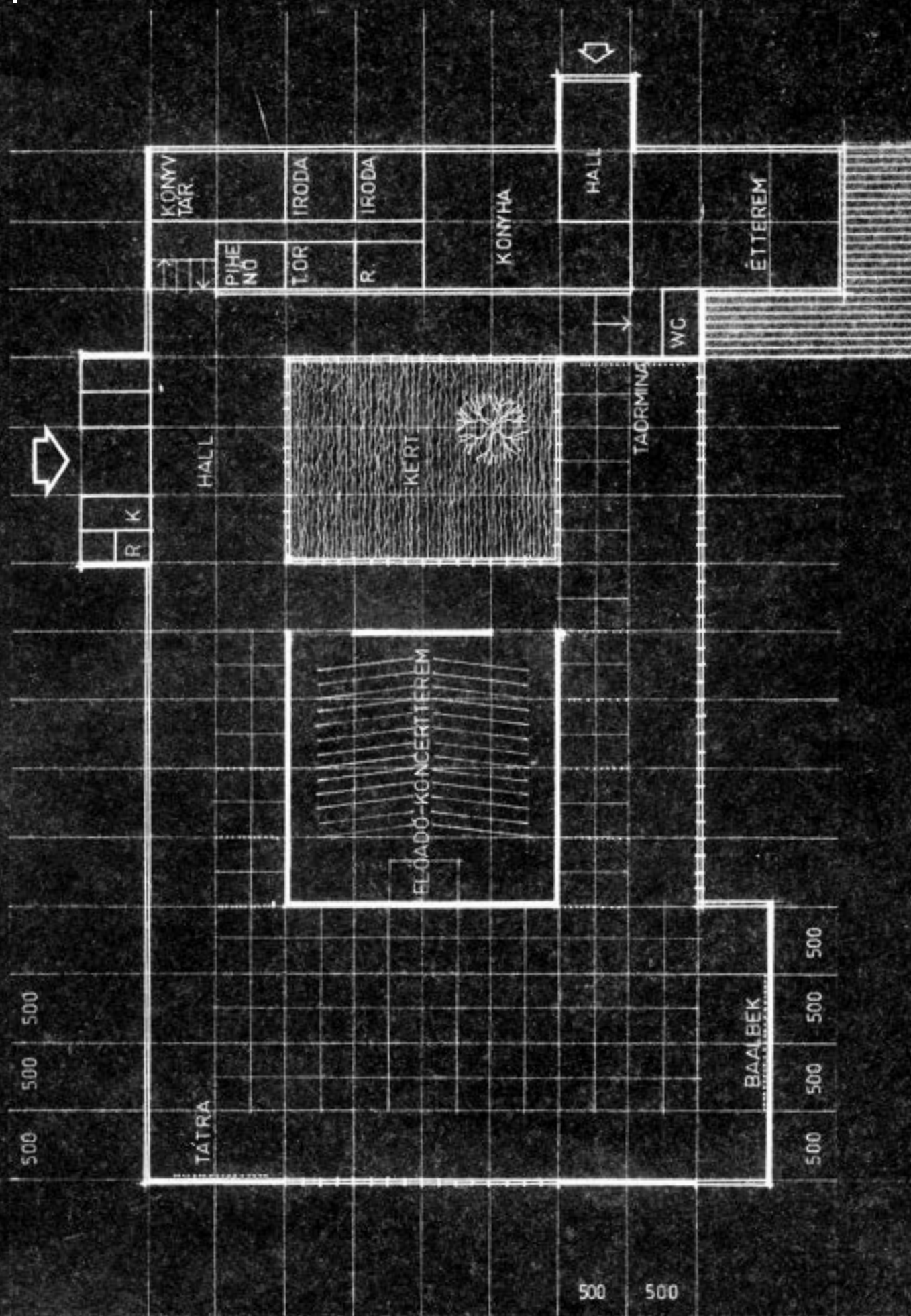




CSONTVÁRY MÚZEUM
ALA PRAJZ 1:400
GERLÓCZY GEDEON / S.GY

RÉGI TERVEK EGY ÚJ
CSONTVÁRY MÚZEUMHOZ



9 771785 306052 >

ARTMAGAZIN

POCKETCURATOR

**LETÖLTHETŐ
AUDIO-GUIDE
– INFÓK ELSŐ KÉZ-
BŐL,
A KURÁTORTÓL –
NE FELEDD
A FÜLHALLGATÓT!**



A

A. Pötyögd be az Artmagazin SoundCloud-oldalát (https://soundcloud.com/artmagazin_hungary) és töltsd le az adott kiállításhoz tartozó PocketCuratort!

B

Olvasd be a fenti QR-kódot az okostelefonoddal, és már útnak is indulhatsz a kiállítás tereiben, a PocketCurator majd a füledbe súgja az irányt!

Az első vezetést Mélyi József tartja majd neked az Új Budapest Galériában, a *NAGYÍTÁSOK – 1963. Az Oldás és kötés kora* című kiállításban.

**AZ ELSŐ HANGANYAG
2016. 06. 23-TÓL MÁR ELÉRHETŐ!**

Címlapterv: Palotai Gábor
Gerlőczy Gedeon: Csontváry Múzeum-terv,
alaprajz, 1963 © Gerlőczy-hagyaték
© Gabor Palota Design

MING

MODIGLIANI

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2016. június 29. – október 2.

KISVÉLT TÁMOGATÓ



TÁMOGATÓ



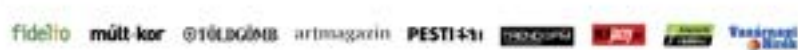
OFFICIAL PARTNER



HAJLÉTSZÁM TÁMOGATÓ



MÉDIATÁMOGATÓ



ARTMAGAZIN

Címlapunkon szenzáció: Gerlőczy Gedeon terve 1963-ból egy Csontváry Múzeumhoz, a festő intenciói szerint, de a legjobb modernista elvek alapján. Egyszerű, tájba simuló tömegképzés, felülről jövő, természetes fény, átrium kerttel, koncertterem, könyvtár és a kiállítótérben elegendő távolság a rálátáshoz minden nagy festményre. Ezt kell elképzelnünk a címlap (illetve a belül is közölt rajzok) alapján. Gerlőczy Gedeon, Csontváry hagyatékának megmentője ugyanis építész volt, például a Balsetit is ő tervezte.

És nem akarjuk borzolni a kedélyeket, de a Csontváry Múzeumot a Ligetbe szánta, egy olyan, azóta lebontott épület, a régi Iparcsarnok helyére, amelyben Csontváry többször is kiállított. A tervet akkor ismerhettük meg, amikor a Gerlőczy család

történetének kezdtünk utánajárni, ekkor kerültünk kapcsolatba Gerlőczy Gáborral, akinek nyílt levelét Reflex rovatunkban közöljük. Publikálásuk persze nem jelenti azt, hogy szeretnénk még egy épületet a Ligetbe, de fontosnak tartjuk, hogy mindenkinek tudomása legyen arról, milyen megállapodást kötött a magyar állam a Csontváry-képek tulajdonosával, és mik voltak Gerlőczy Gedeon szándékai nagylelkűen közkinccsé tett javaival. Háttéranyagunk pedig elkezdte felfejteni a családtörténetet.

Másik témánk, amit körüljárunk, több oldalról is megvilágítunk, megmutatjuk, honnan jött, mi most és hová tart: a design. Írunk az Iparművészeti Múzeumról, a New York-i Moholy-Nagy László-kiállításról, beszélgetünk Fülöp Józseffel, a Moholy-Nagy

Művészeti Egyetem rektorával, és egy nemzetközi karriert befutó, Svédországban élő magyar designerrel, Palotai Gáborral. Az animáció is szóba kerül, így lesz egy cikkünk Kiss Vilmárról, a festőnőről, aki a francia rajzfilmgyártás születésénél is jelen volt. Arról is szó esik majd, hogyan lehet egy képzőművész inspirációs forrása a haditechnológia és az ott használt anyagok, de jártunk Velencében is, erről szól *Jelentés a frontról* című összeállításunk. Olvasóink nézegethetnek Chanelba öltöztetett magyar modelleket vagy Szinyei Merse Pál feleségét a fűben fekvő, de ez már a festők magánéletét boncolgató új sorozatunk nyitódarabja. És végül egy könyv: szerzőnk a Művészeti Alap történetének feldolgozását ismerteti, illetve kritizálja.

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: Gerlőczy Gábor,
Kaszás Gábor, Kopócsy Anna,
Mucsi Emese, Nyáry Krisztián,
Sirbik Attila, Szántó András,
Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla,
Topor Tünde, Winkler Nóra,
Zombori Mónika

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

Megjelenik havonta.

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

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

ISSN 1785-30-60



8



12



20



32



44



62

TARTALOM

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 4 | REFLEX | 38 | Kaszás Gábor: WANTED-BERLIN
Lappangó alkotások az emigrációból |
| 6 | ARTANZIX | 44 | Winkler Nóra: OTTHONOS HAUTE COUTURE |
| 8 | Szántó András: MOHOLY-NAGY NEW YORKBAN
A komplexitás kápolnája | 50 | Sírbik Attila: TOTÁLIS MOST
Jegyzetek és gondolatok Fridvalszki Márk
művészete kapcsán |
| 12 | Topor Tünde: A DESIGNER MINT...
Beszélgetés: Palotai Gáborral | 56 | A GERLÓCZY CSALÁD I. RÉSZ
Gerlóczy Gedeon és felmenői |
| 20 | Mucsi Emese & Szilágyi Róza Tekla:
JELENTÉS A FRONTRÓL
Jó példák a 15. Velencei Építészeti Biennáléről | 62 | Nyáry Krisztián:
„A CSALÁDI BOLDOGSÁG MINDENÉRT
KÁRPÓTOLHATOTT VOLNA”
Szinyei Merse Pál és Probstner Zsófia |
| 24 | Topor Tünde:
AZ EGYETEMNEK JÖVŐKUTATÓ
INTÉZETKÉNT KELLENE MŰKÖDNI...
Beszélgetés Fülöp Józseffel, a MOME rektorával | 68 | Zombori Mónika: AZ ÁLLAMI MECENATÚRA
FÉL ÉVSZÁZADA, AVAGY A MŰVÉSZEK
BEVONULÁSA AZ ALAPBA |
| 30 | KIÁLLÍTÁSAJÁNLÓ – HÁROM SZÍN: ZÖLD | | |
| 32 | Kopócsy Anna: AZ ÁTVÁLTOZÓ MŰVÉSZADALÉKOK
KISS VILMA – WILMA DE QUICHE FESTŐI ÉLETMŰVÉHEZ | | |

A 2016 márciusában a Miniszterelnökség által kiírt „Csontváry Kosztka Tivadar alkotásait bemutató kiállítótér” létrehozására irányuló nyílt ötletpályázat preambulumban található iránymutatáshoz fontosnak tartom kiegészítésként hozzátenni a következőket:

A Csontváry Kosztka Tivadar végakarata szerinti kiállítótér létrehozására Gerlóczy Gedeon építész már az 1960-as években vázlatterveket és műleírást készített. Az anyag eredeti gépiratos példánya a Gerlóczy család irattárában megtalálható.

Csontváry különös, legendás elemekben bővelkedő életútja, halála után pusztulásra ítélt hagyatékának fennmaradása a huszadik századi magyar kultúra történetének egyik legizgalmasabb fejezete. Csontváry életműve Gerlóczy Gedeon felbecsülhetetlen szerepe nélkül valószínűleg elenyészett volna.

Csontváry Kosztka Tivadar önálló múzeumának létrejöttét életművének megmentője, Gerlóczy Gedeon haláláig kitartóan szorgalmazta. Mint ismeretes, Gerlóczy Gedeon 1919-től, a pusztulásra ítélt Csontváry-életmű megmentésétől 56 éven keresztül, 1975-ben bekövetkezett haláláig azon fáradozott, hogy Csontváry elfoglalhassa méltó helyét a magyar és egyetemes művészet történetében.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy Gerlóczy Gedeon rengeteg elutasítást, értetlenséget megélve eljuthatott odáig, hogy (az országban egyedül!) Pécs városa nyitott lett gyűjteménye befogadására. 1973-ban, a Művelődésügyi Minisztérium és a Baranya Megyei Tanács jóváhagyásával, a Janus Pannonius Múzeum szakembereinek, többek között Sarkadiné Hárs Évának és Romváry Ferencnek köszönhetően megnyílhatott a Csontváry Múzeum. (Természetesen a fent nevezettekén kívül még jó néhány szakember segítette a múzeum létrejöttét.) Gerlóczy Gedeon a tulajdonában lévő festményeket, kéziratokat az új intézményben letétként helyezte el, így azok a múzeum törzssanyagává válhattak.

„Évtizedek óta leggyötrőbb gondom a Csontváry-festményeknek – amelyek szerintem a maguk nemében egyedülálló nemzeti értéket képviselnek – épségben való megőrzése, az őrzéséből ugyancsak több évtizede kikerült képeken bekövetkezett károsodásoknak a lehetőségekhez mért helyreállítása. E gondok megoldásában megnyilvánult segítőkészségükért végtelenül hálás vagyok s meg vagyok győződve róla, hogy terveink megvalósulása esetében ezért utódaink is hálásak lesznek.”

Az önálló Csontváry Múzeum létrejöttét hosszú egyeztetési folyamat előzte meg,

amíg a felek eljutottak a végső megállapodáshoz. A Janus Pannonius Múzeum és Gerlóczy Gedeon által 1972-ben kötött megállapodás egyebek mellett a következő lényeges elemeket tartalmazza:

„Fentnevezettek kölcsönösen megállapodnak abban, hogy a Janus Pannonius Múzeum 1973. év folyamán Pécssett létrehozza Csontváry Kosztka Tivadar műveinek önálló múzeumát. A múzeum elnevezése: »Csontváry Múzeum«.

A Csontváry Múzeum megszüntetése és a Csontváry-művek Pécsről való elszállítása a művek letéti őrzésére megállapított határidő lejárta után is csak abban az esetben lehetséges, amennyiben Budapesten a Csontváry Kosztka Tivadar eredeti elképzelése szerinti önálló múzeum már megvalósult. Mindaddig a Csontváry Múzeum Pécs városában, a Baranya Megyei Múzeumi szervezet részeként működik.”

A megállapodás szövegéből kiolvasható, hogy Gerlóczy Gedeon Csontváry végakarát szem előtt tartva, a pécsi elhelyezést a budapesti múzeum megépítéséig kívánta fenntartatni.

(Csontváryt a halálát megelőző években intenzíven foglalkoztatta egy saját életművét bemutató kiállítás létrejöttének gondolata, és múzeumának terveit is elkészítette. „Azt akarom, hogy Budapest Székesfővárosban, különálló kiállítási helyiségben állandóan látható és mindenki által megközelíthető legyen.”

A kiállítótér megvalósítására többek között az Eskü teret, a Rókus Kórház előtti teret, a Margitszigetet és a Gellért Szálloda földszinti tereit is megjelölte. *A hadiársvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részletei* című írásában a Nemzeti Színház üres telkére az új színház felépítéséig kiállítási csarnokot gondolt felépített ideiglenes jelleggel.)

Gerlóczy Gedeon posztumusz Ybl-díjas építész, címzetes egyetemi tanár, a magyarországi funkcionalista szemléletű építészet egyik meghatározó alakja, a modern kórházépítés nemzetközi hírnök szakértője, valamint a Magyar Képzőművészeti Főiskola építészettörténet-tanára volt. Városesztétikával is foglalkozó építészként első számú feladatának tekintette, hogy Csontváry alkotásai méltó módon kerüljenek elhelyezésre egy Budapesten létesítendő önálló múzeumban. Gerlóczy Gedeon hagyatékában található az általa elgondolt és 1963-

ban megtervezett múzeumépület vázlatterve és műleírása.

Gerlóczy Gedeon elképzelése szerint az általa tervezett épület Csontváry ideáját szem előtt tartva, a Városligetben kaphatna méltó helyet, utalva Csontváry két, az ottani (azóta lebontott) Iparcsarnokban megvalósult kiállítására. Elgondolása szerint az épületnek nem öncélú építészeti alkotásnak, hanem a művész alkotásait kiszolgáló, a környezethez illeszkedő harmonikus egységnek kell lennie. Az épület tömegformája geometrikus elemekre egyszerűsített alapelemekből állna, a funkciónak alárendelve. Az épület belső elrendezése is Csontváry művészetének lenne alárendelve. A kiállítótér, felülről természetes úton a nappali szórt fényt kihasználva is megvilágítható. Az épületben üvegfalakkal határolt, zöld növényzetű átrium, előadóterem, koncertterem, könyvtár, kutatóterem is helyet kapna a szükséges kiszolgálóhelyiségek mellett.

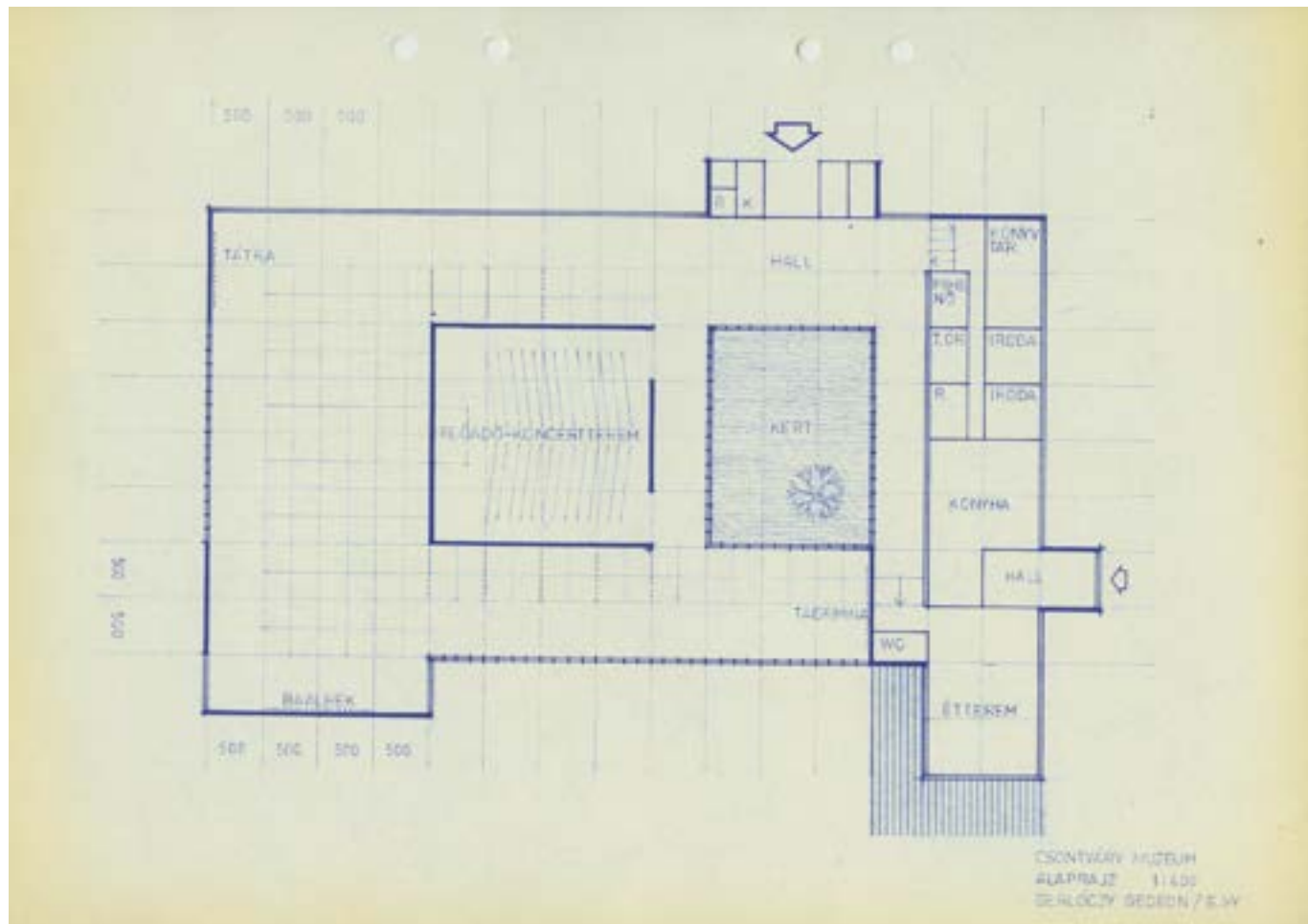
A Gerlóczy Gedeon által elgondolt vázlat-terv a mai építészeti jogszabályoknak, építészeti, tájépítészeti, belsőépítészeti, térkialakítási, múzeumtechnikai és egyéb korszerű követelményeknek megfelelően, egyéb korszerű funkciókkal kiegészítve, megépítésre alkalmas lehetne. Kultúrtörténeti szempontból sem elhanyagolhatóan a lehető legméltóbb módon állítana emléket alkotónak és megmentőnek egyaránt.

A végakaratoknak megfelelő Csontváry Múzeum létesítése leginkább a Városligetben lenne kívánatos, Gerlóczy elgondolásának megfelelően.

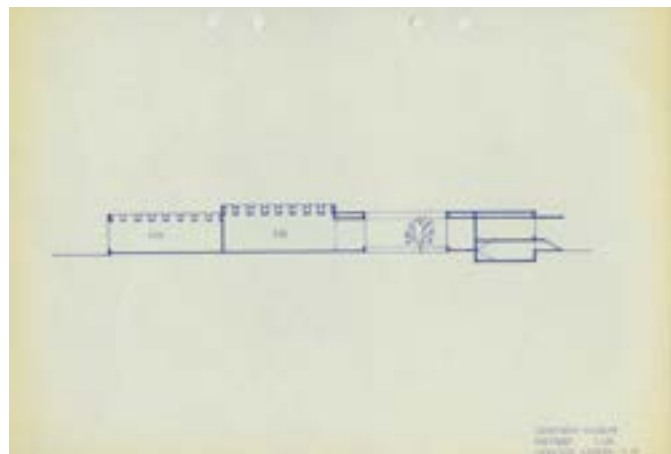
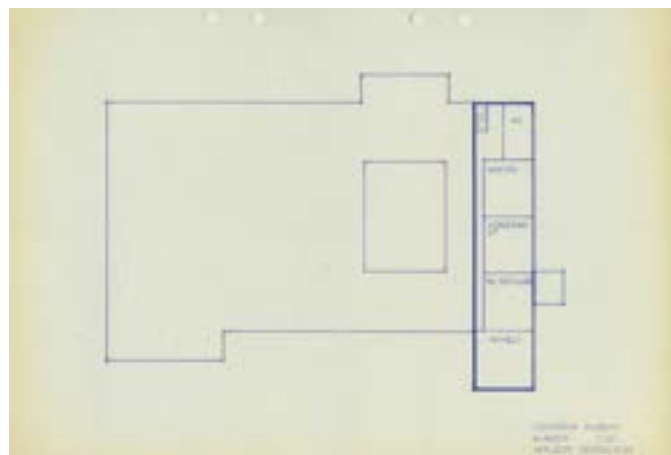
A Liget Projekt Európa jelenlegi legnagyobb, megvalósulás alatt álló kulturális tartalmú városfejlesztési beruházása. Ezt tudván 2014-ben megkerestük a projekt tisztségviselőjét, hogy a végakaratoknak megfelelően illesszék be a tervek közé a Csontváry Múzeumot. Sajnos 2014-ben elutasítóak voltak ötletünkkel szemben.

Gerlóczy Gedeon szellemi örökségének gondozójaként szükségesnek tartom, hogy az általam leírtak az írott sajtón keresztül megfelelő nyilvánosságot kapjanak, és a „Csontváry Kosztka Tivadar alkotásait bemutató kiállítótér” építésének nagyszerű szándéka a közöltek integrálásával létrejöhessen.

Gerlóczy Gábor



© Gerlőczy-hagyaték



Gerlőczy Gedeon Csonatváry Múzeum terve: alaprajz 1. szint, alagsor, metszet 1963

MIÉNK ITT A TÉR

– drága Moszkva tér... dübörög a Hobó Blues Band a Kiscelli Múzeum múltidéző kiállításán. Sláger, blues, mélyinterjúk, emlékfoslányok és közlekedési zaj kusza keveréke tölti be a teret, mintha a hang lenne a legalkalmasabb eszköz arra, hogy a Moszkva tér jelenséget megragadja, letapogassa.

A nevét és arcát folyton változtató tér volt már tégláégető, korcsolya- és tenispálya, közlekedési csomópont a harmincas évek végétől, fekete-munkások piaca, galerik és szerelmespárok találkahelye, a hétvégi bulik elosztópontja. Ez az a hely, ahol nem épült meg Lajta Béla monumentális kupolás, lélegzetelállító zsinagóga-terve a budai hitközség számára – helyén máig Sándy Gyula Postapalotája áll. Kupola azért díszítette egy időben a teret, mégpedig a negyvenes évek híres háromkaréjos váróterem-presszó komplexuma, a Gomba tetején, míg azt is le nem bontották, hogy helyet csináljanak a '72-ben megnyitott metróállomás vasbeton Legyezőjének. a történelmi eseményeket és a folyamatos bontás-átépítést dokumentáló anyagok azonban csak háttérként szolgálnak. a kiállítás lényege az idősíkokból és szubjektív emléktöredékekből egymásra rendeződő, hol élesen kirajzolódó, hol megfoghatatlanul illékony fogalom: a valódi életter helyett virtuális találkahelyé vált #moszkvater. A kiállítótér közepén, két világ határán trónol a gyűjteménybe átmentett emblemikus óra: súlyos vastraverze ugyanis a földtől eloldva az *Emlékek emlékhelye* márványtábla fölött lebeg.

#moszkvater – a Széll Kálmán tér története,
Kiscelli Múzeum, 2016. október 2-ig.



SZENTEK ÉLETE KÉPREGÉNYBEN



© Budapesti Magyar Nemzeti Múzeum

Aranyaljú üveg pohár, úgynevezett Fondo d'oro, 4. század, Duna-szekcső (Fleissig-gyűjtemény), üveglemez, aranyfólia, átm. 8,7 cm, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

Pannónia szentje, az 1700 éve született Márton személye áll annak a kiállításfüzérnek a középpontjában, melyet Szombathely városa és a Pannonhalmi Főapátság szervez a nyárra. Híres régészeti leletek segítségével mutatják be a Dunántúlt magában foglaló egykori római provincia öt évszázadát, kutatva a kereszténység elterjedésének nyomait. a nagyszentmihályi leletegyüttes egyik darabja és a Seuso-kincshez mérhető, tigris- és leopárd-vadászatot ábrázoló budakalászi korszak mellett avar kori aranyékszerek és úgynevezett „titkos temetés” kellékei, aranyos veretű fegyverek, lószerszámok is láthatóak a két kiállításon. a kereszténység terjedését bizonyítja egy érdekes tárgycsoport, az aranyaljú üveg poharak (Fondo d'oro) példája. Az ajándékba szánt kettős aljú poharak két üveglapja közé simított aranylemezen a mosolygós házaspár portréja felett az „Örvendjetekek mindig az Úr nevében” (Semper gaudeat(is) in nomine Dei) felirat olvasható. a római katonából lett szent életű tours-i püspök „két élete” is pontos lenyomata a korszaknak. Feltételezett szülőhelye, Savaria, azaz Szombathely kiállítása Pannónia történetére koncentrál, míg az apátsági múzeumban a köpenyét egy útszéli koldussal megosztó Márton tanítása és életének eseményei állnak a középpontban. a zarándokok fiatalabb generációjának figyelmét a Szent Márton-legenda képregény-adaptációjával igyekeznek megnyerni, végtére is a szuperhősös történetek hagyományos műfaja a Szentek életénél mindenképpen könnyebben emészthető olvasmány.

Szent Márton & Pannónia, Iseum Savariens, Szombathely
és a Pannonhalmi Apátsági Múzeum, 2016. szeptember 3-ig.

BÉCSI VIGASSÁGOK

Milyen a másnap? Leszámítva a hasogató fejfájást... Mi marad egy koronázási ünnepség, királyi esküvő, kerti mulatság vagy álarcosbál után? a vagyonokat felemésztő fantasztikus díszletek ritkán kerültek újrafelhasználásra, pincében, padláson porosodva végezték, a kizárólag egyszeri alkalommal viselhető ruhakölteményekkel és jelmezekkel együtt. Az uralkodó osztályok mulatsága temérdek pénzt emésztett fel, hiszen presztizskérdés volt, ki mennyit fordíthatott efféle luxuskiadásokra. a bécsi Kunsthistorisches Museum fennállásának 125. évfordulóját ünnepli a ceremóniák efemer műfaját elemző nyári kiállítással. a gyűjtemény ritkán látott darabjaiból állították össze azokat a tárgycsoportokat, melyek különleges alkalmakra készültek. Akadnak köztük drágakövekkel ékes, becses automaták és vicces tárgyak is, például az a trükkös szék, mely csak a megfelelő mennyiségű ital elfogyasztása után engedte szabadon a bilincsbbe vert kedves vendéget. a technikai újítások nagy szerepet játszottak a kerti mulatságok tűzi- és vízijátékaiban, de a célzott ütésre darabjaira robbanó pajzs is komoly látványosság lehetett egy lovagi tornán. a bécsi kiállítás a trionfi di tavola, vagyis az asztali díszként használatos égetett cukorból formázott fantasztikus szoborkompozíció műfaját is életre kelti, melyet – fennmaradt művek hiányában – régi olasz receptek és minták alapján friss alapanyagokból rekonstruáltak. a festményekből és metszetekből összeállított tematikus válogatás Brueghel révén például a rusztikus falusi táncmulatságok világába enged bepillantást, míg a Pradóból kölcsönzött csodás Goya-kép a szembekötődő játékos hölgyek és urak rokoko körtancát eleveníti fel.

Feste Feiern/Ünnepeljünk! – 125 éves jubileumi kiállítás,
Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2016. szeptember 11-ig.



Francisco de Goya: *Szembekötődő (La Gallina Ciega)*, 1788, olaj, vászon, 269×350 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

© Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

SIKLIK A CSÓNAK

Gustave Caillebotte (1848–1894) neve kevesek számára cseng ismerősen, holott a tehetséges fiatalember megbecsült tagja volt az impresszionista festők társaságának, és nem azért, mert vagyona tekintélyes részét fordította művészeti mecénatúrára. Kiállításokat szervezett, műtermet bérelt Monet és a többiek számára és lelkesen vásárolta az akkor még eladhatatlannak ítélt műveiket. Ám a jó kedélyű, sportos Caillebotte nemcsak a művészeti közegekben bizonyult jó szervezőnek: a Yerres partján álló udvarházában gyakran rendezett pikniket, kártyapartikat és evezős versenyeket barátai számára. Szenvedélyes vitorlázóként Írisz nevű jachtjával maga is számos szajnai futamot nyert. a nyári mulatságok elengedhetetlen kellékei, a jellegzetes keskeny csónakok gyakran tűnnek fel dinamikus kompozíciójú, selymes fényű festményein. a Thyssen-Bornemisza Múzeum Caillebotte-kiállításának másik fontos motívuma a nagyvárosi életképek mellett a kert. Caillebotte Petit Grennevilliers-i birtokán egy központi fűtéssel felszerelt üvegházat építtetett kedvenc orchideáinak, melyekről számos tanulmányt is készített. a dália-nemesítéstől a konyhakert szakszerű megtervezéséig minden érdekelte, ahogy erről Monet-val való levelezése és gyakori „terményváltása” is tanúskodik. Caillebotte alig 45 évesen halt meg, de még hagyatékaival is barátairól kívánt gondoskodni. a francia államra hagyott műgyűjteménye révén idővel a Luxembourg-palota és a Louvre megszentelt falai közé juttatta az egykor botrányosnak számító impresszionista remekműveket.

Caillebotte, a festő és kertész,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2016. október 30-ig.



Gustave Caillebotte: *Szakifek a Yerres folyón*, 1877, olaj, vászon, 88,9 cm×116,2 cm, National Gallery of Art, Washington D. C., Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon

© National Gallery of Art, Washington D.C.

Moholy-Nagy László: A 19, 1927, olaj, grafit, vászon, 80×95,5 cm, Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, MI



©2016 Hattula Moholy-Nagy/VG Bild-Kunst, Bonn/Artists Rights Society (ARS), New York

M O H O L Y - N A G Y N E W Y O R K B A N

Május utolsó napjaiban és ötven év óta először Moholy-Nagy-kiállítás nyílt Amerikában. A New York-i Guggenheim nagyvonalú gálavacsorájának nemzetközi vendégei között szerzőnk, Szántó András is elsőként láthatta a múzeumot betöltő anyagot. Az Art Basel mellett számos globális márka művészeti tanácsadójaként dolgozó Szántó nemcsak azt értékelte, milyen mainak hat Moholy életműve, és mennyire jól mutat a Frank Lloyd Wright épületben, hanem hogy a kiállítás milyen fontos lépés az egész magyar művészet számára.

