

ARTMAGAZIN

2024 / 4. szám, 2500 Ft

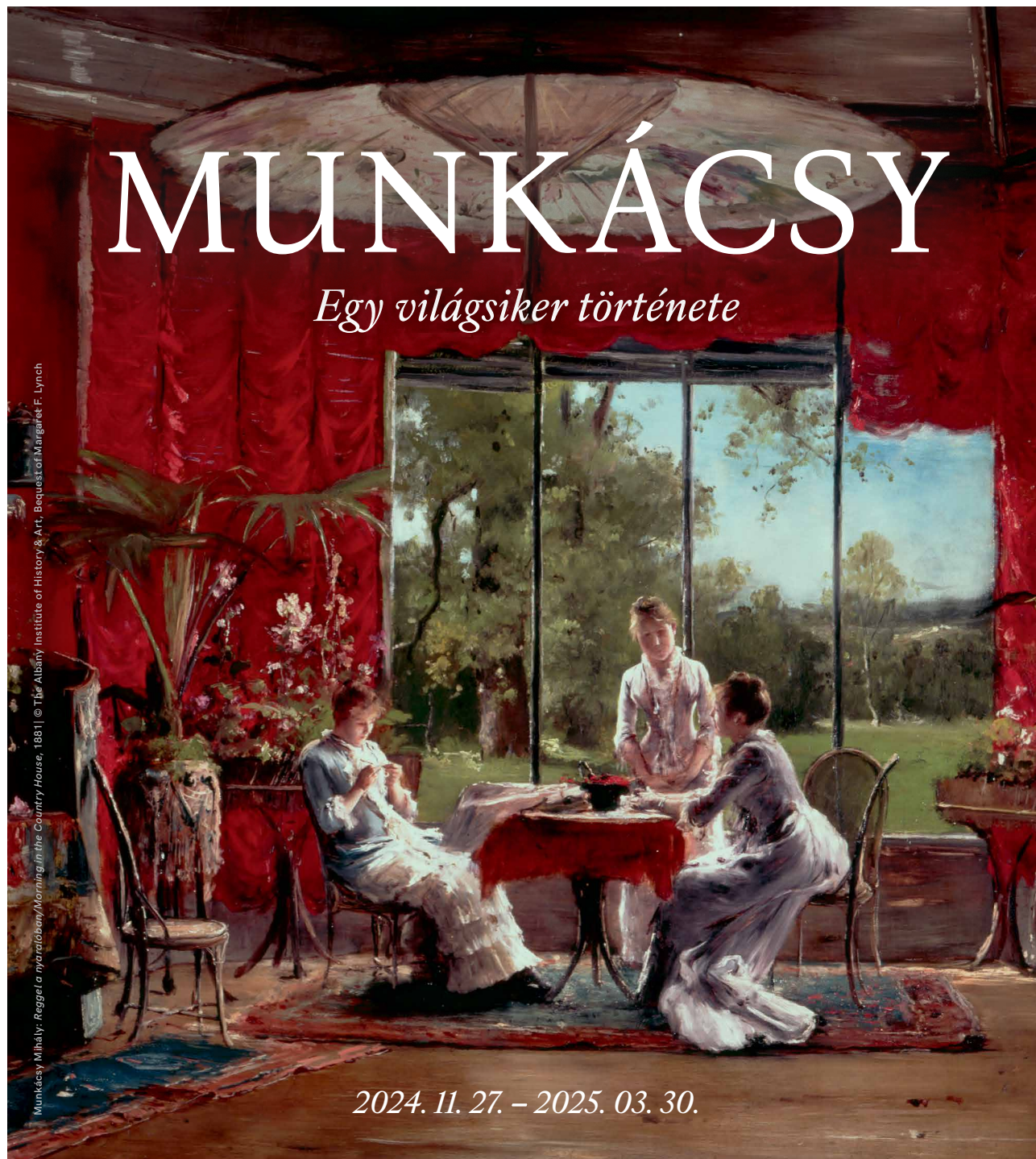


Nemzeti
Kulturális
Alap



9 771785 306724 >

147



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

Főtámogató:

MBH BANK

Hilton Garden Inn
Budapest City Center

AIRFRANCE



Együttműködő partnerek:

Médiatámogatók:

múlt-kor | műtárgy.com | NOKLAPJA | országút | LAM | FÖLDGÖMB
90.9jazz | Fénysík | TREND FM | INFO | ARTMAGAZIN | IME

szepmuveszeti.hu

BOLYONGÁSOK

Ország Lili

Kiscellben



2024. 11. 16. – 2025. 04. 06.

A BTM Kiscelli Múzeum
– Fővárosi Képtár kiállítása

1037 Budapest, Kiscelli utca 108.
fovarosikeptar.hu

**BUDAPESTI
TÖRTÉNETI
MÚZEUM**

**BTM
KISCELLI
MÚZEUM**

**BTM
FŐVÁROSI
KÉPTÁR**

**Nemzeti
Kulturális
Alap**

FŐSZERKESZTŐ:Topor Tünde / topor@artmagazin.hu**KÉPSZERKESZTŐ, SZERKESZTŐ:**Kergyó Zsófia / kergyó.zsafia@artmagazin.hu**OLVASÓSZERKESZTŐK:**

Zelei Bori

Zemlényi-Kovács Barnabás

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

Boros Géza, Cserna Endre, Farkas Judit Antónia,

Fáy Miklós, Fehér Ildikó, Gaylhoffer-Kovács

Gábor, Jernyei Kiss János, Kergyó Zsófia,

Kovalovszky Márta, Nagy Veronika,

P. Szűcs Julianna, Tillmann Ármin,

Topor Tünde, Urbán Nóra, Winkler Nóra

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 ÉS A TARTALOMBAN:**

Kner Albert grafikái

ARTANZIX

4

BIENNÁLÉ

P. Szűcs Julianna:

Biennálé 2.

Cakkban állni jó helyzet

6

STREET ART

Boros Géza:

A szem városa.

Street art Velencében

16

INTERJÚ

Topor Tünde:

Akkor azt írta volna rá, hogy Valy.

Beszélgetés Barki Gergellyel,

A Galimbertik című kiállítás

kurátorával

26

DIZÁJNTÖRTÉNET

Farkas Judit Antónia:

Gyomától Chicagóig.

Kner Albert, a „totális dizájner”

38

SZENT/KÉP

Fehér Ildikó:

A San Francesco

mesterének rejtélye

48

BAROKK FRESKÓ

Jernyei Kiss János:

Barokk freskók XII.

A váci székesegyház freskói,

1770–71

52

MAULBERTSCH 300

Gaylhoffer-Kovács Gábor –

Nagy Veronika:

Maulbertsch bogáncsa.

Díszlet vagy szimbólum?

58

EGY KÉP

Cserna Endre:

Fiat lux, fiat virtualitas.

Francisco de Holanda:

A teremtés első napja, 1545

68

INTERJÚ

Tillmann Ármin:

„A kíváncsiság mindig nagyobb

bennem, mint a kétségbeesés”

Interjú Kicsiny Balázssal

70

TEXTIL

Urbán Nóra:

Kárpit és kánon Kiscellben

80

GUTENBERG-GALAXIS

Kovalovszky Márta:

Különféle meglepetések.

A művészkönyv műfaja

Magyarországon

86

FÁY-ANZIX

Fáy Miklós:

Mennyből az angyal...

Egy nigériai betlehem

94

ARTMAGAZIN ONLINE

96



Október 17., Amszterdam

Viviane Sassen Amszterdamban született, ott is él, január 12-ig látható első nagy hollandiai retrospektívje a Foamban. Utólag jöttem rá, hogy csak olyan fotóit mentettem el a telefonomban, amit kamuflázsnak látok. Elsőnek azzal találkoztam, amin kinyitott ruhaszáritó mögött vödörbe hajol egy meztelen nő. Nem világos, mit csinál, mindenesetre nem tereget, friss mosás helyett Sassen fehér festékcsíkjai száradnak a fregoli fényképén. A házimunkával összemosott művészi munka egyszerre takarja el és emeli ki a modellt. A második egy kollázs volt, akárcsak ez a kép itt, női torzó, fél szemén és orrán kéz tenyerel, a szabadon maradt szem a nézőre szegeződik, az arc és a mell között túlméretezett kaméleon kucorog. Ha pedig azt a sorozatát nézem, amibe az itt látható íbiszes mű is tartozik, az ötven képet átlapozva egyértelművé válik, hogy ami álcának tűnt, nem a rejtőzködésről szól, hanem a rezilienciáról: a női rugalmasságról, a ciklikus átalakulásról, a folyamatos változásról, lágy és ijesztően markáns átmenetokről. Divatfotósként persze a mindennapi metamorfózis is haute couture. (Kergyó Zsófia)

Viviane Sassen: *Eudocimus Ruber* (Skarlát íbisz), az *Of Mud and Lotus* (Sárról és lótoszról) sorozatból, 2017, archív pigmenttinta, kollázs, lüszter papír, 20 × 27,5 cm



November 17., Utrecht

Van két óránk sétálni délelőtt, az egyik kirakat, aminél megállok, rafiacipőket kínál. Túlságosan tájidegen, kétkedem, hogy hordják. Kicsivel később, már a múzeumban, kiderül, hogy minden tizedik utrechtinek marokkói felmenői vannak. A hatvanas években indult meg a vendégmunkások hulláma a két kormány egyezsége nyomán, újraindítani a háború utáni holland gazdaságot. Először csak férfiak jöttek, később követték őket feleségeik. Kezdetben használt bútorokkal igyekeztek kényelmesebbé tenni az otthont, de amikor egyedi marokkói fotel került a nappaliba, az már azt jelentette, hogy beletörődtek a maradásba. A képeslapom kampányfotó egy kortárs marokkói és marokkói származású holland tervezőket bemutató kiállításhoz. Mohamed Benchellal már itt született, Hollandiában, a gyerekkorát varrógépek zajában töltötte, nagyszülei a textiliparban dolgoztak. Az én nyaraim is szabó nagymamám műhelyében teltek, de míg én a *Burdát* lapozgattam legszívesebben, őt gyerekként is a technika érdekelte, a szobájában különböző megoldásokkal kísérletezett. Maradék anyagokat vett a piacon, mert nem volt pénze másra, de most is csak újrahasznosított anyagokkal dolgozik, amikor uralkodói családokat öltöztet: Máxima királyné is Benchellal-ruhában nyitotta meg a kiállítást. Modelljei könnyűek és lélegeznek, kis bőröndbe is behajtogathatók, kicsomagolva



újra felveszik formájukat – látványukban ez utóbbi, a forma a leginkább megragadó. Benchellal tömegben és térfogatban gondolkodik, mintha szobrokat mintázná, darabjai épp olyan hűvösen magasztosak, megközelíthetetlenül sikkesek – többnyire szó szerint is; teret ad a nőnek, akinek vonalaihoz igazodva, azokat kiemelve hajtogatja íveit. De ki tud a ruhára figyelni?! Elviszi a show-t a fibula. (Kergyó Zsófia)

Ruha: Benchellal, fotó: Sharon Jane D, a Centraal Museum Utrecht és a DAR Cultural Agency megrendelésére a *MODA – Moroccan Fashion Statements* kiállításhoz

Biennálé 2. Cakkban állni jó helyzet

P. Szűcs Julianna

Biennale Arte 2024, 60th International Art Exhibition
(60. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás),
Magyar Pavilon, Velence, 2024. november 24-ig

Nemes Márton: *Techno Zen. A 60. Velencei Képzőművészeti*
Biennále Magyar Pavilonjának kiállítása + régebbi és új művek,
Ludwig Múzeum, Budapest, 2024. december 20. – 2025. március 2.



Nemes Márton: *Techno Zen*, kiállítási enteriőr, fotó: © Bilák Krisztina – Biró Dávid / HUNGART © 2024

Címmagyarázat

Volt nekem egy kedves, régi, immár halott barátom – szintén kritikus. Gyakran mondta: „*azsűrban (azaz a többség kreálta ízlés-sorminta szerint) állni kicsiny kockázatú, de a siker tápértéke is csekély. Én cakkban szeretek állni, mert a bukás kockázata ugyan nagy, de ha mégis bejön a produkció, akkor győzelem a bér. A bátorságot, »a cakkságot« a közönség önmagában is honorálja. Pláne, ha még töke is van.*”

A Velencei Biennáléről szóló korábbi összefoglalómban¹ készítettem egy vázlatot az Adriano Pedrosa kurálta 60. mostra koncepciójáról. A „partalan idegenség” képzőművészeti artikulációjáról, amely végül is, és a képzőművészeti teljesítménytől való

távolodás jegyében, az értéktől való elidegenedés szomorú helyzetét ábrázolta. Nyilvánvaló, hogy nagy általánosságban a „nemzetek” kiállításaiért felelős biztosok is vették a lapot, mert a nemzeti pavilonok – udvariasságból? divatból? konszenzuseresésből? – rendes körülmények között alkalmazkodni szoktak „a központ” előírásához. Íratlan ez a szabály, és kevesen hágják át. Idén a téma az ősi, primitív energiák megmutatása és a mindenkori elnyomott kisebbségek teljesítménye, továbbá a többségi társadalmak kollektív bűneinek elősorolása és a múlt veszteségeinek kipreparálása volt. A pavilonok tehát többnyire összecsapták bokájukat, és amennyi erejükből tellett, „idegenkedtek”² az elvárásoknak megfelelően.

A magyar cakk

Ezek a példák nem tartoznak a címbe jelzett témához, ezért sorakoztatjuk fel őket külön képalírásban a következő oldalon. A mi pavilonunk ugyanis nem hasonlít egyikükre sem. Más anyagból van, más a mondanivalója, divatos szóval: szuverén, azaz a többségi látványhoz képest cakkban áll. Az idei kiválasztott művész nem eszi a száműzetés keserű kenyerét, nem migráns, nem disszidens, és nem sorolható egyetlen hátrányos helyzetű csoportba sem. Bár a magyar stúdiók után előbb Angliában, majd New Yorkban élesítette szakmai ambícióit, tehát pro forma *külföldi* laccímekkel is rendelkezik, idegenség helyett élménye a világpolgáré, magány helyett



a művészeti élet forgószínpadán gyakorlatozik, és sosem kellett menekülnie szegregátumból szegregátumba, hiszen a csúcstechnológia birtoklása révén otthonra találhat mindenütt, ahol ennek a csúcstechnológiának keletje van. Ő a napos oldalon él és dolgozik, meg is kapja ezért a megalázottak és megszomorítottak érdekvédelmére szakosodott szemleírótól a magáét.³ Velencében „*olyan projektekkal fogok dolgozni* – mondta kötetnyi katalógusának interjújában⁴ Nemes Márton, a magyar pavilon idei főszereplője –, *amelyeket még soha nem használtam, például DMX vezérlésű mozgó fényekkel, a festményekbe integrált hangszórókkal és festett, zománczott acéllemezekkel, amelyek afféle rákpáncélként egy nagy falat fognak*

Az Arany Oroszlán díjat nyert Ausztrál Pavilon – pars pro toto – a legmarkánsabb példa a kiírás teljesítésére. Archie Moore *kith and kin* (barátok és felmenők, kurátor: Ellie Buttrose) installációja a repetitív dokumentumok lenyűgöző mennyiségével, a sziszifuszi gyűjtőmunka meggyőző eredményességével és főként a fekete-fehér ellentétére hangolt látvány hatásosságával mintegy 65 ezer évre visszamenően preparálja ki a kontinens őslakóinak sorsalakulását, különös részletességgel feltérképezve saját elődeinek emberhez méltatlan hátrányos helyzetét. De hasonló mondanivaló animálja a Spanyol Pavilon installációját (*Migrant Art Gallery* [Migráns Művészeti Galéria], művész: Sandra Gamarra Heshiki, kurátor: Agustín Pérez Rubio), melyben a négy évszázados kolonizáció témája zsúfoltan barokkos kompozícióban és gegekkel tarkított kulturálisallúziórendszerben jelenik meg. Továbbá – sok más nemzeti pavilon mellett – a leglátványosabban és legpopulistább módon az Amerikai Pavilon foglalkozik a témával, amely nagyhatalomhoz méltó anyagi ráfordítás eredményeképpen az őslakos indián kultúra és queer élethelyzet multimédiás feldolgozásával már-már egy Broadway-revü színvilágával meri becsalogatni a woke-életérzés elkötelezettjeit (*the space in which to place me* [a tér, amely az én helyem], művész: Jeffrey Gibson, kurátor: Kathleen Ash-Milby, Abigail Winograd). Az idegen-életérzés leglíraibb és legszellemesebb megjelenítésére pedig a Cseh Pavilon vállalkozott, ahol Lenka, az első csehszlovák zsiráf kitömött teste és szavakba sűrített szomorú sorsa legalább édesbús melankóliával, és Velencében tényleg egyedülként, szelíd közép-európai humorral illeszkedik a főkurátori programhoz (*The heart of a Giraffe in Captivity is twelve kilos lighter* [Egy zsiráf szíve fogságban tizenkét kilóval könnyebb], művészek: Eva Kot'átková, Himali Singh Soin, David Soin Tappeser, kurátor: Hana Janečková).

Balra fent: Archie Moore: *kith and kin*, 2024, fotó: © Andrea Rossetti / HUNGART © 2024; jobbra fent: Jeffrey Gibson: *the space in which to place me*, fotó: © Timothy Schenck / HUNGART © 2024; balra lent: Sandra Gamarra Heshiki: *Migrant Art Gallery*, 2024, fotó: © Matteo de Mayda / HUNGART © 2024; jobbra lent: Eva Kot'átková – Himali Singh Soin – David Soin Tappeser: *The heart of a giraffe in captivity is twelve kilos lighter*, fotó: © Matteo de Mayda / HUNGART © 2024



Nemes Márton: *Breathe In Breathe Out*, részlet, axiális ventilátor, lézervágott acél, hegesztett és porfestett acél, autófesték, rugó, LED-panel, 330 × 88 × 44 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2024

beborítani.” Hazudnék, ha a DMX vezérlésű⁵ mozgó fények, valamint a festményekbe integrált hangszórók működési technikájának high-tech hatásmechanizmusával tisztában lennék, de a végeredményt azért látom, és van róla véleményem. Éppúgy, mint a rántottát fogyasztónak,



Nemes Márton: *Techno Zen*, kiállítási enteriőr, fotó: © Bilák Krisztina – Biró Dávid / HUNGART © 2024

aki persze nem tud tojást tojni (lásd G. B. Shaw profán megállapítását). A végeredmény olyan helyspecifikus Gesamtkunstwerk installáció, amely nemcsak a felhasznált eszközök miatt szakít sok korábbi modernista hagyománnyal és vált ki újszerű élményt, hanem az a fogalmi apparátus is újszerű, amely segítségével az épület középpontjába sétáló néző egyáltalán szavakra fordíthatja az érzékeire gyakorolt komplex hatást. (A nyelvhasználat is probléma van, már csak azért is, mert a rave, a techno és egyáltalán a „szerek” világa eleve teremt maga körül egy saját, külön, generációs használatra kifejlesztett lexikát.)

Persze valamennyi érzék provokálása a cél, mint ahogy a „szerkultúra” sem elégszik meg az érzékek külön-külön provokálásával. Egyrészt és főképpen a látványról van szó, amely a látogatás időtengelyének függvényében az installáción belül változtatja a fényerő kisugárzásának mértékét és a színek intenzitásának erejét. Másrészt az akusztikáról, amely a betáplált program nyomán zaj- és zenetöbbséggel tölti meg a teret.⁶ Harmadrészt a tapintásról, legalábbis annak illúziójáról, amely

a felhasznált rozsdamentes acél, lézervágott plexi és PVC-hablap⁷ textúráinak különbözőségéből ered. Ha pedig valaki olyan szerencsés, mint én, aki a pavilon szóróajándékosztása során egy pszichedelikus színekben tündöklő kantárral és egy hőre keményedő műanyag kutyúval kombinált gyöngyvászon szatyor birtokosává is válhatott, megérti, hogy a különmű materiák simogatása *önmagában* is a mű része. (Nem lenne meglepő, ha egy későbbi Nemes-életműtárlat a szaglász és az ízlelés témákat is beemelné a művészbe, mint tette volt az az ismeretlen frankoflamand falikárpit-készítő, aki az egyszarvúval párkapcsolatban élő hölgyét megajándékozta mind az öt érzékszerv nyújtotta élvezettel.⁸) Mint tudjuk, az öt érzékszervet allegorizáló szőnyeg után van egy hatodik kárpit, az *À mon seul désir* (Egyetlen vágyam) enigmatikus címet viselő darab, amely sejteti, hogy túl a szenzuális élményeken, túl a szín, hang, faktúra tobzódásán van valami többlet, ami elemel a többi földi örömtől. Azóta is vitatkoznak e többlet természetén, a hatodik kárpit mondanivalóján: van, aki a szexualitást, van, aki a szűziességet, van, aki a természet fölötti hatalmat látja a rejtély mögött.

Nemes komplex installációjának is van „hatodik érzéke”. Hogy ezt a „valamit” pontosan leírjuk, el kellene ismételni a magyar kurátor, Kopeczky Róna rendkívül érzéketes, pontos és a komplikált produkcióhoz képest racionálisan egyszerűsített teljes műleírását, amely akkor is anyagszerűtlen vállalkozás lenne itt és így, ha erre lenne hely. (Szerencsére nincs.)

Legyen most elég annyi, hogy a spektrum színeivel belakott térfűzér és az alapformákra, a négyzetre, körre, háromszögre fölépített nagy kompozíció úgy válik igazán befogadható, megérthető és átél

egységes műalkotássá, hogy a művész a néző helyzetét, sétáját, saját útját eleve belekalkulálja a műbe, és a saját helyzet koronájaképpen „középre áll” (és persze cakkba), amely egyben az egész komplikált installáció eszmei mondanivalóját hivatott megjeleníteni. Részben úgy, hogy a műtárgy egyes elemeit a ventilátorok és a síneken sikló lámpák segítségével állandó változásnak veti alá, részben úgy, hogy „a kifelé-befelé irányuló mozgással és fókusszal az a dinamika mutatkozik meg, miszerint mi magunk felváltva a külvilág felé fordítjuk az energiánkat, majd figyelmünket befelé irányítva egy harmonikus állapotot törekszünk előidézni.”⁹ Magyarán és még egyszerűbben: a mozgás által előidézett időbeliség Nemes „hatodik érzéke”. Ez az a találmány, amely a klasszikus

avantgárd egyik nagy, immár százéves fegyverténye volt, amely véget vetett a képzőművészeti mű rabságának, az uno actu befogadás kényszerének, amely kapcsolatot teremtett síkbeliség és térbeliség, autonóm és alkalmazott, magas és populáris művészet között. Aligha állítható, hogy Nemes jól artikulált „hatodik érzéke” egyenlő a felfedezett spanyolviasszal. Tudott ilyesmit már a Bauhaus Moholy-Nagyja, a VHUTEMASZ Tatlinja, nem beszélve a hatvanas évek kinetikus művészetének főszereplőiről Nicolas Schöfferrel Jean Tinguely-ig és Yaacov Agamig. Mégis: van abban valami vonzó gesztus, szimpatikus magatartás és optimista életigenlés, hogy „Nemes habitusánál fogva olyan, mintha örök flow-ban lenne, konstruál és destruál, szerkesztett ipari és szenzibilis

manuális elemekkel dinamizálja a képi konstrukciók elemi felvetéseit.”¹⁰ Azaz: jó a kedve egy depressziós világban, új technikákon töri a fejét akkor, amikor a többiek kifutnának a társadalomból, szépséget talál ott, ahol a művészi produkciók nagy többségét elnyeli a „black mirror”¹¹. Lehet töprengeni, mint tette azt bizonyult nyelvvel fogalmazva Hegyi Lóránd, hogy Nemes „egyszerre helyezhető el az absztrakt [...] nem mimetikus festészet jelentéstartalékainak, az elmúlt évtizedekben végbe ment újradefiniálásának történetében, valamint a posztminimalizmus utáni narrativitás kontextusában.”¹² Azaz egyszerűbben: Nemes úgy absztrakt, hogy közben az absztrakt festmény dirib-darabjaiból összeszerkeszt egy használható belső teret. Valami díszletszerűt, valami



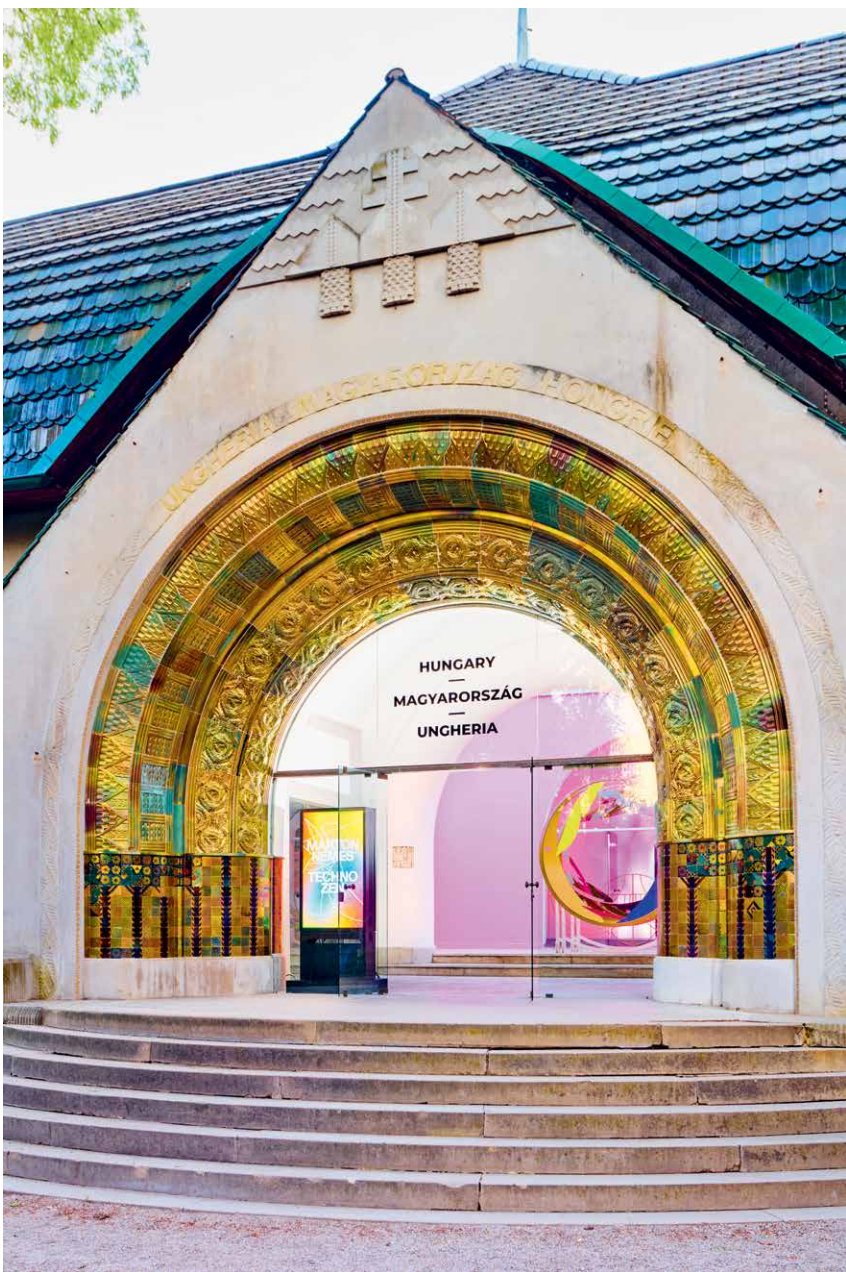
Nemes Márton: *Techno Zen*, kiállítási enteriőr, fotó: © Bilák Krisztina – Biró Dávid / HUNGART © 2024

szórakozóhely-imitációt, valami ré-
vületre alkalmas majdnem szakrá-
lis templomfélét. Az elvont nonfi-
guratív műegészről tehát eszébe jut
egy konkrét látvány. Nem arra a sró-
ra járt az agya, mint Mondriannak,
aki egy almafa láttán addig speku-
lált, míg eljutott a szigorú alapszí-
nekből konstruált tiszta rácsozatig,
hanem úgy tett, mint Leonardo, aki

a szikla alaktalan repedéseiben fe-
dezte fel az azonosítható látvány-
morzsákat, egy arcot, egy tájat, akár
egy egész világot. Nemes régóta kísérletezik ezzel a
módszerrel. „*Térérzetet sugall. Ab-
ban a pillanatban, hogy a szemlélő
észreveszi ezt, [...] a korábbi mér-
tani alakzatok hirtelen új értelmet
nyernek, és egy épület bontakozik ki*

*a korábban pusztán absztrakt elemek-
nek látott formákból*” – írja gondos
megfigyelés után Gárdonyi László¹³
a tízes évek elejének munkáiról, fő-
képpen a *Ruins of Modernism* (A mo-
dernizmus romjai) című sorozatá-
ról. Csak éppen a mai időkhöz és a
Biennáléhoz érkezve Nemes egykori
„kisipari” kezdeményeiből imponá-
ló megavállalkozás lett. A mester-
emberekből összeverbuvált csapat-
munka eredményeképpen olyan per-
fekt végeredmény született, amely
rá se ránt a világ aktuális nyomorú-
ságára, füttyül az „idegenség” part-
talan élményére, és meg sem érinti
a nagy többség kollektív tapaszta-
lata, azaz, hogy a világ lakossága
a múltban is, a jövőben is és ma is
felosztható ellenségre meg barát-
ra, gazdagokra meg szegényekre,
hogy egy régi terminus technicust
használnak: kizsákmányolókra és
kizsákmányoltakra.

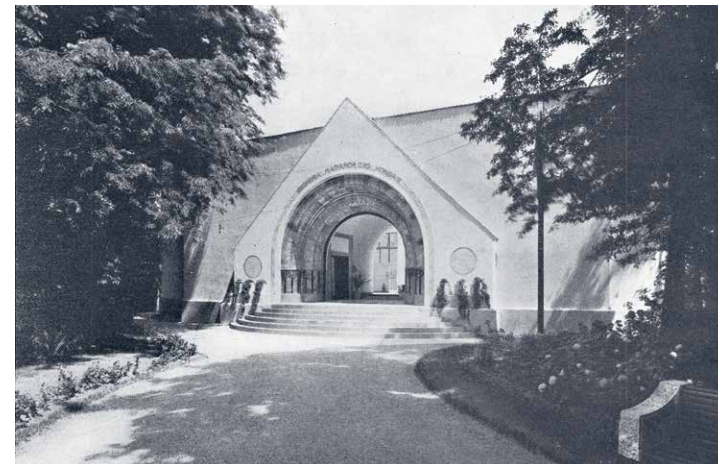
Tartozom azzal a vallomással, hogy
ha Nemes Márton professzionális
szempontból tökéletes, ámbár „vi-
lágtalan” művét nem itt, az *Idege-
nek mindenhol* programra szervezett
monstre kiállításon látom, és nem
találkozom a központi épületekben
annyi szakmailag alulteljesítő, ízlé-
sében selejtes, eszmeileg olcsó, rö-
viden: vacak művel, nem éreztem
volna ekkora rokonszenvet ennek
a boldog amerikai magyar művész-
nek a dolga láttán. Talán fájt volna,
hogy ennyire érzéketlen a társada-
lom kínálta bajok iránt. Talán gya-
nakodni kezdtem volna, hogy a sok
fény, szín, ketyere csak a „vakulj, ma-
gyar” zsidbasztását célozza. De itt
és így üdítő látvány volt ez a „cakk”:
a rosszul elmondott igazságnál mé-
gis csak elviselhetőbb a jól elmon-
dott „szép élet” kicsit felszínes, kicsit
ledér, de legalább vérprofi víziója.
Most pedig egy másik „cakkról”,
amely nem független az idei Bien-
nálé magyar produkciójától.



A velencei Magyar Pavilon bejárata, 2024, fotó: © Bilák Krisztina – Biró Dávid / HUNGART © 2024



A velencei Magyar Pavilon 1909-ben,
fotó: Fortepan / Schoch Frigyes



A Benkhart Ágost terve alapján átalakított pavilon 1958-ban,
fotó: Múterem, 1958/9. / HUNGART © 2024

Boros Géza könyve

Nemes Márton *Techno Zenje* – fel-
jebb írtam – helyspecifikus mű.
Nincs ebben semmi rendkívüli, a pa-
vilonok installációi általában ilye-
nek. Hol vannak azok a régi szép
idők, amikor jött a kiállításrendező –
és nem a kurátor –, a falba beverette
a szögeket, a posztamensekre ráál-
lította a szobrokat, majd zárás után
becsomagolva már küldte is vissza
a múzeumnak, gyűjtőnek, művész-
nek a kiállított tárgyakat. A hatva-
nas évek vége óta ennek a drama-
turgiának vége, mint ahogy vége
a képzőművészeti tárgy kodifikált
skatulyákba szorított létmódjának
is. A HELY, azaz a pavilon legalább
olyan fontos szereplő lett, mint a
meghívott művész és a vele együtt
pályázó kurátor. A tárlat elmúltával
ugyanis elmúlik a mű is, maradnak
a digitális dokumentumok, a töre-
dékek és az emlékezet. Az egész in-
kább hasonlít egy színházi előadás-
hoz, mint a hagyományos képzőmű-
vészethez. És persze marad A HELY,
azaz a pavilon. Azért kellett ezt a közhelyet itt elis-
mételni, mert mióta járhatok a Bien-
nálékra – nem tegnap kezdődött –,
a Magyar Pavilon építészetének je-
lenlegi adottsága még sosem volt

ennyire jól kihasználva. Emlékszem,
hányszor okozott gondot az átriu-
mot körülölelő, inkább folyosóra,
semmint teremorra emlékeztető
áramló térfüzér, az előcsarnokból
nyíló centrális alaprajzú helyisé-
gek, valamint az apszisnak neve-
zett félhengeres központi alakzat
műtárgyak általi belakása.¹⁴ Talán
most először történt, hogy a művész
előbb megfigyelte az üres falakat és
a falak által kiszorított spáciumot,
majd tervének kivitelezésénél ad-
dig dolgozott brigádjaival, míg épí-
tészeti-plasztika-síkfestmény-mozgó
szerkezet és valamennyi effekt íze-
színe-szaga egyetlen minőségben
egyesülhetett. És talán most először nyílt lehető-
sége egy nyertes pályázónak, hogy
vállalkozását szellemi muníció tá-
maszthassa alá: megjelent ugyan-
is két évvel ezelőtt egy kézikönyv,
a magyar pavilon irodavezetőjének,
Boros Gézának a régen várt mono-
gráfiája,¹⁵ amelyben felsejlik egy
különös ház, egy idegenbe szakadt
„műcsarnok” éppigylétének sorsala-
kulása, s ezzel együtt az épület ar-
chitektonikus tartalékai, gondjai és
esztétikai mondanivalói. Egy igazi
szellemi sorvezető a jelenlegi és az
összes későbbi itt szereplő művész
számára.

A kötet díjjal honorált szépségét mélt-
tatták már,¹⁶ a könyv filológiának
álcázott bájosan karcsú szerelmes
vallomásáról, az előmunkálatokból
összeálló kötetről korábban én is
boldogan beszámolhattam.¹⁷ Az új,
a későbbi, a „komoly” könyv fényé-
ben azért is hasznos volt, hogy a „ve-
lenceség” valamennyi szubjektív
részletét felvállalta egy korábbi esz-
zéelőzmény,¹⁸ mert a „főkönyvben”
már nem kellett leírni mindazt a
csodát, ami miatt az ember akkor is
elmegy Velencébe, ha éppen nem ér-
dekli a modern művészet és hidegen
hagyja a nemzetek közötti, kulturá-
lis kesztyűbe bújtatott verekedés.
Boros monográfiája a tényekre kon-
centrált: a magyar jelenlét leg-
inkább építészetben megfogalma-
zott történetére. A megkutatótt tör-
ténét nyomán pedig – amely nem-
csak az épületre magára, hanem az
érintett alkalmazott művészetekre
és az elkerülhetetlen kultúrpoliti-
kai konnotációkra is kiterjedt – ér-
ékenyen, elegánsan, már-már jó
hermeneuta módjára *végigvezet* a
nemzeti nagylét tárgyiasult ambi-
ciójától (Maróti Géza és csapatának
tevékenységétől) a majdnem meg-
semmisülés állapotáig (a hideghá-
ború viszonyaiig), majd a „brutalis-
ta” újjászületéstől (Benkhart Ágost



A pavilon előcsarnoka Telcs Ede zenei domborművével, 1909, fotó: id. Weinwurm Antal

rekonstrukciójától) a rendszerváltás egyik fajta lelkesedését kifejező – patrióta stílusú – posztmodern átépítéséig (Csete György ma is látható produkciójáig).

