

ARTMAGAZIN



100



980 Ft

15. évfolyam 2017 / 8. szám

nka



QuizNight
Food Boom
I ♥ MOZI
Import Impró
RómerkVelle
SZERDÁK
A PULT
KITACHI
Personal Gardens
KULT. KALAND
The Future Sound of Győr
RÓMER JAZZ-KLUB
THEREMIN KLUB
Művészetterápia
PLASTR-DESIGN
WORKSHOP
Csikóca Művészeti Műhely
„Futókalandok”
Kiállítás
WORKSHOP
Art Positions
Vernissage

NYITOTT | SZÍNES | ELEVEN

RÓMER FLÓRIS MŰVÉSZETI ÉS TÖRTÉNETI MÚZEUM, GYŐR

ARTMAGAZIN 100 – Congratulations!



RÓMER FLÓRIS
Művészeti és Történeti
Múzeum, Győr
nyitott színes eleven



Élmény!
Minden tekintetben.



művészet

A Múpa gratulál az ARTMAGAZIN 100. lapszámához.

mupa.hu

Stratégiai partnerünk:

Stratégiai médiapartnereink:

A Múpa támogatója
az Emberi Erőforrások
Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztáiraiban,
és online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

Kedves Olvasó, aki szereted az *Artmagazint*, 100. számunk örömeire 64 helyett most 100 oldalnyt ajánlunk belőle figyelmedbe. Igyekeztünk áttekinteni, mik azok a témák vagy mi az a szemlélet, ami már otthonosnak számít, ami ismerős, még akkor is, ha épp az újdonságokat tárjuk eléd. Hiszen az eddigi 99 számban szinte már monomániásan foglalkoztunk nőkkel, művésznőkkel, közöltük elfeledett alkotók pályáját érintő kutatások eredményeit, próbáltunk rávilágítani olyan tényekre, amelyek a magyar művészek és a nemzetközi szintér kapcsolatát bizonyítják. Nem akartuk elfelejteni, milyen volt a viszonyunk a művészethez, mielőtt kiképeztek volna minket a művészetel hivatalból foglalkozókká, próbáltunk olyan írásokat is közölni, amelyek még tetszést és lelkesedést mutatnak a művek iránt, miközben más írásokban inkább mindenféle összefüggérendszerbe helyeztük őket, hidegbben vizsgálódva. Rengeteget foglalkoztunk a természet és művészet kapcsolatával, a műfajok között

mutatkozó kölcsönhatásokkal, határterületekkel. Persze mindezt leginkább az aktualitások bővületében, azt sugalmazva, hogy üdvös dolog olvasni a művekről, kiállításokról, de az igazi élmény az, ha olyasmiről olvasol, amit előtte vagy utána meg is lehet nézni – élőben. Mert a mű az, ami sugároz, miközben persze könnyebb fogni az adást, ha a receptorok *Artmagazin*-cikkek által élesítettek. Mostani címlapunk is erre utal, hogy reményeink szerint Te, kedves Olvasó olyan tudás birtokába juthatsz, mint az aranykor embere, akiben még megvolt a látás képessége, akinek még megvolt a harmadik szeme, aki még harmóniában élt az őt körülvevő világgal. Mi ebből csak azt a törekvést tudjuk bevállalni, hogy a művek világával tudsz majd általunk harmóniába kerülni. Persze, ha mindez a műgyűjtés és műkereskedelem szempontjaiból is érdekel, úgy is képbe kerülhetsz, hiszen a magyar művészeti színtéren nincs ma aktuálisabb dolog, mint hogy a nyolcvanas évek underground-new wave kultú-

rája hogyan kezd közkinccsé válni, illetve hogyan kerül egyre inkább a műkereskedelem célkeresztjébe. És bár mostanra már történeti szempontból is érdekes egy olyan fotó, amely a fiatal Vig Mihályt ábrázolja, ez, amin jogapozícióban, harmadik szemmel, egy különleges módszerrel ronsolt diakép által festőivé változtatva látható, egyszerre hoz elő ősi, ezoterikus összefüggérendszereket, illetve a magyar nyolcvanas évek semmivel össze nem hasonlítható budapesti underground közegét, a zenéivel együtt. Tiszta new-baudelaire-i életérzést, a legnemesebb fajtából. Biztos minden okkal jön újra divatba – ez a fajta érzékenység is. Ezzel a képpel indítjuk tehát útjára 100. lapszámunkat, és azzal a reménnyel, hogy mindazok, akiknek az eddigi 100-ért hálásak vagyunk: szerzőink, előfizetőink, együttműködő partnereink, hirdetőink továbbra is velünk maradnak. Még legalább 100-ig!

Topor Tünde

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Layout:

de_form

Artmagazin Online:

Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Fotó és videó:

Bognár Benedek
Simon Zsuzsanna

Lapunk szerzői:

Barkí Gergely
Fáy Miklós
Fehér Dávid
Gréczi Emőke
Katona Anikó
Martos Gábor
Molnár Annamária
Mucsi Emese
Rieder Gábor
Sárvári Zita
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Toronyi Zsuzsanna
Vadas József

A címlapon:



Sóskuti Tibor: *Vig Mihály*, 1984, Szilvia fehérítővel kezelt színes dia
© A művész jóvoltából

Cikkünk az 56. oldalon.

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu

Alapították:

Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:

Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül. Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.

ISSN 1785-30-6

4 – 5	ARTANZIX
6 – 11	Artmagazin-díj Mucsi Emese: HOZZÁM ALAPVETŐEN A KÖZVETÍTŐ SZEREP ÁLL A LEGKÖZELEBB Beszélgetés Bencze Péterrel, az Everybody Needs Art projekt kitalálójával
14 – 16	Zarándokhely Fáy Miklós: HÁRMUNKNAK ÖT SZEMÜNK VAN A Riacei bronzok
18 – 22	Kiállítás Fehér Dávid: TÜNÉKENY ZÖLD Csákány István kiállításáról
24 – 29	Műkereskedelem Martos Gábor: A MODERN MŰKERESKEDELEM SZÜLETÉSE Kiállítás a holland aranykorról Hamburgban
30 – 35	Tanulmány Toronyi Zsuzsanna: AZ AMSZTERDAMI HAGGADA KULTURÁLIS KAPCSOLATAI
38 – 43	Kiállítás Szikra Renáta: AZ EMBER NYOMÁBAN Bécsi kiállítási körkép a természet tükrében
44 – 51	Wanted – Lost and Found Barkí Gergely: BERLINI KIRAKÓS A Berény-életmű szilánkjai egy walesi kis faluból és a lengyel regényirodalomból
56 – 61	Interjú Rieder Gábor: SÓSKUTI TIBOR A new wave álomváros dokumentaristája
66 – 69	Design Vadas József: EGY BAUHAUS-IKON MEGHEKKELÉSE Avagy a kortárs művészet reflexiója a WA 24-re – A Wagenfeld lámpa
70 – 77	Életművek Gréczi Emőke: A HÍMESKŐ NŐI MESTERE Mattioni Eszter művészete
82 – 85	Plakát Katona Anikó: A 100 + 1-RŐL 30 + 1 ÉV UTÁN
86 – 94	Keret 2. rész: Körkép Heinrich Halbe, Sárvári Zita, Molnár Annamária és Gerhes Gábor keretekről, keretezésről
100	Artmagazin Online



> 7



> 19



> 27



> 41



> 75



> 83

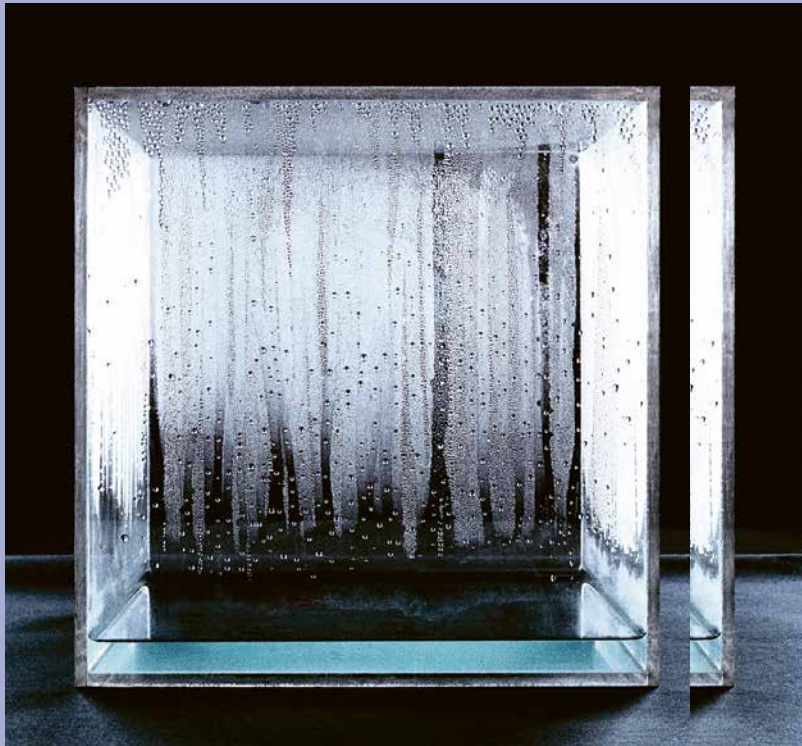


> 86

Jobbra: Trevor Paglen – Jacob Appelbaum: *Autonomy Cube*, 2015, számítógép-alkatrészek, plexidoboz
© A művész, a Metro Pictures (New York) és az Altman Siegel Gallery (San Francisco) jóvoltából Fotó: © Trevor Paglen Studio



Jobbra: Hans Haacke: *Condensation Cube*, 1965, plexidoboz és víz, 76 x 76 x 76 cm
MACBA Collection. MACBA Foundation. Gift of National Comitee and Board of Trustees
Whitney Museum of American Art
© MACBA Collection. MACBA Foundation



Fent: Állóképek Ruben Östlund
A négyzet című filmjéből
A Cirkó Film jóvoltából

Balra: *Viziló („William”)*, i. e. 1961–1878 körül
(12. dinasztia, I. és II. Szenvoszret uralkodása alatt),
fajansz (Meirben, a Said Bey Khashaba ásatás
során a B3 sírból került elő 1910-ben, a múzeum
gyűjteményébe Edward S. Harkness ajándékaként
került 1917-ben), The Metropolitan Museum of Art
Fotó: © The Metropolitan Museum of Art, New York



Állókép Michael Haneke *Happy End* című filmjéből
A Cirkó Film jóvoltából

BAD START

Egy hörcsög halála talán az egyik leggyakoribb gyerekkori trauma. Egy ilyen kis állatot venni nem akkora vállalás, mint kutyát vagy macskát, zsebpénzből is kigyúlhat az ára, nem foglal sok helyet, nem eszik sokat, viszont nem is él sokáig. A hörcsögtartás a felelősségvállalás egyik első iskolája, etetni kell, itatni, mosdatni, és persze nagyon vigyázni rá, mert csak egy rossz mozdulat, és a szekrény mögé szorul, vagy egyszerűen rálépünk és vége. Nem véletlen, hogy valami ilyesmivel kezdődik Michael Haneke legújabb filmje, a *Happy End*. A vergődő állat látványa odatömörödik a vászon közepére. Telefonos felvétel, függőlegesen állított képernyős videó. Ilyet csak egy amatőr csinál, akinek a mozis vetítés lehetősége eszébe sem jut. Alatta chat-ablakban megy egy beszélgetés, amiből lassan összeáll, hogy mi is történik. A hörcsög gondot kezdett okozni a tágabb környezetének, feleslegessé vált, a gazdája ezért inkább megöli. Egy pszichopata vagy a legmélyebb együttérzéssel felelősséget vállaló egyén képes ilyesmire? A kérdés végig nyitva marad. A vászon időnként kiszélesedik, rajta pedig kirajzolódik egy a hörcsögtől induló családtörténet, ami nagyon nagyon szomorú. (M. E.)

***Happy End* (r.: Michael Haneke)**
feliratos, francia–osztrák–német
filmdráma, 107 perc, 2017
Bemutató: 2017. október 12.

AUTONÓMIA KOCKA

A berlini KW Institute for Contemporary Art frissen felújított bejáratánál, a pénztár és a ruhatár közötti hófehér falú, padlójú és bútorzatú térben egy Hans Haacke 1965-as *Condensation Cube*-jára emlékeztető plexidoboz áll. A különbség „csupán” annyi, hogy míg Haacke átlátszó akrilkockája vizet tartalmazott – aminek folyamatosan változó nézetéről a helyszíni hőmérséklete szerint párolgó és lecsapódó vízcseppek mintája gondoskodott –, az itteni kockában négy számítógépes kapcsolótábla található. Az amerikai művész, Trevor Paglen *Autonomy Cube* című munkája a kilencedik Berlin Biennálén debütált, ezután vásárolta meg a biennálét szervező Kunst-Werke. Az internetes adatgyűjtést és a felhasználók tudta nélkül történő megfigyelést témául választó munka a múzeum terét használva igyekszik a problémára valós megoldást nyújtani. Hogyan?

