

ARTMAGAZIN

An abstract painting in a cubist style, featuring a complex arrangement of geometric shapes and a rich color palette of earthy browns, ochres, and muted blues. The composition is dense and layered, with visible brushstrokes and a sense of depth. A violin is partially visible in the upper center, integrated into the abstract forms.

2023 / 4. szám, 1980 Ft

143



9 771785 306687 >

Indiánok. Lelkek. Túlélők.

Claudia Andujar
fotókiállítása

Magyar származású
fotográfusnő az
amazóniai indiánokért

további részletek: neprajz.hu

Néprajzi Múzeum
Museum of Ethnography



A FESTŐ ÉS MODELLJEI

Renoir

Pierre-Auguste Renoir: Vízparti tánc vagy Táncosok (Bougival), 1883 | © Párizs, Musée d'Orsay, RF 1979 04
Fotó © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2023. 09. 22. – 2024. 01. 07.

Kiemelt kölcsönző partnerek:

Főtámogató:

Kiemelt támogatók:

Együttműködő partner:

A kiállítás hotelpartnere:

Médiatámogatók:



FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

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

Kergyó Zsófia

kergyo.zsofia@artmagazin.hu**OLVASÓSZERKESZTŐ:**

Zemlényi-Kovács Barnabás

KORREKTÚRA: Szabó Annamária**LAPTERV:** Horváth Csilla, L² Studio**BORÍTÓ:** L² Studio / l2studio.co**LAPSZÁMUNK SZERZŐI:**

Barki Gergely, Bordács Andrea, Boros Géza,

Cserna Endre, Fáy Miklós, Kergyó Zsófia,

Jernyei Kiss János, Topor Tünde,

Véri Dániel, Zemlényi-Kovács Barnabás

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.

TERJESZTÉS:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt árusítói helyein

és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

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

Cserna Endre, Kergyó Zsófia

www.artmagazin.hu

Létezett-e magyar kubizmus? Erre a kérdésre mostanában alakul a válasz, de ki gondolná, hogy a kutatások Párizsból Amerikáig, egy ottani áruházlánc nő ruhaosztályaihoz vezetnek, később pedig franciaországi internálótáborokba? Nem valami szerencsés útvonal, így aztán minden magyar vonatkozású kubista művet nagy becsben kell tartanunk, reménykedve, hogy az útközben eltűntek közül majd előbukkan még néhány – követve a címlapunkon szereplő aktkép példáját. (Egyébként vicces, hogy a kilencszáztíz-es évek Amerikájában üzletemberek azt találták ki: furcsa, kubista képeket bemutató kiállításokkal kell szórakoztatni a közönséget, miközben az új, extrém, európai divatot akarják rájuk varrni.) Ha extremitás, akkor ez a számunk igazán gazdag benne: és miközben ma már sem a geometrikus minták egy ruhán, sem egy síkodból összerakott emberi test nem okoz különösebb megrökönyödést, Damien Hirst az anyaságot (szinte szó szerint) boncolgató művei még képesek borzolni a kedélyeket. Akárcsak a Kassák-kortárs anarchista, Szittyá Emil, egy még hatvan évvel a halála után is besorolhatatlan, inspiráló figura, akinek a csavargásai, háborús álmái kiállítást és filmet is ihlettek.

Valamennyire azt is vehetjük extrém próbálkozásnak, ha valaki megalkot egy új művészetfilozófiát azzal a céllal, hogy megteremtse egy kortárs művészetről szóló eszmecsere elméleti kereteit, de az is az átlagostól jelentősen eltérő helyzetként írható le, amikor a hetvenes években a pártvezetés roma holokauszt emlékművet rendelt az akkor pályakezdő szobrász Jovánovics Györgytől. (Az már nem extrém, hogy a terv végül nem valósult meg.) A Velencei Építészeti Biennáléről is rendhagyó eseteket ismertetünk, olyan megoldásokat, amik igyekeznek eltérni az eddig megszokottaktól, vagy például friss szemmel néznek arra a helyzetre: a Giardini eredetileg közpark volt, a fákban szegény Velencében az ott lakóknak adott árnyékot, jó levegőt és zöldtet, ám a biennálé odatelepítésével pont a helyieket szorították ki belőle. Magyar barokk freskókról szóló sorozatunkban most egy kastély urasági hálósobájának mennyezeti képeit közöljük, inkább már rokokó jeleneteket, enyelgő párokkal, cigányzenésszel, és a plafon közepén magával Jupiterrel, aki a felhőkből, egy sasról tekint le az ágyban fekvőkre. Kicsit ez is extrém... A gyűjtemény, amit bemutatunk szintén szolgál meglepetésekkel, ezek közül stílszerűen a *Sátán a könyvtárban* című művet emelnénk ki, ezzel kívánva mindenkinek jó lapozgatást.

Vagy talán mégis inkább azzal a képpel, amit Degas festett Manet-ről és zongorázó feleségéről. Csak Manet később félbevágta a feleségét. A képen. (Topor Tünde)

CÍMLAPUNKON: Késmárky Árpád: *Ülő női akt*, részlet, 1913, olaj, vászon, 81 × 65 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023

ARTANZIX

4

KELET-NYUGAT

Cserna Endre:

Anyák, Damien

6

INTERJÚ

Topor Tünde:

„Szükség van elméleti keretekre

ahhoz, hogy beszélgetni tudjunk.”

Interjú Babarczy Eszterrel

12

LOST & FOUND

Barki Gergely:

Elveszett kubista művek

felbukkanása II.

„Kesmarky, c'est moche, oui

marquis!”, avagy ki is ez az

elfeledett magyar kubista gróf?

20

**INTERJÚ**

Kergyó Zsófia:

Csavargók a múzeumban.

Interjúk Szittyá Emilről és

a Buharovok kiállításáról

40

**BAROKK FRESKÓ**

Jernyei Kiss János:

Rizspor, kézcsók, cigányzene.

Barokk freskók IX.

Az edelényi kastély urasági

hálósobája, 1769–70

50

INTERJÚ

Véri Dániel:

„Egy elérhetetlen fehér lebegés,

az azért valami lett volna.”

Interjú Jovánovics Györggyel

1974-es Cigány holokauszt

emlékmű terveiről

56

BIENNÁLÉ

Boros Géza:

Határátlépések

62

EGY KÉP

Cserna Endre:

Egy fénymunkáról.

Szekeres Agnus és Tesch Katalin:

Oximoron, 2023

68

INTERJÚ

Bordács Andrea:

Befektetésből szenvedély.

Beszélgetés Kacsuk Péter

műgyűjtővel

70

**FESTŐK ÉS MODELLEK**

Fáy Miklós:

Itt lóg a falon

78

GUTENBERG-GALAXIS

Boros Géza:

Budapest kalauz nem csak

Marslakók számára

Török András: Budapest könyv.

Igazmondó városkalauz modern

lokálpatriótáknak.

82

ARTMAGAZIN ONLINE

84

Levél Londonból

Tényleg adtam fel hasonló lapot a postán, a keresztlányoméknak (ő most kettő, a nővére négy). Ilyen kisebb, műtermi tárgyakat ábrázoló festmények lógtak tömött sorokban Philip Guston 70-es évekbeli stúdiójában – ebből a vizuális abc-ből indult ki ‘68-ban, amikor az absztrakt expresszionizmustól visszafordult a figuralitás felé, miután meggyilkolták Martin Luther Kinget és Robert F. Kennedyt, Chicagóban pedig a demokraták elnökjelölő konvencióján összecsapott a rendőrség a vietnámi háború ellen tüntetőkkel. A váltás utáni első éveiben vannak olyan képregényes-rózsaszínes vásznai, amiket a gyerekek is szerethetnek, de hiába a csalóka formanyelv, a politikai kiábrándultságra reagáló festészet nyomasztóvá válik. Azokat a képeket majd később mutatom meg. (K. Zs.)



Philip Guston: *Cím nélkül (Kép)*, 1968, Musa Guston Mayer a Metropolitan Museumnak ígért adománya, © The Estate of Philip Guston

Fekete Marianne

Az egykori Krokodilopolis területén kiásott, i. sz. 5. századi kopt textilen Artemisz és Aktaión jelenik meg. Mint-hogy a tárgy a Metropolitan Museum afrikai művészetet, pontosabban az Afrika és Bizánc művészete közti kölcsönhatásokat bemutató kiállításán szerepel, első gondolatunk az lehet: milyen csodálatos, hogy a mitológiai alakok feketék rajta! Sőt, (a később szarvassá váló) Aktaión fején olyan fríg sapka van, amit csak szabad emberek viselhettek. A mitológia tehát általános, emberi, minden rassz a saját képére formálja hőseit, Aktaión feje megjelenhetne bármelyik polgárjogi mozgalom plakátján. Szép lenne, de itt inkább arról lehet szó, hogy a kopt textilek olyanok, mint némely görög váza: feketealakosak. (T. T.)



Szőnyeg az i. sz. 5. századi Egyiptomból, vászon, gyapjú, © Trustees of the British Museum



A Chicago Daily Tribune 1913. április 6-ai címlapja Harvey Peake illusztrációjával

Kubokosztüm

Az, hogy az 1913-as Armory Show-val Amerikába érkező kubizmus rendkívül széles, milliós tömegekhez juthatott el, sajátos módon a média, a divatipar és néhány nagykereskedő hatékony összjátékának volt köszönhető. Barki Gergely e számban olvasható tanulmánya részletesen ismerteti a Gimbels cég által megrendezett, magyar kubistákat is bemutató vándorkiállítást, amely azon túl, hogy a cég üzletházaiba csalta a szenzációra éhes látogatókat, azért is volt jövedelmező, mert villámgyorsan felépítettek rá egy komplett divatirányzatot, amihez a kiállítás melletti boltokban lehetett megvenni az extravagáns darabokat. Az újságokban pedig ennek nyomán a festményeket kifigurázó karikatúrák mellett sorban jelentek meg a kubista ruhakölteményeket bemutató cikkek is. (Z.-K. B.)

Kutyák és lovak

Így hangzott a *Notting Hill*ben William (Hugh Grant) válasza a kérdésre, hogy melyik laptól érkezett. Noha én sem domesztikált állatokra szakosodtam, kutyás-macskás lett a három nap londoni mázskálás legintenzívebb képi utórezgése. A reptérre indulás előtti utolsó pillanatos kiállításvizitem a Grafton Street-i David Zwirnerbe vitt, és Liu Ye kutyája, Phoebe, valamint macskája, Nao Nao azóta is kísért. A szakma cukizmus iránti viszolygása jut eszembe, amiben alapjáraton osztozom, de kiírtam magam cinizmusdiétára – néha nem árt, sőt. Na de mivel is nyert meg magának az itt látható, pekingi illetőségű állat? A cicásan szuggesztív tekintet nem rám néz, mégis muszáj ugyanilyen dermedt figyelemmel pásztáznom végig a testét, festő gazdája alaposságával. (K. Zs.)



Liu Ye: *Nao Nao*, részlet, 2023, akril, vászon, 52,7 × 72,5 cm, © Liu Ye, a David Zwirner jóvoltából

Mi nem foszlik szét végül mégis a formaldehydhenben?

Anyák, Damien

Cserna Endre



Damien Hirst: *Mother and Child Divided* (Elválasztott anya és gyermeke), részlet, 1993, üveg, festett acél, szilikon, akril, monofil, rozsdamentes acél, tehén, borjú, formaldehyd oldat, a tehén tárlója 207 × 322 × 109 cm, a borjú tárlója 115 × 167 × 60,5 cm, © Damien Hirst and Science Ltd., All rights reserved, DACS/Artimage 2023, fotó: Prudence Cuming Associates Ltd / HUNGART © 2023

A hamarosan hatvanéves Damien Hirst karrierjének ezen a pontján minden eddigénél könnyebben illene bele egy Pelevin-regény vagy egy tetszőleges cyberpunk-videójáték szereplőjének bőrébe. A 2017-es Velencei Biennálén bemutatott projektje, az egyszerre két intézményt is megtöltő *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (Kincsek a Hihetetlen roncsából) monumentális, fikciós-archeológiai műcsoport után idén a londoni Phillipsben három egészen naiv olajfestmény-sorozatát állítja ki (*Coast Paintings*, *Sea Paintings*, *Seascapes* [Partfestmények, Tengerfestmények, Tengeri tájképek]) – az alkotói Napóleon-komplexustól a gumikonceptiókig bármi belefér. Életműve és közéleti-kulturális szerepe, ha nem is egyedülálló jelenség a kilencvenes évek fordulóján befutott *Cool Britannia/Young British Artists* generációban – például Liam Gallagher vagy David Beckham a maguk terültén hasonló sikereket értek el, pénzt szedtek össze, hullámvölgyeket éltek meg és médiafigyelmet kaptak, valamint karrierjük valós értékelése és a hírhedségtől, hype-tól való elválasztása hasonlóan bonyolult – *kortárs képzőművészként* nemcsak egy elképzelt médiaideált, de egyúttal annak paródiáját is teljes mértékben megtestesíti. Perszónája egyszerre integrálja a posztmodern „anything goes” metairóniáját, a későkapitalista pénz- és trendorientáltság szeriöz pózait és a brit közélet tabloid-érzékenységét, miközben alkotásai megfejtethetetlen rendszer szerint fluktuálnak a grandiózus, a média felé határfeszegetőnek marketingelt gigaprojektek, a könnyen érthető, de hatásos és lényegre törő installációk, valamint a teljesen pitiáner gagyik között. Kelet-közép-európai szemszögből, ahol a művészek karrierútjai és lehetőségei egész más, sokkalta szűkebb spektrumon helyezkednek el, Damien Hirsté tényleg csak posztmodern science fictionként olvasható. Ennek ellenére főleg innen – és nem a médiaspektákulum felől – izgalmas megvizsgálnunk

azt, hogy az életmű egészében rendszeresen felbukkanó és szignifikáns szerepet játszó anya-szimbólum mit mond el Hirstről és a korai huszonegyedik század biopolitikáiról, azaz egy olyan valóságrétegről, amelynek (gazdasági, politikai, stb.) szféráján ő már kívül áll. Akár megalkotásuk eredeti intencióitól függetlenül, ezek a visszatérő elemek képesek valami aktuálisat, politikailag relevánsat állítani a jelenünkről, még ha csak abból adódóan is, hogy Hirst nem fél olyan közhelyekkel dolgozni, mint a születés és a halál. A művészettörténeti és ikonográfiai alapvetéseken, kliséken túl is érdemes belegondolnunk abba, hogy az a nehezen definiálható és állandóan változóait élő közeg, amit „nyugati kultúrának” hívunk, alapvetően misztikus születések (Jézus, valamint mindenfajta beavatás) és politikai indítékok mentén elrendelt kivégzések (szintén Jézus, valamint Szókratész) történeteire épül, amelyek remek példái annak, hogy a mindenkori hatalom hogyan transzformálja saját képére az olyan transzcendensnek vagy éppen biológiai banalitásnak gondolt történeteket a történelem kezdete óta, mint a születés, a betegség, az öregedés vagy a halál. Végső soron a kontroll egy kevésbé explicit, szinte észrevehetetlen regiszterét alkalmazva. A korai modernség és a kapitalizmus kialakulásának tekintetében Silvia Federici marxista feminista szerző legismertebb *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* című kötetében amellet érvel, hogy a tizenhatodik századtól kezdődő bosszorkányüldözések egyáltalán nem vallási vagy babonás megalapozottságú pogromok voltak, hanem kifejezetten a nők reprodukciós jogait akarták brutális módon megcsorbítani, elvéve a fiatal és kiszolgáltatott nők azon eszközeit (mint a születések számának kontrollálása vagy a gyógyító hagyományok ismerete), amelyekkel a tökefelhalmozással és a kizsákmányolással szemben védekezni tudtak volna

– ők maguk és közösségeik egyaránt.¹ *A hatalom a zsákmányszerzés joga* – ezt már Foucault írja *A szexualitás történetében* –, az érett modernitás óta már nem feltétlenül csak az élet elvételenek joga illeti meg az uralmat, hanem magának az élet lehetőségeinek, esélyeinek és kilátásainak kontrollálása is, amelynek technikai hátterét a megfigyelés, a fegyelmezés, illetve a népeségsszabályozás eszközei és intézményei adják. (Nem véletlen, hogy Federici és Foucault mellett a koronavírus-járvány óta más biopolitikával foglalkozó szerzők is újra vagy még népszerűbbé váltak – közülük is Giorgio Agamben például a legérdekesebb, akinek *The Invention of an Epidemic* (Egy járvány feltalálása) című blogposztja, amelyben az államok járványügyi intézkedéseit a társadalmi kontroll új formájának és techno-orvosi önkényuralomnak titulálta, közel romba döntötte akadémiai hitelét és karrierjét.) Hirst első nagyobb nemzetközi bemutatkozásakor, az 1993-as Velencei Biennálén állította ki *Mother and Child Divided* (Elválasztott anya és gyermeke) című installációját, amely a vitrinbe zárt és formaldehydhenben konzervált állati tetemeket használó sorozatának, legfőképp az 1991-es *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A halál fizikai képtelensége az élő tudatában) című munka egyik folytatásaként jött létre, és végül Hirst 1995-ös Turner Prize győzelmét is megalapozta. Mondani sem kell, széleskörű médiafigyelem kíséretében. A két különálló, ipari, minimalista szobrokat is megidéző tartályban véglegesen elszeparált tehén és borja klinikákat idéző, steril jelenlétükkel a megőrzés és az elmúlás ambivalens minőségeit mutatják meg. Amellet persze, hogy a munkában rejlő „shock value” nemcsak a nagyívű, katolikus/blaszfém értelmezéseknek, de az undornak és a dühnek, vagy akár a félelemnek is utat törhet. A körterem-esztétika pszichológiai hatásaira való rájátszás, az orvosi műszerek, állati tetemek, medikai

demonstrációs eszközök elemeinek használata révén akaratlanul is olyan képzettársításokat kötünk a munkához, mint az állatok jogainak kérdése, az abortuszhoz való jog vagy a vallási tradíciók elértéktelenedése. Hirst egy későbbi, talán legvagányabb, 2000-ben készült munkájában ezt a társadalmi (és ismét blaszfém) jelleget mélyítette tovább: a *Trinity – Pharmacology, Physiology, Pathology* (Szentháromság – Farmakológia, fiziológia, patológia) című installációjában az emberi életet rendszerező vallási funkciókat a medicina profán és materialista tudományágai cserélik fel. Ilyen módon kifejezetten (még ha részint kritikusan is) az ezredfordulóra jellemző techno-optimista felfogást jeleníti meg. Ezzel szemben a huszadik században még sokkal inkább a pszichológia tűnt a vallást leváltó tudományos válasznak: „A pszichológia népszerűsége és meggyőző ereje jórészt abból fakad, hogy lényegét tekintve nem más, mint tiszta spirítizmus: világi és látszólag tudományos

bizonyítéka a »szellem« anyag feletti uralmának.” – írja Susan Sontag *A betegség mint metafora* című 1978-as kötetében, de gondolhatunk akár Peter Schaffer 1973-as darabjára, az *Equus*-ra (és az ebből készült 1977-es filmre), amelynek központi konfliktusát a pszichiáter saját kiüresedése és az általa kezelt fiatal kóros vallásos pszichózisa közötti feszültség adja. Hirst 2000-ben viszont már ennek a paradigmának a kimerüléséről tudósított, amely folyamatot talán Magyarországon kevésbé lehetett érzékelni, hiszen a szovjet elnyomás éveiben a tiltás és az ellehetetlenítés, azt követően pedig a (polgári lelki egészségét is szem előtt tartó) jóléti állam létrehozásának kudarca megakadályozták, hogy kialakuljon a pszichológia nyugat-európai típusú étosza.

A katarai Dohában működő Sidra Medicine nevű kórház és kutatóközpont előtt megvalósult, tizennégy darabból álló *The Miraculous Journey* (Csodálatos utazás, 2005–2013) című bronz-

szoborcsoport egy magzat útját mutatja be a fogantatástól a születésig – az utolsó, újszülöttet ábrázoló mű több mint tíz méter magas. (Ilyen volumenben Kelet-Európában csak kevés alkotó gondolkodhat – talán Szőke Gábor Miklós az egyetlen.) Hirst köztéri alkotása könnyen lehetne a szintén biopolitikai szélsőségekkel foglalkozó 1997-es *Gattaca* című film díszlete is, a lineárisan elrendezett fázisok egy felszállópályára emlékeztetnek, de eszünkbe juthat egy másik sci-fi remekmű, a *2001: Űrodüsszeia* utolsó, „star child” jelene is. A mű 2018-as (újra)leleplezésekor az angol nyelvű sajtó igyekezett az alkotást minél szélsőségesebbnek bemutatni, rendre csak a „controversial”, „provocative” és „graphic” jelzőkkel illetve az egyébként formanyelvében teljesen konzervatív, szinte unalmas *The Miraculous Journey*-t, ezen túl pusztán méreteit és elkészítésének árát emelve ki. Hirst saját munkáját annyiban kommentálta, hogy „(...) ez az első meztelen szobor a Közel-Keleten.



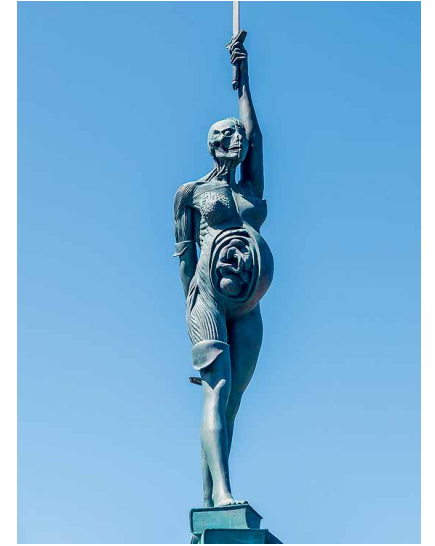
Damien Hirst: *The Miraculous Journey* (Csodálatos utazás), 2005–2013, bronz, tizennégy stáció, az utolsó, újszülött-szobor 14 m, forrás: Qatar Museums



Damien Hirst: *The Virgin Mother* (A Szűzanya), 2005, akril, műgyanta, 10 m, fotó: © Richard Humphrey



Damien Hirst: *Verity* (Igazság), 2012, rozsdamentes acél, bronz, 20,25 m, fotók balról jobbra: © Neil Owen; © Ian Capper, utóbbi részlet



Ez bátor dolog”. Előképként és párhuzamként is érdekes felelevenítenünk Bernini a Szent Péter-bazilika kupolája alatt álló bronz oltár baldachinját. „A baldachin lábazatait a nagyon egyszerű Barberini-címer díszíti, amely a címerpajzson három méhet ábrázol, fölötté Szent Péter kulcsai és a pápai korona. E mű készítésének időpontjában a pápa kedvenc unokahúga éppen örvendetes családi esemény elé nézett, vagyis közeledett a szülés időpontja, és a szülés ebben a korban nagyon is kétséges kimenetelű volt mind az anya, mind a megszületendő gyermek számára. A szülés a baljóslatú jelek és a szövődmények ellenére végül is szerencsésen végződött, ezért a pápa – korábbi fogadalmainak megfelelően – megkérte Berninét, hogy a baldachin lábazatain készülő címerábrázolásokon az emlékezetes eseményt is örökítse meg. Bernini teljesítette a lehetetlennek tűnő megbízatást, a címerképeket oly módon egészítette ki, hogy az oszlopalapzatokat díszítő címerek alatti ornamentumokban a szülőcsatornának a folyamattal kapcsolatos változásai jelenjenek meg. Ugyanakkor a címerek felső részében a vajúdó fájdalmas arckifejezésének sorát örökítette meg,

az utolsó, nyolcadik reliefen pedig már a megszülető gyermek mosolygó arca tekint reánk.”² Azaz eltérő formában szintén egy születés (pontosabban szülés) különböző fázisait mutatja be. Még bátrabb és provokatívabb alkotás a tizenhetedik századból. Hirst 1999-es *Hymn* című szobrának – amely egy gyerekeknek szánt, tizenöt fontos ismeretterjesztő játék, a Hubrol Limited *Fiatal tudósok anatómiai szettjének* (Young Scientist Anatomy Set) felnagyított mása – női párjaként működik a *The Virgin Mother* (A Szűzanya) 2005-ből. A szintén köztérre szánt alkotás is az emberi test és annak szerveinek metszetét mutatja be egy várandós fiatal nő képében, akinek póza Degas *A kis tizennégy éves táncosnőjét* (1878–1881) idézi fel. Degas szobrát elkészültének idején egy új, modern látásmód hozta létre, realizmusa szembement a kor konzervatív művészetideáljaival. Nem kérdéses, hogy Hirst 2005-ben nem hajtott végre azonos fajsúlyú esztétikai forradalmat, kisajátító gesztusa sem újdonság. A pop-artos felfogásban létrejött munka szintén a keresztény emberképet forgatja ki: ember és Isten „pontos”

képmásai versengenek egymással – a biológia, az anatómia és általában a tudományok Hirst prezentálásában hitrendszerekként, sőt mítoszokként működnek, amelyek integrálva vannak már hétköznapi tárgyainkba, de személyes érzelmvilágainkba is. „(...) A mítoszoknak mindig is az volt az egyik fő funkciójuk, hogy megmagyarázzák azt a zavarba ejtő és értelmetlen helyzetet, amellyel az ember az univerzumban találja magát. (...) A mítoszok kínálta világnézetbe így belevegyül a mindennapi élet és az emberi érzés.”³ Hirst saját magánéletének élményei ilyen módon logikusan bukkannak fel egy évvel későbbi, 2006-os *Caesarean Birth* (Császármetzés) című festménysorozatán. A képeken gyermeke születéséről készített snapshotjait festette meg, valamint ugyanezen technikával önarképet is készített, a *Self Portrait as Surgeon* (Önarckép sebészként) festményen kék orvosi uniformisban, sztetoszkóppal a nyakában áll egy kórházi ágy mellett. Ezek az alkotások a *Beyond Belief* (A hiten túl) című kiállításán voltak először bemutatva. A *Virgin Mother* folytatásaként/verziójaként jött létre a *Verity* (Igazság) című, a devoni

Ilfracombe (itt lakik a művész is) kikötőjében elhelyezett szobor, amely anynit csavar a megelőző munkán, hogy nem vallási, hanem sokkal inkább hatalmi, politikai, az „igazságot” meghatározni, reprezentálni kívánó szimbólummá alakítja az ábrázolt anyát. A magasba emelt karddal, háta mögé rejtett mérleggel könyveken álló nő képe Justicián túl a Volvográdban található, a sztálingrádi csatáról megemlékező *Hív a szülőföld* (1959) parafrízaként is értelmezhető, főleg a jelenlegi európai és a Brexit utáni Egyesült Királyság közbeszédeinek klímájában, amelyben újra a politikai kultúrharok központi kérdésévé vált a demográfia, illetve annak hazafias, patrióta vagy akár nyíltan xenofób vetületei („*Európa azé lesz, aki teleszüli*”). A *Verity* egyébként is otromba jelképrendszerét ez a birodalmias hatás értékeli át.

Legutoljára váratlan helyen bukkant fel Hirstnél az anya-szimbólum. A főleg műmájer imázsáról ismert kanadai rapper, Drake 2021-ben megjelent *Certified Lover Boy* (Hitelesített szerető) című albumának Hirst tervezett borítót, amely korábbi (még műtárgypiaci viccnek is borzasztóan unalmas és üres) színpöttyös festménysorozatát idézi, csak a pöttyöket tizenkét, más-más ruha-, haj- és bőrszínű várandós-nő-emoji képezi le (érdekes módon vörös hajú nem került közéjük). A kritikákat tekintve igen gyengén szerepelt lemez címével együtt olvasva ez talán Drake potenciájára utal. A hip-hop elmúlt éveiben egyre menőbb húzásnak számít, ha egy előadónak ismert kortárs képzőművész tervez borítót – többek között Kanye West Takashi Murakamival, Lil Yachty Jon Rafmanal, Travis Scott David pedig David LaChapelle-el dolgozott együtt nemrégiben. (Kár, hogy az amerikai rapperek



Damien Hirst: *Birth (Cyrus)* (Születés [Cyrus]), a Császármetszés-sorozatból, 2006, olaj, vászon, 45,7 × 61 cm, © Damien Hirst and Science Ltd., All rights reserved, DACS/Artimage 2023, fotó: Stephen White & Co., a White Cube jóvoltából / HUNGART © 2023

többnyire elég rossz ízléssel választanak, viszont ez a trend itthonra is begyűrűzött, a hip-hopos elemekkel operáló Jazz Bois legutóbbi anyagát egy szuper Keresztesi Botond-festmény díszíti.) Szóval ebben az esetben Hirst inkább olyan, mint egy drága kiegészítő vagy egy menő kocsi, cserébe a koppanó „provokáció” jegyében sugallt nemi felfogások és bemutatott nők is igencsak problémásak.

Az, hogy az egyébként tényleg menő cápáiról híres brit alkotó túlgondolja saját oeuvre-jét és álmerész, pseudo-megbotránkoztató munkákkal rukkol elő, nem meglepő. Az viszont sokkal inkább, hogy még akaratlanul sem reagál művészetében arra, hogy a vagyona, márkája, marketingelérése milyen mértékben megváltoztatja univerzálisként prezentált üzeneteinek politikai fénytörését, és teszi ignoráns

alkotói gondolkodását monumentálisan sterillé. Mint a már említett kórtermek, csak Saatchi-pénzzel felturbózva. Visszatérő anya-szimbólumai is ebben a megvilágításban érdekesek, ahogyan „örök” és „univerzális”, illetve művészettörténeti mivoltukon túl Hirst brandje olyan regiszterbe helyezi ezeket az alkotásokat, amelyben profánságukban is idegennek tűnnek. Mintha egy Marvel-film fiktív művészek alkotásai átestek volna a mi valóságunkba. És ha a művészettől azt várjuk, hogy aktívan reagáljon a mi valóságunkra (vagy valamelyik valóságunkra legalább), akkor akárhogy is, de be kell látnunk, hogy erre a kapitalista deperszonalizációs élményre tényleg csak Damien Hirst képes.

A cikk megjelenését a B. Braun támogatta.

[1] Federici, Silvia: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* [Kalibán és a boszorkány. A nők, a test és az eredeti tőkefelhalmozás]. Autonomedia, Brooklyn, 2004. Federici könyvének gondolatmenetét részletesen rekonstruálja: Tillmann Ármán: Az ideológia szorongása: boszorkányüldözések a kapitalizmus hajnalán. A szem, 2019.02.08.: <https://aszem.info/2019/02/az-ideologia-szorongasa-boszorkanyuldozesek-a-kapitalizmus-hajnalan-i/>. [2] Dr. Szabó András: Szülésábrázolás a vatikáni Szent Péter-székesegyház tabernakulumban. *Lege Artis Medicinæ*, 6. évfolyam 5–6. szám (1996): 379. [3] Jacob, Francois: *A lehetséges és a tényleges valóság*. Európa, Budapest, 1986, 27.

Főtt Béka / Boiling Frog

Aideen Barry (IRL) és Szabó Eszter (HUN) kiállítása

2023.11.18. – 2023.12.31.

Művészetek Háza Veszprém Csikász Galéria

Cultúr Éireann
Culture Ireland

VESZPRÉM
MŰVÉSZETEK HÁZA

Veszprém-Balaton 2023
Európa Kulturális Fővárosa

Babarczy Eszter író, műfordító, kutató, eszme- és művészet-történész, a MOME oktatója. Az *Artmagazin Online*-on nemrégiben közzétük *A művészet értékelés-elmélete* című művészetfilozófiai kísérletét. Most erről és művészetoktatói gyakorlatáról kérdeztük.

„Szükség van elméleti keretekre ahhoz, hogy beszélgetni tudjunk.” Interjú Babarczy Eszterrel

Topor Tünde



Artmagazin: Nézzük a pályáivedet: mióta vagy a MOME-n, és mik voltak az előzmények?

Babarczy Eszter: 2005-ben kerültem oda, és az első pillanattól kezdve imádom. Kicsit furcsán kezdődött az életem az egyetemen, mert ott tanítottam először művészetfilozófiát, és még nagyon bénán, bölcsészfejjel csináltam – azóta már egész máshogy tanítok. Viszont mert művészettörténet-filozófia szakon kaptam az alapidplomáimat, nagyon tetszett, annak ellenére, hogy azt megelőzően éveken át újmédiával foglalkoztam a Műegyetemen, és még a PhD-met is kommunikációelméletből szereztem, utána pedig sokáig tanítottam médiával kapcsolatos tárgyakat. Volt is hozzá háttér, nem nagy tapasztalatom, de csomó személyes élményem szerkesztőségekből, televízió-stúdiókból – ezek és az elméleti háttér adta azt a tapasztalati anyagot, amiből elkezdtem médiaelméletet, mediaszociológiát és hasonlókat tanítani, de közben folyamatosan voltak olyan óráim is – és ezeket szerettem a legjobban – ahol valamilyen projektet csináltunk közösen a diákokkal. Egészen csodálatos dolgokat találtunk ki. Például volt egy év, amikor elkészítettük a MOME térképét, szubjektív térképeket infografikaként, sőt még LEGO-ból is megépítettük a MOME-t, és kiállítottuk a nyílt napon, az arra érkező diákok pedig feladatokat kaptak, hogy megismerkedjenek a MOME-val. Egy másik órán egy Csíkszentmihályi Mihály¹ által vezetett kutatás nyomán lakótelepekre mentünk, és megkérdeztük az embereket arról, hogy mit jelent számukra az otthonosság, kifejezi-e a lakásuk az egyéniségüket, milyen tárgyak vannak, van-e olyan, ami nagyon fontos nekik, amit továbbadnának az utódaiknak. Milyen tárgyhoz beszélnek, vagy milyen tárgyról gondolják azt, hogy az önarcképük lehetne. Ezek a projektórák igazából a legizgalmasabbak. Közben elhagytam a médiaismereti tárgyak oktatását, és felvettem

a filozófiai tárgyakét, de a projektórákat ma is igyekszem beilleszteni a tanításba, mert a diákok mindig fantasztikusan kreatív módon nyúlnak a közösen feldolgozandó témákhoz. Csodálatos, hogy nem megúszni akarják ezeket az órákat, fontos nekik, hogy létrehozzanak valamit. Így nagyon jó tanítani.

ViSSzakanyarodnék még az előzményekhez: művészettörténet szakon mi volt a szakdolgozatod témája?

Az ikonológia módszertanába szerettem bele, ráadásul mert filozófia szakon is végeztem, mondhatjuk, hogy alapvetően eszmetörténeti irányultságom volt. A 18. századra szakosodtam, és kiválasztottam egy 1801-ben készült metszetet, ami Kisfaludy Sándor első verseskötetének címlapja volt. A metszeten egy ifjú látható, aki a szentimentalista közhelyeknek megfelelően elfekszik a természetben és elmélkedik valami nagyon fontos dologról. A természetben való elfekvést és elmélkedést jártam körül eszmetörténetileg; hogyan jelenik meg a természethez való viszony, és hogyan alakul át az 1760-as évektől a 19. század elejéig, tehát a romantikáig, hogyan változik meg az egyedüllét jelentése ebben az időszakban, a póz, amit felvesz a figura, hogyan hagyományozódik az antik folyóistenektől a különböző középkori széljegyzeteken keresztül egészen addig, amikor újra megtalálják az ókori folyóisten jelentését egy wertheriánus eszmekörben. Nagyon szerettem csinálni, és sikeres is volt, alapvetően jól fogadták.

Miért érdekelt téged ez a póztörténet? Képileg is, megjelenítéstörténetileg is érdekes probléma: kapcsolódhat a képzőművészethez, a színházhoz, a performatív műfajokhoz is. A *Nappali ház* című folyóirat jut róla eszembe, amiben te is dolgoztál, és az az összművészeti szemlélet, amit képviselt.