Több, mások által nem kutatott részlet¹⁹ közül a leglátványosabbak a hányatott sorsú pavilon alkalmazott művészetének utóéletére vonatkoznak,²⁰ és több, eddig nem látott fotó publikálása is a könyv tudományos jelentőségét hivatott nyomatékosítani.²¹ Továbbá a munka irodalmi erudícióját az a stílus is az átlag fölé emeli, ahogyan a főhős, Maróti Géza pályaképe plasztikusabban, érdekesebben és szomorúbban rajzolódik ki e könyv lapjain, mint a bőséges bibliográfia általam ismert legtöbb életrajzában. Boros jól ráérzett – mert nagy dráma lehetett, igazi irodalmi alapanyag –, hogy a művész építész ambíciói és iparművészeti képességei szinte soha nem kerültek harmonikus egységbe, hogy külföldi szalmaláng-sikelei és nagy megbízásai megint csak ritkán kerültek szinkronba (talán

csak mexikóvárosi színháza kivétel ez alól), legfőképpen pedig, hogy hazatérve származásának hivatalossá minősített „magyartalansága”²² és belülről megélt hazafias elkötelezettsége nyilván akkora kognitív diszsonanciába torkollott, amely elől tényleg csak Utópiába, a képzelet Atlantiszába lehetett menekülni. De ha már a Magyar Pavilon idei kiválasztottjának „cakkban álló” helyzetéről, annak előnyeiről szolt a beszámoló első része, akkor leszögezhető, hogy ez a pozitív deviancia nem hiányzik a Biennálé Magyar Pavilonját igazgató művészettörténész szép munkájából sem. Ahogy Boros nem hallgatja el Maróti építészeti előképzettségének hiányait (amely leginkább a magastetős pavilon megoldatlanságában volt tetten érhető), valamint a hivatalos kultúrpolitika képviselőjével kényszerűségből megkötött kompromisszumokat (amely leginkább Telcs Ede túlteljesítő, Koronghi Lippich Elek verssorait megjelenítő reliefjeire vonatkozott), úgy a Magyar Pavilonról

szóló begyepesedett művészettörténeti részrehajlásokat sem tette a maga számára követhetőnek. Kis túlzással: Boros „pártok felett álló” igazmondás által szeretettette meg és tette hitelessé témáját.

Vajon levon-e Maróti értékéből, hogy a szerző megidézi a témával kapcsolatban Adyt? Azt az Adyt, aki a magyar pavilon előzményének számító milánói épülettel kapcsolatban a szokásos erős kritikával rámutatott: „*De mintha sejténék az idegeknek, hogy túlozunk. Hogy megerőtítettük magunkat. [...] ma mi tudunk legszebben hazudni Európában*”.²³

Vajon a szocreál rehabilitációja lenne, hogy a mélymagyar koncepciót számonkérő „rendszerváltó” Csete Györggyel szemben megvédi az 1958-as és ézerszeresen elmarasztalt racionális rekonstrukció tervezőjét, Benkhard Ágostot? Azaz: a szerző le merte írni, hogy az átalakítás „nem ideológiai megfontolásokból kiindulva történt, hanem a visszafordíthatatlanul leromlott állagú pavilont kellett alkalmassá tenni kiállítások bemutatására, és ennek a funkciónak a százelő ízlése szerint túldíszített terek már nem feleltek meg.”²⁴

És vajon nem sérti-e a jelenlegi ízlés keményvonalas fő irányát, hogy Boros felsorakoztatja az épületrekonstrukcióval szemben megfogalmazott ellenvéleményeket is? Azaz: András Pálffy építészt, aki jurtát emlegetett a pavilonnal kapcsolatban, Wesselényi-Garay Andorét, aki a funkcionalitással szemben a műszimbólumszerűségét nehezményezte, Lővei Pálét, aki elvből ellenezte a hamis illúziókat keltő visszaépítéseket.²⁵ (Velencében ez szerencsére nem valósult meg, de annál inkább manapság Budapesten a hatalom által finanszírozott „történelmi visszaépítéssel”).

Mindezt Boros Géza az egyre pártosabb, egyre elfogultabb, egyre inkább székértáborok köré tömörülő kulturális közegben azért teheti,



A pavilon mai hátsó nézete a Csete György tervezte félmagas tetővel, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

mert meg van győződve, hogy külön-külön egyik korszaknak sincs önmagában igaza, csak együtt érvényesek, és csak együtt építhetik fel azt a bizonyos Magyar Pavilont, amely mai formájában három építészgeneráció egymásra rétegződő elképzeléseit és megoldásait tükrözi. Mintha

csak magáévá tenné a pozitívizmus atyjának, Hyppolite Taine-nek a gondolatát: „*Ahhoz, hogy megértsünk egy művet, tekintetbe kell vennünk a népet, amely alkotta, az erkölcsöket, amelyek sugallták, és a környezetet, amelyben született*.” Tehát megértetni Ferenc József, megértetni Kádár



Boros Géza: A Magyar Pavilon a Velencei Biennálén, a kiadványt a projectroom (Juhász Veronika) tervezte

János és megértetni Antall József világát. Megértetni, de nem szeretni feltétlenül. Elég szomorú, hogy aki így is jár el, az itt és most kilóg a sorból. Mondhatni, cakkban áll.

1 Lásd az Artmagazin előző, 146. számát (2024/3.). 2 Lásd Ladó Ágota tollából az erdélyi Transtex beszámolóját: „Egy kifejezett, szépen artikulált középben állás egyébként rendben is lett volna, de én úgy éreztem, hogy a magyar pavilonban valóban semmi ilyesmiről nincs szó. [...] Az én interpretációm szerint [...] ez nem tartózkodás, hanem sokkal inkább elfordulás.” Erőteljes társadalmi üzenetekkel jelentkezett a 2024-es Velencei Biennálé. Transtex, 2024. május 5., transtex.ro/kultura/2024/05/05/reprezentacio-es-onvizsgalat-beszamolo-a-velencei-biennalerol 4 Anika Meier: „A középben állás tudatos választás és intellektuális pozíció”. In: Kopeczky Róna (szerk.): Nemes Márton. Techno zen. Kiállítási katalógus. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2024, 108. 5 A DMX digitális adatátviteli szabvány a fénytechnikai berendezések kommunikációját teszi lehetővé soros jelsorozat segítségével – a szerk. 6 Zene: Hencz Péter, Király Márton, Nemesné Somlai Gitta, Nemes István; hangtechnika: Márton Péter András, Virág Balázs 7 A katalógus egész stáblistát sorol fel az anyagmegmunkálásban segédkező munkatársakból. A külön-külön nevek helyett kiemelendő az Intertechnika Kft., az EMA-LION Bonyhádi Zománcárgyár és a Csepeli Porfestő Kft. 8 La Dame à la Licorne, 1500 körül, hatrészes falikárpit-sorozat. Ma a párizsi Musée de Cluny-ben látható. 9 Kopeczky Róna: Techno Zen. A projekt. In: Kopeczky 2024, 45. 10 Fabényi Julia: Az ultrakonzervatívól a rave-kultúráig. In: Kopeczky 2024, 12. 11 A Black Mirror Charlie Brooker brit rendező nagyhatású disztópikus filmsorozata, amelyet a mesterséges intelligencia és a technológiai fejlődés veszélyeiről forgatott 2011 és 2014 között. 12 Hegyi Lóránd: Kísérlet a kép új kontextusba helyezésére. A referenciális zónák kiterjesztése. In: Kopeczky 2024, 75. 13 Gárdonyi László: A modernitás vizsgálata. Mozgó Világ, 2014/1., 38. 14 Például 2007-ben Andreas Fogarasi Kultur und Freizeit című videóinstallációinak logikai sorrendisége, 2009-ben Forgács Péter Col tempójának befogadásánál az alkalmazkodás a változó fényviszonyokhoz, 2022-ben Keresztes Zsófia méreten túli plasztikáinak diszharmoniót teremtő összehatása minden alkalommal felhívta a figyelmet a pavilon „nehéz természetére”. A témával foglalkozik az Artmagazin 2015/3. számában Boros Géza Inspiratív tér vagy használhatatlan udvar? című cikke. 15 Boros Géza: A magyar pavilon a Velencei Biennálén. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2022 16 Többek között Szegő György: A magyar pavilon a Velencei Biennálén. Magyar Építőművészet, 2023/2., meonline.hu/category/archivum/2023/20232/page/3/; Vadas József: Maróti a Velencében. Mozgó Világ, 2023/2., 124–128. 17 P. Szűcs Julianna: A mennyországba a részletekkel. Mozgó Világ, 2021/5., 133–136. 18 E szép előzménykönyvről mi is írtunk: Topor Tünde: Velencei aniz. Artmagazin, 2022/4., 22. 19 A legfontosabb publikációs előzmények: a Velencei Magyar Ház. Nemzetközi Építészeti Biennálé 7. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2000, benne Gerle János és Flora Manzonetto írásaival, valamint Maróti János írásos hagyatékával; továbbá: Ács Piroska (szerk.): „Mi vagyunk Atlantisz.” Vederemo! Maróti Géza 1875–1941. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2002 – katalóguskötet, benne a művészről szóló fontos tanulmányokkal. 20 Lásd például az Ács-szerkesztette kötetben a 165., 166., 181. oldalt. A legszemlelmesebb, amely az előtér ornamentikájának, a híres búzakalászfonatoknak nyitott egy kutatóablakot a 71. oldalon, és ezáltal érzéki benyomásunk lehet a zsúfolt Zsolnay-dekoráció karakteréről. 21 Legfőképpen az utóbbi évtizedek magyar jelenlétét tükröző tárlatok fotói fontosak (262–280. oldal). Mindössze egyetlen hibára bukkantam: a 204. oldalon az átriumban ábrázolt szobor Medgyessy Ferenctől nem az Anya gyermekévelt, hanem a Táncosnőt ábrázolja. 22 Maróti Géza amerikai hazatérése után a faji törvények miatt parkoló pályára került, neki is bujkálnia kellett, pedig de sok kopjafával és hun harcossal, szent koronával és kettős kereszttel gazdagította a magyar ornamentika emléktanyáját... 23 Ady 1906-ban írt milánói levelét idézi Boros 2022, 20. 24 Boros 2022, 202. 25 Boros 2022, 213–221.

A szem városa. Street art Velencében

Boros Géza



Blub Botticelli-parafrázisa, 2019, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

Velence a szem városa – írta Joseph Brodsky a kedvenc városáról: „*itt mindennek az a célja, hogy lássák*”.¹ Különösen igaz ez az utca művészetére, a street artra és a graffitire, mely globális városi jelenségtől a lagúnák városa sem mentes. Bármerre járunk, előbb-utóbb belebotlunk egy falra fűjt, firkált, festett vagy ragasztott képi vagy szöveges üzenetbe, amelyek túlnyomó többsége persze teljesen érdektelen, és nem több, mint bosszantó környezetrongálás – akadnak azonban köztük figyelemre méltó, művészi értékű alkotások is, amelyek túlmutatnak az öncélú urbánus jelhagyáson.

A street art Velencében nemcsak a fő turistaútvonalak mentén, hanem gyakran azoktól távolabb, félreeső helyeken váratlanul jelenik meg. A szűk utcák, a hámló vakolatú nedves falak nem igazán alkalmasak monumentális alkotások elhelyezésére, a műemléki környezet pedig valamennyire visszatartó erővel hat. Velencében a kis méret a városkompatibilis. A kis méretű műveket jellemzően közműszerelvények ajtaján, dobozfedeleken, fali mélyedésekben, elhagyott szerelőajtók rozsdás felületén, fülkeszerű nyíláskeretekben találjuk meg. Ezek a prózai helyek napjainkban hasonló funkciót töltenek be, mint a régi korokban a dombozművek, mozaikok és falfestmények számára a homlokzaton kialakított építészeti tagozatok. Egyszerre szolgálnak hordozófelületként és keretezik a művet, hangsúlyt adva a vizuális alkotásoknak. Kopottságukkal figyelemfelkeltő kontrasztot képeznek a múlt maradványai és a jelen friss lenyomata között.

Ez azért lényeges, mert a velencei városélmény talán legfontosabb összetevője a különböző idősíkok egymásra vetülése. Vannak ennél régebbi helyek is a világban, de kevés olyan élő város van, ahol ennyire hiánytalanul, percenként érezzük a múlt jelenlétét. „*Itt van realitása a megállt*

A szem városa.
Street art Velencében



17. századi ősgraffiti a Fondamenta del Traghetto oszlopán, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

időnek, annak a létidőnek, amelyben múlt és jövő ugyanabban a pillanatban állítja magáról, hogy jelen.”² A street art pedig hol provokatívan, hol játékosan mindig a jelenre akarja irányítani a figyelmet, amely szándék még feltűnőbbé válik a velencei melankolikus környezetben. „*A graffiti egyik nagy paradoxona, hogy miközben büntetendő, ezen közben a kortárs művészet forrása, alakítója. A graffiti egyszerre van kint és benne a művészetben. A mulandóságot kívánja hangsúlyozni, mégis ragaszkodik saját jelenéhez, amelyet időtlenné akar tenni. A graffitijelenséget ezért az elmúlt jelen friss lenyomataként kell értelmeznünk.*”³

Graffitik – falra karcolt, vésett vagy festett jelek a paloták és templomok oszlopain, köz- és magánépületeken – a régi korok lenyomataiként szép számban maradtak fenn Velencében a 12. századtól napjainkig. Ezek kutatása és archiválása az elmúlt években nagy lendületet kapott. A Ca' Foscari Egyetem adatbázist hozott létre a feltérképezésükre. 2022-ben megjelent Alberto Toso Fei és Desi

Marangon kiváló monográfiája,⁴ elindult az *Urbs Scripta* köztörténeti projekt, 2024-ben pedig második alkalommal rendeztek fesztivált a témában.⁵ Applikáció létrehozását is tervezik, amely lehetővé teszi a turisták számára, hogy in situ fedezzék fel ezeket a rejtett kincseket. A történeti graffitik iránti megkülönböztetett érdeklődés azzal magyarázható, hogy a régiségeket hajlamosak vagyunk eleve értékesebbnek tartani napjaink amorf kortárs jelenségeinél. Brodsky szavaival: „*a holnap egyszerűen kevésbé vonzó, mint a tegnap.*”⁶

Egy népszerű ősgraffiti például a Canal Grande mentén található: egy kőoszlopra karcolt óriáspatkány, a velenceiek kedvelt szimbóluma, a nemesek és az uralkodók elleni tiltakozás gúnyos jelképe, a *pantegana* 1644-ből. Egykori készítője talán arra akarta az utókort emlékeztetni, hogy a patkányok évszázadok óta a város történetének a részét képezik. Tökéletesen alkalmazkodtak, és megtelepedtek az egyedülálló városi tájban. Brodsky írja, ha újjászülethetne,

Velencében élő macska szeretne lenni, de akár még patkány is, mindegy, csak Velencében lakjon.

A graffiti és a street art megjelenési formái az elmúlt évtizedek során Velencében is sokat változtak. A festés mellett széles körben elterjedtek a falragaszok: a többszörözés és a gyors kihelyezés praktikus előnye miatt a stencilezés és az öntapadós matricázás. Nincs egy esőcsatorna, villanyoszlop vagy utcai közműszekrény, amelyre ne lenne valami ráragasztva.⁷ Például a város összes piros postaládáját több réteg matrica borítja. (Vajon üritik még ezeket a ládákat, egyáltalán, küld még valaki képeslapot?) Különös megtapasztalni, hogy a papíralapú távkommunikáció egykori stabil gyűjtőpontját, a köztéri postaládát hogyan alakítja át egy invazív urbánus szubkultúra. Pedig a város próbálja mederben tartani a parttalan ragasztgatást. Utcai plakátokat csak a kijelölt helyekre és a városi hivatal engedélyező pecsétjével (egyedi QR-kódjával) ellátva lehet kirakni, de úgy tűnik, a szigort lehetetlen minden utcasarkon érvényesíteni. A büntetéssel fenyegetettség ellenére a városi tér civil kisajátítása – más városokhoz

hasonlóan – itt is feltartóztathatatlant. Ahogy Shepard Fairey megállapította: „*ameddig a matricák felhelyezése gyorsabb, mint eltávolításuk, addig halmozódni fognak*”.⁸ A városok számára ez ellen küzdeni sziszifuszi munka.

A város mint médium

Vannak művészek, akik már a street art megjelenése előtt a városi tér organikus közegét használták alkotásuk tárgyául, s minimális beavatkozással hoztak létre műveket. Ilyen Ronald Chase amerikai képzőművész, aki 1978-ban két hetet töltött Velencében. A kopott síkatorokban megragadta a sok hirdetmény jelenléte, a letépett plakátok látványa. Elhatározta, hogy egy vörös festécsíkkal összeköti őket, vizuálisan mintegy kiemelve a plakátmaradványokat az utcaképből. Kora reggel kezdte a festést, majd a nap folyamán visszatért, hogy lefotózza az eredményt. „*Érdekes mód senki sem érzékelte a változást!*” – emlékezett vissza a beavatkozásra.⁹ A dekollázs talált anyagokból, az utcai plakátok rétegzéséből, megmunkálásából, átalakításából, vissza-

szagatásából, a pusztulásból építőkező falfestésszerű műfaj. Velencei kedvencem is egy ilyen munka, egy ismeretlen művész alkotása. Az alkotó a San Simeone Grande templom használaton kívüli harangtornyának zárt ajtaját szemelte ki magának. Letépkedte a plakátmaradványokat, majd fehér festékekkel úgy festette le az öreg deszkaajtót, hogy középen az eredeti, szabadon hagyott összefirkált felület egy varjút formázzon. A különös madár több mint hét éve itt van, naponta ezrek látják, mivel a vasútállomás felé vezető forgalmas útvonal mentén található egy árkád alatt.¹⁰ Már „felújításon” is átesett, a fehér felületen folyamatosan újabb firák, tagek és matricák jelennek meg, amelyeket időnként valaki gondosan eltávolít, hogy az eredeti mű látható maradjon.

A varjú egyébként kissé baljós jelentésű madárnak számít Velencében, varjúcőrös maszkot viseltek ugyanis a középkorban a pestisdoktorok. (A csőr egyfajta légszűrőként funkcionált, amibe gyógyfüveket tettek, azt képzelve, hogy a fertőzés a levegőn keresztül terjed.) A bizarr maszk ma népszerű karneváli viselet.¹¹



Balra: Ronald Chase: *Graffiti di Venezia*, 1978, jobbra: ismeretlen művész alkotása a San Simeone Grande templom használaton kívüli harangtornyának ajtaján, 2018, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024



Balra: Bronik stencilje (2017), jobbra: Ender stencilje (2022), fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

Postgraffiti

Míg a klasszikus graffiti csupán öncélúan kommunikál, a szakirodalomban postgraffitinak is nevezett street art sokkal inkább üzeni szeretne valamit, ami lehet komolyabb tartalom, párszavas frappáns üzenet vagy csak egy mosolyt keltő gesztus. „*A street art szélesebb körben, közérthető módon a közösségnek kódolja önmagát, képviselőinek a nyilvánosságához szólva fontos, hogy üzenetük befogadható legyen a legkülönbözőbb városlakók számára, hiszen tölük várnak elismerést. Nincs szakadék a befogadók és az alkotók között. [...] A graffiti számára viszont mindenki kívülálló, aki nem graffitizik.*”¹²

A velencei street artja jellemző, hogy többnyire nem helyi művészek alkotásaival találkozhatunk, hanem a legtöbben más városból, sőt külföldről érkeztek. Egy művész portfóliójában mindig jól mutat egy extra helyszín, egy velencei referenciamű. Bronik például perui származású barcelonai művész, aki 2009 óta készít utcai munkákat. Színpompás nőalakjait egyaránt megcsodálhatjuk Londonban, Párizsban, Milánóban, Hanoiban és szülővárosában, Limában vagy éppen Velencében. Ender

Párizsból jött, kis méretű stencilt használ, és szárnyakkal ábrázolja önmagát. A szintén francia Jef Aerosol főként portrékat készít, 2006-os velencei stencilmunkáján Visconti *Halál Velencében* filmjének főszereplőjét, Dirk Bogarde-ot örököltette meg egy csatorna partján üldögélve. A street art egyik olaszországi központja Firenze, ahonnét többen is érkeztek. Mikro One például egy ottani

menő tetováló- és graffitiművész. Egyik fő motívuma egy leégett fejű gyufaszálfigura, amelyet számtalan pozícióban képes variálni. Amorf, fonnyadt testű sárga lényei több európai városban felbukkantak már. Kedvenc motívumából saját testére is tetovált. A street art alkotások a hatékony hatáskeltés érdekében gyakran a humor, a szellemesség és a meglepetés



Mikro One graffitije, 2022, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024



Ache77: IResist, 2019, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

eszközeivel élnek, s ezáltal szélesebb közönséget képesek megszólítani, ami a graffiti kapcsán ritkán mondható el. A street art kommunikációs és üzleti potenciálja Velencében is felkeltette a kereskedelmi galériák figyelmét. Velence első ilyen galériája, a Giudecca 795 Art Gallery 2019-ben négy, már nevet szerzett firenzei művészt hívott meg, hogy a Biennálé megnyitója előtti éjszaka Velence rejtett zugaiban helyezék el műveiket. Blub, Ache77, Exit Enter és Nian művei ezt követően a galériában is láthatók és megvásárolhatóak voltak, egyértelmű jeleként annak, hogy a nem hivatalos

műfaj a kommercializálódás útjára lépett. Úgy tűnik, hogy ma már nem jelent problémát, hogy egyesek gerillaművészből galériaművésszé váltak, a két identitás párhuzamosan is létezhet. Az olasz Blub 2019-es *L'Arte Sa Nuotare* sorozatával a „víz alatti művészet” sajátos koncepcióját jelenítette meg. Témafelvetésével Velence állandó problémájára, a várost rendre elárasztó magas vízállásra, az acqua alta-ra kívánt reflektálni. Módszere egyszerű és konzekvens: híres festmények ismert alakjaira úszószemüveget rak. Tengerké stenciljeit mindig kopott fémfelületekre,

elektromos szerelvények ajtajára, falmélyedésekbe ragasztja, a spon-tán kerettel mintegy kiemelve, külön hangsúlyt adva nekik. Exit Enter egyszerű dizájnt alkalmaz, pálcikaemberkéi pár vonalból és színből álló skiccek, olyanok, mint valami képregényfigurák egy mókás történetből. A romániai származású Ache77 szintén főként Firenzében aktív, de Velencében is számos helyen felbukkantak már magnetikus tekintetű, lelki ellenállást, határozott kiállást sugárzó női arcképei. A street artosok szeretnek meghök-kentő vagy talányos neveket választani maguknak, melyet gyakran

logóyszerű névjegybe foglalnak. Erre jó példa a leginkább Padovában aktív Ewyrein, aki művésznevével a Heavy Rain videójáték előtt tiszteleg. Utcai profilképként egy zaklatott külsejű portrét használ, amelyet Jean-Michel Basquiat és a hírhedt gyilkos, Charles Manson arcképéből montázsolt össze. Napjainkban az alkotóknak csaknem olyan fontos az online, mint a köztéri jelenlét. Többüknek nemcsak Facebookja, Instagramja és honlapja van, hanem webshopot is működtetnek, ahol szignált nyomatot vagy az utcai motívummal díszített pólót lehet rendelni. Ez esetben szó szerinti gerillamarketingről beszélhetünk: a köztérre engedély nélkül kihelyezett alkotás mintegy promóciója a márkásított és online megvásárolható terméknek. A street art lényegi eleme, a kreatív lázadás, valamint az anyagi haszonszerzés már nem összeférhetetlen.

Aktivizmus

A street art a kreatív városi ellenállás egyik formája is, és akadnak még alkotók, akik hűségesek maradtak a gyökerekhez, a graffiti eredeti, protest küldetéséhez. Ez a fajta aktivista művészet, radikális véleménynyilvánítás nyersebb, közvetlenebb és hatásosabb is, mint az öncélú jelhagyások. Eszközként szerepet kapott olyan helyi problémák társadalmi kommunikációjában, mint például az óriás tengerjárók behajtása elleni sikeres civil kampány vagy a túlturizmus negatív hatásainak széles körű tudatosítása. A Guerilla Spam stencilje a konzumidiotizmusra hívja fel a figyelmet: rajta egy előnytelen külsejű, túlsúlyos turistanő márkás reklámtáskákkal megrakodva. Abbominevole 2024-es, a luxusmárkák utcájában egy bezárt kirakatra ragasztott stenciljén egy pocakos turista olyan pólót visel, amelynek logója egy lóval



Peggy Guggenheim mint Superwoman a Ladiesis stenciljén, 2020, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

közösülni készülő férfit ábrázol. A Ladiesis nevű olasz feminista művészcsoporth Peggy Guggenheimet ábrázoló műve 2020-ban bukkant fel egy velencei házfalon, egy tizenhat elemes, a világban nyomot hagyó, ikonikus alakokból álló, *Szupernők* című sorozat részeként. A sorozat további darabjai Milánó, Firenze, Nápoly és Róma utcáin voltak láthatók. Egy másik feminista alkotócsoport, a Darehood velencei sablongraffiti-je nem kevesebbet állít, mint hogy Banksy lány.

Az utcai installáció a street art határesetét képezi. Míg a hagyományos utcai művészet falakon és felületeken valósul meg, az utcai installációk készítői háromdimenziós tárgyakat használnak városi környezetben. Erre is találunk velencei példát. Olaszországban – több más országhoz hasonlóan – a nők elleni erőszakkal szembeni küzdelem szimbólumává vált a piros tűsar-kú cipő. (A piros cipő Elina Chauvet képzőművész 2009-es mexikói public art akciója nyomán vált világszerte ismert jelképpé.) A mozgalom

novemberi világnapján számos utcán és téren lehet látni elhagyott piros cipőket, aminek a célja, hogy felhívják a figyelmet erre a sokszor szőnyeg alá söpört társadalmi problémára. 2021-ben a Via Garibaldi vaskapujára installált, horgolt piros rózsákból kirakott óriás tűsar-kú cipőt egy újabb meggyilkolt áldozat kapcsán fellobbant országos tiltakozáshullám jól sikerült helyi darabjaként jegyezhetjük.

Street art vs. Biennálé

A protest típusú művek között speciális csoportot képeznek a Velencei Biennálével szembeni intézménykritikát megfogalmazó alkotások. Közös bennük, hogy a nemzeti reprezentáció alapján szerveződő Biennálé struktúráját támadják, a nemzeti hovatartozást mint a Biennálé „legrégebbi művészeti kánonját” vitatják. Az akciók sajátos ellentmondása, hogy miközben külső kritikát fogalmaznak meg a művészeti nagyrendezvénnyel szemben, maguk is jól felépített művészeti projektek.



A.S.I.: Névtelen Hontalan Bevándorlók Pavilonja a 2011-es Velencei Biennálé alkalmából. Graffiti a Puente Arsenale hídfőjén, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

Ilyen emlékezetes projekt volt a *Névtelen Hontalan Bevándorlók Pavilonja* 2011 és 2015 között. A Dorian Batycka lengyel kurátor és Ehsan Fardjadniya iráni kurd származású hollandiai művész köré szerveződött laza kollektíva, az A.S.I. (Anonymous Stateless Immigrants)¹³ repertoárjában a hacktivizmus és a performatív tiltakozás egyaránt megtalálható. 2011-ben a Spanyol és a Görög Pavilionban akcióztak, és a Névtelen Hontalan Bevándorlók Pavilonja felé mutató nyilakat festettek a város különböző pontjaira; ezt a következő két biennálé idején tovább bővítették. Hiába követjük azonban az irányjelző nyilakat, ilyen pavilont sehol sem találunk. A *Free Space? Street Pavilion* a 2018-as Építészeti Biennálé alkalmából bukkant fel a városban. A Biennálé ünnepelt központi témája ebben az évben a szabad terek használata volt. Az ismeretlen szerzőjű sablongraffitin színes zászlók sorakoztak, ezek első ránézésre olyan országok

zászlóira emlékeztettek, ahol a szabadságjogok korlátozottak. Ha azonban jobban megnéztük őket, kiderült, hogy a zászlók színei sehol sem stimmeltek. A orosz irányú változások bárhol bekövetkezhetnek? A 2023-as Velencei Építészeti Biennálé alatt immár negyedik alkalommal jelentkezett egy független projekt, az *Unfolding Pavilion*, amely minden alkalommal az elfoglalt hely témájával foglalkozott. A Daniel Tudor Munteanu és Davide Tommaso Ferrando kurátor által jegyzett legutóbbi kiadás, az *#OPENGIARDINI* a Giardini velencei közösség általi megközelíthetőségére fókuszált, és a nyilvánosan nem hozzáférhető nyilvános tér paradox állapotát kutatta helyszínspecifikus beavatkozások sorozatán keresztül, amelyek célja, hogy vitát keltsenek a Giardini jelenlegi és jövőbeli használatáról. A projekt szervezői szerint azokban a hónapokban, amikor a pavilonok zárva vannak, nappal megnyithatnák a parkot a köz számára.

Figyelemfelhívásként az aktivisták a Biennálé arculati színével, pirossal határterületeket, térelemeket jelöltek meg a Giardini körül, valamint városszerte matricákat rakosgattak ki: ezeken egy dühös emoji arc volt látható, amely azt követelte, hogy a város legnagyobb közparkját adják vissza az embereknek. Ebbe a körbe sorolható még Thierry Geoffroy „Colonel” munkássága, aki a biennializmus kritikai platformjának létrehozója és első számú aktivistája. A dán konceptualista művész projektje, a *Biennialist* megkérdőjelezi a legbefolyásosabb globális művészeti események struktúráját.¹⁴ Geoffroy vitát ösztönző köztéri manifesztumként 1991 óta preparált sátrakat állít fel a kiállítási helyszínek előtt, melyekre feliratokat fűj. A sátor világszerte elismert szimbóluma a bizonytalan és vészhelyzeteknek. És most vészhelyzet van – vallja a művész –, sok égető témát sürgősen kezelni kellene, mielőtt túl késő. Kényelmetlen kérdéseket szokott felvetni, mint például a turisztikai ipar és a kulturális óriásrendezvények szimbiózisa, ami különösen helytálló a túlturizmus sújtotta Velencében.

High street art

A street art abszolút demokratikus műfaj, alapelve, hogy mindenkinek joga van hozzájárulni az utcakép alakításához, az irányzatnak azonban vannak a magas művészetben számontartott művelői is. A kifejezetten művészi célú street art művek esetében a társadalmi kommunikáció nem szűnik meg, hanem párhuzamossá válik. A művész nem aktivista, más célból alkot, a munkamódszer és a művek hatásmechanizmusa azonban nagyon hasonló. A francia Mehdi Cibille – művésznevén Le MoDuLe de ZeeR – nagy kommunikációs cégeknél volt vezető állásban, mielőtt minden idejét

az utcaművészetnek szentelte volna. Kalligrafikus sablonjait apró modulokból építi: sokszor egyetlen vonalas forma sokszorosításával, sűrítésével és deformálásával hoz létre fekete-fehér grafikai mátrixokat. Számos nagyszabású, közületi megrendelésre készült köztéri munkája van Franciaországban. Velencei *Start Game Over* (Játék vége indítása) című munkáját korábban Párizsban is kivitelezte. Velencei műveinek különlegessége, hogy viszatért a kezdeti adrenalinfokozó munkamódszerhez: műveit az éj leple alatt egy létráról rajzolta meg az épületekre felragasztott kör alakú stencilre, amelyek így egyedinek tekinthetők.¹⁵ A street art intézményesülését, kanonizálását jól mutatja két 2024-es velencei esemény. A Fondation Louis Vuitton a 60. Velencei Képzőművészeti Biennálé társeseményeként rendezte meg velencei kiállítótermében a street art előfutára, a francia Ernest Pignon-Ernest kiállítását. A valós méretű stencilezett emberalakjairól és más efemer installációiról híres Pignon-Ernest az utcai művészet úttörője, aki több mint hat évtizeden át felépített életművet

hozott létre. Köztéri műveiben a társadalmi kommentárt, a politikai aktivizmust és a művészi tehetséget ötvözi. Leghíresebb műve Pier Paolo Pasolinit ábrázolja saját holttestét a karjában tartva. A Michelangelo *Pietà* szobrát idéző életnagyságú stencilmű először 2015-ben Rómában jelent meg lepukkant külvárosi helyszíneken. A velencei kiállításon tapasztalhattuk, hogy a helyspecifikus műveket egy kiállítóteremben bemutatni milyen nehéz, eredeti környezetükből kiragadva óhatatlanul veszítenek erejükből. Pignon-Ernest elismeri, hogy bár hatással van az utcai művészek generációira, de többségükkel nem tud azonosulni. A kiállítás alkalmából tartott pódiumbeszélgetésen elmondta, hogy alkotói hozzáállásának „*semmi köze ahhoz, hogy az utca a világ legnagyobb galériája legyen*”. Az utca az, ahonnan inspirálódik. Maga az utca érdekli annak történeteivel. Vágya, hogy sérülékeny emberképei a városi térrel, a málló falakkal együtt éljenek és a környezettel kölcsönhatásba lépjenek. „*Az igazi helyek plasztikus tulajdonságaik, formáik, színeik, tereik miatt érdekelnek, s*

a láthatatlan miatt is, amit magukban hordoznak. Gyakran a nem láthatóban található meg a legerősebb költői potenciál.”¹⁶ A street art vezető művésze, Banksy hasonló elvek szerint dolgozik, mindig helyspecifikus műveket hoz létre. Velencei műve, a *Migráns gyermek* (*The Migrant Child*) a 2019-es Képzőművészeti Biennálé megnyitása-kor bukkant fel egy lakatlan palota falán, a Rio di San Pantalon mentén. A páratartalom és a sós víz miatt lassan elhalványul a mentőmellényt viselő, jelzőfáklyát tartó gyermeket ábrázoló falfestmény. A migrációs válság kommentárjaként készült, mára turisztikai nevezetességgé vált alkotást most a kulturális minisztérium szeretné helyreállítani. Egy bank a PR-lehetőséget felismerve megvásárolta a palotát, és vállalta a költségeket. A megmentés érdekében le kellene védeni az alkotást, de a velencei örökségvédelmi hivatal nem tartja magát illetékesnek, hogy egy ilyen friss darabbal foglalkozzon. A restaurálást ellenző helyi művészek pedig úgy érvelnek, hogy hagyni kellene, hogy a mű természetes módon eltűnjön, hiszen Banksy nyilván tudatosan



Balra: Le MoDuLe de ZeeR: *Start Game Over*, 2023, jobbra: Ernest Pignon-Ernest kiállításának plakátja, 2024, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024



Banksy: *The Migrant Child*, 2019, fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2024

helyezte félig a vízbe az alkotását, így demonstrálva a mű lényegi üzenetét, a vészhelyzetet. A restaurálás szerzői jogi problémát is felvet, hiszen élő alkotó esetében annak közreműködése nélkül nem lehetne a műbe beavatkozni. Az anonimitását

gondosan őrző brit (?) művésszel azonban ezt nehéz lenne összehozni. Vittorio Sgarbi kulturális államtitkár szerint erre nincs is szükség, hiszen a műalkotás illegálisan lett kihelyezve, „így azt tehetünk vele, amit akarunk”.¹⁷

Banksy ezzel a művével ismét a dolgok közepébe trafált, velencei alkotásának utóélete kiélezett diskurzust indított el a művészet mibenlétéről, értékéről és mulandóságáról.

[1] Joseph Brodsky: *Velence vízjele*. Budapest, Typotex, 2008, 29. [2] Alexa Károly: A Ríva és a San Rocco között. *Magyar Művészet*, 2014/2., 130. [3] Radics Panka: Városi szövetten – a graffitikultúra lenyomatai. In: *Lugo: Graffiti – Read the Signs*. Budapest, Equilibrium, 2022, 44. [4] Alberto Toso Fei – Desi Marangon: *Il Graffiti di Venezia*. Venezia, Lineadacqua, 2022. [5] A fesztiválról bővebben: www.urbsscripta.it [6] Joszif Brodskij: *Gyűjtőnek való*. Budapest, Európa, 1998, 10. [7] A témában alapos helyi gyűjtés: www.facebook.com/venicewalls/; budapesti tematikus gyűjtésem: ludwigmuseum.blog.hu/2018/08/27/a_szabadsag_hid_mint_medium [8] Idézi: Jóvér Vanda: Hatalmi játszma a falakon, avagy az utcai művészet „alkímiája”. *Tér és Társadalom*, 2020/3., 276. [9] ronaldchaseart.com/painting-2000s-1-2-2-5 [10] Köszönöm Alberto Toso Feinek a segítséget a helyszín beazonosításában. [11] A street art lehet városmarketing-eszköz is (place-making és branding), de a varjús kép esetében nem valószínű, hogy erről lenne szó. [12] Döme Zsuzsanna: Dilettánsok előre! *Anthropolis*, 2008/1-2., 43. [13] anonstatelessimmigrants.wordpress.com/ [14] www.emergencyrooms.org/biennialist.html [15] mehdicibille.com/Start-Game-Over-Venise [16] www.7joursaclermont.fr/ernest-pignon-ernest/ [17] www.artnews.com/art-news/news/damaged-banksy-mural-venice-restored-controversy-1234681275/. A történet pikantériája, hogy Sgarbi államtitkár időközben lemondani kényszerült, mivel lopott műkincsek tisztára mosásával vádolták meg.



