



nk

980Ft

15009



9 771765 306021

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
2010 2011 2012 2013

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

A túlélő"árnyéka

AZ EL KAZOVSKIJ ÉLETMŰ

The Survivor's Shadow – The Life and Works of El Kazovsky



EL KAZOVSKIJ
ALAPÍTVÁNY

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2015. november 6. – 2016. február 14.

Együttműködő Partner: Médiatámogatók:



fidelio

múlt-kor

FÖLDGÖMB

FUZINE

artmagazin

RIDIKUL

NetiVálasz

VASÁRNAPI HÍREK

PESTI431

Wolters Kluwer
Complan Kiadó

inforádió

századai
alapítvány

azt

Kossuth
Könyvtár

a 83

Címlapunkon alma, drapéria, kancsó és egy tájkép sarka: egyszerű csendélet-téma, leegyszerűsítésen alapuló technikával festve. Nyomdai raszterpontok felnagyítása, és szinte csak az alapszínek használata, a minimálisnál is kevesebb festőiség – mégis hat. Sőt pop.

E számunk cikkei olvasva be lehet járni olyan utakat, amiket a 20. században a hagyományos festőiség kiváltása miatt választottak művészek. Ellentétes utakat is, mert mondjuk a pop-artot, amelynek különleges és különös bemutatása zajlik épp a Ludwig Múzeumban, nyugodtan szembeállíthatjuk a bioromantikával, amelynek legklasszikusabb magyar megvalósulásával a Pécsen

most látható Gyarmathy Tihamér-kiállításon találkozhatunk. Megtapasztalhatjuk azt is, milyen amikor a két ellentétes törekvés egyesül, például Braun András túl korán lezárt életművében, amelyben sokszor fogyasztási cikkek nyomtatott plakátokból kivágott részletei kavarognak magasabb összefüggések vagy épp a tudat szempontjából mélyebb állapotok ábrázolását megcélozva. Láthatjuk azt is, hogy a művészi munka hagyományos formációiként továbbélő művésztelepek egyikén, Gernyeszegen milyen munka zajlik, a természet közelsége milyen erős inspirációt jelent a művészi tevékenység eredetének, legkézenfekvőbb funkcióinak kutatásához.

Persze ehhez nem is kell feltétlenül a vidék. A várost is lehet olyan rengetegként kezelni, ami mitikus elképzelések táptalaja, ahol ki lehet alakítani saját rítusokat és ami biztosítja az alapanyagot a túlélést mentálisan megkönnyítő civilizációs terméktörmelékek gyűjtögetéséhez. A Nemzeti Galéria-beli El Kazovszkij-kiállításon ezek labirintusában bolyonghatunk, és itt szembesülünk minden kérdések kérdésével is: elszáll-e a lélek?

A kiállításokat nézve, a cikkeket olvasva pedig ezzel: valamennyire visszaidézhető-e? (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: Hornyik Sándor
Keserű Katalin; Mélyi József; Muskovics Gyula; Német Szilvi; P. Szűcs Julianna
Reichart Dóra; Szikra Renáta
Thüroff, Adél; Topor Tünde
Zombori Mónika



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



6



10



18



30



36



42



50

4 ARTANZIX

6 Adél Thüroff: A MODERN FOTOGRAFIA ELFELEDETT HŐSNŐJE – Germaine Krull [1897–1985] retrospektív kiállítása Berlinben

10 P. Szűcs Julianna: KÁR – A Ludwig Múzeum pop-art kiállításáról

14 Német Szilvi: A VÁSÁR LEGSZEBBJÉNEK – Interjú Natalija Vujošević-csel, a montenegrói Kortárs Művészeti Intézet alapítójával és Jelena Stanovnikkal, a Trema kiadó vezetőjével

18 Mélyi József: HÉTKÖZNAPI NACIONALIZMUS

22 Keserű Katalin: GERNYESZEGI KÉPEK

30 Reichart Dóra: FELHŐKARCOLÓTÓL A KOMBINÁLT BÚTORIG – Feuer Gusztáv és Kurz Augustza pályaképe

36 Hornyik Sándor: MÉRÉSI PROBLÉMÁK AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET KÖRÜL – Gyarmathy Tihamér művészetének helye

42 Muskovics Gyula: ELSZÁLL-E A LÉLEK? – El Kazovszkij életmű-kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában

50 Topor Tünde: INTERJÚ BRAUN ANDRÁSSAL

58 Zombori Mónika: STÚDIÓ KIÁLLÍTÁSOK A KORABELI DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN – 2. rész: A hetvenes évek

Tartalom

A címlapon Roy Lichtenstein: *Csendélet kancsóval és almával*, 1972, magna, vászon, 152 × 114 cm | Museum Ludwig, Cologne [letétben: Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen] | Cikkünk a 10. oldalon
© 2015 – Estate of Roy Lichtenstein - HUNGART (Hungary)

Judith Leyster: *Önarckép*, 1630 k., olaj, vászon, 74,6 × 65,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Mr. és Mrs. Robert Woods Bliss ajándéka

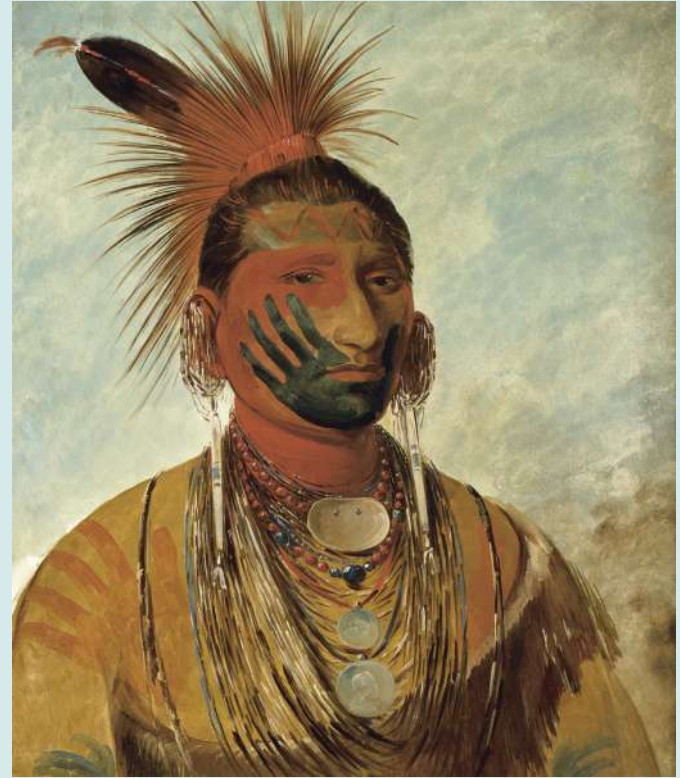


BAROKK SZELFI

A múzeumok közönségcsalogató stratégiája ritkán vág egybe a kutató muzeológusok által előnyben részesített, tudományos alapos-sággal előkészített, ám gyakran a közönség befogadó- és tűrőképességét próbára tévő kiállítás műfajával. A hágai Mauritshuis patinás intézménye jó néhány barokk kiállítást tudhat a háta mögött, ám a mostanival egyértelműen a szelfirajongók széles táborát (különösen a legifjabb korosztályt) igyekszik megnyerni. A kiállítótérben a holland aranykor festői néznek farkasszemet a látogatókkal, akik az önarcképek láttán elgondolkodhatnak azon, vajon miért pont ilyen-akart látszani a barokk kor embere. Ha a néző – ahogy ez ma már természetes – a szelfi műfajának íratlan szabályaiból indul ki, azonnal konstatálja, hogy a portré műfajának 17. századi mesterei ettől igencsak eltérő szögekből, más tárgyakkal és gesztusokkal, és főleg más arckifejezéssel örökítették meg magukat. A híres festők tekintélyt parancsoló ünnepélyessége, Gerrit Dou vagy az idős Rembrandt komorsága mellett üdítő látvány Judith Leyster halvány mosolya [mégiscsak egy nő, de azért ő sem csücsörít!] vagy Jan Steen önfelédlt lantjátékba merült vidám önportréja. De még az ő képeikre is igaz, hogy nem a pillanatnyi öröm rögzítése volt a lényeg. A holland festők önarcképe művészi hitvallás volt, egyben tehetségük kézzelfogható bizonyítéka, és nem melleleg a további megbízások záloga, szóval nem lehetett elviccelni. A festők méltóságteljes panteonjába igazi vidámságot valószínűleg azok a látogatók csempésznek majd, akik boldogan pózolnak kedvenc festőjükkel a közös szelfihez.

Holland önarcképek – Szelfik az Aranykorból
Mauritshuis, Hága, 2016. január 3-ig.

George Catlin: *Wash-ka-mon-ya, gyors táncos, harcos*, 1844, olaj, vászon, 73,7 × 60,9 cm, Smithsonian Art Museum, Washington, D.C., Mrs. Joseph Harrison, Jr. ajándéka



MADRIDI WESTERN

A western rendkívül népszerű műfaját J. F. Cooper 1820-as években nagy sikert arató kalandregénye, *Az utolsó mohikán* alapozta meg, amelyben a kihalásra ítélt nemes vademberek és a végletekig elszánt, területfoglaló pionírok kényszerű együttéléséből következő konfliktusok keretében a vad és romlatlan táj szolgált. A természettel harmóniában élő indiánok szent földje ugyanis a telepesek és az aranyásók számára az „ígéret földjét” jelentette; a két elképzelés összeegyeztethetlensége háborút és sok szenvedést hozott mindkét félnek. A 19. század elejétől kezdve a pusztítással párhuzamosan egyre többen igyekeztek menteni, megörökíteni, ami a szétdúlt amerikai ősvilágból megmaradt. A madridi Thyssen-Bornemisza múzeumban azokból a korabeli fotográfiákból és festményekből nyílt kiállítás, melyek első ízben próbáltak dokumentarista hűséggel közvetíteni az Újvilág érintetlennek tűnő természeti tüneményeit, kanyonok, vízesések, végtelen síkságok képét, a cowboyok és a kipusztulás szélén álló indián törzsek életének eseményeit. Az autodidakta festő, George Catlin (1796–1872) is ennek szentelte életét: alig hét év alatt 48 indián törzset keresett fel, 310 olajportrét készített több száz, az indián tábor hétköznapijait megörökítő képpel együtt, melyeken ünnepi ceremóniáktól a bölényvadászatig minden jellegzetes téma előfordul. Catlin háttérként a természeti környezet tipikus elemeit rögzítette, valóságos képes enciklopédiát szerkesztve a Vadnyugatról. A teljes harci díszben ábrázolt törzsfőnökök azonban idegenségükben még az ő dokumentumértékű képein is majdnem olyan ijesztőek, mint ahogy a kegyetlenségükről keringő horrorisztikus történetek alapján az Óhazában elképzelték. Nem véletlen, hiszen a képek realizmusa, objektívnek tűnő látásmódja éppúgy illúzió, ahogy a határ is az volt a telepesek jelképezte civilizáció és a Vadnyugat között. Hol a felfedező kíváncsisága és eufóriája, hol a „fehér ember” előítéletei helyeztek szűrőt az alkotó és a megörökítésre váró tárgy közé.

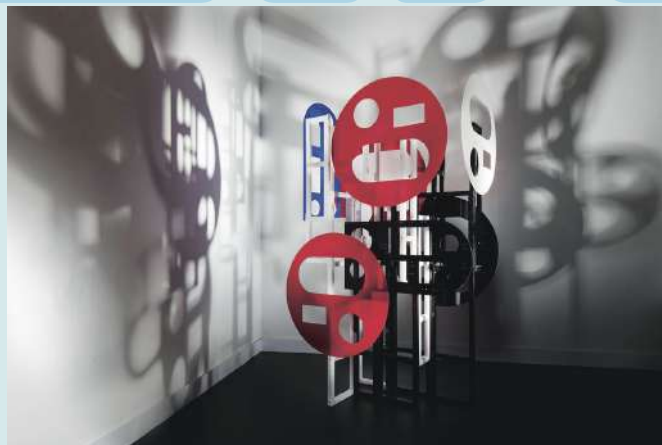
Az amerikai határ illúziója: lelkesedés és délibáb
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2016. február 7-ig.

Nagy Sándor: *Kertben*, olaj, vászon, 31,7 × 44 cm
Városi Képtár – Deák Gyűjtemény



© Fotó: Sulyok Miklós

Nicolas Schöffer: *Lux 14, avagy S.E.C.* [kombinálható elemekből álló szobor], 1973, színes műanyag, fekete-fehér struktúra, 8 színes különálló lap, 262 × 140 × 95 cm



© Fotó: Slezák István

A SZECESSZIÓ KERTJE

A gödöllői művésztelep szellemiségét még évtizedekkel az alapítás követően is híven képviselő Nagy Sándor munkáiból nyílt kiállítás a székesfehérvári Városi Képtárban. A szecesszió valódi értelmében a falusias Gödöllőre költöző művészkolónia radikális reforméletmódjáról már lapunk hasábjain is szó esett [Révész Emese: „Egész-élet szigetén” – Reforméletmód a gödöllői művésztelepen, 2013/3. 28–33. o.]. A természetközeli élet, amihez a rendszeres testedzés, szabadban alvás, vegetáriánus életmód és a kert művelése is hozzátartozott, az angol Arts and Crafts mozgalom szellemében egészült ki az élet hétköznapi tevékenységeit is átható művészi megformálás iránti igénnyel. A tárlat az 1919-es *Kertben* című festmény köré csoportosítja Nagy Sándor gazdag és műfaji szempontból is változatos életművét, hiszen nemcsak festmények készültek a Nagy család műtermében, hanem például saját használatra szánt, művészi kivitelenítésű, ám rendkívül praktikus gyerekbútorok, kényelmes szabású, modern ruhadarabok – és mindez a természetszeretet jegyében. A tárlaton a kert motívumai nemcsak festményeken, hanem könyv-illusztrációkon, freskó- és üveglakterveken, valamint virághímes kárpitokon jelennek meg.

A gödöllői szecesszió kertje, Székesfehérvár, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, 2015. december 20-ig.

KINETIKA/KIBERNETIKA

Alexander Calder, a kinetikus szobrászat úttörője 1931-ben Párizsban készítette az első mozgó szobrot – melyet Duchamp keresztelt el „mobilnak” –, s ezzel a háromdimenziós műfajt az időfaktor beléptetésével egy negyedikkel tágította. Az alig pár évvel később a francia fővárosba érkező 24 éves Schöffer Miklós is ezen az úton indult el, hogy végül az ötvenes években a kifejezetten futurisztikusnak tűnő, programvezérelt kibernetikus művészet egyik úttörőjévé, választott hazájában pedig sztárművésszé váljon. Akkoriban hipermodernnek számító kibernetikus fénytornyai köztéri szobrokként épültek Lyonban, Liège-ben, illetve némi késéssel Kalocsán is, ahol 1980-ban nyílt önálló múzeuma. A Párizsban világkarriert befutott magyar művészek itthoni újrafelfedezése évek óta zajlik: Hantai Simon és Reigl Judit retrospektív kiállításai után most a Műcsarnok rendez „retro-futurisztikus” kiállítást a művész egykori műtermében tárolt, idehaza eddig be nem mutatott munkákból – korai festményekkel és meg nem valósult építészeti, valamint urbanisztikai tervekkel árnyalva a Schöffer-életműről eddig kialakult képet. Valami lehet a levegőben [vagy a negyedik dimenzióban], mert a budapesti Schöffer-kiállítással egy időben Londonban éppen Alexander Caldernek nyílt retrospektív tárlata a Tate Modernben.

Heuréka! Schöffer – retrospektív
Műcsarnok, Budapest, 2016. január 1-ig.
Alexander Calder: Performing Sculpture
Tate Modern, London, 2016. április 3-ig.

Man Ray maga mellett őt tartotta a kor legjobb fotósának – ma pedig egyike lenne az avantgárd elfelejtett hősnőinek, ha egy német házaspár kitartó nyomozása vissza nem helyezte volna az őt megillető helyre. Radikális politikai nézetei és kíváncsisága nemegyszer sodorták extrém helyzetekbe hosszú és kalandos élete során. Fények és árnyak, gépóriások és lágy aktok: Germaine Krull élete és művészete mindig a végletek között mozgott.

Adél THÜROFF

A MODERN FOTOGRÁFIA ELFELEDETT HŐSNŐJE

GERMAINE KRULL (1897–1985)

RETROSPEKTÍV KIÁLLÍTÁSA BERLINBEN

Ann és Jürgen Wilde a hatvanas években kezdett rég elfeledett fényképészek fotói után kutatni, miután megvásárolták Franz Roh (1890–1965) müncheni művészettörténész, egykori Heinrich Wölfflin-tanítvány fotóművészet szempontjából végtelenül gazdag hagyatékát. Franz Roh neve elválaszthatatlan a húszas, harmincas évek fotóművészetétől, a *Film és Foto Werkbund*-kiállításához 1929-ben megjelentetett *Foto-Auge* albuma pedig alapmű. Az albumot lapozgatva és Walter Benjamin *Kleine Geschichte der Fotografie* (A fényképezés rövid története) könyvecskéjét olvasgatva figyelt fel a Wilde házaspár Germaine Krullra, mint egyetlen női fotográfusra az „Új látás” fotótörténetet író avantgárd fotósai – Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch – között. Nyomozásba kezdtek, melynek során meglehetősen kalandos körülmények között végül Indiában kötöttek ki, ahol a dalai láma tibeti követőinek egyik kolostorában találtak rá az akkor már

nyolcvanéves Germaine Krullra. A Wilde házaspár Krull első németországi retrospektív kiállítását 1977-ben szervezte meg Bonnban. Pár évvel később, egy agyvérzést követően Krull is hazatért, hűgához költözött Wetzlarba, és ott is halt meg 1985-ben. Hagyatéka az esseni Folkwang Múzeumba került, míg a Wilde házaspár gyűjteménye a nevüket viselő alapítvány jóvoltából a müncheni Modern Képtárat (Pinakothek der Moderne) gazdagítja.

Germaine Krull, a par excellence modern nő és a fotótörténet elbűvölő, különös alakja. Munkássága éppoly összetett, sokszínű, gazdag és kevésbé konvencionális, mint az élete, melyből szinte semmi sem maradt ki – beleszédül az ember, ahogy olvassa.

A kelet-poroszországi születésű Krull (mérnök apja jóvoltából) kamaszkoráig Boszniában, Párizsban és Szlovéniában is megfordult, mielőtt a család 1912-ben letelepedett a bajor fővárosban. A jó hírű müncheni fotóművészeti iskola és kísérleti



Germaine Krull: *Régi épület – Pontas idő*, 1928, ezüst zselatin, 21,9 × 15,2 cm, Amsab-Institut für Sozialgeschichte, Gent

© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen

Germaine Krull: *Önarckép Icarette-tel*,
1928 k., ezüst zselatin, 23,6 × 17,5 cm,
Musée national d'art moderne/Centre
de creation, industrielle [Vásárlás
Yves Rocher adománya jóvoltából,
2011, korábban: Christian Bouqueret
gyűjteménye, Centre Pompidou, Párizs]

intézet elvégzése után – ez az első és egyetlen iskola, ahova valaha is járt – 21 évesen megnyitotta első műtermét München-Schwabingban, ahol hamarosan művészek, írók, politikusok is megfordultak. Magyar fotótörténeti kuriózumként megemlíthetjük, hogy *Akt* címmel 1918-ban megjelent albumán Pécsi Józseffel dolgozott együtt. Krull müncheni élete azonban nem sokáig folydogált csendes mederben. A forradalmi hullám elérte a várost is, kikiáltották a Bajor Szabadállamot, melynek miniszterelnökévé Germaine jó barátját, Kurt Eisner filozófust választották. Eisner azonban hamarosan merénylet áldozata lett, Germaine Krullt pedig magával sodorták az események: a Spartacus felkelésben való részvétele miatt bebörtönözték. Szabadulása után Budapesten is járt, békésnek ugyancsak nem mondható időszakban, éppen a Tanácsköztársaság ideje alatt. Innen utazott a Szovjetunióba, ahol részt vett a III. Internacionálé kongresszusán. A szovjet kaland viszont majdnem az életébe került, kétszer is bebörtönözték, a kihallgatások és egy megrendezett állkivégzés mélyen traumatizálta, a tifusz, amittől a haja is kihullott, már csak ráadás volt. Megjárta a poklot, de túlélte. Miután 1922-ben kitoloncolták a Szovjetunióból, Berlinbe költözött, hogy mindent előlről kezdjen. Az éjjelente kísértő rémálmodok elől a munkába menekült, fotóstúdiót nyitott, mint oly sok pályatársa az avantgárd fotográfusnok



© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Centre Pompidou, MNAM-CCI

közül: Aenne Biermann, Ilse Bing, Florence Henri, Lotte Jacobi, Lucia Moholy, Marianne Brandt, Charlotte Rudolf, Cami Stone. „Berlin szó szerint pezsgett... az emberek és az ötletek sokszínűsége, a kísérletező kedv, a szabadság olyan állapotot teremtettek, ahol mindenki belátása, tetszése szerint vethette bele magát a város forgatagába” – írja Joris Ivens holland kísérleti és dokumentumfilm-rendező 1982-ben megjelent emlékirataiban¹. Ebben az ezerszínű nemzetközi közegben találkozott vele az excentrikus fotográfusnő. 1925-ben Krull úgy döntött, követi Ivenst Amszterdamba, hátrahagyva műtermét és másik szerelmét, akit memoárjában szűkszavúan csak Elsaként említi.

Hollandia fontos állomás lett Germaine Krull életében. A rotterdami kikötőben bolyongva fedezte fel a gépek, az acél- és vasóriások világát, a hatalmas acéldaruk, óceánjárók, ipari csarnokok, kikötőhidak esztétikáját. Egyszerre csodálta őket és irtózott tőlük. Újszerű megközelítésében a monstrumok hol „táncoló aktak”, hol irtózatossá rovaroknak tűnnek, míg másutt szinte acélerdővé absztrahálja a gigantikus vasszerkezeteket.

1925 végén teljesült szíve vágya: Hollandiából Párizsba költözhetett. Ekkortájt készült híres önarcképe, melyen tükörben látott arcát csaknem teljesen elfedi hőszeretett Icarette márkájú kézi kamerája. Az arc nélküli nő portréján az objektív

Germaine Krull: *Aktok*, 1924, ezüst zselatin, 16,3 × 22,2 cm | Sammlung Dietmar Siebert



© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen

tív helyettesíti a fotográfus szemét. A haj és a test a puha háttér homályába vész, a kép középpontjába a technikai eszköz és a fényképezőgépet működtető női kéz (az elmaradhatatlan égő cigarettával) kerül. Krull készítője és egyben tárgya a képnek, szemét önmagára, illetve a nézőre szegezi.

Párizsban Sonia Delaunay-tól kapta az első megbízásokat. Krull, aki már fiatal lány korában is szívesen hordott férfiruhát, nem kedvelte Sonia kreációit – amelyekben szerinte „úgy néznek ki a nők, mint különös hirdetőoszlopok” –, a fotók negatívjába mégis belegravírozta a nevét. Robert Delaunay is kulcsszerepet játszott Krull párizsi indulásában, nemcsak a technika, a gépek iránti lelkesedése miatt, de ő ismertette össze Éli Lotarral is, akibe Germaine végzetesen beleszeretett. Fényképezni is megtanította a fiút, később az előhívást is rábízta. Nagyszerű párost alkottak évekkel Taro és Capa Párizsba érkezése előtt. Már egy ideje együtt éltek, amikor Germaine Krull névházasságot kö-

tött korábbi partnerével, Joris Ivensszel, amely biztosította számára a létfontosságú holland állampolgárságot.

Krull szakmai sikerei csúcsán a híres *VU* magazin szűk alkotókörehez tartozott André Kertésszel együtt. Lucien Vogel, a lap alapítója külön oldalt szentelt Krull Eiffel-toronyról készített fotóinak az 1928-as áprilisi számban, és ugyanabban az évben, nem kis visszhangot keltve, megjelent később legendássá vált fotóalbuma is, a *Métal*. Walter Benjamin már említett fotótörténeti alpművében együtt szerepelt a korszak neves fotósaival, és Párizsban Man Ray és André Kertész mellett egy csapásra a modern fotográfia ünnepe lett. Alig győzte a megbízásokat, a Peugeot és a Citroën harcolt kegyeiért. Az előbbinek készített nagy sikert arató újszerű fotóiért (a rafinált képek sosem mutatják az egész autót, hol a kerék hiányzik, hol a fél karosszéria) honoráriumként szemtelenül öntudatosan a legújabb modellt, egy Peugeot 201



George Simenon – Germaine Krull: *La Folle d'Itteville – Phototext*, Párizs, Jacques Haumont, 1931 | Sotheby's Paris, Könyvek, kéziratok, fotókönyvek aukciója, 163. tétel, Párizs, 2008. december 16.

© A Sotheby's Paris szíves engedélyével

kabriót kért – és kapott. Az ezüstösen csillogó új autósoda azonban még jó ideig a fotóstúdió előtt vesztegelt, míg Krullnak harmadik nekifutásra végre sikerült megszereznie a vezetéshez nélkülözhetetlen jogosítványt is. Saját bevallása szerint hosszú élete folyamán ez volt az egyetlen eset, hogy hátrányos megkülönböztetés érte női mivolta miatt.

„Párizs tanította meg nekem a kósztolás művészetét”, írja Walter Benjamin. De nem csak neki. Germaine Krull is számtalan riportázt készített a *VU* és más lapok számára a hajléktalanokról, a város piacairól, a bohém párizsi élet szereplőiről és magáról a városról is, hol felülnézetből, hol szokatlan képkivágással, erőteljes fény-árnyék kontrasztokkal vagy a képteret átszelő, jellegzetes diagonális kompozícióval. „Ahelyett, hogy szimpla anekdotákat mesélne el, rávilágít a titokzatos részletekre, melyeket mások gyakran észre sem vesznek” – írja Mac Orlan Germaine Krull fotóművészetéről abban a kis könyvecskében, melyet André Malraux adott ki 1931-ben². Ezt a képességet kamatoztatta a világ első fotókkal illusztrált krimijében is. George Simenonnal közös alkotása *La Folle d’Itteville* címen szintén 1931-ben jelent meg Párizsban.

A megrendelések a harmincas évek végén azonban kezdtek elmaradozni, és Krull Monte-Carlóba tette át székhelyét, ahol a Casino megbízásaiból tartotta el magát De Gaulle 1940. június 18-i híres beszédéig (amelyben ellenállásra buzdította a francia népet nemcsak a megszállókkal, hanem a nációkkal tűzszünetet kötő Vichy-kormánnyal szemben is). Krull ezúttal a France Libre (Szabad Francia Erők) mozgalomhoz csatlakozva Marseille-ben hajóra szállt, ahol többek között André Breton, Claude Lévi-Strauss, Victor Serge voltak útitársai. Kalandos úton, Martinique és Rio de Janeiro érintésével jutott el Afrika partjaihoz. Háborús riporterként 1943-ban, Algériában készítette híres portréját De Gaulle-ról, aki pedig köztudottan utálta a fotósokat. Aztán Lee Millerhez és Margaret Bourke-White-hoz hasonlóan ő is megörököltette a koncentrációs táborok felszabadítását.

A háború után az örök újrakezdő hátat fordított Európának és Ázsiába utazott, ahol Saigon és Dzsakarta állomások után Bangkokban, egy amerikai társsal közö-

Germaine Krull: *Híddaru, Rotterdam, „Métal”* sorozat, 1926 k., ezüst zselatin, 21,9 × 15,3 cm | Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, München



© Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen

sen átvette a legrégebbi, 1876-ban alapított legendás Oriental Hotel (ma Mandarin Hotel Oriental) irányítását. Húsz évet töltött Bangkokban, ahonnan a száműzött dalai láma követőihez csatlakozva, egy indiai buddhista kolostorba költözött, s neve talán örökre feledésbe merül, ha nem talál rá a Wilde házaspár.

**Germaine Krull – Fényképek,
Martin-Gropius-Bau, Berlin,
2016. január 1-ig.**

...

- 1 Joris Ivens, Robert Destanque: *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*. Paris, 1982. 38. o.
- 2 Pierre Mac Orlan: Germaine Krull par Pierre Mac Orlan, in: *Photographies nouveaux*, Paris 1931. 6. o.

a

Népszerű lesz-e a Ludwig Múzeum pop-art kiállítása, aminek rendezői jól érzékelhetően nem a klasszikus utak közül választottak, sem koncepcióban, sem elrendezésben? Az *East Side Story*ból kiderül-e, mi a különbség a Nyugat túlfogyasztástól pörgő-megcsömörlő és a Kelet hiánygazdaságok zárványaiban mocorgó művészete között? Kapunk hideget, meleget.

P. SZÚCS Julianna

KÁR

Úgy hittem: címként járni fog majd egy pozitív sóhaj: *Na végre!* A magyar múzeumi trezor kevés nemzetközi klasszis-értéket hordoz. De azért néhányat mégis. Ilyen például a Szépművészeti spanyol anyaga. Vagy az Iparművészeti anatóliai szőnyegek. Vagy a Nemzeti Múzeum centeri urnái. Hozzájuk hasonló kitüntetett hely illeti a Kortárs Művészeti Múzeum pop-art anyagát is, hála Peter és Irene Ludwig egykori adakozó kedvének, a hajdani ost-politikot kifejező kelet-közép-európai vonzalomnak, nem utolsósorban pedig a „Picasso utáni képzőművészeti világ”, főként az ellenkultúra mérsékelt neoavantgárd teljesítménye iránti szenvedélyes ragaszkodásnak. Így történt, hogy nekünk bizony van saját Roy Lichtensteinünk (miközben persze nincsenek amerikai absztrakt expresszionistáink), van Claes Oldenburgunk (s persze hiányoznak gyűjteményeinkből a nagy szürrealisták), továbbá a Tom Wesselmann-életmű egyik főműve is valószínűleg Budapesté, noha nincs egy szál Giacomettink, Arpünk, Hartungunk, Tàpiesünk, és a sor hosszan folytatható. Ludwigék az utóbbiakat kevésbé gyűjtötték, következésképpen nem is ajándékozták. A saját sóharségeink, elnyomásaink, műveletlenségeink miatt történt mindez így. A hiányok a magyar múzeumügyről fájoan elégtelen bizonyítványt állítanak ki, de ennek kifejtése másik cikkre tartozik. Most örülnünk kell(ene) annak, amink van. *Na végre!* – ez, a budapesti Ludwig nemzetközi pop-art-

ja, mégis a miénk. Méltó párja a hasonló profillal rendelkező kölni és bécsi múzeumoknak. Egyenlők vagyunk az egyenlők között.

A heurisztikus cím mégsem illik ide. Sőt. A két emelet magasságra és tizenkilenc terem szélességre tervezett kiállítás közel kétszáz műve (amelyben csak egy tételnek számít Oldenburg kult-műve, a sok száz részlemből álló bécsi *Mouse Museum*) halandó néző számára fölfoghatatlan, befogadhatatlan és szerethetetlen. Ahhoz képest, hogy a pop „népszerű, pillanatnyi, lecserélhető, olcsó, szériában gyártható, fiatal, szellemes, szexi, cseles, csábító és nagy üzlet” – ahogy azt a brit kult-ikon, Richard Hamilton még 1957-ben megfogalmazta, e paramétereiből a mi Ludwigunkban csak a következőket nem sikerült megvalósítani.

a) *Nem népszerű*, mert a fekete alapon fehér betűvel és nehezen olvasható tipográfiával, továbbá szakzsargonnal teletűzdelt tudálékos ragasztott feliratoknak sikerült a szabadidős tevékenység feelingjét a bájtalan kemény munka hangulatára lecserélni. „A pop-art a tömegmédiában találta meg azt a forrást, ami szinte kifogyhatatlan munícióval látta el a táblakép tradíciójának felforgatásában.” Ilyesmi mondatokkal, de e szövegfeleség kábé tízszeres mennyiségével terelget, tájékoztat, okít. Mintha szakipari hallgatók számára rendezett zord politechnikai bemutatóra csöppentünk volna, utána kézmosás, dolgozat, felelés.

b) *Nem szellemes*, mert a kurátori munkát elvégző Bradák Somának és Popovics Viktóriának, mindenekelőtt pedig a koncepciót kidolgozó főagynak, Timár Katalinnak sikerült a tartalmi töltet kibontása helyett fölösleges muzeológiai provokációt létrehozni. A művek hol fölcsúsznak a plafonig, hol bokamagasságban csücsülnek. A címleírások bokorban tolatkodnak a művek alatt, hogy aztán ingerültséget keltő „utánajárásra” kényszerítsék a néző-olvasót. Mintha Halász Péter brutális színházának képzőművészeti párjával próbálkoznának a rendezők. Egy „Kegyetlen Kiállítással”, ahol a szándék komolyságának és a katarzis mélységének terhet a merevedő nyakcsigolyának és a zsibbadó vádlinak illene bevállalnia.

c) *Nem nagy üzlet*, mert ez a nemzeti értéket képviselő és a külföldi partnerekkel közösen létrehozott páratlan látvány egyszerűen *működésképtelen katalógus nélkül*. Arról nem is szólva, hogy ez a hiány mekkora veszteséget okoz az intézmény költségvetésének és szakmai presztízsének.

Hamilton beszélt továbbá még a pop „szexi, cseles és csábító” mivoltáról, de az anyagszerűtlen installáció, a mizerábilis láthatási körülmények és – beszéljünk magyarul – a tehetségtelen össz-szakmai teljesítmény miatt, e kategóriák emlegetése itt szinte perverz igényre utalna.

E tényállás (hogy nincs katalógus) október végi felmérést tükröz, és az informális hírek sem ígérnek semmi jót. Külön

Kiállítás enteriőr Lakner László *Lépcsős száj* [1968–2015] című festményével



kérésre ugyan meg tudom mutatni a kémeny ötvennégy oldalon általam kijegyzetelt kiállítási tétéleket, közöttük a tematikus szekciókra bontott szobákat (*A tárgyak számlálása, Csak férfiaknak, 129 halálós áldozat* stb.), de nem hinném, hogy ez lenne a tartós és hasznos hajtó megoldás. Az élvezeti értékétől megfosztott néző pénze ugyan megmaradt, de minnek. Sem képanyag, sem bibliográfia nem fogja gyarló memóriáját megtámogatni. Sem tanulmány, sem forrásválogatás nem fogja számára a koncepciót megmagyarázni. Pedig lenne mit.

És mégsem adtam a mérgemben kitálat címet: *Lábon lőtt kiállítás*. Több van itt látnivaló, így tényleg KÁR a kiállításért. Maradjunk tehát ennél a címvariánsnál.

