

ARTMAGAZIN

An abstract painting featuring four figures against a vibrant blue background. On the left, a woman with short brown hair stands in a light-colored dress with a wide, patterned blue and white belt. In the foreground, a woman with long brown hair wears a bright yellow V-neck dress. To the right, a man in a light-colored jacket with three dark buttons stands next to a woman with long blonde hair who is partially visible on the far left. The style is expressive, with visible brushstrokes and a rich, textured appearance.

2024 / 2. szám, 2500 Ft



9 771785 306700 >

145



DÍVÁK & IKONOK KIÁLLÍTÁS



RUHÁK ÉS JELMEZEK:

ADELE BJÖRK MARIA CALLAS CHER
WHITNEY HOUSTON JANIS JOPLIN
MADONNA EDITH PIAF RIHANNA
BRITNEY SPEARS TINA TURNER
AMY WINEHOUSE

és még sokan másoktól a kiállításban

A Magyar Zene Háza partnere:



2024. MÁJUS
VILÁGSZTÁROK
A ZENE HÁZÁBAN



Created by the V&A –
touring the world

©Eve Arnold | Magnum Photos



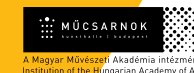
Eve ARNOLD
Nanna HEITMANN
Susan MEISELAS
Inge MORATH
Marilyn SILVERSTONE

NŐI FÓKUSZ

Women's Focus

2024.
03. 23.
–
05. 12.

MŰCSARNOK | KUNSTHALLE BUDAPEST
KAMARATEREM | CHAMBER HALL



FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

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

Kergyó Zsófia

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

Zelei Bori

Zemlényi-Kovács Barnabás

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

Balázs Kata, Barki Gergely, Bán Zsófia,
Cserna Endre, Fáy Miklós, Hornyik Sándor,
Kergyó Zsófia, P. Szűcs Julianna,
Szeredi Merse Pál, Szikra Renáta,
Szuda Barna, Topor Tünde, Winkler Nóra,
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:** Gyomai Kner Nyomda Zrt.

TERJESZTÉS: Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

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

Cserna Endre, Kergyó Zsófia

www.artmagazin.hu

Címlapunkon festményrészlet, Révész László László kék sorozatából. Kicsit torzított figurák, jöhetnek álmokból, amikor valóságshow-k, Netflix-filmek közben elaludtunk a kanapén, és előtte az időjárás-jelentőnek át kellett lépnie a bluebox vászon alsó peremén. Hányféleképpen generálódhat kép, azok hogyan állnak össze a fejünkben, aztán onnan miként jönnek elő, ezzel foglalkozik Köves Éva festészete is, miközben művei nagyszerűen rímelnek a Roy Lichtenstein-féle gondolatra, hogy ha felnagyítjuk a kinyomtatott képet, az szétesik pontokra, vagy a pointillisták eszméjére, hogy a kép a fejünkben áll össze. Most már persze a telefonunkban is, hiszen az okostelefonok szépen összerendezik a szabad szemmel elsőre pontkáoszként érzékelt látványt. Vera Molnar művei is épp a rendet és a rendet megbontó kis szabálytalanságokat, vagy a szabálytalanságok rendszerszintű megjelenését térképezik fel, nem véletlen, hogy benne a számítógépes művészet előfutárát tiszteljük. Galaktikus ködök, káosz és rend, tér és idő összefüggései – Köves Évával egy generáció vagyunk, és nyilvánvaló, hogy az agyunkban ott tekeredik a Nepp József-féle spirál (vagy ki tudja, hogy a Mészga család rengeteg rajzolója közül kinek a szuper ötlete volt a fénypostát megjelenítő látványelem). Így eleve fogékonyak vagyunk a különböző idősíkok egymásba csúsztatására is, akárcsak Esterházy Marcell. MODEM-beli kiállításának katalógusát Bán Zsófia elemzi, különös érzékenységgel a mondott időhurkokra és arra, hogy a férfi történetírást hogyan módosítják az újabban felbukkanó, a történeteket női szempontból elmesélő verziók. Várnagy Ildikóval készült interjünk például pont ilyen női verzió: a Paradicsomból menekülő Évával, Lót feleségével, Éjkirálynővel. Újra felbukkan az Esterházy név és Esterházy-múlt, mert az Esterházy művészeti díjazottak kiállítása kapcsán beszélgetést olvashatnak az alapítványokat menedzselő Stefan Ottrubayval, harmadik interjünkban pedig Csáki Tamást kérdeztük a fővárossal épp egyidős építész, Lajta Béla és a róla rendezett kiállítás kapcsán. Esszét is olvashatnak az antidepresszió esztétikájáról, vagyis Bolla Szilvia női családi történetek ihlette műveiről. Tanulmányokat közlünk Uitz Béla bizánci ikonok analízise nyomán született festménysorozatáról, amelynek két, külföldi magángyűjteményben őrzött darabját látva azzal szembesülhetünk, hogy Uitz már jóval Jackson Pollock előtt fröcskölte és folytatta a festéket – kérdés, ez az ikonok analízálásából vagy a szigorúságuk ellenében feltámadt festői indulatokból következett-e. Képeslapokat is küldünk olvasóinknak, így kiderül: kora tavasszal érdekesebb volt Londonban vagy Milánóban turistáskodni, mint Firenzében, de mindenképpen menjünk moziba, mert ott vár minket egy újabb időhurok, ami szintén animáció, ez pedig a *Kék Pelikan* című, a kilencvenes évek nagy vonatjegyhamisításáról szóló film. Végül pedig együnk ananászt, a globalizációnak hála a Tescóban ezer alatt megkapunk egy szép, nagy, mézédés példányt! *(T. T.)*

CÍMLAPUNKON:

Révész László László: *LDR-sorozat, Schotten* (Skótok), részlet, 2017, olaj, vászon, 120 × 160 cm,
fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024

Készült a Magyar Kultúraért Alapítvány és**a Petőfi Kulturális Ügynökség támogatásával.**

Petőfi
Kulturális
Ügynökség

**ARTANZIX**

4

FELTÁRÁS

Fáy Miklós:

A Medici-láb

6

MECENATÚRA

Winkler Nóra:

Senki sem úgy gyűjt, hogy

be akarja hozni Bill Gatest.

Beszélgetés Stefan Ottrubayval,

az Esterhazy Alapítványok

vezetőjével

8

VERA MOLNAR

P. Szűcs Julianna:

Eltűnt idő

16

KIÁLLÍTÁS

Kergyó Zsófia:

Pont az i-re. Roy Lichtenstein

az Albertinában

22

TANULMÁNY

Hornyik Sándor:

A káosz holisztikus nagyítása.

Köves Éva festészete

24

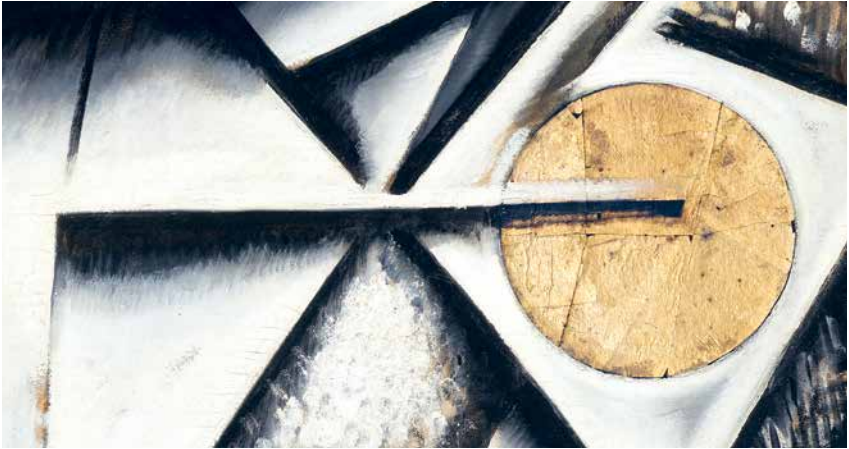
KIÁLLÍTÁS

Balázs Kata:

Big Picture.

Révész László László kék képei

34

**INTERJÚ**

Szuda Barna:

„Ha tudok dolgozni, akkor

nem kell alkalmazkodni...”

Interjú Várnagy Ildikóval

38

NÖVÉNYTÖRTÉNET

Szikra Renáta:

Ananászmánia 2.

Gyarmatok gyümölcse

52

KIÁLLÍTÁS

Zemlényi-Kovács Barnabás:

Az antidepresszió esztétikája.

Esszé Bolla Szilvia

Running Up That Hill

című kiállításához

56

TANULMÁNY

Barki Gergely:

Uitz monumentális

Ikonanalízis sorozata

•

Szeredi Merse Pál:

Uitz Béla mint az orosz

avantgárd közvetítője

68

INTERJÚ

Topor Tünde:

Nem magányos hőrosz,

csak radikálisabb,

mint a pályatársai.

Beszélgetés Lajta Béláról

Csáki Tamással

82

GUTENBERG-GALAXIS

Bán Zsófia:

Mentés: másként

•

Cserna Endre:

Bort, búzát, békességet,

leszarjuk a rendőrséget

92

FILM

Fáy Miklós:

A kék gödény

98

ARTMAGAZIN ONLINE

Kék Pelikan a mozikban,

Rosta az Artmagazin Online-on

100

Naming the Money

Az idén hetvenéves, zanzibári születésű brit festőművészről, Lubaina Himid-ről legutóbb hét éve írtunk, amikor Turner-díjat nyert. Akkoriban tele volt a nemzetközi sajtó szoborszerű, kivágott festményeivel, száz életnagyságú alakkal, akik európai királyok egymás között ajándékozott afrikai rabszolgáit jelenítik meg. Kétdimenziósak, ahogyan egykor tekintettek rájuk az udvarok egzotikus díszletének részeként, ráadásul a tíz, foglalkozás szerinti sablonnal ismétlődik sziluettjük is. De mindegyikükhöz elhangzik egy vers, amiben Himid elképzei az elvett és a kapott nevüket, a régi szakmájukat és az új szerepüket, hogy mibe kapaszkodhattak, mit őrizhettek meg önmagukból. Most is meg lehet nézni az installációt Londonban, a Royal Academy csoportos kiállításán. Én nem ezt láttam, hanem a gyűjteményi kiállítás kabinetjében a korábban készült, azonos című, párban keretezett festményeket és kollázsokat, amiben a művész megérezte a nagyobb léptékű mű lehetőségét, miközben a felületekkel és a formákkal, a ruhákkal és az arcokkal játszott. Miben különbözik ez a mostani tekintet, ahogy a rendhagyó módon személyes portrékra nézünk? Hogy már az erőt látjuk, és nem az elnyomást. (Kergyó Zsófia)



Lubaina Himid: *The Dog Trainer* (A kutyaedző), a *Naming the Money* (A vagyon nevei) papírmunkákból, 2004, a két kép kerettel 45,5 × 61 cm, © Royal Academy of Arts



Carlo Crivelli: *Madonna della Passione* (Passió-Madonna), 1456–1459, tempera, farost, 71 × 48 cm, © Museo di Castelveccchio, forrás: Wikimedia Commons

A tehetséges Crivelli és az újra meglátott trompe-l'œil

Izgalmas belegondolni, hogy egy olyan kivételes szellemi közeg, mint a tizenötödik század Itáliája annyi izgalmas és újító alkotónak adott teret, hogy az őket megítélő, értelmező és felkaroló divatok közel hatszáz évvel később is folyamatos változásban vannak. Az 1430-ban Velencében született és pár évtizedre némi képp „pihentetett” Carlo Crivelli az elmúlt időben érdeklődés tekintetében felzárkózott Andrea Mantegna és Giovanni Bellini mellé. Szerencsénkre a késő gótika érzékenységevel és a quattrocento bravúrjaival dolgozó mester remekműveit bármikor láthatjuk a milánói Brerában. (De kisebb alkotásaiból tavaly a birminghami Ikon rendezett felvilágosítóan kortárs kurátori szemlélettel létrejött kiállítást!) Március végén Lombardia fővárosában gyakorlatilag megállás nélkül esett az eső, így nem is volt más választásunk, mint elmélyülni vallásosan átszellemült, de sokszor mégis Gargantua és Pantagruel világát eszünkbe juttató, groteszk módon realista bibliai jeleneteiben. (Cserna Endre)

A Medici-láb

Fáy Miklós



Michelangelo titkos szobája a Medici-kápolnában. Fotó: © Francesco Fanfani, a Musei del Bargello jóvoltából

Nagy turisticós-lehúzás, kétség sem fér hozzá, de végeredményben egész Firenze az. Leszámítva talán a dómot, ahová most épp nem kérnek belépőt, tekintve, hogy odabent állványok láthatók, a kupolába nem lehet felmenni, és az egész templom mint ha cáfolni akarná Georg Simmel állítását, hogy Velencében minden külsőség, Firenzében minden tartalom. A dóm odabent fénykorában is eseménytelen volt, most meg tényleg nem más, mint a tanulság: ezért igazán nem érte meg sorban állni. De vajon megéri-e a stanza segreta, a titkos szoba, ami a Medici-kápolna túlsó sarkán át érhető el, szűk lépcsőn

visz le az út, és akkor ott áll az ember egy telefirkált falú szobában, ahol állítólag Michelangelo töltött el bizonyos időt, míg bujkált a Mediciék elől. Honnét tudjuk, hogy ő volt és ott volt? A rövid válasz az, hogy sehonnan, csak a San Lorenzo plébánosa írta, hogy a bujkálásban ő segítette. De hogy a segítség mit jelentett, valóban egy búvóhelyet, és pont ezt a búvóhelyet, azt már csak a múlt század hetvenes évei óta véljük tudni. 1975-ben Paolo Dal Poggetto, a Medici-kápolnák igazgatója akart egy vészkijáratot nyitni, ha valami előadná magát, legyen hol menekülni a látogatóknak. Amit talált, az egy

kis szoba, és mielőtt ajtót vágtak volna rajta, megnézték, nincs-e valami a bevakolt falak alatt. Két réteg alatt ott voltak ezek a rajzok. Dal Poggetto persze rögtön Michelangelót kiáltott, és még az sem biztos, hogy nem volt igaza. A szoba mindenesetre úgy maradt 2023 szeptemberéig. Azóta megnyitották, bejelentkezésre lehet kapni távoli időpontokat, egyszerre négy ember nézheti a rajzokat tizenöt percen át, aztán háromnegyed órát szelőztetnek. Ha nem történik semmi baj, lehet, hogy növelik majd a nézőszámot. Leonardo egyébként látta a rajzokat. Nem az a Leonardo, hogy



Balra Francesco Fanfani, jobbra a szerző fotói



megint elsüssem a *Sztárom a párom* poénját, amikor Leonardót említik a sajtótájékoztatón, és Hugh Grant visszakérdez: da Vinci? Nem, DiCaprio. Itt is DiCapriónak mutatták meg a szobát, még 2018-ban. Öt évvel fontosabb ember nálunk. Leonardóról Michelangelóra visszatérve, az embernek persze vannak kétségei, hogy valóban meg akarták volna őt öletni a sértődött Mediciék, hogy az ötvenöt éves Michelangelónak valóban csak ennyi jutott volna, ez a háromszor tíz méteres alapterület. És hogy vittek be neki feltűnés nélkül reggelit, ebédet, vacsorát, a többi kérdést nem is említve?

Hanem a rajzok tényleg Michelangelóra utalnak. Az ő figurái, Éva a bűnbeeséskor vagy egy ördög az *Utolsó ítélet*ről, aki a farát mutatja a népnek, és a két lába között néz át. Talán trombitát csinál épp az alfeléből, ahogy Dantét fordította Babits, de végül is nem hangoskép. És Michelangelót bárki utánozhatja. Az eszközhasználat is vegyes, szén és vörös kréta, bár van olyan is, ami csak megégetett fadarab, lényegében kórom. Mindenképpen ez a leginkább Michelangelo-gyanús rajz, deréktól lefelé Giuliano de' Medici lába. A teljes alak ott van a szomszédban, a kápolnában, de nem is a hasonlóság

vagy azonosság a meglepő, hanem a különbség. A szobor marsallbotot tart a kezében, míg a rajzon az alak ölében egy kard van. Lehet, hogy ez lett volna az eredeti terv, de a márvány közbeszólt? Végeredményben mindegy. Lehet, hogy ő volt, lehet, hogy ő lakott itt, nem számít. Vagyis számít, de az ember kimegy a templom elé, és tudja, hogy ezen a téren viszont biztosan járt Michelangelo, és hogy testben ennél közelebb úgysem juthat el hozzá.

Stefan Ottrubay, az Esterhazy Alapítványok vezetője nemcsak a Ludwig Múzeum kiállításáról, a művészettámogatás sok száz éves hagyományáról, de arról is mesélt, élvezi, ahogy az üzleti és társadalmi élet legfontosabb kérdései a művekben köszönnek vissza. Szóba került nemzetköziség, a múltba feleslegesen révedő új arisztokrácia, teljes szabadsággal dolgozó zsűritagok és egy nő, Ottrubay Melinda, akinek ízlése és tántoríthatatlan akarata fontos szerepet játszik abban, hogy az Esterhazy Alapítványok ennyire meghatározó szereplők ma a kultúrában.

Senki sem úgy gyűjt, hogy be akarja hozni Bill Gatest

Winkler Nóra



Horváth Gideon installációja, fotó: Szabó Zsófia © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / HUNGART © 2024



Bernáth Dániel munkái, fotó: Lisa Schulcz © Esterházy Privatstiftung / HUNGART © 2024



Stefan Ottrubay, fotó: © Tina Zarits / HUNGART © 2024

Artmagazin: Az idei Esterházy-díjra jelölt művészek csoportos kiállítása számomra kiemelkedően erős. Sokféle világba látunk bele, és közben abszolút lejön, hogy itt mindenki a fontos, az embereket eleve érintő kérdésekkel foglalkozik. Önnek is ilyen erősnek hat most ez, a sok év mezőnyéből?

Stefan Ottrubay: Rám is így hat, igen. Ez egy különleges év volt, a kurátoroknak sikerült a munkákból valami igazán csodálatosat létrehozni. Nemcsak egyenként, művészenként, hanem összességében is, mint kompozíció. Sose volt szerény, amit a korábbiakban felmutattunk, de az idej, a nagyobb méretű műtárgyak beválogatásával és ezekbe a hatalmas, levegős termekbe rendezésével különösen hatásos.

Soha ennyi pályamű nem érkezett – kétszázhatvankettő –: professzionális pályafutások, komoly kiállítói múlttal, szóval senki sem hobbifestő a mezőnyben. Meg is lepett, hogy az országban a negyvenöt év alattiak mezőnyében ennyi erős életmű van – és nyilván nem is jelentkezett mindenki hozzánk. Hihetetlenül széles áttekintést kaptunk.

Ön is részt vesz a magyar és nemzetközi tagokból álló szakmai zsűri munkájában.

De passzívan, saját véleményét sosem fogalmazok meg. Nem akarom befolyásolni a profi művészettörténészeket és kurátorokat.

Mi az, amit köztük képvisel? Például, hogy értékrendben illeszkedjen ez a kiállítási anyag az Esterházy-műlthoz és az Alapítványok tevékenységeihez?

Nem szeretem ezt a kifejezést, hogy *értékrend*, mintha valami titkos dolog lenne mögötte – hogy vajon milyen értékeket akarhatunk mi követni. Számunkra az fontos, hogy ez a zsűri függetlenül tudjon dolgozni, nyitottan beszéljenek egymással, és ne valami burkolt program szerint fusson a dolog. Az én feladatom figyelni, hogy köztük meglegyen ez az egyensúly. Ahogy arra is ügyelünk, hogy a zsűritagok többsége nemzetközi háttérből jöjjön, nem azért, mert nem bízunk a magyar szakemberekben, hanem hogy garantálni tudjuk a díj egyik ígértét, az országon túlmutató lehetőségek

távlatát. Nem kell, hogy többségében külföldiek legyenek a tagok, de a magyar szakemberek közül is olyanokat kérünk fel, akiknek nemzetközi beágyazottságuk is van – csak így lehet hatékonyan képviselni a díj célkitűzéseit, a kortárs művészet ügyeit. Ha van értékrendünk, akkor ez az: az épp aktuális témáknak, kortárs ügyeknek akarunk teret adni. A jó művészek eleve saját koruk témaival foglalkoznak, amiknek persze lehetnek történelmi távlatok és vonatkozásai, de mi azt keressük, ami bele van gyökerezve a mába, nem nosztalgikus-romantikus visszatekintés. Kerüljük azokat, akik láthatóan más alkotók nyomán dolgoznak, vagy túl közel állnak egyes politikai áramlatokhoz, esetleg lustán ismétlik magukat. Ami számomra a kezdetektől fogva mindig nagyon fontos volt, hogy még rejtetten se forduljanak elő sem a kulturális kisebbségeket, sem valamelyik nemzet kirekesztő elemek. Inkább ezek az alapelveink, és ezek nem fűződnek szorosan az Esterházyakhoz vagy ahhoz, hogy I. Pál herceg milyen alapokon állította össze 1660 körül a gyűjteményét.

Különleges év volt, a kurátoroknak sikerült a munkákból valami igazán csodálatosat létrehozni. Nemcsak egyenként, művészenként, hanem összességében is, mint kompozíció.

Őt egyébként akkor az vezérelte, azt akarta megmutatni, hogy herceg lett, nagyon gazdag, és készen áll felzárkózni. Gyűjteményének felépítésében saját programja volt. A nagy európai gyűjtési folyamatokra akart rákapcsolódni, azért mentek el például az augsburgi ötvösmesterek aranyozó és ezüstöző műhelyeibe, mert tudták, hogy a császár és sok más fejedelem is onnan vásárol műtárgyakat. Egész más szerepe volt a pompának, a hatalmat, a gazdagságot jelképezte. Ezzel biztosították a család pozícióját és jelentőségét, sok esetben a túlélést. Hiszen akkoriban nem létezett még az egyének védelmét garantáló alkotmányi keret. Manapság ez már nem ennyire programszerű, senki sem úgy gyűjt, hogy be akarja hozni Bill Gatest – nem is lenne olyan egyszerű –, hanem saját gondolati világot akar teremteni, akkor is, ha közben művészeti szakemberek tanácsaira is hallgat. De ez más, mint négyszáz éve. Amikor Esterházy II. Miklós két évszázaddal ezelőtt kilépett a szokásos nemesi életpályából, és civil (közrendű) nő lett a társa, Rómában a legjobb intellektuális közegekbe jártak, ahova vélhetően Goethe is.

Őrült lendülettel kezdett gyűjteni, kereskedők mellett több szakember is segítette ebben, és fantasztikus gyűjteményt rakott össze csupán tizenöt év alatt, különösen a régi mesterek vonatkozásában. Akkor őt az hajtotta, hogy fölzárkózzunk a modern Európához. És hogy látta, a pannóniai térségben még nem jöttek létre ilyen léptékű kollekciók. Nem sejthette, hogy jó száz évvel később a határt másképpen fogják majd meghúzni. Akkoriban a napóleoni háborúk és utóhatásuk volt a legfontosabb téma: a világ hihetetlen átrendeződése, a polgárosodás meginduló folyamatai. Miklós élvezte, hogy ebben részt tud venni.

És nem csak ő, mert azóta is eltelt egy újabb évszázad, és rengetegen élvezzük nézni ezt a kollekciót, meg a többi művet, amikkel az Esterházy család későbbi gyűjtő szellemű tagjai bővítették.

Amit például a Szépművészeti Múzeumban lehet látni Esterházy Képtárként, az II. Miklós festménygyűjteménye volt, amit 1871-ben körülbelül a piaci érték feléért szerezhettek meg a Magyar Királyság. Viszont hánytatott sorsa lett az I. Pál herceg-féle kincstárnak, a Wunderkammernek, aminek egy részét, értékben körülbelül a felét, a Tanácsköztársaság alatt jogtalanul kisajátították – mondhatni, szabályosan ellopták. Jött egy karhatalmi csoport, megjelentek Fraknó váránál azzal, hogy az új, baloldali kormány most mindenhol össze gyűjti a fontos műtárgyakat, az apátságokból és a nemesektől, és oda viszi, ahol az emberek élvezni tudják, a nagy múzeumokba. Nagyon szép, hogy egyáltalán aláírtak egy nyugtát, egy listát arról, hogy mit vittek el – nálunk megvan az eredetije. Aztán jött még sok huzavona, majd a német megszállás, a végén pedig az államosítás. Mi azt gondoljuk, hogy az



Az előtérben Tollas Erik művei, a jobb oldali falon Király Gábor festményei, fotó: Lisa Schulcz © Esterházy Privatstiftung / HUNGART © 2024



Trapp Dominika: *Entangled, Engaged, Ensnared* (Behálózva, eljegyezve, becsapdázva), 2023, tus, papír, 48 × 65 cm / HUNGART © 2024

államosítás ennek a típusú gyűjteményegyüttesnek az esetében, ami részben még hitbizományban volt, hivatalosan kölcsönadva az államnak, nem volt érvényes. Ennek a gyűjteménynek van egy része az Iparművészeti Múzeumban, illetve most Fertődön, pár darab a Nemzeti Múzeumban, a kottatár a Széchényi Könyvtárban, a személyes iratok pedig a Levéltárban. Tulajdonjoguk kimondásáért zajlik a per, ezen vitázunk a magyar állammal jó néhány éve. Remélem, hogy hamarosan megtudunk egyezni – olyan csomagot kínáltunk, amire sok szempontból nem is szabadna nemet mondani.

Az imént úgy fogalmazott, hogy nagyon átrendeződött a világ Napoleon idejében. Szerintem most is hasonló átalakulásnak vagyunk tanúi, több fronton és radikális mértékben. Pont ebben látom a Ludwig-beli kiállítás jelentőségét – hogy ezekről beszélnek a művek. Arról, hogy mi van ma, milyen ebben lenni, mik a kérdések, amikkel az élet átalakulásához igazodni próbálunk. Üzletemberként, az Alapítványok vezetőjeként mennyire érzi, hogy ugyanazokkal a gazdasági, politikai, egészségügyi témákkal találkozik a múzeumban, mint amikkel a munkájában is?

Abszolút. Ez nagyon jó meglátás. Huszonkét éves korom óta foglalkozom kortárs művészettel. A húgom egy nagy aukciósházban dolgozott, rajta és más privát kapcsolatokon keresztül hamar eljutottam a galériákhoz. Később, amikor Angliában éltem, sokat jártam kiállításokra, és vásároltam is, ahogy a pénztárcám engedte, ezt utána New Yorkban is folytattam. Úgyhogy viszonylag széles rálátással követem és figyelem ezt a terepet, és látom, ahogy a kiemelkedő kortárs alkotók veszik fel, szívják fel ezeket a témákat a műveikbe. Van, aki hangosan, van, akinél kutatni kell, de mindig



Sűveges Rita: *Infrastructure / Heart of the Machine* (Infrastruktúra / A gép szíve), 2023, olaj, bársony, 100 × 60 cm / HUNGART © 2024

meglesz az üzenet. Aki inkább harmonikus, szép hangulatokat akar vizualitással közvetíteni, az inkább az alkalmazott irányokban, akár a dizájn területén találja meg magát. Mi a díjnál olyan művészeket keresünk, akiknek erős mondanivalójuk van. A művészet hihetetlenül fontos kommunikációs eszköz a társadalom felé. Lehet a dolgokról rádióműsorokban is beszélni, vagy fontos cikkekben, és mindegyiknek megvan a maga ereje és szerepe, de ami évekre-évtizedekre hat, és később, majd száz év múlva lenyomata lesz annak, mikkel foglalkozott érdeemben egy társadalom, az a művészet.

Mit ad önnek, hogyan alakítja az életét, hogy a munkája által, az Esterházy kulturális projekteken keresztül ennyire sok időt tölt a művészet közegében?

Átalakítottuk ugyan az Alapítványok vezetői szervezeti struktúráját, de ettől nem lett kevesebb munkám, így sajnos nem tudok naponta több órában kultúrával foglalkozni. De a kortárs művészet olyan, ami áthat. A házukban is sok jó kép van, és aszerint, hogy milyen a napom, kicsit mindig másképp köszönnek vissza. Ha vendégeink vannak, szívesen mesélek is nekik róluk. Minden reggel és este hazafelé klasszikus zenét hallgatok, ez segít lejönni a napi ügyekről, és segít reflektálni is rájuk. Ugyanezt adják nekem a kortárs képek is. Sőt a régi mesterek is, csak velük nem foglalkozom ennyire intenzíven.

Abban, hogy az Alapítványok ma is ennyire sokféle kulturális tevékenységet végeznek, nagy szerepe van egy nőnek, az ön nagynénjének, Ottrubay Melindának. Milyen lény volt? Honnan volt benne ez a bátor, merész, önmegvalósító energia?



Vékony Dorottya művei, fotó: Szabó Zsófia © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / HUNGART © 2024

Kulcsszerepe volt abban, hogy ma stabilan, tervezhetően működtethetjük a művészeti programokat, és Melinda volt az, aki az Esterházy-vagyon történetét a polgárosodás felé vitte. Már kislánként is nagyon eleven volt, tudta, mit akar. Anyja ezért nyolcévesen beíratta ritmikus sportgimnasztikára, ahol hamar kiderült, micsoda tánctehetség, tizen-négy évesen le is szerződtette az Operaház. Apja eleinte nem örült, hogy balerina szeretne lenni, de Melinda kitartása és makacssága győzött. A sikerek hamar jöttek, az Operaház kis kedvence volt, szenvedélyesen imádott forogni, úgyhogy Ventillátor kisasszonynak hívták. Később tanított is, és 1939-ben könyve is megjelent *Ritmus és tánc* címmel. Hat-hét órát táncolt naponta,

mellette szabadidejében korcsolyázott, biciklizett, teniszezett, sőt még lovagolt is. A tánc rendszerességre és fegyelemre tanította, élete végéig minden nap tornázott. Karrierje csúcsán ismerkedett meg V. Esterházy Pál herceggel, 1946-ban házasodtak össze. Férje iránti szeretetből felhagyott addigi hivatásával, cserébe ő mindig bevonta a fontos döntésekbe, megbeszélésekbe. 1948-ban letartóztatták, a Mindszenty-perben Pált hosszú fogságra és teljes vagyonekrobzásra ítélték. Halála után Melindára maradt az egész vagyon kezelése, aki ehhez a feladathoz is felnőtt. Tartotta magát férje végrendeletéhez, és amint lehetősége adódott, alapítványokba szervezte a vagyont, modern pályára állította a gazdálkodást.



Az előtérben Kortmann-Járay Katalin – Mendreczky Karina: *Where All the Flowers Have Gone (Hová tűnt a sok virág)*, 2023, hátul jobbra Süveges Rita munkái, fotó: Lisa Schulcz © Esterházy Privatstiftung / HUNGART © 2024

Az utolsó napig Burgenland kulturális életének egyik legnagyobb támogatóját tisztelhattuk benne. Mindig pozitívan állt az élethez, rendkívül elegáns, jó kedélyű, nagyon kedves nő volt. Széles látókörű, tájékozott, aki elérte, hogy a maga nemében egyedülálló Esterházy kulturális örökség fennmaradjon és látogatható legyen.

Ha történelmi távlatban nézzük, ön egy hatalmas múlt, egy civilizáló hatású dinasztikus történet szereplője. Gondolom, hogy nem ezzel kel és fekszik, de át szokta járni, hogy ekkora hagyomány része?

Nem igazán. Néha előjön, de én ezt az egészet kifejezetten a mai világ felől szemlélem. Sok különböző

városban éltem, dolgoztam kisebb-nagyobb vagy óriási gazdasági intézményekben, és mindenhol azt láttam, hogy ahol nyugodt üzleti hozzáállás alakult ki – akár egy város esetében, ha adott a megfelelő anyagi háttér –, azok ilyen vonalak mentén mozogtak. Nézzük Graz városát: van két kortárs gyűjteményük, jó színházuk, számos kreatív tér,

Április 14-én nyílik a kismartoni (eisenstadti) Esterházy-kastély Fehér termében az Esterházy Art Award-díjazottak, azaz Horváth Gideon, a Kortmann-Járay Katalin és Mendreczky Karina művészpáros, Süveges Rita és Trapp Dominika *Breaking the Frame – Den Rahmen sprengen* (Kitörni a keretek közül) című kiállítása, amelyhez Horváth *Műzsák és metamorfózisok* című installációi kapcsolódnak a díszlépcsőház barokk fülkéiben.

Balról jobbra: Trapp Dominika, Mendreczky Karina, Kortmann-Járay Katalin és Horváth Gideon, fotó: Lisa Schulcz © Esterházy Privatstiftung / HUNGART © 2024



Balra Kis Róka Csaba, jobbra Pintér Gábor művei, az előtérben balra Lőrincz Áron szobra, fotó: Lisa Schulcz © Esterházy Privatstiftung / HUNGART © 2024

ahol modern szemléletet tudnak sugározni a nagy cégek, bankok, biztosítók felé. Ők pedig kortárs gyűjteményeket alapítottak. Miért? Nem azért, mert minden vezérigazgatónak ez az álma, hanem mert ez egy kultúra. Visszaforgatnak oda, ahonnan építkeztek, ugyanakkor ez az ügyfélkörükre is pozitívan hat, amittől az üzlet is jobban mehet. Ebben az angolszász országok a legjobbak, Amerikában, Angliában ezek sokkal erősebb hagyományok, mint Ausztriában, természetes, hogy zenét támogatnak, legyen az klasszikus vagy jazz, filmfesztiválokat szponzorálnak, gyűjteményt építenek, mert ez mind azt mutatja meglévő és leendő ügyfeleiknek, hogy ez a vállalat megérkezett a modern világba. Ez sokkal erősebben hat rám, mint az, hogy örömmel tekintek vissza Pál hercegre és négyszáz évvel ezelőtt alapított kincstár-gyűjteményére. Szép, hogy megvan, nagyon szép, és a mai kisugárzásunkat is segíti,

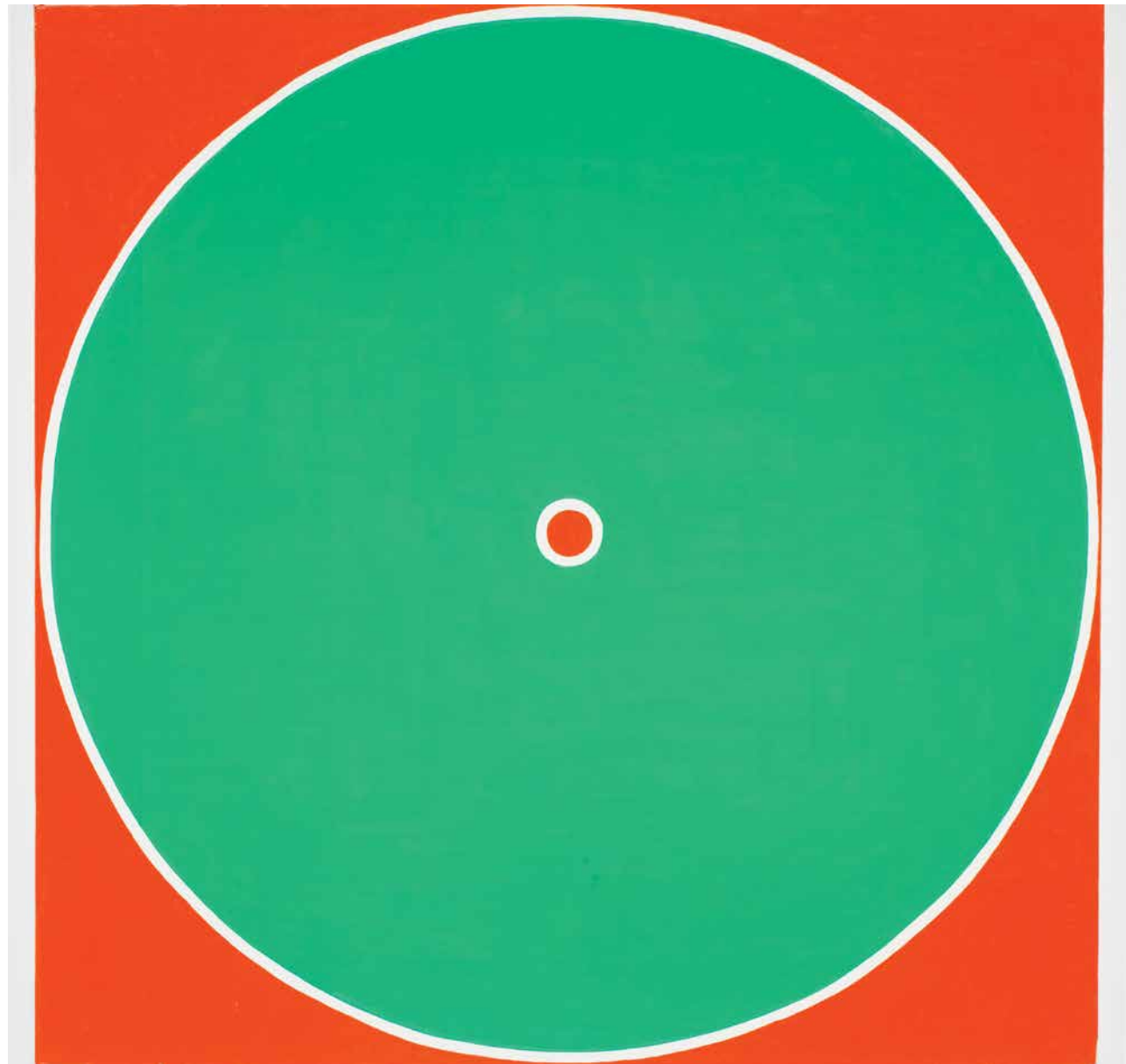
de ez csak egy kis rész, és már a múlt, egy tökéletesen másfajta világ. Az arisztokrácia társadalomban, különböző szociális rétegekben betöltött szerepét nem lehet visszaidézni, veszélyes is volna – hajlamossá tesz visszacsúszni már egyáltalán nem létező korokba. Amikor a vállalkozó vásárol egy nagy kastélyt, berendezzi történelmi bútorokkal, úgy is ruházkodik, akkor visszalép egy világba, amit maga sem ért, de más sem. Húsz évvel ezelőtt direkt egy nagyon modern házat építtettem magunknak, pedig háromszáz méterre vagyunk a kastélytól. De eldöntöttem: az a munkám, ahol történelmi épületek hasznosításával foglalkozom. Viszont ha hazaérek, a huszonegyedik században akarok lenni. Az egész házban ha három történelmi szék van, sokat mondtam. Élvezem a könyvtárunkat, de a jelenben akarok mozogni és élni. Mondjuk ezt sokan nem értik, de akkor is.

Fantasztikusan jól beszél magyarul.

Köszönöm, a korábbi tíz-tizenegy év Magyarországon sokat segített. Most is számos magyar kollégám van, a munkatársak negyede, sőt kulturális területen még több. Sok interjút adok, beszédeket tartok, úgyhogy megint belejöttem, és élvezettel csinálom. Rendszeresen jövök Budapestre, mert annyi itteni feladat van. Kismartonban ötvenöt órát dolgozom hetente, ehhez jönnek még a magyar ügyek, szóval sok, de mindig azt mondom: egy életünk van, az rövid, úgyhogy bele kell pakolni mindent.

