

ARTMAGAZIN



20
20

20. évfolyam
2022 / 4. szám, 1280 Ft



9 771785 306618 >

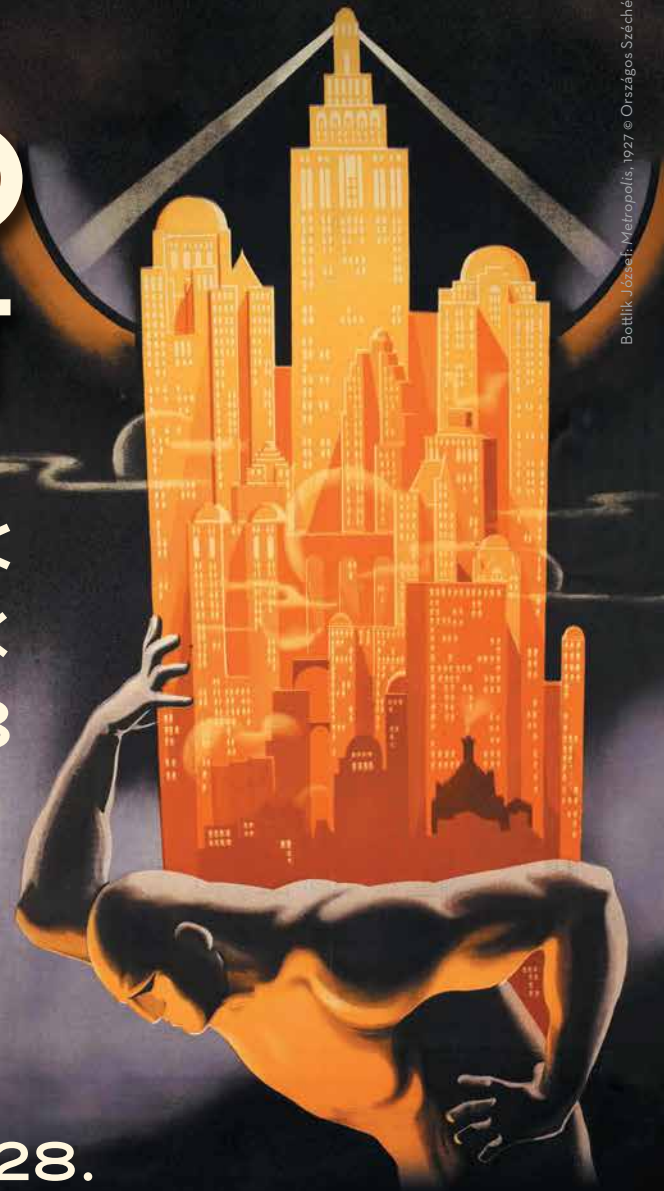
136

ART DECO BUDAPEST

PLAKÁTOK
TÁRGYAK · TEREK
1925–1938

2022. 4. 12. – 8. 28.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA



Bottlik József: Metropolis, 1927 © Országos Széchényi Könyvtár

Főtámogató:



Partner:



Médiatámogatók:



mng.hu



Hetey Katalin: Cím nélkül, 1973. akril, vászon, 150 x 150 cm

Hetey Katalin (1924–2010)
Rész és egész

EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY

2022. 05. 27. – 06. 24.

1054 Budapest, Hold utca 12., a Batthyány-örökmécsesnél
Nyitvatartás: keddtől péntekig 14–18 óráig / Bejelentkezéssel: info@einspach.com

einspach.com

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

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

Szilágyi Róza Tekla

szilagy.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Léopold Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

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

Aklan Anna Katalin, Branczik Márta,
Cserna Endre, Fáy Miklós, Jernyei Kiss János,
Kergyó Zsófia, Léopold Zsanett, Németh István,
Orosz Márton, P. Szűcs Julianna, Pallag Zoltán,
Szilágyi Róza Tekla, Topor Tünde, Zelei Bori

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

Winkler Nóra

FELELŐS KIADÓ: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 hálózátán
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, Léopold Zsanett
www.artmagazin.hu

Címlapunkon – hogy ne legyünk annyira bezárva mindig a saját kultúrkörünkbe – „gyönyörű esküvőt” látunk, Siva és Párvatí kézfogóját egy 19. századi, dél-indiai ábrázolásról. Siva isten nekünk itt már ünnepi viseletben mutatkozik meg, de cikkünkéből kiderül, hogy ennek mik voltak az előzményei, miért ájult el az anyósa, amikor először meglátta őt. Covidos időszak után újra Velence, újra művészeti biennálé, ráadásul nőkkal a fókuszban – bár úgy tűnik, szerzőnket ez nem hatotta meg. Pontosabban nem ez hatotta meg, miközben három nap alatt annyi kiállítást és pavilont járt be gyalog, ami még egy golfautóval is szép teljesítmény lenne. Hieronymus Bosch-kiállítás a Szépművészeti Múzeumban, ezt is teljesítmény végignézni és végigolvasni, olyan fantasztikus háttéranyagot és analógia-mennyiséget kap a látogató – de vajon kiragyog-e kortársai közül Bosch? Barokk freskókat bemutató sorozatunk most Zalakomárba visz, az ottani plébániatemplomba: jeleneteket láthatunk a magyar történelemből, bár a tényeket illetően néhol a festő, Dorffmaister István „átiratában”. Időben ismét a kortársak felé kanyarodva először a hatvanas évek egyik elfeledett művészetszervezőjéről és festőjéről, Ádám Juditról olvashatnak, majd kiállítások kapcsán tekintünk át két különleges alkotói gyakorlatot: Tasnádi Józsefét és Andreas Fogarasiét.

Olvashatnak még holland művészeti mecenatúráról, és aki nem tudott velünk jönni, annak beszámolunk az *Artmagazin* legutóbbi, Kecskemét városközpontjának modern részeit bejáró kirándulásáról. Számunkra kedves könyveket most abból a szempontból ajánlunk, hogy milyen a kinézetük, a tervezőknek hogyan sikerült a tartalmat, az írói szándékot a kötetek megjelenésével összehangolni. És a kedvenc kiállításajánlónk, amelyet javaslunk itthon is megvalósítani: egy, a teremőrök válogatása alapján rendezett kiállítás. Hiszen elég fontos szempont, milyen műveket esik jól órákon, majd napokon, sőt heteken keresztül nézegetni. Avagy, ha választani kellene, ki hol szeretne teremőr lenni?

Topor Tünde

CÍMLAPUNKON: Siva és Párvatí esküvője, 1830 körül, Tandzsávur, akvarell, papír, 22,6 × 17,6 cm,
© The Trustees of the British Museum

TARTALOMJEGYZÉKÜNKBEN: Anish Kapoor: *Sky Mirror (Égtükör)*, 2018, rozsdamentes acél,
330 × 330 cm, © Anish Kapoor, fotó: © David Levene / HUNGART © 2022

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

**ARTANZIX**

4

KIÁLLÍTÁS

Zelei Bori:

Múzeumőrök

6

BIENNÁLÉ

P. Szűcs Julianna:

Nagy kép arany keretben.

Velence 2022-ben

8

SZÉP KÖNYVEK

Topor Tünde: Velencei anzix

Szilágyi Róza Tekla:

Történetek a pausz mögül

Léopold Zsanett: Abszolút érték

Zelei Bori: Szóttas madarak

22

KIÁLLÍTÁS

Fáy Miklós:

Hol az a vadkan? A Bosch-rejtély

24

KELETI MŰVÉSZET

Aklan Anna Katalin:

A lótuszon született istennő

és egyéb hindu istenségek

30

BAROKK FRESKÓ

Jernyei Kiss János:

Barokk freskók IV. Zalakomár

Dorffmaister István: Jelenetek

a magyar történelemből, 1793

38

**MŰVÉSZET/KÖZVETÍTÉS**

Orosz Márton:

Kilátás/kiáltás a világ felé.

Ádám Judit, a magyar absztrakció

elfelejtett matchmakere

44

ÚJMÉDIA

Szilágyi Róza Tekla:

Az apóriatároló kipakolása.

Tasnádi József munkáiról

54

KORTÁRS ARCHEOLÓGIA

Pallag Zoltán:

Arról, ami nincs, azzal, ami van.

Andreas Fogarasi kiállítása kapcsán

60

ARTMAGAZIN-TÚRÁK 5.

Branczik Márta:

Miskolc, Dunaújváros,

Salgótarján és Paks után:

a modern Kecskemét

66

GYŰJTÉS/TÖRTÉNET

Németh István:

De Bijenkorf. Egy legendás holland

áruházlánc és a modern művészetek

72

ARTANZIX

Fáy Miklós

82



Filippo Negroli oroszlánfejes sisakja V. Károly császár számára, 1550–1555, © KHM-Museumsverband

Vasemberek

A mindenkori páncélzatok viselőjük társadalmi és katonai rangját, világi hatalmának valós vagy néha csak vágyott mértékét reprezentálták. Kialakításukat, mint a formális viseletekét általában, az időben és területenként is változó divatok folyamatosan befolyásolták – példának okáért a délnémet páncélzatok a tizenötödik század végén még adtak a méltóságteljes, de könnyed és elegáns megjelenésre, míg a brit fegyverzetek inkább a grandiózus, zömök és brutális formákat részesítették előnyben. A páncélzatok legfontosabb, legszemélyesebb darabjai a már-már szürreálisba hajlóan díszített, mágikus vagy félelmetes sisakok voltak, amelyek akár a síron túlra is követték tulajdonosukat: a „temetési sisakok” ugyanis fennmaradtak a templomban, ahol az illető lovag végső nyugalomra lept. Heraldikai és szimbolikus ornamentikáik beazonosíthatóvá tették viselőjüket, de sok esetben céljuk az extravagancia, a figyelem felkeltése volt mind a harcmezőn, mind a nyilvános eseményeken. Június végéig mindez élőben is tanulmányozható a bécsi Kunsthistorisches Museum *Iron Men* című kiállításán. (Cserna Endre)

Járőrözés járványkor Sigmund-Freud-Park

A koronavírus-járvány valamelyik hullámában (ki számolja?) Hito Steyerl rázott fel kicsit otthoni napjaim nyugodt kiszámíthatóságából. Pontosabban én rázhattam fel az animált rendőröket a német képzőművész számítógépes játékaiban. A biztos urak – a rend vigyázása helyett – egy vírust terjesztettek egymás között virtuális érintkezésükkel. Az érintésekkel továbbadott betegség komolytalannak tűnhet: fő tünete a furcsa, abbafelelhetetlen tánc. Pedig többször is kitört középkori németalföldi közösségekben a táncoló pestis, a vírus nem légből kapott. Továbbra is lehet vele online játszani a *kunst-sammlung.de/en/steyerl* oldalon, de ha szeretnénk, most el is utazhatunk meg tapasztalni a *SocialSim*nek keresztelt játék térbeli, installatív változatát. A *SocialSim* ugyanis Steyerl eddigi legnagyobb európai kiállításának központi alkotása, emellett 94-től napjainkig körülbelül húsz munkáját lehet június 12-éig a Stedelijk Museumban megtekinteni. A retrospektív tárlat Düsseldorf és Párizs után érkezett Amszterdamba, és ez még nem az utolsó állomás. Ősszel csak a szomszédba kell elvonatozni érte, szeptemberben a grazi Kunsthhausban nyílik az *I Will Survive*. (Kergyó Zsófia)

Bécsben a Votivkirchével szemben lévő park ma egyetemisták kedvelt gyülekező- és napozóhelye. Nevét Sigmund Freudról kapta, aki innen alig pár perc sétára, a Berggasse 19. alatt élt és praktizált 1891-től egészen 1938-ig. Háza ma múzeumként üzemel: itt működik a világ leggazdagabb pszichológiai könyvtára, illetve a Sigmund Freud Intézet. Freud csak az utolsó pillanatban menekült a nácik elől Londonba, ahová negyedik gyermeke, az építész Ernst (Lucian Freud édesapja) már évekkel korábban kiköltözött. Ernst igyekezett minél pontosabban rekonstruálni előző otthonukat, amelynek berendezése nagyrészt szétszóródott, így a bécsi ízlésvizonyokról pontosabb képet kaphatunk a londoni lakásban, amelyből szintén múzeum lett.

Egyébként nem biztos, hogy Freud örülne a megtisztelő parknévválasztásnak egy templom tövében. Amikor kollégája, René Laforgue 1937-ben igyekezett meggyőzni, hogy azonnal hagyja el Bécsset, kijelentette, hogy egyáltalán nem fél a náciktól, inkább az *igazi ellenséggel* szemben kérné barátja segítségét. Laforgue megdöbbenve kérdezett vissza, mégis ki vagy mi az igazi ellenség, ha nem a nácik? Freud annyit felelt: „A vallás. A Római Katolikus Egyház.” (Cserna Endre)



Részlet Hito Steyerl kiállításából a *SocialSim* című munkával, Stedelijk Museum Amsterdam, fotó: Peter Tjhuus, © Hito Steyerl



Sigmund Freud rendelőjének városzobája, © Hertha Hurnhaus / Sigmund Freud Privatstiftung

Múzeumőrök

Zelei Bori

Guarding the Art (Művészetőrzés),
Baltimore Museum of Art, Maryland, 2022. július 10-ig

Ki látja a legtöbb műtárgyat a múzeumban? Ki bámulhatja a legzavartalanabban a *Mona Lisát* és maradhat zárás után is, egyedüli nézőként éjjel? Hát a múzeumi őr.

És kié a művészet, kinek szól a kiállítás? Hát persze, hogy mindenkinek. A kérdéseket feltették a Baltimore Museum of Art vezetőségi tagjai is, és

nemcsak meglebegtették a válaszokat, hanem rögtön meg is valósították a gondolatot: a biztonsági osztályukon dolgozókat kérték fel egy kiállítás kurálására. Az alkalmon kapva kapott tizenhét múzeumi teremőr, és összehozták a tárlatot a múzeum gyűjteményéből. A meghívott kurátorok egyszerű, de megkérdőjelezhetetlen szempont

alapján válogattak: melyik mű érintette meg őket legmélyebben munkájuk során. Így került a falra Mark Rothko, Louise Bourgeois és Jane Frank mellett Jacopo Bassano az ő elképzeléseik szerint installálva, az ő falszövegeikkel és az általuk kitalált arculattal. Végre mást is mondhattak a látogatóknak, mint hogy „kérem, ne fogdossa!”



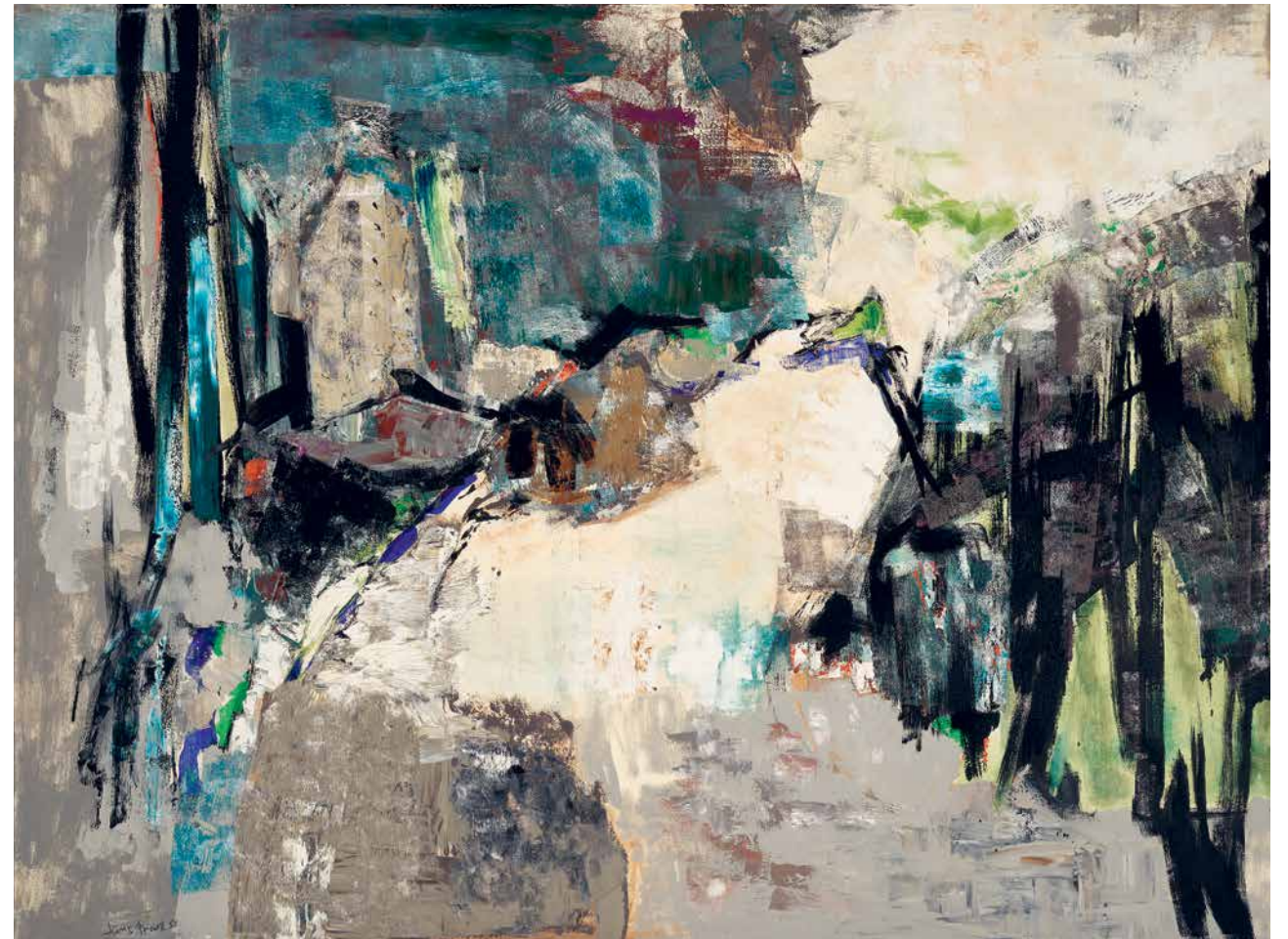
Sámánfigura (Sukia), 1000–1520, Guácimo, Costa Rica, andezit, 24,5 × 12,5 × 21 cm

A *Guarding the Art* kiállítás kurátorai,
fotó: © Andrea Boston / BMA



A kiállítás előkészítése a múzeum Northwest Cone szárnyában, fotó: © BMA

Thomas Ruckle-nek tulajdonítva:
House of Frederick Crey (Frederick Crey háza),
1830–1835, olaj, vászon, 41,8 × 59,7 cm



Jane Frank: *Winter's End (Tél vége),* 1958, olaj, vászon, 152,7 × 203,8 cm

Nagy kép arany keretben

P. Szűcs Julianna



Anselm Kiefer: *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Mikor ezek az írások elégnek, végül adnak majd egy kis fényt) (Andrea Emo), 2022, © Anselm Kiefer, fotó: © Georges Poncet, © Gagosian and Fondazione Musei Civici Venezia / HUNGART © 2022

Karneváli tömeg a kertben, a Giardini legszelebb utcáján. A vírust megregulázták, az idegenforgalmat felturbózták, mindenki itt van. Legsűrűbben a szivárványszínű alternatívok és a szolid szakértelmiségiek, a kopaszra borotvált kékharsnyák és a Benetton-zöldbe burkolt divatérzékenyek vonulnak itt. Hömpölyögnek, özönlenek, és egy ponton akadályba ütköznek. Kényszerpályára váltanak, mert a való világ performansa beleszólt a nagy hejehujába. Két fegyveres vigyáz egy üres, magányos, de piros festékekkel azért helyenként jól megpo-csékolt pavilonra. Az oroszra.

Alekszej Scsuszev (a Lenin-mauzóleum építőjének) pravoszláv hangulatú épülete lett az idei Biennálé versenyen kívüli, de fenyegetően érvényes mondanivalója. Lesz-e világvége, fenyeget-e nukleáris háború, vagy al-sóbb hangon: vége lesz-e annak a nemzetközi klímának, amelyet a liberálisnak hitt glóbusz teremtett?

Az ideológiai kompozíció

A meghirdetett program ugyanis – nagy pech – nem illeszkedik a világ-események folyamatához. Amikor szegény olasz–amerikai főkurátor, Cecilia Alemani jó pár évvel ezelőtt kidolgozta *Az álmok teje* című, szurreális feminizmuson, premodern antiglobalizmuson és posztindusztriális szenzitivitáson nyugvó gigakoncepcióját, éppen csúcson járt a metoo-mozgalom, sok orgánus beszélt a Black Lives Matter-indulatokról, és a lakosság leginkább a Covid teremtetten szeparációs pániktól rettegett. Az álmok teje? Vagy alfejezetei, az időkapszulák-ból kiinduló résztermék? Öt van ilyen, három a központi pavilonban, úgy is mint a rejtélyes tartalmakat ígérő (1) *A boszorkány bölcsője*, úgy is mint a káoszba hulló létezést megjelenítő (2) *A test korlátja*, úgy is mint a reális és irreális közötti határt feloldó (3) *A varázslás technológiája*, valamint további kettő az Arsenaléban, úgy is mint



Cecilia Vicuña: *Leoparda de Ojitos* (Nőstény leopárd szemekkel), 1976, olaj, vászon, 140 × 89,5 cm, © Cecilia Vicuña – Lehmann Maupin, New York, Hongkong, Szöul, © Cecilia Vicuña / HUNGART © 2022

a parttalan asszociációkat felvállaló (4) *Egy levél, egy tők, egy burok, egy szatyor, egy tárcsa, egy válltáska, egy batyu, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály*, valamint úgy is mint a mesterséges ember pozonegatív látomása, (5) *A cyborg* (magyarul a biorobot) *csábítása*. Ez utóbbi téma a leginkább megfogható, hála a képregények és

Marvel-adaptációk közkultúrájának. Röviden: a fenyegető napi eseményekhez képest ezek az illékony, költői és nyafogástól sem mentes ideák arra ugyan jók, hogy a burokban élő és infotainment emlékün tartott közönség boldogabbik része egy jót velencézzon, de arra már kevésbé, hogy felismerje a valódi terepviszonyokat. (Fogalmam

sincs, hogyan csinálták annak idején, de amikor 1990-ben először tudósítottam a Biennáléről, Emilio Vedova a központi pavilon központi mondanivalójává emelte az Ambiente Berlin installációt – akkor a világ és az arra reflektáló művészet még aszúrban volt... Továbbá emlékeim szerint a tuszik tragédiája, a fukusimai robbanás, a Willkommen-életérzés és a kifehéredő nagy korallzátony még akkor is beúszott anno a látótérbe, ha a fő cél a művészet és „csakis” a művészet reprezentációja volt.) Ennek a Biennálénak fő eszméje, központi mondanivalója, azaz Nagy Képe – hogy ortográfiával is jelöljem a lebutított végeredményt –, a big pikcsörje a pozitív diszkrimináció lett. *Az álmok teje*, azaz a nőiesen szürrealista feeling inkább csak édes bevonat, hogy jobban csússzon az indoktrinált tartalom.

Indoktrinált tartalom persze mindig volt, mióta a szabad világ helyre tette az 1945 előtti diktatúrák ancillájaként működő Biennálét, és mióta – szerintem nagyon helyesen – a világ képzőművészeti lelkiismeretének intézményeként teszi a dolgát. Először posztumusz díjakkal tüntette ki a mellőzött avantgárdokat. Azután az üldözött kisebbségeket, eminensen a zsidó származásúakat, majd a kelet-európai cigányokat, törökországi örményeket, amerikai japánokat, kínai másképpen gondolkodókat és egyáltalán, a bevándorló útlevelel rendelkezőket hívták a világsszínpadra. Őket követték a színesbőrűek, a rabszolgamúltúak, a harmadik világbeli hátrányos helyzetűek. Az elmúlt negyedszázadban pedig be-robbantak az LMBTQ-k – a meleg, a transzok, a nonpolárisak. Mindennek koronájaként, s integrálva a korábbi



Enteriőr az Arsenale *Egy levél, egy tők, egy burok, egy szatyor, egy tárcsa, egy válltáska, egy batyu, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály* című kapszulakiállításáról, fotó: © Roberto Marossi, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

összes megalázott és megszorított közösségeket, ez az imponálóan kontinuos képzőművészeti csúcsintézmény felfedezte a nőt, sőt a NŐT. Idén ő a pozitív diszkrimináció valódi főszereplője. Résztvevőben is, tartalomban is. Elég gyakran olyan nők, akik egyben színészek is, egzotikusak és ráadásul még mások is. Persze ebből is



Enteriőr az Arsenale *A cyborg csábítása* című kapszulakiállításáról Lavinia Schulz és Walter Holdt munkáival, fotó: © Ela Białkowska, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

lehetett – volna – nagy drámát kihozni. A nő itt és most, mint téma, foglalkozhatott – volna – az abortuszkérdéssel, „hála” az Amerikai Kongresszus elé vitt törvénytervezetnek, vagy a „visszacsadorosítással”, „hála” a neo-iszlám mozgalmaknak, de nem emlékszem, hogy ezekre az ügyekre sok multimédiát pazarolt volna a kétszáznyi, zömében nőművész.

Dicséretes dolog persze, hogy végre itt is van női csúcsvezető, és hogy a meghívott művészek döntő többsége végre szintén nő. Azt tanultam az amerikai társadalomszervezés – és egyáltalán a liberális, a demokratikus, az atlanti kultúrájú és progresszívnek számító – szakirodalomból, hogy a pozitív diszkrimináció, mint dramaturgiai elv, a legalkalmasabb eszköz helyre tenni az átkos örökséget, a kificamodott arányokat és az önsorsrontó tévutakat. Akár annak árán is, hogy a téma túlolása óhatatlanul az értékszempontok

rovására mehet, vagy akár annak elfogadásával, hogy a „trendizmus” könnyen devalválhatja a tehetség valódi érvényesülését. A pozitív diszkrimináció elvét vallók abból indulnak ki, hogy drasztikus beavatkozás nélkül nincs változás, a világ gyémánttengelye előbb-utóbb helyreáll. A pozitívan diszkrimináló biennáléaktorok ráadásul abból indulnak ki, hogy ekkora kiállítás ennyi résztvevővel csak akkor működőképes, ha a százezer látvány egyetlen szlogenné egyszerűsíthető. Talán igazuk van: ez a big pikcsör egyetlennek látszó működési módja. Még szimpatikus is, amennyiben – mint idén – az alapszándék helyes, haladó, demokratikus, sőt, horribile dictu, még baloldali is.

Az alapszándék tehát világos: helyzetbe kell hozni a nőt, végül is e gondolat jegyében született a feminizmus, mint a kizsákmányolás megszüntetésének egyik alfaja. A „női művészműlt” a művészettörténetben igen vézna. Csak a nagyon tájékozottak tudnak a 16. századi Sofonisba Anguiscioláról és Lavinia Fontanáról vagy a 17. századi Artemisia Gentileschiről és Judith Leysterről. Csak a témában erősen elmélyültek ismerik a 18. századi Angelika Kauffmannt és Elisabeth Vigée-Lebrunt vagy a 19. századi Camille Claudelt és Mary Cassattot. Pedig kár értük, illetve majd’ mind-egyikért. Még a huszadik század első felében sem akart törni a jég. Szép, bár deviáns teljesítménynek számított például a bauhauslerinek intenzív jelenléte, nem beszélve az orosz forradalom Popovától Goncsarováig tartó listájáig. (Ebben a nem minden

alapot nélkülöző orosz ellenes közhangulatban persze utóbbiak még emlékszen is alig vannak a nagy képbe kirakva.) Talán a Frida Kahlo-epidémiának kellett jönni ahhoz, hogy kezdődjék az olvadás, és hogy az apajogú, macsószagú, férfiközpontú „művészeti szcénát” végre móresre tanítsa az üvegplafont már elég régen áttörő „második nem”. (Simone de Beauvoir lelki felszabadulást és feminizmust erősítő esszéje ma aktuálisabb, mint valaha.) Akárhogy is, de tény: Frida után ebben az iparban már nem kunszt nőnek lenni.

Szép bosszú: van néhány férfi is Velencében, körülbelül annyi, ahány nő volt régen, azaz mutatóban. (Vagy amennyi ma egy átlagos gimnáziumban, ahol a testnevelőn és a pedelluson kívül ritkán akad hímnemű, mondjuk, a fizikatanár.) De a számbeli fölénynél is fontosabb az Alemani művésznőre kiosztott feladat munkaköri leírása. Érdekes is végigsétálni – egy-egy példát kiragadva – az öt nehezen definiálható és időkapszulákkal megtámogatott szekción.

Ötfelé vágva

1. A „boszorkányos” kapszulában Leonora Carrington a sztár (ő egyébként Alemani speciális kutatási területe), aki sejtelmes, vad, mindkét kezével – tehát boszorkánymódra – festő igazi megszállott volt. A női sorsba sem társadalmilag, sem pszichológiailag, sem szexuálisan bele nem nyugvó alkata mintha ott lebegne e Biennálé felett, és hirdetné a kurátori gondolatot: a konvenciók elleni lázadás önmagában is gyönyörű, hátha még meg is örökíthető az elbomló hús és a nyíló rózsza, meg a tűpontos körvonal és a varázsmesét mondó színek és rajzolatok által. (De azért szomorú, hogy műveibe nem szorult annyi invenció, mint egykori férjébe, a nagy Max Ernstébe. Vigasztaljon a tény, hogy a szekcióban szereplő többi Ernst-özvegybe, Leonor Finibe és Dorothea Tanningba se



Leonora Carrington: *Portrait of the Late Mrs Partridge* (Néhai Mrs. Partridge portréja), 1947, olaj, karton, 100,3 x 69,9 cm, magángyűjtemény, fotó: © Nathan Keay, © MCA Chicago, © Estate of Leonora Carrington / ARS, NY / HUNGART © 2022



Paula Rego: *Oratorio* (Oratórium), 2009, faszekrény oldallappokkal, nyolc festmény, nyolc figura, 255 x 300 cm, fotó: © Ela Bialkowska, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

szorult, pedig örültség dolgában az elsőség vitathatatlanul Carringtoné.) Van folytatása is a történetnek. A „történelmi” boszorkányszürrealisták olykor affektált vízióit még „csak” a társadalmi kiközösítés és a nemi boldogtalanság ihlette. Ma már súlyosabb a tét. Például Latin-Amerikában, indiánként, Pinochet Chiléjében a vizionárius ábrázolás és a hiedelem hagyománya már inkább vérre ment. Így például Cecilia Vicuña rózsaszín-zöld fákat szorongató és genitáliáit nyíltan mutogató fehér párdúcának ma akkor is erősebb a hitele, ha a biennálédzsungelben aligha tudná valaki is felfejteni az üzenet valamennyi rétegét.