SHOP.
ONLINE.
PALMETTADesign.HU

PALMETTA BUDAPEST
BARTÓK BÉLA ÚT 30.

Alessi 'Menhir'
kávéfőző

Design:
Michael Anastassiades



Palmetta



RAF 2024

Allegro Barbaro

A Resident Art galéria képzőművészeti vására

2024. december 6-21.

Nyitvatartás: keddtől péntekig 14:00-19:00, hétvégén 11:00-17:00, hétfőn zárva

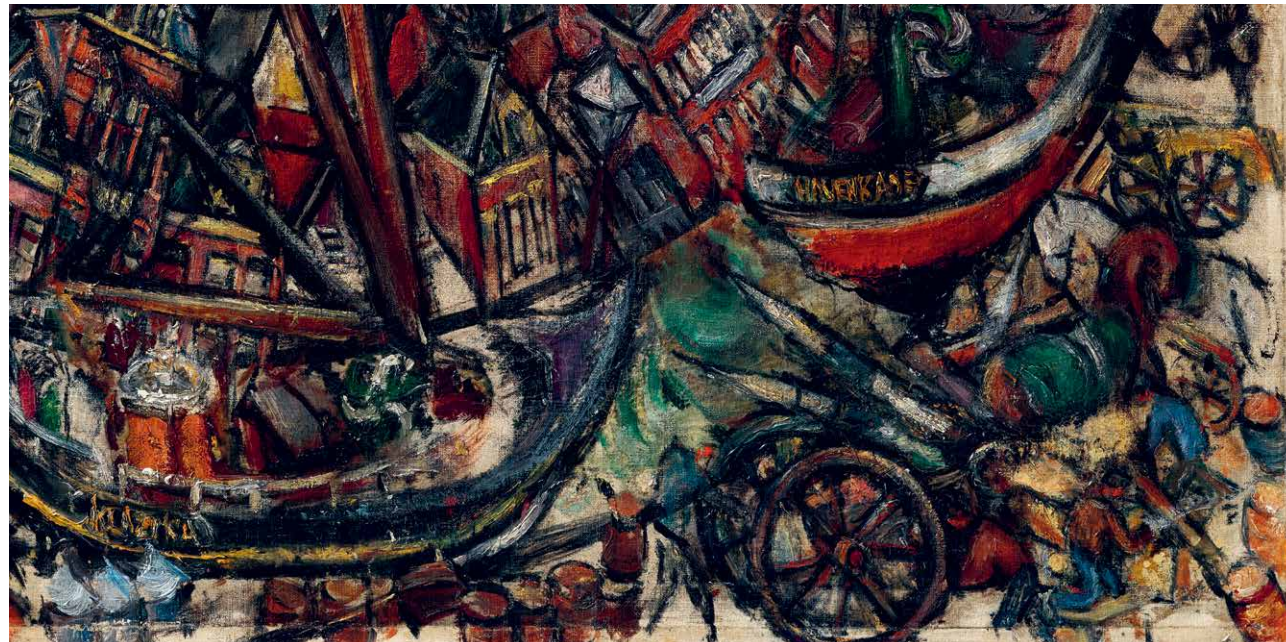
Helyszín: 1114 Budapest, Bartók Béla út 39.

resident art
GARTEN

Akkor azt írta volna rá, hogyan Valy. Beszélgetés Barki Gergely kutatóval, A Galimbertik című, nemzeti galériabeli kiállítás kurátorával

Topor Tünde

A Galimbertik. Galimberti Sándor (1883–1915) és Dénes Valéria (1877–1915) életmű-kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2025. január 26-ig



Dénes Valéria [Korábban tévesen: Galimberti Sándor: *Amszterdam*, 1914]: *Holland kikötő* (Scheveningen-Havenkade), részlet, 1915, olaj, vászon, 94,2 × 94,2 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs. A Klazina és Havenkade feliratú hajók.

Artmagazin: Nem az első eset az utóbbi évtizedek magyar művésztörténetében, hogy ha friss szemmel néz rá a kutató egy életműre, akkor nemcsak cizellálódik az addigi kép, hanem teljesen átalakul, felborítva az addigi szakmai konszenzust. Most épp egy művészházaspárral kapcsolatban történik meg ez az átértékelődés – amit eddig Galimberti Sándor *Amszterdam* című képének hittünk, és a szakirodalomban az egyetlen, a kubizmussal rokonítható főműként tartottunk számon, azt te Dénes Valéria *Holland kikötőjeként* állítod most ki, és szerinted egy textilterv olajfestmény-változata. Az *Artmagazin* olvasói jól követhették eddigi kutatásaidat, de az talán csak a szakmabeliek számára nyilvánvaló, hogy a módszereid eléggé eltérnek a nálunk általánosnak tekinthető gyakorlattól. Ami persze még abban az időszakban gyökerezik, amikor igazán fel sem merült, hogy az ember mindenhol elutazzon, élőben megnézzon mindent, amiről ír, bejárja azokat a helyeket, ahol valami történt, külföldön kutasson, stb., stb. Persze számos esetben történt ilyesmi, de nálad teljesen más a lépték. Tulajdonképpen állandóan nyomozol. Honnan ez az elszántság, illetve hogyan teremt meg ennek a lehetőségét? Induljunk a gyerekkorodtól.

Barki Gergely: A nagypapám bőrdíszműves volt, és közben igazi autodidakta polihisztor. Nem volt éltanuló, de elkezdett érdeklődni a zene iránt, megtanult több hangszeren is, hárfázott a Zeneakadémián, és nagyon szépen énekelt. A Magyar Rádió kórusába is fel akarták venni, csak nem engedték el a gyárból, ahol akkor dolgozott. Rendkívül olvasott volt; a nagymamámra és a nagypapámra úgy emlékszem, hogy ülnek a karosszékeikben a kezükben könyvvel. Nyugdíjasként ráértek foglalkoz-



Balra: a nagyapa, Jenei Tibor, valamikor az 1950-es évek elején, jobbra: a kurátor elsőként az általános iskolában, fotó: © Barki Gergely

ni velünk (van egy ikertestvérem, Márton, aki szintén művésztörténész, csak ő külföldön él), a szüleim pedig örültek, hogy csinálhatják a saját dolgukat, a gyerekek jó helyen vannak hétvégenként. Nagypapámmal állandóan kiállításokra jártunk, és ezekre úgy vitt el, hogy felkészült előre, tudtuk, miért megyünk egy-egy múzeumba, mi vár ott ránk. Sokszor odament előtte is, felkészülni, úgyhogy kvázi vezetéssel tudtuk megnézni a kiállításokat. Régen alig voltak a múzeumokban feliratok, de emlékszem, egyik alkalommal ahogy hazaértünk, újságolta a nagymamámnak, hogy ezek a gyerekek fantasztikusak: mindent elolvastam, mert tényleg érdekelt, de főleg a kutakodás érzését szerettem. A múzeumokban ezt kevésbé lehetett megélni, de amikor például kimentünk Aquincumba, és a Herculesvilla közelben lévő maradványainál megnéztük a tigrises mozaikot, az is nagyon tetszett, de ami még nagyobb hatással volt rám, hogy épp ásatás zajlott, és volt ott egy fiatal

nő, aki csontokat illesztgetett össze. A tesómmal mi is nekiálltunk kezelni a földet, egyszer csak találtunk egy csontot, aztán egy másikat, és ahogy összeraktuk őket, összeillettek. Ez elég testközelbeli élmény volt, és ilyenek végigkísérték az általános iskolai éveimet. Sajnos a nagypapánk nagyon korán meghalt, tizenkét évesek voltunk akkor, de annyi inspirációt adott, hogy utána már magunktól folytattuk, mi vittük a szüleinket múzeumba. Aztán gimiben...

Hova jártál gimnáziumba?

A Szerb Antal Gimnáziumba jártam, a 16. kerületbe. Kistarcsán nőttünk fel, az volt közel. Ott is minden érdekelt, fel akartam fedezni, ami Kistarcsa múltjával kapcsolatos, kis lokálpatriótaként. Egyébként magában a gimiben a szerelmen kívül nem sok minden érdekelt, akkor ismertem meg a mostani feleségemet, Kohonóczki Júliát. Közben csak azt tanultam, amit szerettem, nem kényszerültem semmilyen órára, matekból

és fizikából csak az számított, hogy görbüljön a jegyem. Ráadásul diszsidálni akartam, nagyon erős vágy volt erre mindkettőnkben a tesómmal, el is mentünk, amikor tizenhét évesek voltunk. Ez még az átkosban volt, itthagytuk az országot, és elmentünk Svédországba. De engem visszahúzott a szerelem, nem volt mit tenni. Gimiben történelemfaktorra jártam, a törit Inotai István tanította, aki később az intézmény igazgatója lett, és élgimnáziumot csinált belőle. Úgy tanított, hogy feladott egy témát, amit több szempontból is meg kellett vizsgálnunk, például Horthy megítélését, különböző szakirodalmak alapján. A *Reform* című újságot is behozta, ami szinte szamizdatnak számított. Akkor zajlott a bársonyos forradalom Prágában, azt mondta, ha a történelmet a bőrünkön akarjuk érezni, oda kell mennünk, ahol az események történnek. Felültünk a vonatra páran, és kimentünk Prágába megnézni, hogy milyen egy forradalom. Úgy lehet alaposan megvizsgálni valamit, ha teljesen közel mész hozzá. Ezek tudat alatt rögzülnek, ha most megpróbáljuk visszafejteni, hogy miért így csinálom, amit csinállok, akkor ilyen inspirációim lehetnek. Először egyébként nem is művészettörténész akartam lenni, inkább a régészet foglalkoztatott, elsősorban a római kori. Minden, ami római, most is nagyon izgat, főleg a rekonstrukció: elképzelni, hogy milyen volt az egészszet látni és láttatni, elképzelni, ahogy Pompeiben sétálsz, és nemcsak a nyüzsgő tömeg és a szép színes házak vannak ott, hanem a kosz meg a bűz is.

Filmet kellene csinálnod, csak mondom.

Igen, most a Galimberti-sztorit is filmes szempontból nézem. Szeretem a rendet, ha áttekinthetők a dolgok, és egyben láthatom őket.

Gimi után a saját lábamra álltam, a szüleim elváltak, és nem is tudtak volna támogatni, egyikük sem. Egzisztenciát kellett teremtenem. Tizenkilenc éves voltam, amikor elmentem a McDonald's-ba dolgozni. Nem felvételiztem sehová, már csak azért sem, mert még mindig ott volt a fejemben a disszidálás, rühelltem a rendszert. Az érettségim egyébként a Függetlenségi Nyilatkozatot húztam, gyönyörű szépen elmondtam az egészet, láttam, hogy már beírták az ötöst, amikor nem is a tanár, hanem a vizsgabiztos kérdezte meg – '89-ben vagyunk, de még a rendszer-váltás előtt –, hogy szerintem demokrácia van-e az iskolán belül, illetve demokrácia van-e az országban. Mivel láttam az ötöst, tudtam, hogy már bármit mondhatok, így azt válaszoltam, hogy egyikben sincs: az iskolában az van, amit az igazgatónő mond, például a diáktanácsban megszavaztuk, hogy ne kelljen köpenyt hordani, mégis kellett. Az országban pedig hogy lenne demokrácia, ha csak egy pártra szavazhatunk. Az igazgatónő a pad alatt kékre-zöldre rúgta a lábamat, hogy ezt azonnal fejezzem be, de a történetem után odajött és gratulált, tök ellenzéki volt akkor, és most is. Ebben is benne volt már mindennek a megkérdőjelezése, hogy igaz-e az információ, amit készpénznek kellene venni. Az esetek többségében kiderül, hogy féligazság vagy egyáltalán nem igaz. Itt válik izgalmas-sá a történet, mert te vagy az, aki kiderítheti az igazságot, és szerintem ez hulla jó dolog. De ez nincs meg mindenkinben, én azon csodálkozom, hogy sokszor nincs kíváncsiság az emberekben. Na de ott tartottunk, hogy gimi után jött a McDonald's.

Melyik McDonald'sban dolgoztál?

Az elsőben, akkor még csak egy volt, a Régiposta utcában. Ráadásul oda nem lehetett csak úgy bekerülni,

érettségi kellett és nyelvvizsga, ott angolul kellett beszélni, az volt akkor a Nyugat. Disszidálni akartam, ezért kellett, hogy legyen valami közöm a Nyugathoz. Amerikaiak tanítottak minket, látták, hogy tehetséges vagyok, pár hónap után oktató lettem, később menedzsert akartak csinálni belőlem, nagyon gyorsan lehetett lépkedni a ranglétrán. Megtanultam átlátni egy nagy rendszer működését, érdekes tapasztalat volt. Aztán elvittek katonának. Egy évre kellett volna, de nyolc hónap után leszereltek, mert volt egy komoly sérvműtétem. Csak később kezdtem el egyetemre járni, és az egyetem alatt is dolgoztam, csak akkor egy panzióban, huszonnégy órás szolgálatban, ahol minden munkanap után volt három nap szünet, akkor tudtam tanulni. A barátnőm is dolgozott, ő egy multinacionális cégnél.

Az ELTE-re jártál?

Igen, művészettörténet szakra.

Ki vett fel és mikor?

Kelényi [György] professzor. '94-ben, tehát jó sokat vártam, mire egyetemre mentem.

Foglalkoztál közben olyannal, ami segített a felvételigben?

Nem volt bennem annyi ambíció, a fejemben végig az volt, hogy nem itt akarok élni (most is benne van...). Nehéz döntéseket kellett hoznom, ha elkezdek egyetemre járni, azt végig is kell csinálni, de a feleségem (akkor még a barátnőm, vele '95-ben házasodtunk össze) folyamatosan rágta a fülemet. Ő közben elvégzett egy egyetemet, és tényleg nem hagyott békén, miatta mentem el végül felvételizni. És aztán az első pillanattól kezdve baromira élveztem az egészszet, tudod, milyen jó tanárok voltak.

Kinek az óráját szeretted?

Nem volt olyan, akiét nem. Minden-kire nagyon felnéztem, mert minden tanárnak örületes tudása volt a saját szakterületén, de voltak polihisztorok is, Széphelyi [F. György] például mindenhez értett. Nekünk barokkot tanított, de ha külön beszélgettél vele, a kortárstól vissza egészen az őseMBERIG mindent tudott. Kevés hozzá fogható, sziporkázó elmével találkoztam. Ilyen volt egyébként Rényi András is, akihez áthallgattam, az esztétikán. Elképesztő Rembrandt- és Caravaggio-kurzusokat tartott, és még akkor is jártam az előadásaira, amikor már rég végeztem az egyetemen. Talán tőle tanultam a legtöbbet, leginkább azt, hogy miként kell alaposan körbejárni egyetlen festményt. Rendkívüli módon inspirált a komplex módszertana, s bár ő sokkal inkább elméleti szakember, a kutatói attitűdünk rokon. Én gyakorlatiasabb metódust, ha úgy tetszik, egyfajta pozitivista módszertant követek, az alapokat mégis leginkább tőle lestem el. Ma is nagyon hálás vagyok neki.

Ágoston Juliannának is volt például egy remek reneszánsz szeminárium, kiosztotta a feladatokat, nekem a Camera degli Sposi jutott.¹ Kevés szakirodalom volt elérhető, szerettem volna előben látni az egészet, mert fotók alapján nem lehetett jól érzékelni. A tavaszi szünetben beültünk a feleségem céges kocsijába (persze ezt csak így tehattuk meg), és elmentünk Mantovába. Kértem engedélyt, hogy filmezhessék, és minden részletet felvettem, lenyűgöző volt. Mondtam Ágoston Julinak, hogy szeretném levetíteni – teljesen el volt hűlve, hogy valaki kiment, és a helyszínen is megnézte a kiadott témát. Én már akkor is bíztam benne, hogy olyan részletet fedezek fel, ami nincs benne a szakirodalomban. Mondjuk akkor

semmi ilyesmi nem történt, egyszerűen csak lenyűgözött a térélmény, hogy a helyszínen látod, ahogy egy freskó meg van festve, egy több száz éves festmény még most is üvöltő színeit (legutóbb Benozzo Gozzoli-val voltam így Firenzében). Eleinte egyébként a trecentóval akartam foglalkozni, el is kezdtem olaszul tanulni, és nemcsak a nagy neveket, Ducciót és Simone Martinit ismertem, de az olyanokat is, mint például Barna da Siena. Kívülről fűjtam, és azonosítani is tudtam őket, pedig nüansznyai különbségek vannak, de ráállt a szemem. A Szépművészeti Múzeumban van egy predellarészlet, Keresztelő Szent János-jelenetet ábrázol, aminek kapcsán, azt hiszem, Boskovits Miklós egyszer már felvetette, hogy Duccio *Maestà*-jának részlete lehet. Nem tudom, hogy ő ezt valaha is bebizonyította-e, meg kéne nézni, hogy a Szépművészeti Múzeumban milyen néven szerepel (ma kérdőjelesen Ugo-lino di Nerio műveként tartják nyilván – *a szerk*). Elmentem Sienába, annyira beszippantott a város, hogy

oda akartam költözni, az összes képtárat és templomot végigjártam, mindent fotóztam és filmeztem. Duccio *Maestà*-jának tanulmányozásához kértem engedélyt, hogy mellé tehessem a Budapesten őrzött predella méretarányos reprodukcióját. Nem volt semmi a nyakamban, a látogatók csak néztek, amikor átléptem a kordont, de volt engedélyem rá.

Hogyan kaptál ilyesmire engedélyt?

Passuth Krisztina volt akkoriban a tanszékvezető, mondtam neki, hogy végigjárnam az összes múzeumot Firenzében, Sienában stb., és jó lenne, ha pár sorban leírná, hogy az egyetem küldött, mert akkor nem kéne mindenhol belépőt fizetnem. Azt válaszolta, Gergő, én ezt megírom magának, de zéró esélye van, hogy engedélyt kap, mert óriási a bürokrácia Olaszországban, és millió ilyen kérvény érkezik hozzájuk. De én kiderítettem, hová kell menni Sienában és Firenzében, hogy pecsétet kapjak. Ha szemben állsz az Uffizi főépületével, és balra kanyarodsz,



Barki Gergely és felesége, Kohonóczki Júlia Mantovában, a Camera degli Sposiban, fotó: © Barki Gergely

ott van a Soprintendenza (főfelügye-lőség – *a szerk.*) az igazgatósággal. Kértem időpontot az igazgatóhoz, bementünk a feleségemmel, lobog-tattam a papírom, a portás feltele-fonált, lejött az igazgató, felkísért, megkínált kávéval, és megkérdez-te, mit kutatok. Én pedig soroltam, hogy mi minden érdekel, hogy min-den múzeumot meg szeretnék nézni, a magánkézben lévőket is. Megkap-tuk a pecsétet. Elmentünk a városi és az állami múzeumhoz is, szintén igazgatói engedélyt kaptunk. Min-dent végig tudtunk látogatni, a fe-le ségem nagyon jó szervező, rend-szerező. Megnézte, hogy melyik múzeum mikor van nyitva, milyen távolságra van, mik a legjobb útvo-nalak. Annyira komolyan érdekelt a trecento, hogy azt hittem, soha nem fogok kijönni belőle.

De tényleg milyen tanáraink voltak! Tóth Sándor is mindenhová elvitt minket, és teljesen más, amikor in situ látod a dolgokat. Engem az iz-gatott, amikor olyan helyre mehet-tem be, ahová más nem, és ott ku-takodhattam. A Palazzo Pubblico Eleonora-kápolnájába például csak

bekukucskálni lehetett, én viszont bemehettem a kordon mögé, mert engedélyem volt rá. Ezek hihetet-len módon inspiráltak. Legutóbb a Matisse-archívumban volt ilyen él-ményem. Felfedeztem egy olyan ada-tot, amiről a Matisse-kutatók nem tudtak, viszont pont készültek egy nagyszabású kiállításra New York, Koppenhága és Párizs érintésével.² *A vörös műterem* című kép köré építet-tek egy kiállítást, a létrejöttének kö-rülményeit, filozófiai háttérét akar-ták rekonstruálni. Közölt tőlem egy tanulmányt a *RIHA Journal*,³ ami-ben publikáltam egy magyar újság-író nő 1912-es cikkéről szóló adatot, aki meglátogatta Matisse-t Issy-les-Moulineaux-ban, a műtermében, ép-pen amikor *A vörös műtermet* festet-te.⁴ Megkérdezte, hogy miért festette vörösre (hiszen az életben nem volt az), és Matisse azt válaszolta, maga sem tudja, nem érti még a saját ké-pét. Jack Flam, Matisse egyik első-rangú monográfusa, a cikkem kont-rollolvasójaként, elküldte ezt Ma-tisse dédunokájának – én erről nem tudtam semmit. A dédunokának ott, ahol *A vörös műterem* kép is készült,

Issy-ben van a saját magánarchívu-ma, és nemrég írtak innen, hogy na-gyon szeretnék, ha meglátogatnám őket, így kerültem arra a helyre, ahol Matisse a főművein dolgozott. Ahogy belépsz a házba, minden sa-rokról tudod, micsoda, mert ismered a képekről.

Kanyarodjunk vissza oda, hogy Fi-renzét és Sienát kivégezték.

Megvolt az első szigorlat, az egyik évfolyamtársam, Molnos Péter (az-óta barátom) ekkor már nagyon mo-dernista volt, magyar építészettel foglalkozott, és mondta, hogy ő már baromira unja ezt a sok régi cuccot, hallgassunk valami modernebbet, mondjuk Passuthnál. Felvettünk egy tanegységet, ami csak jóval később jött volna. Teljesen új világ tárult fel előttem, mert modernizmussal ko-rábban egyáltalán nem foglalkoz-tam, régészetben és festészetben is a klasszikus érdekelt. Passuth na-gyon jól magyarázta el, hogy mi az avantgárd, megértettem műveket, amiket azelőtt nem. Beszippantott, és mire kronologikusan is odaér-tünk, érzékeltem, hogy a 20. szá-zadról egy csomó minden nincs ki-kutatva, nincs megírva. Az utolsó szigorlatnál Passuth megkérdezte, hogy miről fog szólni a diploma-munkám. Elsősorban a Nyolcak ér-dekeltek, nagyon jó témának tartot-tam, a műkereskedelemben is akkor kezdtek előkerülni ebbe a körbe tar-tozó műtárgyak, Berény Róbert pe-dig gyerekkorom óta izgatott, mert a nagyapám könyvtárában megvolt a Corvina zsebkönyvtársorozat, és Berény *Csellózó nője* már gyerek-ként is hatással volt rám. Berényről hiába volt monográfia, és gondolhat-tuk, hogy lerágott csont, kiderült, hogy mégsem, a mai napig van mit kutatni, most készül a nagy Berény-monográfia. A szakdolgozatomban elég vaskos fejezetet kapott a fauve Berény. Ez a korszaka korábban nem

volt kidomborítva, mert nem voltak meg a képek. Viszont miközben ír-tam, megismerkedtem Berény lá-nyával, aki akkor költözött haza Amerikából. Elmentem hozzá láto-gatóba, és mindent megmutogatott a lakásban, lefényképeztem és lemér-tem a képeket, adatoltam, de ezek főleg kései művek voltak, a harmin-cas évek végéről, a negyvenes és öt-venes évekből. Én a korai periódus-ról akartam írni, Annának, Berény lányának viszont az nem tűnt érde-kesnek. Hazamentem, de nem ha-gyott nyugodni a dolog, felhívtam telefonon, hogy vannak-e a csalá-d-ban korábbi művek is, Párizsból. A gyerekkorából? – kérdezte Anna. Igen, tizenhét-tizennyolc éves korá-ból. Az ágyneműtartóban vannak, de nem bírja felemelni – mondta, akkor már betegeskedett. Én nyolc évig birkóztam, gondoltam, hogy egy matracot csak fel tudok emel-ni, újra odamentem, kivettük pél-dául az *Olasz lány aktja* című képet, de több száz rajz is így bukkant elő, köztük fauve rajzok is. Aztán a csa-ládtól előkerült még egy fauve fest-mény, és azóta jöttek elő párizsi, sőt berlini képek is.

Ekkor még mindig az egyetemista éveidben járunk?

Igen, épp Passuth-hoz írtam a szak-dolgozatomat, aki egyszer csak fel-hívott telefonon, hogy ahogy én Be-rénnyel foglalkozom, úgy Rocken-bauer Zoltán Márffyval, Pápai Emese pedig Bornemisza Gézával – alkos-sunk kutatócsoportot, és csináljunk kiállítást arról, hogy milyen hatá-sa volt a fauvizmusnak Magyaror-szágon. Javasoltam, hogy vonjuk be Molnos Pétert is (Rockenbauer is ajánlott valakit, Rum Attilát). Egyik alkalommal, amikor bekopogtattam Passuth-hoz, ott ült nála Rocken-bauer. Elkezdtük megbeszélni a ku-tatásainkat, és szinte azonnal jó barátok lettünk. Pár héttel az első



Lanov Mária (Marie Provázková): *Női portré (III/I.)*, 1912–14 körül (lappang)



Dénes Valéria: *Arckép*, 1907 (lappang)

találkozás után már tudtuk, hogy a magyar Vadakból tényleg kiállí-tást kell csinálni.

Ez az a része a történetnek, amit az Artmagazin-olvasók is jól ismer-nek.⁵ Csomó remek kutató van, az viszont, hogy valaki itthon és kül-földön is mindenhová elmegy, me-gnézi nemcsak a műtárgyakat, ha-nem a helyszíneket is, dokumen-tumok után kutatva, valljuk be őszintén, nem volt általános. Azt most elmondtad, hogy a feleséged mennyit segített, de mégis, hogyan tudtatok bárhová elutazni, amikor valamilyen nyomot követtél?

A pénznek, amit ketten megkeres-tünk, elég nagy része ezekre a ku-tatásokra és utazásokra ment el, de jól választottam, mert dacára an-nak, hogy a feleségem nem szakma-beli – ő a kereskedelemben dolgo-zott –, hihetetlen módon élvezi eze-ket az utakat ma is, és hogy láthatja, hogyan zajlik a nyomozás. A cylás történetben például ő is ugyanúgy kérdezett, belefolyt, mintha a tár-sam lenne.⁶

Nézzük a legújabb kutatásodat, ami kapcsán ez az interjú is szüle-tik, és ami Galimberti Sándort, az ő első feleségét, Lanov Máriát és a másodikat, Dénes Valériát érinti.⁷ Ők hogyan kerültek a képbe?

Az utóbbi években a magyar kubiz-mussal foglalkozom, és dacára an-nak, hogy a Galimberti házaspárt nem tartom par excellence kubista festőnek, a törekvéseik párhuzamo-sak voltak a kubizmussal. Meg hát a szakirodalom az *Amszterdam* című festményt kiállította ki az egyetlen magyar kubista képnek, bár én kez-dettől fogva úgy gondoltam, hogy egyáltalán nem az. De a tervezett, a magyar kubistákat bemutató ki-állításban mindenképp szerepelni-ük kell majd Galimbertiéknak mint pszeudokubistáknak. Nagyon sok elveszett képük volt: Párizs mellett, ahol a *Wanted* kiállítást csináltam az ottani Liszt Intézetben, illetve Kaposváron volt még érdemes ke-resni ezeket, ahol Galimberti csa-ládja élt. Tartottam ott egy előadást, direkt azzal a szándékkal, hogy az ottani közeg is megmozgatódjon.



A kurátor felesége, Júlia és lányaik, Zitüs, Lola és Anna Perpignanban, a Maillol-szobor pózát imitálva, fotó: © Barki Gergely



Galimberti Sándor és Dénes Valéria, 1914, fotó: Székely Aladár, Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet

A múzeumban?

Nem a múzeum szervezte, hanem ez is a feleségemtől indult. Megkérdezte egy kaposvári ismerősét, aki benne van a városi tanácsban, hogy kit érdekelhet ott ez a téma, illetve ki tudhatna segíteni a kutatásban. A helyi ismerős az ottani polgári kört ajánlotta, akik rendszeresen tartanak irodalmi esteket és nagy a bázisuk, az ottani szellemi elit látogatja ezeket. Az estek egyik szervezője Gáspár Ferenc helyi műgyűjtő, vele vettem fel a kapcsolatot.⁸ Rippl-Rónai és Gulácsy is van a gyűjteményében, amatőr Rippl-Rónai-kutató is. Meghívtak, elmentem, és főleg arra helyeztem ki a dolgot, hogy mennyi minden elveszett, ami egy részének a városban kell lennie. 2003-ban Géger Melinda rendezett már egy kiállítást Kaposváron az elérhető összes műből, egy teremben, kis füzetnyi katalógussal. Ez volt az alap, ami mellé az elmúlt húsz évben fontos művek bukkantak fel a műkereskedelemben, főként ez dobta meg a számot, illetve egy pesti előadásomnak köszönhetően is került elő festmény. Galimberti első, szintén festő feleségétől, Lanov

Máriától eredetileg kevesebb művet akartam kiállítani, csak jelzésszerűen megmutatni, hogy volt egy első feleség is. Róla végképp keveset lehetett tudni, viszont szerencsémre pár évvel ezelőtt volt egy nagy kiállítása *Madame Gali* címmel. Sajnos csak csehül jelent meg a katalógus,⁹ úgyhogy a telefonom fordítóprogramjával olvastam végig, ami vicces volt, mert sokszor nagyon félrefordított, de egy csomó minden kiderült, sok kép reprodukciója és dokumentumok is szerepeltek benne. Erre egy cseh kolléganőm hívta fel a figyelmem Prágában, meg is vettem a katalógust, és elhatároztam, hogy megnézem a képeket élőben is. Döntő többségük Lanov szülővárosában, Jindřichův Hradecben van, a helyi múzeumban. Felvettem velük a kapcsolatot, készséggel fogadtak, bevitték a raktárba, előlről és hátulról is meg lehetett nézni a képeket, majdnem mindnek a hátoldalán is van valami, valamint rengeteg archív anyag is előkerült. Teljesen új kép alakult ki bennem a házasságukról, odáig azt gondoltam, hosszú szerelmi házasság lehetett ez is, de nem, rövid, talán inkább névházasság volt. A házassági anyakönyvi

kivonatból kiderült, hogy Bécsben esküdtek, amit nem értettem: Nagybánya, Párizs, Budapest és Kaposvár is szóba jöhetett volna, de Bécs?! Kiderült, hogy Lanov Mária szülei két perc sétára laktak attól a plébániatemplomtól, ahol összeadták őket. Inkább szülői nyomásra létrejött frigy lehetett. Tényleg rövid ideig tartott, a cseh kutatók pedig kiderítették, hogy Lanov Mária a saját neméhez vonzódott. Közben Dénes Valéria leveleit is végigolvastam, amiket Tóth Bernadett kutatott, amikor együtt jártunk doktorira (de hiába rágtam a fülét, nem publikálta őket). Ezek a levelek 1975 óta ott rejtőzködnek az MTA Adattárában. A levelek között ott volt a kisfiuk későbbi özvegyéé is, amiben utóiratként szerepel, hogy talált egy doboznyi levelet, amiket nem tud elolvasni.

Kinek küldte el ezeket?

Mezei Ottónak, az ő ajándékaként kerültek az MTA Művészettörténeti Intézetébe.¹⁰ Mezei Ottó néhányat publikált közülük, de csak franciául. Ezekkel a levelekkel az a baj, hogy a zömükön nincs dátum, nem tudjuk, mikor és hol íródtak, csak a szövegből lehet következtetni, hogy melyik melyik után jön. Begépeltem az összes levelet, a német nyelvűeket odaadtam Hessky Orsolyának, hogy fordítsa le őket, a franciákban a lányom segített. Amikor már mind be volt gépelve és hetvenhétmilliószor elolvastam, akkor már a kis részletekből következtethettem, hogy ááá, ez nem ekkor volt, ez előtte volt, akkor az a levél idekerül... és elkezdtem így olvasni az egészet, amíg összeállt a kép, és gördült a történet. Ha pedig volt valami bicsaklás, akkor újra elgondolkodtam. Így állt össze a kronológiánk. Korábban semmit nem tudtunk pontosan, azt sem, hogy mikor házasodtak, mikor született a kisfiuk, mikor merrefelé

jártak, stb. Ahhoz, hogy egy életművet alaposan fel lehessen dolgozni és értékelni, ezeket az életrajzi adatokat tudni kell. A levelekből egyébként a személyiségük is kirajzolódik.

Dénes Valéria milyen lehetett?

Én nagyon csípem, nagyon emancipált, önálló nő volt, ugyanakkor mégis csak támaszkodott a szülei-re, akik végig küldöztették a pénzt, élelmiszert és ruhákat.

A szüleiről mit tudunk?

A papa, a Dénes család budapesti, az anyuka bécsi zsidó. Ez is érdekes, hogy hogyan találkozik a bécsi zsidó, a budapesti asszimilált zsidó és Galimberti-ágon egy full katolikus olasz gyökerű család. Ezek tűz és víz, eleve ez is érdekelt, ha már csak ezt az egy szálát meghúzod... A vége pedig majdnem Rómeó és Júlia-történet, de itt a Montague-k és Capuletek nem harcoltak, a levelekből kiderül, hogy a két család jóban volt egymással. Dénes Valéria kedves leveleket írt Galimberti testvéreinek, Galimberti pedig tegeződött az anyósával. Egy darabig emiatt azt hittem, a saját anyjának írt, de a levél végi búcsúzkodásban a felesége család-

tagjait említette meg. Persze ahhoz, hogy ez egyértelművé váljon, a családфakat is kutatni kellett.

Példaértékű történet, egészen a halálukig, amikor Galimberti be-soroztatja magát, mert nem bírja elviselni, hogy nyugodtan üljön Hollandiában, miközben a hazája hadban áll. Innen indul az események tragikusra fordulása, aminek Dénes Valéria halála, rá két napra pedig Galimberti Sándor öngyilkossága a vége.

Hollandiában úgy éltek, mint Marci Hevesen, cselédeket is tartottak. Dénes Valéria hat évvel idősebb volt Galimbertinél...

Lehet tudni, hogy hol és hogyan ismerkedtek meg egymással?

Nagy valószínűséggel Nagybányán.

Hány éves volt, amikor összekerültek, és amikor szült?

Amikor szült, 1912-ben, harminchat éves volt. Az akkori felfogás szerint már nem fiatal, harminchat évesen szinte nagymamakorban volt. Egyébként esze ágában sem volt férjhez menni, de amikor jön a szerelem...

És a szerelem mellett is lehetett azt csinálni, amit szeretett...

Ez a legszebb az egészben, ez derült ki a kutatásból, és igen, ez a példaértékű, hogy Galimberti teljes mértékben támogatta Dénes Valériát. Nem csinált önálló kiállítást, hanem csak vele együtt, és mindig feleannyi vagy még kevesebb képet állított ki, mint a felesége. Nemcsak amiatt, mert Dénes Valéria volt a termékenyebb alkotó, hanem mert őt akarta előtérbe tolni, szerintem fel is nézett rá, és tanult tőle, főleg a lazúrozós technikát.

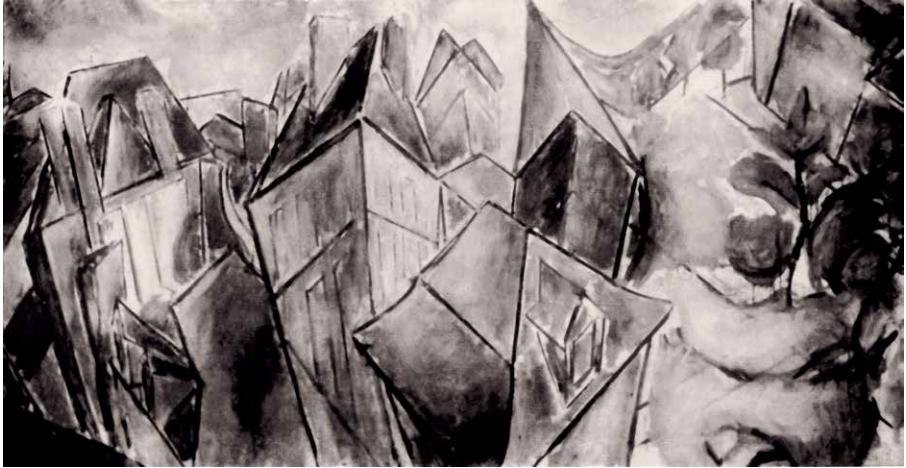
Hogy derítetted ki, hogy az *Amszterdam* nem Amszterdam, és mégsem Galimberti Sándor festette, hanem Dénes Valéria?

Ezt megelőzte már pár kép, ahol az attribúció kibicsaklott. Egy idő után rájöttem, hogy az a kép, amin nincs szignó, már eleve gyanús, mert Dénes Valéria Galimbertivel szemben jóval ritkábban szignálta a képeit.

