



980 Ft

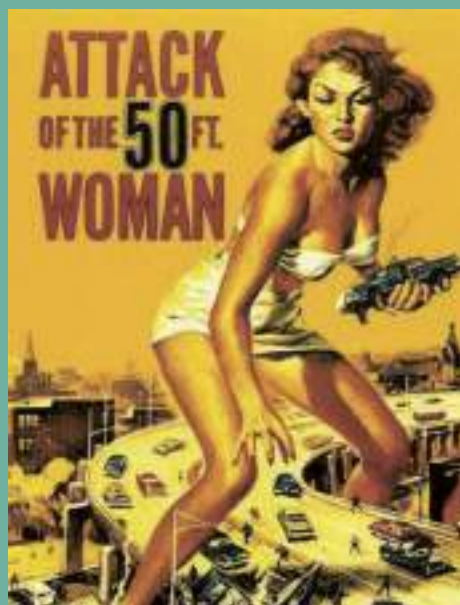
1 200 3



9 771765 000021



Játékra hívtuk olvasóinkat és ezt a sok jó képet küldték. Azt kértük, ünnepeljék velünk, hogy megjelent az 50. lapszámunk és küldjenek olyan 50-eseket, melyeket művészeti környezetben találnak. Lehet évszám, címszám, festmény vagy fotó, saját készítés vagy ikonikus remekmű, csak 50 legyen. A legjobb



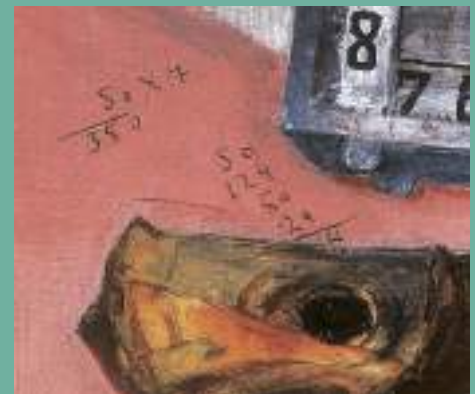
- Roman Opalka
- Attack of The 50ft Woman
- Alfons Mucha 50 koronása

- Kiállítás megnyitós pogácsák alkotta 50-es
- Ron English
- Beküldője szerint éppen 50 kecske van a Kernstok-képen
- Tót Endre: A te tíz forintod a mi ötven forintunk

- Warhol, Basquiat: *Untitled (50 Dentures)*
- 2007-ben a new yorki MOMA kiállítással köszöntötte az 50 éves Helvetica betűtípust – ez a művészeti szála itt az 50-nek
- Babos Zsili Bertalan: 50 000 000 karakter

képeket további jókkal honoráljuk, a velünk játszókat jutalma belépőjegy a legjobb hazai múzeumokba. Felhívásunk él! Ha csatlakozna, várjuk a további 50-eket az Artmagazin facebook oldalára. A legviccesebb kommenteket is jutalmazzuk, de azokat édességgel. Köszönjük az eddigieket!

artmagazin 



→ Marcel Duchamp: **50cm³** párizsi levegő  
→ 10× Charles Demuth: *The figure 5 in gold*

→ John William Waterhouse: *Danaidák*, 1903  
→ Barki Gergely: „Szemérmes” önarckép  
→ Martos Gábor kollázsa Mányoki Rákóczi-képével,  
a régi **50** forintoson

→ Albrecht Altdorfer: *The Emperor Maxentius  
Ordering the Burning of the **Fifty** Wise Men...*  
→ Derkovits Gyula: *Halas csendélet III. (részlet)*

## Intro

A festmény szerves anyag, és mindenképpen lebomlik egyszer, mondja e számunk egyik interjúalánya. És tényleg, amikor ma már azt írhatjuk a dOCUMENTA(13) egyik műtárgy-fotójához képaláírásként, hogy technikája: változó dimenziók, akkor nagyon nehéz belegondolni abba, valaha a maradandóság volt a fő szempont, és a hagyományos emlékmű anyaga ezért szervesen – kő vagy fém. A szerves anyagokkal mindenesetre foglalkozni kell, főleg, ha újak is kerülnek a palettára, amikről csak utólag derül ki, milyen furcsa szokásaik vannak. A 19. században kezdték újra használni a festők a bitument, mert ha ezzel dolgoztak, a színeik nem fakultak ki, mint egyébként,

a száradással egyidejűleg. Aztán jött a keserű csalódás, és jöhetnek a restaurátorok – az utókor bitumennel folytatott küzdelméről szól körkérdésünk, amiben főleg a Munkácsy-képek színvesztésének kérdését igyekszünk körüljárni. És ha már nem a szellem, hanem az anyag felől közelítünk: egy másik cikkünkben festőszemmel nézhetjük, mi a különös Csontváry festményeiben. Ha röviden akarjuk áttekinteni a problémát, képzeljük el, milyen kiállítást lehetne rendezni, ha kiválasztanánk, mondjuk megfestésének évét, és a *Baalbeket* olyan magyar festmények társaságába tennénk, amelyek ugyanabban az évben készültek. Enyhén szólva is kilógna és kiragyogna közülük. Mint

ahogy kilóg a sorból Berki Viola életműve is – de itt már elhagytuk az anyagok elemzését, és inkább azt vizsgáljuk, miből állt össze az a stílus, aminek köszönhetően azóta se nagyon tudja őt hová tenni a hazai művészettörténet-írás. Mindennek szöges ellentéte, bár szinte ugyanakkor készült, mint az általunk közölt Berki-képek többsége, Károlyi Zsigmond *X-sorozat*a – és innen már csak egy kis lépés a Société Réaliste ötlete: hogy kiszámolva a Nemzeti Galéria bizonyos képeinek színátlagát, majd ezeket is összeadva és átlagolva, milyen közmegegyezéssé szín jön ki. A nagybányaiaknak hála: kicsit zöldesszürke.

(T.T.)

## Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde  
topor@artmagazin.hu

Munkatárs: Szikra Renáta  
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:  
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Laptevő: Szmolka Zoltán | www.zoltanszmolka.com

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor  
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Budai Rita, Buzogány Anna  
Fáy Miklós, Fehér Ildikó, Fenyvesi Áron  
Horváth Olivér, Lányi András, Losonczy István  
Mélyi József, Németh István, Rieder Gábor  
Szikra Renáta, Szűcs Károly, Topor Tünde  
Winkler Nóra, Zombori Mónika

Fotó: Áment Gellért, Bujnovszky Tamás  
Darabos György, Kismányoky Károly  
Lugosi Lúgó László, Sulyok Miklós, Szűcs Károly

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.

Köszönjük a HUNGART támogatását.  
HUNGART ©  
ISSN 1785-30-60







## Tartalom

- |                                                                                                                            |                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>4</b> Fenyvesi Áron: DOCUMENTA ANZIX                                                                                    | <b>34</b> Fehér Ildikó: ARANYLÓ FÉNYSUGARAK<br>BOSKOVITS MIKLÓSNAK – KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ                        |
| <b>8</b> Rieder Gábor: BÁZELI KÖRKÉP                                                                                       | <b>38</b> KÖRKÉRDÉS: MUNKÁCSY ÉS A BITUMEN                                                                  |
| <b>12</b> Budai Rita: BONNARD BARÁTOK KÖZT ÉS MISIA,<br>PÁRIZS KIRÁLYNŐJE – KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ                                | <b>44</b> Lányi András: DÖNTETLEN – IKSZ<br>– Károlyi Zsigmond festménysorozatáról                          |
| <b>16</b> Topor Tünde: A SOKAT LÁTOTT KÉP                                                                                  | <b>48</b> Horváth Olivér: KAPITALIZMUS ÉS SZOCIALIZMUS ÉS SKIZOFRÉZIA<br>– a Société Réaliste kiállításáról |
| <b>18</b> Fáy Miklós: MÁS AGYÁVAL A CSALÁNT                                                                                | <b>58</b> Németh István: A „HOLLAND MICHELANGELO” HAARLEMBEN –<br>KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ                           |
| <b>20</b> Losonczy István: SZÍNÚT<br>– A színkompozíció párhuzamai Csontváry Kosztka Tivadar<br>és a Nyolcak festészetében | <b>62</b> Szikra Renáta: AZ ÁRTATLANSÁG KORA – KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ                                              |
| <b>26</b> Szűcs Károly: EGY IRRITÁLÓAN ÉRDEKES ÉLETMŰ: BERKI VIOLA                                                         | <b>68</b> GUTENBERG-GALAXIS                                                                                 |

# documenta anzix

Nem túlzás azt állítani, hogy a *Fantaszti-kus Kozmosz* alcímet viselő 13-as számú documenta az év legfontosabb művészeti eseménye, amit minden kortárs képzőművészetet kedvelő látni akar. A Kasselben ötévente megrendezésre kerülő documenta erős brand már évtizedek óta – nemcsak kérdőfelvetései jelentenek beszédtemát még évekig a művészeti világ számára, hanem ez maga „A Kiállítás”, amihez képest minden más biennálé, triennálé és hasonló mega-művészeti globális monstre seregszemle kénytelen pozicionálni magát. Ennek megfelelően ezrek lépik el Kasselt a többnapos preview és megnyitó-események alkalmával, azzal a biztos tudattal, hogy ez a német kisváros jelenti ilyenkor a művészeti világ megkérdőjelezhetetlen középpontját. Egymás lábát tapossa ilyenkor New York-i csúcsgalériás és kelet-európai képzőművész a sorban, mert mindenki a megfelelő helyszínre tolikodik a megfelelő időben, ahol a pletykák szerint a legizgalmasabb dolgok történnek vagy éppen a legérdekesebb beszélgetések és a legjobb bulik zajlanak.



© Fotó: Nils Klüger

Song Dong: *Doing Nothing Garden*, 2010–2012, háztartási hulladék, növényekke, neon feliratokkal 7 × 32,5 × 23,5 m | A művész jóvoltából; The Pace Gallery, Peking. A dOCUMENTA (13) megbízásából; a Baureka Baustoff Recycling GmbH, Kassel; The Pace Gallery, Peking; Dr. Uli Sigg, Mauensee támogatásával,

A dOCUMENTA(13) egyik újítása, hogy elődeihez képest 100 napos eseményként definiálta magát, vagyis demokratikus módon minden későbbi látogatója számára is ugyanazt az exkluzív élményt kínálja. A főkurátor rendkívül nagy hangsúlyt helyezett a performatív művészet bemutatására, egymást érik így a beszélgetések és a performance-ok Kassel különböző helyszínein, amik nem is feltétlenül csak a képzőművészetből, hanem főként a mozgásművészetből és a zenéből inspirálódnak.

Relatív nagy reflektorfényt vet az idei documenta – már a kairói és kabuli szatelit-helyszíneivel is – az arab világ politikai térképének újrajzolására, főként a szociálisan érzékeny kortárs arab képzőművészet bemutatásán keresztül. A documenta ezen szeletéből mindenképpen az egyik legemlékezetesebb mű Rabih Mroué installációja, amelynek videofelvételein a libanoni művész rendkívül szuggesztív módon elemez mobiltelefonok kamerájával rögzített jeleneteket a szíriai utcai harcokról, de szó szerint is nyomot hagynak a látogatók kezén a kis, lapozható képregény formájába átalakított videofelvételek festékpacái.

A legnagyobb érdeklődést mintha Walid Raad kis közönség előtt előadott féldokumentarista, félfikatív prezentációi váltották volna ki a professzionális közegben: ezek a művészeti világ finansziális összefonódásait vizsgálták.

Carolyn Christov-Bakargiev, a dOCUMENTA (13) művészeti igazgatója, az előző documenták kurátoraival, balról jobbra: Catherine David, Walter Grasskamp, Jean-Christophe Ammann, Okwui Enwezor, Carolyn Christov-Bakargiev, Rudi Fuchs, Manfred Schneckenburger, Roger M. Buergel, Jan Hoet; háttérben: Mark Nash



Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, mixed media, installation view  
Courtesy The Artist and gallery Sfeir-Semler Beirut Hamburg

Fotó: Agenzia Fotogiornalistica Reporters



Carolyn Christov-Bakargiev, a dOCUMENTA(13) kurátora mintha némely helyszíneken provokálni is akarta volna a művészeti közvéleményt, mert a Fridericianumban helyet kapó néhány tárgyegyüttesen keresztül megpróbálta a megszállottságon és a politikai szerepvállaláson keresztül újradefiniálni a művészet fogalmát olyan életutak, példák beemelésével, amik a nagyközönség számára ismeretlen pozíciókat mutattak be. Ugyanakkor a Fridericianum felütése bámulatosan lírai és efemer, itt az utóbbi néhány év egyik leginspirálóbb művésze, Ryan Gander hagyta teljesen üresen a lenyűgöző kiállítótér ablakos termeit. Csak egy apró tábla figyelmezteti a látogatót, hogy a huzat, ami a kiállítás további része felé repíti, a képzőművész gondos tervezőmunkájának eredménye. Legalább ennyire emlékezetes Pierre Huyghe a kasseli parkban megvalósult élő environmentje, ami a kert komposztáló területének mocsaras tözegdombjai között mutat be egy élő méhkas-fejű női aktszobrot. És némi fejtörés után a látogató rájön, hogy a viszonylag nagy területen bejárható environmentben járó-kelő vékony és hatalmas fehér agár, valamint az őt követő pásztor sem egy Tarkovszkij-filmjelenetből tévedt ide, hanem a beton virágtartóban tenyésztő ebiha-lakkal együtt integrált részét képezik a rendkívül poétikus efemer műnek.

Carolyn Christov-Bakargiev

© fotó: Eduardo Knapp



© Erhard Metz



© fotó: Boris Roessler / EPA

Pierre Huyghe: *Untitled, Alive entities and inanimate things, made and not made*, 2011–2012

Ryan Gander: *The Invisible Pull*, 2012, változó dimenziók  
A dOCUMENTA (13) megbízásából, a Galeries Lafayette Paris támogatásával az Annet Gelink Gallery, Amsterdam – gb agency, Paris – Johnen Galerie, Berlin – Lisson Gallery, London – TARO NASU Tokyo jóvoltából



A documenta számtalan városi szatelit-helyszínének egyik érdekessége, hogy Francis Alÿs minimalista-geometrikus kisméretű és fotókkal is kiegészített festménysorozatát egy használaton kívüli pékségben tekintheti meg a nagyerdemű.

A dOCUMENTA(13) fordulópont a kiállítás-sorozat történetének hazai vonatkozásában is, hiszen három kiállító művész személyében is képviseltette magát a magyar kortárs képzőművészet Kasselben. Ráadásul mindhárom magyar művész munkája centrális fontosságú helyszínen található, és emlékezetes is. A néhány hónapja nevet újító St.Turba Tamás munkája egyenesen a főhelyszínnek számító Fridericianum apszisában kapott helyet. Az 1968-as *Csehszlovák rádió* c. mű a documenta teoretikus laboratóriumaként funkcionáló apszis-installációban, a kiállítás agyában tekinthető meg. Csörgő Attila *A kör négyesítés* c. installációja pedig külön pavilont kapott a kasseli parkban. Csákány István eddigi legnagyobb méretű – és az idei documenta mezőnyében is párját ritkítóan monstrózus – installációja egy egész hangárt tölt meg a Kulturbahnhof oldalszárnyában, nem kisebb művészek munkái tőszomszédságában, mint William Kentridge vagy Haegue Yang. Csákány egy dexion-salgó szerkezettel keretezett varroda berendezéseinek mását alkotta meg 1:1 arányban fából. Műve a munkásosztály, az ún. „melós-elegancia” kísérteties emlékműve, amelynek kifutóján a magyar látogató eszébe juthat a *Holnap Dolgozója* és a *Borostyánszoba* című művekkel elkezdett program, amiben Csákány a kelet-európai ezermesterségnek is igyekszik emléket állítani.

(Fenyvesi Áron)

St.Turba Tamás: *Csehszlovák rádió* 1968 (1969); téglá, ragasztó, kén; meghatározatlan számú multiplika



Csörgő Attila: *Squaring the Circle*, 2012, fényinstalláció tükörrel, lámpával vízcseppel és alumínium konténerrel, 180x80x80 cm, Csörgő Attila tulajdona, a dOCUMENTA megbízásából; az ACAX | Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda – Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, a Laboratoire Astroparticules, Université Paris VII; Fondation de France; Objet de Production, Paris támogatásával



Csákány István: *Ghost Keeping*, 2012, vegyes technika, változó méret, Csákány István tulajdona; a dOCUMENTA megbízásából; az ACAX | Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda – Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; Somló Zsolt / Spengler Katalin; Szauer Péter; Málnay B. Levente; Dénes Andrea / Árpád Balázs; Gerő László; Bodnár Zoltán; Dr. Balogh Imre; Pálfi György; Ahlers AG, Herford támogatásával



# docu- menta anzix

Ami idén nyáron a sportrajongóknak a londoni olimpia, az a kortárs művészet iránt érdeklődőknek a kasseli documenta. Az 1955 óta évente megrendezésre kerülő megakiállítás kapcsán az amúgy cseppet sem trendi német város egyszerre az érdeklődés homlokterébe kerül, minden arra használható vagy kiállítótérre alakítható tere műtárgyakkal népesül be és hónapokon át gyakorlatilag minden és mindenki művészeti problémákkal és projektekkal foglalkozik. A documenta soros igazgatója és csapata újrakeveri a kártyákat és úgy terít, ahogy eddig még nem láttuk. Az idei DOCUMENTA(13) vezető kurátora, Carolyn Christov-Bakargiev az Ideális állam (vagy állapot) (Ideal State) eszméjére, az összeomlás-újraépítés kérdéskörének vizsgálatára nemcsak a kortárs képzőművészet jeles vagy mind ez idáig kevésbé ismert képviselőit kérte fel, hanem számos más tudományág, többek között a politika – és társadalomtörténet, filozófia, esztétika, sőt a fenntartható fejlődés különféle ágazataival foglalkozó szakembereit is. A gazdasági és morális válság, a globális fenyegetettség árnyékában a környezeti katasztrófák elkerülésének lehetőségei, a múltfeldolgozás és a jövő túlélési stratégiái rengeteg kérdést vetnek fel, melyre új, kreatív válaszokat adhatnak a különféle területekről érkező együttgondolkodók. Nekünk pedig azért különösen fontos az idei kiállítás, mert 57 éve első ízben kaptak meghívást nagy számban magyar kurátorok és művészek, hogy részt vegyenek a nagy titkolózással körülvett program előkészítésében. A magyar művészek és kurátorok hangsúlyosabb jelenléte az idei Documentán nem a véletlennek vagy a szerencsének köszönhető. Hogy egyáltalán bemutatkozási lehetőséget kapjanak, az nem kis részben az ACAX Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Irodának köszönhető. Carolyn Christov-Bakargiev az ACAX kezdeményezésére és szakmai meghívására, a *Check-in-Budapest* vizitorprogram keretében látogatott el Magyarországra és ismerkedett meg a hazai művészeti élettel. Csörgő Attila és Csákány István impozáns installációi viszont nem jöhettek volna létre a Horváth Művészeti Alapítvány, az ACAX és számos magánszemély, így Somló Zsolt és Spengler Katalin, Szauer Péter, Málnay B. Levente, Dénes Andrea és Balázs Árpád, Gerő László, Bodnár Zoltán, dr. Balogh Imre, Pálfi György és az Ahlers AG, Herford, valamint a Nemzeti Kulturális Alap anyagi támogatása nélkül.

(Szikra Renáta)

## helyből húsz

Fizess elő és szüreteld le a kedvezményeket!



Fizess elő a lapra 2012. november 14-ig egy évre 7940 forint kedvezménnyel\* 17 800 forintért, és ajándékba kapod a Magyar Narancs-olvasókártyát az újságok mellé!

A kártyával előfizetésed lejártáig húsz százalék kedvezményt kapsz Budapesten az A38 Hajón, a Cirko-Gejzír és a Kino mozikban, az Írók Boltjában, a Kamrában, a Katona József Színházban és a Nemzeti Színházban, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban, az Odeon Tékákban, a Printa Galériában és a Trafó – Kortárs Művészetek Házában. Vidéken a debreceni MODEM-ben és a pécsi Apolló moziban.

\* Az áruspéldányhoz képest.

A Magyar Narancs megrendelhető

telefonon: +36 1 219 0862

e-mailen: kiado@narancs.hu

online: www.magynarancs.hu

levélben: 1094 Budapest, Páva utca 8.

**20%**  
kedvezmény



**MAGYAR NARANCs**

www.magynarancs.hu

RIEDER Gábor

# BÁZELI KÖRKÉP

Rögtönzött panoráma a nyári svájci kortárs börzéről. A semmiféle kételyt nem tűrő gigantikus

Art Basel, a szemtelenül törtető Liste, a kedélyesen csörgedező Volta és a poposan erőszakoskodó Scope.



Az Art Unlimited csarnokában Franz West (Gagosian Galéria) rózsaszín kígyója képviselte idén az igazán nagy méreteket

Kezdhethetnénk azon lamentálni, hogy hol vannak a magyar művészek, és úgy egyáltalán, a kelet-európaiak a nagy bázeli seregszemléről. De az az igazság, hogy a hiánylista meglehetősen hosszú, az Art Newspaper vásárra készült különszáma például mindjárt azzal nyit, hogy leszögezi: míg a menő európai szuperkiállítások kurátorai (documenta, Manifesta stb.) a Közel- és Távol-Keletet járják, addig a műkereskedők nem törődnek se a diktatúrákkal, se a PC-

vel, és boldogan dolgoznak együtt a fiatal, fehér, amerikai férfiművészekkel. Sőt a kortárs (és modern) art fairek koronázatlan királya, az Art Basel éppenséggel az amerikai dominanciáról szól, a művészek negyede az Egyesült Államokból való, a pénznek pedig – ezt már csak mi tesszük hozzá – jóval nagyobb része. A feltörekvő ügyeskező kínaiak és a nagymellénnyel nyomuló oroszokból ízelítő is alig akad, a nagy vásár földszinti termeiben a dicsőséges észak-amerikai mo-

dernizmus ül tort, Calder drótcsontó konstrukciótól a sorozatfüggő Warholig, Frank Stella négyzetes színeköréitől Rothko külön biztonsági őrral védett narancsos izzásáig, és mindez persze organikus belenőve a kortárs sztárművészek széles mezőnyébe.

Az Art Basel nem tesz fel kérdéseket. Az alsó szinten terebélyesedő galériáknál (de még az emeleti kisebbeknél is) csak vásárlások vannak. Nem remegnek a műtörténezszer ítélszéke előtt, hanem írják a mű-





Sofie Bird Møller (Martin Asbæk Galéria) átfestett posztere a Voltán  
 Sofie Bird Møller: *Akció közben* (részlet), 2012, akril, poszter, 170 x 120 cm

vészettörténetet, rangos intézményekként. Mégis, ki mondana ellent az olyan galériabirodalmaknak, mint a Hauser & Wirth vagy a Gagosian? Utóbbinál ki se ragasztották a standon a művészek nevét a művek mellé – úgyis tudja mindenki. Itt kételynek helye nincs, a válaszokat a galériások mondják tollba, minden falon remekmű lóg, csupa-csupa nagybetűs Műtárgy.

Egymást váltogatják az élő klasszikus, milliárdos absztrakt aggasztánok, illetve cinikus parafrázálóik és hithű tanítványaik. Belemerevülnek az időtlenségbe, első pillantásra nem tudni, hogy amit látunk, az egy eredeti – mondjuk – minimalista mű a hatvanas évek egyik híres sorozatából, vagy inkább egy egészen friss, ironikus remake. Az avantgárd, sőt az egész modernizmus véglegesen akademizálódott, tananyaggá vált Bázelen, folyamatosan virágzó iskolák ihlető forrásává. Közben az avantgardista főparancs, az ötlet eredetisége elsikkadt, de az egyszeri műtárgy semmivel nem pótolható egyedisége elviszi hátán az egész piacot. Minden képtárgyszerű, még a fotók is, amiket vastag keretben, szuperesztétikus printként tálnak. Nem azért, mert a műkereskedelem csak ebben a műfajban boldogulna – Bázelen szó sincs erről! A hatalmas installációkat egy külön csarnokban gyűjtik össze, Art Unlimited néven, már több mint tíz éve, mióta a kortárs piac ráérzett a konceptuális gigászok pénzé tételeének különös ízére. Itt van azoknak a monstrumoknak a játszótere, amelyek – a vételt követően – valamelyik svájci vagy kínai adózásmentes övezet rak-táraiban kötnek ki, várva a spekulánsok által felhajtott árak növekedésére. (Valódi gigászok helyett idén inkább az erőtlenségek hódítanak.) Az Unlimited-szekció galériás-kuratori öszvérműfaj eredménye, feltörekvő üstökösökkel és bevált idősödő profikkal. Tisztességgel megépített acélhíd, jegesre hűtött matracfal, rózsaszínre mázolt hungarocell-domboldal, öt méter magas absztrakt festmény, végtelenségig sorakozó polaroidképek. Ha nem a méret óriási, akkor a költségvetés. A legnagyobb amerikai galériák szívesen adnak pénzt művészeiknek hollywoodi apparátust megmozgató filmes produkciókra. A Gagosian támogatásával Richard Phillips például csinált egy vészjósló szörfös filmetűdöt, ismét a szupermodell Lindsay Lohan főszereplésével.

A hiba csak a néző készülékében lehet, a profizmus ellentmondást nem tűrő energiájával nem lehet szembeszegülni.



A New York-i Pace Galéria standja az Art Basel legelőkelőbb szekciójában

Legfeljebb ráunni a múzeumi pompára. A vállalkozó szellemet a nagy vásáron a Statements-szekcióba gettósítják. Itt már akadt konceptuális fricska: egész standot kitöltő gerenda-ácsolat és láthatatlan fehér krétarajz a falon (amit csak a földön szétszórtna finom por árult el, meg persze a készséges galériás). De a valódi kortárs pezsgést már hosszú évek óta a legrangosabb szatelitvásáron, a Listén árulják. Fiala galériák, nevenincs művészek, sziporkázó szellemesség, eredetieskedő affektálás és felfedező ösztöntől hajtott coolhunterek. Az öt évnél fiatalabb galériákat felvonultató börze egy romos gyárépület zegzugos termeiben teszteli a szakmai közönséget. Illetve a piacot. A kérdés, hogy mi az a finom mutáció, ami a nagy vásár kanonizált műtárgyaiból még levezethető, illetve pár év múlva oda visszacsatornázható.

Ha valaki nem klasszikus táblaképpel foglalkozik, hanem mondjuk újabsztrakt objektokkal vagy konceptuális installációkkal, akkor rendszerint a Listén át vezet az út a nagy bázeli szentélybe. (Ha nem oda, akkor a londoni Frieze-re vagy valami előkelő biennálés szereplésre.) Kézzel sodort

cigaretták a földön, hangfalakból kirakott monokróm táblakép, bizarr montázsok, humoros szlogenek, kubizáló rejtélyes szoborfeleségek, félbevágott italautomaták, sarokba vetítő öreg masinák és a legváratlanabb helyekre letámasztott festmények. A bizsergető ötletelés közben két biztos fogódzó segíti a talajkeresést. Az egyik a klasszikus avantgárd forradalma, például a Tinguely Múzeumban épp most bemutatott orosz Tatlin. Egy-egy százéves, sarokba eszkábált fa dom-borműve a Listén bármikor eladható lenne – új műként, parafrázisként, idézetként, lopásként vagy politikai tettként. A másik referencia, bár ezt itt soha senki nem vallaná be, a képzőművészeti trendhullámok finom redőzetét adó dizájn. Sőt, a legigazibb referenciapont éppen a történeti dizájntárgyakat felvonultató mellékvásáron (Design Miami/Basel) került elő: a szuprematista mintákkal kifestett szovjet porcelánkancsók. Hiszen a forradalmi avantgárd nem a táblaképekben, hanem az iparművészetben teljesedett ki igazán, mielőtt ledarálta volna a politika. A Liste konceptuális ötletkavalkádja is elveszne félúton, ha a biztos szemű stíluscsinálók nem tudnák, mi a trend.

A nagy hagyományú mellékvásár, a Volta elvileg az élvonalbeli kortársakat tömöríti, bár inkább a – még mindig igen előkelő – másodosztályt jelenti az Art Basel mögött, ahová akár vissza is lehet bukni a nagy börzéről, ha nem elég fineszes egy régi motoros. Finoman modellált ceruzarajzok, jó ízlésű installációk, divatos iskolákba sorolt olajképek. A vezetőségben történt váltást követően a Volta presztízse mintha csökkenne, az Art Basel okosan szétterített, állandó megnyitó-folyamában már alig tévedtek el erre a látogatók. Ami magyar szempontból szomorú, hiszen egyetlen pesti galériaként Deák Erika itt kínálta borongósan realista táblaképeit. Sőt a New Yorkban posztoló Ana Cristea is itt adta el Bodoni Zsolt virtuózan csurgatott olajvízióit. (A nagy vásáron Csörgő Attilával büszkélkedhettünk, de őt persze a ljubljana-i Gregor Podnar képviseli. Nagyon sikeresen.)

Az Art Basel mellékvásárok tömkelegét vonzza. A futottak még kategóriában domborít például a nemzetközi láncként működő Scope. A főlásátorban berendezett szatelitvásár a szexi, zabálható, popos kortárs harmadvonalat kínálta. Feszü-





Rejtélyes objektumok a Listén (schleicher + lange) | Chris Cornish: *Sor*, 2011, acél, festék, fa

lő melltartós mangatündérke, nyálasan fotórealista olajképek, szépeltő ázsiai mesteremberek, közönséges címlaplányok, photoshop-mágia és szuperesztétikus printek. Mintha minden a szem becsapásáról, megvezetéséről szólna. Míg az Art Baseltől kérdezni se mertünk, a Scope-nak nem hisszük el egy szavát se. A bázeli elegáns profizmus után bárdolatlannak és provinciálisnak tűnik – bár ezt a verdiktet gyorsan visszazívánánk, mielőtt eszünkbe jut, hogy a Scope kínálata

áll legközelebb a hazai képkereskedelem kirakodóvásárához. De nem méltányos összevetni a globális műtárgypiac trendjeit és mechanizmusait a mi kis középkelet-európai világunk hétköznapi ügymenetével. Bázelen, június második hetében egy-egy dollármillió eladással művészettörténetet írnak. A legnagyobbak a legnagyobbakkal.

Az idei nyár  
legszerethetőbb kiállítása!

## POLITECHNIKA

még augusztus 8-ig a Viltinben

Baglyas Erika: *Magyar alma mater*, lambda print, 25 x 25 cm | VILTIN Galéria



Baglyas Erika • Chilf Mária  
Huszár Andrea • Imre Mariann  
Szabó Dorottya • Tranker Kata  
Vigh Krisztina • Vinkler Zsuzsi  
kurátor: iski Kocsis Tibor

vudualma, politikai jókívánságok, saját  
mintás falvédő portrék, isten szeme,  
betonhímzés, nő a múltból, faszor-  
napló, emléközön, fogadalmi kártya  
boncasztalon, testünk vakfoltja

Viltin Galéria  
1054 Budapest, Széchenyi u. 3.  
+36 1 787 58 66  
hello@viltin.hu, info@viltin.hu

# Bonnard barátok közt

Kit nem vonz mágnesként a Côte d’Azur, az izzó napsütés, a levendulaillatú mediterrán táj? Különösen, ha ugyanezt elképzeljük egy évszázaddal ezelőtt, amikor még nem kellett hónapokkal előre szállást foglalni, ha egyáltalán akadt még matracnyi hely a tengerparti kempingben, hanem megvolt a meredek, üres utcák csendje a déli kánikulában, a helyi lakosok komótos életvitele, erős tájszólása és a táj kabócacipelésétől hangos magányossága. Így nem meglepő, hogy Párizs időről időre tulajdonképpen délre költözött: a művészeknek új inspirációra volt szükségük, itt más volt a szín, a fény, a táj. A pezsgő társasági életnek és a magányos kísérleteknek egyaránt kedvezett a terep. Bár soha nem valósult meg Toulouse-Lautrec nagy álma, az Atelier du Midi (Dél Műhelye), ahol az ifjú művészek közös erővel újítanak meg a művészetet, a francia festészet Van Goghtól és Cézanne-től kezdve mégis lendületet kapott ezen a tájon.

Le Cannet városka egykor eldugott kis zug volt Cannes fölött, mára egybenőtt vele, és jelenleg a forgalmas A8 autópálya határolja. Egy évvel ezelőtt itt nyitották meg a Bonnard Múzeumot (Musée Bonnard), amely 1995 óta gyűjtögeti festménykollekciját városi, állami és alapítványi támogatással. Pierre Bonnard (1867–1947), a Nabis csoport tagja, a francia posztimpresszionista festészet egyik legérdekesebb alakja, 1926-ban vett villát Le Cannet-ban, és a háború kitörésekor idetelepedett, végül itt is hunyt el. A Bonnard Múzeum nyári kiállítása, a *Bonnard barátok közt*, Matisse, Monet, Vuillard mintegy ötven festményen keresztül mutatja be Bonnard szoros és megbecsült baráti kapcsolatait kora művészeivel. A kiállítás a portré, a táj és az ablak motívumára összpontosít. Az 1888-ban a párizsi Julian Akadémián még baráti diáktársaságként indult, később azonban az új festői elvek hirdetőjévé vált Nabis (héberül: próféták)

tagjainak munkái veszik körül a látogatót; Bonnard, Vuillard és társaik egymásról festett portréi között Rippl-Rónai Bonnardképe is szerepel. Rippl-Rónai 1893-ban csatlakozott a csoporthoz és 1899 szeptemberében Maillollal járta be Dél-Franciaországot. Bonnard 1910 és 1938 között a Givernytől alig öt kilométerre fekvő Vernonnet-ban festett, s gyakran összejárt Monet-val. Szoros barátságuknak legszebb normandiai táj- és kertfestményeiken keresztül állít emléket a kiállítás. A külvilágra nyíló ablak motívuma pedig a fények és színek ábrázolásának valóságos színpadává vált – a motívumot Bonnard, Matisse és a többiek is alaposan kiaknázták.

