

ARTMAGAZIN



20
20

Keresztény Erény
Négy világtáj
A nyári konyha alkonya

20. évfolyam
2022 / 2.szám, 1280 Ft



9 771785 306595 >

134

Hogyan segíthetünk az ukrán háború civil érintettjeinek?

A hogysegits.hu minden fontos kérdésre kiterjed: az oldalról megtudhatjuk, hol van szükség önkéntesekre, illetve hova küldhetünk pénzbeli, valamint tárgyi támogatást.

Sok helyen szükség van fuvarokra és szállásra – ilyen jellegű segítséget a Migration Aid által létrehozott Google formok kitöltésével ajánlhatunk fel, ezek és sok más információ az aronkvh.hu/ukr/onkentes.html oldalon érhető el.

Önkéntesként több szervezetnél is jelentkezhetünk, ezen szervezetek elérhetőségei szintén megtalálhatók a fentebb említett honlapon.

Lehetőségek és segítség Ukrajnából ezekben a napokban Európa más országai felé menekülő művészeknek, kurátoroknak, kulturális munkásoknak: www.contactsforukrainians.art



Hieronymus Bosch REJTÉLYES VILÁGA

2022. ÁPRILIS 9. – JÚLIUS 17.

MENNY ÉS POKOL KÖZÖTT

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM szepmuveszeti.hu

FŐTÁMOGATÓ: **GRÁNIT BANK** A DIGITÁLIS BANK

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNER: **KLM** Royal Dutch Airlines

PARTNER: **ARTTÖK TAVASZ** Nemzetközi Művészeti Hetek

MÉDIATÁMOGATÓK: **műtárgy.com** **ARTMAGAZIN** **IME** **'FÖLDGÖMB** **LÁM** **NOK LAPJA** **TREND FM** **90.9 jazz** **Musica** **mult-kor**

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

topor@artmagazin.hu**KÉPSZERKESZTŐ, FŐMUNKATÁRS:**

Szilágyi Róza Tekla

szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Lépold Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

Borító: L² Studio / l2studio.co**LAPUNK SZERZŐI:**

Árvai Mária, Fáy Miklós, Jernyei Kiss János,

Kelényi Béla, Kovács Ágnes, Lépold Zsanett,

Orosz Márton, Pallag Zoltán, Szilágyi Róza Tekla,

Topor Tünde, Urbantsok Tímea, Zelei Bori

LAPIGAZGATÓ:Tormási Anita / tormasi@artmagazin.hu**STRATÉGIA:**

Winkler Nóra

FELELŐS KIALÓ:Einspach Gábor / einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

POSTACÍMÜNK:

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

info@artmagazin.hu**NYOMDAI MUNKÁK:**

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

TERJESZTÉS:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt

árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

ELŐFIZETÉS: elofizetes@artmagazin.hu**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Szilágyi Róza Tekla, Cserna Endre, Lépold Zsanett

www.artmagazin.hu

Kedves Olvasó!

Címlapunkra az Evangélium 21 kortárs művészeti gyűjteményből választottunk művet, Mátrai Erik *Monstranciáját*. Vagyis egy szentségmutatót. A szokásoktól eltérően cikkeinket most nem ajánlom külön, bár mindegyiknek van a kiélesedett helyzetben is érvényes tanulsága.

Az *Artmagazin* mellett inkább egy klasszikust ajánlok elolvasásra.

Véletlenül (megláttam, hogy a borítón egy Berki Viola-kép van, és megvettem) épp most került kezembe a régi Olcsó Könyvtár egyik darabja, Puskindól *A kapitány lánya*. Sokat imádkoznak benne, eleinte csak úgy, megszokásból, aztán amikor egyik pillanatról a másikra minden megváltozik, már tényleg nem marad ki máshoz fordulni.

Iskolás fogalmak szerint romantikus történet, de nem tananyagként olvasva hihetlenségében is csodálatosan aktuális mindaz, amit Puskin egy nemesifjú katonatiszt visszaemlékezéseként leír.

A mostani szám cikkei között is sok a „történet”. Kiállítástörténet, játéktörténet, privát fotókból kibontakozó közös történet vagy épp egy, a Keresztény Erényt megjelenítő különös ábrázolás története.

A kapitány lányából egy háború története bontakozik ki, amiben egyetlenegy dolog lehet vigasztaló: hogy történet, tehát egyszercsak véget ért.

Topor Tünde

CÍMLAPUNKON: Mátrai Erik: *Monstrancia*, részlet, 2020, installáció, tükörcacél szobor, spotlámpák, szobor mérete: 230 × 90 × 90 cm, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022

Készült az Emberi Erőforrások Minisztériuma és a Petőfi Kulturális Ügynökség támogatásával.

**ARTANZIX**

4

INTERJÚ

Topor Tünde:

Kényszerből váltunk

természetközeli.

Beszélgetés Erőss Istvánnal,

a Képzőművészeti Egyetem

rektorával

6

KIÁLLÍTÁSTÖRTÉNET

Árvai Mária:

Terebélyes fa.

Paul Cezanne öröksége

14

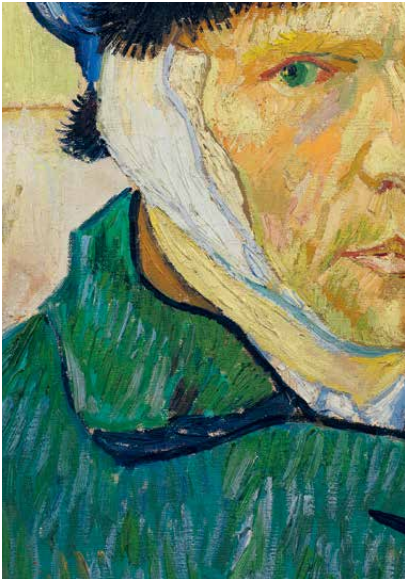
**JÁTEKTÖRTÉNET**

Orosz Márton:

Fajó János.

Gameometriák

20

**KIÁLLÍTÁS**

Fáy Miklós:

Góg és Van Gogh

30

GYŰJTEMÉNY

Urbantsok Tímea:

Az Evangélium 21 kortárs

képzőművészeti gyűjtemény

kontextusai

34

BAROKK FRESKÓ

Jernyei Kiss János:

Barokk freskófestészet

Magyarországon III. Veszprém

Johann Ignaz Címbal:

A Keresztény Erény allegóriája

40

TANULMÁNY

Kelényi Béla:

Látott ön már Nirvánát?

Néhány megjegyzés

Csók István egy képéhez II.

46

TÖRTÉNET

Kovács Ágnes:

Gabriele Münter,

Vaszilij Kandinszkij és

egy kapcsolat utóélete

58

**FOTÓTÖRTÉNET**

Szilágyi Róza Tekla:

Az optimális pillanat.

A privát fotó iránti érdeklődésről

68

GUTENBERG-GALAXIS

Pallag Zoltán:

A nyári konyha alkonya

Kockaház. A 20. század

vidéki háztípusa

74

ARTANZIX

Fáy Miklós

78

ARTMAGAZIN ONLINE

80



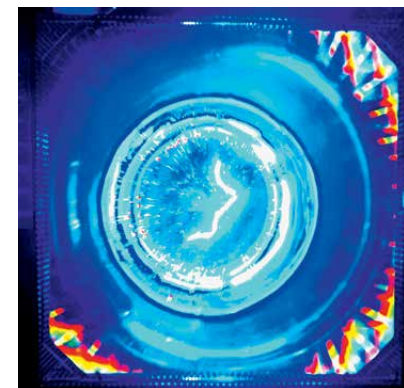
Archiwum Protestów Publicznych (Nyilvános Tüntetések Archívuma), digitális fotográfia, 2020, a művészek jóvoltából

Tüntetésarchívum

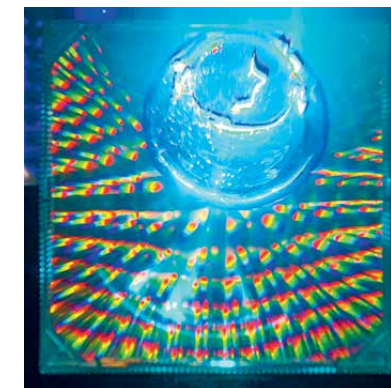
Bármennyire is felfoghatatlan, még nem dőltek meg azok a patriarchális rendszerek és berendezkedések, amelyekben a nők életéről, jogairól legtöbbször férfiak döntenek. Szerencsére azért akad néhány kivétel, olyan államok, amelyek a társadalom egyenrangú tagjaiként bánnak a nőkkel. Ezekről a kivételektől azonban fényévekre áll Lengyelország, legalábbis erről árulkodik a 2020 őszén meghozott, az abortuszt tiltó alkotmánybírósági döntés, ami a rendszerváltás óta nem látott kulturális polgárháborút indított el. A 2015-ben alakult Archiwum Protestów Publicznych (A-P-P, azaz Nyilvános Tüntetések Archívuma) művész-kollektíva jelen volt a tüntetéseken, hogy megörökítse az ott történeteket. A varsói *Who Will Write the History of Tears. Artists on Women Rights (Ki fogja megírni a könnyek történetét. Művészek a nők jogairól)*; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Muzeum nad Wisłą) kiállításon volt látható a 2020-as és 2021-es tüntetэшullámot, a tiltakozó nők és az őket támogató férfiak tömegeit dokumentáló válogatás – képünk is a tüntetések egyikén készült. (Lépold Zsanett)

Kultúragenerálás

Heinz Mack, a ZERO mozgalom társ-alapítójaként ismert német művész a fényt tekinti elsődleges médiumának. Képünkön látható *Virtuelles volumen (Virtuális kötet)* című munkája is szerepel Prága legújabb magánmúzeumában, a modern és kortárs művészeti fókuszú Kunsthalle Praha nyitókiállításán. Az intézmény az egykori Zenger Elektromos Aláállomás épületében kapott helyet, amely 1929 és 1932 között azért épült meg, hogy biztosítani lehessen a petríni sikló folyamatos áramellátását az 1932-es, tömegeket vonzó Sokol sporttalálkozó alatt is. (Egyébként a korabeli, funkcionalista megjelenésű műszaki létesítményekkel ellentétben tervezője, Vilém Kvasnička az épületet hagyományosabb részletekkel álcázta, hogy beleolvadjon a körülötte álló házak történelmi szövetébe.) Az új intézmény első kiállítása erre is reflektál, amikor az elektromosság a képző- és filmművészet különböző ágazataira tett hatásaival foglalkozik a 20. század elejétől napjainkig. A június 20-ig látható *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art (Kinetizmus: az elektromosság 100 éve a művészetben)* több mint kilencven művet mutat be a film-, a kinetikus, a kibernetikus és a számítógépes művészet területéről. (Szilágyi Róza Tekla)



Heinz Mack: *Virtuelles Volumen*, 1964, fotó: © Studio Mack



Alcatraz, indián föld

1964-ben, a híres-hírhedt börtön bezárása után (korszerűtlen volt és drága) Belva Cottier, a Bay Area-i sziú klub titkára egyszercsak azt mondta a férjének: itt van ez a Fort Laramie-egyezmény, száz éve írtuk alá. Benne van, hogy az állam által nem használt területeket éppenséggel visszavehetik az indián őslakosok. Mit szólnál egy kis piknikhez az Alcatrazon? Át is hajóztak, jelezvén, hogy a nagy fehér terpeszke az ősi földeken nincs rendben, és ezt a mindenkori államvezetés is elismeri. A piknik valóban csak pár órát tartott, de alapját adta az 1969 novemberében kezdődő, másfél évig húzódó megszállásnak. Az egyesült indián törzsek múzeum és egyetem megnyitását követelték a szigeten – hogy a történelmük ne felejtődjön el –, és ezt nem is kérték ingyen: huszonegy dollár értékű üveggyöngyöt és vörös szövetet ajánlottak cserébe, hiszen ennyit kelt el annak idején a Manhattan félsziget is. A Golden Gate pirosával felfestett feliratok és az ötvenéves évfordulóra készült kiállítás ma is megtekinthető online, Ai Wei Wei pazar anyagával együtt. (Zelei Bori)

nps.gov/alca/planyourvisit/virtual-passport-stamp.htm



Indián őslakosok, miután eltávolították őket az Alcatrazból, 1971, fotó: © Ilka Hartmann

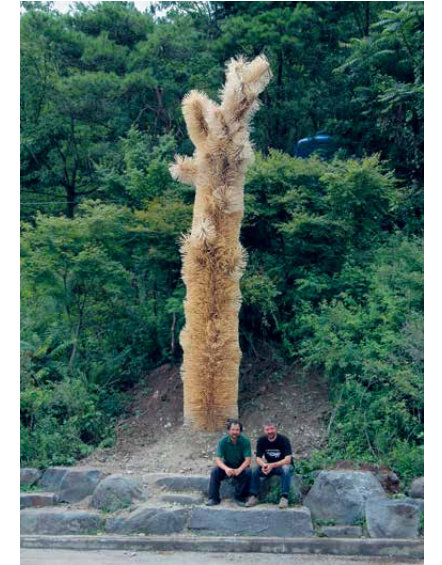
Itt végzett művészként, de külsős tanárként érkezett a Magyar Képzőművészeti Egyetem rektori posztjára. Kezdeti grafikusi karrierje fokozatosan fordult át abba a helyspecifikus, a környezettel aktív kapcsolatot kialakító művészeti gyakorlatba, amit természetművészetnek nevezünk. Esetében ennek fontos része más, sokszor távoli kultúrák megismerése és a szinte folyamatos utazás. Művészi pályájának alakulása mellett a természetművészet oktatási gyakorlatba illesztéséről, a reménybeli új szak hallgatóinak kilátásairól is kérdeztük.

Kényszerből váltunk természetközelié. Beszélgetés Erőss Istvánna, a Képzőművészeti Egyetem rektorával

Topor Tünde



Erőss István



Erőss István: *Harmincezer évőpálcika*, 2008, Geumgang Nature Art Biennale, Gongju, Dél-Korea / HUNGART © 2022

Artmagazin: Eddigi pályafutása eléggé atipikusnak mondható a magyar, illetve a budapesti művészeti közegben. Induljunk a gyerekkorától, hát ha már ott találunk erre a markáns különbségre valami magyarázatot.

Erőss István: Már az is, ahogyan a művészeti pályára kerültem, valóban atipikus, szinte mesészerű történet. Negyedik osztályos koromban anyám unokatestvére, aki akkoriban a képzőművészeti egyetemre járt Bukarestben, a rajzaimat meglátva javasolta, hogy a Csíkszeredában akkor induló művészeti általános iskolába felvételizzek. El is mentünk édesanyámmal, és végül a pontszámaim alapján elsőnek vettek fel – ez el is döntötte, hogy érdemes oda járnom.

És a családban, az unokátyján kívül volt még bármi más előzménye művészeti érdeklődésének?

Apámnak fennmaradtak bravúros ifjúkori rajzai, például Arany János-portrék, számomra sokáig ő volt az etalon – hihetetlen jó manuális készsége volt.

Egy vidéki felfedező (ma tehetségkutatónak is mondhatnánk) úton őt is kiválasztották – ugyanakkor, amikor Gaál Andrást, Maszelka Jánost, Márton Árpádot, vagyis a nagy csíki generációt –, Marosvásárhelyre kellett volna mennie, de nem engedték el nagyszülei. Ez is közrejátszhatott a döntésnél, amikor én kerültem sorra, hogy az 5–8. osztályt művészeti középiskolában járjam végig. Innen (Csíkból) mentem Marosvásárhelyre, ott érettségiztem, majd felvételiztem, de persze ez a nyolcvanas években a bürokrácia és a korrupt rendszer miatt nagyon nehézkesen ment. Hatalmas drámaként éltem meg, visszagondolva viszont ekkor döntöttem el, hogy csak azért is képzőművész leszek. Aztán ötször felvételiztem Kolozsvárra, és ötször nem vettek fel.

Ez alatt az öt év alatt mit csinált? Azért az hosszú idő...

A legsötétebb nyolcvanas évekre nem szívesen emlékszünk vissza, én viszont nagyon jól éreztem magam. A katonaság után visszakerültem Csíkszeredába,

dolgoztam, szolgálati lakásban éltem, és huszonegy évesen már volt egy nagy műtermem Csíkszereda főutcáján. Nagy volt az elvándorlás, és hogy a városnak ne kelljen visszaadnia a vagyongazdálkodásnak az üresen maradt műtermeket, kiosztogatták őket. Nagyon jól elvoltam, mégis viszonylag hamar eldöntöttem, hogy eljövök Magyarországra, névházasság révén. Az engedélyre öt évet vártam, addig felvételiztettem, és végül 1989 októberében jöttem át.

Három-négyéves koromtól jégkorongoztam, és feljutottam egészen az elsőosztályig. Ez azért érdekes, mert így viszonylag megúsztam a katonaságot: nem a szénbányába vittek, hanem a hadsereg jégkorongcsapatában játszottam helyette. Persze nagy dilemma volt mindig bennem, hogy hogy férhet meg egymás mellett a komoly fizikai aktivitás, a sport és a művészlét, ez a kettő valahogy nem passzolt. Viszont igényeltem a sportot, illetve konkrét céloim is voltak vele, a katonaság elkerülése. Miután leszereltem, abbahagytam a versenyszerű jégkorongot (de hobbi szinten a mai napig játszom).



Erőss István

Erőss István 1964-ben született Csíkdánfalván. 1995-ben Budapesten végzett a Képzőművészeti Főiskola képgrafika szakán, majd 1996-ban Marseille-ben, az ottani Főiskolán szerzett posztdiplomát. 2009-ben szerzett DLA fokozatot, 2015 óta egyetemi tanár. 2008-tól 2018-ig vezette az egri Eszterházy Károly Egyetem Vizuális Művészeti Tanszékét, később Intézetét. Nevéhez fűződik a természetművészet bevezetése a felsőfokú képzésbe. A témában két könyve jelent meg, 2011-ben a *Természetművészet*, 2021-ben a *Test a tájban*. 2021 augusztusa óta a Magyar Képzőművészeti Egyetem rektora.

Igen, ez is eléggé atipikus. De mit hagyott hátra, amikor Magyarországra jött, mennyire okozott ez traumát?

Úgy jöttem el, mint amikor a frontra készül az ember, mindennel le kellett számolnom hivatalosan. Minden tartozást el kellett rendeznem, minden személyes iratot le kellett adnom, egyetlenegy útlevelet kaptam végleges vízummal, mert akkor még úgy tűnt, az évi egy hazajövetel lesz reális, az is vízummal. A legnehezebb nyilván a család és a barátok hátrahagyása volt, de erre készültem évekig: a vágy nagyon nagy volt bennem, és ez rengeteg energiát adott. Aztán egy hátizsákkal megérkeztem Budapestre, és pár napig rokonoknál, távoli barátoknál maradhattam, de utána komolyabb megoldáson kellett gondolkodnom. Persze huszonevésen ezt nem éli meg akkora tragédiaként az ember. Sokan segítettek, egy hét után már volt állásom: szemetet szedtem, nagyon jól fizettek, albérletet is ki tudtam venni. Azonnal elkezdtem készülni a felvételi-re, munka után az Epreskertbe jártam előkészítőre, és fel is vettek az egyetemre, grafika szakra.

Mielőtt megérkezett Budapestre, milyen fogalmai voltak az itteni művészeti életről, és mennyire volt jelen az otthoniban?

Amint említettem, én nagyon jól éreztem magam ebben a szürke nyolcvanas évekbeli depresszív hangulatban, mert Csíkszeredában nagyon pezsgő képzőművészeti élet volt. Ráadásul műtermet is kaptam, ahol mindenféle depresszív dolgot, hangulatot festettem, olaj, vászon dolgokat, óriási méretben – ezek nagyrészt elkallódtak. De jó érzés volt, befogadtak szakmailag. Részt vettem kiállításokon, sőt volt egy művészcsoporthoz is, a Stúdió 4, akikkel az egyetlen alkalmat megélt „biennálét” is szerveztük. Erre valószínűleg azért kerülhetett sor, mert a kultúrpolitika nem nagyon vett minket komolyan, nem volt szigorú felügyelet, elkönyveltek minket amatőrnek, így még a periférián is kívül estünk. Ezt kihasználva még egy esztétikakört is működtettünk, ahol előadásokat tartottunk olyan témákról, amiben hiányosságaink voltak, például a performanszról vagy a hatvanas évek művészetéről.

Gondolom, akkoriban ezekről nagyon nehéz volt információt szerezni. Honnan volt anyaguk az előadásokhoz?

Igen, ez kihívás volt. Épp ezért, ha valaki valamihez hozzáfért, akkor azt közkinccsá tette az erre kitért körben. Én például egyszer Marosvásár-

helyen hozzájutottam *A neoavantgarde* című könyvhöz, kijegyzeteltem elejétől a végéig, és tartottam belőle egy előadást.¹ Ez akkor is nagyon jó tapasztalat volt, és most, oktatóként is nagyon hasznosnak tartom az ilyesmit.

Kik voltak a minták, előképek, kiket szeretett?

Az volt a szerencsém, hogy egy budapesti ismerős pap, akinél tizenhét évesen turistaként laktam egyszer, előfizette nekem az *Új Művészetet*, egészen ’88-ig (amíg még beengedték Romániába). Ennek akkora értéke volt, hogy a címlaptól az utolsó betűig minden szót elolvastunk belőle, mindent raktározunk, mindennel képben voltunk, kik a művészek és mi folyik itt. Ismertem Szabados Árpádot, Szurcsik Józsefet, Gaál Jocót. Román szaksajtó viszont nem létezett: volt a ma is megjelenő *Arte* folyóirat, de az gyakorlatilag értelemzhetetlen volt.

És az erdélyi vagy a román művészeti életből, az ottani mintákból is merített?

Már Marosvásárhelyen, a középiskolában összeverődött egy rebellis, progresszív társaság a MAMŰ köré, idekeveredtem én is, tőlük kaptam sokféle olvasnivalót, csak közülük sokan

eljöttek akkorra már. Én viszont a leserelés után Csíkba kerültem. De az említett ’88-as biennálé kapcsán is felsejlett egy progresszívabb kapcsolati háló. És volt még egy, szó szerint underground kiállítás ’88 telén Szovátán, egy ablaktalan pincében. Ott is aludtunk, elemeztük egymás munkáit. Akkoriban nem volt magától értődő egy ilyen akció, de szerencsénk volt, nem vegzáltak minket. Voltak még más fontos találkozóponatok is, például a szebeni jazzfesztivál, illetve nyaranta a Fekete-tenger partján egy nudistatelepen gyűltek össze a hasonló gondolkozású emberek. Vagyis működött a kapcsolati háló, de nem olyan intenzitással, ahogy szerettük volna, mert azért féltünk a rendszertől. Közben dekoratőrként dolgoztam, falusi üzletek kirakatait rendeztem, persze általában nem volt mivel berendezni, mert semmi nem volt. Viszont jól el lehetett tűnni, senki nem tudta, hogy hol vagyunk: terepen voltunk. Nyáron például a Fekete-tenger partján... Alapanyaghoz korlátlanul hozzáfértünk, ezért tudtunk nagy méretben melókat készíteni. ’89 tavaszán volt a Stúdió 4-nek egy óriási eseménynek számító, emlékezetes kiállítása, de olyan munkákkal, amikre nem figyeltek oda a hivatalosságok. Én például brutális szürreális pasztell rajzokat állítottam ki. Színekben és anatómiailag jól megfogalmazott, Nagy Gábor, Dienes Gábor munkáihoz hasonló dolgokat kell elképzelni, persze minőségileg nem azon a szinten. Óriási szexzációnak számított, hogy ki lehetett állítani egy ilyen, harmincdarabos pasztellsorozatot. Egy bukaresti fickó ott helyben megvette a rajzok egyharmadát. Hatalmas dolog volt nekem, hogy valaki kíváncsi arra, amit csinállok. Sokáig tartottuk a kapcsolatot, de azóta meghalt, úgyhogy nem tudom, most hol vannak ezek a képek. Egyébként a második nyilvánosság, vagyis az underground kapcsolati háló mellett volt egy harmadik nyilvánosság is: azok a művészek, akik

a műteremből sem mozdultak ki, annyira megcsömörlöttek a helyzettől. Ők teljesen egyedül, maguknak alkotnak. Más generációhoz tartoztak, és a korábbi kilátásaik teljesen megsemmisültek. Minket is figyeltek: ezt onnan tudom, hogy kikértem a dossziékat. Minden lépésemről tudtak. Egy hadnagy összegzését kaptam meg, így szerencsére nem tudom, ki jelentett rólam. Még azt is tudták, hogy külföldre készülök házasság révén, és a legfőbb célom, hogy a Magyar Képzőművészeti Főiskolára bejussak. De gondolom, az is kiderült számukra, hogy veszélytelen vagyok, tulajdonképpen hülyegyerekként kezeltek. Persze volt olyan, hogy éjszaka elvertek, utána meg egy hétig feküdtem, de ez nem csak velem fordult elő. Mindezekkel együtt tényleg ez volt életem egyik legboldogabb korszaka, hisz önfeledten tudtam dolgozni, illetve volt remény, amibe bele tudtam kapaszkodni – és meg is valósult. Végül megjött a kivándorló útlevélem, amit persze indulásig jól eldugtam.

Milyen volt átjönni, hogy indult az itteni élet?

A ’90-es szeptemberi különleges évkezdés volt, mert akkor valósult meg a Képzőművészeti Főiskolán a váltás, új tanárok érkeztek, új, frissebb levegő volt a folyosókon. Ráadásul én a nagyon szigorú kolozsvári rendszert ismertem, úgyhogy az itteni hihetetlen újdonság volt. Például Beke [László] és György Péter minden előadásán ott ültem. Alig tudtam elhinni, hogy így is lehet beszélni, nagy élmény volt.

Egyértelműen pozitív élmény volt?

Nem teljesen, mert voltak bizonyos elvárásaim, főleg szakmai téren. Úgy képzeltem el, hogy lesz egy diskurzus, folyamatos vita, és az itt nem volt. Én tanulmányrajzokban már előreszaladtam, azzal már nem foglalkoztam, hanem rögtön litóval, rézkarccal kezdtem,

de nem kaptam egyértelmű akár negatív, akár pozitív kritikát, csönd volt. Ennek oka az lehetett, hogy a csoportársaim fiatalabbak voltak, én meg már huszonhat évesen másra vágytam, az első két év alapozó óráin nem találtam a helyem. Viszont az elméleti órákat nagyon szerettem, fürödtem az információkban. Emellett minden héten négy-öt megnyitó volt, sok embert ismertem meg. Például Szabados Árpádot, ő hatott is rám, meg a gondolkodásunk is hasonló volt, odafigyelt, örültem, bármit mondott, még ha kritikát fogalmazott is meg. Másodév után Bécsbe felvételiztem, és már ott kezdtem – rendkívüli hallgatóként – a ’93-as tanévet. A felvételin ott ült Hundertwasser és Arnulf Rainer. Akkor már voltam Comóban egy olyan nyári művésztelepen, ahol Markus Lüpertz volt a mentortanár. Ez egyrészt szinte azóta is felfoghatatlan, másrészt szerepelt az életrajzomban, úgyhogy biztos hatott a felvételiztetőkre. Az elméleti órákra nem kellett bejárnom, és a fiatal Gunter Damisch osztályába kerültem. Vele szinte baráti lett a viszonyunk.

Egyébként hogy került a comói művésztelepre?

’91-ben lehetőség adódott pályázni Salzburgba a nyári akadámiára, és onnan hármunkat, egy szerb diákot, Tolnay Imrét és engem javasoltak a comói Fondazione Antonio Ratti által nyaranta szervezett nemzetközi művésztelepre. Gérard Titus-Carmel és Markus Lüpertz volt a két kurzusvezető. Ezek hihetetlen élmények, együtt fociztunk Lüpertzcel.

Honnan tudott németül?

Nem tudtam, angolul beszélünk.

Akkor honnan tudott angolul?

Angolul magamtól tanultam meg. A Csíkszeredában töltött öt év alatt

összeszedtem egy alapszintet, ami elég volt ahhoz, hogy elboldoguljak Bécsben. Budapesten is gyakoroltam, emlékszem például egy itt tanuló norvég hallgatóra, akit elvittem Erdélybe – ez a tíznapos út például jó nyelvelcke volt. Később a Norvég Szobrász Szövetség elnöke lett, és a mai napig jóban vagyunk, a gyergyószárhegyi művésztelepre is meghívtam. De a volt Jugoszláviából is jöttek hallgatók, kialakultak ismeretségek, gyakran voltak házibulik, megnyitók, ezeken mind lehetett angolul beszélni, nagyon vegyes volt a társaság.

Kik voltak az évfolyamtársai?

Például Havas Bálint, vele hat évig egy műteremben voltam. Vagy Horváth Kinga grafikus. Nagyon érdekes tizenkét fős társaság jött össze, volt, aki textil irányba ment tovább, és van, aki középiskolában tanít. Én Tasnádi Józseffel kerültem kimondottan jó viszonyba, vagyis inkább szoros barátságba.

Térjünk vissza Bécsbe, ott milyen volt a képzés?

Semmiféle ösztöndíjat nem kaptam, úgyhogy nehéz időszak volt '93 ősze, el kellett tartanom magam. Szembe-sültem vele, hogy ha meghallották,

hogy magyar vagyok, esélyem sincs albérletre. Ez az első sokk időszaka volt az osztrákoknál a határok megnyitása után. Végül a központtól nagyon messze, egy menekültszállón találtam magam, onnan jártam be a Karlsplatzra, hétvége és éjszaka pedig dolgoztam. De a rendkívüli hallgatói státusz azzal járt, hogy éjjel-nappal bemehettem és dolgozhattam, én osztottam be az időmet. Damisch-sal nagyokat beszélgettünk, magával cipelt mindenféle megnyitóra és előadásra, sok embernek bemutatott. Ráadásul meg tudtam beszélni az itteni tanáraimmal, hogy a Bécsben készített munkáimat is beszámítsák, így nem vesztett el az az egy évem.

Utána egyenesen Hágába mentem: a Hágai Királyi Akadémiára kaptam ösztöndíjat, ami napidíjat jelentett, úgyhogy ez a bécsi időszakhoz képest luxus volt. Technikailag ez volt a legmeghatározóbb időszak számomra, grafika szempontjából ott kaptam a legtöbbet. Tökéletesen felszerelt szita-, lito-, rézkarc műhely, amiben hetente egy-két hallgató jelent meg, rövid időre. Volt egy litómester, az utolsó generációból, aki még kitanulta ezt a szakmát, és nagyon örült az érdeklődésünknek. Megtehettem, hogy végigcsináltam egy húszdarabos sorozatot, zavartalanul dolgozhattam. Nagyon

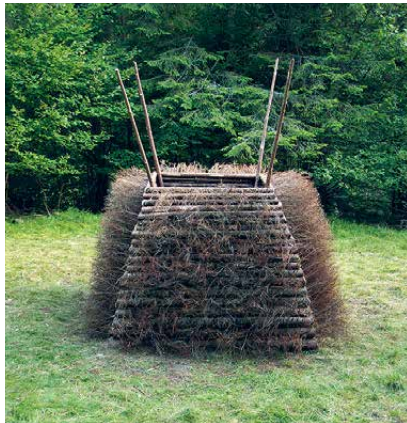
jó hangulatú időszak volt. Öten voltunk magyarok. Úgy alakult, hogy a gondnok kérésére szépen lassan majdnem az egész egyetemet kifestettük, amiért rendesen fizettek is. Aztán a gondnok saját otthonát is kifestettük, utána meg már a tanárok is hívtak, így annyi pénzem lett, amennyit még soha életemben nem láttam. Salzburgban találkoztam egy tanzániai képzőművésszel, és mert volt pénzem, meglátogattam őt egy hátizsákkal Tanzániában. Nagyon érdekes pontja volt az életemnek: ezt hívjuk kulturális sokknak. Ez '94 tavasz vége – nyár eleje volt, az igazi Afrika utolsó lehetőségéből még kaptam egy picit. Utána is jártam többször Afrikában, de már nem volt ugyanaz.

Ezt tekinthetjük akkor a természetművészet iránti elköteleződése kezdetének?

Ma már úgy gondolom, igen. Ezek a tapasztalatok a későbbiekben sokat segítettek a műalkotás „funkciójának” újraértelmezésében, és nagyban hozzájárultak a természethez fűződő viszonyom megváltoztatásához. 1997-ben egy tajvani művésztelepen, ahol egy tengerparti workshopon a tengerből kifogott uszadékfákból dolgoztunk, összebarátkoztam két velem



Erőss István: *Trágya performansz*, 2008, Sandarbh Artist Workshop and Exhibition, Partapur, India / HUNGART © 2022



Erőss István: *Jel*, 2013, hallgatókkal közösen készített munka, Kászon, Románia / HUNGART © 2022

Erőss István: *Zene a szúnyogoknak*, 2002, Abiko Open Air Exhibition, Abiko, Japán / HUNGART © 2022

egykorú fiatal művésszel. Velük azóta is kapcsolatban vagyok, ma már ők a Tajvani Nemzeti Művészeti Egyetem rektora, illetve dékánja. Ennek a kapcsolatnak köszönhető, hogy 2013–14-ben vendégprofesszor lehettem Tajvanon. De Egerben is sokat köszönhetünk ennek az együttműködésnek, amit itt, a Képzőn is szeretnék folytatni.

Amikor elkezdett természetművészetet létrehozni, annak mennyire volt elméleti vagy történeti megalapozottsága?

Semennyire. Az első direkt kihívás Japánban ért, szinte teljesen váratlanul. Az már igazi természetművészeti esemény volt: egy kis faluban lakott együtt egy nemzetközi csapat, több művész egy bambuszerdőben, közepén egy tóval. A kihívás az volt, hogy mindent helyi anyagból kellett előállítani, minimális olyan anyagot használhattunk, amit a szervezőknek kellett beszerezniük. Erre nem voltam felkészülve, teljesen kiszakított az addig megszokott gyakorlatomból, miközben a japánok számára ez volt a természetes. Csak ültem – akkora teherként nehezedett rám a feladat,



hogy éjszaka nem tudtam aludni. Egy hét után bevillant a bambusz szélhang kapcsán egy ötlet. Csináltam egy bambusztutajt, arra építettem száz orgonasípot, szintén bambuszból, köveket raktam közéjük, és ahogy a szél fújta a tó közepén, nagyon szép hangot adott. A következő évben ez a munka került az esemény meghívójára és a plakátra is. De csak ekkor kezdtem utánaolvasni ennek a műfajnak, hogy megtudjam, mit is csináltam. Ekkor tudatosult bennem, hogy a klaszrikus land arttól számítjuk ezt a fajta kivonulást, a műteremtől és a „white cube” helyzettől függetlenül „post studio” alkotói attitűdöt (Carl Andre szavaival). Számomra az az érdekes – és a könyvemben is ezzel foglalkozom –, hogy a Keleten tapasztaltaknak voltak-e kapcsolódási pontjai a nyugati irányokhoz. Hogy mi volt Kelet-Európában a land art európai indulásakor, például Richard Long vagy Joseph Beuys színrelépésekor? Tolvaly Ernő biztatására ebből írtam a disszertációm, hisz a téma nincs rendesen körbejárva. Tehát intuitív módon kezdtem csinálni, azután rendszereztem; végül elkezdtem a performanszt, a body artot stb. a természet vonatkozásában vizsgálni,

összeraktam egy másik könyvet is, és most ezt is tanítom – szintén a Kelet és Nyugat összehasonlításának logikáját követve.

Japán után mi történt, hogy alakult a pályája?

Számos új meghívást generált, hogy megismertem nagyon sok japán, koreai, angol, amerikai művészt. Így jutottam el például Koreába is, ami szintén fontos pont volt: ott van egy, az egész természetművészeti hálót financiálisan is mozgó csoport, akik létrehoztak egy erdei természetművészeti központot, és ők szervezik Gongju városában 2004 óta a Geumgang Természetművészeti Biennálét, az egyetlen ezen a területen. Emellett gyerekfoglalkozásokat tartanak, könyveket adnak ki. A kölcsönös meghívásokon kívül 2010-től minden második évben öt-hat egri hallgató asszisztált ezen a biennálén. Nagy nevek mellett dolgoztak, részt vettek az alkotófolyamatban, és ez a lehetőség így az oktatás fontos részévé vált.

