



980Ft



14004

9 471785 306021

nKa

modem

Modern és Kortárs Művészeti Központ
Centre for Modern and Contemporary Art

4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.
+36(52)525-018 | +36(52)525-010

www.modemart.hu
modem@modemart.hu

Nem pusztán táj Not Merely Landscape

2014.05.11. – 09. 21.



Történetek kétszáz év magyar képzőművészetéből Stories from the past two hundred years of Hungarian fine arts

ALMÁSI Gyula Béla | **BARABÁS** Miklós | **BARCSAY** Jenő | **BIHARI** Sándor | **BIKESSY-HEINBUCHER** József |
BOROMISZA Tibor | **CSONTVÁRY KOSZTKA** Tivadar | **DEÁK-ÉBNER** Lajos | **ENDRE** Béla | **ERDŐS** Péter |
FEJÉR Csaba | **FÉNYES** Adolf | **FÜLÖP** Erzsébet | **HARANGHY** György | **HÉZSŐ** Ferenc | **HOLLÓ** László |
Georg **HÖLLER** | **IZSÓ** Miklós | **JANCSÓ** Miklós | **K. SPÁNYI** Béla | **KÁPLÁR** Miklós | **KOHÁN** György |
KÓSA Ferenc | **KOSZTA** József | **KOVÁCS** Mária | **KURUCZ D.** István | **LIGETI** Antal | **LOTZ** Károly | **MAGHY** Zoltán |
MARKÓ Károly | **MEDNYÁNSZKY** László | **MUNKÁCSY** Mihály | **NAGY** István | **NÉMETH** József | **ORLAI**
PETRICH Soma | August von **PETTENKOFEN** | **RUDNAY** Gyula | **STERIO** Károly | **SZALAY** Ferenc | **SZILÁGYI**
Lenke | **SZOMJAS** György | **SZURCSIK** János | **THAN** Mór | **TORNYAI** János | **TÓTH** Menyhért | **ZAHORAY** János

Támogató
Sponsor



Médiatámogatók
Media sponsors





**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

BUDAPESTI WAGNER 2014 NAPOK JÚNIUS 12-22.

A NIBELUNG GYŰRŰJE

**A RAJNA KINCSE
A WALKÜR
SIEGFRIED
AZ ISTENEK ALKONYA**

TANNHÄUSER

**AZ MR ZENEI EGYÜTTESEK
KÖZREMŰKÖDÉSÉVEL**

**MŰVÉSZETI VEZETŐ:
FISCHER ÁDÁM**

STRATÉGIAI PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIAPARTNEREINK

metropol



A Múpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma.



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztáiraiban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban. Online jegyvásárlás: www.mupa.hu
ISO 9001:2000

Eddig sajnos senki sem vette észre, hogy az *Artmagazin* tulajdonképpen női lap, ami a pozitív diszkrimináció eszközével élve mindig előnyben részesíti a női témákat, és azokat a szempontokat, amelyek felől nézve életszerűbbé válnak művészettörténeti tények, adalékok, folyamatok. Mi tagadás, érdekel minket a művészettörténet bulvár oldala is, például ha Derkovits Gyulával foglalkozunk, semmi pénzért nem mondanánk le arról, hogy megemlítsük *Pandémonium* [démonok lakhelye] sorozatát, aminek e számunkban csak a legfinomabb darabját mertük közölni, mert azok a szexuális fantáziák, amik a lapokon testet öltenek, bőven korhatárosak. De létezésük ténye és létrejöttük körülményei

igenis színesítik a Derkovitsról bennünk élő, eddig általában proletárfestővé fakított képet. Cikkünket olvasva azon is el lehet gondolkodni, hogy a nyergesújfalui művésztelepen Derkovitsot gondozó festőlányok vajon mennyire tettek jót a tüdőbetegség miatt kórosan lesoványodott festővel, amikor tejkúrára fogták. Az olvasó azért azt is megtudhatja, hol áll most a Derkovits-kutatás és milyen elméletek mentén rendezték a Nemzeti Galéria még majdnem egész nyáron látogatható Derkovits-kiállítását. Tehát akkor mégsem vagyunk teljesen női lap, bár Selena Gomezzel illusztráltuk a Fészek Klub múltját áttekintő cikkünket, hiszen az ő videoklipjének forgatásához világították be úgy

az ottani kupolaterem rézborítását, ahogy azt még soha senki sem látta. Mindenesetre a lap lassan 11 évfolyamát most azért néztük át ilyen szemmel, mert új rovatot indítunk, és ha eddig spontán módon jöttek a női szempontok és a történetesen nőnek született alkotók felvonultatása, most már, legalább egy rovat erejéig, ez teljesen tudatos lesz. De Keserű Ilona temperaképét még nem emiatt választottuk a címlapra, hanem mert *Üzenet* című, egyik legfontosabb műve előkészítéseként jött létre, és mert egy csodálatos rózsaszínű kör van rajta.

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Munkatárs: Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

Lapterv: Szmolka Zoltán

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Bene Zsófia, Gréczi Emőke, Katona Anikó, Márton Zsófia, Mélyi József, Mészáros Flóra, Mucsi Emese, Orosz Márton, Róka Enikő, Salamon Júlia, Szikra Renáta, Topor Tünde, Winkler Nóra

Fotó: Berényi Zsuzsa, Besenyei Gergely, Darabos György, Fehér Katalin, Glódi Balázs, Horváth S. Gábor, Mester Tibor, Rosta József, Salamon Júlia, Simon Zsuzsanna, Sulyok Miklós, Szesztay Csanád, Szmolka Zoltán

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

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

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



18



12



30



24



42



50



58

4 ARTANZIX

6 Winkler Nóra: NŐK, NŐK, NŐK

12 ADALÉKOK HANTAIRÓL
– Mészáros Flóra interjúja Hantai Zsuzsával
és Keserű Katalinnal

18 Topor Tünde: TISZTA FORRÁSOK

24 Mélyi József: HARDCORE ABSZTRAKCIÓ

28 KIÁLLÍTÁS: TÚL A SÖVÉNYEN
– Dan Graham pavilonja a Met tetőteraszán

30 Szikra Renáta: PROLETÁR IKONOK?!
– Beszélgetés Bakos Katalinnal és Zwickl Andrással

36 Gréczi Emőke: AZ A BIZONYOS ÖTVEN NAP
NYERGESÚJFALUN

42 Róka Enikő: LAUTREC A MÚZEUMBAN
– Beszélgetés Danièle Devynckel, az albi Toulouse-
Lautrec Múzeum igazgatójával

50 Katona Anikó – Orosz Márton: IRSÁI ISTVÁN,
A MODERN MAGYAR PLAKÁT ÉS A HÉBER BETŰ MESTERE

58 Bene Zsófia – Márton Zsófia – Mucsi Emese
– Salamon Júlia: AMIT A FÉSZEKRŐL TUDNI ILLIK

Tartalom



A címlapon részlet Keserű Ilona *Üzenet[terv]* című képéből [1978, tempera, papír, 550 × 395 mm, IKI-1978-500].



© Galleria degli Uffizi

Agnolo Bronzino: *Fiatal férfi portréja lanttal*, 1532–34, Firenze
Bronzino a zeneművészetben jártas, jóvágású Giovanni Battista Strozzi lantjával és a költők szokásos attribútumával, pennával és egy különleges tintatartóval jeleníti meg.

BRONZINO VENDÉGSÉGBEN

A Palazzo Cini Galéria májusi ünnepélyes megnyitójára illusztris vendéget várnak Firenzéből. Az Uffizi gyűjteményének híres darabja, Agnolo Bronzino *Fiatal férfi képmása lanttal* [1532–34] érkezik ideiglenes tartózkodásra a velencei gyűjteménybe. A Művészettörténeti Intézet megalapításának 60. évfordulóján a Giorgio Cini Alapítvány Vittorio Cini egykori palotáját nyitja meg a nagyközönség előtt. Bronzino Giovanni Battista Strozzi költő és muzsikust ábrázoló portréja sok szállal kötődik a Cini-kollekció egyik leghíresebb festményéhez, Pontormo *Két barát arcképe* művéhez, amely cserébe viszont Firenzébe költözött és a Palazzo Strozzi *Pontormo és Rosso Fiorentino* kiállításán látható júliusig. Ez a csereakció nyitotta meg a Cini és a Palazzo Strozzi Alapítvány, valamint az Uffizi *Vendég a palotában* közös kiállítássorozatot. A Palazzo Ciniben, a gyűjtemény alapítójának személyes ízlését tükröző bútorokkal és műtárgyakkal berendezett termekben [ahol többek közt Sandro Botticelli *Páris ítélete*, Piero di Cosimo *Madonna két gyermekkel és angyallal* lóg a falon] olyan vendégműveket fogadnak majd, melyek a kollekció egyes darabjaival párhuzamba állíthatók, azokkal beszédet folytatnak. A műalkotások látványos és közönségbarát cseréje új tudományos kutatási program keretén belül valósul meg.

Vendég a palotában, Palazzo Cini, Velence, 2014. július 20-ig

ELEFÁNT A HŰTŐRÁCSON

Rembrandt Bugatti [1884–1916] művészi karrierjét viszonylag kevesen ismerik. Nem csoda, hiszen a névhez inkább az áramvonalas versenyautókat kötjük, amelyek fivére, Ettore birodalmát jelentették anno. A hangzatos keresztnévvel megáldott fiatalabb fiú sem volt híján a művészi talentumnak, még ha meglehetősen speciális műfajt részesített is előnyben. A berlini Alte Nationalgalerie köz-, de főként magángyűjteményekből összeállított anyaga Bugatti több mint száz plasztikáját mutatja be, melyek mindegyike állatábrázolás. A csendes, zárkózott Rembrandt gyerekkorától fogva tehetségesen mintázott, de sosem részesült professzionális képzésben. Bolondult az állatokért, és a kezdeti tehéntanulmányok után előbb a párizsi, majd az antwerpeni állatkertbe tette át székhelyét, ahol közvetlen közről figyelte az állatok mozgását, szokásait. A művészettörténet első marabu-, tapír-, hangyászszün- és jakábrázolását minden bizonnyal neki köszönhetjük. Legnépszerűbb és legkeresettebb munkái kedvenceit, a nagymacskákat ábrázolják. Erőteljes és elegáns leopárdjai és párducai láttán joggal merül fel bennünk a kérdés: vajon fivére, a fiatalon elhunyt testvér emlékére miért éppen az ágaskodó elefántot választotta a Bugatti „Royale” totemállatává, amikor lecsaphatott volna a jaguárra is.

Rembrandt Bugatti, Alte Nationalgalerie, Berlin, 2014. július 7-ig



© Fotó: Rembrandt Bugatti Conservatoire

Rembrandt Bugatti az antwerpeni állatkertben, 1908 körül

A londoni Tube első pillantásra átláthatatlannak tűnő, ám rendkívül hatékonyan működő rendszere nemrég ünnepelte 150. születésnapját. A jeles évfordulónak a földalatti mind a 270 állomáson emléket állító művészeti projektet a neves brit képzőművész, Mark Wallinger jegyzi. A metróhálózat szimbólumaként választott labirintus olyan vezérfonal, melyre egész asszociációs lánc fűzhető a fizikai helyváltoztatástól a spirituális értelemben vett útkeresésig; sőt a bolyongás egyfajta térből-időből kiemelt köztes állapotot is jelölhet. Az állomásonként eltérő labirintusok formájában a metró másfél évszázada során egymásra rétegződött feliratok, piktogramok [kiváltképp a körkörös logó] keverednek az angol kertművészetben kedvelt sövénylabirintus-változatokkal. A fekete-fehér zománcozott faliképek úgy simulnak a csempézett felületekhez, mintha mindig is ott lettek volna, a várakozók pedig a vörös X-től kiindulva ujjukkal a meanderszerű mintázatot követve előbb vagy utóbb célba érnek. Hasonló játékra csábít az *Art on the Underground* művészetiakció-sorozathoz évente más kortárs képzőművésszel megterveztetett zsebtérkép idei címlapja. Rachel Whiteread nagy léptékű szobrászi munkáiban is gyakran törekszik a hiány megjelenítésére. Az ementálisaját-szerűen átluggatott címlap csak részlegesen teszi láthatóvá a hálózatot, melynek a földben tekergőző alagutak révén eleve a hiány a lényege.

LONDONI LABIRINTUS



© Transport for London / Art on the Underground

Mark Wallinger: *Labirintus*, 2013 (Baker Street)

WARHOL-FLOPPYK

Andy Warhol rég elveszettnek hitt digitális művei kerültek elő nemrégiben. A művek felkutatását egy képzőművész rajongó indította el, mégpedig egy YouTube-videó hatására. Ezen Warhol 1985-ben „a világ első multimédia és multitasking PC-jének számító” Commodore Amiga 1000-t promotálja. A Lincoln Centerben, több ezer néző jelenlétében készíttette el a másik díszvendég, Debbie Harry portréját, melyet az Amiga „Paint” rajzprogramja lehetőségeit demonstrálva színezt és rajzolt át. Egy *Amiga* magazinba készített interjú alkalmával az új médiumért lelkesedő Warhol csak az egérre panaszkodott, szívesebben rajzolt volna tollat formázó segédeszközzel, sőt ő már akkoriban érintőképernyőt vizionált. A digitális portré kiírt formában eddig is szerepelt a Warhol Múzeum gyűjteményében, de sejtették, hogy a kilencvenes években archívumba került, vég-

zetesen előregedett floppykon rejtőzik még néhány kísérleti mű. A Carnegie Museum of Art a Warhol Múzeummal és a közeli Carnegie Mellon University komputerklubjával összefogva kísérte meg kinyerni az értékes adatokat. A megtalált és kimentett 23 munka közül eddig hármat hoztak nyilvánosságra, a képen látható bizarr önarckép mellett egy *Campbell's Soup*-verziót és Botticelli *Vénuszának* háromszemű változatát. A viziontagságos mentési kísérletről dokumentumfilmet is forgattak, melyet május 10-i premierje után előbb-utóbb valószínűleg a YouTube-on is megtekinthetnek majd a [technológiai] részletek iránt érdeklődő Warhol-rajongók.

www.nowseethis.org/events/documentary-premiere-of-trapped-andy-warhol-s-amiga-experiments



Andy Warhol: *Andy2*, 1985, digitális kép, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

WINKLER Nóra

NŐK, NŐK, NŐK

Az Artmagazin sosem vallotta vagy deklarálta feministának magát, mindössze szívesen mutattunk női életműveket, örömmel tettünk fel nőnemű művészeknek az élet nagy dolgaira vonatkozó kérdéseket interjúban és izgatottan utaztunk a Velencei Biennáléra, amikor kiderült, igazából nem is Kandinszkij festette Kupkával holtversenyben az első absztrakt képet, hanem egy eddig ismeretlen svéd festőnő, Hilma af Klint. Nem bánjuk azt sem, ha olvasóink számára a művészettörténet színpadán a tehetséges férfiakkal fémjelzett művészcsoporthoz takarásából előtérbe segíthetünk egy-egy nagy formátumú nőt, sőt nőcsoportot, vagy ha egy korszak jól ismert képén árnyalni tudunk pár meghatározó nőalakkal.

Szándékaink szerint mi mindössze jó művészetről, fordulatos történetekről, revelatív összefüggésekről, izgalmas személyiségekről írunk, de tény, hogy női főszerkesztő és szerkesztők alakítják a lap szellemiségét és számos szerzőnk, partnerünk, kooprodukciós társunk is nő. Mint ahogy a hazai galériák vezetőinek, a múzeumok kurátori és kommunikációs csapatának nagyobbik része is az. Így találtunk egymásra a *Richter a nőkért* programmal is. Magyarország egyik legnagyobb múltú vállalatánál nemcsak kiugróan sok a női vezető és az ott dolgozó több ezer női munkatársra jutó figye-

lem, de ez a gyárepületen túlra is kiterjed. A többirányú programnak irodalmi és oktatási profilja is van, egyik eleme, a Richter Aranyanyu Díj egyedülálló kezdeményezés; célja a nők társadalmi megbecsültségének és önbecsülésének növelése. Köztünk élő hősnőket jutalmaz, akik klasszikus segítő szakmákban dolgoznak, igazi anyai gondoskodással. Az Artmagazin most induló rovatában szintén inspiráló, erős nőkre hívjuk fel a figyelmet, olyanokra, akik fontos szerepeket vittek a képzőművészet történetében. Lehetnek nagy formátumú gyűjtők, művészetszalon-alapítók, fes-

tőművészek, szobrászok, textiltervezők, legendás fotósok. Ihlető nagy szerelmek, reform szellemű mozdulatművészeti iskolák alapítói. Vagy épp az elsők, akik művészeti oktatásba kerülhettek, a kevesek, akik a férfiak közt is kivívták helyüket. Alkotók, segítőik, kurátorok, vezetők, selfmade womanek vagy mesés vagyionok örökösei – nők, akik valami nagyot tettek a művészetben.

Hogy szemléltessük, mennyi érdekesség van ezen a területen, mutatunk párat eddigi kedvenceinkből.

Emlegettük már **Hilmát** és világelsőségét az absztraktban. A legutóbbi Velencei Biennálén láthatta a közönség színes, geometrikus, pszichedelikus képeit, és azért csak most, mert az 1944-ben elhunyt festő végrendeletében húsz évre elzárta a világtól több mint ezer darabból álló és addig is csak a kiválasztott kevesek által ismert hagyatékát. Ha egy értőbb korszakra és olyan befogadókra várt, akik nyitottak magasabb rendű tudást közvetítő művei üzenetére, akkor most jött el az ő ideje. Igaz, hogy a húszból

közel negyven év lett, mert a Moderna Museet igazgatóját a 60-as években nem érdekelte a múzeumnak felkínált anyag. 1985-ben került csak nézők elé, Los Angelesben, egy, a művészetben a spirituálist kereső kiállítási kurátor jóvoltából. Hilma tizenhét éves korától rendszeresen részt vett különböző spiritiszta összejöveteleken. Az 1896-ban négy festőnővel megalakított *De Fem* (Az Ötök) csoport pénteki műtermi és otthoni szeánszain hamarosan ő lett a kizárólagos médium, aki a szellemi vezetők inspirációjára

transzállapotban automatikus rajzokat is készített. De nehogy úgy tűnjön, hogy ez valami lányos tevékenység volt, kortársai – August Strindberg, Edward Munch, Piet Mondrian – életművén ugyanígy tetten érhető a spirituális útkeresés és egy új esztétika kialakításának vágya. Innen nézve jól látszanak a hasonlóságok, de Hilma róluk mit sem tudva, munkásságukat nem ismerve készítette jellegzetes sorozatait, geometriai formákat, szimbólumokat ornamentikává egyesítve. Azt mondta, amikor fest, egy magasabb, a lé-



Néhány példa az eddig címlapra került művek közül, amik mögött egy-egy nő felfedezése vagy újralfedezése áll: Az első absztrakt kép festője, Hilma af Klint. Az újralfedezett Capa-társ, a háborús frontok dokumentátora, a négyzetre komponált fotók mestere, Gerda Taro. Az itt látható, nyolcvanas évek végi önportréjával nemrégiben a londoni Tate Modernben szereplő, egyébként underground énekesnőként is ismert Ujj Zsuzsi

tet egységben látó tudatosság médiumává válik. (Vö.: Páldi Livia: Hilma af Klint, az absztrakció úttörője. *Artmagazin*, 2013/4. 8–13. o.)

Ők az Ötök voltak, **Gertrude Stein** pedig a Nyolcak kapcsán tűnik fel újra és újra a magyar művészettörténet-írásban, mint koronatanú, aki bizonyítja, hogy a magyar művészek is ott voltak az európai modernizmus születésekor. A 20. század első évtizedében Párizsban Gertrude legendás szalont vitt, városszerte híres szombat esti partijai eredetileg képnézésnek indultak. Gertrude és bátyja ugyanis komolyan gyűjtötték kortársaikat, és eleinte csak Matisse-t nézni jött pár vendég, de egyre többen hoztak egyre több mást, és végül rendszeres vendégek lettek Picasso, Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Joyce, Ezra Pound vagy Francis Picabia. Néha megfordultak itt a későbbi Nyolcak-tagok is, Berény, Czobel, Kernstok vagy Orbán. Pár éve Woody Allen vágyakozott vissza e közegbe, az *Éjjelkor Párizsban* jelenbéli főhősei minden éjjel visszaléptek a múltba és ott pezsgőzgettek a rue de Fleurus 27-ben. Stein nemcsak vendégül látta ezt a társaságot, de tanácsokkal, kritikáival segítette a művészeket, összehozott egymás hasznára váló embereket. A szóbeliségen túl írói munkássága maradandó és nagy hatású – Hans Belting szerint a mo-

dern európai művészet szelleme 1940-ben megjelent *Mik a mesterművek* című írásával került be az amerikai köztudatba, az európai avantgárd amerikai legendáját pedig 1933-ban kiadott művével, az *Alice B. Toklas életrajzával* alapozta meg. A népszerű stílusban megírt sikerkönyv egyrészt saját írói és művészetpártolói mítoszát is ügyesen építette, miközben népszerűsítette a párizsi századelő avantgárd művészetét. Háziasszonyos stílusban elmélkedett igazán fontos művészetelméleti kérdésekről, és közben elsőként jósolta meg, hogy hamarosan Amerika lesz a művészet legfontosabb helyszíne. (Vö.: Kovács Ágnes: Rafináltan ostoba vagy az irodalmi modernizmus anyja? – Gertrude Stein és szerepei. *Artmagazin* 2011/1. 44–49. o.)

Peggy Guggenheim hasonló helyszíneken (New Yorkban és Párizsban) és tevékenységekkel (műgyűjtés, mecenatúra) játszó életéről is írtunk már, és a Velencei Biennále is visszaköszönt az írásokban. De míg Gertrude szinte mindenben társra lelt Alice-ben, Peggy hosszú és impozáns listát mutathat fel művész szeretőiről, akikkel általában rosszul végződő kapcsolatokba került. Egy mindkét ágán vagynos, nagy társadalmi befolyással bíró család gyermekeként született, de ettől még nem lett sima az élete. Őt is az avantgárd

vonzotta, unokabátyja könyvesboltjában ismerkedett az elméleti alapokkal, majd 1920-ban Párizsba ment vele, ahol előben láthatta, amiről addig olvasott. Tudatosan, felkészülten vásárolt és nagyvonalúan támogatta a tehetségesnek talált művészeket. Tervét, hogy galériát nyit Párizsban,

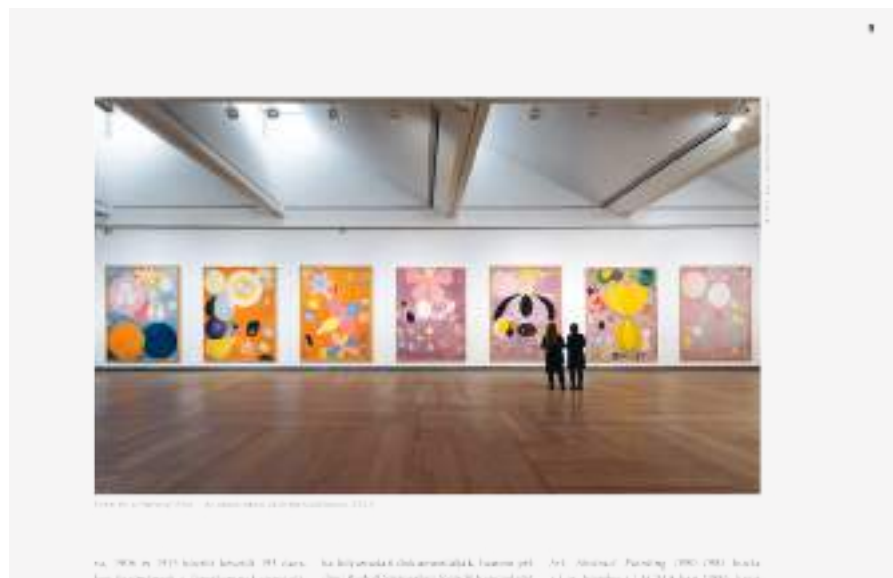


A műgyűjtő, múzeumalapító Peggy Guggenheim fiatalon, még kutyái, problematikus szeretői és ikonikus napszemüvegei nélkül, egy estélyre indulóban

Gertrude Stein jelentőségét hadd szemléltessük két portréjával: Picasso rendszeres vendég volt szalonjain, Warhol a huszadik század nagyjait bemutató tízrészes sorozatához választotta modellnek



Egy szuperszellemes mű a párizsi Pompidou-ból – keresztnevekkel nőiesített férfi sztárművészek és a kitűzők mögötti szűrés kérdése: ha lánynak születnek, ugyanekkora karriert futnak-e be?



Képek Hilma stockholmi kiállításán. Magasabb összefüggéseket igyekezett tárgyasítani felsőbb vagy belső? sugallatra

a háború húzta keresztül, pedig addigra nagyon jó műveket gyűjtött össze, amiket a közelgő bombázások elől most menteni kellett. Vicces, hogy akkor a Louvre igazgatója nem biztosított raktárt nekik, mondván a Kandinszkij-, Klee-, Picabia-,

„Az a gond, hogy egyetemi előadásaimon még mindig nincs az, hogy fiúk állnának fel és szegeznék nekem a kérdést: »De hogyan lehet a karriert összeegyeztetni a családdal?«”
Gertrude Stein (1874–1946)

Gris-, Léger, Miró-, Max Ernst-, Chirico-, Tanguy- és Dalí-művek vagy a kubisták nem elég értékesek ahhoz, hogy érdemes legyen megóvni őket. Pedig akkorra Peggy nagybátyja már megalapította New Yorkban a Guggenheim Múzeumot, a név tehát nem csengett rosszul múzeumi körökben. Peggy visszatért Amerikába, ott nyitott galériát, amelynek fontos szerepe lett a modernizmus bemutatásában, folytatta zaklatott férfiügyeit és a műgyűjtést. 1948-ban, a Velencei Biennálék történetében először, modern művészetet állítottak ki, Peggy gyűjteményét. Rendkívüli sikere volt, Peggy pedig kinézett magának egy Canale Grandén álló palotát, a korábban Nemes Marcell tulajdonában álló Palazzo Venier dei Leonit. 1949-től már itt kapott helyet a gyűjteménye, amely jelentős amerikai művekkel is kiegészült. Itt folytatta

tehát kutyákban, napszemüvegekben, művész vendégekkel gondolozásban gazdag életét, amit pontosan el is tudunk képzelni, ha elmegyünk a ma múzeumként működő csodás helyre. (Vö.: Szél Felícia: Peggy Guggenheim. A szegény kicsi gazdag lány. *Artmagazin*, 2004/5. 52–55. o.)