Leginkább kár a fölhígított látványegész valódi értékeiért: a budapesti, a kölni és a bécsi Ludwig múzeumok, továbbá néhány kooptált intézmény kiemelt műtárgyaiért. Álljon itt emlékeztetőül Andy Warhol pesti *Elvise* (1964, *Satisfaction*-szekció) úgy is, mint a szerialitás, a szitá-

zás és a rock-életérzés hűvös, ezüstös dokumentuma. Vagy Jasper Johns kölni *Vilánykörteje* (1969, *A szerelem terme*-szekció), úgy is, mint a csüggesztő ólom, a nemtelen anyag, a banalitás korszakokon átívelő, riasztó antiafrodisziákuma. Vagy Mimmo Rotella bécsi *Mint a fésű fogai* című műve (1959, *Ugarragu*-szekció), úgy is, mint a hétköznapi agresszivitás, a véletlenből született gyönyör és az aszfalthumor kanonizált leltári tárgya.

Van mit és kit kiemelni a magyar résztvevők közül is. Mindenekelőtt Lakner Lászlót, aki tizenegy művével a MŰPA-ban már-már jutalomjátékként szerepel. Ő lett a tárlat „caposcuolája”, a hazai pop nemzetközi tekintélyének vitathatatlan hordozója, Ludwigon innen és túl a legfontosabb mester. A sokáig lappangó és szerencsés véletlen folytán újra fölfedezett *Metamorfózis* (1964) című kép nemcsak azért nagyszerű, mert első között érzett rá a rauschenbergi képépítés pimasz eklektikájára, az idézőjelbe tett rembrandtos fényárnyékokra, a for-

mázott vászon, az ismétlés-technika és a megkínzott felület összjátékára. Még csak nem is azért, mert ikonográfiája és betűképpel megoldott politikai üzenete a lehető legkevesebb áttétellel jelenítette meg a puha diktatúra egyre finomodó, de lényegét megőrző természetét. A mű attól nagy, hogy az ő világa máséval fölcserélhetetlen. Lakner pár évvel később, egyik koncept-művében idéz egy 1913-ban írott Lukács György-tanulmányból. „A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés.” Igaz is ez meg nem is. Az eszköz: neodada. A módszer: akadémikusan professzionális. A téma: az ellenkultúra levegőjében pácolódott. De az intenzitás hőfoka, az elemek bátor összerakása, a hatás érdekében mozgósított invenció az amerikai előképekkel egyenrangúsította a *Metamorfózist* létrehozó teljesítményt. Merthogy „az erő vele van” – mégpedig a maximumon. Több ez, mint forma. Ez a tartalom maga.

Lakner persze nincs egyedül, igazságtalan lenne említetlenül hagyni Késérü

Kiállítás enteriőr kispasztikákkal



© Foto: Glódi Balázs © Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum Adattára

Ilona pikánsan izgalmas gender-kompozícióját (*Forma 3*, 1969, *Csak férfiaknak-szekció*), Bak Imre pedánsan tiszta harde edge-vásznát (*Marika*, 1967, *Besorolt emberalakok-szekció*) vagy a kádári konszolidáció emblematikus művét Birkás Ákostól (*Új ház*, 1973, *Oázis-szekció*).

Továbbá megemlítendő a pop-szakirodalom néhány, mindeddig méltatlanul apokrifnak számító kelet-európai produkciója is. Fontos például tudni a szlovák Juraj Melisről (*Tilos a dohányzás*, 1971, *Füst-szekció*), mert brutálisan összekalapált talált tárgyaiban ott lapult a kor vidoran vad ellenzékiisége. A szerb Leonid Sejkáról (*Raktár*, 1970, *Tárgyak sorolása-szekció*), mert ironikus motívumhalmaza méltó párja lehetne Forman szocialista szatírjának. Vagy a cseh Běla Kolařová tányérsorozatáról (*Cím nélkül*, 1966, nyitóterem), mert színesen blaszfémikus tárgyaival igazolni tudta, hogy a találékony tabudöntés vágya nem torpant meg sem a Moldva, sem a Visztula, sem a Duna partja előtt.

Mielőtt a listázás örvénye végképp elsodorná a tárlatbeszámolót, e ponthoz érve kárbecslést illik végezni. A főtebb sorolt jó művek ugyanis kevésbé, alig-alig vagy egyáltalában nem érvényesülnek, s erről nemcsak az a), b), c) pontban felsorolt különdleges körülmények tehetnek. Ahhoz ugyanis, hogy a főtebb sorolt értékek, élmények és érdekességek valóban hasanak, a fő-kurátornak tisztáznia kellett volna: mit is akar valójában bemutatni. Négy lehetőség közül kellett, kellett volna választania.

Lehetett volna egy „Ludwig-alapítvány” emlékkiállítás csinálni. Körülbelül úgy, mint tették ezt idén az év első felében a bécsi testvérintézmény termeiben. Ott ugyanis vegytisztán kipreparálták a nagyszerű aacheni csokoládégyáros szerteszét szórt pop-artos ajándékait az ottani kurátor, Walter Grasskamp elképzelése nyomán.

Lehetett volna egy pop-art-történeti kiállítást rendezni, amelyben a fogyasztói társadalom undorodva elfogadásától az elfogadó undorodásig, az elitista New

York-i Iskola tagadásától a féktelen Woodstock-kultúráig, a Campbell-leveskonzervtől a képregény-parafrazisig szépen szálalra szedni a művészettörténeti tényanyagot, a téma mindmáig meghaladhatatlan interpretátora, Lucy R. Lippard nyomán.

Lehetett volna egy kelet-európai szimultán popmustrát rendezni, a „békés egymás mellett élés” hipokrita rendjét bemutató művektől a létező szocializmus művekben testet öltött bírálataiig, a Hruscsov-doktrína lenyomataitól a prágai tavasz virágaiig, úgy, ahogy azt tette a rendszerváltás idején szárba szökkenett „eastern kultusz” legeredményesebb kurátora, Hegyi Loránd.

És lehetett volna egy szigorúan magyarcentrikus poptárlatot szervezni, végigvenni a teljes történetet, kiemelni a remekműveket, megemlíteni a középszerűt és elhagyni a reménytelen epigonokat. Igaz, ehhez a munkához sorvezetőként leginkább Keserű Katalin kismonográfiáját, valamint Perneczky Géza és Passuth Krisztina alapvetéseit kellett volna illusztrálni.

Timár Katalin úgy döntött, hogy nem dönt. Ebből is egy kicsit, abból is egy kicsit rendelt, mint a hideg és meleg vízből a reggeli fürdőjéhez Hypolitól Schneider úr. A „Ludwigok” popjából kiállította, amit megkapott. (Például nem kapott Kölnből Marisolt és Hamiltont, Bécsből Spoerrit és Segalt). A szabályos poptörténetből kihagyta, amit kifejezett vagy nem szeretett. (Például az angol–amerikai Ronald Kitajt és az olasz–angol Eduardo Palozzit, a francia Martial Raysse-t és a német Gerhard Richtert.) A kelet-európaiakból mellőzte azokat az országokat, amelyekhez kevesebb kontakt fűzte (például a románokhoz meg a volt szovjet köztársaságokhoz) és túlreprezentálta azokat az intézményeket, amelyek könnyebben

kézre álltak (például a zágrábi Marinko Sudac-gyűjteményt vagy a pozsonyi Linea-kollekciót). A magyaroktól nem válogatta be Méhes László és Haraszty István alapműveit, viszont a falakat agyonaggattá Hopp-Halász Károly gigantikusan közepszerű temperaképeivel és a döntős csapatba beemelte Gyémánt László már anno is vállalhatatlan pop-giccset. Esett, ahogy puffant.

A következetlenség persze tartogathat erényt is. A *Munkás*-szekció magyarázó szövege például azt állítja, hogy „a pop art tipikus példái nem érintenek társadalmi kérdéseket”. Ehhez képest a kiállítás teli van olyan művel, amely ábrázolva lázít mindenféle diktatúra ellen, és lejárat mindenfajta túlfogyasztást. Utálja a háború-

kat és imádja a nemi felszabadulást. Megtagadja a kiváltságosok képzőművészetét és fölmagasztosítja a sokaság kultúráját.

Szó sincs ez esetben kárról. Ez inkább szerencse.

**Ludwig Goes Pop
+ The East Side Story
Ludwig Múzeum, Budapest
2016. január 3-ig.**

a



© Fotó: Glódi Balázs © Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum Adattára

Kiállítás enteriőr Andy Warhol lebegő ezüstfelhőinek replikáival [*Silver Clouds*, 1965–2015]

Idén már ötödszörre adtuk át a budapesti kortárs művészeti vásárok legszebb (értsd legmenőbb, leginnovatívabb, a kiállított művek között a legérdekesebb összefüggéseket mutató, az *Artmagazin* koncepciójával leginkább egybecsengő) standjának járó díjunkt, ami most egy arany színű alma sablon-plakettben testesült meg. Ennek segítségével fűjtük rá az alma jelet a montenegrói Kortárs Művészeti Intézet standjának falára. A győztes kiállítókkal készített interjúnk következik.

— NÉMET Szilvi

A VÁSÁR LEGSZEBBJÉNEK

INTERJÚ NATALIJA VUJOŠEVIĆ-CSEL, A MONTENEGRÓI KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET ALAPÍTÓJÁVAL ÉS JELENA STANOVNIKKAL, A TREMA KIADÓ VEZETŐJÉVEL

Artmagazin: Örömmel adtuk át az Artmagazin-díjat, amely a vásár legszebb standját díjazza. A Montenegro fővárosából érkező ISU (Institute of Contemporary Art) első alkalommal vesz

részt az Art Marketen, és egyáltalán ez az első magyarországi bemutatója. Mivel nem ismerjük egymást, röviden bemutatkozol?

Natalija Vujošević: Köszönöm a díjat, remek meglepetés volt! A nevem Natalija Vujošević, a montenegrói Kortárs Művészeti Intézet egyik alapító művészeként vagyok jelen az Art Market Budapesten. Az intézet mellett egy minikiadót is üzemeltetünk Jelena Stanovnikkal, a Tremát; eddig elkészült kiadványainkat is elhoztuk a vásárra.

A Balkan Guest szekció meghívott résztvevői között szerepeltek. Hogy írnád le a montenegrói művészeti közeget? Nálunk a kulturális élet elsődleges helyszíne a főváros, míg a vidék jobbra alulfinanszírozott és általában konzervatívabb is. Mennyire intenzív Podgoricában a művészeti színtér és mi a helyzet a fővároson kívül? Kaptok elég nemzetközi figyelmet?

N. V.: Montenegro kis ország, nem rendelkezik igazi művészeti közeggel. Nem beszélhetünk független kortárs művészeti

projektekről, hiszen minden az ottani intézményeken keresztül történik, amelyek azonban sajnos elég lassan reagálnak és el is járt felettük az idő. Volt pár múltbeli esemény, amire szívesen emlékszünk vissza, például a Cetinje Biennálé 1990 és 2004 között. Ebben az időszakban a közeg elkezdett élni és Montenegro is láthatóbbá vált a régió kortárs művészeti térképén. A függetlenség kikiáltása után azonban elszigetelődtünk, azóta a projektek nagy része a nemzeti identitás mesterséges felpumpálása körül forog. A kortárs művészet alvó üzemmódba kapcsol. Ugyan ma már működik pár független művész, akik keményen dolgoznak és nemzetközi figyelmet is kivívtak, de művészeti közegről továbbra sem beszélhetünk.

Hogy élted át a szakítást Szerbiával? Mindez nem volt túl rég. (Montenegro 2006-ban lett független.) Milyen művészeti attitűdön nőttél fel még az elszakadás előtt és mennyire volt felszabadító a 2006 utáni korszak a művészetben?

N. V.: Szerbia és Montenegro volt a régi



Standfotó az Artmagazin-díjjal. Forrás: Facebook, Trema Trema

egységes Jugoszlávia utolsó maradványa. Ahogy mindannyian tudjuk, a szakítás nem volt túl szép és az egykori Jugoszláv államalakulat köztársaságai a mai napig az átmenet vákuumában tengődnek. Más szóval zűrzavaros űr tátong annak következtében, amilyen kegyetlenül csapott át a volt utópista szocialista rendszer a neoliberális kapitalizmus vad verziójába. A művészet tekintetében a határok sosem jelentenek jót: kisebb állam egyenlő kevesebb lehetőség.

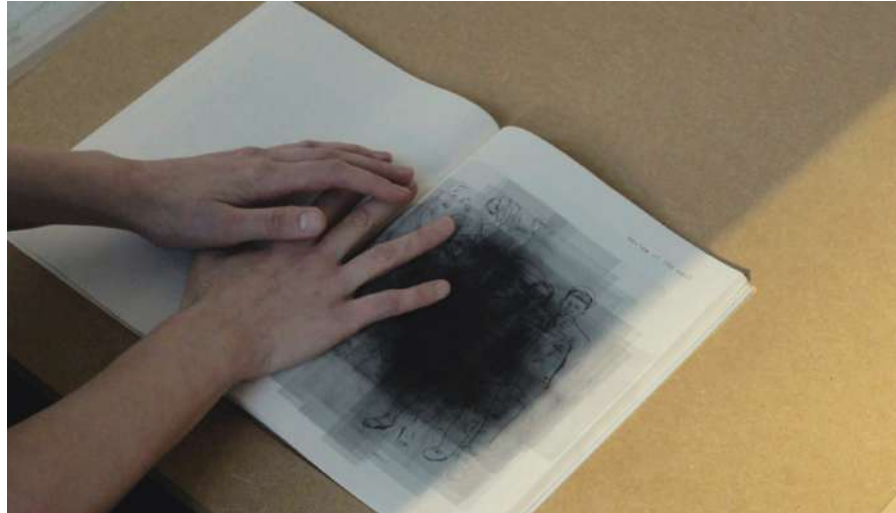
Mesélj kicsit a kezdetekről. Mi vitt arra, hogy egy művészeti szervezetet gründolj és milyen tevékenységeket végeztek mint Kortárs Művészeti Intézet?

N. V.: Régóta dédelgettem ezt az elképzelést, és jó pár kudarcba fulladt próbálkozás, illetve természetes kiválasztódás kellett ahhoz, hogy végül azokkal az emberekkel kerüljek kapcsolatba, akik hozzám hasonló elképzelésekkel és jövőképpel rendelkeznek. Felismertük, hogy Montenegróban nem létezik olyan szervezet, amely segítené a művészek kapcsolattartását külföldön a kortárs művészeti világgal, senki sem végez művészeti kutatásokat vagy archiválást, nincs következetes és elkötelezett vita és kritika. Ezek a művészeti gyakorlat legalapvetőbb dolgai, és ha nem léteznek, létre kell hozni őket. Az ISU csak most kezd.

Ha jól értem, az ISU egy intézményszerűtett artists-run-space. Az elnevezése viszont arra enged következtetni, hogy jóval komolyabb és hosszabb távon tervezett dologról van szó, mint pár helyi művész informális szerveződése. Hogyan működtek most és mik az irányelvek a jövőre nézve?

N. V.: Szándékosan használtuk az „intézet” szót a szervezetünk névadásakor, ez tulajdonképpen beszólás, arra utal, hogy azok az intézmények, amelyeknek a művészek promotálása és támogatása lenne a feladatuk, nem végzik a munkájukat. Így mi, művészek saját kezdeményezésből szerveztünk egy intézményt, amely elvégzi helyettük. Jelenleg egy tanulmány összeállításán dolgozunk, amely felméri a minőségbeli problémákat és kirajzolja a montenegrói kulturális platform hiányzó területeit. Adatbázist is fel akarunk állítani, valamint elkezdni az archiválást,

Adriana Gvozdenović: *Thanks for your visit and goodbye* [művészkönyv], 2013



hogy megfelelő rálátásunk legyen a helyzetre. Ezek az első lépések.

A művészvilág keleti féltékén, amikor egy induló intézmény küldetés- vagy profilmeghatározásáról van szó, nem tudjuk elkerülni a politikát, legalábbis a munkamódszer megválasztása többször közvetlenül is utal politikai preferenciákra. Hogyan kezelitek ezt és milyen partnerekkel működtek együtt szívesen?

N. V.: Igen, ez az átkunk és alibink is egyben, hogy mindenféle hierarchia a politika zászlaja alatt szerveződik... Montenegro tragikus példa arra, hogyan válik a kultúra annak az inkompetens és korrupt rend-

szernek az áldozatává, aminek a kiszolgálója lett. Azt gondolom, a régióban sok helyen hasonló a helyzet. Ugyanakkor arról sem szabad elfeledkezni, hogy mindenhol vannak olyan egyének és szervezetek, amelyek a miénkhez hasonló küldetéstudattal rendelkeznek. A kapcsolatainkat szervesen alakítjuk azokkal a partnerekkel, akik osztoznak meggyőződésünkben, akár intézményi, akár független közegből jönnek. Hiszek abban, hogy az emberek azok, akik a dolgokat mozgatják.

Magyarországon a 2010-es ultrakonzervatív fordulat általános elfordulást eredményezett az intézményektől, és a szakma progresszív része az öfenntartás új



Natalija Vujošević: *Stay*, 2014, video still

stratégiáiban és gazdasági modelljeiben keresi azóta is az alternatívát. Montenegróban is hasonló az intézményi/kulturális klíma?

N. V.: Pontosan ezért indítottuk a szervezetünket. A helyzet nem teljesen ugyanaz, de hasonló következményei vannak a művészetre nézve. Az intézmények továbbra is a régi, lassú rendszerben működnek, az állásokat nem rátermettség, hanem személyes kapcsolatok révén osztják le, a kultúrára szánt költségvetés nagyon visszafogott és biztosan nem az innovációt támogatja. Azok az emberek, akik radikálisabban akarnak fellépni, vagy előremutatóbb dolgokat létrehozni, vagy egyáltalán bármin is változtatni, a saját eszközeikre vannak utalva.

Milyen művészeti eseményeket valósítottatok meg eddigi működésetek alatt, amit valamilyen szempontból kiemelkedőnek értékeltek?

N. V.: A munkát még csak most kezdjük el. Az Art Market után kiadunk egy tanulmányt *Elvesztett kapcsolat: Az elszigetelődés mint választás – Montenegrói kortárs művészet* címmel. Az elkészült munkát Velencében, a The Silver Lining projekt keretében mutatjuk majd be. Ez Lichtenstein reprezentációjának kiegészítő eseménye az idei Velencei Biennálén.

Kik számítanak „nagy névnek” Montenegróban? A nemzetközileg is elismert művészek érdekelnek...

N. V.: Van pár izgalmas művész, akiknek

The Silver Lining. 56. Velencei Biennálé, kerekasztal-beszélgetés a kortárs montenegrói művészetről. *Elvesztett kapcsolat. Az elszigetelődés mint választás a kortárs montenegrói művészetben*



© Fotó: Jiří Hroník

© Fotó: Jiří Hroník @ Kunstverein Schichtwechsel & Jiří Hroník



Az ISU-team. Tagok balról jobbra: Adriana Gvozdenović, Natalija Vujošević és Lenka Đorojević

a munkái nemzetközi kiállításokon és filmfesztiválokon is feltűnnek. Személyes kedvenceim közé tartozik Irena Lagator, Jelena Tomasevic, Lenka Đorojević, Adriana Gvozdenović, valamint a filmrendező Ivan Salatić és Dušan Kasalica.

Most Jelenához fordulok, aki az ISU-n belül a kiadói projektet vezeti. A standokon füzeteket is árultok, amelyek közös témakör alá szerveződnek. Milyen irányultság/szellemi elköteleződés jellemzi a Trema kiadót? Milyen kiadványok vannak eddig és mik várhatók a jövőben?

Jelena Stanovnik: A Trema, amely kifejezetten kisszabású kiadói projekt, szintén most startolt. Eddig egy könyvsorozatot adtunk ki, amiből mindegyik esszé vagy

novella hosszúságú, és lazán kapcsolódik a gyorsulás (*acceleration*) témájához.

Steven Shaviro *Bevezetés az „Accelerationism”-be* hasznos áttekintést (és kritikát) ad arról az irányzatról, amely az elmúlt néhány évben került napirendre: annak belátása, hogy az ellenállás megszűnt hatékony mozgatóerőnek lenni – a kapitalizmus eszközeit a kapitalizmus összeomlásának előmozdítására kell felhasználni. Hito Steyerl *Szabadesésben* esszéje azokat a megfontolásokat veszi számba, amelyek az uralkodó lineáris perspektíva helyett egyfajta madártávlat vagy felülnézet bevezetését szorgalmazza, ami a Google-térképek és megfigyelőegységek hatásának köszönhetően alakult ki... Jelena Stanovnik *Silvija* című novellája pedig azt állítja színre, milyen Montenegro fővárosában, a Nyugat

peremén élni és úgy csinálni, mintha Nyugaton lennénk. Előkészületi fázisban van még Andrew Durbin *Track Star* című prózaverse, amely szokatlan szemszögből közelít a világszerte nagy népszerűségnek örvendő Adidas melegítőhöz.

A tervek között szerepel, hogy folytassuk a kis formátumú könyvsorozatok kiadását, emellett művészkönyvekkel és fotográfiával foglalkozó kiadványokkal kapcsolatban vannak még elképzeléseink. De a legfontosabb célunk, hogy megtaláljuk az utat az olvasókhoz és közreműködőkhöz az egész volt Jugoszlávia területéről. Olyan dolgokat adunk közre, amelyek lenyűgöznek minket, és a könyveinkkel el akarunk kezdeni olyan beszélgetéseket – vagy hozzá akarunk szólni a már elkezdettekhez –, amelyek mindannyiunk számára relevánsak ebben a pillanatban.

Leírnád, hogy mit láthatunk a standokon itt az Art Marketen? Milyen művészektől hoztatok munkákat?

N. V.: A Trema könyvek mellett Adriana Gvozdenović *Köszönjük a látogatást* című

projektjét hoztuk, ami egy nemrég bevándorolt vendégmunkás tapasztalatairól szól. Adriana Brüsszelben él és évek alatt valamennyi vásárlásáról összegyűjtötte a számlákat. Ezeket rajzokkal egészítette ki, amelyeket a diaszpóra újságaiból másolt ki, hogy naplót hozzon létre állandó mozgásban lévő életéről.

Hoztam pár saját munkát is: a *Nézőpont* és a *Vers* című installációimat. Ezek a *Természet és társadalom* sorozat darabjai, amelyek a társadalmat a kortárs emberiség elsődleges természeti környezeteként értékelik. Valamennyi kiállítási darab az intim és ismerős élmények esztétikájával foglalkoznak, illetve hogy a háttérben milyen társadalmi konstrukciók alakítják ezeket.

Milyen művészet áll közel hozzád?

N. V.: Manapság az a művészet nyűgöz le leginkább, ami elég bátor ahhoz, hogy észrevegye a brutalitást és a jelen valóság elképesztően visszataszító mivoltát, ami nem bújik el a korábbi generációk által kitalált filozófia és esztétika elitista eszkepizmusának bástyái mögé.

Volt már korábbi kapcsolatod a magyar kortárs művészeti élettel?

N. V.: Ez az első alkalom, hogy a magyar művészeti közeggel érintkezzünk, és örömmükre szolgál, hogy hasonló elképzelésekkel bíró embereket és szervezeteket találunk itt is. Hálásak vagyunk a meghívásért, érdemes volt eljönnünk.

(A zsűrit az *Artmagazin* és az *Artmagazin Online* munkatársai alkották (Winkler Nóra, Mucsi Emese, Német Szilvi és Topor Tünde). A díjhoz az *Artmagazin*ban a kiállítóról megjelenő cikk mellett az Art Market felajánlásából az is hozzátartozik, hogy a nyertes a következő Art Marketen 25% kedvezménnyel kapja majd a kiállítóhelyet.)

a

2015. november 18. – 2016. január 16.

BIRKÁS ÁKOS: DAS GANZE UND DER REST | AZ EGÉSZ ÉS A MARADÉK



Knoll Galerie Wien

Gumpendorfer Straße 18

1060 Wien

T: +43/1/5875052

M: +43/664/1810848

www.knollgalerie.at

Nyitva tartás:

kedd–péntek: 13:00 – 19:00

szombat: 13:00 – 17:00

Zászlót leordító ember, putyinista ifjúsági tábor, felvágott erekből folyó nemzeti színű román vér, különös szertartás a szerb–magyar határon, színes kamuflázs zászlósortok, vérrel festett kördiagram, zászlónyelű ásó, terepasztal szobormakettekkel, dinoszaurusz a metróban, a nagymama díszmagyarja és a nagypapa keresztlevele: ilyen képzetek társulnak különböző országok különböző művészeinek nemzeti érzéseihez. Megtaláljuk-e köztük azt, ami a miénkhez hasonlít, vagy nézzünk magunkba és keressünk sajátot?

———— MÉLYI József

HÉTKÖZNAPI NACIONALIZMUS



© A művészek, az acb Galéria és a párizsi Jérôme Poggi jóvoltából

Société Réaliste [Gróf Ferenc – Jean-Baptiste Naudy]: ENSZ kamuflázs, 2011–13 [részlet]

Cséfalvay András: *Compsagnation, a nemzetállam egy dinoszaurusz szemével*, 2013, videó, 11'23"

A Tímár utcai HÉV-megállónál, a Duna-parton 2006 óta áll a Makovecz Imre által tervezett és Tarlós István akkori kerületi polgármester által kihelyezett hatalmas rúd, rajta függ a piros-fehér-zöld lobogó. Függ, mert szinte sohasem lobog: ha szélcsend van, vagy csak szellő fújdogál, a túl-méretezett zászló bánatosan hozzásimul a rakétaszerűen idegen oszlophoz, ha túl erős a légáram, rácsavarodik, és úgy marad. Csak optimális széljárás esetén mozdul meg; ha statisztikát készítenénk, talán az év minden harmadik-negyedik napján. Hasonló a helyzet Kossuth téri társával, amelynek rúdja hegyes tőben végződik. Az alakulótérre átforgált síkon többször kap bele a szél, úgy lengedez talán minden másnap, különös módon szinte félárbrócon, mert a tú vége nem alkalmas a teljes zászlófelvonásra. A Parlament előtt fegyveres katonák őrzik, mint egy megtámadható objektumot. Az örök körül tizenegy,



fogantyús súlygolyószerű határoló elem, összeláncolva. Éjszaka, ha nincs katona és nincs zászló sem, magányosan és enigmatikusan ott áll a fémtű, körülötte a tizenegy láncos golyó – a gyanútlan turista sohasem lenne képes megfejtetni, milyen különös, Öröknyt idéző szimbolikus nyelven üzennek a világnak a magyarok.

Gyermekkoromban a nemzethez fűződő kapcsolatomban elsődleges kerete a labdarúgás volt, benne hősökkel, Himnusszal, piros-fehér-zölddel. Az utóbbi években ez a keret végérvényesen felbomlott, a vákuumot pedig lassan már csak egyetlen szimbolikus elem tölti ki: a zászló. Budapest utcáit járva évek óta folyamatosan és szinte már mániákusan figyelem, hol, milyen formában, méretben és arányban jelenik meg a nemzeti lobogó, s szépen leng-e, ha a megkopott fényű szelek fújják. Szomorúan nézem, ahogy elveszett a mértéktartásunk. Dühös vagyok, hogy aránytalanul nagy rudakra léptékvessző módon nagy felületű zászlókat aggatunk, miközben köztereinket szelfúttá fennsíkoknak gondoljuk. Mintha nagy zászlós buzgalmunkban elfeledkeznénk a szaktudásról, ami a zászlólengetéshez kell. Mintha a pusztá makoveczy akarat felülírná a fizika törvényeit. Míg a labdarúgást már érzelemmentesen nézem, addig a zászlóval kapcsolatban egyre erősebb lesz bennem az indulat. Azon töprengök, vajon elképzelhető-e, hogy az egy emberre eső „nemzeti” mennyisége konstans, csak éppen az idő múlásával a projekciós felülete változik. Létezhet-e, hogy köztéri indulatom nem a nacionalizmust konstruálókat, hanem éppen a belőlem kibújó nacionalistát leplezi le?

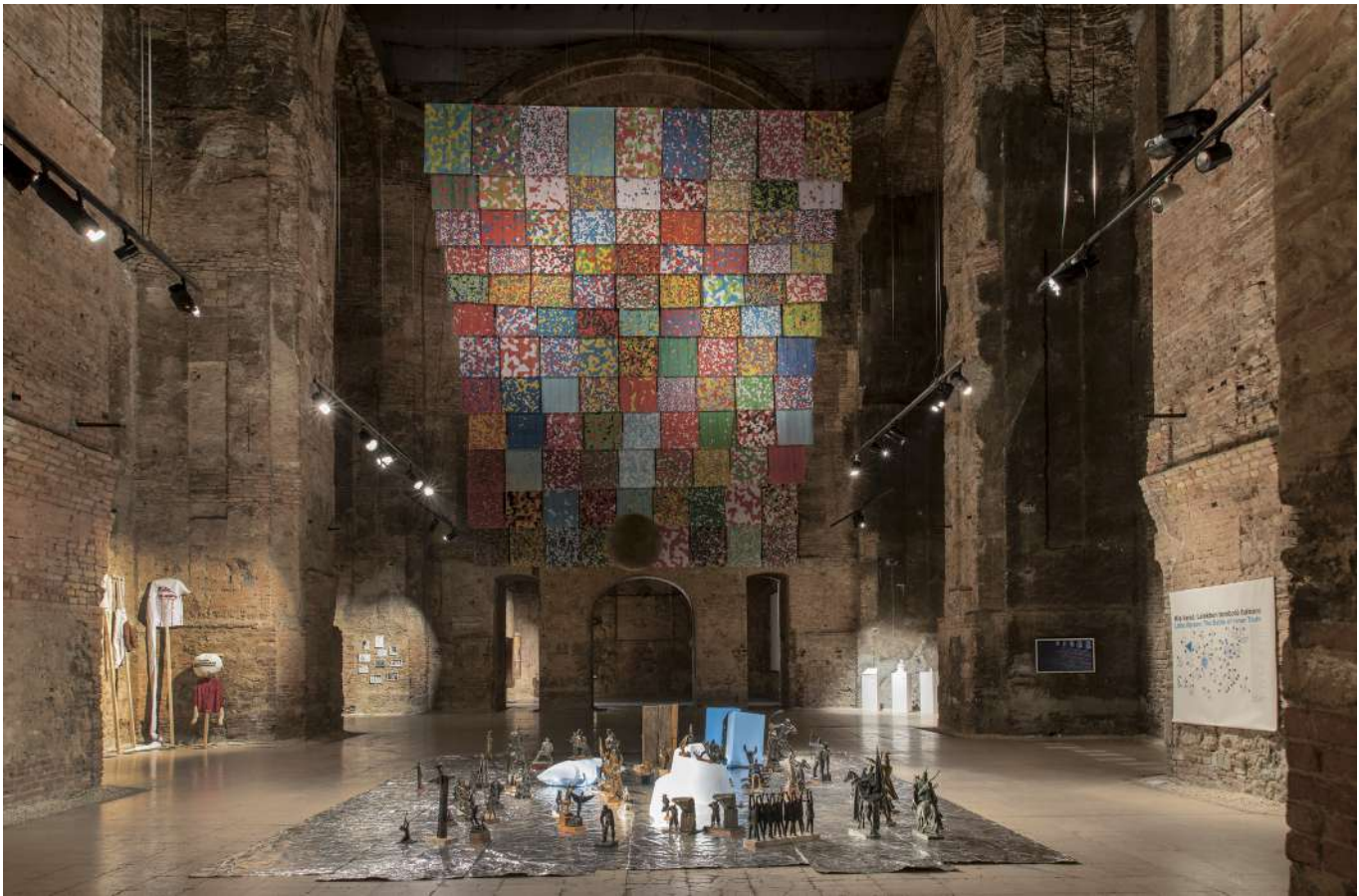
Két zászló között sok idő jut a gondolkodásra. A Tímár utcától azonban csak néhány száz métert kell megtennem (a zászló már megint nem lobog), hogy eljussak a *Privát nacionalizmus* sorozat budapesti kiállításához, a *Képzelt közösségek, magánképzetek* első helyszínéhez. A Budapest Galéria kiállítótermébe lépve egy videón rögtön Horváth Tibor agresszív zászlóleordító embere fogad, privát érzelmeimnek azonban a belső tér új keretét ad. Távolságtartóan figyelem Baglyas Erika egyszerre zászlót és ást formázó objekt-metaforáját. Nyugodt tekintettel nézem, hogyan mászkál egy kontemplatív dinoszaurusz Budapest közterein, Cséfalvay András videóján. Mintha pszichológiai kísérlet kellékei közé érkeztem volna. Mintha a „terep” után a galéria csupán laboratóriumi térként funkcionálna, ahol az ingerekre – a kelet-európai nemzeti szimbólumok használatát, kihasználását, az egyes helyi traumákat, identitáskérdéseket vizsgáló művekbe foglalt metaforákra, provokatív gondolatmenetekre – válaszolva láthatatlan tekinteteknek kitéve kellene megfigyelnem saját reakcióimat.

Az ismerős elemekre és közös tudásokra, érzésekre építő kísérlet kétirányú. Egyfelől mintha madártávlatból néznénk rá a nemzeti történetek szerkezetére; egy-egy kiemelt szemszögből pontos távlati képet kapva képzelt vagy valós közösségről, a történelmi emlékezet konstrukciójáról. Mozgó- és állóképeken figyelhetjük meg a megfigyelőket. Daya Cahen *Nashi* (Mieink) című videóján beleláthatunk egy putyinista orosz ifjúsági tábor életébe – összekapcsolódik bennünk a múlt a je-



Kiállítás enteriőr a Kiscelli Múzeum templomterében: fent a Société R  aliste ENSZ kamufl  zs  nak 193 z  szl  j  b  l 120 darab függ a mennyezetről, előtérben a Kisvars   2011-es L  leekben tomboló háború installációja

   Fotó: Tihanyi-Bakos Fot  st  di  



lennel és fenyegetően jelzi a jövőt. Jaroslav Varga J  nosikr  l, a szlovák nemzeti h  sr  l sz  l   filmjében szintén történelmi id  s  kat helyez egymásra, a nézőre – generációs tudására, nacionalista kódfejtő k  pes  g  re – bízva az ítéletet. Mykola Ridnyi Harkovban készült, el  s  re ártalmatlannak tűnő videója – amelyben a közterek nyugodt képét azután az erőszak emle  khangjai   rj  k   t – a közeli történelmi tapasztalat felmutatása révén építi le a megfigyelő távolságtartását. A megfigyelői nézet mellett a másik vizsgálati szemszög ugyanis a bele  l  e. A szintén ukrán Nikita Kadan gondosan megtervezett design-t  ny  rjain a k  n  z  s mai eszközei jelennek meg. Szombathy Bálint a vonat WC-jébe v  zelve alázza meg, és   gy számolja fel a szerb-magyar határt. Dan Perjovschi a Romania sz  t tetov  ltatja magára, hogy később el-t  vol  ttassa. Ciprian Muresan rajzán a zsiltpeng  vel felvágott csuklóból ömlenek ki a nemzeti színek. A testünkben, a vérünkben van a nacionalizmus.

