és a magyar zászló elárvult rúdja mellett Csíkszentmihályi Róbert 1975-

ös Felszabadulási emlékműve. A harmincadik évfordulóra készült alkotás szintén áthelyezésére és valószínűleg a picassói humanizmus-fogalom jegyében történő átfunkcionálására vár. Jelenlegi állapotában különböző szentendrei társaihoz hasonlóan ugyanis csak emlékeztető funkcióval rendelkezik. Egyszerre emlékeztet a múltó, de radikális átalakításokat mindenféle rombolás és átírás ellenére sem hozó időre és Szentendre kulturális és reprezentációs fénykorára, a hetvenes évekre. Arra a korszakra, amelyben a kulturális intézmények, a művelődési házak, a kisebb múzeumok és a köztéri szobrok rendszere a néptanítás és az akkori kulturális ideológia mentén megte-

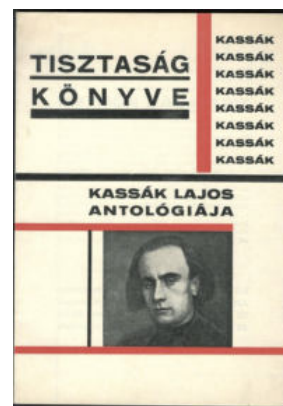
remtődött és működésbe lépett. Szentendre, amely azóta sem volt képes helyén kezelni vagy a kornak megfelelően átértékelni az aczéli elképzeléseket, nem is beszélve azok átírásáról vagy az új koncepciók kialakításáról, most tanácstalanul, széttárt kezekkel várja a turul esetleges érkezését.



© Kiss Ferenc Gyűjteménye

Táncosnők, Madzsar Alíz hagyatékából, 1920-as évek

Előfizetési gyűjtőív Kassák
Lajos *Tisztaság könyve* című
antológiájához, 1926



Talpra magyar avantgárd!

Tót Endrétől kölcsönözve a címet, ez is lehetne a mottója annak a hazai és külföldi magángyűjtemények anyagát bemutató kiállítássorozatnak, amelyet a Petőfi Irodalmi Múzeum kötelékébe tartozó Kassák Múzeum új igazgatója, Sasvári Edit indított. De méginkább *Talpra közép-európai avantgárd*, hiszen épp ez volt a mozgalmak lényege, a földrajzi határokat figyelmen kívül hagyó kapcsolatrendszer és gondolatközösség.

Emellett az avantgárdnak nevezhető művek életközelségre, közvetlen egyéni-társadalmi hatásra törekedtek, esetükben a hagyományos műformákat háttérbe szorították a folyóiratok, manifesztumok, reklámok, illetve a magánlakásokon és ideiglenes színházakban lezajló propagandaművészetek, „gépromboló” táncetek: mindebből logikusan következik a múzeumba került anyag töredékessége.

Minthogy az avantgárd irányzatok művészeti gyakorlata elvi ellentétben állt a gyűjtéssel és a múzeum intézményével, a múzeumok pedig sokáig nem szenteltek kellő figyelmet a fel-felbukkanó dokumen-

tumoknak, fotóknak, újságoknak, leveleknek, firkálmányoknak és fecniknek, az események rekonstrukciójához igénybe kell venni azoknak a gyűjtőknek az anyagát, akik jó szemmel és elképesztő tudással cserélték vagy vásárolták, majd őrizgették ugyanezeket.

A kiállítássorozat elsőként tehát Kiss Ferenc archívum-jellegű gyűjteményét mutatja be. Korabeli magyar és nemzetközi folyóiratok, a MA-ban közölt eredeti reprodukciók, plakátok, levelek reprezentálják azt a széles társadalmi kontextust, gazdag szellemi miliőt, amely már indulásától körülvette Kassákot és a magyar avantgárd mozgalmat. Aztán ott van még néhány unikális, leginkább eleven korrajzként értelmezhető (mű)tárgy: egy magyar avantgardista és Marcel Duchamp között lezajlott sakkjátszma lapja vagy a Kassák mostohalányáról, Nagy Etel mozdulatművésze-ről tánc közben készült fotográfiák, de a tárlókat böngésző látogató akár egy Moholy-Nagy tábori képeslapra is bukkanhat.

A kiállítás interaktív végszava az a Kassák és az aktivisták szerteágazó kapcsolatrendszerét kitűnően érzékeltető, infografikán alapuló érintőképernyős adatbázis, ahol Kiss Ferenc gyűjteményének most be nem mutatott része is megtekinthető. Az adatbázis az ígéretek szerint a honlapra is felkerül majd, de ami igazán avantgárd benne, az az, hogy továbbfejleszthető lesz, azaz mindenki feltöltheti ide a saját vonatkozó relikviáit, kialakítva ezáltal egy hatalmas és bárki számára hozzáférhető adatbankot.

A sorozat következő részében Marinko Sudac gyűjteménye kerül bemutatásra. A horvát gyűjtő mind térben, mind időben nagy merítésű avantgárd kollekcióját most Tito egykori hajóján lehet megtekinteni, ennek egy része kerül át egy időre a Zichy-kastély termeibe.

Az avantgárd magángyűjteményekben I.

A Kiss Ferenc-gyűjtemény

2012. január 15-ig

Kassák Múzeum

1033 Budapest, Fő tér 1.

(A.K.Á.)

Csörgő Attila

Csörgő Attila: Óramű



A Wiener Secession arany lombkupolás épületében ez év végén nyílik Csörgő Attila kiállítása, amelyen bemutatásra kerül legújabb alkotása, az Óramű is. Ez nem más, mint egy amorf alakzat (önmagába záródó szalag) kettős kivetítése, amelynek két egymásra merőleges nézete finom árnyképként a terem két falán jelenik meg. A rögzített tárgyat az óramutató járásához hasonlóan egy szaggatott ritmusban mozgó pálca tapogatja le: az egyik falra kört, a másikra a végtelen jelét, a fekvő nyolcast rajzolja.

A vetítéshez használt szerkezetek hangsúlyozottan nem high tech berendezések, hanem a mai amatőr kísérletező hétköznapi eszközei: fotóállvány, egyszerű motor, lámpa, lencse, satu, pálcák, drótok, anyacsavarok. Bár a kísérleti szerkezet professzionális gépezetként, mechanikusan működik, a környezet mégis minden darabjában magán viseli alkotójának keze nyomát. Az Óramű a high tech és a low tech határán mozgó illúziókeltő automata, amely egyesíti magában a perpetuum mobile megvalósítására irányuló vágyat – legalábbis a végtelen jelét körbejáró mutató erre utal – és a laterna magica régi varázslatát. Csörgő egyszerre építi fel és leplezi le az illúziót. Az installációban nincsenek rejtett részletek, minden egyes trükk, a barkácsolás minden eleme látható és követhető. Az új szerkezet szervesen illeszkedik a kilencvenes évek eleje óta maga által barkácsolt kísérleti berendezések sorába, melyek mind válogatott optikai és mechanikai törvényszerűségek illusztrációi, egy népszerű – de a valóságban sosemvolt – fizikakönyvből kiemelt kommentárok, soha nem látott kísérletek látványos szemléltető ábrái, a „vidám” fizika képzőművészeti megvalósulásának eszközei. Az időmérő gépezetként, szoborként, térbeli rajzként vagy árnyjátékként, mozgóképként vagy tudományos kísérletként egyaránt értelmezhető mű többek között korábbi óraszerkezete (Clock-work, 1993), az Occurrence Graph (1998) sorozat, a Photo Tower (2008) tárgygyűjtése, a Slanting Water (1995) és Spherical Vortex (1999–2002) fotósorozat társaságában tekinthető meg.

Bécs, Secession, 2012. február 5-ig

(Sz.R.)



BAKOS Katalin

EGY KÉP ÉS A HÁTOLDALA

Bortnyik Sándor: Alakok, 1924

Számos nagy adóssága van a magyar művészettörténet-írásnak, alig van megnyugtató módon feldolgozott, oeuvre-katalógussal dokumentált életmű. Mielőtt azonban jól elvernénk a port a múzeumok és kutatóintézetek munkatársain, érdemes figyelembe venni a tényt, hányfelé szóródtak egy-egy műteremből a képek, szobrok, könyvek, levelek. Milyen szempontok vettek rá művészeket arra, hogy megtagadják bizonyos korszakaikat – mint tette azt például Bortnyik Sándor is korai, ma már a legjelentősebbeknek tartott műveivel az ellentétes értékeket hirdető, absztrakcióellenes ideológiai nyomás alatt a hatvanas években, majd hogyan készítette az ugyanekkor megnyilvánuló külföldi műkereskedelmi érdeklődés arra, hogy az itthon megtagadott művekről replikákat készítsen. Magyarország nem egyszerű hely, a kutatók itt olyan problémákkal is szembekerülnek, amikről szerencsésebb helyre született kollégáik még csak nem is hallottak. De innen szép nyerni: ha sikerülne létrehozni egy megnyugtató Bortnyik-kiállítást, az világszám is lehetne. És nem is kellene minden kép esetében ennyi mindenre figyelni, csak mondjuk a felénél.

A Christie's 2010. áprilisi aukcióján szerepelt Bortnyik Sándor 1924-ben készült festménye *Figuren* [Alakok] címmel.¹ Rendkívüli esemény a kép felbukkanása, és különösen öröndetes, hogy új tulajdonosa révén Magyarországra került. Kevés olyan mostoha sorsra jutott, ugyanakkor kiemelkedően fontos magyar képzőművészeti hagyaték van ugyanis, mint Bortnyik Sándoré. Bár hosszú pályát futott be, 83 évesen, 1976-ban hunyt el, ma szinte mozaikszemekből kell összerakni életpályáját. Az eddig legkomolyabb tudományos (és műkereskedelmi) érdeklődést kiváltó avantgárd periódusában, illetve az azt lezáró új tárgyilagossággal színezett művek sorában is számtalan lyuk tátong. Kevés korabeli fotókkal, pontos katalógusadatokkal dokumentált vagy biztos provenienciával rendelkező képe van, szinte kizárólag elnagyolt jegyzékek és kiállítás kritikák, fotók, továbbá a művész – töredékes és nemegyszer pontosításra szoruló – visszaemlékezései állnak rendelkezésünkre. Igaz ez a MA körében Budapesten és Bécsben 1918 és 1922 között kibontakozó munkásságára éppúgy, mint szereplésére a berlini Der Sturm Galéria kiállításain, a weimari Bauhaus közelségében töltött időszakra 1922 és 1924 között és az

1924-es kassai kiállításra, melyet a végleges hazatérése előtti nagy összefoglalásnak tekinthetünk. Az 1925-ben a Mentor Galériában, 1929-ben a KUT kiállításán, 1930-ban a Tamás Galériában rendezett kiállítások jegyzékeiben nyomon követhető, mely műveit hozta haza az emigrációból és mit alkotott közvetlenül hazatérése után, de elég nagy a nem azonosítható művek aránya. Sok tárgy maradt kint, ezek meg sem fordultak Magyarországon. De a már itthon készült, a korábbi művektől elrugaszkodó,

ugyanakkor sok tekintetben azokra építő alkotások is alig lelhetők fel.²

Nemcsak az emigráns lét hányattatásaival és a később is gyakran szűkös életviszonyokkal magyarázhatók azonban a Bortnyik munkásságát övező kérdések, rejtélyek. Nem készült róla időben, még az életében nagymonográfia. Ennek voltaképpen ő maga állt ellen furcsa kettős játékot űzve. Átmeneti kísérletnek minősítve voltaképpen megtagadta, rejtegette avantgárd műveit, ugyanakkor a hatvanas években



Bortnyik Sándor: *Emberpár/Pihenők*, 1923, linóleummetszet | MNG



© fotó: Szeghő Áron

Bortnyik Sándor: *Alakok*, 1924

felébredt külföldi érdeklődés hatására replikákat készített róluk. Ezek egy része ket-tős évszámmal került köz- és magángyűjteményekbe, egy részük csak a korábbi dátummal. A harmincas években kibontakozó dekoratív, majd realiztikus, az ötvenes-hatvanas években pedig gyakran szatirikus képeinek mélyebb értelmezéséhez sokáig nem volt meg a kellő távlat, az érvényes tudományos módszer. Még életében számos művet adott el külföldre, értékes szakkönyvtárának egy része is antikváriumokban landolt. Halála után dokumentálás, feldolgozás nélkül szóródott szét minden a műkereskedelem csatornáin: a művek a kronológiájukhoz és interpretációjukhoz elengedhetetlen írásos és fotódokumentumokkal együtt.³ A kutatás sarkpontjait biztosítja ugyan a magyar közgyűjteményekben – mindenekelőtt a Magyar Nemzeti Galériában, a Magyar Nemzeti Múzeumban, a salgótarjáni Nógrádi Történeti Múzeumban, a Szombathelyi Képtárban, a székesfehérvári Deák Gyűjteményben és

a győri Xantus János Múzeumban – fellelhető anyag, mégis igen sok a fehér folt.

Az újonnan előbukkant kép egyrészt felold néhányat a Bortnyik-oeuvre-t övező talányok sokaságából, másrészt újabb kérdéseket vet fel. Vizsgálatakor a Bortnyik-kutatás szinte minden tipikus problémája felmerül. Kezdjük mindjárt a címmel. A mű Bortnyik azon kevés kompozíciója közé tartozik, melyekről korabeli fotó ismeretes: Kállai Ernő publikálta a kép egy kivágatát *Részlet egy kompozícióból* aláírással.⁴ Cím nem szerepel sem magán a képen, sem a hátoldalon vagy a kereten. A vásznat valószínűleg Bortnyik maga húzta rá később egy, az eredetinel kisebb vakráamára: ennek hátoldalán *A város* cím olvasható.⁵ Nemessányi Klára restaurátor gondos munkával állította helyre a kép eredeti méretét,⁶ tágasabbá, levegősebbé téve a térhatást. A német cím minden valószínűség szerint a Weimarban készült képpel együtt hagyományozódott angliai tulajdonosaira, de sajnos a festmény provenienciája nem ismert.⁷

Joggal feltételezhetünk összefüggést a festmény és a Magyar Nemzeti Galéria azonos témájú, architektonikus háttér előtt a nézőnek háttal ülő férfit és a néző felé forduló fekvő nőt ábrázoló linóleummetszete között, mely *Emberpár* címen lett nyilvánításba véve.⁸ A lap alján Bortnyik a szignó mellé az 1926-os évszámot írta. A grafika Mihályfi Ernőnek ajándékozott, ma Salgótarjánban őrzött példányának címe *Pihenők*, és 1924-re datálták.⁹ Tudjuk azonban, hogy a grafika egy példánya belekerült abba a mappába, mellyel Bortnyik Alma Buschert, a weimari Bauhaus növendékét ajándékozta meg 1923 karácsonyán¹⁰. Valószínű tehát, hogy a linóleummetszet 1923-ban már kész volt, és Bortnyik később, már homályosan emlékezve datálta a múzeumba került példányt.

Az 1923-as évszám Bortnyik Bauhausban töltött időszakához, egyszersmind az *Alakok* című festményénél korábbi időponthoz köti a linóleummetszet születését. Szokatlan, hogy egy kompozícióját hamarabb



1924. aug. Weimar

Bortnyik Sándor, Forbát Alfréd, Molnár Farkas és Breuer Marcell a Bauhausban, 1924. Bauhaus-Archiv, Dessau [I 6530 F]

valósította meg grafikaként, mint rajzban vagy festményben. Bortnyik több ötletét kivitelezte különböző technikákkal, de az eredeti képet tükörfordításban ábrázoló grafika célja általában inkább az alkotói folyamat lezárása, illetve a több példányban történő eladás volt, semmint egy művészi gondolat fejlesztésének állomása. Mivel azonban nem ismeretesek vázlatok, rajzok a témához, természetesen nem tudhatjuk, mennyi ideig érlelte az elgondolást, voltak-e más előzményei a grafikának és a festménynek.

A festmény és a grafika közötti különbségeknek csak egy része adódik a médiumok közötti jellegzetes eltérésekből. Ilyenek az ábrázolás tükörszimmetrikus átfordulása és a fekete-fehér foltkontraszt miatt darabosabbnak tűnő rajzolat. Az 1923-as évből Bortnyik több hasonló jegyekkel bíró, redukált formavilágú metszetét ismerjük, s több finom reliefhatású olajfestményét, vízfestményét. Az *Alakokat*, vagyis az olajképet a linóleummetszettel ellentétben finoman eldolgozott kontúrok, a modellálás lehetőségéből természetesen adódóan lágyabb megformálás jellemzi. Lényegesebb eltérés, hogy míg a festmény háttere a távolban elnyúló tenger, a grafika horizontját épülettömbök zárják le, így a *Pihenők* című, bensőséges jelenet viszonylag zárt, konkrétan tűnő térben látható. A férfi pipája

a nyugalom, a kedélyes kikapcsolódás keléke. Ha felidézzük, hogy Bortnyik szájában pipa van azon a weimari műtermében készült fotón, amelyen magyar művészbarátaival – Forbát Alfréddal, Weininger Andorral, Breuer Marcellel – együtt látható,¹¹ akár rejtett önarcképre is gyanakodhatunk. Az *Alakok* atmoszféráját nem két ember együttlétének intimitása, sokkal inkább kettős érzés – egyfelől melankólia, másfelől a messzeség vonzása – hatja át. Bortnyik finoman kidolgozta a női alak szép, ovális arcát, nem törekedett azonban határozott egyénítésre. Inkább általánosabban, példázatszerűen fogalmazott meg egy emberi viszonylatot, két léleklálatot megragadásán keresztül. Lehet, hogy a Bauhausban tudhatták, ki ez a fiatal pár. Vagy talán több ilyen fiatal pár is volt, hiszen a fiatalok közösségében számos baráti, szerelmi kapcsolat szövődött, házasságok kötődtek, de szét is szakadtak kapcsolatok az eltérő kulturális gyökerek, származás, különböző társadalmi helyzet miatt széttartó életutak miatt. Talán több volt barátságnál például, amit Bortnyik Alma Buscher, az először a textil-, majd a faszobrász műhelyben tanuló Bauhaus-növendék iránt érzett. Erre vallana nemcsak az említett ajándék-mappa, hanem az abban található évődő fotómontázs is, amely Bortnyikot Minnesänger-szerepben

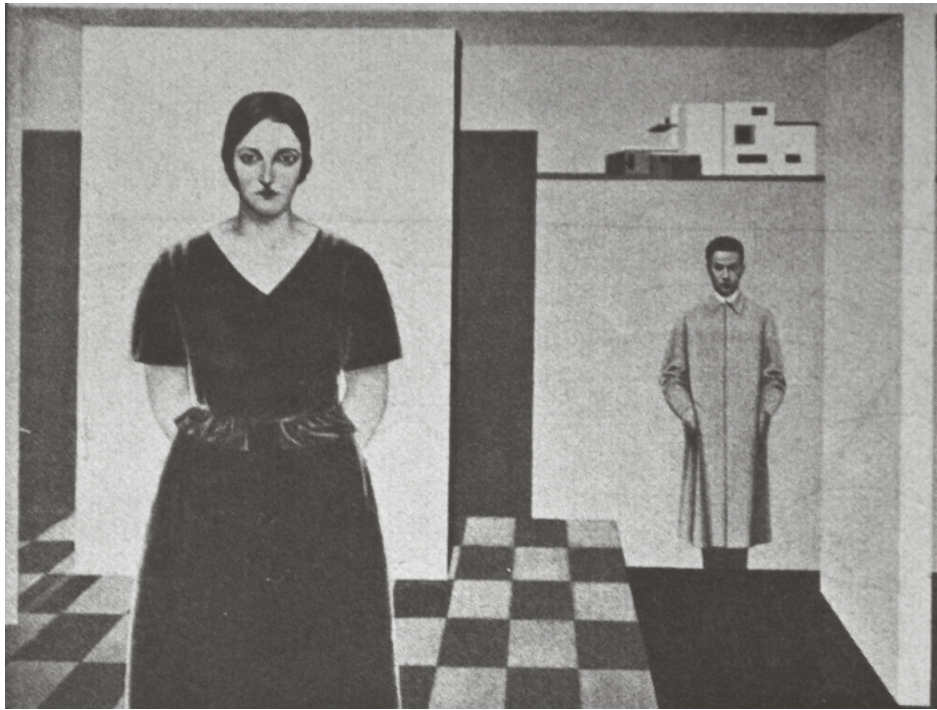


Bortnyik Sándor karácsonyi fotómontázsja Alma Buschernak Joost Siedhoff-gyűjtemény (ld. 12. lábjegyzet)

ábrázolja, vízparton ülve, amint éppen szívecsét horgászik. (A bemontírozott szövegek: franciául „Nem zörög a haraszt”, németül „Nyers és érzékeny, csak meleg szobában tartható!”, magyarul „Rendben van, Úristen?”¹²)

Az *Alakok* részletét Kállai Ernő a Forbát házaspár portréjával egy lapon közölte, mindkét festményt egy Bortnyik weimari tartózkodása alatt zajló alkotói folyamat állomásának tekintve:¹³ „A kezdet síkszerkezeteit később háromdimenziós térbeli tagozatokból épített egységek váltották fel. Ebbe az egyszerűen, világosan felépített térbeli foglatba került aztán az ember képe. Egyelőre inkább csak térbeli, távlati funkciót teljesítő eszköznek, mint főcélnek. Az itt reprodukált kompozíciórészleten a fejlődés továbbhaladt. A 31. színes táblán még erősen elvont geometrialitású tér¹⁴ itt sem szakított ugyan teljesen a konstruktivizmus kellékeivel, de azért, a tenger felé, már egészen szabad perspektívára nyílik. Ebben a perspektívában helyezkedik el az ember. Plasztikus modelljét nyugodtan ívelő kontúr zárja körül.”¹⁵

Forbát Alfréd a közvetlen szemtanú nézőpontjából hasonlóképpen számol be Bortnyik Weimarban készült munkáiról.¹⁶ A már Bécsben elkezdett síkkonstruktivista kísérletezésnek új lendületet adott Van Doesburg De Stijl-kurzusa Weimarban,

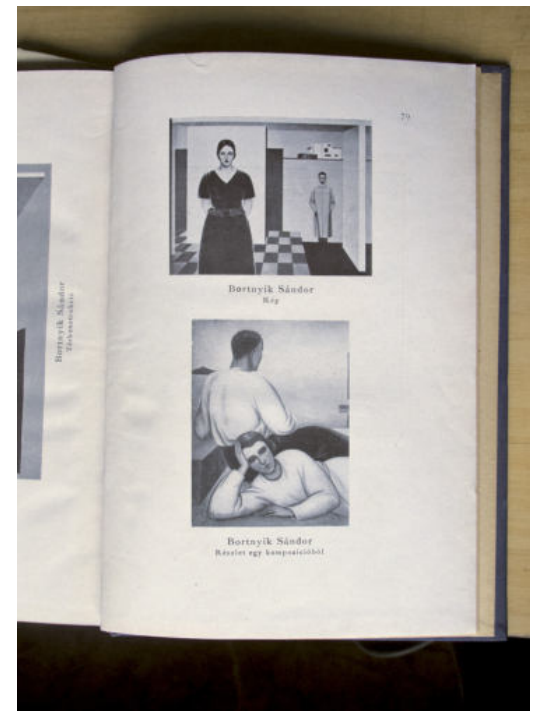


Bortnyik Sándor: *Forbát építész és felesége portréja*. Archiv felvétel Kállai hagyatékából, MTA Adattár [MDK-C-I-11/422]

amely nagy hatással volt Bortnyikra, majd következett a kilépés a térbe, és a figurák, tárgyak beillesztése a kompozícióba. Nyilvánvaló ebben a folyamatban a Bauhaus színházi kísérleteinek hatása. (A Bortnyik weimari műtermében készült fotók háttérében látható, jelenleg lappangó festmények összhangban vannak a korabeli leírásokkal. Az elkészültük után, még Németországban magángyűjtőhöz került csendéletek közül kettő nemrég szintén Magyarországon kötött ki.¹⁷ Forbát visszaemlékezéséből tudjuk azt is, hogy a róla és feleségéről festett kép a háborúban elpusztult.¹⁸ Annál öröndesebb, hogy párja, az *Alakok* előkerült.)

