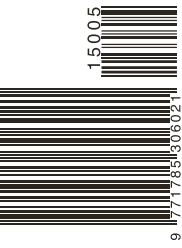




nKa

980Ft

15005



9 771765 306021

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
100% 100%

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

M|N|G

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

ERDÉLYI
MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZET
1920–1990

SORS ÉS JELKÉP

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2015. APRILIS 24. – AUGUSZTUS 23.

Kiemelt támogató:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



E számunk címlapján fiatal festőfeleséget látnunk „bűbájos pórő” jelmezben. Nyilván férje miatt kellett ilyen érdekesen felöltöznie, hogy miközben látszólag talicskázik, azért a festői hatás érdekében kötényével harmonizáló színes szalagok lobogjanak hatalmas szalmakalapján [amit egyébként még strucctoll is ékesít], viseljen piros vállkendőt, a vállkendő hajtásában pedig rózsát a kerti munkához.

Érdekes azonban, túl a kerti idillen és ezeken a biedermeier finomságokon, hogy a nőalak melletti kis sufnira zászlókat tűztek [túl szép lett volna, ha az egyik tényleg a magyar, aminek első pillantásra tűnt]. A kép jelzete szerint 1848-ban vagyunk, azokban a forradalmi hónapokban, amikor még minden átítatott a lelkesedés [és amint azt talán a két zászló jelzi, a német egység vágya].

Az alkotó, Johann Baptist Reiter ekkor már nagyon sikeres festő, aki fogatot tart, sőt szerezsen szolgát is. De asztalos fiaként született, maga is részt vett a bécsi forradalmi eseményekben, és annyira fűtötte a demokrata hevület, hogy nemcsak feleségét ábrázolta kétkezi munka közben, hanem a kép párdarabján saját magát is, kezében csákánnyal. [Ha olvasóink ellátogatnak Balatonfüredre, a Vaszary Galériában megnézhetik mindkét képet.]

Fedlapunk tehát csak látszólag könnyed, a szép arc és a csodálatos szalmakalap mellett azért is került ez a kép rá, mert azt a vágyott, és csak nagyon ritkán megtapasztalható állapotot mutatja, amikor lelkesedni lehet valami eszméért.

És így érkezünk el e számunk tartalmához, illetve első témánkhoz, amely a nemrég lezajlott, a mostani intézményi helyzetre radikális választ adó OFF Biennálét értékeli, körkérdésünkre adott válaszok formájában. Ez után összefoglaljuk mi is történik akkor, amikor védettség alá vonnak egy műtárgyat, majd rengeteg kiállítást ajánlunk, illetve olyan helyszíneket, amiket érdemes meglátogatni a közeljövőben. Folytatjuk a Városligetet érintő emlékek összegyűjtését, és elindítunk egy új sorozatot is: megpróbáljuk feltérképezni mit jelentett a Szépművészeti Múzeum azokban az években, amikor szinte egyedülként képezett olyan teret, ahol a művészet nagy, nemzetközi áramába egy fiatal művész be tudott kapcsolódni.

Egyébként a címlapképhez visszatérve: azért jó az aprólékos, élethű ábrázolásra törekvő festésmód, mert a mesterségbeli tudás mellett még rengeteg mindenről árulkodik. Itt például a modellt álló feleség tekintetéből mintha azt lehetne kiolvasni,



hogy nem igazán boldog. Lehet, hogy idegesíti az egész szerepjáték, talicskával áll-dogálás. Vagy jól összevesztek előtte, hogy miért kell kockára tenni a fogatot, szerezsen szolgát, miért kell a hőzöngő barátokkal tartani Bécsben. Vagy egyszerűen csak most olvasott valami regényt, amiben egész más dolgok történnek a szerelmesek között, mint köztük. [Kíváncsi lennék milyen szöveget írna a Whistler mamája blog szerzője képünk alá – <http://whistlermamaja.tumblr.com>]

Persze könnyű mindezt belelátni Anna Maria Hofstötter arcába. Tudjuk, hogy két év múlva tényleg el is váltak.

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: Berényi Mariann,
Boros Géza, Geskó Judit, Hornyik Sándor
Mayer Marianna, Mucsi Emese, Német
Szilvi, Popper Viktória, Szikra Renáta,
Török András, Török Katalin, Winkler Nóra

Fotó: Aknay Csaba, Boros Géza,
Pífsztner Gábor, Regös Benedek,
Simon Zsuzsanna, Szmolka Zoltán,
Tóth Barnabás, Winkler Nóra

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



4



8



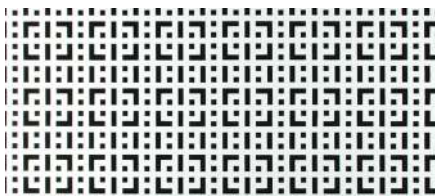
24



28



32



48



54

4 ARTANZIX

6 BALATON ANZIX

8 KÖRKÉRDÉS
– avagy milyen volt az OFF-Biennále Budapest és mi lesz két év múlva?

16 Winkler Nóra: MEGCSINÁLTUK MISKOLCOT
– Artmagazin OFF

18 Popper Viktória: MUNKÁCSY KÁLVÁRIÁJA,
AVAGY A VÉDETTÉ NYILVÁNÍTÁSI ELJÁRÁS

22 Boros Géza: O. W. SÍRJÁNÁL

24 Mayer Marianna: CSODA MILÁNÓBAN

28 Szikra Renáta: FRIDA KERTJE NEW YORKBAN

30 Német Szilvi: AGNES MARTIN-RETROSPEKTÍV
A TATE MODERNBEN – Az irányítás határai

32 Geskó Judit: A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM KÉPEI
AZ EMLÉKEZET TERÉBEN – I. rész: Beszélgetés Ilona Keserű Ilonával

44 A VÁROSLIGET SZELLEME [3. rész]
Török András: AZ A BIZONYOS FA
– Talány a Kádár-kori Ligetben

48 Hornyik Sándor: PÁRHUZAMOS UNIVERZUMOK
– Absztrakt, konstruktív és konkrét művészet
a Vass-gyűjteményben

54 Berényi Mariann: STRESSZ A MÚZEUMBAN

58 Török Katalin: A REMSEY-HÁZ

Tartalom

A címlapon és a szemközti oldalon: Johann Baptist Reiter: *Munkásnő* [részlet], 1848, olaj, vászon, 39,5 × 28,5 cm | Szépművészeti Múzeum, Erny Mihály hagyatéka 1871-ben © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria © Fotó: Szesztay Csanád

SZNOB ES POP

© 2015 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York



Andy Warhol: *Rolling Stones – Love you live (Mick Jagger)*, 1975, szitanyomat acetátfólián, színes papír, papír kollázs, 102,87 × 71,1 cm

YESIYESIYES! *Warholmánia Münchenben?* – már a kiállítás címe is idegenül hat a közegben, hiszen álunkban sem gondolnánk, hogy Európában éppen a távolról rendkívül konzervatívnak tűnő bajor fővárosban őrzik az egyik legnagyobb és a Warhol-életmű szinte teljes spektrumát felölelő gyűjteményt. A Museum Brandhorst első ízben mutatja be teljes kollekcióját, az ötvenes évek könyvillusztrációitól a nyolcvanas években a műfaji határokat végképp elmosó munkáig. A művészeti színtér „udvari festőjeként” tömeggyártásra berendezkedett Warhol klasszikus szitanyomataival mellett [léteznek egyáltalán nem ikonikus Warhol-művek?] a múzeum a müncheni Filmfesttel karöltve retrospektív filmbemutatót is tart. Itt olyan kevésbé ismert filmek is vetítésre kerülnek, mint az 1965-ös *Lupe*, amelyben az egyik híres Warhol-műzsa, Edie Sedgwick játssza a szintén fiatalon tragikus véget ért mexikói színésznőt, Lupe Vélezt, aki éppúgy inspirálta Warholt, mint Marilyn Monroe vagy Sedgwick maga. Münchenben a magas művészet és a tömegkultúra, az aukciók és a szubkultúra közös kedvence jóvoltából a könnyed és csillogó popvilág mellett feltárul a hatvanas évek művészetének sötétebb oldala is.

YESIYESIYES! Warholmánia Münchenben, Museum Brandhorst / Filmfest München, München, 2015. október 18-ig.

<http://www.filmfestmuenchen.de/de/festival/filmfest-2015/special2015/warholmania>



© The Courtauld Gallery

Perino del Vaga [1501–1547]: *A Szent Család Keresztelő Szent Jánossal*, 1528–37, olaj, fa, 139,8 × 111,2 cm, The Courtauld Gallery, London

A BEFEJEZETLENSÉG DICSERETE

A befejezetlenségben van valami megkapó, mágikusan vonzó. Nyilvánvalóvá válik a tény, amit persze tudunk, de a művészettörténet ájultan csodált nagy alkotásai mégis igyekeznek elfeledtetni velünk, hogy a műrekek sem úgy pattantak ki, „teljes fegyverzetben” a művész fejéből, mint annak idején Pallasz Athéné Zeuszéből. Minden nagy mű egy első, néha bizonytalan vagy suta ecsetvonással, egy lazán odavetett, elnagyolt vázlattal kezdődik. Lehet, hogy illúzióromboló az első kísérleteket, az elvetett vázlatokat tanulmányozni, mégis örömmel tesszük. Egyrészt mert ráirányítja figyelmünket egy-egy részletre, ami fölött a kész festményen már talán átsiklanánk, másrészt azért, mert befejezetlenségük a mozgás, a változtathatóság illúzióját kelti, elevenebb és gyakran hatásosabb mai szemmel nézve, mint az időben és térben behatárolt, késznek nyilvánított mű. Manet *Reggeli a szabadban* festményének a Szépművészeti Múzeum Cézanne-kiállításán látott akvarellvázlata hitette el velünk, hogy valaha tényleg botránykő lehetett ez a nagyon megtervezett, aprólékosan kidolgozott és azóta agyonreprodukált mű. A 19. századi művészeti forradalom (nem utolsósorban az impresszionisták festőtechnikája) felelős azért, hogy egyáltalán műalkotásnak tekintünk valamit, ami nincs lelakozva és szépen bekeretezve. Egyébként is, a naplórészletekhez hasonlóan egy vázlat árulkodik a művész mindennapi örömeiről és győtrődéseiről, aminek szemlélése tagadhatatlanul voyeur élvezetet okoz. A londoni Courtauld Gallery látványos nyári kiállítása a saját gyűjteményből válogat kevésbé ismert befejezetlen remekeket reneszánsz nagymesterektől és a huszadik század elejének útkeresőitől.

Befejezetlen... műalkotások a Courtauld Galériából, London, Courtauld Gallery, 2015. szeptember 20-ig.

A BAROKK KAPOOR

A Versailles-i kastély kortárs művészeti programja ismét borzolja a kedélyeket. Pedig az odalátogató turisták már túl vannak Jeff Koons színesen csillogó, óriási lufikutya/nyuszi szobrain [2008], melyet utóbb aztán a rokokó émelyítően édeskés vonulatát a konzumkultúra jegyében újraértelmező izgalmas gesztusként ünnepeletek. Most Anish Kapooré a tér: lenyűgöző köztéri munkái elvileg mind léptékük, mind az optikai illúziókeltés szándéka révén tökéletesen illeszkednének a Napkirály abszolút hatalmát hirdető monumentális kastély-kert-komplexumba. Nagyvonalú anyag- és színhasználata – mint például a tonnányi vörös viasz is, amit kastély közeli Salle du Jeu de Paume-ban, a Labdaházi esküt visszhangzó „szent” falak között ken szét – 21. századi barokk gesztus. Mint ahogy Versailles-ban is az a hatalmas, lábakon álló kerek tükör, amely megdöntött medenceként közvetíti a felhők szeszélyesen változó képét, vagy párja, ami a kastély falát ívben torzítva rontja el szándékosan az örök érvényűnek gondolt isteni szimmetriát. Egy másik mű, az örvényt imitáló *Descension* [Alászállás] is a káosz és pusztulás barokkos képe az évszázados zöld kulisszák között. A botrányt azonban egy 2011-es alkotás, a *Sötét sarok* helyszíni adaptációja váltotta ki, pontosabban a művész saját, azóta már visszavont nyilatkozata, mely szerint a tíz méter magas, selymesen csillogó mély fémtorok hatvanméteres acélcsatornája itt „a hatalmat magához ragadó királynő vaginájá”-nak képzetét is keltheti. A kastély főtengelyében álló, festékszóróval azóta enyhén meg is rongált központi mű a szinte manikűrözött gyepre fut, a köré helyezett sziklatömbök és egy vörös piramis közé. Felkavaróan és zavarba ejtően tájidegen – de vajon nem mondható-e ugyanez a zseniális André Le Nôtre művéről, magáról a versailles-i kertről is?

© A Kapoor Studio és Kamel Mennour szíves engedélyével
© Foto: Fabrice Seixas



Anish Kapoor: *Descension* [Alászállás], 2014

PIXEL TEMZE À LA DERAIN

Minecraft térkép André Derain 1906-os *A londoni medence* című festménye nyomán



© Tate Worlds: Art Reimagined for Minecraft

A Google 2011-ben indította el Art Projectjét, ami a kiállítóterek falai közé nyomulva, a műtárgyakra alkalmazta az eddigi utcanézet-szolgáltatást, online múzeumi sétára invitálva a monitor előtt ülőket. A posztmodern múzeummal megjelenő szórakoztató tudásátadás [*infotainment*] mellett/helyett ma már leginkább a mindennapi életünket átszövő virtuális valóság felhasználására van igény. Az ízlésformálás és köznevelés új felületeket talál: Facebookon kapunk hírt a kiállításokhoz kapcsolódó kiegészítő programokról [*event*], a Pinteresten pedig felkért kurátorok állítanak össze „hangulattablót” [*mood board*] a programon lévő művészhez. A Tate Modern ennél merészebb lépésre vállalkozott: olyan fiktív környezeteket programoz le, amelyeket a gyűjteményében szereplő műalkotások inspirálnak. A *Tate Worlds* címen tavaly novembertől idén augusztusig futó projekt a *Minecraft* építkezős játékszoftver legismertebb „térképkészítőit” ültette gép elé, hogy pályákat, új játékokat építsenek. A Google-projektrel ellentétben itt nem az a cél, hogy monitorközelbe kerüljön a múzeum falán függő festmény, hanem egy avatáron keresztül [aki minket helyettesít a virtuális térben] szó szerint bele is gyalogolhatunk a képbe, hogy felfedezzük annak kreatívan továbbfejlesztett világát, vagy hogy elmerülhessünk benne, a legutóbb például André Derain 1906-os *A londoni medencéjében*. Kérdés persze, hogy a népszerű építőjáték által szorgalmazott hagyományos, reneszánsz perspektíva mennyire eszi meg az eredeti alkotásokat, például a tervekben szereplő John Singer Sargent bájos kislányportréit a liliomok és rózsák között.

Johann Baptist Reiter: *A kis ékszeráros*, 1850
olaj, vászon, Szépművészeti Múzeum



A reformkor nagy alakjai Széchenytől és Wesselényiig nyaranta a frissen kiépült fürdői belvárosban korzóztak, fürdöztek, sőt 1825-től annabáloztak is. Az egykori fürdőépületek és villák klasszicista homlokzatai korhű háttérként szolgálnak a Vaszary Galéria [dupla] biedermeier kiállításának. A Szépművészeti Múzeum biedermeier gyűjteményének java, Friedrich von Amerling, August von Pettenkofen vagy Ferdinand Georg Waldmüller festményei mellett a Fővárosi Képtár kevésbé ismert portréiból kínál egy csokorra valót. A cylinder és a lokni meghatározza azt a képi világot és tematikát, amit az akkor kialakuló és műpártolásban is jeleskedő városi polgárság szívesen látott otthona falain: mindennekelőtt önmagát és saját életének eseményeit, melyeket bensőséges hangulatú festményeken örökített meg.

Cylinder és lokni – osztrák biedermeier képek a Szépművészeti Múzeumból [2017. december 31-ig] és A biedermeier Magyarországon – válogatás a Fővárosi Képtár Gyűjteményéből, Balatonfüred, Vaszary Galéria, 2015. július 19-ig.

Csiby Mihály: *Afrikai címerespoloska*, 1987, Magyar Természettudományi Múzeum gyűjteménye



Az afrikai maszkok mintázatával összevetett poloskapáncél lenyűgöző képe, Csapody Vera számtalan kiadást megélt növényhatározóinak virágai és a legkorszerűbb technikával készült digitális makrofotók és oszcillogramok mutatják a keszthelyi Balaton Múzeum nyári kiállításán, hogy miként változott az elmúlt száz évben a fauna és flóra művészi színvonalú leképezésének műfaja. A polihisztor Herman Ottó születésének 180. évfordulója alkalmából rendezett vándorkiállítás csaknem kétszáz természetábrázolása között Herman Ottó Magyarország pókfauájáról írt vaskos monográfiájának különleges példányai is szerepelnek.

Tudós természetábrázoló, Herman Ottótól a digitális képalkotásig, Keszthely, Balatoni Múzeum, 2015. augusztus 23-ig

Balaton szelet, fokhagymás lángos a strandon, a SZOT üdülő tévésobája, egy nyári szerelem, kertmozi vagy diszkó, zánkai úttörőtábor vagy hajnali ücsörgés a stégen – mindenkinek vannak balatoni emlékei. A szentbékállai Pegazus kávézó és bisztró új galériáját avatja egy igazi retró kiállítással. Az *Emlékek tava* kortárs képzőművészek és fiatal költők szubjektív Balaton-élményeit keveri a közönségével: a Pegazus felhívására június közepéig beérkezett emlékmorzsákkal, képeslapokkal, családi fotókkal és balatoni naplótöredékekkel. A kiállítást egész nyáron felolvasások, beszélgetések és koncertek kísérik.

Emlékek tava – Balatoni nyaraink kortárs képzőművészek és költők szemével, Szentbékállai, Pegazus, 2015. szeptember 6-ig.

Szőnyei György: *Relief [Angyal]*, 1988–2001
festett falemez, 75 × 55 × 6 cm,
a művész tulajdona



A piros-fehér-zöld, majd egy édes rózsaszín kiállítás után az Első Magyar Látványtár negyedszázados fennállása alkalmából tabula rasa alapon *fehér* kiállítást nyit idén nyáron. Az első ötlet pusztán a Látványtár épületének hófehérre festett mozgalmas belső szerkezetére összpontosított volna, ám ahogy eddig is mindig – műalkotásokkal, régi használati és dísz tárgyakkal teltek meg a tejszínű terek és falak. Installálásuk szokatlan kihívást jelentett a kurátorok számára, a látogatóknak viszont izgalmas, hűsítő látványt nyújt. A fehér szín a szűzies tisztaságtól a gyászig terjedő szimbolikus jelentéstartománya Kormos István [Esterházy Péter idézte] örök érvényű megállapítása nyomán nyilván „kap fogni egy vajszerű árnyalatot”, de mindenkié másfélét.

Fehér, Tapolca–Diszel, Első Magyar Látványtár, 2015. szeptember 30-ig.



Kovács Olívia: *Mások múltja pótkeréken*, 2013, olaj, vászon, 30 × 40 cm

© Szombat Éva



ARTplacc 2015

Idén is lesz ARTplacc a tihanyi rév mellett folyamatosan szépülő művészeti parkban. A Balaton legnagyobb [össz]művészeti kerti partijaként hirdetett ötnapos fesztiválon a programozón szerint lesz minden: film-színház-muzsika, kortárs művészet és design, irodalom és gasztronómia. Az egész

napos szakmai program fáradalmait pedig, mint mindig, a függőágyakkal felszerelt árnyas ligetben vagy a plázson hajnalig tartó táncos bulikon lehet levezetni.

A fesztivál a **Nagyon Balaton** programso-rozat része. **ARTplacc 2015, Tihanyi rév, 2015. július 22–26-ig.**

A kaposvári kiállítás a homokóra formájúra befűzött, darázsderekű hölgyek 19. századi szépségideáljának trónfosztását követi végig lépésről lépésre a két világháború közötti „boldog békeidők” divatlapjai és reklámgrafikája segítségével. A bubifrizurás, sportos vagy mondén, de nagyon öntudatos modern nők számára már gátlástalan csókban össze-sze-forrt pár hirdeti a Kashana csókálló ajak-rouge-t, a *Magyar Úriasszonyok Lapja* pedig a napsütötte hosszú lábakat megmutató parányi fürdőtrikót. A Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum izgalmas gyűjteményét a Rippl-Rónai Múzeum a kor egyik kedvenc énekes-színésznője, a „magyar Marlene Dietrichként” is emlegetett Rác Vali hagyatékával egészítette ki.

A szépség és a reklám. A nőideál alakulása a huszadik század első felében. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, 2015. szeptember 7-ig.



Magyar Úriasszonyok Lapja, 1932. IX. évfolyam 16. sz.

© Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum

© Fotó: Navrátil Ferenc



A kiállítás apropóját két azonos című Birkás-kép adja, egy 1973-ban és egy idén készült *Polgári Magyarország* festmény. A veszprémi magángyűjteménybe került és eddig soha ki nem állított korai festmény a fiatal Méhes Lóránt festőt ábrázolja francia forradalom korabeli kosztümben, hippi hajbozonttal, széles tromp l'oeuil empire keretbe foglalva. A korok és stílusok egymásra rétegződése és összesomosódása érzékelteti, mit jelenthetett Birkás számára a polgári Magyarország fogalma

Birkás Ákos: *Polgári Magyarország* [Zuzu portréja], 1973 olaj, vászon, 69 × 69 cm, magántulajdon

a hetvenes évek elején. A negyven év múltán ugyanezzel a címmel megfestett új önarckép [Birkás odaliszk-sorozatának vadonatúj darabja] az azóta eltelt évtizedek tükrében egy agyonhasznált, de továbbra is nehezen konkretizálható fogalom újraértelmezésére törekszik. A kiállítás többi képe pedig ehhez a számvetéshez asszisztál.

Birkás Ákos: Polgári Magyarország, Veszprém, Művészetek Háza, Csikász Galéria, 2015. szeptember 6-ig.

A Pannonhalmi Főapátság idei kiállítása a sivatag témáját járja körül. A keresztény szerzetesség az egyiptomi sivatagban született, a bibliai tájak nagy részét is sivatagi vidékekkel azonosítjuk. Mózes és Jézus is a pusztában bolyongott, az oszlopos szentek és a remeték életének eseményeit is ez a táj köríti. A kora keresztény ábrázolások fantasztikus tájalképzéséhez képest a kereszties háborúk, majd a keleti utazások egyre pontosabb és valóságosabb látványt

közvetítettek. A sivatag mint szakrális táj azonban a megpróbáltatások és a magány terepe maradt a kortárs reflexiók szerint is, erről a gazdagon illusztrált bibliai, korai térképgyűjtemények és metszetek mellett többek között Borsos Lőrinc, Bikácsi Daniela, Csurka Eszter, El Kazovszkij, Gerhes Gábor, Szabó Dezső munkái tanúskodnak.

A sivatag – Tájkép és szakrális tapasztalat, Pannonhalmi Főapátság, 2015. november 11-ig.



Gerhes Gábor: *A Szentföld öröksége*, 2009, videoinstalláció, operatőr: Pálfi Szabolcs. Készült a Szépművészeti Múzeum megrendelésére.

KÖRKÉRDÉS

AVAGY MILYEN VOLT AZ OFF-BIENNÁLE BUDAPEST ÉS MI LESZ KÉT ÉV MÚLVA?

Az elmúlt évek legmeglepőbb kortárs művészeti akciója volt az OFF Biennále kitalálása.

Ennél már csak az volt nagyobb - örömtelibb - meglepetés, hogy az ötlet meg is valósult.

Ennek mikéntjéről és a jövőbeli kilátásokról kérdeztünk olyanokat, akik kívülről, és olyanokat is, akik belülről látták az önszerveződésben mindenképpen fordulópontot jelentő program-sorozatot.

SZÁZADOS László



Százados László
művészettörténész,
muzeológus
(Magyar Nemzeti Galéria),
szerkesztő (Balkon kortárs
művészeti folyóirat)

Melyek azok a kulcsszavak/fogalmak (pro és kontra), amelyek a leginkább jellemeznék szerinted az OFF-Biennále Budapestet?

Ellentmondásosság, fenntarthatóság, létkérdés.

Milyen elvárásokkal közelítettél az OFF-Biennále eseményeihez?

Ha voltak is elvárásaim, azokat próbáltam takaréklángon tartani, mivel a célok, a hangsúlyok, de a résztvevők szintjén is különböző, sokszor ellentmondásos információk jutottak el az emberhez az OFF-ról. Mivel menet közben alakult, szinte az utolsó pillanatig változott és teretbéliyesedett, így inkább a bevállalt célok (lásd OFF – F.A.Q.), a végül megvalósult, illetve még jelenleg is megvalósulás alatt lévő projektek szolgálhatnak alapul a véleményalkotáshoz az adott környezet és a saját tapasztalataim tükrében.

A történet jelenlegi állása: egy, az intézményi kiállítási közegéből kiszorult szakembergárda – a művészeti szcénában bekövetkezett változásokra és benne a saját helyzetére reagálva – újrapirozicionálja magát. Még meglevő – hazai és külföldi – lehetőségeiket felmérve, kapcsolati hálóját aktiválva, kiterjesztve vagy éppen sűrűbbre szöve: (volt) kollégák, migránsok, fiatalabb pályatársak, önkéntesek és magánemberek, művészek és művészcsoportok, civil szervezetek, nonprofit helyszínek, kereskedelmi galériák, gyűjtők segítségével tulajdonképpen egy alternatív művészeti szcéna (működtetésének) lehetőségeit mérik fel. Többről van szó, mint személyes érdekekről: az utóbbi hat év drasztikusan átrendezendő színterén

túl, a rendszerváltás óta jelen lévő, de épp a jelenben egyre égetőbbé váló hiányokról is. Elég csak az elnyert pályázatok egyes elemeit, célkitűzéseit sorra venni: demokratikus készségek fejlesztése; a civil társadalom erősítésével összefüggésben álló projektelemek, civil infrastruktúra-fejlesztés; új közönségrétegek megszólítása és bevonása stb. Egy részük a „szokásos” mozgástéren túlnyúló közösségi cél, s mint ilyen felelősséggel jár, másrészt nyilvánvaló, hogy ez az egy kezdeményezés nem fog minden problémát megoldani. Az OFF nyomán felszabaduló energiákból, a pályázatok számából, sőt a villámgyorsan generálódó vitákból látszik: valós igényekről, problémákról van szó. Az állami pénzekről, intézményektől való éles elhatárolódás pedig – a némiképp oszcilláló kommunikációs hangnemtől függetlenül – a jelenlegi szituációra reagáló politikai állásfoglalást jelent.

Mennyiben teljesültek az OFF eredeti célkitűzései, miket tartasz az eredményeinek és milyen tanulságokat lehet a végén levonni?

Az OFF-on „belüli” két, eltérő időhatárú esemény – a Biennále kiállítás- és esemény-sorozatának egy-másfél hónapja, illetve a Norvég Civil Alap támogatásából finanszírozott projekt, az OFF-Platform másfél éve – kapcsolódik össze. A jelenleg is futó Platform eredményessége valószínűleg meghatározó fontosságú: a tapasztalatok feldolgozása, a további működés kereteinek kidolgozása, a hálózatépítés, a demokráciadeficit csökkentése a kijelölt (képző)művészeti közegben, az oktatási-művészetpedagógiai környezet működőképesen tartása, tehát összességében a Biennále fenntarthatóságának megteremtése múlik rajta. Ennek az összefonódó történetnek még csak a

résztanulságait lehet levonni. Mindenesetre kicsit Münchhausen-effektus jellege van a dolognak: egy lendülettel megteremtteni a működési feltételeket, annak szervezeti kereteit, s ugyanakkor aktivizálni a résztvevőit: szakembereket, támogatókat, nézőket és alkotókat, nem egyszerű feladat. Ráadásul úgy, hogy a Biennále és a Platform keretében kijelölt célok, illetve a bevont résztvevők érdekei néha minimum szétartanak. Mindez egyelőre nem alulról és nem csak önerőből szerveződve, mint inkább a már említett kapcsolati háló működtetésével, illetve olyan pályázati pénzek felhasználásával történik, amelyek mindezek megerősítésére, működőképesé tételére szolgálnak. A legfontosabb cél, a *fenntartathatóság* biztosítékai – nem annyira a *nemzetközi beágyazottság*, mint inkább a nagyon széles terepet lefedő célok által megkövetelt *több lábbon állás* (lásd alapítvány, egyesület vagy nonprofit kft.), illetve az *új stratégiák, működési modellek és források* feltételei – számomra legalábbis – egyelőre nem láthatók. Ami egyértelmű: a megszólított – egyébként meglehetősen nehezen körülrítható – *kortárs művészeti civil színteret* sikerült aktiválni, energiáit, megmutatkozási vágyát izgalmas, műfaji diverzitásban tobzódó eseményekbe, sokszor ismeretlen, periferikus vagy ritkán látogatható, személyes és publikus – városi terekbe átcsatornázni. Mindez „újrajátzásokkal”, már futó projektek beemelésével – (nagyobb) nyilvánosság előtti – fel- és bemutatásával társult (független képzőművészeti tanszék, *Fotózás és aktivizmus* tanfolyam stb.).

A művészetközvetítés szintje, mindezek szélesebb közönséghez való eljuttatása már kérdéses: a 35 000 látogató túlzásnak tűnik, én inkább 10-15 000 a Biennále eseményeit követő „szimpa-

A magánlakásban megrendezett *Mérlegállásban* című kiállítás „előszobája”

© OFF-Biennálé Budapest Archivum / The Orbital Strangers Project



tizánst” feltételeznék. Ez a kör csak különleges helyszínek (Kelenföldi Erőmű), más művészeti területekhez kapcsolódó (*Sound as Space*) vagy több megközelítési utat komplex módon ötvöző kiállítások (*Mérlegállásban*; *Vörös fark és kék ceruza* stb.) esetében, illetve a háttérben landadatlan energiával működtetett edukációs programok során bővült ki. Mindez szerintem jelzi az OFF aktuális – hírtéken túli, valós – hatókörét, kommunikációja korlátozott hatékonyságát. Ez utóbbiban egyébként én a szívem szerint jóval nagyobb teret engedtem volna a kurátori élcsapat mögött feltűnő fiatalabb generációnak, valamint az edukációs program szervezőinek, mint ahogy valószínűleg érdemes lett volna a felmerült kritikai észrevételeket is inkább egy párbeszéd-kísérlet formájában kezelni.

A programok közül melyek voltak a kedvenceid?

Mérlegállásban (Simon Kati és Vásárhelyi Zsolt); *Recollection* (Gadó Flóra); *Vörös fark és kék ceruza* (Zombori Mónika és Zsikla Mónika); *Sound as Space* (Perczel Júlia, Őze Eszter); *Mladen Miljanović: A Magyarország hadművelet* (*Check Your Head!*); *Csörgő Attila: Clock-work* (Bencsik Barnabás); *Laci & Balázs: Interim* (Timár Katalin); *Alexandra Pirici & Manuel Pelmus / Mieko Shiomi: Az arc eltűnő zenéje* (Muskovics Gyula); *Németh Hajnal: A vesztes* (*Amikor a művész/et/ beszél sorozat*, Lázár Eszter, Nagy Edina); Roe Rosen munkái az *Újrajátszott történelem* válogatásában (Molnár Edit, Páldi Lívia), Nemes Csaba *Terepmunkáját* a *Gazdálkodj OFF-osant* (Kovács Kristóf); s legvégül: Pacsika Rudolf lélegeztetőgépen tartott, szó szerint mozgáskorlátozott kerek székeinek konstrukciója: *Illetékesség*.

Hogyan látod a projekt jövőjét?

A probléma rendszerszerű, megoldása nem kérhető számon azokon, akik annak egy részterületén megpróbálnak ez ellen valamit tenni. A kultúrafinanszírozás jelenlegi szerkezete, állapota meghatározó, ami – nyilván nagyon leegyszerűsítve –, egy centralizált szisztémából félig-meddig visszabontott, „liberalizált”, majd újraközpontosított „vegyes”, a szakmai szempontokat egyre fokozódó mértékben figyelmen kívül hagyó, alacsony hatásfokú szisztémaként írható le. Ez a rendszer többnyire hatalmi, politikai és gazdasági játszmák, reprezentációs igények (mellék) terepeként tekint a kultúrára. Az utóbbi felől nézve mindez kiszámíthatatlan környezetet jelent. Ettől szeretne az OFF függetlenedni, ami így első ránézésre, mivel az az adott terület jóformán minden szintjét – hol jól, hol kevésbé látható módon – meghatározza, nehéz feladatnak tűnik. Már csak azért is mert egyidejűleg egy olyan párhuzamos struktúrába való átkapcsolásról lenne szó (lásd civil társadalom), ami a rendszerváltás óta nem, vagy csak részben épült ki. „Innen nézve” minimum két elem hiányzik: egyfelől a közös célokért összefogni képes, az érdekeit megfelelő szinteken és súllyal képviselni tudó szakmai szervezetek csoportja, másfelől: a független, alulról (is) szerveződő projektek, ideiglenes vagy állandó társulások, kisközösségek, kiállítóhelyek, nonprofit szervezetek stb. – olyan hálózata, amely önfenntartó és fejlődés-képes. Mindezek létrejötte, de akárcsak a kísérlet a létrehozásukra egyre inkább létkérdésnek tűnik: növeli a túlélési esélyeket.

Hans KNOLL

Milyen elvárásokkal közelített az OFF-Biennálé eseményeihez?

Hogy őszinte legyek, a kezdet kezdetén nem voltak különösebb elvárásaim.

Mennyiben teljesültek az OFF eredeti célkitűzései, miket tart az eredmények és milyen tanulságokat lehet levonni a rendezvénytársor végén?

Az OFF-Biennálé különösen fontos esemény a magyar művészeti közegben, amelyben jelenleg minden alapfeltétel hiányzik az ötletek és projektek megvalósításához. Hosszú idő óta most először nyílt lehetőség ilyen nagyszámú művészeti koncepció felvonultatására, ennyi kiállítás létrehozására. Ez akár Magyarországról, akár külföldről nézve erős jelzés. Már a Biennálé megszervezése és az eseményen való részvétel is komoly üzenet, megvalósulásának pusztán ténye pedig politikai állásfoglalás – ez önmagában sokkal hatásosabb, mintha a napi aktuálpolitikai eseményekre reagálna, amit nem is tartok szerencsésnek egy ilyen projekt esetében. Az önreflexiónak és a kritikának pedig most, az eseménysorozat végén jön el az ideje, szoros összefüggésben a projekt jövőjének megvitatásával. Mindenekelőtt azonban szeretném leszögezni, hogy a Biennálé igazi meglepetés volt, nemcsak nekem, hanem mindazoknak, akiket vendégként hívtunk Budapestre. Biztos vagyok benne, hogy az OFF-Biennálé erősíti a helyi művészeti közeget, de kiemelném azt az erényét is, hogy kezdettől fogva nemzetközi projektnek készült.

A programok közül melyek voltak a kedvenceid?

Nem szívesen emelnék ki egyet-kettőt a projektek közül – ahhoz túl sok remek kiállítással és koncepcióval találkoztam.

Hogyan látja az OFF jövőjét?

Mindenképpen van jövője és nemcsak Magyarországon – az OFF-Biennálé új stratégiákkal és tapasztalatokkal járult hozzá a már meglévő biennálé-modellekhez! Úgy gondolom ez a biennálé-típus más művészeti területen is megvalósulhat a jövőben.



Hans Knoll
galériatulajdonos
(Knoll Galéria)

MUCSI Emese



Muci Emese
kurátor, főszerkesztő
(Artmagazin Online)

Melyek azok a kulcsszavak/fogalmak (pro és kontra), amelyek a leginkább jellemeznék szerinted az OFF-Biennálé Budapestet?

