

14. évfolyam
2016 / 2. szám
980 Ft

86

ARTMAGAZIN

14. évfolyam
2016 / 2. szám
980 Ft

nka

9 771785 306038 >

9 771785 306038 >

BUDAPESTI
FESZTIVÁLZENEKAR
FISCHER IVÁN
2016-17-ES ÉVAD
HALLGATUNK EGYMÁSRA

BÉRLETEK MÁRCIUS
18-TÓL KAPHATÓK

WWW.BFZ.HU

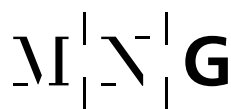


BUDAPEST



Deloitte.





MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

**A MŰVÉSZET
FORRADALMA**
**OROSZ
AVANTGÁRD**
AZ 1910–1920-AS
ÉVEKBEN

A JEKATYERINBURGI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM AVANTGÁRD GYŰJTEMÉNYE

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2016. JANUÁR 29. – MÁJUS 1.

Kazimir Malevics. Szuprematizmus, 1915 © Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNER:



MÉDIATÁMOGATÓK:

fidelio

múlt-kor

FÖLDGÖMB

FUZINE

artmagazin

RIDIKÜL

MetiVálasz

PESTI-É+1

Wolters Kluwer
Complex Kladó

inforádió

Gazdasági
rádió

90.9 RÁZ

klasszikus
rádió

ARTMAGAZIN

Címlapunkon *A bolondok hajója*, az 500 éves született Hieronymus Boschtól, hátsó borítónkon pedig a 70-es évekbeli, vajdasági Bosch+Bosch csoport, akik névválasztásukkal ironikusan arra utaltak: a művészetfogalom kitágulóban van, a művészet már nemcsak „szééép dolog”, mint ahogy azt Jeles András valaha volt Monteverdi Birkózókörének tagjai szavalták a mostanra lebontandóvá minősített Petőfi Csarnokban kicsit később. Vagyis nemcsak Hieronymus a Bosch, hanem a csúcscategóriájú háztartásigép-márkanév is, amelynek termékei a különutas Jugoszláviában már a hetvenes években is elérhetőek voltak, viszont ritkaságuk miatt a mainál jóval nagyobb jelentőséggel bírtak, és megtestesíthették azt is, a-jövőben milyen irányba (hétköznapiaság, technológia) mozdul el a művek megalkotásának módszere.

Ha akarunk látni művészettörténeti utalásokat, előképeket és hatásokat, akkor érdemes megnézni azt a festményt is egy amerikai múzeumról szóló cikkünkben, amely Michelangelo első műve, a források szerint 12 éves korában festette, egy Martin Schongauer-metszet alapján.

Olvashatnak arról is, hogyan viszonyult nyolc festő 1931-es csoportos jelentkezése az eredeti Nyolcához, mi változott a két kiállítás között eltelt húsz évben, és egymáshoz képest milyenek a férfi és a női művészkari-lehetőségek, akár az utókor figyelmének tükrében vizsgálva őket.

Egy festő-restaurátor pályát végigkövetve az előképek tiszteletének fonákját is megláthatjuk: a saját ötletek hogyan rendelődnek a régi mesterek megoldásai alá – igaz, nézhetjük abból a szempontból is, milyen

egy évtizedeken át ívelő, a Szépművészeti Múzeum falai között, illetve falain kibontakozó restaurátori hivatás.

Húsvéti tudományos mellékletünk a-mos-tani szám pluszoldalain az a tanulmány, amelyben visszatérünk egy régi címlapunkra. Akinek megvan még a 2014/1-es számunk, az tulajdonképpen egy sokpéldányos Szentjóbby Tamás mail-art művet birtokol, egy Duchamp- és egy Maubertsch-mű között feltételezett összefüggést bemutató képeslapot – ennek összes vonatkozását járjuk körül a mellékletben, értő vezetéssel, a NET-RAF ügynök előtt tisztelegve.

És ez még csak a művészettörténeti hinta, ezenkívül beszélgettünk Alföldi Róberttel is arról, hogyan gyűjt, és mert itt a tavasz, a-művészkertekbe is benézünk: nyílt-e valaha bennük pitypang. (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

Artmagazin Online: Mucsi Emese

Felelős kiadó: Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői: Fáy Miklós,
Gálig Zoltán, Hornyik Sándor,
Mucsi Emese, Német Szilvi, Pap Eszter,
Sághy Marianne, Szikra Renáta,
Topor Tünde, Winkler Nóra

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

Nyomdai munkák:
Pauker nyomdaipari kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-60



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean

A címlapon részlet Hieronymus Bosch: *A bolondok hajója*, avagy *A falánkság allegóriája* című képéből, 1500–10 k., olaj, tölgyfa tábla, 58,1 x 32,5 cm, Párizs, Musée du Louvre | Cikkünk a 6. oldalon



- 4 ARTANZIX
- 6 Sággy Marianne: HERCEGERDŐ CSILLAGA
Hieronymus Bosch hazatér
- 14 Fáy miklós: A LÁNY SZÉP
- 20 Mucsi Emese: „AZON A NAPON, AMIKOR
MEGHALOK, MINDENRE EMLÉKEZNI FOGOK.”
Umberto Ecoról
- 22 Topor Tünde – Winkler Nóra: „CSAK OLYAN MŰVEK
VANNAK NÁLAM, AMIKBEN MAGAMRA ISMEREK”
Beszélgetés Alföldi Róberttel
- 30 Kiállításajánló: TÖKÉLETES?
Ingres a Pradóban

- 32 Gálig Zoltán: NYOLC NŐ, VAGY A NŐI NYOLCAK?
- 44 Pap Eszter: A PICTOR DOCTUS: KÁKAY-SZABÓ GYÖRGY
- 48 Szikra Renáta: „A KERT AZ ÉN MŰTERMEM”
Modern kert a festészetben Monet-től Matisse-ig,
a Royal Academy tavaszváró kiállítása
- 56 Winkler Nóra: MELYIKET A TÍZBŐL?
- 58 MIEZHOLVAN
Artmagazin művészeti kvízest a város tetején
- 62 Hornyik Sándor: DUCHAMP ST.TURBA SZÍNE ELŐTT
Marcel Duchamp és Szentjóby Tamás
„művészetének” metszetei

TARTALOM

ANGOL HUMOR

A London szívében található Somerset House neoklasszikus épületének nyugati szárnya három nap leforgása alatt, sűrű programokkal mutatta be Kovásznai György (1934–1983) magyar festő és animációs filmrendező életművét, első alkalommal a szigetországban. A Kovásznai Kutatóműhely és Sarah Wilson, a Courtauld Intézet kurátora együttműködéséből márciusban létrejött kiállítás (*Kovácsnai – A Cold War Artist. Animation. Painting. Freedom*) lényegében a budapesti Nemzeti Galéria 2010-es óriás retrospektívjének anyagát, 235 videomunkát és „mozgó” festményt sorakoztatott fel. Az első nagy léptékű hazai bemutató után a Szépművészeti Múzeum 2011-es kamarakiállítása jelentett még fontos ugródeszkát Kovásznai külföldi elismertsége felé, ahol a nemzetközi sztárművész, William Kentridge mozgóképes munkáival állították párhuzamba animációit. Sarah Wilson szerint „Kovácsnai tetszeni fog a briteknek, hiszen itt nagy hagyománya van a humornak és a frivolitásnak. A frivol képek mögé komoly jelentést, társadalomkritikai kommentárt kódoló műfaj története egészen Carroll *Alice csodaországban* regényéig megy vissza, de a Monty Python rendezéseit is említhetném, Terry Gilliam animációi nem állnak távol Kovásznai felfogásától. A brit művészeti színtéren erőteljesen jelen van az az expresszionista örökség, amelyet Auerbach vagy R. B. Kitaj munkái jelentenek. Kitaj festményeinek popos szemlélete pedig szintén érdekesen cseng össze a magyar filmrendező és festő munkáival.” (Német Szilvi)



Kovácsnai György: *Saint-Just* (A Forradalom csillagai sorozatból, a *Ça Ira*, a Francia Forradalom dala című filmhez), 1973, olaj, papír, 43×61 cm

Group Ludic, *La Grande Delle*, Hérouville-Saint-Clair (ZUP Ville Nouvelle), Franciaország, 1968



IRÁNY A GALAXIS

A zürichi Kunsthalle művészeti határterületeket kutató kiállítása a játszótér műfajának történetén kalauzol végig, felillantva az elmúlt száz év jó néhány innovatív ötletét. A nélkülözhetetlen hinta-mászóka-homokozó kombó kialakítása ugyanis mindig hűen tükrözte, hogy mit kínál és mit vár el az adott kor a jövő generációjától, hogy áll a kreativitás és a kontroll vagy a kihívás és a biztonság kérdéséhez. A hetvenes évek elején például szerte a világon tudományos-technikai szempontból optimista jövőkép uralkodott, ami az űr közelgő meghódítását az akkori gyerekek számára valóságos opcióként kezelte. De amíg Nyugaton űrkabinszerű, futurisztikus építményekben bujkáltak, vagy maguk építették a szülőkkel együtt a fura szerkezeteket, addig a keleti egyenlítőtelepek egyenlítőszóterein az építkezés megmaradt anyagaiból sorozatgyártott, mai szemmel nézve elképesztően balesetveszélyes űrrakétákon és bolygómakettnek is beillő gömbmászókán gyakorlatoztak a jövődőlő űrhajósok. Ma az EU-konform, természetes anyagokból épült, biztonságosan földközeli és inkább a múltba, mint a jövőbe tekintő hibrid játékvárak korát éljük. Az egyik legígéretesebb alternatív ötlet manapság a különleges térélményt kínáló, könnyen adaptálható, fantáziadús és nagyon színes kötött-horgolt játszótér, Toshiko MacAdam japán–kanadai pókhálótól a pécsi Retextil világáig.

A játszótér project, Kunsthalle Zürich, 2016. május 15-ig.

ANZIX

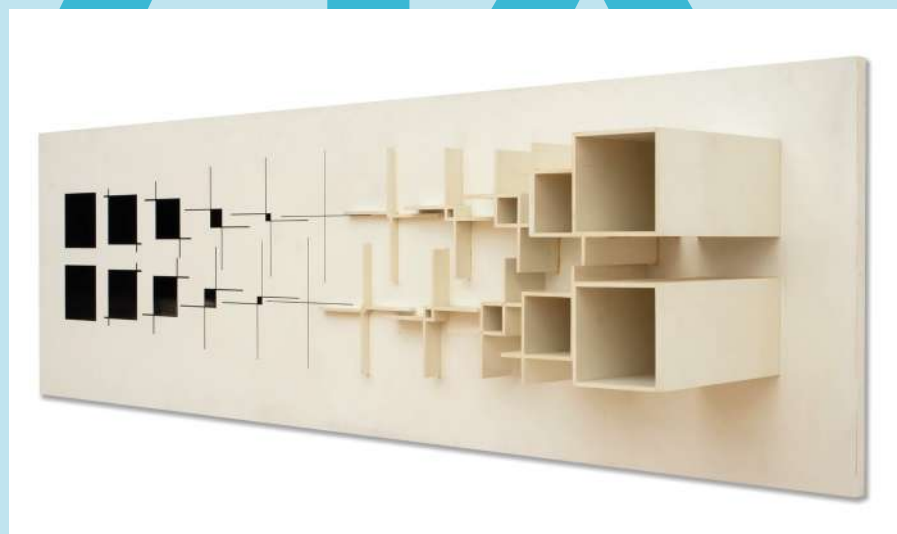
NORVÉG MERZBAU

100 éves a dada! Talán ennek apropóján, de mindenképpen az utolsó pillanatban sikerült a hannoveri dadaista művész, Kurt Schwitters egyetlen máig megmaradt térkollázsát biztos helyre szállítani. Schwitters Merzbaui felnagyított és térbe kiterjesztett dada-kollázsok, olyan bejárható absztrakt szoborrá alakított lakóterek, melyek elkészítéséhez könnyen elérhető és megmunkálható anyagokat, papírt, farost lemezt, gipszet használt építőjük, viszont éppen emiatt meglehetősen sérülékenyek. Schwitters a fasizálódó Németországból 1937-ben települt át Oslóba, ahol hároméves tartózkodása alatt két Merzbaut is épített, egyet Hjertøya szigetén, egyet pedig Osló mellett. Ez utóbbi sajnos éppúgy tűzvészben semmisült meg, mint a padlótól a mennyezetig beépített hannoveri lakása, a nagy Merz, amely egy brit légítámadásnak esett áldozatul 1943-ben. (Rekonstruált változata ma a Sprengel Múzeumban látható.) A nyári szállásként használt norvég terméskő kunyhó installációja azonban Hjertøya szigetéről nemrégiben a közeli kikötőváros Molde múzeumába költözött. Helyreállítása már 2010 óta tart. A komplikált és hosszadalmas procedúra során az azbesztet tartalmazó gipszelemeket is kicserélték, és az sem gyorsította a munkát, hogy mindössze egyetlen megmaradt korabeli fotó segítette a rekonstrukciót végző szakemberek munkáját. A műtárgy mozgatóját is szponzoráló Sparebankstiftelsen további ötmillió eurót szán egy átfogó Schwitters-gyűjtemény megalapozására, és a Merzbau új helyszínén, a Romsdalsmuseetben idén nyáron rendezendő konferenciára.



Kurt Schwitters Hjertøya szigeti Merz installációjának rekonstrukciója a restaurált részletekkel (Schwittershytta), Romsdalsmuseet, Molde, 2016

Kiállítás enteriőr, The Mayor Gallery, 2016



The Mayor Gallery hozzájárulásával

REND/SZER

A számítógépes utópiák korszakának hajnalán, a '60-as évek második felében kapott szárnyra az az ambiciózus tudományos mozgalom, amely az emberi agy felépítésétől a nagyvárosok szerveződéséig mindent rendszerként fogott fel és kezelte. A kibernetika új rendezőelvet kínált a világ bonyolultságának megértésére, amelyben a diszkrét matematikai számítások vezetnek el a Rend megteremtéséhez. Ez a fajta gondolkodás, amely az akció → következmény → új környezet végtelenített körforgásán keresztül elemez olyan merészen elváló folyamatokat, mint az emberi viselkedés vagy a gazdasági trendek, a művészetet is óhatatlanul megfertőzte. Annak ellenére, hogy „a mennyiségi jelölők túlbujánczása a hagyományosan minőségi kritériumokkal dolgozó művészek számára nem tűnhetett elsőre vonzó vállalkozásnak” – ismerte be Kovács Attila, ennek a jövőbe néző esztétikai kultúrának legismertebb hazai képviselője. Az itthon a Viltin Galéria által képviselt, amúgy Budapest és Köln között ingázó Kovács önálló kiállítása február elején *Indukció* címen nyílt meg Londonban. A kiállítás a fentebb vázolt, a '60-as években megalapozott paradigmába ágyazódik bele, amely úgy aránylik Bolyai János (nemeuklideszi) geometriai logikájához, mint egykor Piero della Francesca művészete az euklideszi tételekhez. (Német Szilvi)

Attila Kovács: Induction, The Mayor Gallery, 2016. február 9. – március 31.

Sághy Marianne

HERCEGERDŐ CSILLAGA

HIERONYMUS BOSCH HAZATÉR

Krisztus és Pilátus, Ádám és Éva, démonok és szentek, sarlatánok és szemfényvesztők, remeték és boszorkányok lábasfejű emberek és emberszerű lábasok, tüskés puhatestűek és rákpáncélú virágok, pillés szárnyú patkányok és repülő halak, malacfejű lábak és sétáló tojások, buta tölcsérek és okos kések, üveggömbök és óriásszamócák, sisakos törpék és korsós csúszómászók, dudák és lantok, apácák és fősvények, szöges kerekék és vitorlás fapapucskok, hüllők, hattyúk, baglyok, gombák, fű, fa, virág flamboyant festője, Hieronymus Bosch (ejtsd: Bosz) egy szenzációs kiállítás erejéig hazatért szülővárosába, a hollandiai 's-Hertogenboschba (Den Bosch, Bois-le-Duc vagyis, „a herceg erdeje”).



Hieronymus Bosch: *Utolsó Ítélet-triptychon* (részlet), 1495–1505 k., Brügge, Groeningemuseum

A Hieronymus Bosch: *Zseniális látomások* című mustrát sokan máris „az évszázad kiállításának” tartják, és ami a műveket, a kontextust és a koncepciót illeti, nem tévednek. A Noordbrabants múzeum tárlata hat téma köré csoportosítja a művész húsz (a Prado-botrány után végül csak tizen-nyolc) festményét (az ismert huszonötből) és tizenkilenc rajzát: I. Az élet vándorútja II. Bosch 's-Hertogenboschban III. Krisztus élete IV. Bosch, a rajzoló V. Szentek VI. A világ vége. Akinek ez nem lenne elég, annak ott vannak még a Bosch-műhely festményei, Bosch követőinek és utánpótlás képei, korabeli dokumentumok és műtárgyak, összesen százhárom (vagyis százegy) tétel.

A kiállítást egyöntetűen dicsérő sajtó a Prado festményvisszatartására összpontosítva elsiklik a lényeg fölött: ez a tárlat, könnyedén felülemelkedve a Hieronymus Bosch (1450–1516) művészetéről kialakított anakronisztikus elméleteken, szép csendben „helyére teszi” a késő középkor utolsó nagy misztikus festőjét. A „herceg erdejének” zöld zsombékján, gyöngyházzsín esőjében, galambszürke kövei között Bosch nem egyházellenes szabadgondolkodónak, még kevésbé eretnek, protoprotesztáns aktivistának látszik, hanem jámborul karrierépítő városi nyárspolgárnak, vízparton sétálva töprengő gondolkodónak, aki családi műhelyében egy jótékony katolikus testvériség és előkelő világi megrendelők számára festi meg az isteni világosság felemelő szépségét és a ördögi sötétség visszataszító ocsmányságát. Test és lélek, ég és föld, Menny és Pokol magasztos és riasztó vízióiban gyönyörködve annak láthatjuk a festményeket, aminek legnagyobb gyűjtőik, II. Fülöp spanyol király és Grimani bíboros láthatták: a keresztény vallásos festészet csúcspontjának. Bosch bonyolult, de nem megfejthetetlen szimbólumokat alkotott, és a kiállítás nyilvánvalóvá teszi, hogy a művész képzeletvilága milyen mélyen gyökerezett a középkor végi „új vallásosságban” (*devotio moderna*) és a keresztény humanizmusban. A „középkor őszén” élet és halál, fény és sötétség ellentéte élesebbnek látszott, mint ma: Bosch is ezt a sarkított látásmódot tette magáévá, amikor az ember méltóságát, a teremtett világot, az üdvösséget gyönyörűnek, az emberi gyarlóságot nevetségesen ostobának, a gonoszszágot undorítóknak, a kárhozatot nyálkás iszonyatnak ábrázolta. Művészete szép

és csúf, jó és gonosz ellentétének végletes kihangsúlyozása. A kiállítás „teljességében” érteti meg a festőt, nem azáltal, hogy összes művét bemutatja, hanem úgy, hogy belehelyezi annak a városi polgárságnak, hercegi udvarnak és természeti környezetnek a kontextusába, melyben alkotott.

GENIUS LOCI:

BOSCH 'S-HERTOGENBOSCHBAN

Már ezért is érdemes elzárándokolni „az erdőbe”. A mocsarak övezte várost a művészettörténészek jelentéktelen vidéki posványának szokták leírni, hogy az ellentét még nagyobb legyen az isten háta mögötti hely és világgraszáló szülőtte között. Az első meglepetés az, hogy Den Bosch mennyire nem kis hely. Katolikus püspökség akkora gótikus katedrálissal, mint a budai Vár, és egy csodatévő Szűzanya-kegyképpel (*Zoete Moeder, Édes Szűzanya*), mely Németalföld legnagyobb búcsújáró helyévé tette a középkorban és melyet II. János Pál pápa is felkeresett. Den Bosch a 15. században a Brabanti Hercegség leggazdagabb városa, Németalföld negyedik legfontosabb gazdasági központja volt. A jobb megélhetés reményében települtek át ide Aachenből Hieronymus ősei, akik négy nemzedékre visszavezethetően festők voltak. Művészi szempontból a város tényleg eltörpült Antwerpen, Brügge, Gent mögött, talán ezért is tudott a népes Van Aken festőcsalád megkapaszkodni, sőt prosperálni. 1462-ben már a legszebb kőházat veszik meg a piactéren, ide költöztetik műhelyüket, melyben legalább kilenc-tíz testvér és unokatestvér dolgozik, nem beszélve a segédekről. Hieronymus 1481-ben egy nála húsz évvel idősebb gazdag patríciusnőt vesz feleségül, és 1486-tól a Miasszonyunk Konfraternitás tagja lesz, ahol nemcsak jó körökben forog, hanem megrendelésekhez is jut. A városi előkelők és értelmiség mellett Nassau hercegei – III. Henrik és II. Engelbert –, sőt a burgund hercegek – Jó Fülöp, Habsburg Miksa és Szép Fülöp – is tagjai e jótékony vallásos szervezetnek, mely amellet, hogy szociális támogatást nyújt a szegényeknek, a művészetek mecénása is. Hieronymus a város művelt és vagyonos polgáraként vesz részt a Testvériség alamizsnálkodásában, műveit nem egyszer vallásos felajánlás-ként készíti. Művészetének megértéséhez jámbor tevékenységének és társasági körének bemutatása sokat hozzáad. A kiállítá-

Hieronymus Bosch: *Túlvilági látomások* (részlet), *A mennyekbe vezető út* (*Mennybemenetel*) tábla, 1505–15 k., Velence, Museo di Palazzo Grimani



© Foto: Rik Klein Gotink and image processing Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project

tás különböző írásos dokumentumokkal – oklevelek, adóösszeírások, a Miasszonyunk Konfraternitás számadáskönyvei, breviáriumok, az Evangelista Szent János-katedrális misszáléi – és tárgyi emlékekkel – szobrok, kelyhek, paténák, gertyatartók, füstölők, ereklyetartók, a Szent Katalin Társulat jelvényei – rekonstruálja a késő középkori város és Bosch vallásosságát, azt, hogy hogyan fordítódott le a keresztény tanítás, a Szentírás tettekre



© Fotó: Rik Klein Gotink and image processing Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project

Hieronymus Bosch: *Szent Jeromos a pusztában (Szent Jeromos imája)*, 1485–95 k., Gent, Museum voor Schone Kunsten

és képekre. A konfraternitás épülete ma is áll, a szépen hangzó *Zwanenbroeder-shuis* (Hattyútestvérek háza) nevet viseli. Boschra hatott Kempis Tamás *Imitatio Christi* (*Krisztus követése*) című műve, a késő középkor könyvslágere, és Kart-hauzi Dénes elmélete, miszerint a torz alakban is van szépség. A Geert Groote alapította Közös Élet Testvérei nemcsak lelki, hanem fontos intellektuális munkát is végeztek: ők tartották fenn a város latin iskoláját, ahol később Erasmus is tanult. A Közös Élet Testvéreinek bőrkötésű imakönyvét díszítő Szent Jeromos-kép is tanúsítja a szent népszerűségét a katolikus humanista körökben. Hieronymus Bosch mélyen tisztelte védőszentjét, és nemcsak teológiai hagyományokat és művészi modelleket követett az aszkéta eszmény megfestésekor. A művészet persze ekkor sem csak vallásról, hanem pénzről és presztízsről is szólt: nemcsak excentrikus hercegek, hanem megállapodott antwerpeni kereskedőcsaládok is rendeltek képeket a Bosch-műhelytől, ahogyan azt a *Jób-triptychon* (Brügge, Groeningemuseum) hátán levő négy címer is mutatja.

Ton Rombouts, Den Bosch polgármestere kilenc évvel ezelőtt vetette fel, hogy Bosch halálának 500. évfordulójára hozták vissza a művész alkotásait a városba, ahol festette őket. 1967-ben már volt itt Bosch-kiállítás – Amszterdam 1950-es és Rotterdam 1930-es tárlata után –, de mivel az észak-brabanti múzeumnak nincs saját Bosch-képe, cserét nem tudott felajánlani olyan nagy kölcsönző múzeumoknak, mint a Prado, a Louvre, a londoni National Gallery vagy a velencei Museo Grimani. Ekkor merült fel a szaktudás mint cserealap: Jos Koldeweij és Matthijs IJssink vezetésével megalapították a „Bosch Research and Conservation Project” (BRCP) nevű kutatóműhelyt (a Rembrandt Research Project kisöccsét), mely a festő valamennyi ismert művének beazonosítását végezte el egységes művészettörténeti-stilisztikai szempontrendszer szerint, azonos csúcstechnológiai eszközökkel. Huszonötből két intézmény – a Prado és a bécsi Akademie der bildenden Künste – nem kért a kutatókból, a National Gallery pedig nem engedte meg nekik, hogy saját felszerelésüket használják. A BRCP az együttműködő múzeumoknak azért

jóval többet ajánlott fel két röntgenszemű hollandnál: kilenc festményt restauráltak, és egy szabadon kutatható digitális adatbázist is létrehoztak.

A kutatásra három-, a kiállításra hétmillió eurót költöttek – ez a Hollandiában valaha nyílt legdrágább kiállítás. A belépőjegy 22 euró, ICOM kártyával is 10 eurót kell leszurkolni. Charles de Mooij, a Noordbrabants Museum igazgatója bízik a sikerben: már a megnyitó előtt 90 ezer jegyet adtak el. (Bár a város igazából nem „sztárolja” a kiállítást, plakátok nincsenek és a kiállítás helyszínét sem egyszerű megtalálni.) A kurátorok a „bebújok a barlangba” koncepcióját követték, sötét falakon ragyognak fel a képek (és néhány bagoly is). A múzeum óriási, nagy kerttel, jó shoppal, elegáns vendéglővel, menő kávéházzal, a Bosch-kiállítás köré szervezett programokkal és olyan mai hatástörténetekkel, mint Jan Fabre belga művész *Bosch Kongóban* című kiállítása. A kedvező árú katalógus (24,50 euró) mellett népszerűsítő kiadványok is kaphatók, és a BRCP kutatási eredményeit is kiadták két vastos és drága kötetben.

SZÉNA VAGY SZALMA?

A Koldeweij-IJssink tandem két, eddig műhelymunkának tartott képről – a kansasi Nelson-Atkins Museum of Fine Art *Szent Antal megkísértése* táblájáról és a brüggei Groeningemuseum egyik képéről – jelentette ki, hogy Bosch saját kezű műve, a Prado három festményét (*A balgaság gyógyítása*, *Szent Antal megkísértése*, *A hét főbűn*) viszont a műhelynek, illetve egy későbbi követőnek tulajdonította. Ezzel kirobbant a spanyol-holland háború: az ugyancsak Bosch-kiállításra készülő Prado két kép (*A balgaság gyógyítása*, *Szent Antal megkísértése*) kölcsönzését két nappal a kiállítás megnyitása előtt lemondta (*A hét főbűn* nem is kérték).

Számít-e, hogy a festő saját kezű művét látjuk, vagy egy olyat, amelybe a műhely is bedolgozott? A kérdést Bosch korában nemigen értették volna. Bár Bosch szignálta néhány művét, ami talán már valamiféle „festői öntudat” jele, és a megrendelők (valószínűleg) tőle rendeltek képeket, ez csak annyit jelentett, hogy a műhely vezető mestereként ő határozta meg a műhely „arculatát”, nem azt, hogy mindent maga festett. A középkori és reneszánsz festmé-

nyek többsége a mester stílusában dolgozó műhely munkája. Ez a festmény eredetiségéből nem von le semmit. Maga a kérdésfelvetés, hogy saját kezű (autográf) munkáról van-e szó, sajátosan 20. századi. A BRCP azzal kavarta fel az állóvizet, hogy ismét bedobta a művészet „tudományos” vizsgálatának lehetőségét, azt a reményt, hogy új technológiákkal objektíven meg lehet határozni, ki, mikor, mit festett. A dendrokronológia, az MR és a CT elemzések nagy lépést jelentenek a kronológia meghatározásában, de évekre, hónapokra lebontani ezeket az elemzéseket szinte lehetetlen. A festmények anyagvizsgálata mellett a holland kutatók stíluskritikai vizsgálatokat is végeztek, a Prado szerint „rendkívül szubjektív” alapon. A tulajdonosnak azért fontos az attribúálás, mert a közönséget nyilvánvalóan „nagy nevekkel” – és nem „nagy műhelyekkel” – lehet becsábítani a múzeumba. A „ki festette?” című ec-pec-kimehetsz játéknak nincs és valószínűleg sosem lesz vége: annyi mindegyesre kiderült, hogy a múzeumok nem szeretik, ha „külső szakértők” közlik velük, hogy a náluk őrzött műtárgy nem a mester, hanem a műhely munkája. A genti múzeum *Keresztvitel* képét például a múzeum Boschnak, míg a Koldeweij-IJssink duó (a Morelli-féle „fül-kritériumra” támaszkodva) kései követőnek tulajdonítja.

Bosch utánpótlásának a kiállítás egyébként komoly teret ad, ezáltal is érzékeltetve a festő bámulatos korabeli sikerét, ami a Hertogenboscht a flamboyant stílus központjává tette: egy 1530–60 közé datált



Jacques Le Boucq: *Hieronymus Bosch portréja*, 1550 k., Arras, Bibliothèque Municipale

Hieronymus Bosch: *Pokolbéli táj*, magántulajdon

© Foto: Rik Klein Gotink and image processing Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project



Gyönyörök kertje (magángyűjtemény), egy 1540–50-re keltezett *Krisztus letartóztatása*, *Töviskoronázás és Krisztus megostorozása*, Dürer-rajzok és Brueghel-festmények tanúskodnak a látomásos mester népszerűségéről. Érdekes, hogy belga gyűjteményekből nem kértek (vagy nem kaptak) ilyen festményeket: a brüsszeli Királyi Szépművészeti Múzeum két képe (*Kálvária donátorfigurákkal*, *Szent Antal megkísértése*) otthon maradt, ahogy a már említett genti kép is. A princetoni *Krisztus Pilátus előtt* sem szerepel a kiállításon.

A követők és másolók tevékenységének bemutatása azért is fontos, mert kijelöli Bosch helyét Geertgen tot Sint Jans, Van Eyck és Brueghel között.

A kutatás pozitív eredményei közé tartozik, hogy a képek restaurálása során olyan érdekességekre bukkantak, mint a genti *Szent Jeromos imája* című képen egy bagoly, a velencei Galleria dell'Accademia *Szent Wilgefortis-triptychonján* pedig a szakáll (Wilgefortisnak isteni csoda folytán kinőtt a szakáll, amikor a pogány király házasságra akarta kényszeríteni).

A kiállítás szétválasztott képpárokat is újraegyesített. A *bolondok hajója* (Louvre, Párizs) és a *Torkosság és bujaság allegóriája* (Yale University Art Gallery) című képeket a 19. század elején lehetett utoljára egymás mellett tanulmányozni: most újra együtt láthatók.

JÉZUS ÉLETE, AZ EMBER SORSA

A kiállítás kiemelkedő erőnye, hogy nem egy főmű köré csoportosít kevésbé jelentős alkotásokat, hanem főművek sorozatán keresztül vezet végig Bosch művészetén. A mester alkotásai három nagy típusba sorolhatók: nagy méretű szárnyasoltárok templomok számára, kisebb zsánerképek egyéni meditáció céljára és „álomképek” előkelő magánmegrendelőknek. Közös jellemzőjük az az üzenet, hogy az ember Krisztus „utánzására” hivatott a földön: van, akinek ez sikerül (a szenteknek), van, akinek nem (a gonoszoknak). Az élet mint választások folyamata jelenik meg a képeken, a döntések következményeivel együtt. Jézus élete születésétől – az érzékeny, klasszikus, pasztellszerű *Királyok imádása* (New York, Metropolitan) – a *Keresztvitelig* (Bécs, Kunsthistorisches Museum) példát ad az embernek. Halál és élet, öröm és bánat, áldozat és hiábavalóság kettőségére utalnak még a képek háttáblái is: a Krisztus életének mélypontját ábrázoló kép hátán puttószerű kis Jézus játszadozik. A világ illúzió, az öröm ürmbe fordul, a gyalgó ember könnyen válik a gonosz martalékává: a boschi látomások minduntalan erre figyelmeztetnek. „Kik ma virágokat és epret szedegettek a réten, / Fussatok, ó fiúk, egy hulló kígyó les a fűből” – Vergilius *Harmadik eclogája* az egyik kulcs Bosch különös, realista-pszichedelikus remekműveihez. Mindegyik festmény másképpen érint meg: a *Zarándok*, a *bolondok hajója*, a *fösvény halála*, a *Szénásszekér*, az *Utolsó Ítélet*, az *Ecce Homo*, a *Tűlvilági látomások*, nem beszélve a csodálatos szentképekről *Keresztelő Szent Jánostól* és *Szent János evangelistától* *Szent Jeromoson* át *Szent Antalig*. A kiállítás kiegyensúlyozott képet nyújt Bosch oeuvre-jéről, kidomborítva a hagyományos oltárképek jelentőségét az életműben.

Érdekes, hogy a múlt mennyire jelen ma is. Miközben dúl a spanyol-holland háború, az olasz-holland együttműködés éppolyan kiváló, mint a 14–15. században

Hieronymus Bosch: *Passiótörténet pelikánnal* (Szent János Patmosz szigetén tábla hátoldala), 1490–95 k., Berlin, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

volt. A Prado „kivonulása” felértékelte Velencét a kiállításon. Madrid mellett itt, a Museo di Palazzo Grimaniban és az Accademián őrzik a legtöbb Bosch-képet: a keresztény ikonográfiában egyedülálló és gender szempontból is izgalmas mártír *Szent Wilgefortis* oltárképét, mely egy fiatal nőt (*virgo fortis*) ábrázol keresztre feszítve a Volto Santo kegyképek stílusában; a Szent Antalt, Jeromost és Egyedet ábrázoló *Remeteszentek* triptichont; és a *Túlvilági látomások* négy csodálatos táblóját, melyek a lélek útját mutatják be az édenkerttől az üdvösségig, illetve a Pokolba és a kárhozatba. Ugyanezen az úton haladnak a *Szénásszekér* előtt és után futó emberek, sőt a szénakazal tetején tanyázó társaság is: a triptichon két szárnyán a Paradicsom és a Pokol jelöli ki az emberi élet választási lehetőségeit. Ez ismétlődik meg a gyönyörű *Utolsó Ítélet* (Brügge, Groeningemuseum) három tábláján is: a Paradicsomban rózsaszín sátor, labdarózsák, pink szamócák, magenta gyümölcsgömbök és friss vízű csobogó várja a lelkeket, a Pokolban vörösen rotyogó fekete üst, és Krisztus második eljövetelekor már hiába köti fel a vitorlát a rózsaszín fapapucsra az ember, nemigen van menekvés. „Görbén nőnek a fák, sóbányák szája beomlik, / falban a téglá sikolt; így álmodom én, ha / elalszom” – írta át Radnóti a *Harmadik eclogát*, és ez Boschnak is tetszett volna. A végső pusztulást jelképezik a Bosch-műhelynek tulajdonított *Az özönvíz után* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) grisaille tondói.