Vízparti villában jó műveket nézni, illet ezen a nyáron itthon is tudunk, Füreden **Keserü Ilona** kiállítása látható a Vaszary-villában. A lap indulásakor közölt portré szerint az egyik fontos pillanat volt Keserü életében, amiről Gertrude Steinrel már szó esett, hogy igenis vannak pillanatai a magyar művészetnek, amikor itt ugyanolyan színvonalú munkák születnek, mint tőlünk nyugatabbra. Keserü 1965-ös kiállítását mestere, Martyn Ferenc, aki épp akkor tért haza egy hosszabb nyugat-európai utazásról, így értékelte:

A keleti blokk forradalmainak huszadik évfordulóján a bécsi MUMOK-ban rendezett *Gender check* kiállítás emlékére álljanak itt a régió feminista és macsóista, szívszorító és ironikus művei

Szós, fog neikuli tanyokrol. Szenageretbiyezes, szocreal feminizmus, neoavangárd alfa-him és férjfogás az EU-s paradicsomban.

is a kontárs mű-
zenitem sokan
támasz a bécsi
ér Check – No
ha címzet vialli-
m, memosak fe-
rdések és iden-
pozitszozialista
huszonnégy
négyesek mun-
ciól napjánakig!
tematikuss egy-
űs Bojana Pejač
őnapokig tartó,

minek foglal-
ul Európában
globális felme-
a... a nők már
ik meg amíg
ferrel kapcsola-
ha belegendo-
estet bekegyesol
rakjuk szorába
mikat, jelenün
novatni zavarom
alista történel-

egalmak ennak
80-as évek kö-
mizmus kulcs-
m a nyugati
ásában. Nálunk
tekünk, magya-
s kelet-európai
emintezmusunk,
az angoloknak



Vladimir Mayakovsky-Monroe: Monroe (1996) Courtesy RL Gallery, Moscow / © Vladimir Mayakovsky-Monroe

A művész csókja, '77-ből Orlantól. Meztelen női torzó alakú pénzbedobó automata. Ha valaki 5 frankot beledobott, ami a lábak közti kis tárolóba esett, azt a művész egy performansz során megcsókolta



Egy színekben tobzódó Keserü Ilona-kép. Elég jól illusztrálja mennyire eltávolodott a főiskolai éveit uraló koszos-barnás festői hagyománytól

„Most ott vagy, ahol a világ művészete pilanatnyilag áll.” Pedig egy évvel korábban Bálint Endre, érezve a műveken némi bártortalanságot, azt mondta neki: „Magával még nem történt meg valami...” Ezután viszont robbanásszerű volt a változás, szinte mindent levetkőzött magáról, ami addig egyéniségétől idegen utakon vezetgetelte, pontosabban nem engedte saját elképzeléseinek totális érvényre juttatását. Boldogan felejtette el a főiskolai képzést és a magyar kiállítótermekben akkoriban látható műveket bevonó „barnás szósz”. Színekben, formákban egyaránt tobzódó képeket kezdett létrehozni. Meghatározó volt, hogy korábban Olaszországban töltött egy évet, és ebbe természetesen kalkuláljuk bele, hogy amit ma egy külföldi út adni tud, ahhoz képest mit jelenthetett Róma akkor, a legsűrűbb szocializmusból

érkezve. (Vö.: Topor Tünde: Keserü Ilona. Életrajz a művésszel folytatott 2001-es beszélgetések alapján. *Artmagazin*, 2004/1. 38–40. o.)

Nőkre fókuszáló rovatunkban visszatérő kérdés lesz a Keserünél is meghatározó alapfeszültség, a művész- és női lét közti ellentét, és az ebből fakadó örömök is. Mivel a nyár egyik legizgalmasabb anyaga, ami most Füredre csábít, rögtön olvashatnak is róla nálunk, e számunk 18. oldalán, és címlapunk is Keserüé.

Gerda Taro, az ellenállhatatlan mosolyú, karizmatikus, vörösesszőke haját divatos röviden hordó fotóriporternő újralfedezését is annyira fontosnak találtuk, hogy ő is címlapra került. Nem lepődünk meg, ha olvasóink fülében nem cseng azonnal ismerősen a neve, hiszen pont erről van szó. Ő volt Robert Capa nagy sze-

relme és munkatársa, aki kitalálta Capát, pontosabban a Robert Capa nevet, legenda volt a spanyol polgárháborúban, fotóit a legjobb lapok publikálták, de miközben Capa a 20. század világhírű krónikása, ismert és jelentős fotósa lett, Gerda neve (a Taro szintén kitalált név) szép fokozatosan feledésbe merült. És ez Capán is múlt, hiszen közösen készített képeiket, ha úgy hozta a sors, inkább sajátjaként jelentette meg, sőt Gerda halála után néha azokat is, melyeknél ott sem volt. A világ elfelejtette volna ezt a megkapó nőt, ha nincs egy másik, Irme Schaber kultúrtörténész, aki heroikus és alapos kutatómunkával szétszálazta az életműveket, átnézte a New York-i International Center of Photographyban őrzött örökséget, így születésének 100. évfordulóján végre önálló kiállítással tisztelgett Gerda Taro előtt



Milyen szép volna, ha Szörényi Beatrix *Referenciális tárgyai* közül e kancsóval öntözhetnénk azokat a kerteteket, melyek olyan női sztárművészeké voltak, mint Frida Kahlo vagy Niki de Saint Phalle. Életműveik mellé finom adalék, ki hogyan ápolta tulipánerdőit vagy kaktuszfarmjait



Akár párizsi városmarketing is lehetne ez a békés kávéházi fotó a Taro–Capa szerelmespárról, a múlt század legfontosabb hadifotográfusairól. Mindketten foglalkozásuk hősei–hősi halottai lettek



a világ. Taro és Capa 1936 nyarán érkezett Barcelonába, amikor az utcai harcok már véget értek, a lakók visszatértek a hétköznapihoz, de a forradalom jelképei jelen voltak, keveredve a városi élet minden napjaival. Gerda ezt a fura szimbiozist örökölte meg éles szemmel. Elhagyott barikádokon játszadozó gyerekek katonai csákóiban. „*Mono azul*”-ban, a forradalom egyenoveralljában is csinos nők fegyveresen sorakozva a barcelonai strandon. Lövészgyakorlat magas sarkúban. Nádszékben divatmagazint lapozgató milicista nő, fegyvere a karjának támasztva mered az égbe. Vidáman nevető pár, kettejük közt a nyakkendő férfi géppuskája. Ezt Capa is megörökítette. „Egyformán nevettek, egyazon dolgokon és egy időben. Megfigyeltek mindent, láttak mindent, és mind-

ezt együtt, ugyanabban a pillanatban és ugyanúgy tették” – írta róluk Martha Gellhorn, Hemingway harmadik felesége. Gerda addigra már kialakította saját tiszta, grafikus képnelvét: négyzetbe komponálva, merész alulnézetekből készítette drámai hatású, érzelmileg telített képeit. Megfordult szinte az összes polgárháborús fronton, a tilalommal nem törődve a tűzvonalban dolgozott. Megörökített menekülteket, árvákat, éhezőket, bombatámadások áldozatait, löszergyári munkást. 1937 júliusában a fronton fényképezett, amikor egy bombatámadás miatt elszabadult a pokol. Sebesülteket szállító teherautóra kapaszkodva próbált kijutni a tűzvonalból, amikor egy tank pont az ő oldalán ütközött a járműnek. Másnap belehalt sérüléseibe. Huszonhetedik szü-

letésnapján temették el Párizsban, síremlékét Giacometti készítette. (Vö.: Adél Thüroff: *Míg a halál el nem választ* – Gerda Taro (1910–1937). *Artmagazin*, 2010/4. 18–23. o.)

Capa mítosza teljes joggal erős, azt is elbírja, hogy egyenrangú társa végre szintén az érdeklődés fókuszába került.

Mi pedig majd innen folytatjuk a művészet sorsát meghatározó nők sorát.

A cikk megszületését támogatta:



RICHTER GEDEON

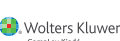


SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2014. ÁPRILIS 30. – AUGUSZTUS 24. WWW.SZEPMUVESZETI.HU

Henri de Toulouse-Lautrec: Divan Japonais, 1893 © Szépművészeti Múzeum

Támogató:



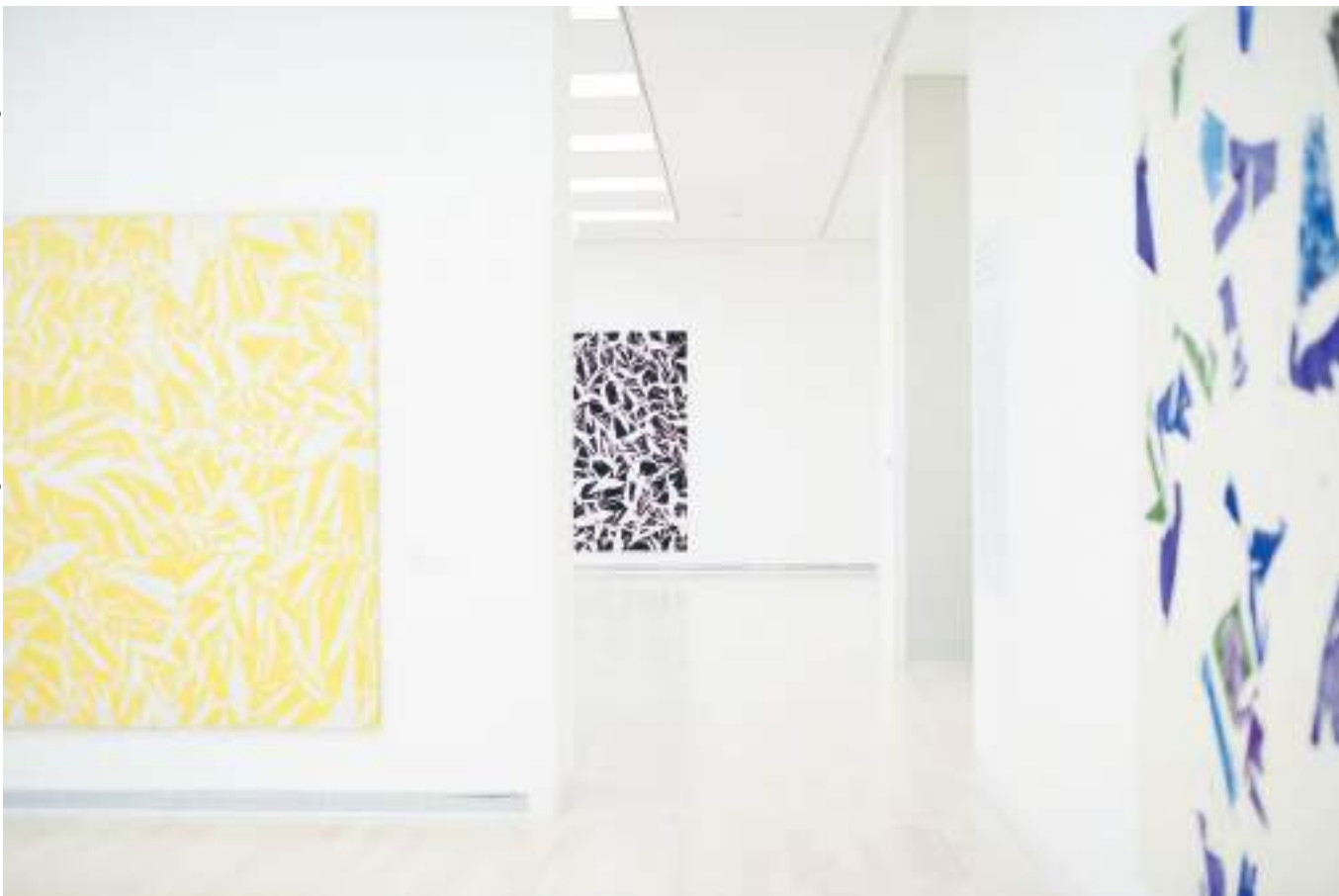
Együttműködő partnerek:



ADALÉKOK HANTAIRÓL

A Hantai Simon festői fejlődését bemutató Ludwig Múzeum-beli kiállítás megnyitóján két interjúnk is készült: Hantai Zsuzsa, a festő özvegye beszélt megismerkedésükről, a kiutazásról, Rómáról, a párizsi kezdetekről, együttélésükről, majd a megnyitóbeszédet mondó Keserü Katalin mesélte el, milyen volt Hantai párizsi műterme, látogatásai alkalmával mikről beszélgettek, és mi lehetett Hantai némely, Magyarországgal kapcsolatos döntésének hátterében. A kérdező Mészáros Flóra.

© Fotó: Glódi Balázs/Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum



Enteriőr a Ludwig Múzeum *HANTAI* kiállításán

INTERJÚ HANTAI (BIRÓ) ZSUZSÁVAL

Mészáros Flóra: Ön és Hantai Simon is Szőnyi István tanítványai voltak a budapesti Képzőművészeti Főiskolán. Ott találtak egymásra?

Hantai Zsuzsa: Mindkettőnknek Szőnyi volt az osztályfőnöke, de Simon három évvel felettem járt. Bár a főiskola révén ismerkedtünk meg, de a nagy találkozás mégis közvetve történt. Én ugyanis először egy képébe szerettem bele az intézmény háború utáni első karácsonyi kiállításán, 1945-ben. Egy térdig vízben álló figurát ábrázoló hatalmas akvarellje fogott meg, különösen a sejtelmesség, hogy nem lehetett látni, mi van a „víz” alatt. Érdeklődtem, hogy „ki csinálta ezt?”, mire rámutattak Simonra, aki a tárlaton több művel is szerepelt. A szerelem első látásra a kép volt, aztán egy éven belül mi is összeházasztunk és 67 évig éltünk együtt.

Miért hagyták el Magyarországot 1948-ban?

Addigra az összes remény úgymond „kiszáradt”. Ha nem festettél boldog munkásokat vagy traktort, akkor a pálya szélére kerültél. Úgy éreztük, ilyen politikai változások mellett nekünk is mennünk kell.

Párizs előtt Olaszországban voltak. A Szőnyi-diák megérkezett oda, ahová ugyanabban az évben Márai Sándor vagy Cs. Szabó László is emigrált, egy évvel később pedig a magyar művészeti kört összefogó Szőnyi Zsuzsa is ott telepedett le. Miért mentek mégis tovább Párizsba?

Valójában mindenki Párizsról álmodott, minket a reményeink, művészeti vágyaink ugyancsak oda vezéltek. Rómában csak addig maradtunk, amíg megérkezett a francia vízumunk. Mert francia földre akkoriban csak igen nehezen lehetett eljutni. Az utolsó vonattal hagytuk el Magyarországot, a hátunk mögött esett le a vasfüggöny, ezzel a szerelvénnel jött egyébként az említett Cs. Szabó is, aki csábított minket, hogy szálljunk le vele Velencében. Féltünk, mert előtte Jugoszlávián haladtunk át, Tito és Sztálin között ekkor volt a nagy veszedelem (mi csak így neveztük egymás közt), és ott elvették az útlevelünket. Azt hittük, vége az útnak. Aztán pénzünk sem volt a további szá-

kaszon a jegyre, de amikor ezt mondtuk a kalauznak, a többi utas kiségett minket a jegyvásárlásban. Simonnal meg is jegyeztük, hogy ez az „Occident”, a nagy Nyugat, a szabadság, és nekünk erre van szükségünk. Olasz földön aztán kivártuk, hogy megérkezzen a vízum. Közben találkoztunk amerikai egyetemistákkal, akik pedig azt gondolták, minket muszáj megismerni, hiszen mi egy keleti kommunista ország kivételezettjei voltunk, és ez nem akármilyen dolog, hiszen nálunk éneklük majd a „holnapot”. Emiatt is szimpatizáltak velünk, Simon ennek köszönhetően könnyen eladta a képeit. Párizsban viszont már nehezebb volt, ott nem várta az egyéves ösztöndíja. Párizsban mindössze egy hétre való anyagiakat akartak számára biztosítani, hogy ennyi idő alatt nézzen körül a francia fővárosban, aztán menjen haza. De a remények vezéreltek minket, még ha elsőre minden reménytelennek tűnt is. Párizsban azt mondtam, nem vagyunk bolondok, nem megyünk haza. Letettem a csomagomat és megmakacsoltam magam.

Kiderül tehát, hogy nem is Hantai Simon volt öntörvényű, hanem a házastársa?

Igaz, hogy a festészetet illetően nekem csöndben kellett maradni, de egyébként az ilyen ötletek többnyire belőlem fakadtak. Aztán nekiindultam a megvalósítás érdekében az akkor még szegényebb negyednek számító Szent Lajos-szigeten, hogy műtermet és lakást keressek magunknak. Angoltudásom révén tartottam a kapcsolatot az amerikai egyetemistákkal is, akik továbbra is vásárolták a folyamatosan dolgozó Simon munkáit.

A férje mennyire vont be a munkájába? Beszélt-e a művészeti problémáiról?

Sosem vont be, és nem is beszélt róla, ugyanakkor pontosan látszott, hogy mit csinál. Ebben a mai világban, például most is, a budapesti kiállítást övező eseményeken, megnyitón annyit, de annyit beszélnek, hogy a végén szinte nem is kell látni a tárlatot. Simon viszont egy „néma levante” volt, a munkái mondtak el mindent. Nekem sem mondta egyáltalán a 67

év alatt, hogy szeret, de ezt azért tudja az ember. Amikor pedig festett, volt bennem annyi tisztelet, hogy ne menjek oda, mert az olyan lett volna, mint mikor egy asszony szül, a férfi pedig bemegy megnézni és megzavarja. Egyedül akart lenni. A gyerekekre is figyelni kellett, hogy külön legyenek tőle, ne zavarják.

Ez vezetett oda, hogy ön viszont abbahagyta a festést?

Persze. Hát hogy lehetne egy ilyen nagyszerű művész mellett festeni?

Ha Hantai éjjel-nappal dolgozott, akkor került a társaságot is? Mennyi ideje maradt Párizs felfedezésre?

Inkább ketten mentünk, folytonosan csak múzeumokba jártunk, sorra megnéztük az aktuális kiállításokat. Eleinte Cézanne és Bonnard volt a fő vonzerő, akiknek a munkáit még a főiskolai évekből ismertük, de csak a reprodukciókból. Beiratkoztunk az École de Louvre-ba is, de az hamar világos lett Simon számára, hogy ez az iskola nem lehet már lépcsőfok a fejlődésében. Azért kedveltük, mert nagyszerű és olcsó volt a menzája, így sosem kellett éhesen lefeküdnünk. Simon kint az első naptól kezdve mindig tudott festeni, ami a megélhetésünket biztosította, ugyanakkor napról napra szellemi táplálékot is találtunk magunknak.

Férje tárlata mellett párhuzamosan Reigl Judit, a párizsi magyar barát életművét is meg lehet nézni. Reigllel köztudottan szoros baráti kapcsolatot ápoltak kint. Volt önök körül magyar társaság?



© Foto: Gergely Besenyei

Hantai Zsuzsa a megnyitón

Hantai Simon: *Meun*, 1968, olaj, vászon, 255 × 225 cm, magángyűjtemény

© Fotó: Laurent Lecat

Ő volt a legjobb barátunk, s akadtak még páran, így Székely Vera és Péter, akiknél megérkezésünkkor az első éjszakát töltöttük. Simon magának való ember volt, én tevékenykedtem külügyminiszterként, én ápoltam ezeket a kapcsolatokat.

Mit szólt, amikor megszakadt a művészi kapcsolat a férje és André Breton, illetve Georges Mathieu között?

A Mathieu-históriának egyáltalán nem örültem. A Bretonéktól való leválás érthető volt. Breton nagyszerű ember volt, lelkesedéssel fogadta Simont, megtiszteltetés volt, hogy többször eljött hozzánk, a menekült házaspárhoz. Simon viszont, ha nem is beszélt róla, de látszott, hogy egy idő után idegenkedett a szürrealizmustól, amely számára illusztrációvá változott, Bretont viszont nem érdekelte az absztrakció. A kettőjük közötti „elválás” azonban nagyon udvarias formában zajlott, nem úgy, mint ahogy azt később sokan tálták.

Nemcsak a korai magyar művek és az *Écriture Rose*, *Galla Placidia* című képek esetében, hanem a teljes életműben felfedezhető a vallásos érzet. Mit jelentett önöknek a vallás?

Simon nagyon tradicionális környezetben nőtt fel, de amikor az emberek 18 évesek lesznek, akkor ledobják ezeket a család által diktált vallásos elveket. Aztán a nap-sugár erejével jött Párizsba Simon húga, s általa mi is megvilágosodtunk. 1956-ban, a francia fővárosban mi finoman úgy mondtuk, hogy az „események” idején érkezett. Egyszer későn jött haza, s kijelentette, hogy beiratkozott az apácákhoz. Ez megváltoztatta a mi életünket, Simon munkáját is, én pedig zsidó hitről katolikussá keresztelkedtem, majd templomban is megesküdünk.

Több helyen éltek: a Szent Lajos-sziget után a '60-as években Meunbe költöztek, majd két évtizeddel később Montsouris

azon részébe, ahol anno Georges Braque s Amédée Ozenfant élt, sőt a közelben Csontváry is megfordult.

A legmeghatározóbb Fontainebleau volt, Meun mellett. Ezt kivételesen Simon vette a fejébe, nyilván azért, mert vonzotta a művészeti szellemű, de Párizstól elszigetelt hely – valahol Párizson belül a Montsouris is ilyen volt neki –, s elindult, hogy keressen egy szabad lakást. Talált valakit, aki képekért cserébe megvette nekünk Meunben a házat, ahol a pajtából átalakított műteremben nyugodtan dolgozhatott.

Keserű Katalin épp megnyitja a kiállítást

Glódi Balázs/Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum



INTERJÚ KESERŰ KATALINNAL

Mészáros Flóra: Emlékszem, a 2000-es évek közepén együtt indultunk látogatóba Párizsban Hantai Simonékhoz a Georges Braque utcába, csak nem találtuk otthon őket. Elmesélné, milyen is volt ez a hely?

Keserű Katalin: Kellettek az ilyen szigetnek, mint ez, vagy korábban Meun, ahol Hantai elmélyülten tudott dolgozni, különösen egy olyan fővárosban, ahol rengeteg művészeti esemény zajlott, ahol mindenki küzdött a megélhetésért. Ennek felismerése, a bátorság és szigorú önreflektivitás jellemezte egész

munkásságát. Georges Didi-Huberman 1998-ban, az *Étoilement* című könyvében szépen leírta a lakást, ugyanakkor azt is említette, hogy a falakon Hantai művei sorakoztak. De nekem egészen más volt a tapasztalatom, a falakat majdnem teljesen üresen hagyta, ugyanakkor látható volt a korábbi képek helye és emléke. A könyvek kupacokban heverték a földön, bútor nemigen volt. Látogatásaimkor a szürrealista időszakból megőrzött alkotásait vette elő.

Többször megfordult a Hantai házaspárnál. Honnan az ismeretség?

Az 1993-ban, a nemzetköziségre koncentráló Velencei Biennále magyar pavilonjának kurátoraként először rá gondoltam kiállítóként. Kettős szempontból is ideális megoldás lett volna: magyar, de nem Magyarországon élő festő került volna előtérbe. Igaz, 1982-ben Franciaországot képviselve már szerepelt ott, de más alkotók is állítottak ki kétszer, s további értelme is lett volna, hiszen 1982-ben a francia pavilon nem kapott elismerést.



© Fotó: Rosta József/Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archivum

Korai képek



© Maklár Kálmán gyűjteménye, Budapest

Hantai Simon: *A mezők termékenysége*, 1951

Fournier-t, a galériását kerestem fel, aki viszont közölte, hogy Hantai nem kíván részt venni magyar színekben a biennálén. Szmélyesen csak később találkoztunk, amikor az Ernst Múzeumba szerettem volna megnyerni egy tárlatra. Ő a 2000-es években valóban lezárta az életművét, melynek pár olyan korszaka volt, amit nem rendezett még: a szürrealista és a gyerekkorától kezdődő magyar periódus, valamint a kettő közti átmenet. Ezért ezek (fel)kutatásában és kiállításában is várta az együttműködést, így megmutatta a szürrealista és a korábbi képeit (mint például a *Hálót* vagy a *Fürdőzőket*, a *Jézus szívét*, a *Székre lépő férfi* rajzát stb.), s beszélt a technikájukról is, de sajnos engem akkor inkább a későbbi munkái foglalkoztattak, különösen a *Mariales* sorozat. Szerencsétlenül elmaradt a kiállítás. Rettenően dühös vagyok ezért magamra.

Mit jelentett Hantai számára a művek rendszerezése, hogyan zajlott ez a folyamat?

Tudatosan építette az életművét akkor is, amikor a művészeti életből kivonult. Ezekben az időszakokban elővette a saját mun-

káit és visszamenőlegesen megformálta összefüggéseiket. Ő maga teremtette meg a ciklusokat, a közöttük lévő különbözőségek alapján, és gondolt át értelmezési rendszereket is. Rengeteget olvasott hozzá. Ezekben a periódusokban nem állított ki, de a hosszabb hallgatások után ami megjelent, annak súlya volt.

Közvetlenül azután, hogy Hantai a Velencei Biennálén 1982-ben Franciaországot képviselte, a művészvilág „merkantilizációjától” idegenkedve másfél évtizedre visszavonult a nyilvánosságtól. Ez érvényes volt az ön első megkeresése idején is. Fournier ekkor mégsem erre hivatkozva zárkózott el egy újabb szerepléstől. Mi lehet ennek az oka?

Hantai 1948 után soha nem jött haza Magyarországra. Juhász Ferenc visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Hantai fiatalon, a '40-es évek első felében Lenin és a szocializmus fő ideológusainak olvasója volt, a mostani kiállításon láthatjuk a pártkönyvét is. A „felszabadulás” során és a fordulat éve körül viszont olyan súlyos élmények érhettek, amelyeket nem ismerek. Úgy sejtem,

Zsuzsánál a zsidóüldözés során történtek adhattak erre okot. Ezek miatt zárkóztak el Magyarországtól.

Erre nem akart rákérdezni? Vagy a válaszadás elől is tudatosan elzárkózott volna?

A Hantai életére vonatkozó személyesebb tényekre se nála, se Zsuzsánál nem kérdeztem rá, nem éreztem akkor illendőnek. Őt akkortájt az értelmezések érdekelték: partnerei a filozófusok voltak, s a mi beszélgetéseink is a francia filozófusok személyiségét talán alakító hermeneutikai mélyelemzései körül forogtak. Ha látogatóban jártam nála, olyan könyveket adott, amelyeket a legközelebbi alkalomra már ismernem kellett. Rendkívüli felkészültséget várt el, mind a korismeret, mind a festészet, mind saját munkássága terén.

Én különösen a valláshoz fűződő viszonyára és ennek a korai szocialista lelkesedéssel való összeegyeztethetőségére lennék kíváncsi...