Szerettem volna egy megvilágító párhuzamot hozni, hogy érzékeltessem, milyen az, amikor maguk a programfelelősök is **önérőből**, munka mellett dolgoznak egy ilyen léptékű projektben, de nem igazán tudok hasonlót mondani. Szerencsére ez is megvilágító: az OFF-Biennálé Budapest **egyedi** esetnek tűnik, nemcsak a képzőművészeti rendezvényformák között, hanem úgy általában is. Rengeteg **energia** kellett ahhoz, hogy létrejöjjön. A szervezők és a résztvevők is jobbra a szabad idejükből, **önkéntes** alapon készítették elő és bonyolították le ezt az egy hónapos, ingyenesen látogatható rendezvénysorozatot, hogy (a tervek szerint) egy szélesebb, hazai és nemzetközi nyilvánosság előtt is megmutassák, mekkora erőforrás rejlik a magyar képzőművészeti színtér (egyik szegmensé) ben, (művészekben, kurátorokban stb.). Ez nagyon nagy teljesítmény. Nem véletlen azonban, hogy párját ritkítja ez a forma. Az önkéntes munka a világon a legtöbb ilyen típusú gigarendezvényt jellemzi – egyébként meglehetősen ellentmondásosan, mivel „a legtöbb ilyen típusú gigarendezés” arányosan nagy büdzséből gazdálkodik. Még a Velencei Biennálé is mozgósít ingyen munkaerőt. Ebből a szempontból egyébként az OFF-Biennálé kevésbé ellentmondásos, mivel a kurátori stáb, a főszervezők is ingyen dolgoztak, azonban épp ugyanebből az alaphelyzetből vonható le az a tanulság, hogy az OFF nemcsak egyedi, hanem egyszeri is, mert az ilyen mértékű áldozathozatal nem lehet rendszeresíteni, sőt **önsorsrontás** lenne intézményesíteni. De ahhoz, hogy ezt a tanulságot meg lehessen fogalmazni, előbb meg kellett történnie az OFF-nak, és ez is fontos. Az OFF egy **kísérlet**.

Milyen elvárásokkal közelítettél az OFF-Biennálé eseményeihez?

A kezdetektől fogva úgy tekintettem az OFF-ra, mint a művészközvetítés és a közművelődés egyik lehetséges, új formájára. Ez az én saját érdeklődési köröm és miszsióm is, és ezt tartom az OFF-Biennálé ötletét létrehívó krízishelyzet egyik lehetséges, hosszú távú megoldásának. Problémákkal küszködik a **színtér**, és nehezen várható el, hogy ez láthatóvá váljon mások számára is, ha még a színtér létezéséről sem tudnak igazán. Ezért köteleződétem



© Foto: OFF-Biennálé Budapest Archivum / Kerekes Zoltán

el az egész mellett, ezért vállaltam benne önkéntes munkát, szerveztem projekteket. Egy nagy láthatóságú rendezvényben hatalmas potenciál van. Más képzőművészeti bemutatóknak helyet adó terekkel szemben az alternatív, váratlanul felbukkanó kiállítóhelyek és az utcai, köztéri megjelenések szimpla jelenlétükkel is szemléletformáló erővel bírhatnak. Az előzetes elképzelésem az volt, hogy ebben a bő egy hónapban megkerülhetetlenné váljak a képzőművészet a szó szoros és átvitt értelmében is Budapesten és a vidéki nagyvárosokban.

Mennyiben teljesültek az OFF eredeti célkitűzései, miket tartasz az eredményeinek és milyen tanulságokat lehet a végén levonni?

A kommunikációs stáb tagjaként tanulságos volt végiggondolni, hogy az OFFBB egészét hirdető kampány kit szólítson meg. Úgy gondolom, hogy ezt az agyalási kört minden képzőművészeti produkció előkészítése során le kellene futni. A művészt-szervezőknek minden esetben meg kellene tudni fogalmazni, hogy kinek szól az adott kiállítás, fanzine stb. Hogy ez a gyakorlat viszonylag ritka, amögött talán az az elképzelés áll, hogy egy bemutató, egy film, egy performansz közönsége bárki lehet, hiszen a művészet nyelve univerzális. Az OFFBB-n párhuzamosan zajló százhatvan program épp arra mutatott rá, hogy ez mennyire nem így van. Számos projekt nem tudott, és valószínűleg nem is akart kilépni a megszokott formák közül – az egyik legemlékezetesebb példa számomra Tomáš Pospiszyl kiállítása volt (*Soha nem történik meg kétszer [Performansz újrakészítések a kortárs cseh művészetben]*), amely mind installálás, mind a bemutatott munkák tekintetében hozta a nemzetközi színvonalat, viszont csak neheztelt pályán lehetett megközelíteni, azaz míg a szakma-

beliek számára ez egy fontos állomás volt, addig a nem szakmabelieknek nehéz volt dekódolni – és ez frusztráló. Összességében úgy képzeltem, hogy sokkal több könnyen hozzáférhető kiállítás és esemény lesz a repertoárban. Így is létrejött tizenöt-húsz ilyen típusú projekt, ami nagyobb esélyt adott arra, hogy valakiből művészetkedvelő legyen, azonban 160:20 az még mindig kevés. Ehhez kapcsolódóan nagyon fontosnak tartom az OFF-Neked stáb munkásságát, akik az egyes projektek megértését segítő múzeumpedagógia programot vitték, jelentősen javítva ezt a „hozzáférhetőségi” arányt, az összes helyszínre azonban ők sem tudtak eljutni.

A programok közül melyek voltak a kedvenceid?

A legutóbbi Artmagazinba részben én írtam az OFF-anxixot, tagja vagyok az OFF kommunikációs stábjának, több programot is szerveztem, szóval nyakig benne vagyok, de talán még így is érdemes kiemelnem pár programot.

A *Ploubuter Park*, a *Tűz a múzeumban* és az *Illetékesség* beletartoztak ebbe a fentebb vázolt kategóriába, könnyebben hozzáférhető, köztéri megjelenő munkák, amelyek szemléletformáló erővel bírnak. Közvetlenek, ugyanakkor nem felszínesek.

Hogyan látod a projekt jövőjét?

Ebben a formában fenntarthatatlannak gondolom az OFF-Biennálét, viszont bízom abban, hogy a tanulságok levonása után egy olyan verziója tovább tud hasítani, amely előtérbe helyezi a hazai művésztközvetítést.

Fontosnak tartom azt is, hogy elkezdődjön az OFF hatásának felmérése és elemzése, mert a visszacsatolás a munkánk, a missziónk eredményességét mutatja és segít a továbbfejlesztésben.

KISSPÁL Szabolcs

Melyek azok a kulcsszavak/fogalmak (pro és kontra), amelyek a leginkább jellemeznék szerinted az OFF-Biennálé Budapestet?

A legpozitívabb talán az összefogás, amelyet a kezdeményezőknek nagyon széles körben, a kortárs művészet számos szereplőjének bevonásával, elismerésre méltó kitartással és lendülettel, hatékony belső és külső kommunikációval és hihetetlen energiabefektetéssel sikerült megvalósítaniuk. Hozzá kell tenni, ez az összefogás bizonyos mértékig illúzió, hiszen sok esetben nem állt mögötte valós együttműködés. A másik fogalom, amit kiemelnék: a civil kezdeményezés, ami a biennálé hivatalos kommunikációjának egyik meghatározó eleme, ugyanakkor ellentmondások terhelik. Miközben a rendezvénysorozat valóban nem függött a kormányzattól, önkéntes részvétellel épített, van profitvonzata, leginkább a kulturális tőke értelmében.

Milyen elvárásokkal közelítettél az OFF-Biennálé eseményeihez?

Az eseményekkel kapcsolatban nem voltak elvárásaim, hiszen az világos volt, hogy azok nagyon sokfélék, szerteágazóak lesznek, és várhatóan megjelenítik a magyar kortárs művészet általam is nagyra becsült értékeit. Ez így is történt és ennek örülök. Elvárásaim az OFFBBB-val mint új,

a magyar kultúrában színre lépő intézménnyel kapcsolatban voltak, és azokat a tervezés-előkészítés során megfogalmazott programjuk és elveik támasztották bennem. Ezek alapján mindenki joggal várta el a szolidaritást, a status quo erőteljes megváltoztatási kísérletét, a radikálisan új modellek felvetését-kidolgozását és egy erőteljes politikai állásfoglalást. Ezek mind szerepeltek a korábbi koncepcióban, aztán a nyilvános színre lépésig valamilyen oknál fogva háttérbe szorultak, illetve teljesen eltűntek.

Mennyiben teljesültek az OFF eredeti célkitűzései, miket tartasz az eredményeinek és milyen tanulságokat lehet a végén levonni?

Kérdés, hogy mit értünk „eredeti” alatt... Az induláskor lefektetett, menet közben megfogalmazott vagy a 2015. januári sajtótájékoztatón kommunikált célkitűzéseket? Ez utóbbiak javarészt teljesültek, az előbbiekből sok minden kevésbé, vagy egyáltalán... Számomra a legnagyobb csalódást azoknak a célkitűzéseknek az eltűnése jelentette, amelyek a kultúra társadalmi-politikai szerepvállalására irányultak. Például a biennálé 2014. augusztusi (angol nyelvű) statementje olyan művek produkciójára, illetve pozíciók kialakítására irányuló egyértelmű szándékot fogalmazott meg, amely a világválság kontextusában a „konzervatív/nacionalista/populista/demokráciaellenes fordulat”-ra

adott kritikus válasz lesz, nemcsak a tartalom, de a módszerek szintjén is. Véleményem szerint ez messze nem teljesült..., és ez bizonyos értelemben instrumentalizálta a kezdetektől becsatornázott energiák nagy részét – a résztvevők kultúrpolitikai meggyőződésből származó lendületét –, amit pontosan ez a közös cél motivált.

A biennálé legfőbb erényének a magas fokú szakmaiságot, szervezettséget és a jó szándékot tartom, a tanulságok pedig, azt hiszem, idővel, közösen vonhatók le.

A programok közül melyek voltak a kedvenceid?

Azok, amelyek valóban megpróbálták új álláspontokat, médiumokat és megnyilvánulási formákat keresni, például az 'Amikor a művész(et) beszél' projektjeit (kurátorok: Nagy Edina, Lázár Eszter).

Hogyan látod a projekt jövőjét?

Remélhetőleg a rendezvény jövőjének alakítása annak a szakmai közösségnek az aktív bevonásával történik majd, amelyik rengeteg magánenergiát befektetve létrehozta az esemény tartalmi részét – sok esetben teljesen önerőből. A legfontosabb kérdés a fenntarthatóság kultúrpolitikai és gazdasági feltételeinek a megteremtése és kiharcolása lesz, valamint egy olyan működési rendszer kialakítása, amelyik az OFFBBB 1. által létrehozott kulturális tőke etikus elosztását garantálja.



KissPál Szabolcs
képzőművész, oktató
[MKE Intermédia, Budapest /
Harmadik Szektor-tag]



© Fotó: OFF-Biennálé Budapest Archivum / Zeilei Boglárka

Amikor a művész(et) beszél című eseménysorozat egyik programja – Németh Hajnal: A vesztes

FEHÉR DÁVID



Fehér Dávid
művészettörténész
(Szépművészeti Múzeum)

Melyek azok a kulcsszavak/fogalmak (pro és kontra), amelyek a leginkább jellemoznék az OFF Biennálé Budapestet?

Az OFF-Biennálé, illetve az OFF-Biennálé kapcsán kibontakozó diskurzusok vonatkozásában rengeteg fogalmi ellentét-pár (és ezekből levezethető jelző) juthat az ember eszébe: ilyen a függetlenség és a függés, a progresszív és a konzervatív, a nyitott és a zárt, a befogadó és a kirekesztő, az alternatív és a hivatalos, a privát és az állami, a fenntartható és a fenntarthatatlan, a nemzetközi és a lokális, a kozmopolita és a provinciális, illetve más hasonlók. Veszélyes lenne azonban bármilyen konkrét jelenségre vonatkoztatni ezeket a pusztán absztrakcióként létező fogalmi végleteket, hisz az elemzendő esetek mindig komplexebbek annál, mint hogy leírhatók legyenek ilyesféle (Reinhard Koselleck-i értelemben vett) aszimmetrikus ellenfogalmakkal. Az OFF-Biennálé is rendkívül komplex kérdéseket érintő eseménysor, amelynek kapcsán számos dilemma megfogalmazható a hazai intézményrendszerre, illetve ezen túl a globális művészeti világ és a (kritikai) művészet jelenkori helyzetére vonatkozóan. A válaszok pedig a fogalmi végletek közötti szürke zónákban keresendők.

Milyen elvárásokkal közelítettél az OFF Biennálé eseményeihez? Mennyiben teljesültek ezek?

Az OFF-Biennálével kapcsolatban nagyon pozitív előzetes várakozásaim voltak, hiszen a kurátori csapat névsorából kiindulva magas szakmai színvonalra lehetett számítani, olyan projektekre, amelyek a kortárs művészeti világ nemzetközi diskurzusai felől nézve is érvényesek. Remek volt látni, hogy rendkívül sok nemzetközi szakembert sikerült Budapestre vonzani, azzal pedig külön öröm volt szembesülni, hogy az OFF-Biennálé valóban téma volt New Yorktól Berlinig, külföldön járva számos szakember első hozzám intézett kérdése az „OFF-os” programokra vonatkozott.

Hogyan értékeled összességében az OFF-ot?

Még ha nem is tekinthető valódi biennálénak, inkább egy izgalmas programsorozatnak, az OFF-ot előremutató kezdeményezésnek tartom, amelynek kapcsán rengeteg kérdésen el lehet töprengeni a magyarországi művészeti szintér jelenlegi állapotát illetően. Számos kiváló program valósult meg az OFF-Biennálé keretében. Jó érzés

volt ebben a közegben mozogni, és csak elismeréssel szólhatok azokról az emberekről, akik rendkívül sok energiát fektettek a programsorozat megvalósításába. Annak ellenére is alapvetően pozitív a véleményem, hogy számos probléma felvethető az első OFF-Biennálével kapcsolatban, és nagy kérdés, mi lesz a program jövője. Bizom abban, hogy sikerül orvosolni a gyerekbetegségeket, és lesz mód a nyílt, őszinte, kritikai jellegű diskurzusra.

A programok közül melyek voltak a legsikerültebbek, a kedvenceid?

Erre a kérdésre csak fokozottan szubjektív választ tudok adni (és persze azt is be kell vallanom, hogy nem jutottam el az összes programra, így nincs módom a teljes mérítésből válogatni...). Megkapó, már-már szívszorító volt Simon Kati és Vásárhelyi Zsolt *Mérlegállásban* című lakáskiállítás, amelyet tiszta és mélyen őszinte állásfoglalásnak éreztem. Kvalitása tekintetében kiemelkedő volt az *Izolátor* című tárlat, amely ugyan nem állt össze egységes kurátori projektté – hisz lényegében a művészek önszerveződésén alapult –, ám a kiállítók rendkívül erős művekkel jelentkeztek: különösen emlékezetesek voltak Csákány István és Kokesch Ádám installációi, amelyeket kifejezetten erősített a különleges helyszínválasztás. Nagy élmény volt a New York-i Jewish Museumban látni a *Sights and Sound: Global Film and Video* című sorozat magyar epizódját (az OFF-Biennálé szatelit eseményét, melynek kurátora Stepanović Tijana volt). Örömteli fejlemény, hogy New York egyik legprogresszívebb intézményét is sikerült integrálni a programba. Az egyéni bemutatkozások közül Csörgő Attiláé és Dan Perjovschié volt számomra a legemlékezetesebb. A hatvanas-hetvenes évek művészettörténetére vonatkozó kutatói érdeklődésem okán kiemelném a *Vörös fark és kék ceruza* című kiállítást (kurátor: Zombori Mónika és Zsíkla Mónika), amely egy nagyon fontos kérdésre reflektált. A projektet erősítették a remek kortárs reflexiók (különösen ahogy Borsos Lőrinc felülfestette Bak Imrét). Szintén különleges pillanat volt Klaus Groh budapesti látogatása és a hozzá kapcsolódó kiállítás az Artpoolban (kurátor: Galántai György, alapötlet: Lájér Vera), igaz, ebben a programban személyesen is érintett voltam, így csak elfogultan tudok róla nyilatkozni.

Milyen kritikával élnél, illetve milyen tanulságokat fogalmaznál meg az OFF végén?

Jóllehet hangsúlyozni szeretném, hogy az OFF-Biennálével kapcsolatban alapvetően pozitív a véleményem, számos – egyszerűen talán részletesen is kifejtendő – kritika felvethető a programmal kapcsolatban. Az egyik ilyen – sokak számára fájó pont – a zsűrizés transzparenciájának hiánya volt. Egyrészt pozitívum, hogy egyáltalán volt nyílt pályázat (igaz, ha komolyan gondolkodják a szervezők, hogy nem hagyományos biennálét, hanem eseménysorozatot szerveznek, ez el is várható!), másrészt viszont sok esetben nem sikerült világosan kommunikálniuk az elvárásaikat és a döntéseiket az érintettek felé. Ennek talán az is lehetett az oka, hogy a projekt koncepciója és kommunikációja helyenként homályos volt. (Magam semmivel sem pályáztam, ezt csak más pályázók visszajelzései alapján írom.) Szintén problémaként vethető fel, hogy hiányzott az „államilag támogatott / nem támogatott” projektek kritériumainak tisztázása: így történhetett meg, hogy a biennálé egyik kiemelt eseményévé vált az a *Bookmarks* kiállítás, amelynek kölni bemutatása jelentős állami támogatásban részesült. Bármilyen fontosnak is tartom ezt a tárlatot, amely sok szempontból áttörést hozott a magyarországi neoavantgárd nemzetközi recepciójában, és ennyiben történelmi jelentőséggel bír, úgy érzem, vitatható döntés volt azt az OFF-Biennálé keretein belül prezentálni. (Tágabb kontextusban az a nyitott kérdés is felvethető, hogy mennyiben válhat a „nem-támogatottság” és a „második nyilvánosság” ethosza – mely a hidegháborús korszak ellenzéki művészetének öntertelmező narratíváira jellemző – napjainkban az identifikáció fő vonatkozási pontjává; hisz végső soron ez – a projekt címében is megjelenő – mozzanat tekinthető a biennálé egymástól igencsak eltérő programjai közötti legfőbb közös nevezőnek.) Rendkívül nagyra értékeltem a szervezők azon szándékát és erőfeszítését, hogy az OFF-Biennálé ne egy „belterjes” szakmai esemény, hanem a szélesebb közönség felé is nyitott fórum legyen, ám személyes tapasztalataim sajnos azt mutatták, hogy csak részben jártak sikerrel. A programokat látogatva, és nem szakmabeliekkel beszélgetve az volt az érzésem, hogy a projekt láthatósága korlátozott volt, és sajnos csak részlegesen sikerült szélesebb közönségeket is megszólítani, sőt, néha az az érzés is kialakulhatott a látogatóban, hogy a szűkebb szakmán belül is csak bizonyos köröket érint az eseménysor; ez a körülmény persze a hazai közegünkről is sok mindent elárul...

SOMOGYI Hajnalka

Melyek azok a kulcsszavak/fogalmak (pro és kontra), amelyek a leginkább jellemeznék szerinted az OFF-Biennálét Budapesten?

Számomra az OFF-Biennálé nemcsak egy nyilvános rendezvény, hanem – sőt sokkal inkább – egy felvállalt ügy és egy másfél éves munkafolyamat volt. Ennek a kulcsszavai:

OFF: az volt a cél, hogy kimozduljunk a gödörből, letérve arról az útról, amin addig jártunk (off the path): mivel a hagyományos eszközökkel folytatott (sit-in stb.) politikai protest tevékenység nem vezetett eredményre és a színtér lebénulni látszott, az OFF új stratégiát javasolt. Egy váratlan lépést, amely a küzdelmet a mi térfelünkre viszi át, oda, ahol a tapasztalatunk, a kapcsolataink és a kompetenciáink hatékony eszközzé válnak, függetleníteni tudnak minket a hatalom által nekünk osztott szerepektől (off the grid). Ez a biennálé azért is off, mert nagyban eltér a nemzetközi mintáktól, és mert a körülmények, amelyek életre hívták, és amelyek között működni kényszerült, szintén leírhatók az „off” kifejezéssel.

Biennálé: a színtér erejét megmutató, sokszínű és nagyszabású eseményt akartunk, amelynek eredményeire hosszú távon is építkezni lehet. Ma már kevesen emlékeznek, de a megalakuláskor az EMMI által hivatalosan bejelentve, az OFF-fal párhuzamosan szerveződött (elvileg) az első Budapest Biennálé.

Budapest: a főváros megnevezése nem Magyarországon belül fontos, hiszen más városokban is voltak események (igaz, sokkal kisebb számban), hanem a nemzetközi szinten. Nagyon sok külföldi művész és szakember jött el Budapestre az OFF miatt, és azok közül, akik az elmúlt években külföldre költöztek, sokan most először, az OFF keretében dolgoztak megint itthon. Budapest pezsgett a kortárs képzőművészettől és ez jó érzés volt.

Független: szellemi, művészi, szakmai függetlenség és kiszolgáltatottság kizárják egymást. Ráadásul ma Magyarországon a kortárs művészetet szinte kizárólag fenntartó állami források hozzáférhetősége sok esetben politikai feltételekhez kötött. Ezért az OFF kizárta az állami infrastruktúrát és új forrásokat talált: nemzetközi alapítványokat, magánembereket, kultúrintézeteket és hihetetlen mennyiségű és minőségű, összekapaszkodott emberi

erőforrást (lásd önkéntesség). Ezek sem problémátlanok, ám a több lábón állás erősebbé, függetlenebbé, fenntarthatóbbá teszi a színteret (lásd 2013 vége, paralízis). Az OFF egy év alatt a teljes forrástalanságból maga is pénzosztóvá tudott válni.

Kortárs: az OFF-nak sikerült ezt a közgondolkodásban az „idegenség”, „érthetlenség”, „elvonság” szinonimájaként használt szót bevinnie a mainstream médiába mint a jelen meghatározó ügyeivel foglalkozó, figyelemre érdemes jelenség megnevezését. Az eddigi visszajelzések szerint a kiállításokat látogatók kb. 30-40 százaléka „új” közönség volt.

Művészet: az OFF-ot egy széles körű konszenzusra kívántuk építeni, mely szerint „a sokszínűség, a kritikai szellem, a szakmai felkészültség és az ebből fakadó felelős, elmélyült gondolkodás, az önreflexió képessége, az egymással és a nemzetközi kulturális élettel való párbeszéd és főként: a kortárs képzőművészet mint a gondolkodás és kifejezés egy sajátos, komplex módozata” közösen felvállalt és képviselni kívánt értékeink (lásd felhívás a résztvevőknek). Ennek megfelelően az e szellemben fogant művészeti projektek széles skáláját mutatuk be, és ez a sokszínűség és kritikai szellem, szembeállítva a hivatalos kultúrpolitika korlátozó, ideologikus és instrumentális művészettelfogásával, maga is politikai állásfoglalásnak tekinthető.

Milyen elvárásokkal közelítettél az OFF-Biennálé eseményeihez?

Hogy érzékenyen, nyitottan, kritikusan, tette készen, komplex szempontrendszert beterve közelítenek a világ és a magyar társadalom legégetőbb ügyeihez; hogy megvalósításuk módszereiben is kreatívan viszonyulnak a körülményekhez; hogy szervezőik önállóan, teljes körű felelősséggel valósítják meg ezeket; hogy képesek megszólítani a közönségüket (bárkit is feltételezték annak); hogy bebizonyítják: a kortárs művészet tényleg ennyire fontos.

Mennyiben teljesültek az OFF eredeti célkitűzései, miket tartasz az eredmények és milyen tanulságokat lehet a végén levonni?

Teljes körű válasz helyett, amely szerepéből adódóan egy másik formátumban tud majd csak megjelenni, pár kiragadott, számomra fontos szempont:

Az OFF célja, hogy a színtér működését civil alapokra helyezze, amennyiben a hatalom szerepéről a fókusz a szakmabeliek saját illetékességére, felelősségére és lehetőségeire irányítja, csak részben volt sikeres. Az OFF pusztán azt ígérte, hogy kerek teremt e szereplők projektjeinek, és ezt be is váltotta – míg a résztvevők többsége megértette ezt a törekvést, és (egy részük most először, míg mások csak úgy, ahogy már sokszor korábban) önállóan létrehoz-



Somogyi Hajnalka
művészettörténész,
kurátor, az OFF-Biennálé
Budapest projekt
kezdőmunkáinak
és vezetője



Az OFF-Biennálé megnyitója az Ankertben, beszédet mond: Somogyi Hajnalka
A képen balról jobbra: Dragon Zoltán, Juhász Anna, Böhler Nóra, Rothman Gabriella, Szalai Borbála, Stepanović Tijana, Somogyi Hajnalka, Erőss Nikolett, Szoboszlai János, Székely Katalin

ta saját projektjét. A hazai szakmabeli visszhang mégis azt mutatja, hogy a szintér egy része gondolkodásában továbbra sem tud elszakadni a fentről irányított szintér elképzelésétől: ennek egyik csalódást keltő jele, hogy a legtöbb kritika, amikor tartalomról, együttműködésről, politizálásról, kommunikációról, finanszírozásról ír, *fel sem veti* a több száz résztvevő szerepét, eredményeit vagy felelősségét, utóbbit teljes egészében a kis létszámú kezdeményezői csoportra hárítva. Persze a mi felelősségünk megkérdőjelezhetetlen; de nem hiszünk ebben a felülről vezérelt modellben, és továbbra sem vállaljuk fel az új megaintézmény szerepét. Az OFF célja, hogy szakmai együttműködés révén érjen el politikailag értelmezhető eredményt (láthatóság, függetlenség, civil összefogás és öntudat erősítése stb.), csak részben volt sikeres. A szakma megtapasztalta és megmutatta az erejét, azt, hogy ha biennálét akar szervezni ebben az országban, akkor biennálét fog szervezni, függetlenül attól, hogy mit gondol erről a hatalom gyakorlója (hiszen nem kéri a támogatását). Méghozzá akkorát, hogy még a zászlóshajónak kikiáltott műcsarnoki Nemzeti Szalon is kénytelen arrébb húzódní előle. Ez egy olyan politikai tett, amely pl. a médiában vagy nemzetközi szakmai körökben biztosította a projekt iránti kiemelt figyelmet.

Ugyanakkor az is világossá vált, hogy még az OFF-ban részt vevő vagy ahhoz igen közel lévő szakemberekkel sem sikerült mind láttatni ennek a tettnek a politikumát, a pozitív üzenetekkel dolgozó nyilvános kommunikáció hosszú távú stratégikusságát – sokan a politikát továbbra is csak szó- és írásbeli nyílt kritizálásként, esetleg hagyományos protest módszerekkel élő politikai akcióként tudják értelmezni, hosszabb távú cselekvésként, stratégiaként nem. Számomra pedig világos: a politikai és médiakommunikációban amúgy is igen gyenge művészeti szintér csak akkor kerülhet hosszabb távon (!) párbeszédess viszonyba a hatalommal, ha ezt szakmai tevékenységével kikényszeríti, ha megkerülhetetlenné válik. És ha még így sem sikerül – nos, akkor folytatható az alternatív forráskeresés, amelyre az OFF szintén több megoldással élt.

A programok közül melyek voltak a kedvenceid?

Mindegyik másért.

Hogyan látod a projekt jövőjét?

Ahhoz, hogy legyen jövője, intézményesülnie kell. Ehhez egyrészt egyéni elköteleződésekre van szükség, amelyek megléte, mélysége pillanatnyilag még nem tisztázott. Másrészt szükség van hozzá a szakma széles köreinek akaratára, elszántságára is, amely szintén nem látszik ebben a percben. A 2013. végi szinte teljesen negatív momentumból 2015 tavaszára sikerült egy sok tekintetben pozitív momentumot megteremteni – az OFF jövőbeli tétje az, hogy erre (mi, azaz a szintér szereplői) rá tudunk-e építeni vagy hagyjuk elhalni.



© Fotó: OFF-Biennale Budapest Archivum / Aknay Csaba



© Fotó: OFF-Biennale Budapest Archivum / Aknay Csaba



© Fotó: OFF-Biennale Budapest Archivum / Aknay Csaba



INSIDE OUT – OFFER UP

Előző számunkban már megemlítettük, hogy az OFF-Biennále programsorozat felénél el kellett oltani Sugár János közösségkövacsoló tüzeit a Rombusz Teraszon, de lett még egy tűz, Perbálon. Az eredeti (*TRÁNSPÁRENTSEM – AZ ÚJ TERMELÉSI MÓD – A rabkiváltó rend protokollja* című) installáció Sugár János tüzéhez hasonlóan a Kiscelli Múzeumban valósult volna meg.

A múzeumi költségkeret hiánya miatt, támogatás híján azonban Janesch Péter munkája, pontosabban az annak részét képező polcrendszer Perbálon készült el, önköltségen, önkéntesek segítségével.

Janesch elképzelése alapján tízezer kötetes könyvtár épült volna fel, polcain olyan internetes tartalmak kinyomtatott szövegeivel, mint amilyen pl. a <http://everyday-democracy.org>, illetve felajánlásokból összegyűlő könyvállománnyal. Mindez a Kiscelli Múzeumban jött volna

létre, a rabkiváltó rend szellemétől átítatott helyen, a templomtérben, a kórus helyén, az eredeti bejárat előcsarnoka feletti emeleten – ahol régen az orgona állt. (Érdekes megjegyezni, hogy helyette ebben a térben most a *Mágnás Elza* kiállítás látható, ami a bútorgyáros Schmidt Miksa szexuális szokásainak és legyilkolt szeretőjének állít emléket, például egy koporsóban fekvő, menyasszonyi ruhás viaszbabával.)

A folyamatos egyeztetések és próbálkozások után, az eredeti koncepció megvalósulásának lehetetlensége miatt aztán a művész különleges áldozat bemutatása mellett döntött *Inside Out – Offer Up* címen, és a megvalósításhoz vezető út egyik (zenés) állomásaként barátai és az érdeklődők közreműködésével Perbál határában felgyújtotta a már elkészült, egyébként raklapokból összeállított polcrendszert. Áldozat és „kreatív rombolás” – így, ennek

megértésével foglalatostokodva ért véget az első OFF-Biennále Budapest Víg Mihály és Vető János zenéjére.

m.e.-t.t.

<http://www.transparentemprotocol.com/>

Fotó: OFF-Biennále Budapest Archivum / The Orbital Strangers Project



Vető János és Víg Mihály

WINKLER Nóra

MEGCSINÁLTUK MISKOLCOT

Pünkösd hétvégéjén különbuszra szálltunk és meg sem álltunk az Edda-életműből is jól ismert Miskolcig, csak mi, szemben Pataky Attilával, épphogy odamentünk mindenért, mit Miskolc adhat. Az Artmagazin saját OFF-Biennále-programjának résztvevői már a buszon kaptak eligazítást a napról, szendvicsek mellé történetmorzsákat és azt a lapszámot is, melynek borítójáról oly igézőn néz egy Erdély Miklós-mozaikkép nőalakja.



Első utunk a Bor-Is borozóba vezetett, ami az üvegpoaras főzött kávé retró paradicsoma is. Mozaik- és helytörténeti bevezetőnk után túravendégeink ámulatlan nézték a falakat.



© Fotók: Pfisztner Gábor, Regős Benedek, Winkler Nóra

Okrutay Miklóst, a város kulturális és architektonikus rétegeit – műemlékvédelemben töltött éveinek köszönhetően – jól ismerő építész kértük meg, vezesse csapatunkat, mindig meg-megállva érdekes házaknál, nyomoknál, sarkokon és szobroknál. Villanyrendőr, ami jó módú és lecsúszó oldalakra bont főutcát, nagypolgári stukkók alá települő áruháza, villamossínektől parkokhoz vezető kapuk, szállodaerkély, ahol Kossuth is állt – igazi adomázgatás, alapos városi séta volt.



Az utolsó állomás a Szinva-parti terasszal is bíró Helynekem, koncert és művészeti kultuszhely, egyben ebéd- és kerekasztal-helyszínünk. Segítőinket, a Miskolc kulturális és tudományos életét színesítő, szuper városi túrákat szervező Átjáró Egyesület tagjait

megkértük, hozzanak egy *Acélváros minden napjai*-szerű fotóválogatást. Ezt vetítettük a beszélgetés alatt, amiben Darázs Richárd elnök valamint Kapusi Krisztián és Balogh Attila mellett Kosztyi Klaudia kulturális antropológus a Kollektív Ház tervezőjeként



Bodonyi Csaba és [és egykori lakóként] Viszlai József építészek meséltek kutatásaik, projektjeik vagy akár idevágó gyerekkori emlékeik kapcsán a városról. Érdekes volt, mennyi új kapcsolódásra, együttműködési lehetőségre jöttek rá ott, akkor, egymást hallgatva.



Elméleti tudásunkat gyakorlatiba fordítandó, átbuszoztunk a Kollektív Hához. Egyszerre volt felelemelő és szívszorító. 79-től tíz éven át ez maga volt a progresszió, sikeres közösségilakás-modell, csupa jó energia, emberlépték, együtt megvalósuló, jobbitó elképzelések. Szép rajta a repkény, de már rég nem az, ami volt, és még így, véletlenszerű lakóival, elhasználódott elemeivel, pattogzó festékekkel is árad belőle, micsoda jó élet lehetett itt minden sarokban.

Ha kevés volt a múlton merengésből, pár visszatolatást és újratervézést követően megérkeztünk a Vasműbe, ahova amúgy nincs bejárás, de az Átjárósok szereztek engedélyt. *Stalker*-szerű élmény, külön univerzum meglepően óriási területen. Végtelen beton hangárok, vöröstéglás gyárépületek, sínek, törmelékek, a falakat borostyán futja be. Hosszú ideje utaztunk, de még mindig nyíltak meg újabb mezők. Szűrreális ott lenni, néptelen díszletváros forgatási szünetben. Tökéletes operahelyszín lehetne, pláne, hogy itt a Bartók-fesztivál, ha nem lenne életveszélyes a sok, évek óta használaton kívüli monstrum. Egy aktív pontja van a passzív telepnek, egy elhagyott csarnokból kialakított biciklis park+koncertterem+mászófalas szoba, a Factory.



Rákontrázva a reggeli Bor-Isra, megnéztünk egy másik, fura utóéletű Erdély-mozaikot. Az Eszem-Iszom pizzeria portálja alapján élő ember nincsen, aki odabentre a 20. századi magyar képzőművészet nagy formátumú alkotójának műveit vizionálná. Mondjuk, nem is kell az összeset nézni, az egyik elé kétméteres hűtőszekrényt toltak, de a másik fal intakt, leszámítva a beleintegrált farácszatot. A pizzák ígéretesek, de tartottuk magunkat, mert...



Elindultunk vacsorázni a designtudatos Dűlő étterem felé, ami építészet, ételek és képzőművészet vonatkozásában is igényes. Részbe az Egymű Galéria, ahol az OFF programjaként nyílt meg a Mobile-BALANCE, Szigeti Gábor Csongor kiállítása. Aműalkotás egy mérőeszköz, rácsimpaszkodva, ha alázattal figyeli az ember magát és a másikat, egyensúlyt hozhatnak létre, amit mindketten élveznek. Igazi jó munka, egyszerű, de filozofikus, benne van a művészet mérhetősége, néző és tárgy kapcsolata, szabad játék, fegyelmezett izommunka. Kipróbáltuk, jó volt, ahogy a helyi **bor is**, amivel koccintottunk velük. Megvacsoráztunk az étterem szép faasztalai körül és nehezen, de hárítva a további bulikba való spontán meghívásokat, szívünkben melegséggel búcsút vettünk, mindahányan visszazártunk a buszba és Eddát dudorászva [nem] nekiindultunk Budapestnek.