Enteriőr a *Moholy-Nagy: Future Present* kiállításon, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Moholy-Nagy László: *Kettős forma krómrudakkal*, 1946, plexiüveg, krómozott réz, 92.7 × 121.6 × 55.9 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection 48.1149



© Solomon R. Guggenheim Foundation / Fotó: David Herold
© 2016 Hattula Moholy-Nagy/VG Bild-Kunst, Bonn/Artists Rights Society (ARS), New York

Szántó András

A KOMPLEXITÁS KÁPOLNÁJA

Nehéz elhinni, hogy a most nyílt Moholy-Nagy-kiállítás fél évszázad óta az első komoly amerikai retrospektív. Életművét és őt magát is szenvedélyesen szeretik a fotósok, az építész- és designer-közeg, a tájékozott művészeti szakértők. De a nagyközönség egyelőre nem ismeri annyira a nevét és sorolja egyértelműen a modernizmus nagyjai közé, mint mondjuk Picassót vagy Marcel Duchamp-ét. Moholy olyan, mint tehetségkutatók felfedezésre várakozó tehetsége, aki persze majd szupersztárnak járó tapsot kap, ha végre előjön a tükörről. Valahogy nincs benne a közgon-

dolkozásban, még úgy sem, hogy fájón rövid életének utolsó pár évét Chicagóban töltötte. Csak találgathatunk, miért alakult így; egy francia vagy német művésznek könnyebb elérni a világhírt, mint egy magyarnak? De talán ez mégsem ennyire egyszerű.

Több mint valószínű, hogy a megkésett elismertség inkább azzal a telhetetlen étvágyal függ össze, amivel Moholy mindenféle műfajra, mindenféle kifejezési formára vetette magát. A kizárólag hagyományosan művészetnek tartott ösvény helyett szélesebbet akart, olyan

utat, ahol a tanítás, mindenféle tervezés, a design is elférnek. Útközben folyamatos érdeklődéssel fordult a technológia és kreativitás metszéspontjai felé, és őszinte meggyőződése volt, hogy a művészet szervesen kapcsolódik a mindennapi élethez, hogy megkérdőjelezhetetlenül közük van egymáshoz. Ez a Bauhaus egyik alaptézise, és Moholyt a világ leginkább az iskola egyik meghatározó tanáráként jegyzi. Kíváncsisága a vizualitás olyan területeire vezette, amiket a művészek csak mostanra laktak be úgy igazán.



© 2016 Hattula Moholy-Nagy/VG Bild-Kunst, Bonn/Artists Rights Society (ARS), New York

Enteriőr a Moholy-Nagy: *Future Present* kiállításon, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

László Moholy-Nagy: *A jelen terme (Raum der Gegenwart)*, 2009-es rekonstrukció, 1930-ból származó tervek és dokumentumok alapján, vegyes technika, 442×586,8×842,8 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Előterben *Fényrekvizitum elektromos színpadhoz (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne)*,

1930 (replika, 2006, Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan hozzájárulásával), fém, műanyagok, üveg, festék, fa, elektromos motorral, 151×70×70 cm, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Hildegard von Gontard Bequest Fund

A Guggenheim tekintélyes, *Future Present* című kiállításán teljes pompájában látható az alkotói munka sokirányúsága – épp ez teszi abszolút időszerűvé.

Úgy fest tehát, hogy a világ mostanra vette fel Moholy tempóját. Ami eddig a fókusz hiányának tűnt, vagy hogy hol van itt a legnemesebb művészeti formák, a festészet és szobrászat iránti kellő tisztelet, az napjainkból nézve vadonatúj dolgok felé tett, saját korát jócskán megelőző lépés. És mindegyik olyan elképesztően szépen installált kiállításon jöhetünk rá, amihez fogható évek óta nem volt a Guggenheimben. Az életmű friss, sürgetően izgalmas – és sokkal nagyobb, mint gondoltuk: több mint három-

száz mű, fotóktól kezdve rajzokon és fotogramokon át filmekig, kinetikus szobroktól kezdve épületmakettek át díszlettervekig, iparművészeti produktumokig. Az egyik legjobb szekció *A jelen terme*, egy minden elemében végig gondolt kiállítási tér, amit Moholy a 30-as években tervezett egy hannoveri múzeum kiállítássorozatához. Ott úgy mutatta volna be a korszak művészetét, hogy az installáció maga is komplex kortárs művé válik, éppúgy beszél az időszakról, mint a művek maguk; saját korának kultúráját úgy mutatja be, mint amit alapvetően áthat és alakít a technológia, lebontva az addig szigorú műfaji határokat és hierarchiát. Víziója multimédiás Gesamtkunstwerk, ami

akkor nem épült meg, a kiállítás rendezői viszont most megvalósították, mintegy azzal a felkiáltással: Íme, az interdiszciplinaritás! Vagy a komplexitás kis kápolnája.

Egy fiatal művésznek zavarba ejtő lehet végignézni ezt az anyagot, és rájönni arra, hogy Moholy generációja mennyi mindent elmondott már képekről, még a modern fogyasztói társadalom által kitermelt látványdömping előtt.

Moholy már bőven a mai, ipari léptékű, globális képáradat, bőven a mindent imádó és felfaló vizualitás előtt rájött, hogy a művészet a kreativitás összes létező formájához és felületéhez kapcsolódni fog, és életető energiákkal táplálja azokat. Moholy-Nagy



Moholy-Nagy László: *CH BEATA I*, 1939, olaj, grafit, vászon, 118,9 × 119,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection 48.1128 © 2016 Hattula Moholy-Nagy/VG Bild-Kunst, Bonn/Artists Rights Society (ARS), New York

valójában posztdigitális művész az analóg technika korából.

Az, hogy a kiállítás később a chicagói Art Institute-ba, majd a Los Angeles County Museum of Artba utazik, biztosan nagyot lendít Moholy népszerűségén, és pezsgést hoz a munkásságával foglalkozó tudományos kutatásba is. Érdekes lesz figyelni, hogy ez hol, milyen új ötleteket és kapcsolódásokat eredményez majd.

Jelen pillanatban a megnyitó est benyomásai alapján két fontos kijelentést tehetünk. Az egyik, hogy milyen jól működik ez az anyag a Guggenheim emelkedő spirálján és falain. Moholy és Frank Lloyd Wright személyesen is ismerték egymást.

Sőt, az az érzésem, hogy az amerikai építész pont ilyen műveket képzelt ide, amikor a múzeumot tervezte – közepes méretű, absztrakt és leginkább ilyen módon szép képeket. Tényleg nem láttam itt még olyan kiállítást, ahol a művek és az épület ennyire jól illettek egymáshoz.

A másik pedig, és ez nyilván külön érdekes az *Artmagazin* olvasóinak, hogy a magyar kulturális diplomácia erőfeszítése révén a kiállítást kis részben ugyan, de támogatta a magyar állam Külgazdasági és Külügyminisztériuma. És ha létezik múzeumi anyag, amiben ott a lehetőség, hogy a legjobb képet fesse Magyarországról, hát ez az. New York és a nagyvilág befolyásos

művészeti körének jól öltözött tagjai hozsan tapsoltak a megnyitó gálavacsoráján, amikor a Guggenheim igazgatója kiemelte a magyar szerepvállalást. Őszinte, valódi elismerést a tengerentúlon pont a nemzeti és kulturális örökség ilyesfajta átgondolt menedzselése tud hozni. Moholyt királlyá koronázták New Yorkban, és ez azt is jelenti, hogy a magyar művészetnek van mit hozzatennie a nagy közös történethez, és a világ figyelmesen hallgatja.

**Moholy-Nagy: *Future Present*,
Guggenheim Múzeum, New York,
2016. szeptember 7-ig.**



Topor Tünde

A DESIGNER MINT...

BESZÉLGETÉS PALOTAI GÁBORRAL

Ugyanabban a helyiségben közölték vele a Zugligeti úton, hogy kettes a diplomamunkája, amelyben évekkel később átvette a díszdoktori címet. A designerszakma Stockholmban élő nemzetközi tekintélyeként megszámlálhatatlan díj birtokosa, szerinte az alkalmazott, sokszorosított művek terve, prototípusa éppolyan műalkotás, mint mondjuk egy festmény. Tárgyak alkotójaként elfogult a konstruált környezet javára a természettel szemben, és abban is biztosak lehetünk, hogy látta a *Gladiátor* című filmet.

Topor Tünde: Hol születél és milyen családban nevelkedtél?

Gabor Palotai: Budapesten születtem '56-ban, édesanyám Németh Éva textiltervező művész, apám pedig a Színművészeti Főiskola rendező szakára járt. Anyám

után anyám vett saját lakást, a Váci úton laktunk. Érdekes közeg volt, kifejezetten munkakörnyék, de ott volt a József Attila Színház, és ahogy az ottani színészek, úgy a mi iskolánk tanárai is deklasszált elemek voltak, mondhatjuk úgy, hogy száműzetésben. Voltak kontrasztok, elég karakteres 13. kerületi osztálytársakkal. Hetedikes koromban költöztünk a Frankel Leó utcába. Utána a Rákóczi Gimnáziumba jártam, ahol nagyon összetartó, jó osztályba kerültem, osztálytársam és barátom lett például Révész László László, összességében aranykor volt nekem az az időszak.

Mikortól vált világossá, hogy művész lesz belőled?

Annyira benne éltem ebben a közegben, hogy inkább távolságot tartottam volna. Anyám magával vitt találkozókra, kiállításokra, nyáron a művésztelepre – ő mindenkit ismert – az Erdély családot, a textilesek közül Szabó Mariannt és férjét, Makovecz Imrét, ebben a közegben én gyerekként otthonosan mozogtam, de semmiképpen sem szerettem volna mondjuk textillel foglalkozni. Gimnázium

um elején nem is érdekelt ez a kérdés, de aztán jött a nyomás. Anyám elkezdett rajzoltatni otthon, próbaképpen beállított egy virágcsendéletet. Mivel jónak találta, beíratott egy rajziskolába. Eleinte a Kisképzőbe jártam minden este, azután pedig a Fő utcába, és ott kezdett kialakulni valamiféle tudatosság, művészi irányultság, de nem a társak, hanem konkrétan a rajzolás miatt. Sok minden kinyílt előttem, a rajzolás megváltoztatta az életemet. Ahogy a semmiből lett valami, én is valaki lettem azáltal, hogy jól rajzoltam. Gondolataim lettek, mondjuk egy fimet vagy verset jobban megértettem.

Érettségi után első nekifutásra felvettek az Iparművészeti Főiskolára. Ez már szakirányú oktatás volt, bár nem egészen olyan, mint amilyenre számítottam. Ott nem igazán érdekelt senkit, hogy én mit szeretnék, mi szeretnék lenni, a tanárok másolása volt az alap, tervezési és tipográfiai feladatokat kaptunk.

Ki volt a tanárod?

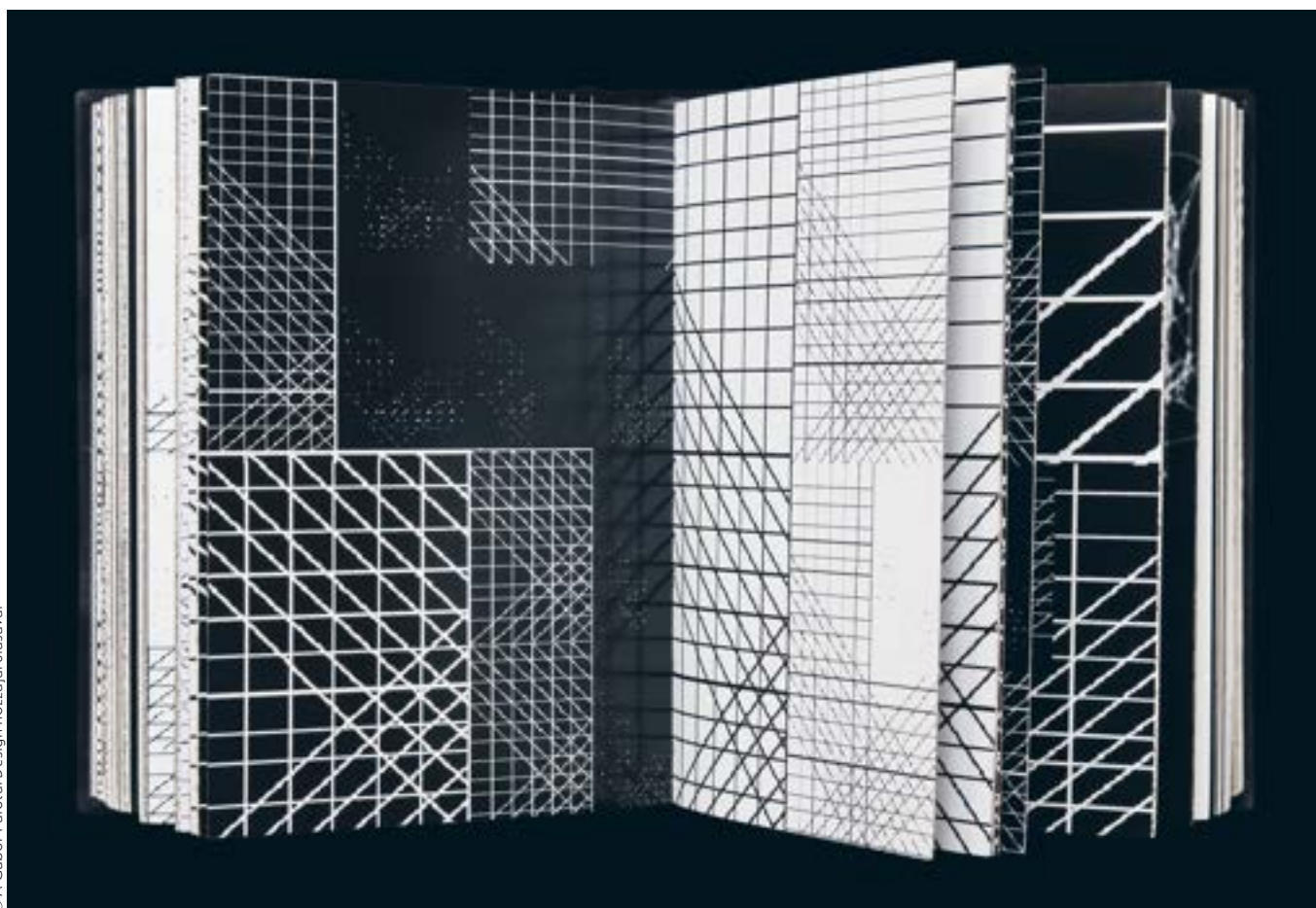
Tulajdonképpen lényegtelen. Voltak tanárain, de nem voltak mestereim, akik segítettek volna azzá válni, akivé végül



Odysseus, 2007

hatéves koromtól egyedül nevelt. 1962-ben ez nem volt tipikus felállás, kilógtunk egy kicsit még a ház lakói közül is. Kezdetben nagymamánál Óbudán, majd mi-

Odysseus, 2007



© A Gabor Palotai Design hozzájárulásával

lettem. Inkább fékező erőként hatott rám, amit mondtak vagy csináltak. Valamiféle félelemérzés uralkodott ott a hosszú folyosókon a félévi kiértékelésekre várva, hogy milyen jegyet adnak majd, hármast vagy négyest. Egy idő után ez olyan erős ellenérzést váltott ki belőlem, hogy elhatároztam, bármit csinálnék, csak azt nem, amit

ők mondanak. Talán Szántó Tibort mégis említeném, aki szerintem világszínvonalú könyvtervező volt.

Mitől voltál annyira fiatalon biztos abban, hogy nem jó út az, amit propagálnak?

Mert nem fért össze azzal, amit otthonról hoztam. Ha volt mesterem, akkor az ott-

hon volt... A szakmáról talán nem tudtam sokat, de az esztétikai érzékemmel és ítéletképességemmel nem volt gond.

Akkor szeretnénk többet is megtudni az édesanyádról...

Fantasztikus életműve van anyukámnak. Mindig kiváló forma- és színérzéke



© Várnagy Tibor

Palotai Gábor (80-as évek vége)

Palotai Gábor

1956-ban született Budapesten. Tervezőgrafikusként diplomázott az Iparművészeti Főiskolán 1980-ban. Tanulmányait 1981-től Stockholmban folytatta a Svéd Királyi Művészeti Akadémián (Kungliga Konsthögskolan), 1983–84-ben pedig a Beckmans design főiskolán (Beckmans designhögskola). 1990-ben Gabor Palotai Design néven saját grafikai stúdiót alapított. 2000-ben kiadott *Maximizing the Audience* című könyve az 1985–2000-ig terjedő időszakban keletkezett munkáit mutatja be. A vizuális kommunikáció területén végzett sokoldalú tevékenysége mellett

experimentális fotográfiával is foglalkozik (*AM MU NA HI*, 2001). 2006-ban jelent meg műfaji határokat feszegető tipográfia-regénye, az *Odysseus*. 2002-től az AGI – Alliance Graphique Internationale tagja. Számos nemzetközi díjat nyert, köztük a Red Dot Design Awardot 18 alkalommal. Egyéb más díjak: Designpreis der Bundesrepublik Deutschland, Swedish Design Prize, European Design Awards, Swedish Book Awards. 1985-ben elnyerte Stockolm város kulturális díját, ahol jelenleg is él és dolgozik, 2015 óta a MOME címzetes egyetemi professzora.

volt. Az Iparművészeti Főiskolán Schubert Ernőnél tanult. Diploma után, ahogy kellett, el is helyezkedett, de pár év múlva szabadúszó lett. A hatvanas években kezdődött textiltervezői karrierje, igazi designer vált belőle, miközben kortársai közül sokan elmentek a művészeti textil irányába, mert akkor az volt a trend. Ő viszont tervezőművész lett, saját terveit kézműves minőségben gyártatta le egy békéscsabai szőnyegmanufaktúrában, az innen kikerülő szövött vagy kézzel csomózott szőnyegek nagy része exportra ment.

Maradt ezekből valami nálatok?

Az utolsó sorozatokból maradt pár, de ezeket nem archiválták akkoriban. A rendszerváltáskor a gyár átalakult, tönkrement, más kezébe került és sok mindennek nyoma veszett – ahogy ez másutt is történt. Magyarországon akkor sok minden összekeveredett, a szabadság bódulatában sok minden eltűnt, saját tervek, szellemi termékek... Ma Magyarország már inkább bérmentés ország, a saját gondolatok exportja helyett nagyrészt mások terveinek kivitelezésével foglalkozik. A jövő alakításába így nincs nagy beleszólásunk, mivel például Svédországtól, Olaszországtól vagy Finnországtól eltérően nem saját designon alapszik a gyártás. A megrendelőtől függ, meddig gyárthatjuk.



© A Gabor Palotai Design hozzájárulásával

Németh Éva: *Szőnyegterv*, akvarell, 1970-es évek

Édesanyád dolgozik még?

Ma már nem aktív. Legutolsó önálló kiállítása a Dorottya utcai Galériában volt a nyolcvanas években, Peternák Miklós nyitotta meg. Anyám részt vett az akkori textilbiennálékban is, de nem a „tértextil” érdekelte, hanem inkább

a tervezés és a design. Ez volt tehát a hátszágom.

Édesapádtól is jött valami?

Hasonlítok rá külsőleg, de vele megszakadt a kapcsolatunk, nem volt jelen az életemben. Nem éreztem a hiányát, nagyon szép és főleg szabad gyerek- és ifjúkorom volt.

Térjünk vissza az Iparművészetin eltöltött évekre...

Elit intézmény volt az Ipar, ahová öt-hat embert vettek fel a sok száz jelentkező közül, mégsem azt az oktatást kaptuk, ami kortársnak számított volna. Az az időszak volt a Kraftwerk, vagy a punk és a konceptművészet fénykora. Amiről egymás között beszélgettünk, ami érdekelt minket, az mind kívülről jövő hatás volt, az Iparra ilyesmi nem szivároghatott be. A New Wave, a New Order és a hozzá tartozó grafikai világ újítva dolgozta fel a hagyományokat. Az Iparon is meg lehetett volna tenni, hogy a történelmi múltból építkezve valami nagyon aktuálisat közöljenek. Élesen megmaradt bennem az az érzés, hogy amikor külföldre kerültem, hirtelen minden aktuálissá vált. Amit nekem az Iparon rettenetesen unalmasan tanítottak, arról kint kiderült, hogy legyen az építészet vagy design, más kontextusba helyezve használható, érvényes és főleg érdekes.

Mielőtt külföldre mentél, mi jelentette neked az inspirációt?

A konceptművészet felfedezése volt az egyik nagy élmény, ami gyökeresen más fajta látásmódot, esztétikát jelentett.

Kin keresztül jutottál el a koncepthoz?

Elsősorban Peternák Miklós révén, aki vel Vásárhelyen a légvédelmi tűzvédegnél voltunk együtt katonák. Fekete-fehér világ volt, így utólag ezt is a nagy élmények közé sorolom – a beilleszkedés, ellenállás, az ok nélküli büntetés, a lázadás és kompromisszumok világa, de minden nagyon éles és egyértelmű. Hónapok kérdése volt, hogy letörjék és bedarálják vagy kifordítsák magából az embert. Előtte pedig, még a gimnázium alatt Révész Lacival fotóztunk és csináltunk két kiállítást, az egyiken már „performansz” is volt. Ez a Bem rakparton volt a művelődési házban, a másikat a gimnáziumban rendeztük.

Mit állítottatok ki ezeken?

Rajzkörös munkákat, grafikát, kollázt, de fotókat is. Főként dokumentarista, korszerűen esztétikus fényképeket. Elég nagy sikerünk volt, igaz, még nem volt tétje.

De visszatérve még az inspirációkhoz: volt az ELTE-n egy filmklub csütörtöki-ként, ami végigment a klasszikus film-történeten, talán két filmet is levetítettek egy-egy alkalommal. A Godard-, Bergman- vagy Kurosawa-sorozatok – ezek is nagy hatással voltak rám.

Volt akkor egy társaság, akikkel együtt mozogtál?

Voltak barátaim, de dolgoztam a főiskolán, és arra törekedtem, hogy a munkáimnak sokkoló hatása legyen. Más legyen, erős, zökkentse ki a megszokásból azt, aki látja. Az elején csak a feladatok elvégzésére koncentráltam, de aztán a fotó és abból a kollázsok már művészi alkotások voltak. A kollázsaimat jórészt saját fotókból készítettem, de elvettve reprot is használtam, képeslapokat vásároltam hozzájuk.

Hol láttál akkor ilyen típusú műveket? Milyen kiállításokra jártatok?

Leszerelés után Miklóssal Lengyelországba utaztunk, ott láttunk hihetetlenül izgalmas konceptkiállításokat, például Krakkóban. Jóval előbbre tartottak, mint a magyar művészeti közeg. Voltunk a Velencei Biennálén is, turistaútlevelemmel, ott akkor a nagy méretű, expresszív német festészet volt a nagy élmény.

De a hetvenes években is igazi inspirációt az jelentette, amikor az első főiskolai évem után egy hónapot tölthettem Párizsban teljesen egyedül. Az ott szerzett élmények szinte örökre bevésoedtek. Abban az évben, 1977-ben nyílt meg a Pompidou Központ a *Párizs–Moszkva* kiállítással, amit Pontus Hultén rendezett... Már maga az épület is a posztmodern építészet egyik mintapéldája, de a kiállítás után a kultúrák összekapcsolódásáról, egymásrahatásáról, az áramlatok és összefüggések felismeréséről szerzett tapasztalatokkal visszatérni és a főiskolát folytatni lehetetlennek, értelmetlennek, vagy inkább csak elég laposnak tűnt. Később is elutaztam Párizsba, például 1984-ben, amikor megnyílt a Philippe Starck tervezte Café Costes, és megint csak lenyűgözött az a szemléletmód, az a fajta esztétikai

érzek, amivel ott találkozni lehetett. Például ahogy Starck a Keleti pályaudvarról ismerős homlokzati órát a berendezésbe illesztette.

Budapesten milyen emlékezetes kiállítások voltak abban az időben?

Nagyon jól emlékszem 1977-ből a *Hét holland művész* kiállításra a Mücsarnokban (katalógusát Beke László írta), jól ismertem Kondor Béla munkáit, illusztrációit – hatottak is rám. Kassákkal kapcsolatban pedig erős volt az az érzés, hogy igen, ilyennek kell lennie egy tervező művésznak, így kell dolgoznia. A főiskolai könyvtárban (akkor még a Gondúzóban) is voltak japán és amerikai újságok, amikben érdekes dolgokra lehetett bukkanni. Joseph Beuys nagy hatással volt rám. Warholt és Duchamp-ot érdekes módon később a Palazzo Grassiban rendezett gyűjteményes kiállításainkon értettem meg igazán. Beke László az ELTE-n tartott alternatív művészettörténet-órákat, és ezek nagyon eltérőek voltak az Iparon tartott művészettörténet-óráktól, amiken az őskortól kezdtük, és soha nem jutotunk el a kortársakig. Főiskolás koromban egyébként Birkás Ákos terjesztett általa fordított, gépelt művészeti írásokat, ezek is mély benyomást tettek rám. Az a legjobb dolog, ha értő szemmel válogatott, megszűrt, lepárolt anyagot olvashatsz, az tényleg kincset ér – nagyon szerencsések voltunk ebben a tekintetben.

Meg kell még említenem mint erős hatást az INDIGO csoportot, aminek három kiállításán vettem részt. Utolsó éves voltam már a főiskolán. Erdély zseniális volt és sok tehetséges ember gyűlt össze körülötte, de nem az én világom volt igazán. Erdély mindig mondott olyat, ami nagyon tetszett, amit megjegyzett az ember, ugyanakkor nem akartam igazán tanítvány lenni. De azt, hogy hogyan szemléljünk egy dolgot, akár egy pohár vizet, vagy hogyan közelítsünk meg egy problémát, az INDIGO-ban uralkodó kritikai/kritikus szemléletet és azt, hogy nem csak egy út vagy egy magyarázat létezik, azt megfigyeltem. Erdély szokatlan, mindig új megközelítéseit nagyra értékeltem.

Pontosan mikor és miért mentél végül el?

A főiskolai karrierem hogy úgy mondjam, leszálló ágba került, úgy éreztem, hogy



„Emeletráépítés a kétezredik évfordulóra”. Terv. Képeslapkollázs. Iparművészeti Főiskola, 1978

a tanárok közül sokan rám szálltak. Talán az oda nem illeszkedő munkáim provokálták ki a konfliktust. A negyedik év vége körül a második Alkalmazott Grafikai Biennálén különdíjat kaptam a nemzetközi zsűritől, ami bosszantóan hatott a tanári karra, és attól kezdve már tényleg sok el-lenségem lett.

Mi volt a munka, amivel díjat nyertél?

Kis, nyomtatott füzet volt. Egy fotószorozat, amin beleugrok egy dobozba, és amikor a dobozt kinyitják, nincs benne senki, magyarul eltűnök. Konceptualista kinézete volt, a cím pedig – *Talán eltűnök hirtelen* – József Attila-idézet.

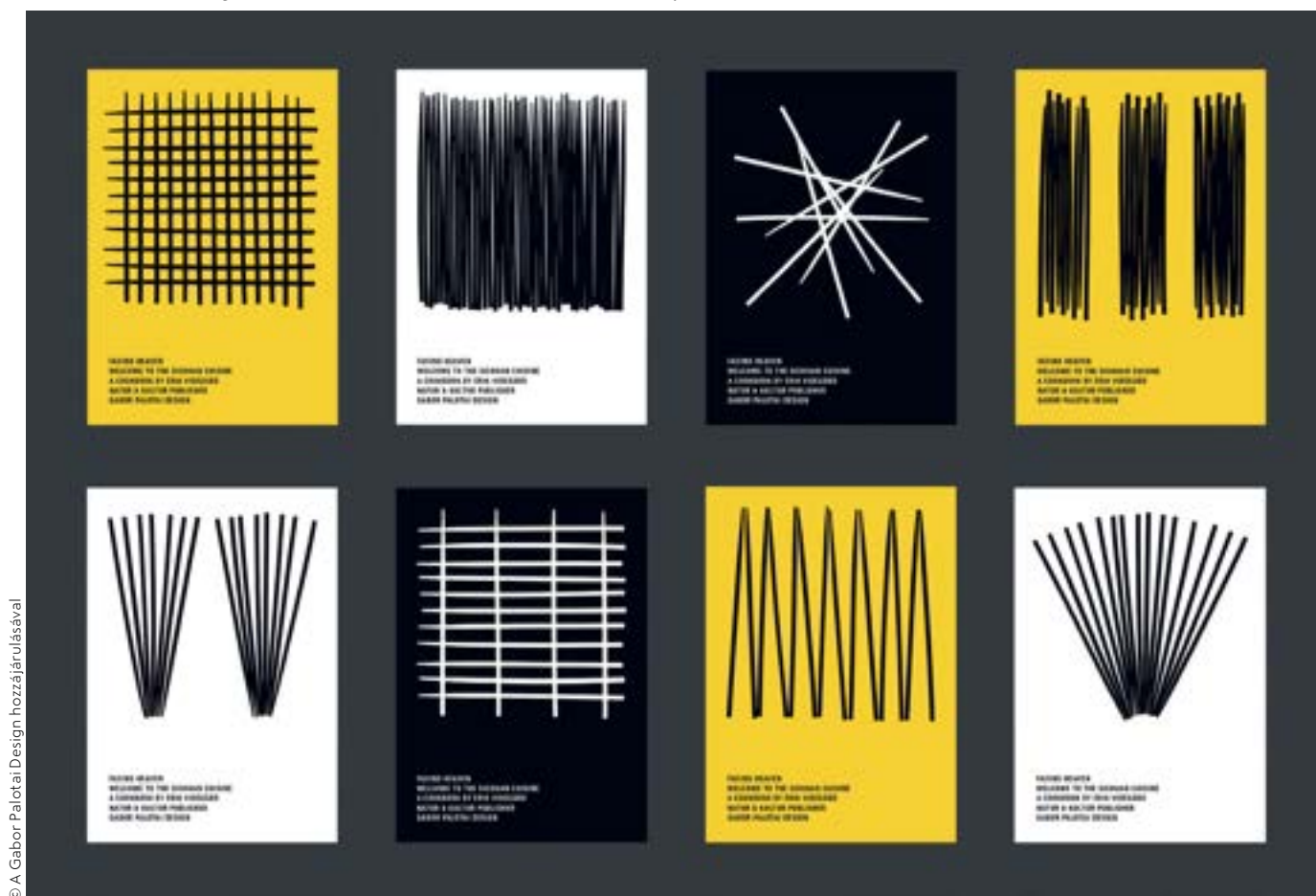
Volt egy másik „botrányom” is akkoriban: kiállítottam Révész Laciéknál, a Képző kiállítótermében, plakátokat, amiken az állt, hogy „nem állítok ki”. Nagyon megkavarta a kedélyeket, állítólag néhány képzős hallgatót kirúgással fenyegettek emiatt. A híre az Iparra is eljutott, nem igazán örültek ott sem. Nagyon vaskala-

pos világ volt. Például renoválás címen több évre (!) bezárták a fotólabort, csak hogy ne legyenek fotómunkák, mert szerintük nem volt rájuk szükség. Saját labort állítottam fel otthon, a pincében és végül ott dolgoztam.

Mindenesetre eljutottam a diplomáig, a védés viszont szabályos bírósági tárgyalásba fordult. A hosszú asztal másik oldalán ültek a tanárok sorban, velem szemben. Nem volt párbeszéd, csak felolvasták a „vádpointokat”. Könyvtervekkel, plakátokkal, fotókkal diplomáztam. Könyvlapokat tettem fel képregényszerűen, hosszú sorban a falra, köztük volt Kafka *Odúja*, Hamvástól a *Tibeti misztériumok* – az egyik plakátsorozaton például Peternák Miklós a halállal sakkozik. (Ez Bergman *Hetedik pecsétjének* a feldolgozása volt). Diplomakönyvem címe ez volt: „*Honnan jövünk, mik vagyunk és hová tartunk?*”

Nem merték felvállalni ezt a világot, de megbuktatni is gyávák voltak. Kettést kaptam, ami akkoriban elég ritka dolog-

Plakátsorozat a *Facing Heaven – Welcome to the Sichuan Cuisine* című könyvhöz, 2015



© A Gabor Palotai Design hozzájárulásával

nak számított. Kettesre ugyanis nem adtak Alap-tagságot, ami viszont a legális munkavégzéshez elengedhetetlen volt akkor Magyarországon. Minden munkát zsűriztek meg lepecsételtek. Ez egészen elképesztőnek hangzik ma.

Elég világossá vált számomra, hogy nem így akarom leélni az életemet, és pláne nem ebben a szakmai közegben. A diploma után, 1981-ben egy galerista meghívott, hogy csináljak kiállítást Stockholmban. Úgyhogy onnan már nem jöttem vissza Magyarországra.

Édesanyád mit szolt a döntésedhez?

Mindketten nagyon megszenvedtük, megszakadt az addig harmonikus viszonyunk. Felnőttként is elköltöztem volna otthonról, de akkor a szálak természetes módon lazultak volna meg. Ez a döntés viszont traumát okozott. Bár belátta, hogy jó okom volt elmenni, a mai napig nagy fájdalom a számára, hiszen nem költöztem vissza. Viszont sokat találkozunk és min-

dennap beszélünk telefonon is. Ráadásul kreatív kapcsolatban maradtunk, mindig megnézi a munkáimat és meg is mondja róluk a véleményét.

Mi történt veled Svédországban?

Kint jelentkeztem a Svéd Királyi Akadémiára meg egy design főiskolára is (Beckmans Designhögskola). Mind a kettőre egyből felvettek.

Hogy boldogultál, beszéltél valamennyire svédül vagy angolul?

Svédül akkor még természetesen nem tudtam, de angolul igen, ezért az osztályomban miattam angolul folytak a konzultációk. Baromi rendesek voltak. Egy évvel később a design főiskolán már svédül mentek a dolgok.

Miből éltél? Miből tudtad finanszírozni a tanulmányaidat?