**Bonnard barátok közt, Matisse, Monet, Vuillard (Bonnard entre amis. Matisse, Monet, Vuillard)**

**Le Cannet, Bonnard Múzeum**  
**2012. szeptember 16-ig**

(Budai Rita)

© Adagp, Párizs, 2012



Pierre Bonnard: *Napsütés – a „Roulotte” terasza Vernonnet-ben*, 1916  
olaj, vászon, 53 × 41 cm | Magántulajdon,



Rippl-Rónai József: *Pierre Bonnard portréja*, 1897, olaj, karton, 61 × 49,3 cm  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Magyar Nemzeti Galéria/Mester Tibor



Édouard Vuillard (1868–1940): *Misia lehajtott fejjel*, 1897–1899, olaj, fatáblára ragasztott vászon, 13,5×33 cm | Magántulajdon, © Vuillard Archivum, Párizs



# Misia, Párizs királynője

Októberben Bonnard baráti körét Misia, Párizs királynője, a Musée d'Orsay kiállítása váltja Le Cannel-ban. Párizs mindig is imádta az istennőket és minden korszaknak megvolt a maga rajongott dívája, aki megtestesítette annak szépségideálját, ízlését és szellemét, Marie Antoinette-től vagy Madame Récamier-től kezdve a mai napig. A századforduló Párizsa több ilyen istennőt is ünnepelt. A legismertebb talán Sarah Bernhardt volt, de a korszak iránt érdeklődőknek Misia neve is ismerősen csenghet. Marie Sophie Olga Zénaïde Godebska kalandos és titokzatos előélettel rendelkezett, hiszen Szentpéterváron született, apja lengyel szobrász, anyja belga zenészcsalád sarja volt. A visszaemlékezések szerint megejtően szép, rendkívül művelt és tehetsé-

ges lány (zongoristaként önálló koncerteket is adott), szenvedélyes volt és szeszélyes, ahogy azt egy körülrajongott múzsától el is várták akkoriban. Igazi új típusú, modern nő volt, aki már lánykorában (alig 15 évesen) önállóan eltartotta magát a zongoratanításból. Már ekkor Mallarmé írt verset a legyezőjére, de Debussyvel is baráti viszonyt ápol. Férjeket pedig legalább olyan kiváló érzéssel választott magának, mint a bécsi femme fatale, Alma Mahler.

Első férje, akihez 1893-ban, 21 évesen ment hozzá, a lengyel emigráns újságíró, Thadée Natanson (testvérével, Alexandre-ral) a *La Revue Blanche* című lap szerkesztője. A *La Revue Blanche* a korabeli Párizs egyik szellemi központjává vált, köré csoportosultak a Nabik (és nem utolsósorban a párizsi Dreyfus-szimpatizánsok). Thadée Natanson egyébként visszaemlékezéseiben külön fejezetet szentelt Rippl-Rónainak, akit később Magyarországon meg is látogatott. Misia az írók, költők, zeneszerek, képzőművészek körében királynőként tündökölt, miközben aktív szerepet vállalt tevékenységükben. Amikor második férje, Alfred Edwards sajtómágnás megmentette a csőd szélére sodródott *Revue Blanche*-ot, annak kimondva-kimondatlanul Misia volt az ára, aki Edwards pénzével, majd harmadik férje (José Maria Sert katalán festő) művészi munkájával több mint egy évtizedig támogathatta a Gyagilev-balettet.

Misiáért évtizedeken át rajongott Párizs, és ennek megfelelően mindenki, aki számított a művészvilágban meg is örökölte. Ifjúkora legszebb intim hangulatú fotóit például Bonnard és Vuillard készítette róla. Rejté-

lyes, sokszínű lényét a kiállítás többek között Toulouse-Lautrec, a Nabis csoport festői, illetve Renoir szemén keresztül láttatja. A *Revue Blanche* plakátján vagy a festményeken a gazdag, artistikus enteriőrökben vagy esetleg éppen a zongora mellett olyan nőt látunk, aki ma már aligha számíthatna ellenállhatatlannak: szecessziós hajviseletével, bonyolult ruháival, merev tartásával és teltkarcsú alakjával tipikusan a századforduló álomnőjét testesítette meg. Pedig a húszas években ő is megszabadult magasra tornyozott frizurájától, fodros ruháitól és alkalmazkodva a kor diktálta divathoz (Coco Chanel barátnőjeként nem is lehetett nehéz dolga) ő maga is modern múzsává vált, akinek kisugárzásáról most egy egész kiállítás tanúskodik.

**Misia, Párizs királynője**  
(Misia, Reine de Paris)

**Le Cannel, Bonnard Múzeum**

**2013. január 6-ig**

(Budai Rita)

© Vuillard Archivum, Párizs



Ismeretlen: *Misia Natanson fekete ruhában*, 1896–1897  
ezüstkloridos fénykép pozitív filmmásolata, 17,4×23,8 cm  
Magántulajdon



Alfred Natanson (1873–1932): *Ebéd a Villeneuve-sur-Yonne-i pihenőhelyen: Cipa Godebski, Marthe Mellot, Thadée Natanson, egy szolgálgó, Édouard Vuillard, Misia Natanson, Romain Coolus, Ida Godebska, Alfred Athys Nathanson*, 1898–99 körül, eredeti ezüstszelatinos felvétel, 11,5×17,1 cm | Magántulajdon

© Orsay Múzeum/Patrice Schmidt

# Csók és az édes élet

Petrovics Elek az ország virágzó fájának nevezte, ehhez még a festőkolléga Bernáth Aurél hozzátette, hogy ha fa, akkor egy kis göcsörtös barackfa. Hiszen Csók Istvánt, ezt a köpcös, jókedélyű örömfestőt mindig és mindenki szerette, a hullámozó színvonal és a sok önisméltás ellenére. A széles közönséget megcélzó balatonfüredi Vaszary Villa hálásabb témát nem is találhatott volna nyárra a magyar festészet örök klasszikusai közül. Kellemes balatoni kultúrprogram, táncoló ecset, késő impresszionista paletta, örökzöld motívumok. Tavaly már rendeztek egy nagy volumenű kiállítást Csóknak Székesfehérváron (*Bálványok és démonok*), most itt a füredi *Édes élet*, vagyis a mívés müncheni naturalizmustól a moderneskedő félexpresszionizmusig eljutó festő ismét divatba jött. Bár múlt évben a századfordulós borzongás és nőimádát állt a közép-pontban, a balatoni látképek elomló plein air sorozatából is kaptunk egy alapos mérítést. Helyhiány miatt ennél most kevesebb jut (kell a tér a herendi porcelánoknak és

a fürdőkultúra-kiállításnak), bár a cél a vízpart-közei hangulatok megragadása. Csók a tízes évektől kezdve előszeretettel időzött Balatonaligán, hűséges impresszionista tájfestő módjára örökítve meg a tó százféle arcát, a rózsaszínbe fúló naplementét, a szürke tajtékok fölött feszülő szívárványt vagy éppen a fehér síksággá fagyott jégpáncélt. A Balatont a kurátorok azért nem adagolják túl. A Vaszary Villa válogatásába minden vízparti téma belefért: a folyó mellett babakocsiztatott Züzü, a sokác lányok mögött elhúzó gőzhajó, a riviérán strandoló úrinők vagy a kastélyparkban napfürdőző fürdőruhás szépség. De persze megjelennek Csók István emblemikus témái, a tiritarka népviseletbe öltöztetett autentikus parasztlányok, a virágzó lombok, a festő angyali arcú egyetlen kislánya és tragikusan korán elhunyt, párizsi dáma módjára öltözködő felesége.

**Vaszary Villa, Balatonfüred**  
**2012. május 5 – szeptember 30.**

(Rieder Gábor)



Csók István: *Női akt sárga függöny előtt*

© Móra Ferenc Múzeum, Szeged

# Mozdulat + Művészet

Száz éve nyíltak az első mozdulatművészeti stúdiók Budapesten, és talán ez adja az apropóját annak, hogy egyszerre két kiállítást is ennek a témakörnek szentelnek ezen a nyáron. Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet kutatócsoportja korabeli fotókon és színházi relikviákon keresztül mutatja be az Iparművészeti Múzeumban a mozgásművészeti törekvések és a század eleji avantgárd művészeti mozgalmak összefonódását, a Kassák Múzeum pedig modernitás kutatási programjának első fejezeteként vizsgálja az avantgárd és a munkáskultúra kapcsolatát a Madzsar-iskola életmódreformján keresztül. A húszas években a klasszikus balett ellenpólusaként létrejött modern tánc önálló műfajként való elismerését a mozdulatművészeti törekvések harcolták ki az alternatív színházi kezdeményezésekhez csatlakozva. Hevesy Iván és Palasovszky Ödön lényegretörő színházának az avantgárd művészek színe-java: Bortnyik Sándor, Molnár Farkas, Jaschik Ámos, Kádár Béla és Kövesházi Kalmár Elza tervezett kosztümöt és színpadké-

pet, melyeket az utókor szerencséjére a kor neves fotósai, Pécsi Józseftől André Kertészen át Ergy Landauig meg is örökítettek. A kiállításokat számtalan izgalmas kísérőrendezvény köríti nyár végéig. Mozdulatkórus foglalkozások, mozdulatművészeti szimpózium és Madzsar Alice korabeli darabjának rekonstrukciója mellett a Kassák Múzeum szervezésében szabadtéri táncórákon modern és kortárs tánctechnikákat próbálhatnak ki a vállalkozó kedvűek.

**Mozdulat. A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között**  
**Iparművészeti Múzeum**

**2012. június 29 – szeptember 9.**

**Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában**  
**Életmód és társadalmi mozgalmak a modernitásban I.**

**Kassák Múzeum**

**2012. szeptember 30-ig**

(Szikra Renáta)



Ergy Landau: *Divattörténeti bemutató (Dienes-iskola)*, 1931  
 zselatinos ezüst, 19,5 × 23,5 cm

© Országos Alapítvány-Mozdulatművészeti Gyűjtemény



# Festőiség.

Színek, textúrák, ecsetvonások, minták optikai játéka. Szeretjük festményeken, grafikákon, múzeumban, galériában, albumokban és magazinokban. Sőt otthon is – művészek által tervezett textíliákon, párnákon, bútorokon, falakon, tapétákon. Íme néhány a HEPHAISTOS kínálatából!



A Budapest belvárosában található Hephaistos az egyik legérdekesebb és legizgalmasabb kínálatú lakberendezési üzlet Magyarországon. A cég 1993-ban alakult és azóta a magyar lakberendezési piac meghatározó szereplője. Cégünk képviseli Magyarországon a Designers Guild, a Ralph Lauren Home textileket, a William Yeoward, Cole & Son cégeket, valamint számos más márkát. Lakástextil- és tapétaválasztékunk egyedülálló. Termékkörünkbe kárpitozott, loom és kültéri bútorok, csillárok, asztali és állólámpák, szőnyegek, ágytakarók, plédok, díspárnák és egyéb kiegészítő, dekorációs tárgyak tartoznak. Lakástextil- és tapétakínálatunk egyedülálló.

Cím: 1056 Budapest, Molnár u. 27. • Tel.: +36.1.2661550 • Nyitva tartás: hétfő – péntek 11–18, szombat 10–14 óráig

## HEPHAISTOS

[www.hephaistos.hu](http://www.hephaistos.hu) | [www.facebook.com/HephaistosBudapest](https://www.facebook.com/HephaistosBudapest)



Csontváry Kosztka Tivadar: *Szerelmesek találkozója*  
(*Rendezvény*) 1902 körül, olaj, vászon  
69,2×54,2 cm, nincs jelezve | Magántulajdon

# A sokat látott kép

Jó esetben mi már nem leszünk sehol, csak a csontjainkból építenek várat, amikor a festmények, amiket nézegetünk, még mindig közönyösen lógnak egy falon. Sohase fogjuk megtudni, hogy a nemrégiben megkerült *Szerelmesek találkozását* Csontváryként őrzik-e majd valamelyik kontinensen, egy Európai Művészetek Múzeumában, vagy a jin-jang jel furcsa variációjaként kínai magángyűjteménybe kerül. Sajnos még nem találták fel azt a technológiát, amivel egy festmény tapasztalait ki lehetne nyerni, így aztán nem is tudjuk pontosan rekonstruálni mi történt az egyes Csontváry képekkel. Az azonban biztos, hogy nem éltek olyan nyugodt életet, mint a hasonló korú képek közül azok, amik valami állami aranyérem elnyerése után rögtön múzeumba kerültek és legnagyobb kalandjuk egy-egy költözés volt: mondjuk a Szépművészeti Múzeum épületéből a Néprajzi Múzeuméba, majd onnan fel a Várba hogy, ha megvalósulnak a múzeum negyed (a városi humor szerint Baánhof) tervei, visszakerüljenek szépen a kiindulópontonra: a Szépművészeti Múzeum

épületébe. Eleve az se lehet tudni a Csontváry képek hol kezdték karrierjüket: valami hatalmas pesti, vagy budai hodályban, vagy tényleg, mint a Huszárik-filmben, egy közel-keleti, vagy szicíliai szeles hegyoldalban. Bárhol kezdték, nagy részük épp csak megúsza, hogy Csontváry halála után fuvarosok feszítsék fel őket a kocsijukra ponyvaként – bár az jól nézett volna ki, ahogy mondjuk a *Magányos cédrus* védi a krumpliszákokat, nehogy megázzanak, vagy ahogy a *Mária kútja Názáretben* figurái zötykölődnek a macskaköveken.

Egyikük egy darabig, állítólag több mint hatvan évig lógott ugyanazon a helyen, nem tudjuk mit látott, miket élt át, az biztos, hogy előtte egyszer lefényképezték, ekkor került egy részlete Lehel Ferenc Csontváryról írott könyvébe, *Ámor* címmel. Aztán hatalmas lett a felhajtás körülötte, felkerült Pestre, először a Kieselbach Galériába, ahol eldőlt, hogy már soha többé nem térhet haza, majd reneszánsz, úgynevezett tabernákulum-keretbe tették, és a Múcsarnokba vitték, ahol övé volt a legjobb hely – ha

a Múcsarnok a művészet temploma, ő lett a főoltárkép néhány napig, amíg tartott a Budapest Art Fair. Aztán újabb szereplés, de most a Vígsház színpadán, és az a dicsőség, hogy Magyarországon érte adták a legtöbb pénzt nyilvános árverésen. Viték azonnal Amerikába, a magyar festészet bemutató vándorkiállításával turnézott, majd hazarepült, és végre megpihent az új tulajdonosánál – megint egy család, gyerekek, vacsorák. Aztán egy éjszaka leakasztották a falról, kiszedték a keretből, és a VIII. kerületbe rohantak vele, a Szigony utcába, ahol egy beépített szekrény mögé rejtették, a tolvaj apósának lakásában. Újabb helyszínektől és újabb ismeretségektől – az orgazdákétól – csak azért menekült meg, mert a híre miatt eladhatatlanná vált. Szerencsére nem kellett túl sokáig a szekrény mögött senyednie, egyszer csak jöttek a rendőrök, kiszabadították, egy darabig még várakozott náluk, de közben egy pécsi művészettörténésznek, Sárkány Józsefnek eszébe jutott, hol is lenne a sok megpróbáltatás után a legjobb helyen: a többi





2006 december 15. Budapest, Vígszínház.  
A Kieselbach Galéria 33. árverésén Winkler Nóra ütötte le a képet, 230 millió forintért



2006 novembere, Budapest, Műcsarnok  
(Budapest Art Fair): a nagyközönség először láthatja a művet bő száz évvel elkészülte után



© fotó: Kismányoki Károly

2012 június, Pécs Csontváry Múzeum: a március 15-e éjjelén elrabolt, majd megkerült képet a szeptember 30-ig láthatja a közönség. A megnyitón Winkler Nóra mesélt a képről és az általa vezetett, hat évvel azelőtti aukción uralkodó hangulatról

Csontváry-kép között, a pécsi múzeumban. Az Uniqa Biztosító közvetítésével elkérte a tulajdonostól, érte jött kocsival, és bevitte őt is a múzeumba. Hiszen múzeumi darab, még ha a nagyon kevés olyan Csontváry-kép közé tartozik is, amelyek magántulajdonban vannak. Még volt egy kis felhajtás, pont az Országos Színházi Találkozó alatt, fotósok, tévékamerák, beszéd, Szent Iván napján éjszakai nyitvatartás alatt lehetett vele együtt fotózkodni (celebritás a képek között) csend, szanatóriumi körülmények, és a látogatók, akik szeptember 30-ig még láthatják a *Szerelmesek találkozása* című képet. Remélhetőleg egy darabig már csak olyan fordulatokban lesz része, hogy valaki végre megfejtje mi is ez a különös jelenet, amin úgy áll egymással szemben a két alak, mint a vizitációt ábrázoló reneszánsz képeken. Nyilvánvaló, hogy történt velük valami csoda, ott a szikra, meg is van festve mint fényjelenség, épp úgy, mint az angyali üdvözlteken a fénysugarak formájában érkező üdvözlés.

**Csontváry Kosztka Tivadar:**

**Szerelmesek találkozása (Randevú)**

**2012 szeptember 30-ig**

**Pécs, Csontváry Múzeum**

**Janus Pannonius utca 11.**

(Topor Tünde)

Ha már Pécs: nemrég új helyszínen, a volt Vármegyeháza épületében újra megnyílt az 1957-ben alapított Modern Magyar Képtár, a magyar festészet Nagybányával kezdődő és máig tartó korszakának legjelentősebb, és legteljesebb vidéki gyűjteménye. 2000 négyzetméteren több mint 300 mű – kis magyar művészettörténet.

**Modern Magyar Képtár**  
**Pécs, Papnövelde utca 5.**



# Művészet & érték

**UNIQA Műtárgybiztosítás –**  
hogy 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 Károly krt. 70–74.  
Tel.: +36 1 2386-005  
Fax: +36 1 2386-010  
[www.uniqa.hu](http://www.uniqa.hu)

FÁY Miklós

# MÁS AGYÁVAL A CSALÁNT

Pécsről jövök, ki vagyok kupálva, színházi találkozó volt, még azt is elmondták, hogy ááh, Nyugaton már nincs is tapsrend egy előadás végén, lassan nem is tapsolnak, annyira közönséges a dolog, már a szó szoros értelmében is. Biztosan így van, nem azért mondom, bár én szeretem, ha tapsolnak, de ha sikerül elterjeszteni, hogy a kultúrember vigyázó szemét legalább Bécsig veti, és nem ütögeti össze a tenyerét, jól fogok szórakozni.

Bizonytalan nemzet vagyunk, szeretjük, ha megmondják, hogyan kell viselkedni.

Furcsa, hogy van egy nagy kivétel, Csontváryt nehéz lenyomni a külföldi művészetharók torkán, illetve, mintha egyre nehezebb lenne, ha volt is párizsi kiállítás, brüsszeli elismerés, van nekik elég festőjük, nem bajlódnak a miénkkel. Ez azonban mintha semmit sem rontana Csontváry pozícióján, ha közvéleményt kutatnának, vagy Munkácsy, vagy ő lenne a legnagyobb magyar festő.

Ők ketten a legdrágábbak is, ha hihetünk az árveréseknek, Munkácsyt szorította le a Szerelmesek találkozója, az ellopott, majd megkerült festmény, és hálások lehetünk az ilyenfajta cirkuszoknak, hiszen lehet, hogy az ellopott ezért került meg, és ha már megkerült, ezért volt olyan érdekes, hogy kikerült a magángyűjteményből, és meg lehet most nézni. Biztos van, akit közelebb visz egy festményhez, ha megmondják, mennyibe került, nekem azonban ezek a pillanatok olyanok, mintha erőnek erejével szeretnénk összekapcsolni két külön világ fogaskerekeit, és csak azt látom,

hogy csikorog minden, repkednek a szikrák, de tökéletesen össze nem illő a fogak száma, mérete, formája. Egyfelől nyilván iszonyatos izgalmas volt átélni, hogyan emelkedtek a licitek a Vígyszínházban, másrészt meg kit érdekel. A számok és összegek mindenféle értelemben illuzórikusak. Az ember úgy érzi magát, mint Wagner úr *A megkerült cirkálóban*, aki nem tudja elképzelni, hogy létezik akkora összeg, mint

*Néhány rongyos százmillióért már lehet venni egy Csontváryt? Hol éri ez meg, úgy értem, az eladónak.*

száz font, két nap kell hozzá, hogy a fantáziája legalább a huszonkét fontos felső határt elérje. Ha minden pénzt, amit életem során kerestem, félretettem volna, akkor se jönne ki belőle a kikiáltási ár sem, nemhogy a leütési.

Másfelől pedig nevetséges. Lehet, hogy a szám imagináriussága teszi, de a festmények ára mindig is érthetetlen marad számomra. Néhány rongyos százmillióért már lehet venni egy Csontváryt? Hol éri ez meg, úgy értem, az eladónak. Vesz rajta lakást, autót, gatyamadzagot, egy halom romlandó, mulandó, fogyó eszközt, és cserébe már nem az övé a festmény? Ilyen ostoba üzletet csak Faust kötött: itt a földön én vagyok a király, és cserébe az idők végezetéig a pokolban kell sínylődni. De nem is ez az igazán érthetetlen, hanem hogy ezt egyáltalán meg lehet venni, hogy van a képeknek pénzben kifejezhető értékük. Legközelebb

majd eladják a Lilaruhás nőt is? Vagy a Sixtus-kápolna mennyezetét?

Ez a legcsodálatosabb az egész művészetben. Hogy hiába tűnik egész jó rendszernek ez a pénzezés, működik vele a világ, döcög vagy gurul, és tulajdonképpen meggyőző a rendszer teljesítménye, de a legfontosabb pillanatokban tökéletesen bedöglik. Nem tízmillióval jobb kép a Szerelmesek találkozója a Poros útnál, és hiába mondja azt bárki nagy bölcsen, hogy minden kép annyit ér, amennyitért megveszik, mert persze hogy nem annyit ér. Mindenki érzi a gyomrában, szívében, egyéb zsigereiben, hogy pont hogy nem annyit ér.

Jó, de pont mennyit ér?

Csontváry azért is csodálatos a csúcson, mert nincsenek igazoló iratai, nagy nemzetközi sikerszerűje, és mégis rendületlen. Még ha figyelembe is vesszük az örült művész vagy a látomásos ember iránti tiszteletet, akkor is döbbenetes számomra az a nagyvonalúság, ahogy a legszélesebb közönség be tudja fogadni Csontváryt. Más elmebajával kiváltjuk a sajátunkat? Ez tetszik? Soha nem hallom, hogy valaki hüledezne a Zrínyi kirohanásán, az ott osonó törökökön, meg a hordóba ültetett fákra a megyeháza előtt, hogy ez meg hogyan van elképzelve. Úgy jó, ahogy van. Soha nem olvastam legalább valami halk idegenkedést a Mária kútja egéről, hogy olyan az egész, mint ha szigetelőszalaggal volna bevonva a kép felső része. Senki nem mondja a hátán a gyereket cipelő nőt nézve, hogy az öt éves lányom kü-



Részlet a Zrínyi kirohanásából



Részlet a Baalbekből



Részlet a Mária kútja Názáretben című képből

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© Janus Pannonius Múzeum, Pécs



lönbet tudna. Vagy a Baalbeken az a kis megfolyt festék, nem vagyok képes a szemem levenni róla, mert nem tudom, miért van ott, megfolyt, de pont jó helyen, azért maradt úgy, vagy csak ottmaradt hibának, a világ legnagyobb napút festője nem akart a világ teremtetőjével versenyezni. Mintha az életrajz itt is beleszólna a fogadtatásba. Az emberek annyira örülnek, hogy legalább hírből ismernek valakit, aki tudta, hogy mi a dolga a világban, és nemcsak tudta, de ennek megfelelően is élt, elindult a nap után délre és keletre, színeket látni és színeket festeni, hogy nem akarják elvenni ezt a kis örömet. Sem a festőtől, aki, legalábbis nekünk nagyobb Rafaelnél, sem maguktól, hogy tessék, néha leszólnak a felsőbb hatalmak, figyelnek ránk, és közbeavatkoznak, a gácsi patikusnak fülébe súgják, hogy ideje van a pályamódosításnak.

A baj az, hogy nemcsak a pénz, az okoskodás is tehetetlen a mű előtt. Odamegy az ember fapofával, hogy lássuk, mi került ezen a foteleon 7200 forintba, és érzi, hogyan veszíti el a magabiztosságát. Pedig ott vacakolnak tévéstábok, fotósok, bevilágítják, interjúhoz háttérnek használják, de nem lehet ilyen egyszerűen inflálni a festményt. Mert nem az, aminek látszik. Sokkal sötétebb, sokkal titokzatosabb, mint a reprodukciókon. Kisebb, mint gondolkánk. Nem az, aminek látszik, mert mintha nem arról beszélnének, ami rajta van. Szerelmesek találkozása, és mellettük alszik Ámor, olvasom valahol, de az alvó mintha nem Ámor volna, hanem egy angyal. Alszik, a kőpárkányra könyökölve, nem nehéz a túlszárnyalni vágyott festő angyalaira gondolni, ott van ezer szalvétán, papír zsebkendőn, keresztszemes hímzsmintán. A sixtusi Madonna.

Persze hogy túlzás volna a karjára dőlő angyal és esetleg a kék köpeny miatt Szűz Máriára gondolni, de mégis ott van a glória a szerelmesek fölött. Miközben kel föl a nap, az ember abban sem lehet biztos, hogy találkoznak vagy búcsúznak. Abban meg végképp nem, hogy tényleg szerelmesek-e, a kopasz férfi túlkoros egy hajnali idillhez, a nő sem éppen egy elomló bujaság. Égi szerelem? Van az a furcsa mondata, hogy nem Zseni az, aki a szerelemnek nem tud ellenállni, és nem Zseni, aki nem ismeri a szerelmet. A hang teste? De mintha férfihangra kellene gondolni, amikor a patika előtt megszólalt a jövőendő. Nem tudom a megfejtést, csak elégedetlen vagyok minden magyarázattal. Azt látom, hogy nem hagy békén a kép, hogy nem lehet legyinteni rá. Azt érzem, hogy ez így is van jól.



© fotó: Darabos György

LOSONCZY István

Keserü Ilona tiszteletére

# SZÍNÚT

## A színpozíció párhuzamai

## Csontváry Kosztka Tivadar és a Nyolcak festészetében

Csontváry Kosztka Tivadar és a Nyolcak festményei néhány hónapon át – térben és időben – közel kerültek egymáshoz Pécsen, Európa Kulturális Fővárosában. No de, kérdezhetnénk, miért érdekes ez? Csontváry húsz évvel volt idősebb Kernstok Károlynál, a Nyolcak doyenjénél, társadalmi beágyazódásuk, világnézetük, politikai felfogásuk között pedig hatalmas a távolság. Csontváry színekkel kapcsolatos festői felvetései, a „napút” elképzelés pedig inkább az öntörvényű zseni „kortalan” megnyilvánulásaként van jelen a művészetszemléletben, mintsem egy, a nemzetközi festői kutatófolyamatoknak megfelelő, azokkal összevethető, aktuális, kortárs állásfoglalás – míg természetesen a Nyolcak színpozíciójának egyetemes művészettörténeti jelentőségéhez a 2010–2011-es kiállítások eredményeként mára nem férhet kétség. Látszólag tehát olyan messze állnak egymástól, mint amilyen messze van Makó Jeruzsálemtől, mégis, mivel éppen Pécsen „találkoztak” újra, ahol a színekkel kapcsolatos festői kutatásoknak ma is élő, gazdag hagyománya van, tanulságosnak tűnt az eredetiben látható főműveket összevetve végiggondolni azokat a színekkel kapcsolatos felvetéseket, amelyek a 20. század első évtizedében a festőket – így a Nyolcakat és Csontváryt is – foglalkoztatták.



Csontváry Kosztka Tivadar: *Baalbek*, 1905–1906, olaj, vászon, 385 × 745 cm | JPM Csonváry Múzeum, Pécs

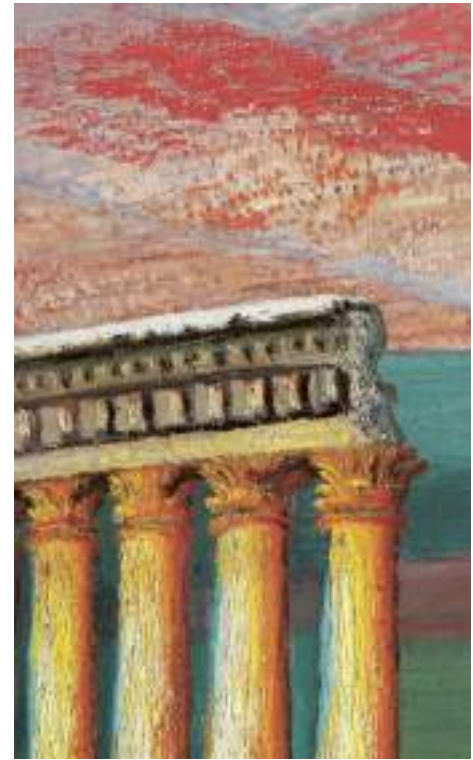




Az Áldozókó szín-faktúrái



Intenzív hideg kék a házak közt, közvetlen színekontrasztba állítva



A felső hat oszlop és szín-szomszédai

2011 kora tavaszán Pécsen minden csütörtök délelőtt a felújított és kibővített Modern Magyar Képtár termeiben vizsgálgattam: hol magamban voltam, hol pedig a Művészeti Kar hallgatói közül szerveződött kisebb társaságokkal. A Nyolcak festészetével kapcsolatos szakirodalmat akkor még nem is tanulmányoztam, a színek iránti lelkesedésem vitt be hétről hétre. A kiállítás zárása után egy hónappal telefonhívást kaptam Fabényi Júliától, a Baranya Megyei Múzeumok igazgatójától: együttes tárlatvezetésre kért fel Nagy András esztétával, a JPM muzeológusával a Csontváry Múzeumban a Múzeumok Éjszakáján.<sup>1</sup> A váratlan felkérés arra szólt, hogy András mondanivalóját, aki Csontváry vállalkozásának művelődéstörténeti vonatkozásairól beszél, gyakorlati, festészettechnológiai érdekességekkel egészítsem ki. Az igazgató asszony csinos vászonszatyorban megajándékozott a Nyolcak-kiállítás gyönyörű katalógusával is, amibe persze rögtön belefelelkeztem és Kemény Gyula tanulmányában meg is találtam, amit kerestem.<sup>2</sup> Így tulajdonképpen már kész koncepcióval mentem be a Csontváry Múzeumba, hogy felkészüljek a másnapi előadásra: bekukkantottam a *Tarajkához*, vettem egy pillantást a *Zrínyi kirohására* és a *Castellamare di Stabia*ra is, de, ahogy előre elhatároztam, a *Baalbek* előtt töltöttem a délutánt és nem csalódtam – a színfokozás alapelve ugyanaz, de legalábbis érdem-

ben összevethető azzal, amire a Nyolcak kiállításán felfigyeltem.

Mielőtt elmerültem volna a *Baalbek* színvilágában, azon töprengtem (sokadszorra, mivel annyira nehéz elképzelni), hogyan lehetséges a helyszínen elkészíteni egy ilyen monumentális méretű festményt? Közvetlen közelről nézegettem a legalsó sávokat, hátha találok a festékanyagban szennyeződésnyomot: port, növényi részecskéket, tollpihét vagy bármit, ami (mondjuk) egy fedett karavánszerájban<sup>3</sup> készült festmény esetében bizonyosan belekerülne a napokig, akár egy hétig nedves, száradó anyagba. (Persze nem találtam.) De ha kevésbé normád körülmények között, például Csontváry eredeti „látlatának” nézőpontjában álló Hotel Victoria valamely, használaton kívüli helyiségében készült a kép, szállítani akkor is kellett ezt a rendkívüli méretű, méregdrága vásznat.<sup>4</sup> Festés után tehát bizonyosan hosszú hónapokat kellett várnia: fedett, huzat- és pormentes, de nem sötét helyen kellett tárolnia a képet, hogy a legvastagabb festékcsomok annyira átszáradjanak, hogy a vakráváról levehető és egy megfelelő méretű hengerre feltekerhető legyen a vászon. Tudjuk, hogy a Fehérvári úti műteremben biztosan nem készülhetett<sup>5</sup>, és semmi okunk, hogy Csontváry tényállításaiban kételkedjünk, az viszont talán elképzelhető, hogy a legvastagabban festett részeket nem a helyszínen rakta fel.<sup>6</sup>

Miközben közvetlen közelről és távolabbról is vizsgálgattam a festmény felszínét, a figyelmem egyre inkább a festékrétegek és a színek kompozíció fokozatosan kibontakozó, feszes rendezettsége kötötte le. Alulról, oldalról, a lámpafény csillogásában nézve vizsgálgattam a festmény faktúrájának szabályosságait, és igyekeztem feltérképezni azokat a helyeket, ahol látszik a vékony alafestés, vagyis az a réteg, amellyel a festő – a korábban készült, azonos méretű szénvázlat átvezetett fő vonalai mentén – elkezdte a munkát az alapozott vásznon.

A készülő festmény síkmértani szerkezte a vázlatkartonon alakul ki. Az alafestés során a mellette kirakott szénrajz „javaslatai” szerint, immár a vásznon épül fel újra a kompozíció, amely azonban ekkor még bizonyos mértékig tovább pontosítható, a híg festékanyag terpentín-nedves ronggyal néhány órán belül visszatörölhető. Az alafestés fontos szerepe a festészettechnológiában az is, hogy bizonyos mértékig szigeteli az alapozást (ami így nem tud annyi anyagot magába szívni), így a később ráfestett vastagabb, pasztózus ecsetvonások jobban megőrzik tündöklő fényüket. De amit az eredeti problémafelvetéssel kapcsolatban talán a legfontosabbnak tartok: ez a réteg az, amelyben a kompozíció színtérének kialakítását elkezdi a festő.

