

ARTMAGAZIN

2024 / 3. szám, 2500 Ft

Nemzeti
Kulturális
Alap



146

REFIK ANADOL RUMI DREAMS

2024. AUG 3. – SZEPT 29.

MODEM MODERN ÉS KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT,
4026 DEBRECEN, HUNYADI UTCA 1-3.

MODEMART.HU



TURKISH-HUNGARIAN
CULTURAL YEAR
2024

SYNERGY.

modem

2024. ÁPRILIS 11. – 2025. FEBRUÁR 16.
1062 Budapest, Andrássy út 103. | hoppmuseum.hu



Buddhák földje GANDHÁRA

*A Hopp Ferenc Múzeum
indogörög szobrai*



INDUS 100

Plakátkiállítás a múzeum kertjében az Indus-civilizáció
nemzetközi felfedezésének századik évfordulója alkalmából

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:**

Benedek Katalin, Bordács Andrea,

Cserna Endre, Fáy Miklós, Hornyik Sándor,

Jernyei Kiss János, Kergyó Zsófia,

Kovács Ágnes, P. Szűcs Julianna, Topor Tünde,

Váraljai Anna, Winkler Nóra, Zelei Bori

LAPIGAZGATÓ:Tormási Anita / tormasi@artmagazin.hu

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó:

Einspach Gábor / einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

POSTACÍMÜNK:

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

info@artmagazin.hu**NYOMDAI MUNKÁK:**

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 Frida Kahlo, cikkeink pedig Hornyik Sándor esszéjéből lopott fogalommal jellemezve: tranzitívak. Úgy értem, rengeteg átjárás mutatkozik a témák és az illusztrációul választott képek között, az egész számot átszövi valamiféle szabadulni akarás a műfaji határok, az előzetes elvárások jelentette béklyók alól, hogy azonnal bele is gabalyodjunk egy látszólagos képzavarba. De hát textilekről is szó lesz, arról, hogyan igyekezett egy egész nemzedék képzőművészetként kezelni ezt a médiumot, illetve hogyan használtak műfajidegen anyagokat hagyományos technikákhoz. Például Gecser Lujza, amikor filmszalagokból font függönyszerű művet. Ennek mintázata szinte visszaköszön majd a fiatal, de annál világhírűbb etióp származású amerikai művész, Julie Mehretu művein, és most már a legújabb BMW Art Car sportkocsin is. De haladjunk sorban: első cikkünk a Velencei Biennálé koncepciójának kritikája mellett azt a világhelyzetet is leírja, ami előhívta a biennálékon egyre erősebbé váló kárpótlási szándékot az eddig háttérbe szorított csoportok felé. Utána Cocteau-ról írunk, akinek a velencei Peggy Guggenheim múzeumbeli kiállítása még szeptember 16-ig látható. Őt is fotózta az a Muray Miklós (Nickolas Muray), akinek Frida Kahlóról készült képe a címlapunk, ahhoz pedig, hogy Frida Kahlo hogy tette művészete részévé saját megjelenését, a friss veszteséget jelentő Szabó Eszter Ágnesről szóló írás kapcsolódik, hiszen ő is minden nőinek elkönyvelt tevékenységet alkotásként művelt, főleg a hímzést. Jó, amikor epres anyatejturmixot akart itatni a diplomabizottsága tagjaival (spoiler: egyedül Maurer Dóra kóstolta meg), az nemcsak „nőinek elkönyvelhető” akció volt, hanem elég punk gesztus is. Egy hódmezővásárhelyi gyűjtemény története, amelyben modern festmények éppúgy helyet kaptak, mint népművészeti tárgyak, régi helyi hímzések, időbeli párhuzamot mutat Frida Kahlo és barátai gyűjtésével, csak a gyűjtők sorsa másképp és másfelé ágazott. De aztán a vásárhelyi iskola és a Diego Rivera-féle festészet között mutatkozó rokonság megint csak összefűzi ezt a két, földrajzilag távoli jelenséget. Közben eljutunk Le Havre-ba is, itt kötünk ki, ha az impresszionizmus kezdeteire vagyunk kíváncsiak, de hogy legyen valami még hagyományosabb, konzervatív téma is: a tridenti zsínatot látjuk megfestve barokk freskón, de még ennek a mestere is tudott valami rendhagyó megoldást produkálni, egy gótikus látszatarchitektúrát, amit mintha egy gödörből néznénk. És minden jó, ha a vége jó, jön egy könyvajánló, hogy oszoljon a sötétség, és örüljön mindenki, aki még tud olvasni. (*T. T.*)

CÍMLAPUNKON:Nickolas Muray: *Frida Kahlo in Blue Dress* (Frida Kahlo kék ruhában), részlet, 1939, color assembly

print (carbro), George Eastman Museum, Rochester, © Nickolas Muray Photo Archives

ARTANZIX

4

**BIENNÁLÉ**

P. Szűcs Julianna:

Az idegen, avagy A közöny?

Velencei Biennálé I. rész

6

KIÁLLÍTÁS

Kergyó Zsófia:

A költő képe.

Jean Cocteau Velencében

16

CÍMLAPSZTORI

Topor Tünde:

Amerikai Frida

22

DIZÁJN

Winkler Nóra:

Párizsi háztetők felett.

Julie Mehretu és a legújabb

BMW Art Car

26

MÚZEUM/TÖRTÉNET

Benedek Katalin:

Múzeum Európa kapujában.

Le Havre, MuMa

32

ÉLETÚT

Bordács Andrea:

Közösségépítés a művészet által.

Szabó Eszter Ágnes

(1966–2024) pályaképe

42

**TEXTIL**

Kovács Ágnes:

Gondolatok a magyar

kísérleti textilről Gecser Lujza

kiállítása nyomán

50

TANULMÁNY

Hornyik Sándor:

Tranzitív fenséges.

Király András „absztrakciója”

62

GYŰJTEMÉNY/TÖRTÉNET

Váraljai Anna:

„Szárny emel, indulat űz...”

Egy hódmezővásárhelyi

gyűjtemény

70

**KELET-NYUGAT**

Cserna Endre:

Vásárhely (változat)

80

BAROKK FRESKÓ

Jernyei Kiss János:

Figura és architektúra.

Az egri líceum könyvtártermének

mennyezetfreskója, 1778

86

GUTENBERG-GALAXIS

Fáy Miklós:

Fény a világban

94

Hűvösön a múzeumban

Ezekben a hetekben, amikor mértékletes mozgásmennyiséggel is önfegyelmet követel nem belefutni a nyárba, futócipőm félreteszem – noha nem így lettem nevelve: legkedvesebb művészettörténet-tanárom maratonfutó volt. Ha futni vágnék, még inkább elvágódhatok a *Szaladó Klemmerrel*, akit Bécs mellett, a klosterneuburgi Albertinában láttam. S ha már élénk színes öltöny, fájhat a szívem a lila nadrágkosztümöm után is, hisz az sem negyven fok kompatibilis. A kettőre egyszerre azonban hűvösebb napokon sincs gusztusom – nem így az 1971-ben harminchárom évesen elhunyt osztrák pop-art művész Robert Klemmernek, aki élete utolsó éveiben rendszeresen rajzolta és festette magát sikkes rohanásban. Életművére akkor irányult újra figyelem, amikor a 2020-ban megnyíló Albertina Modern épülete elé az ő alakjait állították: két (valójában egy) művészetre szomjas connoisseurt. (Kergyó Zsófia)

Robert Klemmer: *Laufender Klemmer*, 1969 és 1970, olaj, tojástempera, vászon, 150 × 80 cm, Albertina, Bécs



A kívánsághal

A nyolcadik kerületben tavasszal megnyílt Bura Galéria első kiállítása, a *Te nem vagy olyan* négy nő műveit mutatta be. A négy nő ráadásul fiatal, és roma. Máris micsoda tematikánk van, hát így kell egy galériát megnyitni 2024-ben, Budapesten. De az én fantáziámat nem is ez (de, egyébként ez is), hanem egyetlen kép fogta meg sokkal inkább, mint a többi: Balázs Kitti *Wishing Fish* (2024) című festménye. A kép egy halat ábrázol egy üvegben. Szeretem a halat, üvegben is (ruszli), és az alkotó ígérete szerint az üveget ki is lehet nyitni, és akkor kiszabadul a hal, aki teljesíti kívánságainkat. De még ez sem az, ami miatt igazán megszerettem, mert valójában a készülése körülményeit szerettem meg: Balázs Kitti éjszaka festette, amíg a gyerekei aludtak a gyerekszobában – sötétben, hogy ne ébredjenek fel. Így csak reggelre derült ki, hogy valójában milyen színekben is pompázik a mű. Én pedig mint ennek a lapnak a viszonylag friss anyukaként mégis (meg)élni akaró olvasószerkesztője, módfelett tudok azonosulni a gyerekek alvása közben végzett munka körüli minden érzélemmel: az óvatosság és állandó időhiány okozta szorongással, és a végül, minden nehézség és pánik ellenére jól elvégzett munka feletti embertelen örömmel is. (Zelei Bori)



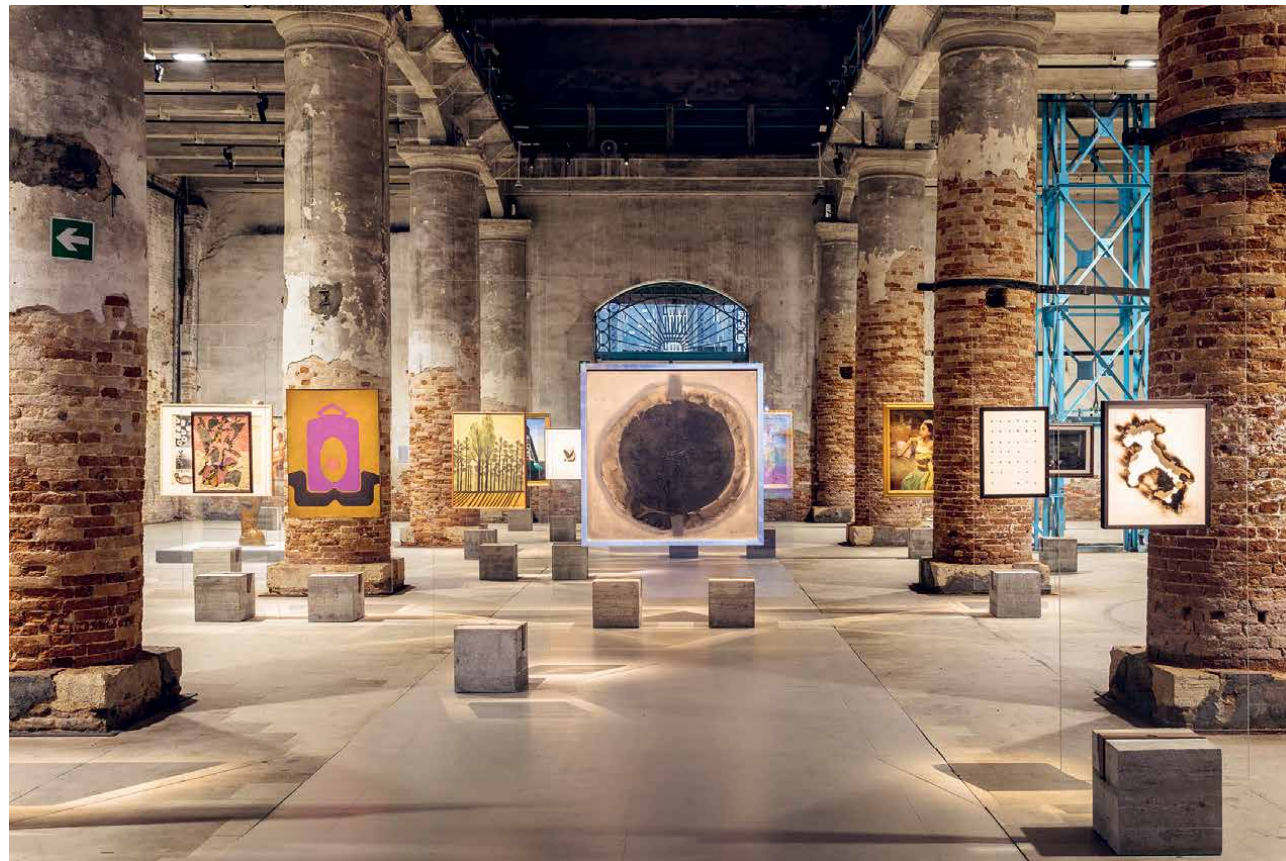
Balázs Kitti: *Wishing Fish*, 2024, akril, vászon, 150 × 100 cm, a művész és a Bura Galéria jóvoltából

Az idegen, avagy A közöny?

Velencei Biennálé I. rész

P. Szűcs Julianna

Biennale Arte 2024, 60th International Art Exhibition
(60. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás), több helyszín,
Venice, 2024. november 24-ig



Italians Everywhere (Olaszok mindenütt), fotó: © Marco Zorzanello, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

Címmagyarázat

Magyar irodalomtörténeti tény, hogy Albert Camus 1939-ben elkezdett, 1942-ben megjelent *L'Étranger* regényének címe a fordítás készülése közben megváltozott. Eredetileg *A közönyös* lett volna, csak később kapta *A közöny* elnevezést. A Révai Kiadó 1946-ban, az első hazai megjelentetés alkalmából kért először engedélyt a fordítás változtatására, mely nyilvánvalóan a szerző tudatával történt.¹ 2016-tól pedig, hosszas szakmai vita eredményeként, immár *Az idegen* címen jelent meg a teljesen új fordítás.²

A Velencei Biennálétól látszólag távol eső adat belőlem, a régóta olvasóból bizarr asszociációt hívott elő. Ahá: az idegen egy állapotot jelölő főnév és egy külföldi mű eredeti címe volt. Magyarul egy hangulatot jelző másik főnévvel, a közönnyel helyettesítették. Nincs a két szónak semmi ok-okozati kapcsolata, közös gyökere, szinonimabeli rokonsága. De, mégis létrejött egy szürreális *liezon*. *Foreigners Everywhere* (Idegenek mindenütt) – így szól a 2024-es mustra programja –, melynek sok nyelven kiírt betűivel telehintették a Giardinit, az Arsenalét, a városban szerteszét szórt, később létesített, egyre több nemzeti kiállítóhelyet, továbbá a felirat hordozására alkalmas valamennyi sík felületet: vaporettót, hidat, bárt (érdekes, a magyart valahogy kifelejtették, pedig még etióppal is találkoztam a bábeli rengetegben), de a sok-sok „idegen”, nyilván akaratlanul, viszont nem önhibáján kívül, kiváltotta azt az érdektelenség-feelinget, azt a befogadói közönyt, amelytől művész, kurátor, menedzser a leginkább reszkethet. Ezt a „műfordítást” próbálom most összefoglalni. Szubjektíven persze, de hát mi mást tehetnék egy ekkora, biennáléről biennáléra egyre növekvő anyaggal, és biennáléről biennáléra egyre kevesebbnek

Az idegen, avagy A közöny?
Velencei Biennálé I. rész

bizonyuló láthatási idővel. Ki kellett találni egy vezérfonalat. *Idegen* versus *közöny*. A magyar pavilonnak azért is ki kellett maradnia ebből az összefoglalóból, mert egyrészt Nemes Márton és Kopeckzy Róna teljesítménye – bal vagy jobb szerencsénkre – lényegileg megy szembe a 60. Biennálé központi gondolatával, másrészt – ez még nagyobb szerencse – a helyspecifikus installációnak különleges értelmezést ad egy nemrég megjelent remek könyv, Boros Géza monográfiája, *A magyar pavilon a Velencei Biennálén*.³ Erről szól majd beszámolóim második része.

A főárammal szemben

Mióta világ a világ, azaz 1895-től, az I. Umberto olasz király és Savoyai Margit tiszteletére megrendezett Első Nemzetközi Művészeti Kiállítás megnyitása óta a Velencei Biennálé mindig politizált. Mint ahogyan hol rejtve, hol nyíltan a 19. század közepének imperializmusában fogant nagy európai és amerikai világkiállítások is mindig politizáltak.⁴ Ha másképpen nem, hát akkor a nemzeti identitás túltolásával, a népi gyökerek területi igényeket elleplező agyonhangsúlyozásával vagy éppen az állam által finanszírozott tekintélydiszlet megkonstruálásával.⁵ Nem egyenletes tempóban zajlott e reprezentációs feladat teljesítése. Más volt az első világháború előtt, más az egész nemzetcsoportokat diszkrimináló Mussolini-korszak válogatásában, más az 1945 utáni „modernista kárpótlások” korában, más a hidegháború idejében hangsúlyozott művészeti autonómia keretein belül, más az 1968-tól a berlini fal leomlásáig terjedő időben (akkor, amikor az ellenkultúra, a neoavantgárd és az új baloldali magatartás adott forradalmi löketet a vállalkozásnak), más az egypólusúnak kinéző glóbusz posztmodern „történelem vége” életrészének idején

(kb. 1985-től 2008-ig), és megint más most. A ma is körbeutált római Viktor Emánuel-emlékmű vázlatától (1905) a meteor által sújtott II. János Pál-kompozícióig (1999)⁶ se szeri, se száma a sorolható „politizáló” példának, de a dolgozat nem erről szól. Mi van most? Hol vagyunk? Miféle átpolitizáltsággal van dolgunk? A történelmi „szextáns” jelezte koordináta-rendszer szerint a mainstream a globalista, a kontraerő az antiglobalis összefogás. A Zeitgeist a posztkapitalista társadalom technológiája által vezérelt hatalom szféráját fejezi ki, a főáramlat ellenfele az outsider kreativitás, a zöld világnézet és a művészeti tekintélyelvűséget leváltani akaró szubszidiáris⁷ értékteremtés. A fősodor árverésben, kincsképzésben, művészeti szcénában gondolkodik, nem így a másik oldal, amelynek motivációja világnézeti, érvényessége morális, káderállománya antihierarchikus, eszközzrendszere minél egyszerűbb, annál átütőbb. (Még szerencse, hogy a két csapat nem válik el egymástól élesen, lásd az utóbbi idők elhíresült filmpamfletjeit, *A négyzetet* és a *Manifestót*.⁸) E vélt vagy valódi kulturális dichotómia jegyében kapott mandátumot a 60. Biennálé főkurátora, a brazil Adriano Pedrosa, úgy is, mint az első latin-amerikai, illetve a déli féltekét képviselő szervező-rendező egyéniség, és úgy is, mint akire biztosan lehet számítani az utóbbi évtizedben megfigyelhető, legzajosabban vizualizálható eszmék kiválogatásánál. Miután a félmúlt két utolsó gigatárlatán már körbejárták a fundamentalizmus és a szorongás, illetve a feminizmus és a gender hangulati tartományait,⁹ az idei Biennálé joggal számíthatott a neokolonializmus, a woke, a cancel culture és egyáltalán, az Y generáció proteszt típusú reprezentációjára. Azaz a „kisebbségiség”, a halmozottan hátrányos helyzet és a történelmi traumák



Baya Mahieddine: *Femme à la Robe Rose*, 1945, akvarell, gouache, papír, 59 × 47,2 cm, Barjeel Art Foundation, Sardzsza / HUNGART © 2024

által sújtott szenvedők kiválasztott csoportjaira. Persze a kritérium olyan bonyolult, hogy maga is problémaforrás. A Pedrosa-féle program idesorol menekülő migránst és új hazában szerencsét próbáló kívándorlót, pszichiátriai esetet és amatőr művészt, LMBTQ-reprezentánst és emberjogi aktivistát, de leggyakrabban a fehérek között a nem európai hátterű alkotót.

Szép a szándék. Benne van a levegőben. Ha a political correctness követelményrendszere átszővi az egész szociálliberális, progresszív, antitrumpista világot, miért ne lehetne a szándékot a művészet világára is kiterjeszteni? E ponton tartozom egy vallomással: szociálliberálisnak, progresszív elvűnek, antitrumpistának hiszem magam. Ennek tudatában merem mondani: ezt a szándékot aligha lehet a művészet világára kiterjeszteni. Minél inkább ideológiailag „terelt” a főkurátor célját megvalósítani szándékozó káderállomány (és mellette a ráadásként feltárlt történeti emlékekanyag),¹⁰ annál inkább kerül hegemon helyzetbe a mű lettrikusan is megfogalmazható témája és a kvóta által kívánatosnak tartott szereplőlista, azaz a származás szerinti előnyhöz juttatás.

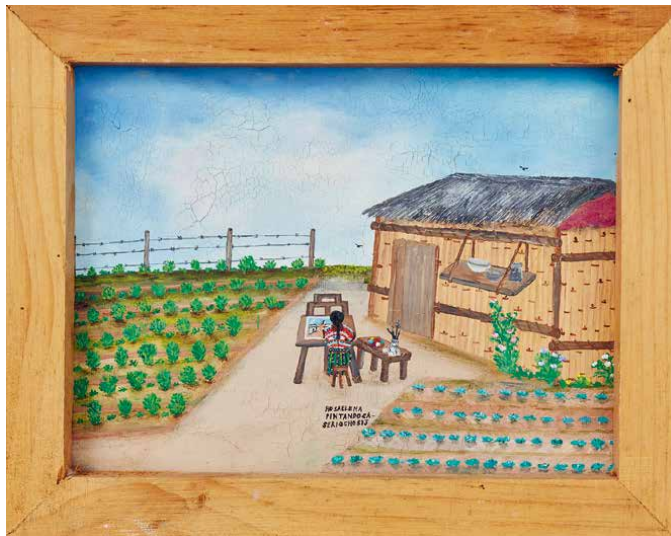
A pozitív diszkrimináció bizonyára progresszív és demokratikus szándékot feltételező kísérőjelenség akkor, amikor egy személyzetisnek állami intézmények emberállományát kell rostálnia, vagy amikor egy politikai erő a társadalmi mobilizáció

érdekében a nagy elosztó rendszerek belső arányain akar változtatni. De a művészet szférájában minden alkalommal bukás lesz a vége, ha a szelekció közönyös marad a „hordozóanyag” belső, csak az esztétikai súlyból következő teljesítménye iránt.¹¹ És ami talán még nagyobb baj: könnyen a balliberális gondolat iránti szimpátiát gyengítheti és a művészet autonómiájába vetett hitet diszkreditálhatja.

E felismerés birtokában adtam nevet a gigászi látványhalmaznak, és e csalódás mélyítette el az idegen = közöny velencei élményét. Hamarjában tehát hat típust különböztettem meg a Pedrosa-féle irdatlan tárlatfolyam rengetegében, ennek vázlatos ismertetésével támasztanám alá a 60. Képzőművészeti Biennálé programjával szemben érzett fenntartásaimat.

Tipológiaiakísérlet

1. naiv; 2. pszeudotörzsi; 3. a kézimunka győzelme a techno felett; 4. népies op-art; 5. halhatatlan pop-art; 6. emancipált giccs.



Balra: Rosa Elena Curruchich: *Rosa Elena pintando caserío Chosij* (Rosa Elena a Chosij falut festi), 1980 körül, olaj, vászon, 15,7 × 20 cm, jobbra: Rosa Elena Curruchich: *Presentando a las mujeres que construyen casitas* (A házakat építő nők bemutatása), 1980 körül, olaj, vászon, 18,7 × 20,3 cm, fotó: © Juan Pablo Murrugarra / HUNGART © 2024



Összefoglaló címke úgy keretezheti a különmemű stáblistákat, ha elfogadjuk: ők valamennyien az *outsider art* képviselői, mely természetesen önmagában még nem hordoz minőséget, csupán művészetszociológiai besorolást. Mind a hat csoportban akad régi mű és új is, eredeti és epigon is, a kuratori szándékot tehetésegesen megjelenítő és a „futottak még” kategóriába sorolható. A meghívottak általában harmadik világbéliek vagy onnan menekültek, színesek vagy a deprivált sors részesei, és szinte mindig a képzőművészeti élet perifériáján tengődtek/tengődnek. Az erős művek alkotói is, a vacak művek alkotói is. E pozícióból kellene győzni. Elég nehéz.

1. Noha a világ számos pontján van már a naiv művészet gyűjtésére specializált múzeum, és a vámos Rousseau „emancipálásával” a művészettörténeti tudás a perifériáról a centrumba már több mint egy évszázada beemelte a jelenséget, úgy látszik, az utánpótlás azóta is kimeríthetetlen.¹² Akkor is, ha az ártatlan falusi létezés ártatlannak ható megjelenítése mögött megélt élmény sejthető, akkor is, ha csak a tercier szektor turistabiznisze gyanítható.

Az algériai Baya Mahieddine gügyögően bájolgó nőci-böcije például olyan eredetiség nélküli gyermekrajzra emlékeztet, amely mögött irányításban érdekelt rajzpedagógusok aktivitása sejthető (*Femme à la Robe Rose* [Rózsaszín ruhás nő], 1945). A guatemalai Rosa Elena Curruchich zsebkendő méretű, önművelő furorból létrehozott zsánerei viszont érzékenyek, mulatságosak, tehetségesek, az ember akkor is elhiszi kukoricailatú viskóit és tequilaszagú parasztjait, ha két polgárháborús manőver között még jókedvű vevőkörre is szert tettek (*Mi tío Pablo pintando Rosa Elena* [Pablo bácsikám Rosa Elenát festi], 1980).

2. A „világzene” vizuális párdarabjának egyelőre nincs terminus techni-



Taylor Nkomo: *Herdboy* (Pásztorfiú), szerpentinin, 32 × 15 × 37 cm, fotó: © Andrea Avezzi, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

cus, de azért valamennyire körülírható karakter. Az idetartozó meseterek stílusát egy lassan elmosódó közösségi élmény formázta, de a „törzs” már csak az emlékezetben eleven, nem képvisel újrahasznosítható harci eszményt. A racionális univerzum leképezése számukra ugyan hűvös és unalmas, tényleg valami idegen dolog, de mintha tartózkodnának a gyarmatosítók terjesztette újabb keletű hitek pompájától is. (Igaznak látszik ez még a méretes dél-amerikai anyag többségénél is, pedig az indiánnal kevert katolicizmus etnogyökerei ma is virulensek.) Az ideválogatott művészeknek tehát még van(nak) istene(ik), de sejtik, hogy az oltárok darabjainak leginkább már csak a muzeológusok örülnek. Van örökölt formakultúrájuk, legfőlegben belenyugodtak, hogy a készen kapott kultusz lassan minden hiteles varázserejét elvesztette.

Az új-zélandi első generációs maori művész, Fred Graham fából ácsolt kompozíciója például nem nagyon különbözik egy hamisított antropológiai lelettől, legfeljebb tapintatos monokróm színskálája miatt érdemli a tisztas unalomnak kijáró

elismerést (*Tamariki a Tangaroa*, 1970). A zimbabwei Taylor Nkomo belső sugárzású ásványopálja viszont – totem ide, tabu oda – önmagában is vonzza a szemet. A részletformák egyszerűsítése, torzítása, expresszivitása révén mintha új energiákkal töltődött volna föl az a nemes formaalakító módszer, amely Picassóékat hajdan „őskubizmusként” ejtette rabul (*Fashion Girl* [Divatos lány], 2023).

3. Az iparművészet – meglehet igazságtalanul és a műfaji határhelyzeteket leszámítva – a biennáléknak sosem volt főszereplője. Volt ugyan példa textil álrühát öltött, ráadásul harmadik világbéli művész nagy velencei sikerére, vagy az üvegjelmezbe bújt, ráadásul mindenütt idegenként viselkedő mester szinte celebnek járó fogadtatására,¹³ de mostanáig ezek a szereplések voltak a kivételek. A keramika és az ötvösség feloldódni látszott a helyspecifikus installációkban. De ha egy biennálé hangsúlyozott programja szerint a nagyipar, a sorozatgyártás az olcsó, kizsákmányolt munkaerő kritikáját tüzi zászlajára, nem tehet mást, mint hogy felmutatja



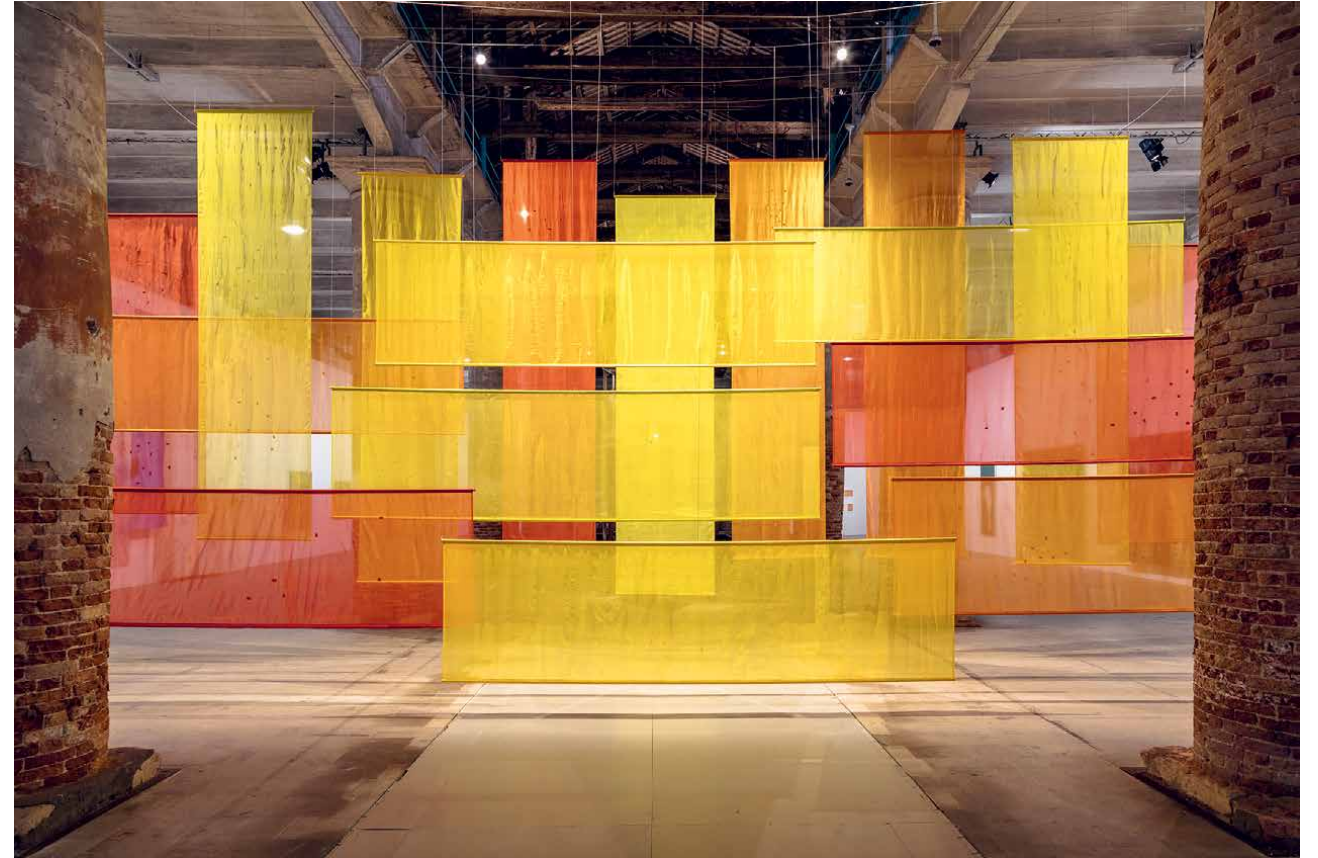
Balra: Liz Collins: *Rainbow Mountains (Moon)* (Szivárványhegyek [Hold]), jobbra: *Rainbow Mountains (Weather)* (Szivárványhegyek [Időjárás]), 2023, szőtt textil, 340 × 373 cm, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024



Eduardo Terrazas: 1.1.91, 1970–1972, viasszal bevont gyapjúszálak, fatábla, 121 × 121 cm, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

a kézimunkában rejlő erkölcsi energiákat. Tehát a „tisztá” iparművészetet. Lett légyen az akár gyanús és kommersz, akár elegáns és autonóm manuális teljesítmény. Az amerikai Liz Collinsnak például – noha nem is a hátrányos helyzetű délről származik, de legalább a queer szexuális kisebbséghez sorolható – amilyen óriási, olyan álpátosszal teli a munkája. Hiába készült mostanában, mégis olyan, mintha egy, a „létező szocializmus” keményebb évtizedeiben emelt modern középület pártszínpadának háttérdiszlete lenne (*Rainbow Mountains [Moon]*). Nem így a szaúd-arábiai Dana Awartani leheletfinom árnyalatokra fes-

tett selyemkompozíciója, mely rafinált térbeli pozíciójával és áttetszésekre hangolt színskálájával akkor is hitelesen és kreatívan gondolta tovább Moholy-Nagy fény- és színkísérleteit, ha a két művész között a távolság lassan száz év (*Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones* [Gyere, hadd gyógyítsam be a sebeid. Hadd forrasszam össze a törött csontjaid], 2024).
4. Volt egy művészettörténeti korszak, úgy hatvan-hetven évvel ezelőtt, amikor szabad szemmel is és a tárlatokon is látszódott, hogy a világ kezd felejteni a tegnapi háborút, a tegnapi elnyomást és a tegnapi nyomort, esze a holnapi atomháború,



Dana Awartani: *Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones*, 2024, kilyuggatott, majd stoppolt, gyógynövényekkel festett selyem, 520 × 1250 × 297 cm, fotó: © Marco Zorzanello, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

a holnapi űrkalandok és a holnapi transzgalaktikus díszletek körül forog. Ennek volt legmarkánsabb nyoma az op-art, de többen idesorolják a posztkonstruktivizmust és a festői-ség utáni absztrakciót is. Noha akik abban a korban éltek, tudják, hogy ekkor sem volt az élet csupa móka és kacagás, de nem véletlenül írta Victor Vasarely a *Színes városban*, hogy „fontosabb átérezni egy műalkotás jelenlétét, mint megérteni”, mert a haladásba vetett hit, a racionalitásba vetett remény és a világfalu iránti szeretet olyan szférikus mustrává szelídítette a történelemtől szenvedő földgolyót, amely berlini falat, kubai válságot, de még elnökgiylkosságot is feledtetni tudott a csalóka geometriával és prizmaként felragyogó műanyagszínűkkel. Ezt

a borogatást kapta a szem, ha már a társadalom alapbajain változtatni nem sikerült. A világművészeti pillanat hamar elillant, mert az egyszerűsített, tiszta formák és szférikus harmóniák ígérétét elhiteltelenítették a megélt tapasztalati valóság súlyos konfliktusai. De furcsa: az „op” gyorsabban tűnt semmivé ott, ahol szabadabban és gazdagabban éltek, és maradosabb volt ott, ahol az illúzióra fokozottan mutatkozott szűkség. Akár epigon szerelésben, akár finomra hangolva. A harmadik világ tegnapijára és tegnapelőttjére érzékeny Pedrosa egész regiment anyagot válogatott ebből a fajta ízlésből. Talán azért, mert az iszlám kultúra mindig is anyanyelvének érezte az elvont nonfiguratívást, de talán azért is, mert az

újgeometrikus tanpályán „az idegenek” hamarabb váltak versenyképpessé az akadémikus nevelésben részesültekhez képest. Mindenesetre a kurátor bebizonyította, hogy „vendégségben” is lehet banális, tizenkettő egy tucat absztrakciót művelni, mint ahogy az iraki származású, szovjet neveltetésű, brittévált Mahmoud Sabri tette (*Water* [Víz], 1970), de köszönhetően például a mexikói Eduardo Terrazasnak, lehet olyan talányosan többértelmű színekereket is alkotni, amely egyszerre utal a „bennszülött” tradíciókra és az európai reneszánsz gyökerekre (1.1.91., 1970–72). Az erősebb művek közül kiemelendő még a guatemalai Margarita Azurdia indián színekben pompázó nagy vászna és a török Fahrelnissa Zeid vidáman

Az ideai Biennálé joggal számíthatott a neokolonializmus, a woke, a cancel culture és egyáltalán, az Y generáció proteszt típusú reprezentációjára.



Bárbara Sánchez-Kane: *Prêt-à-Patria*, 2021, acélszerkezet, üvegszál, műgyanta, poliészter, 560 × 63 × 170 cm, fotó: © Andrea Avezzi, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

féktelen kompozíciója, de sosem fogom megérteni, hogy mit keregett Velencében például a kolumbi-ai Marco Ospina bárdekorációnak is gyengécske vászna.

