

ARTMAGAZIN



90

980 Ft

14. évfolyam 2016 / 6. szám

nka



www.artcapital.hu

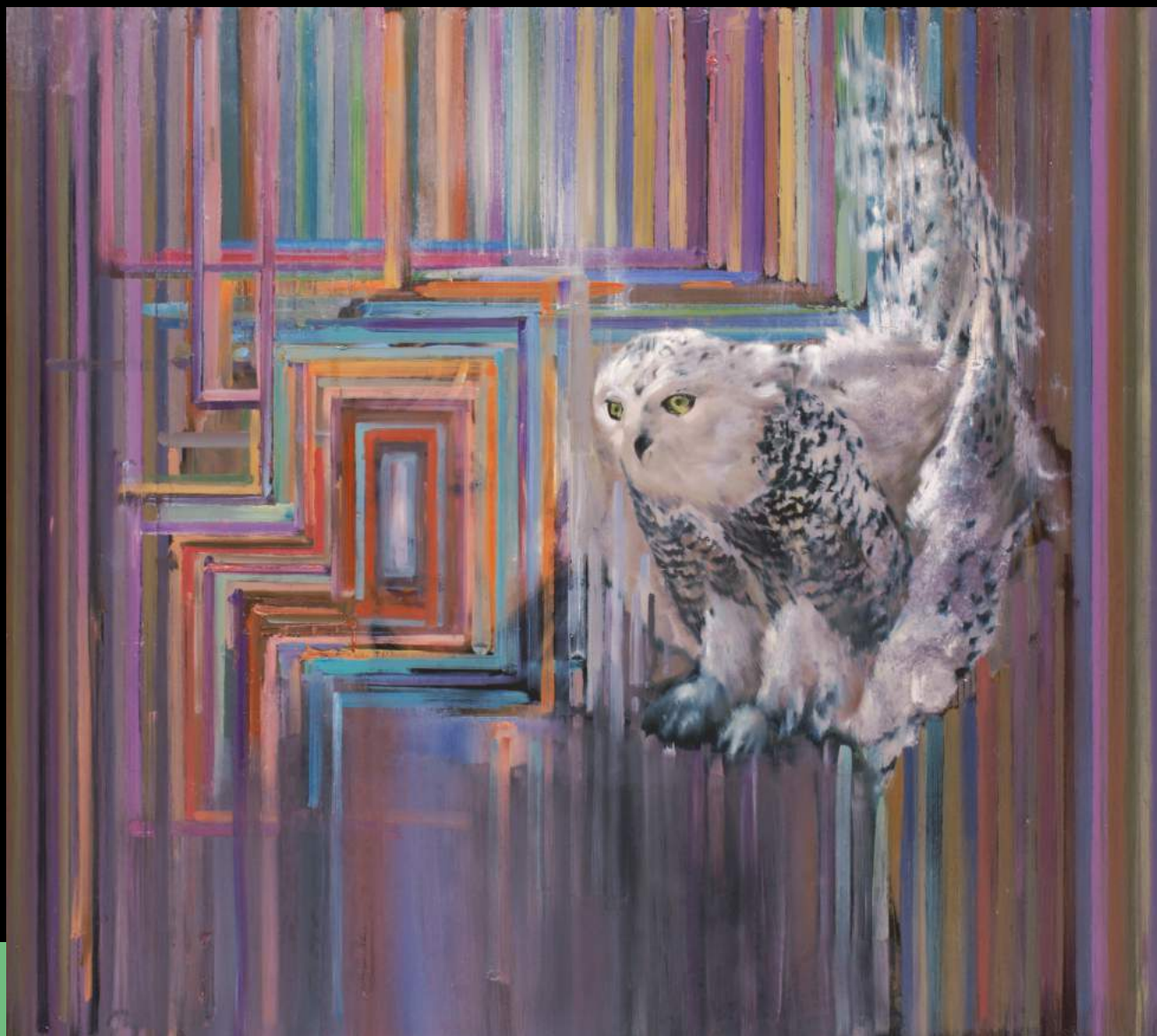
SZENTENDRE, A KÉPZŐMŰVÉSZET MAGYAR FŐVÁROSA

2016.
08. 27.

–
10. 16.

20
kiállítás
60
program
90
alkotó

Szűcs Attila: Hóbagoly (2015)

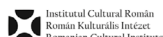


Támogatók:



SAMSUNG

modem



Együttműködő partnerek:



NYIT A KÉPZŐ!



ÚJ HELY AZ ANDRÁSSY ÚTON!

2016. OKTÓBER 20.

Támogató:



Médiatámogató:

ARTMAGAZIN

www.mke.hu



MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI
EGYETEM

Kedves Olvasó, igen, ez az Artmagazin. Mi vagyunk azok, csak új formában, új csatarendben.

Biztosan olvastak már valahol máshol a folyóiratok nehéz helyzetéről, a finanszírozás problémáiról, hát ezért a csatarend kifejezés. Mert ez természetesen minket is érint, sokkal-sokkal kisebb támogatás áll rendelkezésünkre.

Viszont a lap színvonalából nincs kedvünk engedni.

Átcsoportosítottunk pár dolgot, hogy minőségben és mennyiségben is azt adjuk olvasóinknak, mint eddig: évi nyolc, cserébe vastagabb lapszámot. Sőt, az új megjelenésben alig marad üres felületünk: mindent teleírunk és beborítunk képpel. (Új grafikusokkal, ahogy az az impresszumból is kiderül, miközben sosem múltó szeretettel gondolunk a régre.)

Partnereink és hirdetőink mellé újak is csatlakoztak, hála nekik.

Ahogy az előfizetőknek és minden olvasónak, aki jó hírünket viszi a világba. Köszönjük.

És hogy pont a Design Hétre jöttünk ki új arculattal?

Ezen ugye nem csodálkozik senki?

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Szerkesztőségi koordinátor:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

de_form
Demeczky Nóra
Déri Enikő

Stratégia:

Winkler Nóra

Artmagazin Online:

Mucsi Emese

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Lapunk szerzői:

Fáy Miklós, Fehér Dávid,
Gadó Flóra, Martos Gábor,
Mayer Marianna, Mucsi Emese,
Nyáry Krisztián, Szikra Renáta,
Thüroff, Adél, Topor Tünde,
Winkler Nóra

Kiadja az

Artmagazin Kft.

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

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

Terjesztés:

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

ISSN 1785-30-60

A címlapon:

Julian Rosefeldt: *Manifesto*
(Szuprematizmus / Estridentizmus
– Tudós), 2014/2015

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Cikkünk a 12. oldalon



4 – 5

ARTANZIX



6 – 10

Műpiac

Martos Gábor:
AKTOK KALAPÁCS VAGY
NAGYÍTÓ ALATT
 – Modigliani-rekordok
 és -hamisítások



12 – 15

Kiállítás

Gadó Flóra:
MEGELEVENEDETT
KIÁLTVÁNYOK
 – Julian Rosefeldt
 Manifesto című kiállításáról



16 – 19

Úti beszámoló

Mucsi Emese:
NYÚL, PÓK, TULIPÁN,
NAPELEM – Munkatársunk
 Düsseldorfban járt...



20 – 23

Kiállítás

Topor Tünde:
KUTYÁK ÉS VIRÁGOK
 Edinburgh, Queens Gallery



24 – 29

Művész / Nő

Adél Thüroff:
A „DADAZÓFUS”
 – Egy nő a dada forgatagban:
 Hannah Höch



30

Kiállítás

AZ ERŐ VELÜNK VAN!



32 – 41

Tanulmány

Fehér Dávid: KEMÉNY / POP
 – Kemény György és a pop-art



42 – 47

Interjú

Mayer Marianna: HÁTÚSZÁS
KÖZBEN IS SZOKTAM
FEJBEN FESTENI...
 – Interjú Zoltán Mária Flóra
 festőművésszel



54 – 55

Kiállítás

Szika Renáta:
HÁROM SZÍN: KÉK
 – Színekre hangolva



56 – 61

Restaurálás

A GUNDEL-TÁL
 – Interjú Szilágyi Veronikával



62 – 63

Kiállítás

Fáy Miklós: A KÖZÖS SORS



64 – 69

Festői szerelmek

Nyáry Krisztián:
„MINTHA A HÁZ CSAK
IZZÓ SZERELMÜK MIATT
TARTANÁ ŐKET ÖLÉBEN”
 – Berény Róbert,
 Spitzer-Somló Ilona
 és Breuer Eta



70

Egy kép

Topor Tünde: Nagy Gabriella:
KETTÓS SPIRÁL



NEMZETÉPÍTÉS



KissPál Szabolcs: *A lehulló toll felemelkedése* (állókép a videóból), 2016
A képek forrása: FORTEPAN / Saly Noémi, Erdei Katalin adománya

© (KissPál Szabolcs) VG-Kunst Bonn, 2016

Az oldenburgi médiaművészeti intézet plakátján ismerős topográfiai forma, az Állatkert Nagysziklájának egy részlete tűnik fel. KissPál Szabolcs 2012-es fiktív dokumentumfilmje, a *Szerelmes földrajz* (ennek „főszereplője” a szikla) legutóbb a *Privát nacionalizmus* kiállításon szerepelt. A kontextus most is hasonló, KissPál és az egyiptomi képzőművész, Mahmoud Khaled párhuzamos kiállítása – az *On Building Nations* – a nemzeti identitás konstruálásának bonyolult mechanizmusát és mozgatórugóit vizsgálja. Tudományos kutatáson alapuló művészeti stratégiájuk is hasonló. Khaled Új megbízás egy régi állam számára című műve egy elfeledett modernista épületegyüttest helyezett a kutatás fókuszába, amely Nasszer idején az új politikai elit nyári rezidenciájaként szolgált – az ehhez kapcsolódó, kikutatott anyagokból hozta létre emlékművet idéző installációját. KissPál Szabolcs az oldenburgi Edith-Russ-Haus ösztöndíjasaként másfél év alatt elkészített *Magyar trilógiája* (Út a hithoz a hamis hegyeken át) két újabb, rendkívül gazdag fikciós dokumentumanyagban bontja ki a *Szerelmes földrajz* tematikáját, „a politikai közösséget nem eleve adott, örökölt entitásnak tekintve, hanem olyan bonyolult konstrukciónak, amely problematikus szimbólumain keresztül is folyamatosan újrafogalmazza önmagát”.

A *Lehulló toll felemelkedése* című videomunkában az ősi magyar totemállat, a turul eredetét és máig erősen ambivalens érzelmeket kiváltó manipulatív használatát vizsgálja, míg a trilógia harmadik részeként összeállított fiktív régészeti anyag, a *Szakadék-lelet* installációja klasszikus régészeti kiállítást imitál.

On Building Nations. KissPál Szabolcs és Mahmoud Khaled kiállítása, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, 2016. október 23-ig.

FRANKOFÓNIA

Alexandr Szokurov filmje nehezen illeszthető bármiféle konvencionális múzeumi témájú film kategóriába. Azt firtatja, hogyan menekültek meg a Louvre kincsei a második világháborúban a hadi cselekmények pusztításától és a művészetkedvelő agresszorok mohó kapzsiságától, miközben felidézi a gyűjtemény alapításának és gyarapításának nevezetesebb eseményeit. A *Frankofónia* hol dokumentumfilmnek álcázza magát a megszállt Párizst bemutató archív felvételekkel, hol poétikus és melankolikus képfolyammá válik, amikor a kamera egy-egy műtárgyon vagy a Louvre üresen kongó termeiben barangol. Szokurov szükségzavú, de annál kifejezőbb mimikájú színészeket mozgat a francia köztisztviselő- múzeumigazgató Jacques Jaujard és az európai műkincsek védelmével (Kunstschutz) megbízott német tisz, Franz Wolff-Metternich gróf szerepében, szokatlan kapcsolatukban bemutatva azt a kompromisszumok terhelte különös cinkosságot, ami a gyűjtemény megmentésére szövődik köztük. A legemlékezetesebb (már-már vádló) képsorok mégis azok, amelyek Párizs, a „nyílt város” élhető hétköznapijai és a blokád alá helyezett Leningrádban a fagyott hullák közt botorkáló lakók túlélő küzdelme közötti kontrasztot mutatják, vagy az üres, de ép Louvre és a szétdúlt Ermitázs szomorú romjait vetik össze.

Frankofónia, színes, feliratos, francia-német történelmi film, 88 perc, 2015, rendező/forgatókönyvíró: Alekszandr Szokurov, operatőr: Bruno Delbonnel



Forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=umq6mUi-sqQ>

ART CAPITAL

Szentendre „a festők városa” meglehetősen elkoptatott eposzi jelzőjét maga mögé hajtva a sokkal trendibb és ambiciózusabb „a képzőművészet magyar fővárosa” rangra tör. Az Art Capital őszi eleji művészeti programjának – 20 kiállítás, 60 program, 90 alkotó – minden bizonnyal országszerte verhetetlen. Ám ennél sokkal üdítőbb, hogy nemcsak a múzeumok falain belül, hanem a város minden pontján, még a Duna vizén is kortárs műalkotással találkozunk az ide látogató. A művészi energiák ilyenfokú besűrűsödése még a sokat megélt városiakok ingerküszöbét is eléri. Az „ingyen pszichedelikus” feLugossy László „eldobható mondatait”, vagyis egysoros költeményeit, neodada konceptműveit padokon, ereszsatornán, járdára stencilezve, kirakat sarkába matricázva vagy a szembejövőkön virító jelvényeken olvashatjuk, de ef Zámbo István játékosan provokatív szimbólumkészletéből is jutott bőven a Ferenczy Múzeum falain kívülre. Vincze Ottó Dunán ringatózó *River-pool* installációja mellett (amelyről múltkor anizunkban már írtunk) már most több új köztéri művel gyarapodott a város. A HÉV-állomás közelében, a posta előtti szoborpark korábbi lakói (felújítva) új helyre költöztek, hogy a ligetes tér immár *A. E. Bizottság park* néven vizuálisprojekt-helyszínné válhasson, évente cserélődő alkotásokkal. Az első pályázatra beadott tervek közül idén a Gruppó Tökmag a klasszikus építészeti toposzt játszótéri mászófallal ötvöző *Obeliszkje* és Diénes Attila *Véletlen találkozások* című installációja került felállításra. Napjaink időtápasztalata az Art Capital központi témája, melyhez a kiállítások, kerekasztal-beszélgetések, vetítések és felolvasások kapcsolódnak október közepéig, köztük a nemzetközi sztárparádával csalogató *Elvesztegetett idő* kiállítás a MűvészetMalomban.

www.artcapital.hu



Szövegek bárhol. Van aki ingyen pszichedelikus. feLugossy László köztéri projektje az A. E. Bizottság parktól a Szamárhegyig

© Ferenczy Múzeumi Centrum / Foto: Deim Balázs



Hieronymus Bosch: *A földi gyönyörök kertje* (részlet), triptichon, 1490–1500, olaj, fa, 185,8 x 172,5 cm (középső tábla), 185,8 x 76,5 cm (jobb és bal oldali tábla), Madrid, Museo Nacional del Prado

Forrás: Wikimedia Commons

GYÖNYÖRÖK KÖZELRŐL

A *művészet templomai* címmel indított művészeti ismeretterjesztő mozifilmek legfrissebb darabja látszólag a Pradóba visz minket. Témája az ott őrzött, abszolút közönségkedvenc szárnyasoltár, Hieronymus Bosch *El Boscója*, vagyis *A gyönyörök kertje*. Művészettörténészek, múzeumi szakemberek, társadalomtudósok, zenészek vizsgálják a festményt, az ő szempontjaikat követve azonban Hollandiától Woodstockon át az Escorialig kalandozunk, sőt Salman Rushdie és Orhan Pamuk is megszólal a filmben, a gyönyörök kertjében fekvő egyik alak fenekére festett hangjegyeket pedig az operadiva Renée Fleming éneklí nekünk. Centiről centire végigpásztázzuk ezt a hatalmas, közel négy méter széles triptichont (amit a védőkordonok miatt élőben talán sosem láthatnánk ilyen közelről). Közben kiderül az is, hogy a Schiller, vagy még inkább Verdi *Don Carlos*-ból ismerős Fülöp király gyerekei számára a kép szemléltető eszközként szolgált, ő pedig még a halálos ágya mellé is ezt tetette – talán hogy felkészüljön, mi is vár rá a túlvilágon. Hová kerülhetne, középre vagy a jobb szárnyra?

A művészet templomai: Bosch – A gyönyörök kertje, spanyol dokumentumfilm, 90 perc, 2016, rendező: (Reindert Falkenburg eredeti ötlete alapján) José Luís López Linares
www.facebook.com/AMuveszetTemplomai

Picasso, Warhol, Giacometti és Van Gogh neve mellett rendre feltűnik és egyre magasabbra kapaszkodik a műtárgypiaci ranglistán Modigliani is. Merészen kitárulkozó aktjaira, kecsesen hajladozó, melankolikus nőalakjaira mindig nagy volt a kereslet, ami sok műtárgyhamisítót hozott lázba – köztük Elmyr de Hory néven elhíresült egykori honfitársunkat is. Modigliani életművének megtisztítása, megbízható oeuvre-katalógusának összeállítása tehát messze nem a művészettörténet-szakma belügye, hanem mint látjuk, kökemény piaci érdek is.

Martos Gábor

AKTOK KALAPÁCS VAGY NAGYÍTÓ ALATT Modigliani-rekordok és -hamisítások



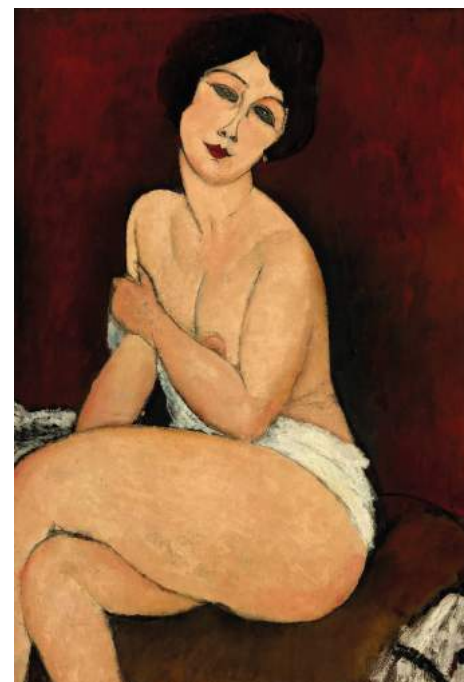
Amedeo Modigliani: *Fekvő akt (Nu couché)*, 1917-18, olaj, vászon, 59.9 x 92 cm, Christie's New York, The Artist's Muse: A Curated Evening Sale, 2015. november 19. 8A tétel, leütési ár: 152 millió dollár
@ A Christie's New York hozzájárulásával (lásd: Martos Gábor: Sokan, többet - harmadszor! *Artmagazin*, 2016/1. 8-13.o.)



Jeanne Hébuterne au foulard
(*Jeanne Hébuterne kendővel*)
című vászna (1919, olaj, vászon, 92 x 54 cm)
Sotheby's London, 2016. június 24.,
Impressionist and Modern Art Evening Sale,
12. tétel, leütési ár: 38 509 000 GBP
© Sotheby's London hozzájárulásával



Amedeo Modigliani: *Tête (Fej)*, 1911–12, kő, 73 cm
Sotheby's New York, 2014. november 4.,
Impressionist and Modern Art Evening Sale,
8. tétel, leütési ár: 70 725 000 USD
© Sotheby's New York hozzájárulásával



Amedeo Modigliani:
Nu assis sur un divan (Ülő akt díványon),
1917, olaj, vászon, 100 x 65 cm,
Sotheby's New York, 2010. november 2.,
Impressionist and Modern Art Evening Sale,
7. tétel, leütési ár: 68 962 500 USD
© Sotheby's New York hozzájárulásával

A Nemzeti Galériában október elejéig látható Amedeo Modigliani (1884–1920) hatvanegy alkotása. Az olasz festő-szobrász első budapesti életmű-kiállításáról így ír (az újfajta Modigliani-percepciót – *jól érezzük? a szerk.* – talán kicsit parodizáló) kritika: „...e munkákon expressis verbis megnyilatkoznak a gnosztikus-szinkretikus gondolkodásmód vizuális jegyei (...): a réveteg »átlagolás« (univerzalista? titokzatos? semmibe tekintő?) metafizikája, az időtlenségbe vetettség langy pendülése, az érzelemmentesség szomorú fájdalma...”¹. Mindez nyilván így is van, az alábbi írásban viszont elsősorban Modigliani más, nálunk élőben most nem látható munkáiról lesz szó, és kizárólag a szikár (bár néha még így is bizonytalan) tények alapján.

A kiállítás katalógusának egyik fejezetében Béatrice Joyeux-Prunel, a párizsi École Normale Supérieure művészettörténet-szaktanácsadója összefoglalójában kitér arra is, hogy Modigliani rövid életében mennyire visszafogott, majd a halála utáni első negyven évben mennyivel nagyobb sikereket ért el a műkereskedelmi piacon². Az alábbiakban, ha csak vázlatosan is, az utóbbi évek egyre komolyabb műtárgypiaci Modigliani-sikerei között tallózunk.

Az Artprice erre vonatkozó összeállítása³ Modiglianinak 1280 árverési tételét tartja számon (ebből a részletezés szerint 183 festmény,

167 szobor, 733 grafika és 196 nyomat), amely azt mutatja, hogy a művész gyakori, tehát nyilván kedvelt és jól eladható (mondhatni: sztár) szereplője a mai műtárgypiacnak. Az Artsy hasonló oldala⁴ 2006-tól máig csak a három vezető aukcióháznál, tehát a Christie'snél, a Sotheby'snél, illetve a Phillipsnél 59 aukciós Modigliani-tételt sorol fel (ezek közül huszonöt festmény, három szobor, a többi grafika). Ugyanezen adatbázis szerint az összes aukción elkelt Modigliani-mű közül eddig tizenhárom lépte át a 20 millió dolláros leütési határt. A *The Art Newspaper* egyik írása szerint⁵ csak a tavalyi árveréseken szerepelt Modigliani-művek összeletése 251 millió dollárt tett ki, míg idén (egy július 21-én közzétett összesítés szerint⁶) a művész munkái csak júniusban 68 700 433 dollárnyi összeletést hoztak az árverezőházak konyhájára (amivel Modigliani második helyezett az adott hónapban a 73 770 799 dollárt „termelt” Picasso mögött). Ami pedig az idei egész első félévet illeti, arról egy másik összeállítás tudósít⁷: eszerint 2016 első hat hónapjában tizenkilenc Modigliani-alkotás került kalapács alá, és ezek összeletése 83 392 696 dollárt tett ki (amivel a művész ebben a rangsorban – amelyet szintén Picasso vezet – az ötödik). A továbbiakban nézzük meg, hogy az utóbbi évek árverésein milyen Modigliani-művek érték el a legkiemel-

kedőbb sikereket (itt és most csak a – jutalékokkal együtt – 30 millió dollárnál magasabb árat produkált kilenc tételt vesszük sorra).

Tavaly novemberben az egész világot bejárta a hír, hogy a tavaszi 178 365 000 dolláros új árverési csúcs után (Picasso: *Les Femmes d'Alger; Version O*; 1955) Modigliani 1917–18-ban festett *Nu couché (Fekvő akt)* című vászna a Christie's New York-i árverésén 170 405 000 dolláros árával (49,824 milliárd forint) a második helyre került az aukciós csúcsárak listáján. (Ha pedig az árverések mellett a nyilvánosságot kapott magánüzleteket is figyelembe vesszük, akkor a *Fekvő akt* jelenleg a világ hetedik legdrágább műalkotása.) A festményt az aukció előtt a ház 100 millió dollár körüli értékre becsülte, a kiállítási ár 75 millió, a leütési 152 millió volt. Hamarosan nyilvánosságra hozták a vevő nevét is, a Modigliani-akt Liu Ji-csien (Liu Yiqian), a taxisofőrből lett kínai milliárdos filmmogul, műgyűjtő és múzeumtulajdonos vagyonát gyarapítja.

Modigliani munkásságának „kétpólusúságát”, vagyis hogy a művész a festészet mellett a szobrászat terén is maradandót alkotott, jól mutatja, hogy eddigi második legnagyobb aukciós sikerét egy szobrával érte el: *Tête (Fej)* című, 1911–12-ben faragott kőszobra 2014 novemberében a Sotheby's New York-i auk-



Amedeo Modigliani:—, 1919 k., olaj, vászon, 100,3 x 65,4 cm
Sotheby's New York, 2015. november 4., The Collection of A. Alfred Taubman: Masterworks 12 tétel, leütési ár: 42 810 000 USD
© Sotheby's New York hozzájárulásával

cióján 70 725 000 dollárért (17,596 milliárd forint) cserélt gazdát. (Itt az előzetesen 45 millió dollárra becsült tétel kikiáltási ára 38 millió; leütési ára 63 millió dollár volt.)

2010 novemberében ugyancsak New Yorkban és ugyancsak a Sotheby'snél 68 962 500 dollárért kelt el a *Nu assis sur un divan (Ülő akt díványon)* című Modigliani-festmény (kikiáltási ár: 38 millió, leütési ár: 61,5 millió dollár). Jól mutatja a művész értékelkedését, hogy ugyanez a kép 1999-ben a Sotheby'snél még csak 16,8 millió dolláros árat ért el.

A festő utolsó szerelméről, gyermekének anyjáról, Jeanne Hébuterne-ről készített portrék közül az 1919-ben festett *Jeanne Hébuterne au foulard (Jeanne Hébuterne kendővel)* kelt el a legdrágábban: idén júniusban a Sotheby's londoni árverésén 38 509 000 millió fontot (56 631 335 dollár; 15,782 milliárd forint) adtak érte.

Az összeg nemcsak ahhoz képest kiemelkedő, hogy a képet előzetesen csupán 28 millió font körüli összegre becsülték, hanem ahhoz is, hogy ugyanezt az alkotást 1986 júniusában a Christie's londoni árverésén még mindössze 1,94 millió fontig emelték a licitek.

Egy másik Modigliani-fejszobor, egy 1910 és 1912 között faragott, 65 centiméter magas női portré 2010 júniusában a Christie's párizsi árverésén hozott – „potom” 4–6 millió eurós becsérték után – 43,18 millió eurót (52,6 millió dollár), ami akkor a legmagasabb (és még ma is a második legmagasabb) leütés volt a franciaországi árverések történetében.

A női portrék sorát folytatva, a *Portrait de Paulette Jourdain (Paulette Jourdain portréja; 1919)* 2015 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén 42 810 000 dollárig (12,551 milliárd forint) jutott, pedig az aukció előtt ezért is mindössze 25–35 millió dollárt vártak a szakértők; míg egy Hébuterne-portré, a *Jeanne Hébuterne au chapeau (Jeanne Hébuterne kalapban; 1919)* 2013 februárjában Londonban, a Christie'snél emelkedett 26 921 250 fontig (42 104 835 dollár; 9,232 milliárd forint), pedig az aukció előtt ezt is jóval kevesebbre, 16–22 millió fontra becsülték, és 2006 júniusában a Sotheby's árverésén is kereken tízmillióval kevesebért, 16 260 000 fontért kelt el. A *Le fils de concierge (A házmester fia; 1918)* címet viselő Modigliani-portré 2006 novemberében New Yorkban a Sotheby'snél 18 millió dollár körüli becsérték után 31,1 millió dollárért (6,340 milliárd forint) cserélt gazdát, a *Portrait du sculpteur Oscar Miestchaninoff (A szobrász Oscar Miestchaninoff portréja; 1916)* pedig 2007 novemberében a Christie's New Yorki árverésén 30,84 millió dollárt ért meg egy ismeretlen vevőnek.

Persze tudjuk: az árverések piaca csak töredéke az összes műkereskedelmi üzletnek, hiszen

ezek mellett a nyilvános adás-vételi alkalmak mellett számos (sokak szerint az aukciókon realizálódóknál számszerűleg jóval több) tulajdonosváltás a privát üzletek világában zajlik. Erről a területről azonban nemigen tudunk Modigliani-művekkel folytatott üzletekről, legalábbis olyanról, melyet konkrét adatokkal, vételárral tudnánk prezentálni. Természetesen itt is forognak alkalmanként a művész munkái, amint arról bizonyos „sajtónyomokból” következtethetünk. Itt utalnék azokra az évek óta különböző fórumokon fel-felbukkanó cikkekre, amelyek a milliárdos orosz műgyűjtő, Dmitrij Ribolovljev és a svájci műkereskedő, Yves Bouvier között zajló elszámolási vita pillanatnyilag aktuális állásáról számolnak be. Az egyik ilyen hírből⁸ például az derült ki, hogy az orosz gyűjtő birtokában négy Modigliani-mű is lenne, amelyeket Bouvier közvetítésével szerzett meg összesen körülbelül 200 millió dollárért, ám ezek ma a becslések szerint már legalább 500 millió dollárt érnének. Más, a témával foglalkozó írások szerint⁹ a *Nu Couché au Coussin Bleu (Fekvő akt kék díványon)* című Modigliani-festmény is Ribolovljev birtokában van, ám hogy azt mennyiért szerezte meg, 93 millió, avagy 118 millió dollárért, az éppen az orosz gyűjtő és a svájci kereskedő közötti viták egyik sarkalatos kérdése.

Ha csak áttételesen is, de ugyancsak a magánüzletekben forgó Modigliani-művekről ad hírt az a jogvita is, amely négy éve zajlik a francia Philippe Maestracci és a közismert nemzetközi műtárgykereskedő Nahmad család között az *Homme assis appuyé sur une canne (Ülő férfi bottal; 1918)* című festmény tulajdonjoga miatt¹⁰. Ezt a képet, amelyet nemrégiben a per során Svájcban egy vám-szabadraktárban le is foglaltak, az ügyről szóló cikkek 25 millió dollárra becsülik.

Azon pedig nyilván nem lehet csodálkozni, hogy ha egyszer Modigliani munkái ennyire sikeresek a műtárgypiacon, akkor – tekintettel a bármennyire is termékeny, ámde sajnos rövid életű művész valódi műveinek mégiscsak behatárolt számára – a hamisítók is előszeretettel próbálkoznak az életmű posztumusz „bővítésével”. És bár ezen a területen aztán nyilván még kevesebb a konkrétum, mint a magánüzletek esetében, de hogy kiindulásként ne menjünk messzire: már az Amedeo Modigliani Art Authentication weboldalon¹¹ található fakes galleryben is szép számmal szerepelnek hamis Modigliani-festmények és (kevésbé szép számmal, hiszen követ faragni nyilván sokkal macerásabb) – szobrok. Az itt szereplő, ismertté vált hamisításokat böngészve nem kis „büszkeséggel” állapíthatjuk meg, hogy azok egy részét egykori honfitársunk, a nagyvilágban később Elmyr de Hory néven közismert Hory Elemér (eredeti nevén Hoffmann Elemér Albert, 1905–1976) festette. És hogy a világ egyik legnagyobb hamisítójának tartott Hory/Hoffmann munkásságában is mennyire fontos (és alighanem jól jövedelmező) szerepet játszott Modigliani,

arra az is utalhat, hogy a Hory életét feldolgozó Clifford Irving-könyvnek¹² már csak a címlapján is hét darab olyan „Modigliani-portré” szerepel, amelyeket az 1974-es *F for Fake (H, mint hamisítás)* című Orson Welles-film főszereplőjeként elhíresült honfitársunk festett.

A hamisítványok nagy – és ráadásul alighanem még ma is gyarapodó – száma régóta szükségessé tette (volna) a Modigliani-életmű szakszerű „rendbetételét”, hiszen bár a művésznak számos szakértője van, a vitathatatlanul eredeti alkotásait tartalmazó teljes és megkérdőjelezhetetlen életmű-katalógusa a mai napig sincs.