Igen, ez pont az az időszak. A *Nappali ház* '89-ben indult, ezt a szakdolgozatot pedig '91-ben írtam.² Egyébként akkor még nem volt kellő tudásom a performativitásról, tehát szigorúan képelemzés–ikonológia alapon indultam el, kortárs források felkutatásával, amik segítenek értelmezni egy pózt vagy egy képi elemet, és ennek a kortárs jelentéseit feltárni, ez volt számomra fontos. Most már felfigyelnék arra is, hogy itt megjelenik egy test, és hogy ennek a testnek az ábrázolása önmagában is nagyon érdekes dolog, hogy egy fizikai póz mit tud közvetíteni, és ahogy a testet felöltöztetjük vagy elhelyezzük a környezetben, az milyen képi toposzokat használ, és mindennek milyen jelentéseket lehet tulajdonítani. De akkor még szigorúan eszmetörténeti érdeklődésem volt, és inkább innen közelítettem. Beleolvastam magam a 18. század második felének irodalmába, a szentimentalizmusba, hogyan terjedt Franciaországból és Németországból Magyarországra, milyen hivatkozásokat lehet találni a korabeli magyar irodalomban a francia és német irodalomra – ilyenek foglalkoztattak.

Hogyan következett ez után az újmédia-kutatás?

Amikor itthon meglett egy doktori fokozatom filozófiából, elmentem Amerikába, ott is doktoriztam, de családi okok miatt haza kellett jönnöm. Kicsit légüres térbe kerültem, aztán a médiában kezdtem el dolgozni, a *Magyar Nancsnál*, és így kerültem kapcsolatba György Péterrel, aki akkor alapította a Média Oktató és Kutató Központ nevű legendás csoportot és kutatói közösséget a Műegyetemen, a MATÁV támogatásával. Viszonylag hamar oda-kerültem, kutatásokban és európai pályázatokban működtem közre. Részben tanítottam, részben a MATÁV-on belül próbáltam meg valamiképp idomulni egy multinacionális vállalat kultúrájához, ami teljesen új élmény volt, de sokat tanultam belőle. Amikor

a MOME-n is tanítani kezdtem, lassú, rugalmas elszakadás kezdődött a Műegyetemtől, és ez egyre mélyítette a szakadékot köztem és a média között is. Elkezdtem újra a művészettörténeti, filozófiatörténeti, eszmetörténeti háttérre fókuszálni. De mivel a PhD-met médiaelméleti témából írtam – *Közösségre alapozott bizalom az Interneten* volt az értekezésem címe –, még sokáig médiaelméleti, mediaszociológiai, újmédiával kapcsolatos tárgyakat tanítottam. Aztán talán öt éve megkérdeztek a tanszékről, hogy mivel elment az a tanár, aki addig filozófiát tanított, nem akarom-e átvenni az óráit. Jó lehetőségnek tartottam – elfelejtettem, hogy húsz éve nem foglalkoztam filozófiával. Elkezdtem tanítani, de hihetetlen mennyiségű munkát jelentett, hogy teljesen naprakész legyek, tehát mindent elolvassak a kortárs filozófiából, amit az utóbbi húsz évben publikáltak, és ne abból tanítsak, amit én tanultam az egyetemen. (Eközben egy kevésbé ismert filozófiai irányzat nagyon megragadta a figyelmemet, az *Artmagazin Online*-on megjelent tanulmányomban³ is ehhez az élményanyaghoz nyúlok vissza.) De a mai napig érdekel az újmédia is, és igyekszem követni a híreket. Most a mesterséges intelligencia az, ami a legnagyobb kérdéseket jelenti mindannyiunk számára. A mesterséges intelligencia is az újmédiából nőtt ki abban az értelemben, hogy ezek a tréningelésre, tanításra használt anyagok elképzelhetetlenek lennének, hogyha nem alakul ki a közösségi média, és nem kerülnek át online formába a könyvtárakban őrzött dokumentumok. A mai napig foglalkoztat ez is, de közben kialakult egy hagyományosabb filozófiai érdeklődésem, ami tényleg arról szól, hogy hogyan működik az ember, mit jelent az, hogy az ember a környezetével állandó kölcsönhatásban van. Mit jelent, hogy megtestesült lények vagyunk, tehát a testünkön keresztül kapcsolódunk a világhoz, és a test milyen hatással van a kognitív folyamatainkra?

Mit jelent, hogy érzelmeink vannak, és ezeket az érzelmeket hogyan tudjuk értelmezni? Vagy egy organizmus kapcsolatát a saját környezetével? Amikor 2006-ban elkezdtem médiaórákat adni az egyetemen, akkor mindent még hálózati kommunikációnak neveztek, és akkor én még az óráimon tanítottam az internetet. Ma már az internet mindenhol ott van, az internetet lélegezzük, az internetet isszuk, az internetet esszük...

Térjünk át arra, ami a beszélgetésünk másik apropóját adja: a nálunk megjelent tanulmányod, ami egy új művészetfilozófiát vázol fel. Hogyan fogalmazódott meg benned, hogy új értelmezési keret kell azokhoz a művekhez, amelyek mostanában születnek?

Horányi Attila kezdeményezett egy konferenciát a műkritika helyzetéről, ott én a műkritika elméleti háttérét kezdtem el feszegetni, abból a kérdésből kiindulva, hogy miért van bajban a műkritika. Valamiért a műkritika elbizonytalanodott, nem tud sarkos véleményeket megfogalmazni, nem találja a saját nyelvét, és ez nem csak Magyarországon van így, hanem világszerte. James Elkins már 2003-ban írt egy könyvet arról, hogy a műkritika mintha elvesztette volna az utat.⁴ Az ízlésalapú paradigmával az a baj: Bourdieu után nehéz úgy értelmezni az ízlést, hogy ne tegyünk hozzá társadalmi közeget vagy kontextust, amiben a jó ízlés tulajdonképpen egy kiemelt társadalmi csoport öndefiníciójához kötődik, amivel kirekeszt másokat, akiknek nem jó az ízlése, és ezzel bizonyítja, hogy az ő pozíciója magasabb, valamint a jó ízlésből biztos az is következik, hogy ő morálisan rendesebb ember.⁵ A jó ízlés a 18. század fő idiómája volt, aztán a 20. század kezdetétől vált uralkodóvá egy másik paradigma, ami történetfilozófiai keretbe helyezi a művészetet, miszerint a művészetben különböző szakaszok

következnek egymásra, félig-meddig szükségszerűen. Tehát hegeli vagy marxi alapon a művészet a saját lényegét keresi; újabb és újabb felfedezéseket tesz, és ezeket az új felfedezéseket kell értékelnünk. Ez a művészet progressziócentrikus felfogása, ami szerintem a mai napig fontos. Ha van egyáltalán most művészeti paradigma, akkor azt mondanám, hogy progressziócentrikus. Csak az a baj, hogy közben elvesztettük a hitünket ebben a történelemfilozófiában. Már nem gondoljuk, hogy a történelem tart valahonnan valahová, és ennek vannak szükségszerű állomásai, hogy ezeket az állomásokat kell bejárni, és minden új megközelítés összehasonlítható azzal a folyamattal, ahogyan a tudomány felfedezi a világot.

Szerinted az ebben való hit megrendülése mennyire függ össze azzal, hogy létrejött az internet, illetve kitégült az érdeklődési kör nemcsak az európai és amerikai kultúra, hanem az egész világ felé? Olyan igényeket teremtett és elégített ki az internet, amik értelmetlenné teszik az Európa-központú és klasszikus műveltségen alapuló művészet-szemléletet.

Ez abszolút így van. Ki lettek iktatva azok a foglalkozási típusok, amiket régen kapuőröknek mondtunk, akik a művészeti intézményrendszer döntési helyzetben lévő szereplői, legyenek akár szerkesztők, kurátorok, múzeumigazgatók vagy kritikusok. Mindenki primer módon hozzáfér olyan tartalmakhoz, amilyenekre igénye van, anélkül, hogy egy felsőbb instancia megmondaná, mi a jó művészet, merrefelé kell tájékozódni, és mi az, amit feltétlenül ismerni kell. Az oktatási rendszerben valamilyen szinten tartja még magát ez az elképzelés, hogy van egy kánon, és ezt a kánont tovább kell adni, de az oktatási rendszeren kívül ez a kanonikus, kanonizáló gondolkodás lényegében elvesztette a társadalmi

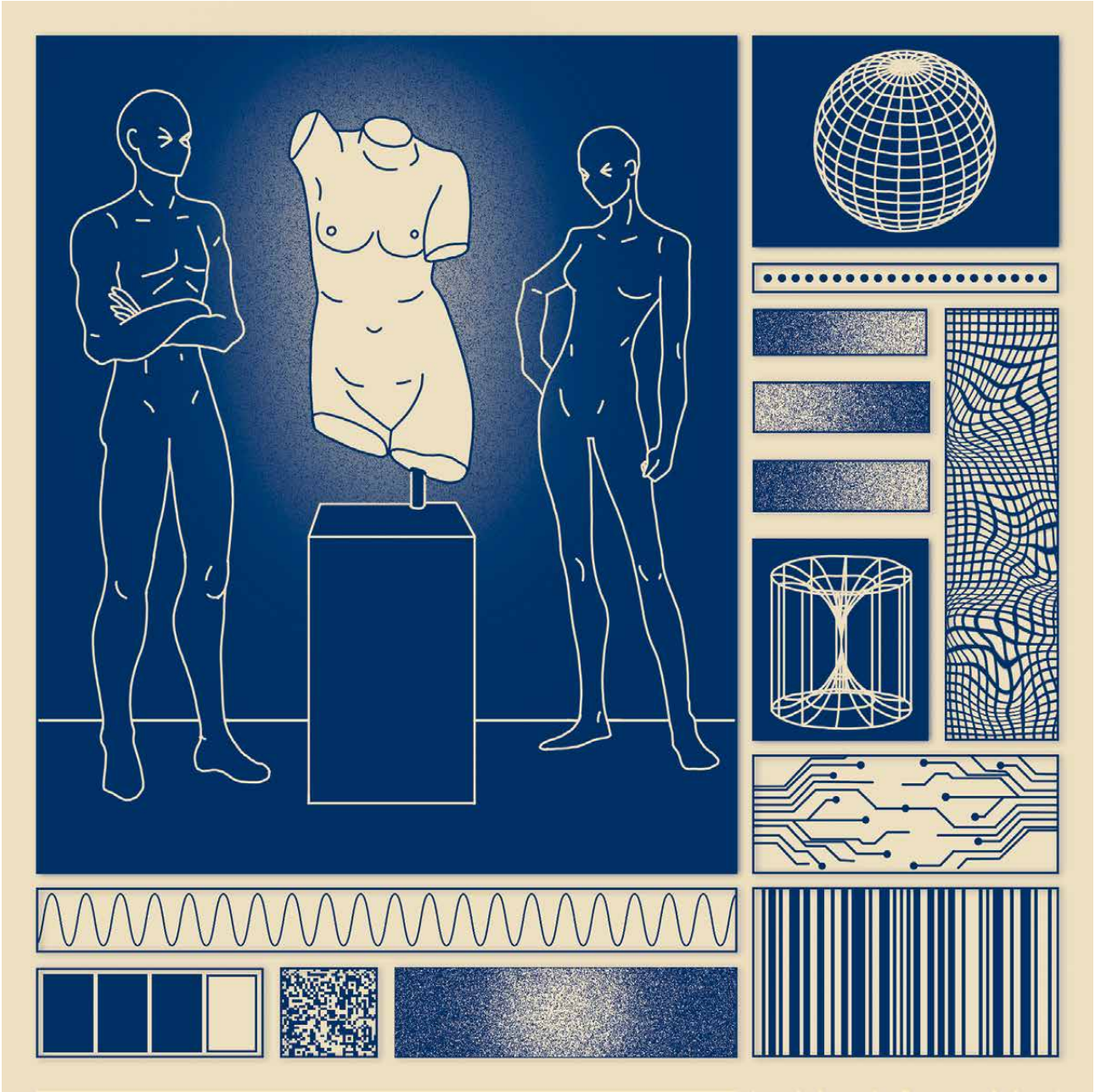
hátterét vagy közegét. Mert mindenki felmegy a *DeviantArt*-ra, vagy akár hova, és megszerzi magának azt a vizuális élményt, amit akar. A művészeti intézményrendszer, ami részben a progresszió elvére épült, részben pedig a magas- és tömegművészet megkülönböztetésére, valamint arra, hogy a magasművészetet működtető intézményekben kapuőrök vannak, bajba került, ami részben azon is lemérhető, hogy a múzeumok jelentős része fundamentális fordulatot tett a '80-as évek végén, illetve a '90-es években. A kritikusok szerint elkezdtek populistában, a tendencia hívei szerint pedig inkluzívabban viselkedni, magyarul megpróbáltak nyújtani valamit a közönségnek, különböző típusú közönségeknek, ami otthonossá és megközelíthetővé, jelentésselivé teszi számukra a múzeumi vagy galériabeli élményt. Én támogatom ezt az irányzatot. Vanak a múzeum klasszikus, szigorú, aszketikus szerepében hívó kollégák, akik azt mondják, hogy ez elfogadhatatlan, de én nem értek velük egyet. Az oktatásban is az, hogy a papíron olvasott könyvek részben kiszorulnak az online fogyasztott tartalmak miatt vagy nyomására, szerintem egy folyamat, amit egyszerűen meg kell tanulnunk kezelni, és el kell fogadnunk. Nem az a feladatunk, hogy mindenáron ráerőszakoljuk a diákokra az 1970-es évek bölcsészeti gondolkodását, mert azzal csak elidegenítjük őket, nem nyújtunk nekik igazán hasznos kompetenciákat, mert az életükben sem ezekkel fognak találkozni. Én alapvetően az vagyok, aki halad a korrál, a haladást idézőjelbe téve. Szerintem a kortárs kultúra igényeire, megszokásaira és kódjaira kell érzékenynek lenni, akár a művészeti intézményrendszerről beszélünk, akár az egyetemről. A kulturális elbizonytalanodásra visszatérve, a kritikusokat valaha a progresszió jegyében nevelték. Amíg lehetett tudni, hogy mi a progresszió, addig volt kritika, és éles is volt; össze lehetett veszni azon, hogy szerintem ez a progresszió,

szerintem meg az, és ehhez elméleti hátteret lehetett teremteni.

És mindaz, amit elmondtál, magarázat arra is, hogy miért nincs ma már hagyományos értelemben vett művészetkritika. A művészetkritika sokak által visszasírt fénykorában volt egy olyan behatárolható közö-ség, akik számára értelmezhető volt, amit egy-egy kritikus mondott. Ez a közös platform, közös gondolkodási keretrendszer azóta tökéletesen felbomlott, mert mindenki azt néz az interneten, amit akar. Olyan irodalmakkal és művekkel, olyan vonatkozásokkal találkozik, amiket lehetetlenség behatárolni, és lehetetlenség egyértelmű vonatkozási pontokat kijelölni. Így teljesen értelmét veszti a kritikus ítélete, maximum kísérleteket lehet tenni az értelmezésre, és kideríteni mi jelentette az inspirációt egy-egy mű megszületésekor.

Én is ezt gondolom. A kortárs művészetben nincsenek már olyan műhelyek, mint valaha az *Artforum* volt vagy az *October*. Vannak ugyan publikációk és galériák, amik működhetnének közösségi, centralizáló erőként, de kevésbé alakulnak ki azok az értelmezői közösségek, amik talán a kilencvenes években is megvoltak még. Lényegében ezek az értelmezői közösségek, amik közös nyelvet beszéltek, fellazultak, és a szélek most már nehezebben megrajzolhatóak, ahogy az elméleti háttér is nehezebben megközelíthető. A kilencvenes években még az új francia filozófia volt az alapvető hivatkozási pont, esetleg a feminizmus és a pszichoanalízis. Most már nem tudnék ilyen megjelölni, hogy mondjuk Deleuze-t olvass, és akkor meg fogod érteni a művészetkritikát. Már nincs közös hivatkozási pont, amihez kapcsolódva együtt meg tudnánk alkotni egy fogalmi keretet. Ami szerintem problematikus még, hogy a művészeti intézményrendszert működtető

emberek nem alakítottak ki új nyelvet azt követően, hogy a progresszióba vett hit megingott. Én azért alakítottam ki az elméletemet, mert nem volt ilyen új elméleti keret. Azt gondolom, hogy akármennyire pluralista világban élünk is, ahol mindenki azt olvas, amit akar, és összerak magának egy szakmai identitást, akkor is szükség van elméleti keretekre ahhoz, hogy beszélgetni tudjunk, különben tényleg csak elbeszélünk egymás mellett. A kortárs esztétikaelméletben, tehát a szigorúan filozófiai esztétikában nekem főleg angolszász tájékozódásom van, de azért próbálok követni a német és francia újdonságokat is. A számomra leglelkesítőbb része három dologban ragadható meg: az egyik, hogy az esztétikai tapasztalatra megint nagyobb hangsúly helyeződik, tehát arra, hogy mi történik köztem és a mű között, amikor ott állunk egymással szemben. A másik, hogy a műalkotáshoz való viszony közösségi, az esztétikai választásaink egyúttal közösséget is kijelölnek számunkra. A harmadik, hogy a mindennapi életben gyakorolt esztétikai választásaink és a művészetben gyakorolt esztétikai választásaink között nincs éles határ. Ami nem jelenti azt, hogy amikor eldöntöm, mit fogok felvenni ma, vagy hogy milyen színűre fessek a hajam, és aközött, hogy elmegyek megnézni Bak Imre kiállítását, és hosszan elálldogálok egy kép előtt, mert az nagyon megütött engem, ne lenne különbség. Mégis, mindkét esetben valamiféle esztétikai ítéletet alkotok, amin keresztül a saját identitásomat is definiálom. Azt gondolom, hogy a művészetkritika akkor találna vissza a funkciójához, ha jobban hasonlítana ahhoz, amit a filmkritikusok csinálnak. A filmkritika egy teljesen jól funkcionáló ágazat: vannak egyéniségek, akiknek van ízlése, és lehet valahogy viszonyulni hozzájuk. A filmkritika valamelyest a szakmai „megcsináltságra” vonatkozó szempontokon kívül érvényesít egy befogadáscentrikus szempontot is; hogy milyen



Illusztráció: Ábrányi Luca © Artmagazin

érzés nézni azt a filmet. Ennek kéne előtérbe kerülnie a képzőművészeti kritikában is, csak mi nagyon eldugtuk a progresszívista és ízlésközpontú felfogás mögé azt, hogy mi történik, amikor az ember találkozik egy művel. George Dickie⁶ engem nagyon megszólított, az ő elméletében mély, igazolható és jobban kibontandó tézist

láttam, és kivettem belőle valamit. Hogy egy létrehozott mű valójában felszólítás, egy arra vonatkozó állítás, hogy érdemes őt megnézni, meghallgatni, elolvasni. A mű mindig kommunikál, mert mindig közönség számára készül – nem zárom ki, hogy vannak nem közönség számára készült, csak belső kényszerből táplálkozó művek,

akkor rájuk nem vonatkozik az elméletem –, de azt gondolom, a mű kommunikatív helyzetben fogalmaz meg értékállítást arról, hogy miközben az embereknek az idejükkel, amiből mindig kevés van ahhoz képest, hogy mennyi ingert kínál a külvilág, és mennyire okosan kellene vele gazdálkodniuk, tehát ebből az időből érdemes



Babarczy Eszter idén megjelent, *Néhány szabály a boldogsághoz* című novelláskötetével

öt percet vagy épp négy órát nekem szentelni. És állít valamit, hogy miért. Minden művészet magában hordja a saját programját és kódját is, azt mondja, hogy én, mint műalkotás, nem azért, mert a történelemben itt vagy ott helyezkedem el, hanem azért, mert a művész, aki megalkotott ilyen esztétikával és programmal rendelkezik, ilyen és ilyen értékeket kínálok neked befogadásra. Ezek lehetnek tisztán formai vagy kifejezetten politikai értékek, mostanában domináns a direkten politizáló művészet jelensége, ami rámutat, milyen nagy igényünk van rá, hogy a művészet olyan dolgokról kommunikáljon, ami meghatározza a mindennapi életünket, még akkor is, ha én ezt művészetként nem mindig látom sikerültnek. Vannak köztes formációk, amik inkább meditatívak, vagy inkább a művészettörténeti allúzióikon keresztül akarnak hatni... Nyilván nem az egyetlen adekvát megközelítési módja egy képzőművészeti műnek az, hogy milyen térben, síkban, vagy milyen ecsetvonások alkotják, ez csupán egy alkotóeleme a kulturális jelentésének. Amikor Marina Abramović leül valakivel szemben egy galéria terében, az emberi jelenlétről szolgáltató átélhető

„Szükség van elméleti keretekre ahhoz, hogy beszélgetni tudjunk.”
Interjú Babarczy Eszterrel

élményt. Az, hogy pirosba vagy fehérbe van öltözve, része a dolognak, de nem ez a lényeg. Meg lehet írni a 20. századi művészet történetét úgy, hogy a formai-esztétikai vonatkozások szóba sem kerülnek benne, mert mindenki jelentésekben, provokációkban, kísérletekben utazott, amiknek semmi köze a 19. század végén megfogalmazott formacentrikus megközelítéshez. A kritikának ahhoz, hogy felvállalja ezt, el kéne fogadnia, hogy a kritika soha nem lesz objektív. Mindig ott lesz egy néző, akinek a világképéhez kapcsolódik az a mű, amiről ír. Két világ kapcsolódik össze a maga értékeivel és szempontjaival, és vagy sikerül ez a kapcsolódás, vagy nem. Nincs olyan kritikus, aki minden műhöz egyformán tud kapcsolódni, mivel mindannyian emberi lények vagyunk, és bizonyos értékek kinyitják nekünk a művet, másokhoz pedig egyáltalán nem tudunk viszonyulni. Ez szükségszerűen így van, és lehetetlen olyan művészetkritikát művelni, ami a művészettörténet magaságából mindent egyformán le tud írni úgy, ahogy le tudjuk írni, hogy a középkori katedrálisok bélieteiben ilyen és olyan stílusban faragott szobrok állnak. Így nem működik, a kritikának személyes tétje van. Azt érzem, ez a személyes tét ki lett lúgozva, mert félnek tőle a szakmabeliek. Félnék, hogy ítéletet mondanak egy olyan műről, ami öt év múlva esetleg mégis szerepel a Velencei Biennálén, és kiderül róluk, hogy valamiben nem látták meg a minőséget. Másrészt félnek tőle, hogy ha személyes a kritika, kevésbé hiteles – szerintem ez teljes félreértés. Szerintem a kritika akkor hiteles, ha az írásomból sem spórolom ki a személyiséget, hanem lehet ahhoz viszonyulni,

ahogyan én viszonyulok a világhoz. Ennyiben a kritika és a művészet párhuzamos dolgok, mert a művészet esetében is ahhoz viszonyulunk, ahogyan a művész viszonyul a világhoz. A kritikusnak ebben a tekintetben közelebb van a szerepe a művészéhez, mint a tudóséhoz. A kritikus olyan művész, aki közvetíti a művész élményét szöveges műalkotásokon keresztül. Érthetőnek tartom az óvatosságot, amivel a kritikából megpróbálnak kilúgozni mindent, ami nem objektív és nyomon követhető (és így maradnak a formai leírások és a művészettörténeti utalások), de azt gondolom, ez végső soron visszaüt, mert megakadályozza, hogy vita alakuljon ki művekről és életművekről, pedig az tenné lehetővé, hogy a tágabb kultúrának is részei legyenek. Ha például a Mácsai István-kiállítás kapcsán kialakult volna egy vita arról, hogy a reprezentatív művészetnek mi a helye a mai művészetfelfogásunkban, az nagyon jó lett volna. Hogy egyik vagy másik oldalról nem mernek beállni ebbe a szakmabeliek, hogy azt mondják, csináld meg ezt a kiállítást, legfeljebb én nem írok róla kritikát, szerintem baj. Mert elengedjük a lehetőséget, hogy beszéljünk róla, mit jelent a művészet most, a kortárs kultúránkban. Ehhez bátorság kell, mert ki fog persze derülni, hogy nem volt mindenben igazunk – ez sajnos vele jár. Én is tudom, hogy fiatal koromban írtam kritikákat, amikről ma már azt gondolom, hogy félreértettem dolgokat, azóta én is fejlődtem és másképp gondolom – ez benne van a pakliban. A kritika lényege mégis az, hogy felszínre hozza és mozgásban tartsa a művészetet körülvevő diskurzust.



VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

De még jobb, ha előfizet.

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

Fizessen elő most egy évre **11 880 forint kedvezménnyel*** mindössze 39 600 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

ELŐFIZETÉSI ÁRAK

negyedév: 11 700 Ft | fél év: 21 600 Ft | egy év + olvasókártya: 39 600 Ft

*Az áruspéldányhoz képest.



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

magyarnarancs.hu

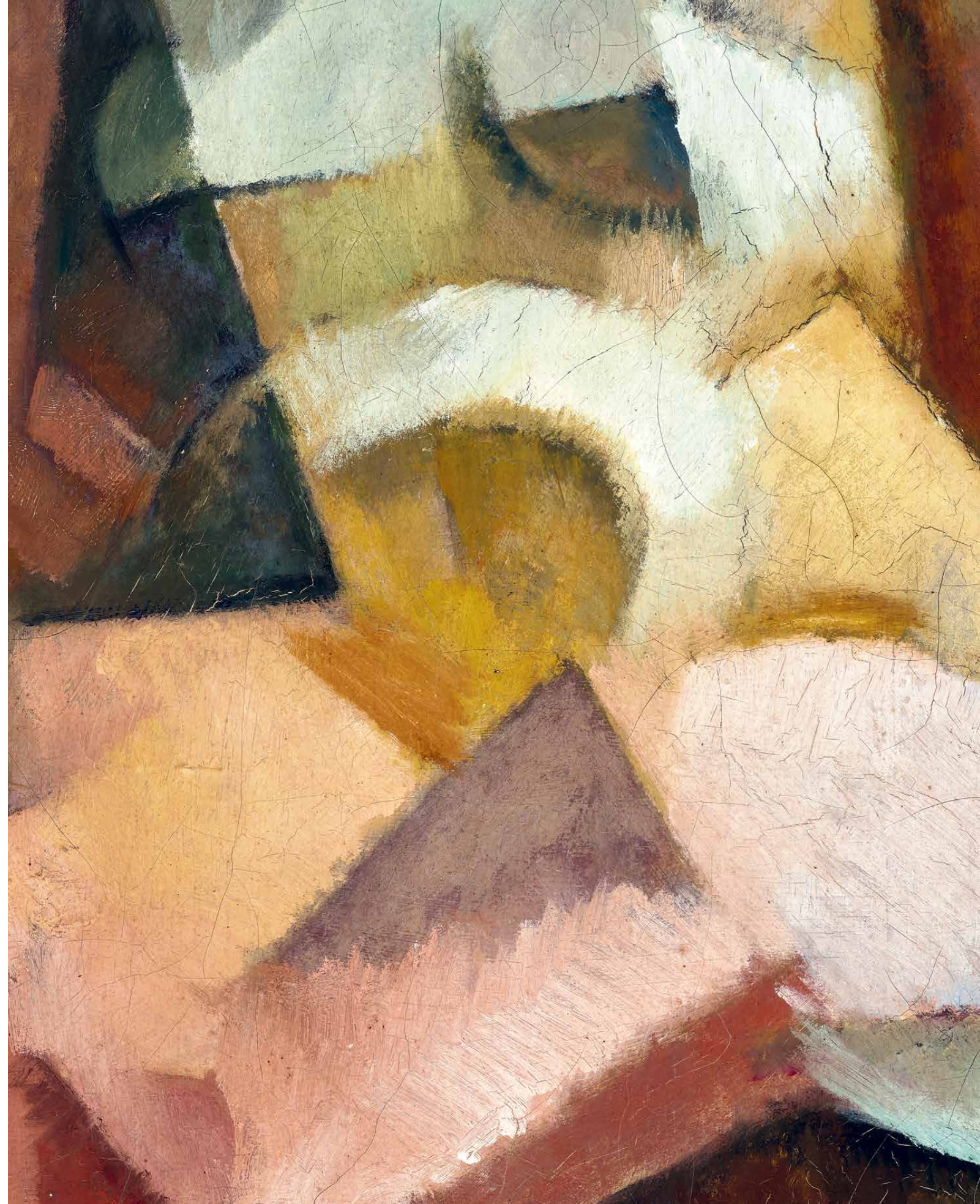
MAGYAR NARANCs

| 1 Csíkszentmihályi Mihály (1934–2021) magyar-amerikai pszichológus, a flow-élmény pszichológiai koncepciójának megalkotója.
| 2 A *Nappali ház* 1989 és 1999 között, Budapesten, negyedévente megjelenő művészeti és irodalmi szemle volt. Alapító szerkesztői: Hévizi Ottó, Károlyi Csaba, Kurdi Imre, Orsós László Jakab és Szijj Ferenc. Babarczy Eszter 1994-ig dolgozott a lap szerkesztőjeként.
| 3 Babarczy Eszter: A művészet értékelés-elmélete (művészetfilozófiai kísérlet). *Artmagazin Online*, 2023.01.25.: https://www.artmagazin.hu/articles/essze/a_muveszet_ertekeles_elmelete_muveszetfilozofiai_kiserlet
| 4 James Elkins: *What Happened to Art Criticism?* Chicago, Pickly Paradigm Press, 2003.
| 5 Lásd mindenekelelt: Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Harvard UP, 1984 [1979].
| 6 George Thomas Dickie (1926–2020) amerikai analitikus filozófus, esztéta, a University of Illinois Chicago professor emeritusa.

Elveszett kubista művek
felbukkanása II.

„Kesmarky, c'est moche,
oui marquis!”, avagy
ki is ez az elfeledett
magyar kubista gróf?

Barki Gergely



1

Arthur Cravan: L'Exposition des Indépendants. *Maintenant*, No. 4 [Numéro Spécial], 1914. március–április, 9.

2

<https://www.youtube.com/watch?v=-5UEt4yziCd4>

3

Arthur Cravan életével kapcsolatban a Wikipédia szócikkén kívül legfőbb forrásom: Graham Parker: The forgotten story of... Jack Johnson's fight with Oscar Wilde's poet nephew. *The Guardian*, 2016. április 22.

4

„Einhorn, Lucien Laforge, Szobotka, Valmier sont des cubistes sans talent”. In: Cravan, i. h.

5

Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 30ème Exposition. Baraquements Champ-de-Mars, avenue de La Bourdonnais, près l'Ecole Militaire. Du 1er Mars au 30 Avril, 1914.



Arthur Cravan, 1917, ezüstszelatin nagyítás, 8 × 6,6 cm, © Galerie 1900-2000, Párizs

„*Késmárky, [ez] ronda, igen gróf!*”¹ – A francia cím vélhetően még fordításban sem mond sokat a magyar olvasó számára és nem is adhatja vissza az eredeti nyelv rímes ritmusát, poétikus pikantériáját, pedig az írásom főhősének nevével űzött sziszegően szarkasztikus szójátékot nem is *akárki*, hanem egy kivételesen excentrikus pre-dada költő vetette papírra, nem mellesleg Oscar Wilde unokaöccse, Fabian Avenarius Lloyd, akit hasonlóan méltatlanul feledett el az utókor, mint azt a szinte teljesen ismeretlen magyar festőt, Késmárky Árpádot, akiről tanulmányom is szól.

Lloyd 1912-ben Párizsban írói-költői álnévre váltott és Arthur Cravan néven jelentek meg írásai, leginkább az általa kiadott, városszerte kis kordéján terjesztett *Maintenant* (Most) című, összesen öt számot megélt újságjában. Tulajdonképpen ez egy művészetellenes élclap vagy még inkább hecclap volt, de valójában sokkal több annál, ugyanis Cravan korát megelőző, párját ritkító troll volt, egy pankrátoralkatú pre-punk pozőr, anarchista, aki a „trash talk” gátlástalan használatától sem riadt vissza, és nem csupán bicskanyitogatóan gátlástalan, sőt kifejezetten arrogáns írásai, de elképesztően polgárpukkasztó életvitele okán is a dadaisták egyik előfutárának és példaképének tekinthető.

Abban a cikkében, amelyből címem idézete is származik, nekiment minden modern művésznek, az élő fába is belekötött, és nem átalott akár finom hölgyeket is abuzálni – persze csupán vitriolos tollával –, mint például Marie Laurencint, aki ekkoriban Guillaume Apollinaire menyasszonya volt. Cravan elérte célját, valóban kiverte a biztosítékot, ezért a francia költőfejedelem, hogy a szerelme becsületén esett csorbát kiköszörülve elégtételt vegyen, állítólag párbajra is kihívta a pofátlan provokatort. Amennyiben valóban így esett, látványos lehetett a küzdelem, ugyanis két óriási medve nézhetett egymással farkasszemet. Apollinaire sem volt éppen apró termet, de Cravan – hiába a babaarc – a maga 201 centiméterével és széles vállalival kifejezetten díjbirkózónak tűnhetett. Néhány évvel később úgy híresült el, mint aki kiállt az akkori nehézsúlyú ökölvívó-világbajnok, Jack Johnson ellen is, azt állítván magáról, hogy ő pedig Európa bajnoka. A hatodik menetben KO-val végződő barcelonai ökölvívó-mérkőzésről egyébként rövid filmfelvétel is fennmaradt, melyet bárki szabadon megtekinthet az interneten.² Az elfuserált poéta-boxer, veresége ellenére, a kitűnő marketingnek köszönhetően mégis busás bevételre tett szert, így a háború elől továbbmenekülve az Egyesült Államokba vehette az irányt. Nem folytatom az egyébként ezt követően már tragikusan rövid, ám annál izgalmasabb, valóban filmbe illő élettörténetet, hiszen rettenetesen eltértem az eredeti tárgytól, elég annyi, hogy harmincegy éves korában, nászúton terhes feleségével, vízbe fúlt Mexikó partjainál.³

A színes intellektuális környezet további bemutatása helyett, Cravan idézett cikkénél maradva, jegyezzük meg, hogy pocskondia-áradata az 1914-es Salon des Indépendants-on szereplő művészeket vette célba. Többek között egyébként Szobotka Imre is megkapta a magáét, ő a Késmárky névvel játszó szóviccet követően már egyszerűen csak a tehetségtelen kubisták közé sorolódott.⁴ Ezen a tárlaton tehát írásom főhőse, Késmárky Árpád, az egykor az avantgárd élbolyához közel alkotó, ma pedig szinte teljesen elfeledett magyar kubista festőművész is szerepelt. Amennyiben hihetünk a forrásoknak, és nem pusztán sajtóhibáról van szó, egyetlen festménye került bemutatásra e rangos tárlaton, melynek címe «1914» [sic!] volt.⁵ Gyanítom azonban, hogy pusztán elírás történhetett a katalógusban, ám a rejtély homályát továbbra sem oszlathatom el, ugyanis Késmárkyról összességében is igen keveset tudunk, ezen kiállításon való szerepléséről pedig a fellelhető lapkritikák és egyéb források sem adnak sokkal bővebb információt. Mégis az az érzésem, hogy a Cravan által leszólt mű (esetleg nem is csupán egy alkotás) figurális lehetett. Leginkább akt vagy talán önarckép?