5. A pop-art (és a neodada és a fluxus és a hiperrealizmus meg az összes többi neoavantgárd vonulat stb.) akkor kapott lángra, amikor az elvont, elegáns „tárgytalan sima absztrakt kép”, az egész „Rosenberg-galaxis” egyszerre csak gyávának, fennhéjázónak és a burzsoá teaurálási gyakorlat egyik tuti tippjének kezdett számítani. Tehát akkor, amikor „az apák hajdani rebelliója” maga lett az új és legyőzendő konzervatív ellenség. Északon és délen, keleten és nyugaton ugyanis – szinte rendszeresen – a világ gondok kezdtek hasonlítani egymásra. A hasonló gondok pedig – demokráciadeficit, államkapitalizmus, agresszív elnyomó hatalom, társadalmi igazságtalanság, túlfogyasztás – a szélrőzsa minden irányából hasonló műtípusokat hívtak elő.

Bár Joseph Kosuth¹⁴ a konceptuális irányról mondta híres mondatát, hogy „művésznél lenni ma a művészet természetének megkérdőjelezését jelenti”, az élményanyagra támaszkodó diagnózis mára alaposan kitágult. (Bővült a klímaérzékenységgel, a gender-tudattal, a neokolonializmussal, leginkább pedig a migráció tematikájával.) A megalázott, meg-szorított és deprivált milliárdnyi ember képviselésében mi más tehetnének a mai „nem-képzőművész képzőművészek”, a mai újból újpopartosai: valósággal lubickolhatnak a szomorú új lehetőségek lehangolóra épített medencéjében. Bár az alapötlet hajdan a kaliforniai egyetem okostojásainak fejében született, mégis, mintha a jóisten is a harmadik világ alkotóira szabta volna ezt a proteszt fazont: akik ma is általában figuratív megoldásokat keresnek, plebejus tartalmakat dolgoznak fel, olcsó, heterogén médiát



Pablo Delano: *The Museum of the Old Colony*, 2024, installáció, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

használnak és élesen politizáló üzeneteket fogalmaznak meg. Úgy, mint az a sok-sok idegenbe szakadt, jobb sorsra érdemes művész vendégmunkás, aki két szalmaszálat is azért tett keresztbe, hogy a nézőket felrázza az empátiahiány okozta közönyből.

A korábbi pontok példái arról szólnak, hogy minden típus – a nagy számok törvényei szerint – befogadható rossz és jó műveket. Szintet átugró is, felejtető is. A biennálék már csak ilyenek, a terelt tematikájuk pedig különösen ilyenek. A sok rikító szín pedig – ez egy másik, egy optikai törvény – a nagy olvasztótégelyben automatikusan kikeveri

azt a közönyt kifejező, szürke árnyalatot, amely visszautal a cím legóriájára. De mintha a „velünk élő pop-art” vagy a „neoavantgárd végtelen történetének” címkéje alá sorolható anyagban azért több lenne a megjegyezhető, szemfogó, szexi produkció. (Számolásom szerint ez lenne az 5. pont.) Ha én lettem volna Pedrosa helyében, sokkal több efféle „idegent” emeltem volna a reflektorok elé. De ha már nem így történt, érdemes addig is megjegyezni a mexikói Barbara Sánchez-Kane nyársra húzott, életnagyságú katonáit mint a buta militarizmus viccesen vérfagyasztó bábszínházát (*Prêt-à-Patria* [Kész a hazáért],

2021), a Puerto Ricó-i Pablo Delano fullasztó hangulatú installációját, amely visszaidézi egy fél- (vagy tán egész) gyarmati elnyomás precízen kidolgozott tárgyi kellékeit. Egy egészen rémes világot a pecsétnyomótól az írógépig, a búrkalaptól az aktatartóig (*The Museum of the Old Colony* [A régi gyarmati múzeuma], 2022). De mindenekelőtt kötelező az emlékezetben megőrizni a marokkói Bouchra Khalili nyolctáblás videóinstallációját, amely animált térképek segítségével mutatja be a genocídium elől menekülő migránsok páratlanul leleményes útvonalválasztásait. Akár még derűt is faszthatna az életrevaló eszesség

és a lenyűgöző akaratérő dokumentációja, ha nem égett volna hírfigyasztó agyunkba a vonulásokat kísérő számtalan tragédia, vízbefulladástól rabosításig, éhhaláltól taposóaknáig. Ne vessen itt az, aki nem fél, hogy cinizmusa a pokolra juttatja (*The Mapping Journey Project* [Útvonal-térképező projekt], 2008–2011). Szerintem ez a Biennálé legjobb munkája, ha már belenyugodtunk „a művészet természetének megkérdőjelezésébe”.

6. Bárcsak több lett volna efféle fontos műből! De nem így történt. Sőt. A kurátor legdédélgetettebb ötlete ugyanis más irányt jelölt a kiállítás fővonala számára. Pedrosa nagy kanállal merített a hátrányos helyzetű Dél (vagy a hátrányos helyzetű és idegenbe szakadt magányos mesterek) régi munkáiból, mintegy a kánon tányérjába utólag beemelve a többség által kétesnek ítélt teljesítményeket. A hátrányos helyzetűek negyvenes-ötvenes-hatvanas évekbeli munkáinak kellene a szerencsés atlanti Észak, Északnyugat nagyművészetével versenyezni, nekik kellene rehabilitálni az „elnyomók”

történelmi igazságtalanságokon elélt esztétikai besorolásait. Ezek a művek leginkább figuratív emberábrázolások, színiskálájuk ritkán haladja meg a gyarmatárúk igénytelenségét, anyanyelvük a pátosz, formalitásuk a dekorativitás, és csak nagy ideológiai elkötelezettség birtokában lehet őket a tradicionális giccstől megkülönböztetni. Van közöttük gyenge Gauguin-utánpot, mint a kínai Pan Yuliangé (*Back of Nude* [Akt hátulról], 1946), van közöttük a batikoló technikát olajvászonra fordító egyiptomi Nazek Hamdi, aki olcsón elégit ki a szép nő – szép virág típusú kellemesség iránti igényt (*The Lotus Girl* [Lány lótusszal], 1955). És van közöttük a szocreálban, valamint a harmadik világot átszövő fundamentalizmus légkörében született festmény a szintén egyiptomi Hamed Ewais-nak köszönhetően. Az ő karabélyos hőségének árnyékában a nyüzsgő, dolgozó tömeg mintha csak felkészítene minket a Ghaza melletti pogromra vagy az irgalmat nem ismerő tálibharcosok akcióira (*Le Gardien de la vie* [Az élet védelmezője], 1967–68).



Bouchra Khalili: *The Mapping Journey Project*, 2008–2011, nyolccsatornás videóinstalláció, fotó: © Marco Zorzanella, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024



Pan Yuliang: *Back of Nude*, 1946, olaj, vászon, 65 × 50,2 cm, magántulajdon, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

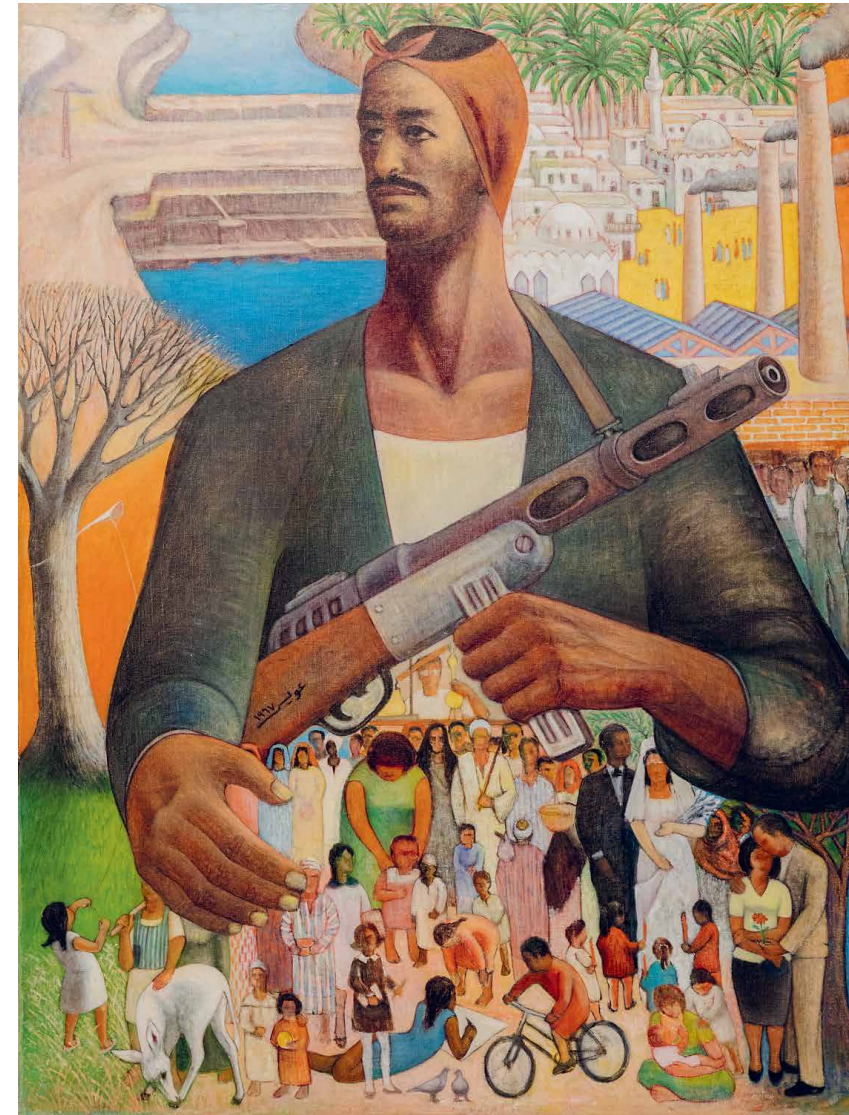
Ez a rehabilitációs kísérlet – persze fordított előjellel – édestestvére a „black lives matter” jegyében kivitelezett szobordöntő akcióknak, megcenzúrázott ősgalériáknak, „korrekterre” újrarendezett klasszikusoknak, és mindannak a félresiklatott jószándéknak, amely mai jogérzékünk eredményeit utólag és visszafelé, ráadásul a művészet szférájában szeretné érvényesíteni. A giccs megbocsájtó előresorolása és a mai sensus communis számára kínos tények eltüntetése mögött ugyanis közös a vélelem.

Ezentúl minden másképpen volt. Hej, ha a fenyegető jelen és annak kultúrája ilyen könnyen lenne gyúrható, mint a védekezni már képtelen és a politikai szempontok szerint állandóan újra- és újrászortírozott múlt! Amelyben mi magunk is vagy idegenként forgolódunk, vagy közönyösen szemléljük a fejleményeket, vagy egyszerre tesszük mind a kettőt: idegenek is maradunk, közönyössé is válunk.

(Folytatjuk.)



Nazek Hamdi: *The Lotus Girl*, 1955, olaj, vászon, 70 × 50 cm, Barjeel Art Foundation, Sardzsza, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024



Hamed Ewais: *Le Gardien de la vie*, 1967–68, olaj, vászon, 132 × 100 cm, Barjeel Art Foundation, Sardzsza, fotó: © Matteo de Mayda, © La Biennale di Venezia / HUNGART © 2024

| 1 A Magvető Kiadó élén álló Illés Endre járt el így a második kiadás alkalmával, 1957-ben. Lásd részletesebben Gyergyai Albert: *Utószó*. Budapest, 1957; valamint Szávai János: Gyergyai Albert Camus-képe. *Kegyelmet a klasszikusoknak. Alföld*, 2020/3. | 2 Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítását az Európa Könyvkiadó adta ki. | 3 Budapest, Ludwig Kortárs Művészeti Múzeum, 2022 | 4 Lásd az itthoni legfrissebb dokumentumot, a Nemzeti Múzeumban rendezett *Magyar expo sikerek 1851–2021* kiállítás (2022. december 14. – 2023. augusztus 20., kurátor: Gál Vilmos) katalógusát. | 5 A könyvtárnyi irodalomból témánk szempontjából különösen kiemelném: Stefania Portinari – Nico Stringa: *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, Ca' Foscari, 2019; illetve egy tíz fontos évet összegző kötetet: Clarissa Ricci: *La Biennale di Venezia 1993–2003*. Doktori értekezés. Venezia, Università Ca' Foscari, 2014 | 6 Enrico Chiaradia: *Il. Viktor Emánuel Iovás szobra*, 1888 (1905), Róma, II. Viktor Emánuel- emlékmű; Maurizio Cattelan: *La Nona Ora* (A kilencedik óra), 1999, Velence, Pineault-gyűjtemény | 7 A szubszidiaritás – a kifejezést magyarra a kisegítés elveként szokás fordítani – azt jelenti, hogy amely feladatot egy személy vagy közösség konkrét érintettség okán helyi szinten meg tud oldani, arról nem szabad magasabb szinten (esetleg az érintettek kihagyásával) dönteni. | 8 *Manifesztum* (Manifesto), 2015, rendező: Julian Rosefeldt; *A négyzet* (*The Square*), 2017, rendező: Ruben Östlund | 9 Az 58. Velencei Művészeti Biennálé kurátora Ralph Rugoff, az 59.-é Cecilia Alemani volt. | 10 Idén az Arsenaléba deponált *Italians Everywhere* címke alá sorolt és önkényesnek minősülő válogatás volt hivatva a történeti hitelességet alátámasztani, mintegy egyenlőséget téve a különféle eredményű világjárások között (például Romualdo Locatelli Buranóból a Fülöp-szigetekig vándorolt, és ott is maradt, Mario Tozzi a veszélytelenebb Itália és Franciaország közötti ingázást választotta, Galileo Chini pedig egyszer eljutott Thaiföldre, és festett ott néhány képet). | 11 Egy-két ijesztő példa a múltból: a ló a képzőművészetben; a munkásábrázolás a művészetben; az akt. | 12 A legjelentősebbek közül kiemelendő a belgrádi és a bönningheimi gyűjtemény, és persze nekünk Kecskemét a legfontosabb. | 13 A ghánai El Anatsui pl. az 1990-es és a 2007-es Velencei Biennálén az afrikai nemzetek pavilonjában szerepelt nagy sikerrel. A kínai Ai Weiwei pedig többéves muranói működésének köszönhetően diabolikus csillárjaival koronázta meg többszöri velencei jelenlétét (*La Commedia Umana* [Az emberi színjáték], 2022). | 14 Idézi Erdély Miklós: *Művészeti íráskok*. Budapest, Képzőművészeti, 1991

A költő képe

Kergyó Zsófia

Jean Cocteau: *The Juggler's Revenge* (A zsonglőr visszavág),
Peggy Guggenheim Collection, Velence, 2024. szeptember 16-ig



Jean Cocteau: *Miroir d'Orphée* (Orfeusz tükre),
1960/1989, aranyozott bronz, ezüst, réz, 32 × 20 × 9 cm,
Collection Kontaxopoulos Prokopchuk, Brüsszel, fotó: © yankont@pt.lu,
© Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024

Amikor két éve hazajöttem Velencéből, nem akaródzott a Biennáléről írni, és nem történt másképp most sem; másodszor választom inkább, hogy a Peggy Guggenheim Collection időszi kiállításáról számoljak be. A pavilonok közti rohanásból megmaradt benyomások kavargása egyelőre marad a szubjektív rend szintjén, de az immár visszatérő jelenség nem csupán ún. nyári újságírói lustaság, sokkal inkább árulkodik a Guggenheim iránti elfogultságról. A Leonora Carrington és Max Ernst közti alkímia története után most Jean Cocteau-é (1889–1963) következik, aki bármilyen műfajban vagy médiumban alkotott is – írt verset, librettót, színdarabot, regényt, kritikát, útleírást és memoárt, rajzolt, muráliákat festett, ékszereket tervezett és filmeket készített –, mindig költőként hivatkozott magára. A kifejezés mediális szabadságát mutatja be a velencei kiállítás, ahogy a hírnökévé választott Philippe Halsman-portré is, mely a *Life* magazin 1949. február 7-i számába készült (de nyomtatásban végül nem közölték). Siva művész megtestesülése ollót, ecsetet, tollat és könyvet tart kezében, harmadik bal kezével gesztikulál, harmadik jobb kezével cigarettázik.

Ezelőtt csak egy Cocteau-filmet ismertem, *A költő vére*. Ebben az 1930-ban, negyvenegy évesen rendezett első filmjében Cocteau Orfeusz történetét dolgozta fel – ahogy négy évvel korábbi színdarabjában és két későbbi filmjében is. Az alászálló költőre egész pályája során alteregóként tekintett, az élők és holtak közti átkelés kapujaként pedig a (víz)tükör motívumot használta. De vissza a költő véréhez, ami ezúttal nem kurzív, és nem is költői: szó szerint a költő vére, Cocteau vére látható az egyik rajzán, pontosabban legnagyobb, lepedőre rajzolt munkáján, amit 1938-ban, egy londoni kiállítására készített. A mayfairi Cork



Philippe Halsman portréja Jean Cocteau-ról, 1949, New York,
© Philippe Halsman / Magnum Photos / HUNGART © 2024

Streeten január 24-én megnyílt tárlat egyúttal a Guggenheim Jeune vernisszársa is volt, Peggy Guggenheim első galériájáé. Cocteau-t Duchamp mutatta be neki (a kiállítást is ő installálta), visszaemlékezéseiben, az *Out of This Century*-ben Guggenheim így írt a közös munkáról: „*Ha Cocteau-val volt dolga az embernek, Rue Cambon-i szállodájába kellett mennie, és megpróbálni beszélni vele, miközben ő az ágyában feküdt és ópiumot szívott. A szag rendkívül kellemes volt, még ha az üzletkötés különös módja is volt ez.*” A szóban forgó kép címe „*A félelem szárnyakat ad a bátorságnak*” (*La Peur donnant des ailes au courage*). A brit vámosok feltartóztatták a művet, és amikor Guggenheim

megkérdezte, hogy a meztelenség zavarja-e őket, viszolygásukat nem azazal, hanem a szeméremszőrzet láthatóságával magyarázták. Cocteau leveleket tűzött rá, de a mű így is botrányosnak bizonyult, galériásának viszont annyira tetszett, hogy magavette meg (később egy távoli rokonának, a műgyűjtő C. Ruxton Love-nak adta el, aki aztán egy költözéskor a Phoenix Art Museumnak adományozta). A rajzon a lánghajú férfi Jean Marais, akivel egy évvel korábban, az *Oidipusz király* meghallgatásán találkoztak, és onnantól kezdve évtizedeken át Párizs meghatározó meleg párja voltak, Cocteau 1946-os *Szépség és a szörnyetegében* és 1950-es *Orfeuszában* is Marais játszotta a címszerepet.



Jean Cocteau: *La Peur donnant des ailes au courage* (A félelem szárnyakat ad a bátorságnak), 1938, szén, grafit, pasztell, pamut, vér, 154,9 × 272,1 cm, Phoenix Art Museum, © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024

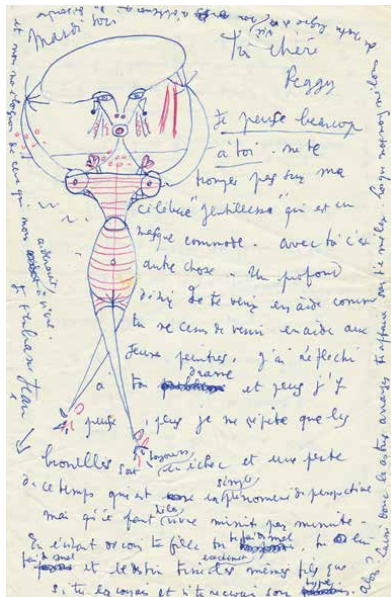
Az œuvre mostani bemutatásában – mind a kiállításon, mind a katalógusban – a homoszexualitás megjelenítése a legemlékezetesebb. Kilencéves volt, amikor apja öngyilkos lett, Cocteau szerint azért, mert meleg volt (de sosem coming outolt). 1928-ban anonimitásban, illusztráció nélkül adta ki *Le Livre blanc* (A fehér könyv) című önéletrajzi ihletésű kisregényét egy fiatal meleg férfi szexualitásának kibontakozásáról, szerelmi viszonyairól. A két évvel későbbi kiadásban már tizenhét rajza is szerepelt: az egymást érintő, egymásba tükröződő férfitestek körvonalai elvesznek, paradox módon épp a vonal teszi kontúrtalessé a szereplőket. A rajz taktillissá válik, a papír finoman színezett foltokban, bőrként pirul bele az érzékeny felületek ingerlésébe. Rajzolt aktot szeretőiről, pornográf karikatúrát legközelebbi dadaista barátjáról, Tristan Tzaráról (*Homme aux couilles géantes dédiées à Tristan Tzara* [Tristan Tzarának dedikált hatalmas heréjű férfit]), a 20. század közepének kódolt meleg pornójaként funkcionáló



Jean Cocteau: *Miroir d'Orphée* (Orfeusz tükre), Collection Kontaxopoulos Prokopchuk, Brüsszel, fotó: © yankont@pt.lu, © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024

testépítő magazinokban átsatírozta a nemi szerveket és a fanszörzetet. Saját könyve lírai, absztraháló illusztrációi után ötvenes éveinek Jean Genet *Querelle de Brest* című regényéhez készített rajzaiban már explicit módon jelenik meg

a szexualitás. Ezt megkívánta a könyv témája is: a bresti kikötő tengerésze, Querelle meleg tolvaj, bér-gyilkos és ópiumkereskedő. Cocteau ópiumfüggőségével a kiállítás külön szekciója foglalkozik: Raymond Radiguet-t gyászolva fordult



Balra Jean Cocteau karikatúrája Peggy Guggenheimről neki írt levelében, jobbra a Guggenheim vendégkönyvébe rajzolt bejegyzése, 1956, magántulajdon, © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024



Jean Cocteau: *Cim nélkül*, 1930, tus, papír, 29,6 × 20,9 cm, Centre Pompidou, Párizs, © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024



Jean Cocteau: *Maszk az Antigonéhoz*, 1923, drótháló, zsenília, gyöngy, 23 × 22 × 12 cm, Bibliothèque National de France, Párizs, © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024

a szerhez, író barátja 1923-ban, húszévesen halt meg tifuszban. Hét évvel később könyvet írt függőségéről és kezeléséről (*Opium: Journal d'une désintoxication* [Ópium: egy detoxikáció naplója]), ezúttal is saját rajzaival kísérve a történetet. A képeken kifelé mutató, stilizált ópiumpipák sokaságából áll a test, a motívum valamennyi testrészt kiszorítja funkciójából, mintha a szer nyomán csupa csonk és nyílt seb lenne, ami fáj minden pontján, és még több ópiumot kíván. Rehabilitációját a Saint-Cloud-i klinikán Coco Chanel fizette ki, akivel több előadáson is dolgoztak együtt korábban, többek között Arthur Honegger *Antigoné* operáján, amit Honegger Cocteau színpadi adaptációjához írt. Nemcsak ópiumfüggőségének kezelése volt Chanel ajándéka, de a smaragd is az akadémiai tagságát jelképező kardon. Az Académie Française-t Richelieu bíboros alapította 1635-ben, a testület első feladata egy hivatalos francia szótár

megalkotása volt. Negyvenfős tagsága – a francia nyelv vigyázói – elsősorban írók közül kerül ki. Székre akkor lehet pályázni, ha valamelyik tag meghal. A beiktatási ceremónia része a személyre szabott szertartási kard, melyet Cocteau 1955-ös megválasztásakor maga tervezett meg, és a Cartier cég készítette el neki. Nem ez volt első együttműködésük: 1924-ben Cocteau arra kérte barátját, Louis Cartier-t, hogy tervezzen egy ékszert a kisujjára, ami a Szaturnusz gyűrűre emlékezteti. Így született meg a Szentháromság-gyűrű három mobilis elemből, egy sárga, egy fehér- és egy rozé arany karika egymásba fonódásából. Cocteau-nak annyira tetszett, hogy rögtön kettőt is hordott ugyanazon a kisujján, de a szélesebb közönség körében is nagy sikert aratott: viselte többek között Grace Kelly, Diana hercegnő, Gary Cooper, Alain Delon. Készült nyaklánc és karkötő változata is különböző módosításokkal – a Cartier egyik legikonikusabb darabja lett. Louis Cartier-t kereste meg Cocteau a *Szépség és a szörnyeteg* forgatásakor is, hogy drágakövet kölcsönözzön neki: amikor Belle meglátogatja beteg apját és ágyánál sírni kezd, könnye gyémántként esik apja kezébe. A kardhüvelyen monogramja alatt párizsi otthona, a Palais Royal kerítésének mintája fut körbe, másik végén a hógolyót tartó kéz pedig Cocteau leghíresebb regényére utal (*Les Enfants Terribles* [Vásott kölykök], 1929). A kard kézvédőjének íve Orfeusz profilját formázza, a kardgomb a lírát, közepén a Coco Chaneltől kapott smaragddal. A keresztvas helyén két aranyba foglalt rajzszenet helyeztek el, köztük Cocteau emblémáját, a csillagot. S ahogy egykor Párizsban, most velencei kiállításán is: Cocteau fő szponzora a Cartier – elegáns entrée a halhatatlanok közé.



Cartier Paris: Akadémiai kard Jean Cocteau-nak, 1955, arany, ezüst, smaragd, rubin, gyémánt, fehér opál (eredetileg elefántcsont), ónix, kék zománc, acélpenge, 87 cm, Antoine Pivodori, Collection Cartier © Adagp/Comité Cocteau, Paris, SIAE / HUNGART © 2024

Amerikai Frida

Topor Tünde

Kertész, Moholy-Nagy, Capa.../ Magyar fotóművészek Amerikában (1914–1989), Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2024. augusztus 25-ig



Nickolas Muray: *Frida Kahlo in Blue Dress* (Frida Kahlo kék ruhában), 1939, color assembly print (carbro), George Eastman Museum, Rochester, © Nickolas Muray Photo Archives

A Szépművészeti Múzeum amerikai karriert befutott, magyar származású fotósokat bemutató kiállításának záródarabja egy színes fénykép 1939-ből. Hollywood fénykorát, a legkorábbi színes filmeket idézi, legalábbis a szaturációt illetően, modelljének komoly tekintete viszont inkább ellenpontozza azokat a néha édelgőnek nevezhető beállításokat vagy beállításokat, amelyek a korai színes filmekhez készült promóciós sztárfotókat jellemezték. Az alkotó Nickolas Muray, a korszak egyik legtöbbet foglalkoztatott, magazinoknak dolgozó fotósa, aki egy akkoriban induló, bonyolult, szén és bróm vegyülésén alapuló, három külön negatívot használó eljárást alkalmazott, sőt szinte kísérletezett ki a színek minél látványosabb megjelenítésének érdekében. Muray pályafutása a színes technika térhódításával párhuzamosan haladt, a Condé Nastnál kezdett még fekete-fehér fotókkal (a kiadó máig létezik, igazgatótanácsában Anna Wintour is helyet foglal, róla mintázták *Az ördög Pradát visel* főnöknőjét), de hamar élt azokkal a technikai lehetőségekkel, amelyek nemcsak a portréfotózást változtatták meg, de új műfajok kialakulását, majd máig tartó felvirágzását is hozták, legalábbis az alkalmazott fényképészetben. Női magazinok csaptak le a színes fotókra, hiszen mit is kezdhettek egy fekete-fehér képpel mondjuk a lakberendezéshez, de amikor megjelentek a színek, azonnal lehetett tudni, milyen függönyhöz milyen szőnyeget jó választani, vagy mennyire kell rózsaszínűnek lennie egy ráksalátának. Nickolas Muray, aki Mandl Miklósként született Szegeden és tanulóévei alatt szinte az összes létező grafikai és sokszorosítási eljárást – beleértve a háromszíneljárást is – elsajátította Budapesten, Münchenben és Berlinben, 1913-ban, alig huszonegy évesen áthajózott New Yorkba. Eleinte gravírozóként dolgo-

zott egy színes nyomtatványokat előállító üzemben, idővel azonban ösze tudott hozni saját kis stúdiót is, és miután megkapta élete első, fontos portrémegbízását (egy színésznőt kellett fotózni a *Harper's Bazaar*-nak), karrierje viharos gyorsasággal ívelt felfelé. A már említett női lapok számára Muray – szinte műfajteremtőként – elkezdett ételeket fotózni, szinte megágyazva ezzel a későbbi pop-artnak, gondoljunk itt a Campbell leveskonzervet ábrázoló festménysorozatra, amely révén (a bidé után) tartós élelmiszerek, sőt tulajdonképpen a csomagolásuk képe került a művészet templomaiba. Muray felvételein már a harmincas évek végétől kezdődően fantasztikus hidegtalak, egzotikus gyümölcsök vagy épp méretes disznókarajok tűntek fel művészi elrendezésben – ezek néha ötvöződtek is a portrékkal, Marilyn Monroe-t például volt, hogy rengeteg kíváncsú gyümölcs mögé fektetve, állítva fotózta – a kor-szellemnek, a kor nőképeinek és nyilván a fogyasztói társadalom mára már teljességgel lelepleződött, ámde akkor még valódi izgalmakat kínáló, átszexualizált jellegének megfelelően. (Egyébként a korábbi, háború előtti sztárfotókon még sokkal komolyabban néznek a filmszillagok is, az édeskés, csábító stich valahogy a fogyasztásra biztatással és a háborúban megfogytatkozott népesség pótlásának igényével lehetett összefüggésben.)

Muray 1939-re már megszámlálhatatlanul sok beállított stúdiófotót készített hírességekről, férfiakról és nőkről egyaránt, és akkorra már lehettek tapasztalatai arról is, könnyű-e bekerülni a fehér protestáns férfiak klubjaiba, bármennyi elnök, elnökfeleség, író, filmsztár és baseball-játékos állt is az ember kamearája előtt. Tényleg érdekelné, hogy ő, aki például vívóként olimpiai harmadik helyezett lett amerikai színekben, mennyire tudott zsidó

származású kelet-európai bevándorlóként tökéletesen asszimilálódni a harmincas, negyvenes, ötvenes évek Amerikájában.

Egyelőre azonban még csak a húszas években járunk, Muray szerdánként bulikat tart Greenwich Village-i műtermében, amelyekben mindenki megfordul, aki számít New Yorkban, mármint a bohémabb, intellektuálisabb társaságból. Jellemző persze, hogy szoros barátságot inkább a szintén magazinok (*The New Yorker*, *Vogue*, *Vanity Fair*) címlapjait tervező, karikatúrákat rajzoló festőművész-antropológus-archeológus mexikói Miguel Covarrubiasszal köt, aki viszont épp a Harlem Renaissance-nak is nevezett jelenség, a jazz, a mulatók, vagyis az afro-amerikaiak által játszott zene bűvöletében él, úgyhogy az általa tervezett címlapokon meg is jelennek a haarlemi szubkultúra prominens tagjai. (Előtte ez, finoman szólva, nem volt általános gyakorlat.) Covarrubias mexikói állami ösztöndíjjal érkezett New Yorkba, ahol ugyanolyan típusú, szellemiségű helyeket keresett, ahová otthon is járt a barátaival, többek közt a jóval idősebb Diego Riverával.



Csuhai Józsefné: *Matyó zefíres falvédő*, részlet, 1966, filc, hímzőcérna, Hagyományok Háza – Magyar Népi Iparművészeti Múzeum, fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2024



Miguel Covarrubias: *El Hueso* (A csont), 1940, olaj, vászon, 77,2 × 61,6 cm, Museo Nacional de Arte / INBAL, fotó: © La Biennale di Venezia, © Matteo de Mayda / HUNGART © 2024



Miguel Covarrubias: *Río Tehuantepec* (Tehuantepec folyó), 1945, litográfia, papír, 31,75 × 22,86 cm, Madison Museum of Contemporary Art, Rudolph és Louise Langer adománya, © María Elena Rico Covarrubias / HUNGART © 2024

Nagyon valószínű tehát, hogy amikor Nickolas Muray 1931-ben megismerkedett Frida Kahlóval, aki nem sokkal előtte lett Señora Diego Rivera, az a mexikói barátnak volt köszönhető. Covarrubias egyébként más miatt is meghatározó szerepet játszott mindannyiuk életében: antropológiai, archeológiai és művészettörténeti tájékozottságával felerősítette a mexikói múlt, a prekolumbián kultúra, az egyes indián törzsek művészete iránti érdeklődést, ami a művészpár munkáit amúgy is jellemezte és identitásukat – a radikális baloldali elvek és az indigenizmus mellett – alapvetően meghatározta. Kis kitérő: Mexikóban a húszas évek egyik legfontosabb ügye volt az egyes őslakos népcsoportok integrálása a modernizálódó, mesztic többségű társadalomba. Ekkoriban jelentek meg ott is, de az egész andoki térségben is az indigenista gondolkodók, akik egyrészt fel akarták fejteni az egyes indián népcsoportok múltját, faji, nyelvi jellegzetességeit, kulturális hagyományait, másrészt az oktatás

útján szándékoztak elindítani kulturális asszimilációjukat, a keveredés által egy kozmikus mesztic faj eljövételét hirdetve.² 1924-ben például a fővárosban bentlakásos, Vidéki Iskolának nevezett intézményt hoztak létre, azzal a céllal, hogy az itt tanuló diákok hazatérve falvakba átadják a megszerzett tudást. A házat 1932-ben bezárták, de a történet jól példázza a modernizálódó Mexikó fő problémáit. Akárcsak az a festmény, ami Miguel Covarrubias-tól szerepel a mostani Velencei Biennálén. A képen egy előszobázó tanító látható, aki állást szeretne kijárni magának az országot már évtizedek óta kormányzó párt egyik befolyásos képviselőjénél. Türelmesen üldöggel, kabátja hajtókáján pártjelvényvel demonstrálva lojalitását. Széke mellett a földön egy csont utal arra a kifejezésre, ami Mexikóban is kb. ugyanazt jelenti, mint magyarul a „koncot vetni valaki elé”. Városi ünneplő ruhába öltözve, már félig modernizálódott őslakosként ő is konkra vár – egyébként a valamikori saját földjén.

Nickolas Muray után több mint száz mexikói vonatkozású műtárgy maradt (ezek később múzeumba kerültek): közöttük számos festmény szerepel a barátaitól, főleg Covarrubias-tól, de vannak archeológiai leletek, az egyes indián kultúrák nyomait őrző tárgyak is. Rivera és Kahlo is szenvedélyesen gyűjtöttek mindent, amiben a mexikói hagyományok valamilyen módon megtestesültek, Frida Kahlo fürdőszobája, amit Rivera felesége halála után lezáratott, és amit csak évtizedek múlva nyitottak meg újra, valóságos tárháza volt az ilyenfajta különleges szerzeményeknek, kis szobroknak, ékszereknek, textileknek. Frida Kahlo nemcsak gyűjtötte, hanem demonstratívan viselte is ezeket, bár az ő választásait nem annyira az egyes népcsoportok kultúrájának tanulmányozása határozta meg, vagy az, hogy mesztic édesanyja melyik indián törzsből származott (taraszkó indián volt, de ez tulajdonképpen a spanyolok által adott gúnyneve a purépeca népcsoportnak), hanem az, hogy kiknek a viselete tetszett neki. Ez leginkább a tehuaana népviselet volt: deréknál húzott, alsószoknyával ellátott maxiszoknya, hozzá hímzett blúz vagy négyszögletes felső. Több elágazást talán már nem szerencsés beiktatni, de elég nyilvánvaló a hasonlóság mondjuk a tehuaana vagy a magyar népi hímzések között. Mexikó területén is spanyol közvetítéssel terjedt el a textíliák különböző típusú varrott díszítése, de hozzájuk is ugyanonnan került, ahonnan Magyarország egyes vidékeire is, amennyire ez a sérülékeny leletek alapján kimutatható: Keletről, oszmán közvetítéssel. De vissza a fotóhoz: a mostanra már közismert szerelmi szál,³ vagyis az, hogy megismerkedésük után Nickolas Muray és Frida Kahlo viszonyt kezdett egymással (ami kisebb-nagyobb megszakításokkal majd' tíz éven át tartott), csak azért fontos,

mert magyarázatot adhat a kép különösségére. Kapcsolatuk alatt Muray rengeteget fotózta Kahlót, különböző helyzetekben: New-York-i felhőkarcolók tetején, mexikói kertben, a hálósobájában, egyedül, társaságban, elkapott pillanatban vagy abban a pózban, amibe épp vágta magát. Ez az egy valamennyire kilóg az összes közül. Nem azért, mert beállított, mert 1939-ben pont készült egy nagyon komoly, beállított, műtermi sorozat, valószínűleg Frida Kahlo párizsi útja előtt (amikor is eleget tett André Breton meghívásának, hogy állítson ki a galériájában). Inkább amiatt, mert az indigenizmus csak nagyon visszafogottan érhető rajta tetten, leginkább a hajdíszben.