A vallással kapcsolatban beszélt a *Rózsaszín* képről, de egy orosz származású francia filozófusról, Alexandre Kojève-ról is, aki



Hantai Simon: *Meun*, 1968, olaj, vászon, 233 × 214 cm, magángyűjtemény. Az Archives Simon Hantai jóvoltából

a két világháború között Párizsban élt és Hegelről tartott előadásokat, állítólag Jacques Lacan és Bataille is gyakran meghallgatta. Hantai rajtuk keresztül ismerhette, s töprenghetett a vallás és a hegeliánus filozófia különbözőségén és kapcsolatán. Ennek a szerepét érdemes lenne kutatni az életműben.

Hantait élete végén a szürrealista és a magyar időszak foglalkoztatta. Mit gondol a Ludwig Múzeum kiállításáról, hiszen itt újdonságként elsősorban az utóbbi periódus kap kiemelt szerepet?

A mostani egy speciális válogatás, ahol szerencsésen előtérbe kerül a korai korszak, amellyel eddig nem foglalkoztak, holott a kezdeti művek problémái végig-

kísérik a teljes alkotótevékenységét. A magyar írók, költők szövegeinek fiatalon, hidegtűvel történt lemásolása tulajdonképpen a Jean-Luc Nancyval folytatott, a másolás alázatáról szóló levelezésekben és az *Écriture Rose* című festmény technikájában is visszaköszön. A *Jézus szívét* bemutató kis, gyerekkori szentkép a későbbi képek ikonikus jellege mellett a hajtogatások (*pliage*-ok) önbejelentő (lényegében ikonikus) karakterének gyökere is. Másfelől persze ez a tárlat azért fontos, mert lehetőséget ad arra, hogy a 20. század művészetének egyik legkimagaslóbb életművét itthon is megismerhessék. Ez különösen azért jelentős, mert ezzel a korszakkal kapcsolatban itthon egyáltalán nincs tiszta értékrend, a művészeti teljesítmények

megítélését minden oldalról átmossa a politikához fűződő viszony. Hantai viszont Párizsban ki tudta kerülni ezt a csapdát, munkái a művészetről szólnak, így bemutatásuk a hazai értékrend megtisztulását is segíti. Harmadrészt a kiállítás kezdeményezi a hazai képek felkutatását és feldolgozását is.

HANTAI

Ludwig Múzeum

– Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

2014. augusztus 31-ig

TOPOR Tünde

TISZTA FORRÁSOK

Balatonfüreden a Vaszary Galériában Keserü Ilona, Budapesten a Ludwig Múzeumban pedig Hantai Simon festői fejlődését lehet most nyáron áttekinteni. Első ránézésre nem sok közöset találni bennük, de ha belegondolunk milyen viszonyba kerültek az anyaggal, minek tekintik a festést, honnan merítették amikor a módszereiket kikísérletezték, akkor azért azon túl is találunk köztük kapcsolódási pontokat, mint ami a világ összes jó festőjét összeköti egymással.

Keserü Ilona kiállítása *Az Idő színtere* – *Cangiante* címmel nyílt, megelőlegezve, hogy szeptemberben a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni gyűjteményének



Keserü Ilona a 70-es években

kabinetkiállításaként *Cangiante hangok* című festményét Jacopo del Sellaio 1485 körüli, *Eszter Ahasvérus előtt* című képe mellett mutatják majd be. Emellett a 19. századi francia festészet termeiben is feltűnik majd néhány Keserü-mű, hogy az összehasonlítások által érzékelni lehessen, milyen utat járt be a festészet az elmúlt évszázadokban a színek használatát illetően.

A *cangiante* kifejezés azért ne maradjon magyarázat nélkül: a szó színváltást jelent, a művészettörténetben pedig azt a gyakorlatot jelölik vele, amikor a festők – általában a drapériáknál – az árnyékos részeket nem a drapéria színének egy sötétebb árnyalatával, hanem elütő, a színskálán teljesen máshol elhelyezkedő színnel érzékeltetik. Legkifejlettebb formájában a módszer a Sixtus-kápolna lunettáiban üdögélő Michelangelo-alakokon tanulmányozható – a színeket magyar festőtől szokatlan bátorsággal használó Keserü Ilonát is akkor kezdte ez a jelenség foglalkoztatni, amikor 2001-es római útja során meglátta a letisztított, azidáig elképzelhetetlenül színes freskókat.

És miért *Cangiante hangok*? Mert Keserü Ilona már évtizedek óta együtt él Vidovszky László zeneszerzővel, és legújabb képein éppen a hangok látvánnyá transzponálásával kísérletezik.

Keserü Ilona bátor és nagyon karakán nő. Másképp nyilván nem is merne ilyen kísérletekbe kezdeni, de amit nem nagyon

szoktak emlegetni, viszont különösen fontossá teszi őt a magyar művészet történetében, az az, hogy miközben a szexuális forradalom emancipáció-összetevője a magyar földben nem nagyon talált talajra, Keserü műveiben nagyon látványosan és félreérthetetlenül, bár néha már-már népi iparművészetté stilizálva jelenik meg – ezt mondjuk normálisan nem lehet magyarul kifejezni, de – a női nemiség, hogy úgy mondjam olyan látványok, amikkel női szem heteroszexualitás esetében csak ritkán és csakis szándékolatlan találkozhat. A formázott vásznak a gubancokkal – ez szinte már transzfiguráció, az alkotó átváltozása azokká az anyagokká amikkel dolgozik, illetve az azokból születő művekké. A vászon maga a bőr – aztán majd meg is jelennek rajta a bőrszínek – legalábbis Keserü olyan korszakaiban, amikor az érzékelés éppen a tapintást jelenti számára elsősorban, mert olyan is lesz majd, amikor a látás, a színek dominálnak. Most a hangok állnak az érdeklődés középpontjában, de mindig minden érzékelési forma együtt van nála jelen, csak más-más arányú figyelem jut éppen rájuk. Folyamatos színesztézia, az érzékelés iskolája, néha olyan, demonstrációs eszköz-szerű művekkel (az ő kifejezése), mint az abszolút világszám *Szín-Möbius*. (Ezt igazából köztéri szobornak képzelte el, ami – szerinte – állhatna a Budavári Palota nagy belső udvarában, vagy mostmár – szerin-

tem – akár a Várkert Bazárba tervezett Csontváry-kiállítás előtt is, hiszen azok a színekutatások, amiket Keserü Ilona festő-tanárként diákjaival folytatott a pécsi egyetemen, nyilván nem maradtak érintetlenül a pécsi Csontváry képektől.)

Mindeközben a Hantai kiállításon...

A vetítőszobában megy egy film feliratozva, de némán, mert levették a hangját, hogy ne zavarja a szomszédos termekben képet nézegetőket. Így sajnos nem halljuk azt a zenét, aminek kapcsán Hantai arról beszél, hogy szülőfalujában, a svábok lakta Bián, húsvét előtt hogyan énekelték el írni-olvasni is alig tudó emberek a Bach-kortárs Heinrich Schütz *Lukács passió*-jának szólamait, de a Bach-passiókat is. (Hantai mindhárom fia világszerte ismert barokk zenész.) Mesél arról is, hogy körmenetek alkalmával hogyan locsolták fel és söpörték tisztára az utcát, és a kertből szedett friss virágokból a nagyobb lányok hogyan raktak ki általuk kitalált (vagy anyáról lányra szálló?) mintákat a házak elé, hogy aztán ezen a kilométer hosszan húzódó, minden ház előtt más mintázatot mutató virágszőnyegen vonuljanak végig az emberek. A későbbiek szempontjából legérdekesebb emléke, hogy kisgyerekként édesanyja sváb kötényét mosás után mindig neki kellett kivasalnia, úgy, hogy a négyzetesre összehajtogatott vásznon vagy egy órán keresztül tologatott egy hengert, míg az egyszerű (azért biztos kikeményített) anyag egész fényes nem lett. A közben látható szín- és állapotváltozásokat már akkor is figyelte, most pedig (1978-ban készült a film) tele van a hatalmas kert közepén álló ház szintén hatalmas műterme különféle rongycsomagokkal, és a filmnek köszönhetően láthatjuk, miként bomlanak ki ezekből a rongybábokból az olyan művek, mint amikből egyet-egyét a kinti falakon látha-



Ilona Keserü Ilona: *Hasítás*, 1969, grafit, vászondomborítás, vászon, 160 × 60 × 4 cm, Kolozsváry Gyűjtemény, Győr, IKI-1969/952

tunk kifeszítve. A kibontás valósággal akciószámba megy, az Yves Klein-féle gesztusok fordítottja, itt nem a test hagy lenyomatot, hanem Hantai bemászik az egyik ilyen kupac alá, megbontja a csomókat amikkel előtte kipreparálta a vásznat, és ahogy a begubózás után felemelkedik kinyújtott karral, a burok elkezd szakadozni és a szemünk előtt születik meg egy-egy mű, pontosabban először a kamera számára kezd láthatóvá válni, hová is vezetnek a szisztematikus csomózás után befestett, megszáritott, majd szétfeszített vásznon a fehérén maradt vonalak, merrefelé töre-

deznek a festékfoltok alkotta formák, hol nyílik egy-egy ablak arra a végtelenre, amit Cézanne is érzékelt, és amit érzékeltetni akart a Mont Sainte-Victoire látványvariációinak állandó megörökítésével. Hantai sokat beszél Cézanne-ról, szinte szerelemmel említ és olvas fel egy Cézanne-levelet, ebből megérthetjük miért repültek a Cézanne által szétördelt látvány darabkái Hantai lepedőnyi vásznaira. Aztán beszél Matisse-ról is, az utolsó korszak papírkivágásairól, a színekről, a kivágott formák negatívjairól, mutat perui népművészeti mintákat felvonultató albumot, de a legérdekesebb, amikor visszamegyünk vele a háború előtti magyar falusi életbe (amit úgy kell érteni, hogy magyarországi, hiszen a szín-sváb Bián a kis Simon csak az iskolában tanult meg magyarul), és abban, az 1978-ban Franciaországból nézve teljességgel egzotikusnak tűnő világban, tevékenységekben, munkához való viszonyban nevezi meg akkorra már a hagyományos festőszereptől teljesen eloldódott gyakorlatának előképét. Mondja is, hogy ő már nem olyan, mint a régi festőfejedelmek, akik tehetségük jogán a többi halandó fölé emelkedve érezhették magukat kivételezett helyzetben, ő úgy dolgozik, mint egy gyári munkás, ahhoz, hogy a vásznapra egész álló nap csomókat kötözzessen semmiféle tehetség nem kell, mint ahogy ahhoz sem, hogy utána órákig hengerelje, majd mechanikusan, minden gondossággal nélkül befesse a csomózás és hengerelés, vagy gyűrítés után képződött új felületeket. Szinte már el is hinnénk, hogy tényleg, mindenki lehet művész, ha közben nem látnánk a szeméit, és az arcán megjelenő már-már eszelős hevületet, amivel erről beszél. Vagy éppen arról, hogy azt a sorozatát, amin a speciális kötözés miatt középen, ovális formában jelennek meg az összekevert és szétöredezett színfoltok, tulajdonképpen a disznósajtkészítés ihlette, amikor a levágott



© Fotó: Edouard Boubat

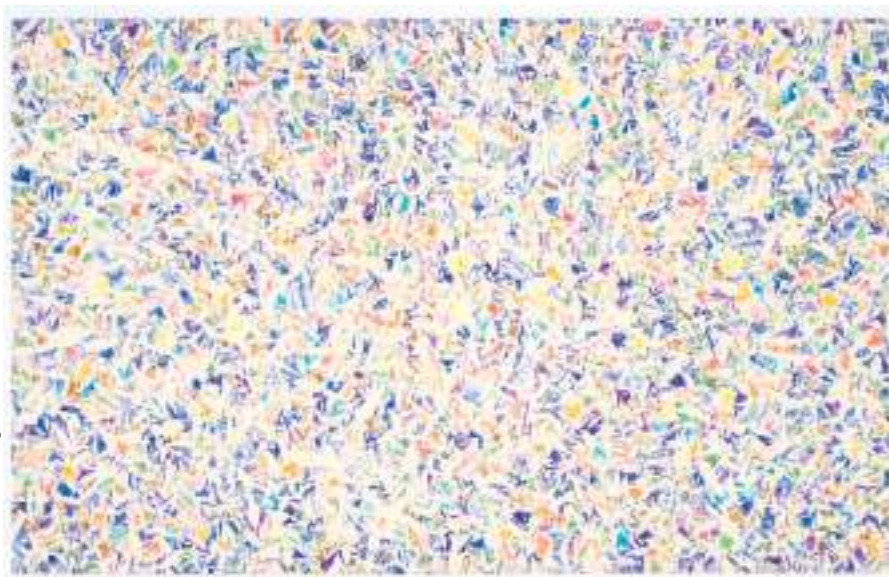
Hantai Simon műtermében, 1976

állat gyomrába, bendőjébe visszatöltik az összekevert belsősegeket, és milyen érzés felhasítani egy ilyen megtöltött bendőt, és milyen érdekes, hogy – és itt nem tudni németül, vagy franciául, mert a feliratból ez nem derül ki – a terhes nő hasát is ugyanígy, bendőnek nevezik. A francia szellem erejét kell ünnepelni, amikor ebből a *Bendő-sorozatból* Hantai mondjuk nem a disznóbelsősegek, vagy disznóvér képre kenése felé lép, hanem annak is köszönhetően, hogy a svábok lakta falvakban megfigyelhető az erős vonzódás egyfajta kék színhez, (amit nálunk például berceli kékként emlegettek, arról a faluról, ahol a közelben svábok laktak, és kis lenézéssel, mert túl kéknek tűnt), szóval a kék szín még

a *Bendő-sorozatnál* is jelen van, hogy aztán a *Mariales-sorozatban* éterizálódjanak a terhes nők, anyára, anyaföldre, Mária köpenyére – ami a sok évszázados európai hagyomány szerint mindig kék – vonatkozó emlékek, képzetek. Ha már itt tartunk, az elanyagtalanodásnál, Hantai bizonyos korszakaiban a vásznak vékonyabbak lesznek, a festék is vékonyabb rétegekben kerül fel rájuk, és a fehérén hagyott részek aránya is megnő, mint például a Ludwig saját Hantai képén. Az elanyagtalanodás és a tobzódás együtt van jelen, főleg ha megnézzük azt a fotót, ami Hantait a műtermében mutatja, ahol tulajdonképpen hatalmas méretű konyharuhák között ül, mint Nurejev minimalista változata. Mielőtt bárki a szí-

véhez kapna, hogy hogyan lehet konyharuháknak nevezni a *Tabula-sorozatot*, muszáj megemlíteni, hogy például *Catamurons-sorozatát* saját bevallása szerint is egy barna ajtóra akasztott kék mosdókendő ihlette, és azt is, hogy egy, a kiállítást ünneplő facebook bejegyzéshez a következő komment érkezett: “tudom, hogy profán, de a lányom azt mondta, Hantai-mintás ágyneműt szeretne.” És itt rögtön vissza is kell utalnunk a filmre, ahol Hantai bebújik a lepedőnyi rongycsomó alá, és felnyújtózva szétteríti magát. Vagy jöhetünk megint azzal, milyen lehet, ha az anyához bújást egy élekre vasalt kikeményített kötény – amit Juhász Ferenc, Hantai gyerekkori barátja ösképletnek nevezett – jelenti.

© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Rosta József

Hantai Simon: *Fehér*, 1973, akril, vászon



© Fotó: Horváth S. Gábor

Ilona Keszrű Ilona: *Huszdik századi idézetek Kornissnak*, 2004, olaj, vegyes technika, vászon, 100 × 80 cm, IKI-2004/1138

Újra Keszrű

Ha Keszrű Ilona művészetének ősképeit keressük, először a színek felől kell közelítenünk. Művészettörténeti toposz a dél-dunántúli tájat úgy kezelni, mint ami színességével hat az ott született festőkre. Tény, hogy Csók István tulipános ládája, sokác menyecskei, Rippl-Rónai kukoricás képei, vagy Vaszary 1920 utáni

művei tiszta, telített színeket hoztak a magyar festészetbe. Vaszaryt már csak azért is fontos megemlíteni, mert ő elméleti alapozást is adott a színhasználathoz, összekapcsolva a nemzeti fogalmát a népivel, vagyis az öntörvényű, saját nemzeti művészet megteremtődésének egyik lehetőségét abban látva, ha a festők visszanyúlnak a népművészetben használt színekhez.

Keszrű Ilona mestere, Martyn Ferenc Vaszary-tanítvány volt, megvan tehát a vérvonal, és egy esetleges magyarázat-elem is arra a bátorságra, amivel Keszrű a néha vad színeket használja és a szemnek még szinte szokatlan módon párosítja. Ha a formai előzményeket kutatjuk, akkor a balatonudvari szív alakú sírkövek mellett olyan érdekességek is felbukkannak,

© Fotó: Horváth S. Gábor



Ilona Keserü Ilona: *Sírkövek (hibás)*, 1969, papírnymat, linocolor papír, 75 × 50,5 cm, [IKI-1969]



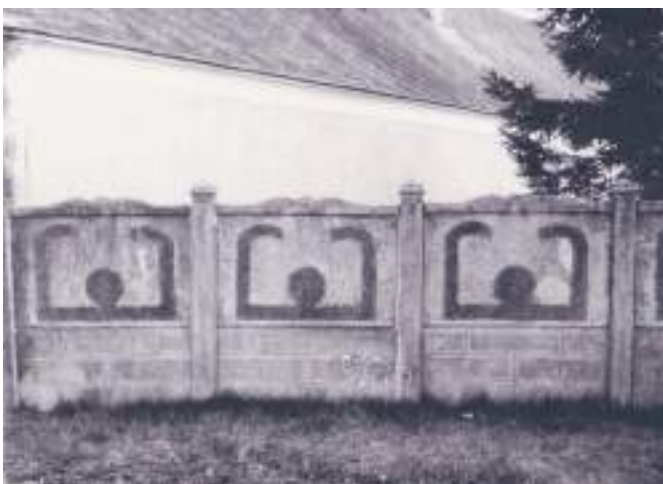
Major János fotója Keserü Ilonáról



Ilona Keserü Ilona: *Képződő tér (barna-szürke) 2.*, 1969-1971, vaskarc, papírnymat, papír, 68.5 × 50 cm, [IKI-1969/372]

© Fotó: Horváth S. Gábor

© Fotó: Szabóky Zsolt



Műkőkerítések, Keserü Ilona gyűjtése a 70-es évekből

mint azok a motívumok, amiket Keserü a falvak műkö- vagy betonkerítésein figyelt meg, és amiket könnyű összekötni a Hantai emlékeiben élő, virágokból kirakott, szintén az utcán végigfutó mintákkal. (Ezeket a fotókat kísérletező Keserü-művek, és dokumentumfotók mellett a Kisterem Galéria állította ki a balatonfüredihez kapcsolódó eseményként.) Szintén érdekes adalék, és megint rokonságot mutat a Hantai-féle anyag-megmunkálással, hogy szitanyomó technika hiányában Keserü milyen megoldás talált a sírköveken megjelenő forma sokszorosítására, színvariációinak kipróbálására. Egy régi mángorló gép segítségével nyomtatott, az itt közölt fotón láthatjuk is az általa használt sablonokat. A 70-es években, amikor nyilvánvaló paradigmaváltás történt, a világ hirtelen kicsivé vált, hatalmas iramot

kezdet venni a később globalizációnak nevezett folyamat, kinek így, kinek úgy lett érdekes a lassan süllyedő paraszti világ. Hantainak mint zárványként őrzött gyerekkori emlék, Keserünek mint az átalakuló környezetben néhol még fellelhető nyomok.

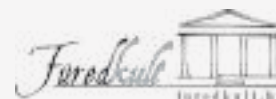
• • •

A balatonfüredi kiállítás megnyitója a megszokott módon indult. Geskó Judit felolvasta méltató és Keserü Ilona pályáivét felrajzoló beszédét, amit így zárt: "Egyes visszaemlékezések szerint, 1960 utolsó egyetemi tanórájának végén, Fülep Lajos művészetfilozófus, akit akkor éppen nyugdíjba helyeztek, megajándékozta tanítványait egy, a művészet lényegéről szóló jelenettel. Fülep professzor szertartásosan levette

a fejéről kis horgolt sapkáját, akkurátusan eltette, majd azt mondta: – Mindaz, amiről itt szó volt, semmi ahhoz képest, amit most hallani fognak – és ez a nagyon idős, tekintélyt parancsoló ember öreges, szép hangon elénekelt a *Kis kece lányomat*. Aztán egy jellegzetes korszak avantgárd akcióinak mementójaként Geskó megszólaltatott néhány xilofonhangot, és hangokat jelölő színes papírköröket dobált a közönségre, mert bátor művészethez bátor megnyitó jár.



ILONA KESERÜ ILONA



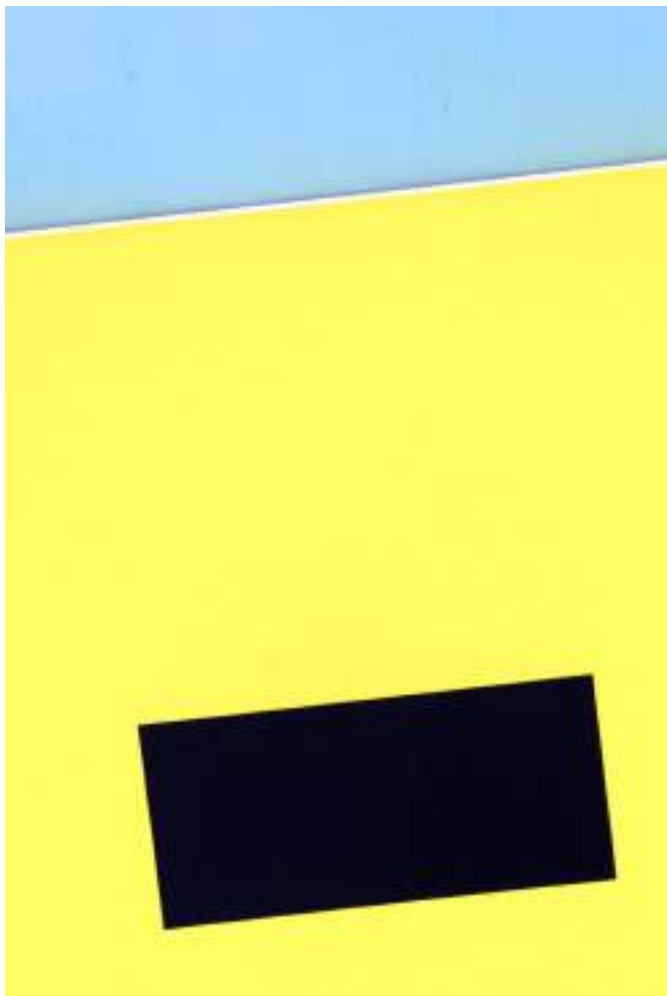
Az Idő színtere – Cangiente | Vasary Galéria, Balatonfüred 2014. május 1 – július 27-ig

MÉLYI József

HARDCORE ABSZTRAKCIÓ

Majdnem húsz évvel ezelőtt történt, hogy az egyik nagy művészeti intézményünk igazgatónöje közölte munkatársaival [köztük velem] a szándékát, hogy a magyar geometrikus absztrakt művészek egyik legszigorúbbikának szeretne hatalmas retrospektív kiállítást rendezni: termeken keresztül párhuzamos, illetve egymásra merőleges fekete vonalak, fehér vásznon. A munkatársak közül csak egyvalaki mert szólni, s ő is csak annyit mondott: „de hiszen ez pornográfia”.

© Robitz Anikó

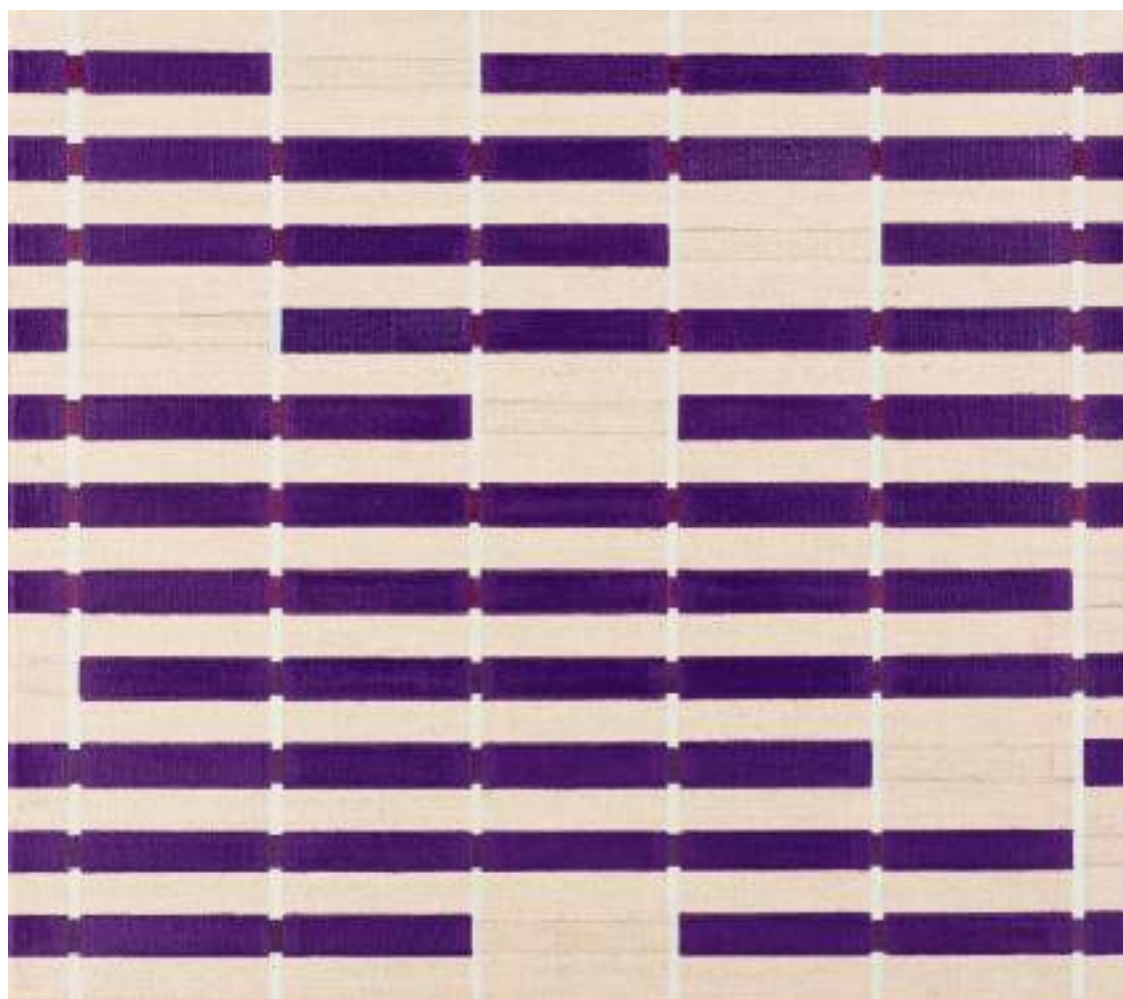
Robitz Anikó: *Bauhaus III.*, Berlin, 2011, lambdaprint, 100 × 65 cm

Azóta sokat változtak a művészeti trendek, a „minden lehetséges”-ben természetesen megkapja létjogosultságát valamennyi geometrikus törekvés is, de a konkrét művészet reneszánszáról korántsem beszélhetünk. A művészet nagy világában kicsit olyan ez a terület, mint a zenei irányzatok palettáján egy alapvető fontosságú dzsessz-szakág, amelynek szűk ugyan a közönsége, de az egész közeget nélküle elképzelni sem lehet.