Késmárky Árpád: *Ülő női akt*, 1913, olaj, vászon, 81 × 65 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023



Késmárky Árpád: *Női akttanulmány*, 1913, ceruza, papír, 23,8 × 15,6 cm, © The Metropolitan Museum of Art, New York / HUNGART © 2023

Felfedezés és attribúció

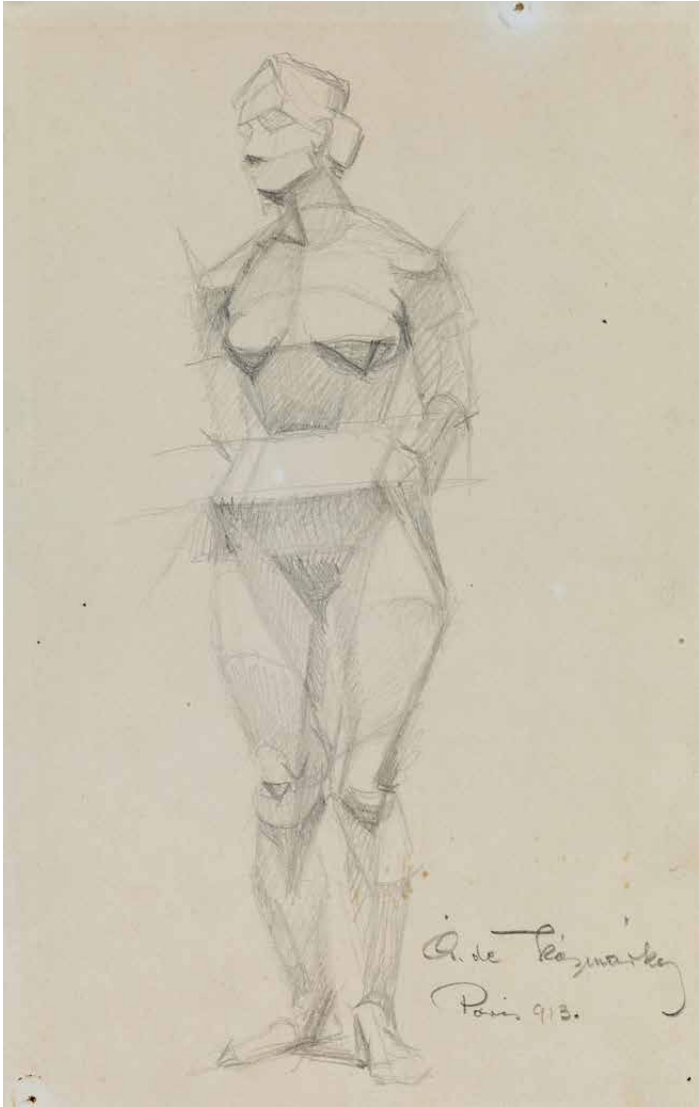
No, de miért is ez a hosszú, nyakatekert bevezető? Néhány héttel azt követően, hogy véget ért Párizsban a *WANTED / Lost & Found – À la recherche du cubisme hongrois perdu* [Az elveszett magyar kubizmus nyomában] című kiállításom,⁶ egy ismeretlentől érkezett e-mail a postaládámba, bizonyos Philippe Olivier-től. Levelének címében pórén csupán ennyi állt: «cubisme». Ígéretesnek tűnt az üzenet, és ahogy izgalomtól remegő kézzel az e-mailre kattintottam, résnyire megnyílt az egyik képcsatolmány is, melyben annak a festménynek a felső harmada volt látható, amely a mostani (a 143-as) *Artmagazin* borítójára is felerült. A hidegnek még ideje sem volt végigfutnia a hátamon, azonnal tudtam, hogy ez egy *Késmárky!*

Igen, jogos a felvetés: honnan volt a magabiztosság?

Valójában ekkor ez még csupán egy, a pillanat tört része alatt előtörő bivalyerős megérzés volt, amit azonban hosszú évek kutatása előzött meg. Késmárky Árpád után igen csekély dokumentumanyag és még ennél is szegényesebb műtárgygyűttes maradt, de alakjával már idestova húsz éve foglalkozom. A fejemben tehát ott körözött az a csekély számú műve, amit valaha láthattam, az a kilenc kubista grafikája, amelyeket a Metropolitan Museum of Art raktárában volt szerencsém alaposan megvizsgálni, mikor egy, a múzeumban rendezett konferencián adtam elő az eltűnt magyar kubizmusról New Yorkban. Feltehetően

6

A kiállítás a Külügyminisztérium és a Szépművészeti Múzeum támogatásával jött létre 2021. május 20. és augusztus 14. között Párizsban, a Liszt Ferenc Intézetben.



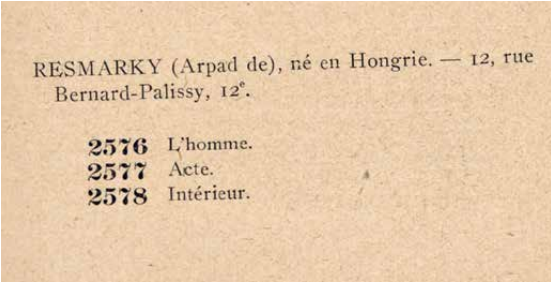
Kesmárky Árpád: *Női akttanulmány (kubista)*, 1913, ceruza, papír, 24,4 × 15,4 cm, © Moderna Museet, Stockholm / HUNGART © 2023

ugyanebbből a grafikai sorozatból származik egy álló nőt ábrázoló akttanulmánya is, amely máig feltáratlan úton-módon került 1944-ben Stockholm-ba, a Moderna Museet birtokába. Ezeken kívül már csak három, az első világháború alatt készített litográfiáját ismerjük, amelyeket két évvel ezelőtt bemutatam Párizsban a már említett kiállításon is. Ma sem tudunk több fizikailag elérhető alkotásáról, csak még egy, lappangó férfiportréről, amely sajnos kizárólag reprodukcióról ismert, de az e-mailen kapott festmény azonosításához ennyi is elég volt. Olivier úr sem véletlenül fordult hozzám, ugyanis ő is megsejtette, hogy az általa már több évtizede birtokolt festmény feltehetőleg egy magyar kubistától származhat. Az ő megérzését sem pillanatnyi szeszély-szakra pattintotta ki, ugyanis azóta, hogy a művet megvásárolta, végigvándorolta a szokásos számléírtát, a kép experttől expertig járta egyre csüggesztőbb kálváriáját. Erre az akkor meglehetősen koszos, keretezetlen vászonra egy teljesen szokványos szombati *brocante*-on lelt a marseille-i műkereskedő, lakhelyétől igen távol, Avignonban. A kép csak úgy a flaszteron, egy furgonnak támasztva, unottan várta, hogy új gazdára leljen. Mivel a bolhapiacon áruló kereskedőnek halvány fogalma sem volt a mű értékéről, Olivier úr nyomott áron juthatott hozzá a kvalitását tekintve ígéretes darabnak tűnő zsákmányhoz. Persze a *brocanteur* nem tudott megfelelő provenansszal sem szolgálni, csak annyira emlékezett, hogy egy Párizs melletti apróbb település padláskisepréséből került elő a mű. Más festményt ott nem talált. Olivier úr tisztában volt azzal, hogy a kubizmus legjobb korszakából származó alkotással van dolga, ezért azon kezdett munkálkodni, hogy új szerzeménye minél biztosabban beazonosítható legyen. Hosszú évek alatt a legkiválóbb kubizmussal foglalkozó szakértőkhöz is eljutott, s már-már közel is kerültek

a megoldáshoz, pl. Roger de la Fresnaye-hoz, akinek igen hasonló festői megoldásai jelentettek reményteli kapaszkodót jó darabig. Azonban minden konkrét eset – végül de la Fresnaye is – valahogy elbukott, hiszen a stílárís hasonlóságok mégsem korreláltak olyan mértékben, hogy a végső verdikt kimondható legyen. Annyi mégis bizonyossá vált minden francia szakértő számára, hogy a festmény közvetlenül az első világháborút megelőző periódusból származik, egy olyan pezsgő időszakból, amikor Párizsban egy sor fiatal művész próbálta ki az új stílust, a kubizmust. Egy idő után felmerült annak a lehetősége is, hogy esetleg nem is francia művész volt az elkövető, hanem talán orosz, de az orosz kubistákkal foglalkozó szakértők sem találtak minden kételyt kizáró bizonyítékot egyetlen orosz festő szerzőségére sem. Olivier úr ugyan nem látta a két évvel ezelőtt Párizsban rendezett, az elveszett magyar kubizmusról szóló kiállításon, de a tárlat anyagáról, annak sikeréről sokfelé olvasott a francia sajtóban. A médiában megjelenő illusztrációk alapján



Kiállítási etikett maradványa Kesmárky Árpád *Ülő női akt* című olajfestményének hátoldalán



Kesmárky kiállított műveinek listája az 1913-as Salon des Indépendants katalógusában

egyre érlelődött benne a gyanú, hogy ha nem francia, nem is orosz, akkor talán magyar lehetett az ismeretlen kubista művész. Ennek okán keresett meg végül engem. Természetesen nem árultam el azonnal: nemcsak hogy valóban magyar művészről van szó, de konkrétan tudom is a megfejtést, kiről. Hat-hét e-mail váltást követően, miután mindkettőnk számára nyilvánvalóvá vált, hogy a nüansznyi különbségeket is felismerjük a kubista művek esetében, megvolt a kellő kölcsönös bizalom és tisztelet, így végül kiböktem Kesmárky nevét. Egészen pontosan rávezettem Philippe-et (ekkor már összetegeződöttünk), hogy nem lehet más az alkotó, mint ez az alig számontartott, fantomszerű magyar művész. További néhány e-mail cserében még el kellett oszlatnom kezdeti kételkedését, ugyanis ő valóban szentül meg volt győződve arról, hogy egy jóval ismertebb, nagyobb név, egy első vagy legalább másodvonalbéli kubista művész jöhet csak szóba az akt kivételes festői kvalitásai okán. A meggyőzésben legerősebb érvként a már említett New York-i és svédországi analógiák szolgáltak, kiváltképpen a MET ülő női aktja (*Study for a female nude*, 1913), amely talán a legközvetlenebb analógiája festményünknek. Ezúttal nem megyek bele olyan részletesen az analógiák leírásába és az összehasonlító módszertan rejtelmeibe, mint múltkori példámnál, a Kóródy Elemérnek attributált kép esetében, most elégedjünk meg az analógiák reprodukcióival.⁷ Onnan minden leolvasható. Ám Philippe-et leginkább mégis a festmény feltételezett kiállítási szereplésével kapcsolatos érvek győzték meg. A vakráma felső lécnén ugyanis egy kiállítási etikett nyomai körvonalazódnak. Csupán egy vignetta hűlt helye és egy körömyi megmaradt papírfoszlány. Ezen azonban egyértelműen egy ismerős fondú kezdőszám, méghozzá egy kettes felső kunkora látható. Kesmárky két ízben állított ki Párizsban, mindkétszer a Függetleneknél, vagyis a Salon des Indépendants-on. Az 1913-as katalógusban ugyan Resmarky-ként írták el a nevét, de aktuális lakcíme alatt jól olvasható a három kiállított mű címe (*L'homme*, *Acte*, *Intérieur*) és természetesen mindhárom festmény sorszáma kettessel kezdődik (2576, 2577, 2578).⁸ (Talán emlékeznek még az olvasók, hogy néhány lapszámmal korábban Jean Metzinger egy pár éve előkerült kubista tájképének azonosításához, esetünkhöz hasonlóan a kiállítási cédula vezetett nyomra.⁹ Többek között ezt a módszert is eltanultam a Metzinger-mű tulajdonosától és felfedezőjétől, Jean Laporte úrtól, akinek hálával tartozom.) Feltevésem szerint tehát a most megismert aktstúdium szerepelt az 1913-as Salon des Indépendants-on *Acte* címen, 2577-es sorszámon. A francia cím ugyan magyar fordításban mást jelent (tett), azonban erős a meggyőződése, hogy ebben az esetben szintén elírásról lehet szó, pontosabban leginkább arról, hogy valószínűleg Kesmárky ekkor még nem tudott elég jól franciául és a helyes formula, azaz a *Nu* helyett ezt a *germano-franco* hibrid címet adta aktstúdiumának.

7

Barki Gergely: *Elveszett kubista művek felbukkanása I. Artmagazin*, 2023/1. 60–73.

8

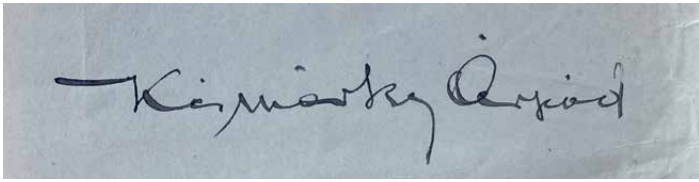
Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 29ème Exposition. Baraquements du quai d'Orsay, au Pont de l'Alma. Du 19 Mars au 18 Mai, 1913.

9

Id. 7. jegyzet



Késmárky Árpád *Ülő női* aktjának felfedezője, Philippe Olivier Párizsban, a Restaurant Train Bleu-ben, 2022 májusa, a szerző felvétele



Infravörös felvétel Késmárky Árpád *Ülő női* aktjának roncsolt szignatúrájáról és Késmárky aláírása egy kikerdezőíven internálása idejéből

Természetesen ekkor még én magam is csupán 90%-ig lehettem biztos a dolgom-ban, ezért a kép tulajdonosával megbeszéltünk egy párizsi találkozót, hogy a festményt alaposan megvizsgálhassam élőben is. Az ikonikus *Le Train Bleu* étteremben jött létre a randevű, és mondanom sem kell, hogy az amúgy igen ízletes ebéd élvezeti értékét összemérhetetlenül felülmúlta a művel való személyes találkozás élménye. Hiába, az ember ritkán kerül olyan szituációba, hogy egy elfeledett, de annál jelentősebb művész első ismert olajfestményét a kezében tarthassa. Nem győztem Philippe kitűnő szemét dicsérni, hogy erre a kivételes alkotásra ráakadt, és ma is úgy gondolom, hogy ennek a rendkívüli felfedezésnek ő az igazi hőse, nélküle most szegényebbek lennénk egy jelentős magyar kubista műalkotással. Párizsban megegyeztünk abban, hogy a festményt hamarosan Budapestre küldi további technikai vizsgálatok, felületi tisztítás és némi szükséges restaurátori beavatkozás miatt, és hogy mindezt követően cikkemhez profi minőségű, nagy felbontású fényképfelvétel is készülhessen.¹⁰ Elsősorban röntgen- és ultrabolya vizsgálatokat szerettem volna elvégeztetni a művön, ugyanis erős volt a gyanúm, hogy valami rejlik a most látható réteg alatt. Két intézményben is végeztettem vizsgálatokat, de a ma látható kompozíció alól nem került elő korábbi verzió, bármennyire is bíztam benne.¹¹ Viszont amire kevésbé számítottam; a röntgenfelvételeken, illetve egészen pontosan az infravörös reflexiós vizsgálatok során meglepően erős kép rajzolódott ki egy minden bizonnyal tudatosan roncsolt, illetve szándékosan eltüntetett szignóról, melynek foltja egyébként szabad szemmel is látható jobbra lent. Ugyan csupán a kezdő *K* betű, illetve az utolsó *y* jellegzetes vonala rajzolódik ki határozottan, s talán némileg még az *y*-t megelőző néhány betű is, de ezen felül az *m* betű egyedien húzott első szára is egyértelmű azonosságot mutat. Mindezek miatt – a vizsgálati felvételeket összehasonlítva Késmárky ismert szignóival – valamint a már említett stiláris hasonlóságok okán a magam részéről igazoltnak tekintem az előzetes instant attribúciót, és egyértelműen kijelenthetem, hogy Késmárky Árpád máig egyetlen élőben is tanulmányozható olajfestménye került elő.

10 Ezúton is köszönöm Darabos Györgynek kiváló munkáját.

11 Ezúton is köszönöm Vida Ágnes és Heitler András segítségét.

Nemzetközi Késmárky-kutatás

A kutatás azonban nem állhatott meg itt. Megismerve egy valóban kivételes kvalitású, festői megoldásaiban abszolút szuverén, *par excellence* kubista festményt, még inkább felfoghatatlanná vált, hogy miként tűnhetett el szinte nyomtalanul egy ilyen ígéretesnek induló életmű. Ezzel a feszítően nyugtalanító érzéssel azonban nem voltam és nem is vagyok egyedül. Társam, Monique Drévilleon, az «Association Île Longue 14-18» titkára lelkes amatőr breton helytörténészként botlott bele Késmárky Árpád élettörténetének egy szűk, ám annál meghatározóbb szeletébe. A Bretagne-i Finistère megye Franciaország legnyugatibb, ha úgy tetszik legtávolabbi szeglete. Ideális hely száműzetésre, internálásra, s talán ismerősen is csenghet azok számára, akik olvasták Kuncz Aladár *Fekete kolostor* (1931) című regényét. Egyébként esik majd szó róla is, de ne rohanjunk ennyire előre. Különös coincidencia, vagy nevezzük a sorsnak, ami így hozta, mindenesetre egymástól függetlenül, a másik tevékenységéről mit sem tudva, szinte teljesen egy időben kezdtünk intenzívebben foglalkozni Késmárky Árpád kutatásával. Monique nem is annyira amatőr helytörténészként, inkább profikat megszenyítő alaposággal és letörhetetlen lelkesedéssel kezdte feltárni Finistère megye első világháborús, tulajdonképpen eltitkolt, vagy legalábbis elhallgatott internáló táborainak, ezen belül is leginkább azok különös lakóinak történetét.

Akár mennyire is furcsán hangzik, egy Magyarországhoz tulajdonképpen semmilyen szállal nem kötődő francia, Monique Drévilleon volt az első, aki hosszabban, összefoglalóan írt Késmárky-ról, arról a máig szinte teljességgel ismeretlen magyar festőművészről, aki nemcsak a hazai művészettörténeti feldolgozásokból és lexikonokból maradt ki, de a legszűkebb magyar műtörténeti szakma is csupán az utóbbi két évtizedben kapta fel a nevét.^{12, 13} Pusztán a nevét, mert művei közül ekkor még egyetlenegy sem ismertünk, még reprodukcióról sem. Saját kutatásaim során is számos esetben Monique feltárásaira és forrásaira hagyatkoztam, és mindaz, amit sikerült hozzákutatnom, csupán cizellálja azt az életrajzot és pályaképet, amit ő vázolt fel jó néhány évvel ezelőtt. Korábban még csak virtuálisan vettem fele vele a kapcsolatot, ám idén tavasszal végre személyesen is sikerült találkozunk lakóhelyén, Brestben egy viharos, zuhogós délután. Örökké emlékezetes marad ez a bensőséges, baráti találkozás. Valójában máig felfoghatatlan számomra, hogy Budapesttől több mint 2000 km-re él valaki, aki a nyelvünket sem beszéli, de olvasta Kuncz Aladárt, és ugyanolyan lelkesedéssel kutatja egy magyar művész életpályáját, mint én.

Erre a Bretagne-i tanulmányutamra a Stuart Little-sztoriból¹⁴ már ismert Lola lányomat is elvittem, aki kitűnően beszél franciául, ezért nagy segítségemre volt helyszíni kutatásaim során, elsősorban Quimper város elképesztően gazdag archívumában, ahol a Finistère megyei internálótáborok dokumentumanyagait is végigböngészthettük. Leírhatatlan élmény volt kézbe venni ezeket az eredeti forrásokat, Késmárky Árpád kézírását, az internálásával kapcsolatos anyagokat, és azon apró információfoszlányokat olvasni, amelyek néhány évvel korábbi festői pályafutásával kapcsolatban adnak legalább némi támpontot.

12 http://ilelongue14-18.eu/?Arpad-von-Kesmarky-artiste-peintre&usg=AOvVaw27ksKD-MuD_-7X_T3jAQ7n7&opi=89978449

13 Itt kell megjegyeznem, hogy – igaz, nem Késmárky kapcsán, hanem Bor Pál felől közelítve – Kopócsy Anna is eljutott Monique Drévilleon kutatásaihoz, amelyről cikket is írt: A szabaddá válás egyik stációja: Ile Longue. Epizód az I. világháborúban Franciaországban rekedt civil internáltak történetéből, *Új Művészet*, 2014. 8. szám, 20–23.

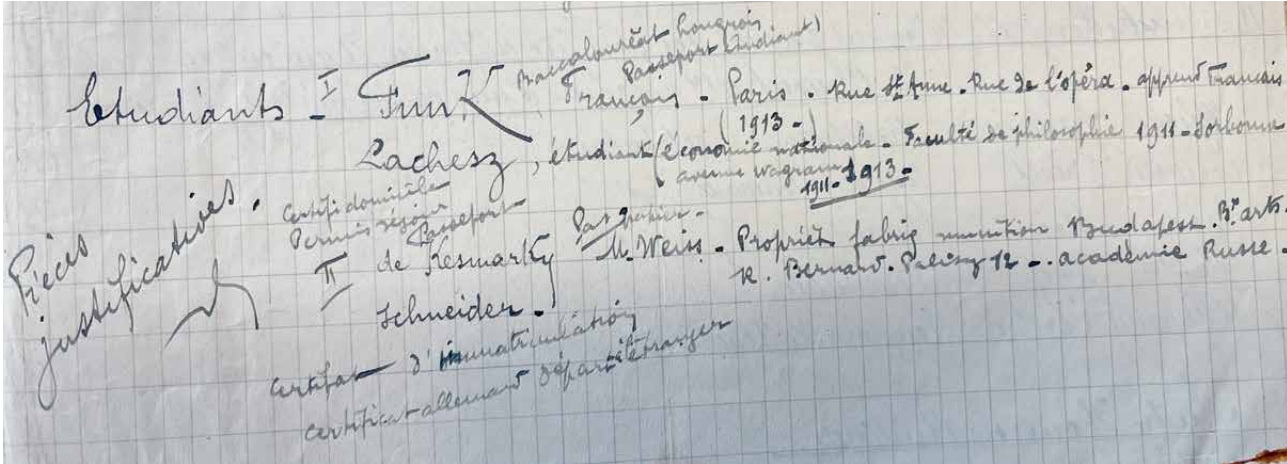
14 Barki Gergely: Lost and Found – A kutatás és a véletlenek. Személyes hangvételű „megtalálás-élmény” – beszámoló. *Artmagazin*, 2009/3. 52–59.



Találkozás Késmárky kutatójával, Monique Drévilleon-nal és férjével, Alain-nel Brestben, 2023 márciusa, Barki Laura felvétele



A szerző lánya, Lola az Archives départementales du Finistère (Quimper) kutatótermében, 2023 márciusa, a szerző felvétele



Késmárky Árpád párizsi tevékenységével kapcsolatos feljegyzések az Archives départementales du Finistère anyagában

15
A rendelkezésre álló, főleg a francia fogsága idejére tehető források többségében az 1886-os évszám tűnik fel, de a festő amerikai regisztrációs kártyáján az 1885-ös évszám olvasható. Szintén 1885-ös évszám szerepel a Mintarajztanoda-ban kitöltött személyi lapján.

16
Késmárky franciaországi internálása során több, személyi adatait tartalmazó kérdőívet is kitöltött. Ezeket a dokumentumokat az Archives départementales du Finistère (Quimper) őrzi. A leginkább releváns források a «série 9 R» anyagban találhatók. A továbbiakban: A.d.d.F. – série 9 R.

17
Késmárky Amerikába érkezésekor a hatóságoknak hazai kontaktként testvére, Júlia címét adta meg.

18
A Képzőművészeti Akadémia [korábban: Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde] (1875–1919) egykori diákjainak személyi adatai: https://libraryservices.elte.hu/leveltar/databasesnew.php?ekod=92&usg=AOvVaw1Y_L8UTdYK9MaJQT6_aXbT&opi=89978449.

De lássuk is, mit lehet kiolvasni ezekből és más egyéb forrásokból, mennyire sikerülhet rekonstruálni Késmárky életpályáját?

Késmárky élete és művei

Késmárky Árpád 1886. (esetleg 1885?) június 12-én született Budapesten.¹⁵ Azonos nevet viselő, unitárius vallású tanár édesapja Zilahról, édesanyja, Staffer Katalin pedig Magyaróvárról került a fővárosba, ahol a VII. kerületi Elemér utca 18-as számban nevelkedett velük az ifjú Árpád is.¹⁶ Egyetlen leánytestvéréről, Júliáról van tudomásunk.¹⁷ Budapesti éveiről mindössze annyit tudunk, hogy az 1905–1906-os évfolyamban csupán az első félévben volt az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde növendéke a művész fakultáson.¹⁸ További helyi tanulmányaival kapcsolatban annyi információ áll csak rendelkezésünkre, hogy esetleg talán (villamos)mérnöki szakképzésben is részt vehetett, ugyanis több, a háború alatt kitöltött regisztrációs lapján is mérnökként nevezte meg magát, a háborút követő években pedig villanszerelőként helyezkedett el. De erre később még visszatérek.

A kérdőívek többségén azonban az szerepel, hogy ő elsősorban festőművészként aposztrofálta magát, sőt hozzá is tette, hogy a művészetéből él. Több alkalommal is említést tett arról, hogy Monsieur M. Weiss, egy nagy budapesti lőszergyártó finanszírozta tanulmányait. Minden bizonnyal Weiss Manfrédról van szó, aki valóban ösztöndíjjal támogatta a fiatal magyar művészeket ezekben az években. Feltehetően ezen támogatás révén kerülhetett Párizsba Késmárky 1910-ben, de sajnos az ezt megelőző évek hazai művészi szerepléseiről, kiállításokon való részvételeiről egyáltalán nincs információnk.

Párizsban saját bevallása szerint a Marie Vassilieff által vezetett Académie Russe-be iratkozott be, más helyi iskolát nem nevezett meg. Nem tudható,

hogy vajon itt ismerkedett-e meg későbbi barátjával, az előző cikkemben alaposabban bemutatott Kóródy Elemérrel és annak feleségével, a Matisse-, majd Metzinger-növendék Ferentzy Mártával, hiszen utóbbival akár már otthonról is ismerhették egymást, ugyanis Késmárky és Ferentzy 1905-ben évfolyamtársak voltak a Mintarajztanodában.

Kmetty János egy önéletrajzi visszaemlékezésében azt írja, hogy ő a Kóródy házaspárral az Académie Colarossiban ismerkedett össze, de nagyon valószínűnek tűnik, hogy ők vitték el az Académie Russe-be is.¹⁹ Hogy Késmárky itt együtt járt-e Kóródyékkal, összetalálkozott-e vajon Kmettyvel, vagy az akkoriban több magániskolát, így többek között Vassilieff orosz akadémiaját is kipróbáló Ferenczy Bénivel, sajnos nem lehet tudni (de erre azért még szintén visszatérek), mindenesetre Kóródyval szorosabb lehetett a barátsága, ugyanis utóbbi portrét festett Késmárkyról, amelyet csupán említésből ismerünk.²⁰

Több jel utal arra – tulajdonképpen a most előkerült festmény kapcsán is egyértelműen felmerül –, hogy Késmárky megfordulhatott, talán éppen Kóródyék révén, az Académie La Palette-ben is, annak dacára, hogy erről ezekben a rövid kikérdezésekben nem tett említést. Műveinek stílusa alapján egyértelműen kubistának, sőt kifejezetten a Metzinger-doktrína követőjének tűnik, tehát egyáltalán nem zárható ki, hogy az Académie Russe mellett – ahol persze szintén erős kubizáló tendenciák érvényesültek – legalább egy rövid ideig a La Palette-nek is növendéke lehetett.

Ami nagyon furcsa, hogy Kóródyval ketten valahogy mindig összetartozó művészeknek tűnnek, és mintha kívül is állnának a magyar kubisták körének egy szorosabb belső magján, a Csáky–Miklós–Szobotka–Bossányi csapaton. Valamelyest Farkas István és Bánszky Sándor is a belső maghoz tartozik, de velük kapcsolatban sem találni semmi közös említést Késmárkyékkal. Az utóbbi években feltárt első világháborús levelezésekben a kemény mag részéről egy szó sem esik Kóródyról és Késmárkyról, pedig Kóródy egészen biztosan az Académie La Palette növendéke volt, ezért szorosabb kapcsolatban lehetett Szobotkával. Késmárky ugyanakkor nem pusztán honfitársuk, de stílusát tekintve abszolút fegyvertársuk is volt, tehát minden bizonnyal kellett lennie valamiféle kapcsolatnak, de egyelőre ennek semmi nyomát nem leltük.

Az említett fiatal magyar kubisták mindegyike kiállított a Függetleneknél az első világháborút megelőző két-három meghatározó esztendőben. A Salon des Indépendants kubista termébe kerültek többnyire az ő műveik is, és ahogy francia társaik, természetesen szintén kaptak hideget-meleget a kritikusoktól. Ahogy már említettem, Késmárky két ízben, 1913-ban és 1914-ben állított ki az Indépendants-on. Mindkét alkalommal célkeresztbe került, de sajnos többnyire csak nevének említésével találkozunk a helyi és a hazai sajtóban. A *Comœdia* című, Párizsban megjelenő újság például a címlapján közölt terjedelmes kritikát az 1913-as Salon des Indépendants legmodernebb törekvésű művészeiről, és két kubista festmény (Léger és de la Fresnaye), valamint Archipenko egyik szobrának reprodukcióját is közölte. Itt szintén csupán az idegenek táborában felsorolva, Szobotka Imre, Kóródy Elemér és Marie Vassilieff mellett került említésre Késmárky is mint kubista művész.²¹

Mai tudásunk szerint ez volt a fiatal magyar festő első nyilvános szereplése, ekkor lépett első alkalommal a közönség elé, mindjárt nemzetközi porondon, ráadásul közvetlenül a legmodernebb tendenciák zászlóshajói mellett, a kubisták termében.

Nem kellett sokat várni arra sem, hogy nyomtatásban is megjelenjen legalább egy festménye. Ám erre már nem Párizsban, hanem az Egyesült Államokban került sor, ráadásul tényleg csupán néhány hónappal később.

19
Kmetty János: Önéletrajz.
In: *Kmetty János írásai. Festő voltam és vagyok.* Budapest, 1976, 69–71.

20
Kóródy Elemér levele ismeretlennek, Máramarossziget, 1914. Magyar Nemzeti Galéria Adattár, 980 /1920.

21
n. n.: Le Salon des Indépendants, *Comœdia*, 1913. március 18. 1.

Elveszett kubista művek felbukkanása II.
„Kesmarky, c'est moche, oui marquis!”, avagy ki is ez az elfeledett magyar kubista gróf?

Amerikai turnék

Egyelőre rejtély, hiszen nem ismerjük a pontos körülményeket, hogy Késmárky, ez az akkor még hazájában sem ismert, Franciaországban pedig csak éppen debütáló magyar kubista miként kaphatott meghívót arra a reprezentatív kiállításra, melynek célja az volt, hogy Párizs legmodernebb festőit, a kubistákat szélesebb körben is bemutassák a tengerentúlon. Az amerikai művészet történetében vízváltasztó jelentőséggel bíró 1913-as Armory Show éppen még zajlott, amikor egy amerikai áruházlánc, a Milwaukee-ben székelő Gimbels cég elnöke, felismerve az említett szupermodern megakiállításban rejlő üzleti és reklámlehetőséget, sebtiben egy minitárlatot szervezett, de mindjárt az egész országon átívelő – természetesen az áruházlánc boltjainak helyszíneit alapul vevő – vándorkiállításban gondolkodva.²² Gyorsan partnereket is talált, így a Gimbels szponzorálta a show-t Milwaukee-ben, New Yorkban és Philadelphiában, Clevelandben, majd a William Taylor & Son Company vette át a stafétát, Pittsburghben pedig a Boggs & Buhl áruház adott teret a helyi kedélyek borzolásához.

Különös jelentőséggel bír, hogy ez a kiállítássorozat tekinthető az első, tisztán a kubizmusnak szentelt bemutatónak az Egyesült Államokban. A mindössze hét művészt felsorakoztató névsor parádés: Ferdinand Léger, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Pierre Dumont és Jacques Villon, azaz Marcel Duchamp testvére mellett két magyart is beválogattak ebbe a szűkös sztárlajstromba, Miklós Gusztávot (Gustave Miklos néven) és Késmárky Árpádot (az ő nevét mindenhol elírták, ráadásul különbözőképpen).

Mivel a kiállítók többsége – a magyarok és Metzinger kivételével – szerepelt az Armory Show-n is, felmerül annak a lehetősége, hogy a szervezőket a válogatásban Walter Pach, az Armory Show kubista műveit biztosító intendánsa segíthette. De vajon ismerte-e Pach a magyarokat személyesen, s ha igen, honnan, ki révén? Miklós Gusztáv és Csáky József kapcsolatban állt a (Duchamp-)Villon testvérekkel, akik Pach szoros baráti kötelékébe tartoztak, tehát elvileg ez a kontakt-vonal működhetett. Vagy esetleg a két pesti kubistát Metzinger ajánlotta be, aki az Académie La Palette professzoraként jól ismerte a magyarokat? Ez Miklós esetében könnyen elképzelhető is lenne, hiszen ő stabil tanítványa volt, de Késmárky kapcsán ugyanez már kevésbé igazolható. S ha esetleg így is volt, miért éppen őket, és nem Szobotkát vagy Csákyt részesítette előnyben, akik a források alapján az iskola legjobbjai közé tartoztak? Vagy esetleg teljesen más szervezőegység rejtőzött a színpalak mögött? A már emlegetett Apollinaire közbenjárását sem zárnam ki, de van még egy tippem, akiről majd később ejtek szót.

A hét művésztől mindösszesen tíz festmény vándorolt végig az országon, Gleizes-től, Léger-től és Metzingertől kettő-kettő, Dumont-tól és Villontól, valamint a magyaroktól egy-egy.

Egy, a nemzetközi szakirodalomban sem ismert, most előkerült forrás szerint a már említett városok mellett Minneapolis, St. Louis, Kansas City, Cincinnati, Indianapolis, Pittsburgh, Buffalo, Cleveland, Ohio és más nagyvárosok is beszálltak a turnéba.²³ A rövid híradásból az is kiderül, hogy a vándorkiállítás utolsó állomásaként a tíz mű visszakerült Milwaukee-be, és mivel az országos vándorkiállítás során több mint ötmillióan (!!!) látták az anyagot, az elképesztő sikerre való tekintettel újra kiállították őket Gimbeléknél.

Szinte minden említett város helyi sajtójában tudósítottak a kiállításról, így képet kaphatunk arról is, hogy még mely áruházláncok kapcsolódtak be a különös akcióba, és a cikkek érdekes adalékokkal szolgálnak az egyes művekkel kapcsolatban is. A legtöbb helyen „chamber of horror”-ként aposztrofált tárlatok persze

Elveszett kubista művek felbukkanása II.
„Kesmarky, c'est moche, oui marquis!”, avagy ki is ez az elfeledett magyar kubista gróf?



Késmárky Árpád elveszett *Arckép* című olajfestményének (1912) reprodukciója a philadelphiai *The Public Ledger* 1913. augusztus 10-i számában. (Alatta Miklós Gusztáv szintén elveszett *Ülő női aktja*, mellette balra Jean Metzinger ellopott *American Smoking* című festménye, jobbra Fernand Léger *Essai pour trois portraits* című vászna)

vonzották a mulatni vágyókat, számos kifigurázó karikatúra is megjelent a helyi lapokban. A gazdag visszhangra jellemző, hogy például St. Louis-ban még a helyi német kisebbség lapjában is jelent meg tudósítás a kiállításról.²⁴

Innen tekintve érthetetlen, hogy miért csupán három helyszín katalógusa ismert. Hozzáteszem, ezek sem érhetők el közgyűjteményekben.²⁵ A Clevelandben nyomott katalógus borítóján a magyar Miklós Gusztáv ma sajnos lappangó kubista akttanulmányát reprodukálták, és szerencsénkre egy másik helyszínen, Philadelphiában a *Public Ledger* című lapban Miklós festménye mellett reprodukálás került Késmárky turnéképe is.²⁶ A vándorkiállítás Milwaukee-be visszatérő anyagának katalógusában Késmárky festményéről az alábbi megjegyzés olvasható:

„*Exhibit «D» «Portrait»* – by A. de Rismarky [sic!], *Hungarian Artist*.

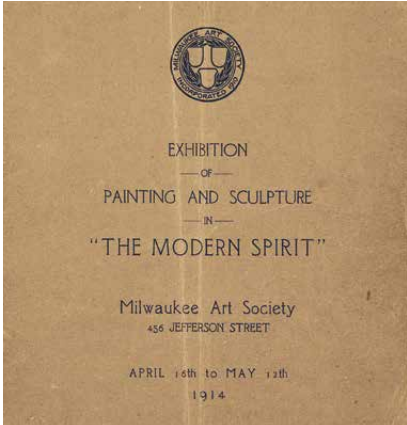
This is a portrait of a friend of the artist (a sculptor) whom our French representatives have seen, and they claim the resemblance is very good.”²⁷

Egyelőre csupán találgathatunk, hogy ki lehetett az a fiatal szobrászművész, akiről a barátságportrét festette Késmárky. Kézenfekvő lenne Csáky Józsefre gondolni, hiszen kubista szobrászként, Kóródy évfolyamtársaként ismerhette őt Késmárky is, ám az amúgy meglehetősen hitvány minőségű reprodukció alap-



n. n.: [Cubist and futurist paintings on view here for first time] Cubist picture show – Interesting Exhibition of Modernist Art at Gimbel's Store. *Public Ledger – Philadelphia*, 1913. augusztus 10. Ezúton is halásan köszönöm Michel M.-nek (Manuscripts and Special Collections, New York State Library Cultural Education Center – Albany, NY, USA), hogy ezt a csupán egyetlen könyvtárban őrzött mikrofilmes felvételt megosztotta velem.