MOZI NYÁR

2015



TRANZIT KERT

FELNÖTT HÉTFOK ESTE 8-TÓL

JÚNIUS 29.	A MINDENSÉG ELMÉLETE
JÚLIUS 6.	SRÁCKOR
JÚLIUS 13.	LUCY
JÚLIUS 20.	IDŐRŐL IDŐRE
JÚLIUS 27.	A DIKTÁTOR
AUGUSZTUS 3.	A FÉLSZEMŰ
AUGUSZTUS 10.	SCOTT PILGRIM
	A VILÁG ELLEN
AUGUSZTUS 17.	KÖZELLENSÉGEK
AUGUSZTUS 24.	ÚT A VADONBA
AUGUSZTUS 31.	NEM VÉNNEK
	VALÓ VIDÉK
SEPTEMBER 7.	PAPÍRSÁRKÁNYOK
SEPTEMBER 14.	VÁGY ÉS VEZEKLÉS
SEPTEMBER 21.	KELLEMETLEN
	IGAZSÁG

GYEREK SZERDÁK ESTE 7-TÓL

JÚLIUS 1.	DOBOZTROLLOK
JÚLIUS 8.	GRU 2.
JÚLIUS 15.	PARANORMAN
JÚLIUS 22.	LORAX
JÚLIUS 29.	JOHNNY ENGLISH
	ÚJRATÖLTVE
AUGUSZTUS 5.	RANGO
AUGUSZTUS 12.	MEGAAGY
AUGUSZTUS 19.	NANNY MCPHEE
	ÉS A NAGY BUMM
AUGUSZTUS 26.	CORALINE
SEPTEMBER 2.	CINCIN LOVAG
SEPTEMBER 9.	A SPIDERWICK
	KRÓNIKÁK
SEPTEMBER 16.	CSILLAGPOR
SEPTEMBER 23.	ELVITTE A VÍZ

WWW.TRANZITCAFE.COM FB.COM/TRANZITCAFE



Hatalmas port kavart a hazai sajtóban egy nemrég elindított védettségi eljárás. Pontos értesülések híján nehéz az állásfoglalás, ezért először is nézzük meg, mi a jogi helyzet: hogy rendelkezik az egyes műtárgyak védelméről a törvény, milyen fázisai vannak az eljárásnak és kik dönthetnek ezekben az ügyekben.

POPPER Viktória

MUNKÁCSY KÁLVÁRIÁJA, AVAGY A VÉDETTÉ NYILVÁNÍTÁSI ELJÁRÁS

Munkácsy Mihály hányatott sorsú Krisztus-trilógiájának izgalmas fordulatokkal teli története néhány héttel ezelőtt újabb fejezetéhez érkezett. A múltbeli események a következőképpen foglalhatók össze: 1995-től 2014 nyaráig a három festmény – a *Krisztus Pilátus előtt* (1881), a *Golgota* (1884) és az *Ecce Homo* (1896) – a debreceni Déri Múzeumban volt együttesen megtekinthető.

Az *Ecce Homo* esetében nincs is ebben semmi különös: abban a múzeumban van kiállítva, aminek hivatalos nyilvántartásában szerepel.

Azonban az első kép tulajdonosa a közelmúltig a kanadai Hamilton Galéria volt, és a festményt évi ötvenezer dollárért bérelte az intézménytől a magyar állam, mígnem 2014-ben lejárt a bérleti szerződés, így a galéria kérésére vissza kellett szállítani Kanadába. A magyar kormány nemrég úgy döntött, szeretné teljesen magáénak (mármint a magyar államénak) tudni a képet, így 5,7 millió dollárért megvásárolta a Magyar Nemzeti Bank, aminek köszönhetően vissza is került Debrecenbe.

A trilógia harmadik darabja, a *Golgota* vélhetőleg Pákh Imre tulajdonát képezi, aki mint Amerikában élő magyar származású műgyűjtő kölcsönözte a képet Debrecennek, mostanáig. A magyar állam hatmillió dollárt fizetett volna a képért, a műkereskedő azonban kilencmillió alatt nem hajlandó azt eladni. A tárgyalások ezen a ponton rekedtek meg, Pákh kijelentette, hogy elviszi Debrecenből a festményt, erre a Miniszterelnökség válasza az volt, hogy kezdeményezte a *Golgota* védetté nyilvánítási eljárását, amely megakadályozza őt abban, hogy ezt megtegye – pontosabban csak belföldön szállíthatja, külföldre már csak külön ideiglenes kiviteli engedéllyel. A történet jelenleg itt tart, pontosabban ott, hogy Pákh elhalasztotta a kép elszállítását, sajtóbeli nyilatkozata szerint mintegy haladékot adva az államnak.

De mit is jelent mindez, mi az a védetté nyilvánítási eljárás és milyen következményekkel jár a műtárgyra, illetve annak tulajdonosára nézve?

A védési eljárást alapvetően a kulturális örökség védelméről szóló 2001. évi LXIV.

törvény, az EMMI 57/2013 (VIII. 7.) számú rendelete a kulturális javak védetté nyilvánításának részletes szabályairól, valamint – lévén a védelem közigazgatási eljárás – háttérjogszabályként a közigazgatási eljárásról szóló 2004. évi CXL. törvény (Ket.) szabályozza.

Az eljárás lefolytatására az országban elsőfokú hatóságként kizárólag a – 2012 szeptemberében történt hivatali változások következtében a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal [KÖH] helyébe lépő – Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája jogosult, amely a Miniszterelnökség háttérintézményeként működő szakigazgatási szerv. (Az intézmény névadója Forster Gyula báró (1846–1932) jogi és művészeti szakíró, a Magyar Tudományos Akadémia tagja és a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke volt.)

A Forster Központ ott járhat el, ahol joghatósága van a magyar államnak, vagyis a Magyarország területén levő műtárgyak kapcsán, függetlenül attól, hogy annak tulajdonosa magyar vagy külföldi. Külföldön nem tud

Enteriőrkép a debreceni Déri Múzeum Munkácsy Trilógia termében



© Déri Múzeum, Debrecen © Fotó: Lukács Tihomér

a magyar állam védelést érvényesíteni, mert ott nincs joghatósága a hazai szerveknek.

A hatályos európai uniós szabályozás szerint a kulturális javak esetében a kivitel korlátozása a nemzeti örökség védelme érdekében tagállami hatáskör. Jelenleg az EU tagállamaiban, a tagállamok közigazgatási határain belül többféle szabályozás van érvényben. Az európai országok között nálunk a kulturális örökség védelmének meglehetősen szigorú szabályrendszere működik, mely a közösség érdekében hivatkozva erősen korlátozza a magántulajdonnal való rendelkezés jogát. A kulturális örökség védelméről szóló törvény kimondja, hogy a kulturális örökség védelme közérdek, megvalósítása közreműködési jogosultságot és együttműködési kötelezettséget jelent, így a műtárgy tulajdonosának magántulajdonhoz való jogosultságának korlátozását is.

A múzeumok, könyvtárak és levéltárak gyűjteményi darabjai a törvény erejénél fogva védeltséget élveznek, a védetté nyilvánított műtárgyállomány az azon kívül eső tárgyakat öleli fel. Ezek általában magánszemélyek, cégek tulajdonában vannak, további jelentős része egyházak, tör-

ténelmi felekezetek liturgikus tárgyaiból áll össze, illetve állami, önkormányzati és különböző intézményi tulajdonlás is előfordul. Jelenleg körülbelül 48 ezer védetté nyilvánított műtárgyunk van.

A védett állomány meghatározó részét a 19. század végének hazai nagyjai és festészeti irányzatai (Munkácsy, Paál László, Szinyei, Benczúr vagy a nagybányaiak), majd a 20. század elejének, első felének modern irányzatai, avantgárd alkotók, művésztelepek, iskolák alkotják. Az egyes művészek, életművek tekintetében vannak a nemzetnek olyan kitüntetett alkotói, akik mintegy reprezentatív szerepet képviselnek (így pl. Munkácsy, Csontváry, Gulácsy Lajos stb.), ezért a védett tárgyak között történetük megjelenésükön nagyobb a hangsúly.

A védési eljárás lefolytatására egy műtárgy kapcsán bárki tehet javaslatot, ez alapján indíthatja meg az eljárást a Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája, amennyiben azt indokoltnak tartja. Az eljárás megindításáról a szerv végzésben határoz, amelyet elküld minden érintettnek, így a műtárgy tulajdo-

nosának, birtokosának, illetve kezelőjének is. Az eljárás megindítása egyúttal automatikusan a műtárgy ideiglenes védeltségének megkezdődését is jelenti (ez történt most a *Golgotával*), amelynek ugyanazok a jogkövetkezményei, mint a már tényleges védetté nyilvánításnak.

Ahhoz, hogy egy műtárgy védetté nyilvánítható legyen, a tárgynak a kulturális javak körbe kell tartoznia, továbbá a törvény szövege szerint pótolhatatlannak és kiemelkedő jelentőségűnek kell lennie, amelyet az eljárás során megkért szakvéleménynek kell bizonyítania. A művészi minőség mellett olyan szempontok is meghatározóak, mint a mű provenienciája vagy a mű alkotójának a magyar művészeti életre gyakorolt jelentős, illetve meghatározó hatása, a műnek az életművön vagy egy adott korszakon belül betöltött szerepe és egyéb művészettörténeti szempontból különleges vagy egyedi jellemzői.

A kulturális örökség védelméről szóló törvény alapvető célkitűzése „a nemzeti és az egyetemes kulturális örökség megőrzése”. Ugyanakkor a törvény további, nem örökségvédelmi szempontokat is fi-

gyelembé véve korlátozza a védetté nyilvánítható kulturális javak körét, kizárva a védési eljárásokból a magyar kultúrtörténeti vonatkozással nem rendelkező, a tulajdonos által bizonyítottan 50 évnél nem régebben az ország területére került kulturális javakat, valamint azokat a műtárgyakat, amelyeket visszaviteli kötelezettséggel hoztak be az országba. (Ha rendelkezik magyar kultúrtörténeti értékkel, nem vonatkozik rá az 50 év.)

A Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája mindezek alapján megvizsgálja a műtárgyat, szemléket tart, dokumentációt készít. Ezenfelül szakértő kirendelése is kötelező az eljárás során (képzőművészeti alkotás esetében ez a Szépművészeti Múzeum). A szakvéleménynek tartalmaznia kell azt, hogy az adott műtárgy egy korszakon belül mennyire tekinthető kiemelkedőnek, meg kell ítélnie a tárgy ritkaságát, pótolhatatlanságát.

Miután elkészül a szakvélemény, azt megvizsgálja a Kulturális Javak Bizottsága. A KJB egy kilenc tagú szakmai tanácsadó testület, amely a kulturális javakkal kapcsolatos egyes elsőfokú hatósági, illetve egyéb szakmai döntések előkészítésében működik közre, feladata többek között a szakvélemény helyénvalóságának vizsgálata. A bizottság tagságát a két akadémia (a Magyar Tudományos Akadémia és a Magyar Művészeti Akadémia), a négy nagy közgyűjtemény (a Magyar Nemzeti Múzeum, az Országos Széchényi Könyvtár, a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Levéltár), valamint a Magyar Műkereskedők és Galériák Országos Szövetségének képviselője alkotja, akiket a Központ elnöke kér fel két évre. A Forster Központ ezenfelül egy saját jelöltet is felkérhet. A testület idén bővült kilencedik tagként a Miniszterelnökség képviselőjével, mivel az örökségvédelem területe a tavalyi kormányátalakítás óta a Miniszterelnökség alá tartozik. (A KJB tagjai jelenleg: a Magyar Tudományos Akadémiától dr. Tatai Erzsébet, a Magyar Művészeti Akadémiától dr. Keserü Katalin, a Magyar Nemzeti Múzeumtól dr. Torbágyi Melinda, az Országos Széchényi Könyvtártól Farkas Gábor Farkas, a Szépművészeti Múzeumtól dr. Tátrai Vilmos, a Magyar Országos Levéltártól Nyulásziné dr. Straub Éva, a Magyar Műkereskedők és Galériák Országos Szövetségétől Einspach Gábor, a Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodától dr. Király Erzsébet, a Miniszterel-

nökséget vezető miniszter tagjelölése és felkérése folyamatban van.)

A végső döntés a szakvélemény, a bizottsági állásfoglalás és a hatóság által lefolytatott szemle alapján születik meg. A határozatot végső soron a Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája hozza meg, amely tartalmazhat a szakértő vagy a bizottság állásfoglalásától eltérő döntést is, ám azt minden esetben indokolnia kell. Az eljárás három hónapos határidővel működik.

A védetté nyilvánításnak számos – többnyire negatív – jogkövetkezménye van a műtárgy tulajdonosára nézve. A véds egyrészt végleges kiviteli tilalommal jár, ami azt jelenti, hogy a tulajdonos nem viheti ki az ország területéről a védett művet, illetve csak a Műtárgyfelügyeleti Iroda engedélyével, amely engedély viszont kizárólag ideiglenes lehet, tehát visszahozatali kötelezettséggel jár. Bejelentési kötelezettséget is von maga után a védetté nyilvánítás: ez azt jelenti, hogy nyilvántartásba veszik a tulajdonos adatait, a műtárgy őrzési helyét, illetve annak esetleges változását is.

Az államnak továbbá elővásárlási joga is fennáll a műre, tehát ha azt a tulajdonos el kívánja adni, és erről már van egy konkrét adásvételi szerződése valakivel, az állam a szerződésben leírt feltételekkel és vételáron tizenöt napon belül a potenciális vevő helyébe léphet. Ha ez nem történik meg és a képet másnak adja el a tulajdonos, kivinni akkor sem lehet az országból. (Ha a tulajdonos át kívánja ruházni a műtárgyat, tehát ellenérték fejében történik a tulajdonátruházás, az minden esetben csak írásban történhet.)

Amennyiben a műtárgy tulajdonosa nem tartja be a védetté nyilvánításhoz kapcsolódó jogkövetkezményeket, az állam ezt ún. örökségvédelmi bírsággal büntetheti, amelyet az örökségvédelmi törvényben található szabályok megszegéséért szabhatnak ki. Továbbá van olyan jogsértés, amelyet már a Büntető törvénykönyv is szankcionál, ilyen például a műtárgy engedély nélküli kivitele az országból (visszaélés védett kulturális javakkal) vagy a rongálás.

A védetté nyilvánítási eljárás során a Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája államigazgatási határozatot hoz. A védési eljárás végén hozott határozat ellen van lehetőség jogorvoslatra, valamint a tulajdonos az eljárás befejezése után kérheti a védetté nyilvánítás megszüntetését

is. Ebben az esetben a másodfokú döntést a Forster Központ elnöke hozza meg, amely ellen harmadfokon bírósághoz lehet fordulni. A tulajdonos bírósághoz fordulhat, ha a meghozott határozat nem felel meg a jogszabályoknak. (Az első és másodfok szakmai szervezet: a Forster Központ Műtárgyfelügyeleti Irodája, illetve a Központ elnöke, a közigazgatási bíróság a harmadfok, ide már csak jogszabálysértés miatt lehet fordulni, a bíróság szakmai szempontokat nem mérlegel.) Ha a tulajdonosnak a védési eljárás jogsértő volta miatt kára keletkezik, elvileg igényt tarthat kártérítésre, de ez a valóságban nem szokott előfordulni. Egy mű védetté nyilvánítása és az ezzel járó korlátozások többnyire visszavetik a tárgy forgalomképességét, műtárgypiacon való érvényesülése problematikusabbá válik, így az eljárás értékcsökkenítő hatással bírhat a műkereskedők álláspontja szerint. A műtárgy árcsökkenésére ugyanakkor nem létezik semmilyen kompenzáció, elmentételezés a tulajdonos számára. A kiviteli tilalom és a bejelentési kötelezettség jelentősen megnehezíti a műtárggyal való kereskedést, így van olyan műkereskedő, aki egyáltalán nem hajlandó védett képvel foglalkozni. Mindemellett a védettség rangot is jelent, és biztosítékot ad arra, hogy a műalkotás valóban eredeti, hiszen azt maga az állam is elismeri. A védetté nyilvánításnak tehát vannak előnyei és hátrányai is, de a korlátozások általában többet nyomnak a latban, így talán kijelenthető, hogy a tulajdonosra nézve annak végső mérlege inkább negatív.

Még nem lehet tudni, hogy mi lesz a *Golgota*-történet vége, hiszen az eljárás jelenleg is folyamatban van. A trilógia mindenesetre egyelőre még egyben van, úgyhogy a legjobb, amit tehetünk az ügy kapcsán, hogy elmegyünk a Déri Múzeumba, megnézzük és eldöntjük, tetszik-e – függetlenül attól, hogy kié volt vagy lesz.

a

MÚZEUMCAFÉ

A MÚZEUMOK MAGAZINJA

WWW.FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE

A JÚNIUSBAN MEGJELENT SZÁM TARTALMÁBÓL:

» A XXI. SZÁZADI OLASZ MŰVÉSZET BEMUTATÓHELYE: A RÓMAI MAXXI

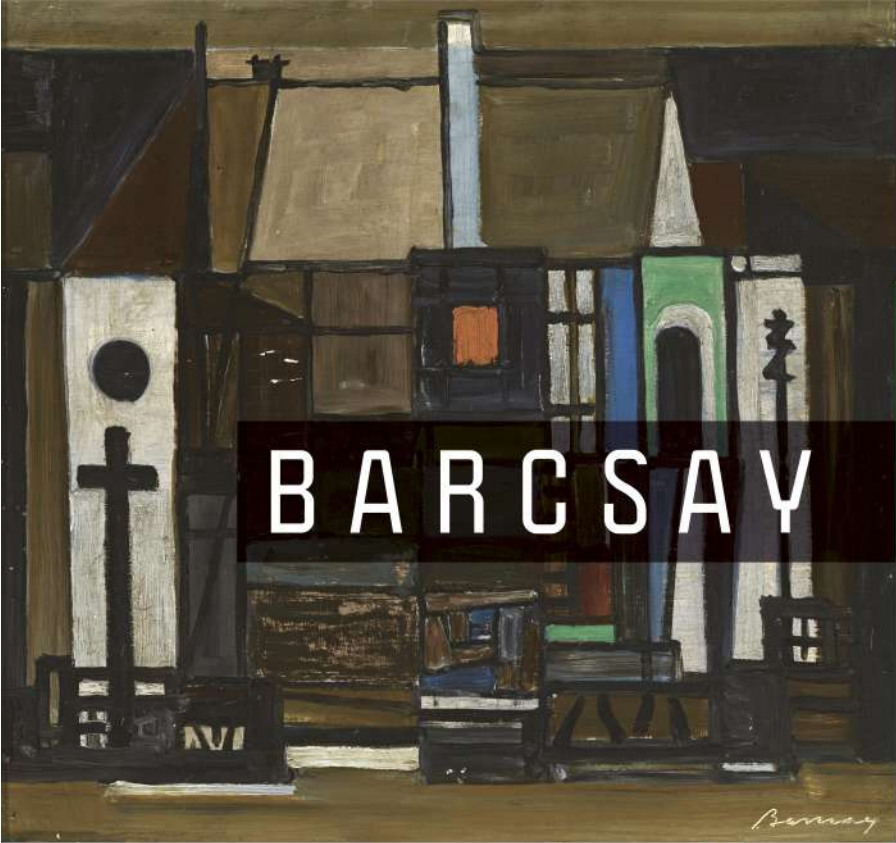
» EGY RÓMAI MAGANGYŰJTEMÉNY; AZ AMATA-KOLLEKCIÓ

» TORONYI ZSUZSANNA, A ZSIDÓ MUZEUM ÉS LEVÉLTÁR IGAZGATÓJA

» INTERJÚ ALEXANDRA KUSAVAL, A SZLOVÁK NEMZETI GALÉRIA IGAZGATÓJÁVAL



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



2015.
MÁJUS 17. –
SZEPTEMBER 6.

**TORNYAI JÁNOS
MÚZEUM**

HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

BARCSAY

**A FESTŐ
A TANÁR**

BOROS Géza

O. W. SÍRJÁNÁL

„Az Élet sokkal inkább utánozza a Művészetet, mint a Művészet az Életet”

Oscar Wilde: A hazugság napfogyatkozása

Szegény Oscar Wilde! Még a sírjában sem lelhet nyugalmat. A párizsi Père Lachaise temető nevezetességének számító síremléket a temetőigazgatóság pár éve üvegfallal kerítette körbe, hogy megvédje a rajongók csókjaitól.

A homoszexualitás mártírjává vált életművész-költőseni nyughelyét kezdettől fogva sújtják viszontagságok. Már a síremlék felavatása is rendhagyó esemény volt. Az *Est* 1913. november 11-i száma így számolt be a performansznak beillő avatásról:

„A párizsi Père Lachaise temetőben fekszik Wilde Oszkár. Egykori barátai Jacob Epstein szobrásszal hatalmas emléket készíttettek neki, amelyet, mint azt már mi is jelentettük, a párizsi hatóságok nem engedtek leleplezni, mert úgy találták, hogy

a síremlék sérti a jóízlést és a közerkölcsöket. Ott állott a síremlék Wilde sírja fölött, s alsó fele, amelyen egy hatalmas szfinxszerű nő térdel, amelynek az alsó teste azonban energikus férfitörzs, pizkos vászonleppellel volt eltakarva. Most azt jelentik nekünk Párisból, hogy ezt a síremléket, amelynek leleplezése elé a párizsi rendőrfőnökség annyi akadályt gördített, egy mintegy húsz fiatal művészből álló csoport, amelyben helyet foglaltak a költő párizsi barátai is, tegnapelőtt mégis leleplezték. A fiatal emberek kimentek a temetőbe, késekkel elszaggatták a köteleket, amelyek szorosan átölelték a síremléket, egy angol költő, aki most Párisban él, beszédet mondott és ezzel megtörtént Wilde Oszkár sírkövének nem hivatalos, de annál közvetlenebb leleplezése.”

Az avatást követően a temető illetékesei a közerkölcs védelme jegyében fügefalevéllel takarták el a szoboralak méretes pucér nemi szervét, amelyet 1961-ben egy ismeretlen vandál le is vert. A városi legenda szerint az inkriminált szobortörvényt a temetőigazgató sokáig levélnehezéknek használta irodájában. A letört testrészt az író halálának századik évfordulóján Leon Johnson vezetésével művészek egy csoportja reMEMBERING WILDE címmel egy performansz során ideiglenesen egy ezüsből készült, erektált péniszt formázó protézissel pótolta.

A síremlék körül az igazi örület az 1990-es években alakult ki. Az *Oscar Wilde szerelmei* című 1997-es film sikere, majd 2000-ben a British Libraryben nyílt centenáriumi kiállítás mind hozzájárultak ahhoz, hogy az író párizsi sírja élő kultuszshellyé váljon.

A repülő angyalt ábrázoló síremléket az 1990-es években újították fel, amikor eltávolították róla a rengeteg graffitit. Wilde leszármazottai abban a reményben kezdeményezték a történelmi emlékké nyilvánítást – ami meg is történt 1997-ben –, hogy így talán sikerül elejét venni a további „vandalizmusnak”. A firkálás többnyire meg is szűnt, ám új szokás jött divatba: a rajongók eleinte kis cetlikre firkantott üzeneteket, szuveníreket és virágokat hagytak a zárándokhelyé vált sírnál, de egyszer csak megjelentek a piros rúzsoltok is, amelyek olyannyira elszaporodtak, hogy mind a temető vezetése, mind a család tehetetlennek érezte magát. A csókokkal borított síremlék bekerült a *Párizs, szeretlek!* című 2006-os híres szkeccsfilmbe is, melynek egyik jelenetében Wilde is felbukkan.

Forrás: Wikimedia Commons



Oscar Wilde, 1882, Napoleon Sarony [1821–96] felvétele, Library of Congress, New York



A síremlék 2015-ben csókálló üvegparavánnal

© Fotó: Boros Géza

Oscar Wilde rúzsnyomokkal borított síremléke a Père Lachais temetőben

A piros csóknymokat többször is lemosatták, de az eljárás és a rúzsban található zsiradékok és vegyi anyagok károsították a követ, így kénytelenek voltak más megoldást találni. A temető másik állandó problémát jelentő zárandokhelye, Jim Morrison esetében mobil kordonkerítéssel próbálják távol tartani a turistákat, de ez se nem esztétikus, se nem hatékony. A vérmesebb hódolók időnként átmásznak a matricákkal teleragasztott kordonon, hogy virágokat és személyes emléktárgyakat helyezzenek a ma már graffitimenyesített sírra. (A Doors 1971-ben elhunyt énekesének agyonfirkált mellszobrát már a nyolcvanas években ellopta egy ismeretlen ereklgyűjtő.) Maga a síremlék nem túl érdekes, sokkal izgalmasabb a kordon előtti fa spontán pop-szoborrá alakítása. Itt az a különös szokás alakult ki, hogy a látogatók használt, színes rágógumiból szívécskéket és különféle alakzatokat ragasztgatnak a hatalmas fa törzsére. A díszítőkedv odáig fajult, hogy a fán embermagasságig már alig maradt üres felület. Védekezésül a pöttyös fatörzset újabban náddal burkolták körbe.

Wilde sírját – melyet az ír kormány támogatásával az író halálának 111. évfordulójára teljes körűen felújítottak – egy két méter magas, formatervezett, átlátszó üvegparavánnal kerítették körbe. Az üvegfalnak köszönhetően a felújított, rúzsztalanított sírhelyet elvileg többé nem lehet megcsokolni vagy összefirkálni, a körbezárt síremlék – mint valami becses műtárgy – érintetlen. A csóknymok azonban ismét kezdenek felbukkanni és újra kirúzsolták a költő génuszát jelképező szárnyas szfinx száját is, a védmű tervezője ugyanis nem számolt azzal a prózai körülménnyel, hogy a szomszéd sírra felállva könnyen elérhető a síremlék elülső oldala.

A körbefalazás megosztja a temetőlátogatókat és Wilde rajongóit. A rúzsoltok szimbolizálták Oscar Wilde tisztelőinek több mint száz éve töretlen rajongását Epstein merész, modern emlékművének hatását fokozva, amely így sokkal inkább illett a nagyszerű, dekadens esztétához, mint a mostani túlságosan hűvös és steril állapot – írta blogján Lisa Marie építészettörténész az „elhibázott védelem” esetének nevezve az üvegfalal történt bekerítést.

A körbefalazás sem képes megakadályozni Wilde tisztelőit, hogy továbbra is



Forrás: Wikimedia Commons

kifejezzék, hogy kedvenc írójuknak a 21. században is vannak szenvedélyes rajongói. Az üvegfal és a síremlék szokatlan temetői szituációja egyfajta public art installációt képez, amely reflexióra készíti a nézőt. Az üvegparaván szinte kiprovokálja, hogy különféle üzeneteket firkáljanak rá. Az üvegfal egyfajta modern üzenőfalnak funkcionál, és ebben az esetben már rongálásról sem beszélhetünk, hiszen a védőfal nem védett, szemben a védetté nyilvánított síremlékekkel. Az új helyzet új problémát keletkeztetett: most már az üvegfalról kell eltávolítani időnként a szaporodó feliratokat és rúzsnyomokat. Úgy tűnik, hogy a temetőigazgatásnak a hatékonyabb védelem érdekében további fejlesztésen kell törnie a fejt (magasítás, kerítés a fal köré stb.).

Tulajdonképpen ez az egész történet – a graffitik, a rúzsolt csók és az üvegparaván – egyáltalán nem méltatlan Wilde emlékéhez, sőt illik hozzá és talán még tetszene is neki. Wilde sírja jelenlegi formájában kifejezőbb, mint egy jól sikerült emlékmű. Rendhagyó mementő, mely jól illik a szenvedélyes író sorsához

és máig ható művészetéhez. De hát milyen is lehetne a popkultúra előfutárának, a modernség első ikonjának, *protosztárjának* síremléke, aki – ahogy Szász Zoltán írta róla 1908-ban a *Nyugatban* – „a bűn és a kék izzóvörös színeit mutató rakéta gyanánt röpködött fel az európai irodalmi égboltozatra”, hogy aztán ugyanolyan sebességgel zuhanjon alá, s váljon ünnepelet hírességből egy csapásra kegyvesztetté és üldözötté, amikor kiderült vonzódása a saját neméhez.

A Wilde sírjával történetek – Török András kifejezésével – a költő „pimasz halhatatlansága” jeleként kell értékelnünk.

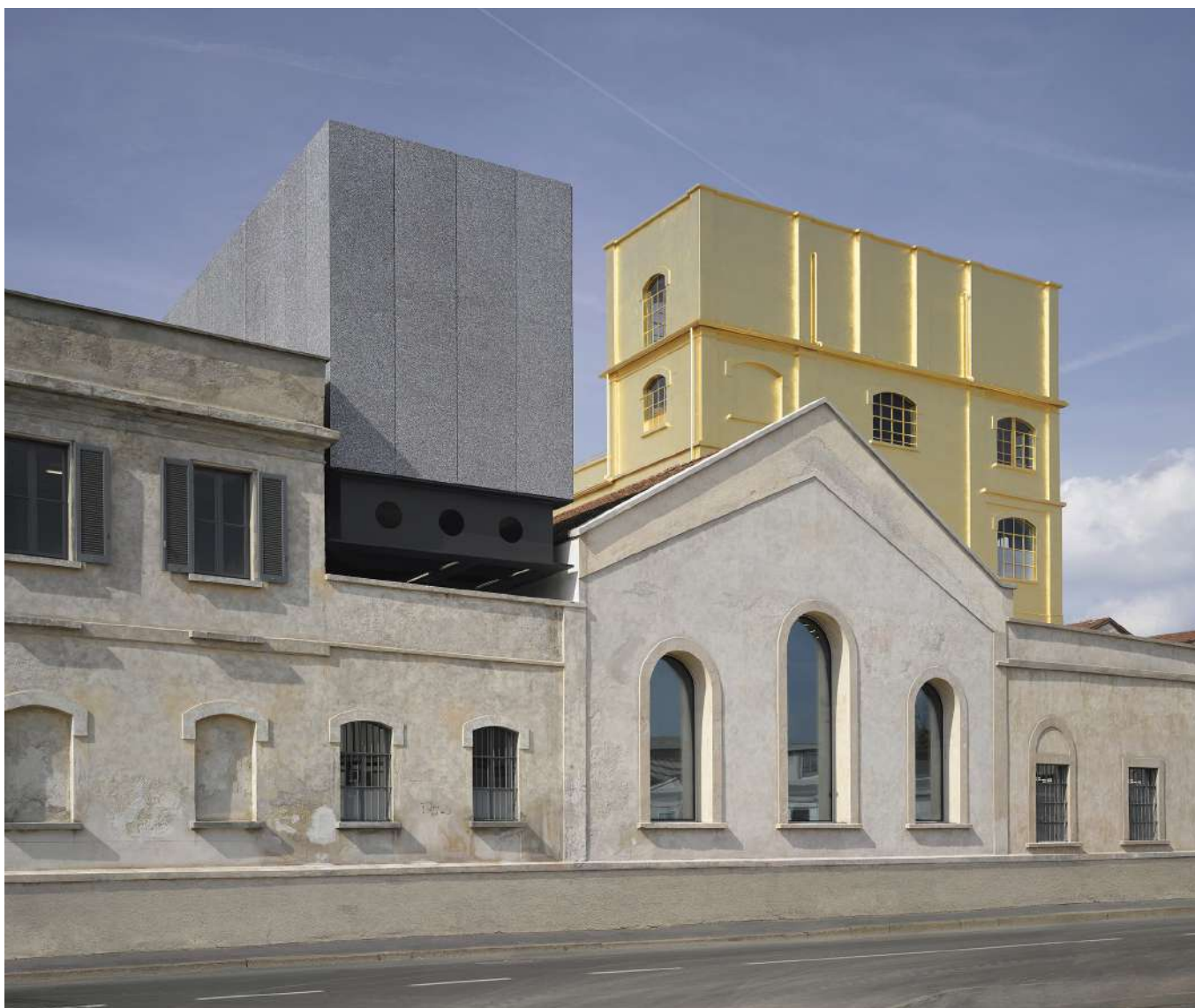
Dear Oszkár!
Csókoltatunk.



Aranytorony, léptéket váltogató terek, babaszobák, a Grand Budapest Hotel látványvilágát idéző kávézó, plexitárlókból előugró antik bronzalakok – mégsem egy új elvarázsolt kastélyban vagyunk, hanem a Fondazione Prada kortárs művészeti központjában. Miuccia Pradának biztos volt gyerekszobája, mégis terveztetett magának felnőtt korában is egyet. Egész épületnyit. Szerzőnk Csodaországban, avagy:

MAYER Marianna

CSODA MILÁNÓBAN



© Fondazione Prada © Fotó: Bas Princen, 2015

A Fondazione Prada új milánói kiállítóhelye, építészeti terv: OMA

Pár napos milánói városlátogatásomon az Expo megtekintése eszembe sem jutott. Míg ellenben végignéztem az ókeresztény San Ambrogio-bazilikától kezdve mindazt a művészeti látnivalót, ami a városban e nyáron fellelhető (volt): a Brera Képtár szenzációs Tintorettoja, Mantegnája, Bramante monoklis rocker kinézetű Krisztusa, a korát megelőző, ritkán látott Medardo Rosso vász-, bronz- és gipszportréi a Galleria d'Arte Modernában, futuristák minden mennyiségben, mindenfelé – és mindig a Boccionik voltak a legjobbak –, a Triennale Arts & Foods képző- és iparművészetet, filmet, zenét beemelő zseniális kiállítása (*Artmagazin* 78. szám) és persze Leonardo. Az *Utolsó vacsora* 15 perces vezetett túrái a Santa Maria della Grazie refektóriumában és a hét első felében este fél 8-ig látogatható, a Leonardo da Vinci-tárlat a Palazzo Realéban pedig csütörtöktől vasárnap éjfélig tart nyitva – ott van a mi Szépművészeti Múzeumunk lovas szobra is. A brit szobrászat világszerte elismert egyik legkiválóbb reprezentánsa, Tony Cragg lendületes, csavarodó formákból álló plasztikái a milánói dóm teraszán dialógust kezdeményeznek a katedrális gótikus építészeti elemeivel, fiatornyaival, csipkéivel, bizonyítva az igazi művészet időn és határokon túli egyenrangúságát. A HangarBicocca a város egyik legjobb kortárs művészetet prezentáló helyszíne Anselm Kiefer állandó óriási installációjával, Juan Muñoz és Damián Ortega időszakos kiállításával – csak hétfő és szerda között senkinek se jusson eszébe kibumlizni a városszéli helyszínrre! De a milánói művészeti színtér idei szenzációja mégis az egyik legjobb nevű divatmárka és egy holland sztárpépítész évek óta tartó munkakapcsolatának gyümölcse, vagyis a Fondazione Prada Rem Koolhaas által tervezett hatalmas épületegyüttese és az ott kiállított látnivalók.

A Prada név egyet jelent a világ luxusmárkáinak egyikével, a divatház üzletei a legexkluzívabb helyeken működnek Európában és New Yorktól Tokióig szerte a világban. A márkát világhíróvá tevő és mára hatalmas kortárs műgyűjteménnyel rendelkező Miuccia Prada Velencében pár éve már létrehozta az ottani testvérintézményt és hosszú ideje együttműködik a több üzletházukat is tervező Rem Koolhaasszal. 2008-ban fogtak bele ebbe

a nagyszabású közös projektbe. Megvásárolták Milánó külvárosi ipari negyedében az egykori szeszfőzde közel 20 000 négyzetméteres területét. Nagy kihívás a Largo Isarco negyedben, a vasúti töltés mentén, távol a belvárostól egy ilyen hely rentábilis működtetése. A kortárs kultúra hívei már most eltölthetnek ott egy bő fél napot, pedig még nincs is kész minden. Ami van: a már korábban meglévő hét épület visszafogott, ipari designhoz hangolt helyreállítása a szürke betonfelületek és az ezüstös fém összhangzatában, bár az egyiket már az utca elejéről kiemeli 24 karátos arany burkolata. A puritán tagolású, ám vakítóan aranszínű, ötszintes, toronyszerű épületben láthatók Robert Gober nehezen megfeythető, erotikát, humort és viszolygást kiváltó látványokat provokatívan keverő installációi és egy emeletén a szob-

rász nagyasszony, Louise Bourgeois két munkája. Az egyik egy bizarr, kitömött, transznemű, fekvő bábu két fejjel, melyek csókban forrnak össze, a másik egy ajtókkal, ablakokkal szabdalts, kukucskálásra ösztönző térben vállára felaggatott ruhák cseppel sem esztétikus, inkább lepusztultsága miatt taszító együttese. Női budoár, divatjamúlt kacatok tára, színpadi szcenárió. Bizarr is a gazdag vásárlókat megcélzó, exkluzív butikokat működtető cég gyűjteményében egy ilyen antidivatot, deformált hurkás testeket bemutató installációval találkozni. Ugyan Miuccia Prada szándékai szerint bármennyire vonzó is az árukapcsolás lehetősége, sosem fogják összekeverni az üzlet, a divatipar világát a művészeti gyűjteménnyel. Ennek szellemében a Fondazione Prada területét még divatbemutatókra sem veszik igénybe.