A végítélet képein hemzsegek Bosch lidérces, mulatságos, fantasztikus, elborzasztó, hipnotikus szörnyei, melyek a középkori szemlélőt sokkal kevésbé lepték vagy ijesztették meg, mint a modern szürrealistákat. Pontosan ilyen antropomorf állatok és növények, fura torzszülöttek népesítették be a bestiáriumokat, a krónikákat, sőt az imakönyvek és gyakran a hivatalos oklevelek margóit is. A határokat feszegető Bosch nagy újítása „a margó központosítása”, vagyis a lapszéli groteszek beemelése az oltárképbe. Kár, hogy az egyébként gazdag dokumentumanyagot felsorakoztató kiállításról hiányoznak azok az illuminált óraskönyvek és breviáriumok, melyek szemléltethetnék a középkori képzeletvilág varázslatos gazdagságát, azokat a vizuális forrásokat, melyek



© Fotó: Rik Klein Gotink and image processing Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project

a festőt ihlették (szerencsére a *Discarding Images* Facebookon és Tumblren ontja az analógiákat).

SENTEK, PÉLDABESZÉDEK

„Amikor a tisztátalan lélek kimegy az emberből, sivár helyeken bolyong, nyugtot keres, de nem talál. Azt mondja hát: visszatérek elhagyott házamba. Amikor odaér, üresen, kisöpörve, feldíszítve találja. Erre nyomban elsiet, s hoz magával hét másik lelket, magánál is gonoszabbat. Bemennek és ott laknak. Ennek az embernek a sor-

sa most rosszabb, mint előbb volt.” (Mt 12,43–45) Bár Remete Szent Antalt festette meg legtöbbször, a festő kedvence Szent Jeromos lehetett, akit nemcsak védőszentjeként tisztelt, hanem kicsit alteregóját is láthatta benne. A késő középkor keresztény humanistái őüket tisztelték a három klasszikus nyelven beszélő, Biblia-fordító entellektüel egyházatyájában, akinek még szíriai remeteskedésre, vagyis aszkéta terepmunkára is futotta idejéből. A temperamentumos hitvitázó szent három kép, a velencei *Remeteszentek* triptichon,



© Foto: Rik Klein Gotink and image processing Robert G. Erdmann for the Bosch Research and Conservation Project

Hieronymus Bosch: *Szent Wilgefortis-triptychon*, 1495–1505 k., olaj, tölgyfa tábla; bal szárny 105,2 × 27,5 cm, középső tábla 105,2 × 62,7 cm, jobb szárny 104,7 × 27,9 cm. Velence, Gallerie dell'Accademia

a genti *Szent Jeromos imája* és a brüggei *Jób-triptychon* egyik fő alakja, mindhárom Jeromos önmehtagadó, vezeklő vonásait emeli ki. A *Keresztelő Szent János* (Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano) és *Szent János Patmosz szigetén* (Berlin, Staatliche Museen), hátoldalán grisaille passiójelenetekkel a Den Bosch-i székes-egyház számára készült, és Keresztelő Szent János mellett eredetileg nem egy fantasztikus gyümölcs, hanem egy közönséges donátor térdepelt. A lisszaboni *Szent Antal megkísértése* nincs itt, de kárpótol érte a „felértékel” attribúciójú kansasi kép és egy követő nagyszerű festménye. Szent Kristóf egy bájos Jézuskát cipel a hátán meglehetősen hátborzongató tájban (Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum). Az aszkézis mint világmegvetés és mint az üdvözülés eszköze alkotta a késő középkori „új vallásosság” alapját. Bosch végső időket és túlvilágot ábrázoló képein a széna, szeder, szamóca a testi élvezetek mulandóságának jelképei.

A test és a világ hamis túlértékelése maga a hét főbűn: lustaság, bujaság, kevélység, harag, irigység, fősvénység, falánkság. Ezeket mutatják be és teszik félelmetesen nevetségessé Bosch népszerű zsánerképei, nem egyszer brabanti példabeszédek vizuális megjelenítései. A satíra, a bírálat célja itt is a gyarló ember felrázása és az üdvösségre vezető út

kijelölése, ahogyan azt a *Zarándok* (Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum) teszi. Szórakoztatva tanít *A fősvény és a halál* (Washington, National Gallery of Art), *A bolondok hajója* (Párizs, Louvre), illetve a műhelymunkának vagy későbbi követőnek tulajdonított *Bűvész* (Saint-Germain-en-Laye, Musée Municipal), *Köoperáció* vagy *A balgaság gyógyítása* (Madrid, Prado) és *A hét főbűn* (Madrid, Prado).

A Bosch rajzaiból összeállított széles merítés (London, British Museum; Berlin, Kupferstichkabinett; Bécs, Albertina; New York, Metropolitan Museum; Brüsszel, Bibliothèque Royale; Oxford, Ashmolean Museum; Providence, Rhode Island School of Design Museum) a kiállítás valamennyi nagy témájához szolgál illusztrációval Krisztus sírbatételétől Szent Antal megkísértéséig, keleti alakoktól a boszorkányokig, koldusoktól a szörnyekig. A rendezők itt is egymás mellé tették az eredeti műveket és a követők munkáit. „Hercegerdő csillaga” az emberi lélek nagy ismerője, a klasszikus és a keresztény hagyomány értő olvasója volt. Ez a határokat szétfeszítő látomásos művészet szeretet és gyűlölet, hamisság és igazság, kicsinyesség és nagylelkűség, gyarlóság és nemesség képeit tárja fel Menny és Pokol között – határtalanul.

A Den Bosch-i kiállítás eddigi értékelői furamód elsiklottak afölött, hogy ezen

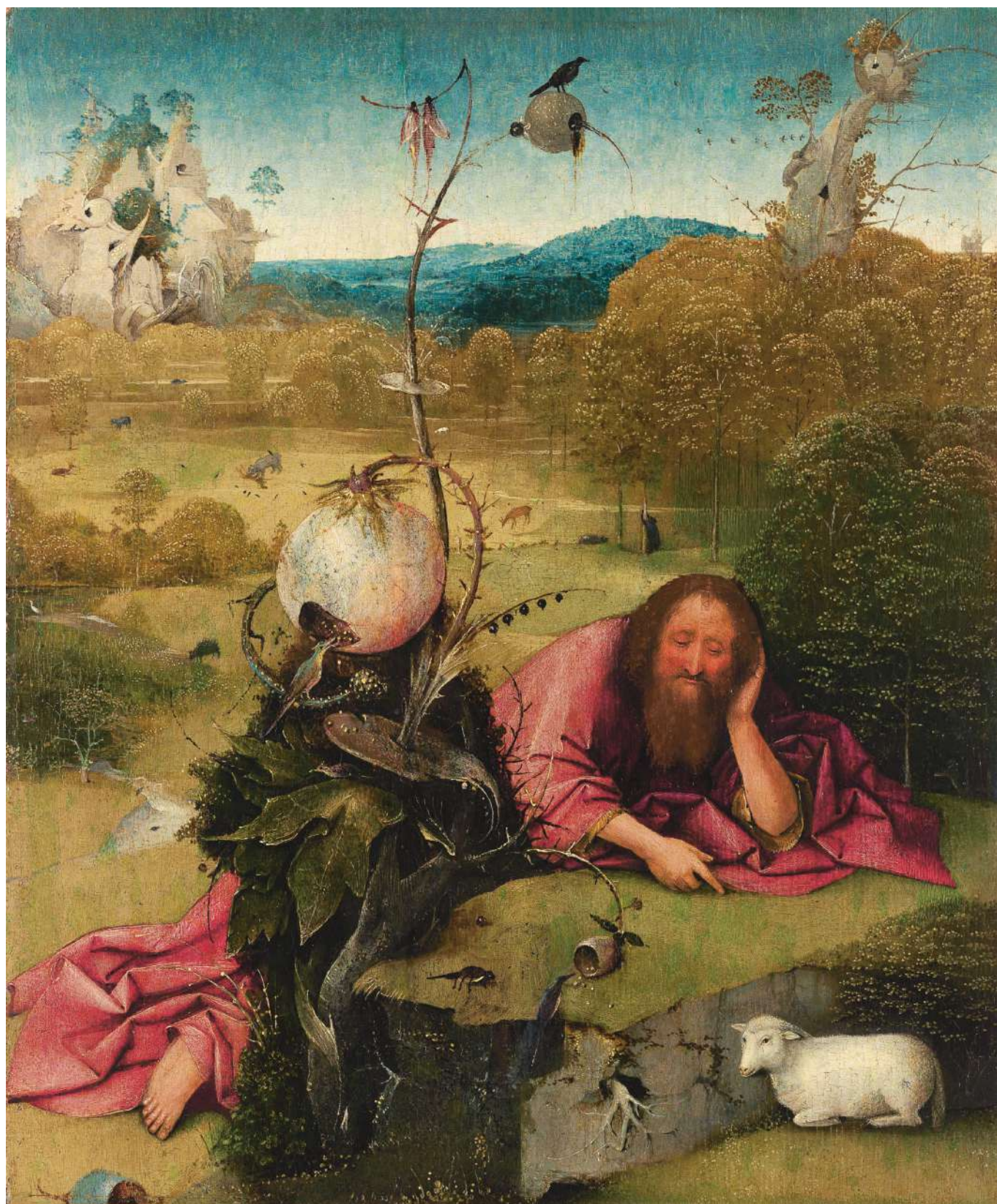
a tárlaton a címnek is jelentősége van – csak nem azért, mert a cím éppen a BRCP munkáját cáfolja? A *Zseniális látomások* nem egy zseni, hanem egy kor látomásait összegzi. Bosch, testvérei, unokatestvérei és követői új művészi nyelven és izgalmas stílusban mesélték el újra és újra a régi bibliai történeteket, az ezópusi tanmeséket, a százszor hallott helyi közmondásokat egy értő közönség, a németalföldi városi polgárság és a hercegi udvarok számára. A „Hieronymus Bosch” néven ismert festő(k) a keresztény középkor képzeletvilágának szintézisét alkotta(ák) meg, akárcsak Dante. Számít-e az, hogy „saját kezűen” vagy műhelymunkában?

Hálás köszönettel a Janicaud családnak

Hieronymus Bosch: *Visions of Genius* -Hertogenbosch, Noordbrabants Museum. 2016. február 13. – május 8. www.bosch500.nl

Bosch állatai. Natuurmuseum Brabant. 2016. április 1. – október 1. http://www.bosch500.nl/nl/agenda/detail/q/resultnr/40/a_id/67/titel/de-dieren-van-jeroen-bosch

Menny és Pokol hajókázás a Binnendieze csatornán. www.kringvrienden.nl



Hieronymus Bosch: *Keresztelő Szent János*, 1490–95 k., Madrid, Museo Fundación Lázaro Galdiano

Európai remekművek egy amerikai álommúzeumban

Fáy Miklós

A LÁNY SZÉP



© Kimbell Art Museum

Jacob Obrecht portréja, németalföldi vagy francia művész, 1496, tempera, olaj, arany, fatábla, Kimbell Art Museum

Obrecht orrán a mitesszerek. Lehet, hogy csak ezért mászkálunk a világba, újabb és újabb lehetőségeikért, hogy megismerjük a régen halottakat, akiknek a neve éppen hogy jelent valamit, de hát nem lehet, egy ember nem ismerhet mindenkit. És mi sem könnyebb, mint lemondani a reneszánsz zene mestereiről, vagy azt mondani, *L'homme armé* meg *Missa Papae Marcelli*. Egyikünk sem tudja, mit beszélünk.

Obrecht orrán a mitesszer, és a régi okosság, hogy egy kép több, mint ezer szó, ezer szó több, mint tízezer hangjegy, így ismerjük a zeneszerzőket, inkább a róluk szóló történetek alapján vagy a portrékat nézgetve próbálunk jellemrajzot fabrikálni. Furcsa módon, ha visszafelé megyünk az időben, egyre színesebbek lesznek a portrék, a fotók, dagerrotípiák után az a furcsa barna-fekete Mozart, az a piros Händel. Meg ez az Obrecht, türkiz háttér előtt. Aranybetűkkel mögötte a felirat, mégis világsztár volt a maga idejében, ezért is halt meg olyan korán, alig múlt ötven, de Ferrarában is igényt tartottak a szolgálataira, és kitört a pestis. Nem tudom, fontos volna-e a kép, ha nem lennének rajta az aranybetűk. Ja, Hobrecht, persze, szép munka, imádkozó nagyarcú férfi, fekete ruháján furcsa, fátolvékony köpeny, amely szürkévá teszi a feketét, néz a távolba. Biztosan sokan vannak, akik egyébként így is elmennek mellette, valami imádkozó fazon.

Csak ezt megőrizni. Ezt a viszonyt, hogy tudom, ki vagy, tudom, hogy szeretted a hasad, toka van az állad alatt, ügyes kezek nyírták a hajad, mielőtt leültél volna a festő elé. Ismerlek, mert egy kép talán tényleg többet ér, mint ezer szó és tízezer hangjegy, de most már meg szeretném hallgatni a hangjegyeket is.

Nem örültem meg, nem képzelem, hogy az ősrobbanás óta minden csak azért történt a világegyetemben, hogy lehetőséget adjon az elmélyülésre, Obrecht művészetének megismerésére. De olyan országban vagyunk, ahol mintha mindenki a mulandóság ellen harcolna, szívesen áldoz némi készpénzt, hogy a nevét ráírják padokra, épületekre, közteterekre. Az egyetlen kivétel a korábbi elnökjelölt, Ross Perot, aki azzal a feltétellel ajándékozott ötmillió dollárt a dallasi hangversenyteremre, hogy még véletlenül se írják rá az ő nevét. Inkább írják rá egy barátját, Morton Meyersonét, akinek ugyan nincs pénze arra, hogy a nevét középületekre írtassa, de nagyon rendes ember. Réztáblákat viselnek a padok, a parkok, a parkon belül a sétányok. Egy fa tövében olvastam, hogy a házaspár szerető gyermekeinek ajánlja, de nem tudom, hogy mit. A fát? Vagy csak a fa tövében a fém védőrácsot? Végül is mindegy, elfelejtettem a nevüket.

Akiét nem felejttem, az Kay és Velma Kimbell, műgyűjtő házaspár, hétköznapi

Duris: *Menád*, attikai vörösalakos csésze belseje, i. e. 480. k. terrakotta, Kimbell Art Museum



© Kimbell Art Museum

milliomosok Texasból, akik eredetileg angol portrékat gyűjtöttek. Aztán a gyűjteményhez építettek egy múzeumot, de a múzeum túl szépre sikerült, úgyhogy tovább dolgoztak, hogy most már a múzeumnak legyen megfelelő gyűjteménye, és ez így ment tovább. Mikor nagy lett a gyűjtemény, új szárnyat akartak építeni az eredetihez, amit aztán leszavaztak, hogy az igazán különleges fényviszonyokat biztosító Louis I. Kahn tervezte múzeumot ne hagyják elrontani. Végül már annyi műtárgy volt, hogy mégis meg kellett építeni az új szárnyat, Renzo Piano tervei alapján. Most megnyugodni látszanak, bár a gyűjtemény csöndben növekedik. Igazi, megszállott és értő igazgatókat alkalmaztak, előbb Richard Fargo Brownt, aki megvette a Ducciót és egy Rembrandtot, a *Fiatal zsidó arcképét*. Az utódja, Edmund Pillsbury vett Michelangelót és Fra Angelicót. El nem tudjuk képzelni, mennyi pénz, ízlés, tudás és tiszta művészet halmozódik föl Fort Worthben.

Mert az egész történet voltaképpen nem a művészettel meg a gazdag emberek mumifikálódási kísérletével kezdődött. Csak két egymáshoz közeli város vetélkedett. Dallas, amely növekedésnek indult település volt az amúgy is ritkán lakott Texasban és Fort Worth, ahol a szlogen szerint a vadnyugat kezdődik. Mára már eldőlt a meccs, Dallas lett az agglomeráció

központja, Fort Worthnek maradt a repülőtér és a múzeum. A Kimbell saját gyűjteménye sokkal gazdagabb és valahogy egyenletesebben fejlesztett, mint a rendetlen és követhetetlen elvek szerint fölépített Dallas Museum of Art kollektciója. Ha egy múzeumra van csak idő, lehetőség (és nem mondom, hogy pénz, mert ha már ott van az ember, igazán mindegy, nem kérnek jegyet), akkor a Kimbell.

Ennek megfelelően most itt állok, látószólag idegenben, valójában mégis otthonosan, nem tudom, miért olyan megszállott ez a világ, de magamban Louis I. Kahn-nak köszönöm. A fényektől lehet, vagy csak a múzeumi boltok egyformasága miatt, hogy a folyosó végén, üveg mögött, de már kint a szabadban Maillol szobra, bronzcsípőjével a kövön nyugvó, kezét-lábát támasz nélkül emelő nő, a *Levegő*. A világítás végig természetes, a fönti réseken, fémek által megtört, ezüstös színű nap-sütés, nem csillognak védőüvegek, nem szólalnak meg riasztók, nem hőzöngenek a jegyszedők. És csak ötöt kell lépni, hogy ott legyen a bal oldalon Obrecht. Szemben gyerekek, elég kicsi gyerekek, a Michelangelót nézik.

Michelangelót? Az ember megszokta, hogy Michelangelo-festmény nem lóg a múzeumban, csak a *Tondo Doni* az Uffizi-ben, de különben a falakat és a mennyezetet kell nézni a távolból. Nem is értem,



Forrás: Wikimedia Commons

A Kimbell Art Museum déli szárnya, Fort Worth, Texas, Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress



© Fotó: Andreas Praefcke Forrás: Wikimedia Commons

A Kimbell Art Museum átriuma Aristide Maillol *Levegő* szobrával



© Kimbell Art Museum

Michelangelo Buonarroti: *Szent Antal megkísértése*, 1487–88 között, tempera, olaj, fatábla, Kimbell Art Museum



© Kimbell Art Museum

Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole): *Szent Jakab apostol kiszabadítja Hermogenészt, a mágust*, 1426–29 k., tempera, arany, fatábla, Kimbell Art Museum

hogy ha annyira eleven az ifjú Leonardo festette angyal története Verocchio képén, akkor a párdarabja, a tizenkét éves Michelangelo *Szent Antala* miért sokkal kevésbé ismert. Talán azért, mert Leonardo anyala már a kész festőt mutatja, Michelangelónál meg ott lehetnek a kételyek, annyira nem rá vall a festmény. De hát nem is kell, hogy rá valljon, hiszen másolat, Martin Schongauer metszetét festette meg még festőinasként.

Ha ezt megérti az ember, nem nagyon marad miben kételkedni, a képről ír Vasari, a festett változatban a háttér az Arno völgye. Minden kicsit másképpen van, mint első nézésre hinnénk, ami a kamaszgyerek pimaszságának tűnik, a szent előtt táncoló, kitárt segglyukú szörny Schongauer találmánya, de a ráják, a halak pikkelyei már Michelangelo korai technikai biztonsága. És hozzá a történet, hogy kiment reggel

a halpiacra, megnézni, hogyan csillognak azok a pikkelyek, hogy csücsörög a polip tapadókorongja, aztán hazavitte a megfigyelést, és lefestette. Nyilván ez a legfontosabb vagy legértékesebb kép a gyűjteményben, szédül tőle az ember, hogy épp itt, épp ebben az amerikai léptékkal mérve legfeljebb Nagykanizsa méretű és jelentőségű városban, nem véletlen előtte a gyereksereg és a szorgos tanár vagy múzeumi dolgozó.

Duris: *Pentheusz halála*,
attikai vörösalakos csésze,
i. e. 480 k., terrakotta,
Kimbell Art Museum



A másik, hasonlóan népszerű kép Caravaggio, a *Hamiskártyások*, nyilván ez is jól magyarázható, bevonhatóak a gyerekek, nézzétek, melyik mit csinál, hogy vannak öltözve, ki van kivel. Nincs nagyon más lehetőség, mint irigyelni őket, ahogy állnak a tornacipőjükben vagy csizmájukban, és ilyen képeken tanulják az európai művészetet. Mintha úgy állították volna össze a gyűjteményt, hogy köszönjük, semmi nem kell, amit csak a folyosókra tennénk, vagy a felső sorba, kizárólag remekműveknek van hely. És az ember megtanulja, hogy Murillo mégsem olyan egyszerű eset, hiszen az itt látható képen a gyermeknek

csak a fenéke látszik, ahogy kilóg a szakadt nadrágjából, közben meg mégis olyan egyszerű eset, hiszen a legnépszerűbb és legtöbbet fotózott alak mégis a szemüveges néni ugyanerről a képről.

Talán a negyedét tudom megnézni a múzeumnak, már tántorgok, nagyon jóllaktam, hiába lehet, sőt valószínű, hogy egyszeri és soha vissza nem térő az alkalom, nem fér több. Már visszafelé megyek, hogy még egyszer megnézhessem a Tullio Lombardofaragást, Jézust és a szépséges fülét, meg a mögé helyezett hajfürjtét. Isabelle d'Estét, aki maga mondta magáról, hogy külsőjét tekintve szűkmarkúak voltak vele az

istenek, de hát így néz ki Leonardo rajzán is, mint itt terrakottában, és minden, csak nem csúnya. Ennyi, ennyi, tényleg nem fér több, menjünk, amíg még saját lábon.

Mi ez? Kétfülű, talpas edény, vörösalakos kerámia. Mintha csak valami páncélt adogatnának egymásnak az asszonyok, csak a mellvértnek feje is van. Ha jobban megnézzük, akkor alul meg omlanak ki a belei, elevenen szétszaggatott, ízekre tépett ember. Pentheusz halála, a királyé, aki kétségbe vonta Dionüszosz istenvoltát, ezért bacchánsnők tépték szét. Hogy még szörnyűbb legyen a történet, ott áll Agavé is, Pentheusz anyja, kezében a gyermeke ruhája, az égre néz, és sejtelve sincs róla, hogy mit művel. Hirtelen betör ide a húsvéti hagyomány, a Mária által szőtt köntös, amelyre kockát vetnek, hogy ne kelljen földarabolni, és az emberek, akik nem tudják, mit cselekszenek. Az a csodálatos higgadtság, ahogy két bacchánsnő Pentheusz fején babrálnak, nem tudni, mit csinálnak, csak leveszik róla a szalagot, vagy lecsavarják a láb nélküli testről a fejet a szörnyűséget elkövetők nyugalmaival és szakmai érdeklődésével. A csésze belső oldalán egy menád redős ruhában, kezében thürszosz, tobozzal díszített bot, másik kezével egy kölyök leopárdot tart a farkánál fogva. Nem gondolok bele a szándékába. A csészén görög felirat: a lány szép.

Duris: *Pentheusz halála*,
attikai vörösalakos csésze,
i. e. 480 k., terrakotta,
Kimbell Art Museum



© Kimbell Art Museum

© Kimbell Art Museum

Élmény!
Minden tekintetben.



EÖTVÖS SZEGEDI
KORTÁRS
BALETT
CARPENTER
GERGIJEV
ÁLVAREZ
CHRISTIE
MŰPÁ
BÉRLETEK
16
17
PAPPANO
JAROUSSKY
BARTOLINI

#szeretekittlenni

mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink

metropol



PORT.hu

A Műpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma



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

ISO 9001:2000

Mucsi Emese

„AZON A NAPON, AMIKOR MEGHALOK, MINDENRE EMLÉKEZNI FOGOK” UMBERTO ECÓRÓL

Négy-öt éve egyszer épp az Írók Boltjában molyoltam, a benti részen, ott rögtön jobbra, amikor váratlanul összetalálkoztam az egyik képzős tanárommal. Megszólított: szia Mesi. Felnéztem rá a könyvből, amit a kezemben tartottam, majd nyugtáztam, hogy a tekintetünk egyidejűleg helyet cserélt, az övé addigra már a behajtott fedélre siklott. Kábé tíz másodperc telt el így, közben azt hiszem, én is köszöntem. Kérdezett: kivel ülnél le beszélgetni legszívesebben, ha bárkit választhatnál? Majd rám is nézett, nyomatékositva, hogy komolyan választ vár. Michael Jordan jutott először eszembe, majd Bill Withers és sok már halott példakép, míg végül megtaláltam az igazit. A nevét nem mondtam ki, csak jelentőségteljesen bámultam a kezemben tartott könyv borítójára, miközben a belső hangomon már szólt is a cím: *Súlyszívvárvány*. Érdekes – dekódolta a tanárom a hosszú, jelentőségteljes nézést – a barátja is Pynchont mondta, amikor egyszer még

régebben erről beszéltek, innen is jutott eszébe ez az egész.

A gondolat, hogy Thomas Pynchont faggatnám legszívesebben a világon, 2016. február 19-ig volt megingathatatlan. Ezen a napon meghalt Umberto Eco, én pedig azóta nyugtalanítóan intenzíven érzem azt, hogy egy számomra fontos eseményről ezzel végérvényesen lecsúsztam. Találkozni akartam vele mint olvasó az íróval, mint tanítvány a mesterrel, és bármekkora is legyen köztünk a különbség: mint szerző a szerzővel. Nem olyan régen egyébként „láttam” őt, az 56. Velencei Biennálén, a *Codice Italia* címet viselő olasz pavilonban, egy interjúfilmen. (Akkor azt éreztem, hogy csak a jelenlétével minden intellektuális produkciót legitimáló értelmiségiként került az Arsenale kiállítóterébe, ami, megjegyzem, igencsak rá is szorult erre.) A film egy része most, halála után bejárta az internetet, persze, ahogy az az ilyen vírusvideóknál lenni szokott,

a biennáléra történő bármiféle hivatkozás és a képsort megelőző gondolatok nélkül. Egyszerűen Eco hátát látjuk, követjük, ahogy otthonában, ebben a végtelennek tűnő könyvespolcrendszerben sétál, szobáról szobára. Állítólag 50 000 kötete volt, ebből 30 000-et a milánói házában tartott, egy igazi bibliofil volt.

„Azon a napon, amikor meghalok, mindenre emlékezni fogok” – ezzel a konklúzióval zárul a háromrészes interjúfilm, amely a cím szerint az emlékezésről szól (*Sulla memoria*). A könyvtárat háromszor is látjuk, bejárjuk, mintha csak Eco az elmepalotájában tartana nekünk ingyenes nyilvános vezetést 18 órától. A képsor nagyon találó: megmutatja, hogy a szövegalkotás során hogyan működik az emlékezés, és milyen utakat járhat be az értelmezés azon az ismeretanyag-labirintuson belül, amit nagyrészt e könyvtár könyveiből tett magáévá a szerző, és rajta keresztül részben az olvasói is.



Umberto Eco, *Sulla memoria*. (Az emlékezetről), beszélgetés három részben, 2015, Rendezte: Davide Ferrario, Forrás: YouTube



A róza neve
játékfilm, 1986
Rendezte: Jean-Jacques Annaud
Forrás: YouTube



Eco szerint minél öregebb valaki, annál több emléke van, és annál jobban működik az emlékezés (amennyiben szellemileg ép). Legalábbis, ami az ő generációját illeti. „Memory is soul” – olvasom angolul a YouTube-videón (fent van az egész interjúfilm), és közben már pötyögöm is be a Google-ba, hogy vajon ez egy Szent Ágoston-idézet-e. Még várok a keresés eredményére, amikor Eco éppen az internet-generáció emlékezési szokásainak elemzésébe kezd, a téma a kihelyezett, mesterséges memória és az egyre sorvadó belső emlékezet. Egyrészt nekem csalódást okoz ez a sokat ismételt szöveg, ha valaki kritizálhatja ezt a világjelenséget, akkor az éppen ő, éppen ezen a helyen, a saját bábeli könyvtárában.

„Amikor azt mondjuk, én, akkor az emlékeinkre gondolunk” – így kezdődik ez az Eco-interjú, ezért már az első perctől vártam, hogy említse Yambót, az

emlékezetét elvesztő milánói antikváriust. A *Loana királynő titokzatos tüze* című képes regényének főszereplőjét ébredése után ismerjük meg, kómaállapotból kerül újra a világra úgy, hogy saját élettörténete nem emlékszik, csak azokra a fiktív sztorikra, amiket olvasott. Családtagjait nem tudja felsorolni, de Kirk kapitány és Spock megvan neki. Eco szerint ez a múlt anti-prousti újrafelfedezése; nem a belső emlékek jönnek elő, a múlt felidézése külső tárgyakon keresztül történik. Yambo visszavonul a régi házba, ahol gyerekkorát töltötte, és könyvekből, fényképekből, gramofonlemezektől kezdi el felépíteni saját énjét. Bizonyos értelemben ez is kihelyezett memória, amivel kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy más számára is hozzáférhető.

Ez a *Loanához* kapcsolódó okfejtés némileg megnyugtató. Eco könyvtára eszerint egy kutatás alapú folyamat során lehetővé teszi a „személyes ismertséget”. És nem

csak nekem. Ez a kiterjedt, végtelen kiadványgyűjtemény is mutatja, hogy Eco szinte mindenről írt, nagyon sokat tett például azért, hogy a popkultúra is kritikai elemzés tárgyát képezze és fordítva: sokan (ne csak bölcsészlelkűek) értesüljenek arról, mit is jelent a jelenségek kritikai elemzése. A sok gyerekkori Sherlock Holmes-sztori után nekem is Baskerville-i Vilmos segített megérteni anno, mit jelent a szövegértelmezés, mi az intertextualitás, vagy miért szeressem annyira a posztmodern szöveglopkodást. Igazi médium volt, messenger, a kettő közötti, mint Hermész vagy az angyalok. Sajnálom, hogy nem találkoztunk.



„CSAK OLYAN MŰVEK VANNAK NÁLAM, AMIKBEN MAGAMRA ISMEREK” BESZÉLGETÉS ALFÖLDI RÓBERTTEL

Topor Tünde – Winkler Nóra

Az Alföldi Róbert fotógyűjteményéből rendezett kiállítás megnyitóján nagyjából lehetetlen volt beszélgetni vele a tömegből. Utána hosszabban külföldön rendezett, mi pedig szeretnénk volna személyesen kérdezni. Ez sokáig reménytelennek tűnt, de aztán mindenki felderült, mert átutazóban két ország között adódott egy szabad óra Budapesten. Kíváncsiak voltunk, kell-e ahhoz színházi múlt, hogy rezonáljon a képek teatralitására, hogy számára milyen az a szabadság, amit a műveken érez, hasznos-e a színházi tapasztalat a műtermekben, miért hiányzik kép a gyűjteményből, illetve hogy bulizott-e akkoriban az FMK-ban.

Artmagazin: Nyilatkoztad, hogy a kortárs fotói iránti érdeklődés Szilágyi Sándor *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984* című könyvével indult el. Mi történt annál a lapozgatásnál, mi volt benne annyira erős?

Alföldi Róbert: Véletlenül találtam rá egy könyvesboltban. Hosszan nézegettem, aztán hazavittem, egyre közelebb került hozzám, ami benne volt. Felbolygatott, ismerősek voltak az energiái. Azt éreztem, hogy ezt is szeretném, meg azt is, meg azt is. Akkor vettem meg az első Kerekes Gábor-füzetet is, bizonyos alkotók megvoltak, de lenyűgözött, mennyi minden van, amiről nem tudok semmit, ami teljesen ismeretlen, mégis közeli, mert az érzet, amit közvetít, ismerős. A harcok, a belső küzdelmek, a pofátlanul teatrális fogalmazás, ez a fajta zsigeri provokáció. Hogy nem agyból megy, nincs kitalálva, hanem igazi belső kikívánczolás, tűz. Emiatt nagyon hiteles számomra. Szóval hosszán nézegettem,

közben azon gondolkodva, hogy ezeket úgysem lehet összeszedni. Meg hogy miért is akarnám, mást gyűjtök, így is nagyon sok mindent, nem kell ennyi minden. De

aztán észrevettem a második oldal alján, hogy Szilágyi Sándor köszöni a segítséget Kardos Sanyinak.

És itt eldőlt.

Igen, őt ismertem, dolgoztunk együtt, a *Micimackó* operátőre volt. Felhívtam, megadná-e Szilágyi e-mail-címét. Megadta, így leírtam neki a lelkesedésemet, hogy mennyire felzaklatott ez az anyag. Ő pedig nagyon barátságosan elkezdett kontaktókat küldeni. Akiket megkerestem, azok általában csodálkoztak, de örültek. Nemcsak annak, hogy az Alföldi, hanem mert valaki érdeklődik a munkáik iránt. Kialakult a bizalom, amiben biztosan benne volt, hogy nem a Kovács Pisti kereste meg őket, de ez azért mindig kétesélyes.

A szabadság, ami a kiállítás címében is szerepet kapott, nagyon érdekel. Azt mondod, ismerős, ami a képekből áradt. Milyen értelemben? Birtoklod, megvan



© Perneczky Géza

Perneczky Géza: *Albínó*, 1972

Gadányi György, Lakner László: *Felveszem a lépcsők formáját*, 1971

© Gadányi György, Lakner László

belül, vagy kapcsolódik hozzá egy dilemma is, méregetés, és az anyag inkább megerősítést adott, hogy igen, lehet ennyire szabadnak lenni.

Mind a kettő, de elsősorban a megerősítés. Engem nem érdekel, mennyire ismert az alkotó, zsigerileg vásárolok. Vagy hat rám a konkrét műtárgy, vagy nem, szinte lényegtelen, ki csinálta. Egy műgyűjtő barátom mondta, hogy nem nevet kell venni, hanem művet. Nagy megerősítés számomra mind a mai napig, hogy egy nagyon sötét, nagyon zárt diktatúrában ezek az emberek szartak mindenre. Semmilyen módon nincs félelem, nincs semmitől semmilyen tartás, nincs agyalás, hogy ha ezt csinálom, hova tartozom, és mit kell csinálnom, hogy amoda tartozzak. Nincs trend, nincs kereskedelem. Van valaki, aki önmagában gondol valamit a világról, magáról, és azt megpróbálja létrehozni.

Ebben a fotó mint hordozó hogyan érdekes?

Érzékelni lehet a korszakon, hogy ők maguk sem tudják egészen pontosan, vajon mit tud ez a médium. Ez az ismerkedés fázisa. Látszik, hogy sokszor csak mennek, csinálják, sose lehet tudni, mikor mondják, hogy vége, kész a mű.

A 80–90-es években a pesti házibuliban a kádra rakott deszkán a nagyítógép és mellette a koszos előhívó tálca szerintem megvan mindannyiunknak. Az, hogy legyen egy fényképezőgép, nagyítógép, tudj venni nagyítófolyadékot, nem luxus volt akkor már, hanem hétköznapi lehetőség. Mindenki ki akarta próbálni, mindenki fotózott, és nézte, barátságot köt-e vele, vagy csak egy időszaka lesz, továbbviszi-e, fog-e komolyan dolgozni vele. A fotó olyan, mint a festék, vagy ecset, eszköz, amivel létrehozták a művet.