A Forbát kettős portré tere függőleges és vízszintes síkokból formált, csak félig lezárt, színpadszerű tér. Első látásra puritánul egyszerűnek tűnik, a tagolását szolgáló síkok beállítása, a kitakarások, a padlózat négyzethálójának kezelése azonban megtörve a centrális perspektíva törvényeit, egy labirintus rejtélyességét idézi. Ebben állnak a szinte fotografikusan megfestett alakok, amelyek léptékbeli eltérése tovább fokozza a valószerűtlenség – valamiféle mágikus szuggesztivitás – érzetét. Az absztrakt térelemek és alakok kombinációja ugyanakkor nem sterilen technicista: az alakok megfestése csak első látásra tűnik szenvtelennek, kialakításuk valójában olyan gyöngéd finomságot mutat, ami az itáliai reneszánsz és 17. századi holland enteriőrábrázolások emelkedettségével vetekszik. A kép háttérében álló épület is azonosítható, a Forbát feleségének szülei

számára készült tervről van szó, amely mintegy az építész attribútumaként fogható fel. Ezzel szemben az *Alakok* háttérében jobbra álló lépcsős forma elvont mértani testében csak a Walter Gropius és Molnár Farkas munkásságát behatóan ismerők gyaníthatják az utalást a *Chicago Tribune* pályázatára készült toronyépület-tervre és az annak nyomán készült linóleummetszetekre.¹⁹ Maga a helyszín pusztán geometrikus formákból kialakított, teraszra, tetőteraszra emlékeztető épületrész. Ha a kép nem Weimarban, hanem később, a dessaui korszakban készült volna, az ismert dessaui műhelyépület sok fotón megörökített tetőteraszára és az ott pihenő, játszó Bauhaus-növendékekre gondolhatnánk. 1924-ben, Weimarban azonban még csak formálódott a kubusokból alakított, a munkát és pihenést célszerűen, ökonomikusan szolgáló majdani Bauhaus-épületek világa. Mindez az építészeti tervezés, a festészeti és plasztikai absztrakt formakísérletek, a belsőépítészet és a színház összjátékának jegyében történt. Bortnyik festményei ezeket a folyamatokat más és más fénytörésben tükrözik. Az *Alakok*ban az elvont szintér a pihenés, elmélkedés, meditáció puritán helyszíne, egyben szó szerint kitekintést, rálátást biztosító platform. A nő reflexiója az inkább befelé forduló ábrándozás, a férfié a távoli horizontok fűrkészése. A különböző karakterű sárga színnek használata jellemző Bortnyik festészetének absztrakt vonulatára is: gyakran részesítette előnyben az itt is látható hidegebb



árnyalatokat. A sima, kénsárga és türkiz felületek a végtelen nyugalom érzését keltik, találkozásuk megkettőzi a horizontot: az emberi építmény bekerül a tenger és az ég alkotta kozmikus távlatba. A szemlélődő férfialak mintegy erre ocsúdik. A hidegre hangolt koloritban erős hangsúlyt kap a tengerből kimagasló vörös hasáb. A képtér középpontjában, mintegy tengelyként funkcionál úgy, hogy a néző a hasáb élet középről pillantja meg. Az előtér mértani formái és



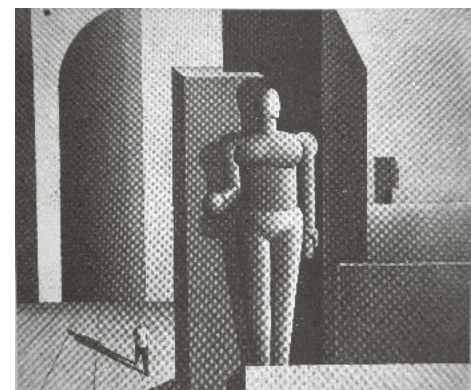
Bortnyik: *Égi szerelem*, 1927 | JPM, Pécs

a jobb oldali lépcsős alakzat különböző nézőpontból felvett axonometrikus ábrázolása mellett ismét másfajta, valószerűtlen, erős alulnézetet és felülnézetet egyesítő rövidülést képvisel. Ebben a figuratív műben is viszontláthatjuk a Bortnyik absztrakt képeiben domináló szerkesztési és kompozíciós problémákat, a kísérletezés a lehetetlen térviszonylatokkal, ezúttal egy kozmikusra tágitott panoráma-hatás szolgálatában.

A vörös oszlop erőteljes jel, hasonlóan Molnár Farkas Weimarban készült *Vörös Kockaházához*, melynek formája a racionális, funkcionális építészeti, színe a szociális irányultság jelképe. Az *Alakok* értelmezéséhez Bortnyik egy másik műve, a *Vörös fárosz* című kép adhatja meg a kulcsot. A szemlélődő, elvágódó férfi számára az amerikai Szabadság-szoborhoz hasonlóan a vízből kiemelkedő világítótorony talán a tengerentúl

építészetének vívmányait, technikai találmányait testesíti meg, amelyekben a Bauhaus építészei előképeket, rokon törekvéseket láttak. Áttételes és költői megfogalmazása ez a konstruktivizmus univerzalitás-igényének. A *Vörös fárosz* című kép említése azonban újabb problémákat vet fel. A festmény 1977-ben, 1926-os datálással került be a Magyar Nemzeti Galériába.²⁰ Ez a cím először Bortnyik 1969-es életmű-kiállításán tűnt fel. Volt ellenben egy párdarabja, *Tér és forma* címmel, melynek csak fekete-fehér fotója ismert.²¹ Ilyen címmel, 1927-es évszámmal szerepelt egy kép a Tamás Galéria 1930-as kiállításán. Mindkét kompozíció fő eleme egy hatalmas szobor, melynek lábánál kis emberalak áll, a *Tér és forma*-ban férfi, a *Vörös fárosz*-ban nő. A *Tér és forma* háttérében balra íves átjáró nyílik, a Kolosszus mögött jobbra hasáb formájú épületek sorakoznak. A *Vörös fárosz* háttérét a Kolosszus mellett gyárépület és világítótorony részletesebb ábrázolása alkotja. Ezek az elemek és a viszonylag oldott, részletekben bővelkedő megfestés inkább az 1919-es *Vörös gyár* későbbi újrafestésére emlékeztetnek,²² mintsem a húszas évek közepének ismert munkáira jellemző fémesen sima felületekre, elvontabb architektonikus világra. Ebben az esetben is nehezíti dolgunkat, hogy Bortnyik egyes kulcsművei lappanganak, s hogy a replikák régebbi évszámot viselnek.

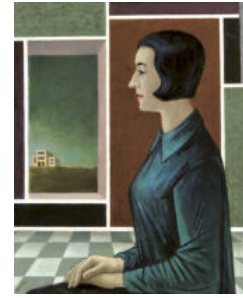
Az Angliából hazakerült festmény szolgál még egy szenzációval, ami a Bauhausban



Tér és forma, 1926–27, archív fotó

Vörös fárosz, 1926-ra datálva | MNG, ltsz.: 77.21 T

Klári fotóportréja absztrakt falkép előtt. | Mgt.



Klári portréja, 1926-ra datálva | MNG, ltsz.: 70.47 T



Klári, róla készült portréval, 1926 k., archív fotó



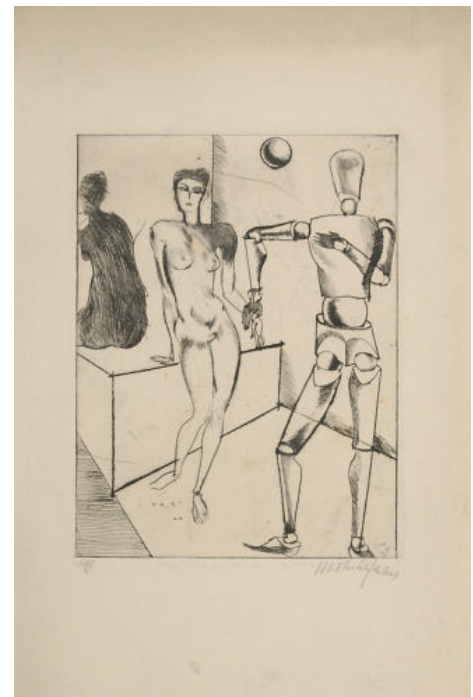
Klári róla készült portréval, 1926–1929, archív fotó

szövődő barátságok és szerelmek elsőrendű dokumentumává avatja. Bortnyik „használt” vászonra festette művét. A vászon hátoldalán befejezetlen, szinte teljesen átfestett kompozíció található. Mégis felismerhető és azonosítható az alkotás, a jobb oldalon álló anatómiai fababát és a bal oldalon fölsejlő nőalakot jól ismerhetjük Molnár Farkas *Gépember*. *A mechanikus férfi elcsábítja a nőt* című grafikájáról.²³

Közismert Molnár és Bortnyik barátsága az is, hogy bár Molnár a Bauhausban az építészeti tevékenység mellett tette le a voksot, megőrizte érdeklődését a grafika és a festészet iránt. Beleillik ebbe a képbe, hogy egy elrontott vásznát felajánlja Bortnyiknak. Molnár volt az is, aki egy bécsi találkozásuk alkalmával elhívta Bortnyikot a Bauhausba, s Weimarban az ismerettségéből barátság lett, ami folytatódott hazatérésük után is. Együtt tájékoztatták a magyar közönséget a Bauhausról Weimarból, s itthon mindketten a funkcionalista tervezés hirdetői és művelői lettek. Együttműködtek a Zöld

Számár abszurd színházban 1925-ben, az Új Föld folyóiratban 1927-ben, együtt tervezték a Műhely nevű magániskola megalapítását 1928-ban, ami végül Bortnyik egyszemélyes vállalkozásaként nyílt meg. Egy ideig festészetükben is párhuzamosság figyelhető meg. Molnár, festő barátjához hasonlóan fanyar, ironikus, a művészet feladatára reflektáló képeket festett. Ezek jórészt lapanganak vagy elvesztek, de éppen az egyik hozzáférhető alkotást, a *Harlekint* az építész Klárinak, azaz Bortnyik feleségének dedikálta.²⁴

Bajkay Éva Molnár Farkas képzőművészeti oeuvre-jét feltáró kutatásai²⁵ és Várkonyi György tanulmánya Molnár grafikáiról,²⁶ érzékenyen elemzik az építész-képzőművész rézkarcait, rajzait és festményeit, melyek a Bauhaus-fiatalság életét, emberi kapcsolatait, hétköznapijait és ünnepeit tükrözik. Ahogy Bortnyik több ízben megajándékozta Alma Buschert, úgy Molnár sok grafikát és rajzot ajándékozott barátnőjének, Marie Luise Morgenrothnak.²⁷ Az atletikus

Molnár Farkas: *Gépember. A mechanikus férfi elcsábítja a nőt*, 1923, hidegtű | mgt.



fiatal testek ábrázolása a jövő építészetének kulisszái között egyaránt szól személyes élményekről és foglal magában mélyebb, általánosabb jelentést, új élet- és társadalom-ideált. A Gépmember – a Leánykérés (Utca) című grafika²⁸ ironikus ellentétpárja – a Bauhaus egyik központi problémájára, művészet és technika viszonyára irányítja a figyelmet, ugyanolyan játékos módon, ahogy azt a Bauhaus színpadi műhelyében is tették.

Az Alakok és a Forbát építész és felesége portréja láncszemek egy következetesen formálódó sorban. 1924-ben Bortnyik Kassán tűnik fel, ahol két portrét fest, Josef Polák múzeumigazgatóét és Radola Gajda tábornokét,²⁹ felhasználva a konstruált háttér és a realiztikusan megfestett figura viszonyát emberi helyzetek jellemzésére, ez esetben háttérbe szorítva a formai problémát. A művész itt, Kassán ismerte meg későbbi feleségét, Zoltán Klárát, s a róla már Budapesten festett portrék a Bauhaus-időszakot

visszhangozták. Két portréváltozat is készült, amelyeket csak fotóról ismerünk. Az egyik a Bauhaus-korszak elvontabb figuratér kísérletei jegyében született,³⁰ a másikban a modern és a reneszánsz jegyeit egyesítő térfűzés jelenik meg, a Forbát házaspár portréjához hasonlóan.³¹ Utóbbi később készült replikáját őrzi a Nemzeti Galéria.³² Bortnyik 1926 és 1930 között Kláráról és tanítványairól készült fotói is a Bauhaus esztétikáját sugározzák. Az Alakokban megbúvó allegorikus jelleg felerősödve tér vissza az Égi szerelem című, 1927-ben készült festményen.³³ Érezhető, hogy valami személyes utalás rejlik a jelenetben, talán egy baráti házaspárról, esetleg ajándékba vagy valamilyen konkrét alkalomból megrendelésre készült a festmény.

Pusztán egyetlen alkotás, az Alakok vizsgálata önmagában is jól szemlélteti, milyen nagy kihívás Bortnyik szétszóródott munkáinak, pályája dokumentumainak

összegyűjtése, rendszerezése. Sok munkára lesz még szükség, hogy minden korszakát egyenlő szinten feltárjuk. Márpedig csak pontos adatok birtokában és az összefüggések feltárása után lehet meggyőzően interpretálni az életművet.

×

1 A festmény adatai a Christie's honlapján: Figuren, 1924, 23 3/4 x 32 1/4 in. (65x82 cm), j.j.l.: Bortnyik 1924 Weimar. A magasság cm-re való átszámítása téves: $23,75 \times 2,54 = 60,325$ cm

2 Virág Judit 2008-as Téli Aukciójára külföldről került vissza a Motorlovag. Minden valószínűség szerint azonos az 1929-es KUT kiállításon szereplő Gépvag és az 1930-ban a Tamás Galériában Motorlovag címmel, 1928-as évszámmal kiállított képpel. Még a művész tulajdonában volt az 1969-ben a Nemzeti Galériában rendezett életmű-kiállítás idején, ahol a 26. számú katalógustételként szerepelt.

3 A Nemzeti Galériának 1993-ban a Központi Antikváriumtól vásárlással, 2008-ban a New York-i Salgó Alapítványtól csere révén sikerült megszereznie dokumentumokat a hagyatékból. Az Országos Széchényi Könyvtár a müncheni Dietrich Schneider-Henn aukciósház 1992-es árverésén jutott hozzá dokumentumokhoz, fotókhoz.

4 Kállai Ernő: Új magyar pikúra 1900–1925. Amicus, Budapest, 1926. 76.

5 Ilyen címen szerepelt festménye közelebbi adatok nélkül a MA demonstratív kiállításán 1918-ban. A vakrámán és a MA 1918. szeptember 15-i számának 107. oldalán közölt jegyzékben egyaránt 2000 koronás ár van feltüntetve.

6 63x84,5 cm

7 A művet az új tulajdonos csak hónapok elteltével vehette át, mert tulajdonjogi vita támadt az árverés után.

8 Emberpár, linóleummetszet, 150x205/250x330 mm, j.j.l.: Bortnyik 1926, ltsz.: G.64.106.

9 Pihenők, linóleummetszet, 150x205 mm, Nógrádi Történeti Múzeum, ltsz.: 811. 180. Bortnyik 1969-es életmű-kiállításán szerepelt a MNG grafikája, furcsa „sajtóhiba”, hogy a katalógus 344. tételeként az Emberpár cím szerepel, a 27. képként közölt reprodukció aláírása pedig Pihenők.

10 A jelenleg a Joost Siedhoff-gyűjtemény tulajdonát képező darab a magyar Pihenőknek megfelelő francia címen és 1923-as évszámmal van nyilvántartva: Au Repos, linóleummetszet, 150x215 mm, j.j.l.: Bortnyik. In: Michael Siebenbrodt: Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder. Weimar, 2004.

11 Bauhaus-Archiv. Dessau, ltsz.: I 6530 F. Legutóbb közölve: A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban. Pécs, 2010. 197. 215. kép

12 Sándor Bortnyik: Weihnachtsgrafik, 1923, kollázs vegyes technika, karton, 400x302 mm, j.b.l.: Fröliche Weihnachten Alexander Bortnyik Budapest Wien Weimar. Michael Siebenbrodt i. m. 96., 101. Két absztrakt vízfestményt is ismerünk Alma Buschernek címzett ajánlással, az egyik a László Károly-gyűjtemény anyagában, ma a veszprémi Dubniczay Palotában található: Kompozíció, 1923, papír, gouache, 260x260 mm, j.j.l.: Alex Bortnyik 1923 Weimar, b.l.: ganz besonders für Alma Buscher.

13 A festmény fotója fennmaradt a Kállai-hagyatékban MTA, ltsz.: MDK-C-I-11/422. A fotóreprodukció itt képeslapon látható, kiadója Atelier Eckner, Weimar, Bürgerchulstr. 8. Az Alakok fotója nem maradt fenn ilyen formában. Mindkét figuratív képet – kommentár, elemzés nélkül – átvette Franz Roh Nach-Expressionismus című könyvébe. Ebben



Hátoldal: Molnár Farkas: *Gépember. A mechanikus férfi elcsábítja a nőt* című grafikájának festmény-változata az *Alakok* hátoldalán



Molnár Farkas képének röntgenfelvétele

szerepet játszott a minőségükön és a könyv tárgyához illő művészi problematikájukon kívül, hogy kötetét ugyanaz a Klinkhardt & Biermann kiadó jelentette meg, amely ugyanabban az évben, 1925-ben Kállai könyvét *Neue ungarische Malerei* címmel ugyancsak kiadta.

14 Kállai a két figuratív képpel szemben, a páratlan oldalon elhelyezett absztrakt kompozícióra gondol. Ez a színpadra emlékeztető térkompozíció, amely jól felismerhető a Bortnyik weimari műtermében készült említett fotón, több későbbi absztrakt és figuratív műben visszatérő alapmodul lett, többek között felismerhető Bortnyik legismertebb művében, az *Új Ádám* című festményben is. Szeredi Merse Pál művészettörténész hallgató szakdolgozatában pontosan és szellemesen követi az útját ennek az 1923-ban készült, a későbbiekben Geometrikus formák térben címen szereplő műnek és változatainak. Bortnyik Sándor emigrációban 1922–1924. ELTE, BTK, 2010.

15 Kállai Ernő, i. m. 147.

16 Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg, 1986. 348.

17 Kieselbach Tamás érdeme, hogy a sokáig Siegfried Poppe hamburgi gyűjteményében őrzött *Kompozíció lámpával és Kompozíció vázával* immár hozzáférhető a magyar közönség számára. Modern magyar festészet 1919–1964. Kieselbach Tamás, Budapest, 2004. 100–101.

18 A Forbát házaspárt ábrázoló képnek későbbi, jól láthatóan eltérő kézjegyet viselő replikáját őrzi a Magyar Nemzeti Galéria: *Forbát építés és felesége*, olaj, vászon, 45x58 cm, ltsz.: 70.48T. A Bortnyik 1924 Weimar aláírással ellátott kép a Weimarban készült portré vázlataként szerepelt az 1969-ben a Nemzeti Galériában rendezett életmű-bemutató katalógusában (kat. 19).

19 Walter Gropius – Adolf Meyer: A New York-i Chicago Tribune irodaházának pályázati terve. Makett fotója Bauhaus-Archiv, Berlin, ltsz.: 6076/5; Molnár Farkas: *Linóleummetszet a MA 1923. július 1-jei számából*. Közölve: Annemarie Jaeggi: „Egy Bauhaus, amely nem építhet, nem Bauhaus.” In: *Művészettől az életig*. i. m. 92., 93. kép

20 Vörös fárosz, olaj, vászon, 75,5x92 cm, MNG, ltsz.: 77. 21T

21 Fotografie, Bildleistungen, und Literatur. Szerk. Dietrich

Schneider-Henn. Illustrierte Bücher. Auktion am

3. November 1992. München, 1992. 1718. tétel

22 Vörös gyár, 1974, olaj, vászon, 80,5x60,5 cm, j.j.l.: Bortnyik 19-74, MNG, ltsz.: 78.176 T

23 Molnár Farkas: *Gépember. A mechanikus férfi elcsábítja a nőt*, 1923, hidegtű, 198x148 mm, mgt.

24 *Harlekin*, 1926, gouache, papír, 365x255 mm, j.j.l.: Klárinak Molnár Farkas 1926, mgt. Molnár

Farkas több korábban készült grafikáját is ajándékosította barátjának, melyek a művész halála után Bortnyik sógornője és örököse, Kassai Gézané tulajdonába kerültek: *Expresszionista kompozíció „15”*, 1921, fametszet, 154x150 mm, j.b.l.: orig.hols 5/3, 921;

Két férfiakt épülettel, 1923, hidegtű, 247x198 mm, j.b.l.: 1923, j.j.l.: Molnár Farkas; *Fiú légi játékszerrel*, 1923, rézkarc, 197x148 mm, j.b.l.: 5/50 orig.rad, j.j.l.: 1923,

alatta Molnár Farkas; *Magas ház izometrikus képe*, 1923, linóleummetszet, 217x138 mm, j.j.l.: Molnár Farkas; *Kompozíció (Vörös kockaház)*, linóleummetszet, 1923, 97x97 mm, j.j.l.: Molnár Farkas, 1923. Juhász Sándor: Molnár Farkas grafikái. *Artmagazin*, 2006/3. 22–23.

25 Bajkay Éva: Az ismeretlen festő. In: Molnár Farkas (1897–1945). Szerk. Bajkay Éva. Pécs, 2010. 13–44.

26 Várkonyi György: *Fiú légi játékszerrel*. Molnár Farkas weimari karcai. In: *A művészettől az életig*.

Magyarok a Bauhausban. Pécs, 2010. 198–213.

27 Asszonyneven Betlheim. Így ma a zágrábi Betlheim-gyűjtemény ezek birtokosa. *Bauhaus osobno/Bauhaus persönlich*. Zbirka Marie Luise Betlheim Weimar–Zagreb/Sammlung Marie Luise Betlheim Weimar–Zagreb. Szerk. Vladimir Mattioni. Zagreb, 2011

28 *Leánykérés (Utca)*, 1923, hidegtű, 416 x 273 mm, Betlheim-gyűjtemény, Zágráb

29 Bakos Katalin: Exhibition of Alexander Bortnyik in Košice in 1924. In: *Košice Modernism. Košice Art in the 1920s*. Košice, 2010. 75.

