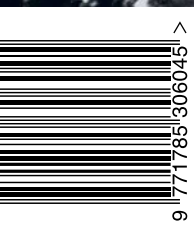


87

14. évfolyam
2016 / 3. szám
980 Ft

ARTMAGAZIN



Élmény!
Minden tekintetben.



műpa
Budapest

**Baráti Kristóf,
Várdai István és Várjon Dénes**

2016. május 10. kedd / 19.30

**Diana Damrau és
Nicolas Testé**
Belcanto-gála

2016. május 14. szombat / 19.30

**„SELYMEIM” - ÉNEKESNŐK
A NAGYVILÁGBÓL
Palya Bea és
Mayra Andrade**

2016. május 26. csütörtök / 19.30

mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink



PORT.hu

A Műpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáiraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: **+36 1 555 3300, +36 1 555 3310**

ISO 9001:2000

DÜRRER

DÜRRER-METSZETEK

a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből

2016.03.19. – 2016.06.19.

JOVÁNOVICS GYÖRGY EGY ÖNÉLETRAJZ EGY ÖNÉLETRAJZ

- RÓMAI MŰVÉSZ · PALMYRAI MŰVÉSZ ·
- AUGUSTE RODIN · STRÓBL ALAJOS · MEDARDO ROSSO ·
- BOKROS BIRMAN DEZSŐ · ADOLF LUTHER · MAJOR JÁNOS ·
- LAKNER LÁSZLÓ · PÁTKAI ERVIN · HENCZE TAMÁS ·
- SZENTJÓBY TAMÁS · KICSINY BALÁZS · KOVÁCS KATALIN ·
- SZANYI BORBÁLA · KEREZSI NEMERE · MAGYARICS TIBOR ·
- NAGY CSILLA · NAGY KAROLINA ·
- KURTÁG GYÖRGY MŰVÉT ELŐADJA WILHEIM ANDRÁS ·

2016.03.19. – 2016.07.17.

VASZARY GALÉRIA, BALATONFÜRED

ARTMAGAZIN

Bizonyos szempontból minden a megszkott. Ülünk a szerkesztőségi asztalnál és arról beszélgetünk, vajon hogyan és miért került Lakner László *Danae* című képe Mako-vecz Imre lakásából a Ludwig Múzeumba, ki hogyan emlékszik Ladik Katalinra, tényleg ő szerepelt-e régen valamelyik űrben játszódó magyar tévésorozatban, illetve hogy Picasso el fog-e dalisodni, mármint a megítélése, mennyi az esélye annak, hogy a katarai múzeumok valamelyikébe egyszer olyan típusú művek is bekerüljenek, mint Judy Chicago tányérjai. Nézzük, melyik kép lenne a legszuperebb címlapra, hogy kifejezze az érzéseinket is, épp úgy, mint az előző címlap esetében, amikor ülnek a bolondok egy lélekvesztőn és eveznek, eveznek megveszekedetten, csak épp nincs alattuk víz. Örülünk, hogy ismét összefüggéseket tudunk

felmutatni; Csanádi Judit épp arról beszél az interjúban, mennyire szereti Anselm Kieffert, úgyhogy jöhet is utána egy Kiefer-cikk, Bajkay Éva tanulmányából pedig megvilágosodik, 1920 körül hogy ment híre annak: valaki fekete négyzeteket fest.

Más szempontból január óta hosszú és kimerítő várakozásban vagyunk, és csak mostanában kezdhetünk hátradőlni a múlt időbe, voltunk. Megszületett az NKA kuratóriumának döntése, mely szerint a magazin kap támogatást, de csak az előző években megítélt összeg felét, ami nem jó hír.

Szeretjük a kihívásokat, bizonyos szempontból a művészet történetének is az az egyik tanulsága, hogy amiben az ember hisz, azért küzdenie kell.

Viszont nincs időnk kivárni az utókor visszaigazolását, változatlanul építünk

hát meglévő bázisunkra, akik Önök, kedves olvasók, és kedves partnereink, akik vagy előfizetnek*, vagy újságárusoknál, könyvesboltokban megveszik a lapot, akik részt vesznek művészeti estjeinken, tippelnek élő kvízzjátékainkon, jönnek velünk múzeumi programjainkra, galériás vezetéseinkre, vagy épp hirdetnek nálunk**.

Tartsák meg jó szokásukat, mert ezzel tartanak meg minket is.

Köszönettel: Artmagazin

* Előfizetéseiket a <http://www.artmagazin.hu/megrendelolap-on> tudják elindítani vagy meghosszabbítani.

** Médiaajánlatunkat szintén a www.artmagazin.hu-n találják.

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: Bajkay Éva,
Fáy Miklós, Gadó Flóra, Geskó Judit,
Martos Gábor, Mucsi Emese, Páldi
Livia, Szikra Renáta, Can Togay,
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

 your digital media
FIVE International Kft.

A címlapon egy jelenet Ladik Katalin híres, 1970-es performanszából. Cikkünk a 34. oldalon.
Emily Austin jóvoltából. Fotó: Aldo Bressan



- 4 ARTANZIX
- 6 Martos Gábor: KATARBA KELL ANNAK MENNI...
- 12 Fáy Miklós: PICASSO ÚTI FÁK
- 14 Geskó Judit: A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
KÉPEI AZ EMLÉKEZET TERÉBEN
II. rész: Beszélgetés Lakner Lászlóval
- 18 Páldi Livia: FOLYAMATOS MŰLT
John Akomfrah filmjeiről
- 22 Szikra Renáta – Topor Tünde: A VISSZATÉRŐ
Interjú Csanádi Judit díszlettervezővel,
a Magyar Képzőművészeti Egyetem új rektorával
- 30 Gadó Flóra: GERMAINE, MARIANNE,
BRÜNHILDE, ULRIKE, ANSELM ÉS A RAJNA
Anselm Kiefer: *Mme de Staël – De l'Allemagne*
című munkájáról

- 34 Topor Tünde: EMBERNEK ÉRZEM MAGAM...
Beszélgetés Pados Gáborral, az acb Galéria
tulajdonosával és Kürti Emesével, a galériához
tartozó kutatóbázis, a ResearchLab vezetőjével
- 32 Winkler Nóra: VILÁGRASZÓLÓ VACSORA
Ehhez képest a Csillagok háborúja kismiska
- 46 Mucsi Emese: EZ AZ Ő ASZTALA
Jovánovics György – Egy önéletrajz című kiállításáról
- 48 Szikra Renáta: ANTI-DESIGN
Josef Frank retrospektív kiállítása Bécsben
- 54 A VÁROSLIGET SZELLEME VI.
Can Togay: LIGETI EMLÉK
- 60 Bajkay Éva: HOL A KONTEXTUS?

TARTALOM

PSZICHOPAJTA

A Metropolitan Múzeum tetőkertjének kialakítására idén Cornelia Parker (1956), a meglehetősen ismert angol szobrász kapott megbízást, aki korábban például Tilda Swinton mint Hófehérkét fektette üvegkoporsóba (*The Maybe*, 1995) vagy kilométernyi kötéllel tekerte körbe Rodin csókolózó párját (*The Distance*, 2003). Parker ezúttal sem hazudtolta meg magát, a manhattani felhőkarcolók sziluettjét egy hátborzongató asszociációkat keltő, jól ismert épülettel törte meg. A 18. századi angol tájkertek jellegzetes staffázsépülete, az úgynevezett „folly” ezúttal a hagyományos (népi) építészet vörösre festett deszkapajtájának és a Hitchcock *Psychójából* ismerős manzárdtetős háztípusnak a keresztezéséből született újjá. Hitchcockot annak idején egy Edward Hopper-festmény (*House by the Railroad*, 1925) inspirálta a házdíszlet megépítésére, Parkert pedig Hitchcock és Hopper együttese. A horrorkabinetet a Hopper számos festményén szereplő, nyomasztóan elhagyatott pajtából építette fel. Hogy ez mennyire értendő szó szerint, kiderül abból, hogy az installációhoz valóban egy szétbontott csűr kopott vörös deszkáit applikálták az állványzatra, amely a film díszletéhez hasonlóan csak egy meghatározott szögből mutatja a jellegzetes homlokzatot. A kellemesen dermesztő hangulatú tetőkert az időjárás függvényében napnyugtáig látogatható – pedig lehet, hogy pár órával később, holdfénynél egész más képet mutat...

Cornelia Parker: *Transitory Object (Psycho/Barn)* – Átmeneti objektum (Pszicho/Pajta), The Roof Garden Commission, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016. október 31-ig.



Cornelia Parker: *Transitory Object (Psycho/Barn)* – Átmeneti Objektum (Pszicho/Pajta), The Roof Garden Commission, installáció a The Metropolitan Museum of Art tetőteraszán, 2016

Hubert Robert: *A Louvre Nagy Galériája romokban*, olaj, vászon, 114 x 146 cm, Musée du Louvre



© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

ROBERT ROMJAI

Aszarkasztikus humoráról ismert Diderot-tól kapta a „Romos Robert” becenevet, mert való igaz, hogy mást szinte nem is festett. Viszont romokban verhetetlen volt, akár az antikvitás épületmaradványait rögzítette tizenegy éves római tartózkodása alatt, akár a gallok nyomait vagy természeti katasztrófák pusztításait franciaországi utazásai során. Igazi tehetsége azonban aranykor-vízióiban bontakozott ki: Claude Lorrain nyomdokain haladva, de a Rómában megismert Panini és Piranesi inspiráló hatását is beépítve a valóságkelemből olyan árkádiai fantáziavilágot épített, amelyért rajongtak a kortársak. De ma is szívesen fejest ugranánk abba a virtuális világba, melyre kaput nyitnak festményei – bár talán mégsem mindegyikbe.

A forradalom alatt őt is bebörtönözték, egy tévedés mentette meg a nyaktilótól. A terror könyörtelenségét sötét hangulatú disztópikus festményei idézik meg, például az is, amelyik a Louvre (ahol egyébként élete utolsó időszakában kurátorként tevékenykedett) akkortájt frissen épült, felülvilágító ablakos galériaszárnyát ábrázolja romként. De Hubert Robert nemcsak festette, hanem építette is a romokat. A francia barokk kert merev rendszerét fellazító angol tájképi kert egyik propagálójaként több kert kialakításában is részt vett. Legismertebb köztük Girardin márki parkja, Ermenonville-ben, melynek Nyárfa-szigetén nyugodott (míg csontjait Robespierre át nem vitette a párizsi Pantheonba) a filozófus Rousseau, aki a természet romlatlanságához való visszatérést hirdette. A zarándokhellyé vált síremléssel átelleni parton állt a Robert tervei alapján eleve antikizáló romként megépített Filozófia temploma, mely a felvilágosodás nagy tudósainak állított emléket (néhányuknak még életében). Robert különleges érzéke a befejezetlenhez itt is, mint festményein, a múlt és a jelen meglepő kapcsolódási pontjaira mutat rá.

Hubert Robert, 1733–1808, Musée du Louvre, Párizs, 2016. május 30-ig, National Gallery of Art, Washington, 2016. június 26-tól október 2-ig.

MI VAN ALATTA?

A londoni Victoria & Albert Múzeum tavaszi fehérnemű-történeti kiállítása szoknyát libbent és megmutatja, milyen forradalmi változások zajlottak a ruha takarásában a 18. század közepétől napjainkig. Akét végpontot a praktikum és erotika jelöli ki: a (mindkét nembéli) volumennövelő megoldásoktól a teljes elanyagtalanosításig terjed a skála. Az elsőre példa az 1850-es évek közepéről származó, a központi fűtés hiánya és a közlekedési viszonyok számlájára írható vacogás ellen bevezetett steppelt alsós szoknya divatja, mely extra könnyű pehelytöltetével kedvenc steppelt dzsekink méltó kiegészítője lehetne ma is. A fekete bársonyszegélyes, vörös bélésű, ragyogó színű törökmintás alsós szoknya extravagáns ötletnek tűnik így takarásban, de hasonlóan invenciózus ötletekben egyébként sem szűkölködik a kiállítás. Vivienne Westwood testszínű leggingre applikált tükrös fügefalevele 1989-ben nyilván sokaknál kiverte a biztosítékot, de ki hinné, hogy már a szolid viktoriánus ruhák alatt is rejtőzött pink színű selyemszatén fűző? A hangsúlyos fehérneműk mellett a másik végpontot a gyakorlatilag láthatatlan, jelzésértékű alsóneműk jelölik ki. A két madzagra és pár négyzetcentiméternyi anyagra redukált tangának (thong) a névadója ugyanaz a Rudi Gernreich, osztrák divattervező, aki a hatvanas évek közepén az áttetsző testszínű nejlonból készített, észrevehetetlen (*No Bra*) melltartóval írta vissza a nevét a fehérnemű-történetbe a *Monokini* lelkes propagálása után.

Undressed: A Brief History of Underwear

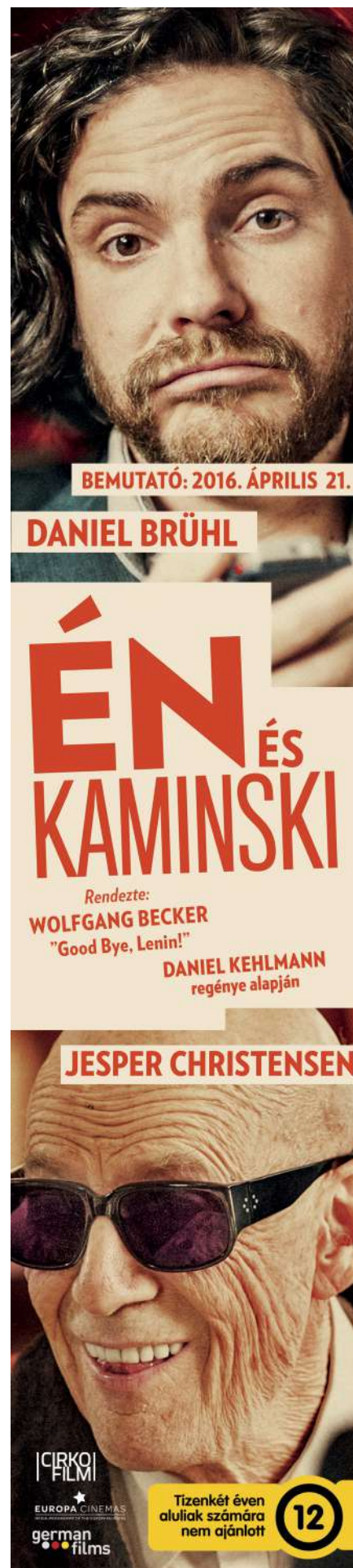
– **Levetkőzve. A fehérnemű rövid története.**

Viktoria & Albert Museum, London, 2017. március 12-ig.



© Victoria and Albert Museum, London

Alsós szoknya, Booth & Fox, 1860 k., Mrs I. Gadsby-Toni ajándéka, Victoria and Albert Museum, London



Martos Gábor

KATARBA KELL ANNAK MENNI...

...aki a jövőben a nyugati világ modern képzőművészetének legkiválóbb alkotásaiban akar majd gyönyörködni, merthogy ez a Perzsa-öbölbe benyúló félszigeten fekvő, egykilenced magyarországnyi, alig több mint kétmillió lakosú arab emírség, a világon a legmagasabb egy főre jutó jövedelemmel rendelkező ország, pontosabban annak nagyszámú uralkodói családjának különböző tagjai évek óta bőkezűen – hogy ne mondjam: nyakra-főre – vásárolnak az ilyen alkotások legjavából. Az alábbiakban összeszedjük, melyek azok az elmúlt években nyilvános (vagy nyilvánosságra került magán) műkereskedelmi tranzakciók során gazdát cserélt legdrágább műtárgyak, amelyek megtekintéséért a jövőben biztosan Katarba kell majd utaznunk.

Az 1971-ben függetlenné vált egykori brit protektorátusban a 19. század közepe óta az Al Thani dinasztia uralkodik. Jelenleg a családból a kilencedik emír ül az ország trónján: sejk Tamim bin Hamad bin Khalifa Al Thani 1980-ban született és 2013 óta vezeti az államot.¹ Tamim apjától,

a nyolcadik emírtől, az 1952-ben született sejk Hamad bin Khalifa Al Thanitól vette át a címet, akinek három feleségtől huszonnégy gyermeke született; ráadásul harmadik felesége nem más, mint saját első unokatestvére, sejka Noora bin Khalid Al Thani. Mindezt csak azért tartom

fontosnak előrebecsíteni, mert az alább felsorolandó egyes művek megszerzése alkalmával felváltva több név is megjelenhetett a hírekben a családból, sokszor keverve a különböző generációkat, illetve időnként szerepelt a „katari múzeumok” megjelölés is vevőként, vagy csak annyi,



A Katari Nemzeti Múzeum leendő épülete Jean Nouvel tervei alapján

MATHAF, a Modern Művészet Arab Múzeuma

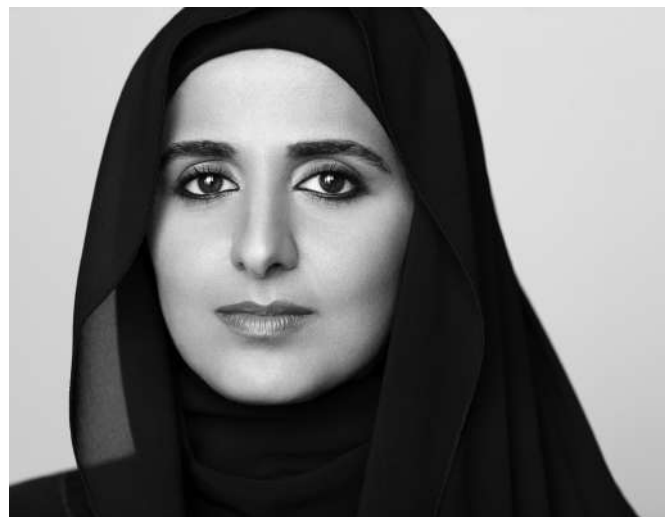


hogy az adott műtárgy „Katarba került”. Hogy utóbbi vajon minden esetben az uralkodócsalád (valamelyik tagjának) vásárlását jelenti-e, valamint hogy minden általuk megszerzett mű egyszer majd valóban egy közös múzeumban lesz-e látható, azt természetesen ma még nem tudhatjuk, de azt hiszem, ettől függetlenül is bizvást kijelenthetjük, hogy sok meglepetés ér majd mindenkit, akinek szerencséje lesz ellátogatni az egyszer nyilvánosságra kerülő katarai uralkodói képzőművészeti gyűjteménybe.

A katarai uralkodócsaládban a sok összekeverhető tag között van viszont egy pontosan definiálható is, aki az elmúlt években leginkább a figyelem középpontjába került a műtárgyvásárlásokkal kapcsolatban: ő az 1983-ban született sejka Al Mayassa bin Hamad Al Thani, a jelenlegi emír húga, a Qatar Museums Authority, vagyis a Katarai Múzeumi Hatóság elnöke. (Ez a szervezet is feltűnik időnként mint vásárló.) Al Mayassa (magyarra átírva gyakran Al Majassza) az előző emír, sejk

Hamad bin Khalifa Al Thani tizenkettedik gyermekeként született, majd Amerikában a Duke Egyetemen, Párizsban pedig a Sorbonne-on tanult. Másod-unkatestvéréhez, sejk Jassim bin Abdul Aziz Al Thanihoz ment férjhez, négy gyermekük van. Az arab mellett angolul és franciául is tökéletesen beszélő asszony évek óta ott van a világ képzőművészeti életét leginkább befolyásoló személyek százas listáján, sőt 2013-ban egyenesen ő állt az első helyen (2011-ben még csak a 90., 2012-ben már a 11. volt, a csúcs megjárása óta pedig folyamatosan csúszik vissza: 2015-ben a 14., tavaly pedig már csak a 87. helyen szerepelt). Az általa vezetett hatóság három múzeumot foglal magában: a francia sztárépítész, Jean Nouvel tervei alapján megépült, többszöri halasztás után idén végre megnyíló Katarai Nemzeti Múzeumot (amelynek igazgatója szintén családtag: sejka Amna bin Abdulaziz bin Jassim Al Thani), a 2008-ban megnyílt Iszlám Művészetek Múzeumát, amelyet a párizsi Louvre üvegpiramisával világhírűvé lett

kínai Ieoh Ming Pei tervezett, és a MATHAF-ot, azaz az Modern Művészet Arab Múzeumát, amely 2010-ben tárta ki kapuit. A sejka „power-sikereiben” a legnagyobb szerepet természetesen nyilván az az évi nagyjából egymilliárd dollárnyira becsült összeg játssza, amelyből folyamatosan vásárol műkincseket országa számára. (Csak



Sejka Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al Thani

összehasonlításként: ez az összeg nagyjából harmincszorosa annak, amennyit a New York-i Modern Művészetek Múzeuma és több mint százhetvenszerese, mint amennyit a londoni Tate Galéria évente műtárgyvásárlásra tud fordítani.) A művek kiválasztásában a sejkának persze segítői is vannak, például az 1960-ban született Edward J. Dolman, a Christie's korábbi elnöke, aki 2011-ben nyilván nem akármilyen ajánlat nyomán mondott le az árverezőház élén betöltött pozíciójáról, hogy a Katari Múzeumi Hatóság felügyelőbizottsági tagjaként részt vegyen a katarai álmok megvalósításában. Merthogy Al Mayassa bin Hamad Al Thani nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint – ahogyan egy interjújában fogalmazott –: „El akarom törölni a Kelet és Nyugat közötti kulturális különbségeket”. Ebben Dolman mellett másik legfontosabb segítője az az 1958-ban született Philippe Ségalot, aki 1996 és 2001 között ugyancsak a Christie'snél dolgozott, majd szabadúszó műkereskedő és művészeti tanácsadó lett. 2005-ben ő is megjárta az Art Power százas listáját (a 65. helyen), azóta azonban inkább a háttérben dolgozik: azt például lehet tudni, hogy 2009-ben ő hozta tető alá Andy Warhol *Nyolc Elvis* című 1963-as képének adásvételét, amely 100 millió dollárért került egy „ismeretlen vásárlóhoz”. Hogy ez az ismeretlen is már vajon katarai volt-e, azt nem tudjuk, de ami az alábbi – nyilván távolról sem teljes, már csak azért sem, mert eleve csak a 30 millió dollárnál drágábban megvett műtárgyak közül

Paul Cézanne: *Kártyázók*, 1892–93, olaj, vászon, 97×130 cm, magántulajdon
Forrás: Wikimedia Commons / The Yorck Project: 10 000 Meisterwerke der Malerei



válogatott – listából jól látható, a sejka koncepciója az, hogy olyan „destination pictures”-öket (mondjuk talán úgy: „céllomás-képeket”) vásároljon, amelyek sokakat vonzó turistacélponttá tudják tenni az országot.

Vitathatatlanul ilyen darab például – már csak csúcstartó pozíciója miatt is – a világ jelenleg legdrágább műtárgya, Paul Gauguin *Nafea Faa Ipoipo* („Mikor házasodsz meg?”) című 1892-es festménye, amely tavaly a hírek szerint 300 millió dollárért (81 milliárd forint) került Rudolf Staechelin svájci műgyűjtő, a Sotheby's volt igazgatója tulajdonából „a Katari Múzeumok” birtokába. (Staechelin nagyapja

annak idején 18 ezer svájci frankért vásárolta a képet.) Nem a „múzeumok”, hanem „a katarai uralkodócsalád” vette meg 2011-ben a világ jelenleg második (akkor pedig első) legdrágább műtárgyát: Paul Cézanne *Les Joueurs de cartes* (*Kártyázók*) című, 1895-ben készült festményéért 250 (más források szerint 259) millió dollárt (55,19 milliárd forint) fizettek George Embricos görög hajómágnásnak. (Érdemes megjegyezni, hogy az öt változatban megfestett kép másik négy példánya a New York-i Metropolitan Museum of Artban, a párizsi Musée d'Orsay-ban, a londoni Courtauld Institute of Artban, illetve a pennsylvaniai Barnes Foundation Museumban van, vagyis a katariak ezzel a vásárlással egy igencsak előkelő és szűk körhöz csatlakoztak.) Egy másik Cézanne-t, a *La Montagne Sainte-Victoire vue du bosquet du Château Noir* című 1904-es festményt 2013-ban a detroiti The Edsel & Eleanor Ford House adott el „egy katarai vevőnek” 100 millió dollárért. Ennél konkrétabban, „a katarai uralkodócsalád”-ként nevezték meg Pablo Picasso *Child with a Dove* (*Gyermek galambbal*) című 1901-ben festett képének vásárlóját: a művet a brit Aberconway család bocsátotta áruba 2013-ban, és mivel az érte kért 50 millió fontot (76,8 millió dollár) Anglia nem tudta a megadott határidőig összeszedni, kénytelenek voltak kiengedni az országból oda, ahol ennek az összegnek a kifizetése nyilván nem jelentett akkora gondot. 2007 májusában Mark Rothko *White Center* (*Yellow, Pink*



MIA, az Iszlám Művészetek Múzeuma (Ieoh Ming Pei)

Pablo Picasso: Algériai nők – O változat, 1955, olaj, vászon, 114×146,4 cm, magántulajdon



© 2016 - Succession Pablo Picasso - HUNGART

and Lavender on Rose) (Fehér középpont – sárga, rózsaszín és levendula vörösön) című képének vásárlóját, aki a Sotheby's New York-i árverésén 72,8 millió dollárt (13,5 milliárd forint) fizetett a festményért, pedig már egyenesen „Hamad bin Khalifa Al Thani katarai sejk”-ként adták hírül a lapok. (Ezt a képet eladója, David Rockefeller 1960-ban 8500 dollárért vette meg.) Ugyancsak őt nevezték meg 2010 novemberében vásárlóként, amikor a Phillips de Pury New York-i árverésén valaki 63 362 500 dollárt (12,45 milliárd forint) tett le az asztalra Andy Warhol *Men in Her Life* (Férfiak az életében) című 1962-es vásznáért. Egy évvel később, 2011 novemberében viszont már megint csak „a katarai uralkodócsalád”-ot emlegették, amikor Clyfford Still *1949-A-No.1* című képe 61 682 500 millió dollárért (14,058 milliárd forint) talált új tulajdonosra a Sotheby's New York-i árverésén,

illetve amikor ugyanott, csak éppen a Christie's-nél Roy Lichtenstein „*I Can See the Whole Room... And There's Nobody In It!*” („Látom az egész szobát... És senki nincs bent!”) című, 1961-ben festett képéért 43 202 500 dollárt (9,8 milliárd forint) fizettek ki. (Utóbbi festményt 1988-ban 2,1 millió dollárért üttették le.) Ugyancsak a nyolcadik emír neve szerepelt a hírekben Francis Bacon *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X.* (Tanulmány Velazquez X. Ince pápa-portréjához) című 1962-es festményének (2007. május, Sotheby's, New York, 52,7 millió dollár) és Damien Hirst *Lullaby Spring* (Tavaszi altató) című három méter széles acél gyógyszeres szekrényének, benne 6136 gyógyszer-tablettával (2007. június, Sotheby's, London, 9,652 millió font, 19 075 098 dollár) vásárlójaként.

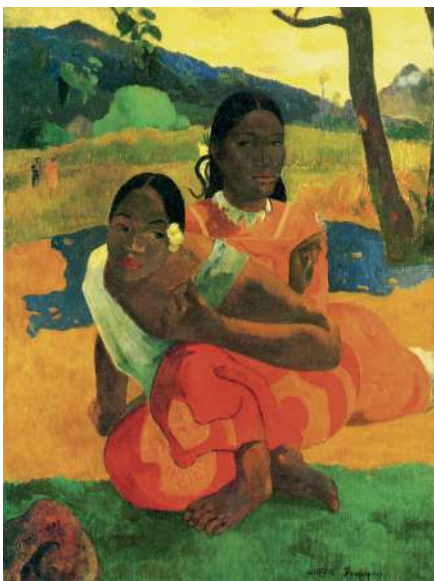
Sokak vélekedése szerint ugyancsak Dohába kell majd menniük mindazoknak,

akik a 2009-ben 310 millió dollárért megvásárolt tizenegy Rothko-képet (az úgynevezett „Merkin Rothkókat”), illetve a 2007-ben elhunyt Ileana Sonnabend a hírek szerint 400 millió dollárért megszerzett gyűjteményének darabjait, benne Jeff Koons, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Francis Bacon és Cy Twombly műveit meg akarják tekinteni. De a sajtóhírek szerint a már említett Philippe Ségalot segítségével került ugyancsak Katarba Claude Berri francia forgatókönyvíró, filmrendező, producer gyűjteménye is, amelyben többek között Robert Ryman, Ad Reinhardt, Giorgio Morandi, Richard Serra és Lucio Fontana munkái voltak, és amelyet a párizsi Pompidou Központ 25 millió dolláros ajánlatát megduplázva tudtak megszerezni a katariaiak

A fentieket látva nyilván az sem véletlen, hogy ha a világban bárhol nagy összegű műtárgy-adásvétel történik,

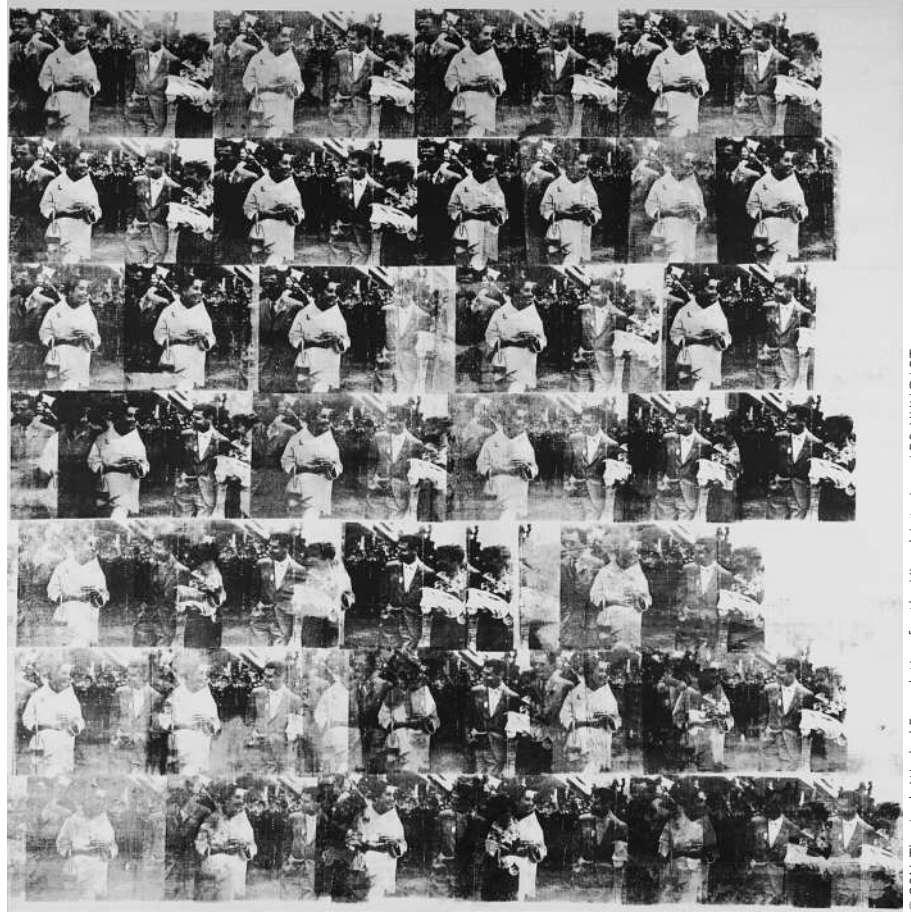
akkor szinte minden esetben felmerül a katarai vásárlás lehetősége. Így volt ez tavaly májusban is, amikor a Christie's New York-i árverésén valaki 178 365 000 dollárt (48,819 milliárd forint) adott Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger (Version O) (Algériai nők – O változat)* című 1955-ös festményéért, amely ezzel az árral a legdrágább árverésen elkelt műtárgy lett; ebben az esetben Hamad bin Jassim bin Jaber Al Thani korábbi katarai miniszterelnök nevét emlegették vásárlóként, de ezt később az árverezőház előbb óvatosabban, később határozottan cáfolta.

Nemhogy nem cáfolták viszont, hanem egyenesen nyilvánosan hirdették a család egy másik tagjának vásárlásait: sejk Saud bin Muhammad bin Ali bin Abdullah bin Jassim bin Muhammed Al Thani (1966–2014) a nyolcadik (tehát az előző) emír első unokatestvére volt, aki 1997 és 2005 között az ország kulturális,



Paul Gauguin: *Nafea Faa Ipoipo (Mikor házasodsz meg?)*, 1892, olaj, vászon, 101×77 cm, magántulajdon, Forrás: Wikimedia Commons

Andy Warhol: *Férfiak az életében*, 1962, ceruza, szitanyomat, 214,6×211,5 cm, magántulajdon



© 2016 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., ARS-HUNGART

művészeti és örökségvédelmi miniszteri posztját töltötte be, így alapvetően az ő ambiciózus programjai nyomán jöttek létre, illetve indultak mára már jól látható fejlődésüknek az ország múzeumai. A miniszter-sejk a képzőművészetek közül elsősorban a fotográfia iránt érdeklődött: 2000-ben ő alapította az Al Thani Awardot, az egyik legjelentősebb közel-keleti fotográfiai díjat (amelynek elnyerésére 2010-ben például már több mint ötvenezren pályáztak), ő tervezte meg Santiago Calatrava spanyol építésszel a Fotográfiai Múzeum épületét, és ő volt a világ egyik legjelentősebb régi fotógyűjteményének is a tulajdonosa. 1999 októberében például a Sotheby's londoni árverésén 507 500 fontot (840 370 dollár, 160 millió forint) adott Gustave le Gray *A nagy hullám* című, 1855-ben készített albuminos üvegnegatívjáért, amivel akkor ez lett a világ legdrágább régi fotográfiája, 2003 májusában azonban ezt a csúcspontot is felülírta (a régi fotográfia kategóriájában máig tartóan), amikor a Christie's-nél 922 488 dollárt (több mint 200 millió forint)

fizetett Joseph-Philibert Girault de Prangey-nek az athéni Zeusz-templomot ábrázoló 1842-es dagerrotípiájáért. De a két rekord között sem pihent: 2000-ben például összesen 15 millió dollárért vásárolt meg 136 darab vintázs fotót, köztük Alfred Stieglitz és Man Ray számos munkáját. Tehát: Irány Katar!