Egyébként hogyhogy nem festményeket gyűjtesz?

Gyűjtök festményeket is. És azt hiszem,

ez sem a szó klasszikus értelmében vett fotóművészeti gyűjtemény. Ez egy képzőművészeti gyűjtemény, sok fotóalapú munkával, és így szerintem képeket gyűjtök ugyanúgy, mint amikor olaj-vásznakat veszek.

Amikor azt mondd, zsigerileg hat rád, akkor mire gondolsz pontosan? Mondtad a szabadságot, de ezeknek a műveknek a nagy része inkább kényszerből volt ennyire szabad. Úgy értem, az alkotóik biztosak lehettek abban, hogy a művek vagy egyáltalán nem jutnak közönség elé, vagy csak a saját közegük fogja látni őket.

Igen, igen, de az, hogy egy kényszerszabadságból hova jut el, ahhoz képest, hogy ma körülnézek és nem kényszerszabadságból hova jutnak el alkotók, vagy nem jutnak el alkotók, akkor mégiscsak azt mondom, hogy ezekben a szabadság magas foka van.



© Révész László László

Mit csináltál akkoriban, amikor ezek a képek készültek? Milyen társaságokban mozogtál? Ilyenekben?

Én a korszak legvégén, már a leszálló ágban kerültem Budapestre. Sose voltam például az FMK-ban, nincs személyes élményem, hogy ez a fajta szubkultúra hogyan működött Budapesten és mennyire volt fontos vagy esszenciális azokban az években. Amikor felkerültem Budapestre, a főiskolára jártam, és a színművészeti egy másfajta szubkultúra volt.

Milyen élmény volt találkozni a művészekkel?

Nagyon megrázó. Pro és kontra, mindenki máshogy viszonyul önmagához. Volt, akit

nagyon nehezen tudtam rávenni, hogy elővegye a műveket, mert nem akart ezzel újra találkozni. És amikor elővették, akkor is nagyon különböző reakcióik voltak. Volt, aki megdöbben, és azt láttad rajta, végtelenül megrázza, hogy elveszített valamit saját magából. Volt, aki megdöbben, és látszott, hogy arra gondol: atyáúristen, milyen voltam, és ez adott neki egy újabb löketet. Nagyon sokan nem dolgoznak már művészként, el lehet képzelni, hogy számukra mit jelentett a szembenézés. Volt, aki sírt, amikor odaadta a művét. Tudta, hogy jó helyre kerül, de mégis. Egy idő után egyébként már várták, hogy menjek, és kis sértődés volt, ha valakinél még nem voltam, tehát az illető tudta, hogy miért

megyek, oda akarta adni, fontos volt neki, érezte az érdeklődésből, hogy ez a megbecsülés egyik formája. Számukra is lényegi volt a korszak, és a helyzet, hogy jön valaki, aki azt mondja, nem érdekel a digitális print, szedjük elő a szakadt, ázott régiket, ennek a megélése alapvető kérdések megválaszolására kényszerítette őket.

Egyébként mi a célod a gyűjtéssel?

Hogy jól érezzem magam.

És ezt melyik eleme adja meg? Amikor kutatsz, felhajtasz valamit, vagy, amikor megszerzed és birtoklod, vagy mondjuk, amikor közrebocsátod?

A közrebocsátás és ami körülötte van inkább



Révész László László:
Egy voajőr naplójából, 1980-as évek

csak most hízeleg a hiúságomnak, de a folyamat mindegyik részét szeretem. Még is a felfedezés, kincskeresés, hogy nem tudod, mit fogsz találni, szerintem a legjobb dolog. Ez a kiállítás és a könyv után is folytatódni fog.

Kortársat úgy is lehetne gyűjteni, hogy fogod a Louis Vuitton táskád és úgy vonulsz vásárolni, válogatva abból, amit a galériások mutatnak.

Náluk a cél a lényeg, hogy legyen egy nagyon színvonalas és főleg trendi, de nagyon jó kortárs gyűjteményük, amit az uralkodó művészettörténeti etikett jónak tart. Nekem viszont nem ezzel kell megcsinálni magam. Nálam nem ez az ön-

megvalósítás teteje. Én rendben vagyok önmegvalósítással, nálam az egész folyamat nincs megterhelve ezzel. Amennyire lehet, szabadon tudom csinálni. És ezért engem nem érdekel, hogy elsőként mit mutat a galériás, meg ki van a topon, az érdekel, ami nekem fontos. De ezt már tudják a galériások is, és ha ilyet mutatnak, akkor örülök, és nem zavar, hogy azt a darabot nem én kutattam fel, hanem galériából vásároltam.

Mi a terved a gyűjteményeddel?

Várom már, hogy visszakerüljenek a kiállításról a képek.

Ki vannak téve, vagy néha nézegeted őket?

Hát élek benne, persze. Nem mind van kitéve, de nagyon sok. Remélem, hogy a rácsodálkozást vagy azt a fajta élményt, amit nekem jelentenek, a legtöbb ember is érzékelni fogja, aki megnézi az anyagot. És örülnék, ha el tudna indulni kifelé, mert lehet, nagyképűen hangzik, de meg vagyok győződve róla, hogy nemzetközileg is megállná a helyét. Egyáltalán nem leszek boldogtalan, ha mondjuk nagyon nagyszerű külföldi kiállítóhelyeken is lesz mutatva az anyag, de én csak nagyon nagyszerű külföldi kiállítóhelyeken szeretném bemutatni. Ha erre nincs kereslet, akkor inkább ne mutassuk be, mindenáron nem akarom azt, hogy ez elinduljon. Vagyis de, mindenáron azt akarom, hogy

elinduljon kifelé, mert büszke vagyok rá, plusz azt gondolom, hogy a román, a lengyel, a cseh, a szlovák kulturális vezetés nagyon nagy erőt és pénzt fektetett abba, hogy minél inkább megismertessék a világgal ezt a nagyon fontos korszakukat – mi ez ügyben is eléggé le vagyunk maradva. De éppen ezért működhet az ismeretlenség felfedezése, mert meglepetés lenne ez az anyag a világ szinte bármely táján. Mert ezt a magyar korszakot még nem ismerik úgy, mint az előbb felsorolt országokét. Csak most próbálja befuttatni pár ember, nagyon kemény munkával.

Azért a magyarok iránt volt már, illetve van is érdeklődés nagyon szofisztikált helyekről.

Na jó, de bocsánatot kérek, az, hogy a Tate Modernben a *The World Goes Pop* kiállításnak valóságos szlovák szekciója volt, a magyarok iránti „szofisztikált” érdeklődéssel nem mérhető össze.

A fotók zöme dramatikus, vagyis egy akció előzte meg a végeredményt. Némelyikük jó értelemben véve teátrális. Jelentenek inspirációt a színházi munkáidban? Használsz őket?

Biztos használok, de ez nem tudatos.

Szerintem direkt is be lehet emelni bizonyos műveket, utalni rájuk, mint emblemátikus, a közös emlékezetet jelentő dolgokra.

Annál többet gondolok magamról, mint hogy konkrétan beemeljek bármit. Bár igazad van, lehetne. „A tehetségesek lopnak, a tehetségtelenek másolnak” (Picasso). Szóval biztos, hogy van közük egymáshoz, van oda-vissza hatás, és biztos a foglalkozásomból adódóan választom ki ezeket a műveket a nagyobb halmazból. De ez számomra nem konkrétan megfogalmazható vagy nyomon követhető.

Kik a kedvenceid?

Erre nem lehet válaszolni. Tényleg nincs kedvenc, vagyis mindig az utolsó, ami épp beérkezett. De csak olyan művek vannak nálam, amikben magamra ismerlek. Nem tudok választani, büntudatom lenne a többi művel, nem is a művésszel kapcsolatban, hogy miért nem azt választottam. De ha mindenáron kell mondanom, akkor a Lakner–Gadányi *Lépcsőt* nagyon szeretem.

Ha minden műved zsigeri választás, magadra ismersz bennük, akkor nálad nem is indult el, ami szokásos, hogy a gyűjtőt érdekelni kezdi az anyag íve, hogy maradéktanul meséljen el egy történetet, ezért olyan képet is megvesz, ami nem kedvence, de hiányt pótol?

Nem, de tudok konkrét nevet mondani, aki nagyon hiányzik: Maurer Dóra. De ami eddig a piacon volt tőle, az lenyűgöző, csodálatos, de nem az, amihez intenzíven közöm lenne.



Kelényi Béla: *Hármas-kép*, 1981

Koncz András: *Ég a kezem*, 1976

© Koncz András

Méhes Lóránt: *Önarckép*, 1979

© Méhes Lóránt

Amíg a gyűjtés tartott, és volt ez az állandó felfokozott izgalom...

Tartott??? Most kulminálódik. Ötször annyit foglalkozom ezzel, mint az elején, már olyan vagyok, mint egy nagy galéria, esténként harminc különböző e-mailre válaszolok, kitől, honnan, melyik mű és hogyan érkezik. Nagyon kinyílt az egész ügy.

Az izgalom, amit ez ad, megengedőbbé tett másban? Például ha rendezel és hatszázadszorra kérsz újra egy mozgást, aztán elengeded, mert végül is úgy is jó, maradhat, mert közben pörget ez a másik ügy. Szóval nem vesz el az energiáidból?

Sőt. Hétszázadszor is nekikezdek, ha kell, mert ott van előttem egy olyan anyag, egy olyan példa, amiben semmi megalkuvás nincs. Szóval ellenkezőleg.

A rendezés erősen manipulatív viszonyt jelent azokhoz az emberekhez, akikkel

épp dolgozol. Ez a gyűjtésnél is működik? Nem rossz értelemben kérdelem.

Hát benne van, mert miről szól az egész? Elmész valakihez, és el kell csábítanod, hogy előszedje az anyagokat, hogy higgyen neked. De nem vagyok elég manipulatív, mert azt mondják, hogy nem szabad mutatni, ha valamit nagyon akarsz, mert akkor az drágább lesz. Mindig elhatározom, hogy nem mutatom, de ebben én nem vagyok jó, képes vagyok visítva ugrándozni, ha valami tetszik.

Volt, akit nem sikerült elcsábítani?
Igen volt.

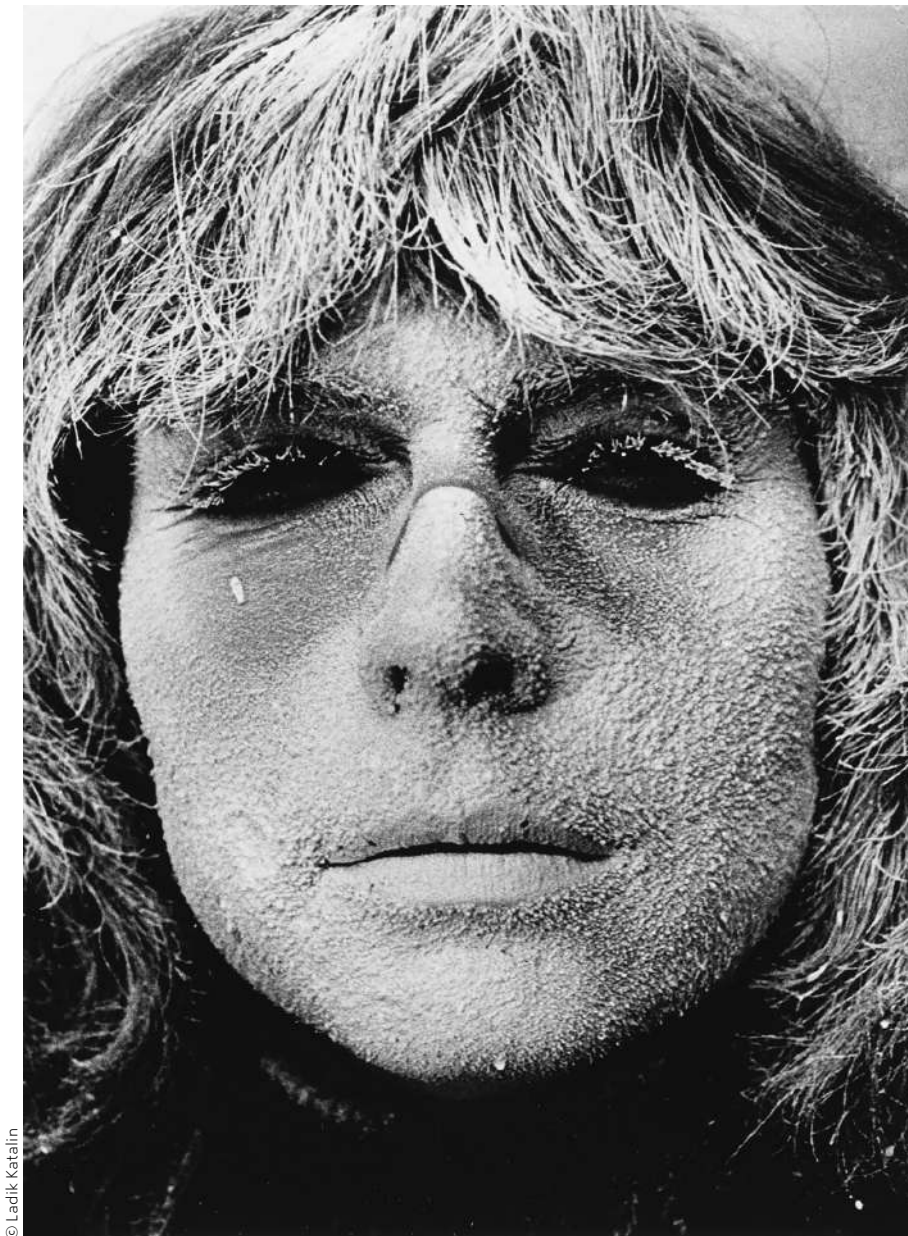
És ez annyiban is maradt?

Igen. Az illető elküldte az összes anyagát, ott van a gépemen, abból kiválasztottam párat, és akkor valaki elkezdte neki mondani, hogy azért akarom tőle fillérékért megvenni, hogy majd kereskedjek vele.

Úgyhogy kitáncolt az üzletből. Miközben azért szedte elő ezeket a dolgait, mert én három hónapig bombáztam.

Térjünk vissza oda, hogy volt, aki sírt, amikor előszedték a régi munkáit. Volt, hogy te szomorodtál el: számukra ezek tétellel bíró dolgok, és ha nem rángatjátok fel a fiókjaikat, azok a művek ott rohadnak meg csendben? Vagy ha nem is rohadnak meg, csak ott fekszenek, és nem hatnak.

Ezek miatt is mondom, hogy megrendítőek voltak a találkozások. Az is, ha valaki minden egyes darabra azt mondja, hogy múzeumba szánja és emiatt ötszörös árat kér, miközben ő is tudja, én is tudom, hogy soha nem kerülne múzeumba, és az is megrendítő, ha más meg azt mondja, ő nem is gondolta, hogy ez egy mű. Bonyolult, végzetes, megrendítő helyzetek ezek, számomra és számukra is.



© Ladik Katalin

Ladik Katalin:
Poemask body art, 1978

**Az egész közegről, a találkozások és művek alapján van valami összbenyomásod? Hogy milyen korszak volt amiben a művek létrejöttek, és milyen korrelációban van a mostanival, amikor előke-
rültek?**

Anélkül, hogy bármilyen politikai üzenetet szeretnék megfogalmazni ez ügyben, azt gondolom, afelé haladunk a művészi szabadság szempontjából, hogy nagyon komoly gondok vannak, hogyan és miként dolgoznak vagy dolgozhatnak – akár az öncenzúra miatt – valóban szabadon a művészek. Mik azok az igazodási pontok, amikhez elkezdene igazodni. A helyzet manapság egyre szomorúbb és egyre durvább.

A különbség a két korszak között, hogy amikor ezek a művek születtek, a művészi szabadság nagyon erős és keményen vállalt, megkérdőjelezhetetlen belső szuverenitás volt, alapállás a világhoz. Ma pedig ennek az ellenkezőjét látom. A külső körülmények egyre bonyolultabbak, nehezek az igazodási pontok, sok zavarodottság van, és ez nem a belső szuverenitás felé viszi el a művészeket, hanem egy zavarodott megfelelési kényszerhelyzetben próbálnak maguknak némi mozgásteret kialakítani. Művészi szabadság szempontjából, úgy, hogy ott vagyok ugyan, ahol nem kéne lennem, tudom én azt, de én meg fogom őrizni a belső szabadságomat, még így is, én igent mondok bizonyos egyébként

vállalhatatlan dolgokra, de tudom, hogy, mondjuk csak a pénz miatt, de ettől én nem fogok belül sérülni. Ez hazugság, én-önámítás. Impotensebb és gyávabb hozzáállást és reagálást látok manapság a művészek részéről, mint anno, amikor diktatúrában éltek, éltünk.

**„A múlt szabadsága” – Válogatás
Alföldi Róbert fotógyűjteményéből
„Neoavantgárd fotóművészet Magyar-
országon az 1960-as évektől napjainkig”
Mai Manó Ház
2016. január 16. – április 3.
Kurátor: Kolozsváry Marianna**

Kerekes Gábor–Szöllősi Géza

Body, Fetish, Death



A R + + E × +
B U D A P E S T +

Art+Text Budapest
1054 Honvéd utca 3.
artplustextbudapest.com
info@artplustext.hu

Nyitva: 2016. március 24-április 23.

múzeum:café



Hagyaték

ARISZTOKRATÁINK NYOMÁBAN — AZ ELTÉKOZOLT ÖRÖKSÉG?

Csáki László: Fiók dioráma
2016, kréta, fekete táblán, fotó, 120 × 100 cm,
a MúzeumCafé részére

TÖKÉLETES?

INGRES A PRADÓBAN

Ha a szóbeszédnek hinni lehet, Ingres szerelmes volt nagy képünk modelljébe, a bájos Haussonville grófnéba, akit többször lerajzolt és lefestett a negyvenes évek elején. A képen a 27 éves Louise de Broglie kecsesen dől egy mélykék bársonnyal bevont komódnak, amin virág, finom sèvres-i porcelán, színházjegy és egy látszó hever. Az utalás sem véletlen, hiszen a követségi titkár, író és akadémiai tag Bernard de Cléron (Haussonville gróf) felesége nemcsak szép, de művelt nő is volt, aki élénk társadalmi életet élt, minden bemutatón részt vett, irodalmi szalont vezetett és regényt írt a kor ünnepeit sztárja, Lord Byron életéről. Ingres festményén azonban mintha megállt volna az idő, semmit sem tükröz a művészet 19. századi forrongásából. A romantika korának kellős közepén tudomást sem véve az új szellemi áramlatokról, konokul kitartott

a művészet klasszikus ideálja mellett. Talán ebben rejlik annak a máig ható kényelmetlen érzésnek, feszengésnek a gyökere, ami műveit látva elfogta a kortársakat.

Művész apjától tanult festeni-mintázni (hegedülni és énekelni is), kiváló rajztechnikáját ennek a sokoldalú toulouse-i alapozásnak köszönhette. 1797-ben apja kapcsolatai révén került a francia forradalom festője, Jacques-Louis David híres műhelyébe, ahol nemcsak kitartó és szorgalmas, hanem rendkívül becsúgyó tanítványnak is bizonyult. Semmiféle érzelm vagy divat kedvéért nem áldozta fel a „gondolati mélységet és erkölcsi nagyságot”, technika tekintetében pedig a tökéletes rajzot és a legapróbb részletekre is kiterjedő természetű ábrázolást, akkor sem, amikor az már rég anakronizmusnak számított. David iskolája a vonal iskolája volt, heroikus klasszicizmusa hideg a kegyetlenségig. Ingres lassan dolgozott, sokat tépelődött, gyakran hajszolta kétségbeesésbe maximalizmusa. Az antikvitás és a reneszánsz mesterek, elsősorban Raffaello emelkedett, kifinomult stílusának túlhajtása nála egyfajta „klasszicista manierizmushoz” – éles nyelvű kritikusai szerint viszont perverz extremitásokhoz vezetett. A hermelinpalást utolsó szőrszálaig, a pompás szatén-draperiák legapróbb gyűrődéséig hűen megfestett környezetbe ágyazott vértelen, papírmásé alakok groteszk elegyet alkotnak különösen történelmi és mitológiai tárgyú festményein. Még a meztelen női testekkel telezsúfolt törökfürdő-jelenetekbe is inkább a hajlatok vonalritmusa visz életet, mintsem a testek érzéki megfestése. A fényképészként ismert, de vitriolos karikatúrákat és műkritikákat is jegyző Nadar szerint Ingres torz testeket halmoz egymásra. Külön kitér a bordák közé csúszó köldök, hónalj felé tartó mellbimbók, izmok nélküli, zsákszerű lábak problematikájára. Szerinte a felfújott üres testekből

hiányzik a csont, a tartóváz, különösen az elkeskenyedő ujjakkal és fura körmökkel megfestett kézfejeket tartotta borzasztónak. Kegyetlen karikatúráján az 1855-ös párizsi világkiállításon 43 festménnyel szereplő Ingres terme hűtőház (hullaház), ahonnan ki kell menteni a merevre fagyott testű nézőket. Baudelaire is a másik teremben kiállított, színpompás és eleven Delacroix-festményekkel rokonszenvezett, mégis akarva-akaratlanul Ingres védelmére kelt, amikor azt írta, hogy a szépségben mindig van valami bizarr. A perverz diszharmonia mélyen nyugtalanító ugyan, de megmentheti a festményt a banalitástól. Théophile Gautier pedig azzal szolgálatott elégtételt neki, hogy kijelentette: a kortársak közül egyedül Ingres képviseli „a történelem, az eszménykép és a stílus nagy hagyományait”, és igaz, hogy meg sem érinti a modern kor szelleme – viszont örök. Kétes értékű bók?

Mindenesetre az utókor is az időtlen, tiszta szépséget értékeli műveiben, de akkor teszi mindezt igazán könnyű szívvel, amikor – és erre Haussonville grófnő portréja kiváló példa – Ingres tökéletesre törekvése nem dermeszti fagyossá a képet. Amikor a nyilvánvalóan idealizált vonások és a kínos precizitással összehangolt tónusok sem fokozzák le pusztán megörökítendő szép tárggyá a kép hús-vér modelljét. Ezen a festményen még ugyanis az anyagok érzéki megfestése, a selyemszalag izzó, mély vöröse is valóságos, emberi érzelmeket sejtet.

(SzR)

**Ingres, Museo del Prado,
Madrid, 2016. március 27-ig.**

© Paris, Musée du Louvre



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *A törökfürdő*, 1862, olaj, vászon, fa, átmérője 108 cm, Párizs, Louvre, Don de la Société des Amis du Louvre, Maurice Fenaille támogatásával, 1911, RF 1934



© The Frick Collection, New York

Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Haussonville grófnő*, 1845, olaj, vászon, 132×92 cm, New York, The Frick Collection, 1927

Gálig Zoltán

NYOLC NŐ, VAGY A NŐI NYOLCAK?

Húsz évvel az eredeti Nyolcak után újra együtt állít ki nyolc művész, csak ők nők. Mi tükröződik képeiken: a művésznői sors, a közben végbement társadalmi változások, vagy a kettő együtt? Művészeti tendenciák és alig kikutatott életutak fantasztikus kombinációi, avagy művésznők, akik közül sokról még azt sem tudjuk, mikor halt meg.

Az 1990-es évek közepére intenzívvé vált női művészeti kutatások fontos mozzanata volt az Új Nyolcak csoport tevékenységének feltárása. A női művészcsoport 1931-ben alakult azzal a céllal, hogy ellensúlyt képezzenek az „anyaegyesületükben”, a Magyar Képzőművésznők Egyesületében (továbbiakban MKE) uralkodó konzervativizmussal szemben. Maga a női egyesület mint társadalmi jelenség progresszív volt, az Új Nyolcak sem akartak kiszakadni ebből, csupán fel akarták hívni a figyelmet magukra. Ennek érdekében

1931. október 29-én kiállításon mutatkoztak be a Nemzeti Szalonban. Több önálló fellépésük nem volt, de később alkotásaik egymás mellett szerepeltek és a kritikák is együtt emlegették őket. A név nem átgondolt döntés volt, a sors hozta úgy, hogy ennyien állítottak ki. Hivatalosan a Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új (sic!) Csoportjaként jegyezték fel őket, és csak közvetlenül a kiállítás előtt kerültek az új, amúgy rövid életű titulussal a sajtóba. Később mégis tudatosan törekedtek a létszám megtartására. Tagjai: Bartoniek Anna, Endresz Alice, Hranitzky Ilona, Muzslai Kampis Margit, Kiss Vilma, Loránt Erzsébet, Futásfalvi Márton Piroska, Szuly Angéla.

A „két Nyolcak” feldolgozottsága igen csak aránytalan. A női művészet kutatásában nem történt akkora előrelépés, sokkal szerényebb a tudásanyag, amelyben szerepet játszik a sokat emlegetett felejtés, elhallgatás.¹ Az ismerethiányt ellensúlyozza Szuly Angéla naplója.²

1910 körül majdhogynem a Nyolcakra korlátozódott a modernizmus – talán kéttucatnyian voltak, akiket ide lehet sorolni.³ A húszas évek második felére már nem számított rendkívülinek egy modern csoport jelentkezése. A kockázatot az jelentette, hogy nőként állítottak ki. Pozitívabban viszonyultak hozzájuk, ha férfiak-

kal együtt vagy vegyes színvonalú „anyaegyesületükben” szerepeltek.⁴

RÉGI ARCOK AZ ÚJ NYOLCAK KÖRNYEZETÉBEN

A kiállításrendezéskor, illetve a megnyitón többen feltűntek azok közül, akik a Nyolcoknak is kortársai voltak. Egyesek már nem szellemi társaként, hanem kritikusként voltak jelen, mások, akik nem kötődtek a Nyolcához, most új szerepkörben, esetleg bennfentesként léptek fel a női művészek oldalán. Szuly Angéla naplója alapján tudjuk, kik voltak jelen: Csók István, Déry Béla, Elek Artúr, Gerevich Tibor, Gerő Ödön, Glatz Oszkár, Kertész Róbert, Kövesházi Kalmár Elza, Lyka Károly, Paizs Goebel Jenő, Sztéhló Lili, Vaszary János, Wabrosch Berta.⁵ Rajtuk kívül még sokan ott voltak a megnyitón, akik nincsenek név szerint megemlítve.

Elek Artúr és Gerő Ödön⁶ a Nyolcak szellemi környezetéhez tartoztak, de az Új Nyolcak kiállításáról már csak kívülállóként, kritikusként írtak: kifogásokat is találva, de rokonszenvvel. Elek Artúr esetében szóba sem jött bármilyen analógia felvetése a két csoport között, ugyanis bevezető sorai kilenc festőről szólnak, bár a név szerinti felsorolásnál már nem tévedett.



Új Nyolcak-csoportkép az 1931-es kiállítás előtt. Balról jobbra: Wabrosch, Futásfalvi, Bartoniek, Szuly, Hranitzky, Endresz, Kampis, Loránt, a festmény Kiss Vilma önarcképe, Szombathelyi Képtár

Lyka Károlynak a Nyolcakkal szemben még fenntartásai voltak, viszont kedvezően fogadta a női művészeket. Ennek oka nyitottsága volt, és szerepet játszott az is, hogy nevelt lányának jó barátja volt Szuly Angéla. Kövesházi Kalmár Elza a rivális Alkotó Művésznők Egyesülete (a továbbiakban AME) igazgatósági tagja volt, egyike azoknak, akik kiállítottak a Nyolcakkal.

Déry Béla volt a Nemzeti Szalon vezetője 1911-ben is, amikor a Nyolcakat bemutatták, 1931-ben pedig az Új Nyolcakat vette az intézmény programjába. Emellett az AME pártolója, igazgatója volt.⁷ Szulyék ezt úgy értelmezték, hogy az AME Déry Béla kedvezményezettje. Déry a későbbi Új Nyolcakat is közöttük szerette volna tudni.⁸ Valószínűleg felfigyelt arra a javaslatra, hogy a modern női festők alkítsanak külön csoportot.⁹ Szuly Angéla szerint Déry neheztelt rájuk, hogy nem léptek át.¹⁰ A későbbiekben a viszonylag nagyszámú negatív kritika hátterében Déry manipulációját sejtették.¹¹ Az egyik cikk szerint nem az aktualitásokban élnek, miszerint „...ezek az új nyolcak még ott tartanak, ahol a régi nyolcak elhagyták”¹². Déry Béla 1932-ben meghalt, és az általa támogatott művészcsoport is eltűnt. Volt, aki átlépett az MKE-be.¹³ Úgy tűnik, hogy Déry Béla személye a női művészet szempontjából fontos volt, mert halála után az MKE tagjai aggódtak, hogy kiszorulnak a Szalonból.¹⁴ Később mégis ez maradt szinte kizárólagos fórumuk.

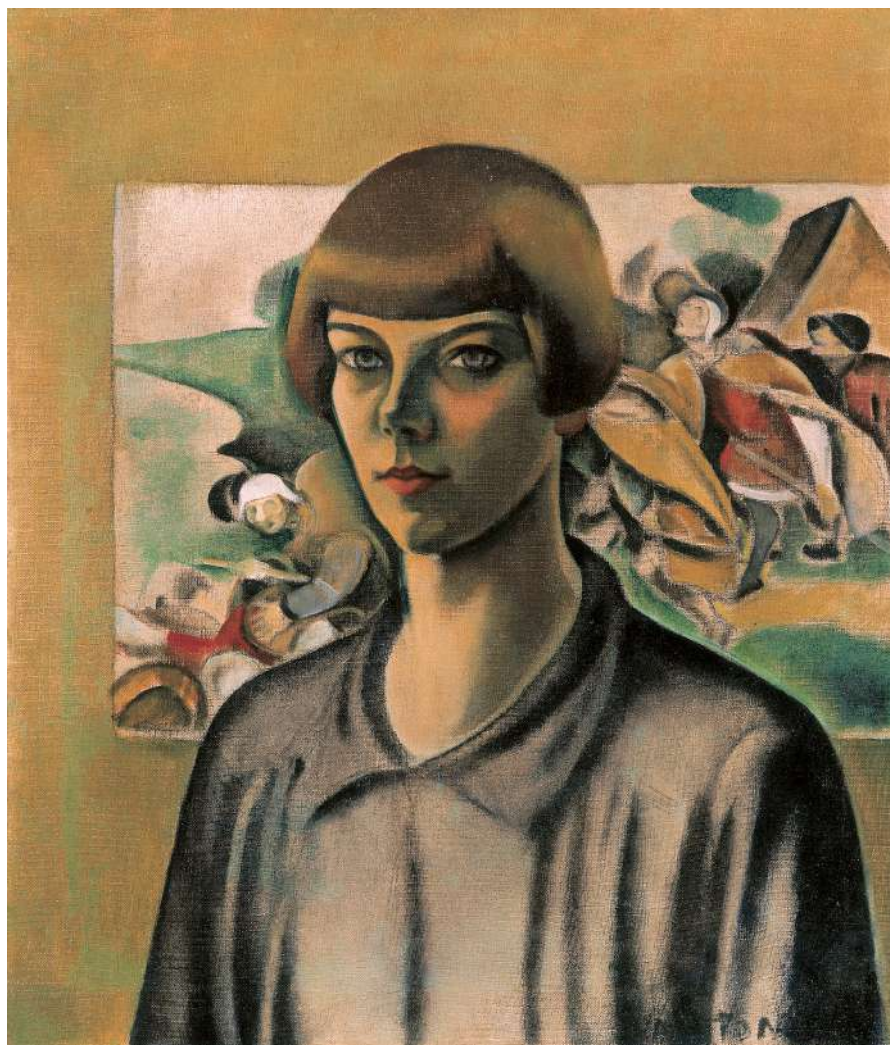
Csók István és Vaszary János neve nem szerepelt a Nyolcak-típusú progresszió zászlóján, ugyanakkor mint főiskolai tanárok a moderneket támogatták.

Glatz Oszkár nagyon kedvelték a festőnők rokonszenves személyisége miatt, viszont a modernségről alkotott nézete eltérő volt tanár kollégáitól. 1930 körül az új klasszicizmus és a Neue Sachlichkeit mellett állt ki.¹⁵

Gerevich Tibor nemcsak a tárlat rendezése közben jött el. Szó volt arról is, hogy előadást tart, de ez végül elmaradt.¹⁶

A nők baráti köre férfakkal bővült. Szuly Angéla naplójában rendszeresen szerepel Ferenczy Valér, Paizs Goebel Jenő, Barcsay Jenő, Heintz Henrik, Rozgonyi László, a férfiek közül Kampis Antal, Árkay Bertalan (a tárlaton nem kiállító, de a csoporthoz kötődő Sztehló Lili férje) neve.

Bartoniek Anna: *Bubifrizurás önarckép*, olaj, vászon, 70×60 cm, magántulajdon



© Kieselbach Galéria

A sajátos kontúrokkal megoldott önarcképen Bartoniek Anna mögött id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* (1568) című kompozíciójának másolata látható a tükörben. Úgy tűnik, Bartoniek a holland mestereket tekintette előképnek, ami nem is csoda, hiszen 1927-ban nagy hatású németalföldi kiállítást láthattak a budapestiek a Képzőművészeti Társulat szervezésében.

Bartoniek Anna (Budapest, 1896. máj. 10. – Budapest, 1978)

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1914 és 1922 között Réti István, Glatz Oszkár és Vaszary János tanítványa volt. Elnyerte a Szinyei Merse Pál Társaság ösztöndíját. Rómában, Velencében és Bécsben járt tanulmányúton. 1928-ban Rómában, 1929-ben Stockholmban, Oslóban állított ki. A harmincas évektől számos fametszetet készített, főként irodalmi művek alapján, többek közt Madách *Az ember tragédiájához*. 1932-ben A Magyar Képzőművészet Úttörőinek és az Összes Művészcsoportok Tagjainak Válogatott Műveiből Rendezett Kiállítás, 1850–1932. résztvevője a Műcsarnokban. A Magyar Képzőművésznők Egyesületének keretében 1933-ban a Nemzeti Szalonban, 1934-ben Varsóban és Łódźban az International Federation of Business Women által rendezett kiállításon szerepelt. Az ottani siker viszonzásaként valósult meg a Lengyel és Magyar Képzőművésznők Egyesületei közös kiállítása a budapesti Nemzetközi Klubban (volt Vigadó) 1936-ban, melyen szintén részt vett. 1943-ban önálló kiállítása nyílt az Alkotás Művészházban. A negyvenes évek végétől a művészeti élet periferiájára szorult.