Ha ennyire nem szignálta a képeit, nem lehet, hogy itt sem szignó a neve, hanem mégis Galimberti a festő, és ő írta rá a nevét egy, a képen látható hajóra?



Galimberti Sándor: *Párizsi tűzfalak*, 1912–13 (lappang)



Dénes Valéria: *Város*, 1912–13 (lappang)

Akkor azt írta volna rá, hogy Valy. E helyett az olvasható, hogy G. DÉNES V. Ez tutira szignó! Amikor a katalógust írtam, a fejemben volt már sok fordulat a levelekből, és egy-kettőben Dénes Valéria arról ír a barátnőjének, Lenkének, hogy Saint-Raphaélben vannak, és Belgium óta semmi máson nem jár az eszük, csak hímzéseken, gobelinterveken, mindenféle iparművészeti dolgon, és amúgy is, Lenke, nincs magának kedve mesekönyvet írni? Szerintem ez a motívumsűrűség a képen, ami miatt a szignóra is csak módszeres pásztázással lehetett rábukkanni, azt erősíti, hogy ez igazából olyan, mint egy textilterv. Ez a KÉVE-gondolat, ő a KÉVE-ből jön, akik szerint nemcsak festészet, hanem Gesamt-kunstwerk is van a világon.¹¹

Én azt akartam megírni, hogy azért ugrik ki ez a kép Galimberti életművéből, mert nem a piktorális törekvés fő vonulatába illik, hanem egy mellékszál, kísérletezés. Elolvastam mindent, amit írtak róla, tíz-tizenöt oldalas tanulmányok jelentek meg csak erről a képről, kötetre való. Csomó mindent nem értettem, eleve borúsna, depresszívnek látták, így is írják le, a háború elősugallataként, ágyúval lőnek, puskaporos hordók, a Nap eltakarva, minden szürke és szomorú... Hozzá kell tenni, hogy nem volt megtisztítva a kép, persze, hogy minden szürke és szomorú, ha nyolcvan év kosza ott van rajta. Darabos György lefotózta a képet, még Kieselbach Tamás megbízásából, elkértem tőle. Már írtam a katalógust, és mindig úgy írok, hogy a képernyő másik oldalára kiteszem a képet, hogy lássam magam előtt. Láttam, hogy egy kavalkád ez a kép, de csomó mindent nem értettem. Felnagyítottam, és elkezdtem tényleg módszeresen átfésülni, hogy kiderítsem, tulajdonképpen mi van rajta. Először az 1915-öt fedeztem fel, hogy jó, van rajta egy dátum, idáig '14-esnek gondoltuk. Kicsit odébb



Dénes Valéria szignója *Holland kikötő* című képén.

pedig ott volt a szignó is. Az a furcsa, hogy a kép alján a két szélső hajó feliratát, a Scheweningent és a Havenkadét már Mezei Ottó is észrevette, de gondolom, úgy értelmezte, hogy ezeket a neveket adták hajóknak Amszterdamban. A közepst nem tudta kiolvasni: a Klazina görög eredetű női név, Hollandiában nagyon népszerű, máig adnak ilyen nevet a hajóknak. A levelekből viszont kiderült, hogy Scheveningenben a Havenkade 35-ből is írt Dénes Valy. Láttam, hogy Scheveningen városrész egyébként Hága egyik tengerparti kerülete. Utánakerestem, hogy 1915 körül hogy nézett ki, és a térképen lehetett látni, hogy akkoriban csatorna volt itt, amit azóta feltöltöttek. A Havenkade kikötői rakpartot jelent (ma azonos nevű utca ugyanitt – *a szerk*). A korabeli képeslapokon ugyanolyan hajók vannak, ott sorakoznak a hordók, ugyanúgy, mint a képen, és a festményen feltűnő kupolás épület is rajta volt minden lapon, az a Kurhaus, ami akkor szanatórium volt, most szálloda. Ha képzeletben kijössz a házukból, és jobbra fordulsz, ott van a kupola, szóval a háza előttről festette a képet. Tehát nyilvánvalóvá

Dénes Valéria [Korábban tévesen: Galimberti Sándor: *Amszterdam*, 1914]: *Holland kikötő* (Scheveningen–Havenkade), 1915, olaj, vászon, 94,2 × 94,2 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs



vált, hogy eddig sem a dátum, sem a helyszín, sem a festő, és így persze az értelmezés sem stimmelt. Fontos, hogy egy-egy kép értelmezésekor az alapkérdésekre válaszoljunk először. Szintén a Janus Pannoniusz Múzeum tulajdonában *Párizsi háztetők* címmel van beletárolva egy kép, miközben ott van rajta a budapesti Parlament. Ugyanezzel a címmel leltároztak be egy csendéletet, krizantém kék vázában, a háttérben nagybányai házakkal.¹² Az lenne az első, hogy alaposan vizsgáljuk meg a kezünkbe kerülő képeket, és még a múzeumi kartonoknak se higgyünk, főleg ne nagyon merjünk leírni mindenféle hipotéziseket.

Mára egyre világosabb, hogy a képek történetében a múzeumba vagy épp a nyilvánosság elé kerülésük története is fontos. Lehet, hogy olyan valaki leltározta be őket, akinek fogalma sem volt az előtörténetükről, illetve itt van még egy probléma, hogy Dénes Valéria esetében az unokatestvére, Dénes Zsófia néha kicsit hozzáköltött az eseményekhez.

Igen, Zsuka asszony igazi konfabulátor volt. Korábban készpénznek vettük például, hogy amíg ő Párizsban Dénes Valéria Vaugirard utcai műtermében lakott, addig unoka-



Dénes Valéria: *Cigányakt. Enteriőr és téli tájkép*, 1913 (lappang)

testvére Galimbertivel egy teljes esztendő Marokkóban töltött Valy mesterével, Henri Matisse-szal. Hát, sajnos ebből csupán annyi igaz, hogy egy időben valóban Dénes Valéria párizsi műtermében lakott az író, de ekkor még maga Matisse sem járt Marokkóban, Galimbertiék pedig ezen idő alatt nem beduinokat festettek Afrikában, hanem cigányokat Nagybányán.

A tanulság az, hogy mindig, újra és újra meg kell kérdőjelezni minden forrást és adatot, valamint újra és újra alaposan meg kell nézni a képeket is. A saját állításaim között is biztos van olyan, amire öt év múlva azt fogom mondani: mégsem így van, hanem úgy.

| 1 A mantovai Palazzo Ducale nácsszobája, melynek freskóit Andrea Mantegna festette. | 2 Matisse: *The Red Studio*, Statens Museum for Kunst, Koppenhága, 2022. október 13. – 2023. február 26. | 3 Gergely Barki: *The Steins and the Hungarians*. *RIHA Journal* 0090, 2014. május 22., <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69931/67366> | 4 Balogh Vilma [B. V.]: Henri Matisse műtermében. *Világ*, 1912. március 31., 34–35. | 5 Barki Gergely nálunk megjelent cikkei kutatásairól: *Lost and found – A kutatás és a véletlenek. Személyes hangvételű „megtalálás-élmény”* – beszámoló. *Artmagazin*, 2009/3., 52–59.; *Lost and found – Az elveszett magyar kubizmus*. *Artmagazin*, 2015/6., 12–21.; *Berlini kirakós. A Berény-életmű szilánkjai egy walesi kis faluból és a lengyel regényirodalomból*. *Artmagazin*, 2017/8., 44–51.; *Attribúció, attrakció, absztrakció. Egy Huszár Vilmos-üvegablakterv esete Czöbel Bélával*. *Artmagazin*, 2020/2., 14–23.; *Ülő nő különleges mázzal. Huszár Vilmos De Stijl szobra*. *Artmagazin*, 2020/7., 36–49.; *Elveszett kubista művek felbukkanása I*. *Artmagazin*, 2023/1., 60–73. | 6 Barki Gergely: „Anyád, Cyla, ez tényleg egy kubista Csáky!” Avagy egy pszeudo-celeb adalékai a művészettörténet-írás számára. *Artmagazin*, 2020/2., 16–31. | 7 A festő házaspár történetéről Nyáry Krisztián szövegét közzöltük korábbi, szintén karácsonyi számunkban: „Minden korláttól menten teljes szabadsággal” Dénes Valéria és Galimberti Sándor. *Artmagazin*, 2016/8., 26–30. | 8 A. Kovács Ágnes – Topor Tünde: *Nem műgyűjtőnek, hanem műbarátnak tartom magam. Egy „céhen kívüli” kutató portréja: dr. Gáspár Ferenc*. *Artmagazin*, 2013/2., 24–27. | 9 Martina Pachmanová (ed.): *Madame Gali. Expresionistické dílo Marie Galimberti-Provázkové (1880–1951)*. Plzeň, Arbor vitae a Západočeská galerie, 2011 | 10 Mezei Ottó (Békés, 1941 – Budapest, 2004) művészettörténész, művészeti író, a modern magyar művészet kutatója, aki a szakmai fősodortól el-elszakadva, az éppen általános szemléletlőtől eltérő szempontokat is behozva választott kutatási témákat, folytonosságot teremtve ezzel a második világháború előtt intenzíven ható, később azonban tiltottnak számító, nem marxista szellemi irányzatokkal (például teozófia). Első könyvét Duchamp-ról jelentette meg 1970-ben. | 11 A KÉVE egy 1907 és 1947 között működő, képző- és iparművészeket egyaránt tömörítő egyesület, amelynek tagjait – eleinte legalábbis – a Gesamtkunstwerk (összművészeti gondolkodás) kötötte össze. | 12 Lásd Nyáry 2016.





↑ Uray-Szépfalvi Ágnes (1965) – Nemes Csaba (1966): *Bűter, breia en grilene tsis, Storyboard III.*, 2004 (részlet)

→ Rippl Rónai József (1861-1927): *Fivéreim, Lajos és Ödön*, 1918 (részlet)

A FŐVÁROS KÉPTÁRA | Művek és történetek
Időszaki kiállítás a BTM Vármúzeumban

2024.06.07.—2025.02.02.

1014 Budapest, Szent György tér 2., Budavári Palota E épület varmuzeum.hu · fovarosikeptar.hu





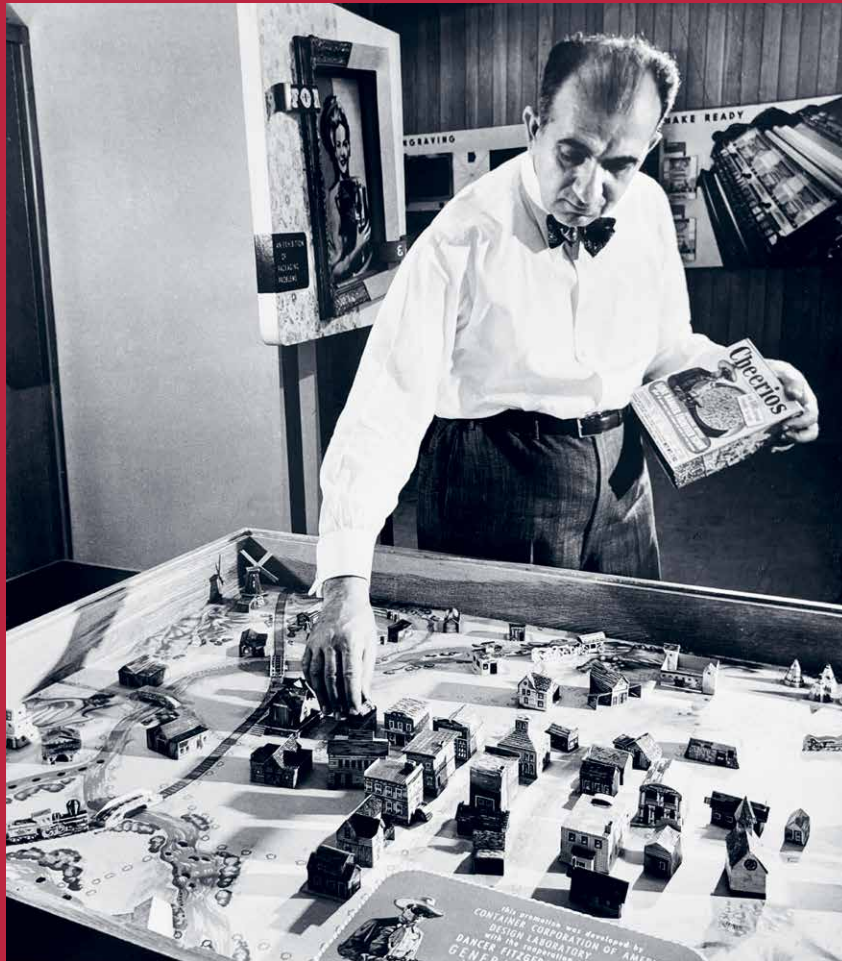




Gyomától Chicagóig. Kner Albert, a „totális dizájner”

Farkas Judit Antónia

Robert Elton Brooker III – Erdész Ádám: *Kner Albert. Művész, ikon, legenda.* Fordította: N. Kiss Zsuzsa, utószó: Orosz Márton. Budapest, Corvina – Club of Odd Volumes, 2023, 228 oldal, 18 900 forint



Kner Albert találta ki, hogy a Corn Flakeshez és Cheerioshoz promóciós ajándékot adjanak. A teljes város felépítéséhez sok doboz müzlit meg kellett vásárolni. A cikkben szereplő képek mindegyike a Corvina Kiadó jóvoltából.

A 20. századi magyar tervezőgrafika történetének kutatása a művészet-történet-írás mostohagyermekének számít.¹ Ezért is jó hír, ha az egyik jelentős, Amerikában is híressé vált tervezőművészünkéről magyar és angol nyelven is megjelenik egy min-taszerű életrajz. Még nagyobb öröm, ha egy minden részletében átgon-dolt, egységes és letisztult koncepció alapján megtervezett könyvtár-gyat vehetünk a kezünkbe, amely anyagában is nemes, és gazdag kép-anyaggal rendelkezik.²

A fentiek mind igazak Erdész Ádám és Robert Brooker *Kner Albert. Művész, ikon, legenda* című életrajzára. A kötet Erdész, a „Kner-univerzum” legalaposabb ismerőjének 1999-ben megjelent kismonográfiáján³ alapul. Ezt egészítette ki az amerikai társszerző Kner Albert chicagói pályaszakaszára vonatkozó új kutatásaival. Az Erdélyi Sarolta Ágnes által tervezett és tördelt könyv a bostoni bibliofileket tömörítő, nagy múltú Club of Odd Volumes és a Corvina Kiadó közös kiadásában jelent meg, és a Knerek egykori nyomdájának jogutódjában, a Gyomai Kner Nyom-da Zrt-ben nyerte el végső formáját. 2024 nyarán a kötet ismeretterjesztő kategóriában elnyerte a Szép Magyar Könyv 2023 díjat.

Erdész és Brooker életrajza nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy minden eddigénél gazdagabb forrásanyag segítségével bemutassa az amerikai csomagolástervezés 20. századi történetében meghatározó szerepet játszó Kner Albert (1899–1976) a nyomtatványtervezés szinte minden területét (tipográfia, könyv-, reklám- és plakátművészet, illusztráció, csomagolás- és játéktér-vezés) felölélő, de a formatervezés felé is elkalandozó, lenyűgözően kreatív és sokoldalú tervezői pályáját. A kötet első hat fejezete Kner Albert családi háttérével és magyarországi tevékenységével foglalkozik, a következő nyolc fejezet pedig a kíván-

Gyomától Chicagóig.
Kner Albert, a „totális dizájner”

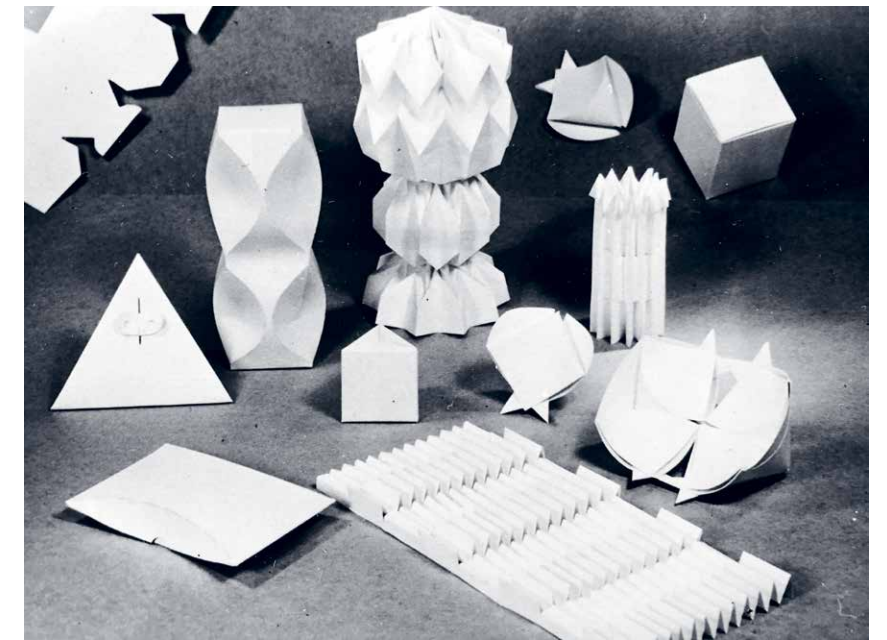
dorlását követő csomagolás- és formatervezői munkásságának izgalmas, de kevésbé ismert részleteibe ad betekintést.

A weimari Bauhaus iskolából induló és az egész világot meghódító funkcionista környezettervezői szemlélet legismertebb, az Egyesült Államokban számottevő karriert befutott magyar képviselői közül elsősorban Moholy-Nagy László és Kepes György művészi-tervezői oeuvre-jét övezi kitüntetett figyelem. A kreativitás és innováció terén egykori tanítványával, Kepes Györggyel és Moholy-Nagy Lászlóval egy lapon említhető Kner Albert kevésbé van a köztudatban, annak ellenére, hogy ő is jelentős hatást gyakorolt az amerikai vizuális kultúrára. De a legendás Kner-dinasztia meghatározó tagjaként sem ismert széles körben a pályája, jöllehet a családban egyedül ő futott be nemzetközi karriert. Ennek egyik oka, hogy Kner Albert kivándorolt az Egyesült Államokba, és munkásságának magyarországi szakasza feledésbe merült. Amerikai sikereinek híre viszont a hidegháborús szembenállás miatt nem



Kozma Lajos szignete Kner Albertnek, 1920-as évek

jutott el a magyar nyilvánossághoz, csupán a család és az itthon maradt barátok értesültek felívelő karrier-jéről, ők is többnyire csak a leveleken keresztül.⁴ A kutatásoknak az adott új lendületet, hogy az Amerikában élő leszármazottak és Robert Brooker jóvoltából a közelmúltban lehetővé vált a tervezőművész chicagói tevékenységére vonatkozó források feldolgozása.⁵



Kner Albert a Container Corporationnál készített csomagoláskísérletei

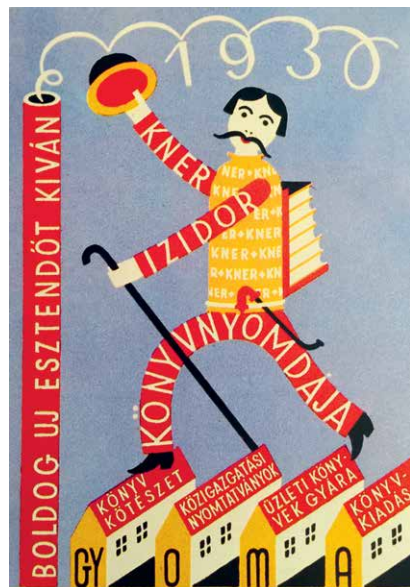
Kner Albert amerikai csomagoló-tervezőként, – vagy ahogy önmagára tekintett – formatervezőként vált híressé. Sikereiben komoly szerepe volt annak, hogy könyvkötő ősökkel rendelkező és külföldön is ismertté vált nyomdász családból származott, élete első fele szorosan kapcsolódott a nyomdászathoz és a grafikai tervezéshez. A kneri gyökök és örökség, a magyarországi szakmai tapasztalatok élete végéig meghatározók maradtak, és az itthonitól merőben eltérő kulturális és gazdasági környezetben is segítettek érvényesülését.

Nincs még egy olyan család Magyarországon, amelynek a neve ennyire összefonódott volna a 20. századi magyar nyomdászat, könyvkiadás, tipográfia és könyvművészet megújításával és külföldön történő népszerűsítésével, mint a Knereké. Az 1882-ben alapított, akkor még kezdetleges gyomai műhelyt Kner Izidor (1860–1935) néhány évtized alatt a vidék egyik legkorszerűbb, művészi nyomtatványok készítésére is alkalmas nyomdájává fejlesztette. Az 1910-es

évek elején a főváros szellemi és gazdasági központjától távol eső, Békés megyei officina kulturális jelentőségét az Insel kiadó könyveit is előállító lipcsei Drugulin és a modern könyvművészeti mozgalom elindítójának tekintett William Morris Londonhoz közeli Kelmscott nyomdájához hasonlították.⁶ Az 1940-es évekig a Kner cég bevételeinek jelentős része közigazgatási nyomtatványok, üzleti könyvek és részvények gyártásából származott. Ezek jövedelméből finanszírozták azokat a pénzügyileg veszteséges művészi kísérleteket és újításokat, melyek eredményeként báli meghívók, a magyar könyvművészetet megreformáló illusztrált Kner-könyvek és a Kozma Lajos által tervezett szedhető nyomdai díszek sorozata született meg. Kner Izidor és legidősebb fia, Imre (1890–1944?) fontos missziójának tekintette, hogy nyomtatványaik tervezésébe – pályázatok és közvetlen megbízások révén – magyar képző- és iparművészeket is bevonjanak. Ezzel kezdeményező szerepet játszottak a grafikai tervezés művészi

rangra emelésében és professzionalizációjában, de az is jelentős részben Kner Imrének köszönhető, hogy a két világháború között dolgozó magyar tipográfusokra, könyv- és reklámművészekre külföldön is felfigyeltek. A tehetséges self-made man nyomdaalapítóhoz öt gyermeke közül a legkisebb, Kner Albert állt a legközelebb, talán azért, mert ő örökölte leginkább művészi tehetségét, kreativitását és sokoldalúságát. A két legfiatalabb testvér, a könyvkötőművésznek készülő Erzsébet (1897–1998) és a lázadóként elkönyvelt Albert tanulmányait és pályakezdését a megfellebbezhetetlen szakmai tekintélyt jelentő Imre, a családi nyomda műszaki, művészeti és könyvkiadói részlegének vezetője egyengette. Albert kilenc évvel idősebb bátyjával kapcsolatban a következőt jegyezte meg: „*Mindent Imrének köszönhetünk, nélküle semmik sem lettünk volna...*”⁷

A kreativitásával és rajztehetségével hamar kitűnő Albertnek – testvéreirez hasonlóan – gyerekkora óta a nyomda volt a természetes közege.

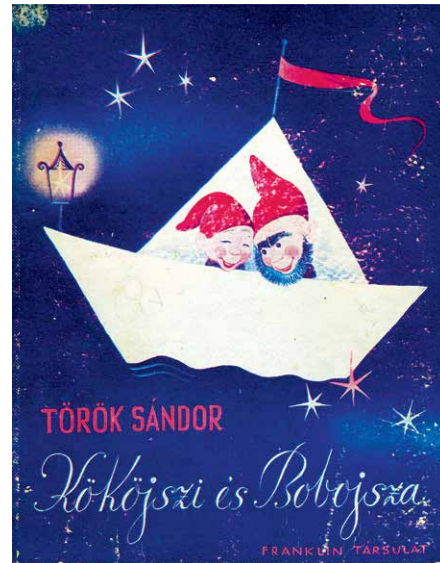


Újévi üdvözlőkártya a nyomda védjegyévé vált vándorkönyvkötő alakjával, 1929

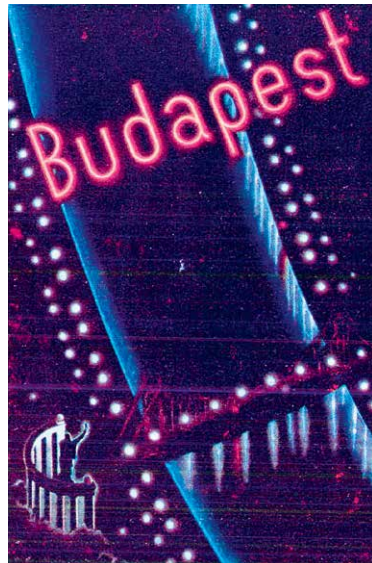


Kner ötlete nyomán a Slottie-játékok kartonpapírból készültek, amikor a fémre és a fára a hadiiparnak volt szüksége

Míg mások építőkockákkal, addig a Kner gyerekek ólombetűkkel játszottak. Kner Albert a nyomdában tanult bele a kézműves tradíciók ismeretét és az összetett technikai tudást ötvöző, de az ipar- és képzőművészethez is sok szállal kötődő nyomtatványkészítés különböző területeibe. Tizenkét évesen már elkészítette élete első saját szedésű könyvét, három évvel később pedig levélfejet tervezett magának. Örkényi István⁸ budapesti magániskolájában ismerkedett meg az iparművészet különböző műfajaival és technikáival. A fronton fényképezni tanult és térképet rajzolt, majd az első világháborút követően Bécsben és Lipcsében a művészi képzés mellett a technikai és gyakorlati ismeretek fejlesztésére egyaránt hangsúlyt fektető felsőfokú tervezőgrafikai tanulmányokba kezdett. Itt mélyült el a különféle grafikai sokszorosító eljárások, a fametszés, litográfia és ólom metszés rejtelmeiben, és itt tökéletesítette a termelési, gyártási, szervezési és igazgatási ismereteit is, amelyeknek későbbi karrierje során nagy hasznát vette. Németországban ismerkedett meg a Bauhaus mozgalommal és a funkcionalista tipográfiával. 1924-től kivándorlásáig két jelentős magyar nyomdavállalatnál, előbb a Globus Nyomdai Rt-nél és annak temesvári leányvállalatánál, majd a Hungária Hírlapnyomda Rt-nél dolgozott tervezőgrafikusként és művészeti vezetőként. A Hungária Nyomdában tizenhárom éven keresztül a nyomda műszaki feladatait és a nyomtatványok grafikai tervezését irányította. Kner Albert a nyomdászat és a tervezőgrafika szinte mindegyik területén otthonosan mozgott. Tervezett többek között logót, reklámanyomtatványt, kiadványt, plakátot, csomagolást, díszcsomagoló papírt, könyvborítót és -kötést, készített ex librist, könyvillusztrációt, fa- és ólommetseteket, rajzolt újsághirdetéseket.

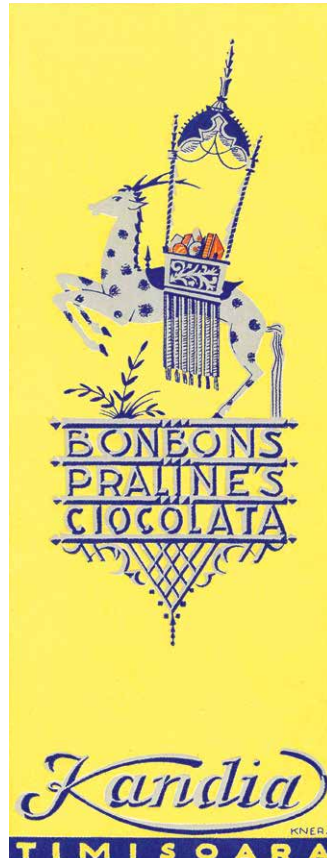


Legjobb barátja, Török Sándor Kner Albert kisfiának, Andrisnak találta ki a két törpét, hogy megnyugtassa őt a tétovázó, feszült légkörben a család emigrációja előtt



Kner Albert első díjas pályaműve, melyet a főváros 1934-es idegenforgalmitaplát-pályázatára készített

Az archaizáló, kézműves nyomdász-hagyományok mellett a modernista tervezőgrafikai törekvéseket is magáévá tette. Fontos szerepe volt a funkcionalista szemléletet közvetítő konstruktív grafikai megoldások magyarországi elterjesztésében. Kner is tagja volt az új grafikai törekvések népszerűsítésében élen járó nyomdák, kiadvállalatok, folyóiratok és egyesületek körül tömörülő modernista tervezőgrafikusok szűkebb közösségének.⁹ Biró Miklós¹⁰ színvonalas szakfolyóiratának, a *Magyar Grafikának* 1927-től 1932-ig, a lap megszűnéséig nemcsak főmunkatársa volt, hanem az új tipográfia felé elmozduló arculat kialakításában és a konstruktív esztétika szellemében alkotó grafikusok műveinek bemutatásában is szerepet vállalt. Részt vett a Moholy-Nagyot, Kepest, Bortnyikot és Kassákot is sorai között tudó Magyar Könyv- és Reklámművészek Egyesületének 1928-as megalapításában és az egyesület 1930-as bemutatkozó tárlatán, de a jelentősebb hazai és külföldi grafikai kiállításokon is szerepeltek munkái.



Csokoládécsomagolás Kner Albert temesvári korszakából

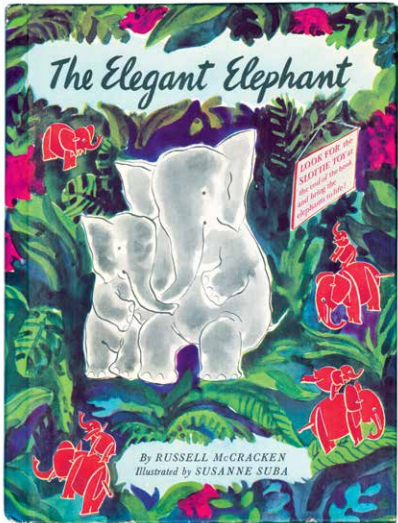


Kner Albert keleties fametszete az 1924-ben kiadott *Pancsatantra* című kötethez

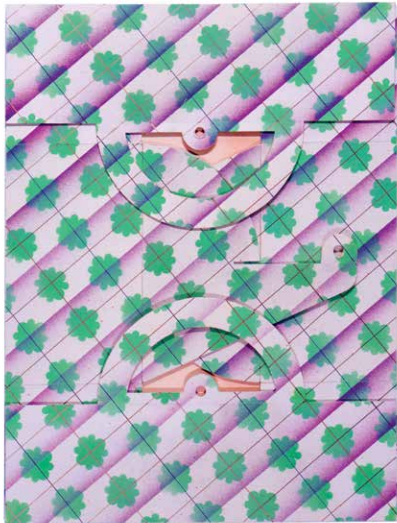
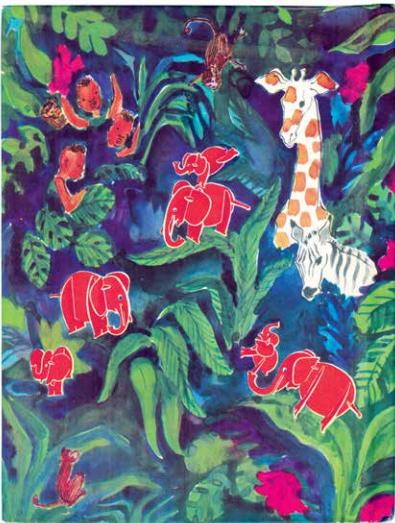
(Kis kritikai kitérő: a könyvben a modernista művészek közötti együttműködés áttekintésekor fontos lett volna megemlíteni barátságát Bortnyikkal. Bakos Katalin kutatásaiból tudjuk, hogy a funkionalista tervezőgrafika propagálásában fontos szerepet játszó Bortnyik jó szakmai

kapcsolatokat ápolta a Kner család több tagjával, köztük Kner Alberttel is. Népszerűsítették egymás munkásságát a *Magyar Grafikában* és Bortnyik folyóiratában, a *Plakátban*, illetve reklámgrafikáihoz Kner néha Bortnyik fotóit használta. Bortnyik barátja kivándorlását megelőzően is közbenjárt érdekében: írt Moholy-Nagy Lászlónak, és megkérte, hogy segítsen Knernek munkát találni Amerikában. Bortnyikhoz hasonlóan Kner Albert is átadta tudását a fiatalabb generáció tagjainak: az 1930-as években a modern iparművészeti törekvéseket közvetítő Atelier Művészeti Tervező és Műhely-iskolában grafikát tanított, és ő készítette az iskola funkionalista szemléletű, betűkből és léniákból álló plakátját is.¹¹⁾ Az 1938-ban és 1939-ben hatályba lépő zsidótörvények, a nácizmus fenyegető térnyerése Kner Albert életét is gyökeresen megváltoztatta. 1940-ben negyvenévesen, jól menő karrierjét feladva úgy döntött, hogy amerikai állampolgárságú feleségével és két kisgyermekével elhagyja Magyarországot. Még kiutazása előtt megszerezte a munkavállalásra

jogosító beutazási engedélyt, és hónapokon át dolgozott Imre bátyjával, hogy a korábbi munkáiból és új terveiből többkötetes nyomtatott katalógust készítsen. Kner Albert ahhoz a hozzávetőleg száz európai tervezőgrafikushoz (például Alexey Brodovitch, Mehemed Fehmy Agha, Herbert Bayer, Hans Barschel, Kepes György, Ladislav Sutnar, Will Burtin) tartozott, akik a nácizmus, faszizmus, a második világháború vagy az új karrierlehetőségek miatt emigráltak Amerikába, és az 1930–1940-es években kreativitásukkal és funkionalista szemléletükkel új impulzust adtak az amerikai tervezőgrafikának, környezet- és tárgykultúrának, valamint új dizájnközpontok létrejöttéhez is hozzájárultak. New York mellett az egyik ilyen centrum Chicago volt.¹²⁾ Itt alapította meg Moholy-Nagy László és Kepes György a New Bauhaus (később School of Design / Institute of Design) iskolát. A Weimarból menekülni kényszerülő művészeti iskola amerikai közegbe ültetett utódjának létrejöttét az egyik legjelentősebb chicagói székhelyű amerikai nagyvállalat, a kartondobozok gyártására szakosodott



A publikálás utáni első három hónapban százharmincezer példányt adtak el Az *elegáns elefánt* mesekönyvből, amit szintén a Kner-laboratóriumban terveztek. Ebben is volt Slotties-betét, a kötetbemutatón élő elefánt dedikált a Marshall Field's áruház második emeletén.



Csomagolásterv Kner több száz oldalas portfóliójából, melyet azért állított össze, hogy álláshoz jusson Amerikában



Kner 35. utcai chicagói irodájának bejárata, 1942



A tervezőlaboratórium

Container Corporation of America (CCA) művészetkedvelő vezérigazgatója, Walter Paepcke (1896–1960) támogatta anyagilag. Imponáló portfóliója mellett feltehetően Moholy-Nagy László közbenjárásának is szerepe volt abban, hogy Amerikába érkezését követően Kner három hét leforgása alatt bekerült Paepcke chicagói kartondobozgyárába, ahol 1965-ben történt nyugdíjazásáig a gyár művészi arculatát meghatározó vezető tervezővé avanszált. Akárcsak a gyomai Kner cég, a CCA is termékei magas művészi színvonala és összetéveszthetetlen egynedisége (formai kialakítás, grafika, marketingötletek) által akarta felvenni a versenyt a konkurens cégekkel, a művészetet üzleti sikereinek szolgálatába állítva. Kner Albert lenyűgöző kreativitásának, újító szellemének, otthonról hozott széleskörű technikai felkészültségének, multifunkcionális és multimediális szemléletének, nem utolsósorban kiváló alkalmazkodási képességének köszönhetően

kartonpapírból készült egyedülálló találmányaival, csomagolásterveivel számtalan kiskereskedelmi termék dizájnját, tárolását, használatát és promócióját újította meg, de a márkaépítéssel kapcsolatban is sok innováció fűződött a nevéhez. 1940-ben egy eldugott raktárhelyiségben lévő asztalnál kezdte a tervezőmunkát, 1946-ban pedig már lehetőséget kapott egy, a csomagolástervezés különféle részfeladatait összefogó modern tervezőlaboratórium létrehozására, hogy egy évtized múlva százötvenöt tervező munkáját irányítsa. Amikor előállt egy ötlettel, azt nyomban modellezte is. Paepcke felesége ebben látta a tervezőművész zsenialitását: „A legnagyobb találmány sem ér sokat, míg valaki Albert lángeszével és szorgalmával nem dolgozza ki alkalmazását a gyártásban. Ebben volt ő felülmúlhatatlan. Látszólag távol eső tényezőket, ötleteket, elemeket hangolt egybe, és illesztett a gyártás folyamatába. A férjem sosem tett fontos lépést anélkül, hogy ne kérte

volna ki Albert tanácsát.”¹³⁾ 1944-ben már közel 1500 tételes katalógust állított össze a CCA-nál készült különféle terveiből és találmányai-ból. Neki köszönhetjük az eredetileg egyszerre hat Coca-Colá-s üveg szállítását megkönnyítő praktikus kartoncsomagolás és az eredetileg a Philip Morris megrendelésére született billenős fedelű cigarettadoboz ötletét, de tervezett lemeztartót, áruállványt, tárolódobozt, kirakós kockák mintájára egymás mellé rakható élelmiszerdobozt, karácsonyi díszet, állatos figurát, álarcot, babaházat, geometrikus formákat és betűkombinációt felhasználó logót is. Az ő elképzelése szerint valósult meg az egyik legnépszerűbb amerikai kukoricapehely-márka doboza is, melyből 1947-ben havonta 6 millió darabot gyártottak.¹⁴⁾ A cég által tervezett termékek fogyasztásának növelése érdekében a piackutatás területén is számos úttörő, komoly kutatásokon alapuló újítást vezetett be. De fontosnak tartotta a tervek fényképes archiválását,

egy prezentálásra kialakított, multi-médiás eszközökkel felszerelt áru-bemutatóterem, egy csomagolásmúzeum és csomagolástörténeti könyvtár létrehozását is. Paepcke és Kner Albert számára egyaránt jelentőséggel bírt, hogy a művészet, a dizájn és az esztétikum ne csak a terméknek, a csomagolásnak váljon védjegyévé, hanem a vállalat teljes arculatát meghatározza az épületektől a belső tereken át egészen a reklámanyagokig. A tervezőlaboratórium belső tereinek modern kialakítása is ennek jegyében történt.

