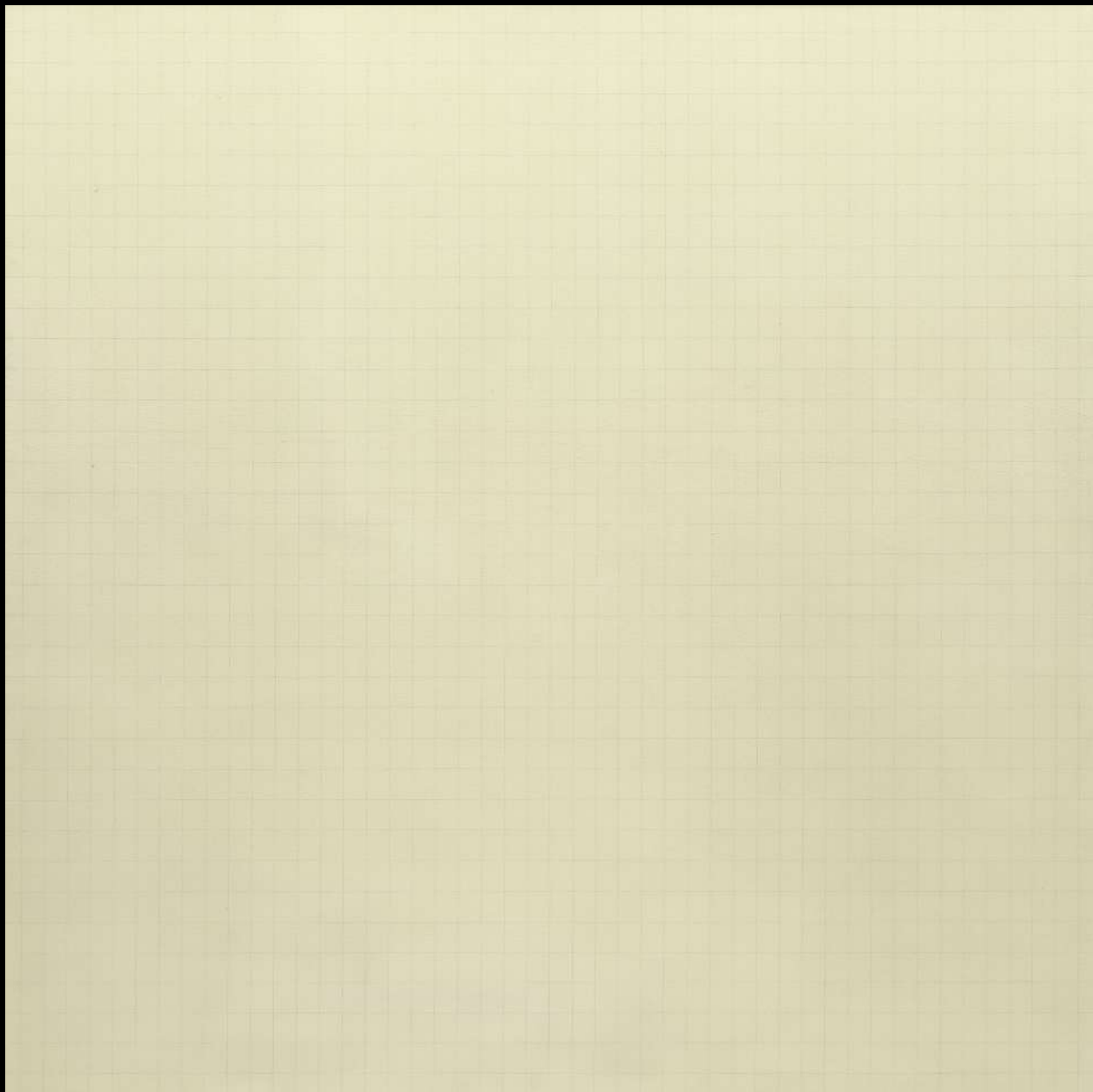
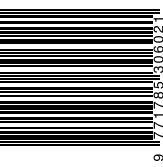




nka

980Ft

15004



9 777785 300021

gróf Batthyány Gyula

Képek egy eltűnt világból



RÓMER FLÓRIS
Művészeti és Történeti
Múzeum

GYŐR, ESTERHÁZY-PALOTA
2015. MÁJUS 8. – AUGUSZTUS 31.

NYITVA NAPONTA HÉTFŐ KIVÉTELÉVEL: 10–18 ÓRÁIG



KIESELBACH

ARTEX
LOGISTIC



9021 Győr, Király u. 17.
+36 96 322 695 / 11
www.romer.hu



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY



A TERMÉSZET IGÉZETE

QI BAISHI-FESTMÉNYEK
A PEKINGI MŰVÉSZETI AKADÉMIA
GYŰJTEMÉNYÉBŐL

天然之趣

北京画院藏齐白石精品集

FASCINATION OF NATURE

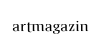
PAINTINGS BY QI BAISHI FROM THE COLLECTION
OF THE BEIJING FINE ART ACADEMY



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2015. ÁPRILIS 24. – JÚNIUS 28. | 24 APRIL – 28 JUNE 2015

Társszervező



Együttműködő partner



E számunk érdekes ellentmondásra épül: miközben Malevics szerint az ember egyetlen valóságos kötelessége a művészi teremtés és az, hogy képes legyen érzékelni az igazi műalkotásokban megtestesülő isteni lényegget, és minden gyakorlatiaság ennek ellenében hat, azt elismeri, hogy a gyakorlatiaság az éhség érzetéből ered, és mint ilyennek, van némi létjogosultsága. Mit kezdünk tehát az éhséggel és a belőle következő gyakorlati tennivalókkal? Érdekes kérdés ez akkor, amikor a Velencei Biennále, ahonnan öt tudósítást is olvashatnak, különös figyelemmel viseltetik az afrikai kontinens iránt, miközben minden olyan pillanatban, amikor ezzel valamilyen direkt vagy áttételes kapcsolatban álló művet nézegetünk, épp me-

nekültek számai próbálják elérni az európai partokat. Milánóban épp az étkezés rítusának változásait bemutató megakiállítás van, itthon pedig olyan biennále, ami a múzeumi szakma kiéheztetése miatti panaszkodást elunva szigorúan állami pénzek nélkül és a meglévő intézményi kereteken kívül szervezte meg magát. Rengeteg érdekes dolog, mind-mind kapcsolatban az éhséggel és kapcsolatban a művészi teremtéssel, mégis távol a hagyományos művészettelfogástól.

Vannak persze a fentieknél kevésbé összetett témáink is, bár ezek meg más miatt rendhagyóak. Biztos nem gondolná senki, hogy valaha a *Kisdobos* című lapban futó történelmi képregények vizuális nyelve a legvadabb sci-fikével volt rokon. Vagy hogy

a Szépművészeti Múzeum olyan freskót, freskótöredéket őriz, amit olasz templomok faláról szedtek le és adtak el olasz műkereskedők Pulszky Károlynak. Mindezek mellett persze a hagyományos művészettelfogással is találkozhatnak: ha elmennek mondjuk a Petőfi Irodalmi Múzeumba, és megnézik Füst Milán és felesége gyűjteményét, ha a Ludwig Múzeumban Zsigmond Vilmos fotói között sétálgatnak. Ha pedig eljutnak Velencébe, mindenképpen látogassanak el a Palazzo Fortunyba, ott kiderül, hogy *Ars Una Species Mille*. Magyarán, akármiben fel lehet fedezni a művészi szépet. A konyhában is.

[TT]

Impresszum

Főszerkesztő: Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő: 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: A. Kovács Ágnes
Bakos Katalin, Farkas Viola, Fáy Miklós
Fehér Ildikó, Gréczi Emőke, Mélyi József
Mucsi Emese, Német Szilvi, Páldi Livia
Szikra Renáta, Tokai Gábor, Topor Tünde
Vadas József, Winkler Nóra

Fotó: Simon Zsuzsanna

 your digital media
FIVE International Kft.

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.

ISSN 1785-30-60



8



18



24



30



36



42



62

4 ARTANZIX

Tartalom

6 FELOSZTOTTUK VELENCÉT

Topor Tünde: FENNTARTHATÓ MATRACOK

Szikra Renáta: A FÁK NYOMÁBAN

Német Szilvi: ITT A TŐKE ADJA EL A BELÉPŐJEGYET?

Mucsi Emese: SZÓRNI A PÉNZT VELENCÉBEN

Winkler Nóra: A HÁLA HANGJAI

18 OFF SHARE

– Az OFF-Biennále Budapest emlékezete

24 Farkas Viola: EMBER AZ ŰRBEN

– Kazimir Malevics és akiknek kell

30 Vadas József: RITUÁLIS LÁTVÁNYSHOW A KONYHA KÖRÜL

– Egy milánói megatárlatról

36 Páldi Livia: „A FÉLELMEK MOZGATJÁK A VILÁGOT”

– Louise Bourgeois boldogságos pokoljárása

41 Gréczi Emőke: SCHULEK FRIGYES MEGDICSŐÜLÉSE

42 Fehér Ildikó: HONNAN ÉRKEZETT BUDAPESTRE A LORETÓI MADONNA? – A Szépművészeti Múzeum egyik freskótörédékének kalandos sorsa, amiben felbukkan Pulszky Károly is

46 Bakos Katalin: KÖSZÖNET A PLAKÁTOKÉRT!

– Kapcsolódó életművek, építkező gyarapítás a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteményében I.

52 Tokai Gábor: AZ „ART COMICS” KEZDETEI MAGYARORSZÁGON

58 Mélyi József: SOKSZOROS KÖNNY

– Zsigmond Vilmos-kiállítás a Ludwig Múzeumban

62 Fáy Miklós: MILÁNRA VÁRVA

– Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban

A címlapon: Agnes Martin [1912–2004] a Palazzo Fortuny *Proportions* [Arányok] című kiállításán szereplő műve: *Rózsa*, 1966, akril, vászon, 182,9 × 182,9 cm
Solomon R. Guggenheim Foundation, Venice Hannelore B. and Rudolph B. Schulhof Collection | Cikkünk a 16. oldalon

artanzix

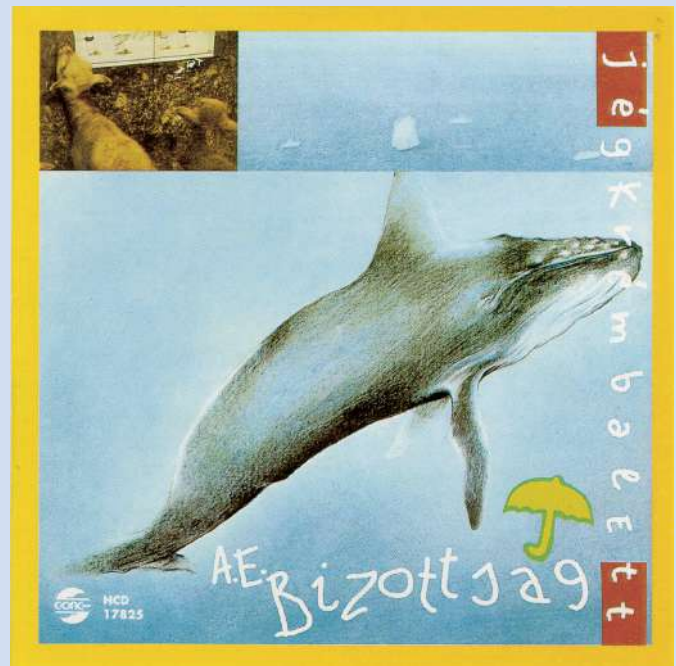
JÉGKRÉMBALETT A MoMA-BAN

ISMERETLEN ABA-NOVÁK

Lappangó képek és egy eddig teljesen ismeretlen ABA-NOVÁK-alkotás tűnt fel Kecskeméten. Neves magángyűjteményekből válogatott közel negyven kép szerepelt a kecskeméti Bozsó Gyűjtemény májusi ABA-NOVÁK-tárlatán. A kiállításon olyan főművek mellett, mint a *Felsőbányai patakparton* [1925] vagy a *Mérges Giovanni* [1929], felbukkant egy lappangó festmény is, az 1931 körül készült *Vurstli* [Szitnyai cirkusz], illetve egy eddig kiállításon még egyáltalán nem szerepelt, a nagyközönség számára ismeretlen itáliai életkép, a *Taverna*.

A *Vurstli* és a *Vízhordó asszonyok* népeletkép esetében ráadásul a két festmény nem mindennapi sorsára is fény derült: mindkét műalkotás magán hordozza ugyanis annak fizikai nyomát, hogy a második világháború idején kettévágták, és fatáblaként ablakok besötétítésére használták őket.

[A.K.Á.]



Az A. E. Bizottság *Jégkrémbalett* albumának Wahorn Ambrás tervezte lemezborítója, 1984

Az A. E. Bizottság tagjainak sokrétű művészi tevékenységét és történetét bemutató 2011-es műcsarnoki *Sírba visztek* kiállításon volt egy korabeli lemezborítóból álló installáció, ám azt akkor még nem tudhatta senki, hogy az együttes hajdanán rongyosra hallgatott lemezeinek borítói egyszer még a New York-i MoMA gyűjteményébe is bekerülnek. A '83-as *Kalandra fel!* kutyás és az egy évvel későbbi *Jégkrémbalett* bálnás borítóját a Bizottság zenekar vezetője, egyben a borítók tervezője, Wahorn András Juliet Kinchin kérésére ajándékozta a MoMA építészeti és design gyűjteménynek, amely ugyanekkor megvásárolta a Bizottság négy koncertplakátját. Kinchin már eddig is sokat tett azért, hogy a MoMA gyűjteményezési stratégiája és kiállításpolitikája nyisson a közép- és kelet-európai régió felé is [vele készült interjúnkat lásd az *Artmagazin* 2014/5. számában]. A múzeum hamarosan nyíló *Making Music Modern: Design for Ear and Eye* kiállításán valószínűleg szerepelnek majd az új szerzemények.

http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=47288

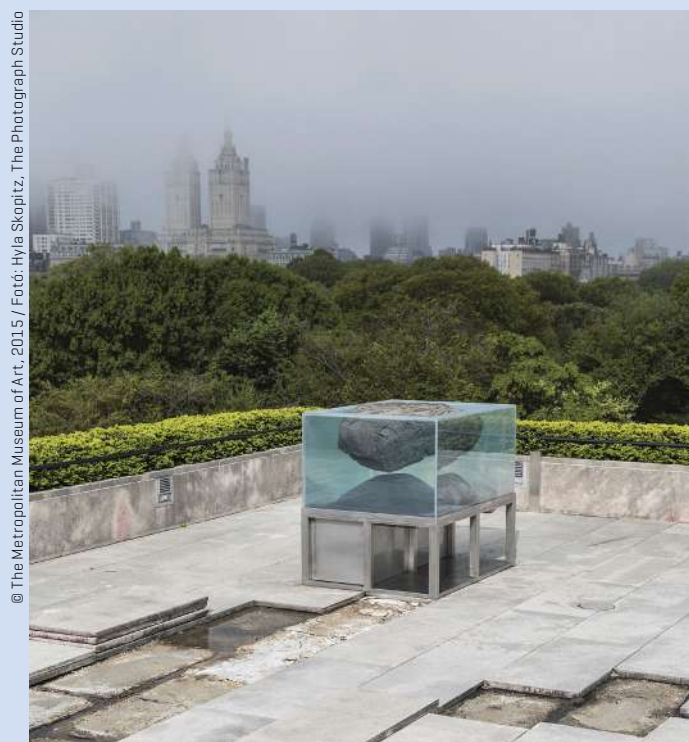


Aba-Novák Vilmos: *Taverna*, 1929–30 körül, 77 × 98 cm, tempera, fa | magántulajdon

HUYGHE A TETŐN

Dan Graham üvegpavilonja után, amely délibábos látomássá változtatta a New York-i felhőkarcolók sziluettjét, Pierre Huyghe vette birtokba a Metropolitan Múzeum tetőkertjét. A változatos domborzati viszonyokkal tagolt függőkert a kő és víz elemét helyezi előtérbe a növényzettel szemben. A feltört kőlapok alatt meggyűlő pocsolókban spontán éled a természet, a tér közepén pedig egy közeli kőbányából ideszállított sziklatömb adja súlyos ellenpontját a víztartályban lebegő jókora lávák misztikus látványának. Az időnként opálosra változó üvegfalak mögött, a lávák és az alatta púposodó homokdomb között cirkáló orsóhalak és őskori állatokhoz hasonlító, más titokzatos vízi lények a civilizáció előtti idők jelképezik. Az Huyghe-től megszokott apokaliptikus látomást (lásd a 13. Documenta parkrészele) ezúttal inkább a múzeumtérben [Gallery 916] augusztus közepéig megtekinthető videója képviseli. A *Cím nélkül. Emberi maszk* [2014] a fukusimai földrengés és atomkatasztrófa miatt elpusztult és elhagyatott területen drónnal felvett képeket építi bele egy szomorú, vagy inkább kifejezéstelen japán maszkot és hosszú parókát viselő, gyermekméretű, de szőrös majomkarokkal rendelkező titokzatos teremtmény történetébe. Az egykor pincérként (!) alkalmazott makákó végtelen elhagyatottsága és magányos bolyongása a kihalt étteremben mintha az utolsó utáni nap lenne. A tetőkertből leginkább *Human*, az Huyghe számos kiállításán szereplő „élő installáció”, a rózsaszín lábú albínó kutya hiányzik.

The Roof garden Commission: Pierre Huyghe. Metropolitan Museum of Art, New York, 2015. november 1-jéig az időjárás függvényében.



Pierre Huyghe installációja a The Metropolitan Museum of Art tetőkertjén [The Roof Garden Commission: Pierre Huyghe], 2015

William Kentridge előadása a TEDx Roma keretében a TEVERETERNO-val közösen tervezett *Triumphs and Laments* [Győzelmek és gyászok] című projektről, háttérben a saját vázlatai. Forrás: VIMEO [<https://vimeo.com/91426497>]



GYŐZELEM ÉS GYÁSZ / KENTRIDGE A TIBERIS PARTJÁN

Róma lényegében egy mementótár, így a kortárs művészeti produkciónak itt a Colosseummal vagy a Szent Péter-bazilikával kell versenyezniük a figyelemért. Ezért is meglepő, hogy William Kentridge Rómába tervezett, óriási köztéri műve kifejezetten történelmi tematikájú. A TEVERETERNO civil szervezet, a budapesti VaLyóhoz hasonlóan, a városlakók és a folyó kapcsolatát erősíteni vágyó korábbi kezdeményezésük mintájára, Kentridge-dzsel együttműködve, 550 méter hosszú, 13 méter magas rendhagyó történelmi tablót tervez a Tiberis [mai nevén Tevere] partjára, a Ponte Sisto és a Ponte Mazzini közé eső szakaszra. A furcsállott témaválasztást a módszer szentesíti: Kentridge a Traianus-oszlop timeline-szerű domborműszalagját gondolja újra. Elképzelése szerint a történelmi fragmentumok [a római és így az egyetemes európai történelem kivételes pillanatai] anakronisztikus módon követik majd egymást a monumentális murálián. A filozófus szerzetes, Giordano Bruno alakját a 13. századi pestisjárvány képei követik, fölülük az eksztázisban révülő Szent Teréz magasodik, majd szoros közelségben Anita Ekberg és Marcello Mastroianni hajlik csókra, az Apokalipszis lovasa pedig az ostiai főnyen fekvő halott Pasolinin előzi meg, és így tovább. A mű egyik legfontosabb eleme a víz. A fal tövében hömpölygő víz az idő múlására utal, de a kivitelezés technikája is ezzel operál. A rakpart falát a hosszú évek alatt lerakódott környezeti szennyeződések-től magas nyomású vízpumpával tisztítják meg, világos hátteret teremtve a Kentridge tervezte stencilek fél kilométeres sorának. A munka egyelőre tervfázisban van, de ha az olasz hatóságok is úgy akarják, 2016 tavaszán vetítésekkel és élő zenével avatják a történelmi pannót.

[M.E.]

A projekt vázlatai és tervei az 56. Velencei Biennále olasz pavilonjában láthatók november 1-jéig.

FELOSZTOTTUK VELENCÉT

Úgy tűnik, a biennále minden dimenzióban tágul, időben is [hiszen mindenki meglepetésére idén nem június, hanem május elején nyílt], meg térben is, hiszen a külső helyszínek száma úgy emelkedik, mint a vízszint, ha jön befelé a tenger. [Már nem sokáig jöhet egyébként, mert hatalmas ütemben épül a gát, ami akadályozza majd a várost elöntő acqua altákat.] És míg Velencében a megnyitók és a sajtónapok idejére a szállásárak is ugyanígy ugrottak a magasba, kicsit távolabb, ámde hajóval csak félóránnyira még szezon előtti áron lehetett aludni. Tudva, hogy egy-két ember semmiképpen sem tudja végigjárni, figyelmesen megnézni és meghallgatni az összes idevezényelt műtárgyat, installációt, filmet, sőt újabban felolvasásokat, öten jöttünk, egy egész Artmagazin-kommandó, hogy olvasóink több szempontból is értesüljenek arról, merre tart ma a művészet – legalábbis az itteni szisztéma tükre mit mutat meg belőle.

FENNTARTHATÓ MATRACOK

TOPOR Tünde

Nézzük először a magyar pavilont. Ha hátrahagyjuk a pályázat körülményei (a szakmán kívülről jött biztos kinevezése miatt bojkottfelhívás lépett életbe, így akik pályáztak, illetve akik részt vettek az egész processzusban, a szakma bojkottá-

ló felének szemében sztrájkörök lettek), valamint az előzetes tájékoztatás alapján kialakult ellenérzéseket, és úgy lépünk be az eozin-kapun, mint egy átlag biennalista, akkor meglepően elegáns, letisztult, minimalista mű fogad, egy szinte teljesen

fehér tér (2 millió forint ment el az egész pénzből arra, hogy a pavilon vállalhatatlan plafonját a velencei építési előírásoknak megfelelő, nem gyúlékony, fehér anyaggal befedjék a nyertes pályázó által hívott munkatársak), benne hatalmas átlátszó fóliacsövek, amikben lassan mozog egyik faltól a másikig egy-egy hungarocell golyó. A C alakú tér közepén pedig egy annyira nagy, átlátszó fólialebenszék telik meg levegővel, majd esik össze, hogy alig lehet tőle elférni, és továbbhaladni a másik szárnyba, a szimmetrikus kompozíció jegyében ott is futó fóliacsövekhez. Az egész nagyon impozáns, a látogatók szemmel láthatólag szeretik, nagyon jól lehet benne fotózkodni, a thespace.com nevű menő online orgánus pedig az öt kedvence között említi a magyar pavilon terét. Mondjuk, üssenek agyon, ha bárkinek az identitás problematika jut eszébe róla, pláne úgy, hogy *fenntartható* identitás (ami a projekt címe), de annyit aláírok, hogy végül is bármiről, egy darab kőről is mondhatjuk, hogy az identitás fogalmát járjuk körül ál-

© Fotó: Laurent Lecat – La Biennale di Venezia engedélyével



Enteriorkép Céleste Boursier-Mougenot: *Révolutions* – [lefordíthatatlan szójáték az álom és a forradalmak szóból, 2015] című installációjával és látogatókkal
56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, All the World's Futures

Cseke Szilárd képzőművész *Fenntartható identitás* című alkotásával az 56. Velencei Biennále magyar pavilonjában



© Fotó: Kovács Tamás

tala, pláne, ha föl is dobjuk azt a követ. Itt például a fenntarthatóság nekem csak úgy jutott eszembe, hogy vajon a nagy fesztávú fóliacsövek a velencei nyári melegben nem fognak-e majd megereszkedni, és akkor a hungarocell golyók nem akadnak-e el monoton, sehova se vezető útukon.

De az installáció terét elhagyva még nincs vége a pavilonnak. A kijárat előtt egy tableten lehet identitászni: ha a látogató belebeszél a mikrofonba, a külön erre az alkalomra fejlesztett program a hang alapján generál egy teljesen egyéni térbeli alakzatot, amit az alany elküldhet magának e-mailben, és ha akarja, ki is nyomtathatja valahol 3D-ben, hozzájutva így egy 2015-ös biennálés műtárgyhoz. Én is belebeszéltem a tabletbe, bár semmi különös nem jutott eszembe, amit az identitásról meg akartam volna akár csak magammal is osztani, igyekeztem viszont összevissza intonálni, hogy szép, megkülönböztethető, egyéni kis térbeli alakzatom legyen, de sajnos szinte pont ugyanolyan krumpliformává alakultam, mint az előttem beszélő

identitás. Így érkeztem meg a középső, felül nyitott térbe, aminek a falán körben fekete táblák sorakoznak, egyrészt rajzolni-írni lehet rájuk kis, a hungarocell gömböket idéző, direkt ide legyártatott, gömb alakú krétákkal, bármit, ami az embernek az identitással kapcsolatban eszébe jut, másrészt vannak itt olyan kezek tárgyak is, amiket szerencsekerékszerűen elforgatva különböző szavak válnak láthatóvá, azt hiszem, azok is az identitással, a különböző identitásértelmezésekkel kapcsolatosak, de itt már elejtettem a fonalat, mert a következő meggyőződés alakult ki bennem: néha túl nagy a kurátori tér a velencei biennálés projekteiben. Ez már a Forgács Péter-féle *Col Tempónál* is probléma volt, ahol Rényi András nyilván a legjobb szándéktól vezérelve, de olyan esztétizáló, illetve történetieskedő irányba vitte a művet, amittől az sokat veszített erejéből. Itt Cseke Szilárd nagy installációjára szerencsére nem lehetett semmit sem aggatni, de a kapcsolódó ötletek inkább egy elszabadult múzeumpedagógust,

mint egy, a műnek alárendelődő kurátort mutatnak. Pedig German Kinga a „nagy” mű létrehozásában is intenzíven részt vett, és az is nagyon tiszteletre méltó, ahogy tényleg előtört belőle a MOME-n oktató pedagógus, aki tanítványait is bevonta a központi, úgynevezett interaktív rész kitalálásába és megvalósításába, de a túlmagyarítás, a rengeteg túlhasznált fogalom folyamatos súlykolása azok számára, akik nemcsak átsétálnak a pavilonon, hanem el is olvassák a szövegeket, bántóan leszűkíti az értelmezési mezőt. Mennyivel jobb lett volna, ha ez is olyan helyspecifikusan működik, mint az ősforrás, Pipilotti Rist 51. biennálén a Santa Stae-templom plafonjára vetített *Homo sapiens sapiens* című videója, amit a templom padlóján elhelyezett színes matracokról lehetett bámulni, vagy a szintén matracokkal borított francia pavilon, ahol leheveredve azt lehetett látni, hogy megindul az erdő. Na jó, nem egy egész erdő, hanem a benti fa (és a pavilon előtt is kettő). Nyugodtan üldögélve, a pavilon árnyékában megpihenve erről,

a *Révolutions* címmel futó műről annyi minden juthat az ember eszébe, annyira csodálatos az egész, hogy később már a saját elméletekkel felvértezve (amelyek a francia szellem szabadságáról, a gyökértelenség áldásosságáról, a társadalmi mobilitás lehetőségeiről szólnak, hiszen épp a magyar pavilonból jött az ember, meg vidékről, illetve Olaszország északi részén most egyáltalán nem lehet nem gondolni azokra a vízben lebegő holttestekre, amik az ország déli részén kikötni akaró menekültek közül elpusztult áldozatok, vagy a szerencsésekre, akik túléltek ugyan az átkelést, de akkor sem a saját kis földlabdájukkal lesznek átültetve egy másik ország talajába), szóval ezekhez képest üdítő olvasni a kurátori szöveget, ami manierista kertekről, barokk színházi hagyományról, alkímiáról és az 1961-es művész, Céleste Boursier-Mougenot hanginstallációiról szól.

A francia matracok oázisa és a kanadai pavilon mellett újonnan megnyílt kiülős, tengerre néző büfé egyébként persze megint csak az unalomig elhasznált fogalmakhoz vezet el, hiszen itt a fenntartható fejlődés elvének adott legnagyobb fricska maga a biennále, amit valószínűleg egy hét folyamatos gyaloglás és vaporettózás mellett sem lehetne végigjárni. Nyilvánvaló, hogy kényszerpályán van az egész projekt, a szempontok közül valószínűleg csak nagyon hátul bandukol az, hogy a világból idezarándokló tömeg valóban elmerüljön a művek világában, és kényelmesen, szemlélődve érezze jól magát. Valószínűleg a biennálénak is vannak olyan útvonalai, mint Velencében a San Marcótól Rialtóig vezető csapás, amiről csak a legkritikább esetben térnek le a turisták, itt is lehetnek olyan helyszínek, amikre alig-alig vetődik



Bernardino Licinio: Arrigo Licinio és családja, olaj, vászon, 118 x 165 cm

Kiállítási enteriőr a *Hordozható klasszikusok* című kiállításban
[kurátor: Salvatore Settis és Davide Gasparotto] | Fondazione Prada Venezia, 2015



© Foto: Attilio Maranzano | Courtesy Fondazione Prada

el a meghívottakon és a tapasztalt biennalistákon kívül más. A győztes örmény pavilon például egy szigeten van, ahol nyilván több hajó köt majd ki az Arany Oroszlán ígzetében, de azért jelentkezzen, aki a sajtónapokon már az előtt kihajózott oda, hogy kihirdették volna a végeredményt. Kezdeknek persze még a Palazzo Fortunyt sem könnyű megtalálni, ahol megint csak szuperlatívuszokkal illelhető kiállítás van (és ahol a nemrég megnyitott harmadik emeleten szintén pihenősarkok, kanapék és olvasósarkok várják a lábat lejáró látogatókat).

A Fondazione Pradának helyet adó palotához vezető kanyaroknál is nagyon kell figyelni, hogy ne az állomáshoz érkezzen meg az ember, de most az egyszer jobb volt gyalog közlekedni, mint a vágyott vízitaxival, mert a megnyitóra érkező elegáns közönségből sokan landoltak a vízben, amikor a kiépített palló és kikötő-sziget lábazata felmondta a szolgálatot. Ha igaz valamennyire is, hogy a biennále előrevetít trendeket, akkor a Fondazione Prada ebben is élen szokott járni, két évvel ezelőtt, amikor rekonstruálták a Harald Szeemann által összeállított első fluxus-kiállítást, az akkori biennále fő szenzációját hozták össze. Mostani kiállításuk is szemléletváltó: klasszikus szobrok különböző korból származó, illetve különböző anyagokból készült variációit, másolatait gyűjtötték össze, a fő installáció a *Farnese-Herculest* mutatta egyre kicsinyedve, míg az eredeti méretű gipszmásolatról el nem értünk egy kis porcelánszoborig. De a fő gondolat, ami a műtárgytermelés gyökereit kutatja,

illetve arról kérdez, kell-e, hogy az eredeti művel kerüljünk kapcsolatba, vagy elég, ha emlékeztetőt csináltatunk magunknak (ami néha, ha jól sikerült, és hordozza kora szellemét, esetleg saját jogú műtárggyá is válhat). Velencében, ahol állandóan régi korok szelleme kísért, pontosabban most már csak tűri, hogy fényképezzék, érdekes azt a kérdést feszegetni, haza kell-e vinni a műveket. Többet ért-e meg belőlük egy gyűjtő, együtt élve akár csak egy kis másolatukkal, mint az, aki csak pillanatokra kerül kapcsolatba velük, és a fejében őrzi emléküket. Én mindenesetre csináltam pár fotót, főleg, hogy itthon majd el tudjam dönteni, Bernardino Licinio képén az a sokgyerekes anyuka középen, tényleg szülés utáni depresszióval küzd, vagy csak utálja, hogy a férje állandóan kis szobrokat vásárol, amiktől már alig férnek el, és a gyerekeknek is állandóan vigyázniuk kell, le ne verjék őket. ■



A FÁK NYOMÁBAN

Mielőtt nekiindul az ember, megnézi, mi a vezérelv, a főtéma, amely köré a biennálék leghagyományosabbika és legnevesebbike szerveződik. Idén az *All the World's Futures* (A világ jövői) hívószó körül kering a Velencei Biennále megakiállítása, amely elég tág ahhoz, hogy (sok) minden beleférjen, így az ökológiai megfontolásokat vagy a természeti környezethez fűződő ellentmondásos viszonyunkat témául választó művek is, amelyek manapság amúgy sem hiányozhatnak sehonnan. Most tehát a Velencében rendre felbukkanó zöld művek nyomába eredünk.

Okwui Enwezor, az idei biennále főkurátora (a hétköznapiakban pedig a müncheni Haus der Kunst igazgatója, korábban a 2002-es Documenta kurátora) egy vele készült interjúban kifejtette, hogy ő maga a dolgok állására kíváncsi, többek közt arra, hogyan birkózik meg a múlt terheivel, és a romokon ülve merre keresi a jövőt egy adott mű. A hangsúlyozottan nem utópisztikus „jövő kutatás” témájának szűkítésére bevezetett úgynevezett szűrők (altémák vagy nézőpontok) között a „Rendtelenség kertje” (Garden of Disorder) még mindig széles spektrumot kínál az értelmezésnek – de kijelöli az ösvényt, amin elindulhatunk. A fogalom részint konkrétan a Giardini, s egyben az egész biennále, a nemzeti pavilonok intézménye múltjára reflektál, de a kertutópia, vagyis az Édenkert rekonstrukciójának érvényességét is megkérdőjelezi. Ez persze nem új felvetés, ahogy az Enwezor által hangsúlyozott bizonytalanság és törekénység állapota sem. Mindenesetre magyarázatot ad arra, miért tűnnek fel a természet-művészet, land art nagy alakjai a központi pavilonban, akik mintegy becsatolhatják az új felvetéseket egy évtizedek óta folyó, és most megint egyre elevenebb párbeszédbe.

A Giardini központi pavilonjában hangsúlyos helyet kapott az újrafelfedezett Robert Smithson, akinek entrópia-elmélete mintha konkrétan a „rendetlen kert” fo-



© Fotó: Judith Jockel – La Biennale di Venezia engedélyével

herman de vries: *natura mater* [Anyatermészet], 2015, Lazaretto Vecchio, Venice 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*



© Fotó: Judith Jockel – La Biennale di Venezia engedélyével

A holland pavilon herman de vries installációival. Előtérben a *108 font rosa damascena* (2003–2015) szárított rózsabimbók négy méter átmérőjű köre, háttérben a *Föld minden tájáról* (2014–15) sorozat, posztamenseken: *a kövek* (1996–2009) | 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*

galmának inspirációjával szolgált volna. Az elsősorban a *Spiral Jetty*, a utahi Nagy Sóstóba épített, csigavonalú, kőből kirakott rámpája révén ismert művész alig pár évvel az ikonikus land art mű elkészülte után, 1973-ban repülőszerencsétlenség áldozata lett, így nem érthette meg, hogyan igazolódtak feltevései. Smithson a mű jövőjébe belekalkulálhatta, hogyan indul el egyensúlyi állapota felé és alakul át a megemelkedett vízszint miatt évtizedekre a víz alá merült és már sókristály-telepként funkcionáló spirál. A természet léptékét a kultúrával szembeállító műveinek sokszor nincs végső, befejezett formája, a munkák az alkotói szándék szerint folyamatosan továbbalakulnak – csak éppen nem emberi, hanem geológiai léptékben.