Muzslai Kampis Margit: *Szoptató anya*, 1934 körül, farost, olaj 79,5×55, magántulajdon



© Fotó: Fűzi István

Érdekes témaválasztás: Muzslai Kampis Margit komor tekintetű modellje nem alkalmas az anyaság megszokott dicsőítésére; azt sugározza, ami miatt minden művészi ambícióval rendelkező nő retteghet, vagyis hogy az anyaság és a művészi karrier összeegyeztethetetlen. Mindez azonban olyan nyugodt, erőteljes, mondhatnánk férfias kompozícióban tárul elénk, hogy nem nagyon jósolnánk meg: Muzslai Margit később évtizedekre feladta a művészi pályát, és csak nyugdíjas korában kezdett újra festeni.

Muzslai Kampis Margit

(Budapest, 1898. máj. 30. – Pécs, 1981. júl. 9.) Csók István és Glatz Oszkár tanítványa volt 1916 és 1924 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. 1922–1923-ban dolgozott a pécsi művésztelepen, 1923-ban részt vett a művésztelep kiállításán is. Főiskolai évei alatt hatszor kapott díjat, valamint kitüntető elismeréseket. 1920-ban a Tavaszi Tárlaton, 1925-ben a Szinyei Merse Pál Társaság ösztöndíjasaként állított ki a Nemzeti Szalonban. 1927-ben a Nemzeti Szalon Tavaszi Szalon kiállításán, 1928-ban a Műcsarnok Tavaszi Tárlatán, 1933-ban a Magyar Képzőművésznők Egyesülete Nemzeti Szalonban rendezett kiállításán szerepelt. Festészet mellett grafikai tervezéssel is foglalkozott. Könyvborítót tervezett férje, Kampis Antal művészettörténész *A magyar faszobrok* című kötetéhez 1939-ben. Férjétől később elvált, és az 50-es években a Budapesti Várostervezési Intézetnél, a BUVÁTI-nál vállalt munkát műszaki rajzolóként, hogy saját és két gyermeke megélhetését biztosítani tudja. Innen ment nyugdíjba 1961-ben. 1962-ben Pécsre költözött. 64 évesen itt kezdte újra a művészi munkát. A Janus Pannonius Múzeum – ahol az 1960-as és 70-es években többször vállalt alkalmi rajzoló és dekorációs munkákat – két alkalommal is rendezett műveiből kiállítást.

A Nyolcak mint csoport széthullott, egyenként fontos művészekről beszélhetünk, akik a továbbiakban alkottak, tanítottak. Járitz Józsa és Hranitzky Ilona Berény Róbert mesteriskolájában tanultak.¹⁷ A női festők a volt Nyolcak kiállításait látták, de csoportként nem szerepelnek Szuly Angéla naplójában. Nagyobb jelentősége volt a női utódok stílusfejlődése szempontjából a főiskolai tanulmányoknak, a Fiatalok és a Szőnyi-kör hatásának, ami közvetve Nyolcak-hatásként értékelhető, valamint Vaszary sötét árnyalattú, expresszív korszakának.

AMBIVALENS VISZONY A PROGRESSZIÓHOZ

Az Új Nyolcak szemléletmódjában fontos szerepe volt társadalmi gyökereiknek. A középosztályt képviselték. Nem iparos, hanem elsősorban értelmiségi családok tagjai voltak. Többek között Bartoniek Annát, Hranitzky Ilonát, Loránt Erzsébetet, Muzslai Kampis Margitot emelhetjük ki a művelt rétegek képviselői közül. Világmegegyező társadalmi-politikai elképzelésekről nem tudunk, bár számos szociális témájú képet készítettek.

Szuly Angéla németül és franciául folyékonyan beszélt, több ezer oldalas naplójának tökéletes a helyesírása. A jobboldali Egységes Párt aktivistája volt, magát irredentának vallotta¹⁸. Bartoniek Anna műveltségének bizonyosságai irodalmi illusztrációi. Futásfalvi a Magyar Képirók Társaságához való csatlakozással a népi jobboldaliság áramlatába került, miközben modernségét nem adta fel.

Az Új Nyolcak politikailag nem voltak progresszívek. Függetlenül attól, hogy közös szerepléseikkor ebből a szempontból

nem nyilvánultak meg, a kritikusok helyettük döntöttek hovatarozásukról. Farakas Zoltán a *Nyugat*-ban írt kritikájában látásmódjukat „kispolgáriasságnak” értékelte¹⁹, viszont Kézdi-Kovács László a képzőművésznők „baloldali” csoportjának nevezte őket.²⁰

Abban egységesnek tűnnek, hogy az újításokban vallásos témájú képeikkel csak addig a határig jutottak el, amelyet még a Római Iskola is megengedett a modernség jegyében. A Nyolcak vallásos képei annak idején tabukat döntöttek: Berény Róbert *Krisztus (Jelenet)* (1912),²¹ Pór Bertalan *Hegyibeszéd* (1911)²² című képei a hívőket hadüzenetként érthette. Kiss Vilma *Getsemáni kerti álmom* (1925 k.) című képe²³ azonban még a Nyolcakon is túltett mélységével, ugyanis az újszövetségi jelenet férfi szereplőit nőként ábrázolta.

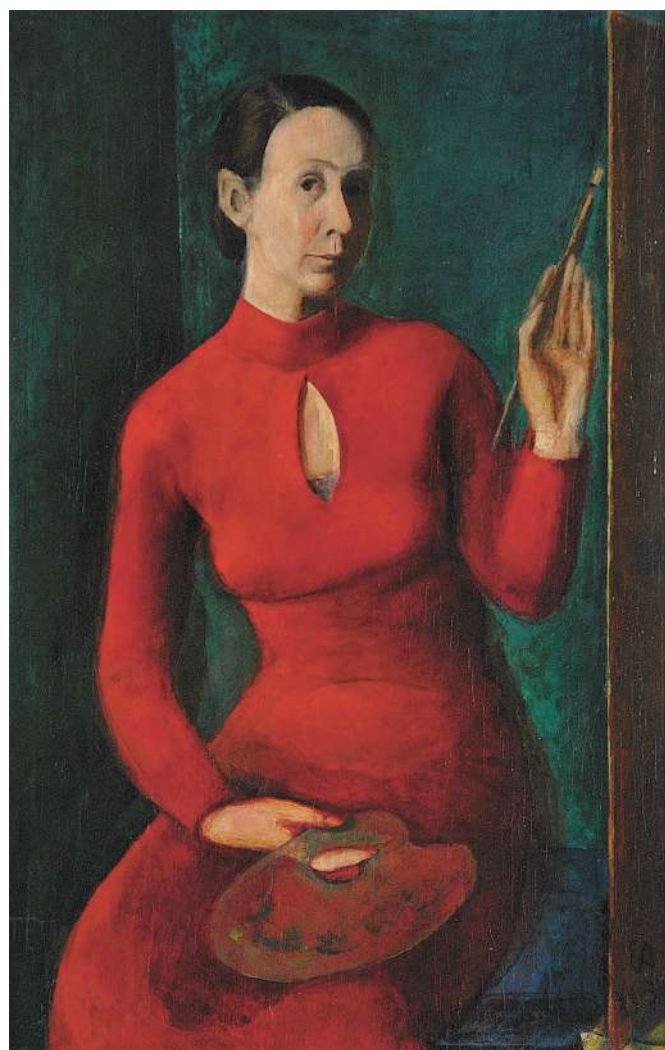
AZ ÚJ NYOLCAK STÍLUSA ÉS TEMATIKÁJA

A Nyolcak művészeti forradalmához viszonyítva kisebb léptékűek az Új Nyolcak újításai. A Nyolcak képviselték először az addigi festészetet megváltoztató expresszionizmus, fauvizmus, és kismértékben a kubizmus eredményeit. Ezek 1930 körül már kész tények voltak, viszont 1910 körül még nem volt új tárgyiasság, újklasszicizmus és art deco, absztrakt művészet, szürrealizmus. Ebben a helyzetben újat a meglévő stílusok egyéni kombinációjával lehetett létrehozni. Egy-egy stílus érvényesü-

lését tekintve több tendenciát figyelhetünk meg: Bartoniek Anna, Muzslai Kampis Margit, Hranitzky Ilona, Kiss Vilma az újklasszicizmust, az új tárgyiasságot képviselték, Endresz Alice, Futásfalvi Márton Piroska esetében az expresszionizmus befolyásáról beszélhetünk, míg Szuly Angéla festészetére a posztnagybányaiság volt jellemző. Ez a felosztás a művek nagy átlagából adódik, ugyanakkor mindegyikük készített olyan alkotásokat is, amelyek révén a másik csoportban kaphatnának helyet. A nonfigurativitás és a szürrealizmus kimaradt a repertoárból.

Egyik kritikusuk véleménye szerint a stílus nem feltétlenül párosul a nemekhez fűződő sztereotípiákkal.²⁴ Jellemző egyrészt, hogy egyenként egyszerre több stílusban is tudtak dolgozni, másrészt a stílus sokszor a kiválasztott tematikától függött. Ez a Nyolcaktól sem volt idegen: Berény Róbert és Tihanyi Lajos egyidejűleg készült aktképei és csendéletei például stílusban is különböznek. Kürti Emese Futásfalvi Márton Piroska festészetében kimutatta, hogy a lineráris fejlődésmélet esetében nem alkalmazható.²⁵ Ugyanez jellemző Endresz Alice-re, akinek groteszk emberábrázolásai, harsány vásári jelenetei mellett teljesen eltérő stílust képviselnek néptelen, Grant Wood és Georgia O’Keeffe világát idéző tájképei. Sorolhatjuk tovább: három stílusról is beszélhetünk Hranitzky Ilonánál, akinek vallásos

Endresz Alice: *Önarckép festőállvánnyal*, 1933–36, farost, olaj, 100×65 cm, Szombathelyi Képtár



© Savaria Művészeti Múzeum – Szombathelyi Képtár, Szombathely

Groteszk és harsány társasági képeihez mérten nagyon konzervatív és visszafogott Endresz Alice önarcképe. A puritán hajviseletnek és a szigorú, kutató tekintetnek némiképpen ellentmond a hosszú ujjú, magas nyakú, ám rafinált dekoltázzsal rendelkező vörös ruha. A paletta és az ecset inkább hasonlítanak egy szent attribútumaira, mint munkaeszközökre. Ezt a benyomást erősíti festés helyett áldásra emelt keze és a szűk, cellaszerű tér is.

Endresz Alice (Káptalantóti, 1899. júl. 13. – ?)

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1916 és 1923 között Deák-Ébner Lajosnál, Réti Istvánnál és Vasary Jánosnál tanult. Tanulmányúton Olaszországban járt. 1932-ben az Első Magyar Reprezentatív Csendélet kiállítás résztvevője volt a Nemzeti Szalonban. 1935-ben Futásfalvi Márton Piroskával állított ki a Szépművészeti Kiállítások Szalonjában. 1939-ben műveit beválogatták a New York-i Riverside Múzeumban rendezett kiállításra. 1943-ban a Magyar Képzőművésznők Egyesülete keretében, valamint az Első Zsűrímentes Kiállítás alkalmából szerepelt a Nemzeti Szalonban. Alkotó tevékenységének kedvelt helyszíne volt a Balaton és környéke.



Az Új Nyolcak tagjai, é. n. (1931 előtt), magántulajdon. Alsó sorban balról: Loránt Erzsébet, Futásfalvi Piroska (?), Kampis Margit

Kiss Vilma: *Getsemáni kerti álom*, 1925 k., olaj, vászon, 76,5×63,5 cm, magántulajdon

© Fotó: Kerek István

A Kiss Vilma *Getsemáni kertjében* térdelő Jézus minden valószínűség szerint nő, vagy legalábbis nem nélküli lény, az alvó apostolok pedig olyannyira beleolvadnak a környezetbe, hogy figuráikat nehéz megkülönböztetni az olajfalfalombok foltjaitól. Kiss Vilma is azok közé a Vaszary-tanítványok közé tartozott, akik mesterük példája nyomán bibliai témákat dolgoztak fel a legmodernebb festői eszközökkel. Ugyanakkor ez a modern, franciás festésmód épp annyi rokonságot mutat az akkori legújabb párizsi irányzatokkal, mint az ókeresztény művészet itáliai, leginkább ravennai emlékeivel.

Kiss Vilma (1893–1943)

Tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskolán végezte 1916 és 1923 között, mesterei Glatz Oszkár és Vaszary János voltak. 1922-ben részt vett a pécsi művésztelep csoportos kiállításán, önálló bemutatkozási lehetőséget 1925-ben kapott a Mentor könyvkereskedésben. 1925-ben és 1929-ben a Képzőművészet Új Társasága (KUT) Nemzeti Szalonban rendezett kiállításain is szerepelt. Elnyerte a Szinyei Merse Társaság ösztöndíját. Rabinovszky Máriusz már 1927-ben felhívta a figyelmet művészetére, 1929-ben előadást tartott róla. 1929 és 1931 között Berlinben élt, ahol ruhaszalont nyitott, de folytatta művészeti tanulmányait is. Az Új Nyolcak 1931-es kiállítása idején Amerikában tartózkodott, ott sajátította el a rajzfilmkészítés technikáját. Bár festőként indult, nemzetközi ismertségre már külföldön, animációs tevékenységével tett szert. 1933-ban telepedett le Párizsban, és olyan nagynevű alkotókkal dolgozott együtt, mint a Gémeaux Stúdió alapítója, Paul Grimault, vagy a szintén magyar származású Jean Image (Hajdú Imre). Az 1937-es Párizsi Világkiállításon mutatták be a *Phénomène électriques* című animációs filmet, melynek munkálataiban ő is részt vett. 1941-től a René Risacher Stúdióban dolgozott főanimátorként. 1943-ban Párizsban halt meg. Németországban Vilma de Kish, Franciaországban Wilma de Quiche néven szerepelt.

képei neoklasszicista jellegűek, tájképei, csendéletei posztnagybányai stílusúak, itt bemutatott csendélete pedig expresszív. Kiss Vilma képei között nincs ekkora eltérés: ő inkább egy képen belül szintetizált több, eredetileg össze nem tartozó hatást (Gauguin-új tárgyiasság).

A tematikák megközelítésével könnyebb jellemezni a női festészetet. A Nyolcak tematikája még a hagyományos műfaji felosztáson alapult. A Nyolcak – és ez alatt most elsősorban a Kernstok Károly által képviselt szellemiséget értjük – kitüntetett műfaja volt az aktábrázolás, ezen belül a férfiak számát emblematikusnak. Az Új Nyolcak ugyancsak kötődtek a hagyományos műfajokhoz, ugyanakkor jelentős különbségeket találunk. Náluk is jellemző saját nemük aktábrázolása, de ezek kevésbé keltettek feltűnést. A férfiak néhány kivételtől eltekintve hiányzik a női festők-nél. Érdekes módon azonban a kor szóhasználatában a trikóba és rövidnadrágba bújtatott férfitest is akt volt.²⁶

AZ AKT

Berény Róbert, Márffy Ödön, Tihanyi Lajos, Pór Bertalan festményein az arcvonások elmosódtak, a test ábrázolásán van a hangsúly. Márffy Ödön életművében az ilyen típusú kompozíciók a *Színes női akt* (1908 k.) után váltak jellemzővé.²⁷

A nő gyakran a vegetatív létezéshez közel álló passzív, tudat nélküli lény. Az elemzések ezt idilli állapotként írják le: az aktok „...öntudatlan létezés szintjén levő figurák...”²⁸ „...a tökéletes tétlenség örömeiben...”²⁹ feloldóak, „az „önfeledt létezés”³⁰ szintjét képviselik.

Az Új Nyolcak képein a nők együttlété békés, várakozó, míg a Nyolcak férfijai aktív, készülődő stádiumban vannak.

A Nyolcak-stílusú férfiak mint mozgósító erő felbukkan Pór Bertalannak a Tanácsköztársaság idején készült plakátján.³¹

Kállai Ernő a „nagyszerű, kemény férfias lendület” képviselőinek tekintette a Nyolcakat.³² A negatív kritika viszont „apache”-festészetnek titulálta ezt a stílust.³³ A nőknek a férfiakhoz viszonyított passzivitása nem jelent akarathátrányt. Ennek oka a saját testhez való viszonyban van. A nők számára az aktábrázolás az önmegismerés eszköze. „A nő számára egy másik nő teste sosem annyira idegen, mint egy férfié...”³⁴ Ez a logika azonban elvezethet ahhoz a következtetéshez, hogy

Futásfalvi Piroska, akit „eleven és pajzán” nőként jellemez barátnője, Szuly Angéla, pikáns kettős aktját az art deco síkszerű, dekoratív stílusában festette meg. Még a tér mélységét is egy vonal, a heverő női test és tükörképének erőteljes cikcakk vonala érzékelteti. A fekvő nőalak beállítása és a heverő élénkvrös, csíkos mintája Matisse aktjait idézi. Külön érdekesség, hogy a két akt szinte egyforma, mintha különböző nézetből ugyanazt az egyébként rendkívül divatos és érzéki, modern nőalakot látnánk.

Futásfalvi Márton Piroska

(Nyárádszereda, 1899. jan. 22. – Budapest, 1996. ápr. 26.)

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1916 és 1924 között Csók István tanítványa volt. 1922–1924 között nyaranta a pécsi művésztelepen, 1925-ben a nagybányai szabadiskolában dolgozott. 1928-ban férjével, Nagy Nándor festőművésszel és Szuly Angélával németországi tanulmányutat tett. Többször ellátogatott szülőföldjére, Erdélybe. 1922-től szerepelt rendszeresen kiállításokon, több alkalommal a Képzőművészek Új Társasága (KUT) szervezésében. 1926-ban belépett a Független Művészek Társaságába, 1934-ben pedig tagja lett a Magyar Képzőművészeti Társaságának is. 1939-ben két festményét beválogatták a New York-i Riverside Múzeumban rendezett kiállításra. 1935-ben Endresz Alice-szal közösen állított ki a Szépművészeti Kiállítások Szalonjában. 1947-ben szerepelt az Első Zsűrimentes Kiállításon és a Magyar Képzőművésznők Egyesülete tárlatán a Nemzeti Szalonban, 1949-ben ugyanitt a 101. Csoportkiállításon. Képzőművészetileg aktív maradt a második világháborút követő évtizedekben is, de a művészeti élet főáramából hosszú időre kiszorult.

Futásfalvi Márton Piroska: *Két akt macskával*, 1930 k., olaj, vászon, 106×124 cm, Szombathelyi Képtár



© Savaria Művészeti Múzeum – Szombathelyi Képtár, Szombathely

ez a férfiak esetében sem lehet másképp. A nők viszonya azonban egymáshoz jóval gyengédebb, és ez a kommunikációjukban is megnyilvánul. Nem rendkívüli egymás érintése, simogatása, ölelése, és a kézen fogva való járás sem.

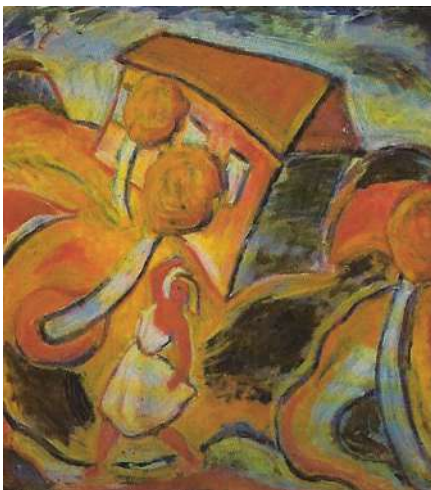
A nők számos kettős aktot festettek, amelyet a „barátságképek”³⁵ kategóriájába sorolhatunk, de ezek sokszor a barátság is túlmutatnak, és erotikus jellegűek.

Azon túl, hogy a nők erotikus kisugárzása saját képeiken is kifejezést nyer, a viszonylag kisszámú férfiképmáson is van erotikus utalás.³⁶ A nők erotikus önmegjelentésének egyik titka, hogy képesek magukat az őket néző férfi szemével látni. Szuly Angéla írta naplójában. „...nem mondhatom, hogy nem feszélyezett engem egy kicsit, mikor fürdőruhában egymás mellett ülve ő többet látott belőlem, mint valaha...

Pedig igaz, hogy a fesztelenség ott, abban a helyzetben nagyon jólesik, minden tekintetben.”³⁷

Az Új Nyolcak aktábrázolásainak újdonsága a szemek hangsúlyozása, ami a lelkeség kifejezésének szándékára utal.

Az aktfestés új hullámát képviseli Futásfalvi Márton Piroska *Két akt macskával* (1931 k.) című festménye. A kép kompozíciós váza az art decós „cikcakk”. Élénkségének és általában Futásfalvi stílusának mentális hátterét jellemezte Szuly Angéla, amikor azt írta barátnőjéről, hogy „Piri”... „eleven és pajzán”.³⁸ A kettős akttal, a szereplők hasonlóságával kapcsolatban találóan vett észre a kép elemzője „skizoid” sejtetéseket.³⁹ Futásfalvi festményének különlegessége, hogy síkszerű, dekoratív, ugyanakkor a térbeliség is fontos a perspektivikus torzulások miatt. Ha a hátsó tükörtől indulunk „kifelé”, akkor az aktábrázolás fokozatait tekinthetjük át a Vadak óta. A „leghagyományosabb”, Matisse-ra emlékeztető beállítást látjuk a képsíkkal párhuzamosan fekvő nő figurájában. A tükrözött nőt a középtérben viszont olyan erőteljes rövidülésben ábrázolja, ahogyan azt a Nyolcak egyes festőinek munkáin láttuk. Az elől levő, a képsík



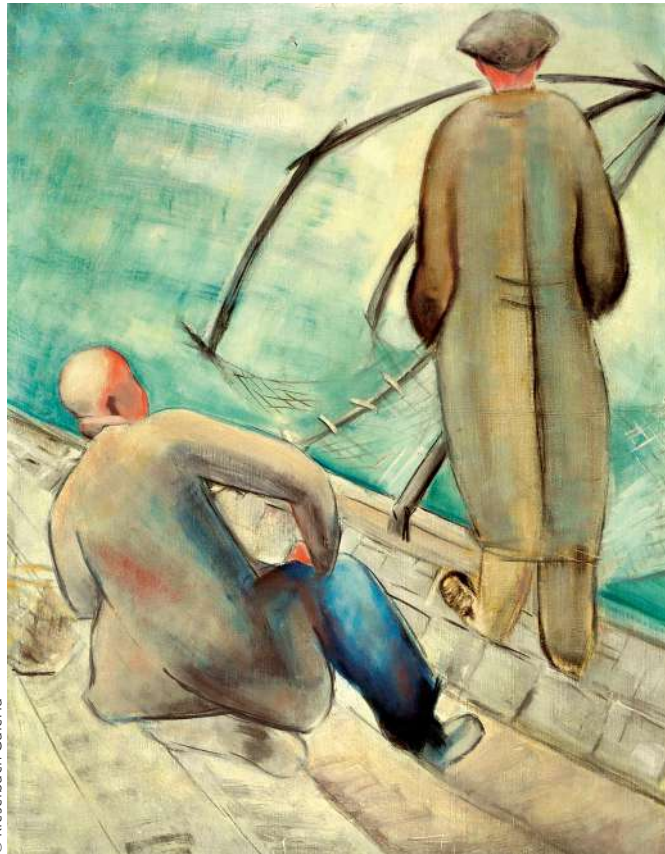
Loránt Erzsébet: *Ház előtt*, olaj, vászon, 103×92,5cm, magántulajdon
Forrás: Új művészet 1999. április, 21. o.

Igazi dinamikus, expresszionista kompozíció, mintha kavarogna rajta a meleg levegő.

Loránt Erzsébet

(Budapest, 1898. okt. 18. – ?)

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1916 és 1924 között tanult, mesterei: Glatz Oszkár és Csók István. 1925-ben a Szinyei Merse Pál Társaság díjazottjainak kiállításán szerepelt. Rendszeresen, 1933-ban, '34-ben és '36-ban is kiállított a Magyar Képzőművésznők Egyesületének a Nemzeti Szalonban rendezett tárlatain. 1939-ben egy festményét beválogatták a New York-i Riverside Museum kiállítására. 1947-ben szerepelt az Első Zsűrimentes Kiállításon és a Magyar Képzőművésznők Egyesülete tárlatán a Nemzeti Szalonban, 1949-ben ugyanitt a 101. Csoportkiállításon.

Szuly Angéla: *Halászlók*, 1930-as évek, olaj, vászon, 72,5×54 cm

© Kieselbach Galéria

Szuly Angéla csendes, vízszíni életképe a két háttal álló figurával valójában merész szerkezetű, különböző mértani alakzatokkal (leginkább trapézokkal) operáló kompozíció. Ha ránézünk, szinte elszédülünk, annyira összszavazja térérzékelésünket a sokféle nézőpont keveredése.

Szuly Angéla (Budapest, 1893. szept. 6. – Budapest, 1976. júl. 3.) 1916 és 1924 között végezte tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, 1921-től állami ösztöndíjasként. Mestere Réti István volt. 1922–24 között a pécsi művésztelepen Csók István irányítása mellett tevékenykedett, egy évvel később a nagybányai művésztelepen festett, 1930-tól viszont a szentendrei művésztelep rendszeres vendége. Alapító tagja volt a Miskolci Művészek Társaságának 1928-ban. 1925-ben szerepelt a Szinyei Merse Pál Társaság díjazottjainak kiállításán. 1926-ban és 1930-ban részt vett a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének Nemzeti Szalonban rendezett kiállításain. Képeivel szerepelt az 1926-os és 1929-es Tavaszi Szalonon, 1926-ban még az Egyházművészeti kiállításon, 1927-ben pedig az 54-ik csoportkiállításon is képviseltette magát. 1928-ban a miskolci Zenepalotában állított ki. 1932-ben a Magyar Képzőművészet Úttörőinek és az Összes Művészcsoportok Tagjainak Válogatott Műveiből Rendezett Kiállítás, 1850–1932. résztvevője a Műcsarnokban. Ő is szerepelt a Magyar Képzőművésznők Egyesületének 1933-ban, 1934-ben és 1936-ban rendezett tárlatain és az 1938-as jubileumi kiállításán a Nemzeti Szalonban. 1928-ban Németországban, 1934-ben Olaszországban, 1937-ben Párizsban volt tanulmányúton, ahol kiállítási lehetőséget is kapott. 1938-ban angol–magyar nőművészeti kiállításon vett részt Londonban. 1939-ben két festményét beválogatták a New York-i Riverside Museum kiállítására. 1962-ben állított ki az Ernst Múzeumban Farkas Eszterrel. 1968-ban a Szentendrei Festészet Negyven Éve című kiállításon még szerepelt műveivel.

teljes vertikumát betöltő női akt viszont már a kor divatja szerinti, még meztelenül is, ugyanis attribútumként értelmezhető sminkje, rúzsosított szája, hajviselete.

AZ ÖNARCKÉP (ÖNKÉP)

Az önarcképek ugyancsak a belső megismerés eszközei.

Bartoniek Anna munkái egységes sorozatot képeznek. A képek közös vonása, hogy a háttérben festmények – leginkább a festő saját művei – láthatók. Ezek történelmi, vallási, világi tárgyúak. Kitűnik a sorozatból a *Bubifrizurás önarckép* című alkotása, amelyen a festő mögött id. Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* (1568) című kompozíciója ismerhető fel. Tanulságos, ha látó ember, egy festő vakokat ábrázol.

A kérdés az, hogy létezhet-e ennek a képnek női olvasata? Tekintettel Bruegel képeinek sokértelműségére, és ebből adódó nyitottságára, okkal feltételezhetjük, hogy igen. A festményén szereplő alakok nemcsak allegorikusak, hanem valóságosak is, egy kiközösített csoport képviselői. A nők empátiája, szolidaritása a hátrányos helyzetűek, a betegek iránt köztudott. Bruegel kompozíciója itt a női festők kiszolgáltatottságára, kirekesztésére is utalhat, ezen túl pedig arra is, hogy csak magukra nem számíthatnak. A vakok nem tudják, miként látják őket. Áttételesen ez igaz a női művészekre is, akik bizonytalanok voltak megítélésüket illetően.

Endresz Alice *Önarckép festőállvánnyal* (1933–36) című festménye jellegzetes példája annak a női attitűdnek, amit Kopócsy Anna találóan „rejtőzködés-önfeltárásnak” nevezett.⁴⁰ Mint nő egyszerre kihívó és visszahúzó. Nyaknál zárt a ruhája, ugyanakkor ez alatt a zártság alatt kissé mély kíváncsiság van. A ruha színe feltűnő, élénkpiros. Inkább „civil” önarcképnek tűnik. A paletta, az ecset és az állvány mégis inkább az alkotói tevékenységre, mint szent folyamatra utalnak. Ecsetet tartó kezével mintha áldást osztana.⁴¹

ANYA-GYERMEK VISZONY

A művészetben az „Anya gyermekkel”, a „Szojtató anyja” ünnepelet téma, amely akár világi, akár vallásos ábrázolás, egyaránt a születés nagyszerűségét, azt a kiváltságot hangsúlyozza, hogy csak a nők részesei annak a csodának, ami tulajdonképpen a Teremtés földi változata. A szülés fájdalmas folyamatának ábrázolására viszont nincs képi séma.

Ha az anya a gyermekre néz, akkor az általa teremtettségre csodát nézi, és önmaga boldogságában oldódik fel. Ha ránk tekint, akkor is ezt az érzését közvetíti. Kivételesnek számít Muzslai Kampis Margit *Szojtató anyja* (1934) című festménye, amelyen a nő depressziósnak tűnik. A leginkább szemből ábrázolt anya-gyermek kompozícióktól eltérő a beállítás. Puritán megjelenése szociális gondokat sejtet, elképzelhető, hogy problémáforrásként élte meg a gyermek születését. A szoptatás rutin, nem lelki együtt rezdülés, a gyermek is már fejlettebb testalkatú, mint egy újszülött. Ha a nő arcát nézzük, azt vesszük észre, hogy vádlón pillant felénk, mintha mi lennénk bajának okozói. Átható tekintete szavakkal ki nem fejezhető sötét indulatokat sejtet.

ÉLETKÉPEK

Szuly Angéla festészetére általában a dús vegetáció ábrázolása jellemző. A *Halászlók* című festménye eltér ezektől. Nincs növényzet, viszont a víz is az életet jelképezi. A kép hasonló felfo-

gású, mint barátnője, Futásfalvi Márton Piroska *Lágmányosi horgászok* (1933 k.)⁴² című alkotása. Mindkét képen várakozó férfiakat látunk, nem szemből, így azonosulni sem tudunk személyiségükkel. Csak testalkatukból következtethetünk karakterükre. A várakozás, ami talán reménytelen, kitágítja a kép idődimenzióit. A színvilág hasonlóan redukált mindkét alkotáson, és ez az egyhangúságra utalhat – a sivárság, az unalom művészi kifejezésben izgalmassá válhat. A passzív, vagy várakozó férfiak ábrázolása görbe tükre azoknak a férfiak által készített műveknek, melyeken a nők a tétlenség „örömeiben” feloldódva jelennek meg.

Loránt Erzsébet *Ház előtt* című festménye a leginkább erőteljes, expresszív korszakából származik. A kép talányos. Belső feszültségre, szenvedélyre utalnak a kavargó, örvénylő vonalak, de kétségtelenül van benne olyan torzítás is, amely az art deco néha felszínes modorát jellemzi. Ennek ellenére nem felületes a munka, és az sem biztos, hogy az életkép kategóriába sorolható, tekintettel arra, hogy álom is lehet, miután rejtélyes előttünk, hogy mi fűzi a nőt a házhoz, aminek nincs bejárata. Festménye több rokonságot mutat Dénes Valéria és Galimberti Sándor alkotásaival, mint a *Nyolcak* bármelyikével.⁴³ Ismerve Loránt Erzsébet spontán, expresszív alkotói módszerét, feltételezhetjük, hogy kifestette magából szorongásait, otthontalanság-érzését. Vele és Futásfalvi Márton Piroskával kapcsolatban a „Női Vadak” kifejezés is találó lenne. Őket az *Esti Kurir* egy szokatlan és elgondolkodtató minősítéssel illette, nevezetesen, hogy ők a „konzervatív újító művésznők”.⁴⁴

CSENDÉLET

Csendéleteik motívumokban gazdagabbak a *Nyolcak* azonos műfajú képeinél, melynek eredményeként árnyaltabb korrajzzal szolgálnak. A *Nyolcak* csendéleteinek többsége csupán gyümölcsöket, tálakat, konyhai tárgyakat ábrázol. A redukció hátterében feltehetően Cézanne festészete áll. Az Új *Nyolcak* választéka gazdagabb. Gyakori az újságok szerepeltetése, amely a festő és környezetének szellemi-ideológiai orientációjáról árulkodik.

Bár több motívumot tartalmaz az Új *Nyolcak* csendéletfestészete, Hranitzky Ilona *Üvegpalackok* (é. n.)⁴⁵ című műve kivételesen puritán. Színvilágában a monokrómhöz közelít, a tárgyak áttetszőek,

Hranitzky Ilona: *Üvegpalackok*, é. n., olaj, rétegelt lemez, 78×70 cm, magántulajdon



Hranitzky Ilona képén az üvegek visszafogott színharmóniájú, ugyanakkor kaleidoszkópszerűen változatos, szinte már geometrikus képszerkezetet hoznak létre.

Hranitzky Ilona (Siófok, 1889. aug. 18. – ?)

1908 és 1917 között járt a Magyar Képzőművészeti Főiskolára, ahol Deák-Ébner Lajos, Glatz Oszkár és Vaszary János voltak a mesterei, majd Berény Róbertnél tanult. 1926-ban szerepelt a Nemzeti Szalon Egyházművészeti Kiállításán. 1928-ban részt vett a Szent János-kórház kápolnájában a freskók elkészítésében. 1930-ban a Nemzeti Szalon Árpád-házi Szentek Modern Egyházművészeti Kiállítására is meghívást kapott. 1932-ben a Magyar Képzőművészet Úttörőinek és az Összes Művészcsoporthoz Tagjainak Válogatott Műveiből Rendezett Kiállítás, 1850–1932. résztvevője a Műcsarnokban. Ugyanebben az évben szerepelt az Első Magyar Reprezentatív Csendélet kiállításon a Nemzeti Szalonban. Rendszeresen, 1933-ban, '34-ben és '36-ban is kiállított a Magyar Képzőművésznők Egyesületének a Nemzeti Szalonban rendezett tárlatain. 1939-ben egy festményét beválogatták a New York-i Riverside Museum kiállítására.

így a formák megsokszorozódnak, ami a futurizmus dinamikájára emlékeztet. Hranitzky képe rokonítható Giorgio Morandinak azokkal a műveivel is, melyeken hasonló szokatlan formájú palackok vannak.