30 Dietrich Schneider-Henn i. m. 1719a tétel

31 Dietrich Schneider-Henn i. m. 1759. tétel

32 Klári arcképe, olaj, vászon, 68 x 55 cm, j.b.l.: Bortnyik 926, MNG, ltsz.: 70.47 T

33 *Égi szerelem*, 1927, olaj, vászon, 45 x 53 cm, j.b.l.: Bortnyik 1927, JPM. Pécs, ltsz.: 81.153

Művészet & érték

**UNIQA Műtárgybiztosítás –
hogyan gyűjteménye a legnagyobb
biztonságban legyen.**

**Magángyűjtemények, művészeti
kiállítások, műtárgyszállítás biztosítása**

- All Risk fedezet
- Megegyezés szerinti érték

**Forduljon hozzánk
bizalommal:**

Jaksa Éva
termékmenedzser
Tel.: +36 70 371 3929

Pongrácz Márta
műtárgybecsüs
Tel.: +36 70 381 0242

Dr. Soraya Stubenberg
művészettörténész
Tel.: + 43 676 566 9092



UNIQA Biztosító Zrt.
1134 Budapest,
Róbert K. krt. 70–74.
Tel.: +36 1 2386-005
Fax: + 36 1 2386-010
www.uniqa.hu

TOKAI Gábor

ABSZTRAKT REVÜ

Magyar vonatkozások a weimari Bauhaus-periódus színházában

Az első világháború után vagyunk. A legerősebb képzet, ami a korszak emberképét befolyásolja, a gépiesség és a személytelenség.

Lelki rezdülések helyett fabábuk, futószalag, zsinóron rángatott absztrakt formák – esetleg figurák. Szín-ház, a szó eredeti értelmében, amiben egy zöld számár a legdrámaibb jellem. Rengeteg adalék a Bauhausban lezajlott színházi kísérletekhez és azok előzményeihez.

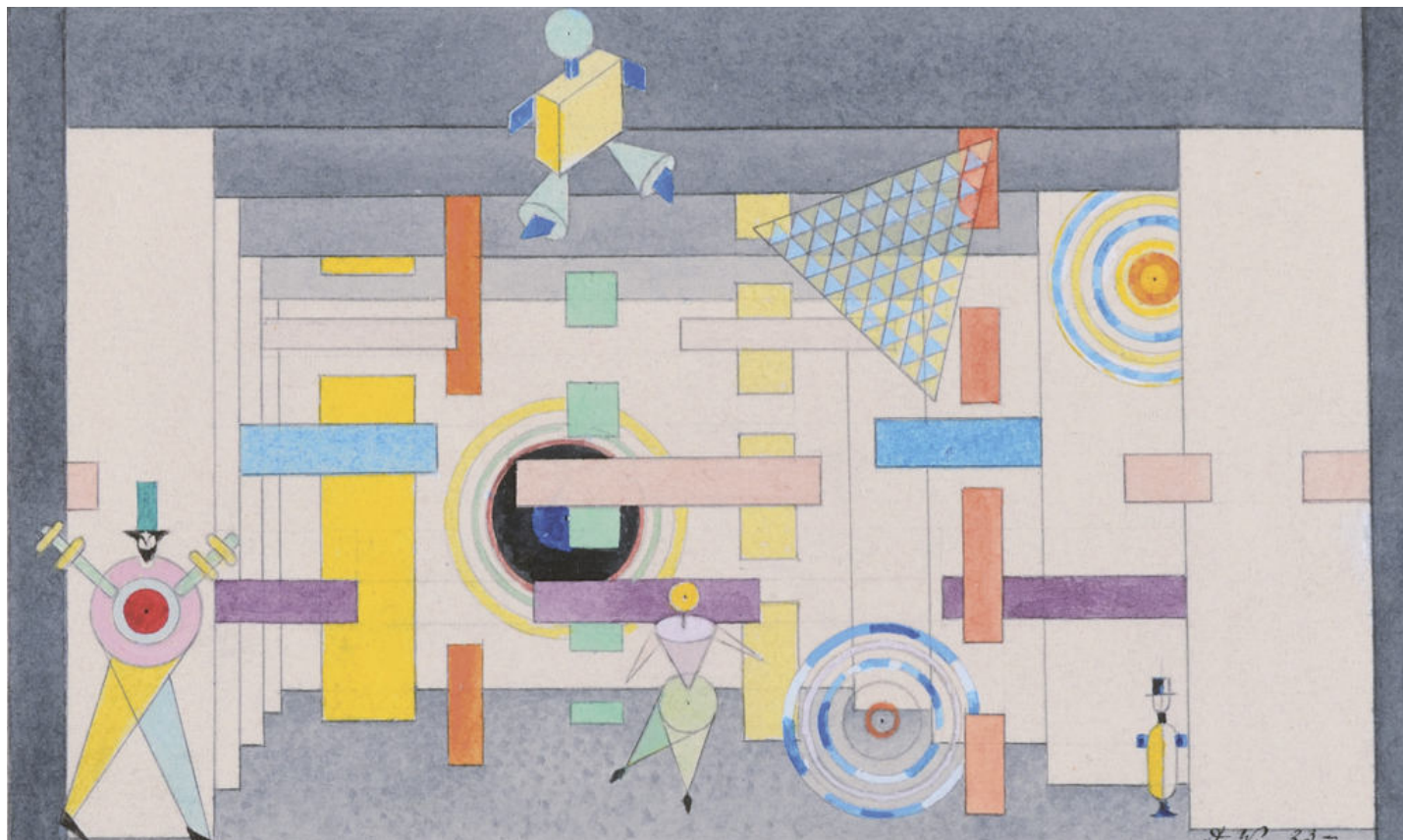
Témánk szempontjából a Bauhaus színházi műhelyének két korszaka érdekes. Az első a műhely 1921-es megalapításától Johannes Itten és a vezető Lothar Schreyer távozásáig (1923 tavasza) terjedő időszak; a második pedig a színházi műhely weimari működése Oskar Schlemmer alatt 1923 tavaszától 1925 tavaszáig. Míg a későbbi periódus színházi tevékenysége (gyakorlatilag Oskar Schlemmer elveinek kizárólagos érvényre jutása) mai fogalmaink szerint inkább

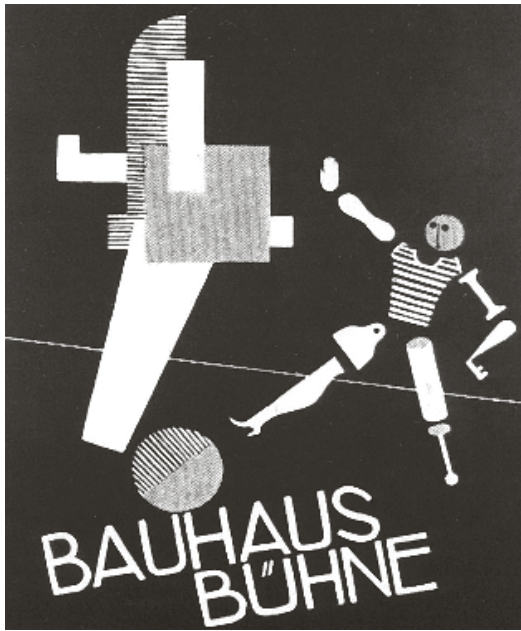
a mozgásművészet és a performance kategóriájába esik, a weimari időszak egyértelműen képzőművészeti indíttatású. Noha ez utóbbi periódus két korszakát (Schreyer és Schlemmer irányítása idején) markáns ideológiai különbségek választják el egymástól, a technikai megoldások tekintetében a színházi műhely ekkori tevékenysége tulajdonképpen egységesnek mondható, és erősen kötődik az előző évtized szcenikai kísérleteihez. Hogy a tárgyalt időszakban

a Bauhausban folyó kísérleteket tágabb összefüggésben vizsgálhassuk, szükségesnek látszik az 1910-es évek avantgárd színházi törekvéseinek vázlatos bemutatása.

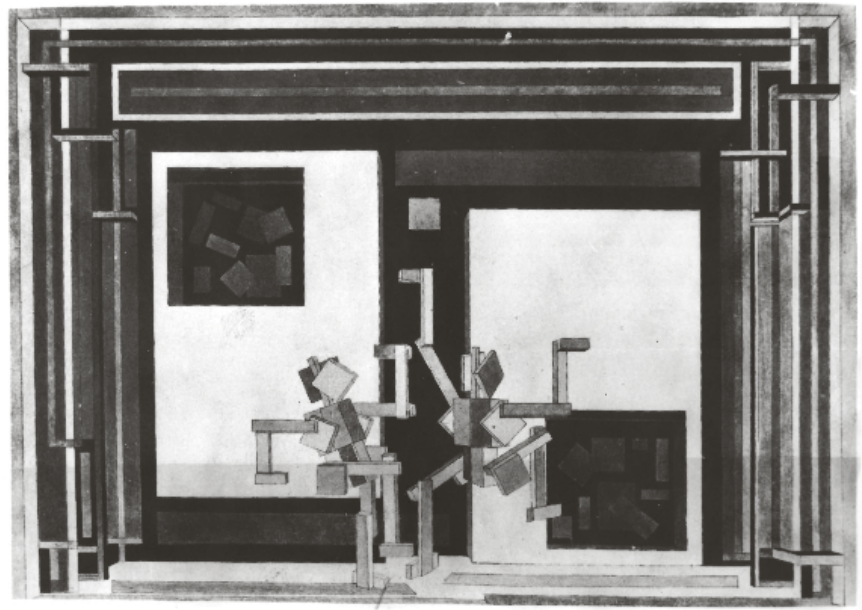
Bizonyára nem véletlen, hogy az első kísérletek orosz művészekhez köthetők, hiszen Oroszországban már a századforduló képzőművészei is gyakran vállaltak színházi munkát. 1913-ban alkotta meg Sonia Delaunay saját képeinek geometrikus formái alapján első, ún. „szimultán ruhá”-ját,

Weininger Andor: *Mechanikus színpad – Absztrakt revü* (részlet), 1926 k. | Magyar Nemzeti Galéria, Budapest





Molnár Farkas: Plakát, 1924, !



Huszár Vilmos: Gestaltende Schauspiel, 1921, De Stijl, 1921. augusztus

és ez év decemberében, Péterváron adták elő a *Győzelem a Nap felett* című operát, melyhez Kazimir Malevics tervezett – kubo-futurista képei alapján – sík díszleteket és a színészek teljes testét és arcát eltakaró kartonpapír jelmezeket. Ezek a kísérletek az avantgárd formavilágot mintegy a festmény síkjából kivágva helyezték a színpad terébe, s ebben tulajdonképpen az orosz szimbolista szcenika hagyományait folytatták. Nyilvánvaló azonban, hogy ezek a megoldások kielégítően csak az Ernst Fuchs által a 20. század elején javasolt „relief-színpadon” működhettek volna.

Számunkra azonban Lothar Schreyerre és Oskar Schlemmerre tett hatása miatt egy harmadik orosz művész, Vaszilij Kandinszkij a legfontosabb, aki 1909-ben három, 1911-ben pedig egy további szimbolikus darabot írt; melyek közül *A sárga hangzat* 1912-ben megjelent a *Der Blaue Reiter* almanachban. Nem tudjuk, technikailag hogyan képzelte el művei színrevitelét (melyekben például „óriások”, „kicsi figurák” és „repülő, meghatározhatatlan lények” is megjelentek), azonban igen árulkodó, hogy *A sárga hangzatot* a müncheni Künstlertheaterben – abban a színházban, amelyet éppen a „relief-színpadot” propagáló Ernst Fuchs alapított – akarták színre vinni 1914-ben.

Malevics kísérleteit fejlesztették tovább az orosz futurista művészek, Mihail Larionov és Alexandra Exter, akik a kubo-futurista festmény virtuális terének térbeli formáit valódi térbeli formákkal adták vissza a színpadon. A Szergej Gyagilev Orosz

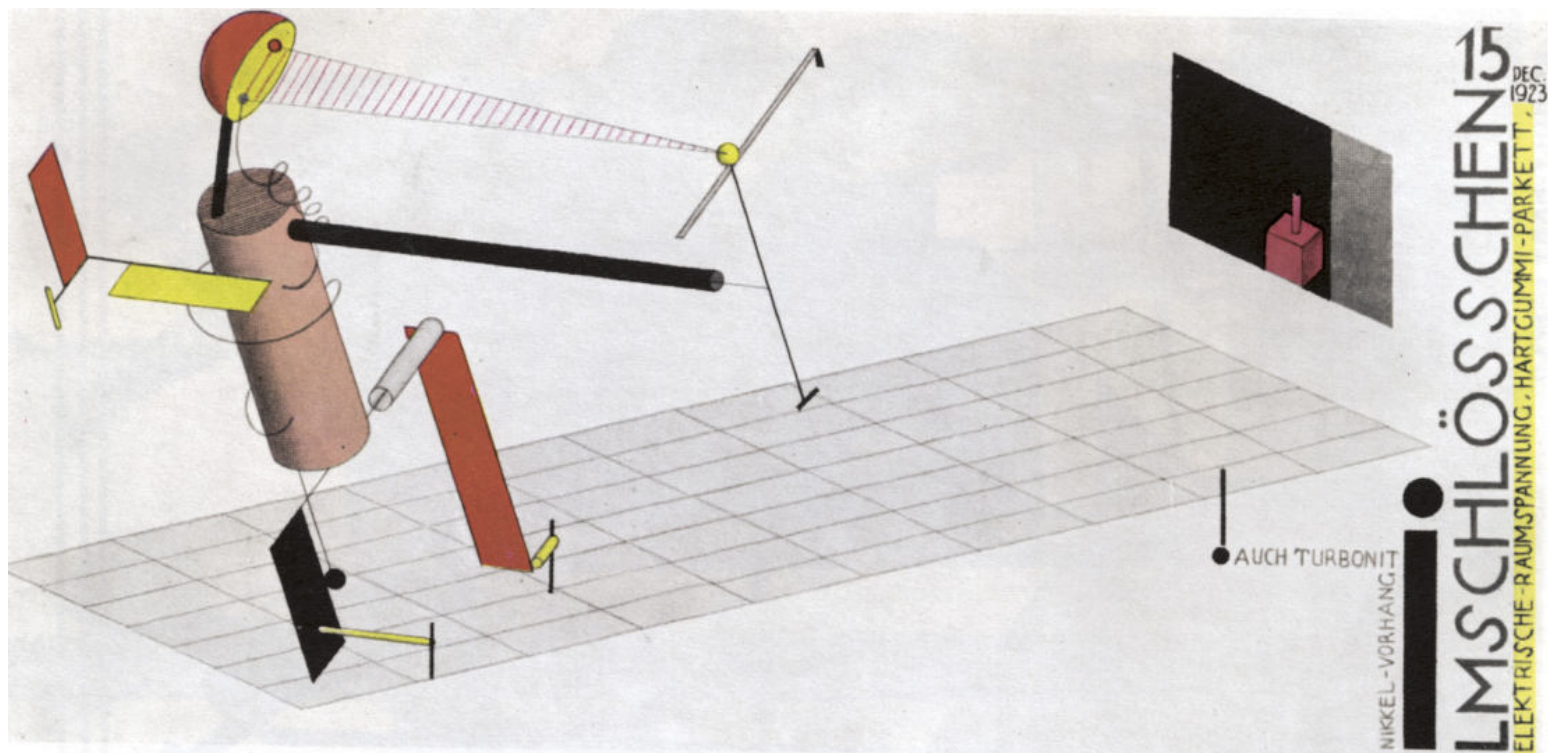
Balletje számára dolgozó Larionov megoldásai az utazó társulat révén juthattak el 1916-ban a szintén Gyagilevnek dolgozó futurista Fortunato Deperóhoz, 1917-ben pedig a kubista Pablo Picassóhoz. Bizonyára az ilyen kísérletek befolyásolták Oskar Schlemmert is, amikor egy 1916 decemberében bemutatott táncelőadása – a *Triádikus balett* részbenmutatója – jelmezeit megalkotta. A már nem rekonstruálható előadást a sajtó ugyanis kubistának, tervezőjét pedig futuristának nevezte. Azt pedig talán fölösleges is hangsúlyoznunk, hogy a még Schlemmer Bauhaus-beli tevékenysége előtt született *Triádikus balett* a Bauhaus színházi kísérleteire milyen nagy befolyással volt (sőt sokak szemében a *Triádikus balett* – helytelenül – egyet jelent a Bauhaus színházával).

A térbeli jelmezek azonban iszonyatos kényelmetlenséget jelentettek a színészek és táncosok számára. Ellenben korlátok nélküli, ilyesfajta kötöttségektől is mentes, szabad formaalkotási lehetőséget kínált az olasz futuristák számára a római Teatro dei Piccoli bábszínház, amellyel Enrico Prampolini és Fortunato Depero működött együtt. A Bauhaus színházi műhelyének kísérletei a weimari időszakban tehát ezeket a tízes években kialakult alapvető szcenikai megoldásokat (síkjelmez, térbeli jelmez, bábszínház) alkalmazták.

Schlemmer tevékenysége mellett a Bauhaus színházának emblematisztikus előadásává vált az 1923 augusztusában, a jénai Stadttheaterben bemutatott, Kurt Schmidt, Georg Teltscher és Friedrich Wilhelm Bogler által színre vitt, geometrikus

absztrakt síkjelmezeket mozgató színészek által előadott *Mechanikus balett*. Anélkül, hogy az előadás jelentőségét megkérdőjeleznénk, meg kell említeni, hogy Fortunato Depero már 1916 áprilisában tervezett egy baletet *Színek* címmel, melyben négy különböző formájú és színű absztrakt „szereplő” mozgott volna zsinóron lógatva a kék színű térben. Kétséges azonban, hogy a tervezet – amely egyébként Malevics 1915-ös szuprematista kiáltványával mutat affinitást – széles körben ismertté válhatott a korabeli művészvilágban.

Közvetlenebb előképnek látszik a Hollandiába települt magyar Huszár Vilmos – a *De Stijl* egyik alapító tagja – *Formaalkotó színjáték* (*Gestaltende Schauspiel*) tervezete, melyet a *De Stijl* 1921. augusztusi számában közölt. A színdarab tulajdonképpen egy térbeli neoplaszticista kép volt, melyben két geometrikus fabábu szerepelt volna. A fabábukban az 1920-ra datálható, egy méter magas *Mechanikus táncfigurát* ismerhetjük fel. Több érv szól azonban amellett, hogy a figura vagy esetleg a színjáték terve 1917-ből származik: a bábu stilisztikailag Huszár 1917-es *Kompozíció fehér fejjel* című képéhez áll közel, és Theo van Doesburg is egyik 1917-es levelében írta azt a magyar művésztől, hogy „mozgó festményen” dolgozik. A színjáték terve nem valósult meg, a bábuval azonban Huszár árnyjátékokat adott elő a Theo van Doesburggal és Kurt Schwittersszel együtt realizált 1922/23-as hollandiai dada-esteken. Huszár Vilmos fafiguráinak hatása Kurt Schmidt egy másik darabjában, *A kis púpos kalandjai* című marionettjátékban is felismerhető.



Breuer Marcell: Plakát, 1923, A Bauhaus színpada, 1925

A Bauhaus alapítása idején az expreszszionizmus még a német avantgárd vezető irányzatának számított, így Gropius a színházi műhely megszervezésére a Der Sturm körébe tartozó Lothar Schreyert hívta meg, aki saját kísérleteiben már 1919-től kezdve alkalmazta a korabeli szcenikai megoldásokat: a teljes testet eltakaró jelmezt (szóhasználatában „teljes maszk”-ot) és a bábszínházat. Ő természetesen a Bauhausban bemutatott darabjainál is ezeket a megoldásokat használta fel. Amikor azonban a műhely megkezdte működését, Németországban már a dadaizmus és a konstruktivizmus számított progresszív irányzatnak, és ez törvényszerűen rövid időn belül az expreszionista szellemiségű tanárok – köztük Schreyer – pozíciójának meggyengülését okozta.

Noha a dadaizmus és a konstruktivizmus alkotómódszereit és törekvéseit első pillantásra homlokegyenest ellenkezőnek gondolhatnánk, valójában sok a közös vonásuk, és van átjárás köztük, amit a két irányzat képviselőinek 1922-ben megrendezett közös konferenciái is jeleznek. Ezt a jelentéget érdemes szem előtt tartani a weimari Schlemmer-éra színházi kísérleteinek vizsgálatánál is.

A Bauhaus-előadásokon különösen a dadaizmus berlini csoportjának stílusa és szellemisége érezhető, melynek a groteszk bábszerűség lényeges elemét alkotta. George

Grosz és John Heartfield 1919-ben satirikus bábéledásokat tartott a Schall und Rauch (Múlándóság) nevű kabarében. 1920 körüli művein Rudolf Schlichter, Raoul Hausmann és Grosz leginkább a metafizikus festészetből származtatható bábukat és mechanizált emberalakokat használt, amelyekre hathattak Otto Dix embertelenül megnyomorított, mechanikus protézisekkel ellátott hadirokkantakat megjelenítő képei is. Ugyancsak közismert volt azonban a zürichi csoport tagjának, Sophie Taeubernek a Das Schweizerische Marionettentheaterben 1918-ban Carlo Gozzi *Szarvaskirály*ából készített bábéledása.

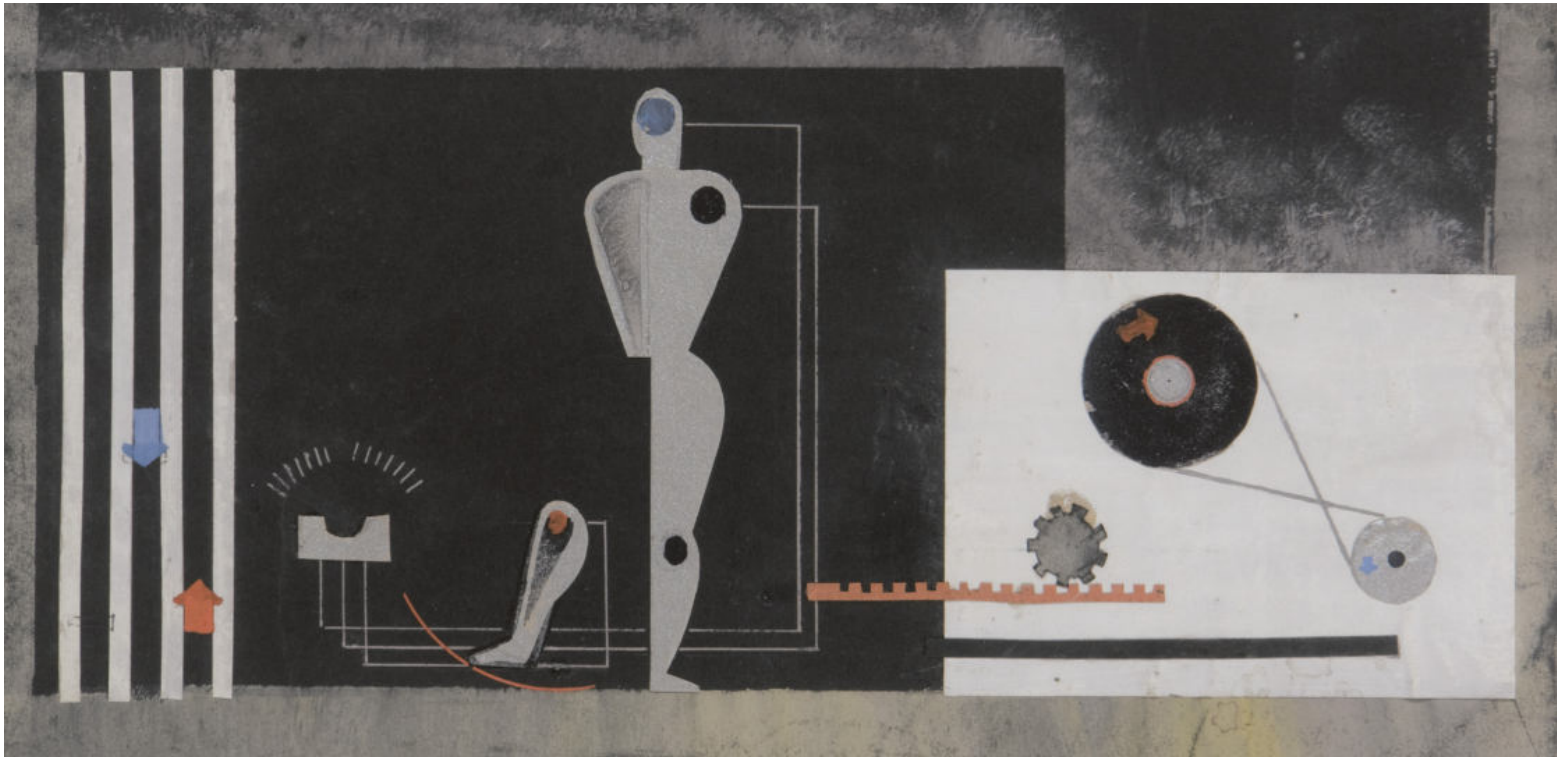
A színházi műhely első korszakára mindössze egyetlen magyar alkotás, Pap Gyuláé datálható (1923 körül). A Johannes Itten vezette fémműhelyben dolgozó Pap Gyula Itten és Schreyer távozása (1923 márciusa) után otthagyta a Bauhaust. Talán ez a terv a legjobb bizonyíték arra, amit a weimari korszak technikai egységéről mondtunk. Az alkotás szellemi háttéréről mindenféle plusz információ nélkül semmit sem lehet kideríteni, ám első ránézésre a terv a következő periódus mechanikus-dadaista alkotásaival mutat rokonságot. A vázlat egy mechanikusan mozgó bábút ábrázol, melynek fejét, karját és lábát vezetékek kapcsolják egy készülékhez, látható továbbá rajta fogaskerék- és szíjmeghajtás, valamint felfelé és lefelé mozgó vertikális elemek.