Kner Albertnek amerikai csomagolótervezőként sikerült az, ami a holokauszt során elpusztult bátyjának, Kner Imrének könyvkiadóként és könyvművészként nem. Az esztétikumot a funkcionalitással ötvöző egyedi tervezésű tárgyaival amerikai generációinak vizualitását és ízlését formálta. A Gyomáról hozott tudást és szemléletet nemcsak Kner Albert és szintén Chicagóban letelepedett könyvkötőművész nővére, Erzsébet kamatoztatta Amerikában, hanem Kner Albert ott tovább élt fia, Andrew Kner (1935–2006) a tervezőgrafikus, kreatív művészeti igazgatói, és unokája, Anna Frenkel (1972–2016) is a grafikus, animációs mozdulat-tervező illusztrátori munkásságában. Mindhármukról megemlékeznek a szerzők a kötet végén.



Kner Albert és tervezőcsapata a Container Corporationnál, feltehetőleg az 1940-es évek végén

A kiterjedt kutatásokon alapuló, adatgazdag és élvezetes stílusban megírt életrajz nagy valószínűséggel elő fogja mozdítani Kner Albert tervezőgrafikus és formatervezői munkásságának művészettörténeti szempontú elemzését, a magyar és az amerikai környezetkultúrában betöltött szerepének értékelését is. Ehhez ad izgalmas támpontokat Orosz Márton utószava. A művésztörténész megítélése szerint „Kner

művészetének nyitja [...] abban a ketősségben rejlett, hogy a tipográfiai kultúra klasszikus, kitaposott kánonjának örökérvényűségét és az avantgárd szabad asszociációkban gazdag öntörvényűségét egyszerre tudta érvényre juttatni. [...] A könyvkötészetet, a tipográfiát, a plakáttervezést és a csomagolóanyag-gyártást holisztikus egységben szemlélő Kner a »totális dizájnér« példaképét testesítette meg.”¹⁵

1 A találó jelzős szerkezetet Földi Esztertől kölcsönöztem. Földi Eszter: *A képzőművészet mostohagyemeke. A magyar művészgrafika kezdetei 1890–1914*. Budapest, L'Harmattan – Magyar Nemzeti Galéria – Könyvpont, 2013. A témában többek között Bakos Katalin, Földi Eszter, Gellér Katalin, Haiman György, Katona Anikó plakát-, könyv- és reklámművészeti kutatásait fontos megemlíteni. 2 Az angol nyelvű kötet: Robert Elton Brooker III – Ádám Erdész: *Albert Kner. Artist, Icon, Legend: Discovering his Legacy in Industrial Design*. Afterword by Márton Orosz. Edited by Doris Troy, Carol Stevens Kner, Rose Decker, Veronika Gspann. Translated by John Bárti, Robert Elton Brooker III (afterword). Budapest, Corvina – Club of Odd Volumes, 2023. 3 Erdész Ádám: *Kner Albert. Könyvművészet, reklám, látványtervezés*. Gyomaendrőd, Kner Nyomda, 1999. 4 Erdész Ádám (szerk.): *Levelek a Kner család életéből 1938–1949*. Budapest, Magvető, 2023, 267–610. 5 Erdész Ádám: Utószó. A levelezés háttéréhez. In: Erdész 2023, 665. 6 Náday Pál: Modern magyar amatőrkönyvek. *Könyvtári Szemle*, 1914/5., 132. 7 Idézi: Brooker–Erdész 2023, 199. 8 Örkényi István (1886–1949) festő, grafikus, iparművész a budapesti Iparművészeti Iskolában, majd az Iparrajziskola textil osztályán is tanított. 9 Bakos Katalin: *Bortnyik Sándor és a „műhely”. Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938)*. Budapest, L'Harmattan, 2018, 10–11. 10 Bíró Miklós nyomdász, aki Kner Imrének is jó barátja volt, mind a Globus, mind pedig a Hungária Nyomdában évekig főnöke volt Kner Albertnek. Vö. Farkas Judit Antónia: Nyomdászattól az alkalmazott grafikáig. Bíró Miklós pályaképe. *Magyar Könyvszemle*, 2014/1., 66–83.; Bakos 2018, 99. 11 Bakos 2018, 10., 82., 98–99., 111., 122., 200–202. 12 R. Roger Remington – Lisa Bodenstedt: *American Modernism. Graphic Design 1920 to 1960*. London, Laurence King, 2003, 52–66., 68–69., 123. Vö. Orosz Márton: Utószó. In: Brooker–Erdész 2023, 204. 13 Brooker–Erdész 2023, 129. 14 Kner Albert levele Kner Erzsébetnek, 1947. október 25. In: Brooker–Erdész 2023, 144. 15 Orosz Márton: Utószó. In: Brooker–Erdész 2023, 205.



A háborús anyagkvóták miatt piacra dobott kartonpapír karácsonyfadísz



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

Kiemelt
támogató:

MVM

Együttműködő
partnerek:

PORSCHE
HUNGARIA

DANUBIUS
HOTELS

Médiatámogatók:

műtárgy.com

IME

ARTMAGAZIN

LAM

országút

NÖK LAPJA

múlt-kor

*FÖLDGÖMB

TRENDFM

90.9 jazz rádió

Klasszikus
rádió

„Banti megmutatja, hogyan kísérti
az egyik nagy tehetségű nőt a
másik nagy tehetségű nő.”

– SUSAN SONTAG

Anna Banti Artemisia

FORDÍTOTTA: LUKÁCSI MARGIT

Két női sors
KÉT SIKERTÖRTÉNET
egy író - egy festő

labirintuskiado.hu

A San Francesco mesterének rejtélye

Fehér Ildikó



A San Francesco mestere: *Krisztus a kereszten*, 1272, tempera, fa, 488,5 × 355 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia



A San Francesco mestere: *Levétel a keresztről; Krisztus siratása; Pádúai Szent Antal*, 1272 körül, tempera, fa, a bal oldali és a középső mű mérete 54 × 48,5 cm, a jobb oldalié 49 × 23 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria

A címben szereplő titokzatos festő a Giunta Pisano (1228 és 1254 között dokumentálva) és Giotto mestere, Cimabue (1272 és 1302 között dokumentálva) közötti évtizedekben működött, és még az tudható róla, hogy főként Umbriában kapott megbízásokat.¹ A San Francesco mestere elnevezés onnan származtatható, hogy 1255-ben arannyal és temperával egy Szent Ferencet ábrázoló képet festett arra a fatáblára, amelyen a hagyomány szerint a szent kilehelte lelkét. A festményt az assisi Santa Maria degli Angeli-templom szentélyében található Museo della Porziuncolában őrzik, de most kivételesen a perugiai kiállításon is látható volt. A ferences rend számára különösen fontos ereklye megfestése után pedig az Assisi Szent Ferenc-bazilika felső templomában dolgozott német és francia mesterek mellett az üvegablakokon, majd 1260 körül rábízta a teljes alsó templom díszítését. A kiállítás a világ legnagyobb múzeumaiból kölcsönzött műveken keresztül, 13. századi kortárs analógiák segítségével mutatta be, hogy egy hétszáz évvel ezelőtt élt, név szerint

nem ismert festőegyénség hogyan emelkedik ki a középkori mesterek közül, modernsége miben jelentkezik az előző generációk stílusához képest. A ferences ikonográfia szempontjából talán a leglényegesebb vívmány, hogy ő festette meg először Szent Ferenc történetét Krisztus Passiójával párhuzamba állítva a rend akkori generálisa, Bonaventura di Bagnoregio útmutatásai alapján. Ez azt jelenti, hogy Szent Ferenc az ő ábrázolásain jelenik meg első alkalommal úgy, mint *Alter Christus*, azaz olyan emberi alak, aki a szellemieken túl testileg is azonosult Krisztussal a stigmatizáció során. Az assisi bazilika alsó templomának déli oldalán Szent Ferenc életének, az északi oldalon Krisztus Passiójának egymással szemben megfestett jeleneteiben fejt ki ezt a gondolatot, ami még évszázadokon át jelen lesz a ferences rend környezetében létrejövő festészeti emlékeken. Érdemes itt megfigyelni például a köpenymotívumot, ahogyan a *Krisztust megfosztják ruháitól* jelenettel szemben festette meg a gazdagságról lemondó Szent Ferenc alakját, aki leveszi

köpenyét, és átadja Assisi püspökének. Mindezek a falképek még 1260 körül készültek, amikor az alsó templom hosszháza csak egyetlen hajóból állt. Pár évtizeddel később, a 13. század végén, főként Giotto Assisibe érkezése után sokat sérültek a freskók, amikor az oldalfalak ablaknyílásait átalakították és kibővítették az oldalkápolnák megépítése miatt. Ezért az egykori jeleneteket ma csak részleteiben, illetve rekonstrukciókból ismerhetjük. A perugiai tárlat rendezői a San Francesco mestere képeinek az említett tartalmi, ikonográfiai újítására is utaltak finoman, amikor a festő kiállítását Szent Ferenc stigmatizációjának nyolcszázadik évfordulójának tiszteletére ajánlották.

A kiállítás egy másik évforduló ünneplésére is alkalmat adott Assisiben. Sergio Fusetti, a bazilika falképeinek konzerválásán és restaurálásán folyamatosan munkálkodó restauratori műhely vezetője ötven éve dolgozik a templom falképein. A perugiai kiállítás alkalmából szervezett kétnapos szakmai konferencia záróeseményeként a helyszínen



A San Francesco mestere: *Krisztus a kereszten*, 1272, részlet, Galleria Nazionale dell'Umbria

mutatta be a titokzatos Maestro di San Francesco utóbbi években restaurált freskóit. Ezek közé tartoznak az alsó templom keresztboltozatának gazdag növényi és dekoratív díszítései, amelyek máig elkápráztatják az Assisibe látogatót. A San Francesco mesterének műhelye ezeket szabad kézzel, sablonok használata nélkül festette meg, a motívumok korabeli ötvöstárgyak és miniaturák díszeit idézik.

A *Croce dipinta*, azaz a keresztre feszített Krisztus fára festett ábrázolása a 13. századi Itália jellemző egyházi műfaja volt. A perugiai kiállításon Giunta Pisano Assisiben

(1236 körül) és Pisában (1245–1250 körül) őrzött szignált keresztjei jelentették a korábbi generáció megoldásait. A Maestro di San Francesco azonos műfajú munkája (1272), mely egykor a perugiai San Francesco al Prato-templomot díszítette, nemcsak monumentális, ötméteres magasságával, de teológiai és művészeti megoldásaival is az akkori modernizmust képviselte a kiállításon. Egyrészt a Krisztus lábfeje mellett térdelő kis méretű Szent Ferenc-figura a kezén lévő hangsúlyos sebekkel ismét az *Alter Christus*-párhuzamot mutatta. A figura kéztartása, gesztusa egyértelmű, rámutat

Krisztus sebeire, meditációra invitálva a szemlélőt. A név szerint nem ismert ferences festő előtt más nem használta ezt a motívumot, viszont az ő munkái alapján hamar elterjedt Umbria festészetében a következő évtizedekben.

Másrészt Krisztus arcának kialakítása – ahogy néhány párhuzamos hullámvonallal rajzolja meg a szemhéjat, az arccsontot, majd ugyan ezek a vonalak a szakáll göndör ívében zárulnak párhuzamosan a hajtincsek végződésével – különösen erős dekorativitást és szuggesztív erőt mutat. A 13. század végi festészetnek ez a vonalas stílusa lesz



A San Francesco mestere: *Krisztus a kereszten*, 1272, részlet, Galleria Nazionale dell'Umbria

majd az, amivel szemben pár évtized múlva Giotto plaszticitásra törő festészete jelent forradalmi változást. A perugiai kiállítás jelentősége éppen ebben rejlett: egy rendkívüli minőségű középkori festő, a Cimabue és Giotto előtti festészeti kultúra meghatározó, stílusformáló mesterének tevékenységét rekonstruálja, aki Umbriában a kor nagy egyházi megrendeléseit látta el.

Ebből az időszakból már maradtak fenn olyan szerződések, kifizetési jegyzékek, amelyek megőrizték egy-egy mester nevét, de szignált munkákat is ismerünk. A San Francesco mesteréről mégsem tudható, hogy hívták valójában, aminek a kiállítás egyik kurátora, Veruska Picchiarelli feltételezése szerint talán vallási oka lehet. Elképzelhető, hogy ez a saját korában komoly népszerűségnek

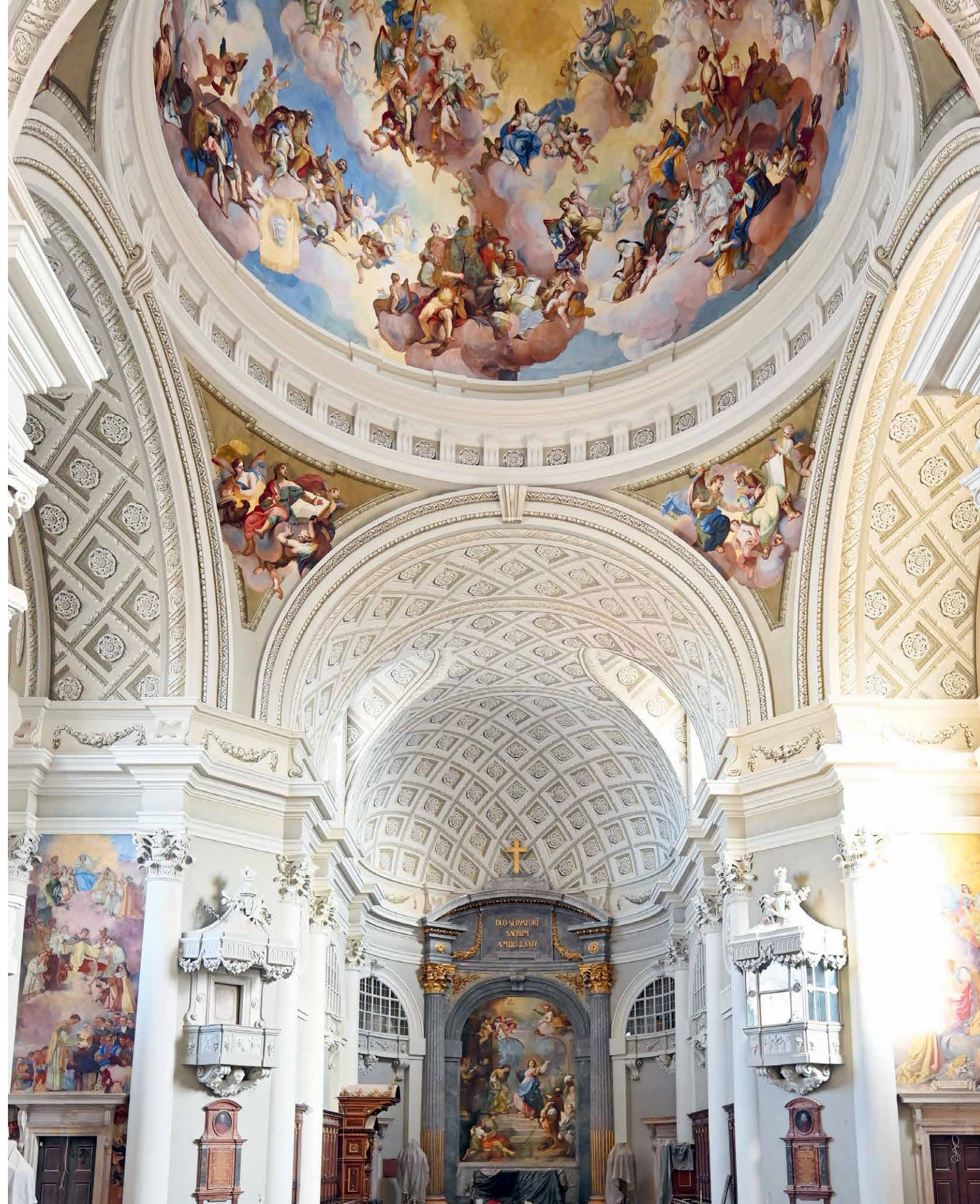
örvendő, elismert festő szerzetes lehetett, így a ferences közösség tagjaként nem is kapott fizetést a rendje számára elvégzett munkákért. Éppen ezért is tisztelhatték, mert tevékenysége tükrözte azt a fajta mélyről fakadó ferences lelkeséget, amelyet a szerzetesi közösség tagjaitól a 13. századi Umbriában elvártak.

[1] Hatalmas érdeklődés mellett zajlott le a perugiai Galleria Nazionale dell'Umbria *A San Francesco mesterének rejtélye. Az új stílus a 13. századi Umbria festészetében (L'Enigma del Maestro di San Francesco. Lo stil novo del Duecento umbro)* című kiállítása 2024. március 10. és június 9. között. A kurátorok – Andrea De Marchi, Veruska Picchiarelli és Emanuele Zappasodi – a középkor-italiai festészet egyik meghatározó alkotójának tevékenységét rekonstruálták, akinek összegyűjtött munkáival monografikus kiállításon még soha nem találkozhatott a közönség.

Az idén több közép-európai múzeum és szakmai intézmény emlékezett meg a régió egyik legnagyobb barokk festője, Maulbertsch születésének háromszázadik évfordulójáról. A bécsi Belvederében és a kroměříži érseki múzeumban kiállítást rendeztek, gazdagon illusztrált, kiterjedt tudományos apparátusú katalógust adtak ki, a sümegi püspöki palotában emlékkonferenciát tartottak. Az évfordulóval szerencsésen egybeesett a váci restaurálási munkálatok befejezése és a *Barokk freskófestészet Magyarországon* könyvsorozat utolsó kötetének megjelenése, amelyben így a freskóegyüttes megújulásáról is beszámolhattunk. Jelen lapszámban kutatócsoportunk is tiszteleg a jeles évforduló előtt.

Az újjáélesztett barokk. A váci székesegyház freskói, 1770–71

Jernyei Kiss János



A váci székesegyház 1762 és 1772 között épült Isidor Ganneval Bécsben élő, francia származású építész tervei szerint, építtetője Migazzi Kristóf bíboros, bécsi érsek, a váci egyházmegye akkori adminisztrátor-püspöke volt.¹ A katedrális épülete nagy, üres falsíkjaival, geometrikus formanyelvének tisztaságával és klasszikus építészeti tagozataival radikális szakítást mutat a közép-európai régió akkortájt divatos késő barokk és rokokó irányzataival. Az építészettörténeti kutatás e „forradalmian újszerű” architektúrát nemcsak magyarországi közegben, hanem az egyetemes építészetben is úttörő munkaként értékeli.² Migazzit a tervező és a stílus kiválasztásában az ízlésváltozás korai felismerése mellett az is motiválhatta, hogy az épületen uralkodó római eredetű motívumokat és a kortárs francia építészet absztrakt formanyelvét alkalmasabbnak látta az örök egyház, a templom mint földre szállt mennyei Jeruzsálem ősi gondolatának megjelenítésére. Az építészeti forma és szimbolika az *aeternitas* gondolatának ad nyomatékot, s ez az, aminek a kifejezésében az

architektúra és a belső tér festészeti dekorációja egymásra talál. Maulbertsch 1770–71 folyamán készítette el a freskóegyüttest. A kupolában a barokk mennyezetfestészet Rómában kialakult tradícióit követve a Szentháromság előtt hódoló mindenszenteket festette meg. A Szentlélek galambja a lanternában lebeg, a kupolában, a fő nézetben az Atya jobbján a sebeit felmutató Krisztus, kettejük alatt Mária mint mennyei jutalmát elnyerő Istenanya és mint az egyház megtestesítője ül felhőtrónusán, a mindenszentek élén. A szentek kiválasztásában aktuális utalásokat is találunk. A megbízó püspök égi patrónusa, Szent Kristóf személyén keresztül van jelen a mennyei gyülekezetben: az egyházatyák csoportjához járulva alázatosan fordul Szent Ágoston felé, aki legnagyobb teológiai művére, az Isten városáról írott traktátusára utalva nyitott könyvre mutat, és mintegy beavatja őt annak titkaiba. A kupola jobb felén főként a keresztény újkor papjaiból, szerzeteseiből és apácáiból szentté avatottak seregében ott áll Istenes Szent János és Kalazanci Szent József,



Franz Anton Maulbertsch: A mindenszentek hódolata a Szentháromság előtt, kuplafreskó, részlet: az egyházatyák Szent Kristóffal, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

az irgalmasok, illetve a piaristák rendjének alapítói – a két szerzetesrend Migazzi pártfogásával fontos szerepet töltött be Vác 18. századi életében. A szentély felőli oldalon az apostolok az Apokalipszis nyitott könyvet tartó angyala alatt gyülekeznek, a bal oldal a vértanú szüzeké és a magyar szenteké. Az utóbbiak között I. Géza a székesegyház legendás alapítását idézi meg: még hercegeként a győztes mogyoródi csata után lándzsájával kijelöli a váci templom helyét. A papi galléros alakban pedig minden valószínűség szerint Oszwald Gáspár piarista szerzetes, a székesegyház építészvezetője portréját láthatjuk, bal kezében a templom alaprajzával. A kupola csegyeiben a négy evangélista jelenik meg angyalok kíséretében. A freskófestésű főoltárkép Mária Erzsébetnél tett látogatását ábrázolja. Bal alsó sarkában olvasható a művész szignatúrája: „A. Maulpertsch Pinx.”, jobb felől, a számár lábánál bogáncs látható, amely a festő névaláírásának szinte elmaradhatatlan kísérője. A mű Jean Jouvenet-nek a párizsi Notre-Dame számára 1717-ben festett képe nyomán készült, amely az ifj. Henri Simon Thomasin rézmetszete (1724) révén reprodukción is ismertté vált.³ A mintaképet valószínűleg a megrendelő választotta, mivel az ennyire közvetlen kompozíciós átvételek Maulbertsch alkotói módszerére egyáltalán nem jellemzők. Ám nem is másolásról van szó, hiszen Maulbertsch a maga sajátos művészi eszközeivel jelentősen átfogalmazta az előképet, és az ő verziójában a szereplők érzelmi kifejezése mélyebb és hitelesebb lett. A képen a várandós Mária József társaságában érkezik, és miután fogadta Erzsébet köszöntését, az ég felé fordulva hálaénekét, a *Magnificat*ot (Lk 1,46–55) mondja el. Ez az ének Isten országának eljöveteléről és saját majdani megdicsőüléséről



Franz Anton Maulbertsch: A mindenszentek hódolata a Szentháromság előtt, kuplafreskó, részlet: magyar szentek Oszwald Gáspár portréjával, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

szól istenszülőként, pontosan arról, ami a mennyezetfreskón látható. A két ábrázolás tehát szorosan összekapcsolódik, a kuplafreskó Mária próféta látomását jeleníti meg, ő maga pedig az istenszemlélés révületében elmerülve mutatkozik, és az oltárkép az ő spirituális élményének egész lényét átható intenzitását mutatja meg. Nemes pátozformulákkal ábrázolt elragadtatásával így arra invitálja a nézőt, hogy csatlakozzon hozzá Isten titkainak szemlélésében, utánozza őt a transzcendens valóságra nyíló, belső érkeinek használatában. A kuplafreskó és a főoltárkép összefüggése talán kevésbé volt nyilvánvaló a kortárs közönségnek, és az értetlenség, az elégedetlenség lehetett az ok, amiért a püspök a katedrális felszentelése után két évvel Martin Johann Schmidt olajfestésű

Kálvária-képével és műmárvány oltárépitménnyel fedette be Maulbertsch freskóját. Az eredeti dekorációban az orgonakarzat, a hosszház, a keresztház és a szentély mennyezetét illuzionisztikus architektúrafestés borította, amely rozettás díszű kazettákat imitál. Ez jól illett a franciás igazodású architektúrához, olyasfajta hatást keltett, amelyet a kortárs francia építészek templomtervein lehet látni. A művészek vagy a megrendelő számára ismert lehetett például Pierre Contant d’Ivrynek a párizsi Madeleine-templomhoz készített terve, amelyen a boltozatok igen hasonló díszítése figyelhető meg.⁴ A boltozatok látszatarchitektúrája tehát az eredeti elképzelés szerint nem csupán neutrális, felületki-töltő járulék volt, hanem egyrésről nyomatékot adott a nagy elemi

formákon alapuló építészeti idea kifejezésének, másrésről kihangsúlyozta a két monumentális kép tartalmi összefüggését. A Schmidt-olajfestmény mögött elzárt főoltárfreskót részlegesen már 1934-ben kibontották, majd a Műemlékek Országos Bizottsága által felügyelt, 1943 szeptemberétől folyó felújítási munkálatok során Kákai-Szabó György, a Szépművészeti Múzeum főkonzervátora tárta fel és restaurálta a szerencsésen, szinte egészében megmaradt falképet. A MOB részéről Szentiványi Gyula még a munkálatok kezdetén készített jelentésében az architektúrafestés rossz állapotára is kitért, ám „*mint-hogy restaurálással tökéletesen rendezhető, fenntartásához ragaszkodni kell. Meleg szürke tónusban van tartva, s Maulbertsch falképei mellett alárendelt szerepe van. Azt*



A hosszház architektúrafestésének részlete feltárás után, 2022, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

a művészi szempontból helyes egyensúlyt, amely az ornamentális festés és a freskók között van, a kupolafestmény elleni merénylet volna megbontani. A szentélynek rikitószínű új falképekkel való kifestése teljesen megzavarná azt a nyugodt, előkelő hangulatot, amely a székesegyháznak ebből a szépen megkomponált részéből kiárad.”⁵ Az utóbbi mondat Pétery József megyés püspök szándékára reflektál, aki végül a szakértői javaslatok ellenére a látszatarchitektúra eltüntetése mellett döntött, és pályázatot írt ki az apszis félkupolájának kifestésére, ahová „a váci püspökség alapításának történet-szimbolikai ábrázolását” szánta.⁶ A képet a pályázati kiírásban részletezett tematikus előírásokat követve Kontuly Béla készítette.⁷



Franz Anton Maulbertsch: Szent Márk evangélista, a kupola délkeleti csegélyének freskója, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

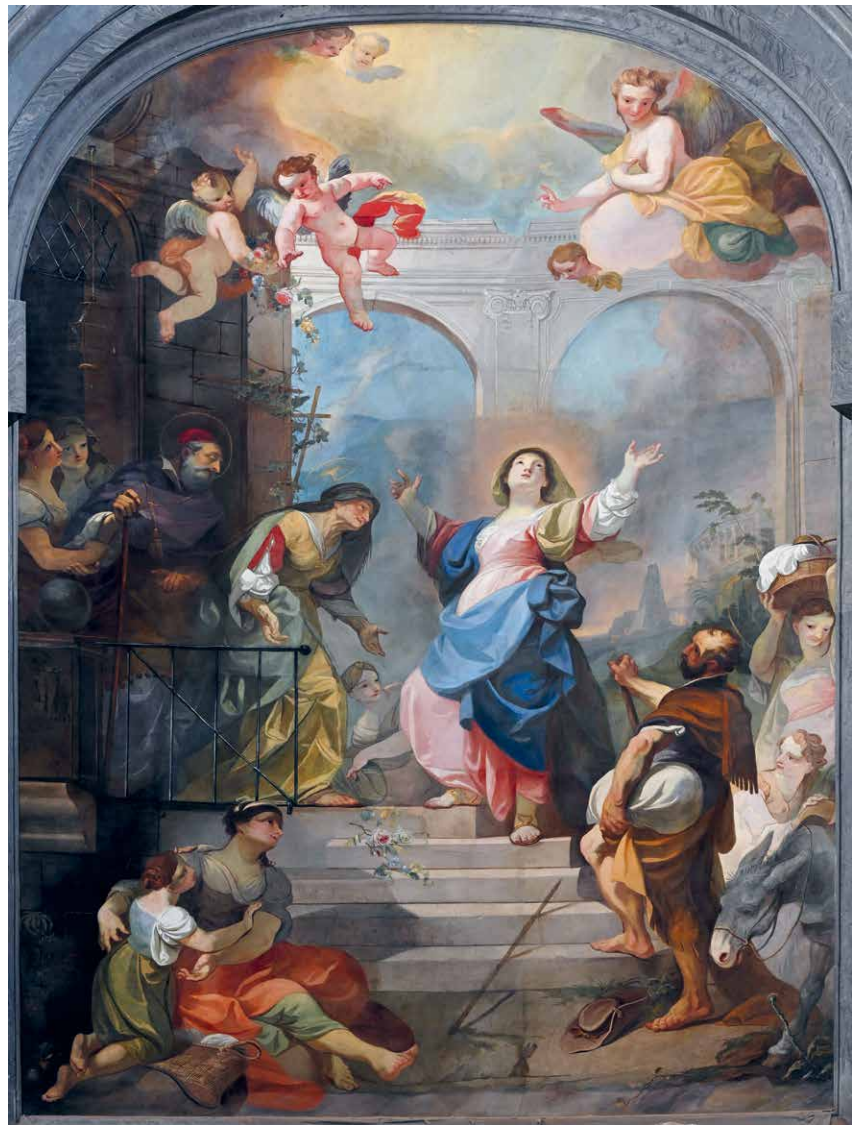
A székesegyház legutóbbi felújítása során a belső dekoráció eredeti, 18. századi állapotának helyreállítását tűzték ki célul, amely magába foglalja a díszítőfestés, valamint a főoltárkép és kupolafreskó egységes barokk képi koncepciójának visszaállítását. A falképek teljes körű restaurálására 2021–2023 folyamán került sor: a felmérést, tisztítást és a konzerválást Velledits Lajos vezetésével a Synthese Restaurátor Kft., az esztétikai kiegészítést pedig Erdei Gábor és Szűcs Hajnalika irányításával a Nova Restaurátor Stúdió Kft. végezte.

A restaurátori kutatás során kiderült, hogy a hosszház mennyezetének architektúrafestését 1944-ben csupán mészréteggel vonták be, így azt eltávolítva az eredeti réteget fel lehetett tární. Ám a szentély fölött Kontuly freskójának készítésekor a barokk látszatarchitektúrát vakolatával együtt leverték, az teljesen megsemmisült, a mennyezetkép új vakolatra készült. Az architektúrafestést itt tehát az archív fényképek alapján kellett újratervezni és -festetni. A Kontuly-freskóra speciális elválasztó réteget hordtak fel (így, ha olyan döntés születik, sérülésmentesen helyreállítható), és erre festették vissza a kazettákat.

A székesegyház freskóegyüttese Maulbertsch pályájának második szakaszát nyitotta meg. Korábbi alkotásaira (például a sümegi falképekre⁸) a lírai, meseszerű, tranzitorikus képi nyelvezet, a freskókat befogadó terek öntörvényű festői átlényegítése jellemző.⁹ A szín, a felvillanó fény, az absztrakt mintákba rendezett figurák ellenállhatatlan sodrása elmosza a formák határait és az ábrázolás elbeszélő logikáját. A kései Maulbertsch képi eljárásai helyreállítják a figurák olvashatóságát, a kompozíciók felépítésében és befo gadásában fontos szerepet kapnak a világos gesztusnyelvel előadott cselekménymozzanatok, az érett

barokk mesterektől, Rubenstől és Daniel Grantól eredeztethető formulák. Az egyes képmezőknek a festői összképbe való feloldása helyett immár azok világos elkülönítésére törekszik. A figurális rész, a látszatarchitektúra és a keret tisztább viszonyrendszere az illuzionisztikus hatás teljességének, a szem tervszerűen elgondolt megtévesztésének eszköze. A rokokó jellegű játékoság, a bizarr, artistikus képi világ egyre inkább kiszorul a transzcendens valóság megjelenítéséből, hogy átadja a helyét egy komolyabb, emelkedett hangvételű elbeszélésmódnak és a látványt valóságként elhithető festői fogásoknak. A váci dóm terében így egy jellemzően barokk képi koncepció éled újjá: a kupolafreskónak a szemlélő nézőpontjára szerkesztése révén az isteni személyek és a szentek gyülekezete mintegy alászáll a mennyekekből, és betölti a templom terét.

A legutóbbi restaurálás révén a paradicsomi vízió kétszeresen is újjáéledt.¹⁰ A korábban sápadtnak, laposnak – ezáltal a klasszicizmus felé vezető út stílusis megnyilvánulásának – vélt formanyelvről kiderült, hogy nem a művészi szándék, hanem a két és fél évszázados szennyeződés eredménye. A megtisztított, rendkívül jó állapotban megmaradt, kiegészítést alig igénylő freskófelület visszanyerte eredeti szín pompáját, káprázatos festői kvalitásait.



Franz Anton Maulbertsch: Mária és Erzsébet találkozása, főoltárfreskó, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

| 1 Dercsenyi Dezső (szerk.): *Pest megye műemlékei*. Budapest, Akadémiai, 1958, 282–288. | 2 Kelényi György: Érett és késő barokk. In: Sisa József és Dora Wiebenson (szerk.): *Magyarország építészetének története*. Budapest, Vince, 1998, 154.; Bibó István: A váci székesegyház helye és jelentősége a magyar építészet történetében. In: Bodnár Szilvia et al. (szerk.): *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia. Ráckeve, 2000*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004, 205–218. | 3 Mojzer Miklós: A váci barokk rezidencia – Dercsenyi-Granasztói: Vác c. könyvével kapcsolatban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1960/4., 288–289. | 4 Lőrincz Viktor: Róma vagy Párizs? Megjegyzések a váci székesegyházhoz. In: Tóth Áron (szerk.): „És az oszlopok tetején liliumok formáltattak vala.” *Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Budapest, CentrArt, 2011, 93–98. | 5 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 646/1943. | 6 Uo. 28/1944. | 7 Bizzar István: *Kontuly Béla 1904–1983*. Budapest, Mikes, 2003, 107, kat. 242. | 8 Lásd *Barokk freskók* sorozatunk első cikkét szintén a szerző tollából: Franz Anton Maulbertsch: Pásztorok imádása, 1758. *Artmagazin*, 2021/6., 68–73. | 9 Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai, 1960, 24–26. | 10 Jernyei Kiss János: Vác, székesegyház. In: *Barokk freskófestészet Magyarországon, IV. Budapest, Északkelet-Magyarország és az Alföld*. Budapest, MMA–MÉM–MDK, 2024, 218–219.

Az igazán nagy műalkotások nem tárják fel minden jelentésrétegüket egyetlen pillantás alatt, apró titkaikat csak lassanként árulják el. Maulbertsch képein több helyen találkozhatunk az ide-oda hajladozó, csipkés levelű útszéli növényvel, a bogánccsal. Vajon egyszerű dísz, „védjegy” vagy rejtett üzenet hordozója?

Maulbertsch bogánca. Díszlet vagy szimbólum?

Gaylhoffer-Kovács Gábor – Nagy Veronika



Carduus Acanthium.
J. W. Weinmann: *Phytanthoza iconographia*, II. kötet, 1739, 307. tábla

A váci székesegyház főoltárképének jobb szélén, Mária és Erzsébet találkozásának jelenetében egy fejét előrenyújtó szamár lép a képbe. József számára, ő hozza a hátán a Jézussal áldott állapotban lévő Máriát. A szamár meglepően sokszor felbukkan a megváltás történetében. Ott van a betlehemi jászol mellett: ő melegíti leheletével az újszülöttet; ő viszi a menekülő szent családot Egyiptomba. Jézus életének legfontosabb napjaiban még egyszer kiemelt szerephez jut, amikor maga bízta meg tanítványait, hogy vezessenek hozzá egy bizonyos szamarat, akit titokzatos módon ő választott ki, hogy a hátán ülve vonuljon be Jeruzsálembe. Ez az ártatlan állat a Megváltó életének kezdetén és halála előtt is az események közvetlen közelében van, mégis alig vesszük észre. Pedig a prófétai hagyomány és az abból táplálkozó néphit az embernél bölcsőbbnek tartja. „Ökör, szamár megismeré / Teremtőjét és Urát, / leheléssel melengetik / jászoly hideg nyoszolyát.”¹ Vácott a szamár egy hozzá hasonlóan szerényen meghúzódó, ám annál fontosabb motívumra irányítja a figyelmet: egy bogánccsra. Maulbertsch festményein gyakori motívum, és mindig így, az előtérben, a nézőhöz közel, jól látható helyen bukkan fel. Már legkorábbi festményein is ott van, például akadémiái versenygyőztes művészetallegóriáján, amelyen csak meghúzódik a jobb alsó sarokban. Itt nincs szignó a közelében – nem is lehetett, hiszen anonim pályaműről volt szó.² Lehet, hogy éppen itt választotta ki a versengő festő saját rejtett szignójaként, „bogánccs jeligére”? Akárhogy történt, mindenképpen helye volt egy művészetről szóló képen.