Futók, i. e. 1. század, bronz, Nápoly, Museo Archeologico Nazionale | Fondazione Prada Milánó, 2015

(Ez volt egyébként az egyik helyszín, ahol nehezményeztem a tolerancia hiányát, a csökkent mozgásképességűek ugyanis nem juthatnak fel az aranytoronyba – lift ugyan van, de nem használhattuk, és nem azért, mert éppen elromlott. Ugyanez a helyzet az építészetiileg nagyon „cool” alagsori vécék, a ruhatár megközelíthetőségével is. Van például a fémrácsos falba süllyesztett, döng nehéz (csak két kézzel) lenyitható pelenkázólap háttérvilágítással, de a célhoz a babakocsit le-föl kell cipelniük a fiatal családosooknak.)

Három új épület illeszkedik a régiekhez – ebből a tízeletes tornyot még építik, de a látványtervbe már beillesztették, hogy mik lesznek az egyes szinteken. Egyik kedvencem például Carsten Höller teljes emeletet betöltő, impozáns, fejjel lefelé lógó óriásgombákkal teli terme – már csak emiatt is érdemes lesz visszamenni. A már megépült új terek a tömegarányok, formák tekintetében illeszkednek a régi-ekhez, és inkább csak a külső burkolatok által különülnek el markánsan. A fogadó tér új épülete messziről úgy néz ki, mintha

apró köves felülete lenne, és csak közelről látjuk, hogy a nagyon speciális, szabálytalanul lyukacsos falfelületet „habosított” alumínium alkotja. Ez az ezüstös csillogású fém falsík látványos kontrasztot alkot a hatalmas üveglapokkal burkolt kiállítóterrel, a magas, sima arany burkolatú épülettömbbel, egy másik épület (az éppen Polanski-sorozatát vetítő mozi-helyiség) hosszú tükörfalával, amelyben az ajtónyitó gombot külön kihívás megtalálni. Az üvegfalú, kétszintes térben szeptember közepéig klasszikus görög és római szoborsorozatok láthatók, egy-egy népszerű görög szobor különböző római kori másolatai, valamint olyan rekonstrukciók, amelyek megmutatják, hogyan lehettek kifestve eredetileg. A szobrokat több rétegből álló, változó magasságú plexitalapzatokra helyezték, amelyek nagyon elegánssá és vibrálóan izgalmassá teszik az egész enteriört.

A látogató a műtárgyozón mellett folyamatosan változó térélményekben részesül: a régi és az új, a fölfelé vagy lefelé vezető kiállítóterek hol – olykor akár nyomasztóan is – kicsi alapterületűek, hol csarnokszerűen kibővülnek, sötétek, világosak, a külső térre nyitottak vagy éppen kucósszerűen elzártak. Az architektúrában bár nem láthatók olyan gomolygó formai bravúrok, mint Frank O’Gehry szintén az „haute couture” Louis Vuitton-gyűjteménynek otthont adó, 2014 őszén átadott párizsi épületénél, a visszafogottan elegáns milánói Fondazione Prada-épület bizonyosan az egyik legköltségesebb beruházás, amelyet a magánszektor a kultúrában végrehajtott az elmúlt években. A gyűjtemény leghíresebb képzőművészei (Lucio Fontana, Walter de Maria, Damien Hirst, Anish Kapoor, Barnett Newman, Maurizio Cattelan) mellett kivételes vonzerő az amerikai filmrendező, Wes Anderson tervezte retró hangulatú kávézó is, amelyben csak akkor érezhetné magát még kellemesebben az ember, ha az asztala mellett el sétálna Bill Murray vagy Owen Wilson, és benyomná a csillogó zenegépbe Adriano Celentano vagy Gianni Morandi fülbemászó olasz slágereit.

© Fondazione Prada © Foto: Attilio Maranzano



A Wes Anderson tervezte kávézó, a Bar Luce mosdó lejárata
Fondazione Prada Milánó, 2015

Enteriőr a „Bevezetés” termében Luc Tuymans, Gastone Novelli, Salvatore Scarpitta, Enrico Castellani, Gerhard Richter, Günther Förg, Carla Accardi, Lucio Fontana, Llyn Foulkes, Alberto Burri, Emilio Vedova, William N. Copley, Antoni Tàpies, John Wesley, John Baldessari, Victor Vasarely, Giulio Turcato, Mario Schifano, Konrad Klapheck, Jan Schoonhoven műveivel, Fondazione Prada Milano, 2015



© Fondazione Prada © Foto: Attilio Maranzano



© Fondazione Prada © Foto: Attilio Maranzano

Enteriőr Robert Gober állandó
installációjával, Sarokajtó és ajtókeret



© Fondazione Prada © Foto: Attilio Maranzano

Enteriőr Robert Gober állandó
installációjával, középen: *Cím nélkül*,
2014–15, háttérben: *Cím nélkül*, tapéta,
1995–2015



© Fondazione Prada © Foto: Attilio Maranzano

Damien Hirst: *Elveszett szerelem*, 2000,
kurátor: Thought Council (Shumon
Basar, Nicholas Cullinan, Cédric Libert),
Fondazione Prada Milánó, 2015

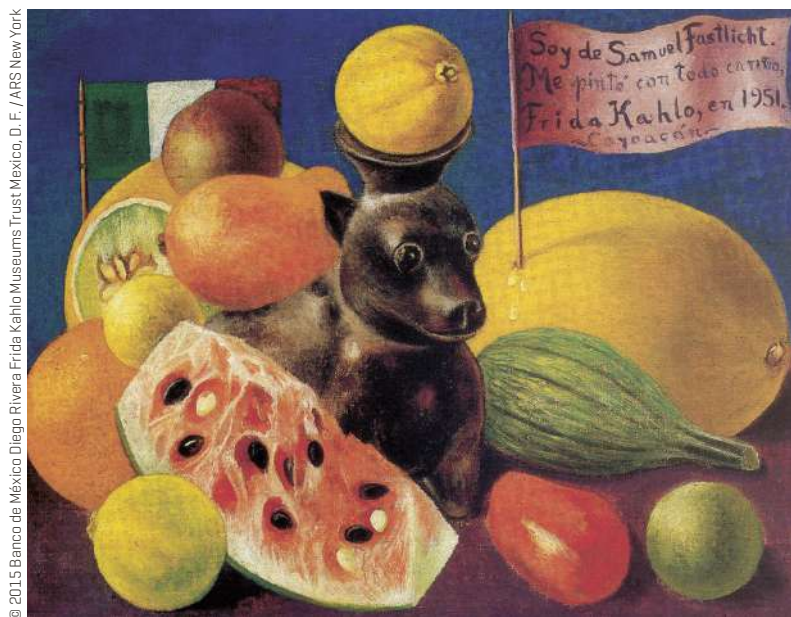
SZIKRA Renáta

FRIDA KERTJE NEW YORKBAN



Nickolas Muray: *Frida a kaktuszkerítés előtt*, San Ángel, 1938

Frida Kahlo a Matilde és Guillermo Kahlo által 1904-ben épített Casa Azulban látta meg a napvilágot, amely nevét ragyogó kékre festett falairól kapta. Az akkor még külvárosnak számító Coyoacán negyedben álló Kék Ház belső udvara a spanyol kertek jellegzetes építészeti megoldásait a mexikói kertek őshonos növényvilágával ötvözi. A magas falak övezte hűs pátio, a lépcsős teraszok a szokottnál kevesebb követ, annál több dúsán virágzó bokrot, árnyas ligetet, kálákkal, kaktuszokkal és pozsgásokkal beültetett ágyásokat rejtenek. A délszaki kertek elengedhetetlen tartozékát, a levegőt frissítő szökőkutat cserepes virágok gyűrűje fogja körül. A ház ma már múzeum, de szobáiból, így Frida egykori műterméből is közvetlenül a kertre lehet látni, amit a burjánzó növények mellett Frida Kahlo és Diego Rivera prekolumbiánus-szoborgyűjteménye díszít. A régi házban és az 1929-es házasságkötésük után, rusztikus szürke kőből felhúzott új épületszárnyban ma is ott trónolnak külön nekik kialakított falfülkéikben a „házi istenek”. A kert leghíresebb eleme a Rivera építtette miniatűr mexikói piramis, melynek lépcsőzetes teraszain kaptak helyet a szoborgyűjtemény legszebb darabjai. Ezt a hamisítatlan mexikói hangulatot igyekszik átplántálni New Yorkba az ottani botanikus kert *Frida Kahlo. Művészet-kert-élet* című új kiállítása. Nemcsak a Casa Azul kertjének jellegzetes részleteit (és gondosan megválogatott növényvilágát) rekonstruálják a botanikus kertben, de Frida műtermének egyik sarkát is (ecsettartó asztalkájával, személyes tárgyaival és festőállványával együtt), amelyet a kertről készült fotók és Kahlo növényi tematikájú festményeiből rendezett kamarakiállítás kísér. A Casa Azul kertjéről a fotográfus apa mellett többek közt a magyar származású, Amerikába áttelepült Nickolas Muray (eredeti nevén Mandl Miklós, akit tíz éven át tartó szenvedélyes viszony fűzött a festőnőhöz) készített sok felvételt. Sőt a színes mexikói viseletben megörökített Frida leghíresebb portréinak mindig a kék fal vagy egy jellegzetes kertrészlet szolgál háttérül. Ő maga azonban meglepő módon sosem festette le a Casa Azul kertjét, vagy legalábbis nem maradt fenn ilyen festménye,



Frida Kahlo: *Csendélet* [Samuel Fastlicht számára], 1951 magántulajdon, Caleria Arvil, Mexico hozzájárulásával

de Nagyszüleim, szüleim és én (1936) híres családi portréján, gyerekkori énje a miniatűr kék falú kertben áll. A portréin megjelenő növényábrázolások mind beszédesekek. Önarcképein a fojtogató és testből táplálkozó indák, a pártára vagy hajába tűzött, szenvedélyt és érzékiséget jelképező virágok. Luther Burbanket, a huszadik század elejének híres ame-

rikai kertészét (akinek nevéhez rengeteg új gyümölcsfajta és egy legeltetésre is alkalmas tüskétlen kaktusz kötődik) félig emberi alakban, de deréktól lefelé fatörzsként festette meg, amelynek gyökerei egy tetemből táplálkoznak. Frida képeinek dzsungelszerű vegetációja, a növények egymásba fonódó szövődése a túlélést hirdeti, a holtakból táplálko-

zó új életet. Gyümölcscsendéletei pedig mint vanitas szimbólumok, a beteljesült élet és az elmúlás jelképei.

Frida Kahlo. Művészet-kert-élet.
The New York Botanical Garden,
2015. november 1-jéig.



© New York Botanical Garden © Fotó: Ivo M. Vermeulen

A New York-i Botanikus kertet Frida Kahlo Mexikójának színei és textúrája kelti életre. A Casa Azul miniatűr azték piramisa ihlette ezt az installációt, de a botanikus kertben Diego Rivera prekolumbián szoborgyjűteménye helyett szoborszépségű kaktuszfajták kerültek a lépcsőkre

NÉMET Szilvi

AGNES MARTIN-RETROSPEKTÍV

AZ IRÁNYÍTÁS HATÁRAI

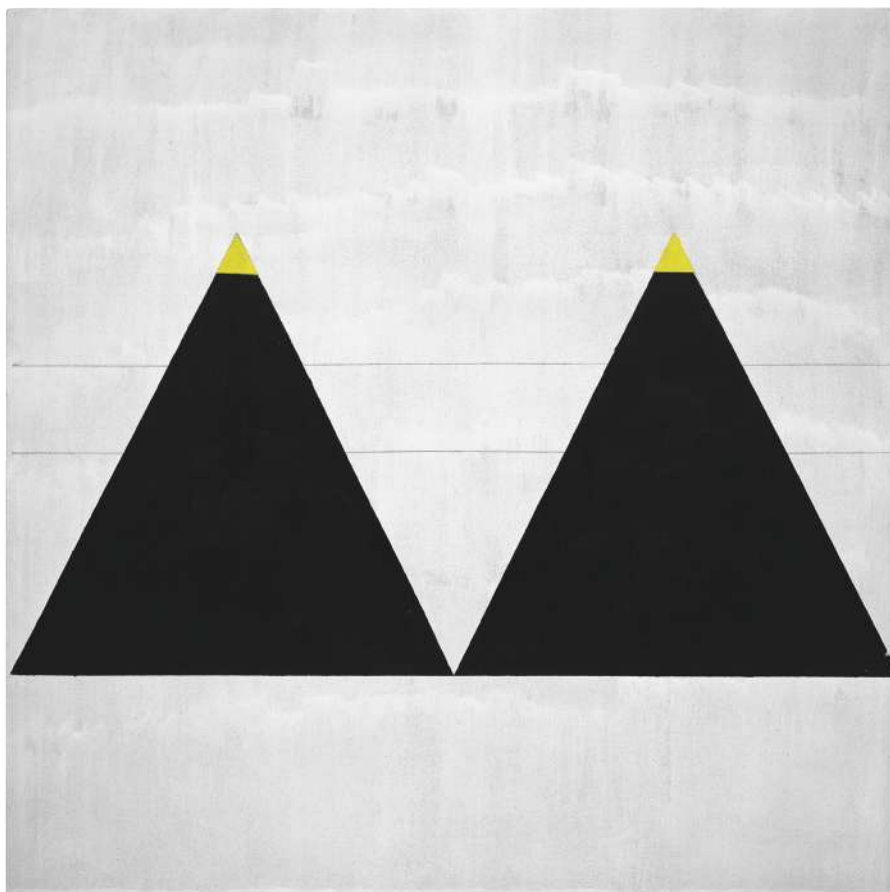
A Tate Modern júniusban nyitotta meg az Agnes Martin-életmű-kiállítást, magazinunk előző száma pedig azzal, hogy a festőnő egyik ikonikus képét (*A rózsza*) tűzte címlapra. A londoni óriás retrospektív nem titkolt célkitűzése, hogy újraértékelje az absztrakt expresszionizmus egyik sokat mitizált alakjának művészeti örökségét.

A kanadai-amerikai festőnő karrierjének kezdeti szakasza a háború utáni átrendeződésből kulturálisan profitáló New York városához kötődik, amely az európai kivándorlásnak köszönhetően vált világelső művészeti központtá a '40-es években. Az európai diktatúrák elől a tengerentúlon boldogulást kereső, elsősorban szürrealista festők hatással voltak a helyi színtérre, ez és a stratégiailag irányított szovjetellenes kultúrpolitika (a MoMA, vagyis a Modern Művészeti Múzeum létrehozása, Kongresszus a Kulturális Szabadságért, 1950) alapozták meg az első igazán amerikai tartott stílus, az absztrakt expresszionizmus megszületését. A váltás – amely individualizmust és korlátozhatatlan szabadságjogokat hirdetett a művészetben, tehát kiszorította a propagandák felszívó hatását az egyéni érzésvilág szabad kifejezésének javára – az 1951-es Art Show-n (The Department Store Museum, New York) vált teljesen nyilvánvalóvá: 322 figuratív festményt támasztottak a falnak, majd 50 százalékos „leárazást” hirdettek. Egy új korszak következett, amelyet fogantatásának helyszíne alapján New York Schoolnak kezdtek nevezni. A fejlődés és a tudományosság projektjeiben – amelyek a 20. század háborús horrorjaihoz vezettek – mélyen csatlakozott művészek a naturalizmus vagy realizmus minden formáját elutasítva egyfajta purifikációhoz jutottak el, amelynek elsődleges médiuma a festészet lett. Ebben a nyelv elcsendesül és átadja helyét az ösztönnek, a gesztusnak, a színnek és ritmusok tudattalanból előtörő áradásának.

Agnes Martin azt a várost hagyta el 1967-ben, ahol Coenties Slip-beli alsó manhattani lakása olyan nagyságok szomszédságában volt, mint Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Robert Rauschenberg, Barnett Newman, pedig közeli barátságban álltak. Martin több nagyszabású csoportos bemutatkozáson szerepelt ebben a társaságban: 1965-ben a MoMA *The Responsive Eye* tárlatán, majd egy évre rá a Guggenheimben, a *Systematic Paintingen*.

Festészete 1964-ben vett radikálisabb fordulatot, amikor elhagyta a korai évek biomorfikus útkeresését és felfedezte magának a *gridet* (négyzethálós rács). Az egymást derékszögben metsző egyeneseknek számos alkotó hódolt be a modernizmus történetében, annak ellenére, hogy a rácsos struktú-

ra természetszerűleg áll ellent mindenfajta fejlődésnek. Jellemző, hogy művelői sosem anyagokról, vonalakról, formákról, hanem a Létezésről, a Szellemről, tehát univerzális vagy transzcendentális fogalmakról beszélnek. Az állandó vászonméretű (6x6 láb [1,8x1,8 m], idősebb korára 5x5-ös [1,5x1,5 m]), monokróm alapra grafitfával felvázolt, rendkívül finom és pár lépés távolságból már szinte elenyésző négyzetháló áttetsző szépségének nincs szüksége történetekre, a szikár vonalak között nincs helye az irodalmiasságnak, az elbeszélésnek. Martin '73-ban közölt portfóliójában (*On a Clear Day*) tisztán megfogalmazta: festményei az intellektus helyett az érzelmekre összpontosítanak. A készítési folyamatban az ego feloldódik, művei fogantatása pedig vallomása



Agnes Martin: *Untitled #1*, 2003 | Fondation Louis Vuitton, Paris

© 2015 Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), New York

A TATE MODERNBEN

szert inkább hasonlít egy kép álomszerű megjelenéséhez. Ezt hívja inspirációnak – hangozzon bármennyire is régimódian.

Az utazó retrospektívet (London után Düsseldorf, majd Los Angeles és New York) több esemény és az életmű feldolgozását célzó vállalkozás is megelőzi vagy követi 2015–16-ban: kerekasztal-beszélgetés a The New Schoolban, catalogue raisonné összeállítása; az MIT Press *Afterall* sorozata külön kötetet szentel a *The Night Sea* című festményének és hamarosan Martin első monográfiája is megszületik Nancy Princenthal tollából. E felfokozott figyelem közepette munkáival kapcsolatban olyan újszerű – mint például queer-szemponatú vagy mentális egészségi állapotát tárgyaló – nézőpontok is felbukkan-

tak, amelyekről úgy tartják, igazán csak az alkotó halála után beszélhetők ki publikusan. Martin ugyanis egész életében ügyelt arra, hogy válogatott információk jelenjenek meg róla, fukarul kezelte az interjúkat, és amikor megszólalt, akkor is az életből-csességéből bonmot-szerű vagy lírikus megfogalmazásait helyezte előtérbe személyes élete feltárása helyett.

Pályája újraértékelésére azonban úgy tűnik, most érett meg az idő. Az oeuvre feldolgozása jellemzően három különböző szempont köré épül. Az első az életrajzi adatokból igyekszik minél többet kisajtolni, hogy azokkal „magyarázza” a művészi választásokat. Martin ugyanis fiatalabb pályatársával, Yayoi Kusamával ellentétben – akivel ugyanabban az időszakban került

mentálhigiénés kezelés alá – sosem beszélt betegségéről (skizofréniát diagnosztizáltak nála), és lesbikussága is tabutéma maradt. A biográfiából kiinduló kritikai iskola vulgarisan fogalmazva az absztrakciót mint a valóságtól való határozott távolságtartást értelmezi festészetében: az útkereső évek után Martin a homoszexuális közösség által előszeretettel választott új-mexikói sivatagban (Taos) telepedett le, eltűnve a társadalom ítélkező tekintete elől. Van olyan nézőpont, mely szerint képein a konok rendszert jelentő „nagy motívum” (grid) folyamatos ismétlése a sivatagi táj végletekig leegyszerűsített struktúrájával és monotonitásával függ össze.

A másik nézőpont a jelenből indul ki, innen olvassa visszafelé azt, ami Martin munkásságából a mai társadalmi-kulturális-életmódbeli viszonyokra vonatkozhat. Ez, a mindenkori befogadót középpontba állító szemlélet eltávolítja a képeket eredeti hely-idő koordinátáitól és Martin festészetéből a monologizáló, befelé forduló csendességet értékeli.

Üzleti vagy műkereskedelmi szempontból viszont Arne Glimcher – a Pace Gallery alapítója és Martin műkereskedője, későbbi életrajzírója – a megkésettiséget emeli ki: véleménye szerint ez mindvégig jellemző Martin karrierjére. Művésze később érett be, s bár életkora szerint a nagyokkal (Newton, Reinhardt) egyidős, mégis valahogy mindig a következő generációhoz sorolták. Glimcher még egy érdekes szempontot hozzászól az előbbiekhöz: „Azt hiszem, van még egy probléma. Tényleg meg kell nézned ahhoz egy Rothkót, hogy teljességgel átélj az élményt, de egy Rothko képeslap is mutat valamit abból, amiről a mű szól. Egy Martin-festményről készült lap ilyet nem tud.” Vagyis aki teheti, nézze meg élőben is!

**Agnes Martin,
Tate Modern, London,
2015. október 11-ig**

© estate of Agnes Martin



Agnes Martin: *Happy Holiday*, 1999 | Tate / National Galleries of Scotland

A Szépművészeti Múzeum 1953-ban



© FORTEPAN © Nagy Gyula

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM KÉPEI AZ EMLÉKEZET TERÉBEN

BEVEZETŐ

1995-ben olvastam először Ernst H. Gombrich és Neil MacGregor interjút, amelyet Bridget Riley-val készítettek a londoni National Gallery gyűjtemé-

nyeiről. Ekkor már a Szépművészeti Múzeum munkatársa voltam, és nagyon szerettem volna én is megtudni, hogyan idézik fel az 1950-es vagy 1960-as években induló jelentős, Magyarországon dolgozó mesterek azokat a meghatározónak vélt benyomásaikat, amelyek a budapesti múzeum gyűjteményeiben érték őket. A nyolcvanas évek elején, mintegy két évig, péntek délutánonként Erdély Miklós és indigós munkatársai órákat töltöttek a múzeumban, Erdély is biztató a munka elvégzésére. A most induló sorozat beszélgetőtársait évtizedek óta ismerem, emlékeik egy részéről tudtam és tudok. Utazások, nemzetközi kiállítások, korszerű könyvek és albumok híján

az ősidőkben a Szépművészeti Múzeumba tanulni jártak.

2013. február 17-én bezárt a *Cézanne és a múlt* című kiállítás, ekkor határoztam el, hogy belevágok ezeknek az interjúknak az elkészítésébe. A megkérdezett mesterek emlékei fontos részét jelentik a Szépművészeti Múzeum historiográfiájának. Először azokkal a művészekkel beszélgetek, akiknek az *1800 utáni gyűjtemény* az elmúlt években már rendezett kabinetkiállítást (Keserü, Jovánovics, Lakner). Hamarosan mások is sorra kerülnek.

Geskó Judit

© Fotó: Józsa Dénes



Geskó Judit

A magnetofonon rögzített beszélgetések szövegét Cserép Emese, a balatonfüredi Vaszary Galéria munkatársa írta le.

I. RÉSZ: BESZÉLGETÉS ILONA KESERÜ ILONÁVAL

Geskó Judit: Hogyan indultak a művészeti tanulmányaid?

Ilona Keserü Ilona: Tizenhét éves koromban jöttem Budapestre, a művészeti szak középiskolába, amit korábban Szépművészeti Líceumnak, később Képző- és Iparművészeti Gimnáziumnak hívtak. Utóbbinak két utolsó évét végeztem el, miután különbözeti vizsgát tettem. Ennek előzményei: Pécssett 1945 után nyolcosztályos gimnáziumba jártam, és a gimnáziumi tanulmányok mellett Martyn Ferenc festőművész tanítványa lettem.

Martyn egy hölgy hozta el látogatóba, aki szüleimnek is barátja volt. Bella néni ismerte a rajzaimat, vagyis tudta, hogy állandóan rajzolok, nem lehet győzni rajzfüzettel az igényeimet, hogy a vécépáprkészetet is végigrajzolom felhasználás előtt. (És vannak még ilyen anekdoták: 1944-ben, a háború vége felé Rábatamásiban voltunk, Jászai nagyszüleim házában. Amikor a front közeledtével a német csapatok otthagyták a velünk szemben, a főutca túloldalán lévő falusi boltban raktározott készleteiket, akkor mi, gyerekek a falusiakkal együtt megrohamoztuk a boltot. Én több kiló fényes, fehér A4-es kartonpapírt zsákmányoltam, és egy doboz ceruzát. Mondjuk a papír tényleg nagyon fényes volt, az egyik fele rubrikázott, a másik tiszta fehér, de annyira csúszott, hogy ceruzával nehezen lehetett rá rajzolni. De hát akkor is nagy zsákmány volt.) Szóval mindig rajzoltam, emberemlékezet óta.

Közös munkánk Martynnal 1945/46 fordulóján kezdődött Pécssett, miután megnézte rajzaimat: ezek főként egész rajzlapnyi felületet kitöltő, sokalakos ábrázolatok voltak elképzelt, nem definiálható témákról. Tanítványává fogadott, azt mondta, ad nekem feladatokat, rajzoljam meg, és kéthetente vigyem el hozzá, hogy megbeszéljük. A Deutsch-házban lakott, ez a zsinagógával szemben a tér innenső végén álló ház volt, a Kossuth-szobor ott állt előtte. Ekkor a ház egyik emeleti szobájában volt a műterme, egy idő múlva pedig a ház udvari részében valamilyen korábbi iparos műhelyt alakított át műteremnek – ennek sokosztásos nagy

üvegablaka volt. Később, amikor hazajött a felesége, Klára, aki túlélte a koncentrációs tábor, akkor összeköltöztek a Toldi utcában közös lakásba, így azután már oda hordtam a rajzaimat. Klára néni zongoraművész és -tanár volt.

Martyn Ferenc javasolta azt is, hogy iratkozzam be a Pécsi Képzőművészeti Szabadlíceumba, amelyet kollégáival együtt alapítottak. Ezt úgy hívnák most, hogy esti iskola, vagy inkább szabadiskola. Pécssett a Perczel utca 2. felső emeletén, a padlástérben volt egy klasszikus, párisias, ferde üveg tetős fényképész műterem, amit talán 1947-ben államosítottak, ott létesült ez a szabadiskola, ahova én be is iratkoztam. Délután jártunk oda, munkaidő, illetve iskolai órák után. Ez azt jelentette, hogy volt fűtés, modell, korrektúra, és Martyn is korrigált ott. Ennek a szabadiskolának, ahova különféle foglalkozású, főként fiatal emberek jártak rajzolni, festeni, mintázní – a vasúti pályamunkástól kezdve az öntödei szakmunkáson át a háztartásbeli asszonyig és diákig, ami én is voltam –, válogatott kiállítási anyagát meghívták a budapesti Nemzeti Szalonba egy országos ifjúsági képző- és iparművészeti kiállításra. Tehát én 1950 júniusában a Nemzeti Szalonban kiállítottam középiskolás diákként *Tájkép* című szénrajzomat, és azután hívtak meg a szervezők, hogy jelentkezsek különbözeti vizsgára a szágimnáziumba, a Török Pál utcába. Ugyanakkor kapott meghívást, csak ő a Képzőművészetre, Kalló Viktor, aki lakatos tanuló volt, hogy tegyen szakérettségit és felvételizzen. Buvári Gyula, aki aztán 1956-ban Svédországba emigrált, szintén a gimnáziumba kapott meghívást. Így akkor nyáron, az utolsó két gimnáziumi évre felvételiztem Pesten. Mindez egy országos tehetségkutató kampány része volt.

És hol laktál?

A vizsga napjaiban szüleim barátainál a Reáltanoda utcában. Mikor a sikeres különbözeti vizsga után fölvételt nyertem a gimnáziumba, egyben kollégiumi elhelyezést is kaptam az iskola Vendel utcai kollégiumában, mivel nem voltam budapesti la-

kos. Később, 1952-től a Képzőművészeti Főiskola Herman Ottó úti kollégiumában laktam, aztán a Stefánia úton, majd több helyen albérletekben.

Martyn Deutsch-házbeli, régi piactéri műtermét monográfusa, Hárs Éva sem ismerte, lehet, hogy csak rövid ideig dolgozott benne. De ez a műterem számomra nagyon fontos hely, a művészet, az emberi szellem korábban nem ismert tartományaiba történő bepillantás, saját munkáimmal kapcsolatos beszélgetések helyszíne. Az épp akkoriban készülő Martyn-művek sugárzása kitágítja az emlékezés tér- és időbeli határait.

Egyszer csináltam egy rajzot a műterem-szoba ablakából a térről. Egy másik alkalommal, amikor megérkeztem, Martynnak még valami tennivalója volt, és mondta, hogy addig rajzoljak. Volt egy nagy tengeri kagylója, amilyent addig sosem láttam, azt letette nekem egy hokedlira kint az udvarra néző gangon, hogy rajzoljam le. Ez nagyon lényeges momentum, hiszen sokan azt hiszik, hogy Martyn Ferenc, Párisból hazaérkezett absztrakt festő engem és más fiatal tanítványait arra tanított, hogy hogyan kell absztrakt festészetet csinálni, de hát ez gyerekes gondolat. Martyn arra tanított, hogyan lehet a rajzolóknak vagy festőnek figyelmes vizsgálódással, gondos munkával, a tárgy lerajzolásával összekapcsolódni a világ egy szeletével, és azzal majdhogynem azonosulni, eggyé válni. Ez óriási dolog, ma sok szakmabeli nem is tudja, milyen fontos ezt megtanulni.



© Fotó: Szesztay Csánád

1952 május elsején Kovásznai György, Keserű Ilona és Neufeld [Major] János. Kresz Irén [fotó szakos osztálytárs] fotója



Megütött ez a látószög, az ablak keretébe fogott, lehatárolt valóság. A 19. és a 20. században sokak által megfestett élmény. Ösztönös választásod volt?

Erre nem emlékszem. De megvan a rajz. Valószínű, hogy efelé irányított engem, vagy az is lehet, hogy én döntöttem így. Az egyik lehetséges, nagy, hagyományos tennivalója a művésznek, hogy lerajzolja, amit lát. Tehát mintegy a szemét használva, a kézműves és egyéb tudásával, a szem és a kéz közti agyi kapcsolatok műveléseként létrejön egy látvány. A rajzom gyerekes ugyan, és a perspektíva tudása kétségkívül nincs meg benne, de aztán utána még úgylát jöttek az iskolás tanulmányok, a Művészeti Gimnáziumban és a Képzőművészeti Főiskolán, ahol a perspektívával szaktárgyként foglalkoztunk. Ott már az is téma volt, hogy mi a helyzet ma a perspektívával, és mi lehet a művész új szerepe a tér megragadásával kapcsolatban.

Nagyon fontos, hogy Martyn engem teljesen szakmabeli kollégájának tekintett. Bár neki nem volt gyereke, tehát nem kísérhette végig, hogy hogyan alakul ki egy

fiatal lény kapcsolata a világgal, de tudta, megelégedezte nekem mindazt, ami a jövőben előttem lehetett. Ez fantasztikus volt, le is írtam aztán 15 vagy 16 éves koromban egy naplófüzetbe, ami már nincs meg, hogy én állandóan mindent úgy nézek, mint egy képzőművész, és mindennel úgy foglalkozom. Ezt már akkor tudtam magamról. Nyilván volt összehasonlítási alapom, a „civil” iskolatársaimon kívül a 30-40 unokatestvéremmel közösen töltött nyarak, vakációk és találkozások. Nagyon sokukat lerajzoltam. Ezek a rajzok is megvannak, érdekes, hogy az arcok hogyan alakultak évről évre.

A rajzokról való beszélgetés mindent érintett. Az, hogy én még sosem voltam ilyen vagy olyan mesterműveket megnézni a világ különböző pontjain, múzeumokban, ez nem volt akadály. Úgy beszélt a dolgokról, ahogyan ő gondolkozott róluk. Ezt egyszer úgy fogalmaztam, hogy időzített bombákat helyeztet el a jövőmben, amik 15 vagy 30 év múlva fognak élesedni, eszembe jutni, például amikor először láttam Francesco Laurana-szobrot Firenzében. Ő beszélt Francesco Lauranáról, és esetleg valami kis vázlatot is csinált hozzá, vagy beszélt Pedro Sánchezzel, akit hamar felfedeztem a Szépművészeti Múzeum egyik kis kabinetjében azután, amikor már jártam ide.

Bocsánat, nagyon érdekel, hogy Lauranát hogyan mutatta be neked. Ő Cézanne-nak is egyik kulcsmintája volt, már csak emiatt is nagyon érdekel.

Én ezen sokat gondolkoztam később, mert semmilyen kapcsolatot nem látok Francesco Laurana és a modern kor között.

Pedig van, az alapvető geometriai testek benne foglaltatnak a szobraiban. Volt két-három évvel ezelőtt Berlinben egy nagy reneszánsz büsztkiállítás, és ott több Laurana-mű ki volt állítva. Amikor belépett az ember abba a terembe, ahol az ő alkotásai voltak, majd amikor távozt, ez az ő munkáit a többiekétől elválasztó szemléletbeli különbség szinte ordított. A modernitás számára – nemcsak Cézanne számára – ő kulcsfigura. Érthető, hogy ha távoli szálakon is, de Martyn Ferenc is kapcsolódik a 19. század végi, 20. század eleji francia művészetéhez, ezért értem, hogy ő ezt számodra miért

közvetítette. Ha az egyik legfontosabb általa emlegetett művész volt, akkor biztosak lehetünk benne, hogy ő látta azt, ami Lauranát elkülöníti a kortársaitól.

Én valószínűleg úgy láttam, hogy a reneszánsz kortársak közül Lauranát valamiért nagyon szereti. Amikor már eredetiben is láttam Lauranát, feltűnt, hogy rendkívül leegyszerűsített formákat használ, és rendkívül puha formákat. Minden plasztikai túlhangsúlyozás hiányzik belőle az én számomra. A kapcsolódást igazolta később, hogy leginkább Martyn fejekről készült rajzaiban látom ugyanazokat a nagyon finom formaátmeneteket, amik Francesco Laurana szobrain jelen vannak. Biztosan volt abban valami, hogy én ezt így láttam.

Ha te puhának látod – használjuk újra ezt a szót –, akkor puhák a Brancusi fejei is. A márvány felülete olyan, mintha selyemmel lenne borítva, de belülről mind egy Laurana, mind egy Brancusi robbanásig feszült, csak a felületén van ez a puhaság az én megítélésem szerint. Így tekintve festői szobrász Laurana, és ezért szólíthatott meg egy festőt Martyn személyében, és ezért szólította meg Cézanne-t is.

Nekem ugyanakkor Lauranának ez a bizonyos formai puhasága és a megmunkálás kicsit talán túlzott szépsége egybecseng Martyn bizonyos rajzolói modorával. Volt egy ilyen érzésem kamasz gyerekként, de ez szavakban soha nem fogalmazódott meg bennem. Most, hogy így beszélünk róla: tulajdonképpen én úgy láttam, hogy Martyn általánosítja a dolgokat egy kicsit. Tehát minden Martyn-rajz Martyn-rajz.

Hogyne.

És ez nekem lehet, hogy nem volt annyira érdekes. Valószínű, hogy akkor valami már eldőlt. Hogy nekem nem lesz minden munkám egy bizonyos tudati kontroll alatt.

Szóval az a bizonyos apró vonalakból álló háló – most csak a rajzaira gondolok –, amivel beborít egy felületet, az mindig egyforma. A puhaság és a finom formai átmenetek – ez főleg a rajzoknál jellemző rá, de én most Laurana műveinél is bizonyos portrékra gondolok, ahogy Martynnak is bizonyos rajzaira. Egyébként természetesen voltak más munkái, és itt most nem csak a *Fasizmus szörnyetegei*

című háborús rajzsorozatára gondolok, hanem tematikailag kevésbé determinált vagy meghatározott, de nagyon erőteljes és nagyon sokféle erőt és energiát megmutató, egyetemes érvényű munkáira, festményekre és rajzokra.

Mutatott neked reprodukciót? Lauránát vagy Sánchezt?

Erre nem emlékszem. Lehet, hogy nem voltak nála...

De volt egy víziód a Sánchezzel?

Nem, nem volt. Csak azt tudtam, hogy korai spanyol festő. Feladat volt, hogy keressem meg. Ezt a kis Sánchez-képet itt a képtári kabinetben magam találtam meg még gimnazista koromban, és borzasztóan megörültem neki. Itt a Szépművészetiben fantasztikus volt a Régi Képtár! Velázquez korai képe... a *Parasztok reggelije*.

Az a bodegón csendélet.