A geográfus művész munkája mindamellett, hogy visszaatal a művészettörténet korábbi pontjára és megidéző egy Haacke-alkotást, valós hot spotként, azaz nyilvános, vezetékek nélküli internetelérési pontként is használható. Egyszerűbben: nemcsak ingyenes internetet biztosít a műalkotás közelében tartózkodóknak, hanem garantálja, hogy az *Autonómia kocka* netén böngészők anonim szörfözhesenek úgy, hogy adataik nem őrződnek meg sehol, sőt amúgy cenzúrázott internetes tartalmakat is elérhetnek. Mindez a Tor nevű szoftvernek köszönhető, amelyet eredetileg az Amerikai Tengerészgyalogság kezdett fejleszteni, frissítése pedig mára nonprofit szervezet kezébe került. (Sz. R. T.)

***A négyzet* (r.: Ruben Östlund)**
feliratos, svéd–német–francia–dán
filmdráma, 142 perc, 2017
Bemutató: 2017. október 5.

A *négyzet* című filmről annyit már hírből is lehetett tudni, hogy a képzőművészet iránt érdeklődő mozinézők számára kiemelten érdekes, és hogy idén Arany Pálmát nyert Cannes-ban. A cím malevicsozást sejtet, a film cselekménye azonban egy fiktív művész (valljuk be, eléggé átgondolatlan) műve körül forog, amely persze nagy jóindulattal összefüggésbe hozható a szuprematizmussal. A filmbéli *A négyzet* című alkotás nem táblakép, hanem egy LED-szalaggal körülhatárolt „valóságdarab”, és azt a banális, de talán nem elégszer elismételt kérdést teszi fel, hogy mennyire bízunk meg egymásban, illetve ezzel összefüggésben azt is, hogy meddig tart az egyén felelőssége a másik, pontosabban akárki más iránt. A koncepció röviden annyi, hogy a négyzeten belül mindenki egyenlő jogokkal és kötelezettségekkel bír, valamint ha valakinek segítségre van szüksége és a kijelölt zónába lép, azon kötelező segíteni. És máris ott vagyunk az említett kérdésnél, hogy mégis ki nyújtana kezét egy odaálló bajbajutottnak?

A művel kapcsolatos események, viszonyulások hiteles ábrázolása érdekében a rendező, Ruben Östlund és a producer, Kalle Boman a värnamói Museum Vandalorumtól szó szerint teret kapott az alkotás megvalósítására, hogy mintegy előtanulmányként vizsgálhassák a kijelölt szabad zóna hatását a városlakókra 2015. április 18. és június 21. között. Hogy az utcai nézői interakciók mellett a múzeumi együttműködés ábrázolása során az alkotók mennyire támaszkodtak a värnamói élményekre, nem lehet tudni, az viszont biztos, hogy a főszereplő, az okos tekintetű, szexi, elvált, Teslában ülő, sekélyes múzeumigazgató figurájának és az őt körülvevő inkompetens munkatársak alakjainak megalkotásával rossz fényt vetnek mindenkire, aki korábban Värnamóban segített nekik. Persze lehet, hogy ez csak amolyan skandináv humor. (M. E.)

HIPPO

Kár, hogy a Szépművészeti Múzeumnak nincs olyan helyes reklámfigurája, mint a New York-i Metropolitannek. Igaz, hogy a mi egyiptomi gyűjteményünk vizilófejű termékenység istennői nem is olyan bájosak, mint a Met türkizkék fajanszsoborcskája: „William”. Ezt a nevet egyébként a *Punch* című brit szatirikus laptól kapta 1931-ben, amelynek egyik karikatúráján egy család mint jóssal konzultált vele. Hogy a nílusi vizilovat maguk az egyiptomiak használták-e orákulumként, nem tudjuk, de az biztos, hogy az egyik legveszélyesebb állatnak tartották, így jónak látták, ha II. Szenvoszret túlvilági kíséretében sem olyan mozgékony. Három lábát szándékosan eltörték tehát, mielőtt befalazták volna a szarkofággal és hajómodellekkel együtt. A lótuszvirágokkal ékes hippo éppen száz éve, 1917-ben került a gyűjteménybe egy pár évvel korábbi felső-egyiptomi ásatásról, aminek öröme jubileumi kamarakiállítás eleveníti fel a szerzeményezés és egyáltalán a tárgytypus történetét. A türkiz szobrocska első másolata 1952-ben jelent meg a Met múzeumshopjában, de azóta már minden anyagban, méretben és hordozófelületen megvásárolható. (Sz. R.)

***Conversation between Two Hippos*,**
Metropolitan museum, Lila Acheson
Wallace Galleries of Egyptian Art,
New York, 2018. április 18-ig.

Idén a vásárlátogató szemével is néztük a standokat, így esett a végső választás az Everybody Needs Artra, amely már a nevével (mindenkinek szüksége van a művészetre) is sugall valami kis demokratizmust egy erősen elitista közegben. A stand Brückner János, Fukui Yusuke, Omara, Rade Petrasevic és Szabó Ottó munkáival próbálja népszerűsíteni a műgyűjtést, installációs megoldásai pedig a vásáron kevés esetben tapasztalt frissesség érzetét keltik. Szerettük, hogy nincs túlszűfolva a stand, de nem választottak múzeumi helyzetet imitáló white cube-megoldást sem. Egy olyan vásáron, ahol nemcsak műgyűjtők járnak-kelnek vásárlási szándékkal, hanem rengeteg fiatal, a kortárs művészet iránt érdeklődő, nyitott szellemű ember is megfordul, jó, ha valaki mindkét csoporthoz tud szólni. És hogy Omara elementáris és különleges művészetével is lehetett itt találkozni, az külön pluszpont.

Mucsi Emese

HOZZÁM ALAPVETŐEN A KÖZVETÍTŐ SZEREP ÁLL A LEGKÖZELEBB Beszélgetés Bencze Péterrel, az Everybody Needs Art projekt kitalálójával

Artmagazin: Honnan jössz? Mi az előzménye annak, hogy művészettel foglalkozol?

Bencze Péter: Hogy milyen háttérrel kezdtem ebbe az egészbe, az azért fontos, mert még most is segít abban, hogy úgy tudjam csinálni a dolgaimat, ahogy csinálok. A családomban senki sem foglalkozott kortárs művészettel vagy műgyűjtéssel. Hatéves koromtól kezdve hosszú ideig, tizenhárom évig vízilabdáztam. A sport és a sportszemlélet most is segít, sok hasonló helyzettel találkozom a műkereskedelmi közegben, de még a művészetközvetítés

során is, mint amilyenekben sportolóként volt részem. A kitartás az egyik legfőbb erény, amit a vízilabdának köszönhetek. Tizenkilenc éves koromig nem is nagyon akartam másról hallani, mint a profi sportolói pályafutásról. Voltam serdülőválogatott is, de nem nőttem tovább, így az első utánpótlás nemzetközi verseny előtti keret-szűkítéskor megmondták, hiába teljesítek most jól, anatómiailag nem felelek meg a magyar vízilabda-válogatott tagjaival szembeni elvárásoknak, úgyhogy kimaradok. Ez elég durva arcuc csapás volt, de később rájöttem, végül is jó, hogy ilyen hamar megéltem egy ekkora kudar-

cot. Ami nem is arról szólt, hogy nem teljesítek jól, hanem ilyenek az adottságaim. A vízilabda miatt azonban a gimnázium ideje alatt hallani sem akartam külföldi nyelvtanulásról, mivel egyetlen edzésről sem hiányozhattam. Érettségi után és az aktív sport befejeztével 2009-ben külföldre mentem nyelvet tanulni. London volt a cél, és mert a KSI-ben a vége felé sokat edzősködtem az alsóbb korosztályoknál, ott is lejártam edzésekre különböző csapatokhoz, és megismerkedtem az akkori angol juniorválogatott egyik edzőjével, Tim Kendall-lal, akinek segítségével munkát kaptam két gyermekcsapat

edzőjeként. Elkezdtem lakást keresni, és beleakadtam egy pakisztáni festőművész hirdetésébe, aki kiadta a szobája felét. A pénzem erre volt elég, úgyhogy egy vadidegennel kezdtem együtt lakni, egy szekrénnel elválasztott négy négyzetméteres élettérben. Valójában nem sokat találkoztam a lakótársammal, mivel ő az ideje 90 százalékát a műtermében töltötte. Néha, amikor összefutottunk, elmesélte, hogy azért nem jár haza, mert éjjel-nappal a stúdiójában dolgozik, ami számomra elsőre érthetetlen volt, de kíváncsivá tett, úgyhogy elkezdtem galériákba, múzeumokba járni.

Hogyan vált ez komolyabbá?

Hetente megnéztem körülbelül tíz kiállítást. Ezekért nem nagyon kellett fizetni Londonban. Elkezdtem olvasni is ebben a témában, alapkönyveket, elsőként például Gombrich *A művészet történetét*. Egyébként az egyik legfontosabb pillanat az Everybody Needs Art életében az volt, valamikor 2009-ben, hogy a barátaim elkezdtek lejönni az MSN-ről és regisztrálni a Facebookra. Én saját magamat nem akartam feltenni, akkor jutott eszembe ez a név. Megnéztem a Google-ban, nem volt

még ilyesmi, a domain név is szabad volt, úgyhogy ez heurka-érzéssel töltött el, tudtam, hogy rátaláltam valamire. 2010 májusában jöttem haza, de még mindig nem képzőművészettel foglalkoztam, hanem rendezvényeken dolgoztam; takarítástól kezdve mindenféle munkát elvállaltam, közben beiratkoztam a BGF-re. Elkezdtem kiállításokra járni, plusz beiratkoztam a Budai Rajziskolába is, mert fontosnak tartottam, hogy ha képzőművészettel szeretnék foglalkozni, vagy ennek a közvetítésével, akkor tudjam praktikusán is, hogy miről van szó. Szóval inkább még csak



Bencze Péter, az Everybody Needs Art kitalálója és motorja a 2017-es Art Market Budapesten Artmagazin-díjat nyert standjánál, Rade Petrasevic munkája előtt

Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin



Omara: *Gondolj, amit akarsz!*
Fotó: Weber Áron © Everybody Needs Art

megfigyelőként voltam jelen, néztem, hogy dolgoznak a többiek és képeztem magam.

Miért éppen kortárs művészettel foglalkozol?

Engem a művészek érdekelnek. Akik mellettünk élnek, ugyanazokkal a problémákkal szembesülnek, mint mi, csak máshogy, sokkal kreatívabban próbálják megélni a mindennapokat vagy éppen megoldani ezeket a problémákat. Úgy gondoltam, fontos, ha erről egy olyan ember is tud, aki nem feltétlenül művész. Hozzám alapvetően a közvetítő szerep áll a legközelebb, és ez kezdetben is így volt. Azzal akartam foglalkozni, hogyan lehet megépíteni a hidat az emberek és a művészet között.

Hogy néz ki pontosan az ENA üzleti modellje? Vannak például tanácsadói?

Nincsenek. Senki sem mondta meg, milyen irányba menjek. Bejártam a Képzőre, kipakolásokra. Az egyik első képviselt művész, Brückner János munkásságával úgy találkoztam, hogy a 2010-es Art Moments fesztiválon bemutatták képzőseink munkáit különböző off-space-ekben, kávézóknak, alapvetően nem művészeti helyszíneken. Ennek az online archívumában meglátam János egyik triptichonját, a *Magyar emberek tevékenységei* című sorozatból. Bekattant a kép, izgatott, hogy ki ez a Brückner János. Később teljesen véletlenül találkoztunk egy munka miatt (a művészekkel egyébként a lehető legkü-

lönfélébb módokon kerülök személyes kapcsolatba), és az első megbeszélésünk után elmondtam neki még akkor, útban a villamosmegálló felé, hogy épp töröm a fejem valamin, szeretnék egy új, hibrid galériás rendszert kialakítani. Már Londonban is megfogalmazódott bennem, hogy az a fajta nagyszabású „kőgalériás” rendszer, amiben a nagy anyagi alappal rendelkező galériák működnek, kezdőtként nélkül nem tud beindulni, és egy ilyen alulról építkező projekthez nem is megfelelő modell. Nekem huszonegy-két évesen nem volt semmi anyagi alapom, szóval ez az út ki is volt zárva. Valami újdonságot kellett belevinni: lehet galéria- vagy kiállítótér, ami fixen kapcsolódik a brandhez, de nem annak kell lennie a fő tevékenységnek. Azt találtam ki, mi lenne, ha az Everybody Needs Art ügynökségi szinten csinálna kortárs művészeti kiállításokat bárhol a világon. A modell abban is más, mint a galériás szisztéma, hogy az ENA és a művészek közötti megállapodások testre szabottak, tehát minden művésszel teljesen más struktúrában dolgozom együtt. Fontos számomra, hogy a művész egy pillanattig se érezze magát kihasználva és számára is örömteli legyen az együtt dolgozás. Olyat nem is szoktam mondani, hogy valaki „az én művészem”. Az ENA-modell költséghatékonyabb, az alacsonyabb fix rezszi, a kooperációk, amelyek során az együttműködő partnerek közösen vállalják az adott projekt járulékos költségeit, ezek mind a hosszú távú működés lehetőségét biztosítják.