Franz Anton Maulbertsch a váci székesegyház Mária és Erzsébet találkozását megjelenítő főoltárfreskójának részlete, 1770, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

Ekkor tehát a bogánccs még nem volt Maulbertsch közismert „védjegye”. Régi mesterek festményein láthatta, és minden bizonnyal ismerte különféle szimbolikus jelentéseit is. Szignóhoz hasonló pozíciója alapján úgy sejtjük, hogy a művészethez lehet köze. Dekoratív növény lévén élethű megfestése a mesterségbeli tudás, a festői bravúr bizonyítéka lehetett. De miért pont a bogánccs nyerte el ezt a szerepet? A bogánccs vagy útszéli bojtortján felértékelődése talán egy másik, az európai művészetet alapvetően meghatározó véletlenrel áll kapcsolatban.

Vitruvius írja, hogy egyszer egy leányka sírjára szomorú dajkája kosárba gyűjtve helyezte el a kicsi kedves játékeit. Tavasszal a kosarat akantusz nőtte be, látványa elbűvölte Kallimakhoszt, az építész. Így alakult ki a korinthuszi oszlopfej, s így kezdődött vele az akantusz bámulatos pályafutása. Indái a kőfaragványokról átterjedtek a festészet birodalmába;

1

Az éneket idézi: Radó Polikárp: *Az egyházi év*. Budapest, Szent István Társulat, 1957, 43.

- 2
- Hubert Hosch: Das Wiedergefundene Akademiepreisgemälde von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahr 1750 und sein Umfeld. In: *Pantheon* LVIII (2000), 115.
- 3
- Szemponunktóól most nem lényeges, hogy az akantusz motívumát valószínűleg nem a természet ihlette, hanem a palmettából fejlődött ki. Az évszázadokon át közismert mítoszt csak a 20. századi művészettörténeti kutatás rombolta le. (Alois Riegl alapján: Ernst Strauß: Akanthus. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* I. kötet, 1934, 262–273. Online verzió: www.rdklabor.de/wiki/Akanthus)
- 4
- Johann Wilhelm Weinmann: *Phytanthoza iconographia* II. kötet, Regensburg, 1739, 52.
- 5
- Benjamin Hederich: *Gründliches Lexicon Mythologicum*. Leipzig, Gleditsch, 1724, 13. Az akantusz eredetmítosát tartalmazó *Acanthis* címszóban: „...*Binsen und Disteln (ἀκάνθας)*...”.
- 6
- Franz Martin Haberditzl: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. Bécs, 2006, 9.



Franz Anton Maulbertsch: *Die Akademie mit ihren Attributen zu Füßen Minervas* (Az akadémia attribútumaival Minerva lábainál), 1750, olaj, vászon, 72,5 × 91,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Bécs

levelei és virágai két évezreden át számtalan variációt alkotva olykor hátérbe szorulva, máskor minden más díszítőmotívumot elhomályosító eleganciával folyamatosan inspirálták az európai művészetet.³ Az akantusz botanikailag nem azonos a bogáncsfélék egyikével sem, fogalmi szinten azonban szoros kapcsolat van közöttük. Ennek alapja egyrészt a tagolt, hegyes levelek formai hasonlósága, másrészt a növények tüskés volta, ami a görög megnevezés lényege is (*akanthos* anyni, mint 'tüskés virág'). Így lehet, hogy az egyik bogáncsféle tudományos neve a 18. század közepén *carduus acanthium*, közismert olasz megnevezése pedig *acanzio* volt.⁴ Egy szintén korabeli mitológiai lexikonban az akantusz német szinonimájaként egyszerűen *Distel*, azaz 'bogáncs' szerepel.⁵ A bogáncsot tehát tekinthették a festők a szépségről nevezetes mediterrán növény szerény, rejtőzködő északi megfelelőjének, így álruhába bújva magában hordozhatta a művészet virágának minden konnotációját. Maulbertsch leggyakrabban idézett szignója a sümegi plébániatemplom freskóján szereplő, melyet a nézőhöz egészen közel, a főoltárfalon, Bűnbánó Mária Magdolna mellett helyezett el. Talán itt fogalmazta meg először a bogáncs és saját névfelirata csendéletszerű együttesét, melyet aztán élete végéig újra és újra alkalmazott. Szinte lehetetlen nem észrevenni a bogáncsot

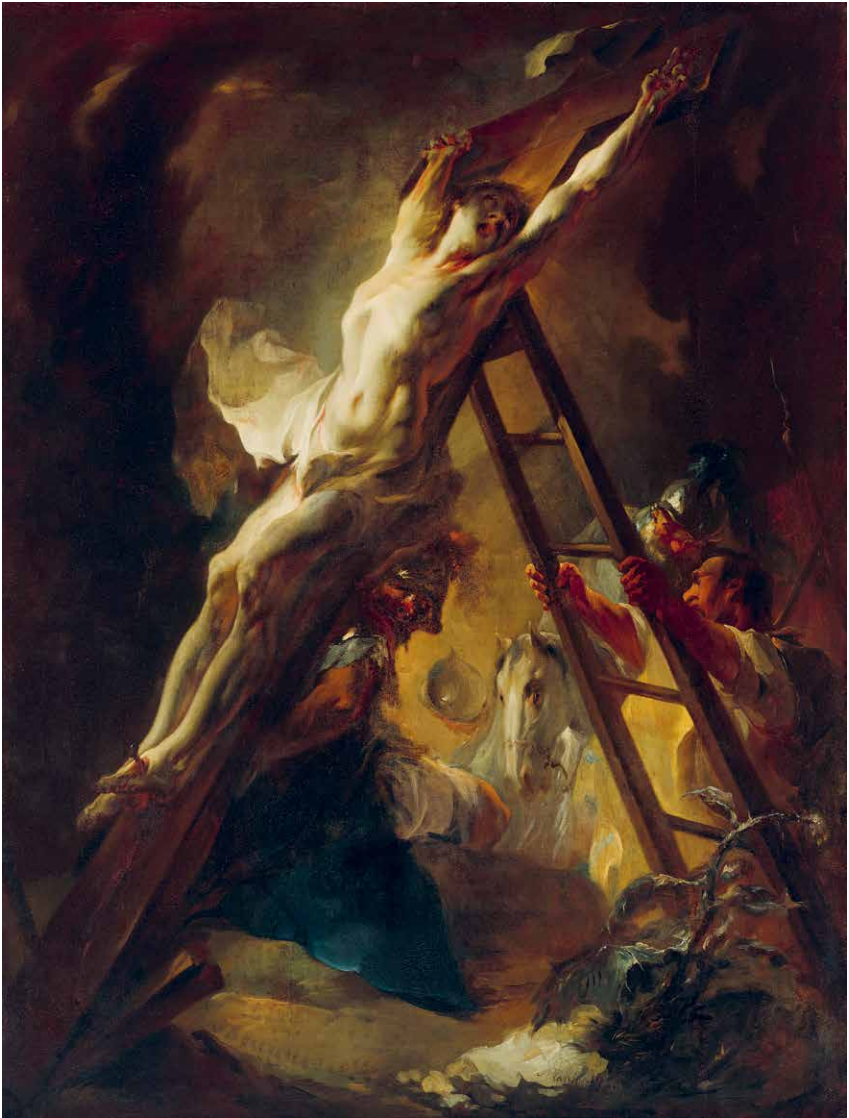


Franz Anton Maulbertsch: a sümegi plébániatemplom főoltárfreskójának részlete, 1757, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

Franz Anton Maulbertsch (1724–1796)

Háromszáz éve született a 18. század legjelentősebb és legtermékenyebb freskó- és oltárképfestője. A klasszikus akadémiai stílustól eltérő, formabontó festő munkái Közép-Európában számos helyen fellelhetők. A monumentális művekhez készített olajvázlatainak friss, eleven, expresszív stílusa irányította a 20. század eleji művészek és műkritikusok figyelmét és érdeklődését a barokk művészet felé. Pályája sok szállal kapcsolódik Magyarországhoz. Szerzetesrendi és plébániatemplomok, székesegyházak, kastélyok és városi paloták freskóit készítette többek között Sümegen, Székesfehérváron, Vác és Győr székesegyházában, Pápán, Szombathelyen, Kalocsán.

a *Kereszt felállítása* című festményén: alakja hatalmasra nőtt, fejét mégis lehajtja, tüskés levelét egy feltűnően világos kő fölé nyújtja, amelyen a festő neve olvasható. Hasonlóan szép a pápai példa is. Vácott a szignó nem a bogáncs közvetlen közelében, de nem is messze tőle, vele szemben található. Maulbertsch bogáncsaira már régen felfigyeltek a szakértők. A művész monográfusa, Franz Martin Haberditzl könyve első fejezetét a bogáncsnak szentelte,⁶ a természet legbarokkosabb alkotásának nevezve azt. Ellentmondásokkal teli: egyszerre vonzó és taszító, szerény és mégis féktelen. A lehetetlennel dacolva, a köves talajt is áttörve mindenütt megél, állja a szél, a vihar erejét, tűri a zord körülményeket. Élénk színű, különlegesen szép virága göcsörtös ágakon nyílik, melyek mintha fájdalomtól rándulnának össze. Hol az egekbe nyúlik, hol mélyen a földre hajol. A cakkos szélű, tüskés levelek szertelen formáit mégis elegancia, változatosság, artiztikum jellemzi. Haberditzl úgy sejtette, hogy Maulbertsch a bogáncsnak e jellegzetes és közismert tulajdonságaival azonosult. A festő személyiségét is maga választotta emblémája, a bogáncs segítségével próbálta jellemezni, mely szerint *„nem szemlélődő elmére utal, hanem olyanra, aki alázatosan tudatában van saját méltatlanságának, mégis dacos és tele van képzelőerővel.”*

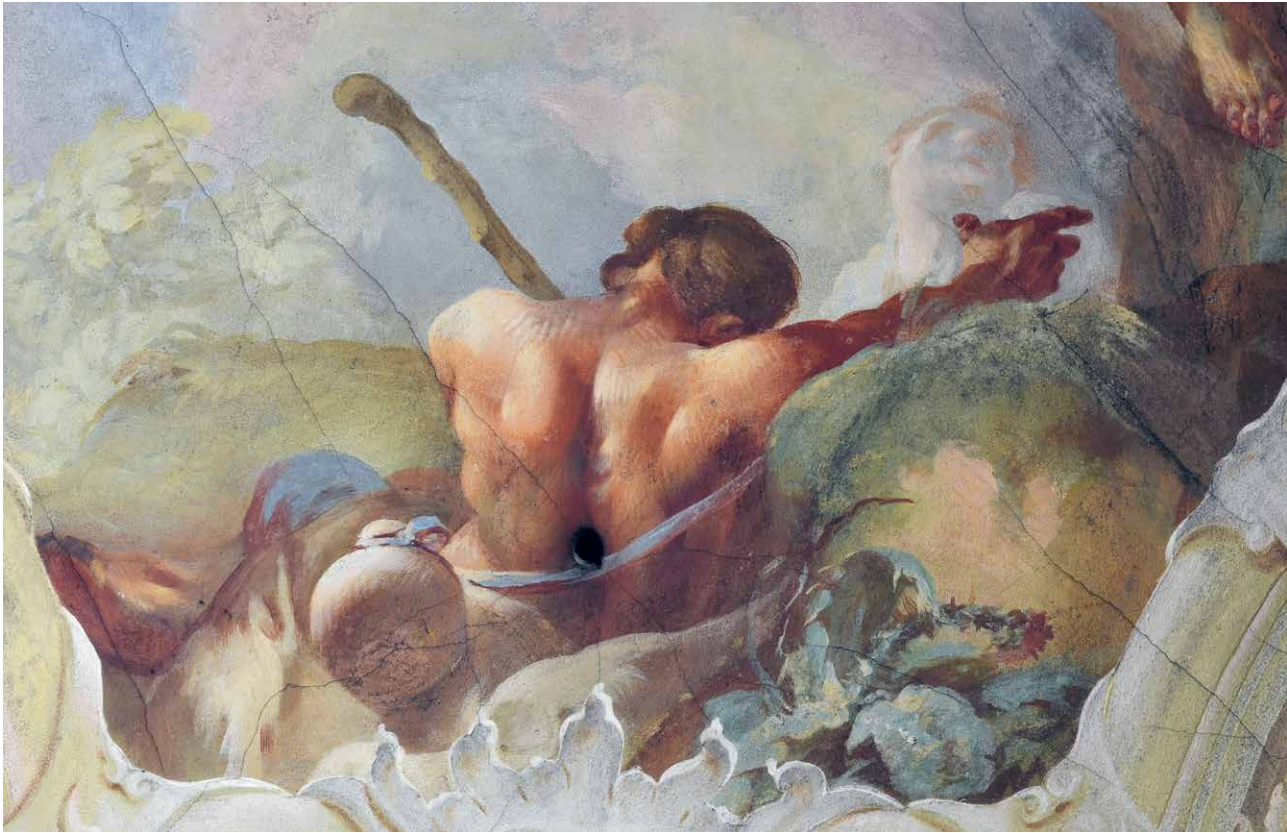


Franz Anton Maulbertsch: *Die Kreuzaufrichtung* (A Kereszt felállítása), 1757–1758 körül, olaj, vászon, 147 × 113 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Bécs



Franz Anton Maulbertsch: *Keresztelő Szent János prédikációja*, a mikulovi piarista templom mennyezetfreskójának részlete, 1759, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

Egyébként Maulbertsch bogáncsai néha mintha titokzatos kapcsolatban állnának a képeken megfestett figurákkal. A növény a bécsi piaristák templomában egy háttal látható mellékszereplő lendületesen előrenyújtott karjának és alázatosan lehajtott fejének mozdulatát ismétli, a dél-morvaországi Mikulov piarista templomában pedig egy hátraforduló és a képből kitekintő alak kissé előrehajló tartását utánozza. Garas Klára német nyelvű monográfiájában a szignók helyzetében megjelenő növényről úgy vélte, hogy magát a szignót helyettesítő ismertetőjel.⁷ Felfedezte továbbá, hogy a művész nevében egy növény neve, a *Maulbeere* szó rejtőzik, amit a bogáncsra vonatkoztatott, ezért következetesen így nevezte a Maulbertsch festményein megjelenő bogáncsokat.⁸ A *Maulbeere* szó azonban eperfát jelent, aminek nem sok köze van a megfestett növényhez, mely egyértelműen egy virág, tüskés bogáncsféle.⁹ Nem kell azonban teljesen elvetni Garas Klára kriptoszignatúra-elméletét. A bogáncsnak ugyanis német nyelvterületen is létezik a magyar számártövisnek¹⁰ vagy számarkórónak megfelelő elnevezése: *Eselsdistel*. Így (is) ismerhette Maulbertsch ezt a növényt. Talán ez motiválta, hogy saját emblémájaként válassza: nevének *Maul-* előtagja ugyanis felidézi az „öszvér”¹¹ szót, mely esetünkben tekinthető az *Esel* (számár) szinonimájának. Mondhatjuk tehát, hogy Maulbertsch bogáncsa voltaképpen *Maulsdistel*. Ebben a formában nem használták a szót,



Franz Anton Maulbertsch: *A jó pásztor*, a bécsi piaristák templomának mennyezetfreskó-részlete, 1752–1753, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

tehát Maulbertsch bogáncsa nem keltett olyan egyértelmű asszociációt, mint azt a *Maulbeer*éről feltételezte Garas Klára.¹² Vajon miért nem az eperfát választotta festményeinek jelzésére Maulbertsch, ha annyira egybecsengett a nevével? Valószínű, hogy nemcsak azért esett a választása inkább a bogáncsra, mert dekoratívabb, karakteresebb megjelenésű, mint az eperfa, s ha igaz a sejtésünk, a bogáncs az akantuszt helyettesítő művészetvirág is, hanem saját további szimbolikus jelentése miatt is. Az emberre veszedelmes pusztaság ellenséges lakójaként a bogáncs a Bibliában negatív jelentéssel bír, megtestesíti mindazokat a nehézségeket és fájdalmakat, amelyek a paradicsomi állapot elvesztésének pillanatában az emberiségre szakadtak: „*A föld átkozott lesz miattad. Fáradtsággal szerzed meg rajta táplálékodat életed minden napján. Tövist és bojtorjánt terem számodra.*” (Ter 3,17–18) Az útszéli vadnövény a szent család egyiptomi menekülésének történetében is megjelenik. A legenda szerint egy alkalommal hatalmas bogáncs adott árnyékot Máriának, míg a kis Jézust szoptatta. Egy csepp tej ráfröcscent a növényre, ezért vannak ennek a bogáncsfajtának fehér foltok a levelén, s ettől fogva hívják máriatövisnek (*Mariendistel*). Valószínű, hogy ez a növény (latin nevén *Silybum marianum*) jutott eszébe elsőként annak, aki Maulbertsch képein meglátta, ahogyan az is közismert volt, hogy az útszéli gaz fontos gyógynövény, amint azt a korabeli herbáriumok és botanikai könyvek tanúsítják. Tövisei ugyanakkor Krisztus szenvedésére is emlékeztetnek: az emberi bűnök tövisei, melyek Jézust megsebzik. Így a régi művészetben a bogáncs Passió-szimbólumnak számít,¹³ késő középkori és barokk festményeken egyaránt előfordul. A német népnyelv *Christi Krone* („Krisztus koronája”), *Heilandsdistel* („Megváltó bogáncsa”) és *Christusdorn* („krisztustövis”) néven is emlegeti. Így kell néznünk a *Kereszt felállítása* kép szélén emelkedő hatalmas bogáncsot is. A keresztfával párhuzamos beállítása miatt azonban nem a katonákhoz hasonlóan kegyetlen szereplő, fejét alázatosan lehajtva

7 „[...] bezeichnet mit dem Maulbeerstrauch” – a festő szerzőségére utaló motívum. Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960, 6.; 197.

8 Garas 1960, 6.

9 Garas észrevételét Bruno Bushart cáfolta, szerinte bogáncsról (*Distel*) van szó (*Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages*; Wien, [Jugend und Volk] Halbturm, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, 1974, 21.). Ugyanakkor Rupert Feuchtmüller *Maulbeeren-*nek nevezte a Heiligenkreuz-Gutenbrunn-i kupolakép szélén látható növényt, mely azonban egyértelműen bogáncs (uo. 155.). Legutóbb Barbara Balážová javította ki Garas tévedését, hogy nem eperfáról van szó. A szóban forgó növény szerinte is egy bogáncsféle, a *Silybum Marianum* (máriatövis). Ennélfogva Balážová elvetette Garas kriptoszignatúra-elméletét is, és a növény gyakori megjelenését Maulbertsch művein annak Máriára vonatkozó szimbolikus jelentésével magyarázta, de sajnos ezt nem fejtette ki bővebben. Barbara Balážová: *Maulbertsch alebo Leicher? K dvom barokovým oltárnym výzdobám františkánskeho kostola v Kremnici*. In: Dušan Buran – Martin Vančo (red.): *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave 2002*. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2002, 70.



Franz Anton Maulbertsch: *Szent István és társai diakónussá szentelése*, a pápai plébániatemplom mennyezetfreskójának részlete, 1782–1783, fotó: © Jernyei Kiss János / HUNGART © 2024



Johann Ignaz Címbal: A bűntől elvakult lélek ábrázolása a bécsi Erzsébet-apácák gyógyszerertárának mennyezetfreskóján, 1750-es évek, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

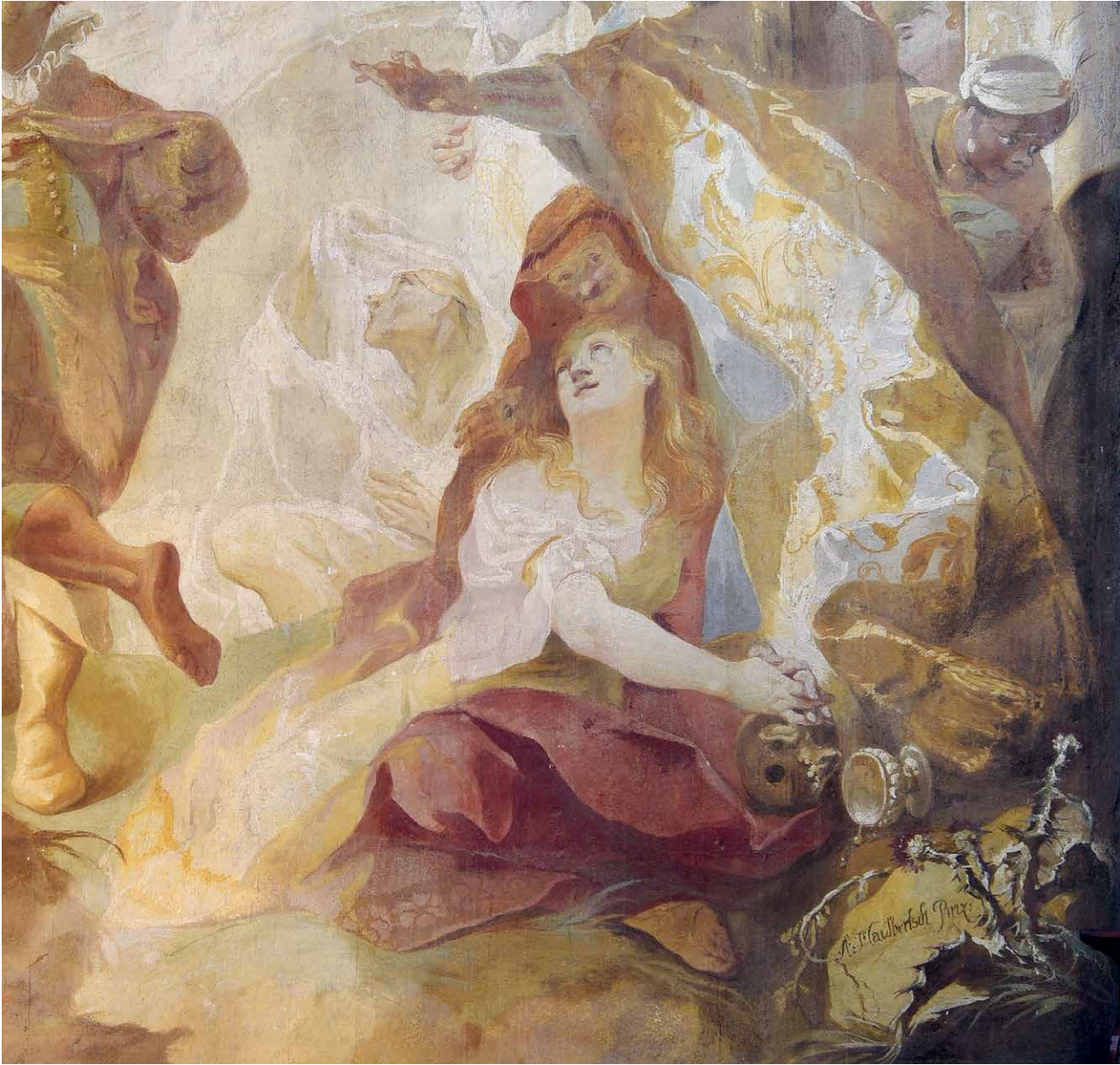
10
A *Maulbeere* megnevezést számártövisként helyesbítette Jávor Anna: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) és Josef Winterhalder (1743–1807).* Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 145.

11
A mai németben az öszvér *das Maultier*, míg a *das Maul* jelentése 'pofa'. Az egybeesés miatt alakult ki a ma is használatos *Maultier* alak, a latin eredetű (*mulus*), a régi *Maul* szóalak azonban még a 19. században is használatban volt 'öszvér' jelentésben. Lásd a *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* vonatkozó szócikkét (www.dwds.de/wb/Maultier).

12
Úgy tűnik, hogy Maulbertsch saját pecsétjén használta a faeper (*Maulbeere*) motívumát. (Garas 1960, 177, 16. jegyzet) A levelein fennmaradt pecséten címerpajzs látható, melyet szarufa oszt három mezőre, mindegyikben egy-egy tojásdad formával. Ezeket valóban lehet az eperfa inkább málnaszerű gyümölcsé-ként értelmezni, bár a kis méret miatt a motívum pontos meghatározása szinte lehetetlen. Hubert Hosch: *Eine kritische Betrachtung der Illustrierten Neuauflage. Gedanken zu einer neuen Monographie über den Barockmaler 2.* www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf

inkább mintha átérezné a kereszten fekvő Jézus szenvedését. Ezen a ponton összeér a Máriára vonatkozó jelentés és a Passió-szimbolika: az együtt szenvedés, a kompassió Mária különleges viszonyulása fiához („*A te lelkedet is tör járja át.*” Lk 2,35), mely által példát mutat nekünk is. Az első, aki ebben Jézust már ott, a Golgotán követi, egy másik Mária: a kereszttövében térdelő Mária Magdolna – az útszéli, mindenki által megvetett, értéktelen virág a bűn Krisztust megsebző töviseivel, melyek a Golgotán azonban a lelkiismeret töviseivé válnak. A szenvedés meggyógyítja a bűntől beteg lelket – ezt fejezi ki Maulbertsch egyik festőkollégájának allegóriája, aki szintén a bogáncs motívumát használja. Johann Ignaz Címbal a bécsi Erzsébet-apácák gyógyszerertárában a bűntől elvakult lelket bekötött szemű fiatal nőként ábrázolta. Finoman megfogja a kezét egy angyal, és tövises ághoz vezeti. A szenvedés itt is a Krisztussal való kompassiót jelenti, melyben Assisi Szent Ferenc

példája segít: ő a kereszttől előtt térdel, és tövises rózsákat ölel. Legendája szerint ugyanis amikor az érzékiség kísértésébe esett, rózsák közé vetette magát. A kereszttövében, Szent Ferenc rózsája mellett a bogáncs a megtisztuláshoz vezető szenvedés virága. Egy patika boltozatán ugyanakkor gyógynövény, mely a lelki gyógyulás szimbóluma is. A gyógyító pedig nem más, mint maga Krisztus – ne feledjük, a latin Megváltó, *Salvator* szó elsődleges jelentése 'gyógyító'. Mária Magdolna különleges szerepet kapott Maulbertsch sümegi freskó ciklusában. A főoltárképen mellékszereplő ugyan, de a néző közvetlen közelében van, a festő szignója és a bogáncs mellett. A csendélet, melybe Maulbertsch a szignóját illesztette, vizuálisan, valamint attribútuma, a kenetes edény által tartalmilag is Mária Magdolnához kapcsolódik. A bogáncs itt mintha őrá figyelne. Mária Magdolna természetesen megjelenik a Kálváriaoltárképen is, melynek legfontosabb párhuzama a már említett *Kereszt felállítás* olajkép. Többen megjegyezték, hogy a kép főszereplője a fehér ló. Úgy sejtjük, hogy a ló ábrázolásának virtuóz festői gesztusát Maulbertsch nem öncélú művészi játéknak szánta, hanem a bogáncs jelentésköréhez kapcsolódó drámai hatáskeltés végett használta.¹⁴ A ló jelentőségteljes meghajlása, ahogyan szinte féltérdre ereszkedik, a hódolat gesztusa. Szándékolt jelentését sejteti, hogy az egyébként alig észrevehető Mária Magdolna gesztusát ismétli meg, mintegy átvéve az ő szerepét. Még gyönyörű, hosszú sörénye is ugyanúgy vetődik, mint Magdolna haja. Hódolata tele van szenvedéllyel: izmai idegesen megfeszülnek, szája habzik, és mintha saját lábát harapná – rendkívül erős gesztus, ami a mély belső feszültség jeleként valóban előfordul a lovaknál. Mindezt tovább fokozza a paripa tekintete: vörössel modelált, nagy, sötétbarna szeme a nézőt figyeli, szemöldökét is mintha emberi módon, szigorúan vonná össze. Hátán a kevély százados még nem jutott arra a felismerésre, amire ő már igen. A betlehemi számár bölcsességével néz ránk: „*Az ökör megismeri gazdáját és a számár urának jászolát, csak Izrael nem ismer meg, népem nem tud semmit megérteni!*” (Iz 1,3) Vajon a néző felismeri-e a megfeszített emberben Isten fiát?



Franz Anton Maulbertsch: *Bűnbánó Mária Magdolna Krisztus mennybemenetelének tanújaként* a sümegi plébániatemplom főoltárképén, 1757, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor

A Kálvária-kompozíción megjelenő, lehajtott fejű paripa motívuma Rubenstől származik, nem mondhatjuk azonban, hogy Maulbertsch egyszerűen átvette tőle. Ha alaposan összehasonlítjuk Rubens lovával, tetten érhetjük Maulbertsch munkamódszerét: változtatásaival, a világító fehér színnel, az erőteljesebb meghajlással, a képből kinéző, szinte emberi tekintettel, a hosszú sörénnyel és a Mária Magdolna alakjával való párhuzammal olyan hangsúlyokat teremtett, melyek új dramaturgiai szereppel és jelentéssel ruházták fel a kölcsönzött motívumot.

13
Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten.* Leipzig, 1973, 278.
14
Nagy Veronika: *Maulbertsch sümegi „műhelye”. Falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán.* PhD-disszertáció. Budapest, 2014, 87.



Balról jobbra: Franz Anton Maulbertsch rejtett önarcképe a sümegi plébániatemplom pásztorok imádása témájú oltárképén, 1758, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor; középen: Franz Anton Maulbertsch: *Kálvária-oltárkép*, sümegi plébániatemplom, 1758, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor; *Christ on the Cross Between the Two Thieves* (Krisztus a kereszten a két tolvaj között), Boëtius Adamsz. Bolswert metszete Peter Paul Rubens nyomán, 1631, részlet, Victoria and Albert Museum, London



15
A párizsi Notre-Dame szentélydekorációjának részeként 1717-ben készült festményt ifj. Henri Simon Thomassin rézkarca (1724) alapján ismerhette. Mojzer Miklós: A váci barokk rezidencia – Dercsényi-Granasztói: Vác c. könyvével kapcsolatban. *Művészettörténeti Értesítő*, 1960/4., 288–289.

16
Az 1943-as restaurátori vizsgálat jelentését idézi: Jernyei Kiss János: Vác, székesegyház. In: Jernyei Kiss János (szerk.): *Barokk freskó-festészet Magyarországon* IV. Budapest, MMA – MÉM-MDK, 2024, 217.

Visszatérve Vácra, feltűnik, hogy a szamár hasonlóképpen jelenik meg, mint a százados paripája Sümegen. Maulbertsch itt Jean Jouvenet kompozícióját használta mintaként,¹⁵ a szamár a lóéhoz hasonló pózban látható, ami ugyanúgy hódolatot fejez ki: Erzsébettel és a kis Keresztelő Jánossal együtt felismeri a Megváltót. Úgy gondoljuk, nem kizárt, hogy Maulbertsch ennél is fontosabb szerepet adott neki. Az eddigi példák és a bogánccsal együtt megjelenő szamár mint a festő nevére utaló motívum fontossága alapján elképzelhető, hogy eredetileg a váci szamár is kinézett a képből. Ez a részlet, a szamár lesütött szeme ugyanis az 1940-es években készült kiegészítés, tehát valójában nem tudjuk, eredetileg milyen volt.¹⁶ Éppen úgy nézhetett ki a képből, mint a sümegi *Pásztorok imádása* oltárképen az újszülöttnak sajtot vivő zarándok, akinek figurájában Maulbertsch saját önarcképét festette meg. Tehát feltételezhető, hogy itt is, mint sok helyen, a művész maga jelenik meg, ahogy például a bécsi piaristák templomában a ránk tekintő kutya alakjának esetében sem kizárt ez az olvasat. Erre utalhat a hófehér állat nyakörvén a festő monogramja (A. M.) – ugyanígy láthatjuk a mistelbach-i könyvtár mennyezetfreskóján is. Úgy tűnik, hogy Maulbertsch bogáncsa nem díszlet, de nem is egyszerűen a festő védjegye. A művész, amikor a múlt nagy eseményeit újraalkotja, önmagát is jelenlevővé teheti. Sokféle módon történhet ez, hivaikodón, vagy akár alig észrevehetően, rejtőzködve. A kép ugyanis több mint ábrázolás, olyan eszköz, ami akár minket is az események tanújává képes avatni. Maulbertsch változatosan megjelenő bogánccsai a sokféle formában megnyilvánuló mágikus-metaforikus azonosulás lehetőségei, melyek által a festő titokzatos módon jelen van és minket is részvételre hív.

2024.11.22 – 2025.03.30.

Bill Viola

csend

Millennium Háza | Neo Kortárs Művészeti Tér

1146 Budapest, Olof Palme sétány 1.

Fiat lux, fiat virtualitas. Francisco de Holanda: A teremtés első napja, 1545

Cserna Endre

1859-ben, Charles Darwin *A fajok eredete* című munkájának megjelenésekor már igen nagy figyelem övezte a nyelv keletkezésével foglalkozó elméleteket, de a kötet hatására ezek olyannyira szélsőségesen spekulatív irányt vettek, hogy 1866-ban a Societé de Linguistique de Paris empirikus alapokon kutathatatlanak titulálta, és betiltotta a nyelv eredetét és evolúcióját tárgyaló vitákat. A huszadik század végéig nemigen kerülhetett elő a nyelv keletkezésének kérdése komolyan vehető tudományos fórumokon, így az emberré válás egyik izgalmas, sok fantáziálásnak teret adó központi misztikuma ezen köztes évtizedekben kevés valóban megalapozott felvetéssel gazdagodott, és csak az 1990-es évekre vált ismét a tudományos érdeklődés legitim kérdésévé. Aki a nyelv eredetét radikálisan interdiszciplináris keretek között, egymástól távol eső tudományágakat kreatívan összekapcsolva kutatja,

könnyedén a szórakoztató fantasztikumok területére tévedhet – a népszerű áltudományos példák sora szinte végtelen. Többek között ilyen az alternatív médiában manapság is néha felbukkanó, az etnobotanikus és pszichonauta Terrence McKenna által az ellenkulturális és pszichedelikus mozgalmakban népszerűsített „stoned ape theory” (betépett emberszabású elmélet), amely szerint a felegyenesedett ember a pszilocibin gombák pszichoaktív hatására fejlődött értelmes Homo sapienssé. De Julian Jaynes 1976-ban megjelent nagyhatású „popular science” munkája, a *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral* (A tudatos lét kezdetei a kétkamrás elme összeroppanása nyomán) szintén hiába tárja érdekfeszítően az olvasó elé a korai ember kétkamrás elméjéről és akusztikus hallucinációiról szóló felvetéseit, a munka megragadó olvasmányossága és széleskörű népszerűsége ellenére

hiján marad az empirikus bizonyítékoknak, ellentmond az idegtudomány modern paradigmáinak, és túl sokban hagyatkozik ókori irodalmi források sajtáságos interpretációira is.¹ A közgondolkodás akaratlanul is terhelt a mélyidő felfejthetetlen rejtélyeit megoldani kívánó elméletektől, amelyek közvetett módon, tudatalanul is befolyásolják mindennapi felfogásunkat. Elég csak a Geneziszre és Isten teremtető szavára gondolnunk: a valóság, az elme és a nyelv hármassága kapcsolata kultúránk egyik legmélyebben gyökerező és legtereményebb problémakomplexuma, amely körül mágikus aura lebeg, azzal kecsegtetve minket, hogy teoretikus vagy esetleg ezoterikus eszközeinkkel áthatolva rajta talán többet megérthetünk magunkból. Az anarchista ismeret- és tudatelméletben megmerítkezett német antropológus, Hans Peter Duerr is, aki területének radikális hangjai közé tartozik, és a megdermedt nyugati-racionalista



Az apja mesterségét folytatva illuminátorként dolgozó, az isteni tökéletességet a szimmetriában kereső portugál Holanda spirituális festményeit 1545-ben, *De Aetatibus Mundi Imagines* (A világkorszakok képei) címen adta ki.