Érdekes módon az ember tudta, hogy ez a múzeum a világ közepe, akkor is, ha nem ismerte még a többit. Tehát a főművek, amelyek itt jelen voltak, ténylegesen összekötöttek a világgal. A múzeumba mi vér komolyan jártunk. Úgy értem, elszántan, és a vérkeringésünk természetességével. Itt a kollégákat is értem, néhány festő szakos művészeti gimnazista társamat, a legtehetségesebbeket, akikkel egy klubot alkottunk. Kovásznai György, Major (Neufeld) János meg én magam képviseltük a szűk klubot, de még Bartl József is idetartozott a festő szakról. Már az iskolai tanulmányrajzainkon és festmény stúdiumainkon megmutatkoztak az orosz-

lánkörök, 17-18 éves korunkban. (Az érettségi évében meg is nyertem az iskola rajzversenyét.) Ez egyébként is fantasztikus időszak az ember életében! De viszszakanyarodva: a pesti múzeumok között a másik nagyon fontos a Fővárosi Képtár volt.

Ami ma a Kiscelli Múzeumban van.

Akkor, 1950-ben a Károlyi Palota termeiben volt, közel a Török Pál utcai iskolához, és ott láttam életemben először nagyméretű Munkácsy-képet, a *Krisztus Pilátus előtt* egyik változatát, amely rendkívüli megrendülést okozott. Fontos ezt elmondanom, tudniillik nekem az absztrakt festészet Martyn által művelt és számomra otthonossá vált élménye és világa volt a természetes, élő, születő festészet. De olyan hatalmas nagy képet, drámai, realista klasszikust, grand guignol ábrázolást múzeumban ott láttam először. Mindenesetre műfajilag és eszközeit tekintve rendkívül összetett és bonyolult dolognak tűnt nekem az a hatalmas nagy kép, amely egészen más volt, mint például a pécsi székesegyházban vagy más templomokban látott illusztratív oltárképek, falfestmények fent a magasban.

Ott, a képek között döntöttük el kollégáimmal, barátaimmal, hogy legjobb lenne Bencze László osztályába kerülni majd a főiskolán, mert neki is ki voltak állítva azok a parasztasszony-témájú festményei, amiket Dudaron festett, nem sokkal azelőtt. Ezek minket Van Goghra emlékeztettek, bár Van Goghot csak könyvből ismerhettük, de akkor már számunkra a Szépművészeti Múzeum könyvtára nagyon fontos hely volt. De ez egy kicsit ké-

sőbb, a következő egy-két évre vonatkozik, mármint a könyvtárba járás, tudniillik nem léteztek máshol modern művészettel foglalkozó könyvek. És nem tanítottak művészettörténetet úgy, hogy ezeket a mestereket meg lehetett volna ismerni. Mi azt tudtuk, amit a képtárban láttunk, a Régi Képtárban és a modern részében. Modern alatt a Manet-, Monet-, Gauguin-, Cézanne-képeket értem, amelyekhez zarándokoltunk. Azt tudom, hogy közülünk többen megőrizték ennek a Cézanne *Tálat*ának a szerepét a korai emlékeik között, interjúkban, saját írásaikban. De nem emlékek voltak ezek akkor, ott álldólgáltunk a festmény előtt, azon tűnődöttünk, hogy hogyan van megfestve a piskóta teteje, hogy a cukorpor által alkotott kis boltozat, annak a valójára hogy van, miből van kikeverve. Tehát a legmélyebb és a legnehezebben megfejthető, belső szakmai titkokat kerestük, és meg is találtuk. Ez nagyon sokat ért, egy ilyen látogatás, és az, hogy többen beszélünk róla, mi barátok és szakmai szövetségeseink, és mutogattunk ott a festmény részleteire, miközben ismertük, hogy a másik mit csinál, amikor csendéletet festünk az iskolában, tehát ez valami olyan komplexitást adott a tanulmányok gyakorlati részének, ami... hát, nem kívánok ennél tökéletesebbet.

Tehát úgyszólván kizsigereltétek az egyetlen Cézanne-festményt, amely Magyarországon megtalálható. Meg akartátok tanulni ebből az egy műből, amit csak lehet. Ebből a szempontból valószínűleg nincs különbség egy mai fiatal alkotó és egy nagy kiállítás viszonya és

© Fotó: Füzsi István



Martyn Ferenc: *Térkonstrukció*, 1946
festett fa, 60 cm.
JPM Modern Magyar Képtár



Francesco Laurana: *Női büszt*
[Laura ideálportréja?], 1490 k. márvány,
Kunsthistorisches Museum, Bécs

Forrás: Wikimedia Commons



Forrás: wikimedia commons

Pedro Sánchez de Castro: *Krisztus sírbatétele*, 15. sz. második fele, tempera, diófa, 82 x 90 cm, Szépművészeti Múzeum

Paul Cézanne: *A tálaló [Buffet]*, 1877, olaj, vászon, 65,5 × 81 cm, Szépművészeti Múzeum

© Szépművészeti Múzeum, Budapest © Fotó: Szesztay Csanád

a ti egykori élményetek között. Tehát nem biztos, hogy egy nagy kiállítás lényegét tekintve többet ad egy mai főiskolásnak, mint amit nektek adott főiskolás éveitekben ez a zarándokhely, a kisterem, ahol a Cézanne akkor függött.

Érdekes, amit mondasz. Mert én is azt ál-lítom, hogy mindent megkaptam fiatalkoromban. Vagy szerinted kell ennél több?

Nem.

Ugyanakkor azt is állítom, hogy én egész életemben szabad voltam. Leszámítva a reáliákat. De kérdés, hogy mi a reális? Végül is annak, aki művészettel tevé-lesen foglalkozik, annak a szabadság a nulla pont. Anélkül nem lehet... Ha valaki más beleértja magát abba, amit az ember csinálni akar, de még nem tudja, csak benne vannak az indítékok és az erők, kezde-ményezések, de nem is tudja megnevezni őket. Aki ebbe belezavar... Nekem örült szerencsém volt, hogy nőnek születtem, senki nem figyelt oda akkor Magyarországon a szakmában egy nőre, hogy mit csinál egyáltalán. Elmentek mellette. Bármilyen csinálhattam, és csináltam is! Nem tudom, ma hogy áll ez a dolog.

Hát, nincsenek könnyű helyzetben a kortársak, de azt is gondolom, hogy 25 évenként változik a szemléletmód. Tehát 2030-

ban a Keserü-képeket egész másképp fogják nézni, mint most, és 2060-ban megint másképp fogják nézni. A nagy 19. századi mestereket is, csak amióta én foglalkozom velük, 40 éve, legalább háromszor újraértékeltek. A forrásvidéküket, az originalitásukat, a hatásmechanizmusukat. Ezért érdekes most ez a beszélgetés, ahogy a fiatal korod néhány alaplépését feltárod, és benne a múzeumhoz való viszonyodat, mert az életmű rejtett pontjaihoz kapcsolódnak ezek a mondatok.

Egyébként az a különös, hogy leszámítva a korai, iskolás tanulóéveket, én később szinte mindig csak egyedül kívántam múzeumban időt tölteni. Ez úgy nézett ki, hogy ha nem is egyedül mentem oda, majdnem biztos, hogy rögtön a kapubejárat után különváltam, és legföljebb vagy megbeszéltünk valamit, vagy egy idő múlva az ember megkereste azokat, akikkel együtt jött. Egyrészt nem akartam időt veszíteni, másrészt nagyon idegesített az, hogy azonnal elképzeltem egy másik ember szemét, hogy mit láthat. De nekem rendkívül sok dolgom volt mindig a képek között, az éppen aktuális festészeti munkámból kifelé tekintve néztem újra a régóta ismert mesterek képeit, vagy fedeztem fel viharos izgalmak közepette új elő-döket. Van egy nagyon fontos emlékem. Elég sokat jártunk Londonba Vidovszky

Lászlóval a '80-as évektől kezdve külön is, együtt is. Nekem a National Gallery az idők, évtizedek folyamán egy szakmailag nagyon fontos és teljesen otthonos helyé vált. Amikor a lányunk négy-öt éves körül volt, akkor egyszer együtt mentünk a Trafalgar Square-re. Igen ám, de Emma nem volt hajlandó bejönni velünk a múzeumba. Akkor azt csináltuk, hogy amíg egyikünk kint a szökőkutak, buszok, madarak, népek között sétált vele, addig a másik bent volt a múzeumban, és utána cseréltünk.

És a világ bármely pontján a múzeumok a sajátjaim lettek, a legbensőségesebb helyek.

Ez a múzeum a Régi Képtár által él számodra, vagy az utóbbi tíz évben itt megrendezett nagy kiállítások is jelentettek valamit? Vagy ez már csak ismétlés volt és inkább kötelességtudatból, a nagy művészek iránti tiszteletből jöttél? Akartál-e valamit ellenőrizni egy Van Gogh-, egy Cézanne-kiállításon, egy Caravaggión?

Judit, rendkívül büszke voltam, hogy nálunk is vannak ilyen nagy kiállítások, azért jöttem.

Tehát társadalmi esemény volt ez számodra?

Nem! Meghatottan, büszkén, hazafiként jöttem!

Hazafiként, igen...

Bocsánat, honleányként. Hogy itt is van, hogy meg lehet csinálni, és ezt vedd úgy, hogy azok iránti tiszteletből, akik ezeket keresztülvitték, megvalósították. És ünnepelem azt, hogy a Világ igenis Egy Tér. Mert nekünk fiatalon borzasztóan hiányzott, hogy a múzeumon kívül nem lehetett látni a világot, nem utazhattunk az ötvenes években. Most mindegy, hogy aztán jöttek a könyvek, a Skira albumok például. Nagyon hamar rájött az ember arra, hogy csak ha azonos fizikai térben van a művel, akkor tud vele kapcsolatot létesíteni, egyáltalán: csak akkor látja. Akkor tud kölcsönhatásba lépni vele, akkor tud belépni az a mű az agyába, és ott elkezdeni működni.

Én 1959-ben jártam először külföldön, Lengyelországban. Döbbenetes volt számomra, hogy 1959-ben Varsóban utcára nyíló galériákban absztrakt és szürrealista kortárs művek voltak kiállítva, a galériákba be lehetett menni és a múzeumokban is

gyűjtöttek modern műveket. Ma is megvan a kis könyv Maria Jarema képeivel, de Kantor-kiállítást is láttam Varsóban, miközben az északi gótikájuk, az építészetük is lenyűgöző. A legnagyobb, leghihetlenebb dolog az volt, hogy visszafelé jövet Prágában láthattam először életemben eredeti Braque-ot és Picassót, Prágában! Ugyanaz a politikai rendszer volt, mint itt. Mit csináltak itt nálunk a hatalmon lévők, Magyarországon? Mit csináltak?

Azokat a műveket a prágaiak a világháború előtt vásárolták.

De természetes gesztussal bemutatták, kiállították! És a fiatalok folytatták. Mit hazudtak nekünk! Hogy itt nem lehetett semmit csinálni, ide nem lehetett senkit meghívni, semmit behozni. Én mérhetetlenül vádolom őket... nem tudok neveket mondani. Még a kollégáim közül, az idősebb művészek közül is vádlok sokakat, akiknek része volt ebben a határlezárásban, a szellemi határok lezárásában. A saját korábbi kudarcaik, nyomorúságaik okából, vagy más okból?

Elementáris szabadságot jelent a fiatal generációnak az, hogy bejön a múzeumba, megveszi a jegyet és belép egy olyan kiállításba, ami – durván fogalmazok – jár neki. Én fiatalabb vagyok, de a '70-es években két kiállítás is olyan elementáris erővel hatott rám Nyugaton – egy Klee-kiállítás Bernben és egy Cézanne-kiállítás Párizsban –, hogy kirohantam a kiállításból, levegőt kellett vennem, és egy fél óra, óra múlva tudtam csak visszamenni, mert megrémisztett,

sokkolt, hogy ezeket a műveket miért nem láthattam eddig.

Ez érdekes, mert akkor én mégis szerencsésebb voltam, én tudtam a dolgokról. Nekem a Klee kis fekete-fehér reprodukciói, a Klee portréfotója megvoltak, nem tudom, honnan. Az albérletem falán ki voltak rajzszegve, Isten tudja, honnan szereztem.

Tudni én is tudtam, csak eredetit nem láttam.

Van egy ehhez hasonló történetem, Frank Stellával. 1970-ben voltam először Nyugat-Európában – (Olaszországot nem számolom annak, ahol egy évet töltöttem 1962/63-ban) Amszterdamban volt egy Frank Stella-kiállítás. Bementem, fűtőréssze, vidáman, és ott volt rögtön balra egy 8-10 négyzetméter felületű, nagyon színes kompozíció, és egyszerűen leültem a földre. Egy fal mellett álltam, és annak nekitámaszkodva lecsúsztam. Nem tudtam megállni a lábamon. Összeestem, magyarul, csak volt minek támaszkodnom. A dimenzióktól és a dimenziók által megjelenített felfokozott erőktől, a színek ekkora méretű sokkjától, ahogy te is mondtad. Az előbb beszéltem Munkácsyról. Ez egy egész más dolog, de a nagy méretek rendkívüli módon tudnak hatni az emberre, nemcsak szellemileg, hanem fizikailag is. Erre a bizonyos komplex valamire gondolok, ami az emberi érzékelés maga, ami a bőrtől kezdődik és a látóidegen keresztül az agyig tart, és tovább. Az első kép, ami belőlem ilyen erős fizikai reakciót váltott ki, a Munkácsy *Krisztus Pilátus előtt*, a második volt a Frank Stel-

la-kép és a harmadik 1973-ban a *Danaé* Pétervároton, ahol zokogtam. Mondjuk ott nem a méretek hatására. Ömlöttek a könyneim, hosszan.

Nagyon el voltam keseredve júniusban Philadelphiában. A Barnes Gyűjtemény új épülete előtt egy csodálatos Ellsworth Kelly-szobor magasodik, hat-nyolc méter magas, s azon búsultam, hogy miért nem lehetnek ilyen tiszta formavilágú köztéri szobrok Budapesten. Hogy miért kell nekünk – én sem mondanék most neveket – a 19. századból, a két háború közötti periódusból, a '60-as, '70-es, '80-as évekből itt maradt avított szobrokat nézni ahelyett, hogy Budapest főtereire olyan elérhető európai szobrászoktól rendelt alkotásokat helyezzenek el, amelyek megemelik az embereket.

Mi is elérhetőek vagyunk. Ezt önzésből mondom, Judit, mert például nekem kész, nagyméretű, színes téralakzat-terveim vannak évtizedek óta Budapest vagy Pécs különböző építészeti környezetéhez, építészek, műtörténészek látták ezeket, csak nem történik semmi.

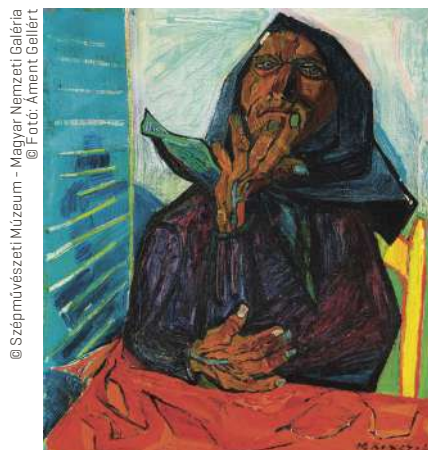
Igen. Most közhírré tesszük.

Illetve Gulyás Gábor kiállította az egyiket a Műcsarnokban, a *Mi a magyar?* kiállításán, a Nagy Színváltó Gubancot (festett titánötvözet), sőt még Debrecenben is kiállítottuk a *Képerdő* című kiállításomon, kívülről is látható módon felfüggesztve a MODEM bejárati üvegtoronyában.

Nonszensznek találom, hogy a Hősök tere egy ficakjában a Szépművészeti Mú-



Diego Velázquez: *Étkezők*, 1618–19 k., olaj, vászon, 96 × 112 cm, Szépművészeti Múzeum



Bencze László: *Öregasszony*, 1948, olaj, vászon, 76,5 × 66 cm, Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria



Maria Jarema: *Áttörés 6*, 1956, tempera-monotípiá, karton, vászon, 105 × 85 cm

Ilona Keserü Ilona: *Mandarinnégyzet*, 1990
olaj, zománc, vászon, 150 × 150 cm



zeum tervezett föld alatti bővítése kapcsán Megyik János zseniális szoborterére felhördül a szakma, hogy a Hősök terét vagy annak a közelét nem szabad megszenteltetni ilyen modern formával.

Valószínű, hogy a világ más pontjain is vannak ilyen hördülések. Egyrészt máshol nem törődnek vele azok, akiknek a kezében van a döntés. Másrészt viszont az illető felhördülőnek is csak egy zsigeri reflexre volt szüksége, hogy ezt kinyögie magából, és egy jó döntés után, másnap már talán örül neki, hogy nem úgy történt, hogy nem sikerült megakadályoznia valami szokatlan, talán nagyszerűnek a létrejöttét. Itt a nagy baj az, hogy Magyarországon az emberek eredeti gondolkodása, szabad szemlélődése teljes mértékben vissza volt szorítva az elmúlt 50-60 évben, és nem tudtak végbemenni sok minden más mellett a városi környezetben azok az átalakulások sem, amelyek az euroatlanti civilizáción belül lezajlottak. Ez a folyamat a köztereken 40-50 évvel ezelőtt mindenhol lejárászódott, és ma egyszerűen csak folytatódik.

És ezért minden tisztelet a közönségé, amelyik tíz év alatt megtanult látni.

Döbbenetes, hogy mit tanultak, saját elszántságukat követve 2003 óta, megtermészetesen az idősebb generáció műveltjei már korábban is, de én most a fi-

atalokról beszélek, akiket fülelek. Egy kérdés: a te képeidet vásárolják fiatalok?

Nem. A nagyon fiatalok nem vásárolnak, de az ötvenesek igen, ők az új gyűjtőim.

Nincs rá lehetőségük, feltételezem.

Nem, a fiatalokat nem az érdekli, amit én csinálok, önekik saját kultúrájuk van, amelyik őszintén szólva magasról tesz arra, amit mi megcsináltunk. Az én generációmmal valaminek vége van a művészetben. Lehet, hogy ezt minden generáció elmondja, és minden generációra érvényes is valamennyire, de itt világméretű dologról van szó. Viszont a kisgyerekek nagyon szeretik a képeimet, bele tudják képzelni magukat és használják a festményeimet.

A Szépművészeti Múzeumhoz visszatérve csak annyit szeretnék még mondani, hogy az *Ó, ezek a hölgyek!* című Toulouse-Lautrec-kép a rózsaszínjeivel és a liláival legalább olyan fontos tényezőként kísérté végig az én színekombinációs kísérleteimet, mint, nem is tudom...

Mint az előbb elemzett Cézanne, nem?

Igen, azzal együtt...

De nem csak a rózsaszínje!

Nemcsak a rózsaszín, de a Lautrec-kép nekünk, a korosztályunknak, akik 1933, 1934 körül születünk, *O jetyi dami* címmel orosz nyelven vonult be az agyunkba az ötvenes évek kétnyelvű múzeumi képcédulájával. Nyolc évig tanultunk oroszul, és soha nem tudtuk rendesen megtanulni a nyelvet. Ezt sajnálom ugyan, de ez az orosz mondat sehogy sem jött össze azzal, ami azon a képen látható volt.

Egyszer mesélted, hogy kamaszkorodban Martyn feladatokat adott neked...

Igen, utána kellett járnom bizonyos művészeknek, műveknek, például a Szépművészeti Múzeumban, különösen a régi olaszok és spanyolok művei között. A másik feladat a Hopp Ferenc Múzeum volt, a távol-keleti művészet, amiről semmit nem tudtam addig, amíg ő nem beszélt róla. Elmagyarázta, hogy nagyjából hol van a vices nevű múzeum, hogy ha majd több időt töltök Pesten valamikor, akkor okvetlen menjek el oda. És egy új világ nyílt meg ezáltal. Tényleg másik világként kezeli, vagy kezelte sokáig a közép-európai szemlélet mindazt, ami az Urálon túl történik. Hol-

ott én már, mint ennek a bezárt kapunak egy nyitogatója, később nagyon is be akartam lépni ezeken az ajtókon. Idetartozik először talán a Musée de l'Homme és más, Párizsban levő keleti gyűjtemények látogatása, a Hopp Ferenc Múzeum időszaki kiállításai vagy az állandó kiállítási tárgyak kicsit nehezebben megközelíthető világa. De én idesorolom azt is, hogy jártam Tokióban, ugyanis meghívtak oda több kortárs művésszel együtt 1985-ben egy „Magyar Hét”-re, ahol múzeumok, kiállítások mellett Kabuki színház és No színház is láthattam. 1988-ban *Lágy mozdulat* című képpel részt vehettem Szöulban a Művészetek Olimpiáján magyar kollégáimmal együtt. Egy hetet tölthettünk ott, ahol a tényleg minden képzeletet felülmúló, arra az alkalomra összegyűjtött kortárs művészeti anyagot egy vadonatúj, hatalmas épület-együttesben állították ki. Ott az egyik legmeglepőbb dolog az volt számomra, hogy az ő festészeti technikai tradícióik hogyan teljesednek ki a fiatal művészek mai műveiben. A hagyományos, papírra készült tusfestmények fal nagyságú méretben készülnek most. Olyan bőségben és olyan abszolút rátermett módon folytatják azt, amit a régiek csináltak, hogy az lenyűgöző.

Visszatérve megint a Musée de l'Homme-ba, ott egyszer, illetve nem is egyszer, többször lerajzoltam a jegyzetfüzetembe emlékeztetőül egy kis fekete alapon színes négyzetet, egy kétfényrnyi kínai hímzést. Évtizedek folyamán, ha ott jártam, újra meg újra lerajzoltam, annyira érdekelt, aztán 1990-ben felnagyítva megfestettem egy 150×150-es festményen ezt a hímzést, amiről nem tudtam, hogy micsoda, addig, amíg egyszer a pesti Hopp Ferenc Múzeum kiállítási anyagában meg nem találtam a párdarabjait: eredetileg hivatalnokok kimonóját díszítő mandarin-négyzetek voltak. Mindez hozzátartozik a legszorosabban vett tematikáimhoz, és ez onnan indult, a fiataalkori kutatási feladatokról, mára pedig már teljesen természetes mozgásterületem.

Én úgy érzem, hogy Martyn aztán adott téged például Baudelaire-nek és Manet-nak. Tehát azt a szemléletet, amit most a Musée de l'Homme meg az ázsiai utazásaid kapcsán leírtál nekem, teljesen világosan, pontosan megjelenítve akkor

érzékeltem részedről, amikor a Manet-kép előtt, a Baudelaire kedvese előtt azt mondtad, hogy ez a múzeum és az a hagyomány, amit Pécsről hoztál, nagyon hamar megértette veled, hogy egy egyetemes minőség számít. Az számít, amit Thomas Mann képvisel, és a nagy francia költők képviselnek, és amit a legnagyobb festők képviselnek. Szerencsésnek érezted magad, hogy mindig megvolt ez az emelvény, ami fenntartott téged, és ezt jelentette a Szépművészeti Múzeum is, amikor fiatal korodban ismerkedtél az itteni anyaggal. Jól értettelek?

Igen, nagy megtartó erők voltak velem. Itt még valamit el kell hogy mondjak, nem biztos, hogy ezt sokszor kell hangsúlyoznom az életben, de van a mi családunkban egy vérvonal, ez a Jászai Mari. Az ő alakja, csodaszzerű tragikai tehetsége és pályája még elevenen hatott azokon a családtagokon keresztül, akik életében a közelében lehettek. Ez az eleven emlék eredményezte azt, hogy kislánykoromban az én szüleim teljesen természetesnek vették, hogy én festőművészi pályára készülök. Tízéves koromban ezt már lehetett tudni. De ezen senki nem csodálkozott, és ugyanolyan hétköznapi dolognak vették, mint ahogy valaki orvosnak vagy mérnöknek készül, és hogy ezt egy leány gyerek akarja csinálni. Ebben nagy szerepe volt annak, hogy a családban időben nem is olyan távol, volt egy hatalmas formátumú, kikezddhetetlen női nagyság a művészetek világában. (Nagyapám testvére volt, 1926-ban halt meg Budapesten.)

Főleg fiatal koromban nagyon sokat segített nekem a családban meglévő emléke,

a legendák, és még azok a természetesen jelen lévő, őt kritizáló szellemű megjegyzések is, amelyek sokáig a társadalomban vele kapcsolatban jelen voltak, ez mind támogatta a nagyságát az én szememben, és egy olyan modellt jelenített meg, akinek a személyes integritását, erejét semmi nem tudta kikezdeni.

Egy modern személyiségmodellt?

Talán egy lehetséges nagyságrendet. Az alakításából csak fényképek maradtak, most fogjuk látni azt a filmrészletet, amit a hollandok restauráltak végül is, ami az egyetlen fennmaradt film, amiben játszik, mozgásban, térben látható. Lehet, ez azért fontos, mert valamilyen értelemben én is szeretnék minta lenni, mintává válni. Ez majd csak a közeli-távoli jövőben végbenő változásokkal fog megtörténni, úgy értem, hogy az én átminősülésem hagyománnyá. De az, hogy van egy minta, az sokat megtakarít az embernek. És azonkívül a minták érvényesek, tehát elég rámutatni, és sok minden kinyílik abban a pillanatban: „Ja, hát igen, volt már ilyen, és ez létezik mint lehetőség, tehát megvalósítható.”

Elvégezte a munkát a jövő generáció számtalan tagja helyett. Így vagyok én Meller Simonnal, Gerszi Terézszel, Szilágyi János Györggyel, akik elvégezték a munkát ebben a múzeumban, és ezért volt annyival könnyebb énnekem. Hogy tudtam kire gondolni, amikor megoldhatatlan feladat előtt álltam, elgondolhattam, hogy mit csinált volna az egyik, a másik vagy a harmadik. És valamelyikük mindig segített.

Így visszagondolva, amikor Pestre jöttem, az önmagában már olyan nagy változást jelentett, hogy évekbe telt a tanulmányaim mellett – és természetesen a tanulmányaimhoz tartozott a múzeumok megismerése is –, amíg használni tanultam Budapestet, mint világvárost, mert mindenképpen az volt. Akármit gondolunk 1950-ről – egyébként lehet erről beszélni, hogy mi volt 1950-ben Budapesten –, egy bizonyos értelemben érintetlen volt a régi Budapest kulturális szempontból, pontosan a múzeumokat és talán a zeneéletet tekintve.

A sanyarú kollégiumi szállástól eltekintve a lehetőségek óriásiak voltak a városban az én számomra. Koncertekre, Operába, lemezekre jártam hetenként négyszer-ötször. Legjobb tudásunkkal csináltuk a szakmai stúdiumokat, én azonkívül is folyton rajzoltam. Kirándultunk Szentendrére a HÉV-vel és hajóval fel a Dunán, hülyéskedtünk, csodáltunk nagyszerű műveket a múzeumokban, vitatkoztunk, pocskondiáztunk olyasmit, ami nem tetszett a kiállításokon.

Csodáltam El Grecót, Goyát, Velázquezet, Tintoretót, a kis kabinetek sorában találtam meg Pedro Sánchezt. De ugyanakkor, amíg itt Lauránát hiába kerestem, találtam helyette mást. Az akkori kis kabinetekben számtalan olyan mű és művész volt, akiket nem ismerhettem középiskolás diákkoromban, mert nem szerepelt a tanulmányaink között. Ráadásul Magyarországon nemzetközi képzőművészeti gyűjtemény, történeti vagy bármilyen más módon összegyűjtött anyag az Esztergomi Keresztény Múzeumon kívül nem volt. Láttuk Dévényi modern magángyűjteményét. Egyszer vendégként

© Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Foto: Józsa Dénes



Henri de Toulouse-Lautrec: *Ezek a hölgyek az ebédlőben*, 1893–95, olaj, karton, 60,2 × 80,7 cm, Szépművészeti Múzeum



Édouard Manet: *Hölgy legyezővel*, 1862, olaj, vászon, 89,5 × 113 cm, Szépművészeti Múzeum

© Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Foto: Szászai Csánád



Sebastiano del Piombo: *Férfiportré*, 1512–14, olaj, fa, 115 × 94 cm, Szépművészeti Múzeum

© Szépművészeti Múzeum, Budapest

Ilona Keserü Ilona: *Kút Velencében*, 1964
olaj, tus, ezüsfüst, vászon, 60 × 40 cm



bejutottam egy régi gazdag család kisorozsi nyaralójába, ahol a hatalmas földszinti nappali teremben Koszta, Fényes Adolf és más utolérhetetlen mesterek képei függtek a falakon. A képtárban sokat bámultam Ferenczy Károly festményeit, Rippl-Rónait, Szinyei Merse Pált. És megint vissza a Szépművészetibe: rajzoltam a nagy csarnokban a velencei kőutakat, egy időben ki volt állítva Vilt Tibor önportréja, az nagyon tetszett, és Meunier *Kikötőmunkása*. Lassan kiderültek belső történetek, hogy Pietro Bembót ketten is megfestették, Tiziano és Raffaello. Ez lett az ember rokonsága, ezek a nem változó, csodálatos képfelületek. Bellini, idősebb Breughel. Sebastiano del Piombo *Férfiarcképe*be szerelmes voltam.

Tehát így indult. Nagyon érdekes.

És az természetes, hogy én rögtön a saját magam számára fedeztem fel csodálatos műveket... Jaj istenem, hát ezt nem lehet megszokni!

Most Ilona azért ült le és hallgatott el egy rövid időre, mert velünk szemben függ az egyik képe a Pissarro- és a Gauguin-festmények mellett, és erre mondja azt, hogy: „hát istenem, ezt nem lehet megszokni”. Már a jó érzést, vagy a meglepetést, vagy a gyönyörűséget, vagy talán a megtiszteltetést.

Ez boldogság!

Boldogság?

Igen. Valami gögös, de egyszerű, teljes érzés, hogy a helyemen vagyok. Az utóbbi években fogalmaztam meg többször azt, hogy én most már a képeim vagyok, fizikailag is valamilyen rejtélyes értelemben.

Ezt nagyon megértem, már egy ideje én is úgy érzem, hogy „le musée, c'est moi”, nagyképűen.

A képem egy darab belőlem, az egész énemnek egy vetülete, egy állomás.

Hiány a 60-as évek magyar neoavantgárdjának feldolgozása kapcsán, hogy a monográfiák nem említik szinte egyikőtöknél sem, hogy a Szépművészeti Múzeumnak milyen szerepe volt az életetekben. Pedig ahogy összebarátkoztam azzal a hat-nyolc művésszel, akik számomra nagyon fontosak a te generációdéból, valamennyiükről kiderült, hogy a Szépművészeti Múzeum így vagy úgy az otthonukká vált. Ezért is határoztam el, hogy – veled kezdve – felmértem azt, hogy milyen volt ennek az emlékezetnek, a neoavantgárd emlékezetének ez a konkrét tere, a Szépművészeti Múzeum tere. Hiszen hogyha megépülnek a múzeumi negyed új épületei, ez a Schickedanz-épületbeli állandó kiállítás jelentősen módosulni fog. Tehát dupla feladat, dupla kötelesség a ti szempontotokból is rögzíteni ennek a térnek a szerepét a legnagyobb festőink életében, azonkívül rögzíteni, hogy milyen volt a Schickedanz-épületben a Régi Képtár és a Modern Képtár első emeleti teremsora, ami lehetséges, hogy ebben a formában megszűnik majd. Tehát a kérdésem, hogy együtt is jártatok ide?

Nagy csoportban nem nagyon jártunk ide együtt, de gyakran előfordult később is, a főiskolán, hogy változó összetételben néhány kolléga összehesélt és együtt jöttek. A mi csodálatunk fő tárgya Cézanne *Buffet*-je volt, ez nem titok. Te mondtad, hogy erről kevés szó esik a monográfiákban. De az interjúkban annál inkább. Emlékszem Juhász Sándorra, aki az egyik utolsó interjúban erről beszél: milyen valóörök szerepelnek ezen a képen, hogyan lehetett megfesteni teljesen tiszta valóörök alkalmazásával. Mi ezen nevelődtünk, Cézanne-on.

És mit gondolsz, akkor, amikor száz Cézanne-mű lóg a Szépművészeti falain, a mostani főiskolások, illetve most már egyetemisták számára Cézanne van olyan erejű, korszerű, a jövő életműükbe beépülő művész, mint számotokra volt?

Én nem tudom ezt pontosan. Az az érzésem, hogy a mostani főiskolásokat egy

kicsit elterelik, így ök nem képesek a teljességgel foglalkozni. Nekünk minden, ami magas szintű alkotás volt, az egyben örjítően érdekes is volt. El Greco képei vagy a korai Velázquez egy életre belém vésődött. Például amikor 15 éve meglátam Rómában egy Velázquez-kiállításon ezt a *Reggelizőket*, együtt a Szentpétervárról hozott másik *Reggelizők* képpel a szomszédos falon, hát azt sem tudtam örömben, hogy melyik lábamra álljak. A sajátom volt, azért mert innen annyira ismertem. Ezek kötik össze az embereket. Részen egy művész-korosztályt egymáshoz, részben a szakma mindenkori művelőihez. Ezért van az, amit én nagyon sokszor elmondtam a tanítványaimnak is, később, mikor tanítottam a pécsi egyetemen, hogy a képzőművészet egy mozgásban lévő hatalmas folyam, egy élő klub, amelyben, ha az embernek olyan szerencséje van, hogy mint művész beletartozhat, a többi klubtaggal teljesen szabad a kapcsolata, függetlenül attól, hogy él-e még vagy sem. Hiszen a művek élnek!

Igen. Ezért volt nagyon érvényes számomra, amit néhány fiatalkori barátom, egykori indigósok mondtak a Cézanne-kiállításról, hogy ök ott úgy érzik magukat, mint ennek a bizonyos klubnak a tagjai.

Világos! A művésznek készülő fiatalok figyelmét arra kéne felhívni, hogy mindennek nézzenek utána, és nem lebeszélni öket, hogyha valami forró nyomon elindulnak, mert akkor ott számukra valóban valami nagyon nagy dolog van elrejtve. Most, hogy itt vagyok, és már más elren-



Ilona Keserü Ilona: *Kőkút*, 1964, tus, papír [tollrajz], 192 × 160 mm

dezésben, de itt vannak ugyanazok a képek, a Bonnard vagy a Maurice Denis... aztán mikor már mehettünk Párizsba, az kicsit odébb volt időben, de itt idejött Párizs, és ide jött Róma és Firenze.

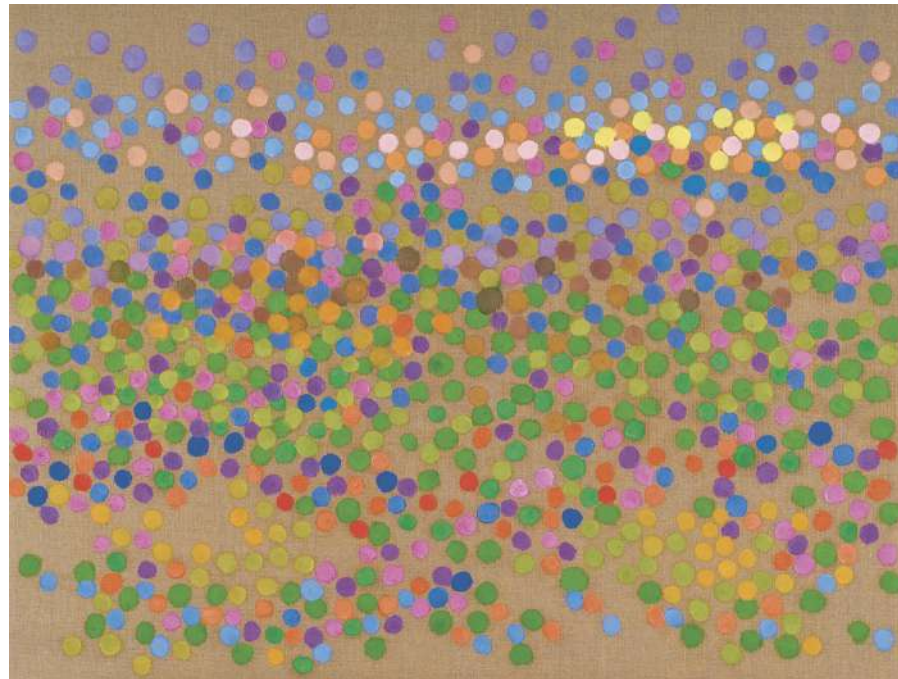
Ezekbe a termekbe. Hát persze ez azért van így, mert akik 1900 körül és után összegyűjtötték ezt a 19. századi anyagot, abszolút világpolgárok voltak, akik az európai gyűjteményekben nevelődtek Rómától Párizsig, meg az Esterházy-gyűjtemény anyagán, rajzain, képein, sokszorosított grafikáin. Úgy építették fel a 19. századi állandó gyűjteményt – nemcsak a Szépművészeti Múzeumban, hanem a nagy magángyűjteményekben is, amelyek aztán léket kaptak –, hogy biztos tudatában voltak annak, milyen problémákat kell a régi anyagból kiindulva továbbfolytatni. Jóval később, az én generációm az antik osztálytól kapta ezt a tanulságot. Szilágyi János György a hetvenes években még fekete-seggűnek számító modern avantgárd művészet kapcsán naponta rámutatott az összefüggésekre a három-négyezer éves tárgyak és a kortárs vagy 20. századi alkotások között. Megmutatta, hogy egy archaikus szobor vagy egy geometrikus stílusban kifestett váza vagy szarkofág és a '10-es évek művészete vagy az '50-es évek művészetének bizonyos irányzatai hogy kapcsolódnak össze. Hogy a lékűtoszok rajzstílusa és Toulouse-Lautrec művészete (és Picassóé) hogy kötődik egymáshoz.