Olyan művészekkel is dolgozol, akiket más kereskedelmi galériák képviselnek. Ezeket a helyzeteket, az esetleges érdekütközéseket hogyan oldjátok meg?

Fontos azt megérteni, hogy a hazai kereskedelmi galériák többsége sokkal több művésszel foglalkozik papíron, mint amennyit ténylegesen képviselni tudna, ezért elengedhetetlen a galériák közötti aktív együttműködés. Például Keresztesi Botonddal én már előbb kezdtem el együtt dolgozni, mint a Horizont Galéria. Mégis örülök, hogy Botondnak van kőgalériája is, de ez egyáltalán nem zárja ki a további ENA-s kooperációk lehetőségét. Szerencsére a Horizont tulajdonosa, Arató Balázs sem áll ezek útjába, most novemberben nyílik Keresztesi Botond kiállítása az ENA Viewing Space-ben. Számomra fontos, hogy Botond, aki az egyik legnagyobb fiatal festőtehetség, nemzetközileg is a helyére kerüljön és minden külső segítséget megkapjon ehhez.

Beszéljünk egy kicsit a helyekről, ahol megvalósulnak a projektek. Volt ENA-kiállítás Budapesten a PIM-ben, a Váncza Villában, az ENA Viewing Space-ben stb. Külföldön is rendszeres a megjelenés, de a helyek változóak. Ezek közül a tetőtér az egyetlen, ami állandó, és jellemzően sokszor dolgozol ideiglenes kiállítóterekben vagy egyéb, nem kifejezetten erre kialakított helyszíneken.



Tóth Márton Emil *Heavy Lightness* című egyéni kiállítása 2015-ben a budapesti ENA Viewing Space-ben
Fotó: Weber Áron © Everybody Needs Art



Enteriörfotó a 2016-os *Reproduced Paradise* című kiállításon a budapesti Váncza Villában.
Kurátorok: Bencze Péter és Lőrincz Réka
Fotó: Weber Áron

Az egyes helyek közül nagyon fontos számomra a Csili Művelődési Központ, ahol éppen Andreas Fogarasi *Kultúra és Szabadidő* című kiállítása tekinthető meg az Off-Biennálé keretein belül. A csilis együttműködésre büszke vagyok, és figyelemre méltónak tartom az egész Csili Csoport közel két éves jelenlétét, nemcsak képzőművészeti, hanem közösségszervezői szempontból is. Ez az egész Dávid Anikó és Mikó Ivett koncepciója szerint alakult ki: egy művelődési házban mutatnak be kortárs képzőművészetet. Ők először Brückner Jánost keresték meg, aki aztán bevont engem is. (Azoknak, akikkel szoros együttműködésben vagyok, általában minden szakmai levele átfut az én rendszeremen is.) Először csak egy kiállításról volt szó, de én azt javasoltam, hogy inkább években gondolkodjunk, közösen építsünk ki egy hosszú távú programot, ami hosszabb idő alatt részévé tud válni a kortárs művészeti színtérnek, és nem csak egy sziget marad. Kezdetben az ötletekhez nem volt elég pénz, de mára már úgy tűnik, működik ez az egész. Az aqb Project Space-szel is együttműködöm, az ott megvalósult programok is hosszú egyeztetés eredményeképpen jöttek létre, köztük az idei Omara-kiállítás is. Omarával többen próbálkoztak már, főként a velencei biennálés szereplése után. Vele más dolgozni, mást kíván meg a személyisége, nagyobb mozgásteret kell számára biztosítani. Az ő esetében nem is a piac annyira érdekes, hanem hogy egyáltalán be lehessen mutatni a miniatúráit és a festményeit. Itt említem Fukui Yusukét, aki hasonlóan Omarához, szakmailag elhanyagolt kincse volt a hazai képzőművészeti életnek. Vele 2013 végén találkoztam, amikor épp egy szalon jellegű pop up kiállítást csináltam, az első csoportost, hat alkotóval a belvárosi ecsetgyárban. A megnyitó után elmentünk az Ankertbe, ahol ott volt Yusuke is. Véletlenül egy asztaltársasághoz keveredtünk. Beszélgetni kezdtünk, soroltam, hol láttam a munkáit, milyen kiállításait ismerem, szóba hoztam a Múcsarnokban 1997-ben megrendezett Beke-Petrányi-féle *Olaj/vázon* kiállításon bemutatott művét,

mire ő „eldobta a kanalat”. Érdekelt, miért nem foglalkozik vele senki, amikor japán-magyarként nemzetközileg is érdekes jelenség, a több mint 25 éves festői életművéről nem is beszélve. Találkozásunk után pár nappal felajánlottam neki egy egyéni kiállítás lehetőségét, amely pár héttel később meg is nyílt. Közös munkánk egyik csúcspontja pedig a Kiscelli Múzeumban 2015-ben *Tesla* címmel rendezett kiállítás volt.

Ezek között a helyszínek között egyetlen állandó van, amit te tartasz fenn: az ENA Viewing Space.

Igen, ez egy tető, osztatlan közös tulajdona annak a háznak, ahol a családomnak is van lakása. Érdekes helyszín, az év háromszáhatvanöt napján vannak kiállítások, télen is. Fontos, hogy ez nem egy galéria, jobban szeretem kiállítótérnek hívni. Ide általában olyan emberek jönnek, akik nem feltétlenül ismerik a kortárs képzőművészeti színteret. Élmény szempontból fontos, hogy már a helyszín önmagában is feloldja a galériákkal szembeni általános küszöbfélelmet. A megnyitók kötetlensége is jó lehetőséget nyújt egy új műkedvelő réteg létrejöttéhez. A természetes egyébként az egész Everybody Needs Art filozófiának fontos része.

A közönségszervezést hogy csinálod? Vannak ezek a lazább, kötetlenebb események. Kiket hívsz erre? Kiket akarsz elérni?

A közösségi platformokat használom alapvető kommunikációs csatornákként. Az e-mailes hírlevelekkel kapcsolatban szkeptikus vagyok, sokkal inkább hiszek a személyes meghívókban. Minden ENA-eseményhez kapcsolódóan igyekszünk testre szabott kommunikációt kialakítani. Az ENA Viewing Space előző kiállítása például Rade Petrasevic – aki egy osztórak, de exjugoszláv felmenőkkel rendelkező festő, Daniel Richter osztályába járt és Bécsben a fiatal feltörekvő művészek között tartják

számon – első bemutatkozása volt Magyarországon. Az *Ask Peter For Money To Go To Cox* című kiállítás keretében egy helyspecifikus installációt láthatott a közönség, aminek egy explicit homoszexuális tartalmakkal bíró festménysorozat adta az alapját. Itt például olyan médiumokat próbáltunk találni, amelyek valamilyen szinten foglalkoznak az LMBTQ kultúrával.

Milyen intézményekkel működsz együtt?

Például a Petőfi Irodalmi Múzeummal, akikkel az együttműködésünk úgy kezdődött, hogy Brückner Jánosnak volt a *Híres magyar hípszterek* című sorozata. Azt gondoltam, hogy ez irodalmi körökben is érdekes lehet. Megpróbálkoztunk megkeresni az ötlettel a PIM-et, bár egyikünk sem ismert ott senkit. Váltottam egy jegyet, megnéztem a kiállításokat és aztán a kasszájánál megkérdeztem, hogy a kiállítás szervezési osztályhoz tudnának-e elérhetőséget adni. Mondta az ott dolgozó néni, hogy húsz éve dolgozik itt, de ilyen infót még nem kértek tőle, nem is biztos, hogy kiadhatja. Végül adott egy telefonszámot, Bagó Ilonáét, aki elsőre azt mondta, hogy ugyan már beteltek, de jó ötletnek tartja a projektet, hívjam föl vele Csorba Csillát, az akkori főigazgató asszonyt. Még aznap éjjel küldtem neki egy e-mailt, és két órával később, ugyanígy éjszaka jött a válasz, hogy feltétlenül érdeklí őket a projekt. Bementem hozzájuk, elkezdtünk beszélgetni a részletekről, majd háromnegyed évvél később megnyílt Brückner János első múzeumi egyéni kiállítása. Amely a PIM-ben dolgozó szakemberek szerint is az egyik legsikeresebb kortárs tárlat volt. A sikeren felbuzdulva több művet is vásárolt a múzeum Jánostól.

Volt ott egy ékszeres projekt is. Ez a vonal nem került eddig szóba. Meséld róla!

2014-ben került a látókörömbe a kortárs ékszerkészítés. Vannak olyan részei a kortárs képzőművészetnek, amik a szemünk előtt



Az Everybody Needs Art Artmagazin-díjas standja Brückner János, Fukui Yusuke, Omara, Rade Petrasevic és Szabó Ottó munkáival a 2017-es Art Market Budapesten

Fotó: Weber Áron © Everybody Needs Art

vannak ugyan, de valahogy máshová vannak sorolva vagy éppen nehezen definiálható határterületeken mozognak. A PIM-ben többek között Ted Notennel dolgoztam, aki a világ vezető múzeumi gyűjteményében megtalálható konceptuális objektumokat és ékszereket alkot. E-maillt írtam a stúdiójának, hogy szeretnék vele együtt dolgozni, és az a projekt, hogy hat kortárs képzőművész munkáit egy olyan térben mutatnánk be, amelynek enteriőrje a PIM relikviagyűjteményének darabjaiból állna össze. Ebből lett az *Illúzió Enteriőr* című kiállítás. A hat alkotó közül Ted Noten, Gisbert Stach és Lőrincz Réka olyan alkotók, akiknek ékszerei, illetve objektjai abszolút képzőművészetként definiálható műtárgyak. A kiállítás kiindulópontjaként az emberek tárgyakhoz való érzelmi kötődése vagy éppen funkcionális viszonya szolgált. Plusz engem izgatott nagyon a PIM gyűjteménye is, főleg a relikviák, Babits bombatámadástól sújtott írógépe vagy a Karinty nyaralóján lévő ajtó, amit mindenki aláírt. A kiállítás így az irodalom iránt érdeklődőket éppúgy meg tudta szólítani, mint a képzőművészet vagy a kortárs ékszer iránt érdeklődő közönséget.

Budán, a Váncza Villában is csináltam egy kiállítást *Reproduced Paradise* címmel, Lőrincz Rékával közösen, őt kereste meg először Csorna Erika, az egykori Sterling Galéria vezetője, hogy rendezzen valamit az Ékszerek Éjszakájára. Az egyeztetések alatt végül is arrafelé vetük az irányt, hogy ez is valami olyasmi legyen,

mint ami a PIM-ben volt, legyen nemzetközi, legyen ékszer, legyen kortárs képzőművészet. Így lett a végeredmény tizennégy országból harminchat művész szereplése. Számomra ez volt az egyik legkedvesebb projekt, igazi csapatmunka volt és a végeredmény nemzetközi visszajelzéseket is hozott. Főleg az ékszerek esetében, mivel a világ élvonalában mozgó alkotók munkáit állítottuk ki. Kevesebb, mint egy hónap alatt több mint hétszázan látták, egyébként itt az *Artmagazinnal* is csináltunk kísérő programot, *Játék a kastélyban* címmel.

Hány eseményt, kiállítást, projektet csináltál eddig az ENA-val?

Vásárokkal együtt hatvanhárom kiállításon vagyunk túl 2013 júniusa óta.

Milyen vásárokon veszel részt?

Az Art Market Budapesten már négy éve; egyértelmű, hogy budapestiként ott kell lennünk. A vásári stratégiát illetően az elkövetkező tíz évben olyan feltörekvő, zömében meghívásos vásárokra megyünk, amelyek később jó belépőként szolgálhatnak a nagy art fairekre. Ebben a kezdeti szakaszban az a fontos, hogy a művészekkel olyan vásárokon vegyünk részt, amik kifejezetten a feltörekvő művészek és galériák számára vannak kitalálva, és ahol esetleg nemzetközi kooperációk és külföldi kiállítások lehetőségét teremthet meg.