Eltűnt idő

P. Szűcs Julianna



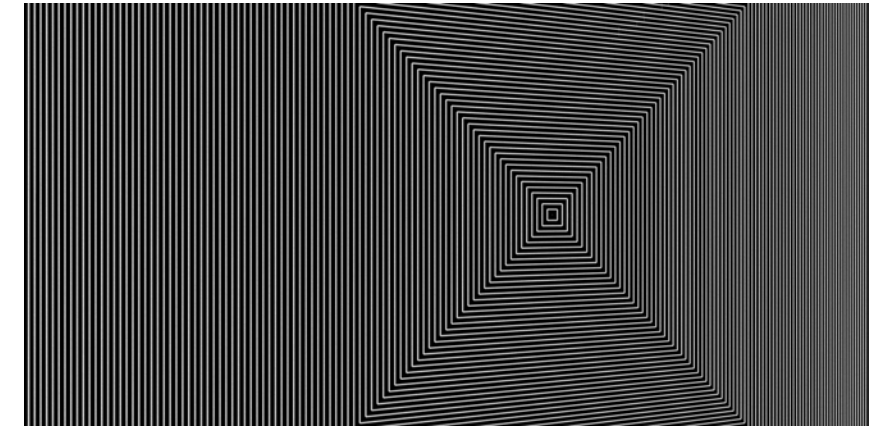
Vera Molnar: A kör négyesegítése, 1962–1964, olaj, vászon, 110 × 110 cm, © MNB Arts & Culture / HUNGART © 2024

„Anyámnak szép írása volt. Kicsit gótikus, ami kissé zaklatott is. Minden sor kezdete baloldalt szabályosan, szigorúan gótikus és a sor végén jobboldalt egyre nyugtalanabbá, idegesebbé, majdnem hisztérikussá vált. Lassacskán, ahogy idősödött, a levelek egészen nyugtalanokká, zavartakká váltak. Lassan eltűnt a gótikus, és csak a hisztérikus maradt meg. Minden héten írt egy levelet, és ez vizuális világomban igazi eseményt jelentett. Elolvasni ugyan egyre kevésbé lehetett, de olyan szép volt. Mikor meghalt, nem volt több levél... Ekkor gótikus-hisztérikus leveleit továbbbírtam, »szimuláltam önmagamba«.”

Ezeket a sorokat még 1990-ben, a Vasarely Múzeum Molnár Vera-kiállításának falán olvastam (és másoltam ki, mobil akkor még nem volt), hogy megőrizsem. Jó lesz egyszer valamire. Az „egyszer” mostanában, a majdnem százévesnek szánt, de már posztumusz kiállítás alkalmából vált esedékessé.¹

Szerencsémre ismertem. Anyám osztálytársa volt, a nyolcvanas években többször lehettem vendége Párizsban, és mindig örültem ironikus, racionális, a világdemokrácia jövőjéért rendületlenül lelkesedő szövegeinek. (Meg annak is, hogy mennyire utált mindenféle „lila művésziességet”. Összehozott minket a kulturális lázadás szelleme, cinkosok lettünk, mert ízlése közelebb állt az enyémmhez, mint hajdani osztálytársaiéhoz. A polgári felmenőkkel szemben benne is lehetett némi anyakomplexus, mert – mint később olvastam – az ő elődei is a buja szecesszióért, a wagneri hőskultuszért és Alma Mahler tehetségéért lelkesedtek, akár az enyéim. És ő is utált minden dagályt.)

Tiszta, optimista, logikus volt gondolkodása, akár makulátlan hófehér műterme és algoritmusokon alapuló végteleníthető ábraszorozatai. Férjét, a vele mindenben szolidáris, nagytudású Ferit² is szerettem, de nemcsak –



Iskra Velitchkova: Aux carrés (Kockás), 2023, © BROICH Digital Art Museum / HUNGART © 2024

ahogy Vera mondta a kiállításon vetített videóinterjúban – a Raffaello-portréhoz hasonlatos szép szürke szeme miatt, hanem mert ő próbált bevezetni a látás fiziológiájának titkaiba, a fényingerekre bemozgó pupilla rejtélyes természetébe. Amiből persze csak annyit értettem, amennyi szűk bölcsészelmémtől tellett. Így együtt, párban szabadok voltak, mulatságosak és bátran radikálisak. Az is imponált, hogy nekik bizony tetszett a Tour Montparnasse, a párizsi bal part körkörös agyonszidott, de kétségtelenül provokatív toronyháza. Naná: ez a tapintatlan monstrum ugyanis éppen ellentéte mindannak, amely után korábban a historizmus, későbbben meg a posztmodern lelkesedett. Az hagyján, hogy ez az épület pofon ütötte a közízlést – az avantgárd már csak ilyen. De bemutatott azoknak is, akik csupán némi kedves komfortérzést várnának egy csúcstechnológiai teljesítménytől. A Molnár házaspár egy új Eiffel-tornyot (vagy III. Internacionálé-emlékművet?) látott ebben a gigahasábban, és olyan jól mondták, hogy szinte hittem nekik. Mert – különösen Verának – akkor is hittem, ha a „mélykonstruktivizmus” akkoriban kicsit bealtatott, és Robert Venturi nyomán én is a „a kevesebb: unalmas” pártjára szavaztam.³ Érezhette bizonyára defenzív helyzetét, mert

nyilván még ő hagyta jóvá a Ludwig Múzeum kiállításának főfalára a szép nagy betűkkel kiírt önjellemzést: „Nincs mentségem. Négyzetek, háromszögek és vonalak az életem.” A szlogent azért nem szabad egészen elhinni, mert ez aligha több, mint egy szemérmes understatement. Amolyan pukkasztásnak készült gesztus, mint a feldicsért toronyház és a lenézett csicsa. Valójában fedősztori. A végtelen számú négyzet, vonal és háromszög szenvtelennek ható világa mögött – akár szabad kézzel húzta a színes akrilt és a tust, mint eleinte gyakrabban, akár gépi közreműködéssel, mint később életművének nagyobbik részében – Molnár Vera valahogy mégis fel tudott mutatni egy esendő, érzelmes, humanizált világot. Persze kódot kellett hozzá fejteni. A szerialitás, a repetitívitás és a szekvenciahullámszerű alkalmazása számára eszköz volt: általa illusztrálta, hogy az emberi minőség nem mindig felel meg a nem emberi erőnek, és – tetszik vagy sem – nem válik mássá, mint az univerzumba beintegrálódott esendő, szerény, olykor szomorú, olykor elegáns üzenetté. Attól hiteles igazán, hogy nem kérkedik a szuperego mindent leteperő meggyőző erejével, hanem mielőtt megajándékoz a látás örömeivel, alázatos figyelemre sarkallva a szemet, jól megdolgoztatja.



Vera Molnar, fotó: © Horváth László / HUNGART © 2024

Sokára jöttem erre rá. Emlékszem, hogy kik voltak azok az idősebb mesterek, akikért lelkesedett és akiket megmutogatott sűrű vernisszázslátogatásaink alkalmával. (Neki köszönhettem, hogy péntek esténként rítusszerűen végiglátogattuk a jobb és bal part legeldugottabb galériáit is, hogy azután végig is hallgathassam a különféle eltévelyedésekről szóló humoros ítéleteit és a méltó elődök iránt érzett tisztelgéseket.) Az utolsók egyike volt, aki feltétlenül hitt Victor Vasarelyben. El nem múló csodálattal méltatta Max Billt. Rajongott Richard Paul Lohséért. És mindazon op-artos, high tech-es és minimalista produkciókért, amelyek normává tették az „örök béke” nevében kikapcsolt szubjektum romboló ösztöneit. Akiket mutogatott, mégsem hasonlítottak az



Vera Molnar: *Lent Mouvement Giratoire* (Lassú forgó mozgás), 1957–2013, akril, vászon, 80 × 80 cm, © MNB Arts & Culture / HUNGART © 2024

ő komplikáltabb mondanivalójához. Mert akkor még nem vettem észre, hogy az ő „konstruktivizmusa” nem volt egyszerű, harc nélküli, magától értetődő, tiszta harmónia. Kettős én munkálhatott benne: az egyik a világot kijavíthatónak, átláthatónak, értelmesnek ábrázolta. A másik kiszámíthatatlannak, titokzatosnak, váratlan dolgokkal telinek. Mindenesetre még időben lemásoltam a cikk elején olvasható sorokat, de az üzenet jelentését csak akkor értettem meg, amikor a fent említett videóban a kulcsot adó szavak elhangzottak: „*Két veszély fenyeget minket* – mondta, miközben sürgölődött a gépek, a tekercsek és a fényforrások között. – *A rend és a rendetlenség.*” És így igaz, e két fogalom szirtjei között hajózott egész életében.

Azok a bizonyos „anyalevelek” sorindító „betűgótikái” (istenkém, az én nagymamámat is mintha ilyen alakzatokra tanították volna a zólyomi elemiben!...) még egy magabiztos és öntudatos „lélek” dokumentumai voltak. Bizonyos rendet mutattak. Hogy azután eleinte csak a sorvégek, majd később a deklinációba lejtő teljes sorok, végül pedig az egész modifikált írástükör szép lassan, de feltartóztathatatlanul beleszakadjon a szilánkosra zilált elme szeizmikus karakterébe. A *rendet* kérlelhetetlen egyenletességgel és az elmúlás könyörtelen étvágyával felzabálta a *rendetlen*, az életet a halál, a létet a semmi.

Rend és rendetlenség. A forma léte és a forma hibája, pontosabban e kettő egymáshoz való aránya határozta meg Molnár Vera műveinek lényegét, de ez a tulajdonság el is választotta a maszkulin értékeket hordozó többi konstruktivistától. Talán a műveiben fellelhető „gyarlósági komponens” miatt kerülhetett teljesítménye bizonyos logika szerint a nőművészetnek szentelt legutóbbi Velencei Biennálé válogatott klasszikusai közé.⁴ Akkor

nem tetszett ez a besorolás. De most a Ludwigban látható volt, hogy ez a helyezés mégsem volt egészen önkényes. Már amennyiben az új feminizmusban feltalálható a szigor, a drill és az önkény ellentétes tulajdonságcsoporthoz: a tolerancia, az empátia és a szabadság. Így elsőre ez a program kevésnek és kicsinynek tűnik. Mint ahogy általában alig látszik feltűnőnek és mutatósnak műveinek többsége. De hát első pillantásra kevésnek tűnik a tízes számrendszer helyettesítése egyesekkel és nullákkal, pedig bináris kóddal is le lehet fordítani a legbonyolultabb üzenetet. És egy laikus számára az operáló kés helyett a hasfelmetszéshez túl kicsinynek tűnhet a lézeres biopszia használata, pedig a műtét helye így gyorsabban gyógyul.

Erről szól a modernitás, de a csavar ezután jön Molnár Veránál. Ebben a művészetben ugyanis a szerepek felcserélődnek. A tökéletlen embernek itt az a feladata, hogy hibátlan és fantáziátlan mustrát tápláljon a gépbe, a gépe pedig az, hogy fantáziája legyen esztétikusan érvényes hibát véteni. „*De sehol két olyan kompozíció, amely hasonlított volna egymásra* – írta nagyon pontosan Pernecky Géza⁵ németországi kiállítása kapcsán. – *Egy komputerhez kapcsolt rajzgépen éppen egy nagy fehér papír feküdt, s ezen is négyzetek voltak, kissé remegő, az egyenes vonalaktól eltérő fogalmazásban. Ami azonban furcsán hatott, az ennek a vibrációnak a ritmusa volt: nincs olyan kéz, amely ennyire egyenletesen és hibátlanul tudna egyenetlenkedni vagy hibázni.*”

Az anyalevelek segítettek megérteni a Monet-parafázisokat, ezt a vagányul szellemes impresszionista gépi fordítást, és a *Napkelte* sorozat⁶ – amely sajnos hiányzott a Ludwig kiállításáról – segített „Molnár Verá-ul” értelmezni a Cézanne-átíratot, ezt a bölcsen egyszerű ábrasort is.

Három akril-vászon festmény függött az utolsó teremben. A három festmény hosszú küzdelem dokumentuma, mely mögött sejthető sok-sok trial and error gépi előjáték, sok-sok permutált és konjugált kísérlet, míg végre létre tudott jönni a *Mont Sainte-Victoire* sorozat (2017/19). A három mű mellé függesztett táblán – a Richard Castelli és Máté Zsófia által kitűnően szerkesztett, rendezett, kurált kiállításon – olvasható volt, hogy az előzmények között éppúgy szerepelt egy Hokusai-albumban látott Fuji-variáció, mint a matematikai-statisztikai stúdiomok során elsajátított Gauss-görbe. Nyomaiban éppúgy jelen van a dél-francia táj közvetlen megfigyelése, mint a művészettörténet közvetett élménye is. Ehhez jön még hozzá az az „1% rendetlenség”, amely

a megfejtéshez hozzásegít, azaz annak kifejezése, hogy minden minddel összefügg.

A külvilág nincs tudomány, a világművészeti hagyomány nincs modern örökség nélkül. Aki ezt a bonyolult tartalmat kevesebb eszközzel oldja meg, az vagy csal, vagy festi magát. A képeken ugyanis nincs más, mint sötétkékek függőleges és világoskék vízszintes sávok – valamennyit fehér sávok választják el egymástól –, amelyek hol „rendesen”, hol „rendetlenül” találkoznak, míg végre a metszéspontok kiadják egy grafikonformájú hegy, vagyis inkább egy hegyformájú grafikon ismerős kontúráját. Megannyi szabálytalanságból fakadó, megháromszorozottan is egyetlen, de szabályos emlékképet.

Az emlékezésnek ezen a kiállításon amúgy kitüntetett helye volt.



Vera Molnar: *Hipertanszformáció / Diptichon I.*, 1974–1979, vinil, vászon, 147 × 150 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

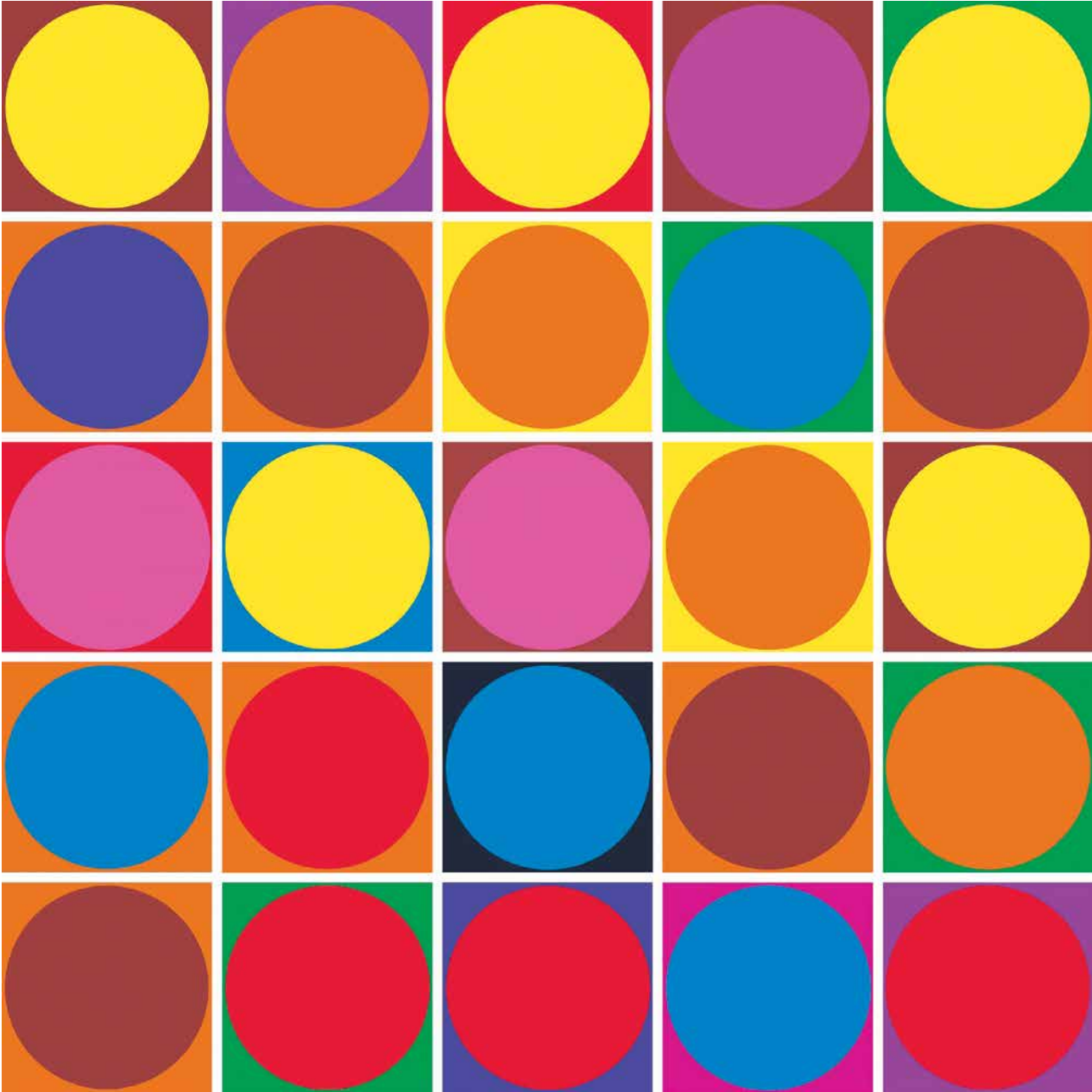


u2p050: *Táncba hívni egy árnyékot*, 2024, fotó: Rosta József © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / HUNGART © 2024

Nemcsak azért, mert a torzított íráskép emlékeztet a meghalt anyukára, és nem is azért, mert a hegy földidéz egy letűnt korszakot, hanem mert a kiállítás névadása már önmagában is szimbolikus hódolat a Memória istene előtt. À la recherche. Ez egyrészt utal a világirodalom kimagasló művére, Marcel Proust regényének címére, másrészt felidézi Radnóti Miklós szép, ha nem a legszebb versének címét. Molnár Vera két hazájának két remekművét. És még valamit idéz, ami ki sincs mondva, bár éppen ezért nagyon illik a művész egész személyiségéhez. A teljes cím – legalábbis a regényé: *À la recherche du temps perdu*. Azaz hiányzik innen a képzőművészeti eszközökkel megragadhatatlan, de folyton-

folyvást mégis inspirációra ingerlő „eltűnt idő”. Nem Molnár Vera eltűnt idejéről van szó, az ő utóélete biztosítva van. Tanítványai és követői a Ludwig néhány termét is megtöltötték, mutatván, hogy kevés klasszikus konstruktivista él ennyire ifjú szívekben. Iskra Velitchkova koncentrikus négyzeteiről például kiderült, hogy a szemképrázttató, géppel teremtett sík felület titka honnan ered. Snow Yunxue Fu videójátékra hajazó installációjában pedig megmutatkozott, hogy mennyi játékosságra ihlett a Sorbonne-on is tanító, a Pompidou kutatócsoportjában is részt vevő tudós-művész munkássága. Valami azért mégis hiányzik a követőkől és tanítványokból, ami életkorukat figyelve talán nem is baj.

Az elrontott tökéletes formák ugyanis nemcsak rend és rendetlenség feszült, technikás, olykor mulatságos, olykor drámai találkozásait példázák. Molnár Vera műveiben, a hiába keresett eltűnt időben ugyanis benne van az a melankólia, amelyet a majdnem száz megélt esztendő egy gondolkodó művészből egyáltalán kiválthat. A művészet-történetben még egyszer száz ilyen év nem lesz.



Vera Molnar: *Juxtaposeés de 25!* (25-en egymás mellett!), 1992–2022, akril, vászon, 25 db, 50 × 50 cm egyenként, © BROICH Digital Art Museum / HUNGART © 2024

| 1 *À la recherche de Vera Molnar*, Ludwig Múzeum, Budapest, 2024. február 10. – április 14. | 2 Magyarul lásd: Faludy Judit (szerk.): *A tekintet szintaxisa. François Molnár válogatott tanulmányai a kortárs művészet tükrében*. Budapest, Gondolat, 2011. A kötet a művészet-elmélet és az experimentális pszichológia határterületét érinti, az eredmények feldolgozásában a matematikai újításokat is felhasználta. | 3 Robert Venturi elhíresült mondása: „less is a bore”. In: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, MoMA Press, 1966 | 4 *Il latte dei sogni* (Az álmok teje), 2022. Kurátor: Cecilia Alemani. | 5 A művészet megbontja a szisztémát. Molnár Vera kiállítása Bonnbán. *Népszabadság*, 1991. június 18., 10. | 6 *Hommage à Monet*, 1981; *Parafrázisok a Napkelte impressziójához*, komputergrafika-sorozat



Roy Lichtenstein: *Little Big Painting* (Kis nagy festmény), 1965, olaj, akril, grafit, vászon, 172,7 × 203,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York, © 2024 Estate of Roy Lichtenstein / HUNGART

Pont az i-re

Kergyó Zsófia

Roy Lichtenstein. Zum 100. Geburtstag (Roy Lichtenstein. Centenárium kiállítás), Albertina, Bécs, 2024 július 14-ig

Az 1997-ben elhunyt pop-art művész, Roy Lichtenstein 2023. október 27-én lett volna száz éves, ezt ünnepli a bécsi Albertina július 14-ig látható centenáriumi retrospektív kiállítás, amely a Roy Lichtenstein Foundationnek¹ köszönhetően valósult meg. Az életmű gondozására létrehozott alapítvány a kerek évforduló alkalmából online hozzáférhetővé tette a catalogue raisonnét,² melyhez Lichtenstein minden fizikailag elérhető munkáját újra megvizsgálták és dokumentálták, komplett művészettörténész-kutatócsapat dolgozott teljes munkaidőben a művek és az egyéb archív adalékok tudományos feldolgozásán.

A másik nagy ajándék, amit a kánon művésze születésnapjára kaphat, ha az oeuvre jelentős része múzeumokba kerül: ezen az ünnepen több mint száznyolcvan „dobozt” lehetett kicsomagolni. A londoni British Museum minden alkotói korszakát lefedő nyomtatottakat kapott. Kiegészült a New York-i Whitney már korábban is több mint ötszáz művét számláló gyűjteménye, de nekik ajándékozták azt a Greenwich Village-i műtermet is, ahol Lichtenstein 1988-tól haláláig élt és dolgo-

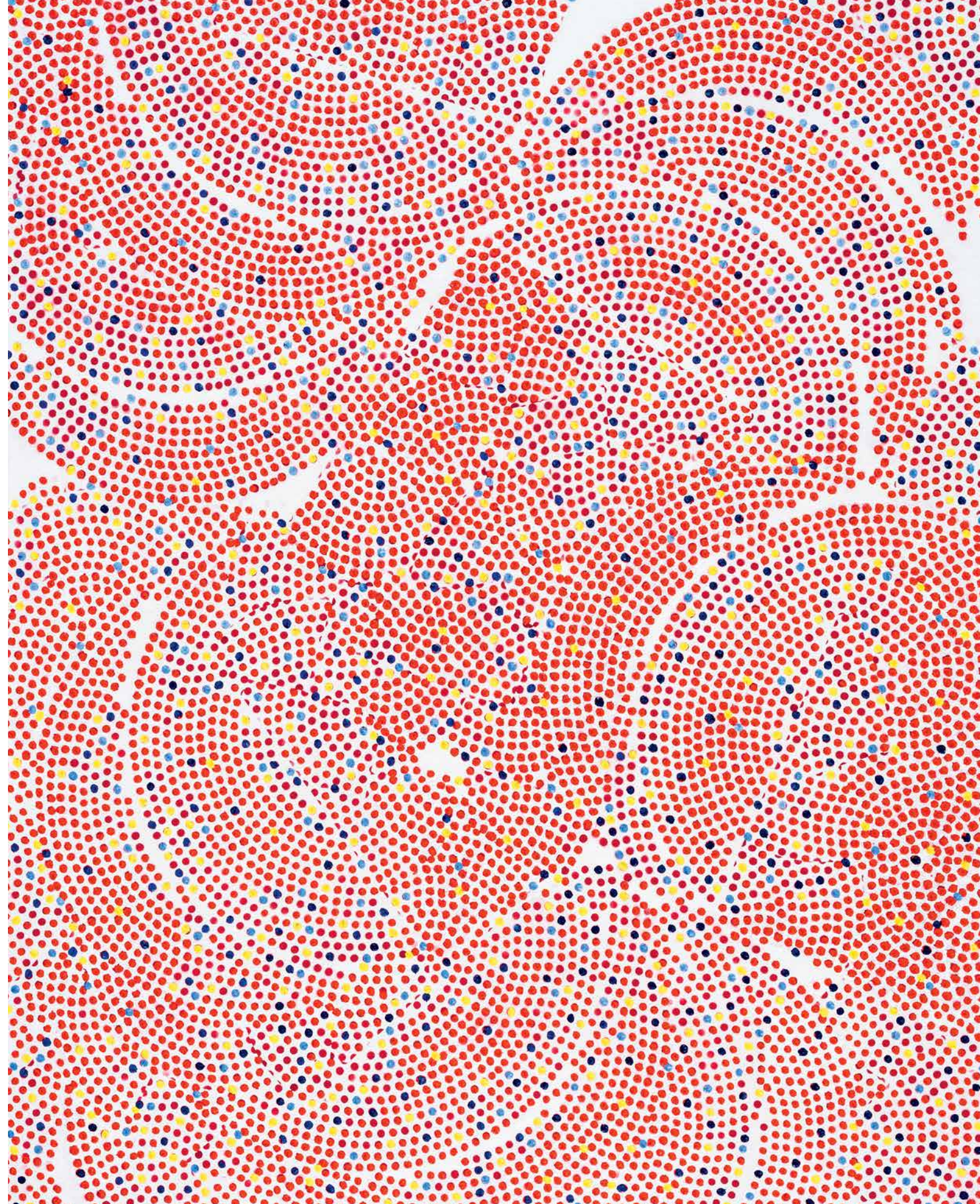
zott. Az egykori stúdióban most fiatal művészek, kurátorok és kritikusok vehetnek részt egyéves képzésen. A Dallas Museum of Arts, valamint a szintén dallasi Nasher Sculpture Center pedig szobrokat és szoborterveket kapott az alkotói pálya egészéből, ahogyan az Albertina is.

A kilencvenöt, Lichtenstein szobrászati hagyatékához tartozó mű többek között azért kerülhetett Bécsbe, mert április 9-én megnyílt az Albertina harmadik múzeumépülete is, ami gyűjteményi kiállításoknak fog helyet biztosítani. A helyszín már ismerős lehet, az Albertinaplatztól fél óra autóútra lévő klosterneuburgi régi Essl Museum épülete. Karlheinz Essl kortárs gyűjteménye 1999-től 2016-ig volt látható a Heinz Tesar által tervezett épületben, de amikor a gyűjtőhöz köthető Baumax csődbe ment, állami, illetve tartományi segítség híján a múzeumot is be kellett zárni.³ Ezután az Essl-gyűjtemény jelentős része tartós letétként az Albertinához került, az azt '99 óta vezető Klaus Albrecht Schrödernek köszönhetően. 2024 Schröder utolsó éve az intézmény élén, és ezzel a múzeum huszonöt éven át tartó, meghatározó fejezete zárul le.

[1] Az alapítvány 1999 óta működik. [2] lichtensteincatalogue.org [3] Az Essl-gyűjtemény sorsának alakulását az artportal.hu-n lehetett nyomon követni.

A káosz holisztikus nagyítása. Köves Éva festészete

Hornyik Sándor



Ha Georges Seurat-ra, Vaszilij Kandinszkijra, Max Billre, Roy Lichtensteinre és Sigmar Polkére gondolunk, akkor akár a pontok és a pöttyök felől is meg lehetne írni a modern művészet történetét. A gond csupán az, hogy ezeket a művészettörténeti „pontokat” csak látszólag lehet szépen összekötni, ugyanis mindenki egy kicsit másképp használta a festék-pöttyöket és a festett pontokat. Seurat a valóság ábrázolásának új dimenzióját kereste, Kandinszkij a festői elemek gazdag szellemi asszociációi nyugtázták le, Bill az univerzum mintázatait elemezte az építészettől a matematikáig ívelően, Lichtenstein a képi reprezentáció medialitásával szembesítette a nézőt, Polke pedig pontokra és raszterekre bontotta a művészet és a kultúra egész történetét. Mindez Köves Évától és az ő festett pontjaitól sem idegen, ahogy ezt tripla pontos (*PONTPONTPONT*) kiállítása is megmutatta.¹ Kövesnek azonban a kézzelfogható valóság és a művészi reprezentáció művészettörténeti tematizálásán túl megvan a saját története is, ami per pillanat egy, a szó szoros értelmében pontokra bomló káoszban konkludál.



Köves Éva, fotó: Egressy Orsolya © MOM Kulturális Központ – Hegyvidék Galéria / HUNGART © 2024

A káosz hihetetlenül gazdag kultúrtörténete az ókori mitológiáktól a modern természettudományos világgéig ível. A mitológia világában a káoszból születik meg a teremtett rend, aminek paradox kaotikusságát csak a modern tudomány ismeri fel. A modern nemlineáris dinamika lényegében a káosz racionalizálása, matematikai leírása, ami arra a felismerésre épül, hogy a dolgok alakulása nagy léptékekben megjósolhatatlan, a valódi testek mozgása, az anyagi részecskék áramlása nem írható le lineáris egyenletekkel. A valóság tehát tulajdonképpen esetleges, a legelterjedtebb helyváltoztatás a random Brown-mozgás, és a kaotikusnak tűnő folyamatok erővonalai különös és látványos attraktorokat (ezen erővonalat „vonzó” alakzatokat) rajzolnak ki, amelyek egy szabálytalannak ható rendszer állapotait összegzik fázistérbeli függvényként. Az Edward Lorenz által népszerűvé tett – a prognosztizálhatatlant prognosztizáló – *különös attraktorok* a káoszelmélet világát egészen gyorsan kiterjesztették a légkör részecskéiről a tőzsdei pénzmozgások világ-gazdasági jelentőségű területére.

A frappáns elnevezésű, egyúttal a Lorenz-attraktor alakját idéző pillangóhatásból mindenki megtanulhatta, hogy a valóság valójában sztochasztikus, a newtoni dinamika csak durva absztrakció. A művészeket viszont már jóval régebben, Leonardótól Turnerre és Mark Rothkón át Olafur Eliassonig lenyűgözte a kavargó, kaotikus valóság ábrázolhatóságának problematikája. Leonardo *Özönvíz-rajzai* (1517–1518), Turner viharos tengerei, Rothko gomolygó színmezői és Eliasson kavargó párája egyaránt a természet fenséges-ségét akarta és akarja visszaadni. Vagyis Jean-François Lyotard kifejezésével élve az ábrázolhatatlan ábrázolásának avantgárd programja mellett száll síkra.²

Mintha Köves Éva is ehhez a programhoz ízesülne, de ő egy modernista perspektívában a szabályos rendtől indul el, és paradox módon abból építi fel a káoszt. A káosz tulajdonképpen már *Közös dolgaink* sorozatán (2009–2015) megjelenik a hexagonális rend torzulása és megsokszorozódása által. Mintha fotogramként egymásra helyezett növényi szöveteket vagy kristályrácsokat látnánk, amelyek szabálytalan hálózatokat alkotnak, miközben finom rajzosságuk megidézi az építészet hexagonális, méhsejtes szerkezeteit is, amelyek éppen dekorativitásuk és praktikusságuk, vagyis természetes szilárdságuk miatt váltak népszerűvé. A *Tünet* sorozat (2014–2018) ezt a kaotikus rendetlenséget abszolutizálja hexagonális és négyzetrácsos kölapokon, múmiákra és kórházi kötözésekre is emlékeztető ragasztószalagokon és a fák ágainak fraktálhálózatán keresztül. A képkalkuláció bonyolult montázssá válik, ahol fotografikus eredetű képek hoznak létre kaotikusnak tűnő struktúrákat. Köves a látszólag egyszerűt, illetve annak variációit montírozza össze, hogy képe valódi tünetté, szimptomává váljon,



Kiállítási enteriőr, fotó: Egressy Orsolya © MOM Kulturális Központ – Hegyvidék Galéria / HUNGART © 2024

ami alapesetben egy betegség, egy rendellenesség „látható”, érzékelhető jele. A tünet azonban – Freud óta köztudott módon – a társadalmat és a kultúrát is jellemezheti, amelynek komplexitása még mindig megfejtésre vár. A tünet ráadásul a reprezentáció traumájára is utalhat, a reprezentálhatatlan valóság, az élet komplexitásának és lüktetésének leírhatatlanságára.³ Georges Didi-Huberman meglepő értelmezésében az absztraktnak tűnő festői motívumok nonfigurativitása Fra Angelicónál és Balzac Frenhoférénél is az élet, az élő anyag, avagy a világ húsának (*chair du monde*)⁴ megragadására tesz kísérletet. Köves a *Káosz* sorozatban (2019–2023) először fényképekből rakja össze a természetes káoszt, kaotikus és szabálytalannak tűnő természeti jelenségek (fa, víz) fényképeit rendezi össze és festi át, hogy a fotó festőien plasztikussá válhasson.⁵ Később geometrikus alakzatokból, koncentrikus vonalakkal, körökből konstruálja meg, sok kis táblából építi össze.

Legvégül pedig az északi romantikus festészeti tradíciót megidéző módon a pontokból nagy, örvénylő táblákat konstruál.⁶ Köves pontjai ráadásul az informelle emlékeztető módon tulajdonképpen apró térbeli pöttyök, szabályosnak tűnnek ugyan, de valójában szabálytalanok, egészen közelről apró, kúpszerű testek, pici hegyek lesznek belőlük. Az optikai illúzió, a távolság és a sztereotípiákra fogékony emberi elme hoz létre belőlük egységesen örvénylő tereket. Köves örvényei mindazonáltal valódi természeti és kulturális tereket is felidéznek: folyókat és templomokat, fura attraktorokat és dekoratív mozaikokat. Sőt egy-két *Káosz*-festmény akár a galaktikus ködök vagy az atomi struktúrák modellezésére is emlékeztethet. Köves innen nézve arra is rámutat, hogy a csillagokat vagy az atomokat reprezentáló pöttyök maguk is komplex kis struktúrák, sajátos és részben véletlenszerűen elrendeződő anyagsággal. Ezen a ponton érdemes visszatérni a művészet történetének

mezejére, hiszen Seurat-hoz, Kandinszkijhoz és Polkéhez hasonlóan a pontokból Kövesnél is a rend és a rendetlenség, a rendszer és a káosz sajátos dinamikája bomlik ki. Georges Seurat az impresszionizmust a modern fénytannal ötvözte, az emberi szem elé táruló látványt pszichofizikai és festészeti eszközökkel akarta rekonstruálni. A térbeliség fiziológiájára építve kívánta az apró ecsetvonások impresszionizmusát még tökéletesebbé formálni. Az optika és a fiziológia törvényeit is szem előtt tartva tett szabálytalan, pontszerű pöttyöket a vászonra, tájképeket és figurákat, népszerű jeleneteket és helyeket „épített fel” a színes pöttyökből, minden korábbinál erősebb térhatást keltve. Köves viszont nem a jól ismert látványosságokat elemzi, hanem a hétköznapiak egyhangúnak tűnő mintázatait keveri újra. Köves *Káosza* nem a nagyváros vagy a viharos tenger, hanem a susogó erdők és a csillámló tavak fenséges rendetlensége. A szél és a víz mozgása ugyanis egészen kis

léptékben is kaotikus, illetve nem-lineáris, amit a modern matematika formuláival lehet megragadni. Köves azonban nem precíz formulákat vagy függvényeket rajzol, hanem festékpöttyökre, sőt pászmákra bontja a látványt, amelyek egészen vastag, pasztózus felületet alkotnak a fotók felszínén. A felület kaotikussága és esetlegessége így akár Jackson Pollock vagy Lucio Fontana sűrű és kaotikus felületeit is megidézheti, amelyek viszont az atomkor, az atomkori dezintegráció tapasztalátára igyekeztek reflektálni. A *Káosz* egy következő szakaszában a pontok és a pontokból álló ívek távoli geometriai precizitása a konkrét művészet hagyományára játszik rá. A konkrét művészet azonban paradox módon a spirituális absztrakcióból fejlődött ki, Max Bill Kandinszkij univerzális és kozmikus pontjaitól indult el, aki a pont, a vonal és a sík vizuális asszociációit a hangjegyektől a csillagrendszerekig akarta kitágítani. A látvány absztrahálása Kandinszkijnál szorosan összefüggött annak remitologizálásával, az elemi vizuális jelek kozmikus jelentésekkel történő felruházásával. Bill látzólag nem ábrázoló, konkrét művészte viszont a vonalak és a színek sajátos, matematikai és fizikai „mitológiáját” akarta érvényre juttatni. Köves viszont ebben a perspektívában egészen meglepő módon a kaotikus kozmológiát repolitizálja, mégpedig a *Háború és béke* (2022) irodalmi toposzán keresztül. A címadás ugyanis a Kandinszkijt idéző pontos, kör alakú, foltos, kissé absztrakt expresszionista kompozíciókat radikálisan rekontextualizálja. Egyrészt geopolitikai tekintetben, hiszen még mindig zajlik az orosz–ukrán háború, melynek képei betöltik az internetet, de a szoftverek és a pixelek korszakában – alaposabb vizsgálat nélkül – már nem tudhatjuk, hogy a képek valójában hol és mikor is készültek. Másrészt egy elvont síkon

is, hiszen a káosz vizualitása Kövesnél a háború reprezentációjára és pozitivista tudományára is reflektál. Tolsztoj ugyanis a *Háború és béke*-ben (1869) a káoszelméletek matematikai verzióit jócskán megelőzve amellet érvelt, hogy a háborúk valójában tervezhetetlenek és prognosztizálhatatlanok. Az igazán nagy hadvezérek ösztönös és esetleges, apró döntésekkel változtatják meg a csaták kimenetelét, amelyben lényeges szerepet játszanak a tömeget alkotó egyes individuumok is. Az egymásnak ütköző, szétszakadó, roncsolódó köröket képező formák így nemcsak Kandinszkijt idézik meg, de a valódi ipari és biológiai testek dezintegrációjának allegóriáivá is válnak. Bill konkrét pontjai ehhez képest csak pontok, pontosabban színes síkidomok, melyek a vizualitás alapelemeire és azok lehetséges permutációinak fiziológiai és esztétikai élményére építenek. A kiindulópont természetesen a Bauhaus technoromantikája, Moholy-Nagy László és a technológiai fenséges vizualitása, a technikai valóság lenyűgöző struktúráinak esztétizálása. Az extrém perspektívák, rövidülések, nagyítások, légifelvételek világa ez, ahol a tárgy maga a valóság lesz, lett légyen szó akár fotográfiáról, akár festészetről. Köves a két különálló praxist ma már szintetizálja, ráfest a fotografikus valóságra, reprodukálja és át is alakítja azt. Az épített valóság konstrukciói, a Neues Sehen és a Neue Sachlichkeit világa, az üvegfalak, az állványzatok, a méhsejtek, a térkövek Kövesnél a festészet, a megfestés által válnak valósá, tesznek szert plasztikus anyagi valóságra. A jelentéktelen, hétköznapi rácszatok ráadásul posztmodern módon univerzálissá válnak. Mindent beborítanak, mindent struktúrálják, de szerkezetük nem járul hozzá a kozmosz megértéséhez, csupán funkcionálisak, ám a látszólag praktikus és jelentés nélküli rendszer

mégis megidézi a végtelen fenséges-ségét, ami leginkább az ismétlésből, a képi elemek sajátos atlasszá rendezéséből fakad. A fotografikus képi valóság felbontásának nagy ötlete Roy Lichtenstein posztmodern pontfestészetéből eredeztethető, amely a média, a képre-gények és a plakátok technológiáját értelmezi újra, vagyis tulajdonképpen a fotografikus és „regényes” valóságot dekonstruálja. A nyomtatott populáris képek, képi sztereotípiák túlnagyításakor ugyanis az arcok és a történetek, a szerelem és a háború Ben Day-pöttyökre esik szét, és műalkotásként éled újjá. Köves viszont a hétköznapi fenségest, a vízfelület és a lombkoronát bontja szét és rakja össze újra, de módszere kifejezetten személyes, maga fotóz, maga fest, és maga állítja össze sajátos atlaszát, mint Polke kapitalista realista kollégája, Gerhard Richter. Richter először a történelem analízisét folytatta le a mediatizált és politizált, nyomtatott valóság megfestésével. Majd a természet analízisébe is belefogott a német romantikus fenséges képi reinterpretációjával, végül pedig a média analízisére is sort kerített az absztrakción (színke-verés, színminták) keresztül. Polke pedig Lichtenstein nyomdokain alakította ki saját raszteres, nyomdai festészetét, majd később digitális absztrakcióját, amit a mediatizált valóság festői megszemélyesítése jellemez. Életműve szinte organikusán vált a pixelek korszakának festészetévé, ami Nicholas Mirzoeff médiaarcheológiai perspektívájában a fotográfia korszakát váltotta fel a nyolcvanas években.⁷ A digitális kép az objektívnek tekintett fotografikus reprezentáció manipulálhatóságát hozta magával, a valóság hű képét át lehetett alakítani, sőt létre lehetett hozni teljesen szimulált valóságokat is: filmeket, vagy akár valódi háborúkat is. Valahol ezek a pixelek is kísértenek Köves *Káosz*ában

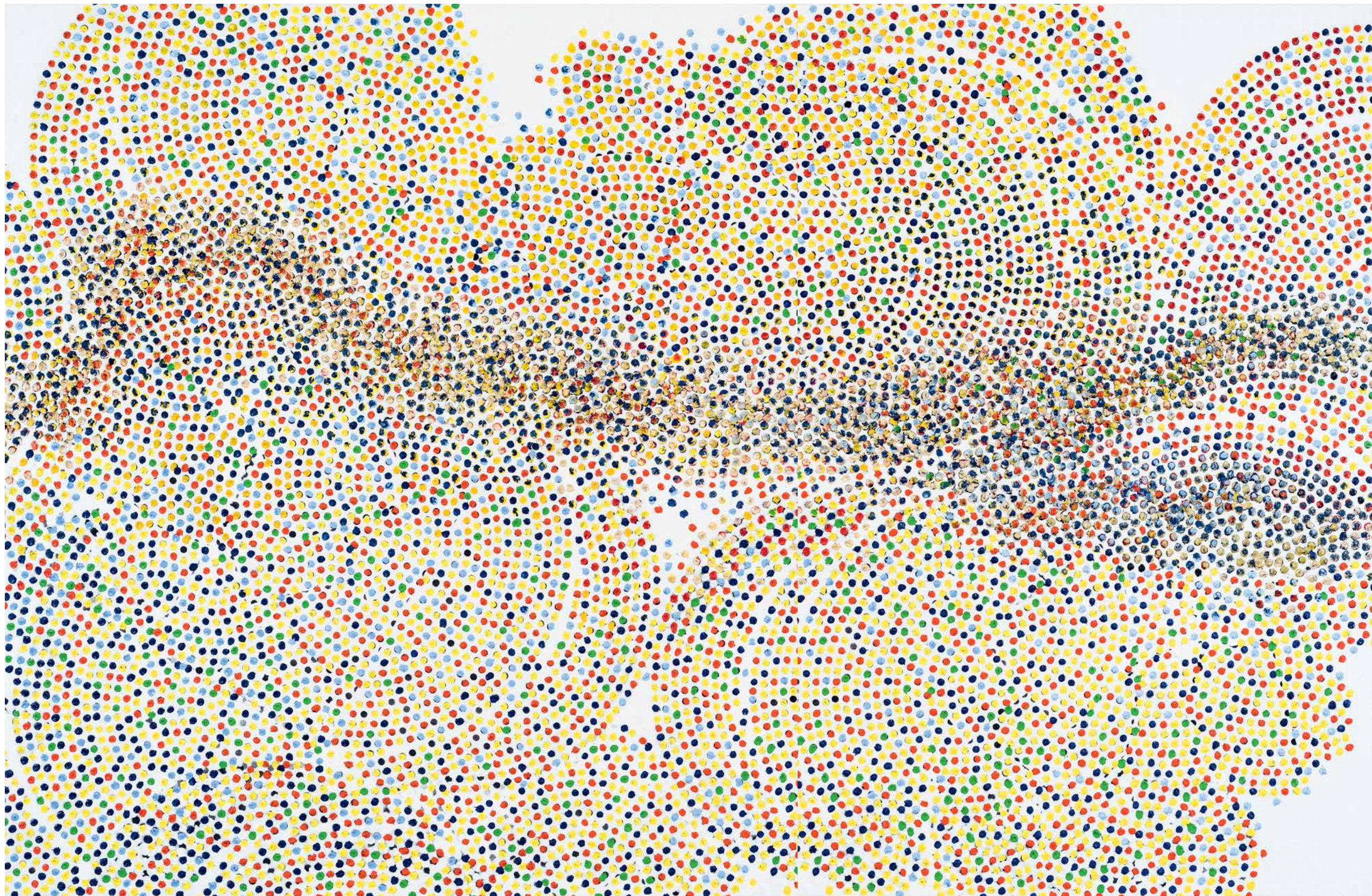


Köves Éva: *Káosz 8.*, 2023, olaj, vászon, 120 × 180 cm, fotó: Hegyháti Réka © Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem / HUNGART © 2024

és *Háború és békéjében*, amelyek a káoszelmélet felől értékelik újra a valóság és a kép viszonyát. Polke saját maga által festett szabálytalan pöttyei egy hippi, pszichedelikus, alkímiai kontextusban alakultak át különleges ásványi, növényi és állati pigmentekké, és a német festő ezzel párhuzamosan felfedezte a maga számára a természet komplexitásának matematikai leírását kereső modern katasztrófaelméletet (René Thom) is, amelynek elkészítette sajátos festői illusztrációit. Köves *Káosza* ennyire direkt nem kapcsolódik a káoszelmülethez, de a festmények szabálytalan íveiben és pályáiban akár attraktormintázatokra is ráismerhetünk.