2. A „test határa” alá sorolt szekció két jelenségre koncentrált. (Talán. Mert a „nagy” katalógus és a redukált kiadvány felosztása egymástól eltér, nem beszélve a központi pavilon labirintus-alaprajzáról, ahol megint máshová kerültek a műtárgyak. Ez tehát az én rekonstrukcióm.) Egyrészt valószínűleg arról szól, hogy a dadaista képvers, a letrikus irodalom és a konkrét költészet eddig férfiak művelte vidéke többé

már nem zárt pálya: betűmustrában a nők is versenyben vannak. A kapszulában például Mirella Bentivoglio íráskompozícióinak artistikuma semmi- ben sem marad el a „nagyokétól”, egy Apollinaire-től vagy Kassáktól. Továbbá bemutatja, hogy a test által korábban létrehozott manuális élményt gép is kiválthatja: jól megformált intellektuális parancsokkal akár a komputer is kifejezheti a romlást, a leépülést, a testi halál közeledtét. Legalábbis a magyar-francia Vera Molnár évtizedek óta azzal hökkenti nézőit, hogy elektronikusan kódolt szeizmikus jelei a szemünk láttára válnak gerontológiai esettanulmányokká.

Másrészt arról szól – ez már inkább kifejezi a szekciócímet –, hogy a gyarló test önmagában védtelen, működését olyan fantázia szülte képzelt szerkezetek segíthetik, amilyenekről még doktor Frankenstein sem álmodhatott. (Apropó, őt is egy nő találta ki: Mary Shelley, a költő kedvese.) Egész csoport formás, szellemes, szörnyűséges „gépely” figyelmeztet a központi pavilonban, hogy elhasznált szerveink



Paula Rego: *Gluttony* (Torkosság), 2019, papírmasé, gouache, fa, PVC, fém, pamut, tüll és szövet, 150 x 110 x 175 cm, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

protézist igényelnek, máskülönben a létért való küzdelemre semmi esély. Leginkább az amerikai Hannah Levy remek szürreális kompozíciójában véltem az életjobbítás öncélú paródiáját fölfedezni. Az acél, a szilikon, a nikkel anyagai orvosi műszerek funkcionális feladatkörét asszociálják, pedig ilyen neki nincs: csak csillogás van és villogás, meg az örök élet reményéért hiába fizető fogyasztó.

Tegyük fel, hogy a rendező e szekcióba szánta Paula Rego szinte kamarakiállítás méretű magánprodukcióját. De ne tegyük fel, mert ez az anyag túl erős ahhoz, hogy bármely alcímhez alkalmazkodjék. A portugál származású, multimédiában is otthonosan mozgó angol festő joggal kapott különtermet. Boszorkányság, testiség, élet, halál, horror, gyász, humor sűrűsödik a már-már hiperrealisztikus – csöppet sem szürrealisztikus – modorban megoldott szobrokban, táblaképekben, grafikákban és a csúcsműben, egy vérfagyasztó, háromdimenziós poliptichonban, amelyben minden van, kivéve édeskés álomtej. Inkább olyan gombaméregzés



Simone Leigh szobra az Amerikai Egyesült Államok pavilonjának bejáratánál,
© Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022



Maria Bartusová: *Untitled (from the series Endless Egg)* (Cím nélkül [a Végtelen tojás ciklusból]), 1985, gipsz, 30,5 × 14,5 × 11 cm,
© The Estate of Maria Bartusová, Košice, és Alison Jacques, London,
© The Archive of Maria Bartusová, Košice / HUNGART © 2022

okozta súlyos-vastag festékekkel kent hagymáz sejthető, amelyre három irigy férfi művész, Goya, Kubin és Balthus is büszke lehetett volna. Rego stílusa persze szuverén, nem hasonlít senkire, önmagában is élmény. Teljesítményéhez hasonló mű Velencében csak a Biennálén kívül található, de arról lejjebb.

3. A „varázslás technológiája” szekció idézi leginkább a szürrealizmus bretoni receptjét, a pszichikai automatizmus örülettel parolázó, de hűvös szorgalommal kivitelezett koncepcióját. Ide keveredve eleinte azt hittem, újfent utat vetettem, mert az időkapzsula mintha másról szólna és leginkább megint a nemi kompenzáció vált céllá. Dadamaino (Eduarda Maino) vagy Lucia di Luciano dobozba zárt régebbi op-art művei mintha igazoló gesztusoknak készültek volna, némán bizonygatva: mi nők ehhez a non-szentimentális, racionális fűr-farag készséghez éppúgy konyítunk, mint a traktorvezetéshez vagy a karmesterkedéshez. Később derült csak ki, hogy más a mondanivaló: a főkurátor a szemet átverő racionális konstrukciókat gond és gátlás nélkül belevezette a

képzeletben lubickoló és fantáziát mozgató szürrealitás vidékébe. Szemkápráztató videókba (például a kínai Shuang Litól), ezer materiából összebarkácsolt installációkba (például a török Müge Yilmaztól) vagy a kenyai-német Cosima von Bonin szörfnek támaszkodó, strandtáskás ragadozó-hal-objektjének jóvoltából a klasszikus avantgárd tudatalattit mozgósító poénvadászataiba.

A séta e pontjához érve szükséges megjegyezni: Alemani esztétikai érték szempontjából nem veszélytelen program teljesítésére vállalkozott, amikor a női princípiummal párhuzamosan – nem mellesleg, sőt címszereplővé emelve – felvállalta a klasszikus szürrealista formavilágot képviselő művészeti anyag továbbélését. A posztszürrealizmusét. És nem csak a Max Ernst-istállóét. Hanem a „dalizmusét” is. A „wienschule”-hagyományét is. Hogy ne köntörfalazzak, a „szászendré”-szerű giccsközeli modort is. Persze van abban valami üdítő, hogy az idei Biennálén a nézőt nem terhelik agyon a nagy SEMMI-konceptek mellé függesztett filozófiai olvasmányok vagy a brutál-csúf anyaghalmozatok értelmező

Povera-manifesztumok, de régebben hozzá lehetett szokni, hogy a világkapitalizmus, a környezetkárosítás, a térhódító fundamentalizmus elleni tiltakozás efféle undok eszközöket és rigid modorokat igényel. Ennyi maradt 1968-ból. De sose hittem volna, hogy itt a Biennálén – és nem a Mercerién, nem a Rialtón, nem a Riva degli Schiavonin – fogok pipiskedően lehetfinomra rajzolt elvárásolt kisasszonyokkal (Birgit Jürgenssen) vagy motorháztetőről lemászó jajsárga pixelsellőkkel találkozni (Charlotte Johannesson). Bennem meg ennyi maradt a kultúrsznobból.

4. A „tartályszekció” már az Arsenale világához tartozik. (Nem sorolom fel az alcím gyanánt megadott tizenegy edény-, tok-, tartályféle címkét újra, melyeknek valódi jelentését nem értettem sem a helyszínen, sem a katalógusokban, sem a jegyzeteimben, de a szürrealizmus már ilyen, akkor is, ha poszt.) Aki járt már ebben a remek loftban, tudja, akkor jár jól, ha lépteit innentől felgyorsítja. Nem csak mert az irdatlanul hosszúkas egykori kötélverő műhely és az ahhoz kapcsolódó sólepárló üzem bejárása önmagában



Igshaan Adams: *Bonteheuvel/Epping*, 2021, fa, műanyag, csont, kő, üveggyöngy, kagyló, poliészter és nejlonkötél, pamutkötél, lánc, drót, pamutzsineg, 1170 × 325 × 495 cm, © Roberto Marossi, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

is egész napos program. (Ma már az általános szibaritizmus bevezette a dodzsenszerű autókat, de sokat azok sem segítenek.) Inkább azért, mert az ide deponált anyag eleve utazósebességre számít. Az egyes épületszelveket legtöbbször helyspecifikus installációk foglalják el, azok befogadása pedig elég szapora. Ilyen például az amerikai Simone Leigh totemszerű hatalmas fekete bronznője, amely markáns válasz ugyan a sok ledöntött Jefferson- és Kolumbusz-szoborra (kompenzáció és egyben pozitív diszkrimináció: fekete is, nő is, rabszolgavádék is, mellesleg az amerikai pavilon vendége is), de plasztikai szempontból hosz-

szan nézegetni nem nagyon érdemes. Gondolom, eredeti helyén, a New York-i High Line hídján se tehetik az alatta zúgó forgalom miatt, de ekkora szobor tövében mégis csak érezni – mint a dél-dakotai sziklába faragott elnökszobrok alatt –, hogy Amerika a „szabadság országa és a bátrak hona.” A nagy fekete nő is nyilván ezért lett olyan, amilyen. Elég sivár és bombasztikus.

Az emlékezet elnyeréséért folytatott versenyben tehát vaskos hátránnyal indulnak például a cseh Maria Bartusová gyönyörűen sérült absztrakt gipsztojásai vagy a kenyai Magdalene Odundo kicsattanóan fekete váza-

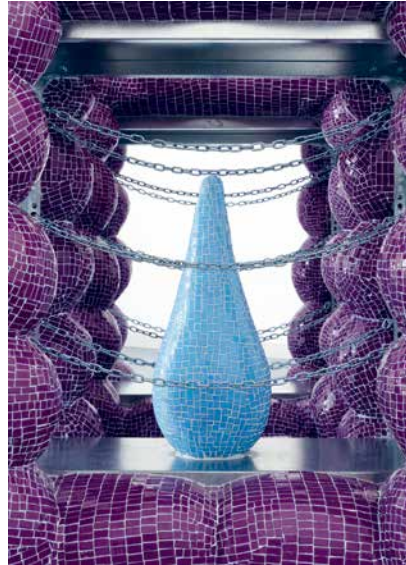
szobrai. Ők legalább kifejezik az alci-met, mert gömbölydedek, befogadók, nőiesek, edényfélék, csak sajnós elég kicsik, tehát esélytelenek. Talán – nem mondom komolyan – ha hang- és fényeffektekkal ijesztenék meg a rohanó nézőt vagy beleharapnának bokájukba, respektjük biztosabb lábakon állna. Más jó művet pedig másféle balsors szokott érni erre felé. Hová sorolható például e „kompenzációs biennálé” talán legműveesebb munkája, a dél-afrikai Igshaan Adams gigantikus, gazdag, onirikusan sokszínű és mégis elegánsan visszafogott falkárpitja, rajta a millió gyögggyel, kagylóval, láncsal, csontocskával? Hogyan került ide?



Részletek Keresztes Zsófia a Magyar Pavilonban látható *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállításából, fotó: © Biró Dávid / Ludwig Múzeum / HUNGART © 2022

Hová viszik innen? Miért nem az iparművészeti anyagban szerepel? Annyit tehettem érdekében, hogy a noteszbe beleírtam: megjegyezni! Nehéz kenyér biennálén figyelmet kapni. A big pikcsör kegyetlenül nivellál és eliminál, a kiállított tárgy élvezeti értéke alig érvényesül. Nem is arra való. Abban a szisztémában, amelyben szorgalmas kurátorok, kereskedők, kritikusok játsszák a főszerepet, meg amelynek fő célja, hogy új és még újabb utánpótlással töltsék föl a gyűjteményeket, az aukciósházakat és a további megakiállításokat, a műtárgy sorsa a fejedelmének kezében van. Ha kell valakinek, karriert csinál. Ha nem, mehet az utcára. (Én még láttam az ifjú Anish Kapoor – róla is lejjebb –, amikor a futottak még kategóriában szerepelt egy ősrégi Biennálén. Neve alig volt. Azután valaki annyira észrevette, hogy manapság az ő produkcióját szokták leütni a legmagasabb áron. A szcéna nagyhatalom. Talán az egyetlen hatalom a művészeti életben. Akár kiérdemli sorsát a kegyenc, akár nem. Kapoor igen, de hadd ne kelljen listázni a trónbitorlókat, mert sokan vannak.)

5. Érdekes, a „cyberben”, az ötödik időkapzsula témájában mindig jók voltak a nők. Elég felsorolni az itt is szerepeltetett őseket Marianne Brandt-től Alexandra Exterig, Hannah Höch-től Louise Nevelsonig, Sophie Taeuber-Arptól Kiki Kogelnikig, hogy igazolva látszódjék: a műember, a modern idők egyik nagy mitológemája mennyire passzol a társadalmi és testi-lelki emancipációért küzdő művészársadalom világához. Autonóm és alkalmazott művészet, színház és film, reklám és balett élt ezzel az ikonográfiával. Legkevésbé ugyan a klasszikus szürrealisták szerettek bele a homunkuluszba, de helyettük is tették a dolgukat a metafizikusok és a dadaisták, a mechanikákért rajongó bauhausosok és az ipari kultúráról megmámorosodó aerofuturisták (vagy másodlagos futuristák). Transzformerek, robotbabák és „mannequinek” vége-hossza sora igazolhatná a 21. században is a motívum életképességét, csak éppen fordítottan. Nem konstruálja, hanem dekonstruálja az emberi testet, talán így adva kritikus és disztópikus választ a mesterként állagra koncentráló szépségiparra,



valamint az élethosszabbító orvoslás dehumanizáló gyakorlatára. A téma feldolgozásának egyik legkifejezőbb variánsa számomra a kínai Luyang digitális installációja, amelyben egy Barbarella-szerű csodafeminát a számítógépes program ízzé-porrá zúz és a képernyő game overt jelent. A legvérfagyasztóbb variáns pedig a görög származású Janis Rafa videója, amelyben a málladozó kultúrenteriőr gazdáját (egy részeg vagy hullá szereplőt) saját kutyái „dekonstruálják”, azaz tépik szét. Egyik rosszabb perspektíva, mint a másik, akár a szép gép, akár a szörnyű állat a tettes.

Az alkalomhoz illők és a cakkban állók

Szeretném látni azt a biennálérecenzent, aki valamennyi országpavilonba eljutott. Ezúttal nemcsak az egész Velencét behálózó nemzeti kiállítások kerültek hátrányos helyzetbe, de az epicentrum is végigjárhatatlan lett. Egyre több a művész, egyre nagyobbak a terek, egyre fárasztóbb a látványok befogadása. (És ez nem csak éveim növekvő száma miatt van,

én nagyon dolgoztam.) Érthető a velencei önkormányzati koncepció: tessek legalább egy hétre jönni és annyit fogyasztani, amennyi behozza a kieső Covid-éveket. Hiú remény. Egy egész hét legtöbbszörnek vágyálom. A totalitás befogadása szintén. Akkor hagyjuk az egészet abba? Sokan, sokszor mondogatnak ilyesmit: a Biennálé elavult intézmény, van benne valami a 19. század optimizmusából, a naiv nacionalizmusból és a kultúrfőlénykedésre hajlamos antidemokratizmusból. Azok közé tartozom, akik nem osztják a széksziszt. A Biennálé a világörökség munkaigényes, költséges, kritizálható és kritizálandó, de szerethető és védendő része. Ha gyengébb, nem ő tehet róla, hanem a világ és az aktuális kultúra. Nem a tükör a hibás, hanem aki nézi magát benne. Javallott tehát a kompromisszumos befogadás. Megnézni azokat a hiteles helyeket, amelyek korábban vagy élményt, vagy botrányt okoztak, és persze megnézni a hazai pavilont, ahogyan több mint egy évszázada teszi ezt a legnagyobb múltú világ-képzőművészeti muzeum valamennyi elkötelezett híve. Az összes „országimázs” éppúgy bejárhatatlan, mint ahogy az olimpián sem lehetséges minden versenyszámot végigülni. De törekedni kell rá – ahogy a donjuanok kiskatéja előírja a csábítás metodikáját. Kezdő biennáléfanoknak ajánlom ezért: praktikus ilyenkor a hézagosan látogatott nemzeti pavilonokat két részre osztani. Hasonlókra és elkülönbözőkre, a központi gondolathoz alkalmazkodókra és az éppen ellenkezőkre, a renitensekre. Mi magyarok ezúttal beleilleszkedtünk az Alemani-világba, nem is ügyetlenül. Találtunk egy Nőt, ráadásul egy SZÜRREALISTA nőt, tetejébe egy ÁLOMTEJESET, aki méretes háromdimenziós, formagazdag installációjával könnyedén belakta Maróti Géza aligha problémátlan alaprajzú, de igen attraktív épületét. (Jovánovics György-től Forgács Péterig remek művészek

sora mesélhetné el azt a szenvedéstörténetet, amellyel korábban az áramlóan kanyargó térben munkáikat többkevesebb sikerrel helyzetbe hozták.) „A teret uraló szobor [...] olyannak akar látszani, mint akinek a teste legyőzhetetlen, de az elviselhetetlenül nehéz könnycseppek szétzúzzák a combjait és leleplezik sebezhetőségét” – idézi Keresztes Zsófia egyik önelemzését a magyar pavilon katalógusában Fehér Dávid mélyen művelt tanulmánya. Minden stimmel *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című installációról szóló esszéjében a Gaudí-hatástól a Parthenón szfinxéig, a gyári színeket ridegen kontrasztáló ezüstláncoktól

a formátlan formává manipulált antropomorf részletekig, hiszen az erős és félelmes, sötét és játékos asszociációkat keltő műegyüttés meg is érdemli a beavatottaknak járó pontos analízist. A különkatalógus borítójának hátlapján a fenti utalásokon kívül olvasható még Schopenhauer-ről és Szerb Antaltól is, mint ihlető forrásokról. Nem sok ez így? Igaz, e túlhabzó allúziókat már Zsikla Mónika, és nem a művész, nem a monográfus írta. Milyen szerencse, nem kell a véleményemen változtatni. Hasonló hasonlóknak örül alapon álomtejes szürrealizmus szép számmal akad még a Castello negyed pavilonjaiban. Ők az uralkodó programhoz



Részlet Nagy-Britannia nemzeti pavilonjából, Sonia Boyce *Feeling Her Way (A helyén érzi magát)* című kiállításából, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2022

lojális produkciók. Mintha Keresztes mondanivalója apróban és dróthuzalok által ismétlődne például Fusun Onur török terében, és vegetációhoz hasonló színes porcelánban térne viszsza mondjuk Skuje Bradennél a lettek kiállításán. A deformálódó és kifacsaródó, pszichonyomás alatt senyedő és agyonszexualizált emberi test pedig, úgy látszik, kimeríthetetlen toposz az idei Biennálén. Brazil és dán (bár utóbbi inkább hiperrealista változatban), uruguayi és román (ez utóbbi inkább intim videóhelyzetben) sejtet antropológiai vészhelyzetet. Világvége-vízió ez is, csak éppen túl van történelmen, társadalmon, politikán, mert tárgya immár nem a világba vetett, hanem a természet és az idő múlása által fenyegedett nembeli lény, a fizikumának kiszolgáltatott szorongó ember. Az „illojális” produkciók – mint szinte mindig – a nagymúltú, a hangos nyilvánosságot kapó és a sok vihart látott pavilonok soraiból kerülnek ki. Akik megengedhetik maguknak a külön utat és fütyülhetnek például az álmotjére. A francia és a német a közösségi emlékezet bugyraiban vájkál, sebeket

tép fel, és sebeket kötöz. Egyik az Algéria és Európa között máig eleven identitáskülönbséget mutatja fel filmes technikával (Zineb Sedira), a másik pavilon a náci korszakból örökölt jelenlegi Speer-pavilon és a még régebbi ház, a vilmosi Németország hagyatéka közötti feszültséget bontja ki régészeti módszerekkel (Maria Eichhorn). Még ennél is messzebb megy az öntörvényű spanyol pavilon, mely első pillanatra úgy fest, mintha üres, fehér falai szünetjelével sztrájkolna Velence közepén. Pedig ez látszat csupán. Ignasi Aballí valójában egyetlen térhatároló síkot, egyetlen szögletet, egyetlen nyílászáró szerkezetet sem hagyott eredeti helyén. Az egész memóriánkban élő épületet, úgy ahogy van, kiforgatta, átrendezte, megkérdőjelezte, és szinte alig eszközökkel fejezte ki: semmi sincs úgy, mint régen volt. Jó munka. Vajon mit akart kifejezni a zsűri, amikor az Egyesült Királyság produkciójának, azaz Sonia Boyce multimédiás installációjának adta a legjobb pavilonnak járó nagy aranyérmet? A fekete-arany-vörös prizmatikus mintázatú falak az Abbey Road Studiót idézik,

a plazmatévéken a színesbőrű énekesek pedig be is hozzák a hanganyagot. Önmagukban is remek teljesítményeket. A *Feeling Her Way* a maga zene-pedagógiai virtuozitásával, szépen fotografált songjaival, a *Singing London* soha meg nem unható hangulatával egy másik művészetet, pontosabban több másik művészetet emel át a Giar dinibe. Popkultúrát, filmet, építészetet, iparművészetet. A kispadon ott ül még a népművészet és a dalok révén az irodalom is. Behoz tehát mindent, csak képzőművészetet nem. A big pikcsör rájött valamire, amire én elég lassan: ha igazán jól akarsz, felejtse el a Giottótól Picassóig terjedő galaxist. Jutalmazd igazi műélvezet lesz. Csak ne kérd számon az eredeti elnevezést.

Az arany keret

Velencében az a szokás, hogy a Biennálé alatt, mellett, fölött több tucat *okvetlenül* megnézendő és vegyes tartalmú plusz kiállítás levadászása vár a trófeára vágyó nézőre. (Teljesítése a vágyott egy hetet azonnal két hétre emelné. Ne kicsinyeskedjünk: tessék



Marlene Dumas: *Red Moon (Vörös Hold)*, 2007, olaj, vászon, 100 × 200 cm, De Ying Foundation, fotó: © Peter Cox, © Marlene Dumas / HUNGART © 2022

az egész szezont vagy az egész életet itt tölteni, mint tette volt Ruskin, és akkor majd látunk is valamit.) Nekem négy nagyvadász sikerült ejtenem, ebből kettő tartalmilag is szorosan kötődik az ötvenkilencedik nemzetközi kiállításához.

1. A Palazzo Grassiban kiállító dél-afrikai származású, jelenleg Hollandiában élő Marlene Dumas szénfekete és alvadt vörös, olajjal és tintával festett pantheonjának intenzív erejéről Alemani legfőbb álmodhatott, mert szomorú szexualitása, rasszukba riadtan belemenekülő – nem Női, nem Férfúi, hanem általános tragikummal megvert – Emberei csak azért lennének testidegenek a Biennálé falain belül, mert szemükből már régen kiverte az álmok tejét a másságra zordan, álságosan, leginkább pedig vérszomjasan reagáló többségi társadalom. Expresszív hatásuk alól akkor is nehéz szabadulni, ha a néző lát is bennük némi hatásvadászatot. Boldogtalan „híresember-sorozata” Marilyn Monroe-tól Baudelaire-ig és „melegparadicsoma” – ez a különös gay pride – Oscar Wilde-től Fassbinderig mintha Andy Warhol pop-artjának dramaturgiájával éppen a pop-art személytelenítő, szenttelenítő, tárgyiasító modorával szállna szembe. A mű helyes befogadásának feltételévé teszi ugyanis a nézői részvétet és a morális felháborodást, azaz a tudatos beleszólást a világ hardverjébe. Ami nem veszélytelen dolog. Fontos festő, rendes ember és ami ritkaság: képzőművész. Így, minden külön jelző nélkül.

2. A Peggy Guggenheim múzeum ezúttal aládolgozott a Biennálénak: időszaki – és sok magángyűjteményből behívott – látványossága a *Szürrealizmus és mágia* témakör felkarolásával, ha másra nem, arra biztosan jó volt, hogy Alemani időkapuszálait kibővítse a Leonora Carrington-féle széplelkű szörnyetegekkel. Még abban is együttműködőnek bizonyult a hat kurátor szervezte vándortárlat, hogy a férfi főszereplők rovására aránytalanul túlreprezentált lett a női vonal.



Kurt Seligmann: *Baphomet*, 1948, olaj, vászon, 122,6 × 147,6 cm, Museum of Contemporary Art Chicago, © Kurt Seligmann, by SIAE 2022 / HUNGART © 2022

Úgy látszik, okkultizmus, asztrológia, alkímia vonatkozásában az ideggyenge, gyönyörű, promiszkuus – és előbb-utóbb nagy vagyona szert tevő – művésznők e mezőnyben verhetetlenek. Mindenesetre innen jól megtanulható, hogy a mexikói boszorkány, Remedios Varo vagy André Breton felesége, a varázslatosan platinaszőke és közepes képességű Jacqueline Lamba mennyit tett hozzá ahhoz a különös atmoszférához, amely a két világháború közé szorult, és jobb híján csak a csodában bízó értelmiségiek körében uralkodott. Ne legyünk igazságtalanok, szerepeltek ott mások is, például nagyagyúk, mint a soha máskor, másutt nem látott Max Ernst-, Magritte-, Matta- és Oscar Dominguez-művek, de mégis egy „kisagyú” volt itt a legérdekesebb. A történeti tárlaton belüli apró kamara-kiállítás fedeztette fel számomra a szürrealista karneválok díszlet- és jelmeztervezőjének, a háttérbe vonult Kurt Seligmannnak elsősorban rajzi, másodsorban nyomasztóan vizionárius festészetét. Jobb későn, mint soha

napján bekerülni a gothai almanachba. De Dumas is, a mágikus szürrealisták is csak a keret belső részéhez tartoznak. Mondjuk úgy: szerepük egy minőségi paszpartué. Nemes anyagból csak két zseni ácsolt keretet Velence parttalanná táguló artisztikus vedutájához. Azon a sejtésen túl, hogy e folyóirat bizonyára sokszor fog még alapos írásokat közölni korunk két meghatározó képzőművész-személyiségéről, Biennálé-összefüggésben azért szükséges ideemelni őket, mert testközelben találkozási munkáikkal mintha minden témába vágó többi jelenség is átértelmeződne. Az indiai-brit Kapoor (1953) eddigi munkássága a figurativitást messze elkerülve és a síkművészet határait rendre szétfeszítve azzal foglalkozott, hogy porállagú festékeivel (kék, piros, sárga, majd fehér és fekete) téralkotó idomait ki-, be-, meg- és feltöltse, és ennek eredményeképp az idom is, az anyag is, de a szín is elveszítse önmagát. Az ember belebámul egy fekete hasáb odújába, amely kobalkkék



Anish Kapoor: *Shooting into the Corner (A sarokba löni)* a velencei Gallerie dell'Accademia kiállításán, 2022 © Anish Kapoor, fotó © Attilio Maranzano / HUNGART © 2022



A velencei Palazzo Manfrin udvara Anish Kapoor installációjával, 2022, © Anish Kapoor, fotó © David Levene / HUNGART © 2022

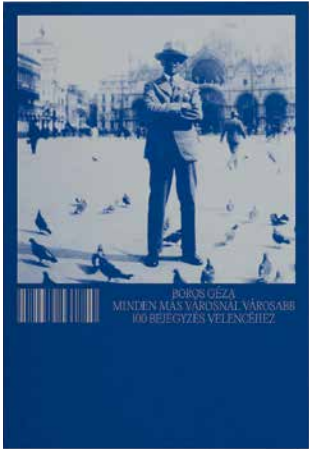
fényárnyalatot sugároz, és egyszerre észreveszi, hogy nincs hasáb, nincs odú, nincs mélység, nincs tér, csak egy másik dimenzió, amelynek értelmezését előlről kell kezdeni. Amilyen egyszerűnek látszik, olyan megfejthetetlen a Kapoor-mű. A két helyszínen, a nobilis Accademián és a gettó szélén álló, nagy múltú Palazzo Manfrin óriás terében rendezett ikerkiállítás tanúsága szerint Kapoor nagy utat járt be. Nem csak azért, mert az alapszókincs-ként régóta használt *szemfényvesztő* technika immár ház nagyságú kompozíciókkal figyelmezteti nézőjét: az élet illúzió, a valóság relatív, ne higgy a szemednek, amíg nem járod körbe a problémát, de jól teszed, ha utána is bizalmatlan maradsz. Inkább azért, mert az alaktalan festékekkel és a helyzetbe hozott terekkel a művész immár teljes életérzés lebonyolítására vállalkozott. Valamennyiünk szomszédja Ukrajna. Mindünk réme a bolygóhalál. Az egész emberiség rettegi az üszkösödő városok és a kiontott belső szervek látványát. Kapoor úgy rendezi be ezeket a nagy tereket – egyetlenként reflektálva 2022 aktuális eseményeire –, hogy díszleteiben nincs semmi direkt, konkrét, szájbarágó forma. De minden tépett, csonka, hússzínű, szenes állagú.



Anselm Kiefer: *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Mikor ezek az írárok elégnék, végül adnak majd egy kis fényt) (Andrea Emo), 2022, © Anselm Kiefer, fotó: © Georges Poncet, © Gagosian and Fondazione Musei Civici Venezia / HUNGART © 2022

A Nagy Egésszel fellebbentette a fátylat a jövőről, amelytől közösen félünk. A Palazzo Ducale 1577-es nagy tűzvésze óta a falakhoz csak azok a festők nyúltak hozzá, akik a kárt helyrehozták. A Sala dello Scrutinio majdnem akkora, mint a nagytanács terme, tele Bassanóval, Vicentinóval, a pannók között akad még egy Tintoretto is. Hogy egy mai művész e megszentelt térbe kerülve megvalósíthatja elképzeléseit és letakarhatja a művészettörténetet, önmagában feltételezi: a Franciaországban dolgozó német Anselm Kiefer számára immár nincs akadály. Első az elsők között, azt csinál, amit akar, és mert azt csinálhat, amit akar, nincs ennél nagyobb kihívás. Innen bukni maga lehet a halál. Nem a tekintélytisztelet és nem a locus sacer, nem a jó sajtó és – isten bizonny – nem a korábbi ismeretek miatt, de a falakat borító harminchárom óarany derengésű és hamuszürke árnyakkal vívódó, távlatokba merészkedő és valódi tárgyakkal hökkentő pannó láttán elsüllyedt a magam mögött hagyott zajos Biennálé az összes bájával és gyarlóságával, minden feminizmusával és posztiszürrealizmusával, pártolándó világnézetével és kompenzációs energiájával. Agyonütött

a tintorettói hullámokba belecsapó fehér villám, összerendezett a tizianói fényességű falra ragasztott üres pléhekoporsó, és lebénított a festett folyosót imitáló részlet, mert látszott, hogy annak végében csak a sötét semmi vár. Az se nagyon érdekelt, hogy az ihletforrás Andrea Emo ultraegzisztencialista olasz filozófusnak, a fasisztoid Gentile egykori tanítványának kiragadott mondatát – „*Mikor ezek az írárok elégnék, végül adnak majd egy kis fényt*” – Kiefer miképpen bővítette totális látomássá. (Egyébként – mint minden nagy művét – különös sorsra ítélte alkotója. Ez a kimódolt rítus is a teatralitás része, de hát nagy elődje és mintaképe, Richard Wagner is tele volt efféle pózokkal. A finisszázs után a vásznakat belemerítik a velencei kanálisba, remélve, hogy csak patinában és nem teljes megsemmisülésben lesz részük.) Csak álltam a szálában, lekéstem két-három további kiállítást, cserélődtek az emberek is körülöttem, de tudtam, ilyesmi még egy nagyon sokat próbált recenzenssel is ritkán fordul elő. Katarzisélet éreztem. A big pikcsör után találkoztam a Nagy Képpel.