Hogy állt össze a 2017-es, Artmagazin-díj-nyertes standod?

Hasonló koncepciót vittem már a Parallel Viennára. Ott is kiemelten foglalkoztunk a testiség és a szexualitás kérdésének különböző szintű megnyilvánulásaival. Egyébként a szexualitás is egy elég populáris dolog, mindenkinek van köze hozzá. Az Art Marketen Brückner Jánostól a *Legdemokratikusabb portré* és a *Nobody* című munkák szerepeltek. Rade Petrasevictől abból a sorozatból válogattam, amelyet bemutattunk a tetőn. Robotto-Szabó Ottó új telefonsorozata, aminek szinte az összes darabja kint volt Bécsben, itt a sorozat egy darabjával jelent meg, ami egy humoros és egyértelmű szexuális utalás. A sorozat többi része híres művészettörténeti aktokat használ fel. Yusukénak a Lengyel Intézetben van most kiállítása, tőle is szerepelt egy tusmunka, amely ebben a környezetben nem annyira örvényszerű, inkább egy Vénusz-domb vagy egy kebel asszociációját kelti. Omara munkáinál nem ennyire explicit a szexuális tematika, de például a *Gondolj, amit akarsz!* festmény üzenete nagyon fontos része a koncepciónak. Szerettem azt a fajta kihívást, ami egy vásárnál nem feltétlen elvárás, vagyis hogy a stand egy adott koncepció mentén felépített kiállításként is működjön. Egy vásáron sok embert lehet elérni rövid idő alatt; érdemes kihasználni ezeket az alkalmakat és törekedni arra, hogy megmaradjunk az emberek emlékezetében.

ARTMAGAZIN-DÍJ AZ ART MARKET BUDAPESTEN

Kiragadott részletek az idei döntést megelőző nyilvános vitából:



Az Artmagazin-díj arany színű plexilapja a Best of Artmagazin 1-99-en

© Artmagazin



A vita az Art Market előtti kávézóban. A zsűri tagjai balról jobbra haladva: Winkler Nóra, Topor Tünde, Mucsi Emese, Szilágyi Róza Tekla, Szikra Renáta

© Artmagazin

Semmiféle újdonságot nem láttam. Sehol sem. Azért az a nagyon-nagyon szexes, vagyis inkább pornós stand nekem újdonság volt. Furcsa, hogy az egész művészeti termelés 90 százaléka sehogy sem reagál arra, hogy gyakorlatilag az emberek 90 százaléka pornófogyasztó.

Ne legyen zsúfolt a stand. Ne legyen összefüggéstelenül összehordott tárgyak halmaza. Az acb-nél az volt az érzésem, hogy vannak olyan részei, hogy ha csak az lenne, akkor szuperül ők lennének a díjazottak. Hát az ő standjuk felépítése olyan, mintha több kis kiállítás lenne.

Bécsben a Viennafairen például az volt, hogy akinek koncepció szerint szerveződött a standja, azt külön kategóriába sorolták. Viszont lehet, hogy a vezető magyar galériások mégiscsak azért tesznek itt ki az összes művészüktől művet, hogy a magyar közönség mindenkivel találkozzon.

Ha már hetvenes-nyolcvanas évek, akkor nekem a fotó részen a Missionart standja tetszett a legjobban. Nemcsak azért, mert ők valódi kapcsolatban vannak a kiállított művészekkel, hanem mert nagyon jól volt rendezve az anyaguk. Izgalmas volt, nem steril. Nekem a SODA tetszett. Stano Filkóval. Mondjuk talán azért is tendáltunk a bézs színű stand felé, mert a környezetében annyi zsúfolt, túl színes dolog volt.

Attól, hogy most mindenhol a hetvenes éveket nyomják, és már egyre többen és többen, én ezzel telítődtem.

Én a vásárokat eleve az egyes művek ellen ható rendezvényeknek érzem.

Nem tudunk közös nevezőt találni? Egy kiállítót, aki market-kompatibilis és a mi szempontjainknak is megfelel?

Az Inda most nagyon jól nézett ki. Egyébként náluk sok nőművész van, ami alapvetően fontos. Az is egy program, hogy beleáll abba a galériavezető, hogy nőművészeket is és a most alkotó kortárs művészek friss műveit porgeti. A Deák Erika is ilyen. A Horizont is jó, abban is fiatal, sőt eggyel még fiatalabb generáció van. Szerintem ezek olyan programbeli bevételek, amik nem tudom, hogy mennyire kifizetődőek, de ahol a neoavantgárd vonal megy, amire van is most kereslet, ott fönt vannak az árak, ezeknél meg nem, nincs az a stabilitás, tehát rizikósabb a programjuk. A fotós részlegben van még a MyMuseum, de ők nemcsak fotókat árulnak, hanem video-munkákat, újmédia műveket is, nekem ők is tetszettek.

És nektek van olyan, ami megmozgatta a fantáziátokat?

Hát nekem a Everybody Needs Art megmozgatta, főleg, amikor megnéztem az Omara-fotókat és a ráírásokat is elolvastam. Az is tetszett, hogy a stand hátoldalára is ki van téve egy kép. Vicces. Jutalmazza az igazán érdeklődő vásárlatókat.

Már ott, a Váncza Villában is látszott, hogy újfajta koncepciója van, egyébként ugyanúgy, ahogy régen a Kovács Lajosnak volt, aki friss szellemet hozott a szocialista utózmány kiállításgyakorlatba meg a fantáziátlan magángalériabelső-kialakításba. Ő is meg tudja teremteni az egyes művek mikrokörnyezetét. Sőt egész kiállításokét.

Viszont ezt a hashtagelős történetet feleslegesnek érzem. Szerintem ez a hashtagelés azt jelzi, hogy kicsit felszínesebb, poposabb dolgokról van szó. Én azt érzem, hogy valódi kapcsolata van ezekkel az emberekkel, személyesség van abban, hogy nem száznolcvan dolog van kint, hanem fókuszáltan csak pár darab. Nekem ez bensőséges. Azt képzelem, ő olyan, aki jobban van a művészeivel. Ezt elárulta már Dunaújvárosban is. Hogy például a Brücknerrel nagyon szoros, szimbiotikus a kapcsolata.

Abszolút szerethetjük azt, aki valós kapcsolatban van a művészekkel.

Sőt, ez kapcsolódik is a történetünkhöz, mert tavaly is díjaztuk, hogy érzékelhetően intenzív kapcsolat volt a művészekkel, és egyébként a Violuk sem klasszikus galéria. Úgy tűnik, azokat a helyeket díjazzuk, amik nem teljesen market-kompatibilisek.

Pontosan hogyan fogalmazzuk meg most a díjat, ez a legmilyenebb stand?

A nekünk érdek nélkül legjobban tetsző. Vagyis maradhat a legszebb.

Az Artmagazin-díj a magazin címlapjára utaló arany plexilap mellett a nyertes stand számára egy cikket/interjút jelent valamelyik következő lapszámban, és 25% kedvezményt a jövő évi részvételi díjból, az Art Market Budapest felajánlásának köszönhetően.

KORNISS PÉTER: FEJKENDŐS LÁNY, 1975 © A VÁRFOK GALÉRIA JÓVOLTÁBÓL © KORNISS PÉTER

KORNISS PÉTER—

FOLYAMATOS EMLÉKEZET

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2017. SZEPTEMBER 29. — 2018. JANUÁR 7.

FŐTÁMOGATÓ



KIEMELT TÁMOGATÓ



EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK



MÉDIATÁMOGATÓK

múlt-kor FÖLDGÖMB artmagazin VASÁRNAPI HÍREK műtárgy.com

GAZDÁLKODJ OKOSAN!

**A MŰVÉSZET
ÉS A GAZDASÁG
KAPCSOLATÁRÓL**

ECONOMIZE!

**ON THE RELATIONSHIP
OF ART AND
ECONOMY**

LUDWIG MÚZEUM

Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

**2017 / 10 / 13
— 2018 / 01 / 14**

Szarka Péter: Contemporary, 1997-99, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

not sarcastik 997



ZARÁNDOKHELY

A világ legszebb szobrainak tartott két bronznak (Harcos A-nak és Harcos B-nek) külön múzeumot építettek a calabriaiak Magna Grecia néven. Minthogy A-t és B-t soha, semmilyen kiállításra nem adják kölcsön, aki látni akarja őket, annak Reggio Calabriába kell zarándokolnia.



A Riacei bronzszobrok (Harcos A és B),
i. e. 450 k., bronz, Museo Nazionale della Magna Grecia,
Reggio Calabria, Olaszország
© GDC Interiors Journal

Fáy Miklós

HÁRMUNKNAK ÖT SZEMÜNK VAN



Harcos B (részlet), i. e. 450 k., bronz, Museo Nazionale della Magna Grecia, Reggio Calabria, Olaszország
© Artmagazin

Bemész, elmondod a verset, kijössz, és meglátod. Melyik verset? Hát persze hogy azt, a Rilkét, ami úgy kezdődik, hogy „nem ismerhettük hallatlan fejét”. Szerencsénk van, épp ismerhetjük a hallatlan fejeket, képzelheted, mit írt volna ebből Rilke, ha neki is megadatik, de csak 1972-ben találták meg ezt a két szobrot. Nem tudni, miért akkor és miért ott, annyira nincsenek bent a mélyben, hogy végképp el kellett volna veszniük, már az ókorban utánuk mehettek volna. Kétszáz méterre a parttól

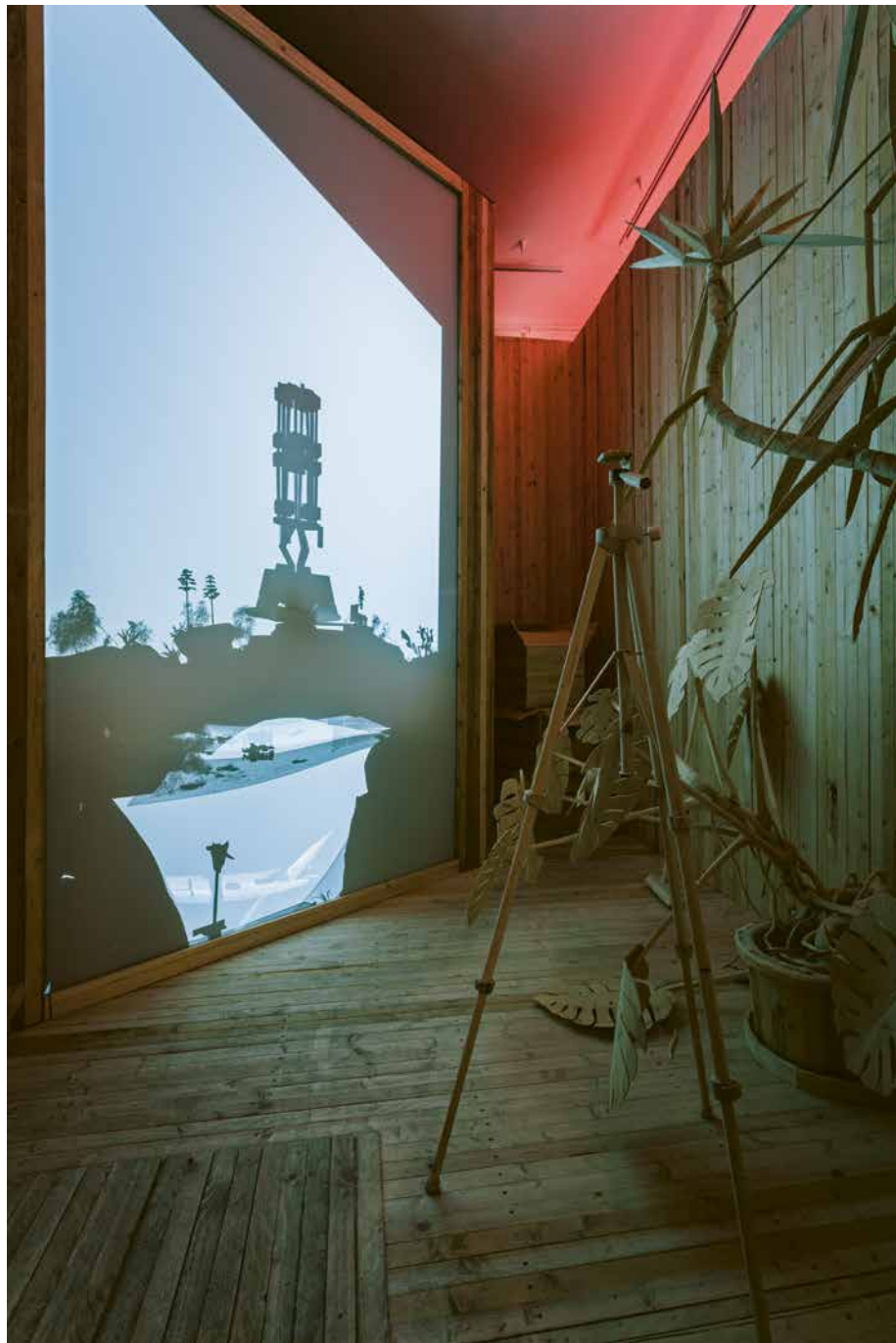
bukkant rájuk egy olasz amatőr bűvár. Először azt hitte, igazi holttesteket talált, ehhez képest elég vagány volt, hogy hozzá mert érni, és megérezte, hogy kemény. Szakemberek jöttek, kihúzták, megtisztították, konzerválták, kiállították, újra felújították. Bemész, elmondod a verset, a csöndes ágyék íves mosolyát, a nemző közepet és hogy nincsen helye egy sem, mely rád ne nézne. Valamit mondani kell, de nem vagyunk pogányok, sem bálványimádók, nem kezdhünk el imád-

kozni két bronzóriást látva. Mondd el a verset, vagy legyél profán, mondd azt nekik, hellósz-tok, szépfűk, ha már olyan nyelven beszélsz, ahol bizonyos köszönéseket lehet ragozni. Ciao, ragazzi, ahogy a futballpályákon üdvözlük a hazai csapat gladiátorait. Ezt mind nem sikerült. Se verset mondani, se köszönni, se semmi. Vagyis mindent megpróbál az ember, leginkább profánkodni, hogy valahogy mégis védje magát. Azt mondani, hogy ennek túl nagy a fenéke, és a válla is