• • •

1 A családnevet az arabból történő átírások során sokféleképpen írják: az *alt* hol kis, hol nagy kezdőbetűvel, a *bint* gyakran *ibn*nek, az *Al Thanit* hol kötőjellel, hol anélkül, a *Thanit* hol h-val, hol anélkül, hol a-val, hol á-val, magyarul időnként az *asz-Száni* forma is felbukkan; én a cikkben a leggyakrabban használatos angol átírást használok, mert ha valaki tovább akar érdeklődni, leginkább ennek alapján tudja bármelyik szereplőt megtalálni-beazonosítani a netes keresőprogramokban.

PICASSO

ALAKVÁLTOZÁSOK • 1895–1972



Pablo Picasso: Olvasó nő, 1932 © Dation Pablo Picasso, 1979, MP137
© RMN-Grand Palais (Musée National Picasso-Paris)/René-Gabriel Ojéda
© 2016 – Succession Pablo Picasso – HUNGART

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA | 2016. ÁPRILIS 22.
– JÚLIUS 31.

Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Partner:



Médiatámogatók:



Együttműködő partnerek:



Szakmai támogató:



Fáy Miklós

PICASSO ÚTI FÁK

„Picasso kétorrú hajadonai, hatlábú ménjei tudták volna csak eljajongani, vágatva kinyeríteni, amit mi elviseltünk, emberek.” Ezt írja Illyés Gyula Bartók-versében, ami számomra folyamatos döbbenet, nemcsak Picasso miatt, bár nyilván nem valami nagy gondolat egy versbe belerángatni az akkoriban, 1955-ben egyértelműen a világ legnagyobbjának, legellenállóbbjának, legavantgárdabbjának és legakármilyenebb-jének tartott képzőművésze nevét. Lehet, hogy ócska kis csel, ahogy a vers eredetijében ócska módon hangzik el Zerkovitz neve is (ezt később Illyés kijavította), mindegyre megpróbál közösséget teremteni közte és Picasso között, megpróbálja meggyőzni az olvasót, hogy ők ketten valahogy egy dolgot mondanak, és melléjük csatlakozik Bartók is. Hárman vannak az általános félreértésben: azért készülnek ezek a ronda dolgok, csúnya képek és csikorgó zenék, mert a világ visszasságát csak így lehet ábrázolni. Minél rondább, annál igazabb. Minél igazabb, annál rondább.

De jó is, hogy vége van az ötvenes éveknek. Hogy Picasso nem a *Guernica* meg a békegalamb, hanem Eva, Olga, Marie-Thérèse, Dora, Françoise és Jacqueline. Egyik művész-sztereotípiából bukunk bele a másikba, nyilván nem véletlen, hogy értelmes ember ma nem hivatkozik Picassóra, csöndben mondja, hogy neki ez nem sokat jelent, ő nem bírja. Legyen a tömegké, de értelmes ember nyilván ilyen sem mond, nem beszél magas lóról, nem képzelet magáról, hogy külön áll, valami magaslaton, és onnan szemléli a Picasso körül kerengő ostobákat.

Ha dönteni kellene, mégis melyik Picasso-félreértés tetszik jobban, akkor szívesebben maradok a mában. A hős Picasso mégis képtelenségnek tűnik, legfeljebb meghatódni lehet a neki címzett ötvenhatos leveleken, kedves Mester fessen egy új *Guernicát* Budapestről, ahol piros a vér az utcán. Igen? És akkor mi lesz? Az oroszok a homlokukra csapnak, és kivonulnak? A világ értelmisége fölháborodik? A világ

értelmisége végül is mást sem csinál, csak fölháborodik, lehetőleg valami távoli jelenség miatt, amiről pontos fogalmai nincsenek, tenni pedig végképp nem tud ellene. Ha valakinek ebből a Picassóból elege van, ha valaki úgy gondolja, hogy ezeket az időköt még visszasírni sem érdemes, nem csodálkozom. Helyettem ne háborodjon föl senki, helyettem ne emelje föl a szavát valaki a tengerparton. Majd ha én lakom ott, szívesen fölemelem a szavam a társadalmi igazságtalanságok ellen, addig kíméljük egymást.

De közben ott van ez a másik Picasso, aki azóta kísért, amióta építőtábori könyvraktárosként elemeltem a Brassai-könyvet, *Beszélgetések Picassóval*. Vagy talán még korábban kezdtem, amikor az általános iskolában kizavartak a tanóráról, és unalmamban a folyosói faliújságot bámultam, rövidgatyás, kopasz bácsi álldogált egy bronzkecske mellett. Csak a képre emlékszem, de az évszám nyilván 1973, tavaszi, friss hírek. Nyilván van, aki meg tudja magyarázni, hogy miért van egy személyiségnek akkora ereje, hogy egy kilencéves bűdös kölyök is megáll a képe és a műve előtt. Nyilván van, akit ez az erő is taszít, úgy érzi, hogy közéjük áll, mármint a kép nézője és a kép közé, és beindul ez a fejlettebb bennfentes kapcsolat. Nálam ez olyan szintre jutott, hogy a Brassai-fényképek útmutatása alapján még egy kockás mamuszt is beszereztem, és csak akkor bizonytalanodtam el a ruhadarab menőségét illetően, amikor a takarítónő „jó kis házicipő”-nek mondta, és megkérdezte, hol vettem.

Elmúlt, többé-kevésbé elmúlt, csak Picasso maradt, mint az Üllői úti fák, emlékek, hogy volt ifjúság. Nevetséges, tudom, de talán más is megküzdött ezzel, hogy valahová beállította magát a sorba, mennyire van távol Picassótól. Utálja Françoise Gilot-t, mert ez az ostoba nő azt képzelet, valahogy egy szintre kerülhetett festőként azzal az emberrel, akivel szexuális életet élt. Kineveti Juan Gyenest, aki nyilvánvalóan



Daniel-Henry Kahnweiler, Maurice Jardot, Aczél György a műcsarnoki Picasso kiállítás megnyitóján, 1967. április 8. Forrás: Műcsarnok, Budapest, Irattár

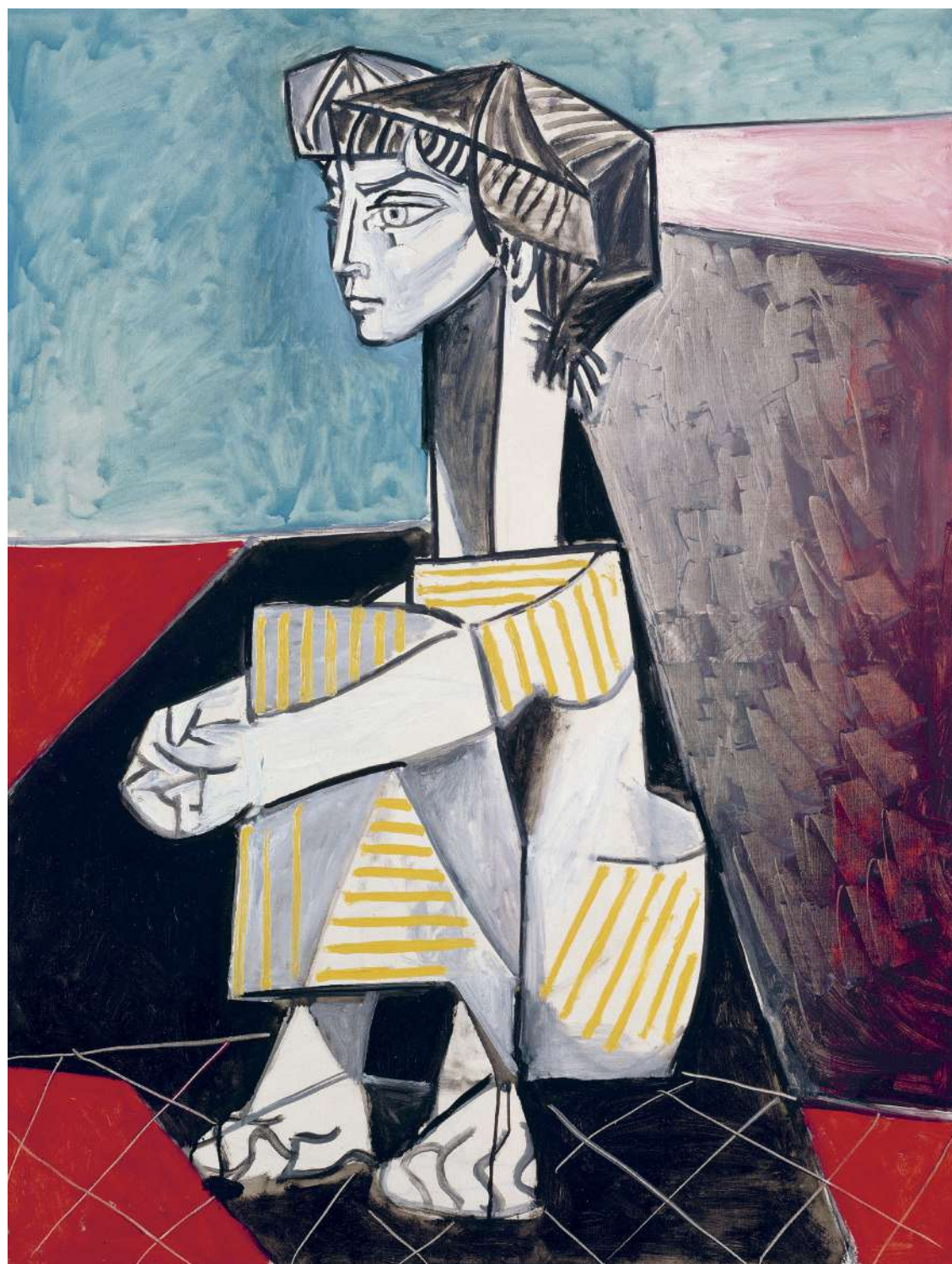
Pablo Picasso: *Jacqueline összekulcsolt kézzel*, Vallauris, 1954. június 3., olaj, vászon, 116×88,5 cm, Musée national Picasso-Paris, Jacqueline Picasso-hagyaték. 1990

túldimenzionálja kapcsolatát Picassóval, miatta fényképezte a bikaviadalokat, meg ott volt a nyolcvanadik születésnapon (ahogy Orosz Adél is, ő viszont erről nem szokott beszélni). Milyen viccesen kegyetlen a fénykép: amikor Gyenes önkidőre állította a gépét, hogy legyen közös fényképe a mesterrel, Picasso az exponálás pillanatában éppen lehunyja a szemét. Szereti a kutyákat körülötte, Kazbek az afgán agár, Yan a boxer. Lump, a tacsó, amelyik megette a Picasso által dobozból készített műnyulat. Az egyetlen kutya, akit Picasso fölvelt (még jó, azelőtt inkább nagy testű ebei voltak), aki tíz nappal Picasso előtt halt meg, hozzá hasonlóan valószínűtlenül élemedett korban, 18 évesen.

Mit is akarok mondani. Tele a fejem értelmetlen adatokkal, tényekkel, képekkel, amelyek közelebb visznek a festőhöz, és nem tudom, nem visznek-e távolabbra a képektől. Már azt sem tudom, hogy létezik-e ez a kettősség, nem kerülnek-e még messzebb tőle, ha a 20. század művészetét akarnám megtapasztalni egy életművön belül, és Sztravinszkij meg kubizmus, Apollinaire és a szürrealisták járnának a fejemben. Azt értem csak, hogy elégedetlen vagyok a pillanatnyi helyzettel, hogy kevésnek érzem ezeket a neveket, amelyek eszembe jutnak: Sabartés és Paloma, Massine, Gyagilev, Satie. Az avignoni kisasszonyok, akik persze a barcelonai Avinyó utcából valók.

Újraélednek a régi reflexek egy ilyen kiállítást látva. Eszembe jut a sok Ovidius-illusztráció, ugyanitt, az ember kicsit tántorgott, amikor kijutott újra a napfényre, miért nincs bennem huszonevésen annyi élet, mint ebben a vénemberben a halála előtt? Közben meglehetősen gyanús, hogy nem helyes a viszonyulás, ez egy festő, nem egy csikos pólós, szexuálisan túlfűtött ürge, aki véletlenül fest is. Hogyan lehetne átkapcsolni?

Az egyik lehetőség nyilván a hátrébb lépés. Helyretétel, az mégsem úgy történt, nem ő találta ki, nem ő a 20. század, nem



őt szeretjük, hanem, mondjuk, a benne lévő Matisse-t. Az igen, az festmény, nem úgy, mint ezek az eszelős vonalazások, a megtévedt grafikus, akinek ecsetet nyomtak a kezébe. Szelíd mosollyal fölmenteni: nem lehet ezernyolcszáz jó képet festeni... Nem tudom, ezt valahogy még gyűlöletesebb kiindulási pontnak érzem.

Menj oda, és hagyd, hogy a képek hasanak. Marie-Thérèse szobra, nagy, bazi

bronzdarab. Jó, de már láttam fehéren, gipszből Brassai képén, talán úgy szebb is. Nincs tiszta lap. Ki van írva, hogy Picasso. Ott van hússzorosra nagyítva a feje. Együtt öregszünk, és nem vágják ki a fákat az Üllői úton. Most ez baj?

Picasso – Alakváltozások, 1895–1972, Magyar Nemzeti Galéria, 2016. július 31-ig.



Milyen szerepet töltött be a Szépművészeti Múzeum az 1950-es vagy 1960-as években induló jelentős, Magyarországon dolgozó mesterek életében, milyen meghatározónak vélt benyomások érték őket a kiállítóterekben vagy a múzeum könyvtárban, akkor, amikor a külföldi és kortárs nyugati hatásoktól szinte hermetikusan el volt zárva a magyar művészet?

Geskó Judit

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM KÉPEI AZ EMLÉKEZET TERÉBEN

II. RÉSZ: BESZÉLGETÉS LAKNER LÁSZLÓVAL

Geskó Judit: Emlékeid szerint mikor jártál először a Szépművészeti Múzeum épületében? Mely képek ragadták meg a képzeleted és vajon miért?

Lakner László: Tulajdonképpen elég későn. 1945-ben, amikor véget ért a háború, és feljöttünk az óvóhelyről, kilencéves voltam. Akkor az volt a kérdés, mit eszünk. Amíg tartott az ostrom, a pincében újságokból rajzoltam. Ezekben a rajzokban fedezte fel apám, hogy van bennem tehetség, őrizte is őket, de sajnos azóta valamikor elkallódtak.

A Szépművészetibe akkoriban már csak azért sem juthattam el, mert a hidakat a visszavonuló németek felrobbantották, hogy ezzel akadályozzák az oroszok elő-

renyomulását. Az oroszok így is nagyon hamar ott voltak. A felrobbantott hidak helyett pár nap alatt pontonhidat építettek, valahol a mostani Margit híd közelében. Azon lehetett átkelni a pesti oldalra.

Én budai gyerek voltam. A Bernáth Géza utcában, egy emeletes házban laktunk. Mire feljöttünk a pincéből, a ház felső emelete hiányzott, bombatalálat érte. Kényszerű társbérlet kezdődött anyám nővéreivel és még egy ismerős családdal. A lakásba visszatérve ekkor találtam meg a könyvespolcon a Petőfi-kötetet, aminek a gerincébe az ostrom alatt egy lövedék fúródott. Ez a mai napig megvan.

Apámról, akit 1944-ben, 44 évesen hívtak be munkaszolgálatra, egy évig semmit sem tudtunk. A végén amerikai fogságba került, onnan tért haza. Tehát a háború alatt csupa nő – anyám, három nővére és a húgom – között nevelkedtem. Később valaki, aki tudott erről, meg is jegyezte, hogy látszik rajtam.

Vizuális nevelésem a felszabadulás után filmekkel kezdődött. Ezzel kapcsolatos első élményeim tehát a mozihoz kötődnek. Anyám rendkívül érdeklődő és kezdeményező egyéniség volt. Amikor megépült

a pontonhíd, és át lehetett menni Pestre, kézen fogott, és elvitt a Szent István körúton létesült első moziba, ahol Disney-filmeket néztünk. (Akkoriban az ország még az amerikai típusú demokrácia és a nyugati típusú kultúra felé haladt.) A következő év moziélményeiből – tízéves lehettem – a *Gilda* című erotikus kémfilmre emlékszem Rita Hayworth-tal, aminek a vetítése előtt nagy betűkkel jelent meg a vetítővásznon, hogy 18 éven felülieknek.

Apám már újra velünk volt, amikor még egy rám nagy befolyást gyakorló filmet néztünk meg együtt – írunk 1946-ot –, *Az operaház fantomját*. Ebben számomra a félelemérzet volt a meghatározó újdonság. Ami, ha belegondolok, nem is volt annyira újdonság, mivel hasonlót éltem át, amikor fiatal, 12-14 év körüli orosz katonák jelentek meg ittasan Kalasnyikovaikkal az óvóhelyen, beleeresztettek egy sorozatot a befőttesüvegekbe, ami az élelmiszer-tartalékunk volt, majd az egyik viccelődve a homlokomnak szegezte géppisztolyát, és mindenkit felszólított, hogy adja át a karóráját és ékszereit. Egyébként *Az operaház fantomja* azóta ismét műsoron van. Berlinben legutóbb Polanski vitte színre.

© Fotó: Geskó Judit



Lakner László 2015-ben a szerző munkahelyén

Lakner László: *Danae II*, 1968, olaj, vászon, 156,5×225 cm
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum (vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával, 2001, előzőleg Makovecz Imre tulajdona - erről a képről esik szó a szövegben)

Az akkor megtanult félelem konstans eleme lett az életemnek. Tehát a művészettel való kapcsolatom filmekben, és nem a képzőművészetben keresztül jött létre.

A háború után, mielőtt az egyházi iskolákat bezárták volna, két évig cisztercita gimnáziumba jártam. (Ma az általános iskola felső tagozatának felel meg.) Ott volt egy nagyon jó főiskolát végzett világi rajztanárunk, Nagy Ignác, aki felfedezte bennem a tehetséget. Emlékszem, egyszer behívott a szertárba. Akkor láttam életemben először rajzszerterát belülről. A polcok tele voltak antik portrék gipszmásolataival és különféle kitömött madarakkal. Leültetett, rajzlapot, rajzszetett elém az asztalra, végül az egyik kitömött madarat, azzal, hogy rajzoljam le. A produktummal elégedett lehetett, mivel a továbbiakban mindenféle privilégiumokat élveztem nála. Ő egyszer az egész osztályt elvitte a Szépművészeti Múzeumba. Tehát a kérdésedre ez a válaszom. Ekkor, 12 évesen jártam ott először. Itt láttam először remekműveket eredetiben. Az élmény nem múlt el nyomtalanul. Különösen megjegyeztem Sassettát, egy Tintoretto-portrét, a „mi Cézanne-unkat” és El Greco egyik festményét, a Mária Magdolnát a koponyával. Hogy pontosan miért ezeket, nem tudom.

(Arra emlékszem, hogy nagyon határozott érzés volt bennem a művészetben, irodalomban a zsáner, mindenféle giccs, szándékos tetszetősség, túlzó érzelmeség visszautasítása. A későbbiekben talán ezért nem vonzódtam a nagy magyar klasszikusokhoz. ...Viszont az absztrakcióban nem a számomra túl steril konstruktivista vonal vonzott, hanem a szabad absztrakció...)

Mit jelent, amit egykor úgy fogalmaztál meg, hogy intellektuális és szakmai munkád a Szépművészeti Múzeumban magadra rótt iskola volt? Máskor úgy közelítettél meg a kérdést, hogy húszéves korodig a Szépművészeti Múzeumba voltál utalva.

A Cézanne-csendélet számomra egyike a legjobb Cézanne-oknak, és a bevezetést jelentette a modernségbe. Később nemcsak Cézanne-csendéletet vagy portrét Tintoretto stílusában próbáltam festeni, hanem ezekkel egy időben absztrakt képeket is. Absztrakt képek akkoriban nem



© Foto: Rosta József / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

voltak a Szépművészeti gyűjteményében, ilyeneket csak reprodukciókról ismertem. Az első absztrakt kísérleteimet ahhoz tudnám hasonlítani, mint amikor valaki egy idegen nyelvet próbál elsajátítani.

Az emberábrázolás a szocreál jelszava lett, sajnálatosan. Bennem mindig is élt mint festői igény az „emberábrázolás”, ez visszatérően máig is figurális képek festésére készítet. (Egy kritikus Németországban később szkripturális munkáimat, amelyeken egy-egy kedvenc szerzőm sorait idézem nagy méretű festményeken, „Schriftporträts”-nak, „írásportréknak” nevezte.)

Cézanne csendéletéhez egészen fiatal korodtól kezdve szinte kéthavonta

visszajártál. Élelműved ismeretében különösen érdekes kérdés, hogy miért? Hogyan történt meg ennek a fontos festménynek a „leképezése” a saját műtermében? A rajzpapír előtt és a vászon előtt? Mert feltehetően a forma és a színhasználat egyaránt foglalkoztatott. Sőt inkább úgy fogalmaznék, hogy vajon minden szín volt-e számodra ezen a képen?

Igen, lehet, hogy úgy éreztem, az újra megfestéssel elsajátítom, sőt szinte kisajátítom a Cézanne-képet. Akkor még nem létezett a vetítéssel zajló festés (amikor a vászonra vetített kép alapján dolgozik a festő). Tizennégy évesen festettem ezt a csendéletet a Cézanne-kép nyomán, egy fel nem feszi-



© Foto: Berényi Zsuzsa

Lakner László: *Csendélet*, 1950, olaj, vászon, cca. 50 × 80 cm

Jacopo Tintoretto: *Férfiképmás*, 1551–53, olaj, vászon, fára húzva, 44×39,2 cm, Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

tett vászondarabra úgy, hogy a vászon szélén kihagytam egy sávot, és ott kevertem ki a színeket, mivel palettám akkoriban nem volt. Ezt a képet a kikevert színpróbaikkal a szélén a mai napig megőriztem.

Említetted, hogy itt a képtárban valóságos szentháromságot jelentett számodra Sassetta, Tintoretto, Cézanne. A Cézanne-képről már beszéltél. Azt hiszem, Tintoretto férfiportréja meghatározó lehetett korai stílusod kialakítása szempontjából, amiért fiatal korodban küzdöttél meg. Meg lehet-e fogalmazni a Sassetta-predellakép és a róla készült rajzok közötti kapcsolatot?

Ez csak egy skicc volt, amit a Sassetta-kép különleges, szinte konstruktivista architektúrája ihletett. Fontos, hogy az absztrakt festészetet az ötvenes években nem a Szépművészeti képanyagából – ahol nem volt absztrakt –, hanem reprodukciókból ismertem meg. Lírikus absztrakciót eredetiben, például Fontanát, Burrit először



Az alsó sor bal szélén Makovecz Imre, a felső sorban balról a második Lakner László. A fotó a Németvölgyi úti (úgynevezett Mackó) Általános Iskola előtt készült. (Tanárnő: Dolozselek Aranka)

1963-ban, Rómában láttam, a római Modern Múzeumban.

Amit itt elmondhatnék a Tintorettóval kapcsolatban, azt már érintettem, amikor az emberábrázolás időközben a divatból kiment igényéről beszéltem. A 60-as években Rembrandt és Francis Bacon elevenítették fel bennem újra ezt az igényt. A mindenképp élvezetes feladatként magamra rótt Cézanne után valóban Tintorettóval is megpróbálkoztam. Festettem egy tintorettós önarcképet, ami nem tetszett, de valahogy az is mindmáig megmaradt. Viszont, még mindig tizennégy évesen, láttam a Fővárosi Képtárban, a mai Petőfi Irodalmi Múzeum épületében Bernáth Aurél *Reggel* című képét. Egész atmoszférájával megfogott, „beleszerettem”, és azt gondoltam, ha valaki nálunk így tud festeni, én feltétlenül tőle akarok festészetet tanulni. Miután ezt elhatároztam, odamentem akkori rajztanáromhoz, Radics Elemérhez, és megkérdeztem, nem tudna-e ajánlólevelet adni nekem Bernáthhoz. Ő Bernáthtal nem volt személyes kapcsolatban, viszont jól ismerte Konecsni Györgyöt, aki szintén a főiskolán tanított, így hozzá írt ajánló levelet. Ezek után találomra néhány kisebb rajzomat betettem egy mappába, és ezzel a paksamétával és a levéllel beállítottam a főiskolára. Ott bejutottam először Konecsnihez, akinek nagyon tetszettek a munkáim – tanítványait is körénk gyűjtötte, hogy megnézzék. Amikor tőle kijöttem, egy arra járó növenkéntől megérdeklődtem, hol találom Bernáth Aurélt. A mai Barcsay-terem mögött volt a műterme. Oda is bekopogtam, majd beléptem egy terembe, ahol a padlót teljesen beborította több száz, színek szerint sorba rakott pasztellkréta. Két folyosó volt köztük, az egyik, amin a krétákhoz és egy, amin a képig lehetett eljutni. Kipakoltam a rajzaimat. Köztük volt egy zöld pasztelllel készült Petőfi, amit akkoriban a legbátrabb művemnek tartottam. Bernáth miután mindet végignézte, megkérdezte: Fiam, hány éves? Tizennégy – mondtam. Erre ő: Azt javaslom, előbb végezze el a gimnáziumot, és azután keressen meg újra. Talán kitartásomra vall, hogy négy év múlva tényleg elmentem hozzá. Polgári származásom miatt nagyon tartottam a felvételtől, mivel volt ugyan egy szakmai része, de a marxizmus tanszék is beszélhetett abba, hogy kit vesznek fel. Azt se hagyjuk ki, hogy természetesen előbb

elvégeztem a Képzőművészeti Gimnáziumot, ahol egy haladó szellemű festő, Viski Balás László volt a mesterem, aki Matisse-képeket és más klasszikus moderneket mutatott nekünk. Életműve egy későbbi szakaszában ő is eljutott az absztrakcióig.

Bernáth enciklopédikus műveltségű mester volt. Miután első találkozásotok alkalmával azt tanácsolta, hogy először végezd el a középiskolát, a művészeti főiskolán mestered lett. Piszkálta-e az egódat, hogy a művészettörténeti tudásával (is) felvedd a versenyt?

Bernáth sokat beszélt az olyan régi nagy klasszikusokról, mint Leonardo da Vinci, Michelangelo stb., de sosem beszélt nekünk modernekről, mondjuk Picassóról vagy Mondrianról. Legfeljebb a nagybányaiakról, és közülük sem Ferenczy Károlyról, hanem Réti Istvánról, aki a tanára volt. Kiváló főiskolai művészettörténet-professzorunk, Végvári Lajos ugyancsak modern szellemben tanított, de ő sem mutatott absztraktokat, akik pedig már évtizedek óta jelen voltak a magyar művészetben, mint például Kassák Lajos vagy Moholy-Nagy László. Én az absztraktokat, ahogy a nagy klasszikusokat is, ösztönös rátalálással, egyenként fedeztem fel magamnak. És csak a Velencei Biennálén, 1964-ben, huszonnyolc évesen láttam először kortárs internacionális művészetet eredetiben, Rauschenberget, Jasper Johnst, Oldenburgot és másokat.

Visszatérve Bernáth Aurélra, nem művészettörténeti tudásával, hanem egész lényével inspirált: visszaemlékezéseivel berlini öt évére, az olaszországi élményeivel, vagy azzal, hogy milyen körülmények között festette Pöstyénben a *Reggelt*. És persze *Írások a művészetről* című könyvével. Egyik legmeggyőzőbb esszéjére különösen emlékszem; ebben Leonardo kis lovas szobrának eredetiségét, vagyis „leonardóságát” védelmezte lángoló hevű érveléssel. Különös tekintettel arra, hogy a szobor a „miénk”, a Magyar Szépművészeti Múzeum tulajdona. Azt az esszégyűjteményt minden fiatal művésznek ajánlom elolvasásra.

Bernáth kapcsán felmerül a kérdés, hogy mennyire foglalkoztatott téged ez a számomra különösen kedves technika, a pasztell? Volt rá alkalmad akkoriban, hogy a múzeum pasztellgyűjteményét tanulmányozd?

Sajnos nem. Viszont Boskovits Miklós, aki felettem járt a Képzőművészeti Gimnáziumba, később megismertette velem Jean-Étienne Liotard pasztelljeit.

De szerettem kipróbálni a különböző technikákat, kísérletezni velük, így a pasztellt is kipróbáltam. Németországi életemben egyes technikával papírra készült képeimnél, kiegészítve az akrillal festett részeket, használtam és használom néha a pasztellt és a zsírkrétát.

No és a Rembrandt-könyvek a Szépművészeti könyvtárban? Esetleg a metszettek a grafikai gyűjteményben?

A grafikai gyűjteményből a modernekre emlékszem, például Schwitters egy kis kollázsára, amelyet, ha jól tudom, Passuth Krisztina szerzett meg 1972-ben a múzeum számára. A kollázs Bortnyik Sándor gyűjteményéből származott.

Óvodáskorodtól barátod volt Makovecz Imre. Előfordult, hogy együtt néztetek képet?

Igen, az én képeimet, amikor Imre évente kétszer meglátogatott Kmetty utcai műtermemben.

De az is előfordult, hogy én mentem el hozzá. Például amikor hozzásegített két szobor-megbízáshoz, akkor hosszú beszélgetéseket folytattunk általában a lakásán, a Villányi úton, hogy egyeztessük az elképzeléseinket, hogyan illeszkedjen a művem az általa tervezett épületbe. Mint ahogy például ez a Sárospatakra, a mai Rákóczi Ferenc Múzeum helyén lévő Borostyán Étterembe tervezett reliefem esetében is történt. A Szépművészetiben nem voltam vele. De valószínű, hogy ő ugyanúgy, mint én, csodálta a klasszikusokat. Amikor meg akartam ajándékozni egy nagy méretű képpel, és eljött a műtermembe, valószínűleg nem véletlenül választotta a Rembrandt *Danae*-ja nyomán festett munkámat, ami azután harminc évig volt lakásában a falon.

Tanáraid közül mondanál néhány szót Finta Gerőről?

Ami még tízéves korom körül számomra fontos esemény volt, az az, hogy megismertem későbbi legjobb barátomat, Szabó Ákost, aki osztálytársam volt a cisztercieknél. Barátságunk egy szerencsétlen helyzettel kezdődött, és ebben játszott szerepet kiváló irodalomtanárunk, az erdélyi szár-

Lakner László *Rózsa* című szobrának készítésekor, 1968, Gadányi György felvétele



© Gadányi György

mazású költő, Finta Gerő. Ákossal egymás mögötti padokban ültünk. Finta Gerő egy iskolai dolgozatunknál plagizálással vádolt meg kettőnket – talán stílusunk hasonlósága miatt. Ez a sértő feltételezése – ami utólag dicséretnek is felfogható – hozott össze bennünket Ákossal. Olyan szellemi közelséget, ami közöttünk kialakult, akkoriban senki mással nem éltem meg. Ebben nyilván a kamaszkori lelkesedés is közrejátszott. Megszállottságunkban a festészet, irodalom és zene iránt sok közös vonás volt. Aki ismeri Roger Martin du Gard *Thibault család* című regényét, az

fogalmat alkothat egy ilyenfajta barátság mibenlétéről. 1949-ben, amikor feloszlatták a rendeket, és a cisztercita iskolát is bezárták, átiratkoztunk a Petőfi Általános Iskolába. Ott Szabó Ákossal és Makovecz Imrével – aki korábban a Németvölgyi úti Mackó Általános Iskolában volt osztálytársam, és valóban, már óvodába is együtt jártunk – alkottunk triászt. Ettől kezdve az iskolai rajzversenyeken az első három helyet mindig egymás között osztottuk el. Itt Radics Elemér festőművész volt a rajztanárunk – tulajdonképpen mindhárunkat ő „fedezett fel”. ■

Páldi Livia

FOLYAMATOS MÚLT

JOHN AKOMFRAH FILMJEIRŐL

A Velencei Biennálén, ahol átlagosan fél percet szán a kultúrára szomjazó látogató egy-egy műalkotásra és a periferikus látását is a maximumon működteti – tavaly a központi pavilon egy elfüggönyözött sarkában megállt az idő. A teret kitöltő három hatalmas vásznon örvénylett, hullámozott, morajlott az óceán. Hol apró bálnavadászhajókat dobált, hol kegyetlenül legyilkolt hatalmas bálnak vére festette vörösre. Az egymásba ömlő képsorokon rabszolgakereskedők és menekültek élete keresztezte egymást, minden és mindenki a túlélésért küzdött. John Akomfrah videoinstallációja, a *Vertigo Sea* kép- és szövegintenzitása hipnotikus erejű, földhöz szögezte és háromnegyed órán át fogva tartotta a betérőket.

1. A Londonban, ghánai politikai aktivistadisszidens családban felnőtt Akomfrah¹ abban a társadalmi miliőben szocializálódott, amelyet Stuart Hall² szociológus szerint a brit társadalom egykori gyarmati múltjával kapcsolatos „birodalmi amnézia” jellemzett, és amelyet a művész is egy sajátosan skizofrén, kísértetjárta környezetként ír le.³

Akomfrah többéves kutatáson alapuló munkái a kolonializmus és posztkolonialis lét, az identitásvesztés és marginalizáltság kérdéseivel, azok társadalmi, kulturális és

politikai összefüggéseivel, a történelem és az emlékezet reprezentációjával foglalkoznak. Filmjei évszázadok határ- és diaszpóra-tapasztalatait összegzik, különös tekintettel a Paul Gilroy által bevezetett fogalommal „fekete Atlantikumnak” nevezett terület kultúrájára. Művei a kulturális túlélés, ellenállás és politikai lázadás közös történeteit beszélik el a szakirodalom és az archív dokumentumok kritikai újraolvasásával.