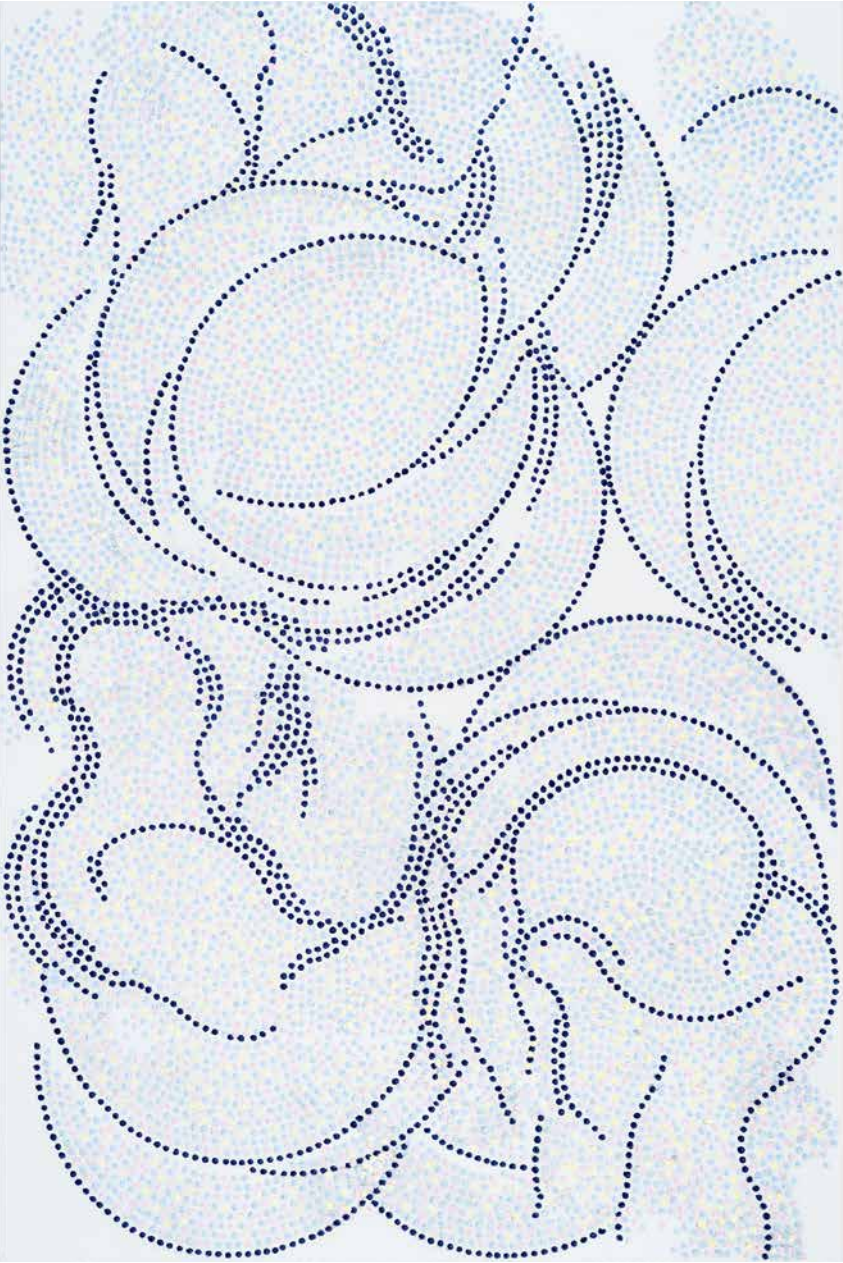
Moholy-Nagyhoz és Richterhez hasonlóan Köves is először a társadalmat, az emberi kultúrát, az épített környezetet analizálta, majd a természet struktúráinak elemzésével folytatta, ami – ahogy azt az impresszionisták és a posztimpresszionisták festészete mutatja – lényegében modernista program; a kép túlnagyítása, „mediális” elemzése, önreflexivitásának tematizálása viszont a posztmodern felé mutat. Az analóg eszköztárral létrehozott, „digitális” pontokra bomló képben megjelenik ugyanis a festői „pixel”: az anyag szabálytalansága és a festői látvány mediális igazsága. A nagyítás ráadásul nemcsak analízis, hanem egyúttal terápia is, ahogy azt a *Tünet* vagy

a *Háború és béke* is mutatja. A művész ebben a különös perspektívában a pszichokulturális valóság szeizmográfja lesz Aby Warburg-i értelemben, vagyis az aktuális értelmi és érzelmi valóság dinamikáját ragadja meg és képezi le.⁸ Köves persze már nem egy, a természet szépségét allegorikusan leképező nimfa figuráit használja erre, hanem a káosz, illetve a nemlineáris rendszerek képiségét. Kezdetben azonban az ő valósága is a természeti jelenségek jól ismert valósága volt, az erdők és a folyók mozgásának komplexitása nyűgözte le, ez váltott át később egy olyan általános áramlástanba, ami a mikrokozmosztól a makrokozmoszig, a légkör részecskéitől a csillagködökig ível.



Köves Éva: Káosz 5., 2023, olaj, vászon,
120 × 180 cm, fotó: Hegyháti Réka
© Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem /
HUNGART © 2024

A pontok dinamikáját a poszt-poszt-modern korban a leglátványosabban Damien Hirst cinikus absztrakciója értelmezte újra az emberi illúzió, illetve minden emberi diszkurzus „hazugságának” nietzschei ismeretelmélete felől.⁹ A spot (pont/hely) festészet minimalista művészetnek tűnik, ám nem az, hanem az északi művészet tradíciójához hűen, de meglehetősen paradox módon fenéges. A számtalan különféle színű, szabályos pöttyből álló képek címe ugyanis mindig valamilyen gyógyszerészeti hatóanyag neve. A farmakológiai kontextus – a pixelektől egy szinttel még mélyebben – a percepció manipulációja, biokémiai és fiziológiai alakítása felé mutat. Maga a pont azonban nem jelent semmit, csupán egy színes pötty, és nincs is közöttük semmilyen rendszer, semmilyen mintázat, sem szabályos, sem kaotikus. Lehet, hogy Köves Éva is hasonló ismeretelméleti következtetésre jut, de vizualitása személyes, heroikus és taktilis marad. Holisztikus absztrakciója így újabb kísérlet lesz a teremtés bergsoni igazságának megragadására.¹⁰ A káosz ugyanis Kövesnél végül káosz marad: látszólag megjelenik a rend a rendtelenségben, de a rendet alkotó pontok maguk is rendetlenek, kaotikus törvényeknek engedelmességedve tapadnak bele a vászonba és folynak szét azon. Az örvénylő, folyamatosan mozgásban lévő, áramló és alakuló valóságot ragadják meg a geometrikus absztrakció vizuális kultúrájának újraértelmezésével és dinamizálásával.¹¹



Köves Éva: Káosz 7, 2023, olaj, vászon, 180 × 120 cm,
fotó: Hegyháti Réka © Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem /
HUNGART © 2024

| 1 PONTPONTPONT. Köves Éva kiállítása. Hegyvidék Galéria (a Szikra Képzőművészeti Bemutatóteremmel együttműködésben), Budapest, 2023. november 30. – 2024. január 6. | 2 Jean-Francois Lyotard: A fenséges és az avantgárd [1985]. *Enigma*, 1995/2., 49–61. | 3 Georges Didi-Huberman: *La peinture incarnée: suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*. Paris, Minuit, 1985 | 4 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan, 2006 [1964] | 5 Káosz – a rendszertelenségek rendszere. Köves Éva kiállítása. Szikra Bemutatóterem, Budapest, 2021. április 28. – június 4. | 6 Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko*. New York, Harper and Row, 1975 | 7 Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. New York, Routledge, 1999 | 8 Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002 | 9 Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról [1873]. *Athenaeum*, 1992/3., 3–15. | 10 Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1930 [1907] | 11 Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris, Minuit, 1980

A bábu megszólal

Anna Margit

életmű-kiállítása

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2024. április 10. – szeptember 1.

Támogató:

UniCredit Bank

Partner:

BARTÓK
TÁRSZ

Együttműködő partner:

PORSCHE
HUNGARIA

Médiatámogatók:

múlt.kor | műtárgy.com | LAM | ARTMAGAZIN | FÖLDÖMB
IME | NOK LAPIA | TREND FM | 90.9 jazzradio | országút

Big Picture

Balázs Kata

Révész László László: *Big Picture*,
Deák Erika Galéria, Budapest, 2024. április 26-ig



Révész László László: *Shopping Scene* (Vásárlós jelenet), 2018, akril, vászon, 50 × 60 cm, fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024

„Még egy történet, amit nem kell elmesélni” – ezt a címet adta Révész László László egy 2018-ban készült rajzának, 2000-ben pedig így fogalmazott egy interjúbán: „Noha érdekel a narráció, érdekel a jelenet, és érdekelnek azok a képek, amik a jelenetekből kialakulnak, nem maga a történet érdekel.” A vele foglalkozó írások nagy része éppen ezt, az elbeszélés vakfoltjának, az elhallgatásnak a tökélyre fejlesztett alkalmazását emeli ki munkáival kapcsolatban. Hogyan lehet képekkel hallgatni, plagizálhatom Sartre Camus *Közhírével* kapcsolatban megfogalmazott kérdését (Hogyan lehet szavakkal hallgatni?) Révész műveinek kapcsán, vakmerően összekötve munkáit egy központi jelentőségű poétikatörténeti problémával, a szó és szöveg egymással vívott harcát átfogó ut pictura poesis-elvvel. Ő maga, a „klasszikus műveltségű” alkotó is világossá tette ezt a kapcsolatot számos alkalommal, amikor zavarba hozta, sőt kiüresítette az ekphraszisz eszköztárát a hagyományos képleírás számára gyakorlatilag megfoghatatlan képeivel, de akkor is, amikor az európai művészetelmélet ezen alapvető kérdését szépirodalmi környezetbe ágyazó novellát, Balzac *Az ismeretlen remekmű* című írását dolgozta fel filmes formában. Több interpretátor a „balladai homály” kifejezést szereti alkalmazni Révész munkáinak a retorikai alakzatok és a kép viszonyának relációjában kirajzolódó sajátosságára. A népballadától így vezet az út a kiüresedett, a polgári világ szilánkjait őrző nagyvárosi környezetbe, Révész munkáinak Frans Masereel-, Kees van Dongen- vagy Ernst Ludwig Kirchner-hangulatú élményvilágához. Big picture, mondja a kurátor az alkotó nyomán, amikor címet ad a mostani, korábban be nem mutatott festményekből álló kiállításnak, és óhatatlanul a nagy egész



Révész László László: *Kocsiszn*, 2018, olaj, akril, vászon, 120 × 80 cm, fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024

megértéséhez szükséges kihagyás problémáját veti fel ezzel is. Valóban, a kiállítás ad egyfajta áttekintést Révész műveinek jellemző vonásairól, de a képalkotás alapvető kérdéseiről is. A jellegzetes cezanne-i elrajzolások, bad painting-fogások rámutatnak arra, hogy a kép látni tanít, vagy ahogy Frenhofer mester

mondja Balzac említett szövegében: „A művészetnek nem az a hivatása, hogy lemásolja a természetet, hanem hogy kifejezze.” A Farkas István-i hangulatban a kilúgozott figurák szikár, távolságtartó, unheimlich eleganciája egyszerre olvad bele a kollektív, elszemélytelenített nosztalgiába, miközben képszerkesztési



Révész László László: *Kórus*, 2017, olaj, vászon, 120 × 160 cm, fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024



Révész László László: *LDR-sorozat, Schotten (Skótok)*, 2017, olaj, vászon, 120 × 160 cm, fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024

kísérletek zajlanak. Az „additív” komponálás egymás mellé helyezett, egymással enigmatikus kapcsolatban álló egységekből létrejövő fizikai és szellemi „képtereket” hoz létre, és homályban maradnak a köztük lévő térbeli és időbeli, vagy személyközi viszonyok, ok-okozati összefüggések, mint mondjuk Munch *Féltékenység* vagy *Az élet tánca* című festményein, néha egyenesen storyboard hatást keltve. A pillanatba vetettségben éppen a jelen dimenziója veszik el, nem tudni, ki álmodik, ki teremt kit az erotikus fantáziák és mindennapi vágyakozások keresztmetszetében. A kiállítás Révész munkásságának lényegét ragadja meg, amikor úgy állít neki emléket – hiszen a hiány immár három éve a művész személyére is kiterjed –, hogy az aktualitásokra irányuló figyelmét emeli ki egy eddig láthatatlan sorozattal. Az ugyanis Révész gyakran emlegetett fenyegető képének itt megőrződött lenyomata, hogy a kiállított képek közvetlen előzményének tekinthető kék tusrajzsorozat éppen a közösségi média instant valóságának készült, az Instagramra, miközben a digitális képkészítés adja a kiindulópontjukat technikai,

műfaji és tematikus szempontból is. Ez a fajta mediális, a képi ábrázolás hitelességével kapcsolatos alapvető kételyeknek is helyet adó tudatosság az állóképek és a mozgóképek egymásba fordíthatóságában, a számítógép és a hagyományos képalkotás viszonyrendszerében már számos alkalommal megnyilvánult Révész munkáiban, ezúttal azonban a mindennapiság formáit őrző snapshot, a posztolásra szánt, azaz a valóságot megdolgozó fotó, a médiában fellelhető képek felhasználása és rajzba, majd festménybe való átfordítása történt. Ebbe az okos és szenvtelen mediális játékba beleférnek a Révészre oly jellemző művészettörténeti elegyek, pastiche-ok is. Delacroix és Rubens lovasait, David *Napóleonját*, az *Anghiari csata* kosztümös alakjait, Paolo Uccello sakktábla-lovasait Doboz Mihály feleségmentő ballada-főszereplő figurájával keveri, vagy a heroikus lovast nőrablónak minősíti le, és közben utal a lóval kapcsolatos kultúrtörténeti málhára, ami már korábban is témája volt – elegendő a nyolcvanas években Böröcz Andrásal közösen létrehozott performanszaira gondolni, ahol a ló, az akadémikus

művészet jelképe, egyszerre tiszteltetreméltó és kigúnyolandó. A triviális picassói allúziókat felvető kékség az Yves Klein-i modernista magabiztosság alapjainak aláásására is szolgál azzal, ahogy azt rideg és frivol figurális motívumokkal keveri, miközben az alkotó önhistorizál is, a saját festészeti és filmes praxisában gyakran felbukkanó spirálmotívummal is kapcsolatba hozza a szellemi tér kékjét. A szín ugyanakkor hangulatfestő elem, blues, amely egyértelművé teszi, hogy Révész képeit a művészetelmélet és -történet sűrű hálójáról túlról, de mindig a létbe és világba vetettek sorsával együtt-érző humorral kell szemlélni.

Balázs Kata 2024. március 21-én elhangzott megnyitóbeszéde.

A Deák Erika Galériában látható, 2017 és 2020 között készült festmények korábban nem szerepeltek kiállításon, a cím mégis Révész László Lászlótól származik: a barátja, Christian Zillner által szerkesztett *Heureka* folyóiratban *Big Picture aus Budapest* aláírással közölték a sorozat néhány darabját 2020-ban. A legfeltűnőbb összekötő elem, a kék háttér ismerős lehet Révész 2016-ban, a *Fugában* kiállított képeiről is, ahol a graffittal és szénrel megrajzolt szereplők kék pasztellkódból tűnnek elő. Valójában korábbra nyúlik vissza Révész érdeklődése a szín iránt: a 2014 és 2020 közötti időszak nevezhető kék korszaknak is. Tudatosan játszik rá a picassói életmű szakaszolására: a 2019 nyarán, lánya születésekor készített ötrészes rózsaszín műegyüttesét *rose period*-nak nevezte el. A szín használatának egyik gondolati gyökere az itáliai kerámiagyártás és a portugál azulejo. Révészt a tradíció mesterségbeli oldala is foglalkoztatta: a kerámiaöntés know-how-ja, a síklapoköntése, valamint kulturális vonatkozásai: milyen olasz családok használták a csempét reprezentációs célokra, milyen hagyománya van az azulejónak Portugáliában. Milyen jelentést hordoz a rajz a csempén, a motívum a házakon? Dolgozott egy-egy saját, kék-fehér csempeszérián is Dorsánszki Adrienn-nel közösen, ebből végül csak néhány próbasorozat valósult meg. 2014 októberében tette művészeti médiumává az Instagramot, a rá jellemző, korát mindig megelőző technikai érzékenységgel. Az Instagramra készített, hat és fél éven át, 2021. márciusi haláláig napi rutinként megosztott sorozaton döntő többségben kék tussal dolgozott. Kezdetben a bejegyzések címkéi között állandó elem a *#azulejo*, a ciklusra kék rajzokként hivatkozott.

Révész korunk meghatározó mítoszának a medializált valóságot tartotta, doktori értekezésében Platón barlang hasonlatát így vonatkoztatta elképzelésére: „Az én platóni barlangomban a rabok nem egy irányba vannak leláncolva, hanem nagy sebességgel forognak tengelyük körül. [...] Miközben forognak, két képet látnak. Az egyik a valóság, a másik a medializált képe a valóságnak. A képek között – melyek gyorsan váltják egymást – sötét van. Nem valószínű, hogy el tudjuk különíteni egymástól ezeket. Az vetődött fel bennem, hogy talán egyszerre tudjuk felfogni a látottak eredendőjét és a látszatit.” Kék rajzai hordozójukhoz, a közösségi médiához hangolt látszatképek. Az elbeszélő mediaképeket sajátítja és szervez újjá: a reklám- és sajtófotók jellegzetes pózai és kliséi

újrakomponálva, más képelményekkel összefésülve megtelnek sűrítésekkel; a didaktikusság hol ironikus képi humorba fordul ki, hol enigmatikus történetté rétegződik. A kiállított festmények időben és szemléletükben is illeszkednek a kék rajzokhoz – a big picture-t használhatjuk akár prózai értelmében is: az applikációban kicsiben pörgetett rajzok kitérőnek, a nap mint nap látott arcok a mindenki által megélt érzésekkel, a hétköznapi gesztusok szürrealis elemekkel keverednek, de a kékben, mint valami időn kívüli térben, mindez mégis jól megfér egymással.

Részlet Kergyó Zsófia a kiállításához írt kurátori szövegéből. A kék rajzok a @laszlo.revesz Instagram-oldalon elérhetők.



Révész László László: *Cím nélkül*, 2020, olaj, akril, vászon, 100 × 100 cm, fotó: © Sulyok Miklós, © Deák Erika Galéria / HUNGART © 2024

„Ha tudok dolgozni, akkor nem kell alkalmazkodni...” Interjú Várnagy Ildikóval

Szuda Barna



Artmagazin: Amikor felkerestem, többször is megkérdezte, miért szeretné önnel interjút készíteni. Mit gondol, miért?

Várnagy Ildikó: Meglepett, mert a műveimet ismerni, gyűjteni és szeretem kedvelni is csak kevesen szokták. Ennek egyik oka az lehet, hogy bár stabil személyiség vagyok, a munkában rugalmas. Az évtizedek alatt sokat változott a művészetem, volt, hogy belső indíttatás, volt, hogy külső tényezők miatt. Ettől függetlenül én következetesnek látom a pályám. Szerintem organikus-konstruktív.

Hol nevelkedett?

Az anyai nagyapám műbútortervezőként dolgozott. Nagybecskerek-ről menekültek Szegedre, anyám öt éves korában. A család másik ágán a felmenőimnek gomb- és fésűkészítő műhelye volt, úgyhogy a kézügyesség genetikai örökségem. Én már Csepelen nőttem fel, ami akkor még inkább vidékre, nem városra hasonlított. Fák és bokrok, gyümölcs

és zöldség mindenütt. Anyám magyartanár, apám pszichológus volt. A nagyanyám megtanított a vidéki élet rendjére. A legkorábbi szobraim tésztáblából készültek. Aztán amikor a nagyapám homokot hordott a kert közepére, abból nagy fejeket formáztam. Nem jártam óvodába, hatéves koromig a csepeli kert volt a világ. Emlékszem az egyik első kritikára, ami ért. Jött valaki, és azt kérdezte: ugye ezt nem te csináltad? Erre én leromboltam a homokszobrot, és egy másikba kezdtem. Bizonyos értelemben most is így működöm.

Egyértelmű volt, hogy a Kisképzőben fog tovább tanulni?

Számomra teljesen. Már négyévesen tudtam, hogy én szobrász akarok lenni, sőt azt is tudtam, hogy amit csinállok, az szobrászat. Máig ez a tudatosság jellemez. Az általános iskolai füzetekbe általában rajzoltam a szövegek mellé, a tantárgyhoz, a témához kapcsolódó dolgokat. Az utolsó évben, tizenhárom évesen már bejártam a Kisképző

előkészítőjére, ahol Rubik Ernő mellett ültem. Húzkodtuk a vonalakat, hogy összeálljon belőlük egy sámli. Apám könnyebben elfogadta a döntésem, mert ő egy ideig, egyetem után járt szobrászatot tanulni Bory Jenőhöz, de elvitték katonának. Megvan még az a Jézus-büsztt, amihez egy koldus állt neki modellt.

Tehát az első szobor, amivel közvetlen kapcsolata volt, az a bizonyos Jézus-portré?

Olyannyira ez volt az első, hogy jó ideig a babakocsimban, alattam volt elrejtve, mert akkoriban nem volt valami népszerű figura. Igaz, jártunk templomba, ahol hasonló szobrok vettek körül. Katolikusként voltam elsőáldozó és bér mátkoztam is a „vörös Csepelen”. Emlékszem, készítettem valamiféle kis figurát. Nő volt, az biztos. Egy kis kuckóban helyeztem el, és kendővel takartam le. Ehhez a figurához „imádkoztam”, a kendőt mindig felhajtottam, ha mondandóm volt. Erre a házi oltár-
ra azért volt szükség, mert korán csalódnom kellett a vallásos nevelésben. Gyerekként kihallgattam, hogy a pap, aki vendégségben járt nálunk, elmondta a meggyónt bűneimet a szüleimnek.

Milyen kiállításokat, szobrokat láttott középiskolásként?

Az ötvenes évek sematikus szobrait. Nagyon kövérnek találtam az alakokat, főleg a saját szobraimhoz képest. Filigrán, ülő agyagfigurákat vittem a felvételire. Az első két évben készült rajzaim sziluettjei mindig erősek voltak – ezt Sebestyén Ferenc rögtön észrevette, úgyhogy szakosodáskor Somogyi Józsefhez mentem, ő lett a mesterem később a Főiskolán is. Gimnazistaként ballettra jártam, amit nagyon komolyan vettem. Lehet, hogy ezért is lettek aztán olyan játékosak a formáim.



Várnagy Ildikó 1965-ben, kezében *Kelet-Nyugat* című szobra, archív fotó

Nem lett belőlem táncos, de évekkel később készítettem egy koreográfiát a budaörsi kiállításom megnyitójára.

Kik voltak az osztálytársai, barátai akkoriban?

Gondban vagyok a nevekkal. Bodóczky István, Nádler Tibor, Tölg-Molnár Zoltán, Topor András. Deák Ilona, Póka Eszter – utóbbi énekesnő lett. Szabó Magdi meg építész. Volt egy Hambalek nevű cigány fiú, aki cimbalmozott. Negyedik év végén, a búcsúbulin ő játszott, mi magyar népdalokat énekeltünk, és csárdásoztunk.

Egyből felvették a Képzőművészeti Főiskolára?

Igen, de akkoriban kötelező volt egy évet dolgozni valahol az érettségi után. Én segédmunkás lettem a Csepel Művekben. Ott volt alkalmam jobban megismerni a fémeket. A gyári munkásokkal megtaláltam a hangot, ugyanúgy dolgoztam, ahogy ők, reggel nyolctól délután négyig. Lehet, hogy a női mivoltom vagy a csepeli hátt terem miatt, de kedveltek. Anyám az ELTE-re küldött volna művészettörténetre, de tudtam, hogy nem lehetek mindkettő, művész és művészettörténész is.

„Ki kellene alakítani egyfajta női harcmódot... megvédeni, segíteni egymást. Ki nem aknázott lehetőségeik vannak a nőknek. Mint az általunk primitívnek nevezett népeknek.” Ezt 1974-ben írta. Talán részben emiatt a magyarországi nőművészet kimagasló eredményeinek tekintik a korai műveit. Ön egyetért ezzel?

A családomban mindenki kemény, karakteres nő volt. Gyerekkoromtól kezdve nőnek éreztem magam, tudatában voltam a női identitásomnak. Nem állt szándékomban



Várnagy Ildikó: *Baba*, 1985, fotó: © Szabados Árpád / HUNGART © 2024

nőművészetet létrehozni. A női nézőpontra nem tekintettem ideológiaként, nem fogalmaztam meg magamnak célként. Számomra természetes volt, hogy ebből az irányból közelítek. Mindaddig nem éreztem ebben semmi forradalmi, amíg fel nem hívták rá a figyelmem. Jung elméletével értek egyet, hiszek abban az egyensúlyban, amit az *anima*, vagyis a férfi tudattalanjában lévő nőies, és az *animus*, vagyis a nőben

lévő férfias lenyomat teremt. A jövő emberének léte attól függ, hogy a férfi és a női tulajdonságok mennyire közelítenek egymáshoz. Gondoskodóbb férfiakra és tudatosabb nőkre van szüksége a 21. századnak.

**A Főiskolán készült művei vitát szítottak. Az állva Szülő nő minde-
nekelőtt anyaghasználata miatt. Az 1966-ban készült szobrot helyenként be is festette.**

Imádom azt a szobrot. Harmadév végén csináltam. Kiraktam, aztán amikor mentem érte, hogy hazavigyem, nem találtam. Somogyi eldugta egy dombormű mögé. Nem elég, hogy gipszből volt, itt-ott még be is festettem pirosra. Pátzay Pál mondta, hogy klasszikus szobrokat vár tőlünk, azok pedig nincsenek festve. Később tudtam meg, hogy az ókori görögök szobrain nem holmi lerakódás, hanem festékmaradvány látszik. A *Modern szobrászat* Herbert Readtől csak 1968-ban jelent meg. Ez a könyv lett a bibliám. Ennek megfelelően átírtam a címét Bibliára, és a benne szereplő szobrok címeit is, a saját véleményem szerint. René Sintenis *Futballistája Izomtanulmány*, Pablo Picasso *Női feje Álarc* lett, Constantin Brâncuși *Ádám és Éváját Évák és Ádámra* neveztem át. Jean Arp *Útjelzője* szerintem inkább *Száj*. Teljesen a magamévá tettem a szobrokat. Előtte, tehát egészen a diplomáig, nem igazán jutott el hozzám megfelelő, modern képanyag. Giacometti lett a nagy szerelem, de Calder, Miró és Brâncuși is hatást gyakorolt rám.



Várnagy Ildikó: *Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967, agyag, 90 × 180 × 60 cm, fotó: © Szentirmai Zoltán / HUNGART © 2024

A példaképeim közül azóta páran kiestek a pikszisből.

A Paradicsomból menekülő Évát, amit a diplomamunkájaként szeretett volna bemutatni, végül megsemmisítette.¹

Ellentétben a mai állapotokkal, 1963-ban nem volt megszokott a női szempontok felől közelíteni a szobrászathoz. A nemek aránya már jobb volt, mint korábban: a szakon a nyolc fiú mellé két-három lány jutott. Ami engem illet, mindig könnyebben kijövök a fiúkkal. A Főiskolán is fiúkkal alakultak ki barátságok, a legközelebb Ujházy Péter, Szabados Árpád és Szentirmai Zoltán állt hozzám. Somogyi, ellentétben más mesterekkel, nem volt kirekesztő a lányokkal. Egyszer, amikor már nagyon idős volt, lent volt Tihanyban, és ez szóba is került köztünk. Azt mondta, hogy én mindig olyan voltam neki, mint a lánya. Nem mertem megkérdezni, hogy ezt pontosan hogyan kell érteni. Azóta már tudom, hogy a jellemünk volt hasonló.

A Paradicsomból menekülő Éváról beszélni ma olyan, mintha valami egzotikus vidékről lenne szó. Nehéz elmagyarázni, ha valaki nem tapasztalta. Azt a levegőt, az élő ellenállást elmagyarázni: lehetetlen. A munkának 1966 telén kezdtem neki, tehát közel fél éven át dolgoztam rajta. A mester időnként megnézte, egy kicsit javított rajta, de nem szólt, várta, hogy mi történik. Három héttel a diploma előtt azt mondta, hogy jobb nem önthetjük ki. Ha maradt a szobor, kaptunk gipszet, ha nem, akkor nem kaptunk gipszet, hanem le kellett vágni. A nagyanyám húsvágó késével daraboltam fel az anyagot. Szentirmai Zoltán fotózta le titokban, aki csak később adta oda a képeket – örök hála érte. Három hetem maradt arra, hogy készítssek egy másik szobrot. Nem volt időm lelki válságra. Az *Ülő nő*ben persze volt némi dac. Látszott rajta, hogy pontosan tudom, mi az elvárás, és meg is tudtam neki felelni. Alul Kerényi, fölül Somogyi, az arca meg inkább önportré lett. Négyest kaptam rá. Végül nem égettem ki, már nincs meg.



Várnagy Ildikó: *Anorákos*, 1979, fotó: © Szabados Árpád / HUNGART © 2024

Mit gondol, miért várt Somogyi annyira sokáig, hogy közölje, a szobor nem lesz megfelelő diplomamunkának?

Úgy gondolom, abban bízott, hogy átmegy a vizsgán. A tanszéket vezető Pátzay gyakran Somogyival is kritikus volt. Egy alkalommal halottam, ahogy azt kérdi Somogyi szobrát nézve: „ez most a vázlat, vagy szerinted már készen van?” A szoborral nem volt baj, csak szokás szerint lazán kezelte az anyagot. Emlékszem arra, ahogy 1965-ben Somogyi Szántó Kovács Jánost ábrázoló szobrát kritizálták a rokonok az avatáson.² Hogy miért van meztláb, amikor mindig volt cipője, és hogy nem is volt ilyen vékony. Emlékszem, ahogy a mester ott állt, és körülötte a tömeg, ami számonkérte. Több köztéri szobra volt már ekkor az országban, de az nem számított – mintha sosem lehetne bizonyítani, semmi nem lenne elég. Hasonló reakciókat váltottak ki az én munkáim is, különösen a portré-szobrok. Majdnem mindenki utálta a saját portréját. Általában el sem vitték őket, mert szerintük nem olyan a fülük vagy az orruk, mint a szobron, nem mintha ez lett volna a cél. Nem is baj, hogy itt hagyták őket, mert nekem nagyon kedvemre való darabok.

Kiket mintáztott meg?

Egy kivétellel, amikor German Karginovról kellett domborművet készítenem, sosem tudtam megrendelésre dolgozni. Csak közeli barátokat mintáztam meg. Topor András mellett Ujházi Pétert, Dévényi Istvánt, Géczi Jánost, Rubik Ernőt, Bodor Jánost, Szabados Árpádot, Váci Miklóst, Schmal Károlyt, aztán a *Mozgó Világ* csapatából Alexa Károlyt, Mányoki Endrét, Reményi József Tamást és Tárnok Zoltánt. Anyámról is készítettem egy büsztöt. Még



Várnagy Ildikó: *Önportré*, 1988, fotó: © Pék Dániel / HUNGART © 2024

a nyakláncát is felhelyeztem rá. Ma már nem az eredeti ékszer van rajta, pótolni kellett, mert ellopták róla az egyik kiállításon. A saját portrémat 1988-ban készítettem. Azt elnézve szerintem nem szólhat senki egy szót sem a magáéról.

Hogyan indult a pályája, min dolgozott a diplomát követően?

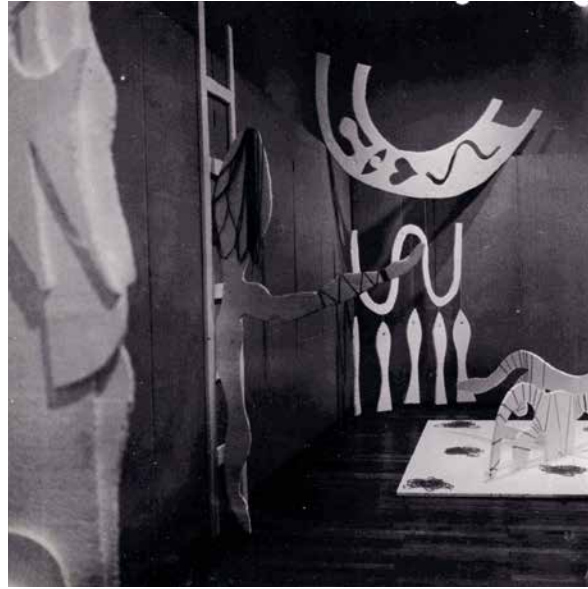
A nagyanyám fél konyhájában kezdtem meg a munkát Csepelen. Elválasztottuk a teret egy nagy ládával: az egyik rész maradt konyha, a másik részben dolgoztam. Csepelről a Józsefvárosba, a József utcába költöztem 1971-ben, de az ottani műteremben a férjem, Szabados Árpád dolgozott, ezért én minden nap visszajártam ebbe az úgynevezett csepeli konyhaműterembe a lányommal, babakocsistul. Ide, a Szabados úti művésztelepre jóval később, 1985-ben költöztem, egy korábban Grantner Jenő³ által bérelt műteremlakásba.

A fém mellett textillel is elkezdett dolgozni, még azelőtt, hogy a kortársai felfigyeltek volna a tértextilben rejlő lehetőségekre. Mi terelte a figyelmét ebbe az irányba?