A *Baalbek*ben az ég kötőanyagban dús, gyantásan csillogó festékpáncélzatát kivéve



a vastagabb ecsetvonások közeiben szinte mindenhol jól kivehető a hosszú, egyenletes szálabból szőtt, műgonddal alapozott lenvászon mintázata. A kompozíció alsó kétharmadán az első, híg festékrétegek átetsző színértékei előrelátóan vannak meghatározva, mégpedig úgy, hogy az esetleg hetekkel, hónapokkal később, sűrűbb festékből rárakott ecsetvonások a közeikben elővillanó aláfestéssel érzéki viszonyba kerülhessenek. Csontváry tehát gondosan összeválogatott pigmentekből, patikáriusi precizitással meghatározva a színértékeket, megfelelő plaszticitású és mennyiségű színt kevert ki a folyamatoknak megfelelően előre és menet közben, és ezeket az egymással és a készülő festménnyel is érzéki, élő kölcsönhatásban álló szín-hangzatokat „pálcikázta fel” tisztán tartott ecsetekkel, érzékeny kontrollált ecsetmozgással a legelső, vékony színrétegekre.<sup>7</sup> Sehol semmi javítás. Minden ecsetvonás, ami felkerült az aláfestésre, az ott is maradt. Az egymástól elkülönítve felrakott színek hálózata a kép legelső részén, vagyis a felénk emelkedő domboldal subázott szőnyeghez hasonló felületén a legvaskosabb, de az aláfestés itt is mindenhol elővillan. Ennél vastagabban talán csak az áldozók felénk eső oldalát festette, ez egyébként a teljes kompozíció egyetlen olyan eleme, ahol egyáltalán nem használt ecsetet, hanem lágyacél spatulával rakta fel a színeket úgy, hogy azok egymással ne keveredjenek.

Az arab falu mindennapjainak hígabb törtszínekkel, rózsaszínes, halványsárga és késszürkés, nagyvonalú esetlenséggel odavetett, de rafináltan kiszámított színváltásokra építkező mintázata fölött, vagyis a kompozíció centrális, középső régiójában – a Jupiter-templom falain – a máshol keverőszíneként is alig használt, nemes tűzű nehézfém-oxidok dominálnak: króm- és kadmiumsárgák vékonyan felfestett fokozatait látjuk. Az Akropolisz felénk forduló, aranyló falainak komor ünnepélyességét baloldalt középen ezüstösen fénylő, álomszerű belső udvar oldja, amely felvezeti a tekintetet a festmény legfelső harmadának tágas kontrasztszín-harmóniájába ékelődő, sugárzó oszlopsorhoz. Ez az egész színek kompozíció csúcsa, ide Csontváry egészen különleges fényhatást tartalékol. Az oszlopok napos oldalán tiszta, telített (a krómsárgánál „sárgább”) kadmium-világossárgát használt (zöldeskéken világító törtfehérral irdalva), az árnyék színeként (!) pedig a legtisztább pirosat – ezek az egész

kompozícióban kizárólag itt szereplő színek szinte lángolnak a háttér mélyzöldjei, sötét türkizkékjei, mélybordói és intenzív rózsaszínjei szomszédságában.

A Baalbek vízszintes sávokra osztott, a szélek felé görbülő tágas panorámája bőségesen ad játékteret a festőnek arra, hogy a színek, színegyüttállások távolról összecsengő színhangzataival fogja össze és súlypontoszza a kompozíció kvázi-geometrikus felépítését.<sup>8</sup> Az egész képet behálózó színek kapcsolatrendszerében megtalálhatjuk a színfokozás csúcsának szerény párját az arab falu házai között, ahol egy, még higan odavetett piros háztető alatt az árnyék színeként pontosan ugyanazt az előre kikevert, tömör, intenzív sötéttürkizt fedezhetjük fel, amely az oszlopsor tetejétől a képhatárig húzódik. De figyelemre méltóak a hideg és meleg zöldek szimmetriái, az ibolyaszínek kimért hangsúlyai a kváderköveken vagy ahogy az ég sugárzó kékjének szürkésebb, tört színfokozatai megjelennek az arab falu házain. Ha szánunk rá időt, igazi élmény felderíteni a színegyüttállások összetett, végiggondolt rendszerét, amely, mint egy nagyzenekarra írt szimfóniában, világosan tagolt fokozatokon keresztül éri el a csúcspontot. Úgy gondolom, csak akkor érthetjük meg, miért állíthatta Csontváry (azon túl, hogy megszállott volt), hogy ez „a világ legnagyobb napút plein air motívuma”,<sup>9</sup> ha a szemünk megszokja a színek vibrálását és – mérlegelve a kompozíció színértékeinek jól beosztott fokozatait – lépésről lépésre felismerjük a szín-tér felépítésének szigorú következetességét. A templom tömbje és az arab falu házainak arany-ezüst harmóniája, a hideg, türkiz felé hajló zöldek és a telített rózsaszínek horizontális kapcsolatrendszerében egyfajta összegző nyugvópont közepén legfelül az egybefüggő kékség, amely lenn a házak árnyékos falainak késszürke fokozataiban oldódik fel. A zöldek és a vörösek fehérrel tört, hideg értékei fokozatosan (sárgák adagolásával modulálva) melegednek, egészen a tűz magváig, vagyis a hat oszlopig, ahol a hideg skála szélsőértékei találkoznak az egyedül oda tartalékol, legintenzívebb színértékkel, a világosvörössel.

Ahhoz ugyanakkor, hogy a Baalbek színfelépítését egyértelműen meg tudjuk különböztetni például Munkácsy Mihály ugyancsak monumentális méretű festményeitől és hogy világosabban lássuk az összefüggést a „napút” és a Nyolcak mámoros színhasználata között, tudnunk kell azokról az alapvető festészetalkímiai változások-



Hideg és meleg zöld ecsetvonások sora a templom kadmium sárgákkal modulált falán



Az oszlopok színekörnyezetének kompozíciós megfelelője a házak közt



ról, amelyek nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a 19. század második felében és a 20. század elején néhány évtized alatt átpozicionálódott csaknem minden, amit korábban a festészetről gondoltak.

2010 januárjában a bécsi Albertina Impressionismus – Wie die Licht auf die Leinwand kam című kiállításán járva<sup>10</sup> különös izgalommal tapasztaltam, hogy a kiállítás rendezői a művészettörténetben gyakran elhanyagolt festészettechnológiai tényezőket hangsúlyoznak. Különböző nézőpontokból feldolgozták már, hogy a 19. században a fényképezés feltalálása, illetve a társadalmi mobilitás növekedése milyen folyamatokat indított be az európai festészetben. Arról is lehet olvasni itt-ott, hogy milyen könnyebbé és egyben kihívást jelentett a festők számára az óntubus feltalálása, az üzemileg alapozott vászon, a tömegcikké vált, olcsó és jó minőségű ecsetek vagy a mérettábla szerint előre gyártott ékráma megjelenése, illetve a tömegközlekedés elterjedése, melyek lehetővé tették (egyebek mellett) a szabadban, teljes napvilágban festés gyakorlatát. A pigmentek, a színezőanyagok alapvető változásairól azonban, az Albertinában kiállított, hatalmas méretű színes grafikonon<sup>11</sup> kívül – magam legalábbis – eddig csak festészeti anyagismereti szakkönyvek<sup>12</sup> tanulmányozása során, a festékek részletes leírásában szereplő adatok, valamint a saját gyakorlatom és mások tapasztalatainak összevetésén keresztül szereztem tudomást.

Különös ez a csend, hiszen csak bele kell gondolni, hogy a 19. század második fe-

lében, a vegyipari kutatások robbanásszerű fejlődésének következtében megjelenő új színek milyen jelentékeny változásokat eredményezhettek a festők látásában és gondolkodásában. Hogy a festékárusok polcain felbukkanó, a korábbiaknál jóval intenzívebb, a szivárvány tisztaságához közelítő új színek mekkora élményt, szinte beláthatatlan festői problémát, egyfajta dimenzióugrást jelenthettek azokban az években a színek és

a tér viszonyával életmódszerűen foglalkozók számára. Minden korábban festett kép egyszerre elszürkült az újak szemlélésekor. Aztán, később, mikor a szemünk megszokta a fényességet, átpozicionálódó hangszívekkel kezdtük újraértékelni a múltat.

Az Afganisztán és Pakisztán határvidékéről szállított, a természetes ultramarinnal (lapis lasuli) gyakorlatilag azonos anyag-szerkezetű és színű, ám annak töredékébe



Czigány Dezső: *Falu vége* (részlet), 1908 körül, olaj, vászon, 54,5×47,8 cm | MKB Bank Gyűjteménye



Berény Róbert: *Karosszékekben ülő nő* (részlet), 1912, olaj, vászon farostrá kasírozva, 73,4×66,5 cm | Magángyűjtemény

© MKB Bank Gyűjteménye © fotó: Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© fotó: Janus Pannonius Múzeum, Pécs





kerülő mesterséges ultramarin 1828-tól<sup>13</sup> állt a festők rendelkezésére, így ez, az addig a színaranyból is drágább arisztokratikus színérték bárki számára elérhetővé vált. (A század második felében az erdélyi tulipános ládák, sőt a házak falán, a mészbe keverve is feltűnik, mivel annyira olcsón, nagy mennyiségben elő lehetett állítani.<sup>15</sup>) Az olajfestékek között a kadmiumsárgával világosítva minden korábban létező zöldnél tűzesebb, fehérrel világosítva pedig rendkívül intenzív türkizt adó króm-oxid-hidrát zöld, valamint a pigmentek világában addig ismeretlen tartományt képviselő kobaltibolya ugyanabban az évben, 1859-ben jelent meg. A ma már természetesnek ható világító rózsaszínért (pink) felelős, az elődjénél, a buzérgyökérből kivont krapplaknál jóval nagyobb színerejű<sup>16</sup> (és fényálló) alizarin krapplak 1868-tól kezdve tűnt fel a festékárusok polcain. (Monet tavirózsái bizonyosan nem tündökölnének így króm-oxid-hidrát zöld, alizarin krapplak és az új ibolyaszín nélkül.) A 19. század második felére lényegében az összes, év-

ezredek óta ismert földpigment használatát fokozatosan okafogytatta tette a húszas években megjelenő krómsárga, a század közepétől a krómnarancs és a kadmium világossárga, a nyolcvanas évek elejétől pedig a minden addigi narancsszínél tündöklőbb kadmiumnarancs. Ezekkel a nagy színerejű, kitűnő fedőképességű és fényálló sárgákkal az új, tiszta és tüzes színértékek mellé ki lehetett keverni a törtszínek legszélesebb, összefüggő skáláit földszínek és a fekete bevonása nélkül. A 19. század utolsó évtizedeitől kezdődően a festők, mintha a vízözön utáni ígézetet vizionálnák, soha nem látott fényeffektusokkal árasztották el a képeiket, ami talán nem is akkora csoda, ha figyelembe vesszük, hogy az emberi szem által látható színtartományok teljessége éppen azokban az években, az addig hiányzó pigmentek felfedezésével vált elérhetővé számukra. Fehérrel világosítva az egymáshoz közeli színeket, a tiszta szírványszínek valamennyi fokozata kikeverhetővé vált a vörös és a zöld irányban egyaránt. Az egymástól távolabbi színértékek, vala-

mint fehérek és/vagy sárgák és narancsok megfelelő arányú összekeverésével pedig a hideg és meleg törtszínek (színes szürkék és bőrszínek) fokozatait lehet minden korábbinál tágasabb tartományban egymáshoz hangolni. Végül, de nem utolsósorban beszélni kell a legpirosabb pirosról is. A Nyolcak kiállításán szinte minden teremben bőségesen találhattunk gyönyörű pél-



Az aranybarna és ezüstsürke modulációk lokális színviszonylatai közt, egymással távolról is kölcsönhatásba lépő tiszta, világító színek jelölik ki a kompozíció egészének súlypontjait



dákat olyan modulált törtsín-sorokra épülő színek kompozícióira, amelyek viszonyrendszerében a legintenzívebben világító színérték nem a fehér és nem is valamilyen világossárgás árnyalat, hanem a (sokszor csak ecsetvonásnyi) piros élfény. Ez a piros azonban, amely a *Baalbek* hat oszlopán is izzik, már nem a cinóber, amelynek oly sok, az új színek felfedezése előtt készült festmény szürkés-barnás alaptónusú színvilágában van jelentős szerepe (Vermeer, Tiziano, Velázquez, Zurbarán vagy Chardin festészete merül fel számomra elsőként), hanem az 1901-ben (!) megjelent, kitűnő fedőképességű, kiadós, fényálló, nem olcsó, de azért elérhető árú kadmium-szelenid (világos piros), amely az addigra már teljesen átalakult palettát beteljesítve, minden cinóbernél pirosabban fénylett.

A festők figyelme a tónuskülönbségek mesteri elosztásán alapuló megoldások mellett – az új színek palettára kerülésével – egyre inkább a valór-különbségek, a tört és tiszta színértékek modulációi felé fordult, és az a kérdés, hogy mit ábrázol a kép, ekkor sokak számára szinte teljesen lényegtelené válhatott. A festők érdeklődése a téma iránt ezután leginkább azon múlhatott, hogy az megfelelőnek mutatkozott-e arra, hogy az új pigmentekből kikeverhető színértékek új összhangzatát hordozza.<sup>17</sup> Márpedig, amennyiben a *Baalbek* is ilyen motívum, akkor arról is árnyaltabban gondolkozhatunk, hogy vajon Csontváry hogyan láthatta felülmúlhatónak Raffaello festményeit azelőtt, hogy a sajátjait megfestette volna.

Egy telefonbeszélgetés során említettem Keserü Ilonának, hogy mivel foglalkozom. (Talán nem is akkora) meglepetésemre habozás nélkül rávágta, hogy nagyon is érti! A 70-es években, mikor a szivárványbőrszín képeit festette, a *Baalbek* előtt állva „egyszerre meglátta”, hogy annak „megvalósulási képlete” ugyanaz, vagy valami nagyon hasonló ahhoz, amivel ő maga is foglalkozik, és akkor azt gondolta, hogy a napút az, amit lát.<sup>18</sup>

Festészetben edzett szem kell ahhoz, hogy Csontváry (korának megfelelő) mitológikus önképe ne homályosítsa el a látásunkat. A Nyolcak 2010–2011-es nagy kiállításainak talán az egyik legfontosabb hozadéka, hogy nyilvánvalóvá vált: Csontváry bizonyosan nem volt magányos. Azokban az években, mikor a *Baalbek*et festette, a festői szín-tér intenzitásának újszerű fokozása abszolút központi téma volt a festők körében, így a kávéházi törzsasztaloknál sem kellett

(volna) szégyent vallania: a napút festőjeként ugyanazt a nyelvet beszélte, mint akkor mindenki Európában.



- 1 Múzeumok Éjszakája, 2011. június 18. (Andrással régóta ismerjük egymást: Kisbali László előadásainak lelkes hallgatói voltunk a pécsi bölcsészkaron.)
- 2 Kemény Gyula: Közelítés a Nyolcakhöz a képek felől. A Nyolcak. A centenáriumi kiállítás katalógusa, a BMMI és az MTA MKI közös kiadványa, Pécs, 2010. 117–118., 124. o.
- 3 Csontváry a *Ki festhet csataképet?* című dolgozatában leírja a technológiai előfeltételeket, amelyek egy monumentális festmény elkészítéséhez szükségesek: elsőként olyan helyiséget kell bérelni, amelyben egymás mellett elfér a (teljes méretű) vázlatkarton és a vászon.
- 4 Érdemes lenne utánajárni, hogy a korban lehetett-e bárhol máshol, mint Belgiumban ilyen méretű egybeszótt (varrásmentes) festővásznat vásárolni vagy legyártatni. Nem lehet, hogy Csontváry monumentális vásznai ugyanazon szövőszéken készültek, amelyen egykor Rubenséi?
- 5 Czákó Ferenc, a JPM főrestaurátora lemérte a jelenleg is műteremként funkcionáló helyiséget: a *Baalbek* oda, felfeszítve nem férhetett be.
- 6 A *Mária kútja Názáretben* című kép hátoldalán Czákó Ferenc egy korábbi előadásán megmutatta azokat a kiterjedt ultramarinkék sávokat, amelyek a festmény idő előtti feltekerése miatt szakadtak át a képfelületről a hátuljára, vagyis a nyersvászonra. A *Baalbek*ben ilyen súlyos sérülések nem voltak.
- 7 [http://360gigapixel.net/gigapixel/nemzeti\\_galeria/csontvary/](http://360gigapixel.net/gigapixel/nemzeti_galeria/csontvary/)
- 8 Németh Lajos klasszikus tanulmányában elemzi a festmény sajátos geometriáját. Németh Lajos: *Baalbek*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Bp., 1980. 40–57. o.
- 9 A „legnagyobb” szó után Csontváry az eredeti kéziratban üres helyet hagyott, s utólag írta be a „Napút” szót. (Csontváry-émlékkönyv, 73. o.) A másolatban fennmaradt önéletrajz legalább harminc évvel a tinós szekérről vénypapírra készült rajz, a principális látomás és a jóslat után íródott, így a „napút” kifejezés sem az 1883 előtti, hanem a 20. század első évtizedének festészetre vonatkozhat inkább.
- 10 Impressionismus – Wie die Licht auf die Leinwand kam. Albertina/Skira, 2009
- 11 Uo. 61. o.
- 12 Kurt Wehlte: *A festészet anyagai és technikái*. Balassi Kiadó, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1994, [www.kremerpigmente.de](http://www.kremerpigmente.de), [www.winsornewton.com](http://www.winsornewton.com), Victoria Finlay: *Színek – utazás a festékesdobozban*. HVG kiadó, 2004
- 13 1824-ben a „Társaság a Hazai Ipar Fellendítéséért”

6000 frankot kínált annak, aki olyan festéket tud előállítani, aminek kilója legfeljebb 300 frankba kerül, vagyis tizedannyiba, mint az igazi ultramarin. Két vegyész pályázott a díjra: a francia Jean Baptiste Guimet és Christian Gmelin a tübingeni egyetemről. Éveken át viaskodtak a kékjeik fölött. Végül Guimet söpörte be a pénzt, és találmányát azóta is „francia ultramarin” néven nevezik. (Victoria Finlay: i. m., 313. o.)

- 14 Hegyi Csaba: *A monómánia emblematicussága és a tiszta forrás öröksége*. Előadás a Kar Szakmai Hetén, 2006
- 15 Az olcsó ultramarin bizonyára Szíriába is eljuthatott, másképp legalábbis nehéz elképzelni, hogyan láthatott Csontváry kék házfalakat a helyszínen.
- 16 Fehérrel keverve intenzívebben világít, a tört színkeveréket pedig egyáltalán nem szürkíti, hanem a mélyén parázslík.
- 17 A színek kölcsönhatásait kutató festő-forradalmár, az új festészet közönsége természetesen egy valóságos szellemi élcsapat részének érezhette magát (Ady, Bartók, UMZE), az legalábbis a színezőanyagok történetének ismerete nélkül, bárki számára a napnál világosabban látszott már akkor is, hogy egy, hatszáz éve lényegében változatlan, reprezentatív művészeti ágban alapvető fordulat történik. (Az persze csak száz év távlatából gondolható el, hogy a festészetben a 19. század második felében meginduló folyamatok a képi ábrázolás alapvető státusára vonatkozó, vagyis a nyugati és a keleti képfelfogást egyaránt érintő kérdésekhez vezettek.)
- 18 Fontos lenne – Keserü Ilona színkutatásai mentén – a *cangiante* (színváltó) festésmóddal kapcsolatos 19. század végi festői reflexiókat is megvizsgálni. Cennino Cennini 1390 körül írt, a Vatikáni Könyvtárban őrzött, kézíratos másolatok formájában, csak kevesek számára hozzáférhető festészettechnológiai kézikönyve, az *Il libro dell' arte* ugyanis 1821-ben, Olaszországban jelent meg először nyomtatásban. Angol fordítását 1844-ben adták ki, a franciát 1858-ban, a németet pedig 1871-ben (Finlay, i. m. 18. o., lábjegyzet), így azt akár Csontváry és a Nyolcak festői is olvashatták. „A *cangiante* színezés tétje az volt, hogy a festmény távolról és félhomályban is világítson. A Sixtus-kápolna mennyezetfreskóinak megtisztítása (1980–1994) óta a *cangiante* színhatás újra megfigyelhető.” (Ilona Keserü Ilona: *Az európai festészet folytonossága* (előadás és gyakorlat) PTE MK, 2004, <http://www.ikeseru.org/>. „Egész röviden: ragyogó színek úgy kerülnek egymás mellé, hogy a folyamatos színsorból közben kimarad egy-két árnyalat, átmenet. A *cangiante* szín-szomszédságok elég nyersekek, nem logikus a rendszerük, inkább a személyes szín-preferencián alapulnak, bizonyos szenzuális igényeket elégítenek ki, érzeteket keltenek. (...)” [http://www.port.hu/pls/w/event.event\\_page?i\\_event\\_id=1817453&i\\_event\\_area\\_id=24&i\\_city\\_id=18&i\\_topic\\_id=8&i\\_county\\_id=2](http://www.port.hu/pls/w/event.event_page?i_event_id=1817453&i_event_area_id=24&i_city_id=18&i_topic_id=8&i_county_id=2))

## HELYREIGAZÍTÁS

Lapunk 2011/2. számában a „Gondolatok a fényképtárban. Hamisítványok és replikák” című cikkben valótlannul állítottuk, hogy a KOGART Galéria által rendezett Gulácsy Lajos-bemutatón bemutatott művek tekintetében nem tettek kísérletet azok valóságának tisztázására. Valótlannul állítottuk, hogy a kiállítással Kacziány Ödön és más festők műveit és hamisítványok garmadát kanonizálták. A valóság ezzel szemben az, hogy a felperesi

Galéria a kiállított művek eredetisége tekintetében Szabó Lászlóval, a Magyar Nemzeti Galéria volt műtárgybírálati osztályának vezetőjével, Marosvölgyi Gáborral a legújabb – és a Galéria által szervezett kiállításon bemutatott Gulácsy életművét bemutató könyv szerzőjével – valamint Zsákovits Ferencel a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályának főmuzeológusával egyeztetett. A megkérdozett művészettörténészek egyik kiállított mű esetében sem jelezték, hogy azok eredete problematikus lenne.

SZŰCS Károly

# EGY IRRITÁLÓAN ÉRDEKES ÉLETMŰ: BERKI VIOLA

Berki Viola műveit ma is sokan szeretik. A laikusok is szimpátiával tekintenek ezekre az artisztikus értelemben vett „szép” képekre – a festmények, rézkarcok, szitanyomatok a gyenge ismertség mellett is népszerűek a közönség körében.<sup>1</sup> Irritálóan érdekes életmű, művészettörténeti kontextusa azonban máig érdemtelenül elhanyagolt.

Berki Viola képvilága informálisan személyes, szemben a formális trendekben gondolkodó művészettörténeti és kritikai gondolkodással. Könnyen dekódolható, mert a történelem és a kultúra továbbélő emlékeinek felelevenítésével dolgozik. Hiteles, mert létrehozója nem ideológiai és szakmai divatoknak kívánt megfelelni. És nem utolsósorban magas szintű, klasszicizáló és népi elemeket tartalmazó művészet, amely egy formailag kidolgozott és eredeti, ugyanakkor irodalmi és történelmi műveltségre alapozott, szofisztikált képvilágba enged betekinteni.

Különös és ellentmondásos pályát futott be Berki Viola. A művészettörténész-szakma mindvégig respektálta valamennyire művészetét, de a hazai mezőnyben elfoglalt helye és súlya máig tisztázatlan. Első és feltűnő jelentkezése az 1964-es Stúdió-kiállításához köthető. Elismerő kritikákat kapott és a kortárs magyar képzőművészet egyik reményteli tehetségének kiáltották ki, a szentendrei indíttatású és Vajda Lajos hatását mutató lírai konstruktivizmus képviselőjének. Ez a periódus azonban csak pár évig tartott. A hatvanas évek végétől Berki Viola művészete egyre határozottabban

a történetmesélő, narratív felfogás irányába mozdult el, festészetére pedig gyakran használták a naiv, romantikus vagy archaikus jelzőt. Az avantgárd kurzusokban gondolkodó művészettörténész-szakma az 1970-es évektől nem tudott mit kezdeni ezzel a téma- és tartalomközpontú felfogással. Műveit ekkoriban már nem lehetett behelyezni a folyamatosan születő újabb és újabb neoavantgárd irányzatok egyikébe sem, így a fősodorból perifériára szorult. Ez visszamenőleg is befolyásolta korábbi, avantgárd korszakának megítélését. Jellemző, hogy a Magyar Nemzeti Galériában 1991-ben megrendezett Hatvanas évek kiállításán már egyetlen műve sem szerepelt és a katalógus tanulmányaiban sem említették meg a nevét.

Berki Viola személyes sorsa, akárcsak műveié, ellentmondásokkal teli. 1951-ben vették fel a Képzőművészeti Főiskola festő szakára, a Főnyi-osztályba. Az első években, amíg a tanrend a rajztudás fejlesztését írta elő, maradéktalan elismerésben részesült mind diáktársai, mind tanárai részéről. A problémák akkor kezdődtek, amikor a stúdiumrajzok és unalmas portrék helyett

önálló művekkel kellett előállni. Akkor még nem tudhatta, hogy egy művész világa nem választható el magánemberi érdeklődésétől, és számára a gyermekkorában megismert és megszeretett történelmi múlt, a paraszti életvilág és a keleti egzotikum jelent majd az igazi inspiráló erőt. Főnyi poszt-impresszionista és realista stílus elegyével megfestett munkásokat, könyvtárban olvasó optimista fiatalokat akart látni a képeken – ő azonban ennek az elvárásnak nem igazán tudott megfelelni. Újabb törést jelentett, amikor származása miatt 1954-ben eltávolították a főiskoláról. Bencze László festőművész közbenjárására 1955 szeptemberétől visszatérhetett, de megint Főnyihoz (csak egy másik osztályába) került.

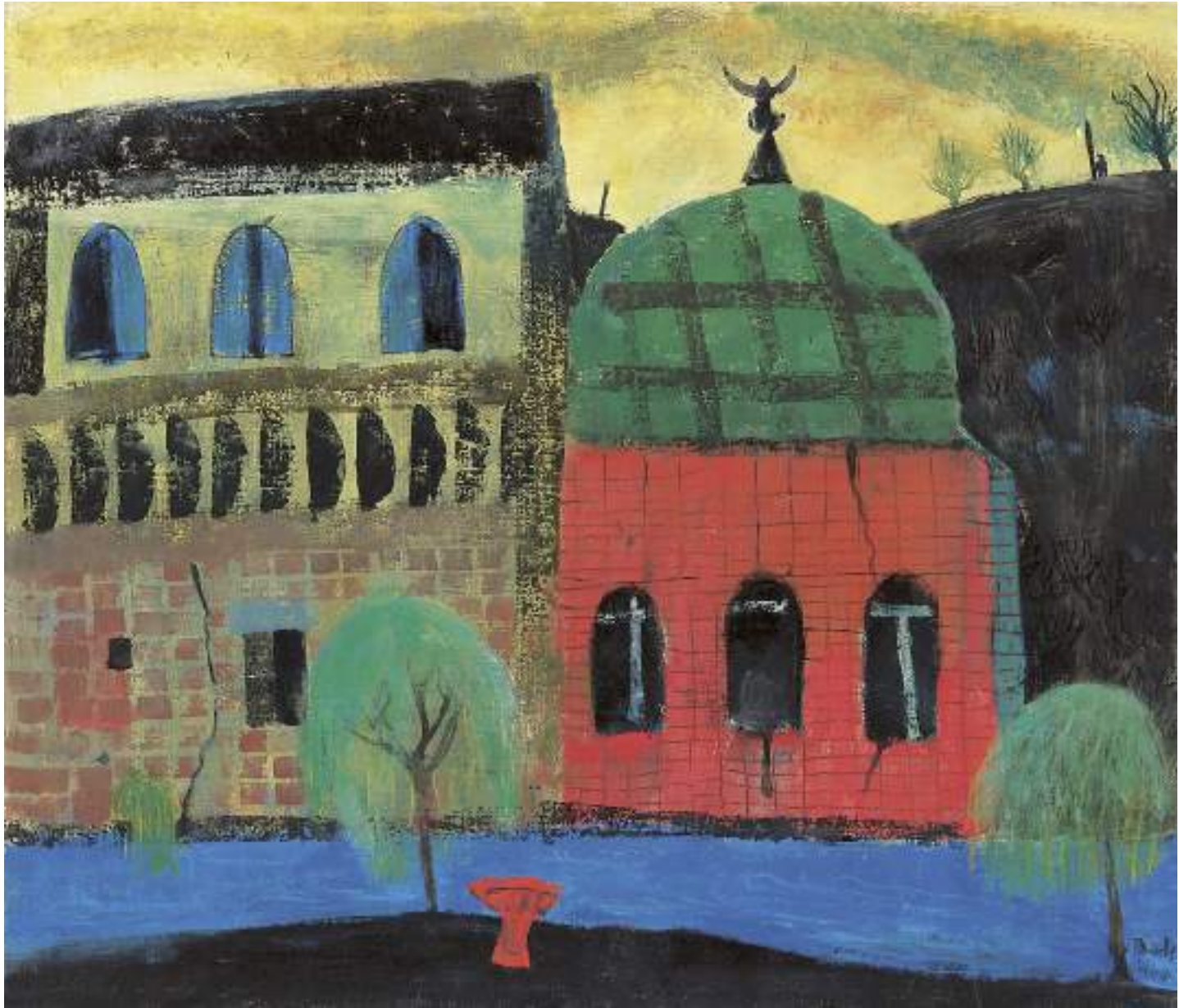
Viola már gyermekkorától kezdve korosztályá többi tagjától elkülönült világban élt. Nem az iskolatársai között, hanem szüleinek Kiskunhalas határában, Kötöny-pusztán lévő birtokán érezte jól magát, a gulyások, pásztorok, kocsisok között. Megkedvelte a pusztai emberek nyílt szókimondását, álmodozásra készítették a betyárlegendák és szívesen hallgatta a varázslóasszonyokról szóló történeteket. Lenyűgözték a Halas



© fotó: Szűcs Károly



Malomtó, olaj, vászon, 60×70 cm. Jelezve jobbra lent: Berki Viola | Magánygyűjtemény



környéki, szúrós bokroktól csipkézett futóhomok dombok, a közöttük titokzatosan suhogó kerek erdők és a várost körülvevő tavak sűrű nádasai.<sup>2</sup> Otthon gyakran találkozott a Berki családdal közeli rokonságban álló nagybányai festő, Thorma János történeteivel, aki még az 1930-as évek elején is rendszeresen látogatott Kiskunhalasra. A Berki család az egyik legtehetősebb birtokos família volt a városban, amelynek tagjai a magyar történelmet patriarchális módon, a rokonságok és ismeretségek láncolatán és a nagy nemzeti hősök tettein keresztül szemlélték. Így Petőfi szinte családtagnak számított, miután jó barátja volt Bulcsú Károly költő, Viola távoli nagybátyja. Kossuth, Zrínyi, Mátyás király szintén a familiáris történelmi panteon kiemelt alakjai voltak. A nemzeti múlt és a család

története ebből a nézőpontból elválaszthatatlanul összeforrt.

Miután édesapja korán felfedezte Viola rajzkészségét, egyértelművé vált, hogy foly-

*A lombok, virágok ábrázolása, a leegyszerűsített figurák jelezik, hogy Berki Viola stílusa több forrásból táplálkozott. A megoldásban segítségére voltak a népművészet karcolt fa- és csontdíszítései, a képfestő nyomóminták, valamint a keleti miniatűrök és kézzel szőtt szőnyegek ornamentális, dekoratív formakultúrája.*

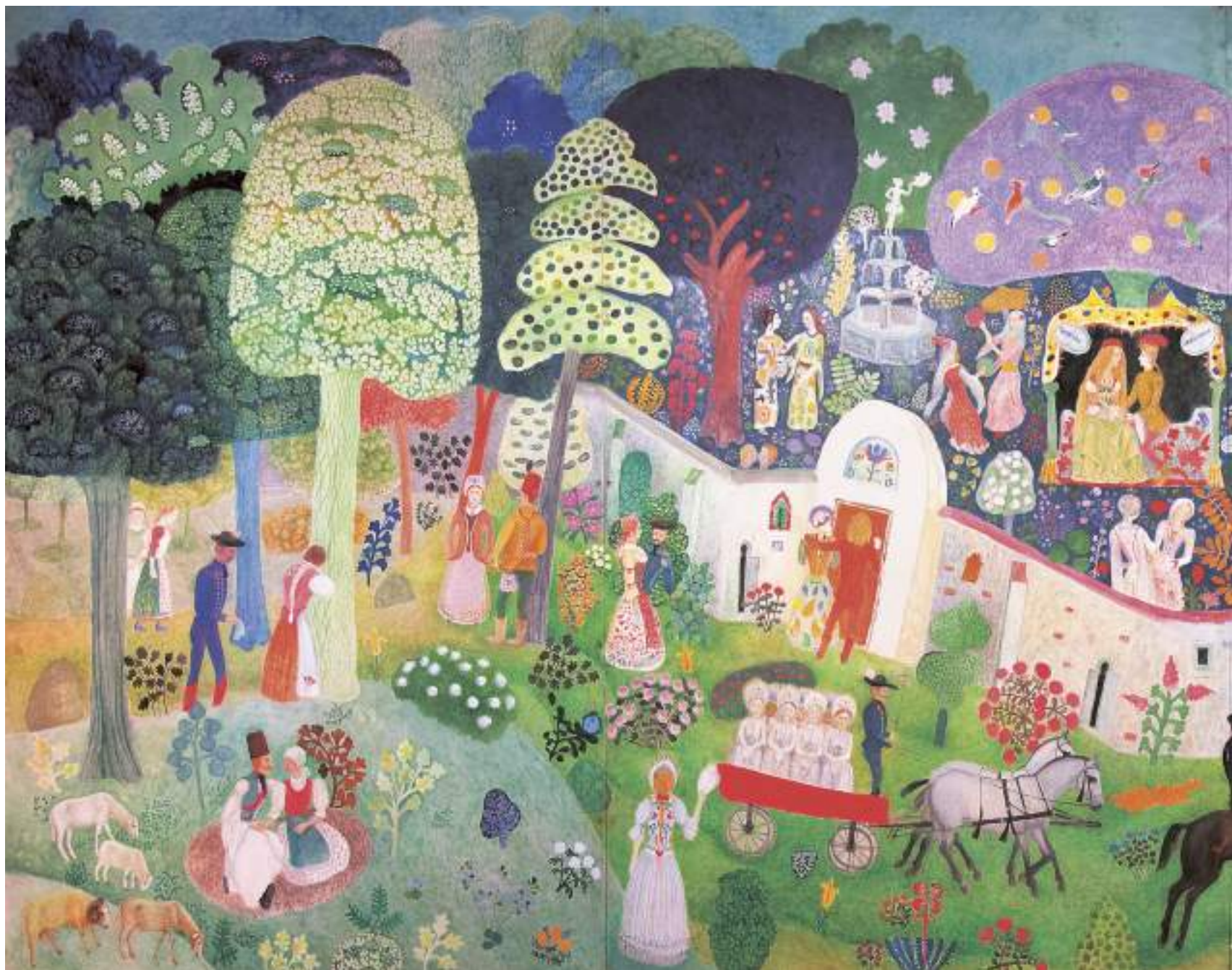
tatva a családhoz kötődő művészek sorát, Viola is csak festőművész lehet. Fónyi Géza persze nem tudhatta, hogy a szegény parasztlánynak álcázott Berki Viola, aki még a fővárosi aszfalton is a pusztákon meg-

szokott csizmában járt, citerázott és a parasztoktól hallott dalokat énekelte, milyen küldetéstudattal és világszemlélettel érkezett a főiskolára. Jellemzésében éppen ezért írhatta: „Hat év alatt nem tudtam kiismerni. Lefestő festőnek tartom. Stúdiumokat magas művészi fokon képes megoldani. Művelődésre alkalmatlan, nem olvas.”<sup>3</sup> (A jellemzés teljes félreismerése Berki Viola személyiségének, de erre Fónyi csak a főiskola után, Berki Viola szentendrei éveit és első sikereit követően döbbsen rá.)