Hogyan jelent meg a természetművészet az oktatásban?



Erőss István: *Tortillas*, 2019, Sacbe, Riviera Maya, Mexikó / HUNGART © 2022



Erőss István: *Struktúra*, 2010, Abiko Open Air Exhibition, Abiko, Japán / HUNGART © 2022

Én 2008-ban lettem Egerben tanszékvezető, és 2010-ben már elindítottuk a természetművészet specializációt. Ez elég bátor vállalkozás volt, mert semmilyen minta nem volt előttünk, fel kellett építenünk egy komplett tantervet. Egerben az akkori rektor szabad utat adott, Balázs Péter kollégám pedig a noszvaji barlanglakásokat tudta biztosítani, itt volt a gyakorlóterepünk. Számos előadót hívtunk meg szerte a világból, Indiából, Tajvanról, Indonéziából, és minden évben nemzetközi művésztelepeket rendeztünk. Eleinte féltünk, hogy egyáltalán életképes lesz-e ez a képzés, de a tapasztalatok végül is azt mutatták, hogy van igény rá: olyan is volt, aki átjelentkezett festészet-grafika szakról hozzánk. Nagy öröm számomra, hogy az elsőként diplomázók közül hárman most doktorálnak, és Egerben ők viszik tovább a szakot nagy lelkesedéssel.

Milyen érezhető következményei vannak, hogy az egri hallgatók már tizenkét éve ennek részesei, hogyan alakul a pályájuk egy ilyen tapasztalat után? Úgy értem, ezt nagyon nehéz bekapcsolni a művészeti élet mostani szisztémájába.

A mi stratégiánk szerint nem feltétlenül a művészeti szcénát vagy a galériarendszer vérkeringését kell a végzett hallgatóknak megcélozni. Sokan viszsza-mennek a saját falujukba, és ott fejtenek ki értékes tevékenységet: akár általános-, akár középiskolai tanárként vagy a felnőttoktatásban dolgoznak. Például amikor a hagyományos rajzórái kereteket megbontva kiviszik a gyerekeket, és a sárban tapicskolnak [nevet] vagy felnőttfoglalkozást tartanak. De ez csak az egyik kifizetési lehetőség. Kapcsolatok is épülnek mindenfelé. A noszvaji barlanglakásoknál például kezdetben csak egyetemistáknak szerveztünk művésztelepet, később már középiskolásokat is bevontunk, most pedig kollégám és felesége már óvodásoknak is tart foglalkozásokat. De a tanszéket megkeresték máshonnan is, így jutottunk el az Őrségbe. Éveken keresztül töltöttünk ott nyáron pár hetet – szintén a külföldi partnereinkkel. Az Ipolytarnócon szervezett összművészeti fesztiválra is gyakran visszajárunk, ahol a hallgatók az etnikai és szociális problémákkal is szembesülnek, és ahol a helyieket is igyekszünk bevonni az alkotófolyamatba.

Ezek szerint a természetművészet összekapcsolható ökológiai, társadalmi kérdésekkel.

Mindenféleképpen, a természetművész attitűd magától értetődően érinti ezeket a kérdéseket. Ugyanakkor ezt teoretizálni nehéz dolog. Angliában példának okáért van egy elméleti jellegű mesterképzés. Fel is vettük velük a kapcsolatot, de rá kellett jönnünk, hogy különbözik a hozzáállásunk: ők egy letisztult, főleg konceptuális, ökológiai irányt képviselnek, mi pedig inkább a képzőművészet felől közelítünk. Meggyőződésem szerint egy vizuális művészeti képzés fő célja, hogy esztétikailag is értékelhető művek szülessenek. Amerikában szintén nagyon sokrétű ez a típusú művészi megnyilvánulás, rengeteg elágazása van, mindenféle attitűd keveredik, aktivista művészettől a klasszikus land artig. Itt Kelet-Európában azonban a művészek nem visszatértek a természethez, hanem – elsősorban a politikai elzártság és az ipari fejletlenség miatt – szinte mindvégig alkotóterepük volt. Úgy is mondhatnám, mi kényszerből váltunk természetközelié.

Tasnádi József APÓRIÁK

Kiállítás / MODERN / Debrecen

2022
02/26
05/01

Kurátor:
Süli-Zakar
Szabolcs



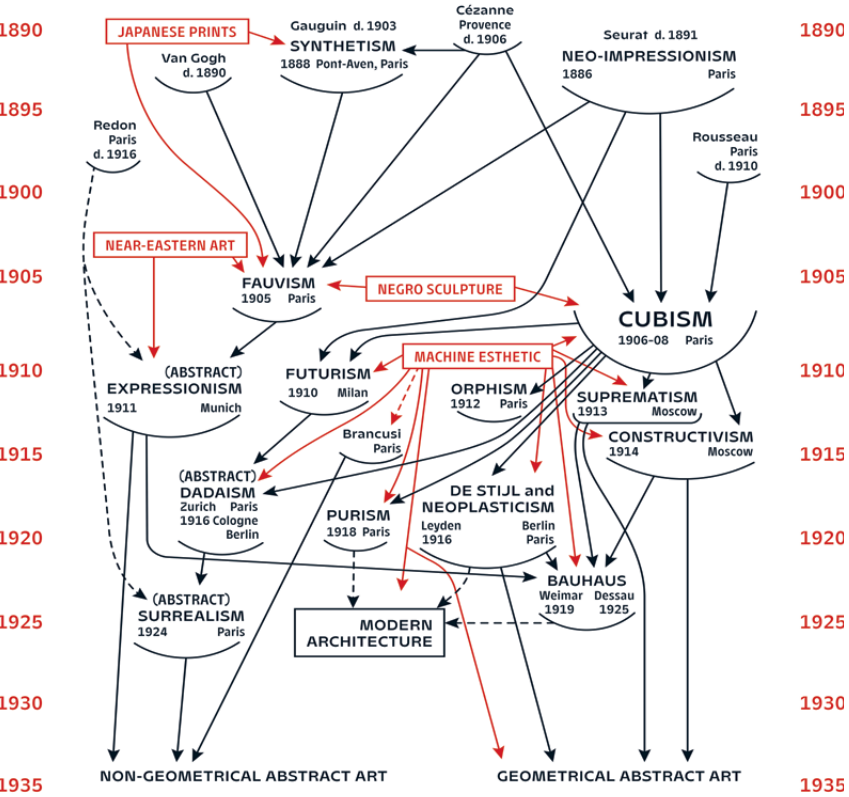
modern:
Modern és Kortárs
Művészeti Központ

Terebélyes fa

Árvai Mária



Paul Cézanne: A nagy fenyő, 1887–1889, olaj, vászon, 85,5 × 92,5 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, fotó: © MASP João Musa



A Szépművészeti Múzeum Cézanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig című kiállításának nyitófalára készült grafika az európai avantgárd művészet 1890 és 1935 közti hatásmechanizmusait, kapcsolatait és viszonyait vázolja fel.

Nemrégiben zárult a Szépművészeti Múzeum Cézanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig című nagyszabású kiállítása. A francia mester életműve és az európai avantgárd művészet 1906 és 1930 közti kapcsolatait vizsgáló tárlatnak volt egy nem várt, a magyar hatástörténetben eddig ismeretlen hozadéka, amely talán megfejtést kínál egy régi, rövid életű, ám az Európai Iskola kutatása kapcsán sokat emlegetett kiállítótér nevének eredetére. Egy felismerés, amelyre az alábbi, a kiállítás koncepcióját remekül összefoglaló, a kiállítótér egyik falszövegén szereplő idézet vezetett: „Képzeljünk el egy terebélyes fát, melynek törzse izmos ágakat bocsát a négy világtájnak. Ahány ág, annyi művészeti irány. Az ágakból temérdek gally indul szerteszét, és a gallyak végén, a szárazon levél és gyümölcs helyett megannyi stílusra különböző kép meg szobor terem. Ennek a tüneményes fának a törzse Franciaország áldott művészeti talajában gyökerezik, de csemetéi a világ minden országában, minden valamirevaló szellemi éghajlat alatt föllelhetők. Ezt a csodatermő fatörzset Paul Cézanne-nak hívják.”¹ Az idézet Kállai Ernő (1890–1954) műkritikus Cézanne és a XX. század konstruktív művészete című, magyarul az Anonymus Kiadónál a második világháború alatt (1944?) megjelent könyvének bevezetőjéből való. Ahogy a szerző is utal rá az előszóban, a Cézanne-könyv alapjául az a vetített

képes előadás szolgált, amelyet 1939. november 30-án, Cézanne születésének századik évfordulója alkalmából tartott a Zeneakadémia kistermében. Az előadás pontos szövege nem ismert, feltételezhető azonban, hogy nagy vonalakban megegyezhetett a Tükör 1939. áprilisi számában megjelent Paul Cézanne című írással (255–259. o.). A folyóiratcikkekben még nem szerepel ilyen explicit módon a fametafora, ugyanakkor Cézanne jelentőségét hasonlóan fogalmazza meg: „Hiszen alig tudunk festőt, akinek művéből annyi szerteágazó és messzire ható serkentés indult volna, mint az övéből.”² Az előadáshoz képest az átdolgozásban a reprodukált művek száma nőtt, és ezek közül éppen azt emeli ki, hogy sok a magyar eredetű, azt is hangsúlyozva, hogy a Cézanne-ra visszavezethető konstruktív stílusfejlémények az új

magyar művészetben is számottevőek. Kállait tehát Cézanne és a modern magyar művészet kapcsolata mélyen foglalkoztatta. Noha a bevezetőben és a könyvben magában is a konstruktív művészet jelenségeire koncentrált, felhívja a figyelmet a cezanne-i örökség sokértelműségére. A modern európai művészet központi jelenségét látja a francia festőben, „korszakos jelentőségű gócpont”-ot.³ Kállai szerette volna könyvét külföldön is megjelentetni. Ebben Max Bill svájci képzőművész segítségét kérte. Levelezésükből kiderül, hogy eleinte Bill hajlott rá, hogy megpróbálják kiadatni Kállai Cézanne-könyvét Amerikában, a Problems of Contemporary Art című sorozatban, azonban 1946 nyarán, miután egy példányt kézhez kapott és elolvasott, már úgy vélekedett, hogy a könyv ehhez nem elég modern.⁴



Kállai Ernő (1890–1954)

A művészettörténetet tanult Kállai Ernő több évtizedes műkritikusi és művészetszervező tevékenysége során a kortárs művészetben kiválóan eligazodva ismerte fel a kvalitást, a legmodernebb törekvések értője és támogatója volt. Egészen fiatalon kapcsolatba került az avantgárd művészeti körökkel, írásai Kassák Lajos *Ma* című lapjában jelentek meg. 1920-tól Berlinben élt, műkritikusként dolgozott, számos újságban, folyóiratban publikált, aktív résztvevője volt a képzőművészeti életnek, tanított a dessau Bauhausban. 1935-ben az egyre erősödő náciizmus elől hazamenekült. Magyarországon is megőrizte tájékozódásának nemzetközi horizontját, figyelemmel kísérte többek között a német és svájci művészeti élet eseményeit. Kiállításokat szervezett, az Európai Iskola egyik alapítója volt. 1947 tavaszán indította útjára a Galéria a 4 Világtájhoz elnevezésű kiállítóhelyiséget, amelyben egyebek mellett a köré csoportosuló elvont művészek bemutatkozásának adott teret. 1948 után a kommunista kultúrpolitika nem engedte, hogy nyilvánosságot kapjon, haláláig fordításokból élt.

Sugár Kata Kállai Ernőről készült portréja a *Kállai Ernő emlékezete* című, az Óbuda Galériában 1982-ben rendezett kiállítás kiadványának borítóján

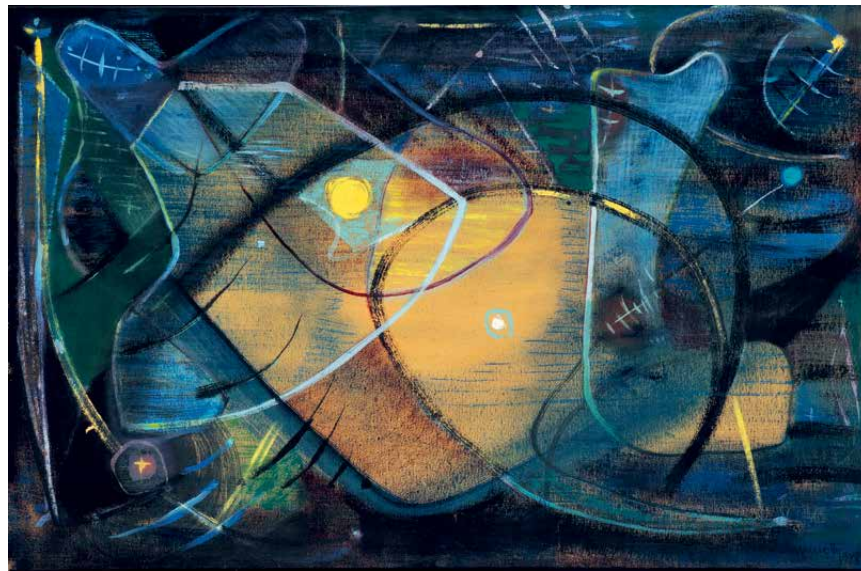
Kállai tehát 1946 első felében aktívan foglalkozott Cézanne-könyvével, annak további sorsával. A könyv kéziratát Makarius Sameer egyiptomi származású képzőművésszel küldte el Zürichbe. Makarius Sameer 1940-től

tartózkodott Budapesten, a háború után Pán Imre művészboltján keresztül ismerkedett meg Kállai Ernővel és az avantgárd művészkörökkel, nevezetesen az Európai Iskola alapító okiratának aláírói között. 1946 tavaszára

érzékeltetővé váltak az Európai Iskola alapítói és a Kállai Ernő köré csoportosuló nonfiguratív művészek közötti nézeteltérések, amelyek a csoport heterogenitásából, a kezdetektől fogva meglévő sokféleségből, az alapítók



Az 5. kerületi Semmelweis utca 1. szám alatt (a Kossuth Lajos utcai sarkon), a Misztótfalusi-könyvesbolt emeleti galériáján nyílt 1947 elején a Galéria a 4 Világtájhoz nevű kiállítóhely – az ötvenes években Horizont néven szovjet könyvesbolt, 1973-tól a Szovjet Kultúra és Tudomány Háza működött itt, ma pedig a Magyarok Világszövetségének székháza található az épületben. Forrás: Budapest Főváros Levéltára



Gyarmathy Tihamér: *Fények*, 1948, olaj, tempera, papír, 430 × 660 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2022

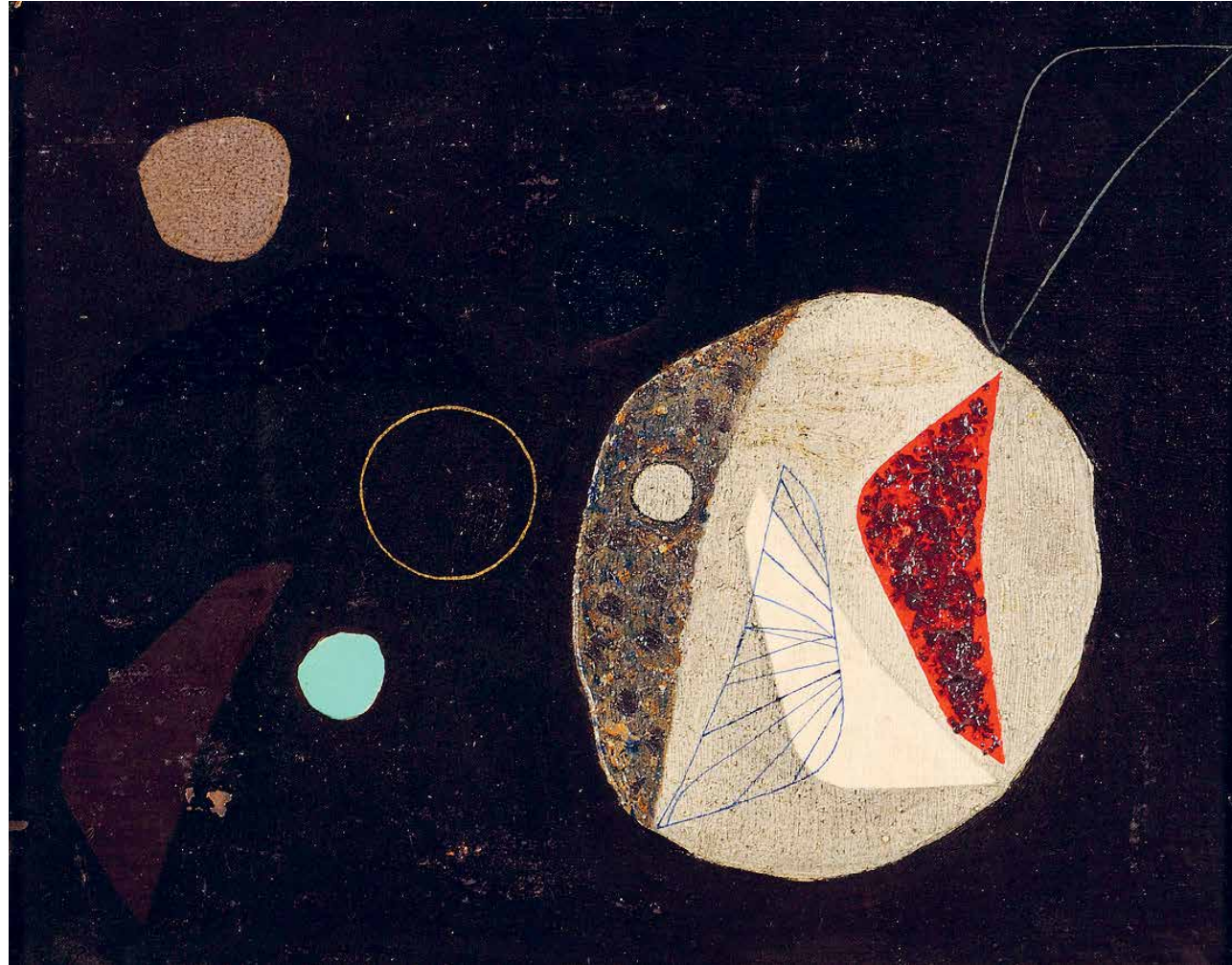


Max Bill, forrás: Wikimedia Commons

eltérő művészeti ízléséből adódtak. Az Európai Iskola alapítói az általuk haladónak ítélt művészet egészét együtt igyekeztek képviselni annak sokféleségében, a Kállai Ernő köré csoportosuló nonfiguratív művészek ellenben más művészeti stratégiát képviseltek. Úgy vélték, érdekeiket jobban szolgálja, ha külön rendeznek kiállítást, így jobban tudnak kapcsolódni a nonfiguratív művészet kortárs nemzetközi jelenségeihez. A geometrikus absztrakt stílusban alkotó Makarius Sameer volt az, aki művésztársai megbízásából felkereste Pán Imrét, és kérte, hogy az absztraktok külön állíthassanak ki az Európai Iskolán belül. Ez a kiállítás vezetett aztán a különválásához és az *Elvont Művészet Első Magyar Csoportkiállításának* megrendezéséhez 1946 májusában a Magyar Képzőművészek Szabad Szervezetének helyiségében az Andrássy út 69. szám alatt.⁵ A kiállításon Fekete Nagy Béla, Gyarmathy Tihamér, Jakovits József, Lossonczy Tamás, Marosán Gyula, Martinszky János, Martyn Ferenc, Vajda Lajos és Zemplényi Magda mellett Makarius Sameer

művei is szerepeltek, aki a katalógust Kállai Cézanne-könyvével együtt elvitte Zürichbe Max Billnek, hogy a kiállításra szánt grafikai lapokon túl⁶ ezzel is hírt vigyen neki a kortárs magyar művészeti fejleményekről. Fél évvel Makarius távozását követően, 1947 elején nyílt meg az absztrakt művészek saját kiállítóhelyisége a Misztótfalusi-könyvesbolt emeleti galériáján a Semmelweis utca 1. szám alatt. A kiállítóhely a Galéria a 4 Világtájhoz nevet kapta. A szakirodalom ezidáig nem kínált fogódzót a névválasztásra. A fentiek alapján azonban nagyon valószínű, hogy a névadó Kállai Ernő lehetett, aki az ezekben a hónapokban megjelentetni kívánt Cézanne-könyvben használt kifejezést ültette át egy másik környezetbe. A Galéria a 4 Világtájhoz ebben az értelmezésben meglehetősen ambiciózus titulus, amennyiben a modern magyar művészet központja kívánt lenni, új fejezetet indító gócpont, kiindulópont. A *négy világtájhoz* szókapcsolat egyben azt is jelzi, hogy a galéria nem egyetlen irányzatot kívánt képviselni, hanem megannyi stílusra nyitott volt,

ahogyan Cézanne fájának ágai is különböző művészeti irányokat jelöltek. Nehéz meghatározni, hogy pontosan mely irányzatokat ölelte volna fel a kiállítási program, hiszen a tervezett tárlatoknak csak egy része valósulhatott meg, a művészek 1947 végén már nem tudták fizetni a bérleti díjat az üzlethelyiség tulajdonosának. Érdeemes azonban röviden áttekinteni a néhány megvalósult bemutatót. A nyitó tárlat, az *Új Világtkép* kiállítás kísérletet tett az absztrakt művészet természettudományos legitimációjára, eredeti művek mellett kortárs művek reprodukcióit és tudományos célú fotográfiákat is szerepeltetve. Ezt követően javarészt az *Elvont Művészet Első Magyar Csoportkiállításán* is szereplő absztrakt művészek monografikus kiállításai kaptak helyet a galérián: bemutatották Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás és Lossonczy Ibolya műveit, majd Fekete Nagy Béla és Martinszky János munkáit. Az utolsó tárlat azonban némileg kilóg a sorból: a *Mohácsi busók* című kiállítás a modern művészet és népművészet között keresett kapcsolódást, mitikus



Losonczy Tamás: *Változó helyzetek*, 1946, olaj, papírlémez, 308 × 388 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2022

gyökerek, valami őseredeti után kutatva. (Az, hogy a népművészet felé forduljanak, illetve az az ambíció, hogy hidat kell képezni Kelet és Nyugat, Észak és Dél között, az *Elvont Művészet Első Magyar Csoportkiállításán* szerepeltetett, elődnek tekintett Vajda Lajostól származik.⁷⁾ A kiállítási program tehát főleg az absztrakt, elvont művészet bemutatására koncentrált. A szürrealizmus-hoz közelebb álló mitikus téma vagy a népművészet iránti érdeklődés csak annyiban kapcsolódott ehhez, hogy néha olyan tárgyakat mutattak be,

amelyek formai megoldásai közel álltak a galéria körül csoportosuló absztrakt művészekéhez. Továbbgondolásra érdemes, hogy Kállai mennyiben tudta a Cézanne-hoz köthető konstruktív stílusfejlődés körébe sorolni a galéria által bemutatott elvont művészeket a francia mester életművétől az 1945 utáni magyar avantgárd művészetig szöve a szálakat. Noha a művészek a maguk idejében marginalizált helyzetben voltak, a cezanne-i fejlődés vonulatába illesztett apró kiállítóhelyiség által képviselt szellemiség, közel nyolcvan év távlatából

visszatekintve, a magyar avantgárd művészet fősodorjának bizonyul. 1948 után nem volt tere ennek a művészi iránynak, a Semmelweis utca 1. is megváltozott a fordulat éveit követően: az ötvenes években Horizont (szovjet) könyvesbolt nyílt itt – az 1956-os forradalom idején könyveket égettek előtte. 1973-tól itt működött a Szovjet Kultúra és Tudomány Háza, ma pedig a Magyarok Világszövetségének székháza található az épületben.



Zemplényi Magda: *Kompozíció*, 1946, papír, színes ceruza, 207 × 300 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2022

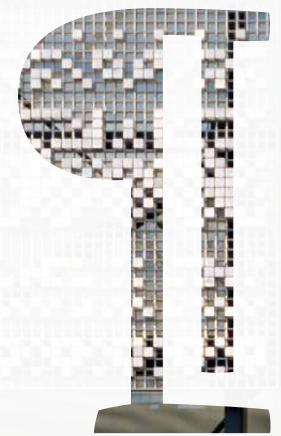


Marosán Gyula: *Kompozíció I.*, 1946, olaj, vászon, 25 × 34 cm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2022

| 1 Kállai Ernő: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. In: *Kállai Ernő. Összegyűjtött írások*. 8. kötet. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó – Művészettörténeti Kutatóintézet, 2003, 105–138., 105. o. | 2 Kállai Ernő: Paul Cézanne. In: *Kállai Ernő. Összegyűjtött írások*. 6. kötet. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó – Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004, 107–112., 112. o. | 3 Kállai Ernő 2003, 106. o. | 4 F. Mihály Ida: A „Bauhaus”-szal kapcsolatos levelek Kállai Ernő hagyatékából. In: *Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei*, 1963/3., 69–70. o. Max Bill áprilisban és júliusban kelt leveleit F. Mihály Ida közlése alapján egyszerre küldte el, így a Cézanne-könyv eljuttatása független kellett, hogy legyen Bill amerikai publikálásra vonatkozó felvetésétől. | 5 György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja*. Budapest, Corvina Kiadó, 1990, 27. o. | 6 A Makarius Sameer által elvitt grafikai anyagról lásd: *60 év alatt a Föld körül. Az Európai Iskola grafikai a Makarius–Müller-gyűjteményből*. Kiállítási katalógus, szerk. Árvai Mária – B. Nagy Anikó – Róka Enikő. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2021 | 7 Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936. augusztus 11. In: *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához. 1936–1941*. Szerk. Jakovits Vera – Kozák Gyula. Szentendre, Erdész Galéria, 1996. 35–38. o.

„Etikus-e közösségektől tudásokat elvenni,
majd elveszíteni azokat? Etikus-e különböző
jelenségeket természetes életciklusukból
kiszakítani és korlátozottan hozzáférhető
helyen tárolni? Etikus-e kapuőrként viselkedni
a begyűjtött javak felett?”

múzeumcafé
86



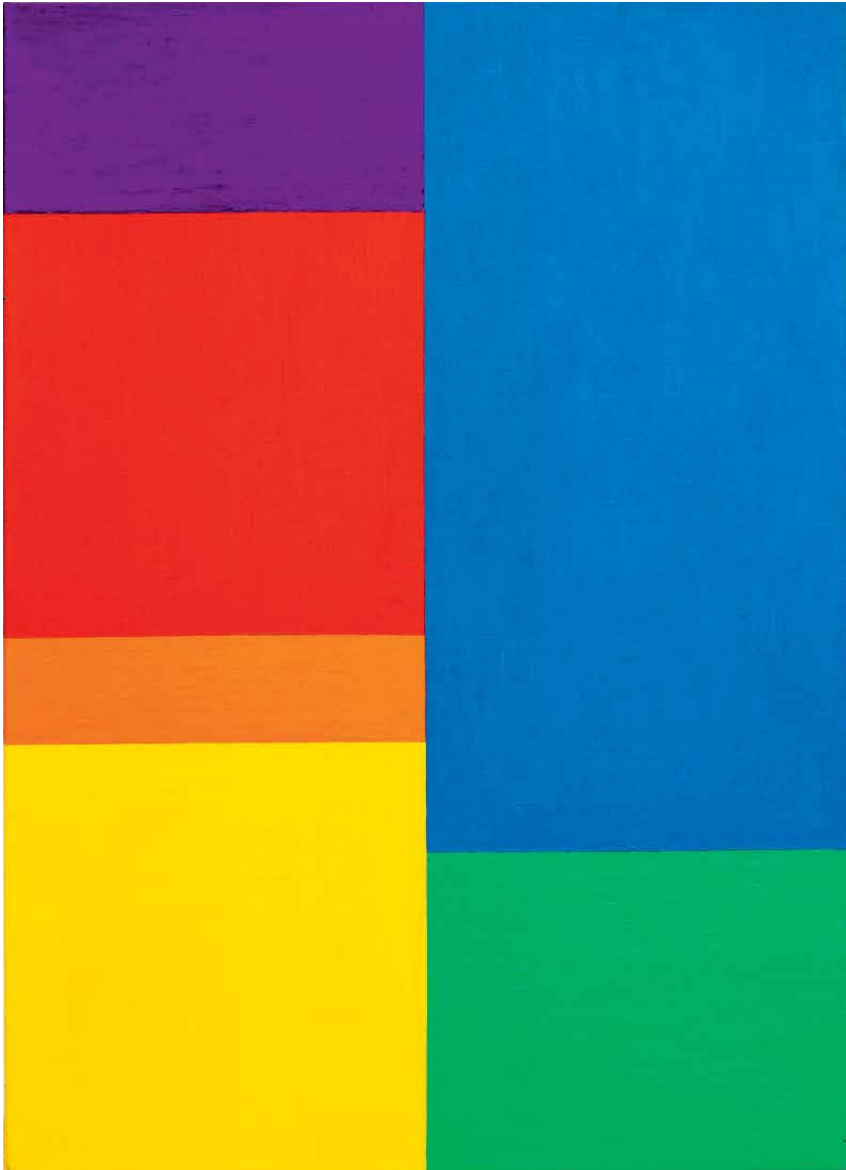
A MúzeumCafé 86. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

néprajzi
kortárs etnográfia

Fajó János. Gameometriák

Orosz Márton

Fajó János: Vizuális játékok, Deák Erika Galéria,
Budapest, 2022. január 27. – március 4.



Fajó János: *Arányok 1, 2, 3, 4, 8*,
2009–2013, olaj, vászon, 110 × 80 cm,
fotó: © Gyuricza Mátyás / a Deák Erika
Galéria és a Fajó Alapítvány jóvoltából /
HUNGART © 2022

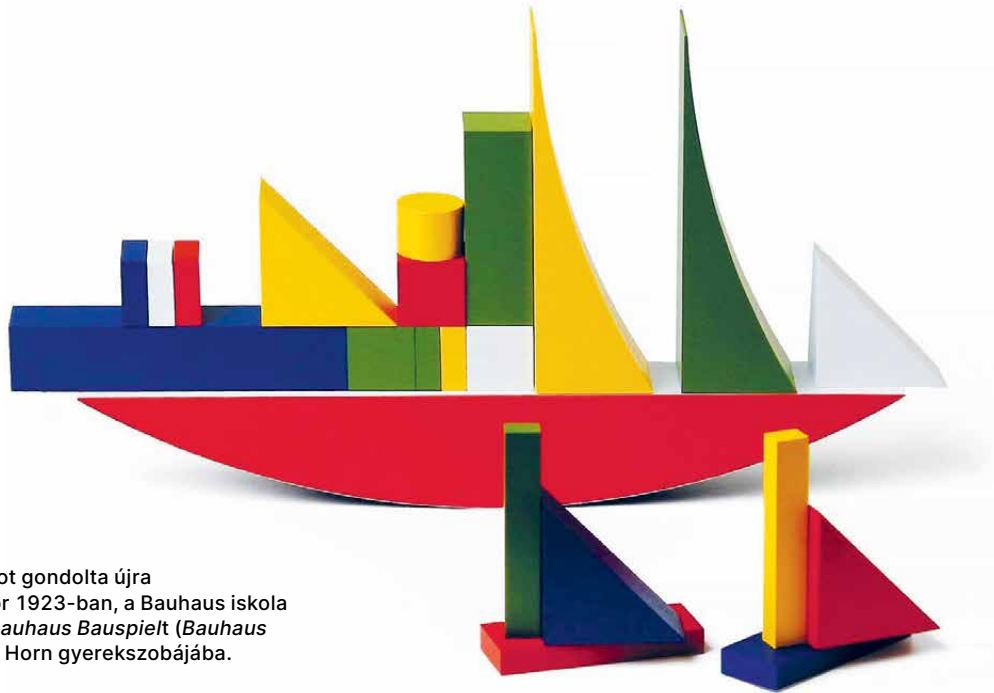
Az alábbi írásban bemutatott kísérletek ötletgazdája a médiumra jellemző kötöttségek nélkül volt képes szintetizálni a geometrikus absztrakt képzőművészet és a funkcionális formatervezés eredményeit egy olyan korban, amikor a nonfigurativitás a klasszikus művészeti kánon számára fenntartott kultúrtermékek esetében tabunak számított. A magyar neo-avantgárd egyik meghatározó alakjaként számontartott Fajó János festményeivel és térplasztikáival azonos kvalitást képviselő, de a sokszorosíthatóság és a vizuális nevelés kívánalmával megkonstruált játéakai annak köszönhatték frissességüket, hogy „*a szuverén grandart és az alkalmazott művészet határán*”¹ hasítottak ki maguknak egy periférikus területet. 1971 tavaszán a Külügyminisztérium illetékességéből levelet továbbított a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályához, amelyet az Egyesült Nemzetek Szervezete diplomáciai postával juttatott el New Yorkból Budapestre. A küldemény felhívást tartalmazott az International Play Group Inc. elnevezésű jótékonyági szervezet eladással egybekötött nagyszabású nemzetközi kiállítására. A szervezők ugyanis azt szerették volna, hogy a tárlaton, amely hamarosan nyílt volna Manhattan szívében működő galériájukban, és amelyet Alexander Calder ez alkalomra tervezett plakátjával hirdettek, magyar művészekről is láthasson műveket a közönség. A bizományi árusításra átvett alkotások Amerikába juttatásának költségét ugyan a küldő országnak kellett volna állnia, mégsem pénzügyi oka volt annak, hogy végül egyetlen mű sem hagyta el Magyarországot. A külföldi bemutatásra engedélyezett munkák kiválasztásával megbízott „esztétikai és ideológiai csőszszervezet”, a Kulturális Kapcsolatok Intézetének munkatársai meglepetéssel vették tudomásul, hogy New Yorkból javasoltak nekik a vasfüggöny nyugati oldalán alig ismert fiatal magyar művészeket. A mai napig



Fajó János a *Nytott mű (Csúszó játék)* című alkotásával, amelyen a különféle színek kombinációjú téglatestek nemcsak vízszintesen mozgathatók, hanem egymásra is tornyozhatók. Archiv fotó, a Fajó Alapítvány jóvoltából

homály fedi, hogy a szervezet misszióját szem előtt tartva ki ajánlhatta az International Play Group számára az önfeledt szórakozás és a kreatívfejlesztés témáira reflektáló magyar alkotókat. Tény, hogy az Ipartervgeneráció öt jelentős tagja, Fajó János, Lantos Ferenc, Bak Imre, Keserü Ilona és Molnár Sándor volt feltüntetve a Budapestre eljuttatott listán. Keserü *Szuszék-tanulmányai*, a hullámzó felületű sírkövek motívumvilágát vászondomborítással plasztikussá alakító *Közelítés* sorozata és művei intimitásának fokozására valódi mézeskalácsfigurákat használó asszablázsai ekkor már ismertek voltak. A közönség szintén találkozhatott Lantos Ferenc a tiszta színek és alapformák progresszív variációira épülő, egy kirakós-játék elemeit idéző vizuális ABC-jével, mely a szimmetriát és a ritmusokat a természetelvű festészet törvény-

szerűségeiből organikus alapon vezette le és egy szeriális-strukturális rendszerben összegezte. A vizuális nevelés problémakörében később a Népművelési Intézet munkatársaként elmélyülő Bak Imre is ez idő tájt kezdett el absztrakt-geometrikus formázott vásznai helyett az asszociációk szabadságát kiaknázó, a játékok módszerével rokon konceptuális műveket készíteni. A játékkal, mint a művészet területén belül autonóm módon létező, saját törvényszerűségeket engedelmeskedő médiummal azonban Fajó János foglalkozott közülük először programszerűen. A szemlélet, ami alapján Fajó dolgozott, korábban teljesen ismeretlen volt Magyarországon. A minimalizmus, a konkrét művészet és a velük rokon tendenciák hatására megváltozott művészfogalom tette lehetővé, hogy az illúzióktól terhes látszatvilág



A klasszikus építőkocka-játékot gondolta újra Alma Siedhoff-Buscher, amikor 1923-ban, a Bauhaus iskola képzése alatt megtervezte a *Bauhaus Bauspielt* (*Bauhaus építőjáték*) a weimari Haus am Horn gyerekszobájába.
Forrás: Wikimedia Commons

reprezentációja helyett a pusztán esztétikai tapasztalat is egy mű témájává válhasson. Fajó célja az volt, hogy kiemíthetetlen gazdagságú optikai univerzumot hozzon létre, amiben a néző számára felismerhetővé válhatnak különböző objektív minőségek, miközben a művek által az ember szellemi mozgékonyasága, képzelőereje és leleményessége is fejleszthető; egy-egy ilyen találkozás során összegződhetnek az érzéki tapasztalatok, ami az önismeret előmozdítására is szolgál. A játékot mint alkotói módszert előszeretettel használták a modern művészet repertoárjában. Gondoljunk csak a szürrealisták saját műveik létrehozását az irányított véletlenből levezető szeánszaira vagy a dadaisták, köztük Hans Bellmer mechanikus eszközökkel enigmatizált babáira. De a játék metaforikus és konceptuális üzenetek hordozójaként többeknél is megjelent Marcel Duchamp-tól Öyvind Fahlströmön át Zbigniew Liberáig. A színekben, formákban és arányokban gondolkodó kutató művészet elképzelései mégis Friedrich Fröbel óvodások számára tervezett, elementáris

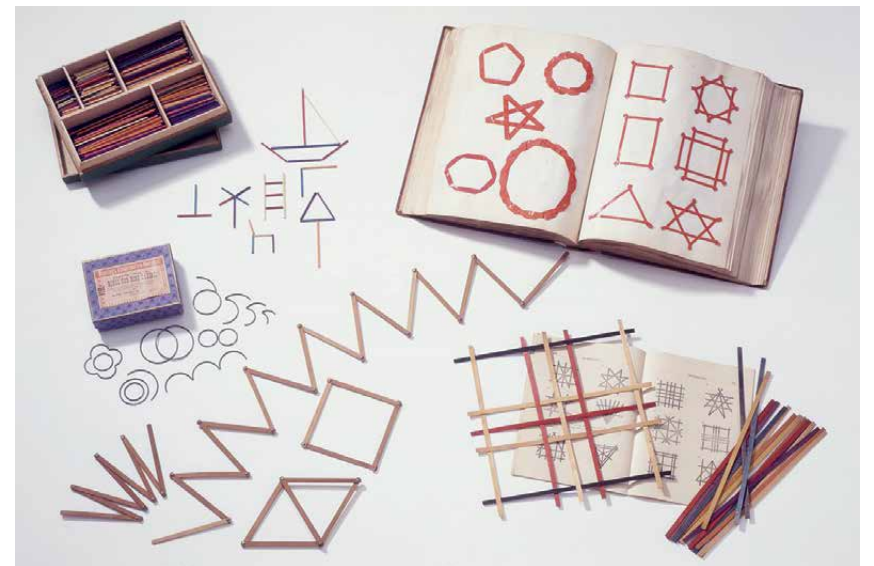
formastruktúrákból összeállított játékaiban gyökereztek. Ezek a forradalmian új taneszközök már magukban hordozták a modern formatervezés minden csíráját. Nem véletlen, hogy a „kindergarten” szót meghonosító német pedagógus programjában a „vizuális gondolkodás” jelentette a nevelés egyik alappillért, és Fröbel játékein nőtt fel az absztrakt művészet számos későbbi úttörője, köztük Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Georges Braque vagy az építész-designer Le Corbusier. Az Amerikában a 20. század elején piacra dobott építőkocka-játék, a *Mecano* és az Alfred Carlton Gilbert által szabadalmaztatott *Erector*, illetve Gustav Lilienthal tektonikus kirakós-játékai voltak az első olyan kereskedelmi forgalomba került szobajátékok, amelyek aztán világszerte elterjedtek. Az 1950-es években Charles Eames színes lapokból összeállítható „közteri kártyavarái” vagy Buckminster Fuller moduláris gondolkodás szerint elképzelt poliéderkupolái voltaképpen ezekből az előregyártott elemekből összeállítható térbeli konstrukciókból nyertek ösztönzést.