Marc Restellini francia művészettörténész (korábban a Musée de Luxembourg, ma pedig a Pinacothèque de Paris igazgatója) az 1990-es évek elejétől – miközben világszerte több retrospektív Modigliani-kiállítást is rendezett – a párizsi Wildenstein Institute megbízásából belekezdett ugyan a művész oeuvre-katalógusának összeállításába, ám pár év munka után abbahagyta azt; egyes, részben nyilvánosságot is kapott pletykák szerint állítólag azért, mert többször halálosan megfenyegették.

Létezik viszont egy Ambrogio Ceroni olasz műkritikus által összeállított és eredetileg 1958-ban megjelentetett Modigliani-katalógus, amelyet az árverezőházak az eredetinek elismert művek azonosítására használni szoktak: ebben 337 alkotás szerepel, ám komoly hátránya, hogy utoljára 1972-ben aktualizálták, miközben azóta egyfelől több olyan munkát is eredetiként adtak el árveréseken, amelyek ebben a listában nem szerepelnek, másfelől viszont például egy, a Moszkvai Puskin Állami Szépművészeti Múzeumban kiállított Modigliani-festmény eredetiségét több szakember is megkérdőjelezi.

Hogy a Modigliani-művek eredetiségének kérdése alkalomadtán mennyire bonyolult, annak alighanem legszebb példája a Christian Gregori Parisot-ügy. A francia művészettörténész több könyvet írt a festő-szobrászról és számos kiállítást rendezett a műveiből, így az egyik legelismertebb Modigliani-szakértőnek számított a világon. Nyilván ez is közrejátszott abban, hogy a művész lánya, Jeanne, a halála előtt Parisot-ra hagyta apja nála megőrzött feljegyzéseit és őt bízta meg az újonnan előkerülő alkotások eredetiségének igazolásával. Parisot ezek után létrehozta a Modigliani Institut Archives Legales Paris-Rome nevű intézetet, amelynek ő lett az elnöke, és ebben a minőségében rendszeresen konzultált az olasz állammal Modigliani műveiről és számos kiállítást rendezett belőlük állami múzeumokban. 2002-ben azonban a festő élettársának, Jeanne Hébuterne-nek (aki ha nem is annyira tehetséges és elismert, mint a férje, de maga is művész volt) egy rokona azzal



Amedeo Modigliani: *Jeanne Hébuterne au chapeau* (Jeanne Hébuterne kalapban), 1919, olaj, vászon, 92 x 54 cm, Christie's London, 2013. február 6., Impressionist and Modern Art Evening Sale, 16. tétel, leütési ár: 26 921 250 GBP
© A Christie's London hozzájárulásával



Amedeo Modigliani: *Le fils de concierge* (A házmeester fia), 1918, olaj, vászon, 92 x 60 cm, Sotheby's New York, 2006. november 7., Impressionist and Modern Art Evening Sale, 38. tétel, leütési ár: 31 096 000 USD
© Sotheby's New York hozzájárulásával

vádolta meg, hogy Parisot az asszonynak több olyan rajzát nyilvánította eredetinek, amelyeket ő maga hamisított. Parisot-t ezért 2008-ban egy párizsi bíróság nyolcezer euró pénzbüntetésre és két év börtönre ítélte, ám utóbbi végrehajtását 16 hónapra felfüggesztették. 2010-ben viszont rendőrök szállták meg az általa rendezett, éppen a Róma melletti Palestrina Régészeti Múzeumában vendégeskedő *Modigliani a klasszicizmustól a kubizmusig* című vándorkiállítást, és lefoglaltak huszonkét ott kiállított Modigliani-művet, amelyek később valóban mind hamisnak bizonyultak. 2012 decemberében Parisot-t és feltételezett bűntársát, a műkereskedő Matteo Vignapianót a rendőrség letartóztatta, és egyúttal lefoglaltak náluk 59 hamis Modiglianit: egy olajfestményt, négy bronzszobrot, 13 grafikát és 41 vázlatot¹³.

Mindezek után nemrégiben a Modigliani-életmű lehetőség szerinti végső „megtisztítása” és a valódi művek pontos feldolgozása érdekében létrehozták a nonprofit Modigliani Projectet¹⁴, amelyet a művész munkásságával már kerek harminc éve foglalkozó, arról több könyvet megjelentető Kenneth Wayne művészettörténész vezet, és amelynek tagjai Brigitte Leal, a Centre Pompidou igazgatóhelyettese; Sophie Krebs, a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris vezető kurátora; Cécile Girardeau, a Musée de l'Orangerie kurátora és Michel Menu, a Centre de recherche et de

restauration des musées de France vezető restaurátora. A projekt első lépcsőben a francia közgyűjteményekben lévő Modigliani-munkák tudományos és technikai elemzését végzi el, majd a feldolgozást sorra kiterjesztik a más országokban található művekre is. Úgyhogy előbb-utóbb sorra kerül majd a most még nálunk vendégeskedő 61 Modigliani is.

Modigliani, Magyar Nemzeti Galéria – Szépművészeti Múzeum, október 2-ig.

- 1 Hajdu István: Az elesett angyal – Modigliani a Magyar Nemzeti Galériában, *Magyar Narancs*, XXVIII. évf. 29. szám, 40–41. o.
- 2 Béatrice Joyeux-Prunel: A halott visszavág? Modigliani a modern művészet nemzetközi piacán, 1906–1960
- 3 <http://www.artprice.com/artist/19969/amedeo-modigliani>
- 4 <https://www.artsy.net/artist/amedeo-modigliani/auction-results>
- 5 <http://theartnewspaper.com/market/art-market-news/experts-shed-light-on-modigliani-s-murky-market/>
- 6 <https://news.artnet.com/market/five-things-that-will-surprise-you-about-the-art-world-570290>
- 7 <http://www.artprice.com/artmarketinsight/1362/Artprice.com%253A+Defying+all+forecasts%253A+China+upped+18%2525%252C+dominated+the+global+Art+Market+in+the+first+half+of+2016>

- 8 <http://www.artmarketmonitor.com/2015/11/21/rybolovlev-bought-four-modigliani-nudes/>

- 9 Lásd például: http://www.nytimes.com/2015/04/05/business/a-multimillion-dollar-markup-on-a-modigliani.html?emc=edit_tnt_20150404&nid=29360295&ntemail0=y&r=2

- 10 Lásd például: http://www.lemonde.fr/panama-papers/article/2016/04/08/panama-papers-les-documents-de-mossack-fonseca-revelent-le-veritable-proprietaire-d-un-modigliani-disparu_4898303_4890278.html; érdekesség, hogy Yves Bouvier műkereskedő neve ebben az ügyben is felbukkan.

- 11 http://www.freemanart.ca/modigliani_authentication.htm

- 12 *Fake! The story of Elmyr de Hory: the greatest art forger of our time.* McGraw-Hill, 1969

- 13 Lásd például: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/modigliani-expert-accused-of-being-arts-biggest-fraud-8463883.html>

- 14 Erről lásd például: <http://theartnewspaper.com/market/art-market-news/experts-shed-light-on-modigliani-s-murky-market/com%253A+Defying+all+forecasts%253A+China+upped+18%2525%252C+dominated+the+global+Art+Market+in+the+first+half+of+2016>

DE_ SIGN_ ANATO_ MY_

W designhet.hu

f facebook.com/budapestdesignweek

@ instagram.com/budapestdesignweek

DESIGN
2016.09.23-10.02. HÉT

BUDAPEST
DESIGN
WEEK



Szellemi Tulajdon
Nemzeti Hivatala



MAGYAR
FORMATERVEZÉSI
TANÁCS

HIPAVILON

MAGYAR SZELLEMI TULAJDON
ÜGYNÖKSÉG NONPROFIT KFT.

MEGELEVENEDETT KIÁLTVÁNYOK

Julian Rosefeldt Manifesto című kiállításáról

Gadó Flóra



Julian Rosefeldt: *Manifesto (Sztuacionizmus – Hajléktalan)*, 2014/2015

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Berlinben, a Hamburger Bahnhof egyik kiállítótermében mostanában tömegek ülnek-állnak, megszállottan nézve az ezerarcú Cate Blanchett főszereplésével készült, nagyjátékfilmes benyomást keltő videókat. A teremben ritkán lehet a kijelölt ideális helyre leülni, mindig foglalt, annyian kíváncsiak, mit is akar mondani rendhagyó médiumán és manifesztumán keresztül egy kortárs német képzőművész.



Julian Rosefeldt: *Manifesto* (Konceptuális művészet / Minimalizmus – Bemondónő és tudósító), 2014/2015

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Az egyik vásznon temetés, ahol a gyászbeszéd Tristan Tzara mondataiból áll: „Az utálatnak minden formája, amely a család megtagadása lehetne, ez a Dada; vad szembeszállás mindazzal, ami romboló cselekvés szeretne lenni, ez a Dada; minden olyan eszköznek az elismerése, melyet kényelmes megalkuvásból és udvariasságból, szexuális álszentségből visszautasítottak, ez a Dada; a logika eltörlése, a teremtés tehetetlenjeinek tánca, ez a Dada. (...) Szabadság: DADA DADA DADA, az összefodrozódott színek állandó ordítása, minden ellentét és ellentmondás, minden groteszk jelenség, minden következtelenség találkozása: Az ÉLET.”¹ Érezzük az iróniát, ugyanakkor mindez zavarba ejtő, a hatás hasonló ahhoz, mint amelyet a dadaizmus képviselői akarhattak kiváltani a 20. század első évtizedeiben. És ez az érzetünk a többi videó nézése során csak fokozódik.

Julian Rosefeldt *Manifesto* című tizenhárom csatornás videoinstallációja, ahogy azt több kritikában is megállapították, egyfajta hommage. A 20. század fontos művészeinek kiáltványait, manifesztumait eleveníti fel; egyúttal ki is sajátítja, újragondolja, „remixeli” őket

napjaink kortárs közegében. A videókban Cate Blanchett tűnik fel a legértékesebb szerepekben, Cindy Sherman „alakváltó” munkásságát is felidézve: hajléktalan férfitől kezdve a brókeren át a konzervatív családjáig hoz jobbnál jobb alakításokat. Rosefeldt ezeken a hétköznapi karaktereken keresztül és a hozzájuk kapcsolódó élethelyzetekbe ágyazva közvetíti a különféle radikális – nemcsak képzőművészeti, hanem például építészeti és filmművészeti – kiáltványokból összeállított „szövegkollázsokat”. Az egyidejűleg látható közel tízperces videók szándékosan eredményeznek kakofóniát, az egyes munkák előtt állva azonban sikerül a többi szólamot kizárni és az előtűnk látható műre koncentrálni. Paradox, de érezhető, hogy ez a hangzavar is komponált: az összes film egy-egy pontján, azonos időben Blanchett egyszer csak belenéz a kamerába – azaz kitekint a nézőre – és a monológját furcsa, magas hangon recitálva folytatja. A tizenhárom videóban összehangoltan, egyszerre bekövetkező váltás pillanatnyi harmóniát eredményez, a főszereplővel szembeesülő néző pedig szinte megszólítva érzi magát. A jelenet kinyilatkoztatásszerű, ugyanakkor a kiemelt szöveg

inkább esetlegesnek hat, nem tűnik az adott manifesztum legfontosabb állításának, és ez csak fokozza a szokatlan hatást.

Rosefeldt nagyszabású projektje különböző szinteken értelmezhető. Az egyik magát a kiáltvány műfaját, annak történetiségét és jelenét vizsgálja. A kezdetben a politikához kapcsolható kiáltványok a művészek körében a 20. század elején váltak népszerűvé. Kritikus, provokatív, vitaindító szövegek keletkeztek ekkor, amelyek szerzőik (a művészek) jövőbeli céljairól tettek állításokat, közben a művészet és a társadalom kapcsolatára, az egyes irányzatok létjogosultságára reflektáltak. Az első művészi manifesztumként Filippo Tommaso Marinetti 1909-es *Futurista kiáltványát* tartják számon. Noha több mint száz év elteltével, napjainkban is születnek még kiáltványok,² a művészek körében már nem ez az elsődleges kommunikációs mód és stratégia, céljaikat inkább más médiumokon keresztül teszik világossá. Mai szemmel olvasva sokszor furcsának, esetenként komolytalannak hatnak a műfaj olyan sajátosságai, mint a kinyilatkoztató retorika vagy az a mára már korántsem kétely nélküli elképzelés, hogy a művészet valóban képes mélyre-



Julian Rosefeldt: *Manifesto*, tizenhárom csatornás videoinstalláció, 2014/2015

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

ható változást előidézni a világban. A 21. század a negatív belátás és lemondás kora; éppen ezért fontos, hogy Rosefeldt újból elővette ezeket a bátor, ugyanakkor provokatív és helyenként önironikus szövegeket, sőt munkájával a nézőt is arra biztatja, hogy ebből a megváltozott nézőpontból közelítsen feléjük. Ahogy egy interjúban³ is fogalmaz, számára ezek a világgal szembeszegülő, változást elérni kívánó fiatal hangok voltak azok, amelyek hirtelen, ennyi idő elteltével is elkezdtek önálló életre kelni, kinyilvánítva, hogy „nem pusztán történeti dokumentumok, hanem élő, előadható szövegek”.⁴ Rosefeldt értelmezése megjelenik a videókban is, hiszen Blanchett nemcsak „illusztrálja” vagy felolvassa a kiáltványokat, hanem valóban megtestesíti, élővé teszi őket. Ezen a médiumváltáson, az írott szöveg megelevenítésén keresztül még nyilvánvalóbb lesz a szövegeket eredetileg is jellemző dramaturgia, a Rosefeldt által is hangsúlyozott irodalmi kvalitás. Emellett fontos aspektussá válik az installáció immerzív jellege, vagyis az az élmény, ahogy a néző el tud merülni abban a már fent is említett vizuális és akusztikus összhatásban, melynek köszönhetően szinte az adott jelenet résztvevőjének érezheti magát.

A különböző helyzetekben és szerepekben újrajátszott kiáltványok meglehetősen abszurdnak hatnak, ez az abszurdítás pedig egyben azo-

kat a korabeli reakciókat is felidézi, amelyek a szövegek keletkezésekor érkeztek. Az egyik videóban Blanchett remekül hozza a már idősebb, de karizmáját el nem veszítő koreográfust, aki többek között Yvonne Rainer, amerikai táncos és koreográfus *No Manifestó*jával instruálja a musicaltáncosokat. Mi sem állhat távolabb tőlük – gondolhatnánk –, mint az olyan utasítások, hogy „nemet a székelykultúra, nemet a sztárkultúra”.⁵ Hasonlóan meghökkentő és egyben humoros az a jelenet is, amelyben a színésznő egyszerre két szerepben is felbukkan: a konceptualizmus kiáltványaiból készített „új” szöveganyagot – köztük Sol LeWitt 1967-es emblematisz írását – egy televízióstúdióban híradóbemondóként prezentálja, később pedig a szintén általa játszott riportert faggatja a minimalizmus elméleti háttéréről.

A párhuzamosan futó videók szöveganyaga – amely Rosefeldt vállaltan szubjektív válogatása – vetítésenként többnyire egy-egy korszakhoz, irányzathoz kapcsolódik, az egyes témákon belül azonban számos eltérő szövegrészlet található. Különösen jól tesz a monológoknak a különböző kiáltványok kollázsszerű egymás mellé helyezése: a történeti írásokból ezáltal új szövegtörzsek születnek, amelyek noha alapvetően egységes hatású, mégis összeilleszt olyan, időben eltérő, de szellemiségében

hasonló manifesztumokat is, mint Kandinszki és Franz Marc, valamint Barnett Newman írásai. A főszereplő Blanchett által előadott monológok, látszólag ellentmondásosan, ezáltal mégis végig többszólamúak maradnak, magukban hordozva a közösség, a közös gondolkodás, a párbeszéd eszméjét is. Ez a szerkesztési elv nemcsak a szövegek szintjén jelenik meg, hanem a videók párhuzamos bemutatásában, összerendezésében is nyilvánvalóvá válik. Az installáció végső soron magának a posztmodern gondolkodásnak is emléket állít az egymásmellettség és a többszólamúság többszintű megidézésén keresztül.

A napjaink Berlinjében játszódó jelenetek bizonyos esetekben a Blanchett szájából elhangzó szövegekre rímelnék. A „futurizmus-videóban”, ahol többek közt Marinetti és Giacomo Balla „összevágott” írásait hallhatjuk egy bróker telefonbeszélgetéseinek keresztül, összekapcsolódnak a kiáltvány gyorsaságáról, haladásról szóló nézetei a tőzsde iszonyú tempójával. Máshol, a már említett temetői jelenetben a gyász képei – a menet, a beszédet felolvadó nő, a könnyeivel küzdő tömeg – ütköznek a dadaista szövegek blaszfémikusságával, ezáltal pedig éppen a kép és szöveg ellentétére, a köztük lévő ellentmondásra, abszurdításra erősít rá Rosefeldt. A kiállítás egyik legemlékezetesebb videójában Blanchett konzervatív

családanyát alakít, aki a vacsora előtti asztali áldáshoz készülve egyszer csak komoly, átszellemült arccal Claes Oldenburger idézi: „Olyan művészetet szeretnék, amely tele van politikával, erotikummal és misztikummal is, amely mást is tesz, mint hogy múzeumok belsejében növesse a seggét.”⁶ Rosefeldt létrehozta a pop-art antitézisét: az Amerika déli államainak konzervatív értékrendjét idéző, tökéletesen megkomponált családi idill miliójén keresztül ismét felismerheti a néző, mi ellen lázadhatott a pop-art a 60-as években. Nem véletlen az sem, hogy az ironia és az abszurditás visszatérő elemei a videóknak, azonban ez sosem pusztán a szövegeket karikírozza, hanem gyakran épp annak a társadalmi szituációnak állít görbe tükröt, amelybe Rosefeldt a szöveget mondó alakot helyezi. Erre jó példa az iskolai jelene-t bemutató videó, amelyben Blanchett egy tanárnőt alakít, aki lelkesen magyarázza a gyerekeknek Lars von Trier és Thomas Vinterberg *Dogma 95* kiáltványát vagy Jim Jarmusch *Golden Rules of Filmmaking* című 2002-es szövegét. Utóbbi újrajátszása teljes ellentmondásba kerül az oktatás által is elvárt eredetiségigénnyel, valamint a plagizálás tilalmával, és egy, az iskolákban valószínűleg keveset elhangzó, ám minden gyerek által ültetett „poszt-modern szabályt” vázol fel: „Semmi sem eredeti. Lopj bárholonnan, ami inspirál és segíti a képzelőerőd.”⁷

A kiállítás valóban szellemes és egyben kritikus módon mutatja be a múlt továbbélését és ad lehetőséget az ezerszer hallott szövegek újragondolására. Rosefeldt installációja tehát egyszerre hommage és kritika. A kiáltványokat aktualizálva, mai kontextusba és új megvilágításba helyezve egyszerre hívja fel a figyelmet egykor radikális, mostanra viszont már kanonizált mivoltukra. Arra a folyamatra, amelynek eredményeképp már el is felejtettük, milyen lázítóan hatottak ezek a szövegek abban a közegben és időszakban, amely kiprovokálta őket, és mennyire megoldatlanok maradtak a problémák, amelyek miatt megszülettek, így a Cate Blanchett által játszott alakok szövegei végül új, 21. századi kiáltvánnyá állnak össze.

**Julian Rosefeldt: Manifesto (2015),
13 csatornás filminstalláció
Ruhrtriennale Kraftzentrale,
Landschaftspark Duisburg-Nord
2016. augusztus 13. – szeptember 24.**

¹ Tristan Tzara: Dada kiáltvány (1918). In: Mario De Micheli: *Az avantgardizmus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969 (Szabó György fordítása), 284. o.

² Például Donna Haraway: *Kiborg kiáltvány* (1991) vagy Nick Srnicek és Alex Williams: *Manifesto for an Accelerationist Politics* (2013), illetve Rosa Menkman: *Glitch Studies Manifesto* (2009–10)

³ „Manifesto is an homage to the beauty of artists’ manifestos – a manifesto of manifestos.” [A Manifesto egy hommage a művészkiáltványokhoz – a manifestumok manifestuma.] Sarah Tutton és Justin Paton interjúja Julian Rosefeldttel. In: www.acmi.net.au lásd: <https://www.acmi.net.au/acmi-channel/2015/julian-rosefeldt-interview/> (utolsó elérés: 2016. 08. 23.)

⁴ Lásd uo.

⁵ Yvonne Rainer: *No Manifesto*, 1965. Lásd: <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto/> (utolsó elérés: 2016. 08. 23.)

⁶ Claes Oldenburg: Hitvallásom (I Am for an Art, 1961). In: Tolvaly Ernő – Lengyel András (szerk.): *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény, A & E '93* Kiadó, Budapest, 1992, 28. o.

⁷ *Golden Rules of Moviemaking* [A filmkészítés arany-szabályai – Jim Jarmusch, Steve Buscemi, Gus Van Sant, Neil Jordan, John Waters, Wim Wenders, Kevin Smith, Errol Morris, Billy Bob Thornton, Robert Rodriguez, Alexander Payne, Thelma Schoonmaker, Paul W. S. Anderson és Danny Boyle összegyűjtött szabályai]. Lásd: <http://skola.restartet.hr/wp-content/uploads/2014/12/Golden-Rules-of-Filmmaking.pdf> (utolsó elérés: 2016. 08. 23.)



Julian Rosefeldt: *Manifesto* (Kreacionizmus / Estridentizmus – Tetovált punk), 2014/2015

Munkatársunk Düsseldorfban járt... NYÚL, PÓK, TULIPÁN, NAPELEM

Mucsi Emese



Mezei nyulak

Forrás: Wikimedia Commons

Nyúl

Amikor a hatodik életunt nyúl ugrott a biciklim elé, miközben a Rajna partján tekertem a düsseldorfi Művészeti Akadémia irányába, valami nagyon kiábrándító jutott eszembe. Joseph Beuysra gondoltam, a repülőgép-szerencsétlenséget csodálatos módon túlélő katonára, az okkultizmus felé kacsingató képzőművészre, az úti célokként kijelölt intézmény egykori hírhedt, karizmatikus tanárára és a nyulakra. Mindig is úgy véltem, hogy ez a munkáiban meg-megjelenő állat valami nehezen felfejtethető, titokzatos módon került Beuys gondolkörébe. Például az olyan mitikus tulajdonságai miatt, mint hogy a nyúl a végbelén keresztül akár az egész testét képes kifordítani, vagy hogy lazán ki tudja cserélni testi mivoltát szellemire. Erre tessék, itt vagyok Düsseldorfban, és csak úgy profánul, ignorálhatatlanul ugrálnak mindenhol... Tényleg ennyire lapos lenne az ok? Nem mondom, hogy „az utcán hever a téma”, mert ezek a minden misztikumot nélkülöző állatok egyáltalán nem restek, hanem meglehetősen – irritálóan – aktívak, ezzel a hülye, túlzott jelenlétükkel pedig épp egy megértettnek vélt összefüggésrendszert rombolnak le bennem.

Továbbtekerek, feldúltan, át a hídon az Eiskellerstraße 1 irányába, de mire elérek az akadémiához, már közömbös, sőt újra lelkes vagyok – még talán egy kicsit el is szégyellem magam –, mert arra jutok, hogy ennél hasznosabb „bevezetőt” nem is találhattam volna ehhez az úthoz. „Tanárnak lenni – ez a legnagyobbalkotásom” – ezt mondta egyszer Beuys, utalva egyrészt a gondolatformálásra mint az alkotói tevékenység netovábbjára, másrészt – talán – arra az akciójára is, amely során egy döglött nyúlnak magyarázta el, hogy mi a művészet (*Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúlnak*, 1965, Schamela Galéria). Pironkodásom az utóbbival kapcsolatos, mert úgy érzem, a kezdeti felháborodásommal mintegy igazoltam Beuysot, aki szerint egy elhullott, a transzcendens szférába került nyúl inkább képes a művészet kultikus megértésére, mint egy erőszakos, akaratos, racionalizált ember. Persze Beuys ennek ellenére, vagy pont ezért sokáig próbálkozott az utóbbi szemléletformálásával részben éppen ebben a városban. 1961–1972 között egészen kirúgásáig volt a düsseldorfi Művészeti Akadémia professzora, illetve később, 1980 és 1985 között is visszatért ide mint óraadó.

A nagy múltú akadémián ez idő tájt nem ő volt az egyetlen nagy tanáregyéniség: a hetvenes évektől kezdve olyan művészek tanítottak itt, mint Gerhard Richter, Nam June Paik, Tony Cragg vagy Bernd Becker. Nem egyszer fordult elő az sem, hogy ezeket a nagy neveket a saját diákjaik is követték a katedrán, így történt például a Becker-tanítvány Andreas Gursky esetében,¹ akinek óráit 2009 óta látogathatják az akadémia hallgatói. Ha végigtekintünk a düsseldorfi művészeti színtéren, láthatóvá válik, hogy az intézmény mennyire meghatározó tényező. Egykori és jelenlegi oktatóinak, diákjainak munkái ott vannak a város legtöbb kiállítóterében, a köz- és a magángyűjteményekben, szóval itt szinte minden jelenség összefüggésbe hozható azzal, ami az akadémia falai között folyt és folyik.

Kunstakademie Düsseldorf
Eiskellerstrasse 1,
40213 Düsseldorf, Németország

1 Szikra Renáta: Andreas Gursky, In: *Artmagazin*, 2011/6. 6–7. o.

Andreas Gursky: *Les Mees*, 2016

© Andreas Gursky, VG Bild-Kunst, Bonn 2016 Sprüth Magers jóvoltából © Kunstsammlung NRW

Tulipán, napelem

Igazolásképpen elég csak áttolni a biciklit a szomszédba, a K20-ba, ahol egy fixen, a bejárat elé komponált Olafur Eliasson-installáció (*Your natural yellow daylight*, 2010) sárga kódéből kibújva rögtön egy nagyobb Gursky-kiállítás transzparensé fogad. A címe *Not abstract*, azaz *Nem absztrakt*, de egy interjúból tudom,² hogy a bemutató eredetileg *Absztraktként* futott volna, csak az alkotó végül épp az ellentétét gondolta találónak. Azzal érvelt, hogy bár az általa befogott látványokra könnyen ráaggatható az absztrakt jelző, fotóin azonban az ábrázolt jelenségek, azaz a téma mindig beazonosítható. Szerinte a fotó egyik alaptulajdonsága, hogy nem távolodik el a kép tárgyától, a fotóművészek nem redukálják a megalkotott látványt olyan mértékben, ahogy ez a művészetelméletben absztrakt ábrázolásként meghatározott munkákra jellemző. Gursky műveit illetően az igazság valahol a kettő között lehet, amit ez a tagadó cím is sejtet: legújabb, méteres képein a színmezőknek tűnő felületek hol tuli-

pánmezővé, hol napelemfarmmá alakulnak, ahogy mi nézők zoomolunk, azaz közelebb sétálunk hozzájuk.

**Andreas Gursky: *Not abstract*
2016. július 2. – november 6.
K20 Grabbeplatz (Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen) Grabbeplatz 5,
40213 Düsseldorf, Németország**

A képfeliratokat nézve látható, hogy mennyi Gursky-mű van magángyűjteményben. A szupersikeres üzletemberek bázisaként is ismert Düsseldorfban több jelentős privát kollekciónál található, melyeknek esetenként a tulajdonosa saját kiállítóhelyiséget vagy akár egy egész épületet is épített. Ilyen Julia Stoschek videomunkákat tömörítő gyűjteménye, amelynek düsseldorfi bázisa mellett júniusban nyílt meg egy ideiglenes berlini bemutatótere, illetve ilyen a kilencvenes évek közepe óta épülő Philara Sammlung is. Gil Bronner tulajdonos gyűjteményezési stratégiáját – Stoschekkel ellentétben – nem műfaji szempontok határozzák meg, hanem a már említett szoros kötődés a düsseldorfi Művészeti Akadémiához. Gyűjtés mel-

lett egyfajta produceri és „műtárgy-előhívói” missziót is teljesít. 2006-ban műteremházat alapított az egykori düsseldorfi Leitz-gyárban, közel hetven művész számára, a gyűjteményt és a házban folyó munkát ugyanitt mutatták be viszonylag random módon, előre kigondolt kiállítási program nélkül. Idővel egyre tudatosabbá vált ez a folyamat, most pedig egészen odáig jutott, hogy Bronner is megcsináltatta a saját bemutatóterét. Jelenleg több mint ezer munka vár arra, hogy kiállítsák – köztük Andreas Gurskyé is – az erre hivatott egykori üvegyárban, ahova mióta nemrég megnyílt, kicsit komplikált bejutni, mert be kell jelentkezni, de már csak Tomás Saraceno *Repülő kertje* miatt is megéri betérni.

**A Philara gyűjtemény állandó kiállítása
(bejelentkezést követően látogatható)
Birkenstrasse 47, 40233
Düsseldorf, Németország**

2 Lásd: Marion Ackermann in Conversation with Andreas Gursky, In: *Gursky*. Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2016, Düsseldorf, 5. o.