Állandóan dolgoztam valamin, de nem volt mindig lehetőségem nemes anyagokat, fémeket használni. Akkor kezdtem érdeklődni a textilek iránt, amikor mást nem tudtam volna finanszírozni. A legtöbb textilszobromhoz sem vásároltam anyagot, felhasználtam a régi ruháimat. Eleve utálok bármit kidobni. Érdekes, hogy ha már mű lett belőle, akkor könnyebben engedem el. A textilhez egyébként, túl azon, hogy új, költséghatékony alapanyag lehetőséget kínált, nem kötődtem. Csak egy meghatározó, személyes élményem van, amit nevezhetünk nosztalgikusnak. Megörököltam apám katonakori ingét, amin a golyó ütötte lyukat a nagyanyám rózsaszín cérnával foltozta be. Számomra mágia, hogy nem a textillel megegyező



Várnagy Ildikó: *Nagy idegháló*, 1980, textil, 400 × 400 cm, archív fotó / HUNGART © 2024



Várnagy Ildikó hungarocellszobrai a hajdúszoboszlói kiállításon, 1977, fotó: © Szabados Árpád / HUNGART © 2024

szürkészöld, hanem az emberi szövetekhez hasonló rózsaszín cérnát használt. Hordani nem hordta többé az apám, ezért felmerül a kérdés, hogy miért tartotta meg, és még inkább: miért foltozta be a golyónyomot nagyanyám?

Médea után a fürdőző, a véneknek kiszolgáltatott Zsuzsannát is megformálta.

Mindkettőt a saját ruháimból. Illetve a lányom gyerekkori kádját kapta meg Zsuzsanna, de csak ideiglenesen. Most agyagos kádnak használok. A textilszobrok többségét nem őriztem meg, pedig azt gondoltam, jelentős művek. Újra meg lehetne csinálni őket, de soha nem készítek el még egyszer semmit. Ez így jó, ahogy van. Egyébként is, először a gyerekek kádja volt, csak aztán lett műtárgy, miért pont az az intervallum tartana örökké? Elég sok tárgyamnak volt ehhez hasonló „élete”, sokszor építettem valami használati tárgyból művet, aztán

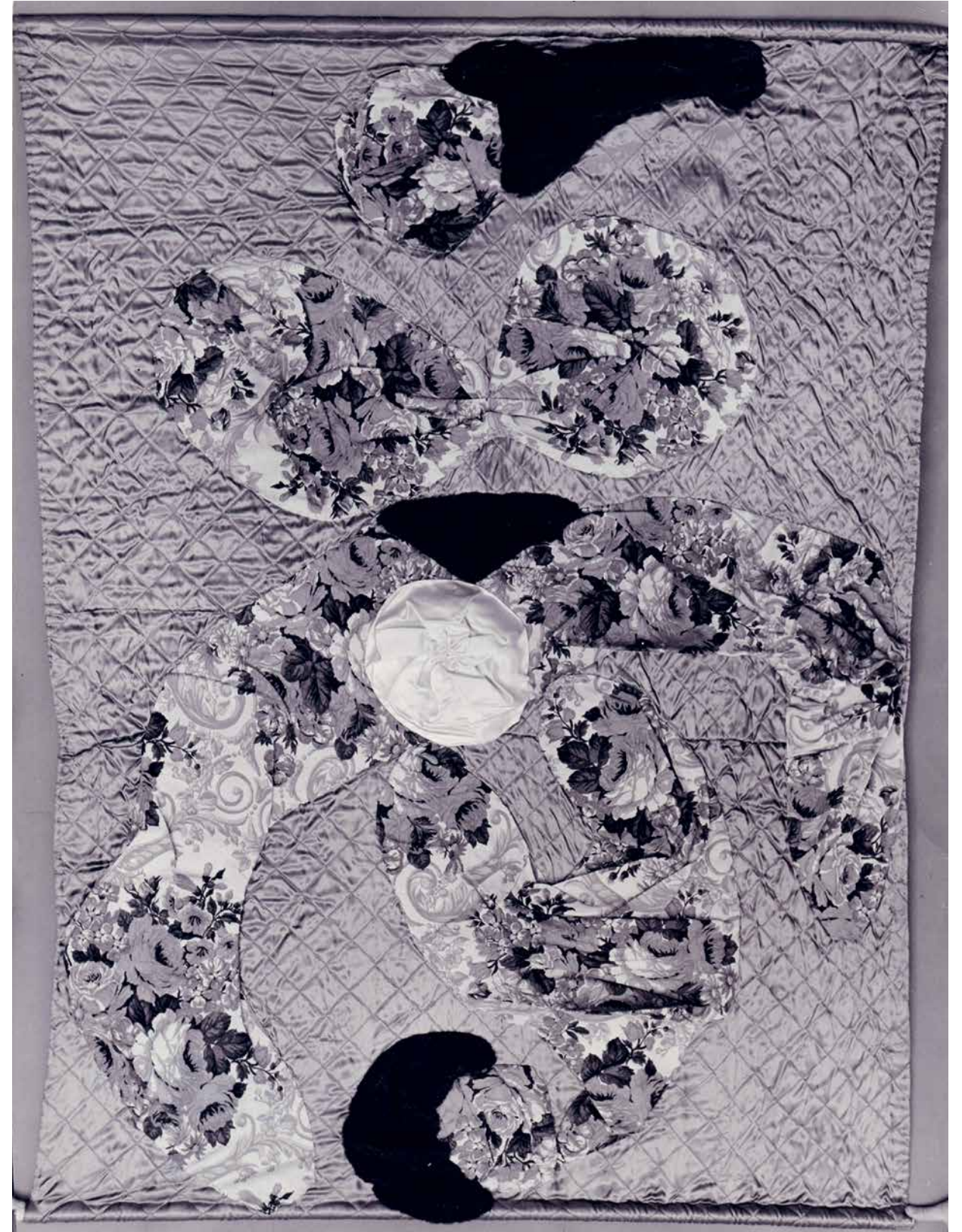
időnként ez a folyamat visszafordult. Néhány textilem azért megmenekült, az *Ízisz a táncversenyen* a veszprémi gyűjteményben, a *Nagy idegháló*, bár összegubancolódva, de megvan a műtermemben. Egyik textilszobromat sem válogatták be a szombathelyi biennáléra, hiába pályáztam velük rendszeresen. A hetvenes években elég nagy volt a kavargás e téren. Az iparművészek elkezdtek megjelenni a szobrászok között, de ők nem értették, hogy mit akar köztük egy szobrász.

A textil, a különböző fémek, a terrakotta és a gipsz mellett üveget, fát és műanyagokat, például hungarocellt is előszeretettel alkalmaz. Rajzai, grafikái, festményei sem csupán szoborvázlatok, hanem működnek mint önálló művek. A felhasznált anyagok többsége rendkívül érzékeny. Mintha a koncepció éppen valami élő, ezáltal mulandó létrehozása volna az élettelen anyagból, a szobrászat hagyományaival szembehelyezkedve.

Nem idegenkedem a változástól. A hungarocellszobraim nagyrészt megsemmisültek a kiállítások után. Hajdúszoboszlón 1977-ben életnagyságú formákat faragtam. Három napig éjjel-nappal dolgoztam a helyszínen. Nagyszerűen sikerültek, teljesen elégedett voltam a kiállítással, de csak fotók készültek róluk, öntvények nem.

A porózus hungarocell sajátos, érdes felületét általában nem dolgozza el, ahogy Schaár Erzsébet sem tette. Milyen kapcsolat volt önök között?

Schaár Erzsébettel többször is találkoztunk kiállításokon, de mélyebb kapcsolat, barátság nem volt köztünk. A belvárosban dolgozott egy öntő, aki nagyon értett hozzá, hogy hogyan kell a hungarocellt átültetni fémbe. Schaár és én is hozzá jártunk, de ma már egy másik öntővel és hegesztővel dolgozom együtt. Utóbbiból családon belül a harmadik generációnál tartok. A nagypapával



Várnagy Ildikó: *Szülő nő*, 1981, fotó: © Szabados Árpád / HUNGART © 2024



kezdtém, a fiával folytattam, most pedig az unokával hegeszték.

Az anyagszerű felületeket élénk fémfestékekkel festi be.

Inkább megjelölni akarok részeket a színekkel, nem befedni. A szobraimon a festett felületek idővel megváltoznak, az időjárási viszonyoktól függően. Néhány év elteltével általában újra kell festeni őket. Ahhoz megint én kellek! Persze kétszer ugyanúgy lehetetlen, meg amúgy sem érdemes túl precíznek lenni.

A Vallatópad komponenseit megmunkálta, kivéve a középpontba helyezett, címadó elemet, azt a sámlit, amitől az alkotás interaktívá vált.

A festett fából, fémből és textilből kreált nőalakok gyűrűjében helyet foglalni sajnos csak keveseknek volt bátorsága. Ez elég jellemző. Amikor textileket terítettem a galéria ajtajába, akkor nem mertek bejönni a látogatók.

A már említettekhez képest kevésbé ismertek fotóalapú munkái. A sorozatokat legtöbbször Szabados Árpád, máskor Bodor János fényképezte.

Azt hiszem, egész jó modell voltam. Persze nemcsak modell, de alkotótárs is. A *Divatfotó* sorozathoz különböző ruhákban pózoltam, amikből később lehet, hogy textilszobrok lettek. A kedvenc sorozatom a *Jelhordozás a Józsefvárosban*. Abban az időben még nem zárták a házak kapuit, így az udvarokon is körbe tudtuk hordozni a jeleket, amiket aztán kivittünk a Rákóczi térre. A *Szülés* sorozatban a csecsemőkoromat élhettem újra. A képeken a barátnőm, Kővágó Zsuzsa alakítja édesanyámat. A köztünk lévő magasságkülönbség is segített abban, hogy elérjük a megfelelő képi hatást.

Kővágó Zsuzsával 1977-től foglalkozásokat tartott gyerekek számára a Kassák Klubban, de még ezt megelőzően, 1975-ben kezdett tanítani, amikor Szabados Árpáddal



Balra Várnagy Ildikó: *Szülés*, részlet, 1983, fotósor, 100 × 70 cm, fotó: © Szabados Árpád;
Várnagy Ildikó: *Jelhordozás a Józsefvárosban*, 1981, fotó: © Bodor János / HUNGART © 2024

a Magyar Nemzeti Galériában megalapították a még ma is működő GYIK Műhelyt. A kurzusok célja a „fantázia felszabadítása, a szabad asszociációk iránti kedv felkeltése” volt.⁴

Élénken emlékszem arra, amikor 1963-ban Aczél elvtárs a Főiskolán, Michelangelo *Dávidja* előtt állva bejelentette, hogy megszüntetik a művészdiplomát, így papírforma szerint eleve művésztanár lettem. A gyerekeket mindig nagyon szerettem. Fantasztikusnak találom, hogy van egy kicsi ember, aki állandóan mozog. Kislányként imádtam babázni, de akkor még csak kopasz játék-babák voltak. Tizenhat éves voltam, amikor végre hajás babákat is lehetett kapni, így azt kértem karácsonyra. A Főiskola után, 1969-ben készítettem egy „előgyereket” gipszből. A lányom, Réka egy évvel később született meg.

Színházi múltja is gyerekekkel kapcsolatos. Levente Péter előadásai-ban szerepelt a hetvenes évek végén.

Minden előadás közben készült egy festmény, egy 2 × 5 méteres papírra. Az volt a díszlet. A helyszín a kezdetekkor az Egyetemi Színpad, később a Játékszín lett. Két éven át szombaton és vasárnap is volt két előadás, benne pantomimmal, beszélgetésekkel. Dévai Nagy Kamilla énekelt. A fellépők ruháit is én terveztem.

A tanítás során szerzett tapasztalatait a Vizuális játékokban összegezte, de más módon is próbált kapcsolódni a korosztályhoz. Szoborműveket tervezett, amik játszótéri elemként funkcionáltak.

A legtöbb ilyen ötletem mindössze a tervasztalon valósult meg mint makett, de mint szobor nem. Kivételt képez az 1976-ban létesült zalaegerszegi játszótér, amit Pallai Mártával,

Erdős Jánossal, Szabolcs Péterrel, Szabados Árpáddal, Samu Gézával és két külföldi kollégával együtt állítottunk fel. A lengyel Marek Gucałski és a finn Väinö Komu jelenlétével tulajdonképp nemzetközi projektté fejlődött az Ifjúsági Parkban elhelyezett játszószer-e együttes átadása. Mivel minden fából készült, a mászóak és a libikókák viszonylag gyorsan, néhány év alatt elhasználódtak, ezért gondoltuk, hogy készítünk egy komplexebb, modernebb változatot, ami majd időtálló lesz. A zalaegerszegi



Várnagy Ildikó díszlete Levente Péter előadásához, 1979, archív fotó / HUNGART © 2024



Várnagy Ildikó: *Kenguru*, 1978, szivacs, fotó: © Szabados Árpád / HUNGART © 2024



Várnagy Ildikó: *Beszélgetők*, 1975–1983, vas, 200 × 200 × 60 cm © Szépművészeti Múzeum – KEMKI / HUNGART © 2024



Várnagy Ildikó 1956-os emlékműtervének makettje, 1989 © Szépművészeti Múzeum – KEMKI / HUNGART © 2024



Várnagy Ildikó szökőkútterve a taliándörögdi Interszputnyik Úrtávközlési és Műholdkövető Állomás épülete elé, 1978, © Szépművészeti Múzeum – KEMKI / HUNGART © 2024

művésztelepen négy éven keresztül minden nyáron eltöltöttünk egy-hónapot, és tényleg nagyon aktívak voltunk. Amellett, hogy reggeltől estig dolgoztunk, kialakult egyfajta kötődés köztünk és a településen élők között. Az új játszótér terve ennek megfelelően fejlődött. A korábbinál sokkal átgondoltabb, szakszerűbb lett a koncepció, hála Makovecz Imrének – ő instruált minket a tervezés során. Hőgye Katalin, Morvay István, Deák László, Rományi László, Blazsek Gyöngyvér, Rainer Péter, Kéri Ádám, Bukta Imre, Szabados Árpád és Deim Pál is tervezett elemeket. Utóbbit kivéve szinte mindannyian kezdők voltunk. A tervek 1979-ben váltak volna valósággá, nem ugyanazon a területen, ahol az előző „kísérleti” játszótér. Végül is úgy alakult, hogy a város forrásait felemésztette a Hevesi Sándor Színház megalapítása, így finanszíralis okokból sosem készültek el a szobraink.

A Képzőművészeti Lektorátus archívumában számos pályaművét, vagyis azok dokumentációját sike-

rült megtalálnom. A tervek közül csak néhány valósult meg, a többi sorsa a Zalaegerszezen történeteket idézi.

Közel harminc pályázatra terveztem köztéri műveket, de csak néhányból lett megbízás. A veszprémi kálvária, a győri és a kisvárdai tervek. Ezek érzékeny pontok. Utóbbi makettjét a Fiatal Művészek Klubjában mutattam be. Középen kapott volna helyet a legfontosabb szobor a több száz méteres területen, amin formára nyírt növényekkel gondoltam alakítani a teret, pont úgy, mint a francia kertekben – csak Kisvárdán. A győri pályaművet úgy öt méter magasságúra terveztem. Nap, Hold, csillag és ember. Az embert hagytam volna a földhöz érni, hogy a gyerekek elérjék. „Mi van, ha felmásznak rá? Balesetveszélyes” – mondták. A hivatalos indoklás az volt, hogy „nem oldja fel” a beton látványát, vagyis a panelépületet, ami mögötte van. A veszprémi kálváriára egy földre boruló Máriát és egy olyan keresztet terveztem, ami eltért a megszokott feszületektől,

mert az emberi test idomaihoz hasonlított. 1989-ben terveztem egy 1956-os emlékművet, negatív emberformákkal, de ugyanúgy nem valósult meg, ahogy a tizenhárom aradi vértanúm sem, vagy a szökőkútam, amit azért sajnálok, mert nagyon szerettem volna a vízzel mint alapanyaggal dolgozni. Egy dolog miatt nem bánom, hogy kevés köztéri pályázatot nyertem meg: nem kellett átalakítani a kompozíciókat. A zsűrire jellemző volt, hogy csak azért is bele akart szólni, hogy „mi legyen ott a téren”. A társadalom hozzáállása még mindig nagyon szigorú a köztéri szobrászathoz. Hogy mi a szobor és mi a köztér: ebben, amióta élek, úgy érzem, nem változott semmi.

Feltűnik az életművében egy sorozat, színes kerámiákból. Négyyszer tizenkét dombormű állatokkal, halakkal, madarakkal, növényekkel.

Budapesten egy állami tulajdonú villa négy falát borítottam be velük, egy kertet fogtak közre. Siklóson készítettem őket 1987 és 1989



Várnagy Ildikó: *Éjkirálynő*, 1980, festett vas, 171,5 × 93 × 65 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

között. Az összeset leszedték a kilencvenes években. Egy-egy figurát láttam feltűnni aukciókon, a többről nem tudom, hová kerültek. Sajnos az építész, Mészáros Ilona már nem élt, amikor átalakították az épületet, pedig ő valószínűleg meg tudta volna védeni.

Az úgynevezett „talált tárgyakból” olyan főművek születtek, mint például az Éjkirálynő a Nemzeti Galéria gyűjteményében.

Nagyon jellemző rám ez a munkamódszer. Gyarakban, művésztelepeken általában talált anyagokkal



Fent Várnagy Ildikó: *Kavicsnő*, 1968, festett kavics, 10 × 30 × 15 cm, fotó: © Pék Dániel; lent Várnagy Ildikó: részlet a budapesti Béla király úti kerámiafalból, 1989, 300 × 800 × 40 cm, archív fotó / HUNGART © 2024

dolgoztam. Ha fát találtam, arra festettem, ha üvegburát, akkor arra. Nyitottnak kell lenni – ebben Reigl Juditra hasonlítok. Bizonyos esetekben a szobor részei szinte készen vannak, amikor rájuk talállok, csak össze kell ismertetni őket. 1968-ban, miután lediplomáztam, a Zsennyei Alkotóház kertjében sétálva találtam két kődarabot. A kezembe vettem őket, és tökéletesen illeszkedtek. Röviden ennyi a *Kisbálvány* története. A *Kavicsnő* darabjait is Zsennyein találtam. Három ennyire összeillő kavics! Ezek csak egy nő részei lehetnek – gondoltam. Az *Éjkirálynő* fémhulladékból, talán autóalkatrészekből épül fel. Ezekkel a formákkal sokkal bonyolultabb volt dolgozni, a tervezés, a hegesztés és a ráfestett motívumok miatt. Persze egy királynő mindig több figyelmet kíván.

Az Irodalmi Jelenben publikált *Kelet és Nyugat* című írása az elengedés fontosságát hangsúlyozza: „Én úgy gondolom, jönni könnyű, menni nehéz, mert megszokjuk és megszeretjük az életet.”

Nincs konkrét istenhitem. Hiszek egyfajta rendben, egyensúlyban, ami önműködő, úgymond „magától” fennáll. A vallások, az egyházak között nem ismerek olyat, amivel szemben ne lennének kétségeim. Elképesztő együttállások vannak a világban, ahogy a művészetben is. És hiszek abban, hogy minden összekapcsolódik abban a kollektivitásban, amihez az ember létezésénél fogva kötődik. Példa erre megannyi szobrom, amit jóval azelőtt készítettem, hogy a „Bibliában”, vagyis *A modern szobrászatban* szembesülhettem volna szellemi rokonaimmal, akiket már jóval azelőtt követtem, hogy tudtam volna a létezésükről.

A keleti filozófiákból inspirálódott néhány kisebb méretű szobra. Már 1968-ban készített *Táncoló indiai lányt*, pedig Indiába csak 2001-ben látogatott el. Milyen tapasztalatokkal tért haza?

Nem szeretek utazni, pontosabban nem szeretek úton lenni, de 2001-ben jártam az USA-ban és Indiában is. Mindkettő nagy hatással volt rám, főleg Új-Delhi, ahol kiállításom is volt Balázs Eszterrel és Márkus Péterrel. Már jóval azelőtt megszerettem az indiai művészetet, mielőtt oda utaztam volna. Egy kultúra, ahol gyakran maga a profán a szent. Nem is annyira spirituális, inkább fizikai értelemben: a tömeg, a zaj, a színek, a tempó, illetve a testhez, az emberek elmúláshoz való viszonya miatt volt átütő élmény. A sikátorban hosszú sorok kígyóztak alkoholért. Kiderült, hogy nejlonzacskóba mérik a whiskey-t. Innen nézve mondjuk emlékeztetett Csepelre.

Az Országos Érembiennáléra készített érmén lángoló holttest kontúrja rajzolódik ki. Visszaemlékezéseiben a rítusról azt írja: „A zsugorított fekete kukac, ami az emberből



Balra Várnagy Ildikó: *Jeanne d'Arc*, 1998, festett vas, 500 × 300 × 100 cm, fotó: © Szabados Árpád, jobbra szobrok a műteremben, fotó: © Pék Dániel / HUNGART © 2024

megmarad az égetés után, a Gangába dobatik. A test többi része kering a világban, talán itt is, ahol vagyok.”

Indiában jöttem rá, hogy elégetni a testet nem barbár dolog. Elégetni egy testet egyedül, szinte titokban, és ami marad, betuszkolni egy kis edénybe, az barbár dolog. Ennél sokkal emberibb az indiai módszer.

Közelebbi országokba sem utazik szívesen?

Inkább csak akkor, ha az ottlétem alatt dolgozhatok. Úgy tűnhet, hogy könnyen alkalmazkodom a környezetemhez, de ez nem valódi alkalmazkodás. Ha tudok dolgozni, akkor nem kell alkalmazkodni, mert olyan, mintha itthon lennék. Németországban és Finnországban is így történt. 1971-ben Szabados Árpáddal és Banga Ferencsel, aki akkor a Néprajzi Múzeumnál volt restaurátor, elutaztunk Erdélybe népművészeti tárgyakat gyűjteni.



Azok a tálak, amikből ott a kutyák ettek, itt kiállítási darabok lettek. A Római Magyar Akadémián 1991-ben voltam ösztöndíjas. Ott kezdtem el utcai plakátokat gyűjteni. Letépkedtem őket a falakról, aztán rajzoltam vagy festettem rájuk. Nekem a papír is nyersanyag, nem bánom, ha szakadt vagy gyűrött, kedvelem, hogy úgymond meg van munkálva. Rómában szerettem meg a barokk művészetet is, ami addig nem állt hozzám közel.

Országszerte több művésztelepen is aktív, visszatérő vendég volt.

Eger, Győr, Pécs, Nyíregyháza, Makó, Tokaj, Bárdibükk – bejártam az országot a művésztelepek miatt. Nagyon szerettem ott lenni, remek társaság vett körül, és jelentős műveim születtek művésztelepeken. Például a *Jeanne d'Arc* a zalaegerszegi Gébárti-tónál vagy Siklóson az *Organikus út*, amit 1986-ban, négyen csináltunk: Paulikovics Iván,



Műtermi részletek, fotó: © Pék Dániel / HUNGART © 2024

Péter Ágnes, Szőlőssi Enikő és én. Makón sokszorosított grafikai sorozatokat készítettem, mint mindenki. Hajdu István, Pinczehelyi Sándor, Pásztor Gábor, Szécsi Bea, Lakner László, Lux Antal, Świerkiewicz Róbert, Hajas Tibor, Veszely Ferenc, Bak Imre, Szabados Árpád, én, meg persze rengeteg gyerek. Makóra mindenki hozta a gyerekeit. Csodálatos nyarak voltak.

A leggyakrabban „jelszobrászként” hivatkoznak önre. Keserű Katalin szerint életművében kulcsszerepet kap a formák jellé redukálása.⁵

Az esszenciális jelek akkor keltették fel az érdeklődésem, amikor a Kisképzőn M. Kiss Pál hetente

elzavart minket a Szépművészeti Múzeumba, és kikérdezte, hogy melyik sarokban mi van. Feltűnt, hogy a jelek a síkból a térbe emelve már formát alkotnak. Ettől kevésbé tűnnek dekoratívnak, de az számomra nem fontos, hogy a forma esztétikus legyen. Nagyon izgalmasnak találom, hogy a bronzkori szikla-rajzoknál máig sem tudom eldönteni, a jelhez vagy az íráshoz állnak közelebb. Az évtizedek alatt több különböző jelábécét is készítettem. Szótárakból gyűjtött fogalmakat sűrítettem jellé, de az *Apám jeleit* és a *Középiskolai jeleimet* is összegyűjtöttem. Mindeközben sosem szereztem jogosítványt, mert én, a „jelművész”, nem tanultam meg a táblákat.



Idén ünnepli a nyolcvanadik születésnapját. Az évforduló alkalmából, ha visszanéz...

Nem nézek vissza. Azért is készítettem egy *Lótnét*, hogy erre emlékeztessen magam. Inkább a jövővel, az előttem álló évtizedekkel foglalkozom. A nagyszüleim és az anyám is nagyon idős kort éltek meg, úgyhogy, ha a genetikai adottságokat nézzük, itt leszek még egy darabig. Gondolom, dolgozni fogok, mellette olvasok és beszélgetek. A kínaiak szerint a sárkány éve van, ami kedvez a terveimnek, bár én majom vagyok, a csillagképem szerint pedig bika. Egy bikán lovagló majom. Lehet, hogy ezt majd elkészítem szoborként.

1 Tatai Erzsébet: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők – válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Budapest, Újművészet Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019, 225–231. 2 A szobrot a Kis Varsó Emlékmű kontra katedrális című projektjének részeként ideiglenesen Amszterdamba szállították 2004-ben. 3 Grantner Jenő (1907–1983) Munkácsy-díjas szobrász, elsősorban körülbelül negyven köztéri szobra által ismert, de a szobrászat szinte valamennyi formájában kipróbálta magát az épületplasztikától a lemezdomborításokon, domborműveken át egészen a Lánchíd oroszlánjainak restaurálásáig. 4 Széchy Ágnes: *Gyermekek a Budavári Palotában. A Magyar Hírek Kincses Kalendáriuma*, 1977, 327–328. 5 Dr. Keserű Katalin: *Várnagy Ildikó*. Veszprém – Budapest, Magyar Képek, 2009, 18.

Ananászmánia 2. Gyarmatok gyümölcse

Szikra Renáta



Andries Beeckmannak tulajdonítva: *Een marktstal in Batavia* (Piaci stand Bataviában), 1640–1666 körül, olaj, vászon, 106 × 175,5 cm, © Rijksmuseum, Amsterdam

Az ananász és a vendégszeretet gondolatának társítása az ananász őshazájából származik – a visszatérő felfedezők leírásában is szerepel, hogy barátságos fogadtatásra számíthattak ott, ahol ananász volt ki-függesztve a bejáratnál. Később az ültetvényeken is megjelentek a faragott ananász kapudíszek, innen kerülhetett az európai nagybirtokokra is a vendégszeretet és gazdagság jelképeként. Unikumnak számít a Dunmore-ban felépített, csodálatosan élethű, óriási ananászt formázó toronnyal ellátott kerti lak, másutt a kerteteket inkább csak ananászformára nyírt bukszusok sora, a belső tereket ananászmintás selyemtapéta, bútorszövet ékesítette. A teaházak, cukrászdák cégérére festett, kirakatüvegébe metszett ananász számított akkoriban a „kiváló áruk fóruma” jelzésnek. A kerámia- és porcelánipar is felfedezte az ananász dekorativitását, nemcsak a gyümölcs hordószerű formáját hasznosító kannák, csészék váltak keresett cikké, de gigantikus tojástartóhoz hasonló állványokat is készítettek az ananász illő tálalásához.

A 19. század elején speciálisan kialakított, huszonnégy órában fűtött melegházakban folyamatos gondozás mellett egyetlen ananász megtermelése nyolcvan fontba került. Őrült összeg egy ízélmény kielégítésére, ahogy azt Jane Austen is kritikusan megjegyzi *A klastrom titkában* Tilney tábornok szeszélyét említve. Befejezetlen *Sanditon* című regényében már megjelennek a nyugat-indiai ültetvényesek és leszármazottaik, köztük az egyik első színes bőrű szereplő Georgiana Lambe személyében, akinek tiszteletére a BBC 2019-es filmadaptációjában a sanditoni társaság feje, Lady Denem vascsorát és ananászbemutatót szervez. Akinek a birtokán vagy távoli ültetvényén nem termett saját ananásza, az bérelhetett egyet (levelekkel együtt), persze csak asztaldísznek,

amit utána vissza kellett adnia. Így fordulhatott elő, hogy addig utaztattak egy-egy szép darabot, míg el nem rothadt. Lady Denem díszes, bársonnyal bélelt dobozból kiemelt, hibátlannak tűnő ananászában is nyüzsögtek a férgek. Természetesen a férges ananász itt nyílt társadalomkritika, hiszen a feltálat gyümölcsök között ugyan hazai termés is akadt (már említettük, az is milyen horribilis áron), ám arról nem eshetett szó a fennkölt társalgásban, hogy a cukornád- és ananászültetvényekből meggazdagodó arisztokrácia vagyonát alapvetően a rabszolga-kereskedelem teremtette elő. A gyarmati Amerikából behajózott ananász volt a rabszolgamunka bónusza, a cukornád luxusmellékterméke. A brit arisztokrácia rabszolgatartás iránti közönyét érzékeli Fanny Price, *A mansfieldi kastély* Austen-regény hősnője is, akit az antiguai cukornádültetvényekből meggazdagodó Bertram család fogad be, s akinek az ültetvényeken folyó munkára vonatkozó kérdéseire fagyos csend vagy felháborodott rendreutasítás a válasz.

Az ananász a gyarmati rabszolgatartás negatív szimbólumaként legutóbb a György-kori Anglia társadalmi életét messzemenőig romantizáló, eszkéipista hajlamainkat kiszolgáló klasszikus kosztümös filmeket és a streamingcsatornák új szemléltető filmes adaptációit összevető heves vitákban merült fel. A régens-korszak fandomjának egyik csoportja, „az ananászok”, a Jane Austen Pineapple Appreciation Society – a szerepjátékos közösség tagjai korabeli ruhákba öltözve idézik meg kedvenc Austen-jeleneteiket – éppen a luxus, az egzotikus kifinomultság szimbólumaként választotta az ananászt. Mindeközben pedig nem ismerik el, hogy a közösségi azonosítóként használt ananász-emoji nemcsak a Brit Birodalom iránti tisztelet és rajongás megtestesítője, hanem



A 16–17. század folyamán a növény gyakorlatilag az egész trópusi égövben elterjedt, portugál és spanyol gyarmatosítók vitték felfedező útjaikon az Atlanti-óceán szigeteire, Madagaszkárra, majd Indiába és Kínába, ahol az 1650-es években egy jezsuita pap már helyi, őshonos növényként írja le. De Dél-Amerika, Brazília, Mexikó vagy később a Csendes-óceáni szigetek, Hawaii is így vált ananásztermelő központtá.

egyben a gyarmatosítás által okozott sérelmek tagadásának ábrázolása is. Nem csak a régenskor szajongó puristái, az elvakult eszkepisták vannak ezen a véleményen: a közvéleménykutatások szerint a britek csaknem harmada mai is birodalmi érzelmű, és gyanakvással szemléli, történelemhamisításnak tekinti az utóbbi éveket meghatározó új szemléletű filmes adaptációkat. Az utóbbi évek Dickens-adaptációi, de leginkább a Netflix Julia Quinn Bridgerton regénysorozatára alapozó szériái a rasszok szabad keveredését feltételező multikulturális társadalmat, arisztokráciát tárnak elélnk. Azzal, hogy Zsófia Sarolta királynőt színes bőrűként jeleníti meg, Chris Van Dusen, a sorozat alkotója racionális magyarázatot ad arra,

hogyan juthattak a társasági élet, a hierarchia csúcsára – a királynő „társadalmi kísérleteként” – más rasszokat képviselő szereplők. Annak egyébként, hogy Zsófia Sarolta királynőt színes bőrűnek ábrázolták, van is némi történelmi alapja: portugál ágon félvér lehetett (ősei között tartják számon a 13. századi portugál uralkodót, III. Alfonzt és fekete szeretőjét, Madraganát), ahogy ezt néhány korabeli portré-ábrázolás is sejteti. De az ananászhoz visszakanyarodva: nem szabad elfeledkeznünk a királyról, III. Györgyről, akinek nem véletlenül Farmer George volt a beceneve. A „Gazdát” sem az udvari reprezentáció, sem a külügyek nem érdekelték annyira, mint a mezőgazdasági és ipari-technikai újítások.

Szívesen kertészkedett még akkor is, amikor már elborult elmével gyakorlatilag a palotába zárva élt évtizedekig, helyette pedig a királyné, majd a Régens kormányzott. A királyi család a mai botanikus kert, a Kew Gardens területén lakott, a palota volt nyári rezidenciájuk. Akkor tájt épült a híres emeletes pagoda, és a meglegházakban megkezdődött a távoli gyarmatokról hozott egzotikus növények gyűjtése, katalogizálása – amiben királyi párja mellett lelkes amatőr botanikusként a királynő is tevékenyen részt vett. A gyűjtemény fejlesztéséért Sir Joseph Banks természettudós felelt, a Royal Society elnöke, aki Cook Földet körülhajózó expedíciójáról hozta például a pompás papagájvirágot – a növény a mecklenburg-strelitzi származású Zsófia tiszteletére kapta a *Strelitzia reginae* nevet. A békés kertészkedés idejére esett azonban a hétéves háború Franciaországgal, a francia forradalom, majd a napóleoni háborúk és nem utolsósorban az észak-amerikai gyarmatok elvesztése. A felvilágosodást követően erősödik meg a rabszolgatartás elleni mozgalom – és Dánia után másodikként 1807-ben a Brit Birodalom területén is betiltják a rabszolga-kereskedelmet. Megváltozik a piac szerkezete, a munkaigényes cukornád helyére fő terményként az amúgy is keresett ananász lép.

A 19. század közepén a gőzhajózás elterjedésével a szállítási idő lerövidült, a szállítható mennyiség viszont exponenciálisan növekedett, így mire Viktória királynő trónra lépett, a Covent Garden piacon halomban álló egykor luxuseledelt már Dickens középosztálybeli hősei is boldogan tették a kosarukba.



2024.
04.06.
–
08.25.

Kertész Moholy-Nagy Capa...

MAGYAR
FOTÓMŰVÉSZEK
AMERIKÁBAN (1914–1989)

A kiállítás a Virginia
Museum of Fine Artsszal
együttműködve valósult meg

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Partner:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



Az antidepresszió esztétikája.

Esszé Bolla Szilvia

Running Up That Hill című kiállításához

Zemplényi-Kovács Barnabás

Bolla Szilvia: *Running Up That Hill*,
Glassyard Gallery, Budapest, 2024. május 24-ig

1
Diagnostic and statistical manual of mental disorders (3rd Edition) (DSM-III). Washington, American Psychiatric Association, 1980.
A revideált harmadik kiadás magyarul is megjelent: *DSM-III-R: A mentális zavarok diagnosztikai és statisztikai kézikönyve*. Ford. Dr. Bánki M. Csaba. Budapest, Magyar Pszichiátriai Társaság, 1991

2
Vö. James Davies: Political Pills: Psychopharmaceuticals and Neoliberalism as Mutually Supporting. In: *The Sedated Society. The Causes and Harms of our Psychiatric Drug Epidemic*. Cham, Palgrave Macmillan, 2017, 189–225.

3
A kritikai pszichológiáról és annak történeti előzményeiről magyarul lásd: Csányi Gergely – Fehér Tibor – Máriási Dóra: Kritikai pszichológia. Lélek és kapitalizmus. *Fordulat* 31 (2016): 7–61.

I. 1980, Washington. Két, egymástól függetlennek tűnő esemény történt ugyanabban az évben és ugyanabban a városban: Ronald Reagant megválasztották az Egyesült Államok elnökévé, a washingtoni székhelyű Amerikai Pszichiátriai Társaság pedig kiadta *A mentális zavarok diagnosztikai és statisztikai kézikönyvének* alapjaiban átdolgozott, új változatát.¹ A maga területén mindkét eseményt egy máig ható, globális szintű konzervatív forradalmi folyamat szimbolikus kezdőpontjának tekinthetjük. Ahogy a részben Reagannel beköszöntő neoliberális fordulat azóta is alapjaiban határozza meg gazdasági, társadalmi és politikai rendszerünk kereteit, úgy az amerikai és nemzetközi pszichológusok bibliájaként használt kézikönyv nemcsak a mentális betegségek megközelítésében, de a pszichológia egészében jelzett alapvető, máig érvényben lévő paradigmaváltást.² Visszanézve világos, hogy a két fordulat egymásból is következett: az új pszichológiai paradigma a neoliberális ember- és társadalomképre épült, éppúgy, ahogy az addig meghatározó, úgynevezett humanisztikus pszichológia tükrözte az egykori jóléti-szociáldemokrata rendszer értékrendjét, amely a ma kritikai pszichológiaként ismert irányzat előképeként alapvetőnek tartotta a mentális betegségek társadalmi-gazdasági hátterének vizsgálatát, visszaszorításukhoz pedig rendszerszintű jóléti programokat, a szociális háló erősítését, társadalmi változást és politikai munkát sürgetett.³ Az 1980-ban kiadott új kézikönyv épp ezeknek a szempontoknak az átpolitizáltságára hivatkozva iktatta ki a humanisztikus pszichológia szemléletét, miközben az orvosi objektivitás álcája alatt nem is lehetett volna



Bolla Szilvia: *Eternal Flame* (Örökláng), 2024, 3D nyomtatott műgyanta, 3D nyomtatott PLA, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024

ideologikusabb: ahogy a politikában, a pszichológiában is érvényes lett a thatcheri mottó, miszerint „*nincs társadalom, csak egyének vannak*” és azok mentális problémái, amelyek orvoslásában a biopszichológia, a gyógyszerezésre épülő kezelés vált uralkodóvá, deregularizálva és fel-duzzasztva a gyógyszeripart.⁴ A depressziót is ekkor keretezik át antidepresszánsokkal kezelendő individuális problémává,⁵ elsősorban arra a való-lójában mindig is hipotézisként létező és azóta sokszorosan cáfolt, ugyan-akkor rendszerkonform és jövedelmező elméletre építve, miszerint azt

4
Joanna Moncrieff: Neoliberalism and biopsychiatry. A marriage of convenience. In: Carl I. Cohen – Sami Timimi (eds.): *Liberatory Psychiatry: Philosophy, Politics and Mental Health*. Cambridge, Cambridge UP, 2001, 235–255.

5
Vö. pl. Mitchell Wilson: DSM-III and the Transformation of American Psychiatry: A History. *American Journal of Psychiatry* 150(3) (March 1993), 408.

6
A közelmúlt kutatási eredményeit összefoglaló metaanalízis: Joanna Moncrieff et al.: The serotonin theory of depression: a systematic umbrella review of the evidence. *Molecular Psychiatry* 28 (2022), 3243–3256. Az eredmények újfent azt igazolják, hogy nincs kimutatható összefüggés a szerotoninszint és a depresszió között.

7
Luigi Esposito – Fernando M. Perez: Neoliberalism and the Commodification of Mental Health. *Humanity & Society* 38(4) (2014): 417.

8
Lásd pl. Oliver James: *The Selfish Capitalist. Origins of Affluenza*. London, Vermillion, 2008

9
Anna Zeira: Mental Health Challenges Related to Neoliberal Capitalism in the United States. *Community Mental Health Journal* 58(2) (2022): 205–212.