A központi pavilon egyik termét át-lósan vágja át egy, a földből gyökerestül kifordított fa. Smithson 1969-es, Düsseldorfban bemutatott (azóta négy alkalom-



© Fotó: Artmagazin

herman de vries: *natura mater* [Anyatermészet], 2015, Lazaretto Vecchio, Venice

mal is rekonstruált) *Halott fája* a gyökerek és ágak közé illesztett tükrökkel kikerül saját megszokott tér-idő koordinátáiból, a tükrökkel manipulált térben ugyanis összemosódik a kint és bent, megkérdőjeleződik az anyagszerűség, másként múlik az idő (ami a kiállítás végén a fa megsem-



© Fotó: Alessandra Chermello – La Biennale di Venezia engedélyével

Robert Smithson: *Halott fa*, 1969, rekonstrukció 2015, fa, tükrök, változó méret | 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*

misülését, vagy inkább újabb létformába történő átalakulását hozza). Kiállították a sokszor reprodukált, mégis meghökkenítően friss Smithson-rajzok és -tervek némelyikét, közöttük a hegyoldalról leöntött tonnányi aszfalt akció tervét (amit egy római kőbányában valósított meg 1969-ben) vagy az *Úszó sziget* rajzát, ahol egy uszályra épített ligetet vontatnak Manhattan belvárosa körül. Kár, hogy nem ezt rekonstruálták a biennáléra (melyet 2005-ben posztumusz épített meg Minetta Brook a Whitney Múzeum közreműködésével), igaz, lehet, hogy Velencében fel sem tűnt volna.

A természet-művészet másik nagy apostola, a 84 évesen is rendkívül aktív holland művész, herman de vries viszont tett róla, hogy helyspecifikus műve megvalósításához a lagúnák városában egy mára lakatlanná vált szigetet találjon. Az ő nevét nálunk nemigen ismerik, pedig sokoldalú művészi tevékenységbe sámanisztikus rituálék, valamint a tudattágító és gyógynövények enciklopédikus feldolgozása (természetesen előzőleg mindent kipróbálva) egyaránt belefér. Persze nem minden alap, sőt tudományos háttér nélkül. A korábban kutató biológusként dolgozó autodidakta művészt 1970-ben egy LSD trip szabadította meg krónikus asztmájától, ezután fordult teljes mellzélességgel a szuperképességekkel rendelkező növényvilág felé. Ekkor készítette első *igazi/valódi művét* is, azaz egy műalkotásá transzformált természeti produktumot, melyet anyagi valóságában nem változtatott meg, csak eredeti környezetéből kiemelve más kontextusba helyezett. A holland pavilon kiállításának *to be all ways to be* enigmatikus címe minden élőlény és életforma létjogosultságát, értékét hirdeti, és elsősorban éppen ezekre a *valódi művekre* alapoz. A Dürer Nagy gyepresztlet

Céleste Boursier-Mougenot: *Révolutions – Forradalmak* (2015) installációjának elmozduló fenyőfája a francia pavilon előtt | 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*



© Foto: Laurent Lecat – La Biennale di Venezia engedélyével

parafrázisaként született valódi és préselt fűcsomók mellett (1983–2004) a legújabb, a velencei lagúnák ihlette gyűjtemény is egy teljes falat tölt be. A gondosan gyűjtögetett és szelektált természetdarabkák (kagylótörmeléktől a préselt gyógynövényeken át a tövisekig) gondosan szortírozva és esztétikusan elrendezve kerültek a felcudulózott doboztárlókba. „a természet minden megjelenési formájával együtt: kinyilatkoztatás. a természet = művészet, a művészet = természet” – jelentette ki jó néhány évtizede herman de vries, és azóta is töretlenül tartja magát ars poeticájához. Számára a holland pavilonban a világ minden tájáról begyűjtött földmintákból kinyert festékek Pantone-skálája, vagy a különleges szobrokként kiállított közetminták minden darabja egyformán értékes. A nevéből és minden írásából következetesen kiiktatott nagybetű is ebben a szellemben hirdeti az egyéni utak és megoldások egyenrangúságát. A pavilonban van is egy fotó róla, amelynek alapján nem nehéz elképzelni, hogy az ősz szakállú, meztelen aggastyán valóban sámánként közvetít ember és természet között. A legizgalmasabb műve, amelyet kifejezetten a biennáléra készített, a már említett, csak hajóval megközelíthető természet-művészeti installáció a mára elnéptelenedett (de kulturális hasznosításra váró) Lazzaretto Vecchio szigetén található. Sötét múltú hely: de vries *natura mater* (anyatermészet) című munkáját az első velencei karantén és járványkórház egykori szárnyai közé telepítette, egy beomlott tetőjű, de zárt épületrészbe. Már a kilencvenes években készített „növénysszentélyeket” (*sanctuarium*, Stuttgart 1993, Münster

1997), olyan fallal lekerített kis területeket, ahová nem lehet belépni, legfeljebb bekukkantani egy kémlelőnyíláson. Ezekben a szentélyekben a növények a civilizált, agyonidomított városi környezetben az emberrel egyenrangú félként, háborítatlanul terjeszkedhetnek. Persze csak a falakon belül, ami mint egy rezervátumban egyszerre védi, de el is zárja a falon belül élőket. A kultúrtájba ágyazott vadon így lényegül át műalkotássá. Igaz, hogy itt a sziget többi része is kellően elhanyagolt – így egyelőre falon kívül és belül is csaknem paradicsomi állapotok uralkodnak. A velencei *natura mater*, mint az Anyatermészet maga, emberi szemszögből nézve „rendetlen kert” – csak léptéket váltva ismerhetők fel törvényszerűségei, saját rendszere. A mű részét képezik a szentély falain kívül a fűben és falakon elhelyezett egyszavas versként ható márványtablák például *death was here, life is* (itt járt a halál, élet van) vagy *this* (ez), melyek a hely múltjára és jelenére utalnak. A Velence területén véletlenszerűen elhelyezett aranypontok pedig (szintén márványtablán) paradoxonként egyszerre jelölnek egyformán fontos és kitüntetett helyeket, ugyanakkor a természeti környezetünkkel való intenzív kapcsolatfelvétel lehetséges kiindulópontjait. de vries-féle aranypontot egyébként a Giardini ösfás parkjába visszatérve is találhatunk. Itt eleve nem nehéz követni a növényi szálat: a fákat néhány pavilon dicséretre méltón kímélve, gyakorlatilag körülépülte. Nagy meglepetést okoz azonban a francia pavilon előtt lassan csúszkáló óriás földlabdás erdeifejnyő-pár. Céleste Boursier-Mougenot *Révolutions* munkája címében is az álom és



© Foto: Artmagazin

Isa Genzken: *Két Orchidea*, 2015

a forradalom összeolvasztott fogalmaival játszik, de valóban szürreális és egyben forradalmi tett (a fák részéről), hogy helyet változtatnak. Az épület a maga égre nyitott tetejével és klasszikus arányaival a 18. századi kerti lakokat idézi és szép díszletként szolgál a fák – természetes bioritmusukhoz képest még így is erősen felgyorsított – tánc Koreográfiájához, amelyhez Boursier-Mougenot titokzatos zörej-zene hangaláfestést kínál. Korábbi műveiben kerek medencében véletlenszerűen összekoccanó porcelántálcák vagy elektromos gitár nyakán megkapaszkodni próbáló pintyek karmainak véletlenszerű pengetése adta a zenei alapot, úgyhogy ha nem is igazán értjük, de elhisszük a feliratnak, hogy az a különös hangzás, amit az oldalterekben hullámzó puha, szürke szivacságyba süppedve lehet hallgatni, valamiképpen összefügg a fák, számunkra titokzatos anyagcseréjével és a fény-árnyék váltakozására kibocsátott különböző rezgéshullámokkal is.

A francia pavilon robotszerűen mozgó fenyőfáinak mintegy ellenpontját képezi Isa Genzkennek az eleven organizmus és mesterséges környezet viszonyát más szemszögből közelítő kettős orchidea szobra (*Two Orchids*, 2015), a Giardini felső részében, a szintén szép kis hátsó kerttel (Heimo Zobernig) rendelkező osztrák pavilon előtt. A hiperrealista virágszobrok a szokatlan méretarányok miatt keltenek meghökkentő hatást: hosszú, vékony száraikon a környező fákkal egy magasságban bontják szirmaikat. A központi pavilonban Genzken számos köztéri művének makettje szerepel, köztük több virágos is: a hagyományos villa elé tervezett, előkertet helyettesítő, emeletmagas vörös rózsaszál, vagy a sztráda fölé gyengéd ívben hajló, ostorlámpa méretű gigantikus tulipánok. És ahogy a katalógusszöveg találónan megjegyzi: amennyire monumentálisnak hatnak tervei és makettjei, annyira törékenyek és finomak a megvalósult Genzken-művek.

Az erősen szelektív zöld mintavételt Fiona Hall az ausztrál pavilont teljes egészében betöltő *Wrong Way Time* (Viszszafelé haladó idő) kiállítás-installációjával zárjuk, amelyet érdemes összevetni a holland pavilonéval. de vries gyűjteménye műfaját tekintve kicsit hasonlít a 16. századi fejedelmi udvarok művészeti és természeti kuriózumgyűjteményére, csak éppen minden teremtményt ünnepel, egyformán szépnek és fontosnak tart. Azt kell látnunk, hogy a csupa üveg pavilon fény-

ben fürdő terében de vries művei a létezés teljességében akarva-akaratlanul a szépséget ragadják meg. Ehhez képest az ausztrál pavilont is zsúfolásig megtöltő műalkotások mintha éppen ennek az ellentétét céloznák meg. A sötét térbe nem szűrődik be a kinti fény, és itt valóban kuriózumokra, a természet és az emberi civilizáció ütköztetésének bizzar, hibrid lényekre bukkanunk a félhomályban. A falak mentén átfestett kakukkos- és ingaórák serege, a nyugati civilizáció jelképei mind ijesztő installációvá alakulnak a koporsótól a szörnyetegig. Egyik se jár, hiszen úgyis visszafelé haladunk a kizökkent időben. A nyolcvanas évek sokkoló filmje, a *Koyaanisqatsi* képei ugranak be, a civilizáció, a gyarmati és polgárháborúk, a környezetszennyezés okozta pusztítás képei. Hall régóta foglalkozik a témával, és szinte mániákus kézműves tevékenysége révén (köt, varr, fest, sző, kollázst, szobrot készít), főleg háztartási és ipari hulladékot újrahasznosítva lenyűgöző formai és technikai megoldásokkal képes műtárggyá alakítani azt, amit szavakkal is nehéz megragadni. Gyakran kér fel segítőt, mint például szövőnőket a nyugat-auztrál sivatag őslakos törzseiből, akikkel Ausztráliában őshonos fűből és felszabdalt katonai álcahalókból közösen csomózták-kötözték a veszélyeztetett állatfajok kis állatkertjét (*Kuka irititja* – Állatok egy másik időből, 2014). Teljesen más technikával, de ugyanúgy egy pusztuló világ relikviái a kihalóban lévő tengeri állatok ékszerfinomságú ötvösremekei egyenkonzervdobozba zárva (*Paradisus Terrestris* – Földi paradicsom sorozat, 1990–2005), a térképekre kenyértésztaiból épített és morzsává erodálódó hegyek és szigetek vagy a bronzba öntött kristályok a háborús híreket közlő újságokon. A csíkokra szabdalta zöld bankjegyekből tudományos precizitással szőtt madárfészkek (*Tender* – Tender/Gyengéd, 2003–2006) két világ válságát jelképezik, az értékét veszített pénz papírhulladékká válik, a fészkekbe pedig nincs, aki beköltözzön. Hall Smithsonhoz hasonlóan az emberi kultúra és a természeti környezet viszonyát kutatja, de dacára a rendkívül látványos és hiperesztétikus, valóságos kincseskamrának ható műtárgyseregnek, úgy érezzük, hogy a hetvenes években még meglévő optimizmus és illúzió ezen a ponton egyértelműen elveszett.

Utóirat: akadt még egy Édenkert projekt a biennálén, az amerikai pavilon mellett felhúzott, szelvényes szürketestű buborék-



Fiona Hall az ausztrál pavilon álcahalókból, ruhamaradékokból és egyéb tárgyakból kötött és horgolt maszkjaival: *A király emberei*, 2014–15 | 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*



Fiona Hall: *Visszafelé haladó idő*, 2014–15, az ausztrál pavilon enteriőr részlete

pavilonban, amit szerettem volna meg nem történni tudni, de mégis megemlítem. A Swatch szponzorálta, „mennyei élményt” ígérő, *Giardino dell'Eden* installáció (Johanna Vasconcelos munkája) egy halvány színekben villódzó, művirágokból szőtt mezőn tereli át a látogatókat a koromsötétben (Jonas Runa elektronikus zenei aláfestésével). A virágok tartályába épített motor forgatja a színes szűrőket, ami a mozgás illúzióját kelti, ahogy a sok kis motor zaja a rovar zümmögését. Ez a luxuskertként tálalt sötét kertutópia még Fiona Hall horrorkabinetjénél is ijesztőbb, de szerencsére néha áramtalanítja. ■

NÉMET Szilvi

ITT A TŐKE ADJA EL A BELÉPŐJEGYET?

Marx jellemzően eurócentrikus volt, ez a kiállítás pedig a multikulturalizmusával tüntet, a nigériai származású főkurátor mégis azzal a gondolkodóval pecsétel, aki-ről már mindent elmondtak és annak az ellenkezőjét is.

„Mi köze van egy olyan elitista rendezvénynek, mint a Velencei Biennálé Karl Marxhoz?” – tette fel a kérdést a gerilakampányok magas fokú valóságérzékenységével az a pamflet, amire névtelen protestálók Okwui Enwezor mellé a német történelemfilozófus összetéveszthetetlen arcmását montírozták. A fénymásolt propaganda az Arsenalétól a Giardiniig, a luxus jachtkikötősoron osztotta meg az utca nyilvánosságával azt a zavarodottságot, amit számára a központi kiállítás koncepciójában felfedezett *marxploitation* jelenség okozott. A hatalmas tőkekoncentrációból megvalósuló művészeti csúcsesemények ellen az elmúlt években sorra érkeznek támadások, amelyek az ilyen jellegű széttartást panaszolják fel az alap és a felépítmény között (gondoljunk csak a tavaly nagy port kavart Sydney Biennálé finanszírozási ügyére: ti. az alapító Transfield Holding cég bevétele olyan elkülönítő táborok fenntartásából származik, amelyekben az Ausztráliába érkező menekülteket az országba való beengedés előtt ideiglenesen elhelyezik).

Az ilyen monstre vállalkozások esetében erőteljesebben érzékelhető az a hatalmas feszültség, ami a kultúripar gazdasági összefonódásaiból következő érdekek és a kritika terepeként működő művészeti nyilvánosság felé mutató megfelelői között keletkezik. Az ilyen időszakok idejére ugyanis ugyanabban a sikerben válnak érdekeltté a műtárgyakat befektetési cikként kezelő kapitalisták és a baloldal újraszervezésében hívók. A különbségek érzékeltetéséhez hozzátartozik, hogy a jobboldal a történelem, a baloldal a művészet végét szokta ezeknek a projekteknek a hátterébe képzelni. Az *All the World's Futures* címmel futó idei összeállításban sem az egyik, sem a másik érvelés nem hiányzik, ugyanis sikerült erős végfiksziókkal operáló munkákat beválogatni.

Az elmarasztaló hangok ellenére a biennálé százhusz éves történetében a kiállítási modell korrekciója mindvégig az asztalon volt: a '68-as események után a műkereskedelem kizárásával igyekeztek elvégezni egyfajta purifikációt, Harald Szeemann igazgatósága alatt a nyugati államok monopolhelyzete enyhült a harmadik világbeli országok bevonásával, 2005-ben női kurátorok vehették át a rendezésben a stafétát, idén pedig első alkalommal választottak főkurátornak afrikai származású szakembert. A nagy médiafi-



gyelem, illetve a nemzeti elven tömbösítő szemlélet ahhoz is hozzásegítette a biennálét, hogy a világtörténelmi jelentőségű események vészlámpája legyen. '74–75-ben a chilei diktátor, Pinochet emberjogi sértései ellen bontakozott ki kultúrsztrájk, 2015-ben az ukrán–orosz helyzet és az örmény népiirtás 100 éves évfordulója jelentik az aktuálpolitikai és emlékezetpolitikai sarokköveket. A zsűri által odaítélt nagydíjak is elsősorban a kulturális sokszínűséget méltányolják, és a megbízásra készült látványos bemutatók ellenére sem a történelmi tudat eltüntetéséről, hanem sokkal inkább a helyi tudások és tapasztalatok globális és horizontális összeszerzéséről van szó (*glocal*). Amíg a kulturális rasszizmus felett a fejlett világ nagyobbik felén sem járt el az idő, a biennálé leginkább értékelt projektjei a széles társadalmi megértés és az értékkülönbségek elfogadása felé mutatnak. A lengyel pavilonban a művészeti beavatkozásra Port-au-Prince



A BIENNALISTA ÉS A XEROX KAMPÁNY A KAPUKON KÍVÜL
forrás: www.biennialist.blogspot.hu



KRITIKUS FUTÁS
forrás: www.biennialist.blogspot.hu

A „Mit keres Marx a Biennálén”-kampányszerző Biennialistával egy szellemi kötelekben lép fel idén a Critical Run programja, amely a futás közbeni eszmecsere művészeti formáját vallja magáénak. A futás időpontja még nincs kihirdetve – megkockáztatva, hogy minden futó gyanússá válik a hír olvasása után –, témái viszont igen: 1. Miért használja egy olyan elitista rendezvény, mint a Velencei Biennálé Karl Marxot? [Érthetjük ezt blaszfémiaaként?]; 2. Okwui Enwezor biennáléjának van bármi köze is a jelen helyzethez és az ultrakortársisághoz?; 3. Elképzelhető, hogy a biennálék veszélyesek?

(Haiti) és Poznan filharmonikusai találkoztak közösséget az opera műfajában, a Giardino delle Verginiben bemutatott *Deutschlandlied* Emega Ogboh-tól pedig egy berlini afro-gospel kórusral énekeltette el a német himnuszt a kórus tagjainak anyanyelvén.

A tavalyelőtti, Massimiliano Gioni-féle *Enciklopédikus palota* optimista fantazmagóriáihoz képest az idei kiadás a keserű pirula bevételét jelenti. Az Arsenale központi tereiben egymást váltják a fegyverkezés és a földi pokol képei, akár a nemzetek közötti alkukat megkötő tárgyalások virágdíszének abszurd allegóriájában, akár a fekete masszával leöntött láncfűrészek (Monica Bonvicini) és a penge csúcsain összeérő macheték (Adel Abdessemed) konkrétságában jelennek is meg. Pár teremmel arrébb az Abu Dhabi-beli új Guggenheim-beruházás kapcsán a kiszákmányolt munkásokkal való szolidaritásra és az építkezés leállítására toboroz követőket a Gulf Labor Coalition akciója.

Az általános hadi készültség állapota mellett egyfajta új kézművesség kibontakozásának is tanúi lehetünk néhány munka láttán, amelyek az ipar helyett a kézzel készült technikákat hangsúlyozzák a különböző anyagi minőségek megmunkálásában. Nem a poszt-internet art kémiai vagy programozással előállított névtelen anyagaival találkozhatunk itt, sokkal inkább az apokalipszis utáni emberiség egyfajta visszatalálásáról van szó a természetből, a munkától és önmagától való



Jeremy Deller: *Polémia és balladák az ipari forradalomról* | Padiglione Centrale – Central Pavilion ARENA, 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, All the World's Futures, 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, All the World's Futures

elidegenedése előtti állapotához. Minden elnyomás ellenére a humanizmus fennmaradásának reményét közvetítik a felmagasított hangszertornyok, a rengeteg ide komponált zenemű. Bár mint tudjuk, az összes művészeti ág közül a zenének van a legkevésbé szüksége a világra.

Összhangban a történelemkutatásban végbement fordulattal, aminek köszönhetően a múltat nem lehet már egyféle történetként tárgyalni, az *All the World's Futures* a jövőre vetített elképzeléseket is megsokszorozza. Továbbá Enwezor megkülönbözteti a „dolgok jelenlegi állásá-

nak” dokumentálását a dolgok színpadra állításától, így a Giardiniben berendezett Formák Parlamentje valójában olyan epikus alszekció auditóriummal, színpaddal, nézőtérrel és hangosító berendezésekkel, amely az élő előadások jelenidejűsége, a részvétel fontossága mellett teszi le a voksot. Itt kapott helyet az egészen a biennálé zárásáig tartó, tehát kerek hét hónapig zajló, mindennapos felolvasó program (Oratorio), amelyen a háromkötetes *Das Kapital* hallgatható a közönség 30 perces blokkokban. Jutnak, ameddig jutnak.

Enwezor azzal indokolja a szokatlan programot, illetve az azon elhangzó mű kiválasztását, hogy *A tőke* egy olyan könyv, amit senki sem olvasott, viszont mindenki idéz belőle. A hiányosság bepótlására ez a formátum semmi esetre sem alkalmas, ahogy sajnos a Harun Farocki-életmű befogadásának is van könnyen belátható fizikai korlátja, hiába szedték össze a komplett videoanyagot. Így kerek az a felütés, amit a cikk elején idézett, Biennialistának elkeresztelt kommentelő fogalmazott meg: meddig tart a világ megértésére és megváltoztatására irányuló törekvés és hol kezdődik a hipokritaság? ■



Adel Abdessemed: *Nymphaeas*, 2015 | 56. Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, All the World's Futures / 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, All the World's Futures

MUCSI Emese

SZÓRNI A PÉNZT VELENCÉBEN

Pontosan 11 eurót. Talán többet is lehetett volna, nekem három nap alatt ennyit sikerült. Persze csak ha nem számoljuk a táplálkozási szükségletekre (ezenfelül a fagyikra), valamint a vízibuszra költött összegeket. A 11 eurót mind valamilyen formában a biennále vitte el, illetve inkább úgy fogalmaznék, hogy önként áldoztam rá.

A pénzszórás a Giardiniben lévő kanadai pavilonban kezdtem. Egy kisebb tértelt hagytam csak ott, különböző címletekben nyolcvan eurócentet. A québeci BGL művészcsoport (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière) munkája nyomán átalakított épület az olaszosított Canadassimo nevet viselte. A meglepően hétköznapi, üveges bejárati ajtót átlépve egy szimpla boltbelsőben találtam magam, ami telis-tele volt „tipikus québeci” termékekkel: Kellogg’s Corn Flakes, Uncle Ben’s rizs... szóval semmi különlegessel. Az odaútat idéző benzinkútbelső szerű miliőben a varázslat a szétnézést követő fázisban, a termékek közelebbi vizsgálatakor történt meg és optikai csalódáson alapult: a távolról nagyon is ismerős márkanevek, konzervdobozok közről elvesztették valóságosságukat, a feliratok egyszerűen elhomályosodtak. Ezzel egyértelművé vált, hogy nem lehet őket megvenni és ez nem egy szimpla közért. A fókuszálhatatlanságból adódó zavarodottságból a Canadassimo felső emeletére vezető lépcső mellett

sertepertelő húszcentes csörgése ébresztett. Az átlátszó oldalfalban közlekedő pénzermével együtt esett le, hogy a maga módján ez a pavilon is a nemzetállamok szerinti elkülönítés meghaladottságát hirdeti, csak épp elég ironikusan, arra fókuszálva, hogy a fogyasztási, pénzköltési szokásainkban mi, biennálélátogatók bizony mind egyek vagyunk – Ben bácsi láttán egyként dúdoljuk magunkban a ’94-es reklám dalszövegét. A reveláció után rövid úton kiderült, hogy a felfelé vezető sétának az útmentén látható pénzszórás volt a hosszabb távú célja.

Fent lehetőségem nyílt egy – formáját tekintve a Fischli és Weiss művészpáros munkáiból, valamint a Tom és Jerryből is jól ismert – rendkívül összetett, áttételes tákolmányba bedobni egy pénzdarabot, majd végigkövetni a tényleges pénzmozgást. Itt tehát elment összesen 80 eurócentem a szó szoros és átvitt értelmében is. Az átlátszó oldalfalban csúszkáló és egyre halmozódó érmék láttán vizionáltam, hogy novemberre nagyjából mi lesz itt: az installáció egy része a megvezetett látogatók pénzéből épül fel. Kicsit átverve éreztem magam, bár tagadhatatlanul látványos volt, ahogy eltűnt a pénzem. Végül is megérte. Hozzájárultam egy műtárgyhoz, ha tetszik én is kiállítok a Velencei Biennálén, menőzhetek vele. Vanitatum Vanitas. Persze kérdés, hogy ha eldobtam magamtól az eurócentjeimet egy hozzáférhetetlen helyre (önként), ak-



kor az meddig marad az én pénzem, és ha még a sajátomnak tartom, akkor eldobtam-e valójában?

A következő pénzezési állomás az Arsenalében Marco Fusinato munkája (*From the Horde to the Bee [A rajtól a méhig]*, 2015) volt. Hatalmas faasztal körbebástyázva Fusinato könyveivel, aminek a borítójára egy 10 eurós bankjegyet nyomtak. A becsomagolt könyveken egy rövid felirat, valamint a faasztal közepén rendszertelenül halmozódó tízeurósok is jelezték, hogy ennyiért bárki vihet egy példányt. Belelapoztam. Fusinato könyve egy válogatást nyújtott a milánói Moroni Archívum anyagából. Az irattár névadója Primo Moroni (1936–1998) könyvkereskedő, író, anarchista értelmiségi volt, aki hatalmas archívumot gyűjtött magának. A teljes anyag több mint 15 000 – jellemzően szociológiai, politikafilozófiai, történeti és művészeti témájú – kiadványból és számos folyóiratból áll. Fusinato sajátos művészkönyvszerű antológiájában a hatvanas évektől napjainkig keletkezett kritikai és aktivista szövegeket válogatott össze, így ütköztetve egymással különböző baloldali ideológiákat. Ezt lehetett most az Arsenalében megvenni egy eladó és mindenféle felügyelő nélküli, szín-



Canadassimo
Forrás: Vimeo
<https://vimeo.com/127061849>



A Canadassimo bejárata
Forrás: Vimeo
<https://vimeo.com/127061849>



Marco Fusinato *From the Horde to the Bee [A rajtól a méhig]* című installációja az Arsenale közepén

te becsületkasszás szituációban. Ahogy fogynak a könyvek, úgy nő a pénzhalom a faasztal közepén, megint egy munka, ami a szó szoros értelmében megmutatja a pénzmozgást. Hezitáltam kicsit, de tetszett a könyv, biztos írni is fogok róla – gondoltam, otthagytam hát egy tízest. De nem mentem el rögtön – bár rengeteg a látnivaló –, álltam ott még egy kicsit, gondolkodtam. Ha múzeumshopban kellene megvenni, akkor tuti nem vinne senki ilyen sokat ebből a könyvből. Mi lehet hát az az erő, ami miatt itt most mégis többen előkapják a buksájukat? Van ebben ismét valamiféle magamutogatás. Ez egy múzeumi tér, a megfigyelés tere, mindennek jelentése van és mindenki fürkészve néz... Csábító lehet még a részvétel lehetősége egy művészeti projektben. De tekinthetjük ezt a könyvet könnyen vett mementónak is a biennáléről – vö. radírárok a múzeumshopban. És végül valamiféle tömegnyomás is érzékelhető volt ebben a helyzetben. Kicsit olyan volt, mint a szökőkútba dobott pénz esete: ott állt körben mindenki, ha nem a könyvet, akkor egymást néztük, és azt, hogy vajon ki dobja be a következő bankót.

Folytattam az utam az Arsenálban, de hiába néztem Olga Chernysheva-rajzokat vagy egy Christian Boltanski-videót, nekem egyre csak Erdély Miklós járt a fejemben. Pontosabban az 1956-os



Pénzgyűjtő láda az utcán 1956-ban

© 2004 Az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Közalapítvány

Őrizetlen pénz és vele párhuzamban a Fusinato-féle installáció. Erdély egyszer azt nyilatkozta egy interjúban, hogy 1956-ban, a forradalom napjaiban a rádiót hallgatván értesült arról a tényről, hogy belőttek egy kirakatba, eltalálták egy cipő sarkát, és valaki utólag – mert be volt törve a kirakatüveg – odarakott egy fémpenzt, nagyjából egy ebéd árát a letört sarok helyére. A forint ott maradt, nem vitte el senki, és ez volt az, ami megmutatta a forradalom igazi természetét. Bár a mű szerzősége, keletkezés- és utó-története vitatott téma, Erdély szerint innen, tőle indult az *Őrizetlen pénz* ötlete, azaz hogy nyilvános helyen pénzt gyűjtessenek, mindenféle felügyelet nélkül, mert ez akkor lehetséges volt. „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjt-sünk mártírjaink családtagjainak” – egy felragasztott százforintos bankó és ez a szöveg állt azokon a plakátokon, amelyeket a város öt vagy hat pontján helyeztek ki különböző üres ládák fölé az akció kivitelezői. A ládákban így közel két-százhatvanezer forint gyűlt össze, melyet a forradalom mindkét frontján harcoló áldozatok családjai közt osztottak szét. Az *Őrizetlen pénz* tehát egy indikátor volt, ami a történelmi szituáció tisztaságát jelezte. Pénz és morál összekapcsolódása ebben az esetben tisztázott. Nem úgy a Fusinato-munkánál.

Később, az Arsenálától nem messze, a Szent Márk tér felé igyekeztem fagyizni, amikor a Sőhajok hídjánál próbáltam átverekedni magamat a szelfibottal hadonászó tömegben. A fotózkodás mellett a legnépszerűbb tett itt is a pénzdobálás volt. Hirtelen az az anakronisztikus, demagóg szólam jutott eszembe, hogy ha nem fényképezőgéppel rögzítené itt mindenki az élményt, hanem fejben, belsővé téve az érzést és a látványt, akkor bármikor előhívhatná, azaz tényleg bármikor „visszatérhetne” ide, nem kelle-ne szórnia az aprót. Amikor viszont egy pénzdobáló szemében megláttam a befektetéséhez kapcsolt hitet és megelégedést, hogy az a húszcentese bizony a lehető legjobb helyre ment, (ti. a vízbe), a többi kívánság közé, rögtön bedobtam én is egyet, hátoldalán Umberto Boccioni: *A térbeli folytonosság egyesített formái*, 1913. Meg-érte. ■



Húszcentes vízbedobás előtt

© Fotó: Mucsi Emese



Sőhajok hídjá, Velece

© Wikimedia Commons

WINKLER Nóra A HÁLA HANGJAI

Nem tudom, szükség van-e a Proportio-értékeléshez, hogy a megelőző napon jó pár biennálés nemzeti pavilont, a hagyományosan komolyan vett központi nagy kiállítást, illetőleg az Arsenale soha véget nem érő termeiben rendezett műveket és leírásaikat is egy levegőre végignézzük. De ha így alakul, egyszerűen lehangoló a Palazzo Fortunyban látható négyemeletnyi, de szellős óriáskiállítás.



Antonio Canova [1757-1822]: *Paris*, 1807, 201 × 105 cm
Fondazione Musei Civici di Venezia 2015

A Campo San Benetón álló palota egy spa-nyol díszlettervező és a képfestést is nagyon ambicionáló férfi, Mariano Fortuny otthona volt, ma pedig Velence városa által üzemeltetett múzeum. 2007 óta a belga műkeskedő-gyűjtő-belsőépítész, szakácskönyvek és lifestyle kiadványok főszereplője, Axel Vervoordt rendez benne egy-egy, kifejezetten a biennáléra időzített kiállítást. Többnyire tágas témákat választ, olyanokat, mint az idő vagy a végtelen, idén pedig az arányok, amit körüljárva egyszerre fordul a természetben is megtalálható harmonikus arányok és a képzőművészetben alkalmazott aranymetszés felé. Ezt még hosszasan fejtegethetném, idézve a katalógus gondolatait a geometria szentségéről, alkalmazásáról évezredek és generációkon át, az aranymetszés körüli misztikumról, melyet titkos spirituális bölcsességhez és vallási hagyományokhoz kötöttek és erejét olyan komolyan vették, hogy alkalmazását ellenőrizték, illetve talán direkt merítették feledésbe, nehogy bárki rossz célok érdekében használja fel.

Velencében a biennále megnyitó napjain textilzacskó-verseny folyik, a pavilonokban és városi helyszíneken nézhető projektek gyönyörű grafikájú vászontáskákat gyártanak – eladásra, már nincs az a nyaklő nélküli osztogatás, mint régebben volt –, így a látogatók istenien tudják szétvinni egy-egy erős kiállítás hírét. És lehet, hogy



mégis van valami ebben a spirituális erőben, mert több kedvenc is volt, mégis valahogy mindenhol Ellsworth Kelly piros-sárga-kék négyzetét láttam.

Hosszú sor állt a Fortuny előtt szombat ebédidőben, üdvözült tekintetű látogatók lépdeltek ki a múzeumból, és juthattunk ettől végre egyre közelebb a pénztárhoz. A finisben egyszer csak Andreas Fogarasi jött kifelé meditatív állapotban, és azt mondta, ma már semmit sem szeretne látni, nehogy kimossa belőle ezt a mostanit, és ha csak ezt lehetne megnézni egész Velencében, akkor is megérné elutazni idáig.

Ezt a révületet meg is előlegezi a lenti térben fogadó, kannabiszra emlékeztető illat, természetes anyagokból építettek fel olyan házikókat, melyekbe bebújva érzékelhetjük azok eltérő mértani arányait, illetve „energiáikat, a terek erejét, továbbá elkezd tudatosulni az arányok jelentősége”.