Az ékszerek: a felemás fülbevaló, a nyaklánc, a hímzett blúz, egyik sem tűnik autentikus tehuaana viseletnek, inkább csak jeleznek valamiféle egzotikumot. És az összenőtt szemöldök sincs meg. Vagy ki lett szedve valamennyire, a szemöldökívek pedig a kedvenc Revlon szemceruzával áthúzva, vagy retusmester esett neki a képnek, hiszen a száj fölött is csak halvány árnyék látszik. A vörösesbarna háttér előtt a piros hajdís, amire rímel a rúzs pirosa, az ezeket ellenpontozó kék blúz olyan modernül megkomponált, hogy megőrizve bár Frida Kahlo ikonikus megjelenésének alapelemeit, mégis amerikanizálódást mutat. Vagy azt, hogy Frida Kahlo művészetéhez saját meg-

jelenésének megtervezése is hozzátartozott, itt viszont az amerikai fotós és a modellt álló festőnő törekvései összhangba kerülnek, nagyjából egyforma mértékben határozhatták meg a portrét mint műalkotást. Egyébként 1939 Frida Kahlo szinte legrosszabb éve volt. Hamarosan elvált Diego Riverától, aki épp Frida kedvenc testvérével, Christinával csalta meg, és amíg ő Párizsban volt, Muray is összejött későbbi (talán a negyedik?) feleségével. Ezt azonban nem kell feltétlenül tudnunk, Frida Kahlo tekintete, még kis méretű nagytáblán is, ennél jóval többet elmond. Mint az ilyen tekintetek prototípusa, Watteau Grand Gilles-je is.

- | 1 *The Devil Wears Prada*, 2006, rendező: David Frankel | 2 Erről magyarul lásd: Tóthné Jancsó Katalin: Indiánkérdés a független Latin-Amerikában. In: Anderle Ádám (szerk.): *Latin-Amerika. A függetlenség útjai: bicentenario, 1810–2010*. Szeged, SZTE BTK, 2011, 31–42. | 3 Lantos Adriána: Nick, szeretlek... Frida Kahlo magyar szerelme, Nickolas Muray. *Artmagazin* 106 (2018/5), 18–23.

2024.

06.21. – 10.06.

KELET-EURÓPAI SZÉPSÉG

Kortárs divatfotó & kelet-európai esztétika

Kiállító alkotók: ALMÁSI J. Csaba, BABAI Dénes, BARICZ Kati, BEDE Kincső, ÉDER Krisztián, GÁLDI VINKÓ Andi, GALYAS DENERAK Dóra, LADOCSI András, MAGYAR Eszter #makeupbrutalism, MARTIN Wanda, Rafal MILACH, NISH, OMARA Oláh Mara, Julie POLY, Giorgi SUMBADZE, SZATMÁRI Gergely, SZIGLIGETI Balázs, SZOMBAT Éva, TOMBOR Zoltán

Közreműködők: BENCZE Péter, MARÓY Krisztina, MUSKOVICS Gyula, PETRÁNYI Zsolt, SÁRVÁRI Zita, Terike from Budapest, VIRÁGVÖLGYI István

Kurátor: MUCSI Emese

📍 Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ
1065 Budapest, Nagymező utca 8.

Éder Krisztián: Celeste, Jereván lakótelep, Sopron (Self Service Magazine, stylist: Tony Irvine)

Párizsi háztetők felett. Julie Mehretu és a legújabb BMW Art Car

Winkler Nóra

Julie Mehretu. *Ensemble* (Együtt),
Palazzo Grassi, Velence, 2025. január 6-ig



Julie Mehretu: *Slouching Towards Bethlehem, Second Seal (R 6:3)* (Cammogás Betlehembe, második pecsét [R 6:3]), 2020, akvatinta, foltmaratás, photogravure, cukros tintával repesztett akvatinta, papír, 170 × 208 cm, Pinault Collection, a művész és a BORCH Editions jóvoltából / HUNGART © 2024



Julie Mehretu: *BMW Art Car*, © BMW AG, fotó: © Tereza Mundilová / HUNGART © 2024



Julie Mehretu, fotó: © Josefina Santos / HUNGART © 2024

Amikor két éve felkérést kaptam egy Jeff Koons-interjú elkészítésére, aminek apropóját az ő terveivel megvalósult és akkor debütáló új BMW Art Car adta, – ismerve ezt a már ötven éve nagy sikerrel futó projektet – első hallásra logikusnak tűnt, hogy vele folytatódik az autógyár által felkért művészek illusztris névsora. Jeff Koons és egy dinamikus kilövő, áramvonalas luxusautó: abszolút tökéletes páros, annyira sok hasonlóság van köztük, hogy szinte azt kérdezi az ember, hogy-hogy csak most került rá a sor. Megismerve az autót és hallgatva Jeff Koons válaszait a kérdésekre, még egyértelműbbé vált: ez egy match made in heaven.

Május elején megcsörrent a telefonom, és az a kérdés hangzott el bennem, ráérek-e elmenni Párizsba, hogy az ott, a Pompidouban ünnepélyes keretek közt bemutatásra kerülő, legfrissebb BMW Art Car világpremierjén részt vegyek. Rengeteg más dologgal is foglalkozom, ha úgy tünne, hogy engem kizárólag autók szoros közelében lehet megtalálni – azért lettem nagyon kíváncsi, mert az idén választott művész viszont

nem érződött magától értetődőnek ebben a kontextusban.

Julie Mehretu (1970) Etiópiában született, apja egy ottani professzor, anyja amerikai zsidó Montessoritanárnő. Hétéves volt, amikor a család jobbnak látta elköltözni az országból, onnantól fogva Michiganben éltek, de Julie később még sok helyen, Zimbabweban, Szenegálban, európai országokban is. Művészeti iskoláit Amerikában végezte, frissen a diploma után került be Houston Szépművészeti Múzeumának tehetségprogramjába, amivel saját műterem, ösztöndíj és kiállítási lehetőség is járt. Mehretu pályáivén egyre fontosabb elismerések, komoly állami és privát díjak, megbízások követték egymást. Popkulturális értelemben is észlelte a világ, 2020-ban szerepelt a *Time* magazin száz legbefolyásosabb emberének listáján – ez globális és általános, tehát nem művészetre fókuszáló lista, és a *New York Times* arról írt, milyen ritka, hogy egy fekete nő kortárs művészként ilyen fiatalon része legyen a kánonnak. Mindezeket azért is írom, hogy érthető legyen, Mehretu láthatósága, erős neve adott volt, ami

értelemszerűen szempont a képzőművészeti teljesítmény mellett is, az Art Car-jelöléskor. Erre egyébként egy, az autógyártótól független, erős szakmai zsűri tesz javaslatot, és mint később kiderült, az abszolút vonakodó Mehretu számára megindító volt, hogy az általa nagyra becsült és szeretett Okwui Enwezor, a 2015-ös Velencei Biennálé főkurátora, akinek öt évvel ezelőtti hirtelen halála megrázta a művészeti világot, is része volt ennek a testületnek.

Ezt már Párizsban, a Pompidou bejáratí szintjére emelt színpadon, a még lepellet borított autó mellett meséli Mehretu. Aki, és akkor itt zárnám le a Jeff Koons-párhuzamot, nagyon másfajta alkatú művész. Személyesen és a műveiben is sokkal csendesebb, árnyaltabb, közelebb áll ahhoz a művészperszónához, akit jóleső elképzelni: valaki, akit a világ dolgai, erőtere, igazsága, történelme és egyenlőtlenségei érdekelnek, és aki vélhetően lassan, elmélyülten foglalkozik kutatásai, megfigyelései tárgyival, mielőtt azok munkákká lesznek. Mehretu fekete bőrnadrágban és zakóban beszél a folyamatról, ahogy elfogadta ezt a felkérést, hogy



Julie Mehretu:
Black City (Fekete város), 2007, tus, akril, vászon, 305 × 489 cm, Pinault Collection, a művész és a Marian Goodman Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2024



Julie Mehretu: *Chimera (Kiméra)*, 2013, tus, akril, vászon, 244 × 366,5 cm, Pinault Collection,
fotó: © Tom Powel, a művész és a Marian Goodman Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2024

milyen dilemmákban aztán hogyan döntött. Egyenesen, nyugodtan, kedvesen, de határozottan beszél, nulla önépítő manírhaddal vagy bármi módon túltolva, miközben a közönségben a világ minden tájáról érkezett és csodás ruhákban pompázó művészeti sajtó, múzeumi szakemberek, a Pompidou igazgatója hallgatják, fotózzák és telefonjukra rögzítik a szavait. Mehretu festőként másfajta nyelvet és világot épít, mint amit a vele párhuzamosan ismertté váló műkereskedelmi és sok esetben múzeumi favoritok. Gondoljunk Damien Hirst slágfertig nagy műveire, aztán színes pöttyeinek halálosan untató özönére vagy még idegesítőbb, szinte a teret teherbírást tesztelgető egyéb sorozataira. Gondoljunk a szövegalapú

képekre, a festészet jelentőségét visszaállítani vágyó, olajnehéz művekre, vastag pasztózus felületekre vagy elfolyó festékcsíkokkal operáló figuratív képekre – nyilván képtelenség lenne mindent megidézni, ami az elmúlt húsz év művészetében érdekes, sikeres és releváns volt, de ez a pár is jó arra, hogy érzékeltesük, mennyire máshonnan és más módon építkeznek Julie Mehretu festményei. Hatalmas méretű vásznainak ambíciója is nagy: feltérképezni, felkutatni és sok réteg együttesével megfesteni egy táj történelmi, geopolitikai, építészeti múltját, a mozgást, ami egy régióban, földjében és embereiben lezajlott. Mindez adatszinten kikódolható a képekből, de ezt a sűrű gomolygást és aztán az ebben itt-ott felbukkanó konkrét, élénk

színű kis jeleket, formákat észleli a szem. Van a képekben valami titokzatos és megfejthetetlen, mintha idegen nyelven hallgatnál egy régi mesét, és mivel hiába is keresnél értelmet, marad az érzékelés, ez a más-milyen rákapcsolódás a hangzásra. De azért az agy fürkészi, hogyan lehetne narratívát kinyerni a látottakból, utazik a szem ezen a végtelen és mély tájon, és néha mintha összefüggéseket találnál, de aztán ledob megint. A nyelv, a nyelv kapacitása a világ leírására, aztán a pont, ahonnan már tehetetlen, ahonnan már nem lehetséges szavakba sűríteni dolgokat – ez nagyon érdekli. Ezek miatt gondoltam minimum érdekesnek egy ilyen alkatú gondolkodó és egy nagyon dinamikus autó összetalálkoztathatóságát. Julie

Mehretu tehát a dilemmáról beszélt, és hogy végül igent mondott, abban szerepe volt egy *Financial Times*-ban megjelent Arundhati Roy-írásnak, ami a covid miatt épp teljesen leállt világba landolt, és azzal foglalkozott, mi mindent jelent ez a járvány. Mindenki ült bezárva a lakásában, mozdulatlanságra ítélve, és akkor megérkezett az Art Car-felkérés – a mobilitás maga. Julie végül igent mondott, és sokkörös egyeztetések, aerodinamikai konzultációk, mérnökökkel való hosszú és élvezetes órák után kidolgozták, hogyan mutathat jól egy versenyautón egy Mehretu-kép. Ahogy erről beszél, átjön, hogy valóban élvezte ezt az egészen másfajta közeget, másfajta tudást, másfajta szakértelmet. Hogy értékeli, mire képes például egy versenyző, milyen fajta képességeket edz és használ, aki belegyömöszölődve a szűk

utastérbe háromszázötvennel vezet egy autót. Ez kicsi dolognak tűnik, közben jól példázza, Mehretu nem rabja önnön egójának. Az is ezt mutatja, hogy a BMW róla szóló együttműködésének ernyője alá beszerzett egy másikat: nagyszabású pán-afrikai médiaworkshop-sorozatot hív másokkal együtt életre, aminek célja a helyi filmesek anyagi, szervezeti támogatása, a sokszor politikai értelemben fenyegetett történetmesélők megerősítése, tapasztalataik felszínre hozatala. És ha azt vesszük, az is ezt példázza, hogy Palazzo Grassi-beli önálló kiállítása inkább csoportosként valósult meg, mert régi és számára fontos festő barátait is elhívta maga mellé Velencébe. Párizsban az autó leleplezését ültetett vacsora követte a Pompidou legfelső szintjén lévő étteremben.

Mikor Julie kiment a teraszra, utána mentem megkérdezni, hogy a nyelv jelentősége kapcsán nem érzett-e egyfajta gyászt, amikor gyerekei megtanultak beszélni, mert miközben ez a haladás, anyaként egyfajta ősbib, intimebb kommunikációt el is veszünk ebben. És az is érdekelt, hogy amikor sok kutatás után megfest egy tájat, nem érez-e készletet, hogy igazságot tegyen a maga módján, akár a nézők által soha nem látható, a rétegek által eltakart módon, de revansot vegyen egy-egy régió szenvedéséért. Rágyújtott, lassan kifújta a füstöt. Először megköszönte, hogy ezeket megfogalmaztam neki, aztán a szép párizsi tetők felett kifejtette, miért igen a válasza mindkettőre.

7626 Pécs | Major utca 21.
Kedd – vasárnap: 11–18 óráig

2024. 06. 20.
09. 22.

JACQUES
VILLEGLÉ
a város falain
1947–2021

JACQUES
EXPOSITION DU 30 JUIN AU 15 OCTOBRE 2024

Múzeum Európa kapujában

Benedek Katalin



Raoul Dufy: Souvenir du Havre (Emlék Le Havre-ből), 1921, olaj, vászon, 35,5 × 38,5 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn / HUNGART © 2024

A normandiai Le Havre a maga nemében egyedülálló város, ennek magyarázata 20. századi történelmében rejlik. A 19. századtól napjainkig az impresszionisták Mekkájaként emlegetett kikötőváros összbenyomásában egyáltalán nem nyújtja, hiába is keresnénk, a francia kisvárosok múltidéző művészi varázsát, noha itt régóta fennálló tengeri kereskedelmi központ virágzott, amely Turnertől kezdődően az egykor regnáló, forradalmi stílus fejedelmeit kápráztatta el. (Érdekes hazai vonatkozás, hogy később például Gábor Jenő, magyar festőművész egyik ihlető forrása is volt.) Amit ma látunk, az mintegy nyolcvanéves, történelmi kényszer szülte, és az 1944-es normandiai partraszállással kezdődött. Érdemes rövid visszatekintést tenni, mielőtt a kikötő bejáratánál található Musée d'art moderne André Malraux (MuMa) létrejöttéről, gyűjteményeiről szólnánk.

A hadi művelettel Le Havre ugyan felszabadult a német megszállás alól, ugyanakkor meg is semmisült: az angol-német összecsapás a földdel tette egyenlővé legfőképpen az impresszionisták kedvelt motívumát, a kikötőt, de a városmagot úgyszintén. A háború után a szakemberek elsősorban nem a városrekonstrukció, hanem egy új, korszerű, ott honosan lakható város létrehozása mellett döntöttek. Auguste Perret építész vasbetonból készült házak, házsorok kivitelezésével oldotta meg a feladatot. Új város született tágas utcákkal, levegős, természetes fényrel elárasztott lakóterekkel. A város és lakói harmóniába kerültek egymással, és a strukturális újklaszcizmus e példája iskolát teremtett a 20. század építészetében. Aki pedig mindennek a készülő, semmiből teremtett újnak szemtanúja volt, és fotográfiáin dokumentálta: Lucien Hervé (Elkán László) magyar származású fotóművész, Le Corbusier „hivatalos fotográfusa”, teljes élet-

művének megörökítője, aki 1956-tól állami megbízással évekig dolgozott a városban. Letisztult, geometrikus kompozíciók, a fény-árnyék hatások erőteljes jelenléte határozza meg képeit. A legjobb épületfotográfusként tartják számon, a MuMa több munkáját őrzi.¹

Az 1964-ig tartó munka eredményét, a modern városképet értékelve Le Havre 2005 óta az UNESCO Világörökség része. Fontos és ismert tény, hogy a 20. század második felének nyitott művészeti nagyvárosa André Malraux, a korszak kulturális miniszterének szellemiségét, újító ambícióját is magába szívta.

A MuMa 1845-ben alapított elődjének tömbje ugyancsak háborús veszteség. A múzeum festménygyűjteményét sikerült megmenteni, a szobrok nagy része azonban megsemmisült. 1958-ban az önkormányzat új kulturális intézmény létrehozásába kezdett: funkciójában természetesen múzeum, ugyanakkor legyen alkalmas kulturális programok befogadására is. A szakemberek – a Guy Lagneau vezette építéstudió – szakítani kívántak a hagyományos modellel, folyamatos művészi emuláció megteremtésére törekedtek, ezen túlmenően elvetették a hagyományos múzeumépületek esztétikáját, sőt a Perret-féle építészetet is. Muzeográfiai szempontból olyan megoldásokat kerestek, amelyek segítik a műtárgyak értelmezését, alakítják a befogadó látásmódját. Az épület legfőbb alkotóeleme a fény, elsősorban a természetes fény lett. A nyitott, hatalmas üvegfelületű, alakítható tér beengedi a Szajna torkolatának szórt fényét, mintegy jelen van a pára, a szikrázás. És ha egy pillanatra föl villan emlékeinkben a párizsi Pompidou Központ, az nem a véletlen műve: az extravagáns párizsi épület tervezésénél több tekintetben példaként szolgált a néhány évtizeddel korábban megvalósult MuMa.



Lucien Hervé: La Tour de l'hôtel de ville depuis les ISAI (A városháza tornya az ISAI épületektől), ezüstnyomat, papír, 38 × 39 cm, © MuMa Le Havre / Lucien Hervé / HUNGART © 2024

André Malraux *A képzeletbeli múzeum* (Le musée imaginaire, 1947) című alapvető munkájában már a háború éveiben részletesen kifejtette nézeteit egy új típusú múzeumról. Későbbi megállapítása szerint elgondolásait a Le Havre-i Múzeum-Kultúrközpont (Musée-Maison de la Culture) valósította meg: tengerre néző, csupa acélból, üvegből és fényből álló architektúrájú, nyitottságra és modernítésre törekvő épület, a világ szeme előtt. Ahol az egyetemes képzőművészetet reprezentáló művek mellett Párizs után a legnagyobb impresszionista gyűjteménnyel találkozhatunk Franciaországban. „Ne felejtsek el, Le Havre-iek, hogy az emberek később majd azt fogják mondani: itt kezdődött minden” – hangzott el 1961-ben André Malraux múzeum-avató beszédében.

A múzeum „hőskorában”, 1952-től 1965-ig Reynold Arnould kubista festőművész vezette a formálódó intézményt. Néhány évtizeddel később a tengeri levegő okozta károk orvoslására felújították, némiképp átalakították a múzeumot. Az épület megújulását Georges Braque művészetének átfogó bemutatásával ünnepelték 1999-ben. Záróakkorként a múzeum fölvette Malraux nevét,



Benedek Katalin a múzeum lépcsőjén, a háttérben az „Európa kapuja” felirat, a szerző fotója



Henri-Georges Adam: *Le Signal*, háttérben a MuMa, fotó: © MuMa Le Havre / Florian Kleinefenn / HUNGART © 2024

főnnállásának ötvenedik évfordulója óta (2005) az intézmény hivatalosan Musée d'art moderne André Malraux (André Malraux Modern Művészeti Múzeum) néven működik. A múzeum környezetének szerves

része Henri-Georges Adam monumentális szobra, a *Signal* (Jelzés), mely 1956 óta uralja a MuMa előtti teret. A nagy tömegű absztrakt alkotás izolálja a táj egy részét, kiemelve az épület kivételes elhelyezkedését.

Aláhúzza a múzeum, a Szajna-torkolat, a La Manche csatorna, a tenger, valamint a „Le Havre, Európa kapuja” kikötő párbeszédét. A tény, hogy a MuMa rendelkezik a Musée d'Orsay után a leggazdagabb impresszionista gyűjteménnyel, a történelmi fordulatok és a gondviselés példás együttműködésének eredménye.

Az impresszionizmus földrajzában az egyik sarokpont Le Havre volt, egyben irány is további üdülőhelyek, Étretat, Fécamp, Sainte-Adresse, Deauville, Trouville, Honfleur stb. felé. Ismeretes, hogy Corot, Daubigny és Courbet képviselték az első festőgenerációt, amely a normandiai tengerpartok mentén kereste témáit. A Párizsban született stílus a Szajna folyását követve Argenteuil-ön, Bougivalon, Pontoise-on stb. át érkezett a La Manche partjára. A művészeti korszak elnevezése Monet a Le Havre-i kikötőről festett művéből eredeztethető, mely *Impresszió, a felkelő nap* (*Impression, soleil levant*) címen vonult be az egyetemes művészettörténetbe 1874-ben. Monet ezt így látta: „Mindig is iróztam az elméletektől... Mindössze annyi az érdemem, hogy közvetlenül



Camille Pissarro: *Anse des Pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante* (Pilóták öble, Le Havre, reggel, napsütés, dagály), 1903, olaj, vászon, 54,5 × 65 cm, fotó: © MuMa Le Havre / David Fogel / HUNGART © 2024



Eugène Boudin: *Falaises et barques jaunes à Etretat* (Sziklák és sárga hajók Etretat-ban), 1890–1891 körül, olaj, vászon, 37,4 × 55 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Charles Maslard / HUNGART © 2024

a természetet szemlélve festettem, arra törekedtem, hogy a legillanóbb hatások bennem keltett benyomásait adjam vissza, és továbbra is sajnálom, hogy én lettem okozója egy csoport névadásának, akiknek többsége egyébként a legkevésbé sem impresszionista.”² A különböző háttérű, vérmérsékletű, művészi elkötelezettségű festőket összefűzte azonban az a közös törekvés, hogy olyan új nyelvezetet találjanak, amely képes követni a folyamatos változásban lévő világ metamorfózisait. Ugyanakkor tisztelték a régi mestereket is, Delacroix és a barbizoni iskola örököseinek tekintették magukat. Mindannyian próbálkoztak a klasszikus műfajokban, mielőtt fölbomlasztották azok határait.

Gyűjtők, gyűjtemények

A 17–18. század, különösen pedig az 1850-től 1920-ig tartó időszak művészetének panorámáján túl a múzeum gyűjteményei izgalmas történeteket mesélnek a modern művészetről, művészek és gyűjtők kapcsolatáról. A múzeum anyaga a város tevékeny kultúrpolitikájának gyümölcseként főképpen az adományok és hagyatékok mentén alakult. Mindez a művészek kötődéséről és a Le Havre-i gyűjtők elkötelezettségéről tanúskodik. Természetesen a gyarapodás hosszú, soha véget nem érő folyamat. A Le Havre-i Szépművészeti Múzeum 19. század közepétől alakuló gyűjteménye kezdetben az általánosan elfogadott utat követte: az európai

művészet kronologikus bemutatása kvalitásokon keresztül. A kollekció igényesen fejlődött, és már korai vásárlásai (Pissarro, Monet stb.) is tükrözték a kikötőváros saját művészetét, az impresszionizmust. A tehetős és biztos ízlésű gyűjtők, akik egyébként Le Havre tiszteletre méltó polgárai voltak, ráéreztek az új művészet korszakos jelentőségére. Erős szál volt Boudin, Monet, Dufy, Braque, Friesz, Dubuffet ragaszkodása, kötődése is városukhoz.

Eugène Boudin festőművész adománya

A helyi érintettségű, elismert alkotó műhelyét és nagyszámú művét hagyta a városra. Munkássága jellemzően a normandiai tengerpart

impresszionista élményéből táplálkozik. Elévülhetetlen érdeme, hogy a fiatal Monet-t a kettejük közötti barátság, az idősebb pályatárs szakmai útmutatása lendítette az impresszionizmus irányába. A MuMa kiemelt teret szentel műveinek.

Charles-Auguste Marande hagyatéka

A gyűjtő kollekciója hagyaték formájában már 1936-ban a múzeum tulajdonába került. A többségükben elsőrangú impresszionista és fauve stílusú művek ebben az időben a gyűjtemény szívéét jelentették: egyfelől például Bourdelle-szobrokat, Monet-t, Renoirt, Pissarrót, Camoint, Vuillard-t, Sisley-t, Marquet mérsékelt fauvizmusát és Van Dongen színekben tobzódó vásznait. Másfelől a romantika mesterei közül Delacroix-t, valamint Corot lírai realizmusát is nagyra értékelte. Gauguin egyik tahiti képe is Marande otthonában függött. Művészet iránti szenvedélyének Le Havre nemcsak a szinte fölbecsülhetetlen értékű műtárgyakat köszönheti, hanem mind-

azt, amit a gyűjtő és művészetkedvelő társai a modern művészet népszerűsítéséért tettek.

A gyűjtők szoros kapcsolatot ápoltak néhány művésszel (Boudin, Monet, Pissarro, Marquet), néha még szűkebb pátriájuk fölfedezésére is meghívták őket. Pissarro huszonegy képén jelenik meg a kikötő bejárata.

1906-ban Braque, Dufy, Othon Friesz festőművészek, valamint Marande, Olivier Senn és más jelentős gyűjtők együttműködésével megalakult a Cercle de l'Art moderne (Modern Művészet Köre), amely szellemében a Salon d'Automne, Salon des Indépendants rokona. A Kör kezdeményezésére a legnagyobb „rég” impresszionistákat és a Vadakat, Braque induló kubizmusát láthatták az érdeklődők. 1906-ban megnyílt első kollektív bemutatkozásukat az egész város zajosan ünnepelte; Apollinaire, Debussy is szponzorálták az egyesületet. A társulás föloszlásáig, 1910-ig négy alkalommal mutatkozott be az avantgárd, főképpen a Vadak krémje, akiknek a Kör elszánt védelmezője volt.

Olivier Senn és leszármazottainak adománya

A Senn-gyűjteménnyel a Musée Malraux a 19. század végéről és a 20. század elejéről származó művek egyik leggazdagabb francia múzeumává vált. Az adományozás több lépcsőben valósult meg. Az alapító Olivier Senn alkotói bátorságra nyitott szerzeményezései 1900-ra nyúlnak vissza – a legnagyobbaktól a legjobbakat. Az élvonalba tartozó impresszionisták remekei mellé fölsorakoztak a stílust meghaladó posztimpresszionista művészek, többnyire a Nabis csoport tagjai. Alkotásaik a gyűjtemény igen erős vonulatához tartoznak.

Seurat intenzív színhatásokat eredményező divizionista technikája a kor tudományosságot hangsúlyozó szellemét hirdette. A dekoratív hatásra érzékeny Edmond Cross, akit Senn nagyra értékelt, felfogásában követte mesterét, Signac ellenben egy idő után túl beszűkítőnek találta, megszabadult tőle. Elméletükben és gyakorlatukban a vizuális érzékelések formai és színbeli kifejezését, valamint a festmény mint önmagában való tárgy felfogását vallották. Bonnard-t mindez a képi tér megkérdőjelezésére, annak kutatására ösztönözte. Hozzá hasonlóan Vuillard a mindennapi pillanatokban megragadott intimitást ünnepli, Vallotton a zene álomszerű világába vezet. Kifejezésformáik ki-egyenlítő-kibékítő hatásúak.

2005-ben történt az Hélene Senn-Foulds adományával kiteljesedett, Courbet-től Matisse-ig ívelő grandiózus gyűjtemény bemutatása, majd 2011-ben Delacroix-tól Marquet-ig a rajzok kerültek sorra.

Edgar Degas-t úgy ismerjük, mint akit lenyűgözött a táncosnők világa, ám másfajta, különleges élményt jelentenek a karrierje kezdetéről való, úgynevezett „Degas előtti Degas”-rajzok, -pasztellek és -akvarellek.

Különlegeset azért is, mert a kollekció 2010-ig rejtve maradt a nyilvánosság előtt. Ezek a művek nagyszerű rajzolónak mutatják Degas-t. „Rajzoljon vonalakat, sok vonalat, és jó művész válik önből” – tanácsolta neki Ingres. Akkoriban Degas meglehetősen érdeklődést tanúsított a történelmi festészet iránt, amelyet megújítani szándékozott. Olivier Senn közvetlenül a mester halála után szerezte meg műtermi anyagának nagy részét. A gyűjtő válogatása megvilágítja az 1860-as évek elején készült történelmi tárgyú művek geneziséét: mozgalmas jeleneiben Degas előszeretettel fordult az ókorhoz, például Szemiramisz vagy Jette históriájához. A kiteljesedett műveket kísérő vázlatok, tanulmányok beavatnak a műhelymunkába, ugyanakkor feltűnik az impresszionista Degas is. A *Fürdő után* című pasztell merész, látható vonalkázásával, az anyag igazi megmunkálásával kapcsolódik az új látásmódhoz.

A MuMa kiállításai párbeszédet indítanak a különböző gyűjtemények között, és a műtárgyak elrendezése is rájuk, a gyűjtőkre irányítja a figyelmet. Egymáshoz vagy a művészekhez fűződő kapcsolatukról, vásárlásaik jellegéről is tudósítanak. Példaként említve, ebben az értelemben is maradandó élményt kínál két gyűjtő egy-egy női portréja Renoirtól.³

Madame Dufy öröksége

Raoul Dufy festőművész özvegye férje egész pályáját reprezentáló műtárgyegyüttest hagyott örökölni a múzeumra. Le Havre nagy szülöttének művészete kikezdetlen, előadás-módjának kvalitása, eleganciája nem tűri a hasonlítgatást. Legmélyebb gondolatait gondtalanságba öltöztette. A fény, az árnyék és a visszatükröződés, valamint ezek jól megválasztott arányai állnak elméletének



Edgar Degas: *Étude de draperie pour Sémiramis construisant Babylone* (Drapériatanulmány a Babilont építő Szemiramiszhoz), 1860–1862 körül, grafit, pittceruza, fehér gouache, papír, 32,8 × 31,3 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn / HUNGART © 2024

középpontjában. Két szín párosításával mélységet és ritmust érzékeltet. (Ezt a „kutató természetet” Brassai [Halász Gyula] a mesterről készített fotóin kiválóan elkapta.) Művei közt barangolva az is teljesen egyértelművé válik, hogy számára a zene, a költészet és a festészet együtvé tartozik. A kiállítóterben a festő, grafikus, fametsző, keramikus, formatervező, gobelinművész Dufyval

találkozhatunk. Rálelünk impresszionista próbálkozásaira, három évig tartó fauve korszakára, a Cézanne, majd a kubizmus felé tekintő próbálkozásaira, végül a saját stílusában megerősödött, a festői irányzatok peremén kibontakozott műveire. „*Festészetem lényegét a sétákban és keresésben találtam meg. Ez adja meg munkámnak azt a kóbor levegőt, amelyet felróhatnak, én mégis*



Raoul Dufy: *Fin de journée au Havre*, 1901, olaj, vászon, 99 × 135 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn / HUNGART © 2024

mindig előnyben részesítettem műveim felépítésében a tudományos elemzés szabályának alkalmazását. Meg akartam osztani ezeknek a kutató-soknak az örömét mindazokkal, akik engem követtek. Szerettem, ha ízekre szedik a módszeremet – inkább, mint elviselni egy rossz anekdotát, amely nem a képeimet célozza meg. Nem maga a történet számít, fontosabb az előadás módja. [...] Műveimnek nem szabad tükrözniük a katalizmust, ami-ben élünk” – vallotta Dufy.⁴

1963-ban mutatták be az új Dufy-szerzeményeket, az utóbbi két évtizedben pedig a MuMa két jelentős kiállítással is tisztelgett művészete előtt.⁵ Az első anyag az iparművészet és képzőművészet kapcsolatát hangsúlyozta. A következő kiállítás a Le Havre-i Dufy portréja volt, amely már első pillantásra is izgalmas találkozást ígért. Sötétre fogott, úgynevezett realista impresszionista munkájával (*Fin de journée au Havre* [A nap vége Le Havre-ban]) 1901-ben debütált Párizsban, néhány évvel később fauvistaként láthatta az Őszi Szalon közönsége. És még ötven év nagyszerű alkotásai a falakon... A látás és a képzelet csodái a tengeren, káprázatos kékjeinek univerzuma, fekete teherhajók, a vízi világ, fekete vízfodrozódás, duzzadó színes és fehér vitorlák a partszakaszon, sétálgató emberek a mólókon. Néhány szó a múlt év végének szakmai szenzációjáról: tizenhét év után előkerült, restauráltak és újra kiállították Dufy *Au cours de la Seine* (A Szajna folyásán) című grandiózus triptichonját a roueni Szépművészeti Múzeumban. A mű története legalább olyan izgalmas, mint a Párizst, Le Havre-t és Rouent ábrázoló mű maga. Két változata létezik: a második a párizsi Chaillot-palota báját díszítette, majd a lyoni Musée des Beaux-Arts teaszalonjában találta meg a helyét. Itt most az 1936-ra keltezett korábbi triptichon gyönyörködtet. Az alkotást a kiállítás

biztosa az „Európa Kulturális Fővárosa 2028” címért versengő *Rouen Seine Normande* pályázat címlapjául szánja. Ha megvalósul, úgy az egész régió mozgásba lendül összkulturális, összművészeti szinten. Így volt ez 2010-ben is az össznormandiai impresszionizmus fényes ünnepén. Rouen mint „város az impresszionizmusért” haladt az élen, a maga sajátos festői motívumaival, főként katedrálisával és a Szajnával, valamint (többek között) Turner-, Corot-, Gauguin-, Pissarro- és Monet-képekkel a világ nagynevű gyűjteményeiből. A MuMa gazdag anyagának árnyalt-ságát bizonyos tematikus kiállítások tükrözik leghitelesebben. Kikötőről, dokkokról mesélt a *De Boudin à Marquet* (Boudintól Marquet-ig), 2009), 2010-ben Signac ecsetje nyomán Franciaország kikötőiben jár-tunk, *Pissarro dans les ports* (Pissarro a kikötőkben) címmel pedig Rouen, Dieppe, Le Havre partját fedezhettük föl 2013-ban. És az előbbiekhez hasonló tartalmak, motívumok megannyi, sokszor szellemes változata tűnt még fel. Ide kívánczik a *Nuits électriques* (Elektromos éjszakák, 2020): a kiállítás arra „világít rá”, hogy a mesterséges megvilágítás miként változtatta meg az éjszaka ábrázolását a festészetben – másfélszáz alkotás többek között Monet, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Sonia Delaunay egyedi fölfogásában.

Absztrakt és kortárs

A MuMa absztrakt kollekciójáról sokat elmond az a két, átfogó igényű kiállítás, amelyeket 2007-ben és 2023–24-ben láthatott a közönség. Az első bemutató (*Gestes, signes, traces, espaces* [Gesztusok, jelek, nyomok, terek, 2007]) átfogta szinte az egész régió közgyűjteményekben fellelhető francia absztrakt festészetét: Rouen, Évreux, Caen, Le Havre. Monet-val, Kandinszkijjal indított,



Raoul Dufy: *Le Yacht pavoisé au Havre* (A feldíszített jacht Le Havre-ban), 1904, olaj, vászon, 69 × 81 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn / HUNGART © 2024

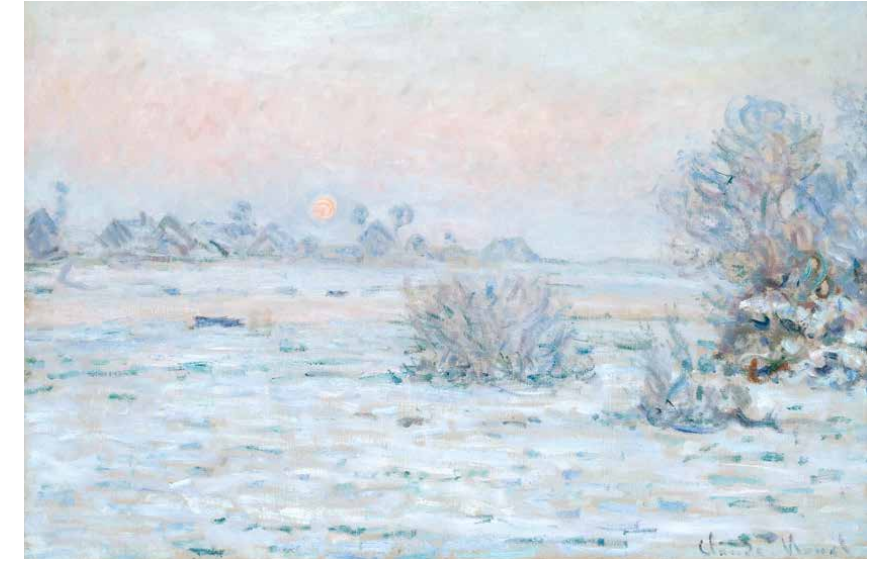


Nicolas de Staël: *Paysage, Antibes*, 1955, olaj, vászon, 116 × 89 cm, fotó: © MuMa Le Havre / Charles Maslard © Adagp, Paris / HUNGART © 2024

az együttesben méltó helyet kapott Hantai Simon és Reigl Judit is.