Az ember egyáltalán nem gondolná, amikor belép a VI. kerület egyik tipikus bérházába az Opera közelében, hogy az első emeleti lakásgaléria csak a héja egy benne rejlő, fából faragott lakásnak, ahonnan a múltba és a jövőbe egyszerre nyílik kilátás.

Fehér Dávid

TÜNÉKENY ZÖLD



Csákány István: *Sivatag* (részlet), 2017, installáció, fenyő, 350x890x400 cm
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin



Csákány István: *Felkelő kalapács*
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

Rózsaszín fény járja be Csákány István legújabb kiállításának első termét az újonnan nyílt Glassyard Galleryben. Az éteri fény átfesti, különös aurával vonja be a térben elszórt tárgyakat, plastikákat, amelyek többségén a művész korábbi alkotásairól ismert motívumok térnek vissza. A valószínűtlenül rózsaszín térben szinte lebegni látszanak a tárgyak, a látogató elveszíti realitásérzékét, és kibillen egyensúlyából, mintha együtt lebegne a tárgyakkal. Csákány – amint ez egy 2013-as, Zsikla Móni-kának adott nyilatkozatából kiderül – rendkívül tudatosan alkalmazza a rózsaszín monokrómiát, amely már korábban is többször megjelent művein (*It Was An Experience To Be Here!*, 2009; *Sudden Gust Of Motivation In The Garage*, 2013): „A rózsaszín nekem nagyon negatív, ezért kritikai élel használom. Maga a szín valahogy egy fura életminőséget, egy buborékot vizionál.

Akkor használom, ha olyan a helyzet, hogy kritizálnom kell. [...] Definiálva a »Barbie rózsaszín« él a fejemben [...]. Nemrég utána is néztem, és létezik hivatalos »Barbie rózsaszín«, de az egy sötétebb, vöröses árnyalat, nem pedig az a fagyihangulatú, rágógumi-rózsaszín, amit én kedvelek.” A tér egészét betöltő rózsaszín éteri, mégis abszurd buborékvilágot, fojtogatóan vonzó, édes-késen szürreális műanyag univerzumot hoz létre, amelyben semmi sem az, aminek látszik. Csákány a szó legszorosabb értelmében rózsaszínben láttatja a világot, és ezáltal részlegesen elvakítja a befogadót. Míg a korábbi alkotásokon a művész valóban rózsaszínűre festette át a rendelkezésére álló tereket, mintha térbe nyíló monokróm festményeket hozott volna létre, ezúttal kizárólag a fény festi felül a szoba fehér falait és a benne lévő tárgyakat. A tér egészét átszínező fény pedig mintegy beleég a befogadó

tekintetébe, olyannyira, hogy ha kilép a rózsaszín fényburokból, mindent zöld színben lát. Amikor a kiállítás többi terében sétál, fokozatosan tűnik el, szívódik fel a megfoghatatlan zöld fény, amely nem több káprázatnál. A kiállítás tárgya pedig épp mintha a káprázat lenne. Talán erre utal a tárlat címe is, a közismert bibliai kifejezés töredéke: *Tükör által*. A Pál apostol korinthusbeliekhez írott első leveléből származó mondat („mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre”) utalhat az eljövendő megváltásra – áttételesen pedig az apokalipszisre –, ám utalhat az emberi észlelés elégtelenségére is. Arra a platóni dilemmára, hogy a dolgoknak csupán az árnyait vagyunk képesek meglátni, nem pedig magukat az ideákat. Mindez elvezet a realizmus, a mimézis, az illúziókeltés kérdésköréig, sőt, egészen addig a helyzetig, amikor a jelek már megkülönböz-



Részlet a *Tükör által* c. kiállításból. Csákány István: *Halott orchidea*, 2017, kisplasztika, fenyő, 60x23x15 cm
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin



Enteriőrfotó Csákány István *Tükör által* című kiállításáról a Glassyard Galleryben. *Ismeretlen eredet*, 2016, plasztika, vasbeton, 150x51x51 cm; *Tükör*, 2016, objekt, fa, textil, neoncső, kábel, 200x145x20 cm; *Felkelő kalapács*, kisplasztika, trópusi kemény fa, 46x30x23 cm
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin



Részletek Csákány István *Sivatag* című installációjából
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

tethetlenné válnak a dolgoktól. Erre a kortárs problémára utalt a francia filozófus, Jean Baudrillard, amikor a szimulakrumok átláthatatlan szövedékéből felépülő hiperrealitásról írt. Csákány kiállítása szorosan kötődik a realizmus és a hiperrealizmus hagyományaihoz. A tükrözés és a tükröződés effektusait vizsgálja, művének a szó eredeti és átvitt értelmében is vezérmotívuma a tükör és a reflexió. Szinte minden mű és motívum a művész korábbi alkotásainak tükörképe. Nemcsak a rózsaszín fal, hanem az első terem központi darabja, a betonkalapácsokból felépülő, antropomorf totemoszlopot idéző plasztika is (*Ismeretlen eredet*, 2016). A mű talán a munka emlékműve, amelyet egy majdani törzsi kultúra állít fel, és ennyiben közvetlen folytatása Csákány *A holnap dolgozója* című 2009-es betonszobrának, amely egy használaton kívüli, viseltes munkaruhát és egy pár elkoptatott bakancsot ábrázol, ám a ruhát viselő ember láthatatlan. Ez a szikár betonszobor részlegesen megsemmisült, pátoszától megfosztott emlékműként is leírható, amely megidézi a ledöntött Sztálin-szobor maradványait, mégis mintha inkább a kétkezi munka és a techné hiábavalóságának melankolikus monumentuma lenne. Ezt a gondolatot folytatja most az archaikus kalapácsokból felépített, labilis totemoszlop játékos-ironikus alakzata. A kompozíció megismétlődik egy kisebb méretű, trópusi fából faragott kispasztikán: a mű címe szerint a kalapácsok ezúttal épp felkelnek, öntu-

datra ébrednek, építménnyé állnak össze, ám a labilis konstrukció mégis felborulni, összeomlani látszik, mintha egy kubista szobor humorral átszőtt parafrázisa lenne (*Felkelő kalapács*, 2017). Csákány korábban a Trafó Galériában is bemutatott egy betonkalapácsot (*Üttörő*, 2013), a mostani kalapácsotem elődjét, amely nemcsak a közismert szocialista szimbólumra utalt, hanem a maastrichti Bonnefanten-museum alapkövetételéről készült fényképre is: ebben a múzeumban állította ki első ízben a betonkalapácsot (*Les Statues Meurent Aussi*, 2014). A mű a múzeumi térben egy elképzelt jövőben megtalált archeológiai leletként, letűnt kultúrák rekvizitumaként jelent meg, nemcsak az emberi munkának, hanem magának a múzeumnak, illetve a múzeum születésének emlékműveként. A kalapács Csákány alkotásain egyszerre emblémája a *művészetnek mint munkának* és a *munkának mint művészetnek*. Ezzel a kérdéssel függ össze a kiállítás központi installációja, a lakásgaléria terébe ékelt, fából faragott lakás (*Sivatag*, 2017). A mű Csákány *Borostyánszoba* című 2010-es installációját folytatja, amely egy barkácsműhely fából faragott, életnagyságú, hiperrealisztikus másolata. Grandiózus mű a barkácsolásról, amely önmagában is kitartó barkácsmunka eredménye. A barkácsolás, a *bricolage*, közismert művészetmetafora, és mindez elvezet a *munka mint művészet* kérdésköréhez, amit Csákány egy másik művében, az elhagyott var-

rodát ábrázoló fából faragott installációban, a 2012-es *Szellemtartás*ban is továbbgondolt (lásd *Artmagazin* 2012/4. 12–14. o. – a szerk.). A legújabb installációban is visszaköszönnék, felsejlenek, tükröződnek a korábbi művek és kérdések. Míg a *Borostyánszoba* monokróm kék térben jelent meg, addig az új installációhoz rózsaszín téren keresztül vezet az út. A nyers fafelületeket zöldre színezi a retinánkba égő fény. Az egyre fakuló zöld szín lehet a be nem teljesülő remény színe – mint Erdély Miklós *Bújtatott zöld* című 1977-es environmentjén –, ám megidézheti a lélegző leveleket, azokat az élő, burjánzó növényi organizmusokat is, amelyek visszafordíthatatlanul elpusztultak. A tér egészét, a benne lévő növényeket mind halott fából faragták ki, így az installáció elpusztult fák temetőjeként is felfogható. Az elhagyott lakás klausztrófób tere időkapcsoláshoz hasonlatos. Mélyi József a kiállítás megnyitóján elhangzott beszédében joggal utalt a mű kapcsán a *Sztalker* és a *Solaris* disztópikus helyszíneire. A terek üresek, elhagyottak, csupán az egykorvolt élet nyomai sejlenek fel bennük. A lakás használaton kívüli, holt tárgyakkal telített, amelyek olyanok, mint Pilinszky János *Apokrifjének* kerti széke és kinnfeledt nyugágya – egy reménytelenül üres világ rekvizitumai. Csákányt mintha ez a tátongó üresség foglalkoztatná. A szinte mindenre kiterjedő vákuum. Egy pátosztól megfosztott apoklipszis előérzete, és a hozzá tapadó egzisztenciális kérdések sora.