Magyarországon a geometrikus absztrakció, a konkrét művészet évek óta egyértelmű központtal rendelkezik, s ez a Vasarely Múzeum, amely a Maurer Dóra által fáradhatatlanul szervezett, magas színvonalú időszakos tárlatok keretében folyamatosan mutatja fel az idevonatkozó irányzatok múltját, illetve hazai és nemzetközi jelenét. A Szépművészeti Múzeum fiáléja olyan ezen a területen, mint egy szentély, s a hasonlat teljességéhez hozzátartozik, hogy a geometrikus művészet világában tevékenykedők köre kívülről néha már-már valóban sajátos jelrendszerrel rendelkező, önálló vallási közösségnek tűnik. Az ironikusnak gondolt pornográf jelző és a hasonlatként nyilván jóval találóbb vallási közösség mögött valószínűleg még mindig ugyanazok az általános és idejétmúlt idegenkedések húzódnak, mint az

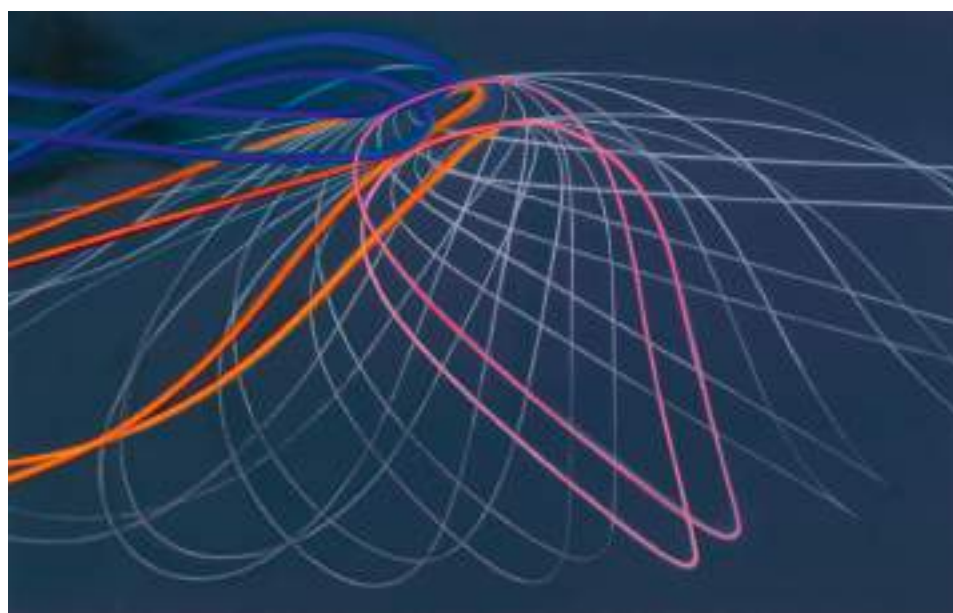
absztrakt művészet több mint száz évvel ezelőtti kezdeteikor. A Vasarely Múzeum a kiállítások sorozatával tulajdonképpen nem törekszik mindezeknek a tanácsatlanságoknak a lebontására, sokkal inkább befelé fordulva, saját territóriumának határait próbálja szilárdítani. A mostani, furcsa címet – *Tér mint tér* – viselő tárlat is igazolja viszont, hogy a geometrikus absztrakció manapság csak akkor lehet valóban működőképes, ha túltekingt ezeken a határokon. Ha nem ezt teszi, ugyanazokban a fogalmakban gondolkodva, ugyanazokat az utakat újra és újra felfedezve, valószínűleg egy helyben jár.

A *Tér mint tér* távolabbról nézve, felépítésében nem igazán különbözik a korábbi Maurer-kiállításoktól, a cím és a leírás alapján talán egy kicsit kevésbé szigorú, mint néhány megelőző tárlat. Ha folytatom az ironikus vonalat, akkor nyilván nem lehetne kihagyni, milyen biztos gyökerekbe kapaszkodik egy olyan bemutató, amelynek emblematisztikus kezdőpontja Georgi Dimitrov művészete. De ez tényleg méltatlan lenne, bár Dimitrov színes felületjátékának kiemelése – esztétikai indokoltságát tekintve – valóban a hatvanas éveket idézi, sőt erre utal még a művész ars poeticája is: „a művészet a kultúra lényege, társadalmunk értékeit hozza létre”.



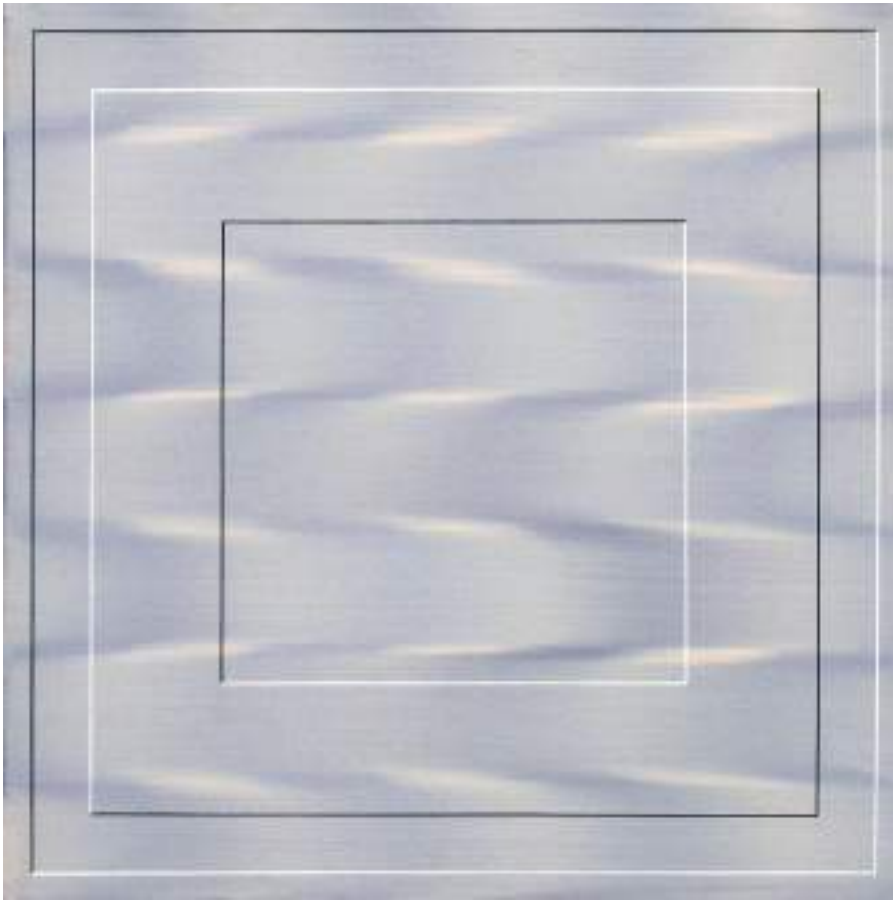
© José Heerkens

José Heerkens: *Virradat előtt és hajnalban sorozat*, 2010–2012, olaj, vászon, 40 × 35 cm



© Fotó: Sulyok Miklós

Haász Katalin: *A Prelúdium sorozatból*, 2013, olaj, vászon, 100 × 130 cm



© Otto Reitsperger

Otto Reitsperger: A *trompe l'oeil* sorozat egy darabja, 2014, olaj, vászon, 70 × 70 cm

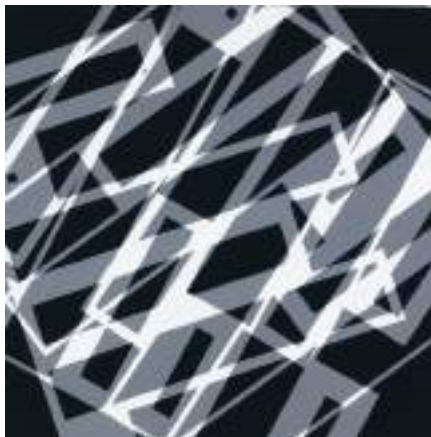
A kiállítás, mint mindig, most is két tere oszlik, ebből a kisebb az izgalmasabb. A nagyobb teremben sok a párhuzamos vonal, a megmagyarázhatatlannak tűnő, mert direkt op-art utánérzés, a kierleltlen tér- és mozgáskísérlet. Az egyenes vonalak között mindenesetre legalább három üdítő színfolt akadt, az egyik Haász Kati lendületes elliptikus vonal-együttese, a második Keserü Károly cím nélküli, zenéi alapokra építkező, négyzetrácsos szerkezetben rendszerezett színes pöttyökből

álló műve, a harmadik pedig Bálványos Levente székekből épített klasszikus konstruktivista tér-etűd sora. Mellettük sok illuzionisztikus alkotás, és főleg sok régi vágású magyarázat. Mintha a harmincas-negyvenes-ötvenes évek óta ezen a területen nem lehetett volna újat kitalálni: ma is minden akkori elem előkerül, ugyanabban a körben forognak a gondolatok.

Az eszközök egyhangúsága leginkább tényleg nem is magukon a műveken, hanem az egyes munkákhoz tartozó leírások-

kon érhető tetten. José Heerens filmje és festményei mellett szinte minden ismert kombináció megtalálható. A *Virradat előtt* és *Hajnalban* című képeken „fény és tér egymást keresik”, mindkettő „mozgásban van”, a „végtelenség”, a „határtalanság” érzetét keltik, a vertikális és horizontális vonalak „vezetik a teret”, a legfontosabb elemek között ott van az egyensúly, a ritmus és az ismétlés, a fény, a szín és a mérték. A leírásból nem hiányozhat az egyszerűség, a tisztaság, vala-

© Foto: Sulyok Miklós



Wolsky András: Kétdimenziós tértriptichon, 2014, akril, vászon, fa, egyenként 100 × 100 cm

Keserű Károly: *Papírkollázsok 1–4.* XX. század sorozat: Victor Vasarely, 0304071; 0304081; 0304091; 0304101, egyenként 30 × 21 cm

© Fotó: Sulyok Miklós



Bálványos Levente: *Relief 1.*, 1997, fa, 35 × 74 × 33 cm

© Fotó: Sulyok Miklós



mint az anyagság és az anyagtalanság kettőssége. Mintha ezeken az alaptényezőkön túl tényleg nem lehetne más tényezőket bevonni az értelmezésbe (ezeket viszont mindenképpen muszáj lenne). Mintha a geometrikus művészet tényleg kilépett volna az időből, a kortárs művészet idejéből, és úgy tekintene a konstrukció alapelveire, mintha közben nem alakult volna át a világ, mintha nem vált volna ismét érdekessé a társadalmi problémákra érzékeny konstruktivizmus, és időközben a dekonstrukció elméletei sem nyertek volna teret.

Ez a szorosan a klasszikus hagyományokra építő konstruktív rendszer ott válik egyáltalán kézzelfoghatóan emberivé, ahol egy kis hiba van: a nagy tökéletességben, a lecsiszolt tisztaságban egy milliméternyi túlzás. Ilyen helyet találni például Otto Reitsperger *trompe l'oeil* sorozatának egyik darabjában, egyik szürke festményén, ahol az egyik makulátlanul egyenes és egyenletesen széles vonal egyik végén egy kis gombostűfejnyi túlfutás látható. Ebből derül ki, milyen nehéz elérni a legpontosabb megformálást, amely már gépi-

es benyomást kelt. A kiállítás több művése is apró gesztusokkal áll ellen a gépies hatásnak, ebben talán tényleg Reitsperger jár az élen, néha még akaratlanul is: *Goldberg-variációk* című képéből két vízszintes vonal emelkedik ki – a leírás szerint a függőlegesek uralják. A kisebb teremben több a „kilógó” munka, erősebb a konceptuális gondolkodás hatása. A képekbe betörnek a való világ elemei, ebből hol füzetborító-konstrukciók keletkeznek, hol három színű papírszpirál-design. Ugyanitt jelenik meg két fontos magyar alkotó: a korábban a tágabb kortárs szcénában is sokkal erőteljesebben jelen lévő Wolsky András *Dinamikus és véletlen triptichonja*, a tervezhetetlenség hívószavára készített emblematikus munka. Robitz Anikó fotói pedig még az illúziót is kiforgatják: kamerájával geometrikus formákat keres építészeti elemekben, amelyeket kiválaszt, képként definiál, s utólag nem avatkozik bele.

A kiállítás tehát egyáltalán nem egyszerű, és ott a legjobb, ahol más világok felé nyit teret. Ilyenkor a geometrikus művészet is kicsit könnyebben megközelíthetőnek tűnik, kevesebb az elbizonyta-

lanodás (amelyet paradox módon leginkább a konstrukciók bizonyossága vált ki), kevésbé érezteti a művészet e területének vágyott időn kívüliségét. De azért mindig marad valami a távolságból; és még mindig nem hagy nyugodni egy mondat. Néhány évvel ezelőtt Maurer Dórával készítettem egy interjút, s a végén megkérdeztem tőle, mi az, amit a leginkább szeret a geometrikus absztrakcióban? Azt válaszolta, hogy nem szereti a geometrikus absztrakciót. Ezután megköszöntem neki a beszélgetést, de néha azóta is azon töprengök, hogyan gondolhatja valójában.

Tér mint tér

Szépművészeti Múzeum Vasarely Múzeuma
2014. szeptember 18-ig

a

TÚL A SÖVÉNYEN

DAN GRAHAM PAVILONJA A MET TETŐTERASZÁN

A 18. századi tájkertek látványossága, a *folly*, egy szeszélyes formákat öltő, többnyire funkció nélküli csinos kis építmény. A tulajdonos ízlését és a kor divatját tükrözve középkori várrom vagy kínai pagoda, antik szentély, rusztikus pásztor-kunyhó vagy misztikus remetelak is lehet. A tájképi kert bármennyire spontánnak és természetesnek tűnik is, valójában bonyolult kompozíció, melyet a látogató a kertet bejárva fejthet fel. A meglepetés-szerűen felbukkanó szobrok, kis építmények az ikonográfiai program szerves részei, a köztük levő összefüggések feltárása szellemi tornára készíti azt, aki nemcsak a zöldet keresi. Bár a szó régi jelentésének értelmében a *folly* mindenekelőtt



© Foto: Hyla Skopitz, The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art, Copyright 2014

Dan Graham: Sövény-kétirányú tükör sétány [*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*], 2014
Tetőkert megbízás: Dan Graham és Günther Vogt a Metropolitan Museum of Art Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden számára

gyönyörködtetésre szolgál, azért használták is erre-arra. Pihenésre, hűsölésre éppúgy, mint menedékként vagy titkos találkahelyként. És nem utolsósorban bár maga is látványelem volt, keretet adott más kitüntetett látványoknak, *vue*-knek. Dan Graham részint a kerttörténeti hagyományokból merít, amikor üvegépítményeit, saját szóhasználatával élve „pavilonjait” elhelyezi az adott, többnyire urbánus térben. Csaknem ötven éve épít minimalista üveg-acél konstrukciókat, melyek a hullámozó és megfelelő szögbe illesztett kettős, tükörüveg falak miatt minden oldalról nemcsak más, de folyamatosan változó látványt is nyújtanak. Legújabb építményét kifejezetten a Met tetőteraszán kialakított ligethez igazította. Alexander Pope, a *Fürtrablás* szerzője, költő, kritikus és szenvedélyes kertépítő már háromszáz évvel ezelőtt megfogalmazta a helyspecifikus műalkotások lényegét. Igaz, ő konkrétan a kert műfajára gondolt, amikor azt írta: mindenekelőtt a hely szellemével (*genius loci*!) összhangban kell komponálni. Graham azonos véleményen van vele, amikor azt állítja, hogy építményei a környező városi táj egészét mikrokozmoszként jelenítik meg. A Met tetőkertje a Central Park zöld szigete fölött lebeg és a horizontot a manhattani felhőkarcolók sziluettje jelöli ki. Ha a hely szelleme a táj kulturális emlékezete, akkor Dan Graham a 18. századi elődök nyomán egyszerre idézi meg a táj múltját, az egykor itt elterülő szűz erdőséget, és jelenét, az acél-üveg toronyházak raszterét. Ráadásul mindezt a tőle megszokott módon: a feje tetejére állítva. A Günther Vogt svájci tájépítésszel közösen jegyzett projekt organikus összetevői, a borostyán sövényfalak képezik a kompozíció formális, statikus

részét, aminél az S alakban kígyózó üveg-pavilon, a rajta kaleidoszkópszerűen vibráló panorámával sokkal elevenebbnek hat. Amikor átengedi magán a környező táj képét, szinte láthatatlanná válik, és csak a kanyargó fémszegély jelzi a határait. A tükröző felület ellenben széttördeli, megsokszorozza, egymásra vetíti vagy éppen eltünteti a látványtöredékeket, és a pavilonban bolyongva a néző is a kompozíció részévé válik. Párhuzamként megint a régmúlt kertjeinek illuzionista trükkjei kínálkoznak, a tükörökkel bélelt rokokó kerti lak és a labirintus. A pavilon, de még az embermagas borostyánsövények sem takarják ki a környező tájat, ám az optikai trükkök megbolondítják a térérzékelést és játékra csábítanak. Grahamtól sem áll távol a műfaj, terveznek is táncelőadásokat a pavilonban a nyár folyamán. A Met látogatóit azonban nemcsak ez a pavilon várja, hanem Graham korábbi, 60-as évekbeli minimalista és konceptuális munkái, még két trükkös pavilon és jó néhány makett is a tetőszint alatti kiállítóterekben, ahol a 70-es években készített performansz- és videoműveiből is láthatnak néhányat. A Met második tetőkert-projektjét (az elsőt Imran Qureshi készítette a perzsa miniatúrákat idéző, festett vörös virágszőnyegével) az időjárástól függően, előreláthatóan ez év októberig látogathatják a kert- és műbarátok. (Sz.R.)

Tetőkert megbízás: Dan Graham – Günther Vogt: Sövény-kétirányú tükör sétány (*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*)

Metropolitan Museum of Art, The Iris and B. Gerald Cantor tetőkert, 2014 november 2-ig (időjárástól függően)



© Fotó: Hyla Skopitz, The Photograph Studio,
The Metropolitan Museum of Art. Copyright 2014



© Fotó: Hyla Skopitz, The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art. Copyright 2014

Dan Graham: *Sövény-kétirányú tükör sétány* [*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*], 2014
Tetőkert megbízás: Dan Graham és Günther Vogt a Metropolitan Museum of Art Iris and
B. Gerald Cantor Roof Garden számára

SZIKRA Renáta

PROLETÁR IKONOK?!

© Fotó: Darabos György



Derkovits Gyula: *Mi ketten (Én és a feleségem)*, 1927. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A rendszerváltás előtt-körül érettségizőké volt az utolsó generáció, amelynek történelem- és irodalomkönyvében kevésbé színhelyesen ugyan, de benne volt Derkovits *Dózsa-sorozata* [a *Bűdös parasztra* ki ne emlékezne?], a *Végzés* és a *Három nemzedék* – Marx szakállas portréjával a háttérben –, melyek a munkásosztály forrongását és a proletariátus nyomorát voltak hivatva hatásos képekbe tömöríteni. A Magyar Nemzeti Galéria *Derkovits – A művész és kora* kiállítása deklaráltan a Derkovitsról kialakult sztereotípiákkal kíván szakítani. Radikálisan új megközelítés vagy aprólékos kutatómunka és forráskritika a kurátorok stratégiája? Erről kérdeztük Bakos Katalint és Zwickl Andrást.

Artmagazin: Pogány Ö. Gábor, az MNG egykori igazgatója, a Kádár-kor hivatalos művészeti politikájának szócsöve valaha azt mondta: „Derkovits a festészet József Attilája”. Gondolatok-e rá, hogy felhasználjátok ezt a párhuzamot, illetve József Attila rendszerektől független elfogadottságának példáját?

Zwickl András: József Attila ismertsége és fontossága valóban etalon lehetne Derkovitshoz. Felmerült ez a párhuzam, és felvetett különféle interpretációs lehetőségeket. Úgy álltunk neki, hogy Derkovits megítéléséről le kell bontani a rárakódott rétegeket, de aztán az derült ki, hogy alattuk mára már alig maradt kézzelfogható konkrétum. A fiatalabb generációknak maximum a képzőművészeti ösztöndíj, esetleg egy lakótelep vagy iskola neve ugrik be, de semmi egyéb. A legújabb Derkovits-kutatókat összefogó, kiállítást előkészítő tavaly márciusi konferencián kicsit tágabb kontextusban merült fel újra az irodalmi párhuzam kérdése – és világossá vált, hogy nem lenne előnyös Derkovits szempontjából, ha nagy szerepet kapna a kiállításban: inkább megterhelné és torzítaná, mintsem tisztázná a dolgokat. Ami képileg hihetetlenül frappáns és működik, az verbalításba átfordítva könnyen banálissá válhat. Az irodalmi párhuzamok direkt megjelenítéséről, versidézetek, sőt hangzóanyagok beillesztéséről is lemondunk.

Versidézetek helyett szerepelnek viszont a kortárs progresszív fotográfia területéről kölcsönzött képi idézetek. A Népszava és a korabeli képes újságok sajtófotói és a Kassák vezette Munka-kör első fotókönyvében („a mi életünk”) szereplő szociofotók nemcsak tematikailag, hanem sok esetben kompozíciójukat tekintve is közvetlen párhuzamba állíthatók Derkovits képeivel. A kortárs fotó analógiái már Körner Éva 1968-as monográfiájában is felbukkantak. Mennyire támaszkodtatok Körner munkájára?

ZA: Körner Éva kiváló monográfiája megkerülhetetlen sarokpontja volt a kutatásnak és a kiállítás előkészítésének. Az elmúlt évek során többször is elolvastam, és a szempontrendszerét, értékelését vagy tényyszerűségét tekintve nem nagyon sikerült fogást találni rajta. A Körner-monográfia másik nagyon fontos érdeme,

hogy egy – Székely Zoltán által összegyűjtött – oeuvre-katalógust is tartalmaz, amely nélkül sokkal hosszabb ideig tartott volna egy életművet bemutató kiállítás előkészítése. Ez a jegyzék volt az egyik első kiindulópont az életmű feldolgozásához, amelynek darabjait a sajnálatunkra néhány kulcsművet is magában foglaló lapangó anyagon kívül szinte kivétel nélkül kézbe vehettük.

Bakos Katalin: Körner Éva munkája sok tekintetben máig érvényes, de azért ez is korához kötött írásmű. A kiállításunk katalógustanulmányai éppen azokat az irányokat jelölik ki, ahol meghaladható volt a Körner-monográfia, Standeisky Éva pedig olyan recepciótörténetet rajzolt, amelyben már Körner is elhelyezi, Fülep Lajossal és Németh Lajossal együtt. Bajkay Éva bécsi forráskutatásai és helyszíni tanulmányai új megvilágításba helyezték a művész bécsi korszakát, amelyet Körner annak idején ilyen részletesen nem kutathatott. Büki Barbara családtörténeti kutatásai is sok új tanulsággal szolgálnak. Molnos Péter feldolgozta a mecenatúra és a képvásárlások témáját, ami a hatvanas években szintén szóba sem kerülhetett. A legtöbb kérdésben igazolódtak a feltevéseink: Tímár Árpád és Molnos forráskutatásaiból például feketén-fehéren kiderült, hogy Derkovitsnak első megjelenésétől kezdve sikere volt. Molnos lett az egyik fő mítoszromboló, aki a nyomorgó, boldogulni nem tudó, nehéz sorsú művészről bebizonyította, hogy nemcsak elismerték, de számos, nem egy esetben kifejezetten bőkezű és nagylelkű mecénás vette körül. Kopócsy Anna merész és újszerű felvetései rámutattak a Körner-könyv másik gyenge pontjára, a Gresham-körrel való kapcsolatra.

Körner hogyan viszonyult ehhez a problémafelvetéshez?

ZA: Eleve nagy távolságtartással és tartózkodással kezelte a Gresham-et mint jelenséget, hiszen a Gresham önmagában is problematikus jelenségnek számított a hatvanas évek magyar művészettörténet-írásában. Érdemes eltűnődni azon, hogy a Gresham-kör megkonstruálása és kanonizálása mennyiben határozza meg a két világháború közti művészetről alkotott képünket – Derkovitscal együtt és anélkül. Ez az egyik járulékos, de nagy tanulsága vállalkozásunknak. Az előadása alapján

célirányosan felkért Kopócsy Anna Derkovits munkásságából kiinduló gondolatmenete új meglátásokat fogalmaz meg, és egyúttal további kutatások szükségességét veti fel.

Szintén nagyon tanulságos a nemzetközi kontextusba helyezett Derkovits: a korábbiakhoz képest, úgy tűnik, egészen más értelmezési lehetőségek és viszonyrendszerek tárulnak fel.

ZA: A nemzetközi kontextust vizsgálva nagyon sok, már Körner által is felvetett párhuzamot vizsgáltunk újra, de izgalmas volt szélesebb körben tájékozódni: a kiállításba végül lengyel, cseh, szlovák, osztrák és német művészekre korlátoztuk a válogatást, de ugyanakkor a katalógusban a Gresham összefüggésében egészen a francia posztimpresszionizmusig, a kései Pierre Bonnard-ig nyúltunk, aki legközelebbi példaként feltűnhet a dekoratív képszerkesztés analógiájaként.

Mennyire emelkedik ki egyediként ebből az összehasonlításból Derkovits?

ZA: A művészeti központok és a periféria problematikája a mi régiókban mindig alapkérdés volt. Amikor jön egy nyugati kolléga és megnézi a gyűjteményünket, mindig hozza a megfelelő neveket és megállapítja, hogy ki kinek a provinciálisabb kiadása. Ami persze nem alaptalan, de ők csakis a saját kikristályosodott fogalmi hálójukkal, értékelési mintájukkal kategorizálnak. Derkovits esetében egyértelmű a visszajelzéseik alapján is, hogy kimagasló minőségű, egyéni hangú életműről



Bakos Katalin és Zwickl András a kiállítás kurátorai



Derkovits Gyula: Aukció, 1930 | Magántulajdon. Kieselbach Archivum

van szó, ezt elismeri mindenki, mégsem tudnak vele mit kezdeni. Vannak persze hasonló jellegű életművek más kelet-európai országokban, de ez is példa arra, hogy nem vegytiszta expresszionizmust, kubizmust, Neue Sachlichkeitot, francia típusú posztimpresszionizmust lehet vagy érdemes mellé rakni, hanem ezeknek a legkülönbözőbb változatait, keverékeit.