Az idősíkok közti összefüggés, a közel-vagy t  voln  zetb  l látott jelenség ebben a szimulált labor  t  riumi környezetben mégis akkor válik a legplastikusabb  , a leginkább   t  rezhet  v  , amikor sz  n-

padra kerül. A távolság és a t  l közelség elidegen  t   hatását, a személyes érzelmek és az absztrakt nemzetfogalom közti ellentmondást legjobban talán Kerecsi Nemere *Omagiu* című műve oldja fel. Kerecsi a színpadon állva egy hatalmas súlyú zászlót próbál meglegetni, majd tehetetlenül eldobja azt. „Zászló hiányában az ember rejtettebb helyeken teremti meg bel   b  ztons  g  rzet  t” –   rja maga a m  v  s, aki a következő képsorokon közönségének l  gs  ly   aranyf  st-lapocskákat osztogat.

A kiállítás másik helyszíne, a Kiscelli Múzeum templomtere és oratóriuma önmagában is színpadszerű. Itt nincs laborhangulat; a hatalmas terekbe helyezett művekből megfagyott színház lesz, a k  pek  b  l díszlet, a ruhákból jelmez. A megfigyelés helyét a közvetlen hatáskeltés mechanizmusai veszik   t. Kissp  l Szabolcs óriási felületre vetített f  kt  v   llatkert-történeti Trianon-tanmes  je mintha   z, a varázsló projekciója lenne. Chilf Mária nagymamájának d  szmagyarja – amely a Nemzeti Múzeumot is megjárta – itt jelmezszer  en hat, hasonlóan Gerhes Gábor inkvizíciós vagy Gluklya t  nt  t  ruh  hoz. A Société R  aliste színes z  szl  erdeje

mintha a zsin  rp  dl  sr  l l  gna le. Középen pedig a Kis Varsó miniat  r emle  km  -installációja tölti be a teret, hangosra erősítve a színpadi hatást. Ebben a közegben minden szemf  nyveszt  ss   válik, a nemzeti múlt traumái fantomf  j  sk  nt



   Fotó: Rosta József

Baglyas Erika: *Komp  nz  ci  *, 2014, kovácsoltvas,   c  lsodrony, fa, 274 x 60 x 60 cm

Nikita Kadan: *Vizsgálószoba*, 2009–2010, installáció [részlet]

jelennek meg. A megközelítésmód nem új: a nemzeti heroizmus, a hősieken elbukott csaták pátosza, az érzelmi pótszerek felváltatása már több mint egy évszázaddal ezelőtt is színpadi neveltség tárgya volt. A Vígszínház 1896. május 1-jén, közvetlenül a nagy millenniumi karnevál előtt nyitotta meg kapuit Jókai Mór *Barangok vagy a paeoniai vojvoda* című darabjával. Jókai, aki maga is részt vett a „valódi” felvonulás megtervezésében, ironikus műben rántja le a leplet a díszmagyarkodásról. Medvebőr kacagányba bújtatja a magyarul alig beszélő tót rokont, s a Barang család Ubul bácsiját teszi meg Árpádnak, aki ott vonul a pesti utcákon a bandériummal. A darab csúfosan megbukott, de a millenniumi ünnepségek megmerevedett jelmezes színjátékának maradványa még ma is ott áll a Hősök terén: a hét vezér, a már a századelőn is bíralt, kevésbé korhű ruhában; pogányok, nemzeti szentségként.

A nacionalizmus a templomi, oratóriumi szintéren (és nemcsak Jókai óta: a színpadon) színjátékként lepleződik le. Eközben a köztérben a színjáték leplezetlenül zajlik. A nacionalizmus egyszerre személyes („rejtettebb helyeken” zajló) és szélesebben nyilvános, köztéri tudatosításához, a finom különbségek művészi meglátásához, láttatásához a múzeumnak, galériának az önmagában álló színpad és a lehatárolt, steril laboratórium helyett eleven köztérre, a nyilvánosság önreflexív terévé kell alakulnia. Ehhez azonban

újra kellene definiálnia a közönségét. Ennek nehézségét a legpontosabban talán Ungváry Rudolf fogalmazta meg egy interjúban: jelenleg a magyar társadalom egyharmada hívón és eltántoríthatatlanul kormányhű, egyharmada demokrata, aki-

nek nem kell magyarázni, egyharmada pedig azt sem tudja, hogy fiú-e vagy lány. Egy, a nemzet konstrukcióiról szóló, kelet-európai hangsúlyú, metaforakereső kiállításnak ma Magyarországon legalábbis a Nemzeti Múzeumban kellene lezajlania ahhoz, hogy túllépjen saját – demokrata, nacionalista konstrukciókra érzékeny – közönsége korlátain. Ha viszont megmarad a saját területén, és nem lép túl a megfigyelői felmutatáson és a színpadi leplezésen, azzal letesz arról, hogy a nemzeti érzések és a nacionalista konstrukciók működési módja közti (a színpadon kívül csak sejtett) különbséget a néző – akár az érzékeny, demokrata néző – önmagában vizsgálja. Önvizsgálat nélkül pedig a privát nacionalizmus absztrakció marad.

Képzelt közösségek, magánképzetek, Privát Nacionalizmus Budapest
Budapest Galéria, Kiscelli Múzeum –
Fővárosi Képtár, 2015. december 13-ig.



Kerecsi Nemere: *Omagiu*, 2007, videó, 2'19"

Milyen művek születnek egy erdélyi barokk kastélyban, ha az épületet, a parkot, a park szobrait, fáit és a kert végében folyó Marost mind-mind ihletforrásnak tekintik a nyárra odaköltöző művészek, és a hívószó először a múlt és jelen, aztán a víz? Természet- és performatív művészet találkozása a hagyományos műfajokkal, tájatalakítás, trompe-l'oeil, pszeudo-restauráció – mindez egy művészettörténész szemével, kitekintéssel az előképekre és egyéb érdekes kapcsolódásokra.

———— KESERŐ Katalin

GERNYESZEGI KÉPEK



© Fotó: Pakorny Attila

Szabó Zoltán [Judóka] *Fénykereszt vízmotívummal* performansza, 2015

A Marosvásárhely és Szászrégen között fekvő falu központjából magas, háromlyukú hídon át érkezünk a Teleki grófné virágaival fogadó híres kastélyhoz, amely a Grassalkovich-típusú magyarországi barokk paloták és kastélyok távolra szakadt példája. Teleki II. László és felesége, Ráday Eszter kezdték építtetni 1772-ben, de előtte is kastély, illetve várkastély állhatott itt: a híd az egykori várak felett húzódik, melyből mára az angol tájkertek mesterséges tava maradt meg, kis szigettel, körben különös tematikájú – a francia forradalom fő alakjait karikírozó – barokk szobrokkal. Szobrok és szobortöredékek, klasszicista forrás- és a család egykori tagjaira emlékeztető emlékművek a parkban másutt is fel-felbukkannak. Ez a park és a várak felett magasodó kastély adott otthont a második *Kastélypark* nemzetközi művésztelepnek, melyen két hétig természetművészetet is művelő festők és szobrászok, valamint egy kurátor és egy művészettörténész vettek részt. Meghatározott volt a téma: 2014-ben a *múlt és jelen*, idén a *víz*, amelyeknél a kép-zelet működése és a kép-(vagy mű)alkotás folyamata, egységben a témával és a szakmával kapcsolatos előzetes ismeretekkel, mozgósítja egymást. A múlt jelenbeli helyszínén mindez konkrétan adva van: egyfelől a masszív, U alakú, kétszintes épület, magasságával vetekedő kettős tetőzetével, közelmúltban lebetonozott udvarával, a körbevezető folyosókról és egymásból is nyíló (üres) helyiségek, rejtett zugok sorával, linóleum vagy parkettás aljzatokkal,

a *piano nobile* kifelé körkélyes, helyreállított nagytermével, tágas előterével, egykarú, bábos korlátban végződő fölépcsőjével, másfelől a hiányzó berendezéssel, melyet a kastély történetét bemutató kiállítás pótol, és a magángyűjteményi kölcsönkiállítások, illetve a művésztelep alkalmi bemutatkozásai és képei egészítik ki. A tavalyi alkotótelepen készült festmények áthidalják az évszázadokat: a mai tulajdonos, Teleki Kálmán keresve sem találhatott volna előbb, a jelent a múlton keresztül vagy azzal együtt prezentáló festményeket és fotókat (mely utóbbiak a parkban készült természetműveket mutatják be). A kastély valóban él: parkjában olykor több ezer ember hallgat szalmabála padokról koncerteket, látogatók csoportjai is mindennaposak itt, noha a kastély nem akar múzeum lenni, csak éppen a rendszerváltást megelőző évtizedek egészségügyi intézményének zártsága után megnyílt a világ és a község felé.

A tavalyi művésztelepről a kolozsvári származású Nyilas Márta és a pécsi egyetem művészeti karának másik tanára, Horváth M. Zoltán, az egyik szervező, Knyihár Amarilla az ugyancsak pécsi művészeti szakközépiskolai tanár, és a művésztelep másik szervezője, a marosvásárhelyi Pokorny Attila válogatott munkái láthatók a falakon, a többieké a gróf magánlakrészében kapott helyet. Az idő történeti, filozófiai és művészi felfogását reprezentáló képek kifejezetten érdekesek: Nyilas Márta történeti műfajt: az arcképcsarnokot felelevenítő festményén a Teleki család fotókon őrzött tagjainak portréi keverednek mai arcokkal, míg Knyihár Amarilla kortársi koncepciót: Erdély Miklós idő-möbiuszát választotta kiindulópontul, amikor a kastély ablaküvegeinek tükrében és transzparenciájuk szerint festette meg egykori lakóit. Filp Csaba, az MKE tanárának festményén a tárgylagosság jegyében láthatók együtt a még mindenütt meglévő barokk ajtószárnyak egyikének faragott és ívelt, pontosan illeszkedő díszei és a kínosan szögletes, eltérő színű, alumíniumkilincset tartó pótlások, a különböző szögelések nyomai. Az ajtó képe, még ha csak egy részletet mutat is be, megtévesztő, trompe l'oeil hatású, melyet különösen kedvelt a barokk kor. A festmény tehát akár pótolhatna is valamit az egykori képgyűjteményből,

Alois Lindenbauer: *Virágzás [Menetelők]*, 2015, fűzfavesszők



© Fotó: Pokorny Attila

ám a festő megtoldotta képét magának a trompe l'oeilnek a megtévesztés szempontjából különálló, a művészettörténetből ugyancsak ismert műfajával. Egy barokk épületről készült és az ajtószárnyra rögzített grafika lefestésével a kép-a-képben megoldást is alkalmazta. E részletek és a technika nemcsak a kastély múltjával függenek össze, de az idézett rajz hevenyészett (ti. oldalára fordított), ráadásul ragasztószalaggal és szokatlan helyen való rögzítése árulkodóan mai (a már említett, közelmúltbeli részletekkel együtt). Kétféle (vagy több) nézőpontot is kínál tehát a festmény: egy múltbéli, mely tele van a fiktív jövőre utaló részletekkel, s egy mait, amelyben a múlt minősülhet érzéki csalódásnak. Leginkább azonban a képről van szó, aminek a trompe l'oeil a lényege, s ekként mindez művészettörténeti tény.

Az idei gernyeszegi témát illetően: aligha feltételezhetünk olyan nemzetet/népet a mai civilizációban, melynek ne lenne mindennapi kapcsolata a vízzel, esetleg



© Fotó: Pokorny Attila

Filp Csaba: *Ajtó*, 2014, olaj, vászon, 180 × 120 cm

emlékezete arról, hogy a víz meghatározó szerepet játszott a civilizáció történetében, amennyiben együtt és életben tartotta a köréje gyűlteket: magát az élőhelyet és az embert is. Másrészt, persze, olykor a víz pusztító is: ha özönvíz vagy ha küzdelem folyik érte. A víz mint téma (amelyhez hasonlókat előszeretettel választanak maguknak a perifériálisból önálló képzőművészeti ággá vált természetművészet utóbbi évtizedekben elszaporodott alkotótelepein Koreától Dániáig, Skandináviától Iránig) a nemzetköziség vagy a globalitás fontosabb alapja lehet bármi másnál, hiszen ez az emberiség közös emlékeire, együttélésére és érdekeire épül.

A nemzetköziség adott volt Gernyeszegen is, még ha jószerével majd mindenki magyar származású (az osztrák Alois Lindenbauer kivételével), s ugyanígy a festők, szobrászok művészetközisége is adott volt a természetművészetben keresztül, melyre a kastélypark hatalmas ősfái, forrásai, mesterséges tava s a Maros szomszédsága nyújtottak lehetőséget. Természetművet hárman készítettek: két szobrász, egy festő, akik a parkban talált természeti vagy azzá vált, illetve a művelésére hivatott tárgyakkal dolgoztak az adott környezetet kissé megváltoztatva. A művészet klasszikus ágaiban (szobrászat, festészet, grafika) is megőrződtek az alapvető természeti tapasztalatok, például hogy az anyag, amivel dolgoznak éppúgy vizet tartalmaz, mint bármely élőlény teste vagy a föld maga, az anyagok élettartama pedig különbö-

z, a száradás, szétporladás ideje változó. A szétporladás egyébként a gernyeszegi kastélypark barokk kőszobrainál már rég megkezdődött: sok közülük erősen hiányos. Annak felbecsülése, hogy konzerválásuk/restaurálásuk lehetséges-e egyáltalán, még nem történt meg. Ahogy a tavalyi téma kapcsán Filp Csaba közvetlenül az adott helyszínhez illesztette képalkotó módszerét, az idén is ezt tette *Ébresztő* című festményén: képe egy letört szoborfej újraélesztése, csapvízzel elárasztva, profán mosdókagylóban. Működő installációt említhetnénk előzményeként: Bukta Imre *Szemcseppek*jét 1981-ből, melynél gyógyító trágyalé csöpögött az alkotó fénykép-arcára. Párhuzamként pedig Dionüszosz karját vesztett szobrának protézise kívánczik: a marosvásárhelyi Szabó Zoltán (Judóka) áttetsző, műanyag, vizet és vízinövényeket tartalmazó palackokat illesztett a gernyeszegi testhez (*Pótkönyvek Dionüszosznak*). Mi ez, ha nem az élet vize mítoszának elevensége? A meztelen testű görög isten felemelt, szőlőt tartó karja a mai néző szemében persze csupán egy banális, zuhanyozó mozdulat, melyet a művészetben a pop-art szentesített-profanizált mint civilizációs vívmányt. Szabó Zoltán protézise egyúttal víztartály is, s ez éppúgy elképzelhetetlen a barokk korban, mint a mosdókagyló és csapvíz. A porladó műalkotással együtt érző, meglevenítő művészi gondolatok természetesekek, az ember elemi gesztusaként mutatkoznak meg.

Pokorny Attila: *Mozaik*, 2015, csempehulladék, 4 m



© Fotó: Pokorny Attila

Annak ellenére, hogy a két alkotó kiindulópontja a művészettörténeti és a természetes megközelítés által különbözőnek látszik, festői és akcióművészeti tevékenységüket másképpen is érdemes összevetni. Szabó Zoltán kiindulópontja ugyanis a természet mozgásban lévő négy elemének állandósága. Ezt jeleníti meg a napkeréknek is nevezett, változataiban a különböző kultúrákban ismert, négykarú világszimbólum. A jelkép geometriáját (három+egy négyzetes elem négyszeri, négyirányú ismétlődését) földműként állította elő, úgy, hogy a kiemelt és elrendezett „gyeptéglák” negatívjai újabb mintát tesznek ki, s ez a pozitív-negatív, egymásba ékelődő mintázat a végtelenig folytatható. Performanszként személyes azonosulását mutatta be ezzel a világgal: alámerült az egyik, vízzel töltött negatív formába, követ helyezve az arcára. A halál mint a végtelenbe oldódó élet jelent meg, újjászületést ígérve a víz által (*Fénykereszt vízmotívummal*). Ezzel folytatta korábbi akciói és művei sorát (2009. Sólomkővár, Szárhegy: földmű és performansz), melyek közül kiemelkedik a bikfalvai (2013): testét sárral bekenve színe a fákéhoz vált hasonlóvá, s embrionális pózban bele is feküdt egy fa (életszimbólum) odvába. A test egyértelműen viselkedik, étellel hitelesíti a gondolat tisztaságát, melyet a természetművészet egyidejűleg keletkezett testművészet jelenvalóvá, átélhetővé képes tenni. A két új művészeti ág időbeli összefüggése arra is utal, hogy a művészet, az alkotás performatív volta, ilyenképpen hitelessége előtérbe került az utóbbi fél évszázadban.



© Fotó: Pokorny Attila

Szabó Zoltán (Judóka): *Könyök-kiegészítés [Pótkönyvek Dionüszosznak]*, 2015

Filp Csaba *Postamento* című képén szobor nélkül maradt kerti talapzatot festett hatalmas, talált fatáblára, frontálisan, egyenmő fekete és zöld háttér előtt, ami által monumentalitást kölcsönzött az ábrázolás tárgyának, és így a képnek is. A görög mítosz a víztükörben önmaga szépségét szemlélő Narcisszoszról (aki így a festészet évszázadokon át érvényes allegóriája is lett) eszünkbe idézi, hogy a kép fő motívuma csak tükörkép, s mint ilyennek önálló valósága van: a kőtalapzatot nem tartja semmi, hacsak nem maga a víz (ami másként lehetetlenség), s ugyanezt a tükörkép is megteheti. A festészet szabályait – még a tárgylagosét is – ilyenformán a műalkotás teremti meg. Ami Filp egyik kutatási beszámolója szerint alapvetően függ össze a tükör által való látással is.

S mi történik a művészetben akkor, ha egy test- vagy természetművész festőként foglalkozik a vízzel? Szabó Zoltán más történeti forrásokra alapozta *Özönvíz* című képét: nem festőire, hanem díszítőművészetire. Régi könyv-előzéklapok márványos mintájának előállításához hasonlóan, épp csak belemerített egy vásznat zöld, barna színekből keveredő festékanyagba, ami örvénylő felületként nyomódott a vászon széleire. Közepén ellenben sejtyszerű, szabályos, hatszögletű, olykor térformává (hasábbá) alakuló síkok rendszere kristályosodik ki az örvényből, a spektrum tiszta színeiben ragyogva (sárga, narancs, piros, zöld, kék, lila). Az élő természet szervesen összefüggő két arca együtt képezte az ornamentika alapjait, amit a művészet-történeti hagyomány szerint a művészet kezdetének tarthatunk.

A természetművészet is mintha a művészet újakezdése lenne. A művész „érintése”²¹ révén megtapaszthatóvá válik a kultúra születése a természetben, olyan módokon, melyek őrzik az ember létezésének természetbe ágyazottságát és ennek örömét. Ezért például Pokorny Attila munkái a természetnek adott ajándékokként szemlélhetők. Művészi tudását és képességét adja vissza, mondhatnánk: fel-díszíti a természetet. Például a kastélypark forrásából fakadó csörgedező kis ér talaját színes, talált kerámialapok töredékeivel (*Patakmozaik*), melyek a kastély kövezetere is visszautalnak. Vagy geometrikus mintázatot épít a Maros köveiből a folyó sodró, alacsony vizébe (*Háló*). Azt mondja: összeköti a partokat, azaz összevarrja (mint korábban a falakat, sziklákat, a fák ágait a különböző nemzetközi alkotótelepeken, vagy a kidőlt fát a földdel a tavalyi gernyeszegi táborban). A varrást egyébként Gottfried Semper művészetelmélete óta szintén a művészet elemi megnyilvánulásának, egyúttal az ornamentika kezdetének nevezzük.

A víz annyiféle, ahány tapasztalatunk vagy amilyen tudásunk van róla színét, tömegét, „természetét” illetően, sokféle mesterséges vagy eredendő állapotában. A civilizációban létezik ezekről közös tudás is: a víz tisztít, életet ad-táplál-növel és elnyel, hangja van, mely hol mélyről morajló, hol vidám. E tulajdonságoknak nevezhető funkciói révén az életünkhöz – érzelmi és tudati/tudat alatti folyamatainkhoz, cselekedeteinkhez: ember voltunkhoz kötődik. A festmények beszélhetnek minderről emlékeztetőül, meditációs objektumként. A 19–20. század forduló-

ja (például Monet hatalmas, vízililiomos képei) óta nemcsak a vízfelszín tükörmetaforája a festett kép megfelelője (beleértve a vízi tükörképet, mint alapvetően elvont, inkább színértékekből, semmint formákból összetevődő képet is), hanem a víz felszínének és mélyének saját, állandó mozgásban lévő, színgazdag élete, ami a festészet mint performatív aktus metaforájaként is működhet. A természetbe kivonuló festők és alkotótelepeik időről időre a festészetet és a természetet ilyenképpen egyszerre ünneplő – vagy a vízre vetülő árnyékokon merengő – hangulatképek sorát hagyják ránk, mindig más és más festői problematikát vetve fel. A tükörzöldéssel, transzparenciával eddigi munkásságában behatóan foglalkozó Knyihár Amarillát akár a gernyeszegi kis tóra hajló fűzfák elmosódó tükörképe is inspirálhatta figuratív festészete megújítására. A vászonra csurgatott festékeket (zöldek, kékek, sárgák) határozatlan, absztrakt folttokká húzta szét, s ezeket hangolta össze a köztük megjelenő fények (vagy épületek?) geometriájával, a tó felszínén élő, kék vízililiomok plasztikus formáival. Egyszerre több képen is dolgozott, kipróbálva a különböző formátumokat (*Csónakázó*). Ám készült egy sötét képe is, melyen a víztükörben a fák esti árnyéka olykor töredezett, expresszív alakzatokban jelenik meg. A sötétbarnák és -zöldek ugyan színeket rejtenek, összeadódó feketeségük, a lemenő nap sárga és a víz szintelen fénye azonban nemcsak a természet tükre, de belső lelkiállapot kivetülése is. Hasonló szubjektív vallomásnak látszik Gesztelyi Nagy Zsuzsa két összetartozó, egymás mellé helyezett vászonra festett képe (*A lélek*



Enteriőr Filp Csaba *Posztamens* (*Postamento*) és *Ébresztő* című festményeivel



Szabó Zoltán [Judóka]: *Vízözön* [*Özönvíz*], 2015
olaj, vászon, 70 × 60 cm

Gesztelyi Nagy Zsuzsanna: *A lélek sötét éjszakája*, 2015, olaj, vászon, 100 × 150 cm

sötét éjszakája), hiszen korábbi ornamentális festményeinek derűs színvilága és motívumkincse alapvetően eltér a lilával, zölddel mélyített kéknek a vízi és a felső világot egyaránt elborító, a nézőt beszippantó erejétől. A tükör festészetmetaforá-

Nyilas Márta: *Szabadon, befogva*, 2015, olaj, vászon, 120 × 50 cm

ja itt fel sem merül, hiszen a vízfelszín csak egy ecsetvonás, mely ugyanazt a súlyos tömeget osztja ketté. Két pár kar és kéz: egy lentől felnyúló és egy fentről érkező találkozhatna itt, ha a formákat megtörő csalfa vízfelszín megengedné. Az alámerült fuldokló és a megmentő banálisnak ható, lelki kettős képét a karok intenzív, éles színvillanásai közvetlen és jelen lévő, festői életdokumentummá avatják.

Mielőtt e belső képek jelentőségére és a női művészettel való kapcsolatára utalnék, kitérek Nyilas Márta valódi, klasszikus kettős képeire, melyekbe a festészet víz-problematikáját fogalmazta. Pontosabban: képsorozatát a tájkép mint látvány műfajával kezdte, az ablak metaforáját használva a táj elé húzott függönnyel, mely az alsó képtérben – a táj méltó ellenfeleként – egyszerű drapériaként jelenik meg, gyűrődéseivel és hullámozásával, színváltón, mint a művészet, a festészet metaforája. Tehát ebből a nézőpontból közelített a víz témájához. Következő kettős képén, a *Szabadon, befogva* címűn a festészet hivatásával foglalkozik: a szép látvány lefestésével szembeállítja a saját energiát teremtő képet a kövek között rohanó Marosra emlékeztető tájrészletével. Ezt párosítja az alsó kép mesterséges, medencébe zárt vizével, felszínének játékaival, szétterülő formáival. De akár a mélység és a felszín erős költői ellentéte vagy a romantika kettős érzelmvilágára, a víz kétarcúságára is gondolhatunk: a (művészet) történelem tapasztalatait összegzi a festő.

Miklya Gábor csónakszerű művének anyaga kőrisfa, s a kivájt formasorozatot a Maros csiszolt köveivel töltötte ki, a termékekre – a női test biológiájára is – em-

Knyihár Amarilla: *Vízűkör*, 2015, olaj, vászon, 100 × 100 cm

lékeztetve. Innen már csak egy lépés a belülről való látás, és hogy ez szobrásznál sem lehetetlen, azt épp az ő prezentációja bizonyította, mely szólt mind a belülről kifejlészthető plaszticitással kapcsolatos tanulmányairól, mind a belső öblöket rejtő műveiről (a Szárhegyen faragott utazóládáról vagy egyszemélyes cellájáról).

Az Alpokban élő Alois Lindenbauer is alaposan ismeri természeti anyagait. A nemzetközi természetművészeti alkotótelepeken – nem véletlenül – mindenütt várva várt szobrász ugyanis rendre meglepetésekkel szolgál, mintha a keze alatt életre kelnének a holtak vélt tárgyak. A Koreában készült, faágakból font és földdel töltött *Növekvő csónak* kiszökdülése ennek legszebb példája. Földérzékeny művészetnek nevezi az övét John K. Grande, a természetművészet elhivatott krónikása, aminek alapja a természetet élő műalkotásnak tekintő szemlélete. Itt sem tett mást, mint kivirágoztatta a kiszáradtnak vélt faágakat, kettős értelemben is. Előbb egyik végükön szétválasztotta a rostokat, aztán az embermagasságú, virágfejű ágakat csapatokba rendezte és vízbe állította (a tóba, a forrás vizébe), napról napra költöztetve őket, hogy megtalálja „tájképileg” és életlehetőségüket tekintve is a legjobb helyet. Valódi természetművészet az övé, amennyiben maga is alkotó résztvevője a természet nagy munkájának.

1 Ulrich Bischoff: *A nagy gesztusoktól a kis gesztusokig*. Budapest, 1990

DECEMBER 19-TŐL AZ URÁNIÁBAN

A művészet
templomai
– Firenze és az
Uffizi Múzeum 3D

A filmet a tavalyi év
legsikeresebb, mozikban
látható dokumentumfilmje,
a Vatikáni Múzeum 3D
alkotói készítették.




PANNONIA
ENTERTAINMENT


URÁNIA
NEMZETI FILMSZÍNHÁZ

Event cinema, and film agency

FAJGERNÉ
DUDÁS ANDREA



TARTÓ-
SÍTOTT
FIATAL-
SÁG

című kiállítása
és performansa
KARAFIATH ORSOLYÁVAL

2015. november 21-én
17 órakor nyílik

a Tranzit Art Caféban
{A Kosztolányi Dezső
térnél,
a Bukarest utcában
(a volt buszpályaudvar
épülete)
1114 Budapest}

Megnyitja:
Svéda Dóra,
Art&Me Galériavezető



grafika: Németh Marcell


OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

RAGYOGÓ
NEKROPOLISZ

รักที่ซ่อนอยู่

apichatpong
weerasethakul
filmje



BEMUTATÓ:
DECEMBER 3.

16

cirkofilm.hu

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®

TOLCSVAY LÁSZLÓ –
MÜLLER PÉTER –
MÜLLER PÉTER SZIÁMI

ISTEN PÉNZE
MUSICAL

KERÉNYI MIKLÓS MÁTÉ FÖLDES TAMÁS TÓTH BERCEL

SZABÓ P. SZILVESZTER

DÍSZLET: SZLÁVIK ISTVÁN JELMEZ: GYARMATHY ÁGNES
KARMESTER: MAKLÁRY LÁSZLÓ · BALASSA KRISZTIÁN · BOLBA TAMÁS
KOREOGRÁFUS: BALOGH-BARTA VIKTÓRIA

SZOMOR GYÖRGY · NÉMETH ATTILA · VERÉB TAMÁS · MONORI DOMINIK
SZERÉNYI LÁSZLÓ · PÁLFALVY ATTILA · SERBÁN ATTILA · PELLER KÁROLY
SZABÓ DÁVID · GÖMÖRI ANDRÁS MÁTÉ · VÁGÓ BERNADETT · SIMON PANNA
LEHOCZKY ZSUZSA · KOLTI HELGA · VÁGÓ ZSUZSI · KÉKKOVÁCS MARA
NÁDASI VERONIKA · KALOCSAI ZSUZSA

RENDEZŐ: SOMOGYI SZILÁRD

Superbrands

WWW.OPERETT.HU • f OPERETTSZINHAZ

MBI MAGYAR BRANDS

1065 BUDAPEST, NAGYMEZŐ UTCA 17. • 312 4866 • JEGY@OPERETT.HU



NÉPSZABADSÁG fidelitO JEGY • HU



színház.hu

RIDIKUL



FELELŐS KIADÓ: LŐRINCZY GYÖRGY FŐIGAZGATÓ



Ragyogó kedvezmények egész évben!

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

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

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

*Az áruspédányhoz képest.



magyarnarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

A38 Hajó • Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Községi 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

MOSÓ MASA ÉS BARÁTAI

F. Györffy Anna grafikusművész
centenárium kiállítása

2015. NOVEMBER 9–2016. ÁPRILIS 30.

www.pim.hu
facebook/PIM.Irodalmi.Muzeum
FACEBOOK.COM/F.GYORFFYANNA



artmagazin

MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE AZ OKTOBERBEN MEGJELENT SZÁM TARTALMÁBÓL:

- ✦ A MAGYAR FOTOGRAFIAI
MÚZEUM MULTJA ÉS JELENE
- ✦ INTERJÚ LOVAG ZSUZSAVAL,
AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM
VOLT, FŐIGAZGATÓJÁVAL
- ✦ RÉGÉSZETI PARKOK ITTHON
ÉS A VILÁGBAN
- ✦ SOPRON MÚZEUMAI
- ✦ VÁLASZÚTI BESZÉLGETÉS
KALLOS ZOLTÁNNAL
- ✦ A DREZDAI KÉPTÁR KINCSEI
BÉCSBEN



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

Milyen pályamódosításra kényszerít alkotókat a történelem, és milyen felhőkarcoló nem valósult meg Budapesten? Milyen formációban épültek a nagy svábhegyi szállók, amik épp most kerültek helyi védettség alá, és hogy néztek ki belülről? Art deco belsőépítészet és a numerus clausus összefüggései, avagy egy pálya- és házastársi életút rövid története.

REICHART Dóra

FELHŐKARCOLÓTÓL A KOMBINÁLT BÚTORIG



Cégjelzéses levelezőlap

Az Iparművészeti Múzeum 2012-ben bemutatott *Art deco és modernizmus* kiállításának egyik szegletében egy komplett enteriőrberendezést láthatott a közönség, bepillantást nyerve az 1930-as évek – hazai értelemben vett – ideális, modern lakásművészetébe.¹ Szerencsés helyzetben volt a múzeum, hiszen bútorgyűjteménye kifejezetten egységes, összetartozó bútortanyát tudott felmutatni. A Feuer Gusztáv és F. Kurz Gusztáv által 1935-ben tervezett bútoregyüttes, kiegészülve a múzeum egyéb gyűjteményeiből, illetve további köz- és magángyűjteményekből származó tárgyakkal, azok „fiktív összeállításával” szinte esszenciáját nyújtotta a korszak modern lakberendezési kívánalmainak. A kombinált szoba berendezése képviselte mindazon igényt, ami a 30-as évekre megfogalmazódott a szaklapok hasábjain: a modern, levegős és fénytel teli polgári lakásban legyenek könnyen mozgatható, egymáshoz hangolható, illeszthető, jól kombinálható és átalakítható, konstruktív és funkcionális elemeinek köszönhetően könnyen tisztán tartható bútorok, melyek lehetővé teszi a tér maximális kihasználtságát a sokszor egyszerre több célt is szolgáló helyiségekben.