Berki Viola 1958-ban teljes bizonytalanságban hagyta el a főiskolát. Magas szintű rajzkészségre, biztos technikára tett szert, de fogalma sem volt, hogy mit és hogyan kell festenie. Kondor Béla és Gross Arnold, akik jó barátságban álltak vele, javasolták, hogy keresse fel Szentendrén Kor-



Boldogság felé (Halasi pannó), 1988, olaj, farost, 200×500 cm | Jelezve jobbra lent: Berki Viola. Kiskunhalas, Városháza, házasságkötő terem



niss Dezsőt. Főnyival ellentétben Korniss azonnal megértette a fiatal művészjelölt problémáját. A főiskola elfojtotta a hallgatók természetes önkifejezési hajlamát, ugyanakkor nem tanította meg őket a képalkotás és kompozíció alapvető törvényeire. Erre akkor döbbsent rá Viola, amikor Korniss a Szépművészeti Múzeumban tett látogatásuk során a trecento és kora reneszánsz oltárképek alapján elmagyarázta egy-egy kép kompozíciós törvényeit. (Az 1950-es években Kondor Béla és Gross Arnold számára is a Szépművészeti Múzeum grafikai tárának tanulmányozása egészítette ki a hiányos főiskolai oktatást.) Violának ösztönző közegre és némi magányra volt szüksége

ahhoz, hogy magára találjon. Ennek érdekében Korniss rendelkezésére bocsátotta saját szentendrei műtermét. 1961 és 1966 között nyaranta itt dolgozott és festőállványával a szentendrei utcákat járva fedezte fel Vajda Lajos és Barcsay képeinek belső logikáját.<sup>4</sup>

Lírai-konstruktív felfogásban festett szentendrei és budapesti képei az 1964-es Stúdió-kiállításon osztatlan sikert arattak. Ő azonban változatlanul elégedetlen volt, mivel nem házfalakat és elbeszélő tartalom nélküli geometrikus kompozíciókat akart festeni. Nem csupán arról volt szó, hogy képeivel történeteket szeretett volna mesélni, hanem arról is, hogy mindehhez még min-

dig nem voltak meg a saját, kiforrott festői eszközei, stíluskészlete.

Vízválasztó volt életében az 1969-es év. Ekkor talált rá arra az útra, melyet művészetében képviselni akart. Az év őszén összegző és korszaknyitó kiállításon mutatkozott be a Derkovits-teremben. Ekkor készült első olyan grafikája, melyet egy új felfogás, új stílus kezdetének vél: „Művészi fejlődésem szempontjából jelentős állomásnak tartom a *Ballada* című képeimet. Molnár Anna balladáját festettem meg benne. A fákat itt már úgy fogom fel, mint kép-építő elemeket, amelyeknek a valósághoz végképp semmi közük, mégis felismerhetők valóságos jelentésükben is. Ez számomra megvillanás





© fotó: Szűcs Károly

volt a jövőre nézve.”<sup>5</sup> A lombok, virágok ábrázolása, a leegyszerűsített figurák jelezik, hogy Berki Viola stílusa több forrásból táplálkozott. A megoldásban segítségére voltak a népművészet karcolt fa- és csontdísztései, a képfestő nyomóminták, valamint a keleti miniatűrök és kézzel szőtt szőnyegek ornamentális, dekoratív formakultúrája.

Ekkoriban hasonló stílusjegyek jelentek meg festményein és murális munkáin is, ezeken is érvényesülni kezdett a keleti miniatűrök és szőnyegek lokálszíneinek elbűvölő élénksége, kiegészülve a kora reneszánsz nem-lineáris térfelfogásával. (A keleti hatás egyértelmű a *Varázsló kertje* című olajképen, de hasonló felfogást mutat

első murális megbízatása is, amin Buda török kori emlékeit eleveníti fel: ez a Tárnok Utcai Iskola ebédlőjének velencei üvegmozaikja, amely még ma is megvan.<sup>6</sup>)

Egyértelmű, hogy Berki Viola „új stílusa” egyben búcsú az avantgárd pályáivtól. A szakirodalom számos esetben említette, hogy ezzel az „öszönös”, „naív” felfogás irányába váltott. A váltás azonban éveken át tartó fejlődés és öntudatra ébredés következménye volt. A legkevésbé sem ösztönös vagy naív módon történt, hanem egy olyan lírai absztrakciós formakincs tudatos felkutatása előzte meg, amely segítségével Berki Viola egyszerre élte ki játékos díszítő hajlamát és növelte a stilizált figurákban, mo-

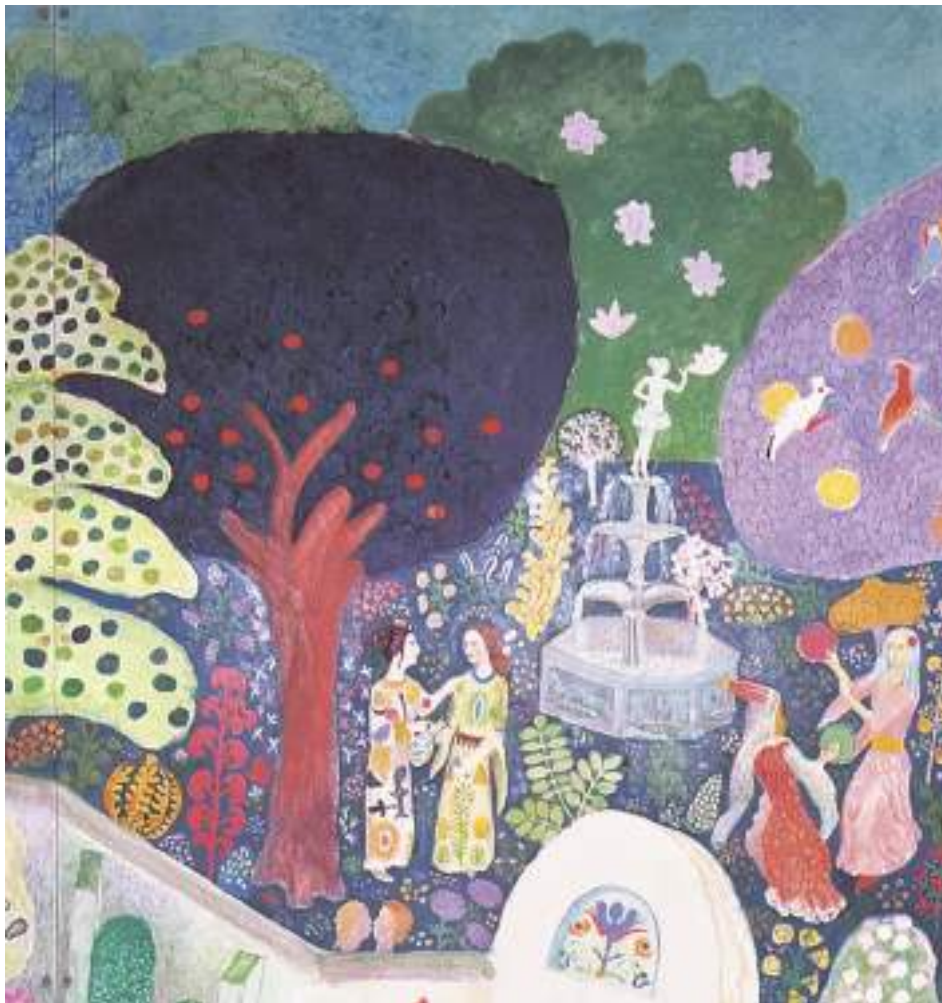
tívumokban (fák, virágok, emberalakok) rejlő szimbolikus kifejezőerőt.

Ebben a lírai-expresszív formavilágban bontakozott ki a következő három évtizedben Berki Viola életműve. A balladák és más irodalmi művek illusztrációjától hamar eljutott a történelmi hősök (Kossuth, Zrínyi, Mátyás király, Kun László, Árpád vezér) és a dicsőséges múlt poétáinak és irodalmárainak (Dante, Csokonai, Berzsenyi, Petőfi, Ady, Szenczi Molnár Albert) arcképcsarnokáig. Panteonfestő hajlamában közel áll Somogyi Győzőhöz, bár Berki Viola elsősorban személyes ihletettsége alapján bővítette az ábrázoltak sorát.



részlet a *Boldogság felé* című halasi pannóról

© fotó: Szűcs Károly



Saját panteonfestészetét azonban nem tartotta elég személyesnek. Olyan látásmód megteremtésére törekedett, ahol a festőszem optikájában a történelmi időkön és sorsokon átívelő drámák, mítoszok, poétikai tartalmak és valóságselemek összefonódnak a festő saját élményvilágával és fantáziájával. A jellegzetes Berki Viola-kép ezért mindig jelképes, meseszerű. Az eltérő terekből és időkből álló részek kaleidoszkopikus összképet alkotnak. Berki Viola a következőképp nyilatkozott 1995-ben: „Örülnek,



*Hobbikertészek*, 1977, olaj, vászon, 150×160 cm  
Dr. Merics Imre gyűjteménye

ha olyan szinten tudnék valamit megfesteni, mint egy reneszánsz kép jelentéktelen részlete”, majd így folytatta: „...szeretnék

*Vajon a naivitás azonos lenne az ész nyughatatlan, idegesítő tanmeséinek és folytonos értelmezési kényszerének elkerülésével?*

olyan képet csinálni, amiben minden megvan.”<sup>7</sup> Úgy tűnik, hogy Berki Viola számára nem festéstechnikai metafora a reneszánsz képek jelentéktelen részleteire hivatkozás, mivel a technikai tökéletesség elérésén túl a reneszánsz táblaképek háttéralkjai, stafázstörténetei mintaként szolgáltak számára a világ teljességének megragadásához is.<sup>8</sup> Kaleidoszkopikus látványteremtő alkotómódszeréből következett, hogy alapvetően nem szigorú képpozíciók és nem vélt vagy valós események illusztrációinak létrehozására törekedett. Alkotómódszere leginkább a meseszövegre vagy a regényírás folyamatára emlékeztet, amely során az alkotó egy előre nem tervezett, ám újabb és újabb irányba kalandozó eseményszállal,

kódolt üzenettel bővíti képindító motívumát. Ezekből a staffázsokból és mozaikokból áll össze a Berki Viola festői világát alkotó személyes Árkádia – formai szempontból pedig a minden felületet kitöltő dekoratív rend. Ő képírásnak nevezte alkotómódszerét.<sup>9</sup> (Címet is többnyire utólag és ötletszerűen adott a már kész képnek.)

A dekorativitásra törekvő összhangzat és rögtönzésszerű mintaszövés leglátványosabban nagyobb méretű képein érvényesült. Ezek összegzése utolsó murális alkotása, az 1988-ban a kiskunhalasi Városháza házasságkötő termében átadott *Boldogság felé* című pannó. A két méter magas és öt méter hosszú kép központjában Árgyélus királyfi és Tündér Ilona története áll, amely számos 19. századi irodalmi feldolgozásban és több népmesei változatban is ismert. (A képzőművészeti ábrázolások közül legjelentősebb Lotz Károly és Than Mór nagyméretű freskója a pesti Vigadó falán.) Árgyélus királyfi és Tündér Ilona története, a férfi és nő egymásra találásának motívuma sokféle formában elterjedt toposz, azaz vándormotívum. Berki Violánál a kép bal felső sarkában a halasi városháza és a református templom tornya látható, középen pedig egy hosszan ívelő fehér fal hullámszik végig. A falon innen az e világi, mindennapi boldogság szereplőit látjuk, a gáláns huszárfigurákat, parasztleányokat és ünneplőbe öltözött parasztlányokat, majd kiskapu vezet a falon túl a mesebeli édenkertbe, ahol szoborcsoportok, csobogó szökőkutak, intim társalgásba mélyedő párok, egzotikus madarak, dús lombú fák és színes virágok társaságában, aranyalmafa alatt, baldachinos sátorban jelenik meg Árgyélus királyfi és Tündér Ilona. A mesebeli kert az örök szeretet és szerelem édene, az aranyalma pedig a szeretet almája, amely nem a paradicsomból való kiűzetést, hanem a szeretet örök, édeni állapotát jelképezi. A *Boldogság felé* Berki Viola gondolkodásának idilli oldalát, a festőnő szeretetfilozófiáját tárja elénk.

A kert, a kert. Ez a világ egészét, a természetet, az emberi életet, az alkotást és elmúlást egyszerre magába rejtő színtér végigvonul Berki Viola életén és életművén.<sup>10</sup> Viola számára a kert nem csak a paradicsomi élet mítoszáat jelképezte. Fűvész- és romkertek, a gazos, limlomokkal tarkított hétvégi házak kertjei jelentek meg festményein és számos rézkarcán.<sup>11</sup> Ezek a helyszínek többnyire nem a felhőtlen boldogság, hanem az elmúlással, elégiával vegyített



Berki Viola 1932. május 5-én született Kiskunhalason. Általános iskoláit szülővárosában végezte, majd Budapesten a Szépművészeti Líceum (később Képzőművészeti Gimnázium) grafikai osztályának hallgatója lett. 1951-ben felvették a Képzőművészeti Főiskolára festő szakra, ahol 1958-ban végzett. Diplomamunkáját vezető tanára, Fónyi Géza javaslatára nem fogadták el. 1959–61 között a Georghiou Dej Hajógyár (Óbudai Hajógyár) ösztöndíjasa 800 Ft/hó támogatással. 1961 és 1966 között nyaranta Korniss Dezső szentendrei műtermében dolgozott. A szentendrei miliő ösztönözte művészete kibontakozását, itt került közelebbi kapcsolatba Barcsay Jenővel, Miháلتz Pállal, Szántó Piroskával és Vaszkó Erzsébettel. 1961-ben műterem céljára megkapta a Bécsi utca 1. szám alatti épület saroktorony-tetőterét. Kondor Bélával, a szomszédos műterem tulajdonosával szoros barátságot kötött. Rendszeres látogatója lett a Kondor műtermében összegyűlő művész-társaságnak, amelynek tagjai között olyan ismert költőket és képzőművészeket találunk, mint Pilinszky János, Nagy László, Sarkadi Imre, Erdély Miklós, Kő Pál és Gross Arnold, valamint a művészettörténész Németh Lajos.<sup>1</sup> Utóbb több esetben felvetődött, hogy Kondor Béla személyisége és művészete miként hatott Berki Violára. Erről 1975-ben a következőképp nyilatkozott: „Kondor munkásságának nagy felszabadító hatása volt, az ember bátorságot kapott tőle, de másról, azt hiszem, a magam nevében nem beszélhetek. Azt igyekeztem mindig festeni, ami bennem van. Pofon egyszerűen hangzik, és az is, csak hát meg kell küzdeni a kifejezésért. Tulajdonképpen gyerekkorom óta ezt teszem. Így hát, ha úgy vesszük nem sokat változtam.”<sup>2</sup>

1964-ben a Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállításán nagy feltűnést keltettek Berki Viola képei. A következő évben sikeres egyéni kiállítást rendezett a Mednyánszky-teremben, ahol Bolgár Kálmán, a Stúdió vezetője meleg szavakkal méltatta festését. 1964-től rendszeresen adott rajzokat az ÉS számára, 1966-tól pedig a Helikon, a Szépirodalmi és a Móra kiadók bízták meg irodalmi művek és gyerekkönyvek illusztrációjával. A széphistóriákon és Arany János-balladán át a pusztai életet bemutató gyerekkönyvekig számos tusrajzot és akvarellt készített, melyek segítségével finomította stilizáló készségét. Ekkor már rendszeresen közölte grafikáit az Élet és Irodalom. A folyóirat szerkesztőségében ismerkedett meg Juhász Ferencel és Mezey Katalinnal, akivel haláláig baráti viszont ápolt. 1969-ben elnyerte a budai Tárnok Utcai Ál-

talános Iskola ebédlőjének mozaikpályázatát. A következő két évtizedben még öt nagy fal-képet készített.<sup>3</sup>

1975 jelentős dátum Berki Viola életében. Megkapta a Munkácsy-díj III. fokozatát és egy kis hétvégi házat, kertet vásárolt Máriaremetén. 1984-ben Erdemes Művész.

1986-ban házon belüli cserével a korábbi Kondor Béla műterembe költözött.

1995-ben Kiskunhalas díszpolgárává avatták.

1999-ben szülővárosának adományozta 134 művét, melyek többségét az 1980–90-es éveket jellemző olajképek, rézkarcok, szitanyomatok, akvarellek és grafikák alkotják. Számos korai művét a Magyar Nemzeti Galéria őrzi, az 1970-es évek néhány figyelemre méltó alkotása pedig dr. Merics Imre gyűjteményét gazdagítja.

2000-ben elnyerte a Magyar Művészeti Akadémia aranyérmét az *Elveszett Pásztor (Sós Imre emlékezete)* című képével.

Súlyos betegsége következtében 2001. március 26-án hétfőn, 69 éves korában hunyt el Budapesten. Április 19-én szűk családi körben, a kiskunhalasi református sírkertben helyezték örök nyugalomba. A sírja fölé magasodó obeliszken Vajda János sora olvasható: „Halhatatlanok bírja az idő”. Művészi hagyatékát még ebben az évben megkapta Kiskunhalas város képzőművészeti gyűjteménye, a Halas Galéria.

2001 őszén az Ernst Múzeumban életmű-kiállítás keretében mutatták be műveit.



1 Berki Viola így nyilatkozott a Kondor Bélával kapcsolatos viszonyáról: „Kondorral nemigen lehetett beszélgetni. Ő csupán dolgozott, s nagyokat hallgatott. Ha pedig jöttek a barátok – Nagy László vagy bárki más –, akkor is hallgatagon értették egymást. S ha egy-egy szót mégis szóltak, sosem a művészetről. De nekem elég volt Kondor munkáit látnom, Nagy Lászlót olvasnom, többet ért az, mint valamiféle társas művészet-bölcsekedés érhetett volna. Ezek a barátok tiszta emberek voltak, így éltek, dolgoztak. Magatartást, szemléletet tanultam tőlük, nem csupán egy-két műhelyfogást.” Nádor Tamás: Berki Viola. In: *Műsák és mesterek. Párbeszéd a művészekkel*. Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1984. 26. o.

2 Csapó György: Berki Viola. *Ország-Világ*, 1975. febr. 19. évf. 8. sz. 19. o.

3 Berki Viola további murális munkái: a Soproni Óvónőképző Intézet Gyakorló Iskolájának kerámiafala (1973), a debreceni Kölcsény Ferenc Művelődési Központ számára a Csokonai életét megelevenítő *Méla Tempeffői* című, 4x14 méteres falmozaik (1974–76, jelenleg lebontva), a győri Káptalan-dombi vendégház két pannója (1982–84), a budapesti Heim Pál Gyermekkorház kerámiafala (1984, lebontva?) és Kiskunhalason a Városháza házasságkötő termében a *Boldogság felé* című pannó (1986–88).

idill hangulatát közvetítik. Az 1980-as évek elejétől egészen 2001-ben bekövetkezett haláláig Berki Viola harminckét rézkarc lemezt készített, melyek többségén a kert és az erdő foglalja keretbe a történetet. Ezek között a jelenkori, társadalomnak hátat fordító magánélet hobbikertjei, a Római Birodalom romkertjei, valamint az embert is befogadó, elemi életerővel burjánzó erdők olyan idilli-elégikus harmóniát jelenítenek meg, amely nem más, mint a természet és az ember, a múlt és a jelen romantikus és elvágyódásból építkező összhangzata.

Berki Viola művészetének másik kiemelt helyszíne az ókori és középkori Mediterráneum épített környezete. Életében fontos szerepet játszottak külföldi utazásai. A hatvanas évek elején több alkalommal járt alkotótáborban Moszkvában, felkereste Zágorszk, Vladimir és Szuzdal kolostor templomait, ahol Rubljov ikonfestészete és az orosz szakrális építészet tett rá mély benyomást. Kétszer látogatott el Montenegróba (egy alkalommal, 1969-ben Kondor Bélával). A következő évtizedek főbb célpontja pedig Franciaország,

*Orosz templom*, festett kerámia, 28 × 15,5 × 15,5 cm  
Magánygyűjtemény

Berki Viola az 1980-as évek elején amatőr kerámia-szakörbe járt az Angyalföldi Művelődési Központba. Nagyon szeretett fazekaskodni, de amikor pár éven belül megszűnt Angyalföldön a kerámiaszakör, nem fazekaskodott többé



Titokzatos éj, 1988 | dr. Merics Imre gyűjteménye

© fotó: Sulyok Miklós



Németország, de elsősorban Itália és a dalmát tengerpart néhány patinás városa. Ekkor már állandó útítársa Galambosi Edit festőnő, akivel a mediterrán kultúrák iránti rajongását oszthatta meg.<sup>12</sup> Az ókori és középkori mediterrán városok és városromok részletei az 1980-as évektől számos festményén és rézkarcán tűnnek fel. Berki Viola itt is a korábbi, otthonról hozott receptet követi: a történelmi emlékek és személyes élmények fonódnak össze egy dekoratív és fantáziadús képvilágban.

És befejezésül néhány szó arról a félhomályról vagy inkább rejtélyről, ami Berki Viola életét és munkáit körülveszi. Berki Viola nyílt és barátkozó természetű volt, de alig ismerjük szorosabban vett magánéletét. Tudunk a barátairól, közismert, hogy élete utolsó negyven évét édesanyjával élte le és soha nem ment férjhez. Tudjuk, hogy a rászorulókon és a bajba jutottakon kész volt segíteni.<sup>13</sup> Tudjuk, hogy művészetében és magánéletében erősen jelen volt egyfajta elvágyódás. A történelmi tettek halhatatlansága, a Mediterráneum kulturális és természeti paradicsoma, a gyermekkor titkai és csodái. Mindezek egyfajta komplex rejtély formájában kísérték életét és művészetét. Talán emiatt nevezte a korabeli művészetkritika naivnak művészetét.

Nem tudom, naivnak nevezhető-e a titkos történeteket sejtető és élményeket kereső hozzáállás. Vajon a naivitás azonos lenne az ész nyughatatlan, idegesítő tanmeséinek

és folytonos értelmezési kényszerének elkerülésével? Éppen az ész, a racionális felfogás egyeduralma fosztotta meg az embert a teljesség illúziójától, a paradicsomi állapottól. A bibliai témák, az ókor és a régmúlt képi parafrázisai nemcsak metaforák Berki Viola művészetében, hanem egy belülről átélt szükséglet tudatos választása. Nem véletlenül jelennek meg festményein a hatvanas évek végén a kor szeretetfilozófusai, hippie külsejű művészek és Krisztus alakja. (Az 1960-as évek közepétől a kvázi-szakrális jelképek ismét publikusak lettek a hazai művészek eszköztárában.)

Berki Viola művei az alig sejthető, alig hallható és látható rejtélyt sugározzák magukból, képeit nézve az idill és elégia finom, melankolikus együttélése élhető át. Az élet színessége és az elmúlás fájdalmas katarzisa Berki Viola képeinek folyton viszatérő, közös élménye.



1 Úgy tűnik, hogy Berki Viola képvilága népszerű és könnyen eladható. Ezt bizonyítja, hogy 2008-ban egy nagy német gyógyszergyártó cég 27 000 példányban jelentette meg színes, 13 oldalas falinaptárát, oldalanként egy-egy nagyméretű Berki Viola-képpel.

2 „Itt, ezen a tájon el lehetett képzelni a hajdani betyárvilágot, lehetett találni áthatolhatatlan túskevérségeket, amik bűvőhelyül szolgálhattak. Petőfi által »Az Alföldben« és a »Kiskunsgában« szemléletesen leírt vidék, növényvilágával, bogaraival, madaraival egész olyan, mintha a mi tanyánk környékéről írta volna” – említi Berki Viola

önéletrajzában. In: Furkó Zoltán szerk.: Berki Viola képi művészete. Önéletrajz, dokumentumok. Ajtósi Dürer Könyvkiadó, Budapest, 1997. 12. o.

3 Furkó Zoltán szerk.: Berki Viola képi művészete. Önéletrajz, dokumentumok. Ajtósi Dürer Könyvkiadó, Budapest, 1997. 42. o.

4 „Az utolsó szentendrei nyaramon (1966) festettem vázlateim alapján a Régi orosz város című képemet, amit mindenki, Barcsay is nagyon jónak tartott. Már korábban készült Kis templom című 60x60-as képem ihletője a várbeli evangélikus templom volt. Ezt már vázlat után, otthon festettem, a valóságot átírva. Kissé vajdas volt. A Stúdió kiállításon szerepeltem vele, az újságok dicsérték, valójában ekkor kezdtek rám figyelni.” In: Furkó Zoltán szerk.: Berki Viola képi művészete. Önéletrajz, dokumentumok. Ajtósi Dürer Könyvkiadó, Budapest, 1997. 50. o.

5 Később, 1977-ben elkészítette a kép szitanyomat változatát. Hegyi Béla: Beszélgetés Berki Violával. Vigília, 1970. 3. sz. 212. o.

6 Berki Violát a monumentális méretek és a nagy témák elemi erővel vonzották. Harmadéves középiskolás korában, 1950 nyarán vízfestékekkel festett egy 2x5 méteres „freskót” a halasi szülőház melléképületének falára, amely egy indiai vásárt ábrázolt. Főiskolás korában Benczúr Gyula történelmi festményeit csodálta. A Tárnok utcai mozaik volt az első nagyméretű munkája, amit később számos nagyméretű murális alkotás követett. Hegyi Béla: Beszélgetés Berki Violával.

Vigília, 1970. 3. sz. 212. o. Később, 1977-ben szitanyomatként is elkészítette ezt a képet.

8 „A dekorativitást fontosnak tartja? – Nagyon fontosnak. Anélkül nincs kép. A reneszánszt is addig szerettem, amíg dekoratív. Ez az a művészet, amire gondolok, úgy szeretnék festeni, ahogy a reneszánsz korában festettek, azokkal az indítékokkal, célokkal. (...) Sokalakos, figurális kompozíciókat, sok növényvel színnel, cselekménnyel.” Csapó György: Berki Viola. Ország-Világ, 1975. febr. 19. évf. 8. sz. 19. o.

9 „Egyet tudok érteni azzal, hogy valamikor a festészetet képirásnak nevezték. Én a vásznon egyik sarkában kezdem a képet és a másikon befejezem, nap mint nap alakul, és nem tudom, hogy majd miként fejeződik be.” Szűcs Károly: Berki Viola. A képi emlékezete. Műhely Napló (Kiskunhalas), 1993. december 22. 6. o.

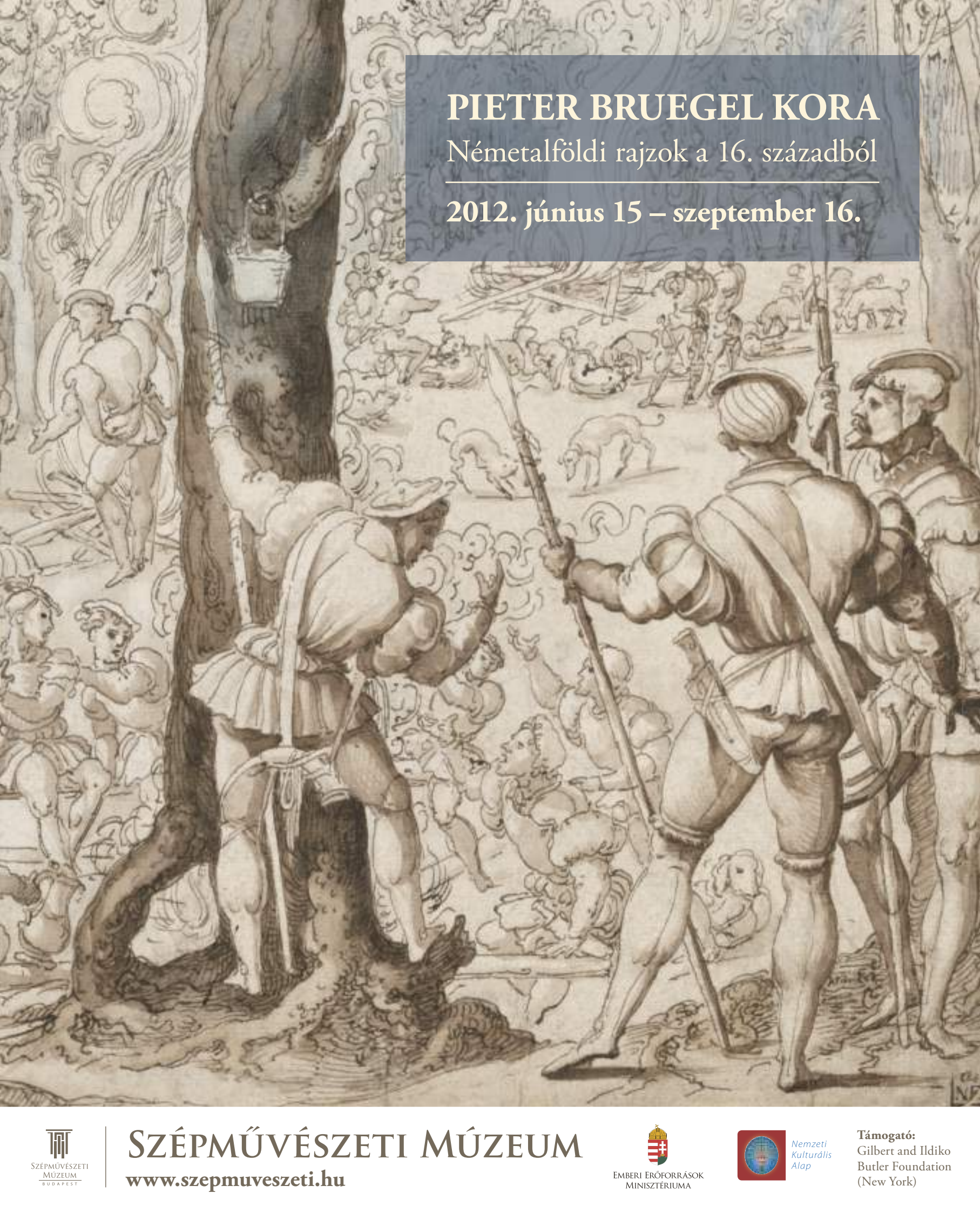
10 „Halastól 12 kilométerre laktunk egy tanyán. Ez az életforma sokkal inkább színesebbnek tűnt, mint a városi. Kiskunhalast én már akkor is városnak tartottam, pedig hol volt az még attól? Szombaton és vasárnap mindig bekocsikáztunk a központba, de vágytam vissza a szabadba, a tanya környékén találtam fel legjobban magamat. Gyermekeim nagymamám halasi csodaszép kertje a mai napig elevenen él emlékezetemben. Sokat játszottam ott unokatestvéreimmel.” Borzák Tibor: „Hová lettek a mesebeli kertek?” Petőfi Népe, XLII. évf. 44. szám, 1987. febr. 21. 5. o.

11 A magántulajdonban lévő Hobbikertészek (1977) című kép a sok más kertkompozíció mellett kiemelkedik a Berki-életműben.

12 Galambosi Edit portréját, annak halála után toszkán tájban, etruszk sírszoborként festette meg (Odaát, 1993).

13 Több visszaemlékezés említi, hogy egy kiskunhalasi, beteg gyerek gyógyítását jelentős pénzadománnyal segítette. Végrendeletében arról rendelkezett, hogy halála után a tulajdonában lévő Thorma János: Berki Antal és felesége című kép elárverezésével alapítvány létesüljön az idős és rászoruló művészek részére. A kiskunhalasi önkormányzat megvásárolta ezt a képet, majd ennek alapján létrehozta a Berki Viola Alapítványt, amely minden évben 200 000 forint jutalomban részesíti a Berki Viola-díjat elnyerő idős művészt.





# PIETER BRUEGEL KORA

Németalföldi rajzok a 16. századból

2012. június 15 – szeptember 16.





© Firenze, Galleria degli Uffizi

Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò) (Fabriano 1370 körül – Róma 1427): *Háromkirályok imáddása* (részlet), 1423 (eredetileg a firenzei Santa Trinità oltárképe), tempera, fa



# Aranyló fénysugarak Boskovits Miklósnak

Firenze az idei nyár legragyogóbb időszaki kiállítását az Uffizi képtár első emeleti termeiben rendezte meg: *Aranyló fénysugarak. Az internacionális gótika művészete Firenzében 1375-től 1440-ig* (Bagliori dorati. *Il Gotico Internazionale a Firenze 1375–1440*) címmel. A „reneszánsz hajnalaként” is emlegetett évtizedeket a képtár több mint százötz oltárképpel, bronz- és márványszoborral, miniatúrával, falról leválasztott freskóval mutatja be, köztük Masaccio, Donatello, Fra Angelico, Ghiberti, Masolino, Uccello munkái.

Az eredetileg Firenzében és környékén készült, arany háttérű impozáns oltárképek, nagyméretű triptichonok között a tárlat egyik érdekességét jelenti például Niccolò di Pietro Gerini 1390 körül készült, a Trónoló Madonnát négy szenttel bemutató műve. Az évszázadok során feldarabolt és különböző gyűjteményekbe került alkotásnak a darabjai most – a kiállítás idejére alkalmilag összeillesztve – eredeti egységében látható.