Melyek azok az egyénien alkalmazott képi, vizuális eszközök, mesterségbeli fogások, amelyek nyomán beazonosítunk egy Derkovits-képet? Ha csak hármat sorolhatnánk...

ZA: Képépítés, színvilág és a kifejezésbeli regiszterek sokszínűsége.

Kezdjük a képépítéssel és a színvilággal. Szerintem vagyunk néhányan, akik zavarban vannak Derkovits barna és szürke árnyalatokban tobzódó, sokszor irreális, de leginkább fakónak, „porosnak” tűnő színvilágával kapcsolatban. Azt állítod, mégiscsak jó kolorista volt?

ZA: Már a húszas évek kritikáiban mindenki ujjongva üdvözölte ennek az ifjú tehetségnek a megjelenését, képszerűségi, sőt rajzbeli tehetségét, egy kritikai szempont azonban felbukkant, és ez a színvilágra vonatkozott. Az akkori elvárásrendszerhez képest a korai árkdiai képek festője egy színérzékeléssel kevésbé rendelkező alkotó benyomását keltette, pedig végtelenül finom színharmóniák és tudatosan alkalmazott diszharmóniák érvényesülnek a ké-

peken, amint azt a *Nagy fa alatt* (lásd 40. oldal) letisztítása és befotóztatása során volt szerencsénk közről is megfigyelni. Nem felejtethetjük el azt az újítását sem, amelyre nemhogy hazai, de külföldi példát is alig találni, hogy elsőként használt a kortársak közül fém, arany, ezüst és bronz porfestéket. Eleinte konkrét tárgyat, a fénylő halpikkelyt vagy késpengét emeli ki vele, de később a fémek szín kicsúszik a kontúrokból és a tárgytól elkülönülve képszerűsítő elemmé válik. Erős immateriális hatása van, szakrális asszociációkat hív elő, de szerkezetet hangsúlyozó, konstruktivista irányba is elmozdul általuk.

BK: A színhasználat egyúttal eszköz volt a kezében, hogy mindig erős distanciát tartson a látványtól. Ugyan mindig figurális művekben gondolkozott, de jellegzetes színkombinációival átírja és átértelmezi a valóságot.

ZA: Szerintem ugyanez vonatkozik jellegzetes képszerűsítésére is. Mindig kicsit elemel, megdönt, lépteket vált a képeiben. Ami első ránézésre valóságos, rekonstruálható szituációnak tűnik, az alaposabban megvizsgálva, mélyebbre merülve a képben, egyre kevésbé tűnik reálisnak. Mindig beépít egy fiktív elemet, síkot vagy nézőpontot, amelyről elbizonytalanodunk. Az átlátszó, áttetsző felületeket (ablak, kirakat, tükör) is arra használja, hogy a képsíkon egymásra rétegződő tartományokból álló térmodellt építsen fel. A nyílások, átlátások, tükröződések, feliratok és montázszerű elemek alkalmazásával létrehozott bonyolult térkompozíciók a legjellegzetesebb „derkovitsos” elemek a festészetében. Ezek a legismertebb, nagyrészt a proletárok világát ábrázoló vagy Vikivel közös portréenteriór képeiben mutatkoznak meg a legtisztábban.

BK: Én Derkovits művészetének komplexitását a következő három fő jellegzetességgel írnám le: saját kézjegy, vagyis sajátos – de a művészi szándék szerint változó – vizuális világ, másrészt erős gondolatiság, amely nem minden kortársára jellemző. Nem önmagáért kutatta az ábrázolást és a vizuális kifejezés lehetőségeit, hanem mert közlendője volt.

ZA: Itt közbevetném, mert szorosan összefügg ezzel, hogy egyre inkább azt gondolom, a Derkovits-életmű egyik legfontosabb momentuma az igazságkeresés. Ez vonatkozik a képi igazságra; a már említ-

tett sajátos képszerűsítés ezt célozza meg. Az igazság felmutatásának szándékát fogalmazza meg az egyetlen összefüggő, ars poeticának tekinthető szövegében (az 1927-es Ernst Múzeum-beli kiállítás katalógusában), miszerint feladatának tekinti az őt körülvevő világ, az aktualitások tudomásulvételét és bemutatását.

BK: Művészetének a harmadik és számomra talán legfontosabb jellegzetessége: műveinek evokatív, megszólító jellege. Az erős érzelmi ráhatás igénye, amihez mindig a leghatásosabb kifejezőeszközöket igyekezett válogatni, és amelyre András az imént a regiszterek sokszínűségével utalt. A mindig szorosan a gondolati tartalommal összefüggő érzelmi ráhatás, azaz bizonyos retorikai vonások megragadására irodalmi fogalmakat használtunk: elégia, dráma, szatíra, kép-esszé, himnusz. Ennek megfelelően épülnek öt modusra a kiállításban az életművet feldolgozó nagy fejezetek.

Miután a közvetlen irodalmi párhuzamokat már elvetették, miért tűnt mégis használhatóbbnak az irodalmi fogalmakkal jelölt tartalmak, hangulatok rendszerének alkalmazása a hagyományos stíuskritikai megközelítéssel szemben? Milyen előzményei vannak a modus-elméletnek a művészettörténeti elemzésben?

BK: A poussini modus-elmélet a zenei modusok ókori rendszerére megy vissza, olyan alaphangnemeket feltételez, melyek alkalmasak a különböző érzelmek felkeltésére. Az elméletet a 20. századi művészettörténetben Jan Białostocki elevenítette fel a 19. századi művészet néhány jelenségének értelmezésére, de Werner Hoffmann is hasznosította a modus-fogalmat a modern művészet paradigmaváltásának megragadására. Természetesen nem tagadom a stílus megközelítés létjogosultságát, de úgy találom, hogy a modusok rendszere ebben az esetben jó eszköz arra, hogy megragadjuk az életmű egyik legfőbb jellegzetességét, a Derkovits-művek evokatív jellegét. Az irodalmi fogalmakkal körülírt tartalmakkal, hangulatokkal az életműnek a stílus- és műfaji besorolás adta lehetőségeknél mélyebb lényegére szerettük volna ráirányítani a figyelmet.

Felmerül a kérdés, hogy ez nem jelent-e egy újabb, csak modus-alapú beskatulyázást?

Derkovits Gyula: *Utolsó vacsora*, 1922 | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



© Fotó: Mester Tibor

BK: Szisztémám védelmére elmondanám, hogy miként azt a katalógusban megjelent tanulmányomban bővebben kifejttem, a modusok használata nem merev rendszer, ellenkezőleg, árnyalt elemzéseket tesz lehetővé. Sokszor éppen többféle modus találkozásából vagy ütközéséből, öszszeszikrázásából adódik a művészre igen jellemző, különös feszültség. Nem biztos, hogy a kiállítás eszközeivel ezt úgy meg

lehet jeleníteni, ahogy a tanulmányban, hiszen itt a fejezetek mindig a domináns modust emelik ki. A képek csoportosítása és a falszövegek mégis segíthetnek a nézőnek a megértésben. Az eddigi visszhang szerint a közönség kedvezően fogadta megoldásunkat.

ZA: Számunkra az öt modus-kategória azt is megmutatta, hogy a különböző művek eltérő mértékben szólalnak meg ezeken

a hangokon, és vannak olyan művek, melyeknek más-más rétegét lehet kihangsúlyozni. A kiállításban a modusok nagy keletettségükben belül ráfókuszálunk egy-egy jelentősebb műalkotásra, amelyek így kiemelkednek ugyan, de azért nem függetlenednek az adott modus-kategóriától. Ilyen a *Halas csendélet*, az *Utolsó vacsora*, az *Ismeretlen katona*, a *Kiszolgáltatott és lázadó állatok*, illetve talán a leglátványosabb,

Derkovits Gyula: 1514 transzparens, 1930/1957, kiállítás enteriőr | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



© Fotó: Fehér Katalin

a *Dózsa-sorozat*, ahol a teljes grafikai mappát a holdudvarába tartozó művekkel együtt állítottuk ki, és ez az együttes önálló teremmé nőtte ki magát.

A külön teremben bemutatott *Dózsa-mappa* esetében mintha ezt a százszázalékosan proletár témát elzárnátok a többi műtől. Mondjuk ez az egyetlen olyan mű(sorozat), amely úgymond pártmegrendelésre készült, agitatív célokra. Derkovits özvegye visszaemlékezéseiben egyenesen Lukács Györgyöt említi a sorozat megrendelőjeként, de az biztos, hogy a bécsi

emigrációba kényszerült magyar kommunisták a sokszorosított fametszetek pult alatti eladásából szerettek volna egy kis pénzt juttatni a pártkasszába.

BK: Ez valóban rejtélyes történet, mindenki mást sejt a megrendelések mögött. Körner Schöntag Alfréd, Gál Zoltán Nagy Imrét, Bajkay Éva pedig Bettelheim Ernőt véli ötletadónak, aki Uitz *General Ludd* sorozatának készítésébe is belefolyt, amely egyértelmű előképe Derkovits *1514* című sorozatának. Ha kisebb méretű, agitációs és propagandacélokra használható művek születtek volna, akkor az valóban pénzforrást is jelenthetett volna az emigráns kommunisták számára. Derkovits azonban önállósította magát, nem a kért méretben készítette el őket, mert beleszeretett a nagyméretű körtefa dúcokba, így végül monumentális, inkább kiállításra alkalmas önálló műveket hozott létre. A *Dózsa-sorozat* mellett leginkább a *Halas csendélet* esetében sikerült hasonló indíttatású kortárs művekkel, analógiákkal és Derkovits inspirálta későbbi alkotással tágabb kontextust teremteni egy kisebb egységben belül.

BK: Bálint Endre írja, hogy a Kassák-féle Munka-kör, és az onnan kirajzó, szociálisan elkötelezett művészek tányéros csendéletei egyfajta proletár heraldikát képviselnek. Nekem innen ugrott be ez a szókapcsolat. Ami mulatságos, hogy a Körner-könyvet munka közben újra elővéve megtaláltam benne egy hasonló szókapcsolatot, amit ő már 1968-ban használt, igaz, ettől kissé eltérően ő proletár ikonostázzáról beszélt a munkaábrázolásokról, az általunk himnikusnak nevezett képek kapcsán, de akkor is. A „Proletár ikonok” címet azért vetettük el már az elején (végül csak a *Himnusz hangja* fejezet alcímeként használtuk), mert két idegen szó szerepelt volna egymás mellett, és gondolni kellett arra, hogyan mutat ez a katalóguson, reklámokban vagy tévéinterjúkban... A célunk pedig egyébként is éppen a Derkovitsot proletárfestőként beskatulyázó értékítéllettől való megszabadítás volt.

Derkovits. A művész és kora
Magyar Nemzeti Galéria
2014. július 27-ig



Derkovits Gyula: *Halas csendélet*, 1928
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

© Fotó: Mester Tibor

Ha már a sokszorososan módosult koncepció szóba került, úgy hallottam, egy korábbi munkacím éppen a „Proletár ikonok” lett volna.

AMADEUS

művészeti alapítvány

MŰTEREM PÁLYÁZAT

3 ÉV

11 MŰTEREM

FESTŐKNEK
ÉS SZOBRÁSZOKNAK

Részletek:

<http://www.amadeusalapitvany.hu/old/palyazatok.html>

AMAHÁZ

az alkotóház

1035 Budapest, Veder u. 16.

AMADEUS

művészeti alapítvány

1036 Budapest, Bécsi út 52.
+36 [1] 439 1166 www.amadeusalapitvany.hu

AMATÁR

a kiállítótér

1035 Budapest, Veder u. 14.

GRÉCZI Emőke

AZ A BIZONYOS ÖTVEN NAP NYERGESÚJFALUN

1919 nyarán a Tanácsköztársaság művészeti direktóriuma hívta életre a a nyergesújfalui művésztelepet a Haris közí szabadiskola kihelyezett tagozataként. Lényegében ezek a Kernstok Károly által vezetett műhelyek jelentették Derkovits Gyula művészeti stúdiumait, aki itt ismerkedett meg későbbi feleségével, Dombai Viktóriával, aki aktmodellként dolgozott mindkét helyszínen. De kik voltak azok a „meztelen elvtársnők”, „pózoló tolsztojánusok”, akik megbotránkoztatták a 133 napig fennálló Tanácskormány idelátogató potentátjait?

Kevés kidolgozott mű, ám annál több vázlat, kompozíciós tanulmány és néhány visszaemlékezés maradt fenn az 50 napos nyergesi művésztelepről, ahol életek vettek fordulatot, szerelmek szövődtek, és ami miatt karrierük törtek meg. Az ott készült művek többsége legfeljebb dokumentum-értékű, egy valamirevaló kiállítást sem könnyű belőlük felépíteni (pedig két ilyen is volt, az egyik 1969-ben, a másik 2009-ben), a szereplők és a helyzetek mégis nagyon jellemzőek az első világháború utáni évekre, amikor néhány havonta változott a rendszer, a menekültből pillanatok alatt üldözö, az ünnepelemből elítélt lett.

A Haris köz 2. alatti üzlethelyiség két hosszú tereméből állt, az egyikben Vedres Márk tanította formázni a szobrásztanítványokat, a másikban Kernstok Károly és Rippl-Rónai József felváltva korrigált, időnként pedig Egry József is besegített „tanársegédként”. A szabadiskolának összesen 450 tanítványa volt, alkalmanként 65-en dolgoztak együtt. A tömeges érdeklődés nem véletlen, a tandíj olcsó volt, az iskola pedig akár ingyenétkezést is tudott biztosítani a rászorulóknak. A növendékek mellett időnként olyan befutott művé-

szek is megjelentek itt, mint Márfy Ödön, Kmetty János vagy Tihanyi Lajos – ők leginkább gyakorolni jöttek.

A világháborúból lebénult bal karral visszatérő és a fővárosba költöző Derkovits 1917-től több iskolát is megjárta, de sehol nem maradt huzamosabb ideig. Elégedetlen volt a Lónyai utcai iparrajziskola akt-stúdiumával, a Váci úti Podolini-féle és az Akácfa utcai szabadiskolával, úgyhogy a legtöbbet a Haris közbe járt, de oda sem sokat. Hetekre elmaradt, betegeskedett, vagy megsértődött Rippl-Rónaira, mert az belerajzolt a munkájába.

Bár nyilvánvalóan nem kapcsolódott politikai szűrő a beiratkozáshoz, úgy alakult, hogy a diákok zöme nemhogy baloldali volt, de sok közülük aktív mozgalmi munkát is végzett (1918-ban vagyunk), a szegény sorsú proletár osztálytársak (mint Derkovits) pátyolgatása mellett a Tanácsköztársaság későbbi vezetőinek rejtegetése, plakátok, szóróanyagok készítése és terjesztése, üzenetek közvetítése is az önkéntes feladatok között szerepelt. Kernstok már a Károlyi-kormány idején is vállalt politikai funkciót, közéleti, a szűken értelmezett képzőművészettől egy lé-

péssel távolabb álló szerepvállalása azonban korábbról ered: előadásokat tartott a Galilei-körben (ahová egyébként a Haris köziek többen is eljártak), publikált a Jászi Oszkár-féle *Huszedik Században*. A Károlyi-kormányban már államtitkár és a Radikális Párt esztergomi elnöke. A Tanács-



Derkovits Gyula: Szamuely Tibor portréja, 1919
[Forrás: Szabadiskola Nyergesen. Nyergesújfalu, 2009. Szerk. Wehner Tibor, 24. o.]



© Fotó: Mester Tibor

Derkovits Gyula: *Koncert* [Zenélők, Táj alakokkal] 1921–22
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

köztársaság pedig megbízta az ingyenes művésztelep megszervezésével, miután átvették – lényegében államosították – a Harris közti szabadiskolát. Bár két szemtanú visszaemlékezéseit is kezünkbe vehetjük, Szamuelyné Szilágyi Jolán 1966-ban megjelent önéletrajza lényegesen alaposabb képet nyújt a szabadiskola működéséről, sőt a művésztelep létrejöttéről is, holott a vonatkozó lexikonszócikkek felsorolásaival – és férjével – ellentétben nem járt Nyergesen abban a bizonyos ötven napban. A mindkét helyen jelen lévő Derkovitsné

memoárja lényegesen elnagyoltabb, első-sorban későbbi férje „szerencsétlenségét” hangsúlyozza, mai tudásunk szerint nem keveset ártva ezzel a telep résztvevői között vitathatatlanul legtehetségesebbnek számító festőnek.

A baloldali értelmiségi, de meglehetősen szegény családba született Szilágyi Jolán maga is látogatta a Galilei-kör előadásait, Freudot olvasott, irodalmi próbálkozásait pedig Alexander Bernátnak mutatta meg. Legjobb barátnői közé tartozott Révész Ilus, aki Párizsban Isadora Duncannél, itthon

Dienes Valériánál tanult táncolni. Szilágyi az első világháború végén Bortnyik és Mattis Teutsch révén kapcsolatba került a *Ma* folyóirat körével, 1918 nyarán pedig Szőnyi mellett dolgozott Nagybányán. Nála olvashatjuk, hogy bár Rippl-Rónai neve „extravagáns hölgyikéket” is vonzott az iskolába, a kemény mag részt vett az agitációs munkában, sőt a „prolifíúkhhoz” (Czumpf Imre, Friedbauer Béla és Kernstok nyergesi mindenese, modellje, Maul János, később Nyergesi János néven festő) képest mintha a lányok lettek volna aktívabbak.

© Fotó: Berényi Zsuzsa



Derkovits Gyula: *Rajzóra a nyergesi szabadiskolában*, 1919 [tus, papír] | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény

Az Erdélyből és Hollósy mellől érkezett Bernáth Ilma férje Lukács Hugó orvos-professzor volt, a Bolyai-kör elnöke, neves baloldali radikális gondolkodó, Ady orvosa és barátja. Mellette, vagy inkább előtte volt növendék a gazdag polgári családból származó Goszthony Mária, aki Kernstok jobbkezeként Bernáth Ilmával együtt szervezte az iskola ügyeit, később pedig – állítólag – legalább akkora szerepe volt a nyergesi művésztelep létrejöttében, mint Kernstoknak. Ő szerzett pénzt a szabadiskolához és a nyári telephez, valójában a Visegrádi utcai pártközpont utasításait hajtvva végre. (Visszaemlékezése szerint személyesen járt Kun Béla lakásán, hogy pénzt kérjen tőle szegény diákok oktatására, akik cserébe majd plakátokat készítenek a pártnak.) Legfontosabb megbízatásuk kétségtelenül Szamuely Tibor bújtatása volt, az „áIROkonok” egyikének Szilágyi Jolánt szemelték ki, aki nem sokkal ké-

sőbb, nagyjából a harmadik találkozás alkalmával, percekkel a Tanácsköztársaság kikiáltása előtt hozzáment Szamuelyhez.

Pünkösöd napján indult le a csoport Nyergesújfalura, néhány ember pedig pár nappal korábban, hogy alkotásra és lakhatásra alkalmassá tegyék a plébánia-épület egyik szárnyát (ennek „rekvirálása” később szerepelt a Kernstok ellen felhozott vádak között). Az előőrshöz tartozott a tüdőbeteg Derkovits is, akit viszont nem asztaloskodni, hanem pihenni küldtek le hamarabb. Aztán mentek a többiek, Goszthony Mária, Lukácsné, Czumpf, Friedbauer, Novotny Emil Róbert, Fleischl Cora, Haranglábi Nemes József (neki ez volt a nászútja is egyben), Quittner Károly, König Dezső, Siedwers Emma, Sente János, Strém Katinka és a modellek, Nyergesi János, Dombai Viktória és a csinos „Kálmán” – néhányuk neve csak a művésztelepnek köszönhetően maradt fenn.

„Válogatott” csapatról beszélünk, amibe azok a növendékek kerülhettek, akik vagy rászorultak, vagy kiérdemelték a nyaralást, ami a forradalmi eseményektől látszólag távol zajlott, bizonyos szempontból viszont egészen közel, ugyanis többnyire éppen Nyergesen nyaralt Kun Béláné a családjával, így a kommün vezére nemegyszer meglátogatta a művészeket is (újabb feketepont Kernstoknak). Ugyanígy tett Szamuely (később ezt is levertek – szó szerint – Kernstokon), miközben felesége, Szilágyi Jolán lemondott a nyergesi képzésről, hogy időnként kiújuló tüdőbaját kezeltesse a Vas utcai Pajor Szanatóriumban, és hogy férje mellett lehessen (persze csak az elmaradhatatlan Lenin-fiúk társaságában).

Ha a napirendet nézzük, inkább építőtáborra emlékeztet a művésztelep, ugyanis a fiatalok reggeli előtt már kaszálni mentek, és délután is várt rájuk mezőgazdasági munka. A kettő között alkottak és füröd-

tek, bár az elkészült művek, a fürdőző-csó-nakázó kompozíciók tanúsága szerint ez a két tevékenység sokszor egymásba folyt. Képtelenség közel egy évszázad elteltével kinyomozni és megítélni mindazt, ami ott történt, mindenesetre a rengeteg ott készült akt a Nyolcak művészete után már nem is tűnik túlzottan nagyszámúnak. Annyi bizonyos, hogy a csoport életvitele enyhén szólva megbotráncoltatta Kun Béláékát éppúgy, mint a nyergesi őslakosokat. Miközben Pesten a modern művészet krémje agitációs plakátokat készített, itt, az egyébként többnyire nélkülöző és éhező művészek árkádiájában szó sem volt politikáról és mozgalmról. Szamuelyék nehezményezték is, hogy a baloldalinak gondolt alkotók nem mindegyike aktivizálta eléggé magát. Szilágyi Jolán elmeséli, hogy Szamuely a Fészekben találkozott pár művésszel, akiket erősen bírálta, hogy nem festenek forradalmi képeket. Márffy erre azt válaszolta: „Már megcsináltuk a mi külön forradalmunkat.” Tibor neveztet – írta Szamuelyné. Pedig közjük is lövethetett volna, írjuk mi...

A feltételezésnek van is némi alapja: amikor Szamuely meglátogatta Kun Bélánét Nyergesen, betért Kernstokhoz (Derkovits ekkor készített portrét róla), de felháborodottan távozott: akikkel találkozott, azok „fellengzős, fülledt, lelkendező, pózoló sznobok, tolsztojánusok. Legszívesebben egy kézigrányt hajtottam volna közjük”. A „tolsztojánus” jelző akkoriban szitokszónak számított, többször el is hangzik Szamuely szájából, csakúgy, mint az „ál-forradalmár” vagy a „Raszkolnyikov-rajongó”.

Szamuely egyébként rátapintott a lényegre. A pesti forradalomból kiszabadulva a pártmunkás Goszthony Mária Tolsztoj Evangéliumát olvasta fel a többieknek, Derkovits művészetéből elmaradtak a munkásábrázolások, helyette idillikus tájba helyezett aktokat rajzolt, miközben a többiek ápolták és tejkúrán tartották. Maga Kernstok pedig Buddháról tartott előadásokat az érdeklődőknek. Molnos Péter Derkovits-monográfiájában idézi Rabinovszky Máriusz egy levelét, mely szerint „Kernstok gyümölcsösében a sváb parasztok rémületére a fák tetején elvtársnőnek szólított pucér modellek hajigálták meg egymást barackkal”. Novotny Emil Róbert pedig úgy emlékszik vissza, hogy „eszmeileg igen nagy volt a zűrzavar”.

Volt, pontosabban lehetett még egy vendég a Haris közti szabadiskolából, noha nem szokták felsorolni a művésztelep lakói között: Boncza Bertát, Csinszkát Ady halála után a költő barátai közül többen is pártfogásukba vették. Horváth Béla, Kernstok monográfusa szerint az özvegy többször is járt azon a nyáron a művésztelepen. Ahogy Márffy Ödön is – a korábbi felületes ismeretség és a Haris közből eredeztethető munkakapcsolat talán pont ekkor vált komolyabbá. Mindenesetre a következő évben már házasokként költöztek be a nyergesi Kernstok-villába, miután annak tulajdonosa emigrálni kényszerült.

Az idillnek ugyanis egy pillanat alatt vége lett: a tanítványok megtudták, hogy Kernstokot kihallgatásra vitték, nagyjából ebből tudhatták azt is, hogy a kommun megbukott. Kernstok bűnül rótták fel az



Derkovits Gyula: Rippl-Rónai József korrigál, vázlatfüzet, 1918–19, 34. oldal
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Gyűjtemény

© Fotó: Berényi Zsuzsa

A TEJKÚRA

Philipp Jakob Karell, az észti születésű, ambiciózus fiatal orvos az 1830-as években írta doktori disszertációját a tartui egyetemen, ám a jószerecsse a tehetséges orvos mellé szegődött, aki a század közepén már Szentpéterváron praktizált, sőt idővel a cári udvar (egyik) háziorsosa lett. I. Miklós cárt gyakran kísértte el külföldi útjaira és nemcsak feleségét, de fiát, II. Sándort is kezelte. Nevét a legkülönfélébb krónikus betegségekre (szív- és keringési problémákra, emésztési panaszokra, a máj megbetegedéseire, hurutokra, asztmára, reumatikus fájdalmakra és főképpen a tüdőbajra) sikerrel alkalmazott tejkúrája tette ismertté.

A tejkúra páciensei napi három-négy alkalommal fogyasztottak lefölözött tejet úgy, hogy a fél-egy csészényi adagtól a második hét végére a napi két literig jutott el. Pihenőkúráról lévén szó, a páciensek időjárásától függően lenvászonba vagy gyapjúba takarózva, lehetőség szerint éjjel-nappal szabad levegőn tartózkodtak, különösen, ha tüdőbajban szenvedőket gyógyítottak ezzel a módszerrel. Ők általában az első hét végén átestek egy krízisen, amikor felköhögtek a tüdejükben felhalmozódott váladékot, utána viszont a megfigyelések szerint drasztikusan csökkent a betegséggel együtt járó görcsös köhögési inger. A több mint száz évvel ezelőtti tej nyilván nem azonos összetételű

a maival, Karell és követői holstein-fríz tehenek nyomelemekben és vasban gazdag, frissen fejt és nyomban lehűtött tejét részesítették előnyben, mert úgy tartották, a forralás az emészthetőség rovására megy, míg a helyes felhasználás még a vértépet is javítja. A tejkúrával és pihenéssel együtt járó súlygyarapodás életmentő volt a betegség későbbi stádiumaiban sokszor vésszesen lesóványodott tüdőbajosok számára. „A tej élet, erő, egészség” toposza kétségtelenül mélyen belénk ivódott, holott ma egyre gyakrabban hallani, hogy a tej és tejtermékek nyálkaképző hatása miatt kifejezetten tejmentes diétát javasolnak a felső légúti hurutban, asztmában és egyéb tüdőbetegségeken szenvedőknek. (Sz. R.)