A kiállított tárgye gyűjtes kiegészítő darabjai: a Vértess Árpád-féle szőnyeggel, a Kozma Lajos által tervezett, Heisler-féle acélrugós székekkel, a vitrinben Gádor István, a falon Zilzer Hajnalka kerámiáival, Kádár Béla festményével vagy a Tevan Margit-féle falilámpával képviselhetek volna bármilyen „ajánlott” válogatást a kurrens szaklapok és kiadványok oldalairól, legyen az a *Tér és Forma*, a *Bútor*, a *Magyar Iparművészet* folyóirat vagy a Fränkel György által szerkesztett, majd kiadott lakásművészeti kötetek.²

Bár a kiállított bútoregyüttes – természetesen egészen más elrendezésben, eltérő díszítéssel – 1935-ben *Egy két-szobás polgári bérlet* címmel közlésre került a tervezők nevével a *Tér és Forma* folyóiratban³, Feuer Gusztáv és F. Kurz Gusztáv személyéről, életútjáról ez idáig szinte semmit sem tudott a művészet- és építészettörténész-szakma. A rendkívül rövid alkotói utat bejárt tervező- és egyben házastárs munkásságának megismerését 1935-ben született lányuk tette lehetővé, megőrizve és így a kutatás számára hozzáférhetővé téve hagyatékukból a tervező tárgyi anyag egy részét.⁴

Feuer Gusztáv 1901-ben született Dorogon. Műszaki tanulmányait 1920-ban

– a numerus clausus bevezetése miatt – a Prágai Német Műegyetemen kezdte meg, melyet rövidebb grazi egyetemi kitérő után szintén Prágában, 1928-ban fejezett be, építész-mérnöki oklevelet szerezve. Itt ismerte meg későbbi feleségét és munkatársát, a Szudéta-vidékről származó Kurz

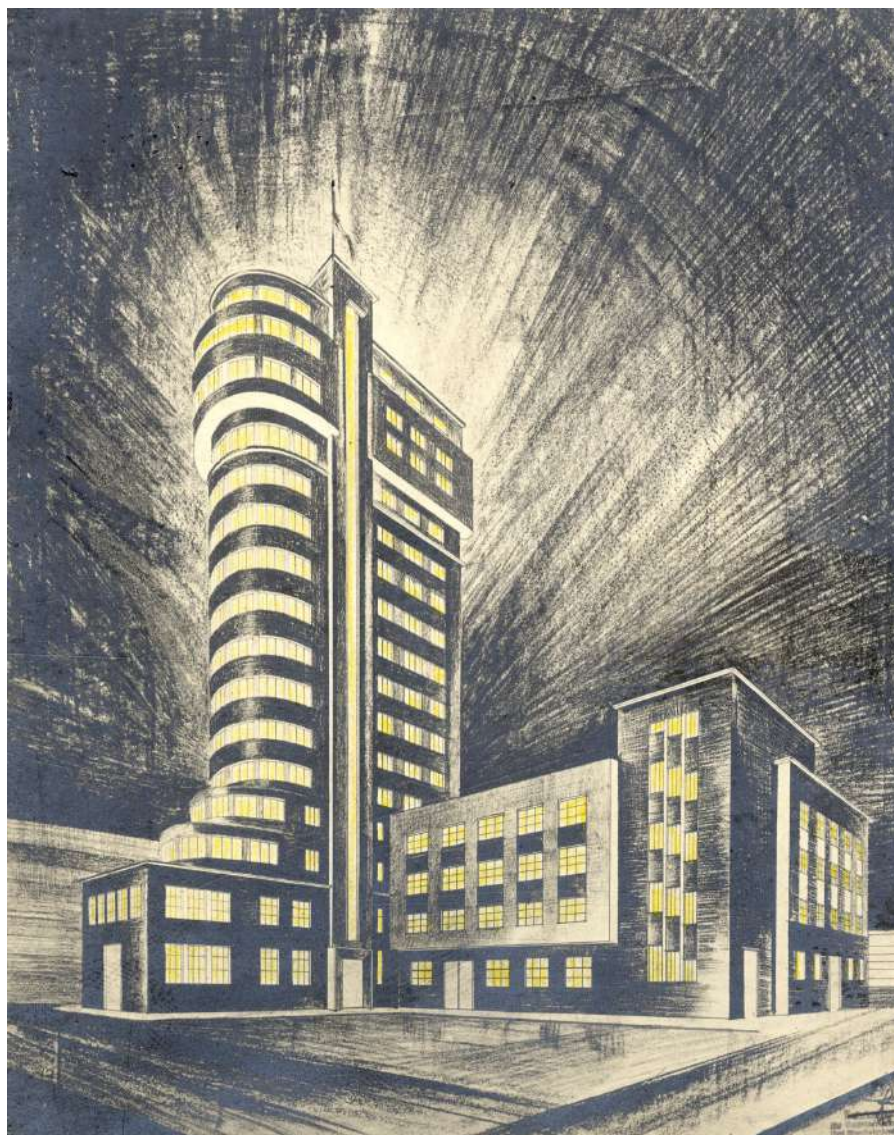


© Foto: Soltészné Haranghy Ágnes

Farkasházy Miklós kettős portréja a házaspárról, 1935 körül. Kurz Augustus/Gusztáv/Gusztáv [1904, Proßnitz – 1984, Budapest], Feuer Gusztáv [1901, Dorog – 1952, Budapest]

Épület látványterve. Feuer Gusztáv, 1930 körül

Augusztát, aki a prágai egyetemen az első női építészhallgatók egyikeként szerzett szintén mérnöki diplomát. Feuer Gusztáv – a hagyatékban fellelhető dokumentumok szerint – tanulmányai végeztével 1929-ig Fritz Epstein prágai, majd 1932-ig Herman K. Stark pozsonyi irodájában dolgozott, Kurz Augusztá pedig, bár viszonylag rövidebb ideig, de annál jelentősebb építésznél: Karl Jaraynál kapott gyakornoki állást. 1932-ben történt házasságkötésük után Budapesten próbáltak egzisztenciát teremteni, azonban ettől fogva műszaki pályájukon a lehetőségeik még jobban beszűkültek. Építészmérnöki diplomájuk honosítását folyamatosan visszautasították⁵, kamarai tagságra nem nyílt lehetőségük, így magától értetődően fordultak a szabadabban gyakorolható belsőépítészet és bútortervezés felé. A levelezésekből, a folyamatos kérelmek sorából, Feuer Gusztáv önéletrajzából és a fennmaradt tervekből azonban egyértelműen kiolvasható, mekkora kompromisszumot jelentett a kényszerű váltás. Feuert az építészet aktuális, korszerű problémáfelvetései foglalkoztatták, a célszerű és gazdaságos családi ház, a típustervezés, a weekend-mozgalom, és a másik szélsőséges véglet: a felhőkarcoló. A prágai évekből Feuer számos izgalmas építészeti tervet hagyott ránk, de minden bizonnyal jeligés pályázatokon hazai mezőnyben is megpróbált érvényesülni. A modern építészet által kiemelt területként kezelt családiház-tervezési kérdések és kezdeményezések, a lakosság részéről jelentkező erősödő igények, az újonnan parcellázásra került kisebb méretű telkek növekvő száma pályázatok sorát indította el a 30-as évek elején. A Mérnökegylet lakásépítési ankétjával, a Pasaréten megvalósuló Napraforgó utcai telep vagy az *Új Idők* lapjának tervpályázatával⁶ egy időben, 1931-ben az *Ujság* című napilap is – vasárnapi számaiban – családiház-tervezési pályázatot indított *Az én házam* címmel.⁷ Az *Ujság* a „legtökéletesebb művészi, műszaki, anyagszerű és pénzügyi megoldást” szem előtt tartó városi, vidéki és falusi családi ház tervezésére kérte fel az építészársadalmat, majd hetenként közzétette a beérkezett munkákat. Feuer a vonatkozó számokat gondosan összegyűjtötte és megőrizte. Hagyatékában bár találunk a lap által közzétett pályázati kívánalmaknak megfelelő rajzokat, sőt, a hozzá tartozó makett fotóit is, de a meg-



jelentetett tervek egyike sem azonosítható ezzel az anyaggal. Feltételezhető azonban, hogy valamelyik pályázatra adhatott be jeligés tervanyagot, a mérnöki cím „jogtalan” használatáért kapott büntetése is erre az időre tehető.

A bútortervezés és belsőépítészet bár kényszerű váltásnak indult, mégis hamarosan határozott sikereket hozott szakmai munkájukban. Saját, Fő utcai lakásukat egyfajta „referencialakásként” rendezték be, melyről 1934-ben az *Építőmunka* közölt képes beszámolót⁸. Eleinte baráti körüktől kaptak megbízásokat, később azonban számos lakás és villa átalakítási munkáit szerezték meg, terveztek berendezést Fischer Annie részére, de Turay Ida Széplak utcai villájának tervei is egyértelműen beazonosíthatók rajzok és fotók alapján. Folyamatos együttmű-

ködést alakítottak ki Vértés Árpáddal: az általuk tervezett modern bútorok kárpitjai, az enteriőrökben található szőnyegek többnyire az ő műhelyéből kerültek ki.⁹ Szoros barátságuk a festő és grafikus Farkasházy Miklóssal szakmai szinten is működőképesnek bizonyult, de hasonló együttműködés jött létre Feuer rokoni kapcsolatainak köszönhetően is. Unokahúga, a később jelentős fotóművészeti karriert befutott Reismann Marian állandó fotósa lett az elkészült munkáknak, amelyek között szerepeltek bútorok, komplett enteriőrök és lakásberendezések. Az általuk tervezett mennyezeti, fali vagy asztali lámpák különösen sikeresnek tekinthetők, Kaesz Gyula 1934-ben a *Tér és Formában* a korszerű világítótestekről írt cikkéhez tartozó illusztrációk között tőlük is hoz pozitív példákat.¹⁰

A „Rege” társasszálló egyik apartmanjának terve, Feuer Gusztáv, Kurz Guszti, 1940



Belsőépítészeti vonatkozásban legnagyobb megbízásait az 1930-as évek második felében kapták, ekkor indult meg ugyanis a svábhegyi társasszálló-építkezések soroza-
ta. A budai Hegyvidék szélesebb kihasználása érdekében a középosztály számára is elérhető szállók építését voltaképp a társasházi törvény felhasználása tette lehetővé, létrehozva így a magáncélú öröklások és a szálloda közötti átmenetet.¹¹ A Svábhegyi Egyesület és a vállalkozók kezdeményezésének köszönhetően létrejött lakásszövetkezetekben minden egyes lakosztály vagy apartman magánkézben volt, ugyanakkor lehetővé tette szállodai rendszerben való kiadásukat is. A Feuer–Kurz házaspár több társasszállóban található lakosztály tervezéséért felelt, egyben a közös helyiségek: foyér, társalgó és étterem kialakítását is vállalva. A feltárt fotó- és tervdokumentáció pótolhatatlan új információt jelen-

tenek, annak fényében különösen, hogy a ma társasházként funkcionáló hajdani szállók a közelmúltban helyi védeltséget kaptak és felújítás előtt állnak, miközben eddig belső kialakításukról nem vagy csak szűkösen voltak támpontot nyújtó ismereteink.¹² A Karthauzi úton található, Bauer Emil által 1937-ben tervezett „Majestic” társasszálló épületének berendezéséről A *Bútor* című folyóirat közölt cikket 1938-ban, részletes leírását nyújtva egy lakosztály, illetve a közös helyiségek Feuer–Kurz-féle kialakításának.¹³ Az említett apartman az általuk tervezett bútorokkal és világítótestekkel, Breuer Marcell csövázás ülőgarnitúrájával rendkívül modern hatást keltett. Az ebédlő ezüstszerű falával, halvány narancsszínű mennyezetével, vörös padlózatával igen színes, világos és kedélyes hangulatot árasztott csakúgy, mint a társalgó a nagy zöld cserépkán-

Mennyezeti lámpa.

Terv: Feuer Gusztáv, Kurz Guszti. 1937 körül



dallóval, a Vértess Árpád-féle kézi szövésű szövettel húzott, párnázott padokkal és fotelekkel. A hagyatékban található tervek és fotók tanúsága szerint a Feuer–Kurz házaspár részt vett a lakosztályok és a közös terek kialakításában a szintén Bauer tervezte hajdani „Mirabel” és Svájci úti (ma Pipiske út 4.) társasszálló, a Szőke Imre tervei szerint épült „Lomnic” és a Fischer József-féle „Rege” üdülőszálló esetében is.

Feuer 1940-ben került először munkatáborba. Hosszabb szünetet követően 1943-ban, majd 1944-ben ismét behívót kapott, amely alól már csak a háború végével, nagy betegen szabadult fel. Feleségét a Szálasi-kormány alatti időkben Víg József kárpitosmesterük bújtatta hamis papírokkal, míg kislányukat, Helgát a Maglódi úti karmelita rendház fogadta be. A házaspár közreműködésével tervezett svábhegyi szállók pedig 1944 már-



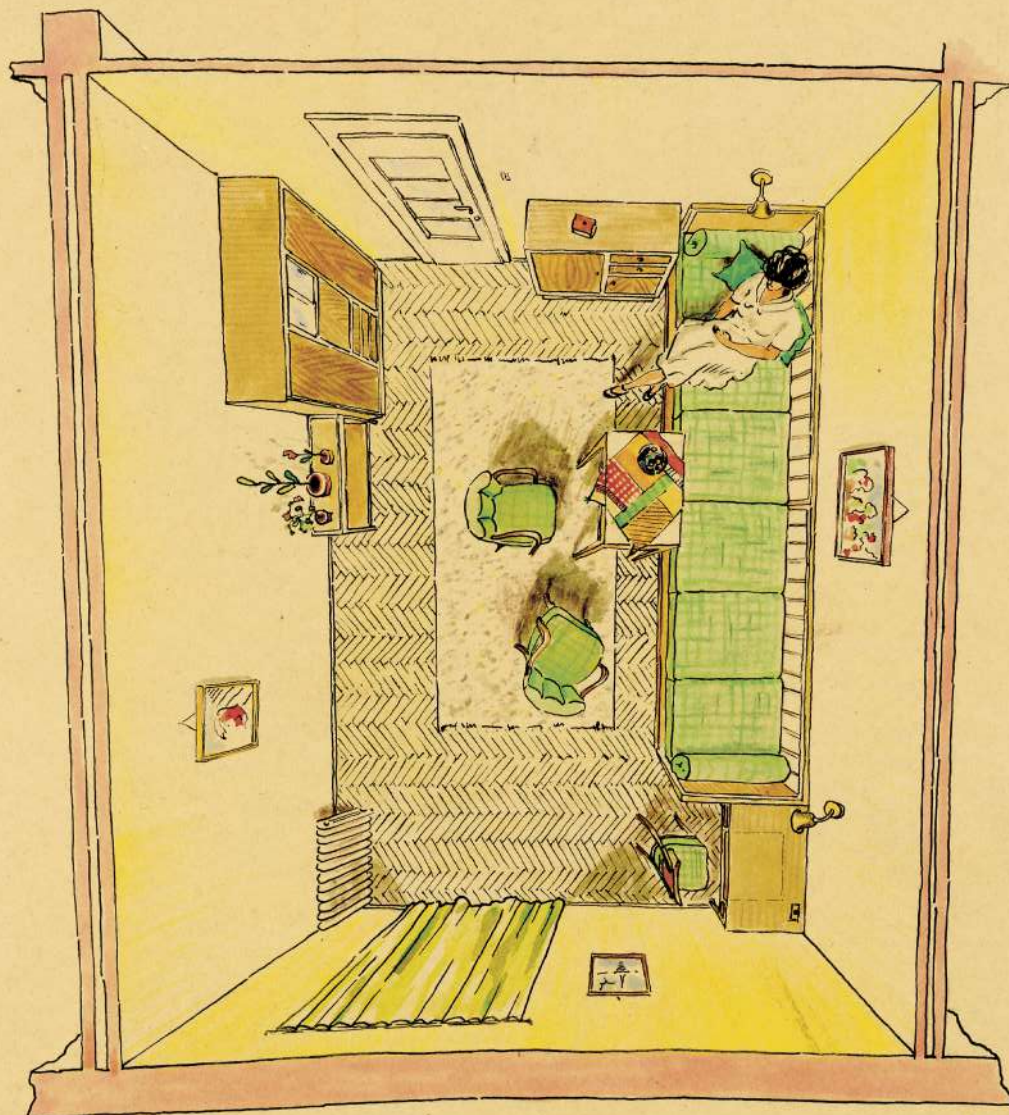
Női szoba. Terv: Feuer Gusztáv, Kurz Guszti, 1935 körül



A tervezőpáros Fő utcai lakásának berendezése, 1935 körül

"REGE" társasszálló a Széchenyi hegyen.

Egy appartement berendezése felülről nézve.



Feuer
to.

DIPL. ARCH.
FEUER GUSZTÁV és F. KURZ GUSZTI
OKL. TERVEZŐK

V., **Mezgerle Sándor** 19.
T : 127-853.

A „Rege” társasszálló egyik apartmanjának terve, Feuer Gusztáv, Kurz Guszti, 1940

Családi ház makettje. Feuer Gusztáv, 1936



ciusától a Gestapo és Adolf Eichmann szálláshelyeivé váltak, innen koordinálva a zsidók deportálását és a politikai foglyok begyűjtését.¹⁴

A háborút követően Kurz Augustta a tervezéssel felhagyva, a Jóvátételi Hivatal műszaki főtanácsosaként dolgozott, később a Vegyipari Minisztérium Beruházási és Műszaki Főosztályától ment nyugdíjba.

Feuer Gusztáv – önkéntes státuszban – a Nemzeti Segély Országos Központjánál

helyezkedett el, ahol a „gyermekosztályon” az újranyitott bölcsődék és óvodák berendezéseit tervezte meg. Ezzel egy időben unokahúga, Reismann Marian a „Lóczy” néven világhírűvé vált csecsemőotthon alapítójának, Pikler Emminek a fotósa lett. Feltehetően e kapcsolatoknak köszönhetően Feuer megbízások egész sorozatát kapta meg, így a Rákosi Mátyás gyermekotthon Kmetty utcai házának helyreállítását, a hozzájuk tartozó két vidéki üdülő

tervezését vagy a Goldberger-gyár kelenföldi napközijének és bölcsődéjének építészeti és teljes belsőépítészeti munkálatait. Utóbbihoz készült – funkciót és formát remekül párosító – berendezési tárgyai nagyban hozzájárulhatnak a gyermekbútorok hazai történetének feltárásához.

1947-ben, végre honosított építész-mérnöki oklevele birtokában Feuert a „lakók” nélküli városligeti állatkertben megrendezett Magyar Ifjúsági Ipari és Kereskedelmi Vásár műszaki vezetőjévé nevezték ki, ahol a különböző pavilonok egységes építészeti szempontok alapján való kialakításáért volt felelős. 1949 végétől az MDP (Magyar Dolgozók Pártja) Műszaki Ellenőrzésén dolgozott, tervei szerint kiviteleztek a budapesti Benczúr utcai „külügyi szálló”, illetve a Nádor utcai mozi belső kialakítását. Élete utolsó nagy megbízásaként a Kaposvári Állategészségügyi Intézet épületének tervezését végezte.

• • •

1 Art deco és modernizmus. Lakásművészet Magyarországon 1920–1940. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2012. március 16. – november 11. Kurátor: Horányi Éva, kurátorasszisztens: Reichart Dóra. Belsőépítész: Somlai Tibor.

2 A mai otthon írásban és képen. Szerk. Fränkel György. Magyar Műhely-Szövetség, Budapest, 1933. Lakás és bútor. Szerk. Fränkel György. Budapest, 1938

3 Egy kétszobás polgári bérlakás. In: *Tér és Forma*. 1935. 217–219. o.

4 Az életrajzi adatok a hagyatékban fellelhető dokumentumok (életrajz, tanulmányi okmányok, oklevelek, levelezések és feljegyzések) és a házaspár lánya, dr. Tüdös Ferencné szóbeli közlése alapján kerültek feldolgozásra.

5 A honosítási kérelem benyújtását Feuer Gusztáv unokaöccse, a jogász végzettségű Reismann Ferenc intézte. Családi levelezés, hivatalos iratok.

6 Ferkai András: *Buda építészete a két világháború között*. Budapest, 1995, 16. o.

7 *Ujság*. Fel. szerk. Ágai Béla. 1931. május–július

8 *Építőmunka* II. évf. 4–5. szám. 1934, 81. o.

9 Kombinált szoba berendezését közli: *Építőmunka* II. évf. 6–10. szám. 1934, 140. o.

10 Kaesz Gyula: Korszerű világítótestek. In: *Tér és Forma* 7. 4–5. 1934. 118–125. o.

11 *Magyar Építőművészet* (márciusi szám). 1942, 70–71. o.

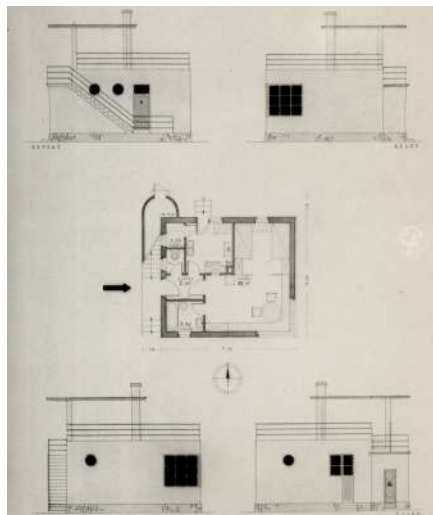
12 A Budapest Hegyvidéken található társasszállók (Lomnic, Majestic, Mirabel, Svájci út 11.), felmérése fotódokumentációval és egyéb adatokkal. Bognár Gábor: Értékvizsgálati dokumentáció helyi egyedi védetté nyilvánításhoz. Budapest, 2011. www.hegyvidek.hu (archívum)

13 „Majestic” svábhegyi társasszálló berendezése. In: *A Bútor: Lakásberendezési folyóirat* 4. 2. 1938. 24–26. o.

14 Ungváry Krisztián: *Eichmann és Svábhegye*. 2012. május 31. hvg.hu archívum



A tervezőpáros Fő utcai lakásának berendezése, 1935 körül



Családi ház terve. Feuer Gusztáv, 1931 körül

AZ ARTMAGAZIN
BEMUTATJA:

HALÁSZ PÉTER TAMÁS: POWER IS OVER

© Foto: Simon Zsuzsanna és Bognár Benedek



Halász Péter Tamás *Power is over* című objektje egy elektromos főzőlapon állítja hurkapálca-lábakra az orosz avantgárd egyik leghíresebb szimbólumát, a 3. *Internacionálé emlékművét* – röviden *Tatlin-tornyot*.

A „vasból, üvegből és forgásból” összegyúrt, 400 méter magas építmény birokra kelve az Eiffel-toronnyal, a konstruktivista építészet csúcsteljesítményeként magasodott volna Szentpétervár városa fölé, de megmaradt tervnek. Hihetetlenül komplex szerkezete különböző forgásidejű, geometrikus A, B és C testekből áll össze: a kocka alap 1 év, a fölé helyezett gúla 1 hónap, a csúcán lévő henger pedig 1 nap alatt fordult volna meg saját tengelye körül; mindezeket lendületes, dupla spirál váz tartja össze. Cselekvő designja felfelé tör, agitál, magára akarja vonni a figyelmet a környezet zajában, amellyel konfrontálódik. A földből kinövő, ég felé tartó szuperstruktúra társadalmi plasztika, amely együtt lélegzett a felszabadító, a múlt béklyóját leszaggatni akaró társadalmi mozgalmakkal 1919-ben.

A *Power is over* a modernizmus öngerjesztő, majd önmagát felemészítő forradalmi hevületét modellezi le a Kelet-Európára jellemző barkácsesztétikával. A kiegyengetett konstruktivista „máglya” gyűjtőpontja a Techno Star főzőlap, amelyet a jelen állapotában kikötött elektronika nem hoz izzásba.

HAVONTA ÚJ MŰTÁRGY AZ ARTMAGAZIN VÁLOGATÁSÁBAN
TASTE LOFFICE / 1061, Paulay Ede utca 55., legfelső szint

TASTE MODERN

Ki gondolná, hogy Gyarmathy Tihamér képei kezdetben nem kigondolt konstrukciók voltak, hanem ábrázolni igyekeztek mindazt, ami szabad szemmel nem, vagy csak alig látható? Mit is akartak a bioromantikusok, és végül hogyan alakult a Kleehez fogható magyar művész festői programja? Hogyan történik a gondolati tér geometrikus vizualizációja? Szerzőnk Pécsen járt.

HORNYIK Sándor

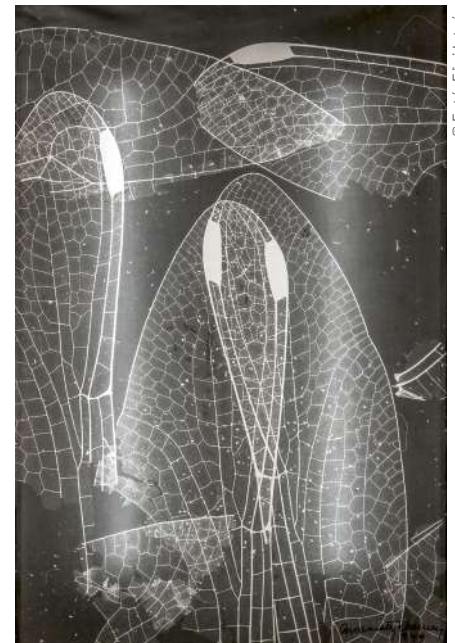
MÉRÉSI PROBLÉMÁK AZ ABSZTRAKT MŰVÉSZET KÖRÜL

GYARMATHY TIHAMÉR MŰVÉSZETÉNEK HELYE

A *Bemérve a mérhetetlent* elég jó cím egy Gyarmathy-kiállításához, különösen akkor, ha a kiállítás nemcsak Gyarmathy festészetének és esztétikai ideológiájának egyes komponenseit veszi számba, hanem reflektál a művész művészettörténeti helyére, illetve arra az értelmezési konstrukcióra is, amely ma meghatározza a száz éve született festő helyét a magyar avantgárd művészet panteonjában. A pécsi kiállítás ezt a feladatot sajnos érdemben nem tudta felvállalni: a múzeumi tárlókban ugyan szerepelnek fontos dokumentumok, régi broszúrák, fényképek, kéziratok, de nem kíséri őket értelmező kommentár, pedig ezek nélkül nehéz átlátni a dokumentumok és a művek viszonyát, ami egyáltalán nem tekinthető transzparensnek. Ahogy maguk a művek sem igazán transzparenssek, így nagyon hiányzik azokhoz is némi értelmezés, hiszen az eredeti kontextusukból, illetve „életvilágukból” kiszakítva pusztán rejtélyes absztrakt kompozícióknak tűnnek, amelyek valamiféle titokzatos rendszert alkotnak. A centenáriumi kiállítás ennek ellenére is csupán a negyvenes évek elejétől a nyolcvanas évek közepéig ívelő kronológiai rendet tár a néző elé, és nyilvánvalóan praktikus okokból még

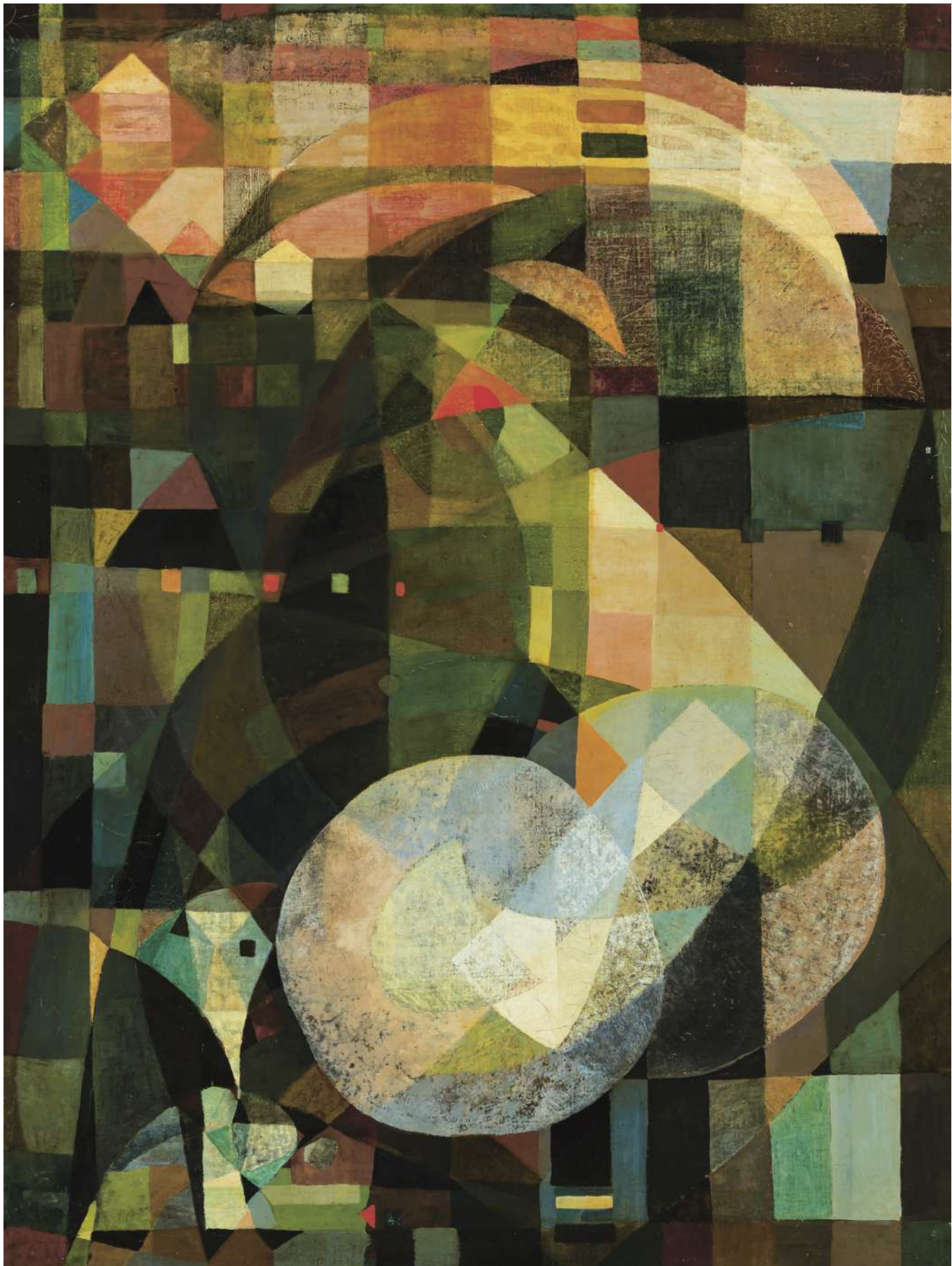
azt a ma már igen nehezen védhető diszinkciót is megteszi, hogy különválasztja egymástól a festményeket és a grafikákat. Ráadásul az utóbbiak közé helyezi azokat a fotogramokat, amelyek a festmények mélyebb megértéséhez is elengedhetetlenek. Mindezekből adódóan a pécsi kiállítás egy olyan intranzigens, nonfiguratív művészeti tárra a néző elé, aki a második világháború nehéz éveitől kezdődően a Rákosi-korszak még nehezebb évein és a Kádár-korszak diktatórikus terrorból gulyáskommunizmusba váltó évtizedein át konzekvensen építette a maga autonóm életművét. A kiállítás címe ezen túl azt sugallja, hogy ez az életmű a történelem viharaitól függetlenül egy sajátos filozófiai és művészeti problémára igyekezett megoldást találni, ami nem más, mint a mérhetetlen bemérése. A mérhetetlen konnotációi esztétikai környezetben a fenséges fogalma felé mutatnak, amelyet Jean-Francois Lyotard kísérelt meg először szisztematikusan összeolvasni az avantgárd képzőművészet történetével.¹ Az Immanuel Kanttól Barnett Newmanig ívelő esztétikai és ismeretelméleti vizsgálódás eredményeként a francia filozófus arra a következtetésre jutott, hogy a szépséggel és az esztétikával

szakító avantgárd mozgalmak célja valójában nem más, mint a fenséges, avagy az egyszerre felfoghatatlan és ábrázolhatatlan minőségek és mennyiségek ábrázolása. Gyarmathyt azonban idáig tudtommal nem elemezték a fenséges egykoron



© Fotó: Fűzi István

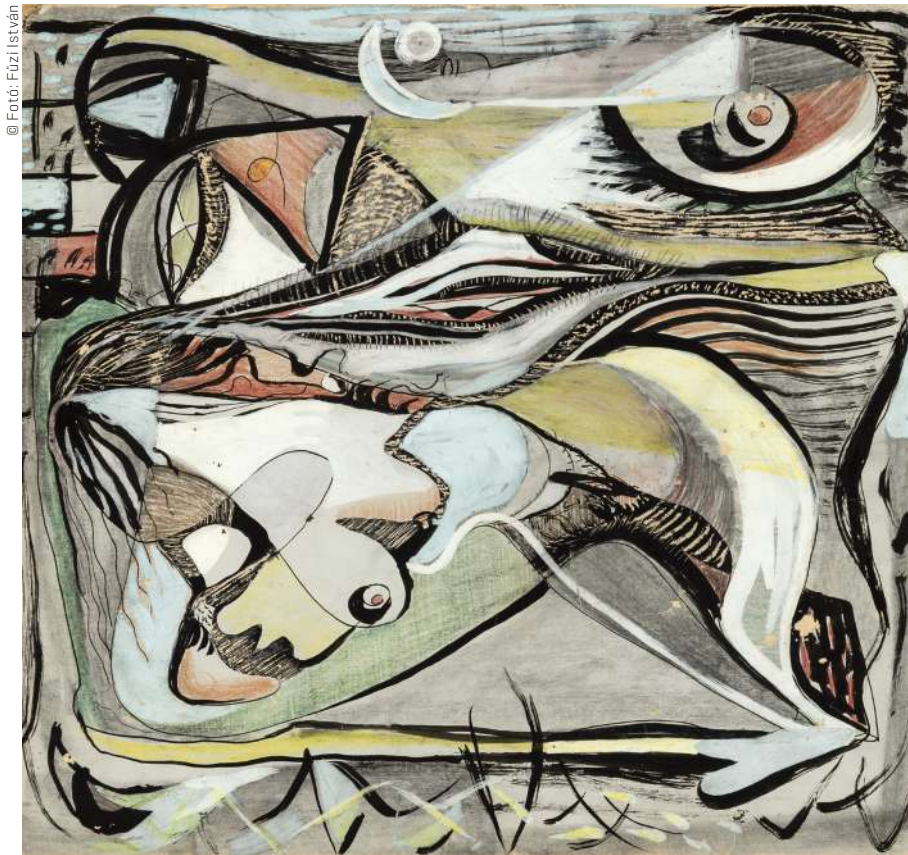
Gyarmathy Tihamér: *Fotogram*, 1949 ?,
fotogram, dokupapír, 160 × 100 cm, j. j. l.:
Gyarmathy Tihamér 949 | Köröndi
Galéria tulajdona



© Fotó: Füzilistván

Gyarmathy Tihamér: *Növények és épületek*, 1950, olaj, vászon, 100 × 76,5 cm, j. b. l.: Gyarmathy 1950.
Savaria Múzeum – Szombathelyi Képtár

Gyarmathy Tihamér: *Délibáb*, 1942,
vegyes technika, papír, 30,5 × 32,3 cm, j. h., Janus Pannonius Múzeum, Pécs



(a kilencvenes években) kifejezetten divatos „esztétikája” felől, és a kifejezést maga Gyarmathy sem használta írásaiban és interjúiban, így az a kiállítás által is megválaszolatlanul hagyott kérdés, hogy mi is az a mérhetetlen, egyre izgalmasabbá és égetőbbé válik.