Kaptam állami támogatást mint disszidens. A kiállítás után ugyanis egyszerűen

ott maradtam. Az akkori törvények értelmében, ha a kinntartózkodás vízumának lejártá után egy hónappal sem tért vissza az ember, akkor az már disszidálásnak minősült, ami pedig bűncselekmény. Ki is jött a rendőr anyámhoz az igazolványa-ért. Összebalhéztak, anyám kirúgta őket, de később, amikor utazni akart, akkor az mindig problémás volt. Négy és fél év után jöhettem először haza, 1986 és 89 között pedig csak vízummal lehetett közlekedni a két ország között. Magyarország az a hely, ahová a legtöbb vízumkérelmet adtam be életemben.

Stockholmba érkezéskor?

Igen, kétéves vendéghallgatónak vettek fel az ottani Képzőre, miután már volt diplomám itthonról. Nagyon jó hely volt, megélhettem azt, hogy amit otthon kifogásoltak, ami rossznak számított, a kinti főiskolán az volt a jó és fordítva. A design iskolába pedig az utolsó évfolyamra jártam '83–84-ben. Ez a beilleszkedés szempontjából volt hasznos.

Projekt „Thriller”. Nyomott textilsorozat Anna Kraitz bútoraihoz, 2014



© A Gabor Palotai Design hozzájárulásával

Az első három évem egyetemi hallgatóként telt, diákhitelt vettem fel, amit természetesen vissza kellett fizetni, de fenn tudtam tartani magam belőle. Közben dolgoztam is. Amikor pedig végeztem a főiskolán, állásajánlatot kaptam egy reklámstúdiótól. Aztán rögtön indultam is egy fiatal tervezők számára először meghirdetett pályázaton, amin nyertem. Ez ismertté tette a nevemet és segített beindítani az önálló karrieremet, bekerültem egy igazán kiváló stúdióba, de az csak másfél évig tartott, mert a cég becsődölt. Aztán egy nagy design-menedzsment cégnél dolgoztam, és már nagyon megugrott a megrendelések száma, rengeteg munkám lett, úgyhogy amikor kinőttem ezeket a munkahelyeket, saját stúdiót nyitottam.

Mikor önállósodtál?

A Gabor Palotai Design-t '89–90-ben alapítottam – azóta is ezen a néven működik.

Milyen munkákat, megrendeléseket kaptál már önállóan, mire specializálódtál?

A vizuális kommunikáció különböző ágazataihoz kapcsolódókat, ami lehet vállalati arculattervezés, könyvtervezés vagy tárgy formatervezése. De közben végig voltak művészeti projektjeim is, művész-könyvek, grafikák, kiállítások stb. A grafikai vagy vizuális formatervezést én művészetként fogom fel. De ezzel már a főiskola első évében is így voltam és vagyok a mai napig. Egy logó, egy tárgy vagy egy könyv is műalkotás kell hogy legyen.

Milyen tapasztalatokat gyűjtöttél a munkáid során? Mennyire nehéz vagy könnyű Svédországban a saját elképzeléseidet érvényre juttatni?

Nehéz is meg könnyű is. A designpiac ugyanolyan problémás, mint a művészeti

piac. A megrendelőnek többnyire fogalma sincs arról, hogyan vásároljon, rendeljen design-t. Kevés kivételtől eltekintve mindig előlről kell kezdeni, definiálni, elmagyarázni, hogy miről is van szó, és ez teljesen független attól, hogy az ember pályakezdő vagy befutott, ismert tervező. A jó design nemcsak a funkcióról szól, hanem különbözik az összes többi hasonló funkciójú dologtól, ez a többletérték, amit ad. Amit mondjuk a megrendelő nem minden esetben ismer fel elsőre. Sokszor csak a szakmabeliek vagy a kutatók ismerik fel azt a plusz értéket, amitől nemzetközi színvonalú egy terv – a megrendelő maximum utólag, leginkább akkor, ha díjat nyer vele az ember. A kockázatvállalást a designer egyik legfontosabb tulajdonságának tartom, persze ha az ember túl messzire megy, elveszítheti a megbízást. A designerszakma gladiátorküzdelem. Amikor

bemész az arénába, nem tudod, hogy ki-vel vagy mivel fogsz találkozni, őt mivel, hogyan lehet meggyőzni, hogy aztán létrejöhessen a terv, vagyis a mű. Meg kell alkotnod azt a gyémántalakzatot, amiről visszaverődnek a támadások. Ha a konkrét feladatra nem is lehet előre felkészülni, a problémamegoldáshoz való érzéket, tehetséget, készséget folyamatosan fejleszteni kell, karban kell tartani. Minden feladatnál újra kell definiálni a szakmát. Ez nem a megrendelő érdeke, hanem a designer kötelessége.

Közben ott ki és mi inspirált?

Svédországban akkor kezdődött a poszt-

Legfontosabbnak ítélt munkáidról szeretnék még kérdezni, és a díjakról...

Nem tudom, hogy a fontosság összefügg-e a különböző díjakkal. De ami az egyik legfontosabb munka számomra, az az *Odysseus* című könyvem. Előtte is készítettem már egyet, amiben összefoglaltam az addigi munkáimat, ez *Maximizing The Audience* címmel jelent meg. Valamint említeném a *111 Posters* című könyvet, amiben 111 plakátomat publikáltam. De nagyon fontos számomra az *AM MU NA HI* (*American Museum of Natural History*), amiben a New York-i Természettudományi Múzeumban fotózott kitömött állatok szerepeltek.

Erről meséj kicsit...

Számomra a természet valójában nem létezik, csak a kultúra. Svédországban ezzel szemben mindig nagy természetkultusz volt. A természetrajongók számára az erdő, a tó, a táj valami fantasztikus dolog, mert ott nincs senki, nyugalom van és egyedül lehet az ember – én pedig pont az ellenkezőjét gondolom, nekem a természetet a park jelenti: az ember alkotta természet. Az állatokkal is így vagyok. A bécsi természettudományi múzeumban vagy Budapesten is nagyon szerettem a beállított állatokat, a diorámákat. Bécsben hosszú szekrényekben és tárlókban legalább száz különféle fajta majom van, más és más pózokba rendezve, és legalább ötszáz madár ül a polcokon. A természettel legszívesebben múzeumban, kiállítás formájában találkozom. Az maga a letisztázott, kivonatolt természet. Ha kimegyek a vad, igazi, élő természetbe, ott mindig zavar valami. Vagy a tücskök ciripelnek, vagy jönnek a bogarak, vagy hideg van, vagy túl meleg stb. Egyszer a londoni Royal Academy of Art pincéjében rengeteg kitömött állatot láttam, és később emiatt kerestem fel a New York-i természettudományi múzeumot (ahol nyáron is isteni hűvös van). A prezentált természet, ahol az állatok a festett háttér előtt beállítva hősök lehetnek, mint például a szereplők a borogyinói csata múzeumában Moszkvában, izgalmasabb számomra, mint az igazi természet.

Párizsban a Luxembourg parkot szeretem, nekem az az etalon, de szeretem a St. James parkot is, bár annak egészen

más a hangulata, az egy angolpark, állatok is vannak és az egész természetesnek tűnik, holott meg van tervezve levélről levélre. Az a park is nagyon emlékezetes, ami a *Tavalay Marienbadban* című film-ben felbukkan, a francia kert a labirintussal, aminek a közepén egy pad van, azon ülve beszélhetsz valakivel titokban. Egy ilyen helyen történhet valami intellektuális dolog is, míg a vadon a túlélésről, a küzdelemről szól. Szóval nekem a városi park a közegem.

És mit szeretsz még? Mit engedsz hatni magadra, és hogyan?

Azt is mondhatnám, hogy a háttéremből adódóan a fiatal modernizmus, a weimari Bauhaus, a dada vagy az orosz konstruktivizmus világa jelenti számomra a szilárd alapot. De van más is: Svédországra gyakran mondják, hogy unalmas ország, pedig ez a működő unalom nagyon hasznos a kreativitás szempontjából. Ugyanakkor szükség van kitekintésre is. Rendszeresen járok Párizsba, Londonba, Berlinbe, Olaszországba, de nem mindig meghatározott céllal, mondjuk egy kiállítás miatt. Sokszor bízom rá magam a véletlenre: látok, amit látok. Egy szokatlan helyzet, másfajta villamos vagy az emberek látványa, az európai urbanista kultúra kizök-kent, vagy éppen hogy visszaterel a saját világom építéséhez.

Egyfajta egzisztencialista esztétika jellemző rám/munkáimra. Az *Odysseusban* igyekszem megfogalmazni, mit jelent embernek lenni, milyen átmenni azon a csomó képen, amit megnézel, és utána hogyan alakul ki egy autentikus, önálló művészeti világ.

Ha a saját műveimre gondolok, akkor az interdiszciplinaritás fogalmát használnám (bár ez mára elkopott a gyakori használatban), a mai világban összefolynak a dolgok, elmosódnak a határok, minden műfaj és stílus egyszerre van jelen. A designer mint valami DJ keveri a motívumokat, és mindig valami újat hoz ki belőlük. De hasonlíthatom egy középkori kódexhez is, amit folyamatosan töröltek és újraírtak, de mondjuk röntgennel átvilágítva felfedezhető, hogyan rakódtak, épültek egymásra a különböző korszakok különböző rétegei. Olyan korszakban élünk, amikor mindent lehet.

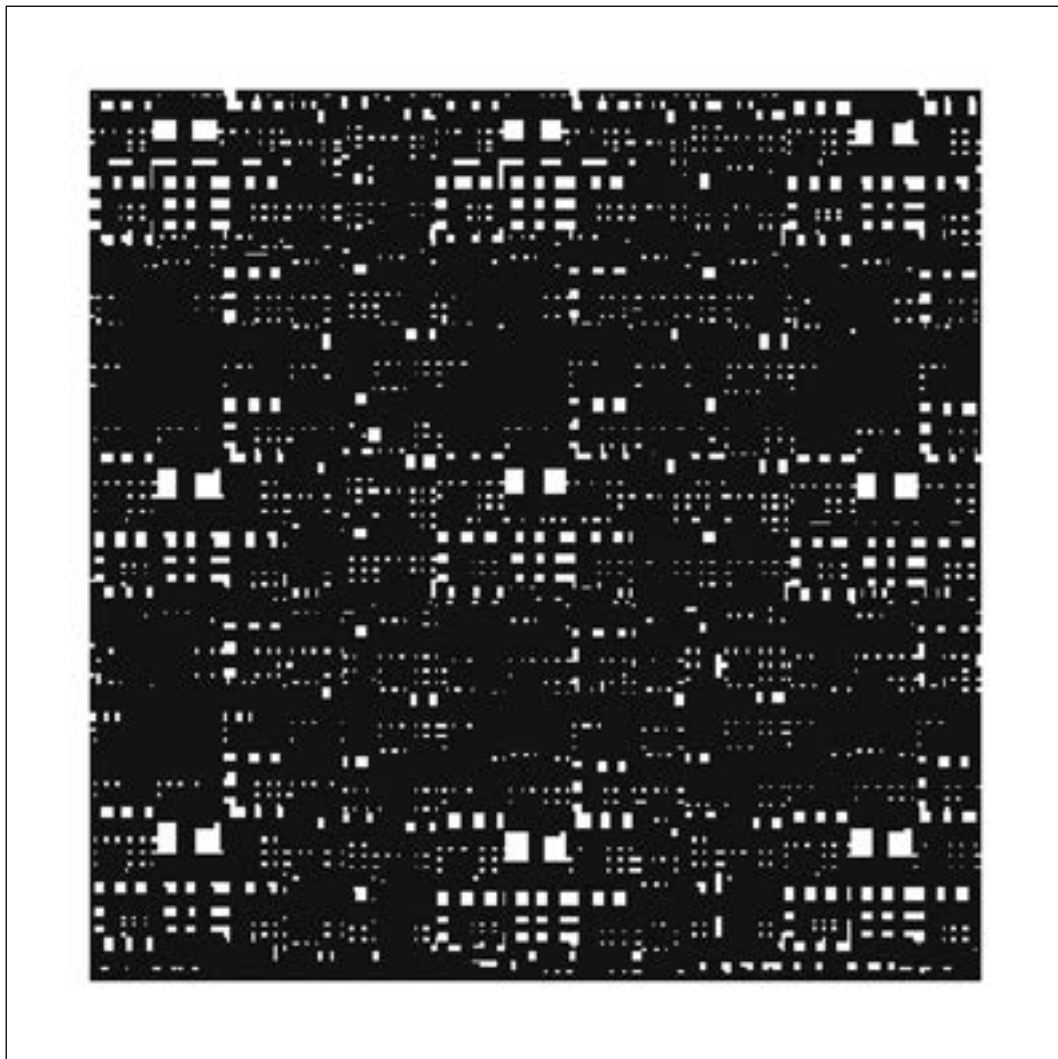
Az *Odysseus*-könyved egyszerre csúcstárgya a régi típusú alkotásnak és a di-



AM MU NA HI / Pictures from The American Museum of Natural History című könyv, részlet, 2002

modern éra. Például az első időszakban Peter Saville inspirált, aki a Joy Division és a New Order számára csinált olyan borítókat, amikkel új szintre emelte kép és zene kapcsolatát. Az *Artforum* hátsó borítóján hosszú évekig hirdetett a Galerie Bruno Bischofberger. Mindig valami svájci alpesi tájat lehetett látni, parasztokkal, birkákkal, fölötté pedig a galéria nevét. Így egy eredetileg oda nem illő kép hirtelen új kontextusba került és új jelentéssel telt meg. Saville módszere is ez volt, újra felfedezte és aktualizálta az „unalmas” könyvekben olvasásra használt betűtípusokat. Használt könyvtipográfiát a lemezborítóihoz Jan Tschichold *The New Typography* című, 1925-ös alapműve alapján merítve. (A mára klasszikussá vált könyv mellett például Tschichold tervezte a Penguin kiadó betűtípusát is). Ebben az új kontextusba helyezés mellett az is érdekes, hogy kerül a régi az újba, és fordítva.

Projekt „Thriller”. Nyomott textilsorozat Anna Kraitz bútoraihoz, 2014



© A Gabor Palotai Design hozzájárulásával

gitális világnak, pont az átmenetiséget testesíti meg.

Igen, amíg fiziológiailag nem változunk meg alapjaiban, azaz szükséged van arra, hogy leülj valamire, megfogj valamit – amíg érzékenyek vagyunk a környezetünk tárgyi benyomásaira, addig ezek a dolgok tovább élnek. De a lényegük megváltozhat. Ez a tárgy könyv is és műalkotás is, berendezési vagy fétistárgy, hozzáállástól függően. Nem azért van ki nyomtatva, mert csak így lehet elolvasni, nem pusztán információhordozó.

Most eszembe jutott valami, ami átível az egész pályámon. Anyám révén texti-

les környezetből indultam, és ez mindenképpen meghatározó volt számomra. Azóta rájöttem, hogy a szőnyeg legkisebb szerkezeti eleme, a csomó, valójában egy pixel. Újra érdekelni kezdett mostanában a textil is ennek kapcsán, a digitális képalkotás alapelemének, a pixelnek a megfeleltetése a hagyományos technika csomójával. A szőnyegtervezéshez használt vázlaton a kis kockákat töltögette ki a szőnyeget készítő a csomóival. A régi és az új technikák egymásra vetítése izgat.

A körülöttünk lévő világot egy nagy mozaikként érzékeljük. A képernyőre, monitorra, ami előtt dolgozunk, szoktam

mondani, hogy olyan, mint egy középkori templomablak, világít, képeket vetít elénk. De hogy ebből a gyönyörű vízióból hogyan testesül meg egy könyv vagy egy kifejező, szép tárgy, hogyan képezzük le, milyen szisztéma szerint, az a szakma. Az a design.

Mucsi Emese & Szilágyi Róza Tekla

JELENTÉS A FRONTRÓL

JÓ PÉLDÁK A 15. VELENCEI ÉPÍTÉSZETI BIENNÁLÉRÓL

„Vége a picsogásnak” – nyersen és lényegre törően így lehet összefoglalni a 15. Velencei Építészeti Biennálén látottakat. Alejandro Aravena főkurátor központi elképzelése ugyanis az – saját, valós társadalmi problémákra reagáló építészeti gyakorlatából kiindulóan –, hogy alaphelyzetnek, új normalitásnak tekinti a válságot, a fókusz pedig az építészszakma előtt feltornyosult, aktuálisan megoldandó feladatokra és a társadalmi felelősségvállalásra húzza. Nézőpontváltást, látókörtágítást kér elsősorban építészársaitól, rávilágítva arra, hogy az építészképzés alatt megszerzett tudással és alkotói potenciállal együtt többszintű felelősség is jár – a kivitelezést végrehajtó munkások munkakörülményeire irányított figyelemtől egészen az építész-i képességeik felhasználására vonatkozó elvi kérdésekig. De még mielőtt minden megoldást ettől a szakmától vár-nánk, a bemutatottakon keresztül persze megszólítottá válik és elgondolkodhat mindenki más is azon, hogy vajon jelen körülmények között saját ilyen-olyan tudását megfelelő ügy szolgálatába állította-e.

A Biennálé egyfelől nézve tükör, másfelől értelmezve pedig olyan, mint egy jó gyakorlatokat összegyűjtő példatár. Helyszínein – a hosszan elnyúló Arsenalében, a Giardini-beli központi térben és a legtöbb nemzeti pavilonban – olyan, Aravena építészeti értékrendjének megfelelő probléma-megoldások várják a látogatókat, amelyek zömével valódi igényekre (szegénység, migráció, környezetszennyezés stb.) adott érvényes válaszok és ténylegesen megvalósult projektek. „Itt volt már az ideje egy ilyennek” – mondták, írták többen, minden bizonnyal azért, mert mostanra tényleg kiderült, hogy az általános szükségről, amelynek csak egy része új keletű, többé már nem lehet nem tudomást venni, a válság nem egy átmeneti, messzi vidékekre jellemző állapot, ez a realitás, a világ efelé változott.

(M. E.)

ELLÁTÓ

A körülményekhez illeszkedő, valódi igényekre adott érvényes választ közvetít az ideai magyar pavilon, vagyis benne az Arkt építészcsoporth, Fábián Gábor és Fajcsák Dénes. A budapesti (és berlini) közönség számára ismerős gyakorlat szerint létrehozott egri Ellátó kulturális közpon-ton mint példán keresztül nyomon követhetjük, hogyan zajlik egy üres épület hozzáférhetővé tétele, strukturális újrarendelése, használt és felajánlott anyagokkal, önkéntes munkával történő felújítása. Az *Aktívatórok* címet viselő projekt a külföldi közönség számára is fontos precedens, mert egyrészt az építésről mint adott közösség aktív tagjáról tesz állításokat, másrészt azt is példázza, hogy egy, a válsághelyzethez alkalmazkodó környezetben hogyan lehetséges megszervezni és használni alternatív erőforrásokat, „működtetni” a közösséget egy közös cél érdekében. A közösségteremtés és a megosztás jegyében a magyar pavilon idén azzal is emléke-



Aktívatórok a magyar pavilonban a 15. Velencei Építészeti Biennálén

zetessé teszi magát, hogy – hasonlóan önzetlen és jóarc-módon, mint ahogy az Arkt és holdud-vara Egerben megteremtette az aktív szellemi eszmecsere térbeli keretét – itt a megfáradt biennálé-látogatók vízellátó központjává válik. Az egész nagyon üdítő.

(M. E.)

EZ NEM FAIR

Most már biztos, hogy a katarzis nemcsak akkor jön, amikor valami végletesen lenyűgöző, fenséges élményben, utánozhatatlan nagyság megtapasztalásában van részünk, például amikor épp egy monumentális, ember alkotta épületcsodával szembesülünk. A lélekhúrok akkor is megpendülhetnek, ha olyasmit tapasztalunk, ami egyszerű, egyszersmind elemi együttérzést vált ki belőlünk. Ilyen élmény vár minden látogatót a lengyel pavilonban, aminek az ajtajában először is min-

Ausztrál pavilon – *The Pool*, az Aileen Sage Architects (Amelia Holliday & Isabelle Toland) és Michelle Tabet projektje



Fair Building, 2016, ötszatonás videoinstalláció, film still & kiállítási enteriőr

denkit stencil-sablonnal fogadnak, rajta: FAIR BUILDING. A gesztus nagyon laza, a felirat feszült – lassan, de hatásosan vezeti be azt, ami odabent várható. Pár lépéssel beljebb, a sötét terekben videók futnak, melyek szubjektív perspektívából, full HD-ben mutatják meg a munkavédelmi sisakokra erősített sportkamerák lencsén keresztül, hogy milyen egy-egy a kivitelezéseken dolgozó alkalmazott munkatempója, feladatköre és munkakörülménye. Először – még kívülállóként – nagyon jó mindezt nézni: pumpálódik és terül a beton, keveredik a habarcs – a munka diadala, épül az épület. A következő teremben azonban átértelmeződik ez az élményszerű bevezető. A jobb oldali falon elhelyezett infografikák bemutatják, hogy hányféleképpen lehet kizsákmányolni egy-egy munkást az építkezéseken, hány százalékuk túlórázik folyamatosan, dolgozik feketén stb. és hogyan élnek mindezzel vissza a kivitelezést vezető vállalatok. A tények már önmagában sokkolóak, de a katarzis még mindig csak



© Brett Boardman

ezután jön: mindezzel szemközt, a terem bal oldalán 3D-s látványterv-videó fut: egy kertvárosi idillt látunk, formára nyírt bokrokkal, kikövezett társasház közti kis utcával, lifttel, hermetikusan zárt nyílásokkal, márványmosdóval. Nagyon jó a dramaturgia. Igazi oktatási projekt a *Fair Building*, amely elsősorban önreflexióra tanít, arra, hogy ha kávéválasztásnál fontosnak tartjuk a fair trade termékeket, ne tegyünk másként lakásügyekben sem, sőt ha a környezetünkben ilyen visszaélést tapasztalunk, ébredjen fel bennünk a civil felelősségvállalás és tegyünk valamit ellene. Egy eszköz már adott, most kaptuk a bejáratnál.

(M. E.)

MEDENCE VELENCÉBEN

A Giardiniben tavaly felavatott, új építésű ausztrál pavilonban az Aileen Sage Architects (Isabelle Toland és Amelia Holliday), valamint Michelle Tabet közreműködésében létrejött installáció a *The Pool* címet viseli. A fekete dobozhoz hasonló épületbe lépve egy medence partján találjuk magunkat, amely nemcsak Ausztrália, hanem a világ összes medencéjének prototípusaként hívogat minket. A művészeti közegre jellemző helyszínekkel szemben a pavilon a társadalmi különbségek elfeledésére, az

A kurátor (Sandra Oehy) és az építész (Christian Kerez) az *Incidental Space* című installációban



© Keystone/Gaëtan Baily

egyenlőség megteremtésére invitál: hiszen hol máshol vetkőzzük le a társadalmi státuszra utaló kiegészítőinket, ha nem a strandon? A projekt erőssége az egyszerűsége: olyan helyszínt dolgoz fel, amelyről mindannyiunknak van tapasztalata. A kurátorok által választott metafora közösségi jellegével kilép a megszokott építész-építész párbeszédből, hogy annak mi is részeseivé válhassunk. Ezen logika mentén vontak be a szervezők nyolc ausztrált – többek között az olimpikon Ian Thorpe-ot is –, hogy meséljenek a medencéhez és vízhez fűződő viszonyukról, annak jelentőségéről. Az installációt így nyolc hanganyag kíséri, melyeket folyamatosan ismétlődve hallgathatunk, miközben lábunk a hűs vízbe ér.

(Sz. R. T.)

SVÁJCI JÁTSZÓHÁZ

A svájci pavilonban különleges, digitális véletlen szülte hely látogatható. A Christian Kerez által megálmodott, *Incidental Space* néven futó amorf alakzat – az ausztrál és a magyar pavilonhoz hasonlóan – felüdülést jelent a Giardini lelkileg és fizikailag is megterhelő kiállításdömpingjében. Kerez fehér kompozitfelhője meglep minket játszóház-jellegével, azonban a tervezéskor használt digitális technika és a kivitelezés során tanúsított mesterségbeli hozzáértés ötvözésével mégis többet képvisel ennél. A kiállítótér távolsága a mindennapi valóságtól lehetővé teszi a kísérletezést,

válaszok keresését arra a kérdésre, hogy milyen új, a mindennapitól eltérő építményt hozható létre mai eszközökkel, mik lehetnek a tervezés új irányai. Kerez részletgazdag és önmagában egészként működő projektje rendhagyó építészeti forma- és eszközkészletet mutat be és tesz átélhetővé. Az általa kigondolt hely közösséget formál a látogatókból: alázattal vesszük le a cipőnket és gyermeki lelkesedéssel mászunk be a fehér térben elhelyezett épület-barlangba. A svájci kortárs építészetet summázó munka – a pavilonok nagy részében bemutatott koncepciókkal és makettekkel ellentétben – a Giardiniben szemmel és talppal is tapasztalható. Az *Incidental Space* létjogosultsága a helyszínen tesztelhető, persze csak ha van türelmünk kivárni a bejárat előtti sort...

(Sz. R. T.)

A MAGYARHANGYA BEMUTATJA

PRÓFÉTA VAGY MAGA A SÁTÁN?



MAPPLETHORPE

LOOK AT THE PICTURES

TEEN MANUFACTURES INC. is a 100% DOCUMENTARY FILMS COMPANY
A WORLD OF WONDERS PRESENTS A TEEN MANUFACTURES FILM "MAPPLETHORPE: LOOK AT THE PICTURES" DIRECTED BY DAVID EDWARDS
with LAURENCE F. PONS, PRODUCED BY FRANKY KACZALA, WRITTEN BY TONYA L. BROWN & DAVID EDWARDS, EDITED BY DAVID EDWARDS, MUSIC BY DAVID EDWARDS, COSTUME DESIGNER JILL K. HARRIS, MAKEUP ARTIST JILL K. HARRIS, HAIR ARTIST JILL K. HARRIS, PRODUCTION DESIGNER JILL K. HARRIS, EXECUTIVE PRODUCERS JILL K. HARRIS & DAVID EDWARDS
PRODUCED BY TEEN MANUFACTURES INC. & DAVID EDWARDS
Copyright © 2013 Teen Manu Office, Inc. All Rights Reserved.

PREMIER: JÚNIUS 16.

Tizennyolc éven
alulak számára
nem ajánlott

18

magyarhangya



est.hu

PESTI431

ARTMAGAZIN



FMI

TEEN MANUFACTURES

WYLL

August

Topor Tünde

AZ EGYETEMNEK JÖVŐKUTATÓ INTÉZETKÉNT KELLENE MŰKÖDNIÉ...

BESZÉLGETÉS FÜLÖP JÓZSEFFEL, A MOME REKTORÁVAL

Nemrég lett készen a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem egyik új szárnya a Zugligeti úton, hamarosan kezdődik a főépület felújítása, úgyhogy addig az oktatás áttelepül a Budapesti Műszaki Egyetem egyik használaton kívüli blokkjába. A képzés is folyamatosan módosul, alkalmazkodva a megváltozott igényekhez, figyelembe véve a nemzetközi követelményeket. Pár éve a Mercedes együttműködésével elindult a járműdesign szakirány, hasítanak az animációsok...



Fotó: Szalontai Ábel

Fülep József,
a MOME rektora

Topor Tünde: Nagy átalakításba, építkezésbe kezdtek. Úgy tűnik, az, hogy a képzés kiszakadt az Iparművészeti Múzeumból 1954-ben, a nyolcvanas évekbeli fejlesztések, majd hogy a hajdani Iparművészeti Főiskolából pár éve Moholy-Nagy Művészeti Egyetem lett, még messze nem jelenti az út végét. Az intézmény folyamatos átalakuláson megy keresztül, ahogy gondolom, a képzés is. Említettél valahol, hogy ma már a design sem azt jelenti, mint évtizedekkel ezelőtt. Nem tárgykészítés, hanem életszemlélet...

Fülep József: Ezt éppen Moholy-Nagy László mondta, az egyetem névadója – őt idéztem. És ha már a kronológiánál tartunk, az Iparművészeti Főiskola és a MOME között volt még néhány fázis: 1971 óta egyetemi rangú az oktatás. A 80-as években reformszemléletű rektora lett az intézménynek Gergely István belsőépítész személyében, ami komoly változást hozott az oktatási rendszert tekintve. Én magam is éppen akkor voltam hallgató. A Gergely

által bevezetett kurzushetet, kreditrendszert, a többfokozatú képzést később nem volt egyszerű újra bevezetni a kilencvenes évek visszarendeződése után, már Dropa Judit, majd Kopek Gábor vezetése idején, a kétezres évek elején. És nagyon nagy horderejű lépés volt éppen tíz éve, 2006-ban a névváltás, amikor az egyetem felvette Moholy-Nagy nevét. Ez persze önmagában nem lett volna garancia semmire, de akkor elindult egy olyan szellemi folyamat, aminek a jelenlegi építkezéssel egybekötött teljes átalakulás jelenti a csúcspontját.

Mostanában egyébként az építkezés kitölti a napjainkat... 2014 őszén kezdődött és 2018-ra, ha minden a tervek szerint halad, be is fejeződik a MOME épületeinek átépítése-bővítése.

Hova költözik addig az egyetem?

A Duna-parton, a BME campusában a jelenleg üresen álló „Z” épület lesz ideiglenes otthonunk, ami körülbelül a Bálnával szemközt található.



© Buci Réka

Buci Réka: *Symphony no. 42*, 2013, animációs film, 10 min. (still)

A *Symphony no. 42* 2014 novemberében bekerült az Oscarért versengő legjobb tíz animációs rövidfilm közé, közben pedig számos fesztiválon nyert díjat, és szerepelt a Sundance Fesztiválon is.

Itt, a Zugligeti úton az építkezés három fázisban zajlik. Az első ütem már befejeződött, megépült az úgynevezett Műhelyház. Ezt követi idén a Média- és Műteremház, ezeket az épületeket együttesen nevezzük majd technológiai parknak.

Mit takar az az elnevezés, hogy technológiai park?

Ez volt a kiindulópont. Amikor az Iparművészeti Múzeumból kiköltözött az egyetem, kénytelen volt hátrahagyni műhelyeit. Ahogyan folyamatosan bővült az egyetem portfóliója – az ötvenes-hatvanas években formatervezés, belsőépítészet, majd építészet, aztán a nyolcvanas évektől a média-művészetek –, az igények is tovább növekedtek. A mai napig számos műhelyünk – textil, szilikát, bőr – a múzeum Kinizsi utcai szárnyában működik.

A médiaképzéseknek volt a helyszíne az 1980-as évek végétől a később lebontott Tölgyfa utcai épület?

Igen, de az sem bizonyult igazán megfelelő és főleg nem elegendő térnek, hiszen többek között ott működött az egyetem galériája és a tanárképzés is. Miután megszűnt a Tölgyfa utcai bázis, a Zugligeti campuson arra alkalmatlan helyiségekbe kellett bezsúfolni az onnan kikerülő műtermeket, stúdiókat. Így elmondható, hogy az ötvenes évek óta születtek különféle tervek a műhelykapacitás megermentésére. Végül Kopek Gábor kitalálta, hogy ne csak egy műhelyházat építsünk a mai Design Intézet Kinizsi utcai műhelyeit kiváltandó, hanem három épület legyen, három kubus a parkban. Végül a gazdaságos működtetés érdekében ezek közül kettőt összevontunk. A technológiai park tehát áll majd a Műhelyházból, ahol az autótérvezéstől az ékszertervezésen át az építészetig mindenféle műhelymunka zajlik majd, a másik lesz a Műterem- és Médiaház, ahol összesen négy szinten, föld felett és alatt a film-, fotó- és hangstúdiók mellett a kerámia- és üvegműhelyek kapnak helyet. A kollégium

elavult épülete helyén épül majd a Kutatóközpont szárny, ahol a könyvtárunk és a doktori iskola lesz elhelyezve, valamint az eddig hiányzó inkubációs központ, ahol olyan szellemi termékek megvalósulását, elindítását támogatjuk, amelyek érdemek arra, hogy kikerüljenek a nagyvilágba. Mindezt saját produkcióban vagy más cégekkel együttműködésben. Az új kutató- és innovációs központ mellett felújítjuk a főépületet, a B épületet pedig lebontjuk és újat építünk a helyébe. Természetesen a parkot is rendbe tesszük.

Miben látod ennek az átalakulásnak a lényegét, mert az építkezésen túl is érzékelhető, hogy nagyobb a pezsgés a MOME-n és körülötte, mint régebben...

Talán nem ilyen látványos, de nagyon fontos változás, hogy az egyetem szakított azzal a szemlélettel, hogy a művészeti képzés kizárólag csak mester és tanítványa relációban képzelhető el. Megőriztük a kis-csoportos oktatási formát, ami nagyon lé-

Sándor Ádám: *Finding Darkness*

Járművilágítás-konceptió fénykibocsátó baktériumok használatával, 1:3 modell
2015, MA diploma, témavezető: Lenkei Balázs



© Sándor Ádám

nyegesnek tartja a személyes kontaktust, de a hallgató nem egyetlen mester keze alatt tanul négy-öt éven keresztül, így nincs kitéve annak, hogy egyetlen embertől függjön a szakmai előmenetele, akár szerencsés, akár balszerencsés együttműködésről van szó. Tizenöt-húsz éve magunk mögött hagytuk ezt a módszert. Szemléletváltásra került sor abban a tekintetben is, hogy számunkra nincs magyar pálya és/vagy nemzetközi karrier. Egyetlen mérce van, és ez a nemzetközi értékrend. A 2004-es EU-csatlakozás kedvező feltételeket teremtett ehhez. Korábban is voltak lehetőségeink nemzetközi kapcsolatok kiépítésére, mint például az Erasmus diákcseraprogram, de ettől kezdve nemzetközi konzorciumokban lehettünk partnerek.