Tomás Saraceno: *In Orbit (Az egekben)*, 2013
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf
Fotó: Studio Tomás Saraceno, 2013 © Kunstsammlung NRW

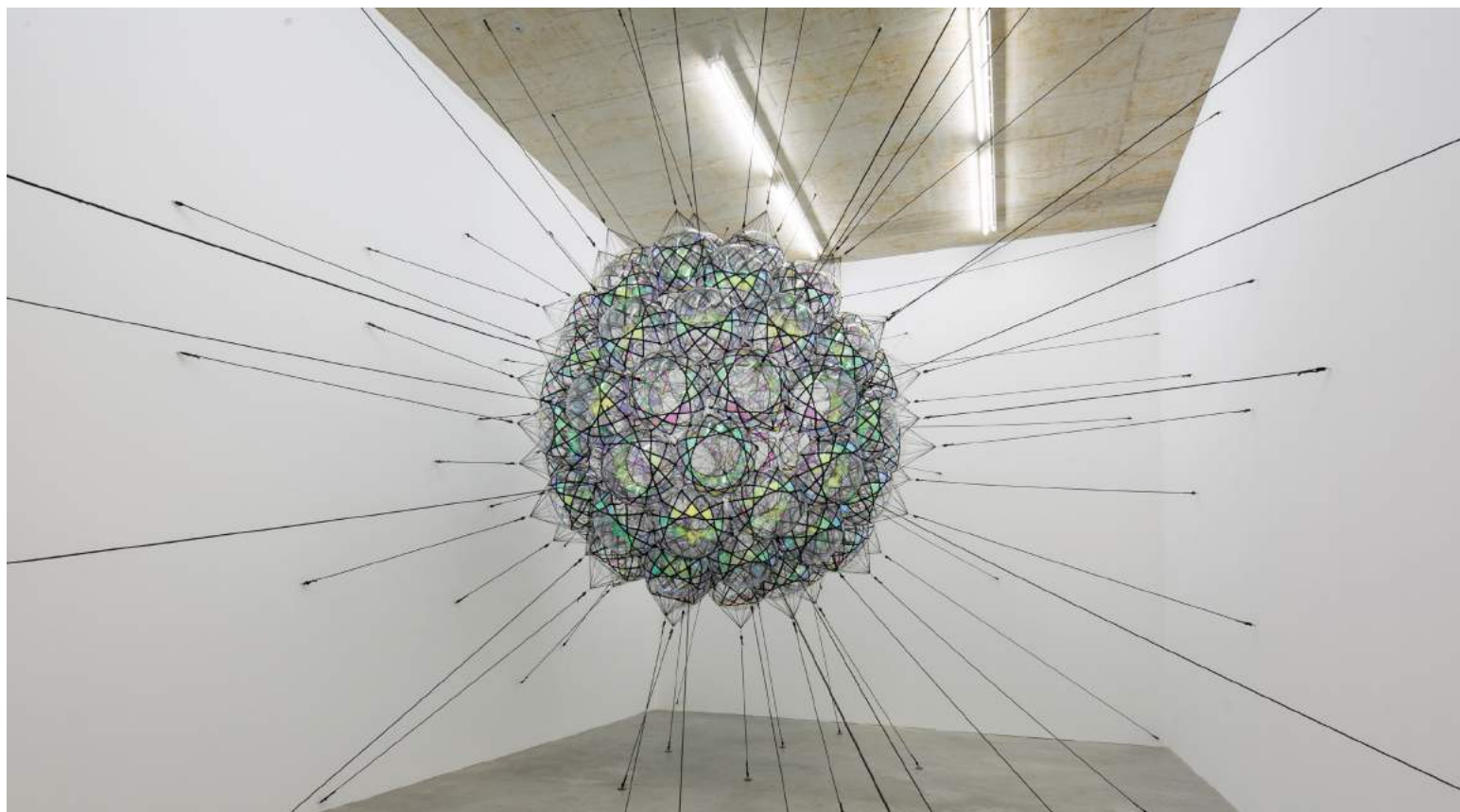
Pók

Problémád van a gravitációval? – ezt kérdezte egy alkalommal Tomás Saracenótól Stefano Boeri építész és Hans Ulrich Obrist művészettörténész utalva a művész felfüggesztett, felhőszerű város-elképzelésére. Saraceno erre csak annyit válaszolt, hogy hát nem tudja, de végső soron a gravitáció egy pszichoszociális fizikai jelenség, mert alapvetően meghatározza azt a teret, amiben zajlik az élet, és mint minden alapvetés, szerintem ez is megkérdőjelezhető, túráztható. A Philara gyűjteményben látható *Repülő kert* is a *Felhővárosok* című projekt része, amelyben az építész-kép-

zőművész végzettségű Saraceno egy lehetséges, a Földtől elszakadt, lebegő, jövőbeli életmódot vázol fel. Ugyanezen a poétikus vonalon vannak – a K20-szal közös fenntartásban működő, fiatal nemzetközi alkotókat kiállító – a K21-ben bemutatott projektjei is: a jelenleg felújítás miatt az év végéig nem „látogatható” *In Orbit* – ami inkább egy kicsit komolytalan, játszótér-verziója ennek az összetett utópiának – és a Saracenónak fenntartott művészszoba is. A K21 művészszobái (22 db!) egyébként olyanok, mintha a *Bibliothèque Pascal* fétisszobáiban járnánk, csak hát egészen más a tartalom, de maradhatunk csak a könyvtárjellegnél is. Az ajtókkal külön mikrokozmoszok nyíl-

nak, és ez a „világszerűség” Saraceno esetében a legszemléletesebb, mivel ő valóban egy lehetséges világmodellt ábrázol a szobában: az univerzum kialakulásának analógiájaként tétélezett, asztrofizikai-építészeti-szociológiai-zoológiai összefüggésrendszerben értelmezett pókhálórendszert.

Artist's Room by Tomás Saraceno
(állandó kiállítás) K21 Ständehaus
(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)
3. emelet Ständehausstraße 1,
40217 Düsseldorf, Németország



Tomás Saraceno: 80SW Iridescent / Repülő kert / Air-Port-City, 2012

©Tomás Saraceno & Sammlung Philara Foto: Susanne Diesner, 2016

**ART
MARKET
BUDAPEST**

2016. október 13-16.

MILLENÁRIS, 1024 Budapest, Kis Rókus u.

2016. október 12. Vásármegnyitó: 17 óra, kiállításmegnyitó: 19 óra

www.artmarketbudapest.hu/visitors

**ART
FROM**

BERLIN

www.berliner-galerien.de

Kortárs képzőművészeti kiállítás a BERLINER GALERIEN, a berlini galériák egyesülete szervezésében. A tárlatot kísérő BERLIN LOUNGE a német kultúrmetropolisz művészeti életét mutatja be.

BERNHEIMER CONTEMPORARY www.bernheimercontemporary.com

GALERIE CRONE www.galeriecrone.de

GALERIE KREMERS www.galerie-kremers.de

TAMMEN & PARTNER www.galerie-tammen-partner.de

ZELLMAYER GALERIE www.zellmayer.de

BERLIN LOUNGE featuring **AArtists in Residence**

www.diplo.de/AArtist-in-residence

lvbg landesverband
berliner galerien

EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für
Regionale Entwicklung

go international!

Senatsverwaltung
für Wirtschaft, Technologie
und Forschung

berlin Berlin

Berlini Galériák Tartományi Egyesülete (lvbg), Mohrenstraße 63, D-10117 Berlin

KUTYÁK ÉS VIRÁGOK

Edinburgh, Queens Gallery

Topor Tünde

A Buckingham Palace után most II. Erzsébet edinburghi kastélyában, az ottani Queens Galleryben látható a *Festett éden. A kert művészete (Painting Paradise: The Art of the Garden)* című kiállítás. Az angol királyi gyűjteményből biztos mindenféle csoportosításban lehetne elegendő számú képet válogatni, de ha a kert a téma, akkor aránytalanul könnyű a feladat. Talán csak akkor lehetne könnyebb, ha állatportré-kiállítás rendezése lenne a cél:

Kutyák és lovak...

A témához rengeteg minden tartozhat: virágok, zöldségek, sétányok, vízesések, és a kert rengeteg minden háttéréül is szolgálhat: családi boldogság, szerelmi bánat, évdés, gyilkosság.

Nézzünk most két olyan jelenetet, ahol a kert csak a háttér, és egy olyan tárgyat, amely leginkább virágsíremléknek nevezhető.

A királyi családban, legalábbis a képen szereplő Viktória és Albert korában nem okozott komoly fejtörést, hogy ki mit vegyen a másik születésnapjára vagy karácsonyra, elég volt hivatni az egyik udvari festőt, Sir Edwin Henry Landseert, és megbízni, fesse le valamelyik házi kedvencet. Az itt feltűnő skye terrierek mindegyikéről készült például portré, így ők azon kevés állat közé tartoznak, akik képe és neve fennmarad az örökkévalóságnak: Cairnach, Isley vagy az orrát biztos kicsit feljebb hordó Dandy Dinmont: az ő képmásukat kapta meg Viktória Alberttől külön is, ő pedig a férfi kedves agaráról, a szilvás pitét kedvelő Eosról rendelt festményt ebben az időszakban. A kép ugyanis öt éven át készült, számtalan ülést igényelt, és biztos nem is az uralkodópár mocorgott ezeken a legtöbbet.

A mindennapi közvetlenségűnek beállított jelenetben Albert herceg épp hazatér a vadászból, és egy csomó elejtett (és a személyzet sorsába belegondolva remélhetőleg már kivéztetett) állattal lepi meg szeretteit, a kis Viktória hercegnőt, aki kedvenc jégmadarának mutatja a bársonyszámolyon és a virágmintás kínai selyemszőnyegen kiterített kollégákat, fécánt, foglyot, fajdot, a Windsor környéki erdők szárnyasait, Viktória pedig, aki azért a monarchia letéteményeseként Albert fölé magasodik, jó feleségként a kertből szedett virágokkal fogadja. Igazi, az ipari forradalomról tudomást sem vevő idill, amit az unokatestvér házaspár német (szász-coburg-gothai) gyökereit figyelembe véve nyugodtan mondhatnánk akár biedermeiernek is – ha nem lennének a vadasparkban elkövetett gyilkosság áldozata, a döglött madarak a szalonban.

Egyébként ha elkapjuk erről a szemünket és a hatalmas ablakon kitekintve megnézzük, mi zajlik közben a kastélyt körülvevő franciakerkben, láthatjuk, hogy ott egy szolga kiskocsin húzza körbe-körbe az anyahercegnőt, mögöttük két udvarhölgy sétál megpróbálva napernyőt tartani fölé.





Sir Edwin Landseer: *A windsori kastély a modern időkben* (Viktória királynő, Albert herceg és Viktória királyi hercegnő), 1841–43

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016



Isaac Oliver: *Fa alatt üldögélő ifjú* (korábban: *Sir Philip Sidney portréja*), 1590–95 k.,
vízfesték, pergamen, karton, 11,4 x 8 cm

Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016

Picike, picike, és csak megy egyre összébb az emlékezetben. Nyilván azért, mert egyszer már drasztikusan összement, amikor hirdetésből valósággá vált, és kiderült, hogy csak a plakáton plakátméretű, a valóságban egy levelezőlapnál is kisebb. Üveg mögött csillog, vaksi szemmel hunyorgunk rá. Megbízhatóbbak az emlékek, amelyekben most már olyan kicsi, hogy szivarzsebben is elférne, ha volna szivarzseb. A szív fölött. Mintha csak így lehetne bizalmas kapcsolatba kerülni egy ifjúval, aki savanyú arccal üldögél a fa alatt. Körülötte beszédes nevű növények. Ha angolul beszélnek, forget-me-not és heart's-ease. Magyarul még szájalmasabbak: nefelejcs és árvácska.

Csúnya fiú, nagy szemekkel, a szájába lógó orral. Csipkés szélű biciklisnadrágban. Hol a boldogság mostanában, kérdezi, és a néző tudja vagy tudni véli a választ: az icipici képen icinél is picibb pár sétál karonfogva a kertben. Nem tudom, talán az aranykeret az oka, de határozottan azt lehet érezni: át akarnak verni minket. Mintha a Tudor-kori művészet mindig azt akarná közölni, hogy a boldogság pillanatnyi, a napsütés csak tévedés, az eső pillanatnyi figyelmetlensége. Jobb, ha már eleve az esőre állunk, legalább nem érhet csalódás. Lehet, hogy ott a boldogság az iránypirinyóknál, de a nefelejcs meg az árvácska szerint boldogtalannak lenni jobb. A festő, Isaac Oliver szerint pedig mindenképpen érdekesebb.



Négyszögletes Minton tálca, 1833

Royal Collection Trust /© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016

A Straffordshire-i Minton's kerámiamanufaktúrában készült virágdiszes tál (vagy inkább tálca) is királyi ajándék, a 14 éves Viktória kapta édesanyjától születésnapjára. A korabeli tolltartót díszítő naturalisztikus porcelánvirág rátétek nagyon divatosak voltak a század első felében. A tájkertek zöld uralmát (és unalmát) a 19. század közepére színes virágágyások, egzotikus növényekkel zsúfolt üvegházak és télikertek törték meg. A virágkultusz uralta a jómódú viktoriánus hölgyek mindennapjait, sőt gondosan összeállított csokrok, préselt virágokkal díszített levélkéek formájában a virágok titkosírásként is szolgáltak, melynek dekódolására komoly szakkönyvek álltak a hölgyek és urak rendelkezésére. Viktória (akkor még hercegnő) ajándékának közepén például a rózsaszín szalagokkal díszített csinos kis árvácskakoszorú „szerető gondoskodásra” utal.

SZ. R.

Painting Paradise: The Art of the Garden, Edinburgh, The Queen's Gallery, Palace of Holyroodhouse, 2017. február 26-ig.

PETER SIMONISCHEK
SANDRA HÜLLER

2016
CANNES I FESZTIVÁL
ARANY PÁLMA JEJÖLÉS

Jameson CineFest
Művészeti Rendezői Fesztivál
2016

LUX
FILM PRIZE

**TONI
ERDMANN**
MAREN ADE FILMJE

BEMUTATÓ: 2016. SZEPTEMBER 29.

16

Tizenhat éven alulak számára nem ajánlott

A „DADAZÓFUS” Egy nő a dada forgatagban: Hannah Höch

Adél Thüroff



Hannah Höch: *Elfajzott*, 1969, kollázs, 34,3 x 40,6 cm
© Berliner Sparkasse © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Európa-szerte kiállítások ünneplik az idén százéves dadát, amely mit sem vesztett ifjonti frissességéből, pimaszságából. A mozgalom a zürichi Cabaret Voltaire megalakulásával indult útjára, de hamar megvetette lábát a háború dúlta kontinens művészeti központjaiban. A berlini dada művészek exkluzív férfiklubjába csupán egyetlen nő kapott bebocsátást, igaz, némi hátszéllel. Örökös klubtag azonban már saját jogán lett Hannah Höch, aki műfajt teremtett abszurd fotómontázsaival, meghökkentő abortuszbabáival.



Hannah Höch akvarellfestés közben, 1967. július 11.
© Fotó: Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Hannah Höch a berlini dadaisták egyik vezéralakjának, Johannes Baadernek (a magát szerényen csak „fődadaként”, az „univerzum elnökéként” definiáló építész-írónak) köszönheti az intellektusa és kreativitása előtt tisztelgő „Dadasophin”, azaz valójában dadazófus(nő) titulust. Érdekes módon Raoul Hausmann (szintén berlini dadaista, egyébként pedig a valamikori dadazófus-pár férfi fele) még csak említésre méltónak sem találta őt, amikor később a berlini dada korszakra emlékezett. A bécsi születésű festő és költő Hausmann 1958-ban megjelent *Dada Kurír* (*Courier Dada*) és 1972-es *Kezdetben volt a dada* (*Am Anfang war Dada*) című könyveiben gondosan és felettébb szigorúan számba veszi, hogy ki számít „hivatalosan” dada művésznek, de Hannah Höch neve nem fordul elő közöttük. Hogy maradhatott ki a felsorolásból éppen Höch, aki a fotók bizonyossága szerint kezdettől fogva klubtag volt? Sőt, egyetlen női tagja a berlini Club Dada exkluzív férfitársaságának, mely 1918 áprilisában alakult a zürichi dada mozgalomból érkezett Richard Huelsenbeck vezetésével.

Hannah nevének utolsó „h” (sőt néha H) betűjét is éppen Raoul Hausmanntól kapta 1915-ben, mikor kezdetét vette hét évig tartó viharos szerelmük. Az utolsó H-val kiegészült HannaH palindrom név lett, maga a szemantikai tökéletesség. Hausmann ugyan időnként – főleg haragjában – visszavonta ezt az adományt, sőt megcsonkította, megváltoztatta szerelme nevét; 1919-ben az általa szerkesztett és kiadott *Der Dada* lapban például az autentikus dadaista művek között Hannah Höch absztrakt fametszetét „M. Höch” név alatt közölte. „Már megint csonkítva, leahagyva a H-t” – dühöngött Hannah Höch.

A dadaisták még csak kirekesztették vagy egyszerűen nem vettek tudomást az egyetlen

női klubtagról, a futuristák azután már bele is vették kiáltványukba a „nők megvetését”. A törekeny, vékony hangú, szelíd Hannah nem volt irigylésre méltó helyzetben, amennyiben kortársai művészi elismerésére számított. Még a szintén dada művész Hans Richter kései, *Művészet és antiművészet* alcímmel megjelent *Dada-könyvében* (*Buch Dada – Kunst und Antikunst*, 1964) is csak Hausmann „helyes kis barátnőjeként” szerepel.

„Férfi művésztársaink döntő többsége hosszú ideig úgy tekintett ránk nőkre, mint elragadó, bájos és tehetséges amatőrökre, anélkül, hogy valaha is szándékukban állt volna szakmai elismerést, rangot adni nekünk” – fogalmazott Höch keserűen. Vagy csak rezignáltan?

Vajon mennyire volt ez fontos számára? Az biztos, hogy egész élete során a feltétel nélküli, korlátlan szabadságot hirdette, magánéletében éppúgy, mint művészetében, hiszen ars poeticájának is ezt választotta:

„Korlátlan szabadságot Hannah Höchnek!”

Az utókor igyekszik pótolni a mulasztást. A dada mozgalom születésének századik évfordulóján a Mülheim an der Ruhr-i Kunstmuseumban most látható Höch-retrospektív egyenesen „a művészet forradalmárának” nevezi a dadaista művészt. A kiállítás vizuális életrajzzal, az 1972–73-ban készült *Életkép* (*Lebensbild*) hatalmas kollázsával nyit. A kubista kollázssal szemben, amely a valóság festményénél primébb megragadására törekedett, a fotómontázs a tiszta költészetet képviselte. Höch a ragasztott kép (Klebebild) műfajához és a Hausmann-nal 1918-ban közösen kitalált fotómontázshoz egész életében ragaszkodott. „Hű maradtam a fotómontázshoz és a vele rokon kollázshoz egyaránt. A mai napig

ezzel a technikával igyekszem kifejezni gondolatvilágomat; kritikát, szarkazmust, de a szomorúságot, a szépséget is” – írja 1977-ben, hozzáfűzve, hogy mindig úgy érezte, határtalan lehetőség (vagyis korlátlan szabadság) rejlik ebben az elsőként a dadaista művészek által preferált műfajban. Ecset helyett ollóhoz és ragasztóhoz nyúlt, hogy „a papírképet úgy használja, mint a színeket, vagy ahogy a költő a szavakat”. A megszokott összefüggéseket eredeti kontextusukból kiemelve, szétszabdalva teljesen más természetű, új képi tartalmat teremtett. A rombolás és teremtés nietzschei dialektikájából, a dadaizmus alapgondolatából kiindulva új művészi kifejezésformát honosított meg. Groteszk, többértelmű kompozíciói tele vannak rejtélyekkel és rejtvényekkel. Humor, pimaszság, ironia és kritika kombinációjaként aktív részvételt várnak el a nézőtől, akinek érzékenységét folyamatos edzésben tartják.

Anna Therese Johanne Höch 1889. november 1-jén született, ugyanabban az évben, mint Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Charlie Chaplin és Adolf Hitler. Hannát (akkor még szóvégi „h” nélkül) szülei 15 évesen kivették az iskolából, hogy segíteni tudjon otthon négy kistestvére nevelésében – ekkor, 1904-ben készült élete első kollázsa húgáról *Nitte a fa alatt* címmel. Csak 23 évesen, mikor a legkisebb testvér is iskolába került, költözött a tübingiai Gothából Berlinbe, ahol végre beiratkozhatott az Iparművészeti Iskolába. Harold Bengen festőosztályába került (ő alapította meg 1910-ben, Max Pechsteinnel és más művészekkel a berlini Neue Secessiont). Azonban hamarosan kitört az első világháború, és a kíméletlen pusztítás, a háterszági infláció, nincstelenség, éhezés, a gigantikus világörület felülírt mindent. „Egy egész generáció, amely még lóvasúttal indult az iskolába, most ott állt



Hannah Höch: *Ohhh*, 1925, kollázs, 35,5 x 21,5 cm

© Berliner Sparkasse © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

a szabad ég alatt egy olyan tájban, ahol a felhőkön kívül minden megváltozott, és a robbanások, a pusztító ár erőterének közepébe a parányi és törekeny emberi test került” – írta Walter Benjamin *Tapasztalat és szegénység* című esszéjében, amely mintha egyenesen Hannah Höch kollázsainak világába vezetne bennünket. A háborúra adott reakció volt a független Svájcban, Zürichben, az emigrációba kényszerült művészek vezetésével megalakított Cabaret Voltaire is, a dada születésének helyszíne.

Hannah Höch a háború után visszatért Berlinbe és miután újra megnyitották az iskolákat, folytatta tanulmányait, de már az Iparművészeti Múzeum Tanintézetében, Emil Orlik grafikai osztályában. Osztálytársa volt két másik, a dada-körhöz kötődő művész, George

Grosz és modellje (későbbi felesége), Eva Peter is. Höch az iskola mellett állást vállalt az Ullstein kiadónál, ahol tíz éven keresztül dolgozott tervezőgrafikusként. De tervezett szabásmintákat, kézimunkákat, lámpaernyőket, textilmintákat is, hogy függetlenedhessen családjától. Megismerkedett Herwarth és Nell Waldennel, gyakran megfordult híres Sturm Galériájukban a Potsdamer Platzon, szoros barátság fűzte Salomo Friedlaender filozófus-művészettörténészhez, aki Mynona álnéven publikált, és a már említett Johannes Baader és Raoul Hausmann révén a berlini dada-körhöz is. „R. H.-nak köszönhetően jelentősen, bár meglehetősen erőszakosan kitágult a horizontom”, emlékezett vissza idősebb korában némi szarkazmussal. Hausmann volt az első, meghatározó sze-

repet betöltő férfi az életében. Ő azonban nő volt, noha időnként külön élt hegedűművész feleségétől és kislányuktól. Egyik esszéjében kifejtette ellenérzését a polgári társadalomban élő hagyományos nőképpel szemben, a gyakorlatban azonban a válás szóba sem jött nála; hét éven keresztül hitegette barátnőjét.

A berlini Club Dada első, mindössze háromnapos kiállításán, melyet Israel Ber Neumann grafikai stúdiójában rendeztek 1919 áprilisában, Hannah Höch is szerepelt akvarellekkel, sőt munkái remek sajtóvisszhangot kaptak. A finisszázs Dada-Soirée-ján is fellépett. 1920-ban, az Első Nemzetközi Dada-Vásáron (Erste Internationale Dada-Messe) Berlinben ugyan már Hausmann-nak kellett kiküzdenie számára a részvételt, de végül bekerült a kiál-



Hannah Höch: *A férfiak tiszteletére, akik meghódították a Holdat*, 1969, kollázs, 26 x 26,5 cm, Privatsammlung Düsseldorf (SURO)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Hannah Höch: *Szintetikus virágok (Bogáncspropellerek)*, 1952, kollázs, 22,8 x 24,5 cm
© Berliner Sparkasse © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

lító közé. Itt bemutatott dada-babáit, melyeket első abortusza után készített (a katalógusban „szülőként” Höch és Hausmann szerepel), egy amerikai érdeklődő vette meg. A babák mellett nyolc munkát állított még ki, köztük olyan kulcsfontosságú művet is, mint amilyen a *Vágás a dada konyhakéssel Németország utolsó weimari sörhaskultúrkorszakába* (*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche*) című fotókollázsa. A táncavakádót ábrázoló, szatirikus munkán az egymástól (ha nem is konyhakéssel, de ollóval) gondosan elválasztott fejeket és testeket úgy párosította újra össze, hogy groteszk, androgün figurák keletkezzenek. Kecses mozdulatú balett-táncos-, tornász- vagy elegánsan öltözött női testeken nyak nélkül óriási, suta, férfi-fejek ülnek – ez a fura kompánia népesíti be a hatalmas képfelületet. Középen a kor híres balett-táncosa, Niddy Impekoven csonka porcelánfiguraként egyensúlyoz Käthe Kollwitz felhúzott szemöldökű fejével. A durván kihangsúlyozott vágási vagy illesztési felület szándékosan lehetetleníti el a részek harmonikus összeolvadását. (Az Első Nemzetközi Dada-Vásáron Eva Grosz-Peter a „világ első dada-párnáival” szerepelt, a műnek fantáziadús címet adva: *Az árva gyermek, avagy Curtis úr utazik* (*Das Waisenkind oder Mr. Curtis reist*). Az ő érdekében valószínűleg Georg Grosz járt közben.)

Hannah Höchöt szoros barátság fűzte Kurt és Helma Schwittershez, olyannyira, hogy Schwitters a hannoveri Merzbau „barlangjai” közül kettő kialakítását is rábízta. Ugyancsak erős szálakkal kapcsolódott Moholy-Nagy Lászlóhoz és Luciához, valamint a Sophie Taeuber – Hans Arp művészpárhoz. Ők segítették

akkor, amikor Hausmann 1922-ben hirtelen elhagyta egy másik festőnő, Vera Broido kedvéért, aki miatt később el is vált. A dadát közben eltemették, Huelsenbeck megírta a *Dada Almanachot* és a mozgalom történetét, mindenki új utat keresett magának. Hannah Höch az emlékekkel teli közös lakásból Párizsba költözött, ahol találkozott Tristan Tzarával, Piet Mondriannal, valamint Nelly és Theo van Doesburg-hel, a De Stijl mozgalom alapítóival. Rajtuk keresztül ismerte meg Til Brugman holland költőnőt is, aki aztán kilenc éven át volt a társa. (*Brugman hágai lakásában Huszár Vilmos tervezte az ultramodern zeneszobát, melyet Gerrit Rietveld bútoraival rendezett be. A híres Fehér szék egyenesen Brugman megbízására készült 1923-ban – szerk.*)

Végre úgy tűnt, az 1929-es év elhozza az áttörést Hannah Höch számára. Til Brugmannal Hágában telepedtek le, ahol első kiállítását a neves De Bron Galéria szervezte, és amelyet további kiállítások követtek Hollandia-szerte. A szintén 1929-es stuttgarti *Film und Foto* vándorkiállításon, mely Európából egészen Tokióig eljutott, 18 fotómontázzsal szerepelt, és készült első önálló németországi kiállítására is, a dessau Bauhausban. Brugmannal visszaköltözött Berlinbe, de a politikai helyzet addigra gyökeresen megváltozott. 1934-ben ugyan még kiállították 42 fotómontázsát a berlini egyetem kollégiumában. Ezt Frantisek Kalivoda, a „Keleti Bauhaus” elismert építésze szervezte, aki a *Telehor* folyóirat szerkesztőjeként egy, Moholy-Nagyéhoz hasonló Hannah Höch-külszám megjelentetését tervezte.

A nemzetiszocialista tartományi kormány megghiúsította Höch tervezett dessau bemutat-

kozó kiállítását, és az 1937-es müncheni *Entartete Kunst* kiállításon a német expresszionizmus mellett külön falat szenteltek a dada műveknek is. Az „elfajzott művészet” képviselői között négy nőművész is szerepelt, de Hannah Höch nem került közéjük. Wolfgang Willrich *A művészet templomának megtisztítása* (*Säuberung des Kunsttempels*) címmel megjelent uszító könyvében azonban már kultúrbolsevistának bélyegzi, és elrettentésül közli *Újságírók* című montázs-festményét is.

Höch ettől kezdve belső emigrációban, teljesen visszavonulva élt Berlin peremén, Heiligensee melletti kis házában vészelve át a nemzetiszocialisták 12 évét. Akik elmentek – márpedig szinte minden kedves ismerőse így tett –, azoknak tóparti, kicsi háza lett az indulási peron. Betiltott és külföldi emigrációba menekült művészbartárai rábízták műveiket, mielőtt elhagyták Németországot. Ezeket, a Club Dada dokumentumokkal együtt, két hatalmas ládába zárva elásta kertjében, így mentve meg őket az elkallódástól, pusztulástól.

1945 májusa Hannah Höchnek is meghozta a szabadságot. „A Heiligensee befagyott jegén siklottam... Nagy, biztos ívekben repültem ezen a csodás felületen, fiatalnak éreztem magam, hogy még mindig így tudok korcsolyázni, és éreztem a szabadságot – a szabadságot” – jegyezte fel naplójában 1946 elején. 57 éves volt ekkor. Hatalmas lendülettel, elszántan vetette bele magát újra a művészeti életbe, újra dolgozni akart. Alig ért véget a háború, elkészítette a gyerekeknek szánt, 19 kollázból és versből álló *Képeskönyvét* (*Bilderbuch*). Színes papír-univerzumában a mókás fantázianevekre hallgató, összemontírozott fekete-fehér kreatúrák



Hannah Höch: *Család (Kompozíció gépalatrészekből)*, 1928,
olaj, vászon, 103 x 122 cm, Kunstmuseum Gelsenkirchen

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Perlina, a boa

Forrás: Hannah Höch: Bilderbuch, The Green Box, Berlin, 2008

(kimérák) a vidám, könnyed és játékos versek ellenére H. G. Wellst és Dr. Moreau-t juttatják eszünkbe. Bár a könyv felkérésre készült, végül csak negyven évvel később, 1986-ban jelent meg, akkor is mindössze kétszáz példányban – amit viszont egy szempillantás alatt elkapkodtak. „Nos, ott ül Hannah Höch, a dada még mindig nem kellően méltányolt nagymestere, 1945 nyarán a füstölgő romok felett, amely egykor Berlint jelentette, és szöveg-kép-ollójával összevág egy »Képeskönyvet«, aminek segítségével átvarázsolja magát a »nulladik órából« a mesés Napkeletre, egy meseországba...” – írja recenziójában elragadtatva Florian Illies.

A visszatérés mégsem volt egyszerű. 1946 februárjában a háború után a berlini avantgárd menedékének számító Gerd Rosen Galériában rendezett *Fantaszták (Fantasten)* kiállítás óriási botrányba fulladt, a hitleri Németország kultúrpolitikája erősen rányomta bélyegét az abban felnőtt fiatal generációra, az elfajzottnak bélyegzett művészet továbbra is agresszív elutasítást váltott ki a közönségből. Hannah Höch döbben, megrendülve jegyezte fel naplójába, hogy „ezt a korlátolt, minden szabad gondolatmenetre képtelen, nyakas és elembertelenített fiatalságot emberré nevelni – talán ez lesz a legnehezebb feladat itt, ebben a német sivatagban”. Azonban még ugyanez év decemberében, ugyanebben a galériában aktívan részt vett a *Fotomontázs a dadától napjainkig* című kiállítás megszervezésében, melyhez több mint ötven saját művel, valamint az egykori dada művészek nála hagyott és kertjében elrejtett munkáival járult hozzá.

Az 1950-es éveket meghatározó művészeti vitákhoz, az absztrakció és figurativitás kétpólusú világához viszonyítva Hannah Höch munkássága különösen érdekes. Úgy tűnik, őt hidegen hagyta ez a vita – a kötöttségektől és

megalkuvásoktól mentes művészet érdekelte. 1916 óta készített absztrakt munkákat, festményeket, fametszeteket és kollázsokat egyaránt, de különösen 1945 után a sokféleség, az absztrakt és tárgyas ábrázolásmód kombinálása, változtatása vált jellemzővé művészetére. Egész életében kimeríthetetlen fantáziával keverte a stílusokat, izmusokat a pluralizmus jegyében. Új anyagokkal kísérletezett, nem csupán színes újságot, közönséges szabásmintát használt, hanem valódi kézimunkákat is: brüsszeli csipkét és olcsó makramét vagy közönséges gombokat. Organikus formákat kombinált konstruktív elemekkel, kollázstechnikát alkalmazott festményein vagy éppen ellenkezőleg, olyan finoman ragasztgatta kollázsait, hogy azok festői hatást keltettek. Emellett készített árnyképet, illetve természet után növényrajzokat. Játzott a címekkel, asszociációkkal. Képein semmi sem az, aminek látszik. A dús vegetáció például ha közelebbről megnézzük, csupa alkatrész, egy rakás ócskavas, a roncsstelep közepén egy ijedt robottal, fémalmába harapó hernyóval. A gondtalan gyermekkor emlékeit felidéző pitypang vagy bogáncs szétfűjt ernyős magvai propellerrel lebegnek, csavar-szítakötők között.

1945 után csak kevesen voltak képesek úgy megidézni a háború előtti avantgárdot, mint Hannah Höch. Az egyre növekvő érdeklődés munkái iránt az ötvenes évek közepétől nem csupán a 48-as MoMa-bemutakozásnak, illetve annak volt köszönhető, hogy a Neue Nationalgalerie megvásárolta és kiállította híres-hírhedt *Vágás a dada konyhakéssel Németország utolsó weimari sörhaskultúrkorszakába* című fotómontázsát. A dadából mind a fluxus, mind a pop-art sokat merített, Hannah Höch mégis nagyon meglepődött, amikor 1966 nyarán egyenesen Amerikából érkező fiatal pár kopogtatott be az ajtaján: Nam

June Paik, a fluxus egyik névadója és Charlotte Moorman csellóművész. Az új művészgeneráció képviselői hozzá zárandokoltak el, a Dada-Mamához (ahogy a galériatulajdonos René Block nevezte) és nem Raoul Hausmannhoz Limoges-ba. Hannah Höch nem fogalmazott manifesztumot, nem írt névsort a dadaistákról, nem írta meg történetüket sem, viszont talán az ő életművében érhető leginkább tetten az a dadaista „táncra perdült szellem”, amiről Huelsenbeck írt 1920-ban.