A 20. század egyik emblemikus tengelye, az absztrakció köré szerveződött a MuMa önálló anyagát felölelő másik esemény – mondhatnám, böngészés a gyűjteményben. Az *Itinéraires abstraits* (Absztrakt útvonalak, 2023) a 19. század végi avantgárd mozgalmakkal párbeszédben nyolcvan ritkán kiállított alkotás segítségével a nonfiguratív művészet több hangon szóló, szubjektív történetét követte nyomon a képi tárgy megszűnésétől kezdve a csendélet formáinak felhígításán (André Masson, Fernand Léger, Albert Gleizes), a tájkép eltörlésén (Nicolas de Staël, Olivier Debré), tiszta szobrászati és/vagy geometrikus nyelvén (Jean Hélion, Maurice Estève), a gesztus fontosságán és az informelen (Zao Wou-Ki, Julius Baltazar) át az anyagnak biztosított helyig (Ladislav Kijno, Marc Devade) érzékeléseken és színeken keresztül. A sajátos önkifejezések során a világ másféle magyarázata tárult elénk, amint azt Sonia Delaunay, Jean Dubuffet, Rozsda Endre képei és Étienne Beöthy, Étienne Hajdu forma és ritmus összhangjára törekvő szobrai is mutatták.

Két művészegyéniség önálló bemutatását emelem itt ki: a *Le Théâtre de Jean Dubuffet* (Jean Dubuffet színháza, 2001) és a *Nicolas de Staël. Lumières du Nord. Lumières du Sud* (Nicolas de Staël. Észak fényei. Dél fényei, 2014) munkásságuk összefoglaló feltárása. A Le Havre-i Dubuffet világában tett utazás elvezet az első próbálkozásoktól az art brut emberi jelenlétet eltüntető rendszerébe. Közben színházi tárgyú érdekességek, jelmeztervek illusztrálják alkotójuk sokrétű tevékenységét. Nicolas de Staël vásznain, főleg absztraktjain szinte tapintható a vastag impasztó használata. Utazó festő volt, akit a külvilág állandóan változó jelenetei vonzottak. Műveit sötét vagy nagyon világos vásznak, intenzív színek, festékhalmazok, színes paletta jellemzik. A már tárgyalt Senn-féle gyűjteményekből származó tájképét (*Antibes-i táj*, 1955) közvetlenül a halála előtt festette. Valamit megérezett a végtelenből...



Claude Monet: *Soleil d'hiver, Lavacourt* (Téli napsütés, Lavacourt), 1879–1880 körül, olaj, vászon, 55 × 81 cm, fotó: © MuMa Le Havre

A kortárs képzőművészet leginkább a kisebb magángalériákban, tárlatokon érhető utol. A Malraux Múzeumban többnyire biennálérendszerben jelennek meg a kiválasztott alkotá-

sok, a kiállítások anyagát szemlélve általában véve megállapítható a művészi fotográfia térnyerése. Ami most, 2024-ben történik, stílusos módon az impresszionizmusért és körülötte zajlik: százötven éve, 1874-ben rendezték első, felkavaró erejű kiállításukat. Az országos eseménysorozathoz fél év alatt Normandia százötven rendezvénye kapcsolódik tág műfaji, tartalmi, időbeli határokkal. Felsorakoznak az ismert helyszínek. Példaképpen: Rouen David Hockney-val, illetve Whistler *Pillangóhatás* című kiállításával reprezentál, Giverny a tenger ihlette festészetből merít, Deauville a kortárs művészet japonizmusát célozza meg, Le Havre pedig az 1840-től 1890-ig született normandiai fotográfiára fókuszál.

A cikkben közölt képek mindegyikének őrzési helye: Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux.

1 Az intézménynek egyébként megalakulása óta szívügye a fotóművészet rendszeres szerepeltetése környezethez illő tartalommal: építészethez, történetiségbe ágyazott városportrékhoz, időjárási jelenségekhez kapcsolódó mesteri felvételekkel: *Le Bâti et le vivant: Semaines européennes de l'image* (Az épített és az élő: Európai Arculati Hetek, 2002), *Des Hommes dans la ville : photographies françaises et américaines des années 1940–1960* (Emberek a városban: francia és amerikai fényképek az 1940–1960-as évekből, 2002), *Le Havre. Images sur commande* (Le Havre. Képek megrendelésre, 2010), *Construire le musée imaginaire: Le Havre 1952, 1961, 1965* (A képzeletbeli múzeum építése: Le Havre 1952, 1961, 1965; 2011), *Comme une histoire... Le Havre* (Mint egy történet... Le Havre, 2017). 2 Claude Monet levele Evan Charteris-nek 1926. június 21-én. Lásd: Sylvie Patin: *Monet*. Paris, Gallimard, 1991, 152–153. (A szerző fordítása.) 3 A magas színvonalat évtizedek óta Anette Haudiquet szakmai irányítása biztosítja. 4 Benedek Katalin: *Művészek és alkotások II*. Budapest, Argumentum Kiadó – Budavári Örmény Kisebbségi Önkormányzat, 2007, 39. 5 *Raoul Dufy: du motif à la couleur* (Raoul Dufy: A motívumtól a színig, 2003), *Raoul Dufy au Havre* (Raoul Dufy Le Havre-ban, 2019)

Közösségépítés a művészet által.

Szabó Eszter Ágnes (1966–2024) pályaképe

Bordács Andrea



Konyharovat-portré (Szabó Eszter Ágnes), 1998, fotó: © Gálos Viktor / HUNGART © 2024

„Számomra mindig egyértelmű volt az elválaszthatatlan kapcsolat a képzőművészet és popzene között. A XX. század közepétől nem lehet a kultúra egészéről beszélni a popzenei műfajok társadalmi hatása, identitásképző szerepe nélkül.”¹ – írja Szabó Eszter Ágnes DLA-dolgozatának bevezetőjében, megfogalmazva érdeklődésének két fő fókuszát, a képzőművészetet és a popzenét.

Épp A csoda² című kiállítására készült(ünk), amikor váratlanul meghalt. Egy végtelenül sokrétű és gazdag életpálya szakadt félbe, amit kihívást jelent áttekinteni.³ Az összegzés nehézségéhez hozzájárul, hogy nagyon sok projektben vett részt, sőt számos műfaj hazai pionírja és elindítója. Ugyan számos publikációja van,⁴ saját életművének dokumentálását elhanyagolta, ráadásul egy olyan korban kezdte pályáját, amikor az online megjelenéseknek még nem volt ekkora jelentősége (vagy még nem is voltak), átfogó igényű tanulmány híján korai kiállításainak, projektjeinek a Balkontól az Új Művészetig nyomtatott művészeti lapokban lehet külön-külön utánaolvasni.⁵ Emiatt is nagyon fontos lenne az életművet több szempontból feldolgozni, és akár egy konferencián bemutatni.

Inspirációk, kezdeti művek

Szabó Eszter Ágnes drámatagozatos gimnáziumban végzett, sokáig musicalszínesznői álmái voltak, melyet később vokalistára, illetve DJ-re cserélt. A punk és a popzene végigkísérte munkáit, utolsó kiállításán is szerepelt Gyökérdala, ha már a csodaváró közös zenélésre Tóth Károlylyal⁶ nem is kerülhetett sor. Első egyetemi diplomáját rajz- és vizuális nevelés szakon szerezte 1997-ben a pécsi Művészeti Karon, s a pécsi kötődés végigkísérte egész pályáját, olyannyira, hogy a legutóbbi időikig óraadóként is dolgozott ott.



Szabó Eszter Ágnes: Nagymamám, Zalai Imréné találkozásával David Bowie-val, 1998, vászon, hímzés, 72 x 92 cm, magántulajdon, fotó: © Simon Zsuzsanna & Bognár Benedek / HUNGART © 2024

Ezek az évek megalapozták azt az egész életét meghatározó pedagógiai attitűdöt, művészetpedagógiai vénát, amely, legyen szó almaszedésről és befőzésről, közösségi hímzésről vagy akár az intézményes oktatásról, mindvégig sajátja volt. Fontosnak tartotta az edukációt, hogy a művészet az élet minden apró mozzanatában ott lehet. Felfogása szerint a művész nem valami elefántcsonttoronyba zárt személy: ugyanolyan nehézségekkel küzd, mint mások, csak van eszköz a kezében, aminek segítségével képes azt megfogalmazni.

Később az MKE intermédia szakára járt, de alapvetően nem a technológiai művészet foglalkoztatta. Megtalálva két „szuperképességet”, a főzés és a hímzés vált Szabó Eszter Ágnes terepévé, ami a tapolcai nagymama szellemi és gyakorlati öröksége. Háborús özvegyek világában nőtt fel, szembesülve az időződő nők frusztrációival és szorongásaival, illetve vizuális környezetével. Ez a tapolcai miliő olyannyira meghatározó volt számára, hogy itt is temették.⁷

Mind a nagymama, mind a popzene iránti rajongása megjelenik az ikonikus, mára már mémmé vált *Nagymamám, Zalai Imréné találkozásával David Bowie-val* című falvédőn (1998). A 2023–24 fordulóján a Nemzeti Galériában rendezett *Techno-Cool* című kiállítás egyik legnagyobb hiányossága, hogy ezt, a korszak egyik legismertebb művét nem választották be a kilencvenes éveket bemutató tárlatba.⁸ S ha már a *Techno-Cool* a techno világra helyezte a hangsúlyt, Szabó Eszter Ágnes másik fontos művének, a diplomamunkájaként készült hímzett DJ-szimulátor abrosznak is ott lett volna a helye. „Egy DJ képes több ezer táncoló ember szívverését szinkronba hozni a ritmussal. Én nem vagyok sztár-DJ, de a munkámmal igyekszem a közönségemet, a családomat közös nevezőre hozni. Ilyen értelemben tehát minden háziasszony DJ. Van ebben egy kis punkság, hiszen igazából nem arra törekedtem, hogy DJ legyek, hanem vihogva, egy hímzett falvédő előtt akarom, hogy mindenkinek egyszerre dobogjon a szíve.”⁹



Archív fotók Szabó Eszter Ágnesről – balra fent: *Minden háziasszony DJ*, 1999, Collegium Hungaricum Bécs, alatta: *Epres anyatejturmix*, 2015, performansz a *Komfort. Női testpolitikák* című kiállításon a Ferencvárosi Galériában, középen fent: a HINTS részvétele a *Gravitáció – Moszkva tér* című projektben, alatta: *Random Varroda Projekt*, 2012, Szentbékállá – Tapolcai piac, jobbra: *Varrógépes workshopok*, 2009, Bécs / HUNGART © 2024

A *DJ-szimulátor abrosz* (2000) mellett még a diplomamunka részét képezte az *Epres anyatejturmix*, amit aztán a 2010-es évektől Fajgerné Dudás Andreával újraalkottak, s amely a szombathelyi búcsútárlaton is látható volt a diplomamunkára reflektáló Fajgerné-festménnyel egyetemben. A diplomavédésen az



Szabó Eszter Ágnes: *DJ-szimulátor abrosz*, 2000, hímzés, horgolás, 178 × 147 cm, felette Fajgerné Dudás Andrea: *Hozzátáplálás*, 2016, olaj, vászon, 120 × 120 cm, fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2024

oktatók rémulten utasították el az anyatejturmix megkóstolásának lehetőségét, egyedül Maurer Dóra ivott belőle, majd kért repetát. Az anyatejjel kapcsolatos ambivalens érzések tükröződtek a mű fogadtatásában: az anyatej-anyamell a táplálkozás, az egészségügy és a szexualitás hármásának metszéspontjában jelenik meg, és a pici csecsemő etetésén túl averziónk van az anyatejjel kapcsolatban, miközben egy fajidegen lény (tehén) tejét napi szinten fogyasztjuk.¹⁰

HINTS, sütimorzsa, Moszkva tér

Az egyetem végeztével új projektekbe kezdett. Alapító tagja a pécsi Közelítés Művészeti Egyesületnek, Budapesten pedig megalapította a 2000 és 2010 között működő HINTS Institute for Public Artot, ami a múzeumokon, galériákon kívül, a társadalom különböző csoportjainak tereiben, különösen a köztéren megjelenő művészet eszközeinek kutatásával foglalkozott. Az egyesület tagjai képzőművészek, szociológusok,

antropológusok és dizájnerek voltak.¹¹ Szabó a kétezres évek elején induló magyarországi ökodizájn mozgalom egyik elindítója volt, de éppen úttörő szerepet töltött be a hazai eat art mozgalom megteremtésében. Ekkortól kezdett újrahasznosítható tárgyakkal is foglalkozni, például a tejeszacskókból készült tárgyak esztétikája, valamint az anyag tartóságából adódó elnyűhetetlensége érdekelte. Miklósvári Andreával vett részt a 2001-es *Szervíz*¹² kiállításon, ahol a magukat nemzetközi művész-tudós-csoportként prezentáló párost a csillagpor és a sütimorzsa közötti párhuzam foglalkoztatta. „A fekete-kávét mellett megjelenő sütimorzsa az idő lelassított, becsomagolt múlása.”¹³ A morzsák a kávé (fekete lyuk) mellett felgyülemlett úrszemetet (csillagport) jelképezték. Szabó Eszter Ágnes művészetében a cukros perec sütemény önmagában ikonikus műtárgyként jelent meg, amelyet többször, többféleképpen mutatott be. Hol a receptjét tudtuk meg énekéből, hol egy nindzsa semmisítette meg a művész kezében.¹⁴ Bálint Mónikával

HINTS-ként vettek részt a 2003-as *Gravitáció – Moszkva tér* című projektben.¹⁵ A kiállítás megnyitójára azt tervezték, hogy helikopterről osztanak ételt – pénzügyi okokból ez nem valósulhatott meg. Így a kiállítás-megnyitókön szokásos büfét tették helyspecifikussá azzal, hogy a megjelenteknek olyan ételcsomagokat adtak, amelyeket karitatív szervezetek szoktak a rászorultaknak a Moszkva téren és egyéb köztereken.

Ökodizájn és művészetpedagógia

Ez a szociális érzékenység és ökotudatosság a 2006-tól rendszeressé váló nyilvános ökodizájn/recycling/urbanisztika és tárgykultúra workshopok formájában is testet öltött, ezeken például a budapesti múzeumok által használt molinókkal dolgozott. Magyarországon ő használt először köztéren varrógépet közösségi workshophoz, később pedig ő használt először napelemet a varrógép működtetéséhez. Első nyilvános workshopját a Sziget Fesztiválon tartotta, majd ennek sikerén felbuzdulva Bécsben, New Yorkban, Drezdában, Rotterdamban, Stuttgartban, illetve Magyarország vidéki városai-ban és falvaiban, múzeumaiban és kultúrházaiban is. Számos, ebben az időszakban készült tárgya a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe került.¹⁶ Drezdai és rotterdami élményeinek hatására több helyszínen hozott létre *Free Shop*okat, amelyekben pénz nélkül lehetett tárgyakat leadni és másokra cserélni. Ehhez kapcsolódva jött létre *Nomád Művészeti Segítségnyújtás projektje* (2009), ami az utcai művészet fogalmát gondolta újra szolgáltatás formájában. S hogy művészetpedagógiája és művészeti projektjei hogyan kapcsolódtak össze, arra jó példa volt a 2012-ben indított *Piackutató tábor*, melyet egy budapesti általános iskola tanulóinak szervezett, és aminek célja



Szabó Eszter Ágnes: *Free SZFE*, 2020, kobalt-oxidokkal festett, korongozott porcelán, átmérője 36,5 cm, magántulajdon, fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2024

a környezeti nevelés iskolán kívüli lehetőségeinek felderítése volt a bolhapiacok áru kínálatának megfigyelésével, kutatásával és újrahasznosításával. A használtcikk-piacokat egyébként a múzeumokkal párhuzamos helyszínekként kezelte, ahol az elmúlt évtizedek tárgykultúrája fellelhető, továbbgondolható és alapanyagként használható. Erre épült a képzőművészet és dizájn háttérterületén elhelyezhető, 2012-es *Random Varroda* projektje is, amit a tapolcai használtcikk-piacon kezdett el a *Piackutató tábor* tanulságai alapján. Ekkor már napelemmel működtette a varrógépet a piac területén és olyan helyszíneken, ahol nem volt más lehetőség áramot szerezni. A *Random Varroda* eredményeként 2013-ban alkotótársával, Tóvaj Rozival elnyerték a bécsi székhelyű RE-design+ Award első helyezését ékszer és divat kategóriában, egy kifejezetten rehabilitációs műhelyek számára kitalált, használt pólók újrahasznosítására irányuló gyártási technológiával. Eszter 2018-ban a Menedék Egyesületnél Magyarországon

menedékjogot kapott nőket tanított varrni és hímezni, illetve a már itt élő menekült gyerekekkel és a Politechnikum diákjaival közös divatbemutatót is rendeztek.¹⁷ Művészeti munkáiban rendszeresen megjelentek a tapolcai és más piacon vásárolt tárgyak. Doktori kutatását a brüsszeli bolhapiac kolonialista, illetve kalózkodásra utaló tárgyai ihlették, emellett a historikus és zsánerjeleneteket ábrázoló porcelánok is új alkotói területet jelentettek számára.¹⁸ A dolgozat címe *Libertatia – öröklődő mintázatok a kultúra ideiglenes, független színterein*, melyben a szabadság, függetlenség lehetséges opcióit és változatait kutatta, erre a kalózmetaforát, a társadalmon kívüliséget találta a legmegfelelőbbnek.

Budapest Blue porcelánok

Porcelántörténeti kutatásai – aminek inspirációját szintén a brüsszeli bolhapiac, illetve annak porcelán kínálata adta – több kiállítás és előadás alapját képezték, mint

például az *Ami az étel és az asztal között van*¹⁹ vagy a *Hajszál a tányérban* vacsoraesemény,²⁰ és több *Budapest Blue* kiállítás 2016–17-ben. A *Budapest Blue* tányérjait a brüsszeli kék-fehér porcelánok és a lisszaboni kék-fehér csempék inspirálták.²¹ Ezekben a zsánerképekben mutat-ta be a város életét, aminek fontos

része a hajléktalanok gondozása, az ételosztás. Így jelenik meg többek közt a Budapest Bike Maffia tevékenysége, de a 2015-ös menekültválságra is reflektált, akárcsak a FreeSZFE-tüntetésekre. Utolsó, 2024-es tányérjain a kilakoltatásokat, illetve egy *Iványi Gábor* gyerekek között jelenetet festett meg.

Hímzések

Ez a társadalmi érzékenység hímzett falvédőinek is központi témájává vált. 1998-as *Nagymamám...* falvédője után folyamatosan alkotott ebben a médiumban. 2016-ban, David Bowie halálakor újabb változatban örököltette meg nagymamája és kedvenc zenésze virtuális, pontosabban túlvilági találkozását: *Amikor nagymamám, Zalai Imréné találkozott David Bowie-val*. Szintén 2016-os a láthatatlan munkát pienesztálra emelő *Superman otthonka*, ami annak demonstrálása, hogy a nőknek, különféle társadalmi elvárások között ingázva, a művésztől a háziasszonyig számos szerepben egyszerre helytállni csak a szuperhősökre jellemző, különleges képességeket igényel. Ugyanakkor ahogy az otthonka, úgy a Superman-ruha is álca, védőöltözet.

Falvédőiben igen sok témát érintett, például hogy *Common Jam* projektjük lekvárjai is műtárgyak, épp ezért releváns ezeket műtárgyra cserélni,²² de a Duna Múzeum *A lebegő világ képe / Az ukijo-e hatás* című kiállítására is falvédővel pályázott.²³ Az *ukijo-e* japán szó, azt jelenti, hogy „a lebegő, tűnékeny világ képe”, és egyben egy, a 17. és 19. század között felvirágzó japán művészeti stílus neve is. A pályázatra közel ezer mű érkezett, s ezek közül a fődíjat Szabó Eszter Ágnes nyerte el.

Hímzéseinek egy speciális fajtája a közösségi hímzés. A projektjeit eleve jellemzően másokkal, különféle alkotópartnerekkel együtt valósította meg. De a művészek mellett gyakran különböző művészen kívüli partnerekkel is együtt dolgozott. A rotterdami Niffo Galériában rendszeresen vett részt hasonló projektekben. Vígh Krisztával holland–magyar közösségi békehimzést szerveztek, leglátványosabb közösségi hímzéses munkája pedig a *12 m² – Jöjjünk le a falvédőről!* című,



Szabó Eszter Ágnes – Vígh Krisztina: *Békehimzés*, 2023, fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2024

óriásplakát méretű falvédő, melyet társaival 2018-ban kezdtek el hímezni a MODEM-ben, majd a Deák17 Galériában, a Ludwig Múzeumban, Kaposváron és Szombathelyen. Legújabb hímzései is társadalmi kérdések felé fordultak, mint például az *Osztály vigyázz! A diáktüntetések dokumentációja* (2023). A falvédők sokszor párkapcsolatokra vonatkozó állításokat is tartalmaztak, így „az anya nő, az apa férfi” világában, ahol a melegeket és a transzneműeket üldözni kezdik, a szerelem témája sem maradhatott reflexió nélkül. Szabó két pandan falvédőt hímzett, mind a nők, mind a férfiak egymás közti szerelméről: *Nem adlak másnak 1–2.* (2023). Utolsó hímzése

az *Arakhné – Az istenek cselekedetei* (2023–24) címet viseli. 2023 körül egy gyerekkori barátnőjével Arakhné kárpitjáról beszélgettek,²⁴ innen jött az új falvédő témája, Arakhné története, amely a „*hatalom és az alávetettek, az istenek és a halandók harcáról szolt*”.²⁵ Arakhné történetét Ovidiusnál olvashatjuk, melyben míg Pallasz Athéné az istenek dicső tetteit örököltette meg, addig Arakhné, a halandó nő, az istenek bűneit, ezért Athéné elégette a művét, őt magát pedig pókká változtatta.²⁶ Az istenek abúzusait különböző híres festmények felidézésével jeleníti meg (Velázquez, Klimt stb.). Szabó Eszter Ágnes a történettel nemcsak a legutóbbi időkben nyilvánosságra



Szabó Eszter Ágnes: *Az istenek cselekedetei (Arakhné vászna)*, 2023–2024, vászon, hímzés, magántulajdon, fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2024

került visszaélésekkel vont párhuzamot, hanem azzal is, hogy mivel járhat a hatalommal kritikus magatartás.²⁷

A főzés mint művészet, *Common Jam*

Szabó Eszter Ágnesnek a hímzésvarrás mellett a másik szuperképessége a főzés volt. Kortárs fluxusalkotó módjára ebből is művészetet csinált. Az utcán lévő almafákról gyűjtötte be a gyümölcsöt, amiből lekvárt készített. Ehhez csatlakozott később Fajgerné Dudás Andrea, s a bűn tartósítását azóta közösen végezték. Közben mások is bekapcsolódtak a gyümölcszedésbe-befőzésbe,



Szabó Eszter Ágnes – Fajgerné Dudás Andrea:
Common Jam, 2017, archív fotó /
HUNGART © 2024

mára már egészen profi térkép állt össze egy-egy terület köztéren lévő gyümölcsfáiról. A *Common Jam* is folyamatos közösségi projekt, ami ugyan még a 2010-es évek előtt kezdődött, de a mai napig tart, sőt Szabó Eszter Ágnes halálával sem zárult le – ezért is került az írás végére. Szabó Eszter Ágnest a *Common Jam* projekten túl a főzés olyan összefüggésekben is foglalkoztatta, mint hogy az időjárás és a felmelegedés hogyan hat az ételkészítésre, vagy hogy a volt gyarmatokról érkező élelmiszerek hogyan épültek be az európai étkezésbe. Ezt az OFF-Biennáléra készített *Manióka show*

(2021) című videóművében²⁸ szemlél-tette. Szerinte az új éghajlati adottságok miatt étrendünk is átalakul, ma még természetesnek vett alapanyagok, mint a krumpli, tűnhetnek el, kophatnak ki a hazai gasztronó-miából, és az olyan fogásokat, „*mint például a paprikás krumpli, új hozzávalókból kell majd elkészítenünk. Az éghajlatváltozás miatt a termés is átalakul; a jelenleg még ritka csemegének számító, tőlünk távoli vidékeken termesztett zöldségek és gyümölcsök akár itthon is megterem-nek majd, a jelenlegi étrendünk meghatározó alapanyagai pedig ritkán fogyasztott ingyencséggé válnak.*”



Kocsi Olga – Szabó Eszter Ágnes: *Irmá5seconds. A leesett falatok védőszentje*, 2024, ready-made, beton, étkezés-monstrancia, falvédőmontázs, fotó: © Garas Kálmán / HUNGART © 2024

**Irmá5second.
A leesett falatok védőszentje**

Szabó Eszter Ágnes az étel és az élelmezés kérdésköréhez kapcsolódva az ételpazarlást is tematizálta. Mégpedig egy tudományosnak tűnő áltudományos gondolattal, miszerint a leesett falatok öt másodpercig még nem számítanak koszosnak, még fogyaszthatók. A mű ötletét tizenegy-tizenkét éves lánya, Irma adta, amikor egy leesett szusin annyira elszomorodott, hogy otthon lerajzolta magát mint szentet. A rajzon a föld

felett lebegett, mert úgy képzelte, hogy szentként majd mindent megeszik, ami leesett, hogy semmi se veszen kárba.²⁹ Így vált Irma a leesett falatok védőszentjévé. Ezt a projektet Kocsi Olgával közösen alakították, akinek alteregója, Holy Olga kézenfekvő kapcsolódási pontot jelentett. A projektben régi falvédőket használtak, erre nyomták rá az *Irmá5second* fotót. Erről Kocsi Olga így beszélt egy interjúbán: „*organikus volt közöttünk a munka, végig egymás ötleteinek örültünk. Flow-élmény volt szövetségben gondolkodni a projektről.*

Voltunk közösen leesett falatok után vadászni, és építettünk együtt gerillaoltárt is. Nyilván erős a vizuális kapcsolat, egyfajta parafrázis jött létre Holy Olga és Irmá5Second, a leesett falatok védőszentje között, hiszen egy pontban találkoznak, egy saját univerzumban jöttek létre.”³⁰ Ez a szövetségben, közösségben alkotás jelentette flow-élmény gyakorlatilag a motója is lehetne Szabó Eszter Ágnes munkásságának, melynek összefoglalására ez csak egy első kísérlet, és amely még alapos feltárára vár.

[1] Szabó Eszter Ágnes: *Libertatia – öröklődő mintázatok a kultúra ideiglenes, független színterein*. DLA dolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2020, 6. [2] Amely búcsúztatójává is vált: *A csoda – Szabó Eszter Ágnes kiállítása*. Kurátor: Bordács Andrea. Irokéz Galéria, Szombathely, 2024. április 26. – május 11. [3] Nagyobb lélegzetvételű nekrológok: Tatai Erzsébet: Az égi kalóz. Szabó Eszter Ágnes 'A csoda' című kiállítása. *Artmagazin Online*, 2024. május 1.: www.artmagazin.hu/articles/megnyitobeszed/megnyitobeszed_az_egi_kaloz_szabo-eszter-agnes_a_csoda_cimu_kiallitasa; Balázs Kata: Szabó Eszter Ágnes halálára. *Artmagazin Online*, 2024. április 10.: www.artmagazin.hu/articles/hir/szabo-eszter-agnes; Lits Levente: Elhunyt Szabó Eszter Ágnes, a fejlődés művésze. *Magyar Közgazdasági társaság*, 2024. április 7.: fejlodegazdasagtan.hu/2024/04/07/elhunyt-szabo-eszter-agnes-a-fejlodeg-muvesze/. [4] Szabó Eszter Ágnes írásai közül lásd például: Terraformálás vagy jelhagyás úrlényeknek. *Artmagazin* 119 (2019/8.), 20–24.: www.artmagazin.hu/articles/archivum/terraformalas_vagy_jelhagyas_urlenyeknek; Blue Blue Electric Blue...: Ziggy Stardust felemelkedése és... *Tiszatáj* 74 (2020/7–8.), 49–63: tiszataj.bibl.u-szeged.hu/26207/1/tiszataj_2020_007_008_049-063.pdf; Bevezetés a „Fluxus szórakoztató-művészetbe”. *Artportal*, 2017. október 23.: web.archive.org/web/20221005231708/https://artportal.hu/magazin/bevezetes-fluxus-szorakoztato-muveszetbe/. Balázs Katával az *Artmagazin* 80-as évekről szóló különszámaiban is közreműködött: *Artmagazin* 111 (2018/10., 80-as évek különszám 1.); *Artmagazin* 119 (2019/8., 80-as évek különszám 2.). [5] Lásd pl.: Illuszky Tamás: Konyha – Nyelv – Törédék. *Balkon*, 1999/9., 99.; Szegedy-Maszák Zoltán: Intermedia NEAR Computer. *Iskolakultúra*, 2000/1., 166–175.; Szikra Ágnes: Super Trip. Szabó Eszter Ágnes és Miklósvári Andrea kiállítása. *Új Művészet*, 2002/11., 44.; Geiger Bianka: Ételművek. *Artmagazin* 102 (2018/1.), 32–37. [6] Tóth Károly (1957) Rotterdamban élő és alkotó képzőművész, kurátor, zeneszerző. A nyolcvanas évek végén Hágába emigrált, ahol elvégezte a Vrije Academie művészképzését, majd a dessau Bauhaus Kolleg posztgraduális képzését. A kilencvenes évektől az internetművészet egyik úttörője és újmédia-művészeti kezdeményezések szervezője, nevéhez fűződik a Nanofestival, a Dark&Light Research Lab (1992–1996) és az 1996-ban alapított Zeroglab. [7] A sírját felvették a magyarországi jelesek sírhelyadattárába. [8] *TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében* (1989–2001). Kurátorok: Harangozó Katalin, Major Sára, Petrányi Zsolt, Tarr Linda Alexandra. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2023. október 27. – 2024. február 11. [9] Nagy Zsófia: „Minden háziasszony DJ” – Interjú Szabó Eszter Ágnes képzőművésszel. *We Love Budapest*, 2024. március 4.: welovebudapest.com/cikk/2024/03/04/latnivalok-es-kultura-interju-szabo-eszter-agnes-kepzo-muvesz-budapest-blue-kiallitas/ [10] Ezt fejtette ki előadásom: Az anyatej mint határátlépés. Szabó Eszter Ágnes munkássága mint transzgresszió, az anyatej és a szoptatás tabuja. *Transzgresszió a kortárs művészetben* konferencia. SZTE BTK Filozófia Tanszék, Szeged, 2024. május 18. [11] A HINTS Institute for Public Art csoport tagjai Bálint Mónika, Szövényi Anikó, Bitter Brúnó, Illuszky Tamás, Szabó Eszter Ágnes és Pál Rebeka voltak. Lásd: Csatlós Judit: Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben. *Replika* 100 (2016), 151–152. [12] *Szervíz. A Műcsarnok és a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület közös kiállítása*. Kurátor: Angel Judit. Műcsarnok, 2001. szeptember 6. – október 7. A *Sűtimorzsza, Nem titok!* projektről lásd a katalógust: Angel Judit (szerk.): *Szervíz*. Budapest, Műcsarnok, 2001, 6–7. Illetve Szabó Eszter Ágnes visszaemlékezését: Meg nem valósult művek folyamatban-eseményhorizontok. Idődilatació 2/1. *Tranzitblog*, 2020. április 11.: tranzitblog.hu/meg-nem-valosult-muvek-folyamatban-esemenyhorizontok-idodilatacio/. [13] Fajgerné Dudás Andrea: *A Bűn tartósítása a Zöld Paradicsomban. Képzőművésznők konyhai tevékenységet ábrázoló alkotásainak elemzése 1850-től napjainkig*. DLA disszertáció, Budapest, MKE, 2023, 93. [14] Uo. [15] *Gravitáció – Moszkva tér*. Kurátor: Hegyi Dóra. 2003. május 16. – június 30. Lásd a kiállítás katalógusát: Hegyi Dóra (szerk.): *Moszkva tér (Gravitáció) – Kortárs művészeti projektek a Moszkva téren*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2003 [16] Forrás: kiadatlan kézirat, dizájnismeret tantárgyleírás. [17] Uo. [18] Szabó Eszter Ágnes doktori disszertációja *Libertatia* címmel megjelent: *Intermediális Olvasókönyv*. Szabadka, Symposion, 2020. Tartalmazza a *Punk Konyha 3. Kalóz kiadás* (Budapest, SkhyzoKhyno Studio, 2019) teljes anyagát is (doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/szabo-eszter-agnes-libertatia_ertekezes02.pdf). [19] *Ami az étel és az asztal között van*. Kiállítás és szimpózium, Kélet Kávézó és Galéria, BP Dohány Hét, 2016. [20] *Hajszál a tányérban*. Kurátorok: Fajgerné Dudás Andrea és Szabó Eszter Ágnes. Taste Loffice, 2016. szeptember 24. [21] Szabó Eszter Ágnes: *A felfedezések és a felejtések kora*. Liget Galéria, 2019. február 19. – március 14. [22] Szabó Eszter Ágnes: *Traffic Jam / Hecker Péter. Saját készítésű dzsem cseréje műtárgyra műgyűjtemény létrehozása céljából és az élelmiszer értékének felbecsülhetetlenségének okán*, 2001, vászon, himzés, 87 × 65 cm; Szabó Eszter Ágnes: *Traffic Jam / Nagy Schrim Renáta. Saját készítésű dzsem cseréje műtárgyra műgyűjtemény létrehozása céljából és az élelmiszer értékének felbecsülhetetlenségének okán*, 2001, vászon, himzés, 81 × 62 cm. [23] *A lebegő világ képe / Az ukijo-e hatás*. Duna Múzeum – Európai Közép Galéria, Esztergom, 2019. [24] Nagy Zsófia 2024 [25] Uo. [26] Tatai Erzsébet: A feminizmus befejezetlen projekt. Szabó Eszter Ágnes kiállítása. *Új Művészet*, 2024/1–2., 47–49. [27] A mű a Kahan Art Space-ben és a szombathelyi Új Irokéz Galériában volt még csak látható. [28] Szabó Eszter Ágnes: *Manióka Show / Gyökér-előrejelzés*, videó, 2020, 8 perc: www.buromimaginaire.com/hu/cassawa-show-2021/ [29] Sirbik Attila: A leesett falatok védőszentje. Interjú Kocsi Olgával és Szabó Eszter Ágnessel. *Új Művészet*, 2021/11., 8–11. [30] Uo.

A mintegy húsz művet felvonultató *Textil/Képek* kiállítás,¹ amelyet ősszel láthatott a közönség az acb Galériában, sok személyes emléket idézett fel bennem, akkori történéseket, szereplőket és eseményeket, amelyek immár fontos kutatások tárgyává váltak (én is elsősorban ezekre támaszkodom).²

Gondolatok a magyar kísérleti textilről Gecser Lujza kiállítása nyomán

Kovács Ágnes

Gecser Lujza: *Filmszövés*, 1980, kollázs, szövött fotónegatív, kontakt, gyapjúszál, 41,5 × 29,5 cm,
a művész örököse és az acb Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024



Mielőtt a kísérleti textilművészetnek, ennek a magyar művészettörténetben esztétikai és szellemi értelemben is kimagasló mozgalomnak sok más fontos képviselője jogosan és talán dühösen megkérdézne, hogy miért éppen Gecser Lujzát, Bajkó Anikót és Gink Juditot emelem ki, elnézést kérek, de más nyomós okot nem tudok mondani, mint azt, hogy vagy személyesen is ismertem őket, vagy már akkoriban hatással volt rám kiállításuk. És tanúja voltam küzdelmeiknek az olykor igen elutasító környezetben. Az elutasítás elsősorban nem is a kritika felől érkezett, hiszen Beke Lászlótól kezdve Bán Andrásan és Fitz Péteren át sokan igyekeztek az úgynevezett „gondolattextil” műfaját támogatni. Tették ezt annak ellenére, hogy a grand art képviselői a legjobb esetben is csak mosolyogtak az akkor még igen fiatal Pénelopék kísérletein – akik amit nappal megszöttek, este lebontották –, vagyis azokon, akik hűtlenné váltak a dekoratív vagy az iparban hasznosítható klasszikus textiltechnikák alkalmazásához. Ahogy 1976-ban Beke László fogalmazott: „A kísérleti textil kiszabadult a használati és reprezentatív funkció kötelezettségei alól, illetve funkciója maga a kutatás. Nem használati vagy dísz tárgyakat hoz létre, hanem gondolkodó objektumokat.”³



Balra: nyitott napok a Velemi Textilművészeti Alkotóműhelyben, 1978, jobbra: Gecser Lujza Velemben, 1975, archív fotók / HUNGART © 2024

Tehát a textillel való foglalkozás olyan „szellemi” vagy inkább művészeti tevékenységgé is vált, amely párhuzamosan haladt a képzőművészeti neoavantgárd tendenciákkal, főként a happening, az akcióművészet, a koncept art és a minimalizmus irányzataival.