Ezt nem vártam meg teljesen, annyira szerettem volna már élőben látni a Kelly-képet, így átsiettem egy szuperfotogén installáción, Shuji Mukai egy teljes szobát festett fekete-fehérre, apró vonásokkal, jelek-



Viviano Codazzi mellett a teret uraló Ellsworth Kelly
Piros, Sárga, Kék III, 1963, olaj, vászon 231 × 231 cm | Fondation Maeght, Sant Paul-de-Vence



Antony Gormley szobra a félemeleten „Grill”, 2014

Sandro Botticelli [1444-1510] *Női portré*, 1485, fa, tempera 49,5 × 35,6 cm egy brüsszeli magángyűjteményből



kel mindent tele, a falakra kitett keretezett tükröket is. *Space of Signs Selfie Studio* a címe, utalva átalakult viszonyunkra a műzeumi képekkel, és a látogatók rá is éreztek, épp egy nagy család próbálta belekomponálni magát egy fotóba, csak a négyéves kisfiú folyton kitépte magát a rokon kezekből. A félemeleten egy Antony Gormley-testszobor állt, mellette egy kozmikus Anselm Kiefer-kép, előtte két korai, Z alakzatú, fa Rietveld Zig-Zag szék. Lépcsők visznek a Fortuny terembe, az elsőtétített, hosszú szalonba, melynek egyik végén végre előben is ott a nagy Kelly-kép, egy puha, invitáló kanapé fölött. Mindvégig érezni, hogy személyes térben vagyunk, lakható szobákban és bútorok közt, amelyekre le is lehet ülni. Továbbá szabad és szubjektív társítások, időben és térben is távoli művek találkozásai közt. A falakon eredeti textiltapéták, a kiállításra idehozott és kifejezetten ide rendelt művek a Fortuny saját gyűjteményével vegyülnek. Lightboxok régi mesterekkel, 18. századi rajzok a huszadik század modernista törekvéseivel. Egy hosszú, régi faasztalon építészeti modellek és dísz tárgynak ható konstrukciók váltakoznak, a sor végén egy szép nagy könyvszekrényhez érünk, bőrkötésű kiadások vastag gerinceivel, Dürer és Palladio antikvár értekezéseivel. Itt is vár egy kanapé, előtte üveglapos nagy dohányzóasztal, benne színes, kicsi kövek, üvegek, fafaragások, szabályos és játékos formák, ez Cristiano Bianchin *Publikus csillagvizsgálója*. A kanapé fölött drámaian megvilágítva egy telivér ló, Borremans olajképén. Külön szobában vetítik, régi piros színházi székek előtt Hans Op de Beeck animációs filmjét, a *Night Time*-t, ami olyan szép, hogy az ember szinte minden fázisát megörökítené magának,

volt, aki ezt meg is tette, fényképezőgépével piros fénypásmákat löve a képre, de a film olyan hipnotizáló, hogy nem álltunk fel kicsavarni a kamerát a kezéből. Drámai az a tér, ahol csupasz fehér falakon óriási, fekete, parabolaformájú Anish Kapoor-művek vannak, a sarokban pedig egyetlen szobor, egy fekete, szabálytalan tömb Giacometti-től. Senki se kéri, mégis mindenki hagyja, hogy a másik elidőzhessen közöttük. Ha bárki fotózni kezd, a többiek szó nélkül kiállnak a képből, ez a pár mű együtt tényleg erős, elnémítja a belépőket.

Persze maga a palota szintjei és termei, az ablakokból látható háztetők, a csatorna vize önmagukban is mágikusak, de nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy hat a művek egymás mellé rendelése. Egy 1485-ös Botticelli *Női portré* és egy kékes-szürkés monokróm 1962-ből, Jef Verheyen: *Négy elem: Levegő*. Egy fekete-fehér Vasarely-kép és egy lágy tónusú Ben Nicholson mellett – mivel az építészeti arányok kérdéskörét járja kö-

rül ez a blokk – Giuseppe Santomaso *Level Palladiónak* című olajképe, és mintegy zárójelben, nem is nagyon megvilágítva, de odatettek egy Le Corbusier-székecskét az *Unité d'Habitation*ból. Minden mindennel összefügg, ezt érezni, mint a szőláncos játékokban, az egyik szelet alkotórésze a másiknak, így fejlődnek és épülnek fel.

Legfelül nyitott ablakok és friss levegő, lerakóasztalokon a négykilós katalógus, amire besüt a nap, emberléptékű távolságban egymástól a speciálisan ide készült munkák, gesztusszerűen elszórt objektok csendes pavilonokban. Morandi-kép és egy Marina Abramović-hanginstalláció vár még itt, s utána elgondolkodhatunk, van-e valóban valami felsőbb rend és erő, ami irányítja az univerzumot, de legalább azt nem lehetne, hogy az, aki ezt a kiállítást irányította, átvegye a hatalmat? ■



© Jean-Pierre Gabriel

Victor Vasarely előterében Tomas Saraceno mennyezetről belógó objektje

OFF-SHARE

AZ OFF-BIENNÁLE BUDAPEST EMLÉKEZETE

Miközben Velencében még november végéig bírniuk kell a műtárgyaknak és a kisegítőknak a látogatók rohamát, az időjárás változásait, sőt néha majd az acqua altát is, itt Budapesten, aki nem rohant helyszínről helyszínre, megnyitóról megnyitóra (sőt bizonyos helyekre nem regisztrált előre), az könnyen lemaradt a nagyrészt önerőből és önkéntesek segítségével, minden állami intézménytől és pénztől függetlenül létrehozott programok némelyikéről. Épp ezért mi összegyűjtöttünk ezek közül pár kedvcet, hogy azok is képet alkothassanak arról, mi is volt ez a merész és rendkívül energiaigényes kezdeményezés, akik lemaradtak az első OFF-Biennále Budapestről. De mert biennále, a 2017-esre már elő lehet készülni, beírva a májushoz: minden este OFF.

SZEMREZONÁTOR

A KELENFÖLDI ERŐMŰBEN

Különleges érzés egymásra hangolódni egy géppel. Félelmetes is. A Szemrezonátor aranykupolája alatt állva széles skálán lehetett meg tapasztalni, hogy milyen emberi és milyen mesterséges reakciókat válthat ki egy ilyen köztes élmény. Zics Brigitta munkája többfajta, elsősorban a tudományos területen használt technológiát egyesít, ezek közül talán a legismertebb a látáskutatók által fejlesztett szemkamera. A Szemrezonátor többek között ennek segítségével hangolódik össze használójával, (vagy partnerével), s hogy ez a folyamat mennyire személyre szabott, mi sem mutatja jobban, mint hogy az egyes látogatók különböző hosszúságú időt töltöttek a személyenként eltérő impulzusokat kibocsátó gépben. Volt, aki csak egy percet, mások öthet perces etapokat álltak végig a kupola alatt, közvetlen dialógusban a Szemrezonátorral és az eléjük vetülő képpel. A szemmozgást követő program minden alkalommal elkezdte kontrollálni a felhasználói viselkedést, azaz megpróbálta befolyásolni a tekintet irányát. A látogatónak lényegében ennek a szavak nélküli párbeszédnek a természetére kellett rájönnie. A figyelmes nézőt a mű maga vezette rá arra, hogy mi is történik vele a hatalmas üvegtető alatt. Hatalmi játék volt ez, ahol a látvány hatással volt a látóra és vice versa.

A helyszín, a tavaly századik éve álló Kelenföldi Erőmű Bierbauer Virgil által megkomponált vezénylőterme tudatos választás volt. Az ipari műemlékként nyilvántartott csodás-futurisztikus irányítóközpont formájában és funkciójában is a művész elképzelését erősítette. Az üvegtető mindentlátó szemként magasodott a látogatók fölé, a terembeli kapcsolók pedig arra emlékeztették őket, hogy ezen a helyen egykor néhány billentéssel egész városrészek áramellátását voltak képesek megszüntetni. A vezénylőben zajló hatalmi játékban, a fel-felázadó géppel folytatott párbeszéd során minden feszültség ellenére különböző módokon lehetett átlénygülni a győzelmi mámor, a katarzis vagy épp a nyugodt meditáció állapotába.

[M.E.]





Szemrezonátor a Kelenföldi Erőműben

Sugár János tüze belobbant a Rombusz Teraszon az OFF-Biennálé első napján



© Fotó: Balogh Máté / OFF-Biennálé Archivum

TŰZ VAN! TŰZ VOLT. TŰZ LESZ?

Kivételes alkalommal nemrég még az orrunkra hagyatkozva is megtudtuk állapítani valakiről Magyarországon, hogy művészetkedvelő. Az átlagos képességű szaglóók által is viszonylag jól detektálható füstös retikülök, pulcsik és hajkoronák ugyanis nagy eséllyel arról árulkodtak, hogy tulajdonosuk a budapesti Rombusz Teraszon járt és őrizte a Tűzet. Sugár János köztérre került műve, a folyamatosan életben tartott tűz az egész OFF-Biennálé jelképe volt. Az eredeti tervek szerint a programsorozat teljes, negyvennapos időtartama alatt lobogott volna a köré gyűlt önkéntes őrzőknek köszönhetően, akik idejüket és figyelmüket a helyzetnek, a Tűznek szentelték a nap huszonnégy órájában. Ebben a helyzetben időlegesen valóban feloldódott minden szakmai, társadalmi hierarchia, és természetes lazasággal elegyedett szóba kisgyerek, agykutató, kurátor, szépíró, önkéntes és művész.

Sugár elképzelése egykori mestere, Vigh Tamás szobrászművész egyik emlékműjavaslatának a továbbgondolása. Vigh Lugossy Mária Parlament előtti '56-os örökmécsesével kapcsolatban anno azt indítványozta, hogy az emlékezés lángját ne mesterségesen, gázzal táplálják, hanem reggelente az Országházból jöjjen ki két ember, és mindennap rakjon egy tüzet, majd késő éjszakáig őrizze a lángot. Az emlékezők meg körülállhatnák, így a tűz, vagyis a forradalom emléke addig élne, ameddig van, aki ténylegesen gondoskodik róla, és egyszersmind visszagondol a történetekre.

A jelenlét az OFF-Biennálén megvalósult Tűz kapcsán is fontos tényező volt. A befogadók alkotóelemmé, sőt alkotókká váltak ebben a mesterségesen teremtettségben, amelyben nem volt sem kijelölt program, sem központi beszédtema, csak a tűz tekintetvonzó, közösségkovácsoló ereje hatott. Hogy végül mégis korábban véget ért, az a közegről, a köztérben megjelenő művészeti projektekről és azok változó fogadtatásáról is sokat elmond. A Tűzet a természetjáró tűzrakók íratlan szabályai szerint pontosan a huszonegyedik nap után oltották ki, ami a személyes beszámolók alapján, a körülmények ellenére jó mulatság, és – PC, nem PC – férfimunka volt.

[M.E.]

Kútvölgyi-Szabó Áron Egy szürke élet című installációja



© Fotó: Dragon Zoltán / OFF-Biennálé Archivum

NAGYSZÜLEINK IGAZSÁGA / EMLÉKEZÉS = GYŰJTÉS

A vasárnapi asztal körül vagy a betegágyak mellett elhangzó mikrohistóriák családon belül mindig is képesek voltak felülírni a nagy objektív történelmi elbeszélést. A különvélemények azonban csak a posztmodern történelemfelfogás, az új historizmus érvényre jutásával váltak hallhatóvá és érdekessé a nyilvánosság számára. A posztmodern korszellem ugyanis elutasítja a múlt eseményeinek rekonstruálhatóságát, és azt vallja, hogy minden történésnek különböző elbeszélési változatai léteznek, egymás mellett.

A *Recollection* központi gondolata is az emlékezéssel, az emlékkalkotással kapcsolatos – egyébként jótékony hatással bíró, gondolatébresztő – dilemmákat járta körül. A közönség felé megnyitott magánlakás félig intim, félig nyilvános térként jól kiegészítette azt az alkotói hozzáállást, amely mindhárom kiállítót egyaránt jellemezte, ti. hogy emlékezet és történelem kapcsolatát személyes kiindulópontokból vizsgálták. Albert Ádám saját gyermekkori, általános iskolában készült tárgyai és eszközei a művésszé válás kezdeti szakaszára, valamint a lehetséges életutak egykori sokaságára emlékeztettek. Az üresen hagyott milliméterpapír és a levélgyűjtemény kitöltetlen kartotékja ebben a kiemelt állapotban szintén a nagy rendszerek megkérdőjelezését jelentették. Kútvölgyi-Szabó Áron gondolatérképű installációjában a nagyapjáról szóló történelmi forrásokat – egy önéletrajzt, a családi legendáriumot és a hivatalos iratokat – ütköztette, fehér cérna formájában ténylegesen megjelenítve az egyes eltérő elbeszélésszálakat. Martin Piaček egyik munkája, a *Nagyapám háborúja* – amely nagyapja első világháborúbeli részvételéért kapott bronzreliefjén alapszik – szinte illusztrálta a bevezetőben kifejtett, objektivitást elvető történelemfelfogást. A dombormű a szuvenírshopokból ismert technikához hasonlóan egy félig homokkal töltött, forgatható keretben kapott helyet, ami miatt sosem láthattuk a teljes képet, ezért csak a fragmentumokból, a különböző nézőpontokat egyesítve lehetett összeállítani az egészet, emlékezés útján.

Ha tetszik, a *Recollection*ön bemutatott munkák azt a kétségbeejtő, döbbenetes pillanatot fogják meg, amikor elkezdünk kételkedni abban, hogy a szüleink és nagyszüleink igazsága vajon a nagybetűs Igazság-e vagy sem. Tekinthetjük ezt a momentumot a posztmodern történelemfelfogás metaforájának, de nevezhetjük egyszerűen csak felnőtté válásnak.

[M.E.]

Laci&Balázs: *Tiszteletkőr*, 2015

© Fotó: Dragon Zoltán / OFF-Biennále Archivum

Pacsika Rudolf: *Illetékesség* – installáció a Henszlmann Imre utcában

© Fotó: Regős Benedek / OFF-Biennále Archivum

VÖRÖS FAROK ÉS KÉK CERUZA

Vörös farok és kék ceruza – ezt a rejtélyes és nosztalgikus címet viselte az OFF-Biennále Mónika-show-ja, Zombori Mónika és Zsika Mónika kiállítása. A helyszín egy magánlakás, amely mint a nyilvánosság felé kinyitott privát tér, a *Recollection*höz hasonlóan itt is jól kiegészítette a központi témát, a Kádár-korszakbeli művészeti életben folytatott cenzúratevékenységet és a nyilvános bemutatkozás akkori lehetőségeit. Az adott időszakban a vörös farok kifejezés azt az ideológiai kiegészítést jelentette irodalmi és filmes berkekben, amely azért került be az adott műbe, hogy azt ne marasztalják el a tartalmi felülvizsgálaton. A kék ceruza pedig a cenzorok eszköze volt, amivel nemes egyszerűséggel áthúzták a kizsúrizett műveket a jegyzőkönyvekben. A két szókapcsolat, a két szín a nyilvános megjelenésért folytatott küzdelmeket jellemző két igyekezetet szimbolizálta. Mai fejjel talán már nehéz elképzelni, hogy mit jelentett az, amikor 1967-ben a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves kiállítási anyagából ideológiai megfontolásból kihúzták Bak Imre absztrakt képeit. A kiállítás mintegy felét képező történeti anyag megértését ezért kortárs képzőművészek munkái helyezték más megvilágításba. Laci&Balázs *Tiszteletkőr* című munkája például a korabeli érdekvérvényesítés során bevett gyakorlat, a megvesztegetés és a hálapénzezés közti határvonal létezésére kérdez rá, rámutatva a hatalmi rendszerben alávettett egyének etikai dilemmáira is.

[M.E.]



ILLETÉKESSÉG

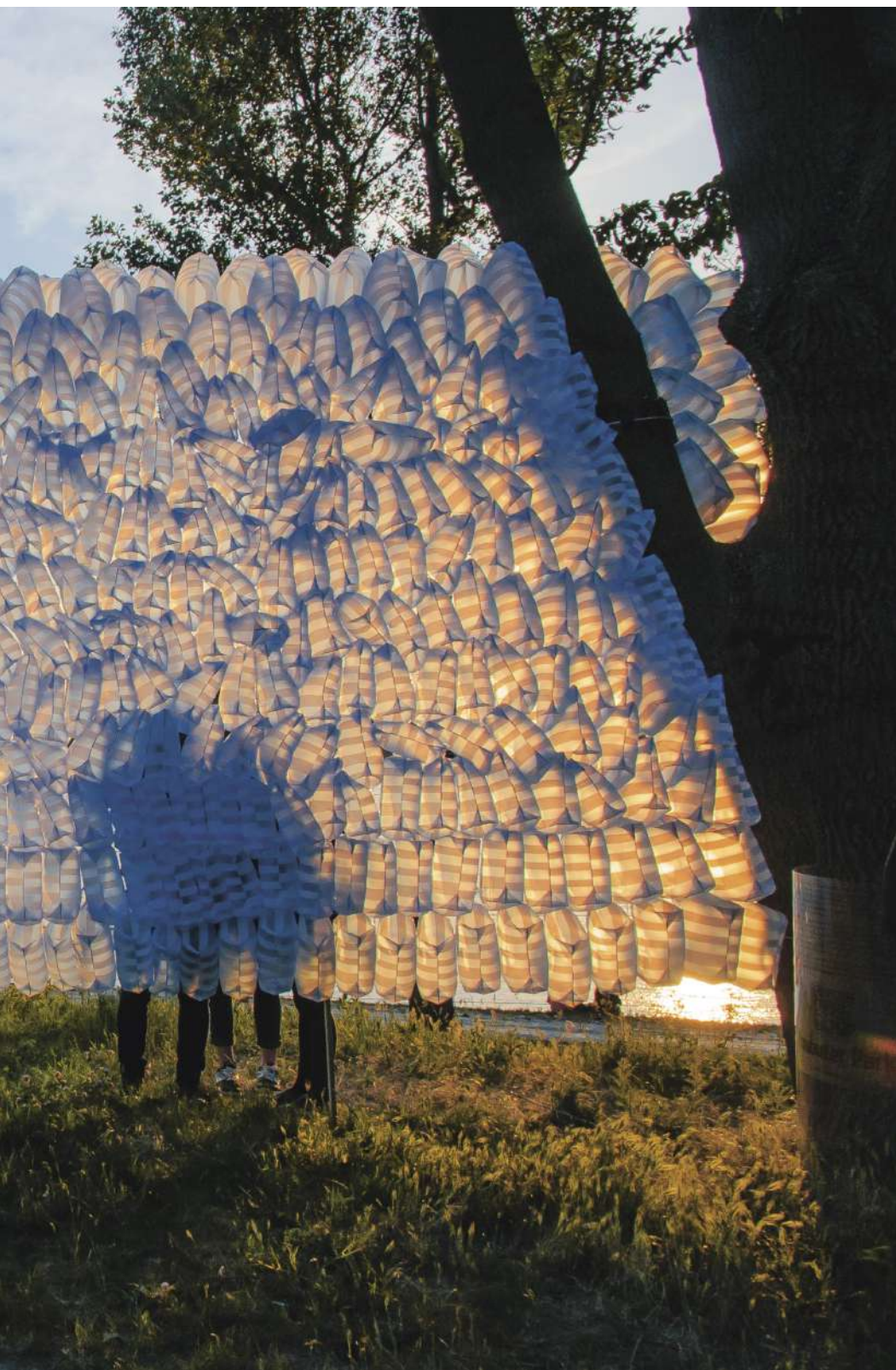
A *The Slow Inevitable Death of the American Muscle* [Az amerikai izom lassú elkerülhetetlen halála] jut eszembe Pacsika Rudolf egy-máshoz közelítő és távolodó kerekesszékeiről. Az előbbi munka Jonathan Schippertől olyan kiállításon szerepelt, mint például az *Under Destruction*, amelynek punkos ízű szlogenje angolul hangzik igazán jól „if nothing can be created, something must be destroyed”. A mérnöki precizitással megálmodott projektben egy ’92-es Camaro és egy ’88-as Monte Carlo autómobil ütközött egymással egy hidraulikával meghajtott sínpályán, mintha egy akciófilmet néznénk idegtépő lassításban. Az ütközés hat napig tartott. Ugyanezen a kiállításon szerepelt Jean Tinguely „metamechanikus” szerkezete, amely New York városának állított emléket szintén önpusztító működési logikával. Pontosabban egy olyan város energiájának, amely újra és újra létrehozza magát. Pacsika munkája már eleve hátrányba kényszerített, fogyatékkal élő kiterjesztett alanyokkal operál, örökmozgó előre-, majd visszalökődésük az ördögi körből való kiszabadulás lehetőségét nem juttatja kifejezésre. A magyarul *Illetékesség*nek, angolul a multinacionális vállalatok HR-kultúrájából ismerős *Competence*-nek elnevezett projekt az OFF-Biennále szellemi keretében kifejezetten leíró jellegű a hazai állapotok, közelebbről a „kreatív gazdaság” paralizálásának tekintetében.

[N. Sz.]





A szabálytalan mozgásmintázat mint a szabadság metaforája



A SZABÁLYTALAN MOZGÁSMINTÁZAT MINT A SZABADSÁG METAFORÁJA

Kevés hitványabb dolog van a nejlonzacskónál. Amolyan átmeneti tárgy szállítóeszköz és szemét között, kicsiben hasznos, nagyban káros. Igazi városi rondaság, amely – legyen bár párducmintás, csikos vagy teszkós – mindeddig nélkülözött minden szépséget és eleganciát. Mindeddig. Aki most elsétál a Népszigetre, azt Koronczi Endre installációja, a *Ploubuter Park* rövid úton meggyőzi a bevezető állítás ellenkezőjéről.

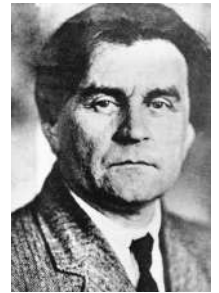
A töltésen álló kék-sárga nagyság mintegy hatezer szatyrot tömörít. Bár a hasonló tárgyak végeláthatatlan sokasága már önmagában is lenyűgöző látványt tud nyújtani, itt nemcsak ez a tényező biztosítja az esztétikai élményt. A *Ploubuter Park* zacskói – ahogy bevásárlóközpontbeli társaik – most is csak hártják. Formátlan formák, amiket meg kell tölteni. Koronczi ezt a feladatot állandó alkotótársaira, a szélre és a napfényre bízta. A légáramlatok az egyes szatyrokba bújva sajátos animációt hoznak létre: a zacskómező a természeti erőknek engedelmességre korallzátonyhoz hasonló mozgást produkál. A megtévesztő és zavarba ejtő életjelenség először kísérteties érzést költöztet belénk, hogy később még felszabadítóbb legyen az, amikor a hullámzó szatyortelep, az arcot melegítő nap és a zsebzegő nejlonhangok egy átlényegült, meditatív állapotba kerítenek.

[M.E.]

FARKAS Viola

EMBER AZ ŰRBEN

KAZIMIR MALEVICS ÉS AKIKNEK KELL



© wikimedia commons

Ha a fekete négyzet tényleg olyan a művészet történetében, mint a nulla a számsorban, akkor vajon most pozitív vagy negatív irányba haladunk? Ha Malevics szerint az ember egyetlen valóságos kötelessége a művészi teremtés, akkor hányan jutnak majd a malevicsi mennyországba? Gondolatok, amelyek egy fekete négyzet körül forognak.

Amikor az ördög megjelenik Ivan Karamazovnak, arról panaszkodik, hogy neki, mint ördögnek az a sorsa, hogy tagadjon, mert tagadás nélkül nincs kritika, és kritikai rovat nélkül nincs folyóirat, se élet, ha minden ésszerű lenne a Földön, akkor nem is történne semmi. Nélküle nem lenne semmilyen esemény, márpedig kell, hogy legyenek események, így aztán kénytelen-kelletlen szolgál tovább, és ésszerűtlenségeket művel. Tagadás, ésszerűtlenség és szenvedés nélkül mi élvezet lenne az életben, egyetlen végtelen hálaadás lenne, ami istenes dolog ugyan, de lássuk be, kissé unalmas. Nem mondom, hogy mindenki, aki Kazimir Malevics után bármit

is festett, egy ördög lenne, ráadásul magában Malevicsben is ott lapult a kisördög, mikor a *Fekete négyzete* és a szuprematista festményei után, élete utolsó éveiben visszatért a figurális festészethez – ahogy Malevics mondaná, forma és idea szintetizálódott –, az ún. szupranaturalizmushoz, mégis érezzük, hogy a tárgyiságtól való megszabadulás és a tiszta érzet mámore után van némi ördögi erő a további festészetben. Malevics a *Fekete négyzettel* századok festését egyetlen műben sűrítette, feltette a pontot az i-re, és ezek után mégsem szűnt meg a festészet, ráadásul minden műfajban – szobrászat, grafika, installáció, akció, fotó, animáció, videó – azt látjuk, hogy Malevics-reflexiók tömkelege valósul meg. Malevics *Fekete négyzete* leszámolt a festészet ábrázoló-mimetikus előadásmódjával, így nemcsak egy számsor vége lett, hanem az eleje is, körülbelül úgy, mint a nulla. Malevics a szuprematista kiáltványban írja, hogy a kritika és a társadalom felhördült, hogy: „mindent elvesztettünk, amit szerettünk: sivatagba jutottunk, hiszen csak egy fekete négyzet áll előttünk, fehér alapon!” Tévedtek, nincs még egy olyan művész, akire annyian hivatkoznak, aki annyi más művészt megihletett volna, mint ő.

Malevicsben, illetve a művészetében van valami – ha már Dosztojevszkijel kezdtem – Miskin hercegből, úgy általában hasonlít a szentekre és a bolondokra az állandó tökéletességre törekvésével. Miskin herceg nem tud a rosszról, szemé-

lye megtestesíti az ontológiai értelemben vett tökéletes szépet. A malevicsi elképzelés az univerzális harmóniára törekvés, az ember felszabadítása az embernek járó boldogság és szabadság elvárásával, és hogy nem létezik más valóság, csak az érzékenység. Az ember célja a tökéletességre törekvés, ha erről lemond, akkor lemond Istenről és a tiszta gondolatról.

Miért írom most ezt a cikket, miért aktuális most Malevics? Biztos vagyok benne, hogy ha volt szó, melyet nem szeretett, az az aktuális volt. Idő apácska és kontextus anyácska mostohagyermeké ő, aki az idea örökkévalóságának megszállottja. Malevics szuprematizmusa a dolgok és a jelenségek mögötti abszolútum, művészete ontológiai kategóriává nőtte ki magát, a lét értelmére és lényegére kérdez rá, ezért is mondja, hogy az ember egyetlen effektív kötelessége a művészi teremtés. A szuprematizmust nem befolyásolják gyakorlati szempontok, de tudja, hogy a gyakorlatiasság kritériumai az éhség érzetéből keletkeznek. Ma a világon minden – a művészet és a megítélése is – értékspecifikus, nincs objektív mérce, az értékek mindig ütköznek, nincs objektív nézőpont, minden értékpreferenciák mentén történik. Malevics száz évvel ezelőtt viszont ezt írta: „a társadalomnak fogalma sincs arról, hogy a dolgok tulajdonképeni, tényleges értékét nem ismeri fel. Ez az oka egyúttal minden funkcionalizmus krónikus sikertelenségének is. Az emberek egymással való, egymás közötti éle-



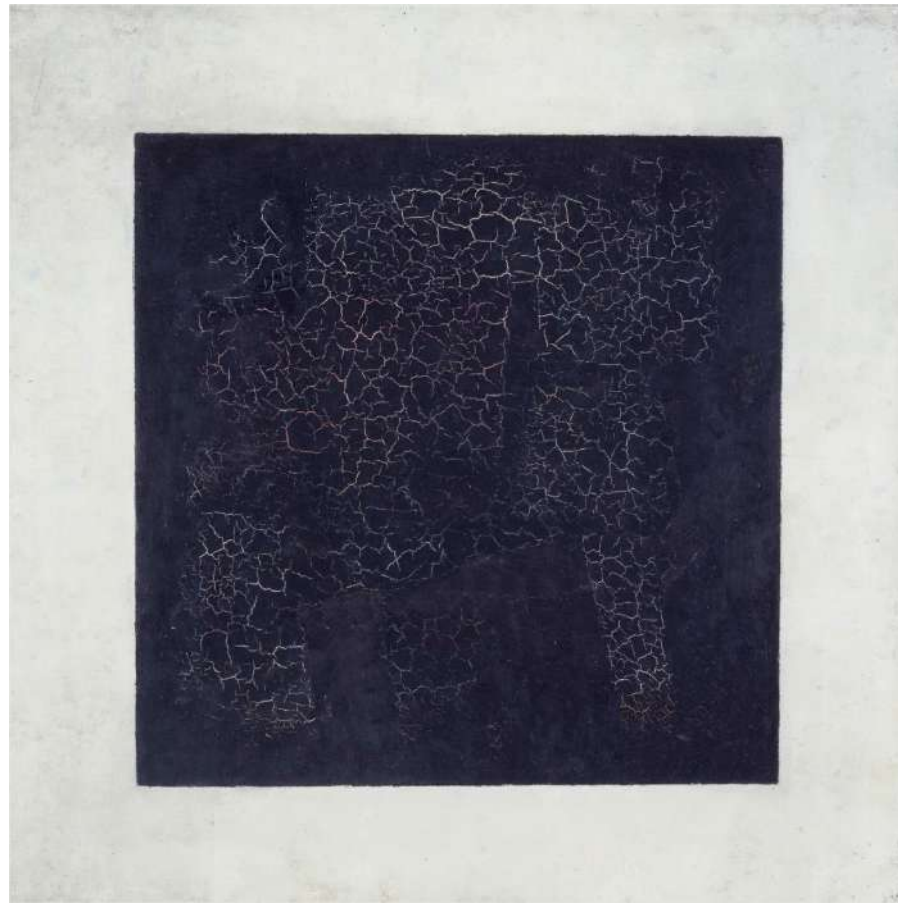
Az Utolsó Futurista Festészeti Kiállítás 0.10 enteriőr részlete, Kazimir Malevics szuprematista műveivel, Szentpétervár 1915. december 19. és 1916. január 17. között

© wikimedia commons

Kazimir Malevics: *Fekete négyzet*, 1913, olaj, vászon, 79 × 79,5 cm
Tretyakov Képtár, Moszkva

tében csak akkor érhetnénk el valódi, abszolút rendet, ha az emberiség ezt a rendet az örök értékek szellemében valósíthatná meg.” Kétség sem fér hozzá, hogy Malevics gondolatai és festészete Szókratész és Platón ideatanának folytatása. Szókratész állította, hogy léteznek örök érvényű értékek, ezeket az egyén nem határozhatja meg, mert önmagukban léteznek, mert minden, amit tapasztalunk, megváltozhat, de a fogalmak azonosak maradnak önmagukkal, tehát a fogalmakat kell helyesen megismerni. Platón ideatana szerint mindannak, amit tapasztalunk, valóságosan is létezik egy tökéletes mintája, eszméje, ideája, és a mi tökéletlen anyagi világunk csak visszatükröződése az örök és változatlan ideák világának. Malevics azért fordult a mértani formákhoz, mert a dolgok lényegét így tudta kifejezni, így tudta megalkotni a világ szerkezetének legtökéletesebb képét, és azért nevezte szuprematizmusnak irányzatát, mert a *supremus* a legjobbat, a legszebbet jelenti. Időtől és helytől függetlenül létezik egy érzékenység, egy mindenkori erőkisugárzás, ami a műalkotásokban van, de Malevics arra panaszkodott, hogy az ábrázolás időközben nem lett más, mint amivel ennek az érzékenységnek a képét helyettesítették.