Francisco de Holanda: *Caos e Criação da Luz* (A káosz és a fényteremtés), forrás: Wikimedia Commons

felfogások és civilizációs folyamatok kritikusa, egyik, a filozófus Paul Feyerabendnek 1982-ben írt levelében igen naivan fogalmaz: „Miért kell mindenáron egy civilizációt kifejlesztenünk, amikor korábban még minden meglehetősen oké volt?” Pedig semmi okunk azt gondolni, hogy a dolgok valaha is okék lettek volna – az Ősparadicsom ugyanolyan kollektív vágyakról és végső soron mindenkori válságokról árulkodó irodalmi-mitikus invenció, mint a középkori parasztok hitvilágában a bőséget és kényelmet ígérő Cockaigne vagy a konkvizistádorok aranyvárosa, Eldorádó. Vagy a késői kapitalizmus emberének képzeletében a vadnyugati módon demokratikus, testetlen és virtuális Cyberspace.

¹ Viszont a popkultúrában így is megingathatatlan státusza van, és népszerű tudományos-fantasztikus művekben rendre idézik (fontos szerepe van a *Westworld* című sorozatban, de *X-Men* képregényekben is előkerül).

„A kíváncsiság mindig nagyobb bennem, mint a kétségbeesés”

Interjú Kicsiny Balázssal

Tillmann Ármin



Kicsiny Balázs: *Susztérinas*, 2005, videó, 17'13", loop, Antal–Lusztig Gyűjtemény, Debrecen, Somló–Spengler Gyűjtemény, Budapest, fotó: © Tihanyi–Bakos Fotóstúdió / HUNGART © 2024

Artmagazin: A munkáidat áthatja az időhöz való egészen különös viszony. Ezt a korábbi kiállításaid címei is nyomatékosítják: *Az óra körbejár* (2007), *Elűtni az időt* (2014), *Ideiglenes feltámadás* (2015), *Időhúzás* (2020), illetve a *Tetemre hívás* (2023) is ide sorolható, mert az idő ezen a tárlaton is hangsúlyos szerepet kap. Az idő hol társadalomlélektani tájképként jelenik meg, hol pedig az emberiség idejéből kiszakítva egyfajta kozmikus idővé terebélyesedik. Ugyanakkor mindig valamilyen hiányvonatkozást mutat fel, ahogy egy-egy múltbeli esemény vagy éppen jövőbeli történés meg hiúsulása aktívan formálja a jelent. Ha ez a megbomlott időérzekeles „permanens üzemzavart” idéz elő, mit jelenthet az általad **strukturált értelmetlenségnek** nevezett gyűjtőfogalom?

Kicsiny Balázs: Ez biztosan összefüggésben van a szocialista, különösen a Kádár-kori utópiával, amelyről nagyon gyorsan kiderült, hogy valójában szörnyű disztópia. Sajátosan meghatározó élettapasztalat egy olyan társadalomban felnőni és tovább élni, amelyik az elviselhetetlen jelenért mindig egy valamikor elkövetkező „boldog jövőben” talál megnyugvásra, miközben valós társadalmi vízió hiányában megragad egyfajta jövőtlenségben. A másik meghatározó tapasztalat számomra Nagy Imre újratemetése volt 1989-ben (amelyen én is ott voltam), illetve az is, ami utána történt. Ez a tapasztalat időspirálhoz vagy időörvényhez hasonlítható, ami az embert lehúzza a kelet-európai régió e sajátos idejébe, és fogva tartja. Később viszont rájöttem, hogy ez nemcsak ennek a régiónak az ideje; tehát nagy naivitásra vallana, ha azt gondolnánk, hogy ez az egyre inkább mozdulatlan állandóságig laposodó, „kizökkent” utóidő specifikusan kelet-európai termék, ami a szocialista

„A kíváncsiság mindig nagyobb bennem, mint a kétségbeesés”
Interjú Kicsiny Balázssal



Kicsiny Balázs: *A temetés ideje*, 2006, videó, 5', loop, fotó: © Kicsiny Balázs

társadalmi kísérletek negatív következménye. Ugyanis Nyugat-Európa tőkés társadalmi a második világháború után egészen hasonló történeti pályát futottak be, csak ott a politikai homlokzatok és a társadalom színfalai egészen másfolyanek voltak. Guy Debord ír erről *A spektákulum társadalmának* ötödik fejezetében, amely az *Idő és történelem* címet viseli. Debord alaposan végigköveti, hogy az időtapasztalat és az ezzel összefüggésben lévő időértelmezés miként változott a történelem folyamán, egészen a filozófus életidejének kapitalista társadalmáig. Ez a szövegrész revelatív volt számomra; a doktori dolgozatomban is az idő témája köré szerveződik, és tudatosan követtem a debord-i időtapasztalat logikáját. Döbbenetes, hogy az ún. szocialista, államkapitalista rendszerek összeomlása milyen bomlásfolyamatokat indított el az időérzekeles struktúrájában. És ezt a hanyatlástörténetet Debord már a hatvanas években előre jelezte, világosan leírta! A lényeg az,

hogy az alatt a kilenc év alatt, amit Angliában töltöttem, az időérzekelem úgy kitágult, hogy onnantól fogva már lehetetlen volt érvényesnek tekintenem a lineáris időt, ami múlt, jelen és jövő egymást követő dimenzióira tagolódik, mert a mindenkori jelenben a múlt és a jövő össze-vissza kavarodik, az idősíkok keresztül-kasul áthatják egymást. Következésképpen egy olyan társadalom, mint mondjuk a magyar, ami a múltban nem lát mást, mint egy feltételezett vagy valóban végbenem nemzethalált, ezért jóvátételt követel a múltban elkövetett bűnökért vagy büntetlenségekért, annak jelenében sem a múlt nincs lezárva és értelmezve, sem a jövő felé nem tud haladni. Így lesz a történelmi jelen állóidejéből előzetesen meghatározott, beteljesületlen jövő. Egyébként már nagyon korán az ilyen témájú könyvek és filmek voltak igazán nagy hatással rám, például Godard *Alphaville*-je, amit a hetvenes években már itthon is lehetett látni különböző filmklubokban.

Ugyanakkor nem igazán szeretném ezt a specifikus időtapasztalatot becsatlakoztatni a kelet-közép-európai műtfieldolgozás problematikájába, mert ennél jóval tágabb jelenségről van szó. Ezzel magyarázható, hogy nem volt különösebb cezúra az Angliában készült munkáim és az azt megelőző időszak művei között. Ennek következtében a vasfüggöny túlsó oldalán sosem értették, hogy esztétikailag miért nem játszom ki a kelet-európai kártyát, amire akkoriban nyugaton különösen nagy kereslet volt. Ezt a Nyugat prizmáján keresztül nézett „kelet-európaiságot” inkább a sajátos időtapasztalat meghamisításának, ha nem elárulásának tartottam. Sokkal mélyebb és átfogóbb időtapasztalat foglalkoztatott, mint ez a kelet-európai identitásból fabrikált művészkarrier – még Ilja Kabakov és a kolozsvári iskola is idesorolható –, ami a nyugati művészpiacon egzotikus hiánycikknek minősült, olyasminek, ami idővel jövedelmező és sikeres művészeti stratégiának bizonyult. Mindig is elutasítottam, hogy ilyen művészi kategóriába tartozzak, és

visszatekintve azt gondolom, hogy igazam is volt.

Amikor átköltöztetek Angliába, ott nem volt más az időhöz való viszonyod?

Az volt az érdekes, hogy 1995-ben, amikor Angliába települtünk át, nemcsak a magyar társadalom érkezett történelmi vízválasztóhoz, a rendszerváltáshoz, hanem ezzel egyidejűleg ott is végbement egy társadalmi változás, hiszen néhány tengerentúli területet kivéve Anglia 1997-ben elvesztette utolsó gyarmatát is, Hongkongot, ami ezután speciális közigazgatási státuszt kapott. Ezt azért is mondom, mert innen nézve a „Nyugat idejét” könnyűszerrel lehet a kapitalizmus lineáris fejlődésének látni, de amikor abban a társadalmi struktúrában élünk, ami a mai napig meghatározza a társadalmat a protestantizmus és a puritanizmus szellemében, és ez gyökeresen eltér a kontinensétől, egy idő után rájövünk arra, hogy ezek mindig is tagolják, felosztják vagy egyenesen felszelelik a történelmi időt.

Az időszakok egymásra rétegződései, a multikulturalizmus, a migráció, a harmadik világ országaiból érkező népek bevándorlása nem választható le önkényesen a brit imperializmus évszázados gyarmatosításáról. Eddig te mentél oda kéretlenül és erőszakkal, most ők állnak a te ajtódnál és dörömbölnek, hogy mi is itt vagyunk, és szeretnénk bejönni. Ennélfogva a gyarmati múlt olyan mélystruktúráit érinti a nyugati társadalmaknak, hogy azt Kelet-Európából, gyarmatok híján, nem is tudjuk elképzelni.

Most megpróbálom egyesíteni ezt a két gondolatalakzatot: az időörvényt és a „permanens üzemzavart”. A tapasztaltabbak azt mondják, úgy lehet kijutni egy vízörvényből, hogyha megvárod, míg az örvényképződmény levisz a legaljára, ahol már csökken az örvénytölcsér centripetális hatása, és onnan meg lehet kísérelni az oldalirányú kiúszást. Mintha állandóan az örvény bűkörében lennénk; még az is lehet, hogy csak egészen lassan kavarog, de így sem enged a szorításából, nem tudunk kiszabadulni a fojtásából, különösen nem itt, a magyar társadalomban. Az idők során felhalmozódott kibeszéletlen, elfojtott, agyonhallgatott, átpolitizált történelmi traumákkal túltelítődik a jelen – „permanens üzemzavar” jön létre. Azonban azt veszem ki a szavaidból, hogy ennek ekvivalense ugyanúgy létezik a brit társadalomban is.

2001-ben volt ezzel kapcsolatban egy *Domesztikációs kísérlet*² című kiállításom. Rögtön az elején, amikor kimentünk Angliába, egy viktoriánus műgyűjteménnyel kezdtem el dolgozni, ami később múzeummalakult át. A gyűjteményben találkoztam először egy régi – mellesleg jogosan elfeledett – viktoriánus historizáló festővel, Edwin Longgal,



Kicsiny Balázs: *Időhúzás*, 2019, kiállítási enteriőr, MODEM, Debrecen, fotó: © Süli-Zakar Szabolcs / HUNGART © 2024



Kicsiny Balázs: *Ideiglenes feltámadás IV.*, 2011, életnagyságú textilfigurák, ejtőernyő, asztal, szék, tányér, pepitára festett motorossisak, műanyag ételhordó, helyspecifikus installáció, változó méretek, Bozar, Brüsszel, fotó: © Kicsiny Balázs

aki egyébként teljesen jelentéktelen, sőt sokkal rosszabb, mint a magyar historizáló festők. A véletlen sodort oda, és egy interpretációs játékkal kisajátítottam a festményeit, majd beforgattam őket a korabeli ipari forradalom környezetébe. Ezenkívül volt még egy csavar: a kiállítás két térre tagolódott: az elsőben az ő munkái voltak, a másodikban pedig a sajátjaim. Mivel a két tér egyforma méretű volt, csináltam egy tükörszobát, vagyis, ha a néző megállt a küszöbön, akkor úgy érezhette, hogy a munkák ugyanazok, azonos méretben. Érdekes időjáték volt, mert az volt a lényege, hogy nem én interpretálok a műveket, hanem ők interpretálnak engem. Akkor ért a felismerés, hogy ez egy komoly játék az idővel – hogy

milyen arrogánsan értelmezzük a múltat, és nem vesszük észre, hogy valójában a múlt értelmez minket; és a dologban az a csapdahelyzet, hogy a két időstruktúra között közel sem olyan egyszerű tájékozódni, ugyanis a helyzet nem írható le egyszerűen csak úgy, hogy a ma embere látja, amit az elmúlt korok emberei nem láttak. Ezt a felismerést Angliának köszönhetem, mert ott több olyan helyre kerültem be, mint például a winchesteri katedrális vagy a nagy londoni helytörténeti múzeum, ahol szabad kezet, illetve teret kaptam az ilyen időjátékokhoz. De azért a brit egészen más társadalom, és más korszak is volt a kilencvenes évek második fele és a kétezres évek első néhány éve.

Konkrét történelmi események és szereplők is helyet kapnak a műveidben. Kik ők, és mit üzennek nekünk? És mi az összefüggés 1958, 1989 és 2019. június 16. között? Mintha ezek a dátumok is rájátszanának a kizökkent időre vagy egy túlexponált jelenre.

1958-ban születtem, ebben az évben végezték ki Nagy Imrét. 1989-ben volt az újratemetése, és ennek 2019-ben volt a harmincadik évfordulója. Ez azért volt fontos az Art Departmentben az „*akit a saját sorsa bátorít föl*” című kiállításommal kapcsolatban,³ mert akkor találkoztam utoljára ifj. Rajk Lászlóval; megmozdulást szerveztünk azzal a céllal, hogy emlékeztessük a társadalmat Nagy Imre kivégzésére, erre a lappangó



Kicsiny Balázs: „*akit a saját sorsa bátorít föl*”, 2024, kiállítási enteriőr, Art Department, Budapest, fotó: © Kicsiny Balázs

titokra, erre a tabura, amit a társadalom egészen 1989-ig hordozott magában. Ennek a társadalmi traumának a volumene Kádár tébolyodott beszédéből is kihallható volt. Persze ennek része volt az idősebb Rajk László elárulása is, amit Kádár belügyminiszterként követett el. Dióhéjban ez a lényege ennek a három időpontnak. A kiállítás azonban az egzakt dátumokon túlmutatva, összetetten kapcsolódik mindahhoz, ami még ezen kívül a tárgya lehetett volna. A lehetséges jelentésrétegek – egybek mellett temetés, jelenés, jelenés – felfejtését bővebben tárgyalják Tóth Ádám⁴, Dékei Kriszta⁵ és Nemes Z. Márió írásai.

A munkáidra alapvetően jellemző Ivan Illich tézise: „a múlt sosem múlt el.”⁶ Hiába hagytuk magunk mögött a múltat történelmileg, a jelent mégis preformálja, kihatással van rá, virtuálisan alakítja.

Ez igaz, de a művészettörténethez is így állok hozzá. A számomra legfontosabb művek különleges utóéletet élnek, mert maguk is különleges időkben jöttek létre, mint például Jacques-Louis David *Marat halála* című festménye a francia forradalom idején, 1793-ban. Ez a mű is, miközben politikai propaganda céljából rendelte meg a forradalmi konvent, egy „halva született” forradalmárt ábrázol, archaikus mosollyal az arcán. Tehát sokkal mélyebb kapcsolata van a múlttal és a jövővel, hiszen „életképessé” alkotta David, hogy az idő hármassztruktúrájában szabadon mozoghasson az értelmezés. Ez az értelmezési mozgástér volt számomra a legnagyobb kihívás a legutóbbi, „*akit a saját sorsa bátorít föl*” című kiállításomon az Art Departmentben. Ebben a térben, amelyben Rajk László dolgozott haláláig, kitapinthatóan jelen volt egy különleges élet, egy olyan emberé, aki a súlyosan traumatizált



Kicsiny Balázs: *Tetemre hívás*, 2023, kiállítási enteriőr, Fészek Művészklub Galéria, Budapest, fotó: © Kicsiny Balázs

kényszersorsától megszabadulva példát mutatott mindannyiunknak. Hogy mit tehetünk és mit nem tehetünk mindazzal, ami meghatározza egy ember életét. Ennek az idővel kapcsolatos művészeti stratégiának az a különlegessége, hogy akaratlanul újra meg újra furcsa egybeesésekbe fut bele. A legutóbbi kiállítással kapcsolatban kettőt említenék: a térben egy pepita PVC-szőnyeg volt leterítve, amit Rajk Juditék használtak egy korábbi építészeti kiállításon. Az volt

a kérésem, hogy az én kiállításomhoz helyezzük ezt vissza, ugyanúgy, ahogy korábban is volt. Rendkívüli fontossággal bírt ez a tárgy, mert a kiállításlátogatónak rá kellett lépnie a pepita felületre, ezáltal a kiállítás részévé vált. Eredetileg le akartam vágni ebből a szőnyegből, hogy a fekete-fehér sakktábla 8x8-as mezőit adja ki, de rájöttem, hogy az túl direkt lenne. Később kérdezte Judit, tudom-e, hogy a letartóztatása előtti napon az idősebb Rajk László Kádárral sakkozott (mindkettő jó sakkozó

volt). Kádár mint belügyminiszter akkor már tudta, hogy másnap letartóztatják Rajkot, a legjobb barátját. Hozzátenném, hogy Kádár az ifjabbik Rajk keresztapja volt... Ami még ennél is különösebb, akaratlan egybeesés volt, az a kiállítás megnyitójának időpontja. Miután az eredetihez képest új időpontot jelöltünk ki, a dátummal kapcsolatban Rajk Judit, Rajk László özvegye később jött rá, hogy pontosan öt évvel és egy nappal azelőtt halt meg a férje. Tehát miközben ennyire szabadon lebegő és furcsán formátlan az egész koncepció, mégsem úgy ágyazódik be az időbe, mint egy jelentéssel bíró politikai állásfoglalás, hanem egy mikroérrendszeren keresztül hirtelen beletorkollik az idő folyómedrébe. Ilyen események a kiállításaim velejárói.

Számos kiállításod a halálhoz, elmúláshoz, veszteségekhez kapcsolódó motívumokat jár körül. Találkozhatunk kivégzőhellyel, ravattal, újratemetéssel vagy konkrét történelmi traumákkal. Miért töltökezik túl a jelen az idő „negatív teológiájával” (Walter Benjamin által használt fogalom – *a szerk.*)?

Ezek nem negatív időtapasztalatok. Nyersen fogalmazva: az ittlét előbbutóbb átalakul egy másik létbe, és a kiállítótérnek erős atmoszférát kölcsönöz, ha megjelenik benne ez a téma. Még a legelvetemültebb avantgardizmus is csak nagy ritkán fut bele ebbe az intenzitásba. Ez már a képzőművészet láthatatlan tartományba vezető iránya, és ezt a tartományt nagyon nehéz művészi eszközökkel ábrázolni. Hiba lenne

koporsóval vagy ehhez hasonló olcsó konkrétummal érzékelteni, épp elég, ha egy figurát fekete fátyol takar. A munkáimban ugyanakkor ezt a témát is kifordítom, és ütköztetem banálisan hétköznapi motívumok használatával, mint például az egyik festményemen látható gyászoló akrobaták. Tehát számomra az elmúlás is az egyik motívum a sok közül, amely tágítja vagy összezavarja az értelmezési horizontot.

Egyetlenegy kivétel volt talán ebben a gyázmunka-ábrázolásban, a 2023-as fészek klubbeli kiállításom, ahol határozottan jelen volt a halál. Ennek az volt az oka, hogy dühített a Fészek Klub fals imázsa, amivel szemben a Fészek Klub nyilvánvalóan tömve volt besúgókkal, és nyilván a Belügyminisztériumnak is volt ott egy kis szobája. Nem lehetett elfelejteni, amit Kádár el akart feledtetni velünk, hogy a bőrfotelek, kávézóasztalok, a vörös szőnyeg stb. atmoszférája, vagyis ez a szocialista tárgyi világ magán viselte az 1956-os forradalom tabuját és történelmi stigmáit. Ezért volt tehát a bútorok által felállítva egy kivégzőhely és a ravatal a kiállítótérben.

Hozzá tartozik a történethez, hogy az épület eredetileg izraelita leányárvaház volt, tehát már eleve terhelt volt történelmi traumákkal. Később átépítették, 1902 óta kaszinóként is funkcionált, amíg meg nem vette a művészközösség az épületet. Tehát a Fészekben szándékosan akartam konkrét jelentéssel felruházni a környezetet. Nem véletlen egybeesés az sem, hogy a kiállítás előkészítése során kitört egy vezetői botrány. Épphogy megnyílt a kiállítás, néhány napra rá már be is zárt. Apa és fia konfliktusa volt a háttérben, tehát egy teljesen hamleti szál is volt az egészben, persze amolyan Kádár-kori kivitelezésben, a Szabó család színvonalán.⁷

A halál témája tehát csak egy aspektusa a kiállításaimnak, de az igaz,

hogy számos más munkámat sír- emlékek inspirálták. A pepita minta onnan ered, hogy a Westminster-apátságban található egy sír 1500 végeről, az arisztokrata Henry Carey-é, akit felirat jelöl, de nincs ábrázolva az elhunyt, ahogy ebben a korban megszokott volt, csak egy fekete-fehér mintás szarkofág rejtje a testét. Később kiderítettem Carey-ről, Hudson bárójáról, hogy ő volt Shakespeare színtársulatának első támogatója. Arra is találtam magyarázatot, hogy a sír azért temetkezik „ábrázolatlanságba”, mert I. Erzsébet csak így engedélyezte a felállítását, mivel a báró valószínűsíthetően VIII. Henrik házasságon kívül született fia volt.

A kiállításaidon sokszor mintha a tér határozná meg vagy legalábbis szervezné a konkrét időviszonyokat.

A kiállításaimhoz pontos terveket készítek, de mindig van egy kiszámíthatatlan, tervezhetetlen rétegük, ami engem is meg tud lepni. Nem tudom előre kalkulálni, hogyan fognak rezonálni egymással a munkák, az adott térrel és a valós helyzetben. A térelrendezésnek ez a lényege inkább: behúzni a látogatót egy olyan szituatív időörvénybe, ami tulajdonképpen kiveti őt abból az időbeliségből, amiből érkezett. Ezt követi a kiállítótérben való bókászás; ez a *flâneur*-típusú alaphelyzet generikus – a befogadó kószálás közben elkezd létrehozni egy olyan értelmezési sávot, ami immár a saját idejéről szól, és nem a műveket dekódolja. Zavarba ejtő lehet a munkáimnak ez a hatásmechanizmusa, amelyben a látogató *flâneurré* vagy inkább eltévedt csavargóvá válik. Ha a néző nem találja a helyét, akkor az pontosan azért van, mert nem tudni, hogy mik itt a művek, és hogy mi is történik itt valójában. Mindehhez hozzáadódnak a nehezen követhető

médiúmváltások is: ha valaki hozzá szokott az installatív munkáimhoz, meg fog lepődni, hogy hirtelen festményeket állítok ki vagy utána fotómontázsokat lightboxban, de videó-munkákkal is találkozhat. A munkáim médiumai akár egy kiállítótérben is eltérők, sőt konfliktusba is kerülnek egymással, különböző befogadói, percpcionális magatartásra kényszerítve és összezavarva az értelmezést – persze részemről mindez tudatos stratégia.

Az alkotásaid jellegzetes aurájúak. Az évtizedek alatt gondosan kimunkált sejtelmesség, enigmatikusság, kísértetiesség lengi be őket.

Nem törekszem semmilyen sejtelmességre, nem ez a szempont határozza meg az alkotói folyamatot. Inkább úgy mondanám, van bennem egy elképesztően erős késztetés, és addig nem nyugszom, amíg mindaz, ami ezt okozza, meg nem jelenik a munkákban. Attól lehetnek rejtélyesek vagy titokzatosak, hogy olyan motívumot hordoznak magukban, amikről magam sem tudom, hogy hová vezetnek. Miközben az *Ivócsarnok* című 2005-ös munkámnak volt egy nagyon könnyen felfejthető jelentésrétege is: a bűvárok megszomjaznak a víz alatt, de a bűvársisak miatt nem tudnak inni. A hiány és bőség paradoxona ellentmondást generál az értelmezésben. Azt a munkát azért is terveztem a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjába, mert tudtam jól, hogy minden biennálé a politikai reprezentációról szól, és milyen jó lesz majd, amikor a nyakkendőös politikusok a pizsmás bűvárok körül állnak. A munkáim archeológiai szerkezete tehát egy vulgárisan primitív, már-már röhejes jelentésrétegből, egyfajta helyzetkomikumból adódó idiotizmusból, és az erre ráakódó, igen-csak összetett jelentésrétegekből tevődik össze.

Olyan, mintha a művészeti praxisod az „alkotó mint ellentermelő” képletben összegződne; mindenestre nem értelmezhető abban a szokványos képzőművészeti mátrixban, amit a produktivitáskényszer és a határidőprés jellemez. Ami egy egészen más időszemléletre enged következtetni – a szabad időre, a lassúságra, a munkátlanságra.

A lassúság, az időhagyás átjárja a munkáimat. Az is szerves része a művészeti tevékenységemnek, hogy rendkívül lassú. Például az Art Department fűnyíró figurája – akinek a fejében, mintha belemászna, elkezd nőni a fű, amit lenyírt – nyolc év alatt nyerte el végső formáját. Nemes Z. Márió sugalmazása szerint mintha addig dolgoznék egy munkán, amíg az át nem lép egy *jelenési stádiumba*.⁸ Számomra ezek a munkák szituációkat is teremtenek: azaz a néző elsődlegesen nem kiállításon van, hanem szituációba kerül. Addig kell dolgozni egy munkán, amíg az én kontrollom is eltűnik benne, és elkezd nagyon erőteljesen jelenés színvonalra felfutni. Ennek a felfejtése, a kód feltörése megint csak nehéz feladat.

Ez a lassúságproblematika akkor tudatosodott bennem, amikor a Biennálé jól sikerült, és nagy volt a kereslet a munkáim iránt. A sikertől azonban inkább összezavarodtam, és rájöttem, hogy tulajdonképpen az az állapot a lételemem, amiben most is találsz: süllyedőfélben a kultúra, széthullott a kortárs művészeti intézményrendszer, és az ember magányos remeteként, megszállottan bibelődik valamivel, úgy, mint Duchamp az utolsó, *Adva van (Étant donné, 1946–1966)* című munkájával. Mindazonáltal sokáig nem csinállok semmit, és ez is fontos része a történetnek. Amikor sikerül valami, az ember mindig azon a csapásirányon akar továbbindulni, aztán



Kicsiny Balázs: *Vigyázat! Csalok!*, 2023, fotómontázs, lightbox, MTI fotó: Pálfai Gábor 1960, 70 × 70 cm / HUNGART © 2024

akadályokba ütközik. Ilyenkor rájön, hogy vissza kell sétálni a kiindulóponthoz, és annullálni mindent. Tartottam attól, hogy ez a művészi magatartás oda vezet majd, hogy teljesen leállok az alkotótevékenységgel. Az elmélyült munkához nyugalom kell, az, hogy békén hagyják az embert. Szerencsére a környezetem mindig visszajelez, ha éppen hülyeséget csinálok, miközben rá kell lépni olyan járatlan utakra is, amelyek esetenként nem vezetnek sehová.

Értelmezhető-e a munkásságod „újraértelmezett” szürrealizmusként?

Ezt már többen is mondták, amire az a válaszom, hogy a szürrealizmus legkésőbb a hatvanas években lezárult. A szürrealizmusra jellemző tárgyfetisizmust, szexualitást, tudatalatti tartalmakat stb. a kapitalizmus teljes mértékben kisajátította. Termékreklámok vagy szolgáltatások összekapcsolása a (szexualizált) női testtel, a logók és márkák fétis-tárggyá válása, a nyelv szintaktikai kifordítása az eladhatóság kedvéért – a kapitalizmus remekül beszéli ezt a jelentésselterítéseken alapuló, kisajátított nyelvet, amivel a tudatalattit bombázza. A tárgyi világhoz vagy a valósághoz való fetisizma viszony tulajdonképpen a fogyasztói magatartás következménye. A szürrealizmus tehát bejárta a maga pályáivét. Ráadásul a jelenlegi későkapitalista korszakban a szürrealizmus már rég okafogyottá vált, hiszen a valóság sokkal szürreálisabb bármifajta művészi képzeletnél.

Tanácsstalan vagyok, hogy hogy lehetne elnevezni a művészetemet, ami nem szürrealizmus. Annak idején, amikor az Egyesült Államokban állítottam ki, a munkáimmal kapcsolatban az ún. *frozen performance* műfaji meghatározást használták. De ez inkább a kaprow-i happeninggel van összefüggésben.⁹ A performansz és a happening nagy különbsége

abban áll, hogy a performanszban a performer előadja magát. A happeningnél partitúra van: mindenki eljátszhatja, mindenki résztvevő. Nincs közönség, nincs dokumentálás, sőt tilos is. Senki nem tud róla, hogy megtörtént, mert nincs dokumentálva.

Akkor lehetne azt mondani, hogy a munkáid egyfajta „frozen happening”-hez közelítenek?

Ez már jobban hangzik. A lényeg, hogy ezért nincs arcuk. Még a nemüket is nehéz beazonosítani. Az Akárki allegóriái. Magamat, amennyire csak lehet, elrejttem a munkáimban. Például nem adok ki fotót magamról. Teljesen lényegtelen. Semmi jelentősége nincs, hogy nekem milyen a fizimiskám.

Most már csak a jövőről kérdeznél. Merre mutat nálad az a nyíl?

Most lezárult egy hosszú, ötéves periódus, öt egyéni kiállítással, és élvezem az ürességet, ami előnt utána. De úgy érzem, a jövő majd valahogy *A bolond teremőr hat* jelenése című kiállításom folytatása lesz, amely már a jövőről szólt, de megjegyezném, hogy minden munkámnak van egy ilyen rétege. *A bolond teremőr hat jelenése* az érzékelési katasztrófa dokumentuma inkább, mintsem kiállítás. Olyan már megtörtént vagy közelgő aktuálpolitikai események inspirálták, mint a Nemzeti Galéria bizonytalan jövője, a Budai Vár átalakítása hatalmi reprezentáció céljából és mindennek a politikai jelentése, amely egy kriptofeudalista operettkapitalizmust vizionál. Nagyon hosszú munkafolyamat eredménye volt ez a kiállítás, amely még 2017-ben indult egy festményel, amellyel elégedetlen voltam. Hat évre rá sikerült befejeznem, illetve öt másik képpel és egy korábbi figura átalakításával együtt egy

tébolyodott teremőr történetével foglaltam keretbe a tárgyegyüttest. Az alkotói folyamat során egyre jobban eltávolodtam az aktuálpolitikai száltól. Ennek következtében a megnyitón, amely egyben székfoglaló beszéde is volt a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia-tagságomnak, teljesen elbizonytalanodott a jelenlévő nagy számú hallgatóság, hogy vajon ki, mikor és miért csinálta ezeket az alkotásokat. Ennélfogva itt is sikerült időzavarba hoznom az interpretálót, hogy milyen időben is vagyunk, amikor a kiállításon olvasható „közlemény” szerint „[a]z összedőlt képtár helyén álló stadion hatodik mérkőzésén kiváló a hangulat.” A kerettörténetnek itt is volt egy konkrétuma. Akkoriban a hírekben szerepelt egy orosz teremőr, aki egy szuprematista kiállításon teljesített teremőri szolgálatot. Az Afganisztánt megjárt veteránnak ez volt az első munkanapja ebben a pozícióban: elszegényedve, az elszenvedett sérülésektől betegen örült annak, hogy végre munkába állhatott. A teremőr az első napján, amikor meglátta, hogy az egyik szuprematista képen szereplő alakoknak nincs se szemük, se szájuk, se orruk, de még fülük sem, csak golyóbis formájú fejük, fogott egy golyóstollat, és szépen, akkurátusan, anatómiailag is pontosan kis kerek szemeket rajzolt a vászonra, majd visszaült a helyére.¹⁰ Később azt nyilatkozta, hogy egy múzeumlátogató iskoláscsoport biztatta őt, hogy minek ül itt a vak képek előtt, rajzolja már fel az archoz tartozó szemeket. Minderre nincs semmi bizonyíték, de a teremőr váltig állította, hogy teljesen összezavarodott ezektől a képektől. Ebben a médiahírben az a különös, hogyha valaki tönkre akar tenni valamit, akkor nem így rajzolja meg a szemeket. Ez a percepcionális megbolondulás is része volt a kiállításnak, ezért kapta *A bolond teremőr* címet.



Kicsiny Balázs: *A bolond teremőr hat jelenése*, 2023, balra az első, jobbra a hatodik jelenés, mindkettő olaj, vászon, 100 × 140 cm , fotó: © Kicsiny Balázs

Köztudott, hogy manapság bárminek az észlelése az emberek tudatában arra redukálódott, hogy egy kiállítótérben másodperceket töltenek egy-egy mű előtt, majd mennek is ki. Nem nézi meg, nem olvassa el,

nem gondolkozik el rajta. Ez az általános figyelemzavar generálja a társadalmi problémákat, nem kizárólag a nagypolitika. A digitális kommunikáció totálissá válása még disztópikusabb világot fog teremteni,

mint a mostani. Olyan világ felé tartunk, amikor bárhol, bárkivel, bármi megtörténhet. De a kíváncsiság mindig nagyobb bennem, mint a kétségbeesés.

1 Guy Debord: *A spektákulum társadalma. Kommentárok a spektákulum társadalmához*. Fordította: Erhardt Miklós. Budapest, Open Books, 2022 [1967], 110–129. 2 *The Captain's Story: An Attempt in Domestication*, Russel-Cotes Gallery and Museum, Bournemouth, Nagy-Britannia, 2001. január–április 3 „akit a saját sorsa bátorít föl”, Art Department, Budapest, 2024. szeptember 12. – október 24. Megnyitotta: Nemes Z. Márió. 4 Tóth Ádám: A megismerés temetője. *Élet és Irodalom*, 2024. október 4. 5 Dékei Kriszta: Foglyok. *Magyar Narancs*, 2024. október 2. 6 Ivan Illich (1926–2002) osztrák filozófus, római katolikus pap radikális nézeteiről ismert: úgy vélte, hogy a modern technológia és a társadalmi vívmányok illuzórikusak, manipulatívak, és valójában csak aláássák az emberi szabadságot és méltóságot, valamint az önellátás képességét. Fő célpontjai a tömegoktatás és a modern kori közegészségügyi intézmények voltak. 7 A Fészek Klubról és az említett konfliktusról a Tilos Rádió 2024. május 9-i *Spanyol Inkvizíció*, illetve *Alkotás útja* című műsoraiban van szó (20, illetve 21 órai kezdettel). 8 Az eredeti ajánló így hangzik: „Eltemetés, betemetés, elsietett temetés és újratemetés. Kicsiny Balázs kiállítása a múlttal kapcsolatos társadalmi rítusainkból fon jelentéskoszorút. Amit aztán ugyancsak bedobhatunk a sírba, hiszen a jelentés is mulandó. De épp ezért, visszajár kísértetni az élőket. A jelentés ilyenkor jelenés, fantomszerű lény, aki vámpírként járja az emlékezet tereit. Társadalmi szempontból a temetés különböző formái a múlttal való elszámolás stratégiai metaforáinak tűnnek. Ugyanakkor a temetés kultúrája minden társadalom jövőjéről is szól, hiszen a kísértetek nem egyszerűen a múltból érkeznek, hanem a jelen megzavarása által a jövőt is alakítják. Az Akit a saját sorsa bátorít föl ennek fényében épp arra kérdez rá, hogy mennyire temet be minket a történelem, képesek vagyunk-e – kísértetként akár – túlélni saját sorsunkat?” 9 Allan Kaprow (1927–2006) képzőművész, az első happeningek megrendezője. Ezek eleinte (1958-tól kezdve) pontosan kidolgozottak voltak, színészekkel, később a nézők bevonásával alakultak át rituálészerű, a spontaneitásnak teret engedő folyamatá. 10 Anna Leporszkaja *Három alak* (1932–34) című képéről van szó – a szerk.

Kárpit és kánon

Urbán Nóra

*Több szalon. Textilművek a Kádár-korból,
Kiscelli Múzeum, Budapest, 2025. március 31-ig*



Prepelicza Katalin: *Valéria-telepi építkezés*, 1959–1960, szövött gyapjú, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

Hatalmas térben gondosan felvázolt képeket festenek szorgos emberek. A kamerának eközben épp azt magyarázza Jeff Koons, hogy a műteremben látható összes készülő kép minden apró részletéért ő felel. Mindent ő felügyel, minden árnyalatról ő dönt, így az alkotások teljes egészében az ő művészi nagyságát dicsérik, még úgy is, hogy fizikailag hozzá sem ér a születőben lévő műhöz. A *Senki többet* című dokumentumfilm egyik, számomra kissé komikus (vagy ironikus?) jelenetét írtam le.¹

Koons öntelt megjegyzésével egészen biztosan nem értene egyet Ferenczy Noémi, akinek szövött-falikárpit-vázlatai épp megnézhetők a Kiscelli Múzeum *Több szalon* című kiállításán. Ferenczy hitvallása, amit minden tanítványának örökölni hagyott, az volt, hogy a művet az elejétől a végéig a tervezőnek kell elkészítenie, a tervezés és a művet a maga anyagságában létrehozó munka nem válhat el egymástól. Ennek szellemében minden textiljét maga szötte, holott ebben az időben már gyakorlat volt, hogy a falikárpit megtervezése után a képzőművész – leggyakrabban festő – szövőnővel készítette el az alkotást az Iparművészeti Vállalat gobelin műtermében. (A vállalat hatáskörébe nemcsak az iparművészeti tárgyak termelése tartozott, de kizárólagos joga volt azok értékesítésére is.)