Mivel az Új Nyolcagnak külön kiállításuk több már nem volt, úgy tűnhet, hogy a csoport munkássága 1931 után egyszerűen elhalt. Tényszerűen bizonyítható, hogy ez nem így történt, együttes megjelenéseik az MKE-n belül a negyvenes évekig kimutathatók. A csoport tevékenységének befejezése az egyesületek elsorvadásával, a fennmaradók megszüntetésével kapcsolatos.

• • •

- 1 Elgondolkodtató példa: Vayer Lajos nem tudott Bartoniek Anna (1896–1978) festőművész létezéséről, holott baráti viszonyban volt a festő nővérével, Bartoniek Emma történéssel. Vayer Lajos levele a szerzőhöz, 1995 k. Szombathelyi Képtár Adattára (továbbiakban Adattár) MA 10127.
- 2 A *Hölggyválasz* c. kiállítás (1998. november 17. – 1999. január 3., Szombathelyi Képtár. Rendezők Kopócsy Anna és Gál Zoltán) előkészítésekor rendelkezésre állt Szuly Angéla naplója (továbbiakban Szuly).
- 3 A *Magyar Vadak*, 2006, Életrajzok 247–285. o. alapján.
- 4 Kézdi-Kovács László (a Nemzeti Szalon igazgatósági tagja a Nyolcak és Új Nyolcak idejében is), aki keményen bírálta őket önálló kiállításukon, az MKE közös kiállításának kritikájában létszámukhoz képest nagyobb terjedelmet szánt rájuk, mint az egyesület többi tagjára. (Kézdi): Magyar képzőművésznők a Nemzeti Szalonban. *Pesti Hírlap*, 1933. október 30. 4. o.
- 5 Szuly 1931. május 31. – december 26. 3483–3485. o. A sorokból kiderül, hogy a nem szereplő festők is elmentek, sőt Wabrosch Berta a közös fotózáson is részt vett, így tényleg nyolcan voltak. Kiss Vilma távol maradt, őt egy önarcképe képviselte az előtérben. Adattár MA 7555/4.
- 6 e. a.: Képzőművészet. Kilenc festőnő a Nemzeti Szalonban. *Újság*, 1931. október 30. 7. o., G-ő: Acht Malerinnen. *Pester Lloyd*, 1931. október 31. 14. o.
- 7 „AME” Alkotó Művésznők Egyesülete első kiállításának katalógusa. 1931. június hó. o. n. mgt.
- 8 Szuly 1931. május 31. – december 26. 3442. o.
- 9 -i.(Kárpáti Aurél): Az Alkotó Művésznők Egyesületének első kiállítása. *Pesti Napló*, 1931. június 7. 22. o.
- 10 Az AME tagja volt már számos korábbi MKE-tag. http://www.worldcat.org/title/magyar-kepzmuvesznok-egyesulete-xiii-ki-allitasanak-katalogusa/oclc/260224304&ref=brief_results
- 11 Szuly uo. 3487. o. Lehetett alapja, ugyanis Farkas Zoltán, aki a *Nyugat*-ban lesújtó kritikát írt, az AME főtitkára volt. Farkas Zoltán: Képk-

- állítások. *Nyugat*, 1931. 22. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>
- 12 (b.m.) (Boross Mihály): Csoportkiállítás a Nemzeti Szalonban. *Esti Kurir*, 1931. október 30. 6. o.
- 13 A *Lengyel és Magyar Képzőművésznők Egyesületei Közös Képzőművészeti Kiállításának Katalógusa*. Budapest október 16 – November. 6–7. o.
- 14 Szuly 1932. október 31. – 1933. március 12. 3578. o.
- 15 Parragi György: Glatz Oszkár festőművész tegnap Drezdából Sopronba érkezett. A mai nagy művész nyilatkozik a holnap nagy művészeiről. *Sopron Vármegye*, 1929. augusztus 2. 3–4. o.
- 16 Szuly 1931. május 31. – december 26. 3486. o.
- 17 Járity Józsa (1893–1986) festőművész emlékkiállítása. *Merítés a KUT-ból II*. Haas Galéria – Ráday Galéria, Budapest, 1999. május–június 5. o. A Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportjának műveiből álló LXXIII. Csoportkiállítás Katalógusa, Nemzeti Szalon 1931. október hó. (továbbiakban Katalógus) Hranitzky Ilona életrajza, o. n.
- 18 Szuly uo.
- 19 Farkas Zoltán: Lásd 11. jegyzet.
- 20 Lásd 8. jegyzet
- 21 Berény Róbert: *Krisztus (Jelenet)* (1912). Reprodukálva A *Nyolcak*, 2010. 60. o.
- 22 Pór Bertalan: *Hegyi beszéd* (1911) olaj, vászon, 300x450 cm, Magyar Nemzeti Galéria
- 23 Kiállítva a KUT kiállításán 1925-ben *Getsemani kert* címen. MTA Bölcsészettudományi Kutatóintézet Művészettörténeti Intézet MDK C-I-5/9940, 2140.1.
- 24 Márjás Viktor: A képzőművésznők új csoportjának bemutatkozása a Nemzeti Szalonban. *Nemzeti Ujság*, 1931. október 30. 9. o.
- 25 Kürti Emese (továbbiakban Kürti): *Futásfalvi Márton Piroška (1899–1996) emlékkiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest. 2002. május 9. – június 5. 4. o.
- 26 „Szuly Angéla... egészséges, szép aktokkal... demonstrálja fejlődését”. (Kézdi): Magyar képzőművésznők új csoportja. *Pesti Hírlap*, 1931. október 30. 4. o. A felsorolt képek között van a *Pihenő evezős* (Szuly Angéla: *Pihenő evezős*, olaj, vászon, 115x90 cm, Saphier Dezső-gyűjtemény), amely egy sportruhás fiatalembert ábrázol.
- 27 Rockenbauer Zoltán: *Márffy Ödön* (monográfia és életmű-katalógus). Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2008. 58. o. <http://doktori.btk.elte.hu/art/rockenbauer/diss.pdf>
- 28 Ráth Zsolt: Vörös Béla. In: Kontha Sándor szerk.: *A Magyarországi művészet története 1919–1945*. Budapest, 1985. 390. o.
- 29 Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok. In: *Magyar Vadak*, 2006, 28. o.
- 30 Barki Gergely: i. m. 146. o.
- 31 Pór Bertalan: *Világ proletárjai egyesüljtek!* (1919) színes plakát, 250x186 cm, Magyar Nemzeti Galéria
- 32 Kállai Ernő: *A magyar festőművészet Nagybányától napjainkig. Demokrácia és köznevelés*. Budapest, 1945. 641–661. o. Idézi Markója, i. m. 62. o.
- 33 (Katalógus, Budapest, 1953, Oelmacher Anna) Forrás: Oelmacher Anna: A szocialista képzőművészet nyomában. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1975, 135–147. o. <http://mek.oszk.hu/04400/04492/html/eletrajz.htm>

- 34 Kürti 21. o.
- 35 Kürti idézi Keserü Katalin terminus technicusát, i. m. 23. o.
- 36 Gál Zoltán: A húszas-harmincas évek női művészete. In: Keserü Katalin szerk.: *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest, 2000. 46. o. Az utalás Futásfalvi Márton Piroška *Parasztfiú szőlővel* (1924 k.), olaj, vászon, 85,5 x 70,5 cm, mgt. című képére vonatkozik, ahol az ölben tartott gyümölcs termékenységi szimbólum. Ellenpárja Szőnyi István: *Leány almákkal. Félakt gyümölcsös tállal* (1921) című festményének (olaj, vászon, 101x70,5 cm, Galéria Umenia Nové Zámky, Érsekújvár).
- 37 Szuly 1928. május 28. – szeptember 2. 3228. o.
- 38 Szuly 1928. május 28. – szeptember 2. 3210. o.
- 39 Kürti 23. o.
- 40 Kopócsy Anna: Férfias erő női ecsetben. Elfelejtett nőművészek a húszas-harmincas években. In: Kieslbach Tamás: *Modern magyar festészet 1919–1964*. Budapest, 2004. 29. o. Idézi: Kürti i. m. 8. o.
- 41 Az önarcképnél használt tükör miatt a jobb kéz a balnak tűnik.
- 42 Futásfalvi Márton Piroška: *Lágyományosi horgászok* (1933 k.), olaj, vászon, 73 x 113,5 cm, Saphier Dezső-gyűjtemény
- 43 Galimberti Sándor: *St Raphaël* (1912 k.), olaj, vászon, 104 x 153 cm, mgt. Dénes Valéria: *Utcaszínpad* (1913), olaj, vászon, 55x46 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs
- 44 (b.m.) i. m.
- 45 Címe alapján feltehetően azonos az 1931-es kiállításon 51. sorszámmal jelölt *Úvegek* c. képével, bár technikaként tempera szerepel.

MAGYAR NŐFESTÉSZET 1895-1950

Válogatás a
Saphier-gyűjtemény
anyagából

**2016. március 11-től
április 24-ig**

Laczkó Dezső Múzeum
8200 Veszprém, Erzsébet sétány 1.



Lehel Mária: Ádám, Éva, olaj, vászon, 100 x 89,5 cm

Fajgerné Dudás Andrea: Paradicsomi délután, 2012, olaj, vászon, 90 x 105 cm



ÉN MOST MÁR ÖRÖKKÉ REPÜLNI FOGOK

FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA, GÁLDI VINKÓ ANDREA, OLÁH ORSOLYA, SZABÓ ESZTER ÁGNES, UJJ ZSUZSI

Kurátor: Oltai Kata / Megtekinthető: 2016. április 8-ig
H-P: 18.00 – 02.00 Szo-V: 12.00 – 02.00 / Mazel Tov, 1073 Akácfa utca 47.

SZÍNES KEDVEZMÉNYEK KEDVENC HELYEIN!



Mennyit költ könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? Számoljon utána bátran!

A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhat kedvenc helyein. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 689 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeli a Magyar Narancsot, 20 százalékos kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

* Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)
10% kedvezmény: Transzit Art Café 7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

BUDAPESTI
OPEREITSZINHÁZ



POLYAK LILLA
GUBIK PETRA
GÖMÖRI ANDRÁS MÁTÉ
SZABÓ P. SZILVESZTER
KÓCSIS DÉNES
MÉSZÁROS ÁRPÁD ZSOLT
KOREOGRAFUS: LŐCSEI JENŐ
KARMESTER: MAKLÁRY LÁSZLÓ
RENDEZŐ: KERO®

Michael Kunze & Lévay Szilveszter
musicalje

Készült Endo Shusaku „Queen Marie Antoinette” című regénye alapján.
Eredeti Változat: Toho Co., Ltd., Tokió.

Jelen változat eredeti alkotója: EMK Musical Company Co., Ltd.

FELELŐS KIADÓ: LŐRINCZY GYÖRGY FŐIGAZGATÓ

WWW.OPERETT.HU

nők lapja
KIEMELT TÁMOGATÁSSAL

fideli

JEGY+HU

OLIFE1

klasszik
rádió

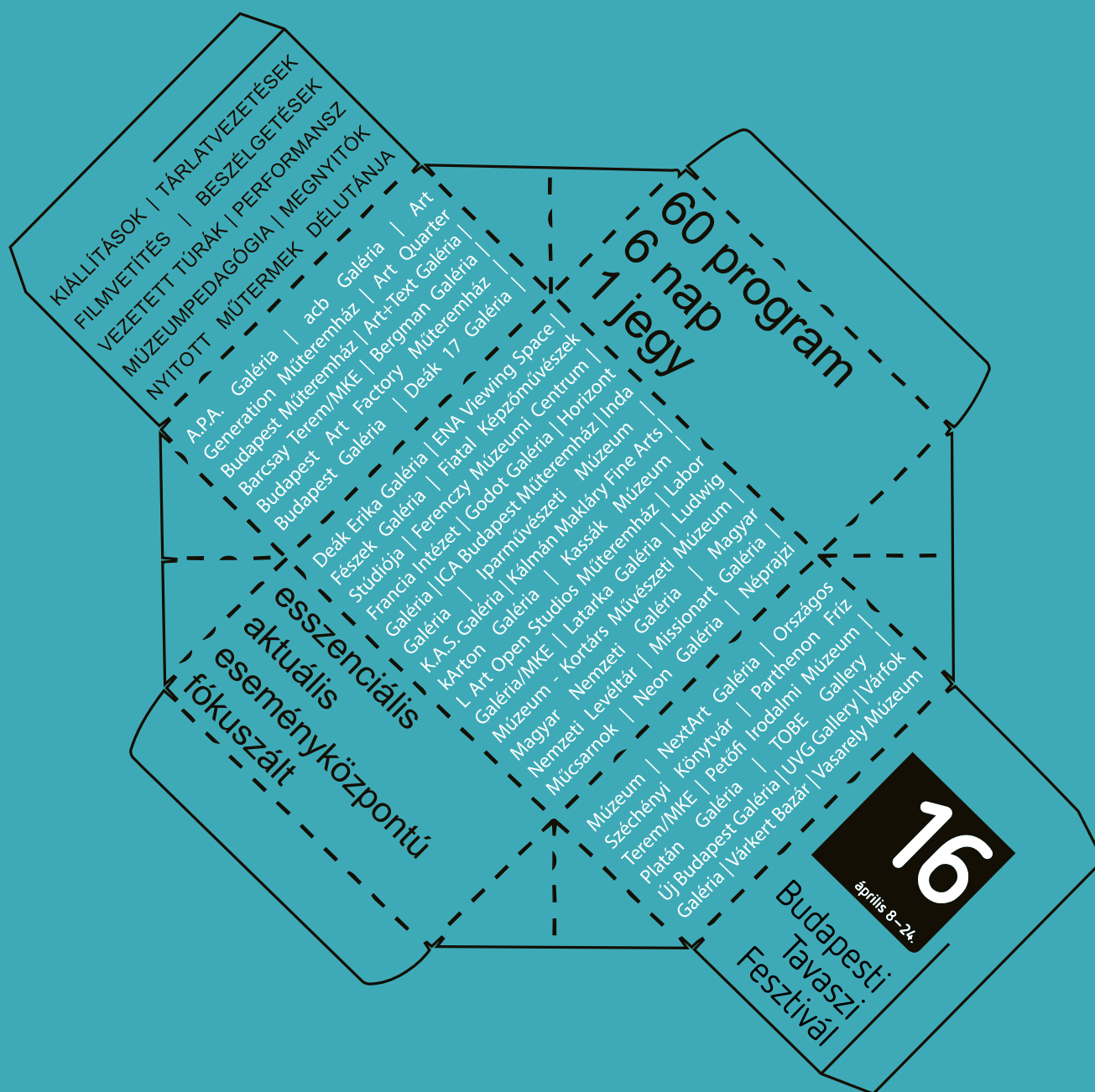
inforádió

szinhaz.hu
Magyar Színház Portál

RIDIKÜL

MBI MAGYAR
BRANDS

Superbrands



Budapest
 ArtWeek
 2016/04/19-24
www.bpartweek.hu

Pap Eszter

A PICTOR DOCTUS: KÁKAY-SZABÓ GYÖRGY

Áldás és átok is lehet a kivételes rajztehetség, különösen, ha a nagy mesterek iránti feltétlen csodálattal párosul. A bonyolult technikai eljárások, festészeti fortélyok tökéletes elsajátítása pedig még inkább megnehezíti az egyéni stílus kibontakozását. A Szépművészeti Múzeum híres konzervátoránál, Kákay-Szabó Györgynél a restaurátori elhivatottság bizonyult erősebbnek, pedig festői életműve is rejt meglepetéseket.

Kákay-Szabó György festői életművére tekintve nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az izgalmas kettősséget, amelyet önálló művészi és restaurátori pályájának összefonódása eredményezett. Egy jövődöbéli restaurátor alázatos ecsetje fut végig a vásznon, és nagyvonalú gesztusok helyett akkurátusan kidolgozott felületeket, bámulatos technikai bravúrokat hagy maga után – mind ezt az itáliai kora reneszánsz nagymesterek ígézetében.

Kákay-Szabó György 1903. január 31-én született a Bihar megyei Tenkén. Művészi hajlammal megáldott gyógyszerész nagybátyja terelgette a festői pálya felé a kivételes rajztehetséggel megáldott fiút, aki tizenhét évvel később élete kockáztatásával szökött át a román–magyar határon, hogy beiratkozhasson az Országos Királyi Iparművészeti Iskolába. Tanulmányi eredményei predesztinálták a folytatásra, így 1923-ban már Glatz Oszkár felügyelete alatt tanult a Képzőművészeti Főiskolán.

A művésztanár inkább baráti, semmint tekintélyelvű kapcsolatot ápolt diákjaival, akik művészeti kérdésekben később is kikérték mesterük véleményét. Kákay esetében ez kölcsönös volt, hiszen a fiatal festő tanulmányai végeztével olyan szintű technikai tudásra tett szert, hogy pár évvel később maga Glatz faggatta őt a különböző alapozófestékek alkalmazási lehetőségeiről.

De ne ugorjunk ennyire előre, hiszen a művészi fejlődés útja Mohácstól kezdve Párizson át egészen Rómáig – és még azon túl is – hosszan vezetett. Az első állomást tehát a mohácsi művésztelep nyári kurzusai jelentették 1925-ben és 1926-ban, ahol Kákay élvezettel merült el a Bernáth Aurél, Pécsi-Pilch Dezső és Csók István által is feldolgozott sokác témában. A helyi horvát lakosság népviselete évtizedek óta szolgált inspirációul a Mohácson



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Kákay-Szabó György: *Önarckép*, 1932, olaj, fatábla, 26,5×35 cm, j.b.l.: „Kákay Szabó György Berlin”, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

alkotó művészeknek, akik egy kevésbé Budapest-centrikus művészet életre hívásán is fáradoztak.

Az itteni munka egyik legszebb példája a *Sokác fiú* (1926), amelynek pásztorkalapos fiatal modellje kérdően tekint ki a nézőre, és a ruháján felcsillanó reflexfények is inkább hívogatják a szemet, semmint továbbterelnék. A falusi környezet egyszerű motívumai, a háttérben feltűnő parasztház vagy a pihenő állatok már mutatják vonzódását az anekdotikus elbeszélés-módhoz és lírai megfogalmazáshoz.

Az 1926-os év vége a művésztelepen kívül más lehetőségeket is hozott: az Országos Katolikus Szövetség Csernoch-díj-pályázatán Kákay a *Szent Ferenc a maderának prédikál* (1926) kompozíciójával (sajnálatos módon most lappang) aratott sikert, és a pályázaton nyert ötmillió koronával valóra váltotta régi álmát: tanulmányútra indult Párizsba.

A francia fővárosban Kákayt nem az impresszionista és posztimpresszionista festészet vagy az École de Paris új utakat kereső művészei, Picasso, Chagall vagy

Modigliani inspirálták, hanem a múzeumokban látott itáliai műrecek. A trecento nagymesterek, Duccio, Cimabue, valamint a korai reneszánsz egyik legjelentősebb festője, Antonello da Messina alkotásai gyakoroltak maradandó hatást festészetére. Ebből az időszakból származik első és legsikerültebb festménymásolata, a *Stiglices Madonna* (1927), amelynek eredetije (Pseudo-) Pier Francesco Fiorentino nevéhez kötődik.

Minden bizonnyal innen ered a festő precizitás és alaposság iránti megszállottsága, amelyet Kákay minden munkájában érvényre kívánt juttatni mind a festészet, mind a restaurálás területén. Rendkívüli alázata, amellyel a múlt kiemelkedő alkotásai felé fordult és a tény, hogy kifejezetten örömet lelte a bonyolult technikai eljárásokban, egyaránt alkalmassá tették a konzervátori pályára, amelyre Gerevich Tibor a *Stiglices Madonnát* meglátva csaknem elháríthatatlanul buzdította. Kákay már akkor felmérte, hogy csak saját festői ambícióit háttérbe szorítva tehet majd eleget a professzor kérésének.

Kákay-Szabó György: *Sokác fiú*, 1926, olaj, vászon, 7,8×60, 4 cm, j.j.l.: „Kákay Szabó György 1926”, magántulajdon



© Foto: Pál Gábor

Kákay Gerevich támogatásával, a *Stiglices Madonnával* mint ajánlólevéllel (és persze önnön művészi érdemeivel) 1929-ben nyert felvételt a római Collegium Hungaricumba. Az itt szerveződő római iskola későbbi vezéralakjai, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Pátzay Pál és Molnár C. Pál

REJTÉLYES BÉCSI INTERMEZZO

Szakmai felkészültségére éppen egy rosszindulatú híresztelés világít rá legjobban, amely a 20. század első évtizedeinek szakavatott, ám kissé hepciás természetű képszakértőjétől, Porkay-Pikler Mártontól származik. Porkay egy ízben műtárgyhamisítással vádolta meg Kákayt, aki akkor már megbecsült tagja volt a Szépművészeti Múzeum képre Restaurátori csapatának.

A festő 1932-ben, a berlini Collegium Hungaricumban ismerkedett meg Porkayval, és kezdeti jó viszonyukat bizonyítja, hogy Porkay egy évvel később – legnagyobb szimpátiájának hangot adva – Budapesten kereste fel Kákayt, hogy magánrestaurátori munkát ajánljon neki. Mivel a festő ekkor a Kunsthistorisches Museumban, Sebastian Isepp műhelyében dolgozott, nem tudott élni a lehetőséggel (bár szeretett volna), és ezzel kiváltotta Porkay határozott neheztelését. Ahogy Molnos Péter a Kieselbach Galéria oldalán megjelentetett kiváló

esettanulmányából kiderül (<http://www.kieselbach.hu/magazin/hamisitas/porkay>), Kákay pár évvel később Porkay ellenében nyilatkozott; nem volt hajlandó igazolni Petrovics Elek múzeumigazgató előtt egy Porkay által a Szépművészeti Múzeumnak Masolinóként megvételre kínált festmény valódiságát (amelyről később be is bizonyosodott, hogy hamisítvány volt).

Kákay tehát több alkalommal is magára haragította a műtész, aki 1938-ban, amikor a Szépművészeti Múzeum Lord Rothermere műgyűjteményének legértékesebb darabjait állította ki, jelezte a vezetőség felé, hogy a kiállított festmények egyik sztárdarabja, Jan van Eyck *Imádkozó férfi mellképe* valójában hamisítvány, sőt önéletrajzi írásában arra is utalt, hogy Kákayt véli a mű tényleges alkotójának.

Ez akár lehetséges is lenne, figyelembe véve azt a tény, hogy a hamisítvány keletkezési ideje és helye egybevág Kákay életútjával. A festmény elkészültét ma európai hamisító műhelybe helyezik,

és az 1920-as évek végére keltezik. Kákay éppen a húszas évek végén dolgozott pár hónapot Bécsben, a Hahn testvérek kép-restaurátori műhelyében. Utóbbi intézmény később vitathatatlanul képhamisító központként futott be kétes karriert a nemzetközi művészettörténet-írásban.

Megjegyzendő a történet kapcsán, hogy Kákaynak minden bizonnyal meglelt volna a tehetsége egy, az utolsó ecsetvonásig Jan van Eycket imitáló kép megfestéséhez. Mindenesetre soha nem vonták felelősségre az őt ért vádak miatt. A festő nem szívesen emlékezett vissza a bécsi időszakra, és a Hahn testvérektől való elválás sem lehetett problémamentes, hiszen egyik levelében – ahogy az a válaszüzenetből kiderül – barátját, Devich Sándort határozottan óva intette a testvérpárral való hosszabb távú együttműködéstől. Kákay tehát rövid kinntartózkodás után egyértelmű nem-tetszésének adott hangot a Hahn műhely „alkotómunkájával” kapcsolatban.

Kákay-Szabó György: *Szent Imre királyfi*, 1930, tempera, aranylemez, fatábla, 195×100 cm, j.j.l.: „Kákay Sz. György Roma”, magántulajdon



© Fotó: Pál Gábor

ebben az évben számos újoncot kaptak maguk mellé, akik közül kezdetben csak Kákay bizonyult elég tehetségesnek ahhoz, hogy szóhoz juthasson az 1930-as Venezi Biennálén.

Kákay Rómában nagyvonalúbb társaihoz, főleg az egykori Árkádia-kör tagjaihoz képest „egzaktabb”, mértékletesebb festői vonalat képviselt, és a magasztos, letisztult művészet ideájához idomulva, tudatosan helyezkedett bele kora *Neue Sachlichkeit* áramlatába, pontosabban az irányzat olasz dialektusának, a *Novecento* érzésvilágába, majd formálta át azt a saját ízlése szerint. Hívjuk bár posztexpresszi-

onizmusnak vagy neoklasszicizmusnak, Kákay jó érzéssel kombinálta a reneszánsz művészek kötött kompozíciós sémáit az olaszok részéről kevésbé preferált keresztény tematikával; érzékenységgel és líraian lágy kifejezőmódjával akkoriban csak Kontuly Béla és Domanovszky Endre munkái vehették fel a versenyt. A többiek inkább ősi, pogány istenanyákat kerestek és találtak modelljeikben, ami bár kiváló művek garmadáját eredményezte, kevésbé hozott újat a témában Mario Sironi robusztus allegóriaportréihez képest.

Mint minden „római magyar”, Kákay is megkapta az építő kritikát Gerevich „gazdántól” – ahogy a római magyar művészek hívták – a *Magyar Művészet* hasábjain. Gerevich a *Szent Imre* (1930) képen szereplő mént hintalóhoz hasonlította, „gyermekesnek” nevezte és a tájképi háttér után rétegződő képi elemeit egyszerűen „keménynek” bélyegezte. A festő ekkor még csak bátortalanul stilizálta a formákat, és az internacionális gótikától, a kora reneszánsztól vagy talán pont Gentile da Fabriano Uffizi-beli *Királyok imádásától* (1423) ihletődve festette meg a tömzsi tálot. A mű így akarva-akaratlanul fordult át egy kissé szürreális, lekerekített bábjátékba, amelynek főszereplőjét, Szent Imrét végül mégis közelebb érezheti magához a néző – talán pont a Gerevich által felrótt gyermekesség és játékoság okán.

Kákay a könnyedebb témákról később sem mondott le, élete utolsó évtizedeiben egyre több tájképet és csendéletet festett; utóbbiak legmegnyerőbb darabjai gyermekei kedvenc játékaikról, falovakról, játékpuskákról, írótlablákról, csákókról és építőkockákról készültek. Az 1945-ös *Játékcsendélet* egyfajta geometrikus rendet tükröz, annak ellenére, hogy a szabadon kezelt perspektíva nyomán nagyobb felületek keletkeznek és a tárgyak kimozdulnak szilárd helyzetükből.

Párizs és Róma csupán a kezdete volt annak a Grand Tournak, amely Kákay korai, eseménydús életpályáján a Szépművészeti Múzeum restaurátori pozíciójához vezetett. Tudását gyarapítva Rómából már korábban is utazásokat tett Nápolyba, Palermóba, Firenzébe és Velencébe, hogy tanulmányozhassa Olaszország 13–14. századi táblaképeit és freskóit, de a gyakorlatok legjava még bőven előtte állt.

Az Országos Ösztöndíjtanács az 1930/31-es tanévre is megszavazta neki az

italiai ösztöndíjat, ám Kákay 1930 novemberében nem Róma, hanem Milánó felé vette az irányt. A Pinacoteca di Brerában, Mauro Pelliccioli műhelyében nemcsak a korszerű restaurálás elvi kérdései foglalkoztatták, hanem azok gyakorlati kivitelezhetősége is. A következő évben, 1932-ben a berlini Collegium Hungaricumban dolgozott, ahol a fogadóintézmény vezetője, Helmut Ruhemann marasztalására több mint fél évig végezte restaurátori gyakorlatát. Saját elmondása szerint itt sajátította el a legtöbb szakmai fortélyt, mindenekelőtt a röntgenezés és mikroszkópos vizsgálat technikáit. Sebastian Isepp már említett bécsi műhelye a Kunsthistorisches Museumban nem hozott számára sok újat, ennek ellenére szakadatlanul figyelt; ahogy szüleinek írt levelében fogalmaz: „végérvényben nem a munkámon tanulok, hanem amit tőlük látok és hallok”.

Kákay egykori lágy festői stílusa láthatóan az új tárgyiasság német vonulata, a *Neue Sachlichkeit* felé kanyarodott el az 1932-es berlini tanulmányúton: a berlini *Önarckép* (1932) Georg Schrimpf és Christian Schad makulátlan festését idézi. A kontúrok kiélesedtek, a kontrasztok megerősödtek, és az addig preferált tompa temperaszínekkel ellentétben az olajfesték telt színei léptek előtérbe. A kompozíción Kákay szenvtelen arckifejezéssel, öntudatosan tekint maga elé.

A komolyabb hangvételt tovább fokozza a társadalmi helyzetet reprezentáló múzeumi épület a háttérben, amely a reneszánsz fülkeablakon keresztül tárul fel. Az épület beazonosítható: a berlini Neues Museum középső homlokzati részét látjuk a timpanonnal és a hármas osztatú ablakkal. Az épület felső részén az „*artem non odit nisi ignarus*” felirat olvasható, melynek jelentése: „csak a tudatlan nem szereti a művészetet”. Kákay önarcképe egyben *ars poeticája* is: a múzeumi háttérrel és a jelmonddal nem magánemberként szerepel a képen, hanem a művészet-szerető és értő kultúremler típusfiguráját testesíti meg.

Kákay 1934-ben végleg leszerződött a Szépművészeti Múzeumhoz, és az ottani munka nem hagyott másra időt. Neki köszönhetjük Szinyei Merse Pál *Majálisának* és Velázquez *Étkésző parasztokjának* koloritját, a kisszebeni főoltár táblaképeinek helyreállítását, de a második világháború után visszakerült magyar műtárgyallo-

mány szinte összes darabja átment valamilyen módon a keze alatt. Mindig csak a jó szerencsén múlt, hogy tiszttségében maradhatott a német és az orosz megszállás alatt is – egyszer édesanyja, másszor egy művésztét csodáló jóakarója mentette meg a málenkij robottól. Aréna (később Dózsa György) úti műhelyében vészelhetett át ezt a viszontagságos időszakot, és abból, hogy a második világháború alatt is Budapesten dolgozott, az egész magyar kultúra profitált.

Ami az önálló karriert illeti, később is kerültek ki ecsetje alól nívós alkotások, például a *Lili portréja* (1934) vagy a Nemzeti Galéria *Pásztorfiúja* (é. n.), többé azonban már nem tudott saját művészi fejlődésére összpontosítani. Az örökös stílári szerepjáték, hogy napról napra más festő bőrébe kellett bújni, gátat vetett saját tehetsége kibontakozásának. Elméleti kérdés, hogy mennyire zárta ki egymást pályafutásának két fő csapásiránya, a festészet és a restaurálás, kétségtelen azonban, hogy Kákay-Szabó György feláldozta saját festői ambícióit a nagymesterek művészetének oltárán.



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Kákay-Szabó György: *Játékszendélet*, 1945, olaj, fatábla, 43×54 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A „KIS OLASZ MODELL”, LAURA BÁJAI

A római korszakból származó *Laura* (1930) kompozícióját tekintve Tiziano *Vénuszát* és Goya *Majáját* idézi. A karcsú, fiatal lány ruhátlanul nyúlik végig a díványon, lehajtott feje azonban szemérmesen félrenéz. A hullámzó mezítelen női test témája a húszas évek római művészei

közt is nagy népszerűségnek örvendett, szinte minden valamirevaló művész készített hasonlót Felice Casorattól Ubaldo Oppin át Patkó Károlyig.

Laura sokatmondó példája annak, ahogyan a mindent átható lírai-epikus szemlélet érvényre jut Kákay munkáiban. A grafikus, festőietlen megfogalma-

zás, amelyet Gerevich a „finom rajzbéli készség” számlájára írt, Kákaynál a tárgy piedesztálra emelését szolgálta; Laura inkább becses földi kincs, semmint hűvös antik istennő benyomását kelti; a kép csendes, meghitt hangulatot áraszt.

A Messinával való párhuzam technikai értelemben igencsak találó, és az a művészi törekvés is érzékelhető, ahogyan Kákay minden eszközzel kerülni kívánja a közönségest és durvát: a pasztellszínek alkalmazása, a bőr porcelánszerű megfestése, a merev kontúrok eltörlése, az árnyékok mellőzése mind ezt szolgálja, ám ez egyúttal a tömeg illúzióját is kiöli a kompozícióból. A fáradt mályva a háttérben, a heverő élénk zöld-citromsárga mintázata és a padló kék színezete a lepedő fehérségét és Laura hamvasságát, tisztaságát emeli ki.



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Kákay-Szabó György: *Laura*, 1930, tempera, fatábla, 89,5×152 cm, j.j.l.: „Kákay Sz. György Róma”, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest,

Szikra Renáta

„A KERT AZ ÉN MŰTERMEM”

MODERN KERT A FESTÉSZETBEN MONET-TÓL MATISSE-IG, A ROYAL ACADEMY TAVASZVÁRÓ KIÁLLÍTÁSA

A londoni blockbuster kiállítás húzóneve természetesen Monet, de nemcsak a francia impresszionisták vibráló kertjeibe invitál, hanem bepillantást enged a századelő számos avantgárd festőjének kertideáljába a spanyol Sorollától az expresszionista Emil Noldén át Matisse vagy Kandinszkij elképzeléséig.

A fenti mottó Monet-tól származik, és ki-jelentésében nincs semmi túlzás, semmi szépelgés, mint ahogy kertképeiben sincs. Az impresszionisták egyenes, őszinte festé-szetet műveltek. Festményeiken a hétköz-napi élet apró eseményei, a mindennapi környezet, a ház, a kert, feleségek, szeretők, modellek és gyerekek játszották a fősze-repet. Kézenfekvő volt tehát az is, hogy a műteremből kilépve rögtön a ház mellett, a kertben állították fel a festőállványukat.

A 19. század vége felé a plein air, azaz a szabadban festés már nemcsak a táj feliskiccelését, színvázlatok készítését je-lentette, hanem az adott helyen és időben tapasztalható fényviszonyok, a színek és a mozgás lehető legobjektívebb (sokszor tudományos kutatásokat is magában fog-laló) leképezését. Pedig úgy tűnik, mintha pillanatnyi hangulat, szubjektív szeszély hozta volna létre ezeket az újszerű, a kor-társak konzervatív ízlésének és szemének szokatlan színtársításokat és kompozíci-ókat. Proust regényfolyamában tengernyi szó idézi meg a múltó pillanatot, az elillanó emléket, az impresszionista festményeken pedig rengeteg apró, egymás mellé sora-koztatott ecsetvonás, színfolt – de a kép mindkét esetben a befogadóban áll össze. Ráadásul a magasztos témák vagy a tekin-télyes polgárok tiszteletre méltó alakja és tevékenysége helyett az addig legfeljebb a háttérben használatos motívumok ke-rültek a középpontba. Főszereplő lett a táj, a kert, sőt gyakran annak egyetlen nem is különösebben jelentős részlete. A szokat-lan képkivágatban megjelent egy vibráló-an színes virágágyás részlete, egy elmo-sódó, szélben libbenő ruha vagy egy félig elforduló, a kert színeibe szinte beleolvadó családtag.