Hogyan alakultak ki az ilyen együttműködések lehetséges csatornái?

Kopek Gábor 2000 és 2006 között rektor-helyettesként felügyelte a nemzetközi pályákat, megindult egy erőteljes expanzió, kerestük az együttműködést hasonló intézményekkel. Kiépültek az informális csatornák is, személyes kapcsolatok révén is újabb közös munka- vagy megmutatkozási lehetőséghez juttatva tehetséges hallgatókat. Én is láttam ebben fantáziát, perspektívát. MOME-s szerepvállalóként, kutatóként vagy akár hallgatóként is olyan helyzetekbe

kerülhetünk, amire itthon nem lenne lehetőségünk. Ha eleinte nem is volt céltudatos vagy átgondolt az efféle alkalmak kihasználása, mostanra mindenképpen a stratégiánk részévé vált. Nemzetközi marketingre nem volt forrásunk, járható útnak az tűnt, hogy közvetlenül a szakmai szervezetekkel lépünk kapcsolatba vagy továbbépítsük a hallgatói csereprogramokat a kölcsönös tapasztalatszerzés érdekében.

Meg tudnál nevezni konkrét személyeket, akik előmozdították ezt a folyamatot, a rendszer kiépülésének lépcsőit? Azt, hogy a MOME bekerült a nemzetközi vérkeringésbe?

Elsőként talán Stefan Lengyelt említeném, akit a „négyes-hatos” csuklós villamos tervezőjeként ismernek a legtöbben, ez volt az 1961-es diplomamunkája. Pár évre rá Essenbe kapott ösztöndíjat, és ott is maradt oktatóként, később pedig már ő vezette az Esseni Egyetem design tanszékét. 2001-ben tért vissza Zugligetbe mint a MOME Formatervezési Tanszékének vezetője, és behozta például a Mercedes Benz mint lehetséges partnert. Számos volt tanítványa vezető designerként kapott és kap szerepet a cég legfelsőbb vezetésében, köszönhetően annak a szemléletmódnak és képzésnek, amivel kinevelt Essenben egy új designergenerációt. 2008-ban szervezte

meg tanítványával, a Mercedes egyik fejlesztő formatervezőjével, Harald Leschkével a járműdesign szakot a MOME-n, ahol korábban ilyen képzés nem folyt.

A tapasztalatunk az, hogy ha már átlépünk egy küszöböt és megmásztuk az első lépcsőfokot, onnantól sokkal könnyebb a helyzetünk. Ha valakinek a munkássága, személyes hitele vagy szerepvállalása miatt lehetőséget kapunk akár európai, akár amerikai szinten, teljesítményüket tekintve a mi hallgatóink terveikkel, munkáikkal még sosem vallottak kudarcot. De a saját szakmámat is felhozhatom példaként: a 2004-es csatlakozás után az animáció előtt is új utak, új együttműködési lehetőségek nyíltak, egymás után érkeztek a meghívások.

Mi számít ma a MOME-n sikerszaknak, sikerágazatnak? Te miben látod a legnagyobb lehetőségeket?

Most a média területe látszik a legsikeresebbnek. Az elmúlt év(ek)ben a legtöbben fotó szakra jelentkeztek, második volt az animáció, harmadik a tervezőgrafika, negyedik pedig a textil szak. Egy mediatisztált társadalomban ez nyilván nem meglepő, de körvonalazódik egy másik tendencia is; indikátora lehet egy pár éven belül bekövetkező nagyobb változásnak, hogy széles körben terjednek az olyan új digitális eszközök, mint a 3D printer vagy a 3D ceruza. Ezek segítségével a tárgyalatosság laikusok számára is hozzáférhető lesz, éppen úgy, mint kb. húsz éve az, hogy a dtp szoftverek elterjedése nyomán mindenki tudott névjegykártyát vagy arculatot csinálni magának vagy a cégének – ami hatalmas változásokat generált a vizuális kommunikációban. A zenében a hangtechnikával kapcsolatban ez már korábban lejátszódott, ma a mozgókép van ugyanebben a helyzetben: a legtöbb esetben minden digitálisan készül vagy digitális eszközrendszer segítségével válik elérhetővé, akár a mainstreamről, akár kísérleti dolgokról van szó. A digitális korszak épp most éri el a tárgyalatosságot, befolyásolja a viseletünket, meghatározza, hogy hogyan kommunikálunk a körülöttünk lévő tárgyakkal. Mindezek rendszerbe foglalása adja majd az újabb lökést. A design a nagy társadalmi mozgások, az azok közti lehetséges párbeszéd vagy illeszkedés elengedhetetlen formájává válik olyannyi-

Andrasev Nadja: *A nyalintás nesze*, 2015, animációs film, 9 min. (still)

A rövidfilm megosztott harmadik díjat kapott a 69. Cannes-i fesztiválon, a filmes egyetemek legjobbait felvonultató Cinéfondation programban.

ra, hogy a design által hozzáadott érték a nagy gazdasági szerepvállalóknál sem csupán abban jelenik meg, hogy ki mennyire jól, mennyire magával ragadóan kommunikál vagy tud marketinget kifejteni. Vagyis nem elsősorban a „csomagolásban”, hanem például a vállalati kultúra megújításában, a vállalat működésének megszervezésében. A design hatóköre az irodák berendezésétől kezdve egészen addig terjed, hogy a vállalati egységek a legkisebbtől a legnagyobbik hogyan szerveződnek rendszerbe és hogyan kommunikálnak egymással. A „service design” egyfajta konceptuális design, és manapság ez az egyik legkapósabb curriculum New Yorkban. Mi is igyekszünk a portfóliónkban megjeleníteni ezt a tendenciát valamilyen módon. Itt az a lényeg, hogy a designerek nem azzal foglalkoznak, hogy hogyan néz ki egy vállalat, iroda belső tere, hanem hogy hogyan tudnak közgazdászok, HR-esek, mérnökök beszélgetni egymással. Miként teremthető meg a kommunikáció és együttműködés optimális háttere. Az olyan kreatív területeken, mint ahol például a Google tevékenykedik, megpróbálnak teljesen újfajta vállalati kultúrát kialakítani, olyat, ami nem a klasszikus hierarchián alapszik.

Ez a szemlélet hogyan jelenik meg például az órarendetekben? Több szociológiát, társadalomtörténetet, filozófiát hallgat egy mostani diák?

Ma a kötelező kreditek 30 százalékát kell ilyen jellegű elméleti tárgyakból megszerezni, de messze nem elég statisztikai mutatók mentén gondolkodni. Kulcsszó a rugalmasság, hiszen valójában fogalmunk sincs, hogy milyen környezetben, milyen foglalkozások kötelékében fognak a hallgatóink a diplomaszerezés után öt-tíz évvel landolni. Az egyetemnek ideális esetben részben jövőkutató intézetként kellene működnie, mivel itt koncentrálódik egy erős kritikus tömeg, mely idővel meghatározó értelmiségi vezető pozíciókat tölt majd be, tehát együtt kell gondolkodnunk velük, mert ők lesznek azok, akik a jövőbeli világunk működésére befolyást gyakorolhatnak. A többfokozatú képzés lehetőséget ad arra, hogy például az alapképzésben a szakmai tudás átadására koncentráljunk, ami biztos alapokat jelent majd annak a végzett hallgatónknak, aki grafikusként

dolgozik, de fontos, hogy azok számára is megfelelő kiindulópontot jelentsen, akik majd vállalati kommunikációval foglalkoznak és a rendszerépítésben vállalnak szerepet.

Ehhez azonban az kell, hogy a master képzésben, ami most két éves, minél több olyan helyzetet teremtsünk, ami indukálja, kikényszeríti a különböző tudásokkal felvértezett hallgatók egymásra találását, sokoldalú problémamegoldásra és együttgondolkodásra készítve őket. Lehetőséget kell teremteni arra, hogy a különböző diszciplínák határain túlnyúló problémákat térképezzenek fel, lehetőleg kilépve a komfortzónájukból. A BA képzés voltaképpen egy vertikális helyzet, amikor egy szakma területén belül találkoznak egymással a különböző évfolyamok. Jelenleg az integráción dolgozunk, például az általam jól ismert animáció szakon szeretnénk is megszüntetni az évfolyamokat. A hallgatók az alapképzésen összeszöknek egy stúdióba, amiből kikerülnek tavasszal, közben eltelik három év – nem évfolyamonként zajlik majd a tudás átadása, mert már a felvételizők között is óriási a szórás abban a tekintetben, hogy mi az, amit már tudnak, akár a technika szintjén – hanem bekerül a hallgató egy három éves folyamatos, magas színvonalú képzésbe, ahol élesben, projekteken keresztül, közvetlenül tanulja a szakmát. Az MA képzésben pedig horizontális integráció kialakítására törekszünk, ahol az animációs hallgatók

építésszel, elméletiséssel együtt gondolkodnak mondjuk egy város szerveződésén vagy a mélyszegénység felvetette valamely problémán – a lényeg, hogy minél többféle szemlélet érvényesüljön egyszerre. Van most egy olyan hallgatónk, akinek a diplomatémája az akadálymentesítés, és ennek kapcsán „akadálymentes” rajzfilmet készít... (Én sem tudtam, mit takarhat egyáltalán egy ilyen projekt.) Az MA képzés második szemeszterében kezdett hozzá a kutatáshoz. Elment a vakok és gyengénlátók intézetébe, ahol látta, hogy a gyerekek gyakorlatilag pár centi közelről, de nézik a tévét, néznek filmeket, mert őket is érdeklik azok a sorozatok, témák, filmhősök, amikről mindenki beszél. Az animációban mindenképpen van egyfajta grafikai átírás, és ez lehet éppenséggel olyan is, ami a csökkent látóképességüket jobban kiszolgálja. A leforgatott film mindig olyan, mint



© Andrasev Nadja



Az első „kubus”

© Oravetz István

a fotó, naturalisztikus, de az animációban meg lehet a dolgokat változtatni. Kiderítette, mennyi lehetőség rejlik ebben, és a látásproblémáknak nyilván nem a teljes spektrumában, de egy részében képes úgy optimalizálni a látványt, hogy érzékelhető és élvezhető legyen nemcsak az ép látókésztséggel rendelkezők számára, hanem azoknak is, akiknek ezzel problémájuk van. De nem állt meg itt, hanem elkezdett gondolkodni, hogyan lehet erre társadalmi felelősségvállalást generálni, cégeket behozni, akik támogatóként léphetnének fel és segítenének beindítani a projektet, illetve biztosítanák a folyamatos tartalomfejlesztés feltételeit. Tehát egy animációs filmes gondolkodhat azon, hogy rendezői karriert építsen, szerzői filmeket készítsen, erre is vannak jó példáink, de akinek nem ez a fő célja, viszont van animációs tudása, ott ki kell találni, hogy hogyan tudna becsatlakozni egy integratív szemléletbe, ahol ezt a tudást érvényesítheti vagy még inkább elmozdíthatja a társadalmi hasznosulás felé. Az üzleti hasznosítás kérdése is nagyon lényeges, adott esetben tudunk a hallgatóinknak segíteni abban, hogy mindenkor formaterveik vagy innovatív megoldásaik piaci helyzetbe kerüljenek – ez nekik is jó, de a szűkebb vagy tágabb környezetünket is pozitívan alakítja.

Ahogy mondtad is, a filmek nagy részében hódítanak az animációs megoldások, az animáció egyre többfelé terjeszkedik, egyre befolyásosabb műfajnak tűnik. Lehet, hogy az sem véletlen, hogy két animációs filmes rektor is működik most: te a MOME-n, M. Tóth Géza a Színház és Filmművészetin...

Ezt aláírom (nevet). A film esetében az animáció mondjuk teljesen hiperrealisztikus látványt is tud teremteni, de ez talán csak technológiai szempontból izgalmas, alkotói szemszögből nem annyira. De erről órákig tudnék beszélni, úgyhogy inkább azt említeném meg, hogy éppen egy olyan anyagon dolgozom, ami az animáció kronológiai áttekintése is egyben. Lev Manovich médiateoretikus írta, hogy az animáció a mozgóképes kultúrán belül is egy erősítő, amely alatt ismét különböző tagozatok nyílnak, és az animációra jellemző strukturáltság, tervezői szemlélet általánossá válik a filmezés területein. Szerinte a 19. század a narratíváról szól, a 20. század

a médiáról, a filmről, a 21. század pedig az interfészről fog. Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy kiemelt szerepet kapnak azok a valós és metaforikus kapcsolódási pontok, felületek, ahol tartalmak megjelennek, elérhetővé, megismerhetővé válnak. Ugyanakkor ezek működése, működtetése számtalan egyéni igény, személyes történet mentén alakulhat, ezért ezeknek a helyzeteknek a megtervezése, kialakítása összetett feladat. A technológia alkalmazása nem elégséges, nélkülözhetetlen sok más mellett a designer aktus és szemlélet is.

Visszatérve az animációhoz. Valójában azért nem lettem klasszikus értelemben vehető animációs filmrendező, mert a kilencvenes években sokkal kevesebb lehetőség volt erre, mint most van. Már amikor gimibe jártam is szerettem a rajzfilmet, érdekelt az animáció, de a készítése nem volt olyan mindennapos dolog, mint amilyen manapság már lehet. Éppen ezért egyik beszűrésom, hogy az animáció lesz a holnap tipográfiája. Ahogy ma mindenki használja a betűket és képes velük kommunikálni, úgy előbb-utóbb az animáció technikailag annyira könnyen elérhető lesz, hogy elmondod egy interfésznek, mit szeretnél látni, és az legyártja neked – ez már csak napok kérdése szerintem.

Nézzük akkor az életrajzodat is... Hogyan kezdted el az animációval foglalkozni?

A gimiben kezdtem el rajzolni, de nem vettem fel a Képzőre, ahol sokszorosító grafikára jelentkeztem. Úgyhogy jártam egy évet a tatabányai bányász képzőművész körbe, ahol együtt rajzoltam olyan bányászokkal, akik még az ötvenes-hatvanas években ellátogattak a Pannónia Filmstúdióba, ahol megmutatták az ifjúmunkás amatőr művészeknek, hogyan készül a rajzfilm. A mellettem festegető nyugdíjas vájár, Fábián Imre bácsi mesélte, hogy ő találkozott Jankovics Marcell-lel a Pannónia Filmstúdióban és kipróbálhatta, milyen is az a fázisrajzolás.

Tehát miután nem vettek fel a Képzőre, elkezdtem tanulni a Kandón és dolgozni egy szoftverstúdióban, a Novotrade-nél. Ott sem volt unalmas az élet, Waliczky Tamás is ott készített videojátékokhoz animációkat, én meg a belső csapatnak voltam a grafikus fejlesztője, többek között például dísznövények ápolását bemutató applikációt fejlesztettünk ki, melyet japán piacra

szánt a cég. Ebben az időben láttam meg a felvételi tájékoztatóban, hogy az Iparművészetin van számítógépes animáció, ami persze nagy kamu volt, de én beugrottam és elmentem a felvételire. Bekerülésemkor a képzés három szakaszból állt: egy év alapképzés, három év főiskola és két év mesterképzés. Az első évben mindenki csinált mindent, volt egy kötelező penzum, hogy designerekké váljunk, utána lehetett szakosodni, akkor jelentkeztem az animációra. Akkoriban még mi is a Pannónia Filmstúdióba jártunk ki gyakorlatra. A kilencvenes évek legelején lediplomáztam, de a főiskolán belül addig nem találkoztam számítógépes animációval. Aztán eltöltöttem tíz évet a magyarországi televíziós, filmes, kommunikációs szférában, amit kicsit eluntam, szerettem volna elmenni Amerikába vagy Angliába, ahol az animációs film más megbecsültségnek örvend, mint idehaza. Ekkor viszont adódott a lehetőség, hogy belekóstoljak, milyen is az animációs oktatás egyetemen, aztán új perspektívát nyitott, amikor 2005-ben átvettem az animáció szakirány vezetését itt a MOME-n és sorra jöttek az EU-s lehetőségek. Öt évet adtam magamnak, hogy 2010-ig felépítsem az animáció többfokozatú képzési rendszerét, beindítsam a nemzetközi projekteket – hogy aztán amikor ez a saját lábára áll, valami másba kezdhessek. Ehhez képest most rektorként beszélgetek veled. (nevet) Amit szerettem volna, abból sok minden meg is valósult, a hallgatóink a nemzetközi mezőnyben is sikeresek (mutatja ezt az is, hogy Bucsi Réka diplomafilmje, *a Symphony No. 42* bejutott az Oscarra jelölt animációs filmek listájára 2014-ben, Andrasev Nadja animációs rövidfilmje pedig megosztott harmadik díjat kapott Cannes-ban a filmes egyetemek legjobbjait felvonultató Cinéfondation programban). Erre nem is számítottam, csak szerettem volna, ha a hallgatóink kijutnak a nemzetközi szintérre, mert az világos volt, hogy ugyanolyan tehetségesek, mint mondjuk a franciák, csak nincs egy itthonról bejáratott kapcsolatrendszerük, nem közlekednek olyan természetességgel Európában, nem látják meg a lehetőségeket és nem kapnak a tehetségüket kibontakoztató képzést. Én ezen szerettem volna változtatni: segíteni őket, eszközöket adva nekik.



Integrált
Szervíz
Csomag*

6 év vagy
120 ezer km
garancia és
karbantartás



E-osztály kombinált üzemanyag-fogyasztás: 3,9-6,3 l/100 km,
kombinált CO₂-kibocsátás: 102-144 g/km.

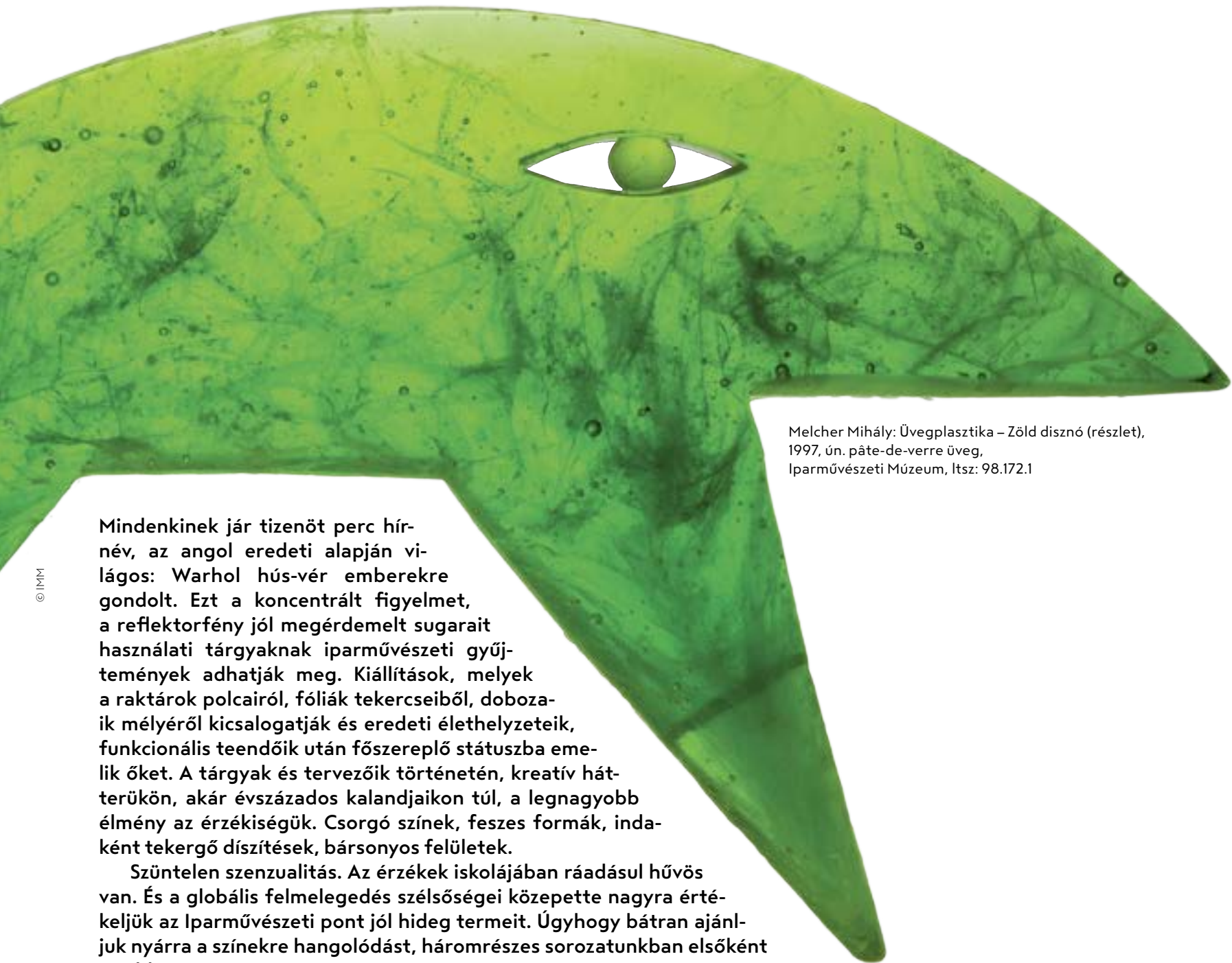
*További részletek a www.mercedes-benz.hu/szervizok-on.

Az új E-osztály
Intelligens mestermű.

Mercedes-Benz
The best or nothing.



HÁROM SZÍN: ZÖLD



Melcher Mihály: Üvegplasztika – Zöld disznó (részlet),
1997, ún. pâte-de-verre üveg,
Iparművészeti Múzeum, ltsz: 98.172.1

Mindenkinek jár tizenöt perc hírnév, az angol eredeti alapján világos: Warhol hús-vér emberekre gondolt. Ezt a koncentrált figyelmet, a reflektorfény jól megérdemelt sugarait használati tárgyaknak iparművészeti gyűjtemények adhatják meg. Kiállítások, melyek a raktárok polcairól, fóliák tekercseiből, dobozaik mélyéről kicsalogatják és eredeti élethelyzeteik, funkcionális teendőik után főszereplő státuszba emelik őket. A tárgyak és tervezőik történetén, kreatív hátterükön, akár évszázados kalandjaikon túl, a legnagyobb élmény az érzékiségük. Csorgó színek, feszes formák, inkább tekergő díszítések, bársonyos felületek.

Szüntelen szenzualitás. Az érzékek iskolájában ráadásul hűvös van. És a globális felmelegedés szélsőségei közepette nagyra értékeljük az Iparművészeti pont jól hideg termeit. Úgyhogy bátran ajánljuk nyárra a színekre hangolódást, háromrészes sorozatunkban elsőként a zöldet.



Káposzta alakú levesestál, Holcisi fajanszmanufaktúra, 18. század második fele, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 52.269.1-2

Faludi Gabriella elegáns minimalista gyűrűje a *Mindörökké Zsolnay* – Az Iparművészeti Múzeum újjászületése ékszerként pályázatra készült 2011-ben. A múzeum színes, íves vonalakban tobzódó szecessziós épületét egy puritán négyszögletes foglalatba helyezett mázas „kövel” idézi meg. A felújításra váró Lechner Ödön tervezte épületről sajnos nap mint nap ruháskosárnyi Zsolnay-mázas kerámiatörmelék potyog a földre. A pályázat több legyet ütött egy csapásra: a töredékek újrahasznosítása mellett a múzeum kortárs-szer-gyűjteményét új, pompás darabokkal gyarapította, emellett azt is lehetővé tette, hogy a látogató a nyertes ékszereket a múzeumshopban megvásárolva nemcsak a múzeum egy darabját vigye haza, hanem aktívan hozzájáruljon a fennmaradásához is.

Váza – a kentaurok és a lapithák harcának ábrázolásával, uránüveg, csiszolt, fazettált, fúvott, ún. oroplastic díszítés, 1920 körül, Moser üveggyár, Karlsbad (Karlový Vary), Iparművészeti Múzeum, ltsz: 85.397.1



A természettudományokban jártas hugenotta keramikus, Bernard Palissy (1510–1589) tizenhat éven át igyekezett megfejteni a kínai porcelán titkát. Nem járt sikerrel, ám neve fennmaradt jellegzetes naturalisztikus kerámia-edényei révén, melyek a környékbeli mocsarak flóráját és faunáját csempészték az étkezőasztalra. Az igencsak élethű gyíkokkal, halakkal, rákokkal megpakott bizarr (díszt)álak divatot teremtettek Párizsban. Palissy protestáns létére a legmagasabb körök, sőt maga Medici Katalin személyes pártfogását élvezte (ez mentette meg a Szent Bertalan éjszakáján kezdődő mészárlástól is). A 18. század második felében jöttek újra divatba a rusztikus Palissy-naturáliák, nálunk a budai és holcisi manufaktúrák állítottak elő hasonlóan étvágygerjesztő fajanszplasztikákat. Ez a különlegesen szép, liláskék és zöldessárga színárnyalatokban pompázó kerek káposztafeje valójában levesestál, amelyben minden bizonnyal inkább ínycsiklandó húsleves, mintsem káposztát tálaltak.

Faludi Gabriella: Gyűrű – az Iparművészeti Múzeum zöld mázas Zsolnay-tetőcserepének egy darabjával, 2011, ezüst, Zsolnay tetőcserep-darab, Iparművészeti Múzeum ltsz: 2011.459.1



A zöld terem egyik látványossága az a vitrin, amelyben az uránüveg tárgyak sorakoznak. Arra, hogy a 19. századi emlék- és fürdőkúra poharak, gyógyszerári palackok, vázák kettős életet élnek, csak a huszadik században derült fény. És ezt most vehetjük szó szerint. Az üvegolvadéokban urán-oxiddal színezett tárgyak decens sárgászöld színe ugyanis UV-fénybe kerülve extravagáns fluoreszkáló neonzöldre vált. A tárgyak eme különleges tulajdonságáról (éjszakai életéről) mit sem sejtettek készítőik és tulajdonosaik, pedig mennyivel izgalmasabb látvány lett volna, amint kísérteties fénybe vonják egy múlt századi patika vagy egy biedermeier vitrin polcait. A kortárs üvegművészet már tudatosan épít erre a hatásra, Gáspár György sci-fi asszociációkat keltő kisplasztikáiból nemcsak a múzeum, hanem például Elton John is vásárolt magángyűjteménye számára. A tárgyak urántartalma és radioaktív sugárzása sem ad okot az aggodalomra, elenyésző mennyiségük az emberi szervezetre semmilyen veszélyt nem jelent.

Szikra Renáta

Színekre hangolva, Iparművészeti Múzeum, 2016. szeptember 4-ig.



Kopócsy Anna

AZ ÁTVÁLTOZÓ MŰVÉSZ

ADALÉKOK KISS VILMA

– WILMA DE QUICHE FESTŐI ÉLETMŰVÉHEZ

Nőművész-sors a húszas-harmincas évekből: festene, de hogy megteremtse hozzá az anyagi hátteret, Berlinben nyit ruhaszalont. Aztán Amerikában tanulja a rajzfilmes szakma alapjait, amit Párizsban hasznosít, mert ott és akkor úgy tűnik, ez a jövő útja. Kiss Vilma festői pályájának vargabetűit a megélhetés kényszere, a kíváncsiság és a megújulás vágya írta.

Fennmaradt egy fotó Kiss Vilma festőnőről és rajzfilmrajzolóáról, amint a párizsi Gémeaux stúdióban éppen egy animációs filmhez készíti a fázisrajzokat. Rajztáblája mellett a korszak egyik legkedveltebb és legolcsóbb cigarettája, egy doboz Sullana. A stúdió tulajdonosa, egyben a francia animáció egyik megteremtője, Paul Grimault szerint Vilma mindennapos szokásaihoz a cigarettázás mellett az angol keksz majszolása és az ötórás tea elkészítése is hozzátartozott.¹ Azért al-

kalmazta Vilmát, mert Franciaországban nem talált megfelelő képzettségű helyi erőt, aki az animáció technikájában jártas lett volna, így kezdetben közép-európaiakkal dolgoztatott. Vilma ekkor már rendelkezett némi rajzfilmkészítői praxissal, tudását Amerikából és Berlinből hozta magával. Grimault visszaemlékezéseiben kedvesnek, éles eszűnek, kivételes tehetségűnek, de makacs természetűnek írta le, akivel főképp utóbbi tulajdonsága miatt nem volt könnyű ki-

dátuma – keresztelési bizonyítványa szerint – 1885, beiratkozásakor még maga is ekként nyilatkozott. A főiskolai anyakönyvek 1918-ban azonban már mást mutattak. Születési évként itt szerepel először az 1893-as évszám, amihez Kiss Vilma később is ragaszkodott. Döntésének okait csak találgathatjuk. Vajon tényleg azt gondolta, hogy semmissé tehet nyolc évet az életéből?

Különleges személyiségéről és kiemelkedő tehetségéről kortársai, többek



Wilma de Quiche (Kiss Vilma) rajzasztalánál a párizsi Gémeaux rajzfilmstúdióban, 1936

Walt Disney Micky Mouse figurájának 1928-as sikere után sokan láttak anyagi hozammal is kecsegtető művészi lehetőséget a rajzfilmgyártásban.

jönni, de ezt részben idős korának tudta be. Vilma 1936–39 között volt a Gémeaux stúdió munkatársa. Az általa megadott hivatalos születési dátum (1893) alapján viszont munkába lépésekor csak 43 éves volt! Azóta kiderült, hogy valós születési

között Rabinovszky Máriusz, Martyn Ferenc, Barcsay Jenő is elismerően nyilatkoztak. Mégis, hogyan lehet, hogy neve mára teljesen kiesett a köztudatból, sosem lett része a magyar művészettörténetnek?

Kiss Vilma: *Fürdő nők*, olaj, vászon, 152×140 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Nagy méretű aktos kompozícióján többféle pozícióban és méretben sokszorozza meg ugyanazt a női alakot. A műtermi környezetből színeiben redukált, stilizált tájba emeli át őket; a korszak Árkádia-festészetének modernista alternatívájaként.

Kiss Vilma: *Ülő női akt*, olaj, vászon, 91×76 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A nők által festett női aktok a saját testről is szólnak. Mivel a két világháború közti korszak Magyarországon még mindig egyetlen dolognak számított, ha egy nő állított ki aktot, az illendő és illetlen, az önfeltárás és rejtőzködés közti feszültség mutatkozik meg ezen a festményen is.

Kiss Vilma székely apa és magyar anyja gyermekeként erdélyi nemesi családból származott. Az erdélyi identitását feladni kényszerült család az első világháború alatt menekült Budapestre. Ahogy a születési dátuma, úgy a neve és a lakhelyei tekintetében sem rendelkezett állandó identitással. Kiss Vilmából Vilma von Kish, majd Wilma de Quiche lett, alkalmazkodva az aktuális ország nyelvének fonetikai szabályaihoz, amikor Budapest után Berlinben, majd Párizsban próbált szerencsét.

A *Magyarság* 1925. március 19-i számában megjelent egy cikk, melynek ismeretlen szerzője beszámolt azokról a fiatal művészekről, akik a reprezentatív modern

A portrék nagyobb része és a fürdőző kompozíciók a korra jellemző társadalmi és szexuális szerepek különös megfogalmazásait jelenthetik.

művésztársaság, a KUT második kiállításán szerepeltek ugyan, ennek ellenére – véleménye szerint – semmiféle reményük nincs a művészi kibontakozásra. Hiszen a protekcionista művészetpolitika miatt ösztöndíjak megszerzéséről, kiállítási lehetőségekről nem nagyon álmodhatnak, a fennmaradásukhoz kemény fizikai munkát kell végezniük, ahogy a cikk írójának is, aki saját bevallása szerint szintén csak

így képes biztosítani az anyagi hátteret a festéshez. Csontváryt említi példaként, akinek nyomorúságos sorsáról 1925-ben már sokan tudtak. A szenvedélyes hangú tiltakozás a művészek sanyarú helyzetére vonatkozó általános jelentésen túl nyilván abból a csalódottságból is fakadt, amelyet a húszas évek elején indult nagy reményű női művészgeneráció tagjai éreztek, hiszen miután kikerült alóluk a védőháló, amit a főiskolai lét jelentett, szembeülniük kellett a hátrányos megkülönböztetéssel, ami nőművészként érte őket.