Velencei anzix

Boros Géza: *Minden más városnál városabb.* 100 bejegyzés Velencéhez, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2021, 160 oldal, 3900 Ft

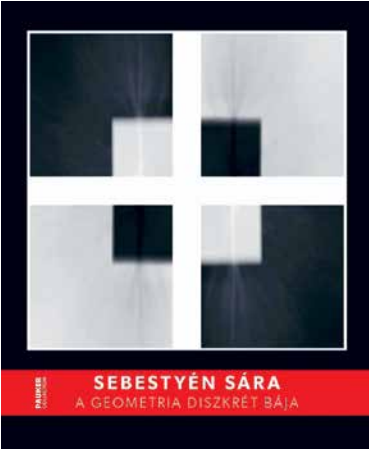
Mintha egy Anish Kapoor-mű kék porfestékén csapódna ki a régi fotókról ismerős ezüstkolloid – a kötet címlapján így jelenik meg nekünk Maróti Géza, a Biennálé magyar pavilonjának tervezője, mintegy a hely szellemeként. Boros Géza művészettörténész, állandó szerzőnk, a magyar biennálé iroda vezetője az ő nyomdokain indul a város feltérképezésére, rögtön legalább kétféle Velence-időt montírozva egymásra. De az idősíkok hamar megsokszorozódnak, képeslapjai felvillantják azokat a velencei jelenségeket a megszámlálhatatlanul sok lehetőségből, amelyek számunkra különös jelentőséggel bírhatnak – főleg ha volt monarchiabeli öntudattal bíró közép-európai művészetfogyasztóként határozzuk meg magunkat. A képek a szerző fotói mellett régi fényképfelvételek lehetőleg közösségi archívumokból (Fortepan, wikipedia, múzeumok), saját gyűjtésű régi képeslapok, névjegyek vagy a nagy kedvencek: sztereofotók; a szöveg pedig megfigyelések, saját kutatásokból származó információk és különböző irodalmi idézetek (Joseph Brodsky, Szerb Antal, Jókai, Ady) inspiráló elegye. Juhász Veronika (projectroom) könyvterve épp úgy elkerül minden közhelyszerű megoldást, ahogy a képválogatás és a szöveg is. A papír, a színek, a betűtípus, a formátum (és a könyvben megbújó meglepetésajándék is) mind-mind azt az érzetet erősítik, mintha egy irodalomszerető, kicsit fanyar humorú barátunkkal sétálnánk Velencében – szezonon kívül. „*Mert a szépség alacsony hőmérsékleten valóban szépség*” – mondja Brodsky a *Velence télen* bejegyzésben. (Topor Tünde)



Történetek a pausz mögöl

Árvai Mária – Véri Dániel: *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött*, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2020, 200 oldal, 7990 Ft

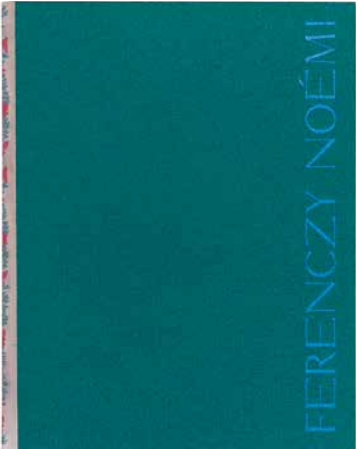
A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött című tárlat egy 1959-es műcsarnoki esemény háttérét tárja fel többek között tíz, a kiállításról származó könyvet birtokló művészettörténésszel és képzőművésszel készült interjún keresztül. A kiállítást kísérő, Erdélyi Sarolta Ágnes által tervezett kiadványon a francia trikolór színei köszönnek vissza, a keménytábla vakdombor nyomását, valamint a négyzetes lyukakkal tűzdelt pausz védőborítót pedig egy akkori kiállítási fotó inspirálta: a könyvben is szereplő képen kabátos, kalapos felnőttek kíváncsiskodnak egy könyvállvány előtt – a rajta fekvő könyvek borítóiból kirajzolódó négyzetrácsos rendszer először a szentendrei kiállításon jelent meg a korabeli képzőművészeti folyóiratokat bemutató installáción, majd onnan öröklődött tovább a könyv borítójára és a belív szerkezeti felépítésére. A kiállításon is felsorakoztatott művészeti lapok – a *Szabad Művészet*, a *Műterem* és a *Művészet* – példányai jól mutatják, hogy az itthoni kiadványokat az elérhető festékek korlátozott színpalettája és a nyomdatechnika fejletlensége miatt általános szürkeség jellemezte, a művészeti szaklapokat szinte mind fekete-fehér belívekkel, ritkán színes borítóval nyomtatták, színes reprodukciókat inkább csak a külföldről kapott könyvekben és képes magazinokban láthatott az olvasó. Ha születtek is színes vagy „nyugatias” kiadványok, fordítások, azok általában kis példányszámban és csak szűk közönség számára voltak elérhetőek. Így egyáltalán nem meglepő, hogy a kiállításról az ideküldött könyveknek hamar lába kélt – egyébként a francia állam ki nem mondott céljának teljesen megfelelően. (Szilágyi Róza Tekla)



Abszolút érték

Sebestyén Sára. *A geometria diszkrét bája*, Pauker Collection 55., Pauker Holding Kft., Budapest, 2022, 63 oldal, 3900 Ft

2011-ben indult útjára a Pauker Collection könyvsorozat, amelynek albumai egy-egy kortárs művész munkásságát mutatják be. Idén, tizenegy évvel az indulás után jelent meg a legújabb, Sebestyén Sára fotóművész konstruktív-geometrikus alkotásait felsorakoztató kötet. A Kószó Imre tervei alapján létrejött sorozat minden egyes darabja egységes formai jegyeket követ: azonos méret, egyszerű, letisztult grafikai, tipográfiai elemek, puritán színhasználat és könnyen átlátható, kompakt szerkezet. Nincs ez más-ként az ötvenötödik kötetnél sem, amelynél kifejezetten szerencsés a sallangmentes, visszafogott dizájn. A borítón szereplő, négyszögletes formából építkező *Abszolút érték* című alkotás sűrítve adja mindazt, amit az album ígér: játékot a fényekkel, árnyékokkal, térrel, alapformákkal. A címlapon a fekete-fehér dominál, kiegészítve a vörös színnel; a belívek képanyaga továbbviszi ezt a markáns, dinamikus párosítást, majdhogynem mellőzve minden más színárnyalatot. A mostani vizuális tobzódásban, az utcán és a közösségi médiában folyton elő-előtörő, túlteltett, giccses képrengetegben felüldülésnek számítanak a művészeti kiadványok minimalizmusra törekvő borítói, azokon belül pedig kiváltképp nyugtatják a szemet a 20-as, 30-as évekbeli törekvések szemléletéből táplálkozó, azt folytató, diszkrét megoldások. (Léopold Zsanett)



Szóttas madarak

Bodonyi Emőke: *Teremtés – Ferenczy Noémi művészete*, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2020, 216 oldal, 8500 Ft

Ferenczy Noémi életmű-kiállítása alkalmából jelent meg a csodálatos kötet. A zöld vászonkötésen fényes, prégelt, sötétkék betűk hirdetik a művész nevét – és semmi mást. A szerzővel, a pontos címmel csak a belső lapokon találkozunk, melyek kékjébe úgy merülünk bele, mint a tenger vizébe. Kék a könyvjelző is – a jelzőszalagok mindig emelik egy kötet nivóját, azt látja az olvasó: ezt a könyvet bizony szépre akarták csinálni. A gerincet fedő madaras geltextcsík egy korai gyapjúgobelin kicsinyített mása – nem minden anyagra lehet ám nyomtatni, de erre a vásznat imitáló papírra igen; a madarak később egy dupla oldalon is visszaköszönnék. Ahogy a befotózott művek egy-egy részlete szintén előfordul fejezetek közti elválasztóként. Csupa természet a kötet, ahogy Ferenczy Noémi szóttesei is tele vannak erdőkkel, állatokkal, virágokkal, búzamezőkkel. Láthatjuk a lapokon a műveket egészben, és láthatunk belőlük részleteket, akkorában, hogy szemügyre vehetjük egyenként a fonálrostokat. A címben használt Mories betűtípus pedig a kedvencem: a szögletes betűk a vető- és a szövőfonalak elrendezését idézik. S mindez nem is véletlen: a könyvet tervező Herr Ágnes mindent alaposan átgondolt, hogy méltó módon kerülhesen a polcokra mindaz, ami a Ferenczy Múzeum falain volt – a pandémia miatt túl rövid ideig – látható. A kiállítás már online is bejárható a múzeum weboldalán, de azért az mégsem ugyanaz, hiszen az internetnek, a könyvvel és az épülettel ellentétben, nincsen illata. (Zelei Bori)

Hol az a vadkan?

Fáy Miklós

Menny és pokol között. Hieronymus Bosch rejtélyes világa,
Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2022. július 17-ig



Hieronymus Bosch: *Szent Kristóf a gyermek Jézussal*, 1500–1505 körül, olaj, tölgyfa tábla, 113,7 × 71,6 cm, Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, fotó: © Studio Tromp / HUNGART © 2022

Azt mondja nekem a bátyám („nincs is bátyád”), miután megjött a Bosch-kiállításról, hogy köszöni. Szerényen mosolygok, mint a család szórakoztatásért felelős minisztere, aki mindenkinek megmondja, hová menjen, mit nézzen, mit hallgasson, mosolygok, mint aki ezt előre tudta. Bosch ilyen. Mindenkinek bejön. Bejött már a gimnáziumban is, ahol először halottam róla, és egy viszonylag vad fiú azt magyarázta, hogy a Bosch az baromi jó, azok a fejek meg figurák, virágok meg gyümölcsök. Az egész világa olyan kísérteties. Ami azt illeti: tényleg. Kísérteties, szörnyállatok, szörnyemberek, kíznítás és megdicsőülés, ahol a megdicsőülés is kíznításnak látszik, a felfelé zuhanás, ami még mindig jobb, mint az örök szenvedés, de nem sokkal. Akármilyen történik, mi mindenképpen parasztok vagyunk a sakktáblán. Értette az ember, hogy miért is népszerű ez az eszme a hetvenes-nyolcvanas évek idején, amikor az okos és kiábrándult (a kettő alapján egybeesett) ember kedvenc József Attila-verse a *Két hexameter* volt.



Hieronymus Bosch: *Szent Kristóf a gyermek Jézussal*, részlet

Nem emiatt szeretjük ma is Boscht? Aki akkor nagy gyerek volt, most nagy felnőtt lett, és megtörténik vele a csoda: tálcán szolgálják föl neki gyermekkori vágyait. Bosch jön a Szépművészetibe. Kicsit tolongani kell érte, de azért is tolonganánk, hogy együtt vacsorázhassunk Claudia Cardinaléval, Sáfár Anikóval vagy azzal a szőke csajjal, aki a *Sztrogof Mihály*ban fürdött... ööö. Vagy nem? Mindegy, itt van Bosch, és végre megnézheted magadnak... ööö. Vagy nem? Mert ugye, amíg mosolygok, hogy a bátyám mennyire hálás az élményért, ő folytatja a mondatot. Hálás vagyok, mert szóltál előre, hogy nem kell kétségbeesni, vár a kiállítás vége, ahol végre igazán meg lehet nézni a figurákat. A vetítés. Megmutatják a képet, aztán kiválasztanak egy alakot és fölnagyítják, mondjuk kétméteresre, és végre lehet látni. Mert, megmondom neked őszintén (így a bátyám), hogy én egyszerűen nem láttam az alakokat. Akkorra előttük a tolongás, annyira kicsik. Akkor volt jó, amikor a felirataban írták, hogy csupa nyomasztó dolog látható a... melyik kép is? Mindegy.



Hieronymus Bosch: *Az utolsó ítélet*, részlet, 1515 körül, olaj, tölgyfa táblák, 99,2 × 60,5 cm (középső tábla), Bruges, Groeningemuseum, © Musea Brugge, fotó: © Dominique Provost / HUNGART © 2022

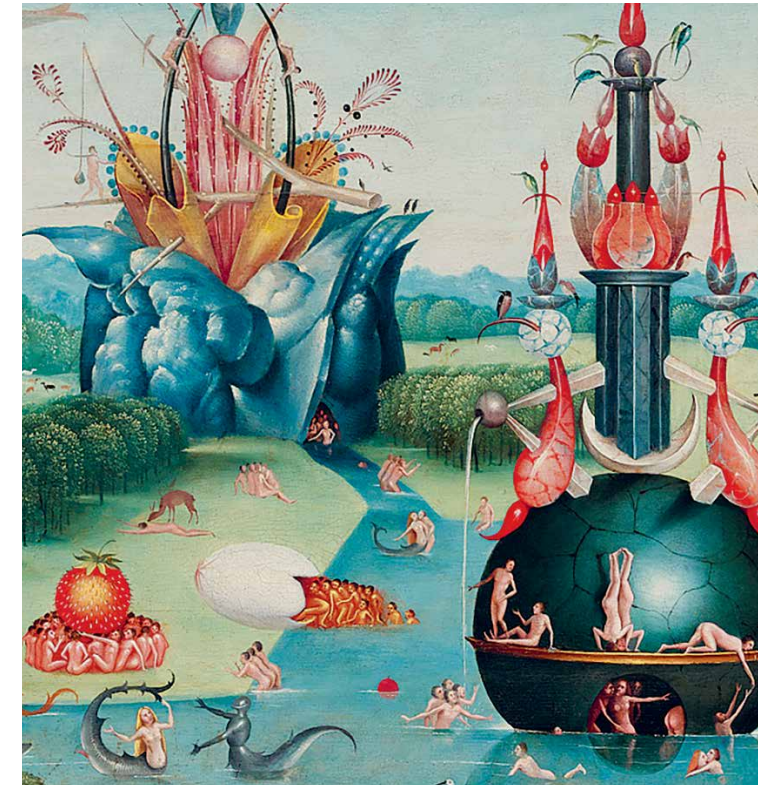
Szóval csupa nyomasztó dolog van a háttérben, fára akasztott mackó meg fürdőzőket megzavaró vadkan... *Szent Kristóf*. Mondjuk ez is elég különös, hogy az ember emlékszik a macskóra meg a várfalon a sárkányra, arra meg nem, hogy az előtérben egy óriás Szent Kristóf viszi a vállán Jézust. De visszaadom a szót a bátyának. Megmondom neked úgy, ahogy van, én azt a vadkant nem találtam meg. Még akkor sem, amikor elolvastam a kiírást, és tudtam, hogy keresni kell. Nincs meg. Fürdőzők vannak, de hogy vadkan zavarja meg őket, azt nem láttam. Másnap visszamentem. Fölszerelve látszóval, mert azért ez probléma, nem is elsősorban *Szent Kristófnál*, inkább az *Utolsó ítélet*nél. Nagyon klassz, ahogy ott áll, körbejárható, de meg kell tartani a kötelező távolságot, az ember csak hunyorog meg grimaszol, hogy mi is van a képen, de aztán belefárad. Ezen egyébként a látszó sem segít, ahhoz, hogy éles legyen a kép, annyira messze kell állni, hogy már megint kicsik lesznek a figurák, úgy igazán nem lehet elmélyedni a sorsukban és



Hieronymus Bosch: *Jelenetek Krisztus szenvedéstörténetéből* (a *Szent János evangélista Patmosz szigetén* című kép hátoldalán), részlet, 1495–1500 körül, olaj, tölgyfa tábla, 63 × 43,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, © Berlin, bpk / Gemäldegalerie, SMB / Volker-H. Schneider



Hieronymus Bosch: *Szent János evangélista Patmosz szigetén*, 1495–1500 körül, olaj, tölgyfa tábla, 63 × 43,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, © Berlin, bpk / Gemäldegalerie, SMB / Volker-H. Schneider



Hieronymus Bosch követője: *Földi gyönyörök kertje*, részlet, 1550–1560 körül, olaj, fa, 184 × 178 cm, magángyűjtemény, a De Jonckheere galéria jóvoltából

szenvedéseikben. Az alapélmény az marad, hogy jobbra fent lángol a város. Én, reméljük, megúszom.

Mi is akkor a tanulság? Bosch megelőzte a korát? Festette ezeket a hangyányi szenvedéseket, mert tudta, hogy eljön majd a megfelelő közvetítő eszköz? Tényleg megelőzte a korát, hiszen a *Szent János Patmosz szigetén* hátoldalára valami olyasmit festett, ami leginkább egy harminchármas fordulatszámú bakelit- (vinil) lemezre emlékeztet. Nem is tévedett sokat, a hetvenes-nyolcvanas évek volt a bakelit aranykora. Mára meg jöttek hozzá a digitális kamerák, múzeumi vetítések, képzőművészeti csatornák a televízióban, szervusz, Jeromos, itt az aranykor.

Vagy mégsem? Nem arról van szó, hogy amikor megérteni szeretnénk Boscht, mintha mindig tévúton in-

dulnánk? Akkor is, amikor Bosch tananyag volt, és a sok vézna, mezeten ember jelenlétét úgy magyarázták, hogy a festő egy adamita szekta tagja volt, időnként összegyűltek, és puccra vetkőztek. Nem mondom, hogy rossz program, de akkor ez most mindent megmagyaráz? Megmagyaráz egyáltalán bármit is?

Másfelől meg: mi ez a magyarázási vágy? Miért pont Boschnál érzi azt az ember, hogy meg kell fejteni a képet? Festészet helyett miért kell őt képregényként értelmezni, azért dugja az egyik a másik fenekébe azt a virágot... Nem mondom meg, miért. Egyébként nem is tudom. De ha tudnám, érteném, hogy mitől Bosch?

Itt vagyunk, ha nem is a válasz, de legalább a kérdés környékén. Leül az ember valamelyik *Szent János* elé, nézi a lepleket, virágot, életet és rothadást,

és ha nem is ért semmit, szép lassan belevész a képbe. Eltelik így fél óra. Aztán megáll ugyanez az ember *A földi gyönyörök kertje* előtt, ahol már csak figuraszám és négyzetméter alapon is sokkal több a látnivaló, és öt perc múlva odébb lép. Mert hogy az nem Bosch. Le a kalappal, hogy itt van, régi másolat, nagy múzeumi szenzáció, de nem Bosch. Nem ez a tudat távolít el tőle, legalábbis azt hiszem, bár érdemes lett volna egy ellenpróba is, ha Boschnak mondják, akkor még ma is ott állnék-e előtte, de azt hiszem, nem. Mindenesetre azzal a mérész elmélettel állnék most elő, hogy Bosch mégis festő volt. Nem rejtvényíró, nem horrorfilmrendező, nem prédikátor, nem eretnek, nem oszlopos szent, csak festő.



Hieronymus Bosch követője: Földi gyönyörök kertje, részlet, 1550–1560 körül, olaj, fa, 184 × 178 cm, magángyűjtemény, a De Jonckheere galéria jóvoltából

Hogy ne maradjunk ennyire bezárva a saját kultúrkörünkbe...

A lóthuszon született istennő és egyéb hindu istenségek

Aklan Anna Katalin



Laksmi elefántok társaságában, 1830 körül, Tandzsávur, akvarell, papír, 22,6 × 17,6 cm, © The Trustees of the British Museum

A British Museum indiai gyűjteményében található egy 1830 körül Tandzsávurban készült, kilencvenegy kiemelkedő művészi értéket hordozó festményt tartalmazó album.¹ A képek a hindu mitológia különböző alakjait mutatják be: isteneket, istennőket, szenteket, valamint különféle mitikus jeleneteket.

A dél-indiai Tamil Nadu régióban az ún. Company School, vagyis a Társasági Iskola stílusában, a brit Kelet-Indiai Társaság hatalmának megszilárdulása idején létrejött album érdekessége, hogy míg inspirációt jelentett a nyugat számára, a festmények az indiai előzményekhez képest nyugati hatásokról tanúskodnak, és feltehetően brit megrendelésre készültek.

Az album szinte minden képe átlátszatlan akvarell. A többnyire fehér alapon egyetlen központi figura helyezkedik el, bár előfordulnak többalakos jelenetek is. Mindegyikükre a világos, élénk színek, lekerekített formák jellemzők. A forma- és színvilágban mutatkoznak meg leginkább a helyi, indiai hagyományok, a rádzsput miniatűrök, valamint a tandzsávúri és majszúri iskola hatásai. A feliratok telugu nyelvűek.

Az indiai művészet már a korai időktől igen formális volt. Minden isten és istennő minden aspektusának, valamint minden egyes mítosz ábrázolásának stilisztikai követelményeit a szanszkrit nyelvű, ősi *silpasásztrák*² (művészeti szakkönyvek, kánonok) gyakorlati ikonográfiai útmutatói írták le: szigorúan meghatározták az ábrázolások tartalmát, arányait, szimbólumait stb. a művészeti ágakban, így a festészetben is. Habár a későbbiek folyamán a művészek nagyobb szabadságot élveztek, a legtöbb művészeti ágban és tematikánál, így a hindu istenségek és mitológiai jelene-tek ábrázolásakor is a hagyományos előírások és ikonográfia az alapvető: meghatározott a testtartás, az attribútumok, a viselet. Az öt hagyományos kéztartás, azaz *mudrá* szintén előírás

szerinti. Az indiai képzőművészetre egészen a legmodernebb időkig jellemző, hogy az alkotó neve nem maradt fenn, már az alkotás elkészültekor sem volt fontos.

A Company School stílusában festett mitológiai ábrázolásokon keresztül cikkünkben bemutatjuk az istenhármaságot alkotó Brahmát, Visnut és Sívát, házastársaikkal. Három ábrázolás a fent említett albumból származik, egy negyedik pedig egy hasonló korú, szintén a British Museum tulajdonában lévő képgyűjteményből.³ Megformálásuk, élénk színük, gondos, aprólékos kidolgozottságuk magasan a turisztikai célra készült áruk fölé helyezi őket. „[A művész] az *arokat*, *karokat* és *lábakat finoman árnyékolta mindenhol, így a képek háromdimenziósaknak hatnak. Az élénk színek és a rajzok kifinomultsága miatt az alakok kiemelkednek a lapokról.*”⁴

Siva és Párvatí esküvője⁵

Ezen a jeleneten mindhárom főisten szerepel, méghozzá egy nagyon szerencsés, kedvező előjelű eseményen: Siva isten és Párvatí istennő esküvőjén. A telugu felirat szerint „Mahávisnu isten Párvatí és Paramésvara esküvőjét ünnepli.” A jelenet hagyományos ikonográfiai ábrázolás, amely a *Kaljánaszundara* („Gyönyörű esküvő”) néven szerepel. A hosszú indiai esküvői szertartásból a menyasszony és vőlegény kézfogójának momentumát (*pánigrahana*) jeleníti meg. Az ábrázolásra vonatkozó előírások több *silpasásztrában* szerepelnek, bár már a korai időktől nagy a helyi variációk száma. A jelen festmény is több részletben eltér az előírásoktól.



Siva és Párvatí esküvője, 1830 körül, Tandzsávur, akvarell, papír, 22,6 × 17,6 cm, © The Trustees of the British Museum

Párvatí, az egyetlen nőalak a festmény közepén, a fától jobbra helyezkedik el. Bőrszíne a hagyományos művészeti előírásnak megfelelően sötét színű, leggyakrabban zöld színnel ábrázolják. Az indiai menyasszonyok hagyományos vörös szárióját viseli, gazdag ékszerrel. A fa másik oldalán Siva (másik nevén Paramésvara) áll Párvatí kezét tartva, az esküvői hagyománynak megfelelően. A képen Siva és mindhárom főisten négykarú, kezükben hagyományos attribútumokat tartják. Siva attribútumainak ábrázolása különösen izgalmas betekintést enged a mű keletkezésébe: míg bal felső kezében egyik hagyományos jelképét, a szarvast (*mriga*), jobb felső kezében pedig a homokóra formájú dobót (*damaru*) tartja, addig bal alsó keze üres, csupán a ceruzával megrajzolt körvonalak látszódnak – ahogyan ezt a korszak kutatója, Anna Dallapiccola jelzi az album egészére vonatkozóan: „A képeket először ceruzával rajzolták meg, melynek nyomai még mindig láthatók. Munka közben a művész olykor meggondolta magát, például a figurák karjainál vagy lábainál.”⁶



A négykarú, kezeiben hagyományos attribútumait fogó Siva Párvatí kezét tartja, részlet



Visnu kezei félelmet eloszlató és áldásosztó kéztartásban, részlet



Brahmá lótuszülésben, részlet

Siva itt ünnepi – esküvői – dhótit visel. Egyébként, mint a jóga ura, visszavonultan medítál a hegyekben, aszkétaéletet él – ennek megfelelően mosdatlan, haja rasztázott tincsekben tornyosul. Testét a halottégetőkben talált hamuval kení be vezeklésképp – gyakran ezért ábrázolják fehér bőrűnek. A mítosz szerint azonban esküvő-

jére is így érkezett először, és Párvatí édesanyja elájult, mikor meglátta ilyen állapotban. A menyasszony kérlelni kezdte Sívát, hogy habár ő maga minden alakjában szereti, anyja kedvéért mégis öltön valami emberek számára elfogadhatóbb formát. Siva ekkor átváltozott tiszta, gazdag öltözetű, gyönyörű ifjúvá.

Siva és Párvatí összekulcsolt kezeire a Siva háta mögött álló Himaván, Párvatí apja önt rituálisan vizet egy korsóból, így szentesítve a frigyet. Himaván a Himalája hegyláncot megtestesítő isten, nevének jelentése: „havas”. Párvatí nevének jelentése nagyjából „a hegy lánya.” Himaván a hegy királya, így királyi rangú, annak megfelelő

A Company School (Társasági Iskola)

Habár India hivatalosan 1857-ben vált brit gyarmattá, a Kelet-Indiai Társaság a megelőző két évszázadban fokozatosan kiterjesztette befolyását Indiában, mely ekkor, ugyan hivatalosan még Mughal Birodalomként politikai egységet alkotott, a valóságban szétagolt, a központtól csak gyengén függő, többé-kevésbé önálló területekből állt. Egyszerre voltak jelen a több ezer éves helyi hagyományok és a modern, felvilágosult, a világ vezető hatalmát képviselő brit közép- és felsőosztály európai kultúrája. A *Company School* / *Company Style* megnevezés a Társaság megbízásából a 18–19. században létrejött festményeket készítő iskolát jelöli. (Másik megnevezése a Patna Iskola, az iskola egyik észak-indiai központjáról, Patna városáról.) Az indiai festészeti hagyományok közül a legnagyobb hatású előzményt a mogul és rádzsput miniatúrafestészet jelentette, s emellett meghatározóak voltak a helyi iskolák is. A festmények különféle méretűek, gyakoriak a miniatúrák is (bár a szakirodalom a minitúra megnevezést ritkán használja velük kapcsolatban). A tematikát az egzotikumot kereső európai megrendelők határozták meg. A témákat több nagyobb csoportba oszthatjuk: hindu mitológia, portréfestészet, etnográfia (mindennapi élet, ünnepek, helyi kasztok, foglalkozások), tájképek, építészet, természeti képek: állat- és növényfestészet. A festmények akvarell- vagy goauche-technikával készültek, legtöbbször európai gyártású papírra, de előfordulnak elefántcsontra vagy csillámpalára festett képek is. Gyakran feliratok igazítják el a szemlélőt: ezek vagy a helyi nyelven, vagy angolul olvashatók. A képek sokszor a turisztikai igényt, curio-gyűjtést igyekeztek kiszolgálni. Az iskola virágzásának a fényképezés térhódítása mellett a nyomtatás elterjedése vetett véget: a későbbiek folyamán a mai napig népszerű nyomtatott istenképek töltötték be az albumban látható festmények funkcióját.

pompával járó esküvőről van szó, ezért visel mindegyik szereplő szépen kidolgozott ruházatot és gazdag ékszerezést, fején koronát (*mukuta*). Párvatí háta mögött áll Visnu. Jobb felső kezében a diszkoszt (*csakra*, itt fegyverként), bal felső kezében kagylókürtöt (*sankhá*) tart. Jobb alsó kezét *abhaja-mudrá*ban, bal alsó kezét *varada-mudrá*ban tartja. Az abhaja-mudrá a félelmet eloszlató kéztartás: az ujjakkal felfelé néző tenyér kifelé fordul, míg a varada-mudrá az áldásosztó kéztartás: a tenyér szintén kifelé fordul, de az ujjak lefelé néznek. Visnut gyakran ábrázolják kék bőrszínnel. Az előtérben ül Brahmá, a hagyományos esküvők védikus papjának (*brahmin*) szerepét magára véve. Előtte ég a szent áldozati tűz, minden esküvő elengedhetetlen része. Brahmának hagyományosan négy feje van, mely a négy égtáj irányába néz. Jobb felső kezében *málát* (szent gyöngysort), bal felső kezében vízesedényt (*kamandalu*) tart. Alsó kezeiben hagyományosan a tűzáldozathoz (*hóma*) szükséges szertartási tárgyakat fog, bár képünkön ezek nehezen kivehetőek. *Padmászana* ülésmódban ül. Az ülésmódok ábrázolása is szigorúan meghatározott, az isteneket különféle aspektusaikban más-más *ászanában*, azaz testtartásban láthatjuk. A padmászana, azaz lótuszülés keresztezett lábtartást jelent, melyben mindkét lábfej az ellentétes combon nyugszik. Habár nyugaton ezt az ülést leginkább a jógából ismerjük, a testtartás az ikonográfiában is megtalálható.

Brahmá és Szaraszvatí hattyúháton⁷

A kép címe a telugu felirat tanúsága szerint: „A négyarcú Brahmá és felesége, Szaraszvatí, hattyúháton lovagol.” Brahmá az istenhármasság teremtő istene. A tudással és a Védákkal asszociálják. Felesége, Szaraszvatí szintén a tudás, a kultúra, a tanulás istennője. Mind Brahmának, mind Szaraszvatínak

hátasállata a *hamsza*, az indiai hattyú. A hattyú az ind ikonográfiában is a tisztaság, a spiritualitás szimbóluma. A festményen színes szárnyakkal, aranszínű farktollakkal, aranyos táréjjal ábrázolt madárhoz képest sokkal kisebb az istenpáros. A hindu mitológia szerint a hattyú képes csőrével különválasztani a vizet a tejtől – szimbolikusan a valótlanságot a valóságtól, ezért kötik össze a tudás isteneivel. A hattyú hátán elhelyezett lépcsőzetes trónon ül a négyfejű Brahmá. A négy égtáj irányába néző fejek a négy Védát szimbolizálják. Az ősi Védák India legkorábbi himnuszai, a hindu hit szerint öröktől fogva létező szent entitások. A Védák négy könyvet ölelnek fel. Ezek himnuszait évezredek óta recitálják a szertartásokon; a tudás, a műveltség elsősorban a Védák ismeretét jelentette Indiában. Bal felső kezében ezért tart

könyvet Brahmá. A könyv formája jellegzetes dél-indiai pálmalevél-kézirat keményfa borításban, zsinórral átkerelve. Az isten jobb felső kezében a szertartásoknál használt vízeskorsó (*kamandalu*) látható. Jobb alsó keze félelmet eloszlató kéztartásban áll, bal alsó karjával Szaraszvatít öleli derekánál fogva, keze pedig áldásosztó tartásban van. Ülésmódja *lalitászana* (királyi ülésmód): bal lábát padmászanaszerűen maga elé fekteti, jobb lába behajlítva lecsüng a trónról. Szaraszvatí jobb kezében lótuszvirágot tart, mely egyik állandó attribútuma. Másik ilyen a fehér szín, általában szárija és a lótusz szokott fehér lenni – itt most bőrszíne hordozza a fehér attribútumát. Brahmá és Szaraszvatí mosolygó arca, a kompozíció elrendezése idilli hangulatot áraszt, a kép a házastársi harmóniát érzékelteti.