A kivonulás a természetbe új élettapasztalatot jelentett a városi polgárok számára az 1800-as évek második felében. A Hauss-mann tervei nyomán átalakított Párizs, le-vegős szerkezetével, széles sugárútjaival és gondozott parkjaival temérdek új szóra-kozási lehetőséget kínált: sétát a Monceau parkban, szabadtéri koncertet a Tuileriák kertjében, evezést a Szajnában, táncmulat-ságot a parton és pikniket a Bois de Bou-logne vagy Fontainebleau civilizált vadon-jában, mely témák egytől egyig meg is je-lentek először Manet, majd Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Caillebotte és a többiek új stílusú képein.

MINDEN ÚT GIVERNYBE VEZET

Amikor az impresszionista képeknek a kezdeti elutasítás után már kezdett ki-alakulni a vevőköre, és az új stílus nem-csak divatba jött, de elsöprő sikert aratott például Amerikában, a feltörekvő fes-tőnemzedék éppen abban a korban volt, amikor családot alapított, letelepedésre alkalmas házat keresett. Élénk családi és társasági életet éltek, folyamatosan átjártak egymáshoz. Monet 1871-ben, az apja halála után örökölt pénzből, fele-ségével, Camille-jal Argenteuilbe költö-zött. A burjánzó és szépen karbantartott



Auguste Renoir: *Monet az Argenteuil-i kertjében fest, 1873, olaj, vászon, 46,7×59,7 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. Bequest of Anne Parrish Titzell*



© Portland Art Museum, Portland, Oregon

Claude Monet : *Tavirózsák (Vízililiomok)*, 1914–15, olaj, vászon, 160,7×180,3 cm, Portland Art Museum, Oregon, Helen Thurston Ayer Fund támogatásával

kerttel és számos vendégszobával rendelkező Maison Aubryban gyakran megfordultak barátai is. Párizsból vonattal ruccant le Sisley, Pissarro és Renoir, aki akkor éppen a vidékies Montmartre-on lakott, és a házhoz illeszkedő kis kertjében gyakran állította modelljeit a virágzó orgonabokrok elé. Renoir olyan gyakori vendég volt a hetvenes évek közepén, hogy külön ágyat tartottak fenn számára. A Manet család a Szajnán túl Gennevilliers-ben bérelt házat, és a jómódú Gustave Caillebotte is ott lakott a szeretőjével. Így a nyári napokon a népes társaság együtt csónakázott, kártyázott, piknikezett és természetesen festett. Egymást is gyakran

megörökítették, Renoir Monet-t például éppen akkor, amikor kertjének virágzó sövényét festi.

Ahogy az irányzatnak is Claude Monet *Impresszió, a felkelő nap* című képe adta a nevet, úgy a kerttémában is ő volt az iránymutató. Kertészeti szenvedélye saját bevallása szerint felért a festészet iránti elkötelezettségével, erről az élete során festett közel ötszáz, kertrészletet ábrázoló műve tanúskodik.

Monet mindig saját vidéki birtokra vágyott, és egy vonatút során ki is nézte a célpontot. A Párizstól 80 km-re nyugatra, Vernon közelében fekvő kis településen, Givernyben hét évig bérelte az egykori al-

mapréselő épületét, a híres rózsaszín vakolatú, zöld ablaktáblás Maison de Pressoir. Negyvenhárom éves volt, amikor 1883-ban végre megvehette az egyhektáros területet. Eredetileg gyümölcsös volt, de Monet, bár korábban nem kertészkedett, nagy lelkesedéssel vetette bele magát szakkönyvek tanulmányozásába, és volt idő, amikor hat kertész állt rendelkezésére, hogy karbantartsa és tovább építse az akkorra már saját ízlése szerint átformált kertet.

Monet első lépésben a haszonfákat itt-ott díszcseresznyére és díszalmára cserélte, rengeteg virágot ültetett, még hozzá nagy felületeket betöltve egy-egy kedvenc fajtával. Meglepő volt a falusiaknak a rózsákkal

Pierre Bonnard: *Szieszta a kertben*, 1914, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Oslo

és sarkantyúvirággal buján benőtt főkapuhoz vezető pergola, az íriszek, napraforgók tengere. Mindenből sok volt, a farkasfog, liliom, geránium túlcsoordult az eredetileg geometrikus mintába rendezett franciás kert alacsony sövényvel keretezett ágásein. Monet nagyon kényes volt a konyhára is, mindig volt friss zöltség, kutatta a különleges fajtákat és üvegházakat is telepített. Camille halála után a háztartást második felesége, Alice Hoschedé vezette, a tágas házban nyolc gyerek nevelkedett. A ház nyugati oldalához Monet kétszintes műtermet csatolt, ahol képein a végső simításokat végezte. Átalakította az ebédlőt is, a napsütéses hangulatot árasztó, sárgára festett szobában állította ki keleti metszetgyűjteményét. Tavirózsa-sorozatai és a Giverny-kert egyik részlete is a japán művészet és természetszemlélet iránti

csodálatát tükrözi. Tíz évvel az első birtok megszerzése után Monet megvette az országút és a vasúti sínek túloldalán fekvő területet is, amit az előzőtől teljesen eltérő stílusban, a japán tájkertek mintájára alakított ki, facsoportokkal, szomorúfűzekkel és a festményei visszatérő motívumává vált, ívelt zöld fahíddal. Az idő tájt egy francia kertész, Joseph Latour-Marliac egy ellenállóbb és színes virágú tavirózsával jelentkezett a piacon, ami a kényes és vadon növe csak fehér és sárga virágot hozó hazai vízliliomok mellett rövid időn belül nagyon népszerű lett. Monet is vásárolt belőle az új kert tavába, csak az bosszantotta, hogy az út pora belepiti a tó felszínét és a tükröződések teljesen elrontja – így saját költségére leaszfaltoztatta a birtokán átvezető útszakaszt, a falu patakját meg eltérítette, hogy friss vízzel táplálja a tavait. Nem is rajong-

tak érte a falubeliek, akik azt sem értékelték, hogy a csendes városkába nyaranta gyakorlatilag turnusokban érkeztek Amerikából a festőtanoncok, hogy a legendás festőt akár csak megpillanthassák. (Az amerikai impresszionizmus francia gyökereiről bővebben Szikra Renáta: A francia kapcsolat, *Artmagazin*, 2014/10, 30–33. o.) Az első hullámmal érkezett Theodor Robinsont vagy később John Singer Sargentet Monet szívesen fogadta, utóbbi maga is tehetséges festő lévén sok képet vásárolt tőle, miközben igyekezett ellesni a forradalmian új ecsetkezelést. Monet a közelben letelepülő néhány amerikai festőcsaláddal, például a Frieskeke famíliával is jó viszonyt ápolt, sőt végül egyik nevelt lánya is a tengerentúlra ment férjhez, a festő Theodor Earl Butlerhez (Robinson volt a tanújuk, aki le is festette az ifjú párt). Idővel azonban terhe-
sége



© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Oslo/
© ADAGP, Paris – DACS, London 2015

vált a dilettáns festők és turisták tömege, Monet bezárkózott és a háborús években már szinte ki sem mozdult kertjéből. Néha meglátogatta régi jó barátja, Franciaország akkori miniszterelnöke, Clémenceau, aki rábeszélte hatalmas tavirózsás tájképe felújítására. Monet emiatt építette második, óriási műtermét 1916-ban, ahol még tíz éven át dolgozott. Több száz képet festett a tóról; a londoni kiállítás fénypontja egyben lezárása az a terem, ahol az *Agapanthus triptichon* (1915–26) három különböző múzeumban őrzött darabja először látható együtt Európában. Az egymásba folyó három tábla ívelt fríz alkot, csillogó víztükre a sötét térben kivételes látvány.

VIRÁGOSKERT VAGY VETEMÉNY?

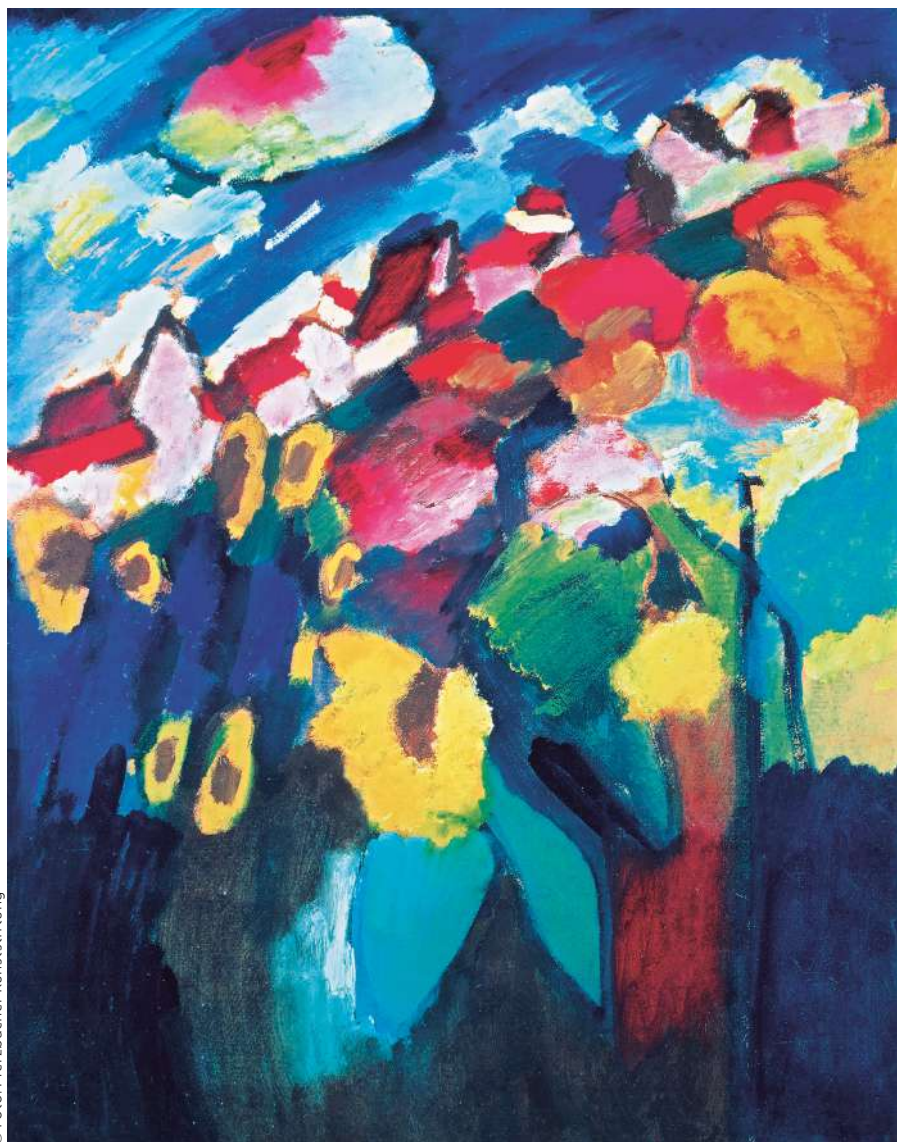
Monet képei adják a tárlat teljes anyagának negyedét, kertjei jelölik ki a kezdő- és

végpontot. A többi kertfestmény hagyományos kronológiát követve az impreszionistáktól az új avantgárd irányzatok megjelenéséig, egészen a húszas évekig mutatja a kertideál és a kertábrázolás folyamatos változását. A sort természetesen Monet baráti köre, a francia iskola nyitja: számos festménnyel szerepel a nála gyakran vendégeskedő jó barát, Renoir, akinek élete vége felé Dél-Franciaországban, Cagnes-sur-Merben lett saját olaj- és narancsfaligetes kis birtoka, Les Collettes (Dombocskák) néven. Renoir, ha az idő megengedte, csaknem az egész napot a szabadban töltötte. A göcsörtös törzsű olajfák kifogyhatatlan inspirációs forrást jelentettek számára: az impreszionista festőket foglalkoztató technikai problémák egyik leglényegesebbjét fogalmazta meg egy barátjának írt levelében: „Nem tu-

dod elképzelni, mennyi fejtörést okoznak ezek a fák nekem. Egy fa teli van színnel, és ehhez nem is kell különösebben nagy-nak lennie. Ezek a kicsi levelek már-már a kétségbeesésbe taszítanak: jön egy kis fuvalat és a fa színe teljesen megváltozik. A szín nem a leveleken van, hanem közöttük!” A virágokért is éppen úgy rajongott, Jean fia szerint tánc lépésben közlekedett a kertben, hogy még egy pitypangot se taposson le. Élete utolsó tíz évében köszvény kínoztta, alig tudta tartani az ecsetet (még is több száz képet festett kertjéről ebben a periódusban), utolsó modellje, Gabrielle minden reggel kerekesszékekben tolta ki a kertben felállított napernyő alá a bakhoz.

Az új generációhoz tartozó Pierre Bonnard, akit az idős Monet még halála előtt is szívesen látott Givernyben, szintén festett délszaki kerteket. Marthe de Mélny-

Vaszilij Kandinszkij: *Murnau, a kert II*,
1910, olaj, karton, 67 × 51 cm, Merzbacher Kunststiftung



© Foto: Merzbacher Kunststiftung

vel, akit negyven év együttélés után vett feleségül, végigjárták a déli tengerpartot, gyógyulást keresve Marthe titokzatos betegségeire, míg végül Le Cannet-ban, a szép nevű Villa de Bosquet-ben telepedtek le, ahol Bonnard 1947-ben bekövetkezett haláláig laktak. Korábban is volt kertje, még Normandiában, Givernytől nem messze, Vernonnet-ban bérelt házat és telket. Nem volt szenvedélyes kertész, a növények sem érdekelték különösképpen. Ha kertet festett, a kompozícióba mindig befoglalta a környező tájat is. Elvadult virágoskertjét és a távoli dombokat üde, meleg színekkel idézi meg a kiállítás egyik legszebb festménye, melyen minden levél és szirom mozgásban van, az ezúttal

kivételesen nem kádjában elnyúló, hanem nyugszékében pihenő Marthe körül.

Camille Pissarro elképzelése a kertben fellelhető szépségről viszont távol áll a korszak egyik híres csendéletmotívumától, az *envoi de Nice*, az éjszakai vonattal Nizzából Párizsba küldött fényűző virágosártól, de még a Bonnard-féle egyszerű virágoskerttől is. Pissarro sohasem élt gondtalanul hat gyerekével, sem témaválasztása, sem későbbi kísérletei a pointilista technikával nem tették olyan könnyen emészthetővé és eladhatóvá a képeit, mint Monet-it. Pissarro a hetvenes években még Pontoise falusias környezetében festette a szántóföldeket és gyümölcsösöket, de később neki is lett saját kertje,

földje Eragnyban, ahol kedvenc veteménye mellett tyúkokat és nyulakat is tartott. Sokkal jobban érdekelte a paraszti munka (képei szereplői sem tétlenkednek, inkább ásnak, kapálnak, mintsem üldögélnek a kertben), a haszonkert látványát többre tartotta, mint a virágtengerét. Pissarrónak a kert a város és a táj közötti átmenetet testesítette meg, azt az éltető sávot, ami körülveszi és táplálja a várost és lakóit. Élénken foglalkoztatták a mezőgazdasági kérdések, nagy csodálója volt az utópista szocialista Proudhonnak, aki egész Franciaországot egy óriási kertet alakította volna, és az anarchista Kropotkinnak, aki szerint, ha az eltérő társadalmi osztályok tagjai együttes erővel művelnék a földet, akkor a közösen végzett hasznos munka megtisztítaná őket a gyűlölködéstől és újra egységbe forrasztana mindenkit egy ideális paraszti közösségben. A káposztafejeket, katonás poré- és salátasorokat, almaüzretelő lányokat ábrázoló képek mégsem az efféle utópisztikus eszméket juttatják eszünkbe, hanem azt, amit Pissarro gondolt saját festészetéről. A kilencvenes évektől kezdve a veteményest az impresszionizmus szimbólumának tekintette, mivel az új irányzat is „azzal foglalkozik, ami igaz valóság: egészséges művészet, ami érzésen alapszik és becsületes”. (Ez tökéletesen egybeesik Zola dicséretével is, aki Pissarro festményeit „egy becsületes ember munkája”-ként értékelte.)

EGY MADRIDI PATIO

A kiállítás nemzetközi szekciójából még leginkább a spanyol művészek, Santiago Rusiñol és a „majdnem impresszionista” Joaquín Sorolla kertképei állnak legközelebb a francia irányhoz, bár a kertek, amelyeket ábrázolnak, más kerttörténeti hagyományokat követnek. Sorolla már befutott festőként az 1910-es évek elején vásárolt házat Madrid belvárosában, ahol az arab-mór kertek modern, városias változatát alakította ki. Kertjének jellegzetes motívumai, a színes kerámialapokkal burkolt belső udvar, az elmaradhatatlan szökőkút és a dézsákba ültetett délszaki növényekkel több képen is megjelennek. A falakkal és oszlopos tornáccal övezett patio még ma is hűvös és csendes sziget Madrid közepén. Sorolla a Spanyol–Amerikai Társaság közvetítésével járt kiállítás-körúton Amerikában, ahol olyan sikert

arattak fénnel átitatott, tetszetős és világos képei, hogy 1909-es New York-i kiállítása napi ötezer látogatót vonzott. Monet-hoz mérhetően termékeny festő volt, de így is alig győzte a megrendeléseket. Népszerűségét bizonyítja az a meghökkenítő portré, melyet a New York-i társasági élet külön alakjáról, az üvegművész-lámpagyáros Louis Comfort Tiffany-ról festett. Nehéz eldönteni, hogy a hófehér öltönyében festést imitáló Tiffany, akit éppen a szecesszió stilizált virágai tettek híressé, épp szerepet játszik vagy tényleg rabul ejtette a plein air technika.

EXPRESSZIONISTA KERTEK

De ne gondoljuk, hogy az északi kertek festői nem tobzódtak a színekben. Az Avant Garden (sic!) Gallery termében például Emil Nolde rikítóan erős színek-

kel megfestett virágportréi mágnesként vonzzák a szemet, pedig örökké elégedetlen alkotójuk még így is fakónak érezte őket a modellként szolgáló élő virágok mellett. A dán határ közelében, Seebüllben felépített saját tervezésű műteremházán Nolde az ablakokat is úgy alakította ki, hogy azok eleven festményként a kert egy-egy kitüntetett látványát foglalják keretbe. Kertjébe csupa élénk színű virágot telepített, pipacsot, dália és napraforgót, Monet-hoz hasonlóan tömegével, a színfoltokat értékelve igazán. Nolde a német expresszionizmus vezéralakja lehetett volna, de sosem érdekelték sem az izmusok, sem a többiek, így élete nagy részében kertjébe visszavonultan élt. Korán belépett a nemzetiszocialista pártba, de első között volt, akinek festményei az elfajzott művészet listájára kerültek.

(A Goebbels-rezidenciát berendező építész, Albert Speer többek között Nolde-akvarelleket kölcsönzött a Nemzeti Galériából, melyeket Hitler rosszallására gyorsan visszavitetett.) Noldét kizárták a kamarából, gyakorlatilag eltöltötték a hivatala gyakorlásától. Emiatt aztán az asztalióknak dolgozott és a háború végéig 1300 akvarellt készített, zömében a kert részleteiről, növényeiről, a háború után pedig azzal foglalkozott, hogy színvázlatait olajban is megfesse. A növények kromatikus esszenciája érdekelte – éppúgy kutatót a lehető legobjektívebb megoldás után, mint az impresszionisták, de virágcsendéletei kontúrt veszítve egyre inkább feloldódtak a mindent uraló színekben. Kandinszkij murnai kertfestményén pedig már egyetlen beazonosítható növény sincs, csak a szín, melyet kisugároznak.



Joaquín Sorolla: *Louis Comfort Tiffany*, 1911, olaj, vászon, 150×225,5 cm, Hispanic Society of America, New York, NY, hozzájárulásával



© Foto: 2015. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence / © Succession H. Matisse/DACS 2015

Henri Matisse: *A rózsaszín márványasztal*, Issy-les-Moulineaux, tavasz–nyár, 1917, olaj, vászon, 146×97 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1956

Kandinszkij festőnő feleségével, Gabriele Münterrel a tízes évek elején telepedett le Murnauban. Münter házához természetesen kert és kerti lugas is tartozott: ott alakították meg August Mackéval és Frank Marckal a Der Blaue Reiter művészcsoporthat. Kandinszkij a környékbeli tájat és kertjüket a színek érzelmi hatására összpontosítva, mélykék, világító sárga, lila és vörös színfoltokból építi fel, később pedig tanulmányt ír a színek pszichológiai hatásáról. Kandinszkij kertképein a színekre lefordított táj- vagy kerttéma az absztrakcióhoz közelít, Klee-nél költői képpé válik.

Matisse elnagyolt formákkal, stilizált növényekkel és rendkívül intenzív színekkel megfestett kertrészletei már nem a látvány megragadására, hanem a kert hangulatára, a „hely szellemének” megidézésére összpontosítanak. Rózsaszín kerti asztalának meleg színfoltja kitölti és meghatározza a teret, szinte világít a mindössze pár leveles gallyal érzékeltetett, sötétedő kertben.

„TALÁN A VIRÁGOKNAK KÖSZÖNHETEM, HOGY FESTEKK”

A Royal Academy kiállításának mottója is Monet-től származik, de rajta kívül talán Renoirra, de leginkább Noldéra igaz

még, hogy életükben a kertépítés művésze és a festészet egyenrangú, egymást kiegészítő és meghatározó tevékenység és szenvedély volt. A csoportokba rendezett százhusz festmény viszont nemcsak az új modern festészeti irányzatok térnyerését dokumentálta, de érdekes adalékokkal szolgált a korszak kerti divatját és gyakorlatát illetően. A festményeket látva könnyen megállapíthatjuk, melyek voltak a korszak divatos virágai. A megszokott írisz, napraforgó, dália mellett szembe tűnő például az igénytelen és színpompás geránium/muskáti páratlan népszerűsége. A kertészkedés gyakorlati oldalára vonatkozó dokumentumokat külön térben (egy művirágokkal (!) pálmaházszerűen berendezett oktagonális teremben) gyűjtötték össze, ahol többek között Giverny kertépítési folyamatát a korabeli fotók, Monet virágmegrendelése, számlái és levelezése segítségével rekonstruálhatja a látogató. De még ennél is fontosabb annak megtapasztalása, miként születik meg a 19. század formális, látványra épülő francia díszkertjéből a modern kert oldott, intim, személyes közege, mely tető nélküli szobaként válik a mindennapi élet színterévé.

Modern kert a festészetben: Monet-től Matisse-ig (A Royal Academy of Arts és a Cleveland Museum of Arts közös kiállítása), Royal Academy of Arts (Burlington House), London, 2016. április 20-ig.

• • •

Felhasznált irodalom:

Bills Laws: *Artists' Gardens*, Cassell, London, 1999
Pamela Todd: *Impresszionisták otthonában*, Thames and Hudson/Korona Kiadó, Budapest, 2005
Clare A. P. Willsdon: *In the Gardens of Impressionism*, Thames and Hudson, London, 2004

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

11.madeinhungary + 04.MeeD

határtalan design

design without borders

Új Budapest Galéria

04.10. – 05.15.

madeinhungary-meed.hu



Határtalan Design címmel több mint egy hónapig látogatható a cseh, lengyel, szlovák és magyar designerek alkotásait bemutató kiállítás. A közel hetven hazai és a majd negyven külföldi kiállító munkái között bútorok, lámpák, textilek, szőnyegek, tapéták és lakberendezési kiegészítők szerepelnek. A kiállítás újdonsága a CIG Pannónia biztosító vállalati értékeivel azonos törekvések mentén megvalósuló Határtalan Design Díjak átadása. A kiállított tárgyakat a műfajok közötti átjárhatóság, a szabad tervezői gondolkodás, üdítő sokszínűség, frissesség és nemzetközi mércével is mérhető progresszivitás jellemzi. A válogatásban prototípusok, egyedi és kisszériás darabok, illetve sorozatgyártott termékek egyaránt helyet kaptak, melyek alkotói közül jó néhányan rangos hazai és nemzetközi designdíjak birtokosai. A Szigeti Szilvia és Radnóti Tamás designerek művészeti vezetésével megvalósult tárlathoz hagyományosan gazdag programsorozat - tárlatvezetések, szakmai nap, társművészeti produkció - kapcsolódik. Külön egységet képez a MOME+ Programmal együttműködésben, az egyetemen tavaly diplomázott fiatal formatervezők munkáit, valamint a hazai textiltervezők és kivitelezők együttműködésének eredményeit felvonultató Texhibition című projekt.



MELYIKET A TÍZBŐL?

Winkler Nóra

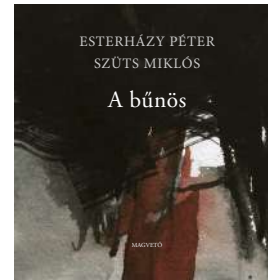
Pár napja publikálták a legrangosabb hazai irodalmi díj, az Aegon Művészeti Díj idei shortlistjét, rajta az itt látható tíz könyv és szerzői. Közülük kerül ki az az egy, aki a hárommillió forinttal járó díjat áprilisban átveheti. Míg a zsűritagok – akik pillanatnyilag egymásról sem tudnak, annyira titkos és online a pontozás menete, és majd csak ezután ülnek össze, hogy a díjazottról személyesen és konszenzusosan döntsenek – szigorúan csak a szövegek minőségével foglalkoznak, mi az idei mezőny külalakját vizsgáljuk. Örömmel látjuk, mennyi erős, jó vizuális világ csábítja magához a mai magyar irodalom olvasóit a borítókról, és hogy a művekben is találni képzőművészeti megoldásokat, ismerősséget.



Szijártó Csaba fotójával készült a Marno-kötet borítója, ami vonzó, élő, zöld tájat mutat, de azért rafináltan kiteszi elé az elmúlás hosszúság vonalait. Mint mikor fülledt nyáron megyünk sétálni az erdőbe; hívogat, jólesik, hűvös és izgalmas, de közben azt érezzük, az élet maga máshol van, kint a melegben zajlik. A szikár és a dús jól működő elegye miatt tökéletesen rímel a fotó Marno költészetére, amiről maga mondja. „Ha nekem sikerül egy vers, amit persze soha nem tudhatunk bizonyosan, hogy sikerülni fog-e, akkor az mindennél erősebb érzéki élmény. És minél absztraktabb a szöveg, annál érzékibb.”



Danyi húsz évig hordozta magában a délszláv háborút, mint olyan fájdalmat, amiről nem akart tudomást venni. Próbált másra figyelni, mással foglalkozni, áthelyezni élete súlypontját, de egyre több jel mutatta, valami nincs rendben. Orvosai azt mondták, ez szorongás, de ő szétszalazta – fájdalom és harag és szomoruság volt. Dermesztő belegondolni, milyen közeli még hozzánk, időben és távolságban is ez a sok millió életet tönkretevő háború. Ahol „a női test harctér volt, vérrel és spermával összekent csatatér”. Borítóképe egy fiatal festőnő, Pesti Emma festménye; fémesszürkés, spontán, friss, expresszív gesztusok, és rajta egy mértani elem, egy erős-piros négyzet. Hiába meleg a színe, valahogy hűvös, idegen hatást kelt, mesterséges, de izgalmat hoz.



Esterházy könyve nemcsak a címlapján művészi, maga a szöveg keletkezéstörténete is a képzőművészetben gyökerezik. Szűts Miklós akvarelljeit nézegetve ötlött fel benne először a gondolat, ezekhez milyen jó gyilkossági történeteket lehetne írni. Az idevágó izgalmakat, hogy is mondjam, leszállította az élet. Már az első sorokban képeket látunk, a főhős Hasnyálmirigy ugyanis Esterházy elképzelésében festményen olyan lenne, mint Balassi, bajusszal, főfödővel és vitézi karddal.

Dragomán György
oroszlánkórus



Dragomán novelláit a zene fűzi össze, huszonkilenc egyedi hang, akiket többek közt dalok építenek meg. Kedvencem a *Cry Me a River*, egy énekesnő életének pillanataival kislánykorától egészen középkorúságáig, mindvégig e dal által kísérve. Amikor tavaly nyáron egy fesztiválon a még csak készülő könyvről beszélgettem Dragománnal, nagyjából novemberig nem ment ki a fejemből ez a szám. Humor is van persze, például a *Hevimetál*, itt egy lengyelországi metálkoncertről számol be egy őrült fanatikus, igazán vulgárisan. Címlapon és a kötetcímmel harmonizálva egy barokkos karosszék karfáját díszítő oroszlán, és ha képzőművészet, akkor például ott a *Rendszer és ellenségei* egy művészettörténész nőről, aki egy ismeretlen városban keveredik egy tüntetésbe.



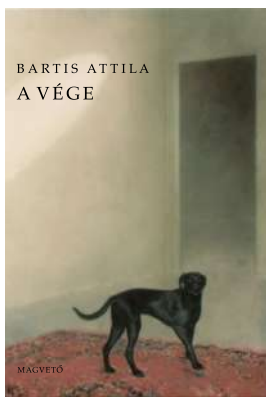
Térey borítóképén magaslatról tekintünk végig a hideg kék tájon, polgárai valahol alul serénykednek a ködben úszva, pár takaros kis piros tető bizonyítja létüket. E színfoltokat elsőre észre sem vennénk, a címfelirat szépen felerősíti őket. 2019-ben vagyunk, globális lehűlés miatt befagy a Duna, és a Svábhegyen síparadicsom nyílik. Miként birkózik meg a magyar társadalom a váratlan katasztrófhelyzettel? Mihez kezd az épp regnáló jobbközép kormány? A hóréteg alatt is forrongó szélsőséges csoportok fenyegetik a felső középosztály fényűző díszletek közt zajló kényelmes életét. *A Legkisebb Jégkorszak* úgy utópisztikus látomás, hogy valóságos korrajz versbe szedve, apokaliptikus ironiával.



Réz Pál memoárjából elsősorban a múlt század irodalmi élete válik elevenné, de a hatalmas műveltségen átszűr merítésben nemcsak legnagyobb íróink leghétköznapi oldalát ismerhetjük meg, de egy asszimiláns zsidó család történetét is, és közben képzőművészeti érdeklődésünk is kap pár csemegét. Felbukkan Ferenczy Béni, aki Réz várandós feleségét szeretné szoborba önteni, és ha elismerően néztük tavaly a PIM-ben Füst Milán és felesége festménygyűjteményét, elkerekedett szemmel fogjuk olvasni, hogy nézett ki Füstéknél egy vendégség (Füst mást, jobb fogásokat evett, mint a meghívottak), vagy hogy a gyűjtőtárs feleség hogyan cipelt erdei kirándulásokra fogast, hogy Milán szvetterét felakassza rá, ha megállnak.



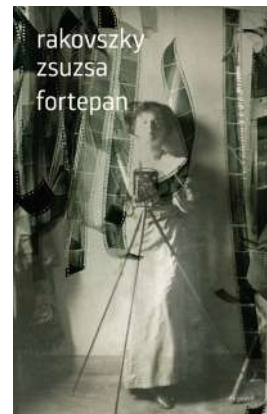
Szvoren Edina könyvének címlapján édesapja intarziámunkájának részlete látható (Szvoren László: *Önarckép*, 1970), aki színházak alkalmazásában álló műbútorasztalos. Novelláiban ő is metsz, szereplői életéből darabokat, legfontosabb személyes viszonyait, úgy, hogy újdonságuk és váratlanságuk azonnal beleránt a történetekbe. Az érdekli, hogyan vagyunk képesek megfelelni alapszerepeknek és hogy ezek harmóniába hozhatók-e valódi vágyainkkal. Nem lehet kiállni a szöveg ereje elől, ami-ben fotós technikákat is érzékelhetünk, a közelmenés, belenagyítás, fókuszállítás vizuális élményeit.



Bartis borítóján ugyan festmény van, barátja, Szűcs Attila képe, de a történet főszereplője Szabad András fotográfus. Őt követjük, magas hőfokú érzelmeit, szerelmeit, egy ország alakulását. A címlap nagyon illik Bartishoz, aki perzsaszőnyegek közt lakik és egy fényes fekete szőrű kutya szaladgál jól nevelt körülötte. Olyannyira fegyelmeztet, hogy amikor Bartis, aki maga is rengeteget fotózik, egy alkalommal azt kérte, üljön nyugodtan, miközben fentről női bundákat dobáltak le mellé, tényleg nyugodtan ült, akár egy profi modell.



Érez egyfajta megtiszteltetést az ember a *Távozó fát* olvasva, hogy ennyire személyes, bensőséges, tiszta tájon lehet. Oravecz a természetben jár, azt veszi művelésbe a verseiben, igazi férfimunka ez, fákat karéjoz, nádist csapol, felszántja a földet. Összegző, a mulandóságon elgondolkodó állapot, végigpásztazza a tájat, számba veszi, mi volt, mi lett, mi lehet még. Csodálatos a borítóválasztás hozzá, a szürkés föld, elfekvő szálak, középre helyezett, fehér, nem tolakodó címfelirat. És a *Távozó fa* még a 2015-ös Velenicei Biennálé francia pavilonját is megidézi, a lasan, komótosan elmozgó fákkal.



Kifejezetten fotóalapú Rakovszky Zsuzsa köte, ahol a versek elindítói a Fortepan archívumából választott képek. Karácsonyok, fotelek, szőnyegporoló gangok, Röltex boltok, kisvárosok főutcáján a napon sétáló nők. Rakovszky maga mondja, nehezen nyugszik bele, hogy valaki vagy valami eltűnhet teljesen, megszűnhet létezni, és ezeken a képeken „olyan emberek szerepelnek, akiknek már a nevét sem tudjuk, olyan állatok és tárgyak, amelyekre már nem emlékszik senki – de így valamilyen formában mégiscsak megmaradtak”.

Sarkadi Nagy Balázs *Kortárs képzőművészek* sorozatának akciófigurái közül Petrányi Zsolt kisportolt játékgúrája volt a fődíj, és mivel itt minden szereplő a rá jellemző tárggyal együtt kerül a dobozba, nyertesünk egy kis laptopot is kapott

MIEZHOLVAN ARTMAGAZIN MŰVÉSZETI KVÍZEST A VÁROS TETEJÉN



Mit néz a kutya Piero di Cosimo festményén, ki csinált plakátot Josephine Bakernek, mi történik a rengeteg rózsaszírom közt és kit látunk Vaszary akvarelljén? Csokissütik és limonádék között jöttek a kérdések sorra, a kvízzjáték versenyzői pedig egyénileg vagy spontán csoportokat alkotva igyekeztek megfejteni a feladványokat. Artmagazin-olvasóknak gyerekjáték volt, de azért igyekeztünk nyomra vezető információmorzsákat

hullajtani azok asztalára is, akik csak aznap kezdték az előfizetést. Persze hogy pontot értek a jó megoldások, viszont az elbírálás során egyszerűen muszáj volt értékelnünk a kreatív próbálkozásokat – egynémelyben annyira sok szellemi munka volt, mint a kérdések kifundálásában. Sokat nevtünk, átvártunk több száz éven és megkerültük a világot – szerintünk ezt hívják szórakozva tanulásnak!