(A portré a művész [egy szobrász] barátját ábrázolja, akit francia képviselőink láttak, és azt állítják, hogy a festmény kifejezetten élethű.) *Exhibition of "Cubist" and "Futurist" Pictures Imported Direct from Paris by Gimbel Brothers Milwaukee*, 1913. [katalógusleporelló]



Az *Exhibition of Painting and Sculpture in "The Modern Spirit"* katalógus borítója

28

Sheon, i. h.

29

Exhibition of Painting and Sculpture in "The Modern Spirit", Milwaukee Art Society, 1914. április 16–május 12. [katalógus]

Megjegyzendő, hogy a korábbi, Gimbelék által kezdeményezett tízműves turné során Jacques Villont számos alkalommal összetévesztették bátyjával, Marcel Duchamp-al, nem csupán a sajtóban, de a katalógusokban is.

30

Ezúton is köszönöm Alexander Mittelmannel, Metzinger monográfiájának a képpel kapcsolatos információit.

31

Erről bővebben Id.: Barki Gergely: A Debut of Hungarian Art in America. In: *Jewel City. Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition*. Ed.: James A. Ganz, Fine Arts Museum of San Francisco, University of California Press, San Francisco, 2015, 325–335. A turné magyarországi sajtóviesszhangját Tímár Árpád dolgozta fel (Magyar művészek grafikai kiállítása Amerikában 1913–1914. A tárlat magyarországi sajtóviesszhangja. *Ars Hungarica*, 40. 2014. 2. 247–256.)

ján sem tűnik úgy, hogy a szegedi származású szobrász lett volna a festmény modellje. Barátságukról sem tudunk. Felmerülhet egy másik Szegedről Párizsba vetődött szobrász, Bánszky Sándor neve is, aki egy évvel később már szintén határozottan a kubista irányt képviselte, de az ő arcvonásai is eltérnek Késmárky portréalanyától. Amint már említettem, Ferenczy Béni viszont feltehetően egy időben járt az Académie Russe-be Késmárkyval, tehát az ismeretség, ha máshonnan nem, onnan meglehetett. Talán az ő fiziognómiai jegyei közelebb is állnak a reprodukált festményen megjelenő alakhoz, de biztosan vele kapcsolatban sem állítható azonosság. Természetesen az sem zárható ki, hogy nem honfitárs volt a modell, és esetleg egy francia vagy más nemzetiségű szobrászt örökített meg Késmárky. Ismerhette Archipenkót és Raymond Duchamp-Villont is, de ekkor mindketten bajuszt viseltek, Késmárky portréján pedig borotvált fiatalember látható. Magyar kapcsolatai révén ismerhette esetleg Brâncușit is, de rá sem igazán hasonlít a képen látható kalapos férfi.

A festmény jobb felső sarkában, csupa nyomtatott nagybetűvel egy rövid, de sajnos olvashatatlan felirat dereng. Ez az *inscriptum* gyaníthatóan éppen a modell kilétére utalhatott, de a folyóiratot csak másodlagos mikrofilmes kópiából ismerjük, ezért csak reménykedhetünk abban, hogy sikerül egyszer hozzáférnünk egy eredeti nyomtatott példányhoz, amelyen vélhetően élesebben rajzolódik ki a reprodukció és a festmény felirata is. Szintén bízni szeretnék abban, hogy ez a jelentős festmény túlélte az elmúlt több mint egy évszázadot, és nem igaz a történet, amely szerint a kiállított művek egy része – többek között a magyar képek is – a milwaukee-i áruház pincéjében végezték, miután egy árvíz során ezekkel a vásznakkal igyekeztek betömni a szivárgó lyukakat.²⁸

A kiállítássorozat teljes történetéhez tartozik, hogy ugyan azzal lezárult a turné, hogy a nyitóállomásra az év októberében visszaérkezett anyagot újra kiállították Milwaukee-ben, azonban nem ez volt az utolsó szereplése ennek a tíz, akkor polgárpukkasztónak számító festménynek.

A város művészeti szövetsége, a Milwaukee Art Society a következő év tavaszán nagyszabású kiállítást rendezett *Exhibition of Painting and Sculpture in "The Modern Spirit"* címmel, amelyben a Párizsból érkezett festmények mellett a helyi, modernebb törekvésű alkotók műveit is beválogatták, sőt mivel Marcel Duchamp ekkora már valódi sztárnak számított az USA-ban az Armory Show legfőbb botránykövének számító *Lépcsőn lemenő akt* című paradigmaváltó festménye révén, tőle is beválogattak egy frissen amerikai magángyűjteménybe került vázlatot, pusztán azért, hogy nevével emeljék a kiállítás jelentőségét.²⁹

Szerencsére ennek a kiállításnak a katalógusa teljes épségben maradt ránk és elérhető. Ebből kiderül, hogy 1914 tavaszára a kiállítássorozat főszponzorai, a Gimbel Brothers tulajdonában maradt Jacques Villon és Albert Gleizes egy-egy festménye, míg helyi, illetve chicagói notabilitások további egy-egy Gleizes, Léger és Picabia festményt gyűjtöttek be, pontosabban vásároltak meg Gimbeléktől. Furcsa mód Metzinger két festménye és a magyarok képei mellett nem tüntettek fel tulajdonost. Mindez azért is különös, mert a tíz festményt összesen ezer dollárért (\$100/db egységáron) már megvásárolta a Gimbels Bros. képviselője Párizsban, tehát a magyar művek és Metzinger festményei is az ő tulajdonukat képezték.

Metzinger *Inkstand* című csendéletéről a mai napig nem tudunk semmit, még reprodukcióról sem ismerjük, ugyanúgy eltűnt a radarról, mint a két magyar festmény.³⁰ A La Palette tanárának másik kiállított festménye, az *American Smoking* című férfiportré története viszont felderítésre került. Ez a festmény az Egyesült Államokban maradt, de sajnos 1998-ban egy európai kiállítási turnéra szállítás során ellopták, és azóta is lappang. Így összességében ma

az egykor Amerikában körutazó tíz festményből négy WANTED-műnek számít, a nyomravezetők természetesen busás jutalomban részesülnek.

A Késmárky művei, illetve vele kapcsolatban bármiféle dokumentum, korabeli forrás utáni nyomozást nagyban megnehezíti, hogy Párizsban és Amerikában is rendszeresen elírták a nevét, így különböző formákban (Rismarky, Rismarkey, Resmarky, A. de Rismarky, A. de Rimasty, stb.) jelenik meg katalógusokban és a sajtóban.

A Department Store-turnéval szinte egy időben Késmárky egy másik amerikai körúton is jelentős művekkel vett részt. A magyar származású Martin Birnbaum 1913–1914 fordulóján, az USA öt városában vándorkiállítást szervezett, amelynek hivatalos címe *Exhibition of Contemporary Graphic Art in Hungary, Bohemia, and Austria* volt.³¹ Ezeken a kiállításokon a monarchia három országa közül a magyarok képviselték – főleg a Nyolcak festőcsoport tagjai és a kubisták (Csáky, Kóródy, Késmárky és Réth Alfréd) révén – a legprogresszívebb irányt.

Birnbaum 1913 nyarán járt Magyarországon, hogy kiválogassa az Olgyay Viktor és Pogány Kálmán által előszelektált anyagból a tengeren túlra szállítandó műveket. A magyar kubista művészekkel természetesen nem Magyarországon, hanem Párizsban találkozott, hiszen az említettek mindegyike ott élt és működött ekkoriban, odahaza jószerivel nem is tartották őket számon. Hogy a francia fővárosban ki lehetett az összekötője, ki vagy kik által érintkezhetett a magyar kubisták szűk körén belül is ezzel a heterogén társasággal, egyelőre nem tudni, de gyanítható, hogy Walter Pach vagy esetleg Apollinaire lehetett esetében is a tippadó.³²

Akárhogy is történt, ezzel a két kiállítássorozattal a magyar kubisták az Armory Show farvizén beúszva, az amerikai modernizmus sorsdöntő pillanatában, a kubizmus első exportőrjei közé avanszáltak az Egyesült Államokban.

A Birnbaum-féle körút során is természetesen a kubistákra figyelt fel elsősorban az amerikai közönség, és ezen belül is leginkább Késmárky kockából összerakott testű, akkor rendkívül provokatívnak számító *Crucifixe* okozta a legnagyobb megrökönyödést.

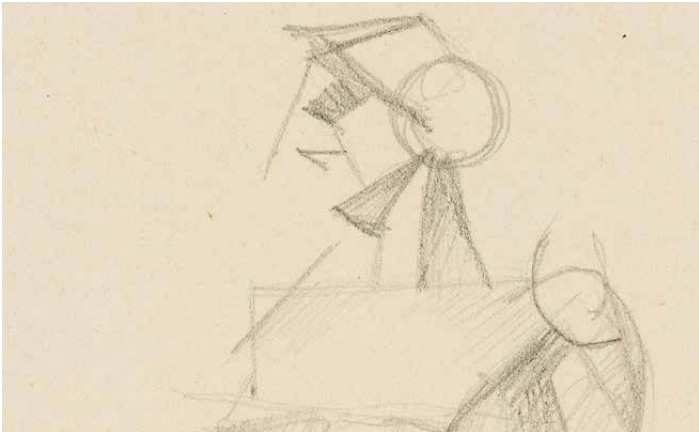
A kiállított magyar kubista grafikák – beleértve természetesen Késmárky rajzait is – kivétel nélkül a Metropolitan Museum of Art gyűjteményébe kerültek Martin Birnbaum halálát követően. A hagyatékban azonban szerepelnek olyan művek is, amelyeket ugyanakkor szerzett be Birnbaum Párizsban, de nem állította ki őket a vándorkiállítás során. Sokáig mindössze ezeket a ma New Yorkban őrzött kubista vázlatokat ismerhettük Késmárkytól, de pár éve a stockholmi Moderna Museet honlapján sikerült felfedeznem egy ebbe a sorozatba illő, szintén 1913-as *Női akttanulmány*át is, amely nem melleleg az előkerült festménynek is az egyik legmeggyőzőbb analógiája.³³ Elég csupán a fej és különösen a nyak vonalvezetését, a száj következetes mellőzését, a szemgödör rombuszszerű sötét foltját, illetve a vállak váll-lapszerű megoldásait és a test egyéb szerkezeti felbontásának hasonlóságát összevetni a két művön, azonnal egyértelművé válik

32

Birnbaum életrajzi ihletésű könyvéből kiderül, hogy Párizsban találkozott Apollinaire-rel, de segítette őt a helyi kapcsolatteremtésben egy meleg görög amatőr kereskedő barátja, Nico Mazaraki is, aki ismerős volt a kortárs művészeti körökben (Martin Birnbaum: *The Last Romantic – The Story of More Than Half-Century in the World of Art*. Twayne Publishers, New York, 1960, 39–40).

33

Késmárky Árpád: *Kvinnlig aktstudie (kubiserad)*, 1913, ceruza, papír, 24,4 × 15,4 cm, j. j. l.: Á. de Késmárky / Paris 913. Moderna Museet, Stockholm, Ltsz.: NMH 164/1944.



Fent: Késmárky Árpád: *Női akttanulmány*, részlet, 1913, ceruza, papír, 23,8 × 15,6 cm, © The Metropolitan Museum of Art, New York / HUNGART © 2023, alatta Késmárky Árpád: *Ülő női akt*, részlet, 1913, olaj, vászon, 81 × 65 cm, magántulajdon / HUNGART © 2023

Christian Brinton: *Impressions of the Art at the Panama-Pacific Exposition*. John Lane, New York, 1916.

a kézazonosság. Hogy miként kerülhetett ez a Késmárky-rajz egyedülként Svédországba, egyelőre rejtély, ugyanis a mű provenienciája titkosítva lett. Egyetlen tippem, hogy a rajz esetleg Charles Brinton révén került Stockholm-ba. Brinton 1915-ben, a San Franciscó-i világkiállítás magyar anyagáról hosszú elemzést írt, szövegéből pedig egyértelműen kiderül, hogy nem csupán a kiállított anyagot és az egyes magyar művészeket ismerte jól, de olyan alkotásokra is felhívta a figyelmet, amelyek nem szerepeltek San Franciscóban. Azt kifogásolta a közel 500 művet felsorakoztató retrospektív magyar anyagban, hogy a kiállítók közül hiányoznak azok a magyar kubisták, akik Párizsban, sőt Berlinben is a kubizmus elsőrangú képviselőinek tekinthetők.³⁴ Brinton 1913-ban együtt utazgatott Birnbaummal Európában, és az sem zárható ki, hogy esetleg előbbi volt az, aki megismertette a kubistákat a magyar származású kiállításszervezővel. Talán ez a rajz is ekkoriban kerülhetett hozzá, és mivel Brinton elkötelezett híve és propagátora volt a skandináv művészetnek is, tőle vándorolhatott Stockholmba a rajz, de persze ez egyelőre pusztá hipotézis.

A háborús évek / Internálás

Nem sokkal azután, hogy Késmárky művei körbeutazták az Egyesült Államok nagyobb városait, és utoljára 1914 tavaszán is kiállíthatott a francia fővárosban a Salon des Indépendants-on, kitört az első világháború. Magyar állampolgárként ellenségnek számított, és mindjárt másnap, augusztus másodikán, a mozgósítás megkezdésekor, számos Párizsban rekedt honfitársához hasonlóan őt is letartóztatták. A Saint-Germain-des-Prés negyedben bérelt műtermét lefoglalták, ingóságait elkobozták, iratait sem vihette magával.³⁵ A stúdióban maradt műtárgyak sorsáról azóta sem tudunk semmit, de nem tartom kizártnak, hogy a most előkerült aktfestmény is onnan származik.

Rövidesen az Indre megyei Le Blanc-ba irányították, majd a Finistère megyei crozoni tábort is megjárva végül a Landerneau melletti Kerbénéat éppen használaton kívüli kolostorában kialakított hadifoglyok és polgári internáltak táborában kötött ki. A Quimperben őrzött dokumentumok alapján tudható, hogy más magyar művészekkel került ebbe az erdőséli táborba, bár Bíró József festőről és Vajda József rajzólóról nem feltételezhető komolyabb szellemi, illetve művészi rokonság. Természetesen a más nemzetiségű foglyok között is akadnak művészek. Nemrégiben pl. az Ebay-en sikerült megszereznem egy 1915-ös vízfestményt egy feltehetően osztrák fogolytársától, bizonyos H. Schmid-től. Ez a kis akvarell is hű képet szolgáltat a tábori élet mindennapjairól, és valószínűleg méltó illusztrációja lehetne akár Kuncz Aladár könyvének is, amelyben szintén sűrűn esik szó az ágyi poloskákról. Schmid képecskéjén ugyanis a rabok éppen pokrócaik ezen apró élösködőinek csipeszeltávolításán fáradoznak a kolostor falai előtt.

Arról, hogy művészeti foglalatosságra ebben a táborban is lehetőség nyílt, ezen dokumentumon kívül korabeli fényképfelvételek is bizonyossággal szolgálnak. Az egyik – feltehetően propagandacéllal készült – fotón pl. a kolostor szűk kis cellájában kialakított apró műteremben egy szakállas, sajnos csak oldalról lekapott festőművész látható munka közben. Körülötte a jórészt giccsfestményekkel díszített falak nem valószínűsítik, hogy éppen Késmárkyt örökíthette meg a fényképfelvétel, bár nem lehet kizáró tényező sem, ugyanis köztudott, hogy az internálótáborokban a művészek eladható alkotások készítésével is foglalatostkodtak, melyek révén kevéske zsebpénzre tehettek szert. Késmárky azonban feltételezhetően nem volt szakállas ekkor sem. Fotónk sajnos nem maradt róla, pedig a quimper-i archívumban számos személyi karton mellé



A kerbénéat-i kolostor 2023 márciusában, a szerző felvétele



H. Schmid: *Internáltak a kerbénéat-i kolostor udvarán*, 1915, akvarell, papír, 8,4 × 14 cm, magántulajdon



Edouard Brissay: *Internált festőművész a Kerbénéat kolostorban*, 1916, forrás: Wikimedia Commons

tűztek fényképfelvételt, de személyleírása szerint ovális arcú, öblös orrú, fekete hajú, barna szemű fiatalember volt, álla jobb oldalán heggel. Márpedig egy heg elsősorban csupasz arcon tűnik szembe.

A kolostorban töltött hosszú évek művészi terméséből sajnos semmi nem maradt ránk Késmárkytól, de több mint valószínű, hogy a közeli Saint-Brieuc-ben internált Szobotkához és Bossányihoz, vagy a távolabbi, dél-franciaországi Villefranche-de-Rouergue táborában raboskodó Bánszky Sándorhoz hasonlóan számára is lehetőség nyílt a rendszeres munkára, amivel feltehetően élt is.

Hogy aktívan részt vett a tábori életben, arra bizonyíték, hogy társai mindennapi életkörülményeinek javítása érdekében 1917. január 16-án két másik honfitársával, Fodorral és Schoberrel az osztrák-magyar segélybizottság küldöttjének nevezték ki. Ebben a minőségében találkozott a Vöröskereszt képviselőivel, és aláírta a tornagyakorláshoz szükséges felszerelés iránti kérelmet.³⁶

Rajza, festménye ebből az időből sajnos nem maradt ránk, levelezése is elkalódott.³⁷ Egyetlen Kerbénéat-ból címzett levelét ismerjük, de az annál fontosabb.³⁸ A Martin Birnbaumnak küldött rövid üzenetben arra kéri a kiállítás-szervezőt, hogy a háború előtt átadott rajzainak ellenértékét küldje el neki Franciaországba. Hogy végül Birnbaum megszánta-e a messziben raboskodó Késmárkyt és kifizette-e ekkor, nem tudhatjuk, de az bizonyos, hogy a rajzok nála maradtak New Yorkban. Különös, hogy az általa szervezett grafikai körút anyagából csupán Késmárky, valamint Kóródy és Csáky rajzai kerültek a MET-be, tehát valami oknál fogva csakis a kubisták munkáit őrizte meg.³⁹ Kóródy a háború alatt szolgálatot teljesített és hamarosan meg is halt, így vele biztosan nem tudott elszámolni, Csáky pedig – idegenlégiósként megjárva az afrikai frontot is – talán el is felejtette, hogy Birnbaumnál maradtak ezek a korai grafikái. Pedig fontos és ritka munkákról van szó, ugyanis a mai napig ezek az egyetlen ránk maradt dokumentumok Csáky Académie La Palette-hez köthető tevékenységéről. Ezeket a rajzait még a művész monográfusa, Félix Marcihac sem ismerte, egy párizsi látogatásom során mutattam meg neki, nem sokkal a halála előtt. Késmárky viszont a háború után elméletileg találkozhatott személyesen is Birnbaummal New Yorkban, s talán ki is fizette őt, hiszen a rajzok élete végéig a műkereskedőnél maradtak.

Késmárki ekkori címe: 12, rue Bernard Palissy, 6e. Paris. A letartóztatásával kapcsolatos információkat az egyik kikérdezőlapon közölte, ld.: A.d.d.F. – série 9 R.

Nem tudni, hogy kapott-e hírt, esetleg csomagot családjától Magyarországról, de aláírása megtalálható a barcelonai „Gefangen-Hilfe” (fogolymentesítés) által küldött csomag címetzettjeinek listáján is. A.d.d.F. – série 9 R.

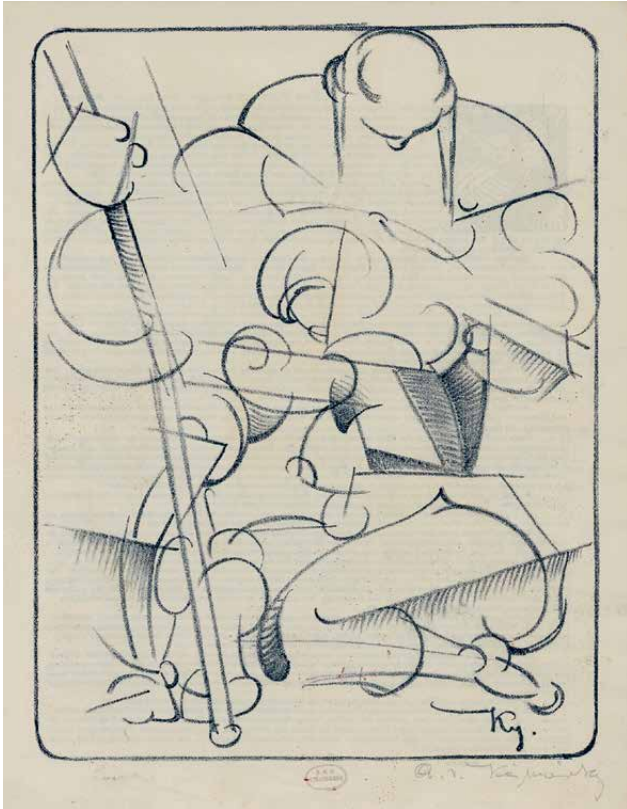
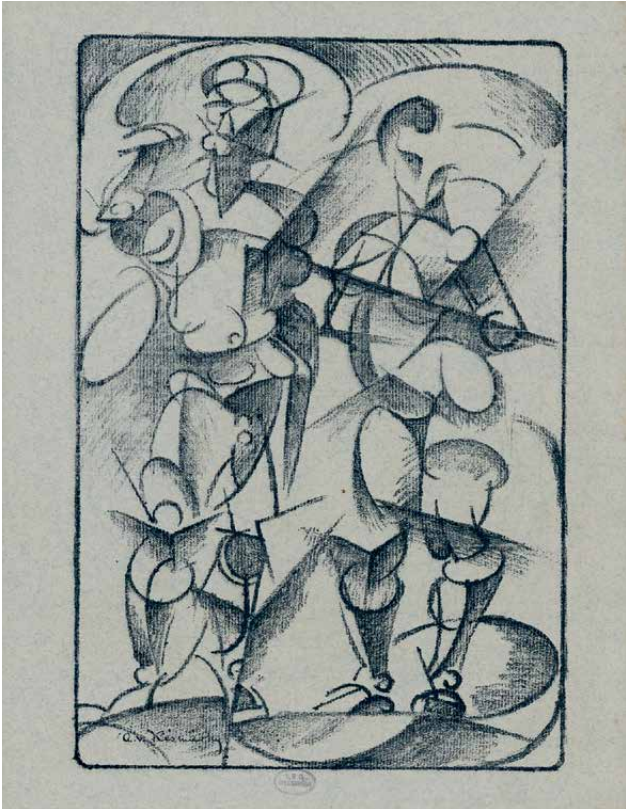
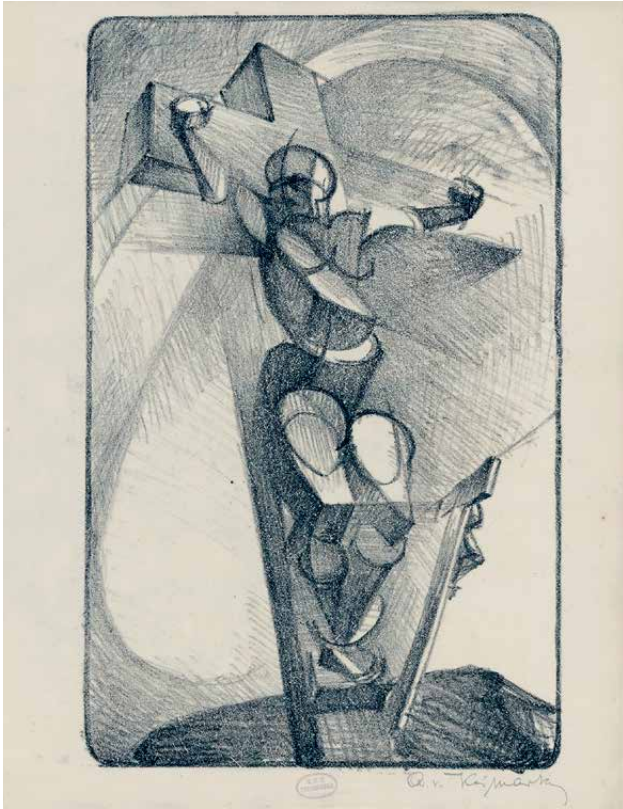
Késmárky Árpád levele Martin Birnbaumnak, Kerbénéat, 1915. június 9. Archives of American Art, Martin Birnbaum papers, Microfilm roll 1023/478-479. Ezúton is köszönöm Mary Chan gyűjteménykezelőnek (The Metropolitan Museum of Art, New York), hogy a levél PDF-verzióját megosztotta velem.

Réthy Alfrédttől feltehetően nem kubista művek voltak kiállítva, hanem a korábbi, primitivista korszakából jól ismert női aktos kompozíciók, vízfestmények, és ezeket vagy eladta vagy később visszaküldte Párizsba a művésznek.



Késmárky Árpád: *Keresztrefeszítés*, 1913, barna tus és toll, ceruza, barna papír, 51,8 × 38,7 cm, © The Metropolitan Museum of Art, New York / HUNGART © 2023

Jobbra: Késmárky Árpád három litográfiája, 1918–1919 © Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg / HUNGART © 2023



40
„Egész este csomagoló barátaink körül
álldogáltunk. Hol itt, hol ott találkozunk.
Odaadjuk nekik élteltartalékjainkat, eldugott
tejkonzervjeinket, cukrunkat. Szegény Weiner,
őreg süket órásbárátom, rakosgatja rongyos
fuszekliit, kubista képeit, okkultista könyveit,
s a sok limlom között egyszerre csak kilós
lekváros bödönt talál, egy doboz cukrot s
egy skatulya szardíniát.” Kuncz Aladár: *Fekete
kolostor. Feljegyzések a francia internáltságból*.
Budapest, Ferenczy, 1995 [1931], 164.

A háború vége Kerbénéat-ban érte Késmárkyt, de még további hónapokon keresztül csak várhatta a remélt szabadulást. Végül, már bőven békeidőben, 1918. november 30-án felcsillant a remény, ám amikor megtudta, hogy csupán egy másik táborba, Île-Longue-ba szállítják át, megpróbált elszökni. Elfogták és egy lakatlan szigeten felállított átmeneti táborba toloncolták, ahol további csaknem fél esztendőt kellett még eltöltenie. Ugyanekkor került ide Kuncz Aladár író is, aki *Fekete kolostor* című regényében az Île-Lounge-i barakkváros – korábbi táboraihoz mérten – szinte szanatóriumnak tűnő körülményeiről is színes képet nyújt az olvasó számára. Ebben a táborban kezdetektől fogva kivételesen gazdag szellemi és kulturális élet zajlott. A fogvatartottak nem csupán saját újságokat adhattak ki – ráadásul a másutt szigorúan tiltott német nyelven –, de színielőadásokat, zenei koncerteket szerveztek, és kiállításokat is rendeztek az ott deportált művészek munkáiból. Kuncz hosszasan ír két vele együtt érkező honfitársáról, Bor (Beck) Pál festőművészről és (Kurtapataki) Kovács Pál grafikus-szobrászról, akik amúgy Párizsban műteremszomszédok voltak és korábban Lanveoc-ban együtt raboskodtak. Ám Késmárky neve egyáltalán nem merül fel Kuncz könyvében, holott egészen biztosan egy időben lettek az Île-Longue-i tábor lakói. Az író a könyv teljes terjedelmében sűrűn megemlékezik a különböző állomáshelyein alkotó művészekről, minden esetben név szerint említve őket, sőt még a kubizmus is felmerül, érdekes kontextusban.⁴⁰ Vajon miért mellőzte éppen Késmárkyt? Előfordulhatott, hogy dacára annak, hogy együtt deportálták őket, vele valahogy mégsem találkozott? Talán az lehet a magyarázat, hogy Késmárkyt

szökevényként esetleg elkülönítették rabtársaitól? Ennek viszont ellentmond, hogy nem sokkal a végleges szabadulása előtt Késmárky is részt vett egy Kováccsal és Borral közös művészeti projektben: a három füzetből álló *Kriegsjahreswende auf Île-Longue* című albumon a három magyar művészen kívül még Max Pretzfelder német grafikus dolgozott és csak 1919 áprilisában adták ki, közvetlenül szabadulásuk előtt. A táborban működött litográfiai műhely, így a művészek grafikai lapjait is könnyen elkészíthették. Igazi ritkaságnak számít ez a kiadvány, ugyanis összesen tíz fehér lapra és ötven szürke lapra nyomott példányt adtak ki. Ma az egyetlen ismert példányt a strasbourgi Bibliothèque Nationale-ban őrzik. Az igényes kivitelű mappa Hermann von Boetticher és Willy Hennings versei mellett jelzetlen szövegeket tartalmaz a háború borzalmairól, a fogságban töltött élet reménytelenségéről, ugyanakkor annak fényesebb oldalairól is ír, és többségében az illusztrációk is ehhez a tematikához igazodnak. Túlnyomórészt szimbolista és főleg expresszionista hangvételű alkotásokról van szó. Késmárky kifejezetten kubista művei élesen elválnak tematikában és stílusban is a többi művész lapjaitól. Három litográfiája közül az egyik ismerős, ugyanis az 1913–14-es amerikai grafikai körúton megfuttatott, ma a MET-ben őrzött *Keresztrefeszítés* egy változatáról van szó.⁴¹ Felmerül a kérdés, hogy hat évvel később vajon emlékezetből sikerült ennyire hű másolatot, vagy legalábbis rendkívül hasonló kompozíciót papírra vetnie Késmárkynak, vagy talán volt nála az akkor már Amerikában őrzött rajzáról fényképfelvétel, esetleg vázlatfüzetében egy korábbi előkészítő rajz? Mindenesetre különös, hogy ezt a Párizsban és

41
Késmárky Árpád: *Crucifixion*, 1913, toll, barna tus és ceruza papíron, 51,8 × 38,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Ltsz.: 59.63.16.



Archív fényképfelvétel Bor Pál internálásának idejéből [kiállítás az internálótáborban (?)], © Bor Pál unokája és hagyatékának kizárólagos tulajdonosa és gondozója

Amerikában is feltűnést keltő alkotását itt a táborban újraalkotta. A másik két lap is figyelemre méltó: egyrészt arról tesznek tanúbizonyságot, hogy kivételesen flott, ügyeskező mesterrel van dolgunk, aki mindamellett, hogy elképesztő magabiztossággal és könnyed bravúrral húzza meg a vonalakat, a kubizmusnak egy teljesen egyedi, szinte karikatúraszerű, ugyanakkor mintha valamelyest a szecesszióból is táplálkozó változatát művelné. A kubizmus szokványos szögletes és (szög)egyenes vonal-felépítményei helyett szinte csupa íves és körkörös vonalritmusból áll össze lapjain a kompozíció. Ádám és Évája a könnyebb megfejtés, de a harmadik lap témája számomra egyelőre talány. Esetleg egy meztelen Szent Család-parafrázis lehet? A férfialak varkocszerű hajviselete más irányba viszi el a spekulációt, de ennek kapcsán csak nagyon komolytalan ötletek

derengenek fel számomra. Megalapozott megfejtéseket viszont szívesen várok. Érdekes azt is megfigyelni, hogy a háború lezárását követően, de továbbra is francia fogságban, már nem a franciás *de* előtagot biggyesztette neve elé Késmárky, hanem a német *von*-t. Talán dachból tette, de megeshet, hogy csupán így igyekezett alkalmazkodni a német nyelvű kiadványhoz, hiszen Bor és Kovács is hasonlóan jártak el.

Fontos azt is megjegyezni, hogy Késmárkytól mindössze ennyi művet ismerünk, melyek az Île-Longue-i táborhoz köthetők, két honfitársa ellenben szinte ontotta magából az egyéb munkákat: plakátokat rajzoltak, meghívókat készítettek különböző kulturális eseményekre, főleg színházi előadásokra, amelyeknek más módon is aktív résztvevői, illetve szervezői voltak, például díszlet- és kosztümtervekkel. Mindemellett a német nyelven kiadott *Der Insel Woche* című lapban is rendszeresen megjelentek a két Pál, Bor és Kovács munkái. Tudomásunk szerint Késmárky a tábor egyik említett művészeti tevékenységében sem vett részt, esetleg azért, mert valóban elzárásban részesült és csak raboskodása végén engedték az alkotás közelébe. Talán ezért sem állíthatott Kuncz Aladár emléket Késmárkynak a könyvében, de ami ennél furcsább, hogy az amúgy később a kubizmussal behatóan foglalkozó Bor Pál anyagából sem ismerünk olyan forrást, ami arra utalna, hogy legalább a táborban megismerkedett ezzel a kivételes tehetségű magyar kubista festővel. Bor Pál hagyatéka éppen az utóbbi hetekben vándorolt a KEMKI-be, melyből néhány archív fényképfelvétel is előkerült az internálás idejéből, köztük egyiken egy feltehetően Île-Longue-on szervezett csoportos tárlat enteriőrje látható a kiállító művészek jelenlétében. Talán az egyik széken ülő alak esetleg Késmárky lehet, s ha igen, vajon melyikük?

Az ígéret földjén

1919. május 15-én hatszáztizenöt Île Longue-i osztrák-magyar polgári internálttal együtt Annecyn keresztül Svájcba szállították Késmárkyt. Hogy innen visszatért-e szülőföldjére, nem tudjuk, de az biztosra vehető, hogy 1922. október 4-én a Mount Vernon gőzös fedélzetén az Újvilágba érkezett.⁴² Feltehetően pénz és különösebb kapcsolatok nélkül lépett a szabadság földjére, ugyanis fogadó lakcímeként a hajó legénységéből frissen megismert honfitárs, bizonyos Boday L.H. New York-i lakcímét adta meg.⁴³

Megérkezésekor azonnal amerikai állampolgárságért folyamodott, és hamarosan le is telepedett a New York állambéli Rye városában, ahol házasságot kötött Kocsis Emmával (1891–1978). Nálánál öt-hat évvel fiatalabb magyar arájával rövid időre Los Angelesbe költözött, ahol portréfestőként, illetve zenészként kereste kenyerét egészen a nagy gazdasági válságig. A *Los Angeles Times* egyik híradása szerint többek között más magyar zenészekkel együtt adott koncertet Beverly Hillsen a Lavana College of Music and Arts-ban.⁴⁴ A cikk szerint Késmárky az iskola fakultásához tartozott, de nem derül ki, hogy milyen oktatásban részesítette az ott tanuló, feltehetően tehetsős diákokat. Mindenesetre a koncerten hegedűn játszott. Itt kell megjegyezni, hogy névrokona, Késmárky Árpád zeneszerző, zenepedagógus és szakíró – aki nem mellesleg szintén remek hegedűjátékáról volt ismert –, nem azonos a festőművésszel.

A ”Great Depression” idején a festő visszaköltözött New York államba, és Port Chesterben egy helyi kollégájától, Edward Gregory festőművésztől bérelt lakást. A gazdasági válságot követően azonban már nem tudott művészeti tevékenységéből megélni, ezért villanyszerelő-segédként, ezermester gondnokként helyezkedett el a közeli Rye városában akkor frissen épült futurisztikus vidámparkban.