A 19. századtól a művészettörténészek kedvelt vitapontját jelentette az a kérdés, hogy a firenzei quattrocento első évtizedeinek korszak-meghatározó újításai – így az enyészpontos perspektívával és az anatómiával kapcsolatos kutatások – mennyire hirtelenül, szinte robbanásszerűen jelentek meg. Vagy éppen ellenkezőleg, a reneszánsz művészet nagy korszaka valójában a trecento hagyományok tartós tovább-

éléséből eredeztethető, amelyet jelentősen meghatározott a Giotto utáni nemzedék tér- és emberábrázolása. Ma már nyilvánvaló: Firenze 1300-as évek végi virágzó késő gótikus festészete az, ami a legélénkebb mozgatóereje volt a 15. század közepén rendkívüli eredményekkel jelentkező reneszánsz művészetnek. Ezért is jelenti a mostani kiállítás a képtár 2008-ban Giotto öröksége. *Művészet Firenzében 1340 és 1375 között* címmel megrendezett tárlatának tematikus folytatását. A vizsgált időszakban azonban más, nem kevésbé fontos hatások is érvényesültek. Például a kiállításon az Agnolo Gaddi által képviselt, természetiséget tanulmányozó helyi tradíciók mellett a gótika internacionalitásának jegyében északról érkezett impulzusok – melyek hatása talán Gentile da Fabriano oltárképeinek elegáns figuráin, dekoratív felületkezelésén a legszembetűnőbb.

A kiállításon tárgyalt korszak Firenze város történelmében is meghatározó volt. Ezekben az évtizedekben alapozták meg vagyunkat a quattrocento későbbi nagy mecénás bankár- és kereskedőcsaládjai: 1397-ben például Giovanni di Bicci létrehozta a Medici Bankot, amely egyúttal a család későbbi gazdasági hatalmának, politikai befolyásának és nem utolsósorban mecénási tevékenységének is háttérül szolgált. Utódai pár évtized múlva Botticellitől, Ver-

rocchiótól, Raffaelltól rendeltek műveket. Éppen ezért jól átgondolt koncepció eredménye, hogy a kiállítást Paolo Uccello *San Romanó-i csata* című sorozatának az Uffizi gyűjteményében lévő darabja zárja. A rendezők, Antonio Natali és Angelo Tartuferi szándéka szerint több szempontból is szimbolikus ez az elhelyezés. Egyrészt a szigorú geometriai és matematikai szerkesztésen alapuló festmény rendkívül mozgalmas lovasjelenete a szintézisét adja annak a festészeti és stílusbeli sokszínűségnek, amely a kiállításon reprezentált négy évtized firenzei művészetére jellemző. Másrészt pedig ez az 1338–40 körül készült festmény olyan művészi színvonalat és politikai aktualitást képviselt még évtizedekkel később is, hogy 1492-ben ez került Lorenzo il Magnifico firenzei palotájának földszinti fogadótermébe.

Az Uffizi képtár ezzel a különleges tárlattal tiszteleg a 2011 decemberében Firenzében hirtelen elhunyt művészettörténész, Boskovits Miklós professzor emléke előtt.

**Aranyló fénysugarak. Az internacionális gótika művészete Firenzében 1375-től 1440-ig** (Bagliori dorati. *Il Gotico Internazionale a Firenze 1375–1440*)  
**Firenze, Uffizi**

**2012. november 4-ig**

(Fehér Ildikó)

Boskovits Miklós 1935-ben született Budapesten. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen 1959-ben végzett muzeológus szakon. 1966–1968 között az ELTE BTK művészettörténeti tanszékén kutatóként dolgozott, majd 1968-ban Olaszországba emigrált. 1970–1972 között a Harvard Egyetem firenzei reneszánsz-kutató ösztöndíjasa volt. 1977–1980 között a cosenzai Calabriai Egyetem professzora, majd 15 évig a milánói Katolikus Egyetem professzora volt. 1995 óta a Firenzei Egyetem művészettörténeti tanszékén tanított.

© Firenze, Galleria degli Uffizi



Paolo Uccello (Paolo di Dono) (Firenze 1397–1475): *A San Romanó-i csata*, 1438–1440 körül, tempera, fa

Gentile da Fabriano (Gentile di Niccolò): *Háromkirályok imádása* (részlet), 1423



# Domján József

A grafikai műfajok általában mindig is kisebb hangsúlyt kapnak a képzőművészet más területeihez képest. Ennek oka talán a kivitelezés gyorsasága, az olcsóbb anyagpark vagy éppen a rendszerint kisebb méret. Jelentőségük mégsem sikkadt el az idők folyamán, a grafikai örökség számos különlegességet rejt, nem is beszélve a sokszorosító technikák, a rézmetszés, fametszés vagy kőrajzolás kihívásairól. Ilyen különlegesség Domján József művészete is, akinek motívumgazdag színes fametszetei az egész világot bejárták.

A nehezen és ritkán elnyerhető kínai mesterdíjat is birtokoló Domján művészetének érdekessége, hogy népi mondavilágból érkező, aprólékos mintáit számtalan, külön-külön kifaragott színes dúc egymásra nyomásával készítette el. A színes fametszeteknél persze a színenkénti dúcok egymásra nyomása alapvető, ám mindez időigényes és aprólékos munkát kíván, sokszor stilizált, elnagyolt alakokat eredményezve, így még nagyobb erény Domján részletgazdag, sűrű kidolgozása. Sokszor akár 21 színrétegből is

álló metszeteinél ráadásul olajfestéket használt, különleges fényt adva ezzel a nyomatoknak.

Domján, akiről mostanában szinte alig hallani, emigráns művészeink azon sorába tartozik, akik a hetvenes években hazatérhettek – dísznek a 70-es évekbeli Magyarország külföld felé mutatott bokrétás oldalára. Minthogy Sárospatakon született, munkáit a város gyűjteményes kiállításán mutatja be, de a New York-i Metropolitan Múzeum vagy éppen a londoni Victoria & Albert Museum is őriz belőlük néhány darabot. Előbbi ráadásul igazi kuriózumokat, a Domján tervei alapján készült apró, fém karácsonyfadíszeket is felsorakoztat. (Ezeket egykor a Metropolitan Múzeum shopjában árulták, ma pedig az e-bay-en bukkan fel belőlük egy-egy darab.) Addig is azonban, amíg New Yorkban újra felfedezhetnénk Domján Józsefet – irány Sárospatak!

**Domján József-gyűjtemény**  
**Sárospataki Képtár**  
**Sárospatak, Szent Erzsébet út 14.**

(Buzogány Anna)

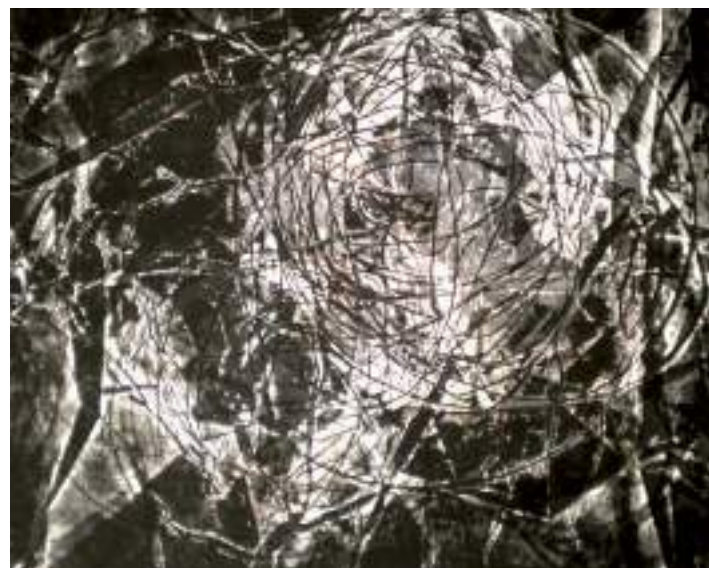


Domján József: *Pipacsok*, színes fametszet, többszínnyomás, 520 x 365 mm  
 jelezve: Pipacsok 13/25, kézi levonat Szalai Zoltánnak, Domján 53

# Pollock és Fiedler

A New York-i centenáriumi Pollock-kiállítás, ahogyan azt a címe (*The Persistence of Pollock – Pollock továbbélése*) is mutatja, nem a művész munkásságának retrospektív összefoglalója, hanem a nagy hatású életmű utóéletére kívánja felhívni a figyelmet. 13 olyan művész került tehát kiválasztásra, akiknél egyértelműen megragadható az újragondolt Pollock-hatás. A 13 művész: Janine Antoni, Robert Arneson, Lynda Benglis, Mike Bidlo, Arnold Chang, Joe Fig, Red Grooms, Ray Johnson, Vik Muniz, Alfonso Ossorio, Norman Rockwell, Lee Ufan és – Fiedler Ferenc, egy 1985-ben készült cím nélküli művel Európából egyedülként.

Fiedler Ferenc 1921-ben született Kassán. A főiskolán Szőnyi István tanítványa volt. A második világháborút követően emigrált Párizsba, ahol 1948-ban már önálló kiállítása nyílt. Nem sokkal később Joan Miró mutatta be őt Chagallnak, Giacomettinek, Braque-nak, akikkel élete végéig számtalanszor állított ki együtt. Pollock-művekkel 1959-ben találkozott először, amikor Párizsba érkezett egy, az új amerikai festészetet bemutató kiállítás. Fiedler soha nem használt palettát, a vásznat a falnak támasztotta vagy a földre rakta, kapart, karcolt és néha kövel vagy éppen homokkal festett. A mostani kiállítást rendező, Pollock egykori East Hampton-i stúdiójában működő Pollock–Krasner House and Study Center állandó gyűjteményében őriz tőle egy 1998-as cím nélküli alkotást.



© Pollock-Krasner House and Study Center

**The Persistence of Pollock**  
**Pollock–Krasner House and Study Center**  
**830 Springs-Fireplace Road East Hampton, NY 11937-1512**  
**2012. július 28-ig**

(Buzogány Anna)

Fiedler Ferenc: *Cím nélkül*, 1985, rézkarc



A budapesti Vasarely Múzeum negyedszázados fennállása alkalmából Imre Györgyi művészettörténész, a múzeum igazgatója hommage kiállítást szervezett: a Victor Vasarely, Denise René és a geometrikus absztrakt művészet kalandja Magyarországon című tárlaton az absztrakt művészet olyan élvonalbeli klasszikusai szerepelnek, mint Hans Arp, Josef Albers, Le Corbusier, François Morellet és Jesús Rafael Soto. A kilencvenhárom éves kora ellenére ma is aktív Denise René 1944-ben alapította első galériáját, mely barátja, Vasarely kiállításával nyílt meg. A geometrikus absztrakt művészet párizsi bemutatóhelyeként ismertté lett galéria a hatvanas években – Vasarely javaslatára – két kiállítást is rendezett az akkor már több évtizede visszavonultan élő Kassák Lajos munkáiból, mellyel a század eleji konstruktivizmus és a hatvanas évek geometrikus művészete közötti kontinuitásra mutatott rá. Diplomáciai kapcsolatainak köszönhetően a hazai kultúrpolitika szocialista realizmusra fókuszált szigora kissé meglazult, így több olyan kiállítást engedélyeztek Budapesten, ahol nyugat-európai absztrakt művek is megjelentek. Vasarely 1969-es Műcsarnokban megrendezett kiállítását követően több száz saját művét adományozta szülőföldjének, melyek későbbi pécsi, illetve budapesti múzeumait alapozták meg. Szintén neki köszönhető, hogy hozzánk kerültek azok a Denise René Galériából származó geometrikus művek, melyek jelen tárlaton láthatók először együtt. Az óbudai Zichy-kastély melléképületében 1987-ben megnyílt múzeum névadója és annak galériása előtt emléket állító tárlat szeptember közepéig tekinthető meg.

**Vasarely Múzeum, Budapest**

**2012. szeptember 30-ig**

(Zombori Mónika)

# Vasarely 25



Vasarely-művek  
a Denise René galériában



Olle Baertling: *Lipaxi*, 1956, olaj, vászon | Victor Vasarely és Denise René ajándéka, 1969



**TAT CONTEMPORARY ART GALLERY - 023.**

BODOR Lilla, KÖNYV Kata, KÖVES Éva, LUKÁCS Andrea, ZSEMLYE Ildikó,  
ÁZBEJ Kristóf, BARTL József, SOLT András, OROSZY Csaba, FÜRJESI Csaba, WÜRTZ Ádám  
2012. június 16 - augusztus 30-ig.

1052 Budapest, Semmelweis u. 17. nyitva tartás: keddtől péntekig 14-19 óráig.

[www.tat-art-salon.blogspot.com](http://www.tat-art-salon.blogspot.com)



Sonia Delaunay: *Ritmus – szín*, 1968, gouache, tus, színes kréta, papír  
Victor Vasarely és  
Denise René ajándéka, 1969

# KÖRKÉRDÉS: MUNKÁCSY ÉS A BITUMEN

Festményeket nézegetve hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy a kép anyag is, nem csak „világnézeti energiák sűrűsödése”. Az, hogy milyen anyagokat használtak az egyes festők, mikkel kísérleteztek, milyen saját receptjeik voltak, szoros összefüggést mutat stíluskérdésekkel, vagyis azzal, milyen hatást szerettek volna elérni, kit tekintettek az elérni – esetleg meghaladni – vágyott példaképnek az elődök közül. Munkácsy szerette Rembrandtot, és a korban különben is az volt a felfogás, hogy a rendes kép: barna. Irányzatoktól, historizálástól függetlenül, ez a képalakítási divat olyan, mintha a villanyvilágítás előtti kor, a gyertya-fáklya korszak utolsó fellobbanása lett volna. A barna pigmentek iránti megnövekedett igény tehát egy olyan „új” anyagot is bevont a festők eszköztárába, amire az útburkolás nem sokkal az előtt felfedezett új módszere, az aszfaltozás irányította a figyelmet. Az aszfalt, vagy bitumen, olyan kőolajszármazék, mely eredetileg a természetben is előfordult, kül-

színi fejtéssel lehetett bizonyos kőolajban gazdag területeken hozzájutni – mai tudásunk szerint festékhez keverni a 19. században kezdték – és ekkor derült ki az is, hogy a képek anyagaként nem viselkedik valami barátságosan: minél nagyobb arányban használják, annál jobban tönkreteszi a felületet. Nagy kár, hogy Munkácsy is valósággal beleszerelmesedett ebbe az anyagba, és pályája korai szakaszán, főleg a düsseldorfi években nyakra-főre használta.

**Hogy áll most a bitumen-kérdés, mit lehet tenni a bitumennel festett képekkel, milyen kutatásokra hagyatkozhatnak a restaurátorok, ha ilyen képet bíznak a gondjaikra? Megmaradnak-e a bitumennel festett képek vagy idő előtt lesznek az enyészet?**

Következzenek a szakemberek nem mindenben egybecsengő válaszai:



**Dr. Bakó Zsuzsanna**  
főmuzeológus  
Magyar Nemzeti Galéria

Sajnos vannak olyan képek, amelyek állapotának javítására – restaurátoraink véleménye alapján – nem nagyon van megoldás, ilyen például az *Éjszakai csavargók* c. alkotás, amelyen kifejezetten látszik az alapozás sötétítése. Problémát jelent ugyanakkor az is, hogy több – így ezen is – festményen repedezik a festékréteg. Ezért ezek a képek keveset vagy egyáltalán nem utazhatnak, hiszen a rázkódástól félt, hogy akár le is eshet a festék.

A *Tépcsínalók* vagy a *Siralomház* című képeken bár láthatóan jelen van a sötét alapozóanyag, mégis inkább a lakk sötét-

tedése okozza a látványosabb problémát. A lakkot időként lehet tisztítani, így újra és újra láthatóvá válnak egyes jelenetek.

A *Múterem* és a *Zálogház* című műveket is ilyen módon tisztították meg, azonban azóta már ismét visszasötétedtek, ennek oka – restaurátori vélemény szerint –, hogy az anyagok különféleképpen viselkednek. Ráadásul Munkácsynál időközben változtak az anyagösszetételek, és a bitumenes alapozóanyagot sem használta mindig egyforma mennyiségben. Mindenképpen jó lett volna, hogyha az egykori kutatások – restaurátorok és természettudósok részvételével – eljutnak az öregítési folyamat kísérletéig, ebben az esetben ugyanis látni lehetett volna, hogy a romlás milyen ütemben történik, illetve hogy az egyes anyagok hogyan reagálnak, van-e különbség közöttük.

A *Milton* című mű esetében még 1876-ban is használta Munkácsy a bitumennel, pedig akkor már régen tudta, hogy az anyag mit okoz. A drámai hatás elérése érdekében azonban előszeretettel használták a festők, különösen a realizmus mesterei, mint pl. Gustave Courbet, már az 1870-es évektől

kezdve, de az akadémizmus egyik legismertebb művésze, Hans Makart is. A drámai hatás kiváltásának legfőbb eszköze ugyanis a kontrasztos festésmód, a sötét-világos színek ellentétének minél gyakoribb és erőteljesebb szerepeltetése, ezért lehetőleg sötét alapra kellett festeni. Ennek elérése érdekében alkalmazták – az egyébként általánosan világos alapozás esetében – a bitumennel is tartalmazó alapozóanyagot, amelyet a műkereskedők árultak üzleteikben. A szalonképek festésénél Munkácsy már nem használta ezt az anyagot, aminek jól látható eredménye a világos és erőteljes színhasználat.

Pillanatnyilag az egyetlen lehetőségünk, amelyet az állagmegóvás érdekében tenni tudunk, az a klimatizált, légmozgástól mentesített terem, a műfény, a maximum 19 °C és a 45–55% közötti páratartalom biztosítása mind a kiállítótermekben, mind a raktárakban. Ugyanakkor félt, hogy ez a megoldás is csak lassítani tudja a folyamatot, de további alapos restaurátori vizsgálat hiányában egyébbel jelenleg nem tudjuk védeni a festményeket.





**Dr. Szentkirályi Miklós**  
**a Szépművészeti Múzeum főrestaurátor-**  
**osztályvezetője, a Magyar Restaurátorka-**  
**mara Egyesület elnöke**

Tévesen nevezik a bitument alapozásnak, ezt a kifejezést ugyanis a festményhordozót (fa, vázson stb.) borító alapra értjük, ami lehet enyves kréta, félkréta vagy olajalap, lehet fehér vagy színezett, bólusz (vörös vagy barna) stb. Erre kerül az alárajz, azaz a kompozíció felvázolása. Ez pedig nagyon sokféle anyaggal készülhet.

A 19. század közepétől elterjedt az a bizonyos bitumenes festék, az a klasszikus, mély tűzű, nehezen száradó szíriai aszfalt, amely elősegítette a realista festőtechnikákat. Ennek előnye éppen az volt, ami a később észrevett hátránya is, hogy nehezen szárad, ezért sokáig lehet vele dolgozni. Így voltaképpen a festményen alakíthatók a színtónusok, és nem a palettán szükséges kikeverni őket. Mikor a festők észrevették, hogy a bitumen sose szárad meg és folyamatosan mozog, különféle szárítókat kezdtek használni, ekkor jött azonban a baj. Az alsó réteg továbbra sem száradt meg, fölül viszont összerántotta a felületet a sok szárító, ez pedig idővel repedésekhez vezetett. Továbbá a nem száradó bitumen azóta is törekszik felfelé és belesüllyednek a pigmentek. Később, a probléma elkerülése

érdekében előállítottak olyan bitumenfestéket, amit lazúrként alkalmazva már a kellemetlen mellékhatások nélkül érték el a kívánt hatást. Makart vagy Courbet később már ezt használta, és bizonyítottan Munkácsy is. További bajok okozója, hogy miután a restaurátorok is aránylag hamar rájöttek a bitumen okozta problémákra, hirtelenül és meggon-dolatlanul próbálták orvosolni őket vegy-szerekkel, különösebb vizsgálat nélkül. Még további problémát jelent, hogy a művek ide-oda szállításakor a lakkréteg opálosodásnak indult. A restaurátorok az időben tapasztalati úton gondolkodtak, bitumenes problémákkal nem szembesültek, az akkor alkalmazott oldószerek (pl. lakkbenzin) pedig a bitument is oldották.

Munkácsy Krisztus trilógiáján mindenhol jelen van a bitumen, de a probléma az 1896-ban készült *Ecce Homo*-n jelenik meg a legjobban, hogy

miért, azt nem tudni. A Pilátus és Golgota képen a bitumen-probléma nem jellemző, annak ellenére, hogy Munkácsy tobzódott a bitumenben, de jól használta. Ezzel az erőteljes színnel húzta meg a hangsúlyos részleteket, árnyékokat. Erő sugárzik a Munkácsy-képek-ből, ezt adja nekik a bitumen. A legrosszabb állapotban mégis a düsseldorfi képek vannak az 1870-es évekből, itt az anyag minőségének tulajdonítható a baj, de Munkácsy is felelőtlenül használta, pl. a nem tetsző részleteket bitumennel átkente, majd újrafestette.

A kép azonban szerves anyag, így előbb-utóbb mindenképpen lebomlik, a feladat a romlás stádiumát megfogni, pl. megfelelő klimatikus viszonyok biztosításával! A túlgyógyítás ugyanakkor veszélyes lehet, ahogy az egykori galériabeli hűtőládák is azok voltak. Visszafordítani a folyamatot persze nem lehet, de lelassítani talán igen.



Munkácsy: *Ecce Homo*, részlet, példa a túlzott bitumenhasználatra. A festék szétcsattant és torlódott



Munkácsy: *Krisztus Pilátus előtt*, részlet, példa a bitumen-aláfestés és többretegű világos befejezés technikájára



Munkácsy: *Ecce Homo*, részlet, példa a saját kezű változtatásra, az előző fejtartást bitumennel takarta el, mely később a befejező festékrétegen átütött



Munkácsy: *Golgota*, részlet, példa a bitumentartalmú háttér és a befejezőként felhordott drukkerek alkalmazására



**Juhász István**  
festő-restaurátor, a Magyar Nemzeti  
Galéria Régi Magyar Restaurátor  
osztályának vezetője

A gondot az okozza, hogy Munkácsy egy alkalommal a képek alapozásához rossz minőségű bitument vásárolt Párizsban. Ez a silány minőségű bitumen sosem köt ki, mindig folyékony marad. Mintha lenne egy mocsár – ez a bitumen, amely tetején a festékrétegek kis szigetekként úszkálnak, s idővel elsüllyednek benne. Ezt hívjuk mi egy festmény esetében átvérzésnek, ahogy a festékréteg pórusain keresztül előrejön a bitumen. Így idővel, szép lassan eltűnnek

a festmények. Munkácsy francia kortársai is használtak bitument a képek alaptónusának megadásához, azonban ezek jó minőségűek voltak, és úgy tudom, ezekkel nincs is különösebb baj. Szükség lenne ugyanakkor a külföldi múzeumi szakemberek közötti tapasztalatcserére. A Makartnál különböző írásokban említett besárgulások – például a kék színek zöld árnyalatra váltanak, a zöldek bebaráncsodulnak – megtévesztőek lehetnek, ugyanis a lakk öregedésével együtt járó besárgulás, bebaráncsodulás is okozhatja ezt az optikai csalódást, amely bármely kor festészeténél nyomon követhető előregedett lakkréteg okán.

Alapvetően a lakk is besárgul, besötétedik, elpiszkolódik az évek során. Ezért egy festmény esetében ötven–nyolcvan évente a lakkréteget teljesen le kell cserélni. Mindenesetre bitumenes alapozású képeknél lakkbenezint nem szabad alkalmazni, mert az éppenhogy a bitumen továbboldását, cseppfolyósságát segíti elő, nekünk pedig pont az ellenkezője, a bitumen megkötése lenne a célunk. A lakk leszedésére legalkal-

masabbnak tehát az aceton tűnik, mert az gyorsan elpárolog a felületről.

Az eddigi állagmegóvási törekvések a Magyar Nemzeti Galériában arra irányultak, hogy a képek minél tovább láthatóak maradjanak. Megfelelően kialakított, hűtött termekben, a relatív páratartalmat biztosítva a romlás folyamatát le lehet lassítani, amíg a vegyészek megfelelő eljárást ki nem dolgoznak a bitumen stabilizására, ha ez egyáltalán lehetséges.

Egyelőre azonban megoldatlan a probléma, bár én azt gondolom, hogy a képek ábrázolásai teljesen sosem fognak eltűnni, mert egyes színek, mint például a fehér és a fehérrel elkevert pigmentek ellenállóbbak lehetnek a bitumennel szemben. Apróbb kidolgozások és részletek a korábban készült fotókkal összevetve sajnos már mostanra is láthatóan eltűntek. Hosszú évtizedek, esetleg évszázadok talán a bitumen makacsságát is megtörik, azonban a probléma megoldását semmiképpen sem bízhatjuk a véletlenre. Ez közös érdek, ezen dolgozni kell.



**Végvári Zsófia**  
A Festményvizsgálati Labor vezetője

A Munkácsy-festmények sötétedésének problémája nem új keletű. A *The New York Times* 1893-as, január 21-i számában érdekes

megjegyzésre találtunk Munkácsy *Műteremben* című festményével kapcsolatban. Az újságcikk egy esedékes aukcióról tudósít, ahol Charles J. Osborne, Edwin Thorne, Edwin S. Chapin és Thomas E. Kirby gyűjteményének darabjai kerülnek kalapács alá. A hosszú írás kiemelten foglalkozik Munkácsy *Műteremben* című munkájával ekképpen: „A painting of no little celebrity is Munkacsy's 'In the Studio' dated 1876, and formerly in one of Mr. Seney's collections until bought by Charles J. Osborne. Although the brilliant, sub-dued brushwork is no longer what it was fifteen years ago, the portraits of Munkacsy and his wife are still excellent”; a kiemelt rész for-

dításából jól kiolvasható, hogy „a briliáns, felülmúlhatatlan ecsetvonások már nem olyanok, mint tizenöt évvel ezelőtt...”

Az újságcikk 17 évvel későbbi, mint amikor az árverésre bocsátott *Műteremben* című festmény datált. Az újságcikk és laborvizsgálataink eredménye alapján elmondható, hogy a Munkácsy-képek álagromlása igen hamar, készítésük után pár éven belül elindult. Munkácsy még szembesült képei állagának romlásával és kíméletlen sötétedésükkel, s ebből okulva az 1880-as évek közepére teljesen lecserélte festészeti anyagait. De ne rohanjunk ennyire előre.



A *Műteremben* című festmény ma és a korabeli metszeten. Manapság szinte csak a fehérrel kevert területek látszódnak, mivel az ólomfehér (erős szárító hatása miatt) a bitumen olajtartalmát meg tudta kötni



Organikus fekete és barna pigmentek: aszfalt, múmiabarna<sup>1</sup> és kasseli föld<sup>2</sup> – festők által (állítólag) gyakran használt anyagok a 19. században. Bizonyos 19. századi festményeknél kifejezetten ezek használatára vezethetők vissza a festés (vagy a felület és a lakk) hibái. Például az olajfesték gyenge száradását okozhatják, ami miatt idő előtti repedések és egyéb nemkívánatos jelenségek, mint a migráció vagy a süllyedő rétegek figyelhetők meg a képeken. Ezekről a tünetekről már a kortársak is említést tettek, de ugyanúgy beszámolnak róluk napjainkban is a 19. századi festmények konzerválásához, restaurálásához kapcsolódó kutatásokban. De bármennyi tapasztalatunk van is az aszfalt, a kasseli föld és a múmiabarna pigmenteknek a festmények állapotára gyakorolt negatív hatásáról, mégis meglepően kevés tudományos, molekulárisan is helytálló bizonyítékot sikerült eddig összegyűjteni. Mik is pontosan ezek a pigmentek? Biztonsággal azonosíthatók-e az egyes példákban? Ők tehetnek arról, hogy az olajfesték olyan rosszul száradt egy időben? Ezek közül a kérdések közül valamennyi felvetődik az itt olvasható (angol nyelvű) dolgozatban: <http://conservationresearch.blogspot.hu/2010/02/molecular-studies-of-asphalt-mummy-and.html>



1 Mummy brown (múmiabarna): dús, barna, bitumenes pigment, köztes árnyalat az égetett umbra és a nyers umbra között, egyike volt a preraffaeliták kedvenc színeinek.

2 Kassel Earth: mély, félig átlátszó barna pigment, állítólag Rubens és Anthonis Van Dyke egyik kedvenc színe volt.

Mi is történt a Munkácsy-képekkel valójában? Mitől lettek ennyire feketék? A válasz az anyaghasználatban rejlik, ahogy ezt az MNG 1984-es tudományos kutatási programja is kimutatta, melyet dr. Bakó Zsuzsa, dr. Wittmann Zsuzsa és Velledits Lajos vezetett. Sajnos az akkori viszonyok miatt a szakemberek a kiváló feltáró munkát nem tudták befejezni, de olyan alapkutatásokat végeztek el a romló állagú festményeken, melyek kiindulási pontot jelentenek a jövőbeni kutatások számára. Az alapkutatás egy különleges keveréket mutatott ki a Munkácsy-festményeken, melynek receptje nem

egyezett a korabeli, úgynevezett bitumennek hívott anyaggal. Munkácsy düsseldorfi korszakában (ennek záródarabja a Mútemben [1876, Párizs] című festmény) a saját maga által kikevert sötétbarna, általa bitümnek nevezett anyaggal dolgozott. Ez az anyag nemcsak nevében tér el a bitumentől. Ezt a „festéket”, ami lehet természetes bitumen (asphalt vagy bitumen), kasseli föld (Kassel Earth) vagy múmiabarna (mummy brown), és alapvetően szerves eredetű, olajos megjelenésű anyag (folyékony vagy szilárd), már a 18. századtól előszeretettel használták a festőművészek. A 19. században az általános festészeti oktatás részeként szerepelt a bitumen használata (hívjuk gyűjtőnéven így a fentebb sorolt anyagokat). Saját kutatásunk innen indul.

A „bitüm”-nek nevezett massa szilárd alapanyagok és különféle adalékok keveréke, mely az eddigi kutatások szerint méhviasz, propolisz, lenolaj, vaspör, mastix gyanú, gumiarábikum és egyéb anyagok vegyítéséből áll össze. Ezt a keveréket Munkácsy düsseldorfi korszakában használta először, vagyis az 1860-as évek végén, és csak 1878-ban tért vissza a festékmestereknél kapható bitumen használatához.

Miért is kényszerült Munkácsy egy új keverék kikísérletezésére?

Először is nézzük, miért használtak egyáltalán bitument a festők? Az ok egyértelműen a pasztózus festéstechnika igénye. A sűrű, kevert masszát bármelyik színhez hozzá lehetett keverni, színe és állaga jól formázhatóvá tette az adott területet. Az olajos, bársonyos barna szín hígítva lazúrozásra is alkalmas volt, és a Rembrandt művészetét szerető ifjú Munkácsy életében nagy szerepet játszott. Az új anyag kikeverése pedig azért válhatott szükségessé, mert (erre korabeli források utalnak) néhány festékbeszállító mester beszüntette a mesterséges bitumen düsseldorfi forgalmazását. (Emiatt elképzelhető az is, hogy esetleg kiugróan magas lett az ára ennek a festészeti alapanyagoknak.) Minthogy Munkácsy nem akarta lecserélni a bitumenes festéstechnikát, kénytelen volt hasonló hatást keltő anyagot „létrehozni”. Véleményünk szerint a düsseldorfi bitüm anyag összetétele hasonlatos a korabeli fabútorok tartósító eljárásánál használt anyaghoz, melynek használati és keverési technikáját Munkácsy asztalosinaként valószínűleg kiadván ismerte. Ez az „asztalosipari” keverék minden esetben tartalmazott vas-oxidot is – ez okozza most a Munkácsy-képek halálát. A rajtuk elburjánzóhoz hasonló krokodilbő-



Tanulmány a Zalogházhoz, 1873. A festmény lakkozott mahagóni fatáblára készült | Pákh-gyűjtemény

rös felületek figyelhetők meg a restaurálás nélküli, 1850 körül készült parasztbútorokon, ládákon vagy ajtókon is.

Munkácsy a legtöbb esetben nemes anyagokra (mahagóni fatábla) dolgozott, melynek rostszerkezete nagyon zárt. A táblák felülete sok esetben még akár le is volt lakkozva (lazúros festéstechnikát téve lehetővé, mert ezen szinte csúszott az ecset), mely így egyáltalán nem szívta be a bitümet, de a bitument sem.

Munkácsy észlelte anyaghasználatának visszaságait, így az 1880-as évek közepétől áttért a legbiztonságosabb, kémiaileg legstabilabb festékek használatára. Munkáin olyan alapozást alkalmazott, amely nagyon erősen szívó alap, így sok esetben a Munkácsynál megszokott olajos barna szín is bemattult, fénye megszűnt. A bitüm a felületen a különböző kémiai kölcsönhatások miatt elkezdett változni. Az egyik fő változást a vas-oxid por (ami nem más, mint korabeli kerítésfesték por alakban) oxidálódása okozta, mely oxidáció nem feltétlenül az ismert vöröses rozsdaként mutatkozik meg, színe fekete is lehet (példa a 16 ismert vas-oxid-módosulat közül képlet és színek szerint:  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  vörös –  $\text{Fe}_3\text{O}_4$  fekete). A bitümmel festett festményeket ért vízpára, a levegő páratartalma befolyással van a festmények felületének állagára, mint ahogy a hideg-meleg váltakozás is, mely egyre több repedést indukál a felületen. Fontos változás lehet a szappanosodás is, amikor szürke réteg jelenik meg a festmények felületén. Ez a szürke réteg nehezen, de eltávolítható; viszont a folyamat megállíthatatlan.