Szombathy Bálint 1987-es kiváló tanulmányának adta azt a címet, hogy *Malevics (mindenkori) időszerűsége*, ha lefordítom, ez a cím azt jelenti, hogy Malevics időtlensége, viszont az elmúlt három évben az eddiginél is többet foglalkozunk vele, aminek az oka, hogy centenáriumi év van, illetve évek vannak. A művészettörténeti kutatások szerint a *Fekete négyzet* 1915-



© wikimedia commons

ben készült, viszont Malevics állította, hogy 1913-as a mű. Mellékszál, de érdekes: több művészettörténész is panaszkodott, hogy a kutatások eredményéhez kell ragaszkodni, ha centenáriumról beszélünk, én viszont azt gondolom, hogy Malevics ante-datálásait – amelynek oka az akkori művészetpolitika – csak így volt lehetséges, hogy műveit kiállítsa – ugyanannyira a valóság részének tekinthetjük, mint

a művészettörténeti kutatások eredményeinek valóságát. Az amszterdami Stedelijk Múzeumot, a bonni Bundeskunsthallét és a Tate Modern-t sem zavarta, hogy esetleg nem 1913-as a *Fekete négyzet*, így egymással együttműködve, egymást követve rendeztek Malevics-kiállításokat 2013 óta. (Egyébként Malevics esetében nagyon méltatlan mindenfajta szőrözés, az idővel való meg főként.) A holland és a német

Kazimir Szeverinovics Malevics az orosz-szovjet avantgárd legnagyobb hatású művésze 1879. február 11-én született Ukrajnában, egy Kijev melletti faluban, lengyel katolikus szülők első gyermekeként. Életrajzában írja, hogy a cári telepítések folytán moldvaiak, oroszok, lettek, észtek, litvánok és lengyelek éltek együtt falujában. Gyerekkorától kezdve lázasan rajzolt, azonban képzőművészeti élményei eleinte egyáltalán nem voltak, s noha házuk falán ikonok sorakoztak, akkoriban nem nézte meg sem színeiket, sem az alakokat. Tizenötödik születésnapjára kapott egy ötvennégy színű festékkészletet,

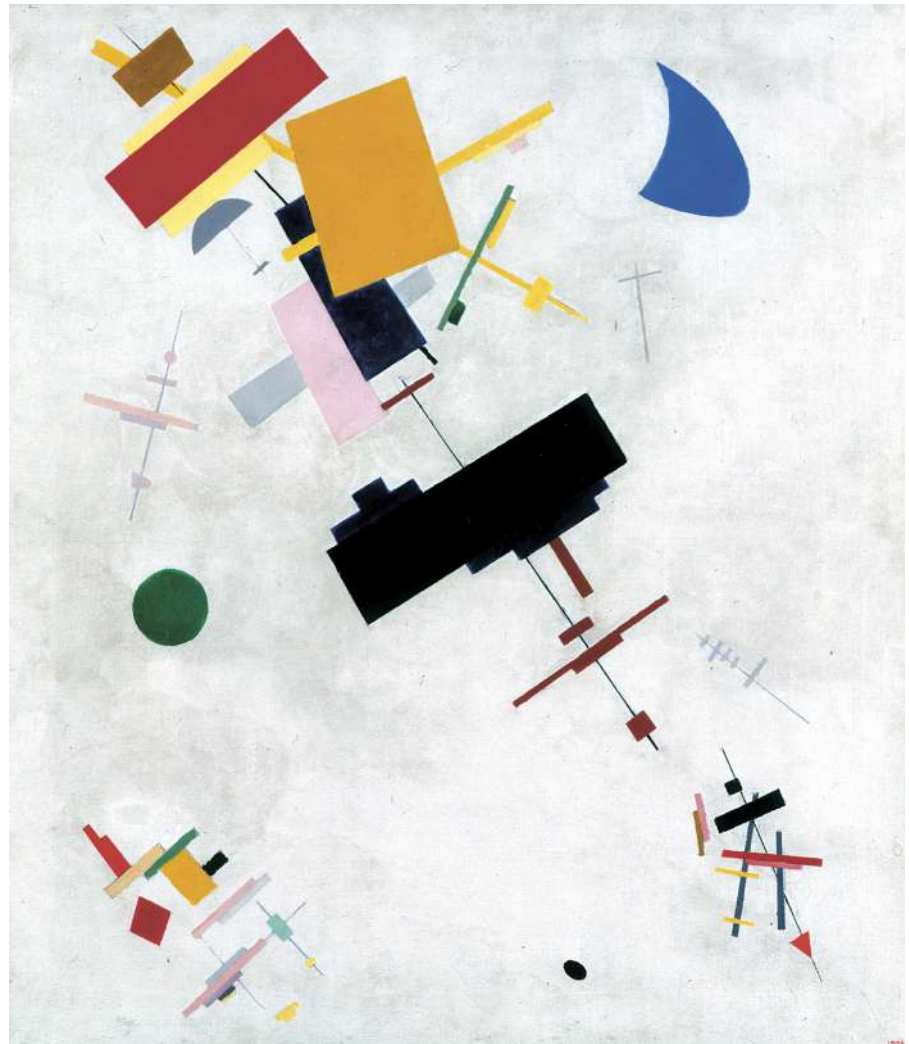
ezen élmény hatása alatt kezdett festeni. Kijevben, majd Moszkvában folytatott tanulmányokat, a Festészeti Szobrászati és Építészeti Iskola festőtagozatán kívül tanult a Sztroganovról elnevezett iparművészeti iskolában is. 1910 körülre már felkészült festő volt, aki ismerte és egyéni módon feldolgozta a művészettörténet korábbi irányzatainak tanulságait. Az impresszionizmustól kezdve az expresszív-népies stíluson át a szimbolizmusig végigjárt több stílust, míg eljutott az analitikus kubizmusig, majd a kubofuturizmusig, végül megalkotta saját irányzatát, a szuprematizmust. A supremus – leg-

jobb, legszebb, legfelsőbb jelentésű – szó után kapta nevét az az irányzat, amely a dolgok lényegét a vászon vagy papír síkján elhelyezett mértani formákkal fejezte ki és az érzet/érzékenység elsőrendűségét hirdette. Malevics élete utolsó éveiben visszatért egyfajta figuratív festészethez, a szupranaturalizmushoz. Nagyon jelentős volt oktatói tevékenysége, tanítványai rajongtak érte. 1935-ben rákban hunyt el, koporsóját nagy tömeg kísérte végig Leningrádban, hamvait Moszkva mellett temették el, sírja egy kocka alakú emlékmű, melyen fehér alapon fekete négyzet látható.

kiállítások Kazimir Malevics és az orosz avantgárd néven futottak, a Tate Modern csak a Malevics-művekre összpontosított. Londonban a Whitechapel Gallery állított emléket a szuprematista centenáriumnak, *A Fekete négyzet kalandjai: absztrakt művészet és társadalom 1915–2015* címmel (lásd *Artmagazin* 2015/2. szám, 30. o.), amelynek magyar vonatkozásai is voltak, és Maurer Dóra *Hét elforgatás 1–6* című munkája is szerepelt rajta. Ez a kiállítás nemcsak Malevicssel foglalkozik, hanem főleg a hatásával, annak viszont csak egy kis szeletével, az absztrakt-geometrikus alkotásokkal.

Malevics szuprematizmusa a szovjet forradalom előtt pár évvel született meg, és az azt követő években bontakozott ki. Ennek fényében – erre már Boris Groys is felhívta a figyelmet – teljesen adekvát kérdés a művészeti és a politikai forradalom kapcsolatának kérdése. Mostanában többször találkoztam azzal a problémával, lehetséges-e, hogy a művészet indukáljon, indítson el társadalmi és politikai változásokat. Körülbelül egy éve érzem, hogy kezdem megérteni Malevics művészetét, és ez nem egy képe újranevezésétől vagy egy szövege újraolvasásától datálódik, hanem attól, amikor rádöbbsentem, hogy egész eddigi életemben „kétségbeesett erőfeszítéseket tettem”, hogy a kultúra részese legyek, egy kultúrához tartozzak, de egyszer csak rájöttem, hogy a továbbiakban már nem szeretnék ehhez a kultúrához tartozni. Malevics is így volt vele, és ilyen szempontból nagyon hasonlít a dadaistákra, ők emlegették örökké Descartes szavait, miszerint hallani sem akarnak arról, hogy előttük léteztek emberek, általában utálták a múltat, és a történelmet félálomnak nevezték. Tristan Tzara nyilatkozta a következőket: „Türelmetlenül élni szeretnünk volna, s megcsömörlöttünk az úgynevezett modern civilizáció minden formájától, alapjaitól, észjárásától, nyelvétől, s lázadásunk olyan jelleget öltött, melyben a groteszk és az abszurd jóval túlhaladta

Kazimir Malevics: *Szuprematizmus*, 1915, olaj, vászon, 80,5 × 71 cm
Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár



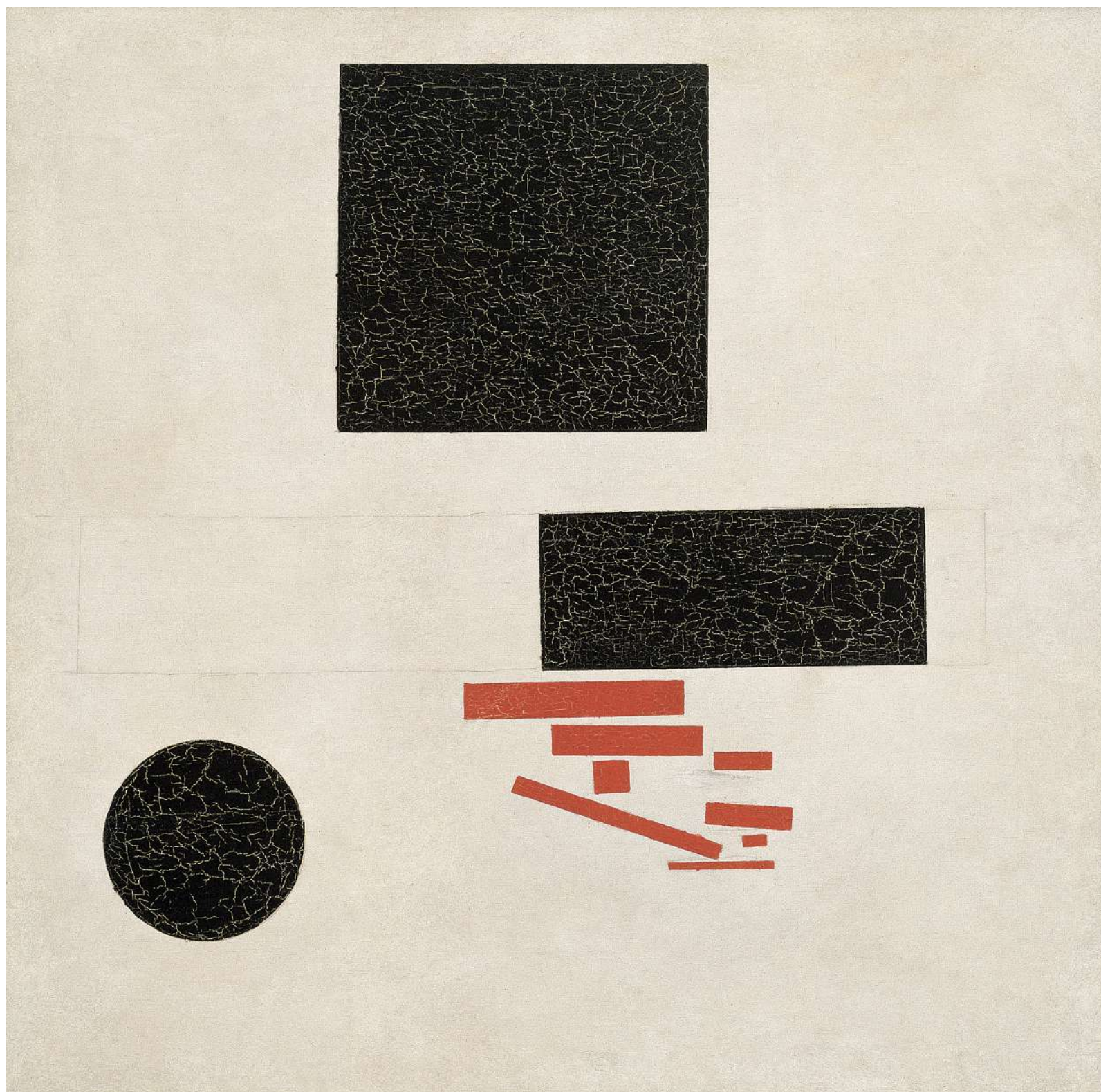
© wikimedia commons/Google Art Project

a művészi értékeket.” Malevics forradalmisága abban áll, hogy tagadta azt a világot, melyet a tér-idő jellemez, mert egy ilyen világ logikájából eredően örökké változik, minden viszonylagos benne, és mint már említettem, ő az örök értékekben hitt. A földi tér is szűkös volt számára, nem véletlen, hogy sci-fikbe illő elképzelései és rajzai vannak, a legtöbb szuprematista képen térben lebegő, a repülés élményét megelőlegező formákat látunk; ami mögött megint csak a a végtelen megragadásának vágya áll. Mégis, mindezek ellenére, írásaiban Malevics sokszor említi, hogy beletörődik a világba, amely körülveszi, és hagyja, hogy az bacilusként megfertőzze őt és művészetét. A kultúrák változását is a betegség lefolyásához hasonlítja, a lappangó elem fertőz, és ezzel változtat a fennálló kultúrán, a művészettörténet tehát egy betegségtörténet. Malevics attitűdje beletörődő, némileg hasonlít ahhoz,

amit Sartre *A lét és a semmi*-ben mond, ahol a semmi-t a világba helyezi, a semmi nem a világ után van, vagy a világon kívül, hanem benne, és az ember képes elfogadni saját létét a semmi közepette. Malevics nihilista, léttagadó ontológiája visszavezethető Fichte és Schelling transzcendentális idealizmusára is, mely szerint a tárgyak csak képzeletünk szüleményei, percepciónk sajátos produktumai, tehát a világ egy nagy űr. Malevicsnek nem politikai, hanem ontológiai programja volt, a szó klaszikus értelmében nem is avantgárd, tehát azt a posztmodernt is túlélte, amely úgy integrálta a modernizmust, hogy megszabadult attól a részétől, melynek politikai programja volt. Talán épp ezért, de mindenesetre érdekes, lappangó elem, hogy a kortárs kollaboratív esztétikán alapuló, társadalmilag érzékeny művészet mindenképp kapcsolatba hozható Malevics művészetével, a szuprematista attitűddel,

**„A lét értelmére és lényegére
kérdesz rá, ezért is mondja, hogy
az ember egyetlen effektív köte-
lessége a művészi teremtés.”**

Kazimir Malevics: *Szuprematista kompozíció*, 1915, olaj, vászon, 80,4 × 80,6 cm | Fondation Beyeler, Riehen



általában az érzékenységgel és a társadalmi érzékenységgel. A szuprematizmus elsősorban magatartásforma, Malevics filozófiája az ember érzékenységeinek teljes felszabadítása, írja, hogy a szenzibilitás lett élete egyetlen tartalma. Körülbelül száz évre rá Grant Kester a társadalmilag elkötelezett művészet, a dialóguesztétika egyik teoretikusa a következőket írja: „a művészet feladata az, hogy felrázzon minket észlelési önelégültségünkől, s arra késztesen, hogy más szemmel nézzünk a világra.” Ez majdnem egy szuprematista kijelentés. Szintén mellékszál: Erdély Miklós nyilatkozta Beke Lászlónak 1978-ban: „Én tulajdonképpen a szuprematista érzékre bázírozok.”

Visszatérve Malevics „mindenkori időszerűségére”, a centenáriumi kiállítások nem nagyon foglalkoztak Malevics hatásával – kivéve a Whitechapel Galériát –, pedig nagyon fontos kérdés lenne. Az 1945 utáni művészek hivatkozási alapja nem a klasszikus avantgárd nagy mesterei, hanem a nagy különcei, kívülállói, mint

Duchamp és Malevics. Duchamp hatásától csak általánosságban lehet beszélni, Malevicsét viszont fel lehet térképezni, konkrét művekkel és irányzatokkal, mint a konceptuális művészet, a fényművészet vagy az említett kollaboratív művészet. Több művészt is említhetünk, akinek művészete értelmezhetetlen Malevics nélkül, például a belgrádi Goran Djordjevic, aki rekonstruálta az 1915 decemberében nyílt szentpétervári 0.10 Galéria utolsó futurista kiállítását – ami a második futurista tárlat volt, de a rendezők megérezvén a változás szelét, utolsó futurista tárlatnak nevezték el – oly módon, hogy újrafestette az ott látható műveket, majd Malevics szignójával látta el őket. Djordjevic olyan „Malevics-műveket” is megfestett, amiket Malevics dokumentálhatóan soha nem készített el, semmi sem bizonyítja, hogy léteztek, valószínűleg valótlanágokat is rekonstruál, és közben az idővel is játszik, egyfajta időutazást hajt végre, átírja a múltat. Djordjevic nemcsak azért említenő, mint Malevics-követő, mert Male-

vics-képeket fest, hanem mert tökéletesen megértette Malevics időhöz való viszonyát: a szuprematistát nem érdekli az idő, csak az időtlenség. A Blue Noses csoport (Vjacseszlav Mizin, Alexander Szaburov) híres konyhainstallációja szintén a legenda szentpétervári utolsó futurista tárlat Malevics műveivel kirakott szuprematista sarkát rekonstruálja. Az absztrakt formákat felvágottból, virsliből és kenyérből rakták ki, több értelmezése lehetséges e reflexiónak, mondjuk, hogy a nagy ideák és a nagy orosz valóság szembesítése a kép-installáció. Ez az interpretációs lehetőség azért is érdekes, mert Malevics azt írja a szuprematista kiáltványban, hogy „az éhség érzetéből keletkeztek a gyakorlatiasság kritériumai”, és az emberiség nagy részének még mindig az az alapvető problémája, hogy mit eszik, nemhogy azon gondolkodna, hogy „egyetlen effektív kötelességét teljesítse, vagyis a művészi teremtetést, azt, amire született”. Másrészt lehet, hogy Malevics esztétikai lenullázása a szándék, vagy esetleg arra utalnak, hogy



Kazimir Malevics [Goran Djordjevic] „Utolsó Futurista Kiállítás 0.10” 1985-ös ljubljana-i kiállításának 2009-es berlini rekonstrukciója a Galerija Gregor Podnarban, enteriőr-részlet



Blue Noses: Kitchen Suprematism [Konyha szuprematizmus], 2004, fotó, 68 × 100 cm

Malevics a mi mindennapi betevőnk? Érdekes kérdés a Malevics-reflexiókkal kapcsolatban, hogy átértelmezik-e Malevics munkásságát? A művek mindig azokra a kérdésekre adnak választ, amelyeket mi, esetleg egy másik mű tesz fel nekik. Kölcsönhatásról beszélhetünk, minden új mű párbeszédbe lép a korábbi művekkel, és a párbeszéd révén nemcsak az új mű értelmezhető a régebbiek fényében, hanem az újabb művek újraértelmezik a megelőzőeket is.

A Malevics-kiállítások sorának nincs vége, az említett utolsó futurista tárlatot – az eredetit – rekonstruálja a bázeli Fondation Beyeler 2015 októberétől.

Pár napja nyílt meg a Vasarely Múzeumban a *Gondolatok a fekete négyzet körül* című tárlat, amely elsősorban a formai hatás szempontjából válogat magyar és nemzetközi művészek munkái közül. A kiállítás meghívóján olvashatjuk: „(A Fekete négyzet) hatással volt egy se reg dologra, amit az ember alkot, az épülettől a teáskannán át az öltözködésig.” Perneczky Géza írta a *Fekete négyzettől a Pszeudo-kockáig* című 1978-as esszéjében, hogy a négyzetet nem célszerű, funkcionális vagy architektonikus feladatok hívták létre, mégis ha szemünk elé kerül, azonnal a modern építészet formái és a funkcionalizmus jól bevált elvei jutnak eszünkbe.

Az aktuálpolitikára reflektál és a cenzúra kérdését járja körül a Borsos Lőrinc művészpáros, amikor egy 1969-ben ké-

szült Bak Imre-festményt festettek át a napokban fekete téglalappá, ami ugyan nem négyzet, viszont mindent elnyelő feketesége és a lakknak köszönhető tükröződése miatt beállt a Malevics-reflexiók sorába. Bak Imre Nádler Istvánnal együtt az a magyar művész, akinek művészete szintén értelmezhetetlen Malevics nélkül, mindketten formai szempontból is, az attitűd tekintetében is elkötelezett „Malevics-tanítványok”. Az átfestés gesztusa Robert Rauschenberg 1953-as akciójához vezethető vissza, mikor is kiradírozta Willem de Koonig egyik művét, másrészt a mű az OFF-Biennále egyik programjára, a *Vörös farok és kék ceruza* kiállításra készült, mely az FKSE évtizedekkel korábban kicenzúrázott műalkotásainak állít emléket.

E tárlat ismertetőszövegében olvashatjuk: „A kiállítás azonban szimptomatikus módon a hivatalos művészeti intézményrendszeren kívül egy lakásban kerül bemutatásra, tartva attól a fenyegető lehetőségtől, hogy napjainkban netán újraéled a kiállításbetiltások gyakorlata.” Észrevételem szerint a kiállításbetiltások fenyegető lehetősége még várat magára, egyelőre inkább ott tartunk, hogy a lelkes művészettörténész, vagy hívjuk csak közönségnek, nem tud bejutni egy-egy OFF-biennálés kiállításra (nem a *Vörös farok, kék ceruzára!*), mert nem talál ott senkit. Dobai Péter egyébként pont a hetvenes években vádolta filmjében azzal Halász Pétert, hogy lakásszínházai kirekesztők.

A teljes Malevics-jelenség megmutatja, hogy a világon semmi sem ellentmondásmentes, egyrészt kiderült, hogy egy olyan művész és művészet, mely nem akar direkt változtatni, sokkal nagyobb változásokat képes indukálni, tehát ha a művészet képes hatni, azt áttételesen teszi, és nem közvetlenül. Másrészt a földi léptéken túli gondolkodás egyik legfontosabb alakja, Kazimir Malevics biztos nem gondolta volna, hogy száz év múlva egy ilyen tézistelen, az idealizmust elutasító, az ideális világ megteremtéséről lemondó bolygó lakói ekkora elismeréssel viseltetnek majd iránta.



GONDOLATOK A FEKETE NÉGYZET KÖRÜL THOUGHTS AROUND THE BLACK SQUARE

2015. MÁJUS 14. – SZEPTEMBER 27.
14 MAY – 27 SEPTEMBER 2015



RITUÁLIS LÁTVÁNYSHOW A KONYHA KÖRÜL

EGY MILÁNÓI MEGATÁRLATRÓL

VADAS József

Hogyan változott az idők során viszonyunk az élőlények egyik alapfunkciójához, az evéshez? Milyen társadalmi helyzet milyen étkezési szokásokat alakít ki, és mindennek milyen tárgyi nyoma marad? Mire helyeződik a hangsúly: a funkcionalitásra, a tömeges igények ipari kielégítésére, a pazarlásra, az élvezetre vagy az egészségre? Kalandozások a konyha és az ebédlő körül, avagy hogy kerül az asztalnemű a múzeumba. Art & Food.



© Andreas Gursky, VG BILD-KUNST, Bonn

Andreas Gursky: *99 cent II*, 2000, Andreas Gursky, Düsseldorf

A minősítés magától a kiállítás kurátorától, Germano Celanttól származik. A nemzetközi hírű művészettörténész ugyanis az *Interni* hasábjain hosszas interjúban szá-

molt be impozáns projektjéről, amelyet következetesen *show*-nak nevez. A tárlat a lombard főváros nevezetes bútorszalonjának előestéjén nyílt meg, valójában

azonban egy még nagyobb – mondhatni világra szóló – esemény alkalmából, az Expóra készült. Nemcsak időtartamával igazodik hozzá: november 1-jéig fogadja a látogatókat a Triennale Design Museum harmincas években emelt neoklasszicista épületében, de a világkiállítás művészeti pavilonjaként léptékében is ahhoz szabták.

A négy év munkájával Italo Rota installációs tervei szerint 7000 négyzetméteren megvalósult projekt csaknem teljesen megtölti az intézményt. Még a kertre is kiterjeszkedik. A 2000 alkotás fele design-tárgy, amelyhez 400 képzőművészeti alkotás, 350 fénykép és 120 film(részlet) kapcsolódik. A többi makett, építészeti együttes, kiadvány. Celant koncepciója ugyanis az volt, hogy a kultúrának minden olyan vonatkozása helyet kapjon a kiállításon, amelynek az elmúlt jó másfél évszázadban köze volt – ez is az ő kifejezése – az étkezés rítusához. Így kerültek ide a rituálé olyan végletes megnyilvánulásai, mint amilyenek egyfelől a művészen illusztrált szakácskönyvek, másfelől ételekkel kapcsolatos idézetek neves íróktól és filozó-

© ISSEY MIYAKE INC.



Issey Miyake: *Pleats Please*, 2008, Rue des Archives/FIA/www.bridgemanart.com

Jean Prouvé: *La Maison des Jours Meilleurs* [A csodás napok-ház], 1956, Galerie Patrick Seguin, Párizs

fusoktól. Vagy éppen – horribile dictu – egy kannibalizmustól sem visszariadó polinéziai törzs pompásan faragott harci bárdja a modernizmusra nagy hatást gyakorló primitív népek díszítő kultúrájának képviselőjében.

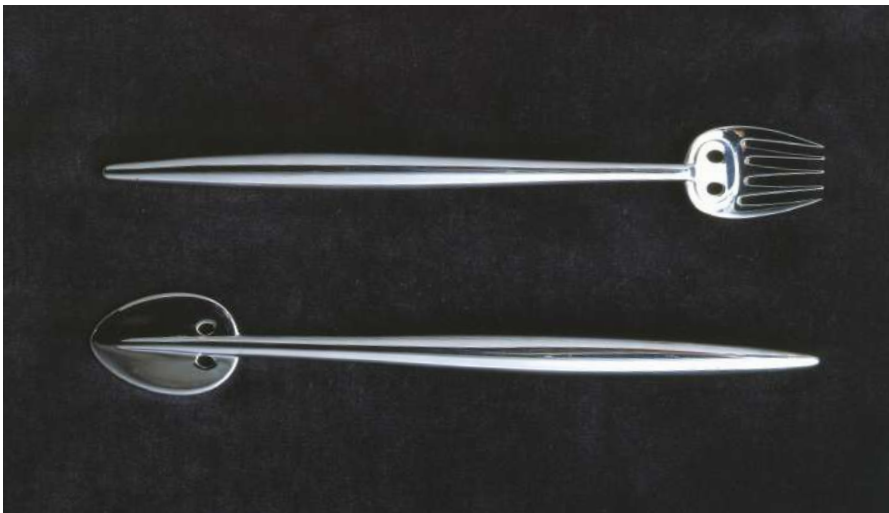
A kiállítás, amely szigorú kronológiában sorakoztatja fel anyagát, két enteriőr-rekonstrukcióval indul. Az egyik

egy reprezentatív polgári ebédlő, igényesen megmunkált historizáló bútorokkal, értékes fajanszedényekkel. A másik egy vidéki gazdálkodó puritán otthona, jobbára a tulajdonos (vagy felmenői) készítette egyszerű és praktikus holmikkal. Mindkettő a tizenkilencedik század derekáról való. Celant ugyanis – a *Great Exhibition*-ről protofunkcionalista szel-

lemben beszámoló Gottfried Semperrel és a tanulmányait közreadó *Bauhaus* szerkesztőivel tartva – az 1851-es londoni világkiállítást határkönek tekinti mind az ipar, mind a tárgykultúra történetében. Ezt a fordulatot illusztrálják a lakásbelső mögötti tárlókban a design olyan előhírnökei, mint Josiah Wedgwood minden díszről mentes fekete teáskannája, Christopher Dresser egész sor edénye, másfelől a kor egyszerű és mégis (vagy épp ezért?) jól használható konyhai eszközei.

Miközben történeti jelentőségű tárgyak szemléltetik a feladatára rátaláló iparművészet önkitaljesítő fejlődését, Celant és stábjá másra helyezi a hangsúlyt. Mindezekelőtt arra vállalkoznak, hogy megelevenítsék azt az alighanem még fontosabb – a civilizáció szempontjából döntőnek tekinthető – átalakulást is, amelynek során az étkezés, úgy is, mint a létfenntartás aktusa, táplálkozásból testi és szellemi élvezetekben gazdag, örömszerző tevékenységgé humanizálódik mind több ember számára. Nem utolsósorban az egymást váltó modern művészeti irányzatok és

© The Hunterian, University of Glasgow, Glasgow 2015



Charles Rennie Mackintosh: Halkés és halvilla Charles Rennie Mackintosh és Margaret Macdonald Mackintosh számára, 1902–1904

Joe Colombo e Ambrogio Pozzi: az Alitalia első osztályának tervezett étkezéslet, 1970-1972, Alessandro Pedretti Design Collection szíves hozzájárulásával



**Ételed az életed. Így egyél, hogy egészséges legyél.
Konyhában a gyógyulás. Teljes élet gyógynövényekkel.
Diéta az életért. Diétával a betegségek ellen.**

Hosszan időzhetünk könyvesboltok önségítő polcainál, ha orvosi problémák étkezésen keresztüli megoldásaihoz keresünk olvasnivalót.

Ezen a téren a „nagyanyáink konyhai praktikái” a netes újságírás „brit tudósaival” rokon, egy forrás, amiben bízhatunk, ahonnan végre kiderül, mi az, ami objektív, és működik. Se seri, se száma a tanácsoknak, recepteknek, házfőzeteknek, kipróbált diétáknak, étkezési megszorításoknak, amik a garantált gyógyulást hozzák. Egy részük valóban, mert tényleg az vagy, amit megeszel, és vannak testi elváltozások, melyeket megfelelő ételekkel és mások teljes elhagyásával jól lehet kezelni. De ki ne látott volna elkerekedett szemű orvost, amikor elétárták, hogy a felírt gyógyszerek helyett egy ideig perui búzafülével kevert porított kagylóhéjjal kísérletezett valaki, de az arcszíne alapján most úgy fest, a csodaszer mégsem vált be.

Közben dübörög a gluténmentes gyógykonyha, nem landad az őseemberek diétáját visszahozó paleo-koszt népszerűsége, a vegetarianizmust továbbgondoló vegán vonal, a nyersétel-őrület vagy az igazán elkötelezettek makrobiotikus

Tom Sachs: *Nutsy McDonald's-a*, 2001
Vanhaerents art Collection Brussels, London/Brüsszel



étrendje. Szegény ételek felett árgus szemmel nézik egymást diétahívók és a nyugati orvoslás képviselői. Mi most kihúztuk közülük a tálat, és az ételek, főzés, étkezés témáját a művészet békés vizeire bocsátottuk, ismertetve, hogyan látják e két terület kapcsolódási pontjait az elmúlt százötven év tekintetében Milánóban.

Winkler Nóra

képviselőik ennek érdekében kifejtett tudatos törekvései jóvoltából.

A stílusok sorát a Guild of Handicraft darabjainak londoni forgalmazójáról Olaszországban *Liberty*nek nevezett irányzat kezdi Charles Rennie Mackintosh ebédlőjével. De hogy milyen alapos – a teljes nemzetközi szintérre kitekintő – kiállításról van szó, azt a folytatás talán még jobban mutatja. Egy cseh berendezés arra hívja fel a figyelmet, hogy a kubizmus – az ismert szakmai panelekre rácáfolva – északi szomszédunknál nem korlátozódott csak az építészetre és a képzőművészetre. Vonatkozik ez a futurizmusra is, amelynek tárgyi kultúráját Giacomo Balla jól ismert színes kerámiaedényei társaságában a pályáját a mozgalom tagjaként kezdő festő, Gerardo Dottori otthonának (Casa Cimino) szobabelsője teszi szemléletessé a látogató számára. Az orosz konstruktivizmus törekvéseiről Nyikolaj Mihajlovics Szujetyin szuprematista kompozíciókkal dekorált porcelánjai adnak képet – az irányzat szellemi atyja és névadója, Kazimir Malevics kubisztikus formákból komponált, vagy ha úgy tetszik, azokra tördelt – teáskannájával egyetemben. A vele rokon De Stijl-mozgalom nemrég restaurált nevezetes belsőépítészeti különlegességéről,

Nyikolaj Mihajlovics Szujetyin: *Kávéskanna*, 1923, Tsarenkov Collection, London



Claude Monet: *A szakács [Père Paul, a séf]*, 1882

a strasbourgi Aubette-kávéházról viszont korabeli folyóirat-reprodukciók mellett egy élethű makett tudósít, érzékeltetve a vezető tervező Theo van Doesburg és két társa (Hans Arp és Sophie Taeuber-Arp) elképzeléseit.

A hagyományos műfaji keretek között maradó képzőművészet – mindenekelőtt a festészet – produkciója az első száz évben még külső szemlélőként alkotott zsánerekre korlátozódik. Különböző stílusokban bár, de az étkezés tárgyi-személyi feltételeinek megörökítésére koncentrál. Erről tanúskodnak a falakon sorakozó képek: Monet szakácsportréjától Ensor kacsás csendéletén vagy Braque szőlőt is

magában foglaló kubista asztalkompozícióján át Morandi neoklasszicista búteli-asoráig.

A húszas évektől a műszaki felkészültséggel rendelkező és ily módon használható megoldásokkal operáló építészek veszik át a kezdeményezést az étkező terek megreformálásában. A beépített (első megvalósulásának helyéről frankfurtinak nevezett) konyha megalkotójaként egy belsőépítész említendő, az osztrák Grete Schütte-Lihotzky, akinek hat és fél négyzetméteres összkomfortos helyiségét itt egy makett és néhány fiók modellje képviseli. Nevezetes utódaként – már az ötvenes évekből – Le Corbusier marseille-i *Unité*

*d'Habitation*jának életnagyságú mintapéldánya szerepel. Még ennél is teljesebb illúziót nyújt kollégája, Jean Prouvé hétvégi háza, amely tökéletesen berendezve érzékelteti, milyen környezetet álmódott a modernizmus, majd valósított meg polgárai számára a háború utáni jóléti társadalom. S e kellemesség érzetét csak fokozták a háztartás szolgálatában kiteljesedő design pazar darabjai a vitrinekben – Gio Ponti, Arne Jacobsen, Kaj Franck és mások példás teljességben sorakozó munkái.

Ezt követően azonban valami nagyon megváltozik – a valóságban, s természetesen a kiállításon is, amelynek második nagy egysége a hatvanas-hetvenes évekről ad számot. Miközben az akkorra már

nagykorúvá erő *product design* (a piknikező kisbusztól a mobil konyháig) egyre tágabban értelmezi és ugyanakkor profi módon teljesíti önmagának szabott feladatát, a pop-art révén a piacvezérelt ételkultusz – az élelmiszerek színének-formájának tudatos befolyásolásától az attraktív csomagolásokon át a vágyképző tálalásig – a képzőművészet egyik központi témájává válik. Festmények, plasztikák, objekttek sora tanúskodik erről a fejleményről; Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, Andy Warhol közismert műveire kell csak gondolnunk, amelyek valóságos apoteózis-ként értelmezik és jelenítik meg tárgyukat.

Ugyanakkor Arman rozsdás kanzainak heringdobozos kavalkádja vagy

az eat-artot életre hívó Daniel Spoerri ételmaradékból komponált számos dokumentumreliefje újabb tendenciát jelez: a himnikus attitűdöt ugyanis a nyolcvanas évektől a jelenig tartó periódusban – ez a kiállítás harmadik részlege – már döntően oppozíciós magatartás váltja fel, amely nemegyszer társadalomkritikus műveket érlel. Nem is elsősorban a racionalista esztétikának hadat üzenő *antidesign* (Alessandro Mendini vagy Ettore Sottsass) kegyfelfajcsis produktumai feltűnőek. Sokkal inkább jellemzőek mind a korra, mind az arról egyszerre hitelesen és látványosan tudósító Celant vállalkozására az olyan művek, mint Mario Merz kenyér- vagy inkább kekszdarabkákból emelt *Igloo*-ja, Frank O. Gehrynek a forgalmazó cégre cápaként utaló hatalmas fahala, az élelmiszerláncok akcióin ironizáló Andreas Gursky fotó-diptychona. S akkor még nem szóltunk a publicisztikus hangvételű művekről: az afrikai éhezők drámájáról tudósító fotóktól (Don McCullin) a halálba torkolló *Nagy zabáláson* át (Marco Ferreri filmje) a munka után kimerülten bevásárló kisgyerekes házasszony élethűen megmintázott figurájának üres tekintetéig (Ron Mueck). Ezek már annak a kétkezdő szellemiségnek a szülöttei, amelyben a művészet témáiként napjainknak a politika szféráit is érintő ökológiai, egészségügyi és egzisztenciális krízisei jutnak meghatározó szerephez.

Arts & Foods. Rituals since 1851
Triennale Design Museum, Milánó
2015. november 1-jéig



Virgilio Forchiassin: *Élettér*, 1968, Snaidero Rino SpA, Udine

A cikk megszületését
a B. Braun támogatta

PÁLDI Livia

„A FÉLELMEK MOZGATJÁK A VILÁGOT”

LOUISE BOURGEOIS BOLDOGSÁGOS POKOLJÁRÁSA

Egyik portréján mosolygó, csupa ránc, huncut öregasszonyként, hóna alatt egy hatalmas fallosz szoborral pózol. A szobrászat nagyasszonya keresetlen őszinteséggel tárja elénk, amit mi többiek inkább takargatnánk. Saját életének traumáit feldolgozó munkái van, akire sokkolóan, másra felszabadítóan hatnak.