Ez nagyon érdekes, mert számomra valami hasonló dolog szűrhető ki abból is, hogy hogy tanított engem Martyn, és miért volt nekem annyira nehéz az ötvenes évek szocreál oktató intézménnyé alakult Képzőművészeti Főiskoláján boldogulni. Arra is szeretnék utalni, hogy a pécsi egyetem művészeti karán a '80-as években a festészetet és a rajzot úgy tanítottam, hogy a hallgatók szinte párhuzamosan csináltak természet tanulmányt és önálló elvont kompozíciót, akár egy napon. Tehát ez nem egy lineáris agyi fejlődést, egy időbeli fejlesztést kívánó feladatsor, hanem... hogy lehetne ezt egész pontosan mondani?

Ars una – csak egy művészet van.

És ami már eddig megvolt a művészetben, ahhoz bármikor, bárhogyan hozzá lehet

Ilona Keserü Ilona: *Térség per digitum*, 2009 olaj, vászon, 63 × 80 cm



© Fotó: Horváth S. Gábor

nyúlani. Mondok erre egy másik példát, amit én még szeretnék valahol bővebben kifejteni. Az utóbbi években nagyon foglalkoztat az a jelenség, hogy az informel festés feltűnik a késő reneszánsztól kezdve, vagy talán még korábban is, számtalan helyen, együtt, egy képfelületen a kanonizált ábrázoló festésmóddal. Bonyos részleteknél ezt használták, például a márványok erezetét, ha megnézed, ott szabadjára van engedve a festés, akárcsak az informelnél.

Az építészeti ábrázolásokon is.

Döbbenetes volt, én ezt nem olyan régen láttam meg először. 2001-ben volt egy reneszánsz kiállítás Rómában, amit utazó kiállításnak szántak. A Via Nazionale-n volt kiállítva akkor, és ment tovább a világba, onnan éppen Tokióba. Fantasztikus képek voltak benne, olyanok is, amelyeket még sosem láttam. Ott álltam döbbenten egy 16. századi festmény előtt, ami egy enteriőrt ábrázolt, egy szobát, amelynek a padlóján szabadon festett informel foltok jelentették a márványpadlózatot. Ez számtalan helyen megjelenik, a Régi Képtárnak is több olyan nagy oltárképe van, ahol az ábrázolt architektúra, a falak, lépcsők megfestésében találkozni lehet ezzel. És az az érdekes, hogy a mai néző számára ez közelebb hozza a régebbi korok festészetét, mert ezt a technikát, ecsetjárást ismeri a kortárs festők képeiről.

Visszatérve még a főiskolai évekre, a Szépművészeti Múzeum könyvtára nagy menedék volt diákkorunkban. Oda jártunk, különösen télen, mert bent jó meleg volt. Emlékszem a hatalmas, nehéz asztalokra, talán még most is megvannak...

A könyvtár elköltözött ebből az épületből, de ezt a nagy nehéz asztalt én bevitettem az 1800 utáni gyűjtemény raktárába, és az a szék, amin ültél az előbb a szobámban, az emellett az asztal mellett állt, onnan van.

Ezt köszönöm. Tudniillik erre az asztalra tudtuk kikérni azokat a nagy albumokat, könyveket, amelyekben olyasmiket nézegethettünk, amik nem jelenhettek meg az akkori művészettörténet-oktatásban. Azt



© Fotó: Szestay Csánád

Geskó Judit, Ilona Keserü Ilona és Kovács Anna Zsófia

Gustave Courbet: *A Blonay-i kastély télen, 1877,* olaj, vászon, 50 × 60 cm, Szépművészeti Múzeum



© Szépművészeti Múzeum, Budapest © Fotó: Józsa Dénes

hiszem, talán Manet volt az utolsó festő, akiről beszélni lehetett 1950-ben, én akkor jöttem Pestre. Két év múlva érettségiztem a Művészeti Gimnáziumban, utána mentem a Képzőművészeti Főiskolára, ahol még Manet-ig se ment az oktatás. A továbbiakról nem volt szabad beszélni. Nem tudom, hogy a professzorok hogy tudták ezt megemésztetni, de valahogy meg tudták.

És a képtár anyaga volt számodra a legfontosabb, mint nagy kolorista számára? Vagy a szobrok is megragadtak? Esetleg az antik vagy az egyiptomi gyűjtemény is?

A képtár volt fontos a leendő kolorista számára. Az ötvenes években szinte csak piszok-színekkel festettem. Megnéztünk mindent, de akkor még ez a korokon átívelő kapcsolat nem volt számomra nyilvánvaló. Talán akkor lett azzá, amikor már járhattam Pompeiben vagy Görögországban, de az jóval később volt. Akkor lett nyilvánvaló, amikor közös levegő vett körül bennünket, a szobrot meg engem. Én reprodukció alapján semmire sem tudok jutni, és már akkor nyilvánvalóvá vált, amikor itt a képek között töltötte az ember a napjait, hogy abban a térben kell lenni, ahol a mű van, ott tud az ember valamit meglátni.

1950–52-ben a képtár anyagában érzelhetted legjobban azt, hogy hogyan érnek össze a legnagyobb műalkotások, hogyan fognak egymással kezdet, tehát a spanyol gyűjtemény egy-egy fontos darabja és mondjuk a Manet *Baudelaire*

kedvese. Vagy a németalföldi tájképek és a barbizoni tájképek. Ez a fajta kontinuitás, ez megszólított téged, vagy ezeket az íveket, mivel nem történész vagy, nem tanulmányoztad, te inkább egy-egy...

Engem inkább egy-egy mű ragadott meg. Nagy, személyes kapcsolat alakult ki egyes képekkel.

Baudelaire-t nagyon szerettem, és mivel egész korán kezdtem franciául tanulni, még a pécsi gimnáziumban, eredetiben is tudtam olvasni ezeket a verseket. (Én még nyolcosztályos gimnáziumba jártam, és latint tanultam tízéves koromtól, ott kezdtem franciául is tanulni. A latin volt az alap, a Birkás-féle latin nyelvtankönyv lapjaira ma is emlékszem. Aki ebből a tankönyvből tanult latint, annak franciául vagy olaszul megtanulni lényegesen könnyebb volt.) Az 50-es években a régi pesti antikváriumokban tényleg fillérekkért lehetett kapni francia próza- és versköteteket, Maupassant-tól sokat olvastam, és az eredeti francia verseket a legjobb magyar költők műfordításaiban is megtaláltam: Rimbaud, Verlaine – de Baudelaire, ő volt a legsötétebb, legtitokzatosabb. Egyre több mindennek néztem utána eredetiben, és tudom ezeket a verseket francia nyelven is. Valahol a fejemben hallom és mormolom valamelyik szó-zenét, amikor nézem például Manet, Bonnard vagy Monnet képét. A festői nyelv és a költői nyelv képes egymás mellé kerülni, sőt fedésbe is. Egyébként nagyon személyesek voltak ezek a kapcsolatok művekkel, volt egynéhány kép, amelyekhez mindig odamentem. Jovánovicsal osztozunk Sassettán, az a kis Sassetta-kép, az nekem sokat jelent. Nem tudtam, hogy neki is.

Igen, és egyébként Megyiknek is. Mindjárt odasétálunk a Sassettházhoz, de itt a Manet előtt még térjünk ki kicsit a szoknya struktúrájára, a fehérek változó árnyalataira és a tízes évek orosz avantgárdjára. Természetesen Malevicsot nem ismerték eredetiben 1950–52-ben, de hallottál mondjuk Malevics *Fehér négyzet fekete alapon* vagy *Fekete négyzet fehér alapon* című...

Akkor nem hallottam róla, de mivel Martyn Ferenc, aki a párizsi Abstraction-Création tagja volt még '39-ben, tehát az ő friss képei, amelyek Pécsen készültek, az 1946 körül festett képei főművek, a leg-

jobbak közé tartoznak. Nem mondom, hogy a szemem láttára készültek ezek, mert amikor rajta kívül bárki más jelen volt, akkor soha nem festett. De ott voltak a készülő képek. A másik, hogy ugyanakkor egy reprodukció, a *Szent Márk csodátétele* ki volt téve nála a munkaasztal mellé.

Menjünk a Sassetta-képhez. A kompozíció vagy a színek hatottak rád jobban ebben a konkrét esetben?

Ezt nem tudom megmondani. Most összeszemosódnak azok az idők, amikor még nem láttam Itáliát, és később, amikor már megjártam, és amikor ez a látvány egy eredetiben bejárt itáliai épületen belül jutott eszembe. Nekem a legnagyobb dolog 1962–63-ban, hogy ekkor voltam először Olaszországban, és nagyon sok építészeti csodálatos helyen megfordultam. Itt visszamenőleg végtelenek a múltnak a kútjai, hogy így mondjam, tehát mélyre mélyre. Látod, a Thomas Mann is benne van ebben... Mert tőle lehetett olvasni az ötvenes években. Az, hogy én Proustot felfedeztem magamnak nagyon fiatalon, az a szimatomnak, a véletlennek köszönhető, és meg is szereztem az első kiadás összes kötetét, és elmerültem benne, de Thomas Mann elérhető volt. Visszatérve a *Baudelaire szeretőjére*, nekem az is izgalmas volt, hogy ezt a szót ki lehetett mondani, és ez egy világ által elismert jelenségnek, egy hölgynek, egy látványnak, egy társadalmi státusznak szólt. Ebben megjelent valami olyan dolog a világból, egy olyan húzás, egy olyan távlat, amiben Magyarországon akkor nem tudott annyira tájékozódni az ember.

Látod, erre vonatkozott az a kérdésem, amikor a szobából elindultunk, és még nem volt bekapcsolva a magnetofon, hogy csak esztétikai kútforrás volt-e a Szépművészeti Múzeum, vagy volt egy szociológiai, társadalmi oldala, vonatkozása a te itteni sétáidnak? Ezek szerint volt.

Minden itt volt. Mindenfajta megszólítás megtörtént itt. Volt egy kép, aminek akkor az volt a címe, hogy a *Neufchâtel tó*, havas tájban egy kis várkastély volt rajta a távolban, hideg, párizsi kékes tó partján, Courbet festette.

Igen, *A Blonay-i kastély*, ez volt a fedőlapja a *L'Origine du monde*-nak, a vaginát ab-

rázoló Courbet-képnek, ez volt ráhajtvá. Ezt nem tudtam.

Igen, igen. Az eredeti tulajdonos gyűjteményében egy elzárt teremben csak a kiáltások nézhették meg, de még ott is ráhajtották a tájképet. És aztán Hatvany megvette, kettéválasztották a két képet, és Franciaországban Jacques Lacan pszichoanalitikushoz került a *L'Origine du monde*, a fedőkép, a tájkép pedig itt maradt Magyarországon, és aztán bekerült a Szépművészeti Múzeumba.

Ez a tájkép, ez számomra egy hosszú időszakban az egyik legnagyobb vonzása volt a múzeumnak, nem tudom megmondani, hogy miért.

A fehér miatt számomra is. Bronzinóhoz hasonlóan a Courbet *A Blonay-i kastély* volt az, ami gyerekkoromban magnetikusan vonzott, mert a non plus ultrája a festészetnek az a fehér, ugyanúgy, ahogy a Manet *Baudelaire kedvesének is a ruháján a fehér a fehérre felrakva* hihetetlenül erős élményt ad. *A Blonay-i kastélynál* ugyanerről van szó, ugyanezekről a fehérekről.

Visszatérve még egy pillanatra a Manet-képhez, a megkezdett és abbahagyott ecsetnyomokat nem stíluselemzésnek kell hogy alávesse az ember. Itt maga az emberi tevékenység szabadsága, a szellem mozgása jelenik meg. Akkor, amikor én ezt a képet először láttam, mi még tanultunk. Még meg kellett tanulni a dolgokat, be kellett fejezni a feladatokat, megoldani őket. Megoldani ma is kell, de nem biztos, hogy azokon a módokon, amiket megtanultunk.

Csak az a művész és az az ember lehet szabad, aki már valamifajta mesterségbeli tudással rendelkezik.

Nem valamifajta, hanem a lehető legmagasabb fajta. És sajnos ebből nem lehet engedni, és ez soha nem fog megváltozni. Ahogyan a régiek felkészültek a műhelyekben, maradjunk Itáliánál, mert azt jól ismerjük, és hogy hogyan történtek a dolgok, tehát a jelentkezők között volt ilyen is meg olyan is, de pillanatok alatt nyilvánvalóvá vált a mester számára, hogy ki a következő, aki a legnagyobb lesz. Aki a legelmélyültebben, aki minden másra vakon, süketen csinálta a mesterségbeli tennivalókat, és akinek már rövid időn belül meg lehetett engedni, hogy fontos részleteket megfessen a műhelyben egy készülő munkán, amit a mester majd alá is ír a saját műveként. Tehát azt kellett tudni, amit a mester tudott, és azután kezdhetette saját karrierjét a jelölt.

Itt te új mesterekre találtál Martyn után, és ahogy érzékelem, nemcsak a nagy koloristák, de a nagy konstruktivisták, mint Sassetta személyében is.

Én nem tekintettem konstruktivistának, nem tekintem most se.

Akkor nagy szerkesztőnek. Mert veled kapcsolatban nagyon ritkán beszélnek arról, hogy te mennyire megszerkeszted a képeidet. Veled kapcsolatban mindig a színek-, a színek-, a színekről esik szó. Pedig pontosan ugyanolyan jelentősége van a vásznaidon a konstrukciónak, ahogy elhelyezed a foltokat, ahogy egymás mellé pakolod, ahogy egymás elé és mögé pakolod, a valőrök relációjában. Nevezd, ahogy akarod Sassettát...

Tudod, ez totális kép. Most belevágok a szavadba, tudniillik a jó kép sohasem csak egy dologról szól. Hogyha csak azt látom, hogy konstruktív szerkesztés, akkor az számomra részletkérdés. Itt sok

mindenkivel lehet, hogy nem értek egyet, de hát az nem baj, a művészet annyiféle, ahány. Már engedtessek meg, ha más nem, akkor legalább ez engedtessek meg, hogy annyifélekéleg legyünk. Azonkívül nem is tudom megmondani, hogy ez miért tetszett annyira már akkor, most meg már azért tetszik, mert régen is tetszett. Párizsban a Louvre-ban van Sassettától a Szent Ferenc-történetnek az a jelenete, a *Szent Ferenc menekülése a börtönből*, ahol egyszerűen egy kis fél figura – lemaradt a többi része – a falakon keresztül suhanva távozik a börtönből. Az nekem ugyanígy kedvencem, holott nincsenek rajta ezek a gyönyörű színű architektúrarészletek. Vagy a londoni National Gallery-ben lévő Sassetta-kép... Az első dolgom ha Londonban járok, hogy megyek és megkeresem, ott is átrendezték, máshol van. Azt kell hogy mondjam, most így kicsit kilépve, hogy a Szépművészeti Múzeum volt az első olyan hely, amiből aztán jó néhányat megismert az ember még, Európában főleg, de Amerikában is, ahol a múzeumban otthon van, ahol az ő szíve vérei vannak jelen. Ez forró és jó élmény.

És ahol megnyugszik. Lehet, hogy kint az utcán fázott vagy melege volt, szomjas volt vagy más dolog nyomasztotta, és ha belép ezekbe a terekbe, egy semmivel össze nem hasonlítható nyugalom és boldogság keríti hatalmába.

És elégedettség. Miközben nézi és látja a képeket, hullámozó módon történik vele ez az elégedettség. Semmi sem hiányzik. Aztán egyszer csak a festész éles vágyat érez arra, hogy valamilyen anyaggal valamilyen felületen újra nyomot hagyjon.

© Szépművészeti Múzeum, Budapest
@ Foto: Szesztay Csánád



Sassetta: *Aquinói Szent Tamás imája*, 1423–25 k., tempera, arany, fa, 23,6 × 39,2 × 2,5 cm, Szépművészeti Múzeum



Sassetta [Stefano di Giovanni]: *Szent Rainer kiszabadítja a szegényeket a firenzei börtönből*, 1437–44 között, tempera, arany, nyárfa, 43,4 × 63,3 cm, Louvre, Párizs

Forrás: Wikimedia Commons

a

A dolgok állása szerint hamarosan eltűnik a Liget abban a formájában, ahogy többségünk már gyerekkora óta ismeri. De akármilyen szedett-vedett kinézetű, gondozatlan, sőt viharvert néhol, azért szeretnénk emléket állítani neki, hogy amikor már látványos lesz, mozgalmas, tele turistával, elő lehessen szedni a megfakult *Artmagazinokat*, merengeni a régi szép időkön, búsulni, miért is nem sétálgattunk többet az akkor még elhagyatott részeken.

Sorozatunk harmadik részében hivatásos útikönyvíró ered egy ligeti rejtély nyomába. Szülővárosának szenvedélyes népszerűsítője, a helybélieknek is melegen ajánlott, több kiadást megért *Budapest könyv* szerzője állít emléket a Liget egyik különös fájának.

III. rész | TÖRÖK András

AZ A BIZONYOS FA

TALÁNY A KÁDÁR-KORI LIGETBEN

Azt a bizonyos fát a Ligetben először tízéves koromban láttam meg. A cifra ház előtt állt, ahol az én szép fiatal mamám bérelszámoló volt, miközben estin jogi egyetemre járt. A házzal kapcsolatban az égvilágon minden különös volt. Elő-

ször is a formája. Széles lépcsőn lehetett felmenni óriási kapujához. Kifigyeltem, hogy a kapu tetejének bal és jobb oldalán egy-egy meztelen nő üldögél. A cégtáblára ez a különös név volt kiírva: Képzőművészeti Kivitelező és Iparvállalat. A mamám

elmagyarázta, hogy két nagyon különböző dolgot csinál ez a vállalat. Egyrészt szobrokat (a kőszobrokat itt, ebben a házban, a bronzszobrokat egy másik helyen), valamint maketteket, elsősorban gyártelep-maketteket, például amikor eladnak egy-egy üzemet a Közel-Keletre, akkor a megrendelők, általában nem különösebben iskolázott politikusok, ebből értik meg, mit vesznek.

Azt hiszem, ez volt a legelső épület, amit életemben először igazán tüzetesen szemügyre vettem. Sárga téglával volt burkolva, de sok csillogó kerámiadísz is volt rajta. Grandiózus, de ütött-kopott volt az egész. Voltak rajta szoborfülkék, de nem voltak ott szobrok. Mintha félbemaradt volna a felújítása.

Volt, hogy iskola után bementem anyámmal, hogy ne legyek otthon egyedül, és nyaranta is gyakran töltöttem ott fél vagy egész napokat. Talán százszor is jártam ott. A címe is furcsa volt: Vorosilov út 115. A nevet aztán 1961-ben hirtelen Népstadion útra cserélték le, emlékszem a szüleim értetlen sustorgására. A marsall nyilván túl közel állt Sztálinhoz, ő is sztálintalanítás áldozata lett.



Az Olof Palme-ház a Városligetben, a bejárati lépcső előtti fával

Az igazgató neve is különös volt. Így hívták: Poldauf Medárd. A nevét a mamám mindig kicsit sajnálkozva ejtette ki, mint ha ezt tette volna hozzá: „szegény, hogy hívhatnak valakit így!”. Egyébként nem emlékszem, hogy bármi érdemi információt mondott volna róla otthon. Az internet nem sokat árul el róla, egy Kismarosról szóló helytörténeti könyv szerkesztésén kívül ma nem találni semmit. (A kismarosi helyi lap egy közelmúltbeli számában ifj. Poldauf Medárd halálhírét közlik.)

Hogy végre rátérjek arra a bizonyos ligeti fára, a KKIV épületével kapcsolatban volt még egy furcsaság. A főbejárathoz vezető lépcső előtt ott állt egy jól megtermett fa. Ez már kisfiú koromban is elgondolkodtatott. Ki az a marha, aki egy lépcső elé ültet fát? Biztos voltam benne, hogy senki... De annyit már tanultam a rövid életű környezetismeret tantárgyból, hogy a magokat szétszórja a szél, és véletlenül kicsírázhat bármelyik mag. Na de hogy maradhatott meg? – egy lépcső előtt kihajtó fácskát nyilván kitépne egy gondnok vagy a hegyes bottal járőröző parkőr... nem mondhatnám, hogy nagyon izgatott a dolog, csak egyike volt egy kisfiú ezer és ezer megválaszolhatatlan kérdésének.

Három év múlva, hetedikos koromban, amikor egy tanárjelölt jelent meg a Váci utcai általános iskola 7. osztályában (így jelölték a zenei tagozatos osztályokat), és azt mondta, hogy városnéző szakkört szervez, azonnal jelentkeztem. Nem mintha a város különösebben érdekelt volna, Budapest (vagy bármi, a kalandregény-olvasáson kívül), de ösztönösen vonzódtam ehhez a csinos, meleg tekintetű, jó szagú fiatal nőhöz. A mamám ekkor már nem a Ligetben dolgozott (bár örömmel maradt volna a jogi diploma után is, de hát egy ilyen kis céghez elég volt egyetlen jogász, és ő még messze volt a nyugdíjtól). Akkor már a város másik részére, egy betonelemgyártó céghez bumlizott majdnem egy óráig a tömött buszokon.

Egy nap a városnéző szakkörrel a Ligetbe mentünk. Akkor jó része pazarló módon zárva volt. Itt rendezték ugyanis minden tavasszal néhány napig a Budapesti Ipari Vásárt (csak később változott a neve BNV-re). Az év többi 52 hetében az óriási terület zárva volt. X (rettenetes, de a neve nem maradt meg bennem, csak



© FORTEPAN / Braun Antal

a sugárzó személyisége) elmesélte sétálás közben, hogy ennek a kiállításnak két előzménye is volt. Az első, amikor 1885-ben Országos Kiállítást rendeztek, hogy bemutassák az ország hirtelen nekilódult fejlődését. Több akkori épület részben vagy egészben megmaradt. Egyet meg is nézünk majd. És meglepetésemre odavezetett minket a mamám volt munkahelyéhez. Elmesélte, hogy ez volt eredetileg a Múcsarnok – képeket mutattak be a belsejében –, azért terveztek hozzá ilyen nagy ablakokat. Később megépült a mai Múcsarnok, az 1896-ban megrendezett Millenniumi

Kiállításon (ez volt az Ipari Vásár második előzménye) pedig ez lett az Egészségügyi Csarnok. 1907-től kezdve itt működött a Fővárosi Múzeum. Felhívta a figyelmünket, hogy a tető alatti díszes sávban híres festők portréja látható, név szerint is említett néhányat: Raffaelo, Michelangelo, Leonardo da Vinci. X akkora hatással volt rám, hogy hazáig ismételtettem a neveket, rohantam a lexikonhoz. És nagyon szégyelltem, hogy magamtól nem vettem észre az arcképeket. Arra is emlékszem, hogy azt is ekkor tudtam meg, hogy mind a két háború idején hadikórház volt az épületben.

A 1885-ös Országos Általános Kiállításra készült Műcsarnok épülete
[tervezte: Kauser Gyula és Pfaff Ferenc] a későbbi Magyar Alkotóművészek Háza, 1885? 1896? 1907?



© FORTÉPAN / Fodor István

Hogy most mi van benne, őszintén szólva nem tudom, mondta félszeg mosollyal. (Ezért külön szerettük – tanárainkkal elmentében mindig megmondta, ha valamit nem tudott.) Ekkor eljött az én időm: elhadartam, amit tudtam a bent folyó tevékenységekről, és felajánlottam, hogy elintézem a bejutást, feltéve, hogy a régi portás van szolgálatban, akit jól ismertem. De itt felsültem, mert Szabó bácsi az igazgatói engedélyt firtatta. Valószínűleg meg se ismert. Leforrázva kullogtam vissza a csoportomhoz. Próbáltam szóba hozni a lépcső elé nőtt fa ügyét, de ez nem érdekelt senkit. Már a Millenniumi Kiállításról folyt a szó, hogy azzal tele volt az egész Liget, hogy azért épült a kisföldalatti, hogy a sok érdeklődő könnyen kijuthasson. (Az első utas maga Ferenc József király volt – tette hozzá –, aki ez alkalommal kegyesen hozzájárult, hogy az egészről róla „Ferenc József Földalatti Vasútnak” nevezzék el.)

Hogy nyolcadikban is folytatódott-e a városnéző szakkör, sajnos nem tudom felidézni. Akkor már a gimnáziumi felvételi tartott lázban, a néhány száz méterre lévő nagy hagyományú reálgimnáziumba

készültem. Hárman voltunk jó barátok az osztályban, már évekké azelőtt mindannyian felírtuk egy fecnire: „Gépészmérnökök leszünk”, és ünnepélyesen elástuk a Petőfi tér egyik bokra alatt – oda hordtak minket levegőzni.

Az egykori Reáltanoda matek-fizika szakára be is jutottam, de az istennek se tudtam matematikából a legjobb tíz közé kerülni – a fizikáról inkább ne is beszéljünk. Így aztán a humaniorák felé fordult az érdeklődésem, történelem szakra jelentkeztem a bölcsészkarra, és elsőre fel is vettek. Akkor még nem tudtam, hogy Budapest története ennek a stúdiumnak a része. Ha mégis, akkor talán nem teszek ekkora vargabetűket: nem akarok nagy műfordító, angol nyelvtanár, világhírű festő, gazdag galériatulajdonos, színházi fotográfus és dramaturg, külföldi egyetemi program oktatója lenni. A fordulópont, egy nagyra törő Budapestről szóló útikönyv ötlete 1986 tavaszán született meg, amikor nászúton jártam Bécsben, és megtapasztaltam, hogy egy útikönyv nemcsak unalmas, dicsekvő, esetleg birodalmi hangvételű lehet, hanem személyes,

szarkasztikus is. Ekkor ugrottam fejest a gazdag, nagy múltú budapesti helytörténeti irodalomba, akkor lettem mások szakmunkáinak boldog fosztogatója.

Mintegy két és fél évtizedig csak futólag láttam a házat, amikor lányaimat a KRESZ-parkba hordtam szabályokat tanulni, és mindig úgy intéztem, arra kerüljünk egyet. Mikor 1993-ban újra beléptem a házba, már híre-hamva sem volt az egykori szocialista állami vállalatnak, most már mindenki Palme-háznak hívta, mert 1986. február 28-án egy orgyilkos lelőtte a Magyarországon is halhatatlanul népszerű svéd miniszterelnököt



A nyolcéves Török András édesanyjával, 1962

A hátrafelé néző lépcső mellett
az egykori Pesti Német Színház
homlokzatát díszítő szobrokkal, 1936

– és a volt Múcsarnok előtti sétányt egy év múlva róla nevezték el. (Addig ezt a részt is Népstadion útnak hívták.) Amikor újra beléptem, megint kiállításokat rendeztek, a Múcsarnok a nagy felújítás alatt itt húzta meg magát.

Ekkor láttam meg újra a nagy fát. Elhatároztam, hogy alaposan utánajárok az épület történetének, kikérdezem a még élő tanúkat, akár Poldauf Medárdot is beleértve. Csakhogy nem sokkal ezután egy szirénhangnak engedve politikai szolgálatba álltam, és négy éven át időmet enyhén szolva nem én osztottam be. Akkoriban kisebb dolgom is nagyobb volt ennél. 2002-ben, amikor Saly Noémival megalakítottuk a Nagy Budapest Törzsasztalt, az egyik álmom az volt, hogy a tagokkal szellemileg összekapaszkodhatunk, és bármit bármikor meg lehet tőlük kérdezni. Akkor is eszembe jutott a fa.

A rejtély megoldásához azonban még valami kellett. 2010. augusztus 20-án megindult a Fortepan fotóportál. Hónapokon belül szenvedélyes használója és segítője lettem. Valamikor 2012 tavaszán valamilyen városligeti képet kerestem, amikor egyszer csak elém került egy kép az épületről. 1900 van megadva dátumnak, de talán csak azért, mert annál régebbre nem tud visszanyúlni az időcsúszka. A főbejáratnál nyitva, alatta több létra: itt bizony a nyitás előkészületei történnek. 1885, az elkészülés, 1896, az Egészségügyi Pavilon vagy az 1907-es Fővárosi Múzeum megnyitása előtt vagyunk. Hanem az ominózus fa nem látható sehol!

Ám valami nem stimmelt a képpel. Néhány perces nézegetés után rájöttem, hogy hiányzik az épület előtti Stefánia út széles aszfaltcsíkja. Bizony! Az épületet hátulról látjuk! Sőt. Eredetileg a főbejárat és az oda vezető lépcső is arrafelé nézett!

Alighanem az ostrom utáni helyreállítás-kor változtathatták meg az irányt, és akkor már ott állott a kifejlett, méretes fa. A lépcső kicsit kényelmetlen, mert csak egy ennyire meredek fajta fért el – éppen a fa miatt.

De hát miért nem vágták ki? Az ötvenes évek végén a környezetvédelem mint



© FORTEPAN

olyan, errefelé nem létezett. (A Városligetből széles sávot vettek el, hogy legyen hol felvonulni. Ugyan mi volt ehhez képest egyetlen fa?)

Vagyis a lépcső előtti fa rejtélyének egy része még megoldásra vár. Még nagyobb rejtély, hogy mi lesz az épület hosszú távú, lehetőleg fenntartható funkciója.

Megkérdeztem Simplicissimus barátomat, milyen funkciót szánna neki. Ő kávéházat és éttermet helyezne el benne, és mellékesen egy könyved, multimédiás Liget-történeti múzeumot. Ahol meg lehetne nézni a Liget kétszáz éves múltjának minden darabkáját. Amíg az emberek

várnak az ételre/italra, mindenki, minden egyes asztalon turkálhatna a Liget történetében.

Ennél én se tudok jobbat.

a

HORNYIK Sándor

PÁRHUZAMOS UNIVERZUMOK

ABSZTRAKT, KONSTRUKTÍV ÉS KONKRÉT MŰVÉSZET A VASS-GYŰJTEMÉNYBEN

Számtalan jele van annak, hogy a geometrikus absztrakció továbbra is aktuális, sőt divatos. Egyre több például a jelentős tematikus nonfiguratív gyűjtemény és múzeum, amelyek között most már nemzetközi léptékben is jelentős rangot vívott ki magának a Vass-gyűjtemény, amely nem egyszerűen csak számba veszi a konkrét művészet, az op-art és a minimalizmus legfontosabb trendjeit és alkotóit, de arra is lehetőséget kínál, hogy felfedezzük a különféle elkötelezettségű „geometrikus” trendek sokféleségét és komplexitását.

A Vass-gyűjtemény nemzetközi anyagát bemutató és kontextualizáló kötet gyönyörű darab. A kivitelezés igényes és reprezentatív, a design letisztult és tetszetős: egész egyszerűen jó ránézni erre a vörös gerincű és fekete-fehér mustrával (egy François Morellet-mű részlete) beborított kemény táblás kötetre. A könyvet amúgy az a Kaszta Móni tervezte az Arkas Design keretein belül, aki

a Vass Shoes brand arculatáért is felel, ami 2007-ben elnyerte a Magyar Formatervezési Díjat. A továbbiakban eltekintek majd a Vass Cipő és a Vass-gyűjtemény között vonható organikus, ám többnyire erőltetett párhuzamok taglásától, de előljáróban azért mégis felhívnom a figyelmet arra a tényre, hogy mindkét brand Magyarország határain kívül aratja az igazi sikereket. E könyvismertetés a továbbiakban természetesen a művészeti világon belüli sikerekhez kíván adalékokkal szolgálni, melyek közül a kötet több pontján is felbukkan az az öröndetes adat, hogy a Vass-gyűjtemény 2012-ben bekerült a BMW Art Guide-ba, melynek jelentőségét a Michelin kulináris kalauzához szokták mérni.

Az új „Vass” gyűjteményi katalógus talán már csak a fentiek miatt is hozza a tőle várható magas művészi és szakmai színvonalat, ami éppúgy tükröződik a már említett designban, mint a könyv koncepciójában, szerkesztésében és szakmai szövegeiben. A koncepcióért amúgy maga Vass László és Geskó Judit felel, a szerkesztés Gosztonyi Ferenc munkája,

a részletes, egyszerre szituáló és interpretáló műtárgyleírások pedig Bodor Kata, Fehér Dávid, Heidt Katrin, Imre Györgyi, Kovács Anna Zsófia és Kumin Mónika tollából származnak. A részletes műtárgyleírásokon túl három szöveg is segít elhelyezni a Vass-gyűjteményt a világ művészeti térképén: egy interjú a gyűjtővel, egy gyűjtéstörténeti bevezető Geskótól és egy komoly teoretikus szöveg Kumintól. Ez utóbbi hivatott enyhíteni azt a vizuális sokkot is, amelyet a konstruktív és a konkrét művészet ilyen mértékű koncentrációja kelthet az olvasóban: a kötetben ugyanis több mint kilencven alkotó szerepel Joseph Alberstől Shizuko Yoshikawáig nagyjából kétszáz művel. Albers alkotása bevallottan a gyűjtő egyik (hanem a) legkedvesebb műve, egy olajfestmény a legendás *Tisztelet a négyzetnek* sorozatból, amelyre évekig vadászott Vass László, hiszen tudta, vagy legalábbis sejtette, illetve érezte, hogy nincs jó konkrét művészeti gyűjtemény Albers-kép nélkül. Amíg az Albers-mű a Max Bill-művekkel, illetve a „svájci konkrétok” és a Zero Gruppe, valamint

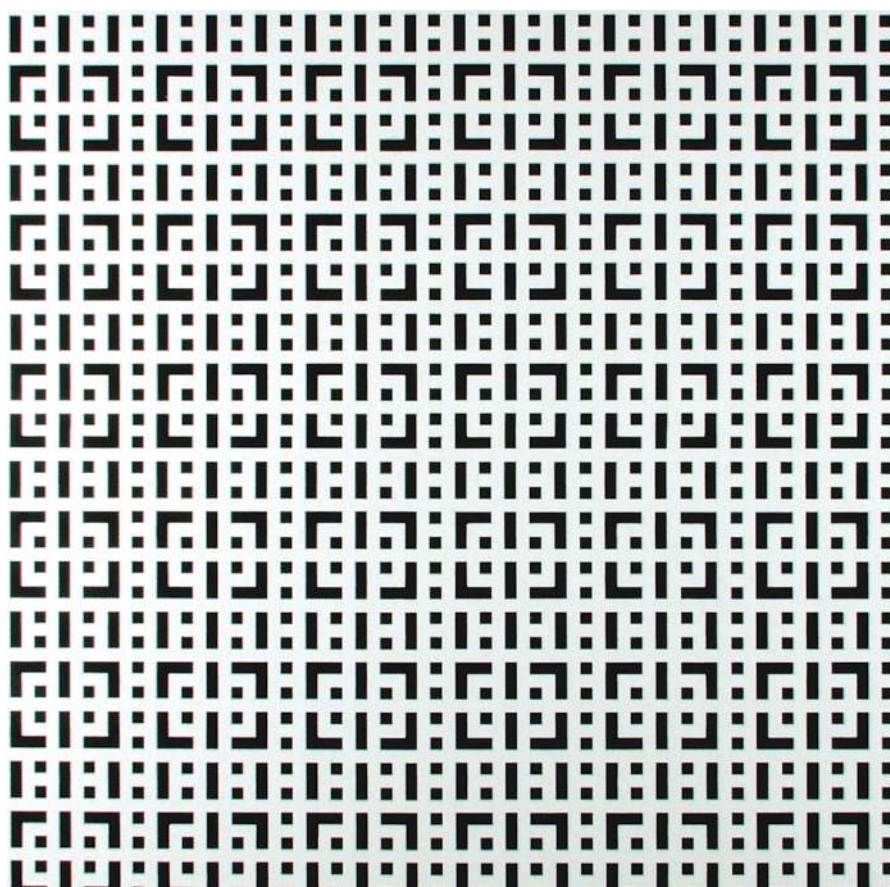


François Morellet: *Mind a 2, mind a 4, mind a 6*, 1974, akril, vászon, 80 × 80 cm, Vass László Gyűjtemény

a GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) tagjainak munkáival együtt pontosan jelzi a gyűjtemény fókuszát, addig Yoshikawa geometrikus absztrakt festménye kiválóan mutatja, hogy milyen komoly kiterjedéssel, illetve horizonttal gyűjt Vass László. A gyűjteményben nemcsak a svájci, a német, az olasz és a francia vonal erős, de jó néhány kelet-európai, skandináv, angol, amerikai és japán művésztől is fontos műveket találunk benne. Ez a horizont egyrészt jelzi a konkrét művészet mai globalitását, de Sol LeWitt, Robert Mangold vagy Marcia Hafif műve azt is mutatja, hogy Vass nemcsak a „vonalas”, avagy hardcore konkrét művészetet gyűjti, hanem olyan művészekről is vannak munkái, akiket a művészettörténet a konceptuális művészet, a minimalizmus vagy éppen a posztmodern radikális festészet terminusa mentén szokott tárgyalni.