Érdekes módon erről egy kisebb cikk is megjelent ekkor a *New York Times*ban «Count now electrician» címen.⁴⁵ A cikket másnap átvéve az *Amerikai Magyar Népszavában* is megjelent egy rövid reflexió, melyet ezúttal érdemes teljes terjedelmében idéznünk: „*A New York Times közöl egy kis cikket, amelyben megírja, hogy egy Árpád de Késmárky nevű magyar, aki »Késmárk és Lőcse grófja«, és a ki-nek valamikor ötezer holdas birtoka volt Erdélyben, jelenleg a Rye, N.Y.-ban levő Playland Amusement Park villanyszerelője, heti 25 dolláros fizetéssel. Az állást William L. Ward, Westchester megye republikánus leaderje szerezte neki, miután előbb a »gróf« megfestette az egész Ward család portréját. A magyarországi arisztokraták között – tudtunkkal – nincsen senki, aki a »Késmárk és Lőcse grófja« büszke címet viseli vagy viselte, főleg olyan nincs, aki felvidéki gróf létére Erdélyben bírt volna 5,000 hold birtokkal. Késmárky Árpád bizonyára jól fest arcképet és jó villanyszerelő is, de dupla grófi címéhez – úgy gondoljuk – sok szó férhet.*”⁴⁶

Úgy látszik tehát, hogy Késmárky grófi címén nem csupán a tanulmányom elején idézett Arthur Cravan élcélődött, de idegenbe szakadt honfitársai sem vették komolyan. De vajon valóban nemesi leszármazott volt a festő, vagy csupán hamisan hengegett, konfabulált? A ma is igen kiterjedt Késmárky család leszármazottai között tevékenykedik családfakutató is, aki a felvidéki ágban nem talált olyan családtagot, aki Budapestre költözött volna, és a zilahi ág sem hozott semmi eredményt. Véleménye szerint abszolút jogos lehet az amerikai magyar lap szkeptikus kommentárja.⁴⁷

Mivel Késmárky további életével kapcsolatban szinte semmi egyéb adalékot nem ismerünk, egyelőre csak találgathatunk, hogy mi állhatott Késmárky állítása mögött. Ennél komolyabb fejtörést okoz, hogy vajon ma hol lappanghatnak a fantomszerű kubo-gróf legjobb korszakából származó művei. Párizsban kell keresnünk kubista alkotásait, vagy esetleg sikerült magával vinnie ifjúkorának remekait az Egyesült Államokba is?

Leszármazottairól nincs információnk, az utolsó greenwichi címén élők sem tudnak semmit a ház egykori lakójáról, és 1955. november 23-a óta hallgat Késmárky sírja is a szépen gondozott rye-i temetőben.⁴⁸

44

n. n.: Program Given by College of Music and Arts, *The Los Angeles Times*, 1930. november 2. 39.

45

n. n.: Count now electrician, *The New York Times*, 1933. február 2. 19.

46

n. n.: ”Késmárk és Lőcse grófja” villanyszerelő Rye-en, *Amerikai Magyar Népszava*, 1933. február 3. 1.

47

Ezúton is köszönöm Késmárky István családfakutató hasznos információit.

48

Greenwood Union Cemetery, Rye, Westchester County, New York, bur. 1/7/1987, Section: South, Lot: 037w, Grave: 4.

Csavargók a múzeumban. Interjúk Szittya Emilről és a Buharovok kiállításáról

Kergyó Zsófia

Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták címmel volt látható Igor és Ivan Buharov, az első Kassák kortárs művészeti díj nyerteseinek kiállítása a Kassák Múzeumban, amit Szittya Emilnek dedikáltak.¹ Szittya Emil (1886–1964, született Schenk Adolf) újságíró, író, műkritikus és festő volt, csavargó emigráns, élete nagy részét Berlinben és Párizsban töltötte. A tárgyilagosnak tetsző kategorizálás helyett hitelesebb lenne ahhoz a sokatmondó és közben semmit sem állító önleíráshoz² nyúlni a *Furcsaságok gyűjteményében*,³ amivel a Buharovok kiállítása is nyitott. Azonban annak enigmatikusságát feloldandó (de varázsát megőrizve) az első interjúban Szittya kutatójával, Gucca Magdolna művészettörténésszel beszélgetünk. Ezt követően a Hevesi Nándorral (Ivan Buharovval) és Erdődi Katalin kurátorral készült interjúból kiderül, hogy nem is annyira kellett magukra ölteni Szittya attitűdjét a kiállításhoz, hiszen több szalon is összefonódik vele a Buharov fivérek anarchista művészetfelfogása.

Szittya Emilről

Artmagazin: Itthon leginkább talán a Kassákkal közös csavargásairól ismert Szittya, az *Egy ember életéből*.⁴ Miért indult útnak, mit tudunk a gyerekkoráról?

Guccsa Magdolna: Feldolgozta ezt a témát, de ez a szöveg nincs már meg, az egyik kutatója viszont látta még, és írt róla a '87-es doktorijában.⁵ Azt tudjuk, hogy nagyon szegény, óbudai zsidó családból származott. Sok volt a gyerek, az apja proletár volt, még csak nem is szervezett munkás vagy iparos – hol házalóként, vagy nap-számosként dolgozott, hol cipészinas-ként. Szittya az első polgáriból bukkott ki, tehát négy elemije volt, az egyik fiútestvére szintén ennyit végzett, a többiek viszont a polgáriig sem jutottak el, a lányok több mint valószínű, hogy egyáltalán nem is jártak iskolába. Az apa nagyon ivott, nem is sokat járt haza a kocsmából, és beszédes az is, hogy Szittya viszonylag hamar eljött otthonról. Nem hiszem, hogy miután kibukott, még hosszabb ideig otthon maradt volna, ami azt jelenti, hogy körülbelül tizenkét éves korától csavargott. Először csak Pesten, de később egész Európában. Nincs arra vonatkozó adatunk, hogy a századforduló után beszélt volna még a családjával, nem jó élmény számára a gyerekkor. Magyarország pedig azért nem, mert volt egy kémbotrány, amibe '18-ban keveredett bele, akkor az egész magyar sajtó megírta, hogy Károlyi Mihály ellen kémkedik a német vagy török – a vélemények eltértek – hírszerzésnek. Ez tényleg mindenkihez eljutott, az összes barátja hallott erről, Kassák meg is írta az *Egy ember életében* – sejtette, hogy Szittya jelentette fel a *Tettet*, és miatta tiltották be a lapot. Még a húszas években is publikáltak róla, valaki látta Szittyát Párizsban '27-ben és megírta, hogy az a régi kém ott iszik a kávéház teraszán.

Csavargók a múzeumban.
Interjúk Szittya Emilről és a Buharovok kiállításáról



Szittya Emil, 1930, Párizs, archív fotó, © Deutsches Literaturarchiv Marbach, © Szittya Emil jogörököse

A per után hagyott fel a magyar nyelvű írással?

Magyarul csak újságcikkeket írt kenyerkeresetként, főleg a háború alatt. Zürichben élt a háború elején, onnan valószínűleg azért jött Magyarországra, mert nem volt pénze, és mire ideért, lezárultak a határok, ezért '16–18 között a magyar sajtóba írt cikkeiből élt.

Még 1909-ben volt egy irodalmi vita az „adystákról”, hogy megrontják a nyelvet franciás, nem a magyar lelket kifejező költészetükkel. Ő ebben természetesen Ady mellett szólalt fel, ezután viszont minden irodalmi alkotását németül jelentette meg, '15-ös első verseskötetét is, amit Budapesten nyomtattak ki – de Szittya szakmai szocializációja a német bohémia közegében történik.



Jobbra Szittyá Emil, archív fotó, © Deutsches Literaturarchiv Marbach, © Szittyá Emil jogörököse

A mából nézve valószínűtlenül hangzik a gyalogosan megtett irdatlan út ezzel a háttérrel. Hogyan kell elképzelni a századforduló csavargásait?

Valóban nehéz belegondolnunk, mert az akkori csavargáshoz szükséges feltételek már nem léteznek. Egyrészt könnyebb volt átlépni a határokat, bár a tízes évekre a titkosrendőrségek, határőrségek már cirkuláltattak egymás között körözéseket, kitiltási határozatokat – Szittyá német nyelvű körözüvényei megvannak a francia idegenrendészet adattárában, onnan bányásztam elő egy részüket. És ugyan több országból, svájci kantonból, német tartományból kitiltották, általában ezekbe sikerrel visszaszökött. Viszont az állami adminisztrációk fejlődésével, a nemzetközi rendészeti kapcsolatok kiépülésével ez egyre nehezebbé vált. Ráadásul nagyon gyakran hamis papírokkal járt – én csak a Szittyá névre szólókat ismerem, de biztos, hogy volt más névre is, párszor el is ítélték hamis papírok használatáért. Az egyik faktor tehát az adminisztráció, a másik, hogy nincs még autó, mindenki

gyalogol az országúton és felkérdzkezik szekérre, ha nincs pénze. Ha van, akkor a vonat és a folyami közlekedés is szóba jöhet, Bécs felé Kassák is hajóval ment. De jórészt tényleg gyalognak, Kassákkal lesétálnak Brüsszelen át Párizsig, ez részletesen dokumentált. Mentek 1800 km-t, aminek szerintem körülbelül 15%-át tették meg szekéren vagy vonaton. Napközben az országúton haladtak, aztán amikor rájuk esteledett, elaludtak a szénában tavasszal, nyáron és ősszel, télen pedig bekérdztek a paraszthoz. A városokban a szegénység kriminalizálása helyett elkezdtek már szociális kérdésként foglalkozni vele, a dologházak fokozatosan hajléktalanszállóká alakultak. Németországban a jobb Herbergeknél néhány pfennigért lehetett ágyat bérelni, volt olcsó étel. A városokban könnyebb volt koldulni is, Németországban még megvoltak a régi céhes rendszer nyomai, az első világháborúig még voltak vándorló iparosok, emiatt szintén másképp néztek a csavargókra. Akik olyan szempontból professzionálisak voltak, hogy névjegyzéket, címjegyzékeket vezettek

azokról, akiknél érdemes koldulni, például a szakmai segélyező szervezetekről, zsidókasszákra, amelyek szegény hitsorosoknak, illetve főként a cári birodalomból a pogromok elől menekülőknél voltak hivatottak segíteni. Szittyá Kassáknak is megtanította, hogyan adja elő magát zsidóként (több-kevesebb sikerrel), kicsit olyanok voltak, mint Vergilius és Dante. Ő mutatta meg neki a világot, elvitte mindenféle múzeumba – Kassák ekkor még fiatal munkáslegény, bár már publikál verseket, alapvetően munkásöntudattal rendelkezik – művészi szocializációja ekkor indul.

Szittyá egyáltalán nem volt vallásos, evangélikus és katolikus papírai is voltak, esetében a praktikumról szólt mindez: hol, melyik keresztlevéllel lehetett egyszerűbben tartózkodási engedélyt kapni a rendőrségtől. Semmi jót nem gondolt a vallásról, ebből a szempontból libertariánus anarchista. Ezzel egybevág az *Übermensch* koncepció iránti rajongása is – amikor 1908-ban megjelenik magyarul az *Im-ígyen szóla Zarathustra*, mindenkin kitör a Nietzsche-láz. A művészi öntudattal az az individualizmus-elképzelés tökéletesen egybevág, hogy a művésznek joga van átlépni a morális határokat – Ady is odavolt érte és a Nyugatosok jó része is. Szittyá már említett magyar publikációja kimondottan másolja e mű szerkezetét, teljesen lenyűgözte. A miszticizmus kifejezetten mint a vallásosság nonkonform formája érdekli. A misztikusokhoz a gótikán keresztül kapcsolódtak, Remy de Gourmont gyűjtött össze középkori verseket, Hugo Ballal való levelezéséből kiderül, hogy ezt ajánlgatták egymásnak. A polgári morál semmi-bevételének másik jele náluk az érdeklődés a deviáns szexualitás iránt, ekkor jelentek meg a korai városszociológiai írások, urbánus szociorportok, melyek szerves része volt a város mint a szexuális deviancia terepének bemutatása is.

Ehhez képest a felesége milyen Szittyát ismert meg?

Szittyá Erika '90-ben meghalt, de akik ismerték, úgy emlékeznek, hogy megdöbben, amikor megtudta, Szittyának volt egy csavargó időszaka. Ő már egy szegény, de kvázi polgári egzisztenciájú férfivel ismerkedett meg a harmincas évek elejének Párizsában. Szittyá ekkor már a negyvenes éveiben járt. Németországból azért jött el, mert nem volt pénze. Akkor már megjelent néhány könyve, folyton ott ült a kávéházakban, erős német kapcsolati hálója volt, tehát viszonylag megállapodott, bár a Marbach-i Német Irodalmi Archívumban⁶ őrzött naplói beszámolnak a személyes nehézségeiről. Ha az adatokat nagyon ügyesen el is tüntette zsidó származásáról, az általa kiadott lapnak, a *Zone*-nak már az első számában, '33–34-ben megírta, hogy teljes ostobaság azt hinni, hogy Hitler ne foglalná majd el Európát; féltette a feleségét és a lányát. A felesége bizonyos dolgokkal a halála után szembesült csak, amikor elolvasta a naplót. Mondják, hogy néhány naplót

el is égetett. Én azért ezt nem hiszem, mert a vele készült interjúban meglepően nyíltan beszél kettejük személyes viszonyának intim részleteiről is.

Te miért kezdted el Szittyá Emilt kutatni?

Engem a 20. század eleje érdekelt, a mesterszakos szakdolgozatomat Trauner Sándorról írtam, aki Alexandre Trauner néven Franciaországban futott be díszlettervezőként. Ahogy tagogatóztam az avantgárd közegeiben, olvastam az *Egy ember életét*, aminek a *Csavargások* fejezetében szerepelt Szittyá. Passuth tanárnő volt a téma-vezetőm, ő mondta, hogy most már tudjuk, hogy Szittyá létezett, de negyven évvel ezelőtt, amikor először látta a nevét Kassák könyvében, akkor még azt gondolták, fikciós alak. Már a név-választásban, ami valószínűleg Ady szittyá seregéből jön,⁷ is érezhető valamiféle provokáció. Amikor engem elkezdett érdekelni, volt már magyar kutató, aki foglalkozott vele; Bodri Ferenc irodalomtörténész. Így az már világos volt, hogy létezett, gondoltam

nézzük meg, mit csinált. Bodri teljesítménye rendkívüli számomra, nehezen felfogható, hogyan tudta az általa bemutatott hatalmas, többnyelvű anyagot összegyűjteni, amikor még nem voltak digitális adatbázisok és nem lehetett utazni. Ő összegyűjtötte a referenciapontokat, hogy mit és hol adott ki Szittyá, de a kontextualizáló munkát már nem tudta elvégezni, mert a művek egy részét nem tudta elolvasni nyelvtudás és hozzáférés híján. Én tehát először írtam egy szakdolgozatot azokról a Szittyá-írásokról, amik bekerültek az OSZK-ba. Elkezdtem keresni a festményeit is, de akkor még sikertelenül. Miután befejeztem a szakdolgozatot, éreztem, hogy van még a témában kraft, és közben a francia témavezetőmön keresztül teljesen véletlenül előkerültek a képek is. Eljött egy francia, 19. százados professzor az ELTE-re előadni, elmentem vele ebédelni, mert az én érdeklődésem állt a legközelebb az övéhez. Meséltem Szittyáról, és azt mondta, hallotta már ezt a nevet – akkor tervezték újra kiadni Szittyá *82 álom a második világháború idején* című munkáját



Balról jobbra: Szittyá Emil és Erika a háború után, 1946?; Szittyá Erika és lányuk, Jeanne; Szittyá Emil és Erika a Côte d'Azur-on, 1961-ben. Archív fotók, © Deutsches Literaturarchiv Marbach, Szittyá Emil jogörököse / HUNGART © 2023

Franciaországban, és ismerte az ügynököt, aki megvette a jogokat a kiadónak. Rajta keresztül jutottam el az örököshöz, és így a doktorimban már meg tudtam csinálni az oeuvre-katalógust, Rockenbauer Zoltán pedig kiállítást rendezett a képekből a párizsi Liszt Intézetben.

Azon a kiállításon mire kerültek a hangsúlyok?

Az volt az első alapos rápillantás a festői életműre. Bár ‘90-ben itt volt már egy részük a Kassák Múzeumban és Szombathelyen, de a kiállítások után visszaküldték az anyagot. Közben meghalt Szittya özvegye, és nem tudtuk, hová kerültek a képek. Azt hittem, a reptéri vámon elrakták egy sötét szobába, és elárverezték vagy kidobták őket, de kiderült, hogy van örökös, egy családi barát, és az ő Montmartre-i házában, a padláson megvan az egész életmű, a Kassákban kiállított képek azóta is a múzeum pecsétjével lezárt dobozokban állnak. Ezek a képek negyven évig egyáltalán nem voltak sehol sem láthatóak, csak néhányuk fekete-fehér reprodukció formájában, katalógusokban. A párizsi Liszt Intézetével párhuzamosan egy kereskedelmi galériás kiállítás is volt 2022-ben, ahol eladtak műveket, így meglett egy első műtárgypiaci referenciapont is. Ez előtt csak körülbelül tizenöt, valószínűleg a hagyatékból korábban kikerült kép bukkant fel magyar gyűjteményekben. A körülmények miatt nem kizárt, hogy a teljes festészeti életmű, ami megmaradt, a második világháború utáni, és ezt nem igazán tudjuk szakaszolni.

Te milyen kiállítást csinálnál Szitytáról?

Nagyon jól rámutat a pályája a művészeti alkotás társadalmi meghatározottságára. Mivel egyik műfajában sem volt kimagasló, újító alkotó, így

nem csábít, hogy egy zseni individuális önmegvalósítási hőstörténeteként olvassuk az életművet, vagy csak az avantgárd időszakra koncentráljunk, hanem rajta keresztül lehet erre és a művészeti mező dinamikáira koncentrálni. Őt mint művészt is a polgári társadalom morális normáin túlmutató jelenségek érdekelték. Kifejezetten a művészetben keresztül megvalósuló politikai cselekvés dimenzióival foglalkoznék.

Hogyan változott a Szittya-képed a Buharovok lencséjén keresztül?

A Buharovok és Erdődi Katalin foglalkoztak olyan történeti kérdésekkel, pl. az anarchizmussal, ami miatt már a kezdetekben sem álltunk messze egymástól. Mindannyiunkat foglalkoztatott, hogy Szittya művészként arra tesz ajánlatot, hogy túllépjünk a társadalmi meghatározottságokon. Ez a művészi attitűd önvizsgálatra is indít, rámutat, hogy ennek nyomán saját életünkre vonatkozóan nekünk, magunknak kell olyan ajánlatot tennünk, ami meghagyja a belső szabadságunkat. Ezért is jó, hogy Szittya alakja a kiállításon nem definiálódott történetileg, hanem öntőformaként az önfelszabadító munkának adott teret: nem individualista kapitalista hőstörténetként valósítja meg önmagát, de szegény zsidó származásúként is végig ott van benne a konok akarat a társadalmi helyzete által determinált kereteken túli önmeghatározásra. És számomra a Buharovok is erről beszélnek, az összes filmjükben érzem ezt a forradalmi állítást: amíg életben vagy, ott van benned az akarat, hogy formáld a körülötted lévő társadalmi viszonyokat. A művészet nem „ártatlan” dolog, mindig politikai, abban az értelemben, hogy nem tud kivonulni a világból, vagy ha megkísérli, azzal is politikai állítást tesz – azt jelzi, hogy adott történelmi pillanatban az egyén cselekvőképessége megszűnni látszik.



Szittya Emil: *Paysage planétaire* (Holdbéli táj), olaj, papír, 19,5 × 25,5 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény, fotó: © Lukács Tihamér / Déri Múzeum / HUNGART © 2023

Igor és Ivan Buharov: *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták*, 2023, film stillek / HUNGART © 2023

Szittyá Emilnek

Hogyan találtak rá Szittyá Emilre, számotokra mi benne a legérdekesebb?

Hevesi Nándor (Ivan Buharov): Az anarchizmussal régóta foglalkozunk, és amikor a magyarországi történetéről olvastam, két alak volt nagyon szimpatikus, vagyis mindenki az, de két alak emelkedett ki. Az egyik Bathány Ervin volt, őt megidéztük az *Itt élő lelkek nagy részében*,⁸ a másik pedig Szittyá Emil. Szittyának a megfoghatatlansága ragadott meg. Mindenhol ott volt, ahol történt valami az avantgárddal, a művészettel, ez a legizgalmasabb benne. És a háborúellenessége, az antifasiszta tevékenysége, maga az individualista anarchizmus, vagyis, hogy ma hol járunk a száz évvel ezelőtti állapotokhoz képest. Mit gondolunk most az anarchizmusról,

mennyire van jelen? Hová tűntek a szabadságeszmék? Amikor a Kassák Múzeum kiírta a pályázatot, egyértelmű volt, hogy ezzel pályázunk, hiszen Szittyá nagy hatást tett Kassákra, nélküle talán nem is lett volna belőle az, akit ma ismerünk. De a franciák is épp most fedezik fel újra Szittyát. Erdődi Katalin: Akkoriban a nemzetközi avantgárd jó része Párizsban élt, és lehet, hogy Szittyá nem vált a művészettörténet-írás kanonizált alkotó egyéniségévé, de közben nagyon fontos szerepet játszott az avantgárd szcéna szervezésében. Ez a fajta láthatatlan munka szerencsére – az újabb művészettörténeti kutatásoknak köszönhetően – egyre inkább láthatóvá válik. Fontos megérteni, hogy az egyéni teljesítmények egy közösségből emelkedtek ki; hatással voltak egymásra az emberek, és közösen hozták létre azt, amit mi most avantgárdként ismerünk.

A csavargásukról készült filmekben gyaloglás közben beszélget Szittyá és Kassák, de a kép és a hang szétcsúszásától, mint az egész kiállítás, ez is álomszerű; mintha mindig más képnél hangoznának el ugyanazok a mondatok, így minél tovább néztük, annál inkább belegabalyodtunk a déjá vu-nkbe. Az analóg technika miatt néhány fekete-fehér kép szinte absztrakttá roncsolódik, és a film mellett installált Szittyá-festményhez, a *Holdbéli táj*hoz válik hasonlónak. A csavargásuk helyszíneinek egy részét ti is bejártátok...

H.N.: Először Párizsba mentünk, mert tudtuk, hogy épp két Szittyá-kiállítás is van ott. Egy magángalériában a festményei voltak, amelyek közül párat el is adtak – valószínűleg sajnos a javát –, a másikat pedig Rockenbauer Zoltán rendezte a Liszt Intézetben. Én is festek (csak nagyon ritkán lehet látni

a képeimet) és eléggé hasonlít a világnak. Szittyá művészetében az outsider, pszichotikus, naiv jelleg izgatott, főleg miután jobban megismertem a karakterét. Egyébként egyetlen képét sem datálta és címeket sem adott nekik. Aztán Gucca Magdi segítségével felkutattuk a sírját. Azt tudtuk, melyik parcellában van, és órákig kerestük a legnagyobb forrásban – épp azok voltak a legmelegebb napok Párizsban. De megkerestük a volt lakását is, felvételeket készítettünk kedvenc helyénél, a Deux Magots-nál, bejártuk azt a környéket, ahol gondoltuk, hogy ő is járhatott. Elhívtunk egy híres francia színésznőt, akivel Párizsban, egy filmfesztiválon barátkoztunk össze. Láta az egyik előző filmünket, nagyon tetszett neki. Úgyhogy amikor felkértük, nem az ügynökséget küldte ránk, hanem egyből eljött forgatni, ingyen. Ahogy néztük a kiállítást, meséltem neki Szittyá Emilről, hogy volt egy gyönyörű kislánya, de huszonkét évesen biciklizés közben elütötte egy busz Párizsban. És Catherine Badet mondta, hogy akkor már érti, miért van itt, mert az ő lánya ugyanígy halt meg, ugyanígy huszonkét évesen. Ez mondjuk elég érdekes egybeesés. Vagy amikor ellátogattunk a Marbach-i Német Irodalmi Archívumba Stuttgart mellett, ahol Szittyá és Kassák először találkoztak 1909-ben, a szállásunkon ott volt Magyarország legnagyobb sabbat-séffe, aki bevitt minket a stuttgarti zsinagógába, ott kéregettek anno Kassákék. Ilyen incidenciák rajzolódtak ki folyamatosan gombafonalszerűen. E.K.: Annyival toldanám meg ezt, hogy a csavargásban, amit a filminstallációban láttál, elsősorban Kassákot és Szittyát követjük nyomon, de emögött ott van a mi párhuzamos csavargásunk is, amiről Nándi beszélt, és ami az alkotófolyamat része volt. A stuttgarti és párizsi látogatások részletei is megjelennek a filmben, feltűnik Szittyá lakhelye, a sírja is, de nekünk nem a dokumentarizmus volt a célunk, nem volt fontos, hogy ezek a helyszínek

egyértelműen felismerhetőek legyenek. Visszanyúlunk a múltba az *Egy ember életét* követve, de közben kuttatunk is Szittyá után; Marbachban olvastuk a naplóit, a levelezését. Itt őrzik a modern német nyelvű irodalom legjelentősebb szerzőinek hagyatékát, így érthető, hogy Szittyá felesége, Szittyá Erika kifejezetten ennek az archívumnak akarta adományozni a hagyatékot. H.N.: Az is izgi volt, amikor Katival elmentünk a Csavargók Kongresszusának helyszínére, egy hatalmas parkba. A kiállításon szerepel erről egy újságcikk – el tudjuk képzelni, hogy maga Szittyá írta, amilyen nagy legenda-gyáros volt magával kapcsolatban.

Megakasztott, amikor Szittyá Erikát említettétek, a házasság lehetőségét nálam teljesen kiütötte a kiállítás, ha mégis megjelent valahol, törölte az agyam, annyira nem illett a képbe.

H.N.: Párizsban már keresett nőt, meg akart házasodni. Van egy interjú Erikával, amiben mesél kettejük kapcsolatáról – nem volt tökéletes házasság az övék, a szexualitás is furcsa volt

köztük. Szittyá nagyon vágyott a szeretetre, állandóan nőt hajkurászott, voltak időszakok, amikor folyamatosan ment és kereste a szerelmet. E.K.: A vágyat, a testiséget... H.N.: Kettős személyiség volt, nagyon korán eljött otthonról, tizenvalahány évesen, azért az elég komoly törés lehetett. E.K.: A polgári életüket nem polgári kényelemként kell elképzelni, Szittyá élete végéig szegények voltak. Azt remélte, valamelyik műve olyan átütő lesz, hogy biztosítani fogja a felesége későbbi megélhetését, de ez sosem vált valóra. Ezért is jelöletlen a sír, nem volt pénzük megváltani. A családi és az alkotói élete kettévált, a párizsi lakásban a földszinti részen volt a saját birodalma, és följebb élték a családi életüket. Szittyá egyébként mániákus jegyzetelő volt, rengeteg feljegyzést készített. Folyamatosan dokumentálni akarta a korát, de nem dokumentarista eszközöket használt hozzá. H.N.: Újságírói és írói attitűddel, de közben volt mindebben szociológiai érdeklődés is; az öngyilkossággal szintén foglalkozott, mint társadalmi jelenséggel, illetve mindenféle devianciával.

Igor és Ivan Buharov: *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták*, 2023, film still / HUNGART © 2023



Kiállításenteriór, fotó: © Birtalan Zsolt / PIM / HUNGART © 2023

Mindennel, ami nem szokványos. Nagyon jó szeme volt a tehetségre, hatalmas figurákat fedezett fel már korai korszakaikban. Blaise Cendrars-nak is ő mondta, hogy ne tanuljon orvosnak, és később ő is lett az egyik leghíresebb francia avantgárd költő.

Az életműből a kiállításon elsősorban Szittyá második világháborús álmogyűjtését emeltétek ki: az álmok egy kerek asztalnyi tárcsázós telefonon voltak hallgathatók, de még mielőtt körbeértünk, már a soron következő vonalakon is újra és újra visszakerültünk ugyanazokba az álmokba. Eközben a falakon Szittyá az álmokhoz kapcsolódó fiktív filmrészletei pörögtek. Mitől volt szitytyás ez a filminstalláció, hogyan épült bele az ő alteregója a ti filmes identitásotokba?

H.N.: A mi alkotói attitűdünkben is van bizonyos spontaneitás, nem törődünk határokkal és műfaji meghatározottságokkal. De valljuk be, a film nagyon kevés pénzből, kevés eszközzel készült, barátok segítségével. A nagy részét a Dobozi21-ben⁹ forgattuk – tulajdonképp az összes álmot. A forgatott anyag kilencven százaléka ott volt a kiállításon, tehát szinte csak pár kockát dobtunk ki. Én is hasonlóan próbálok élni, mint Szittyá, túl kell élni, van három gyereke az embernek... Rokonnak éreztük az attitűdjét, és ahogy mentünk egyre beljebb, úgy szittyultunk el egyre jobban mi is. De persze Magdi nélkül nem tudtunk volna ennyire elszittyulni. Tervezzük, hogy a forgatókönyvet játékfilmmé fejlesztjük, de tervben van egy dokumentumfilm is: az interjúkat kiegészítenénk a forgatott anyagokkal. Viszont egy

líraibb filmet is szeretnénk, nagyon lelkes a forgatókönyvíró barátunk, Soós Andris. Volt egy jó sminkesünk, régi ruhákat és régi szekrényt tudtunk szerezni, de más költséges dolgokat nem.

A csavargós filmmel szomszédos falra egy 2015-ös munkátokat vetítet-tetek...

E.K.: Mert kapcsolódik az anarchiz-mushoz. Ez a film a Kijevi Biennáléra készült, az *Itt élő lelkek nagy része* című játékfilmhez forgatott anyagból, és a Buharovok már ebben is foglal-koztak a politikai aktivista és szabad-iskola-alapító Batthyány Ervin alak-jával. Azt éreztük, a Kassák-Szittyá párbeszéd megnyit egy csomó kér-dést, van egy sajátos dinamikája, sodrása. Részben az *Egy ember élete* inspirálta a párbeszédet, főként azok

a beszélgetések, amikor útközben po-litikai kérdésekről, baloldali mozgal-makról vagy a munkáról vitatkoztak. Ezt szerettük volna a korábbi filmmel kontextualizálni, amiben szintén a társadalmi változás lehetőségeiről és az osztályharcról van szó. Itt is meg-jelennek a csavargók mint a társada-lom perifériáján élő emberek, akik az erdőben laknak és kritikusan viszo-nyulnak a munkaalapú társadalom-hoz. Vannak formai és tartalmi ösz-szecsengések is, bizonyos értelemben ez amolyan kortárs vetülete annak a csavargó létnek, amiről Szittyá is be-szél. A Buharovokra egyébként is jel-lemző korábbi munkáik részleteinek újrafelhasználása.
H.N.: Újravágtuk azt a filmet, kiállítá-son megnézhető hosszúságúra. Azo-kat a részeket hagytuk benne, amik a témához kapcsolódnak; az anarchiz-mus, az oktatás és a szabadság mint örök témáink.
E.K.: A címe *A szűkösség nem a termé-szet objektív ténye*, és ez a kérdés, a min-dennapos túlélés szintén megjelenik a Kassák-Szittyá párbeszédben.
H.N.: *A Hacker Manifesto*¹⁰ erősen ins-pírálta az előző filmet. Pont az ilyen



Hevesi Nándor (Ivan Buharov), Erdődi Katalin és Szilágyi Kornél (Igor Buharov) a 2022-es Kassák kortárs művészeti díj shortlistjéhez készült kisfilmben. Videó: Bognár Benedek – Simon Zsuzsanna, szerkesztő: Sasvári Edit

figurák az őshackerek, akik minden szisztémát átláttak és ki is tudták ját-szani azokat. Szittyá mindent a művé-szet oltárára tett, mindenkinek segí-tett, rengeteg művésznek. Magának semmit nem akart, mindig csak annyit, hogy legyen egy kis kaja. Kölcsönként öt frankokból élt élete végéig.



Gucsá Magdolna

| 1 A díjat Dr. Argay István orvos és műgyűjtő hozta létre 2022-ben kortárs képzőművészeti alkotások és projektek ösztönzésére. Igor és Ivan Buharov, azaz Szilágyi Kornél és Hevesi Nándor, ahogy már több alkalommal, ezúttal is Erdődi Katalinnal dolgoztak együtt, akire nemcsak kurátorként, hanem alkotótársként is tekintenek. A kiállítás 2023. június 22. és október 29. között volt látható. | 2 „Nemcsak, hogy ismerem a leghíresebb bűnözőket, csavargókat, anarchistákat, szocialistákat, politikusokat és művészeket, de állítólag magam is gyakorlom e szakmákat. Ráadásul, egyesek szerint kém és politikai imposztor is vagyok. [...] Amit biztosan tudok: én vagyok a leg-nemzetközibb ember a világon, hiszen a következő városokban ültem már börtönben [...]. Azt mondják, szociáldemokrata, szindikalista, anarchista, individualista, spiritisza és teozófus is voltam, sőt jelenleg azt beszélík, hogy vallásos buzgalommal dicsőítem a monarchiát. Nagyon kedves az emberektől, hogy ennyi mindent kinéznek belőlem.” | 3 Szittyá Emil: *Das Kuriositäten-Kabinett*, Konstanz, 1923 | 4 Kassák önéletrajzi regénye a PIM Kassák Podcastjában Erhardt Miklós intermédia-művész felolvasásában is meghallgatható. | 5 Szittyá Emil: *Das ist der Roman eines Menschen der nur gelitten hat*, gépirat. Hivatkozsa Christian Weinek: *Emil Szittyá: Leben und Werk in Deutschen Sprachraum 1886–1927*, 1987, doktori disszertáció, gépirat, Universität Salzburg, 1–4, 7. | 6 Az 1955-ben alapított intézmény a német nyelvű irodalmat és szellemtörténetet gyűjti a 18. századtól napjainkig. A gyűjtés a sváb költőkkel kezdődött, de itt őrzik többek között Rilke, Döblin, Hesse, Kästner és Kafka irodalmi hagyatékát is. | 7 „Nagy az én bűnöm: a lelke. / Bűnöm, hogy messzelátok és merek. / Hitszegő vagyok Álmos fájából / S máglyára vinne / Egy Irán-szagú, szittyá sereg.” Részlet Ady Endre *Páris, az én Bakonyom című*, 1906-ban megjelent verséből. | 8 Igor és Ivan Buharov: *Az itt élő lelkek nagy része*, 2015, 92 perc | 9 A Buharov fivérek, Szolnoki József és Vándor Csaba képzőművészek, Szeredi Csaba analóg filmes, fotós és Bordás Róbert operatőr közös műhelye a nyolcadik kerületi Dobozi utca 21-ben, de befogadnak kísérleti zenét, performanszokat, kiállításokat és meseterápiát is. | 10 McKenzie Wark *Hacker* kiáltványa először 1999-ben jelent meg az interneten, könyvként 2004-ben adták ki, majd 2010-ben magyar fordításban is elérhetővé vált. A kiáltvány szerint az új, haladó hacker osztály utópiájában kutatók és írók, művészek és biológusok, kémikusok és zenészek, filozófusok és és programozók egy új információs közvagyon megteremtéséért fognának össze, hogy ne monopolizálhassák az általuk, azaz a „hackerek” által megtermelt szellemi tulajdont.

Vidám rokokó világ, gáláns ünnepek.
A rózsaszín felhők között Jupiter sason ülve cigányzenét hallgat.
Lehet, hogy maga Czinka Panna is feltűnik a képen?