A névtelen szerző Kiss Vilma volt, beazonosítását sok egyéb adat mellett az is segítette, hogy írásában megnevezte azt a szűk baráti kört, mely a tízes évek végén, a húszas évek elején alakult ki, s amelyhez rajta kívül Járity Józsa, a fiatalon tüdőbajban meghalt Czillich Anna, illetve Perényi Lenke tartozott. Mindannyian Glatz Oszkár női festő osztályáról kerültek Vaszary Jánoshoz a húszas évek elején, külön műtermet kaptak, és 1922–23-ig jártak a főiskolára. Barcsay Jenő, Vaszary elsőéves hallgatójaként így emlékezett rájuk: „...szememben kész embereknek tündek: tehetségesek voltak.”² Tevékenységükről, világnézetükről a legtöbbet Czillich Anna naplójából tudhatunk meg, amelyben kirajzolódik a baráti kör közös kulturális háttere és érdeklődése, eksztatikus rajongása a romantikus és dekadens irodalom és Wagner operái iránt. Közülük ma talán

csak Járity Józsa neve cseng ismerősen, ennek oka, hogy Járity 1924–30 közötti párizsi tartózkodása után hazatért és terjedelmes életművet hagyott hátra, míg a többiek festői oeuvre-je igen töredékes, nehezen értékelhető. Czillich Anna nagyon fiatalon, 1923-ban meghalt, Perényi Lenke ugyanebben az évben az Egyesült Államokba emigrált, Kiss Vilmát pedig 1926 körül már Berlinben találjuk. A cikk



Kiss Vilma: *Női arckép, Bartók Mária festőnő arcképe*, 1925, olaj, vászon, 95×75 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

megjelenésekor, 1925 tavaszán tehát a fent említett festőnők közül már csak Kiss Vilma volt Magyarországon. Az is elképzelhető, hogy e harcos hangvételű írás segítette ahhoz, hogy önálló bemutatkozási lehetőséget kapjon a Mentor könyvesboltban, Molnár Farkas (aki szintén az 1925-ös KUT kiállításán szerepelt festményeivel) és Derkovits Gyula tárlata között. Első és egyetlen egyéni kiállítása azonban nem hozta meg számára a széles körű szakmai elismerést. Ötven grafikai művet mutatott be, részben ceruzarajzokat, illetve kompozícióterveket, melyeket Rabinovszky Máriusz: „nagy formátumban elgondolt kompozíciók kivonatai”-ként jellemzett³. Kiss Vilma utolsó magyarországi nyilvános megszólalása ez évben december 24-ére tehető, mikor egy riportban a Lantos kiadónál megjelent Czillich-napló szerkesztőjeként kérdezték⁴.

A Kiss Vilma halála után, 1943-ban megjelent nekrológok szerint már 1925-ben (inkább 1926-ban) Berlinbe költözött, ahol ruhaszalont nyitott. 1927-ben és 1929-ben továbbra is küldött műveket a KUT kiállításaira, de ekkor már nem élt Magyarországon. A Képzőművésznők Új Csoportja 1931-es kiállításán szereplő műveit is távollétében állították ki barátnői, mivel Kiss akkor éppen Amerikában tartózkodott. Feltehetően

A festőnők gyakran ültek modelt egymásnak Perényi Lenke műtermében. A Bartók Mariskáról készített érzékeny portrén is feltűnik Kiss Vilma egyik jellegzetes motívuma: a tágra nyitott, figyelő szempár.

maga sem gondolta, hogy többet nem jön haza Magyarországra, amit igazolni látszik az is, hogy a nevét adta ahhoz a dokumentumhoz, amely a modern női festőcsoport létrehozásáról született 1931 nyarán. Márciusban hajózott át New Yorkba Perényi Lenkéhez, ahol közösen tanulták az animáció technikáját, majd visszatért Berlinbe a Reimann Schuléba, ahol a frissen megalakult, nagy reményekkel induló trükkfilm-osztály egyik vezető tanára lett. (Walt Disney Micky Mouse figurájának 1928-as sikere után sokan láttak anyagi hozammal is kecsegtető művészi lehetőséget a rajzfilmgyártásban.) A hitleri hatalomváltás azonban Kiss Vilma berlini rajzfilmes karrierjét is ellehetetlenítette. 1933 májusában végleg áttelepült Párizsba. Ma inkább animációs tevékenysége miatt jegyzi a világ, bár a *Les enfants du ciel* sorozat első darabja, a *Cri-Cri Ludo et Soleil* címmel elkészített, önálló, művészi igényű animációs filmjének teljes befejezését és premierjét nem élhette meg⁵.

Festői munkássága tehát a húszas évekre korlátozódik. Megmaradt festményeinek nagyobb részét egy 1958-as letét nyomán a Magyar Nemzeti Galéria, egy-egy művét pedig magángyűjtemények őrzik. A ránk maradt életművet leginkább stílusalapon oszthatjuk két korszakra. A húszas évek elejéig tartó, Vaszaryhoz kapcsolódó expresszionista korszakra és az ezt követő, részben nagy méretű kompozíciókból, portrékból álló második szakaszra, melyet a főiskola és a Vaszary-osztály elhagyása utáni posztexpresszionista periódushoz köthetünk. A képek közös jellemzője, hogy legtöbbször nők szerepelnek, még az olyan témaválasztás esetén is, ahol a bibliai történetből ez nem következne. Így például

a *Golgotha* főszereplője nem a megfeszített Krisztus, hanem a hegy tövében összeboruló siratóasszonyok. Festményén a Getsemáne-kertben alvó apostolok is nőkké változtak, de a Pietà-jeleneten is a nők fájdalmán van a hangsúly. Portréi vagy fürdőzőket mutató nagy méretű kompozíciói is kizárólag nőket ábrázolnak. Az 1925-ös Mentor-beli kiállításán nagy számban szereplő biblikus tárgyú kompozíciók leginkább a siratás, illetve a csodák témaköréből merítenek. Miután nem egyházi megrendelésekről van szó, témaválasztásában személyes érintettséget sejtethetünk. Czillich Anna naplójából kiderül, hogy Kiss Vilma tanúja volt barátnője évekig tartó haldoklásának. Szenvedélyes igyekezettel próbálta életben tartani a tüdőbeteg Czillichet. A Lázár feltámasztása témával utalhat a csodára, amelyet Anna felgyógyulása jelenthetett volna mindkettőjük számára. A festményen megjelenő lovak, általános szimbolikus tartalmaikon túl, jelképezhetik konkrétan Czillichet is, aki a megbotlott, ezért vágóhídra került életerős lóban saját alteregóját látta⁶. Ugyanakkor a lovak dekoratív, körkörös kompozíciója a hagyományos Lázár feltámasztása jelennel szemben az eredeti bibliai történet teljesen egyéni felfogásáról tanúskodik.

A Krisztus halálához kötődő képeken gyakori az összeborulás, ölelkezés, a köpenyes, leplek női alakok összetartása, szétválása, együttmozgása, amely a megfelelő képi ritmus elérését szolgálja.



Kiss Vilma: *Női arckép (Viki)*, olaj, vászon, 90×76 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Kiss Vilma: *Táj alakokkal (Lázár feltámasztása)*, olaj, vászon, 74×63 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Az elementáris erő felmutatása érdekében az egyszerűsítés eszközeivel él, jellemző nála a középkori művészet szimbolikus színhasználat, a nyers, durva festékfelületek és a geometrikus formákra redukált táji háttér alkalmazása. A művek átütő érzelmi töltöttsége korjelenség is, a háború borzalmait, az azt követő forradalmakból való kiábrándultság, végül a Trianon utáni elkeseredettség keltette indulatok általánosságban is jellemzőek a korszak művészetére. A háborúra reflektáló Pietà, illetve Golgota téma 1917-től kezdődően mestere, Vaszary festészetében is hangsúlyossá vált. Kivezető utat a káoszából a misztikus és a spirituális élmények megélése kínált, aminek kifejezésére kézenfekvőnek tűnt a bibliai témák feldolgozása.

A képek másik csoportját a portrék, önportrék alkotják. A festőnők egymást is gyakran megfestették, 1923-ig rendszeresen összegyűltek Perényi Lenke műtermében. Kiss Vilma megörökítette legjobb barátnőjét, Czillich Annát, de modellt ült nekik Bartók Mária festő kollégájuk is. Kiss portréi antinaturalista felfogásuk ellenére mély pszichológiai érzékenységről árulkodnak. A *Leány nárcisszal* című képen az attribútumként

Biblikus tárgyú képei leginkább a siratás és a csoda témaköréből merítenek. A Lázár feltámasztása utalhat arra a vágyott csodára, aminek bekövetkeztében haldokló barátnője, Czillich Anna miatt reménykedett. A személyességen túl az eredeti bibliai történet teljesen egyéni átírását jelentik a dekoratív, körkörös kompozícióba rendezett lovak.

szolgáló nárcisz az önvizsgálatra, önazonosság-keresésre utaló motívum. A nagy szemek az éleslátásra utalnak, ahogy Kiss többi portréja esetében is, ám a macskaszerű zöld szem ragadozóra emlékeztet, és démonikus karaktert kölcsönöz a modellnek, melyet a hiúság attribútumával kapcsol össze. A testet burkoló átlátszó lepel egyszerre rejt és tárja fel a geometrikus formákból épített testet. Míg a biblikus témájú képek és a portrék egy része (például Bartók Mariska portréja) barátságképekként értelmezhetők, addig a portrék nagyobb része és a fürdőző kompozíciók a korra jellemző társadalmi és szexuális szerepek különös megfogalmazásait jelenthetik.

A félalakos portrék egy része nyilvánvalóan hivatalos modelltől készült, például Derkovits feleségéről, Vikiről, akiről köztudott, hogy gyakran állt modellt. A róla készült arcképen a macskaszerű ragadozó tekintet helyett az ábrázolt kezek válnak állatias végtagokká (szemben Bartók Mariska portréjával, ahol igen kifinomult, a festőművészséghez méltó kezeket festett Kiss). A portrékat nézve ki kell emelnünk Kiss Vilma kivételes karikírozó képességét, melyet később, rajzfilm-figurái kidolgozásánál már tudatosan alkalmazott.

Viki portréja vezet át a meztelen aktos kompozíciók csoportjához. Mindkét megmaradt nagy méretű kompozícióján szimultán, többféle pozícióban és mé-

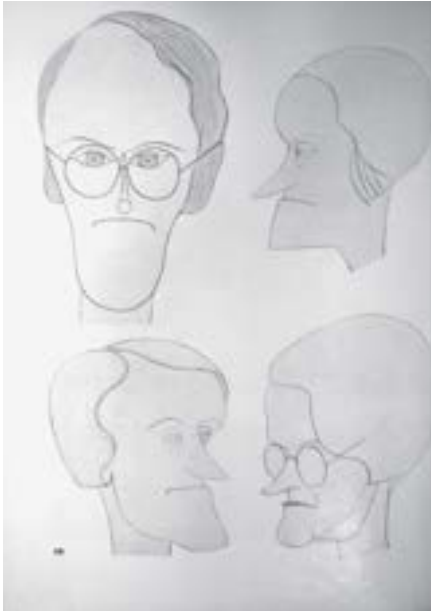
retben sokszorozza meg ugyanazt a női figurát. A műtermi környezetből átemelt egy színében redukált, stilizált tájba, ahol a drapéria szerepét újból a transzparens leplek veszik át.

Kiss Vilma nagy méretű aktos kompozícióit a korszak Árkádia-festészetének alternatívájaként értelmezhetjük. Míg a Szőnyi-kör férfi festőinél mitológiai témák szolgáltatták a keretet a formai analízisnek alávetett meztelen testekhez, addig a festőnők aktos kompozíciói általában reflektívek, illetve önreflektívek. A nők által festett női aktok mindig a saját testről is szólnak, tehát önmeghatározásként értelmezhetők. Mivel a korban továbbra is illetlen dolognak számított, ha egy nő aktot állított ki, így az illendő és illetlen, az önfeltárás és rejtőzködés egymással kibékíthetetlen minőségei kerülnek előtérbe ezeken a kompozíciókon.

Pusztán a katalógusban megadott címe alapján – *Apacsmulató* – következtethetünk egyik elveszett művére, melyet többször is kiállított, s amelynél szintén felmerülhetne a gender szempontú megközelítés. Az apacstánc agresszív, vad társas tánc volt, melyet a századelőtől kezdve a társadalom periferiáján élő prostituáltak és futtatóik táncoltak, vagy legalábbis a táncosok az ő szerepeikbe bújtak. Alkalmas volt a nemek közötti harc extrém kifejezésére, később groteszk elemekkel oldották, és gyakran vált a humor forrásává.

Kiss Vilma karikatúrái

Forrás: Farbe und Form, 1933. 2. sz. 38. oldal.



Kiss Vilma rövid, de termékeny festői periódusát vizsgálva elmondhatjuk, hogy különleges, a hazai trendekbe nehezen illeszthető stílus és eszmei tartalom manifesztálódott művein, melyet a kortárs kritika, többek között a már említett Rabinovszky Máriusz is nagyra értékelt. Leginkább a Neue Sachlichkeit groteszk ágához köthető művészete azonban komoly anyagi háttér, kiterjedt művészeti kapcsolatrendszer (és művészférfj) nélkül a két világháború közti magyar művészeti



Kiss Vilma: Leány nárcisszal, 1927, olaj, vászon, 100×70 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

közegben nem teljesedhetett ki. A berlini híres divattervező iparművészeti iskolában ugyan több eséllyel indult új karrierje, azt viszont kibontakozása előtt törté derékba a történelem, Párizsban pedig napokkal első önálló animációs filmjének bemutatója előtt halt meg – talán ez is oka annak, hogy a francia animáció történetét feldolgozó film 1945-ben már elfelejtett megemlékezni róla, helyette a munkáját átvevő Antoine Payené lett a főszerep⁷. Kiss Vilmának se önmegbecsülési képessége, se szerencséje nem volt. Mindenhol nyomot hagyott, végül mégis ismeretlenül halt meg Párizsban.

A *Pest* című lapban megjelent nekrológ szerzője így emlékezik meg róla: „Párisból kaptuk a hírt. Meghalt Kiss Vilma festőművésznő és grafikus. Neve ismeretlen a nagyközönség előtt, de annál többet tudnak róla művészkörökben. Élete hasonlított a mesebeli vándor életéhez, aki hegytetőre vágott, hogy megfürdesse arcát a fényben. Egész életében mászta a hegyoldalt, küzdött az akadályokkal, legyőzte a szakadékokat s amikor felért, elkínzott arcát odatartotta a nap meleg sugarának és a fáradtságtól meghalt.”⁸

• • •

1 Paul Grimault: *Traits de memoire*, Seuil, 1991

2 László Gyula: *Vaszary János emlékezete*. Kaposvár, 1967. 14. o.

3 Rabinovszky Máriusz: Kiállítások. *Magyar Grafika*, 1926. 106. o.

4 B. M.: a magyar Baskircsev Mária, mint boldogtalan orosz mása – írt, festett, muzsikált és huszonnégy éves korában halt meg. *Ma Este*, 1925. 3. évf. 51. sz. 12–16. o.

5 Lásd Orosz Márton idevágó kutatásait.

6 Uo.

7 Serge Griboff: *Au pays de la fantaisie*, 1945

8 N. N.: Meghalt Párisban az első magyar filmrajzoló művésznő. *Pest*, 1943. máj. 10. 6. o.

Tranzit BISTRO

**AZ ALIBI FILMKLUBBAN
SEGÍTÜNK MEGSZERVEZNI
KEDVENC FILMED VETÍTÉSÉT
A TRANZIT TERASZÁN.**

HÍVD EL A HAVEROKAT EGY
LAZA, FILMEZŐS ESTÉRE!
PROJEKTOR, VEZETÉK
NÉLKÜLI FEJHALLGATÓ,
SÜTI, KÁVÉ, PATTOGATOTT
KUKORICA, SÖR...

**TE MELYIK FILMEDET
NÉZNÉD MEG ÚJRA
A BARÁTAIDDAL?
ZELIG? ÉDES ÉLET?
PSYCHÉ? NAGYÍTÁS?
ZABRISKIE-POINT?
BETTY BLUE?
PROSPERO KÖNYVEI?
A DOLGOK ÁLLÁSA?**



**ARTCAFÉ • ÉTTEREM
TERASZ • MOZI**

WANTED-BERLIN

Wanted sorozatunkban lappangó képekre vadászunk, közöljük azokat a fotókat, amelyek korabeli katalógusokban, folyóiratokban jelentek meg, hátha valaki ezek alapján rájuk ismer valahol, egy szoba, egy képkereskedés, egy aukciósház vagy egy múzeum falán. Mostani cikkünk arra keresi a választ, hol lehetnek azok a művek, amelyeket emigráns magyar művészek festettek a húszas évek nyüzsgő, forrongó, a modernizmus különböző irányzatait kitermelő Németországában.

Kaszás Gábor

LAPPANGÓ ALKOTÁSOK AZ EMIGRÁCIÓBÓL

„Mi sikit, bömböl, zakatol itt az égnek nyúló vastraverzek, dübörgő viaduktok, a technika, a pénz e szédítő arányú metropoliszában? Nem hallod? Ez itt az önmagából kivándorolt Európa új világa, ahol tömör sorokban vonul fel az emberi sokadalom, boldogulást és új életformákat keresni. Idegölő és megállás nélküli hajsza a pénz után, mindenféle járműveken, minden ellenálláson, bűnön, verejtéken, erőszakon, kínládáson keresztül, hajrá! Egész nap eszeveszetten, önkívületben, kifúlva, de lankadatlanul. Ez itt egy épp olyan komoly világháború, mint Piave volt, vagy Limanowa” – írja le Rejtő Jenő a metropoliszt, amely a kelet- és közép-európai értelmiség első számú célpontja lett 1919 után. Írók, gondolkodók, politikusok, s nem utolsósorban képzőművészek választják ekkor Berlint átmeneti vagy éppen végleges lakhelyül, melyet a pezsgő szellemi élet Európa kulturális fővárosává avat közel egy évtizeden át. De mi jelentette a város igazi vonzerejét?

Berlin kulturális szerepének növekedésében óriási jelentőséggel bírt a város liberális és baloldali szellemi orientációja. Míg az első világháborút követő évek Párizsában a jobboldali kormányok politikája cseppet sem kedvezett a szabadgondolkodású szellemi élet ki-



Bortnyik Sándor: Világrendő, 1927, lappang

Moholy-Nagy László: *Konstrukció „h”-val*, 1921 körül, lappang, fotója Hattula Moholy-Nagy tulajdonában

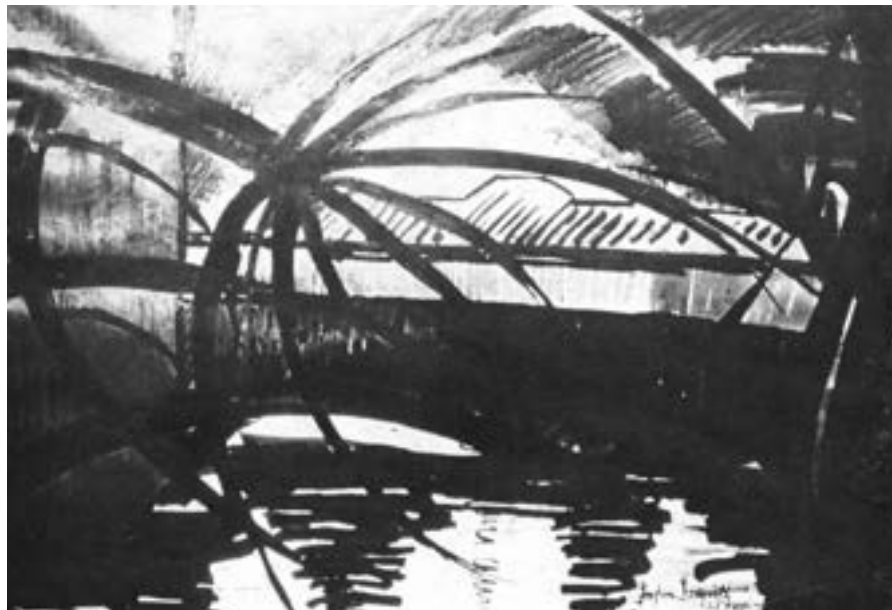


bontakozásának, addig Berlin a weimari köztársaság időszakában liberális, baloldali centrummá vált. „A berlini bünbarlang” szellemi holdudvara azonban nem csupán német szociáldemokrata és baloldali értelmiségiekből állt. Már az 1919 előtti időszakban erősen internacionális képet mutatott, amely rövidesen tovább bővült a közép-kelet-európai államokban levert forradalmak után menekülni vagy önként távozni kénytelen művészekkel, politikusokkal, közéleti személyiségekkel. Cseh, lengyel, román, szerb, orosz és nem utolsósorban magyar értelmiségiektől nyüzsgött a város. A finoman szólva is instabil belpolitikai helyzetben Berlin volt az egyedüli nagyváros Európában, ahol a forradalom még eleven lehetőségnek látszott, s nem csupán utópiának. Sőt 1921-ben a város baloldali kapcsolatai tovább erősödtek a rapallói egyezmény-



Scheiber Hugó: *Művészsarok egy berlini kávéházban*, 1925, lappang, közli Molnos Péter: *Scheiber Hugó. Festését a jazz ritmusában*. Budapest, Kieselbach, 2014

Nemes Lampérth József: *Fa*, 1920. III. 31., lappang, közli: Mezei Ottó: *József Nemes Lampérth's unbekannte berliner bilder und deren platz in seinem lebenswerk*. Acta Historiae Artium, 1974



1920 októberében Nemes Lampérth József Moholy-Nagy Lászlóval állított ki a berlini Fritz Gurlitt Galériában. A tárlaton Nemes tizennyolc alkotása közül hatot Gustav Eckström vásárolt meg. A svéd gyűjtő a műveket Stockholmba vitte, így hollétükről a magyar művészettörténet-kutatás hosszú ideig semmit sem tudott. 1974-ben a hat alkotás közül ötöt a művész monográfusa, Mezei Ottó hozott vissza Magyarországra, s így kerültek Vörösvári Ákos gyűjteményébe. A *Fa* című hatodik alkotás pedig továbbra is a gyűjtő leszármazottainak birtokában maradt.

nyel, melynek hatására a birodalmi kormány és a szovjetek között szoros együttműködés rajzolódott ki. Mindeközben a Komintern támogatásával – részben magyar közvetítéssel – a német baloldal körében egyre nagyobb népszerűséggel bírt a forradalom mesterséges kirobbantásának gondolata is.

„A németek úgy éltek, mint az átutazók a pályaudvarokon, senki sem tudta, mit hoz a holnap. A rikkancsok kiabáltak: *Berliner Zeitung! Legfrissebb kiadás! Kommunista felkelés Szászországban! Puccskísérlet Nürnbergben! Az emberek némán olvasták a híreket és mentek a dolguk után. A boltosok naponta cserélték az árcédulákat: a márka egyre zuhant. A Kurfürstendammon falkában kószáltak a külföldiek, garasokért vásárolták össze a fényűző múlt maradványait. A szegényebb városnegyedekben kiraboltak néhány pékséget [...] Szinte minden utcáson volt bár, ahol táncolni lehetett; rosszul táplált párok mondták egymásnak; víktória, és kering-*

tek, rázták magukat [...] Az egyik ilyen bárban egy rekedtes tenor üvöltötte: Holnap világvége! De a világvége napról napra elmaradt.”²²

Ez a forrongó és lüktető élet több hullámban csalta Berlinbe az emigráns magyar értelmiséget. Elsősorban szellemi ütközőpont ekkor a város, melyben életformává vált a vitától, beszámolóktól, tapasztalatcseréktől hangozó társasági élet. Új eszmék, politikai és társadalmi nézetek, világképek és művészeti tendenciák kerülnek mérlegre a kávéházak,



Scheiber Hugó: *Világváros*, 1926, lappang, közli: *Művész-Élet*, 1932. szeptember



Bortnyik Sándor: *A szép Melusina*, 1921–1922 között, lappang, fotó a Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchivból (Szeredi Merse kutatása)

galériák vagy éppen műtermek színpadai között. „Munka után a kollégákkal vagy a Romanisches Café-ban, vagy Moholy Nagy László műtermében találkozott az ember. Az ő okos feleségének, Luciának nagy része volt férje irányos-elméleti munkájában, és sokat segített neki. Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter, Werner Gräff (akkoriban még fiatal autószerelő) jöttek ott össze” – idézi fel az időszakot El Lissitzkij felesége.³ De jellemző a kor lelkesült hangulatára, ahogy például Kállai Ernő és Moholy-Nagy László előkészíti Kassák Lajos berlini útját. Az alig néhány napra érkező Kassák és felesége Moholy műtermében, valamint a Sturm Galériában olyan je-



Kassák Lajos: *Dinamikus konstrukció*, 1924, lappang, közli: Lajos Kassák/Nikolaus Braun. Berlin, Sturm Galéria, 1924

A festmény Bortnyik Sándor 1922 decemberében, a Der Sturm galériában megrendezett kiállításán volt látható, ezt követően pedig többször is bemutatásra került a galéria állandó kiállításán is (Gesamtschau). Feltehető, hogy a képet Herwarth Walden a saját gyűjteménye számára vásárolta meg Bortnyiktól. A festmény ezzel párhuzamosan „Alex. Bortnyik, Schweiz” megnevezéssel a berlini Atlantic-Photo GmbH fotóügynökség jóvoltából európai képes napi- és hetilapokban is megjelent mint az „érthetetlen” modern művészet iskola-példája, ironizáló képaláírásokkal, mint pl. „Ki tudja, hogy ez mit ábrázol?” („Wer weiß, was das vorstellte?”). A festmény további sorsa nem ismert, az *Elfajzott művészet* kiállítás katalógusában és dokumentációjában nem bukkan fel, annak ellenére hogy a fotó hátoldalán az alábbi kézírás olvasható: „Entartete Kunst, Berlin 1938” (Szeredi Merse kutatása).

lentős személyiségekkel találkozhatott, mint Herwarth Walden, Hans Arp, El Lissitzkij, Archipenko, Georg Grosz, Richard Huelsenbeck, Hans Richter vagy Raoul Hausmann. Sőt, ekkor egy irodalmi est erejéig a MA is a Sturm vendége lett: A helyiséget „... egészen megtöltötte a Berlinben élő fiatal magyarok soraiból egybegyűlt közönség, mely nagy tetszéssel fogadta az előadást, különösképpen K. Simon Jolán frappánsan ható recitációit.”⁴

A zajos társasági élet eleinte nem kedvezett az átszellemült alkotómunkának, amely csak 1924-től, a gazdasági konszolidáció kezdetétől vált jellemzővé a képzőművészeti színtéren. Így nem meglepő, hogy az 1924-ig terjedő időszakban sok esetben tisztázatlanok az egyes életművek alakulása, fő mozgatórugója. A zavart nem csupán az orientációk gyors változásai okozták, a tisztánlátást az is nehezíti, hogy meglehetősen gyéren maradt csak fenn ebből az időszakból emlékanyag. Bortnyik Sándor például, aki 1922-ben állított ki Waldennél 1920–21-es figuratív, illetve új, konstruktivisták alkotásokat, egy 1972-es interjúban arról vall, hogy szinte semmit sem tud az akkor kiállított kollektív hollétéről.⁵ Jó esetben ma is csupán kettő-négy alkotás azonosítható a nyolc festményt, nyolc akvarellt (temperát?) felsorakoztató tárlat anyagából. Talán csak Kassák,



Czóbel Béla: *Fiú kutyával*, 1923, lappang, közli: Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1925

Péri László és Moholy-Nagy pályaképe tűnik jobban dokumentálnak ebből az időszakból, a fiatal Bernáth Aurél, Schadl János, Gross-Bettelheim Jolán vagy éppen Berény Róbert esetében sokkal nehezebben áll össze a kép. Péri és Moholy – mint Walden művészei – több reprodukcióval is jelen vannak a Sturm katalógusaiban és a folyóiratban. Sőt ekkor készült el Péri linóalbuma is – szintén a Sturm kiadásában.

A Sturmtól távolabb álló művészeink közül talán Czöbel Béla, Tihanyi Lajos és Kernstok Károly folytattak kiegyensúlyozottabb művészi munkát. Czöbel 1919-es berlini letelepedését követően a német expresszionizmus zászlóshajójának tagjaival, a Die Brücke cso-

reprodukciók a festő hagyatékában.⁸ Egyéni és csoportos kiállításokkal egyébként Czöbel és Tihanyi is többször szerepelt a Galerie Ferdinand Möllerben, valamint a Galerie Goldschmidt & Wallersteinben. A közép-európai művészetre is fogékony galériák elsősorban az expresszionizmus képviselőit karolták fel tevékenységükkel. Kernstok több alkotása is jól dokumentált, bár ő ebben az időszakban berlini kiállításokon egyáltalán nem vett részt; Kassán rendezett kiállítást 1922 telén. Az ő esetében elsősorban azoknak a portréknak a „kiléte” ismeretlen, melyek az emigráció időszakában anyagi biztonságot teremtettek a művész és családja számára.⁹ Rövid ideig Perlrott Csaba Vilmos is megfordult Berlin-

Bortnyik Sándor, Weininger Andor, Forbát Alfréd és Breuer Marcell Bortnyik weimari műtermében, 1924–1925. A háttérben és az állványon Bortnyik lappangó alkotásaival



Kádár Béla : Wolfgang Willrich: *Säuberung des Kunsttempels*. München–Berlin, 1937 (borító)

porttal ápolt szorosabb kapcsolatot.⁶ A társaság kollektív kiállításain rendre megjelentek alkotásai, és így művei is gyakrabban kerültek közlésre különböző folyóiratokban. „Képei, ezek az egyszerű kifejezésre törekvő művek bejárták a német városokat és eljutottak mindenfelé, ahova a német műkereskedelem el tudja juttatni azokat, akiket értékkel és felkapott” – írja róla a *Panoráma* 1922-ben.⁷

Tihanyit a jobb érvényesülési feltételek csábítják a német fővárosba. Sikertelen bécsi kiállítása után Berlinben kap lehetőséget a bemutatkozásra, s talán a frissen szerzett új barátoknak, Brassainak köszönhető, hogy az ekkor készült alkotásokról is bőven maradtak fenn

Feltehető, hogy nem a festmény, hanem a zentralarchivbeli reprodukció kapcsolódott csak az *Entartete Kunst* akcióhoz: bizonyítható ugyanis, hogy a Der Sturm gyűjteményéből az Atlantic-Photo GmbH által reprodukált képek (köztük Moholy-Nagy László és Kádár Béla festményei) bekerültek a náci művészeti propaganda nyomtatott anyagaiba is. Az *Elfajzott művészet* című kiállítás ideológiai alapjait nyújtó műhöz hasonló dokumentum Magyarországon is született. 1940-ben a szélsőjobboldali *Egyedül vagyunk* című újságban Bernáth Aurél és Scheiber Hugó mellett Kádár Béla két reprodukált művével ugyancsak feltűnik a szerkesztők által feltett kérdés alatt: „Miért idegenedik el a magyar középosztály a hazai művészettől?”

ben, de a letelepedés helyett francia kapcsolatait felhasználva inkább Németország több városába is ellátogatott. Berlin mellett megfordult többek között Drezdában, Frankfurtban, illetve Wertheim am Mainban.¹⁰ Bár több német kiállításon is szerepelt, műveinek többsége pesti kapcsolatai által hazakerült, sőt azokat itthon is bemutatta 1923-ban.

A korszakban készült művek eltűnése alapvetően két okra vezethető vissza. Egyrészt a kísérletezések sok esetben később válnak alhatatlan alkotásokat is életre hívtak, melyeket gyakran maguk a hazatérő művészek „felejtettek” Berlinben, vagy ítélték később átfestésre, esetleg megsemmisítésre. A másik,



Moholy-Nagy László: *Kerékpáros*, 1920, lappang, közli: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy László*. Budapest, Corvina, 1982



Egry József: *Pásztor*, 1923 körül, lappang, közli: Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1925



Tihanyi Lajos: *Halász Gyula (Brassai) portréja*, 1923, lappang, Tihanyi feljegyzése szerint elveszett Berlinben

Egry József 1926-ban két kiállítást rendezett Németországban, a berlini Gurlitt és a drezdai Galerie Emil Richter termeiben. Minden bizonnyal Kállai Ernő segítségével is nagyban köszönhető ezek létrejötte. Kállai híradásai szerint a két bemutatót a vártnál is nagyobb siker övezte. A német főváros szinte minden napilapja, s még a nagy tekintélyű művészeti szaklap, a lipcsei *Cicerone* is megemlékezett a tárlatról, egyöntetűen kiemelve Egry eredetiségét és különleges érzékét az atmoszferikus fények és színek érzékeltetéséhez. Kállai a kiállítás külön érdemének tartotta továbbá azt a tényt is, hogy Fritz Gurlitt Egry sikerén felbuzdulva kiállítótermeit átengedte egy, az 1927-es évben megrendezendő „...az egész modern magyar művészetet reprezentáló, magyar kiállítás számára”. Egry *Pásztor* című alkotásának reprodukcióját csupán Kállai Új magyar piktúrájából ismerjük. Sem a festő későbbi kiállításain, sem Lánosz Sándor oeuvre-jegyzékében nem található. A legvalószínűbb, hogy a két németországi bemutató egyikén talált új gazdára.

prózaibb ok a kényszerű helyváltoztatás volt. Sokan átmeneti vagy ideiglenes szállásokon tartózkodtak Berlinben, egyes művészek pedig a hazaköltözéskor voltak kénytelenek hátrahagyni alkotásaikat. Voltak olyan, idehaza szinte teljesen ismeretlen alkotók is, akik már Berlinben kezdték pályájukat. Így például a szász származású művész, Neugeboren Henrik (Henri Nouveau), aki Párizsban, majd Berlinben működött, vagy Miklós Béla (Nikolaus Braun), aki a húszas évek elején bukkan fel Arthur Segal tanítványaként ugyancsak a német fővárosban. Bár műveik reprodukciói gyakran feltűnnek a korabeli sajtóban, gyenge magyarországi kapcsolataik miatt kettejük művészetéről szinte alig rendelkezünk tárgyi emlékekkel.