Derkovits Gyula: *Erotikus jelenet VI.*, 1920, papír, akvarell | Magyar Nemzeti Galéria - Szépművészeti Múzeum

erkölcsi fertőt, a plébánia részleges elfoglalását és a népbiztosok látogatásait, ám különböző közeleti funkciói sem száltak mellette, holott valójában közvetlen politikával sosem foglalkozott. Az esztergomi börtönből a fővárosi gyűjtőfogházba került, onnan Pór Bertalan és Márffy Ödön közbenjárására szabadult, majd Münchenbe emigrált.

Utóélet I.: Derkovits itt készült munkái ajtót nyitottak az Árkádia-művek és a *Pandämonium* című erotikus mappa felé, melyet Reiter László grafikus és kiadó megbízásából készített

1920-ban. Pontosabban az eredetileg megbízott ifjabb Kernstok Károly adta át a feladatot a rászoruló művészeknek, akinek nemcsak pénz, hanem további illusztrációkra szóló felkérés is jutott. Bár felesége kényszerű pénzkeresetként állítja be a munkát, és a *Mi ketten* kötetben nem is tér ki annak témájára, az ugyanekkor akvarellben megfestett sorozat nem hagy kétséget afelől, hogy Derkovitstól nem állt távol a téma. A jelenetek, miként az Árkádia-korszak több darabja is, a nyergesi kompozíciókban gyökereznek.

Goszthony Mária Villachig menekült, majd Firenzébe ment tanulni, közben nemhogy szakított korábbi mozgalmi társaival, de egyre nagyobb szerepet töltött be életében a vallás. 1923-ban egyenesen Horthytól kapott amnesztiát, apja birtokán kápolnát építtetett, képein szakrális témák jelentek meg. 1989-ben hunyt el, valamikori háza Bárdibükkön üveg-művészek alkotóhelye lett. Friedbauer Béla szintén Olaszországba emigrált, ott börtönbe került, élt Párizsban és Bécsben, 1945-ben egy magyarországi munkatáborban hunyt el. Fleischl Cora 1930-ban

© Fotó: Mester Tibor, Berényi Zsuzsa



Derkovits Gyula: Nagy fa alatt, 1922 | Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

a Szovjetunióba emigrált férjével együtt, 1935-ben adtak utoljára hírt magukról. Haranglábi Nemes József közel tíz évig Párizsban élt, később magas rangú katonatiszt lett, állítólag ő vitte el személyesen a Vörös Hadsereghez Horthy fegyverszüneti kérelmét. König Dezső szintén Olaszországba emigrált, 1926 után a Goldberger Textilgyárban tervező, majd 1931-től 1974-ben bekövetkezett haláláig Dél-Afrikában élt. Bernáth Ilma férjével Bécsbe emigrált. Nem szakított a kommunista párttal, Bécsben, Berlinben is illegális pártmunkát végzett, 1933-ban

férjét hátrahagyva Moszkvába költözött, ahol 1946-ig élt. Quittner Károlyról nagyjából annyit tudni, hogy Svédországban saját mostohafia lőtte le. Szilágyi Jolán 1919 után élt Bécsben, Berlinben, majd Moszkvában, ahonnan 1948-ban tért haza, közben és utána is elsősorban karikaturistaként működött.

Utóélet II.: Nyergesújfalun ma is van Kun Béla tér.

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

RÓKA Enikő

LAUTREC A MÚZEUMBAN

Miért Albiban van a Toulouse-Lautrec-múzeum, mennyi idő kell egy múzeumi átalakítás koncepciójának kialakításához és az építkezés lebonyolításához, illetve hogy került Magyarországra ennyi Lautrec-nyomat? És miért örülhetünk annak, hogy a budapesti anyag eddig szinte alig volt kiállítva? Interjú Mme Danièle Devynckkel, a dél-franciországi Albi városában található Musée Toulouse-Lautrec igazgatónőjével.

Danièle Devynck 1987 óta vezeti az albi Musée Toulouse-Lautrecet, amely az egykori püspöki palotában, a Palais de la Berbie-ben kapott helyet 1922-ben. A múzeumot 2001–2012 között felújították és átépítették.

Artmagazin: Hogyan, milyen koncepció nyomán és milyen fázisokon keresztül valósult meg ez a projekt, amelynek eredményeként egy olyan sajátos hangulatú múzeum jött létre, ahol a történeti épület és a modern belsőépítészet harmonikus egységet alkot?

Danièle Devynck: Szerencsénk van az-
zal, hogy különleges hellyel rendelkezünk a Palais de la Berbie-ben. Az épületet Albi püspökei emeltették a 13. században, ma az UNESCO Világörökség része, azonban minthogy eredetileg nem múzeumnak épült, a berendezése, felszereltsége nem felelt meg a mai muzeológiai normáknak. Ezért a kultuszminisztérium felkért, hogy állítsam össze a múzeum megújításának kulturális-tudományos koncepcióját. Vagyis fogalmaztam meg, hogy mint muzeológus milyen terekről, megoldásokról, forgatókönyvről álmodnék, mik lennének az elvárásaim. Ebből kiindulva írták ki az építészeti pályázatot. Amikor az építészeti pályázatba belevetettük magunkat, több alapelvet is megfogalmaztunk. Az első a műemléki környezet tiszteletben tartása volt: a palotának nagyon erőteljes építészeti karaktere van, s ezt mindenképpen meg kellett őrizni – ezt a későbbi építészeti egyeztetéseken az UNESCO is ellenőrizte. Tehát kifejezetten szerény, visszafogott belsőépítészeti megoldásokat akartunk, amelyek a műemlék épülettel nem konkurálnak. Ezért azt az irodát bíztuk meg a munkálatokkal, amely alkalmazkodott a történeti térhez, és amikor a modern múzeumi berendezések elhelyezéséről volt szó – mert szükségünk volt klimatizációra, szabályozható fényre, mindazokra, amelyek ma egy múzeum szükségleteihez hozzátartoznak és ko-



Enteriőr az albi Toulouse-Lautrec múzeumban

rábban nem léteztek – kortárs, korszerű megoldásokat választott. Nyilvánvaló volt ugyanis az, hogy nem lehet archaizáló formákat, stílusutánszatokat elhelyezni ebben a térben. Nemcsak a modern technikai elvárások miatt, hanem azért sem, mert az épület adottságai éppen eléggé dominánsak, ezt a karaktert megőrizni fontos, de erősíteni nem feltétlenül szükséges.

A másik, meglehetősen nehéz feladat a kiállítási útvonal megtervezése volt. A gyűjtemény kivételes a tekintetben is, hogy a gyermekkori rajzoktól az utolsó művekig őriz Toulouse-Lautrec-alkotásokat, és a koncepciónk szerint a kiállításnak úgy kellene működnie, hogy az első műtárggyal megfogjuk a látogató kezét és végigvezetjük az egész életművön. Ez pedig feltételezi, hogy a kiállítótereken folyamatosan végig lehet haladni. Ám a középkori épület alaprajza természetesen nem felel meg a mi kiállítási narratívánknak. Nagy szerencsénk volt azonban, mert a Palais de la Berbie épületét uraló *donjon* (torony) fala több mint öt méter vastag, de a többi részhez hasonlóan téglából épült, ezért a műemlékvédelmi hivatal megengedte, hogy kivessük ezt a vastag falat, így el tudtunk helyezni benne egy liftet, amely minden szintre lehetővé teszi a közlekedést. Mindezzel együtt is kevés terület állt rendelkezésünkre, s az volt a kérdés, hogy honnan és hogyan teremtsük elő a szükséges négyzetmétereket, tudva, hogy olyan épületben vagyunk, amihez nem lehet új, modern szárnyat csatolni. Az építészeti stúdió a palota két udvara és egyik szárnya alatti bővítés megoldását választotta. Az időszaki kiállítóter például az egyik udvar alatt kapott helyet, ahová természetes fény szűrődik be, és ahol a kiállítóter nem veszti el a kapcsolatot a kültérrel, így a látogató nem érzi elveszve magát a meglehetősen komplex épületegyüttesben.

Mennyi ideig tartott a felújítás?

Tizenegy évig. Mivel a múzeum gazdasági stabilitása azon áll, hogy fogadni tudjuk a látogatókat, végig nyitva tartottunk az építkezés alatt. Ez azzal járt, hogy a munkákat részletekben tudták csak elvégezni: az építkezés és a kiállítás váltották egymást az egyes szárnyakban, a gyűjtemény pedig állandóan költözött. Ez ugyan komplikálttá tette a múzeum életét, de fontos volt számunkra, hogy ne zárjuk

be a kapukat, mert a pénzügyi problémákon túl ez azt is jelentette volna, hogy nehéz lesz újra megtalálni az intézmény közönségét.

Mennyi időt vett igénybe az állandó kiállítás forgatókönyvének elkészítése?

A forgatókönyv előzetes tervét 1989-ben készítettem el, az építészeti iroda kiválasztására 1997-ben került sor, az építkezés pedig 2001-ben kezdődött. Tíz évig tartott az előkészítés és tizenegy évig az építkezés.

Mondana néhány szót a gyűjteményről, annak történetéről?

A Musée Toulouse-Lautrec őrizi a művész anyagát, de egyben modern művészeti gyűjtemény is, amelyben Toulouse-Lautrec barátainak, kortársainak művei is megtalálhatók. Ezeken keresztül felrajzolható Lautrec művészi környezete a pont-aveni iskolától a nabikig. A 20. század első feléből is rendelkezünk néhány alkotással, valamint van egy kis régi művészeti gyűjteményünk, olyan kiváló darabokkal, mint például Georges de la Tour két festménye. A gyűjteménynek sajátos története van. Amikor Toulouse-Lautrec meghalt 1901-ben, műtermében számos mű maradt: rajzok, litográfiák és festmények is. A művész szülei, akik nem feltétlenül értették meg Toulouse-Lautrec munkásságának jelentőségét, de tisztában voltak gyermekük művészet iránti szenvedélyével, úgy gondolták, hogy – elkerülendő az anyag szétszóródását – a műteremben maradt alkotásokat egy közgyűjteménynek ajándékozzák. Megbízták ezért Lautrec közeli barátját, Maurice Joyant-t, hogy keressen egy párizsi múzeumot, amely egészében vagy részben befogadja azokat a műveket, amelyek Lautrec halála után a műteremben maradtak. A párizsi múzeumok azonban kivétel nélkül elzárkóztak ez elől, mert Toulouse-Lautrec ekkor még nem tartozott a hivatalosan elismert művészi nagyságok közé. 1907-ben azonban rendeztek egy kiállítást Toulouse-ban, ezen szerepeltek a művei, és a katalógus bevezető szövege is méltatta őt. Ennek hatására Lautrec szülei és Maurice Joyant úgy döntöttek, hogy ha a gyűjtemény nem kellett Párizsnak, talán a régió, vagy Albi városa, ahol 1864-ben született, befogadja majd. Maurice Joyant és Toulouse-Lautrec unokatestvére, Gabriel

Danièle Devynck



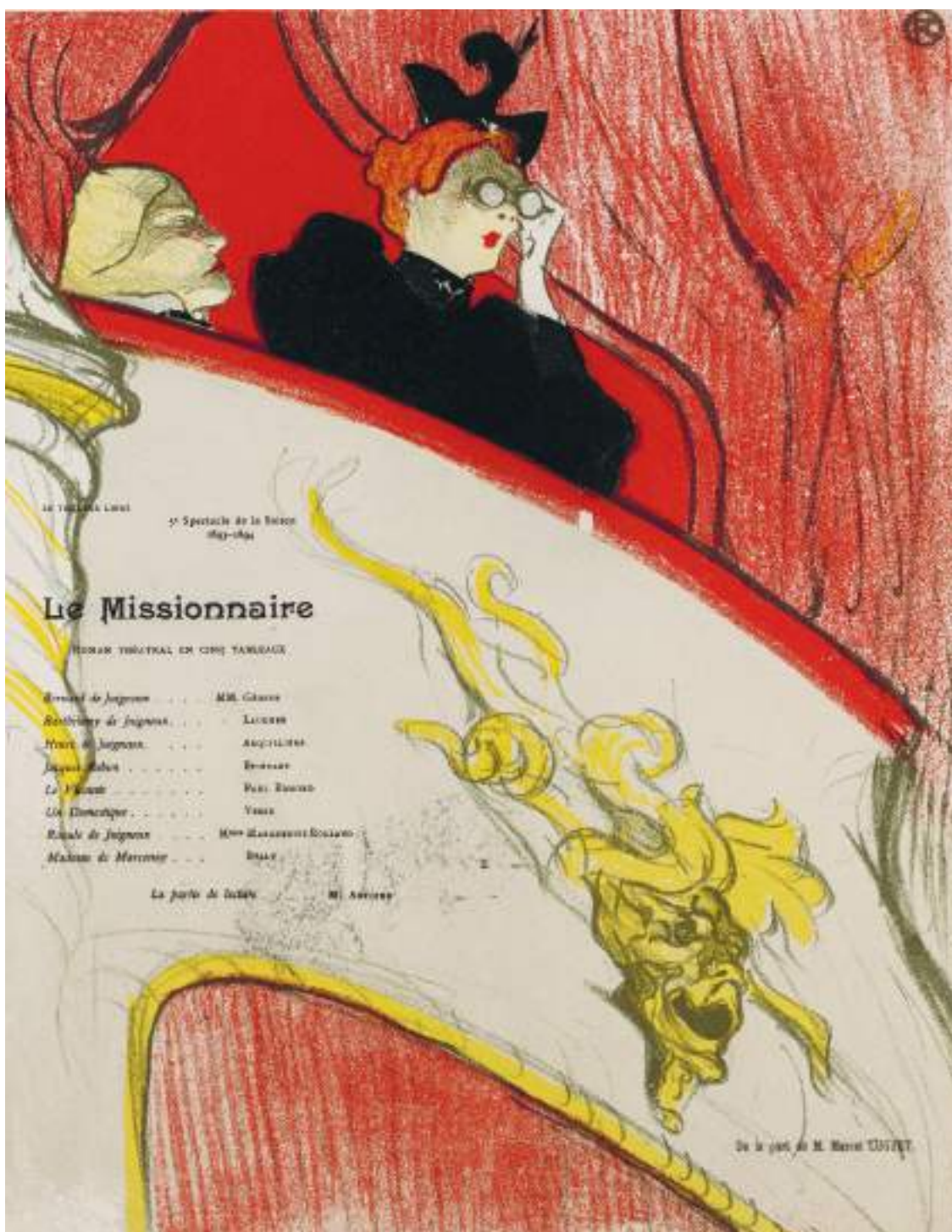
© Fotó: Jean-Marie Lamboley

Tapié de Céleyran felkeresték a város képviselőit, és itt is felajánlották ugyanazt, amit korábban a párizsi múzeumoknak. Albiban sikerrel jártak, s ennek köszönhetően van ma itt a valamivel több mint ezer darabot számláló gyűjtemény, amely a legnagyobb Lautrec-anyaggal rendelkező közgyűjtemény.



© Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France

A múzeum kívülről



© Fotó: Szesztay Osnád © Szépművészeti Múzeum, Budapest

Páholy aranyozott maszkkal, 1893, színes litográfia | © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

„A Hittérítőhöz Lautrec egy csodálatos színes színlapot rajzolt, amelyért egy nap gyűjtők fognak versengeni” – írta André Antoine, a Théâtre Libre megalapítója, a mű megrendelője. A páholyan ülő elegáns hölgy a híres táncosnő, Jane Avril, míg partnere a brit születésű, festői tanulmányait Ausztráliában végző Charles Conder, Lautrec közeli barátja. Az alulnézetből komponált rajzon a színpad helyett a páholy két nézője kerül a figyelem fókuszába, akik viszont a darabot figyelik. A félig lehunyt szemű Conder maszkoszerű arca és a hölgy látcsővel kitakart vonásai a kép lehangsúlyosabb elemével, a dekoratív arany álarcával csengenek egyben.

Hogyan tudják ezt fejleszteni?

Lautrec barátja, Maurice Joyant ajándékozott néhány alkotást a saját gyűjteményéből, de egyéb adományozás, vásárlás is történt az idők során. Ma ez természetesen leginkább anyagi kérdés. Van néhány Toulouse-Lautrec-mű, amely felbukkan a piacon, bár egyre kevesebb. A megújult múzeum megnyitása alkalmából sikerült megvásárolnunk a *La Modiste* (A divatárusnő) című festményt, amihez az állami mecenatúra mellett alapítványi támogatás is szükséges volt. Nem volt egyszerű összeszedni rá a pénzt, és valószínűleg a közeljövőben nem is álmodhatunk hasonló jelentőségű szerzeményezésről. Talán még tudunk – ártól függően – litográfiákat vásárolni, mert a múzeumnak van egy baráti-támogatói köre, amely megteremti a szerzeményezések pénzügyi bázisát.

Az időszaki kiállításokat milyen koncepció szerint rendezik? Együttműködnek más regionális vagy külföldi gyűjteményekkel? Inkább külföldiekkel. Az időszaki kiállítások általában kapcsolódnak Toulouse-Lautrec korához, a *fin de siècle*-hez, olyan művészeket mutatnak be, akik inspirálták Lautrecet vagy akik kapcsolatban álltak vele. Nemrégiben például az első nagy plakátművészeknek, Jules Chéret-nek szentelt egy nagyszabású kiállítást a múzeum, akinek a kapcsolata Toulouse-Lautreccal jól ismert. A megnyitón 2012-ben japán fametszet-kiállítást rendeztünk, mivel Lautrec képi világára nagy hatással voltak a japán metszetek, sőt saját metszetgyűjteménnyel is rendelkezett (ez azonban sajnos szétszóródott). Alkalmanként át-lépünk a 20. század elejének időszakába is, például néhány évvel ezelőtt egy Egon Schiele-bemutatót láthatott a közönség, hiszen az expresszionizmus egyértelműen merített Toulouse-Lautrec művészetéből. Most az időszaki kiállítási tereinket Aristide Maillol művei töltik meg.

Mi lesz a következő kiállításuk a Maillol-tárlat bezárása után?

A művész születésének 150. évfordulója alkalmával Maurice Joyant gyűjteményének szentelünk egy kiállítást. Maurice Joyant nemcsak egész életre szóló barátja volt, de támogatója is, hiszen Párizsban a Goupil Galériában dolgozott, így kiállításokat rendezett Párizsban, Londonban. Nem véletlen, hogy Lautrec halála után a szülei



A *La Revue blanche* plakátja, 1895, színes litográfia | © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A párizsi művészeti avantgárd vezető sajtóorgánumának reklámplakátján a lengyel emigráns újságíró-szerkesztő, Thadée Natanson vonzó fiatal felesége, Misia látható, akivel Lautrec jó barátságot ápolt. A szerfelett bájos, emellett művelt és nagyon tehetségesen zongorázó Misiát hangszere mellett is megfestette. Misia nemcsak Mallarmét és Proustot, de a megrögzött agglegény Bonnard-t és Vuillard-t is az ujjá köré csavarta. A folyóirat illusztrációit főleg a Nabis-csoport művészei készítették, a *La Revue blanche* közölte Rippl-Rónai József első litográfiáját, a *Lámpánál olvasó* nőt 1894-ben. A lapot később Misia mentette meg a csödtől, második férje, Alfred Edwards sajtómágnás közbenjárásával.

Maurice Joyant-ra bízták, hogy gondoskodjon a műterem tárgyainak elhelyezéséről. Az ő feladata volt, hogy Lautrec lapjait vörös szignatúra-peccsével lássa el, ami az eredetiséget bizonyította. Lautrec halála után műveit a Goupil Galériában értéke-

sítette, eljuttatva így sok helyre grafikáit, többek között Magyarországra is. Őszi kiállításunkon tehát bemutatjuk Maurice Joyant gyűjteményét, ezen belül pedig egy nagy litográfiai anyagot, amelyet nemrég vásárolt meg egy tokiói múzeum.



© Fotó: Szesztay Csanád © Szépművészeti Múzeum, Budapest

Eldorado: Aristide Bruant, 1892, színes litográfia | © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Aristide Bruant nagyra tartotta Lautrec művészetét, összesen négy plakátot rendelt tőle. Az első 1892-ben készült, amikor az énekes az elegáns zenés kávéházban, az Ambassadeurs-ben lépett fel. A tiszta színekkel, egynemű foltokból kialakított plakát újszerű megfogalmazása nagy meglepetést keltett. A kompozíció tükörképes változata hirdette Bruant szereplését az Eldorado mulatóban.



A *L'Estampe originale* borítója, 1893, színes litográfia | © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A *L'Estampe originale* – a modern sokszorosított grafikát előfizetési rendszerrel népszerűsítő sorozat – első mappájának borítóján Edward Ancourt nyomdájának részlete látható. A háttérben görnyedő „Ottelle apó” gépe mellett Toulouse-Lautrec kedvelt modellje, a kánkán-táncosnő, Jane Avril tanulmányozza elmélyülten egy metszet levonatát. Jane Avrilt, aki fergeteges táncával La Goulue mellett a Moulin Rouge egyik legnagyobb sztárjaként tündökölt, a magánéletben elegáns, visszafogott hölgyként ismerték. A sokoldalúan tájékozott és művelt Mlle Avriltől kifinomult ízlése miatt művészeti kérdésekben is gyakran kértek tanácsot. A borító kompozíciójában és színhasználatában egyaránt a japán fametszetek hatását tükrözi.

Látta már a Szépművészeti Múzeum Toulouse-Lautrec-kiállítását? Milyennek találta?

Igen, ma reggel módomban állt megtekinteni, és számomra több szinten is meglepetést okozott. Egyrészt fontosnak tartom, hogy nagyon korán, már a 20. század legelején Magyarországon törekedtek arra, hogy modern műveket vásároljanak és korszerű gyűjteményt hozzanak létre. Ezt a fajta modernitásra való nyitottságot tehát nemcsak Ausztriában és Németországban tapasztalhatjuk, hanem Magyarországon is. (Egyébként ezt a szellemiséget világosan fel lehet ismerni Budapest építészetében is.) Másrészt a budapesti valóban egyedülálló gyűjtemény, mert kronológiai és tematikusan egyaránt teljesnek tekinthető, általa reális képet alkothatunk

Toulouse-Lautrec litográfiai munkásságáról. Ezenkívül első levonatok, *avant la lettre* nyomatok egyaránt megtalálhatók a gyűjteményben, ami lehetővé teszi, hogy megértsük, mit is jelent valójában technikailag egy litográfia készítése. Nagyon gazdag kiállítási és dokumentációs anyag került itt a közönség elé.

A katalógusban olvasható egy gyűjtéstörténeti tanulmány, amelyből kiderül, hogy hogyan kerültek Toulouse-Lautrec művei a legfontosabb európai gyűjtők-höz, és hogy kiktől vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum a művész grafikáit. Talán ez a cikk újdonságokkal szolgálhat az önök számára is, hiszen a művész közép-európai recepciójának egy eddig kevésbé ismert fejezetét dolgozza fel...

Én eddig nem ismertem Budapestet, de most a városban járva érzékelem az *art nouveau* különös jelentőségét. Az a benyomásom, hogy a századfordulón a múzeumi vásárlások ugyanazt tükrözik, ami az építészetben is érzékelhető: Magyarország rálépett a modernizmus felé vezető útra. Természetesen ismertem a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe tartozó festményt, tudtam azt is, hogy jelentős litográfiai kollekcióval rendelkezik, de eddig nem volt alkalmam tanulmányozni, hogy valójában mi is található ebben az anyagban, és őszintén szólva, magam se gondoltam volna, hogy ekkora jelentőségű és nagyságú kollekcióról van szó. Most ez mély benyomást tett rám, ráadásul az önök gyűjteményének darabjai teljesen frissek, nagyon jól konzervált állapotban

vannak, mivel – szemben a mi anyagunkkal – szerencsés módon alig voltak kiállítva az elmúlt évszázadban.

Önök a kiállításukon bemutatják a litográfia technikáját is?

Szerencsések vagyunk, mert több litográfiai kő is található a gyűjteményünkben, így az állandó kiállításban – ahol a grafikákat műtárgyvédelmi okokból időről időre cserélni kell – szinte mindig módunkban áll bemutatni egy követ és egy hozzá tartozó nyomatot. Ez nagyon fontos, mert így a közönség azonnal megérti az összefüggést, és felismeri, hogy ez síknyomás és nem metszet. Ezenkívül szöveges tablók is ismertetik meg a látogatókkal az eljárást. Az az érintőképernyős játék, amit önök erre a kiállításra terveztek és a kiállításban elhelyeztek, igen

figyelemre méltó! Az, hogy a látogató a saját digitális rajzából virtuálisan metszetet készíthet, sokkal izgalmasabb a fiatal generáció számára, mint a szöveges táblák, és az aktív részvétel miatt így jobban rögzülnek az ismeretek.

A közönségnek mindig nehéz elmagyarázni a grafikai technikákat vagy megtanítani a rajzok és sokszorosított grafika befogadását. Önöknél is így van?

Nagyon jól értem, amit mond. A nagyközönség általában jobban kedveli a nagy festményeket, és mindig nehezebben érthető és élvezhető számára a grafika, a rajz. Ennek ellenére a japán fametszet-kiállításom vagy a nemrégiben rendezett Alfred Kubin rajzait felvonultató kiállításom azt tapasztaltam, hogy a művek nagy hatást gyakoroltak a lá-

togatókra. Egy múzeumnak az is feladata, hogy ne csak könnyen emészthető témákat tárjon a látogatók elé, hanem megtanítsa őket a kevésbé kézenfekvő dolgok befogadására. Mi fogalmazzuk meg az elvárásszintet, és ha megfelelő eszközöket adunk a látogatók kezébe, akkor követni tudnak bennünket.

A technika megértésére nagyon alkalmasak a különböző nyomatverziók, amelyek egyben segítenek a grafika befogadásában is.

Igen, és ami fantasztikus az önök gyűjteményében, hogy különböző egymást követő levonatok is vannak a lapok között, pl. *avant la lettre* nyomatok vagy első levonatok. Ezeken keresztül az emberek megérthetik a grafikai munka lényegét. Ráadásul Toulouse-Lautrec esetében ez



Enteriőrkép a Szépművészeti Múzeum Toulouse-Lautrec kiállításán

A Szépművészeti Múzeum mintegy 240 Toulouse-Lautrec-grafikát őriz, melyek döntő hányada az 1910-es évek első felében került a gyűjteménybe. A szerzeményezésben kulcsszerepet játszott Meller Simon, aki 1901–1923 között a grafikai gyűjtemény munkatársa, majd vezetője volt, és aki nagy hangsúlyt fektetett a kortárs nemzetközi művészet gyűjtésére. Meller a különböző európai műkereske-

delmi cégektől vásárolt a múzeum számára, 1912–1915 között különösen nagy mennyiségben. Az ő tanácsai nyomán formálódott a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium képzőművészeti osztályán dolgozó Majovszky Pál gyűjtői koncepciója is. Ennek a gyümölcsöző kapcsolatnak köszönhetően került a múzeum gyűjteményébe 1914-ben Majovszky ajándékként két Toulouse-Lautrec-litográfia és később,

1934-ben a művész két rajza. Majovszky Pálhoz hasonlóan a Pesti Hazai Első Takarékpénztár igazgatója, Bäcker Béla is a Szépművészeti Múzeum munkatársaival – elsősorban Mellerrel – konzultálva, s vélhetően eleve azzal a szándékkal hozta létre gyűjteményét, hogy azok darabjai később a múzeumot gazdagítsák. 1911-ben tőle került a gyűjteménybe 28 lapja a művésznek.