Saját elmondása szerint már kiskamaszként rendszeresen belógott a nyugat-londoni

Fulham Paris Pullman mozi vetítéseire. A középiskolában super 8-as kurzusra járt és itt kezdett megismerkedni a szemléletét alakító kulcsfontosságú avantgárd mesterek (Eisenstein, Vertov) és kortársak munkáival. Több beszélgetésben említi Andrej Tarkovszkij *Tükör* című filmjét, amelyet 17 évesen látott először az ICA-ben. Az 1970-es évek második felében Akomfrah szociológiát tanult a Portsmouth College-ban, de hallgatott film- és művészettörténetet is, ahol többek közt Adrian Rifkin⁴ tanította. Ebben az időszakban ismerte meg alaposabban a különböző migráns csoportokat, a brit fekete diaszpórák közösségeket, azok szubkultúráit, és kötött barátságot azokkal a kollégákkal, akikkel 1982-ben megalapította a Black Audio Film Collective-et (BAFC). A héttagú csoport (Lina Gopaul, Avril Johnson, Reece Auguiste, Trevor Mathison, David Lawson és Edward George) művészeti, politikai és elméleti érdeklődését közösen szervezett filmklubok, Althusser és Gramsci munkáit tanulmányozó marxista olvasóköri és olyan nagyszabású rendezvények formálták, mint az 1982 októberében tartott első Black Art Convention konferencia.⁵



John Akomfrah portré video still

A BAFC az első éveiben montázsolt vetített képes és hanggal kombinált (úgynevezett tape-slide) performanszokon dolgozott. A forgatókönyvek megbeszéléseken csiszolódtak, az orosz nitrát filmre készült fekete-fehér anyagot a londoni Co-opnál hívták elő.⁶

A legismertebb közülük a brit emlékmű-építészet vizuális és írásos dokumentumaiból, archív anyagokból és irodalmi referenciákból építkező *Expeditions* sorozat (*Signs of Empire* és az *Images of Nationality*, 1982–84). A csoport olyan új (művészi) nyelv kialakítására törekedett, amely lehetővé tette a gyarmati múlt és nemzettudat paternalista szemléletű történelemképének kritikai újraértelmezését. A szöveg, kép és hang kollázsa, illetve a rendhagyó kiemeléseken és vágásokon alapuló szerkesztés a kulturálisan beágyazott és társadalmilag meghatározott keretek lebontására tett kísérletet.

Ezek az elvek és szemlélet formálták a BAFC közel 15 éves működését és gyakorlatát, azt a módszertant, amely máig meghatározza Akomfrah filmkészítő tevékenységét.⁷ Életműve magában foglalja a teljes mozgóképes palettát, dokumentum-, kísérleti, esszéfilm, installáció, valamint ezek különböző kombinációit, amelyben 1998-ig, a BAFC megszűnéseig, illetve átalakulásáig az elsősorban a Channel 4-nak készített tévéfilmek⁸ domináltak.

2.

„Az archívumhoz való visszatérés a mi esetünkben megkérdőjelezhetetlenül összekapcsolódik azzal, hogy számba vesszük, mit jelent a fekete jelenlét Nagy-Britanniában.”⁹

A számos nemzetközi díjat nyert esszéfilm, a *Handsworth Songs* (1986) volt a BAFC és Akomfrah rendezői debütálása. 1981-ben súlyos etnikai zavargások robbantak ki Anglia számos nagyobb városában, többek közt a londoni Brixtonban, Liverpoolban és Birmingham nagy létszámú karib és szikh bevándorlók lakta Handsworth városrészében. A kormány a zavargásokat, a feszültségeket kiváltó valódi gazdasági-társadalmi okok vizsgálata helyett, pusztán rendőrségi-technikai problémaként kezelte. 1981 sok szempontból egyfajta vízválasztóvá és katalizátorrá vált a BAFC és Akomfrah számára. Szükségesnek érezték, hogy rámutassanak a Thatcher-kormány sztereotipizáló,

John Akomfrah: *Vertigo Sea*, 2015, háromcsatornás HD filminstalláció, 38 perc



© Smoking Dogs Films / A Lisson Gallery hozzájárulásával



a fekete történelemnek a gyarmati múltból örökölt rasszista ideológiákon alapuló megközelítésére és médiareprezentációjára. A *Handsworth Songs* nem dokumentálta a zavargásokat, hanem egy alternatív narratívát állított a fekete diaszpóra történelmi tapasztalatait és aktuális társadalmi helyzetét leegyszerűsítő, manipulált értelmezéssel szemben. Itt már jelen van Akomfrah filmnyelvének szinte összes markáns jellemzője: a montázstechnika, az archív és frissen forgatott anyagok mellett az élőképszerű bemutatás (*tableau vivant*) meghatározó szerepe, valamint a zenei struktúrák (komponált zenei anyag és beszédhang) összetettsége.

Innen datálódik a hosszú távú munkakapcsolat és barátság a migráció és identitás kérdéseivel kapcsolatban úttörő szemléletet képviselő, már idézett Stuart Hall-lal, akit szakértőként hívtak a vágott anyag véleményezéséhez. Akomfrah két munkával is tisztelgett Hall munkássága

és karizmatikus személyisége előtt, akinek vitathatatlan hatása volt a háborút követően felnőtt generációkra, a BAFC és Akomfrah politikai állásfoglalásként kialakított alkotói szemléletére.¹⁰

3.

„Minden archívum az emlékezet, a vágy és a képi legitimáció egy változata. Számos jelentős képemet többnyire véletlenszerűen találtam, valahol a [a kutatási anyag] perifériáján. Trükköznöd kell az archívummal és lemondanod az általuk kínált verziókról, hogy rátalálj valami másra...”¹¹ A BAFC 1998-as formális megszűnése, illetve a Smoking Dogs Films produkciós irodává átalakulása számos formai, elméleti, esztétikai változást is jelzett. Többek közt elmozdulást a fesztiválok és televíziós produkciók felől a galéria moztire, a „fekete kocka” felé.

A tavaly májusban az 56. *Velencei Képzőművészeti Biennálé* központi kiállításán¹²



© Smoking Dogs Films / A Lisson Gallery hozzájárulásával

Az egycsatornás *Tropikos* (2016) helyszíne a Tamar-völgyében fekvő Plymouth, ahonnan 1577-ben, I. Erzsébet angol királynő idejében amerikai expedícióra indult Sir Francis Drake angol tengerész, navigátor, felfedező és kalózhajó-parancsnok. Az egykori tengerészek visszaemlékezéseire épülő és több irodalmi referenciát – többek közt Milton *Elveszett Paradicsomát* (1667) vagy Shakespeare *Vihar* (1611) című drámáját – felhasználó film különböző előképeken keresztül jeleníti meg a társadalmi erőviszonyokat visszavonhatatlanul megváltoztató brit gyarmatpolitika fontos korszakát.

bemutatott *Vertigo Sea* több szempontból összefoglaló műnek, egyfajta csúcspontnak tekinthető. Nem csupán azért, mert tömöríti az Akomfrah-t a 80-as évek óta foglalkoztató alapvető kérdéseket, de többretegű formavilágát, vizuális és audio-nyelvét, valamint irodalmi, történeti és elméleti referenciáit, valamint az archívummal folytatott folyamatos párbeszédét tekintve is. A háromcsatornás filminstallációt alapvetően két irodalmi mű inspirálta, az angol költő, színész és drámaíró Heathcote Williams *Whale Nation* (1988) című könyve és Herman

Melville 1851-es regénye, a *Moby Dick, a fehér bálna*. A számos történeti, filozófiai és irodalmi idézetet, klasszikus fotográfiai forrást, a Skye-, a Feröer-szigeteken és az Észak-Norvégiában forgatott felvételeket felhasználó munka alapanyagát a BBC természetfilmes archívumának állománya jelentette.¹³ A lélegzetelállító természeti képek és a bálnavadászat borzalmas jelei kötik össze azt az elbeszélést, amely mint egy lamentáció idézi meg az évszázadok óta folyamatos migráció, a rabszolgaság, a generációkat érintő menekülés és politikai terror epizódjait, köztük az

argentín junta politikai tisztogatásait – az elkábítva az Atlanti-óceánba dobott áldozatokat, a Dél-kínai-tengeren átkelő dél-vietnami menekülteket, de a közelmúlt, illetve a jelen európai menekültválságát is a mediterrán térségben.¹⁴ A *Vertigo Sea* vizuális eposz az ember és a természet közötti kapcsolat törékenységéről és bonyolult kapcsolatrendszeréről. De a tenger mint a fenségesség esztétikai minősége, közvetlen lenyűgöző erejével egyben az amnézia/felejtés és az anonimitás tere is. Így válik a film névtelen millióknak állított emlékművé, sírfelirattá és egyben újabb dokumentumává Akomfrah emlékeztetmunka melletti tartós elkötelezettségének.

• • •

John Akomfrah munkáit számos múzeum és galéria bemutatta: Liverpool Biennial 2012; Documenta 11, Kassel; De Balie, Amsterdam; Centre Pompidou, Párizs; a Serpentine Gallery és Whitechapel Art Gallery, London; valamint a MoMA, New York. Az első nagy retrospektívet, amely Akomfrah galériaalapú munkáinak premierje is volt, a Black Audio Film Collective-vel közösen a FACT, Liverpool és Arnolfini, Bristol rendezte 2007-ben. Filmjei rendszeresen szerepelnek nemzetközi fesztiválokon (Cannes, Toronto,

Sundance stb.). A Britain's Screen Nation Film and TV Awards 2003-ban neki ítélte a legrangosabb elismerésnek számító életműdíját „a fekete és a brit mozi kultúrához való úttörő és grandiózus hozzájárulásáért”.

A múlt évtől a londoni Lisson Gallery művészeként képviselt Akomfrah három új munkával jelentkezett első, 2016. január 22. és március 12. között megrendezett kiállításán. A *Vertigo Sea* a bristolli Arnolfiniben volt megtekinthető.

1 Aktív baloldaliként szülei részt vettek a ghánai függetlenségi mozgalomban. Az 1957. március 6-án kivívott függetlenséget követő első elnök, a pánafrikanizmus egyik legjelentősebb és legbefolyásosabb képviselője Kwame Nkrumah lett. Akomfrah édesapja az 1966-os, Nkrumah-t megdöntő katonai puccsot megelőző harcok áldozata lett. A család ezt követően települt át Londonba.

2 Hall 1951-ben érkezett oxfordi ösztöndíjjal a Karib-szigetéről Angliába. A befolyásos *New Left Review* alapítójaként a posztkoloniális teória egyik fő alakja volt. Évtizedekig vezetett televíziós műsorokat és volt szereplője a brit médiának, rávilágítva a sztereotipizálás veszélyeire és a brit mainstream kultúrában uralkodó rasszizmus

szélesebb körű hatására. A Birmingham School of Cultural Studies egyik alapítója, 2008-ig az Iniva (The Institute of International Visual Arts) és az Autograph ABP (The Association of Black Photographers) felügyelőbizottsági elnöke volt.

3 „In the 1970s we lived in a weird schizoprenic environment that all different phantoms that stalked the landscape.” Sheffield Doc/Fest 2015: John Akomfrah in Conversation: www.youtube.com/watch?v=b6Mr2heCoeM

4 Adrian Rifkin művészettörténész és teoretikus, a közelmúltig a londoni Goldsmith College professzora. Munkájának fókuszában a film és mozi, a queer-elmélet, a klasszikus és a popzene, a magasművészet és tömegkultúra, az irodalom és a pornográfia témái állnak. A teljes életrajz, esszéi és blogja megtalálható a honlapján: gai-savoir.net

5 A konferenciát 1982 októberében tartották a Wolverhampton-i Polytechnicben több mint 80 fekete művész részvételével. <http://www.blkart-group.info/82conference.html>

6 A tape-slide formátumot többek között a brit Rasheed Areen használta egy 1977-es *Portrait of the Artist as a Black Person* című performanszában. A londoni Film-makers' Co-op (LFMC) filmműhely 1966-ban indult és 1999-ig működött, amikor is a London Video Artsszal összeolvadva létrejött a LUX.

7 A BAFC filmek többségét John Akomfrah rendezte. Többek közt: *Who Needs a Heart* (1991), *Seven Songs for Malcolm X* (1993), *The Last Angel of History* (1995) vagy *Dr Martin Luther King: Days of Hope* (1997). A filmek mellett elindítottak számos médiakutatási projektet is, amelynek csupán egy része vált publikussá, illetve dokumentáltak számos művészeti eseményt. A BAFC klasszikus produceri feladatokat is ellátott, segítve külsős rendezők munkáit. A tagok rendeztek és dolgoztak más produkciós társaságokkal is. Erről bővebben: *An Absence of Ruins*. John Akomfrah in Conversation with Kodwo Eshun. In: *The Ghosts of Songs. The film art of the Black*



The Airport (2016) háromcsatornás filminstallációja hommage a filmtörténet két nagy formátumú egyénisége, Stanley Kubrick (1928–1999) és Theo Angelopoulos (1935–2012) előtt. Az Athén mára lepusztult egykori olimpiai repterén, a város és Dél-Görögország különböző helyszínein felvett jelenetek az európai migráció történetének múltbeli és jelenkori fejezeteit idézik.

Audio Film Collective. Liverpool University Press és FACT Liverpool, 2007. 217–227. o. A könyv a Kodwo Eshun és Anjalika Sagar (The Otolith Group) által rendezett liverpooli FACT-ben megvalósult kiállításhoz készült, amelyhez David Adjaye/Adjaye Associates tervezett installációt, és amely elsőként tekintette át retrospektív jelleggel a BAFC jelentőségét és a kollektíva filmes és kutatói munkásságának történetét.

8 A Channel 4 mellett dolgoztak a ZDF-fel, az Arte-val, illetve a BBC TV-vel is. Az 1998-ig működő multimédia kollektívaként is jellemzett BAFC filmes technikáját tekintve is folyamatosan váltott:

a kezdeti slide-tape formátumról a 35 mm-es film, illetve később a digitális videóra.

9 Uő. 131. o.

10 A háromcsatornás filminstalláció: *The Unfinished Conversation* [Befejezetlen beszélgetés, 2012] és az egycsatornás *The Stuart Hall Project* [A Stuart Hall-projekt, 2012], az utóbbi a televíziós és rádiós tevékenységét dokumentáló több mint 800 órányi anyagból szerkesztve és családi archív anyagok felhasználásával rajzolja meg a páratlan életutat. Magyarul: dinamo.blog.hu/2014/10/02/a_stuart_hall_projekt

11 „All archives have a version of memory, desire, pictorial legitimacy. Some of the significant images I arrive at mostly randomly, it may sit on the outskirts, you need to trick the archive renouncing its versions for you to find something else...” A 2010-es londoni Serpentine Gallery 2010-es Map Marathon keretében elhangzott prezentáció részlete. Lásd: www.youtube.com/watch?v=gEfCX4KvCFE

12 „All the World's Futures” Kurátor: Okwui Enwezor, 2015. május 9 – november 22.

13 A BBC Natural History Unit mint producer bocsátotta az anyagot Akomfrah rendelkezésére.

14 www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/07/john-akomfrah-vertical-sea-arnolfini-bristol-lisson-gallery-london-migration



A filmdiptichon *Auto Da Fé* (2016) kosztümös dráma, amely az elmúlt évszázadok vallásüldözéseinek nyolc különböző epizódját szövi egybe, kezdve a szefárd zsidók kevéssé ismert, 1654-es menekülésével a katolikus Braziliából Barbadosra a napjainkban zajló módszeres üldözésekig Homboriban (Mali) és az iraki Moszulban.

A Látványtervező Tanszék vezetését adta fel a rektori székért, 15 év tanítás után. De mi történt vele előtte? Hogyan jutott ki tanulni Kanadába, miért jött vissza, milyen színházat csinált, hogyan tanított? Hogy lett belőle a Képzőművészeti Egyetem traktora? Pályáiv és díszletnézés.

Szikra Renáta – Topor Tünde

A VISSZATÉRŐ

INTERJÚ CSANÁDI JUDIT DÍSZLETTERVEZŐVEL, A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM ÚJ REKTORÁVAL

Artmagazin: Minket minden érdekel, ami a rektorságod előtt történt, egészen az elejétől.

Csanádi Judit: Szüleim tanárok voltak, édesapám a Közgázon a jogi tanszéket vezette, édesanyám pedig történelmet és politikai gazdaságtant tanított – vagyis meglehetősen intenzív közgazdasági, társadalmi és pedagógiai háttérrel van. Én azonban valami okból már nagyon korán színházrendező akartam lenni, de drága szüleim ragaszkodtak hozzá, hogy előbb szerezzek egy bármilyen más diplomát.

Honnan jött a rendezés, volt valami meghatározó színházi élményed?

Nem tudok semmi ilyesmit felidézni, csak arra emlékszem, hogy *Don Giovannit* szerettem volna rendezni. Imádtam. Volt vagy nyolc különböző *Don Giovanni*-felvételem bakeliten.

Apám matematikus akart volna lenni, versenyeket nyert, nagyon tehetséges volt, de a háborús körülmények miatt nem mehetett arra a karra, így végül a jognál kötött ki, az ő apja is ügyvéd volt. Egy komoly jogtudós vette magához és valaki másnak a nevével elvégezhetette a jogot. Helyette később a bátyám lett matematikus – ám ő meg a szociológiára nyergelt át. Eze-

ket azért mesélem el, mert magyarázza, én hogyan is kerültem végül az építészkarra.

A Móriczba jártam, ahol igazi nagy formátumú tanáregyeniségek tanítottak, és minden remek volt, amíg el nem kellett döntenem, merre tovább. Felmerült, hogy történelem–francia szakra menjek. Közbevetőleg: a gond az volt, hogy jó családban nagyon nehéz lázadni, kitérni a szülői állandó partnersége elől. Nem ültek a nyakamon – éppen hogy nagyon lazák voltak, én meg apukám kislánya voltam teljesen. Harmadikban elkezdtem rajzolni tanulni, ösztönösen menekülőre fogva a dolgot. Azért jelentkeztem végül az építészkarra, mert matekból nagyon jó voltam, a rajz is ment, és végre ebben nem tudtak a szüleim segíteni (szerencsére egyikük sem tudott rajzolni). És úgy gondoltam, később lehet még belőlem rendező.

Az építészkar jó döntésnek bizonyult?

Így utólag azt gondolom, ennél jobban nem is dönthettem volna, az építészkar ma is mindenkinek csak javasolni tudom. Tizenhét évesen az ember még nem tudja, mit akar valójában, mivel alig látott valamit a világból. Az építészkar sokoldalú képzése tágitja a horizontot, gazdagítja az ember világlátását, miközben olyasmis-

tanít, ami később mindenre használható. Én először az építészettörténeti, majd a rajzi tanszéken töltöttem hosszabb időt. Azok a területek, amelyek az egzakt, statikai, épületszerkezeti ismeretek mentén megnyílnak, elképesztő szabadságot, választási lehetőségeket jelentettek később. Humán érdeklődésem persze ott is burjánzott, de idegen területeken is kezdtem nagyon otthonosan mozogni: alaposan megtanultam az ábrázoló geometriát és a statikát. Aminek óriási hasznát vettem és veszem ma is a díszlettervezésben, mert biztonságérzetet ad. Nyugodtan elszállhatok, úgyis tudom, hogy meg fog állni, amit terveztem, valami tudja bennem, hogyan lehet a legvadabb ötleteket is megoldani a gyakorlatban.

Miből diplomáztál?

Városépítészettől az építészettörténeti tanszéken – tehát nekem is bejött a szociológia. De hogy hogyan jutottam oda? Történt valami az államvizsga előtt, ami alapjaiban változtatta meg az életemet. 1976 januárjában, a vizsgaidőszakban iszonyú beteg lettem, tizenhét kilót fogytam. Kiderült, hogy nagyon súlyos cukorbeteg vagyok. Mindig ilyen fiús alkat voltam, fociztam, egy percre se

Márton László: *A nagyratörő*, 2007, Gárdonyi Színház, Eger, rendező: Csizmadia Tibor, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Nagy Fruzsina



© Csanádi Judit Fotó: Gál Gábor

bírtam a fenekemen megülni – el se hittem, hogy velem megtörténhet ilyesmi. Nagyon földhöz vágott, nem akartam élni. Akkoriban még csak egyféle inzulín volt, amit úgy tudtak csak személyre szabottan beállítani, hogy mindennap egy kicsit túladagolták; ettől elájultam, és akkor tudták, hogy na most valamivel kevesebb kell. Borzasztó volt, de lehet, hogy mégis mindent ennek köszönhetek. Ebben az időszakban indult be a regionális tervezés, mint olyan. Elöttem még csak egy ember diplomázott belőle, és Meggyesi Tamás professzor őt küldte be hozzám a kórházba. Később nagyon jó barátom lett (Koszorú Lajos egyébként) – keddenként hozta a térképeket, a feldolgozandó adatokat, pénteken meg ellenőrizte, amit addig csináltam. Salgótarján és közép-fokú körzetének regionális terve volt a diplomamunkám – ez húzott ki a gödörből.

Végzett építészként hol helyezkedtél el?
A VÁTI-ban (Városépítési Tudományos

és Tervező Intézet; jelenleg VÁTI Magyar Regionális Fejlesztési és Urbanisztikai Nonprofit Kft. – a szerk.), a regionális irodában kezdtem dolgozni, ami az akkori ellenzék egyik kis központja volt. Baráth Etele volt az osztályvezető, ott dolgozott Schneller István, aki később budapesti főépítész lett. De közben a színház megint kezdett előtérbe kerülni nálam. Még az építészkaron felléptem a Szkénében, ahol rögtön világossá vált, hogy tökéletesen színpadképtelen vagyok, de engem nem is ez az oldala vonzott a színháznak. Úgy-hogy amikor a VÁTI-ban éppen a kaposvári regionális terven dolgoztunk, én ennek ürügyén leköltöztem Kaposvárra és belevetettem magam a színházi életbe. Csináltam ugyan tovább a VÁTI-s munkámat is, mert igazából gyáva vagyok, dolgoztam bennem a kötelességtudat, de ki akartam próbálni magam valami másban. Amikor aztán az ottani szcenikus említette, hogy az Állami Bábszínház díszlettervezőt keres, hanyatt-homlok rohantam vissza Pestre, és bevettem magam ebbe

az épületbe, ahol most is ülünk, csak pár szinttel lejjebbre.

Akkor elmondhatod, hogy tényleg leg-alul kezdted...

Igen – de komolyan, nem tudjátok elképzelni, hogy közben a hetvenes évek végén micsoda társaságba kerültem kezdőként; Ország Lili és Koós Iván mellett dolgoztam.

Aztán 1978-ban az igazgató, Szilágyi Dezső megkért, hogy vezessek körbe egy kanadai építészt, mivel nekem is ez a szakmám, ráadásul franciául is jól beszélek. A vendéget azért érdekelte pont a Bábszínház, mert az akkor Közép-Európa egyik legmodernebb, a legkorszerűbb világítás- és színpadtechnikával felszerelt színháza volt. Valami miatt csak a végén derült ki, hogy a Banff School of Fine Arts színházi részlegének igazgatója egy árva szót sem értett az idegenvezetésemből, kérdezte, hogy nem beszélhetnénk-e inkább magyarul. Ő volt Funtek László. Egyébként a Banff volt az a hely, ahol például a Bar-

Brock–Stein: *Hegedűs a háztetőn*, 1993, Győri Nemzeti Színház,
rendező: Korcsmáros György, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Borsi Zsuzsa



© Csanádi Judit. Foto: Benda Iván

tók vonósnégyes is megtelepedett, Székely Zoltán, Fenyves Loránd tanítottak, zenei tagozata a Juilliard testvériskolája volt. Beszélgetés közben elpanaszoltam neki, hogy posztgraduális képzésre jelentkeztem Prágába Josef Svobodához (már el is kezdtem csehül tanulni), de a minisztérium elkeverte a papírokat és nem sikerült bejutnom. Ő erre meghívott Kanadába, hogy tanuljak ott a Svobodától, aki minden nyáron kurzust tart náluk. Ez meglehetősen abszurd ötletnek tűnt – mégis előbb jutottam el hozzá Kanadába, mint Prágába. Persze nem akármilyen áron. Ösztöndíjat ajánlottak fel, de a repülője-

gyet nekünk kellett állnunk, amibe belementek az ezüsttálcák két nagynénémétől is, mert pedagógus szüleimnek igénybe kellett venni a rokoni segítséget, hogy összejöhessen a pénz. Még a Kanadán belüli utaztatásra is, édesanyám valamelyik ismerősének köszönhetően, kint élő magyarok adták össze a pénzt és ők szervezték meg, hogy több állomáson keresztül eljussak valahogy Banffba. Magára az indulásra egyébként előtte egy évet vártam itthon. Végül Láng István, a Bábszínház zenei vezetője személyesen intézte el Aczélnál, hogy megkapjam az útlevelet.

Milyen élményeket, tapasztalatokat szerezte ott? Mennyi ideig tartott az ösztöndíj?

Egy évig voltam kint, és nemcsak díszlettervezést tanultam, hanem idővel magam is tartottam ábrázoló geometria és bábkesztő kurzusokat, abból tudtam fenntartani magam, jóllehet szállást, teljes ellátást kaptam. Jó darabig egy árva szót sem szoltam, ugyanis sosem tanultam angolul, a franciát meg nem beszélték Kanadának ezen a részén. Az a hat hét, amíg nem tudtam beszélni, mégis életem egyik legmeghatározóbb élménye volt. Az ember ilyesmire nem tudja magát kényszeríteni, de itt kialakult ez a helyzet, és minden, ami addig voltam, neveltetés, nyelv, környezet, elvárások, mint egy rám száradt sármaszk szétrepedt és lezuhant. Egészen

megváltozott a viszonyom magamhoz, nehéz volt, de végül felszabadító, csodálatos élményként éltem meg. Közben azért jártam az órákra, például a napi négy óra intenzív koncentrációt igénylő rajzra. Hallgattam és megtanultam érteni, mint egy gyerek, fokról fokra. Megtapasztalhattam, hogy nem a verbális kifejezés a lényeg, a gesztusok olyasmit közvetítettek, ami mélyebben van, mint ahol a szavak születnek.

De „vad” élményeim is voltak: egyszer majdnem megevett egy medvét. Banff ugyanis a Sziklás-hegységben van, ahol nem ritka látvány a medve. Egyszer megláttam egy nagyon édes bocsort, és rohantam utána, hogy megsimogassam. Nagy kiabálás támadt mögöttem, futottak utánam és visszavonszoltak a lépcsőházba, mert a többiek már látták, hogy nagy sebességgel jön a bocs anyja.

Akkor megvan a cím! A visszatérő. Csodálatos, hogy épp az Inárritu-film után beszélgetünk (miközben téged is majdnem megevett majdnem ugyanott egy medvét). Tényleg, milyen volt hazajönni?

Közben előtte idehaza jelentkeztem a Színművészeti Főiskola rendező szakára, ami éppen abban az évben indult, eljutottam a harmadik fordulóra, ahol aztán Ádám Ottó elmagyarázta, hogy Magyarország olyan macsó ország, hogy több generációba telik, míg ezen a pályán egy nő boldogulhat, tönkretesznek engem, maradjak inkább díszlettervező, ha már ilyen gyönyörű szakmám van. 1978-at írtunk.

Úgyhogy amikor hazajöttem, gyerek-színházat csináltam, abból éltem. Soha olyan szabadnak nem éreztem magam, mint akkor, és ezt Kanadának köszönhettem, annak a szabad levegőnek, amit ott magamba szívtem.

Kivel és hol csináltad a gyerekszínházat – milyen korosztálynak szólt?

A lakásunkban tartottam a foglalkozásokat, óvodások és elsősök jártak hozzám, a nagyobbakat sajnos gyakorlatilag már tönkreteszi az iskola.

Barátok gyerekei vagy idegen gyerekek jártak hozzád?

Is-is. Újságban hirdettem, és akkor az a szó, hogy kreatív, még nem volt ennyire elköpört. Összművészeti foglalkozások



Csanádi Judit

voltak, mivel a színház az összes érzéki művészeti megnyilvánulás terepe. Kiválasztottunk egy verset, többnyire Edward Lear egyik abszurd versét (Lewis Carroll mellett az angol irodalmi nonszensz egyik legnagyobb művelője volt), például *A dzsömbliket* vagy *A pelikánt*, és azt fél éven át dolgoztuk fel a rendelkezésünkre álló összes eszközzel, a legválogatosabb módokon. Játszottunk, rajzoltunk, zenét szereztünk, tornáztunk, kirándultunk, táncoltunk, figurákat gyúrtunk, és a végén egy barátnőmmel tartottunk egy egyhetes bentlakásos tábor. Ma már el sem tudom képzelni, hogyan mertük ezt 10-12 kicsi gyerekkel egy magánlakásban... de csodálatos volt, beöltöztettük őket és megcsináltuk az előadást, amit a végén bemutattunk a szülőknél is egyetlenegyszer. A rákészülés folyamata során mindenkiről kiderült, miben tehetséges, mihez érez igazán kedvet, és abban kibontakozhatott. Ebből nőtte ki magát – miután saját gyerekekre is szert tettem – az iskola. Még egy éves sem volt, amikor eldöntöttem, hogy az én gyerekem nem megy iskolába, mert élesben megtapasztalhattam, hogy ezek a zseniális, szabad gyerekek elsősként karácsony táján már feltett kézzel jelentkeznek, ha akarnak valamit. Kénytelenek voltunk alternatív iskolát alapítani. Ez lett a Rogers.

De közben már díszlettervezőként is dolgoztam.

Végeztél díszlettervező szakot a Főiskolán?

Nem, akkor nem volt még ilyen képzés, ezért a korosztályomba tartozó díszlettervezők is építészek, Antal Csaba, Ambrus Mari, a Khell testvérek, É. Kiss Pirokska, hogy csak párat említsek közülünk. Vagy külföldön végeztek, vagy építészként kerültek a szakmába.

A Kanadában szerzett tapasztalatokat, illetve amit ott tanultál, hol tudtad használni?

Egyből beleestem a saját magam ásta/tervezte gödörbe. A Pincészháznak csináltam az első díszletemet, ami Michael Ende *Momo* című darabjához készült. Ez Keleti Pista bácsi korszakalkotó témaválasztása volt a szűrt levegőjű nyolcvanas években, és az akkori értelmezésben a „szürke urak” hatalomra kerüléséről szólt, akik az időtákarékosság révén elszívják az életet, örö-

Ibsen-Grieg: *Peer Gynt*, 2007, Agria Fesztivál, Eger, rendező: Csizmadia Tibor, díszlet: Csanádi Judit



© Csanádi Judit

möt a világból, és ez ellen a kislány főhős fellázad. Kaptunk valahonnan egy táblaplexit, ami akkor aranyat ért, és azt csinálhattam belőle, amit akartam. Úgyhogy beillesztettem egy forgó állványba, ami még a tengelye mentén is forgott. Pontosan tudtam, hogyan kell kiszerkeszteni ahhoz, hogy különböző szögekből megvilágítva hol tükör legyen, hol átlátszó üvegfelület adjon. Fóliák akkor még nem voltak, de nélkülük is meg tudtam csinálni, és

bebizonyosodott, hogy a pontosság valóban szabadság. Volt olyan jelenet, amikor a közönség csak a megfelelő szögben megdöntött tükrön keresztül látott bele a már említett színpadi gödörbe/csapdába. Éppen körbejártam és mutattam a színészeknek, hogy hol kell vigyázni, nehogy beleessenek – amikor már el is tűntem benne. Kificamodott a bokám, viszont így szereztem a férjemet. Ugyanis Keleti Pista bácsi megkérte Gyabronka Józsefet, mint



© Csanádi Judit Foto: Benda Ivan

James Goldman: *Az oroszán télen*, 2002, Győri Nemzeti Színház, rendező: Korcsmáros György, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Maria Hruby

régi pincést, hogy segítsen haza, hiszen úgyis közel lakunk egymáshoz. Innentől mindig együtt jártunk haza, és 1983-ban megszületett a kisfiunk, aki azóta már nagyszülővé tett bennünket. Mindenestre ez véget vetett a gyerekszínház korszaknak, a díszlettervezői munkát viszont folytattam. Akkoriban nem voltunk annyira együtt a rendezőkkel, mint ahogy ma a tanítványaimon látom, akik kezdetől fogva, már egyetemista koruktól együtt dolgoznak, és a közös projektek révén összeérnek a rendező hallgatókkal. Akkor az volt az izgalmas, ha valaki külföldről jött haza, onnan hozott új inspirációt, mint amit nekem Svoboda, Kanada jelentett a szabadság, a rálátás érzésével együtt.

Milyen színház tetszett neked? Mi volt rád hatással a pályád kezdetén?

Van egy kis keserűség is bennem, nem tudom megemlítem-e egyáltalán, de ritkán kerültem olyan színházi közegbe, amibe igazán vágytam. Az is igaz, hogy a nyolcvanas évek ellenzéki színházi csapata nagyon laza volt (nagyon macsó és nagyon erkölcstelen), az én szégyenlős, kispolgá-

Márton László: *Az állhatatlan*, 2008, Gárdonyi Géza Színház, Eger, rendező: Csizmadia Tibor, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Nagy Fruzsina



© Csanádi Judit Fotó: Gál Gábor

ri, prűd énem pedig nem igazán találta a helyét ebben a közegben, sem az éjszakai életben. Ez is oka lehetett, és biztos nem hangzik majd szerényen, de alighanem túl okos vagyok ehhez a szakmához. A színházban általában a rendező az okos és a díszlettervező megy utána, és próbálja eltalálni a kifinomult érzékeivel, miként lehetne megjeleníteni, amit a rendező gondol a darabról. A hozzám hasonlóan verbális alkat megnehezíti a dolgát, megakadályozza, hogy a rendező felszabaduljon. És nem elég, hogy a díszlettervezés monumentális, férfias műfaj, engem érdekel az egész elméleti háttér, filozófiája. Szeretek írni, előadni, kurzusokat tartani építész- és színház történetről, a színpadi térnyelvről. Úgy érzem néha, hogy a díszlettervezés és a tanítás, kutatás viszonyában két szék között a pad alá estem, vagy majdnem.