Kozmikus perspektíva

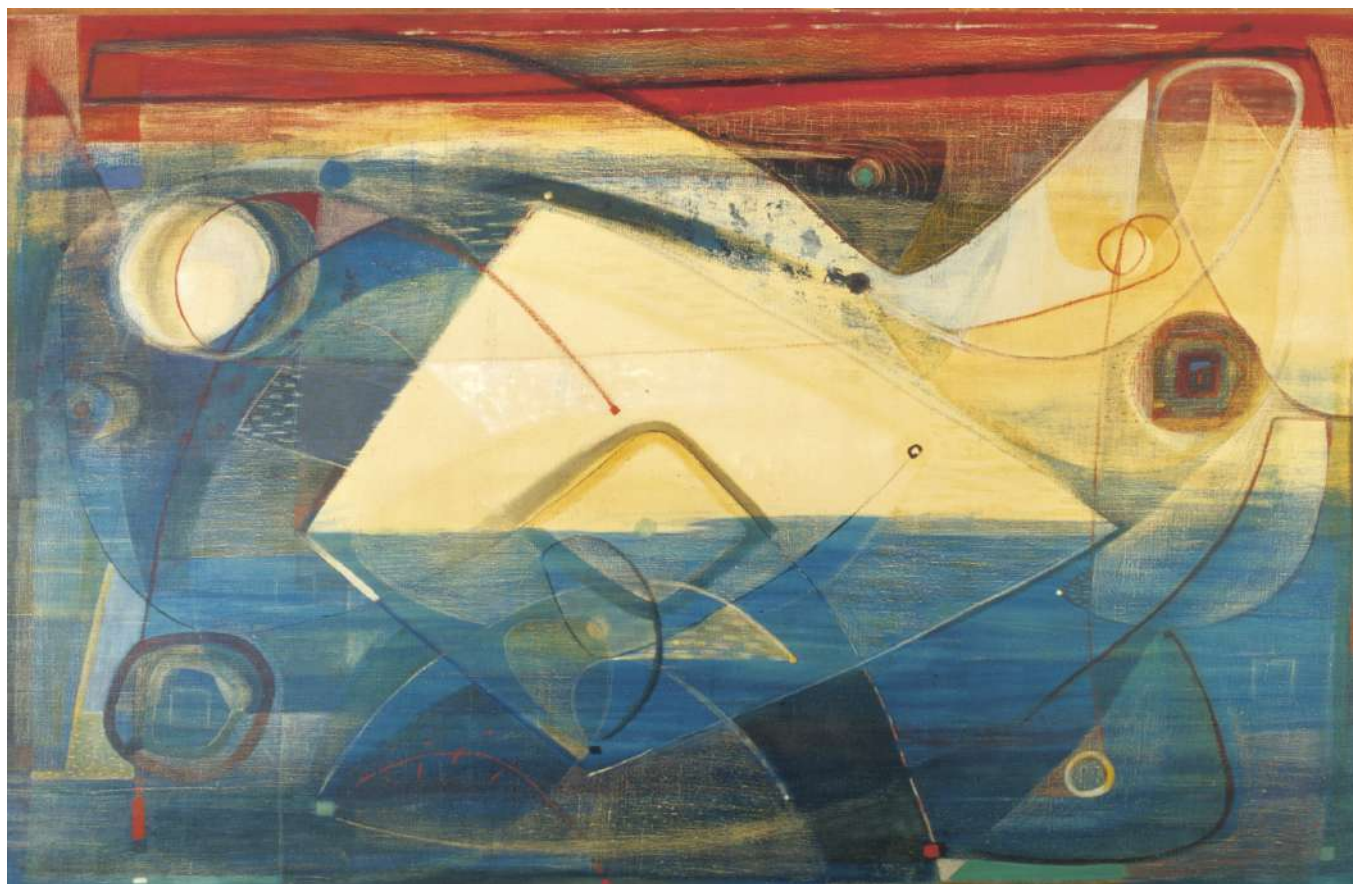
Létezik egyfajta szakmai konszenzus a tekintetben, hogy Gyarmathy esztétikai nézeteinek legfontosabb forrása Kállai Ernő volt. Erre utal, hogy Gyarmathy közvetlenül a második világháború után részt vett a Kállai körül csoportosuló Elvont Művészek Csoportjának munkájában, és 1948 után is baráti kapcsolatban maradt az Iparművészeti Főiskoláról eltávolított és publikációs tilalommal is sújtott teoretikussal, aki fordításból volt kénytelen fenntartani magát 1954-es haláláig. Kállai írói munkásságának elméleti jelentőségét sokáig csak az jelezte, hogy nem kisebb személyiség, mint Lukács György indított ellene esztétikai és politikai támadást, amikor Hamvas Béla és Kemény Katalin opusza (*Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, 1947) mellett az ő kicsi könyvét, *A természet rejtett arcát* részesítette elsőp-

rő kommunista bírálóban.² Ma már nem egyszerű felmérni azt, hogy Kállai és az akkori absztrakt művészek szűk társasága (úgy tíz-húsz művészről lehetett szó) miért is vonta magára a hatalom figyelmét és a többi művész dühét a baloldali realistáktól az opportunistáig. Az viszont tény, hogy az absztrakció és a szürrealizmus 1948 után már nemcsak a kispolgári gúny céltáblája volt, hanem a kommunista kultúrpolitika egyik legfőbb ellensége is, aminek okai talán éppen abban rejlenek, hogy nagyon szűk társadalmi háttérrel rendelkező csoportról volt szó, amelynek ideológiáját és esztétikáját minden további következmény nélkül lehetett demonizálni és irtani. Az viszont már a hatalom szűklátókörűségére utal, hogy nem számolt azzal: az áldozatok a hatalom elleni hallgatóságos intellektuális egységfront mártírjai lesznek, és az ellenkultúra magasztos képviselőiként vonulhatnak be a történelembe, már ha nem kötnek esztétikai kompromisszumokat a hatalommal. Márpedig Gyarmathy nem tett ilyet, „polgári” állást vállalt, így az ötvenes évek közepétől kezdődően ő vált szinte az egyetlen hiteles képviselőjévé annak az egyértelműen európai horizontú

és komoly filozófiai apparátussal is felvértezett esztétikának, amelyet egykor Kállai képviselt a populista műcsarnoki festészet tömegtermelésével szemben.

Kállainak ehhez persze megvolt a maga története, a maga európai múltja, amely olyan világhírű figurákkal és helyekkel fonódott össze, mint Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Moholy-Nagy László és a Bauhaus. Talán ennek is köszönhető az, hogy Kállai része lett az absztrakció és a szürrealizmus nemzetközi történetének is. Persze egyelőre még nem sűrűn említik egy lapon André Bretonnal, Georges Bataille-jal vagy Max Bill-lel, de Botár Olivérnek és Isabel Wünschének köszönhetően immáron része a biomorfikus modernizmus nagy narratívájának, amely Jean Arptól és Max Ernsttől Henry Moore-on és Georgia O’Keeffe-en át Isamu Noguchiig és H. R. Gigerig ível.³ Kállai ebben a biocentrikussággal fémjelzett társaságban a bioromantika elméletével tette le a névjegyét, amelyet éppen Moholy-Nagy technoromantikájával szemben definiált. Ennek a szemléletnek az volt a lényege, hogy a kozmoszt egyfajta vitális, lelkes teremtmény hatja át, amely egyaránt rányomja bélyegét a mikro- és makrokozmosz szerkezetére, sőt egyúttal legitimálja még azokat az absztrakt alkotásokat is, amelyek látszólag nem ábrázolnak semmit. Kállai ugyanis úgy értelmezte az absztrakt, illetőleg elvont művészet alkotásait Kandinszkijtől és Klee-től kezdve a kevésbé ismert Fritz Winterig és Vajda Lajosig, hogy azokban éppen erre a titokzatos és rejtett összefüggésrendszerre, a részben organikus, részben geometrikus struktúrára mutatott rá. Ez az elmélet vélhetően nagy hatást gyakorolt a művészi kifejezés új útjait kutató ifjú Gyarmathyra is, aki először Vaszary, majd Aba-Novák és végül Derkovits műveihez vonzódott. Ebből a jellegzetesen magyar körből aztán egy római út emelte ki, amely Zürichben ért véget 1938-ban. Itt ismerkedett meg Max Bill-lel, aki küldött egy mappát régi barátjának és szellemi partnerének, Ernst Kállainak. A mappa révén aztán olyan jó barátságba keveredett az ifjú művész és a sokat látott esztéta, hogy a mappa végül karácsonyi ajándékként visszakérült Gyarmathyhoz, aki a negyvenes évek elejétől el is kezdte kidolgozni a maga konstruktív szürrealizmusát, amelynek során 1949-es kéziratának tanúsága szerint leginkább Picasso és Klee mutatta

Gyarmathy Tihamér: *Dinamikus kompozíció*, 1946, vászon, olaj, 130 × 196 cm, j. h., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



© Fotó: Füzil István

számára az utat. Emellett minden bizonynyal jól ismerte korábbi mestere, a szintén pécsi Martyn Ferenc munkásságát is, aki már a harmincas években azon dolgozott – sajnos sikertelenül – hogy az Abstraction-Création társaság párizsi keretein belül kialakítson egy absztrakt csoportot. Martyn persze nem követte a párizsi absztrakt kör legvonalasabb (Theo van Doesburg) konkrét ideológiáját, és a kor legnépszerűbb művészeihez, Kleehez és Kandinszkijhoz hasonlóan a figurativitás és a nonfiguráció, a biológiai orientációjú szürrealizmus és az elemi formákhoz vonzó konkrét művészet határmezsgyéin mozgott. Csakúgy, mint Gyarmathy, aki 1949-es elméleti kéziratában pontosan ki is fejtette, hogy célja az absztrakció, a konstruktivizmus és a szürrealizmus kombinálása. És ebben Bretontól és Bill-től eltérően semmilyen elméleti problémát nem érzékelt.

Gyarmathy „bauhausos” esztétikája persze csak akkor töltődik fel sajátos jelentéssel, ha beillesztjük abba a vizuális kultúrába, amelyért Kállai rajongott, és amelyet majd húsz év tervezgetés után végül Budapesten sikerült kiállítási formába öntenie. Ez lett a legendás *Új Világkép*

kiállítás, amely 1947 februárjában nyílt meg Misztótfalusi pesti könyvesboltjának emeleti galériáján (Galéria a 4 Világtárhoz), ahol Martyn Ferenc, Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér művei olyan művészek társaságában jelentek meg, mint Kandinszkij, Klee, Arp és a többiek. A nemzetközi kontextualizáláson túl Kállai a magyar elvont művészet komoly, természettudományos legitimációjára is nagy gondot fordított, hiszen jól ismerte már a begyöpösödött budapesti publikumot, így jó néhány természettudományos környezetben készült fotót is kiállított a mikrokozmosz és a makrokozmosz objektív struktúráiról, csigákról, kagylókról, rovarokról, növényekről és galaxisokról. E kiállítás mellékleteként jelent meg aztán *A természet rejtett arca* című kis kötet is, amely az *Új Világkép* filozófiai, biológiai és pszichológiai kontextusát is felvilágosította a monizmustól a vitalizmuson át a pszichoanalízisig. A Kállai-féle elvont program azonban még így sem kerülhetett el a könnyű és bizonyos szempontból népszerű – hiszen az absztrakciótól egyaránt ódzkodtak a kommunisták, a szocdemek és a parasztpárti népiesek is – célpontra vágyó baloldali, antikapitalista kritikát.

Gyarmathy helyzete persze az 1948-as kommunista puccs után több szempontból is érdekes. Amíg ugyanis Kállai élt, addig Gyarmathy kifejezetten izgalmas módon igyekezett vizualizálni a bioromantika esztétikáját. Egyrészt elvont és valós struktúrák, archaikus figurák és konkrét színmezők kombinálásával kísérletezett, tulajdonképpen Kleehez mérhető minőségben, másrészt olyan fotogramokat is készített, amelyek éppen a Kállai által az *Új Világkép*en kiállított fotókat gondolták újra, vagy ha tetszik mobilizálták, sőt dekonstruálták. Géz, vatta, levelek, rovarszárnyak és egyéb organikus és nem organikus fragmentumok töltik be ugyanis a fotogramok fekete-fehér képsíkját, amelyek azonban nemcsak a mikrokozmosz vizuális gyönyöreit nyújtják, de magukon viselik a művészi komponálás nyomait is. Sőt beilleszthetők akár egy másik nagy narratívába is, amely Kállaitól, Botártól és Wünschétől eltérően nem annyira a szürrealizmus és a modernizmus közötti párbeszédre helyezi a hangsúlyt, mint inkább az ellentmondásokra és a küzdelemre. Ez a másik történet szintén Alfred H. Barr híres distinkciójára (szürrealizmus vs. konstruktivizmus) mutat vissza, de

Gyarmathy Tihamér: *Nem organikus és organikus [Afrika]*, 1973, olaj, vászon, 110 × 90 cm, j. h. j. f. Gyarmathy Tihamér Afrika, Janus Pannonius Múzeum, Pécs

© Fotó: Fuzi István



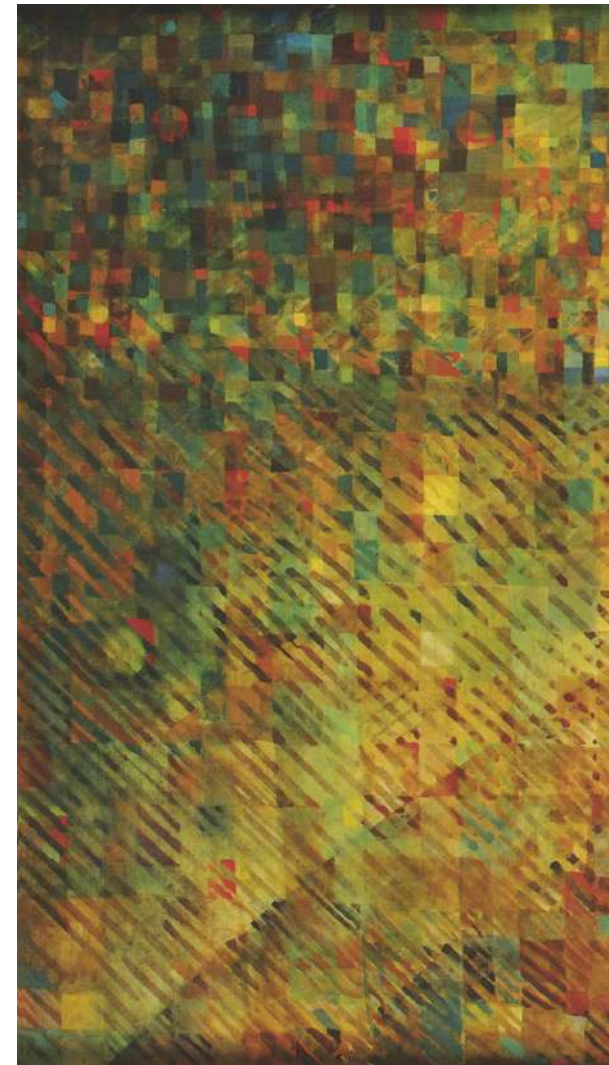
a megformálás és a felbomlás, a ráció és az irracionális, a rendszer és a káosz fogalmai mentén az ellentétes nézetek háborújaként írja újra a modernizmus túlságosan is nyilvánvaló, mindenki által ismert aufklérista történetét. Rosalind Krauss és Yve-Alain Bois francia–amerikai narratívájára gondolok, amelynek horizontja sajnos nem terjed ki Közép-Kelet-Európa kultúrájára, viszont azzal az előnnyel kecsegtet, hogy a magyar avantgárd különböző hullámait is sikerül kiemelni vele a hidegháború esztétikai értelemben igen ellentmondásos kontextusából.⁴ Kraussék ugyanis nem a hivatalos és a nem hivatalos művészet szempontjai szerint strukturálják a vizuális kultúrát, náluk modernista és antimodernista művészek vannak, valamint olyanok, akik igen izgalmas módon a kétféle ethoszt ütköztetik, illetve kombinálják. A műtermének szürrealista wunderkammerjében a gondolati tér geometrikus vizualizálásával kísérletező Gyarmathy pedig éppen ezek közé sorolható. A Kállai elméleti hatásának idején keletkezett alkotásaival mindenképpen, de még későbbi, látszólag egyvágányú térstruktúráiban, színes kozmikus rácsozataiban is felfedezhető helyenként – és persze nagyon közelről szemlélve – az élet

vitális lüktetése, a festékrétegek lazúros halmozása, a festőszivacs cuppanása, a rácszat vibráló remegése.

Elvont, konkrét vagy egyszerűen dekadens?

Ha hatástalanítjuk a bioromantikus töltetet, és elszakadunk az *Új Világkép* szíporázó kaleidoszkópjától, amely a kristályok rácsszerkezetétől a csillagok fényéig ívelő jelentéshorizonttal ruházza fel Gyarmathy horizontálisan, vertikálisan, sőt mélységükben (lazúr!) is strukturált színmezőit, és pusztán formálisan próbáljuk bemérni Gyarmathy műveinek helyét, akkor is érdekes és alapvető problémákba ütközünk. Bizonyos momentumok, a geometria és a színek kezelése, illetve szisztematizálása ugyanis afelé mutat, hogy Gyarmathy vonzódott a konkrét művészet Max Billtől és Theo van Doesburgtól eredő elképzeléseihez, melyek a totális absztrakció útját keresték, viszont ennek során egyértelműen elhatárolódtak az ábrázolás hagyományos formáitól. Gyarmathy viszont pályája kezdetén nagyon is ábrázolni akart, először a bevett zsánerekben, majd Derkovits hatására némi szociális érzékenységgel, végül pedig a kor legmodernebb esztétikájával felvértezve, a természet rejtett arcát kutatva. Ahogy azonban az egykori ideológiai input az ötvenes évek második felétől kezdve egyre gyengült, úgy a nem anyyira konstruktivista, mint inkább konkrét művészi szándék is újra előtérbe került. A biológiai asszociációk gyengültek, a káosz és a rend bonyolult kölcsönhatásai redukálódtak, az élet lüktetése egyre inkább átadta helyét a geometria szigorú világának, amelyet már csak a lazúros technika igyekezett némi vitalitással feltölteni. Aztán a hetvenes évektől kezdve a címadás ideológiai ballasztjától (hiperbolikus tér, tér-idő a világképben) eltekintve a körökből és téglalapokból álló festői struktúrák leginkább a konkrét művészet vizuális kultúrája felől értelmezhető, lírai szín- és formakonstrukcióknak tűnnek, amelyek már igen távol állnak az innovatív absztrakció, a posztgeometria vagy a neo-geo önreflexív, médiumcentrikus szellemiségétől – tehát leginkább speciális, magyarországi helyi értékkel bírnak. Mindazonáltal ennek a helyi értéknek a meghatározása sem egyszerű, hiszen a szigorú ötvenes évek után a hatvanas évek közepe felé még a meglehetősen konzervatív magyar képzőművészeti életet is elérte az enyhü-

lés szele, amelynek köszönhetően a régi és az új avantgárd tagjai megtalálhatták a kiállítási kiskapukat. A hetvenes évek végétől kezdve pedig a kifejezetten apolitikus – és Gyarmathyé ilyen volt – modernista absztrakció előtt megnyíltak a hivatalos kiállítóhelyek is, egyrészt azért, hogy a kultúrpolitika bizonyíthassa felvilágosultságát, másrészt azért, mert a fluxus és konceptuális művészet képviselőiben izgalmasabb ellenfélre talált. Gyarmathy ekkor már egyáltalán nem számított dekadens művésznek, mert a szürrealizmus egzisztencialista démona mögött a kultúrpolitika – a hidegháború korábbi céljaitól megszabadulva – meglátta benne annak a modernizmusnak az egyik verzióját, amely számára is értelmezhető volt. Gyarmathy ráadásul maga sem határolódott el mereven a rendszertől, hiszen egy olyan festői programot képviselt, amely a maga autonóm módján szintén a látás és a vizuális kultúra tudományos alapokra helyezett modernizálásáért szállt síkra.



Ennek kapcsán jutott eszembe, hogy ha már nem is volt arra lehetőség, hogy Kandinszkij, Klee, Bill, netán Vasarely kontextusába helyezték Pécsét Gyarmathy műveit, akkor esetleg mozgósíthatták volna a Martyn Ferenc-hagyaték anyagait. Esetleg némi „európai iskolás” vizuális kontextust kereshettek volna az Elvont Művészek Csoportjának radikálisán (1946 és 1948 között) nonfiguratív tagja köré Marosán Gyula, Martinszky János és Lossonczy Tamás alkotásaival. Sőt még az sem lett volna a konzervatív művészettörténettől nagyon elrugaszkodott dolog, ha az 1968-as *Hagyományok* kiállítás szellemében a régi és az új absztrakció alkotásait konfrontálják, vagy esetleg bemutatják a szocialista absztrakció egyes későbbi verzióit, hogy érezhetővé váljon, mi is történt az egykoron dicsőségesen dekadens szürrealizmussal a hatvanas-hetvenes években. Persze lehet, hogy ez nem illett volna egy centenáriumi kiállítás magasztos hangulatához,

de úgy vélem, intellektuális (és kiállítási!) szempontból bármiféle viszály és antagonizmus jobb a néma hallgatásnál és az unalmas konszenzusnál. Persze az önmagukba záródó, üres, geometrikus rendszereknek is megvan a maguk üzenete, de azt hiszem, Gyarmathy műveinek kulturális és esztétikai komplexitása ezen túlmutat. És még ha néha olyan érzésünk is lehet, hogy Lukács vagy Bataille egykori „dekadenciája” már réges-rég kilúgozódott belőlük, és az idő homokja nem hagyott hátra mást, mint az üres struktúrákat, avagy a csillogó, színes csigahéjakat, a muzeológusnak és a történésznek akkor is az a feladata, hogy ezeket újra élettel töltsse meg.

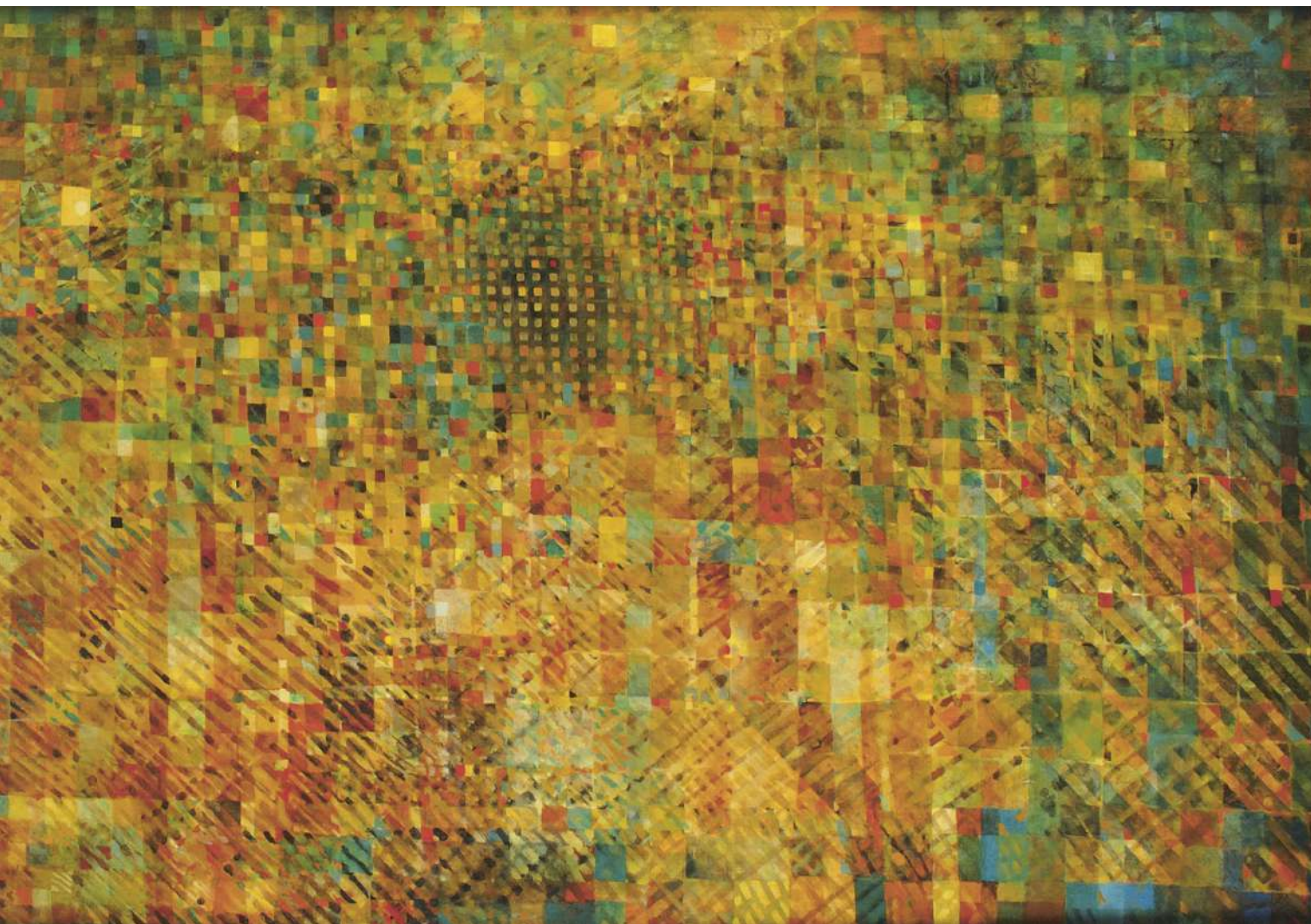
Gyarmathy Tihamér: *Bemérve a mérhetetlent*, Múzeum Galéria és Modern Magyar Képtár, Pécs, 2015. december 30-ig.

• • •

- 1 Jean-François Lyotard: *A fenséges és az avantgárd*. (1988) Enigma, 1995, 2. 49–61. o.
- 2 Lukács György: *Az absztrakt művészet magyar elméletei*. Forum, 1947/9. 715–727. o.
- 3 Vö. Oliver A. I. Botar: Prolegomena to the Study of Biomorph Modernism. Biocentrism, László Moholy-Nagy's „New Vision” and Ernő Kállai's Bioromantik. PhD Dissertation, University of Toronto, Toronto, 1998. Oliver A. I. Botar – Isabel Wünsche (eds.): *Biocentrism and Modernism*. Ashgate, Burlington, 2011. Paul Crowther – Isabel Wünsche (eds.): *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*. Routledge, New York, 2012.
- 4 Vö. 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 cikk megszületését
a B. Braun támogatta**

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE



© Fotó: Füzil István

Gyarmathy Tihamér: *Téridő a világképben*, 1967, olaj, vászon, 100 × 200 cm, j. h., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

MUSKOVICS Gyula

ELSZÁLL-E A LÉLEK?

EL KAZOVSKIJ ÉLETMŰ-KIÁLLÍTÁSA A MAGYAR NEMZETI GALÉRIÁBAN

„[...] a szerelemben tényleg megmutatkozik valami isteni, de mindenképpen valami pokoli is, mert annyira szörnyű, annyira a bezártságra utaló, negatív minden, ami a szerelemből áramlik az emberre, annyira embertelen, hogy az már emberfölötti. Ha ebben mégis megjelenik valami emberfölötti, az a csoda. A csoda az, hogy az ember szerelmes valakibe, és az viszontszereti őt.”

A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű kiállítás több száz alkotása egy ilyen, csupán pillanatokig létező, csodálatos állapotnak állít emlékművet. A hetvenes évektől festőként, rendezőként, díszlet- és jelmeztervezőként is aktív művész eddigi legátfogóbb kiállítása, amely február közepéig látható a Galériában, arra tesz kísérletet, hogy a különféle, ám folytonosan egymásba fonódó életmű-értelmezési szempontok labirintusában bontsa ki El Kazovszkij összekötözött testekkel, kétdimenziós férfitörzsekkel és szúrós kutyákkal benépesített, melankolikus világát.

El Kazovszkij (1948–2008) több interjúban is elmondta, hogy a hit hiánya, az isteni meg nem tapasztalhatósága, a semmibe vetettség és az ettől való félelem volt az, ami miatt a szerelem kamaszkorától kezdve narkotikumként hatotta át életét. A szerelem „pótanyag”, amivel elszórakoztatja magát az ember származásos kis élete során, amit saját szervezete „gyakorlati örületként” éppen arra talált ki, hogy elterelje figyelmét „a léttel kapcsolatos szélen állásról”: a halálfélelemről. Merthogy e világi életünk olyan, mint a purgatórium: időbelisége miatt átmeneti. Az őt állandóan foglalkoztató kérdésre, hogy mi van azután, vajon „elszáll-e a lélek”, nem kapott biztos választ.

Csillapíthatatlan vágyát az isteni iránt csak fokozta, amikor egy másik emberen keresztül, a szerelemben megtapasztalhatta azt. Női testben, homoszexuális férfiként, háborús hősként és Napóleonként kereste a szerelmet. Verlaine-ként kutató Rimbaud, a fiatal fiú után, akiben női gyengédség lakozik, míg rá nem talált. És miután nem tarthatta meg, a csoda pokolivá, a csodálatosan szép, eleven férfitest pedig érintetlenül istenivé vált számára.

A felkavaró és eksztatikus szerelmi együtt-lét 1975 telén történt El Kazovszkij és a nála hét évvel fiatalabb, török származású fiú, Can Togay János között, akivel Halász Péter lakásszínházában ismerkedtek meg. Ezt a kitüntetett pillanatot nevezi a tárlat kurátora, Rényi András Kazovszkij művészetében „öseseménynek”, és ennek megfelelően a kiállítás is ebből az új, magán-időszámítást beindító, fetisizált pontból bontakozik ki. Mielőtt azonban a kettejük közötti kapcsot



Dzsán-panoptikum XXXV. avagy Arkeszilaosz álma XV., Műcsarnok, 1995, OSZMI Fotótár

Cím nélkül [Karácsony hava. Testi mesék IV.], 2004, papír, digitális fotómontázs [egyedi beavatkozással], 42 × 53 cm, El Kazovszkij hagyatéka



© El Kazovszkij Alapítvány

lat tényleges tárgyi dokumentumait bemutató teremhez érünk – ahol Togay szemszögéből is bepillantást nyerünk kettejük történetébe –, az „Ünnep csarnokában”, vagyis a Galéria fogadóterében egy monumentális, vörös-fekete színpadot és egy csaknem öt méter magas fekete kutyát látunk, ami a művész kézjegyeként festményeken, illetve szobor és dísztelelem formájában újra és újra felbukkan az életműben. Az óriási fekete „vándorállatot” Alföldi Róbert készítette el az alkotó tervei alapján, és állíttatta fel a Nemzeti Színház fogadócsarnokában El Kazovszkij halála után, 2008 szeptemberében. A színpad pedig a Műcsarnok nagy apszisában rendezett *Dzsán-panoptikum XXXV. avagy Arkeszilaosz álma XV.* (1995. március 14., Budapest) című performansz díszletének pontos rekonstrukciója, amely az életmű egészen „vörös fonalként” végighúzódo performansz-sorozatnak állít emléket.

A *Dzsán-panoptikumokat* Kazovszkij Togayjal való találkozását követően, 1977 és 2001 között különböző helyszíneken, szinte minden évben megrendezte, hogy emléket állítson a kitüntetett pillanatnak. Az előadások cselekményben nem, csupán a bemutatás módjában változtak az évek során. Lényegében az ókori görög szerzőtől, Ovidiustól ismert Pygmalion és Galathea történetét elevenítették fel: „bálvány születik, ami lelket kaphat”, Kazovszkij jellegzetes tigrismaszkjában, teremő Pygmalionként volt jelen a színpadon, kaszák, időtöredékek, síkidomok és „tárgyakként” elrendezett, kisminkelt, leplekkel eltakart, szedett-vedett anyagokkal bekötözött testű emberi figurák között. Míg azonban Pygmalion egy istenekkel együtt létező világban, a mitológián belül vehette birtokba az általa vágyott életet, Galatheát, addig ma egy bálvány csak az élő test elérhetetlenségét jelentheti El Kazovszkij művészetében.

A szerelem beteljesülésének pillanata iránti rajongás áthatja a kiállítás tereit. A 2004-es *Testi mesék* című fotómontázs-sorozat egyik képén például a még gyermek El Kazovszkij katonatisztruhában áll a karácsonyfa előtt. Kezében, mintha karácsonyi ajándékként kapta volna boldogságának e csúcspontját, a keresztről levett halott Krisztus pózában fekvő, lepellel eltakart testű, felnőtt Togayt tartja. Az elmúlás melankóliája is végigkíséri a látogatót, az elmúlt pillanat iránti nosztalgikus sóvárgást jelző vetett árnyékok még külön termet is kaptak. A kiállításnak ehhez a részéhez egy görög tanmese kapcsolódik, amely a rajz művészetét a Másikra való emlékezéshez köti: a szerelmes lány körberajzolja kedvese arcának árnyékát, a férfi távollétében jelenlétét ezzel pótolva. Ekképpen válik megemlékezéssé – és egyben a Másik hiányának jelölőjévé – a rajz, a kép Kazovszkij művészetében is.

Kiállítás enteriőr a „Camp, punk szubkultúra” teremben.

Koncepció: Bogdy Virág, Hódi Csilla, Muskovics Gyula, Soós Andrea, Százados László



© Fotó: Áment Gellért

A görög mitológiára való utalások, idézetek forrása Kazovszkij gyermekkorának leningrádi éveibe vezetnek vissza, amikor művészettörténész édesanyjával látogatta az Ermitázs ókori görög és római kori másolatainak szoborgyűjteményét. Hamar megtanulta leolvasni a vázákon lévő feliratokat, s már kisgyermekként ismerte a görög mitológia legfontosabb történeteit. Az életmű hangsúlyos eleme, a férfitorzó iránt érzett csodálat szintén itt vette kezdetét. Míg azonban az antik szobrok a testet önnön érzékiségében kívánják megragadni, El Kazovszkij „szobrai”, a két-dimenziós férfitest-töredékek az eleven emberi test jelen-nem-valóságát hirdetik, ugyanúgy a hiányról árulkodnak, akár csak képei.

Nemcsak a görög szobrok ragadták meg, amelyekről később, utazásai során képeslapokat gyűjtött, hogy barátainak szétosztogassa: gyermekkorától kezdve rajongott például az állatokért, és az útításkaként használt szimatszatyrokban a tigrises és medvés újságkivágatok mellett mindig helyet kapott az idők során felhal-

mozott ásványgyűjtemény egy-egy kitüntetett darabja is. Nemcsak saját életének eseményeihez és szereplőihöz, valamint az őt körülvevő, a vele együtt élő dolgokhoz, hanem más művészek munkájához is rendhagyó módon ragaszkodott. Könyveket és reprodukciókat őrzött Antonello da Messina, Georges de la Tour, Caravaggio vagy éppen Giorgio de Chirico és Giorgio Morandi munkáiról. A kiállításon Francis Bacon *Triptichonjának* (1982) és Kazovszkij 1975-ös *Tájkép maradvánnyal* című aktjának párba állítása hasonló kapcsolódási pontra utal.