Nyerteseink ajándékokat és vastapsot kaptak, lehet készülni már a következőre. Időpontját Facebook-oldalunkon fogjuk meghirdetni.

Kvízestünket kedvenc és bevált helyszínünkön, a Taste Loffice-ban rendeztük, így, hogy jön a tavasz, legközelebb a teraszokon is lesz program!



Ulay és egy csomó nő akcióban – Marina Abramović, Mucsi Emese, Winkler Nóra és Topor Tünde



Vajszívű nők a kemény kérdések mögött – Winkler Nóra, Topor Tünde, Szikra Renáta



A vörösben úszó képen épp fehérbort kóstolnak a szünetben a kvíztől fellelkesült vendégek – Branczik Márta és Baksa-Soós Vera



Beugratós
kérdéseknél
mindhárom válasz-
opció hihetőnek
tűnt. Tanakodnak is
– Martos Gábor és
Janesch Péter

Kezds előtt
okostelefonokról
sokan még átnézték
a művészettörténet
alapjait, izmusokat
és fontos szerzőket,
mások pedig
süteményekből
táraztak be a
büfében



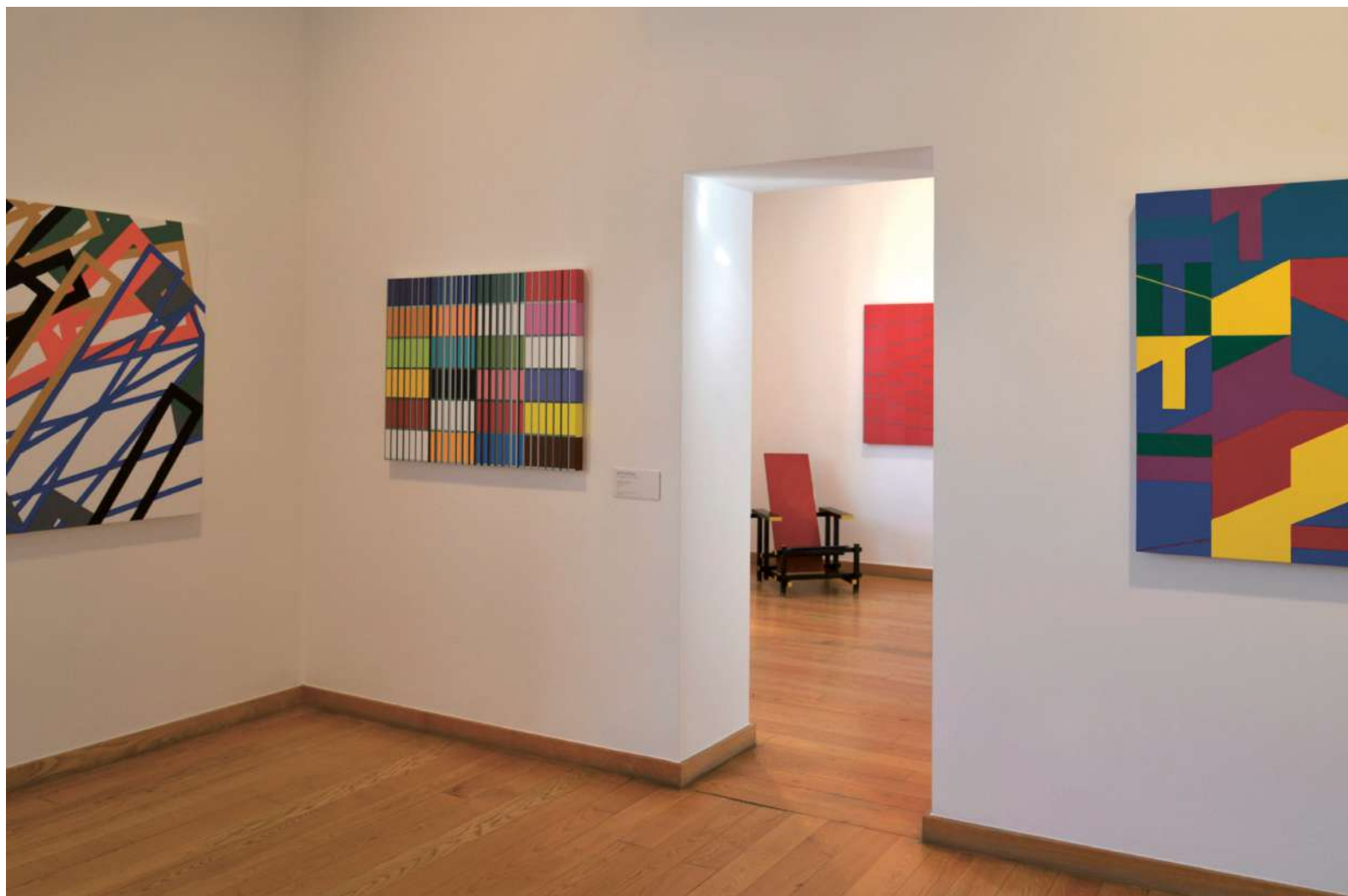
Épp híres
házaspárok
portréit vetítettük,
és minden
megnevezett
személy és a
képekre festett
kép is pontot
ért, úgyhogy
joggal hajolnak
össze feszülten a
csapatban játszó

A zsűrinek nagyon
nehéz dolga volt.
Sok jó válasz,
ötletes áthidaló
megoldások,
szórakoztató
próbálkozások
érkeztek a
visszakapott
kvízlapokon.
Pontozással
értékelünk, majd
kihirdettük az első
három helyezettet



© Fotók: Klöpfler-Topor Tibor





fény szín forma

Polikróm Harmóniák

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény hatodik állandó tárlata



Képtaktikák

Makói Grafikai Művésztelep

1977_____1990

LUDWIG MÚZEUM

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

2016.03.11. _____ 04.17.

Hornyik Sándor

DUCHAMP ST.TURBA SZÍNE ELŐTT

MARCEL DUCHAMP ÉS SZENTJÓBY TAMÁS „MŰVÉSZETÉNEK” METSZETEI

A kiindulópont a legutolsó metszet, ami egyúttal a legfrissebb oltvány is, vagy ha tetszik, egy olyan mutáns montázs, amely egymás mellé helyezi St.Auby Tamás, Marcel Duchamp, Franz Anton Maulbertsch és Jézus Krisztus munkásságát. A montázs fizikai dimenzióit tekintve nagyjából képeslap méretű, alkotója St.Turba Tamás, aki a műnek 2010-ben a *Duchamp auf dem Ölberg* (Duchamp az Olajfák hegyén) címet adta. A képeslap egyik oldalán két kép található, az egyik Duchamp *Étant donnés* (Adva van, 1946–1966), a másik pedig Maulbertsch *Christus auf dem Ölberg* (Krisztus az Olajfák hegyén, 1768/69) című művét ábrázolja. Az egyik egy műtárgyfotó, a másik pedig Duchamp saját fotója, amelyet szöveges kommentárokkal látott el, hogy elősegítse a legendás mű precíz, de posztumusz összeállítását. A képeslap másik oldalán bélyegkép formájában egy másik Duchamp-mű illusztrációja is megjelenik, amely egy, az *Étant donnés*-hez kapcsolt rajz, és ebbéli minőségében igen nagy karriert futott be. Látható rajta ugyanis Duchamp utolsó „nőjének”, az *Adva van* meztelen „menyasszonyának” völegénye is, akiben az értelmezők egy része a művész alteregóját véli felfedezni, habár a cím csupán annyi, hogy *Le Bec Auer* (1968), ami egy régebben közismert gázlámpatípus neve. Mindehhez St.Turba, a NETRAF (A Neo-Szocialista Realista Telekomunikáció Nemzetközi Paralel Uniója Globális Kontra-művészettörténet-hamisítók Frontja) ügynöke 2014-ben azt az üzenetet mellékelte, hogy vajon Duchamp egyenlő-e

Krisztussal? A képeslaphoz fűzött szerkesztői kommentárból¹ az is tudható, hogy St.Turba provokatívan egyfajta előképként rendelte Maulbertsch Krisztusát Duchamp alteregója mellé. A korábbi híres és kanonizált előképekhez, illetve referenciákhoz, Dürer szajhás perspektíva metszetéhez (*Aktot rajzoló művész A négy könyv a méretről* című művéből, 1525) vagy Courbet *L'Origin du monde*-jához (A világ eredete, 1866) képest ez egy meglehetősen provinciális és némiképp okkult analógiának tűnik, mindazonáltal a vizuális impulzus meglete objektíve nem zárható ki, hiszen Duchamp láthatta Maulbertsch festményét a Hanfstängl-gyűjteményben, amikor 1912-ben Münchenben tartózkodott.

A Maulbertsch–Duchamp montázs, illetve hibrid létjogosultságának és életképességének művészettörténeti falszifikációja jelenleg nem célom, mert akár még az is kiderülhet, hogy a posztmodern felől újraolvasott barokk (illetőleg felvilágosodás korabeli) szellemtörténet nem is áll olyan távol Duchamp-tól, mint azt hirtelenjében gondolnánk. Ami engem most inkább foglalkoztat, az az, hogy a felvilágosodás meglehetősen melankolikus Krisztusa St.Turba célzása szerint ahhoz hasonlóan hajtja a fejét egy angyal ölébe az Olajfák hegyén, ahogy Duchamp is megrajzolta magát, amint az *Étant donnés* nőalakját szemléli testközelségből. Az analógia persze egy picit sántít, hiszen Krisztus és az angyal mozgásának dinamikája egészen más, és Krisztus testtartása is jelentős

mértékben különbözik Duchamp alteregójának elhelyezkedésétől. Amíg Krisztus a mögötte lévő angyal combjára hajtja fejét, vélhetően holtfáradtan és kétségektől gyötörve, addig Duchamp erotikus helyzetben, elégedetten és élvődve, a tarkóján összekulcsolt kézzel szemérmetlenül bámulja a széttárt combú nőt, amelynek modellje vélhetően egykori (1946–1951) kedvese, Maria Martins brazil szobrász volt. Ezzel együtt is az analógia, illetve az egyenlet (Duchamp = Christ) egy meglehetősen izgalmas diszkusszió lehetőségét veti fel, amely látszólag csupán egy provokáció, valójában azonban egy fontos adalék nemcsak Duchamp, hanem St.Turba (aka St.Auby, aka Szentjóby) Tamás művészetéhez, illetve annak értelmezéstörténetéhez is.

A diszkussziót praktikusán érdemes a szerzővel, Szentjóby allegorikus alteregójával, St.Turbával, illetve a Turba kompakt genealógiájával kezdeni, hiszen a szentté avatott turba egy ellentmondásos, sőt paradox szerzői mentalitást sejtet. Szentjóby ugyanis Hamvas Bélán keresztül Jakob Böhmétől veszi át a turba fogalmát, amely a jelenkori ember romlottságára, zavarodottságára és tudatlanságára utal, ami ráadásul egy olyan állapot, amit az egyén még kéjesen élvez is, hajtja a világi örömköket, miközben semmit sem tud azok valódi természetéről, avagy sátáni, lélekromboló mivoltáról.² A turbában leledző ember helyzetének súlyossága abból fakad, hogy a turba nem pusztán a fennálló

Tamas St. Turba (Agent of NETRAF/Neo-Socialist.Realist. IPUT's Global Counter Arthist.ory-Falsifiers Front/): *Duchamp auf dem Ölberg*. Offset on paper, 187×151 mm, 2010

világ romlottságából adódik, hanem inkább az imagináció, a képzelet és a képzeletörő zavaráról van szó, ami még Böhme esetében azt jelentette, hogy a szubjektum már nem képes azonosulni a benne élő jővel, a szeretet és a humanitás pozitív energiáival, a Krisztusból áradó Szentlélekkel. Hamvasnál viszont a turba nem pusztán az Istentől való elhagyatottságot jelenti, hanem inkább az ember magárahagyatottságát, illetve a szellemtelenséget, amikor a lélek már csak az anyagi örömeket képes hajszozni, és belevész az önző, egzisztencialista kapzsiságba. Szentjóby pedig mindehhez képest vezeti vissza a turbát a világ rosszaságára és az azzal történő kritikátlan azonosulásra, a „világi”, kapitalista értékrend elfogadására. Innen nézve tehát a látszólagos ellentmondás feloldódik, St.Turba nem a sötétség szentje és nem is a Sátán papja, hanem inkább egy új felvilágosodás prófétája, aki a Létminimum St.Andard Projekt 1984 W (LSP) és a Szt.Rájk új metafizikáját hirdeti.

DUCHAMP TESTE

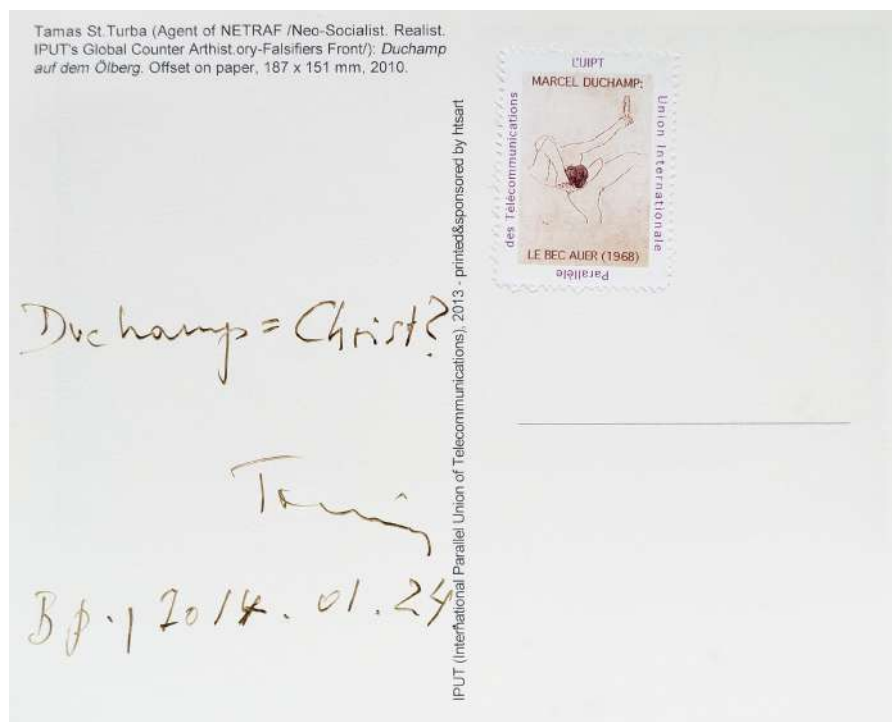
A legfontosabb kérdés innentől kezdve akár az is lehetne, hogy vajon milyen szerepet tölt be ebben az új vallásban, illetőleg Mítoszban, a Létminimum St.Andard Projekt 1984 W-ben Duchamp és Krisztus? A *Duchamp auf dem Ölberg* ugyanis a művészettörténet bevett értelmezéséhez viszonyítva meglepő módon szakralizálja az ateista Duchamp-t, hiszen a mű célja vélhetően nem az, hogy Krisztust szekularizálja. Ez a szakrális Duchamp azonban meglehetősen furcsán hat a művészettörténet mai állása szerint, amelyben egyre erőteljesebben kanonizálódik egy új, testet öltött és erotizált, nagyon is evilági figura, aki legalább olyan mértékben tematizálta műveiben a társadalmi nemi szerepeket és sztereotípiákat, mint amennyire gúnyt űzött a művészet elméletéből és intézményrendszeréből. Amelia Jones nyomán ezt a ma is regnáló Duchamp-t nevezhetjük a posztmodern verzióknak, aki ugyan elkészítette Man Ray-vel közösen saját maga női alteregóját (*Rose Sélavy*, 1921), de 1963-ban a *Nagy Üveg* előtt mégiscsak egy meztelenre vetkőztetett szép (nem melleleg művész) nővel, Eve Babitz-cel sakkozott.³ A látszólag degradáló és mi-zogün gesztus azonban Duchamp-ra jellemző módon meglehetősen ambivalens,



Franz Anton Maulbertsch: *Christus auf dem Ölberg*. Öl, Leinwand, 44,5 x 34 cm, 1768/69. Sammlung Hanfstängl, München. In Klara Garas: *Franz Anton Maulbertsch 1724-1796* (Budapest, 1960, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 218. p.)



Marcel Duchamp: *ORDRE DES 15 Opérations de montage général*. Blue ballpen ink on b&w, damaged photograph pasted on paper between plastic sleeves, 8.5 x 11 cm, detail, 1966, collection of the Philadelphia Museum of Art. In Marcel Duchamp: *Manual of Instructions for Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* (Philadelphia, 1987, Philadelphia Museum of Art, [48.] p.)



hiszen egyrészt megalázó, alávetett szerepbe kényszerített egy nőt, másrészt viszont gúnyt űzött saját magából, az öreg kéjencből is, és nyilvánvalóvá tette a kultikus főmű, a *Nagy Üveg* erotikáját, amely az elemzők többsége szerint meglehetősen cinikus képet fest az emberi nem mechanikus szexualitásáról és érzelmi háztartásáról. A Duchamp műveiben rejlő provo-

katív erotika azonban az 1963-as aktus el-lenére is csak lassan szivárgott elő, és az új, erotikus, fetisiszta Duchamp csak olyan parafrázisoknak köszönhetően épült be a köztudatba, mint Hannah Wilke 1976-os *C'est la vie Rose* (Ilyen az élet, Rose) című feminista performansza, illetve Sherry Levine aranyozott piszoárja (*Fountain, After Marcel Duchamp: A. P.*, 1991).

A Duchamp-értelmezés szexuális forradalma aztán egészen odáig fajult, hogy a kilencvenes évekre már nemcsak a nyilvánvaló, de a rejtett utalások is felszínre kerültek, és kezdték komolyan venni már azt a mondatát is, miszerint minden művét áthatja a szexualitás, nagyon is.⁴ A szexualitás és a mechanika, valamint a fiziológia, a pszichoanalízis és az illuzionizmus összetett viszonyát mutatta meg Rosalind Krauss is az optikai tudattalanról írott kötetének egyik tanulmányában, amikor a korábban csupán játékos fizikaként értékelt *Precíziós optika* (1920) és a *Rotoreliefek* (1935) kapcsán elemezte azok erotikus és szexuális töltetét.⁵ Emellett arra is rámutatott, hogy Duchamp esetében a retinális (avagy csak a szemet gyönyörködtető) művészet megtagadása nem jelentette automatikusan a tiszta és racionális konceptualizmus vallását, a Duchamp által sokszor emlegetett szürke anyag ugyanis éppen az agy szürkeállományát takarja, vagyis nem pusztán a tiszta és absztrakt elmét, hanem a testbe, a húsba ágyazódott tudást. Vagyis amikor Duchamp kijelenti, hogy műveivel nem a retinát célozza meg, hanem a szürke anyagot, akkor nem a konceptuális művészet mellett teszi le voksát, hanem a test és a szellem párhuzamos aktivizálására törekszik. A kilencvenes évek elején Jonesszal és Krauss-szal párhuzamosan egy spanyol művészettörténész, Juan Antonio Ramírez is arra a következtetésre jutott, hogy Duchamp művészete nem elsősorban a művészetről, mint olyanról szól, ahogyan azt a ready-made és annak konceptuális művészeti karrierje mutatja, hanem sokkal inkább az életről és a halálról, a szerelemről és a szeretetről, az ösztönökről és a vágyakról, illetve mindezek leképezhetőségéről. Így nála már Duchamp egyáltalán nem a dematerializált (anyagi valójától megfosztott) konceptuális művészet aszkéta teoretikusa, hanem sokkal inkább az érzelmek, a vágyak és a félelmek Jacques Lacanra emlékeztető elemzője lesz, akit a *Nagy Üveg* 1913-as koncipiálásától az *Étant donné*s 1966-os befejezéséig nem más foglalkoztatott, mint a világot mozgató szexuális energiák (Eros) – többnyire azért meglehetősen cinikus – ábrázolása.⁶

St.Turba montázsában viszont a boszorkányosan éles elmével megáldott cinikus, posztmodern dandyből Megváltó lesz,

mégpedig az a Megváltó, aki az Olajfák hegyén akarata ellenére is elfogadta a keserű poharat, majd el is játszotta a rá rótt dicstelen szerepet, amellyel megváltotta bűneiktől a gyarló embereket. Ez pedig valahol mintha arra utalna, hogy St.Turba olvasatában Duchamp szelleme elválík a testétől, és forradalmi művészeti gondolatai a Létminimum St.standard Projekt felől nézve fontosabbak, mint okkult és áltudományos elméletei a vágy mechanikájáról. Vagyis olyan, mintha az Olajfák hegyén a régi, a modern, sőt az avantgárd Duchamp jelenne meg, aki Megváltóként elhozta azt az új művészetet, amelyet többnyire konceptuális művészetként ismernek, de ami az elmúlt ötven évben egy olyan szemléleti krédó alapja is lett, ami gyakorlatilag meghatározza, hogy ki tekintheti magát a művészet globálisan is elismert alkotójának. E manapság posztkonceptuálisnak mondott krédó szerint ugyanis a mai kortárs művészet akkor művészet, ha osztozik a konceptuális művészet egykori imperatívusaiban, vagyis kritikai jellegű és önreflexív, ami egyúttal persze azt is jelenti, hogy reflektál a művészet és a társadalmi valóság kapcsolatára, vagyis politikailag és kulturálisan is releváns kérdésekkel foglalkozik. A Duchamp – Krisztus analógiának azonban ennél a vegytiszta filozófiai dimenzióval van egy kellemetlenebb és izgalmasabb vetülete is, hiszen St.Turba nem a megdicsőült és nem is a szenvedő Krisztust veti össze Duchamp-mal, hanem a kételkedő embert, aminek kapcsán az a kérdés is felmerülhet, hogy Megváltóként milyen bűnököt is vállalhatott magára Duchamp, és milyen szerepeket is játszott el a művészet története során?

Vajon Duchamp valóban a neoavantgárd forradalmára és a művészet Megváltója akart lenni, vagy oly sok más szerephez hasonlóan ezt a szerepet is csak magára öltötte, amikor erre megérett az idő, vagyis a hatvanas évek elején, amikor több évtizednyi csend után John Cage nyomán az új művészet ifjú amerikai titánjai felfedezték maguknak az egykori okkult szürrealistát, akit nem kisebb géniusz, mint André Breton tartott az általa ismert legintelligensebb embernek. Ezt a véleményét amúgy talán John Cage is osztotta, amikor rájött, hogy Duchamp már az 1910-

es években olyan zenei kompozíciókkal kísérletezett, mint ő ötven évvel később. Minderre Duchamp állítólag csak annyit mondott, hogy akkor lehet, hogy ő tényleg megelőzte a korát ötven évvel, Breton megjegyzéséhez meg csupán annyit fűzött, hogy ő speciel nem igazán tudja, hogy mi is az az intelligencia. Ennek ellenére a régi ready-made-ek a hatvanas években a konceptuális művészet érdeklődésének homlokterébe kerültek, Joseph Kosuth például saját filozófiai és nyelvészeti orientációjú konceptualizmusának genealógiáját az 1910-es évek ready-made-jeiig, a *Forrásig* (1917) és a *Biciklikerekig* (1913) vezette vissza. Amikor azonban ez a „duchampianus”, anti-retinális forradalom lezajlott, Kosuth, illetőleg Cage és tanítványai, George Brecht és Allan Kaprow sem ismerték még Duchamp utolsó művét, az *Étant donné*s-t, amely csak halála után, 1969-ben került nyilvánosság elé a Philadelphia Museum of Artban.

Az utolsó, meglehetősen retinális, sőt spektakuláris mű azonban csak lassan és fokozatosan írta át Duchamp egész életművét, amelyben fokozatosan a képalkotói problémák vették át a ready-made-ek korábbi kitüntetett művészetelméleti helyét. Duchamp esetében persze a képalkotás is jócskán túlmutat az ábrázolás és a reprezentáció hagyományos képzőművészeti problematikáján, inkább egyfajta nagy metaelmélet lesz belőle, amely nem pusztán a művészet újradefiniálására, hanem inkább az ember helyének meghatározására irányul a világegyetemen belül. Ilyen értelemben terjesztette ki Thierry De Duve is a képi nominalizmus első blikkre vegytiszta lingvisztikai tünő elméletét a képalkotó és a kép befogadó szubjektum értelmezésére.⁷ De Duve ugyanis azt állítja, hogy a képi nominalizmus nem pusztán azt jelenti, hogy egy nyelvi gesztussal valamit művészetnek nyilvánítunk, hanem azt is, hogy reflektálunk ennek a gesztusnak, ennek a foucault-i értelemben vett kijelentésnek és megnevezésnek az ismeretelméleti és etikai vetületeire is. Ebben a kiterjesztett ismeretelméleti történetben azonban már nem annyira a nyelvi játékok, a gag-ek és a ready-made-ek játsszák a főszerepet, hanem inkább a festmények, illetve a két nagy, utolsó „festmény”, a *Nagy Üveg*

(1915–1923) és az *Adva van*, amelyet talán célszerűbb lenne a tudományos konnotációk miatt *Adott*-nak nevezni magyarul. A teljes cím ugyanis így hangzik jól: *Adott: 1. a vízesés és 2. a világítógáz*. A vízesés és a világítógáz kapcsán pedig az is egészen egyértelművé válik, hogy az *Adott* a *Nagy Üveg* folytatásának, illetve korrekciójának tekinthető, hiszen maga Duchamp jelentette ki, a *Zöld dobozban* (1924), vagyis a *Nagy Üveg*hez fűzött kommentárjaiban, hogy a nagy mű két legfontosabb eleme éppen a vízesés és a világítógáz.⁸

A *Nagy Üveg* teljes címe Házas Nikolettá új fordításában *Az aggregényei által lemeztelenített mátká, sőt lett*, és Házas az új fordítás (a régi: Aggregényei vetköztetik a menyasszonyt, sőt) mellé egy komplex értelmezést is ad a műről, amely mintegy összegzi a korábbi meghatározó elemzéseket Bretontól Jean Clairen és De Duve-ön át Hans Beltingig.⁹ Házas értelmezésében a *Nagy Üveg* a *Zöld doboz* és a *Fehér doboz* társaságában egyfajta meditációs objektumnak tekintendő, amelyen „átnézve” feltárul az ábrázoltakon túl valami más is, ami akár a világmindenséget leíró Nagy Elmélet is lehetne, hiszen Duchamp több kommentárjában is utalt arra, hogy az aggregények által lemeztelenített, és ekként fel is tárt menyasszony valójában a teljes, négydimenziós valóság háromdimenziós vetülete, amely a hiperkocka kiterített képének analógiájára működik. A negyedik dimenzió ráadásul Duchamp korában még nem is az einsteini téridőt jelentette, hanem inkább valamiféle misztikus lényegét, a világ háromdimenziós fátyla mögött rejlő igazi négydimenziós realitást, ami magyarázatot adhatna a véletlen és a paradoxonok szerepére is világunkban. Házas értelmezése viszont inkább arra fut ki, hogy a *Nagy Üveg* valahol a művészet, illetve művészet értelmezésének allegóriája azzal a számtalan utalással, szójátékkal és információval, amelyet Duchamp belekódolt, és amely folyamatos és szinte végtelen munkára kényszeríti a befogadót. Ez a végkicsengés azonban egy kissé elhomályosítja az allegorikus értelmezésnek azt a regiszterét, amely szerint a nagy mű egyfajta agnosztikus opus magnumként leginkább a világ megismerhetetlenségének, és ekként a tudománynak, illetve a mindenkori emberi tudásnak az allegó-

Marcel Duchamp: *Az aggregényei által lemeztelenített mátká, sőt (Nagy Üveg)*, 1915–1923, 277,5 × 177,8 × 8,6 cm, vegyes technika



© Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp Update July 17, 2012:
© 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Succession Marcel Duchamp

riája. Erre utal az az elképesztően komplex és számtalan természettudományos asszociációt keltő aggregény-gépezet is, amelynek célja állítólag nem más, mint hogy „beröföntse” a menyasszony-gépezetet, amely leginkább egy rovar és egy robot fura ötvözetére emlékeztet, bár egyesek a korabeli autók meghajtás rendszerét is felfedezni vélik benne. A nagy mű narratívája szerint ugyanis az aggregény-gépezet célja nem más, mint hogy lepárolja és előállítsa a csokoládémalomban azt a fluidumot, amely mindenféle optikai

és elektromágneses transzformációkon át életre kelti a férfiakat szimbolizáló üres libériákat és egyenruhákat, amelyek olyan éteri állapotba hozzák a fluidumot, hogy az képes átlépni egy másik dimenzióba, ahol a *Nagy Üveg* két szeparált terét nem választja el egymástól a horizont és a zsanér. Vagyis az opus magnum elsődleges célja az lenne, hogy az egymástól elválasztott menyasszony és vőlegényei, avagy a természet és az emberi megismerés (a maga heterogenitásában) végre egymásra találjon. A mű így azt szimbolizálja,

hogy a legmodernebb tudomány miként, illetve milyen nehézségek árán férhet hozzá ahhoz a rendszerhez, amely nemi identitása révén a természettel azonosítható, és hogyan is tud életet lehelni ebbe az egész egyszerre erotikus, egzisztenciális és ismeretelméleti mechanizmusba, amelynek kiindulópontja nem más, mint a megvalósult *Nagy Űvegen* láthatatlan vízésés, amely a feminin természet elvont szimbólumaként hozza mozgásba az agglégény-gépezetet és az egész művet.

Jean Clair már a hetvenes évek elején, az *Étant donnés* erotikus, művészetelméleti peep show-jának nyilvánosságra hozása után kijelölte a fenti kozmológiai és tudományelméleti értelmezés irányát, amelynek aztán Jean-François Lyotard adott új, mondhatni posztmodern löketet, amikor az egyes műveket meghatározó transzformációkra, műfaji kombinációkra és diszciplináris határátlépésekre irányította a figyelmet úgy, hogy elsősorban a művek által generált ismeretelméleti és politikai kérdésekkel foglalkozott.¹⁰ A kilencvenes években aztán De Duve *Kant After Duchamp*-ja öntötte végleges formájába a lyotard-i értelemben vett posztmodern Duchamp-t, akinek munkásságát a nagy narratívákkal (felvilágosodás, modernizmus, modern természettudományos világkép, liberális demokrácia) szembeni

bizalmatlanság, az irónia, a paradoxonok szeretete és az univerzalizmus kritikája jellemezte, miközben azért továbbra is hű maradt a modernitást jellemző holisztikus horizonthoz, avagy a Nagy Elmélet kutatásához.¹¹ A holisztikus horizontot kapcsán fontos kitérni a tudós Duchamp-ra is, aki már a *Nagy Űveg* recepciójának hajnalán is a Nagy Fizikus szerepében tetszelgett, hiszen saját nyilatkozatai alapján kortársai a titokzatos negyedik dimenzió kutatóját, illetve egy egészen forradalmi négydimenziós művészet megalkotóját tisztelték benne. Duchamp tudományos kontextusát, illetve annak alaposságát Lynda Henderson tárta fel részletekbe menően, de a Poincaréra, Jouffret-ra és a Pawlowskira utaló rafinált hivatkozásoktól függetlenül is figyelemre méltó az a tény, hogy Duchamp – még ha ironikusan is – a *Nagy Űvegen* a négydimenziós valóság háromdimenziós „árnyékának” kétdimenziós képét alkotta meg az emberi megismerés erősen átszexualizált allegóriájaként.¹² Ha tehát Duchamp testét és műveinek szexualis értelmezését nem választjuk el élesen Duchamp szellemétől, vagyis a különféle nyelvjátékok (költészet és tudomány) és ismeretelméletek (mágia, alkímia, fizika) provokatív konfrontálásától, akkor azok metszetében megkaphatjuk azt a megtestesült elmét, akinek szelleme éppen a testi örömök és az anyagi valóság elfogadásá-

val őrizheti meg kritikai élességét. És ez a hibrid, félig posztmodern, félig modern, szexuálisan kompromittált, de episztemológiailag és politikailag szakralizált Duchamp immáron eljátszhatja akár St. Turba Krisztusának szerepét is a 21. század elején, akiből nem a Szentlélek, hanem a mitikus magasságokba emelt Szabad Akarat árad ki, és aki az *Étant donnés* halott menyasszonyának tanúsága szerint nemcsak az egoista és fetisizta művészeti világ, hanem az egész kapitalista látványipar bűneit is magára vállalta.

A MUTÁNS ÜDVTÖRTÉNETE

Az üdvözlésnek és a mennybemenetelnek azonban nemcsak üdvtörténete van, hanem historiográfiája is, ami Szentjóbby esetében nem független a Mutáns és a TNPU (Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója) mítoszától és genealógiájától sem. Mielőtt ugyanis Duchamp Krisztusként – akár ironikusan, akár nem – mennybe ment volna, még először megtermékenyítette a Paralel-Kurzus / Tanpálya művészetelméletét, amely a maga legtisztább formájában a *Csinálg egy széket!* című akció-előadáson jelent meg 1975-ben a Fiatal Művészek Klubjában. Sőt e megtermékenyítés, avagy oltás maga is egy művészeti folyamat végpontjának tekinthető, ami visszavezet a *Paralel-Kurzus / Tanpálya* kezdetéhez, Szentjóbby első akció-költeményeihez, illetve az azokba foglalt 1965-ös ready-made konceptekhez, amelyek aztán 1968 után öltöttek testet. Ezek a szövegek és ezek a tárgyak azóta részévé váltak a konceptuális művészet, a Fluxus, a dada, a neodada és a magyar neoavantgárd történetének is, miközben pontos helyük, valódi státuszuk továbbra is ismeretlen. E tárgyak közül Duchamp és ready-made-ek újrafelfedezése, illetve művészetelméleti szakralizálása kapcsán kettőt érdemes mindenképpen kiemelni, amelyek talán a leginkább megfelelnek a „készen talált tárgy” definíciójának: az ólomcsövet és a patikaüveget. De vajon ready-made-e egyáltalán az *Új mértékegység* (1965) és a *Hűlő víz* (1965)? Erre a kérdésre a *Hűlő víz* kapcsán Kürti Emese adott igen szofisztikált választ a magyar konceptuális művészet elemzése során, amikor az általa akció-objektnek nevezett dologhoz egy olyan genealógiát vázolt fel, amely a neoadadához, a happeninghez és



Szentjóbby Tamás: *Csinálg egy széket!*, 1975, akció-előadás, FMK Budapest

az akkori hibrid, kelet-európai akcioniz-mushoz kapcsolta azt.¹³ Az első magyar happeninget (*Az ebéd – in memoriam Batu kán*, 1966) elemző nagy volumenű szövegében pedig igen alaposan feltárta azt a szellemi közeget, illetve szellemtörténeti horizontot is, amely meghatározta Szentjóbý „képzőművészeti” tevékenységének kezdeteit a hatvanas évek közepén.¹⁴ Ezen az Altörjay Gábortól John Cage-en, Erdély Miklóson, Hamvas Bélán, Tadeusz Kantoron és Krysztóf Pendereckin át dr. Végh Lászlóig ívelő horizonton helyezkedett el valahol Marcel Duchamp is, akinek kapcsán Kürti azt is megemlíttette, hogy az akkori „happener” költő először az Idegennyelvű Könyvtárban találkozhatott Duchamp műveinek reprodukcióival.