Brahmá és Szaraszvatí hattyúháton, 1830 körül, Tandzsávur, akvarell, papír, 22,6 × 17,6 cm, © The Trustees of the British Museum

Company Style albumok

Az európai megrendelésre dolgozó festők egy idő után az egyre növekvő igényeknek megfelelően kvázi-tömeggyártásba kezdtek. Az egyedileg készült, már eredetileg is albumokba tervezett festmények sokszor előre elkészített minták, ún. stencilek alapján jöttek létre: egy-egy színezetlen képet előre megrajoltak, a kép alá egy második réteg papírt helyeztek, a körvonalakat tüvel átszurkálták, és az alulra helyezett papírlapon a szúrás nyomai segítettek a miniatúrafestőnek a végleges kép megfestésében. Jól mintázza ezt a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum indiai gyűjteményében található delhi darbárt (udvari meghallgatást) ábrázoló rajz.¹ A múzeum tulajdonában is található továbbá tizenhat darab Company School-stílusban festett hindu mitológiai miniatúra,² melyeket maga a múzeumalapító vásárolt Dzsajpúrban, valamint huszonhárom darab stencilként szolgáló rajzvázlat is.

| 1 Leltári szám: HFM_ 6864 | 2 HFM_ 8001-8013, 8016, 8017

A lótuszból született istennő:
Laksmi⁸

A festményen Laksmi istennő, Visnu isten házastársa látható. Összesen nyolcféle standard Laksmi-ábrázolást különböztetünk meg (*Astalaksmi* – nyolc Laksmi), ezek közül a festményen látható ábrázolás a *Gadzsalaksmi*, azaz az elefántok (*gadzsza*) által fürdetett Laksmi – ahogyan ezt a telugu nyelvű felirat is megerősíti. A „fürdetés” olykor, mint itt a képen is, csupán szimbolikus, más ábrázolásokon azonban az elefántok

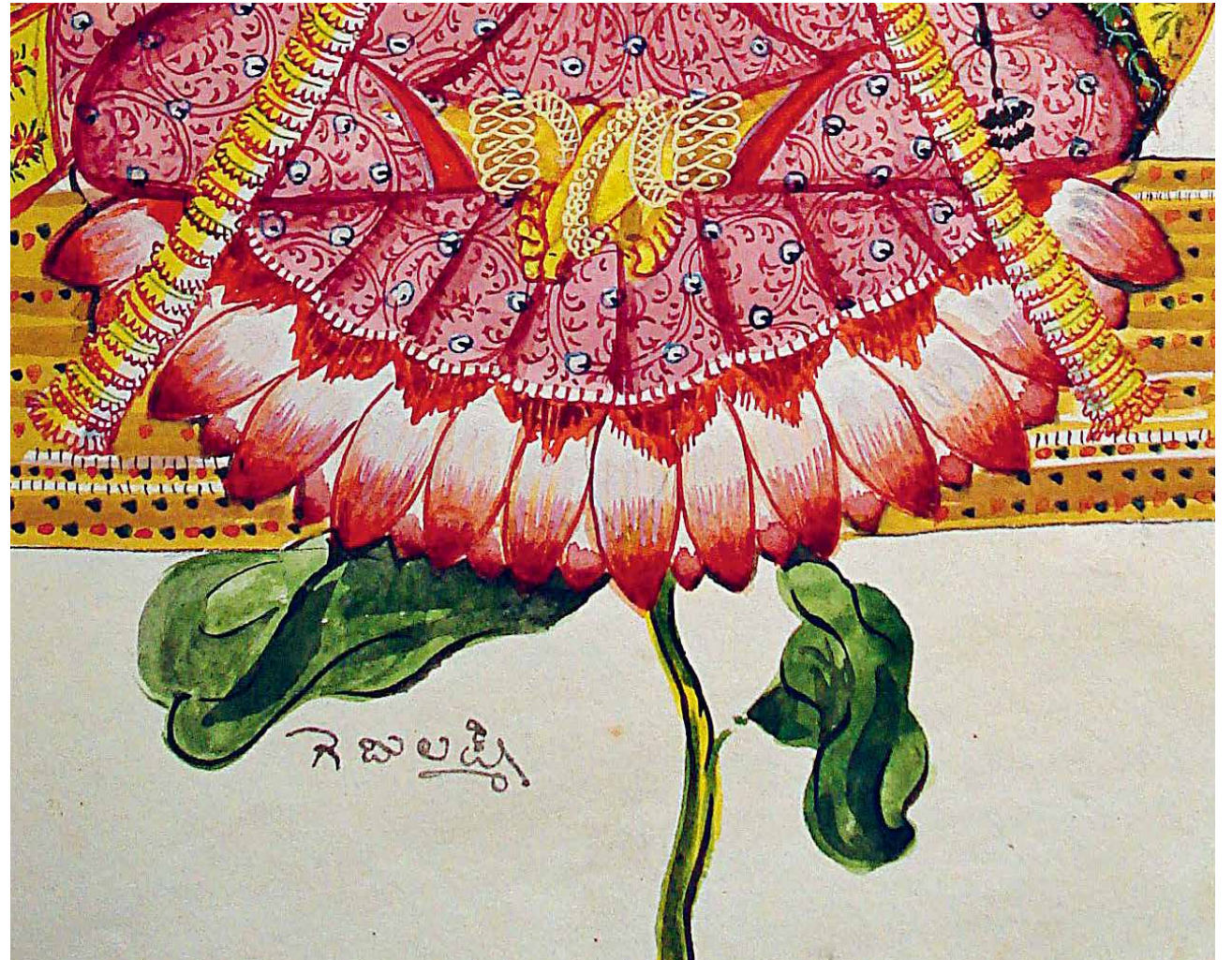
ormányukból valóban vizet permeteznek Laksmira – ettől függetlenül a két elefánttal kísért Laksmi-ábrázolásoknak is ez a nevük. A festményen lévő két elefánt mintha vízszugáron állna,⁹ tehát, habár nem ormányukból permetezik az istennőt, a termékenység, gazdagságot, áldást jelentő vízszugár mégis jelen van a képen. Nagyon pozitív jelentésűek a Gadzsalaksmi-ábrázolások, áldást, bőséget, prosperitást, jó szerencsét sugároznak. A legkorábbi ismert Gadzsalaksmi-szobor az i. e. 2. évszázadból származik.



Gadzsalaksmi, azaz az elefántok (gadzsák) által fürdetett, kezében kinyílt lótuszt tartó Laksmi, részlet

Ezek az ábrázolások az istennő lótusztrónon ül padmászana ülésében. A festményen Laksmi lábtartása szélesebb, mint a hagyományos padmászana, ami a modern kori festményekre jellemző általában. A szélesebb lábtartás által az egész kompozíció stabilitást sugárzó, szélesebb alapot kap.

A Gadzsalaksmi-ábrázolásokon az istennő mindig négykarú, két felső kezében kinyílt lótuszt tart, míg lenti jobb keze félelmet eloszlató, lenti bal keze pedig áldásadó kéztartásban látható. Habár a lótusztrón állandó elem a Gadzsalaksmi-ábrázolásokon, a jelen festmény egyedülállóan lép ki a festmény teréből azáltal, hogy a trónt képező lótusz a lap aljáról felemelkedve tartja Laksmi-t – ez már egyéni művészi megformálás eredménye. A lótuszvirág tavakban él – a képi megjelenítés felidézi a természetben a tóból felnövő virág alakját, így erősítve a víz- és a termékenységszimbolikát a festményen. A lótusz belső, középső körét az istennő redőkbe rendezett ruhája adja – figyelemre méltó az átmenet kidolgozása mind a forma, mind a színek tekintetében. Laksmi születése az egyik központi hindu mítoszhoz, a tej-tenger köpüléséhez kapcsolódik. A mítosz szerint eredetileg mind az istenek, mind a démonok halandóak voltak. A halhatatlanság elnyeréséhez szükségük volt az amritára, a halhatatlanság esszenciájára. Ehhez a tej-tenger



Gadzsalaksmi-részlet Laksmi redőkbe rendezett ruhájával és a tóból felnövő virág alakját megidéző lótusszal

kiköpülésével tudtak hozzájutni. Így Visnu isten óriási teknősbékává változott, a páncéljára ráhelyezték a Méru-hegyet, az lett a köpülőfa, kötélnak pedig Vaszukit, a kígyókirályt használták. Egyik oldalról az istenek, a másikról a démonok húzták a kötélkígyót, így köpülték az óceánt. A köpülés folyamán különféle varázslatos lények és tárgyak emelkedtek ki a vízből – egyikük volt a lótusztrónon ülő, kezeiben lótuszt tartó Laksmi. Az istennő hátát nagy, tömött, szépen ékített díszpárna támasztja, mely szintén a gazdagságot, nyugalmat jelképezi. A részletesen, finoman kidolgozott

kép a gazdagságot, bőséget, termékenységet érzékelteti, pozitív szimbolikával bír az ind hagyományokban.

Visnu – az istenség két alakban

A végtelenség kígyóján fekvő Visnu istent (*Ananta-sajana-Visnu*) ábrázoló festmény egy másik albumból származik – bár kora, stílusa, keletkezési helye alapján nagyon közel áll az előbbihez. A hetven festményt tartalmazó album 1830 körül készült a dél-indiai Tamil Naduban, feltehetően Tiruccsirápalli városában, ahol virág-

zó festészeti központ működött ebben az időben. A festmények gouachetechnikával készültek papírra. A színek nagyon élénken maradtak meg, azt bizonyítva, hogy az albumot hosszú időn keresztül elzárva tárolták. Az elrendezés különlegessége, hogy Visnu istent két alakjában ábrázolja, ami arra enged következtetni, hogy a kép templomokban található két Visnu-szoborról készülhetett: a fekvő alak a templom szentélyében található állandó főszobor (*múla-múrti*), míg az előtérben látható kisebb méretű álló szobor az ünnepi körmeneteken körbehordozott szobor (*utsava-múrti*).

Barokk freskók IV. Zalakomár

Az önfelajánlás esete

Jernyei Kiss János



Az I. András visszaállítja a kereszténységet a Vata-féle pogánylázadás után című freskómező térdnadrágos, selyemharisnyás „német” építőmestere, kezében a templomok újjáépítését szimbolizáló tervrajzzal, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022



A Szent István koronafelajánlása címet viselő freskómező Dorffmaister István a kiskomári Seminarium Generale számára készített freskójából, 1781, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022



A kiskomáromi katolikus templom az 1941-es restaurálás előtti állapotát ábrázoló archív fotó, képeslapon, forrás: Darabanth

Kiskomárom¹ a 14. században az Óbudai Szent Péter és Pál prépostság birtoka volt. III. Ferdinánd az 1648-ban alapított nagyszombati szeminárium (Seminarium Generale) kezelésébe adta jövedelmének biztosítására. A szeminárium – amelyet a papnövédek vörös színű öltöze miatt Collegium Rubrorumnak is neveztek – 1772-ben tekintélyes méretű templomot építtetett a faluban, és gondoskodott annak berendezéséről és díszítéséről. A Seminarium Generale szoros szervezeti kapcsolatban állt a nagyszombati egyetemmel, ám mivel a felvilágosult abszolutizmus időszakában mind az egyetemi, mind a papképzést gyakran átszervezték, sorsa a 18. század utolsó évtizedeiben igencsak szövevényessé vált. Amikor Dorffmaister István (1741–1797) a három olajfestésű oltárképpel és a szentély mennyezetképével 1781-ben elkészült, a Seminarium Generale Budán működött. Az itt bemutatott, 1793-ban szignált hosszafreskók készítésének idejére viszont már Pozsonyban, az esztergomi főegyházmegye szemináriumaként élt tovább, ezért ennek a címerét láthatjuk a templom diadalívére felfestve.²

A freskódekoráció egykor gazdag lát-szatarchitektúrája csupán a szentély boltozatán és oldalfalain maradt fenn, egykor azonban kiterjedt az orgonakarzat ívbélletére, a hajó oldalfalaira is. Ez utóbbiakat az 1941-ben történt restaurálás során távolították el, ma már csak archív fényképfelvételeken tanulmányozhatók. A diadalíven egyedül a címert hagyták meg, az ívbélletre felirat került, az ablakok fölé az akkori egyházművészet jellemző stílusában egy-egy szimbólumot festettek. Az eredeti architektúrafestés fájdalmas hiánya jól érzékelteti, hogy a magas fokú vizuális egységként elgondolt barokk enteriőrök képét nem lehet következmények nélkül megbontani: ma látható közegükben a hajó mennyezetképei a dekoratív összefüggésből mintegy kimetszve, egymástól és a templomtérrel esztétikailag izoláltan láthatók.

A két szakaszban készült mennyezetkép-együttesben a korábbiak az oltárképekkel együtt a templom Szentháromság-patrocíniumának, a barokk Mária-kultuszának és a birtokos óbudai prépostság titulusának megfelelő ábrázolásokat tartalmaznak. A hosszaház

tizenkét évvel később készült három mennyezetfestménye történeti narratívát alkot, amely a szentély felől a bejárat felé haladva bontakozik ki. Az első freskómező, a *Szent István koronafelajánlása* jelenet egén Mária ül, jobbáiban a kis Jézussal, aki kezét áldó gesztussal nyújtja a király felé. A Szűz lábánál angyal nyújtja jobbát lefelé, a felajánlott felségjelvények irányába, amelyek kőoltáron, aranyrojtos bársonypárnán nyugszanak. Előtük, szabad térbe helyezett építészeti kulisszák között térdel Szent István, jobbát a felajánlás gesztusára emeli. Mögötte püspök pásztorbottal, kétfelől magyar urak változatos színekben és pózokban.

A második kép témája *I. András visszaállítja a kereszténységet a Vata-féle pogánylázadás után*. Itt az ábrázolás több epizódra bomlik. Ezek kiválasztását és egymás mellé társítását Franz Leopold Schmittner I. Andrást megjelenítő rézmetszete inspirálta, amely a *Corpus Juris* 1751-ben megjelent nagyszombati kiadását díszíti.³ Középpontban timpanonos, diadalkapuszerű építmény előtt a király oklevelet nyújt át a püspököknek. A képmező jobb oldalán,



Az I. András visszaállítja a kereszténységet a Vata-féle pogánylázadás után címet viselő freskómező Dorffmaister István a kiskomári Seminarium Generale számára készített freskójából, 1781, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

a rövidebbik oldal ívének mentén a pogány felkelés során 1046-ban megölt püspökök mártíromságát festette meg a művész. Dorffmaister *Szent Gellért nagy legendájával* és a *Corpus Juris* metszetével ellentétben, amely szerint Vata és cinkosai köveket vetettek rájuk,



Az I. András visszaállítja a kereszténységet a Vata-féle pogánylázadás után című freskómező fokossal és bunkósbottal támadó pogányai, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

fokossal és bunkósbottal támadó pogányokat ábrázolt. Az égen angyal várja az áldozatokat az üdvözültek jutalmával, koszorúval és pálmaággal, míg a földön kivont karddal, sisakban, oldalán szarvkürttel érkeznek a keresztény vitéz, aki az életben maradottakat megmentő András herceg felmentő csapatát szimbolizálja. A mennyezet-festmény bal felén két nemes áll egymással szemben a király kíséretéből. Két térdnadrágos, selyemharisnyás „német” építőmester tartja a templomok újjáépítését szimbolizáló tervrajzokat: az egyik egy díszesebb, kéttornyos homlokzatot mutat, a másikon a kiskomáromi templom egytornyos tömege látszik. A festő rejtett önarc-képeként azonosított⁴ bal oldali mester lábánál kőműves szerszámok: kőműves kanál, kalapács, függőő. Az együttes záró jelenetén *III. Ferdinánd* látható, amint *adománylevelet ad a nagyszombati szemináriumnak*. A képen lépcsős emelvényen magasodó, baldachinos trónuson ül az uralkodó,

jobbán apostoli keresztet tartó püspök, balján tollas kalapos, vállszalagos, lándzsát markoló udvaronc áll. A császár kissé előrehajol, hogy az apród által bársonypárnán tartott adománylevelet átnyújtsa az egyháziaknak. Az uralkodói gesztus gyümölcsöző voltát angyalok jelzik, akiknek bőségszarujából virágok és ékszerek hullanak ki. A földi zónában jobb felől a császár katonái, balról magyar urak szemlélik a jelenetet. A történelmi téma a délnémet területek templomainak 18. századi mennyezetképein, Johann Baptist Zimmermann, Cosmas Damian Asam, Johann Georg Bergmüller vagy Matthäus Günther művein jelent meg először hasonló formában, és ábrázolásukban új jelentőséget kapott a történelmi hűség, illetve az üdvtörténet mellett (vagy inkább annak részeként) a historia sacra történeti tényeire hivatkozás. A nagy képciklusokban gyakran jelenítették meg a helyi forrásokból, rendi vagy plébániai krónikákból ismert eseményeket,



A III. Ferdinánd adománylevelet ad a nagyszombati szemináriumnak címet viselő freskómező Dorffmaister István a kiskomári Seminarium Generale számára készített freskójából, 1781, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022

többnyire az adott intézmény, kolostor vagy templom alapításának, kiváltásokkal felruházásának aktusát. Az egyházi épületek felhúzása, az építőmester, a tervrajz is hangsúlyos motívuma az alapítási jeleneteknek. A mindig jelenlévő transzcendens szféra jelzi, hogy a templomok és kolostorok felépítésével az isteni szándék válik valóra, az épületek materiális megvalósulása az üdvtörténet része. A történelem idősíkjai ezért gyakorta keresztelik egymást: a középkori alapító a barokk épület képét vagy modelljét tartja a kezében, ami kidomborítja, hogy a 18. századi újjáépítés az isteni megváltásterv beteljesedését szolgálja. Az sem ritka, hogy a képeken a történelem menetét alakító erők két csoportra oszlanak: azokéra, akik az isteni üdvtervet megvalósítják (az alapítók, a jótevők), és azokéra, akik akadályozzák (a pogányok, az eretnekek). E példákön az ábrázolások elsődleges üzenete az, hogy az adott intézmény a mennyei és az evilági hatalom

oltalma alatt létesült, és innen ered különleges státusza, sérthetetlensége.⁵ Bajorországban szinte minden középkori alapítású, monasztikus rend szervezetébe tartozó templomban láthatunk ilyen freskóciklusokat, válaszul a szerzetességgel szemben a 18. század folyamán erősödő kritikus hangokra, hiszen a hatalmas birtokokkal, jelentős világi befolyással rendelkező birodalmi egyházi intézményeket gyakran vádolták azzal, hogy működésük társadalmi haszna csekély. A kiskomáromi mennyezetfestmények képi sajátosságainak, ikonográfiai programjának számos eleme származik hasonló bajor példákból. A ciklus elrendezésében az alapítás jelenetét az orgonakarzat fölött láthatjuk, ahogyan a délnémet együttesekben is. A kereszténység visszaállításának eseményét hasonló alapítási szcénaként fogalmazta meg a festő, olyan kompozíciók nyomán, amelyeken a kegyes fejedelem nagyvonalú gesztussal adja át az adományozó okiratot az alázatos

püspököknek vagy rendi előjárónak. A steingadeni premontrai apátság alapításának Bergmüller festette jelenetét Dorffmaister ismerhette is, hiszen a főalakok elrendezését tükrözve szinte minden részletében megismételte azt a maga kompozíciójában. A program összeállításának ugyancsak a bajor példákhoz hasonló vonása, hogy habár a hazai kereszténység történetéből más példákkal is szemléltethető lett volna a vallás támaszt jelentő uralkodó ideálja, a választás I. Andrára esett, mert az ő kora a pogánylázadás mozzanatával jól szemlélteti az üdvtörténeti toposzt, amely Isten népének és ellenfeleinek konfliktusával ábrázolja a történelem menetét. Ugyancsak a bajor alapítási jeleneteken tapasztalt üdvtörténeti időszemlélet szemszögéből értelmezhető ugyan ezen jeleneten belül a kiskomáromi templomnak az építészsegéd kezében megjelenített rajza, amely ezzel a helyi szentély megépítését belehelyezi az isteni megváltásterv nagy folyamába.



Az I. András visszaállítja a kereszténységet a Vata-féle pogánylázadás után című freskómező két, egymással szemben álló nemese a király kíséretéből, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022



A III. Ferdinánd adománylevelet ad a nagyszombati szemináriumnak című freskómező részletei, balra: a kissé előrehajoló császár adománylevelet ad át bársonypárnán az egyháziaknak; jobbra: szemléltető magyar urak, fotók: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2022



A kiskomáromi képsorozatban a magyar történelmi múlt azon eseményei sorakoznak fel, amelyek példázatszerűen mutatják fel az egyház védelmezőiként fellépő királyokat. Ezt a programot a felvilágosult abszolutizmus, a jozefinizmus valláspolitikájának bírálataként és a katolikus egyház érdekeit támogató uralkodói ideál képi megfogalmazásaként lehet értelmezni – a témákat a szeminárium valamely művelt klerikusa állíthatta össze. Dorffmaister, aki korábban Szentgottárdon és Szigetváron is történelmi tárgyú mennyezetképeket festett, rutinosan a múlt eseményeinek korhű visszaadására törekedett. A szeminárium megalapításának jelenetén érzékelhető a lelkiismeretes igyekezet a 17. századi Habsburg uralkodó és kísérete korhű megjelenítésére. A császárt a művész nagy valószínűséggel

éremportrék alapján festhette meg. Ám súlyos hibát vétett: a figura nem III., hanem II. Ferdinánd vonásait viseli, és jobbra a signum tábláján is II. Ferdinánd neve olvasható. Az ábrázolásnak szintúgy téves mozzanata, hogy az adománylevelet a Seminarium Generale növendékeinek vörös talárisát viselő figura veszi át. A festőnek a birtokadomány kedvezményezettjeként nem egy növendéket, hanem a szemináriumot fenntartó nagyszombati jezsuiták előljáróját kellett volna megjelenítenie. Az egyháziak között a vörös taláros seminaristák mögött álló alak a premontrei rend öltözetét viseli. Elképzelhető, hogy Dorffmaister ezzel a szeminárium jövedelmét biztosító óbudai prépostságra kívánt utalni, csakhogy tévesen, mivel az nem premontrei prépostság, hanem társaskáptalan volt. Az uralkodók

megmagyarázhatatlan összecserélése, az ábrázolás pontatlansága és néhány elemében meglehetősen naív attitűdje arra utal, hogy a részleteket illetően a festő a saját feje után ment, az együttes elkészülte után pedig nem volt, aki azt alaposan ellenőrizte és a hibákat kijavíttatta volna. Az alapítási jelenet bal szélén korabeli portrékat fedezhetünk fel, modelljeik minden bizonnyal a megyei nemesség köréből valók. Dorffmaisternek nem ez az egyetlen templomi freskóműve, amelyen egyes ábrázoltakban valószínűs korabeli személyek arcvonásai sejthetők. Viszont a magyar nemes önképét sehol máshol nem fogalmazta meg annyira találóan, mint itt, ahol a történelem különböző korszakaiból vett jeleneteken az egykorú magyar urak egy közösséget alkotva láthatták önmagukat a múlt vitézeivel.

[1] A települést 1969-ben Zalakomár néven egyesítették Komárvárossal. [2] Jernyei Kiss János: Zalakomár-Kiskomárom, római katolikus plébániatemplom. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon II.* Szerk. Jernyei Kiss János. Budapest, MMA Kiadó – MÉM-MDK, 2020, 524–543. o. [3] Galavics Géza: Dorffmaister István történelmi képei. In: *Stephan Dorffmaister pinxit. Dorffmaister István emlékkiállítás.* Kiállítási katalógus, szerk. Kostyál László – Zsámbéky Mónika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1997, 83–95., 90. o.; mek.oszk.hu/08000/08043/08043.pdf [4] *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon.* Kiállítási katalógus, szerk. Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, VI–32. (Galavics Géza) [5] Hermann Bauer: Über einige Gründungs- und Stiftungsbilder des 18. Jahrhunderts in Bayerischen Klöstern. In: Andreas Kraus Hrsg.: *Land und Reich, Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag.* 2. kötet. München, Frühe Neuzeit, 1984, 259–272. o.

„Xántus János az amerikai hadsereg felcser-altisztjeként teli ládák tucatjait küldte a Smithsonian Institute washingtoni központjába, hogy az új ország lakói végre megismerjék saját kontinensnyi hazájuk flóráját és faunáját.”

A MúzeumCafé 87–88. számát keresse a műzeumshopokban és – akár e-könyvként is – a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé
87–88

1

diaszpóra
a vándorlás öröksége

VEGYE
MAGÁNAK
A BÁTORSÁGOT!

De még jobb, ha előfizet.

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

Fizessen elő most egy évre **8 550 forint kedvezménnyel*** mindössze 34 800 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2022. JANUÁR 1-TŐL
negyedév: 10 320 Ft | fél év: 18 900 Ft | egy év + olvasókártya: 34 800 Ft

* Az áruspéldányhoz képest.



A partnerek és az akciók listájáért olvassa be a QR-kódot!

magyarnarancs.hu

MAGYAR NARANCs



Ádám Judit, a magyar absztrakció elfelejtett matchmakere

Orosz Márton

„1959-ig általában tájképeket, portrékat, csendéleteket festettem, majd a dolgok természetes fejlődésének menetében 1960 óta fokozatosan a nonfiguratív (absztrakt) festészet felé orientálódtam. Figyelemmel kísérem a világ képzőművészetének sokféle irányzatát és [...] levelezést folytatok különböző országok múzeumaival és galériáival. Levelezésem alapján több nyugatnémet múzeum hajlandó volt arra, hogy magyar nonfiguratív művészek műveinek bemutatására kiállítást hozzon létre.”¹ Ezekkel a sorokkal kezdte a Központi Népi Ellenőrzési Bizottság Szociális és Kulturális Osztálya számára eljuttatott panaszát Ádám Judit festőművész. Az 1969. május 28-án kelt fogalmazvány célja az volt, hogy a bielefeldi Kunsthalle számára összeállított nagyszabású – huszonnyolc magyar művész százötvenhat alkotását tartalmazó – kiállítási anyag kivitelét jóváhagyassa az illetékes ügyosztállyal. Műtárgyakat a Kádár-korszakban hivatalosan csak a Kulturális Kapcsolatok Intézetének hozzájárulásával lehetett kulturális hasznosulású bemutatás céljából Magyarországról kivinni. Az 1968-ban bevezetett új gazdasági mechanizmus mégis adott egy kibúvót. Bizonyos alkotások, amelyek értékesítése kemény devizát hozhatott, ezzel az indokkal megkaphatták a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat exportszűrijétől a kiutaztatásra feljogosító okmányokat. A feltétel az volt, hogy a tárgyakat az elvtársak által megszabott árakon kellett pénzzé tenni az imperialista piacon. Az államszocializmus merkantilizmusában a kortárs magyar művészet nyugat-európai bemutatásának lehetőségét meglátó Ádám Judit beadványait azonban rendszerint elnyelte a bürokrácia, a legfelsőbb szervek ugyanis mindenféle lehetetlen ürügyre hivatkozva próbálták késleltetni kérelmének elbírálását. Az időhúzás a kultúrpolitika tudatosan alkalmazott taktikája volt: bíztak abban, hogy a külföldi intézmény a körülményes ügyintézkést látva esetleg eláll a kiállítás



Ádám Judit egyik első absztrakt festményével, 1959, ismeretlen szerző felvétele Ádám Judit hagyatékában

megrendezésének tervétől. Tanulságos beleolvasni Ádám a hatóságokkal folytatott elkeseredett, de elszánt levelezésébe. Nehezményezve a kettős mérce ideológiái alapú alkalmazását, a festőnő zavarba ejtő kérdéseket intézett a kulturális szaktárca famulusaihoz, például firtatva azt, hogy „*van-e olyan belső utasítás, amely megtiltja a nonfiguratív-absztrakt művek exportját?*” Hivatkozva a nyilvános helyeken az elvont művészeti alkotások szerepeltetését érintő korabeli engedményekre, kifogásolta, hogy ugyanezt külföldön miért nem lehet megtenni. „*Van-e kétféle kultúrpolitikánk, egy honi, egy pedig külföldi használatra?*” – tette fel a kérdést az állami tisztviselőknek. Magabiztos higgadsággal próbálta meggyőzni a kulturális tárcát arról, hogy „*a magyar nonfiguratív művészetet inkább éppen akkor fogják elnyomottnak találni nyugaton, ha műveiket nem engedik ki még ilyen kereskedelmi jellegű részkiállításra sem.*” Az absztrakt művészet elismertetéséért küzdő Ádám Judit a gyakran önellentmondásba keveredő kultúrdöntnökökkel folytatott papírtusája világnézeti alapon próbálta egyértelműsíteni, hogy „*a nonfiguratív/absztrakt művészeket mindenképpen szemrehányás éri, akár*

sikerük van kint, akár nincsen. Ha sikerük van: fennáll a fenti vád. Ha nincs sikerük: akkor szégyent hoztak a magyar művészetre és úgyge megmondtuk, hogy ezek nem nívós művészek.”²

1966 előtt a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Ernst Múzeumban rendezett kiállításain is csak elvétve találkozhatott a közönség élő művészek absztrakt alkotásaival. A látszólagos kultúrpolitikai nyitásra hivatkozva az emigrációban élő magyaroknak rendezett műcsarnoki kiállításokat (Amerigo Tot, Victor Vasarely, Kolozsváry Zsigmond, Pierre Székely, 20. századi magyar származású művészek külföldön stb.) ellenpontozta az önköltséges alapon engedélyezett szakmai bemutatóknak helyet adó Fényes Adolf Terem, melyet a Kádár-korszak kulturális életét irányító miniszter, Aczél György azal a céllal létesített, hogy szem előtt legyenek a hivatalos elvárásokkal szemben álló hazai művészek, különösen a keményvonalas avantgárd képviselői.³ Az itt rendezett tárlatoknak azonban a nonfiguratív és konceptualista törekvések elterjesztése szempontjából kevésbé volt szintetizáló jelentősége, mint a Sinkovits Péter rendezésében megvalósult két Iparterv-kiállításnak (1968 és 1969) vagy a neoavantgárdra

jellemző tendenciák lehető legszélesebb spektrumát megmutató összeállításoknak, például a Csáji Attila szervezésében a Műegyetem R épületében megrendezett seregszemlének (1970) vagy a Galántai György balatonboglári kápolnaműtermébe szervezett kollektív programoknak (1970–1973). Az Európai Iskola felbomlását követően a második világháború után ezek a helyszínek voltak a hazai avantgárd első nyilvános fórumai. Korábban csak eldugott kultúrtermekben, ifjúsági klubokban vagy lakásbemutatókon lehetett a szocialista realizmussal diametrálisan ellentétes ideológiát képviselő műveket közszemlére tenni. Amíg azonban a fenti események a magyar művészettörténeti kánonban már saját idejükben megkerülhetetlen hivatkozási ponttá váltak,⁴ addig az Ádám Judit nevéhez fűződő művészetszervező tevékenység a mai napig visszhang nélkül maradt, annak ellenére, hogy az 1960-as években az általa kiépített

Valóságos maszek Kulturális Kapcsolatok Intézetét létesített.

nemzetközi hálózat résztvevői ütötték az első rést a nonkonform művészetet embargó alá helyező rezsim addig szilárdnak vélt falán. A pártállam támogatását nem élvező, „tűrt” vagy „tiltott” kategóriába sorolt magyar művészek határon túli reprezentációja a festőnő fellépése előtt elképzelhetetlennek tűnt. Ádám Judit 1965-ben írt először levelet a nyugat-németországi Bielefeld múzeumát vezető Joachim Wolfgang von Moltkének, akit sikerült rábeszél-
nie egy, a magyar nonfiguratívokat bemutató művészeti kiállítás megrendezésére. Ennek a tárlatnak az előkészítése és engedélyeztetése kapcsán került sor arra a polémiára, aminek

szimbolikus dokumentuma volt a fenti levélváltás. Az Ádám által javasolt németországi tárlat megvalósításával kapcsolatos bonyodalmak hetekre kötötték a kulturális tárca figyelmét. Gádor Endre, a Művelődésügyi Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője figyelmeztette Aczél titkárságát, hogy Ádám „*valóságos maszek Kulturális Kapcsolatok Intézetét létesített, több száz külföldi galériával tart kapcsolatot*”, ráirányítva a figyelmet arra, hogy „*tevékenysége ellentétes a kulturális politikai célkitűzéseinkkel és az absztrakt művészet magyarországi elterjesztését célozza*.”⁵ Ádám helyesen ismerte fel egy, a bielefeldi Kunsthalle amerikai sztárépítész, Philip Johnson által tervezett, 1968-ban felavatott új épületszárnyába, a kontinens akkori legmodernebb múzeumi tereként emlegetett Richard-Kaselovsky Hausba tervezett kiállítás jelentőségét. Tudta, hogy a magyar művészet elvont törekvéseinek nyugat-európai szerepeltetése vissza nem térő lehetőséget kapna, és még a kellő nézettséget is garantálni lehet, hiszen a tárlat időben egybeesett a Henry Moore szobrainak szentelt blockbuster bemutatóval. Szinte csodával határos módon a fáradhatatlan festőnőnek végül sikerült kijárni, hogy zöld utat kapjon a bielefeldi anyag kivitele, és 1969 nyarán *23 Künstler aus Ungarn (23 művész Magyarországról)* címmel Ádám Juditon kívül többek között Fekete-Nagy Béla, Frey Krisztián, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Papp Oszkár, Tót Endre és Vajda Júlia részvételével megnyílhatott a kiállítás. A Bielefeldben szerepelő művek kiválasztásával párhuzamosan folyt az Oldenburgba tervezett és további tíz német művészeti intézménynek kiejánlott műtárgylista összeállítása. Az oldenburgi Kunstverein művészeti tanácsadója, a kelet-európai kortárs művészet iránt érdeklődő Jürgen Weichardt először 1964-ben tett látogatást Buda-

pesten, ahol megismerkedett Kunvári Lilla szobrásszal és Illés Árpád festőművésszel, akiket két évvel később a Galerie Ursula Wendtorfban be is mutatott.⁶ Weichardt 1968 nyarán már Ádám Judit meghívására tartózkodott újra Budapesten, ahol a Hazafias Népfront terézvárosi klubjában előadást tartott a kortárs német szobrászatról, és végiglátogatta az Ádám által javasolt festők – köztük Lakner László, Schéner Mihály, Keserü Ilona, Sere-diuk Péter – műtermét. A Bielefeld kapcsán még engedékeny elvtársak az oldenburgi helyszínt illetően azonban már kevésbé voltak engedékenyek, és mindent megtettek annak érdekében, hogy Ádám Judit újabb kezdeményezéseit megghiúsítsák. Az előkészületek egyetlen hozadéka az volt, hogy a hazánkban szerzett tapasztalatait összegző Weichardt a kortárs magyar művészet fejleményeiről több cikket is közölt különböző nyugatnémet lapokban.⁷ Oldenburgban végül öt évvel később, 1974-ben sikerült megrendezni a magyar neoavantgárd tárlatot, de már Maurer Dóra és Gáyor Tibor szervezésében, Perneczky Géza közreműködése mellett.⁸ A hivatalos kultúrpolitikával szemmalomharcot folytató Ádámot ugyanis annyira megviselték a sorozatos kudarcok, hogy „*a sok hercehurcába végül is lelkileg beleerakant*”,⁹ és kénytelen volt beszüntetni kurátori és liaison tevékenységét, sőt még ígéretesnek induló festészeti karrierjét is feladta.