A kiállítás El Kazovszkijt fetiszáló művészként mutatja be, de külön teret szentel e gyűjtögető életmód félig nyilvános, inkább magánéleti vonatkozású dokumentumainak is. Megtudjuk, hogy számtalan plakátot őrzött camp ízlését és a queer kultúra iránti vonzalmát jelző kedvenc filmjeiről, mint amilyen például Fassbinder *Querelle*-je, Jarman számtalanszor látott *Caravaggiója*, Gus Van Sant *Otthonom Idahója* vagy a *Törökfürdő* Ferzan Özpetektől. Fény derül továbbá a brit

punkkultúra iránti érdeklődésére, ezen belül is a Sex Pistols zenekar frontemberére, Sid Vicious iránti rajongására, amint meglátjuk a lemezborítók és újságkivágatok mellett azt az A5-ös méretű füzetet, amelybe a Sex Pistols tagjairól készült fényképeket – néhol saját kezével együtt – újrafotózva ragasztotta be. A *Camp, punk, underground* terem leglátványosabb „gyűjteménye” David Bowie alakja köré szerveződik. A glam rock sztárról összegyűjtött számtalan fotója, újságkivágása, lemezborítója és kitűzője mellett kapott helyet az a Bowie-nak dedikált installációegyüttes is, amit Kazovszkij az 1982-es Párizsi Biennálén mutatott be.

A camp mint a kulturális Másik önki-fejezésének radikális eszköze, Bowie androgünitása, különböző alakokban csillogása, az eltúlzott exhibicionizmus, a manír és az eklekticizmus kiutat jelenthetett a rendszerváltás előtti évek szürkeségéből a művész számára. Kazovszkij bálványai gondolatban közelebb hoztak egy olyan világot, amely a szexuális szabadságot és a gender nonkonformitást hirdette, és

Kiállítás enteriőr a „David Bowie-szentélyel”, középen El Kazovszkij Bowie-installációjával, amellyel az 1982-es Párizsi Biennálén szerepelt



© Fotó: Áment Gellért

amely bátrabban mert játszani a kultúra – utazásai, irodalmi és zenei műveltségének köszönhetően – általa is jól ismert töredékeinek posztmodern összekeverésével. Mindeközben megjelenik a teremben az a kortárs művészeti kontextus is, vagyis a magyar underground azon keskeny szelete, amelyhez Kazovszkij munkássága során kapcsolódni tudott. A No. 1 csoport például, akiknek egyik kiállításán egészen fiatalon szerepelt, és az avantgárd indíttatású költőkből és prózaírókból szerveződött *Fölöspéldány*, amelynek egy 1980-as verskoncertjéről készült videofelvételen Kazovszkij saját testére ír.

Munkásságát, azon belül is színpadi munkáit, illetve a *Dzsán-panoptikum*-okat leginkább Király Tamás életművének kezdeti, nyolcvanas évekbeli szakaszával érdemes összeolvasni. Az emberi test körvonalainak viszonylagossá tétele, a cross-dressing (vagyis az ellenkező nem ruháinak viselése) mindkettejüknél lazán csavart, kötözött, technikás megoldásokat (értsd: amihez varrni is kell) mellőzve válik lehetővé. Mindketten – saját beval-

lásuk szerint is – „szemétből” dolgoztak, szándékoltnak a hiba, az „összetakolt” csillogás mulandóságának esztétikumát hangsúlyozva. Amellett, hogy Kazovszkij rendszeres vendége volt a divattervező (és két társa: Koppány Gizella és Kovács Nóra) által működtetett, New Art Stúdió néven

futó, kisebb underground központként működő „punk butiknak”, sőt Kazovszkij Király Tamás – a Stúdióból induló – Váci utcai divatsétáin is többször részt vett. Míg az unalmas külsejű és borzasztó frizurájú járókelők előtt felvonultatott, szemeteszsákból készült alkalmi ruha és a tükrök-



© El Kazovszkij Alapítvány

El Kazovszkij és Király Tamás a New Art Stúdióból induló divatsétán, Váci utca, Budapest, 1982–1983 körül. Az El Kazovszkij Alapítvány jóvoltából





© Fotó: Szesztay Osanád

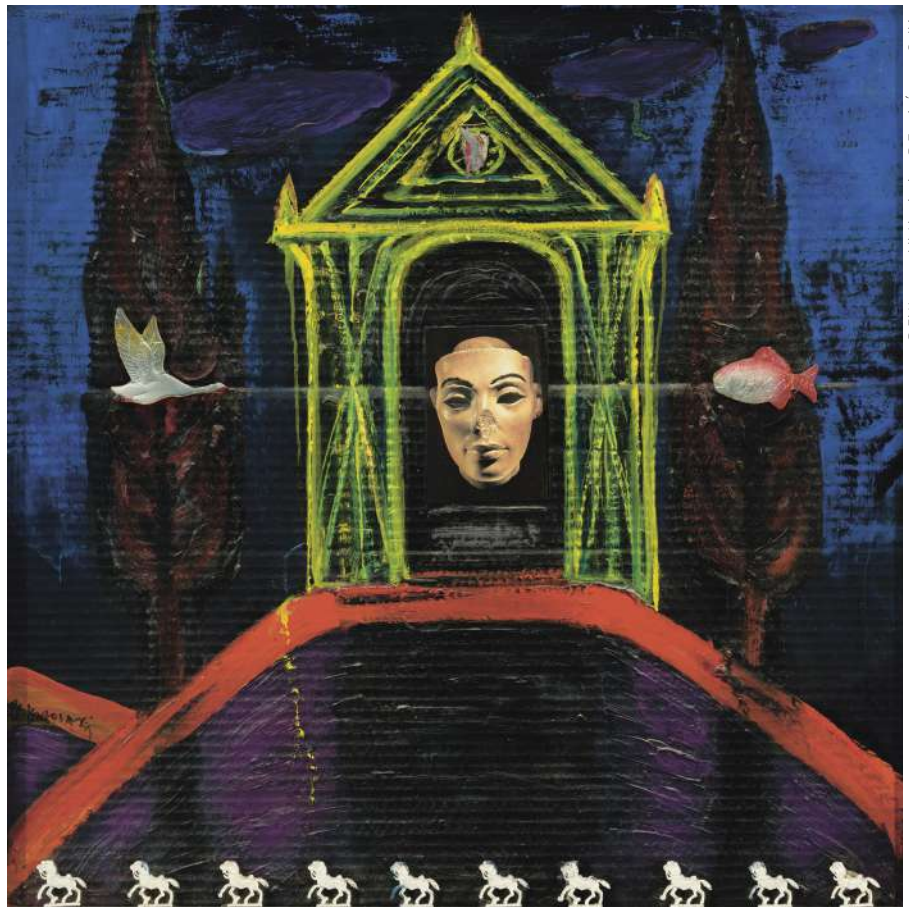
Az Ikonosztáz részlete

kel díszített zakók felbukkannak a *Hová mész?* (1983, Szigligeti Színház, Szolnok, rendezte: Mészöly Miklós) Kazovszkij által tervezett jelmezeiről készült fotókon, addig Király Tamás a *Dzsán-panoptikum* szereplőjeként jelenik meg a kiállításon (1983, Fiala Művészek Klubja; 1984, Kossuth Klub). Bár útjaik az életműveket meghatározó formában nem keresztezték egymást, párhuzamot mégis vonhatunk: Király Tamás divatperformanszaiban hasonló mértékben dőlnek meg a társadalmi nemek, a helyes és a helytelen, a hasznos és a haszontalan bináris kódjai, mint a nőiességet megtestesítő fiútestekkel berendezett *Dzsán-panoptikum* színpadán.

Kazovszkij életművét azonban azért is nehéz lenne párba állítani a magyar underground más alkotóinak munkásságával, mert transzszexuális nemi identitását elemző művészete egy olyan ellenkultúrában született, amelyben a nemi meghatározottság – állítása szerint – olykor még a „normálnál” is hangsúlyosabb. A görög mitológia és a keresztény vallás szálaival finoman átszőtt életmű agresszív melankóliája sajátos, egyedi életéből fakad. Kazovszkij többször megfogalmazta: nem arról a nagy „filmről” van itt szó, amelynek képzeletben átélt jelenetei az élet hétköznapi történéseivel és viszonyaival párhuzamosan futnak. Művészete annak leképezése, hogyan szubjektív szűrőjén keresztül látja a dolgokat: egy olyan világ képregénykockái előtt állunk, ahol a kutyák emberi lelkek, és a torzók e „lelkes lények, a szegény állatok által emelt idolkok”.

Az életműben újra és újra felbukkanó figurák, stiláris és formai megoldások az

Négy állatmese II. Aranytemplom III., 1990/1991, El Kazovszkij hagyatéka



© El Kazovszkij Alapítvány © Fotó: Áment Gellért

Ikonosztáz monumentális műegyüttesének 1988-tól folyamatosan bővülő, negyven festményén egyszerre jelennek meg. A *További adalékok az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéhez* összefoglaló címet viselő sorozat személyes mitológiáját megint csak örök szerelmével való közös történeteként foglalja keretbe: az „utolsó állat” El Kazovszkij, a „ruméliai csillag” (utalva a férfi szülőföldjére) Can Togayt jelöli.

Míg az *Ikonosztáz*on sokféleségükben, addig a *Parafríz II.* (2008) festményein rendszerezve jelennek meg négy évtized jellemző képtípusai és motívumai. A végül való küzdelemben létrejött összegző sorozata az élesen megfestett torzóktól és balerináktól a lágyan, lemondással ringatózó csónakokig ível, amely *Téli utazás* (2007) című utolsó ciklusának felbukkanó motívumaként néz szembe az elengedés fájdalmával. A nem tudni hova tartó pillanatra, földi életére e csónakok puha lebegéséhez hasonló nyugalommal emlékezik vissza egyik, a halála előtti napokban megjelent beszélgetésben:

„Ez a pillanat, ami a mostani életem, kit érdekel? Nagyon izgalmas, így is fantasztik-

kusan izgalmas volt, csak nagyon keveset engedett abból megélnem, amit egy másik testben megélhettem volna. De a végtelenben minden élet csodálatos. A legrettenetesebb élet is. Akkor a máglyahalált is át lehet élni. Egy hívő ember átélheti, minden pokoli fájdalom ellenére, ha igazi, misztikus hívő. Aki azt is tudja, biztos benne, hogy elszáll a lelke, van hova szállnia.”

Az idézetek forrása: „Múlt századi stilizált férfitudattal nőtettem fel” – Kalmár Melinda és Ungváry Rudolf beszélgetése El Kazovszkijjal, *Nappali Ház*, Budapest, 1991. 1–2., 78–94. o.

A túlélő árnyéka

– Az El Kazovszkij-életmű Magyar Nemzeti Galéria, A épület 2016. február 14-ig.



Két iker Venus, 1989, farost, vegyes technika. A. Gyűjtemény [részlet]

© Fotó: Artmagazin



© Fotó: Szesztay Csánád

Kiállítás enteriőr a „Görög testek” terméből. Az élő testről készült fehér gipszöntvényt, melynek modellje a fiatal Braun András volt, Bakos Ildikó szobrászművész, El Kazovszkij évfolyamtársa ajándékozta a művésznak 1988–89 körül, aki élete végéig megőrizte azt

TOPOR Tünde

INTERJÚ BRAUN ANDRÁSSAL

Szeptemberben, 48 éves korában meghalt Braun András képzőművész, aki után különleges technikákkal létrehozott – montírozott, különböző sablonokra fűjt – pszichedelikus absztrakt képek maradtak. Méltatás helyett olyan beszélgetést közlünk vele, amely egy róla tervezett portréfilmhez készült videofelvétel hanganyaga. A portréfilmhez először egy nyaraláson, a Tisza mellett készültek felvételek, majd András Aradi utcai műtermében. A műtermi beszélgetés eredetileg két részből állt volna, ebből sajnos csak az első rész valósult meg, amelyben a kezdetekről, az indulásról esett szó; azt, hogy hogyan dolgozik, miket csinál éppen, már nem sikerült felvenni.

Az itt közölt interjú a 2012. november 6-án rögzített beszélgetés minimálisan szerkesztett változata; igyekeztünk az eredeti szövegből minél többet megtartani.

Topor Tünde: Amikor gyerek voltál, milyen kép élt benned a művészekről? Ismertél-e személyesen is valakit, egyáltalán milyennek képzelte a művészeket?

Braun András: A külsőségek alapján könnyű elindulni; igen, ismertem művészeket, köztük olyat is, aki talán túlságosan sokat adott a külsínre – a hetvenes évek elején még simán belefért a feltűnősködés, lila nadrág, meg amit el lehet képzelni... De voltak olyan aknaművészek, akik meg éppen hogy belesimultak a környezetükbe és meg nem mondtad volna róluk, hogy azok.

Tehát a hetvenes években vagyunk, de hol? Tiszaújvárosban, azaz Leninvárosban.

Oda születnél?

Miskolcon születtem, de apám a Tiszai Vegyi Kombinátban kapott állást és odaköltöztünk. Tizennégy éves koromig, a Képzőművészeti Szakközép kollégiumáig ez volt a közegem, hétvégeken pedig Miskolc, a Miskolci Galéria, ahol szintén volt művészársaság.

Jártál bent apádnál a gyárban? Tudtad, hogy mi volt ott?

Á, nem – elég volt annyi nehézfém-terhelés, amennyit így is, úgy is megkaptunk a kéményekből dőlő, szép sárga füstből. Volt akkor is védő erdősáv és a várost úgy építették, hogy ne az uralkodó szélirányba essen, de hiába, ha fordult a szél, akkor kaptunk rendesen. Nem mondom, hogy ezért vagyok ilyen, de volt vizsgálat, ami kimutatta, hogy valóban elég nagy dózist kaptak az ott lakók, köztük én is, ami már csak velem együtt bomlik majd le úgy öt-száz év alatt.

Az első művészeti élményeid akkor Leninvároshoz kötődnek?

Hogyne. Ott élt akkor Pataki János, aki rajzsakkört vezetett gyerekeknek. Ovisok, kamaszok, de még felnőttek is megfordultak ott hetente egyszer, egy délután. Az erdő szélén, az ipartelepen, egy csőszelrelő műhelyből átalakított jó kis műteremben volt a foglalkozás, amire én nagycsoportosként és később általános iskolásként végig jártam. Itt nem volt beiratkozás, ez nem is volt hivatalosan meghirdetett szakkör. Pataki úgy gondolta, tud adni valamit, és tényleg sokat tudott. Gondold el, melyik az az óvodás, aki monotípiát csinálhat, vagy akár rézkarcot? Még a művé-

© Fotó: Szecsanov Martin



Braun András, 2012. november 6.

szek gyerekei sincsenek ilyen kiváltságos helyzetben. Ő festő volt ugyan, de attól még mindenféle felszerelés volt a műhelyben, ha szobrot akartam csinálni, akkor faraghattam, mintázhattam is. Mindent ki lehetett próbálni, nagy szabadságot adott, de mindig voltak nagyon jó ötletei is, amivel terelgetett bennünket. A monópia is pont ilyen volt, meg lehetett fordítani, leszedni, hengerelni, csupa olyasmi, amit a gyerekek szívesen csinálnak, mert kísérletezés, kaland az egész.

Hogy kerültél oda, ő választott ki téged?

Akkor ez még kisváros volt, nem generációk óta ott élő emberek közössége, hanem az ipar és a munka miatt odatelepülők, de attól még mindenki ismert mindenkit és sokan össze is jártak. Anyám női szabó volt, sokan megfordultak nála a „szalonban”, többek közt a Pataki Jani felesége vagy a nagy ABC vezetőjének és a benzinkutasnak a felesége – jöttek ruhát varratni, dumcsizni. Valahogy ennek az ismeretségnek a mentén kerültem Janihoz. Nem tudom, miből derült ki, hogy ez engem érdekel, de tény, hogy nagyon bejött. A hely is tetszett, a szabadság is, hogy azt csinálhatom, ami az eszembe jut és az élmény, hogy bármihez nyúlok, abból lesz valami.

Innen jött a vagdosás, amit most is csinálnál, ha nem lennénk itt? Vagy lehet, hogy anyukádtól? Mesélj róla!

Először egy férfiszabászatban dolgozott, de valamikor a hetvenes években női szabóként lett kisiparos. Miskolcon járt iskolába, de a leninvárosi szalonja már angol–francia női szabó szalon volt – ahogy a hetvenes évek elején dukál: ABBA-dilivel, trapézna drággal. Részt vett divatbemutatókon, BNV-re (Budapesti Nemzetközi Vásár) hozott fel modelleket – nagyon komolyan vette. A szabászat nagyon kreatív dolog, nemcsak a varrógépet hajtod ezerrel. Rengeteg munkát fektetett bele. Akkor még mindennapos volt, hogy a nők varratnak maguknak új ruhát családi eseményekre vagy csak a szezonra. Volt divatlap szabásminta melléklettel, de azt is le kellett tudni rajzolni, amit a kedves vendég megálmodott. Egyébként nemcsak anyám, apám is nagyon kreatív volt, csak egy olyan korban, amikor ezt aprópénzre kellett váltani. A művészet meg sem fordult a fejükben. Kellett egy rendes szakma, de azon belül aztán elszállás. Én is sokat voltam a szalonban, forgattam a divatla-

pokat is, de a vágás nem onnan jön – vagy persze ki tudja... A családban él egy történet az első kreatív megnyilvánulásomról, amire én persze nem emlékszem. A nagyszüleimnél voltam Miskolcon, ahol a dédnagyapám mindent összegyűjtött (háborús nemzedék), tele volt a ház és az udvar mindenféle izgalmas holmival. Volt egy halom kiegyenesített, kikalapált szög egy kis faládjában. Még járnai is alig tudtam, de a favágó tuskót a kiegyenesített szögekkel egy délután alatt televertem. Hagytak, mert látszott, hogy jól el vagyok és megtanultam kalapálni is. De később is, ha kaptam egy darab papírt, ollót, pláne ragasztót, akkor abból biztos csináltam valamit. Nem lehetett nem észrevenni, hogy engem ez leköt, érdekel, sőt csak ez érdekel. Van egy korai élményem is még a szakkör előtti időből. Az oviban sosem tudtam aludni, ezért, hogy szem előtt legyek, az óvó néni asztala mellé állították az ágyamat és onnan figyeltem, hogy az óvó néni nagyon szenved valami munkával. Cilindereket kellett készítenie valami ünnepségre fotókartonból, de nem ugrott be neki, hogyan kell hozzáilleszteni a cylinder tetejét és a karimát a hengeres részhez. A takaró alól sasolva ajánlkoztam rögtön, hogy segítek és elmagyaráztam neki, hogy körkörösben kell vagdosni, behajtani, aláragasztani, aztán ugyanezt alulról visszafelé a peremmel és kész. Attól fogva mindig segíthetem alvás helyett.

Akkor ezek után egyértelmű volt, hogy az általános után a Kisképzőben a helyed...

Igen, felvettek ugyan máshová is, de engem akkor már más nem érdekelt.

Feljöttél tizennégy évesen Pestre. Milyen volt a Kisképző?

Koleszos lettem, nagyon sokat dolgoztam és tanultam. A mi szakkörünk ugyanis nem az akadémikus képzésről szólt. De még amikor otthon szóba került a Kisképző, Jani, aki egyébként nem végzett főiskolát, pontosan tudta, mit kell csinálnom, mire számíthatok. Mellesleg az ő munkáin sem látszik, hogy benne van a kezében ez az egész, az akadémiai stúdiókkal együtt. Tíz napig napi nyolc órában foglalkozott velem, felkészített a felvételire. Olyan volt, mintha iskolába jártam volna, de egész nap rajzoltam és megtanultam az alapokat. Az általános iskolai rajzórák nem voltak rám nagy hatással, amit tudtam, azt Janitól tanultam.

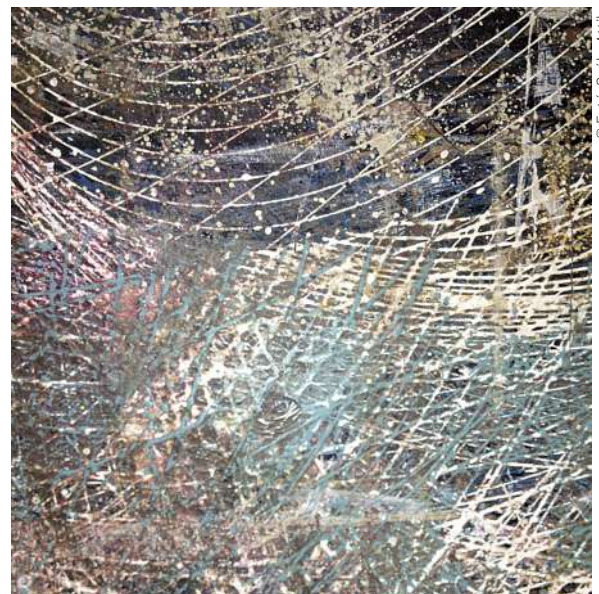


© Fotó: Csáky Attila



© Fotó: Csáky Attila

A film producere: Csáky Attila, operatőr: Szecsanov Martin, rendező: Szendrey Tamás, szerkesztő-riporter: Topor Tünde. A két év alatt forgatott anyagból nemsokára kb. 40 perces film készül, amit a hivatalos bemutató előtt várhatóan decemberben vetítünk majd a Taste LOFFICE-ban.



© Fotó: Csáky Attila

Az Aradi utcai műterem padlójának részlete

A Kisképző nagyon jó volt abból a szempontból, hogy az egyik legkevesebb kööttséggel a festő szak járt. Voltak kötelező feladatok, tűzzománc, üvegablak – tehát a technikai dolgokat meg kellett tanulni, rajzra viszont a Károlyi Zsigához kerültem elsőként, akkor még ő is csak két-három éve tanított ott. Azokkal a dolgokkal foglalkoztunk, amik őt is érdekelték. A tananyag az ő szűrőjén ment át, tehát egy gondolkodó ember és nem egy rutinba belefáradt mester közvetítésével vettük sorra az akadémiai stúdium lépcsőit, a mindenkinek kötelező kockológiától és csendélettől kezdve. Anyám a múltkor megkérdezte, hogy hova mennék vissza vagy mit változtatnék meg az eddigi életemben, és azt feleltem neki, hogy a Kisképzőbe mennék vissza. Tényleg rengeteget dolgoztam, bejártam a többi szakra is, pontosan azért, mert minden érdekelt, amivel még nem volt dolgom. Az üveg szak például. Üveg-huta nem volt Leninvárosban és bronzot sem tudtunk önteni a szakkörben. Szóval visszamennék, de csak hogy még többet tanulhassak. Igaz, megbuktattak fizikából és matekból, mert ezek különösebben nem érdekelték, de ami kellett nekem, például a geometria vagy a fizika gyakorlati része, abban mindig jó voltam és tudtam is használni. (A Főiskolán meg simán leviszgáztam abból, ami a Kisképzőn ragadt rám.) Apám, nagyapám villanyszerelő volt, nagyapámmal sokat jártam nyáron szerelni, dolgozni. A miskolci templom harangját együtt elektromosítottuk – az például meghatározó élmény volt. Az ilyenfajta problémamegoldást nagyon szerettem. Elszállhattam volna és lehettem volna afféle barkácsoló művész, amiből lássuk be, van egypár. Csörgő mondjuk kivétel. Mert ő barkácsol ugyan, de pontosan tudja, hogy mit csinál, miközben sokan csak próbálkoznak, aztán technikust hívnak, hogy csinálja meg. Na, én meg tudom csinálni, de nem szálltam el ebben – saját döntésem volt, hogy a táblaképre szorítkozom.

Mikorra tehető ez a döntés, mikortól vannak csak táblaképek?

Szakközépben még a technikai tudás és alapvetően a figurális dolgok érdekelték. Néhány régi rajzomon ma már látom, hogy csak feladatnak tekintettem. De akkor még nem körvonalazódott, mit akarok: az egyik kép ilyen volt, a másik olyan – erősen feladatfüggő. Persze ez valameny-

nyire ma is így van, hiszen a kép diktál: nem én nyomasztom le a képet, hanem ő dob fel engem – ha lehet így mondani.

A táblakép pedig úgy jött, hogy amikor a Kisképző után nem vettek fel a Főiskolára, akkor Óbudán béreltem egy kis műteremlakást, ahol elkezdtem nagy méretben, olajjal vászonra festeni. A szakközépben nem is dolgoztunk vászonra, inkább farostlemezre. Eldöntöttem, hogy ez már nem tanulmány, hanem kép lesz. Fél év alatt csináltam tizen-egynéhány festményt.

Milyenek voltak ezek az első képek?

Előtte nem túl fényes körülmények között laktam egy munkára teljességgel alkalmatlan műteremben, ahol sok kis vázlatot készítettem, amik meg is maradtak (most már inkább rajzok, de azok montázsok voltak). A nagy képek festése persze igazából mégis tanulmány volt. Megtanultam, hogy hogyan tudom a vázlatokat nagyban is megcsinálni, mivel a gesztus, a hozzáállás nyilván nem úgy működik nagyban, mint kicsiben. Kísérleteztem akrillal, olajjal, különböző trükkökkel, spray-vel már akkor is – bár sosem voltam street-artos. Filmben, kivitelezésben graffitiztem és használtam spray-t, de saját melókban a szakközépben nem fújtam. Megkerestem tehát azokat az eszközöket, amik nagyban is működtek.

Ezek absztrakt vagy nonfiguratív képek voltak?

Teljesen nonfiguratív absztrakt, nem pedig absztrahált valami.

És milyen színeket használtál?

Voltak köztük olyanok, amik később abszolút jellemzőek lettek, például sárga-narancs-vörös. De volt kék, zöld, fekete, még ezüsttel is próbálkoztam.

Akkor most már a Kisképző után vagyunk. Hogyhogy nem vettek fel a Főiskolára?

Még élt a Kádár, ez akkor volt. És a párttitkár, aki egyben matektanár volt a suliban (igaz, engem nem ő tanított) negyedik év végén behívatott, és felajánlotta, hogy válasszak, matekból vagy fizikából bukok meg. Tök rendes volt, nem? Egyikből meg kell buknom, de legalább én választhatam. Akkor még csak ez az egy képzőművészeti szakközép volt az országban, szakmai tárgyából is kellett érettségizni, amit

más gimiben nem lehetett megcsinálni, így nyilvánvaló volt, hogy nem is érettségizhettek. Egyedül buktam az évfolyamon, csak miattam pedig nem csináltak pótérettségit. Attól még elmentem felvételizni, de mint kiderült, nem én voltam az első a történelemben, aki a Kisképzőből így próbálkozott. Ezért eleve odatelefonáltam a Kisképzőbe, hogy ki az, akinek nem sikerült ezt az akadályt vennie. Harmadik napra ez ki is derült és el is küldtek. Nem vettek fel, és akkor kezdtem el dolgozni magamnak, akkor kezdtem festeni az óbudai műteremben.

Meddig tartott ez az állapot?

Nem sokáig, úgy fél évig, ha jól emlékszem. Közben pénzt is kellett keresni, dolgoztam a Balázs Béla Stúdióban hivatalsegédként, filmekben díszletet csináltam, meg úgy mindenbe belekóstoltam azon a téren. Aztán másodjára vagy hát hivatalosan elsőre – miután lettettem a pótérettségit a következő évben – felvettek a Főiskolára.

Ott kinek az osztályába kerültél?

Elsőre nem a Zsigáéba. Ez még ugyanis az úgynevezett „főiskolai forradalom” előtt volt. Dienes Gábor vett fel.

Akkor még a tanár választotta ki, hogy ki kerüljön az osztályába?

Iiigen, igen, nagyjából. Azt, hogy festő, azt beírtad, de hogy melyik tanár lát benned valamit, azt ők döntötték és intézték el egymás között. Nem feltételezem a Dienesről, hogy olyan csuda jó szeme lett volna a diákválasztásra, mindenesetre a Tölg (-*Molnár Zoltán – T.T.*) ismert engem a Kisképzőből, ők ketten meg spanok voltak, a Tölg szerintem úgy gondolta, nekem a Dienes jó lesz és ezt így megbeszélték. De a Tölg sem tanított akkor még a Főiskolán.

Aztán másodikban volt az, hogy nem értem rá nagyon iskolába járni, nem is vizsgáztam.

Miért, mi történt?

Dolgoztam színházzal is, és a félévi vizsgaidőszakban pont egy hónapig voltunk az Árvai György – Bozsik Ivett-féle Természetes Vészek Kollektívával az Egyesült Államokban fellépni. Én voltam a technikus, a díszletért, világításért, hangért felelős harmadik, akinek nem kell színpadra lépnie, a keverőpult mögött állnia vagy az egésztest fejben tartania, de meg kell olda-

nia minden az előadással, utazással kapcsolatban felmerülő problémát. A BBS-en keresztül kerültem kapcsolatba velük, a Kamondy Áginak volt éppen egy filmje, arra kifejezetten engem kért ki mint rendezőasszisztent. Őt pedig úgy ismertem meg, hogy a vizsgafilmjéhez a Kisképzőben keresett szereplőket és engem is kiválasztott. Ott díszletet is csináltam már. *Kiki és a hímek* volt a címe, és meg kell hogy legyen az archívumban még. Tehát a félévi vizsgákról a TVK miatt maradtam le, az év végiekről pedig azért, mert az akkori csajom, szintén táncosnő, Noémi kiment Olaszországba. A második vizsgaidőszakban (amikor nem lehetett műtermet használni) én is elutaztam Olaszországba, szétnéztem, lestoppoltam Rómáig és ott bekeltem ki a vizsgaidőszakot. Úgyhogy halasztanom kellett egy évet, na de addigra jöttek a forradalmárok és elérték azt, hogy a Károlyi is oda jött tanítani. Károlyi össze is adta az éveket, hogy mennyit jártunk együtt iskolába a Kisképzőn és a Főiskolán. A mai napig jó a viszonyunk, ami már a Főiskolán kollegiális volt. Hiszen volt egy osztálya, akiket nem ismert még. Oda járt a Káldi Kata, a Szabó Dezső az aktívabbak közül, a szakközepek közül a Gaál András – na most megint olyat mondtam, akit talán nem kellett volna. Voltak tehát, akikből aktív művész lett, de nem jellemző, hiába festő szak, hiába Károlyi – azért jobb volt az arány nyilván, mintha a Kisképzőt végzetteket nézzük, ahol iparművészet, alkalmazott művészet ugyanolyan arányban volt a szakmai tárgyak mellett és a termelékenység is fontos tényezőnek számított.

Itt a Főiskolán azonban már a magas művészet volt, nem?

Igen, de itt is táncrend (tanrend) szerint haladtak a tanárok. Zsigában mindig az volt a jó, hogy csináltál valamit és ő személyre szabottan tudott tovább vezetni belőle. Nagyon tájékozott volt és érdekelte is a dolog. Mindig azt mondta, hogy gondold végig, hogy ez most miért pont ilyen lett – akár egy rajzról vagy csak egy firkáról volt is szó. És ha nem ismered, akkor nézz utána ennek és ennek. Egy főiskolásnak mindig lehet olyan művészt mondani, akinek a munkájára hasonlít az övé. Ha megnézed azt a művészt, látsz egy életművet. Azt is, hogy honnan kezdte, hogy alakultak a dolgai. Akkor még

könyvtáraztunk, most meg itt az internet – bárkinek az életművéhez könnyen hozzáférhetünk.

Milyen volt az élet főiskolásként, hová jártatok?

Én kidolgoztam magam nappal, kihasználva a természetes fényt. A festők rossz szokása; lámpafénynél már nem dolgoznak. Este már mehettem akárhova, történhetett akármi – ez már a szakközépben is így volt. Akkoriban még alig voltak éjjel is nyitva tartó helyek, mondjuk az FMK volt, de a Fekete Lyuk még nem. A Rádió mellett a Hány borozót akkoriban latin-amerikaiak vitték, ott hajnalig lehetett maradni. Onnan mentünk a Zsigával be az iskolába, de előbb még ejtőztünk kicsit a Kálvin téren, napoztunk tavasszal. A Balettcipő mellett már csak amolyan „elfekvő” borozók voltak, mint a Mecsek Budán, ahová a masszív alkoholisták és az akkori hajléktalanok jártak, akkor még nem voltak annyian, mint most, és beengedték melegedni őket, egy fröccs vagy kávé mellett kihúzhatták reggelig. Kifejezetten szórakozóhely, ahol buli volt, vagy ahová mindenki járt, az később a Főiskola alatt a Fekete Lyuk és a Tilos az Á volt, de hát a helyszínek mindig változtak.

Milyen koncertekre jártál, melyik volt meghatározó?

A Bizottság mindenképpen. Középiskolás koromban voltak rövid életű együttesek, a Kassák Klubban viszont rendszeresen voltak Bizottság-koncertek. Volt persze Európa Kiadó, Kontroll Csoport is, de nekem valamiért mégis ők jöttek be. Nyilván, mert valami közük volt a képzőművészethez. Úgy ismerkedtem meg velük, hogy Kukta Erzsinek, az énekesnőjüknek (ismertebb néven Kokó) volt egy öccse, és én állítólag nagyon hasonlítottam Bélára, aki negyedik volt a szakközépben, amikor én elsős. Belógtam egy Bizottság-koncertre úgy, hogy azt mondtam, én vagyok a Kokó öccse. Persze lebuktam, de Béla akkor nagyon kedvesen bemutatott a nővérének. BP Szabó Gyurival is így ismerkedtünk össze, a BP Szerviz amúgy egészen más zenei vonalat képviselt, mint az akkori „alternatív trendi”.

Külföldi zenekarok közül?

Hetedikes lehettem, amikor apám egyik barátját látogattuk meg Nagymaroson,

Két kocka egy 1988-as 35 mm-es kísérleti kisjátékfilm próbafelvételeiből. A filmnek András lett volna a főszereplője, amely végül nem valósult meg, de nemrégiben előkerült a próbafelvételekből 1 perc



© Operátor: Takács József



© Operátor: Szecsanov Martin



© Operátor: Szecsanov Martin

Vecsenynél a Tiszán. Háttal Bek Balla Mónika

éppen építkezett. Az egyik kőműves srác éppen befejezte a vakolást és mondta, hogy neki most mennie kell, mert Bécsben kezdődik a Kraftwerk-koncert. Úúú... Kraftwerk – hadd menjek én is! – hát szereztek nekem is egy kisbuksit és a srác a motorján kivitt engem a koncertre – az meghatározó élmény volt. Ismertem a Kraftwerk zenéjét lemezről és másolt kazettákról, de a koncert az egész más volt. Szabó Gyuri volt akkoriban a Petőfi Csarnokban a zenei szervező (*nem BP Szabó, hanem a Trafó mostani művészeti vezetője – T. T.*), az ottani Test Department nagyon meghatározó élmény volt, aztán a Ráday utcában az Einstürzende Neubauten játszott, és néha a Fekete Lyukba is lejártam, de oda nem rendszeresen.