A művészet és a játék közötti éles határvonalak feloldódásában kitüntetett szerepet kapott a Bauhaus mesterei által megfogalmazott elvárás, miszerint a művészetnek ismét a hétköznapiak szerves részévé kell válnia. Ennek az elvárásnak tett eleget az 1920-ban alakult VHUTEMASZ-ban, a moszkvai Felsőfokú Művészeti és Technikai Intézetben dolgozó konstruktivisták közül Pjotr Miturics betűkkel és különféle absztrakt grafikai jelekkel festett kartonkockái vagy a weimari Bauhaus műhelyeiből kikerülő tárgyak, köztük Alma Buscher variábilis fakockákból álló játékhajója és Josef Hartwig sztereometrikus alapformákból kifaragott sakk-készlete. A 2015-ben Tamar Zinguer rendezésében a New York-i Museum of Modern Artban megvalósult nagysikerű *Architecture in Play* (*Játékos építészet*) kiállítás szembesítette először a közönséget azzal, hogy az 1960-as évek magyar neoavantgárdjának holdudvarába tartozók, köztük Fajó számára sem ismeretlen Kepes György volt az egyik első, aki teljesen modern koncepció szellemében próbálta a játékot egy holisztikusan

felfogott létté részévé emelni. Kepes a Bauhaus művészetpedagógiai programjának következetes felhasználásával 1948-ban ötéves kislánya számára az egészséges fejlődést biztosító környezet létrehozásának igényével tervezett gyerekszobát, amelyről röviddel elkészülte után terjedelmes cikkben számolt be a *Life* magazin. A „formatervezett bölcsőde” célja az volt, hogy az ember vizuális és taktilis receptoraikat megnyugtassa és a lehető legváltozatosabb ingerek segítségével érzéki módon tegye lehetővé a körülöttünk lévő világ befogadását. A falra például egy tekerhető óra került, melynek mutatóját a mögötte elhelyezett golyók számának megfelelően lehetett az éppen aktuális pozícióba forgatni. Claude Lévi-Strauss meggyőzően értekezett arról, hogy a játék közben mérnökké, konstruktórré váló ember barkácsolása és az egymásba illeszthető elemekből létrehozott „brikolázs” a tapasztalati világ spekulatív átszervezését vonja maga után. Van ebben az észrevételben bizonyos igazság, hiszen képzeljük csak el, hogy mi történik egy modulokból építkező játék használata során? A felhasználható anyagok ismeretében a tervek úgy módosulnak és íródnak felül a képzeletünkben, ahogy újabb és újabb víziók bontakoznak ki az építőelemek kirakása során. A játék ebben az értelemben voltaképpen külön világ a világban; zártsága és belső végtelensége fokozatosan új kapukat nyit meg az ember képzeletében. Az a felismerés, hogy a látszólag ártalmatlannak és haszontalannak tűnő játékoknak komoly társadalmi-szociális implikációi is lehetnek, a hidegháború idején először a kultúrideológusokat, majd a művészeti tárgy és a befogadó közötti kommunikációt új alapokra helyező kinetikus művészet képviselőit kezdte el foglalkoztatni. Utóbbiak közül az 1959-ben Párizsban alakult Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) csoport volt úttörője a kollektív esztétikai élmény elmélyítésének a közönséggel



Charles Eames és az ötvennégy kártyából álló *House of Cards* (*Kártyavár*, 1952) építőjáték első verziója. A kártyalapok egyik oldalán különféle színes minták kaptak helyet, míg a másik oldal egy fekete csillaggal volt ellátva. © Eames Office LLC



Friedrich Fröbel egyik „gift” (ajándék) néven emlegetett kreatív játéka. Az összesen húsz variációban létező játékcsoomagok többnyire pálcikákat, színes papír- és mozaiklapokat, varrókártyákat, rajzeszközöket, valamint építőkockákat tartalmaztak.
Forrás: Norman Brosterman: *Inventing Kindergarten*, Kaleidograph Design, 2014

folytatott interakció által. Ennek tagjai az elitista magasművészeti kánonhoz való ragaszkodás helyett a vizuális kutatásokba helyezett morális szerepvállalásban látták a művészet jövőjét. Az elgondolás teljesen összecseng az optikai művészet atyjaként ismert

Victor Vasarely elképzelésével, aki ugyanebben az időben fejtette ki, hogy az általa javasolt „*plasztikai ábécé s a permutációs módszer a maga végtelen számú kombinációival újból helyet biztosít az egyénnek a társadalom grandiózus keretén belül.*”²

A nemrégiben zajos sikert arató *The Democratic Surround*³ című könyv szerzője, Fred Turner állapította meg, hogy a liberális nyugati demokráciákban a kreatív játékokon szocializálódó családmodellre a béke védőbástyájaként tekintettek, ez kapta feladatként, hogy biztosítsa az állam lelki, gazdasági és politikai prosperitását. A gyerekek és a szülő közötti kapcsolat elmélyítésében volt érdekelt a Museum of Modern Art edukációs műhelyét vezető Victor D'Amico is, aki a kreativitásban megmutatkozó demokratikus személyiségfejlődés elősegítése érdekében azt javasolta az öt felkereső családnak, hogy otthonaikban rendezzenek be egy egalitárius elvek szerint felállított, a szülők és gyermekeik „műveit” egyaránt tartalmazó képgalériát. Az elképzelés szerint a perceptuális készségek elsajátítása magában hordozza az individualizmus felszámolását, és a játék által teremtett kreatív

közösség képes lehet arra, hogy szembe tudjon helyezkedni a totalitárius rendszerek ideológiájával. Ebben a relációban – Huizinga ismert meghatározásait használva – a pénzkereső és családja számára anyagi biztonságot nyújtó „homo faber” és a szerettei képességeit játékos módon fejlesztő „homo ludens” közötti különbség elvesztette minden létjogosultságát. A játék egy komplex, saját ontológiai értelmét meghaladó terápia eszközeként jelent meg, a harmonikus társadalom és a civilizált emberi lények közötti együttműködés egyfajta médiumaként. Érdemes Fajó okfejtésének tágabb kontextust adni, amikor egyik játéktervéről írva kifejti, hogy „a felnőttek számára segítséget nyújthat az élet napi praktikus dolgaiban”, és hozzáteszi, hogy „a viszonylatok mind pontosabb érzékelése az ember számára a létkérdések egyike”. Fajó János művészetében a játék nem pusztán a vizuális

érzékelést fejlesztő pedagógiai eszköz, de az általa tervezett tárgyakban egy másik, hasonlóan lényeges aspektus is megjelent – egy élhetőbb, jobb társadalom utópiája. Mert ha utánagondolunk, be kell látnunk, hogy tulajdonképpen az utópia nem más, mint az ötletek tárháza, az ideákkal való játszadozás. És Fajó tulajdonképpen nem tett mást, mint javaslattal élt egy színekből és formákból álló művészet utópiájával kapcsolatban. Megfelelve annak a meggyőződésének, hogy „a társadalom-formálást a bölcsőben kell elkezdenünk”⁴, Fajó már 1966-ban megtervezi első, háromszög alakú motívumokkal kifestett műanyag kockáit, melyhez a tárgyak síkba terített „kirakási modelljét” is melléke-li. 1968-ban az önköltséges kiállítá-soknak helyet adó budapesti Fényes Adolf Teremben mutatja be harminc-hat kockából álló *Szín- és formaépítő játékát*. A szett hat különböző alap-



Fajó János harminchat darabból álló *Szín- és formaépítő játéka*, amelyeknek összeillesztésével, egymásra tornyozásával különféle szín- és mintázatkombinációkat lehet létrehozni, ezzel is fejlesztve a használója (aki nem csak gyermek lehet) szín-, tér- és formaérzékét. Fotó: © Gyuricza Mátyás / a Deák Erika Galéria és a Fajó Alapítvány jóvoltából / HUNGART © 2022



Fajó János második játéka, a *Nyitott mű (Csúszó játék)* egy kötöttebb rendszeren alapul, mint elődje, de elgondolása és kivitelezése azonos: a különféle színek összepárosításával fejleszthető a vizuális látás a színek és a formák közötti kölcsönhatások játékos megtapasztalásával. A Deák Erika Galéria és a Fajó Alapítvány jóvoltából / HUNGART © 2022

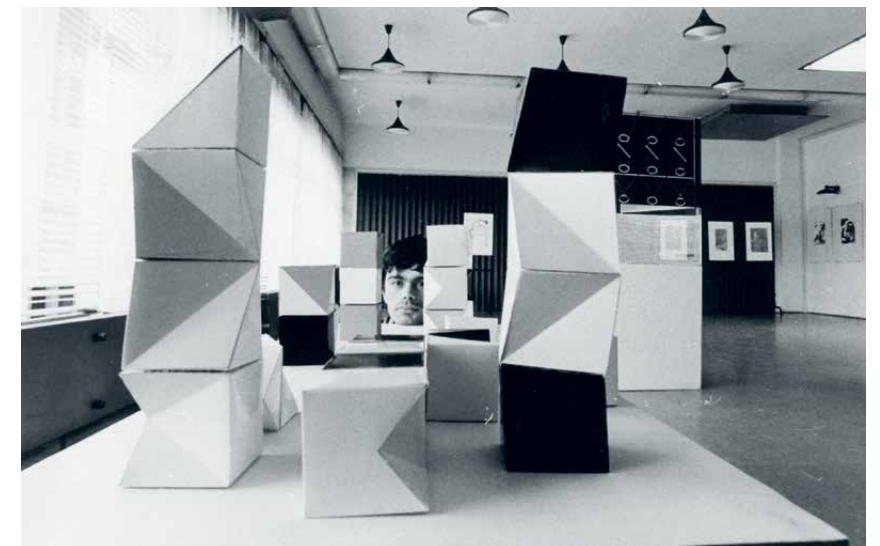


A magyar nemzeti galériabeli *Játékkultúra '79* kiállítás grandiózus vállalkozás volt: több, mint ezer alkotást sorakoztattak fel, ám a legtöbbjük nem volt elérhető kereskedelmi forgalomban, így a képen látható Fajó-játék sem. Forrás: *Képes Újság*, 1979/49., 17. o.

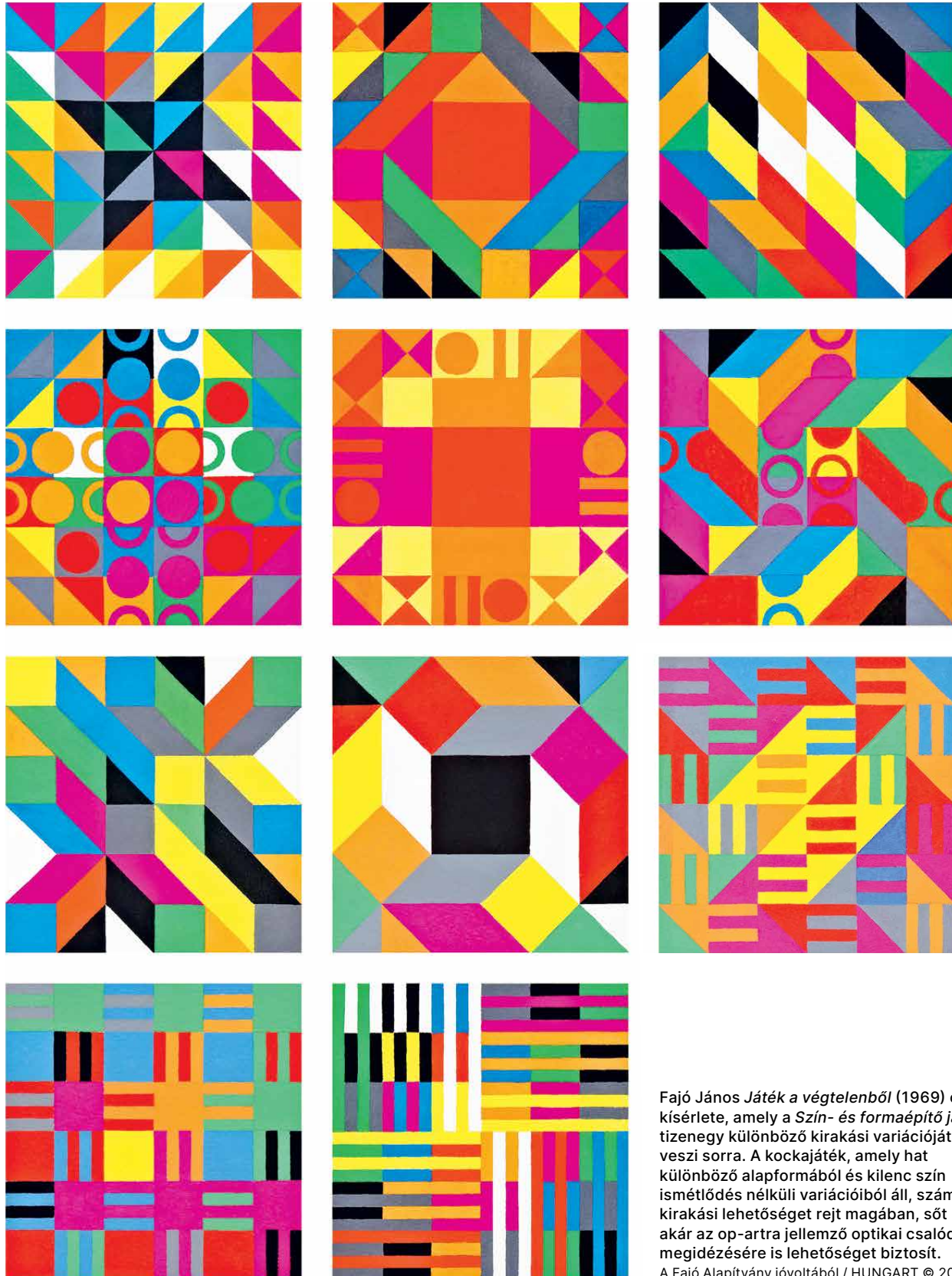
formából és kilenc szín ismétlődés nélküli variációiból áll. Egy kocka tizenhat különböző kapcsolati lehetőséggel bír és ötszázhetvenhat kirakási lehetőséget biztosít. Fajó két évvel később a Fészek Klubban kiállított festményei mellett szerepelteti először gyermekek számára tervezett esztétikai-vizuális játékát, a művész és a befogadó közötti párbeszédre buzdító *Nyitott művét*. A cím is jelzi, hogy már nem pusztán logikai játékról van szó, hanem szabadon alakítható, formatervezett esztétikai tárgyról, ami a „használat” során mindig más alakot ölt, de sohasem válik végleges, befejezett kompozícióvá. Fajó objektje egy vízszintes sínekkel tagolt színes fátábla, amelyen húsz nagyobb és húsz kisebb színes téglalap helyezkedik el. Ezek a formák öt vízszintes, homogén színűre festett (vörös, narancs, sárga, zöld és kék) sínen csúszthatók oly módon, hogy egyszerű tologatásukkal tetszés szerint egymás mellé vagy fölé helyezhetők. Az elemek mobilitása lehetővé teszi, hogy különböző hideg

és meleg monokróm skálákat lehessen létrehozni. Fajó annyira kifejezőnek tartotta ezt az alkotását, hogy 1977 szeptemberében a Józsefvárosi Kiállítás teremben *Vizuális játékok* címmel

egész tárlatot szervezett köré. Minden jel arra utal, hogy az évtized közepére teljesedett ki művészetében a gondolat, ami szerint a kollektív esztétikai problémákat a közönséggel interakcióba



Fajó János utolsó, *Hiányos kockák* című papírájátékának prototípusa, amelynél a művész már eleve egy tömegesen legyártható anyagot választott, s aztán mégsem került soha kereskedelmi forgalomba, ahogy korábbi, fából kivitelezett játéka sem. Archiv fotó, a Fajó Alapítvány jóvoltából



Fajó János *Játék a végtelenből* (1969) című kísérlete, amely a Szín- és formaépítő játék tizenegy különböző kirakási variációját veszi sorra. A kockajáték, amely hat különböző alapformából és kilenc szín ismétlődés nélküli variációjából áll, számos kirakási lehetőséget rejt magában, sőt akár az op-art-ra jellemző optikai csalódás megidézésére is lehetőséget biztosít. A Fajó Alapítvány jóvoltából / HUNGART © 2022

lépő, a korábbi konvenciókat felrúgó, provokatív kiállítástechnikai lehetőségekkel kell párosítani. A látogató az intuíció erejére támaszkodva kell, hogy összeállítsa a művet, amit a lehetőségek kihasználása és az önkorlátozás között ingadozó saját döntések

A játék által teremtett kreatív közösség képes lehet arra, hogy szembe tudjon helyezkedni a totalitárius rendszerek ideológiájával.

szabályoznak és hoznak létre. Ebben az értelemben a Fajó műveiben rejlő üzenet – az államszocializmus idején – az egyén társadalmi szerepvállalását feszegető kérdésekkel hozható kapcsolatba, még akkor is, ha a játékok általában ideológiai direktíváktól független alternatív időtöltési formaként hivatkozunk. Fajó játékokai élénk

fantáziát és képzelőerőt követelnek meg minden résztvevőtől. Készülésük idején ezek a művek a monoton hétköznapiakból kizökkentő felszabadult tevékenységre ösztönöztek, és egy időre feledtetni engedtek minden olyan sérelmet, amit az önrendelkezést korlátozó hatalom elnyomó politikája okozott.

1976-ban a békéscsabai Grafikai Művésztelepen, a modern nyomdatechnika lehetőségeit kutató Kner Symposionon született meg Fajó hat különböző formájú színes papírtestből összeállított, a szabályos alapformát aszimmetrikus-geometrikus bemélyedésekkel megtörő játéka, a *Hiányos kockák*. A legó módjára egymásba

passzintható és strukturálisan továbbfejleszthető játékokban már megjelent a művésznak az a törekvése, hogy a játékba kódolt expanzió révén létrehozza egy fokozatosan fejleszthető környezeti mű prototípusát. Fajó meglátása szerint ez a játék egyetlen ötlet számtalan lehetőségét hordozza magában, egy akár merőben új táj- és környezetformáló művészet alapjául

szolgáló tervét. Fajó János miniatűr térbeli formái egy képzeletbeli város építőkockáiként is értelmezhetők, és a Bauhaus-gondolat jegyében alkotó, azon tervezőkhöz köthető elképzelést közvetítenek, akik meggyőződéssel vallották, hogy a dizájnner feladata a vizuális környezet pszichológiai egyensúlyának helyreállítása és a városlakók boldogságérzetének fokozása. Ebben az értelemben Fajó törekvései párhuzamba állíthatók a Bauhaus-örökséget nyíltan felvállaló Victor Vasarely elképzelésével, aki már az op-art mozgalommá szerveződése előtt biztosította híveit arról, hogy a 21. század geometrikus, sokszínű, napfényes várost ígér. Ráadásul ő sem szalasztotta el, hogy sokszorosított játékok révén esztétikai alapvetései a társadalom minél szélesebb rétegeihez juthassanak el. 1969-ben – talán a bázeli műkereskedő László Károly közvetítésével, Fajó objektjeitől inspirálva – tervezte meg első interaktív, a formák és a színek plasztikus egységeiből álló program alapján összeállítható *Folklore planétaire participations no 1. (Planétáris folklór, kirakójáték, 1. sz. változat)* táblajátékát.



Victor Vasarely 1969-es kirakójátéka, a *Planétáris folklór interaktív kirakójáték 1. sz. változata*. 1970-ben készült egy második kiadás is (azonos névvel), amely a budapesti Vasarely Múzeum gyűjteményében is megtalálható és a megújult állandó kiállításon megtekinthető.



A Musée des Enfants (Gyerekek múzeuma) program résztvevői Victor Vasarely Planétáris folklór interaktív kirakójátékával. Archiv fotó, 1970 körül, Musée d'Art Moderne de Paris

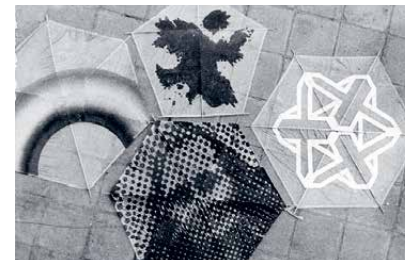


Az 1977-es józsefvárosi kiállítóterembeli *Vizuális játékok* kiállítás-katalógus borítója, a címlapon a Pécsi Tervező Vállalat Ifjúsági Irodája által tervezett *Rudakból szerkesztett variációs térjátékkal*. A kiadvány hátoldalán Keserü Ilona színes filcshalagokból készült *Csecsemőjátéka* látható, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria *Játékkultúra '79* kiállításán is bemutatottak. Forrás: *Vizuális játékok* katalógusa

Univerzális, polikróm struktúráival Fajó János gondolkodni, látni tanította kortársait, kreatív képességeiknek felfedezésére biztatta őket. Különös egybeesés, hogy 1967-ben a *Kockajáték* az Országos Találmányi Hivatalnak elküldött szabadalmi kérelmével egy időben jelent meg a máltai orvos-filozófus, Edward de Bono *A laterális gondolkodás használata* című könyve. Bono az okfejtések olyan indirekt és kreatív formáit nevezte „laterálisnak”, amelyek módszerei eltérnek a szokványos gondolkodási mintáktól és új nézőpontból világítanak rá egy adott problémára. Ha valakinek már eszébe jutott a megoldás, az onnantól kezdve abszolút kézenfekvőnek tűnik, és nem is látjuk, vajon miért volt olyan nehéz rájönni. A hagyományos, pusztán logikán alapuló módszerrel szemben

a laterális gondolkodás azokat a képességeinket hasznosítja, amelyek az ösztönös megérzésen és a kreatív intellektuson keresztül juttatnak el a megoldásig. Fajó János generációjából többen is hozzájárultak a laterális gondolkodás elterjesztéséhez. Amikor 1979-ben az UNESCO gyermekév alkalmából a Magyar Nemzeti Galéria a Népművelődési Intézettel közösen megrendezte *Játékkultúra* tárlatát, a magyar játékipar piacának kiépítése csak egy volt a közösen megfogalmazott célok közül. Több olyan művész is akadt, aki az elitkultúra kiszolgálójaként jegyzett korábbi szerepét levetkőzve a társadalom hasznos tagjaként szeretne volna magát viszonlítani. Jellemző, hogy Bak Imre *Spirál* című játszótér-makettje és Keserü Ilona színes filcshalagokból összeállított, a kisbaba színjátását

és tapintóigényét kielégítő *Csecsemőjátéka* Rubik Ernő *Bűvös kockájával* együtt szerepelt a tárlaton. De ide sorolható az a Képzőművészeti Világhét alkalmából 1977-ben a Pécsi Ifjúsági Házban Kismányoky Károly által kezdeményezett papírsárkány-reptetési akció és az azt kísérő kiállítás is, amire az összes eddig említett magyar művész meghívást kapott. A Deák Erika Galériában megrendezett *Vizuális játékok* kiállítás fél évszázad távlatából idézi meg Fajó János kísérleteit, amelyek a nézőt az alkotás-látás-befogadás háromszögébe állítják. A művész játéka és a játékok motívumvilágát idéző festmények a kurátor, Léopold Zsanett koncepciója alapján kerültek közös térbe. A kurátor a Fajó Alapítvány támogatásával végzett kutatómunkájának eredetisége



A Képzőművészeti Világhét alkalmából 1977-ben a Pécsi Ifjúsági Házban Kismányoky Károly által kezdeményezett, *Sárkányok* című papírsárkány-reptetési akció és az azt kísérő kiállítás. © Kismányoky Károly / HUNGART © 2022

és merészsége nemcsak abban áll, hogy ráirányította a figyelmet az egyedi művek bűvöletében élő, a műtárgypiacon kívül rekedt terület kanonizációs lehetőségeire, de a művész alkotásain keresztül ráébredtett arra a felelősségre

is, ami a fogyasztói társadalom vizuális éhségének kielégítésén dolgozó művészetre hárul. Egy olyan felismerés ölt tárgyiasult formát a kiállításon, amit annak idején Fajó János kiáltvány-szerűen tűzött művészete zászlajára:

„*Látó egyedekre szüksége van minden korszerűen berendezett társadalomnak, mert igazi társadalom csak látó, halló, érzékelni képes egyének-egyénségek társadalma lehet.*”⁵

| 1 Fajó János: *Síkfestészet (A mód – A módszer)*. Budapest, Osiris Kiadó – Magyar Iparművészeti Egyetem, 1999, 17. o. | 2 Victor Vasarely: *Színes város*. Budapest, Gondolat, 1983, 124. o. | 3 Fred Turner: *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*. Chicago, University of Chicago Press, 2013 | 4 Fajó János: *Játék és mese*. Két művész – két vallomás. In: *Művészet*, 1976/6., 30. o. | 5 Fajó János: *A nyitott mű*. Gépirat a Fajó János Alapítvány tulajdonában, Budapest, 1969. november

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **8 769 forint kedvezménnyel*** mindössze 31 980 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2021. JANUÁR 1-TŐL

negyedév: 9 690 Ft | fél év: 17 670 Ft | egy év + olvasókártya: 31 980 Ft
egy szám újságárusnál: 799 Ft | éves előfizetőknek: 627 Ft

20% kedvezmény: Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó **10% kedvezmény:** Transzit Art Café



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

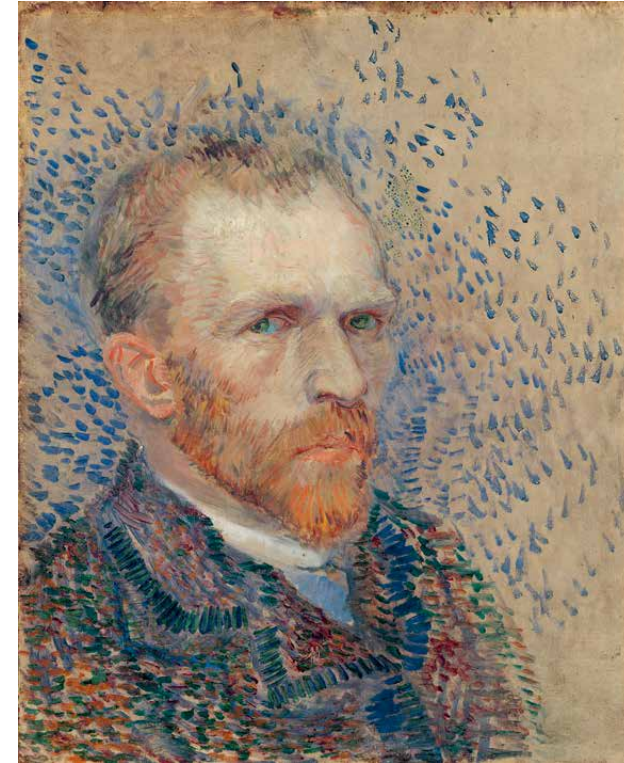
Góg és Van Gogh

Fáy Miklós

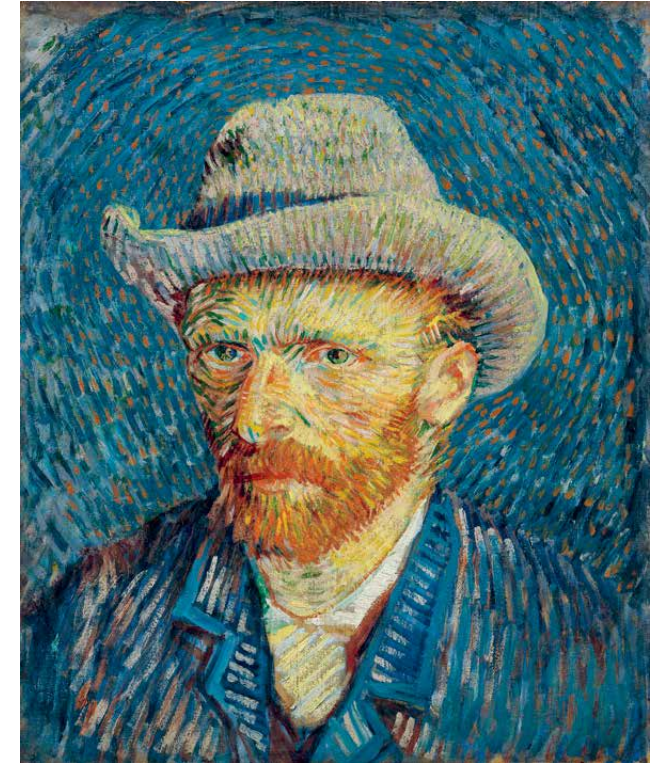
Van Gogh. Self-portraits (Van Gogh. Önarcképek),
The Courtauld Gallery, London, 2022. május 8-ig



Vincent van Gogh: *Önarckép bekötözött füllel*, 1889. január, olaj, vászon, 60 × 49 cm, The Courtauld Gallery, London



Vincent van Gogh: *Önarckép*, 1887. március–június, olaj, karton, 41 × 33 cm, Van Gogh Museum, Amszterdam, © Vincent van Gogh Foundation



Vincent van Gogh: *Önarckép szürke filckalappal*, 1887. szeptember–október, olaj, vászon, 44,5 × 37,2 cm, Van Gogh Museum, Amszterdam, © Vincent van Gogh Foundation

El se hiszi az ember, amit a The Courtauld Institute of Art állít, hogy ez volna a legelső kiállítás Van Gogh önarcképeiből. Nyilván nagy munka összeszedni a képeket, de annyira kézenfekvő ötlet megmutatni a sokból a sokat, ha nem is az összeset, és az egész kiad valami... mit is? Hogyan fejlődött a művész? Hogyan lett Vincent van Goghból Van Gogh? Hogyan borult el az elme?

Vajon az elborult elme nem egyszerűen tisztánlátást jelent? Ez a világ, ez vagyok benne én, Vincent. Akinek nincs érzékeny lelke, az valahogy kibírja, túléli, mert elhessegeti a gondolatát annak, hogy idegenek vagyunk egy még nálunk is idegenebb világban. Aki normális, az azzal tudja legjobban kifejezni a normalitását, hogy megőrül.

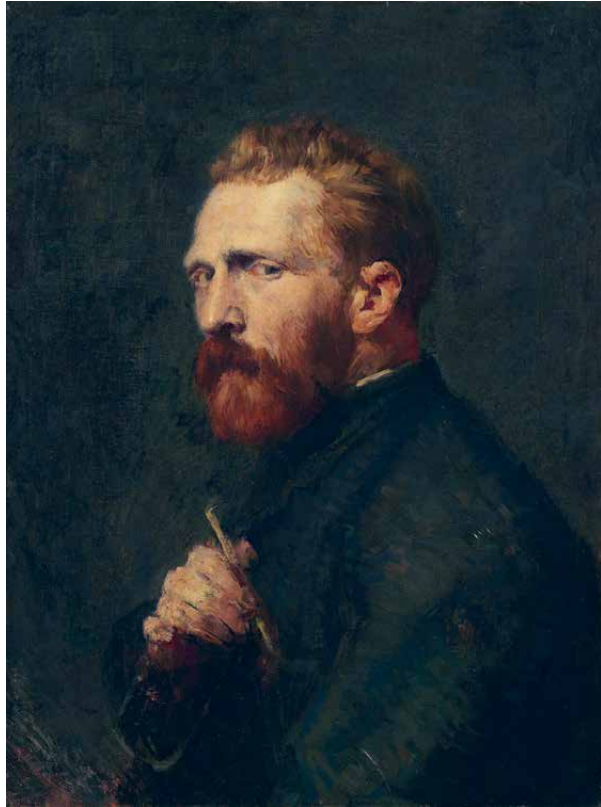
Helyettünk lett bolond. Folyton ezt érzí az ember, ha a közönséget bámulja,

akik nézik, nézegetik az önarcképeket. Körülbelül ugyanolyan emberek, mint az, aki a képen látható, néhányan vidám színű kalpagokat is hordanak. Csóválják a fejüket, aztán lemennek a shopba, és megveszik a fül alakú radírt (vagy elfogyott, vagy megbánták és visszavonták, mert én már nem láttam), a sárga szalmakalapot, a napraforgós zoknit. Lehetséges, hogy... – na jó, erről majd később.