A 20. század egyik vitathatatlanul legkarizmatikusabb alkotójának az évszázadon átívelő munkássága, generációkat inspiráló egyéni életműve először került bemutatásra a svéd fővárosban. A stockholmi Moderna Museet több mint 100 művet felvonultató kiállításán ismerős kulcsművek, mint az *Arch of Hysteria* (A hisztéria

íve, 1993) mellett a munkák mintegy harmada először szerepel a nagyközönség előtt, többségük a művész alapítványának jóvoltából.¹ A kiállítás címét Bourgeois egy 1996-os munkája, férje egykori zsebkendőjére hímzett üzenete ihlette: „I Have Been to Hell and Back...” (Megjártam a poklot...), perspektívát ugyanakkor leginkább a mondat második fele ad neki: „and let me tell you it was wonderful” (és elmondhatom, hogy csodálatos volt).

A kiállítást kurátorként Iris Müller-Westermann jegyzi, akinek két éve a Hilma af Klint branding-kiállítást köszönhetjük.² Kurátori munkájának motorja volt a vágy, hogy a művész számtalan egyéni kiállítása után képes legyen még felfedezésre méltó meglepetést kínálni és egyben áthangszerelni a szerinte erősen férfiközpontú megközelítéseket, ugyanakkor pozitív végkicsengést adva megkímélni a közönséget mindenfajta traumatikus utóhatástól.³

A múzeumkomplexum előtt a jól ismert gigantikus pókszobrok legnagyobbja, a *Maman* (1999) fogad, bent egy csillagforma átlóit követő, kilenc egymásba nyitott térben több mint ötven grafika, rajz, papír- és textilalapú munka és ugyanennyi



Mathias Johansson: Louise Bourgeois N.Y.C., 1998



szobor, szobrászati és tárgyinstalláció, és a kiállítást lezáró térben egyik késői cellája. Westermann rendezése nem kronologikus sorrendet követ, hanem meghatározó témák⁴ mentén felépített érzelmes utazásra invitál a rendkívül gazdag életműben találózva. Az architekturális, antropomorf és pszichológiai terek egymásba forgatásával annak a Bourgeois munkásságát teljesen átszövő, élete végéig tartó küzdelemnek a rétegei tárulnak fel, amit azért folytatott, hogy kidolgozza magából a gyerekkori trauma okozta csalódás, veszteség, harag és erőszak állapotait.

Bourgeois 1911-ben született Párizsban, jómódú középosztálybeli családban. Szülei restaurátorműhelyt vezettek és falikárpitok javításából és eladásából éltek. A 12 éves korától aktívan rajzoló és író Bourgeois a Collège Sévigné és Lycée Fenelonban kezdte tanulmányait, majd 1932-ben matematikát és geometriát hallgatott a Sorbonne-on és filozófiát a párizsi egyetemen. Disszertációját Pascaltól és Kanttól írta. Családi barátok segítségével Skandináviába és Oroszországba is eljutott. A nagy veszteség, bálványozott anyja,

Joséphine halála, a matematikától a művészet felé fordította. A Montparnasse és a Montmartre iskoláiban és műtermeiben folytatott művészeti tanulmányokat, mesterei között említhetjük Fernand Léger-t és André Lhote-t. (1934-ben ismét Oroszországba utazott, hogy láthassa a moszkvai színházat és a konstruktivisták munkáit.) Festményeit a Salon des Indépendants és a Salon des Artistes Français állította ki. 1937 és 38 között André Breton galériáját, a Gradivát vezette, szobát is a galéria házában bérelt. Rövid ideig dolgozott a Louvre-ban, majd saját galériát nyitott. Itt ismerte meg későbbi férjét, az amerikai művészettörténész Robert Goldwatern. A házaspár 1938-ban költözött New Yorkba, három gyermekük már ott született.

A kiállítás első tematikus blokkja, a *Runaway girl* (Szökevény lány) ezt az időszakot foglalja össze: az útkeresést, a szürrealizmus erős hatásától kísért kezdeti próbálkozásokat, berendezkedést az új hazában és művészeti közegben. A *Femme Maison* sorozat (1946–47) mindezek krónikája. A jellemzően mezeten, fejük helyén (vagy testük egyéb pont-

jain) épületszerű formákat viselő nőfigurák a Bourgeois egész életművét átszövő nőiség, női szerepek, nemiség és identitás kérdéseit vetik fel.

Szobrászati kísérleteit a manhattani lakásuk tetőterében berendezett műteremben kezdte az 1940-es évek közepén. A *Loneliness* (Magány) szekció a *Personages* sorozat totemszerű darabjaiból válogat. Az első ízben a New York-i Peridot Galleryben (1949 és 1953) kiállított szobrok eredetileg talapzat nélkül, a földre állítva invitálták a nézőt a törekeny és ingatag egyensúlyú absztrakt fa- és gipszkompozíciók sajátos terébe. A háború sújtotta Európában hátrahagyott barátokról, ismerősökről megemlékező munkák megformálására ugyanakkor hatott a világváros építészeti környezete is.

1950–51-ben férje Fulbright-ösztöndíjat kapott és a család visszaköltözött Párizsba. Bourgeois itt találkozott Constantin Brâncușival, londoni utazása során pedig Francis Baconnel. A különböző konszolidációba rendezett törekeny és ingatag *Personages* sokféle határról árulkodik, amelyek közt ott lehetnek férje afrikai



© Fotó: Christopher Burke © The Easton Foundation/BUS 2015

Louise Bourgeois: *Délelőtt 10-kor, amikor eljössz hozzám* [részlet], 2006

A Trauma szekció részlete a Louise Bourgeois *I Have Been to Hell and Back*, 2015 kiállításán, előtérben a *Janus Fleuri* (1968) szoborral



© The Easton Foundation/BUS 2015. © Foto: Åsa Lundén/Moderna Museet

művészettel és a primitivizmussal kapcsolatos kutatásai, illetve a szürrealizmus ősi mitikus jelképekhez és formákhoz való vonzódása is.

Az 1951-es év újabb vízválasztó: apja halálát követően depresszióval küzdött és pszichoanalízisbe kezdett járni. Igyeke-

zett feldolgozni az élete végéig haragot és fájdalmat okozó gyerek-kamaszkori traumáit, a betegeskedő, idealizált anya hiányát, apja kegyetlen, szexuális utalásoktól sem mentes tréfáit, a gyerekek angol nevelőjével folytatott titkos viszonyát: a felnőttek árulását.⁵

Westermann kurátori elbeszélése a harag és szomorúság együttállását hangsúlyozza, miközben ebben a kissé zen kertre emlékeztető rendezésben is nyilvánvaló a különböző kollázsolt vagy varrott szobrászati művek groteszk, egyszerre játékosan poétikus és kegyetlenül provokatív humora, amelytől a művekkel folytatott nézői interakció sem mentes. Például abban, ahogy a tekintetek összefutnak a *Trauma* szekcióban szemmagasságban függő, egy hüvelyben találkozó, két, egymás tükörképeként megjelenő péniszt formáló *Janus Fleuri* (1968), majd megállapodnak a terem másik oldalán a kifőzött marhacsontokra akasztott női selyem alsóingek és koktéluhák fogast mintázó installációján (*Cím nélkül*, 1996).

Az 1960-as évek végétől Bourgeois szobrászata az anyagok és technológiák (alumínium, gipsz, bronz, márvány és latex/gumi) széles skálájának használatával egyre egyértelműbben a konkrét testiség, nemiség/szexualitás, a férfi és női identitás kérdéseivel foglalkozik. A *Természet* szekcióban található *Mamelles* (Emlők, 1991) relief vagy a „pihenő” márvány péniszsobor *Sleep II* (Alvás, 1967) mellett külön teret kaptak *Relationships*



© The Easton Foundation/BUS 2015. © Foto: Adam Rzepka. Collection The Easton Foundation

Louise Bourgeois: *Alvás II*, 1967

(Kapcsolatok) cím alatt a 90-es évektől készített textilportrék és tárgyinstallációk. A színpadiasságot sem nélkülöző, félkörben elrendezett vitrinekbe az évtizedek alatt felhalmozódott ruhadarabokból és anyagmaradékokból Bourgeois végtelen türelemmel és precizitással varrt bábui kerültek. Legemlékezetesebbek a több verzióban is elkészített és számára a női polaritást szimbolizáló *Femme Couteau* (Asszony Kés, 2002), egy vörös csíkos fehér lenvászonból öltött női báb, feje helyén nyitott bicskával és a *Seven in Bed* (Heten az ágyban, 2001) mini-fekhelyén összefonódó, rózsaszín anyagból varrt kopasz, helyenként többfejű bábuk csoportja. Bár sosem definiálta magát feminista művészként, aktív részvétele a feminista mozgalomban a hetvenes évektől (demonstrációkon, játékonysági összejöveteleken, kiállításokon való szereplése) vitathatatlanul olyan művészek előfutárává avatta, mint Lynda Benglis vagy Judy Chicago.

Bourgeois szívesen és sokat beszélt munkáiról. Rendszeresen publikált, számos interjút adott művészete és életrajza kapcsolatáról, a művek háttéréről, felfedve gazdag referenciarendszerét és betekintést engedve napi alkotói folyamataiba is.⁶ A kiállításon szereplő számos rajzának és grafikai sorozatának része a kézzel írott szöveg. Ezek a Bourgeois által „*pen-thoughts*”-nak nevezett, a rajzo-

kat kísérő szövegek és versek sokszor jelentenek kapcsolódási pontot szobrászati munkáihoz is.

Hírhedt temperamentuma ellenére a fiatal művészek sorban álltak, hogy bejussanak kultuszszámba menő vásárnapi szalonjaira a Chelsea történeti negyedében lévő, 1850-es években épült, West 20th Street-i házában. A jellemzően sokszor heves kritikába torkolló délutánokat a művész iróniától sem mentesen *Bloody Sundays*ként emlegette.

Számos egyéni kiállítás után még évtizedeket kellett várni arra, amin az absztrakt expresszionizmus férfigenerációja már régen túl volt, és amire nőművészek generációi vártak az „oldalhajóban”. Átfogó múzeumi bemutatkozásra ugyanis csak a nyolcvanas években kapott lehetőséget. 1982-ben Louise Bourgeois volt az első nő, akinek retrospektív kiállítást rendezett a MoMA, majd 1993-ban, *Cella* sorozatával ő vehette birtokba az Egyesült Államok pavilonját a Velencei Biennálén.

Bourgeois volt az első művész, aki az új Tate Modern Turbine Hall Unilever programjában kiállított 2000-ben, és hét évvel később szintén a Tate rendezte meg eddigi legátfogóbb utazó retrospektív kiállítását is.

„Nem érdekelt, hogy valamilyen stílust kövessen, nyughatatlan volt, szüntelen kísérletező, állandóan változó dimenziókkal és anyagokkal dolgozott, nehezen szorítható bármilyen kategóriába a mun-

kássága – nyilatkozta a stockholmi kiállítás kapcsán a 80-as évek elejétől Bourgeois asszisztenseként, titkáraként, testőreként és bizalmasaként működő művész és kurátor Jerry Gorovoy. – Azt, hogy éppen min dolgozott, azt a mindenkori hangulata döntötte el. Ha tele volt energiával vagy éppen dühös volt, akkor vágni és aprítani akart, ha másképp érzett, akkor az elemek összekapcsolása érdekelt. Mint egy poligráf. (...) Tele volt szorongással és muszáj volt feldolgoznia, a művészet a józanság garanciája – ismételte.”⁷

Louise Bourgeois. *I Have Been to Hell and Back*. A kiállítás június 10. és szeptember 27. között a Museo Picasso Málagában lesz látható.

• • •

1 Bourgeois egyike az alapítványt létrehozó művészeknek, amelynek *trustee*-ja két fia, Alain és Jean-Louis. 1982 óta asszisztense és munkatársa Jerry Gorovoy, a the Easton Foundation menedzsere.

2 Hilma af Klint: *A Pioneer of Abstraction*, Moderna Museet Stockholm, 2013. február 16. – május 26. lásd: http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/hilma_af_klint_az_absztrakcio_uttoroje.1784.html

3 A kurátor bevezetője: <https://www.youtube.com/watch?v=JFFWJyuda3g&feature=youtu.be>

4 A témák: Runaway girl, Loneliness, Trauma, Fragility, Nature Studies, Eternal Movement, Relationships, Taking and Giving, Balance. Lásd: <http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2015/Louise-Bourgeois/Nine-exhibition-rooms/>

5 Az apa messzeható tréfáinak egyikét idézi fel egy közel ötperces YouTube-on is elérhető filmidézet a *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress, The Tangerine* című 2008-as dokumentumfilmből. Rendező: Marion Cajori és Amei Wallach. Zeitgeist Film. <https://www.youtube.com/watch?v=M2mx1gZqh1E>

6 Louise Bourgeois: *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923–1997*. Szerk. Marie-Laure Bernadac, Hans-Ulrich Obrist. The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

7 Gorovoy nemcsak a Bourgeois-hagyaték alapvető ismerője és gondozója, de számos kiállításának kurátora, nélkülözhetetlen tanácsadója és felügyelője. Részt vett a stockholmi kiállítás rendezésében is, és megszólal a Moderna Museet weboldalán elérhető rövidfilmben is. <https://www.youtube.com/watch?v=JFFWJyuda3g&feature=youtu.be>



Louise Bourgeois: *Heten az ágyban*, 2001

NYILATKOZAT

A *Mi történt a Stúdióban 1967-ben?* című, az *Artmagazin* 2006/5. számában megjelent írásom Sváby Lajost érintő igaztalan állításaival szemben az alábbiakat szeretném közzétenni:

Sváby Lajos festőművész 1967-ben, mint a Fiatal Képzőművészek Stúdiója (FKS) elnökhelyettese, vezetőségi tagja, Bencsik István elnök, Bolgár Kálmán művészeti vezető elleni semmilyen szervezkedésben és feljelentésben nem vett részt.

Sváby Lajos semmilyen feljelentőlevelet nem készített elő és nem – semmiben sem – támogatta az 1967-es FKS vezetését feljelentő levél egykori aláíróit.

Sváby Lajos sem formálisan, sem informálisan nem vett részt a felsőbb párt, KISZ és minisztériumi és más állami irányító szervek, valamint a társadalmi szervek, mint MN Művészeti Alapja, Képző- és Iparművészeti Szövetség, Művészeti Szakszervezetek testületeinek a stúdiót érintő döntéshozatalában, amely az 1967-ben a Fiatal Képzőművészek Stúdiója szellemi és alkotóművészeti törekvéseit és szervezeti önállóságát részben felfüggesztette.

Sváby Lajos nem kapott semmiféle külön jutalmat, jogtalan előnyt a pártállami kulturális irányításban részt vevő hivatalos személyektől, amely az 1963–1967 közötti stúdió elnökhelyettesi, vezetőségi tagságával vagy az 1967. évi stúdióreformmal és a stúdió válságával, irányváltásával volt összefüggésben.

Írásomban lévő Sváby Lajost érintő valótlan állításaimat ezúton visszavonom.

Sasvári Edit

MINDEN RENDBEN!

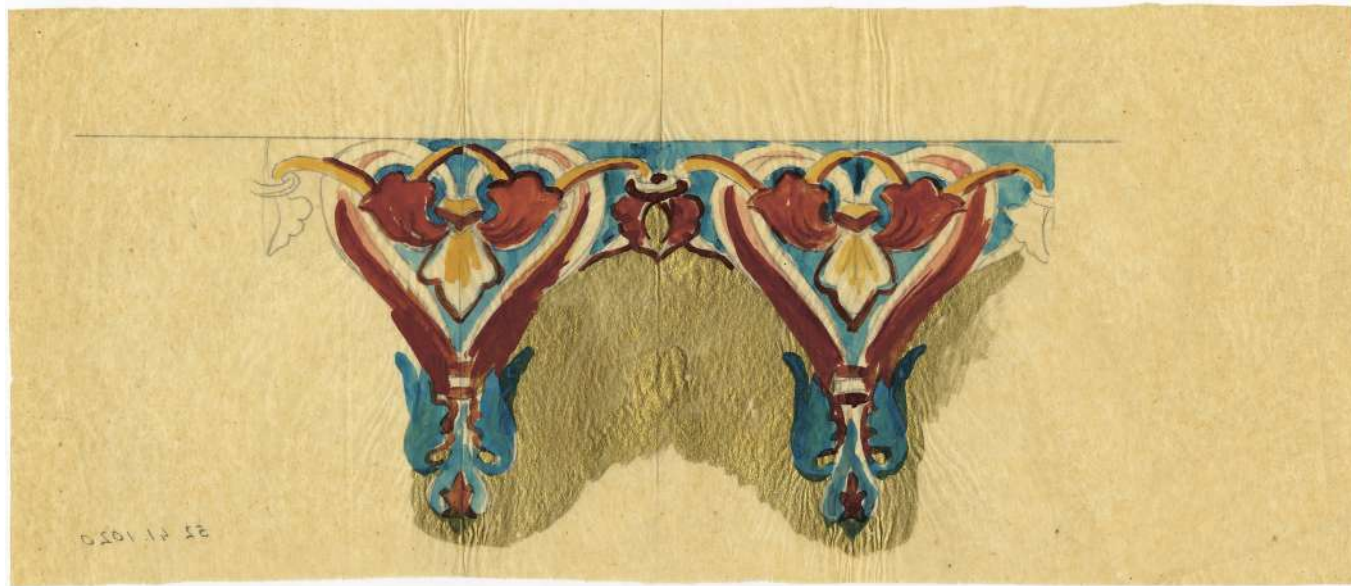
Barakonyi Szabolcs és Hecker Péter
2015. május 27 – június 27.



Deák Erika Galéria | 1066 Budapest Mozsár utca 1. | www.deakgaleria.hu | 36 1 201 3740 | info@deakgaleria.hu

SCHULEK FRIGYES MEGDICSŐÜLÉSE

Belső festés terve BTM Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjtemény



A Mátyás-templom az egyik olyan épülete Budapestnek, hogy mindenkinek van róla élménye, aki Budapesten él vagy valaha járt a fővárosban: lehetett az osztálykirándulások elmaradhatatlan programpontja, esetleg egy húsvéti körmenet előtt félelmetesen hosszúra nyújtott szentmise helyszíne



A Mátyás-torony építésének kezdete a nyugati oromzat elkészültét követően, 1890 körül, fotó | BTM

vagy egy romantikus várbeli séta kulisszája. Az égetően szükséges és végre elkészült felújítást követően most a Budapesti Történeti Múzeum ad hozzá kapcsolódó élményt: azt a kiállítást, amely a templom nyolcszáz évét próbálja politika-, művészet- és egyháztörténeti oldalról is bemutatni arra az egyébként még mindig tekintélyes mennyiségű írásos és tárgyi emlékre hagyatkozva, amely a fordulatos évszázadok után megmaradt. A két helyszínen elosztott megatárlat nem a templom alapításával kezdődik, kiindulópontja egy bő hatszáz évvel későbbi esemény: Ferenc József megkoronázása, ami egy mai – hazai és külföldi – látogató számára is befogadható esemény, egyben a magyar történelem egyik igazán gazdagon dokumentált fordulópontja, amely végérvényesen megadta a helyszínül szolgáló templom múltjához illő rangját. A következő és máig utolsó koronázás IV. Károlyé volt ugyanitt, a kettő közötti évtizedekben pedig az épület megkapta ma is ismert formáját – a rekonstrukcióval/átépítéssel megbízott Schulek Frigyes feltárásainak köszönhetően megismerhetővé vált az épület múltja, ugyanakkor építészeti, ipar- és képzőművészeti bravúrnak is tekinthetjük például azt, ahogy a falak díszítésével

megbízott Székely Bertalan létrehozta a középkori, keleti, népi és szecessziós motívumok elegyét. (Az eredeti tempera vázlatok mellett a kiállítóterek falain is megjelennek a falfestés színei és mintái, amitől a látogató egy csapásra izgalmas art nouveau térben érzi magát.) Szerencsére a rekonstrukció hosszú nyúlt időszakát a templom korabeli környezetével már fotókon is rögzítették (van fotó arról is, hogy a templom valaha, mint az olasz templomok nagy része, körbe volt építve házakkal), az építőmunkások csoportjait megörökítő képek igazi társadalomtörténeti kuriózumok. A tárlat a Mátyás-templomban folytatódik, bár furcsa ezt így leírni, hiszen maga az épület, ünnepeivel és hétköznapijaival már önmagában egy állandó, interaktív kiállítás.

Gréczi Emőke

Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában és a Mátyás-templomban, 2015. október 18-ig.

FEHÉR Ildikó

HONNAN ÉRKEZETT BUDAPESTRE A LORETÓI MADONNA?

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM EGYIK FRESKÓTÖREDÉKÉNEK KALANDOS SORSA, AMIBEN FELBUKKAN PULSZKY KÁROLY IS

A középkori ereklyekultusznak köszönhetően néha egészen elképesztő dolgoknak is lába, sőt szárnya kélt. Mária házának egy részét például a törökök elől menekítették Európába, először egyenesen az akkoriban a Magyar Királyság területéhez tartozó Fiume mellé. A szent házrész egy Árpád-házi herceg kapta nászajándékként apósától, és bármilyen hihetetlen, a legendának, vagyis hogy a falakat angyalok repítették át a tengeren, van történeti alapja.



© wikimedia commons

Caravaggio [Michelangelo Merisi]: *Loretói Madonna*, 1604-1606 k., olaj, vászon, 250 × 150 cm, Szent Ágoston-bazilika, Róma

A Loretói Madonna legendája egyike azoknak a történeteknek, melyet az utókor leginkább csak a középkori festészet mitizáló és narratív stílusában lát maga előtt: Názáretben Mária házát szárnyas angyalok ragadják meg, felemelik a magasba, elrepülnek vele Loretóba, ahol óvatosan a földre helyezik. Talán nem véletlen, hogy a 17. század után már ritkán festik meg a furcsa csodaelemekre épülő történetet. Caravaggio sem vállalta be az angyalok repítő erejének ábrázolását, amit általában a festő kevésbé vallásos szemléletével is magyaráznak: ő a San Agostino-templom számára egy római leányt festett meg Loretói Madonnaként, a név szerint is ismert Magdaléna volt a modell, aki a képen egy málló vakolatú római lakóház ajtajában áll. Pedig Caravaggio valószínűleg járt is Loretóban – legalábbis a közelében lévő Tolentinóban biztosan –, de nem festett angyalokat, és talán védangyalai is kevesen lehettek, hogy megszelídítsék, mert amikor Magdaléna vőlegénye, Mariano Pasqualino számon kérte, hogy

miért is jár hozzá rendszeresen az ifjú lány, életrajzírója szerint Caravaggio egy jól irányzott baltacsapással válaszolt.¹

Loreto angyalai a későbbi évszázadok számára is abban a misztikus, imaginárius szférában maradtak, amire a barokk csodaábrázolásai után már nem kellett és nem is illett rákérdezni. Egészen 1900. május 17-ig. Ekkor került elő ugyanis a vatikáni levéltárból néhány olyan dokumentum, amely segített megmagyarázni ezt a különös történetet: szó van bennük egy bizonyos Angeli családról – a szó jelentése olaszul: angyalok –, és arról is, hogy ezt a rendkívüli ereklyét, Mária názáreti házát, jó három éven keresztül a magyar királyság területén őrizték.²

Az angyalok és egy esküvő

Szűz Mária názáreti háza két részből állt: az egyik egy sziklába vájt barlang volt, amelyet a mai napig is a köré épített názáreti Angyali Üdvözlés Bazilikában őriznek, a másik pedig a három kőfalból U alakban eléje épített szoba. Ezt a három kőfalat

Mária názáreti házának vázlatrajza. A sárgával jelölt épületrész került a 13. század végén Loretába. [G. Santarelli: Guida del Santuario di Loreto, 1889, alapján]

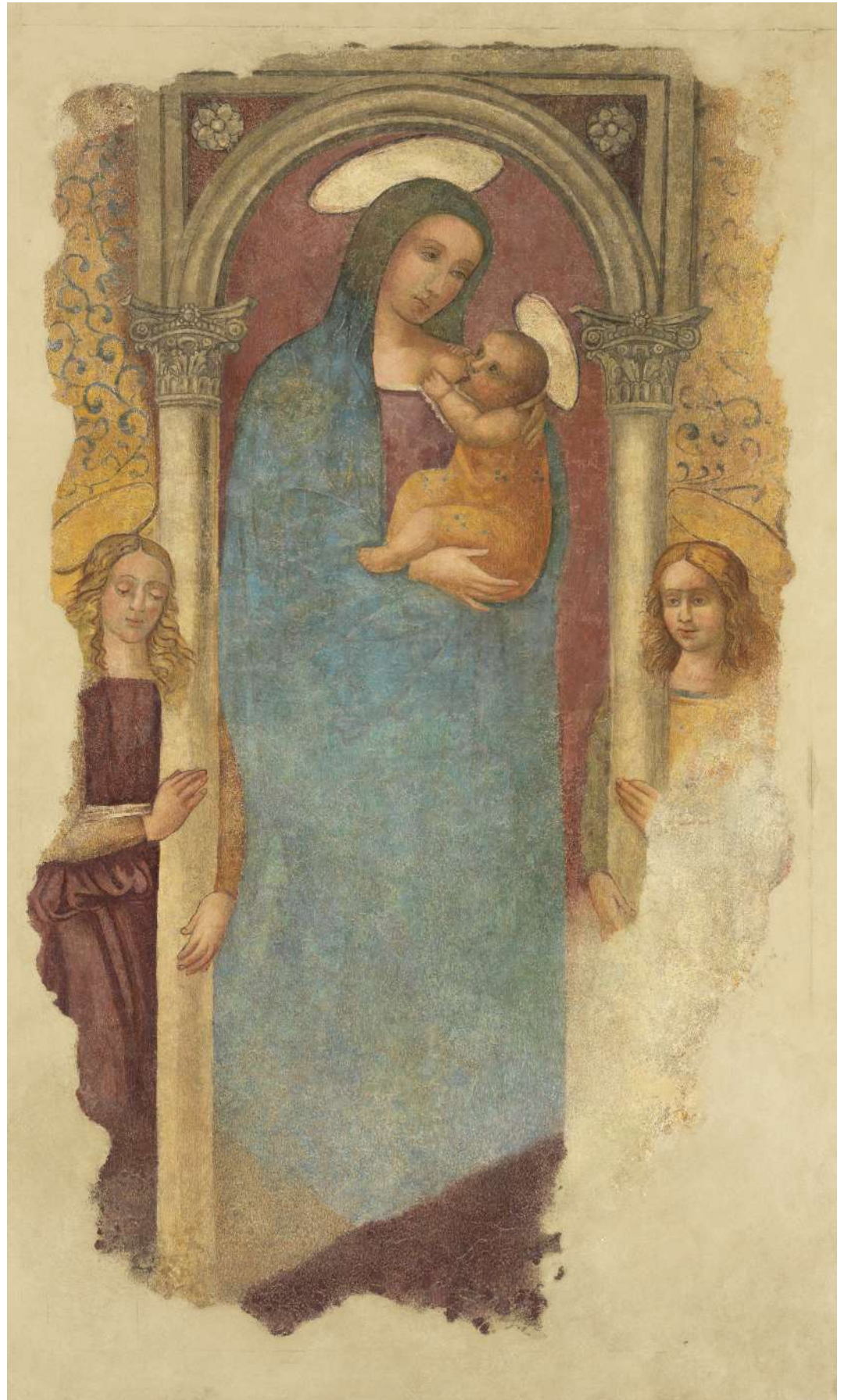


a 13. század végén a pogány törökök előrenyomulásától tartva mentette ki és rakta hajóra egy régi bizánci nemesi família, az Angeli család, mely az ősei között még császárokat is számon tartott. Ők 1291-ben először az Adria keleti partjára, az ekkoriban a magyar királyság fennhatósága alá tartozó, Fiume közelében lévő Terzatóba szállították a falakat, amiket három évvel később aztán ismét hajóra tettek, áthajóztak velük Itáliába, majd Ancona közelében, egy babérligetben (amelyről a helység a Loreto nevet kapta) felállították őket. A babérliget, benne Mária házával hamarosan nagy hírű kegyhellyé vált. Ez tehát a forrása azoknak a képi ábrázolásoknak, melyeken kettő, négy vagy hat szárnyas angyal ragad meg és repít a felhők felett egy házikót.

A forrásokban szereplő loretoi *Santa Casa* kifejezés gyakorlatilag egy olyan, három kőfalból álló épületrészletet jelent, melyből a régészeti és a legkülönbözőbb anyagvizsgálatok tanúsága szerint egykor a názáreti barlangba lehetett belépni. A keresztény világ számára egyébként azért egyedülállóan kultikus ereklje ez, mert a kőfalak esetleg az Angyali üdvözlésnek is tanúi lehettek.

A *Santa Casa* Itáliába szállításának az erekljekultuszon túl lehetett nagyon konkrét oka is: uralkodói esküvőn lett nászajándék belőle. IV. Béla magyar király dédunokájának, I. Fülöp tarantói hercegnek (1278–1331) ajándékozta az erekljét addigi tulajdonosa, Niceforo Angeli epiruszi uralkodó abból az alkalomból, hogy hozzáadta lányát, Ithamart (azaz

Bernardino Mezzastri: *Loretói Madonna*, 1520–30 k., leválasztott falkép | Szépművészeti Múzeum



Bernardino Mezzastris: *Loretói Madonna*, 16. század első évtizedei, falkép, Foligno, Santa Maria Infraportas templom

© Fotó: Veruska Picchiarelli



Thamar Angelit). Az európai történelemben ritkán találkozni ilyen rendkívüli, kultikus jelentőségű esküvői ajándékkal, jelen esetben erre a házasulandók származása adhat magyarázatot. A menyasszony a bizánci császárokig vezette vissza őseit, a vőlegény, I. Fülöp tarantói herceg pedig mindkét ágon királyi származású volt: II. Anjou Károly nápolyi király és Árpád-házi Mária magyar királynő fia. Az ifjú herceget is megérinthette ennek az alkalomnak a rendkívülisége, hiszen milyen vallásos neveltetésében kiemelt hangsúlyt kapott Mária tisztelete: édesanyja serdülő éveiben még a Nyulak-szigetén apai nagynénje, Szent Margit mellett ismerkedett az egyházi tudományokkal. Mária királyné többi gyermekét is ebben a szellemben nevelte, és pár évtizeddel később Fülöp herceg testvérét, Lajost, Toulouse püspökét szentté is avatták. Fülöp herceg és Thamar Angeli esküvőjét 1294. augusztus 13-án, L'Aquilában tartották, és Mária Szent Háza, azaz a nászajándék december 10-én érkezett meg Itáliába, a Loreto melletti kikötőbe.

Miért éppen Loreto?

Adódik a kérdés, hogy Itáliának miért éppen erre a részére, Le Marche tartományba, Ancona és Recanati városok közelébe „repítették az angyalok” a Szent Házat? Ebben talán Mária királynő férjének, II. Anjou Károly nápolyi királynak is szerepe lehetett. Ugyanis L'Aquila Fülöp és Thamar esküvője előtt pár héttel, július 5-én egy másik jelentős eseménynek is a helyszíne volt: a nápolyi király akaratából itt koronázták pápává V. Celesztint, aki a király erős befolyása alá kerülve székhelyét is Nápolyba tette át. Mivel pápaként be sem tette a lábát Rómába, ezért a Vatikánban őt recanati püspöke, Salvo da Recanati helyettesítette (mint *Vicarius Urbis*). Salvo intézkedett úgy, hogy az angyalok szárnyán érkező nem mindennapi nászajándékot, ezt a rendkívüli ereklyét éppen a recanati egyházmegye területén állítsák fel.

Bonfini és Beatrix

Talán amiatt, hogy Terzato annak idején a magyar királyság alá tartozott, vagy Fülöp

herceg Árpád-házi származása miatt, nem tudni, de tény, hogy a magyar történelem következő évszázadaiban az ország főnemesei közül sokan fordultak Loreto felé, érthető módon különösen a törökök elleni harcok idején. Valószínűleg kevesen tudták ekkor, hogy Mátyás király történetírója, a szintén Le Marche tartományból származó Antonio Bonfini maga is részt vett a loretoi legenda megalkotásában, amikor Recanatiban időzött. Sőt az özvegy királynő, Aragóniai Beatrix személyesen is elzarándokolt Loretóba 1501-ben. A Loretóhoz fűződő hazai kötődést jelzik az ide érkező ajándékok is: Báthori István erdélyi vajda 1489-ben egy feltehetően ezüsből készült Madonna-szobrot küldött, 1638 körül pedig Bethlen Gábor felesége, Brandenburgi Katalin halmozta el a kegyhelyet ajándékaival, melyeket a Rákóczi család adományaival együtt 1789 körül töröltek ki a leltárakból, akkor, amikor Napóleon katonái végigrabolták Itáliát.³

A budapesti Loretói Madonna

A Szépművészeti Múzeum éppen 120 éve őriz raktárában egy 1520–30 körül Itáliában készült *Loretói Madonna* festményt. Pontosabban a loretoi típus egy érdekes változatáról van szó: összekapcsolódik benne a *Madonna del latte*, azaz szoptató Madonna és a loretoi Madonna képtípusa. A kép nem szerepelt kiállításon, a nagyközönség soha nem láthatta, aminek oka valószínűleg a mű töredékessége. Az eredetileg falra festett, majd vászonra áttett kép alsó része szinte teljesen megsemmisült.⁴ A vásárlás idején valószínűleg sokkal jobb állapotban lehetett, mint ma van, amit vételára is mutat: Pulszky Károly, a budapesti Szépművészeti Múzeum jogelődjének tekinthető Országos Képtár vezetője 1100 líráért jutott hozzá.