Részlet Csákány István *Sivatag* című installációjából
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

Az installáció minden eleme egyszerre élő és halott, egyszerre valós és illuzórikus, egyszerre jel és dolog. A minuciózusan kifaragott, hiperrealista módon kimunkált enteriőrben egy letűnt kor artefaktumai láthatók a korántsem távoli, mégis homályba vesző, sejtelmes jövő perspektívájából. Az apró részletekben, csendéleti elemekben bővelkedő, mindennapi történeteket sejtető ábrázolás szinte a leíró művészet hollandiai hagyományait idézi, és körülrajzol egy láthatatlan karaktert: a lakás örökre vagy átmenetileg eltávozott tulajdonosáét. A hamutartóban elnyomott cigarettacsikkok, a könyvespolc alatt és a dohányzóasztalon sorjázó boros- és sörösüvegek, a hanyagul felakasztott kapucnis kabát, az asztal mellett megjelenő réges-régi lemezjátszó egy olykor múltba révedő, meghasonlott értelmiségi portréját sejteti. A lakás valaha nagy-

polgári volt, erre utal a kandalló, amit félbevág egy – utólag beépített – vendégfal. A helyspecifikus installáció a nagypolgári lét letűnésére és az ehhez kapcsolódó történelmi traumákra is utal, a Glassyard Galleryt befogadó belvárosi lakás saját történetére, hiszen a hely feltehetően az egykor az épület udvarán működő üvegműhely zsidó tulajdonosának elegáns otthona volt. Persze nem csak a hely szelleme idéződik meg. A mű tele van finom önreflexív utalásokkal is, amelyek a művészi leképezés mikéntjére vonatkoznak. A falnak támasztott rokokó székláb nemcsak a nagypolgári életmód folytathatatlanságára utal, hanem művészetelméleti kérdésekre is. A fából faragott széklábról vagy a polc alatt heverő fapapucsokról ugyanis nem lehet eldönteni, hogy használati tárgyak-e vagy azoknak pusztán élethű

leképezései. Jelek-e vagy dolgok. Egy fából faragott seprű mellett faforgács szóródott szét a padlón. A seprű eltakarítja a keletkezése során keletkezett hulladékot. Nem messze ettől illuzionisztikusan kifaragott kalapács hever a kandalló peremén, amely az első teremben látható betonkalapácsok alakváltozata. A munkaeszközök (reprezentációi) egy sokrétű tautologikus játék, egy Pygmalion történetét idéző, végeláthatatlan ontológiai tükörlabirintus elemei. Ennek a tautologikus játéknak mintegy betetőzése a pseudo-lakás egészét uraló árnyjáték. Egy világító vászonzfelület imaginárius ablakként nyílik meg egy távoli táj felé. A látkép teljesen kiégett. Fekete koromba burkolózik. A fák, a növények és a dombok üres sziluettként jelennek meg, nélkülözik a zöld színt. A dombon a nyitótérben szereplő kalapács-



Részletek Csákány István *Tükör által* című egyéni kiállításából a Glassyard Galleryben.
Ór, 2017, objekt, vas, tükör, 315x122x122 cm
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

totem (tükör)képe bukkan fel. Amint arra Mélyi József is utalt, a plasztika és a domb felidézheti Reg Butler megvalósulatlan tervét az *Ismeretlen politikai fogoly emlékművéhez* (1951–52). A szobor egy nemzetközi pályázatra készült, amelyet az emberi szabadságért életüket vesztett emberek emlékére írtak ki. Butler modelljét 1953-ban bemutatták a Tate Galleryben, ám egy magyar származású emigráns művész megsemmisítette. Ahogy a szobor a butleri emlékműtervhez hasonlít, úgy az árnyjáték tája a Berlinben álló mesterséges dombra, a Humboldthöhere utalhat, amely a szobor felállításának potenciális helyszíne lett volna. Az ismerős-ismeretlen látképen ugyanakkor egy másik megvalósulatlan mű árnyai is felsejlenek: Csákány saját installációjáé, amelyet a Velencei Biennálé magyar pavilonjába tervezett. A vetítővászon mögött feltehetően a velencei installáció makettje forog csalfa tükröelemekkel kombinálva. A láthatatlan tükrök megsokszorozzák és szilánkokra törik a tájat. A makettet digitális projektor világítja meg. Az árnyjáték emiatt szinte pixelesen vibrál. A sziluett egyszerre idéz hagyományos árnyjátékot, modernista fotogramot és számítógépes animációt. A rejtélyes árnyak mintha Platón barlangját és a mimetikus leképezés eredettörténetét gondolnák újra. A látvány egésze egyszerre analóg és digitális. Talán erre a ketősségre utal a vetítővászon felé fordított, fából faragott kameraállvány is, amely fényképezőgép nélkül, üresen áll.

A posztapokaliptikus tájnak – amely a Velencei Biennálén diorámaszerűen berendezett, vadkerttel kombinált szoborkompozícióként jelent volna meg a magyar pavilon átriumában – fontos eleme egy „tükröelemekből” készült, lombban végződő, mesterséges fa”, amint ez kiderül a végül megvalósulatlan velencei kiállítás Mucsi Emese és Juhász Anna Mária által jegyzett, *Humboldthöhe* című pályázati szövegéből. Úgy tűnik, ezt a „mesterséges fát” valósítja meg a kiállítás utolsó termében látható plasztika. A fából faragott lakáson túli térben fenyegetően magasodik egy robusztus fémszerkezet, amely utcai jelzőtáblára hasonlít, rajta két irányba néző tükrökkel (*Ór*, 2017). A tükrök Janus-fejhez hasonlóan fordítanak hátrat egy másnak. Mintha a múltba és a jövőbe tekintenének, megnyitva az egymáshoz kapcsolódó terek és asszociációk láncolatát a végtelen felé. A tükrökből komponált mesterséges fa maga is tükrökép. Nemcsak az árnyjátékon megjelenő fa-motívumot tükrözi, hanem a nyitótérben található tükrök motívumát is, amely szintén nem először jelenik meg Csákány művészetében (*Tükör*, 2016). Az „előszobában” látható tükrök valójában nem is tükrök, hanem egy expresszionisztikusan összefröcskölt, koszolódott függönnyel elfedett fénymező. A bekeretezett drapéria újabb művészetmetafora, amely az illuzionisztikus antik festészetet is eszünkbe juttatja, ugyanakkor a gyász jelének is tekinthető. Az installáció egésze ugyanis mintegy előrevetíti

a totális pusztulást: a fából faragott, éghető kandalló magában hordozza az önmegsemmisítés lehetőségét. Szintén elmúlásra utal a feketébe burkolózó táj és a halott fából faragott halott vagy épp pusztuló félben lévő növények sora. Szellemekkel teli árnyékvilágban vagyunk, amely üressége ellenére is rendkívül telített: elmúlt és eljövendő történelmi traumák, ökológiai katasztrófák, az antropocén korszak vészterhes jövőképei sejlenek fel benne, egy kultúra, egy életforma folytathatatlanságát sugallva. A színpadszerű térben annak a szellemi univerzumnak a végnapjai jelennek meg, amelyet az első teremben látható könyvespolc (művészeti, irodalmi, történelmi kérdésekről szóló, Mucsi Emese által összeállított) kötetei reprezentálnak, és amit az installáció klasszikus művészeti eljárásokat idéző művészete és régi toposzokra utaló motívumvilága is megidéz. Csákány tükröképek, reflexek és reflexiók szinte barokosan komplex, enigmatikus rendszerét alkotja meg, amely totális installációként és totális allegóriaként, árnyaltan, mégsem túlbeszélten vet számot a látás és a láttatás, a művészi leképezés és a történelmi emlékezet sokrétű kérdéseivel.

Csákány István: *Tükör által*, Glassyard Gallery, Budapest, 2017. november 25-ig.

GLASSYARD gallery

Csákány István
Tükör által

glassyard.hu info@glassyard.hu 1061 Budapest Paulay Ede u. 25–27. I. emelet

Nem volt olyan cipőfoltozó, akinek ne lettek volna festményei...

Martos Gábor

A MODERN MŰKERESKEDELEM SZÜLETÉSE Kiállítás a holland aranykorról Hamburgban



Jan van Somer: *Műkereskedő a búcsúban*, 1675–1696
Rijksmuseum, Amszterdam
Fotó © Rijksmuseum, Amszterdam



Adriaen van Ostade: *Művész a műtermében*, 1663, Gemäldegalerie Alte Meister,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Fotó © bpk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotó: Hans-Peter Klut

Mondjuk „Rembrandt és a holland aranykor” címmel alighanem már jó néhány kiállítást rendeztek szerte a világban (hogya ne menjünk messzire: 2014. október 31. és 2015. február 15. között például itt nálunk, a Szépművészeti Múzeumban is; igaz, annak a címében nem „holland aranykor”, hanem „a holland arany évszázad” szerepelt), de olyat, amelyik abból a nézőpontból vizsgálja a 17. század Németalföldjének vagy nagyon is, vagy kevésbé ismert festőinek munkásságát, hogy azok hogyan kapcsolódtak az éppen akkor és ott kibontakozó, a mai értelemben vett modern műkereskedelmi piac megszületéséhez, olyat – legalábbis a szervezők szerint – csak most először a hamburgi Bucerius Kunst Forumban. Pedig az a nem akármilyen anyag, amely a Rijksmuseumtól a londoni Nemzeti Portrégalériáig, a Drezdai Állami Művészeti Gyűjteményektől a Berlini Állami Múzeumokon át a Bajor Állami Festészeti Gyűjteményekig, a budapesti Szépművészeti Múzeumtól a varsói Nemzeti Múzeumig, a müncheni Alte Pinakothek-től

az amszterdami Kremer-gyűjteményig és még egy sor más kisebb múzeumtól különböző más magángyűjteményekig végigjárt kuratori válogatás nyomán állt össze a hamburgi intézmény több mint hatszáz négyzetméternyi kiállítótereiben; az az 52 alkotótól származó 117 remekmű – 94 festmény és 23 papíralapú munka: grafikák, illetve nyomatok –, amelyek között olyan mesterek munkái szerepelnek, mint például Albrecht Dürer, Govert Flinck, Pieter de Hooch, Adriaen van Ostade, Jacob Isaacksz. van Ruysdael, Rombout Jansz. van Troyen, és persze a minden ilyen válogatások legerősebb „húzóneve”: Rembrandt Harmensz van Rijn; szóval ez a tárlat önmagában is bárhol és bármikor különösebb külső szempont nélkül is figyelemre méltó művészi seregszemléje lenne a „holland aranykornak”. De mert a 17. század valóban éppen azoknak a társadalmi változásoknak is a kora, amelyek nyomán ekkor született meg – részben éppen ezeknek a műveknek, meg persze társaiknak – a „nagyipari” kereskedelme is, ezért Franz

Wilhelm Kaiser (1957) művészettörténész, akinek tavaly júniusi kinevezése óta ez az első nagyszabású kuratori munkája a Bucerius Kunst Forum élén (ezt megelőzően utoljára a hágai Gemeentemuseum kiállítási igazgatója volt), ezúttal az akármennyire is nagyszerű képek egyszerű felsorakoztatása helyett elsősorban erre a különleges „kölcsonös kapcsolatra”, a műtárgyak és a műkereskedelem 17. századi egymásra hatására helyezte a bemutatott fő hangsúlyát. Vagyis Kaiser koncepciója ezúttal azt igyekszik megvizsgálni a bemutatott alkotások segítségével, hogy a németalföldi társadalom 17. századi gazdasági-szociológiai átalakulása hogyan hozta létre azt a fajta műkereskedelmet, amely megváltoztatta a műtárgyak adásvételének addigi formáit; hogy ez a megváltozó piac hogyan hatott vissza a művészek munkásságára; illetve hogy ez az egész oda-vissza ható folyamat hogyan vezetett el a műtárgyak – elsősorban a festmények – árának első csillagászati magasságokba szárnyalásáig.



Rembrandt Harmensz. van Rijn (műhelye): *Willem Burchgraef* (részlet), 1633, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Fotó © bpk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotó: Hans-Peter Klut



Gerrit Dou: *Önarckép*, 1645 körül
The Kremer Collection – www.thekremercollection.com
Fotó © The Kremer Collection – www.thekremercollection.com