Azt hiszem, én ezt utálok. Van Gogh patológikus értelmezését. Hogy tessék, nézd meg, vannak ezek a különös, kusza ecsetvonások, és ezek nemcsak a háttérben vannak jelen, de rámennek magára az emberre is, a ruha is tele van ezekkel az értelmetlen vonalakal. Más a színük, de igazából mégsem lehetnének ott. De ott az én, belevetve a világba, és lassan már elmosódik a különbség a világ és az én között, még lehet érzékelni a különbséget, de az

értelmetlenség vagy értelmezhetetlenség behatol az emberbe. És mondjuk ez még egy intellektuálisabb patológiázás. Mert van az egyszerűbb kivitel: nézd meg az első önarcképet, itt még normális volt, de rossz festő. Nézd meg az utolsót, itt jó festő, de nem normális. Ez volna hát a művészet, valamit valamiért. Lehetséges, hogy... – na jó, még mindig később.

A kiállításon önarcképek láthatók, és még áthozták a National Galleryből a széket is, mármint a Van Gogh festette széket, pipával és egy csomag dohánnyal, mintha ez is önarckép volna. *The portrait of the artist as a chair*. Még van két kivétel, az egyik Eugène Boch portréja a csillagos háttérrel, és a kissé zavaros magyarázattal, hogy tulajdonképpen erről lett volna szó, ember- és jellemábrázolásról, csak ahhoz modelleket kellett volna találni, akik nem voltak mindig kéznél. A tükör



John Peter Russell: *Van Gogh portréja*, 1886, olaj, vászon, 60,1 × 45,6 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, forrás: Wikimedia Commons

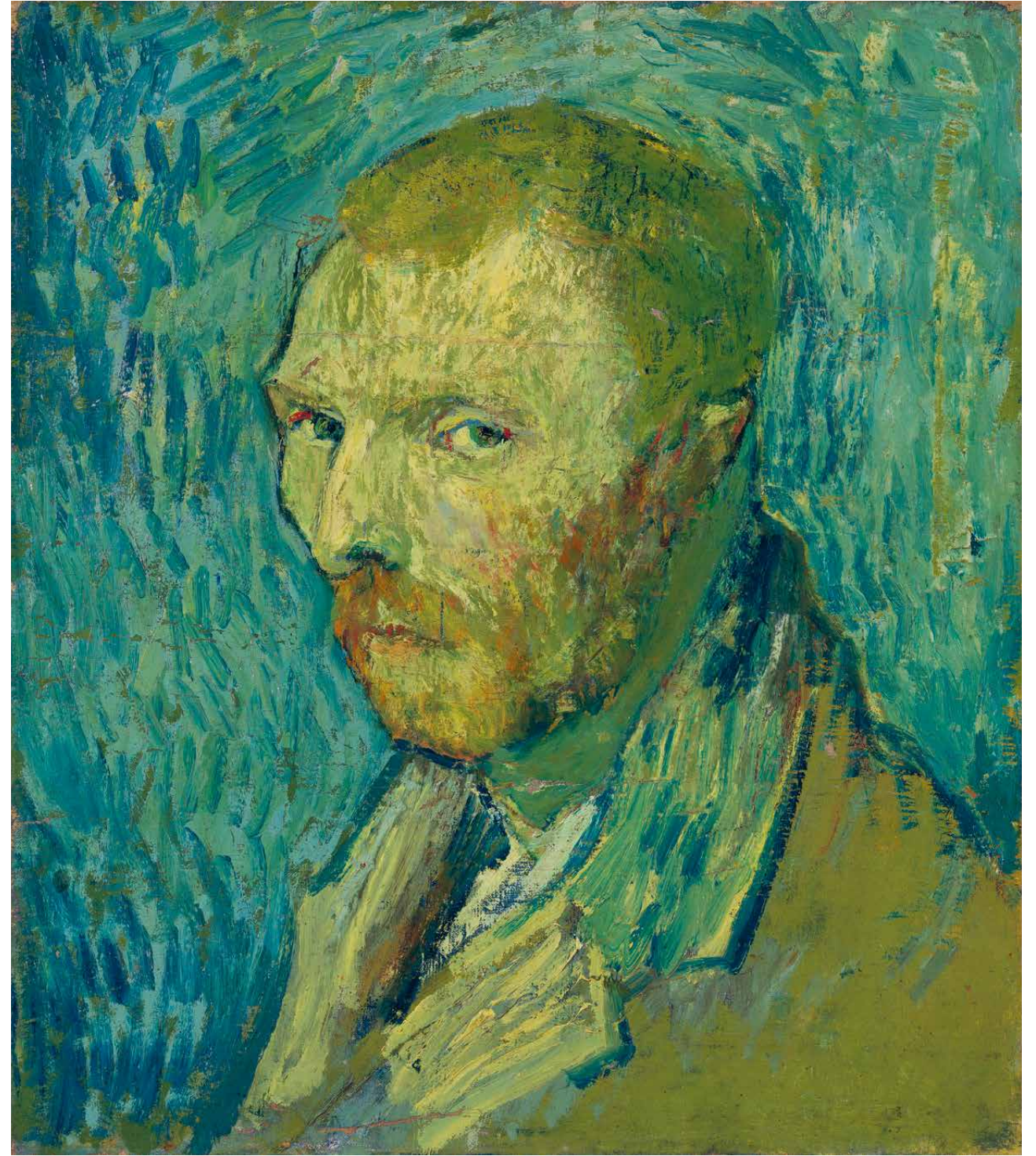


Vincent van Gogh: *Önarckép filckalappal*, 1886–1887, olaj, vászon, 41,5 × 32,5 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, © Vincent van Gogh Foundation

meg mindig kéznél volt, hát jöttek az önarcképek. Hiszem is meg nem is, de inkább nem. Már csak azért sem, mert van egy fénykép is a falon. Az ifjú Van Gogh. Tipikus holland pofa, vöröses haj, kicsi szem, sajtfej. Meg van a másik kivétel, John Peter Russell Van Gogh-portréja. Tipikus holland pofa, kicsi szem, vöröses haj. Sajtfeje nincs, horpadt az arca, szakállas, de alapvetően más, mint aki az önarcképeken van. Ez mindannyiunkkal megesik, másnak képzeljük magunkat, mint akik vagyunk, aztán egy óvatlan pillanatban meglátjuk magunkat a tükörben, és kétségbeesünk. De Van Gogh nem ezt tette. Inkább megalkotta önmagát, a sokat szenvedett, százszor bátor és viharvert hőst. Tényleg kreálta a figurát, és figyelt rá, ezért is érdekes, hogy van a portrék között egy, amelyik szemből ábrázolja.

Mert ezt a nézetét nem szerette önmagának, túlságosan beesett volt az arca, látszott, hogy ki kellett húzni a hátsó fogait. Ezt sem szeretem. Van Gogh nem is patológiai, hanem stomatológiai értelmezését. Azt viszont szeretem, hogy a képek élőlénné válnak. Nyilván nem független ez attól, hogy arcképek, de mégis szórakoztató, hogy a múzeum falán is így beszélnek róluk. Ez a két kép egy hét különbséggel született a San Rémy-i elmeegógyintézetben, és azóta nem látták egymást. Most újra találkoznak itt a falon. A két kép közül az egyik oslói, sokáig vitatták is a hitelességét, mert a rajta látható ember nem hasonlít a szokott viharvertre. Vagyis itt az látszik, hogy a vihar tényleg megverte, és ebben nincs semmi nagyszerű dolog, lóg

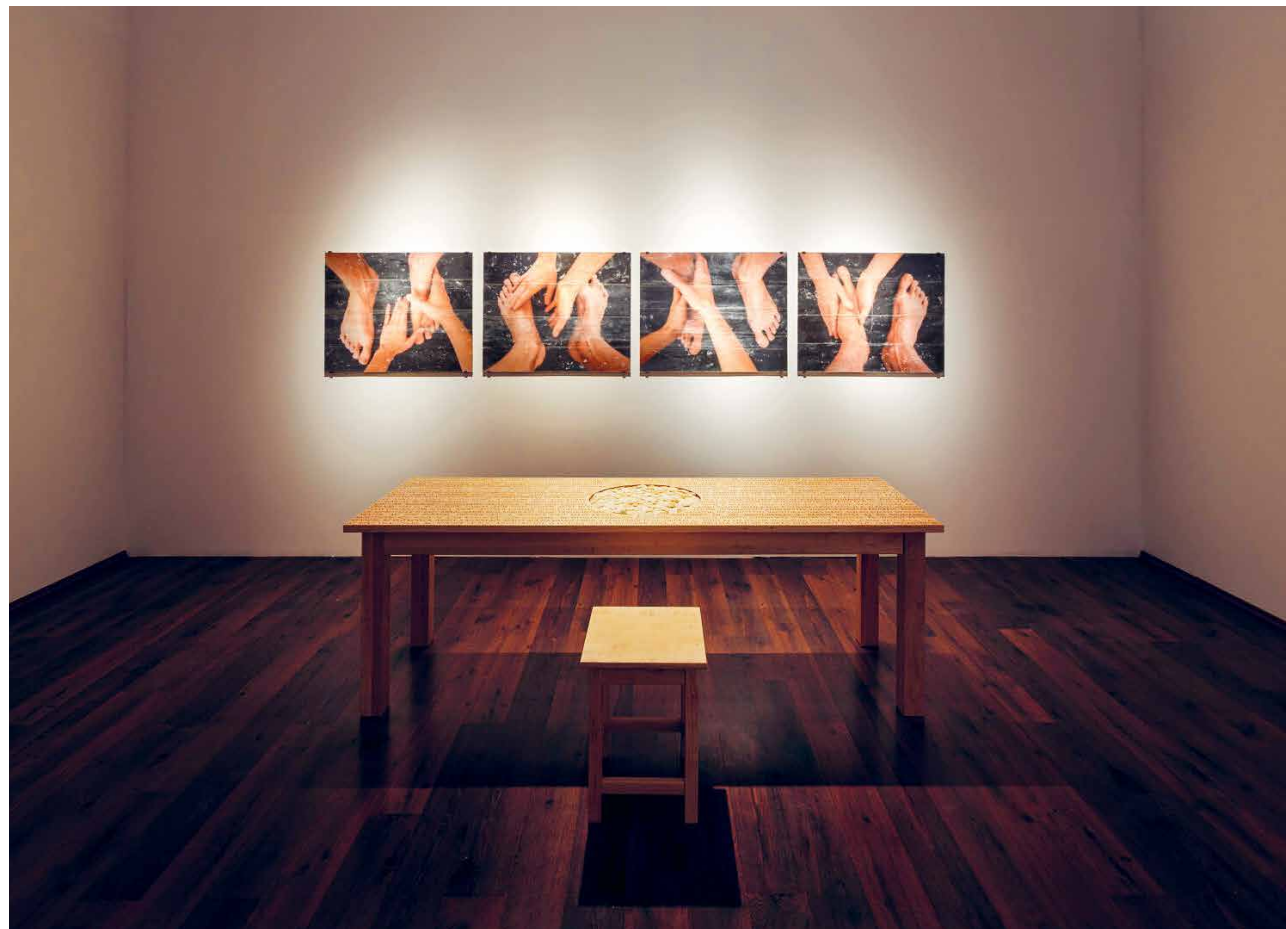
a haja, zavart és sunyi a nézése. Ha ez az ára a nagyságnak, akkor köszö, én egészen picike szeretnék lenni. Talán mind átcsúszunk ide, ha Van Goghról van szó. Nem a képeket nézzük, hanem a képen látható embert, most van füle, most nincs, most lila usánka van rajta, most szalmakalap, most kék a szeme, most zöld, most az egyik kék, a másik zöld. Mintha valami nagy áldozati szertartást követnénk, így menetel ez az ember a vég felé. Nem kérte és nem kényszerítette rá senki, magától vállalta, de tényleg vannak olyanok, akiknek vinni kell a világ terheit, hogy a többiek élni tudjanak. Köztetek lettem én bolond. Helyettetek lettem én bolond. Nem kértük, de köszönjük.



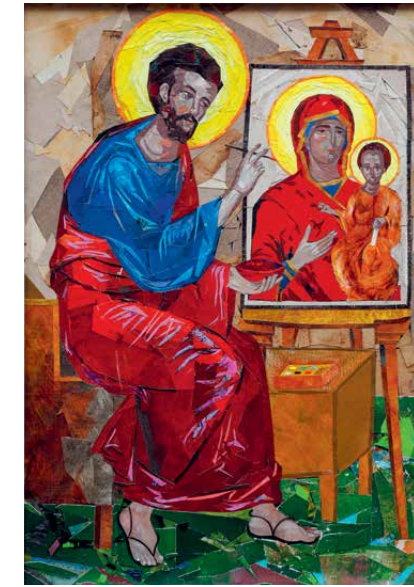
Vincent van Gogh: *Önarckép*, 1889. augusztus vége, olaj, vászon, 51,5 × 45 cm, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo

Az Evangélium 21 kortárs képzőművészeti gyűjtemény kontextusai

Urbantsok Tímea



Lovas Ilona: Az utolsó vacsora asztala (Búcsúbeszéd), 2020, szék, ezüst juhar, betűmarás, 220 × 74 cm × 70 cm, fotó: © Dankó Imre / HUNGART © 2022



Mátrai Erik: Szent Lukács, 2018, rétegelt lemez, karton, vászon, akril, olaj, 100 × 70 cm, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022



Még a 20. századi képzőművészet, amely folyamatosan próbálkozott a korábbi képi nyelvek dekonstrukciójával, sem mulasztott el lehetőséget adni néhány találkozásra a természetfeletti (vagy ahogy később majd látni fogjuk: természetivel). Elég csak Barnett Newman vásznaira vagy Mark Rothko kápolnájára gondolnunk. A művészet és a vallás szférája ontológiai szempontból közel áll egymáshoz: a transzcendenciában találkoznak, mindkettő a megmagyarázhatatlant dolgozza fel, csak más-más eszközökkel.

Kapcsolódási pontként ez bukkan fel az *Evangélium 21* nevet viselő kortárs képzőművészeti gyűjtemény koncepciójában, felépítésében, műalkotásaiban és a kiállításnak abban a formájában is, amely 2021 őszén a debreceni MODEM-ben volt látható. A gyűjtemény az említett két szférát közelíti, egyszerre szólal meg a kortárs képzőművészet és a Biblia nyelvén, hogy aki az egyiket már beszéli, jobban megértse a másikat is. A mecénások, vagyis Kovács Levente és Kovács-Szabó Tímea abból a felismerésből indultak ki, hogy vallásról és vallásosságról be-

szélni mára szinte tabuvá vált, miközben az egyénnek kevés türelme van magát a Szentírást olvasni, de talán a képzőművészet össze tudja kötni a befogadót az örökérvényű üzenetekkel. „Így szeretnénk átadni a keresztyén kultúra, továbbá a jézusi szeretet, befogadás, bűnbocsánat, megváltás és követés személyes üzenetét a mai művészet nyelvén” – ekképpen mutatkozik be a gyűjtemény. Kiolvasható ebből az erősen vallásos látásmód, amely azonban tökéletesen megfér a némely mű által élénk tárt, teljesen szekuláris és hétköznapi közegbe helyezett jelenetekkel.

A gyűjtők, valamint a kurátor, Petrányi Zsolt hosszas kutatómunka után végül tizenkét művészt kért fel, hogy reflektáljanak az evangéliumokba foglalt krisztusi élettörténet egy-egy szakaszára. A Jézus életeseményeit elbeszélő és egyben a mai ember számára releváns igevercsoportokról a mecénások döntöttek, az alkotók pedig választottak közülük. Kovács Levente fejében már tizenkét éve megfogalmazódott egy hasonló tematikus gyűjtemény létrehozása, a művészek pedig

2019-ben kezdték meg a kiválasztott állomások interpretálását, és 2021 tavaszára készültek el. A munkákból egy album is született, amelyhez az evangélikus Fabiny Tamás és a római katolikus Székely János püspökök írtak vallási ismertetőket. A kezdeményezők szeretnék, ha az *Evangélium 21* vándorkiállításaként bejárhatná a világot, és minél több helyen hozzáférhetővé válna.

Az elkészült tizenkét alkotáshoz tartozik egy felvezető egység: Mátrai Erik négy evangélistát ábrázoló művei. A képsorozat tradicionális ábrázolási sémákkal jeleníti meg a négy védőszent szerepét. Máté, a vámszedőből lett szent portréja feldarabolt bankjegyekből készült, utalva az ő védelme alatt álló pénzváltókra és bankárookra; Márk a búzaszenteléshez kötődik, így ő pirított búzaszemekből lett kirakva. Lukács az orvosok és festők védőszentje, ezért ő Mátrai szétvágott festményeiből, míg János, Jézus tanításainak egyik legfőbb mediátora, valamint az írók és tanárok védőszentje egymásra helyezett A, B és C betűs lemezekből jött létre. A négy



Csontó Lajos: *Tanítványok 06-09, 2020*, C-print üvegen, 70×50 cm, fotó: © Dankó Imre / HUNGART © 2022

különálló evangélium fennmaradásában, a négy különálló Jézus-képben felcsillan a töredékesség posztmodern gondolata. A teológusok a történelem során már többször is szerették volna egybeszerkeszteni az evangéliumokat, de végül a kereszténység a négy különböző Jézus-kép mellett döntött, mert a csodákat a nyelv korlátozott rendszerében úgysem lehet teljes egészükben kifejezni.

Fátyol Viola fotósorozata Jézus nagyon korai életszakaszát ábrázolja, a születéstől a keresztelésig, mégpedig saját

maga és gyermeke életjeleneteivel. Így Krisztus megszületésének csodája összecseng a nemzés és a születés világi értelemben is varázslatos jellegével. Csontó Lajos *Tanítványok* című, az apostolok kiválasztásáról szóló munkája is kiváló példa arra, miképpen lehet a jézusi életutat nem illusztratív módon újraértelmezni. A művész tömegeket fotózott, majd egy-egy képen kiemelte azok arcát, akik épp a kamerába néztek. Így tizenkét, szemmagasságba helyezett portrét alkotott, a képeket pedig fényes felülettel tette

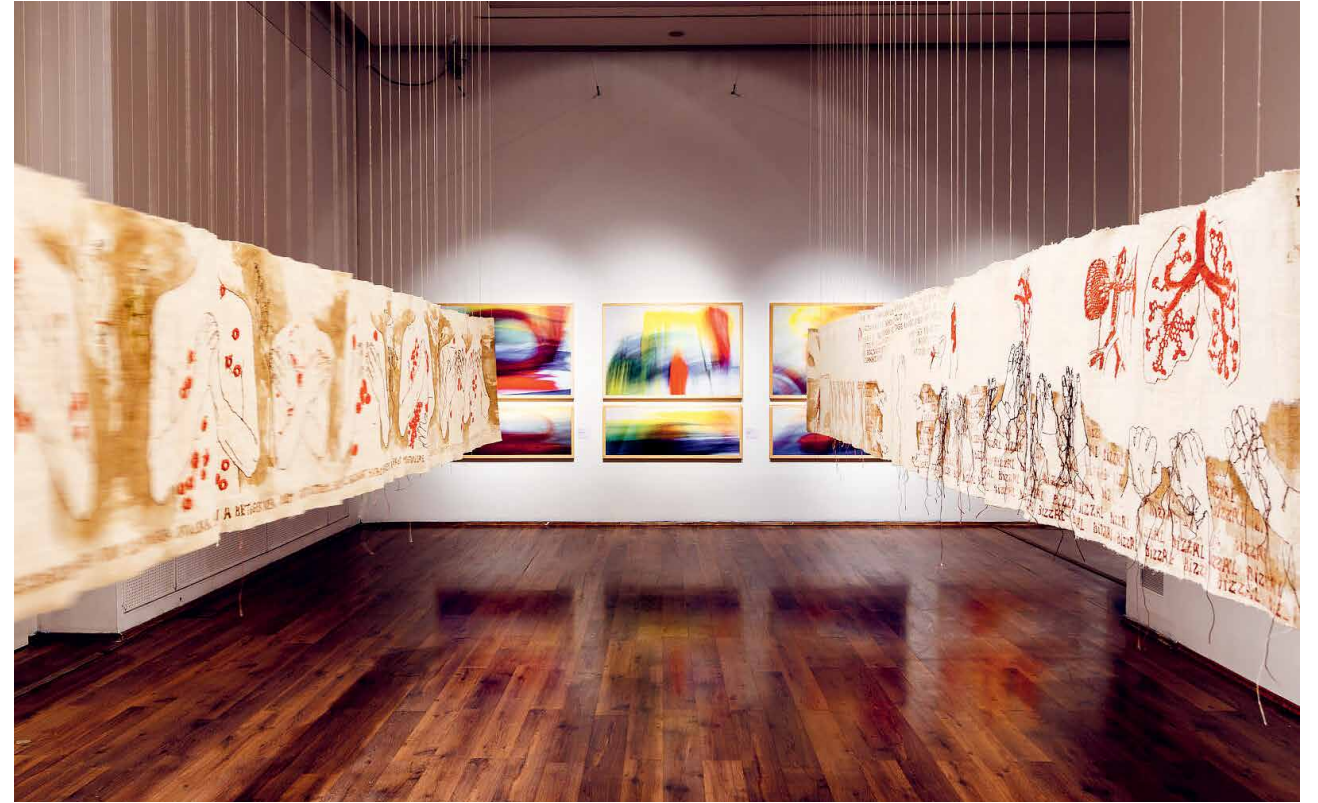
tükörszerűvé. Így a mű azt a pillanatot jeleníti meg, amikor első benyomás, sőt első tekintetváltás alapján érezzük valakiről, hogy dolgunk van vele. És mondjuk összebarátkozunk vele, ahogy Jézus is az apostolokkal, akik egy szempillantás alatt döntöttek, és mintegy megbabonázva követték őt. (Ezt a jelenséget nevezi a pszichológia az önfenntartó benyomások közül *elsőbbségi hatás*nak, mert a másokról alkotott kezdeti benyomások nagyon nehezen változnak, még akkor is, ha már alig bírunk racionális alappal.)



Fátyol Viola: *Mária és Erzsébet találkozás, 2013–2020*, inkjet print, baryt papír, 40×60 cm / HUNGART © 2022



Fátyol Viola: *Kenyérmező, 2020*, inkjet print, baryt papír, 40×60 cm / HUNGART © 2022

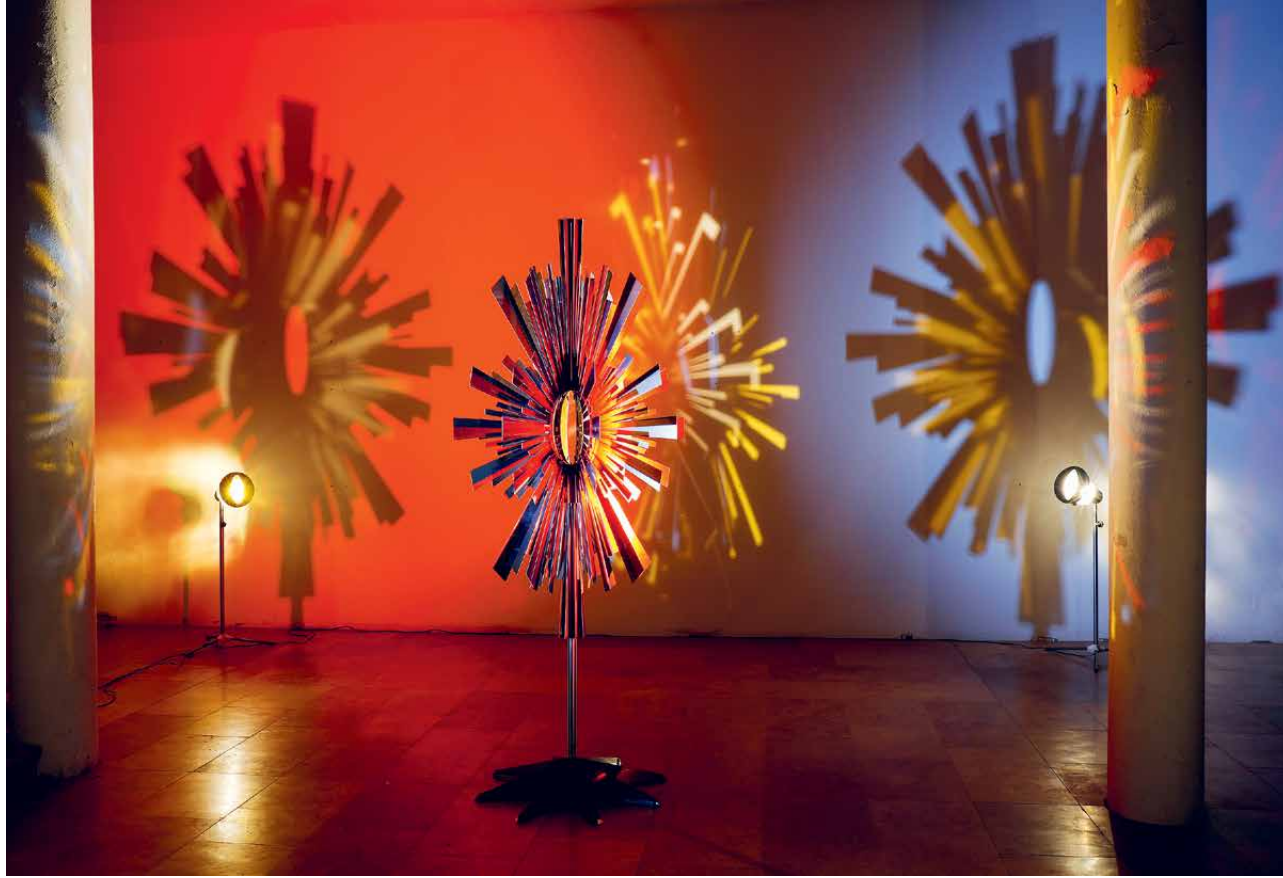


Enteriőrkép a MODEM *Evangélium 21* kiállításán Richter Sára *Gyógyítások 1–3, 2020*-as textilinstallációjával és Fehér Márta *Csodák 5 + 2* című 2020-as festményeivel, fotó: © Dankó Imre / HUNGART © 2022

Ahogy az irracionális bizonyosság vonatkozásában is fellelhető – az esztétikai diskurzusban többek között a Pszeudo-Longinosz, Kant és Schiller által is tárgyalt – *fenséges* természetfeletti minősége, úgy hozza el azt Csontó munkája hétköznapi életünkbe is. Vagy lehet, hogy mégsem Csontó hozza el, hiszen a *fenséges* egyébként is folyton körülvesz minket, csak az a kérdés, mennyire figyelünk rá. Benne vagyunk, a részét képezzük, és mi magunk vagyunk az. Tehát félrevezető is természetfeletti-nek nevezni, mert ez maga a természeti, a misztikum. A MODEM-beli kiállítást Mátrai Erik *Monstrancia* című térinstallációja zárja, amely egyben a jézusi életállomások meghatározott sorrendjének utolsó darabja a gyűjteményben és az albumban is. A munka a feltámadás fényét érzékelteti. A krisztusi feltámadásnak számos művészeti előképét ismerjük

Rafaellótól id. Lucas Cranachon és Rubensen keresztül kortárs megközelítésekig, ám az összes említett példa narratív és figuratív, míg Mátrai egy tudatállapotot, egy atmoszférát közvetít, amely különböző módokon teljesebben ki a befogadókban. A fény Krisztus fénye, az ő jelenvalóságát jelképezi, ahogy a négy oldalról négy színnel, a víz kékjével, a vér vörösével, a kenyeret szimbolizáló sárgával és a tisztaságot jelképező fehérrel megvilágított monstrancia, azaz szentségmutató is. Mátrai monstranciájában és annak négy árnyékában a keresztény szimbolika egy komplex asszociációs láncolata olvasható ki. A művész korábban is foglalkozott már a fény szakralitásának felmutatásával, többek között a velencei San Lio templomban és a pécsi evangélikus templom ablakai révén is. Már-már hagyományos

jelenség, hogy kortárs képzőművészeket kérnek fel templomi üvegablakok megtervezésére: a 20. századból ilyen a krakkói Assisi Szent Ferenc-bazilika *Atyaistene*, Stanisław Wyspiański munkája; a churi katedrális Giacometti által készített ablakai Svájcban, de hasonló együttműködés egyik legfrissebb példái Gerhard Richter ablakai is a kölni dómban. Ezekben az épületekben a beáradó fény szimbolikája éppen ellentétes felfogást tanúsít Søren Kierkegaard *Vagy-vagy*ának azon soraival szemben, amelyek ezekről az üvegablakokról mégis először eszembe jutottak: „*a boldogság ajtaja nem befelé nyílik, hogy nekirohanva benyomhatnánk; épp ellenkezőleg, kifelé nyílik.*” Ellentétes, mert az említett architektúrák alapján a boldogság felénk érkezik, ránk árad, és nem tudatos döntés – ajtónyitás –, hogy elérjük-e.



Mátrai Erik: *Monstrancia*, 2020, installáció, tűköracél szobor, spotlámpák, szobor mérete: 230 × 90 × 90 cm, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022

Ám Mátrai munkásságában emellett ugyanúgy felismerhető a fény mindennapi esszenciája, a „napi” terminus alkotóeleme: a fényviszony állandó uralkodónk, hangulatunk, cselekedeteink befolyásolója, egyik legsúlyosabb függőségünk, mindennapi megérintőnk. A kortárs fényinstallációval foglalkozó művészek, mint James Turrell vagy Robert Irwin mind ezt próbálják megragadni és megtapasztaltatni, újabb és újabb szituációkat kreálva. Kortárs művészeti tendencia az is, hogy ezeréves mítoszokat próbálunk meg közelebb hozni a ma emberéhez – az *Evangélium 21* ezen alapgondolata rajzolódik ki a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak Mélyi József által vezetett nyári,

a pannonhalmi Arcus Temporum művészeti fesztiválon megvalósult projektjében is, amely során az alkotók a Boldogasszony-kápolnában és környezetében értelmezték újra a keresztút stációit. A Pannonhalmi Főapátságban az utóbbi években egyébként is jellemzők a hasonló szemléletmódú kortárs képzőművészeti kiállítások. Persze azonos motivációt megfogalmazva nemrégiben a Biblia közvetítésének olyan, a vallás eredeti céljaival alig összeegyeztethető radikálisabb formái is megjelentek, mint az Instagram-sztár papok vagy Justin Bieber 2021-es popszáma és videóklipse, a *Holy*. A vallást a történelem során rengetegféle indítékból használták már ki; az *Evangélium 21* gyűjtemény rávilágít,

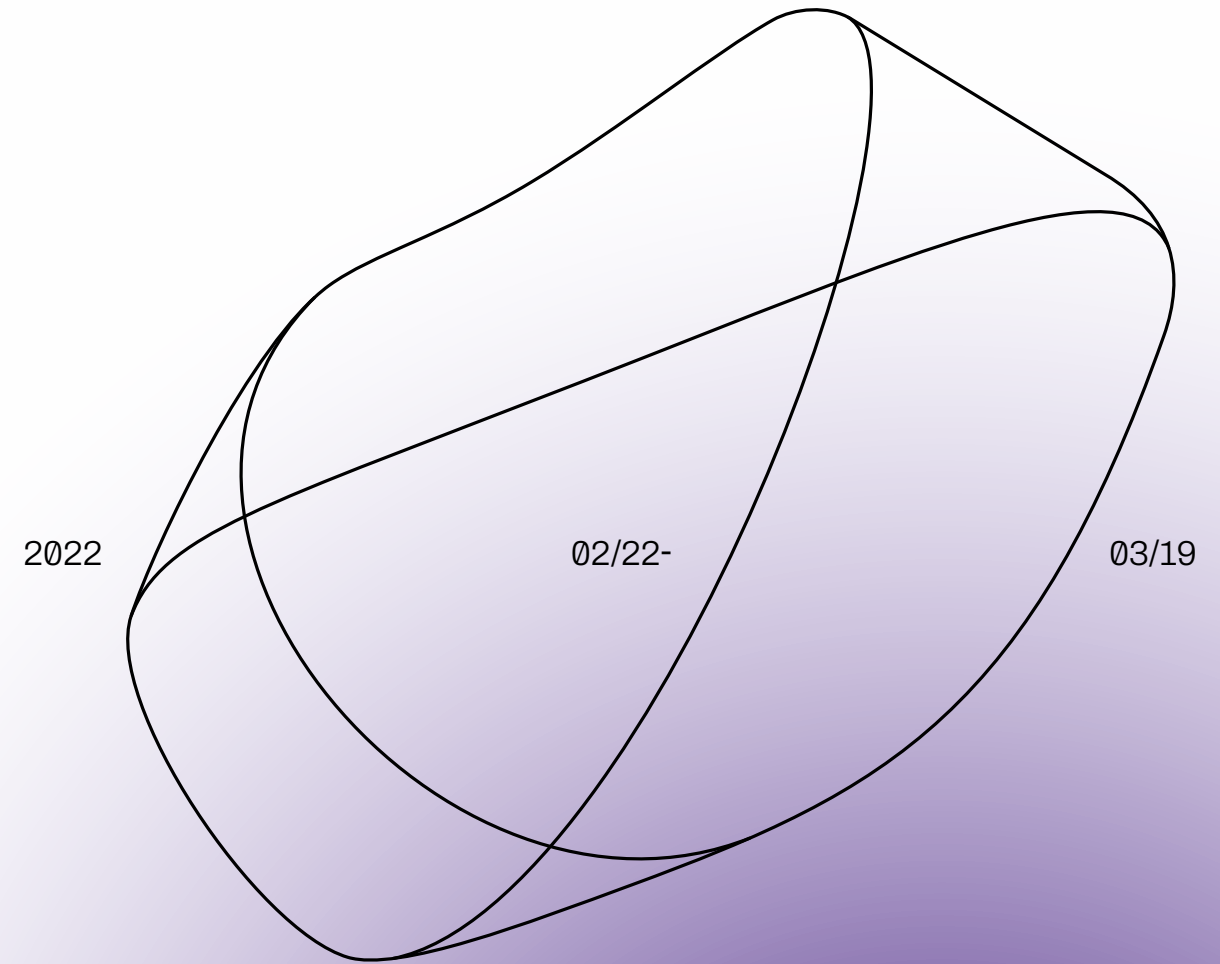
milyen az, ha eszköz voltától teljesen megtisztítva, szemléletmódként és a mindennapi életre vonatkoztatható tanácsként tekintünk rá. Ha egyik politikai oldal sem teszi propagandájának témájává, és így politikai állásfoglalástól függetlenül mindannyiunknak megmarad a lehetősége, hogy szabadon értelmezzük és szabadon viszonyulhassunk hozzá. Egy szigorúan körülhatárolt tematikájú gyűjtemény létrehozása egyébként is nagyon effektív kommunikációs csatorna, igen plasztikusan képes egy-egy kérdéskört közrefogni, így remélem, ezzel a módszerrel minél több gyűjtő él a közeljövőben; illetve azt is, hogy az *Evangélium 21* minél több kiállítótérben megtalálja helyét.