Hannah Höch. A művészet forradalmára, Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr, 2017. január 8-ig.

Felhasznált irodalom:

- 1 Inge Herold, Karoline Hille: *Hannah Höch – Revolutionärin der Kunst*. In: Verlag Edition Braus, 2016 (kiállítási katalógus)
- 2 *Genese Dada: 100 Jahre Dada Zürich*. Arp Museum Bahnhof Rolandseck és Cabaret Voltaire (Hrg.), Scheidegger & Spiess Verlag, 2016 (kiállítási katalógus)
- 3 *Die Dada: Wie Frauen Dada prägten*. Hrsg. von Ina Boesch, Scheidegger & Spiess, 2015
- 4 Cara Schweitzer: *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch*. Osburg Verlag, 2014
- 5 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*. Hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Mit einem Nachwort von Karl Riha, 3. Auflage, 1992, Anabas Verlag, 1992
- 6 Julia Dech: *Hannah Höch. Schnitt mit dem Küchenmesser. DADA – Spiegel einer Bierbauchkultur*, Frankfurt am Main, 1989



AZ ERŐ VELÜNK VAN!



Anjelica Huston és a „Féltékeny férj” (1940) elnevezésű Alexander Calder-ékszer

Fotó: Evelyn Hofer, 1967 © Calder Foundation, New York, Fotó: © Estate of Evelyn Hofer

Alexander Calder ékszereiből először nyílik önálló kiállítás Angiában, és nemcsak a világ minden részéről most Londonba utaztatott statement darabokat láthatjuk, hanem azt is, ahogy az elmúlt évtizedek szupernői hordják azokat. A fotók mellett kifejezetten ide válogatott kortárs művek is szerepelnek a Louisa Guinness Gallery kiállításán, melynek címe, indokoltan: *Calder bátorsága*.

Calder-ékszert hordani is bátorság volt, ezek a fülbevalók, karkötők, hajtűk, láncok és kitűzők teljességgel szokatlanok a maguk idejében. Is.

Sima ezüst- vagy rézdrótokból készültek, néha talált anyagokkal ötvözve, és leginkább túlzó méretekben. A szigorú szabású ruhák és patriarchális hagyományok uralta korszakban ezek a ráadásul nem is értékes ékszerek a szokatlanra nyitott, avantgárd ízlésű nőknek tetszettek.

„A nők, akik ezeket viselték, Calder művészeti manifesztumának is terjesztői lettek. Azért állítom ki a fotóikat, mert így az ékszereken túl őket, Simone de Beauvoirt, Georgia O’Keeffe-t, Peggy Guggenheimet, merészségüket, állóvízeiket felforgatni képes hatásukat is ünnepe-

jük” – mondja Louisa Guinness, aki eredetileg művészek tervezte bútorokkal foglalkozott, de 2003 óta művész-ékszereknek, modern és kortárs daraboknak rendez világszínvonalú kiállításokat.

W. N.

A kiállítás együttműködő partnere a Calder Alapítvány. Louisa Guinness Gallery, 45 conduit street, London. Megtekinthető 2016. szeptember 27-től november 5-ig.



ART LOVES DESIGN
AUKCIÓ VOL 6.

— MŰVÉSZET ÉS DESIGN
TALÁLKOZÁSA

AZ ÁRVERÉST VEZETI:
WINKLER NÓRA

2016. OKTÓBER 2. 15.00
TASTE LOFFICE,
1061, PAULAY EDE UTCA 55.



KEMÉNY / POP

Kemény György és a pop-art

Fehér Dávid



Nem tartották be a féktávolságot! (1968)

© Kemény György | A művész jóvoltából

Ha valaki egyszer megírná a „nemzetközi pop-art” történetét a hidegháborús plakátművészet felől olvasva, kétségkívül Kemény György lenne az elbeszélés egyik kulcsfigurája. Az 1960-as években a magyarországi művészeti színtéren talán ő került a legközelebb a pop-art szellemiségéhez és formavilágához, életművének ez a korai szakasza a „nemzetközi pop” markáns példái közé tartozik.



Új fürdőruhák (1969)

© Kemény György | A művész jóvoltából

A pop-art végigsöpör

A pop-art európai térhódításának fontos szereplői voltak a korszak meghatározó múzeumi szakemberei (például Pontus Hultén) és műgyűjtői (például Peter Ludwig) mellett az európai színterek felé forduló műkereskedők (például a párizsi fiáléját 1962-ben megnyitó Ileana Sonnabend).¹ A neodadaizmus és a pop-art nemzetközi recepciójának és globális sikertörténetének fontos állomása volt az 1964-es Velencei Biennálé, amelyen – az épp ekkor Merce Cunningham táncársulatával világszerte turnézó – Robert Rauschenberg nagydíjat szerzett.² Mindeközben az irányzat ismertté válását egyes vándorkiállítások is elősegítették (például a bécsi Museum des 20. Jahrhundertsben bemutatott *Pop etc.* című kiállítás),³ a folyamat tetőpontja pedig a pop-art művészei által dominált 1968-as kasseli *Documenta* volt. Robert Rauschenberg és a pop-art globális térhódítása általában is jelezte az amerikai művészet hegemoniáját. (És a párizsi színtér dominanciájának visszaszorulását.) A keleti blokk fiatal művészei annak ellenére is korán észlelték a változást, hogy utazásra alig nyílt lehetőségük. A Fészek Művészklub könyvtárában Molnár Évának köszönhetően az ötvenes évek végétől elérhetőek voltak a fontosabb művészeti folyóiratok, amelyek gazdagon illusztráltak cikkekkel közöltek az absztrakt expresszionista és informel festőséggel szemben fellépő „új realizmusok” amerikai és európai tendenciáiról. Egyes művészek – például Lakner László és Bak Imre – láthatták az 1964-es Velencei Biennálé amerikai pavilonját, mások pedig – például Konkoly Gyula és Jovánovics György – eljutottak Bécsbe, a már említett *Pop etc.* című kiállításra, ahol szembesülhettek az amerikai művek monumentális léptékével.

Budapest – Párizs – Budapest

Kemény György fordulata is egy utazáshoz kötődik: 1963-ban meglátogatta egykori mesterét és mentorát, az 1956-ban Párizsba emigrált grafikus, Gábor Pált.⁴ Az út során nemcsak egy, a budapestitől teljesen eltérő világgal szembesült, hanem ekkor találkozott először – a Galerie Sonnabend résnyire nyitva hagyott raktárajtaján bepillantva – az amerikai pop-art meghatározó alkotói, Jim Dine, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann és Andy Warhol alkotásaival, illetve ekkor ismerte meg Niki de Saint Phalle, Christo és más, a pop-arttal asszociálható európai alkotók művészetét is. Kemény „pop-fordulata” a hatvanas évek elején, a pop-art európai elterjedésével párhuzamosan zajlott, és össze is vethető bizonyos európai tendenciákkal. Magyarországon főként az Iparterv-kiállítások művészeihez köthető Kemény tevékenysége. Bár nem állított ki egyik bemutatón sem, mégis ő tervezte az 1968-as első Iparterv-kiállítás katalógusát, „popos” raszterpontokkal és csíkstruktúrákkal, illetve szintén az ő alkotása az 1969-es második Iparterv-kiállítás sárga színű, frivol plakátja. A melleit eltakaró meztelen nő hosszú hajának kontúrját a kiállító művészek kanyargó vonalat formázó névsora alkotja, a kompozíció egésze azonban Tom Wesselmann *Nagy amerikai aktjait* idézi. A stilizáció foka képregényszerű, a nő testét beborító raszter-struktúra, a szem nélküli arcon megjelenő érzéki száj mind az amerikai és a brit pop-art alkotóira enged asszociálni, ugyanakkor a szubverzív kiállításához készült harsányan „pornográf” plakát fanyar ironiája és humora megmásíthatatlanul „keményi”.

Pop-art és plakátművészet Budapesten a hatvanas években

Az Iparterv-plakát jól illeszkedik Kemény hatvanas évekbeli grafikái sorába. Kevés a kétség afelől, hogy ő volt az egyik legfontosabb magyar tervezőgrafikus ebben az időszakban, munkái meghatározták a korszak Budapestjének vizuális kultúráját, ironiával és humorral fűszerezett, pszichedelikus színgazdagságot csempészve a mindennapi utcaképbe.⁵ „A pop- és az op-art hatása a mai magyar képzőművészetben elenyésző, s ha mégis jelentkezik, az a plakátművészetben, az alkalmazott grafikában és a divattervezésben történik, vagyis ott, ahol a modern ízlés és a társadalom már nálunk is régen egymásra talált” – írta 1969-ben Perneczky Géza,⁶ és valóban, a pop-art stílusjegyei az alkalmazott grafikában jelentkeztek a legmarkánsabban. Ráadásul mivel a plakátok – szemben a legtöbb képzőművészeti alkotással – a legszélesebb nyilvánosság előtt is megjelenhettek, rendkívüli hatással bírtak.

Bizonyos esetekben szorosan összefonódik az alkalmazott grafika a hagyományos értelemben vett képzőművészettel. Kemény Györgyöt pedig épp az különbözteti meg a „pop-plakátokat” alkotó kortárs tervezőgrafikusok többségétől, hogy életművének képzőművészeti és tervezőgrafikai szála szétválaszthatatlan egymástól. Művészete közelebb áll a korszak képzőművészeihez, főképp a hatvanas és hetvenes években – elsősorban megélhetési célból – kiemelkedő plakátokat is alkotó Lakner Lászlóhoz és Konkoly Gyulához, jóllehet, Kemény épp fordított irányból közelít a pop-arthoz, mint festő pályatársai. Míg Lakner a figuratív táblaképfestészet felől fordul a pop-effektusokhoz és a tervezőgrafikához, addig Kemény mintha tervezőgrafi-

kusi életművét terjesztené ki a táblaképfestészet területére is.⁷ Termékeny párbeszédet folytat Laknerrel, akinek a pop-art formajegyeit is magán viselő realista festészete nemzetközi kontextusban is korszakos jelentőséggel bír. Ennek a párbeszédnek sajátos lenyomata Lakner a Kulturális Kapcsolatok Intézetében rendezett 1969-es önálló kiállításához készült katalógusa és plakátja, amelyeket Kemény György tervezett. A kék felületen megjelenő lakneri felhő és száj, a füzetszerű kiadvány belsejében megjelenő cikcakkyszerűen kivágott belső oldal, a Lakner műtermét és műveit ábrázoló filmcsíkok, a kiképzett reprodukciók és vendégművek (André Breton, Rembrandt és Walt Disney) a lakneri festészet empatikus „vizuális értelmezését” adják, ugyanakkor Kemény stílusjegyeit is magukon viselik.

Az „alkalmazott” és a „magas” művészet közötti határok átlépésének igénye mint program

Kemény munkásságában a tervezőgrafikai és a szorosabb értelemben vett képzőművészeti tevékenység mindvégig párhuzamos és szétválaszthatatlan. Mindezt maga Kemény fogalmazta meg a legpontosabban 1968-ban, amikor Frank János kérdésére: „mi a műfajod?”, a következőket válaszolta. „Ebbe a képzőművészet valamennyi ága befér, kivéve talán a hagyományos olajjal vászonra festést,

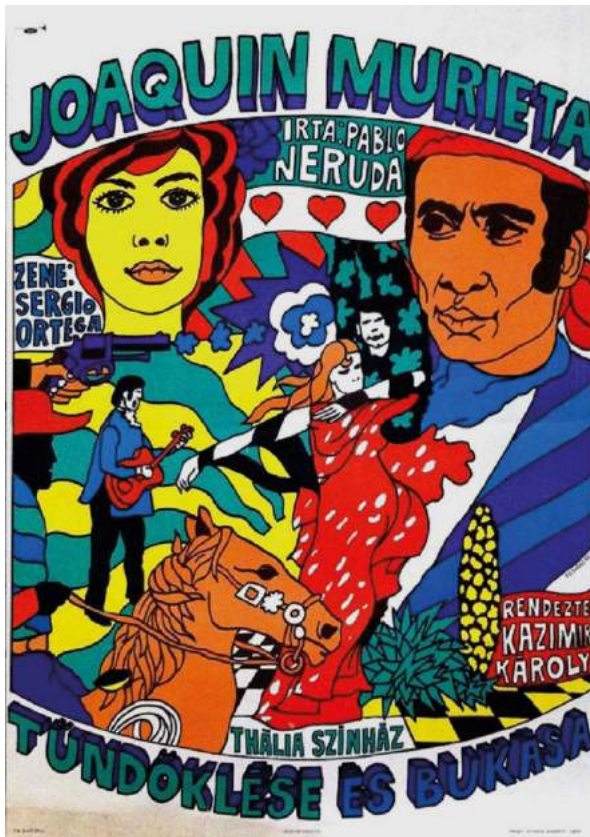
bár csináltam ilyet is. Most is festek, csak nem olajjal, hanem wallkyddal. Készítek kollázsokat, és foglalkoztam monotípiával is, rézkarcral is. Terveztem könyvborítókat (bár csak »exportra«, a Corvinának), kulturális kisgrafikákat, a Fészek ünnepi nyomtatványait. Négy éve vagyok az *Élet és Tudomány* – ahogy külföldön mondják – grafikai tanácsadója. Terveztem ennek a lapnak borítót, betűket, tipográfiát. Érdekel – nemcsak passzívan – a plasztika, sőt a film is. Nem hiszek abban, hogy valaki született festő, született grafikus, született filmes. Az egész kultúra és a tudomány olyan bonyolult szövődként össze! Ki tudja, lehet, hogy három év múlva filmes leszek... Egy prágai plakátkiállítás katalógusában olvastam, hogy színházi plakátok tervezője vagyok. Mindenféle besorolás ellen tiltakozom. Nem esik le az aranygyűrű a grafikus ujjáról, akár ha kereskedelmi plakátot tervez. A művésznek érzékelnie kell a kort, az egész világot, a tudományt, a technikát: nem mondom, hogy értenie kell a rakétához, de tudomást kell vennie róla. És figyelnie kell a leghaladóbb művészetet. [...] Avantgarde-nak tartom magam. Gyűlölök minden pitiáner álhagyománytisztelést. Az igazi művész akármilyen avantgarde, akármilyen elrugaszkodott, akkor is hagyománytisztelő. Olaszországban csodáltam Giottót, Crivellit, Franciaországban a Chartres-i katedrális. Tisztelést éreztem és nem félelmet. Úgy éreztem, hogy barátokra találtam. Rokonokra, olyanokra,

akik megtalálták a játék örömét. Mindazt, ami nekem is ars poeticám lehetne...”⁸

A korai nyilatkozatban Kemény szinte programszerűen fogalmazza meg mindazt, ami akkori és későbbi tevékenységére is érvényes: az „alkalmazott” és a „magas” művészet közötti határok átlépésének igényét, illetve a „hagyományos” és a „progresszív” kifejezési formák közötti különbségtétel tarthatatlanságát. A „high” és a „low” közötti szakadék eltűnése a pop-korszak meghatározó jelensége, az irányzat számos alkotója közelít alkalmazott területek felől.⁹

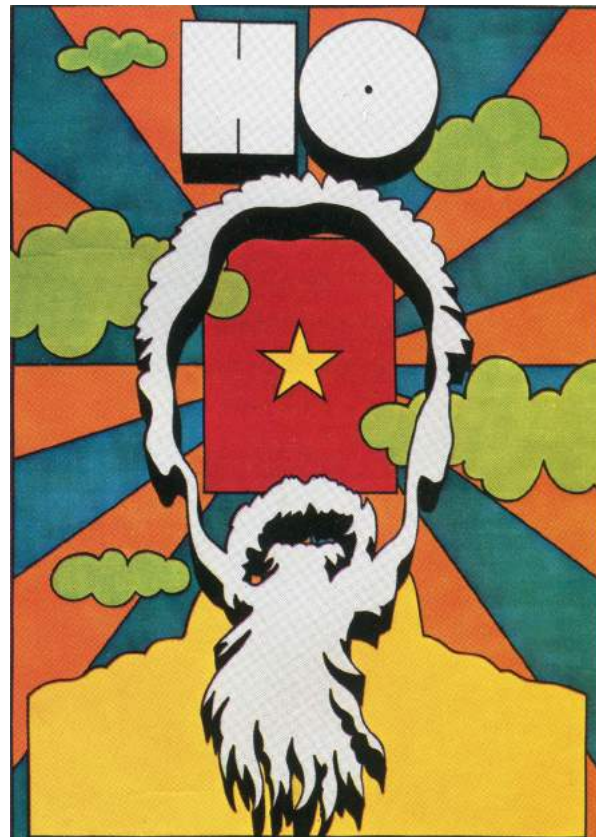
A plakátok

Kemény plakátjait harsány színek, formai telítettség, markáns vonalrajz, humorral fűszerezett, frivol ikonográfia és egyfajta pszichedelikus hippi-esztétika jellemzi. Erre példa a *Szép lányok, ne sírjatok* (1970) című Mészáros Márta-filmhez készült Kemény-plakát; ahogy Bakos Katalin fogalmaz: „A magyar pop kultúráról, a fiatal generáció életéről szóló filmet hirdető falragasszal Kemény megidézte a pszichedelikus plakátok látomásosságát, de azok extatikus lobogását a groteszk, montázszerűen komponált rajz vidámságára váltotta.”¹⁰ A vonalrajz Heinz Edelmann animációival, Milton Glaser grafikáival is összevethető, ugyanakkor a szertelen, ornamentális formarendszer sajátosan képez le egy életérzést, amelynek mint-



Plakát a *Joaquin Murieta tündöklése és bukása* című Pablo Neruda-darabhoz (Thália Színház, 1968)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Ho Si Minh (1970)

© Kemény György | A művész jóvoltából

egy emblémája a filmben és a plakáton megjelenő Kex együttes. Kemény erőteljes színekkel tölti meg a film szürke tónusait, sajátos képi robbanást idézve elő, talán ahhoz hasonlóan, ahogy néhány évvel később Kovásznai György népesítette be képregényszerű, groteszk alakjaival az egyik körúti kávéházat a *Körúti esték '72* (1972) című animációs filmjén, amelynek egy-egy filmkockája mintha Kemény plakátját is megidézné.

A filmplakátok mellett Kemény gyakran készített színházi plakátokat is. Örkeny István *Tóték* című darabjához (Thália Színház, 1967) készült plakátját diagonális csíkszekvencia dominálja, a *Joaquin Murieta tündöklése és bukása* című Pablo Neruda-darabhoz (Thália Színház, 1968) pedig rendkívüli intenzitású és sűrűségű kompozíciót alkot, melynek csilagtörései, szövegbuborékjai, sokrétegű térsíkjai a képregények világát idézik meg, akárcsak a *451 Fahrenheit* (1969) című Truffaut-filmhez készült filmplakátjának struktúrája.

A hagyományos plakátműfajokhoz köthetők Kemény képzőművészeti kiállításokat hirdető plakátjai is (*Stúdió '58–68*, 1968; *Lengyel képzőművészeti kiállítás*, 1970), ám ezeknél érdekesebbek a mai szemmel abszurdnak tűnő kvázi-reklámplakátok, amelyek kapitalista piac híján elsősorban nem márkákat, hanem inkább árucikk-típusokat hirdettek és népszerűsítettek. Ennek kulcspéldája *Az esernyő öltöztet* (1969) című erotikus töltetű, hosszúka, álló

formátumú plakát, amely kapcsán az „imperialista pornó” szókapcsolat is felmerült.¹¹ A plakátokon rendszerint nemcsak a képek, hanem a szövegek is Keménytől származnak, aki a kezdetektől fogva gyakran él a szójátékokból származó humorral, a szavak és a képek kölcsönhatásából származó vicc-effektusokra építve. *Az esernyő öltöztet* párdarabja, az *Új fürdőruhák* (1969), akárcsak a második Iparterv-kiállítás plakátja, megidézi Tom Wesselmann „amerikai aktját”, amely ebben az összefüggésben egy hiánygazdasággal küszködő társadalom abszurd hirdetésének központi motívumává válik. A szem nélküli nő szájából örömkriatériként tör elő a szövegbuborékba írt „új fürdőruhák!” mondat.

Szintén amerikai toposzokat idéz a – fentiekkel szemben konkrét terméket hirdető – *Sztár Tonik* plakát, amelyen egy érzéken telt nő figuráját párosítja Kemény a kólásüveg gömbölyded formáival, a régies betűtípussal írt „régisztárt” konfrontálva a modern betűkkel szedett „új sztárral”, mintegy szembesítve egy sajátos szecessziós ízlést a pop-art formavilágával. Akár a *Sztár Tonik*, a *Nem tartották be a féktávolságot!* (1968) című plakát alapja is élénksárga. Az egymásnak ütközött autók fényképét Kemény a hanghatásokra utaló szövegbuborékokkal egészíti ki, szinte képregény-jelenetté írva a banális autóbaleset látványát, nota bene, az autóbaleset Andy Warhol műveinek is vizuális motívuma. A plakát banális üzenetet

közvetít: figyelmeztet a féktávolság betartására. Mindezt mégis másik dimenzióba emeli a munka rendkívül komplex és intenzív formarendszere, amely akár Darvas Árpád korabeli *Casco* plakátjával (1967) is összevethető. Ez utóbbi szintén egy unalmas hivatali figyelmeztetést vizualizál, nevezetesen, hogy „esedékes a kötelező gépjármű szavatossági biztosítás díja”, ám ezt feledteti a kompozíció képregényszerű látványvilága.

A fentieknél is jelentősebb azonban Kemény *Biopon* (1969) plakátja, amely a korszak főművének tekinthető. Az intenzív alapszínekre épülő kompozíciót szuggesztív tigrisfej dominálja, amelynek a felirattól lefelé eltűnnek a foltjai, mintegy ironiától sem mentes humorral nyomatékosítva a foltokat megszüntető előmosószer hatékonyságát. Nem meglepő, hogy sokak körében értetlenséget váltott ki az állat és a Kemény által alkalmazott stílus egzotikuma, hiszen valóban élesen elütött a kompozíció karaktere a mindennapi budapesti miliőtől. A lokális értetlenséget azonban kompenzálta, hogy a nemzetközi hírű grafikai folyóirat, a *Graphis* Keménynek – mások mellett – ezt a művét is közölte.

Szintén szerepelt a *Graphisban* Kemény – a varsoi plakátbiennálén is bemutatott – *Ho Si Minh* plakátja (1970),¹² amely a vietnami politikus halálának idején készült. A baloldali szellemiségű politikai plakát műfaját sajátosan párosítja Kemény a film- és reklámplakáto-



Sztár Tonik (1970)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Bummm! – az LGT harmadik albumának lemezbortója (1973)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Kiállításenterior Kemény György
a Fészek Művészklubban megrendezett kiállításán 1968-ban
© Kemény György | A művész jóvoltából



Twiggy mint Jeanne d'Arc (1968)
© Kemény György | A művész jóvoltából

kon megjelenő pszichedelikus szín- és formakombinációkkal és pop-effektusokkal. Szintén erre példa 1967-es *Május 1.* plakátja, amelyen a parányi fekete figurákból álló embertömeg és a vörös zászlók óriásrözsát alkotnak, megidézve a pop-art ikonográfiáját.¹³

Önálló kiállítása a Fészek Művészklubban

Kemény azonban nemcsak tervezőgrafikusként, hanem képzőművészként is alkotott pop-arttal összefüggésbe hozható műveket, amelyeken mintegy kiterjesztette a plakátjain megjelenő stílusjegyeket a táblaképfestészet, az environment és később a falfestészet területére is. 1968-ban önálló kiállítást rendezett a Fészek Művészklubban.¹⁴ A tárlaton szerepelt a felülfestett konzervdobozokból és műanyag csövekből komponált, képregényszerű motívumokkal kombinált *Laokoón csoport*, egy Daniel Spoerri *Csapidaképeit* idéző assemblage-szerű asztali „csendélet”, a Nouveau réalisme-mal rokonítható, műanyag tárgyakból álló „mezőgazdasági kamuplasztika”.¹⁵ Szintén a pop-art amerikai alkotóit idézte a formázott vászonra festett képregényszerű önarckép-fragmentum (orr és szája) és a Philip Morris cigarettadobozokból összeállított, repetitív kompozíció. A tárlaton látható volt egy komplex montázs-mű, amely az atombomba egyik feltalálója, Robert Oppenheimer előtt tiszteleg (*Hommage à Oppenheimer*), illetve megjelent *Twiggy mint Jeanne d'Arc*: a kultikus arcot Kemény hatszor ismétli meg, magazininfót kollázsolva a képfelületre. A kiállítás egyes művein aktuális társadalmi-politikai kérdések is visszaköszöttek, például a Kennedy-gyilkosság (*Lelőtték Kennedyt*) – a képfelületen Kemény játékosan kombinálja a képregény-buborékokat a stilizált arcokkal és a képre applikált műanyag puskával. Műanyagtárgy-applikációkat találunk a Kemény autós plakátját megidéző *Autóbaleseten* is: a képregényszerű kompozíció megkettőzött képmezőjén egy telt keblű nőalak látható, a baleset előtti nyugodt állapotban, majd megrémülve a képre applikált

játékaútk csattanásának hallatán (a női meleket a képfelületre applikált műanyag gömbök jelenítik meg). A megkettőzés, a tárgy-applikáció, a diagonális csikstruktúrák invenciózus alkalmazása, a betűk és a képmezők kombinálása Kemény művét Lakner László ekkoriban festett alkotásaival rokonítja, bár Lakner realizmusától idegen a Kemény műveit jellemző plakatív karakter.¹⁶

A kiállítás idején Beke László terjedelmes interjút rögzített Kemény Györggyel. A forrásértékű beszélgetésben szó esik az amerikai neodadaizmusról és pop-artról (Rauschenberg-ről és Warholról), illetve annak kritikájáról (például Mihail Lifsic *A konzervdoboz fenomenológiája* című, 1968-ban magyarul is megjelent marxista írásáról),¹⁷ Kemény említi a pop szürrealista és dadaista gyökereit (Max Ernst-től Marcel Duchamp-ig), továbbá hosszabban beszél az irányzat Lakner László-i megközelítéséről is. Beke László egyik legérdekesebb kérdése a lokális kontextus és az idegen stílus viszonyára vonatkozott: „Mondanék egy javaslatot. Gondolkozz el azon, hogy mi lenne akkor, ha csinálnál egy ugyanilyen kiállítást, de nem »Supermarket« vagy »Twiggy« vagy hasonló »nyugati« tematikával, hanem próbálnád ezt konkretizálni a magyar dolgokra, de ugyanabban a megfogalmazásban.”¹⁸ A felvetés általánosabb érvényű dilemmákat is érint: mennyiben tehető egyszerre globálisan és lokálisan érvényessé egy idegen (történetesen amerikai) stílus a „keleti blokkban”. Mennyiben lehet valami – Kemény szavaival – „általános érvényű pesti”.¹⁹ Hiába származnak ugyanis a kiállítás motívumai idegen közegekből, Kemény szerint, tekinthetünk rájuk magyar problémaként. Nem a saját világunk ismerős motívumaiként jelennek meg, hanem inkább egy távoli világ álomszerűen felsejlő vágyképeiként. „...Twiggyt a magyar lányok ugyanolyan izgatottan nézik, a frizuráját, a ruháját... az egész légkört, amit ő mint újat hozott a világdivatba... Miért nem magyar probléma a Twiggy is, vagy miért nem magyar probléma, amit még eddig nem említettünk, a *Gyerekkori önarcképem*

– legújabb képem, amit a legjobban is szeretek – és ami egész konkrétan egy gyerekkori fotó alapján készült. Magyarországi gyerek, »magyar sors«, magyar Balaton van rajta, miért nem magyar?”²⁰

A kabátos kisgyermek

Kemény amerikai karakterű pop-művei ennyiben a témaválasztás „idegensége” ellenére sem függetleníthetők keletkezésük lokális kontextusától, és erre maga a művész is reflektál. Az interjúban említett *Gyerekkori önarckép* (1968) az egész kiállítás és Kemény pop-korszakának kulcsműve. A festményen egy archív családi fénykép nyomán a művész képregényalakokká stilizált gyerekkori portréja jelenik meg: a vízpart egyszerre idézi meg a háború előtti felhőtlen balatoni nyaralásokat és a zsidók Dunába lövetésének traumatikus élményét. Kemény csodával határos módon élt túl egy ilyen szituációt. A festményen megjelenő par excellence pop-art motívum, az égó Mickey Mouse is személyes (traumatikus) kontextusba helyezhető: a művész gyerekkori mesekönyvét idézi meg, amely megsemmisült a háború alatt.

A festmény történetét maga Kemény írta le a legrészletesebben: „A kép igazi sűrítőmánya gyerekkoromnak. Egyrészt 1944-ig éltem a jómódú szőrménykereskedő-gyerek felhőtlen életét minden nyáron a Balatonon, kedvenc italomat, a málnaszörpöt sokszor szürcsölve, bár apámat időnként elvitték Pest környéki munkaszolgálatos táborokba. Másrészt a nyilasuralom kitörése, a német megszállás idején kapcsolatok révén (?) elhelyezett engem a Vilma királynő úton a zsidó árvaházba, hogy ott biztos senki sem fog bántani (ő maga védett házba menekült, anyám a gettóba ment testvéreivel). Másnap jöttek a nyilas suhancok, és kézigránáttal koppintva a fejünkre, vagy harminc-negyvenünket, mindannyiunkat, az összes gyereket gépfegyverekkel a vállukon körbehurcoltak egész Budapesten, tanakodtak, majd este visszavitték egy földszintes házba (rengeteg járó-



Önarckép (1968)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Hommage à Oppenheimer (1967-68)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Konzervatív szék (1969)

© Kemény György
A művész jóvoltából

kelő, erkélyről, ablakból béméskodó embernek egyetlen arcizma sem rándult meg e látványtól, mint a képem bal oldalán látható híres varsói (?) fotón, amelyet odafestettem). Este a fiatal zsidó kísérőnk anyám által becsomagolt kedvenc Miki Egeres könyvemből olvasott fel a társaságnak, hogy talán nyugodtabban alszunk majd így. Reggel gyors sorakozó, és a nyilasok közölték, hogy ha ezt bárki elkési, akkor tizedelés lesz (kicsi gyerekek közül ez esetben minden tizediket agyongépfegyvereznek). Beszölk a szobába, ahol fiatal kísérőnk kiszölk, hogy: máris jövök... és már csak a gépfegyverropogást hallottuk. Örökre nagyon hiányzott ezután a mikis képeskönyvem, ezért lángolt még 1968-ban is a képem... Másnap elhurcoltak minket az újpesti Duna-partra, és már majdnem a víznél álltunk, amikor elég közel egy irgalmatlan szovjet katyusátamadás (sorozatvető rakétaké) tört ki, az égen ezer világító villám röpködött pokoli hang mellett, és hős, bátor nyilasaink szétfutottak azt a számunkra, kisgyerekek számára is ismert tényt nem tudva, hogy ami a magasban felettünk repül el, az itt speciel nem okoz kárt. Voltak emberszabásúbb, úgynevezett rendgárdisták (?) is, kik közül az egyik odakialtott nekünk: »Pucolás, fiúk!« Ez történt. A Vilma királynő útj futottunk, az árvaházig, ahol még két, három (?) hónapig bármiféle étel nélkül éheztünk, volt egy »Cikória« kávépótló pasztilla (fotóját lásd az *Élet a Horthy Magyarországon* című könyvben), ez volt minden, amikor felszabadulás után hazakerültem szintén ugyanilyen csoda folytán életben maradt szüleimmel együtt, akkor 19 kiló voltam, 8 és fél évesen...»²¹

A történetet Kemény György még egyszer feldolgozta egy 1975-ös plakátján, amellyel első helyezést ért el egy „a győzelem 30. évfordulójára” kiírt nemzetközi plakátpályázaton Varsóban. A plakáton fekete háttér előtt fehér betűkkel olvasható a történet szenvtelen, lakonikus leírása egy a művészt ábrázoló gyermekkori és egy jelenkori fénykép között. „Kemény György vagyok. Budapesten élek. Grafikus vagyok. Dolgozom, mint mindenki más. Harminc

éve kilencéves zsidó kisfiú voltam. A szüleim menhelyre vittek, hogy megmentsek az életem. Egyszer rám löttek ott, de a golyó nem talált el. Utána elvittek a Duna-partra, tömeges kivégzésre, de egy rakéta-sorozatvető miatt elmenekültek, akik meg akartak gyilkolni. A felszabaduláskor 19 kiló voltam. Anyukám még mindig elkezd sírni, amikor erre visszaemlékezik. Ma Budapesten élek, grafikus vagyok, dolgozom, mint mindenki más.»²² A tényszerű, minden érzelmi reakciót nélkülöző leírás és a szöveget keretbe foglaló szenvtelen helyzetjelentés akár Kertész Imre *Sorstalanság*ának narrációjával is összevethető. Ahogy Kertész esetén, Kemény művének ereje is a súlyos tartalom és az érzelemmentes – mintegy elidegenített – leírás közötti feszültségből származik.