A reprezentatív kötetet lapozgatva talán csak egy dolgot sajnálhatunk, mégpedig azt, hogy az albumszerű, a műveknek és a művészeknek autonóm és neutrális teret biztosító szerkesztés – ami az alfabetikus rendben is tükröződik, illetve abban, hogy egy oldalpáron konzekvensen csak egy művész munkái láthatók – nem ad teret a gyűjtemény esztétikai logikájának. Ez a logika, illetve Vass ízlése persze felfejthető az interjúból, illetve Kumin tanulmányából, de jó lett volna olyan izgalmas párosításokat látni a kötetben, amelyek a gyűjtőt is inspirálták egy-egy művész gyűjteménybe illesztése során: „A képzőművészeti vásárokon figyeltem fel arra, hogy Robert Mangold és Alan Charlton egy-egy alkotását következetesen egymás mellett állítják ki, s ezt a párosítást is rendkívülinek találtam. Ez indított arra, hogy nekem is legyenek műveim tőlük, és szép együttesként mutathassam be azokat a veszprémi múzeumban.” A közvetlen esztétikai élmények mellett azonban a művészettörténet is fontos inspirációt jelentett, hiszen a gyűjtő éveket töltött el azzal, hogy megszerezze gyűjteményébe a feltétlenül szükséges alapműveket a már említett Alberstől vagy éppen Richard Paul Lohsétól.

Arra a kérdésre, hogy mik is az alapművek, és mit is jelentenek az időnként felbukkanó titokzatos rövidítések és terminus technicusok, Kumin Mónika adja meg a választ, aki olvasmányosan, de



© Fotó: Navrátil Ferenc

mégis pontosan és szakszerűen, kellően széles szakirodalmi merítésre támaszkodva tekinti át a kötet és a gyűjtemény befogadásához szükséges művészettörténeti támpontokat. Kumin történetének egyes elemei jól ismertek, mások viszont izgalmas adalékokkal szolgálnak a gyűjtemény művészeit összekötő kapcsolati háló tekintetében. Kumin kiindulópontja természetesen Theo van Doesburg, akitől talán érthető okokból nem szerepel mű a gyűjteményben. Hasonló okokból kell nélkülöznünk Malevics és Mondrian vagy esetleg Kandinszkij egy-egy munkáját is. Az első „igazi” konkrét művésztől, Max Billtől kezdve azonban a „klasszikus” konkrét anyag szinte teljesnek mondható. Van Bill, van Lohse és van Camille Graeser és Verena Loewensberg is, hogy teljes legyen a zürichi konkrétok anyaga. Talán csak egy Vordemberge-Gildewartra lenne még szükség, aki Albersszel és Bill-lel együtt a kötet számos művésznének indulását segítette az ulmi Hochschule für Gestaltung tanáraként. Kumin ezt a szálát is kibontja, de kiemeli a kiállítások (az 1945-ös *Art Concret* és az 1955-ös *Le*

Mouvement Párizsban, illetve az 1961-es *Bewogen Bewegung* Amszterdamban és az 1965-ös *The Responsive Eye* New Yorkban, melynek az op-art terminus megszületését köszönhetjük) jelentőségét is, persze feloldja a rövidítéseket, és remekül összefoglalja az egyes művészeti csoportosulások esztétikai programjának lényegét. Az ötvenes-hatvanas évek új és konkrét orientációjú (vagyis bizonyos értelemben neokonkrét) művészcsoportjai közül talán a Zero Gruppe a legteljesebben reprezentált a kötetben, hiszen szerepel mű mindhárom alapító tagtól, Heinz Macktól, Otto Pienétől és Günther Ueckertől is, akik amúgy a kortárs műtárgypiacon már szinte a konceptuális művészet és a minimal art nagyon magas pozícióit ostromolják (Uecker már a top 100-ban van az [artfacts.net-en](http://artfacts.net/en)). A minimal art és a konceptualizmus ugyan nincs jelen szisztematikusan a Vass-gyűjteményben, de egy-egy ponton (Agnes Martin, Sol LeWitt vagy Bernar Venet) azért a három „univerzum” izgalmasan egymásba fonódik. A svájci és a német vonal mellett erős viszont a francia „konkrét” François



June 23 revision of June 21

Bridget Riley: *Bassacs*, 1997
vinil, papír, 67,7 × 87,2 cm,
Vass László Gyűjtemény



Barnett Newman, 1977

Morellet-vel, Aurélie Nemours-ral és Molnár Verával az élen, sőt izgalmas módon a radikális festészet és a neo-geo is helyet kapott olyan nagyjágyúkkal, mint a már említett Hafif, valamint Joseph Marioni, illetve Peter Halley és Sarah Morris.

Ez nyilvánvalóan Vass személyes ízlését, illetve nyitottságát tükrözi, de itt is fontosak a külső impulzusok, hiszen a gyűjtő maga is említi, hogy hatással volt rá a nevezetes mouans-sartoux-i Honegger-gyűjtemény, amely különféle indíttatású monokróm művekkel elegyíti, illetve konfrontálja a szigorú, konkrét esztétikát. A konkrét esztétikája amúgy meglepő módon absztrakcióellenes, hiszen a konkrét művészet egyik lényegi pontja per definitionem az, hogy nem a természetből absztrahál, hanem kizárólag pigmentekkel, oldószerekkel és geometriai formákkal dolgozik. Innen nézve pedig a neo-geo ironikus és posztmodern szellemiségűnek mondott, de mindenképpen kontextualista, a történetiséggel meghatározó módon számot vető esztétikája is elszakad a konkrét művészet autonóm és zárt, kizárólag matematikai és fizikai alapokon működő formanyelvétől. Éppen ebben a teoretikus mélységben válik igazán izgalmassá a lát- szólag egységes, a figurativitás vagy éppen a kritikai realizmus felől egyszerűen nonfiguratívnak vagy geometrikus absztraktnak tűnő gyűjtemény. Az elméleti esztétika azonban a Vass-gyűjtemény esetében sem kizárólagos, és nem is tökéletesen autonóm, hiszen a gyűjtő maga sem rejti véka alá, hogy ízlését nemcsak a művészettörténet és a muzeológia formálta, hanem a barátok és a „mesterek” is. Ilyen „mester” mindenekelőtt Barcsay Jenő, aki talán Vass első „szerelme” volt gyűjtőként, de később Kovács Attilától és Konok Ta-

Josef Albers: *Tanulmány a Tisztelet a négyzetnek című képhez: Allegro*, 1963
olaj, farostlemez, 45,7 × 45,7 cm, Vass László Gyűjtemény



© Josef Albers - © HUNGART 2014 © Fotó: Navrátil Ferenc

mástól is kapott esztétikai tippeket. Előbbi Morellet, utóbbi pedig Nemours munkásságát ajánlotta a figyelmébe, de Vass említi még Bak Imre és Haász István nevét is, akik Halley és Morris, illetve Rita Ernst és Paul Uwe Dreyer műveit méltatták. A magyar szereplők egyúttal azt is jelzik, hogy a Vass-gyűjtemény egykor magyarországi műterem-látogatásokkal és magyar szereplőkkel indult útjára, és a kilencvenes évek közepéig a magyar anyag dominált benne, csak utána kezdődött meg egy intenzív és tudatos nemzetközi gyűj-

teményezés és kapcsolatteremtés, aminek eredménye lett e gyönyörű kötet mellett számos izgalmas veszprémi kiállítás is az elmúlt jó tíz évben, olyan világsztárokkal, mint Uecker és Albers.

Innen nézve talán egy olyan digitális verziója is izgalmas lenne a gyűjteménynek, amely nem ábécérendben sorolja a művészeket és azok műveit, hanem egyrészt Kumin nyomán művészettörténeti csoportokat alkot és laza kronológiát tart, másrészt meg Vass nyomán vizualizálja a gyűjtéstörténetet, vagyis megmutat-

© Vass László Gyűjtemény © Fotó: Navrátil Ferenc



Molnár Vera: *4 piros osztott négyzet*, 2000, akril, vászon, 50 × 200 cm, Vass László Gyűjtemény

ja, hogy milyen sorrendben érkeztek be a művek. A hipertextes formátum, illetve a hiperlinkek lennének alkalmasak arra, hogy feltárják azt a perspektívát is, hogy milyen a Vass-univerzum pozíciója a többi hasonló konkrét univerzumhoz képest, legyen szó akár az ingolstadti Konkrét múzeumról, akár a Ritter tulajdonosának múzeumi szintű waldenbuchi magángyűjteményéről. Sőt arra is a hiperhivatkozások kínálnának lehetőséget, hogy átláthatóvá váljon az, hogy a kötetben Kumin által összerakott nagy, konkrét művészeti narratíva mennyiben különbözik a többi nagy (művészettörténeti) narratívától. Az egyik ilyen manapság divatos nagy narratíva természetesen az aktivizmus és kritikai realizmus, amit többek között Grant Kester és Claire Bishop rakott össze.¹ De ilyen nagy „másik” Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois és Hal Foster története is a matéria és a „formátlanság”, pontosabban a forma hiányának, illetve lebontásának kultuszával.² Érdekes, hogy amíg az előbbi teljesen más nevekkal dolgozik, zömében dadaista, neodadaista, fluxus és konceptuális művészekkel, addig az utóbbi esetben vannak izgalmas átfedések. Pedig per definitionem nem lehetnének, hiszen Krauss és társai az irracionalitás és a rombolás antimodernista narratíváját éppen a ráció és a vegytiszta, avagy konkrét absztrakció modernista kultúrájával szemben határozták meg Georges Bataille és a szígeri szürrealizmus nyomán. Viszont Yves Klein és Lucio Fontana ebben a „másik” történetben is szerepel, miközben munkásságuk a monokróm festészet, illetve a Zero Gruppe minimalizmusa okán az absztrakció és a konstruktivizmus történetének is része. Az önmagában és a maga rendszere szerint (majdnem) teljes Vass-gyűjteményben persze nincsenek kifejezetten „destruktív” és „entrópiás” művek, de számomra éppen a különféle művészeti programok között felfedezhető apró és rejtett ellentmondások, illetve a különféle intenciójú művek közötti finom disszonanciák a legizgalmasabbak, mert vibrálóan élővé változtatják a látszólag túlságosan is megtervezett és szisztematizált, „geometrikus” gyűjteményt.

Konstruktív – Konkrét. Nemzetközi művészet a Vass-gyűjteményben (Konceptió: Vass László és Geskó Judit, szerkesztette: Gosztonyi Ferenc)
Art V. Premier, Budapest, 2014, 352 oldal

• • •

1 V. ö.: Grant Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, Berkeley, 2004 és Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, New York, 2012.

2 V. ö.: Yve-Alain Bois – Rosalind Krauss: *Formless. A User's Guide*. MIT Press, Boston, 1997. Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hal Foster – Rosalind Krauss: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson, London, 2005.

a

Ragyogó kedvezmények egész évben!

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

Számolj utána bátran! A Magyar Narancsolvasókártyával 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: Transzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

MAGYAR NARANCS

BERÉNYI Mariann

STRESSZ A MÚZEUMBAN

A rágcslók semmit sem kedvelnek jobban, mint a szűk, sötét helyeket. Ugyanakkor rendkívül kíváncsiak, szívesen fedezik fel környezetüket is. Éppen ezért kiválóan teljesítenek a szorongással, stresszel kapcsolatos kísérletek alanyaiként. Erre – és még sok más – kettősségre épít a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum Selye Jánost és az általa kidolgozott stresszelméletet bemutató kiállítása és annak expresszív fekete-fehér tere is.

A látogató az első, természetes fénytől elzárt koromfekete helyiségben szinte szorong. Az elegáns, fehér csíkokkal átszőtt terem vizualizációs gyakorlatként is értelmezhető: hogyan változik a figyelem a természetes környezetnél jóval hidegebb (légkondicionált) és sötétebb térben. Egy szobával arrébb az ellentétes folyamatot

is megvizsgálhatjuk. A második terem hófehér falait a múzeum kellemes udvarára néző nagy ablakon keresztül természetes fény világítja meg, épp ellenkező hatást érve el. A harmónia azonban nem lehet teljes, a klasszikus boltíves termet négyzetösítő, drótra kifeszített fekete fóliaszalagok azonnal érzékeltetik: stressz

nélkül nincs élet, mint ahogy mindennek az ellenkezője is igaz lehet. A stressz nem csupán idegesség, feszültség, testünket és lelkünket megnyomorító külső nyomás, hanem erőt ad küzdelmeinkhez, segíti az összpontosítást. A stressz éppúgy gyorsítja a gondolkodást, ösztökéli az izmokat, ahogy egy másik helyzetben szorongást, krónikus betegségeket okoz. A felfedezés vágya éppúgy vihet bennünket előre, mint pusztulásba, a pozitívnak és negatívnak elkönyvelt hatások akár fordítva is hathatnak az élő szervezetre. A fóliaszalagok instabilitása pedig testünk sérülékenységének a metaforája: egy ideig húzhatjuk, rúghatjuk, lyukaszthatjuk, bár bámulatosan képes regenerálódni, egy idő után azonban felmondja a szolgálatot.

Ez volt Selye János stresszel kapcsolatos kutatásainak is legfontosabb eredménye. Sokszor kegyetlen állatkísérletei segítségével bizonyította be, hogy a hideghatást, az izommunkát, a vérzést és más stresszorokat csak egy bizonyos ideig lehet elviselni. Selye szerint a stressz az élet természetes velejárója, ha nem stresszelünk, azt jelenti, halottak vagyunk. Az emberi élet, a szervezet öregedése egyben a folyamat modellje is lehet. Gyerme korban az ingerekre élénk válasz érkezik, felnőttkorban a szervezet alkalmazkodik a leggyakoribb hatásokhoz, időskorban az alkalmazkodóképesség megállíthatatlanul csökken. Ez figyelhető meg a nagy



© Semmelweis Orvostörténeti Múzeum © Fotó: Tóth Barnabás

Kiállításenteriór

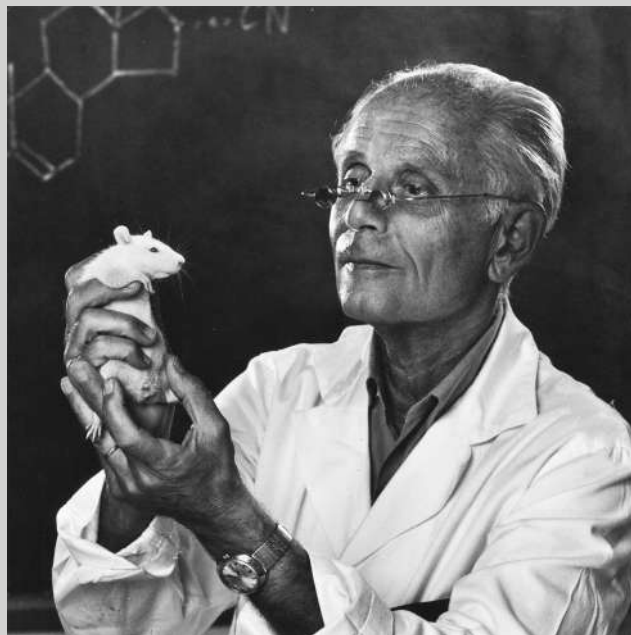
lángon élő művészeknél is. Elegendő a 27-es klubként emlegetett, magukat fiatalon elégető alkotók életútját felidézni (a *Club 27* [vagy *27-es Klub*, *27 Club*, *27-esek Klubja*] népszerű utalás – elsősorban az amerikai popkultúrában – a 27 éves korukban, gyakran rejtélyes körülmények között elhunyt rock- és blueszenészekre – a szerk.). A pályájuk látványos kitöréssel indult, lélegzetvétel nélkül keresték az inspiráló forrásokat: legerősebb alkotásaik jellemzően ebben az időszakban születtek. Utána viszonylag rövid ideig hírnevüket és önmagukat szinten tartották, de óhatatlanul elérkezett a vég, és előtte a botrányokkal telítődött kifáradás időszaka. Mindez akár egy betegség lefolyása során is megfigyelhető. A stresszor (stresszforrás) által kiváltott riasztás után kialakul egyfajta rezisztencia vagy ellenállás, szervezetünk a stresszt a legkisebb területre igyekszik korlátozni. Ez azonban nem végleges, az alkalmazkodóképesség hiába alakul ki, előbb-utóbb kimerül a szervezet.

A stressz azonban nem mindig valamely káros hatás következménye, a folyamat végeredménye alapvetően azon múlik, mennyire veszi igénybe a szervezet alkalmazkodóképességét. Selye ennek megfelelően különbséget tett a negatív és a pozitív stressz között. Az előbbi distressznek nevezte, ilyenkor az ember nem képes alkalmazkodással és küzdelemmel feloldani a rá nehezedő fizikai és pszichés terheket. Ha azonban növelni tudjuk a teljesítményünket, és javul a szervezet működése, már eustresszről beszélhetünk. Ezt bárki könnyen modellezheti a saját életében, ha a rémisztően közelgő határidő motiválja, akkor eustresszel van dolga, ha pedig a maradék kreativitását is lefagyasztja, pótcselekvésekre ösztönzi, már distressz rombolja a szervezetét.

Ugyanakkor nemcsak a stresszfolyamat, hanem a feltárásához vezető út, a Selye által alkalmazott kutatási módszer sem nélkülözi a sötétebb árnyalatokat. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeum kortárs művészeti installációként is ér-

telmezhető kiállítótereiben néhány vérfagyasztó állatkísérlet dokumentációja is látható. Selye János az orvostudományi alap kutatás egyik leghatékonyabb módszerének a kísérleti betegség-modellt tartotta: még akkor is, ha az nem azonos az eredetivel. Ezekben a kísérletekben az embert leginkább apró rágcsálókkal helyettesítették. A narkózisban lévő állatokon műtétek segítségével valamilyen hiányt pótlást hoztak létre, és figyelték, hogy az adott körülmények között miként reagál a stresszre. Ezzel a módszerrel könnyen meghatározható egy-egy szerv szerepe a stressz mechanizmusában. Ha számba vesszük, hogy a Nobel-díjjal kecsegtető megállapításokhoz montreali laboratóriumában hozzávetőleg heti 1000 patkányon végeztek kísérleteket, a témát taglaló fekete terem akár a tudomány árnyoldalaira is utalhat. Ám a fehér betűkkel szedett szöveg nyomatékosan felhívja a figyelmet arra a nem elhanyagolható tényre, hogy sok más felfedezés mellett állatkísérletek révén jutott az orvostudomány a dif-

Selye János 1907-ben Bécsben született, orvos családban. Déd-nagyapja és nagyapja a felvidéki Vágsellyén gyógyított, apja ezredorvosként került Bécsbe, ahol osztrák lányt vett feleségül. Fiuk születése után költöztek Komáromba, János itt kezdte meg alapfokú tanulmányait. Bár édesanyja nem beszélt jól magyarul, és otthon inkább németül társalogtak, Selye Hugó ragaszkodott ahhoz, hogy fiát magyarnak neveljék. Selye ennek ellenére orvosi és vegyészdiplomáját a csehszlovák Prágában szerezte meg. „Nem én hagytam el Magyarországot, Magyarország hagyott el engem” – hivatkozott Trianonra, amikor megkérdezték, miért nem Budapesten tanult. 1931-ben a Rockefeller-ösztöndíj segítségével az Egyesült Államokban folytatta pályáját, 1932-ben került Kanadába. Montrealban, a McGill Egyetemen, a biokémiai tanszéken 1933-tól biokémiát, később a szövettani tanszéken szövettant oktatott. 1942-ben nyerte el a DSC-fokozatot. 1945-től 1976-ig saját intézetében, az Institute of Experimental Medicine and Surgeryben dolgozott Montrealban, majd nyugdíjazása után az általa 1979-ben alapított International Institute of Stress nevű intézményben folytatta a munkát. Időközben az amerikai hadsereg általános sebészeti tanácsadójaként működött. 1982-ben hunyt el, Kanadában. Kalandos fiatalkorának köszönhetően négy nyelven anyanyelvi szinten beszélt, de 10 nyelven tartott előadást. Selye személye önmagában is intézmény volt, számtalan fiatal kutatót – köztük sok magyart – karolt fel, adott nekik lehetőséget. Az intézményéhez tartozó könyvtár ugyancsak világhírű volt, nem csupán azért, mert megtalálható volt itt a stresszkutatással, kísérletes kórtannal, endokrinológiával és a kapcsolatos

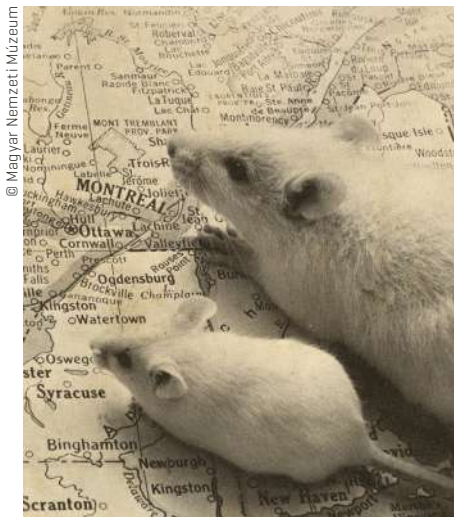


© Magyar Nemzeti Múzeum © Fotó: Jousuf Karish

Selye János, 1973 | Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Prof. Dr. Szabó Sándor ajándéka

klinikai orvostudománnyal foglalkozó szakirodalom, hanem mert a kutatók a professzor által kidolgozott kódrendszerrel segítségével rekordidő alatt megtalálták a keresett információkat. Pályája során többször jelölték Nobel-díjra, amelyet minden várakozása ellenére, nem vehetett át.

téria elleni védőoltáshoz, az érsebészeti és transzplantációs sebészeti technikák kifejlesztéséhez vagy az inzulin és a cukorbetegség mechanizmusának a feltáráshoz. Ez azonban a probléma során fel-



Kísérleti állatok
Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest,
Prof. Dr. Szabó Sándor ajándéka

merülő morális érvekre nem lehet válasz, nem véletlen, hogy az állatkísérletek 19. századi elterjedésével egy időben az állatvédő mozgalmak tevékenysége is elindult.

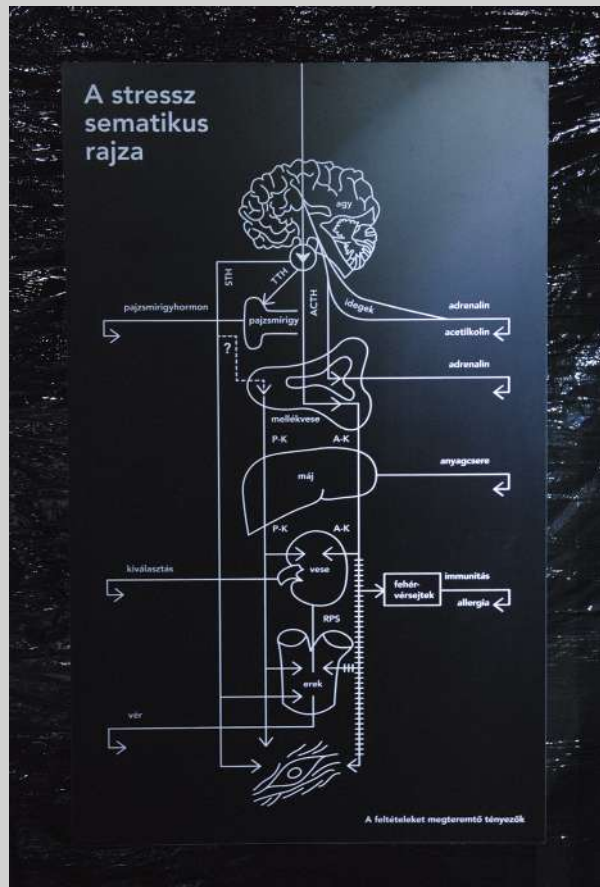
Hiba lenne elfeledkezni arról, hogy Selye János személyisége ugyancsak bővelkedik szélsőségekben. Selye szerint a stresszt nem kell és nem is lehet elkerülni, inkább érdemes hatásait megismerni, hogy annak megfelelően alakíthassuk életfilozófiánkat. Alaptéziseit a látogató a kiállítóter padlóján átfolyó inverz sávokban olvashatja, de tanítványai visszaemlékezéseire is érdemes odafigyelni, akik ma sem hagyják ki a poént, miszerint a stressz definíciója Selyével élni és dolgozni. Ez a magánéletére és a munkahelyére egyaránt vonatkozott. Három feleséget fogyasztott el, amiben talán az is közrejátszhatott, hogy félelmetesen szigorú napirendet tartott. Mindennap 5 órakor ébredt. A torna, jéghideg fürdő és reggeli után fél hétkor már az intézetben dolgozott, ahová kerékpárral érkezett. A nagy koncentrációt és energiát igénylő munkákat mindig a reggeli

órákban végezte el. 9 és délután 5 között azok a feladatok következtek, amelyeknél szüksége volt a munkatársai jelenlétére is. Ezt követően már csak olyan tennivalókkal foglalkozott, amelyek kevesebb erőfeszítést követeltek. Így a fennmaradó egy-két órát a mikroszkóp mellett, metszetek nézegetésével töltötte vagy olvasott. Este 7 előtt érkezett haza, és az otthoni programja is hasonló szigorú beosztás szerint zajlott. Tanítványaitól, kollégáitól elvárta, hogy a hét minden napján jelen legyenek, legyen az születésnap, ünnep. Az intézetben dolgozó kutatóknak egy kis lámpát kellett bekapcsolniuk, hogy a főnökük egy központi táblán figyelemmel kísérhesse, kit lehet éppen elérni. Ha esetleg úgy alakult, hogy valakinek a könyvtárban volt dolga, már le kellett kattintania a lámpát. Egykori munkatársai a kemény elvárások ellenére szuperlatívuszokban beszélnek róla, alakját szinte vallásos rajongás övezi. Visszaemlékezéseiből kihagyhatatlanok azok a partik, amelyeket időről időre Selye adott, és persze ezek is magukon hordoz-

A Selye által kidolgozott stresszelmélet szerint az élőlények a fenyegetésekre általános vészreakciókkal reagálnak, mozgósítva hormonális erőforrásaikat és tartalékaikat. A kutató szerint bármely tényező, amely a szervezet egyensúlyi állapotát veszélyezteti, az egyensúly helyreállítását szolgáló folyamatokat aktivál. A nem specifikus alkalmazkodási reakciók összességét nevezte stressznek, amely három elemre épül: ezek a mellékvese, a timikolimfatikus rendszer, azaz a limfocitákat termelő csecsemőmirigy, a lép és a nyirokmirigyek, valamint a bélrendszer elváltozásai.

A folyamat megjelenítéséhez használt fekete-fehér metaforát erősíti, hogy a stresszt előidéző hatás vagy stresszoraktivitás szempontjából mindegy, hogy az aktuális helyzetünk kellemes-e vagy kellemetlen, csupán az számít, milyen az újraalkalmazkodási szükséglet. Az orvos kedvelt példája az az édesanya, akivel előbb közlik, hogy a fia a háborúban elesett, majd évekkel később gyermeke váratlanul beállít. A szülő az első esetben rettenetes lelki megrázkódtatást él meg, a másodikban repeső boldogságot. Annak ellenére, hogy a két esemény következményei, az érzelmek minősége összehasonlíthatatlan, az emberi test hasonlóan alkalmazkodik az új helyzethez, a bánat és az öröm azonos biokémiai reakciót vált ki.

Kiállításenteriór. Az ábrán azok a szervek és az általuk termelt kémiai anyagok láthatók, melyek a stressz biokémiai folyamatában a legfontosabb szerepet játsszák.
[Grafika: Déri Enikő]



© Semmelweis Orvostörténeti Múzeum © Fotó: Toth Barnabás



© Semmelweis Orvostörténeti Múzeum © Fotó: Tóth Barnabás

zák szervezőjük személyiségét. A tudós hangsúlyt fektetett arra, hogy tanítványai informálisan is megismerjék a korszak legjelentősebb tudósait. Ennek egyik terepét jelentették azok a vacsorák, amelyeket otthonában rendezett. A vendégség mindig szigorúan ugyanakkor kezdődött és végződött, sőt az italkínálás is mindig ugyanazzal a rituállal indult. A hagyományosan nyolcszemélyes vacsora után fél kilenckor vette kezdetét a fogadás. Negyedóra kötetlen program után Selye megkérte vendégeit, hogy fáradjanak a nappalra és az ebédelt összekötő tükör elé. Ekkor hirtelen kinyílt a tükörajtó. A professzor széles mosollyal jelentette be, hogy „az italszekrény kinyílt”, majd az első italokat ő maga kínálta. Ezután kérte meg kiemelt vendégeit, hogy foglaljanak helyet egy bizonyos pamlagon „kivégzésük céljából”. Ez azt jelentette, hogy rangtól függetlenül bárki a legkényesebb kérdéseket is feltehetette a vendégprofesszoroknak. Selye külön felhívta a figyelmet, hogy gyilkos kérdéseket vár az egybegyűltektől, majd a legkínosabbakkal ő kezdte a faggatást.

A kellemetlen kérdések és válaszok persze más helyzetekben is felszaporodhatnak. Az *izgalom biológiája* kiállítás az elmondottakon túl egy sokszor ki nem

beszélt feszültség térbeli lenyomata is. Hogyan lehet nehezen materializálható folyamatokat múzeumi térben bemutatni, sok szöveggel kiegészíteni? Lehet-e bonyolult, csak a szakterülettel foglalkozó tudósok számára értelmezhető folyamatokat a laikus közönség számára érthetővé tenni? Erre maga Selye János is jó példával szolgál. 17 monográfia, 40 kötet, 1700 tudományos közleménye kiemelkedő teljesítmény, emellett azonban hét könyvet kifejezetten a nagyközönség számára írt, melyek közül a magyarul is megjelent *Életünk és a stressz* talán a legismertebb. Olvasóival szívesen találkozott, kimondottan élvezte a sikert. Budapesten a hatvanas, hetvenes években előadásait kisebb tömeg hallgatta meg. Amellett, hogy mindez filmekben, tárgyokban megjelenik a kiállításban, egyfajta előképet is jelentett a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum számára. Ezt egészíti ki az intézmény hosszú évek óta alkalmazott gyakorlata, amely a vizuális nyelvet a kiállítás szerves részének tekinti. A Heonlab olyan narratív installációba ágyazta a kurátor által összeállított anyagot, amely azon túl, hogy élményszerűvé teszi a tartalmat, az elbeszélés mód egyik meghatározó elemévé lép elő. Igaz, ilyenkor a szakmai (tárgyi és írott) anyagot képviselő muzeo-

lógus és a látványtervezők újabb stresszort aktiválnak, hiszen mindkét fél a lehető legteljesebb módon kívánja saját elképzelését érvényesíteni. A közös munka folyamán fellépő distressz és eustressz ezúttal kiegyenlítette egymást, sőt hozzájárult ahhoz, hogy a Selye János által kutatott folyamat ne csak tanulmányozható, hanem átélhetővé is váljon a múzeumi térben.

Az izgalom biológiája.

Selye János és a stresszelmélet dimenziói.

Kurátor: Dr. Szabó Katalin

Látvány: Heonlab

(Bartha Tamás és György Árpád Hunor)

Megtekinthető: 2015. október 31-ig

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

Képzeld el, milyen lehet olyan családban felnőni, ahol sosem hangzik el: Maradj csendben, apád dolgozik, hanem a gyerekek azt látják, szüleik bábokat faragnak, rajzolnak, szőnyeget terveznek és szőnek, verset írnak, mesét adnak elő. És nincs kec-mec, nekik is be kell szállniuk a családi üzletbe, szabad levegőn kell rohangálniuk, evezniük kell a Dunán, és utána együtt bábozni. Persze van aki kicsit kilóghat a sorból, és zenél vagy filmet forgat, de nincs menekvés: állandóan ki kell találniuk valami szórakozást. És suba a subával, guba a gubával alapon még házasodniuk is művészekkel kell. Számukra egy kis unatkozás csak álom, délibáb.

TÖRÖK Katalin

A REMSEY-HÁZ

Remsey Ágnes (1915–2010) iparművész, író idén lenne százesztendő. Hosszú pályafutása a Remsey művészdinasztiába ágyazódik¹, aminek története a családi legendárium szerint nem édesapja, a festőművész, drámaíró és költő Remsey Jenő Györggyel kezdődik, hanem az apai nagymamával, Olgyay Molnár Johannával, akit fia 1915-ben a *Pythia*, *Szegény babacsínáló asszony* cím alatt meg is festett. A 19. század végén gyermekeit nagy nélkülözések között, egyedül nevelő édesanya, hogy családját eltarthassa, az éjszakánként varrt bábokat vásárokbá vitte eladni.

Olgyay Molnár Johanna kényszer szülte babakészítésével – amit közel harminc éven át folytatott, szerencsére utóbb már

nem a létfenntartás parancsára – olyan tradíciót teremtett a családban, amelyet két gyermeke és négy unokája folytatótt, illetve teljesített ki. „Nagy sors volt az övé, de ő ezt nem tudta. Alakja azóta szimbólummá vált a családban” – írta vele kapcsolatban évtizedekkel később Ágnes unokája.²

Olgyay Molnár Johanna két lánya közül a színésznő Remsey Gizella lépett édesanyja nyomdokaiba, miután elhagyta a világot jelentő deszkákat. Ő volt az első a családban, aki a babakészítést művészi fokra emelte és mind hazai, mind külföldi kiállításokon sikerre vitte.

A Remsey család valamennyi tagjára jellemző alkotói sokoldalúság nála is meg-

mutatkozott: a színészet és babakészítés mellett verseket írt S. Remsey Giza néven. Az 1910-es években megjelent *Könnycseppek* című verseskötetét öccse, Remsey Jenő, valamint Gara Arnold és Gulácsy Lajos illusztrálták. A festészet iránt akkor már erős vonzalmat tápláló öccsét, Jenőt is Gizella vezette be a Gulácsy Lajos, Erdei Viktor, Nagy Balogh János festőművészek, Fülep Lajos művészettörténész nevével fémjelzett társaságba, melynek tagjai rendszerint Gulácsy Budapest, Szűz utca 3. szám alatti padlásműtermében találkoztak.