Schreyer távozásával a színházi műhelyben demokratikus légkör alakult ki, amely nagyon is kedvezett a dadaizmus anarchikus szemléletének. A színházi műhelyt mindenki sajátjának érezte, annál is inkább, mert ez állt a népszerű Bauhaus-ünnepségek középpontjában. Számos művész készített ekkor színházi tervek mintegy „beugró”-ként, a legtöbb magyar alkotás is ebből az időszakból származik.

A Bauhaus-növendékek jénai előadására tervezte Breuer Marcell az ABC-Hippodrom című darabot, mely azonban nem készült el időben. Breuer tervében a zürichi dadaizmusig nyúlt vissza: homokóra testű, csíkos lábú figurái Sophie Taeuber *Szarvaskirály*ának marionettjeire emlékeztetnek. Ekkoriban készítette *Personnage mécanique* című képét, amelynek egyik változata egy 1923 decemberében kivitelezett Bauhaus-tánc plakátján is megjelent. Az alapvető geometrikus formákból kialakított figura egyértelműen mutatja a konstruktivista és dadaista szemlélet közelségét.

Ezt a kettősséget jelzi Molnár Farkas színházi plakátja, ahol Kurt Schmidt *Mechanikus balettjéből* és az 1924-ben bemutatott *Ember a kapcsolótáblánál* című, ugyancsak Schmidt-előadásból került egymás mellé egy konstruktivista és egy dadaista figura.

A magyarok közül a Bauhausban a legsokoldalúbb színházi tevékenységet Weininger Andor folytatta. A Theo van Doesburg



Pap Gyula: Színpadterv, 1923 | Janus Pannonius Múzeum, Pécs

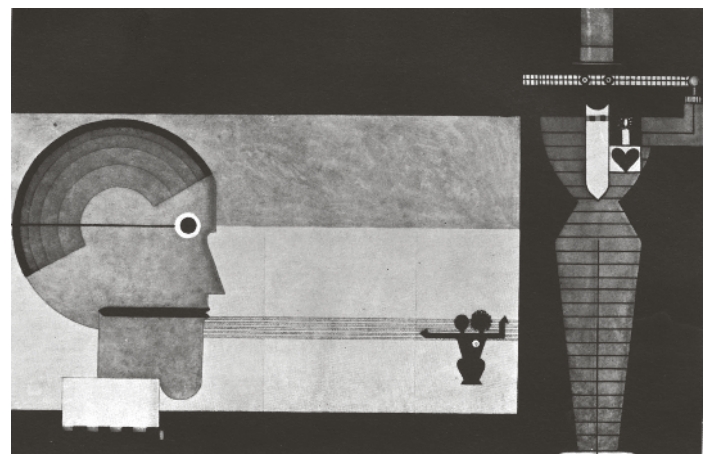
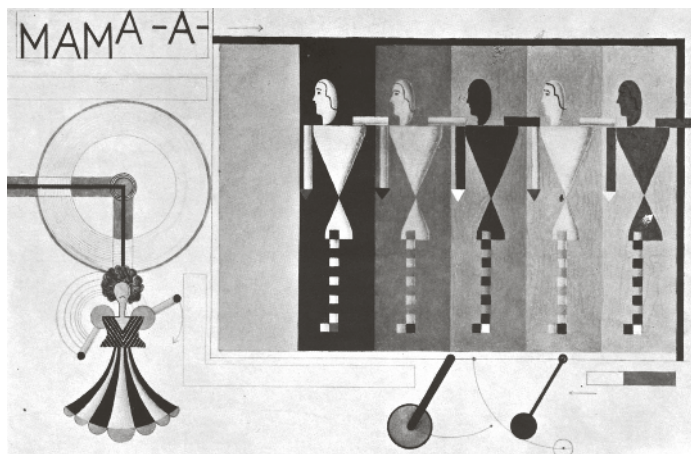
weimari De Stijl-kurzusán megismert neoplaszticista elvek nyomán olyan originális színpadi koncepciót alakított ki, amely eredetiségében csak Oskar Schlemmerével vethető össze. A kutatás véleményem szerint ezt a mai napig nem ismerte fel, ennek részletes bemutatása azonban szétfejténé e tanulmány kereteit. Ami azonban idekívánczolgat, az az 1923-ban tervbe vett *Mechanikus színpad – Absztrakt revü*, mely tökéletesen illeszkedik a weimari időszak kísérleteihez. A tervezet végleges változatát Weininger végül is csak az 1927 májusában nyílt magdeburgi német színházi kiállításra készítette el, az eredeti tervet egy háromszöggel és forgó korongokkal egészítve ki. A geometrikus formaelemek mozgatásának

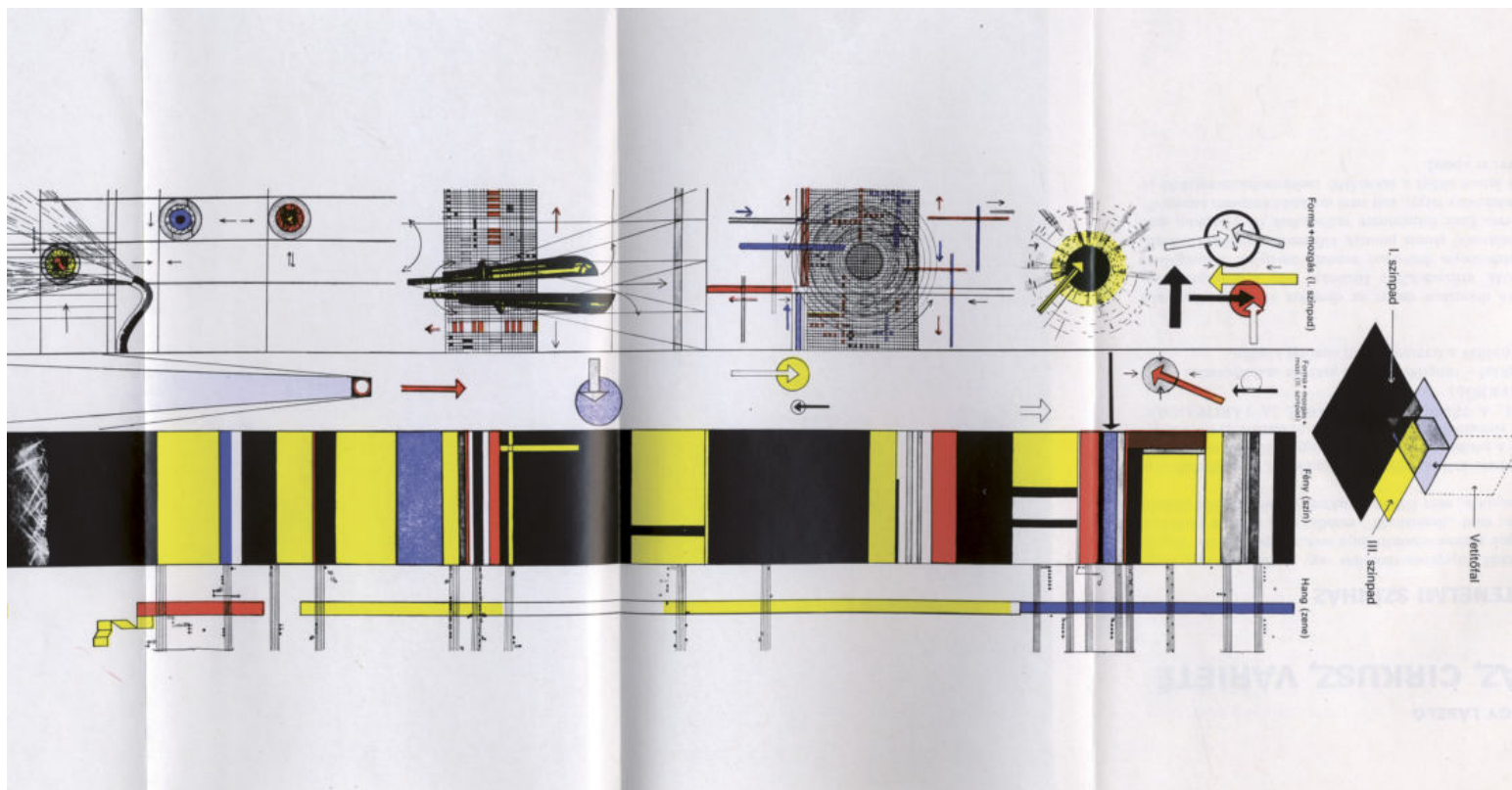
gyakorlati megvalósítását már első (1923-as) tervein felvázolta, és a színpadtér különböző irányában és síkjaiban elhelyezett „futószalagok”-ként képzelte el. A mennyezet színváltozásait sávokban különböző színűre festett hengerek, míg a kulisszafalak két egymást merőlegesen metsző függőleges sík metszéstengelye körüli forgatásával oldotta volna meg, és bár ezek a kezdeti vázlatokon magyarázó rajzokként nem szerepelnek, a kulisszafalak már az első kidolgozott terven is a színpadtér oldalaira merőlegesen álló függőleges síkokként jelennek meg (egy 1923–1925 közé datált vázlatán látható egy hasonló kialakítású komikus jelmez, mely nyilván kölcsönösen összefügg a kulisszafalak mozgatásának

ötletével). A bábuk forogtak és futószalagon mozogtak volna – megjegyzendő, hogy a következő évben, 1928-ban az Erwin Piscator által rendezett *Svejk*-ben a színpadon George Grosz tervezte bábuk jelentek meg futószalagon.

Weiningernek ezen túl kulcsszerep jutott a színpadi kísérletekben színészként és zenészként is. A Bauhaus színházi műhelynek első nyilvános bemutatkozásán, 1923 augusztusában, a jénai Stadttheaterben a *Mechanikus kabaré* címen összefogott műsorszámok felkonferálására Weininger Andor vállalkozott „mechanizált konferanszié”-ként, de ő alakította a *Mestert* Schlemmer *Figurális kabinetjében*, és közreműködött Kurt Schmidt, Georg Teltscher és

Breuer Marcell: Az ABC – Hippodrom c. előadás tervei, 1923, *A Bauhaus színpada*, 1925



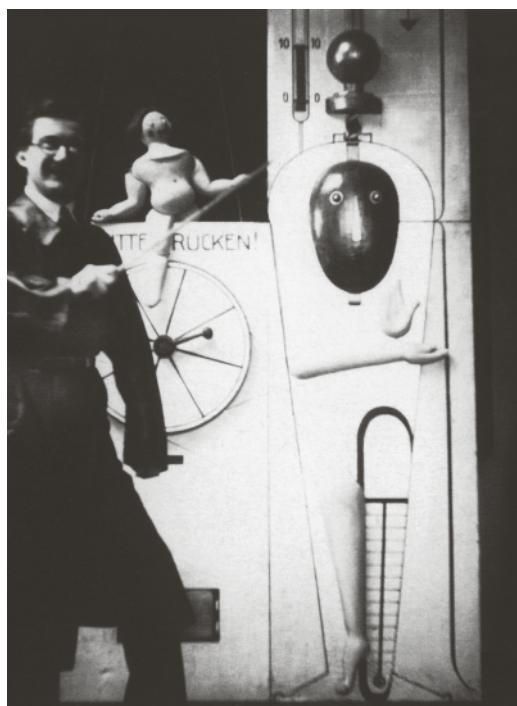


Moholy-Nagy László: Partitúrávázlat egy mechanikus excentrikus játékhoz, 1924 k., A Bauhaus színpada, 1925

Friedrich Wilhelm Bogler *Mechanikus balettjének* koreográfiájában és zenekíséretében. Alapító tagja volt a Bauhaus zenekarának, és a dessauai időszakban később rendszeresen szerepelt a színdarabokban.

Moholy-Nagy Lászlót is foglalkoztatta az újnak számító, különös színpadi kísérletezés: az 1925-ös *A Bauhaus színháza* című

Weininger Andor mint Mester, Oskar Schlemmer *Figurális kabinetjében*, 1923 | Bauhaus Archiv, Berlin

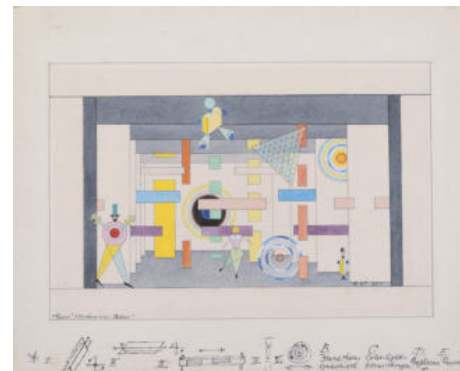


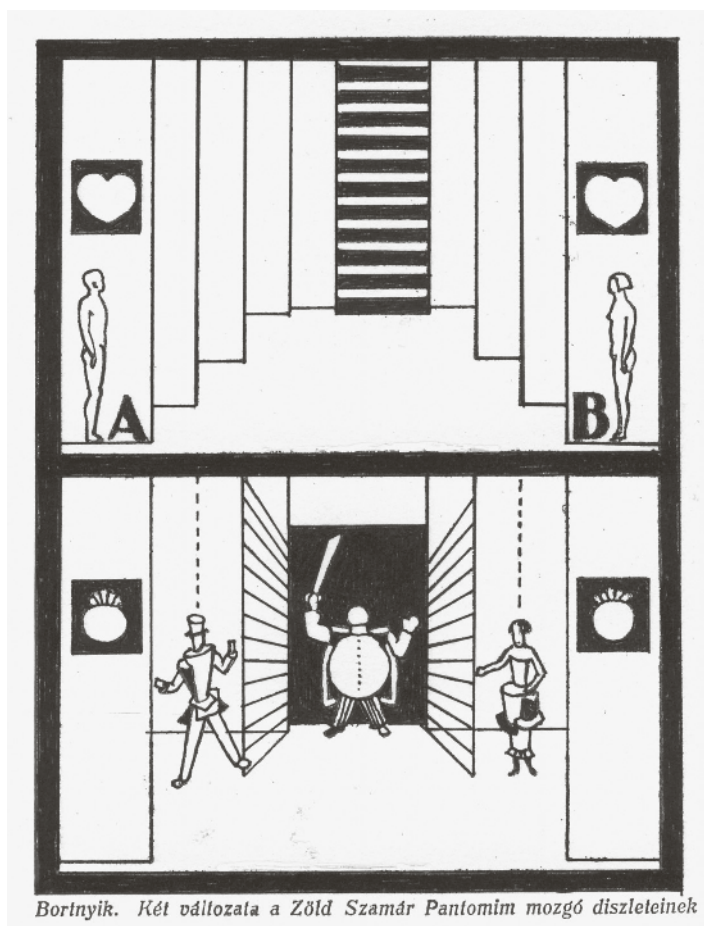
kötetben jelent meg a *Mechanikus excentrikus játék* forgatókönyve. A kölni egyetem Színházgyűjteményében megtalálható az ehhez készített, feliratokkal is ellátott előkészítő rajz, amely segít pontosítani az egyébként nagyvonalúan felépített vázlat értelmezését. Az egyik leglényegesebb különbség a kettő között, hogy a terv első oszlopa a végső változaton kettévált, ami nyilván azzal magyarázható, hogy Moholy-Nagy eredetileg nem gondolt összetett színpadrendszerre. A terv hat összeragasztott kartonlaphból áll, amelyek mindegyike egy-egy önálló egységet képez, mintegy a variáció hat különböző „jelenetét”, „produkcióját” alkotva (a végső változaton ez már kevésbé érzékelhető). Az első három lap változatlan formában jelent meg a könyvben (eltekintve attól, hogy az arányok itt kissé nyomottabbak), a negyedik (illatanyagok befűzése kerek mozgásával) és ötödik (visszafelé vetített film, a végén bohóctréfával) lapot Moholy-Nagy kis- és egymásba csúsztatta (ami által két egyszerű „jelenetből” egy összetettebb jött létre), az utolsó, egy marionettet ábrázoló lap viszont, alatta felirattal: „aztán felrobban”, teljesen kimaradt a végső változathoz. Ugyanígy nincs említve a könyvben az a megjegyzés sem, ami a vázlaton még szerepel: „zenészek egy övre felcsatoltan lebegve”. A végső változaton az sem kapott hangsúlyt, hogy a harmadik lapon zsinórokra

függesztve leng és forog két absztrakt alakzat, amelyek távolról Schlemmer jellegzetes emberi profil ábrázolására vagy Sophie Taeuber „dada-fejeire” emlékeztetnek. Elmondható tehát, hogy az eredeti terv egyszerűbb színpadfelépítésével, világosabb tagolásával és a bohóctréfa mellett háromszor is megjelenő, marionettek utaló megoldásaival jobban emlékeztet a színházi műhely más alkotásaira, míg a végső változat inkább Moholy-Nagynak a „totalitás színháza”-ról a könyvben felvázolt víziójához illeszkedik.

Bortnyik Sándor Molnár Farkas rábeszélésére költözött Weimarba 1922-ben. Bár a Bauhausba nem iratkozott be, az iskola légköre rá is nagy hatást tett, különösképp Oskar Schlemmer, de a városban tartózkodó

Weininger Andor: *Mechanikus színpad – Absztrakt revü*, 1926 k. | Magyar Nemzeti Galéria, Budapest





Bortnyik Sándor: A Zöld Szamár pantomim színpadképe, 1925, *Periszkóp*, 1925/1

Theo van Doesburg is. 1924-ben születtek meg emblemikus kompozíciói (Új Ádám, Új Éva, Zöld Szamár), melyekben a metafizikus (-dadaista) festészetre jellemző bábszerű figurák üres, konstruktivist (neoplaszticista-szuprematista) térben jelennek meg. Hazatérte után, 1925-ben Molnárral színházi kísérleteket folytatott, és közzétette, *Mechanikus balett* alcímmel, a Zöld Szamár pantomim forgatókönyvét és díszleteit; a díszletek ekkori festészetének színpadi térbe való áthelyezését jelentették. A mozgó kulisszák és a három szereplő – amellett, hogy Schlemmer *Triadikus balettjének* ún. „Spirál” figurája egyértelműen befolyásolta Bortnyik nőalakjának jelmezét – együtt Weininger *Mechanikus Színpad – Absztrakt revüjére* emlékeztetnek.

Tudományos szigorral nézve a weimari időszak színpadi tevékenysége alig volt több ötletparádénál, ahol sem az idő rövidsége, sem a technikai feltételek, sem az „anarchikus” viszonyok nem voltak alkalmasak elmélyült, átgondolt színpadi koncepció következetes véghezvitelére. A felszabadult kísérletezés ennek ellenére mégis a modern színházművészet egyik alapvető, iránymutató és megkerülhetetlen, „ragyogó” korszakává avatja a Bauhaus tárgyalt időszakának újításait.

FIZESSEN ELŐ A MÚZEUMCAFÉRA!
KÉTHAVONTA 116 OLDALON MINDEN, AMI MÚZEUM

MOST JELENTŐS KEDVEZMÉNNYEL,
LAPSZÁMONKÉNT 490 FORINTÉRT JUTHAT HOZZÁ
AZ EGYETLEN ORSZÁGOS TERJESZTÉSŰ MÚZEUMI MAGAZIN
EGYÉVES ELŐFIZETÉSÉHEZ.

AMENNYIBEN 2012-RE ELŐ SZERETNE FIZETNI, KÜLDJE EL
NEVÉT ÉS A POSTÁZÁSI CÍMÉT AZ

ELOFIZETES@MUZEUMCAFE.HU
E-MAIL CÍMRE

ELŐFIZETŐINK KÖZÖTT KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUSOKAT
ÉS MÚZEUMI BELÉPŐKET SORSOLUNK KI.

MÚZEUMCAFÉ, A MÚZEUMOK MAGAZINJA
WWW.MUZEUMCAFE.HU

WWW.FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE

CREATIVITY INTERNATIONAL AWARDS 2011. ARANYÉREM
ED-AWARDS 2011. BRONZÉREM

Vakfolt

Chilf Mária: *Berendezők*, 2011, pác papíron, 70 × 100 cm



© Fotó: Chilf Mária

Chilf Mária védjegye, hogy a papíron hagyja szétszaladni a híg vízfestéket, ami biomorfikus rajzolatokat hagy maga után. Mostani kiállításán a Raiffeisen Galériában elsősorban fák lombjait és gyökérzetét idézik a spontán megfolyások. Kerek rengeteg közepén állunk, alul-felül erekként terülnek szét a növények, középen széles szakadás. A lombok alatt egy menedékként szolgáló ház, betéglázott ablakkal és ajtóval. Chilf Mária a belső történések után most a társadalmi érzékenység felé fordul. Pontosabban azt választja témául, ami minden jóérzésű ember érzékenységét sérti. Így a szabadon hagyott szélű papírlapokon elesett, tengődő emberek jelennek meg. Például – talán ételosztásra – sorban álló, öt rajzlapon át kígyózó libasor: resignált alakok reklámszatyorral, unottan ténfergők, földet bámulók, újságot olvasók és magukba temetkezők. Egy másik képen rendőrök állnak körbe tanakodva egy utcai padot, amin átvonult egy fekete festékcunami, ismét máshol összekuporodott figurák alszanak a fák tetején. Chilf legújabb munkáin – mint minden rendes álomban – kibogozhatatlanul összekeverednek a hétköznapi szorongások a tévéhíradók közönyösen beolvasott híreivel.

Raiffeisen Galéria

2011. november 7 – 2012. január 8. (R.G.)