A festmények romlása jelen tudásunk szerint nem állítható meg, mivel bonyo-



lult kémiai és fizikai folyamatok összetett hatása eredményezi a felület besötétedését. Ha csak egy lakkréteg lenne a hibás, azt el lehetne távolítani. Amit biztosan tudunk, a Munkácsy által használt ólomfehér erős szikkatív hatása okán a fehér felületek meg tudták kötni ezt az anyagot; ezek a felületek így nem burjánzanak, hanem csak szürkülnek. Ami szintén biztos, hogy sem a hideg, sem a meleg (előbbinél jelenik meg a szappanosodás, vagyis a szürke máz a kicsapódó pára hatására, utóbbinál olvadással kell számolni) nem tesz jót a festményeknek. Talán az oxigéntől elzárt tárolás lehetne a megoldás a festmények állagromlásának megállítására, de hogy a folyamat mitől lesz megfordítható, egyáltalán megfordítható lehet-e valamikor, az a kutatás jelen állása szerint még megválaszolhatatlan kérdés.

(Az AMOLF kezdeményezésére több átfogó kutatás is indult a bitumenes sötétedési probléma feltérképezésére, de mivel Munkácsy maga keverte ezt a különleges anyagot, így az ő képei esetében nem lehet hatásos az általános kutatás eredménye.)

Mit lehet tenni addig is, míg nincs tökéletes megoldás a festmények állagromlásának megállítására? A krokodilbőrös felület elnyeli a színeket, lassan eltűnnek Munkácsy említett korszakának remekművei. Milyenek lehettek a Munkácsy-képek eredetiben? Gazdag koloritú alkotások. Az 1952-ben megrendezett átfogó Munkácsy-kiállítás alkalmával fotótechnikai eljárással próbálták a festmények színeit helyreállítani, a rekonstruált felvételek az 1952-es,



Az MNG-ben látható *Siralomház* jelenlegi állapota fent pedig a festmény digitális rekonstrukción átesett reprodukciója

Végvári Lajos által írt kötetben láthatók. A korabeli fotótechnika, mely még nem ismerte a rövid és hosszú hullámhosszú fénytartományok rögzítését, sajnos nem tudott 100 százalékos eredményt elérni, bár az akkor alkalmazott eljárás eredménye ma is figyelemre méltó. A 21. században új módszerrel lehetne a festmények eredeti színeit feltárni, ez pedig az infravörös és a normál fénytartományban készült felvételek összeillesztése. Az általunk kifejlesztett módszer segítségével az MNG Munkácsy-tárlatából három festmény feldolgozására kaptunk engedélyt, a kísérlet sikerét az alábbi kép is bizonyítja.

×

1 <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=950CE4DF1031E033A25752C2A9679C94629ED7CF>



Ralph Gleis művészettörténész, a Wien Múzeum munkatársa, a *Makart: Egy festő uralja a várost* című kiállítás kurátora

Makart festészetének középpontjában a szín állt, így ő is, mint a 19. században sok más művész, különböző „nedvesentartó” anyagokkal – köztük bitumennel – kísérletezett a minél intenzívebb színhatás elérése érdekében. A Wien Múzeum Restaurátor Osztályának vezetője, Elisabeth Graff, és kolléganője, Eva Hottenroth jegyeznek egy cikket a Makart festmények konzerválásának problémájáról (*Makart aus konservatorischer Sicht*, in: Hans Makart – Malerfürst. Exhibition catalogue of the Wien Museum, Vienna 2000, p. 164–169), amelyben rámutatnak arra, hogy a bitumen-használat Makartnál egy régi, már a 16. században is ismert technikára vezethető vissza. Minthogy a reneszánsz igen kedvelt korszak volt a 19. században, korántsem meglepő, hogy Makart akkori festési megoldásokat próbált rekonstruálni.

Ahhoz azonban, hogy a technikai részleteket illetően megnyugtató válaszokat kapjunk, mindenképpen vizsgálatokra lenne szükség, amelyek alapján megállapítható lenne a használt anyagok vegyi összetétele.

Azonban a Makart képeken – sajnálatos módon – a mai napig nem végeztek kémiai elemzéseket.

Az összeállítást Buzogány Anna készítette

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

**B | BRAUN**  
SHARING EXPERTISE



2012. 06. 02. - 09. 09.

# NAGYON/SPECIÁLIS/ÖRÖMÖK TÓT/ENDRE/RETROSPEKTÍV/1971-2011

VERY/SPECIAL/JOYS

ENDRE/TÓT/RETROSPECTIVE/1971-2011

**MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ**  
**MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts**  
Debrecen, Baltazár Dezső tér 1. | +36 (52) 525-010 | +36 (52) 525-018  
[www.modemart.hu](http://www.modemart.hu) | [modem@modemart.hu](mailto:modem@modemart.hu)

modem:

Támogatók:       

Az acb Galéria jóvoltából.

LÁNYI András

# DÖNTETLEN – IKSZ

## Károlyi Zsigmond festmény sorozatáról

„Nézz szét ezeken a.

Ezt mind én hagytam abba.

Amikor a legkevésbé szerettek volna abbamaradni.”

(Petri György: Büszkélkedés)

A nyolcvanas évek második felében Magyarországon egy sor dolog folytathatatlanul vált. A változások közül a leginkább túlértékelt az úgynevezett politikai rendszerváltozás. (Mennyiben változott a rendszer, amikor a pártállam többpártállammá alakult, ezt azóta is vitatják.) Ennél érdekesebb – erről viszont alig esik szó – az odáig legjelentősebbnek vélt szellemi teljesítmények hirtelen ellehetetlenülése. A neoavantgárdtól a magyar szociológia fénykoráig, az (akkori) új irodalomtól a Balázs Béla Stúdióig, a Demokratikus Ellenzék szellemi holdudvarától a Duna Körig hirtelen – na jó, mondjuk egy fél évtized alatt – egy csomó dologról kiderült, hogy nem folytatható vagy a folytatásban nincs köszönet: nem teremnek nagy művek, iskolák és körök vonzerejüket veszítik, markáns szellemi profi-  
lok elmosódottá válnak.

A magyar értelmiség szellemi elbizonytalanodását nem volt könnyű, és főleg nem volt kötelező észrevenni. A megbicsakló, eljelentéktelenedő vagy önismétlésbe hanyatló életművek szerzőinek homlokát épp ekkor övezte a régóta megérdemelt babér. Maguk a koszorúzők is a múltjukból éltek. Az elmaradó nagy alkotásokat a kulturális életet sújtó anyagi nehézségekkel lehetett magyarázni. Az újdonságot pótolták „a szabad világból” beözönlő újdonságok. A válság tünetei közé sorolom, hogy nem akadt olyan fiatal nemzedék, amely az útvesztés tényét kellő meggyőző erővel tudta volna a hatvanas, hetvenes években fellépett kö-zépnemzedék szemébe vágni.

A képzőművészek között talán Károlyi Zsigmond volt az első, aki a folytathatatlan-ságot észlelte. Ezt, mondhatni, el is vártuk

tőle. Az én szememben, aki személyesen nem ismertem őt, úgy élt akkoriban, mint a legtekintélyesebb fiatal képzőművész, ezt a tekintélyt pedig igényességével, az alkotásait és megnyilatkozásait jellemző tudatossággal, következetességgel vívta ki. A szigorú önvizsgálat eredménye művekben realizálódott, és a művekhez fűzött önreflexiós szövegekben. A konceptualizmus ifjú mes-  
terének pályáján a nyolcvanas években be-  
következő fordulat tehát nem maradhatott öntudatlan, mint ahogy az sem, hogy ez a fordulat – a saját megítélése szerint – félbemaradt. Károlyi néha még azt is kétségbe vonja, hogy az akkoriban készült képek egyáltalán beletartoznak-e, beletartozzanak-e az életműbe. Válaszom rövid és határozott igen: véleményem szerint ezen a tő-  
résen keresztül maga a korszak hatolt be a műtermébe. Illik vállalni, és érdemes is.

„Amit látsz, azon nincs mit nézni...” – foglalja össze 1988-as, *Isoláció* és más-  
sik *realitás* című tanulmányában Károlyi a konceptualizmus ars poeticáját. Az idézet folytatása már értelmezésre szorul: „...mert az csak valami másnak az álarca”, írja. Ha jól értem, többről van itt szó, mint a ha-  
zug látszatok leleplezéséről, valamiféle lé-  
nyeg vagy végső igazság kereséséről, ami persze nem lehetett idegen korábbi, expe-  
rimentális korszakának művészi program-  
jától. Azonban „a tisztaság, az egyértel-  
műség mint élmény kompromittálódott”, olvasom ugyanitt. A koncept esetében az igazságkeresés programja: „megtalálni az egyetlen jó megoldást”, ahogyan ko-  
rábban fogalmazott, eleve túlmutat a kép síkján. Ami ott látszik, nem önmagában érvényes vagy hamis, hanem a képalkotás



Károlyi Zsigmond: *Cigaretta gyújtó önarckép*, 1985–86, olaj, vászon, 34 × 55 cm





Károlyi Zsigmond: *Állvány*, 1986–87, olaj, vászon, 60 × 50 cm

© fotó: Lugosi László

Károlyi Zsigmond: *Állvány*, 1986–87, olaj, vászon, 60×50 cm

© fotó: Lugosi László

Károlyi Zsigmond: *Fotófestmény*, 1985, 28×39 cm

folyamatának kontextusában. A „mi történik a képen” kérdést a koncept a „mi történik a képpel” kérdéssel cseréli fel. Károlyi konceptualista munkái sem „önmagukért beszélnek” – bár menthetetlenül szépek, bármit is jelentsen ez –, hanem bonyolult gondolatmenet és műveletsor dokumentumai, melyben a fénykép és a fénykép előhívása, roncsolása, manipulálása, a fénytörés, az árnykép, a tükrözés, a megkettőzés és a látvány geometriai analízise egyaránt szerepet kaphat. Látvány és reflexió viszonya itt a visszájára fordul: a reflexió nem interpretálja többé a látnivalókat, hanem teremti őket. Alighanem a konceptualizmus a végpontja annak a velejéig karteziánus európai művészeti hagyománynak, amely a reneszánsz (énközpontúság, centrális perspektíva stb.) óta fokozatosan minden naivitástól és spontaneitástól eltávolodott. A képeken a Módszer válik láthatóvá, és csakis annak szabad látszania, amit a Módszer megenged.

És akkor történik valami. Mármint Károlyival. Ezt röviden és brutálisan úgy foglalnám össze, hogy 1980-ban talált egy túl jó, egy túlságosan is neki való motívumot. Azon a bizonyos ifjúkori fényképen találta, amelyen a beállványozott Alpári Gyula utcai épület ácsolatának András-keresztje és a tatározók által az ablakokra mázolt ikszek zseniális „*objet trouvé*”-t kínáltak a geometrikus alapformák költészete iránt vonzódó mesternek. A művészettörténészek a megmondható, hogy amikor kísérletezni kezd ezzel a fotóval: kombinálja, variálja, roncsolja, kiegészíti, ráfest, szétvagdossa és új alakzatokat hoz létre belőle, ebben hol végződik a lírai absztrakt és hol kezdődik a koncept, vagy ha úgy tetszik: vajon a struktúrát próbálja megragadni, vagy inkább maga a folyamat érdekli. Engem, bevallom, a keletkező látvány. Ami, persze: nézet. A festett és ácsolt ikszeknek azonban nagyon is nyilvánvaló jelentése van, asszociációk és – *horribile dictu* – érzések tapadnak hozzájuk.

Károlyi, akinek későbbi korszakára jól illik majd a Bak Imre által kreált Expresszív Konceptuális Geometria elnevezés, most átmenetileg enged a csábításnak: homályos és zavaros kalandba kezd egy kis közönséges – hogy is mondjam csak – festőiséggel, amely a tatározás alatt zavartalanul rothadó szocialista nagyváros bedeszkázott utcáskán vár reá. Azok a festett barnák, dekadens hangulatok, az az olcsó romkocsmá-filing, ami azóta a pesti belváros idegenforgalmi védjegye lett, igen az. Na és? Nem kell itt



apukám absztrahálni, suttogja egy agyonci-garettázott rendszervégi hang, amikor málik szét úgyis az egész, lazulj má'! Csorogjon az a festék, bomoljunk egy kicsit!

A Kelet Alkonya. Mindannyian találkozunk akkoriban ilyen állványzatokkal. Magam évekig tanítottam egy olyan műemlék épületben, amely ki se látszott az ácsolatból, mert a roskadozó állványzatot is körül kellett állványozni, hogy össze ne dőljön. Martin Heidegger pedig már jóval korábban az állványzat (*Gestell*) fogalmával jelölte az eszközletet, a mindennapokra jellemző nem autentikus létezést. Így már egészen más, nemde? Nem olyan rossz társaság ez. Ami pedig az ikszeket illeti, az évtized elején jelent meg az Ikszek, Spiró György szerintem legjobb regénye, s ez sem valami felületes névrokonság, mert az Ikszek a mondanivaló rejtjelezéséről szól, a ká-európai művészértelmség és a mindenkori hatalom viszonyáról. Az önkicselező intellektus játszmáiról, a sifírozott közéletéről, egyszerűen rólunk, késő kádárkori ci-devantokról, önérvénytelenítő önkifejezőkről, egy kifosztott és beállványozott város díszlete előtt. A regényben ugyan a tizenkilencedik századi Varsó a huszadik századi Budapest, de a lényeg az, hogy semmi se legyen az, ami, és a végére senki se maradjon önmaga.

Az x-jel tehát sokféle értelmezést megen-ged. Károlyi sorozata kapcsán emlegettek már semmitést, azaz kiikszelést, de ugyanígy szorzójelet, azaz megsokszorozást, nem volt nehéz a keresztre asszociálni, e jel szakrális értelmében, de az utak kereszteződésével és elágazásával kapcsolatos kép-zettársítások sem tűntek jogosulatlannak. Érdekes, hogy egyedül a profán beikszelés nem jött szóba tudomásom szerint, pedig ha valamit, nekem ezt a döntetlenre-tippelést juttatják az eszembe ezek a képek, különösen, ha a hatodik ikszbe lépő Károlyi Zsigmond pályáján betöltött szerepükre gondolok. És ez neki is bejött. Már mint az ikszelés. Ebben a döntetlenekkel terhes fordulóban többnyire az nyert, aki bátran ikszelt a művészeti és politikai irányzatok rangadóján.



Károlyi Zsigmond: *Állvány*, 1987, olaj, vászon, 80×60 cm



HORVÁTH Olivér

# KAPITALIZMUS ÉS SZOCIALIZMUS ÉS SKIZOFRÉNIA

Egy kis vezető a Ludwig Múzeum most futó Société Réaliste-kiállításához: olvasóink ha nem akarják magukkal cipelni az újságot, a [www.artmagazin.hu](http://www.artmagazin.hu)-ról letölthetik a szöveget, és egy kedves hang előadásában hallgathatják, mialatt a művek között sétálnak.

Zuhog az ész / a gazdátlan tényrakásokra. A Société Réaliste jelekben, ikonokban, színekombinációkban, titkosírásokban, globális és lokális utalásokban tobzódó kiállításáról akár e Petri-kétsoros, az Építkezés is eszünkbe juthat. Az empire, state, building tébolyító mennyiségben zúditja a látogatóra az észben megfűrdetett ténycsoportokat: demarkációs vonalakból és valutajelekből képzett ábécét,

Auguste Comte ihlette csillagnaptárat, a világ zászlainak színátlagát és számos új, a kiállítás párizsi állomása óta született művet – Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy duója egy pillanatra sem áll le. Az eredmény néha hidegen látványos adatvizualizáció, mint az európai évezredek határváltozásainak hőtérképe vagy az óriáseuró, amely a rajta lévő EU-térképről lemaradt perem-

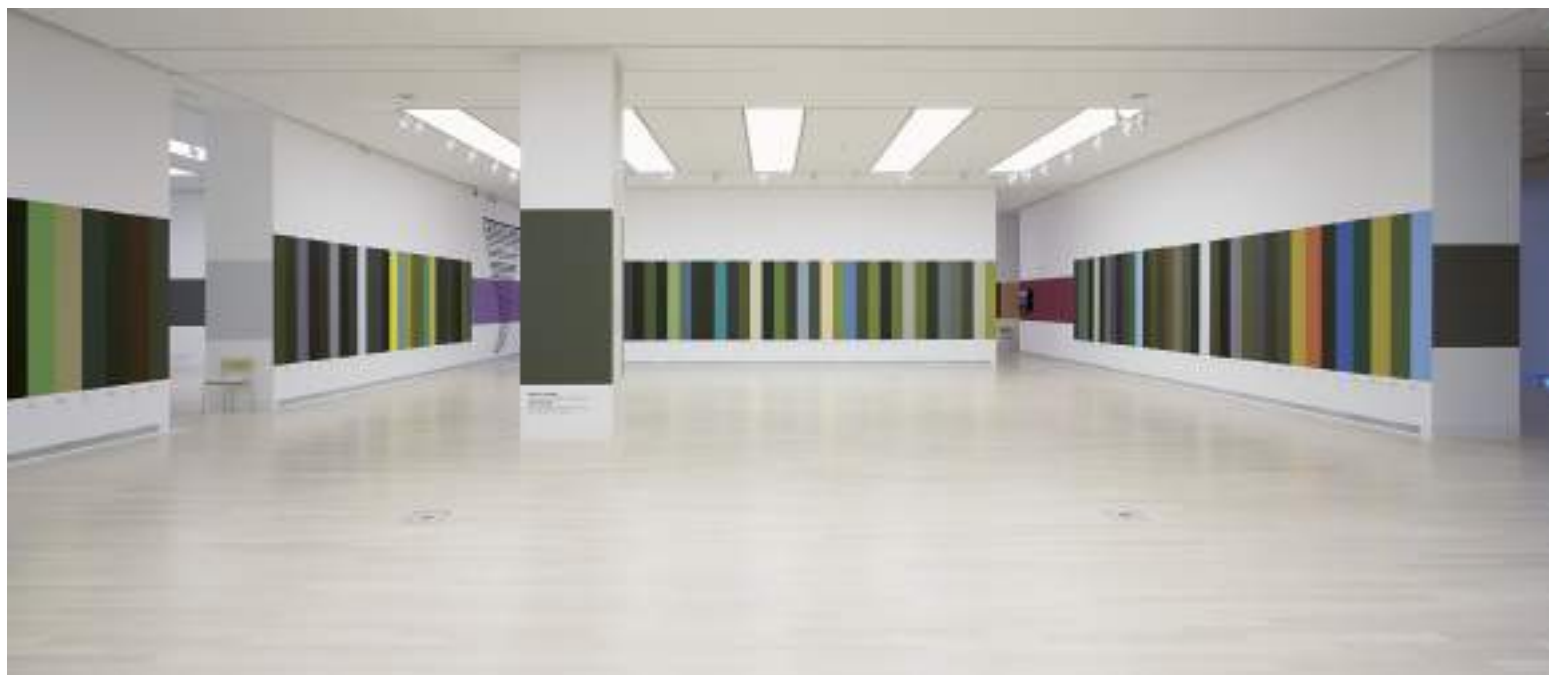
országok pozícióját a karimán jelzi. Ki ne tudná, hogy ott vannak, mondhatnánk, legfeljebb „ismert ismeretlenek”, Donald Rumsfeld híres kategorizálásában: tudjuk, hogy mit nem látunk, ahogy a csernobili erdők is ott vannak, foltta kenve, a Google Maps-en. Ám a Google-világ ismeretlen is, melyben vitatott területek IP-címtől függően látszanak indiainak, kí-



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Société Réaliste



Árnyékállam, 2012, falfestés, képcímkék és öntapadó felirat



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Société Réaliste

nainak vagy vitatottnak, minden igényt kielégítve – a Birodalom az államok felett áll. S annak fényében, ahogy két éve néhány egyetemista kiharcolta Hollandia térképének újranyomását a gombostűfejnyi karibi sziget, Saba holland törzsterületé válásakor, az euró-korrekciónak szinte rendes, reális politikai akciónak tűnik. Ám máskor a tények újrendezése a releváns adatok megkülönböztetésére képtelen, skizofrén tüneteket mutat. Két számot mondok: / 56 / 68 / Összeadhatjátok, kivonhatjátok / megszothatjátok..., ahogy egy másik Petri-vers szól, a művészek pedig konkrétan összeadják, kivonják és elosztják kettővel a fontos magyar évszám-párokat (The Long Century – Budapest). S mivel végeredménynek is kerek évszámokat szeretnének, mindig két páros vagy páratlan évet osztanak el. Van ennek értelme? Nincs. Direkt? Talán. „A tudásszerzés abszurd, de az abszurdításból is szerzhető tudás”, mondják az alkotók egy interjúbán, így szinte minden logikus műhöz tartozik egy illogikus. Ott a valutajelekből képzett Esperanto-ábécé, amelynek sorrendje mindig az árfolyamhoz igazodik és ott a határvo-nalakból képzett Vonalvilág, ki tudja miért, az angol országnevek ábécéje szerint összefűzve. Ott van King Vidor és Ayn Rand vulgár-individualista filmje, Az ősforrás kivonatolt változata, amelyből hiányzik minden élő szereplő, csak a modernista építészet marad mint a pénz és a hatalom tiszta megtestesülése. Az Ősforrás izgalmaival szemben pedig ott az álkonceptuális A Life to See, egy Riefenstahl-összes, a rendező élettartamára nyújtva – 101 év, amit látnod kell –, az

órányi, random kockák alatt lepergő hang-anyaggal, amiben sem a tudásszerzést, sem annak abszurdítását nem könnyű megtalálni.

Igazán elemében a két végpont között van a Société Réaliste. A Mare Nostrum, amely a sarkvidékre transzponálja Európa és Észak-Afrika városait, mindjárt kevésbé tűnik abszurdnak, ha például arra a harmincas évekbeli térképre, képeslapra gondolunk, amely Portugália gyarmatait forgatta Európa területére, dacos felirattal: „Portugália nem kis ország”. Készítője, Henrique Galvão, a tengerentúli területek főfelügyelője, idővel szembefordult a gyarmatok ki-

### *A tudásszerzés abszurd, de az abszurdításból is szerzhető tudás.*

zsákmányolásával. Bebörtönözték, megszökött, hetvenhez közel fegyverrel próbálta a Santa Maria óceánjárót Angolába téríteni, hogy megdöntse a Salazar-rendszert és egyben megakadályozza a robbanásszerű dekolonizációt, tudva, hogy az csak Amerika és a Szovjetunió csataterévé tenné az új államokat. „Andy Goramból csak kettő van”, énekelték a drukkerok a skizofrén Rangers-kapusnak, és így volt kettő birodalomból is: a Société az eredeti formájában meg nem épült, de aztán hét iker-épületként kísértő Szovjetek palotáját morfolja hét lépésben a kísértetiesen hasonló Empire State Buildingbe, a SZOVJETOV-feliratot az IMPERIJA-ba, ahogy Karinthy a „nincs”-et – néncs, néndz, véndz, féndz – a „pénz”-be. A pénz a dollár, a kérdés: Herkules oszlopai-

ból jön-e az áthúzás rajta, a mexikói pénzen és a spanyol címeren keresztül, ahol a két oszlop, amely a hagyományban a Nec Plus Ultra – nincs tovább – feliratot fogta közre, Plus Ultrává változott, mikor kiderült, a tengeren túl is terjeszkedhet a birodalom. A két oszlop a távolba tűnt, az iker tornyok is leomlottak, de csak hogy egyesülve támadjanak fel, One World Trade Center néven, mert csak egy világ van és egy birodalom, mondja a Société Réaliste, és valutajelekkel visszaírja az oszlopok közé: Nec Plus Ultra. Máskor olyan Birodalom üldözött betűtípusait – a modern Futurát és az aztán szintén fajidegennek talált gót Frakturt – keresztezi, amely gyűlölte a keveredést és még volt saját nyelve. Mítosza, mint a náci ideológus, Alfred Rosenberg könyve, mellyel a fajidegensége miatt a mű elolvasására is alantásnak talált irodalmár, Victor Klemperer fejét ütlegelték, megerősítve abban, hogy titokban tovább gyűjtse a beivódó náci szavakat, megerőszakolt kifejezéseket, a háború után megjelentetve a Lingua Tertii Imperii, a Harmadik Birodalom tizenkét évig sulykolt nyelvét. A Birodalmat amúgy is ezerévesnek álmodták, Hitler és Speer ügyelt rá, hogy a jövő Berlinje, Germania világfőváros romként is impresszív legyen, így a Société ebben az állapotban festeti meg látképét. A mi birodalmunk, amely el sem képzei, hogy egyszer véget ér, csak a kívül születetteket kereszti ki – ezen segít a duó EU-zöldkártyalottója –, egyébként mindent inkorporál: a brechti Krétakör utaztathatja benne a Berli Biennáléra a guruló csodaszar-



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Societé Realiste

*Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést*, 2010, gravírozott alumínium, 180 × 180 × 35 cm | Somló Zsolt és Spengler Katalin gyűjteménye  
 balra: *Álladalom*, 2009–2011, digitális nyomtat díbondonon, 200 × 100 cm; *Álladalom: Számítás*, 2009–2011, digitális nyomtat díbondonon, 102 × 120 cm

vas-emblémájával a Sociétét is megihlető Gój Motorosok Rosenberg zsidóságáról értekező elnökét. A plus ultra birodalmának nyelve, a Lingua Ultimae Imperii a sokszólamú szavaké, képeké, logóké. Ezt próbálja összezavarni szó-, kép- és logó-játékokkal, anagrammákkal a Société; a Goldman Sachs átalakul Gold Can Smash-sé, a Manpower WoManpowerré, a Dreamworks holdsarlón ücsörgő kisfiúja kalapácsot kap a kezébe. Beleláthatjuk a szabadságharcot vagy a skizofréniát, ahogy a Škoda-embléma indián fejdíszre egy imázsfrissítés során szárnyas nyíllá alakult, a formális hasonlóság okán. De a netes hackekkel ellentétben a Société ötletei műtárggyá akarnak válni. A nulla, melynek igazi jelként a semmibe kell tűnnie, mire leírjuk – mint a katalógus tájékoztató –, kíváncsan csillogó szobor formájában vékonyodik el, akárcsak a Zero Euro, amely különösebb indok nélkül válik tipográfiai jelből körüljárható testté. A zománctáblákra nemcsak enigmák kerülnek fel, hanem a gyermetegebb szójátékok is: Ru/apture, (R&D)egeneration, melyeknek furcsán áll az áruféti-lét. S mindezt ellen-súlyozandó, ott az antiműtárgy, a graffiti

rokonaként a falfestés, amely most a teljes kiállítást beborítja, a kettősség pedig talán az értelmetlen művekhez hasonló figyelmeztetés, emlékeztetés az antikapitalista művészet ellentmondásaira. A probléma inkább akkor kezdődik, amikor a kalapácsos Dreamworks-fiú Bíró Mihály Kalapácsos emberévé cseperedik. A Société, mikor pár éve az 1919-1949-1989-problematikával kezdett foglalkozni, nem visszhangozta a baloldali közbeszédet a formálisan 1949-es alkotmány tökéletességéről, hanem izgatónak látta, ahogy az húsz év után is a „szociális piacgazdaságba való átmenetet” deklarálja, miközben a permanens átmenet évei során épp a munkához, lakáshoz, egészséghez való jogot változtatta az Alkotmánybíróság kikényszeríthetetlen utópiává. A Société akkor „bűdös paraszt” helyett „bűdös paralel”-t hasított az egymásra vetített alkotmányszövegekből kirajzolt Derkovits-Dózsa mellkasába, az új alaptörvény után azonban a reakció kimerül az 1979 feliratú Kalapácsos ember piros, zöld, kék és sárgás változatában. Hasonló a rovásírásos, áthúzott Sztálinváros felirat is. Ötletes, hiszen a betűkké váló jelek ellentéte: ornamentikává

vált írás, melyet még propagálói közül se tud mindenki kiolvasni. De nagyon nem belemenős, ha olyan fogalmakkal ütköztetjük, mint a „szabad identitásválasztás” vagy az „elképzelt közösségek” és azon a Magyarországon, ahol már évekkel ezelőtt feltűnt a Dávid-csillag alá rovásírt „zsidó vagyok, nem turista”-pólo egy tüntetésen, egy másikon pedig héberül tartották magasba a „Nem volt holokauszt”-táblát, ott forma és tartalom e szelíd diskrepanciája kicsit passzé. S ez csalódás az egyes munkáit politikai trendügynökségként jegyző S. R.-tól, amiként a kiállítás pesti változatának főműve, a teremnyi *State of Shades* is, a nemzeti festészet és a Nemzeti Galéria – aktualitásoktól aligha független – kommentárja; a színcsíkok a Galéria egyes festményeinek színátlagát mutatják be, illetve az egész átlagát, a „Magyar nemzeti festészet szürkét”. Ez kicsit elkoptatottnak tűnik, ha olyasmikre gondolunk, mint Jason Salavon steril impresszionizmus- és barokk-átlagai vagy Komar és Melamid maróan ironikus, tizennégy nemzet számára elkészített „tökéletes festményei”, melyek kérdőívében az adott állam polgárainak kedvenc színé-



*Zero Euro*, 2011, lakkozott forex, 130×75×30 cm | Barta Péter gyűjteménye | balra: *Mare Nostrum*, 2010, zománc tábla, 80×97 cm | magánygyűjtemény; *Nec plus ultra*, 2011, zománc tábla, 60×60 cm; *Euro@T*, 2011, zománc tábla, 60×60 cm; *Új ábécérend*, 2009–2012, zománc tábla, 80×60 cm | háttérben: *Pontozott tériszony*, 2006–2012, fal festmény, változó méret



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Société Realiste



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Société Realiste

*Toldás az Eiffel-toronyhoz*, 2011, fémszobor, 150×150×150 cm | háttérben: *Megváltoztatandó: vörös, zöld, kék, narancssárga*, 2011, zománc tábla, 54×73 cm egyenként

*Szovjetek Birodalma*, 2011, acél, 24×40×30 cm | insurart.hu gyűjteménye | háttérben: *Sztálinváros vége*, 2011, zománc tábla, 70×20 cm



© Bujnovszky Tamás / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum-Adattár © Société Réaliste

re vonatkozó kérdés sem hiányzott amellől, hogy az illető a történelmi vagy a kortárs hősöket preferálja-e. Az empire, state, building-ben legfeljebb a kiállításcím anagrammájaként rejlenek benne az „MNG disputabeli terei”. A magát a kommunárok örökösének valló trendügynökség, ha nem csak a múlt divatszínei izgatják, akár a *State of Shades* magyar címében, az *Árnyékállamban* derengő

jelentéssel is foglalkozhatna; national colors helyett a Transparency International 2012-es magyar divatszavával, a state capture-rel, a gazdasági-politikai maffiák állami hatalomátvételével. Mert ha a Société Réaliste legalább viccből komolyan gondolja, amit egy interjúban állít a kiállítás kapcsán, hogy a művészet hatékonyabb lehet a politikai harcban, mint egy Kalasnyikov, akkor

a *State of Shades* nemzeti szürkéje egy „whiter shade of pale”.

**Société Réaliste: empire, state, building**  
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

2012. augusztus 5-ig



# WEB ALAPÚ MŰTÁRGYKEZELÉS

# ART BROWSE MANAGEMENT

GALÉRIÁKNAK, MŰGYŰJTŐKNEK, MŰVÉSZEKNEK:  
[WWW.ARTBROWSE.NET](http://WWW.ARTBROWSE.NET)

## KINEK?

Az [www.artbrowse.net](http://www.artbrowse.net) egy professzionális műgyűjteménykezelő rendszer. A rendszer nem igényel telepítést, nincsenek műszaki problémák, web alapú szolgáltatásként használják műgyűjtők, múzeumok vagy galériák.

## MIÉRT?

Rendszerünk kiemelkedő biztonságtechnikai megoldásokkal garantálja partnereinek, hogy műtárgyait gyorsan és pontosan menedzselje. Minden fontos adatot, dokumentációt rögzíthet az műtárgyakhoz, amelyeket bárhol, bármikor elérhet, hogy még nagyobb élmény legyen a műtárgyak gyűjtésének élvezete.

## HOGYAN?

Műtárgyak hozzáadása, szerkesztése, törlése.

Egy helyen minden fontos adat: technika, méret, ár, biztosítás, reprodukciók, kiállítások, proveniencia.

Művészek adatbázisa

Véget vethet a keresgélésnek! A műtárgyakhoz feltöltheti a fontos dokumentumokat, legyen szó reprodukcióról, vásárlási bizonylatról vagy bármilyen az adott műtárgyhoz kapcsolódó fontos iratról.

[INFO@ARTBROWSE.NET](mailto:INFO@ARTBROWSE.NET)



# Nagyon speciális örömök

A szerkesztőségbe menet mindig úgy kerülök, hogy átléphetsek felette vagy legalább egy pillantást vethessek a járdába süllyesztett, Örülök, hogy itt álltam feliratú bronztáblára. Sokadszorra látva is olyan ez a Tót Endre-üzenet, mint egy váratlanul ránk vetett mosoly, muszáj visszatükrözni. Most, amikor a debreceni Modem retrospektív kiállítást rendez az önmagát lobogó hajú, nevetős srácként az emlékeztünkbe író (75 éves!) Tót Endrének, ahol több mint 400 műve között tallózhatunk, a Paulay Ede utcai ArtPool 60 (már több mint egy éve finanszírozhatatlan bérleti díj miatt bezárt) kiállítóhelye előtt épp annyira abszurd a kijelentés, mint a kortárs művészeti terek és intézmények helyzete. Amikor Tót az NSZK-ba disszidált, sokan fogadtak arra, hogy a hetvenes évek elején itthon kifejezetten provokatívnak számító öröm-darabjaival (Örülök, hogy ezt a mondatot lenyomtathattam. Örülök, hogy xeroxolhatok. Örülök, hogy bélyegezhetek...) külföldön nem fog boldogulni, mert ironikus szlogenjei csak elengedhetetlen közegben váltják ki a megfelelő hatást, és aktuálpolitikai töltésüket veszítve vértelennek válnak. Hogy a pesszimista jóslat nem vált valóra, azt a Debrecenben kiállított optimista életmű igazolja. Tót Endre kijelentései ugyanis minden nehézkesen mozduló, csikorogva működő és hatalmával visszaélő rendszert kritizálnak, ide-

haza ráadásul mintha visszanyerték volna aktualitásukat, régi fényükben ragyognak. Tót Endre, a magyarországi mail-art atyja – aki a szigorú cenzúra ellenére is állandó levelezésben állt a nyugati művészvilág felé – eredendően kommunikatív alkat. Nem a műterem magánya vagy a steril (ha mégoly nagyvonalú) kiállítótér az igazi teret, hanem a közvetlen kapcsolat, az utca, a köztér, ahol művei megelevenednek, interakcióra késztetnek. Örülök, hogy itt álltam táblába eddig csak az ArtPool 60 és 2004 óta a kölni Ludwig Múzeum tetőteraszán botolhattunk. Az idei Múzeumok Éjszakáján, június 17-én Debrecenben helyezték el a harmadikat. A Modem bejárata elé szánták, de egyelőre a belső kertbe került, mivel az engedélyeztetési eljárás még nem zárult le. Ha nem is szándékos a hivatali bürokrácia részéről, a rendszer megint egy ironikus gesztussal gazdagította a mű felavatását. Az ArtPool egy hónapra az utca felé megnyitott, dohszagot és zenét kiárasztó Szellőztetés projektje, amely a Paulay Ede utca „kulturális vírussal fertőzött területén” Tót Endre lényeglátó semmi sem gondolata köré szerveződik, közérzetjavító akcióként definiálja önmagát. Hát nem erről van szó?