A legendás Velemi Alkotóműhely

A gondolattextil valós kísérleti terepe a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely volt, ahol 1977-től kezdve az alkotók már nem a hagyományos himzés, nyomás, kötőszövés, nemezés, fonásrendszerek és a műszálak felhasználási lehetőségeivel foglalkoztak, hanem a textilanyagok vagy más természetes anyagok összeépítésével, a téralakítás különböző lehetőségeivel. Itt jöttek létre a pszeudoszövések (Bodnár Eszter), a kvázi térplasztikák (Kelecsényi Csilla, Sándor Eszter), a térbeli grafikák (Holb Margit és Gulyás Kati), anyag-tömeg etüdök (Erdő Júlia, Kelecsényi Csilla) és azok a gesztusjellegű művek, melyeket Bajkó Anikó gondolt ki. A magyar törekvések ekkoriban szinkronban voltak a nemzetközi tendenciákkal, a Velencei Biennálé és a kasseli documenta hatásai megjelentek az 1977-es, 8. Lausanne-i Textilművészeti Biennálén is, amelyre harminckét magyar művész



Bajkó Anikó – Lovas Ilona – Szenes Zsuzsa: Ásatás, 1977, archív fotó / HUNGART © 2024

jelentkezett. Közülük Droppa Judit művét válogatták be, akinek textiljei a szellemes koncepción kívül mindig igyekeztek megőrizni a látvány szépségét is. Velemben egyébként három, egymástól merőben eltérő esztétikai megközelítést lehetett megkülönböztetni az ott dolgozó művészek felfogása alapján. Az egyik a már említett, a szépművészeti funkciót vállaló dekoratív textil, melynek alkotói (Ardai Ildikó, Balázs Irén, Bódy Irén, R. Fürtös Ilona) képszerű, stilizált motívumokra épülő műveket hoztak létre. Mások a textilanyag változatos fakturális és színbeli tulajdonságaira helyezték a hangsúlyt. A grafikához és szobrászathoz közelítve a csomózás, préselés, függesztés, tűzés, ráncolás és más technikák segítségével dús, érzéki formákat hoztak létre, de a munkák az esztétikai hatások mellett autonóm üzeneteket is rejtettek. A harmadik csoport, a radikális szárny volt az, amelyhez Gecser, Bajkó, majd később Gink is csatlakozott: ők elsősorban kísérleti és konceptuális műveket készítettek, és egyéni kíváncsiságukat követve kutatták a textil „mibenlétét”. A Velemi Alkotótábor meghatározó egyéniségei voltak a már említett alkotók mellett az „idősebb” generációhoz tartozó Szilvitzky Margit, Attalai Gábor, Kele Judit, Hübner Aranka



és a legendás Szenes Zsuzsa is. Ez a csoport nemigen számíthatott megrendelésekre, jutalmuk úgyszólván csak az újdonság megtalálásának monopóliuma volt, hiszen munkáikban már rég nem a használható textilről volt szó, hanem határkérésről. Miről szól a mesterség, és milyen lehetséges üzenetei vannak az anyagnak, amivel dolgoznak? Jó példa erre Bajkó Anikó 4’55” című hangjátéka, amely mint Husz Mária írja, a textilt élőlényként, történettel és érzelmekkel rendelkező létezőnek fogta fel.⁴ „Ne maradjon olyan sorrendben az anyag, ahogy felvettük. Kérlek, úgy vágd össze, hogy inkább az anyagra, hangszínre figyelj, ne a történések sorrendjére. Tehát a legsimogatóbb, legpuhább a bársony hangja, az keményedjen ki a selymen, műanyagon át a vászonig. Utána a surrogás, csi-szolás, dörzsölés hangja ugyanígy, de visszafelé a bársonyig. Ezután sz rintem a vászon suhogása jön, egyre erőteljesebben, egészen a dörrenésig. Itt szeretném, ha benne hagynád azt a koppanást, amikor leesett a cérna-

spulni, mert ide feltétlenül kell egy ponthang – hangpont. Következő a szálhang, az a karcos, pattogó hang, ami elpuhul a végén, azután következik a műanyag sikitása, aztán a tépés-, szakításhangok sorban; a selyem hangja visszhangosítva is. A legvégére a vászon visszhangos repesztése kerüljön, úgy emlékszem, az elég kemény és rövid, erőteljes hang. És utána a csend.”⁵ Az 1975–77-es évek velemi történéseiről, az alkotótelep ösztöndíjasairól és tevékenységükről Mihály Mária beszámolójából értesülhetünk.⁶ Eszerint Bajkó Anikó 1975-ben „áttet-sző műszálás selyemmel, illetve átlát-szatlan fekete vászonnal és bársonnyal, valamint átlát-szó fehér nylon kelmével dolgozott. Keretre feszített, térben több rétegben (átlát-szó–áttet-sző–át nem tetsző) elhelyezkedő, festéssel, lyukasztással, égetéssel kezelt” anyagokkal. A következő évben Bajkót a fény és a textil, illetve a különböző természeti jelenségek: a víz, a köd, a pára, az erős szél, a tűz és ezek textilre gyakorolt hatása érdekelte, amit fotóetüdökben rögzített.



Gecser Lujza: Hidak, 1975, szizál, egyenként 360 × 40 cm, Szombathelyi Képtár / HUNGART © 2024

Mihály Mária nagyra értékelte Bajkó munkáit: mint írta, „Bajkó a textilművészetben egyedülálló kísérleteket folytat filozofikus mélységű megközelítésben.”⁷ Hasonló elismeréssel számolt be Gecser Lujza nyersszínű szizálszálakból font fiktív függőhíd-jairól is, melyek elkészítésénél az anyag és a technika együttes fizikai tulajdonságait vette figyelembe. Megemlíti, hogy ez a műve a IV. Fal- és Tértextil Biennálén első díjat nyert. Az 1977-es ösztöndíjasok egy részének (Szenes Zsuzsa, Bajkó Anikó, Lovas Ilona) „nagy dobása” az Ásatás című akció volt, amelyet a velemi hegy bronzkori teraszain hajtottak végre. A földbe vájt lyukakat és mélyedéseket lepedővásznakal és pokrócokkal fedték le, illetve a fák gyökereit gézzel pólyálták be. Bár a beszámoló ezt Szenes nagy méretű environmentjének, az ember és a természet viszonyának mély értelmű feltárásaként fogta fel, ma már nyugodtan nyilváníthatjuk a magyar land art egyik legérdekesebb akciójának, amely sokak gondolkodását inspirálta.



Gecser Lujza: *Cím nélkül*, 1968–70, textil, 73 × 60 cm, a művész örököse és az acb Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024
A mű legutóbb az acb Galéria *Redők* című, a textil médiumára fókuszáló csoportos kiállításán volt látható júniusban.

A biennálék szerepe

A magyar textilművészet történetéről és a kísérleti irány dilemmáiról, valamint a biennálékról a kitűnő művészettörténész, Fitz Péter írásai-ból tudhatunk meg a legtöbbet, aki nemcsak krónikása ennek az irányzatnak, hanem a művészek többségével személyes, baráti kapcsolatban is állt, tehát első kézből ismerte céljaikat és műveik keletkezésének körülményeit. *Textilművészet 1977–1984 között* című írásában⁸ kritikus szemmel tekinti át ezt a „virágzó”, ám illúzióktól és zsákutcáktól sem mentes korszakot. Szerinte az 1970-es évek elejének az a törekvése, hogy a tértextilt önálló, köztéren is kiállítható műalkotásként ismerjék el, illúzió volt, hiszen az állam nagy méretű textilmunkákat nem rendelt, a tértextil pedig csak bizonyos építészeti megoldások kiegészítéseként kapott lehetőséget a közösségi terekben. Ugyanakkor a kiállítások és a biennálék egyre fontosabbá váltak, ez azonban nem a textil alkalmazott funkcióját, hanem a képzőművészeti, kísérleti textil előtérbe kerülését eredményezte. Ekkor következett el a tematikus biennálék korszaka, ilyen volt az 1978-as *Folyamatok* című is, amelyen a tradicionális falikárpit mellett megjelentek az erősen intellektuális, a képzőművészeti tendenciákat figyelembe vevő művek, amelyek az évtized végére a Velemen folyó alkotói tevékenységet is átformálták. Ezeket már jószerével csak az anyag természete kötötte az iparművészethez.

A művek ismeretében tehát Fitz is azt a következtetést vonta le, hogy a textil önálló gondolathordozóvá vált, pontosan úgy, ahogy ez a képzőművészetben is történt, tehát önmagára reflektált. Ez persze mindenkinél mást és mást jelentett. Lovas Ilona és Gecser Lujza esetében például mindig is fontosak maradtak a hagyományos textilművészeti technikák,



Gecser Lujza *Tükör-tükröződés* című environmentjében, 1980, fotó: © Halas István / HUNGART © 2024

míg mások textil nélkül dolgoztak. Az 1977 és 1984 között megrendezett *Folyamatok*, *Textil textil nélkül*, *Textil a textil után* és *Eleven textil* című kiállítások a műfaj kitágításának fontos és radikális lépcsői voltak, éppen ezért az állami kultúrpolitika által nem kedvelt neoavantgárd zenészek és képzőművészek is csatlakoztak a textilesek mozgalmához, mint Galántai György, Erdély Miklós, Halász András és Kemény György. A *Végpont* című kiállításon Bajkó *Textilhangok* című kompozíciójára rímelt Vidovszky László öt magnetonra és végtelenített hangszalagra rögzített hanginstallációja, Galántai György végtelen szövegű és hosszúságú írógéppapír installációja, valamint Kemény György kilenc televíziókészülékből összeállított képszövés munkája. De szerepeltek ezen a kiállításon fotók (Gecser Lujza, Kele Judit, Szenes Zsuzsa), grafikák (Erdély Miklós, Halász András) és objekték is, melyeket Gulyás Kati, Halász András és Gink Judit állított ki a textil zavaró közelsége nélkül, annak egyébként behízog tulajdonságait aszke-

tikusan távol tartva. És ebben a kijelentésben az is benne van, amit Fitz Péter tanulmányában a textilművészet egyik zsákutcájaként írt le: „Az experimentális irány, amely látszólag a legsikeresebben valósította meg azt a célját, hogy nagyművészetté legyen, közben felszámolta saját kiinduló közegét, a textilt.”⁹ Tovább súlyosbította a helyzetet, hogy a neoavantgárd közel negyven évig tartó korszaka, amelyhez a magyar textil experimentális iránya oly szorosan kötődött, lezárult. A rendszerváltás, majd a posztmodern végleg új, vagyis inkább régi irányokba terelte vissza a textillel foglalkozó művészeket.

Az esendő riadalom

Gecser Lujza (1943–1988) már nem érte meg a nagy válságot, mert ahogyan Ágh István írta gyönyörűen: „ahogy a lepke végképp az égbe vesz, ahogy valami boldog utazásra indul az ember, s nem tér soha vissza – ilyen váratlanul, virágkorában érzékeny röpdösése, bizakodása idején halt meg 1988 februárjában.” Ágh István



Gecser Lujza rafiafüggőnye a Bajkál Étteremben, fotó: © Fábri Péter, az 1977-es *Ez a Divat* magazinból / HUNGART © 2024

ezzel fejezte ki azt a nem mindennapi érzékenységet, amely Lujzit (mindenki így hívta) jellemezte, és amely minden professzionális tudása és sikerei mellett az életben és az emberi kapcsolatokban olyan bizonytalanná tette, hogy szorongásait és félelmeit – ahogy ő fogalmazott – az alávetettség és a felszabadultság között munkáiban megjelenítse. Ekkoriban Goethe *Vonzások és választások* című regényéért rajongtunk. Fitz Péter észrevette a Velemben 1980-ban kezdődő, majd a műcsarnoki kiállításban 1984-ben teljessé váló *Tükrötérben* ezt az emberi kapcsolatokra irányuló üzenetet, amit a képzőművészet nyelvén így fogalmazott meg: „Olyan állandóan változó, egymáshoz kapcsolódó, egymást tükröző – egy térrendszerből a másikba áttekintést engedő – térlabirintust hozott létre, melynek puhán lebegő valóságos és látszathalál, sokszorozódásai plasztikai, téri, vizuális és auditív élmények olyan rendszerét keltették, melynek az environmentben tartózkodó néző maga is aktív résztvevője lett.” A műcsarnoki kiállításon már ott lebegtek a *Drapéria R* sorozat szellemasszonyai is, amelyek anyagainak (vászon és selyem) megfestéséhez oly nehezen talált Lujzi mosófazekakat. Az ő velemi



Gecser Lujza: *Drapéria R I–X.*, 1983, lakkal merevített sűrű és lazán szövött vásznak, egyenként 150 × 50 × 50 cm, Szombathelyi Képtár, archív fotó / HUNGART © 2024

kísérleteiről már említést tettem, de visszatekintve pályája kezdetére, amikor az Iparművészeti Főiskola még erősen az ipart kiszolgáló textiltechnikákat és a tervezést tanította a növendékeknek, Lujzi a Hazai Fésűsfonó és Szövőgyártól kapott ösztöndíjat. Mivel a szövött anyagok tervezőjeként végzett, természetes volt, hogy kezdetben a gobelin, a különböző csomózások és a makramé

technikáival kísérletezett. Motívumaira nagy hatással volt a népművészet, amely mások munkáiban is jelentős szerepet játszott, de ő ezt tágabban fogta fel, és az Amerikában akkoriban fontossá vált prekolumbián művészetet is felfedezte. Miután sikereket ért el a szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálén, általi megbízásokat is kapott, például a Szovjet Kultúra Házának Bajkál

nevű éttermébe tervezett dekorációt 1973-ban, illetve a Petőfi utcai Kókélbár belsőépítészeti kialakításában is részt vett (1976). Ezek a munkái eltűntek, mint ahogy az is, amit a szerencsi házasságkötő terembe készített, és amelyről egyik nekem írt levelében az szerepel, hogy „*azt csináltam, amit akartam, de igazán mégis képek, szobrok, objektok jártak az eszemben.*”¹⁰ Ezekben műgyantával és más műanyagokkal kísérletezett, igénybe véve a Tiszai Vegyi Kombinát infrastruktúráját. De ennek az együttműködésnek köszönhetően műgyantával keményített szizálmotringokkal, szövédékekkel rögzített tipikus „textilmagatartásokat”, vagy hozott létre finom, átlátszó, szoborszerű objektokat is, amelyeket akkoriban a kortárs művészeti tendenciákat pártoló Józsefvárosi Galériában láthatott a fővárosi közönség.

Szirtes András filmrendezővel való igen ellentmondásos, ugyanakkor nagyon inspiráló kapcsolata új irányokba terelte.¹¹ Ekkor kezdett el fotóval és filmszalagokkal kísérletezni, például szétvagdalt saját grafikai munkáit, és az azokról készült reprodukciókat „gobelinné” alakította, a celluloidszalagokból pedig érdekes struktúrájú szőttest készített. Végül visszatért nagy tervéhez, a szobrok készítéséhez, amelyek az általa már kikísérletezett merevítési technika segítségével különböző drapériatanulmányokra vagy inkább légies, elegáns mozdulatú női testekre emlékeztettek. Közben azért, mivel nagyon tudott szeretni, használható és gyönyörű darabokat is szőtt, csak úgy, ajándékba.

És talán ebben az időben ismertette össze Bajkó Anikóval, akivel már a velemi idők óta barátok voltak, és akit ezután már egy Lujzi által szőtt kabátban látogattam, akkoriban igen gyakran.

Bajkó Anikó, aki a textilművészetben egyedálló kísérleteket folytat, filozofikus mélységű megközelítésben

Keményebb, ironikusabb természetű, mint Lujzi volt, és lenyűgözően művelt, különösen a költészet, a film és az irodalom terén. Kicsi, belvárosi lakásában a macskája volt az úr, aki gyakran átgázolt azokon a csipketerveken, amelyeket Anikó megélhetési kényszerből készített, de amelyek az ő esetében teljesen eltértek a szokásostól. Krónikása főként Bán András, aki művészi attitűdjét és munkái célját úgy írta le, hogy „*valami olyat szeretne csinálni, ami segít és elirányít és önmagában is érvényes közvetítői varázslatok nélkül. Amely nemcsak a művészet összefüggéseiben értelmezhető.*

Textilből valami szilárdat, keményet, mint egy lelet, mely felszínre bukkanva mindent megvilágít maga körül.”¹² Bajkó a főiskola kézi textilfestő szakán végzett, és a Kispesti Textilgyár számára készített ruhaanyag- és függönyterveket. Nagyon izgatta, hogyan lehet a spontaneitást és a szabadságot a környezet természetes részévé tenni. Az első szombathelyi ipari textilművészeti biennálén első díjat nyert, amelyet 1975-ben önálló kiállítás követett. A velemi alkotótáborban folyó roncsolási kísérleteiből, amelyet az *Állótűz* című fotósorozat (1978) örökített meg, számos metaforikus következtetés vonható le, de talán a legfontosabb, hogy a különböző roncsolások hatásának eredményeképpen a legbonyolultabb struktúrákból is csak füst és hamu lesz, legfeljebb egy-egy talált tárgy, ásatási lelet. Talán ez a tapasztalat vezette el a Mohács melletti hatalmas textiltemetőhöz, ahol szinte régészként tárta fel, tipizálta a különböző textilek természetes rothadásának, pusztulásának módozatait. Az innen származó



Bajkó Anikó a mohácsi textiltemetőben, fotó: © Halas István / HUNGART © 2024



Bajkó Anikó: *Állótűz I–IV.*, 1979, vászon, acetátselyem, PVC-fólia, rajz, égetés, négy db, egyenként 60 × 70 cm, Szombathelyi Képtár / HUNGART © 2024

maradványok „gyűjteménye” jelent meg 1978-as egri kiállításán a Galéria 40-ben, amely váratlanul nagy sikert aratott, és ez Bajkót is meglepte. Pedig „...itt semmi nem volt már, csak elégett rongyok, roncsok és enyészet a végtelenségig. Bűz, rothadás, használhatatlanság, undor [...] Nem megmenteni akarom ezeket a találasokat, leléseket, LELETEKET, nem is újraformálni, újjá éleszteni (nem is lehetne már), hanem átírni, még ha nem is egy létező életbe – de számomra jelentene túlélést, ha ezekből keletkezne valami, ami pontosan ugyanúgy fog elpusztulni [...]”¹³ Az itt kiállított művek hagyományos értelemben nem voltak „szépek”, a kemény megformálás különben is legtöbb alkotásának sajátja. És mégis szépek, mivel az alkotó érzékeny lelkének médiumai. Versek az elmúlásról, szavak nélkül, textilben rímekbe szedve. Nagyon szerettem az ablakos munkáit is, amelyek Beke László szerint a függönyök segítségével megkomponált képeket idéztek fel a nézőben. Eddig mindig csak múlt időt használtam Anikóval kapcsolatban, de szerencsére ő még velünk van: a kisképzőbeli tanítás megszabadította őt, legalábbis egy időre, a létbizonytalanságtól, amely a magyar textiliparnak a rendszerváltást követő totális szétverésével a textilesekre várt.

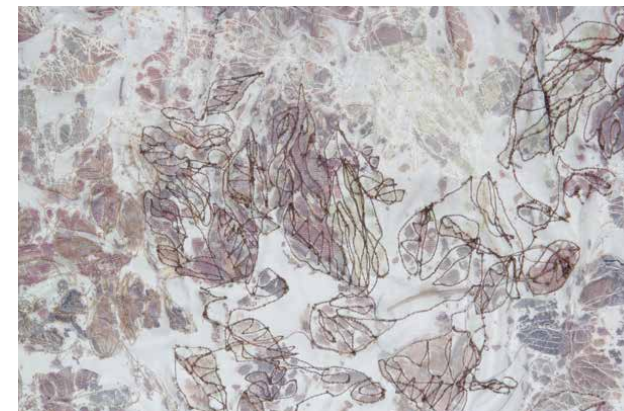


Bajkó Anikó: *Textiltemető, Mohács*, 1978, fotó: © Halas István / HUNGART © 2024

A Rose is a Rose is a Rose is a Rose

Anikó közvetlen kapcsolatban állt Gink Judittal (1953–2009) is, akit én sajnos csak közvetett módon ismertem. A Fészek Galériában, ami a textilesek fontos kiállítóhelyévé vált egy időben, láttam néhány kiállítását. Mivel akkor már sokat foglalkoztam Gertrude Steinnel, lenyűgözött a rá való hivatkozás és a róza mint vezérmotívum, amit akkoriban sokszor használt.¹⁴ Mint Bán András is írja: „A róza elsősorban róza, telt virág és elhervadt szírom, tömör illat és nyíló formatár, vallo-más a pillanatban és kaland a régi időkben – s a tövis szúrta fájdalom. De a róza egyúttal – mint Borgesnél – »az a rejtélyes tartalmú virág, amely a több jelentés okán az allegóriákban ködössé, elmosódó tartalmúvá válik, a metaforákban viszont összefogottabb, kifinomultabb tartalommal megmutakozó, s amely ezáltal irányul a világ legmélyebb, még éppen megközelíthető értelme felé,« hiszen aki róla beszélne, kimondhatóvá nem teheti.”¹⁵

Különös, ízlésbeli rokonságot fedeztem fel a szépen összeszövött, dróthálóra erősített sárgaróza-kompozíció és a rózsatenger közepén ülő, gyermekét tartó Madonna, valamint az általam akkor gyűjtött színezett,



Gink Judit: *Rossellino-Roseus*, részlet, 2000, géz, drót, szárított rózsaszírom, 137 × 170 cm, © Gink Judit örököse, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024



Gink Judit, fotó: © Nosek László / HUNGART © 2024



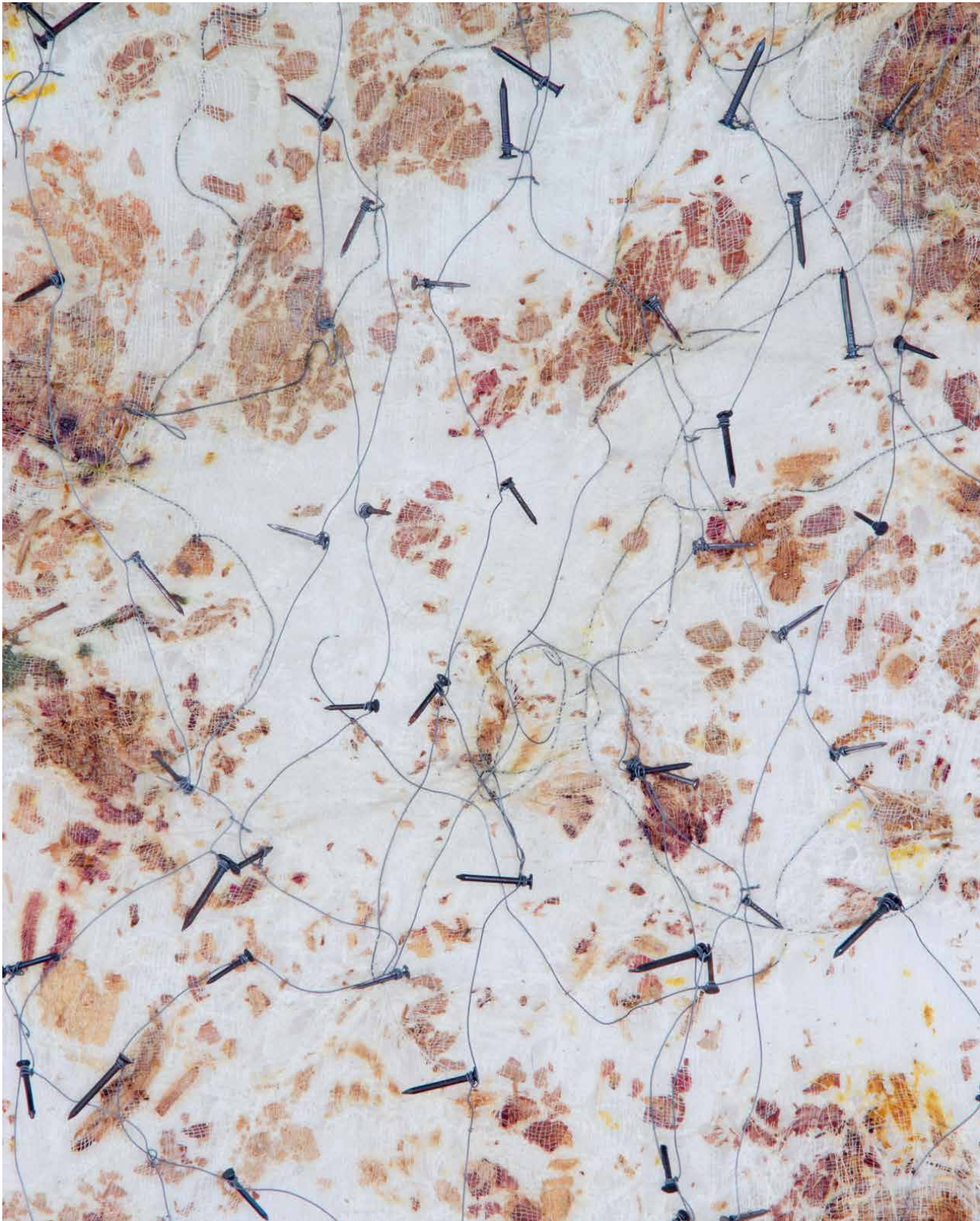
Gink Judit: *Rosenhain*, részlet, 2008, drót, vaspor, talált tárgyak, 200 × 100 cm, Szombathelyi Képtár, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

vallásos fotók között, amelyek többnyire szintén a rózsás Madonnát ábrázolták kissé giccsesebb kivitelben. De mi a giccs? – kérdeztem magamtól akkoriban, és bevallom, hogy az amerikai művészet tanítása közben nem nagyon értettem, hogy Clement Greenberg, a híres amerikai kritikus miért nem találta giccsesnek Jackson Pollock egyes műveit, például a *Levendula ködöt*, és arra a következtetésre jutottam, hogy minden jó művészet egyben „giccses” is.¹⁶

Visszatérve a *Millefleurs*, a *Rossellino-Roseus*, a *Kötény* és az *Abrosz* című munkáira, amelyeket Gink Judit szárított rózsaszírmok, géz és drót segítségével nagy méretű, szinte eleven, mozgásban lévő és csodás kompozíciókká varázsolt a kétezres évek elején, és amelyeket Fitz Péter Gink kettős természetének „érzelmes” oldalához sorolt, engem is szíven találtak. Nem beszélve a drótszövetekről: ezeket végül olyan installációkká (*A Rose is a Rose*, *Róza és tövis*, *Rosenhain*)



Enteriőr Gink Judit otthonából, amit 2012-es Budapest galériabeli életműkiállításán rekonstruáltak, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024



Gink Judit: *Millefleurs*, részlet, 1999, géz, drót, szög, szárított virágszirom, 90 × 120 cm,
© Gink Judit örököse, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

fejlesztette ki, amelyek jelentését valóban nem lehet szavakkal kifejezni. De nem lennék meglepve, ha mint Bajkót, őt is az emberi test elmúlása kezdte volna el foglalkoztatni, a betegség, az esendőség, amelyek az emberi lelket is olyan kiszolgáltatottá teszik. Gink Judit legalább kétféle természete közül a fenti az érzelmes. A másik, a szigorú és kiszámított körébe Fitz Péter a művész korai munkáit sorolta, például a *Velemben* 1979-ben készült szeriográfiákat, valamint a *Modell 1–2–3* és a *Boldog születésnapot* című műveket (1983). Ez utóbbi Nagyvári László¹⁷ mellkasfotójának felhasználásával készült (véresre karistolt, karmolt mellkas), a két mű eléggé brutális összehatású. Bár milyen szelíd volt ez az agresszió a bécsi művészek vagy Hajas Tibor akcióihoz képest! A számos szita nyomatra most nem térnék ki, de Bán Andrásnak igaza van abban, hogy mire Gink megtalálta a saját hangját és eszközeit, kissé egyedül maradt, mivel a kísérleti textilt képviselők lába alól kicsúszott a talaj. Többek között azért, mert fő képviselőik – Attalai, Szenes, Lovas – már más utakon jártak, a velemi textiles művésztelep bezárt, a szombathelyi biennálé kiürült, a nyolcvanas évekbeli kultúrpolitika legitimálni kezdte az avantgárd tendenciákat. Gink is ekkoriban váltott,



Gink Judit: *A rose is a rose is a rose is a rose*, 2004, installáció, vegyes technika, 300 × 300 × 250 cm,
© Gink Judit örököse, fotó: © Vásárhelyi Zsombor / HUNGART © 2024

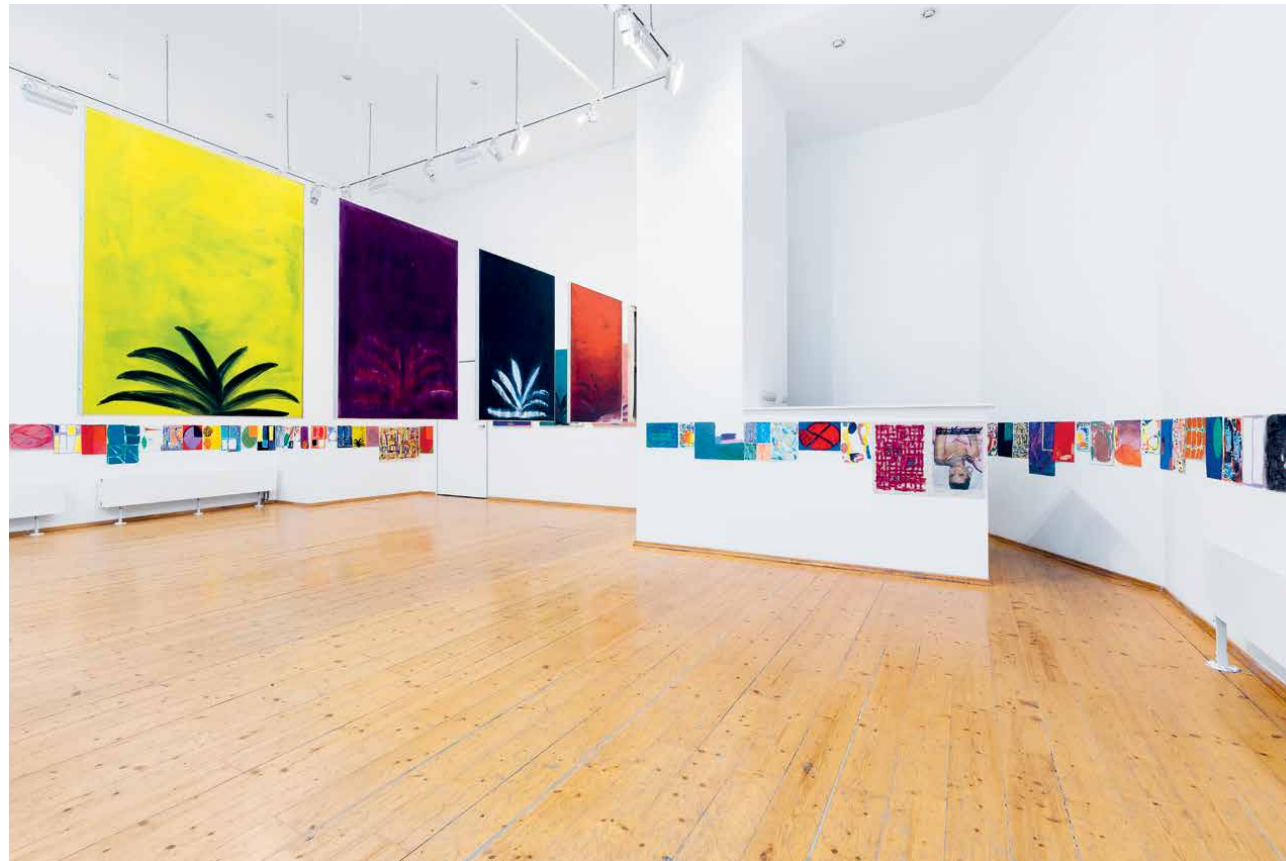
a textilelenség, legalábbis annak személtelen, fogalmi hagyományát felváltották nála a populárisabb textilek, amelyek a női sors kérdéseit boncolgatták. Nagyon jó volt például *Kinder, Küche, Kirche* című kiállítása a Fészek Galériában 1989-ben: bőven megelőzte a hazai feminista művészetet, amelynek itthon szinte alig akadt képviselője (Kele Judit és Drozdik Orsolya merül fel ebben az összefüggésben, de ők ekkoriban külföldön működtek). A mindenkori társak meghatározó szerepet játszanak abban, hogy ki

kire hat erősebben a nemek közti harcokban és főként a közös művészi munkában, de végül, mint például Goethe *Vonzások és választások* című regényében, a szívyszerelmek általában rosszul végződnek. Talán ezért a karmolások. Talán ezért jöttek létre Lujzi tükörtlükröződései is. A kísérleti textilnek e három fontos képviselője tehát számomra nemcsak a kutatás és a képzőművészeti vonatkozások miatt fontos, hanem sokkal inkább azok miatt az érzelmek miatt, amiket a fentiekben megpróbáltam felidézni.

| 1 Gecser Lujza. *Textil/Képek*, acb Galéria, Budapest, 2023. szeptember 15. – október 20. | 2 Két kitűnő fotográfus, Rosta József és Halas István is nyomon követte a textilművészek munkásságát. Az ő gyűjteményük olyan kincs, amely nemcsak az egyes művészek munkásságának illusztrációjaként, de önálló kiállításként is nagyon érdekes lenne. | 3 Beke László: A kísérleti textil. In: *Savaria. Vas Megyei Múzeumok Értéktárája 9–10. 1975–76*. Szombathely, Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1980, 322. | 4 Husz Mária: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Budapest–Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2001, 104. | 5 Idézi Husz 2001, 104. | 6 Mihály Mária: Beszámoló a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely munkájáról: 1975–1977. In: *Savaria. Vas Megyei Múzeumok Értéktárája 9–10. 1975–76*. Szombathely, Vas Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1980, 313–315. | 7 Mihály 1980 | 8 Fitz Péter: Textilművészet 1977–84 között. In: *Szombathelyi Textilbiennálé 1970–2000*. Katalógus. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 2002, 27–43. | 9 Az idézeteket lásd: Fitz 2002 | 10 Gecser Lujza levele Kovács Ágnesnek a Villa Waldbertába. Feldafing, 1986. november | 11 Szirtes András 2023 szeptemberében hunyt el. Filmjei azonban, amelyek többnyire szintén a filmmel mint nyelvvel való kísérletezések számos képzőművészeti vonatkozással, a YouTube-on megtekinthetők. | 12 Bán András: *Bajkó Anikó – Leletek*. Katalógus. Halas István fotóival. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2003, 3. | 13 Bán 2003, 5–6. | 14 Gertrude Stein *Sacred Emily (Áldott Emília)* című versében szerepel a „Rose is a rose is a rose is a rose” sor, Lengyel Zoltán fordításában „Rózsa a rózsza a rózsza a rózsza.” | 15 Adèle Eisenstein – Gink-Miszlivetz Sára (szerk.): *Gink Judit (1953–2009)*. Katalógus. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 2011 | 16 Vö. Clement Greenberg: Avantgárd és giccs. In: *Művészet és kultúra*. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013, 15–27; illetve: *Művészet az Egyesült Államokban*, uo. 170. | 17 Nagyvári/Nosek László Gink Judit férje volt, grafikusként végzett az Iparművészeti Főiskolán, és Velemben is együtt dolgoztak. Tagja volt a Studio 52 csoportnak, amely az első land art akciókat hajtotta végre Magyarországon. Sokoldalú művész, sok évig Amerikában élt, ahol Csupó Gábor rajzfilmstúdiójában dolgozott. Most Balatonszemesen alkot, főként szobrokat készít.