De ki is volt valójában Ádám Judit, ez a máig ismeretlen festőnő, aki képeit már az 1950-es években a nyugati névsorrend (keresztnév, vezetéknev) szerint szignálta és az államszocializmusban folytatott különös PR-tevékenysége alapján kiérdemelte, hogy a magyar avantgárd matchmakere jelzővel illessük? Ádám Judit a múzeumi világban onnan lehet ismerős, hogy közel ezerkétszáz darabos képzőművészeti plakátgyűjteményét végrendeletének megfelelően 1999-ben két egykori művészbarátja, William Gear és Jiří Kolář

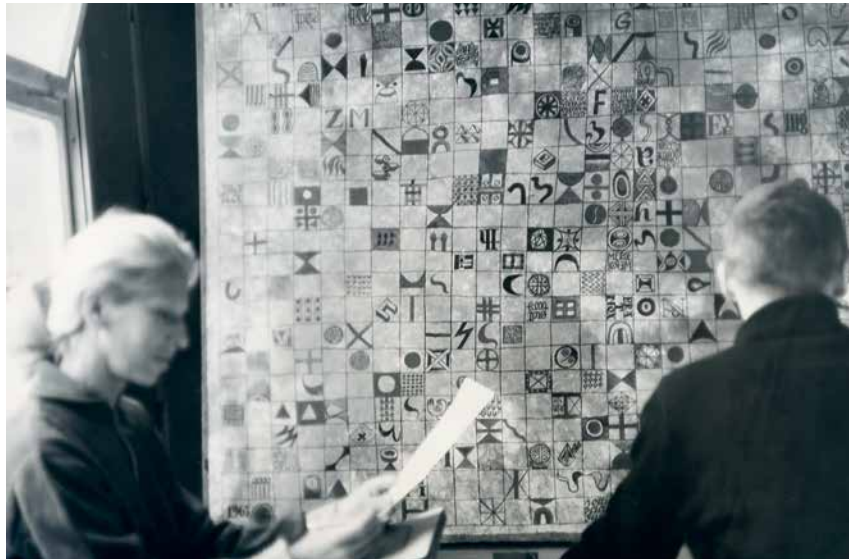
képeivel együtt a Szépművészeti Múzeumra hagyta egy háromezer-ötszáz tételből álló kortárs művészeti katalógus- és folyóiratgyűjteménnyel együtt (ez a múzeum Szondi utcai könyvtárában nyert elhelyezést). A festészetet autodidakta módon elsajátító, posztimpresszionista tájképeket és stilizált portrékat alkotó Ádám Judit művésze-te 1959-ben gyökeres fordulatot vett. Szinte egyik napról a másikra kalligrafikus vonalvezetésű, az informelre jellemző széles ecsetvonások jelszerű hálózataiból szőtt lírai absztrakt képeket kezdett el festeni. A vásznait beborító festékanyag lazúrosan egymásra redőződő, helyenként pasztózus, kéregszerű rétegekben felhordott textúrájából szinte kitapinthatók voltak a festőnő spontán, de intenzív mozdulatai. A gesztusfestészet legelemibb formáját képviselő kompozíciók Joan Mitchell és Michael Goldberg absztrakt-expreszionista kompozícióival, de elsősorban a francia tasiszták szövvényesebb absztrakciófelfogásával árulnak el rokonságot, egyszerre idézve fel Roger Bissière gallyhálók közé szőtt foltstruktúráit, Pierre Soulage jelrácsait és Camille Bryen zaklatott színfoltjait. Ádám Judit formátumát tekintve intimebb akciófestészete azonban kevésbé a nyugati előképek, mint inkább a Zajti Ferenc¹⁰ könyveiből megismert zen buddhizmus az intuitív képességek felismerésére ösztönző bölcseléből, a távol-keleti kalligráfiák harmonikus ritmusú, zenei indíttatású felületalakításából és a Gilgames-eposz akkád ékírásának stilizált mintáiban rejlő szőnyszerű dekorativitásból nyert inspirációt. Amikor 1964-ben felmerült, hogy képeiből kiállítást lehetne rendezni Gentben, Ádám saját festményeit „japán stílusú domborművekként” írta le, amelyek a rá helyezett aranyrétegnek köszönhetően minden oldalról másképp látszanak és a mozgás benyomását keltik. Szintén megemlítette, hogy vásznain kívül zen rajzokat is készít fehér vagy színes papírra, temperával.¹¹ Ádám Judit festészetét



Avantgárd a szabadban. A lengyelországi Koszalin melletti Osiekiben rendezett első plein air művészeti találkozó résztvevői, 1963, a legfelső sorban középen Ádám Judit, a második sorban balról a második Gyarmathy Tihamér, reprodukció a *Poland* című angol nyelvű kiadványban, Ádám Judit hagyatéka

ennek megfelelően a japán Gutai-csoport tagjainak a kiszámíthatóság és kiszámíthatatlanság harmóniájára épülő alkotásaival is összefüggésbe lehet hozni, azzal a különbséggel, hogy míg a távol-keleti művek esetében a kompozíciók robusztus dimenziója és az energikusan felhordott festékanyag kihívóan komplex, nézővel incselkedő jelenléte dominál, addig Ádámot a vászon felszínén szétfolyó festékpigmentek impulzív játéka és a színek interakciójának drámaisága foglalkoztatta. 1961-ben történt, hogy a határozott fellépésű, öt nyelven folyékonyan beszélő, rendkívül ambiciózus festőnő megismerkedett Kassák Lajossal. Rajta keresztül találkozott a Kassák asztaltársaságához tartozó művészekkel – köztük Tamkó Sirtató Károllyal, Barta Lajossal, Gábor Jenővel, Szandai Sándorral, Várady Sándorral és Vilt Tiborral –, akik a Karamella eszpresszóban,

a Citadella kerthelyiségében vagy a Malomtó étteremben gyűltek össze heti rendszerességgel.¹² A tőlük szerzett kapcsolati tőkére építve Ádám Judit kiterjedt levelezésbe kezdett, először a szomszédos országok, majd Nyugat-Európa, később Ázsia és Ausztrália művészeti intézményeivel. Az *International Herald Tribune*-ben a kurrens nyugati kiállításokról megjelent recenziókról fordításokat készített, és ezek a külföldről küldött katalógusokkal együtt kézről kézre jártak a kör művészei között, akik összefüggésben meg is vitatták őket. Ádám Judit már az évtized elején felkereste a zág-rábi Galerija Suvremene Umjetnostit (a Kortárs Művészeti Múzeum elődjét),¹³ levelezni kezdett a milánói Galleria del Naviglióval, és ez idő tájt ismerkedett meg a lódzi Muzeum Sztuki későbbi igazgatójával, a varsói művészettörténész Ryszard Stanisławskival,



Zbigniew Makowski festményén dolgozik Ádám Judit társaságában, Osieki, 1963, Jerzy Fedorowicz felvétele, Koszalin, a Muzeum w Koszalinie archívuma / HUNGART © 2022



Lengyel művészek a Koszalini Múzeumban Ádám Judit festményei előtt, 1963, a bal szélén Feliks Ptaszyński építész, jobbról a második a geometrikus absztrakt festőnő, Ludmiła Popiel, E. Pelczarowa felvétele, Koszalin, a Muzeum w Koszalinie archívuma / HUNGART © 2022

akin keresztül kapcsolatba került a konstruktivista Henryk Stażewskivel és a gesztusfestő Marian Bogusszal. A keleti blokk országai közötti együttműködést szorgalmazó Bogusz 1962 végén Budapestre utazott, ahol Ádám bemutatta Kassáknak. Ennek a látogatásnak volt köszönhető, hogy a következő év nyarán, amikor Bogusz a Muzeum w Koszalinie támogatásával kezdeményezte a Jamnó-tó partján „a szocialista országok modern művészeti fesztiválját”,¹⁴ arra Ádám Judit és Kassák Lajos meghívást kapott. Amikor azonban röviddel az utazás előtt Lengyelországban himlőjárvány tört ki, gyenge egészségi állapotára hivatkozva Kassák lemondta a részvételt.¹⁵ Bogusz megkérte Ádámot, hogy delegáljon valaki mást az idős mester helyett. Így történt, hogy a festőnő a magyar avantgárd másik jeles képviselőjével, Gyarmathy Tihamérral együtt utazott el a Koszalin melletti Osiekibe. Ez volt a városban a legelső plein air művészeti találkozó, amelyet az 1980-as évekig minden évben megszerveztek. Osieki a háború utáni lengyel

művészetben jelentkező újító eszmék egyik katalizátora volt, hasonlóan a Marian Szpakowski kezdeményezésére Zielona Górában rendezett szimpóziumokhoz (1963–1981) vagy az elblági Térformák Biennáléhoz (1965–1973). A 1963-ban rendezett első találkozón készült művek, köztük Ádám Judit két, Gyarmathy Tihamér öt nonfiguratív festménye a mai napig a Muzeum w Koszalinie kortárs művészeti gyűjteményében láthatók. A szabadtéri avantgárd műhely első összejövetelén a lengyelek közül többek között Zbigniew Makowski, Jan Chwałczyk és Alfred Lenica, a csehektől és a szlovákoktól Eduard Ovčáček és Miloš Urbásek vett részt. Az utóbbi két művész lehetett az, aki hírül vitte a Kassákot és Szandait már korábban ismerő Jaromír Hořec írónak,¹⁶ hogy Magyarországon létezik egy, az absztrakcióval szimpatizáló közösség. Hořec 1963 végén Budapestre utazott, és felkérte Ádámot, hogy állítson össze egy olyan grafikai kiállítást, ami egyetlen bőröndben kijuttatható Prágába. Az Ádám által válogatott anyagból 1964. január 30-án

nyílt meg a magyar nonfiguratív művészek legelső tárlata Csehszlovákiában, a prágai Mánes klubban. Mivel a műveket szó szerint ki kellett csempészni az országból, a nagy méretű kompozíciók szállítása lehetetlen feladatnak bizonyult. Ádám saját műveit például csak úgy tudta bemutatni, hogy gesztusfestményei kivitelezésére a megnyitó előtt egy Prágában élő festőbarátja műtermében kerített sort. A kényszerből adódó formai és technikai kötöttségek – a kompozíciók könnyen beszerezhető préselt farostlemezekre készültek – azonban kifejezetten az előnyére váltak a képek frissességének és spontaneitásának. Ádám Judit társaságában a Prágában rendezett kiállításon szerepelt a képei felületét lüktető színszőnyegstruktúrákká szervező Gyarmathy Tihamér, a kompozícióit prizmatikus elemekből felépítő Monostori-Moller Pál, a geometrikus formáinak szigorát harsány színekkel feloldó Orosz Gellért, a dekoratív pasztelszíneit posztkubista víziókká szervező Rafael Viktor és az organikus festéksurgatásait függőyszerű

mintákká stilizáló Klie Zoltán. Kassák Lajos korai konstruktivista képarchi-tektúráit állította ki. Rajtuk kívül két, figuratív köztéri műveiről ismert szobrász is meghívást kapott: az absztrakt alumínium domborműveket és kinetikus mobilokat egyaránt konstruáló Várady Sándor, illetve a gyűrődéses lemezplasztikákkal és a pozitív-negatív rácsformák ritmikusan ismétlődő sorozatával kísérletező Szandai Sándor. Annak ellenére, hogy a prágai kiállítás nem kapott széles nyilvánosságot, a szakmából többen is felkeresték. Ádám Judit itt ismerte meg a kollázs-technika modern úttörőjeként számon tartott festő-költőt, Jiří Kolářt. Szintén Ádám Judit céltudatos szervezői munkájának volt köszönhető, hogy a Prágában kiállított anyagot 1964 nyarán, a *Výtvarný život* művészeti folyóiratot szerkesztő műkritikus, Lubor Kára közreműködésével Pozsonyban is bemutatták.¹⁷ Viszonzásként Ádám kijárta, hogy az ősszel Monostori-Moller Pál budapesti műtermében hét

fiatal szlovák művész, köztük Ovčáček, Urbásek, illetve az elvont művészet elfogadtatása mellett kollektívan kiálló pozsonyi Konfrontációk Csoport alkotói, köztük Jozef Jankovič és Rudolf Fila a lírai absztrakciót elementarista formában megmutató „strukturális grafikából” rendezhessen kiállítást. Mint-hogy az akkoriban érvényben lévő rendelkezések szerint a belföldi műteremkiállítások megrendezése nem volt engedélyköteles Magyarországon, megnyílhatott egy kiskapu, amin keresztül az állampárti ideológiával ellentétes művek is nyilvánosságot kaphattak. A szlovák absztraktok műveiből rendezett kiállítást az Európai Iskola művészetének legszakavatottabb ismerője, Mándy Stefánia nyitotta meg, és a két háború közötti európai avantgárd befolyásos képviselője, Tamkó Sirató Károly írt róla elemzést.¹⁸ A grassrootszerű (alulról szerveződő – *a szerk.*) taktikával megvalósított esemény nem hivatalos jellege abban is megmutatkozott, hogy a szomszédos ország

művészeit Ádám pesterzsébeti lakásán szállásolták el. Jankovičnak még ugyanebben az évben – de ezúttal a hivatalos prágai kultúrdiplomáciai szervek támogatásával – a budapesti Csehszlovák Kultúra Házában is megvalósult egy tárlata. Kurátornak – valószínűleg azért, mert senki nem mer-te vállalni az ezzel járó felelősséget – a magyar festőnőt jelölték ki, és Ádám ismét Mándy Stefániára bízta a megnyitót. A pop-art ipari esztétikáját és a neodada abszurditását egzisztenciális témák ábrázolására használó fiatal szlovák szobrász „műveinek nálunk szokatlan formája” megosztotta a szocreálon nevelkedett magyar közönséget. A tájékozatlan hazai műkritika sem tudott mit kezdeni a tárlaton felvonultatott tárgyak pusztító hétköznapiságával. Szabó György az *ÉS*-ben *Kérdőjelek* címmel közölt cikke cinikusan rótta fel nekik, hogy inkább „*ne zavarjuk ítészeink köreit, inkább ne mondjunk róla semmit.*”¹⁹ A nyughatatlan Ádám Judit egyre terebélyesebbé váló



A pozsonyi magyar nonfiguratív művészeti kiállítás katalógusa, címlapján Kassák Lajos 1961-ben készült olajképével, Ádám Judit hagyatéka



Ádám Judit a prágai Mánes klubban rendezett magyar avantgárd kiállítás megnyitóján, 1964, ismeretlen szerző felvétele Ádám Judit hagyatékában

networkjének és művészetmenedzseri tevékenységének híre hamarosan Nyugat-Európába is eljutott. Amikor 1965-ben Hermann Krupp frankfurti festőművész és galériatulajdonos értesült arról, hogy az egyik szocialista országban van egy festőnő, aki elég elszántnak érzi magát egy nyugatról érkező kortárs kiállítás megrendezésére, nem habozott felvenni vele a kapcsolatot. Hosszas levelezést követően még az év őszén sikerült is tető alá hozni egy kiállítást négy német festő, Hermann Krupp, Gerhard Wittner, Marita Kaus és Walter Henn absztrakt grafikáiból. A helyszín ismét Monostori-Moller Pál műterme volt, de a tárlatot ezúttal a régi és az új avantgárd közötti összefüggések feltárásán fáradozó művészettörténész, Mezei Ottó nyitotta meg. A Majna környéki konkrét művészek budapesti bemutatkozása 1965-ben megfelelő cserealapot jelentett volna egy Nyugat-Németországban rendezendő magyar művészeti kiállítás számára, azonban Ádám Judit erre irányuló elképzelését minden eszközzel igyekezett befagyasztani a kultúrpolitika. Ádám a „népek közötti barátságra”

hivatkozva kért engedélyt a minisztériumtól, hogy nyolc társával együtt kiállíthasson a hofheimi Krupp galériában. A festőnő „egyéni kezdeményezését” azonban Ilku Pál művelődésügyi miniszter személyesen hárította el, és miután a határozat ellen Ádám fellebbezett, maga Aczél György indítványozta, hogy Gádor Endre, a Képzőművészeti Osztály vezetőjének állásfoglalására alapozva a lehető legegyszerűbb módon intézzék el az ügyet. A minisztériumi titkárságok irataiból az derült ki, hogy az elutasítás indokaként az a tény szolgált, hogy az állampárt ideológiájával összeegyeztethetetlen stílust képviselő alkotók „nem is vesznek részt képzőművészeti életünkben”.²⁰ Hiába intézett levelet Nyugat-Németországból a galériatulajdonos Krupp az állami szervekhez, a magyar álláspont világos volt: csak akkor engedélyezik a kiállítást, ha az akkori kultúrpolitika ízlésének megfelelő művészeket delegálhatnak. Ezt a feltételt a német fél természetesen nem fogadta el. A döntés letaglózta a szabad szellemű művészeti élet reprezentációjáért küzdő Ádámot. A szocialista országok művészeivel való

együttműködést még elnézte neki a rendszer, de be kellett látnia, hogy a kultúra korlátok nélküli nyugat-európai terjesztésére irányuló fáradozásait a központi államirányítás soha nem fogja támogatni, de még engedélyezni sem. Az elutasító választ utólag azzal magyarázta, hogy akkoriban „még belföldön sem engedélyeztek nonfiguratív kiállításokat”. Szintén sokatmondó, hogy még néhány évvel később is lesújtó bírálatról illette a mértéktartó hazai kultúrpolitikát egy német kritikus, megjegyezve, hogy a magyar „művészek hön áhított vágya a külföldi kiállítások és nyugati művészek meghívása Budapestre, egyelőre nem teljesül. Magyarország ezen a téren egyértelműen lemaradásban van Lengyelországhoz és Csehszlovákiához képest.”²¹ Ádám Juditnak be kellett látnia, hogy tervei megvalósításának egyedül az állami szervek által kevésbé kontrollált helyeken lehet realitása. Ez a felismerés volt annak a „pilot-kiállításnak” az ihletője, amit a nagy nyugat-európai és amerikai múzeumoktól postai úton megszerzett kiállítási plakátokból 1965-ben a Bercsényi Klubban rendezett. A kortárs művészet eredményeiről, képviselőiről és nemzetközi eseményeiről naprakész információval szolgáló nyomtatványok „az utolsó fél évszázad művészeti törekvéseit összegzik”²² – hangoztatta a megnyitón Mezei Ottó. Az eseményre szimbolikus időzítéssel – a politikai elnyomás alóli szabadulás egyfajta metaforájaként – az október 23-át követő napon került sor. A Magyarországot a kortárs egyetemes művészet diskurzusával megismertetni próbáló és az itt folyó kísérletekről a nagyvilágot tájékoztatni kívánó tevékenységhez hozátartozott, hogy a kiállításról készült fotókat egy köszönőlevél kíséretében Ádám mintegy harminc külföldi intézmény számára eljuttatta.

A külfölddel való együttműködést kereső magyar festőnő legtöbb partnerét a Német Szövetségi Köztársaság kulturális intézményeiben találta



A csehszlovák absztrakt művészek első csoportos kiállítása Budapesten, Ádám Judit bevezetőt mond, az első sorban középen Mándy Stefánia, 1964, archív fotó



Az első nyugatnémet csoportos nonfiguratív grafikai kiállítás Magyarországon, 1965, Ádám Judit a megnyitóbeszédet tartó Mezei Ottó és Hermann Krupp társaságában, Pap Béla felvétele Ádám Judit hagyatékában

meg. Paul Vogt, az esseni Folkwang Museum igazgatója már 1964-ben felkérte őt egy magyar képzőművészeti tárlat anyagának összeállítására.²³ Amikor 1966 elején Essenből személyes meghívást kapott egy rövid tanulmányútra, Ádámnak lehetősége nyílt, hogy a wuppertali Rbk (Ring Bergischer Künstler) művészcsoporttal együtt állítson ki. Ekkor kezdeményezte, hogy a Ruhr-vidék egyik múzeuma mutasson be reprezentatív válogatást a nonfiguratív törekvéseket képviselő magyar művészekről. A szervezést a Folkwang Museum feltörekvő kurátorára, Jürgen Schultzére bízta, aki 1967 elején Magyarországra látogatott, Ádám pedig huszonhat művész műtermébe vitte őt el. A nyár folyamán Paul Vogt is Budapestre utazott, és a Minisztériumnál kijárta, hogy az Ádám által javasolt alkotók részt vehessenek az esseni tárlaton. Aczél György hivatala ezt csak azzal a feltétellel volt hajlandó elfogadni, ha az általuk delegált művészek is szerepelhetnek. Így történt, hogy Tót Endre, Attalai Gábor, Vajda Júlia, Kassák Lajos és mások helyére az állami szervek önkényesen Barta László, Berényi Ferenc, Domanovszky Endre, Eigel István, Ilosvai Varga István, Sarkantyú Simon, Szalay Ferenc, Kondor Béla, Feledy Gyula, Gacs Gábor, Martyn Ferenc, Pásztor Gábor műveit delegálták, az Ádám Judit által meghívott művészek közül pedig csak

Barcsay Jenő, Bálint Endre, Breznay József, Berki Viola, Lakner László, Masznyik Iván és Kürthy Sándor maradhatott. Bizonyos kompromisszumokkal ugyan, de Ádám Judit mégis elérte célját, hiszen az esseni esemény közel kétszáz művet felsorakoztató reprezentatív kiállítást eredményezett, melyet a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, Garas Klára nyitott meg. Más kérdés, hogy az eseménynek alig akadt visszhangja a nyugati sajtóban, és a szervezők nem győztek panaszkodni a kevés látogatóra. Vogt ötlete, hogy a következő alkalommal a magyar művészet egy „újabb, fiatalabb és avantgárdabb” arcát mutassák meg Essenben, szintén lekerült a napirendről, ahogy abból a tervből sem lett semmi, hogy a kiállítást az amszterdami Stedelijkbe és a zürichi Kunsthausba is elvigyék.²⁴ Ádám Judit mindig is ügyesen tudta kamatoztatni ismeretségeit azokkal a világviszonylatban is fontos személyiségekkel, akikkel hálózatépítés közben kapcsolatba került. Ezek között találjuk a Velencei Biennálé főkurátorát, Umro Apolloniót. A Biennálé mellett működő Archivio Storico delle Arti Contemporanee igazgatói posztját is betöltő Apollonio egyik szerkesztője volt az *Art International* folyóiratnak, és a kinetikus művészet iránti érdeklődéséből adódóan rendkívüli figyelemmel követte a kortárs magyar művészet

fejleményeit. Ádám rendszeresen összegyűjtötte és francia fordításban elküldte neki a magyar sajtóban megjelent Biennálé-kritikákat: ezek izgalmas forrást jelentettek a számára az általa szervezett esemény vasfüggöny mögötti megítéléséről. Az információcsere reményében Ádámot 1966-ban meghívta a Biennálé megnyitóünnepségére és sajtófogadására, ahol a magyar festőnő többek között a korszak legjelentősebb szobraisaival, Jézus Rafael Sotóval és Anthony Caróval is találkozott. Apollonio a következő években rendszeresen konzultált Ádámmal a magyar nonfiguratív művészet fejleményeiről – ez nagy segítséget jelenthetett a kortárs magyar művészet absztrakciófelfogásáról szóló elemzése, például a *XX^e Siècle* folyóirat egyik számában megjelent cikkének megírásában, ahol őt teljes bekezdést írt a magyar avantgárdról Bortnyik Sándortól Kondor Béláig és Vajda Júliától Frey Krisztiánig.²⁵ Itt a Velencei Biennálé főkurátora a médiumok között szabadon ugráló Ádám festményei mellett a művész legújabb plasztikai kísérleteiről is szót ejtett. Olyan különleges fém reliefsokról adott hírt, „amelyek nem a szó szoros értelmében strukturáltak, hanem folyékony és magával ragadó dinamikával hatol keresztül rajtuk a fény.” Sajnálhatjuk, hogy ezek az ígéretes, újfajta térbeli látásmódot megalapozó alkotások



A Bercsényi Klub nemzetközi múzeumi plakátkiállításának rendezése, 1965, ismeretlen szerző felvétele Ádám Judit hagyatékában

megsemmisültek vagy elkallódtak az idők során, Ádám pedig néhány év múlva minden művészeti tevékenységével leszámolt.