Rizspor, kézcsók, cigányzene. Barokk freskók IX. Az edelényi kastély urasági hálószobája, 1769–70

Jernyei Kiss János



„Vándorfestő”, „vidéki festő”, „falusi Fragonard” – ilyen és hasonló titulusokkal gyakran illeti a művészettörténeti irodalom Lieb Ferencet, a magyarországi késő barokk festészet egyik legérdekesebb figuráját. Hogy mi is a vándorfestő, azt tudományos definíciónál szemléletesebben mondja el Marno János költeménye, *A vándorfestő dala*, illetve annak néhány sora.¹ A vándorfestő ezek szerint „világvégi”, eldugott helyekre jutva dolgozik („*Festeni jöttem a világra, / világ végére, úgy bizony*”), vagyis nem elsősorban a megtett mérföldek számától lesz valaki vándorfestő. A közép-európai régióban sokat utazó Maulbertsch-et, aki Ausztria-, Magyarország- és Morvaország-szerte számos helyen megfordult, sőt Prágában és Drezdában is festett falképeket, vagy a Bécs és Prága felől Magyarországra jutott Krackert

sohasem neveznék vándorfestőnek. Ellenben Lieb Ferenc – akiről azt sem tudjuk, hol és mikor született, hogyan szerezte képzettségét – mozgásteret mai ismereteink szerint Északkelet-Magyarország elég jól behatárolható tájkára korlátozódott, egy olyan háromszögű területre, amelynek sarkait Igló, Lelesz és Abasár jelenthetik, közepén pedig Edelény, Monok, Miskolc, Tokaj és Taktabáj fekszik. Java-részt tehát valóban nagy művészeti központoktól távol eső „világvégek”, ahol Lieb munkássága kibontakozott. Oda vitte el ő a rokokó – ahogy Garas Klára fogalmazott – „kicsit falusiasabb, kicsit parlagibb” változatát.² Ez elevenségével, derűjével, színességével ma is vonzza a tekintetet, és bizarr formavilágával, kissé szatirikus előadasmódjával mosolyt csal az arcokra. Marno versének harmadik sora – „*elején*

untat minden ábra” – utalhat azokra a kicsinyes, szerény díjazású rutinmunkákra, „szobafestői” feladatokra, amelyekből Lieb is jócskán részesülhetett, és érzékelteti, hogy a vándorfestő nem válogathat a megbízások között, s ez talán még inkább megkülönbözteti őt tekintélyes, akadémiai képzettségű pályatársaitól. Ugyanakkor az edelényi képek festőjét technikai tudása, a kortárs irányzatok és ábrázolási formulák terén mutatkozó tájékozottsága monumentális művek alkotására is képessé tette, s ezek – még ha csekély számú is, ami neki tulajdonítható – meglepően változatosak funkcionális, tematikus és műfaji tekintetben egyaránt. Így mesterünk a freskófestészet művelőjeként a Marno költeményének negyedik sorában sugallt magasságokat és méreteket is magáénak mondhatja („*ellenben vonz a tériszony*”).³



A kézcsók, fotó: © Gaylhoﬀer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023



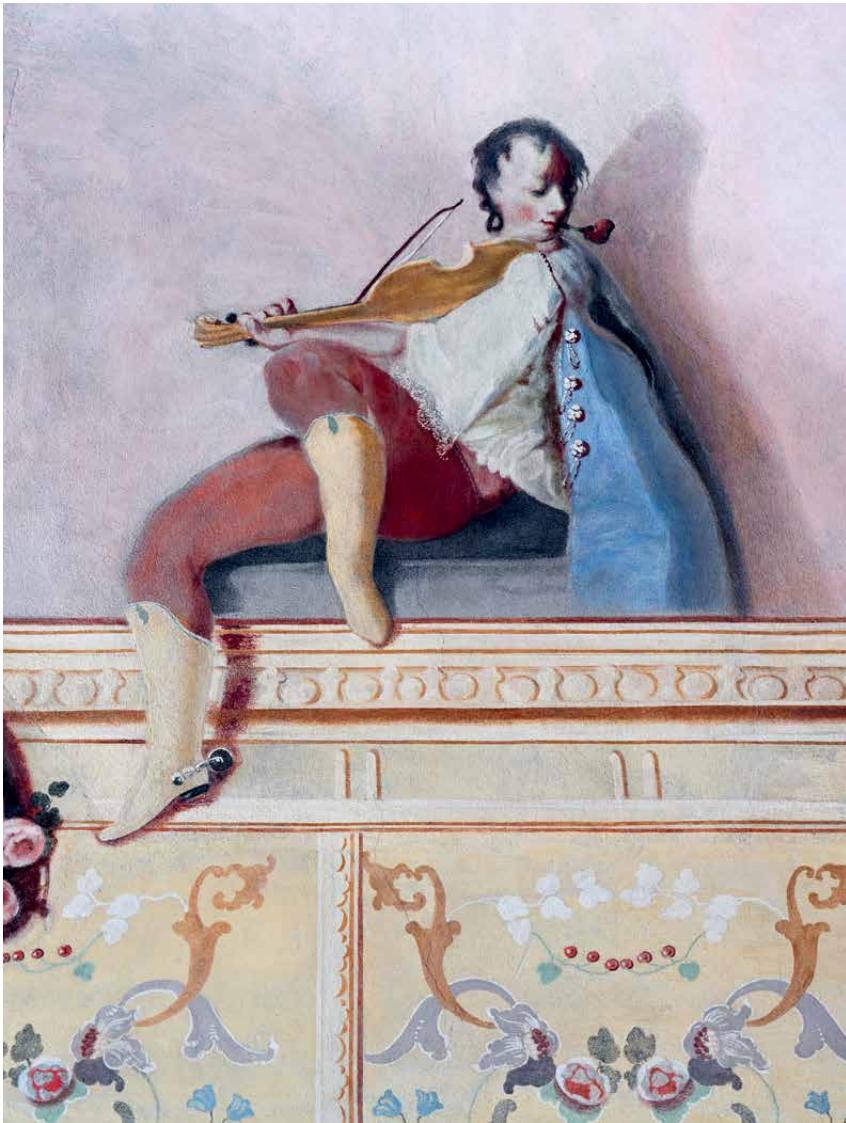
A mennyezetfreskó további részletei: rokokó románc és a szerelmi képességekre utaló zászló, fotó: © Gaylhoﬀer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

Az edelényi kastélyt báró L’Huillier Ferenc János (1668–1728), a császári hadsereg Lotaringiából származó tábornoka építtette a Boldva folyó mesterseges szigetére. Befejezésének évét a homlokzati felirat 1730-as évszáma jelöli.⁴ A freskók megrendelője a tábornok unokája, Forgách Ludmilla (?–1795) volt, aki második férjével, gróf Eszterházy Istvánnal élt a kastélyban. Berendezkedésük bizonyos belső átalakításokkal járt, e munkálatok utolsó lépése lehetett a keleti szárny – ahol a házaspár magánlakosztályait és néhány vendégszobát alakítottak ki – kifestetése. Lieb Ferenc 1769–70 folyamán hat helyiséget díszített fal- és mennyezetképekkel:⁵ a gróf szobájába a négy elem és a négy évszak képeit, a grófnéébe Pyramus és Thisbe történetét és a jó uralkodás allegóriáját, az öltözőkabinetbe a négy világrész perszonifikációját, egy kis szobába Mercurius és Ámor történetét festette meg, az ebédlőt és az urasági hálószobát pedig – ugyancsak mitológiai szereplők kíséretében – a kastély korabeli lakóinak világát idéző ábrázolásokkal díszítette. Itt-ott emblémák, csataképek is társulnak az együtteshez, no meg gazdag, aprólékos ornamentika: virágfüzerek, szőlőindák, festett

rácsozat. Kisebb a szerepe a látszat-architektúrának, inkább a síkfelületek dekoratív kitöltése érvényesül, olyanra, hogy az oldalfalak tapétaszerrű, ornamentális díszítése egyenesen a 18. század végi városi szobafestők produktumaihoz teszi hasonlatossá Lieb munkáját. Ezekben a szobákban vidám rokokó világ tárul a szemünk elé, s kivált azok a falfestmények ragadják meg figyelmünket, amelyek a házaspár beköltözésével újonnan megjelent életformát látszanak tükrözni. Az urasági hálóban az ilyesfajta, kordokumentumként értékelhető ábrázolásokat a barokk monumentális művészetének ikonográfiai kelléktárából, magasztos témáiból eredeztethető részletek ke-
retezik. A mennyezet közepén sason ülve Jupiter látszik (sajátos módon Hádész szigonyával), kiterjesztett szárnyú, nagy angyal és kis puttók repkednek körülötte, továbbá egy ismeretlen kilétű, 18. századi viseletű nőalak hódol neki, aki mintegy összeköti a mennyezet peremén elhelyezkedő kortárs alakokkal. A „komoly” témák között az oldalfalak két kis ovális freskómézője a sziklához láncolt Andromedát és az őt megszabadító Perseust jeleníti meg (talán a grófnő egyik őse,



„a magyar korona Perseusa”-ként is ünnepelt Forgách Ádámra emlékezve)⁷, és úgy tűnik, a falakra festett emblémák is leginkább a harcias erényekre utalnak. A szoba alkóvjá fölötti korabeli szereplők már egészen másfajta férfiúi érdemet, a szerelmi hódítás diadalát jelenítik meg: rizsporos parókájú, rokokó divat szerint öltözött párt látunk itt, a karddal az oldalán megjelenített udvarló mélyen meghajolva csókol kezét választottjának. Mellettük a hűséget jelképező csókolózó galambpár egy félig meztelen nemtő kíséretében utal a boldog beteljesülésre, míg a katonának öltözött fiúcska dévaj mosollyal az arcán zászlót emel a magasba – kissé sikamlósan a szerelmi képességekre célozva. A szemközti oldalon egy másik, idősebb főúri pár tűnik fel valamiféle stilizált pamlagon ülve. Nem kevésbé lelik örömeiket egymás társaságában: a férfi odaadóan fordítja fejét párja felé, és jobb kezét készül megcsókolni, az asszony pedig derűs kifejezéssel tekint ki a nézőre. Jobb felől fiatal cigányzenész kíséri őket. Szétvetett lábakkal ül, a ballal a párkányon támaszkodik, a másikat lelógatja „a fal elé”, csalóka módon áttörve a képfelületet, amitől



Az előbbi pár mellett pipázó cigányzenész, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2023

mintegy a néző világának is része lesz. Hegedűn játszik, szájában pipát tartva kócos fürtű fejét évődő gazdától elfordítja, szemét is lesüti. Balról, a sarokban kalapos, ugyancsak pipázó cigányasszony ül, groteszk vigorral nézi a házaspárt, kísérője egy térdelő, szárnyas amorett. Nem meglepő, hogy habár a Lieb-freskón megjelenő nőalakot kísérője inkább szerelmi kerítőnek mutatja, a helyi hagyomány Czinka Panna (1711–1778) ábrázolásának véli. Az első ismert cigánybanda feje, kiváló hegedűse ugyanis a környék híressége

volt: az Edelényhez közel fekvő Sajógömörön élt, és nagybőgős férjével, valamint annak két muzsikussal fivérével alapította meg nevezetes zenekarát. A szerelem, az érzékiség és a zene régi ikonográfiai kapcsolata itt egészen kézzelfoghatóan a 18. századi magyarországi főúri kultúrára oly jellemző szituációban ölt testet: a nyugatias igazodású, rokokó életvitelű nemesség is cigányzenészeket tartott házában, mulatságain sokszor egyetlen cigány hegedűs szórakoztatta.⁸ „Olyan fain nótákat húsok kennek, hogy a' másik

anyya is tánczba ugrik az Urnak” – ajánlkozik Lestár *A váratlan vendég* című színműben (1775), a piarista vígjátékszerző, Simai Kristóf művében, amelyet a magyar cigány első színpadi megjelenéseként tartanak számon,⁹ és amelyben „rögtön legjellemzőbb attribútumával, a hegedűjével együtt” tűnik fel.¹⁰ Nem véletlen, hogy a képzőművészetben és az irodalomban is ekkoriban találjuk ábrázolásuk kezdetét, hiszen a 18. század második felében a cigányzenészek már meglehetősen nagy hírnevet mondhattak maguknak nemcsak Magyarországon, hanem Európa-szerte. A régi magyar táncmuzsika és a kortárs nyugat-európai hangszeres zene elemeit összeolvasztva sajátos formulakészletet, egyedi zenei stílust teremtettek, amelyet a kortársak a magyar zenei nyelv jellegzetes megnyilvánulásaként fogadtak.

A század végén Miskolcon megfordult utazó, Jakob Glatz így emlékezik meg a cigányzenészekről: „...zenéjük rászolgál a megbecsülésre. Bár nem játszanak mindnyájan kottából, ennek ellenére mégis oly jól, hogy elfelejti az ember: tanulatlan zenészeket hallgat. Különös erősségük a magyar táncokban van, de a kesergőkben is mesterek. A miskolci cigányok minden táncmulatságban és minden olyan ünnepségen játszanak, amely a városban tartatik, s igen jól megfizetik őket, sőt tülekednek értük: innét a büszkeség, melyet náluk tapasztalunk, s mely kiderül öltözködésükből, étkezési és italozási szokásaikból, beszédmódjukból, járásukból és a másokkal szemben való egész viselkedésükből.”¹¹

A képünkön látható legény öltözete hasonlóan parádés: sarkantyús sárga csizmát, élénkpiros nadrágot, csipkés ujjú fehér inget és ezüstgombos kék dolmányt visel, hanyag tartásában, egykedvű magába fordulásában érződik a hetyke öntudat. Lieb Ferenc remek karakterábrázoló képességgel adta vissza a rokokó kor hazai úri világának e sajátos szereplőjét.

| 1 „Festeni jöttem a világra, / világ végére, úgy bizony; / elején untat minden ábra, / ellenben vonz a tériszony.” A teljes költemény: *Vigilia* 1997/1., 43. | 2 Garas Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Akadémiai, Budapest, 1955, 122–124. | 3 Lieb életművét Jávor Anna térképezte fel, és több tanulmányban, illetve újabban önálló kötetben rajzolta meg az egyéniségében megragadható, „különös, vidéki mester” útvonalát, pályájának főbb állomásait, a képi programokat, a művek ikonológiai keretét, megrendelőinek körét. Jávor Anna: Világi falképegyüttesek Északkelet-Magyarországon. In: *Művészet és felvilágosodás*. Szerk.: Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Akadémiai, Budapest, 1978, 417–442.; Uő.: Lieb Ferenc, az „edelényi festő”. *Művészettörténeti Értesítő* 49. (2000): 167–186.; Uő.: Rokokó idill vagy egy rossz házasság képei? Az edelényi kastély festményeinek programja. *Művészettörténeti Értesítő* 62. (2013): 259–271.; Uő.: Lieb Ferenc. *Egy rokokó festő Felső-Magyarországon*. BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2019. | 4 Az építéstörténetről részletesen: Fatsar Kristóf: *Magyarországi barokk kertművészet*. Helikon, Budapest, 2008, 98.; Haris Andrea–Lövei Pál: Edelény, volt l'Huillier–Coburg kastély. In: *Magyar Műemlékvédelem X*. Budapest, 1996, 308.; Tóth Áron: Dicsőség és presztízs: az edelényi kastély ikonográfiája. In: *Tanulmányok Kelényi György tiszteletére*. Szerk.: Farbaky Péter–Jernyei Kiss János (= Ars Hungarica 39, Supplementum), Budapest, 2013, 59–66.; Uő: Az edelényi L'Huillier–Coburg-kastély műemléki felújítása. *Műemlékvédelem* 57. (2013/6) 370–384. | 5 Egy hetedik, e lakosztályoktól független szobát, amely a díszteremtől nyugatra helyezkedik el, Lieb veje, Fabricius Jakab miskolci festő dekorálta 1780-ban: Jávor Anna: A szobafestő szerződése. Fabricius Jakab Ignác Edelényben (1780), Johann Binnerth és Joseph Lerch Márkusfalván (1788, 1792). *Művészettörténeti Értesítő* 64. (2015) 209–216. | 6 *Edelényi hétköznapiak a 18. században*. Szerk.: Krász Lilla–Kurucz György. Budapest, 2014, továbbá számos érdekes témával: <https://edeleny-kastely.hu/> | 7 Vö.: Jacobus Luzenicki–Matthäus Küsel: Perseus megszabadítja Andromédát. Fabricius János tézislapja a nagyszombati egyetemen, 1663. In: *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk.: Mikó Árpád és Sinkó Katalin (kiállítási katalógus): Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, 2000, 368. Kat. VI–7. (Galavics Géza) | 8 Galavics Géza: Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet (Muzsikuss- és táncábrázolások 1750–1820 között Magyarországon). *Ethnographia* 98. (1987) 160–206: 169. | 9 Czeczko Antal: Simai „Váratlan vendég”-e és „Mesterséges ravaszság”-a, II. *Egyetemes Filológiai Közöny* 19. (1895) 474–480. (Az idézet helye: 476.) | 10 Szöllőssy Anna: Cigányok a XIX. századi magyar színpadon. *Beszélő* 3. (2002) 82–88: 82. | 11 Jakob Glatz: *Freymüthige Bemerkungen eines Ungars über sein Vaterland*. Teutschland, 1799, 132. A vonatkozó szövegrész magyar fordítását közli: Tóth Péter: Cigányok Miskolcon a 18. század közepén. *A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, XXX–XXXI*. Miskolc, 1993, 205–215: 214.

„Látszik, hogy sokáig férfiak írtak nőkről. Szendrey Júlia jó példa: a naplóját Petőfi elküldi Jókainak, ő pedig átírja, és úgy jelenteti meg, hogy az olvasók számára kellően érdekes és szórakoztató legyen. A férfiak által irányított érdeklődésből indulnak el a történetek, és maig nagyon erős a hagyománya ennek.”

A MúzeumCafé 96. számát
keresse a [múzeumshopokban](#)
és a [muzeumshop.com](#) webáruházban!

múzeumcafé
96



női szempont
nem(ek) a múzeumban

„Egy elérhetetlen fehér lebegés, az azért valami lett volna.”

Interjú Jovánovics Györggyel 1974-es Cigány holokauszt emlékmű terveiről

Véri Dániel

A holokauszt roma áldozataira sokáig egyáltalán nem terjedt ki a történettudomány figyelme, a roma holokausztot jelölő kifejezés, a *porajmos* is csak az 1990-es években született meg.¹ Ennek ellenére nemzetközi összevetésben is korán, már 1974-ben készültek tervek Magyarországon a roma holokauszt áldozatainak emlékművére: a szobrász a neoavantgárd művészgeneráció kiemelkedő alakja, Jovánovics György volt.

Az emlékmű egy kevéssel a háború vége előtt, magyarok által, magyarok ellen elkövetett tömeggyilkosságra emlékeztetett volna. 1945. február elején Várpalota határában a nyilasok és a csendőrök az összegyűjtött helyi romákkal gödröt ásattak, majd belelőtték őket: száztizennyolc embert gyilkoltak meg, míg további öt áldozatot a város főterén végeztek ki.²

1974-ben roma értelmiségiek kezdeményezték Várpalotán egy emlékmű felállítását – ezt a Magyar Szocialista Munkáspárt felső vezetése is támogatta. Amint azonban lejjebb, megyei szintre került az ügy, a helyi hatóságok elutasították a szobor felállításának tervét, méghozzá azzal a szégyenteljes indokolással, hogy az áldozatok – nők, férfiak, gyerekek – köztörvényes bűnözők voltak.³ Az emlékmű megvalósítására – amely céljait és tartalmát tekintve újszerű, és a gipszvázlatokból ítélve a korszak hagyományos, figurális emlékműveivel összevetve formabontó lett volna – végül nem került sor. Jovánovics György emlékműtervei a *Megrendelt emlékezet. Magyar kiállítások Auschwitzban, 1960/1965* című kiállításon láthatók 2023. szeptember 14-től december 3-ig a Blinken OSA Archívum Centrális Galériájában.⁴



Jovánovics György: *Cigány holokauszt emlékmű terve I*, 1974, gipsz, magántulajdon, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2023

Véri Dániel: Honnan jött a téma, és végül miért nem valósult meg az emlékmű?

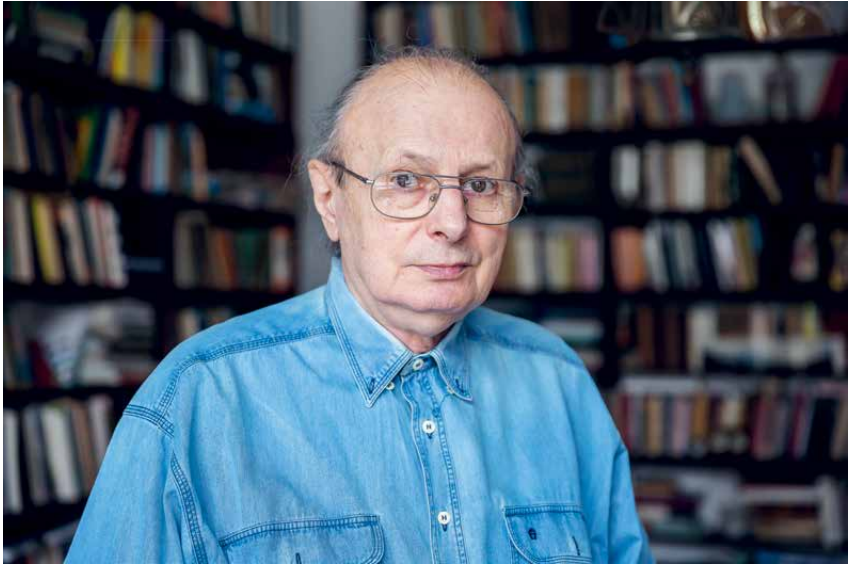
Jovánovics György: Volt ennek a képzőművészeti avantgárdnak egy nevezetes helyszíne, a [Budapest, II. kerület] Virág árok 6/b, Erdély Miklós kertje és lakása, ahol ő bérlője volt az édesapjának.⁵ Ott volt egy szoba, amit időről időre édesapja, az építész, aki a közelben lakott egy másik villában, bérbe adott. Csak egy szoba volt, de mégis, egy pasaréti kert vette körül, ahol mi állandóan nyüzsgöttünk Erdély körül. Ott lett elhelyezve az én Fényes Adolf terembei objektum is a kertben.⁶

Az albérlők változtak. Volt itt Csurka Pista például egy időben, a költő Kormos István, furcsa módon csupa író.⁷ Miklós szerezte az albérlőket, az egyikük Lakatos Menyhért cigány író volt. *Füstös képek* címen megjelent egy könyve, ami szenzációs volt, rögtön nagy neve lett.⁸ Ott ült ebben az albérleti szobában, nem nagyon jött ki, ez az avantgárd nyüzsgés talán irritálta. Volt egy gyönyörű szép, húsz-huszonöt éves lánya, aki vele együtt lakott, azt hiszem szintén költő lett.

Egyszer csak Miklós szólt, hogy Menyhértnek lenne valami mondanivalója számomra. Kijött a kertbe, és mondta, hogy a holokauszt érintette a magyar cigányságot is – ezt nem tudtam –,

és Fehérvár mellett, Inota közelében van egy cigány tömegsír. Neki sikerült Ilku Páltól hetvenötezer forintot szerezni egy emlékmű felállítására.⁹ Akkor ez a hetvenötezer forint egy vagyon volt, én kétezer forintból élttem havonta.

Az avantgárd számára akkor én voltam a szobrász, fel sem merült más. Nem akartak hivatalos szobrászt, Kucs Bélát, Melocco Miklóst vagy Varga Imrét.¹⁰ Csak most gondolok rá: tényleg, fel lehetett volna akár Varga Imrét is kérni, könnyebben megvalósult volna, ha álamilag bejáratott ember készíti. Kívül voltam az állami szobrászok körén, akik kaptak munkát, a portrétól kezdve a Sztálin- vagy a Lenin-szoborig,



Jovánovics György, fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2023

mint Varga Imre vagy Kucs Béláék, akik megcsinálták, lezsűrizték, előleget kaptak, és kifizették maguknak. Én ilyen megbízásokat nem kaphattam, de Menyhért azt mondta, megpróbálja elérni, hogy ezt én készíthessem. Lejönnek-e, kérdezte, meg kellene nézni a helyszínt. Van egy idős cigány néni, Fehérváron él, kofa, nagy piaci standja van: túlélő, akinek kilenc golyó volt a testében, a hetedik, nyolcadik vagy kilencedik hónapban lévő gyermekét átlőtték, kivették belőle a halott gyereket, de ő túlélte. Valamint egy Sopronban élő fiatal lány, aki ’44–45-ben lehetett kilencéves, ma már gyerekes anya, ezt a két nőt a rádióban Menyhért meginterjúvolta. Lemennénk Fehérvárra, a nő kivinne minket Inotára, és akkor megnézném a helyszínt. Menyhért levitt kocsival Fehérvárra, ahol a külvárosba, egy cigánytelepre mentünk, minden nyomorúság volt, de a földszinti lakás az roma ízléssel berendezve – szőnyeg, imakép, szentély –, embertelenül tiszta volt, nagyon gazdag. A néni romásan földig érő, nemes anyagból készült fekete ruhát viselt, megjött éppen a standjáról, ahova hajnalban kiment a piacra. Akkor ő is

beült a kocsiba, és kivitt bennünket, megálltunk valahol az inotai erőművel szemben, és néztük a mezőt: szép kis bokrok, fák nélküli *landschaft*. A bányavíz vagy az erőmű elvezetett vize az út túloldalán tavat képezett, benne egy kis szigettel. A nénival megálltunk az út szélén, és akkor egyszer csak elkezdett sírni, hogy nem találja: arrafelé nem volt korábban víz. Tavaly nagyon ment a piac, és életében először nem jött ki halottak napján. Azóta úgy megváltozott, hogy nem találja, de állította, hogy az a víz ott [a helyszínen]. A tavon volt egy kis domb, és rajta egy fa, teljesen olyan volt, mint Rousseau sírja Ermenonville-ben. Az öreg néni elkezdett sírni, majd a legnagyobb megdöbbenésemre felhúzta a szoknyáját, föltárult az öregasszonyok tundrabugyija, a rózsaszín gumit kicsit lejjebb húzta, és kiderült, hogy nem egy köldöke van, hanem több! A golyónyomok megmaradtak, mutatta, hogy itt lőtték át a gyereket. Fehérvárt hétszer foglalták el a szovjetek, és hatszor vették vissza a németek, fantasztikus állóháború alakult ki Fehérvár előtt a síkon. Ide vitték ki a cigányokat árkot ásni, egy pajtába

zárták őket éjjelre. Megásták több nap alatt a lövészárkokat, akkor oda-vezényelték őket az árok szélére, és gépfegyverrel belelőtték őket. Kihívták az asszonyokat és a gyerekeket is – mert a férfiak ástak –, így őt is, meg ezt a kilencéves kislányt is, és akkor belelőtték az árokba és betemették őket. Rajta kívül az apját, a testvérét és a férjét is. Ő hajnalra magához tért, annak ellenére, hogy terhes volt, hogy átlőtték a gyerekét, és kilenc lövés érte. Ezt mind mesélte, miközben mutatta. Kérdeztem, hogy fotózhatom-e, mondta, hogy igen. Érezte, hogy él, és eléggé felül van, és a sok hideg hullán keresztül kitúrta magát, de érzett még egy meleg testet, érezte, hogy megmozdul. Segített neki, kiderült, hogy egy kislány, aki aztán elfutott. Soha többet nem látta. Sopronban megtalálták, és Lakatos Menyhért készített egy interjút a lánnyal, aki akkor már gyermekes asszony volt. Az öregasszony mondta, hogy kíváncsi szorgott az útra, Fehérvár irányába nézett, tudta, hogy ha nem jut kórházba, akkor elvérzik és meghal. Egyszer csak jött egy dzsip a Balaton vagy Inota felől – kezd magyarázni az öregasszony –, jött, és akkor gondolkodtam, hogy ezek magyar katonák, tisztek, és ha most elmondom, hogy magyar katonák lőttek belém, akkor eltüntetnek. Megállítottam őket, mondtam nekik, hogy tudnának-e segíteni, mert itt mentem a mezőn, és jött egy orosz vadászgép, ami leadott rám egy sorozatot. Ugye milyen okos voltam? – mondta a néni, könnyekkel a szemében. Nem mondta el, hogy itt van egy tömegsír, nem mondta el, hogy őt oda lőtték be a magyarok, közkatonák. Mint tudjuk a *Hideg napokból*, a Darvas Iván alakította Tarpataki főhajónagy alakján keresztül, nem minden magyar tiszt szerette ezt, de a nyilas katona, az elvégezte.¹¹ És akkor a katonatisztek bevitték őt a fehérvári kórházba, ahol meggyógyították, később pedig gazdag kofa lett belőle.

Én megterveztem ezeket fehér cementből, telt az idő, és jött a hír, hogy Ilkút megfúrta a kormány, hogy nem lesz emlékmű – holokauszt sincs, akkor még nem volt, erről nem nagyon lehetett beszélni –, és akkor ezt a két gipszet eltettem, elfelejtettem.

Ezek a művek rendkívüli módon különböznek bármitől, ami ’74-ben Magyarországon létrejött.

Nagyon mások, viszont nagyon hasonlóak a 301-es parcellához (1992): a szarkofág, a fehér cement felhasználása a gipsz helyett. Ha elképzeled, hogy a tóbeli szigeten ott állna a mai napig, ez egy világszép dolog lenne. Nagy ritkaság lett volna, azon túl, hogy lehet, hogy Európában az első cigányholokauszt-emlékmű lett volna, ezt nem tudom. Lenyűgöző volt a hely, amikor láttam ezt a mezőt, a tavat és rajta ezt a kis szigetet, ahova nem mehettünk oda, akkor tudtam, hogy oda tervezek egy hófehér emlékművet. Van valamelyik könyvemben egy illusztráció, Rousseau sírja, ami ugyanígy néz ki, nyírfák, tó – ott Ermenonville-ben –, és víz, senki nem mehet oda koszorút letenni, ahhoz csónak kell.

Miből indult ki az emlékmű megformálásakor?

Nem tudom – hogy teljesen Jovánovics legyen, rétegesen vannak a szintek, mint Danténál, a pokol és menny szintjei. Ha a történészek tudták volna annak a kilencven-száz embernek a nevét, körülbelül ennyi volt ott... Ha szállítják a neveket, mint ahogy a 301-es parcellánál is kellett volna a négyszáz nevet. Meg van tervezve a bánatút, a nyitott sír szobra a fekete gránithasábbal, attól az út, ami belemegy a nekropoliszba, és azon elhaladva fölötte a szarkofág, amihez hasonlít a fehér, azon túl a transzcendens, és akkor Angyal István kövének neki-megy. Az úton végig a földben, úgy,

ahogy a templomokban, lett volna a négyszáz név bevésve.¹² De a készítés pillanatáig nem tudták szállítani a neveket, Eörsi Pista maga is megfúrta, mert világos volt, hogy a négyszáz név között nyolc-kilenc köztörvényes tömeggyilkos is van, nem tudták kiszűrni, és a TIB (Történelmi Igazságtétel Bizottság) is így döntött.¹³

Az emlékmű tervéből két változat készült...

Az ember vázlatokat készít, plusz benem élt egy ilyen szokás, mert akkoriban minden pályázatra a művésznek kettőt kellett benyújtani. Ez zsűri követelmény volt. Én akkor plakátgrafikából éltem – MOKÉP, a magyar filmek plakátjai, Bacsónak én csináltam *A tanú* plakátját, ma is megvan a vázlat.¹⁴ Csak kifizettek, de nem lett kinyomtatva soha, mert a filmet betiltották. Kötelező volt beadni egy filmplakátra is kétféle vázlatot. Az ember úgy csinálta, hogy készített egy erőset, majd gyorsan összecsapta a maradékot, hogy be tudjon vinni kettőt.

Ez a véremben volt, a szobrászoktól is megköveteltek két makettet. Kettőt készítettem, egy egyszerűbbet meg egy komplikáltabbat.

Melyiket választotta volna?

A komplikáltabbat, azt hiszem. Ma is örülnék, ha ez állna, egy ilyen négy-öt méteres tárcsa, egy három- vagy négy-méteres kör, azért ilyet nem sokat látok. Szép lenne. Tökélyre fejlesztettem ezt a száz százalékosan időtálló fehér-cement-öntvényt, ami nem tud elpiszkolódni, ellentétben a márvánnyal vagy a fehér kövekkel. Tökéletes. Igaz, hogy tízévenként letisztítjuk, de utána olyan, mintha ma öntöttük volna. Szóval fantasztikus lenne. Nem járok arra Inota felé, rég nem voltam már azon az úton. Nem tudom, hogy ugyanazok-e a viszonyok, ugyanúgy termel-e még *abwassert* az erőmű, és hogy az a tér, az a kis dombocska, a rajta lévő bokor vagy nyírfa megmaradt-e. Megindító, csodálatos táj volt, ott bent egy elérhetetlen fehér lebegés, az azért valami lett volna.



Jovánovics György: Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve (301-es parcella), 1992, fotó: © Varga Máté, © MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ / HUNGART © 2023



Jovánovics György: *Cigány holokauszt emlékmű terve II*, 1974, gipsz, magántulajdon, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2023

Ha megvalósult volna, mekkorának kellene elképzelni az emlékművet?

Nagyon rég voltam ott. A domb nem volt nagyobb, mint ez a szoba vagy két szoba. Lett volna egy kicsit nagyobb kör, mint ahogy itt mi ülünk, beleértve még a statívot is, mert lett volna egy három méter átmérőjű kör, és lett volna egy másfél, kettő, kettő és fél méter magas. Tehát talán ebbe a szobába éppen, hogy befért volna, mert az út nagyon messze volt. Nagy volt a távolság, arányítanom kellett volna a dombbal, hogy mennyi víz van. Aztán, hogy keltünk volna át a vízen oda építkezni? Hetvenötezer forint, az akkor nagyon sok pénz volt. Vagy ki kellett volna szivattyúzni, vagy egy

pallót építeni, alapozni és a cementet behordani, zsaluzni. Ezeket az elemeket, amelyek előre elkészültek volna, egy daru behelyezte volna egy, kettő, három, négy, öt darabban. Nem foglalkoztam a technikai részletekkel, mert mindez már a tervezés fázisában elbukott. Nem volt ebben semmi természetellenes az akkori életemben, hogy nem csinálhatok szobrot Magyarországon.

Említette, hogy amikor lementek Lakatos Menyhérttel, fényképezett.

Fényképeztem a nőt, a hasát, a lukakat, az egész utat az akkori NDK-s géppel, amivel a Lizákat is fotóztam.¹⁵ Hazajöttem, akkor nekem volt egy laborom, mert főleg abból éltem, hogy

a tévének inzerteket másoltam. Előhívtam a színes Kodak filmet, és egy szintisza hófehér, átlátszó tekercs jött ki a hívóból. Vagyis ezt az eseményt a fizika nem viselte el. Nulla. Ha fizikai értelemben rossz az expozíció, koromfeketének kellett volna lennie a filmnek. Nincs rá magyarázat. Hófehér! Ennek van egy metafizikai jelentése. Ezt a dolgot nem fogadta be a fényképezőgép technikája, ezért nincs róla kép. Ez az egészben a legmegrendítőbb elem. Amikor hívtam elő és vártam, hogy látni fogom a nő sebhelyeit, hogy látni fogom a cigány tömegsírt, megkönnyebbülés volt ez a fehér csík.