TÁMOGATÓ
/ SUPPORTED BY
nka

1871
MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI
EGYETEM

150

A RÉGI MŰCSARNOK TÖRTÉNETEI



INCARNATIONS
OF SPACE

TÉRFOGLALÁSOK

SZIMPÓZIUM A TÉRFOGLALÁSOK

2022. MÁRCIUS 18.

A Régi Műcsarnok története című kiállításához kapcsolódóan.
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Nagyelőadó

Barokk freskók III. Veszprém

Johann Ignaz Cimbali: A Keresztény Erény allegóriája, 1772

Jernyei Kiss János



A veszprémi püspöki palota díszterme, fotó: © Gaylhofer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

A veszprémi várhegy keleti peremén Fellner Jakab tervei alapján felépült püspöki (ma: érseki) palota a hazai barokk építészet egyik legszebb emléke. Előreugró szárnyaival, sávozott díszítésű homlokzatával, oszlopos kocsi-aláhajtójával Fellner elegáns, franciás igazodású, a korszak újításait hatásosan alkalmazó késő barokk építészeti formanyelvének remek példája. Építetőjét, a Rómában tanult Koller Ignác püspököt egy kortársa jó ítélőképességű, nagyon szelíd embernek írta le, kiemelte jártasságát és finom ízlését mind a szépművészetek, mind az építészet terén.¹ E jellemzés hitelességét mi sem bizonyítja jobban, mint maga a palota, amely kiegyensúlyozott arányaival, választékos részletformáival és visszafogott pompájával a mai szemlélőt is megragadja. A reziden- ciát tulajdonosa nemcsak püspöki és főispáni méltóságának székhelyéül, hanem egyben a tudományok és a művészetek otthonául is szánta, helyiségei így a kor építészeti divatját és műveltségisményét egyaránt tükrözik. A főépület emeletének középtengelyében helyezkedik el a díszterem, és attól északi irányban alakították ki a püspöki lakosztály további helyiségeit, többek között a két tölgyfa burkolatos metszetkabinetet, a több mint kétezer kötet elhelyezésére szolgáló, díófa bútorzatú könyvtárszobát és a teremsort az északi szárny végében záró kápolnát.²

A díszterem és a kápolna kifestésére Johann Ignaz Cimbali (1722–1795) kapott megbízást. A művet nem szignálta, és a szerződése sem maradt fenn, de egy gazdasági iratból tudunk „Czimbal nevezetű Kép Író” 1771-ben tett veszprémi útjáról, a püspöki uradalom javainak 1773-ban kelt kamarai összeírása pedig „kiváló bécsi festő” formulával emlékezik meg a díszterem előző esztendőben készült freskódekorációjának mesteréről.³ Cimbali a sziléziai Wagstadtban (ma: Bílovec, Csehország) született, és a bécsi akadémián tanult. Eleinte

Barokk freskófestészet Magyarországon III. Veszprém
Johann Ignaz Cimbali: A Keresztény Erény allegóriája, 1772



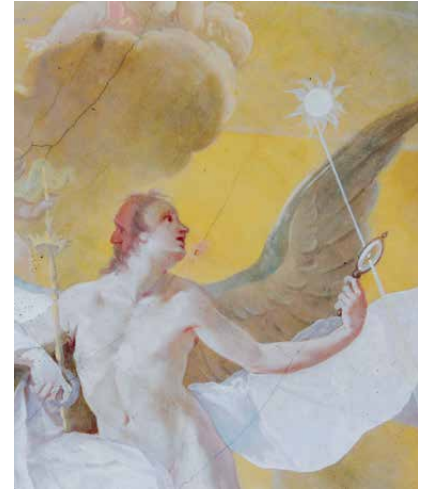
A díszterem oldalfalának ajtaja felett elhelyezett kiugró falpillért magába olvasztó látszatarchitektúra, fotó: © Gaylhofer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

Ausztriában, Cseh- és Morvaországban működött, majd megtartva bécsi lakhelyét főként magyarországi egyházi megrendelők számára dolgozott (legjelentősebb művei a székesfehérvári és a zalaegerszegi plébániatemplom freskói és oltárképei, valamint Páka, Peremarton, Tornyiszentmiklós és Martonvásár plébániatemplomainak szentélyfreskói). A másodvonal kiemelkedő és termékeny alkotója volt, a nagy elődök és pályatársak művészetéből átvett elemeket ügyesen olvasztotta bele saját formarepertoárjába. Dekoratív, rokokóba hajló előadómódja, derűs színvilága, levegős kompozíciói révén festészete könnyen befogadható, ismétlődő formuláinak és típusainak köszönhetően keze munkája jól azonosítható. Képességei különösen alkalmassá tették őt nagyszabású dekorációs feladatokra, amelyekben a század közepétől jelentkező újfajta törekvésnek megfelelően a belső terek egységének megteremtésében – az érett barokk alapvetően plasztikus-architektonikus szemléletével szemben – immár a festészeté a főszerep. A palota dísztermében a főbejáraton kívül az oldalfalak közepén további ajtók nyílnak, ezek vezetnek a főépület *enfilade*-ra felfűzött helyiségei felé;

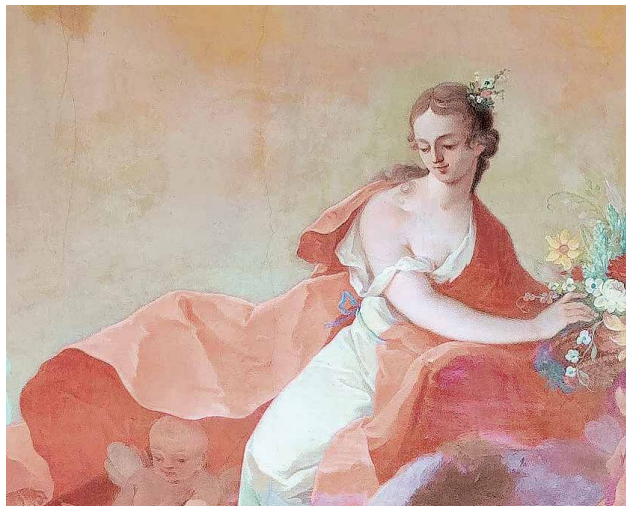
keleti oldalának három nagy nyílása, a terasz ajtaja és a két franciaablak bőséges fénnel árasztja el a teret. A falakat a lapos tükörcsüvegű párkány választja el, amit a falsíkból csak nagyon enyhén kiugró falpillérek támasztanak alá. Az utóbbiakat alig lehet észrevenni, nemcsak lapos kialakításuk miatt, hanem azért is, mert a látszatarchitektúra teljesen magába olvasztja őket: első látásra nehéz elválasztani a valódi és a festett támaszokat. Az illuzionisztikus építészeti szerkezet a barokkra jellemző rafinériával készült, szemfényvesztő hatása különösen a rövidebb falak középpontos perspektívára szerkesztett fiktív oszloprendje esetében érvényesül, ahol a teret kitágító festői effektus találkozik a nyitott ajtón feltárló, mélybe kiterjedő térsor látványával. A terem ajtajait három-három, egymás „mögé” állított, kannelúrázott törzsű, aranyozott, ión fejezetű festett oszlop övezi, az ajtók fölött fehér stukkót imitáló mező látszik, amelynek „aranyozott” díszét gyümölcshatár és felfüggesztett ökörfej (bukranion) alkotja. A sarkokban festett pillérek állnak egymás „mögött”, és a támaszok mögött felhős égboltú tájak képe tárul elénk. Ez utóbbiak Steiner Rudolf (1854–1945)



A díszterem mennyezetének derűs, kék égboltja, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

A Keresztény Erény Johann Ignaz Címbal
falképén, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor /
HUNGART © 2022

soproni festő munkái, aki Hornig Károly püspök megbízásából az 1890-es években restaurálta a palota freskóit, és a díszterem falmezőibe Sümeg és Veszprém várának látképét, kertészleteket, baluszteres mellvéden ülő, játszadozó gyermekangyalokat, a lábazat fölé lépcsőfokokat festett. Megbízható források hiányában csupán feltételezhető, hogy ezeket a falmezőket Címbal egykor ugyancsak várabrázolásokkal töltötte ki, amelyhez analógiát a veszprémi püspök sümegi nyaralópalotájának hasonló falképtörédei szolgáltatnak. Ott, az egyik emeleti teremben 1769-ben szintén Koller Ignác megbízásából festette meg a Balaton környéki várakat, amely tájképeknek ma már csak nyomait ismerjük.⁴ Ha néhány évvel később a veszprémi dísztermet is ilyen képekkel díszítette, a mai falképekhez hasonlóan talán az ő tájfestményeinek festett égboltjai is rájátszottak a terem különleges adottságaira: a palota a völgy fölött, magaslaton áll, ablakain javarészt a kék égre látni, a falképek azúrkék egei így mintegy visszatükrözik a természet e helyütt föltárulkozó látványát.



Tavaszi, Nyár, Ősz és Tél, azaz a négy évszak puttókkal kísért perszonifikációja Johann Ignaz Cimbál falképén,
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

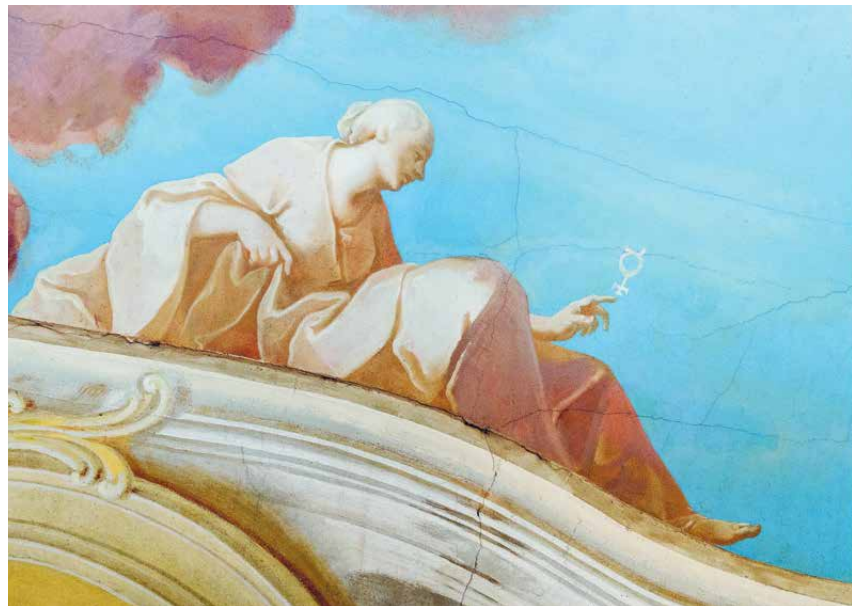
A párkány fölött hullámzó kontúrú, füzérekkel, volutákkal tagolt, festett mellvéd húzódik, ez adja a mennyezetkép keretét, és ez alkotja a virtuális képtérbe benyúló, ülő alakokat ábrázoló pszeudoszobrok és a sarkokba állított vázák talapzatát is. A világos színezésű, fénytől átjárt terem atmoszférájához illően a mennyezetet a derűs, kék égbolt tölti ki. Ez középütt megnyílik, utat engedve a mennyei szféra aranylő fényének. Az égi nyílás körül sötétebb felhők gomolyognak, és

rokokó cirádákhoz hasonló mintákba rendeződve örvénylenek a boltozat középpontja körül. A mennyezet közepén, az állatöv ívelő sávja alatt kiterjesztett szárnyakkal egy csaknem mezítelen ifjú lebeg, csupán ágyékát fedi az öblös, fehér drapéria. Fejét erősen oldalra fordítja, koponyája túlsó felén egy idős, szakállas arc profilja rajzolódik ki. Jobbjában koronával ékesített aranypálcát tart, aminek a végét szárnyas puttó fogja. Az ifjú baljával nyeles üveglencsét

markol, amivel a fölötte lebegő kicsiny napkorong fényét gyűjti össze. Ez a Janus-arcú alak az attribútumokkal ellátott perszonifikációk népes családjából való, amelyekkel gyakran találkozhatunk a kora újkor allegorikus témájú mennyezetfestményein. A perugiai Cesare Ripa először 1593-ban adta közre nagy hatású, számos kiadást megért szimbólumtárát, az *Iconológiát*, amelyben ókori hagyományokra alapozva a morált, a természetet, a teremtet világ rendjét leíró

elvont fogalmak megjelenítésének példáit állította össze és részletesen elmagyarázta az azokat megtestesítő emberi alakok tulajdonságainak, ruházatának és attribútumainak jelentését.⁵ Bár Ripa összetett perszonifikációi a hozzájuk társított jelképek terjengettsége (és előnytelen látványa) miatt a 18. században már veszítettek népszerűségükből, a monumentális művészetben továbbra is születtek példák a szimbólumalkotásnak az ő nevével fémjelezhető módszerére. Cimbál figuráját egy az egyben sem Ripa, sem más szerzők munkáiban nem találjuk meg, de az *Iconologia* és más korábbi ábrázolások segítségünkre sietnek az egyes részletek jelentésének megfejtésében. A nevezetes kötet egyik Erény-perszonifikációjának leírásában magyarázatot találunk a szárnyakra és a napkorongra, amely az erény emelkedettségének és megvilágosító erejének szimbóluma. A kettős arc az elmúlt és eljövendő dolgokat együttesen mérlegelő Okosság, illetve az égre és a földre, Istenre és a felebarátra egyaránt szeretettel tekintő Teológia sajátja. A nap fényét összegyűjtő lencse pedig ismét csak az emberi szellem megvilágosításának metaforája.

Az oldalfalak középtengelyében a négy évszak puttókkal kísért perszonifikációja látható. Elhelyezésüket a festő az égtájakhoz igazította. Kelet felől, vagyis a terembe lépővel szemben, a terasz ajtaja fölött tűnik fel a Tavasz fiatal lány képében, aki virágcsokrot helyez a puttócska fején hordott kosárba. Délen, azaz jobb felől a Nyár tekint le a nézőre, félrekapott kalapot visel, jobbjában sarló és néhány gabonaszál, a vállán gereblye, kísérei rózszálakat tartanak. Az Ősz vele szemben, az északi oldalon találjuk: lobogó sárga



Merkúr alakja Johann Ignaz Cimbál falképén, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

drapériától övezett asszonyalak, aki szőlőfürtöket és almát hoz, puttói segédkeznek neki a szüretelésben, felhőjén további gyümölcsök, szőlő, dinnye, birsalma és őszibarack kínálják magukat. A Tél a bejárati oldalon ül, jobbjával a főalak felé mutat, baljában deres faágat tart. Háta mögött két puttó óriási bőségszarut emel, míg társuk annak tölcserébe gyűjti az Ősz felől érkező gyümölcsöket. Itt ér véget a virágokból és gyümölcsökből font füzér, amely a Nyár csoportjából indul ki, és összeköti az évszakokat. A mennyezetkép keretét alkotó mellvéden bolygókat és csillagászati fogalmakat megtestesítő szoboralakok ülnek. A Tavaszt a Vénusz és a Merkúr, a Nyár alakját a Hold és a Konstelláció, az Ősz a Jupiter és a Mars, a Telet pedig az Oppozíció és a Szaturnusz kíséri – mindegyikük a kezében tartja asztrológiai jelét. Ezek a figurák a világ rendjét uraló ciklusok és törvényszerűségek

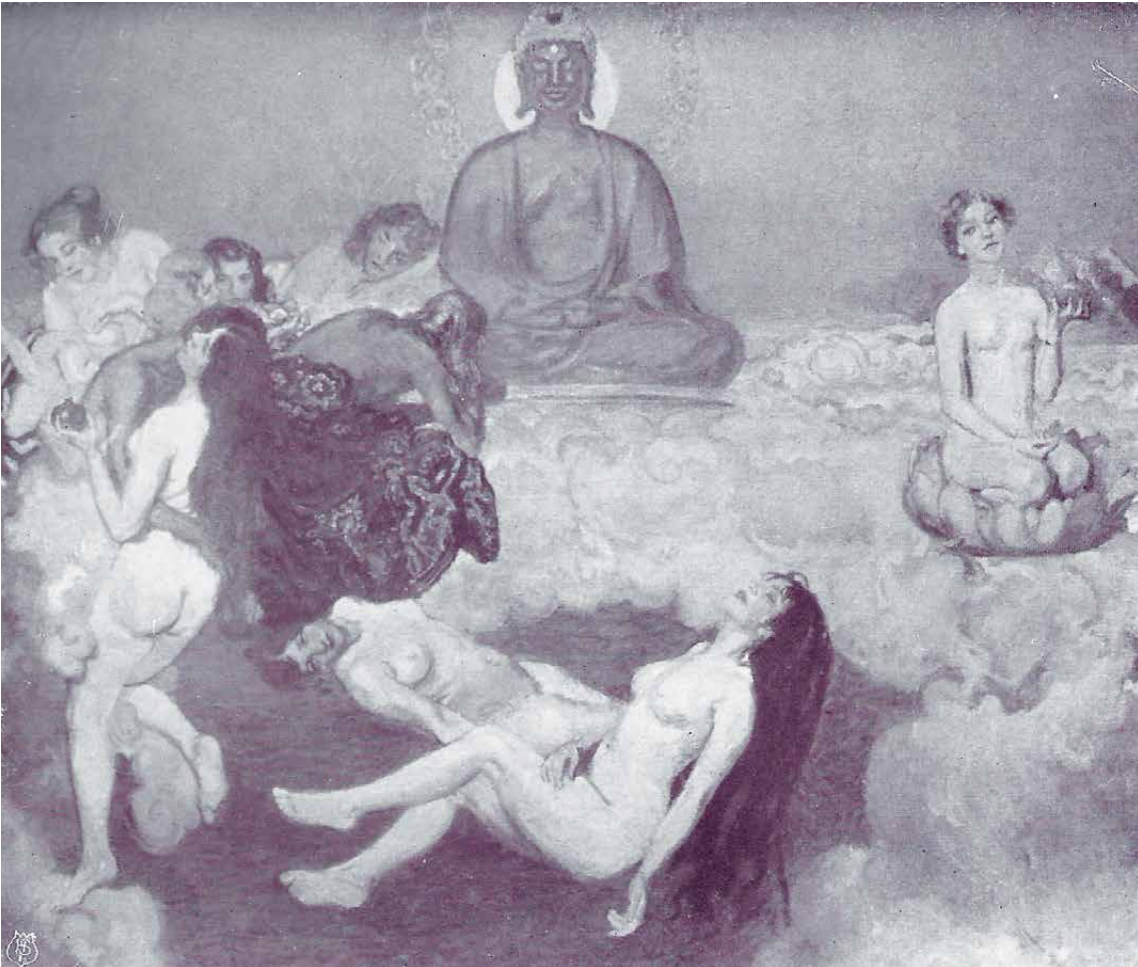
tükrei, akárcsak az évszakok perszonifikációi, akik egyben az emberi életkorokat is képviselik. Hogyan áll mindez összefüggésben a központi alakokkal? Láttuk, attribútumai a kora újkor szimbólumtárai szerint morális és vallási vonatkozásokat hordoznak, s ennek nyomán leginkább a Keresztény Erény megtestesítőjeként értelmezhetjük, aki a Gondviselés fényére tekint, és közvetíti azt az emberi világba. Az ikonográfiai program fókuszába tehát egy olyan fogalom került, amelyet egy 18. századi püspök méltán emelhetett a festőnek átadott program középpontjába. E jelképekben, utalásokban gazdag, humanista erudíción alapuló és ugyanakkor hitben bizakodó üzenet Cimbál ecsetje révén színes, derűs festői tolmácsolásban, magától értetődő könnyedséggel bontakozik ki a terem mennyezetén.

[1] Somorjai Selysette: A veszprémi érseki palota kápolnája. In: *Veszprémi Szemle*, 2021/1., 26–45. o. [2] Igaz Rita: A veszprémi püspöki palota és interiurjei az építéskorabeli leltárak tükrében. In: *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István – Haris Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 2002, 441–460. o. [3] Somorjai Selysette: Veszprém, püspöki (ma érseki) palota. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon I.* Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA Kiadó, 2019, 426–436. o. [4] Gaylhoffer-Kovács Gábor – Nagy Veronika: Sümeg, püspöki palota. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon I.* 2019, 390–405. o. [5] *Iconologia*. Azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa. Ford., jegyz. Sajó Tamás. Budapest, Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997

Látott ön már Nirvánát?

Néhány megjegyzés Csók István egy képéhez II.

Kelényi Béla



Csók István: *Nirvana*, a *Ház* című folyóiratban megjelent fényképen, 1909

Előképek és utónézetek

Első látásra is feltűnő Csók *Nirvánájának* szokatlan kompozíciója: a Buddha-alakot félkaréjban körülvevő élveteg, mezítelen hölgyek és a jobb oldali hatalmas felhőn külön ülő két figura. Bár az első változat óta eltelt évek során jó néhány részletet átalakított, a képet a különböző időszakok fényképeivel összevetve kivehető, hogy a sorozatos átdolgozások ellenére Csók végig ragaszkodott a kompozíció egészének változatlanságához. A középén trónoló Buddha-alaktól bal felé kiindulva egy női aktokból álló körív bontakozik ki, melynek kezdő- vagy végpontja a színes köntösben Buddha felé hajló, szakállas férfialak.¹ Az ív lendületét a kép előterében lebegő két akt fokozza fel, mintegy átmenetet biztosítva a jobb oldali, felhőn trónoló nőalakhoz és későbbi párjához. Mindez azt jelzi, hogy a művész szándéka nem egy önmagába visszatérő, hanem egy kezdettől a végpontig érő ív megjelenítése lehetett. Mindenesetre szokatlan, rendhagyó szerkezetű képet alakított ki; nem véletlen, hogy már a kortársaknak is feltűnt a kompozíció furcsa aránytalansága. A képhez készült színvázlatok kapcsán Bálint Aladár ezt a téma jellegével magyarázta: „*Noha nagyon laza a kép szerkezete, és az alakok a kép egyik felén összezsufolódnak, míg a másik rész majdnem üres, a fölzsabadulás öröme rezdül végig minden ecsetvonáson. A guggoló és lebegő női alakok rajza üde, az alakok réveteg mozdulatai, elhelyezkedésük és a háttérben kimagasló Budha-szobor komorsága, a sejtelmesen letompított ködös színek, a budhizmus filozófia elvontságát akarják képben kifejezni.*”² Az első változatokat követő átfestések során a kép alapvető szerkezete egyáltalán nem változott. Vajon miért ragaszkodott Csók ehhez a szokatlan kompozícióhoz, amely már akkor túlzottan egyoldalúnak tűnt?³ Saját maga alakította ki, vagy lehettek vizuális előképei? Egyáltalán, mennyire volt jelen a korszak nyugati képzőművészetében a *nirvána* témája?

Ha Csók képének előzményét vagy párhuzamát a korabeli művészetben keressük, akkor mindenképp számba kell venni a buddhizmus iránt komolyan érdeklődő Paul Gauguin 1890-ben elkészült *Nirvana*. *Meyer de Haan portréja* címen ismert rejtélyes, kis méretű festményét.⁴ Gauguin munkásságát ugyan Csók jól ismerte, ám valószínűleg nem láthatta ezt a képet. Bár feltehetően bemutatták a párizsi Őszi Szalon 1906-ban megrendezett Gauguin-kiállításán (ha igen, akkor sem a fenti címmel szerepelt!), de ma ismert címén először csak 1912-ben, Kölnben állították ki.⁵ A *Nirvana* feliratot viselő mű központi alakja Gauguin festő barátja, a misztikus tudományok iránt érdeklődő, démonikusnak ábrázolt Jacob Meyer de Haan. Mögötte – ahol a tenger hullámai a sziklás partvonalra csapódnak – három meztelen női figura jelenik meg: egy karját fejéhez hajlító vörös hajú asszony, aki mintegy szimbiózisban ér össze a jellegzetes zsidó fejedőt viselő de Haan fejével; mellette, a bal oldalon egy térdére könyöklő nő, míg a hátat fordító harmadik a parti hullámok felé távolodik. Mint ismeretes, ez a háttér valójában két, ugyanebben az időszakban festett Gauguin-képből vett vizuális idézet (*Hullámokban*, 1889; *Élet és halál*, 1889) összefoglalása is egyben⁶ – csakúgy, mint Csók több alakja a *Nirvana* esetében. A *Hullámokban* a Vénusz születése hagyományos témájának átdolgozása, ugyanis Gauguin háttal ábrázolt női aktja visszatér a vízbe, nem pedig kiemelkedik belőle, egyszerre jelenítve meg így a kezdet és a vég, a születés és a halál motívumát.⁷ Az *Élet és halál* című festmény – a *Nirvánán* felidézett – halált szimbolizáló bal oldali alakja ugyanakkor azon a magzati pózba görnyesztett perui múmián alapul, melyet Gauguin a párizsi Musée de L’Homme-ban látott.⁸ A magát hullámokba vető, a halottként gubbasztó és a víz felé távolodó, mintegy körívként összefonódó három nő közrefogja a főalakot.⁹ Ami azonban a kép konkrét buddhista hátterét illeti,

1

Talán nem egészen ide illő reminiscencia, de a korai változatokon látható férfi alakja erősen emlékeztet Benczúr Gyula 1875-ben festett *Vajk megkeresztelése* című képének címadó figurájára.

2

Bálint Aladár: Csók István. In: *Népszava*, 1914. március 6., 8. o.

3

„...belefogott nagy erotiko-misztikus kompozícióiba, a Vampirokba, a Thamárba, a Nirvánába. Csók művészetének igen gyöngye termékei ezek. A mint egészen képzeletére bízta magát és a valóságnak, amelylyel művészete annyira össze-nőtt, hátat fordít, gondolkodása elvesziti szer-vességét, és alakjai nem akarnak igazi kompozí-cióvá összeállni.” Elek Artúr: Csók István mű-vészpályája. In: *Az Ujság*, 1914. február 18., 14. o.

4

Lásd erről Gellér Katalin: Hatások keresztműzé-ben. Orientalizmus és japonizmus Csók festésze-tében. In: *Bálványok és démonok. Csók István (1865–1961) festészete*. Szerk. Gärtner Petra – Király Erzsébet. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2013, 188., 190–191. o.

5

Eric Zafran: Finding Nirvana. In: *Gauguin’s Nirvana Painters at Le Pouldu 1889–90*. Szerk. Eric Zafran. Hartford, The Wadsworth Antheneum Museum of Art, 2001, 103. o. Az sem megállapítható, hogy szerepelt-e a kép (ilyen címen biztosan nem) a Nemzeti Szalon 1907-ben megnyílt, számos Gauguin-festményt is bemutató kiállításán, lásd *Tavaszi kiállítás. Gauguin, Cézanne stb. művei*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1907.

6

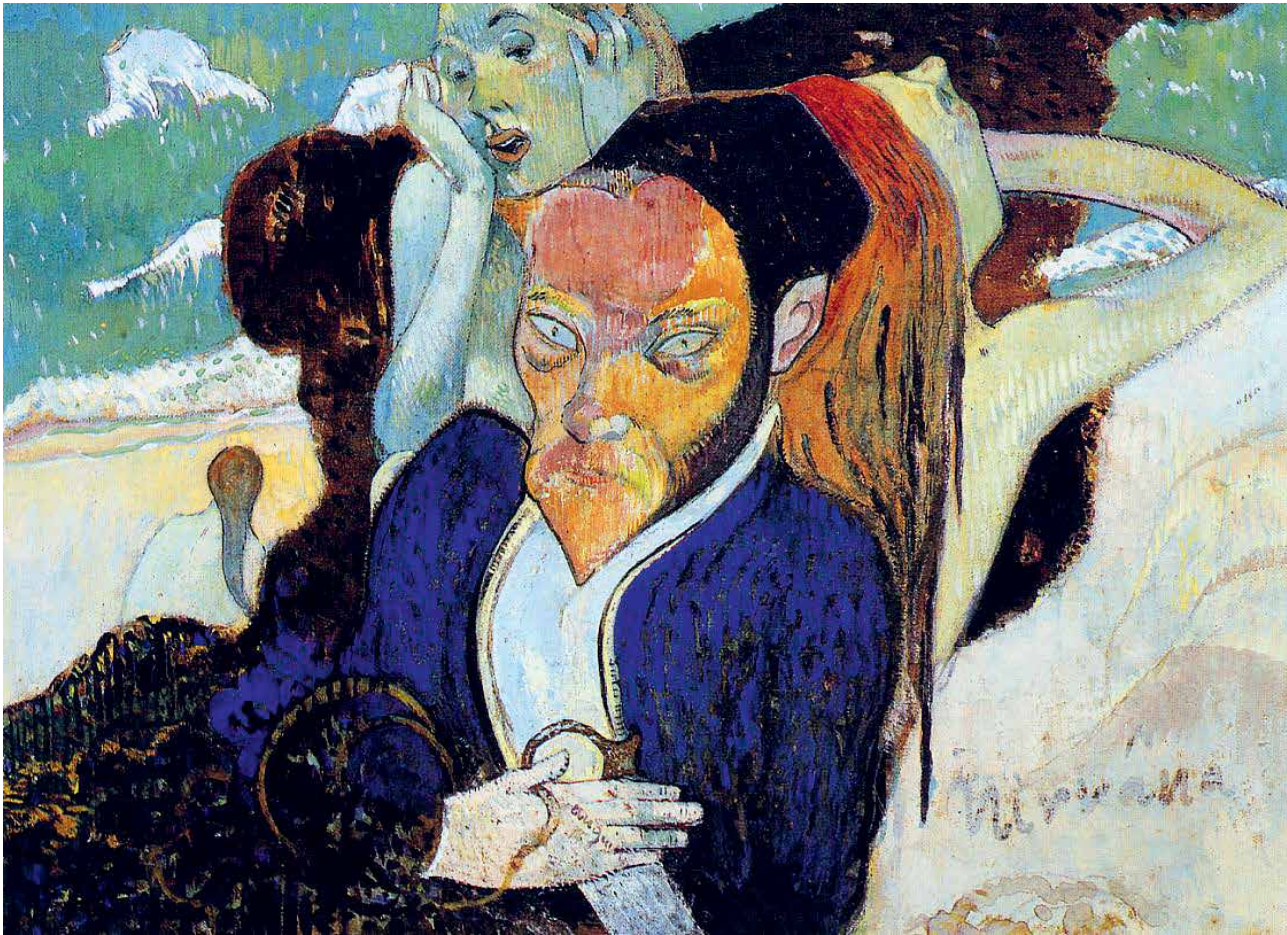
Zafran 2001, 104. o.

7

Erika Schneider: Against the Tide: Paul Gauguin’s Women in the Water and Their Symbolist Legacy. In: *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Szerk. Rosina Neginsky. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, 274–275. o.

8

Bernardo T. Arriaza – Felipe Cardenas-Arroyo – Ekkehard Kleiss – John W. Verano: South American mummies: culture and disease. In: *Mummies, Disease & Ancient Culture*. Szerk. Aidan Cockburn – Eve Cockburn –



Paul Gauguin: *Nirvána*, Meyer de Haan portréja, 1890, olaj, selyem, 20 × 29 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

Theodore A. Reyman. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 196. o.

9
A képet többen, többféleképp értelmezték. Baas kétes elemzése például elsősorban Meyer de Haan szerepére koncentrált; szerinte arca, kéztartása, ruhájának kék színe és a kezére csavarodó kígyó miatt de Haan a Buddha erejét szimbolizáló Vadzsrápáni bódhiszattvát jeleníti meg, lásd Jacquelynn Baas: *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. Los Angeles, University of California Press, 2005, 40–41. o.

10
Ezt és a buddhizmus kifejtésének, ezen belül pedig a nirvána meghatározásának korabeli ezoterikus, tudományos, irodalmi és művészeti vonatkozásait a francia szellemi életben Eric Zafran tárgyalja, lásd Zafran 2001, 112–115. o.

azt ugyan nem tudhatjuk, hogy Gauguin pontosan milyen, a nirvánát ismertető korabeli szakirodalmat tanulmányozott, de maga a fogalom addigra már tág teret nyert a korszak tudományos és művészeti életében; ráadásul Párizsban a művészek egy csoportját *nirvánistáknak* is nevezték, Gauguin ismeretségi körében pedig többen érdeklődtek a buddhizmus iránt és foglaltak műveikbe Buddhával kapcsolatos motívumokat.¹⁰ Azt sem tudni, hogy Csók ismerte-e Giovanni Segantini 1891-ben festett képét, amelynek eredeti címe *A kéjvágy büntetése* volt.¹¹ A festmény első darabja annak az 1891 és 1896 között készített sorozatnak, melyet a *Gonosz anyák* képeivel (ellentétben a „jó anyák”-nak *Az élet angyala* és *Az élet gyümölcse* című festményeken ábrázolt témájával¹²) és más darabokkal együtt *Nirvána-ciklusnak* is neveznek.¹³ *A kéjvágy büntetésén* az álomszerű, kietlen táj előterében, a tüskés, kopár fák fölött két nőalak lebeg egymással szemben, a háttérben pedig másik kettő sodródik az Alpok hófödte hegycsúcsai felé; a kép azt szándékozik bemutatni, hogyan bűnhődnek azok a gyermeküket megtagadó nők, akik az anyai kötelességtudat helyett a könnyelmű életet részesítették előnyben. A műnek Segantini először a *Nirvána* címet adta, mivel főként egy 1889-ben lefordított indiai versből merített hozzá ihletet. A meglehetősen érzelgős költemény egy háládatlan anya kárhozatát írja le, aki bűne miatt arra kényszerül, hogy a jeges



Giovanni Segantini: *A kéjvágy büntetése*, 1891, olaj, vászon, 99 cm × 172,8 cm, Walker Art Gallery, Liverpool

tisztítótűzben vándoroljon, ám végül megbocsátást kap gyermekétől, s eléri a megszabadulást, a nirvánát: „*Ott fent, az ég végtelen terében – sugárzik a Nirvána! / Ott fent, a szürke szegélyű zord hegyek mögött – ragyog a Nirvána! / [...] Így a gonosz anya a fagyos völgyben – az örök gleccsereken át / hol nincs egy zöld ág vagy nyíló virág – lebeg céltalanul. / Nem volt egyetlen mosolyod, egyetlen csókod sem fiad számára – ó haszontalan anya? [...]*”¹⁴ A vers „fordítója” nem más volt, mint a korszak egyik legjelentősebb librettistája, többek között Puccini operáinak (*Manon Lescaut*, *Bohémélet*, *Tosca*, *Pillangókisasszony*) szövegkönyvírója, Segantini barátja, Luigi Illica (1857–1911). Bár a mű témája és hangütése nem hozható kapcsolatba semmilyen, a nirvána természetét leíró buddhista szöveggel, a sokáig általánosan elfogadott nézet szerint egy 12. században élt, *Maironpáda* nevű indiai szerzetes írta azt a *Pandjavalli* című művet,¹⁵ amelyet Illica lefordított, ám az újabb kutatások szerint valószínűleg saját maga írta a verset. Illica (aki nem tudott semmilyen indiai nyelven) „fordításának” – részben törlésekkel teli, részben kibogozhatatlan – kéziratát a piacenai Passerini-Landi könyvtárban őrzik, ám ugyanitt egy nyomtatott lapon is megtalálható a szöveg, mely a *La mala madre – nella idea bouddistica* (*A gonosz anya – a buddhista elképzelés szerint*) címet viseli. Alul zárójelben pedig a következő meghatározás olvasható: „*A Maironpáda általi »Pandjavalli«-ból, Prà Krama Bahou uralkodása alatt*” (*dal „Pandjavalli” di Maironpáda / Sotto il regno di Prà Krama Bahou*).¹⁶ Ezt az utalást szöveghamisításnak tűnő volta miatt eddig még nem dolgozták fel, jóllehet a felsorolt nevek valós tényeket takarnak, Dél-India és Srí Lanká királyságainak történetét rejtik magukban. Első olvasásra a szövegben említett uralkodó a szingaléz Polonnaruva királyság hatalmát kiterjesztő I. Parákramabáhu (uralkodása: 1153–1186) lenne, aki Dél-Indiát is megtámadta, s a tamil Pándja-dinasztia trónutódlási harcaiba is beavatkozott.¹⁷

11
A kép nem szerepelt a Műcsarnokban 1901-ben megnyílt nemzetközi kiállításon bemutatott Segantini-festmények között, lásd *Tavaszi nemzetközi kiállítás*, 1901. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Budapest, Singer és Wolfner, 1901.
12
Az Élet angyala című sorozat egyik változatát 1901-ben a Nemzeti Múzeum vásárolta meg.
13
Lásd erről Liana De Girolami Cheney: Giovanni Segantini's *The Angel of Life and the Nirvana Cycles*. In: *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* 2010, 426–454. o.
14
A vers olasz eredetijét lásd Cecilia Giovannelli: Tra poesia e pittura: il *Nirvana* di Luigi Illica e *Le cattive madri* di Giovanni Segantini. In: *Otto/Novecento*, 2014/2., 154–155. o.; a vers és a kép értelmezéséről lásd Daniela Hammer-Tugendhat: Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis »Die bösen Mütter«. In: *kritische berichte*, 1985/3., 16–28. o.