Tranzitív fenséges. Király András „absztrakciója”

Hornyik Sándor

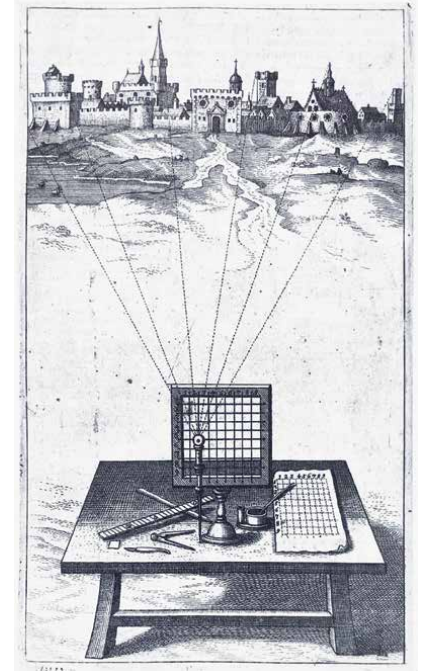


Király András: *Finestra*, 2024, kiállítási enteriőr, fotó: Bíró Dávid, a Viltin Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024

Király *Finestra* című kiállításával¹ igen bátran veti bele magát az építésztől a festészeten, a művészetelméleten és a szoftverfejlesztésen át a virtuális valóságokig ívelő ablaktematikába. A *Finestra* egy konkrét római ablaktól, illetve Leon Battista Alberti híres ablakmetaforájától és a Johari-ablaktól indul el, ami kellőképpen komplex felütésnek tűnik. Alberti 1435-ben határozta meg a festményt világra nyíló ablakként, Joseph Luft és Harry Ingham amerikai pszichológusok pedig 1955-ben hoztak létre egy négyosztatú ablakra emlékeztető személyiségmodellt, amely azt vizualizálja, hogy mit tud magáról az egyén és mit gondolnak róla mások. A Johari-modellben személyiségünk egésze egy rácsos ablak, melynek egyik szegmense az a rész, amit mi tudunk magunkról és mások is tudnak rólunk, másik két szegmense az, amit mi tudunk magunkról, de mások nem tudnak rólunk, illetve amit mások tudnak rólunk, mi viszont nem tudunk magunkról, a negyedik szegmens pedig az a rész, amit sem mi, sem mások nem tudnak rólunk. A teoretikus felütés része – egy-egy pici illusztráció formájában – Albrecht Dürer és Robert Fludd híres perspektivikus rácsa is a meztelen nő (1525) és a város (1617) egzakt leképezéséhez.

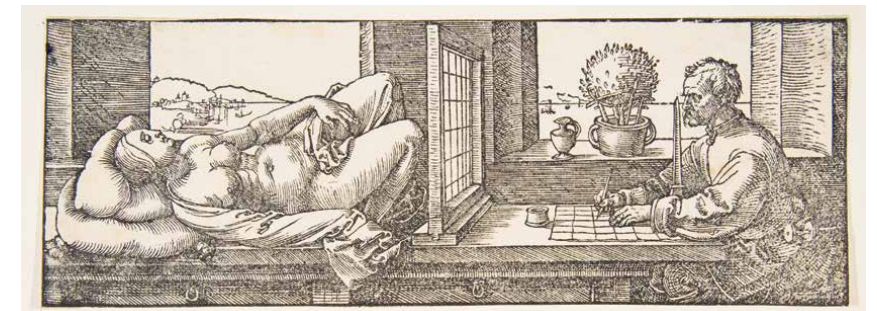
A *Finestra* tehát egyszerre idézi fel a külső és a belső perspektívát, a geometriát és a pszichológiát, a világ és önmagunk felmérését és megismerését. Ez egyúttal a reprezentáció problematikáját és annak históriáját is behozza a képbe a reneszánsztól az absztrakcióig. Vagyis voltaképpen az lesz a téma, hogy mire is jó egyáltalán a festészet: a valóság ábrázolására vagy inkább önvizsgálatra, illetve éppenhogy mind a kettőre egyszerre? Tulajdonképpen erről szólt Király András első jelentős absztrakt kiállítása is 2019-ben, ami az abszurd módon melankolikus *Hogy vagy egyes skálán?* címet kapta. Király a depresszív kérdésre egészen meglepő vizuális választ adott, amikor is sajátos szisztéma szerint skálázta be magát a világot, illetve annak lehetséges reprezentációit. A szisztéma alapja a rács és a krumpli lett, a „kockás” lap és a szabálytalan forma, a rácsozás és a színes foltok rendje, amivel kisajátítható nemcsak a világ, de a modern festészet története is. A színek Henri Matisse-ra és Barnett Newmanre emlékeztetnek, a rácsozatok pedig Piet Mondriant, Agnes Martint, Robert Rymant és Sol LeWittet is megidézik. A sokszor kifejezetten monumentális absztrakt festmények témája ráadásul többnyire az ember és a természet: kezek, öklök, torzók, levelek jelennek meg geometrikus rendszerbe foglalva. A művészet-történettel szennyezett emberi percepció így a matematikai absztrakció és a spiritualitás, a szellem és a lélek, a világ és az én konstrukciója, illetve dekonstrukciója irányába tapogatózik. A filozófiai és perceptuális dilemmákat azonban a cím melankolikusán ugyan, de mégiscsak degradálja.

Amikor ugyanis a „Hogy vagy egyes skálán?” szellemében egy szabályos és egy szabálytalan formát, a matematikából jól ismert négyzetrácsot és a geometrikus „krumplit” kombinálja Király, akkor kifestőkönyvvé változtatja a világot és a kultúrát. Nála a nagy formák, a motívumok, az alakok „alaktalan” krumplira hajazó oválisok lesznek, a teret pedig minden esetben homogén színek, valamint négyzetrácsok töltik ki. Ez egyszerre megnyugtató és unalmas,



Robert Fludd perspektivikus rácsa, 1617

¹
Viltin Galéria, Budapest,
2024. március 13. – április 13.



Albrecht Dürer: *Fekvő nő perspektivikus megrajzolása*, 1600 körül, fametszet, 7,7 × 21,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Amy Sillman: *NBFF*, 2023–2024, akril, olaj, vászon, 91,4 × 76,2 cm, fotó: David Regen, a Gladstone Gallery jóvoltából / HUNGART © 2024

2
Rosalind Krauss: *Grids*.
October, 1979/2., 50–64.

3
Clement Greenberg:
Modernista festészet. [1960];
laokoon.c3.hu/dok/greenberg/12.-
modernista_festeszet.pdf



Amy Sillman: *Afternoon (Délután)*, 2024, akril, olaj, vászon, 190,5 × 167,6 cm, fotó: David Regen, a Gladstone Gallery jóvoltából / HUNGART © 2024

hová vezetnek a művészet történetén belül, hiszen inkább Mark Rothko és Giorgio Morandi festészetének emléke sejlik fel az absztrahált táj és a minimálisra redukált csendélet alakzatán keresztül, ugyanakkor mégis konkrét motívumra, egy valódi ablakhoz vezet vissza. Ha pedig Rothko és Morandi, akkor jön a metafizika is, ami – mint azt a skála kapcsán már érzékelhettük – Király „geometriájától” sem idegen. De vajon hol is van konkrétan, fizikai és metafizikai értelemben Király *finestrája*? Egyrészt a 21. századi Rómában, egy belső udvarban (via Anton Giulio Barrili 49.), másrészt a filozófia és az esztétika történetének egyik lehetséges végpontján, ahol a kezdőpont természetesen Alberti ablaka. Alberti ablaka ugyanis teljesen transzparens és a reprezentáció klasszikus elméletében mindmáig paradigmaticus, vele szemben a modern absztrakció és Clement Greenberg ablaka viszont teljesen opak (fényelnyelő),³ a festmény „csak” festmény, önmagán kívül nem reprezentál semmi mást. Rosalind Krauss ablaka pedig a kettő dekonstruktív szintézise: átlátszó, de nem teljesen transzparens, mivel látszik azért az „üveg” is, vagyis maga a festék, az anyag, és ebből adódóan a reprezentáció tárgya és médiuma egyszerre érzékelhető. Azt hiszem, ilyenfajta ablakokat fest Király András is.

1972-ben születtem az Alföld közepén (az nagyon lapos), így a mezőgazdasági munka meghatározó volt gyermekkoromban. Az általános iskolai rajzórák a gépészeti képzés felé tereltek, amitől elég erős logikai alapokat kaptam. Később a Kopasz Tamás vezette Ferenczy rajzkörben készültem a Képzőművészeti Főiskola felvételijére, ahová nem sikerült bejutnom, de az FKSE-be (Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület) később igen, így nem húztam tovább az időmet a festészeti tudás intézményben történő elsajátításával. Mindennapjaimban alkalmazott grafikai tervezéssel foglalkozom, oktatok. A mai napig nem tudom, hogy honnan van a hajtóerőm arra, hogy fessek, de az segített, hogy számos díjat kaptam, és viszonylag sok kiállításom volt. Leginkább az érdekel, hogy mi a festészet. Rómában a barátnőm tanulmányai miatt voltunk, így én mint egyszerű turista foglalkozhattam a különböző korok ottani lenyomatával, és az ott megfordult festők Rómától kapott inspirációjával, többek között Cy Twombly és Stanley Whitney absztrakt festészetének változásával. (Király András)

Kraussnál a médium specifikusságát – a digitális korszellemhez illeszkedve – a huszadik század legvégén váltotta fel a differencia, az eltérés, az elkülönöződés (a derridai *différance*) specifikuma, ami azt jelenti, hogy nem azok a művek érdekesek immár, amelyek saját médiumukra reflektálnak, hanem azok, amelyek a médiumok közötti különbségeket (*differential specificity*) jelenítik meg.⁴ David Joselit később a differencia specifikumát horgonyozta le a festészetbe és alkalmazta a táblaképekre is a *transitive painting* meghatározásával,⁵ amely nem határolódik el a többi médiumtól, hanem éppen azt tematizálja, hogy a médiumok hogyan alkotnak komplex hálózatot, amelyben a képek és a motívumok ide-oda vándorolnak. Joselit egyik legszebb példája, Amy Sillman festészete a motívumok és a medialitás szempontjából is a tárgyi és a képi valóság között oszcillál, és éppen a kettő viszonyára, átmenetére fókuszál, részben éppen az emberi test többretegű absztrahálásával. A tranzitivitás a „régí”, spirituális absztraktok, Mondrian és Rothko esetében is fontos minőség, ám náluk az átmenet az absztrakt színmezőtől nem annyira az anyag, mint inkább a szellem és a psziché felé vezet. Király ablakai „szemből” Rothko festményeire emlékeztetnek, a színmező „átírja” még a növényi motívumot is, ami maga is transzcendens dimenzióba kerül át. Az éppen aktuális posztantropocén korszellem ráadásul a l’art pour l’art absztrakciót áttemeli egy spekulatív realista perspektívába, ahol a nem emberi entitások kilépnek heideggeri eszközlétükből, és radikálisan relativizálják emberi, sőt túlságosan is emberi, kantiánus nézőpontunkat.⁶ A szobanövény feloldódása az absztrakt térben így nem pusztá formalizmus, hanem az önmagukba zárkózó nem emberi entitások megfoghatatlanságára és képlékenységre is utalhat. A megfoghatatlanság érzését csak fokozza, hogy Király ablakaiban különféle színeket, színmezőket látunk, melyek különféle valóságokat, földrajzi helyeket, fényviszonyokat, évszakokat és napszakokat konnotálhatnak. A festmények címei ráadásul Monet *Roueni katedrálisaira* (1892–94) és Matisse *Vörös műtermére* (1911) is utalnak, valamint egy zseniális pszeudoabsztrakt Matisse-kompozícióra, az 1914-es



Király András: *Finestra (Finestra sul giardino)* (Ablak [Kertre néző ablak]), 2023, olaj, vászon, 90 × 70 cm, fotó: Biró Dávid, a Viltin Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024

4
Rosalind Krauss: *Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames and Hudson, 1999
5
David Joselit: *Painting Beside Itself*. *October*, 2009/3., 125–134.
6
Graham Harman: *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago, Open Court, 2002



Király András: *Finestra (The Red Studio)* (Ablak [A vörös műterem]), 2023, olaj, vászon, 150 × 110 cm, fotó: Bíró Dávid, a Viltin Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024

Collioure-i franciaablakra (Porte-fenêtre à Collioure), ami formailag gyakorlatilag egy kék-fekete-szürke-zöld, rácsos absztrakt képnek is tekinthető. Monet roueni programja egykoron az volt, hogy festői eszközökkel ragadja meg az állandóan változó valóságot, a székesegyház időben folyamatosan változó képét, amit a valóság körülményei, az évszakok, a napszakok, az időjárás, a fény, a nedvesség és a páratartalom is befolyásol. Matisse kapcsán pedig már annak paradoxona is terítékre kerül Királynál, ahogy a valóság festett színekké, színmezőkké, színfoltokká alakul át, miközben az emberi percepció továbbra is a valóságot látja bennük. Yve-Alain Bois Hubert Damisch Mondrian-értelmezése során erre a típusú (Monet, Matisse és Mondrian) festői reprezentációra a perceptuális (*perceptive*) modell kifejezést használja.⁷ E modell, avagy paradigma keretein belül a festő az emberi észlelés és az emberi gondolkodás felől tematizálja a festészet vizualitását és feladatát, ami nem a reprezentáció maga, hanem a reprezentáció folyamatának tudatosítása. Amikor a perceptuális festészetben hangsúlyossá válik a médium anyagsága is, azaz a festészet saját anyaga, mint Pollock és Dubuffet esetében, akkor Bois már technikai (*technical*) modellről beszél, Damisch viszont inkább a materialitást domborítja ki, pontosabban a festészet sajátos testiségét, ami Merleau-Ponty fenomenológiájára mutat vissza.⁸ Király tulajdonképpen átlép a Bois-féle technikai modellbe is – amit én inkább materiálisnak neveznék, hiszen erőteljesen reflektál a festészet anyagságára –, amikor a térbe függeszti fel a festett „ablakok” egy részét. Az ő ablakai így „hátról” vakrámarácsokká válnak, és ráadásul függenek a térben, vagyis kilépnek abba és átmennek – Joselit „tranzitív festészetének” értelmében – valami másba: nemcsak reprezentációk, nemcsak ablakok, hanem vakrámára feszített festett vásznak is. A tranzitivitás, a tranzit, az átmenet Király-féle festészete amúgy az egész kiállítóteret (Viltin Galéria) áthatja, metrizálja, és körben a falakon számos kis méretű festmény formájában az időben is kibomlik, az elmúlt két-három év kísérleteit sajátos krumplik és rácsok, színmezők és gesztusok, absztrakt konstrukciók és művészettörténeti allúziók formájában képezve le. Király az effajta allúziókat, vagy inkább festői eszmecseréket tudatosan vállalja, virtuálisan és aktuálisan műveli. Így jelennek meg nála egykori budapesti mentora, Birkás Ákos oválisai, amelyek az egyén és a világ, a test és a szellem viszonyát kutatták konkrétan és transzcendentálisan is. Rómában pedig Cy Twombly és Stanley Whitney képei és motívumai lettek szellemi vezetői. Whitney római rácsozatai az európai rácsok átértelmezései az afroamerikai jazz és az indián, illetve aboriginál harmóniák felől, amelyek éppoly mély kozmológiai tartalmakat hordoznak, mint Mondrian vagy Malevics geometriája. Twombly gesztusokká, firkákká oldott római mitológiái pedig a klasszikus figurativitás paradigmatis megsemmisítői, feloldásai az absztrakt expresszionizmus egzisztencialista mítoszaiban. Körben a Viltin falain Matisse-on, Mondrianon, Twomblyn, Birkáson és Whitney-n túl is számtalan struktúra és gesztus jelenik meg, amelyek szándékolatlan esetlegesek, vázlatosak, miközben mennyiségük és sokféleségük az enciklopédikus felé mutat. Király munkái kapcsán Zemlényi-Kovács Barnabás a finisszáson inspiráló módon a provizórikus festészet új terminus technicusát használta,⁹ amit egy fontos tanulmányában erőteljesen át is politizál a „prekár univerzalizmus” fogalmával.¹⁰ A prekár univerzalizmus rafinált kifejezés, benne van egyrészt a *precarious* sérülékenysége, másrészt az univerzalizmus totalitása is, ami azonban társadalomkritikai gellert kap. Judith Butlernél a *precarious life*¹¹ a humanitás új korszakát jelöli,



Stanley Whitney: *Peaches* (Barackok), 2023, olaj, vászon, 243,8 × 243,8 cm, fotó: Maris Hutchinson, a Gagosian jóvoltából / HUNGART © 2024

7

Yve-Alain Bois: *Painting as Model. October*, 1986/2., 125–137. Bois tanulmánya Hubert Damisch kötetének értelmezése: *Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*. Paris, Seuil, 1984

8

Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. [1964] Budapest, L'Harmattan, 2006

9

Raphael Rubinstein: *Provisional Painting*. [2009]; www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/. A *Finestra* finisszázsát lásd: www.youtube.com/watch?v=Wk5Uj7VnThs

10

Zemlényi-Kovács Barnabás: *Prekár univerzalizmus. Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analizéséhez*. In: Kovács Dalma (szerk.): *Mikrotómia*. Budapest, Budapest Galéria, 2021, 10–33.

11

Judith Butler: *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York, Verso, 2004

12

Guy Standing: *The Precariat. The New Dangerous Class*. London, Bloomsbury, 2011

13

Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. [1790] Budapest, Ictus, 1997, 165–185.

nem a jómódú humanisták, hanem a jogfosztottak és a kirekesztettek perspektíváját. Ráadásul Antonio Negri és az olasz operaismo szellemében a tőke változó igényeinek és embertelen logikájának kiszolgáltatott új proletariátus, a prekariátus ontológiája is áthatja a prekár kifejezést.¹² A prekár univerzalizmus lényegében ennek az ontológiának a totalitását vallja, és a bizonytalanságot univerzalizálja. Az univerzalizmus kifejezés azonban az esendőségen és a sérülékenységen túl őrzi a megismerés enciklopédikus-ságának a világ és a valóság komplex leírására törekvő igényét is. Mindezt én a mikro- és a makrokozmosz, a spirituális és a tudományos, az egyén és a világ relációjában kibomló fenséges fogalmával, a felvilágosodás és a romantika óta az „északi” festészet egyik központi témájával is szorosabban összekötném. Kant kopernikuszi fordulata ugyanis új, ismeretelméleti jelentéssel töltötte fel az antik fenséges fogalmát:¹³ hiszen a felvilágosodás rámutatott ismereteink relativitására és szubjektivitására is, miközben a romantika szinte rögtön a homály és a sötétség, a megismerhetetlen és a titokzatos fenségességéhez kezdett el vonzódni. A „kapitalista” Johari-ablak lényegében a személyiség képességeinek optimalizálását szolgálja, miközben lehet, hogy az az igazán érdekes bennünk, amit nem tudunk magunkról és a világ sem tud rólunk. Így az ablakban felvillan egy nem pragmatikus és nem kapitalista ontológia esztétikai problematikája is Rothkótól és a traszzcendenciától sem függetlenül. A Johari-ablak



Király András: *Finestra*, 2024, kiállítási enteriőr, fotó: Biró Dávid, a Viltin Galéria jóvoltából / HUNGART © 2024

pszichológiájának célja ugyanis az egyén fejlesztése, hogy a szubjektum minél transzparensőbb és ezáltal sikeresebbé válhasson, ami azonban együtt jár a homály, a misztikum felszámolásával, a szubjektum operacionalizálásával. Király átpsichologizált, spirituális ablaka viszont festett színmezőként a végtelenbe mutat, így vizualításában és struktúrájában is megidézi a világegyetemet és az anyag felbontásának perspektíváját, amelyben egy idő után szintén átlépünk egy megfoghatatlan és hétköznapi kifejezésekkel leírhatatlan végtelenbe, ahol az anyag és az energia eggyé válik. A klasszikus fizikát felforgató kvantumfizikában – az absztrakció hőskorának idején – Werner Heisenberg határozatlansági relációja szorosan összefonódott a mikro- és a makrokozmosz leképezhetetlenségével, pontosabban leképezésének esetlegességével. Az elemi részecskék helye és lendülete ugyanis nem határozható meg egyszerre nagy pontossággal, avagy valami mindig homályban marad, hiszen a vizsgálat módja befolyásolja annak kimenetelét. A valóság koherens energetikája, hullámszerű kontinuumma minden egyes mérés során megbomlik. Király festményei pedig akár ködkamrára emlékeztető, homályos ablakok is lehetnek, amelyek az északi romantika fenséges tradíciójához illeszkednek, Friedrich és Turner tengereihez és egeihez, miközben azok esetlegességére és partikularitására is rámutatnak.¹⁴ A finisszázs tanúsága szerint a „bizonytalanság biztossága” lett Király festészeti programjának vezérelve, ami összekapcsolható az új, hipermodern fenségessel, az esetlegesség, a bizonytalanság és a káosz totalizálásával, az aktuális univerzum felfoghatatlanságának tételezésével, amellyel kapcsolatban Quentin Meillassoux rafinált Kant-kritikája a hiperkáosz kifejezést használja.¹⁵ Király kísérleteinek abszcisszája¹⁶ az újabb és újabb absztrakciók alapvonala, az alakzatok és a rácszatok sorozata, melyek minimalizmusuk és esetlegességük ellenére is fenséges ismeretelméleti konnotációkat keltenek végtelen felé tendáló sokaságukkal. A rácsok fenségessége és hipermodern esetlegessége ráadásul az ablak ismeretelméleti metaforájának filterével kombinálódik, ami azt a kérdést is élesíti, hogy mi magunk hogyan is látjuk a valóságot, milyen szűrőkön, rácsokon, modelleken keresztül, és ez mit árul el rólunk, és mit mond a valóságról? A valóságnak vajon milyen a Johari-rációja? Mennyit látunk belőle valójában, és mennyi az, amit mi teszünk hozzá a világ képéhez?

14

Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. New York, Harper and Row, 1975

15

Quentin Meillassoux: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Seuil, 2006

16

Abszcissza: a vízszintes koordinátatengely

„Szárny emel, indulat űz...”¹ Egy hódmezővásárhelyi gyűjtemény

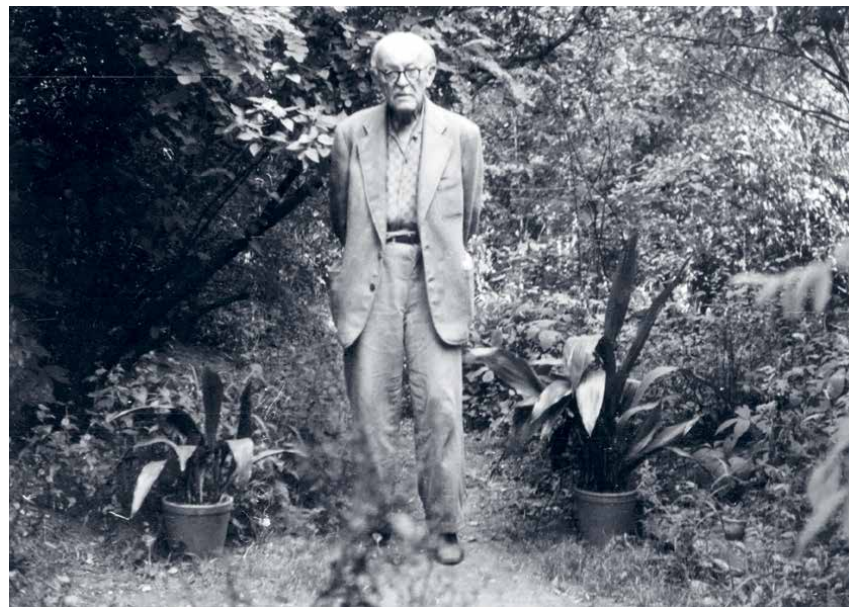
Váraljai Anna

| 1

Radnóti Miklós: *Nyolcadik Ecloga* (1944)

| 2

Marton Éva: A hódmezővásárhelyi festészettől a sájen indiánok pajzsmintáiig – Nagy Imre, a Tornyai János Múzeum vezetője „múzeum-szigetéről”. *Múzeum Café*, 2014/5., 114.



Wiener Tibor a hatvanas években Gödöllőn, archív fotó

A hódmezővásárhelyi Alföldi Galéria állandó kiállításának egyik legizgalmasabb egysége Wiener Tibor (1887–1978) egykori vásárhelyi ortodox lelkész képzőművészeti gyűjteménye. A rendkívüli ízléssel – nagyrészt a harmincas évek első felében – összeállított magángyűjtemény sorsa kalandos, háttere pedig igencsak ellentmondásos. Hogyan alakulhatott ki a két világháború közti Magyarország társadalmi, történelmi miliőjében, egy vidéki mezővárosban ilyen kaliberű, a korszak legmodernebbjeit felsorakoztató műgyűjtemény? Milyen koncepció mentén kapcsolható össze a kortárs képzőművészeti kollekció Wiener több ezer darabot számláló népművészeti gyűjteményével és etnográfiai érdeklődésével? Hogyan ért el Vásárhelyre is az őstehetség-kutatás divatja? Hogyan alakult át mindez pár éven belül a nemzeti hovatartozás eszméjévé, és kapcsolódott össze a turáni gondolattal, valamint Tormay Cécile „hölgygárdájával”?

A vásárhelyi múzeum összesen kilencvenkilenc képzőművészeti alkotást, valamint közel háromszáz népművészeti tárgyat őriz Dr. Wiener Tibor hagyatékából. A Wiener-kabinet Nagy Imre egykori múzeumigazgató kezdeményezésére jött létre tizenegy évvel ezelőtt, azzal a céllal,



Czimra Gyula: *Cirkuszi jelenet*, évszám nélkül, olaj, vászon, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024

hogy a harmincas évek szentendrei művészetét a korszak alföldi festészetével szembeállító sztereotípiákat felszámolja.² De ki is volt ez az ambiciózus gyűjtő, aki miatt még Radnóti Miklós és Baktay Ervin³ is útra kelt Vásárhely felé?

Wiener Tibor 1887-ben született Nagykanizsán katolikus, táblabíró családban. 1915-ben Bécsben teológiát tanult és kánonjogi doktorátust szerzett, majd több vidéki városban (leghosszabb ideig Vácott) dolgozott segédlelkészként. Életrajzában az első különös fordulat, hogy 1923-ban ismeretlen okokból belépett az ortodox egyházba.⁴ 1926-ban összeházasodott egy rákospalotai MÁV-tisztviselő lányával, Bakos Margittal, együtt költöztek 1925-ben Vásárhelyre, hogy Wiener elfoglalhassa hitoktatói, majd nem sokkal később ortodox lelkézi pozícióját.⁵ A mai szerb templom melletti, egykor Rothermere (ma Rapcsák) utcai, 2010-ben elbontott parókiaépületben rendezkedett be a család, s ez a ház lett országos zarándokhellyé váló műgyűjteményük színtere is.⁶

| 3

Baktay Ervinről az *Artmagazin*ban lásd: Kelényi Béla: Az önvisszatükrözés fokozatai. Egy Baktay Ervin-karikatúra margójára. *Artmagazin*, 2020/1., 70–75.; Gréczi Emőke: Van-e csakra Máramaroson? *Artmagazin*, 2015/8., 38–42.

| 4

Mint Vincze Gábor írja: „erre a kérdésre csupán egy hipotetikus válasz adható: talán az motiválta őt, hogy a Buda–Szentendrei Görögkeleti Szerb Püspökség és a joghatósága alá tartozó egyház-községek helyzete Trianon után egyházjogilag rendezett volt, ellentétben a többi ortodox egyházközséggel.” Dr. Wiener Tibor, görögkeleti lelkész. In: „*Horthysta*” rendőrfőtanácsostól az



Wiener Tibor csecsemőt keresztel a vásárhelyi szerb templomban, harmincas évek, archív fotó

„izgató kulákokig”. Hódmezővásárhelyiek a szegedi népbíróság előtt 1945 és 1949 között. Emlékpont Könyvek [18]. Hódmezővásárhely, s-Paw Nyomda, 2021, 59. Lásd még: Csányi Viktor – Sévity Lázárné – Vukoszavlyev Zorán: A hódmezővásárhelyi ortodox közösség és templom rövid története. Hódmezővásárhely, Hódmezővásárhelyi Megyei Jogú Város Önkormányzata, 2012, 24–26.



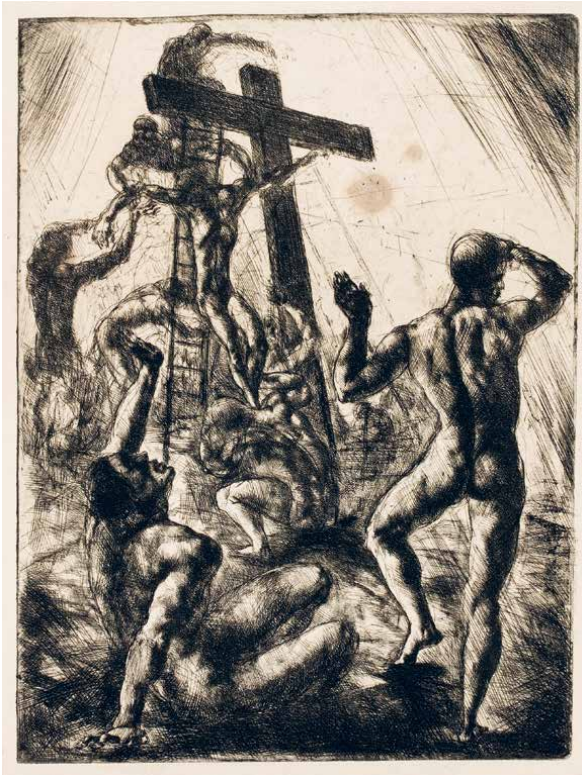
Hanna Mela: *Falurészlet*, évszám nélkül, olaj, vászon, 30 × 42 cm, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024

A korabeli úti beszámolókat olvasva rekonstruálni tudjuk a kisváros pezsgő miliőjét. Relle Pál újságíró, színikritikus is csodálattal beszél Vásárhelyről 1935-ös látogatásakor: „Magamfajta városi ember, amikor az Alföldre rándul, a tudata alatt is népies élményeket vár, furcsa ködmönszagú szenzációkat, tájszólásos emóciókat és miegyebet. Megvallom, hogy Hódmezővásárhelyen, ahová előadásra hívott a helybeli kultúregyesület, mind-ebből semmit sem kaptam. Gondoltam én erre mindjárt megérkezéskor, amikor a tiszta aszfaltos utcákat, az új városi bérházakat, meg a kertészetileg is gondosan ápolt főteret, főként pedig a Budapestre is beillő nagykávéházat megláttam. Itt városi emberek járkálnak az utcákon, a fejük tartásán látom, hogy a gondjaik se lehetnek világosabbak a miénknél.”⁷ Ebben az urbánus környezetben Wiener hamar összeismerkedett a városi értelmiséggel, művészekkel, többek közt a szintén ekkoriban ide települt budapesti festőnővel, Hanna Melániával (Mela).⁸ (A vásárhelyi művészközeg nyitottságára vall, hogy szeretettel fogadták maguk közé a nadrágot és mellényt viselő, állandóan szivarozó, rövidre nyírt hajú, George Sandra emlékeztető Hanna Melát.⁹)

Wiener egyik legkedvesebb barátja Endre Béla lett, az ő lakásán látott először népművészeti alkotásokat, és kapott ihletet azok gyűjtéséhez. Pontosabban a felesége, aki erre így emlékszik: „Látogatóba mentünk Endre Béla festőművészhez, és ott szemembe tűntek előttem eddig ismeretlen formájú népies tárgyak. Hazamenve említettem férjemnek őket és mondtam, nagyon szeretnék én is hasonlókat. Mi sem könnyebb, válaszolta férjem, mert piaci napon a tejfelt, gyümölcsüket áruló öreg nénikék nagyon gyakran behoznak egy általuk divatjamúltnak tartott, és az istálló gerendájára száműzött cserpet eladásra. És így kezdődött általunk a régi kerámiák gyűjtése.”¹⁰ Néprajzi gyűjteményük néhány éven belül több ezer darabosra gyarapodott, mindeközben Wiener ikonokat és egyházi könyveket is vásárolt.¹¹ Nem tudni, hogy kortárs művészeti érdeklődésének kialakulása mikorra tehető, de valószínű, hogy ez is az Endre Bélával kötött barátságnak köszönhető. Ő ismertette össze a lelkészt a fiatal Barcsay Jenővel, akitől nyolc művet (köztük egy kiemelkedő kvalitású korai főművet, az *Erdőrészletet*)¹² vásárolt meg.

Barcsay egyébként mesterével, Rudnay Gyulával érkezett Vásárhelyre, és került kapcsolatba az itteni művészkolóniával. Valószínűleg tőle került először kortárs mű Wiener tulajdonába, *Koldus* című rézmetszetét pedig már „Tibornak szeretettel Jenő” ajánlással adta át. Barcsaytól több más rézmetszet (*Golgota*, *Dombos táj*, *Levétel a keresztről*) és az *Erdőrészlet* mellett egy *Női tanulmányfej*,¹³ valamint a szintén olaj, a képezőt szétfeszítő, már-már brutális *Fiú portré*, (az állandó kiállítás egyik legerősebb darabja) is az 1930-ra már országos hírűvé nőtt gyűjtemény része lett.

A harmincas évek első fele „a magyar nyelvű ortodoxia kibontakozásának időszaka, Vásárhelyen is a magyaros jelleg került előtérbe” – írja a vásárhelyi ortodoxok történetét feldolgozó monográfia.¹⁴ A vásárhelyi ortodoxok magyarnyelvűsítési törekvései párhuzamosak voltak a Gömbös-kormány (1932–1936) „magyarosítási” programjával,



Barcsay Jenő: *Levétel a keresztről*, évszám nélkül, rézmetszet, papír, 17 × 19 cm, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024



Barcsay Jenő: *Koldus*, évszám nélkül, rézmetszet, papír, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024

amely az öltözködéstől kezdve a lakberendezésen át a háziipar megerősítéséig kampányokkal propagálta a népi kultúra felelevenítését és életben tartását. Ennek a népművészetet propagáló, a nemzeti érzés erősítését célzó tendenciának tudható be a magyaros öltözködési mozgalom és az „új magyar otthon” programjának megjelenése is.¹⁵ A „magyaros ízlés” kialakításában Vásárhelyen igen nagy szerepe volt Wiener Tibor feleségének, Bakos Margitnak, aki a kézimunkázás, a helybeli hímzéskultúra segítségével kapcsolódott a helyi népi kultúrához, s teremtett vele divatot. A Wiener-gyűjtemény népművészeti tárgyai, otthonuk kialakítása és berendezése, a Bakos Margit által polgári körökben is kedveltté tett magyaros viselet, a hímzőköri nőegylet találkozási nagyban alakították a város polgári miliőjét.

1934-ben a család elhatározta: nyilvánosság elé viszi addigra jelentőssé fejlődött kollekcióját. Mai kifejezéssel élve koncepciózus menedzsmentmunkába kezdtek, szolgálatukba állítva a sajtót, sőt megpróbálkozva a film műfajával is.¹⁶ Ők maguk is aktívan publikáltak, vállaltak kulturális fellépéseket, így egy-két éven belül hihetetlen eredményeket értek el gyűjteményük ismertté tételében.

1934. március 11-én Wiener ötven kortárs művet felsorakoztató képkiallítást szervezett „a modern magyar festőművészet irányainak megismerésére” a Kereskedelmi Testület Székházában;¹⁷ ekkor már – a sajtó tanúsága szerint – a modern magyar festészet minden irányát reprezentáló gyűjteménnyel rendelkezett. A nagyszabású megnyitón Szőnyi István adott elő, egyik

| 5
Csikvári Antal (szerk.): *Csongrád vármegye – Vármegyei Szociográfiák 1*. Budapest, A Vármegyei Szociográfiák Kiadóhivatala, 1938, 640.

| 6
Köszönet az információkért és a segítségért Radnai Kittinek, Terendi Viktóriának, Donka Gábornak és Elek Andrásnak, a Tornyai János Múzeum munkatársainak.

| 7
Relle Pál: Ismeretlen műkincsek egy kis alföldi paplakban. *Magyar Hírlap*, 1934. április 8., 12.

| 8
Hanna Melánia (Mela) (Arad, 1892 – Budapest, 1972) festőművész. Elsőként iparművészeti, később képzőművészeti főiskolán végezte tanulmányait, mestere Rudnay Gyula volt. Évfolyamtársai közé tartozott Barcsay Jenő és Mattioni Eszter. A festészet és grafika számos műfajában dolgozott, már a húszas években rangos kiállításokon szerepeltek és keltek el művei, többek közt a Nemzeti Szalonban, a Műcsarnokban, a Velencei Biennálékon és Párizsban.

| 9

Melától több, elsősorban a vásárhelyi szokásokat rögzítő képet vásárolt Wiener (*Búcsújelenet, Mulatózók, Falurészlet*).

| 10

Szójka Emese idézi Wienerné Bakos Margit 1992-ben a Hódmezővásárhelyi Németh László Városi Könyvtár igazgatójának írott levelét: Példák a népi-népies elemek megjelenéséhez és elterjedéséhez az enteriőrökben.