Ádám Judit példája, aki saját limitált eszközeivel Don Quijote módjára

folytatott önkéntes szabadságharcot a szocialista tábor legvidámabb barakkjában azért, hogy az egyetemes kánonnal való szinkronitás érdekében a modern magyar művészetet felzárkóztassa a jelenbe, a korszak be-

szűkölt lehetőségeinek egyfajta esettanulmánya is lehetne. Tudva, hogy értelmezésében a nonfiguratív alkotások a szabadság metaforái voltak, célkitűzéseinek sorsa eredeti módon világít rá arra, hogy az önkényuralmi



Ádám Judit: *Cím nélkül*, 1964 / HUNGART © 2022

Ádám Judit festményeit installálja a pozsonyi magyar nonfiguratív művészeti kiállításon, amit a Szlovák Nemzeti Színház előcsarnokában rendeztek meg, 1964, ismeretlen szerző felvétele Ádám Judit hagyatékában

kurzus szövevényes bürokráciája hogyan lehetetlenítette el adminisztratív eszközökkel a neki nem tetsző kezdeményezéseket – olyan, aknákkal teleszórt terepet hozva létre, amin a kívülről érkezett Ádám Judit, naivitásának köszönhetően, eleinte még könnyedén piruettezett, de a politikai elnyomó gépezet nyomasztó súlya alatt néhány éven belül megtört. Ádám Judit korlátokba ütköző tevékenysége végeredményben súlytalan maradt, ugyanakkor az a heroikus küzdelem, amit a kritikai realista hagyomány semlegesítése érdekében folytatott, követendő mintaként szolgált kortársai számára, személye pedig közvetítő kapcsot jelentett a háború előtti avantgárd generáció és az 1968 körül beérő fiatal neoavantgárd nemzedék tagjai között, olyan művészek pályájának

elindítását segítve, mint például a szobrász Haraszty István.²⁶ A festőnő kézen forgó művészkönyv-gyűjteménye nemcsak alapvető tájékoztatót, de szellemi táplálékot is jelentett, különösen az eljövendő nemzedék bátyáit kinevelő Zuglói Kör tagjai számára.²⁷ Egy hipotetikus kérdésfelvetés után eljátszhatunk azzal, mi lett volna Ádám Juditból, ha nem hagyja abba olyan korán a festészetet, és az ipartervesek védangyalaként tovább folytatja nemzetközi kapcsolatrendszerére épülő állhatatos művészetszervező tevékenységét. Biztosak lehetünk benne, hogy generációjának más nőművészeivel, az 1960-as évek közepén elvont képeit többek között Bécsben is bemutató Szigeti Magdával, Vajda Júliával, Schaár Erzsébettel vagy Ország Lilivel együtt említenénk ma

a nevét. Csak sajnálni lehet, hogy éppen abban az évben tette le az ecsetet, amikor munkája gyümölcse kezdett volna beérni. Ennek ellenére vitathatatlan, hogy Ádám Judit az absztrakt művészet hazai térhódításának egyik mozgatórugója volt, erőfeszítései pedig csak azért maradtak eredmény nélkül, mert elképzelései megvalósításához fellépése idején még hiányoztak a feltételek. Egy kulturális vákuumban létező országban kellett megállnia a helyét, aminek zárványszerű állapotáról a New York-i Guggenheim Museum vezető kurátora, Edward Fry lesújtóan írt az *Artforum*-ban 1965-ben tett budapesti látogatása után: „*az élő kortárs magyar művészetnek alig, vagy egyáltalán nincs nyoma.*”²⁸

| 1 Ádám Judit levele a Központi Népi Ellenőrzési Bizottság Szociális és Kulturális Osztálya részére, Budapest, 1969. május 28. Gépirat másolata, Ádám Judit hagyatékában | 2 Ádám Judit levele, 1969. május 28. | 3 Hegedűs B. András – Kozák Gyula – Litván György: *Interjú Aczél Györggyel, 1990. október 17.* Budapest, Veritas Történetkutató Intézet és Levéltár, Oral History Archivum, 162.2., 162. | 4 Németh Lajos: *Modern magyar művészet.* Budapest, Corvina, 1972, 183–184. o. | 5 Gádor Endre levele a Nemzetközi Kapcsolatok Főosztályának, Vajna Márta elvtársnő részére, Budapest, 1966. március 10. Budapest, Magyar Országos Levéltár, XIX-I-4-m, 42. doboz (1965), 41676. sz. irat | 6 Jürgen Weichardt szíves közlése alapján. | 7 Weichardt az *Europäische Begegnung* folyóiratban 1966-tól írt cikkeket a magyar avantgárdról. Az Iparterv-generáció művészetéről szóló *Die ungarische Avantgarde. Einige Beiträge zur internationalen Entwicklung der Kunst* írása 1968-ban a *Nordwest-Zeitung*-ban jelent meg, és a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ugyanekkor közölte *Im Aufbruch. Aktuelle Tendenzen in der Ungarischen Kunst* című szövegét. | 8 *Ungarische kunst '74.* Oldenburg, Oldenburger Kunstverein, Kleines Augusteum, 1974. A tárlaton tizennégy konstruktív magyar művész és a Pécsi Műhely tagjai szerepeltek. | 9 Mezei Ottó: *A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete.* Kiadatlan kézirat. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, Mezei Ottó-hagyaték, MKI-C-I-214, 93. dosszié | 10 Zajti Ferenc (1886–1961) festő, író, könyvtáros, orientalista; az ősmagyar eredettel, hitvilággal foglalkozott. | 11 Ádám Judit levele Fernand Melleville-nak, Budapest, 1964. augusztus 7. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, Mezei Ottó-hagyaték, MKI-C-I-214, 222. dosszié | 12 Ádám Judit szerteágazó művészetmecenatúrájára jellemző, hogy ő ösztönözte Tamkó Sirató Károlyt az *I. Dimenzionista Album* 1966-ban tervezett kiadására, szürke eminenciaként irányítva az anyaggyűjtést. A „nemeuklideszi művészetek elméletének és világának lényegét” megragadó albumban Tamkó az 1936-ban Párizsban megfogalmazott és az akkor élő legjelentősebb avantgárd művészek (köztük Duchamp, Picabia, Kandinszkij, Arp, Moholy-Nagy, Calder és a Delaunay házaspár) támogatását élvező kiálltványa történetét és utóéletét szándékozott volna bemutatni. A dimenzionista művek fotóantológiájához az információzárlat alatt tartott vasfüggöny mögül lehetetlen próbálkozásnak tűnt a megfelelő képanyagot beszerezni, és Ádám áldozatos közreműködése nélkül még azok a rossz minőségű fekete-fehér reprodukciók – köztük Hans Hartung vagy Vieira da Silva festményeiről – sem kerülhettek volna be a leendő összeállításába, amelyekhez ő segített hozzájutni. (Tamkó Sirató Károly levele Ádám Juditnak, hely és dátum nélkül. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár, Ms 2508/55.) | 13 Mezei Ottó: A Szürenon és kisugárzása. In: *Ars Hungarica*, 1991/1., 80. o., 35. j. | 14 Angyal Endre: Két lengyel festő: Marian Bogusz és Tadeusz Kantor. In: *Művészet*, 1965/3., 23. o. | 15 „Wielce Sztanowny Panie Kolego” kezdetű levél Kassák Lajos aláírásával, Budapest, 1963. szeptember 10. Muzeum w Koszalinie, a Kortárs Művészeti Gyűjtemény archívuma | 16 Jaromír Hořec (1921–2009) író az akkor Csehszlovákiához tartozó Huszton született. | 17 Ádám Judit levele Kassák Lajosnak, Pozsony, 1964. június 5. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Itsz. KM-I 2/3. A kiállítást a Szlovák Nemzeti Színház előcsarnokában rendezték meg. Ld.: Bárkány Jenőné: Magyar festők képei. In: *Új Szó*, 1964. június 26., 4. o. | 18 Tamkó Sirató Károly: Hét szlovák festőművész kiállítása Budapesten. In: *Nagyvilág*, 1965/1., 156–157. o. | 19 Szabó György: Kérdőjelek. In: *Élet és Irodalom*, 1966. március 19., 8. o. | 20 Gádor Endre Pro Domo feljegyzése Aczél György miniszter részére, Budapest, 1965. november 23. Budapest, Magyar Országos Levéltár, XIX-I-4-m, 42. doboz (1965), 101951. | 21 Jürgen Weichardt: Ungarische Maler. In: *Europäische Begegnung*, 1967/4., 228. o. | 22 Mezei Ottó: *Megnyitószóveg Ádám Judit nyugati kulturális plakátgyűjteményének bemutatásához.* Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, Mezei Ottó-hagyaték, MKI-C-I-214, Kéziratok, IV. iratkapcsos mappa | 23 Paul Vogt levele Ádám Juditnak, Essen, 1964. december 15. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Adattár, Mezei Ottó-hagyaték, MKI-C-I-214, 94. dosszié | 24 Horst Laube: Essener holten neue Werke aus Budapest. In: *Neue Ruhr Zeitung*, 1968. május 10. | 25 Umbró Apollonio: Recherches d'art visuel en Europe orientale. In: *XX^e Siècle*, 1967. június, 55–56. o. | 26 Faragó József: A hintőporszórótól a mobil pálinkafőzőig. In: *Népszabadság*, 2001. július 17., 13. o. | 27 Molnár Sándor szíves közlése. | 28 Edward F. Fry: A Central European Miscellany. In: *Artforum*, 1966/8., 25. o.

Az apóriatároló kipakolása. Tasnádi József munkáiról

Szilágyi Róza Tekla



A kiállítótérben lengő arany gömbből és szöveges LED-panelből álló munkát a Taipei 101 toronyépületben elhelyezett 660 tonnás lengésszabályozó inspirálta – ennek célja, hogy nagy szelek és földrengések esetén ellensúlyozza az épület kilengéseit.
Tasnádi József: Egyensúly molekula 101, 2017, kinetikus installáció, fa, aranyfűst, arany zsinór, LED-kijelzők, elektronika, 120 × 120 × 460 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2022



Tasnádi József: Tegnapok, 2022, installáció, csónakok, víz, 250 × 600 × 15 cm, fotó: © Dankó Imre / HUNGART © 2022

Az apóriatároló kipakolása.
Tasnádi József munkáiról



A mű Magritte két festményének – Hegel vakációja (1958) és Kastély a Pireneusokban (1959) – megidézése. Az installációban a festményekből átemelt két tárgy, a pillékönnyű esernyő és a több tíz kilós kő a csigarendszer segítségével egymást tartja lebegésben: ellensúlyozzák egymást. Tasnádi József: Vakáció a Pireneusokban, 2014, installáció, esernyő, kő, csigarendszer, acélsodrony, alumínium, 460 × 100 × 300 cm, fotó: © Dankó Imre / HUNGART © 2022

1986-ban jelent meg a kulturális antropológia iránt is érdeklődő vizionárius amerikai író, Ursula K. Le Guin *The Carrier Bag Theory of Fiction* (*A fikció tarisznyaelmélete*¹) című szövege. Az írás az emberi eredet történetét meséli el újra – gondolatmenetének lényege, hogy a technológiára, technikai vívmányokra nem mint az uralom lehetséges eszközeire, hanem kulturális batyuként, hordozóként tekint. Hogy ez pontosan mit jelent? Olvasatában a marokkövek, ölésre alkalmas szerszámok előtt őseink legnagyobb találmányai a tárolásra alkalmas eszközök voltak: kosarak, hajból készített hálók és társaik. Hiszen ha nincs miben hazavinni az ételmet, akkor csak a gyomor által befogadható táplálék hasznosítható, hogyha pedig az étel nem osztható meg az otthon várakozó, gyalogolni képtelen társakkal, akkor őket kell a hátunkon cipelni, ami lassítja a mozgást – hogy csak két evidens példát említsünk. Le Guin szövegében a főhős szerepét a tárolók, batyuk és zsákok kapják – véleménye szerint az egyik legemberibb gesztus, hogy amire szükségünk

van, azt el akarjuk tenni, magunkkal akarjuk vinni, hogy megőrizzük vagy épp megosszuk. Le Guin konklúziói a sci-fi irodalom felé kanyarodnak, azonban néhány fogalmat behelyettesítve könnyedén jutunk el a képzőművészet területén is érvényes tudáshoz. Hiszen: a mű is tároló, üzenetet foglal magában, az üzenet dolgokról mesél, a dolgoknak pedig jelentősége és jelentése van. A művészet egy csomag, amely a dolgokat sajátos és erőteljes kapcsolatban tartja egymással és velünk. Mindez Tasnádi József nemrég megjelent rendkívül részletes, a 2010 utáni művek készülésének munkafolyamatát, megvalósulásuk minden helyszínét és formáját bemutató katalógusa (amely MODEM-beli *Apóriák* című kiállítására lett készen) kapcsán jutott eszembe.² Az ő művei is az élet meghatározó fogalmairól levont résztapasztalatok és előremutató konklúziók rögzítésére keresik a legmegfelelőbb eszközt – hasonlóan ahhoz, ahogy kezdetben őseink a tárolók széles skáláját alkották meg, újabbnál újabb technológiák segítségével a frissen

felismert és megismert alapanyagok és ételek, vagyis a számukra kinyíló világ tárolására. Tasnádi a kolozsvári informatikai gimnázium után építészeti tanulmányokat folytatott, majd képgrafika szakon kezdte el a kolozsvári képzőművészeti egyetemet. Az 1980-as években a festés mellett grafikusként, építész-ként is működött, az 1990-es években pedig viaszból, papírból, fából és műanyagból készült installációkat és szinte kizárólag textuális indíttatású terműveket hozott létre, hogy aztán az ezredfordulón majdnem tíz évre be- szüntesse művészeti tevékenységét. Ezalatt az idő alatt érdeklődése az informatika, a művészet kevésbé materiális vonatkozásai felé fordult – ekkoriban több nem szorosan a képzőművészet területén értelmezhető munkát hozott létre szoftveres segítséggel vagy újmediális eszközökkel. A tíz év szünetet követően a multimédia- installáció, az új média és az intervenció fogalmaival írható le működése – a MODEM-ben megvalósult, áttekinthető kiállításán már ezekkel a munkákkal találkozhattak a látogatók.³



A kiállítóterben lengő fekete gömböt a vele együtt lengő kamera rögzíti, a látogatók ezt a videót láthatják a hozzájuk pozícióban legközelebb álló, más ritmusban himbálózó tv kijelzőjén. A munka fizikai valóságunk és szemlélődésünk ellentmondásait jeleníti meg. Tasnádi József: *Metaxy*, 2022, kinetikus installáció, rozsdamentes acél, kamera, monitor, gömb, elektronika, 460 × 70 × 250 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2022

Tasnádi munkamódszere nem titok. A szövegeket alkotó – ezek pontos szerepéről később – művész a katalógusban is olvasható *Küszöb* című töredékes írásában, annak korábbi ars poetica-jellegű videóverziójában, illetve a kiállításon is látható *Szövegvideók* című műveiben is felmerülnek a művészeti praxisát mozgató központi gondolatok. A művészetén kívül keresett inspiráció következtében – „*Adott esetben minden fontosabb lehet*

a művészetnél” – megalkotott művek „*a nemtudásból keletkeznek, miközben ott duzzog bennük a tudás reménye.*” Az identitásprotézisként értelmezett munkák egymást követő rögeszmés öndefiníciók sorai – így az alkotás és létezés tevékenysége és élményei szorosán összekapcsolódnak egymással. Ahogyan Szoboszlai János írja Tasnádi-ról: esetében a „*művészetsínálás mint élettechnika*” értelmezhető. Az emlékezetes félelmek lenyomataiként is

apoztrofált munkák mind-mind a szinte irracionális, érzelmekkel teli belső világból fednek fel – vagy őriznek meg – valamit. „*A művészetet magánügyként kezelem [...] és saját örömeimre csinálom. Belső kényszerek miatt és nem a szakmai megfelelés alapján*” – mondja a művész Mucsi Emesének a kiállítás guide-jában közölt interjúbán. Tasnádi szerint „*időnk önmagunk apránkénti megközelítésével telik*” – mi nézőként ennek a tapasztalásnak a hatásosan megfogalmazott, megőrzött, „batyuba pakolt” konklúzióival találkozunk. Tasnádi művei zárt tárolók – hiszen azok „*emlékezetessége fontosabb, mint érthetősége*”, illetve „*a művészetnek nem üzennie, hanem hatnia kell*” –, amik a gondolatársítások útján egy elbizonytalanítási folyamaton vezetnek végig a nézőt. Ez nyitott helyzetet teremt, amiben teljességgel eldönthetetlenek lesznek a dolgok. Ahogyan Le Guin is írja: amire vágyunk, azt el akarjuk tenni, hogy megőrizzük. Műalkotások esetében a megőrzésből fakadó birtoklást követően már csak egy lépés a megérteni akarás és az emlékezés. Kérdés azonban, hogy az emlékezés és értés milyen kapcsolatban állnak egymással. Szent Ágoston szerint az emlékezés az értelemmel és akarattal együtt a lélek fő képessége volt – de vajon működik-e egyik a másik nélkül? Képesek vagyunk-e olyasmire emlékezni, amit nem értünk és megérteni valamit, amit nem akarunk? A Tasnádi József munkái által keltett eldönthetlenség-érzés oka éppen az, hogy a művekben egyszerre van jelen a képzelet és valóság együttese, művei egyszerre számítanak az „emlékezés intellektuálisan passzív” állapotára és tudásunk felidézésének képességére (hiszen a kultúra maga sem más, mint ismétlődések és variációk évezredes, alakváltoztató organizmusa). Az összetett helyzetnek köszönhetően minden mű esetében kérdés, hogy azt az álmot, a valóságot, a vágyakat vagy az emlékek tartományában érdemes-e vizsgálnunk.

A szövegek Tasnádi munkásságában betöltött központi szerepére kitérve: az előbb említett tudás megszerzése és az emlékezés két, az írás, a szövegalkotás hagyományával kifejezetten szoros viszonyban lévő aktus. A szövegek eredői és egyben eszközei a tudás megszerzésének és átadásának, valamint az emlékezésnek. Tasnádi esetében a szöveg oka és alapja az általa választott vizuális kifejezőmódnak, művei „térbeli esszék”, szövegei nem a művek mentén születnek, hanem azokkal összefüggésben. Alkotóként a megőrizni kívánt szöveghez, gondolathoz keresi a legmegfelelőbb tárolót – a legmegfelelőbb technikát, anyagot, médiumot –, a folyamat során a világban tapasztalható folyamatokkal összhangban egyre több technikai, mechanikai és digitális vívmányt hasznosítva (3D-nyomtatás, LED, szoftverek, csak hogy néhányat említsünk). Művészetének visszatérő eleme gép és ember, technológia és ember kapcsolatának tematizálása. A gépek létrehozásához szükséges szaktudás hiányától

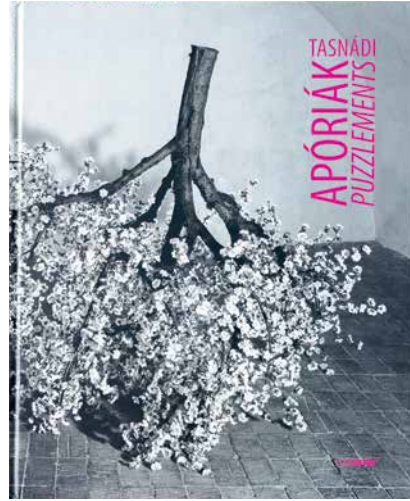
(„Semminek sem vagyok a szakértője” – *Megállapítások*) a technológiához fűződő kritikátlan viszonyunkon (*Gép Éden*), a készítőjének munkavégzésére szinte végzetesen visszaható mechanikus szerkezeten (*Futópad*) keresztül a technológia segítségével átadható létélményig (*Metaxy*) sok minden szóba kerül. Tasnádi *Egyensúly molekula* című munkájához kapcsolódó sorai-ban úgy fogalmaz, hogy „*a technológia nemcsak önmagában érdekes, hanem azért is, mert az önmagán túlmutató jelentések kutatására inspirál.*” Tasnádi munkái identitásprotézisek. A protézis szó abban a világban, ahol a kiborgok lassacskán valósággá válhatnak, az AI (mesterséges intelligencia) -technológia már kilépett a sci-fi könyvekből, a deepfake módszere pedig az internet mély bugyraiból a popkultúra csúcsára mászott, egyre izgalmasabb konnotációkat von maga után. A protézis eredendően mesterséges testrészt, valamelyik alpműködéshez szükséges tagot pótoló elem – és szinte az emberi kultúra kezdeteitől, már

az időszámítás előtti 10. évszázad, az első etruszk fogpótlások óta jelen van mindennapjainkban. A korok változásával, az emberiség fejlődésével azonban – a fogalom tágabb értelmezésével – egyre több dolgot tekinthetünk protézisnek: az információ és a gondolatok szabad áramlását és azok megőrkítését, valamint átadását biztosítani tudó technológiát is. Hiszen ez is olyasmit pótol és tesz lehetővé, amire testünk a megváltozott elvárások és körülmények miatt már képtelen. Tasnádi lírai munkái ebben az értelemben az érzések megőrzésének eszközeiként értelmezhetők. A képzelet és valóság szorosra szőtt párhuzamos szálai miatt Tasnádi műveinek – intervencióinak, helyspecifikus installációinak, kinetikus műveinek, videó munkáinak – felbukkanása önmagában zavart szülhet. Munkái mind olyan tárgyak remixelésével jönnek létre, amelyek jelentése konszenzuson alapul. Egy autót (*Joyride*), fát, csónakot (*Tegnapok*), ágyat (*Desert Inn*) nagy valószínűséggel mindannyian



A szalagon futó vaságy a munka mókuskerekének kérielhetetlenségét jeleníti meg – hiszen a munka a szülőágyon kezdődik és egészen halálos ágyunkig tart. Tasnádi József: *Futópad*, 2018, kinetikus installáció, rozsdamentes acél, gumi, teflon, villanymotor, elektronika, 220 × 100 × 100 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2022





A kiállításra elkészült katalógus borítója,
fotó: © Vigh Levente / HUNGART © 2022

A mű megtörtént eseten alapul, amit az ismert filmrendező, Werner Herzog dolgozott fel az *Into the Abyss* (Szakadék felé) című dokumentumfilmjében. A film két fiatalról szól, akik elloptak egy autót, majd igazi ámokfutást rendeztek: végrehajtottak egy rablást és embert is öltek, amiért halálbüntetést szabtak ki rájuk. A tárgyalás idejére az autót a rendőrség egy telepen őrizte, ahol az évek során egy fa nőtt a jármű belsejébe annak padlóját átszakítva.

Tasnádi József: *Joyride*, 2016, installáció, autó, almafa, művirág, 450 × 250 × 250 cm, fotó: © Süli-Zakar Szabolcs / HUNGART © 2022



ugyanannak látunk: a tárgyi világ részei, amit ismerünk, használunk, tudással rendelkezünk róluk. Ha azonban az autóból fa nő ki, ha a csónakok a padlón hevernek partra vetve, vagy épp egy hegyre húzza fel őket valaki, a néző elbizonytalanodik, de ekkor lép működésbe az intuíció. A bizonytalanságot nem oldja fel a tudás, viszont a bizonytalanság érzése negatív előjelűből pozitívba fordul. „*Szeretném azt*

hinni, hogy a munkáim hasonlítanak az álmokra. [...] Azok is az ébrenlét valóságából épülnek és talán azok sem akarják, hogy megfejtsek őket.”

Mégis, az álmokfejtésben rejlő lehetőségek legalább négyezer éve foglalkoztatják az emberiséget. Tekintették őket jövődőlés tárgyainak, vélt isteni üzenetek hordozóinak vagy épp a napi benyomások lecsapódásainak. Az értelmezések változásától függetlenül

egy azonban biztos: nem tágítunk, hiszen az ember kíváncsi a működési mechanizmusokra; hogy bizonyos dolgok miért vannak és miért épp olyan hatással vannak rá. Jelenlegi ismereteink szerint az álmok leginkább az élet gyakorlásából fakadnak – Tasnádi József munkái ebben hasonlítanak rájuk. Már csak a megfelelő álmoskönyvet kell megtalálnunk.

| 1 A könyvnek jelenleg még nincs magyar fordítása – a szerk. | 2 Az *Apóriák* című kiállítás 2022. február 26. – május 1. között volt látható a debreceni MODEM-ben. Katalógus: *Tasnádi. Apóriák*. Szerk. Bodóné Hofecker Zsuzsanna. Debrecen, MODEM, 2022, 420 oldal, 18 000 Ft. *Apória*: gondolkodásbeli vagy egy probléma megoldásával kapcsolatos nehézség, bizonytalanság. | 3 A kiállításról mi is írtunk az Artmagazin Online-on: Tamás Dorottya: Az ábrázolás lehetetlensége. *Tasnádi József metaverzuma*, artmagazin.hu/articles/pszeudoposzt/az_abrazolas_lehetetlensege

KÉPZÁRÓ KÉPZÁRÓ KÉPZÁRÓ

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

HALLGATÓI FESZTIVÁL – MKE150

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
A Magyar Képzőművészeti Egyetem
150 éves jubileumi
programsorozatának záró
rendezvénye

↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘ ↘
2022. június 11., Epreskert
(1063 Budapest,
Kmetty György u. 26–28.)

↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙
↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙ ↙
vetítések, workshopok,
kerekasztal-beszélgetések,
koncertek



MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI
EGYETEM



Arról, ami nincs, azzal, ami van

Pallag Zoltán



Andreas Fogarasi: Budapest, lecsupaszítva (folyamatban), 2022, Budapest Galéria, fotó: © Juhász G. Tamás / HUNGART © 2022



Enteriőr Andreas Fogarasi *Nine Buildings, Stripped* című, a Kunsthalle Wien épületében 2019-ben rendezett kiállításából, © Andreas Fogarasi & Bildrecht GmbH, fotó: © Jorit Aust / HUNGART © 2022



Andreas Fogarasi: BUDAPEST (first draft, April 2015) (BUDAPEST [első vázlat, 2015 április]) részlet, videó, 16'55" / HUNGART © 2022

Eloxált alumínium, napvédő üveg, márvány, kerámiacsempe, lakkozott fa, farostlemez, márvány, glazúrozott kerámia, profilozott üveg, hőszigetelő üveg, parketta, hullámpala, hungarocell, acél. Többek között ezek az anyagmeghatározások szerepelnek a műtárgyak leírásában Andreas Fogarasi új, a Budapest Galériában megrendezett *Skin Calendar – A város bőre* című kiállításán. Branczik Márta építészettörténész a kiállítást megnyitó szövegében említ még norvég kvarcitot, bolgár márványt, tardosi vörösmészkövet, rózsaszín ruskicai márványt, kékesen csillámló labradoritot is. A látogató egészen közelről szemlélheti, érzékelheti, akár tapinthatja is a város – jelen esetben Bécs, Berlin, Prága és Budapest – bőrét, azokat a felületeket, amelyek befogadására az egyes épületek fénykorában, vagyis amikor még eredeti funkciójukat betöltve álltak, sokszor csak távolról vagy futólag volt lehetősége. Mert erről van itt szó: Fogarasi objektjei többnyire lebontott épületek homlokzati elemeiből álltak össze, esetenként az új vagy átalakított épületről hozzáadott elemekkel. Az ezekből létrehozott képarchitektúrák adják a meglehetősen

eklektikus kiállítás gerincét, amely kiállítást talán csak a „modernitás városa” szókapcsolat tart egyben, hiszen a Santiago de Compostelától Budapestig húzódó, bő évtizednyi munkát magában foglaló „ív” nehezen értelmezhető idézőjelek nélkül. Ezzel együtt nemcsak érdekes – melyik kiállítás nem az? –, és nemcsak izgalmas – melyik jó kiállítás nem az? –, de jelentős is, és számos lehetőséget tartogat még a projekt további életére nézve. A fókuszom, ahogy a kiállítás fókusza is, a falakra felszerelt, különböző lebontott épületek egymásra kötözött maradványaiból álló absztrakt műalkotásokon van. Ezek az elmúlt egy-két évben készült munkák időben a művész 2019-es bécsi *Nine Buildings, Stripped* (Kilenc épület, lecsupaszítva) és „a közeljövőben nyíló, Budapestre erőteljesebben fókuszáló” kiállítás között helyezkednek el. „Az anyagokra koncentrálna Fogarasi archeológiai munkát végez” – áll a mostani kiállítás leírásában. És valóban. Számos párhuzamot fel lehetne sorolni a régészet és Fogarasi pozíciói között. Itt és most csak három fogalom párra szorítok, kulcsokat keresve a kiállítás, illetve a benne látható tárgycsomagok értelmezéséhez.

Gyűjtő és műértő

A 18. századra egyre határozottabban vált el egymástól a connoisseur, vagyis a műértő, és az antikvárius, vagyis a régiségbúvár foglalkozásköri leírása. Míg az előbbi érdeklődésének középpontjában a sokáig etruszknak hitt görög vázák és a római szobrok, illetve a görög szobrok római másolatai, tehát a *műalkotás*, a szépség, és az ízlés álltak, addig az utóbbi, noha foglalkozott a műalkotásokkal is, azokat inkább *műtárgyakként* értékelte, vagyis tárgyi bizonyítékokként kezelte, amelyek elengedhetetlenek a múlt tudományos megismeréséhez. Számára éppúgy értékkel bírtak a régi érmék és az apró régészeti leletek. Felmerül a kérdés, hogy Fogarasi, aki a reneszánsz és kora újkori műgyűjtőkhöz hasonlóan gyűjti és osztályozza a világot, vajon melyik csoportba tartozik?

Úgy tűnik, már azzal is osztályoz, amit gyűjt. Nem szed össze mindent, mint ahogy Mark Dion tette 1999-es *Tate Thames Dig* (Tate Temze ásatás) projektjében, amikor is a Temze partján összegyűjtött minden emberi kéz, illetve gép alkotta tárgyat a római érmétől az elvesztett bankkártyáig (még egy



Andreas Fogarasi: *Nine Buildings, Stripped (Up and Down)* (Kilenc épület, lecsupaszítva [Fel és le]), 2020, parketta (Quarinhof, Bécs, építészek: Theiss & Jaksch, 1926) / tölgyfa parketta (2020 körül) / acélpánt, 163 × 68,5 × 8 cm / HUNGART © 2022

Andreas Fogarasi: *Nine Buildings, Stripped (Palast der Republik, Berlin)* (Kilenc épület, lecsupaszítva [Köztársasági palota, Berlin]), részlet, 2019, eloxált alumínium, napvédő üveg, márvány (Palast der Republik, Heinz Graffunder és az NDK Építészeti Akadémia építései, 1973–76) / vésett homokkő, beton (Humboldt Forum, Franco Stella, 2020) / acélpánt / HUNGART © 2022



üvegpalackba zárt arab írásos papírdarabot is talált), majd osztályozta és kiállította a leleteket egy üveglablakos szekrényben, amely ma is látható a Tate Modernben. A Fogarasi által gyűjtött tárgyi világ a 20. századi modernista épületek, főleg a második világháború után épültek homlokzati elemeire redukálódik. Ez persze még akkor sem kevés, ha ez a világ nem a Kunstkammerek mindent (is) magába foglaló világát – a teknőspáncéltól a bronzkori urnáig –, hanem egy speciális ízlésű connoisseur viszonylag szűk érdeklődését mutatja, és közép-

pontjában üveglablakok, márványlapok és fémrácsok állnak. A tény, hogy ezeket az anyagokat, illetve tárgyakat gyűjtésre méltónak találja, egyben határozott állásfoglalás is azok eszmei, esztétikai, történeti értéke mellett. Fogarasi a hétköznapi műértőjévé válik, a megszokottat értő módon élvezővé, Berlin, Bécs, Prága és Budapest, vagyis Mitteleuropa gyűjtőjévé. A kora újkori Európa embere számára az utazások, a felfedezések és a gyarmatosítás által kibővült, egzotikumokkal teli világ itt a közép-európai város megszokottsága miatt ismeretlenné vált

tárgyi világára cserélődik. Az időben és térben távoli közel kerül, a léptékváltással pedig intimitás jön létre, ami rákényszeríti a látogatót, vagy inkább lehetőséget ad neki, hogy új kontextusban érzékelje a kiállított kő-, fém-, fa- és üvegfelületeket. Mindazt, amit a mindennapi használat során sokszor csak tudat alatt fogott fel. Ami egykor monumentális volt, most falra akasztható lett, hordozhatóvá vált, megszelídült. Az épület, mint műalkotás töredékeiből önálló, magában teljes, új műalkotás jött létre. Ezzel Fogarasi inkább az esztétikust, a szépet

értékelő műértő szerepét veszi fel a történelmet módszeresen kutató régiségbúváréval szemben, hiszen az anyagok, az épületek, az építészek megnevezésénél, illetve az évszámok feltüntetésénél nem megy tovább.