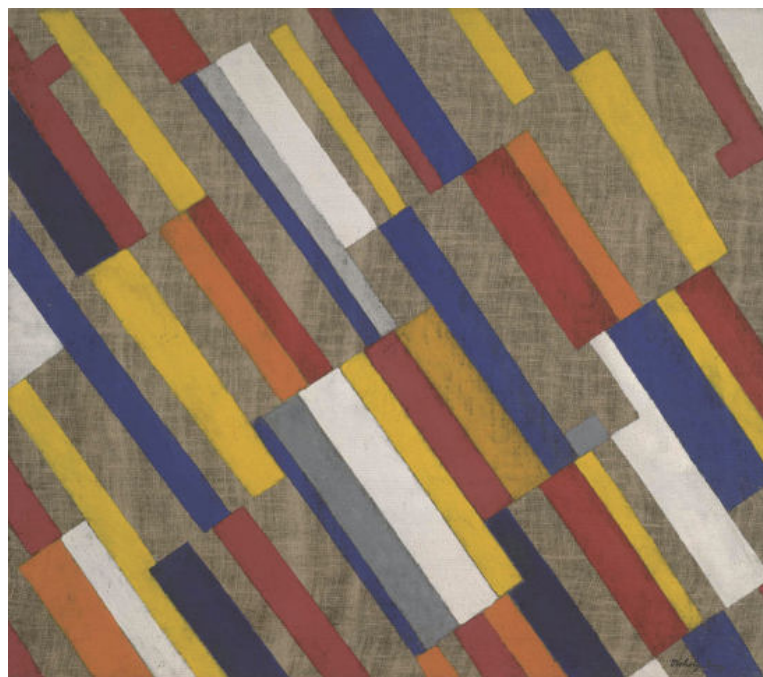
Forberg-gyűjtemény

Az Albertina a gigászi szupermúzeummá válás utolsó háborítatlan esztendejében, 2007-ben jutott hozzá a Forberg-gyűjteményhez hosszú távú letétként. Ekkor kebelezték be a fantasztikus modern mestereket tartalmazó Batliner-kollekciót is, amit rögtön közszemlére tettek Monet-től Picassóig címmel, egy-két művet szemezgetve a Forberg-anyagból is. (A hatalmas Batliner-letét most is állandó kiállításon szerepel.) A mai válság sújtotta szűk esztendőben már a kasszasikerekre specializálódott Albertina is ráfanyalodott az olcsóbb, házi gyártású produkciókra. A bécsi közönség így ámuldozhat a hosszú távú letétként itt őrzött 38 darabos Forberg-gyűjteményen. Papír alapú művek, nyomatok, szobrok és festmények, minőségi válogatásban. A svájci bankár papa és gyermekei a klasszikus avantgárd nagyjaiért lelkesedtek, a párizsi kubistákért és a német expresszionistákért. (A fő kedvenc a szintén svájci Paul Klee.) Hengerformák Léger-től, bábmeszködő tehén August Mackétől, plasztikus bábuk Oskar Schlemmertől és egy szép korai absztrakt mező – mondrianos színekkel – Moholy-Nagy Lászlótól.

Albertina, Bécs

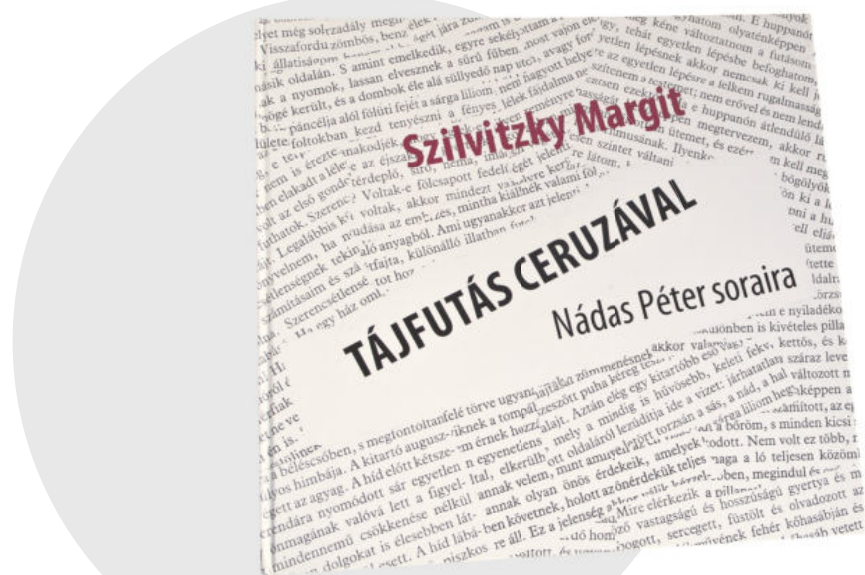
2011. október 21 – 2012. január 22.

(R.G.)



© Albertina, Wien © Fotó: Albertina, Wien

Moholy-Nagy László: *Magyar mezők*, 1919, olaj, vászon
a Forberg-gyűjtemény állandó letéte, Albertina, Bécs



TÁJFUTÁS CERUZÁVAL

A Tájfutás ceruzával. Nádas Péter soraira című művészkönyvet elsőször 2004-ben a Széchényi Könyvtár A múlthatatlan könyv című kortárs kiállításán mutatták be. A Vince Kiadó a közelmúltban e művészkönyv alapján adta ki azonos címmel Szilvitzky Margit rajzos albumát. A rajzokat a nyolcvanas években megjelent Évkönyv című elbeszéléskötet inspirálta, melyben Nádas a várostól távoli, vidéki életvite-

léhez tartozó mindennapos futásélményeit, a szinte érintetlen természeti környezethez való viszonyát írja le. Szilvitzkyt annyira megragadta Nádas írása, az elbeszélés kifejezőereje, hogy a szövegből kiemelt sorokat, és azokat kézírásal megjelenítve rajzai mellé rendelte – új értelmet vagy megerősítést adva nekik. Szándéka szerint a rajzok és a kézírásos szövegek dallama, ritmusa és hangulata

összecseng; az „áthallásokból” a prózában írt szöveg újabb jelentést kap és egyfajta vizuális költészetté változik. Ezt az átváltozást az olvasó is megtapasztalhatja, mert a rajzos album második felében Nádas eredeti elbeszélése is helyet kapott a művészkönyv karakteréhez illő tipográfiaiával.

Szilvitzky Margit: Tájfutás ceruzával. Nádas Péter soraira. Vince Kiadó, 2011

Megjelent az Enigma 68. száma



JOVÁNOVICS GYÖRGY
és a viharos plasztika

„Tereket épít, amelyek képek,
s amelyek képeket
foglalnak magukba.”
Hans Belting

Előkészületben az Enigma 69. száma

„A Nyolcak helye”

Nádas Péter | Wilhelm András | Passuth Krisztina | Barki Gergely
Forgács Éva | Tímár Árpád | Molnos Péter | Rockenbauer Zoltán
Tokai Gábor | Bajkay Éva | Bagi Zsolt írásai a Nyolcak művészetéről

Régebbi lapszámaink megrendelhetők a kiadó honlapján (<http://meridiankiado.hu>) és az enigmaterjesztes@gmail.com címen. Támogassa előfizetésével a 18 éves Enigmát!



**KEDVENC FESTŐNK,
ROSKÓ GÁBOR APÁD IDEGES
CÍMŰ KIÁLLÍTÁSA
2012. JANUÁR 18-IG LÁTHATÓ
A MEMOART GALÉRIÁBAN**

Pannónia utca 6. III.emelet 3.
by appointment Mészáros Zsófi | +36303741243

EL GRECÓTÓL RIPPL-RÓNAIIG

NEMES MARCELL,
A MECÉNÁS MŰGYŰJTŐ

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2011. OKTÓBER 26. - 2012. FEBRUÁR 19.

FŐ TÁMOGATÓ



inforádió

artmagazin

divány

múlt-kor

play

7. csatorna
7. csatorna

múzeumi

Gazdasági Híradó

fidelio

FUZINE

NÉPSZABADSÁG

[origo]

Meti
Fény

Meti
Fény

KIEMELT TÁMOGATÓ



Az ókortól Faragó Gézáig

16.30-kor, a Szépművészeti Múzeumban, egy dupla fotocellás ajtó két fala között várakozva már látom, hogy enteriőrrel indul Nemes Marcell gyűjteményének kiállítása. Olvastam a tervről, nem lep meg, de izgalmasnak hat. Nem jutott volna eszembe a gyűjtemény darabjait eredeti kontextusukban elképzelni, invitálásra viszont szívesen teszem. Talán éppen ezért lepődöm meg, hogy a belépéskor oly domináns enteriőr-jelleg a későbbiekben nyomtalanul tűnik el – az egymásra következés de facto egyértelműségével együtt.

Persze ilyen léptékű anyagból lehetetlen jól válogatni, talán nem is létezik ütöképes rendszerező elv és a kiállítási anyag így is impozáns, mégis néhány kellemes pillanaton túl semmi izgalom, csak váltakozó fókuszok szerint rendeződő képek hosszú sorozata. A tematika bár kezdettől kommunikálva van, nem szervez eléggé, a gyűjtés-adományozás mérleg elbillen a gyűjtés javára, amely ráadásul tág címkének bizonyul. Az adományokhoz várhattunk volna a falakra némi anyagot az egyébként sokat emlegetett müncheni Alte Pinakothekről, és a madridi Pradóból is megérkezhetett volna Nemes Marcell Pereda-adománya.

Zavaró, hogy külföldről nincsen semmi, holott Németh István *Artmagazin*-ban megjelent háromrészes cikkében (Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről I–III, *Artmagazin*, 2004/4–5., 2005/1.) bőven olvashatunk munkákról, amelyek külföldi gyűjteményekben lelhetők fel: Picasso „mandolinós nője” az Ermitázsban, Rembrandt „tollas kalapos férfi” Chicagóban, Rubens „apokalipszis asszonya” a Getty Centerben.

Az impresszionistákat Cézanne, a realistákat Courbet képviseli mindössze egy-egy képpel. Francisco Goya pedig teljesen hiányzik, és ezért csak részben kárpótol az El Greco-terem.

Látom ugyan II. Rákóczi Ferencet, személyes kedvenceim is a falon lógnak, mégis a legjobban az kavar fel, hogy 17.40-től a teremőr nénik és bácsik egyaránt a nyomomban vannak. Talán nem szabad jegyzetelni, vagy koszos a cipőm, esetleg csak képzelem a kitüntetett figyelmet, melyet feledve egy pillanatra a skizzen bildek nagyvonalú ábrázolásaiban merülök el. Különös vonzalmat érzek ezek iránt a munkák iránt, elgondolkodom, vajon a Colpachi iskola Munkácsy-tanulmányán bír-e jelentéssel, hogy nem láthatók az arcok, vagy ez pusztán szükséges velejárója a technikának. Ezalatt újabb öt perc telik el, és már tudom, nem képzelődöm, a kitüntetett figyelem erősödik. 17.45-kor nem túl durván kitessékel egy néni a kiállítótérből. Az egyharmadát aznap csak futólag látom a kiállításnak, Fényes Adolf *Testvérek* című kompozíciója így is belém ivódik. A festmény falának „túlvilági kékje” kiviláglik a térben – hiába hajnal, ilyennek képzelem Kosztolányi „halovány egét”.

Másnap (lényegesen korábban) veszem fel a fonalat, amit előző nap 17.45-kor elengedni voltam kénytelen, és utamat folytatva újra arra jutok, hogy a kiállítás bár nagyon szép, a csoda nem elég nagy. Örülök a gazdag magyar anyagnak, a Kecskeméti Képtár Vaszary-



Faragó Géza: *Virágok között*, 1911 | Kecskeméti Képtár

képei és Faragó Géza szecessziós virágai magukkal ragadnak, akár csak Derkovits Gyula ezüstös vonatkerekei vagy Rippl-Rónai pasztellje, de a hiányérzet megmarad. Nemes Marcell alig jut eszembe a kiállítás alatt, talán csak akkor, mikor áthidalni próbálom a szakadékot az egy térben elhelyezett ókori amforák, 16. századi biblikus képek és századfordulós magyar alkotások között. Persze másfelől csoda ez is, a kiállítás pedig minden hibájával együtt nagy élmény. Csak egy jó tanács: ne érkezzenek túl későn!

El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő

Szépművészeti Múzeum

2011. október 26 – 2012. február 19.

(B.A.)

RIEDER Gábor

DOCTOR MED. COLL. IV.

A műgyűjtő doktorok évszázada

Az orvosgyűjtők aranykorának tanúi még közöttünk élnek. A fiatal doktorok nem kaptak rá a műgyűjtés ízére, de a nagy öregek még őrzik a lángot. A cikksorozat utolsó részében három fontos gyűjtő doktort kerestünk fel. A lázasan szervezkedő Gömör Bélát, a kortárs utakat kereső Doszpod Józsefet és a klasszikus modernekért rajongó Keresztes Lászlót.

A nagy organizátor

Dr. Gömör Béla annak a kifogyhatatlan szervezőenergiákkal rendelkező orvosgyűjtő-típusnak az egyik utolsó mohikánja, amilyeneket megcsodálhattunk a tanulmányosorozat legelső részében.¹ A főorvosi teendőket egyetemi tanársággal és műértői profizmussal ötvöző Elischer Gyulára és Bókay Árpádra gondolhatunk. Gömör Béla – bár már rég veterán nyugdíjas gyűjtőnek számít – nem kapcsolható közvetlenül az

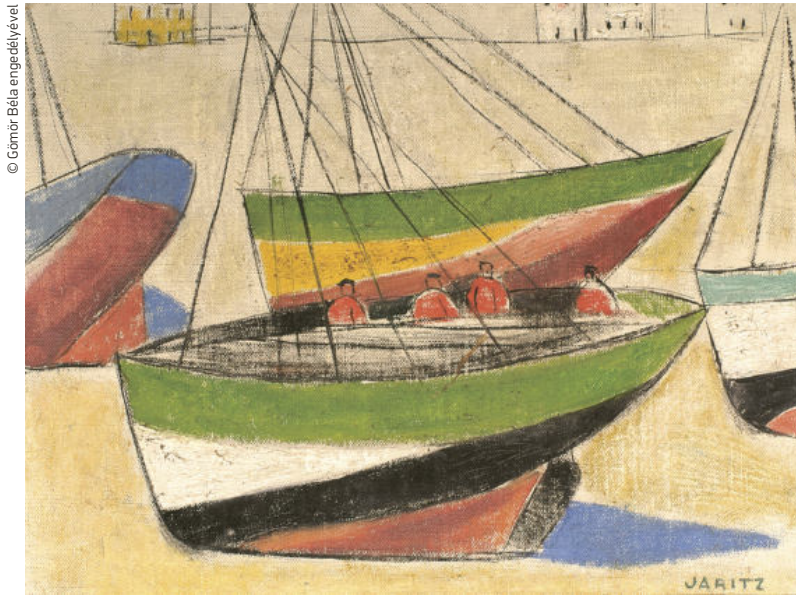
ő örökségükhöz, de a hasonló intellektuális energiadózis tagadhatatlan. Mint belgyógyász és reumatológus az ORFI, majd a Budai Irgalmasrendi Kórház főorvosa volt, tanszékvezető egyetemi tanár, a Magyar Reumatológusok Egyesülete és az Európai Reumaellenes Liga elnöke. Emellett folyóirat-szerkesztő, egészségügyi irányító testületek és bizottságok tagja, számos kitüntetés birtokosa (így Szent-Györgyi Albert-díjas oktató), nemzetközi társaságok tiszteletbeli

tagja stb. Szálfa termetű, szuggesztív tekintetű ember, nagy mesélő, aki minden szak tudományi érdeklődése mellett évtizedek óta aktív részese a pesti műgyűjtő-műértő társadalomnak. Tevékeny katalizátorként szervezkedett a „szép emlékü” BÁV-os időkben. A később saját galériát nyitó Kovács Dezső nem véletlenül bízta rá a Műbarátok Országos Egyesülete elnöki tisztjét a hetvenes évek végén. A rendszerváltás utáni műkereskedelmi pörgést már nem követte annyira nyomon, kiadói, szerkesztői, sőt kurátori tevékenysége viszont épp az elmúlt másfél évtizedben bontakozott ki.

Családkönyvkiadójával már jó pár könyvet megjelentetett, reumatológiai szakmunkák mellett például saját éremgyűjteményének – kultúrtörténeti háttérrel megspékelte – katalógusát, egy hiánypótló könyvet az elfeledett Bäck Mancsi fotográfusnőről, a műgyűjtő-barát László Károly portrékötetét, egy kisplasztikai körképet, pár művészmonográfiát és még folytathatnánk. Ezek mind saját írások, de például Czeizel Endre költő- és festőbetegségekről szóló opusát is ő adta ki. Mindemellett persze képzőművészeti tárgyú cikkeket publikál, kiállításokat nyit meg, sőt újabban rendez is, saját műgyűjteménye különböző részterületeiből. Persze Gömör Béla nem kedveli, ha tudatos műgyűjtőnek nevezik, beéri a „műbarát” címkével. Hiszen sose tökéletesre csiszolt egységes kollekcióban gondolkodott, hanem ment a saját szimata után. A szimata pedig hol elfeledett kismesterek hagyatékait őrző özvegyekhez vezette, hol felfedezésre váró modern festőnőkhöz, fotósokhoz, éremesekhez, grafikusokhoz vagy éppen nyomorgó avantgardistákhoz.



© Gömör Béla engedélyével

Járitz Józsa: *Bretagne-i bárkák*, 1928, olaj, vászon, 27 × 35 cm, Gömör Béla gyűjteménye

© Gömör Béla engedélyével

Hamza D. Ákos: *Absztrakció*, 1972, olaj, vászon, 42 × 51 cm, Gömör Béla gyűjteménye

© Gömör Béla engedélyével

A történet 1963-ban kezdődött, amikor a vékonypénzű, frissen végzett orvos feleségével izgatottan ült végig egy BÁV-aukciót. Az első zsákmány egy Aba-Novák-gouache volt, ezer forintos ára majdnem egy egész havi fizetését elvitte az ORFI-ban dolgozó, pályakezdő orvosnak. Gömör Béla ekkor – ahogy fogalmaz – átlépte a műgyűjtés Rubikonját. Az első lökést nem a korszak legendás orvosgyűjtői adták, hanem a családi

milió, hiszen édesanyja művészettörténetet is tanított Szegeden. A hatvanas évektől Gömör bekerült a pesti műgyűjtők sajátos világába, aminek olyan legendás alakjai csiszolgatták kvalitásérzékét, mint Garzó Gyula, Nagy István, Kovács Dezső vagy épp Ruzinkó Barnabás. „Jó volt az a rendszer – mondja egy kevéske nosztalgiával –, rendezett világ volt: BÁV-aukciók háromszor egy évben. Az volt egy szint. Működött

a hierarchia. Átlátható volt.” Megszállottá sosem vált, de a saját gyűjteménye is gyarapodott, formálódott, illetve szétágazott több irányba. Gömört nem különösen érdekelték a trendek, inkább csak a személyes ízlés kielégítése. És persze a népművelés, az érdektelenek „beoltása” a műértés szenvedélyével, mindegy hogy csak ellátogat az ORFI klubgalériájában hamarosan megrendezésre kerülő kiállításra vagy vásárlóként veti magát az aukciók legdrágább tételei közé.

A saját kollekció persze ennek megfelelően eklektikusan alakult, megfért benne 1654-es holland templombelső és 20. századi fotó, Ferenczy Béni-kisbronz és Bikácsi Daniela-festmény. Csaplár Ferenc a gyűjtemény Kassák Múzeumban megrendezett 1997-es kiállításán három fő vonulatot különített el: az első világháború utáni kiábrándultság és nagy változások korának darabjai, a geometrikus absztrakció képviselői, valamint egy két kiválasztott kortárs kedvenc.² Az első típushoz sorolható néhány közkedvelt aukciós sztár, Perlrott Csabától Mattis-Teutschig, de inkább a két világháború közötti óvatos modernizmus szinte elfeledett művészei dominálnak. Például olyan alig ismert nőművészek, mint Járitz Józsa, akihez Gömör Bélát még László Károly cipelte el. Be is vásárolt a kilencven felett járó festőnőtől: dekoratív franciaországi tájképeket és art deco hatásról tanúskodó, mégis brutálisan nyers figurákat. (Gömör Béla másik – szintén felfedezésre váró – festőnő-favoritesa Bartoniek Anna.) A modern klasszikus anyaghoz sehogy se illeszkedik, de a gyűjtő lelkében mégis megfér egymással a geometrikus absztrakció. Ez is elég sokszínű anyag, található benne lírai



© Doszpod József engedélyével © fotó: Sulyok Miklós

Ujházi Péter: *Bárka*, olaj, vászon, 100 × 100 cm, Doszpod József gyűjteménye

Földi Péter: *Álom*, olaj, farost, 59 × 145 cm, Doszpod József gyűjteménye



kalligráfia az emigráns filmrendező Hamza D. Ákostól, korai munkák Hencze Tamástól vagy épp egy geometrikus perspektívanulmány a holland Dirk Koningtől. (Ez utóbbi – pár további külföldi példánnyal együtt – szintén László Károly révén került be a kollekcióba.) Kortársak terén Gömör Béla szintén csak a saját szívére hallgat. Ha kellett, akár légből kapott művészcsoportnevet is kitalált (MORR), hogy egy akolba tereje nagy kedvenceit, a nonfiguratív Matzon Ákost, a felületekkel játszó Rácz Györgyöt, a mesés allegóriákban utazó Regős Istvánt és a hatalmas virágokat festő Orvos Andrást. Hiszen a gyűjtésben – vallja – az egyéni esztétikai örömszerzés a fő parancsoló.

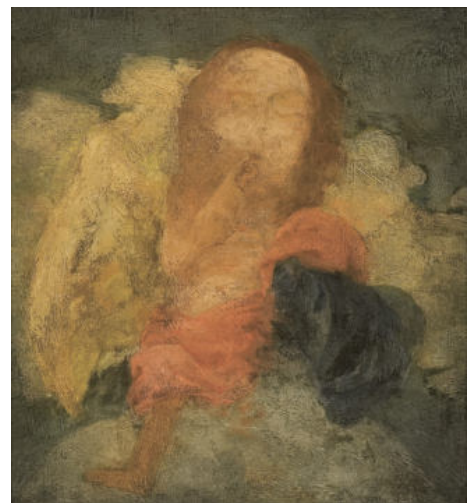
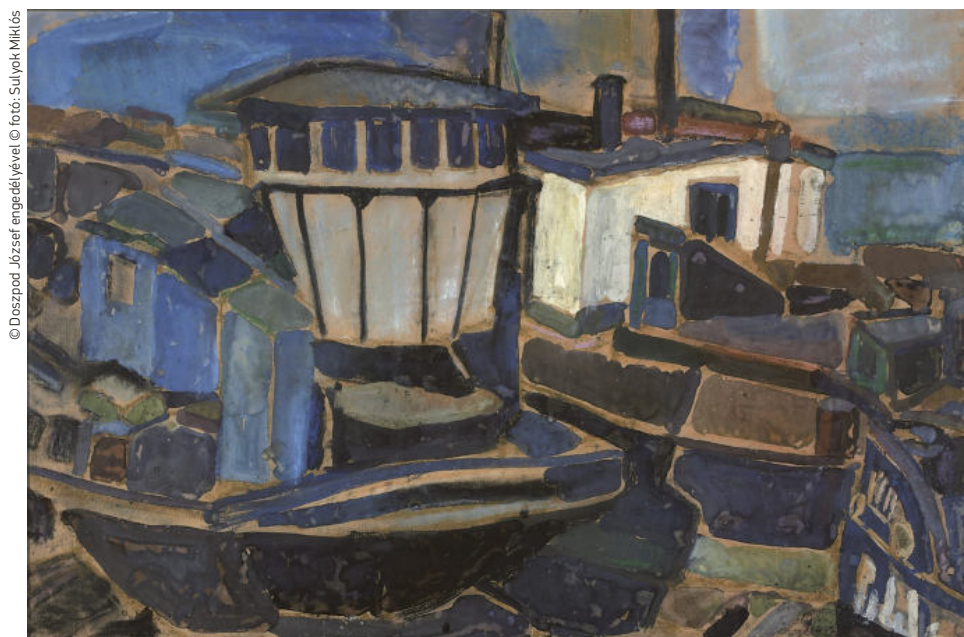
Művek relaxációra

„Polgári otthonot teremteni” – határozta meg gyűjtőgenerációja fő célját Doszpod József,

az egykori Szabolcs utcai kórház ma már nyugdíjas vezetője. A szülész-nőgyógyász a fárasztó éjjel-nappali szolgálat után ott-hon, a fotelbe süppedve pihent meg, a képek csendes szemlélésébe merülve. De a falakra kiakasztott műtárgyak nemcsak relaxációs kellékeként állták meg a helyüket, hanem komoly gyűjteményként is. Amiben mai alkotók mellett olyan klasszikus modern nevekkel találkozni, mint Tihanyi (az első Nyolcak-kiállításon is szerepelt képével), Czóbel, Czigány, Egry, Mednyánszky vagy Rudnay. Doszpod a hetvenes évek második felében lépett rá a műgyűjtés útjára. Egy akkoriban remekül működő csatornát használt: az erős képzőművészeti orientációjú Magyar Nemzetben megjelenő apróhirdetéseket. Ha egy ajánlat csábítónak bizonyult, már ment is a telefonhoz, hétvégén pedig felkereste a tulajdonost. Nem

járt BÁV-aukciókra, a személyes felfedezésekben bízott. A választásban segítette a pécsi Képtár fantasztikus modern kollekciója, amit gyerekként alaposan kiismert. (Az első vásárlások után rávetette magát a szakirodalomra, még az ELTE művészettörténet-óráit is látogatta.)