Kikkel dolgoztál?

Korcsmáros Gyurival kezdtem dolgozni, aki Kroetz *Felső Ausztriájával* és Millertől a *Közjáték Vichyben*-nel diplomázott. Egy Szegeden rendezett *Luxemburg grófiával* hatalmas sikert aratott, s mivel a nyolcvanas évek végén nem volt senki másnak affinitása a zenés darabokhoz, jöttek a zenés megbízások garmadával. Nekem nem ez volt az álom, de szívesen dolgoztam vele, ráadásul ő a győri színház igazgatójaként nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a zenés darabok mellett minden évben legyen egy-egy nagyszínpadi dráma bemutató is.

Kanadából '93 nyarán visszatérve a győri nagyszínpadon igazán csodálatos *Hege-dűs a háztetőn* csináltunk, Imre Zoltán felejthetetlen koreográfiájával. Létrehozhattuk Kiss Csabával a Padlásszínházat is, de ez már 1994-ben volt – addigra megjártuk újra Kanadát, csak már családotul.

Hogy kerültetek ki ismét?

1990 őszén jelent meg Csoóri nagy vihart kavarázó írása a *Hitelben*, a *Nappali hold*, amelyben kifejti, hogy aki zsidó származású, az miért nem magyar. Az építészkar hetvenes évek végi ellenzéki közegében szocializálódva a népiesek-urbánusok közötti ellentét vagy különbség számomra addig nem volt érzékelhető. Cseh Tamás, Sebők, az irodalmi kör, a Szkéné Színház teljes egységben működött – és akkor az „én Csoórim” ezt írja... 1990-ben az Arany János Színházban, az akkori gyerekszínházban volt állásom, és az igazgató egyszer csak behívott, és azt mondta, hogy jobb, ha mégsem dolgozom itt, mert azt mondanák, hogy azért dolgozunk együtt, mert mindketten zsidók vagyunk... Csurka még csak ezután jött... Tíz éve voltam már a pályán, sok mindent megtapasztaltam, de akkor úgy éreztem, muszáj elmenni.

Ez hogy zajlott, mennyire volt bejáratott a kanadai szál?

Számítógépünk még nem volt, digitális portfólió híján hónom alá csaptam a mapámat a rajzaimmal, díszletterveimmel, és felültem a repülőre. Egy régi barátnőm



Márton László: *A törött nádszál*, 2010, Gárdonyi Géza Színház, Eger, rendező: Csizmadia Tibor, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Nagy Fruzsina

Csehov: *Cseresznyés kert*, 2009, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, rendező: Guelmino Sándor, díszlet: Csanádi Judit, jelmez: Kárpáti Enikő



© Csanádi Judit Fotó: Dömölky Dániel

tíz napra tizenhárom találkozót szervezett meg nekem Kanada-szerte egy pesti utcai telefonfülkéből, tudjátok, amilyen a Keletinél is volt, amibe valahogy belelógatva a húszast a végtelenségig lehetett külföldre telefonálni. Kint aztán hirtelen azt sem tudtam, fiú vagyok-e vagy lány, igyekeztem a csekély angoltudásommal boldogulni. Montrealba kerültem, ahol kurzusokat tartottam a Concordia University színházművészeti tanszékén és a National Theatre School of Canada főiskolán, ahová pár évvel ezelőttig évente hat hétre viszsza jártam tanítani. Mindenesetre ebből úgy-ahogy megéltünk, Gyabi (Gyabronka József) kipróbálta magát angol nyelvű színházakban is, de hamar kiderült, hogy az nem az ő közege. Imád takarítani, element házakat takarítani is – ha játéknak vagy tapasztalatszerzésnek veszed, akkor persze ez is más.

Miért jöttetek vissza két és fél év után?

Eleve nem gondolkodtunk végleges kiköltözésben, a színészet nyelvbe kötött foglalkozás, de a kultúra közege is egész más Kanadában, hiányzott az a bizonyos kémia.

Említetted a győri indulást, de a pályád nagy korszakának tekinthetjük az egri Gárdonyi Géza Színházzal való együttműködést is, a színház fénykorában, erre hogy emlékszel?

1995-től 2002-ig voltam a Győri Nemzeti Színház díszlettervezője, Kiss Csabával nagyon szerettem dolgozni, aztán következett az Új Színház, majd a bárkás és az egri időszak fantasztikus előadásokkal. Legszeregettebb rendezőm Tim Carroll, vele a Bárka Színház hozott össze, a *Versekkal kártyázó szép hölgyek*, az *Amalfi hercegnő* vagy a *Hamlet* pályám szívmengető darabjai voltak.

Egerben a kétezres évek elejétől remek színészekkel és a társulatot kivételes érzékenységgel és figyelemmel kormányzó Csizmadia Tibor igazgatóval kiváló csapat állt össze. Sok kedvencem van innen, a *Peer Gynt*, vagy Márton László történelmi trológiája Báthory Zsigmond uralkodásáról (*A nagyratörő*, *Az állhatatlan*, *A törött nádszál*), és még sorolhatnám.

Pont az ezekhez készített díszletterveiddel nyertél komoly nemzetközi díjat is...

2005-ben, nemzetközi szintén indult a World Stage Design verseny, amit négyévente tartanak meg. Ez ugyanaz a szervezet, amelyik a Prágai Quadriennálét is rendezi. A szisztéma a téli-nyári olimpia rendszeréhez hasonló. A PQ-ra nemzetként csapatban indulunk, a WSD internetalapú, anonim egyéni pályázatokat bírál el, melyből az ötven legjobb bekerül

Látványterv, Shakespeare: *Ahogy tetszik*, Katona József Színház, 2016, rendező: Kovács D. Dániel, díszlet és jelmez: Horváth Jenny



az éves kiállításra. A 2009-es szöuli verse nyen három egri munkával, a Csizmadia rendezte *Peer Gynt*-tel és a már szintén említett Márton-trilógia első két darabjával nyertem el az Ezüstdíjat. Máig sem tudom, hogy hogyan hozták össze a három különböző kódszámmal, névtelenül beadott díszlettervet. A legutóbbi 2011-es Prágai Quadriennálén pedig a B. Nagy Anikó vezette magyar csapat nyerte az aranyérmet. (Amit, erős eufemizmusmal, nem ünnepelek túl lelkesen a szakma.)

Mikor kezdte tanítani a Képzőn?

2001-ben kaptam Jászai-díjat, és az egyetem éppen akkor keresett tanárt. (Előtte Székely László vitte a tanszéket.) Egyébként a Képzőművészeti Főiskola egyetemé alakulása nagyon sok szerkezeti, tantervi változást hozott magával. Az akadémiai rendszerben nincsenek kívülről meghatározott követelmények, az elvárásokat az akadémia maga alakítja ki. Azzal, hogy a „Képző” művészeti egyetemé avanzsált, már az európai egyetemi struktúra részeként kellett kreditrendszert kidolgoznia, adott keretek között. Új tantervre volt szükség, ennek kialakításában remekül hasznosíthattam a külföldön szerzett tanítási tapasztalataimat. 2002-től vettem részt aktívan a tanterv összeállításában, a tanszék átszervezésében. Sokoldalú megközelítést, átfogó képzést igyekszünk nyújtani a hallgatóknak, akik már az első évfolyamon megkapják, szinte egy kapszulában, hogy mi a díszlettervezés lényege. Most éppen Spiró György *Fogság* című regényét kell feldolgozniuk minden elképzelhető megközelítésben, amiben a szövegértésnek, szubjektív értelmezésnek épp olyan fontos szerepe

van, mint hogy példának okáért egy tetzőleges római épület kiválasztásával és feldolgozásával elsajátítsák a tudományos kutatás módszertanát, technikáját.

Sokan jelentkeznek díszlettervezőnek?

Nagyon sokan, ami egyfajta értékmérője is a munkánknak. Sajnos azonban úgy tapasztaltam, hogy nyolc embernél többel nem lehet alapos oktatói munkát végezni. Jelenleg rákényszerülünk, hogy ennél bővebb létszámú évfolyamot indítsunk, pedig meggyőződésem, hogy ez a képzés rovására megy.

Egy közbevetett kérdés, mielőtt továbbmennénk: milyen fajta képzőművészetet szeretsz? Milyen kiállítás vagy mű volt rád nagy hatással?

Például Anselm Kiefer – Montrealban a Musee d'Art Contemporaine-ben láttam először több mint tíz évvel ezelőtt, majd úgy négy éve egy másik meghatározó kiállításom volt a Tel-Aviv Múzeum nyitó kiállítása, egy performansszal együtt. Berlinben, a Hamburger Bahnhofban Kiefer ólomkönyvtára és mellette a Beuys-műegyüttes feledhetetlen. Nagy szerelmem Caspar David Friedrich, Turner, Rembrandt... Ország Lili, Bálint Endre... s legújabbban Székely Bertalan...

De aki az utóbbi időkben többször inspirált, az Chiharu Shiota.

És hát főleg építészek, Tadao Ando, Peter Zumthor, Pawson, Scarpa, Siza.

Szerinted mennyire van átjárás a színház és a képzőművészet világa között Magyarországon?

Tíz évvel ezelőtt igyekeztem beszippkázni olyan művészettörténész-hallgató-

kat, akiket érdekel a színház, akik más szemszögből értelmeznék egy-egy darab látványvilágát. A színikritikusoknak ugyanis, úgy tűnik (elnézést a kivételektől nincs affinitásuk a vizualitáshoz), olyanokat írnak, hogy „a díszlet jól szolgálja az előadást”, „a díszlet fantasztikusan funkcionális és gyönyörű”. Sajnos végül nem jött ki a dologból semmi, mert nincs olyan felület, amely közölné az ilyen véleményeket, és az is kérdéses, ki lehetne a célközönség. A színház az színház, a képzőművészet meg képzőművészet, mi meg itt vagyunk a kettő között, vagy ha az építészet is ideveszem, a három közt félúton, ami esély és pech is egyben. De remélem, jön egy újabb generáció, amelyik a drámára és a vizualitásra egyaránt fogékony.

Tudnál mondani az újonnan kikerült díszlettervezők közül olyan darabot vagy alkotót, amiben vagy akinél megvan ez a képesség?

Zseniális végzős hallgatónkat, Horváth Jennyt dicséri a Pesti Színház *Haramiák* előadásának látványvilága, amit Kovács D. Dániel rendezett, aki szintén vele készítette az *Ahogy tetszik*-et a Katonában, a Kamrában. A régebbiek közül is nagyon sokan, és remélem, nem lesz sértődés, ha most megemlítem Cziegler Balázst, Boros Lőrincet vagy a Szputnyikkal dolgozó Balázs Julit – de hát mind nagyon tehetségesek.

Az új funkció hogyan befolyásolja az életedet? Például rektorként lesz esélyed díszlettervezői munkát vállalni?

Biztos, hogy nem. A színház katonai rendelkezésre állást kíván, a rektorság úgyszintén. Most egy darabig csak más jellegű tervezési feladatokat vállalom el. Másban nem hiszem, hogy befolyásolna, nem tudok formális lenni, nem tudok hivatalos arcot ölteni – attól, hogy legjobb tudásom szerint viszem a rektori hivatalt, én még nem változtam meg. Az unokám hétvégén a lényegre tapintott, amikor azt mondta „traktor” lettem. A Magyar Képzőművészeti Egyetem traktora.



KMETTY MÚZEUM
SZENTENDREI KÉPTÁR

EM L É K E S Ő

2016. MÁJUS 13. - OKTÓBER 16.

CHIHARU SHIOTA



FERENCZY
MÚZEUMI
CENTRUM

Kmetty Múzeum – Szentendrei Képtár

2000 Szentendre, Fő tér 2–5.

+36 20 779 6657 | info@muzeumicentrum.hu

www.muzeumicentrum.hu | [f/ferenczymuzeumicentrum](https://www.facebook.com/ferenczymuzeumicentrum)



Mi köze a francia íróőnek, Mme de Staëlnak Ulrike Meinhofhoz?

Hogyan viszonyulnak egymáshoz a német és a francia kultúrával kapcsolatos sztereotípiák?

Milyen formában jelenik meg mindez egy Franciaországba áttelepült német életművében?

Adalékok egy installáció történetéhez.

— Gadó Flóra

GERMAINE, MARIANNE, BRÜNHILDE, ULRIKE, ANSELM ÉS A RAJNA

ANSELM KIEFER: *MME DE STAËL – DE L'ALLEMAGNE* CÍMŰ MUNKÁJÁRÓL

Az 1945-ben, Donaueschingenben született Anselm Kiefer a második világháborúval, valamint a náci múlttal foglalkozó munkáival robbant be a köztudatba a 60-as évek végén. A háború utáni romok – amint azt több interjúban is említi – első

gyerekkori emlékeit jelentették, és a pusztítás motívumain, a szokatlan anyaghasználaton keresztül élnek tovább műveiben, ahogy a nemzeti öntudat, a múlt és a jelen találkozása, az emlékezés és felejtés dinamikája is visszatérő témái. Április

18-án zárult Kiefer retrospektív kiállítása a párizsi Pompidou Központban. A tárlat az életműben tematikusan haladva felvultatta szinte az összes fontos munkát és periódust a korai *Elfoglalások* (*Besetzungen*, 1969) sorozattól az erdő és a padlás motívumon, a Paul Celan és Ingeborg Bachmann-inspiráción keresztül egészen a művész zsidó misztika iránti érdeklődéséig. A kiállításon világossá vált Kiefer fokozatos eltávolodása a festmény két dimenziójától. Ez kezdetben a felszínt érintő különféle beavatkozásokban és a különleges anyaghasználatban (hamu, szalma, homok) nyilvánult meg, majd abban, hogy a művek ténylegesen is kiléptek a képsíkból; először csak különféle „kiegészítő” elemek, később valódi tárgyak, objektumok jelentek meg rajtuk. Az utóbbi években pedig már Kiefer több kiállításán is szerepeltek különálló installációk – a párizsi tárlat helyspecifikus zárómunkája, a *Mme de Staël – De l'Allemagne* (2015) is éppen e két irányt ötvözte: a festményből environment született.

A kiállítótér egy részét sűrű homok borította, melyben sírkövekre emlékezte-



Anselm Kiefer

Enteriőr a Pompidou retrospektív kiállításán Anselm Kiefer *Mme de Staël – De l'Allemagne* (2015) című installációjával



tő, gomba formájú objektok kaptak helyet, rajtuk a legismertebb német romantikus filozófusok, költők, festők neveivel (Novalis, Brentano, Johann Gottfried Herder, Philipp Otto Runge, E. T. A. Hoffmann stb.). Míg a háttérben egy hatalmas festményen a sokszor visszatérő kieferi motívum, az erdő jelent meg, addig az installáció középpontjában, egy részben ólomból készült, rozsdásodó kórházi ágy állt gépfegyverrel, rajta a felirat: Ulrike Meinhof. Kiefer a rá jellemző gazdag referenciakészlettel és utalásokkal él: a mű címe Germaine de Staël *De l'Allemagne* című, 1813-ban született könyvére utal, melyben az író a korszak német szellemi életének legfontosabb szereplői előtt rója le tiszteletét. (Ezt a címet választotta a Louvre 2013-as kiállítása is (*De l'Allemagne, 1800–1939. Német gondolkodás és festészet Friedrichtől Beckmannig*), amelyre Kiefer a *Rajna* (*Der Rhein*, 2013) című installációját készítette. (Ehhez kapcsolódik 2013-as *Rajna* című fametszete, amelynek egyik levonata és *Rajna* sorozatának ko-

rábbi darabjai is láthatóak a bécsi Albertina jelenlegi Kiefer kiállításán)

Kiefer életművében nincsenek véletlenek, visszatérő motívumokkal, erős, néha már-már didaktikus szimbólumokkal dolgozik, amelyek teljesen eltérő kontextusban is megjelenhetnek. Ahhoz, hogy az itt tárgyalt, összetett műalkotás számos rétegét felfejthessük, célszerű a kieferi életmű egyik kulcsmotívumából, a német nemzeti identitásra utaló erdőből kiindulni. Az installáció felidézi azokat az 1970-es évek végén és a 80-as években készült munkákat (*Varus*, 1976; *Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht*, 1978), amelyek a 19. században konstruált német identitás Harmadik Birodalom által kisértített elemeivel foglalkoztak. Például az 1. században, a teutoburgi erdőnél lezajlott csatával, amelyben a teuton Hermann (latin nevén Armenius) sikeresen legyőzte a Varus vezette római seregeket (így a Rajna–Duna vonalától északkeletre meggyöngyült a Római Birodalom nyomása, és a germán

törzsek megőrizhették többek között nyelvüket is). A történet a 19. században vált különösen népszerűvé, majd a náci ideológia is ezt tekintette a német felsőbbrendűség első megnyilvánulásának, illetve ehhez kapcsolta a németek győzelemre predesztináltságát. A *világbölcsség útjai* (*Wege der Weltweisheit*, 1978) képeken az erdő adja a domináns hátteret, míg az előtérben családfát imitálva együtt jelennek meg különféle német filozófusok, költők, történelmi alakok a náci ideológia híveivel. Kacsaringós vonalak kötik össze őket, érzékeltetve összefonódásukat, azaz a német romantika és az 1930-as, 40-es évek közti kapcsolatokat, utalva elhallgatott eseményekre, szereplőkre is (például Martin Heidegger sokat tárgyalt náci múltjára).

Míg az előbb említett festményeken a német romantika képviselőinek portréi is láthatók, addig a *Varus* című képen és a *Mme de Staël* installáción már csak a nevek maradnak, a hiányzó arcokat a fák,

Anselm Kiefer: *Margit*, 1981, 280×400 cm, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco Museum of Modern Art



© Anselm Kiefer / Fotó: Ian Reeves

növények helyettesítik. Sokatmondó lehet az installációnál az is, hogy a nevek már nem is az „erdőben”, a fák mellett, hanem az inkább negatív konnotációt idéző gombákon jelennek meg, ami ráerősít a gondolkodásmódok „fertőző” vagy sporadikus továbbélésére, a más nézetek politikai célokból történő kisajátítására. A homok – ami ugyancsak visszatérő anyag Kiefernél – szintén negatív asszociációkat ébreszthet, a termékletlenségét és gyökeretelenségét, hiszen nem tud sem befogadni, sem kibocsátani magából élő anyagot; a homok elfed, eltakar és elemészt – szinte beszippantja a nézőt. Az installációt lezáró (vagy mások szerint elindító) kép sűrű, sötét erdőt mutat, mégsem válik a gombák és a homoktenger kontrasztjává; a hibrid környezet nyomasztó, fullasztó közeget teremt.

A hangsúlyos erdő motívumon kívül fontos kitérni arra a két nőalakra is, akiket a mű megidéz. Kiefer a német történelem vészterhes korszakait sajátos női perspektívából, különféle fiktív vagy valós nőalakokon keresztül vizsgálja. Ez eszünkbe juttathatja a nemzetállamok női szimbólumait (például Franciaország esetében Marianne-t), Kiefer azonban mindig túllép azon, hogy pusztán tematikusan használja a kiválasztott figurákat, allegoriként vizuálisan is beépíti őket képeibe. Az egyik legszebb példa erre a Paul Celan *Halálfüga* verséből kiemelt aranyhajú Margit és hamuszínhajú Szulamit alakja, kettősük több Kiefer-munkában az árja Németországot, illetve a megsemmisített zsidóságot jelöli. Ez a motívum legmarkánsabban azokon a formabontó „tájképeken” jelenik meg, melyek anyagisága, felsértett és meggyötört felületei egyértelműen a traumatizált múltat utalnak, és ahol a szalma világító sárga színe, illetve annak (meg)égetése ismét a „két Németországot” idézi meg (*Margit / Margarethe*, 1981).

Hasonló szempontból jelentős Brünhilde figurája is. Ahogy a *Világbölcesség útjai* festményeknél is láthattuk, Kiefer erősen érdeklődik a náci Németország ideológiai inspirációi iránt, így kap kiemelt szerepet a germán mitológiára alapuló Nibelung-mítosz is. Brünhilde, a valkür visszatérő alak a *Szigfrid elfelejti Brünhildét* (*Siegfried vergisst Brünhilde* 1975) munkákon, melyek egy részébe Kiefer már fotót is beépít. Ezeken a képe-

ken gyakran jelenik meg végeláthatatlan síkság vagy út, az egyik variáción pedig a gomba motívum is feltűnik, utalva az ebből készült varázsitalra, amely miatt a hős Szigfrid elfelejtette szerelmét. A felejtés folyamatának tematizálása pedig Kiefer fő törekvésével, a múlttal való szembenézéssel, az emlékezés aktiválásával függ össze, azzal, hogy bizonyos dolgokat nem lehet, nem szabad elfelejteni. Érdekes kitérni Kiefer egyik 1992-es munkájára is, amely 2013-ban bővült installációvá és a MASS Moca (Massachusetts Museum of Contemporary Art) mutatta be. A *forradalom asszonyai* (*Die Frauen der Revolution*, 1992/2013) húsz, ólomból készült üres kórházi ágyból áll, melyek a francia forradalom névtelen nőalakjaira utalnak: a művész ezzel is a történelem száműzött szereplőire, a narratívából kihagyottakra hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor az általa használt anyag itt sem véletlenszerű, az ólom tágabb értelemben Kiefer melankólia-sorozatára és Dürer metszetére utal, mely utóbbi a művész egyik legfontosabb referenciapontja. A pusztulás itt is hangsúlyos szerepet kap, az ágyak szétesnek, labilisak, ugyanolyan törékenyek, mint az általuk hordozott történetek. Mintha még fájdalmat is okoznának, egy elemzés Prokrusztész görög mítoszára asszociál, ahol az ágy kínzóeszköz, Prokrusztész egy általa megadott méretbe kényszeríti „vendégeit”. Ez a fajta fenyegető kényszer és keretbe szorítás sem áll távol a Kiefer által kritizált történelemképünktől. De hogy mindezt visszakapcsoljuk a kiindulópont-hoz: egy ugyanilyen ágy áll a *Mme de Staël* installáció középpontjában, melyen Ulrike Meinhof neve olvasható.

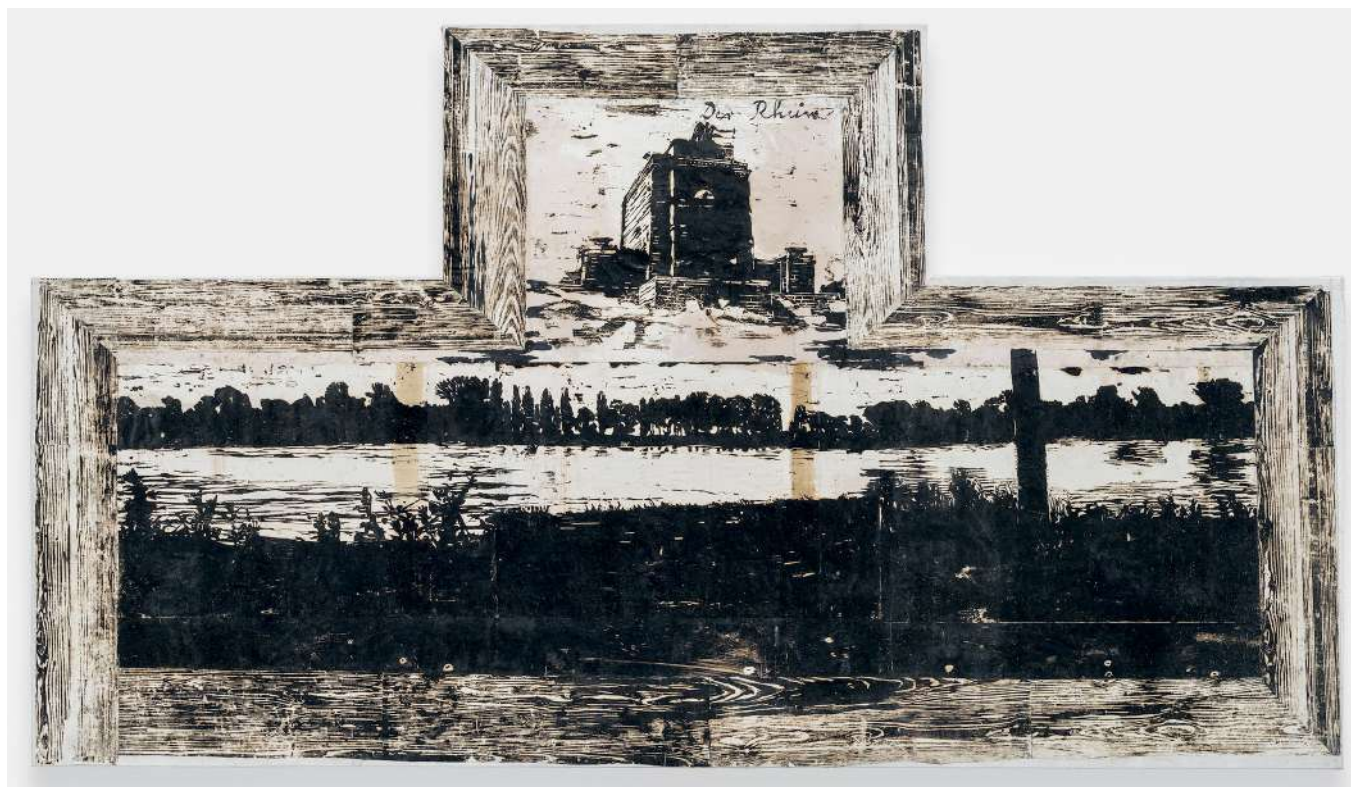
Madame de Staël és Ulrike Meinhof látszólag teljesen eltérő történelmi korszakok és situációk szereplői, és nem is világos eleinte, miért párosítja őket a művész a Pompidou Központba készült installációban.

Madame de Staël a 18–19. század fordulójának egyik legismertebb írónője volt, Napóleon kortársa és „ellenfele”, akit a francia romantika előfutáraként tartanak számon. Férje halála után, az 1800-as évek elején August Wilhelm Schlegellel élt Weimarban és Berlinben, ennek eredménye lett a címben is szereplő *De l'Allemagne* című mű, mely a német romantika bemutatásával és dicséretével erősen hatott a francia gondolkodókra. Napóleon azonban nemcsak száműzetési parancsot



Anselm Kiefer: *Madame de Staël: Németország*, 1982–2013, fametszet kollázs, akril, sellak, vászon, 190×280 cm, magántulajdon

© Anselm Kiefer / Charles Duprat



© Anselm Kiefer / Charles Duprat

Anselm Kiefer: *A Rajna*, 1982, fametszet kollázs, olaj, emulzió, vászon, 242×432 cm, magántulajdon

adott ki az író ellen, hanem lefoglaltatta a könyvet, amely végül csak 1813-ban jelenhetett meg. Ulrike Meinhof pedig a Rote Armee Fraktion (Vörös Hadsereg Frakció, RAF) szélsőbaloldali, a 68-as mozgalmakból kinövő terrorista csoport egyik alapítója volt; a szervezet tagjai, Meinhof halálát követően egy évvel, 1977-ben csoportos öngyilkosságot követtek el a börtönben.

A német romantikáról az életmű referencia- és viszonyítási pontjaként már esett szó, és a Baader–Meinhof-csoport sem először jelenik meg Kiefer alkotásaiban, noha központi szerepet sohasem kapott. *Parszifál III* című munkájában, melyet 1973-ban festett, a kép egyik szegletében tűnnek fel a csoporttagok nevei Kiefer kézírásával. A germán mitológiát és a wagneri univerzumot megjelenítő munkájába a második világháború és a holokauszt történései helyett a művész itt saját jelenét, egy kortárs történetet és annak szereplőit foglalta bele. Gerhard Richter 1988-ban elkészíti *1977. október 18.* című festménysorozatát (utalva a börtönben elkövetett öngyilkosságokra), míg Kiefernél a *Parszifál III* című munkán szereplő névsort leszámítva, jóval később jelentkezik csak a téma. Richter fotóalapú festménysorozatának több darabján szerepel Ulrike Meinhof (*Halál/Tod* alcímmel), akinek öngyilkossága (1976-ban akasztotta fel magát cellájában), amint az a művész nyi-

latkozataiból kiderül, rendkívüli hatással volt rá. Míg Richter a fotódokumentum révén világít rá, hogy sosem tudjuk pontosan rekonstruálni, mi történt, addig Kiefer ismét a hiánnyal operál, a *Mme de Staël* installációban az üres ágy és a fegyver nyomasztóan mered ki a homokból.

Kiefer esetében az egyik olvasat inkább a párhuzamokat, kapcsolódási pontokat igyekszik kimutatni a két nőalak között, vagyis a német romantika eszméjét, annak továbbélését és tulajdonképpen „félreértését” a sokszor „romantikus szabadságharcosként” jellemzett, fogyasztóitársadalom-ellenes RAF-ban. A szemközti falon az ismerős családfa motívum is ezt tükrözi, melyben Fichtétől indulva szintén összeérnek a különböző korszakok és az eltérő nézeteket valló gondolkodók. De talán mégis izgalmasabb az a felfogás, amely az ellentétet hangsúlyozza ki, vagyis míg Madame de Staël alakja a polgári társadalom kiépülését idézi meg, Meinhof éppen annak lebontását, felülírását. Ezen a ponton arról sem lehet megfeledkezni, hogy egy adott mű hol van kiállítva, és ennek milyen geopolitikai vonatkozásai lehetnek. Kiefer 1993 óta Franciaországban élő német művészként egy francia női gondolkodó Németországról írt szövegét idézi meg az egyik legnagyobb francia kulturális intézményben, bekapcsolva a terrorizmus jelenlétét is a műbe, melynek kapcsán nehéz lenne figyelmen kívül hagyni a je-

len társadalmi és politikai körülményeit, problémáit. A jelent csak a múlton keresztül érthetjük meg, a múlt eseményeinek kiválasztása és újraértelmezése az itt és most megismerésében segít. Kiefertől ugyanakkor távol áll az aktuálpolitizálás, és noha az installáció nyomán a jelenlegi európai válsághelyzetre is asszociálhatunk, alkotója számára leginkább a német romantika árnyoldalait, sporadikus túlburjánzásait jelöli a mű.

A háttérben látszó erdő ismét emlékeztetünkbe idézi a Rajnát, mely funkcióit folyamatosan változtatva a történelem folyamán hol elválasztja, hol összeköti Franciaországot és Németországot. A Rajna Madame de Staël könyvében is hangsúlyosan szerepel: a két ország összetartozására, lehetséges szellemi párbeszédére, ugyanakkor szétválasztására, távolságára is utal. A kieferi totális installáció nem nélkülözte a színpadiasságot és a monumentalitást, ám a különféle szinteken megjelenő téma, a visszatérő motívumok és ezek új összefüggésbe helyezése összegző műként a Pompidou nagyszabású retrospektív kiállításának méltó lezárásává tette.

Anselm Kiefer. Fametszetek, Albertina, Bécs, 2016. június 19-ig.

Topor Tünde

EMBERNEK ÉRZEM MAGAM...

BESZÉLGETÉS PADOS GÁBORRAL, AZ acb GALÉRIA TULAJDONOSÁVAL ÉS KÜRTI EMESÉVEL, A GALÉRIÁHOZ TARTOZÓ KUTATÓBÁZIS, A RESEARCHLAB VEZETŐJÉVEL

Topor Tünde: Először Emesétől kérdezek: egy kereskedelmi galéria kutatási programjának vezetője lettél. Valóban nagyszerű, hogy egy magángaléria közérdekű kutatást finanszíroz, és erre múzeumból „kiugrott” művészettörténészt alkalmaz, de kíváncsi vagyok, vannak-e ebben ütközőpontok? Nem akarok kiszúrni veled, ezért inkább csak azt kérdezem, mennyire értesz egyet a Gábor-féle intézménykritikával? Hiszen nyilvánvaló, hogy már a kutatóegység felállítása is elégedetlenséget fejez ki a hivatalos intézmények kutatói tevékenységével szemben.

Kürti Emese: Az önmagában is kritika, hogy én kiléptem az állami intézményrendszerből, és egy magánintézmény kere-

tei között folytatom. Az, hogy úgy éreztem, itt találok háttérrel a hatvanas-hetvenes évek művészetének kutatásához, már önmagában is jelzés. A magyar múzeumok kevésbé elkötelezettek az avantgárd kutatása iránt, és bár vannak pozitív fejlemények az utóbbi egy-két évben (mint például a Kassák Múzeumban folyó hatvanas-hetvenes évek-kutatás, amelynek magam is résztvevője vagyok), ennek háttérében inkább a műkereskedelemben tapasztalható konjunktúra állhat. Pados Gábor: Bocsánat, szeretném jelezni, hogy nem intézménykritikai szempontok vezértek az acb kutatóegységének a megalapításakor, pusztán gyakorlati szempontok.

kérdése, azelőtt sem vásároltak, amikor még inkább volt keretük rá.

P. G.: Azért a Bencsik Barna vezette Ludwig Múzeumot említjük meg, mert az ő gyűjteményezési stratégiája kivételt jelentett, akkor többek között Szentjóbytól, Ladiktól, Hajastól, Pauertől is vásárolt műveket a gyűjtemény.

És a Nemzeti Galériába is kerültek neoavantgárd művek elég szép számmal, meg szerintem a Ludwigba is valamilyen, még Bencsik Barna előtt, Néray Katalinnak köszönhetően.

K. E.: Igen, tagadhatatlan, az MNG gyűjteménye lényegesen jobb helyzetben van, és szélesebb a gyűjteményezési spektruma. De belép a definíciós kérdés: mit tekintünk neoavantgárddnak? A bekerülési arányokat tekintve nem mindegy, hogy van mondjuk húsz Lakner László-festményük, de ehhez képest milyen súllyal képviselteti magát az akcionizmus, vagy olyan műfajok, mint az objekt, az experimentális film, esetleg a hangköltészet? Ezen a téren rettenetes hiányok vannak, és az én definícióm szerint (is) ezek a műfajok jelentik a neoavantgárdot, nem pedig csak a festészet progresszív irányzata. Mindenképpen lépték- és szemléletváltásra volna szükség.