Kikkel barátkoztál akkoriban?

Úúú, teljesen vegyes, nem jellemző, hogy iskolatársakkal vagy szakmai társasággal buliztam volna – hát nem tudom így leszűkíteni. A szakközépiskolában mindenesetre jó barátom volt a Zeke, Zeke László, szobrász (aki az említett Kamondy-filmben a főszerepet kapta). Elég furcsa viszony volt, mert már a Kisképzőben sem volt jellemző, hogy egy festő szobrásszal haverkodik. Mindketten koleszosok voltunk, egy évfolyamra jártunk és iskola végéig jóban voltunk.

Miért dobtak ki a kollégiumból? (Mert kidobtak, ha jól tudom.)

A túlzott szabadságvágynak megvannak azok a következményei, amit egy ilyen zárt közösségben az igazgató nem nézhet jó szemmel. Negyedikes sem tévedhet haza éjfélkor, ha 10-kor van villanyoltás, de ők még a korán kelést sem tolerálták.

Ezek után hol laktál?

A Zekének szerencséje volt, mert a kollégium és a Kisképző igazgatója azt találták ki, hogy mi lenne, ha a szakmai tárgyat tanító mesterünknel kapnánk szállást átmenetileg. Ők lakással és műteremmel is rendelkeztek általában. Azért mondtam, hogy Zekének szerencséje volt, mert ő a Bakos Ildikóhoz került. Én helyszín szempontjából még jól is jártam volna, a gellérthegyi nagy műteremházba kerültem – de Szkok Iván volt a mesterem akkor, és az azért elég kemény volt. Az ő műterme mellett volt egy kis szoba, és az volt az én helyem.

Ott kezdtem el a kis vázlataimat csinálni. Igazából nem lehetett ott dolgozni, csak lakni, mert a mester használta a nagy műtermet, ott öntötte ezeket az iszonyatos... na, jó hagyjuk... Halottakról vagy jót, vagy semmit. Mármint eleven halottakról... Aztán jöttek az albérletek egymás után, ami adódott. Négy év alatt legalább harminc helyen laktam, alapvetően haveroknál. Pont a Zsigának (illetve az édesanyjának) volt egy kis faháza, nagy kert közepén, Rákosszentmihályon, ott csörge-dezett a Rákos-patak a kert aljában, gyümölcsfák... azt nagyon élveztem. De a többi helynél sem az döntött, hogy Buda vagy Pest, mentem, ahova lehetett, legalább még jobban megismertem a várost – arra jó volt.

Kicsit térjünk vissza megint a festői problémákhoz. Honnan datálódik ez a beleragasztgató komplex technika? Ezt mikor kísérletezted ki, honnan jött az ötlet, mik voltak az előzményei?

Az első alkalom, amikor nemcsak sablonnak használtam azt, amit kivágtam, hanem rajta is maradt, az biztos, hogy olajjal vászonra készült, de nem a mostani vegyes technikával, hanem kizárólag a klasszikus olajjal. Főiskola alatt volt egy olyan kísérletem, hogy tubusból becsíkoztam egy vásznat. Előzőleg a sima vászonra felraktam egy sablont, felnagyított ötszög ponttrasztert, erre csíkoztam rá a tubusból, persze nem vonalzó mellett, hanem kézből – aztán ezt elkentem, de mivel nem kenődik el teljesen, itt-ott tisztán látszik, amit a tubusból kinyomtam. Végül leszedtem a sablont, de annyira mégsem tetszett, és akkor az egészet áthúztam. Még így is látszottak a raszter pöttyök. Ami érdekes volt, hogy a színén már nem látszott a sablon. A tubus nyoma eltűnt a vastagabb anyagban. Fogtam két darabot a sablonból és beforgatva visszaragasztottam. Ez az első eset, amire emlékszem. Még az óriásplakátok előtt volt – vagyis a raszter ötlete azokból származott, csak akkor még nem szereztem óriásplakátokat. Akkor még csak figyeltem, hogy működik a három színnyomásos raszterezés.

Honnan szereztél plakátokat?

Ez akkor volt, amikor az óriásplakát mint reklámműfaj bejött. Aztán persze volt olyan is, hogy csak azt használtam. Például az összes érdekelt, amire emberi

bőrszín nyomtattak. Felhívtam azt a pár céget, ami akkor plakátragasztással foglalkozott, elmentem a telephelyükre és kértem tőlük plakátmaradékokat, amin volt bőrszín. Kaptam is, például az első Magnum-plakátokból, azokon szép nagy bőrfelületek voltak. Fogtam ezeket és három-négy tónusbontással csináltam egy szétszedett siklócsapágy-mintázatot, de csak ahol világos felület volt. A Magnum pont sötét volt, de a Palmers-reklámon lévő csaj világos bőre (csak körözött-színnek hívtuk) pont megfelelt, abból vágtam ki a részeket mindig a megfelelő tónusbontással – nem színbontás volt, hanem tónusbontás.

Miért pont a bőr érdekelt?

Mert ezek voltak a legnagyobb egységes felületek és hát valamennyire a siklócsapágy is figurális, bár ez a végeredményen már nem érzékelhető: csak körök vannak, ami abból jön, hogy ezek ponttraszterek. A bőr egységes felület, és ha úgy vesszük, valamennyire utal a figurálisra. Úgyhogy ezt a körözött-színt megtartottam.

Így hívtátok a bőrszínt?

Nem én találtam ki, valakitől hallottam, de találó. Flóra szokta kérdezni, van-e emberszínű ceruzám, és akkor mindig mondom neki, hogy azt ki kell keverni. Fogsz egy sárgát, rózsaszínt, kis okkert teszel hozzá. Persze ma már gyártanak ember-színű/bőrszínű ceruzát direkt.

Hogyhogy nem lettél figurális festő? Amikor elválik a Főiskolán, hogy ki merrefelé megy, téged mi indított pont efelé?

Már a szakközépben irritált, hogy voltak ott is ilyen csúcsra járatott csávók, akiknek mindent szabad volt, nem buktatták meg őket, merthogy olyan tehetségesek. Na, az annyiban merült ki, hogy iszonyatosan profin, már-már rég letűnt idők mestereit megszegyenítő technikai tudással matyiztak szét egy arcot. Na de ebben élvezkedni? Hát szerintem ez elég lapos. Valószínűleg ezért. Ezt ugyanis én is tök profin csináltam, de nem szálltam el benne, mert lehetett látni, hogy mettől meddig tart ez a tudomány. Láttam a saját korlátaimat is, biztos voltam benne, hogy ezen a téren nem kerülök a halhatatlanok sorába, Leonardo és Raffaello mellé. Abban a korban elérték, amit lehetett, ma nem feltétlen ez a mérce,

nem ez az érdekes, minek még egy bőrt lehúzni róla. Nem izgatott igazából. De nem is mint ellenlépés jött, hiszen a nonfiguratívban is éppúgy megvoltak az elszállások, csak akkor Magyarországon erre kisebb volt a rálátás. Itthon voltak ezek az agyonreprózott dolgok, a Kilenclukú híd meg a *Majális*, és persze Vasarelyvel is Dunát lehetett rekeszteni, mert aki nem a *Majálist* akarta a falára, az kirakott egy Vasarelyt, ami szintisztán matek, a nonfiguratív egy ága, oviss korunk óta láttuk, hogy ilyen is van. De hogy a nonfiguratív csak ennyi lenne, hát nem csak ennyi, úgyhogy erre rá lehetett tépni. Én ráadásul abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy a nagyanyám akkor, amikor én oviba és általánosba jártam, a Miskolci Galériában volt teremőr. Találkoztam művészekkel is, az irodában pedig találtam szakkönyveket, az ott dolgozó művészettörténész(ek), kiállításrendezők könyveit. Volt egy sorozat, amelyiknek az egyik kötete a dada, a másik a pop-artról szólt, a ragasztást és a kollázst itt láttam. A dada olyan „összerakunk ezt-azt és lesz belőle valami egész más”. A pop-art dettó: kicsit nagyítunk, áttesszük egy másik technikába és már csókolom, ott is van a művészet. Ez a két könyv volt a kedvencem. Otthon is voltak művészeti albumok, hiszen látták, hogy érdekel, úgyhogy születésnap, karácsony el volt intézve – szép művészeti könyv, album... Csók István például... Azoknak is örültem persze, megnézegettem, de ez más volt, nem épült be – ami érdekelt, annak én néztem utána. Csók festészeti technikája előtt persze le a kalappal, nagyon jó magyar mester, ráadásul ha nem Leninvárosban nővök fel, akkor elugrom a múzeumba és megnézem élőben, tényleg hogy van megcsinálva. Repróból annyit tanul az ember, amennyire Rembrandtot meg lehet tanulni könyvből...

Sosem akartál külföldre menni?

Foglalkoztatott a kérdés. De amikor kijutottam, akkor mindig úgy éreztem, hogy haza kell jönnöm és nincs mese, itt kell megcsinálnom, amit akarok. Londonban például kaptam egy műtermet három hónapra, lakást, pénzt ugyan nem, úgyhogy *squatoltam*, de volt egy hely, ahol zavar-talanul dolgozhattam és ez a legfontosabb, pláne ha nem is itthon, hanem mindezt Londonban tehetem. Nem kiállítás volt

a végén, hanem egy *open-studio* – nyitott műterem esemény. Jöttek is mindenféle érdeklődők, én viszont annyira nem voltam benne a helyi művészeti közegekben, hogy tudjam, ki kicsoda... Odajött hozzám egy ürge, később vettem észre, hogy a zsongósok nagyon igyekeznek a figyelmét magukra terelni, szóval odajött és beszélgettünk a munkákról, minden nagyon tetszett neki. Kérdezte, honnan jöttem, hogy kerültem ide, mit csinállok különben stb. Tíz perc beszélgetés után megkérdezte, mik a terveim most, hogy vége ennek a három hónapnak. Én meg mondtam, az a legvalószínűbb, hogy összepakolok és megyek haza. Abban a percben megszűnt az érdeklődés, mintha elvágta volna, puff, ennyi volt. Ha akkor azt mondom, itt akarok maradni, akkor lehet, hogy most nem itt ülünk, mert kénytelenek vagytok repülőre vagy vonatra pattanni, hogy Londonban vagy akárhol máshol beszélgessünk. Akkoriban azt hittem, a képek önmagukért beszélnek, nem kell nekem külön nyomulnom, hogy megkedveltessem vele. Látszott, hogy bejönnek neki a munkáim, de erre nem úgy reagáltam, ahogy (talán) kellett volna, meg hát nem is tudtam kivel beszélek. A nevére ma már nem is emlékszem, de akkor fontos ember volt a londoni porondon, és emiatt alakulhatott volna másképp is a dolog. De ilyen több is volt.

Mert mi volt a célod? Mi volt az elképzelésed, milyen lesz ez az egész művészpálya? Miért voltál biztos benne, hogy ezt kell csinálnod?

Az elején nem merült fel a kérdés, hogy mire jó ez, csak csináltam. Alapvető motiváció, hogy sok mindent meg tudok csinálni ugyan, sok mindenre alkalmas vagyok, de amitől nem mulyulok meg, amit nem unok meg és amiben mindig van új feladat, új gondolat és tett, az csak ez. Csak ebben nyilvánul meg minden, ami átmegy rajtam, ami történik.

Arról lehet valamit mondani, hogy miért pont ilyenek a képeid? Milyen technikákat használsz, és miért pont ezeket?

A táblakép műfaja döntés kérdése. Azon belül aztán maximálisan megadom a szabadságot, még ha ez egy-egy melóból nem derül is ki, de ha két-három év munkáját átnézem, akkor látszik, hogy elég sok minden merül fel, nem arról van



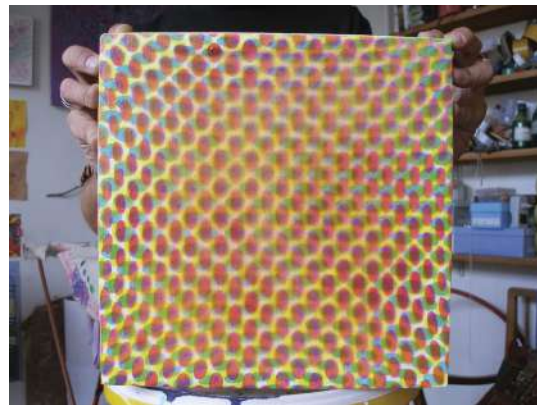
4711, 2009 papír, akril, vászon 140 × 140 cm



Borúra derű, 2009 papír, akril, vászon 140 × 140 cm



Ecsetleg, 2010–2011 papír, akril, vászon 140 × 140 cm



Edzés, 2007 akril, vászon 30 × 30 cm

© Fotó: Bek Balla Mónika

© Fotó: Bek Balla Mónika

© Fotó: Bek Balla Mónika

© Fotó: Bek Balla Mónika

szó, hogy rátalálok valamire, aztán ráállok és gyártom. Mert pont az a lényeg, hogy a kép úgyis visszahat. Sőt, sok esetben a kép diktál. Leteszek valamit, aztán csak figyel-nem kell, hogy mi történik, melyik irány-ba tud elindulni, mi lesz belőle. Van, amikor kivágok egy sablont, és azzal ragaszt-gatom tele a felületet randomba' (egýálta-lán nem könnyű egyébként véletlenszerűt csinálni), vagy van az, hogy a leendő képre rászórsz mondjuk egy adag sárga-borsót, és még ha egy kicsit belenyűlsz is itt-ott, hogy itt kicsit sűrű, ott meg egy ki-csit kevesebb és emiatt odébb söpröd – ez egészen más gondolkodást igényel, abból a szempontból, hogy látni kell előre, ho-gyan lesz ebből kép. Látom is előre, de azt is meg kell találnom, hogy mitől fog működni, hogy lehet megcsinálni. A zöld-borsó például nem jó, mert az a spray-től elgurul, a sárgaborsó meg nem. A technika visszahat. Előre kell gondolkodni, ebben az esetben kitalálni, mi az, amit nem fújok le róla. Kísérletezni kell. Vannak anyagok, amik szinte taszítják egymás, szinte el is üldözik a másikat. Ennek a képnek az alapja például a következőképpen készült. Ha a vi-zes festéket megfröcskölöm szeszes vagy lakkbenzinnel, akkor az elzavarja onnan. A vizet, ha már színes, hiszen nem csapvi-zet kenek fel, szóval a vizes alapú festéket elzavarja a „denszesz” (denaturált szesz). Hagyni kell megszáradni. Ha utána mosod le, akkor több marad az alapból, aztán meg lehet ismétetni, nem is egyszer. Van is olyan képem, ami csak ennyi, ami egy mozdulat folyamatos ismétléséből keletkezett. A sár-gaborsóban egyébként az is lényeges, hogy hirtelen ötlet és hirtelen megvalósulás volt. Ha már mondjuk street-artot nem is csi-náltam... De azért a spray és a hip-hopos hozzáállás, hogy jön az ötlet és gyorsan meg is lehet csinálni, az a street-artból jön. De közben meg itt van a kivágás is. Ecsetet használtam nem olyan rég, ecsetből van még raktáron kivágva – ezt mondjuk elég mantrás volt összegyűjteni, vagy az órák-ból a nem tudom hány ezret.

Azt mondod mantrás?

Igen. Ülsz, vágsz és közben agyalsz. Ha eszedbe jut valami, akkor leírod gyorsan.

Mennyi teret engedsz a véletlennek?

Az nagyon benne van. De mondjuk eny-yi kép vagy gyakorlat után már tudok

randomot „szerkeszteni”. Olyan szabályt alkotni, amit csak úgy randomban meg-csinálok – én vagyok randomban, nem a végeredmény! Ez a fejlődés szempont-jából, na jó, fejlődés, olyan nincs, szóval a fejlődés szempontjából elég fontos. Sok képet kellett csinálnom ahhoz, hogy ed-dig eljussak. A világnézeti része nagyjá-ból ennyi is. Csak a képeken keresztül, a segítségükkel és a képeken belül jutha-tok előre önmagamban is, vagy mondjuk nem is előre, hanem feljebb – vagy mé-lyebbre. A lényeg, hogy ne ragadjak bele valami stagnáló helyzetbe. Ezen belül van, ami tök gyorsan megvan – leírok, lerajzolok, lekottázok valamit – oda kell figyelni akkor is, mert a végső megvaló-sulás nagyban függ attól, hogyan indítot-tam el a dolgot, mert aztán már a kép dik-tál. A négyzetformát azért választottam, mert sokat dolgozom a földön és ezt jól körül lehet járni. A megcsorgásos dolgot nem annyira szeretem és alkalmazom, inkább maradjon a tócsa. Fröcsköléshez is jobb így fektetve: a festékes vagy „den-szeszes” fröcsköléshez is ez alkalmasabb. Van egy másik technika is, amit szíve-sen használok, ami szintén rezisztencián alapul: ha olajos alapra vizet fröcskölök, a felületi feszültség a vizet apró golyók-ba tereli össze a felszínen. Hasonlít arra, amikor párákicsapódás van a poháron. Az egyik óriásplakát sörreklámján volt egy bepárasodott korsó (ezt fel is hasz-náltam), ehhez próbáltam egy festészeti technikát találni. Festménybe áttéve ez a következőképpen nézett ki: az olajos alapon összegurul a víz, ezt megfújom akrilspray-vel, de ahol a cseppek vannak, oda nem megy festék, vagyis a vízgolyók sablonként viselkednek. Az akrilspray elég gyorsan szárad, lesöpöröm a cseppek-kel együtt azt a festéket is, ami a buboré-kon megtapadt. A vízcseppek alól előjön az alap színe, hiszen mikor lefújom, azt nem is látom, ugyanúgy, mint a sárga-borsós akciónál. Itt mondjuk nincs telibe fújva a szürke, de ha telibe fújom, ak-kor nem látom, hogy mi van alatta. Ezt nekem mindenképpen tudnom, látnom kell előre, kontroll alatt kell tartanom. A végeredmény persze sosem lesz pont olyan, mint elképzeltem, minden mindig változik valamennyit – azt kell majd ki-használnom, azzal kell dolgoznom, amit részeredményként kapok.

Egyébként nem tudom én ezt elemezni. Leginkább azt lehet mondani a képeimre, hogy az organikus absztrakt dolgokra ha-sonlítanak. Ugyanakkor van képem, ami annyira szerkesztett, hogy semmi orga-nikus nincs benne. Rendszerek és sablo-nok vannak rajta, ami szabályos – persze a végeredmény gyakran egyáltalán nem az. Hiába ismétlődik rajta sokszor ugyan-az a motívum... Eleve ezért használok kivágást vagy sablont, mert nem akarom negyvenszer vagy éppen ötszázszor meg-festeni ugyanazt a hangszórót vagy parfü-mösüveget, bár az is érdekes lehetne, hogy miben térnének el egymástól, ha egyen-ként festeném meg őket... Van erre is pél-da, és van, aki egészen a számokig megy le és csak számokat fest... Nekem fontos, hogy ne csak szellemi síkon legyen kisu-gárgása a képemnek, hanem a szellemre a szemem át hasson.

A színválasztásban is ez befolyásol? Ezért választod olyan gyakran a sárgát, narancssárgát és vöröset?

Hogyne, volt egy ilyen alapelképzelés, de akkor még több színt használtam, aztán teljesen leszűkült erre, mert egy főiskolai év végi kiállításon volt egy-két kép, ami alapvetően ezekre az erős, mondhatni ag-resszív színekre épült. Élettanilag elég jó hatású színek, a narancs például étvágy-gerjesztő, pszichológiailag egyébként is minden színnek megvan a hatása. Először nem tudatosan választottam őket, ezek tetszettek, de aztán persze utánanéztam, ezt ugyanis nem tanították nekünk. Volt egy idősebb mester a Főiskolán – a kipa-koláson úgy megy, hogy év végén a meste-red leosztályoz és a többi tanár is végigné-zi és jóváhagyja általában, nemigen szól-nak bele egymás tanításába, nem nagyon kritizálják egymás tanítványait – de volt egy idősebb mester, aki már mondhatott bármit és arra oda is figyeltek. (*T. T.: Ki lehetett ez a mester?*) Azt hiszem, a Kokas, szóval ő mondta, hogy már nagyon sok ké-pet festett és sokat is látott, de olyan bátor az életben sosem volt, hogy csak ezt a két színt, csak a sárgát és a vöröset használja. Ez aztán a fülembé jutott és több se kellett, akkor aztán rátéptem és ezt a két színt és ezeknek az árnyalatait használtam.

Mondhatjuk, hogy ezek a képek a kont-rollvesztett állapotok felidézései nagyon

tudatos, nagyon szisztematikusan munkával? A képek mennyire mutatnak átfedést a saját életeddel, saját állapotoddal?

Valóban van úgy, hogy kép születik abból, amikor nem vagyok ésnél, de ez önmagában kevés. Ha ugyanaz a dolog visszaköszön teljesen éber, nem álom előtti vagy ébredés utáni állapotban, hanem például, ahogy – mint most – leülök az asztalhoz és megpróbálom rögzíteni, hogy akkor most ez hogy is volt, és megnézem, hogy a régebbiek közül mihez köthetem stb. De ezek inkább már technikai dolgok. Amit látni akarok, annak ki kell kristályosodnia előtte, ne a pillanatnyi állapotomtól függjön. Általában látnom kell előre, mi az, amit meg szeretnék mutatni.

A fő kérdés, hogy miért pont ilyet akarsz látni (láttatni)? Hiszen lehetne esetleg két fa is...

Na igen, ez összefügg azzal, amiről az elején beszéltem. Ha gyerekkorunktól kezdve ahhoz szokunk hozzá, hogy nemcsak a figurális művészet a norma, a természetes, az elfogadott magas művészet – mint ahogy például az arab művészet egyáltalán nem az, nem is lehet figurális –, sokkal több embernek járna így az agya, és én sokkal több embernek tudnám megmutatni a képeimmel, hogy abszolút nem gondolja rosszul. Nemcsak a két fa, lovacska, virágcsendélet... Persze abban is nagyon el lehet szállni, ha valaki tényleg „belenézi” magát egy virágba, a virág szerkezete ugyanis totál absztrakció. Szerintem pont a neveltetés teszi, hogy nem ezt mutatja meg, ez nem elég neki, hanem csokorba szedi, vázába teszi és így lesz belőle egy többnyire érdektelen csendélet. Nekem viszont nem ilyen a neveltetésem. Én pont ezt próbálom megmutatni és biztosítani az arra fogékonyakat, hogy nincsenek egyedül, ilyen is van és jól gondolják, amit gondolnak.

(Köszönet Szikra Renátának a szöveg szerkesztésében nyújtott segítségéért)

Tesla, 2003, olaj, vászon 200 × 200 cm



© Fotó: Szecsanov Martin

Bandi

„A nagy stílusok és nagy egyéniségek egymásnak sokszor ellentmondó, de ügyel-bajjal mégis összesített tanulságainak koloniál változata”¹

Sorozatunk második részében először úgy tűnik győz a reakció a Stúdióban, de aztán az autodidakták felvételével új erőre kapnak a jók, hogy számos akadályon átverekedve magukat [és közben jelentős vérvesztést szenvedve] győzelemre vigyék az újfajta művészet ügyét, és a jubileumi kiállításon a Nemzeti Galéria falain belül megjelenhessenek az első installációk. Avagy hogyan mászott elő fonnyadt bimbókból a miniszter 1224-es italbolt előtt elhaladó fekete Mercédese.

ZOMBORI Mónika

STÚDIÓ KIÁLLÍTÁSOK

A KORABELI DOKUMENTUMOK

TÜKRÉBEN

2. RÉSZ: A HETVENES ÉVEK

A Fialat Képzőművészek Stúdiójában a hatvanas évek végén induló konzolidációs folyamat a hetvenes évek közepéig hűsbavágóan éreztette represszív hatását. A Stúdió '67-et követően a minden autonómiájától megfosztott szervezet jó néhány éve a tanácstalanság és az útke-resés jegyében zajlott. De nemcsak a Stúdió, hanem az egész magyar képzőművészet is mélypontra jutott a hetvenes évek első felében. Az Iparterv és az R-kiállításokat követően ugyan még egy ideig a Fényes Adolf Teremben önköltséges kiállításokon szerepelhettek a neoavant-gárd művészek, illetve félillegális módon a balatonboglári kápolnában 1973-ig kiállítottak, azonban ennek csakhamar vége szakadt. Felülről irányítottan, szisztematikus módon, csírájában elfojtottak minden progressziót, aminek következtében egyre többen külföldi emigrációba kényszerültek, és azok is elhallgattak, akik itthon maradtak.

Az évtized első felében rendezett Stúdió éves kiállításokról a kritikusok körében divatos volt pejoratívan írni, a tárlatok állandó jelzőivé váltak a sajtóban a szürke, unalmas, érdektelen szavak. A korabeli magyar művészeti élet sivárságát (is) jelzi, hogy több kritikus úgy fogalmaz, hogy ha nem lenne a névben ott a fiatal szó, akkor egy átlagos kiállításnak lehetne tekinteni ezeket a tárlatokat, de így, hogy kifejezetten fiatalok állítanak ki, csalódást okoz az összkép. Mindennek háttérben az állt, hogy a Stúdió működése ekkoriban erőteljesen átpolitizálttá vált. A hatvanas évek végétől a Stúdió KISZ-szervezete aktívan részt vett a szervezet átstrukturálásában; üzemekkel, társadalmi szervezetekkel folytattak tárgyalásokat, létrehozta egy pártaktívát, kultúrdiplomáciai feladatokat láttak el, illetve szoros kapcsolatban álltak a Szövetséggel és a Lektorátussal is. A mindenkori stúdiós KISZ-titkárral kibővült vezetőség élén ebben az időben olyan elnökök (Benedek

György, Kádár János Miklós, Bráda Tibor, M. Novák András, Szentgyörgyi József) váltották egymást, akik messzemenőig lojálisak voltak az Alaphoz, nem kísérleteztek, nem provokáltak. A hivatalos kultúrpolitikához igazodásnak megvolt a jutalma, a Stúdió kiállításokon különféle társadalmi szervezetek díjakkal és vásárlásokkal támogatták a szerintük arra érdemes művészeket; a Kulturális Minisztérium, a KISZ Központi Bizottsága, a SZOT, a Fővárosi Tanács és a Művészeti Alap is osztott pénzjutalommal járó díjakat.

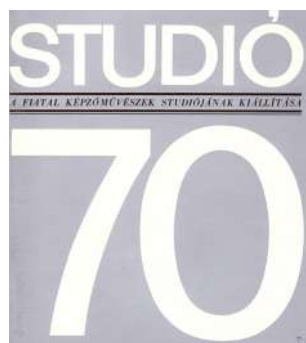
A Stúdió éves kiállítások ugyan a korban szokásos seregszemlék voltak, de ezekből mégsem lehetett reprezentatív keresztmetszetet kapni a fiatal művészek aktuális tevékenységéről, mert nem szerepeltek modern felfogású művek. Egyrészt az előzmények miatt sokan távol maradtak ebben az időben a Stúdiótól, másrészt pedig a kiállítások zsűrijében olyan idősebb, konzervatív művészek ültek, akik semmiféle progresz-

sziót nem támogattak, így sokan már eleve a zsűrinévsor miatt be sem adtak munkát. A hetvenes évek ennek az állapotnak a kialakulásáról, majd lassú feloldódásáról szól.

A sorban első éves kiállítás, az 1970-es, Magyarország felszabadulásának 25. évfordulója tiszteletére nyílt meg. A sajtótájékoztatón a Stúdió vezetői hangsúlyozták, hogy: „a kiállítás célja a felszabadulási jubileum és a Lenin-centenárium megünneplése volt, és ezért olyan kiállítást terveztek, amelynek gerincét a *politikai és az eszmei mondanivaló* adja.”² A Stúdió ebben az időben évente több belső pályázatot is meghirdetett, mely pályázatok mindig kapcsolódtak aktuális társadalmi-politikai kérdésekhez. Három tematikus Stúdió-pályázat (Lenin, Nagy Balogh János, illetve a Stúdió felszabadulási pályázata, a *Vallomás magunkról*) anyaga, ezen túl pedig a Derkovits-ösztöndíjasok három évfolyamának kötelező évi beszámolójára beérkezett művek kerültek a kiállítási anyagba. A centenáriumi Lenin-pályázat az oka, hogy rengeteg Lenin-ábrázolást találunk a művek között. A katalógusban Kádár János Miklós és Sváby Lajos festményei, Sziráki Endre grafikája, Asszonyi Tamás szobra és Lisztes István érme is reprodukálva van. Ugyanakkor nem minden Lenin-mű kerülhetett bemutatásra – a lektorátusi iratanyagokból derül ki, hogy Kő Pál Lenin-szobrát a zsűri javaslatával szemben Ormos Tibor, a Lektorátus

igazgatója nem engedélyezte a következő indokkal: „A szobor formai megoldása alkalmatlan arra, hogy különösen a közelgő Lenin-centenáriumkor azt a közönségnek bemutassák.”³ A *Népszabadságban* Rózsa Gyula a kiállításról szóló kritikájában külön megemlíti a kihagyott Kő Pál-szobrot: „itt volna a helye; a fekete fába faragott sűrű kis figura a parasztságból jött elkötelezettség indulatával és tehetségével beszél a forradalmárról.”⁴ Rideg Gábor, a *Művészet* című folyóirat főszerkesztője, aki a Stúdiótól kimondottan azt várta volna el, hogy a jövő szocialista képzőművészeti életének élészítője, kovásza legyen, a festészeti anyag színvonaláról így írt: „ezen a kiállításon minden bizonnyal a festészet rész sem okoz a kritikusok és a látogatók körében olyan traumát, mint például négy évvel ezelőtt a Stúdió 66-os kiállítás, ahol a modernizmus jelszavával meglehetősen éretlen művészi törekvések is érvényesültek.”⁵ Bizonyosan nem okozott traumát, hiszen a Stúdió '70-en a festészeti anyag jó részét (egyesek szerint közel a felét) az ifjú Kokas Ignác-epigonok adták a kritika egybehangzó véleménye szerint. A hatvanas években reflektorfénybe került neoavantgárd alkotók közül csak a plakátot is jegyző Lakner László, illetve Molnár Sándor szerepelt, grafikával pedig Baranyay András és Tót Endre, ugyanakkor új Stúdió-kiállítóként feltűnik a névsorban Świerkiewicz Róbert, Galántai György és Csáji Attila is.

A Stúdió '71 a KISZ VIII. kongresszusa alkalmából, az ifjúsági művészeti hét keretén belül nyílt meg. A kiállítási anyag legnagyobb része a kongresszus kapcsán meghirdetett pályázatra érkezett be, így nagyon hagyományosnak mondható anyag gyűlt össze. A progresszió hiánya olyan feltűnő volt, hogy több helyen is rákérdeztek – például a *Tárlatról tárlatra* című tévéadásban, illetve a *Magyar Ifjúságban* megjelent riportban –, hogy miért hiányoznak a progresszívabb szemléletű alkotók a kiállításról. A Stúdió aktuális elnöke, Kádár János Miklós így válaszolt a Magyar Ifjúság kérdésére: „Igen, kevesen szerepeltek a legmodernebb törekvéseket képviselők közül. Ennek több oka van. Egy részük már túllépte a korhatárunkat, mások nem tagjai a Stúdiónak. Az is igaz, hogy a tagok közül többen nem küldték el munkáikat”⁶, majd Engel Tevan István grafikus hozzátette: „tavaly és tavalyelőtt az R-csoport tagjai közül is sokan szerepeltek a tárlaton. Idén a pop- és op-art alig szerepelt. Valószínűleg ezt hiányolják sokan.”⁷ A megnyitót a KISZ KB titkára tartotta, ahogy az előző éves kiállítás esetében is. A kiállítás után pedig a KISZ szervezésében – a hatvanas évek hagyományát felelevenítve – ankétot rendeztek, amelynek témája a Stúdió '71 értékelése és kritikai fogadtatásának megvitatása volt. A kiállítási anyaggal ellentétben a katalógus meglepő módon frissre, fiatalos szemléletűre sikerült – olyannyira, hogy a Schmal Károly



Stúdió '70 katalóguscímlap



Stúdió '71 katalógus egyik belső oldala Váli Dezső művével, tervezte: Schmal Károly



Stúdió '72 katalóguscímlap, tervezte: Gerencsér Judit



Stúdió '73 katalóguscímlap, tervezte: Gerencsér Judit



Stúdió '74 plakát, tervezte: Sóvári Katalin [Budapest Poster Gallery jóvoltából]



Stúdió '75 katalóguscímlap, tervezte: Szyksznian Wanda



Stúdió '76 katalóguscímlap, tervezte: Vertel Beatrix és Püspöky István



Stúdió '77 katalóguscímlap, tervezte: Veszely Ferenc



Stúdió '78 katalóguscímlap, tervezte: Veszely Ferenc



Stúdió '79 katalóguscímlap, tervezte: Csizmadia László

által tervezett kiadvánnyal több kritika is foglalkozott, természetesen negatív hangnemben. A katalógusról Ujvári Béla művészettörténész külön cikket írt, melyben leszögezi, hogy: „a modernkedés részben a második és harmadik oldalon közölt ajánlás módjában, részben a kiállításon szereplő művek reprodukálásának formájában jelentkezik.”⁸ Az említett oldalpáron a KISZ nevéből üzött viccet a grafikus, a művek reprodukciói pedig nem magukban állnak, hanem mindegyik egyéni módon egy fotómontázs részévé alakítva – van, ami rajzszerűen rögzítve, van, amit egy kéz tart, másutt egymáson szerepel sok reprodukció úgy, hogy kilátszik az alattuk lévő kép, de vannak dokumentumrészletek is.