A gyűjtőszenvedély már korábban megvolt, fiatalon komoly népikerámia-kollekciót halmozott fel. A fővárosba költözés után viszont jöttek az apróhirdetésben kínált, kincset érő festmények. „Kifogtam azt az utolsó olcsó öt évet – mondja –, amikor fillérekért lehetett muzeális értékű műveket venni.” A klasszikus moderneket ekkor még nyomott áron lehetett megszerezni, egy kiváló Tihanyi-festményért például csak félhavi fizetéséről kellett lemondania. És persze minden képhez külön beszerzési sztori kapcsolódik. A ropogós, cézanne-os



Kárpáti Tamás: *Felhős angyal*, olaj, fa, 16,5 × 15,5 cm, Doszpod József gyűjteménye

Gruber Béla: *Hajógyári részlet*, tempera, papír, 45 × 65 cm, Doszpod József gyűjteménye

Czigány Dezső: Csendélet, olaj, vászon, 80 × 80 cm, Doszpod József gyűjteménye

Czigány-csendéletet például egy rózsadombi házaspártól vette meg úgy, hogy eredetileg 19. századi képeket hirdettek meg, de a gyűjtő ragaszkodott a konyhában lógó Czigányhoz. Egy borongós hangulatú Farakas Istvánt a legendás kiskunmajsai Fábián doktortól szerzett be, aki egy apró lyukon bosszankodva a sufniba számúzta a később főműnek bizonyult képet.

Doszpod számára az aranykor öt év alatt véget ért. A nyolcvanas években már megjelentek a színen az első galériák, a kereskedőknek köszönhetően megkezdődött a klasszikusok árának emelkedése. A gyűjtő szerencsére megtalálta az utat a – még megvásárolható – kortársakhoz. Az egyik ilyen helyszín a Győri Lajos által vezetett Gulácsy Galéria volt, ahol a gyűjtők kötetlen keretek között találkozhattak olyan művészekkel, mint Vén Emil, Bencze László, Kántor Andor, Bálint Endre, Szántó Piroska, Kokas Ignác vagy Papp Oszkár. Egy másik ismert baráti kör a Rácz István által kezdeményezett Vén Buda asztaltársaság volt. (Az ide járók később átszoktak a zuglói Kanizsa étterembe.) Itt olyan fiatal művészek is megfordultak, mint Kárpáti Tamás, Dienes Gábor vagy Nagy Gábor. Doszpod mindhármasuktól sokat vásárolt. Nem akar lépést tartani a trendekkel, a „korszerűtlen kortárs gyűjtő” címkét minden további



© Doszpod József engedélyével © fotó: Sulyok Miklós

© Doszpod József engedélyével © fotó: Sulyok Miklós



Bukta Imre: Méhes méhésszel, vegyes technika, farost, 70 × 80 cm, Doszpod József gyűjteménye

nélkül elfogadja. Persze más kortársak is megtalálhatók a gyűjteményében. Kiváló Bukta Imre-anyaggal rendelkezik, jó pár Földi Péter-, ef Zámbo- és Újházi-mű lóg a falán, de olyan, egészen fiataloktól is vásárolt, mint a sensariás Kovács Lehel, akinek klasszikus ihletésű tájképei jól mennek a nagybányás Ferenczykhez. Bár az absztrakció sosem vonzotta, egy-két Deim Pál-kompozíciónak és néhány zenei felütésű, lírai absztrakt Nádlernek nem tudott ellenállni. Hogy teljes képünk legyen a gyűjteményről, nem lehet kihagyni Kondor Béla grafikáit, a fiatalon meghalt Gruber Béla pár expresszív festményét, Schéner Mihály, Bartha László, Sváby és Gadányi egy-két tipikus (vagy épp atipikus) művét. Tradicionális kollekció, a háború előtti polgári műgyűjtés-eszmény folytatása.

Átlag feletti modernnek

A 20. századi moderneket kereső gyűjtő, akit megszólítanak a képek. Dr. Keresztes László az ötvenes-hatvanas évek gyűjtőgenerációjának nyomában járt, de olyan festőkön is megakadt a szeme, akiket

Scheiber Hugó: *Vasúti híd alatt*, 1920 körül, olaj, karton, 66,5 × 93 cm, Keresztes László gyűjteménye



az akkori közvélekedés szemétnek tartott. A mai aukciósházak viszont ünneptelt sztárnak. Mindenekelőtt a virtuózan expresszív Scheiber Hugóra kell gondolnunk, illetve az avantgárdot táncos kedvű bűbájjal átítató Kádár Bélára – azokra, akiket annak idején a BÁV felkent becsüsei semmire se tartottak. Műveik a padlón kallódtak, falra sosem kerülhettek fel, csak lapozgatni lehetett őket a földön. Akkoriban erős fantázia kellett hozzá, hogy valaki felfedezze bennük az értéket. A kispesti István Kórház fül-orr-gégészének, Keresztes doktornak azonban volt rájuk szeme.

Szomszédja révén jó viszonyba keveredett egy idős hölgygel, Heller Sárával, aki a Bizományiban eladóként dolgozott az ötvenes-hatvanas években. A jobb sorsra érdemes özvegy otthon – kényszerűségből a szekrénybe összezsúfolva – fantasztikus Scheibereket őrzött, amiket pár száz forintért vásárolt össze. „Lacika, emlékezz a szavamra – mondta a fiatal orvosnak –, nevettek rajtam, amikor vásároltam, pedig Scheiber a magyar Picasso.” A nyolcvanas évek külföldi leütései a Christie's-nél és a Sotheby's-nél mind Scheiber, mind Kádár esetében igazolták Heller Sári jövődőlését.

És persze Keresztes bátor választását, akit megragadtak a Heller Sárinál és barátnőjénél, Hajdú Erzsébetnél látott – és szerencsére olcsón megszerezhető – csábító modern képek. „Az ember szükségből erényt kovácsolt – mondja –, amihez relatíve könnyen hozzá lehetett jutni és ahová volt személyes nexus, azt vásároltam.” Jó szerencse is kell ahhoz, hogy valaki a gyűjtőelitbe bekerülhessen.

A jó szemű fiatal orvost családi háttere nem predesztinálta műgyűjtésre. A szlovák Komáromból Pestre áttelepült mészáros-hentes apa már annak is örült, hogy fia kiváló eredménnyel végezte el az egyetemet. Keresztes még orvoshallgatóként került ismeretségbe a korszak műkereskedelmének egyik legendás figurájával, a könyvtáros bölcsészéből „főállású” múzeumalapítóná avanszált Deák Dénessel. Ő vitte magával (a hatvanas években járunk) BÁV-aukciókra és vezette be a Kádár-kori műkereskedelem „al- és felvilágába”. Együtt jártak el az idősödő művészekhez, a hagyatékot őrző özvegyekhez, a képekkel pult alatt üzletelő keretezőkhöz és persze a műveket cseberelő gyűjtőkollégákhoz. Ebben a félig víz alá nyomott világban nagyon sok múlt a személyes kapcsolatokon. Barcsaynak, Czóbelnek és Anna Margitnak például a híres esztergomi műgyűjtő, Dévényi Iván mutatta be Keresztet – mindegyik ismeretségből vásárlás lett. Czóbelből, ha már képet nem akart adni, nagy nehezen ki-könyörgött egy arcképet, Barcsaynak még



Gadányi Jenő: *Táj fákkal*, 1959, papír, vegyes technika, 23,5 × 31 cm, Keresztes László gyűjteménye



Bene Géza: *Őszi táj*, 1957, olaj, karton, 36 × 46 cm, Keresztes László gyűjteménye



Czimra Gyula: *Szobák*, olaj, karton, 23 × 29,5 cm, Keresztes László gyűjteménye

Barcsay Jenő: *Festőállvány*, 1966, olaj, vászon, 40 × 25,5 cm, Keresztes László gyűjteménye

a szenzációs Mednyánszky-kollekcióját is láthatta, amit az aszketikus mester a Kosuth-díjhoz kapott pénzből vásárolt. Keresztes körül egyre tágult a szakmai kör, az öreg Czóbel múzsájától, Kratochwill Mimitől egészen a rendszerváltás körüli műkereskedelem egyik nagyszonyáig, Pátzay Vilmaig. Az élénk műtárgyvándorlások idején még múzeumokkal is sikeresen cserélt művet. Így vándorolt többek között Czimra Zugligeti végállomása a pécsi Képtárba, szigorúan minisztériumi jóváhagyással, pár elfeledett Kádár Béláért cserébe.

Ízléséről csak szűkszavúan nyilatkozik: szereti a kolorisztikus műveket. Ez pedig nem volt olyan egyértelmű a hatvanas-hetvenes években. A század derekának gyűjtői által kedvelt nagy magyar festők, Nagy Istvántól Rudnayn keresztül Barcsay Jenőig, előszeretettel játszottak a szurkos feketére hangolt tragikus húrokon. Keresztesnek a színgazdag derűhöz mindig több affinitása volt. Vannak egész szellősen napfényes korai Mednyánszky-falurészletei, Rudnaytól két mesebelien jókedvű mező, sőt még a sokszor letargikus Gadányitól is megszerzett egy kicsattanóan jókedvű, tarkálló erdő-kompozíciót. Mennyiségben és minőségben a gyűjtemény fő gerincét Kádár Béla, Scheiber Hugó, Bene Géza és Tóth Menyhért jelenti. Kádártól korai nagybányás hangulatú tájképtől kezdve cézanne-os akt-kompozíciók át a tipikus főművekig minden akad. Akárcsak Scheibertől, akinek kövér önarcképei mellett egy franciás könnyedséggel megfestett korai matrózbúzos nő is található, nem is beszélve a sodró látomásként vibráló *Vasúti híd alatt* című képről. Pár delejes Mednyánszky-táj, egy kecskeméti Perlrott, két kubizáló Szobotka jelzi a gyűjtemény egyik végét. Nagyobb adag Anna Margit, Bene Géza és Tóth Menyhért a másikat. És hogy ne csak a kollekció kolorista érzékenységet lássuk, nem mehetünk el szó nélkül a gyűjteményt bemutató 2010-es kiállítás címadói mellett.³ A 20. századi magyar művészettörténet két nagy magányos férfialakjáról van szó, Mednyánszkyról és Barcsayról. Az előbbit az imádott parasztleány portréja is reprezentálja, az utóbbit egy remek festőállvány-kompozíció. Keresztes a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett tárlattal és a hozzá kapcsolódó kötettel pontot tett egy történet végére. Ebben foglalta össze – ahogy szerényen mondja



© Keresztes László engedélyével © fotó Darabos György

magáról – egy „átlag gyűjtő” termését. Bár tényleg ilyesféle lenne az átlag!



**A cikk megszületését
a B. Braun támogatta**

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

1 Rieder Gábor: Doctor Med. Coll. A műgyűjtő doktorok évszázada I. Artmagazin, 2011/3. 34–39.

2 20. századi művészet Dr. Gömör Béla gyűjteményéből. Szerk. Csaplár Ferenc. Kassák Múzeum, 1997, 1.

3 Mednyánszkytól Barcsayig. Modern magyar művészet a Keresztes-gyűjteményben. Szerk. Kolozsváry Marianna – Sáránszki Péter. 2010

RÉVÉSZ Emese

MESTEREK ÉS TANÍTVÁNYAIK

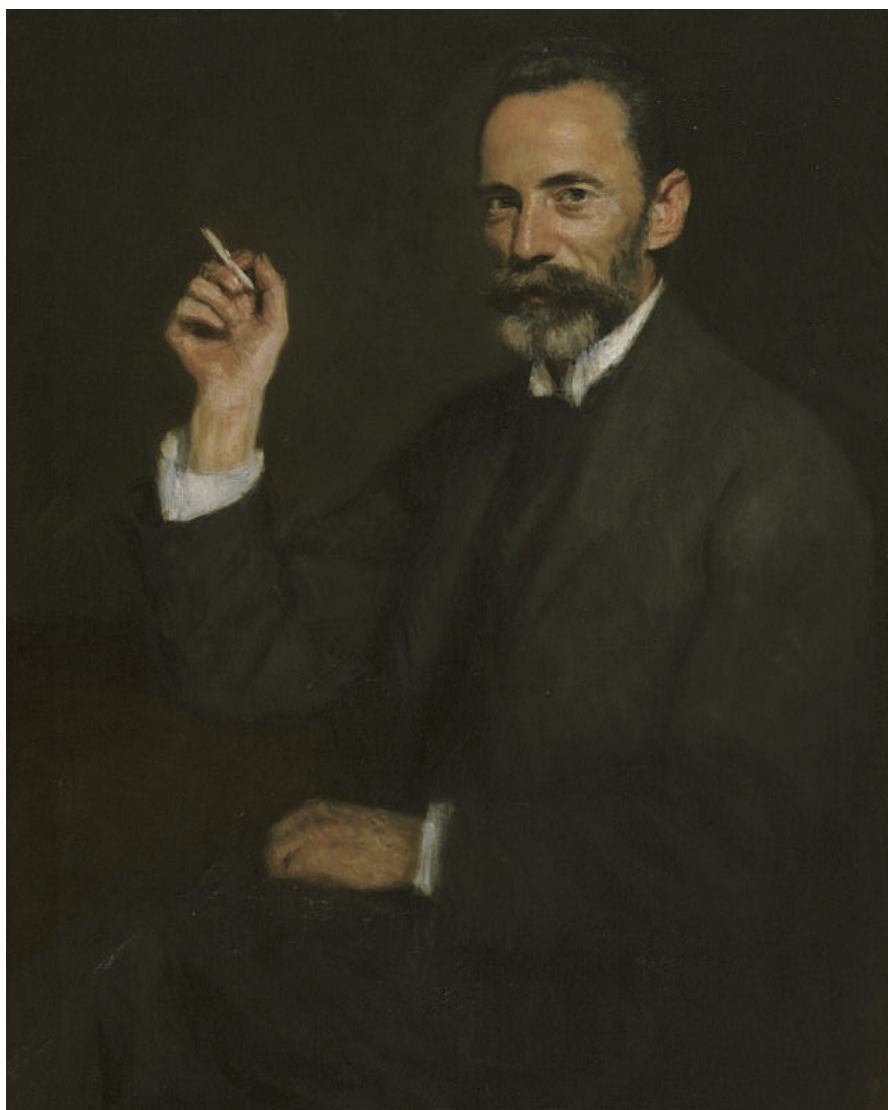
A Képzőművészeti Főiskola a húszas években

Érdekes feladat a végzős növendékek diplomakiállításán azt találgatni, vajon kinek ki volt a mestere, és mennyire tudja függetleníteni magát egy ifjú művész annak hatásától, aki évekig meghatározta látásmódját. Most ugyanezt a játékot eljátszhatja a látogató, csak kicsit visszalépve az időben: a Képzőművészeti Egyetem a húszas években végzett művészeket és tanáraikat állítja ki, bemutatva az akkori főiskola falain belül lezajlott változások, reformok eredményét. Meglepő lesz látni, hogy a későbbi nagy mesterek honnan hová fejlődtek, mint ahogy azt is, hány tehetség tűnt el a szinte nyomtalanul az ezt követő időszak viharaiiban. Vagy csak abbahagyták a festést, és így a nevük nem maradhatott fenn.

Története során a Képzőművészeti Főiskola mindig érzékenyen képezte le a művészeti élet frontvonalait, erőviszonyait – mestereinek személye éppúgy, mint pedagógiai iránya közügy volt, a hazai művészképzés csúcshintézményeként pedig kitett volt az aktuális hatalom kultúrpolitikai fordulatainak. A húszas évek éppen azért érdemelnek kiemelt figyelmet, mert az iskola ekkortájt különösen eseménydús története jól modellezi azt az ideológiailag sűrű közeget, amelyben a művészképzés belterjes szakmai problémáiból országos üggyé vált.

A háborús évek végére az iskola a működésképtelenség határára sodródott, épületeinek egy részét még a katonaság használta, tanári karát megtizedelte a háború, a harcvo-
nalakból fűtetlen falak közé megtérő fiatalok pedig az oktatás területén is káoszra leltek. Noha az iskola általános anyagi, személyi, művészi válsága minden érintett számára nyilvánvaló volt, mégis szinte általános meglepetést keltett, mikor Haller István kultusz-
miniszter 1920 nyarán Lyka Károlyt bízta meg az intézmény igazgatásával. Lyka ekkor már évek óta oktatott a főiskolán művészettörténetet, és írásaiban több alkalommal állást foglalt a művészképzés korszerűsítése mellett. Munkássága a változások irányát is megszabta: a művészképzés területén az akadémikus, műcsarnoki realizmus helyett a nagybányai szellemiségű plein air naturalizmus vált meghatározóvá.

Glatz Oszkár: Lyka Károly portréja, 1925 | MKE tul.



Bélaivary Alice: *Halász*, vászon, tempera, 59,5 × 48 cm | Kieselbach Tamás tul.
hallgató: 1925–1929, mestere: Vaszary János

A képzés új arculatának legfőbb garanciáját az új mesterek jelentették, Lyka nagybányai művészársai közül Réti István, Glatz Oszkár és Benkhard Ágoston kapott osztályt, majd valamivel később Rudnay Gyula csatlakozott a gárdához. Igazán merész döntés azonban az volt, hogy Lyka Csók István és Vaszary János személyében két olyan művészt is felkért tanításra, akik modernizmusa jóval túlmutatott a nagybányai szellemiségű dekoratív naturalizmuson. Az új programot meghatározó tanárok pozícióját az is erősítette, hogy az új tanrend lehetővé tette a szabad mesterválasztást, ami természetesen a modern szellemiségű tanároknak kedvezett. A reformokat keményen támadó konzervatív ellenzék pozícióját Lyka azzal gyengítette, hogy csökkentette a geometriai-mértani tárgyak számát (amelyeket többnyire a régi gárda tagjai oktatottak), miközben radikálisan megemelte az alakrajzi órák számát. Szintén a természetelvű ábrázolás irányát erősítette, hogy a korábban jóval nagyobb teret engedett a nyári művésztelepi munkának. Mindemellett évtizedes probléma végére tett pontot azzal, hogy egyeztetette a tanárképzést és művészképzést, így a jövő középiskolai tanárai is ugyanazon mesterek vezetése alatt tanulhattak, mint a művészhallgatók.

A reformok pártolói kezdettől fogva erős és elszánt ellenzékkel kellett megküzdeniük. Bosznay István, Kovách Géza, Bottka Miklós és Erdőssy Béla egyenesen puccsszerű hatalomátvétellel vádolták meg Lykát és társait. Éveken át tiltakozó feliratok, röpiratok és vádiratok sokaságával bombázták a sajtót és a kulturális kormányzatot. Konok ellenállásuk nem csupán pozícióféltésből eredt, hanem abból a tragikus felismerésből, hogy a változások az általuk képviselt művészeti irány egészét aknázzák alá. A Képzőművészeti Főiskola körül kibontakozó állóháború idővel ideológiai te-repre tolódott, belső csatározásait mélyen átítatta a napi politika. Frontvonalai a konzervatív és progresszív erők között húzódtak, támadói pedig egyenesen a „nemzetietlenség” vádjával illették a magyar művészképzés egyedüli intézményét. Mindeközben az iskola új vezetése hitt abban, hogy hivatása egy korszerű nemzeti művészet kibontakoztatása, ezért lépett évről évre hallgatói kiállításokkal a nyilvánosság elé. Ám az Ernst Múzeumban, majd a Műcsarnokban megrendezett tárlatok csak felszították támadóik haragját: a stílusok elegáns vetélkedése egyszer csak a világnézeti harc fekete csuklyáját öltötte magára.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállítása igen gazdag és eredeti anyaggal



illusztrálja e zaklatott évtized művészeti folyamatait. Mivel tárlatunkba kizárólag olyan alkotásokat válogattunk, amelyek valóban a főiskolai tanulóévek alatt készültek, kiállításunk számos kuriózumot nyújt: kevésbé ismert mesterek zseniális zsenjeit és klasszikus nagymesterek stíluskereső próbálkozásait egyaránt. A több mint félszáz festményt és szobrot részben fővárosi és vidéki közgyűjteményekből, részben magángyűjteményekből kaptuk kölcsön. Mindezeket az egyetem saját, muzeális gyűjteményének csaknem száz darabja egészíti ki: tanulmányrajzok, akvarellek és sokszorosított grafikák. A tanulmányrajzokat és akvarelleket az egykori ifjúsági tárlatok óta nem láthatta a nagyközönség.

E növendéki munkákból élénk tároló kép lenyűgözően gazdag és színvonalas. Az egyes mesterek hatása többnyire szembeszökő, ami éppúgy bizonyosága a mesterközpon-tú oktatás sikerének, mint a vezető művész-tanárok szuggesztív egyéniségének. Vaszary

és Csók tanítványai már a kortársak számára is szabadon kísérletező kedvükkel tűntek ki a többiek közül. Vaszary fontosnak tartotta tanítványai számára az aktuális művészeti törekvések ismeretét és értelmezését, oktatása az autonóm képalkotó eszközök elsajátításán alapult. Csók tanítványai közül a Progreszív művészek körét alkotók pedig már olyan képalkotási módszerrel kísérleteztek, amelyek vörös posztóként hatottak a reformok ellenzőire. Réti István és Rudnay Gyula tanítványai körében a naturalizmus korszerűsített változatai rajzolódtak ki. Réti növendékei idővel a szentendrei művésztelep alapítóivá váltak, képzésükben biblikus, narratív feladatok is helyet kaptak. Egyéni stílusával a legnagyobb hatást Rudnay Gyula expresszív naturalizmusa gyakorolta növendékeire. Hasonlóképp egységes képet alkotnak a szobrászat körében Sidló Ferenc, Kisfaludi Strobl Zsigmond és Szentgyörgyi István növendékei, akik éppúgy az újklasszicizmus jegyében keresték

Peitler István: *Csendélet üvegkorsóval*, 1927, karton, akvarell, 43 × 60 cm | magántulajdon
hallgató: 1924-1929 mestere: Vaszary János



Pekár István: *Magyar falu*, 1929, olaj, vászon, 48,5 × 58 cm
hallgató: 1923-1929 Rudnay Gyula



a zárt és monumentális formaalkotás lehetőségeit, mint Olgyai Viktor grafikai szaktanfolyamának hallgatói, az „Ifjú magyar rézkarcológ” derékhadát alkotó fiatalok.