Bolla Szilvia: *Eternal Flame* (Örökláng), részletek, 2024, 3D nyomtatott műgyanta, 3D nyomtatott PLA, fotó: © Lódi Áron / HUNGART © 2024

alapvetően egyfajta biokémiai egyensúlytalanság, az alacsony szerotonszint okozza.⁶ Ami e fordulat során történt, azt nem tűnik túlzásnak Fernando Perez és Luigi Esposito nyomán a *mentális egészség kommodifikálásának* nevezni: a kézikönyv lényegében meghatározta és az egészséges ember ideáltípusaként normalizálta az új neoliberális szubjektumot, egyúttal patologizálva azokat a gondolkodás- és viselkedésmódokat, amelyek eltérnek a rendszer értékrendje szempontjából funkcionális, produktív, illetve kívánatos működésmódtól.⁷

Eközben történetileg épp a neoliberális fordulat bizonyította mindennél világosabban a depresszió elterjedtségének mértéke és a társadalmi-gazdasági rendszer természete közötti összefüggést. Kutatások sora mutatta ki, hogy az 1980-as év a mentális betegségek robbanásszerű növekedésének kezdőpontja, ahogy azt is, hogy ennek háttérében döntő mértékben a szociális rendszerek minimalizálásától a prekarizálódáson és atomizálódáson át a fokozódó egyenlőtlenségekig ez a politika és ideológia áll.⁸ Az elmúlt tizenöt évben az Egyesült Államokban hatvanöt százalékkal nőtt meg az előtte is rendkívül magas antidepresszáns-használat, ahol immár minden ötödik felnőttet diagnosztizálnak valamilyen mentális betegséggel.⁹ Minél nyilvánvalóbb, hogy a globális *depressziójárványt* rendszerszintű problémák generálják, annál erősebben hártják át annak felelősségét az egyénekre, a szisztematikus ellentmondásokból fakadó következmények általános individualizálásának megfelelően. Ahogy azt Ulrich Beck már a nyolcvanas években látta: „*A társadalmi egyenlőtlenségek éleződése és individualizálódása egymásba nyúlik. A rendszerproblémák emiatt egyéni kudarcokká alakulnak át, és politikailag leépülnek [...] egyén és társadalom új közvetlensége jön létre, a válság és betegség közvetlensége*”.¹⁰ A rendszer elfojtott válsága tehát rendszerszintű betegségben ölt testet. Egy beteg rendszerben, amelynek nem hivatalos világnézete, a *kapitalista realizmus* Mark Fisher híres meghatározása szerint „*a depressziós realizmusa, aki minden reményt, minden konstruktív képzetet veszélyes illúziónak bélyegez*”.¹¹ Ha

azonban a rendszer realitása maga depresszív, akkor épp a depresszión keresztül juthatnunk el annak legrealistább ábrázolásához és elemzéséhez. Ahogy Franco Berardi írja: „*a depressziós nézőpontja a jelenlegi rendszerben a radikális realizmus perspektívája lehet. A depresszió szembe-
sít mindazzal, amit magunk elől is rejtegetünk az önnyugtató társadalmi narratívák cirkulálásával*”.¹² Bolla Szilvia kiállításának középpontjában mindenekelőtt ez, a depressziós jellemzően magába fordult és külsőleg is individualizált nézőpontjának kollektív perspektívává feszítése áll, az azt meghatározó diskurzus és reprezentáció nyelvének, szempontjainak publikussá tétele, és e nyelv visszavétele azok által, akik szenvednek tőle. A depressziót számos szakértő egyfajta értelemvesztett

állapotként határozza meg, a személyes és társadalmi jövőtlenséggel, a szimbolikus értelmet adó közösségi narratívák visszaszorulásával is összefüggésben.¹³ Bolla Szilvia ezt részben magának a depressziónak a megértésével kísérli meg leküzdeni, annak biokémiai és pszichoszomatikus szintjétől kezdve a kezelési módszereken és a gyógyszeripar szabályozásán keresztül a mentális betegségek és a társadalmi rendszerek összefüggéseinek feltérképezéséig.

A *Running Up That Hill* című kiállítás műfaja talán annak képzőművészeti megfelelőjéhez áll a legközelebb, amelyet Stacy Alaimo *materiális memoár*nak nevez.¹⁴ A materiális memoár úgy rendkívül személyes, hogy eközben egyszerre két irányban, a biológia és a politika felé, az én alatti és az én feletti szférában is eljut egy személyen túli szintre, miközben a biológiai vonatkozásokban is politikus, építve a materiális feminizmus felismeréseire,¹⁵ de a társadalmi rendszer szintjén is hangsúlyozza a test- és biopolitikai aspektusokat.

Ugyanakkor a személyes és a társadalmi szint között húzódik a transzgenerációs, a Bolla családjának nőtagjaira negatív mintázatként rávetülő depresszió, akiknek személye és történetei a kiállítás egyik vezérvonalát alkotják. A címadó Kate Bush-dal többek között a teljes és valódi perspektívacserre vágyáról szól, méghozzá a szó szerinti testcserén keresztül. Bolla azzal a meggyőződéssel kísérli meg felvenni rokonai nézőpontját, hogy a depresszió megtestesüléséből fakadó biokémiai és pszichoszomatikus viszonyok közössége is képezhet családi köteléket, annak egy személyközi szintjeként, amit Elizabeth A. Wilson *organikus empátiának* nevez.¹⁶ Ahogy a szolidaritás és az empátia alapja épp a kapcsolódás, szocializálódás nehézségének közös tapasztalata is lehet, amely szimbolikusan kiterjeszthető a depressziósok globális közösségére. Bolla a depresszió és az azzal folytatott egyéni és kollektív küzdelem, az *antidepresszió* politikájához részben annak esztétikáján, egy kritikai formanyelv kidolgozásán keresztül kísérel meg hozzájárulni.¹⁷ De miképp függ össze a biomorfikus-szecceszíós formakészlet a fotográfiával, a kapitalizmussal és a biopolitikával? Milyen esztétikai és politikai ívre illeszthető rá Bolla művészete a színátmeneteket leképező luminográfiáktól a *farmako-kinetikus* szobrászatig?

II.
1861, London. Két, egymástól függetlennek tűnő esemény történt ugyanabban az évben és ugyanabban a városban: William Morris képző- és iparművész, szocialista értelmiségi megalapította a Morris, Marshall, Faulkner & Co. iparművészeti vállalatot, amely összefonódik az Arts & Crafts mozgalom indulásával. Május 17-én pedig James Clerk Maxwell skót fizikus és matematikus a londoni Royal Institution hallgatósága előtt, egy színelméleti előadáson mutatta be a világ első színes fényképét, amelyet a máig használt RGB színkeverési módszerrel hozott létre. Az ipari kapitalizmus elidegenedett tárgykultúrájával szemben szerveződő, szocialista szellemiségű Arts & Crafts mozgalom a fotográfiát ugyanazon az alapon ítélte el, mint a tömeggyártást és a funkcionalista építészetet. A funkcionalista és az Arts & Crafts programját továbbgondoló szecessziós mozgalom párharca a 20. század fordulójára élesedett ki, miközben



Bolla Szilvia: *Neurogram IV (Exomimia)*, 2024, kézi nagyítás Fujicolor Crystal Archive fotópapíron, plexi, fotó: © Lódi Áron / HUNGART © 2024

10
Lásd: Ulrich Beck: A társadalmi egyenlőtlenség individualizálódása – az ipari társadalom életformáinak hagyománytól való megfosztása. In: *A kockázat-társadalom. Út egy másik modernitásba*. Budapest, Századvég, 2003 [1986], 134.

11
Mark Fisher: *Kapitalista realizmus*. Ford. Tillmann Ármán – Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest, Napvilág Kiadó, 2021 [2009], 21.

12
Franco ‚Bifo‘ Berardi: *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*. London, Minor Compositions, 2009, 118.

13
Mikkel Krause Frantzen a depressziót *kronopatológiaként* határozza meg, amelyet a jövőképek megalkotására való képtelenség jellemez, internalizálva az uralkodó rendszer prezentizmusát és a progresszív jövőnarratívák látványos visszaszorulását: Mikkel Krause Frantzen: *Going Nowhere, Slow: The Aesthetics and Politics of Depression*. London, Zero Books, 2019.

14
Stacy Alaimo: Material Memoirs: Science, Autobiography, and the Substantial Self. In: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Indianapolis, Indiana UP, 2010, 85–112. Magyarul talán a *Hegymenet* adná vissza a legpontosabban azt a kettős jelentést, amelyet a Kate Bush-dalból kölcsönzött cím hordoz. Lásd erről a 66. oldalt.

15
Lásd pl. Stacy Alaimo – Susan Hekman (eds.): *Material Feminisms*. Indianapolis, Indiana UP, 2008; Elizabeth A. Wilson: *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body*. Durham, Duke UP, 2004.

16
Elizabeth A. Wilson: Organic Empathy: Feminism, Psychopharmaceuticals, and the Embodiment of Depression. In: *Material Feminisms*, 373–399.

általános politikai megítélésük szinte felcserélődött. Talán senki nem mérte fel a maga korában olyan pontosan a szecesszió és a fotográfia önmagán túlmutató, a politikai és kulturális korszellemet leképező, ellentmondásos szerepét, mint Walter Benjamin, aki egy helyen az előbbiről így fogalmaz: *„Utolsó kitörési kísérlete ez a művészetnek, amelyet elefántcsonttornyában a technika vett ostrom alá. Mozgósítja az intimitás minden még meglevő tartalékát. Ez a bensőség a vonalnyelvben, a virágban mint ama csupasz, vegetatív természet jelképében fejeződik ki, amely felveszi a harcot a technikával felfegyverzett külvilággal. A vasszerkezet új elemei, a tartóformák foglalkoztatják a szecessziót. Az ornamentikában igyekeznek ezeket a formákat a művészet számára visszahódítani”*.¹⁸ A szecesszióban tehát a William Morristól eredő antikapitalista floralizmus és biomorfizmus mint architekturális immunreakció, a kapitalizmus élettelenységével szembeni hisztérikus vitalitás, a mechanikus uralmát elfojtani igyekvő, burjánzó organizmus jelenik meg, az életösztön védekező támadása a halálösztönnel szemben.¹⁹ De Benjamin szövegei a szecesszió és a funkcionalista modernizmus küzdelméről általánosabban is párhuzamot mutatnak a műalkotás és a fotográfia, az egyediség és a technológiai reprodukció ambivalens konfliktusával, összekötve az *optikai tudattalant* és az *építészeti tudattalant*.²⁰



Bolla Szilvia: *Rivotril Flowers Fall III (Femur flower)* (Rivotrilvirágok hullanak III. [Csontvirág]), 2024, ezüst, 3D nyomtatott műgyanta, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024



Bolla Szilvia: *Rivotril Flowers Fall I (Gag reflex)* (Rivotrilvirágok hullanak I. [Garatreflex]), 2024, kalcium, argon, üveg, fémgőzölt, 3D nyomtatott műgyanta, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024



Bolla Szilvia: *Rivotril Flowers Fall II (Serotonergic swirl)* (Rivotrilvirágok hullanak II. [Szerotogén szédület]), 2024, fémgőzölt, 3D nyomtatott műgyanta, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024



Bolla Szilvia (Bolla Benjáminnal): *She was a girl for a hundred years, now she's a ghost* (Kislány maradt száz éven át, azóta egy szellem) 1922–2022, fa, 3D nyomtatott műgyanta, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024

17

A depresszió esztétikájának és a kortárs képzőművészetben megjelenő formáinak szisztematikusan leírásához lásd: Christine Ross: *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*. Minneapolis, Minnesota UP, 2006.

18

Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969 [1935], 85. Benjamin vázlatokban maradt főműve, a *Passagen-Werk* minden bizonnyal külön fejezetet tartalmazott volna a szecesszióról, amelyről számos megállapítást tesz a jegyzetanyag különféle részeiben.

19

Freud a szecesszió utóvédharcainak éveiben alkotja meg ezt a párkonceptiót. Lásd Sigmund Freud: *A halálöszön és az életöszönök*. Ford. Kovács Vilma – Schönberger István. Budapest, Helikon, 2020 [1920]

Ahogy Hal Foster írja a szecesszióról,²¹ Boris Groys pedig a fotográfiáról,²² mindkét utópia, a szecesszió által megtestesített totális dizájn, az élet és művészet, természet és technika szintézise, illetve a fotó tömegművészetté válása és az alkotói pozíció demokratizálódása a száz évvel ezelőtti vízókat is meghaladó mértékben vált valóra. Csakhogy ezek a rendszerellenes utópiák önmaguk ellentétébe fordulva végül a kapitalizmus disztópiáiként valósultak meg. A kettő pedig a Groys által öndizájnnak nevezett működésmódban, a formai szabályozáson, egyfajta elnyomó esztétizáláson keresztül mindent áruvá tévő totalitárius dizájn internalizálásán, a kényszeres önbrandingen és önkizsákmányoláson keresztül egyesíti is a fotó és a szecesszió disztópiába fordult utópiáit. Bolla Szilvia munkássága a fotón keresztüli totális (ön)dizájn és kényszeres ön-kép-kifejezés, az általános képtúltermelés- és fogyasztás okozta szorongást tematizáló ellenfotográfiákkal indult, arra a kondícióra alapozva, amelyet egyik sorozatának címében *onto-fotográfiai szorongásként* határozott meg. A posztmedialitás és a posztinternet korszakában egyfelől a virtualizálódásra a nem ábrázoló, kamera nélküli fényképek hangsúlyozott materializmusával, a társadalmi absztrakcióra pedig, mint maga fogalmazott, egyfajta ellenabsztrakcióval válaszolt, az internet vizuális rezsimjére reagáló neoabsztrakt festészeti tendenciával párhuzamosan bontva vissza a fotográfiát absztrakt alapelemeiig, eljutva a színátmeneteket leképező luminogramokhoz, mint a fotografikus kép lehető legminimalistább formájához.²³ Bolla saját praxisát korábban *kriptofotográfiának* nevezte, utalva arra a – monokróm festézzel rokon – produktív paradoxításra, hogy a „tiszta” fotográfiához való eljutás egyúttal annak bevett jegyeinek dekonstrukcióját, bizonyos értelemben a fotó (ön)felszámolását is jelenti. A kriptofotográfia ugyanakkor nem cél, hanem eszköz volt a „látható és a láthatatlan, az anyagszerű és az anyagtalan, illetve az élő és a halott dichotómiáinak”²⁴ kortárs újragondolásához, amelyek önreferensen formális-materiális és társadalmi-antropológiai-(kép)politikai problémákként egyaránt megközelíthetők. Ugyanakkor a fotó testének teljes „lemeztelenítése” Bollánál végpontból kezdőponttá vált, amikor a végletekig absztrahált, plexire nyomtatott luminogramokban épp a figuralitás lehetőségét ismerte fel, ahol a kép térbeliesül, és formálható tárggyá, szobrászati, illetve installatív entitássá válik, anélkül, hogy elvesztené a virtualitás és az anyagtalanság felé mutató fotókarakterét. Bolla következő műveiben a fotó testiségét a test fotografikusságának kérdéskörévé fordította át. Ennek eredete szintén visszavezethető Benjaminhoz, aki *A fényképezés rövid történetében* úgy fogalmaz: „Minden, amivel a technika és az orvostudomány dolgozik, a szerkezeti sajátosságok és a sejtszövetek, eredetileg sokkal közelebb állnak a fényképezőgéphez, mint

a hangulatos tájkép vagy a kifejező arckép”²⁵. Bolla *Exoskin* sorozata mintha e korai sejtést bontotta volna ki, abból a poétikus, egyúttal tudományosan helytálló analógiából kiindulva,²⁶ hogy a bőrszövet a fotópapírhoz hasonlóan fényérzékeny entitás, amely képes pszichikai lenyomatokat rögzíteni, valamint hogy a fotópapír szerkezete és a bőr szerkezete meglepően hasonló mintázatot mutat.²⁷ Így talált rá a kiállításon látható műveken is újra és újra visszatérő, önálló életre kelt bőrsejtalakzatra is, építve az azonos csírasejtből kifejlődő bőr és idegrendszer kölcsönhatására. A *Rivotril flowers fall* (Rivotrilvirágok hullanak) című szoborsorozatban a pszichoszomatikus fénykép – radikálisan kiterjesztett kriptofotográfia-ként – megtestesül, hogy a fotó absztrakciója után a pszichofarmakológiai absztrakciót, a test és a gyógyszer mint idegen test viszonyát analizálja. A hatóanyag sorsát követő, farmakokinetikai narratívába rendezett szobrok az ampulla útját képezik le a nyelőcsőtől a gyomron át egészen az annak mellékhatásából fakadó balesetig: Bolla Szilvia nagymamája virágöntözés közben az egyik alulszabályozottan felírható és függőséget kialakító szorongásoldó, a Rivotril hatása alatt megszedült és összeesett, eltört combcsontját egy protézis révén tudták csak visszakapcsolni a medencecsontjához – aki nem is a fizikai, hanem elsősorban a pszichikai összeroppanás miatt vált szinte mozgásképtelenné. A protézissel összekapcsolt combcsont és medencecsont maga is virágot formál a szecessziós asztali lámpákat idéző szobrokban, amelyek egyfajta *pszichoszecesszió*ként értelmezik újra az inorganikus és az organikus, a technológia és a természet századfordulós konfliktusát. A bio- és pszichopolitika által deformált testeket leképező szobrok az idegrendszer és az „emocionális technológia” (James Davies),²⁸ a külső társadalmi valóság és a belső, pszichoszomatikus reakció ütközőzónáját, szintézisét és konfliktusát modellezzik. Bolla reaktiválja a Morris-féle antikapitalista ornamens eszméjét mint az ellenállás olyan ismét aktualizálható formanyelvét, amely a biohatalom felszámolásának ideáját és egy élhető társadalom utópiáját hordozza a rendszer depresszíven inhumán struktúrájával, absztrakt elnyomásával szemben.

III.

1861, Boston. Még két, egymástól függetlennek tűnő esemény történt ugyanebben az évben és ugyanabban a városban. Az addig ékszergravírozóként dolgozó William Mumler saját bevallása szerint a fotózás iránti laikus érdeklődéstől vezérelve készített egy önarcképet, amin megdöbbenésére önmaga mellett elhunyt unokatestvérének szellemalakja tűnt fel. Ez a fotótörténet első szellemképe, amelyből Mumler még több százat készített azoknak, akik maguk mellett szerették volna látni halott rokonaik, barátaik kísértetét, állítása szerint nem a fényképek manipulálása, hanem egyfajta spirituális hatalom közreműködése révén.²⁹ A másik esemény egy esszé megjelenése volt, amelyet az elsősorban íróként ismert Oliver Wendell Holmes a bostoni *Atlantic Monthly*ban publikált *Nap-festmények és Nap-szobrok* címmel.³⁰ A fotó mint Nap-festmény mintájára az általa továbbfejlesztett, térillúziót keltő sztereoszkópot poétikusan *Nap-szobornak* nevezte el. A fotóelmélet történetében talán Holmes esszéje az első, amely felveti annak a lehetőségét, hogy a fotográfia szobrászattá válhat. Az *Eternal Flame* (Örökláng) című installáció mintha ennek a két, ugyanonnan induló fotográfiai hagyománynak a kései szintézise lenne. Az installáció Bolla Szilvia másik, kilencvenkilenc évesen elhunyt nagymamájának szobáját, pontosabban e szoba gyermekkori, kísérteties emlékképét,

20

Walter Benjamin: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980 [1931], 693.; Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában [1936]. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta Mélyi József: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

21

Hal Foster: Design and Crime. In: *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, Verso, 2002, 13–26.

22

Boris Groys: Öndesign és esztétikai felelősség. Ford Horváth Olivér. *Designo* II 1–2 (2015 [2009]), 35–43.; Boris Groys: Az öndizájn kötelessége. Ford. Erhardt Miklós. *Exindex*, 2016 [2008]: <https://exindex.hu/en/nem-tema/az-ondizajn-kotelessege/>.

23

Tóth Tekla: „Helló, én ezeket a színes átmeneteket szeretném kinyomtatni.” Interjú Bolla Szilviával. *Designisso*, 2018. március 8.: <https://designisso.com/2018-/03/08/hello-en-ezeket-a-szines-atmenete-ket-szeretnem-kinyomtatni/>.

24

Cserna Endre – Szilágyi Róza Tekla: „Mindig a fotó egyfajta destrukciójával foglalkoztam.” Interjú Bolla Szilviával. *Artmagazin Online*, 2021. november 30.: https://www.artmagazin.hu/articles/interju/mindig_a_foto_egyfajta_destrukciojaval_foglalkoztam.

25

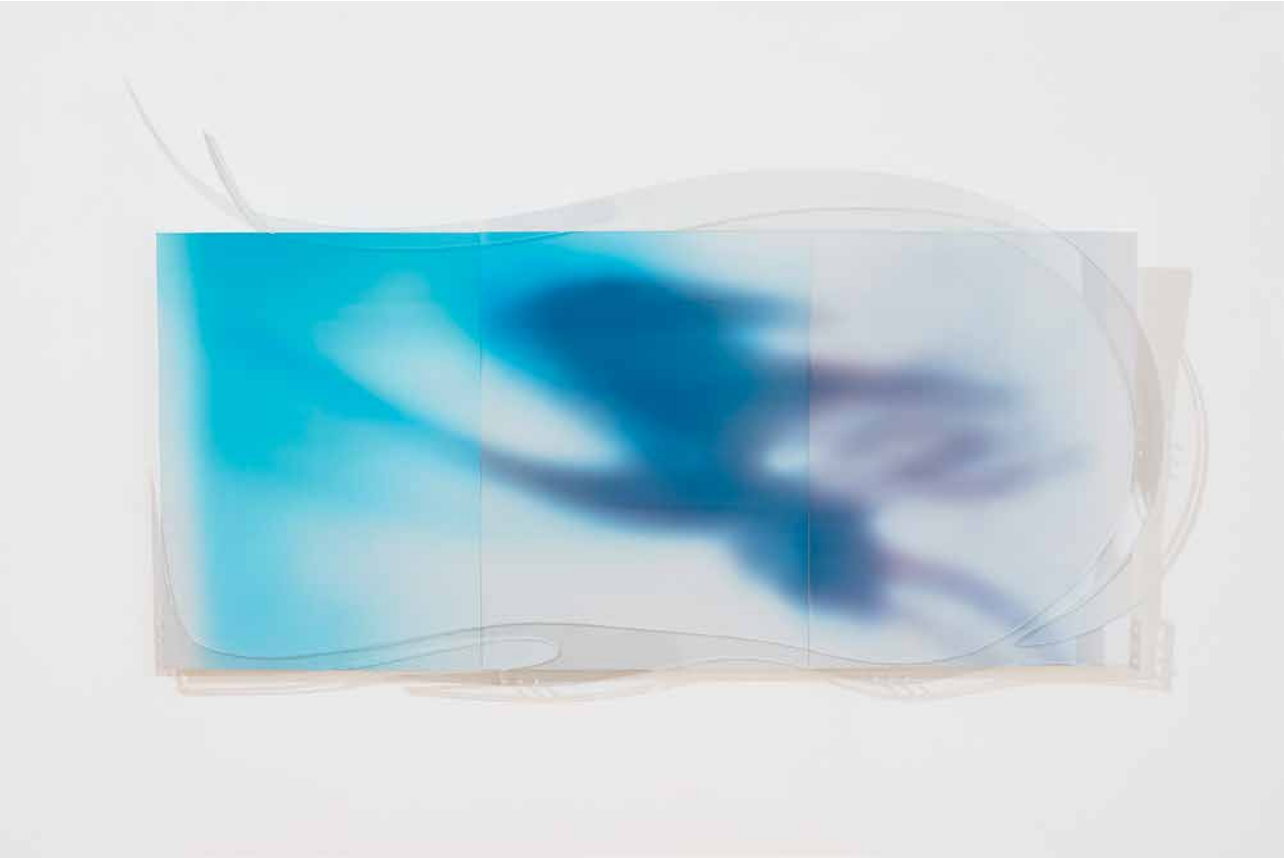
Benjamin, A fényképezés rövid története, 693.

26

Bolla Kaja Silverman könyvére hivatkozik, aki Benjamin fotóelméletét továbbdolgozva az analógiát magát tekinti a fotográfia definitív szervezőelvének: Kaja Silverman: *The Miracle of Analogy, or the History of Photography, Part I*. Stanford, Stanford UP, 2015.

27

Vö. Jay Prosser: Skin Memories. In: Sara Ahmed – Jackie Stacey (eds.): *Thinking Through the Skin*. London, Routledge, 2001, 52–68. Az *Exoskin* sorozat megközelítése közel áll a Prosser által beazonosított *bőréletrajz* (skin autobiography) műfajához, amely az Alaimo-féle *materiális memoár* egy formájának tekinthető.



Bolla Szilvia: *Neurogram I (Exopantomimia)*, 2024, kézi nagyítás Fujicolor Crystal Archive fotópapíron, plexi, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024

28
Davies, Political Pills, 200.

29
Lásd Louis Kaplan: *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis, Minnesota UP, 2008. Mumler pontos módszerét sosem sikerült leleplezni.

30
Oliver Wendell Holmes: Sun-Painting and Sun-Sculpture: With a Stereoscopic Trip Across the Atlantic. *The Atlantic Monthly* 8 (45) (July 1861): 13–29.

31
Timothy Morton: *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor, Open Humanities Press, 2013, 18.

32
Erich Fromm: *Utak egy egészséges társadalom felé*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2010 [1955], 183.

azon keresztül pedig az ő szellemét kísérli meg fotószobrokként leképezni. Az egykor a szobában álló, gyerek szemmel oltárnak tűnő zongorát és az azon elhelyezett, nagy becsben tartott bababútorokat, amelyeket még dédapja faragott, egyfajta gyázmunkaként részletről részletre modellezte le, hogy aztán a fotószobrászati technológiaként is leírható sztereolitográfiával elkészítse azok spektrális másolatait, melynek története egyenesen visszavezethető a sztereoszkóphoz és a Nap-szobor eszméjéhez. A fotográfia mint gyázmunka pedig a gyász mint fotómunka képzetéig ível, amely kapcsán Bolla Timothy Mortont idézi: „A gyász egy tárgyról készült fotó, mélyen eltemetve benned: a véráramodba bocsátva ki foton-jait”³¹. Az installáció címe egy utólag szimbolikussá vált emlékhöz kötődik, ahogy a nagymamája kislányként bezárta ebbe a szobába, ahol unaloműzésként a The Bangles *Eternal Flame* és a Spice Girls *Viva Forever* című slágereit énekelte a végtelenségig. Történetesen mindkét dal az örök élet és a végtelen jelen képzetéről szól, ahogy az installáció a depresszió és a halál összefüggésében egyszerre idézi meg az ősi hitet, hogy a testünk meghalhat, de a lelkünk él, ugyanakkor Erich Fromm fordított meghatározását is, miszerint „a depresszió olyan, mintha meghaltunk volna, de a testünk él”³². A zongorafragmentumok az öröklángok bekormozódott tartóoszlopaiként, egyúttal sírkövekként állnak, sajátos posztmenseket is alkotva a mécsesek helyett elhelyezett bútorrelikviáknak.



Bolla Szilvia: *Render me like the future renders a haunted heart I (Amikor a jövőt a bőrödön érzed)*, 2021, plexire nyomtatott luminogram, tükröplexi, szénacél, fotó: © Lődi Áron / HUNGART © 2024

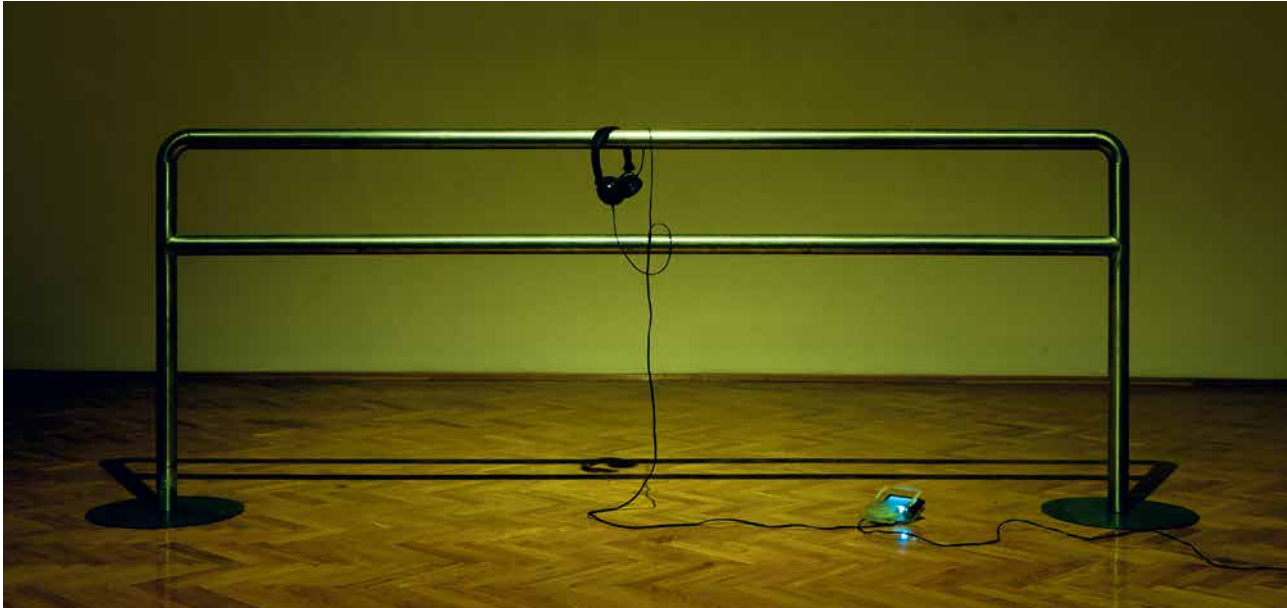
Az installáció a játéktükör keretének ívét követő absztrakt fotogrammal (*Neurogram IV [Exomimia]*) áll szemben, miközben maga is öntükröző alakzat: a játékbútorok egy képzeletbeli babaszobát indikálnak egy olyan szobában, amely a zongora által maga is csak virtuálisan rekonstruálódik a kiállítótér képezte harmadik térben, háromszintű mise en abyme-effektust hozva létre. „Lakozni annyi, mint nyomokat hagyni” – írja ismét Benjamin. „Csakúgy, ahogy a használat lenyomata bevésődik a tárgyakba, a szoba lakójának nyomai is kitörölhetetlenül beleíródnak az enteriőrbe.”³³ Éppígy van jelen láthatatlan lenyomatként Bolla depresszív nagymamája és a közöttük lévő ambivalens viszony, az „akarsz-e játszani halált?” (Kosztolányi) és az „öreg bútorok, fiatal szorongás” (Hofmannsthal) kettőse is ezekben az auratikus tárgyakban, amelyek itt szellemmásolatokként lebegnek evilág és túlvilág, játék és valóság, materialitás és immaterialitás között. A kiállítás másik totálinstallációjának kiindulópontja az a merőben groteszk élmény, ahogy Bolla Szilvia egy rezidenciaprogram keretében 2022 nyarán megérkezett a New York-i reptérre, hogy a depresszív hazai viszonyok közül kiszakadva első impresszióként a *The New Yorker* címlapja fogadja a következő szalagcímmel: *Hogyan tegyük Amerikát ismét Magyarországgá. A magyar helyzet ad mintát a mi autoriter jövőnkhez?*,³⁴ közvetlenül egy másik cikk után, amelynek címe: *Kvíz: Kate Bush, nyolcvanasévek-nosztalgia vagy egy fasiszta apokalipszis kezdete?*³⁵

„A rendszer-szintű depresszió pszichoszomatikus ellenállásból politikai ellenállássá, öndestrukcióból a rendszer destrukciójává fordítható át.”

33
Benjamin, Párizs, a XIX. század fővárosa, 86 (a fordítás módosítva – Z-K. B.)

34
Andrew Marantz: Make America Hungary Again: Does Hungary Offer a Glimpse of Our Authoritarian Future? *The New Yorker*, 2022. június 27.: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/07/04/does-hungary-offer-a-glimpse-of-our-authoritarian-future>.

35
Nina Sharma: Quiz: Is It Kate Bush, Eighties Nostalgia, or the Onset of a Fascist Apocalypse? *The New Yorker*, 2022. június 28.: <https://www.newyorker.com/humor/daily-shouts/quiz-is-it-kate-bush-eighties-nostalgia-or-the-onset-of-a-fascist-apocalypse>?



Bolla Szilvia: *Fallen Ashes (The Future is Where the Body Ends)* (Hulló hamvak [A test vége a jövő kezdete]), 2024, hanginstalláció (zene: Pándi Balázs, Kovács Geri Garrison, Háló Gergő; beépített elektronika: EJTECH), fotó: © Lódi Áron / HUNGART © 2024

36

A nosztalgia politikájáról lásd újabban:
Grafton Tanner: *The Hours Have Lost Their Clock: The Politics of Nostalgia*.
London, Repeater, 2021

37

A zeneipar és tágabban a népszerű kultúra
nosztalgiamódjáról társadalmi-politikai
összefüggésben lásd pl. Mark Fisher:
Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. London, Zero,
2014, 2–29.; Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*.
London, Faber & Faber, 2011

Nina Sharma szatirikus cikkének címét komolyan véve felmerül a kérdés, hogy függ össze Donald Trump és Kate Bush, a *Stranger Things* és a *Tucker Carlson Tonight*, a globális politika fokozódó jobbratolódása és a kultúra fokozódó retró módja? A közös nevezőt éppen a korszellemet alapvetően meghatározó nosztalgiában találjuk meg, amely egyaránt áthatja a politikát és a kultúrát.³⁶ A társadalmi-gazdasági stabilizálódás baloldali jövőképének hiányában a jobboldal egy romantizált múlt egykori stabilitásának nacionalista nosztalgiaképzetével szerez népszerűséget, miközben valójában csak fokozza az egyéni és rendszerszinten egyaránt átélt létbizonytalanságot. Éppen ez a fokozódó bizonytalanság és prekaritás az elsődleges oka, hogy a kultúrában miért keresik ma a legtöbben a már ismertet és otthonosat a szintén prekaritásként megélt experimentális kultúrával szemben.³⁷ Részben ez magyarázza a nyolcvanasévek-nosztalgiában fürdőző *Stranger Things* sorozat rendkívüli hatását és azt, hogy a két cikk előtt néhány hónappal az egyik epizódban felcsendülő Kate Bush-sláger, a *Running Up That Hill*, amely eredetileg 1983-ban jelent meg, negyven év után a globális zenei toplisták élére került, jóval népszerűbbé válva, mint a saját idejében. A retrokultúra alapvetően a jövőtlenségből következő repetíció egy formája, Bolla Szilvia kiállításában azonban ez a dal mégis elsősorban a repetícióból való kitörés, és egy lehetséges jövő horizontjának reményével fűződik össze. A szintén karakteresen repetitív dobalapra épülő szám Bolla olvasatában annak a keserves erőfikejtésnek ad zenei formát, ahogy a depressziós minden napot egy metaforikus hegyre való felkapaszkodásként, a mentális bénultsággal, a neurotranszmitterekkel való *korporeális* küzdelemként, a címbeli *running uphill* állapotaként képes megélni. A *Running Up That Hill* dekonstruált zenei átíratával dialógusban Bolla ezt a korporeális küzdelmet önti szavakba és vetíti előre annak kollektív küzdelemmé való átfordítását, a dalszöveget felcserélve egy saját szöveggel, amely egyszerre belső monológ és dialógus, materialista napló és prózavers, gyászbeszéd és kiáltvány.

A tér, amelyben a felvétel egy szobrászati objektté alakított lejátszón keresztül hallgatható meg, szintén metaforikus emlék- és hangulatkép, egy kietlen buszmegállóban való várakozás szorongató magányának utalás-szerű rekonstrukciója, ahol egy zeneszám végtelenített hallgatása képes a személyes ellen-tér biztonságos menedékét nyújtani. Nemcsak a megállót, de meglepő módon a kiállításban a megállót jelző korlátot magát is alkalmazták már a depresszió metaforájaként, nevezetesen Alain Ehrenberg, aki nagyhatású könyvének végén azt olyan korlátként határozza meg, amely egyszerre akadályozza és védi, eltéríti és ad irányt, kényszeríti kritikus önreflexióra az attól szenvedő, dezorientált szubjektumot azzal a társadalommal és neoliberális ideáltípussal szemben, amelynek Ehrenberg szerint épp a depressziós a legtisztább antitézise: aki nem tud, illetve nem akar megfelelni a tartalmat felszámoló kommunikációkényszernek, az elidegenedést elfedő toxikus pozitivitásnak vagy épp az egész életre kiterjesztett teljesítményorientált projektszemléletnek.³⁸ Egykor Deleuze és Guattari a skizofréniában vélték felfedezni azt a kapitalizmus lényegéhez tartozó, a rendszer által egyszerre termelt és szabályozott, potenciálisan forradalmi tudatformát, amely – kiszabadulva a jelenlegi intézményes és ideológiai korlátai közül – patológiából politikává válhat.³⁹ Ma talán a rendszerszintű depresszió bír hasonló potenciállal, amely pszichoszomatikus ellenállásból politikai ellenállássá, öndestrukcióból a rendszer destrukciójává fordítható át. Az antidepresszánsok anesztéziás antipolitikájával szemben az antidepresszió esztétikájává és politikájává.

38

Alain Ehrenberg: *The Weariness of the Self. Diagnosing the History of Depression in the Contemporary Age*. London, McGill Queens UP, 2010 [1998], 231–233.

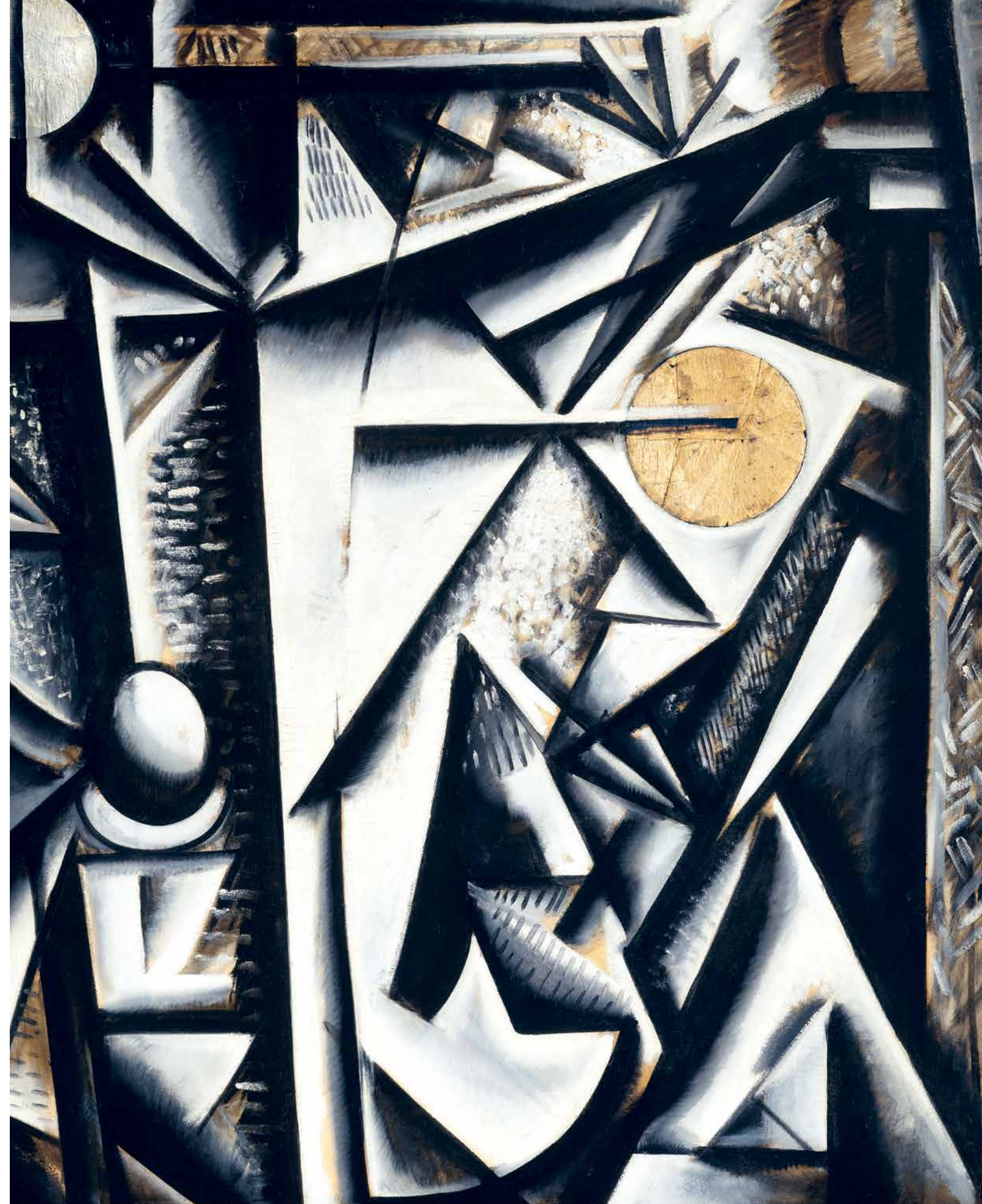
39

Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis, Minnesota UP, 2003 [1972], 34–35.; 245–247.



A Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeumban 2024. március 21. és június 9. között látogatható az *Uitz Béla és az orosz ikon / avantgárd* című kiállítás, amelynek középpontjában Uitz 1921–1922-ben festett, öt nagy méretű festményből álló *Ikonanalízis* sorozata áll. A festmények közül három a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található, kettő azonban 1970-ben Olaszországba került, majd évtizedeken keresztül magángyűjteményekben lappangott. A kiállítás alapját e két festmény újrafelfedezése jelentette: az 1960-as évek vége óta először nyílt lehetősége a szakembereknek – és a kiállításon 1923 után először a nagyközönségnek is – arra, hogy a sorozatot a maga teljességében megismerje és elemezze. A következő oldalakon a kiállítás két kurátora tesz kísérletet arra, hogy Uitz *Ikonanalíziseit* elhelyezze a magyar és az orosz avantgárd művészet koordinátarendszerében.

Uitz Béla Ikonanalízisei. Közelítések a magyar avantgárd kiemelkedő sorozatához Kassák múzeumbeli kiállításának apropóján



Barki Gergely

Uitz monumentális *Ikonanalízis* sorozata

Uitz *Ikonanalízis* sorozata nem csupán a festő életművének csúcsteljesítménye, hanem a 20. századi magyar piktúra egészét tekintve is legrangosabb műtárgyaink között követel magának helyet.¹ A műcsoport az egyetemes modernizmus kontextusában is megkerülhetetlen, ahogy azt az iránta megmutatkozó nemzetközi érdeklődés is bizonyítja. Ez a képsorozat reprezentálja a leglátványosabban azt is, hogy miképpen érvényesült az orosz ikonfestészet hatása Uitz művészetében. Valójában kettős hatásról van szó: Uitz elsősorban Alekszandr Rodcsenko hatására fordult az orosz egyházművészet felé.² Az orosz művészek totális absztrakcióra irányuló törekvéseinek fontos kiindulópontja volt az ikonfestészeti tradíció, amelynek kompozícióit analizálták.³ Ebbe a munkába kapcsolódott be Uitz 1921 februárjától Moszkvában. Az ikonok mellett a Kreml templomainak monumentális falfestményei is elementáris hatással lehettek rá, melyek szerepet játszhattak e sorozatának szokatlan túlméretezettségében. Az olajfestmények közvetlen vázlatait nem ismerjük, de kis méretű, papíralapú *Ikonanalízisei* minden bizonnyal e monumentális sorozat kiindulópontjai lehettek.⁴ Ezekben nem egy-egy konkrét ikon absztrahálására



Uitz Béla: *Régi orosz templom (A moszkvai Vaszilij Blazsennij-székesegyház)*, 1921, tus, papír, 610 × 450 mm, © Dornyay Béla Múzeum / HUNGART © 2024

Uitz Béla: *Ikonanalízis Szentháromsággal és két szenttel*, 1921/1922, olaj, vászon, 151,3 × 143,7 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024



törekedett: munkái sokkal inkább az orosz ikonok kompozíciós rendszerének tanulmányozása révén született modern átiratok. Ahogy Andrew Spira fogalmazott: Uitz egyfajta kompozíciós logikát desztillált az ikonokból, és ezt az eredeti szimbolikus jelentéstől megfosztva, újraértelmezve alkalmazta művein.⁵ Mégis, szuprematista és konstruktivista kortársaihoz képest ő jobban ragaszkodott az ortodox művészet vizuális és ikonográfiai előzményeihez, így sorozatának több darabja kapcsán is felmerülhetnek előképül szolgáló ikontípusok, amelyek ikonográfiatoposz-szótára évszázadokon át szinte változatlan maradt. Érdeemes ugyanakkor azt is megjegyezni, hogy Uitzot már jóval korábban, 1914-es olaszországi tanulmányútja során mélyen megérintette az itáliai kora reneszánsz művészet is, amely részben szintén a bizánci képhagyományra épült.⁶ Az *Ikonanalíziseken* Uitz olyan mértékben redukálta az egyes képi elemeket, hogy a konkrét alakok már-már teljesen elveszítették felismerhetőségüket. Ez a radikális formai redukció számos esetben mértani alapformákra való absztrahálásig vezetett. A kört, a négyzetet és a háromszöget 1923-as teoretikus írásában Uitz új ideológiai tartalommal ruházta fel.⁷ Festményei tehát egy újfajta „ideológiai forma” keresésének bravúrosan kivitelezett tárgyi emlékei is, amelyek később propagandisztikus célú kompozíciói kialakításához szolgáltattak látványos és radikálisan új kiindulópontot. Szokatlanul nagy méretük egyértelmű és határozott intencióról árulkodik: képeit nyilatkozatjellegű alkotásoknak tekinthette, nagyszabású kísérletnek egy újfajta esztétika reprezentatív képi megteremtésére. Uitzot egész életében foglalkoztatta a monumentális festészet, azonban projektjei szinte kivétel nélkül csak tervek formájában maradtak fenn. 1919-ben, a Tanácsköztársaság alatt több monumentális festészeti megbízást is kapott: a május elsejei felvonulás alkalmából a Hősök tere szoborcsoportját eltakaró vörös színű, efemer dekorációhoz festett két nagy méretű pannót,⁸ illetve a Parlamentbe szánt új, munkásmozgalmi freskósorozatához is készített terveket.⁹ Az *Ikonanalízis* sorozat öt, minden bizonnyal összetartozó festményének újraegyesítése számos kérdést vet fel. Az összes nagy vásznát már Bécsbe visszatérve, a Szovjet-Oroszországban szerzett élmények, tapasztalatok alapján festette Uitz, vagy esetleg már Moszkvában is dolgozott rajtuk? Vajon eleve sorozatnak szánta őket? Ha igen, van-e az öt, szinte azonos



Uitz Béla: *Ikonanalízis lila alapon*, 1921/1922, olaj, vászon, 158 × 141 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

2
Uitz és Rodcsenko kapcsolatáról lásd: Bajkay Éva: *Uitz Béla (Szemtől szemben)*. Budapest, Gondolat, 1974, 110–125.; Bajkay Éva: *Uitz Béla*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987, 52–56.
3
Andrew Spira: *Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition*. London, Lund Humphries, 2008
4
Uitz Béla: *Orosz ikon analízise I.*, 1921, papír, tempera, 397 × 300 mm, Moszkva, Puskin Múzeum; *Orosz ikon analízise II.*, 1921, papír, tempera, 360 × 296 mm, Moszkva, Puskin Múzeum; *Orosz ikon analízise III.*, 1921, papír, tempera, tus, 367 × 296 mm, SzM–MNG, Itsz. F69.33.; *Orosz ikon analízise IV.*, 1921, papír, akvarell, 400 × 300 mm, SzM–MNG, Itsz. F69.344.
5
Spira 2008, 103–108.



Uitz Béla: *Ikonanalízis (Harc)*, 1921/1922, olaj, vászon, 155,5 × 144,5 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024



Uitz Béla: *Ikonanalízis (Absztrakt kompozíció nőalakokkal)*, 1921/1922, olaj, vászon, 157 × 143 cm, magángyűjtemény, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2024



Uitz Béla: *Ikonanalízis (Angyali üdvözlés)*, 1921/1922, olaj, vászon, 153 × 144 cm, magángyűjtemény, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2024

6

Bajkay 1987, 13.

7

Uitz Béla: Kísérlet az ideológiai forma felé.

Ék 1. évf. 1. (6.) szám, 1923, 6–7.

8

Markója Csilla: „Vörös posztó” – Városinstalláció 1919. május 1-én a források tükrében, *Enigma*, 94. szám, 2018, 147–215.

9

Uitz Béla: *Halászhaj*, 1919, papír, akvarell, tus, 900 × 2440 mm, SzM–MNG, ltsz. F.69.119.; *Építők*, 1919, papír, akvarell, tus, 2475 × 900 mm, SzM–MNG, ltsz. F.69.120.; *Az emberiség*, 1919. Az eredeti mű lappang, vintázs fotográfiája magángyűjteményben.

10

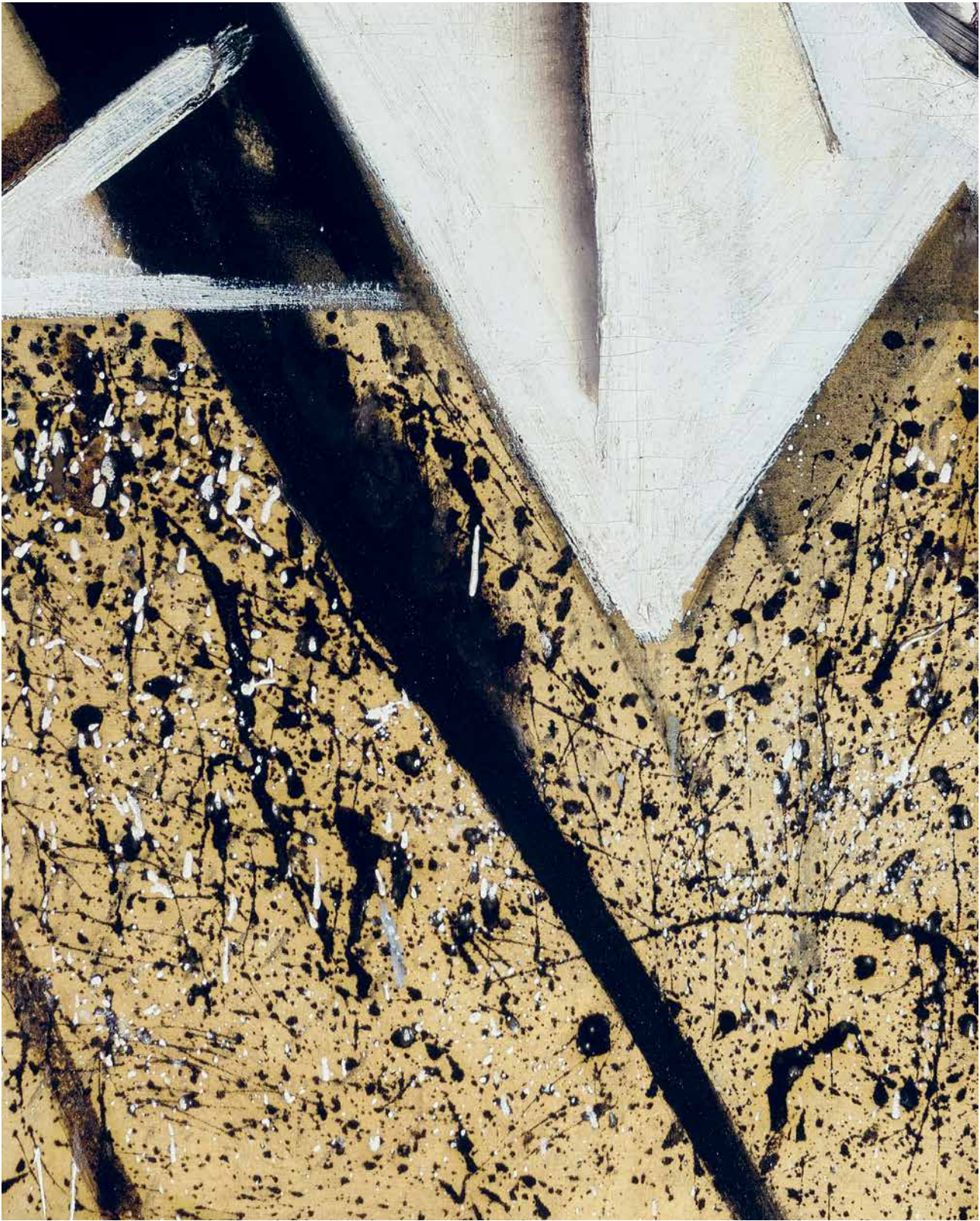
Bajkay 1987, 55–56.

méretű vászon között bármiféle sorrendiség, hierarchia vagy akár narratíva? A széria lezárt egységként való értelmezését támasztja alá, hogy a *Harc* című nyitó kép bal szélén egy függőleges, dekoratív nyitóléc iniciálja a sorozatot, az *Angyali üdvözlés* jobb szélén pedig már záróelemként ismétlődik meg ez a dekoratív mustra. Feltűnő, hogy a sorozat éppen ezen két festményén a klorit is szinte monokrómmá fakított, így még egyértelműbbé válik a keretes szerkezet. Vajon e művek feltűnően határozott színredukciója összefüggésbe hozható az 1922-ben, Bécsben készített *Analízis* sorozat monokróm linóleummetszeteivel? Ezeken a grafikai lapokon Uitz programszerűen vitte tovább az *Ikonanalízis* szériából kinyert eredményeket, már teljesen elszakadva a képi előzményektől, totális nonfigurativitással, formai és színbeli redukcióval.¹⁰

A festményeken figyelemre méltók a fakturális kísérletezések is. A legnemesebb ikontradícióhoz méltó festői alázattal és kivételes kvalitásigénnyel megfestett vászonfelületek gazdag, sokrétű megmunkálási módszerei között egyes esetekben olyan újszerű technikákkal is találkozunk, melyek évtizedekkel megelőzték korukat, így például az *Absztrakt kompozíció nőalakokkal* című festményének egyik részletén mintha Jackson Pollock képeinek csurgatásos technikáját előlegezné meg, mintegy negyedszázaddal megelőzve az amerikai festő absztrakt expresszionizmusát. Ezek a vizuális csemegének számító festői felületek páratlanok a magyar piktúra történetében. Uitzra minden bizonnyal hatással lehetnek Rodcsenko felületi kísérletei is, ugyanakkor mindkettejük közös vizuális hagyományában ott kell sejtünk a francia kubizmust is, elsősorban Braque és Picasso műveit.¹¹



Kiállítási enteriőr, fotó: © PIM – Kassák Múzeum / HUNGART © 2024



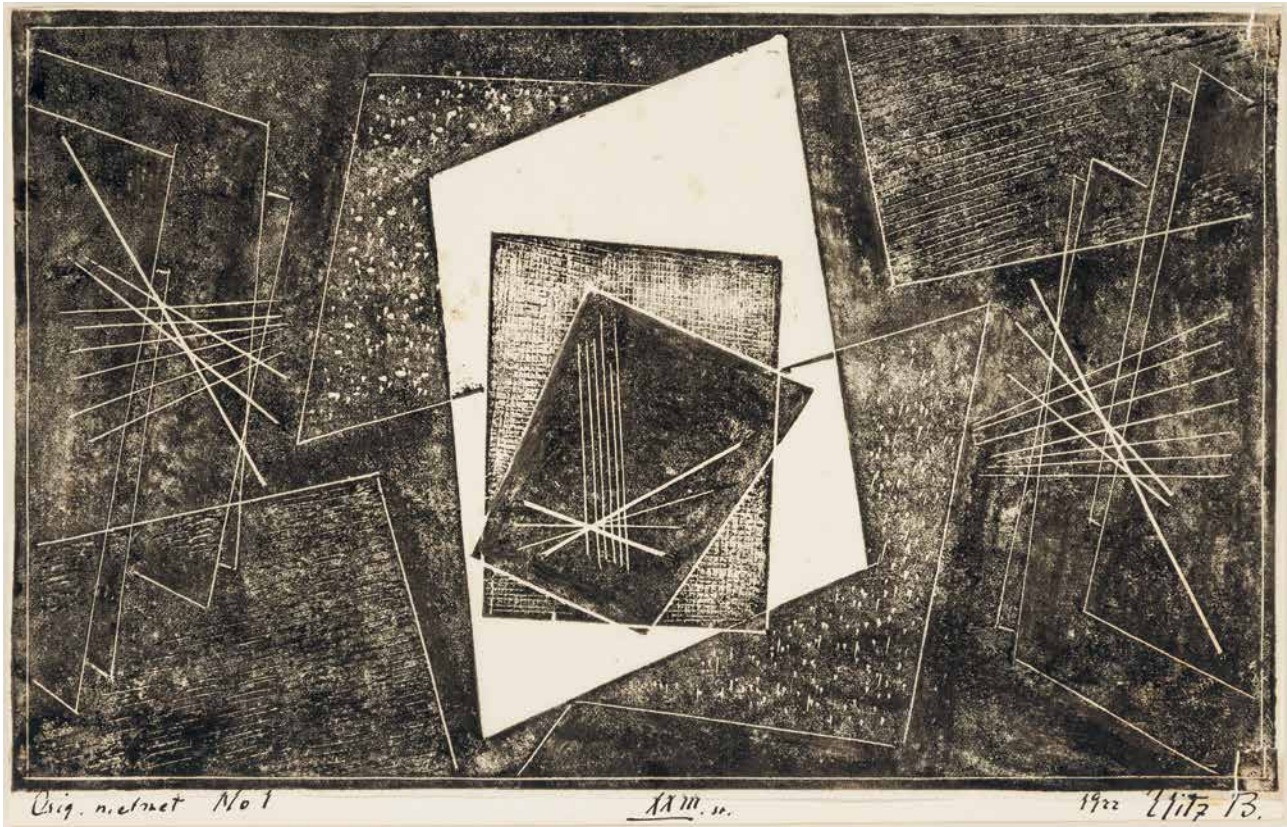
Uitz Béla: *Ikonanalízis (Absztrakt kompozíció nőalakokkal)*, részlet, 1921/1922, olaj, vászon, 157 × 143 cm, magángyűjtemény, fotó: © Darabos György / HUNGART © 2024

11
Emily Braun – Elizabeth Cowling (eds.):
Cubism and the Trompe l’Oeil Tradition.
New York, Metropolitan Museum of Art, 2022

12
Uitz bécsi kiállításának szervezője a Gesell-
schaft zur Förderung moderner Kunst in Wien
(A modern művészetet támogató bécsi társulat)
nevében Hans Tietze művészettörténész volt.
A kiállításról számos kritika jelent meg a bécsi
sajtóban, ezek közül a leginformatívabbak: Hans
Ankwitz-Kleehoven: Die Kollektivausstellung
Béla Uitz’ im Österreichischen Museum. *Wiener
Zeitung*, 1923. május 23., 5–6.; Max Ermers:
Kollektiv-Ausstellung Béla Uitz. *Der Tag*, 1923. jú-
nius 3., 8.; Alfred Markowitz: Sozialistische Kunst.
Arbeiter-Zeitung, 1923. június 7., 8.

13
Bajkay 1987, 54–55.; Éva Bajkay: Collecting
Avant-Garde: A Subjective History.
A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve,
2005–2007. Budapest, MNG, 2008, 44–53.

Uitz 1923 májusában az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie földszinti termeiben, gyűjteményes kiállítás keretében mutatta be először, és vélhetően utoljára *Ikonanalízis*-festménysorozatát. Kiállítási katalógus hiányában, a korabeli kritikákra alapozva feltételezhető, hogy ekkor még cím nélkül szerepeltek a művek.¹² Ezt követően a vakrámától megfosztott nagy méretű vásznakat felgöngyölve hurcolta végig Európán, majd 1926-ban magával vitte Moszkvába is, ahol szinte teljes hátralévő életét töltötte. Ezeket a korai konstruktivista, absztrakt műveit csak 1970-es hazaköltözésekor látta viszont.¹³ 1938-ban ugyanis formalizmus vádjával, többek között ezen művei okán börtönbe került. Szerencsére egy társa megmen-
tette, a család pedig elrejtette a „veszélyes”, nagy méretű kompozíciókat. A festő későbbi monográfusa, Bajkay Éva hosszas unszolására húzta csak elő az öt elfeledett, eltitkolt vásznat, melyek közül három a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe került, s máig az állandó kiállítás és a múzeum utazó kiállításainak nélkülözhetetlen darabja. Az 1970-es évek elején a milánói székhelyű Galleria del Levante tulajdo-
nosa, Emilio Bertonati a budapesti Olasz Kulturális Intézet közvetítésével találkozott több magyar művészettörténésszel, így többek között Körner Évával, aki számos magyar festővel, illetve a már nem élő művészek öz-
vegyeivel ismertette össze a kivételesen jó ízlésű és jószemű olasz mű-
kereskedőt. Bertonati így a magyar avantgárd magánkézen lévő csúcsteljesítményeiből válogathatott, és egy rendkívül gazdag kollekciót vitt



Uitz Béla: *Analízis XVIII.*, 1922, linóleummetszet, papír, 200 × 322 mm, © Janus Pannonius Múzeum / HUNGART © 2024

magával, amelynek nagy része azóta sem került vissza Magyarorszá-
ra.¹⁴ Ekkor vásárolta meg közvetlenül a festőtől az *Ikonanalízis* sorozat
két, talán legjobban sikerült darabját is, amelyeket 1972-ben, a magyar
avantgárd művészetét bemutató milánói kiállításán el is adott. Az ekkor
olaszországi gyűjteményekbe került két festmény hollétéről az elmúlt fél
évszázadban nem volt tudomásunk, csupán pár éve sikerült újra felfedez-
nem őket, egymástól függetlenül, két milánói magángyűjteményben. Bár
az egyik festmény 1986-ban már felbukkant egy, a futurizmus művészetét
bemutató kiállításon Velencében,¹⁵ párja fél évszázados lappangás után
csak két éve került első alkalommal közönség elé, az elveszett magyar ku-
bizmust feltáró kiállításon a párizsi Liszt Intézetben.¹⁶ Mindkét korábban
lappangó festmény most első ízben kerül bemutatásra Magyarországon.
Utóbbi művet korábban helytelenül horizontálisan, azaz tájképszerűen
reprodukálták, ám a párizsi tárlatra készülve Kemény Gyula restaurátor
megfigyelte, hogy az ecsetvonások inkább a függőleges irányban elfordí-
tott nézetnek felelnek meg.¹⁷ Így, a képet kilencven fokkal elforgatva vált
értelmezhetővé a kompozíció angyali üdvözllet-ikon parafrázisként.

14
Emilio Bertonati – Éva Körner (Hrsg.):
Ungarische Avantgarde 1909–1930.
München, Galleria del Levante, 1971

15
Pontus Hulten (a cura di): *Futurismo & Futurismi*.
Milan, Fabbri Bompiani, 1986, 381. (Palazzo
Grassi, Velence, 1986. április 1. – május 31.)

16
Gergely Barki: *Wanted – Lost & Found*.
À la recherche du cubisme hongrois perdu.
Paris, Institut Hongrois de Paris, 2021, 104–107.

17
Bertonati – Körner 1971, 60. kép;
Bajkay 1987, 157.



Emilio Bertonati a Galleria del Levante *Il contributo russo alle Avanguardie plastiche* (Az oroszok hozzájárulása az avantgárd plasztikához)
című kiállításában, 1964, © Archivio Famiglia Bertonati / HUNGART © 2024

Szeredi Merse Pál

Uitz Béla mint az orosz avantgárd közvetítője

A Kassák Múzeumban megrendezett kiállításon nemcsak Uitz *Ikonanalízisei* láthatók először együtt, hanem az a fotógyűjtemény is, amelyet Uitz 1921-ben Moszkvában gyűjtött, és egész életén át féltve őrzött – az 1930-as évektől kezdve egészen az 1960-as évek végéig éppen az *Ikonanalízisek*kel együtt elcsomagolva és elrejtve. A gyűjteményről korábbi írásaiban a festő monográfusa, Bajkay Éva már említést tett, azonban a ma száz fotográfiából álló gyűjtemény korábban nem volt ismert a szélesebb közönség számára. 2016-ban, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett orosz avantgárd kiállítás kapcsán Bajkay az *Artmagazin*ban megjelent írásában közölt néhányat a magángyűjteményben lévő sorozatból,¹⁸ kiállításunk alkalmából pedig a teljes gyűjteményt sikerült bemutatnunk.¹⁹

A fotósorozat nagyobb részt műtárgyakról készített professzionális reprodukciókat tartalmaz, de találhatók benne az OBMOHU (Fiatal Művészek Társasága) műhelyében, valamint az OBMOHU és az UNOVISZ (Az Új Művészet Hívei) csoport 1921-es moszkvai kiállításain készített enteriörképek is. Az összes felvétel hátoldalán olvashatók kézzel írt feliratok, amelyek orosz és/vagy német nyelven azonosítják a képeken látható művészeket és kiállításokat.

A gyűjtemény több szempontból is kiemelkedő. Egyrészt az Uitz által gyűjtött és megőrzött fotósorozat – legjobb tudomásunk szerint – világszinten is egyedülálló látteleletét adja az 1920–1921 körüli orosz avantgárd művészetnek, pontosabban az avantgárd művészet azon szegmensének, amelyet a szovjet–orosz kultúrpolitika az 1921-es Komintern-kongresszus alkalmából bemutatásra és terjesztésre méltónak ítélt. Másrészt ezen fotógyűjtemény



Balra Uitz Béla: *Orosz ikon analízise I. (Bécs)*, 1921, akvarell, papír, 400 × 300 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024, jobbra kiállítási enteriőr, fotó: © PIM – Kassák Múzeum / HUNGART © 2024



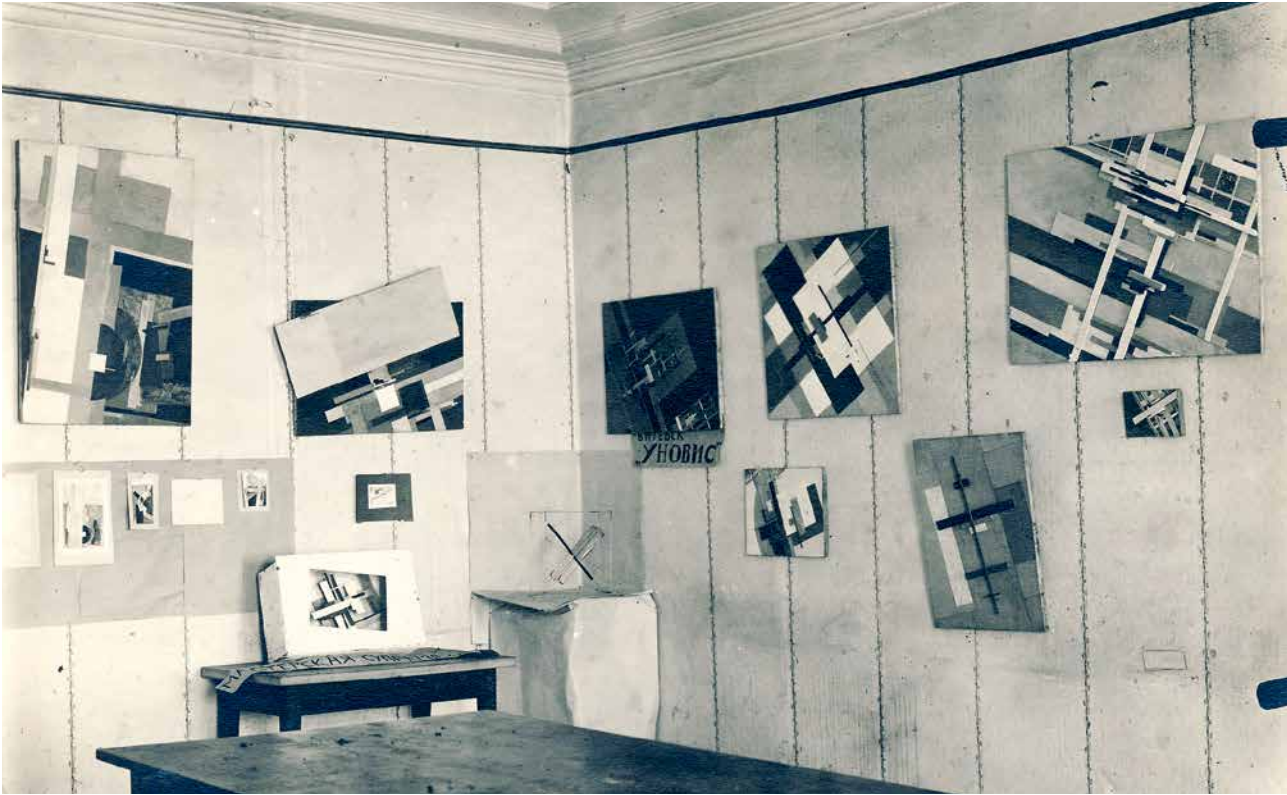
alapján alkothatunk pontos képet arról, hogy 1921–1922-ben Uitz és Kassák a kortárs orosz művészet milyen alkotásait, művészeit ismerték, mely irányzatok és stílusfolyamatok voltak elérhetőek a számukra. Harmadrészt a sorozat a nemzetközi, illetve orosz művészettörténet számára is fontos adalékokkal szolgálhat, hiszen a felvételek között egészen biztosan számos olyan műalkotás is található, amelyek mára elvesztek vagy elpusztultak. Különösen igaz ez az OBMOHU műhelyében készített anyagkísérletekre és tanulmányokra, amelyeket a művészek nem kész alkotásokként, hanem előkészítő vázlatokként kezeltek, és így is mutattak be 1921-ben. Feltételezhető, hogy az Uitz által gyűjtött fotóreprodukciók nem egyedi példányok voltak, hanem nagyobb példányszámban készítették nagyításokat a negatívokról. Ugyanakkor az eddigiekben nem vált ismertté ehhez hasonló méretű avantgárd fotóarchívum sem Oroszországban, sem máshol a világon. Az újonnan megismert Uitz-féle fotógyűjtemény kontextusához érdemes közelebbről megvizsgálni a bécsi emigrációban élő Kassák-kör és az orosz avantgárd művészet kapcsolatát, valamint Uitz 1921-es moszkvai útjának közvetlen előzményeit és következményeit.

Konstantin Umanszkij bécsi előadása

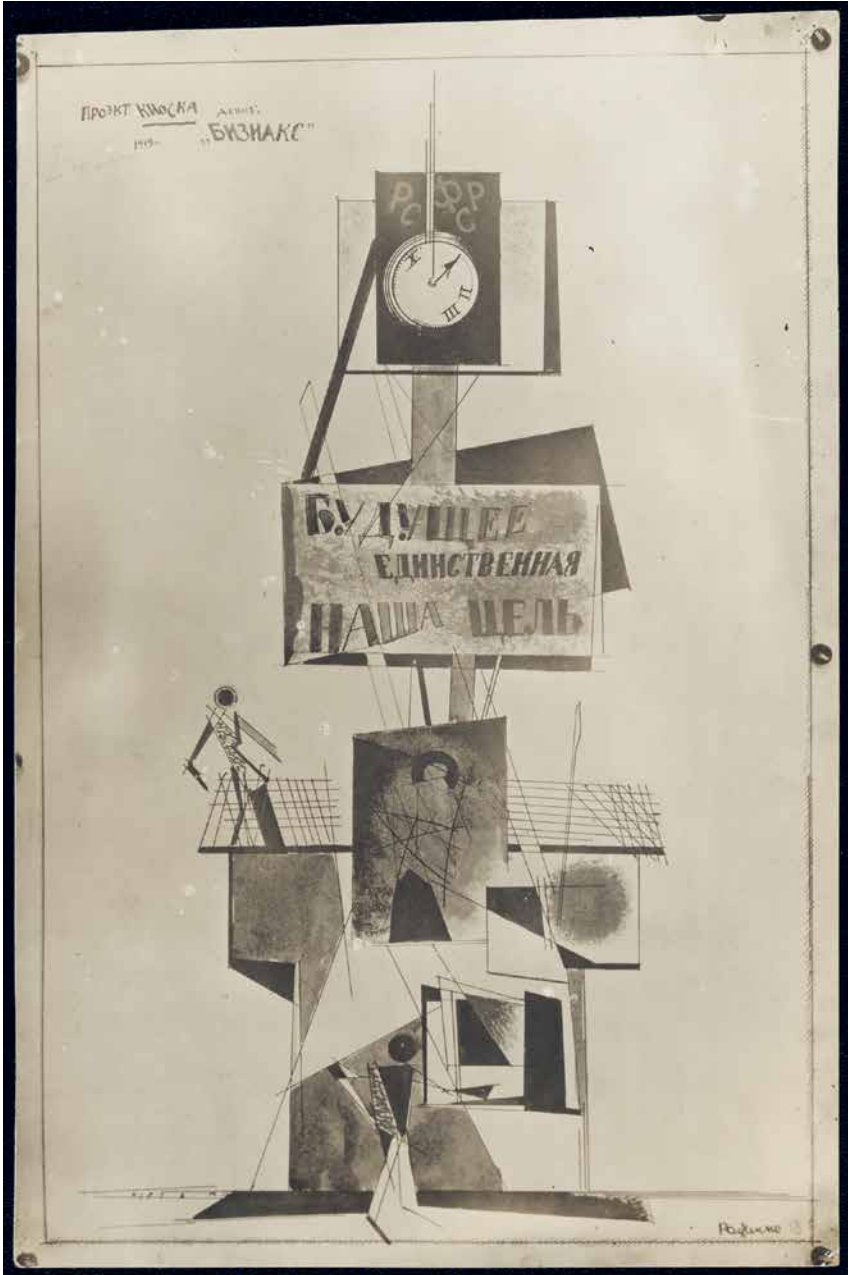
Kassák és az általa szerkesztett *Ma* folyóirat nemzetközi kapcsolatrendszerének talán legproblematisusabb eleme 1920–1922-ben az új orosz művészet volt. A forradalmi Oroszország avantgárd művészetéről szinte semmilyen információ nem jutott el Európába 1920 előtt. Kassák ellenben elkötelezte



El Liszickij: *Kompozíció*, a *Ma* 7. évfolyamának 8. számának címlapján, 1922, © PIM – Kassák Múzeum



Az UNOVISZ szuprematista fakultásának kiállítási enteriőre, Moszkva, 1921, fotográfia, magángyűjtemény



Alekszandr Rodcsenko: Kioszkterv, 1919, fotográfia, © PIM – Kassák Múzeum / HUNGART © 2024

21
Konstantin Umanskij: Neue Kunstrichtungen in Rußland, *Der Ararat* 1. évf. 4. szám, 1921, 12–14.; Uő.: *Neue Kunst in Rußland 1914–1919*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1920.
22
Radó Sándor: *Dóra jelenti*. Budapest, Kossuth, 2006, 40–52.; Köszönöm Mélyi Józsefnek, hogy erre a forrásra felhívta a figyelmemet.

nyitották meg az OBMOHU kiállítását, június 4–8. között pedig láthatók voltak az UNOVISZ-csoport alkotásai is.²⁶ Uitz Moszkvában Maleviccsel és El Liszickijjal is megismerkedett. Kiadványokat, grafikai albumokat, manifesztumokat és fotóreprodukciókat gyűjtött, majd ezek egy részét még a nyár folyamán eljuttatta Bécsben maradt társainak. Így pedig Európában elsőként a *Ma* szerkesztőségének kerültek birtokába az orosz konstruktivizmus legfrissebb eredményeinek dokumentumai.²⁷ Kassáknak tehát lehetősége lett volna arra, hogy az orosz konstruktivizmus első európai közvetítőjévé tegye folyóiratát, azonban mégsem publikálta ezeket a műveket –

magát amellelt, hogy a kortárs irodalom és képzőművészet teljes spektrumát megismerje és közvetítse.²⁰ Az első híreket Moszkvából egy fiatal művészettörténész, Konstantin Umanskij hozta, aki 1920-ban érkezett Németországba. Umanskij adott először hírt cikkeiben és nagy sikerű könyvében a modern oroszországi művészet fejlődéséről az első világháború idején.²¹ 1920 telén Bécsbe költözött, ahol a Radó Sándor térképész által vezetett helyi Orosz Távirati Ügynökség (ROSzTA) munkatársa lett.²² Kassák meghívására 1920 novemberében vetített képes előadásban mutatta be az orosz avantgárd fejlődését a bécsi Freie Bewegung galériájában, ahol ebben az időszakban rendezte meg Kassák Uitz Béla kiállítását.²³ Az estről Uitz számolt be a *Mában*, ez alapján Umanskij az orosz képzőművészet fejlődését mutatta be az impresszionizmustól egészen Malevics szuprematizmusáig, valamint Rodcsenko és Tatlin konstrukcióiig.²⁴ A legújabb, 1917–1918-as művészeti kísérletekről is tudott diákat mutatni Kassákéknak, amely nagy hatással volt a *Ma* körére.

Uitz moszkvai útja

Uitz 1921 januárjában a Kommunisták Magyarországi Pártjának delegációjával Moszkvába utazott, ahol június végén részt vett a Kommunista Internacionálé harmadik kongresszusán.²⁵ Az eseményhez kapcsolódóan az orosz avantgárd művészek különböző kiáltványokat jelentettek meg, május végén

figyelme a nyugat-európai művészet felé fordult. Kassák orosz anyagokat először csak a *Ma* 1922. májusi, jubileumi számában jelentetett meg. Az itt közölt reprodukciókkal azonban nem csupán az orosz művészeket, hanem nagyon tudatosan a kortárs konstruktív törekvések reprezentatív keresztmetszetét akarta megmutatni. Ezért is szerepelhetett együtt Raoul Hausmann, Oskar Schlemmer, Francis Picabia, Willi Baumeister, El Liszickij, Vlagyimir Tatlin és Man Ray is a lapszámban. Az Uitz által Bécsbe küldött anyagok az orosz konstruktivizmus kiemelkedő kiadványai és reprodukciói voltak. Kassák hozzájutott többek között Nyikoláj Punyin művészetelméleti áttekintéséhez, Tatlin *III. Internacionálé emlékművét* bemutató kiadványához, valamint El Liszickij litografált 1920-as *Proun-album*ához is.²⁸ A fotográfiák közül kiemelkedők Alekszandr Rodcsenko, Naum Gabo, Kazimir Malevics és Olga Rozanova művei. A Kassák által említett fotóknak csak egy része maradt fenn Kassák hagyatékában: Rodcsenko egy kioszkterve és térbeli konstrukciója, Malevics egyik kubista festménye és két szuprematista kompozíciója, valamint Olga Rozanova, Naum Gabo és David Shterenberg egy-egy képe.²⁹ Annak ellenére, hogy Kassák nem közölte a műveket a *Mában*, minden bizonnyal pontosan felismerte azok jelentőségét. A közlés egyik akadálya a nyomdai klisék előállításának magas költsége lehetett. A fotók egy részét klisíroztatni tervezte Kassák, erre utalhatnak a piros ceruzás feliratok és a helyes irányt jelölő nyilak a hátoldalukon.