Az apa nélkül maradt családban a legidősebb fiúként Remsey Jenő is kénytelen volt részt vállalni a családfenntartás



Bábkészítés Gödöllőn a Remsey-ház udvarán, 1948–1949. Balról jobbra: Remsey Jenő, Remsey Gábor, Remsey Iván, Remsey András, Remseyné Sipos Ilma



Remseyék nyári táborozása Szentendrén a Derecskei forgónál

terheiből. Délutánonként tanulás helyett kecskét őrzött a közeli angyalföldi mezőn, majd két évig mosogatni járt egy módosabb családhoz. Érettségi után munka mellett képezte magát az Iparrajziskola esti tagozatán. Szociális érzékenysége részben fiatalkori személyes élményekből táplálkozott és már korai műveinek téma-választásában is megmutatkozott (*Az iga*, 1905; *Proletárok*, 1906; *Félkegyelműek*, 1912; *Sebesültszállítás*, 1915; *Máramarosi menekültek*, 1916; *Rőzsehordó asszony*, 1916).

1909-ben a Múcsarnokból kizsúrizott művészek a Gresham-palotában rendeztek kiállítást. A „Visszautasítottak” között volt Remsey Jenő is, akinek erőt és egyéni hangot sugárzó képeire felfigyelt az akkor éppen Magyarországon tartózkodó Akseli Gallen-Kallela, a finnek híres festője, a *Kalevala* illusztrátora. Nagyon tehetségesnek ítélte a huszonnégy éves festőt, aki az ő közbenjárására került hároméves állami ösztöndíjjal Gödöllőre (és akit még ugyanebben az évben a Magyar Kép-

zőművészek és Iparművészek Egyesülete, közismert nevén a KÉVE is a tagjai közé választott).

Gödöllő

Körösfői Kriesch Aladár karizmatikus személyisége a század elején pár év alatt egész művészgárdát vonzott Gödöllőre. Itt lakott húga, a festőművész Kriesch Laura férjével, Nagy Sándorral, Moiret Ödön szobrász, Zichy István, Freckay Endre, Erdei Viktor festőművészek, Juhász Árpád, a bácskai Zomborról származó festő és grafikus, Raáb Ervin festőművész, Sidló Ferenc szobrász és felesége, a szőnyegtervező és rajzoló Undi Carla és nővére, a több művészeti ágban tevékenykedő Undi Mariska. Leo Belmonte svéd festő pedig (aki egyúttal a gobelinszövés francia technikájában is jártas volt) Párizsból költözött családjával Gödöllőre. A Frey nővérek, Rózsa és a rajztanító Vilma Bácskából, Zomborról jöttek Gödöllőre Körösfői újsághirdetésére, amelyben művelt

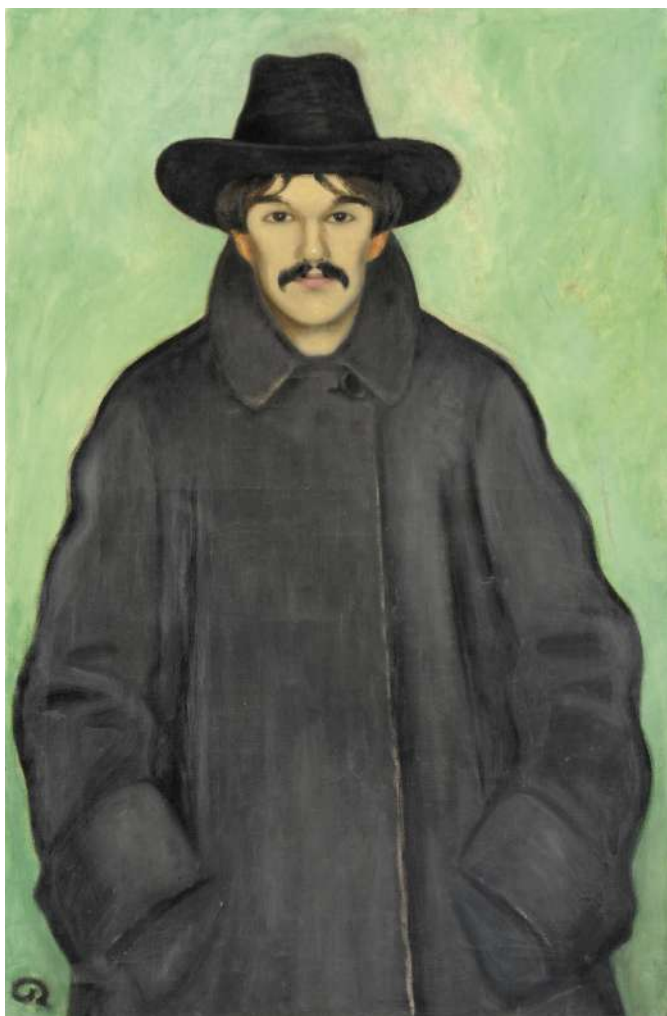
lányokat keresett a szövőiskolához. 1909 őszén, amikor Remsey Jenő Gödöllőre érkezett, a szövőműhely már öt éve működött mint az Országos Iparművészeti Iskola tanműhelye.

A hazai művésztelepek között a gödöllői kolónia egyedülálló volt abban, hogy tagjait azonos életfilozófia és értékrend, rokon művészeti hitvallás és a század elején tért hódító reforméletmód szoros szálakkal kötötte össze.

A kolónia lelke és teoretikusa, Körösfői Kriesch kitűnően zongorázott, műtermében vasárnaponként zenedélutánokat, felolvasásokat tartottak a kolónia tagjai számára, kosztümös esteket is rendeztek minden évben. Ezt a minden művészeti ágra nyitott műtermi életet később a Remseyek folytatták Erdő utcai házukban.

Az ösztöndíjasként érkezett, de a kolónia életébe gyorsan bekapcsolódó Remsey Jenő ugyanis 1912-ben házasságot kötött Frey Vilmával. Négy gyermekükkel, saját házukat felépítve végleg letelepedtek

© Foto: Mester Tibor



Remsey Jenő: *Önarckép* [*Kék kalapos önarckép*], olaj, vászon, 115,5 × 77 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Remsey Jenő: *Feleségem arcképe* [*Frey Vilma portréja*], 1910 k., olaj, vászon, 75 × 58 cm, magántulajdon

Remsey Ágnes: *Somogyi betyáros*, gyapjú, csomózott, 110 × 80 cm, magántulajdon [A VII. Milánói Nemzetközi Iparművészeti Triennálén a *Somogyi betyáros* szőnyeget külön elismerésben részesítették.]

Gödöllőn. A gyerekek közül Remsey Ágnes szőnyegtervező, bábkészítő, író és akvarellfestő, Remsey Iván festő és nemzetközileg ismert bábtervező művész, Remsey Gábor zenész és grafikus, Remsey András zenész, grafikus, néprajzi és burleszkfilmek készítője lett. Remsey Ágnes így emlékezett vissza gyerekkorára: „A gödöllői művésztelep csak név szerint volt művésztelep, mert igazából bérelt lakásokban laktak a művészek. Az akkori Erdő utca majdnem minden házában művész lakott, a környéken szintén, a Kossuth Lajos utcában, a Kert utcában. A művésztelep vezetőjének, Körösfői Kriesch Aladárnak szép kertesi családi háza volt, ahol gyerekkoromban nagyon sokat játszottam és időztem. Nagy Sándor festőművészék is az Erdő utcában laktak. A szüleim, amikor összeházasodtak, kibéreltek egy háromszobás kertesi házat ugyanebben az utcában, és abban laktunk tizennégy éves koromig. Az egyik szoba, amelyiknek az ablaka az utcára nézett és a legvilágosabb volt, az volt apám műterme. Nem volt éppen műterem méretű, négyszer ötös szoba volt, ott dolgozott. Nagyon hányattatott volt az anyagi életünk, úgyhogy csak tizennégy éves koromban jutott oda a család, hogy önállóan tudjon építkezni. A Erdő utcában szerzett az apám egy telket, ahol felépült az a családi ház, ami még most is megvan.

A gödöllői művészkolóniának, aminek szüleim törzstagjai voltak, fontos újtársa volt, hogy nemcsak a képzőművészetet ölelte fel, hanem az iparművészetet is. Egy külön szövőiskola működött, ahol a gödöllői falusi lányokat alkalmazták, és iparművészettel vagy más művészettel foglalkozó hölgyek vezették. Édesanyám, Frey Vilma és a húga, Frey Rózsa is vezető szerepet vittek ott. Különösen Rózsa, akit külföldre is kiküldtek, hogy a növényi festést megtanulja.

A századfordulón, amikor a művésztelep beindult, Magyarországon is, Európában is különböző újtó mozgalmak törtek felszínre. Gödöllőn nem annyira a plein air jött divatba, mint Nagybányán, hanem inkább a mondákban és más vallásos témákban szereplő történeteket szerették festeni. Az apám is, aki miután hazajött a frontról, fogadalomból tíz évig csak bibliai képet festett.”³

A Körösfői Kriesch Aladár szellemi örökségét magukénak érző művészek

már halálának évében, 1920-ban megalapították a Cennini Társaságot, majd 1924-ben a Spirituális Művészek Társaságát. Ez utóbbi programjának lényegét Remsey Jenő így foglalta össze: „A spirituális művészet [...] új embert, új életet és új művészetet hirdet, mely fölemeli az embert a sárból és újra isteni méltóságra emeli őt, az örök Szépség és az örök Igazság erejével.”

A gödöllői kolónia virágkorának már csak utolsó sugarai jutottak el Remsey Ágneshez. Ötéves volt, amikor meghalt

Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándorék viszont még harminc évig Gödöllőn éltek szoros és jó barátságban a Remsey családdal. „A szüleim annyira intenzíven részt vettek a telep életében, hogy ez számukra később is állandó téma maradt [...] mindig vissza-visszaszálltak, mint a legszebb emlékeikbe, és meséltek róla, és így tudtam én is megismerni a kolónia életét [...] Nagy Sándorékkal jó barátságban voltunk egész életünkben, generációkon keresztül. Sok külföldi ismerősük volt, s a legjobb külföldi irodalmat is megkapták, a gyer-



mekirodalmat is. Az első élményeim, a kultúrát tekintve – szüleimen kívül – ötőlük kaptam.”⁴

A két világháború között Gödöllőn többen is foglalkoztak szőnyegtervezéssel és -készítéssel. Dóczy Pál – a telep egyik tagja – például budapesti üzletében szőnyegterveket és különböző kellékeket is árusított. Nagy Sándor és felesége 1921-ben újjászervezte a korábbi szövőműhelyt, amit 1924-ben sikerült ismét az Iparművészeti Iskola tanműhelyévé nyilváníttatni. Ugyanebben az évben a Remsey házaspár saját műhelyt nyitott, „Remsey szőnyeg és gobelin műhely” elnevezés alatt. „A betanított lányok közül szervezett apám egy-két csoportot és a saját tervezésű szőnyeget szövette meg. Akkoriban a szőnyeg elég magas áron forgott az országban [...] Főleg azért, hogy legyen valamilyen megélhetési forrásom, átvettem apámtól (1939) mindazt, amit ő már kigyakorolt, s mivel akkor ő már a képzőművészet terén elég stabilan állt, az általa betanított szövőcsoportot átadta nekem. Egészen a második világháború kitöréséig azzal foglalkoztam.”⁵ A *Palotás Szőnyegműhely* már Remsey Ágnes nevéhez fűződik és művészi pályafutásának kiemelkedő korszakát jelenti.⁶ Szőnyegei a fővárosi kiállítások mellett külföldre is eljutottak, melyek közül a legjelentősebb az 1940. évi Milánói Textil Triennálén való részvétel volt. Hamvas Béla felesége, Kemény Katalin a kilencvenes években egy interjú alkalmával elmesélte, hogy a háború alatt az egyik budapesti légiriadó alkalmával olyan házban talált menedéket az Erzsébet körúton, ahol az emeleten kiállítás volt. A kiállított művek közül Remsey Ágnes szötteit és Vajda Lajos *Éjszakai táj* című képét őrizte meg emlékezetében.⁷

Már a harmincas évek végétől is, de különösen a háború alatt egyre nehezebben lehetett hozzájutni a szőnyegszövés alapanyagául szolgáló gyapjúfonalhoz. Új beszerzési források reményében Remsey Ágnes 1943-ban Erdélybe utazott. Útba ejtette Nagybányát is, ahol szülei fiatal korukban, az 1910-es években jártak. Nem sejtette, hogy ez a kis kitérő megváltoztatja egész addigi életét. Gyapjúfonalat ugyan nem talált, de itt ismerkedett meg Pirk Jánossal és már mint eljegyzett menyasszony tért haza. 1943 júniusában összeházasodtak és azt tervezték, hogy

Remsey Iván bábjával, a *Keleti herceggel* (hársfa, textil, 69 cm), háttérben a családi marionettszínház bábjai



a szőnyegszövő műhelyt áttelepítik Nagybányára, de amikor Pirk Jánost behívták katonának, az akkor már állapotos Remsey Ágnes visszaköltözött a szülői házba. A vagon, ami személyes holmijukat és Pirk festményeit szállította, útközben lekapcsolták vagy találat érte. Mindenesetre eltűnt, s vele férje addigi munkásságának java része is odaveszett.

Budapest ostroma alatt a Palotás Szőnyegműhely is elpusztult, a gyapjút elhordták, a szövőkereteket eltűntették. 1947-ben Remsey Ágnes kísérletet tett a telep újjászervezésére, de a politikai helyzet már nem tette lehetővé a magánvállalkozás működtetését.

A háború utáni nehéz évek, a megélhetés szigorú parancsa tűt és cénát adott Remsey Ágnes kezébe is. „Nagyanyám akkor már örök álmát aludta régen, de álmai beköltöztek az én ujjaimba”⁸ – írta később egyik könyvében, s az üresen álló kamrapolc lassan megtelt a haszontalan rongydarabokból gyertyafény mellett készült saját babáival, melyek azután élelmszerűen cseréltek gazdát. Első bábos korszaka mögött nemcsak nagyanyja, Olgyay Molnár Johanna példája áll – bár ő visszaemlékezéseiben erre hivatkozik –, hanem a Remsey Marionettszínház is.⁹ A családi bábozást a gödöllői Erdő utcai szülői házban az akkor tizennégy éves Remsey Iván kezdeményezte 1935-ben egy olyan film hatására, amelyik az olasz Podrecca bábos-dinasztiáról szólt. (Később saját bábszínházuk plakátokon feltüntetett jelmondatát is tőlük kölcsönözték: *Delettare*

ed educare – Gyönyörködtetni és tanítani.) Az iparművészet, a képzőművészet, a színház és az irodalom összekapcsolását igénylő bábtérvezés és bábjátás kiválóan beleillett a Remsey család sokoldalú és mindenre nyitott alkotói világába. A babok tervezésétől és kivitelezésétől kezdve a marionettszínpad megépítésén, díszletek és jelmezek készítésén keresztül a jelenetek kitalálásáig, megrendezéséig bezárólag mindent maguk és közösen hoztak létre. „Igazi bábszínház volt ez. Madzagos. Később már a felnőttek is eljöttek megnézni az előadásokat, és cukrot vagy süteményt hoztak a zsebükben. De akkorra már benn a lakásban, két szoba közt volt a színpad, az ajtónyílásban. Az egyik szobában gyü-



A Remsey család bábozás közben.
A Zsugari, Fajankó meg az okos Szamár
című bábjáték, 1952

Remsey Ágnes és Pirk János, 1940-es évek első fele



lekeztek a látogatók, a másokban foglalt helyet az ágyra, a székekre szétteregve a bábokból álló szintársulat és a kellékek. Ez így ment évekig. Időközben a gyerekek is felnőttek, és az ötletek még inkább. S az előadások tökéletesítésébe a technika haladása is besegített. Míg a kis csapat végül már elérte a hivatásos marionettszínházak színvonalát.”¹⁰

A Remsey Marionettszínház az 1935-ös megvalósulás után több mint tíz évig szünetelt. Második, intenzív korszaka 1947-től 1953-ig tartott, az apa, Remsey Jenő és három fia: Iván, Gábor és András, valamint Iván felesége, Sipos Ilma részvételével. A korábban készített bábok a háború alatt elpusztultak ugyan, de a tapasztalatok és élmények birtokában gyorsan újjáteremtődött minden. Összesen huszonöt saját tervezésű, 45–90 cm-es, hársfából faragott báb készült ebben az időszakban. „A bábok rendkívüli formaérzékkel, magas művészi igényvel kerültek megformálásra, mindegyik más karaktert ábrázolt. A plasztikus, szoborzerű kialakítás, a legapróbb részletekig terjedő gondos megmunkálás jellemzi a bábokat. Új, magas, többhidas marionettszínpadot építettek, mely kezdetben a Remsey-ház műtermében került felállításra.”¹¹ A színpadi világítás Remsey Iván visszaemlékezése szerint: „Külön rivalda, szuffita¹² és többszínű oldalvilágítással rendelkezett, minek segítségével akár kék, lila, zöld éjszakába, vagy lángvörösbe lehetett a színteret borítani. Volt ezenkívül reosztátja is, amivel a fényt fokozatosan erősíteni vagy gyengíteni lehetett.”¹³

A Remseyek bábművészet iránti vonzama Remsey Ivánnál érte el a legmagasabb szintet, alkotásai a hazai mellett külföldi

ismertséget és sikereket is hoztak számára. Itt kell megemlíteni, hogy az 1970-es években a bábkészítéshez visszatérő Remsey Ágnes is már önálló kiállításokon mutatta be egyéni hangvételű, irodalmi és mesefigurákat megjelenítő, karakteres alkotásait.

Az iparművészet tárgykörébe tartozó szőnyegtervezés és a bábművészeti alkotások mellett önálló fejezetet alkot Remsey Ágnes írói munkássága, ami életének már szentendrei korszakához kapcsolódik.

Szentendre

A gödöllői szülői ház három család részére egyre szűkösebbé vált, ezért Remsey Ágnes és Pirk János 1949-ben, Remsey Iván és Sipos Ilma 1951-ben átköltözött Szentendrére. A festők városát a Remseyek második otthonuknak tekintették. Nagy evezősök lévén a nyarakat már hosszú ideje itt töltötték a Duna mellett, a szentendrei Derecskei forgónál. Jó kapcsolatokat ápoltak a művésztelep festőivel, s a család egyik tagja, Frey Rózsa is a városban élt már 1919-től.

A Remseyek legendás dunai sátoros-evezős élete a háború utáni legnehezebb időkben is folytatódott. Remsey Ágnes *A derecskei forgó sója* című írásában egy ma is átélhető kortörténeti epizódot mesél el arról, hogy a megfélemlítésekkel és nélkülözésekkel terhelt ötvenes években milyen közösségteremtő és összetartást erősítő tényezővé váltak az egész nyáron át tartó dunai sátorozások. „Éltük a magunk nagyon nehéz életét, ahogy lehetett, de barátaink száma napról napra növekedett. És amikor nyáron a hőség elől felkerestük a mi régi, gyerekkori tanyáinkat a Duna partján, ott is egyre többen lettünk. Nem voltunk mi akkor úri kempingezők, akik magukkal viszik városi kényelmüket. Nagyigényű filozófiai vitákat se tartottunk, pedig abban otthon voltunk. Az élet most más oldaláról adta fel a leckét nekünk. A gyermekeinket és a lelki gyermekeinket kellett megtanítani arra, hogyan kell élni.

Nem csináltunk mi semmit, csak nagyokat úsztunk. Kisimogattuk tépett lelkünk ráncait az áldott nyári napsütésben, és felhívtuk mások figyelmét arra a végteleen gazdagságra, amit különösen nyáron, itt a hömpölygő folyam partján, ingyen kínál az élet. [...]

Minden élelmiszer ki volt adagolva. Vagy jegyrendszerbe tartozott, vagy még jegy nélkül se volt hozzáférhető. [...] Még-

is volt már ekkor is valami, ami szabad prédát jelentett mindenkinek. Nagy kerek fatáiban állt a sátor közepén: a só. És volt valami balzsamosan jó érzés abban, hogy mindenki ugyanabból a tálból szózhatta a zsíros kenyerét vagy a retkét. És mindenki szájában szétolvadt ugyanaz a közös íz, ugyanaz a lelke minden elemózsiának.”¹⁴

A háború utáni nehéz évek alatt, amikor már öt gyerek nevelődött a családban, Remsey Ágnes számára az írás lett a szellemi, lelki feltöltődés egyik biztos forrása. A hosszú évekig az íróasztalfiók által őrzött, életrajzi ihletésű, eltérő műfajú és nagyobb lélegzetű kéziratokból 1990 és 2008 között öt jelent meg, elsőként *Az aranyömb*¹⁵, a régi Szentendrán játszó-dó meseregény, melyet fia, a festőművész Pirk László illusztrált. A *Nagyobb mozdu-lat*¹⁶ című dokumentumregény a gödöllői művészkolóniát idézi az olvasó elé, míg a *Kilenc asszony karácsonya*¹⁷ Szentendrán játszódik az ötvenes években. Feleleveníti a Szentcsalád-járás régi népszokását, kilenc asszony élettörténetét állítva a középpontba, akiket a háború utáni kitelepítések vagy más sorstragédiák sodortak Szentendrére. A *Cserepecskék*¹⁸ című szim-



Remsey Ágnes: *Tamariszkusz* [Álom], 1970-es évek, textil, 80 cm, magántulajdon Fotó: Pirk Veronika

bolikus mesét az Andersen születésének 200. évfordulójára meghirdetett országos mesepályázaton különdíjjal jutalmazták. A *Nem tárgy, nem élőlény*¹⁹ kultúrtörténeti kalandozása a különböző korok babái között 2007-ben jelent meg a szerző saját illusztrációival.

A *Mihály templomot épít* című, utolsó, még kéziratban lévő írását Hamvas Béla *Öt génius* című műve ihlette. Remsey Ágnes és Hamvas Bélát évtizedeken át tartó, mély barátság fűzte egymáshoz. Az író, filozófus többször elvitte kézirateit olvasásra és véleményezésre Remsey Ágneshez. Így fordulhatott elő, hogy az ő pismányi otthonukban vészelte át a háborút Hamvas két gépiratos kézírata, az *Öt génius* és a *Babérlietkönyv*.

Remsey Ágnes időskori alkotókedve hívta életre leheletfinom akvarelljeit. Nem virágcsendéleteket festett, hanem környezetükből kiragadott növényportrékat, törekeny szárú virágkölteményeket. Pályájának ez az utolsó hajtása sem előzmény nélkül való. Tízéves volt, amikor Gödöllőn édesanyja, aki maga is hódolt a kolónián akkor népszerű virágfestésnek, elkezdte őt tanítani. Pismányi házukban az ő szobája falát díszítette évtizedeken keresztül az a rózsafát ábrázoló, szecessziós hangulatú, éppen idén százéves festmény, amit édesanyja akkor festett, amikor vele volt várandós.

• • •

1 A Ferenczy Múzeum 2011-ben emlékkiállítást rendezett az előző évben 86. életévében elhunyt Pirk Jánosné Remsey Ágnes tiszteletére. Ez volt az első alkalom, hogy a művész munkásságának



Remsey Ágnes: *Hibiskus*, é. n., akvarell, papír, magántulajdon

- minden ága (iparművészet, bábművészet, képzőművészet, irodalom) egyszerre került bemutatásra. A kiállítás kurátorai, Kopin Katalin és Török Katalin a lezárult életművet nem önmagába zárva dolgozták fel és tárták a nyilvánosság elé, hanem beágyazva oda, ahonnan kisarjad: a gödöllői kolónia és a Remsey család kulturális és művészeti közegebe. A *Kilenc évtized a művészet vonzásában* kiállítás címe tehát egy olyan „többkamerás” családtörténetre utal, amelynek középtengelyében Remsey Ágnes művészete állt. A művész születésének 100. évfordulóján a négy évvel ezelőtti kiállítás koncepcióját és kutatási eredményeit követi az alábbi megemlékezés is.
- 2 Remsey Ágnes: *Nem tárgy, nem élőlény*, Cephalion Kiadó, 2007, 8. o.
- 3 Török Katalin: *Életútinterjú Remsey Ágnessel*. Szentendre, 2005. Kézirat.
- 4 Látogatás Pirk Jánosné Remsey Ágnesnél. Bodó Szilárd videofelvétele alapján lejegyezte Gaján Éva. *Szentendre és Vidéke*, 1995. szeptember 1. 9–10. o.
- 5 Török Katalin: *Életútinterjú Remsey Ágnessel*. Szentendre, 2005. Kézirat.
- 6 Kopin Katalin: A gödöllői Palotás Szőnyegműhely (1939–1943) In: *Kilenc évtized a művészet vonzásában. Remsey Ágnes és a Remseyek*. Szentendre, 2011. Kiállítási katalógus, 31–35. o.
- 7 *Párbeszéd. Hamvas Béla és a képzőművészet. Kiállítás az író születésének centenáriuma alkalmából*. Szentendre: Képtár, 1997. szeptember 18. – november 3. Katalógus, 5. o.
- 8 Remsey Ágnes: *Nem tárgy, nem élőlény. A XX. század krónikája három nyelven: babául, gyermekül és emberül*, Cephalion Kiadó, 2007, 10. o.
- 9 A Remsey Marionettszínház történetét és a kor bábművészeti irányzatai között elfoglalt helyét elemzi Kopin Katalin. Lásd: Kopin Katalin: *Delettare ed educare. A Remsey Marionettszínház története (1934–1953)* In: *Kilenc évtized a művészet vonzásában. Remsey Ágnes és a Remseyek*. Szentendre, 2011. Kiállítási katalógus, 19–28. o.
- 10 Remsey Ágnes: *Nem tárgy, nem élőlény. A XX. század krónikája három nyelven: babául, gyermekül és emberül*, Cephalion Kiadó, 2007. 56. o.
- 11 Kopin Katalin: *Delettare ed educare. A Remsey Marionettszínház története (1934–1953)*. In: *Kilenc évtized a művészet vonzásában. Remsey Ágnes és a Remseyek*. Szentendre, 2011. Kiállítási katalógus, 23. o.
- 12 A színpadi felső világítás technikai rendszere, egyben a játéktér felső részének optikai lezárását biztosító takarás.
- 13 Uo. 28. o.
- 14 Remsey Ágnes: *A Derecskei-forgó sója*. Kézirat
- 15 Remsey Ágnes: *Aranygömb*. Szentendre, 1990
- 16 Remsey Ágnes: *Nagyobb mozdulat*. Városi Múzeum, Gödöllő, 1992
- 17 Remsey Ágnes: *Kilenc asszony karácsonya, avagy A felhők játéka*. Kairosz Kiadó, 2004
- 18 Remsey Ágnes: *Cserepecskék*. Kairosz Kiadó, 2005
- 19 Remsey Ágnes: *Nem tárgy, nem élőlény. A huszadik század krónikája három nyelven: babául, gyermekül és emberül*, Cephalion Kiadó, 2007

Hári Anikó



HÁRI ANIKÓ ÉKSZERGAJÉRTA

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

„LÉGY NŐ”

EGYEDI TERVEZÉSŰ
ÉS KÉSZÍTÉSŰ ÉKSZEREK

Eközben az artmagazin.hu-n...



Fotó: Szikra Renáta
© Artmagazin

Járákáló fa a francia pavilonban,
háttérben a döglődő látogatók

#Színtér

ALL THE WORLD'S FUTURES - díszleg kapitálissal hajóorrokon, napernyőkön, esernyőkön, hatalmas molinókon, katalógusokon és pici rádiókon a felirat hirdette a világnak, hogy megnyílt az 56. Velencei Képzőművészeti Biennálé. Egy terjedős kérdésben maga a főkurátor, Okwui Enwezor is megfogalmazta azt a megakállítást jellemző örök dilemmát, ami bárkiben felvetődhet, aki csak a biennálé sok helyszínes térképére és vaskos katalógusára tekint: Hogyan lesz képes ennyi művész, gondolkodó, szépíró, zeneszerző, koreográfus, énekes és zenész képeken, tárgyakon, szavakon, mozdulatokon, tetteken, dalszövegeken és hangokon keresztül maradéktalanul közvetíteni egy olyan hatalmas-vegyes, nemzetközi közönség felé azt az összetett üzenetet, hogy mi is ez a nagy léptékű felfordulás itt? Töredékekből összeállítani az egészet – publikációsorozatunk a szubjektív beszámoló lazaságát és a kiragadott példák megvilágító erejét választotta módszerül a kiállítás-komplexum és a csodás helyszín jellemzéséhez.

#Színtér #CINQUExCINQUE #Venice #Artmagazin #MustSee

– itt: La Biennale di Venezia

© Bozzai Dániel



A Teleport Galéria logója

#Színtér

A frissen induló Teleport Galéria projektjei olyan terekben valósulnak meg, amelyek a 60-as, 70-es évek progresszív művészeti diskurzusában fontos jelentéssel bírtak, de napjaink képzőművészeti kiállítási gyakorlata számára már kevésbé jelentősek; ilyen intézmények többek között a művelődési házak. Az alapítók emellett fontosnak tartják, hogy fiatal művészekkel, többnyire pályakezdőkkel dolgozzanak együtt. Mindezek szellemében első kiállításukon, a Tértágításon egy egykori zsinagógában, a mai TIT Stúdióban fiatal művészek olyan kortárs reflexióit mutatják be, amelyek az intézményrendszer (át)alakulásának kérdéskörével foglalkoznak.

Interjú az alapítókkal: Don Tamással, Gadó Flórával, Istvánkó Beával és Őze Eszterrel

#Színtér #TeleportGaléria #nomád #TITSzékház #Tértágítás

– itt: TIT Stúdió Egyesület

Fotó: OFF-Biennale Budapest /
Pfsztner Gábor



Ipari táj – Miskolc, Vas- és acélmű

#VideóBlog

Artmagazin loves Miskolc ROAD MOVIE 2015

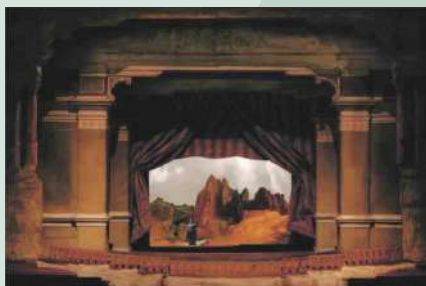
Az Artmagazin Online videóstábja mozgóképen rögzíti, majd közvetíti azt az élményt, amit máshogy nem lehet. Lencsevégén: kiállítás-megnyitók, egynapos kiállítások, művészinterjúk, induló és pezsgő kulturális helyek, filmakciók, kurátori állásfoglalások.

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

#VideóBlog #Miskolc #túra #KollektívHáz #Átjáró

– itt: Miskolc.

© Museo Fortuny/
Palazzo Pesaro degli Orfei
© Paolo Utimpergher



Makett a Rajna kincse egy elképzelt előadásához,
1903 (2012-es rekonstrukció)

#AzArchívumból

Huszonötös velencei élménycsomagunkban szuperlatívuszokban beszélünk a csodálatos Palazzo Fortuny-ról, és a benne megrendezett Arányok című kiállításáról. Egy korábbi számunkban Keserű Luca írt arról, hogy ki is volt a színpadtechnikai újításairól híres festő, díszlettervező, Mariano Fortuny, a palota egykori tulajdonosa és milyen szálak fűzték a nagy Richard Wagnerhez.

„A biennálé lázában égő nyári Velencében nehéz átélni azt a sejtelmes hangulatot, ami Wagnert kerítette hatalmába első odaérkezésekor. A vízen lebegő sötét és néma város keltette képzeteket igyekezett visszaadni később is, amikor szereplői lelkének belső tájain bolyongott, és az ottani élményeket zenei folyamattá alakította. Aztán az örök visszatérés jegyében a zenéből megint képek lettek, például Mariano Fortuny festményei, aki Wagner műveinek bűvöletében egész sorozatokat hozott létre, később pedig Wagner-operák látványtervezője lett. Régi palotája ma múzeum.”

(Keserű Luca: Wagner, Velence és Mariano Fortuny

Két különleges találkozás szerepe a modern művészet kialakulásában | Artmagazin 2013/4. 20-24. o.)

#AzArchívumból #PalazzoFortuny #RichardWagner #Venice #KeserűLuc

– itt: Velence.

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?

LUDWIG MÚZEUM

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



VÖRÖS HORIZONT

Orosz és ex-szovjet művek
a Ludwig Múzeum gyűjteményében

2015. JÚNIUS 5 – SZEPTEMBER 6.



NÉPSZABADSÁG

HetiVálasz

OBSERVER

PORT.hu

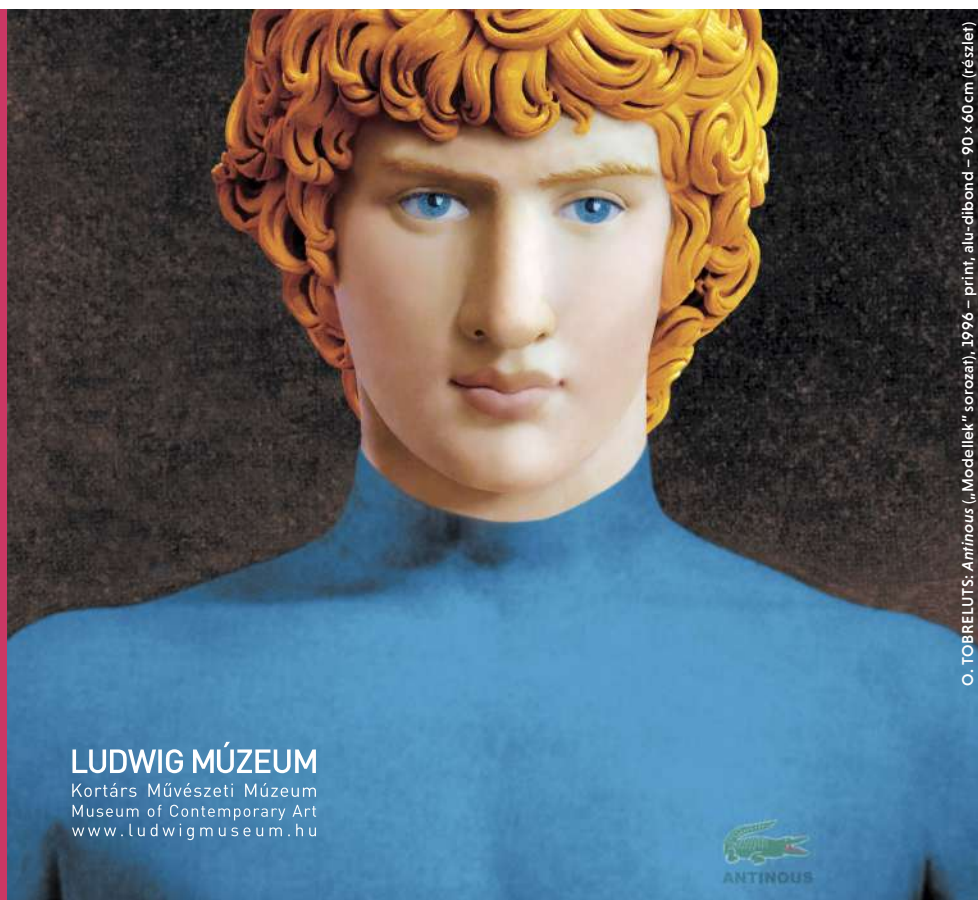


ABSZOLÚT SZÉPSÉG ABSOLUTE BEAUTY

SZENTPÉTERVÁRI
ÚJ AKADÉMIZMUS
— NEOACADEMISM
IN SAINT PETERSBURG

2015. 07. 10. — 09. 13.

Ludwig Múzeum
— Kortárs Művészeti Múzeum
Művészetek Palotája
1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.



LUDWIG MÚZEUM

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



O. TOBRELUITS: Antinous („Modellek” sorozat), 1996 – print, alu-fóliabond – 90x60cm (részlet)



OBSERVER



HetiVálasz

NÉPSZABADSÁG

PORT.hu



bernar venet

—
metametria

JÚLIUS 18—
OKTÓBER 31.

megnyitó

2015. július 18., 11h

Modern Képtár-
Vass László Gyűjtemény
Veszprém, Vár utca 3-7.

Bernar Venet előadása
és performansa

2015. július 18., 18h

Veszprémi Petőfi Színház
Latinovits – Bujtor Játékszín

 **VESZPRÉM**
MŰVÉSZETEK HÁZA
VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY

Modern Képtár
Vass László Gyűjtemény
8200 Veszprém, Vár utca 3-7.
+36 88 561 310, +36 88 425 204
www.vasscollection.hu
www.arthouseweb.hu
www.bernarvenet.com

kurátor
Lukács Viola

Audi
Hungaria



A kiállítás főtámogatója az **AUDI HUNGARIA MOTOR Kft.**
Köszönet a veszprémi **Művészetek Házának** és **Veszprém Város Önkormányzatának!**