A loretoi Madonna-ábrázolásnak ez a változata, amikor az angyalok tabernakulumot vagy baldachint tartanak Mária fölé, viszonylag későn, a 14. század elején jelent



Sant'Eraclio Vára egy 1907-ben készült felvételen



A loretoi Basilica della Santa Casa homlokzata



A loretoi Santa Casa köré épített márvány ereklyetartót II. Gyula pápa idején kezdték el kifaragni, Andrea Sansovino és társai is dolgoztak rajta

meg az itáliai festészetben és hozzávetőlegesen csak egy évszázadig élt.⁵ A képtípus elterjedésével kapcsolatban érdemes figyelembe venni a 14–15. századi loretoi zárándokút vonalakat, amelyek közül a Róma felől érkező az ókori Via Flaminia követte. Ez az út az itáliai félsziget más égtájai felől érkező utakkal Maceratában futott össze és innen lehetett Recanatin át Loretóba érkezni. A 16. századi dokumentumokban „via Lauretana”-ként is megnevezett zárándokút egyik legfontosabb állomása volt Foligno. A városban és környékén számos, ekkoriban kiépült kultusz hely és képi ábrázolás őrzi a zárándokok emlékét. Ennek az időszaknak az egyik legtöbbet foglalkoztatott helyi festője volt Pierantonio Mezzastris, aki a budapestihez hasonló témát, loretoi Madonnaként ábrázolt szoptató Máriát is festett Folignóban (Perticani, Sant’Antonio-templom).⁶

A folignói zárándokút mentén készült egykori falfestmények közül jó néhányat azonban ma már hiába keresnénk eredeti helyükön, jelentős részüket a 19. század második felében leválasztották a középkori épületek falairól. A leválasztott freskók sorsáról kevés jogszabály rendelkezett, az akkor hatályos rendelkezéseket pedig könnyen ki lehetett játszani. A bizonytalan helyzet rendezése céljából 1860-ban Foligno város vezetősége felállított egy bizottságot, hogy felügyelje a város és környéke műemlékeiről történő falképleválasztásokat.⁷ Azonban az ilyen és ehhez hasonló szabályozások ellenére a következő évtizedekben Folignóban és környékén többször kerültek a helyi műkereskedők boltjaiba a környék középkori templomainak falképdekorációi.⁸

Umbria, Sant’Eraclio

Rendkívüli kereskedői érzékkel használta ki ezt a helyzetet például a perugiai Mariano Rocchi (1855–1943), akivel Pulszky rendszeres kapcsolatban állt és akitől a *Loretói Madonna* freskót is vásárolta 1895 júliusában, mint ahogy a Szépművészeti Múzeum itáliai falképeinek nagy része is lényegében Mariano Rocchi boltjából került Budapestre. Az utókor számára a legégetőbb problémát a freskók eredeti helyének meghatározása jelenti, a legtöbb esetben nem tudjuk, mely épületek faláról, honnan, mikor választották le őket, honnan kerültek a műkereskedőhöz. Szerencsére előfordulnak kivételek, amikor Rocchi tudott valamilyen adattal szolgálni a képek eredetét illetően és ezt meg is osztotta Pulszkyval. Ezek a véletlen-

szerűen fennmaradt utalások, megjegyzések az eladási számlán azért rendkívül fontosak, mert Pulszky az általa vásárolt műtárgyak első nyomtatott katalógusán ugyan már 1888-tól dolgozott, azonban az 1896-ban megjelenő kötet szerkesztését már nem ő végezte el.⁹ Így több fontos adat, a műkereskedőktől származó információk a festmények eredetével kapcsolatban hiányoznak ebből az első jegyzékből, majd az erre épülő, a múzeum későbbi katalógusaiból, leltáraiból is kimaradtak és feledésbe merültek – ez történt a *Loretói Madonna* freskó esetében is. Ha azonban Rocchi eredeti, 1895. júliusi számláján figyelmesen végigolvassuk a felsorolt tételeket, megtaláljuk a kereskedő zárójelbe tett megjegyzését, miszerint a falkép Sant’Eraclióból származik.¹⁰ Ez a település Folignótól mindössze három kilométerre fekszik, közigazgatásilag azonban mára már vele egybeépült település.¹¹

A budapesti *Loretói Madonna* témája és stílusa alapján is egyértelműen szorosan kötődik az 1500 körüli évtizedek Foligno és környékének falfestészeti kultúrájához. A falképet annak állapota miatt ma már nehéz egyértelmű és pontos stíluskritikai vizsgálatoknak alávetni. Azonban szembevetűn a hasonlóság Foligno egy másik templomának, a Santa Maria Infraportas-templom jobb oldali első pilaszterére megfestett *Loretói Madonnával*. Az olasz szakemberek szerint a két festményt közös stílusjegyei alapján egyértelműen ugyanaz a mester készítette, nagy valószínűséggel Pierantonio fia, az a Bernardino Mezzastris, aki főképp Folignóban és környékén festett falképeket az 1502 és 1539 közötti években.¹²

Sant’Eraclio Vártemplomában 1876-ban még látható volt egy Bernardino Mezzastris stílusában megfestett *Loretói Madonna* az egykori dokumentumok szerint.¹³ Ma már azonban hiába keresnénk itt ilyen témájú falképet. A Vártemplomban 1890 és 1895 között radikális átalakításokat végeztek, például az oltárt is szétbontották. Az átépítés és a rekonstrukció a falképeket is érintette: 1893-as levéltári adatokból tudjuk, hogy bizonyos helyeken a mész- és vakolatrétegek alól ekkor falképek kerültek elő.¹⁴ Az átalakítások eredményeként ma már sem Sant’Eraclio Várában, sem annak közelében nem ismerünk Bernardino Mezzastris stílusában megfestett *Loretói Madonnát*. Nyilvánvaló, hogy dokumentumok hiányában jelenleg már csak elképzeléseink lehetnek arról, hogy az 1895 nyarán Mariano Rocchi boltjában eladott

Loretói Madonna falkép innen vagy esetleg Sant’Eraclio egy másik épületéből került-e a Szépművészeti Múzeumba.

• • •

1 *L’iconografia della Vergine di Loreto nell’Arte*. Szerk. F. Grimaldi, K. Sordi. Loreto, 1995. 134. o.

2 F. Grimaldi: *La chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII–XV*. Pieva Torina, 1984

3 Loreto magyar vonatkozásairól: A. Mihalik: *Tesori Ungheresi smarriti della Santa Casa di Loreto*. Roma, Budapest, 1931

4 Az eredeti festett felületnek mindössze talán 50–60 százaléka maradt meg, melynek oka lehet az is, hogy néhány évvel ezelőtt egy baleset során forró gőz tört be a múzeumnak abba a raktárába, ahol ezt a falképet tárolták. A freskó felületét valamikor olajfestékkel is átfestették, ezt a réteget az 1991–92-es restaurálás során távolították el. Nemessányi K.: *Kalcium-oxalátok előfordulása és kialakulása falképeken és köveken*, in: *Műtárgyvédelem*, 1994. 23. sz. 39–43. o.

5 M. Sensi: Santa Maria „liberatrice dalla peste”, in: *Munus amicitiae: scritti per 70. genetliaco di Floriano Grimaldi*. Szerk. G. Paci, M. L. Polichetti. Loreto, 2001, 361. o.

6 E. Cecconelli: Pierantonio Mezzastris: Madonna di Loreto e san Rocco, in: *Pierantonio Mezzastris, Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*. Szerk. G. Benazzi, E. Lunghi. Foligno, 2006, 137–139. o.

7 Az 1860-as folignói szabályozásról és annak hatásáról részletesebben: P. Felicetti: *L’arte di „trar seco i freschi”: Buccolini e Ottaviani distaccatori degli affreschi del Mezzastris*, in: *Pierantonio Mezzastris, Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*. Szerk. G. Benazzi, E. Lunghi. Foligno, 2006, 253–267. o.

8 Umbria és Perugia szabályozatlan műkereskedelmi viszonyairól a 19. sz. második felében: C. Silvestrini: *Mariano Rocchi antiquario, Il commercio d’arte sull’asse Perugia-Roma tra Ottocento e Novecento*. Perugia, 2008, 30–34. o.

9 A budapesti múzeum első tudományos szakkatalógusa: *A Szépművészeti Múzeum részére vásárolt festmények, plasztikai művek és graphikai lapok lajstroma a vételárak kitüntetésével*. Budapest, 1896. Pulszky azért nem fejezte be a kiadvány szerkesztését, mivel 1895-től folyamatos, durva politikai támadások érték. 1896 januárjában elmozdították igazgatói állásából és önkéntes száműzésbe menekült.

10 Szépművészeti Múzeum, Irattár, Mariano Rocchi számlája, 1895. július 26., 88. sz.

11 F. Bettoni, B. Marinelli: *Foligno. Itinerari dentro e fuori le mura*. 2001, 210–213. o.

12 F. Todini: *La pittura Umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I. Milánó, 1989, 225. o.; V. Picchiarelli: *L’Eredità di Pierantonio: Bernardino Mezzastris e la pittura di primo Cinquecento a Foligno*, in: *Pierantonio Mezzastris, Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*. Foligno, 2006, 239–251. o.

13 M. Faloci Pulignani: *Ricerche storico-artistiche sulla basilica di S. Maria Infra-Portas di Foligno*. Foligno, 1876, 28. o.

14 Az 1890–95-ös átalakításról írt és az ezekkel kapcsolatos levéltári adatokat is közli: E. Cecconelli i. m. (2006) 79–124. o.

BAKOS Katalin

KÖSZÖNET A PLAKÁTOKÉRT!

KAPCSOLÓDÓ ÉLETMŰVEK, ÉPÍTKEZŐ GYARAPÍTÁS A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA PLAKÁTGYŰJTEMÉNYÉBEN I.

Részletes bedekkerünk a Nemzeti Galéria új kiállításához: egy grafikus mindennapjai a szocializmusban. Mi a közös a *Művelt Nép, Béke és Szabadság*, *Tavaszi Vásár*, *IBUSZ* vagy *A mosatlan gyümölcs betegséget terjeszt* című nyomtatványokban? A tervezőjük Gunda Antal, akinek hagyatékát a grafikai kabinetben lehet majd megtekinteni. Cikkünkben róla és a plakátgyűjtés műhelytitkairól olvashatnak.

A Magyar Nemzeti Galéria grafikai kabinetjében június 17-től szeptember 20-ig látható Gunda Antal tervezőgrafikus (1929–2013) kiállítása. Gunda plakátjai és egyéb alkalmazott grafikai munkái a magyar tervezőgrafika nivós és egyúttal az 1950-től 1980-ig terjedő időszakot jól tükröző, jellegzetes példái. A kiállítás célja azonban nem pusztán egy életút bemutatása. Az ajándékozás útján a grafikai gyűjteménybe került tárgye gyűjtes sokat elárul a múzeumról magáról is, betekintést enged a nézőknek egy, a közönség számára talán kevésbé ismert tevékenységbe, a gyűjteménygyarapításba. Az egykori Julius Paul-gyűjteményből vásárolt 20. század eleji plakátok kiállítása ugyanitt (*Hazatérő remekművek*, 2014. július 9. – október 5.) az állami támogatással történő nagy összegű vásárlás esetét mutatta be. Gunda Antal tárlata azt példázza, milyen fontos szerepet játszik a magánszemélyek, köztük maga a művész vagy a hagyatékkal gondosan sáfárkodó örökösök önzetlen ajándékozása.

A Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteménye egyidős az intézménnyel, 1957-ben Bedő Rudolf gyűjteményének megvásárlása vetette meg az alapját.¹ A plakátok szokásos beszerzési módja a vásárlás volt,

de a bekerülő anyag túlnyomó többsége 1963-tól kezdve, az Országos Széchényi Könyvtárral való megegyezésnek megfelelően, a kötelespéldányokból kapott 1-1 darabból állt. Az 1980-as évek folyamán egyre csökkent ezek száma, majd ez a forrás teljesen meg is szűnt. Így még nagyobb szerepe lett a célzott gyarapításnak, amely az automatikus átvétel helyett tudatos megfontolásokon alapul. A plakátgyűjteményt gondozó művészettörténész napi munkája részeként felkereste a különböző generációkhoz tartozó kiemelkedő művészeket, akik az adatközlés során szívesen ajándékoztak műveikből. Szilvássy Nándor 1988-ban, Darvas Árpád 1989-ben, Révész Antal és Wigner Judit 1994-ben ajánlott fel nagy számban plakátot a Magyar Nemzeti Galériának. Valamennyien már korábban is szép számmal képviseltették magukat a gyűjteményben, de a hiánypótlás révén életművük megközelítő teljes-séggel hozzáférhető lett a kutatók számára. A kiállítások mindig ösztönzően hatottak újabb személyes kapcsolatok kialakítására, a gyűjtemény egyre inkább ismertté vált a szakmai köztudatban. Ennek köszönhetően mind gyakrabban fordult elő, hogy művészek vagy örököseik jelentkeztek ajándékozási szándékkal.² Temesi Ildikó

2001-ben kereste meg a Nemzeti Galériát, mert fontosnak tartotta, hogy férje, Ernyei Sándor (1924–2001) halála után munkái közgyűjteménybe kerüljenek.

Szánthó Ildikó hasonlóképpen gondolkodott férje, Gunda Antal hagyatékáról, s a grafikai osztály örömmel fogadta felajánlását. Nemcsak azért, mert ingyenes



Gunda Antal: *Mosatlan gyümölcs betegséget terjeszt*, 1960

Gunda Antal: *Ellenségünk...*, 1960

adományról van szó. Egy gondosan őrzött hagyaték révén ugyanis a művekkel együtt más olyan fontos tárgyak is látókörünkbe kerülnek, melyeknek osztályrésze gyakran a pusztulás. A tervek, fotók, dokumentumok³ segítségével rekonstruálható a művészpálya, nyomon követhető a művek születése, fény derül új összefüggésekre. A Gunda-hagyatékban fennmaradt négy terv segítette például négy eddig ismeretlenként nyilvántartott plakát azonosítását az ő műveként. A plakát- és nyomtatványterveket úgy őrizte meg a művész, ahogy azok a zsűriből visszakérültek. A terveket kemény hátlapra ragasztva vagy védőborítóval ellátva nyújtotta be, s a hátlapon látható zsűripecsétek (Képző- és Iparművészeti Lektorátus; Magyar Hirdető Grafikai Lektorátus) többnyire elárulják a készülési idejét, a bírálók kézírással írt megjegyzései pedig érdekes adalékokkal szolgálnak a mű korabeli megítéléséről, az elbírálás mindenkori szempontjairól.

A tervezőgrafikusok munkáit a Nemzeti Galériában a grafikai osztályhoz tartozó plakátgyűjtemény foglalja magában, melynek elsődleges gyűjtőköre természetesen a plakát. Fölmerülhet a kérdés, hogy is beszélhetünk itt tervekről, hiszen a terv nem nyomtatvány, mint az utcára szánt plakát, hanem többnyire rajz, fotómontázs, kollázs. A Nemzeti Galéria plakátgyűjteményébe kezdettől fogva bekerültek plakáttervek, s az utóbbi 15 évben a plakátművészek egyéb alkalmazott grafikái is, ha azok fontos szerepet játszanak az életműben. Ezzel a muzeológus nem hagyományt tör meg, épp ellenkezőleg, folytat egy tradíciót. Ha ugyanis megvizsgáljuk a grafikai osztály rajzgyűjteményét, szép számmal találunk benne plakát-, reklám- és könyvterveket, ex libriseket, illusztrációkat már a 19. század végétől. Biró Mihály, a nemzetközileg legismertebb magyar plakátművész plakát- és számolócédula-tervei a rajzgyűjteményben találhatók, csakúgy, mint Rippl-Rónai József, Ferenczy Károly és Vaszary János plakát-, könyv-, folyóirat-tervei, -illusztrációi. A plakátgyűjtemények általában a nemzeti könyvtárakban vagy az iparművészeti múzeumokban halmozódnak fel. Kivételnek számít a Nemzeti Galéria, amely a legjobbat hozza ki abból a speciális helyzetből, hogy a plakátkollekció itt a képzőművészeti múzeum része. Egé-



szében válik láthatóvá a magyar festők és grafikusok pályája, a több műfaj, a különböző médiumok összevetése hozzájárul a 19–20. század vizuális kultúrájának megismeréséhez. (A Nemzeti Galéria grafika osztálya *Gyűjtemény a gyűjteményben* címmel szentelt kamarakiállítást ennek a témának, 2010. június 15. – 2011. február 13.)

Gunda Antal 1949-től 1952-ig végezte tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán. Hagyatékában fennmaradt, s így a kiállításon látható, az 1952. május 3-án kelt 37 oldalas jegyzőkönyv,⁴ amely rögzíti

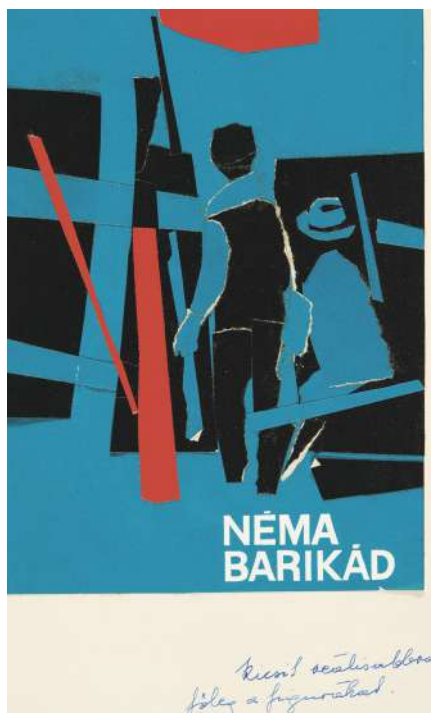
diplomavédését három másik grafikusával (Boromisza Zsolt, Csohány Kálmán és Töreky Ferenc⁵) együtt. Bortnyik Sándor, főigazgató, akinek a vezetésével 1949-ben lezajlott a főiskola reformja, azaz átalakítása a szovjet oktatási rendszer alapján, a szocialista realizmus programjával nyitotta meg a védést, a szocializmus építésének ábrázolását jelölve meg a művészet fő feladataként. Gunda Antal témaválasztása megfelelt a Bortnyik által megfogalmazott kritériumoknak. Az ötéves terv teljesítését az ipar öt ágazatának ábrázolásán keresztül szerette volna szemléltetni, kiállítási

Gunda Antal: *Kenyér és rózsák*, 1961

tablók formájában. Tanára, Konecsni György az 1930-as évek kiemelkedő tervezőgrafikusa, aki változatlanul tekintélynek számított az 1950-es évek folyamán, a védés során komoly szakmai mentornak, megértő támogatónak bizonyult.⁶ A főiskolai évek dokumentuma a személyi lap, „kaderlap” is, melyben a vezető tanár és a főiskola DISZ-szervezete⁷ fogalmaz véleményyt a védés előtti időszakban Gunda szakmai, emberi tulajdonságairól és a közösséghez, a hivatalos ideológiához való viszonyáról.⁸ Kivételes szerencse, hogy a védés idejéből fennmaradt a négy fiatal művész közös fotója. Nem sokkal később készülhettek azok a csoportképek, amelyeken rajtuk kívül az idősebb Gál Mátyás és a hozzájuk hasonló korú Burger Ferenc és Szekeres István⁹ látható, valószínűleg egy nagyobb közös munka, egy kiállítási dekoráció készítése alkalmából, ami a korszak jellegzetes tervezőgrafikai feladata volt. A tapasztalt mesterek irányításával végzett munka a komplex, nagy kiállítási együttesekben vagy kereskedelmi

vásárokon jó pénzkereseti lehetőség és tapasztalatszerzés is volt a kezdők számára.¹⁰ A fiatal grafikusok munkásrühában, bakancsban, svájcisapkában láthatók. Nemcsak a műtermen kívüli fizikailag is megterhelő munka és a szerény öltözködési lehetőségek magyarázzák a megjelenésüket: a munkás külső társadalmi elvárásnak felelt meg, „a népről a népek” alkotó művész imázsát teremtette meg. A hagyatékban olyan sajtótermékek képviselik a szocialista realizmus korszakát, mint a *Művelt Nép* és a *Béke és Szabadság* számai,¹¹ valószínűleg azért, mert Gunda részt vehetett e lapok grafikai megformálásában. Közülük a *Béke és Szabadság* 1951. május 1-jei számának fotómontázs címlapján látható szignatúra alapján erről a számról tudhatjuk bizonyosan, hogy a művész részt vett a grafikai kialakításában. Az 1950-es évek elején szintén fotómontázs használatával készült egy prospektus is, mely a Mezőszöv¹² sátrait hirdeti. Az Országos Széchényi Könyvtár Plakát-tárában található plakátból következtethetünk arra, hogy az 1953-as *Tavaszi Vásár*hoz készült.¹³ A plakátot a motívumok zsúfolása és kedélyes narrativitás jellemzi, de megfigyelhetjük a rajz könnyedségét. Szemben a politikai plakátban uralkodó fotószerű realizmussal, mely zárt festmény-formára törekszik, Gunda munkája inkább a papírfelületet érvényesíteni enge-

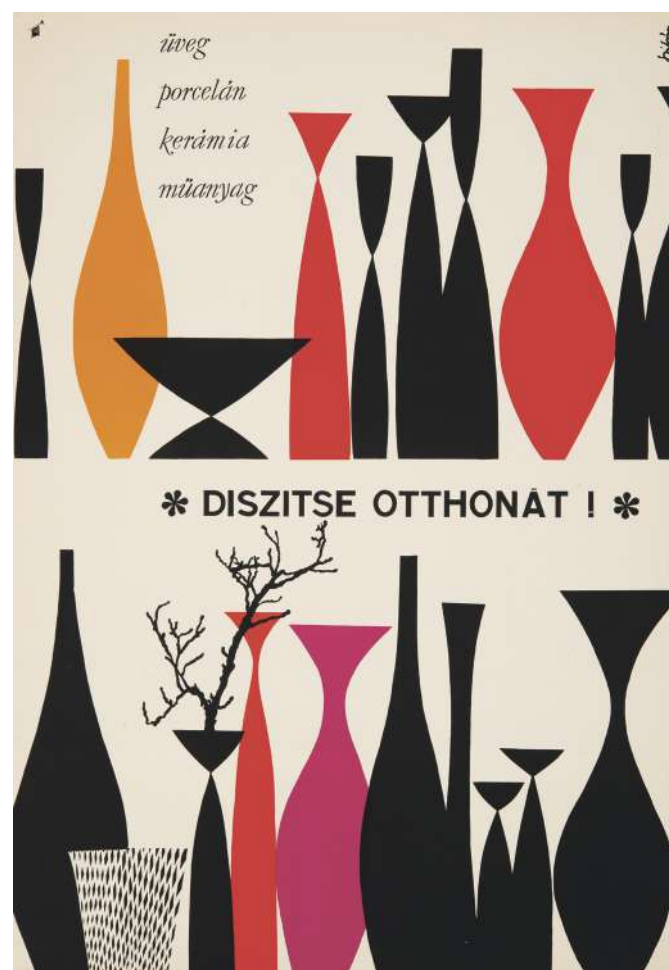
dő könyvillusztrációkra emlékeztet. A leporellónak a fotókat alányomásszerűen kísérő, sommázó, monokróm rajzai nem annyira a reprezentáció vagy a propaganda, mint inkább a praktikus tájékoztatás szolgálatában állnak, s még inkább jellemző ez az 1959-ben készült biztosítási prospektusokra, illetve szelvényekre, melyeken jelzésszerűen ábrázolt bányászlapok, illetve fogaskerek utalnak arra, kiket szólít meg a reklám. A fiatal grafikus napi rutinfeladatai közé tartoztak a papírfalvédők is, a korszak mára elfeledett tárgyai. Látványhű, ugyanakkor foltszerű, dekoratív előadásmódban készültek. A papírfalvédők a hímzett falvédőket voltak hivatva helyettesíteni, a kiadásukat a praktikus feladaton kívül ízlésnevelő szándék is motiválta: reprodukciókkal, vagy mint itt is, kortárs grafikusok saját rajzaival díszített nyomtatványt árusítottak a konyha díszítésére. A gyümölcscsendéletet ábrázoló papírfalvédő tervén fennmaradt pecsét tájékoztat arról, hogy 1957-ben készült. Az 1956 áprilisában rendezett korszakváltó plakátkiállítás¹⁴ művészi programja, a szocialista realizmus elvetése, 1958–60-ra érett be, s ez leglátványosabban a filmplakátban nyilvánult meg. Gunda Antal közérdekű témájú, egészségügyi és közlekedésvédelmi plakátjaiban is jól megfigyelhető azonban a változás, a modern képi eszközök, humoros ötletek

Gunda Antal: *Néma barikád*. Terv, 1965

megjelenése. Gunda 1960-ban merészen absztraháló megoldást választott *Ellenségünk...* című egészségvédelmi plakátjához. Most egymás mellett látható a plakát és terve is, melyet elfogadott a zsűri, egy korrekcióval, hogy a betegségek nevei magyarul szerepeljenek, ne tudományos nevükön, mint a rajzon. A *Ludas Matyi* cikke¹⁵ a közérthetőség jegyében gúnyos hangon támadta az *Ellenségünk...*-et, a hasonló művészi eszközökkel készült *Mosatlan gyümölcs betegséget terjeszt* feliratú plakáttal együtt. Az újságíró nem utcán vagy kiállításon szerzett élményét osztotta meg, hanem egy reklámpszichológiai felmérés nyomán írt. A Trefort utcai Rendelőintézetben látta a két plakátot (szöveg nélkül), és olvasta az Egészségügyi Felvilágosító Központ kérdőíveit. A közvélemény-kutatás ismertetése és elemzése gépirat másolatként a *Ludas Matyi* számmal együtt fennmaradt Gunda hagyatékában.¹⁶ A felmérés eredményeként a reklámpszichológus megállapította, hogy nem feltétlenül elvetendő a „sablontól eltérő ’modern forma’”, mert nagy a figyelemfelkeltő ereje, de szükség van a feliratokra és esetenként, a pozitív érzelmek felkeltése és a mozgósító hatás elérése céljából, ajánlatos a könynyebben felismerhető ábrázolás alkalmazása. A Nemzeti Galériában megtalálható a *Mosatlan gyümölcs betegséget terjeszt* téma egy hagyományosabb, leíró jellegű feldolgozása, s most a hagyatékából bekerült a gyűjteménybe a tempera terv is, 1960-as dátummal. Felmerül a kérdés, ez a variáció vajon a felmérés nyomán készült? Vagy alternatív terv volt, amit egyidejűleg nyomtattak ki? További forrásokat kell majd felkutatnia annak, aki pontos választ szeretne. A korszak társadalmi témájú plakátjai közé tartoztak még a bal- és munká- és közlekedésvédelmi plakátok, melyek között általában sok volt a sablonos megoldás. Gunda azonban mindig komolyan vette a feladatot, s talált egy-egy humoros ötletet, és ugyanazokat a látványt erősen átformáló technikákat alkalmazta, mint attraktívabb filmplakátjaiban: a papírtépést, a kollázst és a fotómontázst. Közlekedési plakátjaiban használta a fotó optikai torzítását, a korszak kedvelt technikáját, amely kulturális plakátjaiban nem fordul elő. Gunda Antal korai filmplakátjai igazolják Konecsni György, a vezető tanár megjegyzését a sze-

mélyi lapon, miszerint tanítványa jó rajzoló. A *Kenyér és rózsák* (1961) és a *Kisfiúk* (1960. k.) őrzik lendületes kézvonását, a mesterien kezelt akvarell technikát. Finom pszichologizálás, de nem túlzott érzelmesség, látványhűség, de koncentráció képkívágat – a grafikus sikeresen egyensúlyoz a realizmus követelménye és a plakát figyelemfelkeltő szerepe között. Szintúgy az ecsetjárás hangsúlyozása, de sikeresség, tömör színfoltok, festményszerű lezártág jellemzi más filmplakátjait, mint a *Krisztina és a szerelem* (1961) is. Egész sorozat tervet készített a *Jöjj vissza Afrika* című filmhez (1962), kis kompozíciós változtatásokkal, csak az intenzív koloritú színváltozatok kedvéért. Kompaktabb színfoltok, pozitív és negatív síkformák játéka határozza meg a *Balti égbolt* (1961), a *Délután 5-kor Madridban* (1965) és a *Titok* (1966) feszültséggel teli képi világát. A sötét-világos kontraszt, a feketéből kivillanó éles, fehér vagy sárga síkformák vibrálása drámai hatást eredményez a *Ki ártatlan* (1964) és a *Rab Ráby* (1964) plakátján. Még merészebb, mikor a filmbe karcos, kusza rajzot, s világítja le, majd fordítja át negatívba az *Amerika éjjel* plakátján (1965). Pernecky Géza oly találó meghatározása szerint ez az „ecset helyett olló”,¹⁷ azaz a fotómontázs és a kollázs korszaka, de rögtön hozzátehetnénk még a drasztikus papírtépést is, mely a *Néma barikád* (1965) és az *Éltre táncolt lány* (1965) plakáttervében is erőteljes absztrahálást eredményez. A zsűri megjegyzése a *Néma barikád* tervén ezt már túlzottnak tartja – mégis ez lett a kinyomtatott plakát alapja. Fotót csak erős grafikai átírással, kalligrafikus megoldással kombinálva használt Gunda, mint a *Mária és Napóleon* (1967) vagy a *A felrobbant pokol* (1968) esetében. Sosem mondott le azonban a mívész ecsetrajzról, erről tanúskodik a *Hoffmann meséi* (1971) és a *Cromwell* is (1971). Gunda vonzódik a kalligrafikus íráshoz, de nem dekoratív vagy játékos oldalát, hanem drámai lehetőségeit aknázza ki. Már a korabeli kritika is üdvözölte a sokféle új eljárást a plakátban, s a felsorolásokban mindig szerepelt a tipografikus megoldások megjelenése. Gunda a filmplakátban bevállalta a pusztán betűs megoldást a két színnyomás szűkös feltételével is. A szabadon rajzolt betűkkel drámai és humoros hatást is el tudott érni. A *Megszakított re-*

pülés (1965) és *A férfi egészen más* (1966) sokkal inkább a kalligrafikus feliratok és a rajzok rokonainak tűnnek, ha összevetjük őket a konstruktivista tipográfiai hagyományhoz és a kortárs képzőművészeti törekvésekhez kötődő folyóirat- és prospektustervekkel, az *IBUSZ* és a *Külkereskedelmi Propaganda* számára. Gunda kétféle grafikai rendszert dolgozott ki mindkét feladatra. Az első, egy többféle betűtípusból alkotott vibráló betűkompozíció, az utcai fényreklámok betűmontázsát idézi (amely a korszak sok plakátján is feltűnik, mint a modern nagyváros jelképe, így Gundánál is az *Amerika éjjel*-ben). A második, pozitív-negatív formákból szerkesztett tipografikus oldal a minimal art, a pop-art és az op-art vizuális hatásait integrálja. Megoldásra vár egy rejtély. A *Külkereskedelmi Propaganda*¹⁸ kiadása 1958 és 1963 között szünetelt. Címlapjainak grafikája a színes mezőben lebegő szférikus formával 1963–1969-ig azonos, és gyökeresen eltér Gunda 1962-es és 1963-as évszámot viselő tipografikus ter-



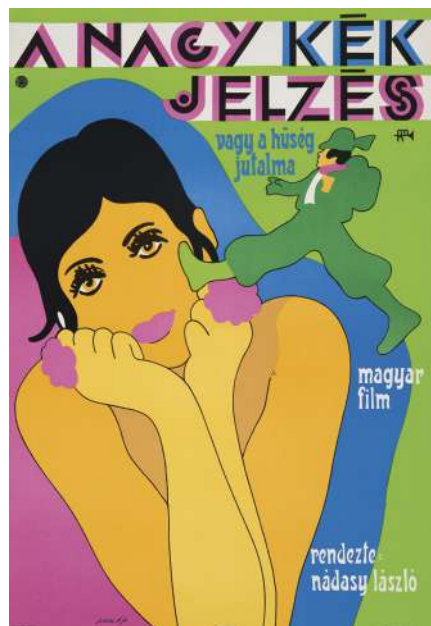
Szilvássy Nándor: *Díszitse otthonát*, 1963 [XY 88.80]

Gunda Antal: *Külkereskedelmi Propaganda*. Borítóterv, 1962

veitől. Kérdés, milyen alkalomból készültek Gunda munkái? Pályázatra vagy saját kedvtelésre? Zsűrűpecsét nincs rajtuk. A temperával precízen megfestett tervek nem a funkcionalizmus fegyelme, ökonómiaja szellemében készültek, sokkal inkább a képi fantázia és valamiféle modern életérzés megragadása jegyében. A *Műanyagkiállítás* szellemes tervsorozata¹⁹ hasonlóképpen nem a kortárs design tükröződése, sokkal inkább merít absztrakt képkompozíciók finom szín-, faktúra- és

transzparencia-hatásaiból. Fordulatot jeleznek a tárgyilagos fekete-fehér fotós kereskedelmi plakátok. Keletkezésük hátterében, a külföldi szaklapok újdonságainak ismeretén kívül olyan kiállítások munkálhattak, mint az 1962. év legjobb svájci plakátjait bemutató kiállítás a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. A „svájci iskola” ugyanis következetesen vitte tovább a Bauhaus hagyományát, a funkcionalizmus szellemiségét. 1975-től 1983-ig Gunda Antal tervezte a plakátokat az

Építésügyi Tájékoztató Központ *Építetük...* kiállításaihoz. A vonalzóval kiszerezett tipográfia és kép-váz, a tervezés folyamata mint téma már az építészeti tervrajzok és a design világába vezet. Maga a téma is sugalmazta a geometrizáló képi megoldást, de más tényezők is közrejátszottak. Az Iparművészeti Főiskolán 1967-ben megalakult a typo-grafikai tanszék, amely tudatosabb viszonyulást vezetett be az írásjelek használatába, és bizonyára közrejátszottak az új hang formálódásában a képzőművészet változásai, a concept art megjelenése is. Gunda Antal kiállítása az egyéni művészi teljesítményen túl felvillantja egy korszak képét, betekintést nyújt a 20. század második felének bő három évtizedébe, a gazdasági életet, a kultúrát, az életmódot és a reklámkultúrát dokumentáló plakátokon és nyomtatványokon keresztül. Kérdésekre válaszol, és egyben sok új kérdést vet fel. Miről és kiknek szólt a reklám és a propaganda 1950-től 1980-ig? Hogyan változtak az időben a tervezőművészek feladatai? Milyen tényezők – személyek, intézmények, törvények, szabályok, kritikák, szakpublikációk – alakították a szocialista korszak vizuális kultúráját? Mi határozta meg a művészek választásait? Hozzá tud-e adni valamit a múzeum a magyar reklámgrafika gyűjtése és feldolgozása révén a történészek, szociológusok, művelődéstörténészek korszakra vonatkozó kutatásaihoz?

Erneyi Sándor: *Vörös pipacs*. Plakátterv, 1950-es évek vége [XY 01.11]Darvas Árpád: *A nagy kék jelzés*, 1970 [XY 89. 21]Révész Antal – Wigner Judit: *Három óra magánélet*, 1969 [XY 94. 121]

És a múzeumlátogató közönség, az egyén szintjén? Bele tud-e szólni egy plakátkiállítás az 1950-es, 60-as, 70-es évekről a sajtóban, a közbeszédben folyó diskurzusba?

Gunda Antal tervezőgrafikus (1929–2013)
Magyar Nemzeti Galéria grafikai kabinet
2015. június 17. – szeptember 20.