- 15

A festménnyel kapcsolatos különböző publikációkban többféleképpen írták le mind a címet, mind pedig a szerzőt, lásd Giovannelli 2014, 153. o., 2. j.
- 16

Giovannelli 2014, 154. o.
- 17

Lásd erről H. W. Codrington: *A Short History of Ceylon*. London, Macmillan and Co., 1926, 62. o.
- 18

Thera Mayūrapāda: *A Contribution to the History of Ceylon*. Ford. B. Guṇasēkara, Mudaliyār. Colombo, H. C. Cottle, 1895.
- Azonban a *Pandjavalli* címben a dél-indiai uralkodóház neve mellett szereplő szó, a *valli* tamil jelentése kérdéses („édesburgonya”) – sokkal inkább a szanszkrit *ávalí* („füzér, sor, leszármazás”) értelmében fordítható, azaz a *Pándjávalí* („Pándják füzére”) a Pándja-dinasztia történetére vonatkozó szövegként lenne értelmezhető. Mindazonáltal ilyen mű nem ismeretes, a szerzőt pedig a megadott névváltozat alapján nem lehet azonosítani. A lehetséges elírásokat figyelembe véve a kérdéses mű nem lehetett más, mint a valóban létező *Púdzsávalí* („Áldozatok füzére”) című szingaléz könyv, melyet a 13. században élt Majúrapáda (nem Marionpáda!) nevű szerzetes írt a srí lankái Dambadénija királyság uralkodója, a költőként is számon tartott II. Parákramabáhu (uralkodása: 1234–1269) alatt. Az viszont nem tudható, hogy Illica hol szerzett tudomást erről a műről (és miért jegyezte fel tévesen a neveket), amely valóban a Buddha életéről szóló történetek gyűjteménye, s amelynek utolsó, Srí Lanká történelméről szóló fejezetét 1895-ben publikálták.¹⁸

Segantini műve nemcsak a bűnhődést, hanem a bűnből a megváltásba, a megújulásba és újjászületésbe tartó átmenetet is ábrázolja. Számunkra azonban lényegesebb, hogy a festményének előterében egymással ellentétesen lebegő két



Jan Toorop: A Sfinx, 1892–97, kréta és ceruza, vászon, 126 × 135 cm, Kunstmuseum (Gemeentemuseum), Hága, forrás: Wikimedia Commons

nőalak pozíciója nagy hasonlóságot mutat a Csók-kép középső részén fekvő két nőalak helyzetével (kivéve, hogy itt a bal oldali van előrébb),¹⁹ a távoli hegyvonulat pedig emlékeztet a *Nirvána* felhőinek tömbjére is. Mindezek alapján feltételezhető, hogy Csók talán mégis ismerte ezt a képet, és átvette vagy legalábbis felhasználta az előtérben lebegő két nőalak motívumát. Míg Gauguin és Segantini képeivel elsősorban a téma megnevezése, vélt vagy valós buddhista háttere, valamint a szimbolikus értelmű nőalakok összefüggései kötik össze Csók festményét, addig a kompozíció egésze meglepő egyezéseket mutat a Jáván született holland művész, Jan Theodoor Toorop (1858–1928) 1892–97-ben készült szimbolista művével, az elsősorban a teozófia tanításait tükröző *Szfinxszel*.²⁰ Az Európa legjelentősebb kiállítóhelyein bemutatott kép csoportozatainak elrendezése rendhagyó sémát követ: egy középen kimagasló főalakra (a Sfinx), valamint egy különálló jobb oldali jelenetre (keselyű a tó partján és az alatta ábrázolt, kinyújtott kezű embercsoport), illetve a középső részt áthidaló, földgömbön fekvő emberpárra és bal oldalt pedig összezsúfolódó, felémelt kezű emberek tömegére tagolódik. Az ókori egyiptomi reliefek hatását tükröző rajz, amely egyben a különböző vallások (a háttérben egy egyiptomi kettős szobor mellett egy Buddha-figura és egy gótikus katedrális ablakai is felsejlenek) összefoglalásának is tekinthető, az ember szellemi világba való felemelkedésének különböző fokozatait mutatja be. Liesbeth Grotenhuis elemzése szerint a jobb oldalon látható emberek az állati létből kiemelkedés, a bal felső sarokban lévő, felemelt kezű figurák a szellemi felemelkedés teozófiai tanításának feleltethetők meg; az oroszlántestű, emberfejű, lehunyt szemű szfinx pedig az állati, emberi és a szellemi létezés egységét fejezi ki.²¹ Mindenesetre a jobbról balra tartó irányt követő csoportozatok a szfinx felé haladó ritmikus mozgás érzetét hozzák létre. A halált felidéző tóparti keselyűtől kiindulva a kinyújtott karú emberek vezetnek a földgömbön kifeszítve fekvő emberpár felé (ők a lantról ítélve Orpheusz és Eurüdiké, de a férfi póza megfelel a halott Krisztusnak is), rajtuk keresztül pedig a Sfinx előtt hódoló, felemelt kezű emberekig; a túloldalon már egy hatyúpár (a teljes átlényegülés szimbóluma?) úszik a tóban. Mindehhez még annyit tehetünk hozzá, hogy Tooropnak ebből az időszakból volt egy női félaktot ábrázoló, *Nirvána* című műve is (1895), mely azt is kifejezi, hogy mennyire általános gondolat volt a nőalakkal szimbolizált testiséget mintegy átjáróként megjeleníteni a magasabb szellemi tartományok felé, mint az Bezerédi Gyula 1908-ban a Kerepesi temetőben felállított *Nirvána* című szobrán is megmutatkozott.²²

A nirvánán innen és túl

Bár a kép megfestése óta eltelt több mint száz év távlatából a művészettörténet Csók filozófiai elgondolásainak és aktfestészetének összegzéseként, a „világnézeti és személyes olvasat kettős kulcsát” alkalmazva próbálta értelmezni a művet,²³ a kortárs kritika kezdettől fogva értetlenül állt a *Nirvána* előtt: *„Ennek a bölcselmi képnek filozófiáját nem bánom. Filozofikus képekben nem kell filozófiának lenni. Még akkor sem, ha azt gyömöszöltek beléje. De a kép másképp is gyömöszölt munka. Csók a maga legjava művészi eredményeit és emlékeit egyvelegszerűen beléje gyömöszölte. Csendéleteit, Báthory Erzsébetjét, etnografiai képeit, aktjait, harmóniáit, kontrasztjait, tolongásban való kedvtelését. Nagyon sok jót, és nagyon sok olyant, amin már túl van.”*²⁴ Az ilyen és ehhez hasonló sommás vélemények sokáig tartották magukat, az 1988-as Csók-kiállítás alkalmával Király Erzsébet pedig a „nyugati módra elképzelt keleti szabadosság” megjelenítéseként, az „ájulásig élvezkedett lelkek” (gondoljunk csak Gozdsu Elek 1902-ben megjelent *Nirvána* című novellájára) „pompásan kiagyalt és értően szcenírozott



Bezerédi Gyula: *Nirvána*, 1908 körül, archív fotó, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

- 19

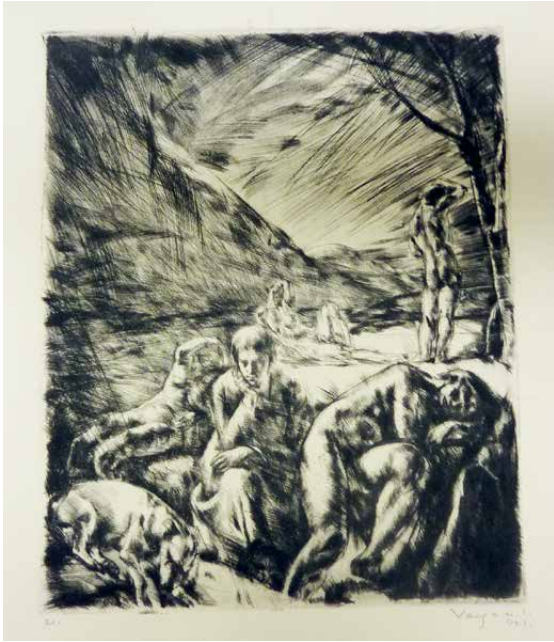
A *Nirvána* ránk maradt vázlatain a mögöttes nőalak még könyöklő pózban van ábrázolva. Különösen jól érzékelhető ez az egyik vázlat hátoldalán kiemelten is megfestett részleten. Csók István: *Nirvána*. Vázlat, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 4462.
- 20

Szabadi Judit már korábban felfigyelt a Csók *Nirvánája* és Toorop *Három menyasszony*, illetve Klimt *Orvostudomány* című képei közötti összefüggésekre, lásd Szabadi Judit: *A magyar szecesszió művészete*. Budapest, Corvina Könyvkiadó, 1979, 30–31. o.
- 21

Liesbeth Grotenhuis: The eloquence of Line that the Dutch Symbolists learned from Egypt. In: *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* 2010, 48–50. o.
- 22

Lásd erről Kelényi Béla: Buddha a lokálban: a Kelet nyugati alternatívájának magyar változatai. In: *Sanghay – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Szerk. Fajcsák Györgyi – Kelényi Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2017, 18. o.
- 23

Lásd erről Révész Emese: Variációk Árkádiára. Változatok, kreatív átiratok, átfordítások Csók István festészetében. In: *Bálványok és démonok* 2013, 68–69. o.



Varga Nándor Lajos: *Nirvána*, 1923, hidegtű, papír, 265 × 215 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest / HUNGART © 2022

24

Gerő Ödön: A M.I.É.N.K. kiállítása.

In: *Pesti Napló*, 1909. február 14., 18. o.

25

Szimbólumok, mítoszok. Csók István-festmények 1899–1917. Székesfehérvár, István Király Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 1988, 6. o.

26

Szubhádra Bhikshu: *Buddhista Káté* bevezetésül Gótamó Buddha tanához. Máramarossziget, Mayer és Berger Könyvkereskedése, 1893, 31. o.

27

Szubhádra Bhikshu 1893, 31–32. o.

28

J. Jeffrey Franklin: *The Lotus and the Lion: Buddhism and the British Empire.* Ithaka – London, Cornell University Press, 2008, 179. o.

29

A világ mint akarat és képzet 2. kötetéből *A Filozófiai Írók Tára* 1882-ben közölt először fejezeteket, amit további kiadások követtek. Schopenhauer: I. *A halálról*, II. *A faj élete*, III. *A tulajdonságok öröklése*, IV. *A nemi szerelem metafizikája*, V. *Az élethez való akarat igenléséről.* Budapest, Franklin-Társulat, Budapest, 1918, 59. o.

orgiájaként”,²⁵ másképpen szólva a nirvána értelmezésének jellegzetes európai melléfogásaként fogta fel a képet. Ez viszont mindenekelőtt azt a kérdést veti fel, hogy mikor, milyen háttérből és milyen mélységig tanulmányozhatta Csók a buddhizmus szellemiségét. Bár minden valószínűség szerint tudnia kellett a Hollósy József által fordított, 1893-ban megjelent első magyar nyelvű buddhista összefoglalásról, a *Buddhista Kátéről*, melynek összeállítója Szubhádra Bhiksu, azaz Friedrich Zimmermann volt (1852–1917), nem bizonyítja semmi, hogy ezt fel is használta volna a *Nirvána* kompozíciójának kialakításakor. Már csak azért sem, mert a könyv határozottan cáfolja a fogalom elképzelhetőségét és ábrázolhatóságát: „*Mi a Nirvána? A kedély és szellem azon állapota, melyben minden élet-akarat, minden törekvés a lét és élvezet után s ezzel minden szenvedély, minden kívánság, minden vágy, minden félelem, minden rosszakarát és minden fájdalom kialudt. Ez a tökéletes benső béke állapota, az elért megváltás rendithetetlen bizonyosságának kíséretében; olyan állapot, melyet szó nem képes leírni és melyet a világi érzelműek képzelme hasztalan igyekszik maga előtt lefesteni.*”²⁶ A kép megfestésének párizsi időszakában pedig Csók inkább tájékozódhatott a kortárs német vagy francia orientalisztikában – már ha ennek szükségét érezte.

Mindamellettt már a *Káté* szerzője polemizált – joggal – a nirvána korabeli felfogásával; érdemes ezt is hosszabban idézni: „*Nirvánáról az európaiak legnagyobb részénél, dacára a kiváló tudósok által rég adott helyes magyarázatoknak, még mindig sajátságos fogalmak uralkodnak. Nirvána szószerint lefordítva: kialudva, eloltva lenni, – mint egy láng, melyet a szél eloltott, vagy amely táplálék hiányában kialudt. Ebből látták aztán szükségesnek következtetni azt, hogy a Nirvána a semmit jelent. Ez téves vélemény; Nirvána inkább a legmagasabb átszellemülés állapota, melyről kétségtől senki, kit még földi kötelékek bilincselnek, elégséges képzelettel nem bírhat.*”²⁷ Ha tehát egy „elképzelhetetlen” fogalomról van szó, akkor nemcsak az kérdés, hogy honnan eredhetnek – ha vannak – Csók képének buddhista utalásai, hanem az is, hogy a buddhizmusnak – és ezen belül a nirvána fogalmának – milyen vonzásköre volt a korabeli szellemi életben. Nem véletlenül fogalmazta meg a buddhizmus 19. századi recepciójával foglalkozó Jeffrey Franklin a következő, sarkosnak tűnő állítást: „*A tizenkilencedik században az európai identitás – periférikusan, de jelentős mértékben – a nirvána megértéséhez kötődött.*”²⁸ Ez akkor válik érthetőbbé, ha tudjuk, hogy a spiritualizmus és a materializmus nézetei között zajló vitában a buddhizmust az utóbbihoz sorolták, mint ami a feltámadás keresztény tanításával szemben a nihilizmus, a túlvilág nélküli semmi eszméjének elterjedéséhez adhat alapot. Kétségtelen, hogy ezeket az értelmezéseket Arthur Schopenhauer filozófiája szilárdította meg, aki fő műve, a *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*A világ mint akarat és képzet*) 1844-ben megjelent második kiadását már a buddhizmusra való hivatkozásokkal bővítette ki. A halállal kapcsolatos fejezet végén pedig így fogalmazta meg a személyiségét feladó ember végső feladatát: „*A létről, melyet mi ismerünk, örömet lemond, amit ennek fejében nyer, a mi szemünkben semmi; mert létünk arra vonatkoztatva, semmi. A buddhiztikus hit amazzá úgy nevezi, hogy Nirvana, azaz Kialudt.*”²⁹ Schopenhauer ismerte a század első felének legbefolyásosabb orientalistája, Eugène Burnouf *L'introduction à L'histoire du Bouddhisme Indien* (*Bevezetés az indiai buddhizmus történetébe*) című, nagy hatású művét (1844), melyet később Friedrich Nietzsche, Richard Wagner és feltehetően Gauguin is tanulmányozott, s amely elsődleges forrásként szolgálhatott a nirvána „megsemmisülés”-ként való

értelmezéséhez.³⁰ Mindazonáltal Burnouf – aki könyvében külön fejezetben is foglalkozott a nirvána fogalmának kifejtésével – rendkívül óvatosan közelítette meg a kérdést: „*Végül a hipotézisben, amelyben a megsemmisülés magával a létezéssel kapcsolatos, a nirvána kioltás, nemcsak az egyéni élet, hanem az egyetemes lét eltűnése is: röviden szólva, a nirvána semmi?*” Majd hozzáteszi: „*...már most elmondhatom, hogy a nirvána a teisták számára az egyéni élet Istenbe való beleolvadását jelenti, az ateistáknak pedig ennek az egyéni életnek a semmibe való beleolvadását. De mindkettő számára a nirvána a felszabadulás, a legfőbb szabadság.*”³¹ A fenti előzményeket figyelembe véve, a 19–20. század fordulóján Magyarországon is komoly vita bontakozott ki a nirvána fogalmának értelmezése körül, elsősorban az egyházi szerzők cikkeiben.³² De jellemző az is, ahogy 1899-ben a spiritizmus után érdeklődő Madách Aladár a kereszténység és a buddhizmus világnézetét elemezve állapítja meg az utóbbiról: „*...az ember egyéniségének az egész teremtes fölött álló voltát szem előtt téveszti. Szerinte ezen egyéniség szükségképpen bűnös és létezelja a megszűnés. Vízcsepp, mely a nirvána tengerébe hull s ott egyéniségét veszti.*”³³ Ám bármennyire is hasonló ez a meghatározás Csóknak a buddhizmusról vallott, már idézett felfogásához, aligha foglalkoztatta a mestert a fogalom filozófiai meghatározásával kapcsolatos diszkusszió; jóval inkább „*a levegőeggel egybeolvadó és napfényben úszó női testek káprázata*”³⁴ érdekelhette, mintsem hogy valamiféle egzakt buddhista ikonográfiának akarjon megfelelni. Nem véletlen, hogy még a mai szakirodalom is leginkább úgy tartja számon a *Nirvánát*, mint Csók aktfestészetének összegzését, melyen éppúgy megjelenik a többszörösen megfestett *Thámár* alakja, mint a *Vámpírok* egyes figuráira való utalások.³⁵

Nirvána és Nirvána

A fentiek ellenére szinte bizonyos, hogy Csók Párizsban (vagy még Münchenben) belekerült a divatos szellemi áramlatok egyikeként a korszak szellemi problémáira radikális válasznak tűnő buddhizmus vonzáskörébe. (Talán az sem mellékes tény, hogy 1910-ben, éppen a *Nirvána* párizsi kiállítási lehetőségeivel kapcsolatban, ott tüsténkedett Csók baráti körében a kalandortermészetű Vályi Félix,³⁶ aki később teljesen elkötelezte magát a keleti szellemiség felé, tevékeny szerepet játszott a magyar–japán kapcsolatok alakításában, majd Indiában telepedett le.³⁷) Ugyanakkor sokáig kérdéses maradt, hogy feltételezhető-e a képpel kapcsolatban bármilyen, a buddhizmussal kapcsolatos háttér, már a Buddha-ábrázoláson és a címen kívül. Ezért is ígérkezett komoly szemléletváltásnak, amikor 2010-ben kiadott könyvében Révész Emese – nyilvánvalóan csak a kép utolsó változatát figyelembe véve – egyenesen a buddhista tantételek megfogalmazásaként láttatta Csók festményét: „*Az elmélkedő tartásban ülő Gautama Buddha körül keringő aktok a Nirvána felé vezető »nyolcszoros ösvényt«, a »nyolcas utat« jelképezik. A gondolkodó aggastyántól indulva testtartásaik lazán párosíthatók a buddhista erényekkel (helyes gondolkodás, beszéd, cselekvés, élet, törekvés, vizsgálódás, elmélyedés, megszabadulás). Jobb szélén az örök körforgásból kitört nőalak már a megváltás, azaz a Nirvána birodalmába lépett. Alakja a szellemi világosságot és bölcsességet jelképező lótuszvirágon pihen. Kezében a buddhizmus szent gyümölcsét, az egyetértést és egységet szimbolizáló gránátalmát tartja. Vele átellenben a férfikar ölelésére sóvárgó asszony kezében ugyanez a gránátalma még az érzéki vágyak és a termékenység jelképe.*”³⁸ Valóban, ha mindenáron megpróbáljuk Csók képét a buddhista fogalmaknak megfeleltetni (melyekbe a gránátalma véletlenül sem tartozik bele), keresve sem lehetne a kép bal oldali csoportozatára jobb analógiát találni, mint a Nemes Nyolckrétű Ösvényt (szanszkrit *árja-astángika-márja*). De ennek mi köze lehet a nirvánához?

30

Franklin 2008, 180–181. o.

31

Eugène Burnouf: *Introduction to the History of Indian Buddhism.* Chicago, The University of Chicago Press, 2010, 69. o.

32

Attila Király: A Debate on Buddhism in Hungary at the Turn of the 20th Century: Christian theologians and intellectuals versus pro- and crypto-Buddhist public intellectuals. In: *Electronic Journal of Central European Studies in Japan*, 2021/6.

33

Madách Aladár művei. II. *Próza.* Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005, 244. o.

34

Rózsa Miklós: *A magyar impresszionisták.* Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1914, 111. o.

35

Révész Emese: Variációk Árkádiára. In: *Bálványok és démonok* 2013, 69. o.; Gellér Katalin: Hatások keresztültüében. In: *Bálványok és démonok* 2013, 191. o.

36

Csók István: *Emlékezéseim.* Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2015, 110–111. o.

37

Kelényi Béla: A nyugati bódhiszattvától az örök vándorig: Csorba Géza Csoma-szobrai. In: *Keletkutatás*, 2012/2., 7–9., 12–13. o.

38

Révész Emese: Csók István. Budapest, Kossuth Kiadó, 2010.; revart.eoldal.hu/cikkek/csok-istvan-festeszete/csok-istvan_magyar-mesterek_.html



Csók István: Nirvána, a Magyar Művészet című folyóiratban megjelent fényképen, 1933

39

Szubhádra Bhikshu: *Buddhista Káté* 1893, 31. o.

40

Lásd erről Andrew Skilton: *A buddhizmus rövid története*. Budapest, Corvina, 1994, 25–29. o.

41

A M. I. É. N. K. kiállítása. In: *Vasárnapi Ujság*, 1909/9., 173. o.

Roppant kétséges azonban, hogy akár Csók festménye, akár a fent elemzett – Csók által nem bizonyosan ismert – „előképek” (Gauguin, Segantini, Toorop) bármelyike is a fent említett vagy hasonló módon kapcsolódna a tételes buddhista szimbolikához. Leginkább alkotóik buddhizmussal (és magánmitológiájukkal) kapcsolatos saját elképzeléseit jelenítik meg, bár a Körforgásra és az abból való kilépésre mindegyikük esetében feltételezhető valamilyen utalás. Különösképp igaznak látszik ez Csók művére, amint arra már a korabeli kritika is felfigyelt – igaz, elsősorban az erotikus vonatkozások kapcsán: „*S most Csók a «Nirvána» képeit tárja elénk, valami buja keleti álom gyanánt, hol Budha trónol a fellegekben s a szerelem elátkozottjai és üdvözültjei együtt keringenek a világ-úrben.*”⁴¹ Mindamellet, miközben görcsösen ragaszkodott a kezdetben kialakított kompozícióhoz, Csók folyamatosan átfestett egyes részleteket, s kiegészítette a képet időközben kialakított elképzeléseivel és újabb – többnyire nyilván vizuális – ismereteivel is. A Buddha-figurán véghezvitt átalakítások mellett talán a legjobban dokumentálható változtatások sorozata pedig éppen a kép bal oldalán található, a Révész Emese által „nyolcszoros ösvényként” elemzett zsúfolt csoportozat folyamatos újrifestése és átértelmezése.

Az 1909-ben reprodukált változaton – a középén lebegő két akttal együtt – még hét (!) nőből álló együttes bal szélén egy felhőből kibontakozó, eltakart arcú férfi öleli át a gránátalmát tartó, kibontott hajú asszonyt; mögöttük egy szőke, masnis lány kis lótuszt tart a kezében, mellette egy szembenéző női arc látható; fölöttük Thámár és egy Buddha oldalához hajló nőalak; előttük pedig a Buddhának hódoló, félmeztelen öregember. Az 1933-ból ismert reprodukción a bal szélső férfi ugyan még felismerhető, de ölelő karja már nincs meg; a csoport szélén a Buddhára hajló asszony pedig két nő ábrázolásává alakul át: egyikük felemelt karjaival takarja el arcát, másikuk ugyancsak a Buddhára dől. Az 1941-ben készült fényképen viszont már a bal szélső férfi is egy szembenéző női arccá

Ha felütjük a *Buddhista Kátét*, abban a következő meghatározást találjuk: „*Egyedül a középút (a magasztos nyolcágú ösvény), melyet a Tökéletes talált meg, kerüli el mindkét tévutat, nyitja föl a szemeket, könnyíti meg a belátást és vezet megszabadulásra, bölcseségre, tökéletességre, Nirvánára.*”³⁹ Mindazonáltal a „nyolcas út” és a nirvána összefüggésének buddhista értelmezése jóval bonyolultabb hátteret takar. Ezt erősen leegyszerűsítve a valóság (szanszkrit *dharma*) három jellegzetessége a létezést, vagyis az újjászületések Körforgását (szanszkrit *samszára*) meghatározó állandótlanság (szanszkrit *anitja*), az önvaló vagy lényeg nélküiség (szanszkrit *anátman*) és a szenvedés (szanszkrit *duhkha*) közül az utóbbi a Buddha tanítását összefoglaló Négy Nemes Igazság tárgya. A szenvedéstől való megszabaduláshoz, a kialváshoz (szanszkrit *nirvána*) pedig a negyedik Nemes Igazság, a Nemes Nyolcrétű Ösvény vezet.⁴⁰

változik, a térdelő öregember egész testét díszes köntös borítja, és valamiféle süveget visel. Ez az állapot marad meg a később készített fényképeken is. Mit akarhatott kifejezni Csók ezzel a különös és többszörösen átértelmezett csoportozattal? Van-e bármiféle összefüggés a női testek alkotta körív egyes tagjai között? Egyáltalán, megfogalmazható-e valamilyen tematikus jelentés velük, illetve a kép egészével kapcsolatban?

Egyelőre csak annyi feltételezhető, hogy Csók számára az *Indiai tündérmesék*, vagyis a gyermekkorából jól ismert, indiai meséket tartalmazó könyvnek a halálból való feltámadást és újjászületést leíró történetei szolgálhattak a kép elsődleges háttéréül. Ha a Lázár Bélához írt levélből kiindulva a festményt egy jobbról balra haladó körív mentén próbáljuk értelmezni, akkor a folyamat kezdőpontjaként a korai változaton még csak egyedül látható, kezében egy zöld – feltehetően a kezdetre, a kibontakozásra utaló – gránátalmát tartó női aktfigura és később melléfestett párja, az adzsantái bódhiszattva kínálkozik. Így a jelenet viszont nemcsak *Pánts-Phel Rání* vagy *A Ráksász palotája*, hanem *A kis Szúrja Bai* meséjét is eszünkbe juttatja, melyben az elveszejtett leány halála után végül egy gránátalmafává változik, annak gyümölcse pedig éppen Szúrja Bai édesanyjának edényébe pottyan: „*A tejárusnő odaszaladt és itt a legalsó edényben látott, nem a gránátalmát, hanem egy kicsinyke kis leányt, a ki gazdagon volt öltözve vörösbe és aranyba és nem volt nagyobb mint egy gránátalma!*”⁴² S a gránátalmából átváltozott leányban az uralkodó felismeri elvesztett feleségét.

A „nyolcas” csoport első két tagja, a középre festett lebegő két akt talán valóban a „szerelem elátkozottjait”, az öncélú testiséget jeleníti meg, amit a Segantini-kép karaktere erősít meg (Csók később itt is komoly változásokat eszközölt, amennyiben a mögöttes aktot jobban a térbe helyezte). A bal oldali csoportozat az 1909-ből ismert változat alapján egy átgondolt, következetesen felépített rendszer lehetett, már csak a kezdetén kimagasló emberpár miatt is. Rádásul az eltakart arcú férfiú által átölelt vörös hajú hátakt egy piros gránátalmát tart felemelt kezében, mintegy az átellenben látható éretlen, zöld gyümölcs beteljesedett állapotaként. Az viszont csak nehezen értelmezhető, hogy a férfialakot később miért tüntette el Csók fokozatosan a képről, s miért egy gyermekarc-cal helyettesítette, mint az már a festményről 1941-ben készült fényképen látható. A csoport következő tagja a Csók által többször, többféleképpen, csíkos kendőben megfestett *Thámár*, az áldozat motívuma – és itt az sem mellékes tény, hogy éppen ezt a megjelenítést faragta meg Szentgyörgyi István 1930-ban Csók felesége síremlékének a Fiumei úti temetőben. Ezután következik a kezében kinyílt lótuszt tartó masnis kislány és egy másik leány, akiknek arca a kép megfestésének időszakában született lányáról, Züzüről (Csók Júlia) készített későbbi portrék előzményeként is értelmezhető. A Buddha mellett ábrázolt utolsó két sirató asszony talán az – elmúlás feletti? – gyász motívumát erősíti fel. Végül a Buddha előtt térdelő férfi magát a művészt személyesítené meg? Ezt sem tudhatjuk. De amikor élete vége felé Csók a Buddha-figura átfestése mellett a lótusztrónt napraforgóvá alakította át, talán még emlékezett *A kis Szúrja Bai* történetére, amelyben az asszonyát sirató uralkodó így beszél a víztartóban kinőtt napraforgóhoz: „*Ez a virág maradt nekem elveszett feleségemből. Én szeretem ezt, mert szép és módos, a milyen ő is volt.*”⁴³

Az idő múlásával Csók olyan kihívásnak érezhette – az áttekinthetetlen és zavaros kiegészítések miatt a kép restaurátora által „esemény-emlékmű”-nek aposztrofált – *Nirvánát*,⁴⁴ amely egyszerre jelenítette meg számára a folyamatos újrakezdés lehetőségét és a befejezhetetlenséget. És egyáltalán nem bizonyos, hogy ezt kudarcként élte meg. Mindig is szívesen pózolt a kép előtt, és minden lehetséges alkalommal utalt rá, hogy még dolgozik rajta. Rádásul



Csók István: Nirvána, a Színházi Magazin című folyóiratban megjelent fényképen, 1941

42

Indiai tündérmesék. Érdekes olvasókönyv az érettebb ifjúság számára. Angol után közli Vámbéry Ármin. Pest, Heckenast Gusztáv, 1870, 340. o.

43

Indiai tündérmesék 1870, 340. o.

44

Lásd Gippert László: A restaurátor Csók István „esemény-emlékműve” előtt. *A Nirvána* kiállíthatóvá tétele. In: *Bálványok és démonok* 2013, 213. o.



Csók István: *Nirvána*, 1907–1960, olaj, vászon, 270 x 340 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2022 / HUNGART © 2022

45

Murányi-Kovács Endre: Az Ország-Világ visszautasította Csók István rajzát.

In: *Ország-Világ*, 1957. október 29., 8. o.

46

Csók István levele Lázár Bélához, Párizs, 1910.

47

Rieder Gábor: *Csók István és a nőstényördögök*, artportal.hu/magazin/rieder-gabor-csok-istvan-es-a-nostenyordogok

éppen az idős Csóknak van egy árulkodó megjegyzése a kép jelentéséről. Amikor 1957-ben Murányi-Kovács Endre meglátogatta otthonában az akkor kilencvenkét éves mestert, így rögzítette benyomásait: „*Már ott is áll a Nirvána hatalmas, színes vászna előtt, fáradhatatlan kedvességgel magyarázza a kompozíciót, az asszonyi élet különböző szakaszait, fordulatait jelképező, de minden jelképnél életteljesebb: a valóságos szépséget ábrázoló női testeket.*”⁴⁵ Vagyis a festmény elsősorban „az asszonyi élet különböző szakaszait”, a női aktokban megfogalmazott „életerő” fázisait és sodró folyamát jelenthette Csók számára. Ha mindez akár csak részben is igaz, akkor a kép megfestése és folytonos alakítgatása közben eltelt több mint fél évszázad alatt Csók elsősorban nem buddhista elemeket épített be a képbe, hanem az időközben nyilván jobban megismert keleti motívumok révén a kép kezdeti, ösztönző gondolata, gyermekkori él-

ménye mellett az emberi lét aktok formájában megjelenített szakaszait festészetének összegzéseként erősíthette fel. És ismételjük itt újra meg a buddhizmussal kapcsolatos korai nézeteit: „*A lélek – szerintem akkor – csak arra az időre önálló csupán, míg a testtel együttesen alkotja az egyént. A halál után, mint a vízcseppek az óceánban, vagy még inkább, mint az elektromos erő, megint egy lesz az életerővel, hogy újból más körülmények között s más formában megint életet kölcsönözzön az anyagnak.*” Születés, halál és újjászületés, a szerelmet megtestesítő nő átalakulása anyává, a gyermek felnőtté formálódása, majd az öregség és az elmúlás, s mindez a „Buddha” bálványként trónoló alakjában végződve és újjászületve gránátalmaként... Voltaképp nemcsak Csók világlátásának, hanem saját, személyes sorsának, küszködésének apoteózisa lehet ez a befejezetlenül maradt kép, legbelsőbb, legszemélyesebb világának értelmezésére és megmutatására irányuló igyekezet. Hiszen ezt fejezte ki már idézett, Lázár Bélához 1910-ben írt levelének önvallomásában is: „*Mit akar hát? Tán csakugyan igaza van s önmagát keresi. Tán olyasvalamit akar produkálni, a mit a külföld ha meglát, nem fogja kiáltani, nini, hisz ezt már láttuk, franciától, némettől – hanem azt mondja rá, fenemód csekély kis kunyhó, de a »hongrois« (így hívnak engem Párisban) építette!*”⁴⁶ S ha a soha be nem fejezett festmény nem is hozta meg a folytonosan szomjazott sikert az önmagát kereső Csók számára, a *Nirvána* víziója olyan kihívásnak bizonyult, amellyel mintegy keretbe foglalta egész életét. Hogy sikerrel-e vagy sikertelenül, azt talán még most sem lehet egyértelműen kimondani. Már csak ezért sem kell teljes mértékben egyetértenuünk a formai kifogásokat kétségkívül joggal megfogalmazó kései kritikával, miszerint: „*A Nirvána egy különös színű, eklektikus kompozíció, a szenvedélyek kioltásának nehézkes allegóriája. Készséggel elhisszük, hogy a művészt megérintette a keleti bölcelet, de az erotikának jobb szószólója volt, mint az érzelemmentes aszkézisnek. A buja nőalakok a Nirvánán is jobban sikerültek, mint a lótuszvirágon üldögélő, kifejezéstelen arcú üdvözült.*”⁴⁷ Vajon?



SOÓS NÓRA: Fennkölt idő

KIÁLLÍTÁS: VIRÁG JUDIT GALÉRIA | 2022. ÁPRILIS 8. - MÁJUS 6.