Ekkoriban a legnagyobb változást a Stúdió életében a Stúdió Galéria megnyitása hozta 1972 nyarán. Innentől kezdve évente 17-18, nagyrészt egyéni kiállítást tudtak itt rendezni, melynek hatására folyamatosan csökkent a tagok motivációja, hogy részt vegyenek az éves kiállításokon. *Dózsa és Forradalmi hagyományaink* címmel hirdettek stúdiós pályázatot, jórészt ez alkotta a 120 művész műveit felsorakoztató Stúdió '72 tárlat anyagát is. Nagy Ildikó művészettörténész a *Kritika* című lapban a festészeti anyag egysíkúságán töprengve azt írja: „nem is hisszük el, hogy a mostani kb. 25–35 év közötti festőket csak ez az álexpresszív, áldinamikusan stílus foglalkoztatja. Lehetetlen, hogy ne volnának másfajta próbálkozások is.”⁹ Mint egykori lektorátusi alkalmazott, aki sok zsűriben vett részt, cikkében rámutat egy fajsúlyos problémára: „Vajon nem az történt-e, hogy a zsűri egy már megszokott, kialakult jellegű maghoz válogatott, és ami ettől eltérő felfogású volt, azt minőségileg értékelte alacsonyabbra? Ez a legjobb szándék mellett is előfordulhat, magából a zsűrizés lélektanából következik, mert egy idő után a bírálók szeme »rááll« egy bizonyos stílusra.”¹⁰ Az 1973 nyarán rendezett Stúdió-közgyűlésen Váli Dezső felszólalásában szintén a zsűrendszer elavultságáról beszélt: „a szűrkeség nem annak a következménye, hogy túl sok az anyag, hanem [annak, hogy] rosszul van válogatva.”¹¹

A következő évben ugyanúgy az Ernst Múzeumban, de – innentől három éven keresztül – Frank János rendezésében valósult meg a Stúdió éves kiállítása. Ezt a tényt Székely András minőségi változásnak tekintti a *Népszabadságban* megjelent cikkében, melyben azt is írja, hogy a Stúdió '73 kiállítás legjobb műve Ujházi Péter *Jellasics futása*, mert a művész „nemcsak korában,

hanem a szemléletében is fiatal”¹². A lassú változás egyik jelének tekinthető talán az is, hogy a KISZ KB Kulturális Osztályának vezetője által tartott protokolláris megnyitót követően a még a Zeneakadémiára járó fiatal Schiff András zongorázott. A kiállítási anyag mindezek ellenére ugyanúgy középszerű, mint az elmúlt években. Nagy Ildikó pontosan jellemzi a Stúdió kiállítások körül kialakult helyzetet: „Egy időben mindig örömmel vártuk a Stúdió-kiállításokat, és várakozásunkban sosem csalódtunk. A jövő magyar művészete valóban ott formálódott. Néhány év óta szorongva várjuk a Stúdió-kiállításokat, és aggodalmunk mindig igazolódik”¹³ – ennek okát abban látja, hogy: „ma már csak kevesen tekintik szívügyüknek, hogy részt vegyenek a Stúdió tárlatain, inkább távolmaradással tüntet az, aki már helyet és rangot ért el a hazai művészeti életben.”¹⁴ Ennek ellenére többen – például Vadas József az *Élet és Irodalom* hasábjain – biztató jeleket is felfedeztek a kiállításon.

1973 decemberétől került alkalmazásba Pogány Gábor a Stúdió művészeti vezetőjeként, mely posztot hosszú idő óta – egészen pontosan Bolgár Kálmán 1967-es kirúgása óta – nem töltötte be senki. A művészeti vezető munkába lépésével a vezetőség fel szabadult bizonyos mennyiségű adminisztráció alól, így nagyobb hangsúlyt helyezhettek a szakmai munkára. A Stúdió '74-en végre nem volt semmilyen tematikai megkötés, viszont a katalógus képanyagát technikai okok miatt a *Hazám* és a *Századunk* című pályázatok díjnyertes reprodukciói alkotják. A kiállítók listájából kitűnik, hogy olyan új nevek szerepeltek a tárlaton, mint Samu Géza, Gulyás Gyula, Birkás Ákos vagy Kelemen Károly. A *Vigilia* tudósítója szerint¹⁵ a Stúdió '74 biztató és örömdetes képet mutatott, ellentétben az előző két év Stúdió tárlatainak anyagával.

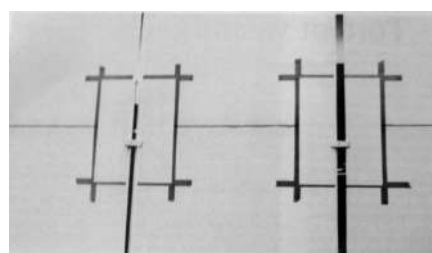
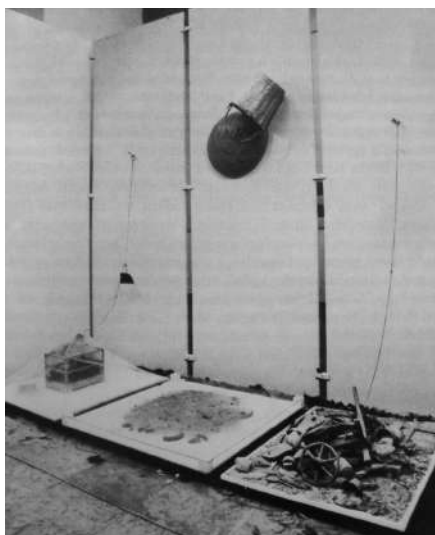
Az évtized közepétől, szakítva az alapítás óta érvényben lévő szabállyal, autodidakta művészek is felvételt nyerhettek a Stúdióba, így lett tag ef Zámbo István és Wahorn András is, akik a '75-ös tárlaton már szerepeltek is. Ezzel érdekes összhangban Gábor Eszter cikkében ezt a következtetést vonja le a Stúdió kiállítások állandósult alacsony színvonaláról: „A kiállításon érződő bizonytalanság és érdektelenség – mivel hosszú ideje tart, miközben a korhatár miatt a résztvevők nagyrészt kicsérlődtek – feltétlenül arra enged következtetni, hogy a szellemi renyhesség levegőjét a főiskoláról hozzák át a kiállításokra.”¹⁶ Szerinte a Stúdió kiállítás egyedüli vigaszát

olyan grafikusok adják, mint Sáros András Miklós, Szemethy Imre, Szabados Árpád; a szobrászati anyagban pedig Bohus Zoltán, Farkas Ádám, Szeift Béla és Szentirmai Zoltán próbálkozásait értékeli, mert ők olyasmivel kísérleteztek, ami a főiskolán kívüli. Elgondolkodtató, hogy mint (Nagy Ildikóhoz hasonlóan) valamikori lektorátusi alkalmazott, Gábor Eszter is felveti a zsűri felelősségét: „Ezen a kiállításon is érvényesülhetett a zsűrik irányhatározó szerepe és nem is csupán azzal, hogy konkrétan mit fogadnak el. A Stúdió-kiállítások zsűrijének összetétele, mivel abban a Stúdió vezetősége is benne van, nagyrészt előre ismert és ez az egyes művészeket előzetes önszűrízésre indíthatja, s semleges művek beküldésére, esetleg távolmaradásra vezetheti.”¹⁷

A Stúdió '76 az Ernst Múzeum helyett a Műcsarnokban került megrendezésre. Vadas József szerint a rendszeres tárlatlátogató számára ez a tárlat jobbnak tűnik, mint a tavalyi. A változást abban látja, hogy „a vászon felületét bemaszatító festészet, amelynek fullasztó hatását maguk a művészek is érzékelik, kezdi elveszteni egyeduralmát”¹⁸. A recenziókban szép lassan kezdik észrevenni és emlegetni a fiatal alkotókat, ezen a kiállításon tűnik fel először El Kazovszkij és Záborszky Gábor is.

A Pogány Gábor által írt Stúdió '77 katalógus-előszó szerint a Stúdió-tagok kiállítási lehetőségének bővülésével a pályakezdő művészeknek sokkal fontosabbá váltak az egyéni kiállítások, mint bármely csoportos kiállításon való részvétel. A Stúdió vezetősége ezért azzal próbált felülemelkedni ezen a problémán, hogy rendhagyó éves kiállítást szervezett, melynek helyszíne a székesfehérvári Csók István Képtár, ami csak közel fele akkora, mint az Ernst Múzeum, így erőteljesebben szelektálhattak a művek között, ami jót tett az anyagnak. Ezen a kiállításon tűnik fel először többek között Bukta Imre, Fehér László, Lengyel András és Drozdik Orsolya is.

Új, fiatal vezetőség került pozícióba 1977-ben (Tölg-Molnár Zoltán, Szunyoghy András, Ásztai Csaba, Szanyi Péter, Szkok Iván és Nagy Gábor, elnök), s ez a Stúdió szemléletváltásához vezetett. A jubileumra való tekintettel egészen újfajta pályázatot írtak ki. Az 1978-as, húszéves jubileumi Stúdió kiállítás újra kísérleti jellegű és formabontó lett. Pedig az előző vezetőség által kidolgozott koncepció teljesen más volt, aszerint a Magyar Nemzeti Galériában az előző tíz évben keletkezett archív gyűjteményi anyagból válogattak volna, és emellett került volna megrendezésre a hagyományos



Stúdió '78 kiállítás enteriőrképek,
Magyar Nemzeti Galéria

Egymás alatt: ef Zámbo István, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Sinkó István, boks, forrás: *Stúdió diatár*
Tolvaly Ernő, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Középen fentről lefelé: Záborszky Gábor, boks, forrás: *Stúdió diatár*
Drozdik Orsolya, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Bernáth/y Sándor, boks, forrás: *Mozgó Világ* 1979/2.
Váli Dezső, boks, forrás: Váli Dezső weboldala www.deske.hu



Jobb oldalon: Bukta Imre, placc, forrás: *Stúdió diatár*
El Kazovszkij, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Károlyi Zsigmond, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Körösenyi Tamás, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.
Kelemen Károly, boks, forrás: *Művészet* 1979/4.

éves kiállítás, máshol. A váltás után a történelmi kiállítás megrendezését az új vezetőség elvetette, illetve lemondtak a két helyszínről, annak érdekében, hogy fókuszáltabban tudjanak figyelni az éves kiállításra, melyen az elmúlt húsz évet csupán diavetítéssel kívánták megörökíteni. A vezetőség Váli Dezső festőművészt bízta meg a kiállítás előké-

szítő szervezésével, miután a következő ötletet javasolta a kiírt kiállítási ötletpályázatra: „Kapnál egy parvánokkal határolt, 1,5x3x1,5 m oldalhosszúságú boxot vagy pedig egy 2x2 m-es szabad területet a padlón. Ezt műveiddel a saját elgondolásod alapján rendezhetnéd be. (Lenne lehetőség sorozatok bemutatására, hagyományos kama-

rakiállításra, erre az alkalomra és méretre készült mű bemutatására stb.)”¹⁹. Az új pályázati forma miatt elsőként adódott alkalom arra, hogy a hagyományos kategóriák (festmény, szobor, grafika) egyikébe sem sorolható, kísérleti művek kerüljenek bemutatásra, mely ekkor egészen egyedülálló volt Magyarországon, főként a kiállítás méretét



Wahorn András: *A miniszter fekete Mercédesze elhalad az 1124-es italbolt előtt*, 1978, vegyes technika

és leendő helyszínét tekintve. Chikán Bálint szavaival: „a megrendezés módja, a kiállítás egésze egy olyan hatalmas lépést jelent, amely nemcsak a stúdió, de az egész magyar képzőművészeti élet jelentős állomásává teszi a tárlatot [...] olyan eleven, mozgalmas és átfogó összképet tud bemutatni a fiatal korosztály tevékenységéről, amelynek keretében a néhány évvel ezelőtt még »test-idegnek« érzett koncept művek megférnek, sőt, polemizálnak a táblaképekkel.”²⁰

A felhívást a Stúdió 1978. januári körlevélben tették közzé, mely után nagyon sok, közel száz Stúdió-tag adott be boksza és placcra pályázatot – emellett hagyományos formában csak 31 művész kívánt szerepelni. Pogány Gábor úgy fogalmazott a kiállításról szóló egyik írásában²¹, hogy a közönség, a szakma és a művészetpolitikai irányítás elvárása miatt a kész műveket ezek a tervek nem szoríthatták ki, így még idejében ügyeltek az arányok helyes alakulására. Végül az önkéntes visszalépések és a zsűri visszautasítása miatt csak 28 boks- és 5 placc-terv került megvalósításra – emellett 231 hagyományos mű szerepelt. Az eredeti elképzelés az volt, hogy a kiállításnak csak belső zsűrije lesz, végül ez egyáltalán nem tudott megvalósulni. A kiállításához szükséges paravánrendszer megépítése ugyanis rendkívül sok pénzbe került, melyet teljes egészében a Művészeti Alap fizetett, így a támogatásra hivatkozva az Alap először csak a művek megismerésére tartott igényt, de később kifejezték, hogy meg akarják vitatni a pályázatokat, és ebből következően ki is zártak jó néhányat. A boksok azért nyugtalanították a hivatalos szerveket, mert a helyszínen a megnyitó előtti napokban épültek csak fel, így lehetetlen volt előre látni, hogy pontosan mi is fog megvalósulni. A Lektorátus a boksokat nem is árazta be,

és a zsűrijegyzőkönyvben lejegyezték, hogy a kész művek megtekintése alapján döntenek majd a kiállításon való bemutatásukról.

A Magyar Nemzeti Galéria részéről Dévényi István művészettörténész vett részt Váli Dezső mellett a kiállítás megrendezésében, mely a második emeleti U alakú kiállítási helyiségben kapott helyet – belső részében a festmények, grafikák, szobrok szerepeltek, a külső szármentén pedig a boksok és placcok sorakoztak. A kiállítás építésének története és a megnyitó előtti nap történései jól nyomon követhetők Váli Dezső *Naplójából*, mely az interneten is elérhető teljes terjedelmében. Ebben szerepel²², hogy a megnyitó előtt négy nappal Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes megtekintette a kiállítást, majd kijelentette, hogy bár nem ért a képzőművészethez, de a kiállítást illetően politikai és morális szempontból van néhány kifogása. A kiállítás katalógusát és plakátját tervező Veszely Ferenc egy olyan placcot hozott létre, melyre összehordta az összes addig készült munkáját, nagyság szerint gúlába rendezve – köztük a kizsűrizett munkáit is. Tóth Dezsőnek erről a könyvégetés jutott eszébe, ezért hogy mentsék a helyzetet, Veszely és Dévényi István azt találta ki, hogy becsomagolják az egészet, amire csak az volt a miniszterhelyettes reakciója, hogy akkor legalább rögtön be lehet tolni a teherliftbe. Így végül Veszely semmilyen művével nem szerepelt a kiállításon. Wahorn András erre a kiállításra adta be a katalógusban is reprodukált *A miniszter fekete Mercédesze elhalad az 1124-es italbolt előtt (lények az italbolt ölén)* című grafikáját, melyet Tóth Dezső maga vett le a falról felháborodásában, így ő sem szerepelt végül a kiállításon. Körösi Tamás *Emlékmű* című, fűrógépes boksza is botrányt kavart, és majdnem be lett tiltva. Illetve Váli Dezső boksza esetén rezgett még a lécz, melyben arra adta meg a lehetőséget három monogrammal megszólított újságírónak (Rózsa Gyula, P. Szűcs Julianna és Vadas József), hogy saját rosszul sikerült, szétfűrészelt műalkotásai darabjaiból újat, jobbat hozzanak létre. Bár Tóth Dezső kifogásolta Váli boksát, azonban az ő művét megvédte Vészits Ferenc, a Művészeti Alap igazgatója, így az maradhatott a kiállításon. A miniszterhelyettes ottjárta után Váli kiakasztott egy másfél méteresre nagyított zsűrilajstromot is, melynek olyan gyorsan híre ment, hogy fél nap múlva utasításra már le is akasztották azt a kiállításról. Ebből a lajstromból kiderül, hogy

az eredetileg zsűrimentesre tervezett kiállításon milyen hatalmasra dagadt zsűriapparátus ment végig.

A boksok és placcok, vagy ahogy a kiállítás katalógusa fogalmaz, a saját rendezésű kiállítási egységek nagy sikert arattak. A művészek különbözőképpen értékelték a boksokban rejlő lehetőséget: volt, aki a bokszt egyféle minitárlatként használta (Szyksznian Wanda, Banga Ferenc, Mayer Berta, illetve Kelemen Károly is, aki három radírfestményét állította ki), mások tanító céllal egy-egy munkafolyamatot örökített meg (Kéri Imre, Erdős Júlia, Benkő Marianna). De a legizgalmasabbak egyértelműen azok voltak, akik a térrel kezdtek interakcióba lépni. Meg kell említeni Drozdik Orsolya koncept munkáját, ami üvegrepszteses akcióját mutatta be, Tolvaly Ernő boksát, El Kazovszkij szcenikai jellegű rendezését, Károlyi Zsigmond *Vonal* című koncept művét, Sinkó István *Tükör által homályosan* című boksát, Buczkó György szintén tükröket felhasználó alkotását, Záborszky Gábor boksát, illetve Bernáth/y Sándor *Társas utazás egy helyben* című boksát, melyben különböző technikájú műveit installálta. Fal nélküli szabad területen, azaz placcon állított ki Barabás Márton, és Bukta Imre *Villanypásztora* is ily módon szerepelt a tárlaton.

Művészettörténetileg nagy jelentőséggel bír ez a kiállítás, ugyanis a hivatalos kiállítótérek egyik legfontosabbikában, a Magyar Nemzeti Galériában ez volt az egyik első alkalom, hogy megjelenhetett az installáció műfaja. Ennek megfelelően komoly sajtóvisszhangja is volt a tárlatnak. Több konzervatív művészettörténész fanyalgott a boksok és placcok láttán; mint Rideg Gábor, a *Művészet* főszerkesztője: „egy egész művészgeneráció most egyszerre serkent fel e rendhagyó s a »botrányra« eleve számító, mi több, azt léte értelmének legfőbb bizonyítékaként »bekalkuláló« akció létrehozására”²³ vagy Losonci Miklós művészeti író: „Alig van mű ugyanis a kiállításon – az esztétikai félkésztermékek és meghökkentésre épülő vizuális programok kavalkádját találjuk. [...] Szobor, grafika, táblakép helyett a kiállítás a meghökkentésre, az egyes boksokra épül, melyek érdekesek a maguk nemében, sajátos lelkiületet, munkamódszert tárnak fel, de nem pótolják a műveket.”²⁴ Bereczky Lóránd (aki ekkor az MSZMP KB munkatársa volt) írásában világosan fogalmaz: „tagadhatatlan, hogy kulturálispolitikai szempontból és művészi vonatkozásait tekintve a tárlat próbára tette a befogadás és a támogatás

tűrőképességét [...] először verődött egybe nagy nyilvánosság előtt mindaz, ami eddig kisgalériákban, klubokban maradt meg. Konzept art, akció, fluxus.”²⁵ Ezek mellett a vélemények mellett voltak, akik pozitívan fogadták az újítást, Vadas József például ezt írta: „a fiatalok tárlatán a tanulmány jellegű szabályos arckép ma olyan ritka madár, mint pár éve mondjuk egy tasiszta kép volt [...] A néhány jó táblakép mögött seregnyi érdektelen munka húzódik meg. Ezekhez képest a boxokban kiállított tárgye gyűtése, fényképek, bábuk, kellékek és írárok frissességükkel lepnek meg akkor is, ha a gondolat bennük még csak érlelődik.”²⁶ Pataki Gábor pedig kiemelte, hogy „első hivatalos jelentkezése volt ez a rendezvény a képzőművészet fogalmi tágulását reprezentáló produkcióknak”²⁷. A jubileumi kiállítás kapcsán hét cikkből álló blokk jelent meg a *Művészet* 1979. áprilisi számában, melyben az értékeléseken túl olvashatunk a kiállítás megszervezésének történetéről, a rendezés körülményeiről is. Pogány Gábor már idézett írásában a következőképpen értékelte a tárlatot: „a boxsorok nagyon »elvittek« a látogató szemét, a festményekre, grafikákra nem tudtak a jelentőségüknek megfelelően figyelni.”²⁸ Hajdu István arra mutatott rá, hogy ha a hatvanas évek közepi, hetvenes évek eleji művészeti eredmények nagyobb nyilvánosságot kaptak volna, akkor mindenki ráismerte a most kiállított művekben e hatásokra. Hajdu szerint: „a forradalminak szánt boxok többsége konceptuális ízű munkákat kínált, az eredmény azonban általában se ilyen, se olyan közhely lett.”²⁹ Menyhárt László pedig felhívta a figyelmet arra a tényre, hogy: „Nyilvánvaló volt, hogy ez a seregszemle indulatokat fog kavarni, hiszen formailag sem illeszkedik a hagyományos tárlatok sorába. Nem szólva arról, hogy míg egy grafika, táblakép, szobor annak rendje és módja szerint zsűrizhető, árazható, majd a műkereskedelem útján értékesíthető, antiművészeti akciókra, process art és koncept-ötletekre, a gesztusművészet, a mail art, a minimal art, az identitás meg miegymás problémáját szemléltető művekre – a jelenlegi körülmények között – a legjobb szándékkal is csupán elvi áldás adható.”³⁰

A korábban említett művek kizsűrizésén és eltávolításán túl további retorziói is voltak a kiállításnak. Vészits Ferenc, az Alap igazgatója hivatalosan elmarasztalta Váli Dezsőt (felelőtlennek nevezte, amiért a sajtótájékoztatón szóba hozta a zsűrizés menetét), ennek következtében nem kapott fizetést kiállításrendezői munkájáért. A ki-

állítás után Pogány Gábor munkáját nem sokkal később Chikán Bálint vette át.

Az évtized utolsó éves Stúdió kiállítása Pécsen került megrendezésre, három helyszínen, a Pécsi Galéria két kiállítótermében (Széchenyi tér, Színház tér) és az Ifjúsági Házban – ez utóbbi helyen a köztéri, murális munkák fotódokumentációi szerepeltek. Bakos Katalin, a kiállítás rendezője sajnálkozva veszi tudomásul a *Művészet*ben megjelent írásában, hogy az előző évi kiállítás után mintha visszaesést jelentene ez a tárlat: „kevesebb művész szerepel, és leszűkült a műfajoknak az a széles skálája, ami a 78-as tárlatot jellemezte. Nincs folytatása a tavaly újdonságként ható művészi eszközök, módszerek – fotó, environment, assemblage, akció – használatának.”³¹ A tárlatnak ennek ellenére közel ötezer látogatója volt, annyi, mint egy átlagos, Ernst Múzeumban rendezett éves kiállításnak.

A konzervatív zsűrizés szinte az egész évtizedre konstans módon rányomta a bélyegét. A hetvenes évek első felében – igazából egészen a korszakváltó 1978-as éves kiállításig – a képcsarnoki festészet dominált, jól eladható, semmitmondó, sokszor érzélgős festmények tömegei voltak jelen a kiállításokon. A Stúdió ’78 által bevezetett új kategóriák elsőként adtak lehetőséget arra, hogy ne eladható művekben gondolkodjanak a művészek. Frank János tanulmányában a Stúdió hetvenes évekbeli története kapcsán először elkezd sorolni a Stúdióhoz ekkoriban csatlakozó fontos alkotókat, majd így folytatja: „Mégsem ők dominálták a fiatalok mezőnyét, kialakult ugyanis egy iskolának nevezhető Stúdió-stílus. Nehezen meghatározható ez: a nyugati művészet egyes, már elfelejtett irányzatainak halvány visszfénye. Széles és kevésbé széles ecsetcsapásokat látunk a vásznan, a stúdiósok az egykori főiskolai tanárokat követték [...] Mesterségbeli tudásban, festői kultúrában, eleganciában, általános műveltségben nincsen hiány, csak a festői mondanivaló – finoman mondva – csekély.”³² Ez a „stúdiós formanyelv” azonban egyre inkább elhalványodni látszik, párhuzamosan azzal, ahogy elkezdett feldúsulni a Stúdió-tagság izgalmas fiatal művészekkel. Ezen túl a személyi változások és az éppen zajló művészi és társadalmi folyamatok mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a nyolcvanas évekre a Stúdió új időszaka kezdődjön, elfeledve, maga mögött hagyva a hetvenes éveket.

A cikkben említett Stúdió éves kiállítások aloldala a megjelenéssel egy időben elérhetővé válik a studioarchivum.tumblr.com oldalon!

• •
A szerző a tanulmány megírásának idején Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikusi ösztöndíjban részesült.

- • •
- 1 P. Szűcs Julianna: Emelvényen, Jegyzetek a Stúdió ’76 kiállításáról, *Népszabadság*, 1976. dec. 17. 7. o.
 - 2 Bojár Iván: Kiállításról-kiállításra, *Magyar Hírlap*, 1970. ápr. 7. 6. o. (kiemelés B. I.)
 - 3 Forrás: SZM-MNG Adattár 25022/2014/KI-42, F mappa, K-556
 - 4 Rózsa Gyula: Stúdió ’70, *Fiatalképzőművészek az Ernst Múzeumban, Népszabadság*, 1970. ápr. 12. 7. o.
 - 5 Rideg Gábor: Stúdió ’70, *Művészet*, 1970/5. 18. o.
 - 6 H. L.: Stúdióvíta. Hagyományok, modernség, *Magyar Ifjúság*, 1972. febr. 4. 13. o.
 - 7 i. m. 13. o.
 - 8 Ujvári Béla: Néhány észrevétel a „Stúdió 71” kiállítás katalógusához, *Művészet*, 1972/5. 42. o.
 - 9 Nagy Ildikó: Stúdió ’72, *Kritika*, 1973. márc. 27. o.
 - 10 i. m. 27. o.
 - 11 Forrás: Jegyzőkönyv a Fiatalképzőművészek Stúdiójának 1973. június 19-i közgyűléséről, Stúdió Irattára, 51–52. o.
 - 12 Székely András: Stúdió ’73. Kiállítás az Ernst Múzeumban, *Népszabadság*, 1973. dec. 28. 7. o. (kiemelés Sz. A.)
 - 13 Nagy Ildikó: Stúdió 73, *Művészet*, 1974/3. 42. o.
 - 14 i. m. 42. o.
 - 15 D. I.: Budapesti és szentendrei tárlatok, *Vigilia*, 1974. dec. 854. o.
 - 16 Gábor Eszter: Felelős a Főiskola?, *Kritika*, 1976/3. 19. o.
 - 17 i. m. 20. o.
 - 18 Vadas József: Fonnyadt bimbó, *Élet és Irodalom*, 1976. dec. 18. 12. o.
 - 19 Forrás: <http://deske.hu/iras/c-fajlok/c0661-3.htm> (utolsó letöltés: 2015. október 25.)
 - 20 Chikán Bálint: Amire oda kell figyelni..., Stúdió-kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, *Közgazdász*, 1978. dec. 14. 6. o.
 - 21 Pogány Gábor: A jubileumi Stúdió-kiállítás története, *Művészet*, 1979/4. 10. o.
 - 22 Forrás: http://www.deske.hu/iras_ki.php?o_nev=minden&mint=0&keres_felt=minde-ni&azon=526&ripsz=1200 (utolsó letöltés: 2015. október 25.)
 - 23 Rideg Gábor: Box Humana?, *Művészet*, 1979/4. 2. o.
 - 24 Losonci Miklós: A Fiatalok Stúdiójának jubileuma, *Pest Megyei Hírlap*, 1978. dec. 6. 4. o.
 - 25 Bereczky Lóránd: A fiatalok stúdiójának kiállítása, *Kritika*, 1979/3. 37. o.
 - 26 Vadas József: Húszévesen, *Élet és Irodalom*, 1978. dec. 16. 13. o.
 - 27 Pataki Gábor: Művészet a dobozban, *Mozgó Világ*, 1979/2. 104. o.
 - 28 Pogány Gábor: A jubileumi Stúdió-kiállítás története, *Művészet*, 1979/4. 10. o.
 - 29 Hajdu István: Stúdió Nacionál, *Művészet*, 1979/4. 14. o. (kiemelés H. I.)
 - 30 Menyhárt László: Azonosság – de mivel?, *Művészet*, 1979/4. 20. o.
 - 31 Bakos Katalin: Stúdió ’79, Pécs, *Művészet*, 1979/12. 45. o.
 - 32 Frank János: A Műcsarnok negyven éve (1950–1990), In: *Műcsarnok* (szerk. Keserű Katalin) 1996, Budapest, 99. o.

ARTMAGAZIN PROJEKT – EZ VAN MOST A ♥-ÜNK ALATT

„Az egyetemek mellett a múzeumok a legkonzervatívabb és elmaradottabb struktúrák ma itthon [ti. a képzőművészeti életben].”

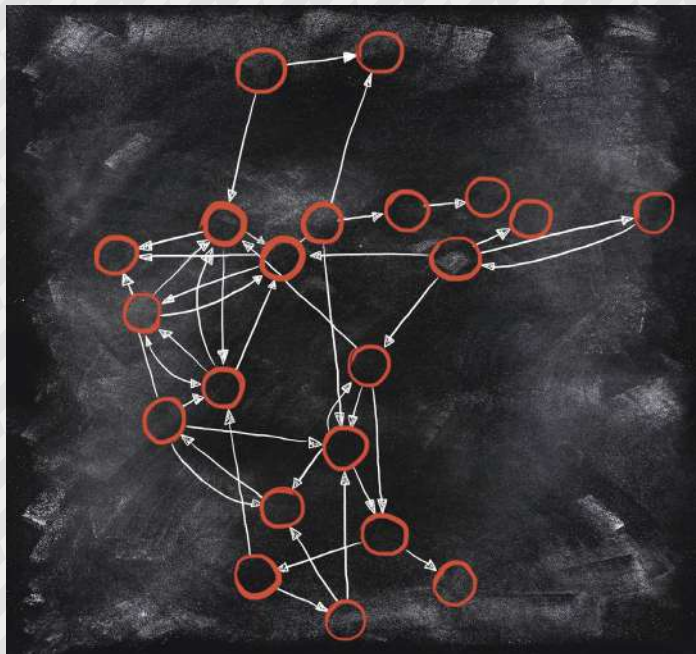
„Bár a kanonizáció csúcshintézménye a múzeum, annak mozgatója a galéria – ezt nagyon sokan még ma sem értik! Van egy olyan szakmai szakadék, amelyben egyelőre még nem volt áttörés, változás.”

„A nonprofit tevékenységek felvállalása mutatója is a szektorok közötti szerves kapcsolatnak, ugyanakkor annak is demonstrálása a szcéná felé, hogy a jelen körülmények között sincs minden veszve.”

„Komoly és dinamikus együttműködésekre; közös kutatásokra, kiállításokra lenne szükség ahhoz, hogy végre sikerüljön pozicionálni a magyar művészetet nemzetközi szinten, hogy képesek legyünk kilépni a szánsalmas kis provincia maxima státuszából.”

Hogyan működik a hazai képzőművészeti szcéná? Mennyiben történt a rendszerváltással szemléletváltozás és melyek jelenlegi működésének legalapvetőbb jellemzői? Milyen alrendszerekből épül fel, és tagjai milyen alapvető funkciók és dinamikák mentén viszonyulnak egymáshoz?

A „Szerintem a képzőművészeti élet...” című, most induló cikksorozatunk legfőbb célja, hogy harminchét múzeumi vezetővel és galeristával készült nyolcvanórányi interjúanyag alapján olyan új szemszögből mutassa be a képzőművészeti szcénát, ahonnan a szereplők nem pusztán az aktuális kultúrpolitikai változások elszenvedőinek, hanem aktív, a rendszer működését tevékenyen alakító résztvevőknek látszanak.



A heti rendszerességgel megjelenő összegző írások szerzője Perczel Júlia, állításait Janoch Livia illusztrációi szemléltetik.

„Szerintem a képzőművészeti élet...”

2015. november 8-tól vasárnaponként az Artmagazin Online-on.

#szubjektív #őszinte #összkép #magyarképzőművészetiélet #viszonyok
#galeristák #múzeumvezetők #függetlenek #nyolcvanórányiinterjú
#cikksorozat #PerczelJúlia #JanochLivia

Artmagazin Projekt – Keresd a ♥ menüpont alatt!

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?

Kérdezzen, dicsérjen, szóljon be, kommenteljen!



J E L E N T É S

E S T E R H Á Z Y M A R C E L L
F O R G Á C S P É T E R
É S G E R H E S G Á B O R
K I Á L L Í T Á S A

— — —

M E A N I N G

A N E X H I B I T I O N O F
M A R C E L L E S T E R H Á Z Y
P É T E R F O R G Á C S
A N D G Á B O R G E R H E S

2 0 1 5 . 1 1 . 1 7 .
— 2 0 1 6 . 0 3 . 1 3 .



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Esterházy Marcell: *Tourner la page*, 2015, giclée print, 115x115 cm
Marcell Esterházy: *Tourner la Page*, 2015, giclée print, 115x115 cm

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
Robert Capa Contemporary Photography Center

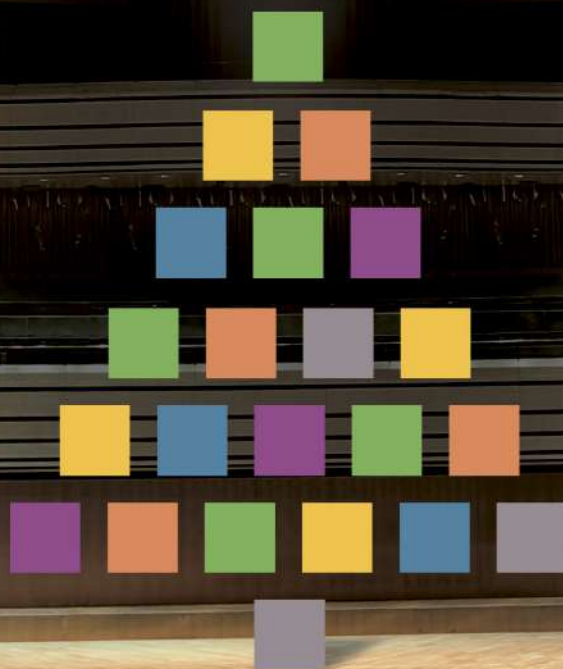
Ünnepre hangolva



müpa
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

Ajándékozzon Müpa-élményt!



**Vásároljon jegyet vagy ajándékutalványt
karácsonyra a Müpa saját rendezésű előadásaira,
és minden elköltött 10 ezer forint után egy 1000 forint értékű
ajándékutalvánnyal lepjük meg Önt!***

mupa.hu

*Az ajánlat 2015. december 23-ig érvényes.

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink

metropol



PORT.hu

A Müpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma



Keresse a Müpa jegypénztárait az Andrássy úton, illetve az Allee, a Mammut és a MOM bevásárlóközpontokban, vagy vásároljon online.
További információ: **+36 1 555 3300, +36 1 555 3310**

ISO 9001:2000