© Fotó: Szesztay Csanád © Szépművészeti Múzeum, Budapest



Hercegi idill, 1897, színes litográfia
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A Gustave Pellet által mindössze tizenhat számozott és szignált példányban kiadott, hat színnyomósos litográfia a múzeum legkorábbi Lautrec-szerzeményei közé tartozik, amelyet 1901-ben vásároltak Emil Richter drezdai műkereskedőtől. A sápadt arcú, elegáns hölgy a dúsgazdag amerikai milliomos, Clara Ward, aki Caraman-Chimay belga herceg felesége volt. A páholy mélyén csábítója, későbbi férje, a híres cigányprímás, Rigó Jancsi látható. A hegedűvirtuóz 1896-ban, a párizsi Payard étteremben vendégszerepelve csavarta el az amerikai hölgy fejét. A prímás elhagyta érte Barcza Mariskát – válóperükről cikkezett akkoriban az egész pesti sajtó –, és a furcsa pár egybekelt. A botrányhősök házassága csaknem egy évtizeden át tartott, és az együtt töltött idő alatt állítólag dollármilliókat vertek el teljes egyetértésben, Rigó Jancsi a Stradivariját is dúsgazdag feleségének köszönhette.

a látogatói élmény módosíthatja a művésztől alkotott sztereotípiákat is. Ugyanis Lautrecről nagyon leegyszerűsített kép él a közönségben: alkoholista, bordélyházak állandó vendége, arisztokrata. E klisék alapján azt képzelik, hogy gyorsan és keveset dolgozott, de amikor szembesülnek azzal, hogy valójában mit jelentett egy litográfia elkészítése, kénytelenek felismerni, hogy óriási munkát végzett hihetetlenül rövid idő alatt. Első litográfiája 1891-ben készült, 1901-ben pedig már meghalt... a kiállítási termeket pedig betölti a rengeteg könyvomat. Ez megrázóan és látványosan nagy teljesítmény.

MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE A JÚNIUSBAN MEGJELENŐ SZÁM TARTALMABÓL:

- ✦ A GRAFIKAI BIENNÁLÉK
TÖRTÉNETE ÉS JELENE
GYÓRTÓL MISKOLCIG
- ✦ ÉLETÚTINTERJÚ
KRATOCHWILL MIMIVEL,
CZÓBEL GYULÁRÓL,
ÉS A MÚCSARNOKRÓL
- ✦ RABSZOLGÁK, VAGY
MUNKATÁRSÁK?
KÖZMUNKAPROGRAM
A MÚZEUMOKBAN
- ✦ A KISSZEBENI OLTÁR
TELJES MEGÚJÍTÁSA,
- ✦ A NAGY HÁBORÚ EURÓPAI
ÉS HAZAI MÚZEUMI
PREZENTÁCIÓJA



A MÚZEUMCAFÉ MAGAZIN MEGVÁSÁROLHATÓ
A NAGYOBB INMEDIO ÉS RELAY ÚJSÁGOSSTANDOKNÁL, AZ ALEXANDRA HÁLÓZATÁBAN,
VALAMINT A NAGYOBB KÖNYVESBOLTOKBAN, MÚZEUMSHOPOKBAN, GALÉRIÁKBAN.
ELŐFIZETHETŐ AZ ELOFIZETES@MUZEUMCAFE.HU CÍMEN

KATONA Anikó – OROSZ Márton

IRSAI ISTVÁN, A MODERN MAGYAR PLAKÁT ÉS A HÉBER BETŰ MESTERE

Az első héber blokkbetű, a Zsidó Pantheon tervei, Bergen-Belsenről készült képeslapok és nem mellesleg a harmincas évek csodálatos kereskedelmi plakátjai – ezek mind Irsai István életművének részei. Kalandos sors és több szakaszra bomló művészpálya az övé. Kétszer kezdett karriert Budapesten és kétszer Tel-Avivban, életművét a nyelv és a kép, illetve a két kultúra szoros egysége teszi különlegessé.

A kezdetek

Irsai eredetileg hegedűművésznek készült, de zenei pályáját megakadályozta az első világháborúban elszenvedett sebesülés (bár a húszas években a Léner-kvartettel turnézott Európa-szerte, később pedig Tel-Avivban még némafilmeket is kísért játékával). A háború után építésznek tanult a budapesti Műegyetemen, mellette rajzolt és festett többek között Nádler Róbertnél és Moiret Ödönnél. Családja nem volt vallásos, magyarul beszéltek (édesapja albertirsai kötődése miatt magyarosította a családnevet Schwarzról). A húszas évek elején üzemmérnök-helyettesként a Globus Nyomdában dolgozott, ahol a nyomdászat minden ágát megismerte és megtanult litografálni is. Az itt szerzett gyakorlati tudás és tapasztalat egész életében hasznosnak bizonyult: plakátjait a későbbiekben a legmagasabb színvonalon készítette, felügyelve a nyomtatást is. Különböző eljárásokkal kísérletezett: egy lemezzel több színt nyomtatott, falragasz-muráliákat (egész plakátfalakat), sőt óriásplakátokat készített.

1925-ben Palesztinába költözött, és színházi területen kezdett dolgozni. Az első iz-

raeli színház (a HaKumkum – Az üst) egyik alapítójaként nemcsak mobildíszletet, de plakátokat is tervezett a társulatnak. Aktív szerepet vállalt az Erec Izraelben alakuló zsidó kulturális életben és az ottani magyar

közösségben egyaránt, ám 1929-ben családi okok miatt visszatért Magyarországra. Azt gondolhatnánk, hogy az egyre ellenségesebb, antiszemita közhangulatban nehezen boldogult az erős zsidó identitással rendel-



Irsai István műtermében, az 1930-as években Budapesten. A fotó Or Ettlínger tulajdona



Irsai István: *Flora*, 1934 [OSZK, PKT, PKG.1934/140]

kező művész, Irsai azonban rövid időn belül az egyik legsikeresebb és legkeresettebb reklámgrafikus lett a fővárosban.

A modern magyar plakát nagymestere

Az 1925 után kibontakozó modernizmus a magyar plakátművészet egyik virágkora volt. Amnesztiát hirdettek mindazok számára, akik a Tanácsköztársaságban vállalt

szerepük miatt hagyták el az országot. Kassák Lajos 1924-ben még Bécsből küldte haza a *Magyar Hírlap* plakátjának tervét, első ízben alkalmazva a képarcitektúrát a plakát műfajában, de hazatért Berény Róbert és Bortnyik Sándor is, magukkal hozva a Berlinben és Weimarban megismert modern szemléletet. A Bauhaus és a konstruktivizmus elveit a reklám terüle-

tén kamatoztató modernizmus rövid időn belül az alkalmazott grafika fontos irányzatává vált. A reklámok megrendelőinek újdonság iránti szükséglete szerencsésen találkozott az új látásmóddal. 1925 és 1930 között Berény és Bortnyik modern kereskedelmi plakátjai új irányvonalat jelöltek ki, amelynek egyre több követője akadt. Mindketten elméleti írásokkal is hirdették



Irsai István: *Modiano*, 1931
[OSZK, PKT, PKG.1931/154]

az újfajta tervezési elveket, Bortnyik „Műhelyében”, a Bauhaus mintájára szervezett iskolájában pedig grafikusok új nemzedéke került a modernista tervezés hatása alá (köztük például a Vasarely néven ismertté vált Vásárhelyi Győző).

Amikor 1930-ban Irsai plakát- és reklámtervezésbe fogott, a modernizmus első hulláma már lecsengett, ő azonban képes volt megújítani ezt a formanyelvet. A „modern plakát” az „új művészet” (Bortnyik kifejezéseivel élve) nem korlátozódott az erős színekből, blokkbetűkből és geometrikus formákból építkező komponálásmódra. Ennél fontosabb volt a funkionalista szemlélet és egyfajta gazdaságosság: kevés elemmel pontosan kifejezni a hirdetés üzenetét. A korábbi, szecessziós plakátokra jellemző történetmesélés és a hangu-

lati elem elmaradt. Olykor a tárgy szinte absztrakt képe elegendően hatásos képi jelként működött, például Bortnyik 1929-es Modiano-sorozatán. A Bauhaus stílusú, modern „sachlich” plakát nem egyezik meg a tízes években megjelent, úgynevezett „Sachplakat” irányzattal (amely nálunk Tuskay Mártonra hatott leginkább), és ugyancsak nem keverendő össze a többiek közt Otto Dix és George Grosz nevéhez köthető „Neue Sachlichkeit” (új tárgyiasság) festői irányzatával. Bortnyik a „sachlich” terminust így magyarázza: „A pesti szakértelem ezeket a plakátokat – miután mi is eltanultuk a német skatulyarendszert – »sachlich« stílusnak keresztelte el. Annak idején többé-kevésbé helyes is volt ez az elnevezés. (...) »Sachlich«, azaz »tárgyilagos« volt ez a reklámgrafi-

Irsai István / Stefan Pessach Ir-Shay (1896–1968)

1896. október 6-án, Budapesten született.

1915 Hegedűművésznek tanul a budapesti Zeneakadémián.

Az első világháború idején besorozzák, az isonzói fronton harcol. Mint hadirokkant hadnagy tér haza, itthon folytathatja tanulmányait.

1916–1919 A budapesti Műegyetem építész szakán folytat tanulmányokat. Párhuzamosan zenetanári képzést szerez a Zeneakadémián.

1920-as évek elején a budapesti Globus Nyomda üzemmérnök-helyetteseként dolgozik.

1925–1929 Palesztinába költözik. Tel-Avivban legalább egy házat biztosan tervez Bauhaus stílusban (ma már nem áll). Az első izraeli színház, a *HaKumkum* (~ Az üst) egyik alapítója, Avigdor Hameiri író és Donath Eliezer színész mellett. Később velük vesz részt a *HaMatateh* (~ A seprű) színház megalapításában.

Ezekben az években alkotja meg az első modern héber betűtípust, a *Haimot*. A modern héber betűről elkezd egy könyvet írni. Ezekben az években veszi feleségül a szintén magyar származású Arany Levkovitsot.

1929–1943 Újra Magyarországon él. Rövid időn belül sikeres reklámgrafikussá válik. Sok cég foglalkoztatja. Grafikus munkásságát méltatják a hazai és külföldi szaklapok.

1944–1945 A második világháború alatt Irsai és családja (ekkor már két gyermeke van) egyre nagyobb félelemben él a zsidóüldözés miatt. A növekvő antiszemitizmus ellenére a miniszterelnökség reklámtanácsadójának nevezik ki.

Sikerül felkerülniük a Kasztner Rezső által szervezett mentővonatra. A vonat Budapestről Bergen-Belsenbe megy, ahol hónapokig állnak. Több hónap után a vonat továbbindul Svájcba, így a csoport sikeresen megmenekül.

1945-ben Izrael földjére települ családjával.

Egy építészirodában dolgozik, később mint független belsőépítész jut megrendelésekhez, bútorokat, lakásokat, üzletbelsőket tervez. Tanulmányokat publikál a reklámról.

1950-es évek Irsai grafikusként az új állam propagandahirdetéseiben, termékek reklámjain (pl. Shell olaj, *Haaretz* újság), filmplakátokon és a tel-avivi állatkert plakátjain is dolgozik. Díjat nyer az ENSZ bélyegpályázatán.

1960-as évek Két ízben újra díjazták az ENSZ bélyegpályázatán. A grafikától és

a designtól egyre inkább a festészet és a szobrászat felé fordul.

1968. július 31-én Tel-Avivban éri a halál.



Irsai felesége, Arany és kisfia, Robi, Budapesten.
A fotó Or Ettlínger tulajdona

kai stílus, mert a tárgyról beszélt.”¹ Vagyis: a köznyelv a német kifejezést az újfajta, modern plakátstílus leírására használta, jelezve, hogy az már nem az anekdotikus elemre, hanem magára a reklámozott tárgyra koncentrál. (Az avantgárd más irányzatai azonban közvetlenül hatottak a plakátra, a kubizmus formavilága és az expresszionizmus szemlélete is megjelent, különösen Berény művein.)

Irsai modern szemlélete nemcsak a képi megoldásokra korlátozódott. A márkák tudatos felépítéséhez Irsai – úttörő módon – elengedhetetlennek tartotta az egységes arculat kialakítását. A Lampart-gyár esetében például nemcsak a legkülönbébb termékeket (a fürdőkádtól a csillárig) reklámozó utcai plakátokat készített, hanem prospektusokat, árukatalógusokat, számológédlákat, reklámtárgyakat is. A Lampart mellett olyan más nagy cégek is foglalkoztatták, mint a Flora és az Albus szappan, a Nor-Coc kötöttárugyár vagy a Tungsram. Az egységes tipográfia tette beazonosíthatóvá a márkát, de egy-egy emblematisz figura is segítette a név és áru összekapcsolását. Jellemző Irsai szemléletére, hogy karakterekben gondolkodott. A lehető legkevesebb eszközzel alkotta meg azokat az ismerős, humoros figurákat, akikre évtizedek múltán is emlékeznek az emberek. A Nor-Coc cég plakátjához a hetyke svájcisapkás fiatal lányt, a Bagarol cipőpasztahoz a komoly úriembert, a villanyvilágításhoz a „jó mindenest” cselédet. Az emberi formát sokszor egyetlen vonallal vagy nagy, összefüggő foltokkal rajzolta meg, mégis egyéniséget tudott adni figuráinak. A műugráshoz készülő Nor-Coc fürdőruhás lány nyúlánk alakja a modern nőideál, a Lampart zománcedények pöttyös kendővel keretezett leányarca a gondos háziasszony ikonjává vált.

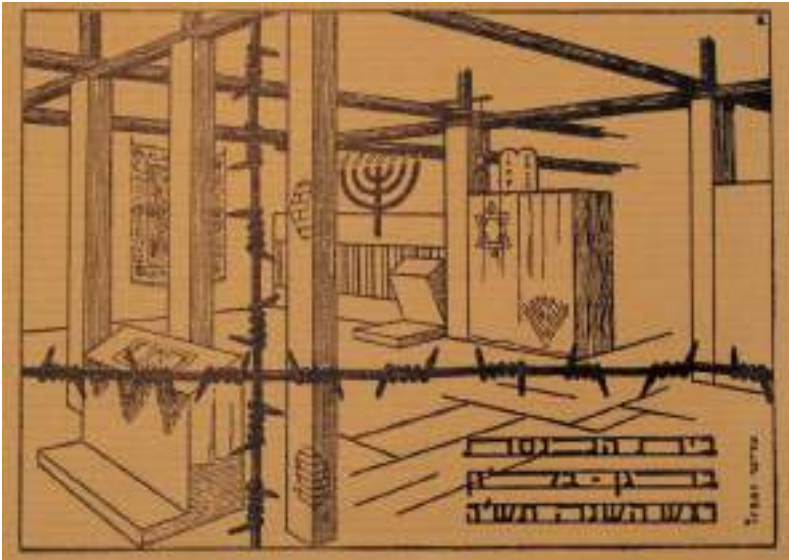
A békeévek vége

Irsai jól kereső, sikeres tervezői karrierjét (olyan jól ment a sora, hogy ekkoriban már autóra gyűjthetett) a világháború és a zsidóüldözés törte meg. Még 1942-ben is kapott megbízásokat, állami megrendelésre is dolgozott (például az áramszolgáltatást hirdető kampányon). Eközben aktív szereplője volt a pesti zsidó közösség életének, részt vett a zsidókat segítő szervezetek munkájában. Közülük az egyik legfontosabb, az OMZSA (Országos Magyar Zsidó Segítő Akció) a rászorulóknak számára gyűjtött és támogatta a Palesztinába kivándorlókat, számukra Irsai több plakátot és prospektust tervezett. Valószínűleg ebben a körben ismerte meg Kasztner Rezsőt, aki a zsidó közösség képviselőjeként vezette a náciakkal való tárgyalásokat, amelyek az embermentésre vonatkoztak. Kasztner végül egy vonatnyi (1685) ember megmentését szervezte meg (az ő megítélése emiatt máig vitatott), köztük volt Irsai István és családja is. A híressé vált Kasztner-vonat 1944-ben indult el Budapestről, nyáron érték Bergen-Belsenbe, ahol hónapokig álltak. A bizonytalanság és rettegés elől Irsai a rajzolásba menekült: ekkor kezdett el képeslapokat tervezni.

Önmagában is provokatív ötlet volt Bergen-Belsenről képeslapokat rajzolni. A lapok a harmincas-egyvenes évek dekoratív turisztikai plakátjainak stílusát idézik. A két háború közötti időszakban fellendülő turizmus a festői turisztikai plakátok virágkorát hozta el, a műfajban Konecsni György, Molnár C. Pál, illetve a Dallos–Mallász páros alkotott maradandót (róluk lásd: Katona Anikó: Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, *Artmagazin*, 61. szám 38–44. o.). A plakátokon festői távlatok,



Irsai István: Nor-Coc fürdőtrikó, 1935 [OSZK, PKT, PKG.1938/262]



Képeslapok Bergen-Belsenből, 1944. Dr Ettlinger tulajdona





A Haim betű különböző verziói. Or Ettlinger tulajdona

magas nézőpontok, dekoratív mintává értelmezett épületrészletek és figurák tűntek fel. Ehhez hasonló vizuális világot teremtett Irsai a képeslapokon, csak hogy itt az őrtornyok, az arany metszés szabálya szerint elhelyezett szögesdrótok és a kerítés játsszák a főszerepet. Megjelennek a tábor borzalmas mindennapjai: a murokrépa, az éhezés, a rabruha és a tömegszállítás, de mindez groteszk formában. A képek értelmezéséhez hozzátartozik, hogy a képeslap funkcionális tárgy: tájékoztatja otthoni szeretteinket, hogy merre járunk. Irsai az a gondolatot játszotta, milyen lenne, ha lehetne a lágérből lapot küldeni... Így otthon végre *látnák*, mi történik, hol vannak a bevagonizált honfitársak... Szintén Bergen-Belsenben formálódott meg benne az a gondolat, hogy emlékművet tervezzen a zsidó nép nagy vezetőinek a bibliai idők-től saját koráig. Az ekkor még nem létező Izrael államba képzelte parkban minden vezetőt egy pavilon jelképez, amely nevének kezdőbetűjét formázza. Az épülettervek a Bauhaus modern-funkcionalista formanyelvét követik. Jellemző az egyszerre tipográfusként és építészként gondolkodó Irsaira, hogy a kultúra legelemibb hordozóit, a nyelvet és az írást választotta alapmotívumának. A Mózes pavilon tervén a héber és a latin betű összekapcsolódik úgy, hogy a latin „M” forma a két kőtáblára is utal. Irsai népe eltűnésétől félt a koncentrációs táborban – és az általa elképzelt Zsidó Pantheon tervével próbálta megőrizni a kultúra múltját és jövőjét.

A Kasztner-vonat több hónap után továbbindult Svájcba, így Irsai családjával együtt végül megmenekült. 1945-ben

Izraelben kezdett új életet. Tervezőgrafikusként és építészként is kapott megbízásokat: üzletbelsőket, portálokat és plakátokat tervezett. Új plakátjain továbbvitte és alakította is a modern formanyelvet. A blokkbetűk és a jellegzetes, síkszerű Irsai-figurák megmaradtak, de erőteljesebb, tömörebb szimbólumokat keresett (zászló, felemelt kéz stb.). Állami megrendelésre készült (például a kibucok építését hirdető) plakátjai az 1948-ban létrejött Izrael állam modern önképét erősítették. A tel-avivi állatkert plakátjainak bájos figurái bizonyítják, hogy humorát mindvégig megőrizte. (KA)

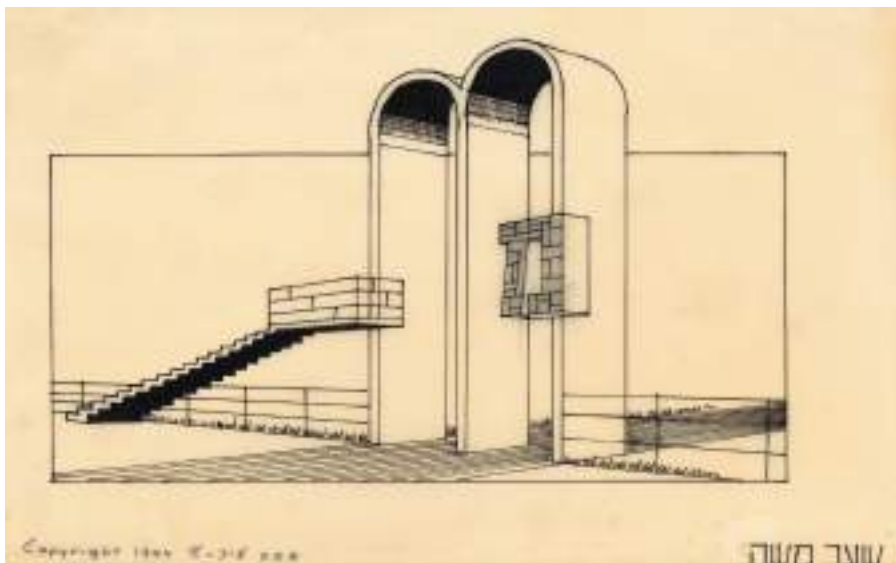
Irsai tipográfiai újításai

Irsai plakátjainak dinamikus, de szerkesztett jellege, az átgondolt, matematikai pontosságú szimmetriát az utolsó pillanatban megbontó és ezzel a néző tekintetét a kép belseje felé terelő alkotói módszer több művén is visszaköszön. A rá jellemző komponálás legfőbb ismérve a konstrukció, az épített jelleg, az egymásra lapolt síkokból szerkesztett architektúra. Ez hozza össze egymással építészeti modelljeit – a Tel-Avivba tervezett Bauhaus stílusú modernista házait –, a plakátjait benépesítő geometrikus figurákat és a körzővel, vonalzóval szerkesztett betűterveket.

Ennek az építés-gondolatnak a legabsztraktabb, az idea nyelvére lecsupaszított formája volt a *szemel*. Magyarra nehéz lefordítani a szót. A szemel olyan rajzocskák, amelyek a védjegy, márkajelzés, szignet, embléma, ex libris értelemmel egyaránt bír. Irsai első izraeli korszakában, 1925 és 1929 között a legelső és legkiválóbb

szemelrajzolók közé tartozott. Ő tervezte a palesztinai gyáriparosok szövetségének, a tel-avivi héber színháznak és mozinak, a zsidó nyelvet védő légiónak, valamint több kávéháznak a szemeljét, de többek között az ő munkáját dicséri a Zsidó Nemzeti Alap, a Keren Kajemet szemelje is. Innen már csak egy lépés volt a legelemibb jelnek tekinthető szemiotikai egységgel, a betűvel folytatott stúdiumok kezdete.

A héber betűkből készült szedés általában egy modulrendszerbe illeszkedő, egyforma magas betűszemekből szerkesztett, kiegyensúlyozott, monoton hatást kelt, mely a zsidó nyelv azon tulajdonságának tudható be, hogy a leírt mondatokban nem használ nagy kezdőbetűket. Irsai idealista küldetéstudata, hogy művészetét a cionizmus jegyében egy nép szolgálatába állítsa, már az 1920-as évek elején, Magyarországon megfogalmazódott benne. Ekkor látott hozzá annak az 1926-ban befejezett Haim nevű betűtípusnak a megtervezéséhez, amit barátjáról és pártfogójáról, Haim Nahman Bialik irodalmárról nevezett el. Bialik abban volt Irsai segítségére, hogy meggyőzze a tradíciókövető zsidó vallási csoportokat arról, hogy a magyar származású művész betűjének igenis van helye a héber kultúrában. Irsaié volt ugyanis a legelső olyan héber nyomdabetű, amely külalakját tekintve teljes egészében modern összhatású volt. A Haim a Jan Tschichold által lefektetett és a Bauhaus művészei által előszeretettel használt ún. „elementáris tipográfia” szabályainak megfelelően, konstruktivista eszközökkel, a betűszárak változó vastagságának ritmusával oldotta fel az egymás alatt futó



A Mózes pavilon terve, a Zsidó Pantheon tervsorozatból. 1944. Or Ettlinger tulajdona

sorok egyhangúságát. Később, már az 1930-as évek elején a Lengyelországból Izraelbe települő Jan Haim Le Witt volt az, aki egy általa kiadott mintakönyvben elterjesztette az Irsai-féle típust. Mivel Jan Haim neve és Irsai betűtípusának a neve nemcsak hasonlított, de azonos is volt egymással, sajnos a mai napig előfordul, hogy a lengyel művész munkájának tekintik a legelső modern betűt Izraelben.²

Irsai több betűtípus megalkotásával kísérletezett. Szintén az 1920-as évekből származik Pesach nevű betűje, melynek íves, felfelé nyúló betűszárai a latin ábécével szedett sorok lendületes vonalvezetését próbálták meg utánózni. Ezt a hatást a korábbi Tóra-másolók az egyes betűk és szavak szándékolt megnyújtásával hozták létre. Betűinek játékosága a kompozíció szigorúságát fellazító, a mozgás képzetét keltő elemek virtuóz használatában nyilvánult meg. Nyilvánvaló, hogy a képként és írásként, alfabetikus jelként, de akár szimbólumként is olvasható betű Irsai művészetében központi szerepet töltött be. „Azt hiszem, elégtétellel vehetem, hogy bár jogtalanul, de úton-útfélen a betűimet használják” – olvassuk egy korai, 1929-ben megjelent írásában. A művész szignója, egy függőleges fekete vonal fölé helyezett vörös pont is ennek a betűből kibontható metaforikus nyelvnek a képi üzenetét közvetítette, „felteszi az i-re a pontot” értelemben. Ha mindezt a magyar viszonyokra fordítjuk át, Irsai tipográfiai munkásságát abba a hagyományba illeszthetjük bele, amit Bocskay György 16. századi kalligráfiáitól az első nyomtatott grúz ábécét megalkotó, de a görög és

az örmény típusok mellett héber betűket is metsző Tótfalusi Kis Miklóson, vagy a 20. század elején modern tervezésű betűkészletével híressé vált Reiner Imrén át egészen az Irsai betűjét Hebrinthe néven néhány éve digitálisan felújító Szőnyi Györgyig követhetünk nyomon. (OM)

Budapesttől Tel-Avivig – Irsai István modernista designer címmel látható a művész kiállítása az Izraeli Kulturális Intézetben (2014. április 22. és június 30. között).