Vita a Proletkultúrról: Uitz és az *Egység* folyóirat

Kassák és Uitz között 1921 végére már feloldhatatlan ellentétek feszültek. Moszkvában Uitz azzal szembesült, hogy az avantgárd művészek a forradalmi államhatalom fontos és integráns szereplői, és nem szükséges függetlenségüket, különutasságukat hangsúlyozni ahhoz, hogy művészetszemléletüknek érvényt szerezzenek. Ezzel szemben Kassák továbbra is szkeptikus maradt a szervezett pártmunkával kapcsolatban, és elhatárolódott attól, hogy bármilyen hivatalos együttműködésbe kezdjen a kommunistákkal.³⁰

Uitz 1922 februárjában végleg kivált a magyar aktivista csoportból, és májusban Komját Aladár költővel közösen *Egység* címen indított új folyóiratot. Az *Egység* proletkultos lapnak indult, a *Ma* által képviselt nemzetközi dadaista iránnyal szemben a mozgalmiság, a direkt agitáció és a forradalmi tett jelszavait tűzte zászlajára. Az *Egység* tehát a forradalmi, agitatív, „eredeti” aktivista programhoz akart visszatérni, amely a társadalmi átalakulást segíti, és nem az Uitz és Komját szemében Kassák által ekkoriban képviselt passzív, befelé forduló, *l'art pour l'art* formakísérletekkel foglalkozik. Uitz úgy vélte, hogy a forradalmi (avantgárd) művészek ideológiája individuális, helytelen, azonban formailag ők alkotják meg a kollektív művészetet. Ezzel szemben a Proletkult ideológiailag helyes, és művészeti stílusában helytelen (realista). Ennek a kettőnek az egyesítésével lehet elérkezni a proletárforradalmat követő kommunista társadalom művészetéhez. Uitz úgy vélte, hogy kellő kritikai távolságból látja ezeket a folyamatokat, és az *Egység* programjában képes megvalósítani a két csoport által megkezdett folyamatok egyesítését.³¹ Uitz az *Egység* második számában jelentette meg az első orosz anyagokat: a *Konstruktivisták csoportjának programját* (Rodcsenko és Varvara Sztjepanova) és a *Realista kiáltványt* (Naum Gabo és Antoine Pevsner), reprodukciókkal kísérve;³²



Naum Gabo: *Construction en creux* (Konstrukció mélyedésekkel), 1920 körül, fotográfia, © PIM – Kassák Múzeum / HUNGART © 2024

23
Ma 6. évf. 3. szám, 1921, 36.
24
Uitz Béla: Jegyzetek a *Ma* orosz estélyéhez, *Ma* 6. évf. 4. szám, 1921, 52.
25
Bővebben lásd: Szilágyi Jolán: *Emlékeim*. Budapest, Zrínyi, 1966, 149–162.; Ék Sándor: *Mába éró tegnapok*. Budapest, Kossuth, 1968, 88–145.; Bajkay 1974, 110–125.; Bajkay 1987, 52–55.
26
Christina Lodder: *Russian Constructivism*. New Haven – London, Yale UP, 1983, 55–72.; Bajkay 2016.
27
Ma 6. évf. 8. szám, 1921, 116.
28
El Liszickij, *Proun-album*, Vityebszk, 1920. Az album egy lapja (*Proun 6B*) maradt fenn Kassák hagyatékában, és a Magyar Nemzeti Bank tartós letétjeként a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe került, ltsz. MNB.L.2017.3.
29
Bővebben lásd: Merse Pál Szeredi: Lajos Kassák's Interaction with Russian Constructivism in Vienna, 1920–24. In: Isabel Wünsche – Miriam Leimer (eds.): *100 Years On: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922*. Köln, Böhlau, 2022, 133–141.

30

Botar 1997, 102–103.

31

Uitz Béla: Az orosz művészet helyzete (1921-ben). *Egység* 1. évf. 2. szám, 1922, 3–4.

32

A konstruktivisták csoportjának programja és Realista kiáltvány. *Egység* 1. évf. 2. szám, 1922, 5–6. A Konstruktivisták kiáltványa 1921-ben még csak kéziratos formában volt elérhető, Uitz feltehetően egy ilyen másolatot hozott magával. A kiáltvány először 1922 augusztusában jelent meg oroszul. Az Uitz által közölt változat apróbb részleteiben eltér ettől. Charles Harrison – Paul Wood (eds.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford – Cambridge, Blackwell, 1992, 317–318 (Christina Lodder kommentárja). A *Realista kiáltvány* önálló röplapként, ötezer példányban jelent meg, Gabo és Pevsner szabadtéri kiállításának alkalmából. Lodder 1983, 38–40.

33

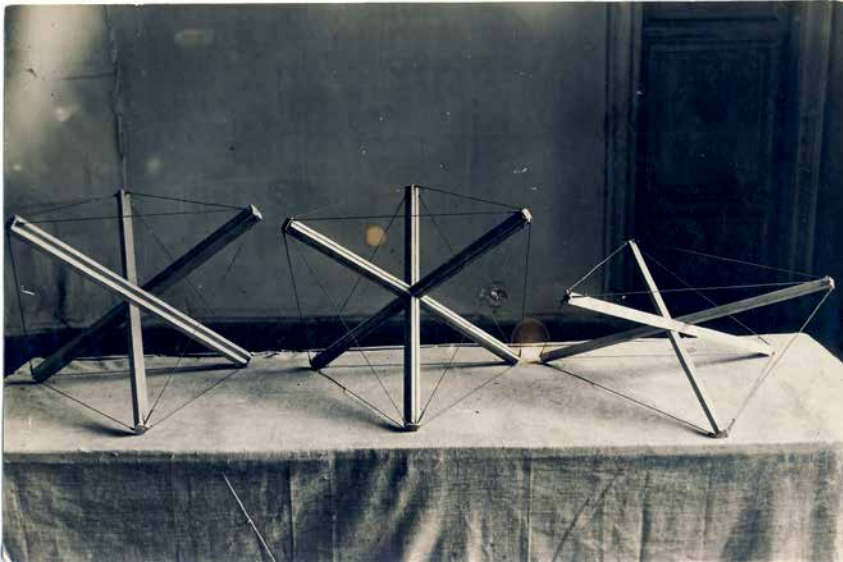
Egység 1. évf. 3. szám, 1922, 6–7. A szöveg

forrása: Kazimir Malevics: *Szuprematizm*.

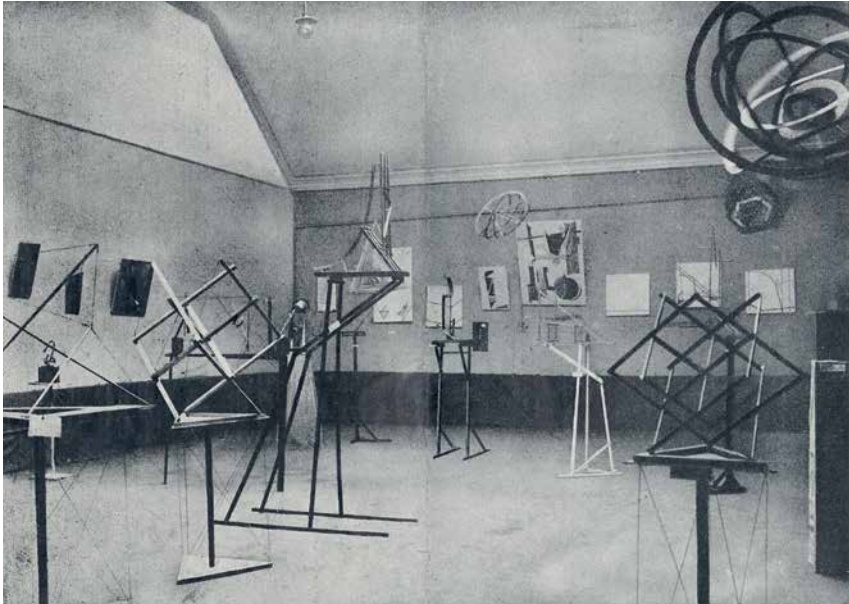
34 *riszunka*. Vityebszk, 1920

34

Uitz Béla levele Genthon Istvánnak, Párizsból Budapestre, 1925. augusztus 19., Budapest, Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, ltsz. 5247/1954. Közl: Bajkay 1974, 118.



Karlís Johansons: *Három konstrukció*, 1921, fotográfia, magángyűjtemény

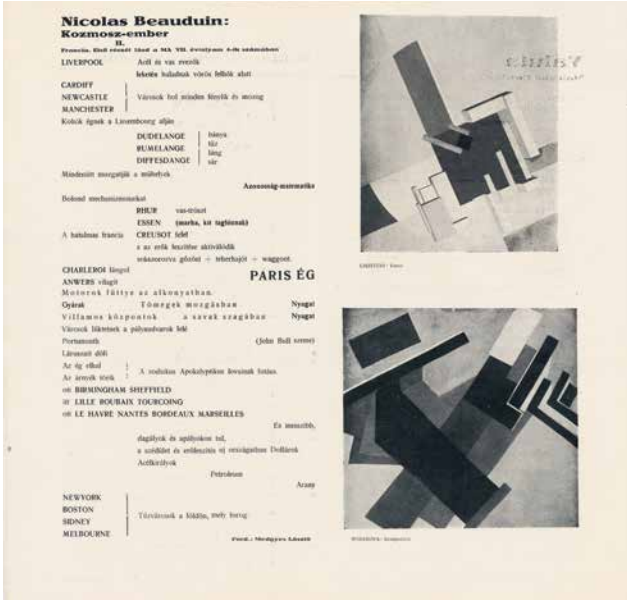


Az 1921-es moszkvai OBMOHU-kiállítás enteriőrije az *Egység* első évfolyamának 2. számában, archív fotó

a harmadik számban pedig Malevics *Szuprematizmus* című manifesztumának magyar fordítását.³³ Uitz saját linóleummetszetes átiratában közölte az orosz művész öt kompozícióját, saját kommentárral. Uitz számára a *Mából* való kiválásban személyes sértettség is szerepet játszhatott. Genthon István művészettörténésznek írt 1925-ös levelében Uitz magának követelte a primátust a konstruktivizmus elterjesztése tekintetében.³⁴ Úgy vélte, hogy Kassák és Moholy-Nagy nem az általa 1921 nyarán Bécsbe küldött orosz konstruktivista anyagoktól függetlenül, hanem kifejezetten azokat másolva kezdtek bele saját geometrikus absztrakt kísérleteikbe. Kassák és Moholy-Nagy vizuális forrásai saját műveik elkészítésekor elsődlegesen a nemzetközi dadaisták voltak – Uitznak ezzel tisztában kellett lennie, hiszen a *Ma* helyettes szerkesztője volt abban az időszakban, 1920–1921 fordulóján, amikor Kassák első vizuális műveit készítette és jelentette meg. Szintén együtt szembesültek az orosz szuprematizmus eredményeivel Umanszkij 1920. novemberi előadásán Bécsben. Uitz 1921 januárjában hagyta el Bécset, Kassák és Bortnyik ekkoriban már javában dolgoztak később *Képarchitektúrának* keresztelt műveiken.



David Shterenberg, El Lisszickij és Olga Rozanova műveinek reprodukciói a *Ma* 8. évfolyamának 2–3. számában, 1922.



Kassák a berlini *Első orosz művészeti kiállítás*ról

Kassák 1922 novemberében Herwarth Walden meghívására utazott Berlinbe, ahol megtekintette a Galerie Van Diemenben megrendezett *Első orosz művészeti kiállítást* (*Erste russische Kunstausstellung*).³⁵ A szovjet állam hivatalos művészeti propagandájának részeként létrehozott képzőművészeti kiállítás több mint hétszáz munkát vonultatott fel, ezek közül három terem szenteltek az avantgárd irányzatok áttekintésének.³⁶ Kassák hosszú írást közölt a kiállításról, amelyben kritikusan, de elismerően nyilatkozott a Berlinben látott anyagról.³⁷ Az orosz avantgárd első „öntudatos továbblépésének” Malevics szuprematizmusát tartotta, amely egyesítette az „európai” és az „orosz, az ázsiai” erőket. Kassák úgy látta, hogy a szuprematizmus nyitotta meg a fejlődés lehetőségét a fiatal orosz művészek előtt, akik létrehozták a konstruktivista és objektivista csoportokat. Kassák az avantgárd alkotások között a festészetet tekintette a legkifejlettebbnek, a térbeli konstrukciókat azonban „naív, kisigényű munkáknak” látta. Kassák végkövetkeztetése szerint a művészet célja az, hogy a „konstruktív életformához” juttassa el az embereket, és ezen az úton indult el, ehhez adott iránymutatást a Berlinben kiállított orosz anyag. Az *Első orosz képzőművészeti kiállítás* jelentős hatást fejtett ki a közép-európai avantgárd művészeti körökben is. A jugoszláv *Zenit* folyóirat például októberben orosz különszámot jelentetett meg, amelynek borítóját El Lisszickij linómetszete díszítette.³⁸ Uitz 1921-es moszkvai gyűjteménye tehát legkésőbb 1922 őszén már elvesztette újdonságértékét, hiszen a kortárs orosz művészet a berlini kiállítással ismertté vált a nyugat-európai avantgárd alkotók számára. Ugyanakkor a csodával határos módon fennmaradt fotógyűjtemény továbbra is kuriózum: a korai orosz avantgárd művészet időkapcsolaja.

35

Csaplár Ferenc: Kassák Lajos Berlinben.

In: uő.: *Kassák körei*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, 14–18.

36

A kiállításról bővebben lásd:

Wünsche – Leimer 2022.

37

Kassák Lajos: A berlini orosz kiállításról.

Ma 8. évf. 2–3. szám, 1922, 7–8.

38

Zenit 2. évf. 17–18. szám, 1922.

Jasmina Čubrilo: Yugoslav Avant-garde Review Zenit (1921–1926) and Its Links with Berlin.

Centropa 12, 2012, 234–252.

Nem magányos hős, csak radikálisabb, mint a pályatársai.

Beszélgetés Lajta Béláról Csáki Tamással

Topor Tünde

*Lajta Béla 150. Budapesti épületsorsok,
BTM – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2024. április 28-ig*

Lajta Béla: Harsányi Adolf és Ferenc, valamint feleségeik, Fischbein Etel és Leitersdorfer Margit bérháza a Népszínház utca 19-ben, 1911–1912, archív fotó



Artmagazin: Mindaz, amit össze-
gyűjtöttél és bemutatsz ezen a ki-
állításán, azt a vágyat ébreszti az
emberben, hogy szeretne látni egy
magyar *Ártatlanság kora*,¹ vagyis
egy meglevenedettmúzeum-típu-
sú filmet, mert elméletileg minden
meglenne hozzá. Az épületek, a
tárgyak és rajzok, amelyek alap-
ján rekonstruálni lehetne további
tárgyakat és épületeket, belső te-
reket, ruházatok, étkezészeteket,
síremlékeket, bármit. A kiállítás
családi háttérrel bemutató részé-
ben a Lajta (akkor még Leiters-
dorfer) családi szabóságban ké-
szült felöltőn a gomb is olyan elké-
pesztő gondossággal kivitelezett
tárgy, hogy tulajdonképpen ettől a
gombtól indult el a fenti, remény-
telenül utópisztikus gondolat. De
félretéve az álmodozást, te mikor
és miért kezdted el Lajta Bélával
foglalkozni?

Csáki Tamás: Régóta foglalkozom
vele, első érdemi tanulmányom
2009-ben jelent meg róla. Különben
pedig tizenkét évig a Radnóti Gim-
náziumba jártam, egy Lajta Béla
tervezte épületbe.

Én is.



Férfi zsakettkabát és gombja Leitersdorfer D. és Fia szabóságából, 1903 után, gyapjúszövet, selyembélés, © Iparművészeti Múzeum;
középen Leitersdorfer Dávid számlája, archív fotó

Nemrég egy újságíró hölgy, aki szín-
tén interjút készíteni jött velem,
amikor az iskolaterveket néztük,
megjegyezte, hogy ő Kőbányán a
Lechner Ödön – Vágó József-féle
Szent László Gimnáziumba járt, és
az micsoda élmény volt, utána pe-
dig mennyire sokkolták az ELTE
klausztrófób, nyomott terei, miköz-
ben előtte évekig azt gondolta, hogy
a középületekben szép, tágas terek
vannak, és normális légtérarányok.
Nekem is ugyanilyen érzetem volt:
hatéves koromtól kezdve jártam
a Cházár András utcai Lajta-épület
tágas, emberléptékű tereibe, utána
viszont elsős egyetemistaként, tör-
ténész hallgatóként sokkoltak a Pia-
rista közí épület szűk folyosói, rossz
térkapcsolatai. Tehát volt egy alap-
élményem, hogy ez az építész tudott
valamit a terekről és a tömegekről.
Ez az egyik kiindulópont.
A másik, hogy Lajta azon kevés szá-
zadfordulós építészek egyike, aki-
ről évtizedek óta volt monográfia,
Vámos Ferenc könyve.² Ennek alap-
ján sokáig viszonylag lezártnak tűnt
az életmű kutatása: azt gondoltuk,
annyi forrás van, amennyit ő feldol-
gozott. Levéltárosként én intéztem a
Fővárosi Műszaki Tervtár átvételét,
ez 2006-tól folyt, és ekkor véletlenül

a kezembe kerültek olyan eredeti
Lajta-tervek, amelyeket Vámos nem
közölt. Épületek tervei, amelyekről
ő kijelentette, hogy elpusztultak, de
amikor kimentem a helyszínre, va-
lami mégis megvolt belőlük. Rájöt-
tem, hogy bőségesen vannak még
források, Vámos nem kutatott levél-
tári iratokat, holott ezeken keresz-
tül sokkal több információ megtud-
ható az épületekről.

**Mit kell tudnunk, ki volt Vámos
Ferenc az építészet tudománytör-
ténetében?**

Vámos Ferenc 1895-ben született, és
1969-ig élt. Kicsit outsider figura volt,
építőmérnök képzettségű ember, aki
egész korán, a húszas évek közepén
elkezdett építészettörténettel fog-
lalkozni. Már akkor kialakított egy
konceptiót a magyar építészet tör-
ténetéről: szerinte a klasszikus vo-
nulattal – Pollack, Hild, Ybl – szem-
ben a magyar építészet igazi törté-
neti hagyományát, a nemzetit Feszl
Frigyes, Lechner Ödön és Lajta Béla
szentháromsága jelenti. A húszas
években cikkeket írt, előadásokat
tartott róluk, Lechner Ödönről egy
kis könyve is megjelent; nagyon új
dolog volt, hogy bő tíz évvel Lechner



halála után már volt is egy könyv
róla. Sokan segítették őt, mert örül-
tek, hogy jelentkezik valaki fiatal,
aki foglalkozni akar ezzel. 1927-ben
tartott Lajtáról is egy előadást. Na-
gyon erős prekonceptiója volt arról,
hogy a magyar építészetnek van egy
antiklasszikus, romantikus hagyó-
mánya, és van egyfajta fejlődési vo-
nal: Lechner és Lajta visszatál az
igazi népművészeti forráshoz, és
Lajta nemcsak másodkézből, mint
Lechner, hanem közvetlen kapcsoló-
dik hozzá, mint Bartók.
Vámos olyan kutató volt, aki semmi-
ről nem vett tudomást, ami nem il-
leszkedett a prekonceptiójába. A hú-
szas években még szinte mindenki
jelen volt, aki fontos volt Lechnerék,
és főleg Lajta számára. Részben meg
is kereste őket, Vágó Józseffel példá-
ul fennmaradt a levélváltása.³ Gya-
korlatilag elmagyarázta a levelező-
partnereinek – akik személyesen
ismerték az általa kutatott építésze-
ket –, hogy mit is kellene gondolni
róluk. A másik probléma, hogy az az
építészeti közélet matadorainak is
tetszett, hogy Lechnert elővette, de
amikor Lajtát is előhozta, Medgya-
szay István már megtámadta, azzal,
hogy Lajta nem a magyar, hanem
a zsidó építészethez tartozik.
Más okok mellett ez is közrejátszha-
tott abban, hogy a harmincas évek-
ben Vámos inkább jegelte Lajtát.
Lechner mellett ekkor a magyar épí-
tészet eredetével kezdett el foglal-
kozni, comme il faut-nak érzett té-
mákkal. Az ötvenes években, a szoc-
reál után újra egyre fontosabbnak
tartották Lajtát, ekkor ő is újra elő-
vette. Amikorra azonban könyvet
formált kutatásaiból, már a közvet-
len élmény sem volt meg, és Lajta
hagyatéka is elpusztult.

Hogyan pusztult el?

Egy része Vámoshoz került – bizo-
nyos fotók és tárgyak a kiállítá-
son is szerepelnek –, de a hagyatéék

jelentős része megsemmisült 1944-
ben, amikor Lajta özvegyét, aki ak-
kor már Káldor Pálné volt, kidobták
a lakásából.

**A Káldor nem a leánykori neve volt?
Káldor Klára.**

Tizenhat évesen ment hozzá Lajtá-
hoz, nyolc évre rá megözvegyült egy
kisgyerekekkel, és ahogy rendes zsidó
csalásban illik, elvette az egyik egye-
dülálló férfitörökona, ezután Káldor
Pálnéként élt 1981-ig. Miután '44 nya-
rán Vámház téri lakásukat elfoglalt
egy árjának minősülő mérnök, in-
góságai nagy részével együtt Lajta
építészeti hagyatéka is elpusztult.

**Vámos kapcsolatban állt az öz-
vegyel?**

Vámosnak nagyon érdekes meg-
jegyzései vannak a monográfiában.
Az építész feleségére hivatkozva ír-
ja például, hogy Lajta hogyan ha-
verkodott Josef Hoffmann-nal és
Peter Behrensszel – azt is említve,



Pécsi József portréja Lajta Béláról, 1913,
matt albumin, papír, 23 × 16 cm, © BTM Kiscelli
Múzeum / HUNGART © 2024

hogy Behrens többször is náluk
szállt meg Budapesten. Ezeket az
adalekokat nehéz ellenőrizni, más
források nem támasztják alá őket,
Vámosnak pedig nem maradtak
fenn a jegyzetei. Néhány ilyen fura



Lajta Béla: a Fővárosi VIII. kerületi felsőkereskedelmi iskola a Vas utca 9–11-ben,
1910–1913, archív fotó



Kiállítási enteriőr, Lajta Béla dolgozószobájának részlete 1911-ben © BTM Kiscelli Múzeum

állításában igaznak bizonyult. Leírja például, hogy Lajtának, felesége elmondása szerint, 1912-ben egy síremlék kivitelezése miatt Aradra kellett mennie, és ott román népi textileket szerzett be. Voltam Aradon, végignéztem a zsidó temetőket, és valóban áll ott egy síremlék, amelyet nem tervezhetett más, mint Lajta Béla. Mindenesetre Vámos az ötvenes évektől a hatvanas évek végéig írta a Lajta-könyvét, ezerszer átdolgoztatták vele, és nagyon hosszú, kínos folyamat során lektorálták a mainstreamebb építészettörténészek. Le akarták vagdosni a vadhajtásokat – az eredeti kézirat valóban mint szöveg sem állta meg a helyét. Közben Vámos minden fronton hadakozott, a *Művészetben* és a *Kortársban* is jelentek meg kombattáns cikkei, nekiment olyan tudománypolitikailag fajsúlyos embereknek, mint például Dercsényi Dezső. Zádor Annával eleinte jó volt a viszonya, később vele is megromlott. Nehéz személyiség volt, akit inkább csak megtűrték. Dereksan küzdött a Lajta-épületekért, például a Hecht-portál (Hecht Jónás és fia textil-nagykereskedés,

Szent István tér 15.) helyreállításáért vagy a Zsidó Szentegylet (Chevra Kadisa) Szeretetházának átépítése ellen. Végül nem érte meg a kötet 1970-es megjelenését, mindenesetre utána negyven évig ez szolgált Lajta-irodalomként.

Ez jó nagy kitérő volt, de hasznos. Ha laikusként nézem a fontosabb Lajta-épületeket, az amerikai téglafelhőkarcolók alacsonyabb verzióit látom bennük: mindenképp a nagyvárosiasság irányába tolják el az építészeti tereket, tömböket, eltávolodva a jó értelemben vett mézeskalács-építészettől. Te hogy látod Lajta helyét a magyar építészettörténetben, akár ehhez, akár Vámos felvetéséhez képest, aki magányos hőszként írja le őt?

Lajtát én nem látom magányos figurának, rengeteg szállal kötődött a közegéhez. Nemcsak Lechnerhez, de Málnai Bélához és Vágó Lászlóhoz is, többek között. Nem magányos hősosz, csak radikálisabb, mint a pályatársai. Végigjárta a századforduló stílárís lehetőségeit, a virgigli lechneri szecessziótól kezdve

az art decós historizmusig. Semmi sem közegidegen abból, amit csinál, de mindig merészebb, állandóan az újra törekszik, ami igazi avantgárd jellegzetesség. Ott vannak a nagy bérházai a Szervita téren vagy a Népszínház utcában, ezek mellé oda lehet állítani a Jónás fivérek vagy Vágóék házait, de az ő épületei erősebbek. Ugyanazok a problémák izgatták, mint a kortársakat, csak nagyobb a svungja, és ez a zsenialitás, ha lehet ilyet mondani. A Magyar Építőművészek Szövetsége a tízes évek elején a bécsiekkel is kapcsolatot keresett, idehívták Hoffmannnt, Wagnert, megmutatták, mik épültek az előző években Budapesten, és őt a bécsiek is értékelték.

A magányos hős képét az is cáfolja, ugyan nem stílárís, hanem szociális értelemben, hogy a kiállításból és az általad összeállított virtuális archívumból is kiderül, mennyi-féle szervezetnek és bizottságnak volt a tagja. Szinte nem lehet olyan hónapot mondani, amikor ne választották volna meg valamilyen céh, társulat vagy szövetség elnökévé, alelnökévé, titkárává. És az is érdekes, hogy milyen szintű beágyazottság volt ez, átjárással a képzőművészetet finanszírozók körébe is.

Látjuk ezeket az adatokat, de azt már kevésbé, hogy mennyire volt valóban aktív. A kiállításban azért is a Magyar Építőművészek Szövetségét emeltem ki, mert úgy tűnik, hogy abban aktív volt: amikor jöttek a bécsiek, tartott például egy rövid beszédet Klimt köszöntésére. A neológ zsidó értelmiségi közegben szintén tevékeny volt: a Magyar Zsidó Múzeum alapításakor fontos tárgyakat adományozott, az Izraelita Magyar Irodalmi Társulatban is közreműködött, a zsidó egyetemi menzához ő nézegette a helyszíneket, Szabolcsi Miksa

fiának, Lajosnak a visszaemlékezéseiből pedig tudjuk, hogy ott ült náluk szédereste.⁴ Ez a két közeg, ahol azt gondolom, hogy biztosan jól beágyazott volt. Hogy a Szent György Céhben mit csinált, annak semmi nyoma.⁵ De vannak még társadalmi felelősségvállalásra utaló mozzanatok, a vérvörös csütörtök után például az irodája adakozott a megsérült munkások javára, vagy felszólalt azért, hogy a tervezői díjakból egy bizonyos százalékot utaljanak az építészeti rajzolók nyugdíjalapjába.

Nem lehetett könnyű dolgod mint profilozónak, látom, mostanra milyen nehezzé vált rekonstruálni Lajta Béla egyéniségét vagy személyes élettörténetét. Nagyon titokzatos a halála, illetve az utolsó évei, csak azt tudjuk, hogy valamilyen rejtélyes idegrendszeri problémával küzdött.

Erről többet nem igazán tudunk, 1916-ból ismerjük a Graz melletti mariagrüni szanatóriumból címzett képeslapját. Nem folyamatosan volt ott, van '18-as datálású műve is, a Bacher-síremlék – bár az valószínűleg korábbi, hiszen Bacher '13-ban halt meg.⁶ Mindenesetre Lajta a világháború első éveiben még aktív volt. '19-ből van egy irat arról, hogy a fivére gyámsága alá helyezte magát – ebben az is drámai, hogy a korábban szépen formált aláírása ekkor már teljesen széteső.

Nincs semmi más adalék, Vámostól és az özvegytől sem?

A korban ezt diszkrétan kezelték, többnyire úgy fogalmaztak, hogy a háborús trauma és a megnyert, de meg nem valósított megbízásai miatt omlott össze, amelyek beírták volna az európai építészettörténetbe is. Voltak olyan pletykák is, hogy ez egy...

Adyéhoz hasonló betegség?

Igen. Hogy hol halt meg Bécsben, az után nem nyomoztam, de nem állami intézményben kezelték. Ez fontos kérdés, de az életmű szempontjából nincs jelentősége. 1915-ből még ott vannak a Goldmark Károly operájához, a *Sába királynőjéhez* készített fantasztikus díszlettervek, ekkor még abszolút alkotóképessége teljében volt, utána valószínűleg már nem. Egyszer Kelényi György tanár úrral beszéltem, aki a hagyatéka egy részét megvette az Építészeti Múzeum számára. Azt mondta, amikor beszélgettek Lajtánéval, az asztalon volt egy mappa, amelyből fura rajzok lógtak ki, de nem nézhette meg.

Ezek a vonatkozások is a filmtervet erősítik, legalábbis a fiktív szílat. De térjünk vissza ahhoz, hogy hogyan írható le Lajta pályáíve?

Leírható stílárísan és megbízói szinten is, és ezek össze is függenek. Egy-két korai, késő historizáló tervét Londonból küldte a lipótvárosi templompályázatra vagy a Tözsdepalotáéra, aztán ismeretes egy nagyon

Lajta Béla díszlettervei Goldmark Károly *Sába királynője* című operájához, első felvonás, a király palotájának udvara, 1915, © Iparművészeti Múzeum. A Magyar Királyi Operaház végül Kéméndy Jenő díszleteivel vitte színre az előadást, 1916-ban.

érdekes pályamű az aradi 1848-as Ereklyemúzeumra még a lechneri periódus előtt. Ezután következett a szoros kapcsolódás Lechner Ödön művészetéhez, egy stilizáltabb, szecessziósan szabadabb verzióban. Ezek egy nem túl széles megrendelői közegnek készültek. A bátyja nyaralóját tervezte még, a későbbi sógora és az ő fivére tulajdonában álló New York kávéház szélfogóját... – kis művek, amiket egy fiatal építőművész kap a saját, tényleg szűk közegéből. Hogy hogy jutott el Miskolc mellé, a szirmai kastélyhoz, az még kérdéses.



Lajta Béla–Lechner Ödön: Klein Mór kastélya a Borsod megyei Szirmában, 1902 körül, a távlati kép reprodukciója képeslapon, fénynyomat, papír, 9 × 13 cm, © BTM Kiscelli Múzeum



Sváb Jakab fiainak családi síremléke a Salgótarjáni utcai zsidó temetőben, 1909, albumin, papír, 29,5 × 21,5 cm, fotó: Berger Rezső, © BTM Kiscelli Múzeum

A Lechnerrel közösen tervezett szirmai kastély kinek a tulajdonában volt akkoriban?

Klein Mór és Sándor, apa és fia. Valószínűleg az apa volt a megrendelő, de a fiú használhatta. Érdekes volt ez a lechneres külső, belül pedig gyűjtemény népművészeti tárgyak és jeles 19. századi festők művei mellett Rákóczi-relikviákkal. Lajta próbálkozott még vidéki pályázatokkal, és nyert is, de nem valószínűsítették meg őket. 1905-ben volt egy nagy váltás, amit nemzeti romantikának nevezhetünk – ez a későbbi Fiatalok⁷ stílusa lesz, de Lajtánál már elég érett formában van jelen a Malonyay-villán; aztán ott van 1908-ban a Wechselsmann-féle Vakok Intézete is.

Ami nem az Ajtósi Dürer sori Vakok Intézete.

Nem, ez a Pesti Izraelita Hitközség által létesített, felerészt zsidó, felerészt keresztény gyerekek számára szolgáló iskola, ami egy igazi statement épület volt akkor. Finnes nemzeti romantikájával újdonságnak számított itt, az egész magyar építészeti sajtó lehidalt tőle. A nyers téglatömeget kívülről veszi körbe a gazdag ornamentika, nem az épületen van. Nagyon új megoldás volt, de belefért abba, amit az építészetről gondoltak az akkori kritikusok. Nagy sikere volt – a megbízónál is; a pesti neológia később is ellátta Lajtát monumentális feladatokkal. 1908-ban valósult meg a Salgótarjáni utcai temető bejárati épülete, ami



Lajta Béla ornamenstervei a Vas utcai felsőkereskedelmi iskola egyik halljába szánt ivókúthoz, 1912. tus, grafit, tempera, pausz, 105 × 148,5 cm, © Budapest Főváros Levéltára

még erőteljesebb, és innentől kezdve ívelt fel síremléktervezői karrierje. Az erzsébetvárosi zsidók után a lipótvárosiak is megbízói lettek, más megrendelői igényel.

Ennek mik a legkiemelkedőbb példái?

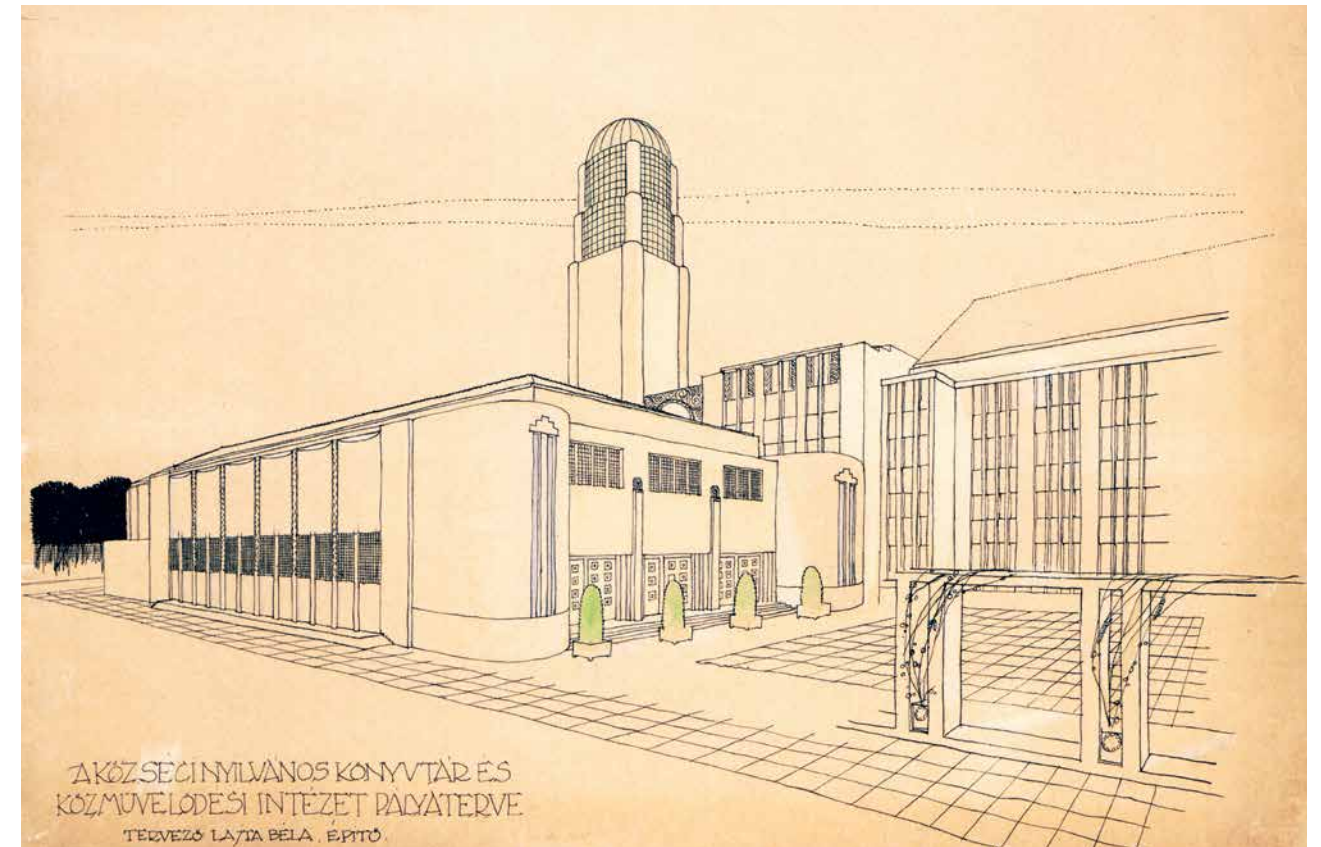
A Bródy-, a Schwarcz- és a Greiner-síremlék, amelyek archaizáló, oszlopos-gerendás szerkezetek, aztán a nagyszobrászatot integráló művek: a Guttman család, illetve a Sváb fivérek síremléke a Salgótarjáni utcában. Ott jelenik meg a zsidó temetőbeli ábrázolás problémája. A figurativitás valamiféleképp megoldódik, ha nem is emberábrázolás, hanem monumentális állatalakok révén. Ehhez képest van a kiállításban „nagyvárosi geometria” hívószóval ellátott

periódus, amelyet a magyar építészettörténet Kubinszky Mihálytól kezdve premodernnek hívott, de én ezt nem érzem tökéletes fogalomnak – Klein Rudolf protomodernje már jobb, de ez meg valamifajta célokságot feltételez. A monumentális tömegképzés helyett nagyvárosi funkciók nagyvárosi léptékben: redukáltabbak, kevesebb a romantika, a középkorias elem. Bérházak a saját családjának a Szervita téren, és a rokonságnak a Népszínház utcában, ez ’11–12. Az Erzsébetvárosi Bankban is komoly szerepet töltöttek be a Lajta fivérek. Ehrlich G. Gusztáv, a bank vezetője volt az építőbizottság elnöke az Amerikai úti Szeretetházánál. A Bárczy-féle megbízások; a Vas utcai iskola és a mai II. János Pál pápa térre tervezett Fővárosi Nyilvános

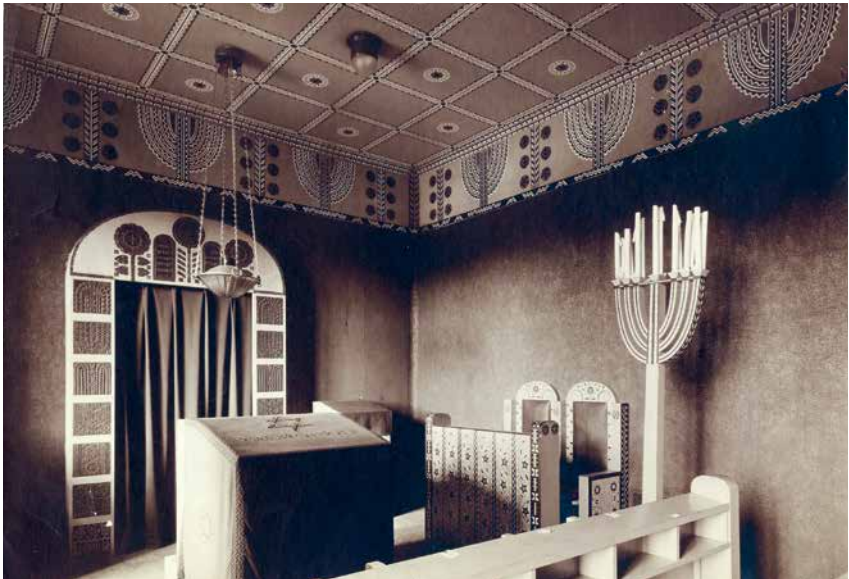
Könyvtár és Közművelődési Intézet, amely Lajta pályájának és a Bárczy-programnak is a csúcsa lett volna.⁸ Teljesen új szemléletű kulturális intézménynek szánták a fővárosban.

Ez miért nem valósult meg? A háború miatt?