Rom és töredék

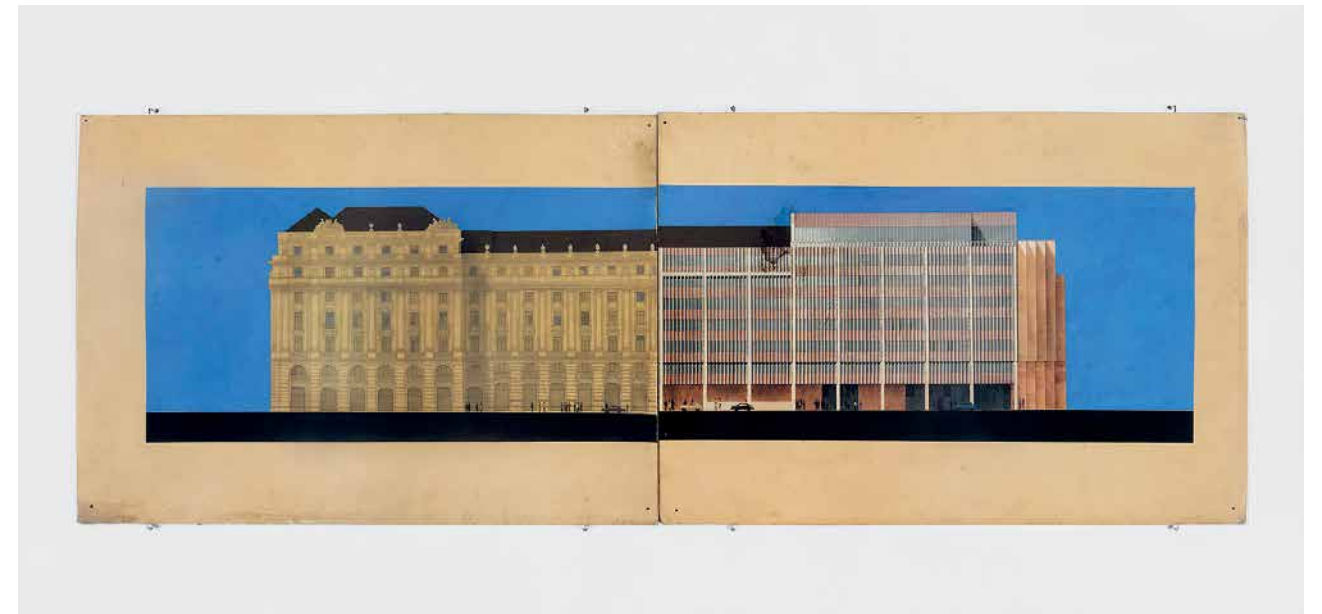
A társadalom- és bölcsészettudományok hajlamosak kizárólag az épületek születésével (pl. művészettörténet) és használatukkal (pl. történettudomány, szociológia) foglalkozni, míg pusztulásukat ritkán tekintik kutatásra méltónak, pedig az, ahogy egy társadalom a saját romjaihoz viszonyul, megmutatja, hogy mit tart értékesnek és értéktelennek, mire akar emlékezni és mire nem. Töredékeket és törmelékeket, vagyis romokat gyűjteni nem újkeletű dolog. De 2022-ben a Colosseum vagy a Parthenón köveit gyűjteni, majd absztrakt műalkotásokat alkotni belőlük – érthető okokból – kockázatos mutatvány lenne. Hogy 20. századi épületek egykori alkatrészeiből Fogarasi ezt mégis megteheti, sokat mond arról, hogy a modernitás hogyan viszonyul



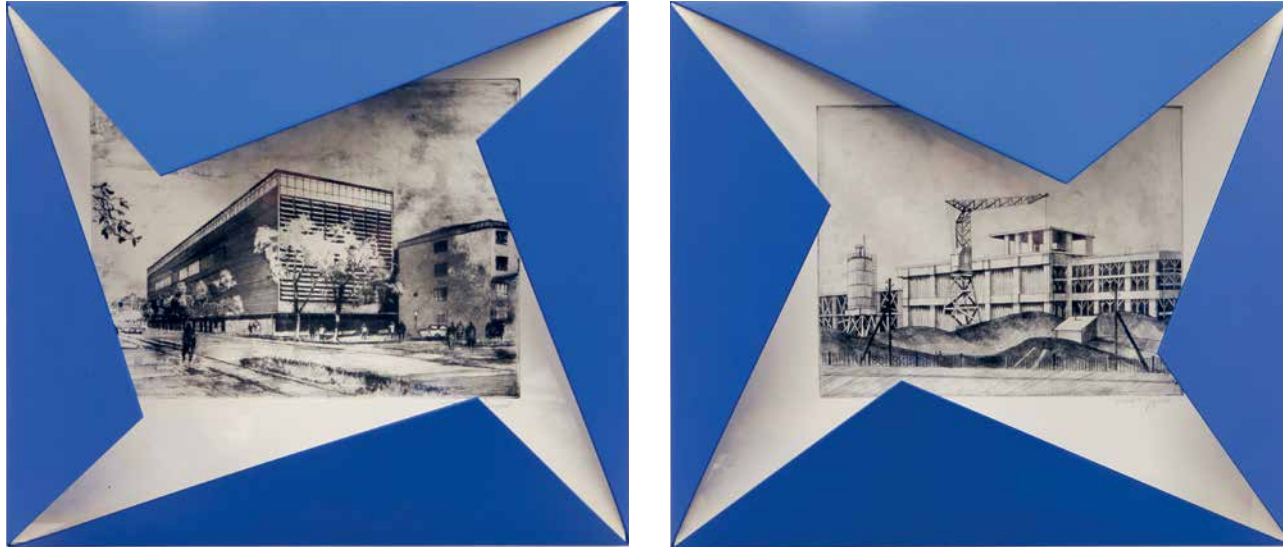
Enteriőr a Budapest Galéria kiállításából Andreas Fogarasi *Nine Buildings, Stripped (Villa Hanni)* (Kilenc épület, lecsupaszítva [Villa Hanni]) és *Nine Buildings, Stripped (Glass Panel)* (Kilenc épület, lecsupaszítva [Üvegtábla]) című munkáival, fotó: © Juhász G. Tamás / HUNGART © 2022

saját romjaihoz. A klasszikus rommal szemben, amely mindig nyugodt, stabil, időtlen, értékes és nemes, a modern rom folyamatos pusztulásban van, aktív, dinamikus, veszélyes, csúnya és értéktelen. Mindazonáltal a modernitás

romjai mellett, hogy remek lehetőséget biztosítanak az anyagról, az időről, a térről való gondolkodásra, egyúttal megkérdőjelezzik a végtelen haladásba vetett hitet, egy jövőbeli apokalipszistól való félelmet reprezentálnak, a saját



A Magyar Kereskedelmi Kamara székháza, 1968 körül, akvarell, papír, Pintér Béla örökösei és a Magyar Építészeti Múzeum jóvoltából, fotó: © Juhász G. Tamás / HUNGART © 2022



Andreas Fogarasi: *Envelop – Grand Socialist Constructions* (Egon Pfanni: *Electric Substation*, 1965) (Beborítva – Nagy szocialista építkezések [Pfanni Egon: *Elektromos mellékállomás*, 1965]), 2019, alumínium, üveg, eredeti rézkarc, 41 × 46,5 × 16 cm és *Envelop – Grand Socialist Constructions* (Gyula Varga: *Construction Site*, 1965) (Beborítva – Nagy szocialista építkezések [Varga Gyula: *Építési terület*, 1965]), 2019, alumínium, üveg, eredeti rézkarc, 41 × 46,5 × 16 cm / HUNGART © 2022

testünk és kultúránk majdani pusztulására emlékeztetnek. Hasznos jószág a rom, hiszen segít meghatározni, hogy mi a modern: az, ami a rommal, vagyis a töredékekkel ellentétben egész, teljes, működésben van. A rom ugyan nyugtalanító látvány, mégis elengedhetetlen a modernitás koncepciójának fenntartásához.

Fogarasi azzal, hogy a jelenkor romjaihoz nyúl, a vég eljövételének legkorábbi fázisát, anyagi bizonyítékát bolygatja meg. A kiállítás emeleti részén szereplő lebontott budapesti épületekből származó darabok az alábbi helyekről származnak: újpesti Ady Endre Művelődési Központ, Fontana Üzletház, a hármas metró Arany János utcai és Nagyvárad téri állomásai. A következő kiállításra nyilván ezekből készülnek majd az újabb épületcsomagok. Tanulmányiraktár-szerű installációjuk éppúgy emlékeztet egy múzeumi régiségraktárra, mint az egykori épületekre, ahonnan származnak. Innen nézve tehát ez a nagyszerűen elegáns kurátori gesztus egyúttal az emlékezés

gesztusa is, amely tudatosan dolgozik a felejtés ellen. Noha a kiállítás rövid leírása hangsúlyozza, hogy „*a vesztesség tudatosítása nélkülözi a melankóliát*”, illetve a megnyitászövegben is hangsúlyt kapott, hogy nem nosztalgiaőről szólnak ezek a munkák, azt az érzelmi hatást, amit szemlélésük jelent, vagyis a nosztalgiát, a melankóliát és a „mélabú árnyékát”, amiről Georg Simmel ír 1911-es *A rom* című esszéjében, nem hogy nem tagadhatjuk meg a romoktól – legyenek azok klasszikusak vagy modernek –, de lényegi részüknek kell tekintenünk. A romokban – ahogy Andreas Fogarasi tárgyaiban is – felhalmozódik a történelem, amely, lássuk be, nem lineáris, nem életrajzi, hanem helyhez kötött, képek, tárgyak és rétegek összessége, nem pedig narratíváké. A romok önkéntelenül is beindíthatják az emlékezetet, bármikor felszínre hozhatják, amit elfeledtünk hittünk vagy amire nem akarunk emlékezni. Felkavarják azt, amit adottnak vettünk. A pusztulás folyamata új jelentésrétegeket

mutathat meg. Fogarasi, ahogy tulajdonképpen a régészet is, arról próbál mondani valamit, ami nincs, azzal, ami van. Talán éppen valami olyasmit, amit T. S. Eliot mondott *Burnt Norton* című nagy versében: „*Múlt idő és jövő idő / Ami lehetett volna és az, ami volt / Egy célba fut és az mindig jelen van.*”¹

Osztályozás és kiállítás

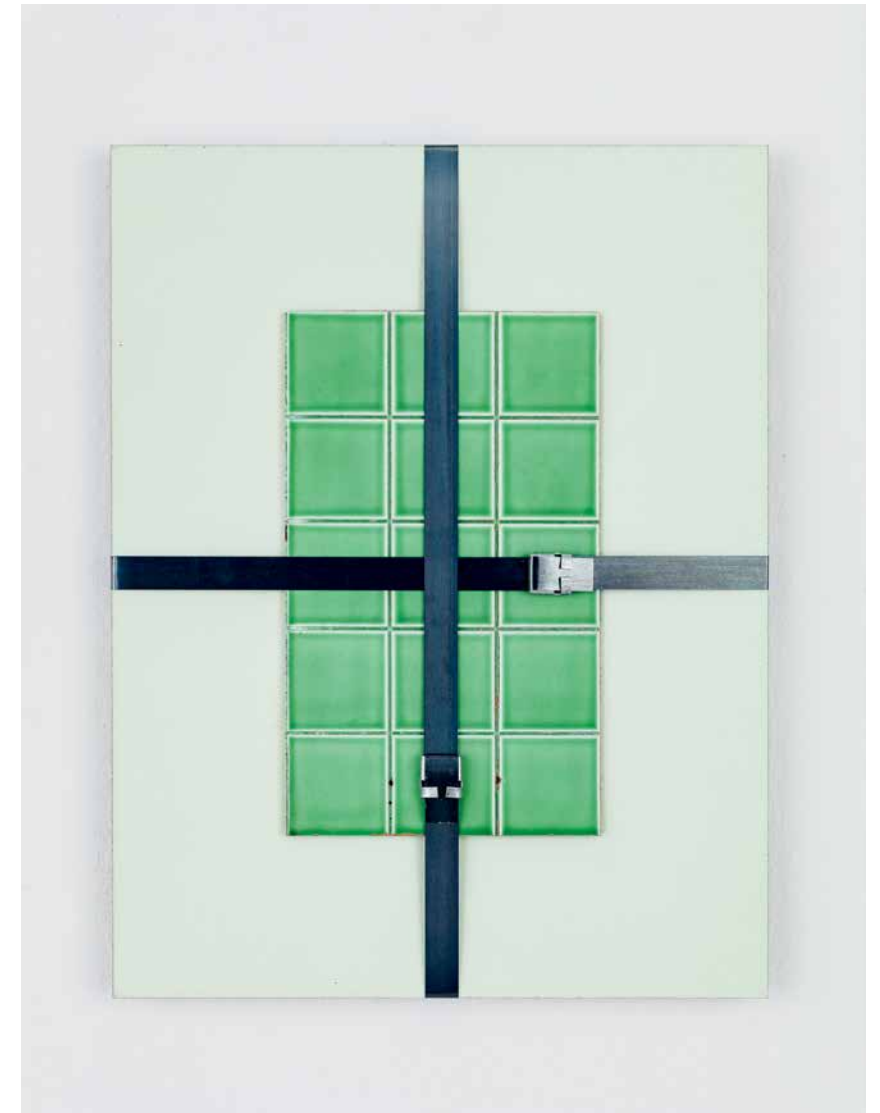
Végül azt is meg kell vizsgálni, hogy hogyan teszi ezt. Vagyis azt a folyamatot, ahogy a változó város töredékeit átalakítja, a kiállítótérbe hordja és ott bemutatja. Hogyan lesz például a Wiener Freiheit melegbár (1988–2020) ajtajából és a művész bécsi műtermének pinceajtajából egyetlen műalkotás? Hogyan, milyen rendezési elvek szerint kerülnek egymásra az olykor akár különböző épületekből származó anyagok? Milyen stratégiát követ Fogarasi a tárgyak elkészítésekor és a kurátorok (Erőss Nikolett, Fehér Virág, Hannya Eszter) a kiállítás megalkotásakor?

Mint fentebb szó volt róla, az osztályozás első fordulója már az épületválasztáskor megtörtént. Fogarasi a budapesti épületek kiválasztásánál emblematisztikus modernista középületekre koncentrált, a városias létforma közfunkciókkal bíró struktúráira, és nem például Kádár-kockákra vagy régi külvárosi parasztházakra. Valószínűleg az is fontos szempont lehetett, hogy a begyűjtött töredék személygépkocsival szállítható legyen, vagyis falra akasztható méretű. Ennél is prózaibb aspektusa lehetett a gyűjtésnek, mint minden régi vagy mai gyűjtő esetében, hogy mi az, ami elérhető. De például a Bécs Favoriten kerületében gyűjtött anyagnál más koncepció érvényesült, nevezetesen az ottani munkás kiskertek (1950–2020) kerítéseinek, kertjeinek anyagi kultúrájából vett mintákat a művész, tehát az osztályozást részben már a gyűjtés előtt elvégezte. A műalkotások természetesen minden esetben a műteremben álltak össze valamilyen esztétikai, tehát nem tudományos szempontrendszer szerint. Az anyagok, a színek, az árnyalatok, a felületek kaptak főszerepet. Az így létrejött új esztétikai minőség akár erős érzelmeket is képes kiváltani a szemlélőből, aki ismerte vagy használta az adott épületet, területet. Bennem már a hármas metró állomásainak szétszerelt töredékei is nosztalgikus érzéseket keltettek. (Ó, azok a járólapok, ha beszélni tudnának!)

Az eloxált alumíniumból és norvég kvarcitból létrehozott kompozíciók, vagyis a kortárs művészeti galériába hordott városi törmelék végül hagyományos kiállítássá szelődül. Nem terheli meg a látogatót annál több információval, mint amit kényelmesen feldolgozni képes. A tárgyakból képek lesznek, ott lógnak a falakon, nem posztamenseken vagy vitrinekben, informatív magyarázó leírásokkal kiegészítve. Az épületcsomagok

meg sem kísérlik a tudományosság látszatát keltetni. Identitásuk egyértelműen és világosan a műalkotásé. Korábban ugyan épületek részei voltak, de már képek akarnak lenni, nem régészeti leletek. Csak annyiban az egykori épületek portréi, amennyiben a levágott haj vagy köröm egy emberé. És ez, minden látszat ellenére, nem kevés.

A *Skin Calendar* – *A város bőre* egy korábban megkezdett munka folytatása és ígéret is: egy Budapestre összpontosító későbbi kiállításé, amely éppúgy, mint ez a mostani, nemcsak az agyat, de a szívet is meg fogja dolgoztatni, a mélabú árnyékába vonja majd a pusztulást, és egy új, másképpen esztétikus jelenné változtatja a múltat. Nosztalgikus lesz, melankolikus és kritikus.



Andreas Fogarasi: *Nine Buildings, Stripped (Studio Bathroom)* (Kilenc épület, lecsupaszítva [A művész műtermének fürdőszobája]), 2022, farostlemez csempediszítéssel (1950 körül) / gipszkarton, falfesték (2020 körül) / acélpánt, 40,6 × 31,4 × 3 cm / HUNGART © 2022

Miskolc, Dunaújváros, Salgótarján és Paks után: a modern Kecskemét

Branczik Márta



Az Aranyhomok Hotel épülete, 1978, fotó: © Tóth Sándor / HUNGART © 2022



Csernus Tibor kerámia falképe az Aranyhomok Hotel előcsarnokában, archív fotó



Az Aranyhomok Hotel bárja 1963-ban Bozsóky Anna textilmunkájával, forrás: Fortepan / Bauer Sándor

Ezévi első túránk egy nem kifejezetten a szocializmus korában született modern épületeiről ismert városba vezetett. Kecskemétről mindenkinek a Cifrapalota vagy más szecessziós épület jut az eszébe, de ettől még itt is találunk érdekes késő modern épületeket.

A legismertebb talán a Janáky István által tervezett reprezentatív Aranyhomok szálló, a hatvanas évek egyik presztízsbetűházása. Mészkövel burkolták, homlokzatait, belső tereit számtalan társzművészeti alkotás színesítette, a háromszáz személyes étterem előcsarnokában Majoros János és Pólya József muráliáit, a bárban Z. Gács György üvegkompozícióját és Bozsóky Anna textilmunkáját láthatták egykor a vendégek. Ezek sajnos már nincsenek meg, de az oldalhomlokzaton ma is látható Makrisz Agamemnon fekvő nőalakot ábrázoló fémplasztikája. Az előcsarnokban megmaradt Csernus

Tibor Kecskemétre jellemző terményeket és munkaeszközöket mutató mászas kerámia falképe, és bár a félelemlet kettévágja a kompozíciót, fejben könnyen összeolvasható, hogy itt az égi szféra látható, a Kiskunság fölötti szeleket fúvó mitológiai alakokkal. (Ezt a természeti elemet sétánk folyamán saját bőrünkön is megtapasztalhattuk.) A hotel emeletre vezető lépcsőháza még többé-kevésbé építészeti formáját őrzi; különösen érdekes volt a belső térben ritkán használt friss hatású, zöld színű drótüveg korlátpanel. Eredetileg a szálló jellegzetes raszteres homlokzatát is ugyanilyen áttetsző üveg mellvéd élénkítette, de sajnos ez a legutóbbi felújítás során eltűnt, más árnyalatú, átlátszatlan zöld

paneleknek adva át a helyét. Az eredetihez hasonló láthatunk azonban a szomszédos, a köznyelv által „lordok házának” nevezett lakóházon, ami már a modernizmus hatvanas évek végi, erőteljesebb horizontális gesztusokat mutató homlokzatával tűnik fel. Hasonló karakterű épület a közelben álló OTP-ház is, mindkettő tervezője Neuhauser László volt.



A kecskeméti Szabadság tér, középen a Tudomány és Művészetek Háza, korábban zsinagóga épülete, háttérben a Cifrapalota, 1970, forrás: Fortepan / Inkey Tibor



Két vezetőnk az Artmagazin-túrán: Branczik Márta, illetve ifj. Gyergyádesz László, fotó: © Artmagazin



Zöld színű drótüveg korlátpanel az Aranyhomok Hotel emeletre vezető lépcsőházában, fotó: © Artmagazin



Kerényi József a Kodály Intézet könyvtárának otthonát adó épülete, a „virágablakos ház”, fotó: © Artmagazin



A Református Újkollégium épülete, fotó: © Artmagazin



Fotelek az egykori zsinagóga épületének az 1974-ben befejeződött felújítás utáni állapotokat őrző bútorzatából, fotó: © Artmagazin



Szabó Vladimir *Család* című képének részlete, Kecskeméti Képtár, fotó: © Artmagazin



A Szépművészeti Múzeum Michelangelo-gipszmásolatai a Tudomány és Művészetek Házában, fotó: © Artmagazin



Az egykori zsinagóga Kerényi József tervei mentén megvalósult, az 1974-ben befejeződött felújítás alkalmával kialakított belső tere, fotó: © Artmagazin

Kecskemét mai arculata kapcsán persze leginkább Kerényi József építési, főépítési tevékenysége juthat eszünkbe. Kerényi, némileg eltávolodva a modernizmus korai elveitől, további bontások és új építkezések helyett számtalan régi épületet mentett meg, új funkciót adva nekik. Legfontosabb ezek közül a Kodály Intézet elhelyezése volt a Kéttemplom közre nyíló egykori ferences kolostorban. Ehhez az intézményhez kapcsolódik Kerényi legérdekesebb, ma már sajnos veszélybe, sőt tulajdonképpen a biztos bontás közvetlen közelébe került, a Kodály Intézet könyvtárának otthont adó épülete, vagy ahogyan sokan ismerik: a „virágablakos ház”. Nemcsak Kerényi munkásságában, de a hetvenes, nyolcvanas évek magyar kortárs építészetében is kiemelkedő helyet tölt be ez az épület. A Katona

József tér felől nézve szinte a Kodály Intézet kapuépületének tekinthető, lábakra állított, négyemeletes ház különlegessége a homlokzat virágkelyhet idéző, plasztikus ablakainak sora. A virágmotívum, a cserépfedés, a háromszögletű oromzat mind a jellegzetes kecskeméti szecessziós stílusú épületeket, elsősorban Mende Valér munkáit idézik, kortárs formanyelven. Például a Széchenyi téren álló hatalmas Református Újkollégiumot, amelyet Mende mindössze huszonhárom éves korában, 1909-ben kezdett tervezni, Dombi Lajos kecskeméti tanárral együtt. Nem a tér távolabbi végén álló Lechner-féle Városháza vagy a szomszédos Cifrapalota elsősorban ornamentikában kifejeződő magyaros stílusát követte, hanem a Kós Károly körül szerveződött ún. Fiatalok csoportjának angol és finn eredetű szecessziós irányzatát. Látványosan tagolt tömegek, a népi építészetből eredő formák, mozgalmas részletképzés jellemzi ezt a stílust, és ugyanezt láthatjuk Mende palotáin is. Bástya-szerű sarokrizalitok, magastető, tornác, oromzatok, természetes, rusztikus anyagok tették mozgalmassá a kollégiummal szemközt álló épületét, a Luther-palotát is.

Különleges szerencse volt, hogy ifj. Gyergyádesz László vezetésével bejuthattunk az egykori zsinagóga épületébe (ma Tudomány és Művészetek Háza), aminek fennmaradása és átalakítása szintén Kerényi Józsefnek köszönhető. Az 1974-ben befejeződött felújítás alkalmával kialakított belső tereket és bútortzatukat nagyszerű állapotban és szinte érintetlen formában láthattuk. Ruhatár elegáns amerikai dió burkolattal, ma újra divatos alacsony fotelek, csodás zöld plüss huzattal... A zsinagóga kerek rózsablaikainak üvegeit Bolmányi Ferenc festőművész közreműködésével alkották újra. Az épület 1977-ben fogadta be Melocco Miklós javaslatára a Szépművészeti Múzeum Michelangelo-gipszmásolatait.



Részlet az egykori zsinagóga Bolmányi Ferenc festőművész közreműködésével újraalkotott rózsablaikainak üvegeiből, fotó: © Artmagazin



A Magyar Fotográfiai Múzeum épülete és Czeizel Balázs *Terra Nullius. Árnyak, maszkok, arcok* című kiállítása, fotók: © Artmagazin



Szintén ifj. Gyergyádesz László kalauzolásával nézhettük meg a Cifrapalota termeiben a Katona József Múzeum képzőművészeti gyűjteményének legjelentősebb darabjait is. Jutott még idő egy rövid sétára a Piaristák terén: itt áll az egyik legkorábbi, a szocialista beruházások sorában elkészült épület, az 1950-ben átadott modern stílusú SZTK rendelő. Tervezése még a negyvenes évekre jellemző

modernista időszakban zajlott, így megúsza az 1951–55 között kötelezővé tett szocreált. Szépen tagolt, mészakőburkolatú épület, terméskő lábazattal, figurális díszítésű oszloptörzsekkel az egykori gyerekrendelő bejáratánál. És persze nem feledkeztünk meg a téren álló Katona József Megyei Könyvtár posztmodern épületéről sem, Mátrai Péter és Major György 1996-os munkájáról.

Végül kecskeméti városlátogatásunkat az egykori ortodox zsinagóga épületében berendezett posztmodern enteriőrrel helyreállított Magyar Fotográfiai Múzeumban fejeztük be, ahol Czeizel Balázs (az *Artmagazin* legelső tervezője! – a szerk.) *Terra Nullius. Árnyak, maszkok, arcok* című, fénymásolóval készített, különös hangulatú portrékból rendezett kiállítást néztük meg.

A felsorolt épületek adatai:

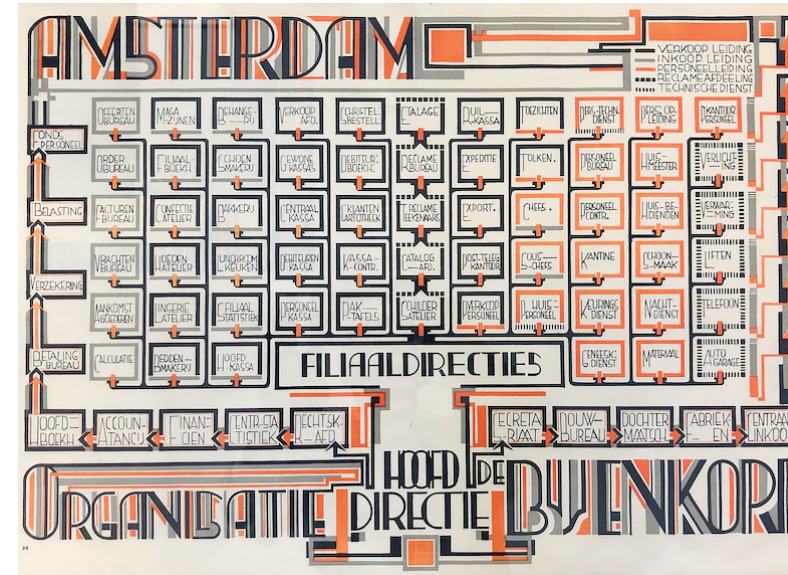
| **Aranyhomok Hotel** (Kossuth tér 3.), Janáky István, belseépítész: Király József, 1962 | **Lakóház** (Lordok Háza, Kossuth tér 6.), Neuhauser László, 1968 | **OTP-lakóház** (Szabadság tér 5.), Neuhauser László, 1971 | **Kodály Intézet** (Kéttemplom köz 1.), Kerényi József, belseépítész: Mezei Gábor, 1975 | **„Virágablakos ház”, a Kodály Intézet könyvtára** (Katona József tér 2.), Kerényi József, 1977–84 | **Református Újkollégium** (Szabadság tér 7.), Mende Valér, 1911–13 | **Luther-palota** (Szabadság tér 3.), Mende Valér, 1910–12 | **Városháza** (Kossuth tér 1.), Lechner Ödön, Pártos Gyula, 1897 | **Tudomány és Művészetek Háza** (Rákóczi út 2.), ifj. Zitterbarth János, 1868, Kerényi József, 1974 | **Cifrapalota** (Rákóczi út 1.), Márkus Géza, 1903 | **Szakorvosi rendelőintézet** (Piaristák tere 7.), Hegedűs Béla, Schall József, Winkler Oszkár, 1950 | **Katona József Megyei Könyvtár** (Piaristák tere 8.), Mátrai Péter, Major György, belseépítész: Batta Imre, 1996 | **Magyar Fotográfiai Múzeum** (Katona József tér 12.), Boros Pál, belseépítész: Vass-Eysen Ervin, 1991

De Bijenkorf. Egy legendás holland áruházlánc és a modern művészetek

Németh István



A ma is Amszterdam központjában, a Damrak sarkán álló, Jacobus Augustinus van Straaten tervei alapján épült és 1914-re elkészült impozáns üzletpalota, 1914, archív fotó



Az amszterdami Bijenkorf szervezeti ábrája, 1926, archív fotó



Arthur Isaac, a Bijenkorf egykori társulajdonosa és az első, amszterdami áruház építtetője, archív fotó

Ha valaki esetleg tavaly Hollandiában járt, és elsétált a De Bijenkorf (A Méhkas) nagyáruház amszterdami, eindhoveni, hágai vagy éppen rotterdami épülete mellett, nyilván nem kerülték el figyelmét azok a kirakatokban elhelyezett művészi installációk, melyek egy *In de Maak (Készülőben)* című 2021-es vándorkiállítás alkalmával azt hivatottak érzékelteni, hogy egyes kortárs formatervezők, illetve fiatal képzőművészek hogyan reflektálnak a legendás áruházlánc százötven éves történetére.¹ Bár minden felkért alkotó² valamilyen más, egyedi módon közelített a témához, annyi mindenképpen összeköti ezeket a munkákat, hogy bepillantást engednek abba a hosszú és összetett alkotói (és értékesítési) folyamatba, mely egy-egy új termék megtervezésétől és elkészítésétől egészen addig tart, míg az adott árucikk (bútor, ruhanemű, cipő, táska, piperecikk stb.) forgalomba kerül, és nem utolsósorban az intenzív és hatásos reklámkampánynak köszönhetően végül vásárlóra talál.³ Ha belelapozunk a híres holland áruházlánc történetét feldolgozó több

mint nyolcszáz oldalas kötetbe, rögtön ki fog derülni, hogy az *In de Maak* projekt korántsem számít egyedi vagy újkeletű jelenségnek, hiszen a De Bijenkorf – akár mint megbízó, akár mint pártfogó – szinte kezdettől fogva igen szoros kapcsolatot ápolt kortárs belsőépítészekkel, reklámszakemberekkel, látványtervezőkkel és más képzőművészekkel, akik jelentős mértékben hozzájárultak az áruházlánc sajátos arculatának kialakításához.⁴ Azt is mondhatnánk, hogy a szoros összefonódás a kortárs művészetekkel az elmúlt évtizedek során a „Bijenkorf-imázs” szerves és szinte elválaszthatatlan részévé vált.⁵ A következőkben ennek a folyamatnak néhány fontosabb elemét szeretnénk kiemelni. A cégalapító Simon Philip Goudsmit (1845–1889) zsidó származású vállalkozó volt, aki 1870-ben Amszterdamban, a Nieuwedijk 132. szám alatt megnyitotta De Bijenkorf névre keresztelt szerény rövidáru-üzletét. A sikertörténet azonban valójában csak akkor vette kezdetét, amikor az alapító korai halála után a cég vezetését unokaöccse, Aron Arthur Isaac (1866–1932)

vette át. Ő volt az Amszterdam központjában, a Damrak sarkán ma is álló, Jacobus Augustinus van Straaten tervei alapján épült és 1914-re elkészült impozáns üzletpalota építtetője, és egyúttal a De Bijenkorf nagyáruház első igazgatója.⁶ Tudjuk, hogy az épület harmadik emeletén, a szőnyegosztályon már 1915-ben is létezett egy kiállítóhely, az úgynevezett Oostersche Kunstzaal vagy Tapijtzal, ahol egészen 1935-ig rendszeresen rendeztek kortárs művészek alkotásait bemutató időszaki kiállításokat.⁷ Az üzlet olyan jól ment, hogy másfél-két évtizeden belül a De Bijenkorf már más városok felé is terjeszkedni tudott, és 1926-ban Hágában, majd 1930-ban Rotterdamban is nyithatott újabb áruházat.⁸ Míg a Van Straaten tervei alapján épült amszterdami üzletház homlokzata elmúlt korok stílus-elemeit ötvözte, az Amszterdami Iskola építészei közé tartozó Piet Kramer által tervezett hágai Bijenkorf vagy a Willem M. Dudok-féle impozáns rotterdami épületek már külső megjelenésükben is az új időköt jelezték,⁹ és megnyitásuk idején rögtön a modern