A Magyar Nemzeti Bank műtárgyvásárlásai révén állami tulajdonba kerülnek fontos műtárgy- és dokumentumgyűjtemények. Az Artpool tulajdonképpen a Szépművészeti Múzeum egyik alosztálya lett, ami vitathatatlanul üdvözlendő fejlemény, de így más csatornákra terelődött a gyűjteményezés; a múzeumoknak elég kicsi a keretük erre. Miként értékelitek ezt a folyamatot?

K. E.: Két különböző dologról van szó. Az egyik a finanszírozás, a másik a szakmai preferencia kérdése. Az, hogy az avantgárd alulreprezentált a magyar közgyűjteményekben, nem feltétlenül pénz



Kürti Emese és Pados Gábor az acb ResearchLab előtt

Csernik Attila: *Testprintelés Ladik Katalinnal*, 1971, ezüst zselatin nagyítás, 23,5×13 cm



De arról mit gondoltok, hogy végül is az intézményi gyűjteménygyarapítás a pénzhány miatt elég nehézkes, miközben, ahogy arra már Emese is utalt az előbb, konjunktúra van. A műkereskedelemben felgyülemlett információigény és tudásanyag kezdi átstrukturálni a képet, és a kortárs gyűjteményépítésben is bekövetkezni látszik az, ami a klasszi-

kus modern magyar művészet esetében már megtörtént (ennek kapcsán első-sorban Kieselbach Tamást szokták emlegetni), vagyis hogy a műkereskedelem szereplői átírják a kánont. Amit most ti is megkezdtek.

P. G.: Azért ez így kicsit összeesküvéselmélet-ízű... Inkább megfordítanám. Az igaz, hogy az első *Bookmarks* kiállítás

kapcsán elindult valami, de úgy gondolom, egyelőre senki sincs semmiről lekésve. Ebben a történetben is a nemzetközi figyelem a legfontosabb, és nagyon jó lenne, ha a magyar múzeumok (még időben) észbe kapnának, és megvásárolnának olyan fontos műveket, amelyeknek mindenképpen Magyarországon kellene maradniuk. Ez most nyilván furán hangzik egy galerista szájából.

Erre mondom, hogy szerintem észbe kaptak, de miből...

K. E.: Nem annyira hangzik furán, mert ha végignézed a huszadik század gyűjtéstörténetét, akkor ez is beleillik abba a trendbe, hogy általában a műkereskedelem generálja azt a folyamatot, amely egy idő után a szakmai csatornákon keresztül érezteti hatását a múzeumok gyűjteményezési praxisában. Azok a darabok, amik illeszkednének az adott gyűjteménybe, előbb-utóbb oda is kerülnek.

Értem. Mikor kezdődött az együttműködésetek, mikor jött létre a ResearchLab?

P. G.: Tavaly év elején dolgoztunk együtt Altorjay Gábor kiállításán, azután folyamatosan kértem tanácsokat Emesétől neoavangárd kérdésekben. És aztán csaknem egy évig könyörögtem térden állva (nevetnek), hogy kötélnék álljon.

Az acb Galériában egyébként négy művészettörténész dolgozik és folyamatos, adott esetben elég komoly viták előznek meg minden fontos döntést.

Emese, hogy írható le a munkaköröd? Min dolgozol, milyen projektjeitek vannak jelenleg? Van-e már olyasmi, amit ennek az együttműködésnek az eredményeként lehet prezentálni?

K. E.: Az eredeti elképzelés az volt, hogy úgynevezett hálózati kutatást végezve, szimultán módon kutatok életműveket, olyan művészekét, akik az acb Galériához tartoznak és olyanokét is, akik különféle együttműködések révén kerültek kapcsolatba velük. Eredendően kutatási és publikációs tevékenységről volt szó. Valamint arról, hogy megállapodásunk értelmében az acb a magyarországi akcionizmust feldolgozó kötet mögé áll, amin egyébként már évek óta dolgozom. Idővel aztán az eredetileg vállalt tevékenység kiállításrendezéssel is kibővült. Idén

Ladik Katalin: *Poemim*, 1978, ezüst zselatin nagyítás, 40×30 cm

februárban létrehoztuk az acb NA galériát, amely lényegében a kutatói tevékenységet vizualizálja és kizárólag (neo)avantgárd kiállításoknak ad helyet. Szeretnénk, ha ez a hely, már csak léptékénél fogva is, projekt-roomszerűen működne. A kiállítások egy-egy művész experimentális motívumaira összpontosítanak, de tervezzük kisebb léptékű monografikus bemutatásokat is. Az első kiállítás egy csoport tevékenységét dolgozta fel, a Bosch+Boschét, amely a jugoszláv és a magyar neoavantgárd kölcsönösségének fantasztikusan érdekes, progresszív jelensége volt. És a hangsúly itt az együttműködésen van. A szabadkai és

újvidéki művészek szerves részét képezték a radikális jugoszláv avantgárdnak, a kassákai hagyományt vitték tovább, mindezt szoros együttműködésben a magyar avantgárdal, többek közt Erdély Miklóssal, Szentjóby Tamással, Hajas Tiborral és Galántai Györggyel. A kiállításához kísérő kiadvány is készült, szintén első a tervezett publikációk közül, kizárólag angol nyelven.

A következő kiállítás, még ehhez a témához kapcsolódva, Ladik Katalin tevékenységére fókuszál.

P. G.: Hivatalosan még nem biztos semmi, de Ladik Kati iránt erősen érdeklődnek

a documenta 14 kurátorai. Hendrik Folkerts tavaly nyáron meglátogatta őt Budapesten, április elején pedig Athénban már részt is vett egy performanszal a documenta 14 felvezető programjában. Nagy elégtétel ez nekünk.

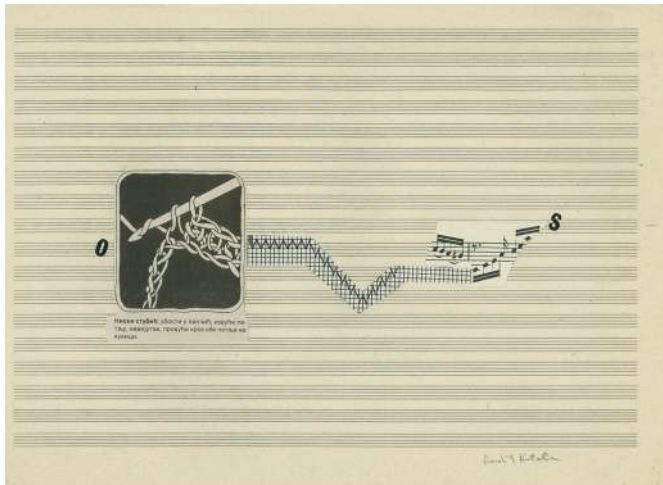
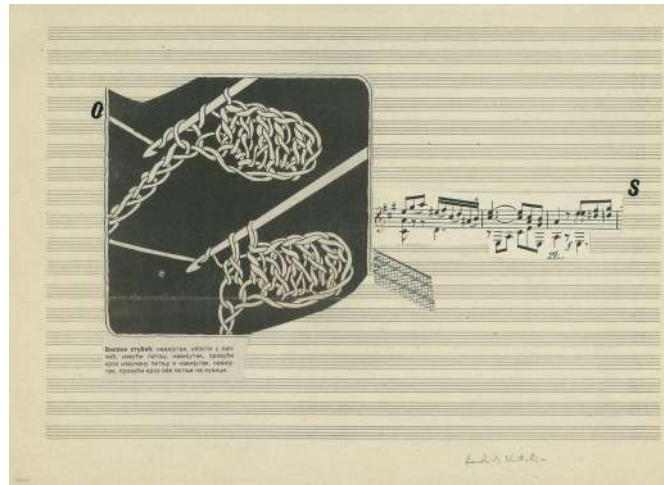
Hurrá, erősödik a női vonal nálatok is...

K. E.: Két helyszínen, az acb-ben és az NA galériában mutatjuk be az életmű különböző oldalait: performansz-művészetét, a body art műveket, illetve hangköltészetét, amihez kollázsok és partitúrák is tartoznak. Ezeket a hanganyagokkal együtt állítjuk ki. Ő szerintem az utóbbi évek nagy felfedezése, nagy meglepetést okoz majd a közönségnek is, azt remélem. Ladik Katalin személye azért is fontos, mert külföldi kurátorok rendszeresen felteszik a kérdést, hogy hol van a női pozíció a magyar neoavantgárdban. Ladik magyar nyelvű költőként és performerként Budapesten és Jugoszláviában is rendkívül aktív volt, a hatvanas évek legvégén pedig ő volt az első női művész Jugoszláviában, aki saját testét a hanggal és a költéssel egyenrangú médiumként kezelte. Ez a médiumfelfogás és attitűd végre beilleszthető a magyarországi avantgárd narratívába is.

Magyarországon Ladik Katalin egyedülálló volt ebben a műfajban?

K. E.: Abban az időszakban igen, később Kele Judit vagy Drozdik Orsolya reflektált saját női pozíciójára. De Ladik Kati 1969 körül kezdte megvalósítani kiterjesztett költészetként felfogható performanszait. Első budapesti bemutatkozására 1970-ben került sor, a költő Balaskó Jenővel volt közös estjük a József Attila Művelődési Házban. El lehet képzelni, milyen felfordulást okozott a konzervatív, de még a progresszív magyarországi közegben is, amikor meztelen testére medvebőrt húzott, és egy bőrdudából a legkevésbé sem konvencionális hangokat csalta elő. Gyertyákkal és dobokkal egy szürreális-erotikus performanszt mutatott be, amelyet egyébként titkosszolgálati jegyzőkönyvek is rögzítettek.

Visszatekintve, a kutatásaid alapján milyennek látod ezt a közeget? A nagy általánosítással konzervatívnak tartott közönségtől eltekintve, és csak az avant-

Ladik Katalin: *Balkan Folk Song Nr. 3*, 1973, papír, kollázs, 23×32 cmLadik Katalin: *Balkan Folk Song Nr. 5*, 1973, papír, kollázs, 23×32 cm

gárd közegre koncentrálna: mennyire látod azt is hímsovinisztának?

K. E.: Abszolút férficentrikus közeg volt, ez tagadhatatlan. De nemcsak itt, hanem Jugoszláviában is, bár az ottani tömeg-média nagyon sokat oldott ezen. Éppen amikor Kati csinálni kezdte az akcióit, a popkultúra révén már beszivárgott egy teljesen más típusú nőfelfogás, ami Magyarországon még egyáltalán nem volt jelen. Ugyanakkor tevékenységének nagyon jellegzetes vonása volt egyfajta hétköznapi feminizmus. Az akciók folyamatosan visszatérő motívuma az utalás valamiféle nem nélküli állapot elérésére. Az androgün-motívum azért olyan fontos a művészetében, mert a hétköznapi életben állandóan meg kellett küzdenie a férfikollégákkal és művészpárterekkel a művészet jogáért. Korántsem beszélhetünk kiegyenlített viszonyokról, komoly hierarchia, az alá-fölé rendeltség terepe volt a művészeti közeg abban a korszakban. Is. Jugoszláviában és Magyarországon is. És olyan sokat nem változott ez a közeg a hatvanas évek óta, sőt. Egyébként a happening, a performansz, a body art vagy az audiovizuális költészet műfaja még mindig az elfogadtatás fázisában van Magyarországon. Saját művészettörténész-kollégáimmal is meg kell küzdenem olykor, amit teljesen elképesztőnek tartok.

Maradjunk még a női vonalnál...

K. E.: Ladik elképesztően tudatosan reflektált a genderkérdésre, ami aztán végképp extrém ritka ebben a korszakban és közegben.

Nincs ebben semmi visszavetítés? Legalábbis a megfogalmazásban: tényleg mennyire „reflektált tudatosan a genderkérdésre” például azzal, hogy elsőként „dobta le a ruhát” a hatvanas évek végén – ahogy az el is hangzott egy beszélgetésben?

K. E.: Ő sosem volt tagja valamelyik feminista mozgalomnak, ha erre gondolsz, noha kapcsolatban volt más, jugoszláviai női művészekkel, és azt sem mondanám, hogy kidolgozott teoretikus apparátussal dolgozott volna. Ezért használok vele kapcsolatban a hétköznapi feminizmus fogalmát. De ha megnézed pl. az 1970-es, temerini performansz fotóit, ahol cigaretta, öltönyös férfiak majd megörlődnek érte, vagy a Csernik Attilával közös testpecsételést, akkor látod, mennyire tudatában van annak, mekkora médium a test.

Én a nyolcvanas években láttam, és arra emlékszem, hogy akkor nem nagyon tudták (vagy tudtuk) hová tenni mint jelenséget.

K. E.: A nyolcvanas évek performanszai már egészen mások voltak, mint a hetvenes évek eleji erotikus-sámánakciók. Bonyolultabbá vált a szimbolikájuk, alakult az eszközhasználatuk, és megváltozott a környezet is. Ráadásul te annak a következményét láthattad a nyolcvanas években, hogy a magyarországi média bulváreszközökkel közelítette meg a Ladik-jelenséget, és kiemelte belőle a meztelenség motívumát. Ennek a hatását máig lehet érzékelni vele kapcsolatban, és ez megint csak a közeget minősíti. De tény,

hogy a nyolcvanas évekre ő már egy mediatizált ikon volt Jugoszláviában és Magyarországon is. Nemcsak televíziós fellépései voltak, hanem experimentális és narratív filmekben is játszott. Az undergroundhoz tartozott, de a félhivatalos kultúra is elkezdte kisajátítani.

Nincs benne a hatvanas-hetvenes évek Nyugatról beszivárgó szexuális forradalma, testkép-változása is az akcióiban? Jugoszlávia, Újvidék nyitottabbnak számított ebből a szempontból is?

K. E.: De, abszolút benne van, épp erről írt legutóbb David Crowley a Nottingham Contemporary katalógusában vele kapcsolatban. Ugyanakkor dokumentumaink vannak arról is, hogy miként reagált a jugoszláviai nyilvánosság és a magyarországi titkosszolgálat ezekre a radikális akciókra, melyek következtében elvesztette az állását és ma már megkérdőjelezhető súlyú ideológus retorzió is érte: kizárták a pártból. A magánéletében pedig választania kellett, hogy a performativitást (értsd: a művészi praxist) folytatja, vagy rendes feleség lesz-e inkább. A végkifejletet ismerjük.

Abban, amit a hetvenes évek elején csinált, nem volt valami sokkal vadabb, zsigeri, balkáni elem is? Mint Marina Abramovičnál például... És ami szintén eléggé hiányzott innen.

K. E.: Én semmiképp nem szeretném a balkáni radikális feminista szerepébe kényszeríteni Ladik Katalint, mert nem volna hiteles. Balkáni effektusokról nyilván lehet beszélni, már csak a nyelv,

Ladik Katalin: *Szituációk*, 1970, ezüst zselatin nagyítás, 18×13 cm

az együttműködések és a témaválasztások miatt is. De ő egy olyan multietnikus közegben működött, ahol az anyanyelve magyar volt, magyarul írt verset, miközben a magyar és a balkáni folklór elemeit egyaránt használta. A folklór progresszív újraértelmezése fontos eleme a műveinek, ugyanúgy, mint a test vagy a Cage utáni experimentális zenefelfogás. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy bár költőként indult, gyakorló színész is volt, és a testnyelv természetes volt a számára. De hogy ennek legkevésbé sem tradicionális technikáit alkalmazza, az a happening műfajával való találkozásától datálódik. Szentjóbó Tamással való levelezésük eredményeképpen, 1968 május elsején Szentjóbó megrendezte *UFO* című happening-találkájukat. Ez adta az impulzust Ladik saját performanszainak elindításához. Amit ő úgy interpretál, hogy kereste a helyét ebben a férfidominanciájú kulturális közegben, és egyértelművé vált számára, hogy a saját nyelv és saját hang a saját testének használatát jelentheti. Amikor egyedüli nőként a Bosch+Bosch

csoportban működött, eleinte megpróbált alkalmazkodni azokhoz a médiumokhoz, pozíciókhoz, amelyeket a csoporton belül a férfiak gyakoroltak. Ebből született egy-két politikusabb műve, mint például az *Identification* vagy *Az Újvidék leeresztése a Dunán*, de ezek a konceptuális praxisok nem elégtették ki, és saját médiumokat keresett, mint például a női magazinokból kivágdosott szabásminták, amelyekből leénekelhető kollázsokat készített. És természetesen a voko-vizuális performanszokat. Nála a performansz sosem csak a testről szól, nem önmagában a meztelenség szubverzív, felkavaró vagy provokatív, hanem a hang. A főnikus költészet. Ezt fotódokumentációban nehéz lenne érzékeltetni, de szerencsére vannak hangfelvételek is.

Milyen más kutatási és kiállítási ter- veitek vannak?

K. E.: Ez kicsit még plauzibilis. Júniusban Tót Endre mail art műveiből mutatunk be válogatást, Bak Imre korai, rég elfelejtett nyomatait állítjuk ki, aztán Vető János következik szeptemberben. A Pécsi Műhellyel is szeretnénk alaposabban foglalkozni, elsőként Ficzek Ferencsel, és aztán be szeretnénk mutatni Pinczehelyi, Halász, Kismányoki és Szijártó korai darabjait is.

Angol nyelvű könyvsorozatunkban a tervek szerint a Ladik Katalin-monográfia lesz a következő, időközben pedig be szeretném fejezni a Szentjóbó-könyvem, és Tót Endre életművének feldolgozása is a legfontosabb preferenciák között szerepel.

P. G.: A valenciai Espaivisor galériával együttműködésben szervezünk egy neoavantgárd kiállítást kilenc művésszel a mi anyagunkból, április 22-től. A tavalyelőtti kölni vásárra mentünk ki felmérni a terepet, hogy hol lehetne megrendezni a *Bookmarkst*, meg egyáltalán milyen a kölni vásár, ott tévedtünk be a standjukra és összeismerkedtünk. A kölni *Bookmarks* aztán nagyon tetszett nekik, a galéria vezetője, Mira Bernabeu eljött Pestre és három napon át nézte az általunk összegyűjtött anyagot, iszonyú lelkes volt. Nyugati galerista elvételre talál már csak vintage anyagot, neki ez elképesztő szituációnak, mondhatni aranybányának tűnt. Ő akarta megrendezni az első spanyolországi magyar neoavantgárd kiállítást.

Emesének el kell mennie, úgyhogy Gábor most már végképp te jössz: Mik az ambícióid? Gyakorlatilag kezdesz intézményként működni, a Ludwig Múzeum volt munkatársainak egy része itt dolgozik nálad, kutattok, a kutatások eredményét kiállítjátok, miközben folyik tovább a normál galériás munka is, más jellegű kiállításokkal, vásárokkal.

P. G.: Esküszöm, nincsenek előre elkészített és pontosan kidolgozott terveim, nem azért fejlődik az acb, mert lebeg előttem egy ideálkép, hogy mi szeretne lenni ez a galéria és én mi más szeretnék lenni a galeristához képest. Mindig az előttünk álló feladat kívánja meg, hogy továbblépjek valamilyen irányban. A ResearchLab új galériájával kapcsolatban sem volt betervezve, hogy nyitok egy újabb helyet, de Emese és az én neoavantgárd iránti rájogásomból adódott, hogy úgy éreztem, sokkal jobb, ha nemcsak egy kutatóbarlang mélyén születnek a könyvek, hanem ebből meg is tudunk valamit mutatni. Ha a meglévő két tér kiállítási programjába igyekeztem volna a neoavantgárd témát is beszorítani, akkor az a fiatal művészek kiállítási lehetőségeinek rovására ment volna, akikkel továbbra is ugyanolyan intenzitással szeretnék foglalkozni, mint eddig. Szükségünk lett tehát még egy térre.

Miért tartottad annyira fontosnak, hogy külön néven kutatóegység jöjjön létre a galérián belül?

P. G.: Nem fontosnak, hanem elengedhetetlennek tartottam. Éppen úgy, ahogy egy idegen országban útikönyvre van szükségünk, ezen a területen is szükségünk lenne „útikönyvekre”, hogy egy-egy lépcsőfokkal feljebb léphessünk mondjuk a nemzetközi szintén, de ezek a könyvek nem íródtak meg. A kívülálló, egy külföldi érdeklődő egyszerűen nem igazodik el ebben a történetben. Ez nemcsak a neoavantgárdra igaz, a kortársakat sem érti, hiszen nem tudja, ők miből merítenek, honnan jöttek. A fiatal konceptművészeket, akikkel foglalkozunk, Szalay Pétert vagy a Société Réaliste-ot – hogy csak két nevet említsek – nehéz megérteni, ha a gyökereiket nem ismerjük. Évek óta éreztem ennek a hiányát még azelőtt, hogy neoavantgárdal kezdtünk volna foglalkozni. A külföldi vásárokon is megtapasztaltuk, hogy hiába

követünk el mindent, nagyon nehezen mennek át a fiatal művészeink, nem tudják őket hová tenni, nincs referencia, vonatkoztatási pont. Szerencsés egybeesés volt, hogy a neoavantgárd művészkör, akikkel foglalkozunk, pont megegyezik Emese kutatási területével, így jöhetett létre ez az együttműködés.

Miből finanszírozod a kutatást, ami tulajdonképpen állami/ intézményi feladat lenne? Hiszen az eddig felsorolt tervek és elindított projektek komoly költség-vonzattal rendelkeznek. Igazak a hírek, hogy te is kaptál már ehhez támogatást?

P. G.: Én magam sem zárkózom el attól, hogy közpénzt is felhasználjunk a kutatás finanszírozására, állami pénzekre is fogunk pályázni, ha alkalom nyílik rá. Alapvetően azonban a galéria működéséből, az eladásokból szeretném finanszírozni. Az sem kizárt, hogy néhány barátomat, akik valamilyen szinten, egy-egy mű révén érdekeltek az adott művészre vonatkozó kutatásban, megkérdezem, hogy támogatják-e a projektet. De reményeim szerint a ResearchLab is kidolgozza magát és a könyvek is piacot találnak, esetleg építenek. Hál' istennek előző életemből fakadóan megvan mindennem: házam, nyaralóm, autóm, nincsenek ezenfelül extra igényeim, a megkeresett pénzt szívesen fordítom erre. Nekem ez bejön, ettől szimpatikus embernek érzem magam. Embernek érzem magam... Legyen ez a cím! (nevet)

Sokan elmondták már rólad, hogy kineveled a saját gyűjtői körödet, együtt fejlődtek, vagyis amikor megakad a szemed egy-egy, gyűjtői szempontból finoman szólva is kevésbé szokványos anyagon, akkor viszed magaddal őket is. Mikor jöttél rá, hogy a gyűjtőidet képezned kell?

P. G.: Erre pont akkor jöttem rá, amikor nem voltak még gyűjtőim, és köztudott, hogy gyűjtő nélkül nem működik egyetlen galéria sem. Továbbá rájöttem, hogy a gyűjtők nem a fán nőnek. 2003-ban, amikor megnyitottuk az acb-t, volt kb. három potens figura, aki egyáltalán érdeklődött a kortárs képzőművészet iránt. Előfordulhatott volna az, hogy ezen a három gyűjtőn tépi magát az összes kortárs galéria. Vagy elindulhattam egy

Szombathy Bálint: *Bizalmat a fiataloknak!*, 1971, ezüst zselatin nagyítás, 24×18 cm



olyan úton, hogy az ismeretségi, baráti körömből igyekeztem becsábítani az erre fogékony kisebbséget, akikből majd előbb-utóbb gyűjtő lehet. Ebben ott a lehetősége annak is, hogy egy-egy ember számára ez szenvedéllyé válik, ebben tényleg kiélheti magát, lásd például Alföldi Robi fotógyűjteményét. Ha egy jó gyűjteményt megfelelő körülmények között állítanak ki, akkor nagy titkok nem maradnak, mert hamar kiderül, mekkora tudás és mekkora szenvedély rejlik a gyűjtemény mögött.

Tudhatod, hiszen te is gyűjtesz. Viszont az sem marad titokban, mit érdemes gyűjteni. Mennyivel jársz a vásárlóid előtt, van ebben valamiféle időzítés?

P. G.: Nagyon fontos dolgot szeretnék mondani. Legalábbis számomra nagyon fontosat. A műkereskedő és a galerista között az én értékrendemben fényévnyi különbség van. A műkereskedő kavar, általában a legjobb dolgokat elteszi magának, lezsírozza és a lehető legjobb pillanatban veszi elő újra. A galerista nem ilyen. Aki elteszi a legjobb műveket, az kőkeményen átveri a vevőt. Én is bármikor

A ResearchLab belülről



megtehetném, amikor csinállok egy kiállítást, hogy kiválogatom a legjobb műveket, ráírom, hogy magántulajdon, kiállítani kiállítom persze, hogy kanonizáljam, csak odaírom, hogy magántulajdon, nem kell tudni, hogy az enyém. Vigyék a többit, a maradékot. De így nem tudnék a gyűjtőim szemébe nézni. Szoktam vásárolni acb-s kiállításokról, de mindig a kiállítás végén, hogyha megmarad valami. Ez nálunk szentírás a kollégák felé is, hogy mindig a legjobb művet kell kínálni, azt, amit mi a legjobbnak tartunk. Először is, másodszor is és harmadszor is. Ha esetleg még negyedszerre is ragaszkodik a vevő másvalamihez, akkor vigye haza azt, ami neki tetszik, végül is az ő falán fog lógni. Viszont akkor nem vállalom érte garanciát. Mindig elmondom a gyűjtőimnek, amit én ajánlok személyesen, azt bármikor visszahozhatják.

Mik a távolabbi terveid? Itt ugyanis összeáll egy olyan művészeti anyag, ami szerintetek hiányzik a múzeumokból.

P. G.: Nagyon szeretném, ha ebből az anyagból számos mű kerülne magyar múzeumokba, közgyűjteménybe. A műtárgyak felkutatásába és megkutatásába is nagyon komoly energiát fektetünk. Kb. 2000 vintage mű van jelenleg az acb Galéria környezetében, ami elképesztő műtárgymennyiség, ha belegondolunk, és itt most egy szűrt anyagról beszélünk.

Játsszunk el a gondolattal, hogy eladsz több száz millió forintért műveket. Mire fordítanád ezt a pénzt?

P. G.: Új művek felkutatására, vásárlására és publikálásra – szeretnék megmaradni a mostanra megteremtett keretek között.

Fejleszteni is helyben fejlesztenék tovább. Inkább itt a hátsó udvarban, mint egy úgynevezett galériás utcában. Aki meg bejön, inkább lépődjön meg azon, hogy mit talál az udvar mélyén. Ahogy mondan szokták: nem fontosabb a külsín, mint a belbecs. (nevet)

Igen, most van egy nagyobb galériád, de egy bérház udvarában, és két kisebb utcai, ahová átkíséritek a látogatókat. Nem mozdulnál valamerre?

P. G.: Itt szeretnék maradni. Nyilván azért újjátartam fel ezt a galériateret annyira, amennyiért normális ember egy igazán jó lakást sem újít fel (és ez a része nem megtérülő befektetés, soha nem fogom tudni annyira eladni, mint amit rákölöttem). De imádom a hatodik kerületet, szerelmes vagyok a Király utcába.

Akkor térjünk végre rá a mindenkit leginkább feszítő kérdésre: miért írtad alá a Liget-projektet támogató szöveget? Megjelent egy lista az Index.hu-n, ahol végigvették, hogy a támogatók közül kinek milyen érdeke fűződött az aláíráshoz. Te is lekötelezettje vagy, mondjuk Baán Lászlónak, vagy mi volt az ok, hogy ennyire kiálltál a Liget-projekt mellett?

P. G.: Minden érdek nélkül is szívből egyetérték a Liget-projekttel, bárki bármit gondol erről, és ha elhiszi, ha nem. Ami a rendszerváltás után történt ebben a szakmában, az katasztrófa. Számonkérték, hogy egy zöldségstandos-suhogós-melegítő galerista (mert minket sokáig ekként tartottak számon) milyen joggal kritizálja az intézményrendszert. Mert hogy szerintem elég rendesen össze van omolva, ezer sebből vérzik a múzeumi rendszer Budapesten is, a vidékről pedig jobb nem beszélni.

Azt gondolom, ha megépülnek ezek az új múzeumok, vagy beszéljünk most csak a Nemzeti Galériáról, szóval ha megépül ez a csodálatos épület, aminek a terveit mindenki láthatta, és akit ez nem bűvöl el, azt eleve nem értem... Meg vagyok győződve arról, hogy akármilyen vérből, sárból és könnyből épül meg, ha megépül, tisztító erejű lehet. A jelenlegi helyzetből mindenképpen ki kell mászni, innen tovább kell lépni, és én a Liget-projektet lehetőségnek látom erre. Aki pedig

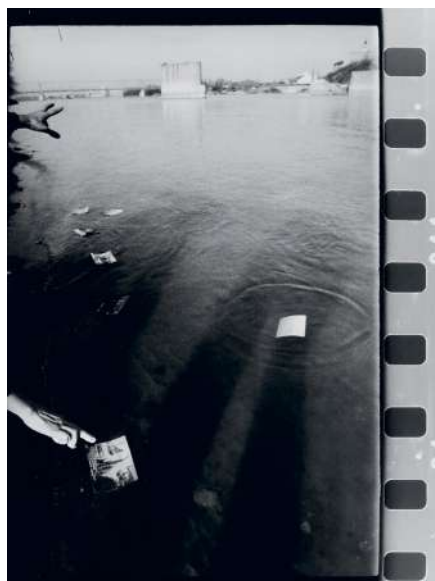
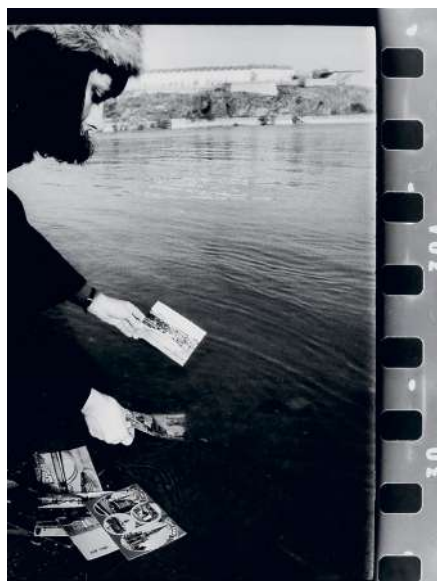
galeristaként ellene van egy ilyen léptékű szakmai projektnek, az bolond. Tehát: az én véleményemet mint galeristáét kérdezték, és bár a megfogalmazással helyenként nem értettem egyet, ezt nem éreztem relevánsnak az egész ügy tekintetében. Éreztem persze, hogy van egy másik, nagyon erős, elutasításpárti elvárás felém, a kivágott fák miatt, a kultúrpolitika miatt, Fekete vagy Kerényi miatt, vagy akármi más miatt, de hazudtam volna, ha megpróbálok ennek megfelelni. Hidd el, ezt egyedül fontoltam meg, és így döntöttem, mert így érzem helyesnek. A legközelebbi kollégáimat, sőt még a feleségemet sem kérdeztem meg előtte erről. Ez van, ide lehet löni.

De mi a válaszod az ellenvetésekre? Hogy miért pont itt, vagy hogy miből és hogyan fognak ezek az intézmények működni?

P. G.: Sokszor felmerül, hogy az új épület megépítésével egyetértének, csak ne pont a Ligetben legyen. De szerintem ez összefügg a működtetési lehetőségekkel. A Liget, a Hősök tere a város szíve turisztikai szempontból, ott állnak meg a buszok, leszállnak a turisták, akik bemennek a múzeumokba, rövid idő alatt nagy látogatószámot produkálva. Ha elteszik a múzeumokat a Nyugati mögé például, lehet, hogy oda is sokan ellátogatnának, de valószínűleg csak a turisták fele, ami azonnal gondot okozna a működtetésben. Szerintem a politika azért nem ad pénzt most sem a működtetésre, mert az embereket nem érdekli a dolog. Csak egy általam jól ismert vidéki példa: Szombathely. A Szombathelyi Képtár tíz éve, húsz éve nem működik úgy, ahogy kellene, vagy ahogy működhetne. Korábban én is háborogtam, hogy nem kapnak pénzt, de ahogy múlik az idő, ötvenévesen másként látom már a dolgokat. Egyik gyerekkori barátomat – apja, anyja tanár, tehát értelmiségi családból származik – megkérdeztem egyszer, hogy hányszor volt a Képtárban. Azt válaszolta, hogy egyszer, és én arra gondoltam, miért adjon a város, az állam, egy politikus pénzt egy olyan intézmény működésére, ami nem kell a városlakóknak.

Na ne. Ez nekem is a kedvenc vesszőparipám lenne, hogy mekkora épületeket fűtenek mondjuk két-három látogatóért,

Ladik Katalin: *Újvidék leúsztatása a Dunán*, 1974, ezüst zselatin nagyítás, 2 db., egyenként 40×30 cm



de azért azt is nézzük meg, hogy miért vannak ilyen helyzetben az egyes vidéki kiállítási intézmények (pár fővárosi is persze), miért konganak az ürességtől, leszámítva néhány kivételt, mondjuk

most épp Paksot, ahol állandóan foglalkoznak iskoláscsoportokkal. Vagy leszámítva a régi MODEM-et. Összetett probléma, már az oktatással kezdődik, de nem lehet azért éheztetni valakit,

mert már amúgy is alultápláltan nem mozog elég dinamikusán a porondon.