A Kiscelli Múzeum 2022-ben indította izgalmas projektjét, a *Ki a raktárból!* kiállításorozatát, melynek célja, hogy olyan női alkotókat ismerjen meg a szélesebb közönség, akiknek neve feledésbe merült, alkotásaik a Fővárosi Képtár mellőzött tárgyaivá váltak, és akár még a muzeológusok figyelmét is elkerülték.

A széria mostani, harmadik tárlata öt Kádár-kori alkotó egy-egy textil-munkáját mutatja be; Róka Enikő rendezésében négy szövött falikárpit és egy festett textilkép kerül



Juris Ibolya: *Építés*, 1970, batik, vászon, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

fókuszba. Ferenczy Noémi két tanítványa, Pintér Éva és Prepelicza Katalin, valamint Juris Ibolya a szocialista építőmunka egy-egy jellemző pillanatát választották alkotásuk témájaként. Prepelicza Katalin a Mária Valéria-telep helyén épülő József Attila-lakótelep munkálatait örököltette meg (*Valéria-telepi építkezés*, 1959–1960), Juris Ibolya szintén az építőmunkát tematizálta viaszolt-batik-technikával készült munkáján,

és derűs, meleg színeket használ (*Építés*, 1970). Pintér Éva *Hajóépítők* (1960 körül) című falikárpitján egy hangsúlyosan vörös színű hajó építési munkálatait látjuk, az ihletet a korabeli itthoni hajóépítések adták. Túry Mária elvontabb fogalomhoz nyúl *Barátság* (1968) című művén, Szuppán Irén *Tulipán* (1970) textilje pedig már az anyaggal való kísérletezést vetíti előre kidomborodó, gyöngyökkel díszített felületével.

A tárgycsoport azért is különleges, mert nem csupán alkotóik merültek feledésbe, de a komplett műfaj is háttérbe szorult az utóbbi évtizedekben. A szocializmus korszakában azonban – főként praktikus okokból – a falikárpit népszerű műfaj volt: a reprezentatív, nagy méretű, mégis könnyen mobilizálható alkotások kultúrpolitikai jelentőségét az adta, hogy nemzetközi kiállításokon is könnyedén be lehetett mutatni őket, de belsőépítészeti dekorációként is jól működtek. Ebben az időszakban ugyanis az állami építkezések összköltségének két ezrelékét művészeti alkotások beépítésére, illetve elhelyezésére kellett fordítani, így gyakran jelentek meg nagy méretű textilművek az új épületek belső tereiben.



Rábai Jánosné és Szentgyörgyi Éva Domanovszky Endre gobelinjét szövik az Iparművészeti Vállalat műhelyében, 1966, fotó: © Sziklás Mária, MTI Zrt. Fotóarchívum / HUNGART © 2024

Jobbra: Pintér Éva: *Hajóépítők* (Vörös hajó), 1960 körül, szövött gyapjú, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024



Több szálon – a kiállítás címe túlmutat az egyértelmű asszociáción, és arra a komplex megközelítésmódra is utal, ami a raktárból előhozott tárgyak kontextusának megértését támogatja. A szélsőséges politikai légkör követelményei, a szocialista rendszer durva ipari és kereskedelmi kontrollja óhatatlanul rányomja a bélyegét a művek utólagos megítélésére, a kiállítás azonban fokozatosan megszabadít minket az előítéletektől.

A kiállított textilek több szempontból is határmezsgyén állnak: műfajuk meghatározásakor az iparművészet és a képzőművészet kategóriái között lavírozhatunk; nem véletlen, hogy a terveket gyakran festők készítették. Művészetelméleti szempontból pedig nem egyértelmű, hogy elhelyezhetők-e a kánonban. Vajon mennyire tekinthető autonóm művészeti alkotásnak valami, ami állami megrendelésre készült egy olyan időszakban, amikor szinte minden nyilvánosság elé kerülő kulturális produktumnak át kellett mennie az állami ideológia szűrőjén?

Az önmagukban álló falikárpitok, melyek a szocialista világnézet központi fogalmát képező *munka*, vagy épp *haladás* jegyében építkezések fázisait ábrázolják, első ránézésre egyszerű propagandaműveknek is tűnhetnek. A mögöttük megbúvó politikai, társadalmi, esztétikai, ipari és kereskedelmi összefüggések részletes felfejtésével azonban a kiállítás árnyalja a képet a szocializmus időszakának elvárásrendszeréről, a művészet korabeli kereteiről, mozgásteréről. Kontextusukat a kurátor korabeli rövidfilmekkel, fotókkal teszi még árnyaltabbá. Láthatunk például néhány rövid jelenetet



Túry Mária (tervező) – Arató Erzsébet (kivitelező): *Barátság (Solidarité)*, 1968, szövött gyapjú, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

a Mária Valéria-telep helyén épülő József Attila-lakótelep munkálatairól, a textilek tervezésének különböző fázisait pedig a fennmaradt vázlatokon követhetjük végig. S miközben a megjelenített kontextus nagyon sokrétű, a kiállítótér egyszerűsége, a túlszűfolás mellőzése ellenpontozza az aprólékos bemutatást: a raktár szorításából kiszabadulva maguk a művek – melyeket eredetileg is nagy térbe szántak – birtokba veszik a termeket, ezzel pedig visszakapják aurájukat, méltóságukat. Ugyanakkor a néző is úgy érzi, van hely is, idő is a gondolataira, az összefüggések lassú

kibogozására, van tere a reflexiónak, a történelmi visszatekintésnek. A kiállítás végére egyértelművé válik, hogy a belső meggyőződés és a kívülről jövő ideológia metszéspontjában ekkor is születtek komoly esztétikai értékkel bíró művek. S ha eddig nem is tekintették őket a kánon részének, a kiállítás fontos lépés ennek megváltoztatása felé.

| 1 *The Price of Everything*. Nathaniel Kahn 2018-as dokumentumfilmjét a műtárgypiac működéséről a Magyar Hangya forgalmazásában mutatták be Magyarországon 2019-ben.

„Az ózdi, a diósgyőri, a salgótarjáni vagy a miskolci kohászati és nehézipari vállalatok, a sárvári cukorgyár, a szentgotthárdi kaszagyár, a székesfehérvári Videoton televíziógyár, a győri MÁVAG-gyárak, az ország számos pontján egykor virágzó bányászkolóniák a helyben élő családok tekintélyes részének megélhetését biztosították generációkon átívelően.”

A MúzeumCafé 102. számát keresse a múzeumshopokban és a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé
102

rozsdáövezet
ipari örökség

PHANTOM VISION

UNDERCURRENTS OF PERCEPTION

AZ ÉRZÉKELEÉS MÉLYÁRAMLATAI

ÚJ KIÁLLÍTÁS

NYITVATARTÁS:
2024. AUGUSZTUS – 2025. JÚNIUS

LAM.XYZ
HOLD UTCA 13.

LAM BUDAPEST

Különféle meglepetések. A művészkönyv műfaja Magyarországon

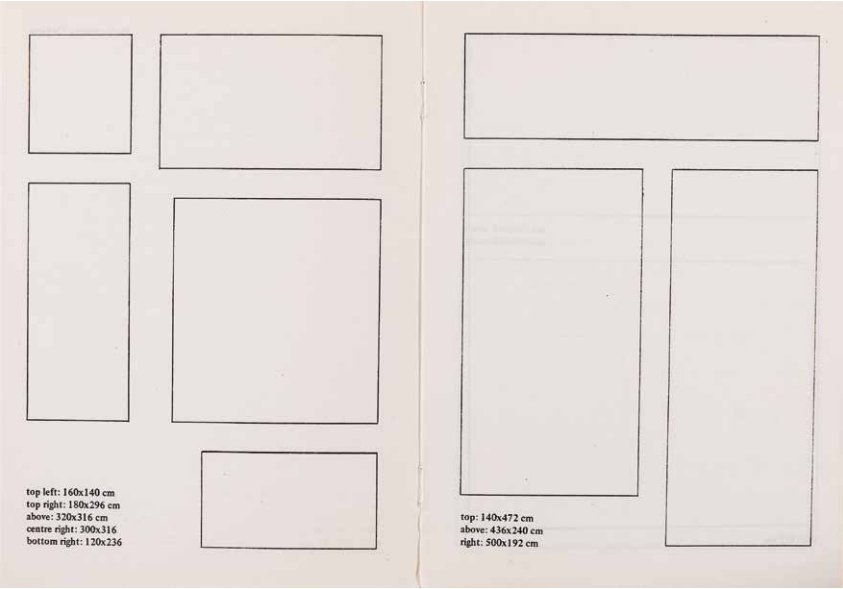
Kovalovszky Márta



Solti Gizella: s e o m z, 2013, szövött papírcsíkok, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

Az 1960-as évek második fele fontos időszaknak bizonyult a modern magyar művészet történetében. Egyfelől a közepgeneráció számos képviselője jutott el addigi törekvéseinek beéréséhez és egyúttal a továbblépés, az új lehetőségek megsejtéséhez, megértéséhez. A hazai festészet és szobrászat jelentős alkotóinak kezén nemcsak a tradíciók folytatása és klasszikus kiteljesedése történt meg, hanem egyre erőteljesebben kirajzolódtak azok a jövőbe vezető utak is, amelyeknek folytatása részben az ő feladatuk volt, részben a fiatalabb nemzedékre várt. A hatvanas évek közepén meg is jelentek a fiatalok, akik elődeik és idősebb társaik útját folytatták ugyan, de saját szempontjaikat követve léptek tovább. Nem csupán látásmódjuk, friss szemük, formai bátorságuk, nyitott gondolkozásuk vezette őket és műveiket, hanem az a vágyuk is, hogy újrakössék azokat a szálakat, amelyek a magyar művészetet bekapcsolták az egyetemes művészet áramába. Ez a kapcsolat – politikai-kultúrpolitikai okokból – évtizedekkel korábban megszakadt, most hát eljött a kor, hogy helyrezőkjen az idő, a rend. Ebben a folyamatban nemcsak a tradicionális festészet vagy a szobrászat szemlélete, gondolkodása, formakincse nyert új erőt, nem csupán a fiatal nemzedék merész törekvései teremtettek addig ismeretlen lehetőségeket. Mellettük hirtelen feltűntek korábban szinte észrevétlenül, mintegy mellékesen létező műfajok is, mint például a textil, amely túl a műfaj hagyományos értékein, a textiles gondolkodás határain, új formálásmódokkal, szobrászati lehetőségekkel gazdagodott. Bizonyára nem véletlen, hogy az ismeretlen műfajok között ott találjuk a művészkönyvet is, amelyet addig közvetlen közelről nem ismertünk, legfeljebb hallottunk róla, és azt gondoltuk: „mint a mesében.”

Különféle meglepetések.
A művészkönyv műfaja Magyarországon



Tót Endre: My Unpainted Canvases, 1971, fotó: © Tóth Dávid / HUNGART © 2024

A Center for Book Arts¹ létrejötténél valamivel korábban, 1970-ben születtek az első magyarországi művészkönyvek: ekkor készítette Perneczky Géza első füzet sorozatát (*Öt könyv*), Lakner László két könyvtárgyát (*Haikuk*, *Az én Lukács György-könyvem*). A következő évben született meg Tót Endre munkája (*My Unpainted Canvases* [Megfestetlen vásznaim]). Perneczky műve öt összetartozó, vegyes technikájú, kézzel készült füzet, Lakneré úgynevezett book object, Tót könyvecskéje elegáns, nyomdai kivitelű. Ezeket az alkotásokat csak a legszűkebb baráti-szakmai kör ismerte. Groteszk gondolkodásmódjuk és ötletességük egyaránt elárulja, hogy forrásvidéket az évtized fordulóján egyre aktuálisabb konceptuális tendenciák táján kereshetjük. Amikor aztán a hetvenes évtized végén megszületett az Artpool nevű magánarchívum, alapítói – Klaniczay Júlia és Galántai György – a kortárs magyar és egyetemes művészet új jelenségeit kezdték gyűjteni: nem tárgyakat, hanem elsősorban dokumentumokat és az új művészetre

vonatkozó információs anyagot. Fotók, videók, fényképek, szöveges munkák, katalógusok, művészkönyvek stb. mellett alkalmanként, egyre kiterjedtebb hazai és nemzetközi kapcsolataik révén művészkönyvek is kerültek a gyűjteménybe. Később olykor előadásokat, bemutatókat is rendeztek nemzetközi szakértők meghívásával (Barbara Rosenthal, 1996; Piotr Rypson, 1997). És persze akadt egy-két kisebb kiállítóhely, amelynek tárlatain már korán, szinte egy időben az Artpoolal, tájékozódhatott az érdeklődő a művészkönyvvilág eredményeiről. Ma már világosan látjuk, hogy mindez egy művészeti jelenség, egy új képzőművészeti műfaj feltűnését jelezte. A magyarországi műtermekben természetesen készültek már művészkönyvek: egy újonnan felfedezett művészeti terület ismeretlen lehetőségei, szokatlan gondolatmenetei, a hagyományokat könnyedén kezelő, a tradicionális értékeket megkérdőjelező ötletek óvatosan és szívósan léptek túl a könyv „szentként” tisztelt, sok évszázados kulturális hagyományain. Lassanként kialakultak



Obanga Ferenc – Esterházy Péter: Egy nő, 1993, ofszet, papírtekercs, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

a formák, ahol a szöveg, az írás, a kép tartalma, funkciója az addigiaktól eltérő szerephez jutott. Mintha enyhe, kellemes szellő legyintette volna meg, borzolta volna föl a látszólag jól ismert terepet, hogy annak felszíne alatt fokozatosan átrendezze aztán a könyvvilágot. Mintha egy láthatatlan kéz gyors és sürgető kérdőjeleket rajzolt volna, vagy mintha egy virtuális mutatóujj bökött volna rá a frissen készült könyvmunkákra. A magyar művészkönyvműfaj sorsa azonban nem volt egyszerű. Bár maga a műfaj fokozatosan meghonosodott az újonnan feltűnő művészeti jelenségek között, a művészkönyvek többnyire megmaradtak a műtermek falain belül, csak olykor léptek színre egy-egy kiállításon.



Szenes Zsuzsa: Aljosa oskolája, 1994, fiók, papír, színes papír, virágszirom, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

Csupán alkalmilag találtak bemutatkozási lehetőségeire, hiszen művészkönyvekre specializálódott gyűjtemények még sokáig nem léteztek Magyarországon, művészkönyves események, kiállítási lehetőségek nagyon ritkán adódtak. Csak az 1980-as évek második felében vált az új műfaj a kortárs művészet „nagykorú” polgárává. A székesfehérvári Istán Király Múzeum Kassák Lajos születésének centenáriuma, 1987-ben művészkönyv-kiállítást rendezett: ez illett Kassák tipográfiai munkásságához, nemzetközi művészetszervező tevékenységéhez is, ugyanakkor lehetőséget nyújtott a magyar művészkönyvalkotók nagyszabású bemutatkozására, egyúttal, a műfaj külföldi képviselőinek meghívása révén, alkotásaik internacionális közegben elevenedhettek meg. Az első Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás megszervezésében a múzeum munkatársai sok segítséget kaptak az Artpool munkatársaitól és Perneczky Gézától, a kiállítás alcímét – *A Surprise for Our Readers (Meglepetés olvasóinknak)* – is tőle kölcsönöztük. Aki szerette a színes papírokat, a rajzos üzeneteket, a személyes élet grafikai nyomait, a szabálytalan szövegfordulatokat, a látvány csalafinta

mozdulatait, a váratlanul lecsapó ötletek kihívásait, az ugyancsak megérezhetett valamit az új képzőművészeti jelenség vonzó és szórakoztató atmoszférájából. Aki belemélyedt a művekbe, azt is láthatta, hogy a koncept és a FLUXUS mozgalom a maga komoly és ironikusan bohóckodó praxisával milyen erőteljes indítást jelentett a magyar művészkönyv előtt megnyíló ismeretlenbe. Ha egy arra szálló angyal – a művészkönyvesek őrangyala például – a székesfehérvári nemzetközi művészkönyv-kiállítások előkészítésekor beles a múzeum ablakán, láthatja, amint a szervezők lábánál szaporodik a postai csomagolóanyag, az asztalokon gyűlnek a művek. És ha idő haladtával a beküldött művészkönyvek között megjelent néhány vadonatúj CD vagy komputerrel frissen előállított kompozíció, mindenki tapasztalhatta, hogy az új technikai eszközök új lehetőségekkel gazdagították a műfajt, viszont annak erejéből, érzékenységeből, furfangos játékosságából semmit sem vettek el. A kiállítások összképe is bizonyította ezt: a kiállítótereket belakó szöveg-kép-forma színes, a légtérlet bejáró, a vitrinekben villódzó és a polcokon sziporkázó ötletes, szellemesen kavargó tűzijátéka

végző soron mindvégig üdítően ott-honos atmoszférával vette körül a látogatót. A legkorábbi művészkönyvek – Perneczky Géza, Lakner László és Tót Endre munkái – már a hetvenes évek kezdetén kijelölték a magyar művészkönyv területének technikai határait: ez a határ a kézzel készített könyvtárgyaktól a kis példányszámú, nyomdai kivitelű darabokig húzódott. De ezeken a határokon belül elképesztően sokféle készítményt alkalmaztak a művészkönyvesek: rajz, különböző nyomtatási technikák, színes kollázsok, kézzel készített, merített papír, üveg, másodlagosan felhasznált talált tárgy stb. egyaránt szerepelt a művekben. Vegyes technikák és rendhagyó gondolatok bukfenceztek a művészkönyv-kiállítások levegőjében. Így aztán bizonyosan nem tekinthetjük véletlennek, hogy egyik írásában Perneczky Géza „varázskönyvnek” nevezi a művészkönyvet. Másutt pedig így „fogta fölön” ezt a rendhagyó, a tudományos meghatározások szorításából könnyedén kisikló, rakoncátlan műfajt: „ez a könyv nem betűkkel íródott és nem is lehet a betűk és a szavak segítségével jellemezni [...] A nyelv, amin megnyilatkozik, ősi, a felhasznált anyagok és technikák [...] teljesen ki is merítik az ilyen jellegű műalkotás belső dimenzióit.” Nálunk – és bizonyára másutt is így történt – a művészkönyvek alkotói a képző- és iparművészet nagyon különböző műfajai felől közelítettek a könyvtémához, festők, szobrászok, grafikusok, textilesek, keramikusok egyaránt akadtak közöttük, és könyvre vonatkozó gondolataik, szempontjaik, formai szemléletük is eltért egymásától. A művészettörténésznek Martha Wilsonra (a New York-i Franklin Furnace művészkönyvközpont alapítójára) kellett gondolnia, aki egy interjúban azt mondta: „*the artist says it's a book, so who are we to say, that because it*

doesn't have pages, it's not a book?”² Mindenesetre a székesfehérvári múzeum már első alkalommal is igyekezett egy piros ceruzás tanító néni szigorúságával megszabni, elsősorban milyen jellegű könyvmunkákat szeretne látni kiállításán. A múzeum a grafikai alkotások mellett főként a könyvobjektok, a könyvre irányuló akciók, a könyvet átalakító eljárások, a könyv határait feszegető gondolatok iránt érdeklődött. A magyar alkotók műterméből kikerülő művészkönyvek meglepő könnyedséggel használták a grafika tradicionális és új eljárásait a ceruzavonaltól a különféle nyomatokig (pl. Halas István, König Frigyes, Obanga Ferenc, Roskó Gábor, Wahorn András), a tárgyalakítás lehetőségeit (pl. Barabás Márton, Haász Ágnes, Kiss Ilona, Szirányi István vagy Szenes Zsuzsa), a hagyományos papírányag



Szirányi István: Transzparencia-könyv, 2008, film, fotó, festett fa, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024



Haász Ágnes: A szavak súlya, 2006, levélmérleg, írott kavicsok, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024



Háy Ágnes: *Museum Drawings* (Múzeumi rajzok), 1993, H. Á. rajzai utazási magazinba ragasztva, xerox, kollázs, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

használatát (pl. Damó István, Solti Gizella), az egyéni papírvágási technikák ötleteit (pl. László Bandy, Pataki Tibor), a könyvhöz mint tárgyhöz is szokatlan anyagok (üveg, textil) alkalmazását (pl. Kelecsényi Csilla, illetve Solti Gizella). A sokféle elképesztő és lélegzetelállító ötlet láttán a nézők örömmel állapíthatták meg, hogy a magyar művészkönyvesek ennek a fiatal művészeti ágnak a nemzetközi nyelvét használják, alkotásaikkal természetesen

simulnak az internacionális mezőnybe. Az is magától értetődő volt, hogy a magyarországi művészkönyvkiállításokon a műfaj sok nemzetközi mestere is részt vett Louise Neaderlandtól Guy Bleuson át Guglielmo Achille Cavelliniig és Klaus Grohig, Jiří Kolářig. A megnyitók közönsége lelkes csodálattal vegyes hűledezéssel fogadta, ahogyan egy-egy művészkönyv alkotója performanszával tovább tágítja a könyvhöz fűződő gondolkodás határait.

Ha a könyvekkel táncoló Susan Joy Share játékos mozdulataiban a saját olvasási szokásaira ismerhetett, ha Joan Roach felhívta figyelmét a szövegmondás és a könyvlapozás ritmusának fontosságára, ha Konrad Korabiewski nyomán maga is meghallotta a könyvlapok zizegő zenéjét, képzeletben átélhette és megérthette a könyv sokféle jelentését és jelentőségét. A katalógusok bevezető tanulmányainak szerzői között nem egy nemzetközileg ismert szakértő – köztük Guy Bleus, Buzz Spector, Sarah Bodman – neve is megtalálható. Mindez növelte a műfaj hitelét, súlyát, értékét.

A magyar művészkönyvműfaj a kilencvenes évek folyamán önfeledten és természetesen bonyolódott bele a „világhálóba”, amely pókhálószálaival gyorsan és rugalmasan kapcsolta egymáshoz az alkotókat, a speciális gyűjteményeket, intézményeket, a kiállításokat, a művészkönyves alkotótelepeket szerzte a világon. 1999-ben így mutatkozhatott be a magyar művészkönyv a rochesteri Visual Studies Workshop repkénnyel befutott épületében; akkoriban a magyar művészkönyves katalógusokat meg lehetett találni New York-i archívumokban (Franklin Furnace, Granary Books), és árulták őket néhány amerikai



Balra az I. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás, 1987, Kovalovszky Márta Szabolcsi Miklós irodalomtörténésszel, jobbra: a II. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás, 1994, fotó: Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024



Susan Joy Share performansza a III. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás megnyitóján, 2000, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

könyvesboltban is. Még talán azt is az internacionális művészkönyvkapcsolatok közt említhetjük, hogy Perneczky Géza 2016-ban – éppen a kitűnő mail art-művészre, Guy Schraenenre gondolva – a brémai Neuer Weserburgnak ajándékozta nagy nemzetközi mail art- és művészkönyvgyűjteményét, benne sok magyar könyvmunkával. Több mint tíz év telt el az 1976-os kasseli documenta nagy művészkönyv-kiállítása óta, mire a székesfehérvári múzeum megrendezte a saját első kiállítását. Addigra persze már világszerte nyíltak művészkönyves galériák és számos múzeum, könyvtár, archívum foglalkozott a „termés” gyűjtésével és földolgozásával. És bár a magyarországi művészkönyves kiállítások csak módjával szaporodtak, speciális művészkönyves intézmények az országban is csak a kilencvenes évek folyamán alakultak meg, maga a műfaj lassú virágzásba kezdett. 1993-ban megalapult a Magyar Művészkönyv Alkotók Társasága. Tagjai magyar művészek (többek között Barabás



Konrad Korabiewski *Art Book Orchestra* (Művészkönyvzenekar) című performansza az V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás megnyitóján, 2013, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

Márton, Kiss Ilona, Szirányi István), munkáik gyakran szerepeltek (szerepelnek ma is) itthon és világszerte a művészkönyv-kiállításokon. Az olasz és francia kapcsolatok elsősorban az ő tevékenységüknek köszönhetőek. A 76-os documenta annak idején jelezte a műfaj jövőbeli útját is, amely egyre demokratikusabb és populárisabb „termelés” felé vezethet. Az öt székesfehérvári nemzetközi művészkönyv-kiállításon – a legutóbbi 2013-ban volt – éppen ez a „termelés” volt nyomon követhető. Bár a székesfehérvárihoz hasonló magyarországi kezdeményezések sorra folytatás nélkül maradtak, a kilencvenes években mégis gyarapodott a művészkönyv-kiállítások száma. Ugyanakkor a vak is láthatta, hogy a merész gondolatok, a laza, hevenyészettnek tűnő formálásmódok, a korábban képtelennek látszó anyagok, olykor a nyelvöltögető humor vonzóan színes és szórakoztató egyvelege mint valami könnyűlovasság – egyszerre komolyan és vidáman – viharzik a könyv és az

olvasáskultusz szokásai, tárgyai felé. A közép-európai társadalmak kultúrájában az irodalom, a könyv, a szöveg, az olvasás az utóbbi évtizedekig vezető szerepet játszott: e társadalmak kultúrája elsősorban irodalmi kultúra volt. A művészkönyvek megjelenését pedig láthatjuk úgy is, mint az első kérdőjelek felrajzolását e tradíció mögé. „...gyermekkorunkban megtanítanak olvasni, aztán egy életen át rabjai vagyunk az elibénk vetett töméntelen írka-firkának. Meglehet, némi erőfeszitésembe került, hogy megtanuljak nem-olvasni, de most már legtermészetesebb képességem. Az a titok, hogy nem szabad elvetni az írott szöveget, nézni kell, erősen nézni, amíg el nem tűnnek a betűk” – mondja valaki Italo Calvino könyvében (*Ha egy téli éjszakán egy utazó...*). A szöveg olvasásának vagy a kép nézésének dilemmája sokáig nem tartozott a művészkönyv érdeklődési körébe. Verbális és vizuális kultúra békésen simult egymás mellé, szellemesen és vidáman hajlodozott egymás körül az egyes művekben,



Hübler János – Kerezi Nemere: *Konkrétum*, 2008, 2 köbméter beton és a Szabad Európa Rádió kutatóintézetéből származó aktualitását veszített, a nagyközönség által kiválogatott és hátrahagyott 18 köbméter könyv. A bal oldali képen Jovánovics György, aki akkoriban a két szobrász mestere volt az MKE Doktori Iskolájában. Fotó: © Centrális Galéria / HUNGART © 2024



szétválaszthatatlan társakként működtek együtt. De a könyv, a szöveg, az írás háttérbe szorulása, a kép, a képi információ hihetetlenül gyors előretörése fokozatosan átrendezte a művészkönyvvilágot is. Ma a magyar művészkönyv virágkorának a múlt század kilencvenes éveit látjuk, a következő évtizedekben

a Kassel megjósolta „termelés” következett, hogy közben néhány új jelenség is feltűnjön a láthatáron. Az ezredforduló első éveiben olykor mintha „megnőttek” volna a művészkönyv-kompozíciók, az egyes „könyvek” egymásra halmozódva, óriás könyvfolyamként, könyvforgatagként, könyvhalomként jelennek

meg. Ha az ember a spanyol Alicia Martín ablakon kizúduló könyvtömegét (*Forgószél*, 2005), a cseh Matej Krénnek egy prágai könyvtár előcsarnokában emelkedő óriási könyvoszlopát (*Idioma*, 1998) vagy Marcos Saboya és Gualter Pupo londoni olimpiára készült installációját (*Labirintus*, 2012) látta, nem csak a dimenziók szédítő megváltozását érzékelhette. Meg kellett érteni azt is, hogy a könyv, a könyvhalom anyagga, teret alakító, szinte szobrászi matériává vált, s ezzel együtt a szöveg, a betű sodró monumentalitású tömege és a gondolatok súlya zúdul ránk. Ennek a tágasabb teret igénylő gondolkodásnak a gyökereit már a nyolcvanas-kilencvenes évek egyes magyarországi könyvmunkáiban is felfedezhetjük. Lengyel András *Könyvpiramisa* (1987) jelezte először a műfaj monumentalitás iránti igényét. Ugyancsak ő 1996-os, a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban megrendezett önálló kiállításának legjobb kompozíciójában, egy több ezer kötetből emelt, tájléptékű „tárgyban” a könyvekbe zárt kultúra lenyűgöző monumentumát alkotta meg. A fiatalok



Várnai Gyula: *Könyvespolc*, 1999, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2024

között hasonló gondolkodást követett Hübler János és Kerezi Nemere, akik betonba süllyesztettek könyveket: a betonon járók lépéseikkel valóságosan koptatják, szimbolikusan pedig széthurcolják a szöveg, az írásjelek, a bennük rejlő információk anyagát (*Konkrétum*, 2008). Mint ahogyan Várnai Gyula ferde könyvespolca (*Könyvespolc*, 1999) és Barabás Márton vízimalomkerekekre emlékeztető könyvlapátjai (*Könyvmalom*, 2008) is egy másik gondolatvilágban gyökereznek. A könyv használati és kultusztárgyként egyaránt érdektelenné válik, csupán a cserélhető, mulékony, bizonytalan és naponta változó információ

létezik, múlik. Ilyen értelemben a művészkönyveket egy korszak szépséges, szórakoztató búcsúvirágainak tekinthetjük. 2001-ben jött létre a Magyar Elektrografikusok Társasága. Tagjai közül néhányan a kilencvenes években művészkönyvek alkotásával is foglalkoztak (Haász Ágnes, Hegedűs 2 László, Lévy Jenő). Többségüket azonban a komputer által teremtett új grafikai lehetőségek felfedezése vonzza, fény- és videóinstallációkat készítenek, digitális alkotómódszerekkel igyekeznek gazdagítani a hagyományos grafika területét. Az új megoldások hatása a tagok művészkönyveiben is fel-feltűnik.

A magyar művészkönyvműfaj terepén a legfrissebb jelenség Budapesten az ISBN+ kortárs művészeti központ és szakkönyvesbolt tevékenysége. Nem töltheti be természetesen a hazai művészkönyves intézmények hiányát, de egyes kiállításaival olykor sokat tesz a műfaj érdekében.³ Közönsége és kiállítói fiatal értelmiségiek és művészek, akik a művészkönyvet a múlt, a történelem, a művészettörténet szerves részének – de részének! – tekintik. Számukra a művészkönyv már a múltó – vagy már elmúlt? – verbális kultúra emléke. Magunk részéről gyanakodva nézünk körül: talán időjárás-változás következik?

| 1 A nonprofit szervezetet 1974-ben alapította Richard Minsky New Yorkban. | 2 Ha a művész azt állítja, hogy ez könyv, akkor kik vagyunk mi, hogy – oldalak híján – megcáfoljuk? – ford. a szerk. | 3 FOTÓ / MŰVÉSZ / KÖNYV. Válogatás a közelmúlt legizgalmasabb régiós fotókönyveiből, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2024. november 13. – 2025. február 2., kurátorok: Istvánkó Bea – Lukács Máté

Párhuzamos Világaink

CZENE
CSÁKY
CSONTÓ
FEKETE
KAZINCZY
KOÓS
MARTIN
METZING
NAGY
NEOGRÁDY-KISS
RAVASZ
SCHWÉGER
SZABÓ Á
SZABÓ E
SZÁSZ
SZEMZŐ
SZENTELEKI
SZÓKE
URAY-SZÉPFALVI
ZELLEI

INDA Galéria 1061 Budapest, Király utca 34. II/4. | 2024. december 6. – 2025. január 24.

Mennyből az angyal... Egy nigériai betlehem

Fáy Miklós



Ez már nem is felvilágosodottság kérdése, ezen már régen túl vagyunk, természetes, helyes és üdvös, hogy Afrikában afrikaiak állnak a jászol körül. Jászol persze nincsen, de valami hasonló alkalmatosság van. Nincs tehén és szamár sem, de hát azt a Biblia sem írta, hogy „rá melegget a marha lehel”, csak Gárdonyi Géza. Helyettük zebu van meg kecske, itt még az sincs. Nem kell melegget lehelni a gyerekre, meleg van anélkül is. A betlehem a lényeg, kis Jézus, szűz Mária, szent József, pásztorok, három királyok. Afrikaiak, sötét a bőrük, hála Istennek, mert magukénak érzik a történetet, róluk szól, őket jöttek megváltani, nekik mondta az angyal, hogy és a földön békesség.

A hagyományainkat persze félretehetjük. Én vagyok a Boldizsár, aki szerencsen király. Hát akkor itt ma három Boldizsár jött köszönteni az Urat. Nem is tudom, nem lett volna tőlük udvarias, ha legalább az egyik király európai? Nem is udvariasságból, csak hogy ne maradjunk ki a buliból. Mi hoznánk az aranyat, mert ugye, mirha, az köszönjük, nem kell. Persze fölösleges ott tartalmat látni, ahol talán nincs is más, mint anyaghasználat. Az anyag pedig nem egyszerűen fa, bár lehetne az is, mondjuk ébenfa, és akkor az ember nem akarna semmiféle következtetést levonni abból, hogy miért fekete. Ez a színe, és kész. Csakhogy itt az anyag a gyapotfa, *Ceiba pentandra* a mályvavirágúak rendjéből és a mályvafélék családjából. Pontosabban nem

is a fa az anyag, hanem a fa tövisei, a gyökérzetet védő, nagy hegyes valamik, amelyek elég puhák ahhoz, hogy ügyes kezű emberek egy zsebkés segítségével alakokat tudjanak belőle faragni. Már csak azt kellene tudni, hogy a gyapotfa tövisének milyen a színe: világos vagy sötét? Az emberalakok arcát sötétítették vagy a ruhákat világosították? Talán ez választ ad arra, hogy eleve ki vagyunk zárva a megváltásból, vagy némi igyekezettel még becsusszanhatunk a boldog lelkek közé. Ostobaság, tudom, hogy ostobaság, ugyanakkora ostobaság, mint amikor a *Jézus Krisztus szupersztár* filmváltozatában az afroamerikai Carl Anderson énekelte Júdást. Csak persze az ember akkor sem tudta, melyik a nagyobb ostobaság, fölháborodni ezen vagy föl sem háborodni ezen. Csak hát zsigerből vagyok ostoba, mert szégyen ide, szégyen oda, az angyaltól félek. Nem a színétől, csak attól a két világosabb vonástól a szájánál, amitől olyan, mintha agyrai volnának. Angyalnak angyal, de nem tanácsos ujjat húzni vele. Még lángpallosra sincs szüksége a kiűzéshez. Pedig nyilván csak véletlen. Ilyenkor persze az embereket hibáztatja az ember. Kedves dr. Bodolay Jenő, kedves mérnök úr, nem lehetett volna egy barátságosabb arcú angyalt választani annak idején, Nigériában az árustól? Vagy ez pont így jó, így tanulság: egy az Isten és milliárd az ember, dicsőség a magasságban, békesség a földön.

2016-ban került a Néprajzi Múzeum Afrika-gyűjteményébe dr. Bodolay Jenő útépítő mérnök lányainak ajándékaként. A betlehem figuráit szüleik vásárolták Kanóban, 1971-ben egy, az európaiak házait körbejáró vándorárustól. Tudomásuk szerint a figurák Ibadanban készültek. A figurákat már a család rendezte el így, és ők ragasztották őket a szalmatapéttával bevont lapra is. Nigériai betlehem, kapokfa tűskéiből faragott, áztatott rizs vízzel ragasztott figurák szalmatapéttával bevont falapon, a Néprajzi Múzeum gyűjteményi kiállításában, fotó: © Szász Marcell / Néprajzi Múzeum / HUNGART © 2024

A kapitalista ezüstgolyó kritikája, avagy vihar az Artmagazin Online-on



Új videónkban *Időjárás-jelenés. Varázslástól a geomérnökségig* című kiállításán vezeti végig a nézőt maga a művész, Süveg Rita. A kutatásalapú kamarakiállítás a Tót Endre képzőművész által alapított TÓTalJOY-díj 2023-as nyertes projektjeként valósult meg a Magyar Nemzeti Galériában, és azt vizsgálja, hogyan próbálták az emberi közösségek az időjárást befolyásolni. Mágián, boszorkányságokon alapuló népszokásoktól haladunk az időjárás manipulálására irányuló tudományos törekvésekig.

Süveg Rita nemzeti galériabeli kiállítása enteriőrjében, részlet a videóból, © Bognár Benedek, © Artmagazin

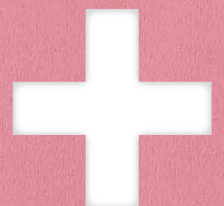
artmagazin.hu



www.isbnbooks.hu

- + Karácsonyi Print show
- + Könyvbemutatók
- + Filmvetítések
- + Kiállítások
- + Felolvasó estek
- + Előadások
- + Workshopok
- + Különleges kiadványok

1085 Budapest, Baross utca 42.





Fehér László

Illékony valóság / Volatile Reality

2024. 12. 11. – 2025. 01. 21.

A kiállítást megnyitja:
Dragomán György, író

Kurátor:
Zsikla Mónika

1054 Budapest,
Hold utca 12.

einspach.com

Fehér László: *Jobb lesznek jövőre*, 2024, akril, vászon, 150 x 200 cm

EINSPACH & CZAPOLAI
FINE ART