Néprajzi értesítő, 1998/80., 86–87.

| 11

Szójka 1998, 85.

| 12

Barcsay Jenő: *Erdőrésztlet*, évszám nélkül, olaj, vászon, 80 × 90 cm, jelölve jobbra lent: „Barcsay”, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, leltári szám: 90.245.

| 13

Barcsay Jenő: *Női tanulmányfej*, 1928, olaj, vászon, 55 × 45 cm, jelezve a jobb alsó sarokban: „Barcsay 1928”, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, leltári szám: 57.82.1

| 14

Csányi–Sévity–Vukoszávlyev 2012, 25.

| 15

Szójka 1998, 87.

| 16

Dr. Wiener Tibor: Néhány szó a gölőncsér-iparért. *Vásárhelyi Reggeli Ujság*, 1934. május 31., 2. Ebből a cikkből tudjuk, hogy Wiener filmet szeretett volna forgatni a Falu Urániája Filmlaboratóriummal a vásárhelyi gelencsérekről.

| 17

Ismeretlen szerző: Nagyjelentőségű Kultúr-program kiviteléhez kezd a közeljövőben dr. Wiener Tibor és neje. Kiállítás a modern magyar festők gyűjteményes munkáiból. Országos és európai propaganda a vásárhelyi görőncsér- és kézimunka-iparnak. *Vásárhelyi Friss Ujság*, 1934. február 18., 2.

| 18

Érdekes, hogy kapcsolatuk ellenére Szőnyi-kép nincs a gyűjteményben.

| 19

Hetek néven is ismert, 1916-ban alakult csoport (Csorba Géza, Diener-Dénes Rudolf, Dobrovics Péter, Gulácsy Lajos, Kmetty János, Nemes Lampérth József, Perlrott-Csaba Vilmos).

fővédnöke a KÚT (Képzőművészek Új Társasága) volt, Wiener pedig naponta több alkalommal tartott tárlatvezetéseket.¹⁸ Az ötven mű közt már ott lehetett a ma is ismert gyűjtemény legjava, hisz Relle Pál beszámol arról is: 1934 tavaszán Wiener lakásán, „*ebben a három kis szobában, ebben a kicsit tarka, egyszerű kispolgári miliőben*” a legmodernebb magyar festésszel találkozott: Egyrt, Kmettyt és a Fiatalok¹⁹ képeit látta ekkor tucatjával a falon, a sarokban, „alkalmas fedezékekben”, „tartalékban várakozva a jobb időre”.²⁰ Még kutatás tárgyát képezheti, hogyan, milyen körülmények között és milyen anyagi forrásból kerülhetett Wiener tulajdonába öt Bene Géza-, két Kmetty János-, egy Márfy Ödön- és egy Scheiber Hugó-kép, mint az is, hogy a visszahúzódó, nyilvánosság elé szinte sosem álló, festményeit sosem értékesítő Czimra Gyulától hogyan került hozzá tizenegy főmű, köztük a varázslatos, a Római Iskola hatását tükröző *Önarckép* vagy a *Cigaretázó fiú*.²¹ Nagy Imre feltételezése szerint népművészeti gyűjteményének egyes darabjait cserélte el Wiener Czimrával, de ezzel kapcsolatban nincsenek adataink. *Cirkuszi jelenete* naiv szemléletével, ironikus hangvételével a gyűjtemény egyik legszebb, kiállításon még be nem mutatott darabja. Kmetty Jánostól egy falusi utcarészletet ábrázoló pasztell, valamint egy kubisztikus csendélet, Scheiber Hugótól egy szintén kubista hatásról tanúskodó táncosnő, Márfy Ödöntől a *Müterem akttal*, Klie Zoltántól három mű (egy női portré, egy akt és egy tanyarészlet), Diener Dénestől pedig egy kubista csendélet képezhette akkoriban a kollekció magját.

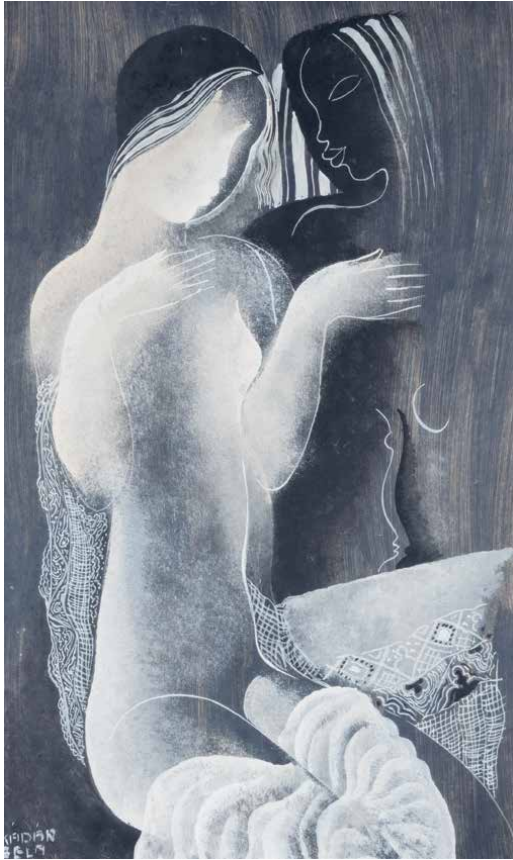
Ami az eddigi áttekintésből kimaradt, az a női alkotók markáns jelenlétének hangsúlyozása: Hanna Mela, Kalicza Erzsébet, Mattioni Eszter, Modok Mária, Róna Klára, Szécsi Katalin Zsuzsanna és Vörös Rozália munkái a képzőművészeti anyag egynegyedét teszik ki.

A Wiener-gyűjtemény kialakulásának időszakát megelőzően már egyre több nő vett részt a művészképzésben. Vaszary János és Csók István számos nőt fogadott tanítványul a Képzőművészeti Főiskolán, mások mellett például Kernstok Károly magániskolája is nyitott volt női hallgatók felé. 1931-ben mutatkoztak be először csoportosan az Új Nyolcak, vagy más néven Női Nyolcak a Nemzeti Szalonban, mára majdnem feledésbe merült tevékenységük akkoriban nagy erővel hatott a közönségre.²² Wiener tehát abban a tekintetben is lépést tartott a kortárs jelenségekkel, ahogyan a női alkotókat támogatta és rájuk irányította a figyelmet. Sok közülük művészfeleség volt; Róna Klára Klie Zoltán, Modok Mária pedig Czóbel Béla társa; ismert férjeiknél mindketten sokkal szűkebb gyűjtői körrel rendelkeztek. Wiener viszont még a festőnő Czóbellel való találkozása előtt vásárolt Modoktól képeket Szentendrén, köztük a kiemelkedő kvalitású *Női mellképet*, melynek maszkyszerű arca esetleg egy festőnő bizonytalan társadalmi identitásának tükörképeként is értelmezhető. (Modok a negyvenes évektől – házasságkötését követően – látszólag abbahagyta a festést, nem szerepelt a nyilvánosság előtt munkáival, és csak titokban – férje elől rejtgetve képeit – alkotott.)²³

Az 1934 tavaszán rendezett vásárhelyi tárlat után Wiener Tibor országos körútra indult, és gyűjteményét más városokban (Szentesen, Békéscsabán, Szolnokon, Debrecenben) is bemutatta. Az Eszperantó Társaság helyi vezetőjeként külföldi előadásokat is tervbe vett eszperantó nyelven.²⁴ Ezzel párhuzamosan zajlott a szegedi Képzőművészeti Társulat Tavaszi Tárlata az ottani Kultúrpalotában, ahol Wiener ismét újdonsággal jelentkezett: felesége vásárhelyi kézimunkáit Markovics Horváth István fafaragó művész faragványaival együtt mutatta be, utóbbinak ez volt az első nyilvános



Balra: Bene Géza: *Női portré*, évszám nélkül, tempera, papír, 65 × 48 cm, jobbra: Kádár Béla: *Női akt*, évszám nélkül, tempera, papír, 46,5 × 30 cm, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024



szereplése.²⁵ Markovics autodidakta vásárhelyi mester volt, akit Wiener az őstehetségek után kutató mozgalom hatására karolt fel: a naivok felfedezése a nyugat-európai országokhoz képest nálunk igen késve, 1915 táján jelentkezett, s ezt az első hullámot követte az úgynevezett őstehetség-kutatás és -kultusz a húszas-harmincas években.²⁶ Itt főként parasztművészek kerültek elő, témaviláguk is elsősorban a falusi élethez kötődött. Felfedezőik és propagálóik nem művészek, hanem Wienerhez hasonló „műpártolók” voltak. Vezéregyéniségük, Bálint Jenő műkritikus 1934 áprilisában levelet írt Wienernek azzal a céllal, hogy Markovics szobrai mutassák be közösen Budapesten a Nemzeti Szalonban. Létre is jött a kiállítás, tovább növelve Wiener hírnevét, aki közben megint csak előadásokat, tárlatvezetéseket tartott a vásárhelyi parasztszobrászról. Itt Wiener Markovics mellett Tornyai egykori cselédje és kedvese, az írástudatlan vásárhelyi lány, autodidakta festő Kovács Mári képeit is bemutatta.²⁷ Pár évvel később Kiss Lajos néprajztudós – nagy sajtóvitát generálva – tényfeltáró cikkben leplezte le egyrészt a Wiener-gyűjtemény népi tárgyai körül terjengő tévhiteket (szerinte szándékos félrevezetéseket), másrészt azt az üzleties szemléletet, amellyel Wiener idős mestereket vett rá arra, hogy szolgamód gyártsák számára az „autentikus, népi” tárgyakat.²⁸ 1934 áprilisában Baktay Ervin tartott előadást Vásárhelyen, mely után barátai Plohn József fotográfus és Wiener Tibor otthonába vitték őt el.

| 20

Relle 1998, 87.

| 21

Czimra Gyula: *Önarckép*, évszám nélkül, olaj, vászon, 78 × 62 cm, jelölés nélkül, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, leltári szám: 90.268; Czimra Gyula: *Cigaretázó fiú*, évszám nélkül, olaj, vászon, 55 × 37 cm, jelölve jobb közepén: „Czimra”, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, leltári szám: 57.74.

| 22

Gáligh István: Nyolc nő, vagy a női Nyolcak? *Artmagazin*, 2016/2., 34–42.; Laczai Veronika: Egy sorsközösség emlékei: Kopócsy Anna: Új nyolcak. *Artmagazin*, 2023/1., 78–79.; Drienyovszki Zsófia: Önszerveződés és önreflexió – gondolatok A másik Nyolcak – Festőnők a magyar képzőművészetben című kiállítás kapcsán. *Artmagazin Online*, 2023. augusztus 9.



Enteriőrkép a Hagyományok Háza – Magyar Népi Iparművészeti Múzeum *Szeecesszió, Art Deco, Népművészet – Női lélek, népi formák* című kiállításáról, a háttérben Tüdős Klára egyik estélyi ruhájával, fotó: © Hrotkó Bálint / HUNGART © 2024

A kézi hímzés szinte minden társadalmi rétegre jellemző, népszerű női tevékenységként működött. Az eredeti népi hímzésmotívumok iránti érdeklődés már a szeecesszió idején, a népdalkutatással karöltve megmutatkozott, majd később a falukutató mozgalommal együtt virágzott fel. A vásárhelyi motívumkincset Wiener Tiborné Bakos Margit élesztette újra, írásokat közölt róla a *Muskátli* és a *Magyar Iparművészet* című folyóiratokban, illetve 1927-ben a MANSZ-ban (Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége) kezdeményezte beépítését a hímzőtanfolyamok gyakorlatába. Kezdetben régi darabokat másoltak, de a vásárhelyi hímzés lassan megjelent a lakást díszítő textiliákon, sőt az alkalmi ruhákon is. Háziipari termékként gyors karriert futott be, az 1938-as párizsi világkiállításon is szerepeltek vásárhelyi hímzéssel díszített termékek. A népi hímzés motívumainak beemelése az úgynevezett magas kultúrába egyébként Tüdős Klára (1895–1980) néprajzkutató, divat- és jelmeztervező, filmrendező nevéhez köthető, aki nemcsak a magyar haute couture-ben használta őket, hanem színházi, operai jelmeztervein is ezekkel dolgozott.

| 23

Modokhoz lásd: Nyáry Krisztián: „Azt sem tudom, mikor festette mindezt”. Czöbel Béla, Isolde Daig és Modok Mária. *Artmagazin*, 2016/7., 38–44.

| 24

Ismeretlen szerző: A modern magyar pictura, a vásárhelyi cserép és a vásárhelyi színes hímzés propaganda körútját készíti elő Wiener. *Vásárhelyi Reggeli Ujság*, 1934. február 18., 2.

| 25

Ismeretlen szerző: Vásárhely szegedi Képzőművészeti Társulat tavaszi tárlatán. *Vásárhelyi Friss Ujság*, 1934. március 18., 5.

| 26

Az őstehetség-mozgalomról lásd: Jerovetz György: A magyar őstehetség-mozgalom recepciója a két világháború közötti Magyarországon. *Ars Hungarica*, 2012/1., 206–2022.

| 27

Mári a Tornyai által eldobott kartonokra festékmaradékokkal kezdett titokban festeni, a művésszel való kapcsolatának időszakában.

| 28

„A 20 évig nem dolgozó öreg Csarmaz Ferencet, akit a régi göröncsérség utolsó nagy művésznének tesz meg, hogyan vette rá Wiener Tibor, hogy újra dolgozzon, amikor az öreg Csarmaz »száz figurából álló sorozatot csinált a főtisztelendő úrnak«. Aki érti és tudja a lényegét, annak nem kell bővebben magyarázni, mennyire friss benyomások hatása alatt és lelki szükségből

Baktay kifejezte csodálatát Wiener néprajzi gyűjteményével kapcsolatban, majd Wienerné vásárhelyihímzés-gyűjteményének kínaias motívumairól, ennek kapcsán pedig a magyarság ázsiai eredetéről beszélgettek.²⁹ Egy évvel később, 1935 májusában Radnóti Miklós töltött el egy délelőttöt Wieneréknél: szegedi bölcsésztaírsaival – Szász Károllyal és Kőszegfalvi Ferencel – érkezett Vásárhelyre azzal a céllal, hogy megnézze a görögkeleti templom híres, Szent Naumot ábrázoló ikonját. Ezt követően Wienerrel hosszasan beszélgettek (később e találkozás hatására jelenik meg a *Nyolcadik eclogában* Náhum próféta alakja.)³⁰ Mindeközben a harmincas évek közepén, immáron „a faji öntudat”³¹ nevében, Wiener az általa alapított Tornyai Társaság elnökeként előterjesztette a folklór tanmenetbe iktatását célzó javaslatát a vásárhelyi iskolák számára. Az 1937-es év leginkább Kiss Lajos néprajztudós vádjainak cáfolatával telt, 1938-ban pedig már Budapesten, a Tormay Cécile kezdeményezésére és vezetésével megalakult Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségének műcsarnokbeli kiállításán találjuk a házaspárt. Wiener Tiborné itt főszerzői szerepet vállalt, felelős volt a koncepció kialakításáért, és tárlatvezetéseket is tartott.³² 1939-ben Wiener Tibor belépett a vásárhelyi Volksbundba, későbbi állítása, illetve korabeli cikkek szerint csupán azért, hogy hitközösségét védje, és a kikeresztelkedett zsidó vallásúaknak keresztlevelet állíthasson ki.³³ Utóbbira valóban vannak bizonyítékaink, összességében azonban nagyon nyugtalanító a Wiener család második világháború előtti ideológiai szerepvállalása. „*Dr. Wiener Tibor is típusa volt az új német szellem egyik megszáditettjének, akiben Hitlerék uralomra jutása után fellángolt a német vér, s addigi magyarsága helyett »nagynémetségét« hirdette*” – írják róla 1947-ben.³⁴ A bíróságon ő maga azonban ugyanekkor így nyilatkozott: „*Nagy lelki vívódás után léptem be a németbarát egyesületbe egyházam érdekében. Akkor azt hittem, hogy ezzel egyházamat, tehát nemes célt védek.*”³⁵ 1944-ben, a háború közeledtével Wiener felesége és lánya Wienerné apjához menekült Rákospalotára, ahová átmentették a gyűjteményt is, majd 1946-ban az Egyesült Államokba disszidáltak az asszony testvéréhez.

A műtárgyak Wiener apósától a rákospalotai múzeum raktárába kerültek letétként, 1959-ben. Mindeközben Wiener Tibor visszatért Vásárhelyre, ahol a bevonuló szovjet csapatok házkutatást tartottak nála, majd több ízben – leghosszabb ideig három évre – börtönbüntetésre ítélték.³⁶ A büntetések között bujkált, 1946 augusztusában például Jugoszláviába szökött, hogy onnan Amerikába távozzon, de terve nem sikerült. 1947-ben szabadult végleg, de csak 1962-ben utazott családja után az Egyesült Államokba, ahonnan egy éven belül visszatért, mert már nem tudta megszokni a kinti környezetet. 1964-től egy rákospalotai szociális otthonban élt magányosan, itt is halt meg 1978-ban.³⁷ Dömötör János múzeumigazgató évekig küzdött a Rákospalotán őrzött képekért, melyek végül tárgyalásai eredményeképp 1989-ben a múzeum gyűjteményébe kerültek.³⁸ A néprajzi anyag egy része Vásárhelyre, másik része pedig a Budapesti Néprajzi Múzeumhoz származott 1953-ban.³⁹ Lehet-e konklúziót levonni egy ilyen írás végén? Sarkosat bizonyára nem. Legfeljebb az jelenthető ki, hogy a harmincas évek társadalmi és kulturális rétegei mai szemmel nézve szinte értelmezhetetlenek. Az egymásnak elmentmondó kezdeményezések, tendenciák és ideológiák kibogozhatatlanul

jött létre a sorozat. Világos, hogy csakis a divat és az üzlet parancsszavára. Hátha még látnák is ezeket a figurákat! Nem is figurák, hanem lár-vák. A régi öröklött alakok szálnalmas utánzatai.” Kiss Lajos: Adatok Hódmezővásárhely népművészetéhez. *Ethnographia*, 1937/48., 183–485. | 29 Ismeretlen szerző: Baktay Ervin a vásárhelyi népművészetről és népművészetért. *Vásárhelyi Reggeli Ujság*, 1934. április 26., 3. | 30 Kőszegfalvi Ferenc: Ismerem ős dühödöt. Egy Radnóti-motívum keletkezéstörténete. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1985. április 13., 8. | 31 Ismeretlen szerző: A vásárhelyi népművészet szolgálatába állítják a vásárhelyi iskolákat. *Vásárhelyi Ujság*, 1934. szeptember 19., 2.



Pávaszemes mustra, 18. század, Wienerné Bakos Margit gyűjteményéből, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Dömötör Mihály / HUNGART © 2024



| 32

Adalékként a korszak egyre erősödő anti-szemitizmusához lásd: Dr. H. J.-né: Lelkes visszhang a magyar népművészet pártolására. *Magyarság*, 1941. április 6., 12.

| 33

Ismeretlen szerző: Három évi börtönre ítélték Wiener Tibor Dr. vásárhelyi lelkész. *Alföldi Újság*, 1947. október 11.

| 34

Ibid.

| 35

MNL CS-CSML, XXV. 8. fond, Nb. 267/1947., 55–58. „A hódmezővásárhelyi gyűlekezet a budai szerb ortodox egyházmegyéhez tartozik, de a Hóman-féle kultuszminisztérium a harmincas évek végén felszólította, hogy a budai joghatóság alól függetlenítse magát, ám ő erre nem volt hajlandó. Erre a hívek között is mozgalmat indítottak az elszakadás érdekében. Ekkor és emiatt döntött úgy, hogy belép a »Kulturbund«-ba, abban reménykedve, hogy akkor a »németbarát-nak« gondolt Hóman Bálint vallás- és közoktatási miniszter békén fogja hagyni.” Vincze 2021, 66.

| 36

Vincze 2021, 59–71.

| 37

Csányi–Sévity–Vukoszávlyev 2012, 24.

| 38

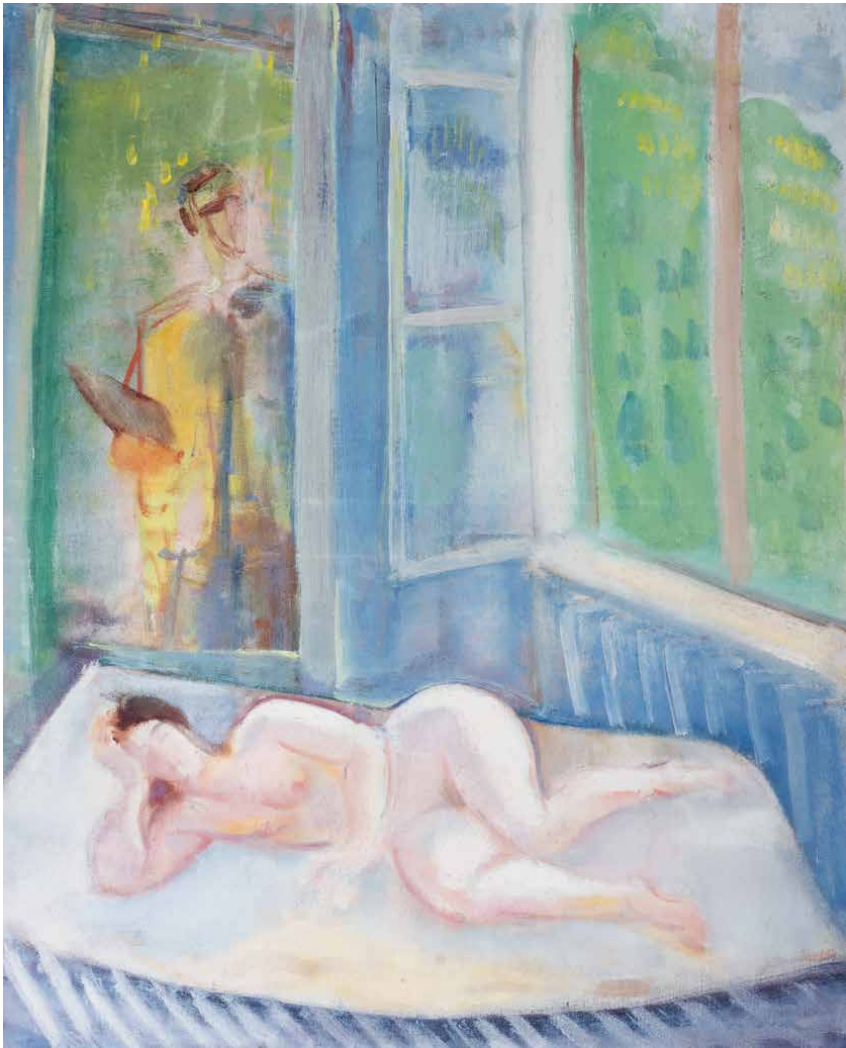
Dömötör János: A festmények és szobrok már hazatértek. *Vásárhelyi Tükör*, 1991/4., 7.

| 39

Kresz Mária: Évszámos hódmezővásárhelyi cserépedények a Néprajzi Múzeumban. *Néprajzi értesítő*, 1954/36., 127.

| 40

Az idő változik, és változunk vele mi is.



Márfy Ödön: *Műterem akttal*, évszám nélkül, olaj, vászon, 74 × 60 cm, mellette balra: Czimra Gyula: *Önarckép*, évszám nélkül, olaj, vászon, 78 × 62 cm, Tornyai János Múzeum, Könyvtár és Művelődési Központ, Hódmezővásárhely, fotó: © Donka Gábor / HUNGART © 2024

összefonódtak a kapitalizálódó művészeti piaccal, a személyes vagy regionális, kisközösségi érdekekkel. A később „fasiszta bűnősként” elítélt lelkes és Radnóti Miklós, a holokauszt áldozata 1935-ben még egy asztalnál ültek. Wiener keresztelési papírokat állított ki zsidóknak, miközben belépett a Volksbundba. A harmincas évek elején kortárs nőművészeket vásároló gyűjtő tíz évvel később a nő szerep méltó megfogalmazását Tormay Cécile „a nő a nemzet sarokköve” gondolatában látta, azt pedig talán fel sem fogta, hogy mi a probléma azzal, ha idős mesterembereket műkereskedelmi érdekek szolgálatába állít. Az 1930-as évek közepére országos hírűvé vált, a népművészet és a modern, akkori kortárs művészet közti kapcsolatokat bemutató gyűjtemény pedig 1937-re az „elfajzott művészet” kategóriájába csúszott át... Tempora mutantur, nos et mutamur in illis?⁴⁰

Molnár Sándor
(1936–2022)

Tájképek

2024.09.06–10.01.

einspach.com

EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY



Molnár Sándor: *Műteremben I.*, 1971, olaj, vászon, 130 × 200 cm

Vásárhely (változat)

Cserna Endre

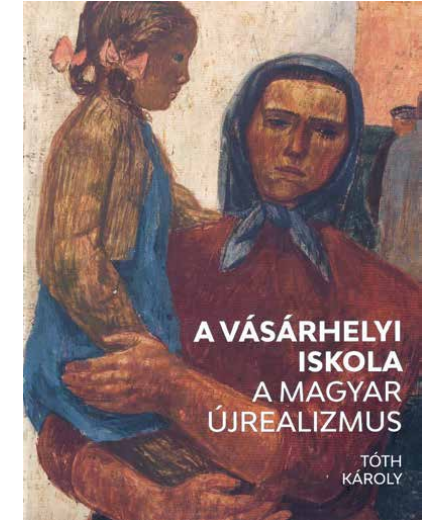
Tóth Károly: *A Vásárhelyi Iskola. A magyar újrealizmus.*
Neon Galéria, Budapest, 2023, 119 oldal, 7500 forint



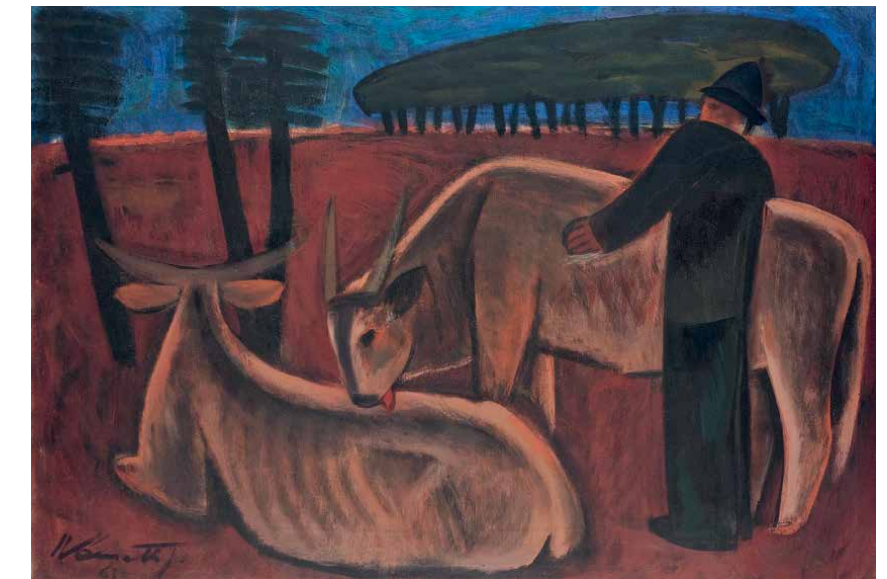
Szalay Ferenc: *Disznóvásár*, 1956–57 körül, olaj, vászon, 68 × 60 cm, magántulajdon, fotó: Bozsó András / HUNGART © 2024

Az utóbbi években a képzőművészet mainstream nyilvánossága¹ a rendszerváltás előtti évtizedek akkori-ban kevesebb intézményi teret kapott, akár a nyilvánosságból kiszorult vagy a „szabadság jegyében” alkotó, avantgárd (vagy legalábbis progresszívebbnek mutatkozó) irányzatainak feldolgozásával foglalkozott elsősorban. A Magyar Nemzeti Galéria *TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművésztében (1989–2001)* című, februárban bezárt és esetenként szélsőségesen elmarasztaló szakmai reakciókat kiváltó tárlata után ez a „munka” viszont némiképp, a kiállítás vélt vagy valós hiányosságainak ellenére is „kipipálnak” tűnik: látszólag a múlt végére értünk – ami nem azt jelenti, hogy ne lennének még feldolgozatlan irányzatok, alkotócsoporthoz, generációk, életművek, sőt: a neoavantgárd, posztneoavantgárd tendenciák és az underground művészetek politikailag elfogulatlan kritikai feldolgozása, a mának szóló, a kortársak számára relevánssá váló friss hagyományok újragondolása és beépítése – a kereskedelmi szférán kívül és belül – talán csak még sürgetőbb lett. Mégis, ezen – ha nem is kollektív – erőfeszítést letudva az egyéb, a mindenkor fennállóval nem feltétlenül szembehelyezkedő, niche területek felfedezése mintha új, legfőképpen más relevanciát nyert volna. A közelmúltat és annak művészetét nemcsak a tiltott és az ellenálló, hanem a kívülálló, a nem lázadó, a támogatott és akár az egyenesen rendszerkomform felől, azaz a spektrum teljes ismeretében lehetséges csak megérteni a maga komplexitásában. Ez a hozzáállás talán később majd segíthet minket abban is, hogy retrospektív módon a jelen művészeti mozgásait is egyszer (ahogy tetszik: fel-, le- vagy át-) értékeljük. A Neon Galéria tavaly év végén nyílt *A vásárhelyi iskola. A magyar újrealizmus* című kiállítása, majd az azonos

címmel, Tóth Károly remek bevezető tanulmányával kiadott kötete a (második) hódmezővásárhelyi iskola az ötvenestől a hetvenes évek végéig tartó időszakát igyekszik a csoportosulás korabeli recepcióján, művészeti életben betöltött szerepén és kultúrpolitikai jelentőségén keresztül bemutatni. Egyfelől kirajzolódik a tárgyalt korszakban végbemenő társadalmi-politikai változások (az 1956 utáni konszolidáció, a paraszt-ság életformaváltása, a téészesítés) hatása az iskolához tartozó alkotók művészetére, de az a kritikai megítélésükben bekövetkezett változás is, amely a kezdeti (a népi baloldali elveket valló fiatal művészeknek járó) támogatás után egyre inkább korszerűtlenségüket, sőt a rendszerváltás után jelentőségük látszólagos eltűnését fogalmazza meg. Azt a folyamatot, amely során a vásárhelyiek „kimennek a divatból”, itt nem részletezem, hiszen Tóth Károly megteszi ezt a katalógusban, de maga a jelenség igen beszédesen árulkodik a magyar művészettörténet-írás és tágabb értelemben saját identitás-felfogásunk jellegéről. A szerző tanulmányába György Péter 2014-es



A hatalom képzelete című kötetének egyik kulcsfogalmát, a „kulturális afáziát” emeli be annak leírására, hogy (György Péternél kifejezetten Szalay Ferenc, de tulajdonképpen az egész) művészcsoporthoz miképpen nem tudott a kezdeti kultúrpolitikai támogatás nélkül később érvényesülni, valamint addigi jelentőségét „átmenekíteni” a kilencvenes évek új rendszerébe. Ez a beszédképtelenség érvényes úgy a hangjukat elvesztett alkotókra, mint a művészeti közbeszédre, amelyben az újrealisták



Németh József: *Csend*, 1963, olaj, vászon, 110 × 160 cm, magántulajdon, fotó: Dömötör Mihály / HUNGART © 2024

művészete „nyugati párhuzamok nélkül referencia nélküli [...] a nyugati kánonokat követő magyar művészet-történet-írás számára [n]em érdekes”. György Péter konklúziója valószínűleg történetileg helyes, viszont jól mutatja azt az öngyarmatosító, magát

csak a Nyugat-Kelet dichotómiákban elképzelő felfogást, amelyet talán a kétezzer-húszas évekre sikerül levetköznie a hazai közegnek – egyébként a szintén „Nyugatról Keletre” szivárgott posztkolonialista és az eurocentrizmust elutasító, felül-



Németh József: *Vásárhelyi Madonna*, 1965, olajtempera, vászon, 128 x 83 cm, Hódmezővásárhely Megyei Jogú Város Önkormányzata, fotó: Dömötör Mihály / HUNGART © 2024

vizsgáló eszmék hatására. Hiszen miért váltak volna hirtelen referencia nélkülivé a vásárhelyiek életművei? A kínos elnémulás helyett a saját kontextusukban kezelve őket – ahogy azt az éppen tárgyalt kötet is teszi – csak még érdekesebbek, sőt egzotikusabbak lesznek mint egy speciális, sokdimenziós történelmi helyzet külső szemlélő számára máshová aligha besorolható lenyomatai, amelyek képzőművészeti produktumként megállják a helyüket az elvtársak fújta hátszél nélkül is.

A katalógusban szereplő munkák legalábbis erről tanúskodnak. Csak hogy párat említsek: Szalay Ferenc ötvenes évekbeli széles és gyors ecsetvonású csoportképein – *Pulykavásár* (1957), *Disznóvásár* (1956–57) – mintha egy folkhorror jeleneteit látnánk, dermesztő alföldi archetípusok tekintenek ránk, az elnagyolt gesztusokból is konkrét sorsokat ismerünk fel, amelyek hétköznapiáguk és távoliságuk ellenére (vagy pont ebből adódóan) saját erejükből dagadnak monumentálissá a horizonton. Németh József *Csend* (1963) és *Kaszások* (1965) című képein pedig már csak a saját intellektusunk fékez meg minket, hogy a sötét, de mégis élően természetközeli, látomásos-apokaliptikus érzeteket valahogy a befogadás során mégis inkább a realizmus felől próbáljuk megfogni, de az 1965-ös *Vásárhelyi Madonna* már elutasítja a valóságközeliség minden lehetőségét, és univerzális ikonként, rituálisztikus őseseményként mozdul meg. Elsőre egyszerű zsánerképnek tűnő, de a nyitott tekintet előtt lassan kibomló baljós mikrokozmoszok. „Úgy látszik, az Alföldön is érheti meglepetés az ember.”² Bár hatvanas évekbeli elképesztő svungját nem tudta megismételni a paraszt Párizs (vagy magyar Barbizon), és a szocializmussal mutatott kellemetlen cinkosság is rányomta bélyegét, valamint valóban eltűnt az a világ, amelyről tudósított, más, expresszív



Szalay Ferenc: *Pulykavásár*, 1957, tempera, vászon, 80 x 100 cm, Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, fotó: Dömötör Mihály / HUNGART © 2024

forgóhidakon még könnyen visszatérhetünk a jelenség plasztikusabb megértéséhez – már természetesen az éppen tárgyalt könyvön és magukon az alkotásokon kívül. A kötet bemutatóján is szó esett azokról a filmes párhuzamokról, amelyek segíthetnek bennünket navigálni mind a korszellelem, a hangulat tekintetében, mind e jellemző (nem csak a szószoros értelmében vett) tájakban való elmélyülésben. Jancsó Miklós 1963-as *Oldás és kötés* című filmje lélektani realizmusával kilóg (hál'istennek) a rendező életművéből, és

kifejezetten azokat a „fényes szelek”-nemzedéket érintő osztálydilemmákat járja körül, amelyek a vásárhelyi iskola festőinek munkáiban eltérő intenzitással lelhetők fel. A film sokat merít Michelangelo Antonioni 1961-es *La Notte*-jából, és ez a minta még egyszer megismétlődik (ennyit a nyugati referenciátlanságról): Gaál István *Sodrásban* című filmje a *L'avventurát* gyakorlatilag egy az egyben a korai szocializmus Alföldjére alkalmazza, ahol a Tiszán pihenő érettségizők elveszítik egy társukat, és ezen a misztikus tragédián

keresztül élük meg az őket belülről mozgató súlyos, de mégiscsak kamaszos egzisztenciális kérdéseket. A filmben, egy mellékszerepben megjelenik a vásárhelyiekhez tartozó Csohány Kálmán grafikus is, aki nagyon is meggyőzően játszik átszellemült szobrászt (!) a mártélyi művésztelepen. De nem utolsósorban említhető Sipos Andrásnak a Balázs Béla Stúdióban készült *Kréta* című kísérleti rövidfilmje is (fent van a Videán!), ami pedig Szalay Ferenc absztrakt alkotói portréja.