**Tót Endre-retrospektív 1971–2011**

**A kiállítás 2012. szeptember 2-ig látogatható a debreceni Modemben**

(Szikra Renáta)



Tót Endre az avatón a Modem belső kertjében

## Tihany Artplacc

A magyarországi művészeti vásárok harcában különleges pozíciót vívhat ki magának a tél végén és tavasszal két budapesti kiállítással is beharangozott, fesztiválszerű nyári kivonulás. Az igencsak főváros központú kulturális berendezkedés terében egy vidéki kezdeményezés mindig üdítő, Tihany pedig amellet, hogy a balatoni turisztika kiemelt célpontja, számos kulturális kezdeményezésnek nyújtott már eddig is sikerrel teret. Nem véletlen, hogy Illyés Gyula, Németh László, Szabó Lőrinc vagy éppen Borsos Miklós szívesen alkottak hajdan Tihanyban, van kiállítóterem, középkori

hangulat, szabadtéri játékok, a témánkhoz leginkább kapcsolódó tény viszont az, hogy a mai napig itt működik a Magyar Képzőművészeti Egyetem művésztelepe. Ebbe a koktélnak csobban nem kis pezsdítő erővel a Tihanyi Artplacc. A budapesti (+1 szentendrei) kortárs művészeti galériákon túl a MOME és az MKE is az együttműködők közt szerepel, a kísérőprogramok között találhatunk nemzetközi video- és új média art-fesztivált, a Nemzeti Park területén land art workshopot, a főtéren pedig kortárs ékszer- és dizájnerek bemutatóját, de más művészeti ágakat bevonva lesz például



Literaplacc is. Az eseményt minden valószínűség szerint balatoni tűzijáték zárja.

**Tihany**

**2012. augusztus 10–20-ig** (Buzogány Anna)



Thomás Saraceno: *Untitled*, 2008, c-print, 26,5×40 cm



# Kilátás

A Műcsarnok néhány évvel ezelőtti magángyűjtői tárlatai nyomán vált láthatóvá, hogy Magyarországon ismét léteznek nemzetközi horizonttal rendelkező kortárs gyűjtemények; közülük következetességét, nyitottságát és minőségét tekintve is kiemelkedett Somlói Zsolt és Spengler Katalin válogatása. A Somlói–Spengler-gyűjtemény egy részét most egy másik, hasonló látókörrrel rendelkező intézmény, a Vass Gyűjtemény fogadja be. A tárlaton megjelennek a kelet-közép-európai szemszögből fontos globális problémák: a művek többsége – a Blue Noses vaskos fotókarikatúrája, az IRWIN ironikus Malevics-kommentárja vagy Nedko Solakov abszurd világ-jegyzete – szűkebb és tágabb környezetünk elveszett utópiáit tárgyalja. A háttér pedig a világ eltűnt utópiái szolgálatjára: Tomas Saraceno individuális univerzuma, Daniele Buetti globális glamour-portréi vagy Olafur Eliasson olvadó szobor-fotó-sorozata. Ebben a koordináta-rendszerben a magyar kortárs képzőművészek közül azok kaptak helyet, akik a legnagyobb természetességgel dolgozzák fel kelet-közép-európaiként a világ témáit: Csörgő Attila, Maurer Dóra vagy Birkás Ákos művei mellett megjelenik a par excellence nemzetközi Societé Réaliste egy munkája is.

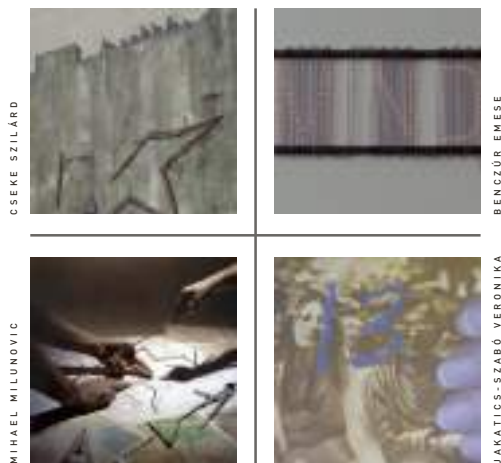
**KILÁTÁS | Nemzetközi művészet Somlói Zsolt és Spengler Katalin gyűjteményéből**

**Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény Galériája**  
Veszprém, Vár u. 3–7. | 2012. július 21 – október 13.  
(hétfőtől szombatiig)

(Mélyi József)

## UNTOUCHABLE MATTERS

BENCZÚR EMESE | CSEKE SZILÁRD  
JAKATICS-SZABÓ VERONIKA | MAYER ÉVA  
MIHAEL MILUNOVIC | SERGIU TOMA



2012. JÚNIUS 28 – Szeptember 7.

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

# Klimt-divat

Bécs Klimt-lázban ég, kedvelt festőjük százötvenedik születésnapját számos új kiállítás, a kávéházakban Klimt-sütemények, sőt még egy új musical is ünnepli városszerte. A dekadens nőportrék, gazdag ornamentikájú festmények és végtelen nyugalma attersee-i tájak mellé olvasóinknak most három izgalmas múzeumi élményt ajánlunk.

## FIAT MODES PEREAT ARS

„Éljen a divat, le a művészettel!” – ezt Max Ernst se gondolhatta komolyan. A MUMOK három emeletét megtöltő több száz (köz-  
tük számtalan hordható) műalkotás a divat és művészet szoros összefonódásának gyümölcse. Az avantgárd művészei számára az élet művészet és a művészet élet – s miként a divat, ők is mindig új utakat keresnek. Ők azok, akik teljes természetességgel viselték saját műveiket: Popova és Sztyepanova geometrikus ruhakompozíciói meglevenedett szuprematista képek, Balla futurista öltöny-átiratai már-már lerobbannak viselőjük testéről és szinte látjuk, amint szembejön az egymáshoz öltözött Delaunay házaspár, a színek dinamikus kontrasztjára épülő, „szimultán” öltözékben, feltartóztathatatlanul. A századelő bécsi divatreformját

a megkerülhetetlen Emilie Flöge és Kolo Moser libbenő, könnyed, fűző és halcsont nélküli reformruhái képviselik, a korabeli fotókon Emilie kockás-csíkos kaftánjában Klimttel táncol a napsütötte kertben. Alig pár évtizeddel később a szürrealisták már szinte együtt élnek a divattal, Man Ray divatfotókat készít, Coco Chanel Dalíval és Cocteau-val dolgozik. Dalí egyenesen lubickol ebben a közegben, Elsa Schiaparelli butikjának tervezi a legszexibb estélyit, az ártatlan fehér selymen araszoló nagy, vörös homárral (*Woman's Dinner Dress*, 1937).

## Reflecting Fashion.

### Művészet és divat a modernizmustól

#### Bécs, MUMOK

2012. június 15 – szeptember 23.

www.mumok.at

(Szikra Renáta)



© Philadelphia Museum of Art / VBK Wien, 2012

Elsa Schiaparelli & Salvador Dalí: Női estélyi ruha, 1937  
selyemorganza, szintetikus lószőr, hossz: 132 cm,  
derékbőség: 56 cm | Salvador Dalí terve nyomán  
készítette Elsa Schiaparelli | A Philadelphia Museum of Art  
szíves engedélyével, Mme Elsa Schiaparelli ajándéka, 1969

Gustav Klimt: *Emilie Flöge portréja*, 1902, olaj, vászon



## KLIMT KÖZELRŐL: ÉPÍTMÉNY A BEETHOVEN-FRÍZHEZ

Az eredetileg csak időszakos dekorációnak szánt mű a szerencsének köszönhetően maradt fenn, és most az egész stílusirányzatnak nevet adó Secession épületében külön építményt ácsoltak annak érdekében, hogy a látogatók közelről is megnézhessék ezt a több mint 34 méteren keresztül kigyózó festményfolyamot – és felfedezhes-

sék benne a tükör-darabokat, gyöngyöket, függönykarikákat és egyéb érdekes applikációkat.

### Close-up – Gustav Klimt ~

#### Gerwald Rockenschaub – Plattform

2013. január 13-ig (Egyszerre csak kevesen férnek el az építményben, ezért a Secession előre elnézést kér az esetleges sorban állásért.) | Wiener Secession, Friedrichstraße 12, A-1010, Wien (T.T.)



© Wien Museum



### SZÍVEK, SZÍNEK, SZÖVÉSMINTÁK

A kedvesen régimódi Néprajzi Múzeum Emilie Flöge textilgyűjteményével készült. Emilie Klimt élethosszig tartó szerelme, műzsája, szellemi társa volt. Élettárs lenne a megfelelő kifejezés, de Klimt nőimádata fizikai alkatahoz hasonlóan robusztus volt, így egyezünk ki abban, hogy e jó házból való, művelt, vonzó nő mind közül a legtartósabb és fontosabb kapcsolata volt. Emilie szép nő volt, a Wien Múzeumban látható híres portréján kicsit dacosan néz göndör hajzuhataga alól, földig érő, gazdagon díszített ruhában, szép kezén hosszú ujjak. Nővéreivel ruhatervezéssel foglalkoztak, varróiskolát vezettek, nyertek egy tervezői pályázatot, majd 1904-ben a Mariahilferstrassén megnyílt saját szalonjuk, a Flöge Schwestern. Az üzletbelsőt és a bútorokat Josef Hoffmann, a kor első számú építésze tervezte, ezt egy fotón láthatjuk is. A szalonban Wiener Werkstätte stílusú dizájnerruhákat terveztek, még a textilek is saját elképzeléseik alapján készültek. Ezekhez nyújtott inspirációt az a sok finom csipke, szikrázó színekombinációjú hímzés, paszomány, fonat és szegély, melyeket a múzeum Emilie hagyatékából vásárolt meg. A gondosan válogatott hagyományos népművészeti kézimunkák, vidéki utazásokon fellelt darabok most először láthatók. Érdekes, hogyan alakult át az egykori felvidéki szőttés motívuma egy modern szabású ruha díszítőelemévé, milyen szerepük volt a bécsi szecesszió stílusának kifejlődésében és megláttni bennük a Klimt-képeket betöltő aranylő sejtminikák őforrását. A Flöge Nővérek nemcsak

19. századi hímzés Sopornyából, Emilie Flöge Gyűjtemény



© Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien

ruhaszalon, szellemi centrum is volt, nagyvilági kliensek és a korszak bohém művészeinek helye. A múzeum kedves kis kertjében leülve még elképzelhetjük a kort, a nagypolgárságot, melynek Klimt festett családi portrékat, a füledt bécsi tízes éveket és a Hoffmann-féle teret, ahol nők és férfiak diskuráltak anyagok és szabásminták közt válogatva.

**Látogatható 2012. december 2-ig**

[www.volkskundemuseum.at](http://www.volkskundemuseum.at)

(Winkler Nóra)

© Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien



19. századi hímzés Trencsénből, Emilie Flöge Gyűjtemény



*Letisztult művészet*

*arannyal és gyémántokkal*



BUDAPEST: Andrássy út 43

Tel. 413 0174

Régiposta utca 19

Tel. 318 7665

Liszt Ferenc Airport 2 – SkyCourt

Tel. 296 5422

[www.freywille.com](http://www.freywille.com) | vienna, austria

DESIGN©FREYWILLE

# A „Holland Michelangelo” Haarlemben

A jeles késő manierista festő, Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562–1638) nyilván igen hízelgőnek találta volna, ha már életében holland Michelangelónak titulálják. Erre a megtiszteltetésre azonban pár száz évet várnia kellett, lényegében egészen mostanáig, amikor műveiből ilyen hangzatos címen rendeznek egy 2012 szeptemberében nyíló monografikus kiállítást a haarlemi Frans Hals Museumban. Bár a művész maga is a város szülőtte volt, a kiállítás kurátorai talán azért nem „A haarlemi Michelangelo” címet választották, mivel ilyen néven rendszerint egy másik haarlemi festőt, Maarten van Heemskercket szokták emlegetni.

Cornelis Cornelisz. kétségtelenül sikeres mesternek számított saját korában, akit

pályatársa, Karel van Mander is hosszasan méltatott 1604-ben megjelent életrajgyűjteményében. Érdekes itt megjegyezni, hogy a Franciaországból hazatérő festő, az 1580-as évek második felében, Karel van Manderrel és a szintén Haarlemben letelepedő híres grafikussal, Hendrick Goltziusszal együtt egy rajzakadémiát is működtetett. Amennyire tudni lehet, Cornelis van Haarlem sosem járt Itáliában, így az antik szobrászat emlékeivel, s Michelangelo műveivel is csupán gipszmásolatok, illetve metszetek közvetítésével vagy éppen Van Heemskerck – idővel az ő birtokába jutott – Rómában készített vázlatrajzai révén ismerkedhetett meg. A művész elsősorban ruhátlan alakokkal benépesített, manierista modorban festett kompozícióival szerzett

nevet magának, mégis egyes művei már a holland aranykor realizmusát vetítik előre.

Bár a haarlemi Frans Hals Museum által rendezett monografikus kiállításra a londoni National Gallery, a New York-i Metropolitan Museum of Art, s más külföldi múzeumok is kölcsönöznek jelentős darabokat, a tárlat fő attrakciói nagy valószínűség szerint azok a múzeum saját gyűjteményében őrzött, s kétségkívül Cornelis Cornelisz. van Haarlem legsikerültebb alkotásai közé tartozó alkotások lesznek, melyekről már Karel van Mander is megemlékezett *Het Schilder-Boeck* című, említett művében. Külön figyelmet érdemel ezek közül az a helyi lövészegylet tagjait megörökítő, 1583-ban készült csoportkép, mely Frans Hals néhány évtizeddel később festett, azonos té-



Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *A haarlemi lövészegylet bankettje*, 1583 | Frans Hals Museum, Haarlem (restaurálás alatt)





Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Betlehemi gyermekgyilkosság*, 1591 | Frans Hals Museum, Haarlem

májú művei számára is inspirációs forrásul szolgálhatott. Van Mander joggal állapította meg a festménnyel kapcsolatban, hogy „a kép elrendezése nagyon természetes, minden személy egyéni mozdulattal van ábrázolva, ahogy hivatásukhoz és hajlamukhoz illik. A kereskedők egymás markába csapnak, az ivócimborák kancsót vagy poharakat fognak, és így tovább, mindenki a maga szokása szerint. Ezenfölül ez a mű a maga egészében is kitűnő: az életszerű

fejek tökéletesek, sima könnyedséggel vannak kidolgozva, a ruhák, kezek és más részek ugyancsak kitűnőek, tehát ez a darab, a többivel együtt, méltán lesz maradandó.”

A festő korabeli népszerűségét jelzi, hogy 1590 táján négy nagyméretű festményt is rendeltek tőle a nem sokkal korábban elkészült haarlemi Prinsenhof számára. A sorozat első darabja az Albrecht Dürer metszétének hatásáról árulkodó *Bűnbeesés*, melynek előterében, Ádám és Éva alakja körül szá-

mos állatalakot, köztük egy macskát ölelő majmot is felfedezhetünk. Adott esetben ezek a motívumok nem csupán a paradicsomi környezet felidézését szolgálják, hanem az első emberpár érzékiségére, balga viselkedésére vagy éppen az Ádámot bűnre csábító Éva csalafintaságára utalnak. Az ugyanekhez a sorozathoz tartozó, több mint négy méter széles mitológiai jelenet, a *Péleusz és Thetisz lakodalma* már méreteinél fogva is lenyűgözi a nézőt, s vitathatatlanul Cornelis



Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Péleusz és Thetisz lakodalmja*, 1592–93 | Frans Hals Museum, Haarlem



van Haarlem főműveinek egyike. A jelenet háttérében balra Erisz istennő tűnik fel, jobboldalt pedig már a történet folytatása, Párizs ítélete látható, amint a trójai királyfi éppen átadja Aphroditének a legszebbnek járó aranyalmát. Tudjuk, hogy Párizs hely-

telen döntése újabb viszályt keltett, s végső soron hazája pusztulásához vezetett. Sejtethető, hogy Haarlem város vezetőinek nem véletlenül esett a választása erre a témára. A jól ismert mitológiai történeten keresztül valószínűleg arra a vallási és politikai

viszálykodásra akartak utalni, mely már évtizedek óta megosztotta az országot, s végül a németalföldi szabadságharcba torkollt. A jelenet előterét betöltő, gondtalanul mulatozó aktfigurák csoportja mindenesetre még tökéletes harmóniát sugároz.

A „Holland Michelangelótól” három mű is található a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. Az 1597-ben készült *Jupiter megbűnteti Larát* még egyértelműen a manierizmus stílusjegyeit viseli magán, míg az 1614-ből származó nagyméretű *Bacchánlia* már arról tanúskodik, hogy Cornelis van Haarlem modora idővel letisztultabbá vált, s az 1600-as évek elejétől festészetében mindinkább felerősödtek a klasszicizáló tendenciák. Ha mindezek után egy pillantást vetünk az 1628-as *Párizs ítéletére* – mely Kilényi Hugó gyűjteményéből, Ernst Lajos révén került 1917-ben a múzeum birtokába –, igazat kell adnunk a festő kortársának, Constantijn Huygensnek, aki 1630 táján papírra vetett önéletrajzában korántsem hízelgő hangon nyilatkozott Cornelis van Haarlem kései alkotásairól. Az invenciózusnak legjobb indulattal sem nevezhető budapesti festmény kompozíciója nagy vonalakban (tükörképesen) Marcantonio Raimondi híres metszetét követi, a tájképi háttér és egyes staffázsalakok elhagyása miatt azonban

a jelenet túlságosan is frízszerűvé, mondhatni unalmassá vált. Az egyes szereplők beállításában is megfigyelhetünk némi eltérést a metszethez képest: az aranyalmáért versengő három „szépséges” istennő alakját, illetve testfelépítését szemügyre véve joggal merül fel a gyanú, hogy ezek valójában nem női, hanem (legalábbis részben) férfimodell után készültek. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani, hogy a budapesti kép bal oldalán feltűnő Minerva mozdulata (mely leginkább eltér Raimondi említett metszetétől) szembevetülő egyezéseket mutat Cornelis van Haarlem egy 1597 tájára datált, s jelenleg a darmstadti Hessisches Landesmuseumban őrzött vöröskréta rajzával, mely egyértelműen egy férfiakot ábrázol.

Akinek lehetősége nyílik megnézni a Frans Hals Museum monografikus Cornelis van Haarlem kiállítását, s már úgyis ott jár a városban, az a „Holland Michelangelo” művei mellett akár az igazi Michelangelo alkotásaiban is gyönyörködhet. A haarlemi Teylers Museumban ugyanis több tucatot őriznek az itáliai nagymester eredeti rajzai közül.



Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Párizs ítélete*, 1628 (részlet) | Szépművészeti Múzeum, Budapest



Már sokkal felkavaróbb, bizarrabb látványt nyújt a Cornelis van Haarlem által a Prinsenhof számára festett harmadik kép – a festő talán legismertebb, legtöbbet reprodukált alkotása –, a Betlehemi gyermekgyilkosság. Ez a jellegzetesen manierista kép – akárcsak a nem sokkal korábban készült, s jelenleg az amszterdami Rijksmuseumban található változata – jól érzékelteti, hogy a legkülönbébb, olykor meglehetősen nyakatekert pózokba beállított férfi- és női aktok bravúros ábrázolása esetenként minden másnál fontosabb lehetett a művész számára. A kép mindenesetre jól tükrözi Heródes pribékjeinek brutális kegyetlenségét, mely a spanyol seregek vérengzéseire emlékeztethette a kortársakat. II. Fülöpöt egyébként gyakran hasonlították akkoriban Németalföldön a gyermekeket legyilkoltató Heródeshez.

Zavarba ejtően pikáns jelenet tárul a szemünk elé az említett sorozat negyedik darabján. A *Szerzetes és begina* címen ismert festményen egy ájtatos képű egyházfit lát-

hatunk, aki a mellette ülő fiatal nő félig fedetlen keblét tapogatja. Az előtérben egy terített asztal, rajta egy pohár bor s egy tál gyümölcs. Bár a képet rendszerint az álszent szerzetesek és apácák erkölcstelenségét kifigurázó szatíráként szokták értelmezni – s mindez illeszkedne is a sorozat koncepciójába –, egyes vélemények szerint a jelenet valójában egy lényegesen emelkedettebb témát örökít meg: a „Haarlemi csoda”-ként emlegetett legendás történet szerint egyszer egy apácát titkolt terhességgel vádoltak, amikor azonban vizsgálat alá vetették, melleiből nem tej, hanem bor folyt ki, mely fényesen bizonyította ártatlanságát...

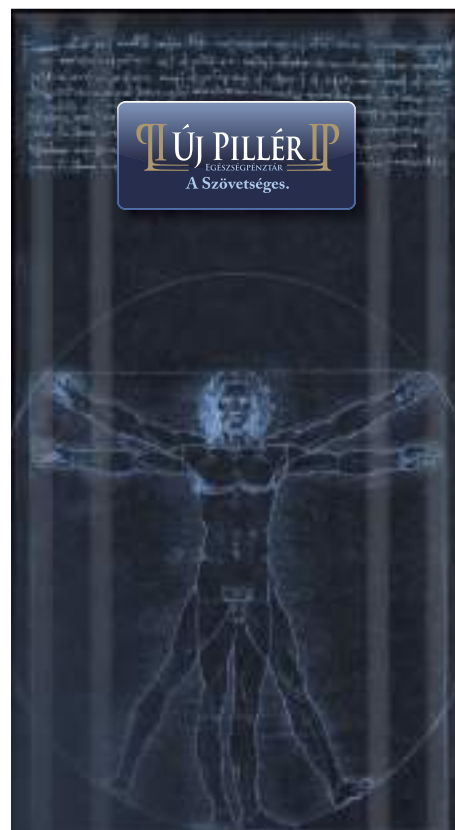
**‘De Hollandse Michelangelo’, Cornelis van Haarlem (1562–1638)**

**Frans Hals Museum, Haarlem**

**2012 szeptemberétől**

(Németh István)

Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Szerzetes és begina*, 1591 | Frans Hals Museum, Haarlem



# Egészség:

## lehet 10% befektetéssel több?

[www.ujpiller.hu](http://www.ujpiller.hu)



# Az ártatlanság kora

## Amikor a műipar is múzeumot kapott

Aki már járt a Victoria & Albert Museum-ban, biztosan átélte azt az élményt, hogy mindegy, mennyi ideig bolyong a múzeum végtelennek tűnő folyosóit és teremsorait zsúfolásig megtöltő sok ezer kivételesen szép, különleges vagy szokatlan tárgy között, mindenképpen azzal az érzéssel távozik, hogy töredékét sem látta a múzeum kincseinek. Egyik vitrintől a másikig rohan, megfogadja, hogy a kanyaron túl már nem megy, de aztán mégis érzi a kényszert, hogy egyszer még vissza kell jönnie, hisz alig látott valamit. A tárgyak végtelenje láttán felmerül a kérdés, van-e olyan szellete a tárgykultúrának, amely nem tartozik a V&A gyűjtőkörébe? Merthogy minden van: régiségek kortárs alkotásokkal vegyítve, műtárgyak, bútorok, különleges vagy szimplán funkcionális használati tárgyak – mindig hű lenyomatai az aktuális korszak ízlésvilágának.

Most eljött az idő, hogy választ kapjunk a fenti kérdésre, és még csak nem is kell hozzá Londonba utaznunk. Ugyanis a bonni Kunst- und Ausstellungshalle érintésével

Budapestre, az Iparművészeti Múzeumba érkezett a világ legnagyobb iparművészeti és dizájn múzeumának csaknem 350 változtatott tárgya, amely a Victoria & Albert Museum alapításának körülményeit, történetét, gyűjteményezési módszerét és az európai iparművészeti múzeumokra gyakorolt hatását illusztrálja, összesen 17 fejezetben.

A múzeumok manapság a fennmaradásért, a közönség megnyeréséért folyó kíméletlen küzdelemben szükségszerűen sokoldalúvá váltak. Kísérőrendezvények garmadájával támogatják meg egyébként is szórakoztatóra és interaktívra hangolt kiállításait, kutatásra, ismeretterjesztésre és múzeumpedagógiára egyaránt nagy súlyt fektetnek, amellet hogy a látogatók komfortigényét magas fokon igyekeznek kiszolgálni. A Victoria & Albert Museum elődje, a South Kensington Museum volt az egyik első létesítmény, amely megvetette a ma megszokott múzeumok típusának alapját. A 19. század közepén az új intézmény már messze távolodott a Kunst- und Wunderkammerek, a főúri képtárak, kin-

csházak nyilvánosságától: Londonban mindenki számára hozzáférhető és használható múzeum jött létre. Olyan komplex művelődési intézmény, amit mintalapokkal és szakkönyvekkel gazdagon felszerelt nyilvános művészeti könyvtár, a maga nemében a világon első tárgyfotó-tár, remekművek másolataiból álló gipsz- és galvanoplasztikai gyűjtemény és emellett a művek tanulmányozását, a kutatást, másolást, egyáltalán a hosszabb tartózkodást komfortosabbá tevő helyiségek, park, étterem, folyóvizes mosdók egészítettek ki. A széles körű nyilvánosságot pedig minimális belépti díjjal, a dolgozó rétegek számára esti nyitva tartással érték el. A didaktikus célzattal alapított múzeumegyüttes az ipar és a mesterekből származó inspirációs forrásul szolgálva, a műipar és ebből következően a közízlés fejlesztését, az igényesség, a jobb életminőség megteremtését tűzte ki célul. A világ minden tájáról ezerszámra begyűjtött kiváló minőségű, ízléses kortárs darabok missziója a tárgykultúra megújítására irányult, melyhez a fénykorát élő, hatal-





© Victoria &amp; Albert Museum

William Morris (1834–1896), Philip Webb (1831–1915), John Henry Dearle (1860–1932), szövés: William Knight, John Martin és William Sleath: *Az erdő*. Merton Abbey, Anglia, 1887. Gobelinszövés, láncfonal: pamut, vetülék: gyapjú és selyem, m.: 121,9 cm, sz.: 452 cm. Hímzett felirat: „The beast that be in wood and waste, now sit and see, nor ride nor haste” (Az állatok az erdőben és a pusztában csak ülnek és néznek, nem szaladnak, nem is sietnek) | Vásárlás az Art Fund támogatásával

masra hízott brit gyarmatbirodalom biztosította az optimális feltételeket.

Az előzmények közül kiemelkedett és egyben önálló jelentőségre tett szert az 1851-es londoni világkiállítás, amelyet Albert herceg elképzeléseiből kiindulva Henry Cole tervező-feltaláló tervei alapján valósítottak meg. Viktória királynő férje széles látókörű, nagy műveltséggel rendelkező, igazi reformgondolkodó volt, aki számunkra az angomán Széchenyitől ismerős „haza és haladás” gondolat mentén, a *Minden nemzet iparának alkotásaiból rendezett kiállítással* a nemzetek közti békét és a szabadkereskedelmet kívánta előmozdítani. A forrongó Európában a londoni világkiállítás, amely a meghívott országok műkincsei, kortárs formatervezési irányzatai mellett a legújabb technikai újításokat, a gyárilap legújabb termékeit és a távoli tájak kultúráját egy fedél alá hozta, ahogy Viktória megjegyezte: a „béke vására volt”. Maga a fedél is páratlan csoda volt, a kor high-tech építménye, Joseph Paxton Kristálypalotája. A kovácsoltvas szerkezetű, gigantikus üvegvitrin belsejében, 90 ezer négyzetméteren a világ technikai fejlettségének, művészeti ízlésének aktuális keresztmetszetét kapta a kiállított 100 ezer

tárgy kedvéért odalátogató hatmillió vendég. A világkiállítás 186 000 fontos nyereségével a rendezők (boldog idők!) újfent a kultúrát, a művészeti oktatást, a műipart támogatták: 35 hektárnyi földet vásároltak a Hyde Park közelében, ahol létrehozták az utóbb „Albertopolis”-ként elhíresült kulturális negyedet.

Az 1857-ben létrejött South Kensington Museum alapját azok a gyűjtemények jelentették, amelyeket 1837-től a Government School of Design állított össze a tanulóinak vásárolt tárgyakból (például éppen a londoni és párizsi világkiállításokon vettek állami támogatásból ékszereket, ezüsttárgyakat, kerámiákat a világ minden tájáról).



© fotó: Arment Cellé

Enteriőrfotó a kiállításról



A Victoria & Albert Museum Cromwell Roadon lévő nagyszabású épületének alapkövét több mint 30 évvel férje halála után, 1899-ben maga Viktória királynő tette le, de a múzeum, amely Albert herceg fáradhatatlan kultúrmecenatúrája nélkül meg sem valósult volna, valójában rá emlékezve kapta a nevét.

A viktoriánus kor egy kevésbé ismert szelete bontakozik ki a múzeumalapítás körülményeiből, akár az előzményekkel, akár utóhatásaival ismerkedünk a kiállításon olvasható, több látogatásra elegendő kísértőszövegből. Már-már úgy hat, mintha maga a kiállítás a katalógusnak álcázott, mellesleg lebilincselően izgalmas muzeológiai könyv 3D-s illusztrációja lenne. Ott a rengeteg tárgy, de mind magányos képviselője az egyes gyűjteményi csoportok ezer és ezer hasonló objektumának. Néhol kifejezetten idegenül hatnak egymás mellett az egy vitrinbe vagy terembe sorolt alkotások, az összkép kaotikus. Mondhatnánk, hogy a tárgyak magukért beszélnek, de nem – az intézménytörténet vezérfonalára gyöngyszemként felfűzve nyer értelmet a műalkotások hada. De az élmény ismerős: ha Victoria & Albert, akkor tárgyözön, fogadkozás és visszatérés.

#### Art & Design for All

#### – Művészet mindenkinek

**A Victoria & Albert Museum – A világ első iparművészeti múzeuma Budapesten**  
**Iparművészeti Múzeum**  
**szepember 16-ig**

**A kiállítás kurátora:**

**Marie-Louise von Plessen és Julius Bryant**

**A magyar adaptáció koordinátora:**

**Jékely Zsombor**

**Installáció: Somlai Tibor**

(Szikra Renáta)



Maw & Co.: Albertopolis, 1871–1888 k. Keménycserép máz alatti kék festéssel, m.: 44,4 cm, sz.: 102 cm, mé.: 8,5 cm

Albert herceg nem érthette meg az általa megálmodott kulturális központ elkészültét. A nagyszabású építkezések helyszínét az iránta való tiszteletből nevezték el „Albertopolis”-nak, a dombormű a készülő épületeket egyetlen, kollázszerű kompozícióba sűríti (balról a South Kensington Museum belső homlokzata, háttérben a Royal Albert Hall of Arts and Sciences). Az előteret Joseph Durham világkiállítás-émlékműve foglalja el, a tervezett Britannia allegória vagy Viktória helyett Albert herceg szobrával, melyet 1863-ban, két évvel Albert korai halála után avattak fel.



R. W. Herman: Díszítőelem gipszmásolatáról készített tanulmány részlete, 1840. Fekete és fehér kréta

Az, hogy a gipszmásolat-gyűjteményt az oktatásba bevonják, a bonni egyetem alapítóinak ötlete volt, akik már a negyvenes években létrehozták reprodukció-tárukat. A South Kensington Museum első igazgatója, Henry Cole bábáskodott a „Konvenció a műalkotások nemzetközi reprodukálásának támogatásáról valamennyi ország múzeumainak javára” egyezmény megszületése mellett, mely megteremtette a gyakorlatot, amelynek nyomán Európa múzeumi kópiáikat egymás közt cserélik. Az egyezményt 15 trónörökös írta alá 1867-ban. A másolatok másolása nemcsak a festők és szobrászok képzésének alapját jelentette, de úgy vélték, hogy a kézművesek és a manufaktúráknak tervezők rajzkészségét, arányérzékét, precizitását is fejleszti a módszer. A South Kensington Museumban munkaidő után, az esti órákban mindenkinek lehetősége nyílt a gyűjtemény tanulmányozására, a művek másolására. A beadott rajzokat kérésre az intézmény munkatársai ingyen és bérmentve korrigálták.

Domenico Brucciani cégének tulajdonítva: Fügefalevél a Dávid-szobor számára, 1857 k. Gipsz, m.: 40 cm, sz.: 30 cm, mé.: 17 cm

A toszkán nagyherceg ajándékát, Michelangelo Dávidjának gipszöntvényét Viktória királynő adományozta a múzeumnak 1856-ban. A tekintélyes méretű, felcsatolható gipsz fügefalevél a viktoriánus korszak szemérmes hölgylátogatói kedvéért készült, szükség esetén ezzel orvosolták a szobor botrányos meztelenségét. Domenico Brucciani műhelye nemcsak a South Kensington Museum, hanem a British Museum egyik legfontosabb gipszöntvény-beszállítója volt.





© Victoria &amp; Albert Museum



Ruha, 1862. Jacquard szövésű selyem, mellbőség: 80 cm, derékbőség: 60 cm, szoknya hossza elől, közepén: 115 cm, szoknya hossza hátul, közepén: 141,7 cm, szegély körmérete: 370 cm | Miss I. Bowhill McClure ajándéka

Az anilinkék ruha lett a budapesti kiállítás szimbóluma, a vörös alapon megsokszorozva fogadja a kiállítóterbe lépő látogatót, de szemtől szemben sem okoz csalódást. Az elegáns és divatos nappali ruhát állítólag az adományozó nagynya viselte az 1862-es londoni világkiállítás alkalmából. Így személyes történettel és technikatörténeti kuriózzal egyaránt szolgál. William Perkin ugyanis 1856-ban fedezte fel a lila színű anilinfestéket (a világkiállításon egy hatalmas, tömör festékből készült mályvaszínű oszlopot mutatott be), ami forradalmasította a kelmefestést. A vértelen pasztellármánylatok után valósággal rávetette magát a türelmetlen hölgyközönség az új, élénk színekre.