Az előzmények ismeretében aligha meglepő, hogy a kísérletezés szabad korának a kultúrpolitika fordulata vetett véget. Kultuszminisztersége éveiben Klebelsberg Kunó sikeresen teremtett egyensúlyt konzervatívok és modernnek csatározásaiban, míg a hazai megbízásokban a történeti stílusok követését támogatta, a KÚT körein belül vagy

a külföldi magyar kiállításokon utat engedett a fiatalok progresszivitásának. 1931-ben bekövetkezett halálával ez az érzékeny egyensúly egyszerre felbillent. Utódja, Karafiáth Jenő művészeti kérdésekben döbbenes járatlanságról tett tanúbizonyságot, amikor 1932 őszén a főiskola felvételijén aktmodellek számára kötelezővé tette az „elülkötő” viselését. Miután Csók István a Pesti Naplóban adott interjújában nevésegesnek bélyegezte a rendeletet, másnap megkapta azonnali elbocsátását, majd nem sokkal később Vaszary

Jánosnak is felmondtak. A két statáriális elbocsátás félreérthetetlen jele volt annak az új kultúrpolitikának, amely egyre türelmetlenebbül viszonyult a szabadgondolkodást megtestesítő modernizmushoz.

Ami a reformokból megmaradt, az a természet utáni tanulmány primátusa. Ami elveszett, az az egyéni kísérletezés lehetősége.

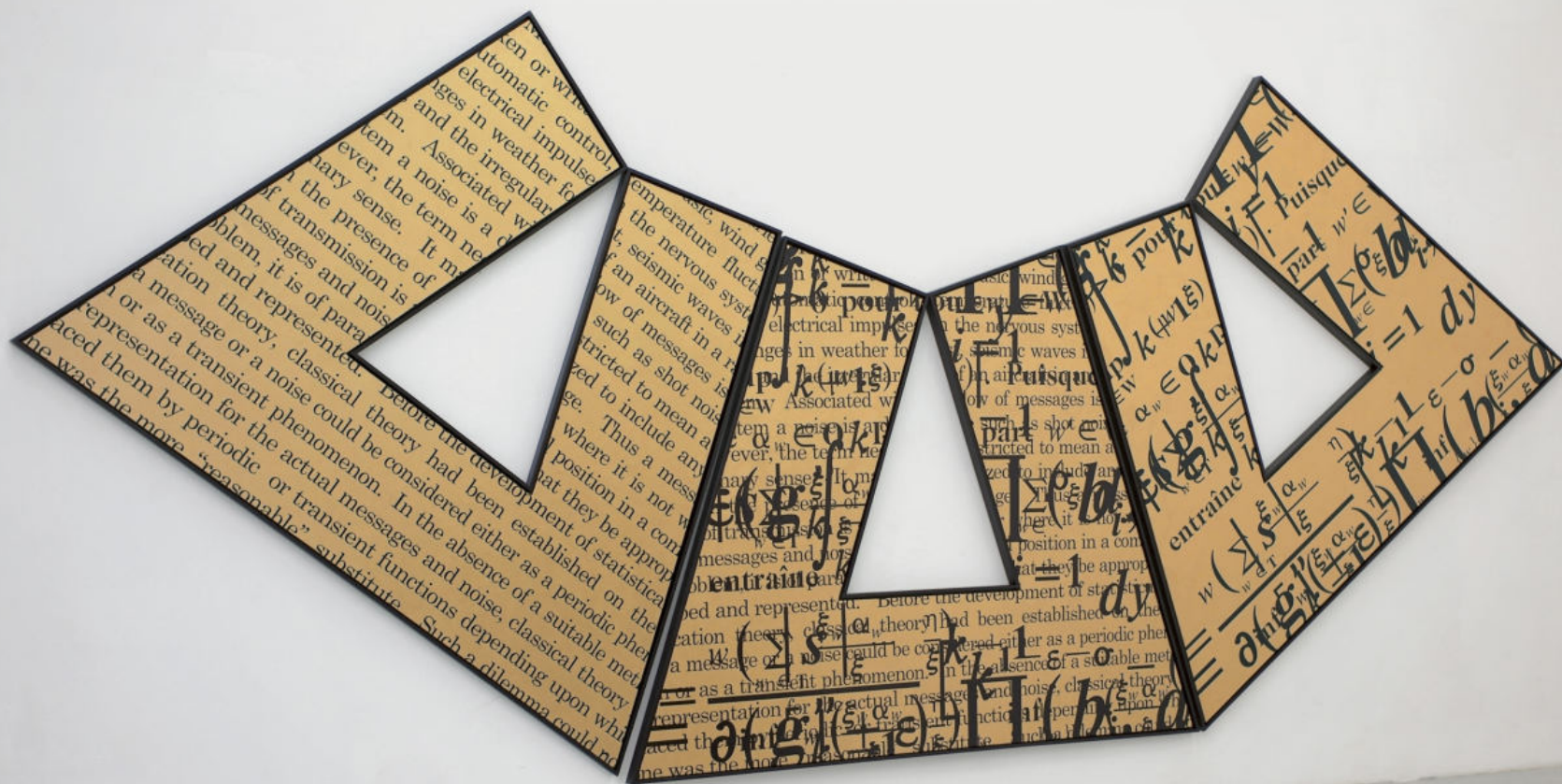
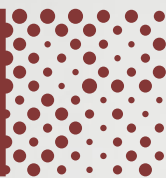
„Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932” A kiállítás kurátorai: Blaskóné Majkó Katalin, Kopócsy Anna, Nagy Ildikó, Révész Emese, Zsákovics Ferenc. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay-terem.



Vén Emil (Weiss Emilio): *Lányok*, 1925, olaj, vászon, 121 × 90 cm | mgt.
hallgató: 1922-26, mestere Benkhard Ágost, Rudnay Gyula



Martyn Ferenc: *Bányászleány*, 1922, olaj, vászon, 63 × 50,5 cm | Pécs, JPM
hallgató: 1918-1919, 1923-24, mestere: Réti István



Bernar Venet: Gold Triptych with Two Saturations, 2009 | akril, vászon | 247 x 592,5 cm | Fotó: Archives Bernar Venet, New York

Bernar Venet Budapesten

Műcsarnok, 2012. január 26. – március 25.

A FORTE TÁRSULAT BEMUTATJA:
MÚZEUMSZÍNHÁZ A MŰCSARNOKBAN

MILORAD
KRSTIĆ
&
HORVÁTH
CSABA



FORTE TÁRSULAT

PREMIER: 2011. DEC. 11., 20^h

TOVÁBBI ELŐADÁSOK:
DECEMBER 12., 13., 27., 28., 29., JANUÁR 6., 7., 8. – 20^h

JEGYEK: Műcsarnok jegypénztár, Merlin Színház
(Gerlőczy u. 4., Számel Judit), www.jegymester.hu

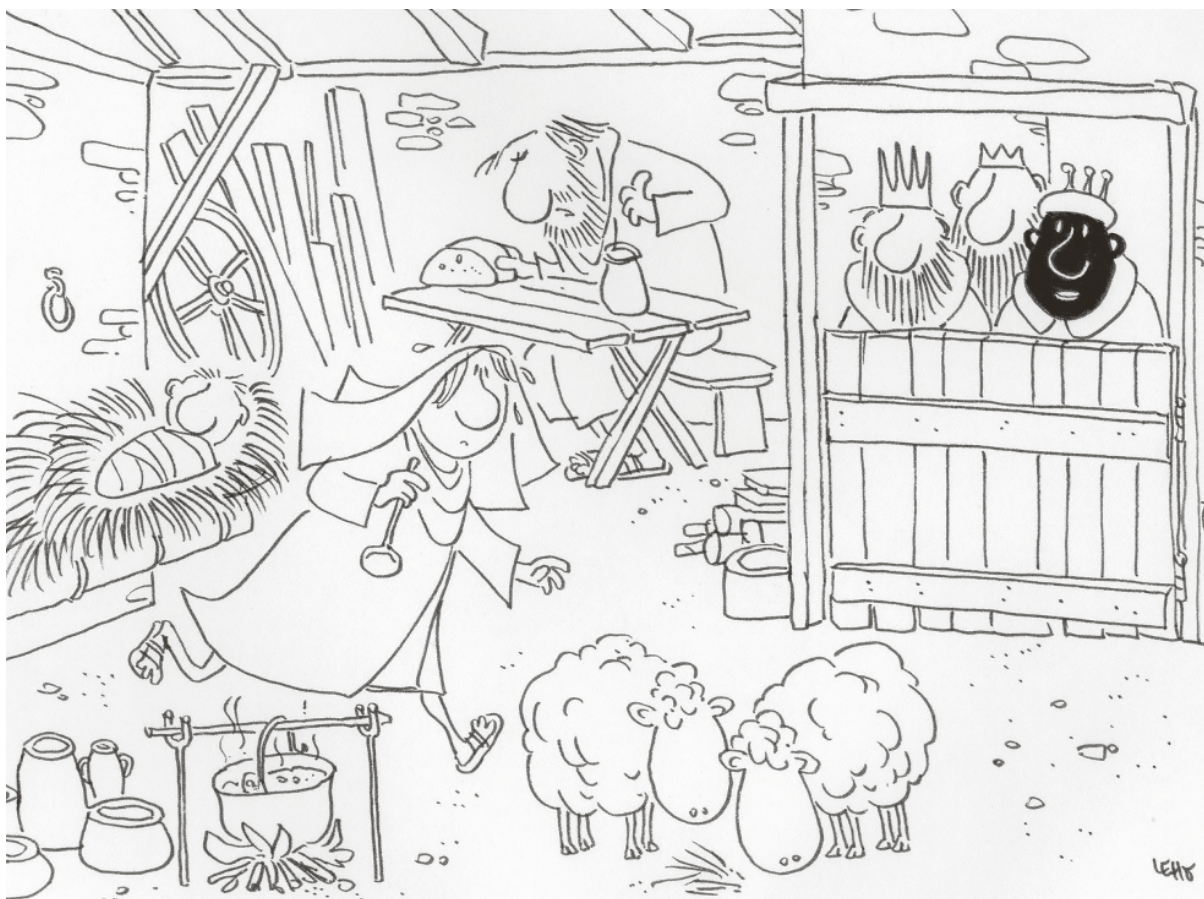


DAS
anatomische
THEATER

MILORAD KRSTIĆ
KIÁLLÍTÁSA

2011. DEC. 12. – 2012. JAN. 8.

Lehoczki István (1950-2007): *Férj: Kopogtak!!!* ceruza, filc, papír, 153 × 204mm



Hatodszorra is Wow!

A hazai karikatúra és képregény úttörő kiállítóhelye, a kArton Galéria tíz éve azzal a céllal indult, hogy az olyan, perifériára szorult grafikai műfajokat és egyéb, műkereskedelmi szempontból (is) elhanyagolt művészeti ágakat, mint az animáció vagy street art meg- és elismertesse a szakmával és a nagyközönséggel egyaránt. Kiállítások szervezése mellett missziójuk másik fontos eszköze a 2005 óta évenként megrendezett karikatúra- és képregény-aukció.

November 26-án már hatodik alkalommal licitálhattak az érdeklődők jól válogatott, változatos anyagra. A 20. század nagy klasszikusaitól (Zórád Ernő, Sajdik Ferenc) kezdve legendás plakát- és képregényrajzolók (Ruszkay György, Gugi Sándor) művein át kalapács alá került Vogel Erik két jelmezterve is, de többségében a Kádár-kor képi poénjain mosolyoghattak a résztvevők. A mindig aktuális Kaján Tibor, Várnai „Frakk” György vagy a női humor virtuózának, Vasvári Annának autorizált edíciói (szignált, számozott, sokszorosított példányai) mellett olyan különlegességek is sikeresen szerepeltek az árverésen, mint a Pannónia Filmstúdió animá-

ciós celljei. Dr. Bubó és Gusztáv mellett a népszerűségi listát Zórád Ernő nagyméretű akvarellje, a *Tabán* vezette, amely kikiáltási árának duplájáért, 800 000 forintért talált gazdára. Ugyan nem repkedtek milliók a Károlyi-palota dísztermében, Kozma Péterék mégis eredményes aukciót zárhattak: majdnem az összes tétel elkelt, és a válságból éppen csak magához tért hazai piac esetében ez több, mint kielégítő. (A.K.Á.)



Zórád Ernő (1911-2004): *Tabán A Virág Benedek és az Árok utca, 1932-42* ceruza, akvarell, papír, 496 × 619mm

JÓSVAI Péter

BAKOS RITA ACKERMANN

girl ghosts

A következő oldalakon kedvenc "laikus" szerzőnk próbál valahogy kulcsot találni Rita Ackermann képeihez.

Hogyan induljunk el az értelmezés rögzös útján, ha egy kép első ránézésre nem adja magát? Segít-e a művész jelenléte,

kell-e ismernünk bármit, ami megelőzte időben az éppen nézett képet? Speciális válaszok

kortárs tárlatok látogatása során felmerülő kérdésekre.

Olyan, mint egy film fojtott hangulatú jelenetei. A lány megérkezik a városba, kipakolják a festményeit, majd a kiállítás kurátorával és munkatársaival közösen kiakasztják a falakra. Következő jelenet: megnyitó egy álmos novemberi délutánon. A kurátor és az igazgató elmondják, a fiatal művész gyakorlatilag szédületes karriert futott be. Bakos nem kíván hozzátenni a bevezetőhöz, inkább hozzájárul a tárlatvezetéshez. Barna, zárt magassarkúban, középhosszú kék szoknyában feszít, hozzá drapp műkorcsolyázó top, amit kék sál zár le. Különös kompozíció, a zártság és a nyitottság, a keménység és a törekenység dinamikus keveréke. A tárlatvezetés spontán módon különös ritussá fejlődik, a nézők valami miatt mindig úgy rendeződnek el, hogy a művész

körül hatalmas teret hagynak. A törekeny lányt látva az ember hajlamos lenne azt hinni, Bakos feleségül ment egy gazdag amerikaihoz, pedig nem, az Ackermann név a sajátja, férje pedig egy fiatal, vele egykorú srác. Óriási a tér, a festmények nagyon nagyok és ugyanannyira elvontak, emiatt a nézőn egyfajta felületesség lesz úrrá: mintha egy képes újságot lapozgatnánk.

Szavai idegenül csengenek, képei pedig nem-különlegesként hatnak a különös térben, amit mi, budapestiek töltünk meg.

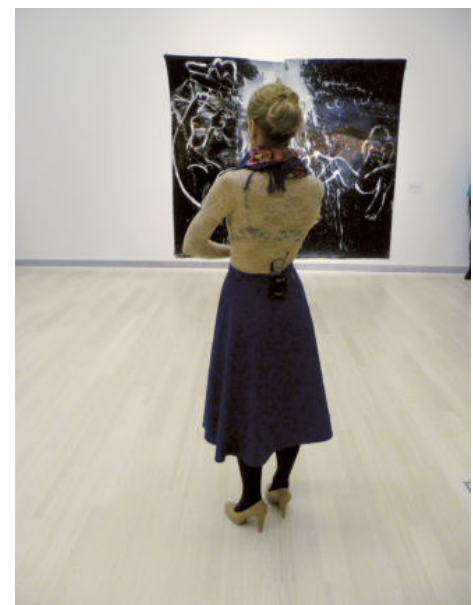
Illetéktelen behatolónak érzi magát az ember, lévén, hogy az egész kiállítást végigkirándulva sem sikerül rábukkanni a kulcsra, amely segítségével a látvány lényege feltárulhatna számára. Ennek oka az lehet, hogy a tárlatból hiányoznak azok az

expresszív, korai kulcsképek, amelyek révén az összes mű jelentését képesek lennénk feltárni. Ez persze egybevág a ténnyel, hogy Bakos mai művészetében (gondolunk itt a 2011-es Tűz-ciklusra) már nincsenek meg igazán a linkek a korai művekhez.

Hogy Bakos kiállításának ránk gyakorolt hatását megértsük, érdemes belegondolnunk a képek működési mechanizmusába, amelyben, hasonlóan más expresszív objektumokéhoz (pl. filmek, videók, írott szövegek) maximálisan jelen vannak a kapcsolatteremtő protokollok. Ahogy egy magazinnál a cover, egy újságcikknél a lead vagy/és egy fotó vezeti a befogadót az objektum belsejébe, a képeknél a felszínes első blikk felel meg ennek, vagyis az a pillanat, amikor a kép magára vonja a figyelmet.



Rita Ackermann a Ludwig Múzeumban



© fotó: Jósai Péter

Rita Ackermann: *Cukrosbácsi I.*, 2010, vegyes technika, 160 × 206 cm
A művész, az athéni Rebecca Camhi Galéria és a New York-i Andrea Rosen Gallery jóvoltából



Ilyenkor a kép, az észlelés rövid pillanata során képes olyan strukturált információkat kiküldeni magáról a befogadó (észlelő, leképező) felé, amelyek beazonosítják a kínált tartalmat, és jó esetben csábítóvá teszi a belépést. Az ember elméjében kifinomult első blikkes felismerési mechanizmusok működnek, lásd arcfelismerés, amelyről külön agyközpont gondoskodik, de egy miniatűr thumbnail képen is felismerjük, hogy kb. mit ábrázol.

A lényeg, hogy természetesnek tekintjük: az első blikkre kapott „kép” és a kép befogadása során szerzett élmény közt komoly kapocs van. Azt kell kapnod, amire számítasz.

Bakos Rita képei ehhez az egész mechanizmushoz tünetőleg külön módon viszonyulnak. Rápillantasz a képeire, és nem azt kapod, amit majd befogadaskor. Azt mondhatnánk, képei kívülről le vannak

zárva. Korai műveivel ellentétben a 2000 utáni képeket elsősorban felületként érzékeljük. Értsd, a kép tartalmához képest semleges. Utána, amikor elkezdjük letapogatni, a kép belsejében Rorschach-teszthez hasonlóan egyre-másra bukkannak elő az alakok és alakfoszlányok. Először azonban át kell törnöd a felszín páncélját. Különlegessége a szituációnak, hogy ezek az alakfoszlányok szinte 100 százalékban a korai művek karakterei, nevezetesen fiatal lányok: gyermekprostitúció, liliomtiprás, illetve prostitúció jellegű beállításokban. Ezeket „tartalmazzák” Bakos képei a felszín alatt, mint megannyi törékeny kísértet.

A 2010-es *Cukrosbácsi*-sorozat például címében és belső tartalmát tekintve expresszív, ám felülete le van zárva, nem repíti el a nézőt a kép tartalmához, nem rántja be magába, oda, ahol a különös nimfa-inferno zajlik. Szemben e művekkel az 1993-as *get*

a job még nincs elfedve különböző rétegekkel, és első pillantásra is annak látszik, ami. A kép tartalma leplezetlenül és expresszíven robban az ember szemébe. Fiatal lányokat látunk, gyermekprostitúciós szituációban, ráadásul úgy, hogy ők még vidáman is fogják fel, buliként, bár tele vannak horzsolásokkal, tetkókkal, sebhelyekkel, egyikük pedig szétvert lábbal rituális módon figyel a lábai által meghatározott öböl felé irányuló matracon égő cigit úgy, hogy a háttérben egy, a lányok fesztelen meztelenségével durva kontrasztot képviselő kemény ruházatú Marlboro-man strici dominál az egész szituáció felett – expresszív, képregényszerű, de mégis valóságra irányuló kép, meglehetősen felkavaró.

Bakos képeivel kapcsolatban jellemző faktor az elfedettség mértéke. Például a 2010-es *secret clubs* vagy a 2005–2008-as *ready to fuck – again* című kép valahol a *Cukrosbácsi*-képek



Ready to Fuck Again, 2005–2008



Get a Job, 1993

kőkemény vizuális elfedettsége és a *get a job* vizuális nyíltsága közötti vonalon helyezkedik el.

Ha valami kulcsot ad nekünk Bakos művészetéhez, az a munkamódszere, amit a kiállítás szinte példákkal demonstrál. A képkészítés persze nem pusztán technikai folyamat (bár ez is érdekes lehet egy olyan művésznél, aki művészellátó helyett háztartási boltba jár anyagokért, és a nyúl-bőr-enyv vagy a modellező paszta, esetleg homok, motorolaj, zománcfesték sem hiányzik a palettájáról), hanem lelki. Pszichés interakció. Egy festő intenzív tükröződős visszacsatolásba kerül a képpel, amin dolgozik. Az élményt, amit a képe nyújt, amit a képével rögzíteni (átélhetővé) tenni igyekszik, valós időben módosítja, intenzifikálja (lásd Van Gogh impastóit), szinte úgy, ahogyan egy DJ tekergeti a potmétereit és karcolja a lemezt. A cél, hogy az élményt a legintenzívebb formában jelenítse meg a képben, és tegye mások és önmaga számára újra átélhetővé. Bakos Rita esetében ez speciálisan alakul. Mint elmondta, előfordul (egy külön sorozatot állított ki ilyen képekből), hogy szinte vég nélkül dolgozik egy-egy képen. Tovább és tovább változtatva azt úgy, hogy a kiindulási állapothoz már nem vezetnek vissza nyomok. Fotóelőhívási terminológiával: túlhívja a képeit, sőt azon is túl. Ez pszichológiailag egyáltalán nem érdektelen motívum, különösen, ha a képein szellemekként kísértő prostituált lányalakokat vesszük.

Folyamat bontakozik ki lelki szemünk előtt, látjuk, amint benépesül egy vászon, és látjuk, amint a művész védekezik ez ellen, de a szellemalakok végül mégis átütnek.

A Bemerevedett idő (2009) esetében például az a gyanúnk, hogy a művész az alkotás egy pontján leöntötte festékkel a képét – ami a tartalom és a művész közötti háborúnak csak egy csatája volt – hiszen a közlőről egy alaposan legraffitizett fal részletére hasonlító festményen végül tisztán átütnek a lányalakok, sőt egy egész kép, a *get a job*, 1993-ból. Az 1997-es *Mocskos Kurvák* is a művésznő és a tartalom küzdelméről árulkodik a sok-sok szellem-réteggel. A vonalak tengeréből, ha különböző módon fókuszálunk, lányalakok újabb és újabb rétegei sejlenek fel, vizuálisan végtelenített infernó-kompozíciót alkotva. A kép golyóstollal készült farmervássonra – a legvisszavonhatóbb és legkevésbé jó fedőképességű technikával, és miközben alkotója e képen dolgozott, környezetében nyilván nem egy napi munkáját végző harmonikus személyiség, hanem a kényszeres alkotás állapotába zuhant művészlány benyomását kelthette.