A hét évvel korábbi festmény a plakáttal szemben a történetet nem lineárisan leolvasható eseménysorként, hanem inkább egymás mellé rendelt emlék-fragmentumok sűrű szöveteként mutatja be, amelynek középpontjában az emlékezés alanya és tárgya, a kabátos kisgyermek látható. Kemény a pop-artra jellemző montázsszerű képszerkezetet alkalmazva nyomtatékosítja az emlékfoszlányok töredékességét. A képregénnyé írt dokumentumfelvételek megőrzik fotografikus karakterüket, ám el is emelkednek a valóságtól, abszurdvá válnak, akár a képre applikált gyermekkabát, amely artefaktumszerű, mégis szinte mesei kelléknek hat.

A festmény sajátosan vetít egymásra különböző emlékképeket: a háttérben felsejlő vízpart egyszerre utal a balatoni idillre és a Duna-partra mint végső állomásra, a fénynyalábok pedig mintha egyszerre idéznék a nyári napsütést és a váratlan rakétarobbanással járó fényjelenséget. Az idill és a trauma ambivalens ketőssége szinte minden motívumon megjelenik. A kisfiúra mutató égő Mickey Mouse egyszerre utal a Disney-mese álomvilágára, a művész elpusztított gyermekkönyvére és a pop-art művészei – Oldenburg, Lichtenstein és mások – által (kritikusan) tematizált amerikai álomra. A különböző idő- és térrétegek közé szorult kisfiú szinte lebegni látszik a harsány színör-

vényben, amely ellenpontozza a traumatikus múlthoz kapcsolódó nyomasztó képzeteket. Kemény pop-műve összevethető Altorjai Sándor *Süllyedjek felfelé* (E. M. Portréja, *Integetős kép*) (1967) című alkotásával is, amely szintén megidézi a pop-art és a neodadaizmus képszerkesztési elveit, miközben Erdély Miklós figuráját középpontba állítva a zsidó identitás kényes kérdéseit (is) tematizálja. Kemény és Altorjai műve nemzetközi összevetésben is egyedülálló.²³ Egy évvel az 1968-as kiállítás után Kemény újabb tárlatot készített elő a Fészek Művészklubban, ám az végül nem valósulhatott meg. Erre az 1969-ben tervezett kiállításra készült Kemény emblematikus műve, a *Konzervatív szék* (1969). A márkajelzésüktől megfosztott üres konzervdobozokból²⁴ megalkotott szék egy sajátos, Keményre jellemző szójátékot vizualizál, amely a konzerv és a konzervatív szavakat játssza egymásba, szembesítve Andy Warhol „spektakuláris” leveses konzervjeit a konzervatív magyar társadalom viszonyaival. Kemény hasonló konzervdobozokból teremt újra és nagyít fel egy *Giacometti lábat* (1969), a modernizmus tradícióját is játékba hozva. Szintén a korábbi pop-műveket terjesztik ki ekkoriban készült experimentális filmjei (játékos-humoros filmetűdöket már az 1968-as fészekbeli kiállításán is forgatott). A *fordított ebéd* (1969) című filmen visszafelé vetít le egy ebédet, mintegy burleszkszerűen visszajára fordítva a fogyasztás folyamatát, talán korábbi Spoerri-parafázisára és az „eat art” jelenségére is rájátszva. A *Fel-ejtés* című film egy a *Konzervatív szék*-hez hasonló szójátékra épül, a cím egyszerre utal a felejtés folyamatára (talán a *Gyerekkori önarckép* kapcsán leírt traumák kontextusában is), ugyanakkor a visszafelé lejátszott, felfelé eső, és ekként a gravitációval dacoló tárgyak abszurd látványára is vonatkozik, sajátosan humoros jelleget öltve. A pop-művekkel legfeljebb csak áttételes kapcsolatba hozható filmek ugyanakkor egyre erősödő konceptuális érdeklődést is jeleznek.





Szekkő (1970-71) – Kemény György falfestménye
Kőszeg Ferenc belvárosi lakásának cselédszobájában
Fotó: Kenéz György © Kemény György | A művész jóvoltából

Szekkő – monumentális pop-mű a cselédszobában

A pop-art nemzetközi fénykorát a leggyakrabban 1968-cal zárják le.²⁵ A fokozatos hangsúlyeltolódás a magyarországi szintéren is érzékelhető: az 1969-es második Iparterv-kiállítás fókuszában már egyre kevésbé voltak a pop-arttal összefüggésbe hozható művek, 1969-es önálló kiállításával Lakner László is lezárta a poppal asszociálható korszakát. Kemény legmonumentálisabb pop-műve, amely a korábbi „pop-korszak” sajátos összefoglalásaként is felfogható, a hetvenes évek első éveiben keletkezett, ennyiben akár a „poszt-pop” terminussal is jellemezhető. Kemény 1970 és 1971 között festette legendássá váló *Szekkő*-ját Kőszeg Ferenc belvárosi lakásának cselédszobájában, amelyet akkoriban Kenedi János és Bence György bérelt. A képregények stílusát idéző, stilizált kompozíció *horror vacui*-szerűen tölti ki az apró szoba falait. A mű ikonográfiai programja (mely a „megbízók” és az alkotó kollektív alkotásának tekinthető) sajátosan tükrözi a demokratikus ellenzék (újbaloldali) érdeklődését.²⁶ A falakon szertelenül rendelődnek egymás mellé politikai, művészettörténeti és tömegkulturális referenciák: Lukács Györgytől Lev Trockijig, Buster Keatontól Monica Vittiig, Marcel Duchamp Nagy üvegétől kezdve különféle frivol, erotikus motívumokig, Karl Marxtól Angela Davisig, a vörös csillagtól a jin-jang emblémáig, illetve az alkotó és a „megrendelők” képmásáig. A mű iróniától és humortól sem mentesen képezi le a hidegháborús korszak vizuális kultúráját, megidézve az anarchizmus eszméit és a *flower power* esztétikáját.²⁷

A *Szekkő*val díszített cselédszoba sajátos magánkápolnához hasonlatos, amely a hetvenes években a demokratikus ellenzék találkozóhelyeként szolgált. Kemény falképe a *politikai pop* sajátos példája, amelyen a képregényszerű motívumok egy sűrűn szőtt háló elemeiként gabalyodnak össze. A struktúrát imaginárius robbanások tagolják, a különböző térsíkokat hasonlóan sűríti össze Kemény, mint ahogy korábban tette a *Gyermekkori önarcképen*, ezúttal nem a személyes emlékezet, hanem egy egész korszak mentális térképét megrajzolva.

A *Szekkő* kétségkívül egy korszak lezárása, jóllehet, a pop-art a Kemény-életmű későbbi szakaszaiban is fontos referenciaként tér vissza. Gondoljunk az LGT *Bummm!* (1973) című lemezének – Kemény által tervezett – borítójára, amely két évvel a *Szekkő* befejezése után jelent meg. Az élenksárga háttérszín Kemény korábbi plakátjait idézi, ugyanakkor a képregényszerű stilizációt groteszkbe hajló vonalrajz váltja fel. A lemezborító azonban nemcsak stílári szempontból figyelemre méltó, hanem a popzene, a popkultúra és a pop-art közötti szoros összefüggésnek is fontos példája. A brit

pop-művész, Peter Blake a Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) című lemezéhez tervezett, korszakos jelentőségű lemezborítója a pop-art és a popzene sajátos találkozásaként, ²⁸ ám hasonló jelentőséggel bír a Beatles „fehér albumának” Richard Hamilton nevéhez fűződő designja, illetve Andy Warhol a Rolling Stones (*Sticky Fingers*, 1971) számára tervezett borítója (illetve Warhol együttműködése a Velvet Undergrounddal). Kemény LGT-borítója (amelyet számos további borítótér követett) ebben a tágabb összefüggérendszerben szemlélhető, a pop-art és a popkultúra találkozásának eseményeként.²⁹

A pop-arthoz fűződő vonzalom Kemény későbbi tevékenységében is tetten érhető, mint például 1983-as installációjában, az *Utolsó vacsorában*,³⁰ amely Leonardo falképét Nam June Paik szellemiségét idézve értelmezte újra tévékészülékkel, illetve a hétköznapi tárgykultúra megannyi „popos” rekvizitumával operálva. Későbbi számítógéppel rajzolt alkotásai is a pop-artra jellemző tudatossággal tematizálták a tömegmédiumokat.

Kemény György 2016

Kemény nyolcvanéves születésnapján, 2016-ban, visszatért a Fészek Művészklubba. *Horror vacui* című kiállításán mintha korábbi pop-plakátjait is újragondolta volna. A digitális képeket harsány színnyelvek nyaldossák plakátszerű kompozícióin, melyek a padlótól a plafonig megtöltötték a kiállítóhelyiség egyik falát, imaginárius falképet alkotva.³¹

A kiállítás megnyitóján mutatták be Forgács Péter dokumentumfilmjét Kemény Györgyről. A nyitó képsor a kisgyermek Keményt mutatja édesapjával, régi amatőr film nyomán, amint 1943-ban műanyag játékokkal háborús jeleneteket játszanak el. A kicsiny versenyautók, tankok, játékfigurák talmi esztétikuma mintha előrevetítené a játékosságot és a humort az elfojtott traumákkal, a klasszikus művészeti referenciákat a popkultúra legbanálisabb rekvizitumaival elegyítő Kemény-műveket. Az amerikai burleszkeket idéző, szerepjátékokra épülő amatőr filmek arról tanúskodnak, hogy a fentiekben tárgyalt „pop-érzékenység” a művész legkorábbi tapasztalataiig vezethető vissza. A hatvanas években Kemény az amerikai pop-art alkotásaitól inspirálva mintha ezeket a gyermekkori élményeket dolgozta volna fel pop-művein. A pop csillogása sajátos kelet-közép-európai fénytörésben jelenik meg grafikáin, objektjein és festményein, azokon a műveken, amelyek nemcsak a korszak magyarországi vizuális kultúrájára voltak jelentős hatással, hanem a „nemzetközi pop” különleges példái közé is tartoznak.³²



Gyermekkori önarckép (1968)

© Kemény György | A művész jóvoltából



Kemény György négyéves korában Budapesten (1940)

Fotó: Kemény László

© Kemény György | A művész jóvoltából

¹ Pontus Hultén valósította meg az első pop-art-ra épülő múzeumi kiállítási programot Európában, Stockholmban, a Moderna Museet-ben; Peter Ludwig volt az egyik első és legkonzekvensőbb európai műgyűjtő, aki a pop-artra fókuszált; Ileana Sonnabend pedig galériásként futtatta fel a pop-artot a kontinensen. A témához még lásd: Ikegami, Hiroko: *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2010

² Rauschenberg nagydíjáról és az amerikai művészet, illetve a pop-art globális térhódításáról lásd Ikegami, Hiroko, 2010, i. m.

³ Pop etc., Museum des 20. Jahrhunderts, Bécs, 1964. szept. 19. – okt. 31.

⁴ Lásd erről: Kováts Gergely: Színes forradalom – Pop-art és pszichedelia a szocialista Budapest utcáin, *Artmagazin*, 2011/3, 46.

⁵ A „pop-effektusokkal” operáló plakátművészet a „keleti blokkban” nem példa nélküli. Gondoljunk a lengyel plakátiskola aranykorának alkotóira, Jan Lenicára, Henryk Tomaszewskire, Waldemar Świerzyre és főképp Roman Cieślewiczre, aki utóbb, párizsi emigrációja után az *Opus International* című újabaloldali szellemiségű művészeti lap grafikusaként alkotott emblemikus politikai tartalmú „pop-kompozíciókat”. A magyarországi szintén elsősorban Darvas Árpád harsány színű „pop-plakátjai” vethetők össze Kemény műveivel, ám szintén a tendenciához köthetők Görög Lajos, Máté András, Erneyei Sándor, Pecsénke József grafikái.

⁶ Perneczky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útja a magyar festészetben, in: *Képzőművészeti Almanach 1.*, Szabadi Judit szerk., Corvina, Budapest, 1969, 54.; a korszak plakátművészetével kapcsolatban lásd: Bakos Katalin: Édes élet: A plakát a modern világ jelképe, in: uő. *10 x 10 év az utcán. A magyar plakátmű-*

vészet története. 1890–1990, Corvina, Budapest, 2007, 130–141.

⁷ Erdély Miklós fotómozaikjai szintén sajátos példái annak, hogy egy a neoavangárdhoz tartozó művész megélhetési célból alkot kiemelkedő műveket „alkalmazott területen”, közel kerülve a pop-art esztétikájához is. vö. Boros Géza: Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai, *Artmagazin*, 2014/6, 28–36.

⁸ Frank János: Kemény György, in: uő: *Szóra bírt műtermek*, Magvető Kiadó, Budapest, 1975, 212–213. (eredeti közlés, *Élet és Irodalom*, 1968)

⁹ Nemcsak Andy Warhol, hanem a horvát Boris Bučan vagy a japán Keiichi Tanaami is, akik a tervezőgrafika és a plakátművészet felől fordultak a pop-art-hoz és a konceptualizmushoz köthető művészi eljárásokhoz is.

¹⁰ Lásd: Bakos 2007, i. m., 136., a téma tágabb kontextusához lásd: Zombori Mónika: A hippi mozgalom és a korszak underground művészete, in: *Magyar Híppik*, Benkő Zsuzsanna szerk., kat. Karton Galéria, Budapest, 2014, 10–33. (különösen: 13. skk.)

¹¹ Kováts, 2011, i. m., 46. skk.

¹² *Graphis*, 1970/november, 26. (Reprodukálva a III. Varsói Nemzetközi Plakátbiennálé háborúellenes plakátjai között.)

¹³ Ezúton köszönöm meg Katona Anikó és Várkonyi Ádám a „pop-plakátok” összegyűjtésében nyújtott segítségét (nemcsak Kemény, hanem más művészek vonatkozásában is).

¹⁴ Kemény György önálló kiállítása, Fészek Művészklub, Budapest, megnyílt: 1968. október 15.

¹⁵ Lásd Kemény nyilatkozatát: „A Fészek Klubban mutattam be először a pop-munkáimat. Megcsináltam például konzervdobozokból és gumicsövekből a *Laokoón-csoportot* és a *Konzervatív széket*. Kreáltam egy baromi színes kamuplasztikát a Mezőgazdasági

Vásárra almákból, körtékből, kistehénből.” Hemrik László: Csak a nagy kihívásoktól gerjedek be. Beszélgetés Kemény Györggyel, *Műértő*, 2006. május, elérhető: <http://hvg.hu/hvgmuerto/20060508kemenygyorgy> (utolsó letöltés: 2016. 06. 30.)

¹⁶ Kemény wallkyddal festett alkotásai a képregényszerű látványok Roy Lichtenstein-i értelmezését idézik meg, ugyanakkor összevethetők az amerikai pop-art megannyi Amerikán kívüli újragondolásával is, az izlandi–francia Erró képregény-parafrázisaival vagy a brazil Antonio Dias tárgy-applikációkkal kombinált festményeivel, amelyeket Kemény ekkoriban aligha ismerhetett.

¹⁷ Mihail Lifsic: *A konzervdoboz fenomenológiája*, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1968/4., 727–745.

¹⁸ Beke László: Beszélgetés Kemény Györggyel, 1968. október 24., kézirat, 5–6. (Köszönöm Kemény Györgynek, hogy rendelkezésemre bocsátotta a beszélgetés gépiratát.)

¹⁹ Beke 1968, i. m., 7.

²⁰ Beke 1968, i. m., 6.

²¹ Kemény György e-mailje Fehér Dávidnak 2013. 02. 25.

²² „I am György Kemény. Live in Budapest as a graphic designer. I work like everybody does. Thirty years ago I was a jewish boy of nine. My parents put me to an asylum, to keep my life saved. There I was once shot at, but the bullet missed to kill me. Next I was taken to a mass execution at the river Danube, but an air raid dispersed my were to be murderers. When liberation came, I weighted 34 pounds. My mother still starts crying, when remembering all this. Today I live in Budapest, I am a graphic designer, work like everybody else.” – A mű megjelent: *Graphis*, 1975/november, 213.

²³ Kemény műveit a zsidó identitás és a holokauszt-emlékezet kontextusában korábban a Véri

Dániel által rendezett *Holokauszt és művészet: magyar történetek (1945–1989)* című kiállítás vizsgálta (Magyar Intézet, Párizs, 2014. április 10. – május 24.). Kemény művét a pop-art (és Altorjai) összefüggésében korábban magam is érintettem: Dávid Fehér: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary, in: *International Pop*, Darsie Alexander – Bartholomew Ryan eds., kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2015, 142. A zsidó identitás és a holokauszt a pop-artot is megidéző tematizálása regionális kontextusban – a szintén holokauszt-túlélő, Alina Szapocznikow alkotásaival vethető össze, elsősorban a műgyantával leöntött archív felvételekre épülő plasztikákkal (*Souvenir I.*, 1971; *Grande Tumeur I.*, 1969).

²⁴ Érdekes egybeesés, hogy épp a márkajelzés nélküli warholi konzervdoboz vált a tallinni Soup '69 művész-csoport emblémájává is, amely szintén a pop-art lokális újragondolását kísérte meg 1969-ben egy programadó kiállításon. Vö. Sirje Helme: *Popkunst Forever. Estonian Pop Art at the Turn of the 1960s and 1970s*, Eesti Kunstimuseum, KUMU, Tallinn, 2010

²⁵ A periodizációhoz lásd például az utóbbi időszak egyik legnagyobb pop-art kiállítását és katalógusát: Walter Guadagnini ed., *Pop Art 1956–1968*, kat. Scuderie del Quirinale, Roma, Silvana Editoriale, Milano, 2007

²⁶ A Szekő történetét lásd részletesen: Kőszeg Ferenc: K. története – Secco, *Magyar Narancs*, XXI évf., 45. szám, 2009. november 15.; Kőszeg Ferenc: Secco, elérhető: http://www.budapest100.hu/content/_common/attachments/kf_secco_anno1914.pdf (utolsó letöltés: 2016. 07. 01.); lásd még: Székely Katalin: Egy este a Lukács Archívumban. Lukács György és a kortárs képzőművészet II., *Művészettörténeti Értesítő*, 61. évf. 2. szám, 2012, 211–213.

²⁷ A Szekő tehát nemcsak a pop-arthoz fűződő (hozzávetőleg 1968–69-ig „virágzó”) magyarországi tendenciák vonatkozásában vizsgálható, hanem stílári és motivikus szempontból olyan politikai érdeklődésű „pop”-művészekkel is összeolvasható, mint Erró, Öyvind Fahlström, az Equipo Crónica vagy akár a japán Keichii Tanaami. Szintén sajátos analógiának tekinthető a havannai Cuba Colectiva Mural (1967), amely a mexikói murális festészet hagyományait folytatva tematizál politikai kérdéseket, a pop-artot idéző stílusjegyekkel, több kéz kollektív teljesítményeként.

²⁸ Erről lásd: Walter rasskamp: *Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2004

²⁹ Szintén ebben a kontextusban tárgyalhatók az Illés együttes ekkori lemezborítói – pl. az *Illések és pofonok* című 1969-es album Szyksznian Wanda által tervezett tasakja.

³⁰ *Az utolsó vacsora*. Kemény György kiállítása a Dorottya utcai Kiállítóteremben, Dorottya Galéria, Budapest, 1982. november 19. – december 19.

³¹ Erről lásd: Fehér Dávid: Ugrás a képzőművészetbe (Kemény György), *Artmagazin Online*, 2016. június 16., elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/ugras_a_kepzoenbe_3292.html?pageid=86

³² Az utóbbi évek legfontosabb művészettörténeti dilemmái közé tartozik a pop-art fogalmának nemzetközi kiterjesztése egy posztkolonialista szellemiségű,

plurális elbeszélés jegyében. A pop-art hagyományos, brit és amerikai terminusát ebben a kontextusban felváltja a „nemzetközi pop” és a „globális pop” kirotosodó ernyőfogalma. Mikképp vált nemzetközivé a pop-art, hogyan reagáltak a „periferikus” színterek művészei a „pop-jelenségekre”? Mennyiben tekinthetők pop-artnak azok a pop formakészletét megidéző alkotások, amelyek nem egy nyugati típusú fogyasztói társadalomban keletkeztek? Létezett-e egyáltalán pop-art az információ- és szabadsághiányos „keleti blokkban”? Termékeny kiindulópont lehet a kérdések megválaszolásához, ha a pop-arttal asszociálható képzőművészeti jelenségeket a különböző lokális színterek vizuális kultúrájának összefüggésében vizsgáljuk. David Crowley és Jane Pavitt egy úttörő kiállítás címében a *Cold War Modern* kifejezést használva elemzi az 1945 és 1970 közötti design jelenségeit, és mintha ehhez a gondolatmenethez kapcsolódna Ljiljana Kolečnik, amikor egy hasonló léptékű tárlat keretei között vizsgálja a „szocializmus és a modernitás”, a művészet, a kultúra és a politika viszonyát a „hosszú hatvanas évek” jugoszláv vizuális kultúrájának kontextusában. Mindkét kiállítás kulcstémái közé tartozik a hidegháború korszakának plakátművészete, az a terület, amely természetéből adódóan a legközelebb kerülhetett a „nyugati” pop-art, illetve a pszichedelikus karakterű „hippi modernizmus” formavilágához. Hiszen a pop-art kiindulópontja a képregények és a formatervezett árucikkek „plakatív” képiségének kiemelése, felnagyítása és képzőművészeti alakítása, aminek nyomán elmosódni látszanak a „magas” és az „alkalmazott” művészet közötti önkényes határvonalak is. A témához kapcsolódóan lásd: *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis, 2015. április 11. – augusztus 29. (kurátor: Darsie Alexander és Bartholomew Ryan); *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 2015. szeptember 17. – 2016. január 24. (kurátor: Jessica Morgan és Flavia Frigeri), illetve lásd a kiállítások katalógusait: Darsie Alexander – Bartholomew Ryan (eds.): *International Pop*, kat. Walker Art Center, Minneapolis, 2015; Jessica Morgan – Flavia Frigeri (eds.): *The World Goes Pop*, kat. Tate Modern, London, 2015, a „globális” horizontú pop-kiállítások kapcsán felmerülő kérdésekről lásd még: Fehér Dávid: Pop volt, pop nem volt (*The World Goes Pop*), *Élet és Irodalom*, 2015. december 18., 18.; David Joselit: „International Pop” and „The World Goes Pop”, *Artforum*, January 2016, 230–231.; Fehér Dávid: „A pop-kérdés”. Pop-art és Kelet-Közép-Európa, in: Timár Katalin (szerk.): *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, kat. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015, 116–129.; a téma egyik első felvetése: Keserű Katalin: *Variációk a pop art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990*, kat. Ernst Múzeum, Új Művészet Kiadó, 1993; David Crowley – Jane Pavitt (eds.): *Cold War Modern. Design 1945–1970*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008; lásd még: David Crowley: *Posters of the Cold War*, V&A Publishing, Victoria and Albert Museum, London, 2008; Ljiljana Kolečnik (ed.): *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974*, kat. MSU, Zagreb, 2012. A kötetben lásd különösen Dejan Kršić *Graphic Design and Visual Communications 1950–1975* című tanulmányát (181–247.).

Tranzit BISTRO

.....

**AZ ALIBI FILMLUBBAN
SEGÍTÜNK MEGSZERVEZNI
KEDVENC FILMED VETÍTÉSÉT
A TRANZIT TERASZÁN**

**HÍVD EL A HAVEROKAT
EGY LAZA,
FILMNÉZŐS ESTÉRE!**

PROJEKTOR

**VEZETÉK NÉLKÜLI
FEJHALLGATÓ**

SÜTI

KÁVÉ

**PATTOGATOTT
KUKORICA**

SÖR...

**TE MELYIK FILMET NÉZNÉD
MEG ÚJRA?**

ZELIG?

ÉDES ÉLET?

NAGYÍTÁS?

ZABRISKIE-POINT?

PSYCHÉ?

BETTY BLUE?

PROSPERO KÖNYVEI?

A DOLGOK ÁLLÁSA?

.....

**ARTCAFÉ • ÉTTEREM
TERASZ • MOZI**

HÁTÚSZÁS KÖZBEN IS SZOKTAM FEJBEN FESTENI...

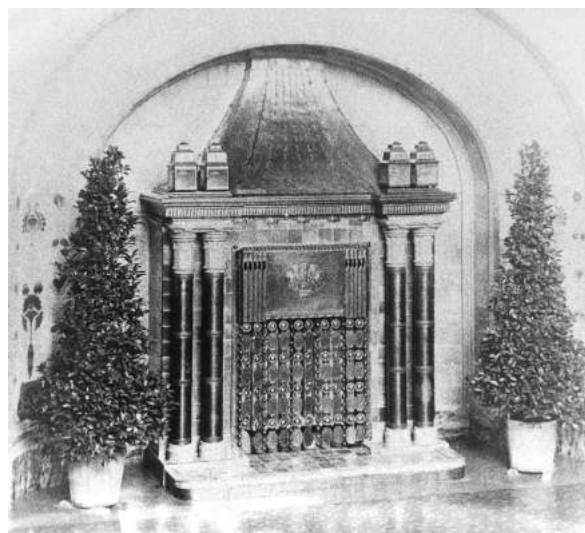
Interjú Zoltán Mária Flórával

Mayer Marianna



Zoltán Mária Flóra
Fotó: Szabó Bernadett

Művészi megújulás és felszabadulás 77 évesen egy, az avignoni-pápai lakosztály köpadlójának részletét mutató képeslap hatására. Újrakezdések, megtorpanások és kiteljesedés – 20. században indult 21. századi magyar női művészsors.



A képek forrása: *Magyar Építőművészet* 1913 (XI. évfolyam) 2. szám
a fotókat Székács Imre készítette

A Városligeti fasor 31. szám alatti Székács-villát a szecesszió lechneri-népies vonulatát képviselő Sebestyén Artúr tervezte 1909–10-ben. „A villa különlegességének számít bejáratának díszrácsa a zsidó szimbólumokkal és az art decohoz közelítő gyönyörű, életfa motívumú kerítése. A palotát idéző hatalmas belső terek, a színes üvegkupolával fedett bejáratú tér, a hatalmas, négyzetes hallból indított lépcső minden részletében megjelenik a Zsolnay-kerámia, a színes és a maratott üveg.” Az üveglakokat Róth Miksa, a hall megsemmisült kandallóját Andreetti Károly készítette. A hallban tartották 1935-ben Zoltán Mária Flóra szüleinek esküvőjét.

Mayer Marianna:

Gyerekként mindig szerettem a rajzórát, azonban amikor nem egy beállított csendéletet, egy portrét kellett rajzolni, festeni, hanem azt mondta a tanár, hogy most mindenki azt rajzol, fest, amit akar, akkor sokáig meredtem tanácstalanul az üres papírra. Beállt a „horror vacui”, megijesztett a rengeteg lehetőség; lehet, ezek az élmények is hozzájárultak ahhoz, hogy ne alkotóként, hanem művészettörténészként legyek egy olyan világ közelében, amelyben az alkotói fantázia folyamatosan elkápráztat, szórakoztat szellemességével, és kiemeli a hétköznapi praktikus gondolkodásnak monotonitását. Mindig csodáltam a művészeket; ahogy képesek kreatív energiáikat évtizedeken keresztül mindig új feladatokra, megoldásokra mozgósítani. Az alkotás egyfajta rítus, speciális napi rendszeres tevékenység számodra?

Zoltán Mária Flóra: Nem rítus. Az értelme a napjaimnak. De ezt csak visszanézve tudom. Két, három vagy négy órát festek naponta, csak erre összpontosítva. A festék fölrakása, mint gesztus, három fázisból áll: van eleje, közepe, vége. Csak előtte szabad gondolkodni, közben nem: akkor elrontom. (Nagyon örültem, mikor nemrég egy Kurtág-interjúban azt olvastam, hogy „Nem szoktam gondolkodni munka közben”.) A folyamat a szerelemhez hasonlít: vágy és beteljesülés. Ezt Rózsa Gyulának mondtam 1970-ben, első kiállításomon, mikor a *Passió* című képem keletkezéséről kérdezett.

A festőnek korlátlan a szabadsága, ha tudatában van, ha nem. Ezzel szembesülni félelme-

tes, hiszen az, hogy hova teszem az ecsetet, vagy a festőkést, vagy akár az ujjaimat (mert kézzel is szoktam festeni) – azt a pontot a végtelen számú lehetőségből akkor, abban a másodpercben kell kiválasztanom. A mámoros érzés, ami a folyamatot kíséri, a kötéltes élet-halál fölötti lebegését könnyíti meg. Hogy átérek a másik oldalra, hogy ne zuhanjak a mélybe. Ez a metafora a kép sikere vagy kudarca.

Az, hogy mikor jó a kép, mikor nem, az a másik halálos kockázat. Ezt egyedül én tudhatom, mert ha másra hagyatkozom, legjobb esetben jó epigon vagyok. A megcsinált képnek tehát egyedül én lehetek az első felelős bírálója. És ahhoz, hogy ezt nyugodt szívvel tudom most már vállalni, hogy bizonyosan tudom és érzem, nos, ehhez egy élet kellett.

Egyébként hátúszás közben is szoktam fejben festeni, gyorsúszás közben nem tudok.