© Victoria &amp; Albert Museum



Josiah Wedgwood & Sons porcelánmanufaktúra:  
A Portland-váza másolata, első változat. Etruria,  
Staffordshire, 1790 k. Ún. „jasperware” applikált dombor-  
művekkel, m.: 26 cm | John Jones hagyatéka

A 18. sz. egyik legünnepeltebb antik műtárgyát, a Kr. e. 40–30 körüli időből származó római cameo-csiszolású üvegázát kérte kölcsön a tulajdonos halála után Wedgwood, hogy másolatokat készítsen róla. Az 1770-es években kísérletek ezrei során kifejlesztett mázatlan keménycserépből („jasperware”) megalkotott kópiát 1789-ben Joshua Reynolds a Portland-váza „korrekt és hű másolatá”-nak ismerte el. A híres Wedgwood-kerámiák nagy része műalkotások másolata, mert a tulajdonos Reynolds-hoz hasonlóan „a legjobb források idézését és az azokkal való versengést” tekintette művészi feladatnak. Vázáját londoni szalonjában belépőjegy ellenében tekinthették meg az előkelőségek. 45 „első másolat” készült még életében, de bármilyen luxuscikknek bizonyult is a Wedgwood-kópia, jól jelképezi azt a törekvését, hogy „az antikvitást összhangba hozza a gyári termeléssel, a modern anyagokkal és a technológiai újításokkal”. A V&A három vázamáslat tulajdonosa, köztük az egyik állítólag a természettudós (és Wedgwood-unoka) Charles Darwiné volt valamikor.



## ÉKSZER DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM  
H-1055 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.  
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0834  
INFO@WLADISGALERIA.HU  
WWW.WLADISGALERIA.HU

A Victoria & Albert Museum hatására sorra létesültek az új típusú iparművészeti múzeumok Európa-szerte és a tengerentúlon. A Magyar Országos Iparművészeti Múzeum alapkövét 1872-ben rakták le és a millennieumi ünnepségek záróeseményeként, 1896-ban avatták fel. Az ország második múzeuma nemcsak a kiállító és kiszolgáló terek kialakításában, hanem a gyűjteményezés módszerét tekintve is hűen követte az angol mintát.

© fotó: Áment Gellért



Jungfer Gyula (1841–1908): Levélszekrény az Iparművészeti Múzeum számára. Budapest, 1896. Öntött sárgaréz, m.: 53 cm, sz.: 58 cm | Iparművészeti Múzeum, Budapest

Az Iparművészeti Múzeum védjegyévé vált színes-mázás épületkerámiák nem kis részben Lechner 1889-es angliai tanulmányútjának ösztönzésére születtek. Míg ő a South Kensington Museum perzsa és indiai kerámia-gyűjteményét és a gyarmati építészetet tanulmányozta, addig Ráth György, a múzeum igazgatója a gyűjtemény mellett az épület belső berendezési tárgyait (a vitrinektől a linóleumon át a fűtőtestekig) vette alaposan szemügyre. Sok mindent közvetlenül az angol gyártóktól rendeltek, de a részletek kialakítását többnyire magyar vállalatok végezték. Az egyik korabeli vitrint és pihenőpadot a kiállítási enteriőrbe is beépítették. A fémmunkák többségét, így ezt a kecses levélszekrényt is Jungfer Gyula tervezte és műhelye gyártotta a múzeum számára.

© fotó: Áment Gellért



Ahogy az alapítás idején a londoni múzeum volt a példa, az Iparművészeti Múzeum tervezett felújításánál is a V&A megújulása az egyik legfontosabb igazodási pont a budapesti intézmény számára. A múzeum átépítése és bővítése során olyan látványraktár létrehozását tervezik, amely a gyűjtemény kiállításán nem szereplő darabjait tematikus csoportokba rendezve a kutatók és a nagyközönség számára egyaránt elérhetővé teszi. Az Iparművészeti Múzeum ezüstgyűjteményéből készült „látványvitrin” egyúttal finom utalás a Victoria & Albert Museum Ezüstgalériájára.

© fotó: Áment Gellért



© fotó: Áment Gellért





Művészet mindenkinek – főleg a gyerekeknek!

# Régi tárgyak új élete

Múzeumpedagógia és iparművészet



A múzeumok bevonása az oktatásba immár több évtizede szerepel mind a köznevelés, mind a közgyűjtemények átfogó programalkotói elvei között. A 2007–2013 közötti periódus egyik legfontosabb állami programja, a Társadalmi Megújulás Operatív Program kiemelt szerepet szánt a gyermek- és ifjúsági programoknak, amelyek a társadalmi befogadás és az erősödő részvétel mozgatórugói lehetnek. A pályázat egyik nyertese, az Iparművészeti Múzeum a falai közé vitt speciális oktatáson túl az esélyegyenlőség, a társadalmi felzárkóztatás feladatát is magára vállalta: óvodai, illetve hátrányos helyzetű gyerekeket befogadó iskolai csoportok számára készített komplex programot, amely tárgyak és korok történetével, technikák elsajátításával és drámapedagógiai módszerekkel vonja be a gyerekek életébe a kultúrát.



A programsorozat címe: *Egy kortárgy – egykor tárgy*. A témák részben kapcsolódnak a 2011–12 során bemutatott időszakos tárlatokhoz, de a kiállítások anyaga csak egy kis szelete a teljes múzeumpedagógiai programnak. A folytatásban az egy-egy tárgy által előhívott rendhagyó történelemórától a beöltöztetésig, a kézműves foglalkozástól a szabás-varrásig, a kirakatrendezési versenytől a mai szubkultúrák divatjának szinte csoportterápiás elemzéséig minden előfordul. A gyerekek megfoghatják, sőt használhatják az egyes darabokat, szereplőként belekerülnek az egyes korok közegébe. A „kortárgy” így a megközelíthetetlen múzeumi értékből ismét konkrét, funkcióval bíró használati eszközzé változik vissza, de szépsége, egyedisége személyes kapcsolatot épít a gyerekek hétköznapi környezete és az elvont művészetfogalom között.

A kortárs múzeum a korok, folyamatok, technikák és társadalmi viszonyok összességét a tárgyak segítségével teszi személyes élménnyé, konkrét tapasztalattá. Míg az oktatás egyre inkább az elvont tudás felé közelít, és

az informatika térnyerésével még az oktatási segédeszközök tárgyszerűsége is eltűnik a gyerekek mindennapjaiból, a múzeumok az érzékszervi élménnyel és az eköré gondosan, szakszerűen fölépített oktatási programmal eleven, kézzelfogható és sok irányban szerteágazó tudást képesek átnyújtani. Egy kézbe vett, közelről megismert tárgy, egy elsajátított kézműves technika áttöri a kulturális korlátokat. Ennek természetesen része a taktilis élmény, az érintés, mint a tanulás legősibb módja. És része a múzeum támogató, reflektív hozzáállása is, ami nélkül a gyűjtemény csak elzárt tárgyhalmaz marad.

Az *Egykor tárgy – egy kortárgy* múzeumpedagógiai program koncepcióját Joó Emese készítette, a projektben részt vesznek: Pataki Judit, Erdős Katalin, Koncz Kinga, Fodor Andrea, dr. Pásztor Emese, Semsey Réka, Visontai Dóra, Kristofori Szilvia, Kesserű Andrea, Hidasi Zsófia, Párdi Zsófia, Szabó Eszter Ágnes, Szegediné, Hódosi Luca, Krasznai Judit, Pápay Kornélia, Hellenbach Gabriella, Kancser Zsófia, Major Gábor, Naszlady Ágnes, Mojzer Anna, Kokas Lászlóné, valamint Uhrin Csaba drámapedagógus és a Momentán Társulat.

Nemzeti Fejlesztési Ügynökség  
www.ujsechenyiterv.gov.hu  
06 40 638 638



MAGYARORSZÁG MEGÚJUL



A projektek az Európai Unió támogatásával valósulnak meg.

## FATARÓK A FESTŐBUZÉROK ELLEN

### ROSS KING: MICHELANGELO ÉS A SIXTUS-KÁPOLNA

#### A HÍRES FRESKÓ SZÜLETÉSE

Van, amikor nem vagyok benne biztos, hogy nem valami játék áldozata vagyok. Már akkor is szeretném látni Ross King Sixtus-kápolnáról szóló könyvét, amikor látom, hogy Makovecz Benjamin fordításában az az egyik fejezetcím, hogy *A slamasztika*. Vajon hogyan mondják azt angolul, hogy slamasztika? A festőbuzért még elhiszem, hogy létező növény, gyökeréből állítják elő a piros festéket, de mi az a fataró? II. Gyula pápáról azt mondják, gyermekrontó, iszákos és fataró. Nem lehet, hogy a fordító kíváncsi volt, vajon elolvassák-e a kiadónál a kéziratot, vagy csak rábólintanak, mehet a nyomdába?

Persze az internet mindenre válaszol, még ha a fataróra elég tág értelmezést ad is: hermafrodita, homoszexuális, ügyetlen, gyáva, onanizáló. Most aztán gondolkodhat az olvasó, hogy II. Gyulát pontosan mivel is vádolták. Miközben a szöveg nagy nyelvi fantáziával lett magyarrá, a cím meglehetősen unalmaska, a pápa plafonjából lett Sixtus-kápolna. Nemcsak unalmas, de félrevezető is, hiszen van ott egy másik híres Michelangelo-freskó is, de Ross King pont a pápa plafonját akarta az olvasónak megmutatni: hogy hiába nézünk az

égre, mint Jónás, hiába tudjuk, hogy ez a világ legnagyobb, legjelentősebb, legismertebb freskója, azért mégis csak mennyezet, amit föl kellett állványozni, be kellett vakolni, ki kellett festeni. Utána ki kellett fizetni a festőt meg a festéket. Művészek testközelségéből. Van, akit megőrjít a dolog, miért is kell arról olvasnia, hogy Michelangelo csizmában aludt, és lehet, hogy soha nem mosakodott, más meg azt mondja, hogy a szellemóriás ájult csodálata helyett jobb tudni, hogy mibe került a festék és hogy mennyit keresett a festő.

Amit persze pontosan soha nem lehet tudni, a 3000 dukát lehet sok is meg kevés is. Nem ez a lényeg, hanem a bratyzás. Amitől végre ki lehet mondani azt, amit az ember odabent, fájós nyakkal még nem tud ennyire biztosan: van fejlődés az Özönvíz zsúfoltsága és *A sötétség és világosság szétválasztása* között. Ha eddig el is jutunk magunktól, mégis jó tudni hozzá, hogy Michelangelo az előbbi huszonkilenc, az utóbbit viszont egyetlen nap alatt festette meg.

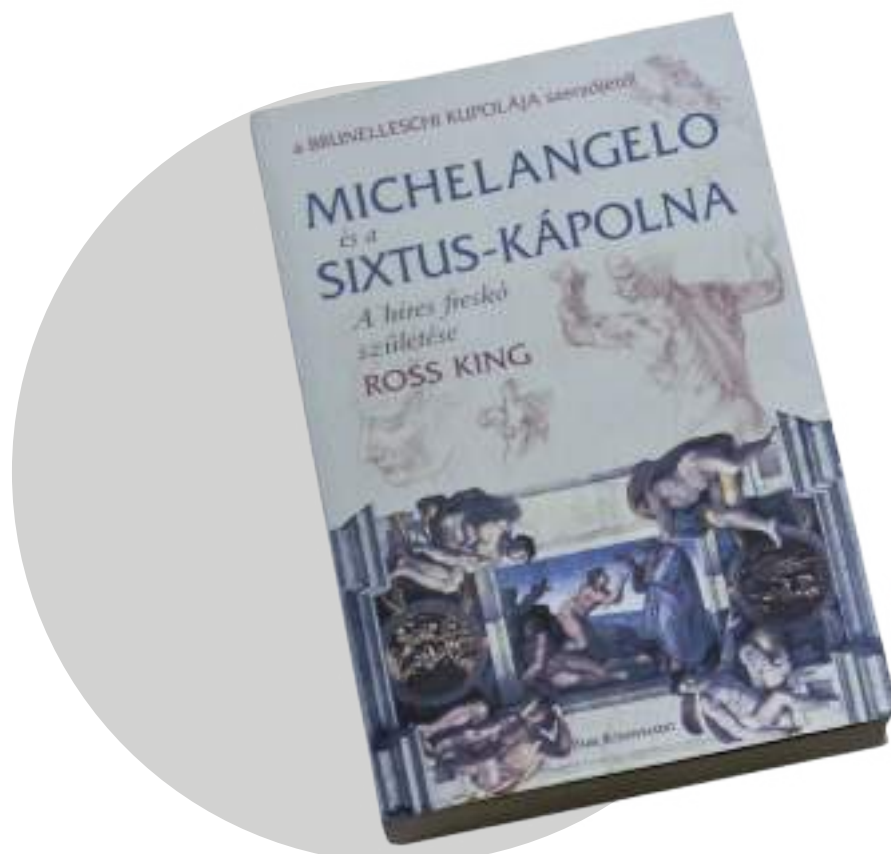
Nyugodtan lehet tegeződni Michelangelóval. Voltaképpen mindig is ezt tettük, hiszen csak a keresztnévén emlegetjük, tudjuk róla, amit

tudunk, bár legtöbbször rosszul tudjuk. Az égnek meredő szakállról szóló vers alapján nagyon biztos voltam benne, hogy valóban hanyatt fekvé készült a pápai mennyezet, legfeljebb az volt érdekes, hogy volt-e őalatta is valami kereken guruló gördeszka, mint az autószerelők alatt, vagy szegény henteregve csúszkált le s föl. Pedig, ugye, akkor is égnek mered a szakáll, ha a festő hátrahajlik, és állva dolgozik, és nem kell feltétlenül sötét magányban küzdeni az elemekkel, lehetnek segédei, akik elvégzik az érdektelenebb feladatokat.

Lehet tegezni Michelangelót. Kiderülhet róla, hogy óvatos duhaj, nem szereti, ha háborúznak a közelben, de az is kiderül, hogy azért tényleg duhaj: ha szívózik özsentsége, akkor ő odébb áll. De főleg azért lehet tegeződni vele, mert nem lesz kisebb. A mű, hiába tudjuk már, hogy csak vakolat, víz, festék, ecset, izzadság, azért felfoghatatlan marad. Minél többet tud róla az ember, annál kevésbé érti.

Ross King: *Michelangelo és a Sixtus-kápolna – A híres freskó születése*. Fordította: Makovecz Benjamin, Borítóterv: Németh Dóra, Park Kiadó, 2010. 422 oldal

(Fáy Miklós)



## ARANYALMÁK

### TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA

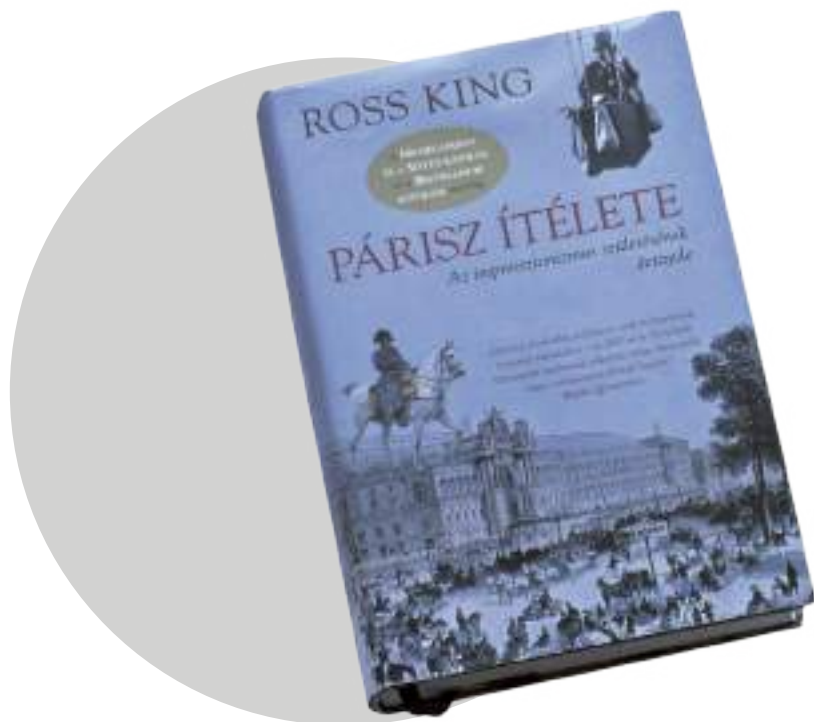
#### ROSS KING: PÁRISZ ÍTÉLETE –

#### AZ IMPRESSZIONIZMUS

#### SZÜLETÉSÉNEK ÉVTIZEDE

Meissonier, Meissonier... valamit biztos látni lehetett tőle, mondjuk a Louvre-ban, de ha négyfelé vágnának se tudnám megmondani, mit. És Párizs, a világ művészeti központja, legalábbis 1860 körül mindenképpen, az ottani közönség ízlése a legkifinomultabb, ki gondolná, hogy szerintük a világ legnagyobb festője ekkoriban, az impresszionizmus születésekor, pont Meissonier? Akinek egy képéért, a Napóleont ábrázoló *Franciaországi hadjárat*ért még 1890-ben is hatalmasabb összeget fizettek, mint a párizsi Opera egész az évi költségvetése. Ami viszont pont a 80-szorosa





volt annak az árnak, amit Manet hagyatékának árverésekor a legdrágábban elvert kép, az Olympia elért. Az aprólékosan festett, sima felületű, Meissonier-féle képekhez szokott szem számára Manet képei olyanok voltak, mintha felmosóronggyal festették volna őket, hiába járt olyan elődök nyomdokain, mint Velázquez. Persze Velázquez képei barnásak, Manet pedig elkezdte használni az iparilag előállított új pigmenteket, például a króm-oxid-zöldet, kobaltkékét – és ez az akadémiai mesterek szerint szégyenletes iránynak számított. Mint ahogyan az is, hogy Manet Olympiája erőteljesen emlékeztetett az akkoriban futótűzként terjedő pornográf fotográfiákra – nemcsak a póz miatt, hanem mert a minden modellálás nélküli fehér test pont olyan, mint azok a meztelen testek, amelyek a korabeli sötét műtermekben egy-egy magnéziumfellobbanással egybekötött exponálástól lettek a fotókon ilyen kiégetettek. Miközben a korszak legnépszerűbb képe is egy meztelen nő: Cabanel Vénusza, csak az úgy született, hogy ecsettel finoman és hosszan cirógatták a vásznat, egészen addig, amíg Vénusz körül kis puttók is lettek rajta.

Ross King most is, mint a firenzei Dóm kupolaépítésének vagy a Sixtus-kápolna mennyezetfestésének történetét elmesélő könyveiben tényeket, alakokat hoz össze, nyilvánvalóvá teszi köztük az összefüggéseket, és mivel szinte napról napra halad, néha egészen regényszerű. Mondjuk olyan sokat nem hagy időzni sem Manet és Berthe Morisot, sem Meissonier és Elisa Bezanson románcán, hanem arról kell olvasnunk, hogyan szállt a fényképészként is ismert Nadar az ostrom-

lott Párizsból léghajóval a porosz vonalak mögé, vagy hogy a több hónapos éhezés alatt a párizsi állatkert lakói is a hentespulton végeztek. Nagyon érdekesek a festők rokon- és ellenszenvei, barátkozásai, vagy hogy ki kit tartott fájéjnek, vagy éppen reménytelen esetnek: Cézanne-t például szinte minden kollégája az egy Pissarrót kivéve. Mindent összevetve a könyv hatalmas tanulsággal zárul a kortársak ítéletét és a világ dicsőségét illetően, de mielőtt bárki nyugodtan hátradőlne, körül lehet nézni, ki korunk Meissonier-je, ki Manet, valamint elképzeld-e, hogy pár tíz vagy száz év múlva megint Meissonier-nek fog állni a zászló, az impresszionisták meg kimennek a divatból. Szegény Párizs, mintha megkergült volna: hol odaadja az aranyalmát, hol visszaveszi – folyamatos mérlegelésre van ítélve.

A Park Kiadó örülhet, Ross King egyre újabb témákat dolgoz fel – miközben a Sixtus-kápolnában tart vezetések, már az Utolsó vacsora keletkezéstörténete is a nyomdába került, kanadai lévén egy kanadai művészcsoporthoz, a Hetek történetét is megírta. Meg kellene hívnunk Magyarországra – itt a művészek nyolcan voltak.

A könyvek adaptálása félsiker, a Michelangelo és a Sixtus-kápolna eredeti borítója sokkal hatásosabban és stílusosabban nézett ki, mint a zavaros magyar változat, a Párizs ítéleténél pont fordított a helyzet: Rochlitz Vera borítója veri a már megunt és korban sem stimmelő, szecceszíós betűtípussal megtervezett eredetit, bár zavarosnak ez is kicsit zavaros.

Ross King: Párizs ítélete. Fordította: Makovecz Benjamin. Borítóterv: Rochlitz Vera. Park Kiadó, 2012. 560 oldal (Topor Tünde)



# SEJT

## Az FKSE művészeinek csoportos kiállítása



Orbán György: EX/pozíció, 2010–2011

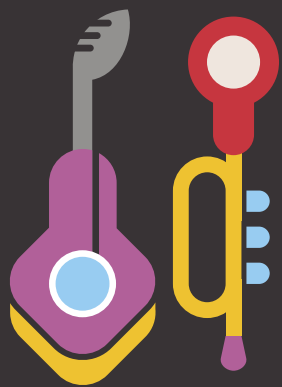
**Kiállító művészek:** Albert Ádám, Antal Balázs, Antal István, Balázs József Tamás, Bada Emőke, Borsos Lőrinc, Camilla Englund, Ember Sári, Erdei Kriszta, Fátyol Viola, Fischer Judit, Follard Barbara, Fridvalszki Mark, GRUPPO TÖKMAG, Horváth Tibor, Kerekes Gábor, Keresztesi Botond, Kerecsi Nemere, Király Gábor, Kovács Balázs Kóbalov, Loránt Anikó, NEMMIVOLTUNK!CREW (Brückner János, Fillér Máté, Szabó Ottó), Navratil Judit, Orbán György, Papp Ramóna, Radics Márk, Ráskai Szabolcs, Siegmund Ákos, Szabó Eszter, Szemző Zsófia, Szigeti Árpí, Szigeti Gábor Csongor, Szinyova Gergő, Tangl Edit, the Randomroutines, Tranker Kata, Vécsei Júlia

**A kiállítás kurátora:** Zsikla Mónika művészettörténész – Hybridart

**A kiállítás megtekinthető:** 2012. augusztus 14 – szeptember 5.

**Helyszín:** MODEM, 4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.





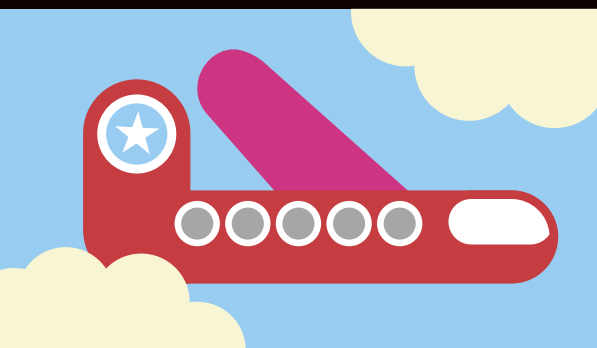
# AMS

ART  
MOM  
ENT  
S

VIZUÁLIS MŰVÉSZETI FESZTIVÁL

WWW.ARTMOMENTS.HU

**KÉPZŐMŰVÉSZET**  
**FOTÓ IRODALOM**  
**DESIGN DIVAT ZENE**  
**FILM GASZTRONÓMIA**  
**WORKSHOPOK**  
**INTERMÉDIA**



**VIDÉKEN IS AMS**

**VESZPRÉM**

2012/07/04-07

UTCAZENE FESZTIVÁL

**BALATONFÜRED**

2012/08/26-09/02

VASZARY VILLA, KISFALUDY GALÉRIA,  
TAGORE SÉTÁNY

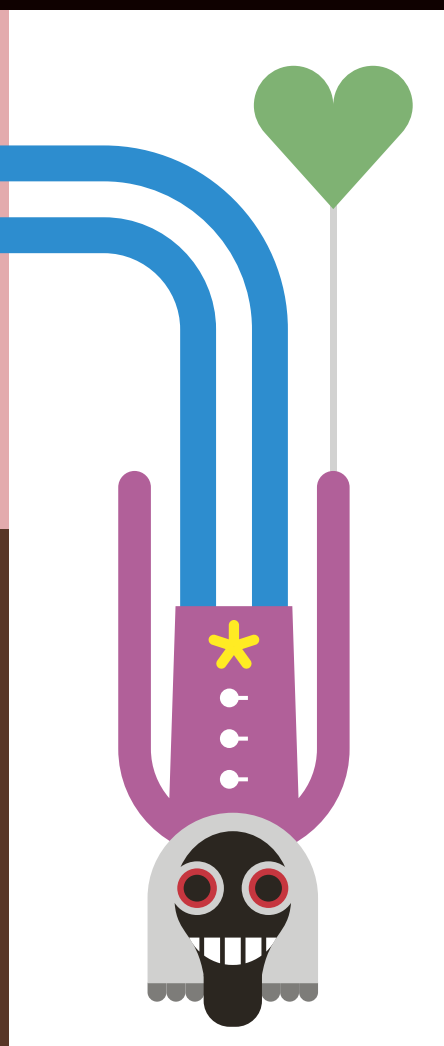
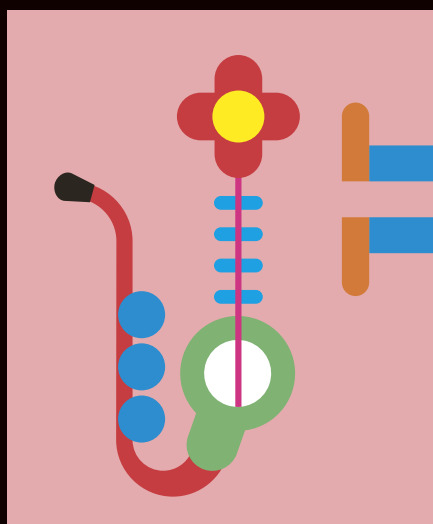
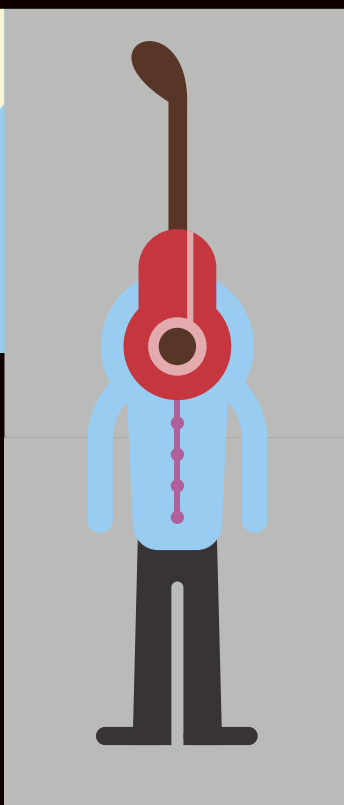
**PÉCS**

2012/09/19-23

ZSOLNAY KULTURÁLIS NEGYES

**TOKAJ**

2012/10/04-07



**DEBRECEN**

2012.08/14-08/20

**MODEM**

**COLORS**

**MAGAZIN**

**KIÁLLÍTÁS**

**TIBOR KALMAN**

**EMLÉKÉRE**

AZ ESEMÉNY SZERVEZŐJE: **HYB  
RID  
ART**

FORUM  
HUNGARICUM

designterminál.hu

EQUILOR

WANHUA 万华

BorsodChem  
Chemistry for generations

otpjúnior

shopline

FUNDANGO



szepier



artmagazin

halom

bbe

C<sup>3</sup>

CITY-SCREEN

FlashArt

hghu

index

MODERN

galeria

LIKART2011



WWW.HELLOREPUBLIC.COM



**blog.artmagazin.hu**

Éves előfizetés: – 5400 Ft – 6 magazin/év –  
megrendelés és korábbi lapszámok  
[www.artmagazin.hu](http://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](http://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., Andrassy út 35.
- » VII., Károlyi krt. 3/C
- Ari Kupsus Galéria
- » Bp. VIII., Bródy Sándor u. 23/B
- Design Terminál – Hybridart
- Design Shop & Cafe
- » Bp. V., Budapest, Erzsébet tér 13.
- Inda Galéria
- » Bp. VI., Király u. 34. II/4.
- Írók Boltja
- » Bp. VI., Andrassy út. 45.

Kieselbach Galéria

- » Bp. V., Szent István krt. 5.
- Klauzál13 Könyvesbolt és Galéria
- » Bp. VII., Klauzál tér 13.
- Knoll Galéria
- » Bp. VI., Liszt Ferenc tér 10.
- Kogart Ház
- » Bp. VI., Andrassy 112.
- 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 Fashion

- » Bp. V., Kossuth Lajos u. 20.
- Mono Galéria
- » Bp. I., Várkok u. 1. I. em. 11.
- Moró Antik
- » Bp. V., Falk Miksa u. 13.
- 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.
- Szépművészeti Múzeum-shop
- » Bp. XIV., Dózsa György út. 41.
- Várkok Galéria
- » Bp. I., Várkok u. 14.
- Viltin Galéria
- » Bp. V., Széchenyi u. 3.
- Virág Judit Galéria
- » Bp. V., Falk Miksa u. 30.

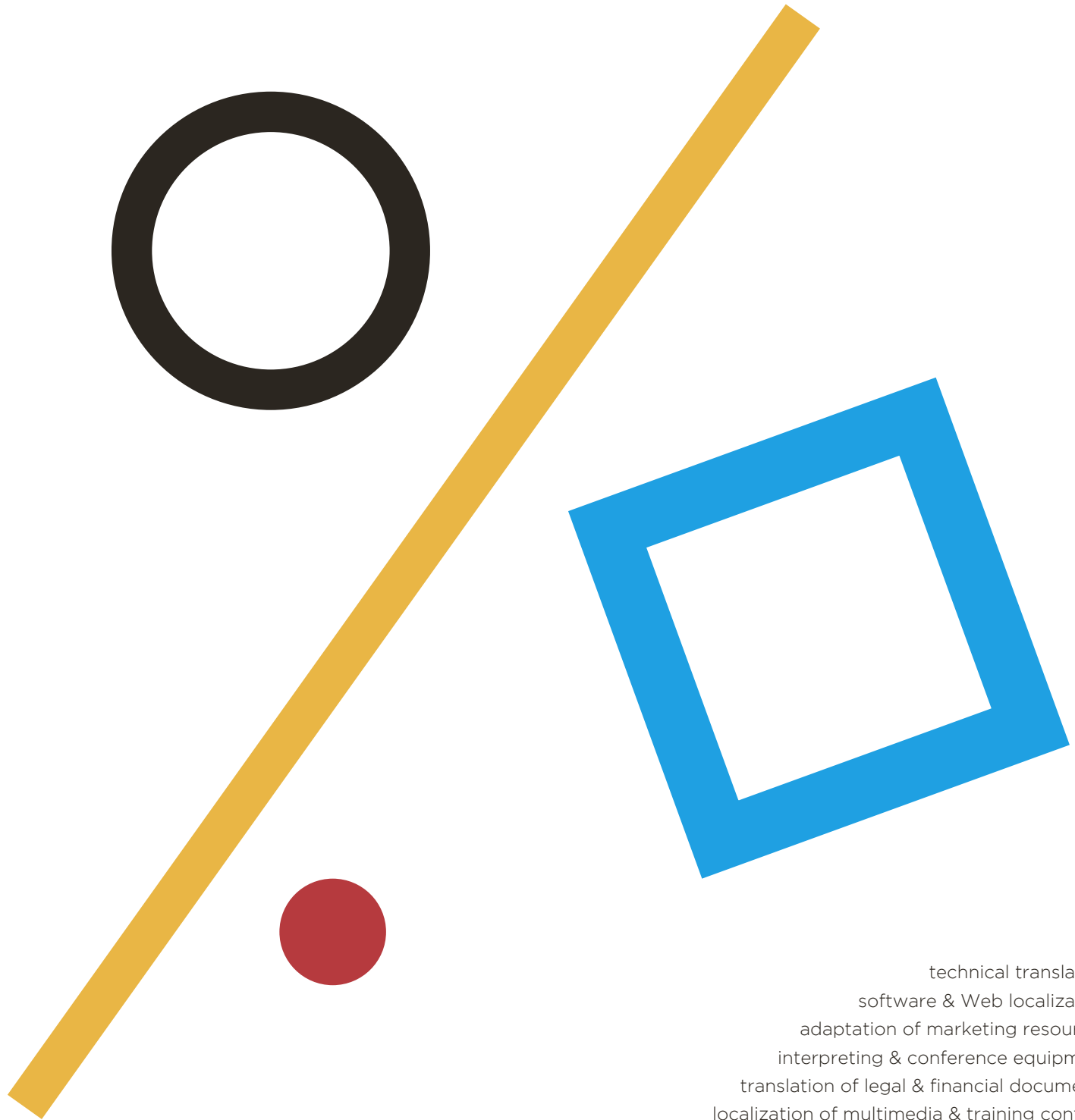
**artmagazin**  
művészetről színesen

[www.artmagazin.hu](http://www.artmagazin.hu)



Rio de Janeiro | Barcelona | Berlin | Rome | Budapest | Tokyo | Shenzhen | Seoul

# language presence solutions



technical translation  
software & Web localization  
adaptation of marketing resources  
interpreting & conference equipment  
translation of legal & financial documents  
localization of multimedia & training content  
complex DTP/CMS document workflows  
**devotion for contemporary art**



**PAUKER®**  
az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások  
+36-1-272-2290  
nyomda@pauker.hu  
www.pauker.hu

színnel + lélekkel

**MB** | MAGYAR  
BRANDS

BUSINESS 2x  
**Superbrands**

10-11