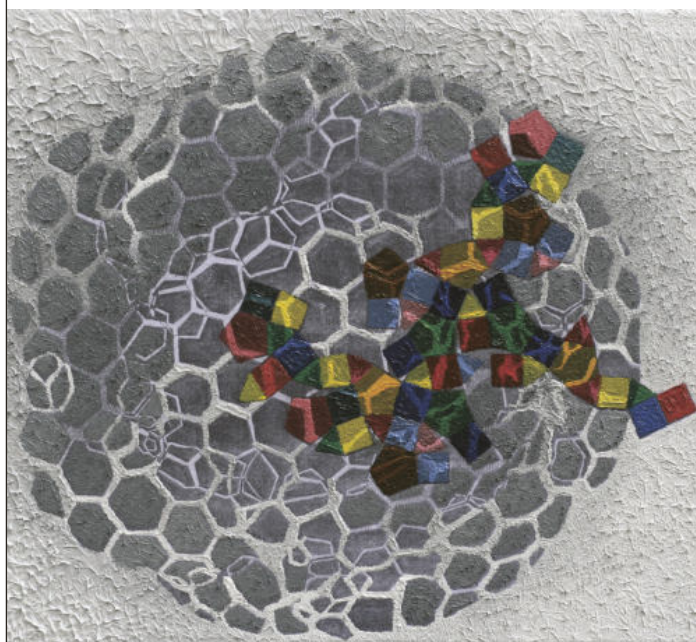
Az előhívási, illetve túlhívási, képelfedési folyamat, amely egy-egy munkájánál tetten érhető, egész művészeti evolúciójában megmutatkozik, és éppenséggel most, a 2011-es *Fire by Days*-sorozattal új korszakot nyit, a totális elfedtség korszakát, páncélszerű Rorschach-felületekkel. A művészlány úgy tűnik, győzött a kísértetei fölött, úgy tűnik, bezárta őket egy jó kemény felület mögé, bár úgy is tekinthetjük, hogy feloldotta őket, s most bár alakatlanul, mégis féktelenül lobognak. Impozáns képek, de semmi kétség, ha bárki más készítené hasonlót, nem ugyanígy tekintenénk rájuk. Életműve nélkül nem bírnának ugyanezzel a jelentéssel.

Különös élmény volt ott állni a központi nagy teremben. Sok mindenkit láttunk már elmenni Amerikába és visszajönni, de ez

a '80-as évek óta már nem olyan, mint egykor. Rita Ackermann visszatérésében azonban van valami ebből a valódi disszidens hangulatból. A fiatal lány a tér kellős közepén, s mindenfelé ezek a hatalmas tűz-képek. Óhatatlanul az volt az érzésünk, hogy egy tükröcsarnokot épített magának. Mint ha képernyőket látnánk, s minden képernyőn ugyanaz az adás menne. Egy különleges ünnepi pillanat. Rita Ackermann immár olyan képeket állíthat ki, amelyeken többé nem fedezhetjük fel a korábbi műveihez visszavezető nyomokat, mégis egy folyamat soron következő fázisai. Különleges momentum, amely egybeesik azzal, hogy egy nem akármennyire neves kiadó megjelentette eddigi műveit egy nem akármennyire reprezentatív album formájában. E pillanat fényében megértjük azt is, hogy a festményein szereplő sok-sok elveszett lány kísértete (beleértve a rendrakási mániában szenvedő, lehunyt szemmel mániákusan takarító fiatal háziasszony-karaktereket is) mind egy olyan művész sikolyainak felelnek meg, aki élete összes pillanatában látta, hogyan válik el a rendszer szintjén menüként felkínált, választható útvonalak által kirajzolódó életpálya attól, amit abban a pillanatban is választott, a saját elpusztíthatatlan női akaratának engedelmessé. A 2011-es *Fire by Days* című óriásképp annak a fiatal művésznőnek a diadala, aki Suzanne Vega-i „secret burning thread” izzástól hajtva tört keresztül a destruktív rendszer közönyfalain.

KAPTÁR
Köves Éva

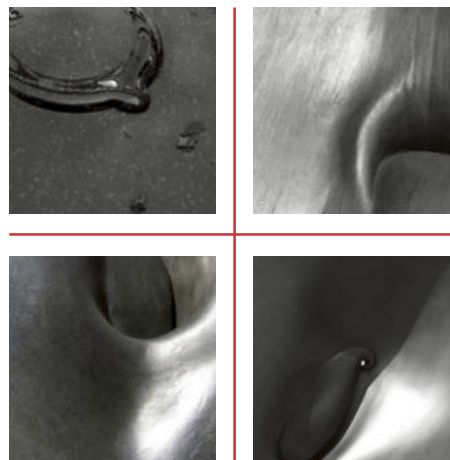
TAT
Galéria



KAPTÁR · KÖVES ÉVA · 2011. december 7. és 2012. január 20. között.
1088 Budapest, József krt. 69. IV. emelet, Telefon: 06-20-415-6776
nyitva tartás: szerdától péntekig 12 és 19 óra, szombaton 12 és 15 óra között.
www.tat-art-salon.blogspot.com

NYÁRI ZSOLT

SŰRÍTETT PARADICSOM



2012. JANUÁR 26 – MÁRCIUS 9.

Molnár Ani Galéria, 1088 Budapest, Bródy Sándor utca 22.

+36 1 327 0095 | +36 30 212 8080

info@molnaranigaleria.hu | www.molnaranigaleria.hu

Nyitva tartás: keddtől péntekig 12-18 óráig

MOLNÁR ANI GALÉRIA

KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET CONTEMPORARY ART

PAPERWORKS

2011. december 13 – január 30.



KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK:

H Á M O R I A N E T T,
E L - H A S S A N R Ó Z A,
R É V É S Z L Á S Z L Ó L Á S Z L Ó,
D U L I S K O V I C H B A Z I L,
A L F R E D O B A R S U G L I A,
R I Z M A Y E R P É T E R



FAUR ZSÓFI
GALÉRIA BUDAPEST

Budapest
Bartók Béla út 25.
www.galeriafaur.hu

VILTIN
Galéria

...érzékeny, életre szóló,
kortárs művészet.

SZABÓ Klára Petra /

2011.12.02.-2012.01.21.

ASZTALOS Zsolt /

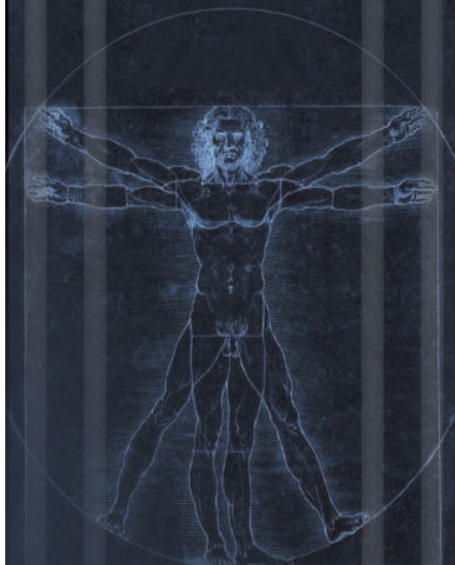
2012.01.25.-2012.03.03.

projekt terem:

BALÁZS József Tamás BaJoTa
KIRÁLY András

H-1054 Budapest, V. Széchenyi u. 3. / www.viltin.hu /
hello@viltin.hu / +36 1 787 5866 / +36 30 754 8966
keddtől péntekig 12-18-ig, szombaton 11-17 óráig /

ÚJ PILLÉR IP
EKSZERHÁZ
A Szövetséges.



Egészség:

lehet 10%
befektetéssel
több?

www.ujpiller.hu



ÉKSZER
DESIGN



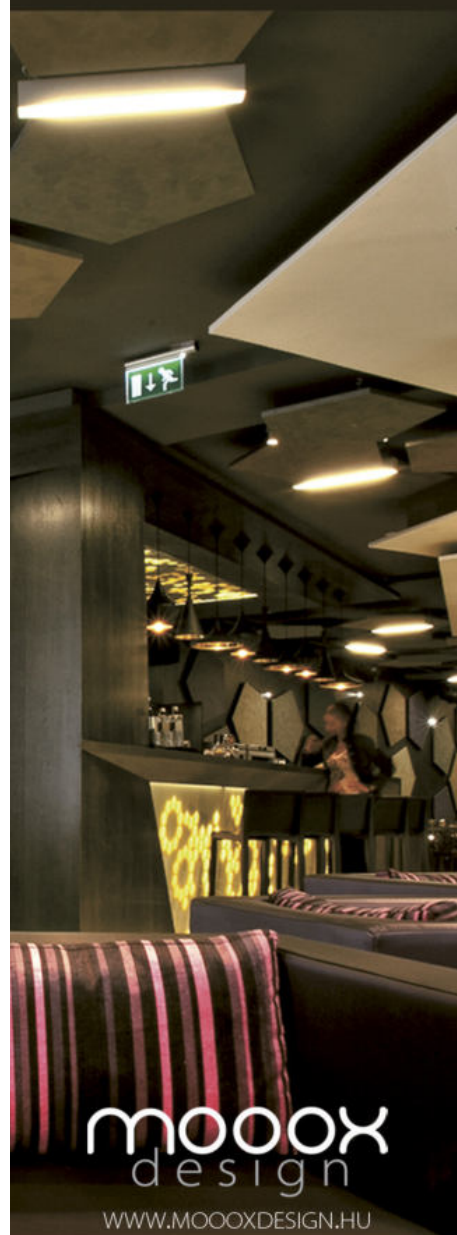
WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
11-1077 BUDAPEST, IALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834
INFO@WLADISGALLERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

"SOME PEOPLE
LOOK FOR
A BEAUTIFUL PLACE

OTHERS
MAKE A PLACE

beautiful"

HAZRAT INAYAT KHAN



moox
design

WWW.MOOXDESIGN.HU

ÉPÍTÉSZET . BELSŐÉPÍTÉSZET
EGYEDI BÚTOROK
TERVEZÉSE ÉS KIVITELEZÉSE



© fotó: Fárnyé Szalattai Judit

Magyar biedermeier bútorművesség

Biedermeier szék. Készítette: Steindl Ferenc, 1840 körül | magántulajdon

Ma már tudjuk, hogy a biedermeier szék nem csak az a bútordarab, amin a piros-pozsgás, derűsen mosolygó német nyárs-polgár növeszti a selyemmellény alól kikandikáló pocakját. Hanem a modern bútorművesség kezdete Közép-Európában. Nem véletlen, hogy a Wiener Werkstätte századfordulós mesterei a bécsi kongresz-

szus idejének letisztult és praktikus darabjaiért lelkesedtek, hiszen kényelmesek voltak, egyszerűek, mégis elegánsak. És persze már az se titok (lásd könyvkritikánkat a magyar biedermeieréről: *Artmagazin*, 2011/4. 70. o.), hogy nem a kedélyes német polgáremberek követelték ki két Schiller-dal elzongorázása között, hanem az az európai arisztok-

rácia, amely megrettenve a francia forradalom hullámaintól, kissé visszavett a pompából és a pénzszerzésből. A Budapesti Történeti Múzeum egy teljes kiállítással adózik Pest-Buda és Magyarország biedermeier bútorművészete előtt. Az 1800 és 1840 között a hazai lakberendezéssel kapcsolatos bútortermelés egyértelműen a császárvároستól kapta inspirációit, Pest-Buda közvetítésével. A tárlat szépen illusztrálja a stílus és a divat elterjedését. Vagyis azt a folyamatot, ahogyan az elsősorban bécsi minták (mintalapok, rajziskolai tanulmányrajzok, enteriőrképek, illetve bútorok) hatnak a pest-budai asztalosok formai és technikai világára, ez pedig kisugárzik a vidéki központok bútorművészetére, Kőszegtől Debrecenig, Kassától Kolozsvárig. Az illusztrálást a Kiscelli Múzeum bútorgyűjteményének egyik legértékesebb része, a gazdag biedermeier bútortárolomány vállalta magára, kiegészítve a kéziratgyűjteményben őrzött asztaloscéh-iratokkal és tárgyi emlékekkel. Elegáns széklábak, értékes szövetek és mives mintarajzok. Klasszikus enteriőrművészet nyenceinek.

Budapesti Történeti Múzeum

2011. december 16 – 2012. április 1.

(R.G.)



© fotó: Fárnyé Szalattai Judit

Habos kőris borítású szalonsztal a Váci Püspöki Palotából, 1810 körül

Téli rege



© Paris, Momaie de Paris © fotó: Jean-Jacques Castaing

Pierre Maximilien Delafontaine: *Korcsolyázó (Bertrand Andrieu)*, 1798, olaj, vászon, 179 × 130 cm | Monnaie de Paris

© Wien, Kunsthistorisches Museum © fotó: Wien, Kunsthistorisches Museum



Lucas van Valckenborch: *Téli táj*, 1586
olaj, vászon, 117 × 198 cm
Kunsthistorisches Museum, Bécs

A bécsiéknél komoly tradíciója van a giccs és a magas művészet jó ízlésű vegyítésének. Sissy udvartartásától a klimtes bögréken át a mai adventi vásárokgig ez a császárváros legnagyobb attrakciója. A Kunsthistorisches kurátorai sem érzéketlenek a bűbajos elegyre, a karácsony előtt érkező turistáknak remek kiállítást kínálnak *Téli rege* címmel. Hullanak a hópelyhek, felcsendül a *Stille Nacht*, és ott toporog a zord Tél, csak néha mitológiai köntösben. A kezdőkörből nem hiányozhat a múzeum egyik fő attrakciója, idősebb Pieter Bruegel varázslatos hangulatú hazatérő vadásztársasága, ami minden bizonnyal az európai festészettörténet első komolyan hófedte képe. Tiszta kontúrú, metsző hideg hangulatával szemben a flamand kismester, Lucas van Valckenborch zsánerén vad hóesés borítja be az aprócska falut, a derék parasztok köntösükbe burko-

lózva dacolnak az elemekkel. Befagyott várak, téli estén poroszkáló lovasok – a hollandok valami miatt vonzódtak a témához. A barokk már nem volt vevő a tél pittoreszk szépségeire, Rubens monumentális allegóriát festett a hideg északi szelet megszemélyesítő Boreászról, amint elragadja a szépséges (bár a korabeli divat szerinti testömeg-indexszel megáldott) athéni hercegnőt, Oreithüiát. A 19. század már megmutatta a zord évszak ezerféle arcát. Turnernél óriási sötétkek fényjátékként érkezik az Alpokon átkelő Hannibál seregének elhulló emberei és állatai felett, a biedermeier felfigyelt a zsebre dugott kézzel toporgó télikabátos kislány bájjaira, az impresszionizmus pedig meglátta a kék reflexfényeket is a hótakarón. (A jó szemű Monet pedig kiszúrta a kertkapu felső léccén napfürdőző szarkát.) A kurátorok beválogatták Ernest

Meissonier szélesvásznú historizáló tablóját, amin Napóleon lovagol vissza Franciaországba seregei élén 1814 telén. De bekerült Courbet egyik eladásra termett, csinos vadászcíkjára, a havas erdőben menekülő őzsutákkal. És bármilyen hihetetlen, Gauguin is megfestette a hófedte párizsi háztetőket, mielőtt a Deltengerek felé vette volna az útját, sőt Malevics is megörökített egy kicsiny orosz falut, hóvihár után acélszürke idomokkal borítva az udvarokat. Hogy a válogatás ne torpanjon meg a 20. század elején, a kurátorok még Beuys hatvanas évekből való koncept-szánkóját is odabiggyesztették a végére. Turistakényeztetés – bécsi módra.

Kunsthistorisches Museum, Bécs

2011. október 18 – 2012. január 8.

(R.G.)

© RMN (Musée d'Orsay) © fotó: Hervé Lewandowski



Claude Monet: *Szarka*, 1868/69, olaj, vászon, 89 × 130 cm



blog.artmagazin.hu

Éves előfizetés: – 4800 Ft – 6 magazin/év –
megrendelés és korábbi lapszámok
www.artmagazin.hu – friss hírek a nagy-
világ művészeti életéből. Előfizetőinknek
galéria- és múzeumlátogatásokat, külön-
leges tárlatvezetéseket szervezünk.

Az Artmagazin legfrissebb és korábbi példányai megrendel-
hetők a szerkesztőség címén és a www.alexandra.hu webla-
pon keresztül is, továbbá kaphatók a jobb könyvesboltokban,
képzőművészeti galériákban és aukciósházakban.

Az alábbiakban biztosan:

Az Alexandra Könyvesházakban
Budapesten:

- » V., Nyugati tér 7.
- » VI., Andrássy út 35.
- » VII., Károly krt. 3/C
- Ari Kupsus Galéria
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 23/B
- Inda Galéria
- » Bp. VI., Király u. 34. II/4.
- Írók Boltja
- » Bp. VI., Andrássy út. 45.
- Kieselbach Galéria
- » Bp. V., Szent István krt. 5.
- Kogart Ház
- » Bp. VI., Andrássy 112.

Magyar Nemzeti Galéria

- » C épület – Vince Könyvesbolt
- Bp. I., Budavári Palota C ép.
- Mai Manó / Magyar
- Fotográfusok Háza
- » Bp. VI., Nagymező u. 20.
- Missionart Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.
- Molnár Ani Galéria
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 22. I. em
- Mono Galéria
- » Bp. I., Várfook u. 1. I. em. 11.
- Moró Antik
- » Bp. V., Falk Miksa u. 13.

Műcsarnok Könyvesbolt

- » Bp. XIV., Hősök tere
- Művészetek Palotája –
- Vince Könyvesbolt
- » Bp. IX., Komor Marcell sétány
- Nemes Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 28.
- NextArt Galéria
- » Bp. V., Aulich u. 4–6.
- Néprajzi Múzeum – Shop
- » Bp. V., Kossuth tér 12.
- Ráday Galéria
- » Bp. XI., Bartók Béla út 25.
- STÚDIÓ 1900
- » Bp. XIII., Balzac u. 30.

Szépművészeti Múzeum-shop

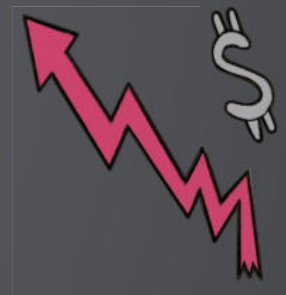
- » Bp. XIV., Dózsa György út. 41.
- Várfook Galéria
- » Bp. I., Várfook u. 14.
- Viltin Galéria
- » Bp. V., Széchenyi u. 3.
- Virág Judit Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.

Debrecenben a Modemben

- » Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.



Megjelent Winkler Nóra első könyve



Miért fontos, hogy egy múzeumban jókat lehessen enni? Mi köze az árverésvezetésnek a hasi légzéshez? Hogyan köszönnék egy nőnek Berlinben és hogyan Párizsban? És Paul Newman miért lóbál pezsgősüveget egy pesti jótékonyági aukción? Hogyan kelhet el 230 millióért egy Csontváry-festmény? Elfér-e egy teljes magyar forgatócsoport egy zsebkendőnyi New York-i lakásban? És mit tehet a műsorvezető, ha felvétel közben egyszer csak leomlik mögötte a díszlet?

Művészeti kalandok Barcelonától Bázelig, New Yorktól Mexikóvárosig. Fiatal, kínai, milliárdos gyűjtők és gypjúzakós, múzeumalapító angol bácsik, művészek Greenwich Village-ből, Brazíliából és a nappaliból. Jótékonyági árverések, vitatkozó taxisok, balettóra és család. Winkler Nóra szövegeit Magyarósi Éva szellemes és játékos rajzai illusztrálják.

Rendeljen dedikált példányt az info@artmagazin.hu címen!

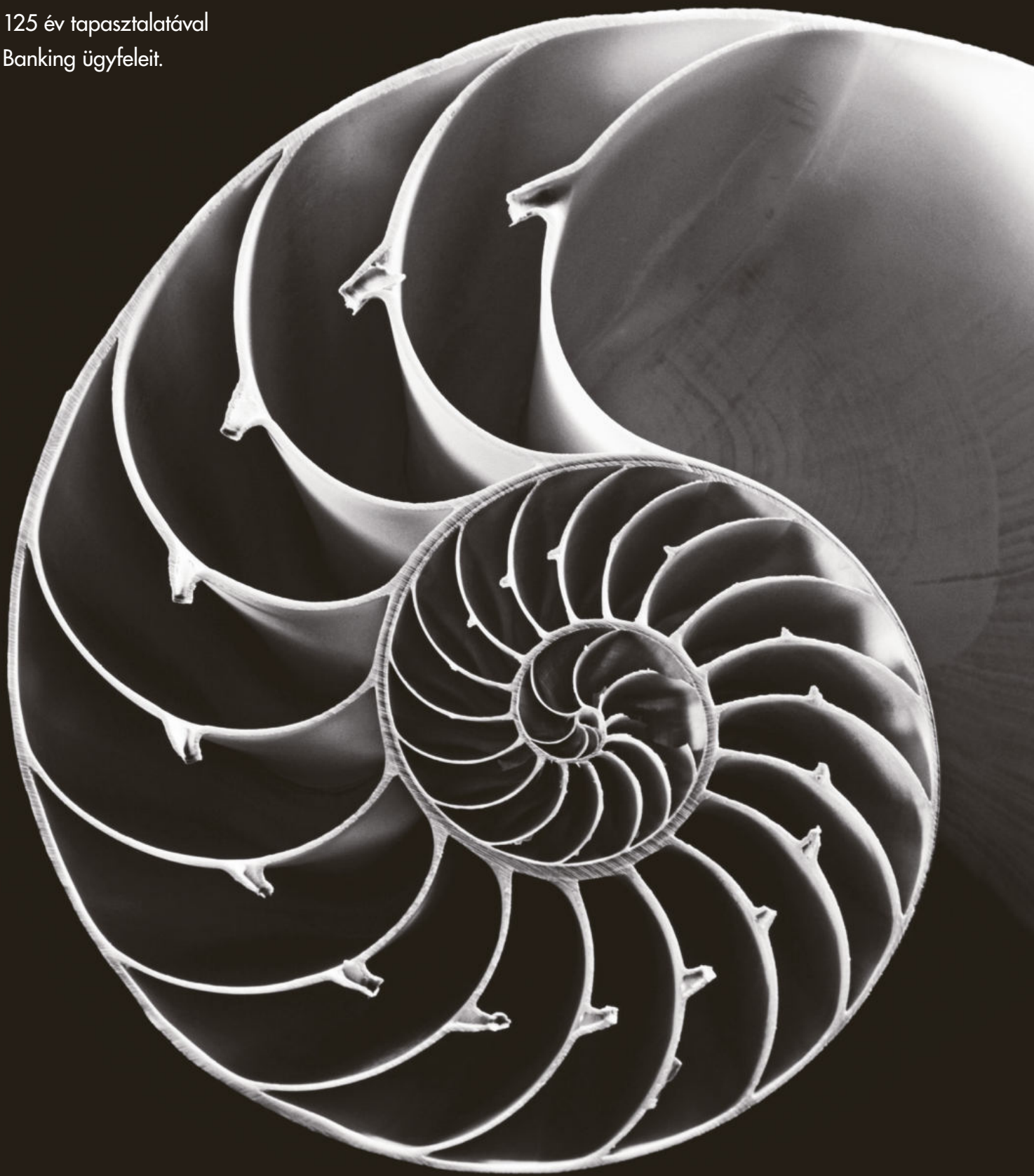
Hűséges előfizető-táborunknak 20% kedvezménnyel!
Artmagazin 2012 + Csillagtúra csomag: 7600 Ft

LOVE

libri
KIADÓ

Precizitás

A Raiffeisen Bank 125 év tapasztalatával
támogatja Private Banking ügyfeleit.



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58
www.fwr.hu