Apai ágon a család több generáción keresztül orvosokból állt egészen a 19. sz. közepéig. Apád briliáns tudós, orvosprofesszor, akit csak azért nem neveztek ki a klinika élére, mert életbe léptek a zsidótörvények. Anyai felmenőid művelt nagypolgárai között felsőházi képviselő, bankigazgató, földbirtokos egyaránt volt, műkincsek, festmények tartoztak a fadori villák berendezéséhez. A család sosem volt vallásos, de szüleid házasságkötésükkor, 1935-ben felvették a református vallást, mert azt hitték, így könnyebb lesz az életük. Soha senkinek sem egyszerű az élete, de a te generációdnak, s benne neked külön is nagyon kemény, sorsfordító idők jutottak, pedig születésedkor a körülmények éppen hogy ideálisnak tűntek.

Bizony. Én az Andrássy útra, egy Opera melletti házba születtem. Életem első, felhőtlenül boldog négy évéből kettőre már nem emlékezhetem, de így is annyi útravalót kaptam, hogy még most is töltökezem belőle. Azért csak négy év, mert akkor meghalt a húgocskám, azután meg jöttek a háborús évek. Ebből eleinte csak azt érzékeltem, hogy ’44 nyarán három nap alatt kellett kiköltöznünk a lakásunkból. Idejöttünk a fadori villába, amit csillagos házzá nyilvánítottak, itt lakott az anyai nagyszüleim családja, akik ezt építették. Édesapámat három híres egyetemre is hívták – Bazel, Stockholm, Los Angeles –, de ő nem akarta itt hagyni idős szüleit, a klinikát meg a betegeit, akik rajongva szerették. Elrejtőzni sem volt hajlandó, hogy ne hozzon veszélyt azokra, akik rejtegetnék. Egy októberi napon vitték el, soha többé nem láttuk, Mauthausenban halt meg. Hétéves voltam ekkor.

Mi úgy éltük túl, hogy amikor jött egy nyilas razzia, nagymamám testvére, Maaka tudott itt a fadori házban egy dísztoronyt, ahová csak ő ismerte a feljárást, ott bújtunk el. Utána apám műtősnőjéhez, Ilonához mentünk a Horánszky utcába. Ekkor anyámat is elvitték, egyszer megszökött a sorból, másodszor meg az Ilona férje, aki leszerelt csendőr volt, kihozta a Mosonyi utcai csendőrlaktanyából, ma is őrzöm a szabadulási céduláját. Engem közben a karmeliták Maglódi úti kolostorába vittek, ahol a kedvesnővérek az életükkel játszottak: a hatvan zárda növendékkel hazaküldték, és a helyükre hatvan kis üldözött gyereket vettek oda. Soha nem tudtam megköszönni nekik az életemet, mert a háború után széttávoztak őket. Télen ért a felszabadulás, anyukám egy szánkón húzott haza Kőbányáról a szanaszét heverő holttestek között úgy, hogy testével igyekezett eltakarni előlem az úton-útfélen heverő hullák látványát.



Családi archívum

„A Packard volt a család elegáns autója, jobb oldalon az egyenruhás sofőrrel, Jánossal, aki később elesett a Don-kanyarban. A kép 1923 körül készülhetett, a nagyszüleim láthatóak rajta, balra Nagymama két testvére, a sárhányón Édesanyám kishúga ül.”

Idejöttünk, vissza a fasori házba, ahol ekkor már csak Maakát találtuk, mindenki más elmenekült, meghalt vagy elvitték. A házat bombatalálat érte, a kert végében még évekig egy nagy kráter volt, az ablakok kitörték, a lakásban is hó volt meg egy lótetem. Próbáltunk rendet rakni, újságpapírral tömtük ki a betört ablakok réseit, reménykedtünk, de tavasszal megtudtuk, hogy apámat megölték. A klinikán is várták még két évig, csak azután nevezték ki a helyére Germán Tibort, Bajor Gizi férjét.

Mikor a háborúból kimászva itt maradtam a családom és az országom romjai között – mikor eszmélni kellett – féltem, és unatkoztam. Mire ez az egész?

A család festményeit, ezüstjeit, értékeit a „felszabadító” szovjet katonák teherautóra pakolták, néztük, ahogy viszik a Koszta-, Mednyánszky-, Rippl-Rónai-festményeket. 1950-ben elvették a család bérházát az Aréna és az Ajtósi Dürer sarkán, a Szabadság téren álló patikát. Hogy éltünk? Édesanyám nyelveket tudott, hivatalnokként elhelyezkedve nyugdíjba menetelig először eltartott, majd segített minket.

Elszegényedve, örökre sérülten, de túlélünk egy rendszert, majd jött egy másik, amelyikbe osztályidegenként szintén nem passzoltam bele: „Zotyókám, nem adhatok neked kitűnőt, mert nem vagy munkásszármazású” – mondta Eszti néni, az általános iskolai osztályfőnököm.

A borzalmas ötvenes évek rákosista általános gimnáziumából elmenekültem a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumba, ami akkor egy sziget volt. Sok gyerek szeret rajzolni, csak én „úgy” maradtam. Boldogan, sikeresen festettem és rajzoltam, rajzversenyeket nyertem. Az egyetemre – akkor főiskolára – nem vettek föl. Máig sem tudom, hogy miért, talán a származásom nem volt megfelelő. 1956-ot írtunk. A prágai Képzőművészeti Akadémiára hatalmas gaudiummal vettek föl, ösztöndíjat, kollégiumot biztosítottak két éven keresztül. A prágai évek után Domanovszky fölvelt harmadévesnek, és így végeztem évvessztés nélkül 1962-ben itthon. Prágából hazahoztam hat nagyon jól sikerült képeimet. Egy szép napon kiderült, hogy ezeket

itt a főiskolán ellopták, kellett az alapanyag, amire ráfesthettek. Ez annyira megviselt, hogy egy év halasztást kértem.

A diplomaév után férjhez mentem kollégámhoz, Novák András festőművészhez, és ahelyett hogy a művészkariéremet építgettem volna, ahogy azt kitűnő évfolyamtársaim, Klimó, Maurer, Nádler, Birkás, Bak, Kemény tették, családot alapítottunk.

Ekkortájt festett képeim természetelvűek, nem tudtam arról, ami Nyugat-Európában történt, pláne a tengerentúlon, nem hallottam az absztrakt expresszionizmusról sem. Bálint Endrét, Lossonczy Tamást ismertem, voltam Ország Lilinél, nagy tisztelettel jártam Mancikához¹. A főiskolás évek alatt tolmácskodtam, mert tudtam csehül meg angolul, nyáron szállodában mosogattam, nevelőnek mentem a Münich Ferenc gyermekotthonba, Bandi konzervgyárba járt dolgozni. A szakmánkba vágó munkát a plakátjavítás jelentette meg üzemi plakátok festése: Függő teher alá ne állj!, Dohányozni tilos!... meg ilyesmit. Nagyon szegényen éltünk, az ún. „hetizsúrire” festettünk. Édesanyámnak volt egyedül rendszeres jövedelme, és jöttek a gyerekek, 1964-ben Andris, 1965-ben Zsófi.

1966-ban mehettünk először a kecskeméti művésztelepre – az maga volt a boldogság! Újra kezdtem dolgozni, itt festettem az első kiállításom anyagát.

Itt lépett be a művészi életembe Frank János 1969–70-ben, ő volt az, aki minden akadályt leküzdve létrehozta első kiállításomat a Fényes Adolf Teremben. Ezt írta:

„Első kiállítása ez a fiatal művésznek, (...) bemutatkozó tárlatnál azonban ritka dolog az ilyen önállóság, szuverenitás, mint a ZMF-é. Nem kötődik mesterekhez, iskolákhoz, saját festői világot teremtett magának.”

És 1993-ban: „ZMF megteremtette a maga posztmodernjét, amikor ez a tendencia még meg sem született.” (Novás Zsófia: *Flóra*, 1993)

Nagyon nagy siker volt, és én azt hittem,

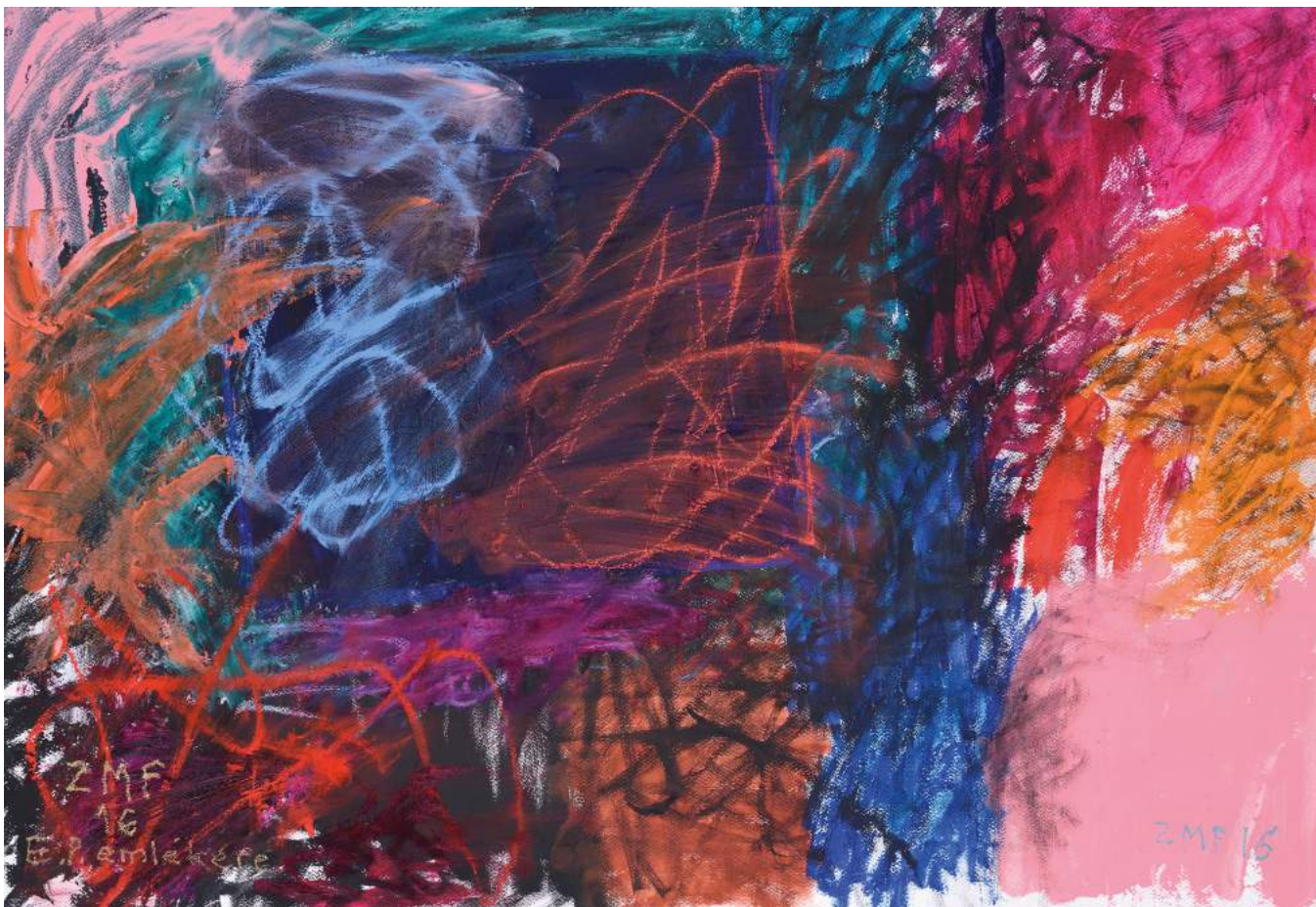
hogy ezután ez mindig így lesz, több képeimet is eladtam, külön költözhattunk az egymásba nyíló kétszobás lakásból. Addigra lassan véget ért a házasságunk, egyedül maradtam a gyerekekkel, szó szerint egy fillér jövedelem nélkül. Rettenetes nehezen éltünk.

Hogy kimentsem magunkat a szegénységből, a szocializmusból és mindabból, amit át kellett élnünk – és még ezután kell majd –, 1973-ban férjhez mentem egy svéd férfihoz, és kiköltöztem a gyerekekkel. Kiállításom is volt Stockholmban, ahol ugyancsak nagyon nagy sikert arattam a képeimmel. De látva a sikert, kapzsiságból, mohóságból a tudtom nélkül olyan árakat szabtak, mintha Picassók lettek volna, így senki sem vett. De így legalább megmaradtak a kezdeti, fontos munkáim. Nagy csalódás volt az a fél év, szinte hazaszöktünk, anyagilag, lelkiileg kizsákmányolva, nagyon megviselt, tíz évig nem tudtam festeni utána, létezni is nehezen.

1984-ben tértem vissza az életbe. 1997-ben pedig, édesanyám halála után sikerült visszaköltöznöm ebbe a lakásba, itt van a műtermem, a hazatérés a gyökereimhez megnyugvást és biztonságérzetet adott. A margitszigeti Thermál Szállóban jelentkeztem újra kiállítással, de a szakma addigra elfelejtett, csak az első próbálkozásom volt sok év után, jeladás, hogy létezem, dolgozom.

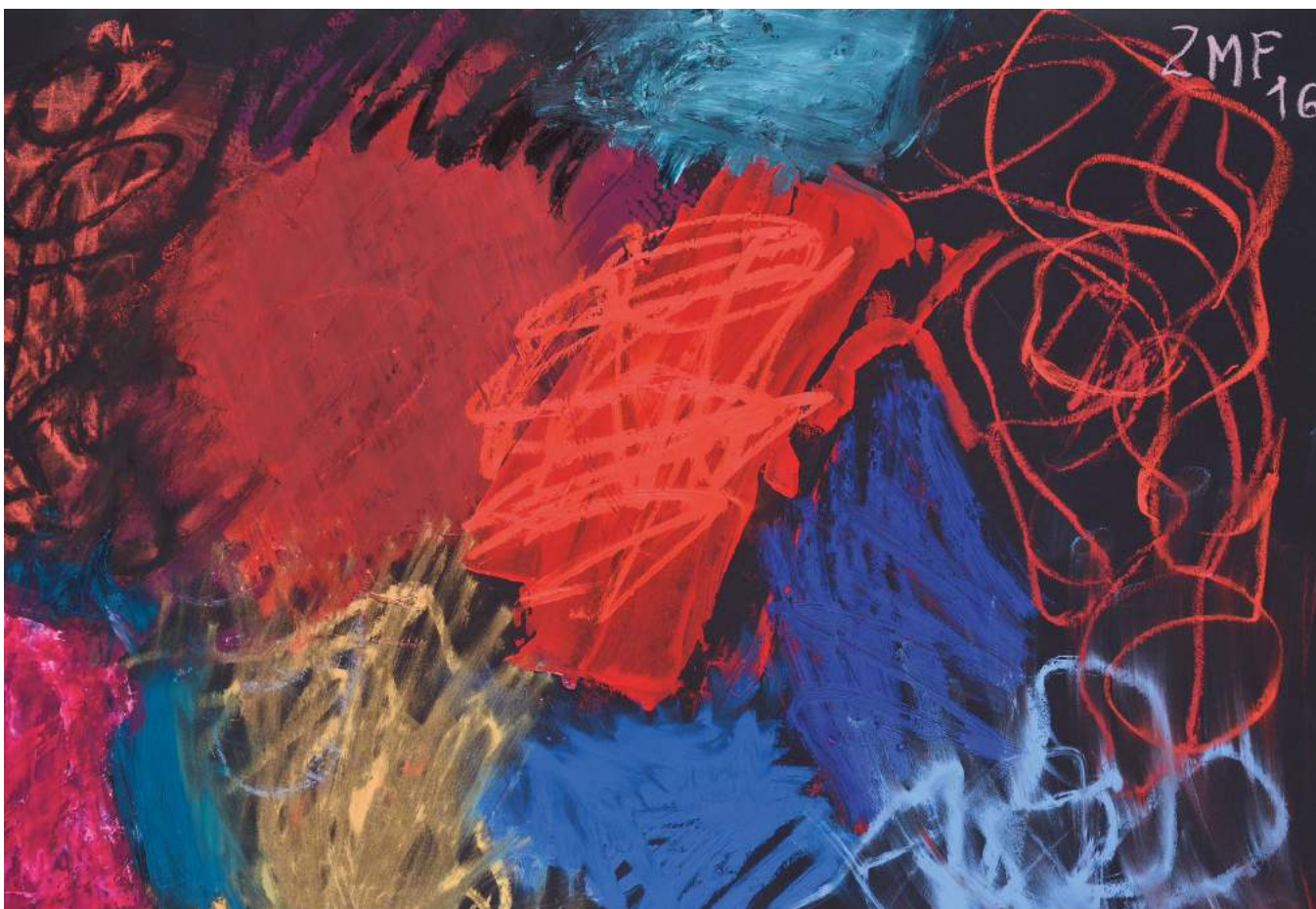
Hiába, kiesett több évtized, és a korszak már a tranzavantgárd, az új szenzibilizáció elöretöréséről szólt. Neked itthon mondhatjuk, hogy nem volt „előéleted”, nem tartoztál csoportokhoz, trendekhez, nem számítottál ifjú pályakezdőnek, sem ismert középgenerációs művésznek. A művészeket tömörítő MAOE, a Képzőművészek Szövetsége egyre súlytalanabb szervezetekké lettek, az általuk szervezett kiállítások nem hozták lázba a szakmát, a Műcsarnok igazgatói a '80-as évektől folyamatosan megpróbálták kitérni a szalon jellegű tárlataik programba illesztése elől.

1 (Anna Margit)



Zoltán Mária Flóra: *E. P. emlékére*, 2016

Fotó: Rosta József



Zoltán Mária Flóra: *Avignoni kövek*, 2016

Fotó: Rosta József



Zoltán Mária Flóra műtermében, 1971–72 k.,
családi archívum



Zoltán Mária Flóra: *Avignoni kőlapok*, 13, 2015, akril, olajpasztell
Fotó: Rosta József



Kőpadló részlete az avignoni
pápai rezidenciából
© Artmagazin



Zoltán Mária Flóra: *Arany*, 2014,
akril, olajpasztell
Fotó: Rosta József



Zoltán Mária Flóra: *Arany*, 2014,
akril, olajpasztell
Fotó: Rosta József

Egyéni, magányos utat kellett bejárnod, ekkor kellett fölépítened magad, és közben senkire sem támaszkodhattál. Mi jellemzi ekkortól a műveidet?

Megpróbáltam eszköztelenebbül festeni, viszonylag nagy méretekben azonos témákat, motívumokat dolgoztam fel többször is. Például Geertgen tot Sint Jans *Keresztelő Szent János a pusztában* című képe 1990-től kezdve évtizedeken át inspirált. Passauban rendezhettem ebből egy szép kiállítást, amit a Svédországban élő fiam tett lehetővé. A 15. századi, valószínűleg árva gyerekként a szerzetesekhez került holland festő, akinek még neve sincs, úgy hívják: „A kis Gert, aki a Johannitáknál lakott”, személyes sorsa is hatással volt rám, a saját háború alatti életem miatt is.

1993-ban megjelent első albumomban a lányom, Zsófi írta az alábbiakat: „ZMF Budapesten született gazdag és művelt nagypolgári családban. Hogy festő lett, amolyan Buddenbrook-választás. De női, és tragikusan kelet-európai Buddenbrook. A háború után következő abszurd tragikomédia nyomasztó forgatagában tehát eléggé magányos és különleges szereplő: az elveszni látszó európai polgári műveltség által formált tudattal – amihez a kifinomultság és védettség érzete is hozzátartozott, de amelynek éppen e védettség-érzete szenvedett halálos sebet és rendült meg visszavonhatatlanul – szemlélte és dolgozta fel a körülötte szinte felfoghatatlanul megváltozott világot. (...) És semmi sem lehet fogékonyabb a posztmodernre, mint ez a megtépzott, megrendített,

saját magával szembefordult, a világot és a saját ellentmondásosságát skizofrén módon tisztán látó tudat.”

„Ekkor válik a cirkusz, a clown, a ló, s mindezzel a játékoság mélyén húzódó, azt ellenpontosító és elválaszthatatlanul kísérő szomorúság központi motívummá.” „Az objektetek drapériából, törekeny, millió szálból álló dróthálóból, gyöngyből, poliészterből (...) ebbe a közegbe emelve újra csak paradox jelentést nyernek: a gondos, klasszikus szépségű megformálás ilyen anyagok esetében ironikus kérdéssé formálja a szakmai tökély kíváncsalmát, s ezzel megint a hiábavalóság mindennek mélyén húzódó szomorúságát sugallja.”

2013-ig készült festményeiden folyamatosan érezni azt a dilemmát, belső küzdelmet, hogy – bár nem könnyen, de megfejthető figurális jeleneteket vittél vászonra, ugyanakkor a jeleneteket körülölelő térben nonfiguratív festői megoldásokkal dolgoztál, faktúrák, színmezők, gesztusszerű ecsetvonások uralták a vászon nagy részét. A kompozíciók mindig síkszerűek, nem érzékeltetnek teret, a figurák a kavargó expresszív felület különböző pontjain tűnnek fel, de sem a méreteikkel, sem az elhelyezkedésükkel nem hangsúlyoztad a szerepük jelentőségét. Mintha nem tudtad volna eldönteni, hogy a szürreális jelenetek expresszív megfestése domináljon vagy az absztrakt felületek faktúrái egyazon képen belül. Az utóbbi három évben

készült munkákban viszont radikálisan váltottál, egy új, dinamikus, gátlások nélküli festői világ nyílt meg. Meditatív, mint Mark Rothko, szabadon szárnyaló, mint Cy Twombly lendületes, kavargó vonalai, a korábbi komor, sötét színek kivilágosodtak, frissek, energikusak, mint Helen Frankenthaler kompozíciói.

Avignonban vettem egy képeslapot még a '80-as években a pápai palota hálósobájának kőpadlójáról. Elraktam, és amikor sok évvel később, 2013-ban a kezembe került, beindította a fantáziámat. Úgy éreztem, életem végéig tudnék csakis ezzel foglalkozni. Elkezdtem ezeket a kőlap-variációkat csinálni, és eltűntek a korábbi görcsök, bizonytalanságok. Nem csupán színek és formák egymáshoz való viszonya, hanem az emberi érzelmek kifejezése is érdekelt. Úgy áll össze egy-egy kompozíció, hogy szinte nem is gondolkodom, amikor a festőként belemerítem vagy az olajkrétát kiválasztom és az üveglapról felemelve a képig viszem. A kitálalás és a megvalósítás között belső szabadság tölt el, a tevékenység maga, mint a levegővétel felszabadít. A műteremben csend van. Hallom a Máté-passiót: „Welt, geh aus, lass Jesum ein”. Nagyon örülök, ha Rothkót említik velem kapcsolatban. Soha nem voltam ilyen boldog, de az ő boldogtalanságát is sajátomnak érzem.

Nagyon hálás vagyok a szüleimnek a génjeimért, hogy még egészséges vagyok. Megpróbálom ezt minél tovább megőrizni, ezért járok rendszeresen úszni. Jövőre leszek nyolcvanéves.



2016
október
07-23

CAFe BUDAPEST
KORTÁRS
MŰVÉSZETI
FESZTIVÁL

Töltsd
fel magad!

SENA
HIROMI

YELLOWJACKETS
BUDAPEST RITMO

ART MARKET BUDAPEST
CATCH-POP STRING-STRONG

WINTERGATAN

CLOUD THEATRE

INFUSION TRIO

KOOP OSCAR ORCHESTRA

TAO DANCE THEATER

YANN TIERSEN

MALADYPE SZÍNHÁZ

PLAID

BELEM

További információ:
+36 1 555 3300
+36 1 269 0470

www.cafebudapestfest.hu



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



BUDAPEST

MAGYARORSZÁG
Minden állampolgárral
1000 leccsel



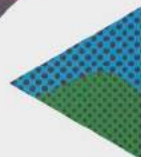
nka

acb

Art
Market
2016,
G 201

**Bak Imre
Batykó Róbert
Braun András
Farkas Gábor
Fekete Balázs
Ferenczi Róbert
Ficzek Ferenc
Kendell Geers
Gerhes Gábor
Halász Károly
Károlyi Zsigmond
Kis Róka Csaba
Komoróczy Tamás
Lantos Ferenc
Mátrai Erik
Pinczehelyi Sándor
Ravasz András
Roskó Gábor
Tilo Schulz
Szarka Péter
Tarr Hajnalka
Tót Endre
Uglár Csaba
Várnai Gyula
Vető János NahTe**





BUDAPEST
POSTER
GALLERY

3. PLAKÁTÁRVERÉS

2016.09.30. 17:00

BUDAPESTPOSTER.COM



Bodoni Zsolt

Forest

A R + + E x +

B U D A P E S T +

Megtekinthető:
2016. szeptember 10-30.

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

Nyitvatartás:
Kedd-Péntek 12.00-18.00

info@artplustextbudapest.hu
www.artplustextbudapest.com

Bodoni Zsolt
The HC case no 1
2016
acrylic on canvas
195 x 345 cm

A BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
AZ ÁTRIUM FILM-SZÍNHÁZBAN
MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®

SZÖVEG: JEFFREY LANE | ZENE ÉS DALSZÖVEGEK: DAVID YAZBEK
MAGYAR SZÖVEG- ÉS DALSZÖVEGÍRÓ: VARRÓ DÁNIEL
PEDRO ALMODÓVAR FILMJE ALAPJÁN

NŐK AZ IDEGÖSSZEOMLÁS SZÉLÉN MUSICAL

AZ EREDETI BROADWAY PRODUKCIÓT
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 MUNDI Színházi és Irodalmi Ügynökség által kötött
különleges megállapodás teszi lehetővé.
A produkció jogosított előadási anyagát az MTI biztosította.
421 West 54th Street, New York, New York 10019 Tel.: (1) 212 541 4684 Fax: (1) 212 397 4684
www.mtishows.com

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

Superbrands
QUFET

fidelió
RIDIKÜL

JEGY • HU
szinhaz.hu
Magyar Színházi Portál

klasszik
rádió
MBI MAGYAR BRANDS 2015



SZÍNES KEDVEZMÉNYEK KEDVENC HELYEIN!



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

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

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

* Az áruspédányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

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

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCSS

ART MARKET 2016 BUDAPEST

(1) 239 0007
info@artmarketbudapest.hu
www.artmarketbudapest.hu
www.facebook.com/ArtMarketBudapest

KÉPZŐMŰVÉSZET 6.000 NÉGYZETMÉTEREN | KELET-EURÓPA VEZETŐ, MAGYARORSZÁG EGYETLEN KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁRA | TÖBB MINT 20 ORSZÁG 100 KIÁLLÍTÓJA | 500 MŰVÉSZ, TÖBB EZER MŰTÁRGY | KÖZEL 30.000 LÁTOGATÓ | KÜLTÉRI SZOBORPARK | ART PHOTO BUDAPEST – FOTÓMŰVÉSZETI SEKCIÓ, KÖZÉP- ÉS KELET-EURÓPA EGYEDÜLI NEMZETKÖZI FOTÓVÁSÁRA | INGYENES TÁRLATVEZETÉSEK ÉS MÚZEUM-PEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSOK | SZAKMAI PROGRAMOK: SZTÁRMŰVÉSZEK, NEMZETKÖZI SZAKEMBEREK, GYŰJTŐK, GALÉRIÁSOK | KIEGÉSZÍTŐ PROGRAMOK: DIVAT, ZENE, PERFORMANSZOK...

ART MARKET BUDAPEST NEMZETKÖZI KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

2016. OKTÓBER 13-16.
MILLENÁRIS, BUDAPEST

CSÜTÖRTÖK 11.00–20.00 | PÉNTEK 11.00–22.00
SZOMBAT 11.00–20.00 | VASÁRNAP 11.00–20.00



B BRAUN
SHARING EXPERTISE

Deloitte

group
v-m

CAFE BUDAPEST
KÖZNEVELÉSI ÉS KULTURÁLIS KÖZÖSSÉG

SZABANCSJÁRÓ ZRT.

BUDAPEST
A FINE ARTS MARKET

nka
Nemzeti Kulturális Alap

ELLE

fidelio

HÁROM SZÍN: KÉK

Iparművészeti Múzeum, Színekre hangolva 2016. december 31-ig



A statisztikák szerint a kék a legkedveltebb szín, ami nem is csoda, ha végiggondoljuk ránk gyakorolt pozitív hatásait. A kék békét és nyugalmat áraszt, oldja a szorongást. Ha kék szín vesz körül, lelassul a pulzusunk, csökken a testhőmérsékletünk, kevesebbet eszünk, jobban alszunk. Mindezt együttesen talán nem tapasztaljuk meg a Színekre hangolva kiállítás kék termében, de annál többet megtudhatunk a kék szín forrásáról. A kínai porcelánok jellegzetes kékjét adó kobaltról, az arannyal vetekedő értékű ultramarinról, amit évszázadokkal ezelőtt csak Mária köpenyéhez használtak a festők, vagy hogy hogyan váltotta fel a festőcsülleget és indigót az első mesterséges színezék, a ragyogó berlini kék.



Óra talapzattal – a négy elem allegorikus alakjaival, talapzatán ún. hagymadekorrall, 1880 k., bronz és máz alatt kobalttal festett, máz felett színesen festett porcelán, öntött és mintázott elemekkel, 46 cm magas, Meisseni Porcelángyár, Iparművészeti Múzeum © Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Friedrich Krisztina

Miért pont a hagyma, ez a legkevésbé sem elegáns zöldség lett a meisseni porcelánok leghíresebb motívuma? A négy kis puttóval, valójában a négy elem allegorikus alakjával díszített állóóra ugyan korábban készült, mint a kék terem padlótól a mennyezetig érő tárolószekrényében bemutatott 12 személyes, impozáns étkezés, de mindegyiket ugyanaz a jellegzetes „Zwiebelmuster”, azaz hagymaminta díszíti. Az 1710-ben alapított meisseni volt az első keményporcelángyár Európában, amely az egzotikus, ám éppen ezért nehezen hozzáférhető és drága kínai porcelánt kiváltó edényeket készített. Nemcsak a tipikus kék kobaltmázát utánozták, de a kék-fehér étkezés és az óra alapmintája is keleties: a központi motívumot egy rügyező bambuszcszerje és egy virágzó krizantémát alkotja. A szegélyt díszítő virágok és gyümölcsök (barack, dinnye, gránátalma) közül a dinnyemotívum 1745 körül fokozatosan hagymafejé egyszerűsödött, illetve alakult át: a hagymaminta elnevezés tehát inkább csak egy félreértésnek köszönhető.

Kancsó – kutya alakú, 1700 k. Erdély, kobalt-oxiddal színezett, fúvott üveg, melegen feltett üvegfonalas díszítéssel, 23 cm hosszú, 18 cm magas, Iparművészeti Múzeum © Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Friedrich Krisztina

A kék színű üvegek seregszemléjén a türkiztől az égszínkéig, az áttetszőtől az opálos felületűig a kék minden árnyalatában pompáznak a poharak, dobozkák, üvegcsék. A bumfordi kiskutya formájú üvegtárgy első pillantásra hetvenes évekbeli lakásdíszítő kisplasztikának tűnt, de kiderült, hogy vagy négyszáz évvel korábban, német mintára Erdélyben készült úgynevezett tréfás üvegről van szó. A „Schnapshund” funkcionális tárgy: a kutya pálinkáskancsóként szolgál. Intenzív, már-már sötétlilába hajló kék színe azonban elűt a többnyire szintelen vagy halványzöld német rokonokétól. Az ókor óta ismert színezőanyag az üvegolvadékba kevert kobalt-oxid, ez adja a korai erdélyi kobaltüvegek jellegzetes égszínkék árnyalatát. A 17. század elején főként a kománai és a porumbáki üveghuták termékeként e kék üvegfajta lett a legelterjedtebb.