P. G.: Ezzel teljesen egyetértek. De valamikor el kellene kezdenünk ezzel a problémacsomaggal foglalkozni.

Vállalkozóként harminc év alatt megtanultam, hogy mindig az előttem lévő problémára koncentrálnak, mert különben minden kicsúszik a kezemből. Sosem fogom tudni megoldani, sosem lesz az én dolgom az új Nemzeti Galéria működtetési problémáinak megoldása, de hétköznapi polgárként azt gondolom, ha felépítenek egy múzeumot, akkor feltehetően ki fogják fizetni a villanyszámlát, de ha fel sem építik, akkor ez a kérdés, ugye, fel sem merülhet. Szóval ha nem épülne semmi, az jobb lenne?

múzeum:café



Hagyaték

ARISZTOKRATÁINK NYOMÁBAN — AZ ELTÉKOZOLT ÖRÖKSÉG?

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

„Ó, hogy szeretnék-e olyan világban élni, ahol a gender-kérdés nem akkora ügy? Nyilván. Valaha eszembe jut-e, amikor dolgozom, hogy most nőként teszem? Nyilván nem.”

Judy Chicago

Winkler Nóra

VILÁGRASZÓLÓ VACSORA

EHHEZ KÉPEST A CSILLAGOK HÁBORÚJA KISMISKA

A Brooklyn Múzeum hatalmas méretű épületének néha hodályszerű termei közt van egy intim, szobajellegű tér, drámaira hangolt világítással. A gazdag gyűjteményben az ókori egyiptomitól az afrikai törzsi művészeten át az európai iparművészetig és a legaktuálisabb kortársakig sok minden megtalálható, külön bálterem is van különleges események számára, de az igazi parti ebben a titokzatos, emeleti szobában zajlik...

Brooklynba óvatosan érkezik a tavasz. Pár nyárias nap után orkánerejű szél jön, sőt havazik is kicsit, majd beáll arra, ami süléshez ideális: hideg van, kristálytiszt a levegő és szikrázóan süt a nap. Ezért aztán a botanikus kert virágai hezitálva

nyílnak, pár fa már komplett rózsaszínbe fordult, máshol zöld kis rügök és bimbók várnak standbyban, eldől-e, melyik évszak lesz jellemző.

Pár méterrel arrébb viszont teljes és magabiztos nyílások sorakoznak, csábítóan

tág virághelyhek, dús vegetáció, gazdag nővényi ornamentika.

Judy Chicago *Vacsorapartiján* vagyunk a Brooklyn Múzeum feminista művészetnek dedikált szárnyában. Sötét terem, drámai fénypázmákkal, benne gondosan, minden részletre kiterjedő figyelemmel megterített mozgalmas, elegáns, hatalmas, háromszögletű asztal. Rajta harminckilenc különböző, egyedileg tervezett és készített teríték.

Olyan, mintha Chicago a magazinok „Húsz kérdés” rovatának kedvelt elemére, miszerint ha bárkit meg lehetne hívni, ki-vel vacsorázna, adta volna válaszul monumentális művét.

Megidézi a mitológia, kultúrtörténet, szabadságjogi harcok fontos létező vagy fiktív alakjait, és közülük harminckilencet le is ültet az asztalhoz. Személyre szabott terítékeket készít, és velük együtt olyan női erőteret hoz létre, amihez képest a *Csillagok háborúja* kismiska.

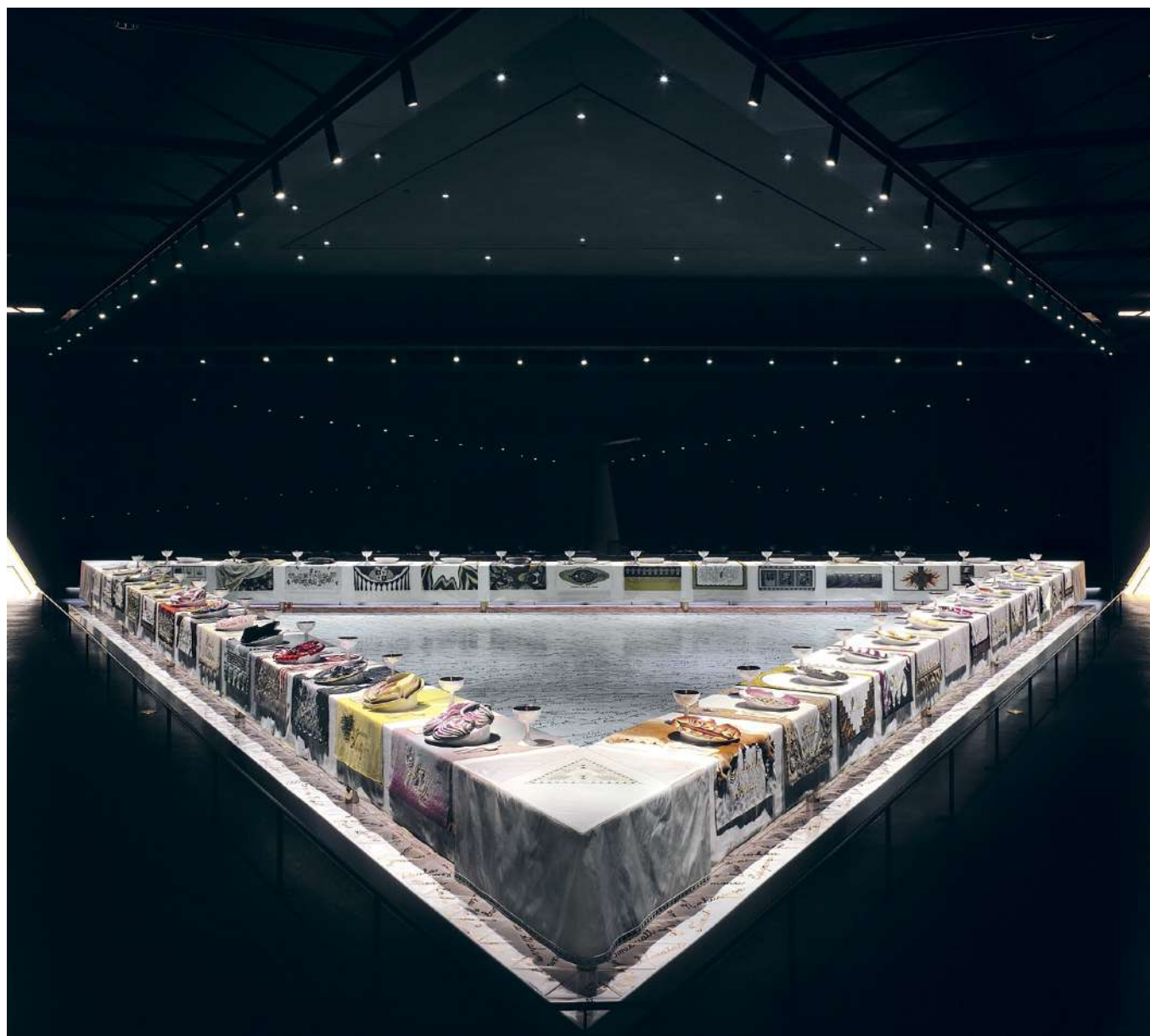
Kézzel festett porcelántányért, arannyal hímzett szegélyű textilszalvétát, kerámia evőeszközöket és veretes kelyhet készített nekik, minden esetben az adott nő története, vívmányai, karaktere szerint.

© Judy Chicago



Judy Chicago: Emily Dickinson (1830-1886) amerikai író és költő tányérja, 1974-1979

Judy Chicago: A vacsora parti (The Dinner Party), 1974-79, kerámia, porcelán, textil, egyenlő oldalú háromszög asztal, 1463×1463 cm, Brooklyn Museum, Gift of The Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002



© Judy Chicago © Donald Woodman

Mire a feminista művész, író, oktató Judy Chicagóvá lett, sok mindent történt.

Judith Sylvia Cohenként született 1939-ben, apai ágon húszgenerációs rab-bicsaládba, e hagyományt épp Judy apja törte meg, aki marxista és szakszervezeti aktivista lett. Liberális nézetei, a dolgozók és a nők jogainak védelme erősen hatott lányára is. Hatéves volt, otthon, egyedül pár hónapos öccsével, amikor egy FBI-ügynök kereste fel őket, aki apja és annak barátai felől kérdezgette. Az ötvenes évek McCarthy-korszaka erősen megtépázta a család nyugalma, apja beteg lett, és amikor meghalt, anyjuk se megbeszélni, se megélni nem engedte nekik a gyászt, a gyerekek a temetésre se mehettek el. Anyja nagy művészet-rajongó volt, és Judy már háromévesen rajzfoglalkozásokra járt az Art Institute of Chicagóba. Egyetemre a UCLA-re járt, itt kezdett el politizálni, beleszeretett

Jerry Gerowitzba, leendő férjébe, ott-hagyta az egyetemet, hozzá költözött és meglelt élete első saját műterme. Kicsit éltek New Yorkban is, majd Judy lediplomázott, összeházasodtak, és amikor minden kereknek tűnt, 1963-ban autóbalesetben elvesztette férjét.

Eltartott egy ideig, mire ezt feldolgozta, festett, és részt vett kiállításokon, de a California Women in Artson például nem. „Nem szeretnék olyan csoportokban szerepelni, amit a nők, kaliforniai vagy zsidó jelzők kategorizálnak. Egyszer majd mind felnövünk, és rájövünk, ennek nincs értelme.” Sőt, minimalista munkáiban eleinte a menő fiúk közé akart tartozni, később performanszaiban a hagyományos férfi elemeket nőiesekkel lágyította. De az, hogy munkáiban egyre jobban meg tudta közelíteni és élni saját nőiségét, szexualitását, fordulópont volt karrierjében, ami egyre feljebb ívelt;

neve egyre ismertebb lett. Pont a névvel voltak problémái. Apja Cohenjétől késői gyászunkával eltávolodott, férjét elvesztette, szeretett volna egy olyat, ami független bármilyen örökségtől, 1965-ben hozzáment Lloyd Hamrol szobrászhoz. Galériása kezdte Judy Chicagónak nevezni, erős akcentusa és hasonlóan erős személyisége miatt, ez megtetszett neki és felvette a művésznevet. Megünnepelendő, új kiállítására bokszolónak öltözött, Chicagó feliratú mezben, és a galéria bejárata fölé nagy feliratot installált, melyen kihirdette, Judy Gerowitz leválik mindennemű, a férfidominancia által ráakasztott névtől, saját választása után Chicagó. Az Artforum 1970. októberi számában ezt egy hirdetéssel is megerősítette. Judy Chicagó az azóta eltelt aktív évtizedei révén az egyik legfontosabb élő, feminista művész.

Judy Chicago: *A Termékenység Istennőjének tányérja*, 1974-1979

© Judy Chicago

A tányérokon buja, finoman kidolgozott, de erős színekkel megfestett, virágszerű vulvák nyílnak, domborodnak, pulzálnak. Itt ülnek: Theodóra bizánci császárnő, Virginia Woolf, Artemisia Gentileschi, I. Erzsébet, Georgia O'Keeffe, Emily Dickinson, Hildegard von Bingen, Szapphó vagy maga a termékenység istennője is.

Az asztal – ami a test-lélek-szellem egységét hagyományosan szimbolizáló egyenlő oldalú háromszög formát mutatja – olyan alapzaton áll, amit kétezer csillogó, fehér mázas cserép háromszög fed, rajtuk arannyal további 999 név, olyan nőké, akik miatt másképp alakult a történelem.

Hat év alatt készült el az installáció, és az összes résztvevő, akár kreatív, akár adminisztratív vonalon dolgozott, névvel

szerepel – említettem már, hogy ez egy női alkotó munkája? – egy önálló kiállítási elemen. Chicago még bevezető darabokat is tervezett, így mielőtt a konkrét térhez érünk, hat nagy, szőtt és hímzett zászlón olvashatjuk idevágó, bemelegítő gondolatait.

Sokáig tart végignézni a háromszögletű asztalt, és örületes felfedezéseket lehet tenni, igazán megható, hogy az odaadás, hála és tisztelet mennyi finom elembe, ötletbe, megoldásba ölt testet. Elkészültek, 1979-ben, eleinte nem találkozott nagy fogadókészséggel a mű a képzőművészeti világ részéről, mégis világjáró turnét tudtak szervezni neki, amin több mint 15 millióan látták. Pont a felfokozott érdeklődés és a sérülések megelőzése

miatt vitték haza, és 2007 óta Brooklynban látható a történész, aktivista, műgyűjtő és adományozó Elizabeth A. Sackler-ről elnevezett feminista szárnyban, ahol változatlanul sokan nézik meg minden nap.

SZENVEDÉLY

RAJONGÁS ÉS MŰVÉSZET

2016. 04. 16. — 06. 26.

A Budapesti Tavasz Fesztivállal közös program.

ROCK/TÉR/IDŐ

2016. 05. 06. — 06. 26.

Ludwig
Múzeum –
Kortárs
Művészeti
Múzeum



LUDWIG MÚZEUM

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

Raf SIMONS: *Elszigetelt hősök 1. (Robbie)*, 2000,
© Dornbracht Culture Projects jóvoltából

Mucsi Emese

„I am what is around me.”

(Wallace Stevens: *Theory*)

EZ AZ Ő ASZTALA

JOVÁNOVICS GYÖRGY – EGY ÖNÉLETRAJZ CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

A balatonfüredi Jovánovics György-kiállítás után vettem csak észre, hogy tulajdonképpen minden napomat egy alkimista műhely látványával indítom. A konyhában, rögtön a hűtőnk mellett lóg ugyanis egy tányér, amit egy német használati-cikk-kereskedésből újíttam úgy négy éve, rajta alkimista műhelybéli jelenet számos különleges tárggyal, fortyogó lombikokkal, leírt recept alapján ténykedő főalakkal és a tűzhelyet fűtató melléksze-replővel. Jobb szélén, fönt lószem-méretű hiány éleskedik, egyszer eltörött, az állat-koponyás tányérszél pedig azóta várja az újraegyesülést az íróasztalfiókban. *Der Alchemist Holzschnitt nach einem Gemälde von David Teniers 1750*, vagyis az imént leírt életképet egy David Teniers *Az alkimista* című festménye alapján készült fametszetről ültették át erre a porcelántálra. Kézzel festett, de ez mindegy is. Mostanra talán nyilvánvaló, hogy ez a darab nem

a művészi kvalitása miatt lóg a konyha falán, hanem amiatt a megfajtásra ingerlő rejtély miatt, amely az összes ilyen alkimistalabor-ábrázolásból ki-kiviláglik évszázadok óta.

Ugyanez a fokozott megfajtási kényszer – amit nyugodtan nevezhetünk az állandó értelmezési inger szélsőséges változatának is – uralkodott el rajtam, amikor meg-láttam Jovánovics György *Az alkimista asztala* (2015) című munkáját Balatonfüreden. Rézpárnácska, érzékeny üvegcsék, finom kis porocskák, vörös festék, zöld ce-ruza, transzformációra alkalmas lombik-konstrukciók, változatos felszínű és színű gipszöntvények és egyéb anyagok kerültek egymás mellé egy nagyon is mai munka-asztalon. Az A. D. és J. Gy. monogrammal ellátott gipszreliefek jelenléte egy pontig megoldást nyújtott: az alkimista ebben az esetben maga Jovánovics és a szomszédos kiállító, Albrecht Dürer volt. A kezdeti

gondolat aztán az említett Teniers-máso-laton és a pár lépcsővel arrébb látható Dürer-képek némelyikén – pl. a *Melankólia I.* című rézmetszeten – is ábrázolt, dekódo-lásra váró miliókkal keveredett. Kerestem, hogy mi a közös bennük, hogyan kapcsolódik ez az asztal és vele az egész Jovánovics-kiállítás az alkímia gondolkörébe, mert míg Dürer – és a nála jóval később alkotó Teniers – esetében az alkimista ide-ák a korszellem részét képezték, addig egy kortárs magyar képzőművész munkássá-gának értelmezésekor nem ez a legkézen-fekvőbb hivatkozási terület.

Egy *önéletrajz* – ez a kiállítás alcí-me, amely azt sugallja, hogy végigjárva a kétemeletnyi oeuvre darabjait, valamint Jovánovics előképeinek és tanítványai-nak munkáit, végül összeáll egy kép az alkotóról. (Az egy *önéletrajz* tehát *több* lehetséges *önéletrajzot* feltételez.) Arról, hogy *Az alkimista asztala* fontos szerepet kap ebben a kiállítás formába szerkesztett „portréban”, akkor bizonyosodtam meg, amikor a Vaszar Galéria emeleti lodzsá-ján a másik két asztal-installációt is me-gtaláltam és körbejártam. A *Szobrász asz-tala* (2015) olyan volt, mint egy ötlet- vagy projektgyűjtemény, egy térbeli notesz hat kisplasztikával; köztük két, a hetvenes évek elején készült terv-verzióval az első magyar cigány holokauszt-emlékműhöz; valamint a *301-es parcella* emlékműhöz tartozó szarkofág tervével. A *Maszkok asztalánál* ez – a két másik asztalon lát-ható eszköztár és tervgyűjtemény – mint-egy kiegészült: a teljesen lapos síkreliefek ellenpontjaként sorakoztak rajta a külön-böző beavatkozásokkal továbbmintázott maszkok.

© Jovánovics György / A művész jóvoltából. Fotó: Kerezsi Nemere



Jovánovics György: *Az alkimista asztala*, 2015

Jovánovics György: *Szobrász asztala*, 2015

6 db kispasztika: 1. '56-os mártírok emlékműve szarkofág makettje, évszám nélkül; 2. Cigány Holokauszt emlékműterve I, 1974; 3. Cigány Holokauszt emlékműterve II, 1974; 4. Szfinx-alapozás, évszám nélkül; 5. Kalcit, évszám nélkül; 6. Fekete-fehér, évszám nélkül



© Jovánovics György / A művész jóvoltából, Fotó: Kerecsi Nemere

A műtárgyként bemutatott asztalok Jovánovics műterméből kerültek a kiállításba. A szinte egy az egyben kiemelt enteriőrdarabokon keresztül személyre szabott művészi univerzumába kaptunk betekintést, összhangban a kiállítás kurátori koncepciójával, miszerint „a tárlat a klasszikus rodini bemutatási elvek parafrázisaként egymás mellé rendeli a kész műalkotásokat, a vázlatokat, rajzokat és az inspirációs forrásként vagy önálló alkotásként megjelenő fotókat”. Ahogy az egykori alkimistalabor-ábrázolások, úgy ezek az asztalok is egy tárgyakkal túlszűfolt összképet láttatnak. A tudatosan válogatott és ábrázolt objektumok, valamint az alattuk

álló bútorok összetett információt közvetítenek a tulajdonosukról, így a környezetábrázolás lenyomataként mutatkozik meg a művész eszközeiből és berendezéseiből összeálló személyisége, gondolkodásmódja és alkotói metódusa is. Jovánovics szerteágazó tárgyalgatói tevékenységét következetesen felépített filozófiai-művészettörténeti utalásrendszer kíséri. Jellemző szobrászi anyaga, a korábban főként segédanyagként ismert gipsz, amely az általa készített konceptuális munkákban – fehér és színezett lenyomatokban, reliefekben stb. – új minőséget kap. Az önmagát ebben az esetben alkimistaként ábrázoló Jovánovics titkos, kísérletező tevékenysége

tehát tulajdonképpen az a folyamat, amely során ő mint konceptuális művész alkot, és a munkaasztalán megforduló, egyébként értéktelen anyag vagy objektum – legyen az gipszöntvény, festékpórá vagy egy darab kalcit – a hozzákapcsolt elképzelés, gondolat által átlényegül.

Jovánovics György – EGY ÖNÉLETRAJZ
Vaszary Villa, Balatonfüred
2016. július 17-ig
Kurátor: Mélyi József

Szikra Renáta

ANTI-DESIGN

JOSEF FRANK RETROSPEKTÍV KIÁLLÍTÁSA BÉCSBEN

Újabb izmus hódít, az akcidentalizmus, vagyis véletlenszerűség. Ne érezzünk lelkiismeret-furdalást, ha a koncepciózusan megálmodott belsőépítészeti megoldásokat átírjuk, és olyan tárgyakkal hordjuk tele lakásunkat, amik az otthonosság érzetét keltik. Nézzük, hol gyökerezik ez a felfogás; érdekes, ugyanott, ahonnan a szigorú modernizmus is elindult, vagyis Bécsben. Avagy Josef Frank és az ő nagyvirágos textiljei.

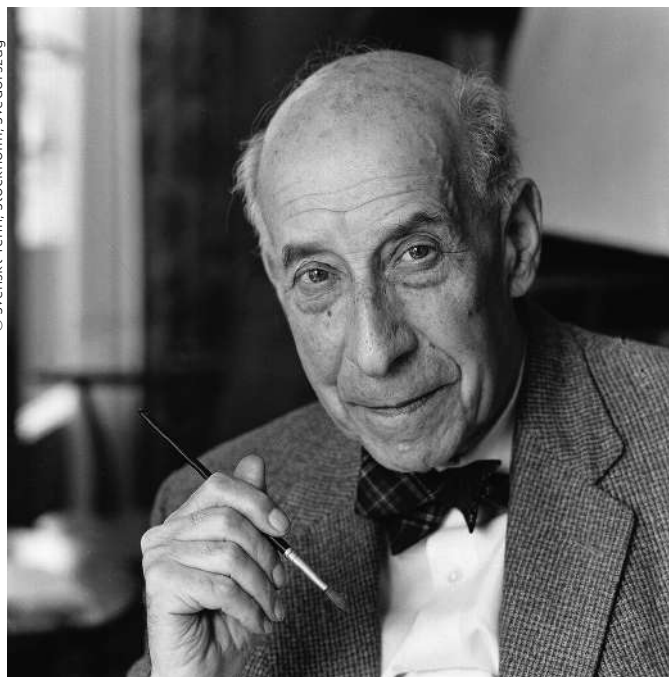
Elsőpillantásra ijesztő mennyiségű makett, fotó, tervrajz és vagy száz bútordarab sorakozik a bécsi Iparművészeti Múzeum paravánokkal szabdalts, labirintusszerűen berendezett kiállítóterében, de szemünk máris a mennyezetről leomló, vibrálóan

színes, szürrealis növényekből, indákból, madarakból komponált függönyanyagokon és bútorkárpitokon akad meg. Az a tény, hogy Josef Frank (1885–1967) fantáziadús bútorai és kárpitjai ismeretlenül ismerősek, ok okozati összefüggést mutat a kiállítás két kurátorának (Sebastian Hackenschmidt és Hermann Czech) definíciójával, akik Frankot „az egyik legkevésbé elismert és értékén kezelt huszadik századi építészként” említik. A MAK retrospektív kiállítása ezt az adósságot igyekszik törleszteni.

Az Osztrák–Magyar Monarchiában született (apja Ignaz Frank kereskedő Hevesről származott el, anyja tősgyökeres bécsi) Josef Frank építészek tanult a császárvárosban akkor, amikor a szecessziós bécsi építészet két nagy formátumú egyénisége, a dekoratívabb irányt képviselő Josef Hoffmann és a purista Adolf Loos között dúlt az elméleti viszály és konkurenciaharc. Frank mindkettőjükkel rokonszenvezett, a Wiener Werkstättének még textilterveket is készített, majd a *Wiener Moderne* második hullámának vezéralakjaként harmadik utat választott.

Az első komplett enteriőrt nővérének, Hedwignek és férjének, Karl Tedescónak készítette sajátos, eklektikus stílusban. Az archív fotókon népies faragott ládák és reneszánsz intarziámintával díszített tálaló- és ruhásszekrények mellett szegecselt támlás székek sorakoznak, a buborékszerű csempével díszített búbos kemence szomszédságában pedig gömblábakon álló, hasáb alakú és csonkagúla fedésű, ultramodern üvegvitrinek csillognak. Nem valami bensőséges enteriőr, inkább sziporkázó ötletek tárháza. Nehéz elképzelni vidám asztaltársaságot a súlyos bútor-szobrok között – kísérleti terepnek viszont annál hasznosabbnak bizonyult. Későbbi jellegzetes stílusának két lényeges eleme, bár még kiforratlanul, már ebben az 1910-es munkában is tetten érhető.

A bécsi szecesszió építészeivel ellentétben Frank nem tekintette Gesamtkunstwerknek az építészeti, amely a lakóteret egészen a használati és dísz tárgyak szintjéig egy minden ízében összehangolt mesterműként, valóságos szimfóniaként prezentálta.



Josef Frank 1960 körül



© Svenskt Tenn, Stockholm, Svédország

Josef Frank: Teheran, 1943–1945

1924-ben Haus & Garten néven (Oskar Wlachhal és Oskar Strnaddal közösen) alapított lakberendező- és építészirodája a jómódú bécsi polgároknak tervezett modern lakásokat, és ezekbe komponált határozott karakterrel rendelkező, szabadon álló bútorokból a megrendelő aktuális szükségleteihez igazodó, tehát variálható, de mindenekelőtt kényelmes és esztétikus tárgyegyütteseket.

Modernista volt abból a szempontból, hogy ideális lakótérnek a praktikus bútorzattal berendezett világos, nyitott és tiszta tereket tartotta. Ugyanakkor elhatárolódott a funkcionista építészet aszketikusan minimalista enteriőrjeitől, Le Corbusier „lakógépétől”. Taszította a funkcionizmus túlszabályozott merevsége. Hangsúlyozta, hogy a lakótér nem

műalkotás, de nem is gép, hanem a benne lakók folyamatosan változó igényeihez rugalmasan alkalmazkodó, organikus fejlődő tér, vagy egyszerűbben: „csak egy hely, ahol lakunk”. Az Oskar Wlachhal tervezett Villa Beer (1929) kertre nyitott mozgalmas homlokzatával, kerek ablakaival, szinte magától mozduló, kanyargó lépcsőházával kiváló példája annak a törekvésnek, amely a házat a városhoz hasonló térélményként prezentálja. Közlekedő folyosók, teraszok, lépcsők kötik össze az eltérő belmagasságú és arányú, különböző atmoszférájú és rendeltetésű tereket. Frank hitt abban, hogy a változatosság nemcsak gyönyörködtet, de az adott hangulatuknak leginkább megfelelő enteriőrben a lakók szükségszerűen kellemesen is érzik magukat.

Másik híres axiómája, mely szerint „az ember mindent felhasználhat, ami felhasználható”, később a posztmodern manifesztumokban köszön vissza – a bécsi építész munkásságát Denise Scott Brown, Robert Venturi és Rem Koolhaas is nagyra becsülte. Frank sok évtizedes lakberendezői praxisában a legkülönbözőbb korszakok bútorművészetéből merítve alakította ki harmonikusan eklektikus stílusát. Ha az tűnt adekvát megoldásnak, akkor a shakeerek letisztult formavilágát idéző, csapolt étkezőasztal mellé ívelt vonalú, párnás székek kerültek, vagy divatos egyiptomias ülőkéket párosított kárpitozott öblös fotelokkal, szófákkal, hogy az ülősarok kényelmes is legyen, ne csak szép. A csőváznak még az érintését is utálta, de divatba hozta a világos faanyagot, a karcsú lábú dobozszek-



© Stefan Oláh

Josef Frank: Haus Beer, teasarok, 1929–1931 (Bécs, Wenzgasse)

rénykéket, újra felfedezte a biedermeier kispolgári lakályosságát, az ívelt vonalakat, sőt (amiért megint csak a posztmodern lesz hálás) a giccset és a trivialist is.

Frank a Wiener Möbel újraértelmezésével nagy hatást gyakorolt a kortárs magyar tervezőgárdára is – elsősorban a bécsi stílust preferáló Kaesz Gyulára és tanítványaira, különösen Kovács Zsuzsára, aki „egyéni-egyedi” mobil bútorait mindig az adott funkcióhoz igazítva kombinálta modern enteriőrjeiben. Lukáts Kató színes népi motívumokkal díszített, festett szekrénykéje pedig megszólalásig hasonlít Josef Frank a MAK kiállításán is bemutatott botanikai rajzokkal ékes kabinetjére. A bútordarabok világos, átlátható szerkezete, ami érvényre juttatja az anyag és a forma szépségét, a hagyományos kézműipar precizitása és finoman kidolgozott részletmegoldásai, színes, virágos kárpitokkal és textilekkel kombinálva oldottabb, kifejezetten szerethető modernizmust képviseltek.

Ismerős kombináció? Nemcsak a két háború közötti formatervezés, de az úgynevezett modern skandináv design is nagyon sokat köszönhet Josef Franknak. Az osztrák építész-designer 1933-ban, a nácik hatalomra jutását követően virágzó üzletét és klientúráját hátrahagyva, svéd feleségével Stockholmba költözött. Pár évig még visszajárt Bécsbe, de a zsidótörvények életbelépésével vállalkozásának sorsa is megpecsételődött, 1938-ban felszámolták. Frank textilterveit és néhány bútortát átvette Estrid Ericson stockholmi lakberendező cége, a Svenskt Tenn. Frank a negyvenes évek elején néhány évre áttelepült Amerikába. Nem sikerült megvennie a lábát, holott tanított New Yorkban, és mindenekelőtt csodálatos új textilterveket alkotott, a vörös-kék absztrakt mintázatú Manhattan térképest, vagy a vibráló színű, fantasztikus virágokból, gyümölcsökből komponált „életfa” számos variációját, melyekből ötvenet Svédországba visz-

szatérve (és végleg letelepedve) születésnap ajándékba adott az akkor ötvenéves Ericsonnak. 1967-ben bekövetkezett haláláig dolgozott a Svenskt Tenn-nek. Kétezernél több bútor- és textiltervnek közel felét legyártották, ebből néhány száz komoly piaci sikert aratott. Legnépszerűbb terméke a 2139-es számot viselő, kerek, kecses lábú dohányzóasztalka volt, de a cég webshopjában a kisbútorok mellett ma is vásárolhatunk a leghíresebb kárpitokból: a Brazil, Nippon vagy a Zöldségfa lenvászójának métere egységesen 1500 svéd korona (csaknem 50 ezer forint...)

Amikor Ingvar Kamrad a hatvanas évek közepén megalapította az IKEA-t, jóformán csak a lapraszerelt megoldást kellett hozzáadnia, mert az életszakaszonként újra meg újra átrendezhető lakáshoz kínált variálható és mobil bútorok, a kényelemre és a színek összhangjára hangsúlyozottan odafigyelő design egyértelműen Frank-örökség. Talán nem is véletlen, hogy

© Svenskt Tenn, Stockholm, Svédország



Josef Frank: Kanapé a *Celotocaulis* kárpittal, 1940-es évek

a méteráru osztályra mintha minden szezonban készülne egy Hommage à J. Frank terv – akár az ikonikussá vált botanikai rajzokkal (Dorthy), vagy legutóbb (Jonill és Syssan fantázianév alatt) Ann Wessblad hatalmas, színes fantázialeveleinek szövedéke idézi meg Frank nagyvirágos mintáit. Bármilyen nagy becsben tartották designerként, svédországi karrierjét mégsem élte meg sikerként. Akkor lett volna elégedett, ha a szociális lakásépítésben bonthatkozathatta volna ki tehetségét. Már a tízes évek végén, az első világháború után a tömeges lakáshiány Európa-szerte létrehozta azokat az építészmozgalmakat, törekvéseket, melyek jól felszerelt, komfortos és egészséges, mégis megfizethető lakhatást biztosítottak volna nemcsak a jól szituált középosztály, hanem a munkásrétegek számára is. Frank alapító tagja volt a Wiener Werkbundnak, elindítója és motorja az 1932-es bécsi lakásépítési projektnek. A Wiener Werkbundsiedlung



© Foto: Martin Gerlach © MAK

Josef Frank: Haus Bunzl, 1936 (Bécs, 19. kerület, Chimanistraße)



© Svenskt Tenn, Stockholm, Svédország

Josef Frank: Kanapé *Brazil*kárpittal, 1930-as évek

© Svenskt Tenn, Stockholm, Svédország

Josef Frank: Kabinetszekrény, 1954

a frankfurti, berlini, majd stuttgarti szociális lakásépítési program nyomán szerveződött. Európa legnagyobb, 30 különböző háztípust, 70 teljesen felszerelt kislakást bemutató építészeti kiállítása volt, melyen az osztrák építészek mellett jelentős nemzetközi építészgárda képviseltette magát. Frank az élhetőbb, kerttel vagy terasszal kiegészített praktikus kislakásokat magában foglaló sorházas telepszerű modell mellett érvelt, a Németországban is elterjedt erődszerű szuperblokkok ellenében. Két ház épült meg tervei szerint, de nagyobb megbízásokat nem kapott sem Ausztriában, amit egy évvel később hagyott el, sem a negyvenes években az Egyesült Államokban, ahol számos lakásépítési pályázaton szerepelt terveivel.

Josef Frank pályája utolsó szakaszában a túlszabályozott, mindent kontroll alatt tartó építészeti irányzatok ellenében vált véglegesen az „anti-design” designerévé (innen a kiállítás *A design ellenében* címe), az esetlegesség ideológusává. Meg volt győződve arról, hogy csak olyan térben mozgunk fesztelenül és érezzük jól magunkat, ahol a véletlen, a spontaneitás is komoly szerepet kap. Már bécsi megbízásaiban is tetten érhető, de igazán csak svéd ház- és lakásterveiben, különösen a ba-

rátnője, Dagmar Grill számára tervezett fantázia-otthonokban vált vezérelvé az akcidentalizmus, vagyis véletlenszerűség.

A MAK kiállításán nemcsak Grillnek címzett leveleiben fenmaradt nagyvonalú vázlatai láthatók, hanem egész sorozatnyi szerepel azokból a ritkán megtekinthető festményeiből is, melyeken kellemes zöld környezetben állnak vonzó, színes villái. A Dagmar neve és az épületek lekerekített sarkú alaprajzai nyomán D-házaknak nevezett tervein örvénylik a tér, köntösként simul lakója köré. A lényeg azonban itt is, mint az általa korábban komponált enteriőrökben, a spontaneitáson keresztül megnyilvánuló harmónia és szabadság érzése.

JOSEF FRANK. *Against Design*
(*A design ellenében*),
MAK, Bécs, 2016. június 12-ig

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

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE



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: Tranzit Art Café **7% kedvezmény:** Lira Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCSS

Can Togay

LIGETI EMLÉK

A LIGET. LEGYEN AKKOR A LIGET.