A lappangó képek másik csoportját azok a művek jelentik, melyeket a berlini tartózkodás alatt értékesítettek az alkotók. Gyakran teljesen dokumentálatlan darabok voltak ezek, mivel a szűkös anyagi helyzetű művészeknek csak nagy ritkán volt lehetőségük alkotásaikat fotóztatni. A kevés számú ismert reprodukció gyakran Moholy-Nagy és Kállai tevékenységének köszönhető, akik nemcsak a bécsi *MA* vagy az *Egység*, hanem néhány magyar lap – így például az *Ars Una*, a *KUT* és talán a *Műbarát* – számára is küldtek Berlinből műtárgyfotókat. Vélhetően ilyen felvételeket használt Kállai 1925-ös *Új magyar piktúra* című könyvében is, mely a korszak legfontosabb forrásértékű monográfiája egyben. Szinte teljes egészében dokumentálatlan Bortnyik már említett, a Sturmiban kiállított kollekciója. A tárlat teljes anyagát Walden

vásárolta meg a festőtől, hogy aztán néhány mű kivételével továbbadja azokat egy svéd gyűjtőnek. De ilyen kollekció volt a Gurlitt Galériában szerepeltetett tizenhatsz Nemes Lampérth József-festmény is 1920-ban. Közülük legalább hat darab szintén Stockholmba került. Az 1970-es évek során ezekből öt szerencsésen visszajutott Magyarországra, de egy alkotás feltehetőleg még ma is Svédországban lappang.¹¹ Sőt ugyanez a gyűjtő – aki vélhetően Uitz Béla mentora is volt – több esetben Tihanyitól is kért képeket stockholmi kiállításokra.¹²

De Bortnyik és Nemes Lampérth mellett Moholy-Nagy, Péri, Mattis Teutsch, Kasák, Scheiber, Kádár, Tihanyi, Czöbel, valamint a Németországban két egyéni tárlattal is bemutatkozó Egry József több alkotása is az eladást követően került ismeretlen helyekre.

Egryhez hasonlóan Kádár Béla és Scheiber Hugó is Magyarországon dolgozott¹³. Így az évtized második felében a hazai sajtóban is nagyobb nyilvánossághoz jutott a Walden kedvencévé vált két festő, s ha nem is a fő művészeti orgánumból, de a napi és a heti magazinok repertoárjából stílusos fejlődésük folyamata, valamint munkamódszerük pontosan rekonstruálható. Scheiber és Kádár itthon készült alkotásaikat nagy számban vitték berlini kiállításokra; népszerűségüknek köszönhetően műveik tucatjával vándoroltak európai és tengerentúli gyűjteményekbe.

A német fővárosban értékesített alkotások közül sok darab eshetett áldozatul az 1933-as politikai fordulat után bekövetkező múzeumi szanálásoknak. A „németidegennek” ti-

tulált alkotásokból 1937-ben megrendezett *Entartete Kunst* (Elfajzott művészet) című tárlat katalógusa a magyarok közül Bernáth Aurél, Bortnyik Sándor, Péri László és Scheiber Hugó nevét említi az „elfajzott” alkotók között, de a tárlat ideológiai alapját képező Wolfgang Willrich *Säuberung des Kunsttempels* (A művészet templomának megtisztítása) című iratának borítójára is felkerült egy Kádár Béla-, valamint egy Moholy-Nagy-alkotás. Hogy ezen a müncheni kiállításon, valamint a múzeumokból és a magángyűjteményekből kisöpört alkotások sorsa végül mi lett, arról ma a Hildebrand Gurlitt-hagyaték döbbenetes históriája kapcsán újabb találgatások születnek. Vélhetőleg a kérdéses alkotások többsége valóban elpusztult, de nem egy példa bizonyítja, hogy közülük sok darab átvészelte a náci pusztítását.

• • •

- 1 Rejtő Jenő: Berlini könyv. In: *Berlin. „Nekünk ma Berlin a Párizsunk” Magyar írók Berlin-élménye 1900–1933*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2007. 67. o.
- 2 Erich Buchholz: *Berlin: 1920*. Eau de Cologne, Köln, é. n., 23. o. Magyarul: Passuth Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban*. Budapest, Corvina, 1974. 132. o.
- 3 Sophie Lissitzky-Küppers (szerk.): *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe, Schriften*. VEB Verlag der Kunst, Drezda, 1967. 22–23. o. Magyarul közli: Passuth Krisztina: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982. 361. o.
- 4 *Bécsi Magyar Újság*, 1922. november 26.
- 5 Bortnyik Sándor műtermében. *Tükör*, 1972. május 23. 17. o., illetve lásd még: Borbély László: Bortnyik Sándor korai művészete. In: *Ars Hungarica*, 1969. 1. 65. o.
- 6 Czöbel főként Erich Heckellel, Ernst Ludwig Kirchnerrel és Karl Schmidt-Rottluff-fal állt szorosabb kapcsolatban. Lásd: Rudolf Wacker:

Tagesbucher (1913–1939). Topos Werlag, Ruggell, é. n.

- 7 n. n. Magyar piktorok Berlinben. *Panoráma* (Bécs), 1922. december 3. (47. szám) 25–27. o.
- 8 Molnár Géza: A hazatérés. A Tihanyi-hagyaték sorsa. *Új Művészet*, 1994. 11. 76–77. o., illetve lásd még: Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos. A művész és művészete*. Budapest, Monument-Art, 2004. 79–80. o.
- 9 Kovács Bernadett: *Kernstok Károly*. Budapest, Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, 2015. 65. o.
- 10 Gráber Margit: *Emlékezések könyve*. Budapest, Gondolat, 1991. 11. o.
- 11 Mezei Ottó: *József Nemes Lampérth's unbekannte berliner bilder und deren platz in seinem lebenswerk*. Acta Historiae Artium, 1974. 156–170. o.
- 12 Tihanyi Lajos Mihályi Ödönhez írt levelei. PIM V. 2293/189/7., 12. és 13.
- 13 Kádár Béla emlékei Scheiber Hugóról. Lejegyezte: Somogy Árpád. MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár, ltsz.: MKCs-C-II-2/2.

Az írás a Virág Judit Galériában 2016. novembertől látható **Berlin–Budapest (1919–1933). Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között** című kiállítás kapcsán született. A galéria várja

mindazok jelentkezését, akik a cikkben szereplő művészek Berlinhez és a Bauhaushoz köthető alkotásaival, illetve egyéb ide köthető dokumentummal vagy fotográfiával rendelkeznek!

Elérhetőségek:

info@viragjuditgaleria.hu

+36 (1) 312-20-71

www.facebook.com/viragjuditgaleria





© Peter Farago & Ingela Klemetz Farago

Winkler Nóra

OTTHONOS HAUTE COUTURE

Július 7-én nyílik a kelet-európai fotómodell-világsztárok főszereplésével készült *Women in Chanel* fotókiállítás a Ludwig Múzeumban. A kilencvenképes anyagot a Stockholmban élő Faragó Péter és felesége/munkatársa, Ingela Klemetz Farago jegyzik. Minden idejüket együtt töltik, látásmódjukat filmek, opera-előadások, festmények alakítják. Amikor a stúdió két sarkából egyszerre és ugyanazt az apró részletet veszik észre, teszik szóvá, picit megijednek a modellek. Budapesten beszélgettünk megszállottságról, Bronzinóról, a matyó és a Chanel, Víg Mihály és Tarr Béla, illetve az ő kapcsolatukról.

Winkler Nóra: Kötődtek a magyar fotótörténet meghatározó alakjaihoz?

Peter: Martin Munkácsi nagy újtó volt a divatfotózásban, Kertész, Moholy-Nagy, Brassai vagy Capa természetesen szintén fontos inspirációk. Nem is lehet nem visszatérni hozzájuk, olyan nevek, olyan képekkel, amik az egész fotótörténetet meghatározzák.

Ingela: Az, hogy a divatfotózás művészi szintre emelkedett, velük kezdődött.

Peter: Amit csináltak, túlmutat a fotón, történeti, művészeti jelentősége van. Maradandó. Minden fotós arra vágyik, hogy életművét hosszú idő távlatában szemléljék. A mostnak szólsz, de hosszú életet szeretnél neki. Ezeknél a mestereknél ma is érzed a képek feszültségét, hogy él, ami már akkor is élt. Erre nem gondol az ember tudatosan, hogy ezt a hagyományt szeretné folytatni, de benne van a szemünkben, az agyunkban ez a magyar előtörténet.

Divatfotózásról azonnal Antonioni Nagyítása ugrik be, ott rá lehet érezni, mennyit számít, ha működik a kapcsolat fotós és alanya között.

Peter: Ez a lényeg. A legfontosabb. Magán a fotózáson kevés képet kattintunk,

ezért kell, hogy működjön a dolog. Ha ott, a helyzetben valami megszületik, akkor, az exponálás tizedmásodpercében, tudod, hogy igen, ez megvolt. Ezt az érzést keresi az ember, újra meg újra. Az analóg korában az is feladata volt a fotósoknak, hogy tisztelje a nyersanyagot, ahogy a modellt és önmagát is. Sok mindenben változtatott a digitális technika, mi viszont úgy viselkedünk, mintha ez nem történt volna meg. Semmi olyan nincs a képen, ami nem volt ott a helyzetben. Amit a kamerában látsz, azt akarod a nézőnek is adni. Ez a fotó mint műfaj igazsága.

Hogy épül fel a kép? Mi az első fix pont? A modell?

Ingela: Gyakran, de van, hogy a helyszín olyan erős, hogy ahhoz keressük a ruhákat és a szereplőt.

Peter: Vagy ülünk az Operában, és beugrik valami. A Chanel ruhák is elkezdenek írni maguk köré egy történetet. Nagy szerencse, hogy házaspár vagyunk, így aztán megállás nélkül beszélgethetünk a részletekről, úgyhogy mire a fotózáshoz érünk, már felépül a világ, amibe könnyű a modellt invitálni. Fon-

tos az is, hogy érezze a bizalmunkat és ő is bízzon bennünk.

Kivel jobb dolgozni, aki eleve játékos alkat vagy aki könnyen instruálható?

Ingela: Ezek tulajdonképpen színésznői feladatok, ezért inkább a bátorságukra van szükség. Hogy merjenek csúnyák lenni. Mindannyiunknak van tüdő-arc, amilyenek látszani szeretünk, ide pont nem ez kell. Őket eleve gyakran szerződtetik ugyanazokra a kifejezésekre, pózokra. Nekik is jó átmerészkedni új határokon. Szexi helyett őszintének, akár költőinek lenni.

Hogyan zajlik a munka?

Peter: Van egy jellegzetes aura, kis csapatban dolgozunk, sose szerettük, ha ezer ember rohángál egy fotózáson. Ingela: Zene se szól. Nyugodt, csendes az egész.

Peter: Inkább rendezés. Vezetjük őket egy történetben, egy szerepben, amit eljátszanak.

Mi a munkamegosztás?

Peter: Közös végig, nagyon hasonló az ízlésünk, a figyelmünk a részletekre.



© Peter Farago & Ingela Klemetz Farago

Ingela: Múzeumokban is. Végignézünk egy kiállítást, és ugyanazok a képek, sőt motívumok tetszenek, mint a másoknak.

Mióta dolgoztok együtt?

Peter: Tizenkilenc éve vagyunk együtt, de eleinte megvoltak a magunk projektjei. Ingela a zeneiparban dolgozott David Byrne-nel, én filmes iskolába jártam.

Ingela: Ez úgy pontos, hogy Peter gyerek-kora óta fotózik.

Peter: Első kamerámat Budapesten kaptam, amerikai rokonok küldték. Ötéves voltam, fej nélküli családtagok dekomponált képeit kell elképzelni.

Ingela: Gyakorlatilag kortárs művész volt.

Peter: Még olyan témáim is voltak, mint foci, cipők, haverok.

Mi a jó arány technikai felkészültség és emberekkel bánás között?

Peter: Szerintem egy százalék a technika. A divatfotóban kevéssé ez dönti el a dolgokat. A csendéletnél fontosabb, itt vagy van szemed hozzá, vagy nincs. Nem

hiszek a tanulhatóságában, egyéni, személyes dolgokon múlik.

Ingela: Ösztönökön. Ne gondolkodj túl, elmegy a pillanat, amikor exponálni kell.

Ez alapján nálatok mi formálja leginkább, ahogy láttok és néztek?

Peter: Zene.

Ingela: Természet.

Peter: Egy magazincikk.

Ingela: Egy kolibri. Most voltunk Kaliforniában, ájultan néztük a kolibriket.

Peter: Vezetsz, és jön egy kép. Mindannyiunk fejében van egy kép-bank, és a munkában nem tudod pontosan, miből jött az ötlet, lehet, hogy pont egy ciklámen színű kismadár és a kék ég kontrasztja indítja el.

Ingela: Nyilván az is számít, hogy a Chanellel dolgozunk, a tollak, az anyagok, minden anyyra gyönyörű, hogy az is kijelöl egy irányt.

Egyeztetni kell, ha modern elemekkel vagy épp folklórral párosítjátok az haute couture darabokat?

Peter: Teljesen szabad kezet kapunk, abszo-

lút bizalom van. Ez elég nagy dolog egy fotósna, hogy az ötletek átmennek.

Hangsúlyosak a szép kezek a képeken.

Ingela: Nagyon fontosak. A kéznek poétikája van, cserébe egy rossz mozdulat képes az egész képet elrontani. A festményeken gyönyörűek a kezek, légiesek, hosszabbak az ujjak, öröm nézni.

Mik a helyszínek?

Ingela: Ahol ül a modell, az egy fantasztikus régi üzem, egy stúdió Párizsban, de nagy, olyan, ahol színes ablaküvegeket készítenek. Régóta egy család tulajdonában van, szépen megőrzött, patinás tér. Nyár volt, nem akármilyen, 42 fok. A kamera tönkrement, valahogy mindenki túlmelegedett, de megcsináltunk huszonkét képet.

És ez a szobrász-műterem?

Ingela: Varsóban van, Chopin-portrék, később kommunista szobrok készültek ott. Itt a modell egy művész, alkotói válságban, és várja az új inspirációt.



Tényleg a történet dominál, a szoknyát alig látni. Hol volt a divatfotóban az a pillanat, amikor maga a ruha másodlagossá vált?

Peter: Szerintem mindig az volt. Munkácsinál a kompozíciót nézed, a nőt, aki mozdul.

Ingela: Szerintem nagyjából mostanra alakult ki ennek a nagyvonalúsága.

Ehhez kell az konszenzus, amiben a megbízó se várja, hogy a nők majd ennek mentén képzelik el, hogy állhat egy blúz. Hogy ez nem lookbook, hanem alapvetően művészeti felület, erős kép, kompozíció.

Peter: Volt ebben egy ide-oda játéka. Korábban nagyon építészeti volt a divatfotó, utána nagyon részletgazdag lett, ami engem például untatott. A 80–90-es években a ruhán volt a fókusz, de ezek magával a fotózás állapotaival, jelentőségével, elfogadottságával is összefüggő változások. A 80–90-es évek laposak voltak, előtte meg nagyon élt ez a terület. És szerintem ma is gyen-

ge időszak van. Instagram vezérelt, a minőségre másodlagosan tekintő kor.

Mindegy, milyen kamerával fotózol, mi csoda fantasztikus filmre, milyen pontsűrűséggel.

Ingela: Sose láttál ennyi embert fotózni. Akárhova nézel, megállás nélkül fényképeznek. Ez új.

Peter: A social média kilúgozza a fotót, mindenki utánoz, és abban a tudatban él, hogy bármi bármikor újracsinálható. A digitális technológia óriási változást hozott, relatíve rövid idő alatt egyszerűen átforgatta, ahogy ma a fotográfiára nézünk. Egyértelműen látszik, ki az, aki analóggal kezdte és járt már sötétszobában, és ki az, aki soha.

Ingela: Ha valami lemaradt a képről, se baj, utómunkában rátesszük, retusáljuk, ez a nézet.

Peter: Szomorú idők.

Ingela: Inkább változó, alakuló idők. Megy valamerre, bár senki se tudja, merre.

Peter: Viszont megnyomták a visszatekerő gombot is, újra divatosak az igazi filmes kamerák.

Ingela: És egyre több fotómúzeum nyílik. Egyértelműbb, hogy művészeti ág.

Peter: Ezért is jók az ilyen projektek. Értkeled a gyors kattogtatás közepette, hogy kiáll valami mellett, és hosszú életű.

Gyönyörű a fotók felületi gazdagsága, ez a dús, szinte tapintható anyagszerűség.

Peter: Elvben ez lenne a fotózás lényege. Hogy átjön a felületen valami érzélem.

Ingela: A mozdulatok, testtartások, pózok sokat merítenek a képzőművészetből, Schiele, Klimt nőalakjai jönnek vissza.

Palvin Barbara üde és szexi szokott lenni, itt szinte kislányos. Mint a királyi családok gyerekportréin, van valami meglepettség benne.

Ingela: De jó, hogy ezt mondd, nála Bronzino volt a fejünkben, ez a tiszta, puha gyermekiség, némi ijedtséggel a tekintetekben.

Szórakoztató nézni, milyen jól működik egymással a magyar népművészet és a francia haute couture.



© Peter Farago & Ingela Klemetz Farago

Peter: Nagy élmény matyó fejdíszeket társítani Chanel ruhákhoz. Néha színek alapján kerülnek össze, vagy épp mert nagy a kontraszt, vagy egy sápadt vályogfal jó háttér egy fekete selyemszoknyához. Ingela: A modellekkel dolgozni is nagy élmény. Errefelé nagyon femininek a nők, érzékiek, de nem túl szexik, van egyfajta intelligencia ebben a szépségben.

Más, mint máshol?

Ingela: Az oroszok nőiessége valahogy erőlködő. Nekik a modellkarrier kiszabandulási lehetőség, és ezt a szándékot érezni is. Errefelé magabiztosabbak a nők.

A hagyományos hímezett paraszti párnák is jól mennek a harisnyákhoz.

Hogy bukkantok rá a hasonlóságokra? Ruharészletek emlékeztetnek valamire, és elkezdtek utánakeresni?

Ingela: Igen. Például, a lengyel modellel olyan kompozíciót kerestünk, ami táplálkozik Balthus – aki félig lengyel – világából és a Polanski-filmekből. A magyar pusztá fotóinál a helyszín és a tárgyak voltak meg először. A hangulathoz

Tarr Béla volt fontos inspiráció, ez a fura, üres magány onnan jön. Találkoztunk Víg Mihállyal, rajta keresztül ismertük meg a Tarr-filmeket.

Peter: Micsoda erős művészi állítás az a filmes életmű. Jelentős szelete egy emberi életnek. És a zene, lenyűgöző, milyen mélyen tud összeérni két alkotómunka.

Ingela: Egyáltalán, hogy ma ilyen filmeket le lehet forgatni. Ma.

Peter: Nekem otthonos is, ezen a filmes nyelven nőttem fel.

Hol is volt az?

Peter: Szekszárdon születtem, kétévesen jöttünk Budapestre, hat voltam, amikor Stockholmba menekültünk.

Miért akkor és miért oda?

Peter: 1982-ben vagyunk, még kommunista időkben. Apám orvos volt és kapott egy ösztöndíjat. Akkor már gondolkodtak az elmenésen, London vagy New York volt tervben, de jött a stockholmi ösztöndíj, hogy megtanuljon egy sebészi eljárást, amit majd itt tanít. Anyám tanárnő volt. Apám tehát kiment, mi meg félév

rá kaptunk nagy nehezen látogatói vízumot, és a nővéremmel, anyámmal kiutaztunk meglátogatni karácsonykor. Akkor láttam először banánt. És nem tudtam, amit a szüleim igen, hogy nem fogunk hazamenni Magyarországra. Senkinek se mondták el, kétheti ruhával jöttünk két, többször is ellenőrzött bőrönddel. A szüleim a családnak, közeli barátoknak se szóltak.

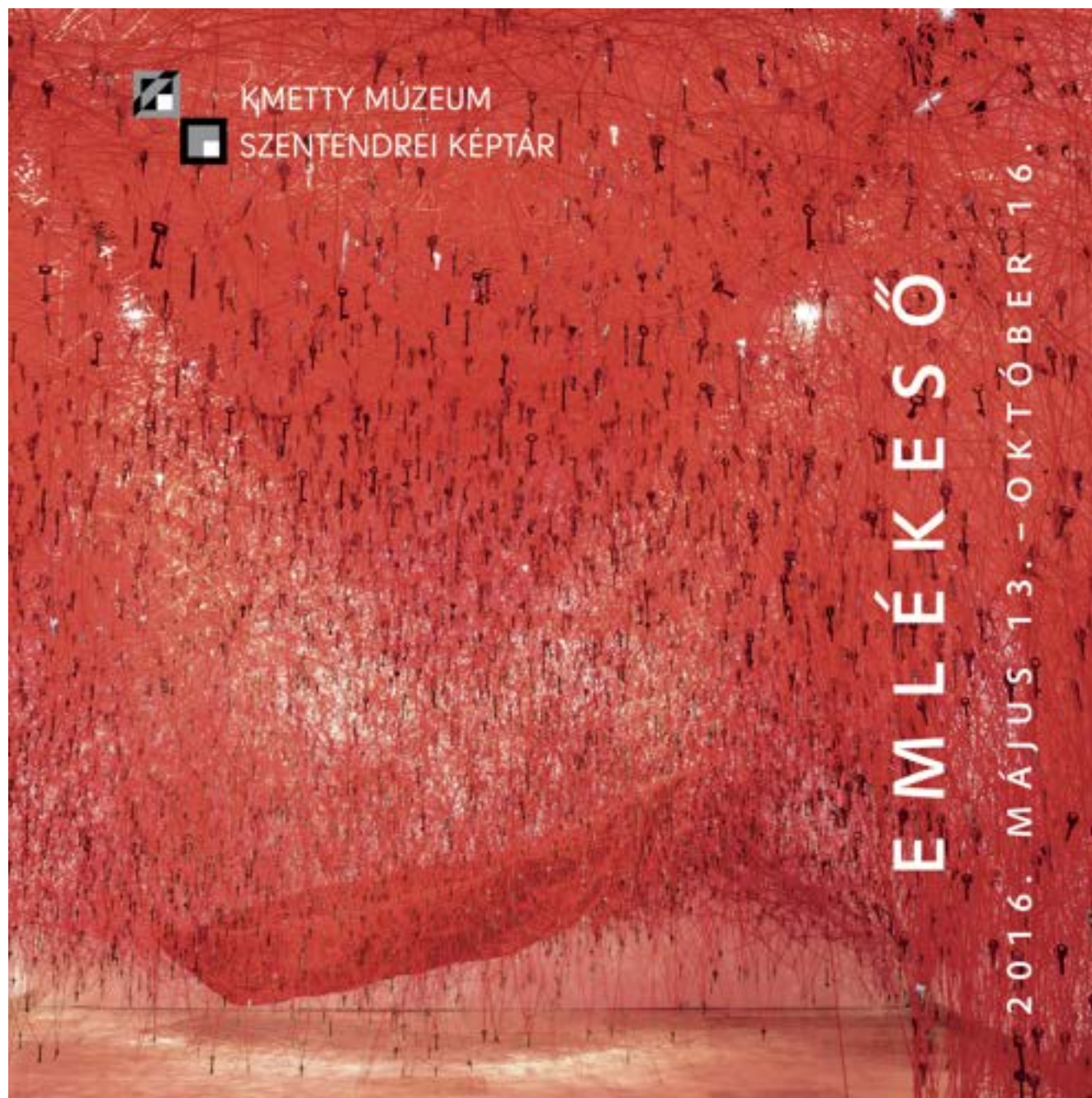
Erős pár lehettek, ha ezt ketten lejátszották. Innen nézve még érdekesebb, hogy te is olyan feleséget választottál, akivel a szokásosnál erősebb a kötés.

Peter: Ingela az első fontos kapcsolat, és az utolsó is.

Örölsz, hogy ezt a vallomást spontán ki-szedtük belőle?

Ingela: (nevet) Azért sejtettem.

Peter: Nem kell kiprészeln, elmondom én ezt minden áldott nap.



KMETTY MÚZEUM
SZENTENDREI KÉPTÁR

EMLEKESŐ

2016. MÁJUS 13. – OKTÓBER 16.

CHIHARU SHIOTA

Kuratori tárlatvezetések: július 8. 16 óra | július 23. 15 óra | augusztus 5. 16 óra

Előzetes regisztráció: emlekeso@muzeumicentrum.hu



FERENCZY
MÚZEUMI
CENTRUM

Kmetty Múzeum – Szentendrei Képtár

2000 Szentendre, Fő tér 2–5.

+36 20 779 6657 | info@muzeumicentrum.hu

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

Támogatók:

Szentendre

KEMETTY

MÚZEUM

Mediatámogatók:

ORIGO

heti válasz

NÉPSZABADSÁG

Blikk

NÉPSZAVAZÁS

Magyar Nemzet

Magyar Kultúra



Hogyan értelmezi Fridvalszki Márk műveit a *St. Euphemia* című regény írója? Miben gyökerezhet, ha valaki a haditechnológiában látja meg a szépséget? Milyen választott művészi technikák következnek a digitális eszközök működésének hibáiból? Sci-fik, ufók, X-akták és a valóság: az F-16-osok. Valamint a gyorsuló idő.

Sirbik Attila

TOTÁLIS MOST

JEGYZETEK ÉS GONDOLATOK FRIDVALSZKI MÁRK MŰVÉSZETE KAPCSÁN

Ahhoz, hogy igazán közel tudjunk férközni Fridvalszki alkotásaihoz, valamint azok katonai-technikai, hatalomstruktúrákat mozgató dimenzióihoz, lehetséges, hogy szükségünk van valamiféle személyes tapasztalatra, akár egy traumatikus élményre, vagy legalább a traumáról való tudás traumájára. Szerencsétlen szófordulat lenne, ha azt mondanám: nekem volt szerencsém mindezekhez – de mégis – háborús háttérrel nőtem föl, Szerbiában¹, aztán később szöknöm kellett a katonai behívó(k) elől (jött több is, folyamatosan), még középiskolás fejjel Szabadkáról egészen Pécsig, ahol aztán '99-ben megélttem a NATO-bombázásokat. Hogyhogy megélttem? Pécssett? Az F-16-osok – vagy éppen az az F-117-es lopakodó is, amit Szerbiában egy magyar kiskatona lőtt ki – Taszárról szálltak fel, és ha tiszta volt az ég, akkor a Pécs környéki borvidéken, ahova az osztálytársakkal jártunk ki borozni – még látni is lehetett őket. Hallani pedig egészen biztosan. Számomra ez volt az, amit úgy hívok: a traumáról való tudás traumája. Az a szorongó, neurotikus érzés, amikor tudod, jókor jó helyen vagy, viszont mégis, a család, a haverok. Írtam

később prózát, ami éppen erről szólt, hogy akkor azt ott nem értették, mert „jó itt neked, nem?”, otthon meg a haver az erdőben bujkál, miután kivézenylik őket a később lebombázott kaszárnnyából, Kosovo környékén röpködő bombarepeszek között a villódzó, sivító erdőmélyben. Túlélés. Szorongás itt is, ott is. Lesz belőle trauma. Később poszttraumatikus stressz. Aztán jó néhány év után, a katonaságot is elfelejtve – azt sem sikerült végül megúszni – egy írói ösztöndíjjal Prágában kötöttem ki. Tavaly. Köszönhetően – áttételesen – többek között ezeknek az élményeknek is. Fridvalszki pedig éppen ebben az időszakban vett részt, szintén ösztöndíjjal és szintén Prágában, képzőművészként egy rezidenciaprogramban a MeetFactoryben. Itt találkoztunk. Itt találkoztam az ő képzőművészetén keresztül először a másik oldallal. A NATO-bombázók, az F-szerű repülőgépek klausztrófób pilótafülkéjével. Megrázó élmény volt, még ha csak áttételesen is: megtapasztalni ezeket a szorongással teli sötét tereket, a csúcstechnológia csodáit, amiben az ember teljes anonimitásba burkolózva hajt végre, parancsszóra feladatokat.

Emlékszem arra is, egészen kiskoromban az *Élet és Tudományt* járatta a bátyám, azokat nyálaztam még alsóban, és találtam bennük cikket az idegenekről, jóval később pedig megfejtette még ezt az *X-akták* egy-egy jobban sikerült korabeli része is. Akkor nem úgy mondtam, hogy para volt az élmény, csak megmozdult bennem valamiféle szorongással vegyes félelem, ami később egészen hasonlított a háborútól való kilencvenes évekbeli félelemhez, csak az sokkal kézzelfoghatóbb volt, bejött a szobákba, a magánterekbe, a hétköznapi része lett. A gyerekkori ufós élmények durván háttérbe szorultak. Aztán a Meetben Fridvalszki faltapétáin, kollázsain, Xerox-printjein ez a két élmény összevegyült és mindenféle egy-máshoz egészen hasonló szorongás fúzióját köpte ki magából. A csúcstechnológia gépein, a bombázókon és a katonai szimulátorokon kívül idegen testek (ahogyan mi azt elképzeljük), a földönkívüli létezőket mutató vizuális jelek zuhataga köszönt vissza. Első ránézésre olyan volt ez, mint valami művészeti gyakorlattal szublimált sci-fi-rajongás. Nem álltam meg, hogy ne kérdezzek rá a műveket motiváló szemé-

lyes élményekre. Aztán gyorsan ki is derült, hogy gyerekként mindketten ugyanúgy „paráztunk” az idegenektől. Azóta ebben a művészetté szublimált tudományos-fantasztikus világban sokkal többről van már szó, mint egyszerű gyerekkori emlékről, de még a traumáról való tudás traumájánál is messzebbre mutat mindez. A legtöbbünket érintő gyerekkori élményeket és a közelmúlt regionális, közép-kelet-európai történeleiből fakadó toposzokat látjuk viszont. (És azokat a háborús eseményeket, amelyekhez a műveknek szintén köztük van: az Öböl-háborút vagy szeptember 11-ét.) Hogy mi ezekben a közös? A hadiipar, vagyis a technológiai fenséges minden egyes kis részlete az, ami annyira vonzza Fridvalszkit. Nem a csúcstechnológia mögött kikutatható, kitapogatható emberi sorsok. Ezek az alkotások nem személyesek, egészen más perspektívából közelítenek, zoomolnak. Az anyagszerűség, az anyag elévülésének lehetősége, a romosság állapota, az anyagiságban megjelenő idő és a kísértetiesség, az „unheimlich” faktor fejeződik ki bennük. A hadiiparban megjelenő anyaghasználatot Fridvalszki munkái analitikus módon vizsgálják, kiemelve azt a felfokozott feszültséget, ami a tisztaságot, tökéletességet, „digitalizáltságot” reprezentáló speciális, agresszív, aerodinamikailag tökéletes felületek és a használatuk során keletkező „erózió” között alakul ki. Ezek a tiszta, tökéletes, digitalizált gépek képesek a legnagyobb pusztításra, ugyanakkor ők maguk is a rom állapota felé haladnak, elévülnek, elavulttá válnak a folytonos tökéletesítés hajszolása közben. Ugye érezzük a feszültséget ebben a paradoxonban? Pontosan ezt látam és éreztem meg én is azokon a felületeken, amiken Fridvalszki a MeetFactoryban dolgozott. Szín nélküli világ. A reziden-

Fridvalszki Márk: *Ad Inexplorata* című 2015-ös munkája a prágai MeetFactoryban. Akril-transzfer, vászon, 30×40 cm/digitális grafika, tapéta, 250×250 cm



© Bartosz Swierszcek

ciaprogram végén aztán egy installációt készített, ami a *Hagere Geometrie* sorozat egyik darabja lett, és mint a széria többi része, ez is a szürkeség, a poszt-digitális taktikák mentén dolgozta fel a hadigépezet által inspirált esztétikát, felületeket.

Később, idén tavasszal, húsvét környékén futottunk megint össze Pesten, a Chimera Project-beli kiállítás nyitónapján, kora délután. Még rendezgette a teret. Nekem rohannom kellett Szerbiába, de még a Klauzál téri kis bolt előtt legurítottunk egy délutáni frissítőt, ahol beszélgetés közben eszembe jutott, hogy egyete-

mistaként, amikor szembejöttök Virilio, Flusser vagy Baudrillard elméletei, akkor egy igencsak absztrakt, elméleti gondolkodás elsajátítása mentén sok minden tisztázódott le bennem, többek között a háború és a média kapcsolata. És akármennyire hihetetlen, de olyasmi járt a fejemben, miután kijöttünk a Chimerából, ide a kis bolt elé és beszélgettünk a húsvétról, hogy azért nem árt ismernünk a bombázók fedélzeti működésének tulajdonságait, a techno-kultúrát vagy a hiba értékét a képzőművészetben, valamint a hiba ki-küszöbölésének örült hajszolását, többek között a harci repülők működtetése terén. Ennyi már biztosan közelebb visz minket ezekhez az alkotásokhoz, az installációs tér befogadásának lehetőségeihez, akkor is, ha nem értünk a logisztikához vagy nem voltunk katonák.

És itt emlékezzünk vissza a már említett, Jugoszláviában kilőtt lopakodóra. A gép „útja” a matematikai tervezéstől a láthatatlanságon át eljutott a „teljes beomláshoz”, a rom állapotához. Ez volt a csúcstechnológia bukásának pillanata a korszerűtlenséggel szemben. Egy vajdasági katona (Dáni Zoltán, civilben



Foto: Frank J. Schäpel

Fridvalszki Márk: *Found Symbols Written on I-Beam, Roswell 1947*, akril-transzfer, vászon, 30 x40 cm, 2015

© Tomáš Souček



pék) lőtte ki 1999-ben a láthatatlan F-117-es Nighthawkot, egy a célponthoz képest sokkalta elavultabb technikával rendelkező föld-levegő rakétával. Valóságba ágyazott szürrealizmus.