• • •

1 Bakos Katalin: Bedő Rudolf plakátgyűjteménye. In: *Szenvedély és tudás. Bedő Rudolf műgyűjteménye*. Szerk. Molnos Péter. Budapest, 2010. 244–263. o.

2 A cikk keretei határt szabnak a mondandómnak, sajnálom, hogy nem tudok mindenkinek köszönetet mondani, aki a Magyar Nemzeti Galériába helyezte bizalmát. Most elsősorban arról a generációról van szó, akiknek pályája közvetlenül 1945 után bontakozott ki. Talán álljon itt még Tamási Zoltán, Muray Róbert, továbbá Bánki Lászlóné és Szilasné Remecz Gyöngyi neve. Egy következő írás foglalkozik majd az 1930-as évektől az 1950-es, 60-as évekig ívelő életművekről, melyeket művészek leszármazottai juttattak el a múzeumhoz.

3 A közvélemény előtt kevésbé ismert, hogy a múzeumi adattár is gyűjtemény. A Nemzeti Galériában mindig fontos volt a gyűjtemények közötti együttműködés, ennek jegyében a pálya dokumentumai, a diplomavédési jegyzőkönyv, a fotók, kéziratok, a grafikai gyűjtemény profiljába nem illő nyomtatványok a Nemzeti Galéria Adattárába kerülnek.

4 Jegyzőkönyv a Magyar Képzőművészeti Főiskola 1951–52. tanévben végző V. éves hallgatói diplomamunkáinak 1952. évi május hó 3-án d.u. 3

5 Boromisza Zsolt (1928–2011), tervezőgrafikus, illusztrátor, festőművész; Csohány Kálmán (1925–1980) grafikus; Tőrek Ferenc (1922) tervezőgrafikus.

6 A védésen a főigazgató, főtítkáron és a művésztanárokon kívül részt vett a marxista-leninista tanszék vezetője, a párttitkár, a Népművelési Minisztérium képviselője, az Iparművészeti Főiskola igazgatója, a *Szabad Művészet* főszerkesztője és a Képző- és Iparművészek Szövetségének képviselője is. A bíráló bizottság tagjai: Bortnyik Sándor főigazgató, Bernáth Aurél és Ék Sándor főtanszakvezetők, Kádár György, Konecsni György, Szabó Iván tanárok és Rozsnyai Zoltán párttitkár.

7 Dolgozó Ifjúság Szövetsége 1950–1956.

8 Jellemző kitételek: „Tanulja a marxizmust – becsületet, de passzív... Általában tárgyilagos, – a közösségbe jól bele tud illeszkedni. Lassan, de fejlődik, politikailag belső vívódással, de őszintén.”

9 Gál Mátyás (1909–1999) 1932–1938-ig végezte tanulmányait az Iparművészeti Iskolában, Burger Ferenc (1923) 1952-ben, Szekeres István (1927) 1953-ban szintén a Képzőművészeti Főiskolán diplomázott.

10 Gunda Antal munkásságában fontos szerepet játszott a kiállításgrafika, az 1960-as években készült artisztikus makettjei a hagyatékából az Iparművészeti Múzeum Adattárába kerültek.

11 *Művelt Nép*. A kulturális tömegmozgalom folyóirata. III. évf. 11. sz. 1952. november; *Béke és Szabadság*. Az Országos Béketanács lapja, II. évf. 9. sz. 1951. május 1. és VII. évf. 35. sz. augusztus 29.

12 Mezőgazdasági Eszközöket Értékesítő Szövetkezeti Vállalat

13 Gunda Antal: *Tavaszi Vásár március 28–29, 1953* OSZK ltsz.: 208/1953

14 Frank János: 1955–56: A plakát a hegemonia. In: *100+1 éves a magyar plakát*. Kat. Műcsarnok, Budapest, 1986. 123. o.

15 Bernáth Ede: Ki az ellenségünk? *Ludas Matyi*, 1960. XVI. 42. sz. október 20. 14. o.

16 Dr. Székely Lajos: Egészségügyi felvilágosító plakátjaink hatásfokának értékelése. *Gépirat*, 24 lap.

17 Pernecky Géza: Magyar plakát '66. *Tükör*, III. 51. sz. 1968. december 20. 12–13. o.

18 *Külkereskedelmi Propaganda*. A Magyar Kereskedelmi Kamara Propaganda Osztályának tájékoztatója, kéziratként. Az OSZK katalógusa szerint 1957–1958 és 1963–1969 között jelent meg. A címlapot kartonra, színnel nyomtatták, a belső oldalakat stencillel sokszorosították, idővel egyszerű nyomdai technikára tértek át.

19 A tervekhez nem tartozik évszám, a hátoldalon kézírással csupán a „Háztartási műanyag kiállítás” szöveg látható.



órákor megtartott bírálatról. *Gépirat*.
 Gunda Antal: *Műanyagkiállítás*.
 Plakátterv, 1966

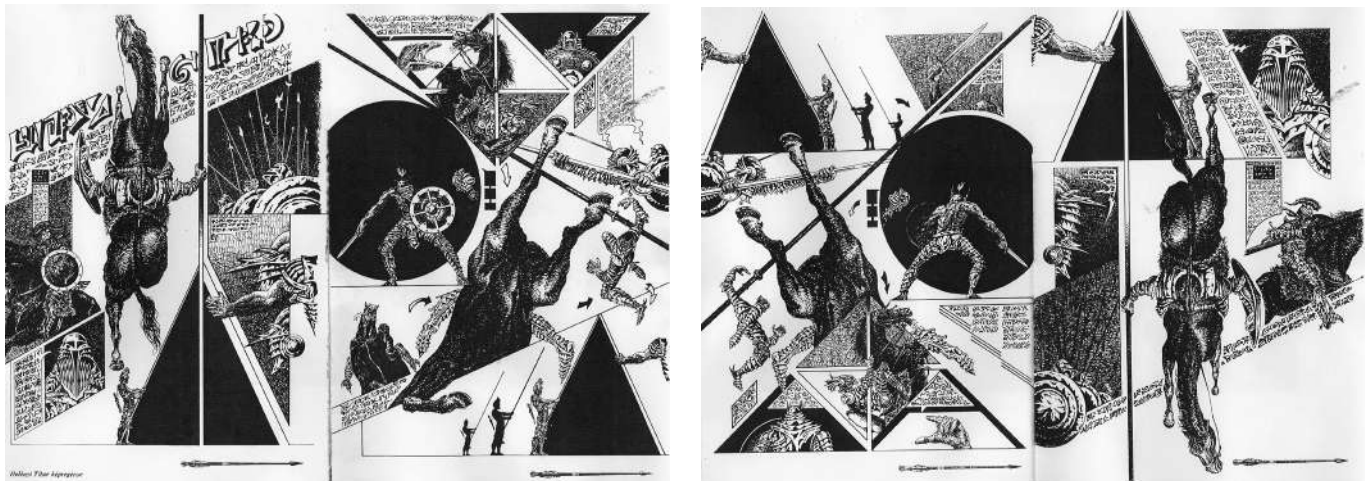
a



Ki gondolná, hogy a szocializmusban nevelkedett alsósok szórakoztatására hivatott *Kisdobos* című újság valójában fontos művészi kísérletek színtere volt a hetvenes évek végén? És hogy a kisdobosok a magyar történelmi mondákat leginkább *A nyolcadik utas: a halál* című film képi világát idéző jelenetekből ismerhették meg? Hogyan kapcsolódtak össze a *Galaktika Magazin* sci-fjei Mátyás királlyal? Érdekes adalékok a mostani középgeneráció történelemképének kialakulásához.

AZ „ART COMICS” KEZDETEI MAGYARORSZÁGON

TOKAI Gábor



Helényi Tibor: *Végtelen képregény*, 1978 [Mozgó Világ, IV. évf. 5. szám, 1978. október, 60-63.]

A képregény Magyarországon – a *manga* jelenlegi diadalmas térhódításáig – periferikus műfajnak számított. A *comics*, a „klasszikus” (európai és amerikai) képregény, az utóbbi évtizedeknek a rajongók és a művészek általi – heroikusnak mondható – küzdelme révén is csak jelentéktelen rajongói tábor tudott magának toborozni. Ez, az itthon leginkább szubkulturálisnak nevezhető közösség azonban érdeklődésében éppen olyan heterogén, mint amennyire maga a műfaj az. A klasszikus *comics* hazai rajongótábora nagyrészt a „szuperhősös” és a „komikus” képregények kedvelőiből verbuválódik. Nincs ez másképp a fejlettebb képregénykultúrával rendelkező országokban sem,

azonban az a világ kialakított magának egy külön szubkultúrát is. A képregényen belül ezt az irányzatot leggyakrabban az „art comics” megnevezéssel szokták illetni (jóllehet ezt is leginkább gyűjtőnévként foghatjuk fel), az ilyen albumokat pedig a *comic book* helyett *graphic novel*-nek nevezik. Magyarországon az egyébként is szubkultúrának tartható képregényrajongók közti „art comics szubkultúra” jelentéktelennek tekinthető (amit egyébként az ilyen, esetlegesen a hazai könyvforgalomban megjelenő kiadványok hosszú élete is tanúsít a könyvesboltok polcain).

Képregénykultúra Magyarországon is kialakult a 60–70-es években, és viszonylagos népszerűségét jelzi, hogy számos ha-

zai újság közölt képregényt. A *Füles* című rejtvénylap pl. világirodalmi művek adaptációjával próbálkozott, amely a „kommersz kapitalista” műfajt kulturális ismeretterjesztő funkciója révén legalizálta. Az újságban megjelent képregények rajzolói (Korcsmáros Pál), vagy inkább festői (Sebők Imre és Zórád Ernő), mit sem tudva a nemzetközi tendenciákról, egy sajátos, magas grafikai színvonalú – a rajongók által máig méltóképpen kedvelt – hazai képregénystílust alakítottak ki. A *Füles* ugyanakkor időnként a francia *Vaillant* baloldali lap képregényeit is közölte Raymond Poivet-től és André Chéret-től. Ugyanígy, szinte kizárólag a *Vaillant* (később *Pif*) képregényeit hozta az Úttörők

Szövegségének lapja, a *Pajtás*; kezdetben főleg „komikus” történeteket, 1977-től pedig legendássá vált „kalandos” képregényeket is, szintén Chéret-től (Rahan), továbbá Raffaele Carlo Marcellótól (dr. Justice), Norbert Morandière-től (Okada) stb.¹ Ezek a francia művészek a nemzetközi képregénystílus változásait is közvetítették a hazai közönségnek, és hatottak a *Füles* képregényrajzolóinak ifjabb nemzedékére, különösen Fazekas Attila munkáira.

A nyugati világ képregényei azonban korlátozott mértékben egyéb csatornákon is eljutottak a magyar olvasókhoz. A 70-es évek elejétől több hazai nyomda is készített bémunkában képregényeket nyugat-európai országok számára, ahonnan a selejtes példányok a MÉH-en és antikváriumokon keresztül a hazai rajongók kezébe kerültek.²

A pop-art hatására a „nyugati” képregény iránti érdeklődés minden bizonnyal a hazai kortárs művészek közt is felbukkant. A 60-as évek végén, 70-es évek elején pl. több plakáton is megjelennek képregények ihlette motívumok (Konkoly Gyula, Kemény György, Darvas Árpád, Sóvári Katalin, Görög Lajos³), és valószínűsíthetjük, hogy nemzetközi kapcsolataik révén művészeink akár közvetlenül is hozzájuthattak egy-egy képregény-albumhoz. A „pop”-os érdeklődés természetesen a műfajnak mint „anti-művészetnek” szólt, ám az évtized fordulóján az alkalmazott grafikai szcénát elárasztó, a fekete kontúrok közé szorított tiszta színmezőkkel élő ún. „hippi szecesszió” megfelelő alapot biztosíthatott a hazai művészek számára is a képregény ekkortájt kibontakozó alternatív irányzatainak – és általában véve a neoavantgárd törekvések közepette háttérbe szoruló bravúros grafikai ábrázoló tendenciáknak – a befogadására.

A képregény, mint a kortárs művészet lehetséges önkifejezési eszköze valóban hamarosan felbukkant a neoavantgárd alkotói közegekben. 1975 áprilisában a Fialta Művészek Klubjában *Képregény* címmel kiállítás nyílt, melyen a kortárs hazai művészetben ma már ikonoknak számító művészek vettek részt: Erdély Miklós, Galántai György, Hajas Tibor, Halász András, Háy Ágnes, Károlyi Zsigmond⁴. Talán nem véletlen, hogy az egyik tárgyalandó „art comics” kísérlet éppen Nagyvári

Részletek Philippe Druillet: *Delirius* c. képregényéből [*Pilote*, 1972, Nr. 651–666]



Lászlóhoz (1952) kapcsolódik, aki éppúgy a *Rózsa-presszó* körébe vagy barátai közé tartozott, mint a kiállításon résztvevők⁵.

A másik kísérlet a közelmúltban elhunyt Helényi Tibor⁶ (1946–2014) nevéhez fűződik, akit a *Perspektíva-csoport* (1976–1981; Bakos István, Balla Margit, Bányai István, Felvidéki András, Helényi Tibor, Kemény György, Molnár Kálmán és Schmal Károly) tagjaként ma többek között a hazai alkalmazott grafika egyik jelentős újtójaként tartunk számon. Szőnyi György a korszakról így emlékezik vissza: „1968-ban mutatták be a mozik a Beatles

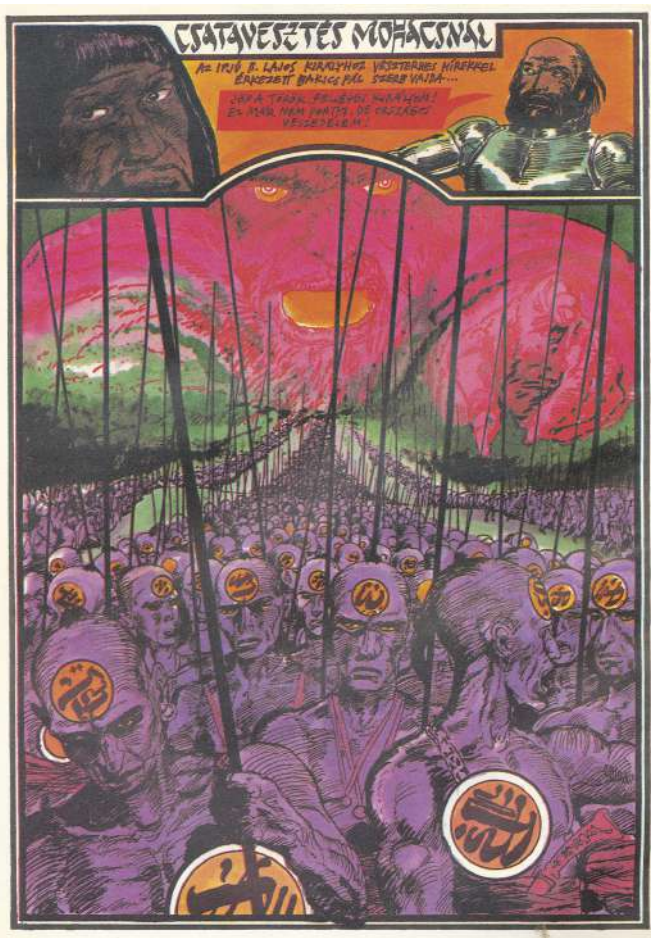
egész estés rajzfilmjét, a *Sárga tengeralattjárót*. A német Heinz Edelmann tervezte, akinek sikerült megjelenítenie a beatzenét a szecesszió, a pop-art, az op-art, a pszichedelikus underground és a hippivilág színeiből, formáiból kevert eszköztárával. Új, eklektikus stílust teremtett, és alapjaiban kavarta fel a kortárs rajzművészet »vegytisztá« világát.

Idehaza a rajzművészet finom illetanát Edelmann követőjeként 1972-ben Bányai István Grimm *Méhkirálynő* című vékony mesefüzetéhez készített illusztrációi ingatták meg. Szürreális színei, álom-



Részlet Philippe Druillet: *Delirius* c. képregényéből [*Pilote*, 1972, Nr. 651–666]

Nagyvári László: Csatavesztés Mohácsnál
[Kisdobos, 1980. szeptember, 16. oldal]



képszerű figurái, képregénybe, filmbe illő kompozíciói egy új kezdetet sejtettek. Néhány könyv és plakát (pl. Sándor Pál: *Szabadíts meg a gonosztól*, 1978) elkészítését követően azonban disszidált – nagy úrt hagyott maga után. Remek kortársainak (Felvidéki András, Helényi Tibor, Vida Győző, Kiss István, Nagyvári László, Békés Rozi), akik szintén kiváló ízlésű grafikusok, nem sikerült az őrsekváltás. Hogy ennek az erőteljes generációnak az aktivitása mit eredményezhetett volna, már nem derül ki, a »gyerekillusztáció« a szabadpiac berontása előtt elherdálta a szervezettileg, művészileg lehetséges pozícióit.⁷

Vélhetően a Rózsa-presszó körét és a *Perspektíva*-csoportot a képregény egészen más aspektusai foglalkoztatták (konceptuális, ill. stíluskérdések⁸), Nagyvári Lászlót azonban a kortárs emlékezet és az alkalmazott grafikus munkássága⁹ (így a tárgyalt képregénye is) Helényi Tiborral egy platformon mutatja. Nagyvári túlságosan rövid ideig volt jelen a hazai képzőművészetben ahhoz (1984 óta az Egyesült Államokban él, jelenlegi művész-

neve No-sek), hogy alkalmazott grafikus munkássága kellő hangsúlyt kaphatott volna. Itthon ez párhuzamosan futott egyéb művészi törekvéseivel¹⁰, idegenben pedig a honlapja szerint ilyen irányú tevékenysége teljesen megszakadt (<http://www.nosek.cc/>).

Helényi Tibor képregénye

A *Perspektíva*-csoport 1978. március 3–28. között a pécsi Színház téri Galériában látható *Perspektíva* c. kiállításán¹¹ Helényi többek között a *Barbár geometria* c. tollrajzsorozatával szerepelt. Az alkotásokon középkori páncélos figurák küzdelme volt látható, miközben mindegyik egy-egy geometriai tételt is illusztrált (pl. A *csata háromszögének súlypontja*). Művei rendkívül nagy érdeklődést váltottak ki; az *Élet és Irodalom* március 25-i számának művészeti mellékletei Helényi alkotásiból kerültek ki¹², a teljes sorozatot pedig 1978. augusztus 29. és szeptember 17. közt a Magyar Nemzeti Galéria „Műhely” sorozatának keretein belül önálló kiállításon is bemutatták (*Barbár geometria* címmel). A kiállításon – melyre a művész az eredeti tollrajzokat egyaránt elkészítette olajfestményként és cinkmaratásként – 10 mű szerepelt, közülük hatot mindkét technikával kiállította, a maradék négyet pedig csak cinkmaratással. A különálló kompozíciókból szerkesztette össze *Végtelen képregényét*, mely cinkmaratásként a kiállításon is szerepelt, de színes síknyomással előállítva „katalógusaként” is funkcionált¹³, végtelenített formában pedig a kiállítóterben elhelyezett hasáb alakú installációs elemen is körbefutott¹⁴. Az egyes alkotásokat Helényi a képregény-műfaj konvencionális elemei révén szerkesztette egybe: a geometrikus alakzatok határozták meg a rendhagyó „képkockák” formáját, nyilak jelölték az „olvasási irányt” és kitalált jelekből alkotott feliratok („holdbéli írás”) töltötték ki a „szövegbuborékokat”¹⁵. Szorosabb értelemben véve azonban a mű nem képregény, mert nincs összefüggő cselekménye, és a kísérőszöveg sem biztosítja (mert érthetetlen) a képek koherenciáját, amelyek sorozata egyébként is ciklikusan önmagába tér vissza; tehát a *Végtelen képregény* inkább a műfaj lényeges kérdéseiről elgondolkodtató, konceptuális jellegű alkotás. Helényi művészete a rövid ideig látható kamarakiállítás ellenére ismét viszonylag nagy visszhangot keltett, a *Végtelen képregényt* októberben a *Mozgó*

Részlet Philippe Druillet: *Yragaël ou la fin des temps* c. képregényéből [Pilote, 1973, Nr. 695, 702, 712, 727, 735, 748]



Világ, decemberben pedig az *Élet és Irodalom* is leközölte¹⁶, de néhány folyóiratban a különálló kompozíciók is megjelentek¹⁷. A kiállítása 1979-ben két kölni galériában is megvalósult (Galerie K am Rudolfplatz, Galerie Hoffmann).

Nagyvári László képregénye

Nagyvári László *Magyar történelmi mondák* c. képregénysorozata (a szöveget Papp László írta) az Úttörő Szövetség lapjában, a *Kisdobosban* jelent meg. Valójában megdöbbentő az a merészség, amellyel a művész a kisiskolásokat „bombázza”, hiszen az alkalmazott grafikai megoldások annak idején valószínűleg még a felnőtt, képregényrajongó közönséget is sokkolták volna, ha olvasták volna a *Kisdobost*.



Helényi Tibor: *A Birodalom visszavág*, 1982 [filmplakát]

Helényi Tibor



© Fotó: Tuba Zoltán

Sajnálatos, hogy Helényi képregényével ellentétben (amely legalább a korabeli sajtóban rövid életű visszhangot váltott ki) Nagyvári briliáns munkája a legcsekélyebb hatást sem keltette a magyar művészeti közéletben, és még a képregényrajongói emlékezetben is alig hagyott nyomot¹⁸. (Úgy véljük, a művész munkájának gyűjteményes kiadása – bár lehetséges, hogy inkább a témája miatt – még a hazai, korlátozott képregénypiacon is, ma is sikeres lehetne.) Nagyvári képregényének megjelenését az a grafikai arculatért felelős modern művészgarda tette lehetővé, amely a *Kisdobos* művészeti irányítását a 70-es évek közepén átvette (és amelyiknek – tegyük rögtön hozzá – ez irányú tevékenysége a magyar művészeti köztudatban éppoly hiányosan ismert): Birkás Ákos, Vida Győző, Felvidéki András, Orosz István, Kiss István, Herpai Zoltán, Keresztes Dóra, Szőnyi György, Békés Rozi stb.

Nagyvári képregénye tehát *Magyar történelmi mondák* címen indult a *Kisdobos* 1978. szeptemberi számában, s havonta két panellel jelentkezett. 1979 májusától a hangsúly a mondák helyett a történe-



Nagyvári László: *Vitézek nevelő iskolája* [*Kisdobos*, 1978. október, 20. oldal]

lemre tolódott, bár később is többször színesítették a történetet mondai elemek (1980. február–április közt pedig *Mátyás mondái* címen újra volt egy kisebb mondai blokk). A történet Nagyvári rajzaival utoljára 1980 decemberében jelent meg (az egri vár ostromát feldolgozó epizóddal), a képregényt pedig 1981 januárjától a lap állandó munkatársa, Felvidéki András folytatta.

A két képregény szinte „percre pontosan” ugyanabban az időben született, 1978 nyarán. Valószínűnek látszik, hogy a művészek egymás kísérleteiről nem tudtak, az egybeesést tehát szimbolikusnak tarthatjuk: a magyar „art comics” születését egyértelműen 1978 nyarára tehetjük. A két művész ugyanakkor minden bizonnyal értesült művésztársa kísérleteiről. Helényi sajnos bizonyára nem látott a dologban „perspektívát”, Nagyvári egyik később megjelent panelje (*Szent László és a kunok csatája*, 1979. március) azonban talán a kortárs törekvés előtti tisztelgésnek fogható fel.

Az egyidejűséget természetesen elsősorban a véletlennek tulajdoníthatjuk, a kézenfekvő rokonságot pedig elsősorban a hasonló tematika számlájára írhatnánk, különösen annak tudatában, hogy a két művész között felderíthető közelebbi kapcsolat nem volt. Ennek ellenére megmarad a két kísérlet összevetése után az az érzésünk, hogy „lehetett valami a levegőben”, amire a két alkotó hasonló érzékenységgel reagált. Ha a képregény magyarországi megjelenési formáit vizsgáljuk (figyelembe véve a *Vaillant* nemzetközi tendenciákat tükröző képregényeit vagy a hazai nyomdákban kikerülő „nyugati” képregényeket is), nem találunk olyan alkotásokat, ami mintát jelenthetett volna a két művész számára.

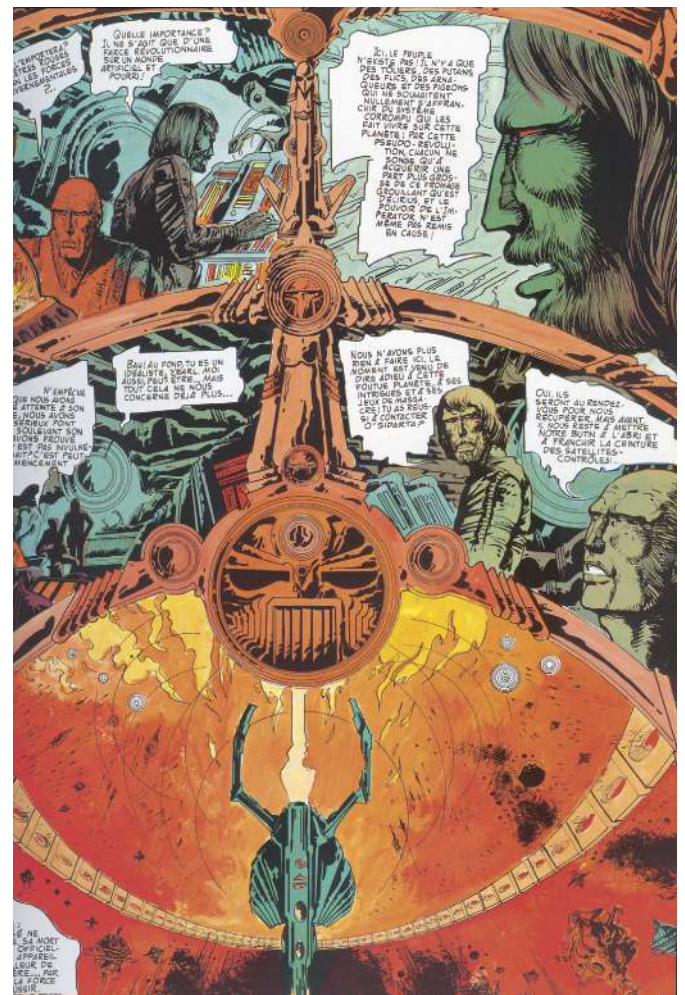
Kezdjük Helényi Tiborral, az őt ért hatásokat sokkal egyértelműbben fel lehet deríteni, méghozzá két, valamivel később készült filmplakátja alapján, ezek *A nyolcadik utas: a halál* (1980) és *A Birodalom visszavág* (1981). Mindkettőn Philippe Druillet képregényrajzoló munkáinak közvetlen hatását ismerhetjük fel. Druillet Moebius (Jean Giraud) mellett a francia „art comics” egyik legnagyobb alakja. Moebius nevét talán a magyar közönség is jobban ismeri, mivel olyan fantasztikus filmek díszlet- vagy jelmeztervezője volt, mint *A nyolcadik utas: a halál*, a *Tron* vagy *Az ötödik elem*, Druillet-t azonban itthon gyakorlatilag senki sem ismeri¹⁹. Helényi

Nagyvári László / No-sek



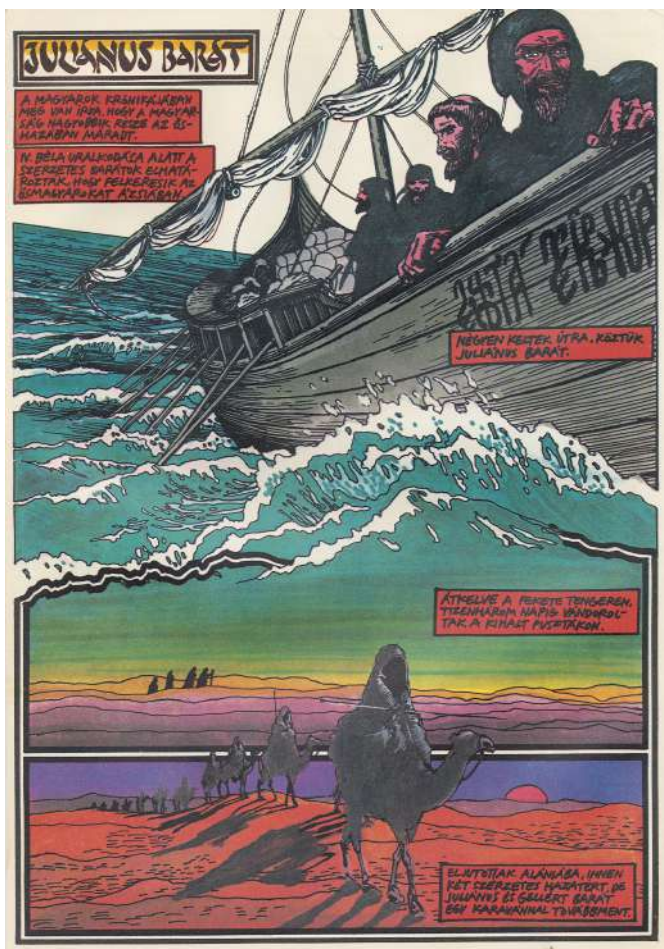
munkáit pedig külföldön nem ismerik²⁰, így a kettőjük közti egyértelmű kapcsolatra eddig még senki sem világított rá.

Helényi tudomásom szerint egyetlen helyen találkozhatott itthon Druillet nevével és műveivel: a *Galaktika* c. sci-fi antológia 16. számának (1975) képmellékletei révén²¹, amely 22 oldalon közölt képregényeiből²² részleteket (fekete-fehérben).



Részlet Philippe Druillet: *Delirius* c. képregényéből [*Pilote*, 1972, Nr. 651-666]

Nagyvári László: *Julianus barát* [Kisdobos, 1979. május, 16. oldal]



A sorozattal vagy magával a képregénnyel kapcsolatban adott interjúiban maga sem tagadja a sci-fi ihletését:

„A sci-fi sok területe közül engem ennek képi megfogalmazása érdekel legjobban. A képregényváltozat létrejöttékor is közrejátszottak ilyen hatások. Így született meg négylapos egységekből álló végtelen képregényem. Itt a történetnek nem az epikai része az érdekes, hanem a grafikai megoldása, ezért nem is szerepel valódi szöveg a képeken, csak kalligráfia.”²³

„Az első (sorozat) a *Barbár geometria*, mondhatnám sci-fi vagy inkább poszt-Pop-Art fogantatású volt kezdetben.”²⁴

Nagyon valószínű tehát, hogy külföldi kapcsolatai révén sikerült megszereznie Druillet albumaiból, bár természetesen az sem zárható ki, hogy ugyanilyen csatornákon, de véletlenül került a kezébe egy. Mindenesetre *A nyolcadik utas: a halál* plakátján az *Yragaël ou la fin des temps* c. albumból, *A Birodalom visszavág*on pedig a *Delirius*-ból használt fel egy-egy motívumot. Kevésbé direkt motívumhasonlóságokat a *Végtelen képregényben* is felfedezhetünk, de a két alkotó stílusa általánosságban véve is nagyon hasonló. Ezen túl azonban

a „képkockák” ilyen jellegű kiosztása tipikus Druillet képregényeiben is, a „holdbéli írás” ihletője pedig a „*Delirius* bolygó írása” lehetett, amely a *Delirius* c. albumban szinte minden képkockán megjelenik, és karakterében is teljesen megegyezik azzal.

Nagyvári László képregényéhez jóval nehezebb megtalálni a megfelelő előképeket, már csak azért is, mivel az több mint kétévtényi alkotófolyamat eredménye. A művész nagyon sok festői hatást is alkalmazott munkája során, amelyeket valószínűleg nem is érdemes az „art comics” nemzetközi mintái között keresnünk. A festőiséget ugyanakkor többnyire grafikailag, színes tinták alkalmazásával érte el, de kísérletezett pl. festékszóróval felvitt technikával (*Buda elfoglalása*, 1980. november), továbbá filctollal, szinte pointillista módszerrel létrehozott megoldásokkal is (*Ferdinánd és Szapolyai küzdelme*, 1980. október). Helényi Tibor Druillet iránti egyértelmű érdeklődése miatt azonban fel kellett figyelniük olyan jelenségekre, amelyek Nagyvári képregényét is rokonítják a francia rajzoló munkásságával. Általánosságban a művész expresszív rajzstílusa is hasonló Druillet excentrikus megoldásaihoz; a „képkockák” elrendezésében is találhatunk párhuzamokat (pl. *Álmos neveltetése*, 1978. október), és a kitalált írásnak is vannak példái Nagyvári képregényében. Míg azonban Helényi „kalligráfiai” jellegükben is rokoníthatók a francia szerző hasonló megoldásaival, Nagyvárinál egészen eltérő megjelenésű „írásjeleket” találunk. Szent László kunok elleni csatájának jelenetében (1979. március) a kunok az ujjur-mongol íráshoz hasonló jelekkel „szólalnak meg” (mint korábban említettük, ez a panel ugyanakkor akár a „kitalált írást” alkalmazó Helényi *Végtelen képregénye* előtti tisztelgésnek is felfogható), azaz a karakterek formája alapvetően illeszkedik a történeti tartalomhoz. A *Julianus barát* utazását elmesélő történetben (1979. május) a hajó oldalára az örmény vagy grúz írás jeleihez hasonló karakterek vannak felfestve, márpedig tudjuk, hogy Julianus a Fekete-tengeren keresztül indult a magyarok felkutatására. A „kitalált írás” tehát mindkét esetben igazodik a történethez, és teljesen egybevág Szőnyi György Nagyvárral kapcsolatos emlékeivel is:

„Még az Iparművészeti Főiskolán kezdődött. Diáktársam, Nagyvári László munkái voltak az igazán inspirálók. Tőle

láttam először, hogy grafikai terveiben a koncepcióhoz illő betűket maga rajzolja, nem kliséket használ.”²⁵

Nagyvári honlapja alapján ma sem túlzás azt a következtetést levonni, hogy a „keleti” írássok már kezdetől fogva lényeges inspirációt jelenthettek számára. Mindez tehát nagyon kevés volna annak a feltételezéséhez, hogy Nagyvári képregényére ugyancsak Druillet munkássága hatott volna.