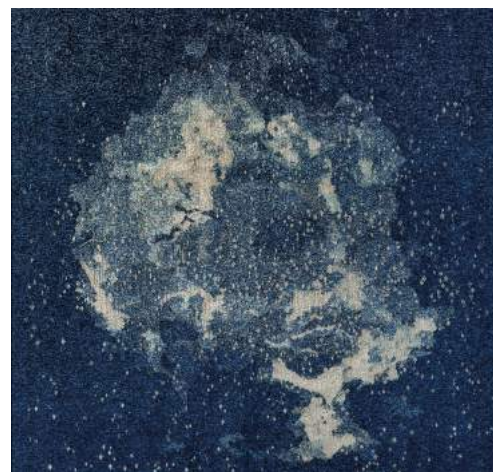


Női cipő, 18. sz. eleje, Ausztria (feltehetően), fémfonallal hímzett bőr, Iparművészeti Múzeum © Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Friedrich Krisztina

Merészen alávágott, úgynevezett barokk vagy francia sarok adja ennek a 18. századi csinos cipőnek jellegzetes, máig visszatérően divatos formáját. A (csaknem) lábfej közepére eső alátámasztás komoly egyensúlyérzékelt és odafigyelést követelt viselőjétől, amiről legfeljebb a hegyes orra kényszerített lábujjak sajgása terelhette el a figyelmet. A szalagcsokrokkal és csillogó fémszálal, domború hímzéssel díszített kék cipőhöz is járt valószínűleg egy akkortájt igen népszerű kiegészítő. A cipő anyagából készült pánttal fapapucsra emlékeztető alátétet erősítettek rá, amivel részben az utcai piszoktól kímélték meg a kényes portékát, részben stabilan alátámasztották a magas sarkat. A 18. századi viseletek és kiegészítők előszeretettel használták a kék szín minden árnyalatát, aminek az is oka lehetett, hogy a korábban alkalmazott növényi festőanyagokat felváltotta, majd kiszorította az akkoriban feltalált első mesterséges színezék, az intenzív berlini kék, amelyet további textilfestékek követtek. A ragyogó kékek mára kicsit megfakultak, de gondoljunk csak kedvenc lábbelinkre, vajon háromszáz év múlva is ilyen jól nézne ki?

Hegyi Ibolya: *Galaxis I.*, 1994, fém- és gyapjúfonallal, gobelin technikával szövött kárpit, 110,7 x 110,7 cm, Iparművészeti Múzeum © Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Soltészné Haranghy Ágnes

Sokféle textil, szövött kárpit látható a kék teremben, például a 19. sz.-i Arts and Crafts mozgalom egyik vezéralakja, William Morris tervezte csodálatos növényornamentikájú, kézzel nyomott bársony- és pamutszövetek, ám ez a minden fényt elnyelő mélykék, másutt fényesen csillogó kárpit mégis jobban vonzza a tekintetet. Hegyi Ibolyát egy másik ősi kárpitműfaj, a falakat virágos mezővé változtató 16. századi verdűrök is inspirálták. A színüket fokozatosan változtató, zöldből elkékülő francia textilekhez hasonlóan szívesen használja a zöld és a kék minden árnyalatát vizet és égboltot megjelenítő modern kárpitjain. A csillagok összesűrűsödése a feketés-kék űrben fantasztikus mélységérzetet kölcsönöz ennek a nem is túl nagy faliképnek.



Sz. R.

A GUNDEL-TÁL

Interjú Szilágyi Veronikával

Szikra Renáta



A Gundel-tál restaurálás utáni állapota
© Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Nyíri Gábor

Hogyan válhat a századelő társasági rovata bizonyító erejű dokumentummá egy műtárgydatálási kérdésben? Hogyan ötvözi egyetlen, bár impozáns méretű műtárgy az elmúlt korok ötvösművészetének és zománcdivatjának legkülönbözőbb technikáit? Szilágyi Veronika tárgyrestaurátort az Iparművészeti Múzeum egyik legszebb historizáló-eklektikus ötvöstárgya, az újonnan restaurált Gundel-tál történetéről és titkairól faggatjuk.



A tál egyik zománcozott dísz restaurálás előtt és után, a kép sarkában a tál peremén lévő bőrtűs filigrán lemez egy részlete is látható

© Iparművészeti Múzeum, Budapest | Fotó: Áment Gellért, Nyíri Gábor

Szikra Renáta: A Gundel-tál volt az első komolyabb restaurátori munkád. Gyakran előfordul, hogy végzős restaurátor hallgatókra bízna ilyen reprezentatív darabot?

Szilágyi Veronika: Valóban ez az eddigi legnagyobb és legösszetettebb megbízásom, mondhatjuk mestermunkának is, hiszen a Gundel-tál restaurálása a sikeresen megvédett diplomamunkám. Tárgyrestaurátorként végeztem a Képzőművészeti Egyetemen; ez a szak kicsit szeparáltan működik, bár órákra bejárunk az egyetemre, sokkal szorosabb kapcsolatban vagyunk a Nemzeti Múzeummal és az Iparművészeti Múzeummal. Két és fél évet önkéntesként is dolgoztam a két múzeum ötvös osztályán, így volt időm alaposan megismerni a gyűjteményeket. Gyakorlati feladatokat kaptam már korábban is, kisebb régészeti anyagok tisztítását, idővel a kiegészítését és restaurálását is rám bízta, de az, hogy diplomamunkának választhattam a Gundel-tál restaurálását és megkaptam rá az engedélyt, az a különleges bizalom jele volt. Hogy rám bíztak egy ilyen fantasztikus műtárgyat, amit egyébként ki sem engedtek a múzeum falain kívülre. Korábban nem volt még szétszerelve sem, az első alapos állapotfelmérést is én végeztem.

A Gundel-tálat ékszer szépségű zománcberakások díszítik. De mit jelent maga a fogalom? Miért rekeszzománc a neve?

Nagyon ősi technikáról van szó, már az egyiptomiak is használtak hasonlót, bár akkoriban még csak a megőrölt üvegpasztát keverték össze ragasztóanyaggal és azt simították be a kis mélyedésként kialakított rekeszbe. Ezek többnyire ékszerek voltak. A rómaiak sem olvasztották még az üveget, kisebb-nagyobb darabokkal készítettek üveggerakást. A rekeszzománc első igazi fénykora a Bizánci Birodalom idejére

tehető, és az általuk használt technika a következő ezer évben sem sokat változott. A hordozóanyag kialakítása alapján különböztethetünk meg egyes fajtákat, ilyen például a sülyesztett vagy maratott zománc.

De hogyan kerül a zománc a rekeszbe? Az már nem üvegpasztát?

A zománc is üvegalapú szilikát, amit fém-oxidokkal színeznék és különböző anyagokkal olvaszthatóbbá tesznek. A megolvasztott zománcmasszát vízbe vagy vízzel hűtött öntöttvas tálcákra öntik, amiktől kisebb szemcsékre esik szét. De a zománc előkészítése ma is komoly fizikai munka, én is mozsárban porítom, ami jó sokáig tart. Utána vízzel sűrű masszává keverem, és úgy simítom a rekeszbe, ami arany, ezüst vagy réz, illetve ezek ötvözei lehet, mert a zománc csak ezekhez a fémekhez tapad. Égetés előtt ki kell szárítani, különben a 750–850 fokos kemencében a forró víz miatt kirobban a rekeszből. Csak pár percet tölt a kemencében, de hűtés után újabb színes zománcréteget lehet rátölteni vagy akár ráfesteni.

A híres limoges-i zománc is rekeszzománc?

Igen, már a 12. században készítettek beágyazott zománcot. Nálunk a tatárjárás után terjedt el, amikor lerabolták az országot és pótolni kellett például a liturgikus tárgyakat. Akkor kiváló zománcozott ötvösmunkák kerültek Nyugat-Európából hozzánk. A technika kicsit eltér a bizáncitól, a limoges-i munkák maratott, vésett réz- vagy bronzalapra készültek, a bemaratók képeznek rekeszeket, azokba tették a zománcot vagy áttetsző üvegréteget, aztán a bevészt vonalakat újra megrajzolták és kiszínezték, az üvegfestéshez hasonlóan. A 15. századra elterjedt festett zománcot nevezik hagyományosan limoges-i zománcnak. Magyarországon nemcsak ez a technika, hanem

a sodronyzománc is nagyon népszerű volt már a gótika korában. Itáliából, olasz mesterek közvetítésével került hozzánk a filigrán fémfonatokkal, sodratokkal keretezett zománcpocskák divatja. Főként Erdély területén készültek liturgikus tárgyak, ereklyetartók, kelyhek és keresztek, de világi ékszerek, boglárok is belőle. A 16–17. században ezt nevezték aztán „magyar zománcnak”, amit pedig még felülfestéssel is díszítettek, az lett az úgynevezett „erdélyi zománc”. A zománc népszerűsége többé-kevésbé a 20. századig megmaradt, gondoljunk csak a fantasztikus szecessziós ékszerekre, Tarján Huber Oszkár, Hibján Samu függőire. Még az art deco is épít a modern vonalú fémfoglat és a mély tűzű zománcok kontrasztjára, de aztán lassan elfelejtődik a technika. A második világháború után nem is oktatták nálunk, az ötvenes évek végén fedezték fel újra a fémművesek, akik 1958-ban megalakították saját szervezetüket, az „Ötvös Stúdiót”, ők alkalmazták díszítőanyagként megint a zománcot, az alapítók közül most csak Péri József, Kertész Géza és Engelsz József nevét emelném ki. A hatvanas években a gyárak (Bonyhád, Lampart Zománcipari Művek) is érdeklődni kezdtek a zománc mint díszítőtechnika iránt, szimpóziumokat is rendeztek. 1975-től működik a Kecskeméti Zománcművészeti Alkotótelep, ahol többek között Ötvös Nagy Ferenc, Kátai Mihály, Turi Endre, Kovács Erzsébet, Zoltán Győző, Sisa József, Gyöngy Enikő hoztak létre főleg festett zománc technikával új stílusú műveket. De művészi tűzzománc ékszereket készít például a Freyville cég is.

A historizáló-eklektikus Gundel-tál zománcdíszítése miben különleges? Fellelhetők az említett zománc-technikák rajta?

A 19. században mindenfajta zomántechnikát alkalmaztak az ötvöstárgyakon, de ezek sosem voltak hangsúlyos elemei a kompozíciónak, nem

úgy, mint az eklektikus stílusú Gundel-tál esetében, amely több korszak zománctechnikáját is feleleveníti, a már említett „magyar zománc” mellett olyan régi ötvöstechikákat is, mint amilyen a gótika ötvösművészetéből ismert bőrtűs filigrán. Ez a technika ismétlődő geometrikus rekeszek sorával tölti ki a háttérrel, amit a rekesz közepére és a sodronyok találkozási pontjaira helyezett apró golyók díszítenek. Különösen izgalmas felfedezés volt, amikor mikroszkópos vizsgálat során észrevettem, hogy ezek valójában már nem kézzel készült filigránmezők, hanem a 19. században gyakran használt sokszorosító eljárással, galvanoplasztikával készültek, feltehetően egy az eredetiről vett gipszminta alapján! Ez ahhoz hasonló megoldás, mint amikor a historizáló építész a különböző korok stílusjegyeit korszerű technikai megoldásokkal ötvözi.

Mit lehet tudni a tál történetéről?

Egy mára elfeledett, 19. század elején alapított ötvöscég, Albert Bachruch műhelyében készült. Amikor a tál született, akkor már fia, Károly vezette az üzletet, aki a század végére a kis ötvösműhelyt Bachruch Ezüstárugyár néven prosperáló üzletté alakította. A Királyi Pál utcai bérházuk alsó szintjén volt a bemutatóterem, a felsőbb szinten pedig a műhelyek. 1935-ig volt a Bachruch család kezében, azután eladták az üzletet, de a márkanév megtartotta az új tulajdonos is. Mivel a házat a második világháborúban bombatalálat érte, gyakorlatilag min-

den a gyártásra vonatkozó dokumentáció, beleértve a terveket, rajzokat és a teljes berendezést is, odaveszett. A Bachruch cég többnyire ezüst asztalneműt, nagyobb szervizeket készített, de különleges megrendelések is akadtak, ilyen volt a Gundel-tál is.

Milyen alkalomból készült, kinek szánták?

A Pesti Magyar Kereskedelmi Bank elnökének, Lánczy Leónak (1852–1921) készítették abból az alkalomból, hogy 25 éve töltötte be a bank elnöki tisztét. Ugyanekkor dolgoztak egy másik darabon is, a Weisz Fülöp (1859–1942) igazgató szintén negyedszázados jubileumára szánt ezüst szoborcsoporton, amely pedig a négylovas fogatán vágató diadalmas Merkúrt ábrázolta. A Merkúr szoborcsoport további sorsáról azonban semmit sem tudunk, míg a Lánczy számára készült tál, erősen átalakított formában ugyan, de túlélte a történelem viszontagságait.

Mert ezek szerint nem így nézett ki eredetileg?

Nem bizony, de erre csak a felmérés során derült fény. Öt karmos lábon álló öblös tálról van szó, arra épül rá a többi díszítmény, de ezek nem ugyanazok, mint amelyek az eredeti megrendelésre készültek. Az állapotfelmérés során csak úgy a telefonommal bevilágítva lefényképeztem a tál alját is. Mérete miatt sem nagyon for-

gatták eddig, mivel mindenhol máshol is volt rajta fémjel és A. Bachruch mesterjegye. Kiderült azonban, hogy az aljába bevették a tál készítésének évét római számokkal, de hibásan írva. MCXXXVII, azaz 1147 szerepel rajta a lehetséges MDCCCCVII helyett, ami a sokkal valószínűbb 1907-es dátum lehetne, amire Pandur Ildikó gondolt először. A múzeum művészettörténész kutatója, Serfőző Szabolcs az 1907-es sajtóanyagot átnézve bukkant rá a *Pesti Hírlap* 1907. február 17-i számára, amely a bank éves közgyűléséről tudósít, és nemcsak megemlíti, de részletes leírást is közöl Bachruch mesterművéről (lásd *keretes írásunkat*), de a *Vasárnapi Újság*ban is megjelent egy képes cikk a tálról és a Merkúr szoborcsoportról, mivel mindkét mű szerepelt az 1907-es Pécsi Országos Kiállításon. Átnézte az Iparművészeti Múzeum archívumát is, és ráakadt egy az 1910 körüli évekből származó üvegnegatívra, amely a tálat még eredeti formájában, nem az ötkarú gyertyatartóval, hanem egy kör alaprajzú oszlopos kis építménnyel, úgynevezett tempiettóval a közepén ábrázolja, amelyen a kereskedelem és az ipar különböző ágait szimbolizáló alakok szerepelnek. Az üvegnegatív elrepedt ugyan, de még az apró részletek is jól kivehetők rajta, ez nagy felfedezés volt.

Mikor került rá a gyertyatartó? Kapcsolatban van esetleg a tulajdonosváltással, azaz a tál el/átnevezésével?

„A zománchiányok kiegészítése, minden szépsége dacára komoly kihívást jelentett. Külföldön általában kerülnek a kiegészítést, de a hazai restaurátorok kísérleteznek különféle anyagokkal, a hiányt ugyanis nem lehet új zománccal kitölteni, beégetni és ezáltal újrázománcolni, mert azzal elveszne az eredeti készítéstechnikai információ. Ezért általában színezett műanyagokkal dolgoznak a szakemberek, amelyek ugyan tartósak, de nehezen eltávolíthatók. Ráadásul ahogy öregszik az anyag, színét veszti vagy töredezetté válik. Mivel én valódi zománckiegészítést akartam használni, kísérletezni kezdtem. Minthogy égetéssel nem lehet, a felületbe ragasztására igyekeztem megfelelő technikát kitalálni. A hiányokról szilikongyurmával negatívot vettem, azokról formakészítő gipsszel szintén mintát vettem, és azokba a mintákba finomra tört zománcport helyeztem. A kemencében kiégetett kiegészítéseket a formáról levéve a hiányokba helyeztem, Paraloid B72 (etil-metakrilát kopolimer) 30%-os oldatával ragasztva a helyükre őket. Az új részeket néhol porcelánfestékkel felülfestettem. Egyes helyeken ez a kísérleti módszer nehezen kivitelezhetőnek tűnt, így van olyan hiány, amelyet úgy pótoltam, hogy az előbb említett ragasztóba finomra tört zománcport kevertem és a felületbe töltöttem. A módszer továbbfejlesztésén és tökéletesítésén most is dolgozom.



A zománchiányok kiegészítésének lépései. Első képen a zománchiány, középen a zománccból készült kiegészítés beillesztése és ragasztása (30%-os Paraloid B72), harmadik képen a kiegészítés retusálása látható



Üvegnegatív felvétel a Gundel-tál eredeti állapotáról, az ötkarú gyertyatartó elődjével, a tempiettóval, 1910 k., Iparművészeti Múzeum Adattár

© IMM

Labor improbus omnia vincit, azaz „A kitartó munka mindent legyőz” a jelmondata annak a kecses elefántcsont nőalaknak, amely valamikor a kereskedelem allegóriájaként a ma Gundel-tál néven ismert historizáló-eklektikus stílusú disztál közepét díszítette. A tál eredeti kialakítását egy archív üvegnegatív fényképfelvételről ismerjük, amely az Iparművészeti Múzeum Adattárában maradt fenn, törött állapotban. A tál átadásának eseményéről a *Pesti Hírlap* tudósított, a legapróbb részletekre is kitérő, szakszerű leírást adva a különleges ajándékról.

„Este nyújtották át a Pesti M. Kereskedelmi bank igazgatói elnöküknek, Lánczy Leónak a maguk ajándékát, Bachruchnak egy mesterművét, mely úgy arányainál, valamint a ritka ízléssel párosult kivitelénél fogva valóban fejedelmi emlékmű. A kereskedelem allegorizált női alakja trónol egy kupolás templomban, környezve a kereskedelmet és ipart ábrázoló alakokkal. A templom egy 5 kagyló alakú mélyedésekkel kiképzett plateau-n épült fel, melyet filigrán zománcozott keret vesz körül. A keret átmérője 1 méter, a templom magassága 60 centiméter, a műtárgy súlya 30 kg. Művészi finomságait nehéz leírni. A szobormű a műtárgy főalakja elefántcsontból és nemes zománccból való, a Merkur-szárnyak, a fej és nyakdísz gyémántokkal van befoglalva, a ruha gyöngyökkel szegélyezve. Az alak finom profilja az ünnepezt feleségének vonásaira emlékeztet. Őt kristályoszlop tartja a galambtojás nagyságú smaragddal koronázott kupolát, melynek áttetsző zománccán át rózsaszínű élénk fény szűrődik át, megelevenítvén a főalak nemes vonásait. Az 5 kagyló régi lapis-lazuli színű rekeszes zománccal van kitöltve és ezüst inkrustációval díszítve, az ezt övező nagy keret régi magyar boglárókkal, drágakövekkel, és igazgyöngyökkel ellátva. A műtárgy majdnem byzantinikus gazdagsága dacára, minden ízében Bachruch finoman tompító műízlését tükrözteti vissza, amely a magyar ötvös-iparnak egy újabb remekét alkotta.”

(A Pesti Magyar Kereskedelmi Bank éves közgyűléséről megjelent tudósítás részlete a *Pesti Hírlap* 1907. február 17-i számában)



A tál középrészének elemei leszerelés után

© Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Jaksity Iván



A hiányzó díszek pótlásai

© Szilágyi Veronika



A gyertyatartó alatti egyik filigrándíszes gömb restaurálás előtt és után

© Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Áment Gellért, Nyíri Gábor



Az egyik galvanoplasztikával készült filigrán boglár és zománcozott díszei restaurálás előtt és után

© Iparművészeti Múzeum, Budapest / Fotó: Áment Gellért, Nyíri Gábor

A tál Gundel János (1844–1915) tulajdonába került, de nem tudjuk pontosan, mikor, és azt sem, hogy vajon miért vált meg tőle Lán-czy. Gundel az éttermébe szánta különleges asztaldísznek, logikusnak tűnt, hogy a bank-életre vonatkozó allegorikus felépítmény helyett praktikusabb kiegészítőt válasszon. Gundel a gyertyatartó mellett döntött, de azt is az eredeti gyártótól, azaz a Bachruch cégtől rendelte meg. A tempietto további sorsáról sajnos semmit sem tudunk, de a kereskedelem és az ipar egyes ágait jelképező puttók, kezükben bányászka-lapáccsal, fogaskerékkel, evezővel és szárnyas vasúti kerékkel továbbra is ott ülnek a balusztrád körül. Hogy a díszes gyertyatartóval felszerelt tálat használatba is vették, arról többek között a szétszereléskor talált rengeteg túlevél tanúskodik: karácsony táján minden bizony-nyal az asztal éke lehetett. A Gundel-tál az étte-rem államosítása után került az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe.

A finom szobrászi részletek, díszes balusztrád, filigrános gömbdíszek, ragyogó zománcvirágok mellett drágakövek és gyöngyök százai díszítik a tálat. Ezeket is pótolni kellett?

Nagyon sokat közölünk. Ennél a tárgynál a múzeum szerencsére úgy döntött, hogy a gyakoribb üveg- vagy műanyag pótlás helyett ennél a tárgynál minden hiányzó követ az eredetinek megfelelő valódi drágakövel vagy féldrágakövel pótolhatunk, tehát smaragddal, almandinnal és igazgyönggyel.

Mi volt számodra a legizgalmasabb mozzanat a restaurálás folyamatában? A zománcrészek pótlása? Nagyon szép virágos boglársor díszíti a tálat, nem is beszélve a kobaltkék kagylóforma medencékről...

A legszebb tényleg a zománcpótlás volt, a legnehezebb viszont a filigrános gömbdísz rekonstrukciója, amiből az egyik teljesen hiányzott. A zománchiányok kiegészítésére egy új módszert is kikísérleteztem. (Ennek részleteiről lásd keretes írásunkat.) A legizgalmasabb momentum a kísérletezésen túl viszont a tál szétszerelése volt. Ránézésre annyira egyben van, hogy senki meg nem mondaná, hogy gyakorlatilag atomjaira szedhető. Le is fotóztam, hogyan épülnek egymásra a bonyolultabb díszítmények rétegei. A foglalatok aljára egy menetes szár van forrasztva, amit át lehet vezetni a zománcozott díszeken, alul pedig menetes anyával vannak összefogva, de ezt a tál alján nem látja senki. Ez nagyon megkönnyítette a hatalmas tárgy javítását, mert azért írjuk le, hogy a tál átmérője 83 cm, a súlya pedig kb. 30 kg.

A Gundel-tál restaurálása az Iparművészeti Múzeum Baráti Körének támogatásával valósulhatott meg. A tál a Magyar Nemzeti Múzeum Megmentett műkincsek című kiállításán látható 2016. szeptember 25-ig.

NEW COLLECTION
PHARAOH EGYPT



FREYWILLE
PURE ART

BUDAPEST

Andrássy út 43. • Régiposta utca 19.
Liszt Ferenc Airport – Terminal 2
+36 1 413 0174

shop.FREYWILLE.COM

FREYWILLE.COM | VIENNA

A KÖZÖS SORS

Fáy Miklós





Michelangelo Buonarroti: Az utolsó ítélet (részlet), 1536–41, freskó, 1370 x 1200 cm, Sixtus-kápolna, Vatikán
Forrás: Wikimedia Commons



A Vezúv kitörésének áldozatul esett pompeji lakos holttestének negatívjáról készült gipszöntvény
© Artmagazin

Kosztolányi mondta a halálos ágyon, hogy sokkal könnyebb volna, ha mind mennének vele, együtt. Egyszerre. Mert persze azt tudta, hogy mind mennek vele együtt, egy helyre vagy sehová, de hogy közös a sors, csak nem egyszerre. Tudta, mivel lehet vigasztalódni, hogy nem fáj semmi Caesar és Napóleon korában, akkor feltehetően nem fog majd fájni Hitler és Sztálin korában sem. De hát néha az ember hajlamos azt hinni, hogy jobb, ha fáj, az is azt jelenti, hogy élünk. Élek.

Azóta is gondolkodom, hogy vajon tényleg könnyebb volna-e együtt halni egy óriási világkatasztrófában. Nekimegy egy üstökös a Földnek, ciánt eresztenek a levegőbe. Kitör a Vezúv.

Azóta tudjuk, semmi okunk nincs rá, hogy a Vezúvot valami régi és távoli katasztrófának higgyük, ami akkor történt, azt ugyanaz okozta, mint most a földrengést vagy pár éve a L'Aquila-i katasztrófát, törésvonalon fekszik az ország, amit most Olaszországnak mondunk, akkor meg Római Birodalomnak. De az emberek ugyanazok, szaladnak ki az utcára a házból, vagy épp fordítva, szaladnak a házakba az utcáról, csak annyit tudnak biztosan, hogy valahová szaladni kell, mert épp nem jó a hely, ahol vannak. És ha a kétségbeesett menekülőben magunkra ismerünk, akkor igazunk van.

Talán csak ennyi Pompeji és minden Pompeji-kiállítás üzenete. Válasz Kosztolányinak: így sem jobb. Nincs közösség, amiben elsen-

vedheti az ember a halált. Mindig egyedül maradsz a végén. Vagyis, most nem is tudom, kit tegezek. Mindig egyedül maradunk a végén.

Mert Pompeji, persze, csodálatos. Eredetiben is, amikor a Vezúv elégedetten néz le a városra: ezt mind én okoztam. Mind nekem köszönhetitek. Miattam tudjátok, milyenek voltak az utcák, hogy bevágtak a szekerek kerekei a kövezetbe, meg volt ősi zebra, átkelést mutató kövek. Voltak házak, freskók, titkos szobák, táncoló faun a kertben. De Pompeji mégiscsak Nagykanizsa, az a csoda, hogy olyasmi is fennmaradt, mint a tollát, vagyis íróvesszejét az állához támasztó nő, vagy Nagy Sándor és Dareiosz. Talán másolat mindkettő, talán ennek alapján következtetéseket levonni pont olyan, mint ha százezer év múlva egy véletlenül megtalált hűtőmágnes alapján próbálnák rekonstruálni a földi kultúrát. Örülünk a kortes feliratoknak, egyszerre milyen csábosakká válnak az általánosan utált választási plakátok, mert most azt bizonyítják: csak a technika változott, most sokszorosítanak, akkor meg a falra festettek. De ugyanaz a világ, a drága demokrácia, amit hiába átkoznak, még sincs jobb.

A drága szex, amit hiába átkoznak. Közösülő párok, triók, röpké gyönyör, boldogság, titok. Hogy ennyiszer beszélnek róla, az talán az istentelenségüket jelzi, de mivel a mostani életünk sem épp istenközele, büszkék vagyunk rájuk. Szervusztok, rokonok.

Minden majdnem jó, majdnem ott vagyunk a nyugvóponton, és akkor jönnek a halottak. Megnéztem Szegeden az oktatófilmet, miért van itt így, és miért van másképp Herculanumban, az úton kétszáz Celsius-fokot hűlt a gázoszlop, ezért maradtak ott csak csontok, itt meg alakok, hamuban sült negatívok, ruhaminták. Turnézó hullák: a várandós nő, akit elsőként öntöttek ki gipszből. A hosszú lábú kutya, aki görcsben rúg az ég felé. A fal mellé lecsúszó ember, aki a szája elé tartja a kezét. Talán azt hitte, meg tudja szűrni a forró, halálos gázokat, de most, maradványában leginkább Michelangelo kárhózzottjára emlékeztet, akit karmos ördögök ráncigálnak pokolra, és ő fél kezébe temeti fél arcát: mit tettem? Mit nem tettem?

Fogalmam sincs, tekinthetem-e embertársamat műalkotásnak, tehetek-e úgy, mintha halott testének gipsznyomata csak egy szobor volna. Akarva vagy nem akarva mégis azt teszem, mert ehhez vagyok szokva: ha háromdimenziós, nem mozdul és élettelen, akkor szobor. Nincs arca, nincs szája, mégis azt kérdezi: mit teszel? Mit nem teszel?

Pompeji – Élet és halál a Vezúv árnyékában, Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 2016. december 31-ig.

Ki az a magyar festő, aki Marlene Dietrichkel is randevúzott, miután
tönkrement a házassága Kun Béla titkárnőjével? És vajon miért maradt szomorúan,
örökre a sarokba számúzva a második feleség, a *Csellózó nő* hangszere?
Festészet, zene, pszichoanalízis – és a történelem. A Berény-sztori.

Nyáry Krisztián

„MINTHA A HÁZ CSAK IZZÓ SZERELMÜK MIATT TARTANÁ ÖKET ÖLÉBEN” Berény Róbert, Spitzer-Somló Ilona és Breuer Eta



Bortnyik Sándor fotója
Berény Róbertről, 1920-as évek,
magántulajdon



Berény Róbert: *Csellózó nő*, 1928, olaj, vászon,
133,5 x 100,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

A húrja vesztett hangszer hosszú ideje állt a sarokban. A 40 éves Breuer Eta csellóművész tizenöt éve nem nyúlt hozzá. 52 éves férje, Berény Róbert festő ez alatt az idő alatt többször is megfestette feleségét a csellóval, játszani azonban ő sem hallotta. Pontosan tudta, hogy egy művész életében lehetnek időszakok, amikor képtelennek érzi magát az alkotásra. Ő maga évekig nem tudott ecsetet venni a kezébe, miután hazájából emigrálnia kellett, első felesége pedig elvált tőle. Csak Breuer Etával való megismerkedése után lett újra ereje visszatérni a festéshez. A tehetséges muzsikusnő viszont éppen ettől kezdve vált képtelenné a hangszer megszólaltatására. Berény Ferenczi Sándor művészbarátjaként, Sigmund Freud személyes ismerőseként a pszichoanalízisnek is értő művelője volt, így neves pszichoanalitikusoktól is megpróbált segítséget kérni felesége számára. Amikor ez sem segített, ő is lemondott róla, hogy feleségét újra muzsi-

kálni hallja, és nem hozta szóba többé a dolgot, nehogy fájdalmat okozzon az asszonynak.

A 30-as évek végén a festő és családja egzisztenciális válságot élt meg: az imádott otthonukra felvett hitelt nem tudták fizetni, kilakoltatás fenyegette őket, zsidó származásuk miatt pedig megkezdődött állampolgári jogfosztásuk is. Nyomott hangulatban indultak kilencéves lányukkal vakációra Zebegénybe. Egy nap a közelben nyaraló barátjuk, Bernáth Aurél festőművész látogatta meg őket. Ismerte a házigazda szerelmi vallomásnak is beillő képeit, a feleség játékát megidéző *Csellózó nőt*, és annak kései változatát is, amelyen Eta maga mellé veszi a hangszert, de már nem szólaltatja meg. Amikor Berény nem volt a szobában, megkérte az asszonyt, hogy férje kedvéért próbáljon meg újra játszani, akár csak egy alkalommal. „Nem mintha hittem volna a gyógy módomban sikerében – emlékezett később –, ha már a Róbert iránti szerelme sem

tudta megtenni ezt a csodát.” A feleség mégis igent mondott, Bernáth Aurél pedig megígérte, hogy Pesten beszerzi a hiányzó húrokat. 1939. augusztus 31-én egy családi ebéd alatt toppant be a húrokat tartalmazó kis dobozzal. Breuer Eta annyira izgatott lett, hogy az evőeszközt is alig tudta a kezében tartani. „Nagyon félek” – mondta. – „Nincs kiút, nincs mellébeszélés, Eta, mátol kezdve újra csellóznod kell!” – válaszolta Bernáth, mialatt a nő felhúrozta hangszerét. Ebéd után Breuer Eta elővette a csellót, és játszani kezdett. Áradó muzsika öntötte el a házat, a zenész 15 év kihagyás után is gyönyörűen játszott. A koncert negyed órát sem tartott. „Nem, nem játszom tovább!... Nem bírom tovább!” – kiáltotta, és földhöz vágta a vonóját. Soha többé nem játszott. Másnap kitört a második világháború.