J. Linse és Jaap Gidding színes üveglakka a hágai épületben, 1926, fotó: Pixabay / TanteLoe

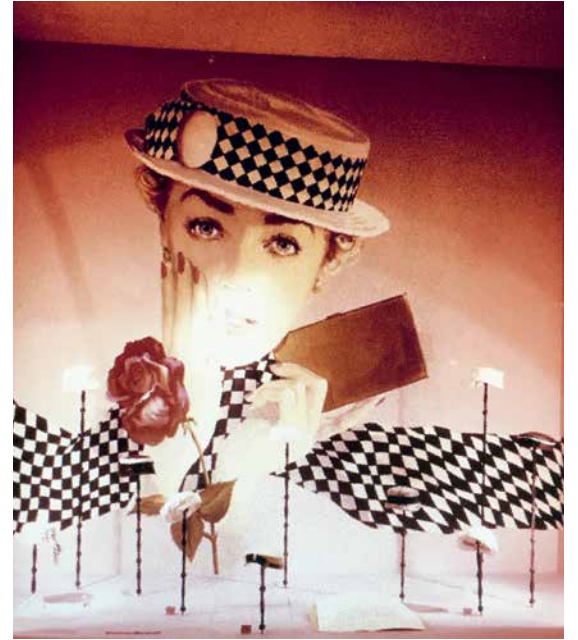
holland építészet emblemikus példává váltak.¹⁰ A Gesamtkunstwerk jegyében megépült hágai Bijenkorf külső és belső kialakításában a szobrász Louise Beijerman, Hendrik van der Eijnde vagy Johan Polet vett részt, a lépcsőházat díszítő színes üveglakokat Pieter A. H. Hofman, Henri van der Stok, Leo Visser tervezték. Még azt is tudni lehet, hogy az első emelet hatalmas méretű padlóburkolata Piet Kramer első felesége, Johanna van der Weide tervei nyomán készült. Itt érdemes megjegyezni, hogy a rotterdami Bijenkorf már két évvel megnyitása után, 1932-ben egy modern mesterek (Marc Chagall, André Derain, George Grosz, Juan Gris, Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Fernand

Léger, Piet Mondrian, Emil Nolde, Pablo Picasso és mások) festményeiből összeválogatott nagyszabású nemzetközi kiállításnak adott otthont, melynek anyagát jórészt Alfred Flechtheim és Daniel-Henry Kahnweiler híres műkereskedők bocsátották az áruház rendelkezésére.¹¹ A nagy sikerű kiállítás belépti díjaiból befolyt összeget a rászoruló helyi művészek támogatására fordították. Érthető, hogy a második világháború, illetve a náci megszállás éveit követően csupán üzleti szempontból jelentettek válságos időszakot a De Bijenkorf áruház túlnyomórészt zsidó származású vezetősége és személyzete számára.¹² Az 1940-es évek vége felé azonban sikerült az újakezdés,

sőt az 1950-es, 60-as évek egyfajta második virágkora jelentett az áruházlánc életében. 1948-tól indította el a De Bijenkorf az *Ons Huis – Ons Thuis* (*A mi házunk, a mi otthonunk*) programot, melynek során különféle funkciójú (háló-, nappali, dolgozó-, gyerek- stb.) mintaszobákat rendeztek be modern lakberendezési tárgyakkal, azt érzékeltetve, hogy ebben a nagyáruházban mindenki megtalálhatja az igényeinek megfelelő bútordarabokat. Egy évvel később, 1949-ben került az amszterdami Bijenkorfhoz a kiváló reklámgrafikus, formatervező és belsőépítész, Benno Premssela (1920–1997), aki különböző jeles képzőművészek és divattervezők (Annie Apol, Max Heymans, Friso Wiegiersma,

Martin Visser, Aldo van Eyck, Herman Gordijn, Gerrit Rietveld és mások) bevonásával, művészi kompozíciókká alakított kirakataival iskolát teremtett, és több évtizeden keresztül sikeresen irányította a nagyáruház reklámkampányait.¹³ A homoszexualitását nyíltan felvállaló Premsselának (akinek minimalista modorban megtervezett ikonikus Lotek lámpáját még ma is forgalmazzák) egyébként a híres divattervező Max Heymans volt az élettársa; életművükről nemrégiben egy közös kiállítással emlékeztek meg az amszterdami Joods Historisch Museumban.¹⁴ A már említett Benno Premssela mellett kiváló reklámszakemberek egész sora gondoskodott róla, hogy a De Bijenkorf áruházlánc szellemes szlogenjeivel, plakátjaival és állandóan megújuló, az aktualitásokra mindig az elsők közt reflektáló, művészi élményt nyújtó látványos kirakataival évtizedeken keresztül folyamatosan magára irányítsa a figyelmet, és ellenállhatatlan ajánlataival csábítsa vásárlásra a nagyközönséget.¹⁵ Igen sikeresnek bizonyult például az az 1950-es évek derekától kezdve hosszú időn keresztül

használt „Hofleverancier van Sint-Nicolaas” szlogen, mely azt sugallta a vásárlóknak, hogy a Hollandiában mind a mai napig igen népszerű Mikulásnak is lényegében a De Bijenkorf áruházlánc a fő szállítója. 2016-ban – hogy szó szerint varázslatossá tegyék a karácsonyt – a De Bijenkorf a Noa Verhofstad színházigazgató és reklámszakember által 2011-ben alapított zaandami stúdiót bízta meg karácsonyi kirakatainak megtervezésével, és így születtek meg a *Castle of Dreams*, azaz az Álomkastélya projekt részeként az amszterdami áruház mesés karácsonyi installációi. A De Bijenkorf azonban nem csupán a más áruházak által is preferált időszakokban (az aktuális tavaszi vagy őszi divat, húsvéti vagy karácsonyi ünnepek stb.) lepte meg a közönséget látványos projektjeivel és ezekhez



Kirakat az amszterdami áruházban 1960-ban, archív fotó

kapcsolódó kirakataival, hanem olyan speciális alkalmakkor is, mint például 2013-ban az új holland uralkodó, Willem-Alexander megkoronázása vagy éppenséggel az amszterdami Rijksmuseum tízéves rekonstrukció utáni, ugyancsak 2013-as megnyitása.¹⁶



A Piet Kramer által tervezett hágai Bijenkorf, 1926, archív fotó



A Willem M. Dudok által tervezett, de a második világháború idején jórészt megsemmisült, később le is bontott rotterdami épület, 1930, archív fotó



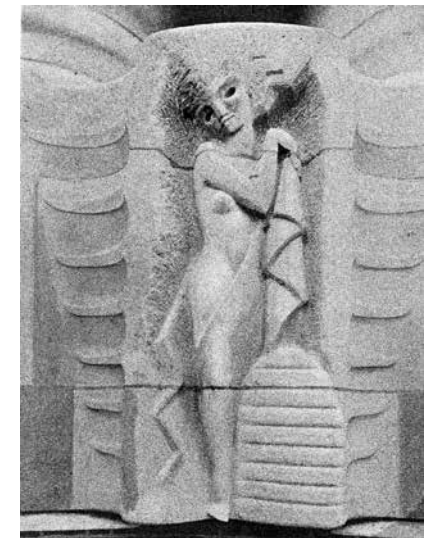
Lépcsőház a hágai áruházban, 1926, archív fotó

H. A. van den Eijnde *de werkende mens*
(a dolgozó ember, 1930) című domborműve
a rotterdami épület homlokzatánAz amszterdami áruház lakberendezési
enteriőrje, 1961, archív fotó

A rotterdami Bijenkorf fénycsarnoka, 1930, archív fotó



Fehérneműosztály a rotterdami áruházban, 1930, archív fotó

Johan Polet szobra a hágai Bijenkorf
épületén, 1926Az amszterdami fénycsarnok az átalakítás után,
1983, archív fotó



Karel Appel: *De vrijheidsschreeuw* (A szabadság kiáltása), 1948, olaj, vászon, 100 x 80 cm / HUNGART © 2022

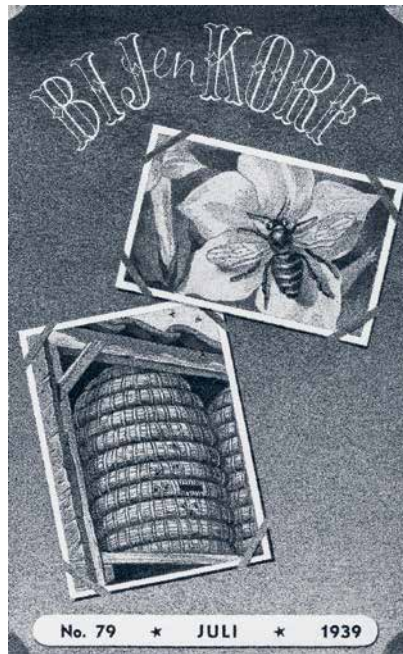
Kevésbé ismert tény, hogy a De Bijenkorf nagyáruház önálló művészeti gyűjteménnyel is rendelkezett. Gerrit van der Wal (1905–1988), a vállalat akkori főigazgatója már 1947-ben felkérte a Stedelijk Museum igazgatóját, Willem Sandberget művészeti tanácsadónak, hogy segítségükre legyen egy

önálló gyűjtemény létrehozásában. Az áruház vezetősége évi ötvenezer guldent szavazott meg a kollekción folyamatos gyarapítására, és az új szerzeményekből minden évben kiállítást is rendeztek. Sandberg egyik első vásárlása az akkor még szinte ismeretlen Karel Appel egyik műve volt, és az 1950-es évek végére már közel száznyolcvan tételes gyűjteményt hozott létre a De Bijenkorf számára a COBRA-csoporthoz kötődő és más kortárs művészek alkotásaiból. 1995-ben aztán a vállalat akkori vezetése úgy döntött, hogy képzőművészeti gyűjteményének jó részét – mintegy százhetvenhét műalkotást, köztük Jacques Lipchitz egy híres bronzszobrát, Edgar Fernhout korai önarcképét, Chris Beekman egy ugyancsak a korai szerzemények közé tartozó, még 1948-ban vásárolt alkotását vagy Karel Appel korábban évekig az amszterdami Stedelijk Museumban kiállított, *Vrijheidsschreeuw* (A Szabadság kiáltása) címen ismert emblemikus művét – elárverezteti, és az így befolyt összegből egy új kortárs gyűjteményt

hoz létre, ezzel is támogatva fiatal holland alkotókat. Az amszterdami Sotheby's aukcióján közel kétmillió guldenes bevételt sikerült elérni – Appel említett festménye önmagában félmillió guldenért talált gazdára.¹⁷ A második világháborút követően egyre több szó esett arról Hollandiában, hogy az amszterdami és a hágai áruházak mellett a De Bijenkorf harmadik zászlóshajójának számító, Willem M. Dudok által tervezett, de a második világháború idején jórészt megsemmisült, később le is bontott, és ma már csak archív fotókról ismert rotterdami épületet egy újjal kellene pótolni. A választás hosszas szakmai viták után végül a magyar származású amerikai építészre, Breuer Marcellre esett, aki az UNESCO párizsi székházának tervezőjeként már kellő referenciával rendelkezett.¹⁸ Ez az 1957-re elkészült épület Rotterdam háború utáni újjáépítésének az egyik szimbólumává vált.¹⁹ Érdemes itt megemlíteni, hogy a rotterdami Bijenkorf is igen szoros szálakkal kapcsolódik a modern kortárs művészethez.



A Breuer Marcell által tervezett és 1957-re elkészült épület, amely Rotterdam háború utáni újjáépítésének egyik szimbólumává vált, 1957, archív fotó



A Bijenkorf dolgozói lap borítója, 1939. július



A Breuer tervezte épület a 2019-es homlokzati felújítás után, fotó: © de Bijenkorf

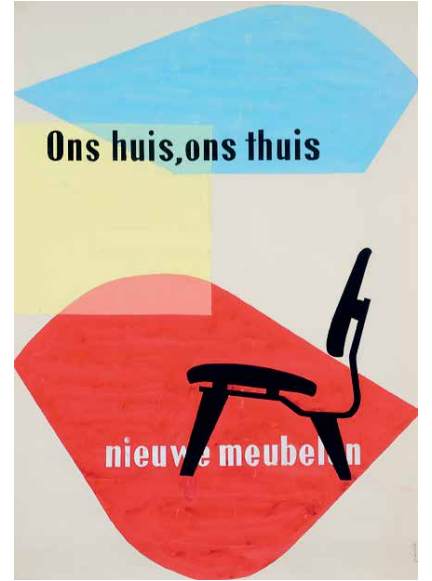
Az épület homlokzata előtt például az orosz–amerikai Naum Gabo egyszerűen „Dolog”-ként, vagy „Stilizált virág”-ként is emlegetett – az épület átadásával egy időben, 1957-ben felállított és a közelmúltban restaurált – monumentális, cím nélküli absztrakt fémkompozíciója magasodik, melyet a művész egyik fő műveként tartanak számon; míg az épület belső terében egy Theo van Doesburg által

tervezett, időközben elveszett üvegablak másolata, illetve Henry Moore egy 1951-ben készült, pihenő nőalakot ábrázoló szobra is helyet kapott.²⁰ A De Bijenkorf áruházláncához kapcsolódó látványos ünnepi megemlékezésekre egyébként már az említett százötven éves évfordulót megelőzően is több esetben sor került. 1970-ben például, az áruház alapításának századik évfordulóján Victor Vasarely



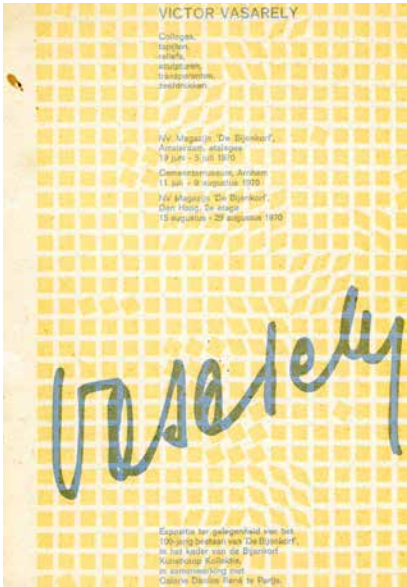
Henry Moore 1957-ben készült *De liggende vrouw* (A fekvő nő) című szobra a rotterdami Bijenkorf étterem ablaka előtt, archív fotó

műveit mutatták be az amszterdami Bijenkorfban, 2015-ben pedig *De 100 mooiste affiches van 145 jaar Bijenkorf* (A Bijenkorf 145 évének 100 legszebb reklámplakátja) címmel rendeztek nagyszabású kiállítást az amszterdami városi levéltárban.²¹ Jellemző, hogy a nem egészen kerek évforduló plakátját az a könyvborítóival korábban már számos díjat nyert híres reklám-



Az *Ons Huis – Ons Thuis* program plakátja, amelyet Benno Premsele tervezett 1950-ben, archív fotó

grafikus, Irma Boom tervezte, akinek 2014-ben a rangos holland állami kitüntetést, a Johannes Vermeer Prijs is odaítélték.²² Az említett egyre modernebb és kifejezőbb reklámplakátok alapján – melyeket kezdetben az áruház kirakataiban helyeztek el, csakhamar azonban az utcai hirdetőtablákra is kikerültek – nem csupán a De Bijenkorf stílus- és arculatváltásairól, szellemes szlogenjeiről, hanem az áruházlánc által foglalkoztatott, esetenként a legjelentősebb holland reklámgrafikusok és látványtervezők közé tartozó művészekről, illetve a vállalat tudatosan felépített, sikeres üzletpolitikájáról is árnyalt képet kaphatunk.²³ A 2015-ös esztendő egyébként más szempontból is igen fontos volt a De Bijenkorf számára. Ekkor indult be ugyanis az a mai napig tartó, *Room On De Roof* (Szoba a tetőn) nevet viselő, a Rijksmuseum által is támogatott projekt, melynek lényege, hogy az amszterdami Bijenkorf áruház épületének tetején kialakított stúdióban évről évre tehetséges fiatal vagy már



A Bijenkorf megnyitásának századik évfordulóján, 1970-ben rendezett Vasarely-kiállítás prospektusa, archív fotó

Jeff Koons: *Christ and the Lamb (Krisztus és a bárány)*, 1988, aranyozott fa és tükör, 200,7 × 139,7 × 17,8 cm, forrás: Flickr

nemzetközileg is ismert, befutott művészek számára biztosítanak lehetőséget, hogy ideálisnak mondható, nyugodt környezetben alkothassanak, és itt létrehozott műveiket aztán valamilyen formában (kiállítás, videó stb.) be is mutathassák a nagyközönségnek.²⁴ 2017-ben az eindhoveni Dutch Design Week alkalmából az ottani Bijenkorfban is látható volt néhány a *Room On The Roof* projekt során megvalósult



munkákból.²⁵ A De Bijenkorf és a modern művészetek máig tartó sajátos, szoros kapcsolatát jól érzékelteti a bevezetőben említett 2021-es *In de Maak* vándorkiállítás, de megemlíthetnénk a sokak által csak a giccs kronázatlan királyaként emlegetett Jeff Koons esetét is. A művész egy 1988-ban készült, Leonardo da Vinci híres, a párizsi Louvre-ban található *Szent Anna harmadmagával* című műve által

inspirált alkotása, a *Krisztus és a bárány* – mely egy aranyozott rokokó keretbe foglalt tükörré emlékeztet – az 1990-es évek közepén a Groninger Museum tulajdonába került, majd néhány évvel ezelőtt, 2017 áprilisában Marcel Duchamp-ra emlékezve, más lakberendezési tárgyak közé illesztve – mintha csak egy szokványos tükör lenne – az amszterdami Bijenkorfban is a falra akasztották.²⁶



A *Room on the Roof* program egyik művésze, Duran Lantink 2019-ben kirakatkiállítást rendezett az áruházban, s a projekt során a Bijenkorf régi, használaton kívüli készleteiből kivitelezte a ruhákat, fotó: © de Bijenkorf

| 1 Lásd az áruház kulturális örökségének honlapját: cultureelerfgoeddebijenkorf.nl | 2 Suzanne Mulder, Merle Kroezen, Puck Martens, Armia Yousefi, Margherita Soldati, Lisa Konno, Camiel Fortgens, Marie Lamberechts, Flora van Egeraat, Romy Yedidia, Tess van Zalinge és Sinéad O'Dwyer | 3 Az említett 2021-es vándorkiállításról: Fiona Hering: Couture is ambachtelijk en intensief, is te zien in de etalage van de Bijenkorf. In: *Het Parool*, 2021. április 22.; Ella Vermeulen: Bijenkorf eert couture met „In de Maak”. In: *Nouveau*, 2021. április 24.; fashion-united.nl/nieuws/cultuur/in-de-maak-expositie-over-het-maakproces-van-mode-achter-de-ruiten-van-de-bijenkorf/2021030348648 | 4 John F. C. M. van Nuenen: *De Bijenkorf 150 jaar. De geschiedenis van een iconisch warenhuis*. Hága, Scriptum, 2020 | 5 Ez a lényegében mind a mai napig tartó folyamat akkor vált programszerűvé, amikor az 1930-as évek elején a német származású Martin Lederman lett az amszterdami Bijenkorf reklámtanácsadója, aki már 1936-ban a híres finn formatervező, Alvar Aalto alkotásait mutatta be a bútorosztályon, és kreatív ötleteivel a későbbi évtizedek során is meghatározó szerepet játszott az áruház sajátos profiljának a kialakításában. | 6 *Modepaleizen in Amsterdam 1880–1960*. Kiállítási katalógus. Amszterdam, Amsterdams Historisch Museum, 2007, 43–47. o. | 7 Így például az áruház első igazgatója, Aron Arthur Isaac által különösen kedvelt Co Breman, Ernst Leyden, Marius Bauer vagy G. H. Grauss alkotásaiból. | 8 A 2. világháborút követő évtizedek során még további négy hollandiai városban nyitottak Bijenkorf üzleteket: Eindhoven (1969), Utrecht (1977), Amstelveen (1998), Maastricht (2003). | 9 Willem Marinus Dudok Hilversum főépítésze volt. A Frank Lloyd Wright hatásáról is árulkodó rotterdami Bijenkorf sokban hasonlít a szintén általa tervezett, és közel azonos időben épült hilversumi városháza épületével. | 10 Jan Gratama: Het gebouw van „De Bijenkorf” in Den Haag. In: *Architectura*, 1925/1., 2–9. o. A hágai és a rotterdami épület összehasonlító elemzését nyújtja: G. Knuttel Wzn: De Haagsche en de Rotterdamsche Bijenkorf. In: *De kunst der Nederlanden*, 1931. február, 304–314. o.; Patrick Kunkel: „City of Life”. The Story of Willem Dudok’s De Bijenkorf Rotterdam. In: *ArchDaily*, 2015. július 4. | 11 A jeles eseményről egyes korabeli holland lapok, így például az *Algemeen Handelsblad* is részletesen beszámolt. | 12 Jellemző, hogy a jelentősebb zsidó ünnepnapokon a Bijenkorf áruház több évtizeden keresztül zárva tartott. Lásd: Corien Glaudemans: De Bijenkorf. In: *Stichting Joods Erfgoed Den Haag*, 2013. szeptember 2., joodserfgoeddenhaag.nl/de-bijenkorf-2/ | 13 Érdemes megjegyezni, hogy Benno Premsele a Paul Citroen által 1933-ban alapított amszterdami Nieuwe Kunstschool növendéke volt, ahol Alexander Bodon (Bodon Sándor) vezetése mellett sajátította el az iskola legtöbb oktatóját is jellemező német Bauhausból átvett, illetve átöröklött szemléletet. Az 1933 és 1943 között működő iskoláról: Joke Hofkamp – Evert van Uitert: De Nieuwe Kunstschool (1933–1943). In: *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek*. Leiden, Brill, 1979, 233–300. o.; *De Nieuwe Kunstschool*. Kiállítási katalógus. Amszterdam, Stedelijk Museum, 1992 | 14 A Benno Premsele – Max Heymans. *Mannen met lef en stijl (Benno Premsele – Max Heymans. Két tőkös, stílusos férfi)* című kiállítás-hoz kapcsolódóan lásd: Yvonne Brentjens – Maaike Feitsma – Mirjam Knotter: *Benno Premsele & Max Heymans. Vormgeving, couture en homo-emantipatie in naoorlogs Nederland*. Zwolle, Waanders, 2015; 1962 és 1971 között Premsele a hollandiai LMBTQ+ érdekvédelmi szervezetnek, a Federatie COC Nederlandnak is vezetője volt. | 15 2008-ban, illetve 2009-ben például olyan neves holland divattervezők készítették a De Bijenkorf karácsonyi és újévi kirakatait, mint Marcel Wanders vagy Victor & Rolf. | 16 Ekkor a Studio XAG-t kérték fel a Bijenkorf áruház kirakataiban elhelyezett, a Rijksmuseum gyűjteményének egyes darabjai által inspirált művészi installációik elkészítésére. Lásd: thebwd.com/piece-of-art-inspiration-window-display-at-de-bijenkorf | 17 *Modern and Contemporary Art incl. the Collection of N.V. Koninklijke Bijenkorf Beheer KBB*. Amszterdam, Sotheby’s, 1995. május 30–31. Erről az árverésről: Kunstcollectie Bijenkorf brengt twee miljoen op. In: *De Volkskrant*, 1995. május 31., 3. o. | 18 Érdemes itt megemlíteni, hogy két további, szintén Breuer Marcell által tervezett épület is található Hollandiában. Az egyik az 1957 és 1959 között épült amerikai nagykövetségi épületegyüttese Hágában, a másik pedig a Koninklijke Emballage Industrie Van Leer BV Amstelveenben található irodaépülete 1958-ból. Lásd: A. J. J. van Rooy: Gast-architect in Nederland. In: *Katholiek Bouwblad*, 1959/21., 321–332. o.; Wijnand Galema: Bauhaus: baggage of ballast? Marcel Breuer in Nederland. In: *Nederland – Bauhaus. Pioniers van een nieuwe wereld*. Kiállítási katalógus. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2019, 273–282. o. | 19 A Breuer Marcell kiválasztásával kapcsolatos szakmai vitákról, illetve az 1957-re elkészült rotterdami Bijenkorf épületéről: *De Maasstad*, 1953/10., 170–173. o.; *De Maasstad*, 1957/2., 29–36. o. | 20 Az említett szobor 1975-ig kimutathatóan a rotterdami Bijenkorf tulajdonában volt, későbbi sorsa bizonytalan. Lásd: rijnmond.nl/nieuws/165552/Waar-is-het-beeld-De-Liggende-Vrouw | 21 A De Bijenkorf egyes híres plakátjait többek között olyan kiváló grafikusok készítették, mint Herman van den Boogard, Theo Stradmann, Pieter Das, John Janssen, Karl Hentschel vagy később Otto Treumann. Az említett plakátkiállításról: jpekker.nl/145-jaar-de-bijenkorf-de-100-mooiste-affiches | 22 Georgette Koning: Irma Boom: „Ik houd van supereenvoudig”. In: *Independent Fashion Daily*, 2015. április 7. | 23 berthi.textile-collection.nl/2015/03/28/vervolg-145-jaar-bijenkorf-100-mooiste-affiches | 24 Az első itt dolgozó művész Maarten Baas volt, akit Job Wouters, Piet Paris, Bethan Laura Wood, Rugder de Vries és Emily Forgot követett. | 25 Ekkor a következő művészek installációit láthatta a közönség az áruház kirakataiban: Sabine Marcellis, Jan Rothuizen, Part of a Bigger Plan, We Make Carpits, Bethan Laura Wood, Studio Martens & Vissers, Dave Hakkens, Job Wouters. | 26 dvhn.nl/cultuur/Groninger-Museum-hangt-in-stilte-kunst-in-De-Bijenkorf-22131809.html

Gömbcsuklós Madonna

Vannak a világban nagy múzeumok, amelyeket az ember soha nem néz meg rendesen, mert akkorák, felfoghatatlanul gazdagok, egy idő után már szédelegve mászkálunk bennük, jóllaktunk művészettel. A többit majd legközelebb. De nincs legközelebb, mert ezer ember áll sorban a belépéshez, mi meg már láttuk, nincs okunk rá, hogy megint kezdjük előlről. Vagy van okunk, néha segítenek. Például az Uffiziban új termeket ígérnek, és nem is csak ígérnek. A régi ránk szakadás helyett most például van egy Leonardo-terem, elegáns, tágas, szürke, hogy jól érvényesüljenek a színek, nem csillog az üveg, és közel lehet menni a képekhez. Három Leonardo, nekik is csak ennyi van. *A Háromkirályok* csak vázlat, *az Angyali üdvözlés* korai, és elég különösen áll Szűz Mária jobb karja, mintha gömbcsukló lenne a könyökében. A harmadik meg Verrocchio, Leonardo csak az egyik angyalt festette a *Krisztus megkeresztelésén*. Akkor miért érzi mégis úgy az ember, hogy itt áll, a világ közepén?



Leonardo da Vinci: *Angyali üdvözlés*, részlet, 1472 körül, forrás: Wikimedia Commons

Lófejek az ágyban

Donatello Firenzében. Hol másutt? Itt született, itt is halt meg, egy kicsit volt Sienában, egy kicsit Padovában, de itt van otthon. Jó kereskedői szemlélettel szétdobták a nagy Donatello-kiállítást két helyszínre, jelenleg a Bargellóban még az sincs mind ott, ami egyébként ott szokott lenni, mert átvitték a Strozzi-palotába. A szokott dolgok mellett az is élmény, hogy nem mindig Donatello a nyerő. Lejátsszák a híres feszületcsatát, mindenki dönthet, hogy neki Brunelleschi vagy Donatello a meggyőzőbb, és a Strozsziban látható két lófej is. Az egyik Donatello, akit a Gattamelata lovas szobor felállítását követően elárasztottak a megrendelések, mindenki olyat akart magáról, mert az olyan szép, mint egy antik. Senki sem kapott, Donatello csak a ló fejéig jutott. Viszont most mellé tettek egy görög bronz lófejet is, és az ember, nem szívesen, de elismeri: Donatello nem olyan szép, mint az antik.



Ógörög lófejszobor, a háttérben pedig Donatello *Testa di cavallója*

Ciao Maestro!

Ez van kiírva a San Firenze templom melletti Zeffirelli Alapítvány kapujában, nem is tudom, hogy illetlenül vidám-e, mégis egy kilencvenhat éves korában elhunyt, köztiszteltetben vagy köztiszteltetlenségben álló rendezőhöz szólnak, aki még parlamenti képviselő is volt. Vagy csak józan mérlegelés, most egy ideig nem látjuk egymást, de majd az utolsó ítéletkor randizunk. Zeffirellivel úgy van az ember, hogy hiába nem szereti, mégis szereti, és hiába próbál rájönni, hogy miért igen, ha nem. Talán azért, mert firenzei létere úgy tudott lelkesedni a szépségért, mint egy nem firenzei, aki épp Firenzébe érkezik. Belsőszülőtt rokonunk. Az ember nézi a plakátokat, fényképeket, díszleteket, a római *Turandot* jelmezeit, a New York-it csak azért nem, mert azokat ma is használják. Fényképeken a jelmezeket viselő dívák, Callas *A török Itáliában* Fiorellájaként, mellette Zeffirelli, amint épp azt vizsgálja dobolás közben, nem húz-e be oldalt a selyemruha, amit tervezett.



Maria Callas *A török Itáliában* Fiorellájaként, mellette Zeffirelli, 1955

INTERJÚK CIKKEK EZT NÉZD! EGY KÉP VIDEÓK ROVATOK TOP5 ARCHÍVUM ARTMAGAZIN ESEMÉNYEK



Tranker Kata



Trapp Dominika

Folytatódik az Artmagazin Online videós művészportré-sorozata

Neogrády-Kiss Barnabás és Brückner János után most a Trapéz galériában hamarosan újabb egyéni kiállítással jelentkező Trapp Dominikával és a friss Esterházy művészeti díjas Tranker Katával beszélgettünk – műtermükben és otthonukban, vagy épp a Fűvészkertben.

A mozgóképes tartalmak hamarosan láthatók lesznek az *Artmagazin Online* VIDEÓ rovatában.

Azoknak, akik régebbi videós tartalmaink között is szívesen nézelődnének:

– a közelmúlt videói az *Artmagazin* YouTube-csatornáján,
– míg régebbi tartalmaink Vimeo-csatornánkon érhetők el (vimeo.com/artmagazinonlinehungary).

artmagazin.hu

FORTEPAN MASTERS

Megjelent a Fortepan Masters második kiadása. Azoknak, akik szívesen házhoz rendelnék a kiadványt – és ezzel egyenesen a kiadót támogatnák – örömmel ajánljuk a Fortepan Masters webshopot, ahol a magyar és az angol nyelvű verzió is kapható: www.fortepanmasters.com





FORSCHEACH IMAGE

VÁLOGATÁS KORTÁRS FOTOGÁFIAI ALKOTÁSOKBÓL

2022. ÁPRILIS 30. – JÚNIUS 26.

Művészetek Háza Veszprém, Dubniczay-palota
Veszprém, Vár utca 29. www.arthouseweb.hu

 **VESZPRÉM**
MŰVÉSZETEK HÁZA



VEB 2023