A mohácsi csatát elmesélő történet (1980. szeptember) nyitó jelenetében azonban a művész olyan képi megoldást alkalmazott, amit nehéz volna függetleníteni Druillet *Yragaël ou la fin des temps* c. albumának két jelenetétől. Talán már a vonatkozó képmezők kompozícióinak általános elrendezése is bárkit meggyőzne, itt azonban részletekbe menő hasonlóságról van szó (a felvonuló sereg hármas eloszlása, a háttérben kibontakozó viharfelleg, az előtér lándzsát markoló figurája stb.). A *Honfoglalás* (1978. december) nyitó képén a kör alakban szalagon végigfutó, „Magyar történelmi mondák” feliratot tartalmazó – már a kezdetektől megjelenő – embléma absztrakt motívumként (hasonulva az ősmagyar harcos kerek pajzsához és meghatározva szövegbuborékjának formáját is) ismétlődve betölti a képtér felső harmadát. Ez a megoldás még Nagyvári formabontó kísérletein belül is egyedinek és némileg idegennek hat, azonban többször megjelenik Druillet-nek a talán legabsztraktabb, számtalan „op-art”-os megoldást alkalmazó *Les six voyages de Lone Sloane* c. képregényében.



Nagyvári László: *László herceg vitézsége* [Kisdobos, 1979. március, 20. oldal]

A 70-es évek végén tehát – tulajdonképpen a nemzetközi fejleményektől alig lemaradva – a magyarországi grafikusművészek munkássága révén is megjelent a lehetősége annak, hogy a hazai művészet egy olyan periférikus művészeti területen is bekapcsolódjon a nemzetközi vérkeringésbe, mint az „art comics” műfaja. Nem a szándékon bukott meg a próbálkozás, hanem a befogadó közeg hiányában. Helényi Tibor, aki pedig művészete alapján a képregény egyik legjelentősebb propagátora lehetett volna, saját, idézőjelbe tett alkotásával mintegy megkérdőjelezte a kortársak számára a műfaj létjogosultságát. Nagyvári László művészi habitusa alapján azt gondoljuk, hogy számára az alkalmazott grafikus tevékenység nem jelentett többet a megélhetése érdekében tett engedményeknél. Figyelembe véve azonban, hogy milyen lelkes alkotógárda tagjaként vett részt a *Kisdobos* művészeti irányításában, és hogy mennyi energiát fektetett az igényes képi megoldásokra, biztosra vehetjük, hogy a többiekkel egyetemben hitt abban, hogy a vizuális nevelést már a kisiskolás korban, kompromisszumok nélkül kell elkezdni.

Nem a két alkotó hibája, hogy végül a kísérleteik visszhang nélkül haltak el nemcsak a 80-as évek művészeti és képregényrajzolóinak gyakorlatában, de a magyar vizuális kulturális emlékezetben is. A szerző látókörébe legalábbis egyetlen olyan alkotás sem került, ami összekötő kapcsot jelenthetne a két művész kísérlete és a rendszerváltás után kibontakozó hazai „art comics” (graphic no-

vel) alkotásai közt. Ennek a tanulmánynak a célja pedig valahol ennek a kapcsolatnak a kialakítása volna...

• • •

- 1 A rajongók kutatómunkája révén a hazai lapokban megjelent képregényekről ma már hatalmas adatbázis áll rendelkezésünkre. A *Fülesre* lásd <http://wiki.kepregeny.net/index.php/F%C3%BCles>, a *Pajtasra* <http://wiki.kepregeny.net/index.php/Pajt%C3%A1s>
- 2 A Zrínyi Nyomda egy svéd cég részére dolgozott (Kertész Sándor: *Szuperhősök Magyarországon*. Akvarell Bt. Kiadó, Budapest, 1991, 73–75. o.), de a debreceni Alföldi Nyomda is nyomtatott külföldi megrendelésre (A *képregény*. Válogatta és szerkesztette Rubovszky Kálmán. Gondolat, Budapest, 1989, 177. o.). Az utóbbi cég egyik vezetője az 1983-as viszonyokról így beszélt: „a gyerekek bemásznak a nyomda ablakán, és ellopkodják” a képregényeket.
- 3 A Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteménye alapján.
- 4 <http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1975.html> Egyes források szerint részt vett még Szabó-M. László (http://szabo-m-art.hu/belso.php?menu_id=4) és Kozma György is (<http://artportal.hu/lexikon/muveszek/kozma-gyorgy-3625>). Ha nem csak elírás, ilyen kiállítás már 1974-ben (<http://www.ndr.hu/HA/01.html>), ill. 1976-ban Lengyel András részvételével (<http://www.art.pte.hu/index.php?p=contents&cid=608>) is volt.
- 5 Nagyvári László, Halász András, Károlyi Zsigmond, Lengyel András, Galántai György; Rózsa-presszó, akciók 1976. március és karácsony közt, barátok: Hajas Tibor, Erdély Miklós, Bir-kás Ákos (<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre32/37arc.htm>)
- 6 artportal.hu/lexikon/muveszek/helenyi-tibor-614
- 7 http://m.magyararancs.hu/konyv/egyszer_volt_gyermekkonyvek_illusztracioi-63911?pagelid=3
- 8 Érdekes módon mégis inkább Helényi képregényét mondhatjuk „konceptuálisnak”, Nagyváriét pedig „hagyományosabbnak”.
- 9 A Magyar Nemzeti Galéria négy filmplakátját őrizi: *Sugarlandi hajtóvadászat*, 1979; *Nemzeti vadászat*, 1980; *Csapda az erdőben*, 1980; *A piszkos ügy*, 1985.
- 10 <http://artportal.hu/lexikon/muveszek/nagyvari-laszlo-5717>
- 11 www.pecsgallery.hu/program06.doc
- 12 Frank János: Bemutatjuk Helényi Tibor rajzait. *Élet és Irodalom*, XXII. évf. 12. szám, 1978. március 25. 12. összesen 23 illusztrációval, a sorozat darabjai (és ezek részletei) a 2., 3., 4., 5., 6., 7., 10., 13., 14. és 16. oldalakon.
- 13 A *Pesti Műsor* ismertetőjében a művészt is megszólaltatják, aki szerint „Előreláthatóan a kiállításra ez (ti. a *Végtelen képregény*) is megjelenik, és katalógus helyett ezt viheti haza a látogató.” Lásd Kis János: Helényi Tibor. *Pesti Műsor*, 1978. augusztus 29., 41. o. És egy utólagos visszaemlékezésben: „Kuriózum a *Barbár geometria* kiállítás csodálatos színnyomatú »katalógusa«, ez a lovasharcosok jeleneteiből szerkesztett montázs-képregény, melyhez még címfejet, borítólap-szöveget, dialógusokat és kolofont is írt”, lásd Frank János: Barbárok, Testmások és Függőképek. In: *Barbár geometria. Testmás. Függőképek. Helényi Tibor retrospektív kiállítása*. Ernst Múzeum, 1988. szept. 8. – okt. 9. (1. o.)



Nagyvári László: Aranykert, szép szeglet [*Kisdobos*, 1978. december, 20. oldal]

- 14 A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában a Műhely-sorozat beletárolatlan anyagában megtalálható a kiállítás „hivatalos” katalógusa (leporellója) műtárgyjegyzékkel és Csernitsky Mária ismertetésével, valamint a kiállításon készült fotókkal.
- 15 Frank János: Barbárok, Testmások és Függőképek. In: *Barbár geometria. Testmás. Függőképek. Helényi Tibor retrospektív kiállítása*. Ernst Múzeum, 1988. szept. 8. – okt. 9. (1. o.)
- 16 *Mozgó Világ*, IV. évf. 5. szám, 1978. október, 60–63. o.; *Élet és Irodalom*, XXII. évf. 52. szám, 1978. december 30., 16. o.
- 17 *Művészet*, 1978/8. 48. o.; *Művészet*, 1980/11. 2. o.; *Jelenkor*, XXIV/7–8., 1981. július–augusztus, 725., 736., 745., 763. o.
- 18 Verebics János képregényrajzoló pl. még ma is úgy értékeli, hogy „a kor a műfajjal szemben támasztott követelményei alapján Nagyvári László és Papp László 1981-ig »futó« sorozatát nem igazán lehet képregénynek minősíteni”. Lásd <http://verebics.blogspot.hu/2013/08/apostol-es-kiraly-szent-istvan.html>
- 19 Moebius-képregénnyel már találkoztam itthon, Druillet munkáival azonban még nem, két albumát a Francia Intézet könyvesboltján keresztül vásároltam, melyeket Franciaországból rendeltek meg. Druillet nevére egyetlen magyar honlap sem jelenik meg az interneten. Magam nemrégiben egy bécsi képregényboltban bukkantam rá egy német szerzőtől Druillet, Moebius és Richard Corben (az amerikai „art comics” egyik legnagyobb alakja) életművét feldolgozó vaskos kötetre, amit meg is vásároltam (Armin Schreiber: *Kunst: Comics. Corben, Druillet, Moebius. Ortung eines künstlerischen Mediums*. Hamburg, 1989).
- Természetesen Druillet-nek saját honlapja is van: www.druillet.com/
- 20 A *Star Wars*-rajongókat leszámítva... Két közel egyidejű bejegyzés arról tanúskodik, hogy két (vagy két név alatt egy) rajongónak feltűnt a hasonlóság. *Michel Van March* 7, 2011 at 10:06 AM: „the second poster look more like a homage to Phillippe Druillet...” (<http://www.sci-fi-o-rama.com/2011/03/06/european-starwars-posters/>) és *El Vox March* 17, 2011 at 11:17 AM: „That middle SW poster sure reminds me of some of Philippe Druillet's artwork.” (<http://space1970.blogspot.hu/2011/03/hungarian-star-wars-trilogy-posters.html>)
- 21 A *Galaktika* 7. számában (1974) ugyan már szintén közöltek tőle két képkockát, az 57. oldal felső képen és a 66. oldal felső képen, azonban ez alig adott a munkásságáról lényeges benyomást.
- 22 Három albumából: *Les six voyages de Lone Sloane* (1970–71), *Delirius* (1972), *Yragäil ou la fin des temps* (1973). A képmelléletekről, mint mindig, Kuczka Péter írt ismertetőt, minden bizonnyal ő írta a 7. szám egyik képe mellé is a pár soros, de lényeges bemutatást is (66.).
- 23 Kis János: Helényi Tibor. *Pesti Műsor*, 1978. augusztus 29., 41. o.
- 24 Frank János: Barbárok és Testmások. Helényi Tibor portréja. *Budapest*, 1983. április, 24–26. (25.)
- 25 Kravjánszki Róbert interjúja Szőnyi Györggyel, *Digitart*, 2003/4, <http://www.font.hu/digitart/0104.html>

MÉLYI József

SOKSZOROS KÖNNY

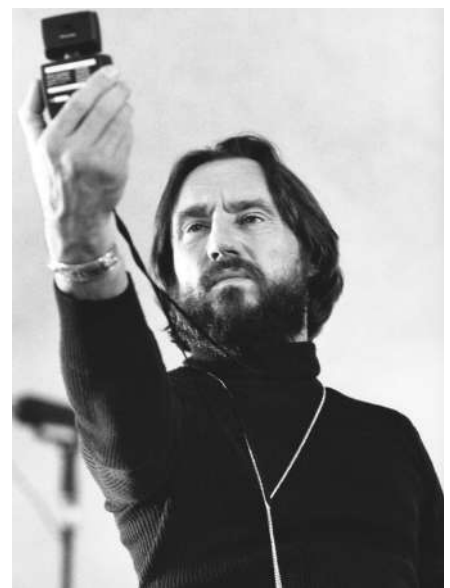
ZSIGMOND VILMOS-KIÁLLÍTÁS A LUDWIG MÚZEUMBAN

Ha van a magyar filmnek a magyar származású Nobel-díjasokhoz mérhető és sokukhoz hasonlóan itthon tanult, majd külföldön sikeressé vált képviselője, akkor Zsigmond Vilmos az. A *Harmadik típusú találkozások* vagy a *Szarvasvadász* legendás operatőrének életpályája most elsősorban saját fotóin keresztül rajzolódik ki a Ludwig Múzeumban.

Van egy jelenet Zsigmond Vilmos életében, amelyet akárhányszor látok, mindig meghatódok. Egy rövid YouTube-képsorban elfér: Hollywood 20. századi történetének egyik legkiválóbb operatőre 1978 áprilisában Goldie Hawntól és Jon Voighttól veszi át az Oscar-díjat, a *Harmadik típusú találkozások* fényképezéséért. Miután felszalad a színpadra, először az amerikai embereknek köszöni meg a kitüntetést, mivel ők adták meg neki a második élet lehetőségét. Utána pedig azt mondja: „köszönöm régi mestereimnek a Magyar Filmművészeti Főiskoláról, Illés Györgynek, Bojkovszky Bélának és Badal Jánosnak”. Az első két nevet magyarul említi – vezetéknev, keresztnév –, a régóta Jean Badalként híres operatőrnél a Jánost mondja előre. Ha valaki a haza, a hűség vagy éppen a kulturális örökség fogalmait pátosz nélkül akarná elma-

gyarázni a gyerekeinek, talán elég lenne megmutatni és történeti kontextusba ágyazni ezt a felvételt.

A Ludwig Múzeumban a *Fényképezte: Zsigmond Vilmos* című kiállításon ez a jelenet csak egy dokumentumfilm részeként, félbevágva jelenik meg, az Oscar-díj és az egyéb kitüntetések számára berendezett relikviaszkekrényekben pedig csupán a beszéd vázlata látható, a magyar nevek nélkül. Számomra olyan így, mintha egy hollywoodi filmből a kulcsmomentumot vágnák ki, mintha egy sorsdöntő párbeszédből a kamera inkább a tájra fordulna. A fókusz persze az egész kiállításon nem a történet fősodrára, azaz a filmekre irányul, hanem az operatőr szabaddíós tevékenységére, a fotózásra. Az első fénykép 1939-es, Zsigmond apja Kodak gépével fotózza a mezőt. Utána ifjúkori képek Magyarország különböző tájairól, művészi stílusgyakorlatok Dulovits Jenő nyomán. Fotók az ötvenes évek Budapestjéről – számunkra ma már nagyon érdekes korlenyomatok, többek között az épülő lakótelepek és a külvárosi kalyibák ellenpontozásával vagy a Blaha Lujza tér boldog békeidőkre utaló fényreklámjával. Életképek a forradalom után, Amerikába áthajózva készült pillanatfelvételek, majd 1957-ből mindennapos jelenetek New Yorkból. A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évekből utazások, kompozíciós és színpadképek, remek hangulatképek; egy jó szemű fényképész munkáinak gyűjte-



Zsigmond Vilmos *A rózsza* című film forgatásán, 1979, Fotó: Peter Sorel

ménye, jól és kevésbé jól sikerült fotókkal, sem több, sem kevesebb.

Illetve mégiscsak létezik legalábbis két olyan szempont, amelyből ez a kollekció többet érzékeltethet. Az egyik a filmes szemszög. A kiállításon következetesen végigtekinthetnénk, hogyan jelennek meg az állóképeken Zsigmond Vilmos operatőri látásmódjának egyes elemei. A tárlat rendezői egymás mellett mutathatnák be egy-egy filmszekvenciát valamely képpel, s hozzárendelhetnék az operatőr személyes meglátásait. Ahogy Zsigmond Vilmos a tárlatvezetésén beszélt: miért



Zsigmond Vilmos tárlatvezetést tart a Ludwig Múzeumban



Zsigmond Vilmos: Ercsi. Visegrád, Hungary, 1952



Zsigmond Vilmos: Along Route 66, USA, '60-as évek közepe

Zsigmond Vilmos: Swing, North California, USA, 1990



szereti a fekete-fehéret, s a hatalmas lehetőségek ellenére miért nem kedveli a harsány színvilágot. Az álló- és mozgóképek összefűzése ezzel szemben szinte csak véletlenszerű; sokat rontanak a helyzetben a művészkedve és strukturálatlanul, kommentár nélkül egymás mellé helyezett három-három monitoron futó képsorok, a filmekből kiemelt és a falra tűzdel, közepes minőségű papírképek, valamint a rövid és gyenge kísérőszövegek.

Egy másik értékes szempont lehetett volna a fotók rendszerezésében, ha a rendezők a képeket – legalább részben – Zsigmond Vilmos sorsának tükréiként mutatták volna fel. A legszembetűnőbb

átalakulás természetesen az 1955-ös magyarországi és az 1957-es amerikai képek között tapintható ki. Megható, ahogy a forradalom alatt Budapesten készített felvételek kicsempészésével új életet kezdő operatőr New York újvilágában továbbra is az otthonosnak tűnő képeket, a „kis motívumokat” keresi: emberek a parkban, rendőrök egy részegyet visznek el. Ez az óhazához ragaszkodó látásmód azután egy-két éven belül szinte teljesen elolvad: a magyar operatőr szeme óhatatlanul is amerikaivá válik. Ezt igazolja a Zsigmond (és rendezőként Zsuffa József) diplomafilmjeként készült *Hajnal előtt* (ha Kibédi Ervin tekintetétől és Temessy Hédi villanásaitól eltekintünk, valljuk be, igen gyenge film) mellett a Kovács Lászlóval már Amerikában forgatott *Az ég kékje* a kiállításon is megjelenített szép és szimbolikus ellenpontja.

Mivel azonban a film és a fotó következetes összevetése, illetve a személyes sors képi tükröztetése nagyrészt elmarad, a falakra helyezett fényképek együttese sem lesz más, mint Zsigmond Vilmos, a híres ember fotóinak sora. Ezt igazolja az egyforma aláírás a képek alján: a *Gyilkos túra*, *A hosszú búcsú* vagy a *Szarvasvadász* világhírű operatőrének friss előhívásaiból mindegyik az 1/10-es. Ez a bemutatás az alkotó számára fontos és megható

esemény – amikor „felrakták a képeket, majdnem sírtam, ez az igazság”, mondta a kiállítás előtt Zsigmond –, de tágabb perspektívából tekintve valószínűleg most is, ahogy filmjeinél inkább saját realitásérzéke lehetett volna irányadó. Eleinte ugyanis azt gondolta: „lesz majd valahol egy kisebb galéria, ahol 25-30 képet kirakunk” – talán ezzel a koncentrált megjelenéssel más és több lett volna közvetíthető.

Ami a kiállításon a legtöbbet mondhat el, az a hátsó vetítőteremben a Zsigmond Vilmos és Kovács László megint csak megható és örök barátságáról, a párhuzamos életutakról szóló, 2008-ban készült remek francia dokumentumfilm, amely egyszerre mutatja fel a két fantasztikus hollywoodi karriert és a főszereplők emberi oldalát. Ez utóbbi a kiállítás más részeiből kimaradt: a tárlatban végül is nem jutott hely egy rövid tisztelgésnek Illés György, Bojkovszky Béla vagy éppen Badal János előtt. Átvitt értelemben nem maradt hely arra, hogy kiderítsük, mi lenne az, amit mi (magyarok), innen nézve a dolgokat, hozzátehetnénk a világhoz. Mi az, ami ma Magyarországról útravalóul adható lenne. S ez szomorú.

Fényképezte Zsigmond Vilmos
Ludwig Múzeum
2015. június 21-ig

© Fotó: Elliot Marks



Zsigmond Vilmos: The Two Jakes w/ Jack Nicholson, 1989



Ragyogó kedvezmények egész évben!

Mennyit költesz könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? És mennyi annak a 20 százaléka?

Számolj utána bátran! A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhatsz kedvenc helyeiden. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 230 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeled a Magyar Narancsot, 20 százalék kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

* Az áruspéldányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

A38 Hajó • Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó
Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós
Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és
Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház •
Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné
Színház • Trafó • MODEM (Debrecen) • Apolló
mozi (Pécs) • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lára Könyvesboltok

MAGYAR NARANCS

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

✦ **A XXI. SZÁZADI OLASZ,
MŰVÉSZET BEMUTATÓHELYE:
A RÓMAI MAXXI
INTERJÚ ALEXANDRA
KUSÁVAL, A SZLOVÁK NEMZETI
GALÉRIA IGAZGATÓJÁVAL
✦ TORONYI ZSUZSANNA,
A ZSIDÓ MÚZEUM
ÉS LEVÉLTÁR IGAZGATÓJA
✦ MÚZEUMI KÖRKÉP
ERDELYBŐL
✦ RÓMAI MAGÁNGYŰJTEMÉNY:
AZ AMATA-KOLLEKCIÓ**



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

FÁY Miklós

MILÁNRA VÁRVA

KIÁLLÍTÁS A PETŐFI IRODALMI MÚZEUMBAN



© Foto: Maklár Zoltán © Füst Milán Fordítói Alapítvány

Rippl-Rónai József: *Füst Milánné portréja*, pasztell, papír, 51,5 × 41,8 cm, j.j.l. Rónai
Füst Milán Fordítói Alapítvány tulajdona

Nem tudom, véletlen vagy csak velem esett így, illetve biztosan nemcsak velem, mert mások is problémáztak, hogy a Füst Milán-kiállítás a végével kezdődik, aki nem figyel, visszafelé haladhat az időben. De ha véletlen, akkor is beszédes véletlen, előbb volt Füst Milán öregember, mint fiatal, az a horgasorrú – dehogy -orrú – horgaselmjű és szikár öreg, aki lenni akart, és akiről azt hitte, hogy nem lesz soha az, élt köztünk. Aki kerekesszékekben elnökölt a Bölcsészkaron, és akiről Balassa Péter azt mesélte azokon a régi, titokzatos összejöveteleken, hogy teljesen normálisan tudott járni, de amikor észrevette, hogy figyelik, elkezdett a botra támaszkodva, kifícamodott tagokkal csoszogni.

Áthalad az ember elfordított fejjel a szobákon, hogy a kiállítás elejére érjen, és közben ne löje le magának a poénokat, és mintha mégis a kiállítás végére ért volna: ott egy gyerek, aki már nyolcévesen is kopasz. Akiről tudjuk, hogy tizenkilenc éves kora óta a hamarosan bekövetkező halálra készült. Közben eltelt hatvan év, nyilván hamarosnak számít, ha a világegyetemhez mérjük, de ha csak a vele egykorúakat nézzük: mindenkit túlélte. Kosztolányit, akit heccelt, hogy gyereünk, élj a szerelemért halálos betegen, és aki nem szólt vissza neki, hogy miért nem élsz inkább te a szerelemért. Vagy igazán szeretted ezt a furcsa, kemény arcú asszonyt, akiből csak Rippl-Rónai tudott élénk arcú szépséget pasztellkodni, lombhajzat alá?

Közben mégis sokkal bonyolultabb minden, és hiába nézzük a koravén emberről készült rajzokat, tudjuk, hogy ifjú szívekben is él. Élt. Még emlékszem egy

tizenhat éves szívre, amelyik meghallotta a *Motettát* a televízióban, és a zenei címtől elvarázsolva rögtön tudta, hogy ezt neki írták. Másnap ment, megvette abban a cigarettapapírra nyomtatott sorozatban a válogatott műveket, oh, hol talállok majd nyugalmat, senki se tudja, mit hordok? S mikor az utcán járok, magamba' mit morgok? Jó, hát a rím rá enyhén kínos, morgokra forgok, de annyi baj legyen. Ez a költészet, sértettség és furcsa, hosszú sorok, megvetés és önsajnálát. Olyan könnyű megfogni azt az öreg kezét.

Könnyű volt. Most egy kissé rémülten nézem a *Madrigál* kéziratát a vitrinben. Tényleg ezzel a béna rímmel jön, hogy tisztán és Trisztán. Amit szellemeskedő emberek elsütnek a hosszú opera első szünetében, és a második szünetben már kerüljük őket ezért.

Mit imádunk rajta, ha egyszer nincs mit? Vegyük a prózát, a nagy sikert, a majdnem-Nobelt érő *A feleségem történetét*. Ugyanabban a cigarettapapír lapú könyvben olvastam, amelyekben a *Motettát*. Störr kapitányt megtámadták a kikötőben, ő meg egy olyan ugrással tette ártalmatlanná a támadóját, amelyet a francia matrózok Ferenc bácsinak hívnak. Talpizmok kellene hozzá, és úgy kell rázuhanni a támadóra, mintha egy magas ház emeletéről esne le az ember. Ennek persze semmi értelme nincsen. Csak a szavak hatalma, beszélünk és beszélünk, és tényleg olyan, mintha volna valami mögötte. Ha olyan, akkor van is valami mögötte, a valóságnál is valóbb valóság, amelyben a francia matrózok Ferenc bácsiként vetik egymásra magukat. Lázba

jöttem, amikor kiderült, hogy meg fogják filmesíteni *A feleségem történetét*. Nyilván Andorai Péter lesz Störr, nyilván valami nemzetközi sztár lesz a felesége. Nyilván nehéz lesz leforgatni azt a jelenetet, amikor Störr szétveri a szobát, aztán abba hagyja, amikor rájön, hogy úgy tör és zúz, hogy közben odafigyel: az asztalra letett órájának ne legyen semmi baja. Nem is készült el a film. Nem csoda.

Mert ez a baj. Füst Milán nem képeken él. Nem lehet rekonstruálni a szobáját, mert ő hiányzik belőle. Nézhetjük a róla készült rajzokat és szobrokat, de csak az orrot látjuk, koponyát, száját. A legendái beszédesebbek. Van valaki ebben a teremben, aki szereti Thomas Mannt? Egy diák óvatosan fölemeli a kezét: én szeretem... Akkor MARS KI!!!!

Kinőttünk a diákkorból, és elengedtük védőszentjeink kezét. Ezek olyan gyerekes dolgok, ez a sok szenvedés és szépségimádás, a fekete fényképalbumba beragasztott fekete-fehér reprodukciók. Ha Füst Milán, akkor nekünk Karinthy. Jaj, Uram, engem bántanak. Nekem hideg nyállal kenetik a homlokom. Ez mintha tartósabb volna, mint Füst Milán életműve. Ezt akárhányszor elolvasom, mindig röhögni kell rajta.

Mindig mindenben röhögni kell. Ha megy. Most nem megy. Mert belefejhallgatózik az ember Füst Milán zenéibe, hallgatja a brácsaművész Lukács Pált, vagy a szerintem igazán szörnyű és ízléstelen Stokowskit, és megszegyenít a vénember lelkesedni tudása. Mintha ő nem engedte volna el a szentek kezét. Azt nem tudom, lesz-e kedve majd megfogni újra a miénkét, ha szükség lesz rá. Vagy túl sokat viháncoltunk, akkor boldoguljunk is magunk.

„A mester én vagyok” Füst Milán és felesége, Helfer Erzsébet műgyűjteménye.
Petőfi Irodalmi Múzeum,
2015. szeptemberig

© Fotó: Simon Zsuzsanna @Artmagazin



a

Eközben az artmagazin.hu-n...

Fotó: Zellei Boglárka /
OFF-Biennále
Budapest Archivum



Plankingelés mint művészközpontú gyakorlat? Igen!

#Színtér

„Az OFF edukációs programjai kiemelt szerepet tulajdonítanak a minél szélesebb körben történő művészközpontúításnak, ennek érdekében általános iskolásoknak, középiskolásoknak, sőt még egyetemistáknak is kínálnak különböző interpretációs, játékos alkotó módszerekkel operáló foglalkozásokat.”

Joó Júlia: A művészet mindenkié

#OFFBB #JoóJuli #edukáció #művészet #kritika #planking #SzűcsAttila

– itt: Budapest.

Fotó: Alessandra Chemollo
© la Biennale di Venezia



Taryn Simon: Paperwork, and the Will of Capital, 2015

#Színtér

„Az Arsenale végtelen termeinek műtárgy-tömege a legjámborabb látogatót is megvadítja, de az egyik projekt kedvesen ki tudott nyúlni felém. Fontos megállapodások, békeszerződések, nemzetközi csúcstalálkozók virágdekorációt vette alapul, mintegy tanúként gondolva a csinos bokrétaakra. A műből megismertük a nagy döntés lényegét, a csokor virágfajtáit, illetve azokat leprélve, beragasztva is viszontláthattuk.”

CINQUE x CINQUE - Öt élmény, öt percben, öt szerzőtől az 56. Velencei Képzőművészeti Biennáléről, elsőként Winkler Nórától.

#Artmagazin #CINQUExCINQUE #VelenceiBiennále #PalazzoFortuny #WinklerNóra #5perc
– itt: La Biennale di Venezia.

Fotó: Csányi Krisztina /
OFF-Biennále Budapest Archivum



Gazdálkodj OFF-osan – életnagyságú interaktív, mobilis társasjáték, ami a szocializmusban elterjedt népszerű táblajáték mintájára készült.

#VideóBlog

„Felkérték egy kiállításra, azonban a levél spambe érkezett és csak három hónap múlva fedeztet fel. Egy körből kimaradsz.”

Az Artmagazin Online videóstábjába mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet.

Lencsevégen: kiállítás megnyitók, egy napos kiállítások, művészinterjúk, induló és pezsgő kulturális helyek, filmakciók, kurátori állásfoglalások és az OFF-Biennále.

A Videóblog operatőrei és szerkesztőcsapata: Bognár Benedek, Esterházy Marcell, Mucsi Mesi és Simon Zsuzsanna.

#VideóBlog #OFFBB #GazdálkodjOFFosan #publicart

– itt: Klauzál tér.

#AzArchívumból

Hogy az Artmagazin több mint tízéves archívuma csak pár kattintásra van bárkitől, aki internetkapcsolattal rendelkezik, arra folyamatosan emlékeztetjük olvasóinkat. Valamilyen esemény, évforduló, hír szerencsére mindig akad, ami apropót ad egy-egy cikk felemlítésére.

„Cseke korai, műanyagból, autógumiból, ventilátorokból szerkesztett mobiljai mellett a kilencvenes évek végétől monokróm csendéleteket festett. Merész és meglepő lépés volt ez, rátérés az illuzionizmus ingoványos talajára. A monumentális térkitöltés helyébe az olaj/vászon sík felületének szűkmozgástere, a primeren konceptuális tárgy helyébe pedig banálisan hétköznapi motívum lépett. A Csőbe zárt bolygó kozmikus igényű létfilozófiáját egy pesti bérház ablakában nevelt paradicsomfa növekedésének dokumentálása váltotta fel.”

Révész Emese: Különös hely – Cseke Szilárd festményeiről (Artmagazin 2005/4.)

#Artmagazin #AzArchívumból #CsekeSzilárd #VelenceiBiennále

– itt: La Biennale di Venezia.



Cseke Szilárd: Különös hely, 2003

Szóljon hozzá! Kérdezzen!

Az Artmagazin Facebook-oldalának köszönhetően tartalmunk megosztható és kommentálható. Kérdezzen egyenesen a szerzőtől, a művésztől, olvasótársaitól vagy a szerkesztőtől.
Szerkesztő: Mucsi Mesi

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? | Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban? | Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? | Szerelmes a művészbbe? | 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

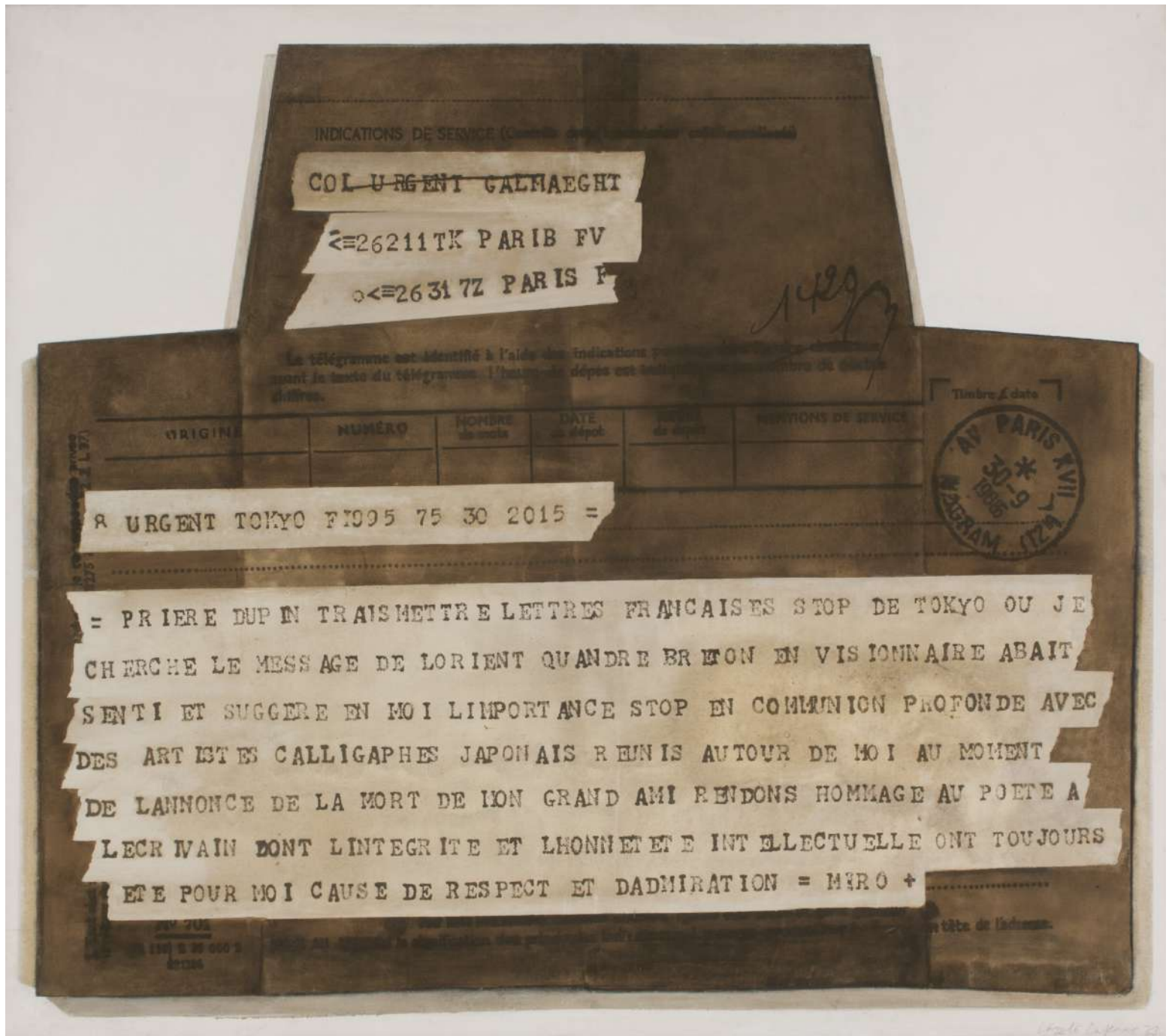
www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
2010 2011 2012 2013

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

LÁSZLÓ LAKNER



Miró's telegram on the occasion of André Breton's death 1973 oil/canvas 130 x 150 cm

Traces

Paintings

May 23 - June 27

galerie georg nothelfer corneliusstraße 3 10787 berlin
T +49 (0)30 881 44 05 nothelfer@galerie-nothelfer.de