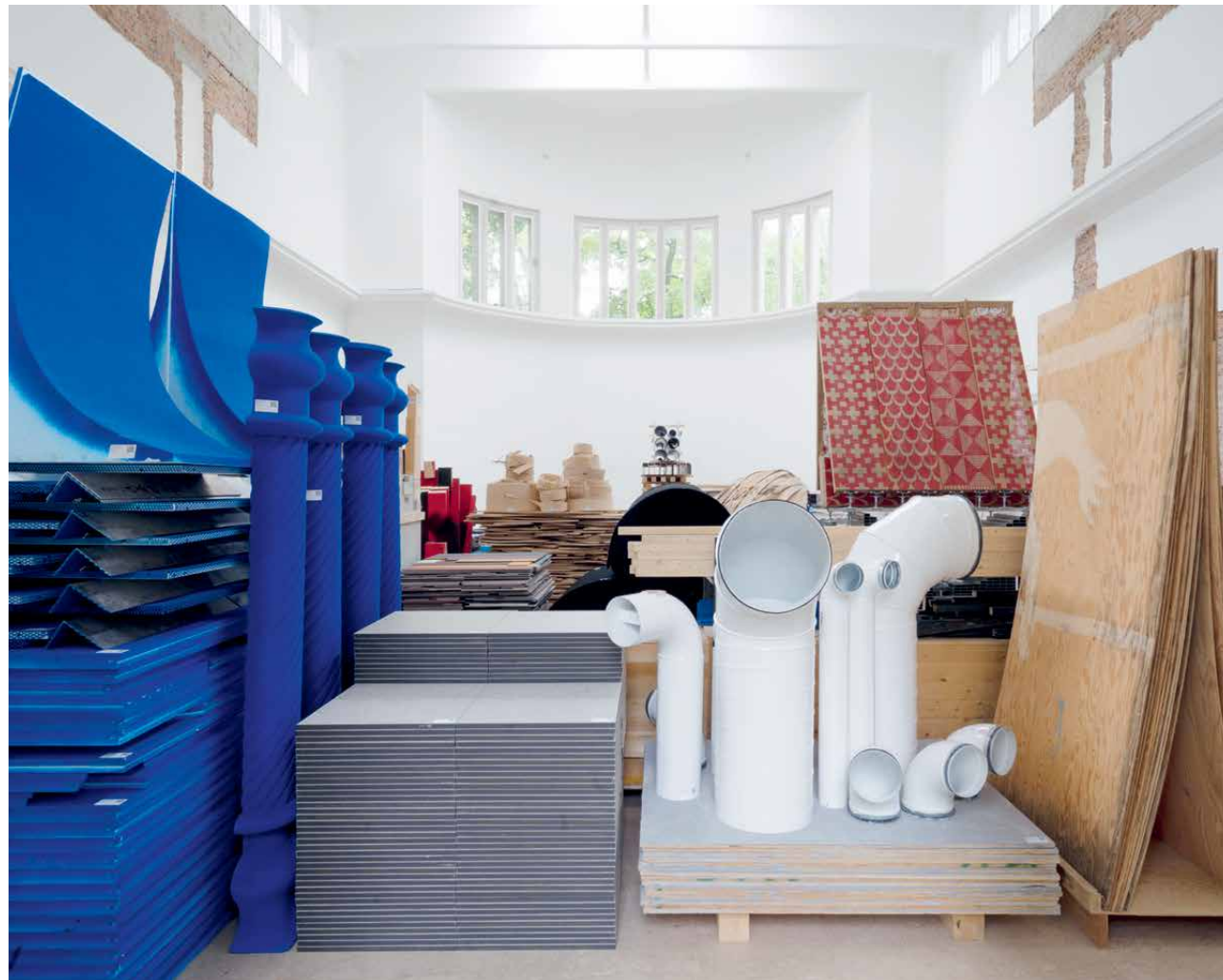
| **1** A témáról bővebben: Szász Anna Lujza: *Memory Emancipated. Exploring the Memory of the Nazi Genocide of Roma in Hungary* (*Emancipált emlékezet. A magyarországi roma holokauszt emlékeztettörténete*), PhD-disszertáció, Budapest, ELTE, 2015. A fogalom megalkotója: Ian Hancock. Szász, *Memory Emancipated*, 134. | **2** Ld. Harmat József: *Roma holokauszt a Grábler-tónál. A székesfehérvári és várpalotai cigányok tömeges kivégzése Várpalotán 1945-ben*, Várpalota-Veszprém, MNL Veszprém Megyei Levéltára – Várpalota Város Önkormányzata, 2015. | **3** Harmat József: *Roma holokauszt*, 47; Bársony János: „A Pharrajimos utóélete Magyarországon”, In: Bársony János, Daróczy Ágnes (szerk): *Pharrajimos. Romák sorsa a nácizmus idején*, Budapest, L'Harmattan, 2004, 32–33. | **4** Az itt közölt szöveg a 2019-ben rögzített interjú szerkesztett változata. A művek korábbi tárgyalása: Véri Dániel: „Holokauszt és művészet: Utak és csomópontok”, In: Sasvári Edit, Hornyik Sándor, Turai Hedvig (szerk.): *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*, Budapest, Vince Kiadó, 2018, 211–212. A tervek korábban *A szobrász asztala* című installáció részeként szerepeltek először Jovánovics György *Egy önéletrajz* című kiállításán (Balatonfüred, Vaszary Villa, 2016, kurátor: Mélyi József), majd az *Iparterv 50+* című tárlaton (Budapest, Ludwig Múzeum, 2019, kurátorok: Készman József, Popovics Viktória). | **5** Erdély István (Erván) (1897–1987), építész, autodidakta festő. | **6** Jovánovics György és Nádler István közös, önköltséges kiállításán (Fényes Adolf Terem, 1970) Jovánovics egy nagy méretű, a terem alaprajzát követő gipszplasztikát állított ki. Ld. Dóra Hegyi, Zsuzsa László: *Self-financed exhibition by György Jovánovics and István Nádler*, <https://tranzit.org/exhibitionarchive/gyorgy-jovanovics/>. | **7** Csurka István (1934–2012) író, a rendszerváltást követően szélsőjobboldali politikus; Kormos István (1923–1977) költő, író. | **8** Lakatos Menyhért (1926–2007) író, *Füstös képek* című regénye 1975-ben jelent meg. | **9** Ilku Pál (1912–1973) kommunista politikus, 1961–73 között művelődésügyi miniszter. | **10** Kucs Béla (1925–1984) szobrász; Melocco Miklós (1935) szobrász; Varga Imre (1923–2019) szobrász. | **11** A *Hideg napok* az újvidéki vérengzésről szóló film (1966, rendező: Kovács András), amely Cseres Tibor azonos című, 1964-es regényén alapul. | **12** Az 1988-ban alakult civil szervezet, a Történelmi Igazságtétel Bizottság kezdeményezésére készült el 1992-ben az Új Köztemető 301-es parcellájában az 1956-os forradalmat követő megtorlás áldozatainak Jovánovics György által tervezett emlékműve. | **13** Eörsi István (1931–2005) író, költő, műfordító, publicista. | **14** A *tanú* (1969, rendező: Bacsó Péter). | **15** Jovánovics György *Liza Wiathruck: Holos Graphos* című képregénye, konceptuális fotósorozata (1977).



Határátlépések

Boros Géza

18. Velencei Építészeti Biennálé.
Velence, 2023. november 26-ig



A Német Pavilon mint anyagraktár, *Karbantartás céljából megnyitva*, fotó: © ARCH+ SUMMACUMFEMMER BUERO JULIANE GREB / HUNGART © 2023



Visszatekintés az 59. Velencei Képzőművészeti Biennáléra. Balra: Maria Eichhorn a Német Pavilonban, jobbra: Ignasi Aballí a Spanyol Pavilonban, 2022, a szerző felvétele / HUNGART © 2023

Az idei Velencei Építészeti Biennálé főkurátora, a ghánai-skót Lesley Lokko Afrikát mint „a jövő laboratóriumát” helyezte a központi kiállítás reflektorfényébe. A főtémához kapcsolódva a nemzeti pavilonokban is olyan kurrens témák domináltak, mint a dekolonizáció, a migráció, a klímaválság, a lakhatás és a fenntarthatóság, viszont idén is találhattunk a fősodorba kevésbé illeszkedő projekteket. Közülük olyanokat választottam, amelyek a saját pavilontérrel mint történeti örökséggel és annak fizikai átalakíthatóságával foglalkoztak, egyúttal igyekeztek térben és időben kitágítani a kiállítás határait.

A saját pavilonra történő építészeti-történeti reflexió időről időre felbukkan a Biennálé legújabbkori történetében. A legutóbbi Képzőművészeti Biennálén, 2022-ben például a Spanyol Pavilon centenáriuma alkalmából Ignasi Aballí képzőművész ideiglenes módosítást hajtott végre az épületen. Az alaprajzot vizsgálva ugyanis feltűnt neki, hogy az épület tájolása kissé ferde a két szomszédos – belga és holland – pavilonhoz képest. Korrigálta ezt a látszólagos hibát: tíz fokkal „elforgatta” az épületet, hogy az jobban igazodjon a környezetéhez. A beavatkozás során az eredetivel azonos méretű új, ideiglenes belső falakat épített,

tereket hozott létre és vett el – az enteriőr „megduplázásával” elbizonytalanítva a látogató térérzékelését. Ugyanakkor így az üres termek hófehér falai között, az üveg tetőn át beáramló fényben a pavilon kiváló adottságai is feltárultak.

A Német Pavilon napjainkig megmaradt rideg és monumentális „birodalmi” megjelenését a náci időkben, az Ernst Haiger tervezte 1938-as radikális átépítéssel nyerte el. A pavilon fasiszta múltja élénken foglalkoztatja a Biennálén kiállító német művészeket. 1993-ban Hans Haacke feltörte a márványpadlót, míg Isa Genzken 2007-ben felállványozta és építési háló mögé rejtette a pavilont. Anne Imhof 2017-ben üvegpadlókkal és kutyákkal fokozta az üresen hagyott épület ridegségét, 2022-ben pedig Maria Eichhorn kibontotta a vakolatot, és a nagyterem közepén feltárta az egykori bajor pavilon alapjait. Ezt a Képzőművészeti Biennáléra készült térinstallációt nem bontották el, a pavilont nem állították helyre, hanem a feltárt maradványokat beépítették az idei építészeti koncepcióba. A *Karbantartás céljából megnyitva* című kiállítás résztvevői a pavilont helyi és német civil szervezetekkel együttműködve a reprezentáció teréből közösségi akcióterré alakították. Nemcsak a tavalyi

kiállítást hagyták meg, hanem a Képzőművészeti Biennálén részt vett több mint negyven nemzeti pavilon bontási anyagait is összegyűjtötték. Ennek során a Rebiennale/R3B velencei civil szervezettel működtek együtt, akik a biennálék építőanyagainak újrafelhasználásával foglalkoznak. Az eredmény egy raktárra emlékeztető tér, ahol minden egyes anyag származását gondosan felcímkézik, az összegyűjtött anyagokat pedig diákokkal folytatott workshop-sorozat keretében használják fel újra. A pavilon többi részét funkcionális terekként rendezték be. Az idei német kiállítás jó példa arra, hogy hogyan lehet egy egymásra épülő, több éves programot megvalósítani. A Svájci Pavilon kiállítását idén Karin Sander német képzőművész és Philip Ursprung zürichi építésztörténész állította össze. *Szomszédok* című projektjük a Bruno Giacometti (a szobrász Alberto Giacometti testvére) által 1952-ben tervezett svájci pavilon és az 1956-ban Carlo Scarpa által jegyzett venezuelai pavilon közötti térbeli és szellemi közelséget tematizálta. A két pavilont elválasztó falat ideiglenesen elbontották, a téglalából ülőpadokat építettek, a levett rácsokat pedig falra akasztott kiállítási tárgyként installálták. A svájci kiállítás nagytermét teljes egészében egy monumentális,



A Svájci Pavilon és Venezuelai Pavilon között lebontott fal.
Karin Sander és Philip Ursprung: *Szomszédok*,
fotó: © Martin Lauffer / HUNGART © 2023

fehér padlószőnyeg borította, amely Giacometti és Scarpa modernista pavilonjainak alaprajzait reprodukálta. A művészi eszközök lehetővé tették a térbeli, kulturális és politikai határok látszólagos leküzdését, ám valójában az uralkodó svájci narratívához a venezuelaiak érdemben nem tudtak hozzátenni. Igazi „áttörés” például az lehetett volna, ha a tehetős svájci állam egyúttal támogatja a lerobbant állapotú Scarpa-féle műemlék pavilon felújítását, aminek az utóbbi időben már az eladása is felmerült, mivel a válságba süllyedt dél-amerikai ország számára a velencei megjelenés költségeinek a biztosítása is évről évre komoly gondot jelent. A két ország közötti áthidalhatatlan távolság lebontása így csupán egy látványos manifesztum, egy költői és utópisztikus művészi kísérlet maradt. A szomszédság kérdése két évvel ezelőtt az egymáshoz közeli orosz és japán pavilon esetében is téma volt. Az orosz pavilon felújítását egy orosz-japán építészstúdió, a Kovaleva and Sato Architects végezte, amely egy szimbolikus gesztussal átjárhatóvá tette a két pavilont egymástól elzáró kerítést. A sors fintora, hogy a mintaszerűen korszerűsített, és az Építészeti Biennálé zsűrije által 2021-ben különdíjjal elismert orosz pavilon azóta is zárva van, s a háborús agresszorként a nemzetközi kulturális színtereken is páriává vált Oroszország visszatérése a Biennáléra a távoli jövő kérdése.

Az idei japán kiállítás is az ország pavilonjára helyezte a hangsúlyt, amelyet Takamasa Yoshizaka tervezett. Annak idején a magyar pavilon rekonstrukciójával megbízott építész, Benkhard Ágost is megnézte az 1956-ban átadott új pavilont, amelyről elismerően nyilatkozott, s felmerült, hogy a kivitelező ugyanaz az olasz cég legyen, akikkel a japánok is dolgoztak

(végül másként döntöttek). A pavilon főtermében Yoshizaka naplóbejegyzései és korabeli dokumentumfilmek segítségével, elegáns tálalásban követhetjük nyomon az építés menetét. Az alatta lévő nyitott szint pedig természetes anyagokkal berendezett pihenőtérként szolgált, ahol a látogatók kézműves foglalatosságokkal tölthették az időt. A kiállítás címének megfelelően – *Építéset, a szeretet helye* (Architecture, a place to be loved) –, a kurátorok szerint az építészet többről szól, mint pusztán épületekről, hiszen általuk lépnek kapcsolatba az emberek a térrel és a környezettel. A szerethető hely akkor valósul meg, „ha az építészet magában foglalja az

emlékeit és történeteit, ha megtestesíti a mögötte lévő tájat, valamint a benne és körülötte zajló tevékenységeket. Ez teszi lehetővé, hogy az architektúra tágabb értelmet nyerjen”. A pavilon egyszerűséget és tisztaságot sugárzó megoldásaival arra kíván rávilágítani, hogy az emberek könnyen találhatnak örömet a közös fizikai terekben, ehhez pedig az épület múltjának tudatosítása is hozzátartozik.

Az Izraeli Pavilont idén hermetikusan befalazták, az épület maga is a kiállítási installáció részévé vált. A *Cloud-to-ground* (Felhőtől a földig) címet viselő projekt részeként a pavilont adatközponttá alakították át, rávilágítva a modern kommunikációs hálózatok fizikai természetére, valamint arra, hogy nem fordítunk elég figyelmet a civilizációnkat kiszolgáló infrastrukturális létesítményekre. A lezárt épület belsejéből folyamatos elektromos zaj, tompa rezgés hallatszik. Az épület lezárása a hálózatok fizikai természetére és a virtuálisnak képzelt digitális felhő anyagiságára utal. A kiállítást az udvarban találhatjuk, ahol posztamenseken kis makettek, monolit építmények – létező épülettípusok absztrakt modelljei – sorakoznak. A betonba öntött, de üreges szobrok mindegyike egyedi elektronikus hangot ad



Alaprajz-beállítás. Karin Sander és Philip Ursprung: *Szomszédok*, Svájci Pavilon, a szerző felvétele

ki az eredeti épületekben rögzített zajminták alapján. A technológiai fejlődés következtében ezek a korábbi kommunikációs és hírszerzési központok mára elavulttá váltak, helyettük üvegszálak kábeleket használó hatalmas adatközpontok, szerverfarmok épülnek. Közös bennük a bunkerszerű megjelenés, amely különleges védettségüket jelzi.

A Giardiniben van egy tényleges lezárás is, a közös cseh-szlovák pavilon műszaki felújítás miatt évek óta zárva van. 2019-ben egy viharban megsérült az épület üvegtetője, azóta húzódik a felújítás, és csak remélni lehet, hogy jövőre, a pavilon centenáriumára végre elkészül a rekonstrukció. Az Osztrák Pavilonban az AKT és Hermann Czech építész egy, a pavilon elhelyezkedését kihasználó területnyitási kísérlet történetét mutatja be. Az eredeti terv az volt, hogy a Giardini határoló falra hidat építenek, és megnyitják a pavilont a szomszédos félreeső városrész, a Sant’Elena lakói előtt. A pavilont kettéosztották volna, az egyik részét közösségi térnek szánva, ahová bárki bejőhet és részt vehet az oda tervezett civil programokon, míg a másik tér a Biennálé látogatói számára maradt volna nyitott. Az illetékes hatóságokkal és a Biennálével

folytatott egyeztetés azonban nem vezetett eredményre, az elképzelt formában a projektet nem engedélyezték. Tulajdonképpen ez borítékolható volt, a kiállítás azonban mégsem egy kudarc története, hanem gondosan felépített manifeszt, amely egy kritikai diskurzust tár a látogatók elé a Velencei Biennálé szerepéről.

„Az építészet nem az építéseknek, hanem a nyilvánosságnak szól”, vallják a kurátorok. Konceptiójuk szerint az osztrák pavilon nemcsak egy kiállítási épület, hanem maga is a kiállítás tárgya lett, amely a város és a Biennálé megosztottságát és kapcsolatát reprezentálja. Az intézmények szerepének politikai dimenziója így még figyelemfelkeltőbb módon került a nemzetközi közönség elé. A *Partecipazione/Beteiligung* című kiállításon szöveges ábrák és dokumentumfotók mutatják be a Giardini területi expanziójának történetét, míg az építészeti javaslat maktette szemlélteti az eredeti elképzelést. A pavilon udvara befejezetlen építési terület könnyűszerkezetes állványzattal, amely nem vezet sehová, de lehetővé teszi a lépcsőn felmenő látogatók számára, hogy átnézzenek a másik oldalra, a Biennálé falain túlra. Ez a környék jól mutatja Velence társadalmi-térbeli fejlődésének kétarcúságát: egyik

oldalon a Biennálé mint a nemzetközi művészetturizmus enklávéja, körülötte pedig a Castello-negyed, amelyet a tömegturizmus még nem ért el, túlnyomórészt még mindig a helyiek lakják, viszont ezáltal potenciális fejlesztési területet képez.

A Velencei Építészeti Biennálé vernisszája alatt immár negyedszer jelentkezett egy független projekt, az *Unfolding Pavilion*, amely minden alkalommal az elfoglalt hely témájával foglalkozott. A Daniel Tudor Munteanu és Davide Tommaso Ferrando kurátor által rendezett mostani kiadás, az #OPENGIARDINI az osztrák kiállításához hasonlóan a Giardini velencei közösség általi megközelíthetőségére fókuszált, és a nyilvánosan nem hozzáférhető nyilvános tér paradox állapotát kutatta helyszínspecifikus beavatkozások sorozatán keresztül, amelyek célja, hogy vitát keltsen a Giardini jelenlegi és jövőbeli használatáról. A Napóleon által létrehozott Giardini di Pubblici eredetileg közpark volt. A parkban 1895-től, az első Nemzetközi Művészeti Kiállítás megnyitását követően több hullámban épültek a nemzeti pavilonok, amellyel a Biennálé egyre nagyobb területet foglalt el és vont ki a közhasználat alól. A Giardini azonban nem magántulajdon,



Maki Onishi és Yuki Hyakuda: *Építéset, a szeretet helye*, Japán Pavilon, a szerző felvétele



Oren Eldar, Edith Kofsky és Daniel Meir telefonközpont épületei az Izraeli Pavilonban, beton modellek és hanginstalláció, a szerző felvétele



AKT és Hermann Czech: *Részvétel*, Osztrák Pavilon, a szerző felvétele

hanem közterület, amelyet Velence városa a fenntartásért és az őrzésért cserébe ingyen bocsátott a Biennálé rendelkezésére. Még a helyi lakosok is csak jeggyel léphetnek be, ellentétben a legtöbb városi intézménnyel és múzeummal, amelyek havonta legalább egy napon ingyenes belépést biztosítanak. A projekt szervezői szerint a téli és a koratavaszi hónapokban, amikor a pavilonok zárva vannak, nappal megnyithatnák a parkot a köz számára. Figyelemfelhívásként a projekt aktivistái a Biennálé arculati színével, pirossal határterületeket, térelemeket jelöltek meg, molinókat és matricákat rakosgattak ki, melyeken egy dühös emoji arc volt látható, amely azt követelte, hogy a város legnagyobb közparkját adják vissza az embereknek.

Az állandó pavilonnal nem rendelkező országok pozíciója sok tekintetben kedvezőtlenebb, mint a Giardiniben saját tulajdonú épülettel bíró országoké, ám ennek a helyzetnek van előnyös oldala is: kötetlenül és a rugalmasan lehet egy-egy projektnek alkalmas helyszínt választani. A kiállítóknak nem egy meglévő – többnyire műemléki védettségű – kiállítótérhez kell alkalmazkodniuk, szembesülve a korlátokkal és feszegetve azokat, hanem egy adott koncepció megvalósításához kereshetnek adekvát helyet. A balti országok ebben hagyományosan jók szoktak lenni. Idén például az észak egy közönséges Airbnb-lakást béreltek ki az Arsenale hátsó kijárata mellett *Home Stage* című projektjük számára, amelynek

hat hónapja alatt a lakásban észak művészek laknak, látogatókat is beengedve a művészi beavatkozásokkal meghekkelt privát lakótérbe. A kiállítást a b210 építésziroda jegyzi, amely 2021-ben a Magyar Pavilon *Othernity* című kiállításában is részt vett. Idei projektjük egyrészt jó példa a reflexív és kritikus gondolkodásra lakhatásról és az otthonosságról egy olyan városban, ahol a lakások közel fele ki van adva, megfogyatkozott állandó lakói pedig a túlturizmus hatásaival kénytelenek szembesülni – amihez a Biennálé mint megrendezvény is hozzájárul –, másrészt kreatív válaszkísérlet a pavilon-nélküliség státuszára is.



Kassák Múzeum
2023. 11. 11. – 2024. 03. 03.

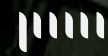
„tisztá fényképszerűség

Hevesy Iván és a modern magyar fotográfia kezdetei
Iván Hevesy and the Beginnings of Modern Hungarian Photography

Purely Photographic



KASSÁK MÚZEUM



PETŐFI IRODALMI MÚZEUM

Egy fényműkáról. Szekeres Agnus és Tesch Katalin: Oximoron, 2023

Cserna Endre

SUPERLUMINAL, Light Art Museum,
Budapest, 2023 szeptemberétől

Budapest friss művészeti intézménye, a Light Art Museum az elmúlt szűk egy évben igen vegyes szakmai fogadtatásban részesült. A LAM itthon „még nem bejáratott” működési modelljére, a potenciális közönségeket minél szélesebb körből megszólítani kívánó attitűdjére, és ezzel szemben (mind a tárlatok, mind a gyűjteményépítés frontján) a progresszív újmédia-művészeti vonal vállalására legalábbis a hazai művészeti közegben sokan felkapták a fejüket. Az mindenesetre várható volt, hogy a non-profit és/vagy független intézmények lassú elvérzésével párhuzamosan szükségszerűen meg fognak jelenni piaci alapon működő, de a kereskedelmi galériáknál nagyobb, ambiciózus entitások is. Talán inkább az a különös, hogy eddig kellett rájuk várni. A fényművészeti múzeum mostanra már bizonyította, hogy nemcsak e nehezen behatárolható műfaj történetileg fontos alkotásait, magyar előzményeit, elszármazott művészeit mutatja be, hanem a kortársak új munkáinak létrehozását is aktívan támogatja – ami egészen ritka vállalkás erre felé.

Második nagyléptékű kiállításuk, a *Superluminal* friss és immár nemzetközi anyaggal mélyíti el és teszi rétegzettebbé a nyitókiállítás állításait. A több mint negyven alkotásból csak egyet emelnék ki, amely a LAM és a Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület közös pályázatának nyertes pályaműveként jött létre. A *liminális* (vagy liminoid) fogalmával a szakrális jellegű átmenetiség élményének antropológiai kontextusán túl az elmúlt években egyre gyakrabban találkozhattunk a popkultúrában is. A művészeti/építészeti/filozófiai szak-sajtók niche fórumairól kiszabadulva jutott el a *liminális terek* esztétikai minősége a világháló folklórájába, és vált népszerű „internetes esztétikává”.¹ A Redditen, 4chanen, Twitteren és TikTokon terjedő képi, videós vagy szórakoztató (többnyire horror)irodalmi tartalmaknak köszönhetően rengetegen ismerték fel a dezorientált elhagyottságot, vészjósló ürességet és természetellenes nosztalgiát egyszerre árasztó helyszínek izgalmát, és kezdtek foglalkozni velük. Szekeres Agnus és Tesch Katalin hat darab írásvetítőtől

álló közös installációja, az *Oximoron* rendkívül hasonló affektusokkal operál – mintha egy elhagyatott vidéki általános iskola időben és térben megállt, ellentmondásos, jelenésszerű lebegésével szembesülnénk. A fényekből végül összerendeződő fehérség csak tovább erősíti gyanúkat, hogy nem is annyira a jelenlét hiányával szembesülünk, mint inkább annak teljes kudarcával. A nem várt módon aktualitást nyerő központi elembe – az írásvetítőkbe – ott van a letűnt modernitás racionalitásélménye, a tudásátadással szemben az *intelligenciaátadás* lehetetlensége, a parallel futó, de egymást kioltó igazságok válsága is, éppúgy, mint az alig működő magyar közoktatás generációkon átívelő traumatikus emlékei. Így valahol az egész Felvilágosodás-projekt speciális kelet-európai kudarca is.

Kurátorok:
Bencsik Barnabás, Szalai Borbála
Kurátorasszisztens:
Kovács Dalma

¹ Ennek egyik terméke a *Superliminal* című 2019-es videójáték, amely nem valószínű, hogy a kiállítás címére bármilyen hatással lett volna.



Szekeres Agnus és Tesch Katalin: *Oximoron*, 2023, fotó: Bíró Dávid / Light Art Museum Budapest

Befektetésből szenvedély. Beszélgetés Kacsuk Péter műgyűjtővel

Bordács Andrea

Kacsuk Péter informatikus nem régóta kezdett el tudatosan gyűjteni, ennek ellenére mára igen nagyszámú művet tudhat magáénak, melyek több fókuszpont köré rendeződnek. Gyűjteményével – amely mögött eléggé öntörvényű személyiség rejtőzik – az elmúlt időszakban két alkalommal is találkozhatott a közönség, idén a Miskolci Galéria tereiben,¹ 2022-ben pedig a Godot Galériában.² Ezeken ma fontosnak tartott, „up-to-date” művek mellett olyan izgalmas képeket is láthattunk, amelyek alkotói épp nincsenek a szakmai érdeklődés középpontjában.



Bordács Andrea: Hogy kezdett gyűjteni? Mára nagyon szisztematikusá vált ez a tevékenysége, de milyen fázisokon keresztül jutott el idáig, és melyek most a meghatározó szempontok? Egyáltalán: honnan kezdett tájékozódni?

Kacsuk Péter: A gyűjtés befektetési szempontok alapján kezdődött, így az indulásnál tudatos gyűjteményépítésről még egyáltalán nem lehetett beszélni. 2011-ben, a Kieselbach Galéria decemberi aukcióján vettem az első képmemet, és utána még kb. három évig alapvetően a Virág Judit Galéria és a Kieselbach Galéria aukcióin vásároltam, elsősorban a 20. század eleji klasszikusoktól, beleértve a Nagybányai

művésztelep alkotóit és a Nyolcakat is. Ez alatt a három év alatt annyira megszerettem a műtárgyakat, hogy már nem a befektetés érdekelt, hanem a szerzés és birtoklás öröme, illetve, hogy ezekkel a művekkel napi kapcsolatban vagyok, és bármikor gyönyörködhetek bennük. Szép lassan kialakult bennem ez a fajta szenvedély és az az elhatározás, hogy valódi gyűjtő szeretnék lenni, nem csak befektető. Nagyjából három év alatt azt is felismertem, hogy egy színvonalas gyűjtemény elképzelhetetlen főművek nélkül, márpedig a 20. század eleji klasszikusoktól főműveket csak nagyon drágán lehet beszerezni, amire az én tudomásom szerint kutatói fizetésem messze nem elegendő. Át kellett értékelnem az addigi

gyűjtési szempontokat, így fordult a figyelmem a kortárs alkotások felé. Inentől kezdve a vásárlások áttevődtek az aukciókról a galériákba és a művészek műtermeibe. Ennek eredményeképpen sok művésszel és galériással ismerkedtem meg, és sokukkal össze is barátkoztam. Egy új világ nyílt meg előttem, ami legalább annyira fontos volt, mint a műtárgyak birtoklása. Aztán jött egy újabb fordulópont, amikor beteltek a lakás falai. Ez sok gyűjtő életében vízváltást jelent, mert itt vagy abba kell hagyni az egészet, vagy el kell fogadni, hogy nem lehet minden birtokolt darab állandóan szem előtt, hanem egyre nagyobb részük kerül raktárba. Én inkább az utóbbi lehetőséget választottam, és ennek



Terdik Szilvia: *What is Art? (Mi művészet?)*, 2019–2020, akril, vegyes technika, vászon, 200 × 280 cm, fotó: © Baranczó Benedek, Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria archívum / HUNGART © 2023

pozitív hozadéka is lett. Korábban ugyanis szigorú mérethatárt szabtam magamnak a festményekkel kapcsolatban, hogy a falak ne teljenek be túl gyorsan, és így több kiemelkedő alkotás megvételéről kellett lemondanom. Miután a falak beteltek, már nem volt értelme a méretkorlátnak, és így végre igazán nagy méretű alkotásokat is meg tudtam vásárolni. Márpedig a kortárs művészetben számít a méret, és jellemző, hogy sok esetben a kvalitásában is kiemelkedő műtárgy nagyméretű.

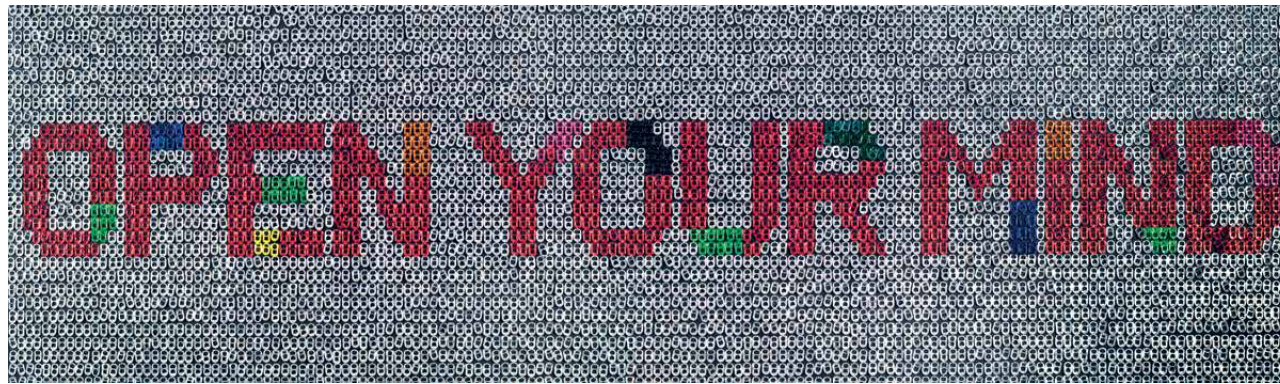
Végezetül a harmadik fordulópont a Kortárs Műgyűjtő Akadémia elvégzése volt 2019-ben. Itt a kortárs művészeti világ kiemelkedő alakjai tartottak összesen harminc előadást, és ezekből tökéletesen kirajzolódott, hogy hogyan is működik ez a világ, kinek mi a szerepe, és hogyan kell ezeket a szerepeket játszani. Ráadásul ezekkel a kiváló előadókkal meg is lehetett ismerkedni, ami a gyűjtéshez elengedhetetlen kapcsolati háló kiépítésében nagyon nagy szerepet játszott az én esetemben. Csak példaként két, számomra fontos előadót szeretnék megemlíteni. Tóth Pál Sándor tartott egy előadást, ami világossá tette, hogy professzionálisan csak professzionális gyűjteménykezelő segítségével lehet gyűjteni. Ennek hatására felkértem Palit, hogy legyen a gyűjteményem kezelője, amit el is vállalt, azóta is együtt dolgozunk. A másik, ami nagy hatással volt



Várnai Gyula: *Szívárvány*, részlet, 2019, vegyes technika, 127 × 250 cm, fotó: © Tóth Dávid / HUNGART © 2023

rám, Ébli Gábor előadása volt a gyűjtői szerepről és viselkedésről. Itt értettem meg, hogy a műtárgyak vásárlása önmagában még nem gyűjtés, csak műtárgyfelhalmozás. Az igazi gyűjteménynek koncepciója van, amihez a gyűjtő következetesen tartja magát, és az igazi gyűjtőnek hasonlóan sokrétűek a feladatai, mint mondjuk egy kurátornak. Ez az előadás és Gábor néhány további előadása jelentősen szélesítette gyűjtői látókörömet, amiért nagyon hálás vagyok neki. A gyűjteményépítésben kezdetben nagyobb fiam, Zoltán nyújtott komoly szakértői támogatást, aki ekkor már DLA disszertációját írta művészetszociológiából a kiotói Seika Egyetemen. A segítsége egyébként legtöbbször

abból állt, hogy némi szakmai indoklás mellett lebeszélte az általam kinézett művekről, amiért így utólag nagyon hálás vagyok neki. Ő fejlesztette ki bennem azt a szemléletet, hogy csak a nagyon kiemelkedő, illetve nagyon különleges alkotásokat szabad megvenni. Másik tanácsadóm az Ősi László-Szabó Ágnes művész/galériás házaspár. Ők működtették a Studio 1900 Galériát, amely az első kortárs galériák egyike volt Budapesten. Ráadásul Ősi László társadalomkritikus, groteszk festészete különösen nagy hatással volt rám, ami a mai napig érződik, amennyiben gyűjteményem fő ágát társadalmi problémákra reflektáló alkotások képezik, ironikus, szatirikus vagy éppen groteszk kontextusban.



Benczúr Emese: *Open your mind (Nyisd ki az elméd)*, 2021, sörösdoboz nyitófül, rétegelt lemez, 75 × 250 cm, fotó: © Mester Tibor, Bodó Galéria / HUNGART © 2023

Igen, jól láthatóan van néhány téma, attitűd, amelyek különösen foglalkoztatják. Mesélne még a gyűjtemény fókuszpontjairól?

A társadalomkritikus művek csoportján belül is különösen szeretem azokat az alkotásokat, amelyek mögött valamilyen érdekes történet áll. Ezek mesélő tárgyakká válnak, és egyfajta kordokumentumként is működnek. Céлом, hogy ha valaki, mondjuk ötven év múlva megnézi ezt a gyűjteményt, akkor viszonylag pontos, hiteles és érdekes képet kapjon arról, hogy milyen korban élünk. Az aktuális társadalmi problémák egyik fontos területe a női egyenjogúság kérdése, illetve tágabban a gender kérdésköre. A gyűjtemény egy jelentős része ennek problémáival foglalkozik. Vagy van az az eset is, amikor egy művésznek elege van a minket körülvevő világ aktualitásaiból és inkább az álomba, vagy a mesék világába menekülve valamiféle magánmitológiát hoz létre. Az egyik legszebb példa mindennek az együttes, komplex jelenlétére El Kazovszkij művészete, amit nagyon szeretek és nagyra értékelek.

Gyűjteményének néhány darabja 2019-ben szerepelt a szentendrei MűvészetMalomban a *Publikus magánügyek* című kiállításon. Ez az esemény befolyásolta-e bármiben a gyűjtéshez való viszonyát?

Több szempontból is jelentős változást jelentett számomra. Ez volt az első alkalom, hogy felkértek, adjak kölcsön alkotásokat a gyűjteményem anyagából. Ezen a ponton el kellett döntennem, hogy maradok rejtőzködő gyűjtő, vagy nyilvánosan is vállalom a gyűjtői szerepet. Én hajlottam az utóbbira, de közben félttem egy esetleges kirablástól, különösen a családomat féltettem egy ilyen típusú megrázkódtatástól. Végül is több régi gyűjtővel, illetve galériásokkal konzultálva azt a megnyugtató választ kaptam, hogy az ellopott kortárs műveket nagyon nehéz, szinte lehetetlen értékesíteni, kortárs gyűjtemények esetében ez nem jellemző veszély. Így tehát eldöntöttem, hogy vállalom a nyilvánosságot. A másik nagy változás feleségem és a gyűjtés viszonyában történt. Ő kezdetben eléggé ellene volt a gyűjtésnek,

de amikor megtudta, hogy a gyűjtemény darabjai ki lesznek állítva, akkor úgy gondolta, hogy ez így már társadalmilag hasznos tevékenység. Úgyhogy, ha nem is igazán örül neki, de már nem ellenzi.

Családjának többi tagja hogyan viszonyul gyűjtési szenvedélyéhez? Az előbb említette, hogy a fia több műről is lebeszélte...