Az első kis Duchamp-retrospektívet, amely már jó nagy szenzációt keltett, 1963-ban rendezték meg egy viszonylag eldugott helyen, a Pasadena Art Museumban. Ezután nemcsak New Yorkban, de Párizsban és Európában is újra felfedezték a Nagy Üveg és a Forrás alkotóját, és olyan nagy magazinokban jelentek meg róla cikkek, mint Amerikában a *New York Times* és az *Artforum*, Európában pedig a *Studio International* és a *L'Oil*, mely utóbbiak a budapesti Idegennyelvű Könyvtárban is elérhetők voltak. Szentjóbý visszaemlékezése szerint azonban ebben az időben Duchamp és a piszoár legfőljebb szitokszóként jelent meg a budapesti művészeti életben, őt viszont megragadta a használati tárgyak újra-kontextualizálásában rejlő művészeti lehetőség, amelyet a még a pop-artot is jellemző műtárgy fetisizmussal szemben kívánt működésbe léptetni. Az *Új mértékegység* és a *Hűlő víz* konceptje is egy olyan pop-ellenes dada kiállításra készült, amelyen Szentjóbý és Altörjay Gábor művei jelentek volna meg Petri-Galla Pál lakásán. A kiállítás végül nem valósult meg, így mindkét mű először az 1969-es II. Iparterv kiállításon vált láthatóvá olyan művek társaságában, amelyek a *Hűlő víz* esztétikai politikája (Fluxus) felől nézve fetisizált tárgyakká és képekké váltak.

A *Hűlő víz*, avagy patikaüvegbe helyezett meleg csapvíz egy viszonylag kiterjedt internacionális Fluxus praxishoz kapcsolható: többek között John Cage-hez, a Kürti által említett Mieko Shiomi művéhez

(*Water Music*, 1964), vagy az azt vélhetően inspiráló George Brecht partitúráihoz és eventjeihez, de különösen a *Drip Music*hez (1959), amelyek egy részét maga Szentjóbý is ismerhette, hiszen a *Csinálj egy széket!* akció-előadás kapcsán állította fel egyik híres egyenletét: Duchamp csöpögő, pontosabban bedugult/berekedt vízcsapja + Pollock csöpögő, pontosabban beszáradt/berekedt festéke = Brecht *Drip Music*-ja. Amíg azonban a csöpögés és az akciófestészet kapcsán számtalan művészettörténeti regiszter megszólalhat, addig az *Új mértékegység*hez mérhető mű igazából csak egy létezik a művészettörténetben: a híres *Trois stoppages-etalon* (1913), amelynek címét Három stoppolt etalonra szokták magyarítani. Ebben Duchamp először – avagy az első akcionista festőként Pollock előtt jó harminc évvel – három egyméteres cérnaszálat ejtett egy porosz késsel lefestett vászonra, majd az új mértékegységek vonalát követve leszabott három módosított favonalzót. Majd a három fura és egymással sem identikus etalont, illetve eredetijüket (az üveglapra ragasztott vásznanon fekvő cérnaszálakat) díszdobozba helyezte, és a véletlen szerepének kiemelésével nem csupán a világot leképezni vágyó művészetből úzótt gúnyt, de a világot leíró és lemérő racionális tudományból is.

Ehhez a kép- és tudományelméleti trükk-sorozathoz képest az is láthatóvá válik, hogy Szentjóbý egészen más regiszterben gondolkodott, amikor egy új, ready-made mértékegységet készített egy kb. 60 cm-es ólomcsőből, amelynek során először Duchamp természettudományos dadaizmusához hasonlóan a tagadás, avagy a negáció motiválta, de közben a Duchamp akciójától lényegében eltérő ötletre – a méternél kisebb méterre – rengeteg minden elkezdett rezonálni az alkotó tudatában:

„...talán ezzel a zavaró tárggyal, habár elég homályosan, de valami olyasmit akartam sugallni, már a méternél kisebbségével, azon túl, hogy általánosan új mértékegységre van szükség, de minden vonalon, hogy egyúttal a mi emberi méreteink vagy mértékeink a valósághoz képest zsugorodtak. Igen, pontosan ilyen zavaros és homályos tárgyat akartam csinálni, mint ez a mondat, sőt azért ólom, mert az aztán

a leghomályosabb anyag, a halál anyaga, halott fém és valóban azt hiszem, mindenki számára pokolian nyomasztó. Cső azért, mert csövet lehet kapni, ami ólom és olcsó, de ugyanúgy, mint a patikaüvegnél, itt is jóváhagytam, mert bár nyilván nincs ember, aki így, vagy ilyen behatóan foglalkozna egy lyukkal, ami nem az övé, de hát ez esetben nekem minden elemét felül kellett vizsgálnom, és azért hagytam jóvá ezt a ready-made adottságot, mert a lyuk is valahogy ebbe az előző gondolatkörbe terelte a dolgot, lyuk, ugye erőszaknyom is lehet vagy ilyesmi, sok minden fér ide, vagy ugye konkrétan az ólommal kapcsolatosan vagy azt érintően volt egy olyan érzésem, hogy ezt a halotti méretet vagy mértéket tulajdonképpen azért a levegő, a fény s a cső másik végén az élet látványa hatja át.”¹⁵

Az 1975-ös *Csinálj egy széket!* is erre a dadaista – akcionista – avantgárdista genealógiára reflektált igen komplexen, amikor Duchamp-tól Brechten át érkezett el a TNPU-hoz és annak forradalmi programjához.¹⁶ A szerzői intenció 2006-os rekonstrukciója (St.Turba munkája) szerint ugyanis Szentjóbý egykoron nem pusztán George Brecht székes eventjein (*Three Chair Events*, 1961), illetve székhasznaátán csavart egyet, hanem az egész ready-made diszkurzust hatályon kívül akarta helyezni, mint egy olyan műveletsort, amely nem vezet ki a művészet vs. nem-művészet problematikából. Duchamp ugyanis egykoron hétköznapi tárgyakat címkézett meg és állított ki műtárgyként. Brecht viszont már nem címkézett, hanem egész egyszerűen a hétköznapi tárgyat, gyakran éppen a legközönségesebbet, a széket, helyezte be egy nem-művészet-művészeti kontextusba. Szentjóbý pedig ezt az egész ördögi, önmagát felemészítő kört, avagy a művészeti kontextust, mint olyant kívánta negligálni azzal, hogy a konceptuális, filozófiai és akcionista gesztusok helyett egész egyszerűen egy széket megalakítására szólított fel. Szentjóbý 1975-ös értelmezésében ugyanis Duchamp nagy tette az volt a ready-made-ekkel, hogy a nem-művészetet művészetnek nyilvánította, Brecht viszont már a nem-művészet művészetet művészetként művelte. Ő maga pedig vissza akart térni a nem-művészet mint nem-művészethez,

miközben azzal a brutális paradoxonnal is számolt, hogy mindez az avantgárd kritériumai szerint így is, úgy is művészetté válik. Egy fokkal egyszerűbben fogalmazva arról van szó, hogy Duchamp a hétköznapi tárgyakat műtárgyként állította ki, és elnevezte őket ready-made-nek, Brecht viszont a saját ready-made műtárgyait hétköznapi tárgyakként használta fel művészeti akcióiban. A helyzetet azonban némiképp bonyolította az, hogy Duchamp megmaradt a hagyományos esztétika (műtárgy és néző) kategóriáinál, Brecht viszont nemcsak a hétköznapi tárgyból lett műtárgyat változtatta vissza használati tárggyá, hanem a nézőt is átalakította művésszé. Szentjóbý viszont ezt az egész reflexiós gordiuszi csomót kívánta elvágni egy egyszerű tettel, ami egyúttal arra a kiinduló kérdésre is választ adhat, hogy ha minden nem-művészet művészetté, illetőleg nem-művészet-művészetté vált, akkor a továbbiakban mi is a teendő, mit lehet még egyáltalán csinálni?

A kézenfekvő válasz: a semmi, amit azonban a TNPU a sakkozó Duchamp-tól és a nem zongorázó Cage-től (4'33", 1952) eltérően mitikus elméletbe foglalt, hogy egy összetett, mágikus-metafizikus-vallásos-tudományos nagy elmélettel indokolja létét. Ez pedig nem más, mint a Létminimum St.andard Projekt 1984 W, amelynek emblémája és emlékműve a Trón (*A Halhatatlan Trónja*, 1984–1996), amelynek látszólag már nincs sok köze a ready-made esztétikájához. Az LSP1984W egyik eleme, az *Étant donnés* strike felirattal ellátott

tölgyfa ajtaja (*Given: The Strike*, Adott: a sztrájk, 2000) azonban azt bizonyítja, hogy Duchamp és a művészet státusza 1980 után is fontos szerepet kapott St.Auby gondolkodásában. És ez a szerep ráadásul nem is mondható statikusnak. A nyolcvanas években ugyanis még elég erősek voltak az LSP-ben az 1984 és George Orwell asszociációi, a dupla vé, a double u például a double speech-re volt hivatott utalni, aminek nyilvánvaló kritikai éle volt a hidegháború geopolitikai viszonyai között. Amúgy maga Orwell a negyvenes években még csak a doublethink kifejezést használta a regényében, de később a regény értelmezése kapcsán elterjedt a doubletalk és a doublespeak is, amelyek mind arra a skizofrén helyzetre utaltak, amelyben egy totalitárius állam szubjektuma élni kénytelen. Az eredeti doublethink ugyanis azt jelenti, hogy a szubjektum egyszerre képes hinni két valóságban: egyrészt a saját emlékeiben, másrészt az ennek ellentmondó és nyilvánvalóan meghamisított kollektív, mediatisált történelmi emlékezetben. Az LSP első három fázisa ennek megfelelően a nyolcvanas években elsősorban politikai és geopolitikai asszociációkat generált, a kilencvenes években azonban a negyedik és az ötödik fázis definiálása során előtérbe kerültek a politikai hitvallásokkal párhuzamos ismeretelméleti dimenziók is, és éppen ezek komplex háttére előtt válik értelmezhetővé a Szt.Rájk „adottsága” és Duchamp mennybemenesztése is.

1980-ban az LSP első fázisa nagyjából a TNPU (IPUT) definiálását jelentette, il-

letve a mutáns projekt megvalósítását az ITU (International Telecommunications Union) genfi székházának laboratóriumában, ami Orwell frazeológiájával élve azt képviselte, hogy St.Auby a Big Brother székházában létrehozta a Big Sistert, azaz a Mutánst, akit aztán bemutatott a hierarchia és az anarchia genfi központjaiban is, azaz a Természettudományi, illetve a Néprajzi Múzeumban. A Mutánst, avagy az új embertípust, aki képes átlátni a kapitalizmus és a szocializmus, valamint a kreacionizmus és az evolucionizmus mítoszain úgy hozta létre St.Auby, hogy egy modellt, egy fiatal nőt ültetett (egy székre!) az ITU rezgésmentes süketkammera laboratóriumába, fejére és testére elektródákat helyezett, és összekapcsolta egy biofeedback készülékkel, miközben a nő a Homo Sapiens törzsfejlődésének ábráját tanulmányozta, illetve gondolatban konfrontálta azt a mellé helyezett Ji Csinggel, a Változások könyvével, és St.Auby közreműködésével megismerte a TNPU feladatát, majd saját akaratából mutálódott. St.Auby, a TNPU diszpécser a mutáció kapcsán éppúgy párhuzamba állítható Dr. Frankensteinel, mint a zen-buddhista mesterekkel, de akár még Keresztelő Szent Jánossal is, különösen ha Duchamp 2010-es átkeresztelésére gondolunk. St.Turba az 1980-as akciót, amely a heterarchikus önbeavatás alcímet kapta, az ötödik fázis, a Heterarchia meghirdetésekor ekként kommentálta:

„(...) Csak a Szent Heterarchia alkalmazása: a hadiköltségvetés rovására átcsoportosított, a Mitikus Szt.Rájkban résztvevők



LÉTMINIMUM ST.ANDARD PROJEKT 1984 W – I. fázis
A MUTÁNS
A HETERARCHIKUS ÖN-BEAVATÁS
Rezgésmentes Süketkamra Laboratórium,
a Telekommunikáció Nemzetközi Uniója



A HIERARCHIKUS PREZENTÁCIÓ
Természettudományi Múzeum, Genf



AZ ANARCHIKUS REPREZENTÁCIÓ
Etnográfiai Múzeum, Genf

LÉTMINIMUM ST.ANDARD PROJEKT 1984 W – IV. fázis
KATABAZIS SOTERIOLOGIKE, 1984 – 1996 (A Halhatatlan Trónja)
Műcsarnok, Budapest, 1996

számára alkotmányosan folyósított Létminimum Járadék biztosíthatja a mítosz működését és beteljesülését: a Szabad Akarat kifejlődését, a nők alárendeltségének, a fájdalommal való szülésnek, az ivadékok túlfogyasztásra csábításának, a munkának a megszűnését és a testi halhatatlanságot.”¹⁷

A második fázis az első folytatásaként már egy új társadalmi osztályt kívánt létrehozni, amely a kereszttségben a Mutáns-osztály nevet kapta. A TNPU 1981-ben az LSP harmadik fázisában ennek az új embernek a hazájaként hozta létre Svájc eladdig még nem létező 24-ik kantonját, amely otthont ad az új osztálynak.

„A negyedik fázis, a *Katabázisz Szoteriologiké*, amely Űdvtörténeti Alászállást jelent, 1984 és 1996 között történt. Az alászállás helyszíne természetesen és szükségképpen a mitikus Pokol. Míg a hagyományos katabázisok csupán ábrázoló jellegűek, a *Katabázisz Szoteriologiké* 3334 helyszínrajza, látlet-képe, corpus delictije a turbulens művelet során aktívan beavatkozott: megkeresztelte Lucifert, s ezzel a Mítoszunkból kiiktatta a Poklot.”¹⁸

Az LSP1984W története, és annak highlightjai leginkább dokumentumok formájában tanulmányozhatók, van azonban egy emblematikus szó-tárgy, a Halhatatlan Trónja, a *Katabázisz Szoteriologiké* „origója és kulminációja”, ami az anyagi valóságban is összekapcsolja az LSP-t a Paralel-Kurzus / Tanpályával, és annak utolsó budapesti momentumával a *Csinálj egy széket!* akció-előadással. A székből lett trón amúgy kifejezetten allegorikus módon képezi le azt a változást is, amely a művészetelmélet felől a mindenség elmélete felé mutat Szentjóby pályáján. Az 1984-ben koncipiált, minimalista műtárgyakra emlékeztető Trón ugyanis egyértelműen szakrális asszociációkat kelt, miközben mozgásba hozza az avantgárd művészet történetét is, egyrészt George Brecht, másrészt azonban Joseph Kosuth (*Egy és három szék*, 1965) és Andy Warhol (*Villamosszék*, 1964) nyomán is. A Trón St.Turba tervei alapján a héber „svita” szó betűinek mutációjából jött létre, azonban némi kriptográfiai munkán keresztül a Létminimum St.andard Projekthez, illetve a lé-



© Foto: Tamas St.Auby – TNPU-Archivum

tezés és a gondolkodás szabadságához vezet vissza, hiszen az svt, azaz a héber svita szónak ugyanaz a gyöke, mint az sbt, azaz a [s]z[abbat][h], a Tízparancsolatból ismert „szent munkaszüneti nap” jelentésű szónak, sőt, mint az smt, azaz a smita szónak is, ami a szombatévet jelenti, a minden hetedik évet a mezőgazdaságban, amikor az embernek paragon kell hagynia a földet, hogy visszaadja tulajdonosának, a Teremtőnek, s hogy a föld egyúttal regenerálódhasson. Ebben az évben csak a maguktól megtermő gyümölcsökből és növényekből szabadott korlátozott mértékben fogyasztani. Ez pedig egyértelműen összecseng az LSP egyik legfontosabb céljával, az erendő bűnnek, a Tiltott Gyümölcs elfogyasztásának, a kapitalista túlfogyasztásnak a felszámolásával. A munkaszünethez közvetlenül kapcsolódik a semmittevés, avagy annak reflektív verziója is, a sztrájk, aminek a TNPU keretein belül nem a jobb munkaerő-piaci helyzet elérése a célja, hanem egészen provokatív módon – a modern szubjektum kritikájaként – a munka mint olyan felszámolása.

A művészeti sztrájk és a „Ne dolgozz soha!” eszmekör persze meglehetősen komplex, és bizonyos tekintetben a Duchamp-mitológiának is része, hiszen interjúiban többször is utalt arra, hogy pénzért, vagyis kapitalista értelemben nem dolgozott soha semmit. A „Ne dolgozz soha!” frázis aztán Guy Debord-on („ne travaille jamais” párizsi graffiti 1953-ból) és a szituacionistá-

kon keresztül az 1968-as mitológiának is része lett, ami a nyolcvanas években éledt újjá Stewart Home és mások nyomán az Art Strike mozgalomban. St.Auby ezzel a folyamattal párhuzamosan dolgozta ki a maga svájci projektjét, amely a katonai költségvetés terhére kért életjáradékot a művészek számára, hogy azoknak soha ne kelljen profitot termelnie. A Mutáns-osztály legfőbb feladata azonban egyáltalán nem a semmittevés, hanem a Mítoszkorrekciónak, amelynek eszköze a Mitikus Szt.Rájk, szimbóluma pedig *A Halhatatlan Trónja*. A művelet jelenleg az V. fázisnál tart, a Heterarchia tudatosításának fázisában, amely a fluktuáló Hierarchia-Anarchia szabad jelenlétének biztosítása az ismeretelméletben és a politikában egyaránt. St.Auby forrása a heterarchia kapcsán egy neurofiziológus, Warren McCulloch volt, aki agykutatóként jutott arra a következtetésre, hogy az emberi elme működése alapvetően nem hierarchikus, hanem



Marcel Duchamp being surprised. 1984 T.Taubus, papír, A/5

heterarchikus, vagyis nem alá- és fölérendeltségben, hanem mellérendeltségben gondolkodunk.¹⁹ A heterarchia, avagy a párhuzamos csatolás ennek megfelelően Gilles Deleuze kifejezésével élve egyfajta rizomatikus gondolkodást feltételez, amely paralel rendezi össze a nagy narratívákat.²⁰ Ezzel összhangban a Létminimum St. Andard Projekt 1984 W-nek is van a direkt demokrácia „evilági”, politikai vetületén túl egy jóval magasztosabb, holisztikusabb, és ismeret- és lételméleti szempontból mitikusabb célja: „A Négy Nagy az, amit ma egyesíteni szeretne Mítoszunk, a zsidó-keresztény-muszlim teológia a Mono-teizmussal, a természettudomány a Nagy Egyesített Mezőelmélettel, a liberális ökonomia a Globalizmussal, a római jog Az Emberi Jogok Egyetemes Deklarációjá-

val.”²¹ Ahogy a hétköznapi célok eléréséhez a művészeti sztrájk folyamata vezethet el, amely lehetetlenné tenné a műtárgypiac és a művészetvilág profitorientált működését, úgy a metafizikus célok, illetve a tudat módosítása, mutációja a mitikus Szt. Rájkon keresztül érhető el. E kettőt kapcsolja össze igen frappánsan St. Turba a *Given: The Strike* című művében, amely egy strike felirattal takarja el az *Étant donnés*, vagyis az *Adott*, azaz a fennálló spektakuláris rend látványát, amelyet a tőke és a libidó paralel áramlása határoz meg.²²

A fizikai és a metafizikai sztrájk szakrális jelentőségét az is mutatja, hogy St. Turba honlapjának (nyilvános archívumának) látogatója úgy juthat el a kapuhoz, ha ráklikkel a 665.9 számra, ami nyilván

a sátánra, illetve a turbára, azaz a romlottságra, sőt a közelgő végítéletre utal. St. Turba szerint a kiút a Szabad Akarat kifejtésében rejlik, amely azonban csak úgy érhető el, „ha lemondunk a turba örömeiről, a Pleonexiáról, mely a Tiltott Gyümölcs, a felesleg elfogyasztására csábít”.²³

És lemondunk arról a már szinte pornográf spektakulumról is, amelyet Duchamp allegorikusan megjelenített az *Étant donnés*-ban. Innen nézve viszont Duchamp utolsó „menyasszonya” nem pusztán egy élethűen megalkotott meztelen nő, és nem is a kukkolók vizuális élvezetének forrása, aki gyanúsán emlékeztet egy rőzséagyra helyezett boszorkányra, hanem egyúttal a kép és a képek nemcsak veszélyes, de megalázó élvezetének allegóriája is. És ahogy egykoron a *Csináld egy széket!* csavart egyet Duchamp ready-made-jén, úgy a *Given: The Strike* is csavar egyet az *Adott*-on, mondhatni a fejről a talpára állítja, mint egykoron Marx tette Hegel dialektikájával, amely viszont – St. Turba szerint – Böhme feje tetejére állítása. Amíg ugyanis Duchamp rafináltan gúnyolódik azzal a befogadóval, aki a festett vízesés, a fotografikus táj, az élethű akt, a vagina és a világítógáz, valamint a pornográfia, a kriminológia, a pszichofiziológia, az optika és a felvilágosodás összefüggésein tépelődve mégiscsak átadta magát a spektakulum gyönyöreinek, addig St. Auby egy provokatív és performatív gesztussal ennek az egész passzív élvezetnek a megtagadására szólít fel, mintegy a *Csináld egy széket!* szellemében aktivitásra, aktivizmusra ösztökél. Innen nézve viszont Duchamp Krisztusként is arra kell hogy emlékeztessen, hogy a művészet örök megújulásának útja az lehet, ha nem-művészetként tekint magára, ami egyúttal azzal is jár, hogy tartózkodik a nagybetűs Művészet szakrális és pszeudo-tudományos terrénumától. A végső válasz hiánya (az aktivitás típusának és jellegének pontos megnevezése) Duchamp ironikus afirmativitásában és St. Turba radikális negációjában csak eként lényegül át valamivé, mégpedig egy performatív gesztussá, amely azt mutatja meg, hogyan is lehet formálni a tudatot a nagy egyesített elmélet és a végső mítosz elérése felé: kontempláció és meditáció, avagy tessék végre rendesen végiggondolni a dolgok állását, ahogy Krisztus is tette egykor az Olajfák hegyén.



TNPU (szuperintendáns: St. Auby Tamás): *Adott: A sztrájk*, 2001
keretezett diapozitív dianézóban, 36×24 mm, limitálatlan multiplika

- 1 St.Turba az *Artmagazin* 2014/1-es számában publikálta is a képeslapot, amelyet elküldött a világ nagy múzeumainak.
- 2 Hamvas Béla: *Egy csepp a kárhozatból*. <http://www.hamvasbela.org/2011/12/hamvas-bela-egy-csepp-karhozatbol.html>
- 3 Amelia Jones: *Postmodernism and the En-Gendering of Duchamp*. Cambridge University Press, New York, 1994.
- 4 Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal*. (1967) Képzőművészeti, Budapest, 1991. <http://www.artpool.hu/Duchamp/beszelgetes4.html>
- 5 Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. MIT Press, Cambridge, 1993.
- 6 Juan Ramírez: *Love, Death, Even*. (1993) Reaktion Books, New York, 1998.
- 7 Thierry De Duve: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Minuit, Paris, 1984.
- 8 A Nagy Űveget nemcsak Duchamp, de Breton és a szürrealisták is főműként értékelték. Az *Adva van* publikálása után először Jean Clair vetette fel, hogy az utolsó nagy mű, az *Adva van* is a Nagy Űveg kommentárjaként, ironikus parafrázisaként értékelendő.
- 9 Házias Nikolett: *A dobozba zárt gondolat. Marcel Duchamp*. L'Harmattan, Budapest, 2009.
- 10 Vö.: Jean Clair: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció. Kísérlet a Nagy Űveg mítoszanalízisére*. (1975) Corvina, Budapest, 1988 és Jean-François Lyotard: *Les Transformateurs Duchamp*. Galilée, Paris, 1977.
- 11 Thierry De Duve: *Kant After Duchamp*. MIT Press, Cambridge, 1996.
- 12 Lynda Dalrymple Henderson: *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton University Press, Princeton, 1999.
- 13 Kürti Emese: *Ezoterikus avantgárd. A koncept/konceptuális paradigma*. (2014) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=934>
- 14 Kürti Emese: *A szabadság anti-esztétikája. Az első magyarországi happening*. (2015) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967>
- 15 Beke László: Beszélgetés Szentjóbó Tamással. (1971) In: Papp Tamás (összeáll.): *Szógejtő. Válogatás az új magyar avantgárd dokumentumaiból. Jelenlét*, 1989/1–2. 261. o.
- 16 St.Turba Tamás: *FIKA (Fiatal Művészek Klubja). Interjú St.Auby Tamással*. (2006) Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013. 49–57. o.
- 17 St.Auby Tamás: *LSP 1984 W, avagy ez lett az egysejtűből*. Leporello, Ludwig Múzeum, Budapest, 2013.
- 18 St.Turba Tamás írásbeli közlése 2016-ban. Vö.: St.Auby Tamás: *Létminimum Standard Projekt 1984 W (IV. fázis): Katabasis Soteriologike* (1996) <http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/szocpol/stauby/tarlatvez/>
- 19 Warren McCulloch: *The Heterarchy of Values Determined by the Topology of Nervous Nets*. (1945) http://vordenker.de/ggphilosophy/mcculloch_heterarchy.pdf
- 20 Vö.: Gilles Deleuze – Felix Guattari: *L'Anti-Oedipe*. Minuit, Paris, 1972. Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. (1979) Századvég, Budapest, 1999.
- 21 St.Turba Tamás: *FIKA (Fiatal Művészek Klubja). Interjú St.Auby Tamással*. (2006) Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013. 63. o.
- 22 Vö.: Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. (1967) Tartóshullám, Budapest, 2006.
- 23 St.Turba Tamás írásbeli közlése 2016-ban.

KÖZVETLEN TEOKRATIKUS NÉPSZAVAZÁS

1.

Egyetért-e Ön

ezzel a szoteriozófiai hittétellel:

„ISTEN, MIELŐTT MEGTEREMTETTE A VILÁGOT,
MEGTEREMTETTE A TRÓNT.

Ő MAGA NEM ÜLT BELE.

A SABBATOT ÜLTETTE BELE.”?



Igen



Tartózkodom



Nem

2.

Egyetért-e Ön

ezzel az ergozófiai tantétellel:

„A SZTRÁJK SZABADDÁ TESZ.”?



Igen



Tartózkodom



Nem

3.

Egyetért-e Ön

ezzel a kontra-militáris követeléssel:

„AZ EGYETEMES LÉTMINIMUM JÁRADÉK MINDENKIT MEGILLET!”?



Igen



Tartózkodom



Nem

4.

Egyetért-e Ön azzal, hogy

inkább legyen Egyetemes Létminimum Járadék, mint semmi?



Igen



Tartózkodom



Nem

5.

Egyetért-e Ön azzal a törvényjavaslattal, miszerint

senki se szeretkezzen munkahellyel bíró személlyel, amíg

az állam nem folyósítja a hadi költségvetés terhére

a Havi Létminimum Járadékot

a kényszerű és az önkéntes munkanélküliek

számára Magyarországon?



Igen



Tartózkodom



Nem

EZT NÉZD! IHLETETT HETI PROGRAMAJÁNLÓ AZ ARTMAGAZIN ONLINE-ON



Perlaki Márton: *The force of pneumatics*, 2014, részlet a sorozatból, 125×146,87 cm
Forrás: Capa Központ

„Indíthatnánk virtuális bonbonmeggyel és megelőlegezett nőnap köszöntővel a hetet, de nem tesszük. Egyrészt mindig is értelmetlennek tartottuk ezt az évi »egyszer huszonnégy órát«, amikor szinte semmi mást nem csinálunk, csak saját nemiségünkre reflektálunk a külső hatások (virág, csoki, nagy számban felbukkanó bókók) következtében. Másrészt nincsenek is az e heti felhozatalban kifejezetten csajprogramok, hacsak az elnőiesedett fitneszedzések határvonalán mozgó szerda esti képzőművészeti aerobikórát nem tekintjük annak az FKSE-ben.

Heti első javaslatunk egészen április 11-ig aktuális: a Budapesten tartózkodók nemre való tekintet nélkül érkezzenek meg a Capa Központ Project Roomjába, Perlaki Márton kiállítására, hogy közösen pattogtassuk a falszövegben tobzódó ajakhangokat, miközben Perlaki 2014–15-ös év során készült fotósorozatának címét-leírását olvassuk (Bird, Bald, Book, Bubble, Bucket, Brick, Potato), majd ismételjük magunkban újra meg újra a képek láttán [...]”



Kedvcsináló Muladi Brigitta interaktív, élményalapú, testmozgásos tárlatvezetéséhez az *Ongoing h/Histories* c. kiállításon. Forrás: Facebook

„[...] Szerdán este indul az egészen március 29-ig tartó *Ongoing h/Histories* című kiállítás, amely a 70-es évek végén, 80-as évek közepén született, fiatal alkotók viszonyulását vizsgálja a történelemhez és azon belül is a 20. század egy-egy meghatározó eseményéhez. A Stúdió Galéria tere olyan lesz, mint egy óriási háromdimenziós, alternatív popup történelemkönyv: olvashatjuk, bejárhatjuk »fejezeteit«, vizslató tekintetünk ezúttal mi magunk lehetünk. A rendhagyó történelem szombat egy különleges tesi-művtörténi hibrid kurzussal egészül ki. Fitnesz, Stúdió. (Dresszkód: METÁL LADY.) [...]”

(Mucsi Mesi & Szilágyi Róza Tekla: Ezt nézd! – Bókók helyett (részletek))

Személyesen szólnál egy kortárs művészhez? / Praktikus információkra van szükséged egy kiállítással kapcsolatban?
Van, amit soha nem mertél megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekel? / Szerelmes vagy a művészbbe?
Nem értesz egyet a szerzővel? / Megéheztél?

Kérdezz, dicsérj, szólj be, kommentelj!

PAUKER® HOLDING

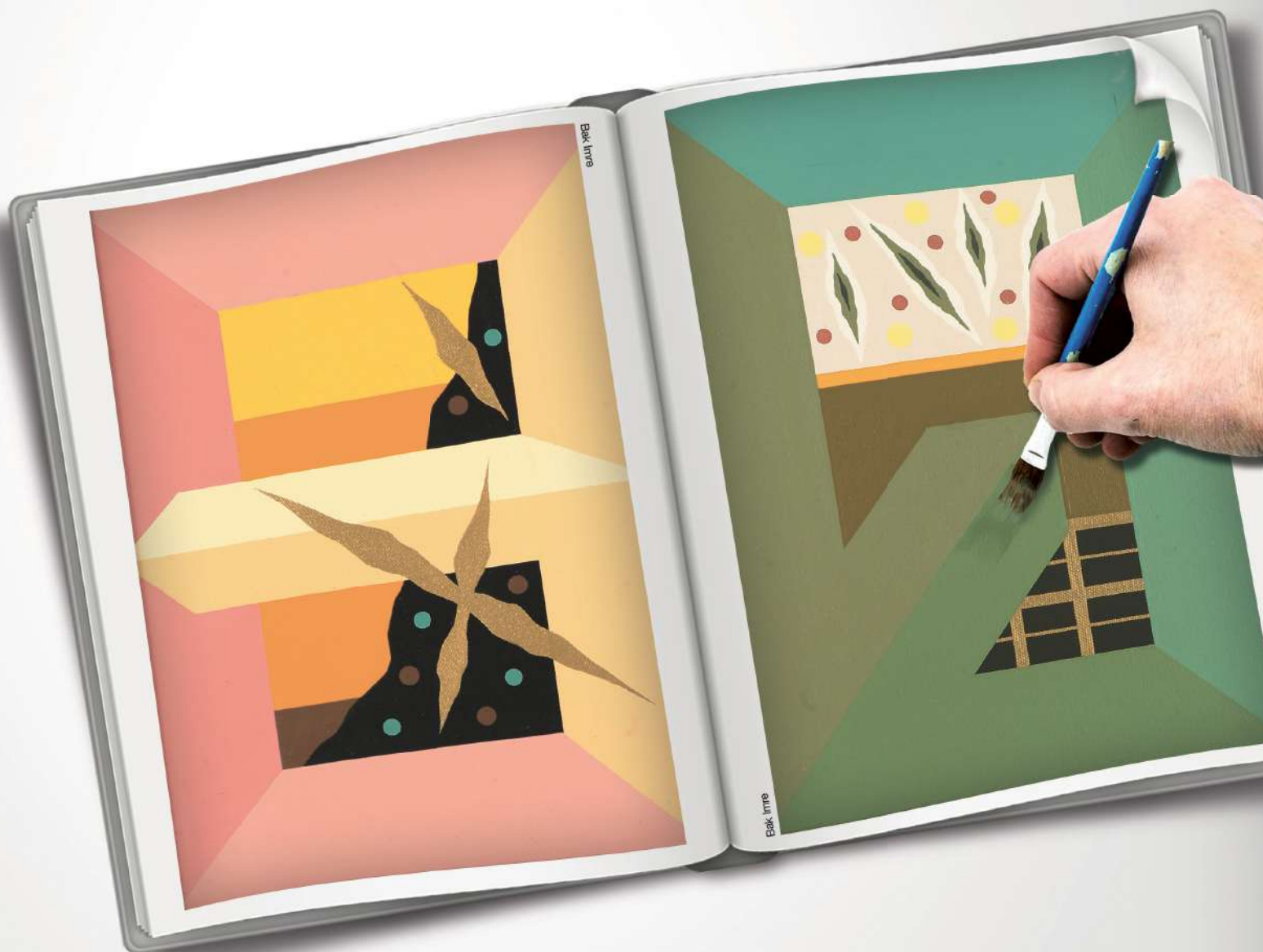
az én nyomdám

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

acb galéria
1068 Budapest, Király utca 76.
acbgaleria.hu

acb NA galéria,
2016. március 11
– április 21.

Bosch
+Bosch
csoport:
Konceptuális
művészet
a jugoszláv
avantgárdból