Berény Róbert 1887-ben Backofen Róbert néven született Budapesten, zsidó származású édesapja a századfordulón magyarosította csa-



Berény Róbert első feleségével,
Lénivel Capriban, 1913
magántulajdon



Berény Róbert: *Női arckép (Somló Lényi arcképe)*,
1903, olaj, vászon, 78 x 62 cm,
Herman Ottó Múzeum Miskolc

© HOM



Berény Róbert első felesége, Somló Lényi
városmajori villájuk udvarán, 1912 körül
magántulajdon

ládnevüket. Az egyre jobb módú gabonakereskedő és tőzsdei ügynök apa nagypolgári életet biztosított két fia számára. Amikor megalapította a Berény Nándor és Fia Kereskedelmi Részvénytársaságot, nem Róbertre gondolt, őt ugyanis már kiskorában is kizárólag a rajzolás és a zene érdekelt. *Tanítója figyelmeztette* is a szülőket, hogy a gyereket le kell szoktatni a folytonos firkálásról, ők azonban dorgálás helyett művésztanárokat fogadtak mellé. Rajzleckéket idősebb iskolatársa, Pór Bertalan adott neki, s közben hegedűórákat is vett. Bár a zenélést sosem hagyta abba, 17 évesen eldöntötte, hogy nem muzsikus lesz, hanem festő. Beiratkozott a Budapesti Mintarajziskolába, ahol Munkácsy hatását mutató képeket festett. Egy évvel később, 1905-ben szülei engedélyével és anyagi támogatásával Párizsba utazott. Itt – lényegében még kamaszként – találkozott Matisse és más fauve festők képeivel, s ez egy csapásra megváltoztatta a festészetről vallott elképzeléseit. Otthagytta a mindössze három hónapja elkezdett Julian Akadémiát, és autodidakta módon kezdte képezni magát.

Édesapja pénzén tágas műtermet bérelt magának, végiglátogatta a legfontosabb galériákat, s eljutott Gertrude Stein otthonába is, ahol Párizs legjobb festői gyülekeztek. Hozzájuk képest is szentelenül fiatal volt még, amikor 19 évesen kiállították képeit az Őszi Szalonon, majd a Függetlenek Szalonján. A kiállításról írt kritikájában Louis Vauxcelles, a mozgalom névadója „fauve tanonc”-nak nevezte Berényt, akinek képeit idősebb pályatársai meglepően érettnek tartották. A fiatalember műterme mindig nyitva állt a kevésbé szerencsés sorsú művészek előtt, akikkel megosztotta az otthonról érkező bőséges élelmiszer-támogatást is. A vele egy házban lakó amerikai festő, Max

Weber szerint „szerette a zenét s a legvártnabb pillanatban felkapva hegedűjét szélesen, lágy rezonálással folyó hangon, keleti szenvedéllyel improvizált. Saját kompozícióinak vagy a klasszikusoknak kottalapjai mindig ott voltak asztalán.” Még Párizsban élt, amikor a leginkább progresszív, a nagybányai festők forradalmán is túllépni kívánó fiatal pályatársai kapcsolatot kerestek vele. Kezdetben nem bízott benne, hogy van értelme a szervezett fellépésnek, később azonban az ő javaslatára lett a csoportosulás neve Nyolcak. Az 1911-es közös kiállítás fogadtatása szélsőségesen rajongó vagy szélsőségesen elutasító volt, semleges véleményt nem lehetett olvasni vagy hallani. A legfiatalabb festőt, Berény Róbertet azonban külön is méltatta a kritika. „A talentum kifejlődésének nyugalmasságát, az öntudatos, de soha nem bántó biztosságot (...) a munkabírásnak szép példáját (...) határozottabban nem láttam másutt mint Berénynél” – írta róla Bölöni György. Ő maga így írt a Nyolcak harmadik kiállításának katalógusában képeiről: „A mindent együtt egyszerre érzés, a kozmoszt megölelni, karjaimban tarthatni volt mindenkor a dolgozást megindító érzésem. Ennek kifejezését keresem szüntelen.”

Ha a kozmoszt nem is, hamarosan volt kit megölelnie. Még Párizsban, a Julian Akadémián ismerkedett meg a festészetet tanuló Spitzer Lilivel, aki bemutatta húgát a művészkörökben már ismertté vált pályatársnak. A Bécsben született Spitzer-Somló Ilonát mindenki Lényinek becézte, rendkívül művelt, zeneileg is képzett, művészetekre nyitott, modern lány volt. Berény beleszeretett a lehegerlő személyiségű lányba, és 1912-ben elvette feleségül. Ekkor már a Városmajor utca 36. szám alatti, kényelmes kúriában élt a Berény család, a fiatal pár is

oda költözött. Lényi alkotótársa is lett férjének, közösen készítették el a festő által tervezett – a kritika szerint Gauguin és a japán művészet hatását mutató – selyemhímzésű faliszőnyeget és díszpárnákat, amelyeket nemcsak kiállítottak, hanem értékesítettek is. Társaságukhoz festők és zenészek egyaránt tartoztak. Gyerekkori barátja, Weiner Leó mutatta be Berénynek Bartók Bélát, akiről 1913-ban portrét is festett, sokak szerint a legkifejezőbbet, ami valaha a zeneszerzőről készült. A festő zenekritikákat publikált a *Nyugatban*, gyakran számolt be a Bartók és Kodály körül gyülekező modern muzsikusok koncertjeiről. A festő és a zeneszerző kapcsolata később olyan szoros volt, hogy Bartók egy nap különleges bemutatóra hívta Weinert és a Berény házaspárt. Spitzer Ilona erre így emlékezett: „Valahol Pest mellett egy kis házban éltek bűbajos, nagyon fiatal feleségével és a kis Bélával, ki akkor karon ülő gyermek volt. Akkor játszotta el nekünk a *Kékszakállú* zongorakivonatát, még mielőtt előadták vagy kiadták volna...”

Lényi érdeklődése nem csak a képzőművészet és a zene területén volt azonos a férjével. Összebarátkoztak Freud munkatársával, Ferenczi Sándor pszichoanalitikussal, s együtt lettek az újonnan megjelenő tudományág, a pszichoanalízis lelkes hívei. A Freud bécsi lakásán működő összejövetelek mintájára Budapesten Berényék házában gyűltek össze a pszichoanalízis iránt érdeklődő értelmiségiek. Berény, Ferenczi és Lényi hármasban is végeztek asszociációs alapú kísérleteket, és mindketten kipróbálták az analízist is, amit a művészet értelmezése szempontjából is fontosnak tartottak. „A kép a festő lelkiállapotának a képe” – vallotta Berény. Az összejöveteleknek azonban hamarosan vége szakadt: kitört a világháború,



Berény Róbert: *Karosszékből ülő nő*, 1912 körül
olaj, vászon farosra kasírozva, 73, 4 x 66,5 cm
j.f.f.: Berény IV. Budapest magántulajdon



Berény Róbert: *Sárga dunyha*, 1928, olaj, vászon, 67 x 88 cm, magántulajdon

© A Virág Judit Galéria és Aukciósház engedélyével



Berény Róbert: *Alvó nő fekete vázával (Alvó nő)*, 1927-28, olaj, vászon, 64 x 87 cm, magántulajdon

© A Virág Judit Galéria és Aukciósház engedélyével

a festőt besorozták katonának. A fronton volt akkor is, amikor 1915-ben megszületett lányuk, Veronika. Leszerelése után Berény festészeti szabadiskolát nyitott Városmajor utcai lakásukon, ez volt az első festőiskola, ahol a növendékek Cézanne és Van Gogh művészetéről hallhattak. Felesége is új munkát talált. Házuk szomszédságában, a Városmajor utca 42.-ben megalakult a Magyar Kommunista Párt, a gyors- és gépírást ismerő Lénit pedig egy ismerőse beajánlotta Kun Béla titkárnőjének. Talán neki is köszönhető, hogy a Tanácsköztársaság idején két hónapra Berény is állami megbízást kapott: *Fegyverbe! Fegyverbe!* című mozgósító plakátját a Művészeti és Múzeumi Direktórium szakelőadójaként készítette.

Amikor a kommün bukása után Lény a megtorlástól tartva Bécsbe menekült, férje nem ment vele. Addigra ugyanis házasságuk válságba jutott, eltávolodtak egymástól, a feleség pedig rövid időre szerelmi kalandba bonyolódott Tersánszky Józsi Jenő íróval. Hamarosan Berénynek is mennie kellett: egy szomszédja feljelentette, amiért a Vörös Hadsereg mellett agitált, s ezért rövid időre börtönbe is került. Márffy Ödön – és egyes források szerint a lelkiismeret-furdalást érző Tersánszky – közbenjárására bocsátották szabadon, és amint tehetett, ő is Bécsbe emigrált. A házasságot azonban már nem lehetett megmenteni, Berény és felesége elváltak. Bár a válás békében zajlott, barátja, Tihanyi Lajos levele szerint a festőt nagyon megviselték Lény „rosszalkodásai”, és a válóper után mély depresszióba zuhant. Nem is maradt sokáig Bécsben, néhány hónap után továbbment Berlinbe, életkedve azonban itt sem tért vissza. Depressziója miatt két évig a neves magyar pszichiáterhez, Franz Bernáthoz járt analízisbe. Ecsetet csak ritkán vett a kezébe, s elkészült műveivel sem volt elégedett. Közben festőként mély alkotói válságba került, hegedűsként egy zenekarban játszott és komponált is. „Zenei érdeklődése ez időben kimagasló volt, jobban élvezte a zenét, mint a festésze-

te” – írta róla analitikusa. Egy vonósnegyesét nagy sikerrel be is mutatták Berlinben. *(Amikor 2011-ben a pécsi Nyolcak kiállítás szerveződé, az Artmagazin WANTED rovatában közölte a lappangó képek fotóit, illetve azokat ki is állította a Virág Judit Galériával, illetve a Kieselbach Galériával közösen. A Virág Judit Galéria-beli megnyitón az Auer-kvartett előadásában bemutatásra került Berény Berlini vonósnegyese, amiről az Artmagazin megrendelésére videó is készült. Ez a következő linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=IJigWnwSKHE> – a szerk.)* Emellett Berény műszaki találmányok megvalósításán is dolgozott, ám ezekkel is kudarcok érték. Golyóstoll-szabadalmával elkésett, honfitársa, Bíró József megelőzte, újszerű, folyamatos vetítést lehetővé tevő mozigépét pedig technikai nehézségek miatt nem tudta megépíteni, így később ezt is más valósította meg.

Megpróbált társat találni magának. Előbb egy hegedűművésznek készülő konzervatóriumi növendéknek udvarolt, akivel rokonai szerint rövid időre intim kapcsolatba is keveredett. A hölgy azonban egy idő után elveszítette érdeklődését mind a búskomor festő, mind a hegedű iránt, és a filmművészet felé fordult. Utóbb Marlene Dietrich néven lett világhírű. Berény egy orosz nagyhercegnővel is kapcsolatba került, akit a bolsevikok üldöztek el hazájából. Amikor a festő pénzt is adott a szegény menekültnek, az betegsége hivatkozva lemondta a következő randevút. A festő többé színét sem látta: a nő ismert szélhámós volt. A magányos művésznek a muzsikálás jelentette az egyetlen örömförést. Egy alkalommal egy berlini társasági esemény vendége volt, de senkivel sem akart beszélgetni, ezért egy félreeső szobában leült a zongorához. Játékát egy honfitársa hallotta meg: Breuer Etelka csellóművész bement hozzá, és hosszasán hallgatta. Beszélgetni kezdtek, majd Berény bemutatta a lányt lakótársának, Tihanyi Lajos festőnek. Tihanyi udvarolni is próbált Etelkának – mindhiába. Berény Róbert és Breuer

Etelka addig beszélgettek a zenéről, és addig hallgatták egymás játékát, amíg egymásba szerettek. Életük végéig el sem váltak egymástól.

A festő depressziós időszaka az Etával való megismerkedés után nem sokkal véget ért. Intenzív alkotó fázis következett, amelyet szinte határtalan tettvágy és munkabírás jellemzett. Mindez egybeesett a magyarországi általános amnesztiával, így Berény és kedvese eldöntötték, hogy hazaköltöznek. Már Budapesten házasodtak össze 1926-ban, Eta 27, férje 39 éves volt. Ahogy a festő alkotókedve visszatért, úgy torpant meg a feleség ígéretesen induló zenei karrierje. Egyre kevesebbet játszott, majd egy nap elvitte a vonóját húroztatni, érte menni viszont már nem akart. „Etában művésztérmet lakott a javából – írta később barátjuk, Bernáth Aurél. – Mint csellista kezdte, nagy reményre jogosító növendéke volt egy híres berlini tanárnak. De ahogy a koncertezésre megérett, máról holnapra abbahagyta a zenélést, s csak Róbertnek élt. A sarokba kényszerült cselló azonban mint néma vádló nézett mindkettőjükre.” A festő pszichoanalitikusoktól kért segítséget felesége számára, akik hiába próbálták megfejteni Eta zenei rövidzárlatának okát. A felületesebb ismerősök szerint az asszony egyszerűen csak szerette a kényelmet, a pihenést, és nem volt szorgalma a gyakorláshoz. Mások gyakran visszatérő, kínzó migrénjével magyarázták, hogy nem nyúl a hangszerhez, s volt, aki szerint Berény erős, ellenmondást nem tűrő alkotói egyénisége térítette el Etát a művészi pályától. Akármilyen is volt az ok, tény, hogy Berényt nagyon bántotta felesége művészi elnémulása. Imádta Etát, rengeteg képet festett róla, többnyire pihenés, fekvés, olvasás közben, esetleg macskát cirógatva. Az asszonyt egyetlen képen látjuk dinamikus mozgásban: férje később legismertebbé vált művén, az 1928-as *Csellózó nő* című festményen. A képen szinte ölelkezik a csellóval a muzsikálásban elmélyülő, piros ruhás Eta, aki a valóságban ekkor már nem szólaltatta meg hangszerét.

A házaspárnak 1930-ban született meg közös gyereke, Anna. Berény új alkotói korszaka is ekkor bontakozott ki, barátai szerint termékenységének első számú ösztönzője a felesége volt. A házban és a villa kertjében a fiatalkori fauvista műveknél sokkal klasszikusabb, de semmiképpen sem konzervatív képek születtek, inkább egyfajta visszatérés figyelhető meg a Berény által korábban elutasított nagybányai piktúrához. A közönség és a kritika egyaránt elismeréssel fogadta a kiállításokon hosszú évek óta nem szereplő festőt. Egy korabeli kritika szerint az Etát ábrázoló *Alvó nő fekete vázával* című képpel Berény egyenesen a legjelentősebb magyar művészek közé került. Rendszeresen kiállított a Képzőművészek Új Társaságának (KUT) tárlatain, de a Szinyei Társaság is felvette tagjai közé, és sok művészettelkedelő budapesti polgár rendelt tőle portrét. A Tanácsköztársaság egykori plakátfestője eközben kapitalista nagyvállalatoktól fogadott el megbízást reklámok készítésére, ezeket ma is a magyar alkalmazott grafika legnagyobb teljesítményei között tartják számon. Berényék otthona egyfajta kulturális szalonná vált, a rendszeres házi kamarazenélések közönségének soraiban progresszív fiatal művészeket és jómódú polgárokat egyaránt találunk. Náluk találkoztak a pszichoanalízis hívei is, köztük József Attila, Karinthy Frigyes vagy Füst Milán, a házigazda pedig még a Pszichoanalitikus Társaságba is belépett. De még a Budapesten időző Sigmund Freud is felkereste a házaspár otthonát.

Számos ismerősük visszaemlékezése kitér arra, hogy a festő élete végéig rajongott feleségéért, a kettejük közötti állandó erotikus vibrálás pletykák és anekdoták témája volt. (...) Eta erotikus kisugárzásának sok férfi hatása alá került, és hiába nem viszonzott semmilyen közeledést,

a nők mégis féltékenyen figyelték. „Betegesen lusta volt, néha ebédhez sem jött, hogy a feje fáj (rossz nyelvek szerint ilyenkor a haját festette), de este, ha gyönyörű fehér ruhájában megjelent, egyszerre bűvölte meg Máli három fiát” – idézte fel kissé rosszmájúan egy közös nyaralásukat Lesznai Anna körtvéyesi birtokán Gráber Margit. Az asszony lustasága – talán mert férje gyakran ábrázolta álomba merülve, esetleg fekvő helyzetben vagy más kényelmes pozícióban elmélázva – egy idő után társasági toposszá vált, pedig szoros barátai szerint kifejezetten gondoskodó háziasszony volt. (...) Berény 1937-ben festette meg a *Csellózó nő* második változatát. Ezen a képen már nyoma sincs a híres első változat lendületének: Eta nem játszik, csupán magához öleli elnémult hangszerét, miközben másik kezével lazán lógatja a vonót.

A házaspár és kislányuk hármában éltek az egyre rosszabb állapotú, százéves városmajori villában, míg a nyarakat Zebegényben, egy bérelt nyaralóban töltötték. Nem voltak szegények, csak éppen meg sem közelítették Berény gazdag szüleinek anyagi helyzetét, így háztartásuk festőien csendes pusztulásnak indult. „A család: Eta és a kis lányka, Anna Róberttel együtt a legangyalibb kedéllyel lakták a házat – emlékezett erre az időszakra Bernáth Aurél. – Pénz a tatarozásra nem volt, így a fenyegető hiányosságokra a vendég felvilágosítást kapott, olyan formában például, hogy erre a székre ezért vagy azért nem tanácsos ülni (...) Mindez nem zavarta a kedves és meleg családi életet. A házaspár tökéletes egybeforrottsága még külön varázssal is bírt a pusztuló talajon. Úgy hatott ez, mintha a ház csak izzó szerelmük miatt tartaná őket öleiben...” Egy alkalommal, amikor vendégekkel ültek az ebédlőasztalnál, óriási vakolatdarab zuhant a plafonról a leve-

sestál mellé. A sztoikus Berény arrébb vitte az asztalt és evett tovább. Mivel az állagromlás tarthatatlan volt, a házaspár kölcsönt vett fel a kúria karbantartására, amit nem tudtak törleszteni. Az ingatlant elárverezte a bank, a lakókat pedig 1941-ben kiköltöztették. Ekkor persze már nem az alkotásra inspiráló, szeretett otthon elvesztése volt a legnagyobb bajuk. Származásuk miatt egyre nehezebb helyzetbe kerültek. A zsidóüldözés időszakát bujkálva vészték át, s ezalatt Berény képeinek nagy része eltűnt vagy megsemmisült.

A Tanácsköztársaság egykori híveként a festő lelkesen várta a háborút követő új rendszer megszilárdulását. Hamar csalódnia kellett. 1948-ban ugyan kinevezték a Képzőművészeti Főiskola tanárának, s nem sokkal később megkapta a Kossuth-díjat is, de művészete már nem kellett a hatalomnak. A szocialista realista stílusnak ő maga sem akart és tudott megfelelni, így élete végén ismét egy passzív alkotói korszak következett. Gyomorrákot diagnosztizáltak nála, amely gyors lefolyásúnak bizonyult. 1953-ban, mindössze 66 éves korában halt meg. Felesége 25 évvel élte túl. Sok évvel később, 2008 karácsonyán Berény monográfiája, Barki Gergely kislányával egy családi filmet nézett a tévében. A *Stuart Little, kisegér* című film egy jelenetében az alvó Etát látta meg egy kandalló fölé függesztett festményen. A háború idején elveszett *Alvó nő fekete vázával* című képet a filmes cég Amerikában pár száz dollárért, díszletnek vásárolta meg. A festmény megtalálásának története bejárta a világsajtót, s újra felhívta a gyűjtők figyelmét Berény művészetére. Breuer Eta, aki nem tudott csellózni a férjének, haláluk után sok évvel így tette világhírűvé Berény Róbertet.



Berény Róbert Etával, Anna lányával és Bakucz József költővel, 1950 körül, magántulajdon

© A Virág Judit Galéria és Aukcióház engedélyével

NAGY GABRIELLA: KETTŐS SPIRÁL

Topor Tünde

Új sorozatunkban ki-ki elmondja, mi jut eszébe, amikor meglát például egy ilyen képet a kiállítóterem falán. Vagy bármilyen más művet bárhol. A lényeg, hogy arról az egyről legyen szó.



Báránysorok alakzatokba rendeződnek: már dübörög is fejben Saint-Saëns Orgonaszimfóniája a Babe című film végén (amikor a malac megnyeri gazdájának a bárányszerelő versenyt, ha valaki nem látta volna).

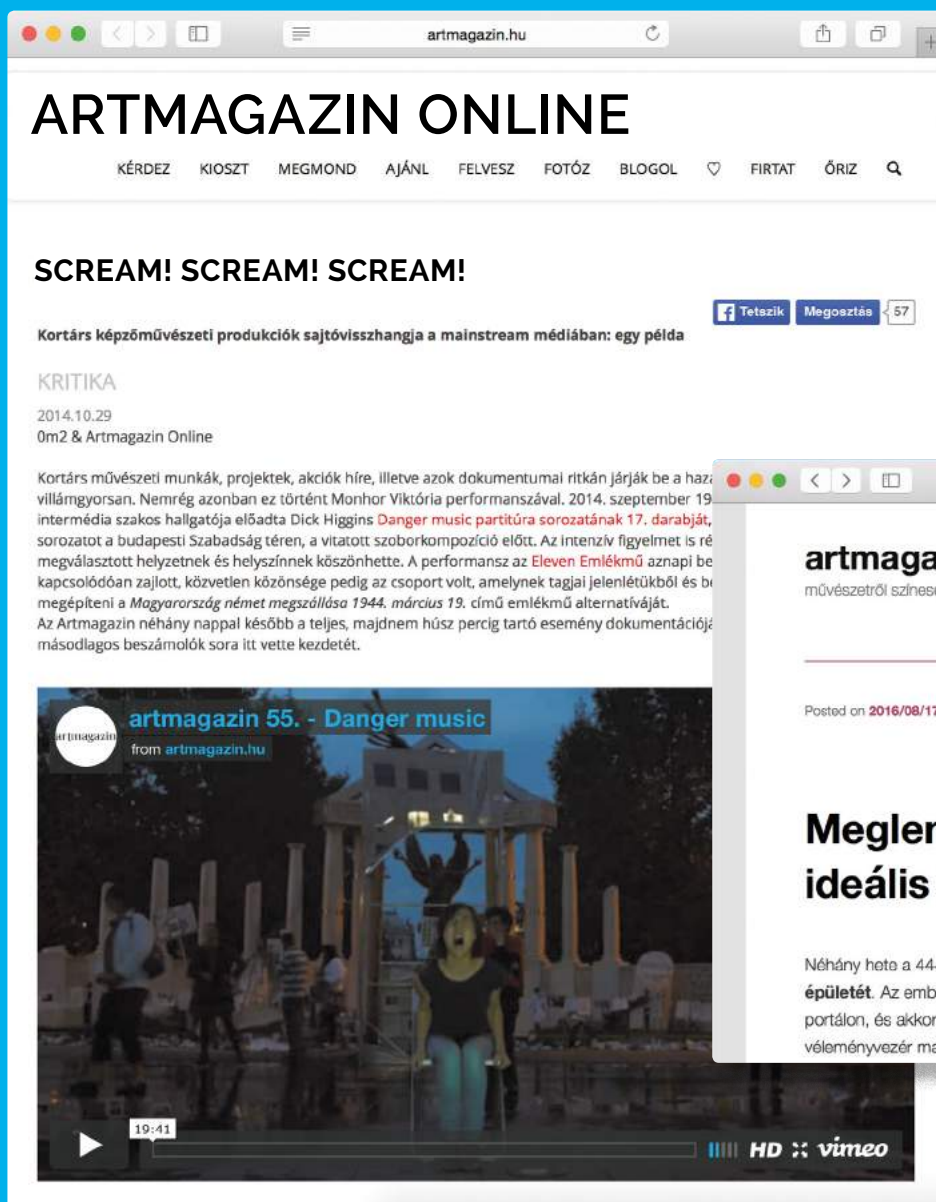
Ám itt a képen a báránysorok a DNS szerkezetét adó kettős spirált hoznak létre, mindenképpen megidézve Dollyt, az első klónozott emlőst, akit egyébként Dolly Parton énekesnőről neveztek el, miután 1996-ban Edinburghban meglátta a napvilágot. Ma is Edinburghban van, a Skót Nemzeti Múzeumban látható kitömve, és 20. születésnapját azzal ünneplik, hogy minden kutatótól vagy bárkitől, aki kapcsolatban állt vele, begyűjtik a rá vonatkozó emlékeket.

Ezt a képet is felfoghatjuk Dolly-émlékműként, bár ennyi bárány az ismeretlen génkezelt állatok vagy a kísérletekben elpusztult állatok mementója lehetne inkább. Csakhogy ez nem egy vidám kép! A szalmabálákban itélve épp nyár van rajta, amikor a legszebb, legkövérebb bárányfelhőknek kellene gomolyogniuk az égen, vagy amikor Jancsi épp Iluskával csókolódzik a patakparton. Itt viszont mintha vihar készülődne, a fenti báránysorokat elkapták a forgószelek, vagy csak ugrálnak felfelé, mintha lenne egy láthatatlan létra, amin a szelíd, jámbor lelkek mehetnek fel az égbe. És itt is vagyunk már a művészettörténet-órákon, amikor kiderül, hogy a bárány sosem egyszerűen csak egy birka, hanem Agnus Dei, Isten báránya, áldozati állat, Megváltó-szimbólum, vagy egyszerűen csak korai keresztény lélek, mint Ravennában a Sant'Apollinare in Classe apszisfreskóján azok a pónilószzerű lények. Hát igen, mennyit változott kinézetre azóta is minden: nemcsak a báránysorok, de a növények, emberek, lepkék, a gyümölcsök, és újra itt vagyunk a mutáció-klónozás kérdéskörnél, illetve annál, hogy bele lehet-e nyúlni a természetes folyamatokba, létezhet-e in vitro megtermékenyítés – mondhatjuk szeplőtelen fogantatásnak, de lombikbébi-programnak is –, vannak-e csodák, vagy az is épp elég csodálatos, ha valaki elképzel valamit, és utána az megjelenik a többi ember előtt – itt épp két dimenzióban.

Nagy Gabriella: *Kettős spirál*
2015, olaj, vászon, 200x100 cm

© Nagy Gabriella | Fotó: Barakonyi Szabolcs

SCREAM!
SCREAM!
SCREAM!



LEGALÁBB
ANNYIT AD A SZÍV
EGÉSZSÉGÉNEK,
AMIENNYIT EGY JÓ
ORVOS TUD



M|N|G

MODIGLIANI

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2016. június 29.–október 2.

KIEMELT TÁMOGATÓ:



TÁMOGATÓK:



EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK:



KIEMELT SZAKMAI TÁMOGATÓ:



MEDIATÁMOGATÓK:

fidelit

múlt-kor

FÖLDGÖMB

artmagazin

PESTI ÉS

TREND FM

JOZZY

ADDON

Vasárnapi Hírek

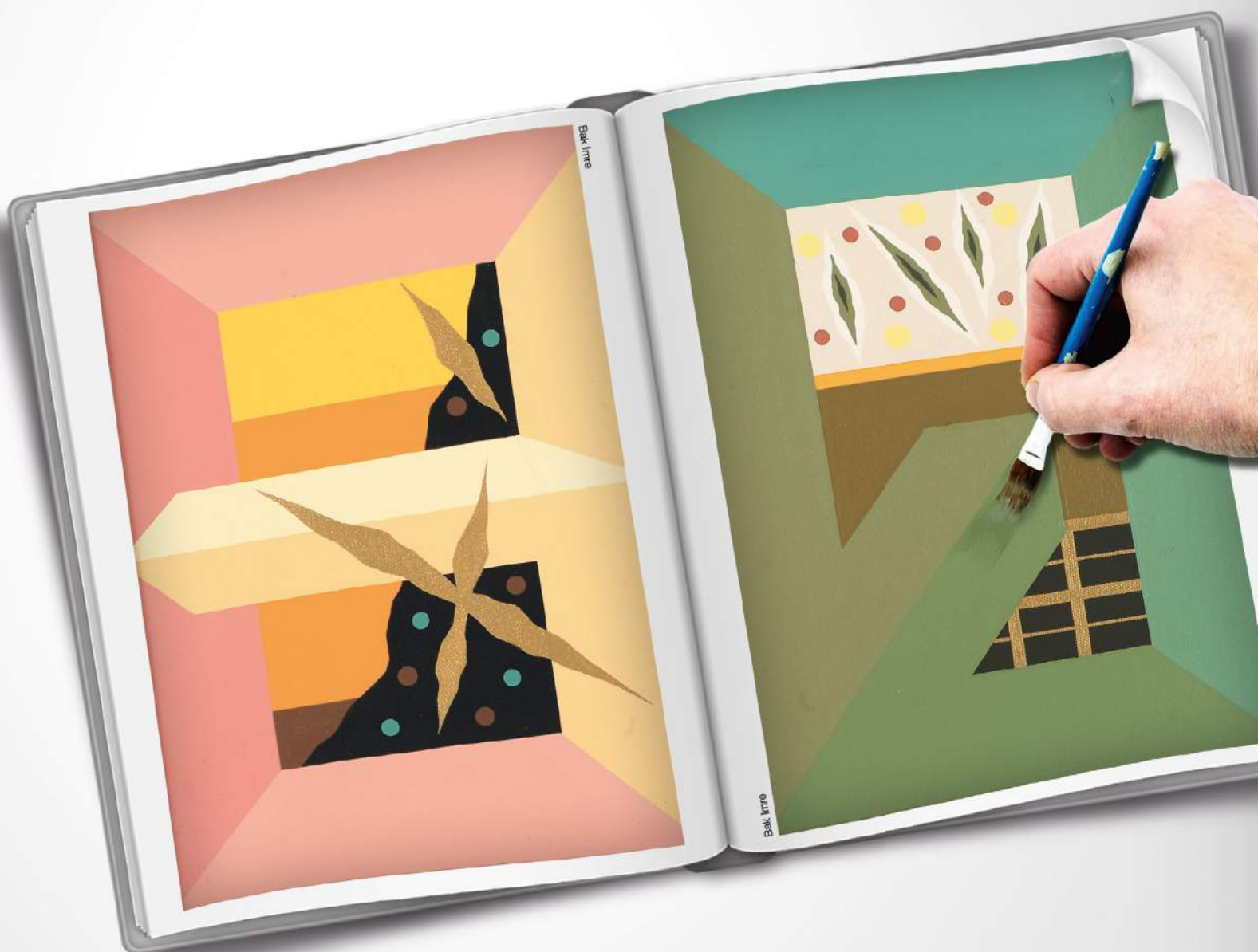
PAUKER® HOLDING az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
4x
2011 2012 2013

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



VADONATÚJ VOLVO S90

INNOVÁCIÓ SVÉD STÍLUSBAN

A vadonatúj Volvo S90 újradefiniálja a luxus fogalmát, és semmihez sem fogható élményeket tartogat. A határozott vonalvezetésű, magabiztos külső extra kényelmes utasteret rejt, a legújabb intuitív technológiák pedig varázslatosan könnyűvé teszik a vezetést és legendásan biztonságossá az utazást – akármerre is tart.

VOLVOCARS.HU