Több irányból fúrták meg, az volt az egyik kritika, hogy a park jelentős részét beépítették volna, ami van igazság, de árnyalja a képet, hogy ez a bírálat Lajta konkurenseitől érkezett. Az 1914-ben már a Kálvin térre szánt könyvtárpéldet részben 9. kerületi érdekek akadályozták meg, ezek lukratívabb funkciót szerettek volna oda, illetve általában Bárczy várospolitikai ellenfelei. Nem mondtak le róla teljesen,



Lajta Béla: a Fővárosi Nyilvános Könyvtár és Közművelődési Intézet pályaterve, távlati kép a nagyterem bejárata felé, 1911, tus, vízfesték, papír kartonon, 36 × 43 cm, © BTM Kiscelli Múzeum



Lajta Béla: a Pesti Chevre Kadisa Szeretetháza, imaterem, 1911, archív fotó

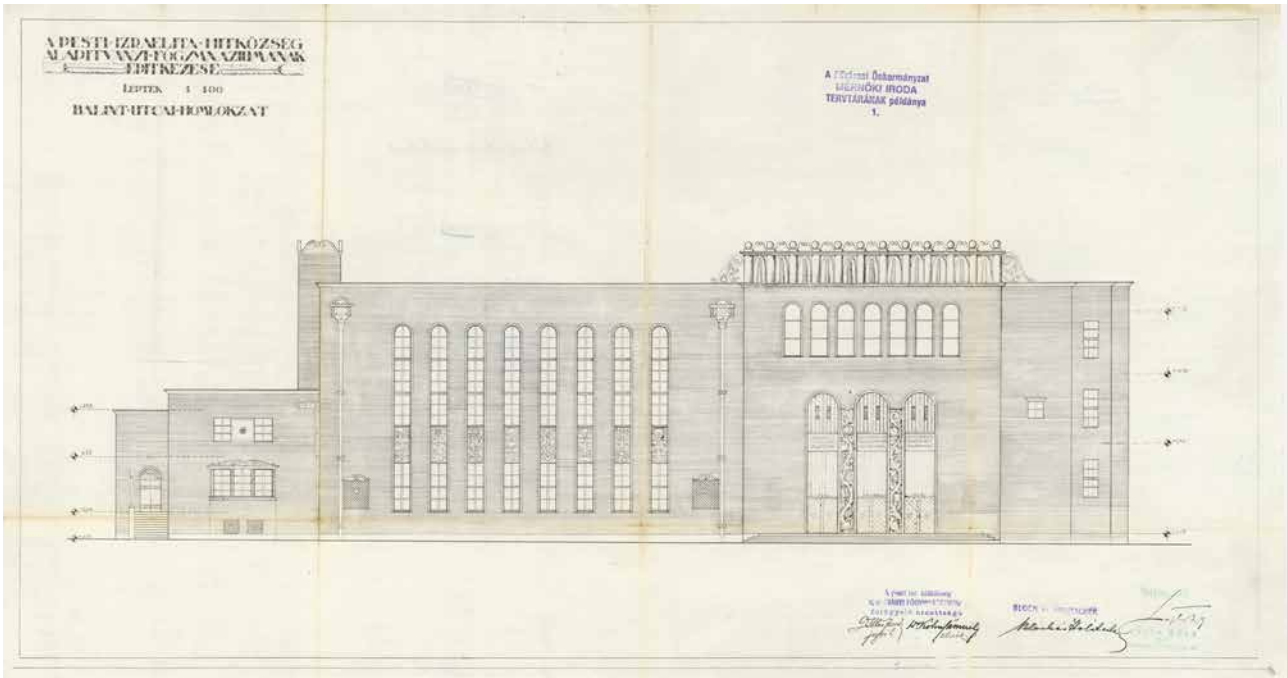
de félretették a terveket, aztán pedig jött a háború. A '14-es tervek pedig már egy másik irányhoz tartoznak: a kemény, racionális építészet helyett újra visszajött a hagyományok integrálása, például a pártázatok, a félköríves ablaknyílások.

A Radnóti Gimnázium épülete már ilyen?

A Radnóti a leginkább kiérlett – persze mi most a húszas évek végi, Hegedűs Ármin-féle verziót látjuk, de az alap ez volt.

A kiállítás alcíme: *Budapesti épületsorsok*. Ennek is sok alfaja létezik: meg nem valósult tervek vagy megvalósult épületek, amelyek aztán eltűntek, illetve amelyek ma is állnak, de leromlott állapotban vannak. Lajta Béla mely épületről mondható el, hogy megvalósult, áll, viszonylag jó állapotban van, és találkozhat vele a járókelő Budapesten?

Tényleg paradoxon, hogy Lajtát a harmincas évek óta a magyar építészet alapfigurájának tekintik, mégsem sikerült legalább néhány fő művét elfogadható állapotba hozni. Ami viszonylag ép, az a Vas utcai iskola, ahol a funkció is megmaradt. A másik, amely legalább homlokzatában viszonylag sokat mutat magából, a Rákóczi úti banképület, bár a földszinti zóna most ott is elég szörnyen néz ki, de több jó periódusa is volt: Kozma Lajos divatáruházzá alakította egy részét, a harmincas években a Gázművek bemutatóterme volt, és igen elegánsan csinálták



Lajta Béla: a Pesti Izraelita Hitközség alapítványi főgimnáziumának főhomlokzata, 1914, vászonpausz, fénymásolat, 43 × 82 cm, Budapest Főváros Levéltára

meg a portált – nem lehetett megtartani az összes Lajta-féle díszítőelemet, de abban a szellemben valószínűsíthető, hogy később ez is odaveszett. Most legalább le van tisztítva a homlokzat. Aztán még Zentán a tűzoltóság: látjuk, hogy a jugoszláv, majd a szerb műemlékvédelem mindig figyelmet fordított rá, bár a színezés például nem autentikus, de ettől eltekintve rendesen karbantartják, és eredeti funkciójában használják.

A zuglói épületek?

Ott is sok minden érzékelhető, pont a múlt hétvégén volt egy túránk. A Mexikói úton nagyon szépen kibővítették a Mozgásjavító Iskolát a kétezres évek közepén, és a gyönyörű kerítés felújításának is nekikezdték, ennek azonban műemlékileg nem minden részlete hiteles.

A Radnóti?

Ott az alapkoncepció Lajtáé, de a részletek nem tőle származnak. Az én gyerekeim is oda járnak, az is felújításra megérett épület. Az Amerikai úti egykori Szeretetház – ma Országos Mentális, Ideggyógyászati és Idegsebészeti Intézet – van még Zuglóban, az az épület nagyon lett borotvált az ötvenes években, a szimbolikus elemeket szisztematikusan szedték le róla. A feltárt belső díszítőfestés helyreállítására viszont megvan a szándék. Izgalmas lenne, ha a főlépcsőházban visszaállítanák

az örülden erős, fekete-vörös kontrasztú, népi eredetű díszítőműveket.

Bútortervezői, belsőépítészeti tevékenységének mi a fő jellegzetessége?

„Építész” bútorok, amiknek nem a kényelem a legfőbb ismérvük. Ezek is radikálisak, erőteljesek, szokatlanok. A Szeretetházból származó, most először bemutatott darabok magántulajdonban vannak, és nagyon szereti őket a család. Betöltik a funkciójukat, de nem a lakályosság a jellemzőjük, hanem a monumentális formakeresés.

Mi a te személyes viszonyulásod Lajtához?

Nekem a nyughatatlansága nagyon szimpatikus, hogy állandóan keresi magát.

Milyen külföldi párhuzam van, hová lehetne kötni őt?

A finn Eliel Saarinen lehetne jó párhuzam, találkoztak is egymással.⁹ Saarinent leegyszerűsítették arra a pár dologára, amit fiatal korában kitalált, bár azokon viszonylag hamar túllépett, később felhőkarcolókat is tervezett. Vele sok párhuzam mutatkozik. El lehet játszani a gondolat, hogy milyen pályát járt volna be Lajta, ha hosszabb élet adatik neki, és a húszas évek elején Saarinenhez hasonlóan ő is Amerikába kerül...



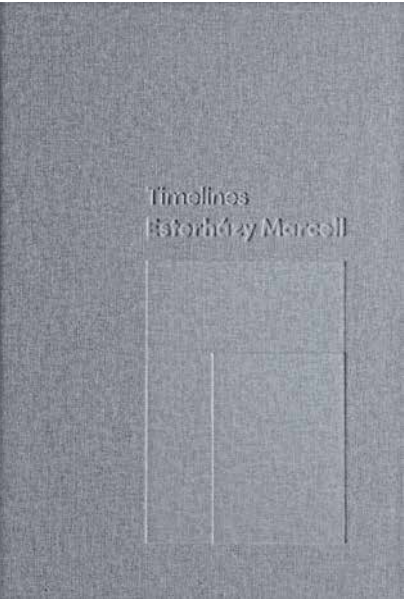
Fent Jajesnica Róbert: az újjáépített Parisiana (ma Újszínház) homlokzati makettje, 1988–1991, 51 × 65 × 25 cm, © Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ. Lent: toalettasztal a Pesti Chevre Kadisában dolgozó ápolónővérek főnöknőjének szolgálati lakásából. A bútor Lajta Béla terve alapján készült Brunner Fábián műhelyében, 1911–1912, tölgyfa, tölgyfa furnérozással, selyemhuzat, üveg, tükörüveg, 137 × 125 × 50 cm, © Kugler Art Galéria

1 The Age of Innocence (Az ártatlanság kora), Martin Scorsese 1993-as filmje. 2 Vámos Ferenc: *Lajta Béla*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970 3 Az építésről lásd korábbi cikkünket: Hausmann Cecília: Wardeiner Werkstätte. Látogatható a nagyváradai Darvas-villa. *Artmagazin*, 2017/2., 50–53. 4 Szabolcsi Miksa újságíró, többek közt az *Egyenlőség* című zsidó felekezeti hetilap szerkesztője. Azt a felfogást képviselte, hogy a zsidóságot Magyarországon felekezetnek kell tekinteni. Igyekezett átjárást teremteni a zsidó és a magyar szellemi élet között. 5 Szent-György-Céh, azaz a Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete. 1909-ben alakult, 1910-ben kezdte meg működését. 6 Dr. Bacher Vilmos rabbi, nyelvész, hebraista, a Rabbiképző rektora. 7 A Fialatok Kós Károly és a köré csoportosuló pályakezdő építészek: Györgyi Dénes, Jánsszky Béla, Mende Valér, Tátray Lajos, Zrumeczky Dezső. 8 Bárczy István 1906-tól Budapest polgármestere, 1918-tól főpolgármestere. Nevéhez fűződik számos városfejlesztési, közművelődésiintézmény-fejlesztési program. Polgármestersége alatt annyi jelentős épület jött létre, hogy a 2011-ben indult Budapest100 program résztvevőinek minden évben bőven volt mit bejárnia. 9 Eliel Saarinen finn építész, urbanista. 1912-ben Budapest városfejlesztési problémáiról is kiadott egy kis füzetet. 1923-tól az Egyesült Államokban élt.

Mentés: másként

Bán Zsófia

Mucsi Emese (szerk.): *Esterházy Marcell: Timelines.*
Debrecen, MODEM, 2024, 304 oldal, 11 500 forint



Szerencsés együttállásnak mondható, hogy Esterházy Marcell *Timelines* (*Idővonalak*) című retrospektív kiállítása kapcsán annak kétnyelvű, Willem van de Ven által tervezett katalógusáról kell szót ejtenünk. Miután Esterházy műveinek központi eleme éppen a gyűjtés, rendszerezés, kategorizálás és katalógizálás, ez az album, a pusztán referencialitáson túlmutatva, egyúttal önreferenciális, amennyiben nemcsak a kiállított művekre, a tartalomra irányítja a figyelmünket, hanem mintegy *performálja* is azt a gesztust, amely EM műveinek legfőbb metódusa és vezérelve: összegyűjt és rendszerez, szelektál, archivál és átfogalmaz. Talán a 2021-ben elhalálozott Christian Boltanski volt a legnagyobb hatású előfutára annak a kilencvenes években egyre erősödő, majd az ezredforduló táján valóságos fordulatként (*archival turn*) kibontakozó kortárs művészeti vonulatnak, amelyik az *archívum* fogalma köré szervezte magát. A múlttal való kritikai szembenézés egyre erősödő igénye az ezredfordulóra elvezetett a múlt materiális megjelenési formáinak magán- vagy intézményes gyűjtéséhez és rendszerezéséhez, amely a korábban bekövetkezett képi és kulturális fordulat után nemcsak az archiválási fordulatot, hanem az ehhez szorosan kapcsolódó múzeumi fordulatot is elindította. Ez a vonulat

továbbra is erősen tartja magát egy legújabb, jelenleg zajló fordulat, sőt paradigmaváltás hajnalán, amikor az AI-technológia társadalmi, kulturális, politikai, esztétikai és etikai következményeivel kell szembenéznünk, amely a materialitást is új kontextusba helyezi, illetve problematizálja. Az *archívum* egy olyan diszciplínákon átnyúló fogalom, amely történészek, filozófusok, szociológusok, antropológusok, irodalomtudósok, művészettörténészek, politikatörténészek, könyvtárosok, levéltárosok és muzeológusok termékeny találkozási pontja lett. Boltanski nyomán – aki Esterházy elmondása szerint nagy hatással volt rá fiatalabb korában – később más nemzetközi művészek is (lásd pl. Ydessa Hendeles, Thomas Ruff, Fiona Tan műveit vagy Forgács Péter privátfilm-archívumát és az ebből készült filmjeit) igyekeztek az archívum fogalmkörét vizsgálat alá vonni, rendezőelvként használni, illetve adott esetben a szelekció kulturális gyakorlatát, az inklúzió és exklúzió elveit kritikai megközelítésekkel illetni. E gyakorlat logikus következménye volt az a folyamat, melynek során az archiváló és/vagy gyűjtő hajlamú művészek maguk is kurátorokká váltak, akár saját, akár mások műveit/tárgyait kurálva (lásd pl. Hendelest vagy a filmművészként ismert Wes Andersont).¹

Kézenfekvő tehát, hogy egy ilyen sokféle diszciplínát, területet maga köré gyűjtő fogalom inspiráló lehet olyan művészek számára, akik az interdiszciplinaritás elvét követve maguk is intermediális meg- illetve átfogalmazásokban gondolkodnak, mint ahogy Esterházy Marcell is. A MODEM-beli kiállítás két kurátora, Mucsi Emese és Don Tamás által készített, a katalógus elején található interjúban Esterházy elmondja, hogy eredetileg történész és régész szeretett volna lenni, de végül a fotó irányába ment, nem iparművészeti, hanem intermediális vonalon, amely szakirány maga is termékenyen képes ötvözni többféle területet, diskurzust. A talált tárgyak, illetve archív anyagok rekontextualizálása alkalmat ad alternatív történelmi/kulturális narratívák kialakítására, illetve a hivatalos nagy elbeszélések relativizálására, problematizálására. Ráadásul Esterházy esetében egy olyan jól dokumentált, történelmi arisztokrata család archív anyagairól van szó, amelynek története szorosan összefonódott Magyarország történetével is – a privát itt, miként a művész író apja, Esterházy Péter esetében is, par excellence fonódik össze a kollektívvel. A 2005-ben megtalált száz családi fotónegatív nemcsak dokumentálja a családtörténetet, hanem EM dédnagyanyja, Károlyi Margit jegyzetei, címkei révén gondosan katalógizált is. Az ezek mögötti történet rekonstruálásának, felfejtésének igénye egyenesen vezet el a művészt a kutatómunkához, ami az archiváló művészek elmaradhatatlan tevékenysége, és szerves része a műveknek is, láthatóan vagy láthatatlanul. EM elmondása szerint számára az egyik fő kérdés, hogy meddig lehet, illetve érdemes elmenni az információk visszatartásában, azaz mennyire lehet talányossá, nyitottá tenni a megjelent anyagokat. Ez úgyben úgy



Esterházy Marcell: *Idővonalak*, 2023, HD videó, kiállítási enteriőr, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2024

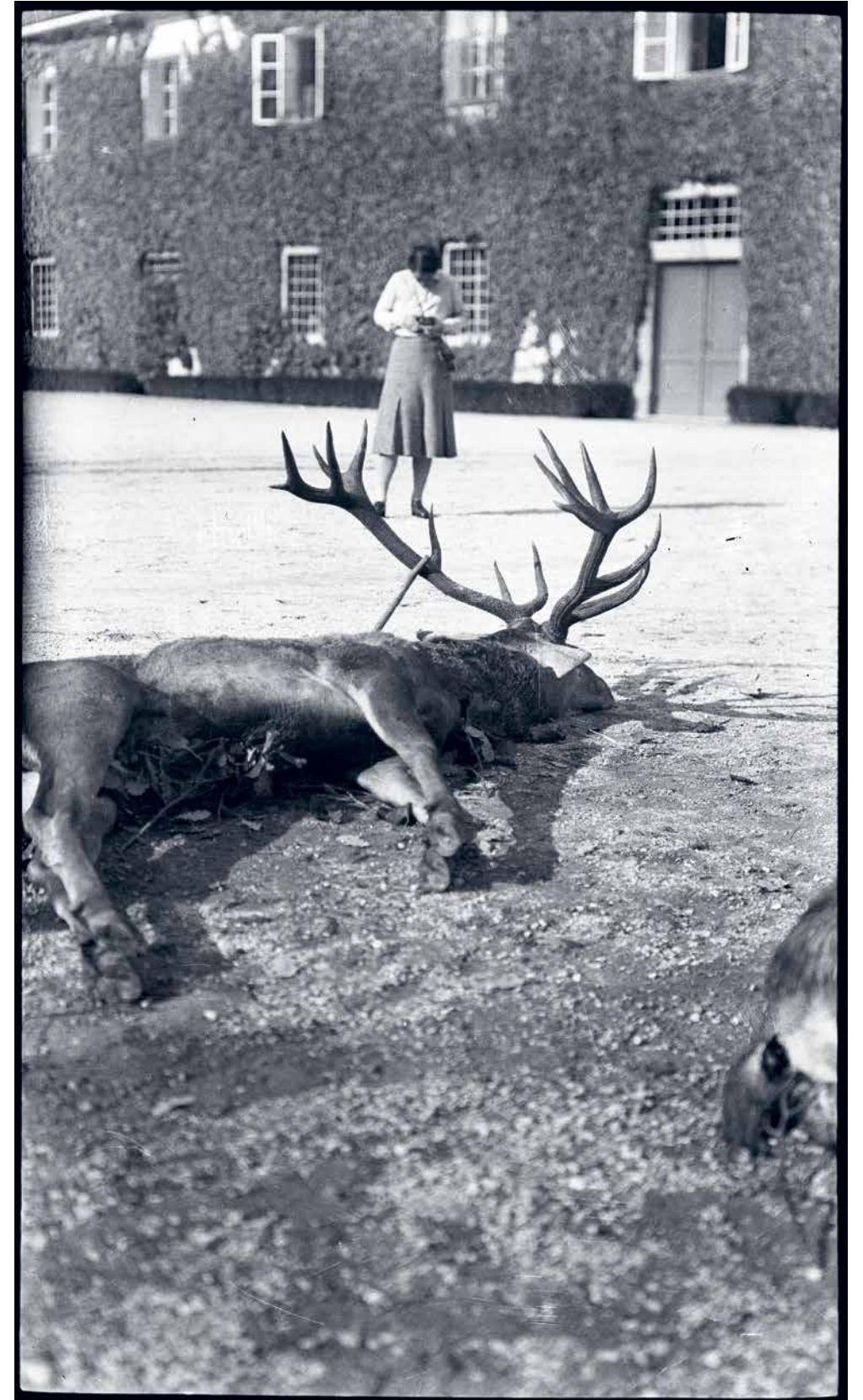
vélem, a befogadók számára érdekesebbé tehetné volna a látottak/olvasottak feldolgozását, ha a kiállításban, illetve a katalógusban elhelyeztek volna egy családfát. Hiszen mégiscsak egy egészen konkrét, történelmi családról van szó, jóllehet bizonyos értelemben itt a magyar történelem hipermetaforaként, emblémájaként működik. Maga a családfa mint rajz/térkép válhatott volna egyfajta önreferenciális, intermediális/konceptuális művé, amely inkább kitágítja, mintsem blokkolja a szabad interpretációk horizontját. A katalógus holland tervezője ilyesfajta ötletes önreferencialitással él is, amikor a katalógus papírja átmenetileg átvált bibliapapírra a pannonhalmi szerzetesekkel készült mű bemutatásakor. (Ugyanakkor a katalógus tanulmányainak könnyebb olvashatósága kedvéért szerencsésebb lett volna kerülni a türkiz vagy rózsaszín hátteren kék betűk-féle kombinációkat.) EM művészeti archiváló, katalógizáló tevékenysége végül egészen konkrétan is összekapcsolódott a valósággal, amennyiben apja, EP halálakor magára vállalta apja

archívumának feldolgozását, így – saját elmondása szerint – képzőművészeti munkássága e minden értelemben nehéz feladat előkészítésének tekinthető. [Mindezt majd összepakolja még pontosabban is...] A tanulmányblokkban elsőként Horányi Attila *Alkotó/idő* című tanulmányát olvashatjuk, amely EM munkáinak időhöz való viszonyát elemzi. Ha úgy vesszük, tulajdonképpen a *retrospektív* kiállítás mint műfaj maga is az eltelt idővel és az abban született művekkel foglalkozik, amelyet aztán a kurátorok újrakeretezve helyeznek el a jelenben. Horányi a *Majd egyszer egy írás ezen a ponton fog befejeződni* című művet elemzi hosszabban, amely felirat egy fa törzsére – konkrétan az Esterházy család római parti házának kertjében álló egyik fa törzsére – lett vésve, s mint nyilvánvaló EP-parafrazis, ami egy organikus, élő felületre íródott, változik az időben, működik intertextusként és intermediális textusként, amelyben az értelmezési rétegek, visszhangok és konnotációk palimpszesztiként egymásra rakódnak. Ezzel, írja Horányi, egy mediálisan komplex temporalitású művet

hoz létre, amely jól illeszkedik az olyan korábbi, szintén szövegekkel is operáló konceptuális művészek művei közé, mint például Joseph Kosuth vagy Lawrence Weiner. Különös fintora a sorsnak, hogy a római parti családi ház kényszerű eladási szándékának hirdetése is elkezdett saját életet élni az interneten, amennyiben hivatalos támogatók híján (hogy a ház megmaradjon írói alkotóházként és/vagy múzeumként), idegenek kezdtek el kéretlenül foglalkozni a ház sorsával, ezzel újabb konfúziót keltve. Megjegyzem, a lehetséges támogatások ügyében folytatott – végül sikertelen – levelezésekkel együtt ez az internetes utóélet is egy lehetséges intermedialis művet enged felsejleni, ami azon túl, hogy szintén szöveggel és képpel operál, ugyanúgy szorosan kötődik a család – és nem kevésbé Magyarország – jelenkori történetéhez, mint EM más, idővel foglalkozó művei. És nem mellesleg itt újabb értelmet nyer a „*Majd egyszer egy írás ezen a ponton fog befejeződni*” EM-felirat (az EP eredetiben *kezdődni* volt). Kapott fogni egy vajszerű árnyalatot. A második, *Bibliofon* című, Mucsi Emese által jegyzett tanulmány a 2017-es *Cím nélkül [könyvek]*-et elemzi. Azt az apja halála után készült könyvművet, amely egyúttal emlékműként is szolgál. Ahogy Mucsi Emese írja, ez a falra szinte lebegve felszerelt könyvespolc, amely EP könyveit formázza, mintegy kivonja magából az időt. A szintén a kert kivágott, mert beteg fáiból készült könyvek lapozhatatlanok, szoborrá dermedtek. Az élő fából holt faanyag lett, amely azonban élővé teszi az emlékezetet. Mélyi József harmadik, *Jelenlét és jelentés* című tanulmánya az EM műveiben található kézmotívumokat helyezi az

elemzés középpontjába, s azon belül is főként a Pannonhalmi Főapátság 2018-as *Kibékülés* című tematikus kiállítására készült művet, a *Kontakt* című sorozatot, amelyben a felkért huszonnégy szerzetes a szkennert üvegéhez préseli nyitott tenyerét a nyitottság, a béke és az olvashatóság jegyében. Itt is kvázi ötvöződik kép és írás, amennyiben a tenyerrajzolatok vonalai talányosan – illetve a megfelelő olvasó jelenlétében nagyon is tisztán – olvasható sorsszövegekké válnak. (Itt vált a katalógus papírja bibliapapírra, hogy aztán a következő fejezetben visszaváltson a korábbira.) Mélyi az üveghez tapasztott kéz/arc konnotációit járja körül, valamint egy másik „kezes” mű, a *Kezek* című sorozat eredeti kontextusukból kiemelt, itt jelelésre hasonlító gesztusrendszerét. E művek a pusztai képi ábrázoláson, jelentésen túl egyfajta jelzésszerű kommunikációt is megjelenítenek, így kerülve dialógusba a nézővel, befogadóval. Végül az utolsó, *Idővonalak* című, szintén a kurátor, Mucsi Emese által jegyzett tanulmány a *Nőtörténetek feldolgozása az Esterházy család archívumából* alcímet viseli. E női vonalhoz a kezdő lökést annak a már említett hatszáz fotónegatívnak a megtalálása adta, amelyeket dédanyja, Károlyi Margit, Esterházy Móric felesége rendszerezett (és amelyek nagy részét valószínűleg ő maga készítette). A nagy történetek így kombinálódtak a kis, személyes, privát történetekkel (lásd még Forgács Péter *Privát Magyarország* című, archív privátfilmekből készült filmsorozatát – nem véletlenül nyitotta meg ő a MODEM-beli kiállítást). A *Timelines* című, 2023-ban készült és először itt kiállított, négyesatornás videómű a különböző

családtagokkal készített, többórnyi interjúkból használ részletet; EM édesanyja, lánytestvérei és felesége mondják el azokat a szövegeket, amelyek valamilyen módon feléjük is mutatnak, ezzel egyfajta „időhurkot” képezve, és képileg is megjelenítve, illetve, szó szerint, láthatóvá téve a női történetírást mint diskurzust. Más, korábban élt női családtagok történeteit beszélik el, illetve adják elő, performálják a szövegeket, az EM műveire jellemző distanciával és önreflexivitással kombinálva. A mű egyúttal a hiányra is rámutat, a női történetek, a nők által elbeszélte történelem hiányára, a klasszikus férfi történetírás hiányosságaira. A konkrét történelmi család kontextusán túlmutatva hívja fel a figyelmet erre az összetevőre, amely EM saját elmondása szerint eddig az ő életművéből is hiányzott. Esterházy műveinek a mondott distancia és önreflexivitas mellett a kritikai, illetve önkritikai attitűd legalább annyira fontos jellemzője. Csak remélni lehet, hogy ez az újonnan felvett szál is olyan inspiratívnak bizonyul, mint az eddigiek – és hogy talán olyan lesz, ami a családi archívumon túlmutat, és onnan kivezet egy még tágabb, színes mezőbe. *Cherchez les femmes!*



Esterházy Móricné
Károlyi Margit grófnő,
Majk, 1935 körül,
© Esterházy Családi Archívum

| 1 Lásd Mucsi Emese: Art Life Aquatic: Wes Anderson és a cickánymúmia esete. *Artmagazin*, 2018/9., 16–20.

Bort, búzát, békességet, leszarjuk a rendőrséget

Cserna Endre

Máté Zsuzsa – Rácz Mihály – Rupaszov Tamás (szerk.):
Nem az a punk, aki... Magyar punk 80–89.
 Budapest, Trottell Books, 2024, 420 oldal, 6500 forint



A szípolgó budai házibulik és az át-szellemült pesti kocsmázások elke-rülhetetlen, visszatérő eleme, hogy valamelyik, az európai transzgresz-szív szubkultúrák terén kevésbé fel-világosult barátunk megvitatásra ajánlja a kérdést: *mi a punk?* A meg-válaszolhatatlan kérdés valójában értelmetlen, magyarázatokat keres-nünk a punk mibenlétére ellentétes a punkkal. A fogalom fejtegetésekor nemcsak hogy minden próbálkozá-sunk tautológiába fordul, de arról is bizonyosságot adunk, hogy valójá-ban menthetetlenül nem vagyunk punkok – legfeljebb kultúrantropo-lógus megfigyelői és tisztelői an-nak az (anti)szellemi és (anti)kul-turális mozgalomnak, ami valahol Nietzsche-nél (mások szerint esetleg már Szinópe-i Diogenész-nél) kezdő-dött, és betépett sáskajárásként tar-tolta le a huszadik század második felét, szembemenve az ún. polgári értékek képmutatásával.

A Trottell Books-nál megjelent *Nem az a punk, aki...* című interjúkötet, ami a nyolcvanas évek budapesti, vi-déki és határon túli (!) színterét mu-tatja be azok elbeszélésében, akik ott voltak, de valahogyan mégis em-lékeznak rá, már a címben is felhívja a figyelmet arra, hogy ahány punk, annyi punkság. A könyvben előkerü-lő, eddig nem látott képanyagok és

az eddig be nem mutatott szemszö-gek remek ellenpontját képezik a pár évvel ezelőtti, Rieder Gábor ál-tal szerkesztett, a nyolcvanas évek new wave-jét a punkkal némiképp összemosó *Pokoli aranykornak*, ami egy képzőművész-értelmiségi szub-kultúra alapvetően intellektuális di-vatok mentén létrejövő reflexióit mu-tatta be. (Nem lekicsinyelve ezzel a trendek fontosságát.)

Tisztelegni a punk előtt rendkívül műfajidegen, átvágthatatlan gordiu-szi csomó, viszont az a tradíció, hogy a koncerteken a punkok felköpnek a színpadra, ha élvezik az előadást, mégis a punk akaratlanul önreflek-tív zsenialitását jelzi. Emlékezni a Kádár-kori magyar punkra nemcsak azért fontos, hogy tisztában legyünk vele: egy tetszőleges rendszer elleni lázadás egyáltalán nem ott kezdődik, hogy Carson Coma-koncertre járnak a Partizán-előfizetők az MVM Dome-ba, hanem azért is, mert a gulyás-punk olyan unikális jelenség volt, ami energiájában és reménytelensé-gében még a Thatcher-kori brit test-véréhez sem hasonlítható. Amíg a Sex Pistols-tagok meghaltak vagy popsztárokká váltak, a CPg-tagok a szegedi Csillagba mentek. „Hol a jó-lét csendet szül, hol az emberek mind némák, ott mindenki tetű.”

„A főváros gazdag anyagi forrást biztosított a múzeum számára 1967 és 1970 között, jutott pénz propagandára is, de megoldásra vár a közlekedési nehézségek leküzdése: a Vár és a Kiscelli kastély csaknem megközelíthetetlen, télen egyenesen életveszélyes a közlekedés.”

múzeumcafé 98

A MúzeumCafé 98. számát keresse a múzeumshopokban és a muzeumshop.com webáruházban!

fővároskép
budapest 150

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

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

Fizessen elő most egy évre **11 220 forint kedvezménnyel*** 44 880 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: 13 200 Ft | fél év: 24 300 Ft | egy év + olvasókártya: 44 880 Ft

*Az áruspéldányhoz képest.

OLVASÓKÁRTYA
 MINTA OLVASÓ érvényes 2024.12.07. sorozatszám 002276

De még jobb, ha előfizet.

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

MAGYAR NARANCs

magyarnarancs.hu

A kék gödény

Fáy Miklós

Mi mindig mindenről elkésünk, mondta Ady Endre, de az még rendben volna. Mi, vagy legalábbis én mindig mindenről lemaradok. De néha lehet pótórákat venni, megnézni a moziban, hogy mi az, amit nem éltem át.

Többé-kevésbé a rendszerváltást. Ha tényleg ez volt személyes szinten, hogy végre lehet utazni, csak pénz kellene hozzá. Pénz meg nincs, de hát májkrém van, az megoldja az étkezést, vonatjegyet meg lehet hamisítani. Lényegében erről szól a *Kék Pelikan*, az indigóról, amit Domes-tossal ki lehetett venni a vonatjegy-ből, és akkor megmarad a tömb, újra lehet írni, távoli célokat lehet elérni

egy golyóstoll segítségével. Menetrend is kell hozzá, hogy ne az legyen a jegyen: Budapest–Párizs, hanem van egy müncheni átszállás is benne. Szép és megható történet a börtönükből szabadult saslelekekről. A filmben egyébként nem sas a lélek, hanem a hagyományoknak megfelelően egy galamb, amely berepült a Nyugati pályaudvar csarnokába, és nem találja a kijáratot, folyton beleveri a fejét az üvegmennyezetbe. Szép és megható képsor. De nem éltem át. Vagyis amit átéltem, az valami hasonló volt, amikor Románia lett az EU tagja, és akkor láttam, hogy boldog Dacia-tulajdonosok lepték el Dél-Európa útjait, fülig

ért a szájuk, és mindenkinek intettek. Éljen a román szabadság, éljen a haza. De az igazi, a saját ki- és megszabadulás, az nálam elmaradt. Talán mert voltak külföldi rokona-im, akiket meg lehetett látogatni, vagy kevés volt az itthoni ismerősöm, akik leadták volna a drótot, hogy kihez kell fordulni, ha olcsó jegyet szeretnék akárhová.

Pedig ez a mi történetünk. Ez a furcsa műfajú, egész estés, animációs dokumentumfilm, amely tényleg az, aminek mondja magát, éveken át fölvelt hangzó anyagot rajzoltak mozivá. Közelebb vagyunk a valósághoz, mintha színészek játszanák el, hogy most félnek, mert



Kék Pelikan, részletek, egész estés animációs dokumentumfilm, figuratervező: Horesnyi Máté, háttér: Csáki László

el fogja kapni őket a rendőrség, közelebb vagyunk a mozifilmhez, mintha hagyományos módon néznénk a beszélő fejeket, akik elmondanák, hogy akkor ráöntöttük a hipót a jegyre, és nem történt semmi. Ez utóbbi megvalósítására egyébként esély sem volt, hiszen a jegyhamisítás ötletgazdája, Ákos időközben meghalt.

Ha ennyire közel vagyunk, akkor persze fölmerül a kérdés, hogy mitől vagyunk távolabb, amire nem jöttem rá, csak a díszbemutató utáni pillanatokban. Elmondták, hogy jelenlétükkel megtisztelnak bennünket nemcsak az alkotók, de a film főszereplői is, és már előre örültem, hogy végre meg lehet nézni, hogy ki a Petya, és melyik a rendőr, aki végül fölszámolta az egész bizniszt, de aztán elmaradt a személyenkénti bemutatás. Egy csapat ember fölment a vászon elé, zavartan mosolygott és hallgatott, de a rendező Csáki Lászlón kívül nem derült ki, hogy ki kicsoda. Erről is lemaradtam.

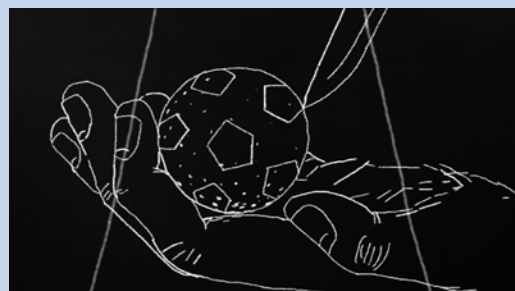
Miről nem? Ha az ember labdaszedőként nézi a saját korát, érdeklődve figyeli, hogy mi az, amit nem élt át, akkor talán mégis feltűnik neki az, ami a szereplőknek nem. Hogy kicsiben eljátszották ők is a rendszerváltást. Elkezdődik valami, hogy végre utazunk, megnézzük, hogyan élnek mások, jól érezzük magunkat és boldogok vagyunk, de aztán az egész tiszta érzés és felhőtlen vagy legfeljebb bárányfelhős boldogság lassan elkomorul, beszűrűk, mint a Pelikan indigó, életmód lesz belőle, és megélhetés. Persze, megmarad annyi jó érzés, hogy másokon segítetek, akik hivatalosan nem tudnának utazni, nekem köszönhetően vonatra szállhatnak, de ez már csak tapasz a seben, pénzt hoz nekik a vídám oldószerelés, és ma már van annyira fejlett a közösségi érzésünk, hogy azt mondjuk, ha valahonnét pénz jön be hozzánk, az valahonnét hiányzik is. Már vége azoknak a szép időeknek, amikor az ember lelkiismeret-furdalás nélkül tudott

bliccelni a buszon és kiáshatta a tulipánokat az Engels téren. Tiéd a gyár, vagy ha a gyár nem is, de a közterület meg az államvasutak valahogy mégis, már nem esik jól megkárosítani az államot. Még szerencse, hogy a politikusok lopnak, valami mentséget még mindig talál az ember a családságaira.

Van azért egy másik tanulsága is a filmnek, ami, ha jól számolom, a második jegyhamisító film a *Moszkva tér* után. De ez már generációs boldogság vagy meg hasonlós. Tudjuk, hogy nem irányítjuk a történelmet, legfeljebb elszenvetjük az eseményeket, vagy most éppen ölünkbe hullik a szabadság. De lehet, hogy mi ezt hagyjuk az utókorra? A szabadság, nem az általános, a szent világszabadság, de a személyes szabadság szeretetét? Az utazás utáni vágyat, az otthonülés szorongásosságát? Menni kell, látni kell, mert erről szól az élet?

Nem vagyunk éppen márciusi ifjak, de hát ifjak sem vagyunk.





Részletek a Rostából, © Artmagazin

Kék Pelikan a mozikban, Rosta az Artmagazin Online-on

1988-ban már lehetett igényelni világútlevelet, és a kilencvenes évek fiataljainak a Kék Pelikan indigóval hamisított nemzetközi vonatjegyekkel a pénzhány sem állhatott a szabadság útjába. Csáki László egész estés, dokumentarista animációs filmje már a mozikban – ajánljuk ezt is, és a tízéves Rostát is az *Artmagazin Online* archívumából.

A *ROSTA* egy heti rendszerességgel megjelent animációs rövidfilm-sorozat az *Artmagazin Online*-on.

A *ROSTA* műfaji előzményei a Majakovszkij-féle ROSZTA-ablakok. A képregényszerű rajzos-szöveges plakátok a lehető leggyorsabban reagáltak a polgárháború eseményeire. A sajátos híradási technika a harcokat, a tennivalókat, a híreket rövidke szöveg és hozzá kapcsolódó illusztráció formájában közölte a részben írni-olvasni nem tudó befogadók felé. Ahogy a templomablakok a Bibliát.

A *ROSTA* előképe Vértess Marcell *A hét humora* krétraajzfilmsorozata. A tréfás filmetűd az 1910-es évek végén a filmhíradók után forgott országszerte a vetítőtermekben.

A *ROSTA* merít David Lynch 1983 és 1992 között publikált *A világ legmérgeesebb kutyája* című képregénysorozatából is.

A *ROSTA* alkotói: Csáki László animációsfilm-rendező és Mélyi József művészettörténész.

artmagazin.hu/articles/rosta

10
100
250 fő
2000 m²

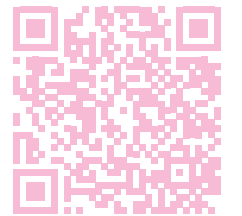


loffice.hu

Rugalmasan
bérelhető
loft irodák,
korlátok
nélkül.

LOFFICE

részletek és fotók



1061 Budapest
Paulay Ede
utca 55.



1085 Budapest
Salétrom
utca 4.

Muntean/Rosenblum

Mirror of Thoughts

2024.05.03–12.01

Städel Museum
Schaumainkai 63
60596 Frankfurt am Main



THE WIND OF SOMETHING THAT WAS ALMOST HAPPINESS WAFTED THROUGH THEM ALL, THOUGH IN EACH ONE IT TOOK A DIFFERENT FORM, AND ALL THOUGHT WHAT THEY FELT WAS SINGULAR AND UNIQUE.

EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY

einspach.com

Muntean/Rosenblum: *Untitled („The wind of something...“)*, 2024, akril, pasztell kréták, vászon, 288 x 387 cm, fotó: © Sandro E: E: Zanzinger