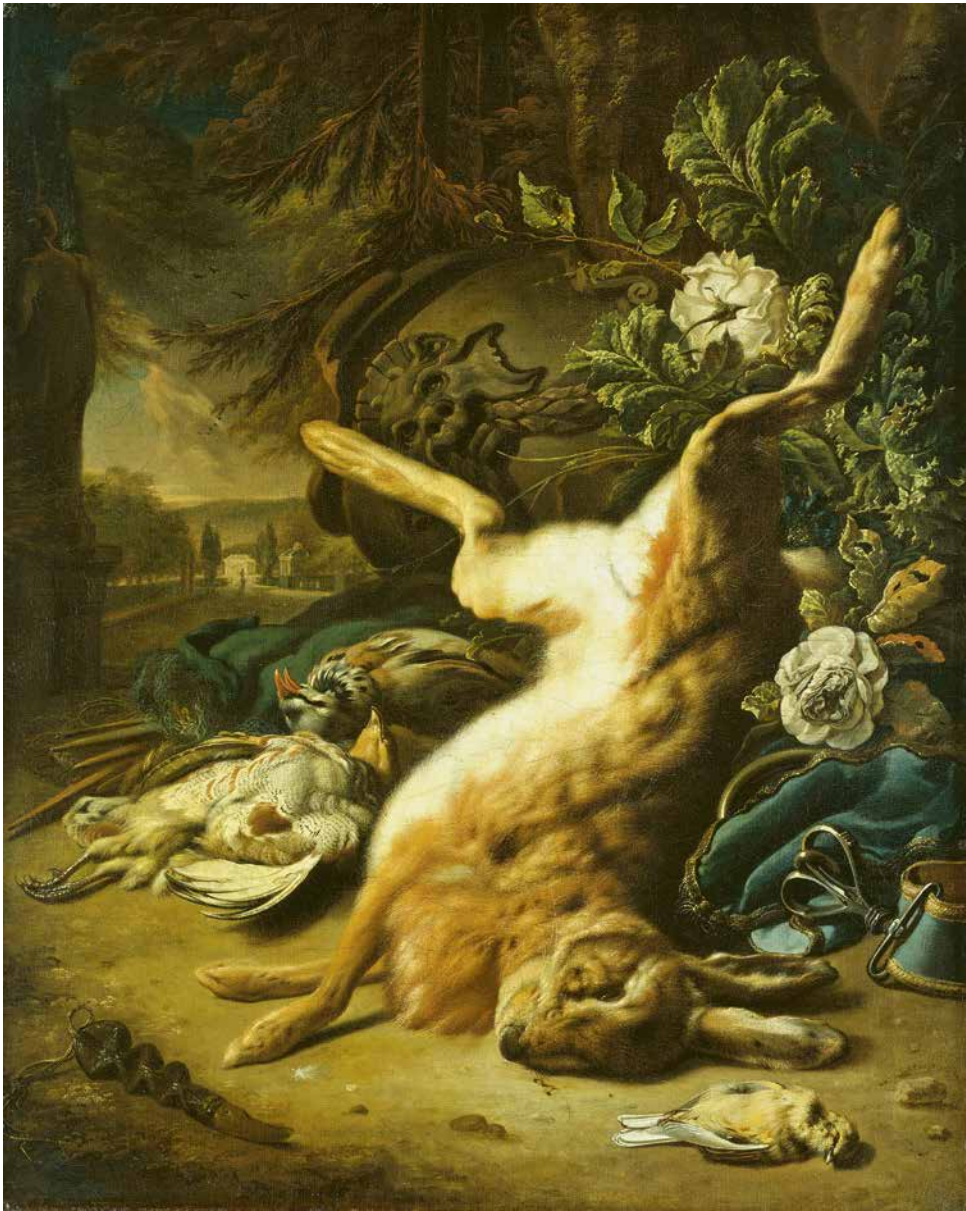
Bár az antwerpeni luxuscikkek piacán már a 16. században is árultak műalkotásokat, a vásárlóknak a képzőművészeti, illetve a kézműves alkotásokhoz való viszonyulásában ekkor még nem volt számottevő különbség; jellemző, hogy a mai értelemben vett művészi alkotásokat készítő, illetve a falakat színező „festők” között nem nagyon tettek különbséget, hiszen mindkettő ecsettel dolgozik. A kézművessel szemben a „művész” – még ha ez az elkülönítés gyakorlatilag a reneszánsz óta megvolt is – valójában csak éppen ekkor, a 17. században érte el a különleges, kitüntetett státuszt. Mindez a vásárlóközönség felől nézve természetesen összefüggött azokkal a társadalmi változásokkal, amelyek következtében a 17. századi Németalföldön az egyre jobban meg erősödő polgári középosztály eljutott arra az anyagi és egyben kulturális igényszintre, hogy módja és egyben egyfajta szükséglete legyen műalkotásokat vásárolni. Ez az egyfelől iskolázott, másfelől világot látott, vagyis művelt és nem utolsósorban anyagiakban is jó hely-

zetbe került réteg jelentős vásárlóerőt biztosított a kor művészei számára. Ehhez azonban a másik oldalról az is kellett, hogy az alkotók eljussanak oda, hogy ne – vagy ne csak – a korábban jórészt „megszokott” (egyházi, illetve arisztokrata) megrendelőkre várjanak, hanem elkezdjenek nagyüzemben képeket termelni egy számukra tulajdonképpen ismeretlen, sőt még csak reménybeli vásárló részére. Ehhez pedig nemcsak azt kellett elfogadniuk, hogy a képek kisebb méretűek – egyszerűen tárolhatók, könnyen elvihetők és gyakorlatilag bárhová, bármilyen méretű falra elhelyezhetők – legyenek, hanem hogy a témájuk is olyan legyen, amire bármikor adódhat konkrét megrendelés híján is kereslet. Így „találta fel” például Jan Porcellis (1583–1632) a holland világkereskedelem felfutására alapozva a tengeri tájakat és hajókat ábrázoló képek típusát, amelyet aztán majd Jan Josephsz. van Goyen (1596–1656) fejlesztett tovább; így váltották fel a mitológiai és történelmi festészet (sokszor méretükben is) nagyszabású alkotásait az

egyszerű hétköznapiakat megörökítő jelenetek motívumai; így születtek az egyszerű, névtelen staffázsfigurákat megörökítő tájképek (ezeken belül Jacob van Ruysdael [1628–1682] például a Hollandiában pedig nemigen látható, hegyi patakokkal szabdalts vadregényes, sziklás-fenyőerdős hegyvidéki tájak specialistája, míg Paulus Potter [1625–1654] az arrafelé sokkal ismertebb, tehenekkel tarkított rétek-mezők jellegzetes megörökítője lett); így lettek közkedveltek a polgári gazdagságot szimbolizáló konyhai vagy vadászcsendéletek (utóbbiakban a lelőtt szárnyasok terén Willem van Aelst [1627–1683] volt az egyik legismertebb, míg Jan Weenix [1640–1719] inkább a halott nyulak ábrázolásában jeleskedett); vagy éppen az erősen vallásos hollandusok körében a monumentális templombelsőket ábrázoló festmények (ezek készítésében főleg Pieter Saenredam [1597–1665] vitte a prímet). Ráadásul egy-egy képtípusra szakosodva a művészek gyorsabban tudtak dolgozni, vagyis több eladnivalót tudtak átadni a kereskedőknek.



Otto Marseus van Schrieck: *Aljnövényzet bogáncssal és higyóval*, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow
Fotó © bpk, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow Fotó: Elke Walford



Jan Weenix: *Vadász csendélet elejtett nyúllal*, Hamburger Kunsthalle
Fotó © bpk, Hamburger Kunsthalle Fotó: Elke Walford

Nemcsak azt kellett elfogadniuk, hogy a képek kisebb méretűek – egyszerűen tárolhatók, könnyen elvihetők és gyakorlatilag bárhová, bármilyen méretű falra elhelyezhetők – legyenek, hanem hogy a témájuk is olyan legyen, amire bármikor adódhat konkrét megrendelés híján is kereslet.

Merthogy a felfutó piac természetesen termelte ki a kizárólag műtárgyak, főleg festmények eladásával foglalkozó műkereskedőket is. Közülük a hamburgi kiállítás elsősorban kettőre, Hendrick Uylenburghre és Johannes de Renialmére fókuszál.

Hendrick Uylenburgh (1587–1661) gyermekkorában a családjával került Németalföldről Krakkóba, ahol festőművésszé válva még a lengyel királyi udvarban is dolgozott. 1625-ben tért vissza Hollandiába, és Amszterdamban nyitott műkereskedést. Üzlete áruellátásához saját festőket alkalmazott; így sikerült 1631-ben a házába csábítania az akkor már jó nevű Rembrandtot (1606–1669) is, aki nemcsak Uylenburgh fő szállítója lett, de 1634-ben feleségül vette a kereskedő unokahúgát, Saskia van Uylenburghot (1612–1642). Uylenburgh ráadásul azzal is bővítette üzlete kínálatát – és nem mellesleg vásárlókörét –, hogy a drága olajfestmények mellett olcsó, sokszorosított grafikákat, rézkarcokat is árult; a kiállítás ezért mutat be ezekből is egy csokorra való.

Uylenburghgel ellentétben Johannes de Renialme (1600–1657) soha nem végzett festészeti tanulmányokat, ő az ékszerészet és az ékszerkereskedelem felől érkezett a képzőművészeti piacra, ahol annyira komoly szereplő lett, hogy üzletének egy 1640. április 25-én kelt áruleltárában például 149 művet sorol fel, köztük Hercules Seghers (1589–1638), Jan Miense Molenaer (1610–1668), Hendrick ter Brugghen (1588–1629), Albrecht Dürer (1471–1528) és Rembrandt festményeit egyaránt 100-100 guldenes értéken számontartva (miközben Vermeer azóta elveszett *Een graft besoekende – Látogatás a sírnál*, más néven *A három Mária Krisztus sírjánál* – című festményét csak 20 guldenre tartotta). A halála után felvett üzleti leltárban pedig 538 alkotás szerepel a raktár-



Philips Wouwerman: *Fehér ló a patkolókovács előtt*, 1654 után, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
Fotó © Museumslandschaft Hessen Kassel



Julius Porcellis: *Hajó a viharos tengeren*, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow
Foto © bpk, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow Fotó: Göran Gnaudschun

készletében – csak Rembrandttól tizenhárom festmény –, összesen 36 512 gulden értékben. Rembrandt egyébként nemcsak festőként volt „beszállítója” ezeknek a vezető műkereskedőknek, de Uylenburgh üzletébe komoly pénzeket is befektetett. Amellett az is ismert, hogy ő maga is gyakran vett részt képzőművészeti árveréseken, ahol nemegyszer saját munkáit vásárolta vissza; hogy miért, arra többféle magyarázatot is találhatunk. Perneszy Géza például úgy véli, hogy a festő azért volt kénytelen „néha magas áron visszavásárolni az árveréseken felbukkanó képeit, nehogy a túlkínálat leszorítsa az árakat”, Harry Bellett szerint viszont – aki írásában Francis Haskellt idézi – éppen fordítva történt a dolog: „Rembrandt, ha vásárlóként olykor maga is részt vesz árveréseken, felveri az árakat, hogy »növelje mestersége presztízsét«, [hiszen – M.G.] (...) »a magas áraknak, melyeknek köszönhetően a művész anyagi körülményei javulnak, szimbolikus jelentőségük van: a közönség szemében növelik a művész ázsioját.«” A művész saját ázsiojának növelése mellett persze a kereskedők is többféle – ma úgy mondanánk: marketingfogással – igyekeztek élenkíteni a keresletet: nemcsak azzal, hogy megpróbáltak

minél ismertebb, nagyobb nevű művészeket alkalmazni vagy hogy a kisebb mestereknek egyenesen konkrét képmegrendeléseket adtak a jól eladható témákból, de például azzal is, hogy a műalkotásokat esetenként „csomagban” kínálták más olyan, némelyek szemében talán vonzóbb portékákkal, mint egzotikus ételek, italok vagy éppen a dohányáru. És hogy mekkora sikerrel? Nos, Johan Huizinga holland kultúrtörténész például azt írja egy helyen a 17. századi Németalföldről, hogy ott bizony „jó festményekre lehetett bukkanni a rotterdami vásári bódékban csakúgy, mint a paraszti otthonokban. Teleaggatták velük a házakat. Nem volt olyan cipőfoltozó (...), akinek ne lettek volna festményei.” Az egykori rotterdami vásári cipőfoltozók, meg persze a gazdag amszterdami kereskedőpolgárok valamikori státuszképei most pedig itt, ezen a kiállításon – amelyhez egy kerekén kétszáz oldalas katalógus is megjelent – reprezentálják a 17. századi „holland aranykort”. És miközben megcsodálhatjuk a szépségüket, különleges kurátori szempontú tárlásukból talán azt is megértjük, honnan is indult el az a folyamat, amelynek mai végén például

tavalyi év elején Franciaország és Hollandia közösen 160 millió eurót (177 845 millió dollár; 49,844 milliárd forint) fizethetett ki Rembrandt Maerten Soolmanst és feleségét, Oopjen Coppitot megörökítő ikerportréiért egy magánüzlet keretében az azokat éppen áruba bocsátó Éric de Rothschild bárónak; vagy hogy ugyancsak Rembrandtnak a *Csípőre tett kezű férfi portréja* című 1658-as vásznáért miért adhatott valaki 2009 decemberében a Christie’s londoni árverésén 20 201 250 fontot (33 210 855 dollár, 6,1 milliárd forint). Hát csak mert pont Rembrandt képeivel egy időben ugyanott létrejött a mai értelemben vett műkereskedelem is...

***Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruysdael, Van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters.* Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 2018. január 7-ig.**

Mi köze a világ legtöbbször kiadott könyvének egy magyar tipográfushoz, avagy miért fogalom a könyvészetben az „amszterdami betű”?