Zsófia lányom, noha nem szakértő a művészetekben, kezdettől fogva mindenben támogatott, szívesen eljárt velem aukciókra és kiállításokra. Zoltán fiam pedig azt mondta: „Apám, ennél jobb dolog nem is történhetett volna veled, mint hogy hatvanévesen műgyűjtő lettél”.

Már szóba került, de jól látható is, hogy vonzódik a politikai felhangú művekhez. Ezt kevesen merik bevállalni.

Igen, valóban fontosnak tartom ezeket az alkotásokat. Aki a Rákosi-korszakban született, ifjúságát a Kádár-korszakban töltötte, élete derekán pedig olyan politikai fordulat tanúja és részese volt, mint a rendszerváltás, az tudja, hogy a politikának milyen meghatározó szerepe van a sorsunkban. Ezek mellett egy igazi művész nem mehet el szó nélkül, ezekre a történelmi eseményekre reagálni kell. Az egyik legismertebb ilyen reakció Picasso *Guernica* című megrázó festménye, és ha már ez nem lehet a gyűjteményemben, akkor legalább megvettem drMáriás *Guernica jackpot* című alkotását, ami a *Guernica* parafázisa, és pontosan arról szól, amiről az előbb beszéltem: hogy kinek milyen szerencséje van az életét, sorsát meghatározó vezető politikusokkal. Nem mindegy, hogy Rákosi, Kádár, vagy éppen Putyin országába születtünk, de ez valójában szerencse kérdése, akárcsak a jackpot.



drMáriás: *Guernica jackpot*, 2017–2018, akril, pasztell, vászon, 100 × 150 cm, fotó: © Baranczó Benedek, Herman Ottó Múzeum – Miskolci Galéria archívum / HUNGART © 2023



Fajgerné Dudás Andrea: *Kompromisszum I/B* és *Kompromisszum II*, 2013, olaj, vászon, 150 × 120 cm, fotó: © Fajgerné Dudás Andrea / HUNGART © 2023



Egy szubjektív megjegyzés: számomra, mivel egyik kutatási területem a nőművészet, gyűjteményének ez az egyik legizgalmasabb vonulata. Ráadásul ebben a témában számos főművet birtokol. Elmondható, hogy a nőművészet tudatos gyűjtése a gyűjtők közül elsősorban önnél figyelhető meg. Hogyan és miért vált érdekessé számára ez a téma?

Először is, a nőművészek egy nagyon fontos és régóta napirenden lévő társadalmi kérdésre reagálnak, és ami a művészetben társadalmi kérdéseket érint, az engem azonnal vonz. Minden szimpátiám azoké a nők, akik nem csak hogy elszenvedői a sok esetben még mindig jelenlévő társadalmi megkülönböztetésnek, de elég bátrak ahhoz, hogy a változásért küzdjenek is, akár úgy, hogy ezt a témát művészetük fókuszába helyezik. A sok fontos és

izgalmas művész közül itt csak egyet emelnék ki, ő pedig Fajgerné Dudás Andrea, aki már tudatos és a művészek körében egyáltalán nem tipikus névválasztásával is erre a problémakörre reagált. *Kompromisszum I. és II.* című képpárja talán a legikonikusabb magyar műalkotás ezen a területen. Valószínűleg nem véletlen, hogy a *Műzsák lázadása* című könyvének címlapjára ön is *Kompromisszum I.* című művét választotta. Ez a képpár olyan, mint egyfajta művészet nyelvén megfogalmazott párbeszéd. Bemutatja, hogy milyen az ideális, a valódi egyenjogúságot megvalósító házastársi kapcsolat. És persze van még nagyon sok kiemelkedő nőművész az országban, így nem nehéz ezen a területen meghatározó főműveket beszerezni. Örülök, hogy a kortárs művészetnek ez az izgalmas ága a gyűjteményem egyik sarokköve lett. A Miskolci Galériában

rendezett és nemrég lezárult *What is ART?* című kiállításon is a négy tematikus blokk egyike ezt a témakört járta körbe, Muladi Brigitta kurátori munkáját dicsérve.

Számomra nagyon izgalmas téma az NFT, talán fogalmazhatunk így, műfaja. Hogy a gyűjteményben ez is helyet kapott, az talán az informatikus fókuszának is köszönhető.

Az NFT (Non-Fungible Token, vagy magyarul: nem helyettesíthető token) a kriptovaluták és a művészetek találkozásának eredménye, és mint ilyen, rendkívül érdekes, előremutató újdonság. A műtárgykereskedelemben új fejezetet nyithat, ahol a műtárgyak életútja tökéletesen nyomon követhető, így a hamisításokat gyakorlatilag ellehetetleníti. Ezt épp annak köszönheti, hogy arra, az informatikában

Bukta Imre: *Sátán a könyvtárban*, 2017, 103 × 71 × 12 cm, festett fa, műanyag, szerves anyagok, fotó: © Mester Tibor / Bodó Galéria / HUNGART © 2023

forradalmi újdonságnak számító blokk-lánc-technológiára épít, amin a kriptovalutákkal való kereskedés is alapul. Másrészt az NFT a képzőművészek egy új irányzatát, az úgynevezett kriptoművészetet indította el. Noha ennek az átlagos színvonala még meglehetősen alacsony, azért vannak már olyan kiemelkedő NFT-projektek, ami alapján például a Pompidou Központ is elkezdte építeni a saját NFT-gyűjteményét, és egyre több világhírű múzeum kezd komolyan foglalkozni az NFT-alkotásokkal.

Magyarországon hogyan találkozott az NFT-kkel?

Én úgy csöppentem ebbe a világba, hogy a Weiler Péter által készített és forgalomba hozott *Bitcoin bánya az Alföldön* című első magyar NFT-t nekem volt szerencsém megvásárolni. Ez a mű is ki volt állítva a már említett miskolci kiállításon. Azonkívül, hogy mint informatikus kutató, hivatalból érdekel a blokklánc-technológia és az arra épülő NFT, ez a mű tökéletesen beleillik a gyűjteményi koncepciómba, az ironikus, társadalomkritikai felhangú művek sorába. Egyrészt a bitcoin bányászatot bíráló „zöld” alkotásnak is tekinthető, amely rámutat a technológia energiafallozó természetére, másrészt a magyar társadalom ironikus bírálataként is működik, minthogy az még olyan abszurd dolgokra is képes lehet, mint a köztudottan forró Alföld közepére helyezni egy olyan szuperszámítógépet, amit egyfolytában hűteni kell, ezért földrajzilag jellemzően hideg helyekre szokás telepíteni. Mindezek alapján nem véletlen, hogy még aznap megvettem, amikor Péter hírt adott erről a műről elektronikus hírlevelében. A vásárlás maga azonban nem volt egyszerű. Számos szoftvert

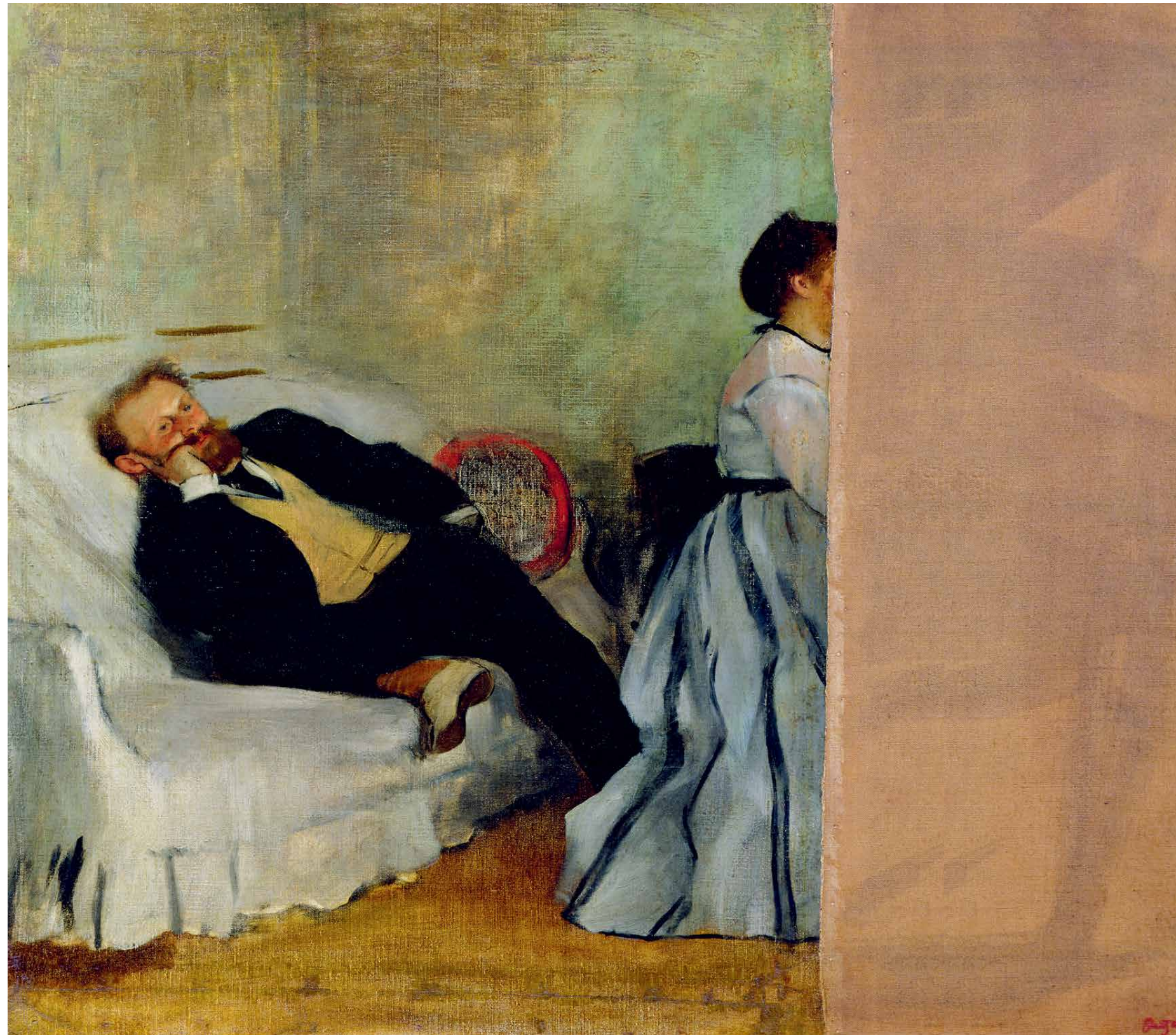
kellett a mobilomra telepíteni és ezeket egymással összekapcsolni, hogy a kriptovaluta alapú vásárlást nyélbe lehessen ütni. Potom háromórás munka után el is jutottunk a mágikus ikonhoz, amire klikkelve megtörtént a tranzakció, azaz az én kriptopénztárcámból átküszott 1 ether (ETH) kriptovaluta (akkori árfolyamon kb. 560 000 Ft). Cserébe a Péter által használt kriptopiactéren alkotásának tulajdonjoga átkerült hozzám, és mindez kitörölhetetlenül bekerült a piactér alapjául szolgáló blokkláncba. Azért ma már ennél egyszerűbb egy ilyen tranzakció lebonyolítása.

Számomra még kérdéses, hogy mindez mennyire csak technológiai érdekesség, és hol vagy mitől tekinthetünk rá művészetként. Egy Bleep neven dolgozó művész, aki 14 éven át naponta készített egy-egy munkát, amelyekért korábban kb. 100 dollárt kapott, végül egyetlen NFT-be sűrítette ezt az 5000 képet, és ez kelt el 2021-ben a Christie's-nél 69 millió dollárért, így ő lett a harmadik legdrágább élő művész...

Én azt gondolom, hogy ez valóban egy komoly, értékes és különleges művészeti alkotás (örülnék, ha az én gyűjteményemben lenne), és nem egy lufi. Ugyanakkor rendkívül sok színvonal-talan, celebek által gerjesztett „kriptoművészeti” alkotás is van az online piactereken – ezek előbb-utóbb lufiként fognak kipukkanni, sőt már a tavalyi év során is számos ilyen „kipukkadást” láthattunk. De számos színvonalas NFT-projekt is található a világban, amikre már a múzeumok is felfigyeltek, és jó néhány nagynevű világsztár, mint Damien Hirst vagy Jeff Koons indított fontos NFT-projekteket.

Az előbb említett témák mellett, a kiállítások tanúsága szerint az extremitásokhoz is vonzódik. Van-e ezzel kapcsolatos terve a műtárgyvásárlásokat illetően?

Igen, számomra nagyon fontos, hogy a műalkotás, amit megveszek valamilyen szempontból különleges legyen. Erre példaként láttuk az első magyar NFT-t, de ide sorolnám Bukta Imre *Sátán a könyvtárban* című alkotását is, ami a már említett miskolci kiállítás központi képe volt, és ami Imre életművében is unikális alkotás, vagy a *What is Art?* Terdik Szilviától, ami a kiállítás címadó darabja lett. Ahogy járom a kiállításokat és a műtermeket, állandóan azt figyelem, hogy mikor bukkannak fel ilyen különlegességek, és igyekszem megszerezni őket. Remélem, hogy a Miskolci Galéria tárlata ékesen igazolta ezt a gyűjtői mentalitást, és a látogatók sok különleges alkotásban gyönyörködhetnek, vagy éppen bosszankodhattak miattuk, ki-ki vérmérséklete és hozzáértése szerint. És ha már tervek, akkor itt kell megemlítenem a 2020-ban létrehozott Műgyűjtők Klubját, melyet nyolc gyűjtemény tulajdonosa alapított, és aminek legfőbb célja, hogy elérhetővé és kutathatóvá tegyük, valamint rendszeresen kiállításokon mutassuk be az anyagainkat. Eddig két közös kiállításunk volt a Bodó Galériában, tavaly és idén tavasszal, most ősszel pedig az Esernyős Galériában lesz közös kiállításunk a festő mint modell tematika mentén. A közös kiállításokhoz albumok is készültek, most is tervezünk ilyet az őszi kiállításához kapcsolódóan.



Edgar Degas: *Monsieur et Madame Manet*, 1868–1869 körül, olaj, vászon, 65 × 71 cm, © Kitakyushu Municipal Museum of Art, Kitakyushu

Itt lóg a falon

Fáy Miklós

Manet/Degas,
The Metropolitan Museum of Art,
New York, 2024. január 7-ig

Renoir – A festő és modelljei,
Szépművészeti Múzeum,
Budapest, 2024. január 7-ig

Az egész úgy kezdődött, hogy a festők múzeumba mentek. És úgy végződik, hogy a festők múzeumban vannak. Távol a szülőházától, de ezt aligha bánják, New Yorkban, a Metropolitan Museumban. Manet és Degas. Vagyis nem „és”, hanem slash, így: *Manet/Degas*.

Nem ebben a múzeumban kezdődött, hanem a Louvre-ban, Degas épp egy Velázquez (ő azt hitte, Velázquez) előtt állt, és a kezében tartott lemezre karcolgatott. Egyáltalán nem volt szokványos dolog akkor sem rézkarcolni nyilvánosan, annyira nem, hogy Manet odament, megnézte a viasszal bevont rézlapot, és azt mondta: nagyon merész öntől, hogy rögtön elkészíti a rézkarcot, előzetes vázlatok nélkül. Beszélgetés lett belőle, barátság, aztán enyhe ellenségesség is, de ez normális, ha az emberek nem gyerekkorban kezdik a barátkozást. És már nem voltak gyerekek, Degas harminc, Manet harminckettő volt.

Hogy mennyire volt egyoldalú vagy kiegyenlítetlen kettejük barátsága, azt talán (tényleg csak talán) jelzi, hogy Degas számos arcképet készített Manet-ről, de fordítva ez soha nem történt meg. Manet-t a jelek szerint nem érdekelte Degas. Legalábbis mint téma. Degas viszont nézte és megörököltette szakállas barátját, ülve, állva, heverve. Ez talán a legérdekesebb, a heverő Manet. És nem is miatta érdekes, bár elég furcsa, hogy a lábát szinte maga alá húzza a kanapén, de a képen szerepel még valaki: Suzanne Manet. Zongorázik. Manet őt hallgatja, miközben hever. Polgári örömök, dús vacsora ízével a szájban a művész hever, a művésznő meg zongorázik. Mi így gondoljuk, Degas is így gondolta, Manet valószínűleg nem, mert nem tudni miért, feltehetően indulatból, a képből levágott egy elég tekintélyes darabot. Nyilván nem véletlenül úgy, hogy épp Suzanne Manet arcát vágta ketté. Amikor Degas meglátta, mi történt az ajándékba adott festményével, dühbe gurult, fogta a képet, és hazavitte. Még fénykép is van róla, hogy Degas ül a szobájában, és a falon ott lóg a megcsonkított festmény.



Edgar Degas és Paul-Albert Bartholomé Degas otthonában, a falon a *Monsieur et Madame Manet* című kép, 1895–97, archív fotó, © Bibliothèque nationale de France, Párizs, forrás: Wikimedia Commons

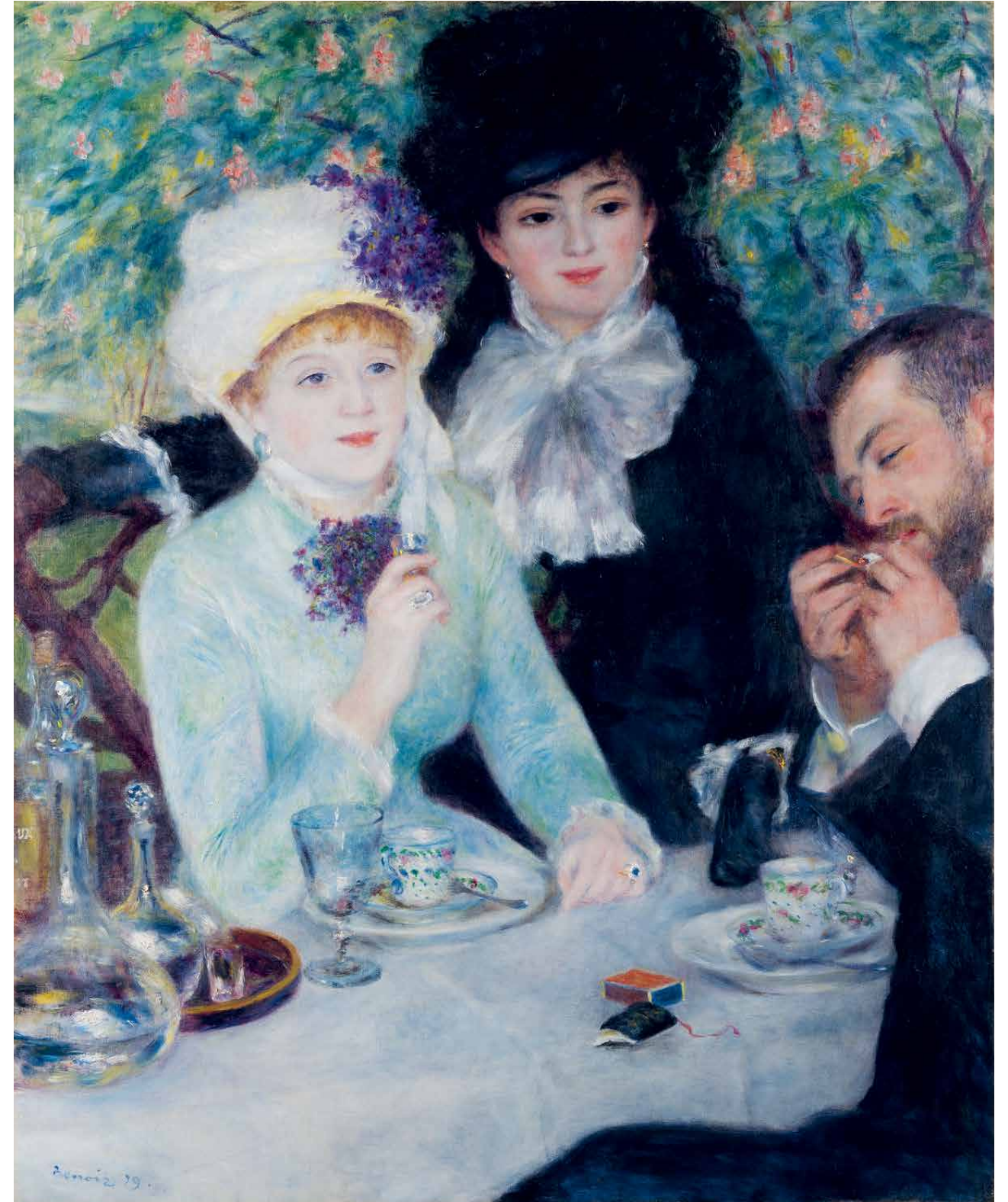
A kép ma is csonka, de nem úgy, mint a régi fényképen. Nem tudni, miért, de Degas hozzáillesztett a képhez egy darab vásznat, talán azért, hogy visszafesse rá Madame Manet fél arcát és zongoráját, de erre végül mégsem került sor. Volt a két festőnek más közös nőügye, például Ellen Andrée, a színésznő. Manet úgy festette le őt, mint ábrándos tekintetű leányt. Előtte egy pohárban brandy és szilva, kezében meggyújtatlan cigaretta. Degas erőteljesebben használta Ellen Andrée színészi tehetségét, egy pohár abszint mellé ültette, hogy a reménytelenség és szétesettség modellje legyen. Mellette egy másik reménytelen és szétesett ül, de ő csak dohányzik. Szintén festő, Marcellin Desboutin. A kép olyan hatásos lett, hogy állítólag utóbb mindkét szereplőnek nyilatkozni kellett: nem alkoholisták, nem az abszint rabjai, csak pózolnak. Nem is ez a meglepő, csak maga Ellen Andrée. Ez a haj, ez az arc... Hiszen ő itt van, itt lóg nálunk a falon, vendégségben van a Szépművészeti Múzeumban. Nem Manet, nem Degas, hanem Renoir. Andrée vidám társaságban, ábrándos tekintettel épp egy kis poharat emel az ajkához. Lehet, hogy csak víz. De nem valószínű.



Édouard Manet: *La Prune* (Szilva), 1877, olaj, vászon, 73,6 × 50,2 cm, © National Gallery of Art, Washington



Edgar Degas: *Dans un café* (Kávézóban), részlet, 1875–1876 között, olaj, vászon, 92 × 68,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs, © RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt / HUNGART © 2023

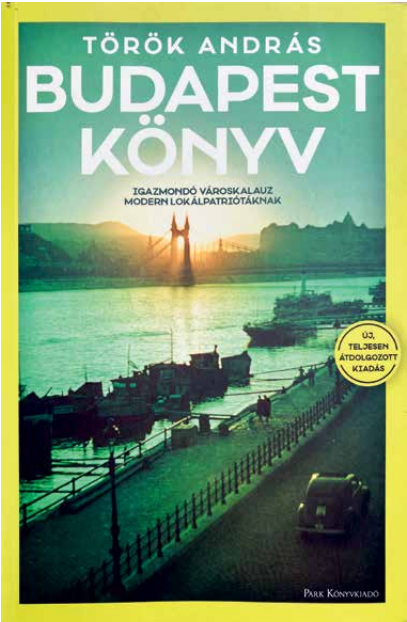


Pierre-Auguste Renoir: *Après le déjeuner* (Ebéd után), 1879, olaj, vászon, 100,5 × 81,3 cm, © Städel Museum, Frankfurt am Main

Budapest kalauz nem csak Marslakók számára

Boros Géza

Török András: *Budapest könyv. Igazmondó városkalauz modern lokál-patriótáknak.* Park Könyvkiadó, Budapest, 2023, 507 oldal, 6999 forint



Kevesen ismerik és kedvelik Budapestet annyira, mint Török András, akinek kultikus Budapest-könyve immáron – teljesen átdolgozva és új formában – hatodik kiadásban jelent meg. Kötete nem csupán praktikus útikönyv felhasználóbarát megoldásokkal (mit és hol érdemes megnézni, kipróbálni, megkóstolni, átélni), hanem intellektuális csemege is, tele olyan kultúrtörténeti finomságokkal, melyek tálalása során élénk tárul egy imponálóan művelt filosz ízlése, aki magáról így vall: „egész Budapest a szűkebb pátriám, hasonlóan ahhoz, ahogy magyarként egész Európát tekintem hazámnak”. Török városkalauzában a legjobb műfaji hagyományokra támaszkodik, a nagyvárost – Szerb Antalhoz hasonlóan – egyszerre tekinti interpretációs kihívásnak és érzéki élményforrásnak, az idegenek számára a legjobb oldaláról megmutatni érdemes fenoménnek és kritika tárgyának. Egy ilyen nagy vállalkozásban persze könnyű hiányosságokat, kiegészíteni valókat találni, hiszen maga a város is állandóan változik, a téma szinte kimeríthetetlen. Arra, hogy mitől vonzó és jó hely Budapest, nyilván sokféle érvényes választ lehet adni, még ha alapjaiban hasonlóképpen látjuk is az előnyöket és hátrányokat. A könyv erénye, hogy nemcsak a kötelező turisztikai főcsepás mentén kalauzolja az olvasót,

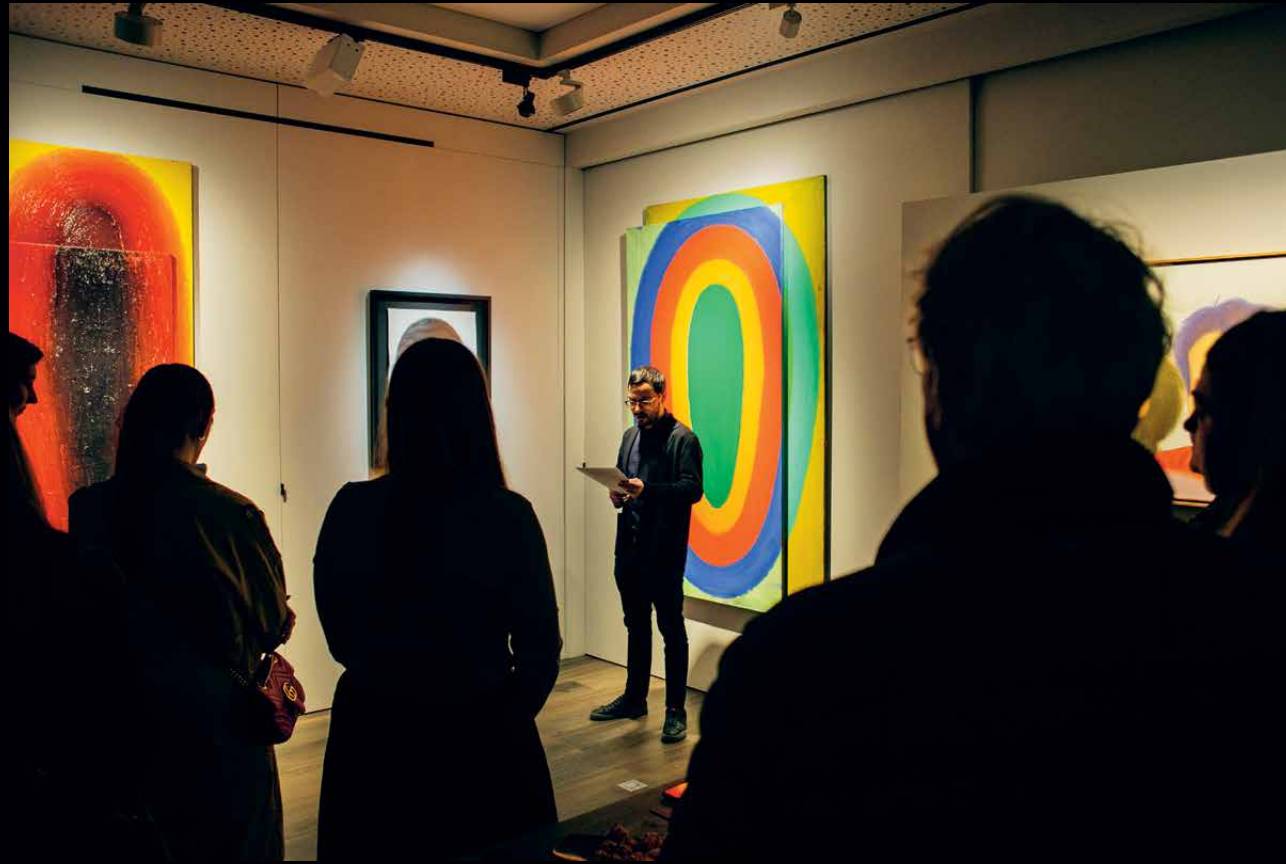
hanem a város rejtettebb arcait is megmutatja, ezzel pedig felfedezésre készíti az olvasót. Az apró várostörténeti adalékoknak, szubjektív megfigyeléseknek köszönhetően mindjárt más-ként, izgalmasabbnak látjuk a megszokott helyeket. Így vagyok ezzel én is, ezért szeretnék két adalékkal szolgálni a könyvhöz, megpróbálva bővebb választ adni az abban felvetett kérdésekre. A szerző ugyanis időnként kedvenc terepemen szemlélődik, azaz előszere-tettel foglalkozik köztéri szobrokkal, olykor rácsodálkozva egy-egy, a városi legendák ködébe burkolózó alkotásra. Az egyik különös mű a Kálvin téri aluljáróban található, egy domborműves vörösmárvány fal, Illés Gyula szobrászművész alkotása, amelynek közép-részen egy érdekes formájú nyílás díszel. A szerző benyomása szerint „egy hatalmas női nemi szervvel állunk szemben. Hogyan engedhette ezt a prúd kommunista (ízlés)diktatúra?” – teszi fel a költői kérdést. Persze, lehet ilyen erotikus asszociációnk is, de akkor mit keres a kompozíció felső részén egy hatalmas csillagforma („csikló?”), valamint oldalt egy macska? A megfejtés a korabeli megrendelés témájával függ össze. A mű Pest középkori eredetű, egykoron itt állt Kecskeméti kapujának az emléké-re készült az 1980-as években. Az aluljáró falából kitüremkedő csillagforma

a megrendelői szándéknak megfelelően a metróépítést hivatott idézni, ahogy a falat megrepeszi, áttöri a fűrőpajzs csillagformájú tárcsája. Wehner Tibor szerint a jelzésszerűen kialakított kapu hasadéka fölött a „csillag alakú kitüremkedés a megállíthatatlan terjeszkedés, a fejlődés szimbolikus megfogalmazása”.¹ A nyílás mellett üldögélő macska – akit a szobrász a kedvenc cicájáról, Miciről (mások szerint Maciról) mintázott – pedig zsáner-elem, szerepeltetése a megújuló életet kívánja jelképezni. A szobor a városi legendáriumban a budapesti szerencseszobrok egyike: ha megsimogatjuk a cica farkát, szerencsénk lesz. A művön egyébként a vésett szignó mellett az 1979-es évszám látható (holott a kész művet 1983-ban adták át), aminek az lehet az oka, hogy a pályázatot még korábban, 1976-ban írták ki, ezen Illés Gyulán kívül Melocco Miklós, Vilt Tibor és Varga Imre is indult. A másik talányos köztéri mű a Boráros téren található. A Petőfi hídról is jól látható az egykori Nemzeti Színház elbontott épületéből származó két korinthosi oszloptöredék, az egyik tetején a nagyszentmiklósi aranykincs híres darabjának felnagyított másolata, egy bikafejes ivócsanak.

„Rejtély, hogy miként került ide a két antik oszlop” – veti föl Török András. Nos, nincs racionális oka, ezt Varga Imrének – Mélyi József találó kifejezésével „a posztmodern gegek nagymesterének” – köszönhetjük, aki ezt a kompozíciót és az aluljárószinten álló borárus-szobrot is alkotta. Varga 1984-ben a *Hétfői Hírek*ben így mesélt a műegyüttes keletkezéséről: „A túloldali Lágymányoson gyerekeskedtem, akkor még nem állt a híd. Az utcákon gyakran jártak lovas kocsival sörös borárusok. Bokáig érő kötényben, aféle közép-európai Bacchusokként viték a vidámságot, jókedvet. A Boráros téri szoborral hosszú idő után először kaptam olyan megbízást, amelyben nem valamilyen konkrét emlékművet kellett készítenem, így hát szabadjárá engedtem a fantáziámat. A borárus alakjával így Boráros Jánosnak, a nevezetes pesti polgármesternek állítottam emléket. Aki ránéz, annak az arcán megjelenik egy pici mosoly. Az űs Nemzeti Színház oszlopaira véletlenül találtam. Az egyikre egy szobrász kertjében, a másakra egy múzeum kőtárában. [...] A Borárus szobor egyébként kút is. Ha beköszönt a jó idő, az egyik hordóból folyni kezd – no, nem a bor, hanem – a víz.” – nyilatkozta a művész.² Az ivókút persze már jó

ideje nem működik, a kőhordókról pedig már rég lelopták a bronz címerdíszeket, és az egész aluljárót a leépülés letargikus hangulata uralja. Varga egykori művészi leleményessége nem mindenkinél aratott sikert. Mélyi József például az egészet rossz tréfának tartotta (ahogyan azt az *Artmagazin* 2010-es számában írja): „Hogy az egykori pesti alpolgármester-ről, Boráros Jánosról elnevezett téren egy kőből készült boroshordókkal körülvett bronzfigura áll, nagyjából hasonló tréfa ahhoz, mintha a Liszt Ferenc téren egy molnárlegény szobra állna, liszteszsákokkal.”³ A híd melletti bikafejes oszlopot nemrég egy anonim utcaművész továbbfejlesztette: barkácsboltban kapható mozaikcsempével díszítette az oszloptestet. Éppen arra jártam, amikor a színes mozaikot a csupasz betonoszlopra felragasztotta. Érdeklődésemre, hogy ezt miért csinálja, azt válaszolta, így sokkal szebb lesz, és különben is, ő szintén a Bika jegyében született. Hát így alakul, szépül szeretett városunk, Budapest, melynek jobb megismeréséhez mindenkinek ajánlom Török András könyvét.

1 Wehner Tibor: Új szobraink. Budapest, 1983/10. 31. 2 Ómolnár Miklós: űs-Nemzeti oszlopain jó időben vizet ad a Borárus. *Hétfői Hírek*, 1984/13. 5. 3 Mélyi József: A TORZULÓ DUNA-KORZÓ – Duna-parti szobrok 1. *Artmagazin*, 2010/2. 18–24.



Artmagazin Online – Megnyitóbeszéd

Az *Artmagazin Online* mellett, hogy igyekszik a magyar képzőművészeti élet folyamatait, trendjeit és fontos alkotóit generációkon, stílusokon és szubkultúrákon átívelve, értő módon és rendszeresen bemutatni, a közeg napról napra zajló eseményeiről is hírt ad. Most e két elhivatottság közös metszetét, több éve működő rovatunkat, a *Megnyitóbeszéd*eket ajánljuk, amelyben budapesti és vidéki kiállítások élőben elhangzott, kontextusteremtő szövegeit, laudációit gyűjtjük. A szó elszállna, de az Online közread.

artmagazin.hu

Fehér Dávid megnyitóbeszéde Birkás Ákos – *A fej alakváltozásai. Válogatás egy magángyűjteményből* című kiállításán a Nemes Galériában. Fotó: Novák Doro

FŐTÁMOGATÓ | VEB2023 EKF

MA UR ER DÓRA

a struktúra tematizálása

The Thematization of Structure

BALATONFÜRED, VASZARY GALÉRIA

2023. SZEPTEMBER 16. – 2024. JANUÁR 7.

Vaszary Galéria
Balatonfüred

VINTAGE

VEB 2023

SUMUS

BALATONFÜRED
KULTURÁLIS NONPROFIT KFT.

Beőthy Balázs – Németh Hajnal: *Néha Hajnal, Bárhol Balázs IV., 1997–1999*
Ludwig Múzeum, Budapest; fotó: © Rosta József

TechnoCool

Új irányok a kilencvenes évek 1989
magyar képzőművészetében 2001

Magyar Nemzeti Galéria

2023. 10. 27. –
2024. 02. 11.

Együttműködő partner:

Médiatámogatók:

PORSCHE
HUNGARIA

műtárgy.com

ARTMAGAZIN

IME

FÖLÖGÖMB

LAM

NŐKLAPJA

TRENDOFOM
Gazdasági és Kultúra

MS

90.9jazzymagazin

Alaszkai
Földrajz

múlt-kor