*
Rövid disclaimerként mindenképpen írnom kell arról, hogy a vásárhelyi iskolához személyes – inkább érzelmi, mintsem közvetlen – szál is fűz: újságíró dédapám, Szabó Endre, aki főleg a dél-alföldi művészeti életről tudósított, barátságot ápolt a vásárhelyi alkotók legtöbbszörével, és bár én ezen ismeretségekből koromból adódóan nem részesültem, e művészek családi mitológiánk fel-felbukkanó mellékszereplői. Dédapám és a vásárhelyi művészek kapcsolatáról a kor sajátos zszurnaliszta hangvételében így írt Lakatos György 1984-ben, az *Utazási Magazin*ban: „Szabó Endrét vásárhelyi bevándorlásának pillanatától kezdve megigézte, rabul ejtette a város különleges színe, hangulata, semmihez sem hasonlítható, mindent meghatározó művészeti élete. Nem csak népszerűsítője, de értő tudósa, bátorító patronálója, igaz barátja és nem utolsó sorban gyűjtője lett a színvonalas vásárhelyi művészetnek. Cikkeket írt, kiállításokat szervezett, s bizonyos, ha szükség volt rá, kenyeret is adott egyik-másik festőnek. Olyan mély barátságot tudhat magáénak, mint Kohán György. A tragikus sorsú, nagyszerű festő jó szóért, kellemes estékért, s néha meleg ételért kopogott a szerkesztő ajtaján, s örökké hálás volt e barátságért. Szabó Endre szerette, ékes szóval, a toll erejével a városhoz kötötte azokat a művészeket is, akik csak alkalmanként, egy-egy nyáron át élvezték Vásárhely vendégszeretetét. [...] Szobáinak falán egy tenyérnyi hely sincs szabadon,³ de egy tenyérnyi helyen sincs más kép, rajz, illusztráció, csak olyan, amely valamiképpen Vásárhelyhez kapcsolódik. A gyűjtemény olyan kuriozitás, amelyet joggal megirigyelhetne minden múzeum.”⁴ Saját képzőművészet-felfogásomra,



Németh József: Kaszások, 1965, olajtempera, vászon, 85 x 130 cm, Damjanich János Múzeum, Szolnok, fotó: Dömötör Mihály / HUNGART © 2024



Balra Szabó Endre gyűjteménye szegedi otthonában, jobbra Kohán György portréja Szabó Endréről, archív fotók / HUNGART © 2024

képi gondolkodásmódomra, valamint fantáziámra alapvető és formatív hatással voltak azok a képek, amelyek dédnagyapám (illetve most már családunk) gyűjteményét képezték: többek között Németh József, Kohán György és Kajári Gyula festményeivel voltam gyerekkoromban összefüggő. Így ehhez az esztétikához

olyan fundamentális és számomra természetesnek vett emocionális kapcsolat köt, amelyet nehezen tudnék deaktiválni magamban. A dédnagyanyámról készült melankolikus Kohán-féle olajpasztell portrék pedig hazalátogatásaimkor mindig követnek tekintetükkel.



Kohán György portréja Szabó Endréről

[1] Szándékosan a *mainstream* kifejezést használom, amelybe beleféreknek mind a „szakma”, mind a „piac”, mind a „hatalom” egyes törekvései és szempontrendszerei. [2] Németh László: *Égető Eszter*. mek.oszk.hu/04300/04329/04329.pdf, 126. [3] Érdekes, hogy Tóth Károly a tanulmányában Németh Lajos 1971-es katalógus-előszavára hivatkozva említi meg, hogy a hetvenes évekre „a helyi értelmiségiek otthona már telítődött a helyi művészek képeivel”. [4] Lakatos György: Vásárhelyi szerelem. *Utazási Magazin*, 1984/12., 20–21.

„A valós, fizikai formában megtalálható múzeum egy fiktív történetet mesél el, egy regény tárgyait köti össze, noha maga a gyűjtemény Orhan Pamuk Isztambullal kapcsolatos gyűjtési szenvedélyéből alakult ki, mely a városnak az 1970-es és 1980-as évekből sajátos, a felső középosztályra jellemző arculatát, tárgyait tartalmazza.”

A MúzeumCafé 101. számát keresse a múzeumshopokban és a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé

101

vadmúzeumok dilemmák és gyakorlatok

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

De még jobb, ha előfizet.

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.

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

magyarnarancs.hu

MAGYAR NARANC

Figura és architektúra. Barokk freskók XI. Az egri líceum könyvtártermének mennyezetfreskója, 1778

Jernyei Kiss János

Johann Lucas Kracker – Josef Zach: *A tridenti zsinat, 1778*, az egri líceum könyvtártermének mennyezetfreskója, részlet a főalakokkal,
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor



Az egri universitas alapításának gondolata Barkóczy Ferenc püspöktől származik, aki két tanszakos, teológiai és bölcsészeti stúdiumokat oktató püspöki iskola számára rendelt terveket Joseph Ignaz Gerl bécsi építésztől. Miután azonban 1761-ben primássá nevezték ki, utódjára, Eszterházy Károlyra maradt a megvalósítás. Az új püspök, továbbgondolva a kezdeményezést, új terveket kért Gerltől, és az épületet a székesegyházra néző főhomlokzattal a város kiemelt pontjára szánta. A megvalósítást végül a tatai uradalom építészére, Fellner Jakabra bízta, és az ő tervezőmunkájának eredményeként épült ki a terjedelmes, négyszög alaprajzú épület, első emeletén szárnyainak középtengelyeiben kápolnával, díszteremmel és könyvtárral, negyedik traktusa fölött csillagvizsgáló toronnyal.¹

Eszterházy a könyvtár mennyezetének kifestését a bécsi születésű, eleinte leginkább morva területen működő Johann Lucas Krackerre (1717–1779) bízta, és a tridenti zsinatot kívánta vele megfestetni. A hitteles ábrázoláshoz mintaképet is küldött a festőnek. Ez az ábrázolás Carlo Zanetti rézmetszete lehetett, amely illusztrációként 1673-ban



Balra minorita barát, jobbra két ferences, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor



Püspökök és világi küldöttek, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

Michelangelo Mariani *Trento con il sacro Concilio et altri notabili* című kötetében jelent meg.²

Kracker és architektúrafestője, Joseph Zach (1727–1780) közös szignatúrája szerint 1778-ban készült el a hatalmas freskófestmény, amely a zsinat résztvevőinek panorámaszerűen körbefutó ábrázolásával teljesen kitölti a terem fölé boruló teknőboltozatot. Az alakok a boltozat oldalai mentén elhelyezett padosorokon foglalnak helyet, így azt a benyomást keltik, mintha a csarnok

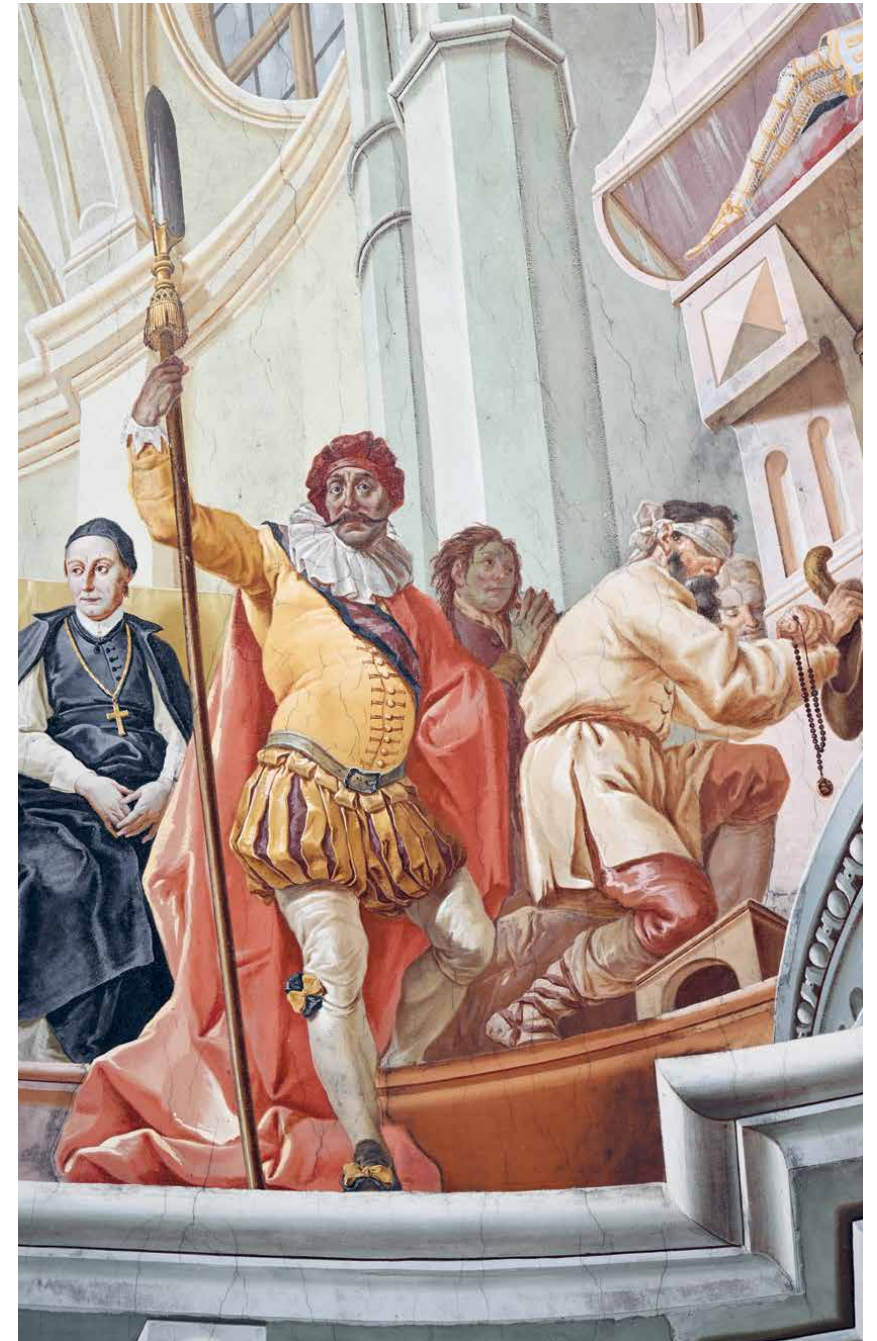
közepéről (vagy inkább egy annak padlójába vájt akna mélyéből) fölfelé tekintve szemlélnénk a gyülekezetet. A fő alakok a bejárati oldal fölött, az ablakokkal szembeni, jól megvilágított oldalon helyezkednek el. Középen jezsuita szerzetes prédikál, az asztalnál a zsinati titkár jegyzetel, balra tollas kalapban II. Fülöp követe, Vergil de Quisiones gróf ül. A pódiumot többszintes padosor veszi körül bíborosok, püspökök és világi követek alakjaival. A tribün jobbra haladva, a boltozat keleti



oldalán folytatódik további egyháziakkal, köztük két fekete reverendás jezsuitával. Kracker a Zanettimetszettől inspirálva, amely a szónoiki emelvénnel szembeni padokon ülve több kámszás, tonzúras szerzetest ábrázol, a déli oldalra, magas hátfal elé ültetve tizennégy szerzetes alakját festette meg. Két-két figurát látunk itt hétféle rendből: a domonkosok, a ferencesek, a minoriták, az ágostonos remeték, a szerviták, a karmeliták és a kapucinusok közül. A nyugati oldalon ugyancsak magas háttámla előtt öt bencés és két ciszterci apát ül arany mellkereszttel a nyakában. A freskó születésének időszakában ferencesek, szerviták, minoriták és irgalmasok éltek Egerben, illetve 1776 óta a jezsuiták helyett ide érkező ciszterciek. Domonkosok az egyházmegyében legközelebb Kassán, kapucinusok pedig Tokajban működtek. Valószínű, hogy Kracker egyik-másik figurában e rendházak tagjainak, előjáróinak arcvonásait örököltette meg. A sarkokban az előbbi útvonal mentén egy-egy zsinati határozatra utaló jelenettel találkozunk: előbb a papszentelés, majd az egyházi cenzúra, a betegek kenete, végül az ereklje- és képtisztelet ábrázolását láthatjuk. Ez utóbbi részleten a kegyhely alabárdos őrzőjeként a nézőre kitekintve Kracker önmagát is megjelenítette.³

A figurák fölött gótikus templom centrális nézőpontra szerkesztett, alulnézetből ábrázolt architektúrája magasodik. A fantázia szülte, valószínűtlen építményt karcsú pillérek, bonyolult mintázatú bordás boltozatok és vakmérművek alkotják, amelyekhez V. Károly és I. Ferdinánd domborművű profilportéját övezve rokokó akantuszinda és klasszicizáló füzérdísz társul.

Számos tanulmány foglalkozott a mű ikonológiai keretével, a megbízó részéről „világnézeti útmutatásnak” szánt szellemiségével. Ezen inter-



Kracker önábrázolása, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

pretációk szerint az alkotás egy olyan időszakban idézi meg a katolikus egyház nagy, megújulást és megerősödést hozó korszakát, és tesz hitet annak elvei mellett, amikor a felvilágosodás és az abszolutista állam eszméi és intézkedései

egyaránt fenyegették hagyományos pozícióit.⁴ Gyakran olvashatunk arról is, hogy e mondanivalóhoz újszerű, a barokkal részben szakító, „racionális” elemeket integráló festői eszközök társulnak.⁵



Johann Lucas Kracker – Josef Zach: *A tridenti zsinat*, 1778, az egri líceum könyvtártermének mennyezetfreskója a bejárat felől nézve,
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

Az alakok
a boltozat oldalai
mentén elhelyezett
padsorokon
foglalnak helyet, így
azt a benyomást
keltik, mintha
a csarnok közepéről
(vagy inkább egy
annak padlójába
vált akna mélyéből)
fölfelé tekintve
szemlélnénk
a gyülekezetet.

Különösen érdekes a látszatarchitektúra felépítésének és részletformáinak eredetére és szerepére vonatkozó kérdés.⁶ A zsinatnak a boltozaton eseményképként való, „reális” megjelenítése sajátos, az európai mennyezetfestészetben meglehetősen egyedülálló művészi feladatot jelentett, és nézetem szerint az ebből következő képi problémák vezettek el a látszatarchitektúra szokatlan formájához, a pseudogót szerkezethez is. Miközben a figurafestő Kracker a „történeti hitelesség” kedvéért számos részletet átvehetett a zsinatot ábrázoló Zanetti-metszetről, Zach nem tekinthette mintául az ülések helyszíne, a trentói Santa Maria Maggiore-templom terét és főleg annak dísztelen dongaboltozatát, tehát mindenképpen valamilyen fikatív architektúrát kellett terveznie.



Az egyházi cenzúra – villámtól sújtott eretnek könyvek, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

A zárt belső tér centrális nézőpont-ra szerkesztett ábrázolásához nem használhatta a perspektívaszerkesztés nagymestere, a barokk freskófestők körében népszerű Andrea Pozzo traktátusát sem, amely klasszikus

építészeti szerkezetek alulnézetű ábráit tartalmazza, hiszen ezeknek a peremére, „talajára” ültetve az erős rövidülés miatt nem lehetne jól kivehető alakokat festeni. Hogy jobb rálátást nyújtson a szereplőkre,

Kracker a zsinat résztvevőinek figurafrízét kissé befelé döntötte, így a padsorok alulnézetű hátfalának a látszatarchitektúrától eltérő rövidülése és görbülete miatt a figurális zónát a klasszikus architektúra merev, ortogonális rendszerébe nagyon nehéz lett volna beleilleszteni. Ennek az összetett perspektívaproblémának a megoldására a 18. század második felében divatossá vált gótikus építészeti formakincs a maga nyúlánk és hajlékony, a torzulásokat jobban elviselő és egyben elleplező szerkezeteivel jó megoldást kínált. Egyáltalán nem biztos tehát, hogy a gótikus látszatarchitektúra választásának a szimbolikus tartalom vagy a megrendelő stílusválasztása volt az oka, lehetséges, hogy tisztán festői megfontolás eredménye. Mestere, Zach gazdag fantáziával tervezte meg a fiktív teret, és látható élvezettel merült el a flexibilis szerkezetek kifundálásában, valamint a geometrikus mintákba írt bordastruktúrák ornamentális szépségében, és nem utolsósorban a légies, égbetörő látvánnyal hihetetlen mértékben felfokozta a látszatarchitektúra perspektivikus húzóerejét. A mennyezetkép az alak- és architektúrafestés viszonyát tekintve voltaképpen eléggé rendhagyó és zavarba ejtő alkotás, ugyanis itt Zach bravúros teljesítményének eredményeképpen majdhogynem megfordul a figurális rész és a képen belüli látszatarchitektúra ez idő tájt szokásos, akadémikus felfogás szerinti hierarchiája. Kracker számára a tervezés fázisában már nyilvánvaló lehetett, hogy az általa festett szcénának egy rafinált perspektivikus konstrukció roppant vizuális vonzerejével kell felvennie a versenyt. A Kazinczy Ferenc által lejegyzett anekdota – amely szerint a freskót látva később még Maulbertsch is „összve tsapta kezeit [...] s meg-vallotta hogy ő ennyit nem tud”⁷ – szó szerint véve bizonyosan nem igaz, mégis

A katolikus egyház tizenkilencedik egyetemes zsinatát többször megszakítva, három ülősszakban, 1545 és 1563 között rendezték meg az észak-itáliai Trentóban, azaz Trientben (Kracker képének címében megtartottuk a művészettörténeti szakirodalomban meghonosodott régies „tridenti” formulát). Fő célja az volt, hogy választ adjon a protestáns mozgalmak kihívására és előkészítse az egyház belső megújulását. Dekrétumai megerősítették a katolikus tanítást, elítélték az ellentétes nézeteket, határozatok születtek a szentségekről, az egyházi hierarchiáról és a papság kötelezettségeiről. A zsinat rendelkezései évszázadokra meghatározták a katolikus felekezet tanítását, intézményrendszerét és mindennapjait.

jól érzékelteti az optikai illúzió nézőre gyakorolt elemi hatását. „Közönségek mindmáig szívesen veti alá magát az érzéki csalódás élményének” – írja Kracker monográfusa.⁸ Kracker a maga területén a festett fikció ábrázolóerejét úgy igyekezett fokozni, hogy a látszatarchitektúra tövében körben ülő figurákat erősen realiztikusan és egyénitve festette meg, valamint a csoportokba számos korabeli portrét belefoglalt. Ezek a padlón állva is jól láthatók és megkülönböztethetők a típusfejektől, de a festőnek még az is a kezére játszott, hogy az oldalfalakon galéria fut körbe, ahová fölmenve a szemlélő közelebből tanulmányozhatja figuráit. Kracker remekül kiaknáztatta az arcok más karakterű, közvetlenül a nézőre tekintő emberábrázolásokat az azt a sajátosságát, hogy a néző figyelmét erős megszólító hatással képesek lekötni. Míg Zach a teret teremtmény, valós dimenziókat kitágító érzéki csalódás élményével, addig

Kracker a festészet illúziókeltő képességének másik elemi megnyilvánulásával, az emberi alak meggyőző jelenvalóvá tételével fordul a nézőhöz. Aligha véletlen, hogy a legkarakteresebb alakok éppen a bejáratnál szemben sorakoznak, mégpedig úgy, hogy egyöntetű, lapos hátfal előtt ülnek, és arra árnyékot vetnek. Ezzel a *trompe l'œil* műfajából kölcsönzött fogással testi jelenlétük szinte kézzelfogható, így a kép figurális része a látszatarchitektúrával versengve azonnal magára vonja a belépő figyelmét. A zsinat szereplőinek „leíró” ábrázolását a sarkok piederstálra emelt, élőképyszerű jelenetei egészítik ki. E szcénák szerepe az, hogy a zsinaton is megerősített szentségeket, illetve a tridentinus katolicizmus bizonyos intézményeit, jámborságának megnyilvánulásait szemléletes módon az egyháztörténet jeles eseményéhez kössék. Ezzel a hagyományos, az allegória és a *fatto* viszonyát

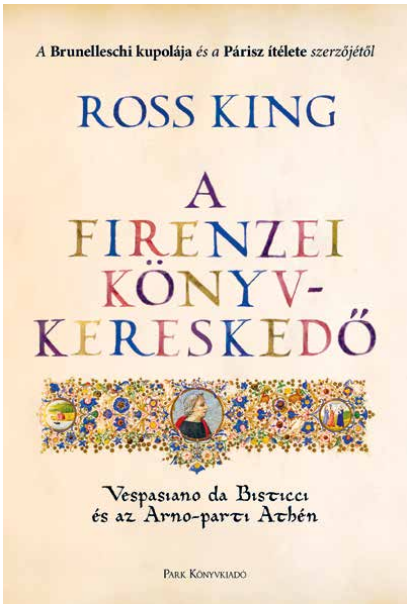
szabályozó műfaji hierarchia⁹ megfordult: a „történet”, az eseménykép került a középpontba, míg a fogalmak világa a sarkok alárendelt szférájába szorult, de már ezeket sem allegóriák, perszonifikációk, hanem valóságosnak ható jelenetekbe foglalt, hús-vér alakok testesítik meg. Elrendezésükben az is szokatlan, hogy nem önálló, lehatárolt képművekben jelennek meg, ahogyan a mennyezetfestészetben a fő témához kapcsolódó, alárendelt apparátust társítani szokás, hanem – még ha a talapzatok el is különítik őket – a zsinati szereplőkkel azonos realitásfokon. A boltozat nyílásán keresztül lecsapó, az eretnek írásokat megsemmisítő villám képében az isteni közbeavatkozás mozzanata is színre lép. Úgy tűntek el tehát a transzcendens és a fogalmi szféra barokk képi retorikájának elemei, hogy közben a valóságsíkok egybeolvasztásának stratégiája megmaradt.

[1] Dercsényi Dezső – Voit Pál (szerk.): *Heves megye műemlékei*. (Magyarország műemléki topográfiája 7.) Budapest, Akadémiai, 1969, II. 444–466. [2] Jávora Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest, Enciklopédia, 2004, 145. [3] További, részletes leírás az alakokról és jelenetekről: Ludányi Gabriella: Az épület freskói. In: Petercsák Tivadar (szerk.): *Az egri Domus Universitatis és Líceum: oktatás, tudomány, művészet, 1763–2013*. Eger, Líceum, 2013, 71–109. [4] Szmrecsányi Miklós: *Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez*. Budapest: Stephaneum Nyomda Rt., 1937, 122.; Galavics Géza: Válsághelyzetek és képzőművészeti válaszok a 17–18. századi Magyarországon. In: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből* Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 1989, 51–55.; Jávora 1993, 145.; Ludányi 2013, 75–86. [5] A valóságos történelmi szereplők valóságghú visszaadását, pontos rajzát hangsúlyozza: Garas Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai, 1955, 53. A művet a barokk „dagályosságával” szembeforduló újítások közé sorolja, és az „elcsépeelt frázisokkal, patronnal gyártott héroszok merő pátoszából alkotott formalizmusával” való szakításként értékeli: Voit Pál: Az egri festészet barokkellenes törekvései. In: *Az Egri Múzeum évkönyve III*. (Heves Megyei Múzeumok Közleményei). Eger, 1965, 165–180. [6] A Zach által festett gótikus látszatarchitektúra lehetséges mintaképeinek és előzményeinek sorában a Csehországban működő Giovanni Santini-Aichel pszeudogótikus boltozatkonstrukcióit, illetve a 18. századi festészetben – magának Krackernek a műveiben is – megfigyelhető középkori építészeti kulisszákat emeli ki a kutatás: Voit 1965, 168–169.; Komárik Dénes: A korai gótizálás Magyarországon. In: Zádor Anna – Szabolcsi Hedvig (szerk.): *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Akadémiai, 1978, 209–300.; Jávora 1993, 148. [7] Széphalmy [Kazinczy Ferenc]: Utazások. Eger, October 22-dikén 1789. In: *Orpheus XIV*. (1790), 161–173: 167. [8] Jávora 1993, 145. [9] Világi terek példáin bemutatja: Garas Klára: Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 1965/3–4., 275–302.

Fény a világban

Fáy Miklós

Ross King: *A firenzei könyvkereskedő. Vespasiano da Bisticci és az Arno-parti Athén.* Budapest, Park Könyvkiadó, 2024, 493 oldal, 7999 forint



„Amikor a nyomóformafedél és az ív-tartókeret nyirkos cuppanással meg-emelkedik, a nyomdász fölemeli a pa-pírlapot, amelyen immár ott is van a nyomtatott szöveg.” Szinte véletlenül választottam pont ezt a mondatot Makovecz Benjamin fordításából, és ha véletlenszerűen épp az ezt meg-előzőt választom, akkor az is lehet-ne a tanulság, hogy ej, ej, Benjamin, egy félmondaton belül kétszer sze-repel az, hogy „eredeti helyzet”. De hát ez pont egy ilyen könyv, néha elfárad a fordító, miközben nyilván ő is tudja, hogy ez rajta áll vagy bukik, attól jó a könyv, ha sikerül valami valóságos, komoly, mai és mégis veretes szöveget létrehoznia. Mert ha igen (és igen), akkor azt ér-zi az olvasó, hogy voltaképpen er-ről van szó. Régi dolgokról, ame-lyek máig hatnak, vagy ha nem hat-nak, akkor kellene, hogy hassanak, és mindent meg kell tenni azért, hogy hassanak. Túl nagy ügyet csinálok belőle? Ez csak az új Ross King, az írta, aki azokat az érdekes és olvasmányos művészettörténeti könyveket, *Brunelleschi kupoláját* meg az *Utolsó vacsorát*. És nemcsak reneszánsz-megszállott, hanem van egy francia leágazása is, szóval olyan minden-tudó okostojás, nyilván a komoly művészettörténészek egy mosoly-lyal elintézik vagy elfogadják, hogy

valóban sokat tesz azért, hogy az embereket foglalkoztassa a freskó-készítés technikája. Kinget most épp nem a freskóké-szítés technikája foglalkoztatja, ha-nem – mi is? Ez elég szórakoztató a könyvet olvasva, az ember már el-érte a századik oldalt, és még min-dig nem tudja, miről olvas. Hiva-talosan persze megvan a téma, az a cím is, *A firenzei könyvkereskedő*, lehetne regény is, de biztosan nem az. Maga a firenzei könyvkereskedő Vespasiano da Bisticci, lehet tudni, hol volt a boltja, a Bargello közelé-ben, a Dóm és a Piazza della Signo-ria között, egy sarkon. Vespasiano nem árult nyomtatott könyvet, még azután sem, hogy a nyomtatást föl-találták, ő maradt a régi techniká-nál, másolás, esetleg illusztrálás, így aztán tanúja, illetve elszenvedője volt annak, ahogy eljár fölötte az idő, és egyre kevesebb lesz a meg-rendelője. Napjainkban hasonlót él-hetnek át azok, akik lemezeket vagy egyéb fizikai hanghordozókat árul-nak, a bolt egyre üresebb, a vevők fogynak, aztán egy szép nap lehúzva marad a roló. Ami Vespasianót illeti, az ő rolója is lehúzva maradt (képletesen szólva), de addigra már elegendő pénze volt ahhoz, hogy kiköltözzön vidéki há-zába, és megírja, na nem az emlék-iratait, hanem azoknak a férfiaknak

az életét, akiket könyvkereskedőként megismert. A könyve néhány száz évig feledésben maradt, csak 1839-ben fedezték föl a vatikáni könyv-tárban, és jelentették meg. Nyomta-tásban. Nesze neked, Vespasiano. De még mindig az első száz oldal, és annyi világos, hogy ez nem a firen-zei könyvkereskedő története, ha-nem Firenzéé. A 15. századé, mond-hatnánk, hogy az aranykoré, ha nem tolt volna ki minden korszakolóval Michelangelo, aki a *Dávidot* direkt a 16. század első évében kezdte el ki-faragni. Attól még ez marad a nagy évszázad, Vespasiano évszázada, aki 1498-ban halt meg, Cosimo és Lorenzo Medici százada, Federigo da Montefeltróé, Marsilio Ficinóé és Pico della Mirandoláé. Egy kicsit tu-datosítja a könyv az emberben, hogy a reneszánsz nem csak festménye-ket és szobrokat jelent. Könyveket jelent, kedves olvasó, könyveket. Ha könyveket, akkor természetesen a század Gutenbergé is, és azoké, akik nyomdákat telepítettek a nagy itáliai városokba. Meglepő vagy nem meglepő módon Firenzében csak na-gyon sokára lett nyomda, és nem is volt feltétlen sikertörténet a San Jacopo in Ripoli kolostorban létre-hozott kísérlet.

Nem akarok leragadni az első száz oldalnál, de tényleg különös, hogy itt tartunk, és már századokra és ezredekre nézünk előre és hátra, már szerepel a könyvben nemcsak Arisztotelész és Platón, de Jacob Burckhardt is. Ha nem említené Ross King, akkor is eszembe jutna, mert pont azt érzem, amit Burck-hardt olvasása közben: záporoznak a nevek, és senkiről nem tudom, hogy kicsoda. Szerencsés esetben Burckhardt megmagyarázza, Ross King pedig szinte minden esetben megmagyarázza, ettől nem fáj any-nyira az olvasói tudatlanság. Azért néha, kísérletképpen megnéztem, én vagyok-e ennyire műveletlen, vagy más is, beírtam a keresőbe Trapezunti György nevét, ő egy pil-lér a század történetében, ehhez ké-pest a Google is csak Fraknói Vil-mos egy írását hozta föl: *A Korvina könyvtárban másolt kéziratok Emich Gusztáv gyűjteményében*.¹ Az em-ber vagy eljártssza, hogy ő a máso-dik Ross King, és utánanéz, ki volt Fraknói Vilmos és Emich Gusztáv, vagy itt húzza meg a vonalat: csak addig ágazunk szerte, amíg Ross King érdeklődése szerteágaz. Ami egyébként sokfelé ágaz, hogy mást ne mondjak, Janus Pannonius

is szerepel a könyvben, hiszen ő is Vespasiano vásárlója volt. Az persze visszatérő kérdés, hogy mi marad meg az emberben egy ilyen könyv után. A sok név lassan ösz-szekeveredik, az nem is Nagylelkű Alfonz volt, hanem a fia, Ferdinánd, akkor már nem is II. Pál volt a pápa, hanem IV. Sixtus. Azért megmarad-nak a nagy jelenetek, az őrvjögő Franceschino de Pazzi, aki Giuliano Medicit megölvén saját magát is com-bon szúrja a Dómban, II. Mehmed, akit (talán) a fia, Bajazid mérgezett meg, és ezzel (talán) megmentette Itáliát a törököktől. Jacopo de Pazzi holtteste, ahogy bukdácsol lefelé az Arnón, Pisánál még látták. Megmaradnak az új kötelező fel-adatok. Ha legközelebb Firenzében járunk, megkeressük a boltot, Via del Proconsolo 14R, tényleg pizzeria van-e a helyén. Megkeressük a San-ta Crocéban Vespasiano bátyjának, Jacopónak a sírját, abban nyugszik ő is. Megmarad Vespasiano gondola-ta, a könyv mottója: „*Minden gonosz szülőanyja a tudatlanság. Az írók azonban fényt hoznak a világba, és elűzik a sötétséget.*”

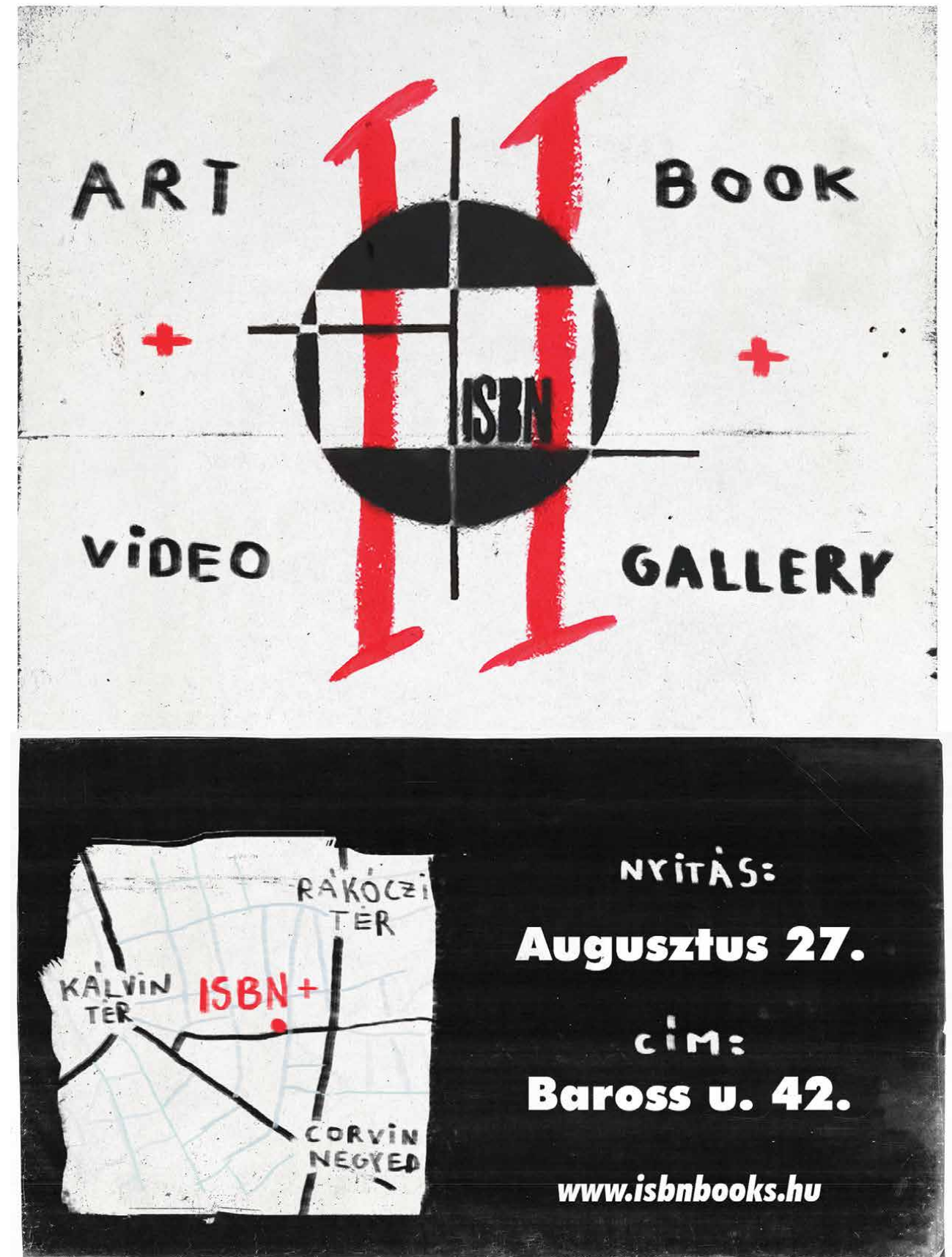
¹ Magyar Könyvszemle, 1901/4., 337–348.

Jacques Villeglé 2022. június 6-án halt meg, 96 éves korában. A pop-art előfutára, a nouveau réalisme (újrealizmus) kiemelkedő és meghatározó egyénisége, akinek a világ legnagyobb közgyűjteményeiben, így a párizsi Pompidou Központban, a londoni Tate-ben és a New York-i MoMA-ban is megtalálhatók munkái, sőt a MoMA-ban sokáig ő volt az egyetlen európai művész, akinek kiállítást rendeztek. Első magyarországi kiállítása a pécsi m21 Galériában látható 2024. szeptember 22-ig. A kiállítás kurátorával, Thierry Raspail-jal és az alkotó lányával, Valérie Villeglével Fekete Valéria, a pécsi Vizuális Művészeti Centrum művészeti vezetője beszélgetett.

Párbeszéd a festészettel

Jacques Villeglé: *Rue Fernand-Cormon*, 1963. szeptember 9.
részlet, 98,5 x 82 cm, letépett plakátok vászonra ragasztva.
© Fonds de Dotation Villeglé

artmagazin.hu





AZ MNB ARTS AND CULTURE KIÁLLÍTÁSA BUDAPESTEN

2024. AUGUSZTUS 16. - SZEPTEMBER 15.

Q CONTEMPORARY

1062 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 110.



@mnbartsculture



KIS RÓKA CSABA:
BAD AND NAUGHTY
(RÉSZLET) OLAJ,
ZOMÁNC, VÁSZON, 2021
100×99,5 CM