A legnagyobb paradoxon az, hogy a harci gépek esetében a hiba kiküszöbölésének végtelenített hajszolása az ember saját pusztulásának ágyaz meg. Ebből

a szempontból a Fridvalszki alkotásaiban észlelhető digitális, technológiai malőrökből származó elégtelenségek – ha megnézzük legújabb sorozatait², vagy akár a T+U fanzine³ általa tördelt és dizájnolt felületeit – többek között éppen erre a paradoxonra hívják fel a figyelmet. A Chimera Projectben bemutatott alkotások, a képek és a térinstalláció mellett, helyesebben az-

zal párhuzamosan egy felszabdalt track is hallható volt, amelynek gyökere egy '90-es évekbeli, elhíresült acid-techno szám, amelyben a szöveg egy Jim Morrison-sampler: „*The music was new black polished chrome and came over the summer like liquid night.*” Fridvalszki fogta és át- vagy inkább felülírta ezt a Morrison-idézetet: „*The plane was new, grey, polished*



Fridvalszki Márk: *In Archaic Mode* című 2016-os installációja a prágai MeetFactoryben. Installáció – tapéta: digitális kollázs, digitális nyomtat, 3,8×11,8 m; panelek: digitális grafika, UV nyomtat, dibond, 3×100×100 cm; hang: kisajátítás, Klaus Schulze: *Timewind*, 1975 (Brain) 59:13

chrome and came over the desert like liquid night.” A számot a FOR nevű budapesti technoformáció revisitelt és rakta össze egy, a galériatérben hallható hanginstallációként. Így ebben az intermediális térben megragadhatóvá vált Fridvalszki művészetéhez való techno-archeologikus hozzáállása is. Ugyanakkor, ha a hiba kiküszöbölésének felértékelődését vesszük ala-

pul, annak a technikai dimenzióknak a tükrében, amelynek szublimálódásaként keletkeznek Fridvalszki alkotásai, akkor összefüggéseket, analógiákat fedezhetünk fel azok és a térben hallható hanginstalláció között is. Ugyanis a „poszt-digitális” esztétika többek között annak az alapvető tapasztalatnak köszönheti létét, hogy a mindennapi munka a digitális technológia által

elborított környezetekben zajlik: számítógépek ventilátorai búgnak, lézernyomtatók dobálják a dokumentumokat, a felhasználói felületek megszólalnak, merevlemezek zúgnak tompítva. Még pontosabban, a tapasztalat a digitális technológia azon „hibájából” ered, ami ennek az új munkavégzésnek a folyamánya: glitch-ek (ugrások), rendszer-, programhibák és -összeomlások, le-



A *T+U*, azaz a *Technologie und das Unheimliche*, egy berlini kiadású fanzin, amelyet Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió szerkeszt, készít és sokszorosít. Az első szám központi témája a bunker volt.

állások, aliasing és kvantálási zaj, torzítás és persze a hangkártályak alapzaja szolgáltat nyersanyagot, épül be a zenébe.⁴ Ha mindehhez még hozzátesszük azt az alkotási módot és technológiát, ahogy Fridvalszki számos munkáját létrehozta, ugyancsak a hiba esztétikájának kérdésköréig jutunk el. Hiszen a Xerox-printek, a fénymásolás magában hordozza az elcsúszás, az el-másolás, a kép-zaj és ugyanúgy a torzítás vagy az ugrások által keletkezett „hibákat”.

Azonban nemcsak a hiba esztétikája értékelődik fel ezekben az alkotásokban, hanem többek között a kaosz/fraktál szerepe is, hiszen a művész olyan mozzanatokhoz létre alkotásaiban, a szimulációs rendszerek, a műhold vezérelte tér(le)képezés logikája által, amelyek megbontják a képi narráció hagyományos módozatait. Ezeknek a munkáknak sok esetben egyetlen szabálya a szabálytalanság, vagy inkább az, hogy nincs előre meghatározott, külső rend beléjük kódolva. A harci repülő képernyőjének esetében a célpont, a megsemmisítésre kárhozott ellenség a bemérés pillanatáig ismeretlen. Ilyen módon ezek az alkotások vagy az ismeretlent és a várakozást jelenítik meg, vagy a bemérést, majd a döntés és a megsemmisítésre irányuló kioldás pillanatát. Fridvalszki legújabb sorozatai, így például a pozsonyi HIT Galériában, de a Chimera Project tereiben is, a pusztítás utáni szorongást, a pusztítás és pusztulás utáni pillanat kitágulásának atmoszféráját érzékeltetik.⁵

Számaira bevallottan a mindig mostra rímelő, akár azzal ki is egyenlíthető, emlegetett totális most annyit tesz, hogy azokat a problémákat próbálja feldolgozni, amik jelenlegi életünkben nagyon is relevánsak,

akár újszerűek, akár meghatározóak. A jelen történetében a technológia olyan szerepben tűnik fel, ami nélkül az életünket el sem tudjuk képzelni; valóban egyre inkább gyorsul az idő, és ha elég érzékenyek vagyunk, érezhetjük a szingularitást, vagy akár átélhetjük a Bruce Sterling-féle sötét mélységbe való végtelen zuhanás élményét is.

• • •

1 Voltaképp Jugoszláviában, a széteső Köztársaság pillanatáig.

2 A jelenleg Lipcsében alkotó művész első kiállítása a budapesti Chimera Projectben egy új együttműködés kezdete volt a galériával. A tárlat pedig újabb mérföldkövet jelentett Fridvalszki közelmúltbeli kiállításai sorában, melyek közt olyan ismert befogadóintézmények és művészeti fesztiválok találhatók, mint az OFF-Biennálé Budapest (T+U), az Xchange Art Week Berlin 2015, a pozsonyi HIT Gallery, a stuttgarti Akademie Schloss Solitude (T+U), a berlini Vorspiel Transmediale 2016 (T+U), a budapesti Kisterem és a prágai MeetFactory.

3 „A T+U füzetek készítése közben attitűdöket, taktikákat tanulunk egymástól. A T+U számomra az abszolút jelen (»totális most«) problematikájával foglalkozik, a technológia és az ember viszonyával, valamint az ebből eredő kísérteties és elidegenítő faktórral. A címben szereplő Unheimliche (félelmetes, furcsa, kísérteties) jelző köznevesült alakja is erre utal. Bartók Imre jegyezte meg, hogy nem evidens az »és« jelentése a két szó között, elvégre ez éppúgy utalhat szerves kapcsolatra, ahogyan ellentétre is.” (Fridvalszki Márk)

4 Kim Cascone: A hiba esztétikája: „poszt-digitális” tendenciák a kortárs komputerzenében, *Balkon*, 2003/12.

5 A T+U első száma a bunkert tematizálja, kicsit paranoid intrója szerint egy posztkulturális világban élünk, amely már nem vár az apokalipszisre, hiszen az már megtörtént. Nem volt nukleáris holokauszt, észre se vettük, mikor jött el a pillanat, amikor elvesztettük a technológia felett az uralmat.

Fridvalszki Márk

A bécsi Universität für Angewandte Kunst grafikai képzését a Képzőművészeti Akadémia grafika tanszékével egészítette ki, ugyancsak az osztrák fővárosban, ahol 2011-ben kitüntetéssel diplomázott. Ezt követően Berlinbe, majd Lipcsébe költözött. Aktuális művei az endizmus fogalmát, a korszak vége lelkiállapotát járják körül és jelenítik meg vizuálisan: print, kollázs, installáció és egyéb médiumok felhasználásával. Gondolkodásmódjára többek között a techno-kultúra, a sampling gya-

korlata és az olyan kortárs elméletek, mint az antropocén fogalma vannak hatással, illetve a szkepticizmus azon formája, ami az objektív valóságot annak reményében kérdőjelezi meg, hogy azt egy egyénileg megalkotottal helyettesítheti. Munkáiban előszeretettel épít képzőművészeti utalásokra is, biztos kézzel válogat a 20. század második felének gazdag anyagából, az arte poverától a kilencvenes évek kommersz médiájának látványvilágáig, a trash- és junk-kultúráig. Esetében a képi élmény

értelmezése a háttér felfejtése, a jellemző szubkulturális utalások, vonások ismerete nélkül, olykor szinte lehetetlen. Alkotásaihoz kapcsolható kulcsszavak: eltűnés, dromológia, entrópia, ismeretlen, kísérteties, transz/posztthumán-, földönkívüli-létek, paleontológia, geometria, expresszivitás, elvágyódás, kozmosz, kaosz/fraktál, horizont, lebegés-áramlás, virtuális valóság, energia, redukció, tér-dimenzió, techno-kultúra, matematika, trash, szimuláció, individuum, narráció, jövőkutató, acid.

Új Budapest Galéria

1093 Budapest, Fővám tér 11-12., (Bálna Budapest)

2016. 06. 08. — 09. 18.



nagyítások

1936

az *Oldás és kötés* kora képzőművészeti és történeti kiállítás



Sopronyi Gyula filmkocka-kivágása az *Oldás és kötés* című filmből.

www.budapestgaleria.hu/uj/

Boglár Lajos filmje az *Oldás és kötés* forgató Jancsó Miklósról (1962). Forgács Péter feldolgozása.

A GERLÓCZY CSALÁD I. RÉSZ

GERLÓCZY GEDEON ÉS FELMENŐI

Az, hogy ma egyáltalán vitatkozhatunk arról, hol kellene elhelyezni a nagy nemzeti festőidol, Csontváry Kosztka Tivadar képeit, egyvalakinek köszönhető: Gerlóczy Gedeonnak, aki megmentette őket attól a sorstól, hogy fuvaroskocsik ponyvájaként végezzék. Nézzük, Gerlóczy Gedeon milyen családból jött: milyen háttér tette képessé arra, hogy méltatlan körülmények között is felismerje a festői, sőt a nemzeti értéket, hiszen nyilván erről volt meggyőződve, ha egész életében minden erejével igyekezett megőrizni őket, gondoskodni méltó elhelyezésükről és közkinccsá tételükről. Sorozatunk a Gerlóczy család történetét tekinti át egészen napjainkig ívelően. Az első részben egy családtag, a kulturális örökségkutató Gerlóczy Gábor családtörténetéből közlünk részleteket.



Gerlóczy Gedeon (1895–1975)

Gerlóczy Gedeon, a századforduló leg-haladóbb felfogású orvosai közé tartozó Gerlóczy Zsigmond (1863–1937) három gyermeke (Edit, Géza, Gedeon) közül a legfiatalabb, 1895-ben született Budapesten. Édesanyja, Fodor Margit 1897-ben, huszonnyolc éves korában meghalt, a kis Gedeon ekkor mindössze két éves volt. „Fodor ópapa, hogy anyám szeretetét és hiányát pótolja, feleségével együtt mellénk költözött. Különösen boldog időket töltöttem nála, mikor testvéreim gyermekbetegségekben feküdtek: ez alatt az idő alatt egészen náluk laktam, és az ő dolgozószobájában, a sezlónon ágyaztak nekem. Felejthetetlenek azok a csodálatos mesék, amiket tátott szájjal hallgattam.”¹ Négyéves korában anyai nagyapja, Fodor József néha magával vitte az egyetemre is, ahol ő etethette a kísérle-

ti állatokat. Nagyapjával való kapcsolata egész életére kiható mély érzelmi kötődést jelentett számára. Szeretett nagyapja, a számára legnagyobb biztonságot adó személy 1901-ben, viszonylag fiatalon, ötvennyolc éves korában meghalt, halálával újabb gyász feldolgozása hárult a hat éves gyermekre. Korai, meghatározó, életpályájára is kiható élményeiről önéletrajzából idézve tudom a legpontosabb képet adni: „Atyai nagyatyámnak, Gerlóczy Károlynak már több emléke maradt fenn bennem: minden vasárnap a Műcsarnokban, a hátsó, nagy félkörű teremben látta vendégül az egész családot, és mi gyerekek kissé untuk a felnőtteket, és uzsonna után nekiindultunk a kiállítás festményeinek és szobrainak megtekintésére.” Itt kezdődött érdeklődése a képzőművészetek iránt.

Az elemi iskola elvégzése után az 1875-ben nyolcosztályos gimnáziummá alakult, Reáltanoda utcai Eötvös József Reáliskolában érettségizett 1913-ban.² A családi hagyományoktól, az orvosi és a jogász-pályától nagymértékben eltérő, művészi tehetségének kibontakozását lehetővé tévő építészeti pályát választotta. Fodor nagypapa, ahogy ő nevezte, Ópapa, minden unokájára részvényeket hagyott abból a célból, hogy Angliában végezzék el az egyetemet. Sajnos ennek a tervnek a kivitelezését az első világháború lehetetlenné tette. Így Gerlóczy Gedeon beiratkozott a Magyar Királyi József Nádor Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építész-mérnöki Karára. A háborús körülmények ellenére 1917-ben megszerezte építész-mérnöki oklevelét, és ugyanekkor elnyerte a Cziegler Győző, nagy hírű egyetemi tanár tiszteletére létrehozott alapítvány pályázatának első díját.³ 1917–19 között Hüttl Dezső volt az Építészeti Kar dékánja, 1930–32 között pedig az egyetem rektora.⁴ Hüttl Dezső személyisége és szakmai tudása nagy hatással volt Gedeonra, szinte atyai barátságban voltak egymással. Hüttl hallgatóihoz való viszonyát a meleg közvetlenség jellemezte, és magas szintű előadásaival megkülönböztetett tekintélyt és tiszteletet tudott maga körül kialakítani. 1917-ben a háborús események megakasztották az ország és Budapest addigi fejlődését, nemigen volt építészeti tevékenység akkoriban, még Hüttl Dezső építészprofesszor irodájában sem. Így a professzor tanácsára Gerlóczy Gedeon Münchenbe utazott, és beiratkozott a Bauhaus funkcionális szemléletének előfutáraként működő Politechnikumba.⁵ 1919 októberében tért vissza ismét Budapestre, ahol erősen megváltozott viszonyokat és politikai teret talált.

Amikor Gerlóczy Gedeon hazatért Magyarországra, már elmúlt huszonnégy éves. Édesapja figyelmeztette, hogy taníttatására szánt részvényei kezdenek elértéktelenedni, ideje lenne befektetni őket. Ekkor már ismét Hüttl professzor irodájában dolgozott, és megfordult a fejében, hogy önálló irodát kellene nyitnia. Barátaival egy októberi estén a budapesti Fehérvári úti Szatyor bárba igyekeztek jazz muzsikát hallgatni, és a bárnak is helyet adó Hadik-palota kapuján egy

Budapest V. kerület, Galamb u. 3., Gerlóczy Glória a Gerlóczy-lakásban, a falon Csontváry Kosztka Tivadar festménye, a *Magányos cédrus* (1907), 1975



© FORTEPAN / Urbán Tamás



© FORTEPAN / Urbán Tamás

Budapest V. kerület, Galamb u. 3., Gerlóczy Gedeon építész lakása, Csontváry Kosztka Tivadar festményeivel: *Vihar a Hortobágyon* (1903) és *Sétalovaglás a tengerparton* (1909), 1975



© FORTEPAN / Urbán Tamás

Budapest V. kerület, Galamb u. 3., Gerlóczy Gedeon építész lakása, Csontváry Kosztka Tivadar festményeivel: *Jajcei vízesés* (1903) és *Jajcei villanyerőmű éjjel* (1903), 1975



Gerlőczy Károly (1835–1900) az egyesített Budapest első alpolgármestere

AZ APAI NAGYAPA – Gerlőczy Károly

(1835–1900) A Pesti Egyetem bölcsészeti karának jogi fakultásán jogot és államtudományt hallgatott, majd közigazgatási pályára lépett és nem mindennapi karriert futott be a Városházán. 1871-ben aktívan részt vett a főváros egyesítéséről készített törvényjavaslat tárgyalásain. Az 1872-ben egyesített Budapest arculatának kialakításában jelentős szerep jutott neki is. 1873-ban elsőprő többséggel választották az egyesített Budapest első alpolgármesterévé, mely tisztséget 24 éven át töltötte be. Erre az időszakra esik mindaz a városfejlesztés, amelyeket a millenniumi évfordulót megelőzően a fővárosban megindítottak. Elkezdődött Budapest világvárossá alakítása, a legendás „három Károly”, Ráth Károly főpolgármester, Kammermayer Károly polgármester és Gerlőczy mint alpolgármester irányításával. Feleségétől, Barkassy Amáliától nyolc gyermeke született.*

„Műterem kiadó” szövegű falragaszra lett figyelmes. Szólt társainak, hogy mindjárt jön, csak megnézi a lakást. Ekkor még nem tudta, hogy ezzel a lépésével és az azt követő ötvenhat éven keresztül tartó, fáradhatatlan munkásságával örökre beírta magát a magyar művészet történetébe. A kíváncsi fiatalember megnézte a lakást, ahol azonnal kiderült, hogy a Gerlőczy családdal távoli rokonságban álló Kosztka család tagjai egy alig pár hónapja meghalt idős festőművész rokonuk műtermét lomtaníttatták. Az idős Kosztka Antal Gerlőczy Gedeon kérdésére válaszolva jelezte, hogy a lakást már kiadták, és a műteremben található festményeket árverés útján fogják értékesíteni. A szót egy fiatal festőművész rokon vitte, aki ismételten hangoztatta, hogy a festmények, rajzok művészi értékkel nem bírnak, de mivel kitűnő minőségű belga vászonra vannak festve, komoly értéket jelentenek.

„A falakon érdekes, egymást marcangoló mádképek lógtak, a gyér világításnál is lenyűgöző, félelmetes hatásuk volt. Nézegetés közben az egyik hengert véletlenül megrúgtam, és abból a Magányos cédrus bontakozott ki. Ez a festmény olyan döbbenetes erővel hatott rám, hogy gondolatokba merülve tépelődtem megmentésének lehetőségén.”⁶

Gedeon aznap a ház mestertől megvásárolta a kidobásra ítélt kéziratokat, és másnap a tőzsdén értékesítette Közúti Vasút- és Athenaeum-részvényeit, ahol húszezer svájci frankot sikerült kapnia értük. A tekintélyes összeggel az árverés napján a műterembe ment. A szénrajzokat és a kisebb méretű festményeket viszony-

lag olcsón meg tudta vásárolni, ám az óriási vásznaknál a szép számmal megjelent fuvarosok is akcióba lendültek. A fuvarosok a nagy méretű képeket a kocsikat letakaró ponyvaként akarták használni. Tettlegességre is sor került, azt hitték, hogy Gedeon csak az árakat akarja felverni, ám végül a fiatal építész a hagyaték valamennyi darabját meg tudta vásárolni, így az életmű mindazon része hozzá került, melyet Csontváry egykor saját kiállításain a közönség elé tárt.⁷

Gerlőczy Gedeon saját építészeti karrierje felépítése mellett egész életét Csontváry elismertetésének és méltó helyre emelésének szentelte. Megértette saját küldetése jelentőségét is, és fáradhatatlanul munkálkodott Csontváry hagyatékának gondozásán. Sokan támogatták törekvéseit, művészettörténészekkel, múzeumi szakemberekkel együttműködve kezdték el a téma tudományos feldolgozását. Sokszor kellett a művek érdekében küzdenie, vitába szállnia intézményekkel, nem ritkán jogi úton is. Csontváry művei még rendkívüli gondoskodása ellenére is sokszor veszélyben voltak, a szakszerűtlen tárolásból, szállításból, restaurálásból fakadóan. Kijutott a képeknek a szándékos rongálásból és a háború pusztításából is. A háború idején nagy méretű képeit a Szépművészeti Múzeum pincéjében helyezte el. A háború végén, a Képzőművészeti Főiskola építészettörténet professzoraként tanítványaival, vállukra véve a nagy méretű vásznakot, örömkömben, hogy nem semmisültek meg, diadalmenetben vitték át az Andrássy úton a múzeumból a főiskolára.⁸ Fáradozásai eredményeként Pécs városának és múzeumi szakembereinek és Aczél György segítségének köszönhetően 1973-ban megnyílt a Janus Pannonius Múzeum Csontváry Kosztka Tivadar képeit bemutató állandó kiállítása.

Hubay Miklós író *Cédrusok árverésén* című, 1968-ban, a Mafilm-ben készült filmnovellájában emlékezett meg Gerlőczy Gedeonról, nyomról nyomra követve a csatát, amelyet a fiatalember vívott a képek megmentéséért.⁹

Építészeti karrierjét a Csontváry-képek megvásárlásával egy időben kezdte. 1920-ban a huszonöt éves fiatal építész megnősült, feleségül vette az igen jómódú Hevesy Bischitz Saroltát (1897–1985), akitől 1924-ben egy lánya született, Glória.

* Markó László (szerk.): *Új magyar életrajzi lexikon* II. kötet. Magyar Könyvklub Kiadó, Budapest, 2001. 719. o.

Gerlőczy Gedeon 1922-ben nyitott önálló tervezőirodát, és hamarosan elismert építész lett. A magyarországi funkcionista építészet egyik meghatározó egyénisége, a modern kórháztervezés nemzetközi hírnév szaktekértője volt. Mint az fentebb már kiderült, tervezői tevékenysége mellett 1944–50-ig a Magyar Képzőművészeti Főiskola építészettörténet professzora volt. Az ötvenes évek elején tanári állásából felmentették, mellőzték. Nagy nehézségek árán sikerült elhelyezkednie, 1950–1962-ig a ma már fogalommal vált Ipari Épülettervező Vállalat, az Iparterv építész tervezőjeként dolgozott. 1962-ben az Orvostudományi Egyetem Nagyvárad téri központi épületének tervpályázatán I. díjat nyert.¹⁰ 1962-ben, hatvanhét éves korában nyugalomba vonult, építészeti munkásságát befejezte, ettől kezdve élete végéig kizárólag a Csontváry-életművel foglalkozott. 1975-ben halt meg Budapesten. Szakírói tevékenységéből négy nyomtatásban megjelent munkája ismeretes. 1990-ben a Művelődési és Közoktatási Minisztérium Rehabilitációs Bizottsága posztumusz címzetes egyetemi tanári címmel ismerte el munkásságát, és 2010-ben posztumusz Ybl-díjjal tüntették ki.

AZ ANYAI NAGYAPA

– Fodor József

(1843–1901) Nemzetközileg elismert higiénikus, „közegészségünk első apostola”. A pesti és a bécsi egyetemen tanult. 1874-től a budapesti egyetemen a közegészségtan professzora és a Higiéniai Intézet igazgatója volt. 1888–92 között az Orvostudományi Kar dékánja, majd 1894–95-ben az Orvostudományi Egyetem rektora és a Cambridge-i egyetem tiszteletbeli doktora lett. Nemzetközi viszonylatban is jelentős tudósnek számított a közegészségtan tudományának egyik megalapítójaként, itthon pedig a közegészségtan hazai megteremtőjét tisztelhetjük benne. A világon elsőként vetette fel egy országos közegészségügyi és járványügyi intézményhálózat létrehozásának szükségességét. A vér bakteroid hatásának egyik felfedezőjeként Nobel-díjra jelölték. Emlékére alapították a közegészségügyben kiemelkedő tudományos munkát végző orvosok elismerésére a Fodor József-emlékérmét.

A cikk részlet Gerlőczy Gábor:

A Gerlőczy család története, a család kiemelkedő személyiségei alapján (1845–1945) című írásából.

• • •

- 1 Németh Lajos (szerk.): *Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból*. Corvina Kiadó, Budapest, 1976. 291. o.
- 2 <http://ejg.hu/iskolatortenet/a-nyolcosztalyos-realiskola/> 2014. 09. 21. 16.12.
- 3 Csiffáry Gabriella (szerk.): *Magyar képzőművészek önéletrajzai*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2002. 488. o.
- 4 http://budapest100.hu/epiteszek/hu/tl_deso23.html?pageid=211 2014. 09. 22. 15. 46.
- 5 E. H. Gombrich: *A művészet története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1974. 456–457. o.
- 6 Németh Lajos (szerk.): *Csontváry-émlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból*. Corvina Kiadó, Budapest, 1976. 294–295. o.
- 7 Molnos Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Népszabadság Könyvek, Budapest, 2009. 169. o.
- 8 Molnos Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Népszabadság Könyvek, Budapest, 2009. 176. o.
- 9 http://napkut.hu/naput_2003/2003_06/093.htm. 2014.09.25.12.54.
- 10 Markó László (szerk.) *Új magyar életrajzi lexikon*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2001. 991. o.



A Fiumei úti OTI Baleseti Kórház (Körmendy Nándorral), 1936–39
(Forrás: *Pest építészete a két világháború között*. Szerk. Ferkai András. Pipacs Könyvek, 2001)

A nemzetközi kórházépítészetben is kiemelkedő szaktekintélynek számító Gerlőczy Gedeont még funkcionalistá épületei tervezésében is inspirálta Csontváry festészete, ahogy arról barátjának, Lehel Ferencnek írt levele tanúskodik. „1936-ban nyertem meg a Koltóy-baleseti kórház tervpályázatát / a Kerepesi úti temetővel szemben / az OTI-nak építettem. Csontváry magányos cédrusának selymes zöld hátterének színében készített zománcos pyrogránittal festettem és csak rozsdamentes acél és nagy üveg felületek voltak rajta.” (Gerlőczy Gedeon levele Lehel Ferencnek, Budapest, 1966. február 2.)

A Cikk megszületését
a B.Braun támogatta

B | BRAUN
SHARING EXPERTISE

A BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
AZ ÁTRIUM FILM-SZÍNHÁZBAN
MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERÓ

SZÖVEG: JEFFREY LANE | ZENE ÉS DALSZÖVEGEK: DAVID YAZBEK
KÖRÖK SZÖVEGE ÉS DALSZÖVEGE: VARRÓ DÁNIEL
PEDRO ALMODÓVAR
NŐK AZ IDEGÖSSZEOMLÁS SZÉLÉN MUSICAL
AZ EREDETI BROADWAY PRODUKCIÓ
A LINCOLN CENTER THEATER MUTATTA BE
NEW YORK CITY-BEN, 2010-BEN

PELLER ANNA, JANZA KATA
GUBIK PETRA, SIMON PANNA
ÁBRAHÁM GABRIELLA, SZOMOR GYÖRGY
MÉSZÁROS ÁRPÁD ZSOLT
KOC SIS DÉNES

ZENEI VEZETŐ: KOVÁCS ADRIÁN
RENDEZŐ: RÉTHLY ATTILA

A NŐK AZ IDEGÖSSZEOMLÁS SZÉLÉN bemutatását Magyarországon
a MUSIC THEATRE INTERNATIONAL (MTI) és a THEATRUM MUNICI Színház és Irodalmi Ügynökség által közösen
különleges megállapodás keretében
A produkció jogszabályi engedélyt az MTI birtokolta.
421 West 54th Street, New York, New York 10019 Tel.: (1) 212 541 4684 Fax: (1) 212 397 4684
www.mtihowe.com

www.operett.hu • jegy@operett.hu • 06-1-312-4866
facebook.com/operettszinhaz

Superbrands | fidelio | JEGY+HU | klasszikus rádió | RIDIKUL | színház.hu | MBI MAGYAR BUDAPEST

SZÍNES

KEDVEZMÉNYEK

KEDVENC

HELYEIN!

olvasókártya
MAGYAR NARANC

MENTA OLVASÓ
Érvényes 2016.12.07.
Kiszámláz: 002276

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-Cejlir • Fonó Budai Zeneház • Irók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örökény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Transz Art Café 7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC

ÚJCIRKUSZ A MÜPÁBAN



müpa
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.



Recirquel Újcirkusz Társulat

2016. szeptember 8., 9., 10., 11.

Párizs Éjjel

2016. szeptember 16.

Non Solus

2016. szeptember 17., 18.

Cirkusz az Éjszakában

mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink

metropol



PORT.hu

Támogató:



A Müpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma



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

ISO 9001:2000

A magyar kultúra irodalom-, esetleg zene-, de semmiképpen sem képzőművészeti-központú. Ennek egyik következménye lehet, sőt talán inkább az oka, hogy a magyar festők, szobrászok élettörténetéről, szerelmeikről alig tudunk valamit. A művészettörténészek általában szemérmesen hallgatnak az érdekesebb, rendhagyóbb fordulatokról, vagy lábjegyzetekbe számúzik a magánéleti utalásokat. Pedig lennének történetek a festők életéből is. Nem csak Liszt Ferencnek voltak szerelmi álmái és nem csak Móricznak volt Csibéje. Épp ezért kihasználva, hogy Nyáry Krisztián ebből a szempontból tekinti át néhány nagy festőnk életét, megkezdjük régóta tervezett magánéleti sorozatunkat a Corvina Kiadóval együttműködésben. És kivel mással indítanánk, mint a *Majális* festőjével?

NYÁRY KRISZTIÁN

„A családi boldogság mindenért kárpótolhatott volna”

SZINYEI MERSE PÁL ÉS PROBSTNER ZSÓFIA

Hatan feküdtek a München melletti réten: két fiatal lány, két fiatalember és két már középkorúnak számító férfi. Főtt sonkát, sült csirkecomb, süteményt és eperbefőttet ettek, pezsgőt ittak hozzá. Láthatóan jól érezték magukat, nevettek, egymás szavába vágva lelkesen vitakoztak valamiről. Szokatlan jelenet volt ez 1872-ben. Ha bárki meglátja őket, rendkívül illetlennek tartotta volna a viselkedésüket, hát még, ha megismerte volna a köztük lévő szövevényes viszonyokat. A társaság legidősebb tagja, a 45 éves svájci Arnold Böcklin kora legnépszerűbb festői közé tartozott, és a 19 éves magyar lánynak, a szép Probstner Zsófiának férfiként is nagyon tetszett. Őt a fiatal jogász, a 26 éves Pulszky Ágost figyelte áhítattal, szülei is egymásnak szánták őket. A fűben feküdt a lány gyámja, a 39

éves, huszártisztból lett excentrikus festő, Gundelfinger Gyula is. Ő néhány évvel korábban vette feleségül másik gyámleányát, a 21 éves Probstner Máriát. Az ifjú ara a jelen lévő harmadik festő, a 27 éves Szinyei Merse Pál figyelmét kötötte le. Akár udvarolhatott is volna barátja feleségének, hiszen pontosan tudta, hogy a pár csak egy bonyolult örökösödési vita miatt kötött papírházasságot. Probstner Mária azonban nem viszonzta a fiatal festő érdeklődését: ő férje féltestvéréről, gróf Szirmay Albertről ábrándozott.

...Szinyei a legtöbb figurát modellek alapján újraalkotta, az eredeti szereplők közül csak a saját, valamint a fehér ruhás Probstner Mária alakját vitte vászonra. Őt talán azért kérte fel modelljének, mert a műterembe mindennap elkísérte húga is. Amire a *Majális* elkészült, Szinyei és

a fiatalabbik Probstner lány egymásba szerettek. Az együtt töltött évek alatt sokszor idézték fel a kirándulást, mint boldogságuk és szenvedéseik kiinduló pillanatát. A festő fő művének szánt kép óriásit bukott a közönség és a kritikusok előtt, több mint két évtized múlva csak egy új nemzedék ismerte fel a jelentőségét. Szinyei Merse Pál és Probstner Zsófia házassága addigra családi tragédiák sorozata után zátonyra futott. A réten indult szerelmük emléke mégis végigkísérte mindkettejük életét.

Szinyei Merse Pál 1845-ben született, s családja Sáros vármegyei birtokán, Jernyén nőtt fel. Apja, Szinyei Merse Félix a megye alispánja, majd főispánja kezdettől támogatta ügyesen rajzoló fia művészi ambícióit, azzal az elgondolással, hogy hadd festegessen, míg át nem veszi

Szinyei Merse Pál: *Majális*, 1873, olaj, vászon, 128×163,5 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



a birtok irányítását. Tanuló fiát először 1869-ben hívta haza, hogy helyettesítse, amíg őt hivatali munkája a városba szólítja. A fiatalember lelkiismeretesen intézte a birtok ügyeit, az ecsethez csak ritkán nyúlt, de azért hiányzott neki a háta mögött hagyott szabad művész életforma. Ennek ellenére minden bizonnyal betagozódott volna a környékbeli nemesi családok szokványos életébe, ha távoli rokona, Gundelfinger Gyula rá nem beszéli, hogy rövid időre térjen vissza Münchenbe.

Gundelfinger különös ember volt: katonatiszt, párbajhős, s emellett nem is tehetségtelen festő. Furcsa, pletykákra okot adó történetek keringtek róla és gyámleányairól. A Felvidéken mindenki emlékezett a Probstner lányok árvaságra jutására: egy gazdag szepesi

földbirtokosnak két lányt szült híresen szép felesége. Egy nap a családfőt egy jóakarója arra figyelmeztette, hogy hitvese megcsalja. A férfi erre a pisztolyáért nyúlt, de nem a hírbe hozott feleséget vagy a szeretőjét lőtte agyon, hanem a hír

doskodik a kamasz lányokról, és folytatja nevükben a jogi eljárást. Ezután merült fel, hogy eredményesebb lenne a per, ha Máriát nagykorúsítanák, ehhez pedig arra volt szükség, hogy férjhez menjen. A házastársi szerepre maga a gyá-

Amire a Majális elkészült, Szinyei és a fiatalabbik Probstner lány egymásba szerettek.

hozóját. A férjet börtönbe zárták, ahol öngyilkos lett. Testvérei ezután perrel támadták meg a betegeskedő özvegyet, és próbálták megszerezni tőle a vagyont és lányai felügyeletét. Amikor az anya meghalt, egy távoli rokona, Gundelfinger Gyula vállalta el, hogy gyámként gon-

mapa vállalkozott. Noha sokan tudták, hogy csak névházasságról van szó, az úri társaságban mindenki gyanakodva fogadta, hogy a különc hírében álló festő Münchenben úgy él együtt két felserdült gyámleányával, hogy közben egyikük a felesége lett.