VIRÁG JUDIT
GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ

1055 Budapest, Falk Miksa u. 30. | www.viragjuditgaleria.hu

f @viragjuditgaleria **@** @viragjudit_gallery

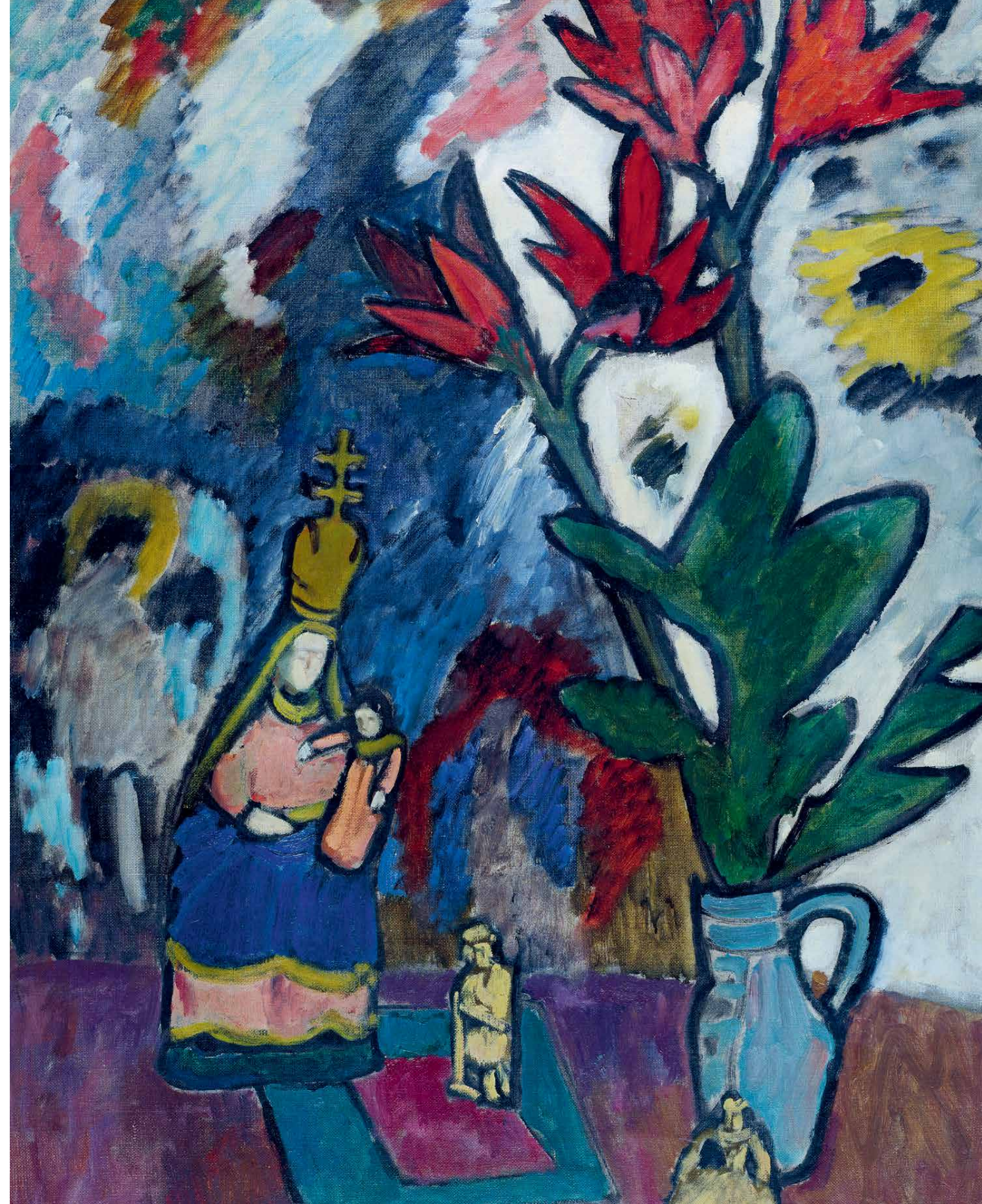
A KIÁLLÍTÁS MEGTEKINTHETŐ: Hétfő - Péntek 10.00 - 18.00 | Szombat 10.00 - 13.00

SOÓS NÓRA: Az eseményhorizonton túl III., 2020

Gabriele Münter, Vaszilij Kandinszkij és egy kapcsolat utóélete

Kovács Ágnes

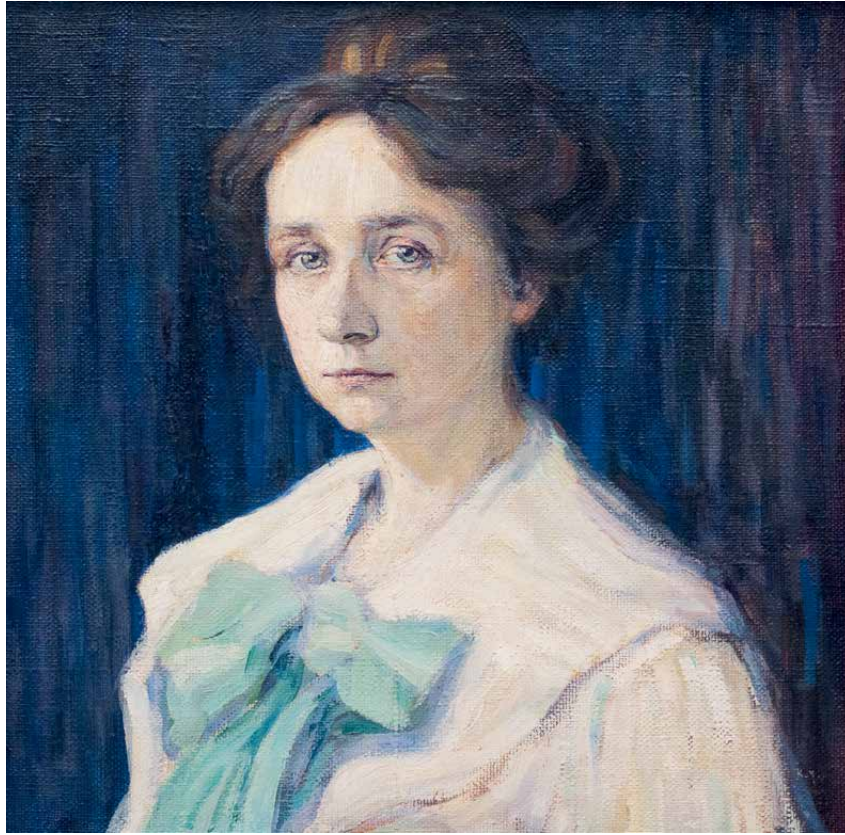
Gabriele Münter (1877–1962) német festőnő élete és művészete elválaszthatatlan az orosz származású Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) személyétől, aki a 20. század első felének egyik legnagyobb hatású mestere és az absztrakt művészet első teoretikusa volt. Szellemi és érzelmi egymásra utaltságuk nemcsak az egymáshoz írt mintegy kilencszáz levélben, de festői fejlődésükben is nyomon követhető, egészen a Blaue Reiter (Kék lovas) művészcsoport 1912-es létrejöttéig. Kandinszkij világhírű lett, Münternek viszont még sokat kellett küzdenie nemcsak művészetének elismertetéséért, de a tulajdonában maradt Kandinszkij-alkotások feletti rendelkezési jogért is. Főként Nina Kandinszkijjal gyűlt meg a baja, aki szerette volna elfeledtetni Münter szerepét a festő életében. Ez azonban nem igazán sikerült, ahogy azt a közelmúlt két kiállítása is bizonyította.¹





Vaszilij Kandinszkij dolgozik a murnai ház kertjében Gabriele Münter fotóján, 1910–11 körül, Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / HUNGART © 2022

Vaszilij Kandinszkij: *Gabriele Münter*, 1905, olaj, vászon, 45 × 45 cm, Lenbachhaus, München, forrás: Wikimedia Commons



Egy művészpár elválásának gyötreim

„Többek csak Kandinszkij szükségtelen tartozékaként tekintettek rám, és arról, hogy egy nő is kaphat valódi, isteni tehetséget és lehet alkotó, szívesen elfeledkeznek. Mások szerint pedig a nőknek meg kellene hajolniuk az autoritás előtt, akkor is, ha sosem ismerték el azt” – olvashatók Münter keserű sorai egy 1926. októberi naplóbejegyzésében, jóval Kandinszkijjal 1917-ben bekövetkezett végleges szakításuk után. Münter viszont úgy érezte, mindig is többet jelentett holmi tartozéknál, hiszen viszonyuk kezdettől fogva a kölcsönös támogatáson alapult. Kandinszkij akadémiai tanulmányainak megszakítása után még csak kereste saját hangját, és különösen a rajz területén kínlódott hiányosságai miatt, miközben Münter már biztosan rajzolt, és

festői tehetsége is hamar megmutatkozott.² Kandinszkij maga sosem tagadta tanítványának rendkívüli tehetségét, sőt Münter személyének fontossága kiderül abból az interjúból is, amelyet Hilla Rebay, az egykori New York-i Museum of Non-Objective Painting³ igazgatója készített a már beérkezett, idős művésszel 1938-ban. Együttélésükre visszatekintve Kandinszkij azt mondta: „a vele töltött évek a legjobb éveim voltak, és soha többé nem tudtam úgy dolgozni, mint akkor.” Ami a művészi fénykort illeti, ezzel Münter is egyetértett, aki egykori szerelme későbbi konstruktivista műveit, főként az 1930-as évek végén készült „üveggyöngyöket” (az amőbákat, lárvákat, embriókat ábrázoló festményeket) úgy ítélte meg, mint amelyekből már hiányzott annak a művésznek a teremtő ereje, aki korai festészetében minden belső béklyót fel akart számol-

ni, és a gondolatokat, az érzelmeket, a hangulatokat a színek által hagyta szárnyalni, hogy a „lélek zongorájából” minden hangot előcsalogasson. Másfelől a szakítás után Münter pályájának íve is megtört. Bár továbbra is a Kandinszkijjal közösen átépített házban festett, a murnai „orosz házban”, ahol minden a régi időkre emlékeztette, festészete megmaradt annál, amit úgy jellemezett, hogy „az én dolgom a látvány létrehozása, nem az arról való beszéd”. Münter nem akarta a tárgyakat teljesen eltüntetni a papírról vagy a vászonnól „egy mögöttes ideális vagy spirituális jelentés kedvéért” (Kandinszkij 1912-ben megjelent *A szellemiség a művészetben* című könyvére utalva). A hosszú együttélésük alatt létrejött műveket azonban egész életében őrizte, még ha olykor rejtegetnie kellett is őket.

Felbecsülhetetlen értékű ajándék

A Lenbachhaus, amely a Königsplatz-on álló monumentális Propyläen árnyékában húzódik meg, Franz von Stuck villája mellett talán München legkellemesebb kiállítótere. Egykor Franz von Lenbach itáliai stílusban megépült villája volt, szökökúttal; egy részét a folyamatosan bővülő művészeti anyag elhelyezése érdekében átalakították, illetve kibővítették.⁴ Lent most az egykori tulajdonos, Lenbach művei és a 19. század műtermeit megidéző enteriőr látható, az emeleti részen pedig az a gyűjtemény, amelyet Gabriele Münter és Johannes Eichner alapítványa⁵ ajándékozott a múzeumnak – így vált München „Kandinszkij városává”. Münter már nyolcvanévesen, 1957-ben határozott úgy, hogy létrehoz egy alapítványt, és a birtokában lévő Kandinszkij-műveket, valamint a saját és a Blaue Reiter alkotóinak egyes munkáit a városi múzeumnak ajándékozta. A müncheni városi múzeum korábban nem volt különösebben érdekes a modern művészet szempontjából, hiszen a Collecting Point bezárása után főként a 19. századi képzőművészet képviselőitől származó anyag egy részét kapta meg.⁶



Gabriele Münter: *Äpfel an der Wand* (Alma a fal előtt), 1908, fotó: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / HUNGART © 2022

A Münter-hagyaték azonban (kilencven olajkép, háromszázharminc tempera, akvarell és rajz, huszonkét üvegfestmény, huszonkilenc vázlatfüzet és háromszáz nyomtatott grafika) a múzeumot hirtelen nemzetközi rangra emelte, mivel hasonló jelentőségű Kandinszkij-gyűjteménye akkor még csak a New York-i Guggenheim múzeumnak volt, és az is jórészt inkább csak a Bauhaus korszakából származó műveket mutatta be. Korábban Konrad Roethel, aki már 1956-ban látta a murnai pincében tárolt elképzelhetetlenül fontos anyagot, minden követ megmozgatott, hogy az a város tulajdonába kerüljön, hiszen tisztában volt vele, hogy az absztrakt művészet születésének dokumentumaira, pontosabban első megnyilatkozásaira bukkant. Elsőként ő rendezett ebből nagy kiállítást *Kandinszkij és Gabriele Münter. Mesterművek az elmúlt ötven évből* címmel, ahol százhetvenhét, az Alapítvány ajándékából származó Kandinszkij-művet és



Franz von Lenbach egykori itáliai stílusban megépült villája, amely ma a Lenbachhausnak ad otthont, forrás: Wikimedia Commons

hatvanegy Münter-festményt láthatott a közönség. A kiállítással szinte az egész világsajtó is foglalkozott, hiszen a Kandinszkij-képek árai épp akkoriban szöktek az egekbe, az aukciókon egy-egy kép elérte az ötven-, százezer márkát is. Természetesen azonnal elindultak a találgatások, hogy Münter vajon megnyit kaphatott az „ajándékért”, ha azokat nem adta el a küszöbén már régóta kuncsorgó amerikai galériásoknak. Münter válasza az volt, hogy egyben akarta tartani a műveket, ezek legjobb helye a müncheni galériában



Gabriele Münter: *Geschwister Wallin Stockholm* (A Wallin testvérek Stockholmban), 1916, fotó: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / HUNGART © 2022

van, hiszen létrejöttükkor a város művészeti életéhez tartoztak. A kiállítás szenzációt keltett ugyan, de a kritikusokat főként a mester, vagyis Kandinszkij érdekelte, a tanítvány, vagyis Münter pedig megkapta a szokásos minősítést az újságíróktól. Például, hogy csak kísérője volt egy zseninek, aki épp pályájának fontos szakaszához érkezett, és az ő festészetében nincs semmi különleges, de volt olyan is, aki Kandinszkij „trabantjának”, azaz csatlósának nevezte, akit „elhagyott az ecset” mentora elvesztésekor.

Nyina Nyikolajevna Andrejevskaja posztumusz féltékenysége. Perről perre

Münter már szinte hozzászokott a lekicsinylő kritikákhoz, nem igazán törődött velük, minthogy elérte célját, amikor a murnai házát és az abban őrzött műalkotásokat a Lenbachhausnak adta.⁷ De konfliktusba kellett bonyolódnia, amikor színre lépett az akkor már luxuskörülmények között élő, milliomos Nyina Andrejevskaja, aki visszakövetelte tőle a Németországban maradt Kandinszkij-műveket.⁸ Nyina, vagyis addigra már Nina a művész második felesége volt, akit Kandinszkij 1916-ban ismert meg Moszkvában.

Gyorsan elvált első feleségétől, elvette a még huszadik évét be sem töltött lányt, akinek a rossz nyelvek szerint nem volt más ambíciója, mint hogy egy híres művész felesége legyen. Kandinszkij, aki nem igazán tudott beilleszkedni a korabeli orosz művészeti életbe, Walter Gropius meghívására 1921-ben Berlinbe, majd Weimarba utazott; tanári állást kapott és festészetet tanított a Bauhausban. Később, amikor a nemzetiszocialisták el lehetetlenítették a tanintézmény működését, feleségével Párizsba menekültek. Franciaország elfoglalása után a német emigráns értelmiségiek gyülekezőhelye, Neuilly-sur-Seine következett, itt halt meg 1944-ben. Minthogy egyetlen gyermekük még Moszkvában elhunyt, a feleség, Nina Kandinszkij lett a művész egyetlen örököse és hagyatékának kezelője.⁹ Az ötvenes évek az absztrakt művészet felvirágzásának időszaka volt nemcsak Európában, de Amerikában is,



Nina Kandinszkij valószínűsíthetően Vaszilij Kandinszkij portréján, 1917, olaj, vászon, 60 × 67 cm, forrás: Wikimedia Commons

így nem csoda, ha az „egyetlen” örökös nem nézte jó szemmel vetélytársa önzetlennek mondható adományát, valamint a Kandinszkij és Münter kapcsolatát érintő, szerinte hamis állításokat tartalmazó írásokat. Lothar-Günther Buchheim¹⁰ miatt egyenesen dührohagot kapott, mert ő a *Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung (A kék lovas és az Új Művészszövetség,*

Gabriele Münter: *Falusi kikötői jelenet csónakot partra vonó férfiakkal*, Hollandia, 1904 nyár eleje, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 / HUNGART © 2022



A murnai „orosz ház”, forrás: Wikimedia Commons



Gabriele Münter: *Gasse in Tunis (Sikátor Tuniszbán)*, 1905, olaj, vászon, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2020 / HUNGART © 2022

1958) című könyvében azt írta, hogy Kandinszkij, mielőtt Moszkvába ment volna, házasságot ígért Münternek. „*Ne hallgasson arra a nőre, hazudik és megkeserítette Kandinszkij életét*” – mondta Nina Buchheimnek, aki őt

Semmiféle művészet nem ismer határokat vagy népeket, csakis az emberiséget.

alkalommal is felkereste a könyv kapcsán, igyekezve a leglojálisabb megoldást választani az életrajzi adatokat illetően. Nina azonban beperelte a szerzőt

a jogtalanul felhasznált reprodukciók és szerinte hamis állítások miatt. (Úgy vélte például, hogy a Blaue Reiterben kizárólag férje és Franz Marc volt „tag”, a többiek csak meghívottként szerepeltek.) Per pert követett, ezeket az özvegy Párizsból irányította ügyvédei segítségével. Münterrel végül 1957-ben megegyeztek, azonban Buchheim nagyon rosszul járt: elvesztette a pert, és hatalmas összeget volt kénytelen kifizetni az özvegynek.¹¹ Hogy a művészettörténet valós eseményeit nem lehet perekké semmissé tenni, azt bebizonyította a Lenbachhaus két közelmúltban rendezett kiállítása is, amelyek az 1962-ben elhunyt Gabriele Münter előtt is tisztelegtek. Az egyik a *Szabad ég alatt* címet kapta, ezen 1902 és 1908

között Kandinszkijjal tett közös utazásaikon készült rajzaik, tempera- és olajvázlataik, valamint Münter fotográfiái voltak láthatók. Münter a Phalanx-iskola nyári szemeszterén, 1902-ben ismerkedett meg Kandinszkijjal, aki tanár volt itt. A nyári iskola résztvevői Kochelből indulva kerékpáron járták be az Elő-Alpok tájait, magukkal vitték a rajzoláshoz és festéshez szükséges holmikat, hogy vázlatokat, tanulmányokat készítsenek a szabadban, ahogy az akkorra már bevett szokássá vált. Egy évvel később Kallmünz volt a cél, itt tanár és tanítvány már közösen kezdett dolgozni: ugyanazokat a motívumokat örökítették meg különböző formában és technikákkal, és hamarosan már párként tervezték a jövőjüket.¹² 1904-től számos helyen fordultak meg.



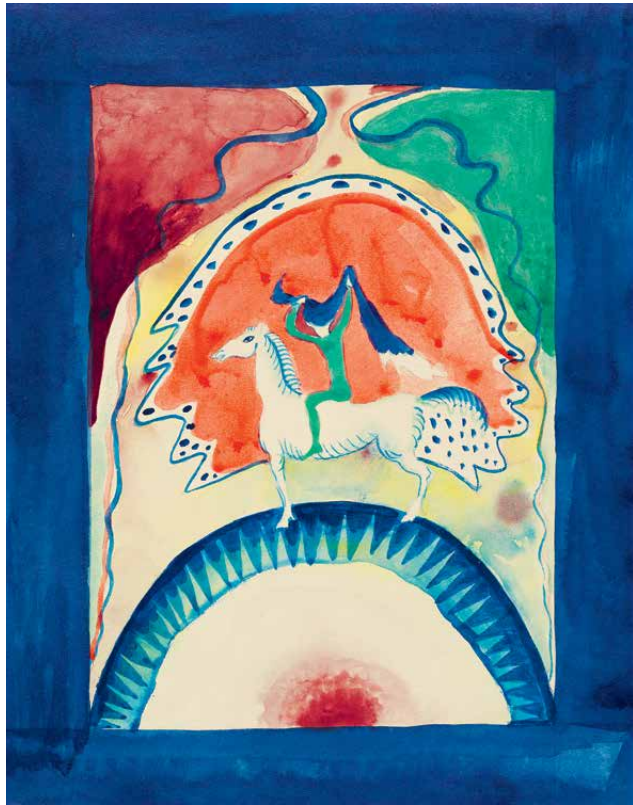
Gabriele Münter a murnaui ház kerti pavilonja előtt Vaszilij Kandinszkij fotóján, 1910, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München / HUNGART © 2022

Gabriele Münter: *Interieur (Enteriör)*, 1910, fotó: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / HUNGART © 2022





Vaszilij Kandinszkij és Franz Marc: A *Der Blaue Reiter* almanach borítója, 1912, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München



Vaszilij Kandinszkij: A *Der Blaue Reiter* almanach borítójának terve, 1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

A kiválasztott országokban (Hollandia, Itália, Tunézia) általában nem a szokásos turistaútvonalakat követték – saját útiterv szerint haladtak, és elég időt szántak arra, hogy a felkeresett országok életét megismerjék valamennyire. Munkamódszerüket tulajdonképpen még az impresszionizmus/posztimpresszionizmus határozta meg: ecsetet elvértve használtak, spaklival vitték fel a festéket, a színeket pedig alig-alig keverték. A képek kis méretűek és intímek, és jól láthatóan már ekkor a színnek hatása állt érdeklődésük középpontjában. Az olajvázlatok mellett számos fotográfia is készült, főként Münter Kodak márkájú fényképezőgépével, amelyet mindenhová magával vitt. (Fotográfiáin is érzékelhető a festményeire jellemző kifinomult látásmód, de nagyon érdekesek úgy is, mint az akkori világ lenyomatai.) Négy évig tartó, Párizsban végződő

utazásaik után visszatértek Németországba, és Münchenben telepedtek le.

A művészcsoportok szerepe a müncheni modern művészetben

Miután beköltöztek egy schwabingi lakásba, Kandinszkij teljes erővel belevetette magát a müncheni művészeti életbe: jó ideig egy személyben volt művész, teoretikus, kurátor, aki maga készítette különleges, figyelemfelkeltő plakátjait is. De tisztában volt vele, hogy a modernnek ügyének sikerre viteléhez össze kell fognia a hasonló foglalkozású művészekkel. Neve három csoportosuláshoz is köthető: a Phalanx után 1909-ben létrejött a Neue Künstlervereinigung (Új Művészegyesület),¹³ végül pedig a Blaue Reiter (Kék lovas) 1911-ben. Miután megismerkedett Franz Marc festővel és Reinhard Piper szerkesztővel, kiadták a híressé

vált *Der Blaue Reiter* (A kék lovas) almanachot (1912), amelyben összefoglalást nyert mindaz, amit az első világháború előtti művészek – beleértve a zenészeket is – gondoltak a világról. A másik említett kiállítás rekonstruálta a Blaue Reiter első és második tárlatát, amelyeket a Thannhauser és a Goltz galériákban rendeztek, de ez alkalommal nemcsak Kandinszkij, Marc, Macke és Klee álltak a középpontban, hanem a női művészek, Elisabeth Epstein, Maria Frank és Gabriele Münter is szerephez jutott. A kiállítás másik üzenete, vagyis hogy az európai kolonializmussal szemben bemutassa a Blaue Reiter állásfoglalását, nem is lehetne aktuálisabb. Kandinszkij ugyanis az *Almanac* bevezetőjében így ír: „*semmiféle művészet nem ismer határokat vagy népeket, csakis az emberiséget.*”



Franz Marc: *Rotes und blaues Pferd* (Vörös és kék ló), 1912, tempera, akvarell, ceruza, 35,7 cm × 45,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957



Gabriele Münter portréja, 1935 körül, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / HUNGART © 2022

1 A Lenbachhaus (München) két kiállítása: *Gruppensdynamik. Der Blaue Reiter* (Csoportdinamika. A kék lovas), 2022. április 24-ig; *Unter Freiem Himmel. Unterwegs mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter* (Szabad ég alatt. Úton Vaszilij Kandinszkijjal és Gabriele Münterrel), 2020. október 13. – 2022. január 30. **2** Kandinszkij négy éven át Anton Ažbe magániskolájába járt, majd ezt követően, 1896–97 között egy évet töltött Franz von Stuck osztályában. Mivel akkoriban nőket még nem vettek fel a müncheni akadémiára, Gabriele Münter a nők számára fenntartott Damenakademie-ra járt, amely legalábbis a rajztanítást illetően többé-kevésbé a müncheni akadémia tanítási módszereit követte. Mestere a kiváló éremművész, grafikus és festő Maximilian Dasio (1865–1954) volt. **3** A Guggenheim elődje, melyet szintén a Guggenheim alapítvány finanszírozott, 1939-ben nyílt meg Manhattanben. **4** A termék egy részében Joseph Beuys objektjeit helyezték el, aki a halála előtt néhány évvel a múzeumnak ajándékozta néhány fontos munkáját. A Lenbachhaus kiterjesztéseként a föld alatt épült meg a Kunstbau, a főként kortársakat bemutató kiállítótér. **5** Johannes Eichner (1886–1958) filozófus, művészettörténész. 1928 óta Münter élettársa; írásaival és kutatásaival is támogatta Münter elképzeléseit, amely a Münter–Eichner Alapítvány létrehozását tűzte ki céljául. Vö. Johannes Eichner: *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*. München, Bruckmann, 1957. **6** A Collecting Pointokat az amerikai hadsereg hozta létre abból a célból, hogy az európai országok múzeumaiból, illetve a magánszemélyektől elrabolt műtárgyakat – amelyeket Hitler linzi múzeuma számára „gyűjtöttek be” és helyeztek el különböző helyekre az erre specializált német alakulatok – visszaszerezzék és visszaadják eredeti tulajdonosaiknak. Az intézményt 1949 októberében zárták be, és a megmaradt tízezer-nyolcszáz műtárgy feletti rendelkezési jogot áadták a bajor miniszterelnök hatáskörébe. Lásd a szerző korábban megjelent cikksorozatát az *Artmagazin*-ban: Kultúrtörténeti rémmese. Magyar műkincsek a müncheni Central Collecting Pointban 1945–1946 (1. rész). In: *Artmagazin*, 2015/1., 46–51. o.; Korona a csap alatt. Magyar műkincsek a müncheni Central Collecting Pointban 1945–46 (2. rész). In: *Artmagazin*, 2015/2., 52–57. o.; Magyar műkincsek a müncheni Collecting Pointban III. A budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteménye, valamint más köz- és magángyűjtemények a Collecting Pointban 1945–1949 között. In: *Artmagazin*, 2015/8., 58–65. o. **7** A házban, amelyet Kandinszkijjal együtt építettek át és dekoráltak, még további harmincegy Kandinszkijtől származó olajkép és vázlat látható az 1902–1908 közötti évekből, valamint Münter több száz portréja, virágképe és csendélete, negyvenöt fantasztikusan szép régi üvegfestmény, de szobrok és bajor népművészeti tárgyak is. **8** Annak ellenére, hogy állítólag létezett egy Kandinszkij által írt dokumentum, amely szerint Németországban maradt műveiről lemond a festőnő javára. **9** Nyina Andrejevskaja pontos születési dátumát nem tudjuk. 1980-ban, azóta is tisztázatlan körülmények között meggyilkolták svájci villájában. *Kandinsky und ich* (Kandinszkij és én, 1973) című könyvében – amely franciául is megjelent, de magyarra még nem fordították le – igen fontosnak állítja be szerepét a festő életében, többször hangsúlyozva, hogy milyen jó házasságban éltek. **10** A Buchheim Museum der Phantasie alapítója a több sikeres filmadaptációt megért *Das Boot* (1973; magyarul *A tengeralattjáró* címen olvasható) regény szerzője is. **11** Nina Kandinszkij egy 1963. december 2-án rögzített interjúban számol be a történekről: www.ndr.de/geschichte/ndr_retro/Interview-mit-Nina-Kandinsky,kulturimnorden330.html **12** Kandinszkij nő volt még ebben az időben, ezért Münter számára ez a helyzet elég nehéz volt, hiszen a korabeli erkölcsök az ilyen kapcsolatokat nemigen tolerálták. **13** Az NKVM 1909 elején jött létre Kandinszkij és Alekszej Javlenszkij vezetésével, további tagok voltak Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Adolf Erbslöh és Alexander Kanoldt. Később a csoport tovább bővült Alfred Kubin, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bossi, Pierre Girieud és Henri Fauconnier festőkkel, valamint csatlakozott két szobrász is: Hermann Haller és Bernhard Hoetger. Érdekesség, hogy a gizellisták (Javlenszkij és Werefkin a Giselastrassén lakott) csoportjához tartozott a híres táncos, Alekszandr Szaharov is. A csoport négy éven át működött, és három fontos kiállítást rendeztek a müncheni Thannhauser galériában. A harmadik kiállítás szervezése során a tagok nem értették egyet, ezért Kandinszkij, Münter, Franz Marc és Alfred Kubin kilépett, hogy „ellenkiállítást” hozzanak létre, szintén a Thannhauser galériában 1911-ben – ez lett a Blaue Reiter első kiállítása. Ekkor csatlakozott Kandinszkijhoz August Macke, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay és Arnold Schönberg.

Az optimális pillanat. A privát fotó iránti érdeklődésről

Szilágyi Róza Tekla



Forrás: Hórusz Archívum / Kardos Sándor

Nemrég olvastam, hogy a vonatok első utasai számára milyen csodás volt megtapasztalni a sebességet és azt, hogy ennek következtében valósággal kinyílt számukra a világ. Egy 1860-as évekbeli orvosi lap mégis úgy hivatkozott a vonatozásra, mint a szemet és agyat egyaránt kimerítő élményre. Hogy miért? Mert a gyalogláshoz, a horizont lassabb pásztázásához szokott tekintet számára szinte sokkoló volt az ablakkeret által körülhatárolt képtérben elsuhanó, képfolyammá váló, részleteiben sosem vizsgálható táj. Jó példa ez arra, hogy a szemünket és agyunkat érő ingerek milyen nagy hatással vannak a világ befogadásának módozataira. És akkor még csak nem is az első fotográfiák által keltett ámulatból vagy az első mozgóképek mágiájából kiindulva kezdjük a huszonegyedik századi ember képekhez fűződő viszonyának vizsgálatát.

Ma már meg se kottyán a vonatkozás, a fotográfiák és a mozgóképek sem lepnek meg minket – sőt a mindennapjainkat átítatja a képek befogadásának és készítésének gyakorlata. A zsebünkben rejlik digitális eszközök és a rajtuk futó közösségimédia-appok nemcsak azt érték el, hogy reflexszé váljon a képkészítés, hanem azt is, hogy az újabb generációkban kifejezetten erős a hétköznapi pillanatainkban rejlik fotografikus potenciál tudata. A fotózás mindennapi gesztusa már nem a dokumentáció, hanem a kommunikáció és kifejezés céljával történik. Onnan, hogy a fotó a világ dokumentálását lehetővé tévő mágikus új technika, oda jutottunk, hogy a világ nemcsak hogy rögzíthető, hanem az életünk szinte már a dokumentálhatóság kérdése mentén formálódik. Gondoljunk csak a születésnap tortágyertyáit elfújó ünnepeltet telefonokkal körülvéző családtagok ismerős jelenetére.

Henri Cartier-Bresson szerint a fotográfia technikáját csupán azért kell elsajátítanunk, hogy képesek legyünk közölni, amit látunk. Ma a banális képkészítés korában élünk, mert a fotózás

Az optimális pillanat.
A privát fotó iránti érdeklődésről

szinte komikusan egyszerűvé vált és szinte bárki bármikor készíthet képet. Különösen érdekes, hogy a jelenkorban készített fotográfiák iránti érdeklődés mellett sok tekintet fordul az elmúlt évszázad privát fotográfiái felé. A privát fotókból archívumok épülnek, aztán ezeket az archívumokat (vagy azok egyes képeit) képzőművészek dolgozzák fel és remixelik, privát fotográfiai anyagok kerülnek múzeumi gyűjteményekbe, és kiállítások állnak össze hasonló, eredetileg magáncélú fotóanyagokból. Hazai példaként említhető Kardos Sándor operatőr Hórusz Archívuma: a ma körülbelül másfél millió darabból álló privát-fotó-gyűjtemény létrejöttének kezdetei harminc

évvel ezelőttre nyúlnak vissza. Az archívum a fotográfia mágiája iránt érdeklődő Kardos Sándor hobbiprojektjéből az elveszett vagy hatalmi úton kitörölt emlékezet rehabilitációs és izgalmas fotótörténeti vállalkozásává nőtte ki magát. Ezt az örökséget folytatta a Fortepan is, ahol Tamási Miklós gyűjtőszervező egy one man show során végül gigantikus méretű, szabadon felhasználható privát-fotó-gyűjteményt hozott létre – és a Fortepan megszületésével kitarult az ajtó. Nemcsak a különböző médiaorgánumok kezdtek el privát fotókat használni cikkeik illusztrálásaként, hanem elkezdtek megszületni a képzőművészeti érdeklődésű privát-fotó-újrarendelések is. Barakonyi Szabolcs *Fortepan Masters – Kollektív fotográfia a 20. században* című fotókönyve kifejezetten csak Fortepan-képeket használ, de a privát fotók iránti érdeklődés megjelenik



Forrás: Hórusz Archívum / Kardos Sándor

Balogh Viktória, Brückner János, Csáky Mariann, Esterházy Marcell, Forgács Péter, Góg Emese, Nemes Csaba és Tranker Kata munkáiban is.

Ha a ki csinál fotót, kinek, milyen gyakran és milyen céllal kérdésekre válaszolva kategorizáljuk a 20. század és a jelenkor legnagyobb részének privát fotóit, akkor jelentős különbségeket találunk – ezek kidomborításához elég csak néhány mondatban összefoglalni a privát fotózás történetét a fényképezés széles körű elterjedésétől a digitális fotográfia megjelenéséig. John Bergert idézve a fotográfia a 20. században demokratikusan használható közösségi médiummá vált. A könnyű kamerák elterjedésének köszönhetően kialakult egyfajta képkészítési reflex, a fotózásnalizmus pedig sokat tett a képekkel való találkozás, illetve „olvasásuk” képességének megteremtéséért.



Forrás: Hórusz Archívum / Kardos Sándor

A Kodak már egészen korán, az 1880-as években megkezdte arra irányuló tevékenységét, hogy a fényképezés és a fotók előhívása minél egyszerűbb legyen. Ők dobták piacra az első

Az analóg fotók pusztá fizikaisága új jelentőséget kap az izzó képernyők korában.

könnyen kezelhető, kivehető filmtekerccsel rendelkező modelleket, amelyekből a filmet a kamera tulajdonosa egyszerűen elpostázhatta a gyártónak,

hogy végül csak az előhívott tekercset vagy a kidolgozott képeket kapja vissza. A Kodak nemcsak hogy kiiktatta az egyenletből a fotózáshoz addig szükséges technikai tudást, hanem

szlogenjeivel („prove it with a Kodak”, „just press the button and we do the rest”) és azzal, hogy üres fotóalbumokat is árult, arra buzdította az embereket, hogy éljenek a dokumentálás lehetőségével. Habár – az egyre könnyebben kezelhető analóg kamerák ellenére is – még hosszú évekig spórolni

kellett az anyagokkal. Majd egy bizonyos ponton, köszönhetően a digitalizáció és az analóg eljárások között fennálló versenyhelyzetnek, a laborálás

egyre olcsóbbá vált, gombamód bukkantak fel a kedvezményesebbnél kedvezményesebb ajánlatok. Így az analóg digitális elleni küzdelmében az analógfotográfia-technika utolsó nagy szakasza egyáltalán nem az agonizálás, hanem a népszerűség, a fénykép-cunami időszaka volt. Ma a digitális fotográfiának köszönhetően a privát fotográfia vált az instant megosztás leggyakoribb tárgyává – és természetből adódóan már nem papíron, hanem monitoron találkozunk eredményeivel. Azzal szemben, amit az emlékezés eszközeként használt privát fotográfia jelentett, mai snapshot-jellegű verziójára már a platformokon és a közösségimédia-felületeken elvárt viselkedési formák és a rendelkezésünkre álló eszközök vannak befolyással.

Új képeink a lehetőség és nem a dokumentálás szüksége miatt jönnek létre. A képkészítés döntési pillanata helyett már a megosztási reflex vezérel. Valahol épp itt rejlik a privát fotó iránt fellángoló érdeklődés egyik kulcsa. Hiszen – Nathan Jurgensont, a *The Social Photo*¹ szerzőjét idézve – „az, hogy egy analóg fotó fennmaradhat addig, ameddig, olyan tekintéllyel és hatalommal ruházza fel, amit egy digitális fotó egyelőre szinte biztosan nem érhet el. Az analóg fotók pusztá fizikaisága új jelentőséget kap az izzó képernyők korában.”