Sok más Irsai-plakát megtekinthető az Iparművészeti Múzeumban a Merészebb, mint a festészet. A modern magyar plakát 1924–1942 című tárlaton (2014. április 25. és július 27. között).

A cikk megjelenését a magyarországi holokauszt hetvenedik évfordulóján a Közigazgatási és Igazságügyi Minisztérium támogatta.

• • •

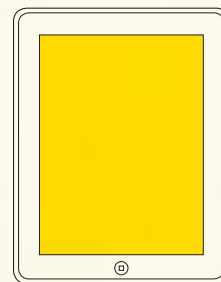
1 A szöveg a Bortnyik által rövid ideig kiadott szaklapban, a *Plakát* című folyóiratban jelent meg. (Bortnyik Sándor: Halotti beszéd a „modern” plakát felett. In: *Plakát*. Új művészet új magazinja. 1933. I. évf. 7–8. szám, 1. o.)

2 Művei legismertebb magángyűjtője izraeli: David Tartakover tervezőgrafikus és fontos közéleti személyiség. Sok évvel ezelőtt egy tel-avivi modern üzletportál tervezője után kutatva bukkant rá Irsai személyére és munkáira. Számos plakátot őriz tőle, és saját művein, például a „Peace Now” mozgalom logóján is használta Irsai héber betűtípusát.

Platformjaink harcban állnak!



A Magyar Narancs már digitálisan is olvasható!



Mostantól digitálisan is előfizethet a Magyar Narancsra, így kedvenc lapját iOS-en, androidos platformokon és természetesen PC-n is olvashatja!



www.magynarancs.hu/elofizetes

your digital media
Dimag
FIVE International Kft.

www.dimag.hu
interaktív tartalmak
folyamatosan bővülő kínálat
iPad, Android, PC

MAGYAR NARANCs

BENE Zsófia – MÁRTON Zsófia – MUCSI Emese – SALAMON Júlia

AMIT A FÉSZEKRŐL TUDNI ILLIK

Budapest, 2014. Ha elindulunk a Nagykörútról a Dob utcán, a Rákóczi–Andrássy által határolt romnégyzet szíve felé, és egyre beljebb hatolunk a szűk, barnásszürke utcák rendszerében, előbb-utóbb egy fehér oszlopokkal tagolt, izzósorral díszített épület elé érünk. Ez a FÉSZEK Művészklub, hirdeti a homlokzati fémfelirat. Már az előtéri átjáró is izgalmas. Kör alakú. Megfejtethetetlen logikával sorakozik homorú falán a műsornaptár, a kubai bár ételkínálata, számos dicsőséges pillanat képe és a bejáratí pálmafa lombját érintő vas faldísz. A kapun belépve fokozatosan bomlanak ki előttünk az apróbb részletek a Fészek 1901 óta szaporodó anekdota-mementóinak is köszönhetően.



© A Fészek Művészklub művészeti szakkönyvtárának archívuma

Álarcos Bál – meghívó, 1948. február 7.

Az emblemikusnak tűnő név igazából könnyen feloldható betűszó, amely a Festőművészek, Építőművészek, Szobrászok, Zenészek, Énekesek és Komédiások klubja elnevezésből adódott. A múlt század elején megálmodott Gesamtkunstwerk funkciók – mint a szalonestek, jelmezbálok, kamarazenei és táncos események, kiállítások, az asztaltársaságok és kártyaklubok találkozói – mind a mai napig jellemzőek a közhasznú intézményre, dacára annak, hogy az egyes működési periódusokban eltérő intenzitással pörgött itt a klubélet.

A Fészek Művészklub első évtizedei még a fényes indulásnak megfelelően zajlottak. Az alapítók közt olyan jelentős művészeket találunk, mint Bródy Sándor, Heltai Jenő és Molnár Ferenc szírpírók; Csontos Gyula és Ódry Árpád színművészek; vagy a festők képviselőiben Benczúr Gyula, Fényes Adolf, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József és Szinyei Merse Pál. De a korszak építészeti és szobrászai között a Fészek létrehívóiként

- „Néhány hetes ismerkedési időm alatt és tagságom első hónapjaiban úgy ismertem meg a Fészket, hogy nagyon kellemes hely, (...) de furcsa és meglepő, hogy semmi nem volt abból, amit ilyen fajta művészklubtól elvártam volna. Ha akadt is itt-ott egy extravagáns bársonyzeke, hosszúfürtös haj, vagy olyan prófétai szakáll, mint Róna bácsié és breton bársonysapka, mint Rippl-Rónaié, melyet itt a zsebébe gyűrt. (...) Akkoriban a színészek diktálták a divatot. (...) Emlékszem, egy hosszú vitát hallgattam végig arról, hogy ki a legjobb pesti szabó. A vitát Rippl-Rónai vágta el, aki a témára fittyet hányva az ő kaposvári szabója mellett tett hitet.” (Balassa Imre – Bálint Lajos: *A Fészek. Emlékkönyv a Fészek Klub alapításának 60. évfordulójára*. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1962)



Screenshot Selena Gomez & the Scene *Round & Round* (Körbe-körbe) című számának videoklipjéből, amelyben az énekesnő kémet alakít, így különböző budapesti helyszíneken tűnik fel, menekülve üldözői elől. Az egyik helyszín, ahol a dalt is felvették, a Fészek Klub kupolaterme. A hatalmas felület alakos díszítésű rézburkolatát Berczeller Rezső tervezte. Az akkori belsőépítészeti átalakítás a korszak egyik presztízsbetűhíze volt.

és klubtagjaiként volt ismert például Lechner Ödön vagy Stróbl Alajos is. Az évek során a kerek évfordulókra kiadott emlékkönyvekben a nagy presztízsszerű vendégkör olyan neves szereplői hagyták itt tollvonalasait, mint Kisfaludi Strobl Zsigmond, Móricz Zsigmond vagy 1961-ben Ruttkai Éva.

A Fészek az 1920-as, 1930-as években nagypolgári milió díszletbe öltözött. A kávéházakból elvagyódó művészek olyan helyet teremtettek itt maguknak, ahol többé nem zavarhatták őket bizonyos terézvárosi és erzsébetvárosi szépasszonyok. Mivel a klubtagok – hölgytársaság jelenlététől

motivált – kávéházi incselkedésre hajlamos viselkedése gyakran okozott illetlen zavargásokat, a Fészekbe egy idő után csak szigorú szabályok között léphettek be nők: kizárólag a tagok feleségeiként, vagy a feleség jelenlétében azok barátnéiként vehettek részt a pezsgő klubéletben.

AZ ÉPÜLETRŐL

Az eredeti funkciójában leánynevelő intézetnek indult ház az izraelita közösség megbízásából épült 1886-ban, Freund Vilmos tervei alapján. A Fészek megalkakulása után a klubnak csak 1921-ben sikerült megvennie a házat a mellette lévő épülettel együtt. Kiss Géza műépítész készítette el az összevont épület átalakítási terveit, majd Bálint Zoltán és Jámbo Lajos műépítészeket bízták meg a Fészek teljes arculatának megtervezésével. Az épület egyik legismertebb része az udvari, itáliai kolostorkerengők mintájára épült ún. „toszkán kerengő” (amit szintén a már említett Bálint Zoltán és Jámbo Lajos tervezett), az árkadók ívei fölött neves művészeket – Dérinét, Blaha Lujzát, Izsó Miklóst, Lisztet, Munkácsyt, Kupeczkyt, Ybl Miklóst és Egressyt

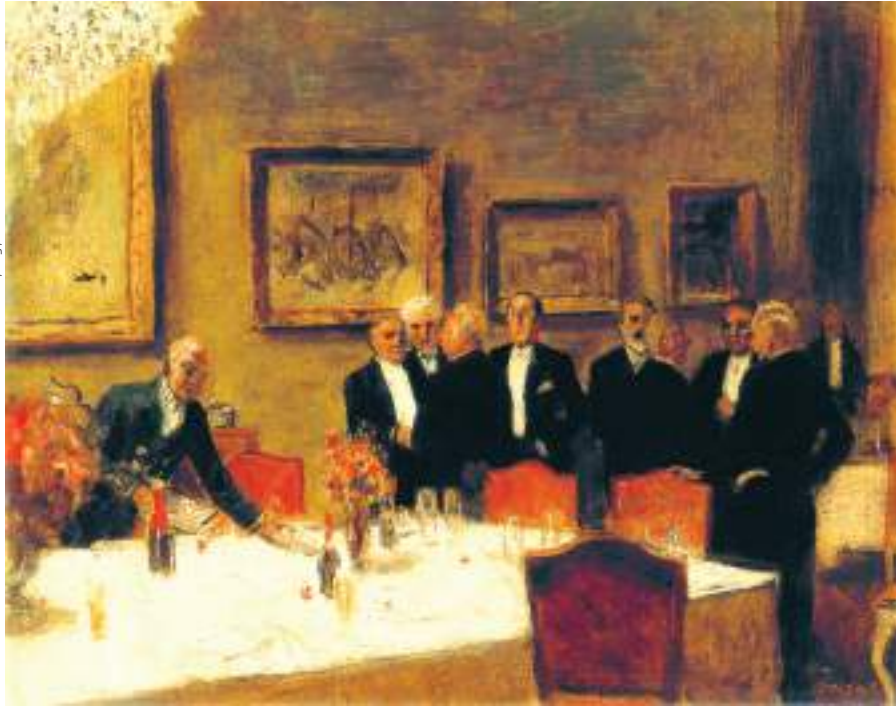
– ábrázoló, színes majolikatondoikkal. (Az udvaron egyébként a budai Várból átmentett gázlámpák állnak.) A művészklub belső tereiben is gyorsan szaporodtak a különböző képző- és iparművészeti alkotások: a medalionoktól a büsztökön át a háromdimenziós reliefekig. Az addigi folyamatos díszítgetéshez képest nagyobb cezúrát a klub 1963 és 1965 közötti átépítése jelentett. A munkálatok Hornicsek László belsőépítész, a magyar funkcionalizmus második generációja jeles képviselőjének nevéhez kötődnek. Ekkor készült a mai napig is használatban levő bútorok többsége, illetve az emblemikus üvegablak, amely mintegy ötven éve színesíti a művészklub előcsarnokát. A magyarországi iparművészet Kádár-kori gyakorlatát hirdeti

az a nyolcvanöt különböző változatban kiöntött rézfogantyú, amely a szárnyas lengőajtókat díszíti ma is.



© Fotó: Salamon Júlia

A fogantyúkat Percz János, Juhász Árpád és Engels József tervezte



Pólya Tibor: A Fészek tagság [balról jobbra: Csók István, Glatz Oszkár, Fényes Adolf, Falus Elek, Zádor István, Kisfaludi Strobl Zsigmond, Pólya Tibor, Iványi Grünwald Béla, olaj, vászon, kartonon, 63 × 80 cm

- „A Fészek fő humoristája Pólya Tibor volt, a kitűnő festő, az Otthon fő tréfacsinálója pedig Guthi Soma vígjátékíró és humorista. A számtalan móka tréfa közül, ami hozzájuk fűződik, csak egyet illesztünk be, (...) melynek különös érdekessége az a körülmény, hogy egyik főszereplője: Kisfaludi Strobl Zsigmond, a világhíres művész, a Fészek jelenlegi elnöke. Mester Jenő éppen akkoriban mintázta Guthi Soma szobrát, ám váratlanul hosszabb külföldi útra kellett mennie. Átadta tehát a műterem kulcsát Strobl Zsigának, megkérte, hogy fejezze be a Guthi-szobrot, és nyugodtan elutazott. Mikor Pólya Tibor minderről értesült, lelkesen indítványozta: – Zsiga! Fejezzük be a szobrot – együtt! Másnap Pólya Tibor locsolóval, gabonaszemekkel és földdel érkezett a műterembe, melyeket gondosan elültetett a Guthi-szobor kopasz feje búbjába. Ápolgatta, locsolgatta, majd mire Mester Jenő visszatért és meglátta a szobrot, az már szép, leomló, zöld lombos frizurával rendelkezett. A szobor mellett egy epigramma is készült Guthi Somáról: Somának fején gabona nő / – A »point« ím adva van – Végre produkált valamit e fő, / Aminek – magva van!” (Balassa Imre – Bálint Lajos: *A Fészek. Emlékkönyv a Fészek Klub alapításának 60. évfordulójára*. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1962)

- „Egyszer a könyvtárban Bak Imrével Charles Jencks építészeti könyvéről kezdtünk beszélgetni, és ő, aki a szememben az előbb említett rendetalonja volt, azt mondta, hogy új lehetőségeket, kitörési pontokat talál a posztmodernben. És hogy jön mindehhez a Zuzu–Vető páros? Meg a Kelemen? Ezen kezdtem gondolkodni, és ebből kiállítások egész sora keletkezett. A galéria nyitásakor támadt az az ötletem, hogy milyen sok kolléga van, akinek nincs módja kiállítást rendezni. Megkerestem Beke Lászlót, Keserü Katalint, Hegyi Lórándot. Keserü is szervezett jó néhány kiállítást, de leginkább Hegyi ismerte fel a lehetőséget az általa menedzselte »új szenzibilitás« mozgalom számára.” (Andrási Gábor Molnár Évával készített interjúja [részlet], *Egy lépéssel a műterem túl*, in: *exindex.hu*, 2007)



Fészek Könyvtár, 1970-es évek, elől Hegedűs Márta, mögötte Molnár Éva művészettörténész dolgozik

Szigorú erkölcsök, a kaszinókat idéző maszkulin külsőségek és túlzásba vitt sznobizmus is jellemezték ezt a felemásan bohém művészvilágot, amely igen gyorsan a városi anekdotakincs egyik elsődleges lelőhelyévé vált. A két világháború között a magaskultúra produkciói és a polgári szórakozás eseményei egymás mellett jól megférve öregbítették a Fészek hírnevét.

Furcsa ellentmondás, hogy épp abban a saroképületben korlátozták ilyen módon a női szabadságjogokat, ahol korábban a Pesti Nőegylet tevékenykedett árvaházat működtetve. Később a Fészek ebből az egykori zsidónegyedben található saroképületből – a gettó határának külső oldaláról – követte nyomon a háború, majd a szovjet megszállás eseményeit. Az épületet több bombatalálat és belövés érte, ami miatt mindaddig használhatatlan volt, amíg a tagok saját költségükön helyre nem állították. A háború és a renoválás után folytatódta a szalonestek és maszkabálók, a Fészek-lakók azonban lecserélődtek. Az olyan, a negyvenes évek végéről származó meghívók, mint például a „Felszabadulás napi” estélyé 1948-ból, a romeltakarítás utáni újrakezdő hangulatról tanúskodnak. Nem sokáig, mert 1950-ben a művészklubot burzsoá találkozóhelyként bélyegezték meg, majd államosították. Ettől kezdve egészen a rendszerváltásig a Fészek a kulturális tárca alá tartozott, működési feltételeit a minisztérium biztosította.

Egy máig aktív művészettörténész tevékenységének köszönhetően a Fészek a hatvanas évekbeli művészeti élet egyik legjelentősebb központjává vált. Molnár Éva 1957-ben lett a Fészek művészeti szakkönyvtárának munkatársa, majd vezetője, 1981-ben pedig megalapította a Fészek Galériát. Vezetése alatt a könyvtárban olyan nemzetközi szakmai lapokhoz és albumokhoz lehetett hozzáférni, amelyek a korszak fiatal művészei számára fontos inspirációs forrást jelentettek. A hatvanas évektől kezdve több száz avantgárd kiállítást szervezett, amelyek vagy átcsuszszantak az aczéi kultúrpolitika szűrőjén, vagy megakadtak rajta, nem ritkán feljelentést generálva. A kiállítások az első két évtizedben – galériatér híján – átmeneti terekben valósultak meg, például az egy-

kori kártyaszobában vagy a női szalonban. A Fészek ekkor lényegében a kísérletezésre vágyó fiatal nemzedék befogadóterévé vált. Olyan alkotók számára biztosított bemutatókövetési lehetőséget, mint El Kazovszkij, Konkoly Gyula vagy Nádler István.

A biedermeier enteriőr a hatvanas években a szocialista ízlésnek megfelelő modernista belsőépítészeti átalakításon esett át, de szuverén galériatér kialakítására csak a nyolcvanas évek elején került sor. A Fészek Galéria a *Nyitás I.* című kiállítással tárta a nyilvánosság elé saját hitvallását, amihez híven a későbbiekben aztán változatos médiumokat felvonultató, sokrétű művészeti programot valósított meg. A kiállítóter az első hazai posztmodern tárlatok – a *Kép '84*, a *Transzavantgárd*, egy *Új Szenzibilitás* kiállítás stb. – hely-

színeként is elhíresült. A Fészek Galéria látogatói válogatásokat láthattak hazai konceptuális és neoavantgárd munkákból (*Hommage à Iparterv I., II., III.*), Galántai György bélyegkép-gyűjteményéből vagy épp részt vehettek El Kazovszkij megismételhetetlen performansztjein. A kilencvenes évektől, a művészeti színtér átrendeződésével – a kontroll és a cenzúra megszűnésével, az új kiállítóterek és a kereskedelmi galériák megjelenésével – a klub lassan elveszítette mentsvár jellegét.

A Fészek (eddig még) az elmúlt száz év nagy túlélője, saját szellemmel. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy alapítását a század eleji művészet szorgalmazta és a korszakra jellemző sziporkázó klubélet helyszínül szolgált egészen a második világháború kezdetéig, hogy aztán a szá-

- Kassák Lajos életének nyolcvanadik évében, 1967-ben hunyt el. Ugyanebben az évben, a kerek születésnap apropójából, Kassáknak kiállítást szerveztek a Rákóczi úti Fényes Adolf Teremben. A nagy ívű pálya és az évforduló ellenére az „önköltéses” kiállítás körül számos kellemetlenség adódott. A születésnap habosabb oldala a megnyitó után következett. Az ünnepséget

a Fészek Klubban ülték. Latinovits Zoltán Kassák akkor még kiadatlan *A ló meghal, a madarak kirepülnek* kötetéből szavalt szinte lámpalázás izgalommal. A fellépés előtt a színész egy kétes értelmű, elhalványult verssor helyes értelmezésében („a legtöbb baj úgyis Anna kisasszony szelességén/szélességén múlik”) kérte a „Mester” segítségét. (Molnár Éva szóbeli közlése alapján)



© A Fészek Művészklub művészeti szakkönyvtárának archívuma

Kassák Lajos 80 éves [balján Barcsay Jenő], 1967



Részlet Selena Gomez & The Scene *Round & Round* című videoklipjéből, a háttérben a Fészek Klub udvari kerengőjének részlete



Kassák Lajos 80 éves [jobbja Major Tamás], 1967

© A Fészek Művészklub művészeti szakkönyvtárának archívuma

Fészek Művészklub TOP 5

1. Selena Gomez & The Scene *Round & Round* című videoklipjének (2010) fő forgatási helyszínét a Fészek legimpozánsabb tere, az akusztikáját tekintve fenséges, látványra vörösréz domborművekkel kibélelt Kupolaterem adta.
2. 1967-ben Kassák Lajos Fényes Adolf Teremben rendezett kiállítását követően a Fészek Művészklubban ünnepelték a magyar avantgárd atyjának 80. születésnapját.
3. Az 1949-es Fészek-bál alkalmával egy asztalnál gyújtott pipára Pór Bertalan és az akkor nyolcvannégy éves Csók István.
4. Gróf Keglevich mellszobra, melyet Ligeti szobrász műv. (sic!) 45 perc alatt mintázott fogadásból a Fészek egyik estélyén.
5. Tihanyi Lajos festő 1910 májusában hozta el Tersánszky Józsi Jenőt a Fészek Klub kerthelyiségébe, ahol fülsértő beszédhangján „bemutatta” neki a klubtagokat. Tersánszky az elsők között írt kritikát a Nyolcokról a *Nyugat*ba.

zad második felétől már a szocialista kultúrpolitika hivatalos normarendszerével szembenő szintérré alakuljon. A mai pillanatfelvétel azonban bizonytalan képet mutat. A szebb időket is látott ház csendesülő napjait valami titokzatos konzerváló erő hatja át, miközben a hazai közintézményekhez hasonlóan a forráselvonások és az intézményrendszer átalakulása miatt kilátástalan helyzetéből egyelőre nincs kiút.

Pedig a Fészek és a benne őrzött megmentők, ugyan nem pályázati nyelven, de sokat mesélnek.

A 2014. május 29. és június 20. közt látható *Folyamatos múlt – Kortárs reflexiók a szocializmus kulturális hagyatékára* című kiállítás rendhagyó módon az épület több szintjét elfoglalva várja a látogatókat. A tárlat a közelmúlt kért/kéretlen kulturális örökségét új nézőpontból, kortárs művészeti reflexiókon keresztül mutatja be.

© A Fészek Művészklub művészeti szakkönyvtárának archívuma



a


Hári Anikó



HÁRI ANIKÓ ÉKSZER GALÉRIA

WWW.HARIANIKO.HU
BP. V. FALK MIKSA U. 14.
+ 36 1 312 06 08
ANIKOHARI@GMAIL.COM

„LÉGY NŐ”

EGYEDI TERVEZÉSŰ
ÉS KÉSZÍTÉSŰ ÉKSZEREK



**idén nyáron
is vár
a Tranzit
kertmozi**



ÉKSZER
DESIGN



WLADIS GALÉRIA ÉS MŰTEREM
H-1053 BUDAPEST, FALK MIKSA UTCA 13.
TELEFON/FAX: (36-1) 354-0034
INFO@WLADISGALERIA.HU
WWW.WLADISGALERIA.HU

EKÖZBEN AZ ARTMAGAZIN.HU-N



« SZÍNTÉR

„Tasnádi József műve a kirakaton keresztül is látszik, aki például meg akarja dönteni az egy nap alatt megtekintett budapesti galériák rekordját, az itt szerencsésnek érezheti magát, csak bepillant, húz egy vonalat a statisztikába, már rohan is tovább: ezt is láttam. A Platán Galéria azonban csalóka hely. Mert mégsem lehet mindent látni. Nem látom kintről a csónak másik oldalát, nem látom van-e még a belsejében valami, ami megmagyarázza ezt az egészet, egy kis lego-figura, egy felirat valahol, egy jel, valami, amitől minden világossá és egy másik statisztikában, az érthető rovatban kipipálhatóvá válik.”
Részlet Mélyi József A *várakozás életforma* című kiállítás elé írt megnyitászövegéből

» SZÍNTÉR

„A feltörekvő művészek [...] egy olyan radikálisan kettéhasított művészeti szcénában kezdik karrierjüket, ahol az árnyalatok eltűnnek és lassan minden fekete-fehérré változik.” Nem lesz könnyű – Szoboszlai János írása a pályakezdő művészek jelenlegi és jövőbeni helyzetéről a Derkovits Gyula képzőművészeti és Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjasok kiállítására kapcsán.



Kettős kiállításenteriór a Derkovits Gyula képzőművészeti és Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjasok kiállításán. Borsos János munkája. Fotó: Múcsarnok



Antropoid szarkofág Föníciából. i.e. 5. század harmadik harmada, Isztambul, Archeológiai Múzeum | Fotó: Topor Tünde [?]

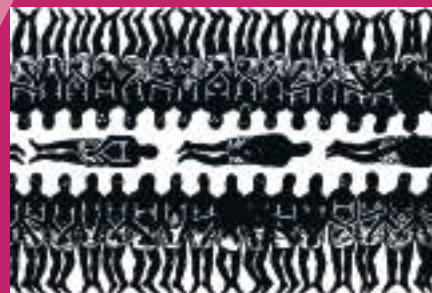
« Artmagazin Blog

Ha úgy alakul, hogy csak öt perce marad egy nap kulturális ügyekre, akkor látogassa meg az Artmagazin Blogot. Éles meglátások, markáns vélemények, könnyed stílusban, szuper röviden, titkos szerzőktől.

„Múzeumba jární, és felfogni a kiállított dolgok jelentőségét, néha annyira reménytelennek látszik. Rengeteg előzetes tudás kellene, de aztán mindig kiderül ha teljesen meg akarjuk érteni az összefüggéseket, a miénk biztos kevés hozzá. És akkor jön egy terem, [mondjuk jóhogy az isztambuli archeológiai múzeumban], ahol nagyon furcsa dolgokat látunk.” [A szép föníciai by tk]

» Gallery hopping

Gondosan válogatott heti programajánló, kultúrpakk vagy artnaptár. Nagy segítség vizuális- és koncertélmények, találkozók vagy épp kötetlen kiállítótermi pogácsázások megszervezéséhez, illetve ütemezéséhez. Akár mobil-applikáció is lehetne.



Juhász Tamás: *Passió* (részlet), 2011



A leedszi SEIZE művészkollektíva tagja, Sarah-Joy Ford több mint húsz különböző nemzetiségű művész munkáival töltötte meg a Rögton Jövő! Projekt Galéria tereit. A háromnapos kiállításon az üresen álló épületek helyzetét és hasznosítását tematizáló munkákat láthattak az érdeklődők.

« Artmagazin Videoblog

Az Artmagazin Online videóstábjba mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet. Lencsevégen: mozgalmas kiállításmegnyitók, egynapos kiállítások, művészinterjúk, induló és pezsgő kulturális helyek, filmakciók, kurátori állásfoglalások stb.

» HÁLÓZAT

A *frieze* d/e kortárs művészeti magazin májusban megjelent 14. számának központi témája a '90-es évekbeli Berlin net art szcénája. Az Artmagazin Online Hálózat rovatában Seres Szilvia interjúi nyomán a téma magyarországi története márciusi



Ligeti György, Révész Kata, Kangyal András, Földesi Géza, Metaforum III. nemzetközi konferencia a tartalomról, 1996. október 12., MKE | Fotó: Sugár János, Media Research Alapítvány Archivum

SZÓLJON HOZZÁ! KÉRDEZZEN!

Az Artmagazin Facebook-oldalának köszönhetően tartalmunk megosztható és kommentálható. Kérdezzon egyenesen a szerzőtől, a művésztől vagy az olvasótársaktól!

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? | Megszólítana egy kortárs művészt? Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban? | Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekl? | Szerelmes a művészbe? Nem ért egyet a szerzővel? | Felismerte magát egy videóban és megosztaná barátaival önnön médiajelenlétét?

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



Superbrands

MB | MAGYAR
BRANDS

3x

'11 '12 '13

Frédéric Simon: Étude (Étude) magányos teremény / Photo: Laurent Lecat / Simon Frédéric: Étude (Étude) magányos teremény / Photo: Laurent Lecat

LUDWIG MÚZEUM HANTAI

2014. MÁJUS 09 - 2014. AUGUSZTUS 31.

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

MŰVÉSZETEK PALOTÁJA 1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
Tel: +36-1 555 3444 | info@ludwigmuseum.hu facebook.com/ludwigmuseum
Nyitva: kedd–vasárnap: 10.00–20.00 / hétfőn zárva
Open: Tuesday–Sunday: 10.00–20.00 / Closed on Mondays