Szinyei Merse Pál: *Önarckép bőrkabátban*, 1897
olaj, vászon, 90,5 x 70,5 cm. A művész ajándékozta a képtárnak 1912-ben,
Inv. 1980 n. 3759, Firenze, Galleria degli Uffizi



© Galleria degli Uffizi, Firenze



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Szinyei Merse Pál: *Lilaruhás nő*, 1874, olaj, vászon,
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Így volt ezzel Szinyei Merse Félix is, aki levelében figyelmeztette a fiát: „Hogy a Gundelfinger Gyula atelierjét használod s nagyon intim vagy vele, megvallo, aggaszt – ő becsületes és jó, de hóbortos, extravagáns, igen tartok tőle, hogy végre is bajba kerít.” Olyan választ kapott, amilyenre számított: „Gundelfingeréket illetően hála Istennek egész nyugodtak lehettek, mert amennyire az illem csak engedi, kerülök minden közeledést, néha meglátogatom őket, de semmi tovább” – írta Szinyei. A lényegét illetően egyáltalán nem mondott igazat. Bár valóban nem Gundelfinger-nél festett, hanem pályatársa, Benczúr Gyula műtermében, a Gundelfinger lányokkal nagyon is gyakran találkozott. Mi több, az emlékezetes kirándulás óta csak két dologra koncentrált: a piknikező társaságot megörökítő képre és Probstner Zsófiára. „Életemnek legszebb és legboldogabb korszaka volt ez” – emlékezett később a műteremben eltöltött hónapokra. – „Szüntelenül motoszkált fejemben hogy kell hát ezt a szép természetet látni és megfesteni a képen? Néztam a zöld gyepet, a kék eget, az úszó fehér felhőket, a tarka virágot, a sötét fákat. Láttam a tájat napfényben, színpompában ragyogni, láttam fátyol felhők alatt, árnyék nélkül: alakot, gyepet, fát, bokrot, szelíd színharmóniában összeolvadni. De hát lehet-e ezt így megfesteni? Szabad-e? Hiszen én még ilyet képen festve soha sem láttam. Merjek-e én ilyenbe belefogni – én kinek dolgait mindenki csak félvállról nézi?”

A kép ugyanolyan lázadásnak számított a müncheni festőiskola szigorú szabályai ellen, mint Szinyei párválasztása a szülői elvárásokat illetően. A festmény 1873 elején készült el, márciusban már ki is állították a müncheni Kunstvereinben. Pulszky jóslata beteljesedett: a *Majálist* többnyire csak gúnyolták kritikusan. Szinyei nem adta fel, elküldte képét a bécsi világkiállításra, és nem sokkal ezután a következő levelet írta szüleinek: „Öröm és boldogsággal telt szívemet tárom fel előttetek: Én Probstner Zsófiát kit határtalan kiolthatatlan szerelemmel szeretek, s kinek egész szívét s leghőbb viszontszerelmét bírom, megkértem, mert mi egymás nélkül nem élhetünk. – Esedezve kérem áldástokat s beleegyezéseketek, mert csak evvel lehet boldogságom teljes, tudom hogy

ezt meg nem tagadjátok tőlem, mert nem akarhatjátok fiatokat egész életére szerencsétlenné tenni.” Apja eddigre nemcsak a fia festői pályáját tartotta komolytalan dolognak, de a tragédiával terhelt családból származó, bizonytalan vagyonú Probstner Zsófiát, egy veszedelmes bohém gyámleányát sem gondolta megfelelő választásnak. Csak azzal a feltétellel egyezett bele a házasságba, ha a fiatalok hazaköltöznek. Ehhez nem volt szükség különösebb érvekre, Szinyei képét ugyanis Bécsben sem fogadták jól, túlságosan magasra akasztották, ahol nem érvényesült, ezért dühében visszakerítte azt. A festményt, amelytől anyagi megbecsülést is remélt, elkeseredésében ingyen felajánlotta a pesti Nemzeti Múzeum képcsarnokának. A múzeumot vezető Pulszky Ferenc – a Zsófia kezétől Münchenben eleső Ágost édesapja – nyeglén fogadta a felajánlást, s közölte, hogy később dönt róla, kiállítja-e a képet. Szinyei így a festménnyel és menyasszonyával együtt csalódottan érkezett haza. Bár apja nem állt a házasság útjába, nem jelent meg az esküvőn, amit Gundelfingerék korompai birtokán tartottak 1873 októberében. A 28 éves férj és 20 éves felesége beköltöztek a jernyei kastélyba, de nem tervezték, hogy tartósan ott rendezkednek be. Szinyei leveleiből az derül ki, hogy hol Párizsban, hol Münchenben, hol pedig Firenzében képzeltek el közös életüket és a férj festői karrierjének építését.

Itáliába költözésüket annyira komolyan gondolták, hogy már össze volt csomagolva 25 utazóládájuk, amikor Szinyei édesapja közölte velük, hogy nagyon beteg, és ha elköltöznek, sosem fogja látni születendő unokáját. Az „érzelmi röghöz kötés” sikerült, maradtak. Szinyei legfőbb modellje ebben az időben felesége volt. Készített róla többféle vázlatot is, de elégedetlen volt az eredménnyel. Végül 1874-ben az ideiglenes műteremmé alakított, paravánnal leválasztott szalonban, lila ruhában festette le Zsófiát. „Az első gyerekünket vártam, úgy ültem modellt, otthon, Jernyén, a lila tafota ruhában – emlékezett később a feleség. – (...) Persze nem kinn a mezőn ültem modellt, azt Pali kívülről tudta. Minden fűszálat, minden sárga kikericsét ismert... a lila, sárga és zöld szín finom hármashangzatáról

Szinyei Merse Pál: *A művész felesége*, 1880–1900, olaj, vászon, 62,5×47 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

beszélt akkoriban folyton. Nekem már a könyökömön jött ki. Mert benn, a műteremben is fárasztott a modellülés. A fiam gyorsabban fejlődött, mint a kép. A lila ruha szűk volt, szorított. Talán ezért lett kicsit szenvedő az arckifejezésem a képen.” A *Lilaruhás nőt* a festő már elég jónak ítélte ahhoz, hogy bemutassa a közönségnek. Csupa fanyalgó kritikát kapott, ki a sötét tónust, ki a műtermi árnyékokat kritizálta.

Szinyei amúgy is hajlamos volt szívére venni a bírálatokat, de a kedvezőtlen fogadtatás és a birtok apja betegsége miatt rászakadó gondjai együtt már soknak bizonyultak. Eldöntötte, hogy abbahagyja a festést, és a *Lilaruhás nő* lesz az utolsó képe. „A családi boldogság mindenért kárpótolhatott volna. Ebben reménykedtem s egyelőre nem szándékoztam képekkel a nyilvánosság elé lépni. Lefestettem feleségemet, egy pár skitzet, (...) de munkakedvem mindig hanyatlott. Minek is fessek? Jobbat a Majalesnél úgy sem tudok festeni, az meg senkinek sem kell, – Hát nem festettem! – Gazdálkodtam, lovagoltam, lakházat építettem, kertet alakítottam, gyermekeim, családi ügyek egészen lefoglaltak. Így múlt el több év.” 1875-ben meghalt az édesapja, ám az utazás ezután sem sikerült. Kérésére egy barátja lakást bérelt nekik Münchenben, az fél évig üresen állt, míg végre belátta, hogy hiába. A házaspárnak öt év alatt négy gyermeke született, kinőtték lakrészüket a kastélyban, amelyet a festő egyik fivére örökölt. Dönteniük kellett: mennek vagy tartósan berendezkednek Jernyén. Szinyei beletörődött, hogy maradnak, és a park végében új házat épített maguknak, de kedélyállapota ettől sem javult. Az apátia mind jobban zavarta Zsófiát, aki lánya visszaemlékezése szerint „a folytonos, gyors tevékenység embere volt”. Úgy gondolta, férje esetleg boldogabb lenne, ha mással foglalná le magát, és nem festői karrierje kudarcain keseregne: „Könyörögtem Palinak: ha a lilaruhásnak se lesz sikere, pedig azt magam is láttam, hogy gyönyörű, hagyjon fel az egészszellel! Ígérje meg nekem! Lépjön fel képviselőnek. Tenyésszen lovakat...”



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Szinyei végül három év után nem is ott-hon, hanem egy családi utazás során vett ismét ecsetet a kezébe. Probstner Mária elvált Gundelfinger Gyulától, és a rá türelmesen várakozó gróf Szirmay Alfrédnek adta a kezét. A pár szirmabesenyői kastélyában gyakran vendégeskedtek Szinyeiék, s itt, a fantasztikus miliőben kapott kedvet, hogy ismét lefesse a feleségét. Zsófia sárga ruhás portréja ismét életörömről árulkodik, a családi boldogság azonban nem tartott sokáig. 1877-ben legkisebb lányuk, az egyéves Zsófica diftériás lett, amibe nem sokkal később belehalt. A gyászoló szülők nem dobták ki gyermekük használati tárgyait, játékeit, hanem gondosan megőrizték

azokat. Valószínűleg ez okozta a későbbi tragédiákat: hiába takarítottak alaposan, a baktérium a ház falai között maradt. 1881-ben a legnagyobb gyerek, Félix is elkapta a betegséget, de szervezetének sikerült legyőznie a kórt. Kétéves kishűgának, Lilikének ez nem sikerült. „Szegény Zsófica példás vallásos megadással viseli fájdalmát. Szegény Pali le van sújtva e szerencsétlenség által – írta egy levélben Szinyei édesanyja. – (...) A legnagyobb mérvű Dyphteritiszbe halt meg. 40 órás haldoklás alatt!” A halálesetek mindkettőjüket megviselték, s Szinyeinél ez hol hosszan tartó depresszióban, hol dühkitörésekben fejeződött ki. Zsófia nem hagyhatta el magát: terhes volt öt-

dik gyermekével. A két életben maradt testvért apjuk rokonokhoz vitte, így a felesége teljesen egyedül volt, amikor megszülte Erzsébet nevű kislányát. Néhány hónappal később már újra együtt volt a család, amikor a fertőzés újra felütötte a fejét: a kétéves Marika is belehalt a diftériába.

Szinyei teljesen összeomlott. „Családomban nem találtam azt a boldogságot, amit reméltem, ehhez három gyermekem diphtheritisben meghalt. Szép új lakházam, kertem ragály fészek lett” – írta később. Úgy érezték, menekülniük kell az elátkozott birtokról. Bécsbe költöztek, ahol megpróbálták kiállí-

sem értek véget: a feleség nővére és legfontosabb bizalmasa, Szirmayné Probstner Mária meghalt gyermekágyi lázban. A magára maradt Zsófia egyre inkább fullasztónak érezte a családi kúriát. 1886-ban megszületett legkisebb lányuk, Adrienne, de ez már nem segített a romló viszonyon. Probstner Zsófia talán már azelőtt eldöntötte, hogy újrakezdi életét, mielőtt a szomszéd földbirtokos beleszeretett. Ghillány Imre egykori huszártiszt, későbbi földművelésügyi miniszter éjszaka szöktette meg négylovas hintáján a férjes asszonyt. A kor szokásai szerint ilyenkor párbajnak kellett volna következnie. Szinyei ehelyett beleegyezett a válásba, pontosan tudta, hogy már régen elveszítette feleségét. A két életben maradt kislány az édesanyjukkal együtt költözött el a birtokról, a festő és fia Jernyén maradtak. „Ez a családi katasztrófa végtelen sok keserűséget okozott. Anyagi gondok is súlyosan reám neheztek” – írta erről az időszakról.

A következő évek során Probstner Zsófia öt egészséges gyereket szült új férjének. Szinyei Merse Pál soha többé nem nősült meg. Csak hosszú évek múlva kezdett újra aktívan festeni, amikor a fiatal, Párizsra ka-

csingató festők benne találták meg előfutárakat. 1901-ben a müncheni nemzetközi kiállításon a *Majális* aranyérmet nyert. „28 év múlva kaptam ezen nagy elégtételt. Ez kárpótol minden elszenvedett keserűségért. Sajnos életemnek ezen 28 évét mely életemnek java korát képezi (28–56 éves koromig) senki többé vissza nem adhatja” – összegezte sikerét a festő. Országgyűlési képviselővé választották, látszólag kedélye is helyreállt. „Élvezte szép kertjének, gyümölcsfáinak fejlődését, a mezei munkát és eredményét, a kedves ismerősök látogatását, tréfákat, vígságot, és mégis az a mély seb, az elhibázott családi élet soha se gyógyult be” – emlékezett sok évvel később lánya. A gyerekek kölcsönösen látogatták a két szomszédos birtokon élő szüleiket, Zsófia pedig évente egyszer átkocsizott Jernyére. A mindig ugyanúgy zajló látogatások során az elvált házastársak egy-két órát udvariasan beszélgettek közömbös témákról, majd újabb egy évig nem látták egymást. Családtagjaik sem értették, miért volt szükségük erre a szertartásra.

Valamikor 1900 körül Szinyei levette a falról felesége húsz évvel korábban készített portréját, és átfestette a divatjamúlt, fehér galléros rózsaszín ruhát, amelyben Zsófia annak idején modellt állt neki. A *művész feleségének képmása* című képre újabb divat szerinti bársonyruhát festett, mintha egy, a jelenben is tartó, boldog kapcsolatról akarna mesélni valamit. Végül csak egyetlen kegyetlen nap idézte fel házasságuk emlékét. Szinyeinek 1902-ben teljesült sok évtizedes vágya: végre eljutott Itáliába. Capri szigetén járt, amikor volt felesége táviratát kézhez kapta. Tizenhat éves lányuk, Adrienne agyhártyagyulladásra kapott, gyógyulására nem volt remény. A festő azonnal hazautazott, így még egy napot közösen tölthettek haldokló lányuk ágyánál. „Mély fájdalomban csak a munkánál találtam vigaszt” – írta önéletrajzában Szinyei, s valóban, élete utolsó két évtizede rendkívül termékenynek bizonyult. A Képzőművészeti Főiskola igazgatójának választották, Európa-szerte több sikeres kiállítása is volt. 1920 februárjában úgy halt meg jernyei birtokán, hogy a közönség a legnagyobb kortárs festőként búcsúztatta.



© Fotó: FORTÉPAN / Torjay Valtér

Szinyei Merse Pál és barátai, 1900 körül, Szlovákia, Jernye



Nyáry Krisztián *Festői szerelmek* című könyve karácsony előtt kerül a boltokba a Corvina Kiadó gondozásában. A teljes szöveg abban lesz olvasható.

Szinyei Merse Pál: *A pacsirta*, 1882, olaj, vászon, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Kinek a monopóliuma volt a képeslapgyártás a szocialista Magyarországon? Hogyan zajlott a zsűrizés, mire jött létre a Lektorátus? Ezek a kérdések – és még sok más is – részletesen megválaszolódnak a kötetben, de hogy hogyan szűnt meg 1992-ben a Művészeti Alap... Ehhez még a későbbi kutatóktól is érkehetnek adalékok.

———— Zombori Mónika

AZ ÁLLAMI MECENATÚRA FÉL ÉVSZÁZADA, AVAGY A MŰVÉSZEK BEVONULÁSA AZ ALAPBA

Kétségkívül hiánypótló munkát végzett el Horváth György művészettörténész, amikor többéves levéltári kutatása alapján apró mozaikkockákból összerakva megírta *A művészek bevonulása* című könyvet, melyben az alcím szerint a magyar képzőművészet politikai irányításának történetét tekintette át 1945 és 1992 között. A kiadvány nagyrészt egyetlen intézményre, az Alapra (először Képzőművészeti Alap, majd 1968-tól a Zenei és Irodalmi Alappal való összevonása után

Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja) fókuszál annak 1952-es alapításától egészen 1992-es megszűnéséig. A címlapra Bortnyik Sándor *Korszerűsített klaszrikusok* néven futó sorozatának egyik darabja került. *A Művészek bevonulása az Alapba* című festményen Rembrandt *Éjjeli őrzőjének* parafrázisát festette meg Bortnyik, kortársa, Kádár György stílusában, méghozzá a korabeli képzőművészeti élet kulcsszereplőivel, mintegy az állami művészeti mecenatúra arcképcsarnoka-ként. A festményen többek között Pogány Ö. Gábor, Aradi Nóra, Dávid Katalin, D. Fehér Zsuzsa, illetve Makrisz Agamemnon, Domanovszky Endre, Pátzay Pál, Mikus Sándor és Bernáth Aurél is feltűnik. A könyvben is az ő általuk fémjelzett időszak, az ötvenes és hatvanas évek eseményei szerepelnek hangsúlyosan, annak ellenére, hogy a cím több mint öt évtizedes áttekintést ígér.

A vaskos, 384 oldalas könyv első része az Alapot megelőző időszakról szól, részletesen bemutatja, hogy a második világháború végével a művészek megélhetési segélyezésére milyen stratégiák merültek fel, majd hogyan vált rövid időn belül teljesen centralizálttá a művészeti szcéna. Ismerteti a folyamatot, melyben a Szövet-

ség, majd a Népművelési Minisztérium létrejötte után elindult az állami megrendelések tervszerű fejlesztése. A szovjet példa alapján létesítendő művészeti alapok ügyét a minisztérium már 1950-től tárgyalta, a Képzőművészeti Alap végül két évvel később jött létre, elsősorban annak a szociális válságnak a kezelésére, mely 1945 tavaszától tartott. Az intézmény vezetője Szilárd György lett, aki nagyon rátermettnek bizonyult, neki köszönhető, hogy az Alap a szocializmus prosperáló intézményévé vált. A folyamatosan növekvő bevétel kulcsa lényegében egyetlen dolgon múlt, a képes levelezőlapok előállításának monopóliumán, melyet még az ötvenes években szerzett meg Szilárd és egészen a nyolcvanas évekig az Alap magánál tudta tartani – ez a monopólium hozta az Alap bevételeinek 80-90%-át hosszú évtizedeken keresztül. Az állami vásárlások rendszere mindeközben lassan stabilizálódott. A könyvben részletesen bemutatásra kerül, hogy ezekben az években hogyan alakult ki a minisztériumi vásárlási keret és a kétezrelékes beruházási keret. A probléma az volt Horváth szerint, hogy mindezek ellenére sem tudott a rendszer tisztességes jövedelmet adni még azoknak a művészeknek sem, akik meg-



Bortnyik Sándor: *Művészek bevonulása az Alapba*, 1959, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény

felelni igyekeztek. Ennek következtében folytatódta a művészeti szövetkezetek és alkotóközösségek alapításai, melyekről azonban hamar egyértelművé vált, hogy az általuk megszerzett jövedelem révén a művészeknek lehetőségük van bizonyos mértékben függetlenedni az állam-

élet kronologikus bemutatása helyett inentől fejezetenként egy-egy problémára fókuszálva jóval nagyobb léptékben halad az anyaggal Horváth. A fejezetekben egyrészt a szervezeten belüli változások kerülnek előtérbe, mint a hatvanas évek közepén a kétmillió vásárlások létrejötte

áldoz rá néhány oldalt a könyvben, pedig az Alap történetét illetően valószínűleg éppen ez a homályos részletekkel teli végjáték érdekelné a legtöbb szakmabelit. Hogy mi vezetett a megszűnéshez arra ad némi interpretációt, viszont nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy ekkortól Horváth maga is részesévé vált a történeteknek – melyről hűsbavágóan úgy értesülünk, hogy narrációjában hirtelen átvált többes szám első személyre –, a nyolcvanas években ugyanis a Pozsgay Imre vezette Művelődési Minisztérium képzőművészeti osztályán dolgozott vezető beosztásban. Horváth magyarázata szerint az Alapot a magyar gazdaság válsága döntötte meg, melyet a politikai vezetés több hibás lépése sodort a tönk szélére. Ebben a konstellációban magát és hivatalát, mint a reformlépésekért küzdő intézményt írja le, többek között kiemeli azt a folyamatot, mellyel a művészet ügyeinek intézését szabadabbá tették a Lektorátus esztétikai vélelmező jogát megszüntetve¹. Az eddig megszokott hűvös, történelmi narráció helyét ezen a részen egy sokkal személyesebb, szenvedélyesebb hangnem veszi át, már-már olyan, mintha Horváth végbeszédét olvasnánk ezen a részen, hogy ő és a munkatársai a minisztériumban hogyan próbálták megvédeni az Alapot – mindhiába. Az Alap miután látta, hogy

A szovjet példa alapján létesítendő művészeti alapok ügyét a minisztérium már 1950-től tárgyalta, a Képzőművészeti Alap végül két évvel később jött létre, elsősorban annak a szociális válságnak a kezelésére, mely 1945 tavaszától tartott.

tól, ezért előbb fokozatosan korlátozták a működési lehetőségeiket, majd teljes felszámolásukat tűzték ki célul. Így az Alapnak az ötvenes évek végére meg kellett szervezni a stúdiókat, hogy a felszámolt alkotóközösségek helyett azok lássák el a művésztagekat. Az e célból 1958-ban létrehozott Fiatal Képzőművészek Stúdiója idegen test volt a többi stúdió között, mert bár a Fiatal Képzőművészek Alkotóközösségének felszámolása után, az abból megmaradt aktívák szabályszerű átvételével alakult meg, de nem hasonlított a többi stúdióra abban a tekintetben, hogy a fiatal művészek társadalmi szerveként kezdte meg működését (a többi stúdió csupán vállalkozás volt). A minisztérium saját maga tehermentesítése céljából a hatvanas évek elején eltervezte a zsűrizés teljes átszervezését – ahogy Horváth szemléletesen leírja, szükség volt egy beosztottra, aki végzi a napi robotot, és ennek folyamánaként engedélyez vagy tilt. Az állami lektorátusi szerv alapításának folyamata hosszú ideig tartott, végül 1963 szeptemberében fogadta el a kormány a rendeletet, mellyel létrejött a Képző- és Iparművészeti Lektorátus (élén Ormos Tiborral) – az igazgatási szervként működő apparátus a következő év februárjában el is kezdte munkáját. Így 1964-re kialakult a magyar művészet teljes igazgatási és finanszírozási rendszere, a minisztérium, a Szövetség, az Alap és a Lektorátus – az a szisztéma, melyben 25 éven keresztül működött.

Ezen a ponton érdekes módon megszakad a könyvnek a linearitása; a szervezeti

vagy a három művészeti Alap összevonása, másrészt pedig olyan gazdasági változásokra tér ki, mint amilyen az új gazdasági mechanizmus, illetve a nyolcvanas évek gazdasági kríziséből következő anyagi válság, majd az ezt követő összeomlás. A léptékváltás olyannyira drasztikus, hogy a hetvenes éveket mindössze kilenc oldalon tárgyalja a *Szélárnyékban* című fejezetben. Horváth ezt úgy magyarázza, hogy cselekmény nélküli időszakról jóval nehezebb beszélni, mint egy fordulatokban gazdag periódust megjeleníteni.

A nyolcvanas évek végére már nem tudta fizetni az Alap a rá hárított intézményfinanszírozási kötelezettségeket, majd nem sokkal később már a nyugdíjak és az ellátások kifizetését is csak kölcsön felvételével tudták megoldani.

Szerinte a kulturális élet irányítóit ekkoriban a filmgyártás, könyvkiadás, színházak működése érdekelte, egyáltalán nem kellett törődniük az Alappal, mely költségvetését a hetvenes években is évről évre többlettel zárta, miközben ellátta szociális és művészettámogató feladatait és fejlesztette lehetőségeit. A nyolcvanas évek azonban radikális változást hozott: az Alap számlája kiürült és 1992-ben megszűnt az intézmény. Meglepő módon ezt a fordulatokban igen gazdag időszakot is nagyvonalúan kezeli Horváth, alig

reménytelen a helyzet, próbálta menteni a menthetőt, így a pénztartalék egy részét kihelyezte a vállalatokhoz. Horváth csak érintőlegesen beszél az átmentés folyamatáról, így a ki nem fejtett részletek miatt rossz érzésünk támadhat. A nyolcvanas évek végére már nem tudta fizetni az Alap a rá hárított intézményfinanszírozási kötelezettségeket, majd nem sokkal később már a nyugdíjak és az ellátások kifizetését is csak kölcsön felvételével tudták megoldani. Horváth úgy fogalmaz, hogy bomlott az egész rendszer, ezért az érintettek

kívül másnak fel sem tűnt, hogy bomlik az Alap is. Negyven évvel a létrehozatala után ért véget az Alap története; az 1992-re megszüntetett intézmény jogutódja a Magyar Alkotóművészeti Alapítvány lett, melynek dolga az Alap-tagokból szervezett Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete tagjainak járó kedvezmények és szolgáltatások fedezetének előteremtése volt.

Eddig még nem ejtettünk szót a könyvhöz tartozó CD mellékletéről, melyen az Alap történetének megismeréséhez hasznos dokumentumok szerepelnek Word fájlkként. Mivel az Alap közép-irányító szerv volt (azaz minden éves tervét, elhatározását előzetesen engedélyeztetnie kellett), rengeteg levéltári forrás áll rendelkezésre az intézményt illetően. A CD-n hozzáférhetővé tett, több mint 500 dokumentummásolat egy része szó szerint, másik része kivonatossan tartalmazza a levéltári anyagokat. Sajnos így, ilyen formában egy magát komolyan vevő kutató nem tudja használni érdemben ezt a szöveggyűjteményt, bármennyire is vonzó a nehezen hozzáférhető dokumentumok olvasása, hivatkozni rá csak az eredeti dokumentum ismeretében ajánlott. A szöveggyűjteményben nagyrészt jegyzőkönyveket,

előterjesztéseket, jelentéseket és beszámolókat találunk, köztük például a Tavaszi Tárlat történetéről, a Lektorátus megalapításáról vagy a kétmillió vásárlások kialakulásáról forrásértékű dokumentumokat és adatokat is. Ezért is merül fel a kérdés, hogy mi értelme volt egyáltalán legépelni ilyen iszonyatos mennyiségű dokumentumot, mikor a további kutatások elősegítése érdekében szkennelt formában való közreadásuk sokkal egyszerűbb és valóban fontos előrelépés lett volna. A könyvben rengeteg a levéltári forrásra utaló lábjegyzet, számuk meghaladja az ezret. Sok esetben Horváth lábjegyzetben közöl olyan adatokat és tényeket, melyek fontosak a magyar művészettörténetre nézve, ilyen például a 724. lábjegyzet, melyben az alkotóközösségek felszámolásáról és a stúdiók létrehozásáról olvashatunk, vagy a 867. lábjegyzet, melyben az önköltéses kiállításokról található rendkívül izgalmas jegyzet. Mint látható, hatalmas adatmennyiséget dolgozott fel Horváth a könyv megírásához. Az Alap intézménytörténeti feltárását már hosszú évek óta kutatja, 2011-ben a Nemzeti Kulturális Alaptól kapott alkotói támogatást (*A Művészeti Alap történetének feldolgozására, források publikálására való előkészítéseire, tanulmány megírására*). A könyv kiadását pedig 2015-ben a Magyar Művészeti Akadémia egymillió forinttal támogatta.

Horváth az elején leszögezi, hogy a könyv művészeti témája ellenére inkább a gazdaságtörténet dominál benne, nem pedig a művészettörténet. E megállapítás kapcsán azért felmerül a kérdés, hogy mégis kinek íródott? Ki a megcélzott közönség? Nem egy könnyű szövegről van szó, egy olvasásra úgymond befogadhatatlan. Nagyon részletezően, sok esetben túl szárazan ír Horváth, míg bizonyos dolgokat többször is megismétel, már-már sulykol, addig sok mindent nem magyaráz el, mert minden bizonnyal tudottnak vél, miközben nem feltétlenül az. Néha politikátörténeti elemzésre tér át, amihez bevallottan nincs kompetenciája, így másokat idézve vázol fel folyamatokat, melyek bizonyos esetekben olyan evidensek, hogy akár azokat is vehetné tudottnak (pl. új gazdasági mechanizmusról szóló rész). Mindenképpen elkelt volna egy szerkesztő vagy egy lektor, akik külső szemként figyelmeztetik Horváthot a követhetetlen

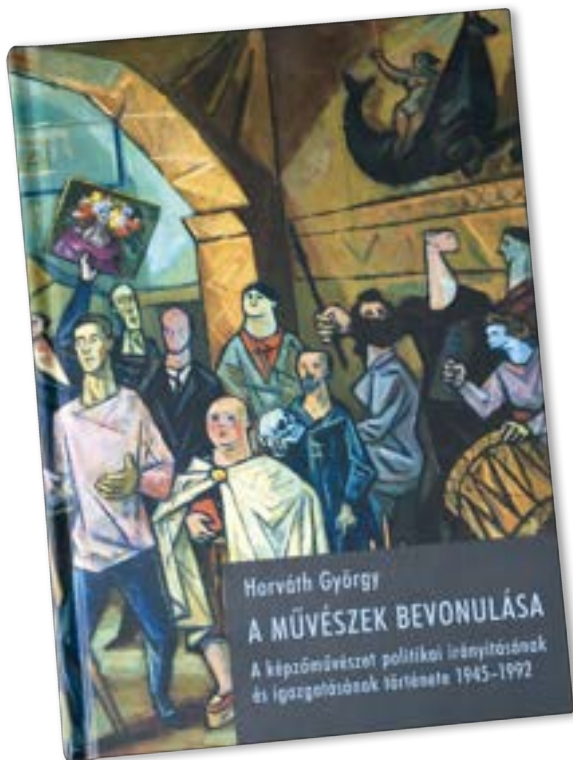
vagy éppen a kifejtetlen részekre. Esetlené válik, hogy az akkurátus kezdet után felgyorsulva, nagyon kurtán ér véget a tanulmány, mely miatt az olvasóban nyilvánvalóan hiányérzet marad. Persze emberileg érthető, hogy ahogy Horváth maga is részesévé vált a művészeti szcénának (a hatvanas évek közepétől aktív művészetkritikus), már túl közel kerül a témához és nem tud olyan módon ránézni és úgy írni róla, mint ahogy azt a korábbi idősokkal tette, de ez esetben szerencsebb lett volna, ha belátja saját korlátait, személyes érintettségét és nem törekszik teljességre. Vagy ha már ír az Alap utolsó időszakáról is, akkor sokkal alaposabban járja körbe és tárja fel az Alap felbomlásának folyamatát – főként, ha valóban gazdasági szempontból érdekli a téma. Így ezek miatt csak első blikkre tűnik úgy, hogy az Alap történetének feldolgozása valóban el lett végezve, azonban e szomorú végjáték kikutatása inkább egy fiatalabb generációra vár, egy olyan generációra, mely semmilyen módon nem volt érintett az ügyben, így minden érdek-ellenérdek nélkül fel tudja majd tární a történeteket, és a csak szóbeszédben terjedő pénzámentésről, az óriási pénz- és műtárgyvagyon elolvadásáról alapos kutatás után tárgyilagos módon tud írni. Mindezen kritikákon túl az Alap történetét feltáró nagyszabású levéltári munka miatt mindenképpen hasznos olvasmány ez a könyv a közelmúlt iránt érdeklődő kutatók számára.

Horváth György: A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992, Corvina Kiadó, 2015, 384 oldal, 3990 Ft

(A szerző a recenzió megírása idején Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjban részesült.)

• • •

1 Ennek éppen az ellenkezőjéről tanúskodik az OFF-Biennálé keretében a *Vörös farok és kék ceruza – a cenzúra esettanulmányai kortárs reflexiókkal* című kiállításon bemutatott archív installáció egyik dokumentuma, mely szerint Horváth György a Fiatal Képzőművészek Stúdiója 1984-es közgyűlésén maga beszélt arról, hogy a Stúdió '83 kapcsán újracsúrízást kért, mert néhány mű irritáló volt, és bizonyos művek politikai kockázatot is jelentettek.



PICASSO

ALAKVÁLTOZÁSOK ■ 1895-1972



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

Házastárs



Kisváltó társaság



Partisan



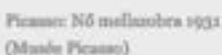
Wébermester



Együttműködő partnerek



Társaság



PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu



Superbrands

MB | MAGYAR
BRANDS

3x

'11 '12 '13

**AZ ÉSZ AZT MONDJA:
IGEN.
A SZÍV AZT MONDJA:
Ő IGEN.**



MASERATI GHIBLI. 23 760 000 FORINTTÓL.

Az új Maserati Ghibli Diesel 3 literes V6-os motorral, 8 fokozatú ZF automata sebességváltóval és opcionális Maserati's Q4 intelligens összkerék-meghajtással.

MOTOR (GHIBLI DIESEL): V6 60° 2987 CM³ - LEGNAGYOBB TELJESÍTMÉNY: 275 LE @ 4000/1/PERC - LEGNAGYOBB NYOMATÉK: 600 NM @ 2600 /1/PERC - LEGNAGYOBB SEBESSÉG: 250 KM/H - GYORSULÁS 0-100 KM/ÓRA: 6,3 SEC - ÁTLAGFOLYASZTÁS: 5,9 L/100 KM - CO₂-KIBOCSÁTÁS: 158 G/KM

A kép illusztráció.

www.maserati-wallispest.hu

MASERATI WALLIS

1138 BUDAPEST, VÁCI ÚT 175.

Tel.: (06 20) 333 4303 / e-mail: maserati@wallismotor.hu




MASERATI

Ghibli