A VÁROSLIGET. VÁROSLIGETI EMLÉKEK.

A Városligetben állok a hetvenes évek közepe tájt a nevezetes „Fuit” feliratú sírkő előtt. Akkoriban még nem ismerem a sírkő történetét, de örülök a különös jelenlétnek. Névtelenségével ellene megy mindennek, ami körülöttem van, külön szféra. Itt áll, egy valamiképpen mindenén túl szabad sírkő, és nem mozdítja el semmilyen törvényhozó rend.

Trolibusz nyekereg nem messze.

1969 őszén Gallai Petivel és Iván Zolival ülünk egy csónakban. A csónak a Városligeti-tavon van. Evezünk. Péter folyamatosan mosolyog, ahogy szokott, és ahogy még ma is, ha találkozunk. Zoli nemrég halt meg.

Még régebről. Volt ilyen, hogy ha programon gondolkoztunk, valaki be dobta, menjünk a tóra csónakázni! Hús forint volt a letéti díj, amit az egyórás csónakázás végeztével visszakaptunk. A képes színű húsforintos hátoldalán a kalapácsot és búzkalászt tartó leplek, meztelen férfialak jelentős biztonságot kölcsönzött. Nagy dolog volt hús forintot birtokolni, a csónakkal bevezni a híd alá, hallgatni a visszhangot, a víz csobbanását.

Más csónakokban lányok ültek. Nevettek.

Hatvanas évek közepe. Jártunk snecizni a Városligeti-tó hátsó, a Vajdahunyadvárba vezető hídon túli békanyálas részéhez. Erősen lejtett ott a part a víz felé. Az ember fogta magát és lecsusszant az egyik fáig, ott befékezett. Azután onnan, a fa tövéből jól lehetett dobni a damilt.

Parafa úszók a vízben. Műanyag úszók a vízben. A szenvedés a csomózódó, bogozódó damillal. A snecik villanása.

Nem voltam ott, állítólag így történt: a kis arab Uszama, a görög Grigi és Polisz meg még egymáson a külföldiek lakta Benczúr utcai rádiós házból kimentek snecizni a tóra. Fogtak is valamennyit.

Hazahozták a kertbe, mondván megsütk. Meg is sütötték. A kormos kis halakat látva Uszama a maga adagját átdobta a süketnémák szomszédos kertjébe: „Én négyert nem eszem!”

A többiek mind besárgultak a lakomát követően. Csak Uszama nem.

Még mindig hatvanas évek. A Benczúr utcai házat napfényes, zöld lombok borította folyosó, a Benczúr utca maga köti össze a Városligettel. Ezen gyalogolunk rövidnadrágban, a titkos cigarettadobozzal zsebünkben, el a követségek mellett, a garzonházat elérve, a kocsmát elhagyva, a közérten túl a ligeti platánok irányába. De még mielőtt bekeverednénk a kavicsos sétányon a fák közé, széles, szürke úton kell autók közt átvágnunk. Ez a Dózsa György út.

Ezen száguldozunk aztán két évtized múlva: három Trabant és egy Renault négyes egy kihalt Kádár-kori vasárnap délelőtt a Liget mentén az Ajtósi Dürer sor irányába. Fékcsikorgatva, versenyezve, kockázatokat vállalva. Tépve tépünk. M., F., G. és én. M. merészen bevág elénk, F. nem hagyja magát, G. kereke kipörög, visszavált, beletapos a gázba. Igyekszem a nyomukban maradni. Egy kis magánszabadság az omladozó birodalmi periférián. Egy kis halleluja a rozsdálló időnek, egy kis kétütemű kipufogás az élet értelmének, aztán már távolodunk is az Ajtósi Dürer soron. Az üres Dózsa György út szürkéje marad utánunk, az „Uram, a sálja!”-szobor és a Liget piszkos zöldje.

Hacsak nem érkezik máris a másik múltból Czinege vezérezredes fekete, nyitott fedelű, páncélozott VAZ típusú óriás gépkocsija, belőle kimeredőn a vezérezredes, előtte a katonák sora: „Jóóóóó reggelt, katonááááá!”, „Ehőt ehésséhet vezéeehes ehtás! Uááááá! Uááááá!”

És jönnek a májusi felvonulók, a Benczúrig hallatszik az évek során egyre groteszkebbé váló zene, valamely hangtechnikusok személyes ízlése szerinti.

De: „Ó, barátok, ne ezeket a hangoikat! Hadd fogjunk kellemesebbekbe és vidámabbakba!”

Ha a Városliget minden centijét emlékekkel készülünk beborítani, akkor igen csak távol vagyunk még a céltól, hiszen még alig merészkedtünk be a sűrűjébe.

Hol vagyok? A zöldes víz alatt. Rózsaszín bőrök között. Fürdőruhák, lábak, combok, testek között a meleg, zöldes vízben. Hosszabb víz alatti úszásból bukkanak fel. Zuhanyozócsövek rezegnek. Magasított parafa sarkú papucsok vonulnak a parton. Sakkozók nyakig a vízben. A lépcsőkön férfiak fecske fürdőnadrágban, nők egyrészes, kétrészes fürdőruhákban. Bikini. Így hívják. Vannak idősebb nők és fiatalabb nők és vannak lányok. Mindez izgalmas. Olyan izgalmas, mint maga a nyár. A nyári szünidő. Visszhangzik a bemondó, valaki valakit vár a bejáratnál. De hol a Pisti? Talán a nagy medencében. Megyek, úszunk egyet a hidegben, kraulozni fogok. Aztán jaffát rendezünk, sörszag és cigiszag a büfében. Majd az öltözőszekrény nedves farost szaga, az öltözőpadok lécei, vízben tocsogunk. A kabinosok. A borraival.

Mészkőből faragott, halakat ábrázoló szobrok a bejáratnál. A Széchenyi fürdő lépcsősora.

A fürdőből jövet úszástól vöröslő szemekkel, nedves hajjal telepszünk egy pirosra mázolt, kopott ligeti padra. Bámuljuk a kánikula délelőtti népeit. Pisti néha felnyerít. Ilyen a nevetése.

Később ezek a padok más jelentőséget nyernek. Gimnazistaként Á.-val csókolózunk egy ilyen padon. A ligeti padokon

jólesik a csókolózás, mert átbújtathatni a lábunkat a támla alatt és így szembeke-rülünk egymással, nem kell kitekerni ma-gunkat a csókhoz.

Nyaranta szomjasan, lihegve szívni-szürcsölni a Ligetben felállított játszótéri kutakból a vizet.

Itt toporgok a Dózsa György úton megint mintegy időhúrokba keveredve. Ismét elszáguld az említett három Tra-bant és a Renault négyes az Ajtósi Dürer sor irányába. Az út szürkén, üresen he-ver előtttem. Bal kéz felől a Szépművészeti Múzeum. Külső, ráccsal elkerített, bok-ros részén évtizedekig kölapok hevernek szanaszét. Ide járnak esténként hugyozni, szarni a... kicsodák is? Nem tudom, de a dalban szereplő Desiré orrcsontja itt törhetett el a „múzeum mögött”. Ez a ta-nácstalan, imbolygó, a Liget részleteiben megbúvó világ leginkább a nyolcvanas években teljesedik ki. A nyolcvanas évek senkiföldjén, valamin már túl, de valamin még innen.

1983–1986. Az utóbbi időkben gyak-rabban járok ide ki, mintegy meditálni. Vissza-visszatérek gyerekkorom idejébe, amikor a bal oldali forgalmi rendben köz-lekedő kisföldalatti szerelvénye a Hősök téri megálló után egyszerre csak felbuk-kant a föld felszínére. Hogy is volt? Az állatkerthez a Széchenyi fürdő megálló-nál kellett kiszállni. A peronok pallók-kal voltak lerakva, csakúgy, mint a sí-nek fölött átvezető gyalogos híd. Ha ide megérkezett az ember, akkor megnyílt az ígéretek földje: a nápolyis, perces, szopó-kás, bambis, pattogatott és főtt kukoricás világ, az állatkerti bejárat kétoldalán az elefántokkal, és mindenekfölött a köze-li Vidámpark ígérete. Ha, hacsak, hacsak talán, hacsak mégis talán elvisznek oda is. A dodzsemre! A sétányon mindenfelé gyereknép, fekete-fehér, barna-fehér két-színű cipők, rózsaszín és kék kreppruhák, fülbevalós kislányok, a pesti családok ol-dalt fésült hajú kisfiai, a vidéki, fejkendő-s nénik, csizmás, kalapos, bajuszos öregek, csecsemőt szoptató, kibomló mellű cigány nők, a kosarakban tyúkok, az úton lovas kocsi, a jeges, a külső körhinta lakkozott lovai, a hullámvasút faeresztékei, a sláge-rek kiszűrődő hangja, a közeli fürdő pom-pás, borostyánnal benőtt, omló vakolatú palotája, a medvecukor és a bocskorszj – és mindezt a gyerekvágy sűríti paradi-csomi állapotá. Aztán a hangok elülnek, lecsendesednek, kikopnak a színek, az

öröm helyét a szédülés veszi át, itt állok a nyolcvanas évek ólomidejében, az elfá-radtt, elaggott, deprimált állatok állatkert-jében, az Állatkerti út egyre roncsolódó, silányuló világában. „Bánj úgy az állatok-kal, ahogy az emberekkel!” – figyelmeztet egy lepattogzott, fehér zománc tábla a Ma-jomház melletti falon. Kopott szőrű csim-pánz pislog, egykedvűen forgatja a kiürült nápolyis zacskót, amit az imént dugott be hozzá egy kövérebb férfi. Beleszagol, az-tán elejti, egy utolsó pillantást vet a ketrec előtt csoportosulókra, majd ülőgumóját felénk fordítva néhány négykézláb lépést követően lomhán fellendül az egyik fatör-zsre, leül és onnan néz el a látogatók feje felett a város irányába.

Később a fiaimat viszem a Ligetbe. Jó-nással tartunk a Hősök tere felé (Az is a Liget? Valamiképpen igen.) az And-rássy úton. Az új utcablák fölött vagy alatt még ott virítanak a pirosan áthúzott Népköztársaság útja feliratú régebbi utca-táblák. Nem ritka, hogy errefelé tüntetés-be botlani. Ezúttal is ez a helyzet. Ahogy a tér felé tartó tüntetőkön átkígyózva kö-zeledünk kézen fogva a szónoklatok felé, egyre hangosabb a már összegyűlt tömeg skandalása. Jónás rám pillant és megkér-di: „Mit kiabálnak? Hogy Esztergom!” Hallgatózom. „Nem – állapítom meg – azt kiabálják, hogy Vesszen Horn!”

A két kisebb fiam másfajta időkben tölti idejét a Ligetben. „Itt minden cigány a ba-rátunk!”, jelentik be. „Nem kell aggód-notok, megvédenek bennünket!” Aztán az egyik valamikor, talán tizenkét éves, dühtől könnybe lábadt tekintettel szá-mol be valami összefüggéstelen történet-ről, amelyben egy kés is szerepet játszik. Esetleg egy kés, amit ő visz majd a Liget-be magával, mert most neki kell valakit megvédenie.

Ide kívánczik Halász Péter 1956-ról szóló, *Herminamező* című filmjéből a Zsi-bi halálát megéneklő vers részlete, végül is ez is a Városligettel kapcsolatos szemé-lyes emlékeim közül való. Halász ezzel gyarapította a Ligetről szóló legendákat: „Atyám ki lébolsz fent a mennyben / ka-meld e bús vakert kicsit / kinyírták tegnap künn a réten / a legbaróbb vagányt, Zsi-bit / a legbaróbb vagányt, Zsibit...”. És ha már Péter, akkor a PeCsa-beli emlék is ide tolakszik, midőn 1991-ben, *Amerikából hazatérve bemutatja nagymamájáról ké-szült színdarabját, Az ő, aki a sisakkészítő gyönyörű felesége volt* címűt.

A szerző 1965 nyarán a Városliget környékén (háttérben a SINOSZ kertje)



© Can Togay. Fotó: Uzsák István

Sokat gondolkodtam egy időben a Vá-rosliget felől. Úgy éreztem, hű lenyomata annak a városnak, Budapest-Helsingör-nek, amelyben élek. A Vajdahunyadvárat Fortinbras várának képzeltem, a Széche-nyi fürdőt a dán királyi palotának, a hul-lámvasutat a szellemjelenés, az állatkerti mozit a színészek gyilkosságot leleplező filmelőadása helyszínének, a Vidámpar-kot a várbéli vigasságokénak és a nagy medencét Hamlet és Laertes nagy vívása víz alatti porondjának.

Egy alkalommal, életem egy útelágazá-sához érve, hogy tisztán lássak, az íróas-zaltól elsiettem a Ligetbe és ott egy platán tövében döntöttem a továbbiakról.

De a legjelentősebb városligeti helyszí-nek mégis a megnevezetlenek maradtak, ahová ki tudja, hogyan, mikor kevered-tem. Ismerősként bukkannak fel váratla-nul, hogy aztán azon nyomban meg is fe-ledkezzem róluk. Bokrok között ösvények, egy-egy útkanyarulat, egy romos épület, valaha volt kavicsok nyoma, virágágyások, rácsos szemétkosarak.

És a sildes sapkás, karszalagos csósz, aki szöges végű, göcsörtös botjával fölszur-kálta az elejtett papírt, az üres cigarettás-dobozokat és a használt átszállójegyeket.



© eredeti fotó: Lugosi László, © fotó fotója: Kóvári György Mária

Can Togay és Gyarmati István valamikor a hetvenes években

Hogyan, milyen formában és milyen közvetítők útján terjedtek szét rekordsebességgel egész Európában a forradalmi orosz művészet tanai? Ki hozta az orosz konstruktivizmus hírért Berlinbe, Bécsbe és aztán Budapestre? Honnan tudhatták, akik nem jártak akkoriban Oroszországban, hogy hogy néz ki mondjuk egy szuprematista kép? Itthon még soha nem közölt korabeli fotók moszkvai kiállításokról. És adalékként: hogyan maradtak meg Uitz Béla főművei, és sok évtizedes rejtegetés után honnan kerültek elő?

— Bajkay Éva

HOL A KONTEXTUS?

A művészet forradalma – Az orosz avantgárd az 1910–1920-as években kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában a felfedezés erejével hat, hisz eddig így együtt sehol be nem mutatott, eredeti, sokáig rejtve őrzött műveket láthatunk Oroszországból. Azt azonban sajnálhatjuk, hogy miért nincs mellette ezúttal igazán jól kapcsolódó magyar avantgárd anyag. Kihaszírlatlanul maradt egy jó alkalom, mely a magyar művek nemzetközi kontextusba helyezésének gyakorlatát nemcsak folytathatta volna, hanem ezúttal valóban közvetlen, személyes kapcsolatok felmutatásával a magyarok nemzetközi közvetítő szerepét hangsúlyozhatta volna az orosz modernizmus első európai továbbvitelében. Hogy ez elmaradt, nem a kiállítás magyar rendezőjén, a Magyar Nemzeti Galéria főosztályvezetőjén, Gergely Mariannon múlhatott, hiszen már sok része és nagy gyakorlata volt a modern művészet párhuzamos jelenségeinek felmutatásában.¹ Miért nem tekintette a múzeum ezúttal is célnak a kontextusba helyezést? Talán úgy vélte, hogy több időre, kutatásra lenne még szükség, noha gazdag szakirodalom áll rendelkezésre,² és az elsődleges közvetítő, Uitz Béla több mint félezer műve megtalálható a Magyar Nemzeti Galéria törzsanyagában.³ Fő műveiből, *Ikonanalíziseiből* a II. emeleti állandó kiállításon három látható, de a kapcsolat ezekkel nehezen fellelhető, jó lett volna akár csupán egy figyelemfelkeltő kamaratárlat az orosz kiállítás közelében. Ez nemcsak a hazai, hanem a külföldi látogatóknak is újat mondhatott volna akkor, amikor tavaly óta világszerte fontos kiállításokkal ünneplik Malevicset, illetve a modern mű-

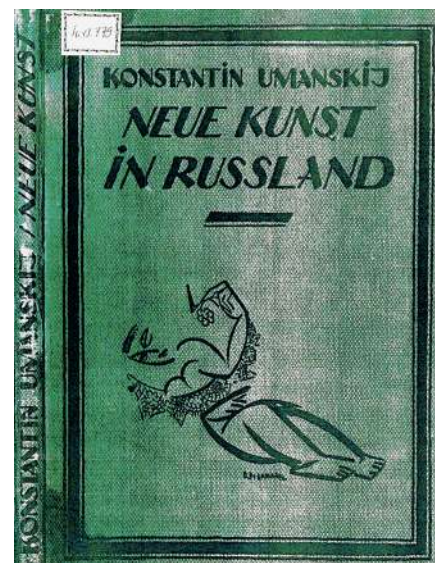
vészet fordulópontjának tekinthető *Fekete négyzet*, illetve *Vörös négyzet* keletkezésének százéves jubileumát.⁴

A művészet forradalma egybeesett az I. világháború kultúrát is megrengető eseményeivel. Oroszországban már a megkövesedett cári rendszer bukását hozó forradalom előtt új utakra indultak a nyugati izmusokat ismerő, az akadémiákkal szemben radikálisan újat akaró orosz avantgardisták. Történelmi idők voltak. Ezt a Geréb Anna által válogatott remek filmrészletek jól érzékeltetik a Nemzeti Galériában. A festmények figuratív és absztrakt vonulatához most a korabeli orosz filmművészet kockái adják a másfajta kontextust. A történelmi filmkockák mellett a régi orosz művészet tradíciójára is rámutat a kiállítás, melyet a pravoszláv vallás ikonjai jelentettek szigorú szakrális formarendjükkel, tiszta színeikkel pl. Kandinszkij, Malevics, Tatlin és mint látni fogjuk, Uitz művészete számára.

Kérdésünk most az, hogy került kapcsolatba 1920 körül az orosz avantgárd eredményeivel a magyar művészet? Jelen esetben főleg Uitz Béla újítva továbbvivő, eddig nem eléggé közismert szerepét emelem ki.

„Ha valaki a konstruktivizmust a Ma kebelén és Berlinben Kállai- és Moholy-nál megindította, úgy... én vagyok az. Én voltam, aki életét kockáztatva átmentem Oroszországba, összeszedtem egy csomó fényképet, és elküldtem Kassáknak... 1921-ben. Ott kezdődött a legpimaszabb expropriálás – Kassák egyszerűen ezen fényképek elhallgatásával saját képarchi-tektúráját kezdte ezen fényképekből csinálni. Még eddig konstruktivizmusról szó-

nem volt. 1921 őszén, visszajövet Berlinben találkoztam Moholy-, Kállaival. Két teljes éjjel-nappal gyúrtam mindkettőt, hogy ne legyenek marhák, mert a konstruktivizmus magja a centrális művészeteknek. Nagy kinnal elfogadták (ha Kállaiban és Moholyban van bátorság, úgy bevallják ezt). Haza – illetőleg Bécsbe – jövet sorra került Kassák, de kisült az időközbeni munka, ők a polgári radikalizmussal, anarchizmussal szakítani nem akartak, otthagytam őket. Konstruktivizmusról még szó sem volt. (Közben csináltam az *Analízist*.) 1922-ben indult meg az Egység, ott jöttek az első orosz konstrukciók, és Kassákék ferde játéka kisült. A konstruktivistákat én hoztam. Magam is csináltam azokat a nagy konstrukciókat, amelyek később a bécsi Kunstgewerbe Museumban voltak kiállítva.”⁵



Konstantin Umanskij: *Neue Kunst in Russland 1914–1919*. Potsdam–München, 1920. Címlap, OSZK

Uitz oroszországi útjának megvolt az előzménye: mégpedig amikor Konsztantyin Umanszkij moszkvai egyetemista, az 1919–20-as orosz modern kiállítások, mozgalmak lelkes híve előadást tartott 1920 novemberében a külföld felé nyitó bécsi művészkör, a Freie Bewegung helyiségében, a *Ma* folyóirat szervezésében. Ne felejtjük, hogy októberben itt nyílt meg Uitz Béla és a német expresszionista festő, Erich Heckel kiállítása. „Eljött egy szőke fiatalember, Umanskij, a TASZSZ bécsi kiküldöttje,⁶ akinek sógornője a *Der Abend* című lap szerkesztőjének a felesége volt – ők megvásárolták tőlem a képet.” (Az *Emberiség* című műről van szó Uitz visszaemlékezéseiben.) 1920 februárjában a Kiepenheuer potsdami és a Goltz müncheni kiadónál⁷ megjelent az ifjú Umanszkij *Neue Kunst in Russland 1914–1919* című összegző könyve ötvennégy képpel. A fotókat Moszkvából hozhatta magával (ajándékozott is belőlük Uitznak, amin egy *Csendélet* volt a Cézanne-t követő Maszkovtól), s nem lehet véletlen, hogy amiről kapott fotót, az mind figuratív alkotás volt, míg szövege a legújabb tendenciákat, a kuboexpresszionista és konstruktivista törekvéseket hangsúlyozta. Umanszkij utószavából megtudjuk, hogy ekkor az Orosz Művészek Nemzetközi Irodája Kandinszkij és Tatlin vezetésével célul tűzte ki az orosz avantgárd külföldi propagálását; előadások, infóanyagok, fotók és nyomtatványok segítségével felújítani az I. világháborúban megszakadt kapcsolatokat. Így került sor arra, hogy szakembereket küldtek (Ehrenburgtól Umanszkijig) Európa nagyvárosaiba Párizstól Bécsig. Umanszkij bécsi előadásáról Uitz számolt be lelkesen a *Jegyzetek a Ma orosz estélyéhez* címmel a *Ma* 1921. február 15-i számában: „Nevek, amelyek ma már fogalmak – Marc Chagall – Kandinski (sic!) – Archipenko – Malevitsch – Tatlin. Minden név egy stáció a szellemi forradalomban és hogy ezek a művészek valamennyien Oroszországban élnek, nem véletlenség.” Az új orosz művészet lenyűgözte Uitzot. Malevicstől a képsímban kísérletező legelvontabb vizuális értékkeresést emelte ki, s ennek ellenhatásaként Rodcsenko fekete-fehér anyagkísérleteit, Tatlin térkompozícióit, míg végül felvetette Umanszkij nyomán a proletkult veszélyét is. A „bolsevik pszeudokultúrával” szembeállítva azt hangsúlyozták, hogy a gazdasági nehézségek ellenére az orosz állam támogatja az

UNOVISZ szuprematista fakultásának kiállítási enteriőrje, Moszkva, 1921. Vintage print, 108×165 mm, hátán a Narkomprosz IZO Reprodukciós műhelyének bélyegzőjével (Uitz hozta a fotót 1921-ben Moszkvából), magántulajdon



új szellemiséget a művészetben, az 1919-es téli szezon 13 kiállításából a *Tárgynélküli művészet és a szuprematizmus*, a Malevicset követő UNOVISZ (Az Új Művészet Hívei) és a Tatlin-hívő OBMOHU (Fiatal Művészek Társasága) csoportok munkáját tartva meghatározónak.

Mire Uitz cikke megjelent, addigra ő már, jórészt a fenti információk hatására Moszkvában volt, a kommunista párt – még nem tag – kiküldöttjeként utazott tapasztalat- és kapcsolatszerzésre a Kommunista Internacionálé III. kongresszusára (1921. 06. 22 – 07. 12.) 1921 januárjától augusztusig. Uitz hazatértéig, a *Ma* folyóirat 1921. augusztusi számáig sógora, Kassák Lajos mellett helyettes szerkesztőként szerepelt és a híryanagban még jelezték a minden bizonnyal Uitz által küldött reprodukciókat Moszkvából: „Punin–Tatlin: Az üvegtorony, 1920. Pétervár; Rodtschenko, Rosanova, Udalcowa, Malevitsch, Kandinszkij, Klun, Tatlin, Konobu, Manebar, Lissitzky legújabb munkáiról.” A *Ma* 1921-es számai azonban nem ezekből közöltek, hanem Bortnyik áprilisi mappája után hét linóleummetsszel Kassák *Képarchitektúra* tanulmányát hirdették, Kállai Ernő cikkeiket publikálták Moholy-Nagyról és Kassákról. Tehát míg művészetében igen, az írásokban nem a moszkvai avantgárd, hanem Berlin és Párizs felé fordult Kassák. Csak az 1922. május 1-i számban hozta le Tatlin *Üvegtoronyát* a küldeményben említett Punin-brosúra (Pétervár, 1920) alapján. E számban már nem szerepelt Uitz helyettes szerkesztőként, ez mutat-

ja, hogy valóban kenyértörésre került sor. A személyes túlzásoktól sem mentes többségi viták vezettek ahhoz, hogy Uitz Béla a költő és újságíró Komját Aladár-al Bécsben másik lapot indított *Egység* címmel, amelyben ő közölte a Moszkvából magával hozott manifesztumokat. Az 1922. májusi első számban Uitz hosszú, lelkes költeményt szentelt személyes élményeinek *A moszkvai nagy ünnep* címmel: „Összerobban tény és absztrakció: a szellemi harc két ellenpólusa” – írja, és ne felejtjük, hogy ekkor alkotta legszebb tusfestményeit a moszkvai templomokról és utcarészletekről.

Uitz őszinte alkotói kíváncsisággal kereste fel az 1920 novemberében kialakított összművészeti moszkvai VHUTEMASZ (Felsőfokú Művészeti-Technikai Műhelyek) főiskolát, annak műtermeit és kiállításait. Ott, a Cézanne-klubban látta Malevicsnek és követőinek, az 1920-ban Vityebszkben alakult UNOVISZ (Az Új Művészet Hívei) csoport fiataljainak elvont, az univerzum rendjéről álmódó geometrikus absztrakt kompozícióit. A Chagall által 1919-ben alapított főiskolát Liszickij, majd az általa odahívott Malevics 1920-ban új eszméik szerint szervezte át. A kubizmus, futurizmus és a szuprematizmus képépítési rendszerére alapozták a kurzusokat a dekorációs műhelyben a falkép és a színpadkép kialakításáig jutva. Uitz érdeklődésére vall, hogy három enteriőrfotót is megőrzött a kubista csoport tanmunkáinak moszkvai kiállítási faláról, de a szuprematista részleg két sorban bemutatott képei még jobban

érdekeltek (ezekből öt enteriőrfotót őrzött), köztük a dinamikusán átlósan kialakított városrendezési elképzelésekig. (Lásd: *Egység* 1922. 2. sz. 10. o.) Moszkvába hozták 1921. június 4–8. között Malevics UNOVISZ csoportjainak kiállítását, Uitz tehát saját szemével is láthatta az utópikus terveket.

Uitz mint emigráns nem mehetett Magyarországon keresztül Oroszországba, így Péterváron és Berlinen át utazott visszafel is, ekkor nyílt alkalma a német fővárosban találkozni a magyar kollégákkal; ekkor robbant ki az Uitztól idézett vita. Máig kevésbé ismert tény, hogy Uitz nemcsak Kassáknak küldött fotókat 1921 elején, hanem össze is gyűjtött több mint száz fotót, többségükben a Narkomprosz IZO (Közülatásügyi Népbiztosság Képzőművészeti Osztályának) reprodukciós műhelyét jelző pecsétekkel a hátoldalon. 1920-ban ilyen fotókat küldtek Moszkvából a távoli városokban nyílt Szabad Művészeti Műhelyekbe az eljövendő művészek oktatására, illetve az ott kiállítandó képek kísérőjeként. Sajnos az orosz szakirodalom eddig ezekről nem szólt, pedig művészetterjesztő funkciójuk nemcsak az ország távoli vidékein, hanem külföldön is fontos volt.⁸

Uitz személyesen láthatta a kongresszus tiszteletére rendezett kiállításon Malevics szuprematista képeit, a modern művészet „ikonjait”. Ezek jelképi erővel hordozták az új művészet lényegét, a „szupremus” (latinul legfelsőbb) csoportban a világ szerkezetét tételtek a tiszta színekkel kitöltött geometrikus formák rendszerében, a képfelületet dinamizáló formákkal az

irracionális végtelen felé törekedve. Uitz személyesen is megismerkedett Malevics-csel, aki mély benyomást tett rá, és aki neki ajándékozott egyet az 1921 januárjában frissen megjelent, kis, litografált *Szuprematizmus 34 rajz* című mappából. Ennek első európai hírvivője lett Uitz egy év múlva Bécsben. Malevics rajzaiból ötöt közölt, anyagi nehézségek miatt saját linómetszet átiratában (az orosz művész elnézését kérve) és a Malevics-szöveg magyar fordítását némileg rövidítve. Az ábrákat saját magyarító szövegével látta el, ami a két művész ritka együttműködését bizonyítja az *Egység* 1922. szeptemberi számában. Uitz megértette, hogy Malevics fekete négyzetében érte el az eddigi művészet a 0 pontot, s tovább magyarázta saját elképzelését, hogy a fehér a fehérén vagy a fekete a feketén legtisztább bizonyítása az „uni-színnek”, ami a négyzet „uni-formájához” társul. A konstruktivista szerkezetek és a tiszta érzet, a spirituális értékek további értelmezése helyett Uitz azonban nemsokára az individualizmus tagadásába csapott át a produktivizmus és a proletkult erősödése idején, noha grafikai bizonyítják, hogy magával ragadták az orosz mesterek tanításai. A széles körben tájékozódó Uitzot megérintették az anyag, a szervezés és a hasznosítás szempontjai is. Tatlin és a továbbiak publikálására az *Egység*ben nem került sor, talán azért sem, mert utána 1922-ben a rivális lapok, a *Ma* Bécsben és a *Vesce/Objet/Gegenstand* Berlinben tették közzé ezeket, a holland *De Stijl* és más folyóiratokról most nem beszélve.

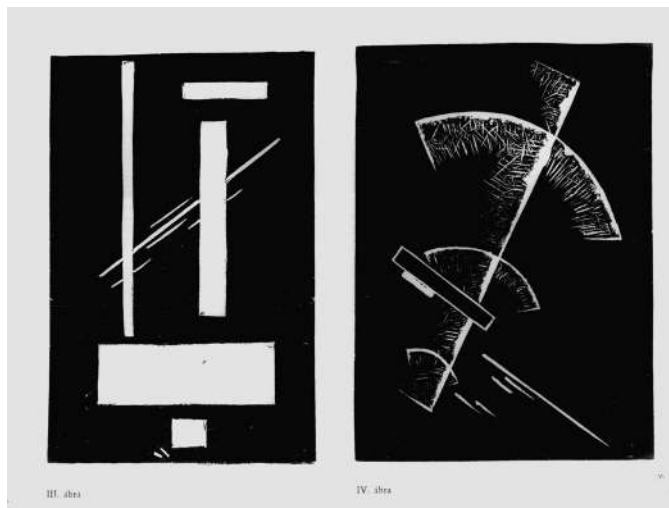
Moszkvában az INHUK (Művészeti Kultúra Intézete) előadásait is látogatta Uitz, melynek Kandinszkij volt 1920–21-ben első vezetője, programjának kidolgozója. Lírai absztrakt olajképein az 1910-es évek közepén kezdett kozmikus vízióinak sorát folytatta. Ezek közül ötnek a fotója került Uitzhoz (a *Fehér*, 1920 című kép jelenleg a bécsi Albertina kiállításán látható). Ezeket a magyar művész a német expresszionizmus jelenségének ítélte, elismerve őket a polgári művészet legmagasabb fokaként, noha a formaelemek pszichológiai hatásának keresése távol állt Uitz festői gyakorlatától. Az INHUK-ban nem volt folytatható a színek és formák tudományos alapú kombinációjának elmélete, ezért Kandinszkij 1921 őszén a weimari

Kazimir Malevics: *Szuprematizmus 34 rajz* című kiadványa, 1920. UNOVISZ, Vityebszk, 1921. Címlap | Forrás: Larissa A. Shadowa: *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Drezda, 1978. 63. kép



Bauhaus tanári állását választva elhagyta Oroszországot.

Az Uitz által megőrzött fotókon túl azt szeretném kiemelni, hogy Uitz volt az, aki az orosz avantgárd manifestumaiból jó néhányat a világon elsőként publikált külföldön (sajnos csak magyarul), sőt kommentálta is 1922-ben az *Egység* című bécsi folyóiratban.⁹ A magyar lapok közül tehát nemcsak a *Ma*, hanem a vele rivalizálni akaró *Egység* is nemzetközi információs fórum lett.¹⁰ Megjelenése szerényebb, propagandája kisebb volt, nem az egyetemes modernizmus egészére, hanem csak az orosz egy részére fókuszált. Uitz kimondott célja volt: „az orosz képzőművészet egyes fejlődési szakaszait képviselő iskolák programjainak és legjellegzetesebb alkotásainak a közlése.”¹¹ Az orosz művészet helyzete címmel bevezetőt írt a két részben közölt orosz avantgárd anyag elé és hatot megjelentetett az általa Moszkvában gyűjtött reprodukciókból. Az *Egység* második számában Pevsner és Gabo ún. *Realista manifestumában* publikálta céljukat: világmegeérzéseinket a tér és idő formáiban valóra váltani, s a művészet legfontosabb elemét a kinetikus ritmusokban megtalálni.¹² Uitz nem ezzel az 1920-as írásos dokumentummal kezdte az orosz avantgárd manifestumainak külföldi közlését, talán azért sem, mert visszautazásakor már a produktivizmus gyakorlati szempontjai erősödtek. Első moszkvai élményei közé tartozott 1921. március 18-án a Konstruktivisták első munkacsoportjának megalakulása. Az ő programjukat tette elsőnek közzé, az ekkor épp a leg-



Illusztrációk Uitz Béla a szuprematizmushoz írt kommentárja mellett az *Egység* bécsi folyóirat 1922. 3. sz. 10. oldalán. Malevics rajzairól Uitz készítette a linóleumkliséket, OSZK

OBMOHU kiállítási enteriőr, Moszkva, 1921. Vintage print, 161×223 mm, hátán a Narkompros ZO Reprodukciós műhelyének bélyegzőjével (Uitz hozta a fotót 1921-ben Moszkvából, repr. *Egység* 1922. 2. sz. 8. oldalán), magántulajdon

több művészeti posztot betöltő, Uitzhoz személyesen is legközelebb álló Rodcsenko és felesége, Sztjepanova kiáltványát. Nem 1919-es kiállításuk Uitz által is birtokolt enteriőrfotóival illusztrálta az anyagot, hanem a hozzájuk kapcsolódó fiatalok konstrukcióinak reпрóival: Stenberg *Híd-részlete* (1921) és Johansen (Johanson) *Mértani konstrukciója* nyújt elképzelést az OBMOHU bemutatkozásáról (a Stenberg testvérek, Medunyeckij, Denyiszovszkij stb. konstrukcióinak különálló fotóit is őrizte Uitz), és egy enteriőrkép a lécekből, kartonból, drótból tervezett térkonstrukciókkal, fent Rodcsenko emblemikus *Függő konstrukció*jának részletével. Emellett egy szuprematista tervrészlettel zárta az *Egység* 1922. júliusi számát az UNOVISZ munkáiból, mintegy jelezve a kétféle irányzat együttes jelenlétét.