A művészetteória sokáig marginalizálta a nagyrészt amatőr privát fotók és kortárs amatőr snapshotok kérdéskörét – talán leginkább azért, mert az elméleti szakemberek figyelmét az amatőr vs. profi fotós, a dokumentum- vs. művészi értékű fotó, valamint az analóg vs. digitális dichotómiái és a fotók propagandacélú felhasználásának témája kötötték le. A privát fotó így lett a modern percepció kevésbé vizsgált része. A fotóval foglalkozó elméleti párbeszéd legjellemzőbb kérdése a „jó-e a kép?” lett – és tény, hogy a legtöbb privát fotó esetében erre nincs értelmes válaszunk. Hogy miért? Privát fotó esetében ez olyan, mintha azt kérdeznénk: jó-e, helyes-e az, amire a fotót készítő a kép segítségével emlékezni akar. Ismét Jurgensont idézve:

„a privát fotók legtöbbje nem alkalmas rá, hogy ugyanazokkal a nyelvi eszközökkel elemezzük őket, mint a művészeti értékű fotográfiákat általában. Hiszen a kamerát tartó magánemberek túlnyomó többségét nem is érdeklik a szakmai sikermutatók normái.”

2007-ben így ír Bán András: „A privát fotóval való foglalkozás nem igazán találja helyét és indokoltságát a képiség változó diszciplínái, így elsősorban a »visual studies« érdeklődési körében.”² Ha a privát fotókat más természetű fotókkal szemben az elmúlt években elindult figyelemhullámig nagyrészt marginalizálta is a művészetelméleti érdeklődés, amikor mégis felbukkan a téma, leggyakrabban a nosztalgiával jár kéz a kézben. Az élmény közös: a múlt századi privát fotók nosztalgiát ébresztenek bennünk. A fotók – mint minden dokumentum – nosztalgikusak, mert bebalzsamozzák tárgyukat. A nosztalgia szó története hasonlóan kalandos, mint a privát fotóé, jelentése sokat változott az évek alatt. Mivel a szó gyökerei görögül *hazaérkezést* és *fájdalmat* jelentenek, így az 1680-as évek végén alkotott nosztalgiafogalom



Forrás: Hórusz Archívum / Kardos Sándor

jelentése hosszú ideig olyan potenciálisan legyengítő és halálos orvosi állapot volt, amelytől az ember erős honvágyat érez. A nem fizikai, hanem inkább lelki élményre utaló jelentés a 19. században csatlakozott a szóhoz – ezt a ma ismert jelentést legszebben talán a jelen múlt iránti féltékenységeként írhatnánk le. Az orosz–amerikai kulturális teoretikus, Boym Svetlana megfogalmazásában a nosztalgia nem más, mint vágyakozás egy olyan ott-hon iránt, amely már nem létezik vagy talán sosem létezett.³ A régi korokat idéző képek által előhívott, természetesnek tűnő nosztalgiaérzet mellett talán az is dolgozik a tudatalattinkban, hogy ez a papíralapú örökség netán éppen most sülyed el – és mondhatni,



Forrás: Fortepan / adományozó: Krantz Károly



Forrás: Fortepan / adományozó és szerző: Schermann Ákos

az utolsó pillanatban vagyunk, amikor valami még megmenthető belőle. Érdekes szembeállítani ezt a jelenséget a régikép-effekteket is felkínáló applikációk létezésével, amik éppen a nosztalgiagyártás lehetőségét monetizálják: azzal a trenddel, amelynek célja, hogy a digitális térben megjelenő fotók megidézzék papíralapú elődeiket – éppen azokat a fotókat, amiket teljes egészében leváltani készülnek. A dokumentálással összefüggő nosztalgia kortárs megnyilvánulásainak már nem a múlt, hanem a jelen potenciális jövőbeli múltként feltüntetése a célja.



Brückner János: *Hótünder, Kapitány és Afromagyar kisfiú az óvodai farsangon 1989-ben*, 2020, akril, vászon, 120 × 95 cm / HUNGART © 2022

Boris Groys szerint a század, amiben élünk, egyvalamiben jelentősen eltér a korábbi századoktól, és ez nem más, mint hogy a mostani társadalom figyelmének legnagyobb része nem a múltja vagy a jövője, hanem a jelene, a jelen létélménye felé fordul. Egy olyan világból, ahol egyetlen élet során több karrier, házasság is lehetséges, ahol a társadalom szövete éppen átrendeződik, érdekes visszanézni a közös múltunkat dokumentáló képekre, és ez magyarázatot adhat a privát fotók iránti megélnéülő érdeklődésre. Mert bár egyik fontos

értékük, hogy általuk a személyes történelmi szálakat összenézve lehetségesnek tűnik egy valós narratíva felvázolása, a banális és emberi helyzetek megélésének élménye is magával ragadó erővel bír.

Mi már az a generáció vagyunk, akiről haláluk után a snapshotoknak és a közösségi média világának köszönhetően akár több száz vagy ezer fotográfia is fennmaradhat – persze csak akkor, ha nem végzünk digitális tisztogatást vagy nem használjuk az átlagnál bölcsebben a közösségi médiát. Ezzel szemben az előző század életútjai között sok-sok olyan van, amelyet akár csupán egyetlen fennmaradt fotó – vagy még annyi sem – dokumentál. Az, hogy a mi közösségi emlékeztűnkre milyen hatással lesznek a digitális térben lebegő fotók – ha megmaradnak egyáltalán –, a jövő kérdése. De az már ma is biztos, hogy a fotók a múlt századi emlékezet legmeghatározóbb manifesztációi. John Berger egyik, az *Understanding a Photograph* című esszégyűjteményben megjelent szövegében arról elmélkedik, hogy vajon a fényképezés megjelenése előtt mi töltötte be azt a dokumentációs szerepet, amit korunkban a fotó.⁴ Meglepő módon válasza szerint nem az írás, a rajzolás, a festés vagy bármilyen más ábrázolási mód, hanem az emlékezet. Az emlékezettel ellentétben azonban a fotók önmagukban nem őriznek jelentéseket és önmagukban nem narrálnak – csupán látványt kínálnak. A privát fotók esetében – és a feljűk forduló érdeklődés vizsgálatakor – fontos szem előtt tartanunk, hogy a más természetű, az eredetileg is szélesebb közönség számára készült képekkel ellentétben a privát fényképek a legtöbb esetben úgy „olvasódnak”, hogy folyamatosan abban a kontextusban maradnak, amelyből a kamera kiszakította őket. Esetükben a fotó még élő emlékezethez ad fogódzót. Érdekes kérdés, hogy mi történik ezekkel a fényképekkel, milyen hatásmechanizmusok lépnek életbe akkor,

amikor eredeti kontextusuk megszűnik, és a képek kilépnek a szélesebb nyilvánosság terébe. A privát fotográfia a „megőrzés az enyémnek” indíttatásával jönnek létre. Olyan történetmesélő eszközök, amelyek magukon hordozzák a történetmesélő karakter nyomait és látásmódját.

Ahogy Susan Sontag írja: „*a fényképeken keresztül a világ egymáshoz nem kapcsolódó, szabadon álló részecskékké sorozatává válik.*”⁵ A privát fotó – a professzionális fotókhoz hasonlóan – sok-sok párhuzamos helyzetet, életutat, momentumot rögzít. A fotó technikájának megszületése eleve a taxonomikus, a világot rendszerezni igyekvő tekintetnek köszönhető – hiszen a kor-szellem, amiben egyszerre dolgoztak az élet kezelhető egységekre bontásának és megismerésének a lehetőségei, jelentősen motiválta a fénnel rögzítés kikísérletezését. Ezek, vagyis a világ önálló részecskéinek osztályozása és feldolgozása tökéletesen egybevág a mai, minden adatot rendszerező, katalogizáló és felhasználó mentalitással. A privát fotó iránti megújult érdeklődés egybevághat azzal a kortárs törekvéssel, hogy a világot jobb rögzíteni, mint hagyni eltűnni. A privát fotók pedig tökéletesen alkalmasak arra, hogy nézegetésükkel emlékezzünk, tanuljunk, illetve egy közös, a múltunkat érintő tudáslapot hozzunk létre; valamint feldolgozásukkal, a mikrotörténelem figyelembevételével és a különböző szálak összeolvasásával akár építsünk is az így megszerzett tudásra. Jonathan Crary amerikai kritikus egyik esszéjében arról ír, hogy véleménye szerint a fotózás megszületését nemcsak a korabeli technikai újítások tették lehetővé, hanem komoly szerepet játszott a folyamatban az akkori-ban előbukkanó kulturális felkészültség (cultural readiness) is.⁶ Ahogy ő



Tranker Kata: *Családi rom*, sógyurma, fotó, 15 × 15 cm, 2017 / HUNGART © 2022

meséli, a camera obscura képének fixálásához szükséges vegyszer már majdnem száz éve létezett akkor, amikor a kísérletezések valójában eljutottak a fotografikus kép megőrzésének problémájáig és a probléma megoldásáig. Talán a privát fotók gyűjtése, nézegetése és kezelése folyamatában épp most jutottunk hasonló fázisba, mint amelyik a fotográfia megszületését is lehetővé tette. Talán épp most vált elég széleskörűvé az az érdeklődés, amit a mai digitális fotók nézegetése és kezelése is ébreszthetett bennünk. Hiszen ha a naponta látott barátaink, ismerőseink, Facebook-ismerőseink által készített fotók a lehető legegyszerűbben olvasható – akár a nyelvi akadályokat is leküzdő – üzenettként

működhetnek, akkor a privát fotók miért ne lehetnének alkalmasak arra, hogy hasonló üzenettként működjenek nemcsak nyelveken, hanem korokon átívelő tudásként. A rendszer, a technika, a tudás, aminek segítségével meg tudjuk őket őrizni, már létezik – a tekintet, amivel feljűk fordulni érdemes, pedig még kialakulóban van.

| 1 Nathan Jurgenson: *The Social Photo: On photography and social media*. London, Verso Books, 2019 | 2 Bán András: Búcsú a privátfotótól (a képiség változó módusai). In: *Lettre*, 2007. tavasz | 3 Svetlana Boym: Nostalgia and Its Discontents. In: *Hedgehog Review*, 2007/2. | 4 John Berger: *Understanding a Photograph*. New York, Aperture, 2013 | 5 Susan Sontag: *A fényképezésről*. Budapest, Európa, 1981 | 6 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992

A nyári konyha alkonya

Pallag Zoltán

Kockaház. A 20. század vidéki háztípusa.
Szerk. Tamáska Máté – Szolnoki József. Martin Opitz Kiadó,
Budapest, 2021, 287 oldal, 3900 forint



Utólag persze minden sokkal kisebbnek tűnt Magdi néni nyári konyhájában, még Magdi néni is, mint azokon a nyolcvanas évekbeli téli disznótorokon, amikor a disznóölést követő egész napos munka lezárásaként két összetolt asztal körül összegyűlt a rokonság, hogy megkóstolja az asnap készült véres hurkát, töpörtyűt, mellé pedig sört és pálinkát igyon. Elképzelhetetlen volt, hogy mindez a ház tiszta konyhájában történjen. Az ottani gáztűzhelyen legfeljebb vizet melegítettek vagy mosogattak az asszonyok, ha a nyári konyhában erre már nem volt elég hely. Gyerekként is tökéletesen értettem a rendszert, hogy hogyan működik a falusi ház, hogy mielőtt belépünk, lekaparjuk a cipőnkéről a sarat a sárkaparón a lépcső előtt, hogy a tiszta konyha csak kávézásra, süteményezésre való, és a hátsó udvar kapuját mindig be kell csukni magunk mögött, nehogy a tyúkok előre menjenek. Csak azt nem tudtam, hogy miért és hogyan születtek a nyári konyhák, hogy milyen erők együtt hatásának következtében alakultak ki. Arra pedig álomban sem gondoltam azokon a havas téli estéken, amikor undorral bámultam az asztalon gyöngyöző kocsonyát, hogy már javában zajlik a nyári konyha alkonya.

A nyári konyha a *Kockaház. A 20. század vidéki háztípusa* talán legfontosabb témája, amelyet több tanulmány is említ, de részletesen csak Nagyné Batári Zsuzsanna írása (*Kockaházak és a nyári konyha*) foglalkozik vele.

A szerző hangsúlyozza, a nyári konyha a szimbóluma a város és a falu közötti dichotómiának: azért van rá szükség, mivel a kockaház, mint urbanus mintára megszülető tér nem tudta kielégíteni a valós életformából adódó igényeket. Azt hiszem, ez a feszültség adja valódi jelentőségét és teszi a legerősebb fényforrássá, ami a kockaházat megvilágítja. Az effajta épületek szerepe a házhoz viszonyítva mindig is másodlagos volt, ennek ellenére több okból is megéri, hogy központi szerepet kapjanak a kutatásban, hiszen a nem ritkán a lebontott parasztház alapanyagaiból készült nyári konyhák nemcsak a spontán építéshet különleges emlékei, de a Kádár-kockák (látszólagos) uniformizálódásának ellenpólusaként a népi dialektusok kései virágzásának a helyszínei, a magyar népi építészet végpontjai is. A nyári konyha tette lehetővé, hogy a Kádár-kocka az legyen, ami: a reprezentáció színhelye. Ha a kockaház tömeges ellenkultúraként is értelmezhető, ahogy a kötet egyik szerkesztője, Tamáska Máté írja bevezető tanulmányában, akkor a nyári konyhát csendes forradalomként is felfoghatjuk. A kockaház volt minden, ami új, a nyári konyha minden, ami régi, nosztalgikus, piszkos, otthonos. A régi tárgyak is ott kaptak helyet, mint például a szentképek, a Horthy-portrék és a paraszti félműlt tárgyai, amelyek közül a legtöbb már elvesztette eredeti funkcióját. Ezzel szemben a házi konyhában hűtőszekrény, gáztűzhely és NDK-

robotgép állt. A nyári konyha, ahogy erre Nagyné Batári Zsuzsanna felhívja a figyelmet, nem volt mindig politikailag korrekt, ellentétben a tiszta konyhával. A háztól (nem mindig) elkülönülő nyári konyha az egész porta térhasználatának központi szervezőleme volt. Lehet, hogy a házban aludtak, de az élet máshol volt: a gazdasági épületekben, az udvaron, a kertben és legfőképp a nyári konyhában. De akkor mire volt jó a kockaház? A kérdés megválaszolásához először is a definíciót szükséges tisztázni. A kötet legtöbb tanulmánya következetesen kockaházakról beszél, és csupán megemlíti, hogy a köznyelvben elterjedt a Kádár-kocka elnevezés is. Ezzel, úgy gondolom, egy fontos különbséget nem vesznek figyelembe. Nevezetesen azt, hogy míg a kockaház építészettörténeti kategória, ami magában foglalja a harmincas és negyvenes évek kertvárosi „villáit” is (lásd a kötetben Jász Borbála, Perényi Tamás, Juhász Katalin írásait), addig a Kádár-kocka abszolút érvényes társadalomtörténeti elnevezése lehet a késő ötvenes évek és a rendszerváltás között épült kockaházaknak. Röviden: minden Kádár-kocka kockaház, de nem minden kockaház Kádár-kocka. A Kádár-kocka mint fogalom rehabilitálása társadalomtörténeti, építészetszociológiai, fogyasztástörténeti, néprajzi és művészettörténeti szempontból is hasznos lehet, hiszen lehetővé teszi például a különféle technikai vívmányok hatásainak, a diktatúra, a társadalmi és nemi egyenlőtlenségek kutatását. Még a Kádár-kockák hiánya is jelentőséggel bír, hiszen ahogy Tamáska megjegyzi: „a jó minőségű paraszti házállománnyal rendelkező – tehát a modernizáció korábbi szakaszát sikeresen megvalósító – falvakban a kockaház alig vetette meg a lábát. Főként, ha a lakosság kicserélődött, mint Tolna-Baranya sváb községeiben, ahol a beköltöző szegényparaszti rétegek számára a 20. század első feléből származó eklektikus parasztházak minden tekintetben

A nyári konyha alkonya
Kockaház. A 20. század vidéki háztípusa

korszerűnek bizonyultak.” Ezekben a sorokban egyszerre van jelen egy nagydoktori, egy dokumentumfilm és egy regény lehetősége. A Kádár-kocka alapjait a Horthy-korszakban rakták le. Az épülettípus elterjedése az ötvenes évek második felében gyorsult fel, és a hatvanas-hetvenes években érte el csúcspontját, a nyolcvanas évekre – a nyári konyhával együtt – kiment a divatból, nem számított többé újnak, modernnek, nagynak, szépnek, kulturátnak, olcsónak, vagyis mindannak, ami miatt – ahogy ez Sári Zsolt írásából kiderül – fénykorában annyira szerették. Megjelenése régészeti értelemben is érdekes újdonságokat hozott, hiszen a modernitás anyagi kultúrájának jellegzetességei (a beton, az üveg, a fém és persze a B30-as tégl) a Kádár-kockák által szívárogtak le a magyar vidék építészetébe, és tették azt időtállóvá. Sőt nemcsak a magyar, de a környező országok vidéki, külvárosi építészetébe is, ahogy ezt a kötet végén Vajda Barnabás (Szlovákia), Gagy József (Erdély) és Szilágyi Mária (Vajdaság) a határokon túlra kitekintő szövegei bemutatják. Egyrészt tehát a maradandóság, másrészt pedig az uniformizált kereteken belüli variálhatóság tette őket népszerűvé, az utóparaszti vágyakat és lehetőségeket olyan hűen kifejezővé.

A DIY, vagyis a csináld magad attitűd nemcsak a kalákaépítkezéseknél, de már a tervezésnél is megmutatkozott, ahogy erre több írás, de különösen Ament-Kovács Bencéé is kitér. A szerző egy 1986-os házépítés dokumentációját részletesen elemezve hangsúlyozza, hogy a kert, a porta, a háztáji gazdaság kialakítása épp olyan jelentőséggel bírt, mint magának a háznak a megtervezése és felépítése. Tehát a telek, mint mikrokozmosz a magateljességében értelmezhető csupán. Ez a holisztikus szemléletmód éppúgy igaz az utóbbi évtizedben Katharina Roters fotósorozata (*Hungarian Cubes*, 2014), illetve Hornyik Sándor,

Szolnoki József, Prakfalvi Endre és mások írásai kapcsán nagy figyelmet kapott „kapart kőporos ornamentika” jelenségére is, hiszen ahogy Roters számos fotóján is látható, ez a díszítési mód egyáltalán nem korlátozódik a kockaházakra. Hasonlóképp megtalálható átépített parasztházakon, nyeregterős házakon, víkendházakon és természetesen a házak díszítésével harmonizáló nyári konyhák is. Hogy a szocialista vidék *Kunstwollen*-jének e megnyilatkozása mennyit köszönhet konkrétan Vasarelynek és a Pécsi Műhely tagjainak, ahogy ezt Roters és Szolnoki tanulmánya felveti, továbbra is kérdés marad, amelynek megválaszolásában a még élő tulajdonosokkal és kőművesekkel készült interjúk segíthetnének sokat a szocialista magyar vidék Vitruviuszának sajnálatos, de érthető hiányában. Nemcsak a művészettörténet, hanem a régészet is érvényes szempontokat adhat a jelenség kutatásához. Zuh Deodáth és Hausmann Cecília közös tanulmányában írja, hogy „az adott közösségre maguk a létrejött tárgyak is hatással vannak, vagyis azok elkészülük után maguk is faktorok lettek az adott közösség tagjainak mozgása, tevékenységei és magatartása szempontjából.” Ez a szemléletmód pontosan az, amit a régészetelméletben szimmetrikus régészetnek neveznek, amely nem tesz különbséget az élő (emberek, állatok, növények) és az élettelen (nyári konyhák, járdák, disznóólak) dolgok között, elismerve, hogy mindkettő hatással lehet a másikra. A Kádár-kockák bizonyos gazdasági és társadalmi feltételek hatására alakultak ki. Igaz a tétel, miszerint a háború után magára hagyott vidék, az egzisztenciálisan ellehetetlenített parasztság a kényszerkollektivizálás következményeként elvesztette addigi megélhetésének alapját, a földet, így az már nem lehetett a presztízs kifejezője, ezért, ha megtehetette, új ház építésébe kezdett. Sőt ha nincs hídegháború és szocializmus, nincs Kádár-kocka, sem nyári konyha,



Reggeli készítése a kockaház melletti nyári konyhában, Göncruszka, 2004, fotó: © Nagyné Batári Zsuzsanna / HUNGART © 2022

se szétfagyott betonlapok a sáros udvaron, amelyek a kettőt összekötötték. Ugyanakkor mégiscsak az ólak, a nyári konyha, a kerítés, a járda volt az az anyagi valóság, amely a lakók mindennapi mozgását meghatározta, életük fizikai keretrendszerét adta. Tehát az udvar, a porta, a telek régészeti kutatása, egy Kádár-kocka, egy nyári konyha életrajzának vizsgálata nemcsak a nagy történeti narratívákban segíthet elhelyezni a jelenséget, de megmutathatja azt is, hogy a tárgyi világ hogyan hatott az ott élők mindennapi életére. „A jelenkor régészete, akárcsak a pszichoanalízis, gyakran azt jelenti, hogy feltárjuk azt, amit a kezdetektől tudtunk, de nem tudtuk, hogy tudjuk” – írja Alfredo González-Ruibal spanyol régész néhány éve megjelent összefoglaló munkájában. De a régészeti feltárástól megismert információk akár ellent is mondhatnak a más forrásokból eddig ismert történetnek. „Jó szem kell hozzá, hogy megláthassa valaki, hol végződik az egyik nemzedék lábnyoma, és hol folytatódik az új nemzedéké” – írja Krúdy a *Rezeda Kázmér szép életében*. A régészet többek között e lábnyomok megfigyelésére válalkozhat azzal, hogy ráemeli a kutatói tekintetet például a nyári konyhára,

a romosodás és a pusztulás folyamatára, a tyúkólak, a görék maradványaira, a személyesre, a mindennapira, ezáltal egyben rehabilitálja is mindazt, ami a jelenkor mélyén rekedt. Úgy tűnik, a kockaházak domesztikációja, amely Tóth Zoltán és S. Nagy Katalin írásaival kezdődött, majd Tamáska Máté, Sári Zsolt és mások kutatásaival, illetve Katharina Roters fotóprojektjével és Tomcsányi Dóri 2019-es tavasz–nyári kollekciójával folytatódott, az itt tárgyalt könyvvel befejeződött. A kezdeti zavar, amikor sem az értelmiség, sem a tulajdonosok nem igazán tudtak mit kezdeni a házakkal, már a múlté. Az egykor oly makacs és öntörvényű Kádár-kocka megszelídített ugyan, de kutatói feladatot azért bőven ad a következő nemzedékeknek is. A régészet természetesen nemcsak egy adott telek és az azon álló vagy egykor ott állt épületegyüttes 19–20. századi működésébe nyújthat betekintést, de egyúttal a jelenkort is megnyithatja a vizsgálódás számára; megmutatva, hogy mit is kezd 2022 a kilencvenes évekre divatjammá vált nyári konyhával. A válasz persze borítékolható: semmit. Ám továbbra is érdekes lehet ennek a semmit nem kezdésnek

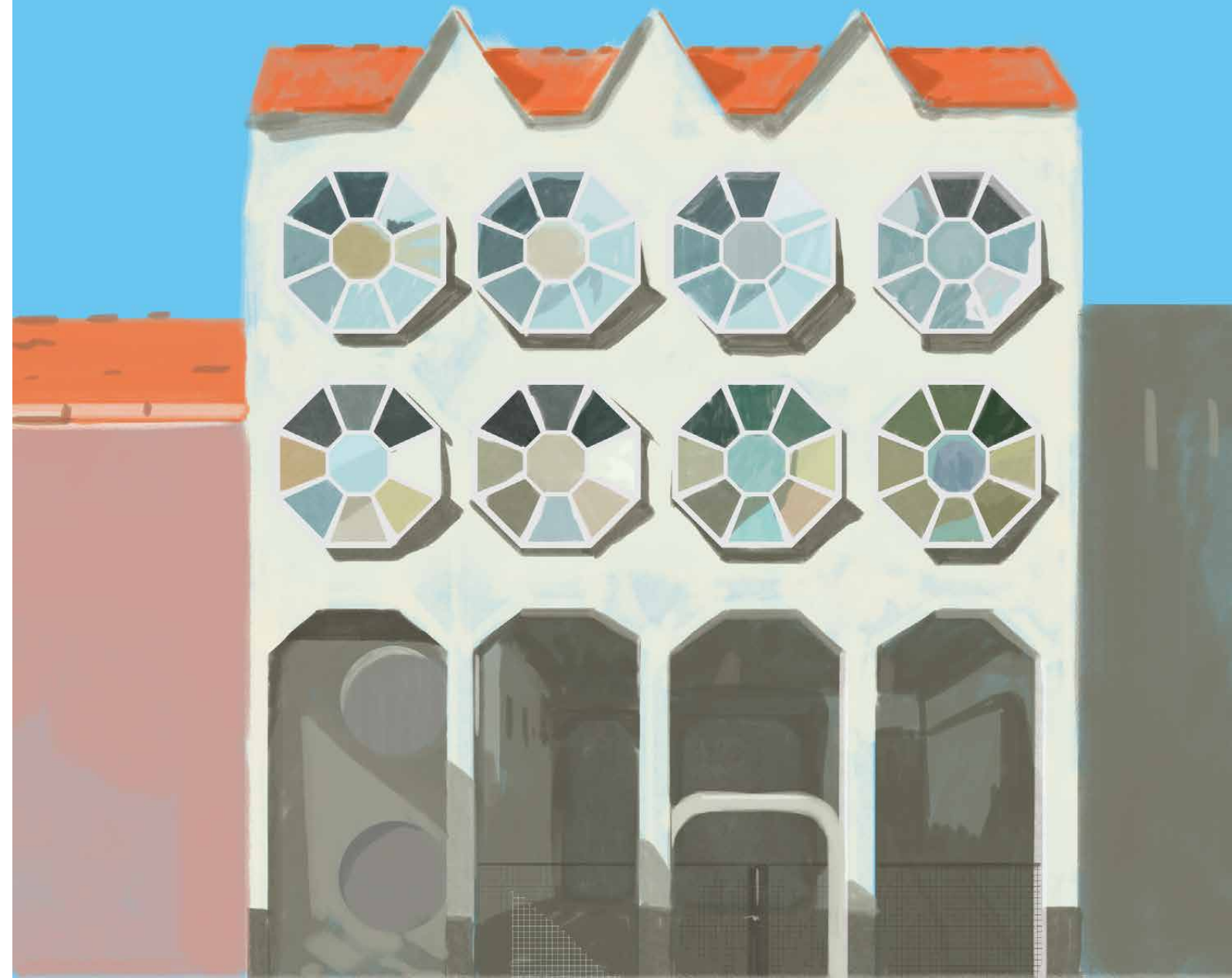
a mikéntje: vajon azért pusztulnak a nyári konyhák, mert (I.) a tulajdonosok felhagytak az állattartó paraszti életmóddal; vagy mert (II.) munkaképtelenné váltak, meghaltak; esetleg (III.) továbbra is működik valamiféle állattartó háztáji gazdaság a portán, de mivel a tiszta konyha elvesztette reprezentációs jelentőségét, a nyári konyha raktárként, tyúkolként működik tovább vagy romokban hever, felveri a gaz. Nagyné Batári Zsuzsanna megfigyelése szerint: „addig él a nyári konyha, amíg tartanak állatot.” Ha a különálló nyári konyha története valamiben túlmutat önmagán, akkor abban, hogy az elmúlt bő hatvan év magyar vidéki valóságának egyszerre szimbóluma és legbeszédesebb tanúja, amelynek szóra bírásával nemcsak a Kádár-kori, de a jelenkori vidék tudatalanjához is közelebb férkőzhetünk. Ráadásul egy elhagyott porta feltárástól erőt és öntudatot meríthetnek a Kádár-kockák egykori építői és lakói is, hiszen egy ilyen kutatás azt üzeni, hogy a sokáig lenézett lakóházaiknak, mára szinte teljesen letűnt életmódjuknak, vagyis annak, ahol és ahogy éltek, jelentősége van. Mert ez az ő kulturális örökségük. A mienk.

Artmagazin ♥ Kecskemét

Buszos utazás április 9-én

Kecskemét mindenki fejében a szecesszióval kötődik össze. Pedig az alföldi városnak vannak modern építészeti értékei is, amelyek érdemesek a megtekintésre. Nézzük meg ezeket együtt, amíg lehet...

Az utazás részletes programja és jelentkezés: artmagazin.hu



A negyedik talapzat Tate Modern

A Trafalgar tér négy sarkán négy szobortalapzat áll. Hármon van szobor, a negyedik valahogy üres maradt. Nem mintha nem lett volna rá jelölt, IV. Vilmos lovas szobra állt volna ott, de menet közben elfogyott a bronzra szánt pénz, Bronzvilmos nem ülhetett rá bronzlovára. A talapzat ezért üresen állt egészen 2005-ig, amikor London magához vette a kezdeményezést, és kitalálta, hogy nagy szabadtéri időszaki kiállítást szervez. Független testület döntése alapján kérnek föl művészeket, hogy egy évig vagy tovább az ő művük legyen a negyedik talapzaton. 2020 júliusa óta Heather Phillipson szobra, a *The End* látható ott. Tejszínhab, rajta egy szem cseresznye, egy óriási légy és egy drón. Szupergasztustalan. Eredetileg május végéig maradt volna a hab a tortán, de a járvány miatt jelenlétét szeptemberig meghosszabbították.

Heather Phillipson: *The End* (A vég), London, Trafalgar Square



Heather Phillipson: *The End*, forrás: Flickr

Elég nehezen megoldható helyzet, ha a műalkotások maguk is műalkotások társaságában vannak. Főleg, ha további műalkotások társaságában. Most mit nézzen az ember? A templom épületét vagy a benne látható freskókat? A Tate Modern épületét vagy a benne látható képeket? A benne állandóan látható képeket vagy az időszakos kiállítást? Szóval ott van a Tate Modern, ez a ma csodálatosan értelmetlennek látszó téglarakás, hozzá a téglakémény, amely éppoly nagyvilágian fölöslegesnek tűnik, mint a Temze másik partján a Szent Pál kupolája. Odabent több emeletnyi festmény és szobor. És egy külön szakasz a szürrealistáknak – ez az időszakos kiállítás. Az állandó ingyenes, a szürrealistákért tizennyolc fontot kérnek. Ér annyit mondjuk a Dalí-féle *Homártelefon*?

Surrealism Beyond Borders
(Szürrealizmus a határokon túl),
Tate Modern, London,
2022. augusztus 29-ig



Salvador Dalí: *Homártelefon* © Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/DACS, London 2022

A kék fiú

Minek nézzen Gainsborough-t az ember a National Galleryben, amikor az az erővel nézhet Leonardót, Piero della Francescát, Rembrandtot vagy akárkit, aki csak számít. Ha Rómában vagy, tégy úgy, mint a rómaiak. És ha Londonban vagy, tégy úgy, mint az angolok? Mert a *Kék fiú* elsősorban az ő szívügyük, Angliából vitték el a képet az új amerikai tulajdonoshoz, és most csak hazalátogatott az elveszett gyermek. Lehet mondani, hogy a száz év alatt egy percet sem öregedett. Aki elhiszi, hogy a művészetet pénzben is ki lehet fejezni, azt talán érdekli: 1921-ben a *Kék fiú* volt a világ legdrágább festménye. És a pénz akkor is beszélt, London meg csak ugathatott. Most meg átmenetileg felfüggesztheti a bánkódást, május végétől majd újra szomorkodhat.

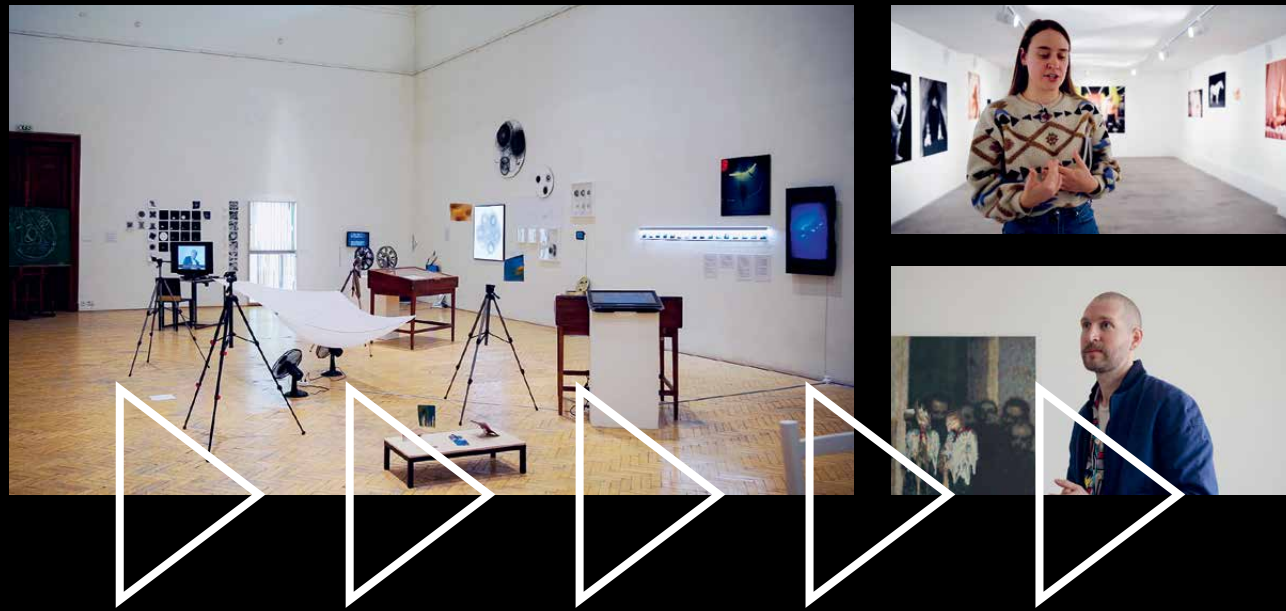
Gainsborough's Blue Boy
(Gainsborough Kék fiúja),
National Gallery, London,
2022. május 15-ig



Látogatók a *Kék fiú* előtt a National Galleryben, 1922, archív fotó

Vizuális ráncfelvarrást kapott a majdnem tíz éve működő, a képzőművészeti világ történéseiről és kérdéseiről videó formájában jelentő rovatunk – ennek öröme az elmúlt időszakban a megszokottnál több mozgóképes tartalommal jelentkezünk, és ez így lesz az elkövetkező hetekben is.

Megújult az Artmagazin videós rovata



Néhány példa a legfrissebb tartalmak közül:

- készítettünk interjút Peternák Miklóssal az Intermédia Tanszék születésnapját ünneplő kiállítás apropóján,
- elmentünk Paksra, hogy ott a Képtárban kiállító Battykó Róberttel beszélgessünk legfrissebb műveiről és kezdeti érdeklődéséről,
- jártunk az ISBN könyv+galériában, ahol Simon Zsuzsi vezetett minket körbe *Alexandru* című kiállításán,
- valamint egy egész napot Neogrady-Kiss Barnabással töltöttünk, hogy *Solitude* című fotókönyve kapcsán kérdezzük alkotói módszeréről.

Sőt megnéztük a nemrég megnyílt Longtermhandstand második kiállítását, Brückner János szóló show-ját – az itt rögzített beszélgetés heteken belül látható lesz az *Artmagazin Online* felületén.

Azoknak, akik régebbi videós tartalmaink között is szívesen nézelődnének:

- a közelmúlt videói az *Artmagazin* YouTube-csatornáján,
- míg a platformváltást megelőző, valamelyest régebbi tartalmaink Vimeo-csatornákon érhetők el (vimeo.com/artmagazinonlinehungary).



scan
for more
information

LOFT
OFFICE
1150M²

LOFFICE.hu



paulay ede utca 55
1061 budapest
hungary



EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY

SZILÁRDI BÉLA
CSOMÓPONTOK
2022. 03. 25. – 04. 20.

EINSPACH.COM

NYITVATARTÁS: KEDDTŐL PÉNTEKIG 14-18 ÓRÁIG
BEJELENTKEZÉssel: INFO@EINSPACH.COM

1054 BUDAPEST, HOLD UTCA 12.,
A BATTHYÁNY-ÖRÖKMÉCSÉSÉNél