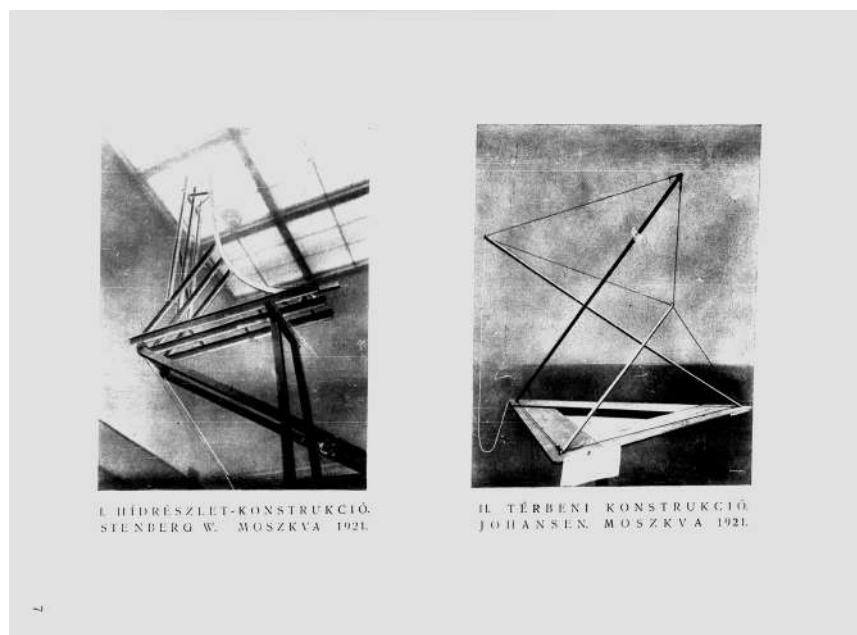
Ez is bizonyítja, hogy Uitznak a legkövetlenebb kapcsolata Rodcsenköval alakult ki, aki 1920–21-ben a VHUTEMASZ festészeti fakultásának vezetője volt (majd 1930-ig a Féműhelyé, így 1926 végétől együtt dolgozott Uitzzal az immár átszervezett VHUTEIN-ben, melynek tanári meghívására Uitz Párizsban tartózkodási engedélyt nem kapva Moszkvába költözött). Rodcsenko fakonstrukciói – nem maradtak ránk csak vázlatai és fotói – a kiszámított, egymásba zárt háromszög vagy körformák primitíven megoldott szerkezeteivel kevésbé hatottak Uitzra. Az OBMOHU (Fiatal Művészek Társasága)



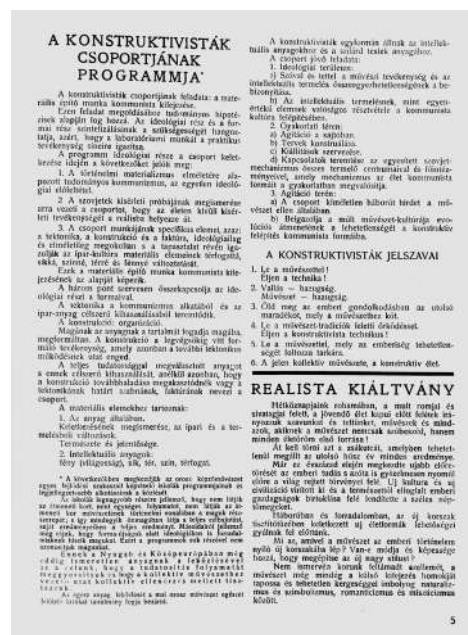
csoport az anyag primátusát hirdette Rodcsenko nyomán; Uitz az 1921 májusában és júniusában rendezett moszkvai kiállításait látta. Ekkor Malevics szuprematizmusa és Rodcsenköék konstruktivista irányzata egyszerre hatott a moszkvai főiskolán, az 1919-ben alakult német Bauhaus iskolához hasonló VHUTEMASZ-ban. A műalkotás alapvető esztétikai sajátosságait

gait részben a régi művészet alkotásainak elemzésével határozták meg, miközben elemi anyag-, forma- és fakturakísérleteket folytattak.

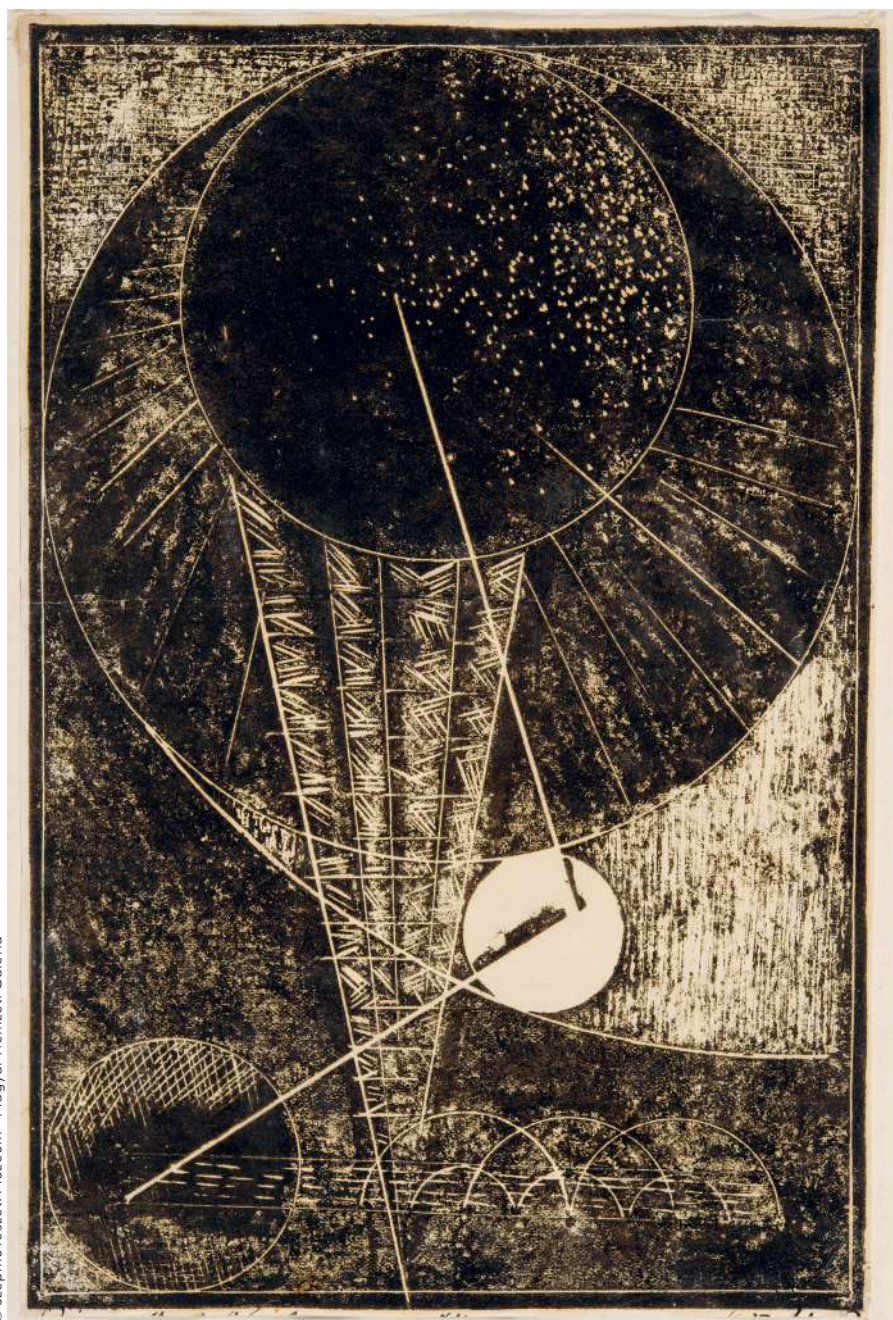
Amikor az INHUK-ban Kandinszkij utóda Rodcsenko lett, aki anyag- és szerkezetközpontú konstruktivista elveket vallott, megalakította az objektív analízis csoportot, melynek keretében 1920-ban



Két konstrukció az OBMOHU kiállításról az *Egység* folyóirat 1922. 2. sz. 7. oldalán (Uitz hozta fotójukat 1921-ben Moszkvából), OSZK



Orosz avantgárd manifesztumok a bécsi *Egység* folyóirat 1922. 2. sz. 5. oldalán, OSZK

Uitz Béla: *Analízis XXII*, 1921/22. Linóleummetszet, 302×200 mm, SzM – MNG, G 69.30

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

kiadták elméleti cikkét a *Vonal* szerepéről, ami Uitzra a művekkal együtt nagy hatást gyakorolt. Rodcsenko szögezte le Uitz számára példaadón, hogy nem az izmusok összefoglalása, azaz „Nem a szintézis, hanem az analízis a motor” (*X. Állami kiállítás katalógusa*, Moszkva, 1919. január).

Amikor Uitz 1921 szeptemberében újra munkához látott az osztrák fővárosban, szakított korábbi kuboexpresszív stílusával és belekezdett egy nonfiguratív sorozat megalkotásába. Az *Analízis* sorozat nemcsak nevét kapta Rodcsenko elveiről, hanem az ő 1919-es grafikai mappája¹³ nyomán készült; ezt Uitz jól ismerte, az orosz művész ajándékként két linómet-

szettel is rendelkezett belőle. Rodcsenko éppen Uitz moszkvai tartózkodásakor publikált híres 1921-es manifestumában fordult a vonal felé. Úgy tartotta akkor, hogy a vonal a képfelület fő építőeleme, mely legyőzi a szint és a faktúrát, és semmi feleslegeset nem enged érvényesülni a kép lényegi felépítésében. Uitz professzionálisan, kiváló grafikus tehetségével alkotta meg Rodcsenkóénál hat-nyolcszor nagyobb méretű linómetszeteit.¹⁴ Számára is a grafika volt a formakísérletek egyedül lehetséges és adekvát módja. Az olcsó, önerővel könnyen alakítható linóleummetszés a körülményeknek megfelelő sokszorosító eljárásnak mutatkozott Uitz

számára is. A kör- és négyszög formákban megtehető egyensúlytól a különböző erőhatások, széthúzás, csúsztatás, áthatás és változatos metszévonalak intenzív festői képletekként nyertek Uitznál megfogalmazást. Legszebb lapjain egyensúlyba került az intellektuális vonal és az érzellemmel teli faktúraalakítás.

Ugyanakkor Rodcsenko felesége, Sztyepanova 1919–21 között az oktatás mellett dolgozott az INHUK-ban is mint tudományos titkár, miközben alkotta dinamikus figuratív kompozícióit, a kubisztikus térformálás továbbfejlesztett sajátos változatait (*Két táncoló figura*, 1920). Félabsztrakt kompozíciói az alakok és a térformálás geometrizáltságával példaként szolgáltak Uitz számára (*Harc*, 1922). A személyes kapcsolatról az Uitznál megőrzött további fotók tanúskodnak (*Dámapjátékosok*, *Nőalakok*, 1920).

Az orosz hatás bécsi átértelmezése terén a legfőbb eredmény 1922-ben Uitz öt, szintetizáló, 1,5x1,5 m-es olajképe, melyeket többnyire *Ikonanalíziseknek* nevezett, néhány hasonló akvarellkompozícióhoz hasonlóan. Ezek részben az orosz ikonművészet, részben az avantgárd búvóletében születtek, de nem spekulatív elemzések, hanem expresszív, öntörvényű átiratok voltak. Így lett Uitz Béla nagy olajképeivel 1921–22-ben a keleti tradíció ritka, nyugati továbbvivője. Ezeket az absztrakt műveit maga a mester is csak 1970-ben látta viszont, mert amikor 1938-ban formalizmus vádjával sztálini börtönbe került (mint korábban Malevics is rövidebb időre), társa megmentette, a család pedig eldugta őket, s csak 1970-ben, hazaköltöztetésekor sikerült sok könyörgés után előkeríttetnem egy szekrény mögötti rejtékből. Azóta a Magyar Nemzeti Galéria kiemelkedő darabjai, melyek a magyar avantgárd nagy nemzetközi kiállításával bejárták az egész világot, ismertek lettek, de sajnos még nem kerültek korabeli orosz anyaggal kontextusba.

1920-ban Rodcsenko állt a vásárlási bizottság élén is, a festészeti múzeumok irodáját vezette, mely csaknem több ezer avantgárd művet szerzeményezett és küldött szét vidékre, köztük Jekatyerinburgba (idén áprilisban nyílt először átfogó kiállítás 17 regionális múzeum anyagából a moszkvai Zsidó Múzeumban). Az akció 1920-ban az új művészet terjesztését szolgálta, a sztálini időszakban viszont ennek a távolban rejtőzködésnek volt kö-

Uitz Béla: *Harc*, 1922, olaj, vászon, 155×143 cm, SzM – MNG, ltsz.: 72.35 T



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Uitz Béla: *Ikonanalízis Szentháromsággal és két szenttel*, 1922, olaj, vászon, 156×143 cm, SzM – MNG, ltsz.: 72.37 T



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

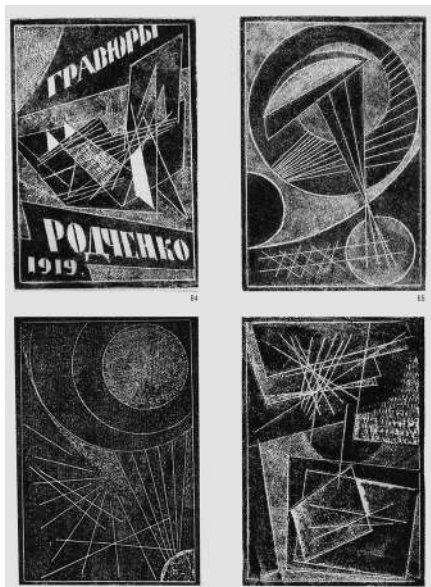
szönhető az elítélt „formalista” alkotások megmaradása. Előkerülésük napjaink nagy felfedezése! Így van ez a Jekatyerinburgból érkezett, most a Nemzeti Galériában látható anyaggal is, amelynek darabjaival Uitz 1921-ben eredetiben már nem találkozhatott, mert addigra eltűntek Moszkvából. Fotókat kaphatott, amiket örömmel gyűjtött. A most látható anyagból Uitz Liszickij egy sokszorosí-

tott grafikája a *PROUN 1.a – A Híd* fotóját őrizte további hét PROUN (Az új megszi-lárdításának tervei) jórészt ma már fellelhetetlen korai olaj, vagy mint ez esetben is, gouache képek fotói mellett. Liszickij 1921-ben főleg a külföldi kiállítások szervezésével foglalkozott, az év végétől Berlinben volt, új világépítést hirdető alkotásai hatottak Kassákra is, aki mint festő-építész-konstruktőr az 1919–20-ban

rajzolt, festett és Oroszországban először litografált PROUN-okat népszerűsítette „átszállóhelyként a festészet és az építészet között”. Jellemző, hogy Liszickij egyik konstrukcióját és a manifesztumot nem Uitz közölte, hanem az *Egység* orosz sorozatának szeptemberi lezárása után a *Ma* 1922 októberében – Kassák Berlinből kaphatta meg ezeket lapmunkatársa, Moholy-Nagy révén.

Uitz Béla a művészileg legizgalmasabb időszakban volt Moszkvában. Távozása után, 1921 őszén megkezdődtek az avantgárd elleni politikai fellépések. Bezárták a Pevsner testvérek „kapitalista kultúráként” elítélt műtermét, utánuk Kandinsz-kij és Liszickij is Németországba mentek a szaporodó rossz előjelek miatt. Liszickij és Ehrenburg még orosz állami propaganda pénzen indíthatták meg a *Vescs/Objet/Gegenstand* című folyóiratot Berlinben három nyelven. Az orosz klasszikus avantgárd nyugati megismertetésében a szakirodalom sajnos máig kiindulópontnak tekinti, sőt egyoldalúan túlértékeli az 1922 őszén megrendezett felemás berlini orosz kiállítást.¹⁵ A politikai enyhülés idején Közép-Európa szinte versengett a klasszikus orosz avantgárd közvetítésében, melyben Uitz korábban, elsőként vette ki részét.

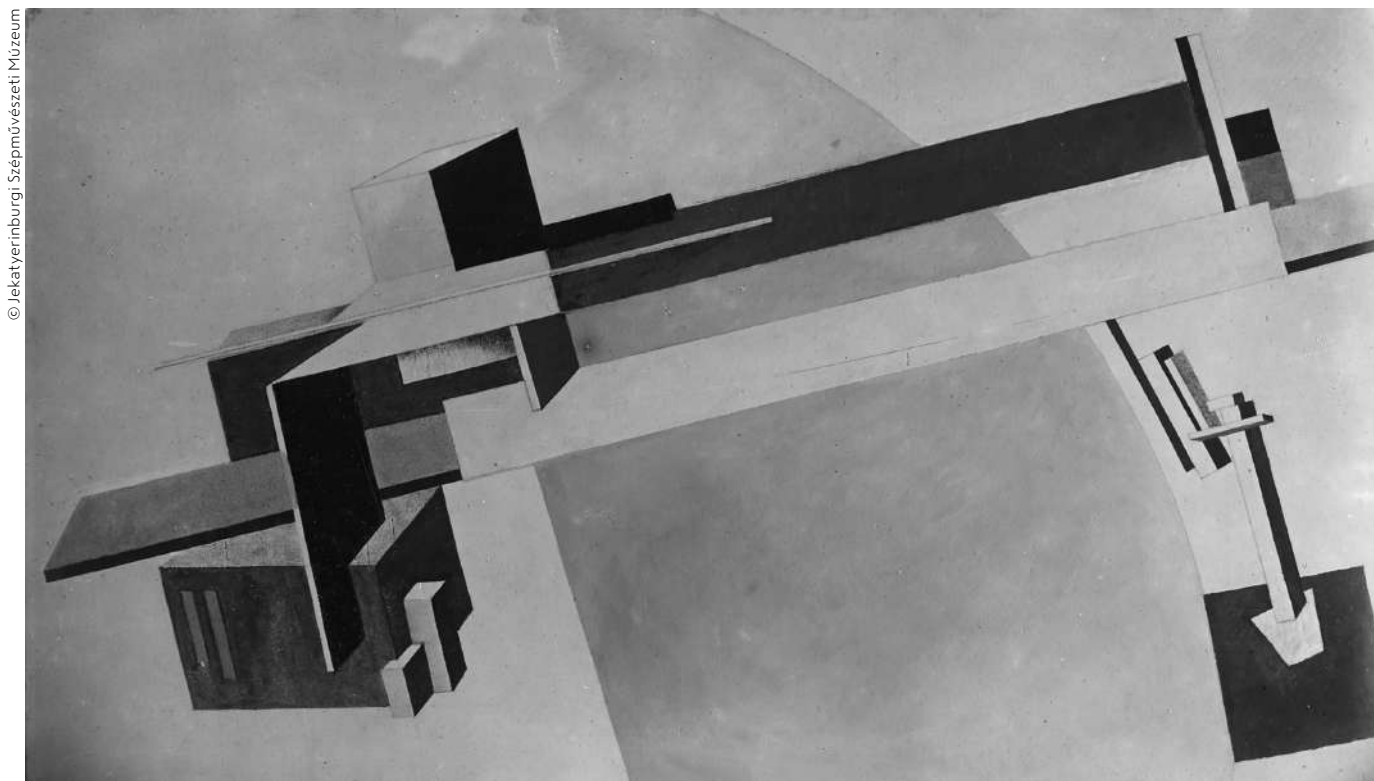
Az avantgárd közvetítésének elsőbbségi vitáiban talán lassan méltó helyére kerül és nemzetközi elismeréshez is jut Uitz Béla, aki gyűjtötte az orosz művészek fotóit,



Alekszandr Rodcsenko: *Linóleummetszetek*, Mappa. Moszkva, 1919. Forrás: Rodtschenko–Stepanowa: *Die Zukunft ist unser einziges Ziel*. Katalógus. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Bécs, 1991. 157. oldal



Varvara Sztjepanova: *Két táncoló figura*, 1921. Vintage print, 137 mm, (Uitz feltehetően a művésztől kapta ajándékba a fotót, 1921-ben, Moszkvában), magántulajdon



El Lissitzkij: *PROUN I.a – A Hid*, 1919. Litografált változata 37×52,5 cm, Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 256 (Kiállítva MNG 2016)

manifesztumaikat terjesztette, újításait saját művein egyénileg továbbfejlesztette. Sajnos, ha ez alkalommal nem is sikerült a Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeumban rejtve megőrzött alkotások mellé tenni Uitz ugyancsak titkon megmaradt, az orosz modernnekhez kapcsolódó, kiváló alkotásait, bízunk abban, hogy egyszer Kassák, Moholy-Nagy, más magyar művészek és kritikusok ismert közvetítő szerepével együtt a maga teljességében fel lehet mutatni a klasszikus orosz és magyar avantgárd komplett viszonylatrendszerét.

• • •

1 Gergely Mariann vezetésével: *Depero, a futurista*. A Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto anyagából és *A futurizmus hatása a magyar avantgárd művészetben*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2010; *Monet, Gauguin, Szinyei Merse, Rippl-Rónai. Impresszionista és posztimpresszionista remekművek a jeruzsálemi Izrael Múzeumból és a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria anyagából*. Budapest, 2013; *Dada és szürrealizmus. Átrendezett valóság. Az Izrael Múzeum anyagából és Alkotói stratégiák a magyar művészetben a dada és a szürrealizmus vonzásában*. Kiállítás a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galériában, 2014. További példák a párizsi huzamos bemutatásra *Chagall* kiállítás a párizsi

Musée du Luxembourg anyagából és mellette a Kolozsváry Marianna rendezte *Ámos, a „magyar Chagall”*. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2013; *Rippl-Rónai és Maillol. Egy művészbárátság története*. Földi Eszter rendezésében, a párizsi Musée Maillol és Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria együttműködésével. Budapest, 2014.

2 Passuth Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgárd művészet témaköréből*. Budapest, 1996.

3 Bajkay Éva: *Uitz Béla*. Monográfia és oeuvre katalógus. Budapest, 1987.

4 Bécsben, az Albertinában látható 2016. június 26-ig a *Chagall bis Malewitsch. Die russischen Avantgarden* kiállítás a szentpétervári Állami Orosz Múzeum anyagából.

5 Uitz Béla levele Genthon Istvánnak, Bécs, 1925, MNG Adattár. Közölve: Bajkay Éva: *Uitz Béla szemtől szemben*. Budapest, 1974. 117–118. o.

6 Konsztantyin Umanszkij (1902–1945) csak az egyetem elvégzése után, 1922–31 között volt az orosz hírügynökség munkatársa. Művelt, sok nyelvet beszélő műkritikus, művész, 1931–36 között a moszkvai Külügyi Népbiztonság vezetője, 1936-tól az USA-ban diplomata, 1938–43-ig Washingtonban, 1943-tól Mexikóban orosz nagykövet, 1945-ben Costa Rica-i áthelyezésekor tisztázatlan repülőszerencsétlenség áldozata.

7 Goltz adta ki Münchenben a *Der Ararat* folyóiratot 1920–21-ben, melyben Kállai a magyar posztimpresszionizmusról írt, Umanszkij a tatlinizmusról, így akár ismerhették is egymást.

8 Andrej Szarabjanov közlése, 2016. 03. 21.

Köszönöm Marija Nyikolajeva szíves közvetítését.

9 *Egység* című folyóirat, szerkesztette Komját Aladár és Uitz Béla, 1922 (Bécs) – 1923 (Berlin),

öt száma jelent meg. Az impresszum szerint nemcsak a környező országokban, hanem Amerikában is kívánták terjeszteni. Minthogy azonban magyar nyelvű volt, csak szűk körben értették. A magyar emigráció viszont hihetetlenül nagy lévén, a lap még így is jelentős mértékben hozzájárult az orosz avantgárd terjesztéséhez, elsősorban német nyelvterületen, mégpedig folyóiratcserék és személyes kapcsolatok révén.

10 Oliver Botar: *From the Avant-Garde to*

'Proletarian Art' the Emigré Hungarian Journales Egység and Akasztott Ember 1922–1923. In: *Art Journal*, New York. 1993. LII. 34–45. o.

11 *Egység* 1922. június 30. (2. sz.) 5. o.

12 Christina Lodder: *Russian Constructivism* (London, 1985) tévesen állítja, hogy Kemény Alfréd hozta először a *Realista* manifesztumot Berlinbe és fogalmazták meg erre Moholy-Naggal a *Dinamikus-konstruktív erőrendszer* manifesztumukat. *Der Sturm*, 1922. december

13 Rodcsenko: *Kompozíciók*, 1918–1919, linóleummetszetek, átlagban 155×111 mm. Felngyított változata 15 szitanyomat formájában *Linolstiche* címen jelent meg, Drezda, 1981.

14 Bajkay Éva: *Béla Uitz's Series, Analysis*, in the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. In *Britain and Hungary 3*. (Szerk. Ernyey Gyula) Budapest, 2005. 157–165. o.

15 Steven Mansbach: *Modern Art in Eastern Europe*. Cambridge, 1997.



FOTÓ
HEMZŐ
PHOTO

SZABAD SZEMMEL OPEN EYES

Finisszázs:
2016. május 21-22.

www.sportmuzeum.hu
www.hemzokaroly.hu

www.mnm.hu

magyar
nemzeti
múzeum



NEMZETI SPORTKÖZPONTOK

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Hemző Károly Alapítvány



AMIKOR AZ ARTMAGAZIN ONLINE KÖRBEKÉRDEZ!

2016-BAN IS FOLYTATÓDIK AZ ARTMAGAZIN ONLINE KÖRKÉRDÉS ROVATA, AMELYBEN LEGUTÓBB ÖT MAGYAR SZAKEMBERT KÉRDEZTÜNK MEG ARRÓL, HOGY SZERINTÜK MELYIK ÖT MAGYAR KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI INTÉZMÉNY (ÁLLAMI ÉS FÜGGETLEN) KAPTA A LEGJELENTŐSEBB ÉS LEGMEGHATÁROZÓBB SZEREPET A SZÍNTÉR MŰKÖDÉSE SZEMPONTJÁBÓL AZ UTÓBBI KÉT ÉS FÉL ÉVBEN ZAJLÓ INTÉZMÉNYI ÁTALAKULÁS SORÁN.

„Az okozott a legkevesebb fejtörést a számomra, hogy a Paksi Képtárat helyezzem szubjektív intézményi listám élére. Ha valaki egyszer volt már olyan bátor és elhagyta Budapestet némi kortárs képzőművészeti élmény reményében, járt a Paksi Képtár tereiben, netán még kiállítást is megtekintett ott, az nem lehet nagyon meglepődve a választásomon. Ha még a Paksi Képtár kiállítás-archívumát is végigpásztáznánk most képzeletben közösen, összehasonlítva hasonló terek felett diszponáló intézményekkel – mint pl. a Ludwig Múzeum, a jelenleg kortárs művészet terén inaktív debreceni Múzeum és a pécsi Zsolnay-negyed m21 nevű kiállítótere –, akkor gyorsan feltűnhet az, hogy élő magyar művész az utóbbi néhány évben múzeumi léptékű önálló kiállítást nem is rendezhetett nagyon másutt Magyarországon, mint Pakson. Mutasson valaki még egy olyan intézményt, ahol olyan rendszerességgel követik egymást az olyan fontos, hiánypótló, retrospektív kiállítások, mint Károlyi Zsigmondé vagy Bak Imréé. Melyik másik magyar múzeumnak vannak évről évre szisztematikusan olyan új akvizíciói, még ha csak múzeumi letét formájában is, mint az egyébként most közszemlén lévő kiváló Tót Endre-művek? Vagy hol vannak olyan fiatalabb kiállítóknak is nagy léptékű kiállításai, mint Nemes Márton vagy a Kaszás Tamás fémjelezte ex-artists' collective? Nekik és generációtársaiknak egyszer-egyszer ugyanúgy kijárhatna egy kis budapesti múzeumi rivaldafény akár még negyvenéves koruk alatt is...”

(Fenyvesi Áron)



Válaszadóink:

Fenyvesi Áron művészettörténész, a Trafó Galéria vezetője

N. Mészáros Júlia művészettörténész, a Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum főmuzeológusa, az *Itt és most. Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015* kurátora

Nagy Edina kurátor, képzőművészeti szakíró, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészeti elmélet Tanszékének óraadó tanára

Prosek Zoltán művészettörténész, a Paksi Képtár vezetője

Sugár János képzőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének tanára

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 művészetbe? Nem értesz egyet a szerzővel? / Megéheztél?

Kérdezz, dicsérj, szólj be, kommentelj!

Szerkeszti: Mucsi Emese

artmagazin.hu • blog.artmagazin.hu • artmagazin Facebook

PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

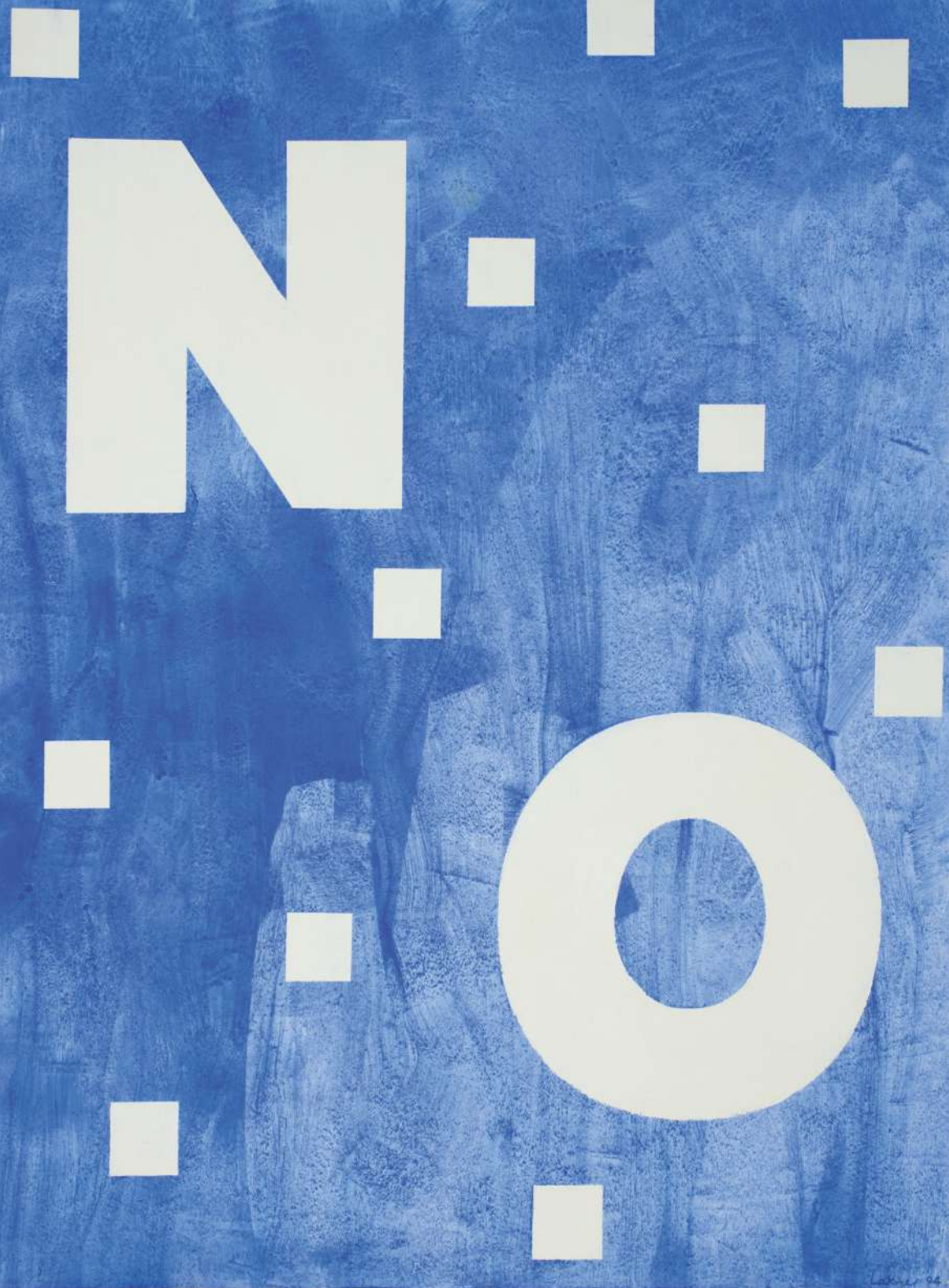
nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
2010 2011 2012 2013

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



A R + +
+ E × +
B U D A
P E S +

TRACES

Lakner László

Megtekinthető: 2016. május 5 - 2016. június 3.

Cím: Art+Text Budapest, 1054 Budapest, Honvéd utca 3.

Nyitvatartás: kedd-péntek 12.00 - 18.00

www.artplustextbudapest.com

További információért látogasson el weboldalunkra vagy írjon emailt az info@artplustext.hu címre.