Toronyi Zsuzsanna

AZ AMSZTERDAMI HAGGADA KULTURÁLIS KAPCSOLATAI



Az Amszterdami Haggada 1712-es kiadásának címlapja Mózes és Áron alakjával, felül az égő csipkebokor (2Mózes 3:2-5) jelenete, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, XIX-69

© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár



Széderesti vacsora ábrázolása az Amszterdami Haggadában. Az illusztráció Matthaeus Merian 1625–1630 körül készített *Icones Biblicae* metszetsorozatának Utolsó vacsorát ábrázoló képének adaptációja. A kép fölötti szöveg Misztótfalusi Kis Miklós betűívével készült

© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár



A Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár közelmúltban megnyitott, zsidó ünnepekkel foglalkozó kiállításán látható egy olyan tárgy, amely szinte egymaga képes felidézni a zsidó közösség történetét, sokféle kapcsolatrendszerének alakulását. A tárgy egy könyv, amely már önmagában is szimbolikus, hiszen az alapvetően szövegpontú, a szakrális szövegek folyamatos újraértelmezésén alapuló kultúra bemutatásában kiemelt szerepet kell kapniuk a könyveknek, esetünkben a héber betűkkel írt, nyomtatott, eredetileg rituális célra szánt köteteknek. A kiállított és itt tárgyalt könyv az úgynevezett Amszterdami Haggada.¹

Haggada

Pészah nyolcnapos ünnepét az első két napon megtartott széderesték vezetik be, ennek során meghatározott rendben kell elfogyasztani olyan rituális ételeket, melyek az egyiptomi szolgaságra és a szabadulásra emlékeztetnek. Az est szertartáskönyve a Haggada, melyben a történelmi események leírása mellett szerepelnek az elmondandó imák, énekek és egyéb kapcsolódó történetek is. A haggada szó szerint elbeszélést jelent, s arra a bibliai parancsra utal, amely a zsidó nép kötelességévé teszi a kivonulás

történetének továbbörökítését generációról generációra. Írásba foglalása, szerkesztése ugyanarra az időszakra tehető, amikor a judaizmus többi, korábban csak szóban továbbörökített hagyományát is lejegyezték, az időszámításunk szerinti 3–6. század közötti időszakra. A kivonulás történetének továbbörökítése, megértése bibliai parancs, melyet Mózes 2. könyvében olvasunk: „És add tudtára a te fiadnak azon a napon, mondván: Ez a miatt van, a mit az Úr cselekedett velem, mikor kijövék Égyiptomból.” (Exodus 13:8, Károli Gáspár fordításában). A megértést segíti a Haggada „pedagógiai módszer”: a szövegben szerepel négy fiú, a bölcs, a rossz, az együgyű és aki még kérdezni sem tud. A vacsorával egybekötött családi szertartás során a családfőnek, a szédert vezetőnek úgy kell elmondania a történetet, hogy még a legkisebb, aki kérdezni sem tud, az is megértse és a bölcs is találjon benne érdekes tartalmat. A nyomtatott Haggadákban a megértést a dramaturgia mellett segítik az eredeti héber szöveg mellett található beszélt nyelvi fordítások, és feltehetően ez az oka annak is, hogy a szöveget gyakran kísérik illusztrációk. A képeken megjelenő tartalom vizuális kommentárként értelmezhető, mely a zsidó nép szabadulásának bibliai történetét aktualizálja minden korszakban.

Nyomtatott Haggadák

A Haggada a legtöbb kiadásban megjelent könyv a világon. Az első ismert nyomtatott Haggada 1480-ban, Guadalajarában készült, 12 évvel a hispániai zsidók kiűzése előtt. Egyetlen teljes példánya maradt fenn, melyet ma a National Library of Israel őriz. Az első illusztrált Haggadát 1526-ban nyomtatták Prágában, fametszettel készült képekkel. A későbbi Haggada-kiadásokra is meghatározó hatással volt az elsőként 1609-ben kiadott Velencei Haggada. A Velencei Haggada a héber szöveg fordításával együtt jelent meg, a velencei zsidó közösségek igényeinek megfelelően judeo-italiai, judeo-spanyol és judendeutsch, azaz későbbi elnevezésével jiddis fordítással. A Haggada minden oldala fametszettekkel illusztrált, a szöveget két oszlopon nyugvó oromzat keretezi és minden oldal alján van egy szöveget kísérő kép. Ezek egy része vizuálisan már ismert volt a középkori illuminált kódexekből, de több olyan részlet is van, melyek itt tűntek fel először. Sajnos a Velencei Haggada illusztrátora nem ismert, de a képek tartalma alapján tanult, a zsidó szöveges hagyományban tájékozott művész lehetett, aki több olyan részletet is ábrázolt, mely csak a rabbinikus irodalomban való jártasság alapján lehetséges.



A 18. században dél-német területen készített ön szédertál öblében az Amszterdami Haggadában megjelent széderjelenet vésett változatával, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, 64.836

© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár Fotó: Ritter Doron

Az Amszterdami Haggada 1695

Az első, rézmetszetekkel díszített Haggada-kiadás az Amszterdami Haggada, mely először 1695-ben jelent meg.² Az Amszterdami Haggada fontos mérföldkő a héber nyomtatás és ikonográfia történetében. Ez az a kiadás, mely a legnagyobb hatást gyakorolta a későbbi Haggadákra, a zsidó kéziratokra és a zsidó tárgyakon látható illusztrációkra. A Haggadát 14 rézmetszet illusztrálja, melyeket Abraham bar Jacob készített.

Az Amszterdami Haggada illusztrációi

Az Amszterdami Haggada első, 1695-ös példányában 14 rézmetszet szerepel. A képek egyike a Jeruzsálemi Szentély ábrázolása, s emellett itt jelent meg az egyik első héber nyomtatott térkép, melyen az Egyiptomból Kánaánba vonuló zsidók útvonalát, majd a tizenkét törzs területének elhelyezkedését látjuk. Valamennyi illusztráció adaptáció, korábbi ismert képek, illetve térképlap felhasználásával. A Haggada képanyagát összeállító rézmetsző, Abraham bar Jacob betért zsidó, eredetileg protestáns német volt. Ez már önmagában is történelmi érdekesség, hiszen a judaizmus nem térítő közösség, s a korabeli európai gyakorlatban viszonylag ritka a betérés a zsidó közösségbe. Abraham bar Jacob előéletéről nem rendelkezünk adatokkal, annyi bizonyos, hogy 1689-ben vált zsidóvá. A Haggada címlapján „Abraham bar Jacob, Ábrahám ősapánk családjából” megnevezés olvasható, utalva arra, hogy a zsidó hagyomány a betérteket Ábrahám gyermekének tekinti. Abraham bar Jacob a Haggada illusztrációit a még protestáns korában megismert képekből válogatta. A bibliai jeleneteket Matthaeus Merian 1625–1630 között megjelent protestáns Biblia-illusztrációiból adaptálta úgy, hogy

kisebb-nagyobb módosításokkal elfogadhatóvá tette a zsidó közösség számára is. A széderező család jelenete például Merian Utolsó vacsorája. A már említett négy fiú (a bölcs, a rossz, az együgyű és aki még kérdezni sem tud) ábrázolása pedig Merian különböző műveiből kiemelt alakok összeállítása egy képen. A kivonulást és a törzsek elhelyezkedését ábrázoló térkép-mellékletet pedig Abraham bar Jacob Christian Adrichom 1588-as térképéről másolta és egészítette ki a héber feliratokkal.

Az Amszterdami Haggada 1712

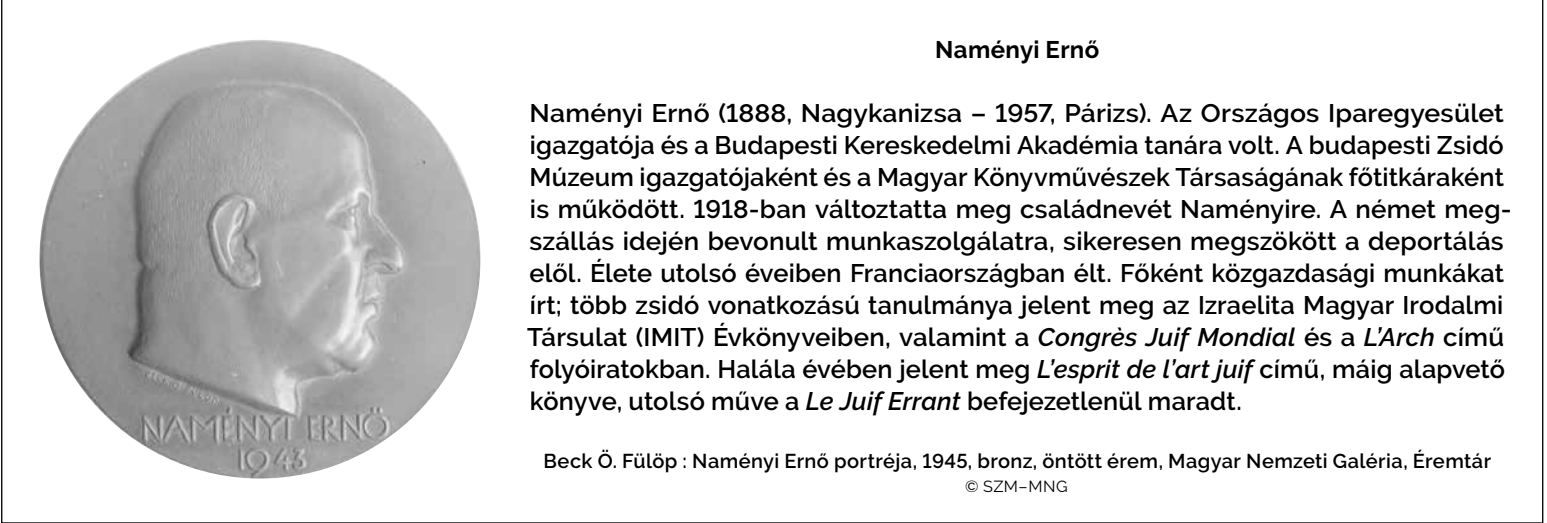
Az Amszterdami Haggada 1695-ös kiadásának sikerét jelzi, hogy számos további kiadás ismert. Ezek közül a legfontosabb és legnagyobb hatású az ugyancsak amszterdami 1712-es, de lényegében azonosak vele az 1710-ben Frankfurt am Mainban, 1711-ben Sulzbachban, 1721-ben és 1755-ben Offenbachban, az 1762-ben Fürthben és az 1823-ban Bécsben megjelentek is.³ Az 1712-es amszterdami kiadás annyiban különbözik a korábbtól, hogy némiképp módosult a címlapja: a Mózes és Áron alakjával keretezett címszöveg fölött a korábbi hat kis bibliai történet helyett egyetlen jelenet, az égő csipkebokoré szerepel, a többi illusztrációhoz hasonlóan ez is Merian-adaptációként. Emellett két új illusztrációval is bővült: az egyiken 13 kis képen a széderezte pillanatai, a másik, 10 képből összeállított illusztráción pedig a tíz csapás ábrázolásával. Mindkét képszeállítást az 1609-es Velencei Haggadából vette át a kiadó. A korábbi kiadással ellentétben ennek már ismerjük a nyomdászát: Solomon ben Joseph Proops, Amszterdam egyik legfontosabb nyomdászdinasztiájának tagja. Solomon Proops 1704-ben önállósult, és az amszterdami zsidó könyvkiadás vezető alakja lett. 1730-ban megjelentette az általa nyomtatott könyvek kata-

lógusát, mely az első ismert kiadói katalógus a héber nyomdászat történetében. Magyar vonatkozásban különösen fontos számunkra, hogy ő használta tovább az első magyar nyomdászgéniusz, Misztótfalusi Kis Miklós héber betűkészletét.

Az Amszterdami Haggada betűi

Kis Miklós 1680 és 1689 között Amszterdamban működött, majd 1689-ben hazatért Kolozsvárra. Betűöntő felszerelésének egy részét 1200 tallér értékben eladta a helyi nyomdászoknak.⁴ Ezt megelőzően, 1684-ben kiadta az általa tervezett betűk mintalapját, melyen héber karakterek is szerepelnek.⁵ A mintalap egy példánya a Magyar Országos Levéltár gyűjteményében (Családi fondok, levéltárak – Hatfaludy család (P 311) – XXXII. – 4.) van,⁶ jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeum *Ige-Idők* című kiállításában látható. A mintalapon lévő betűk igazolják Naményi Ernő állítását, mely szerint az Amszterdami Haggada részben Misztótfalusi Kis Miklós betűivel készült.⁷ A mintalapot elsőként Szentkuty Pál méltatta a *Magyar Könyvszemle* 1942-es évfolyamában: „Végre tárgyi bizonyosság – sajátmaga valóságos betűi – alapján is fogalmat alkothatunk magunknak Kisünk nemzetközi szerepéről. Tótfalusinak u. i. mindmáig csak magyar Bibliája céljaira készült betűit ismertük amsterdami magyar kiadványaiból; egyéb – latin, görög, héber – Amsterdamban készült betűit még eddig idehaza soha nem láttuk. Pedig világhíre éppen ezeken alapult.”⁸

Misztótfalusi Kis Miklós héber betűit a Haggada révén már ismerhették, láthatóak voltak a mintalap első publikációja előtt is, csak az nem volt köztudomású, hogy az ő munkásságát tiszteli az utókor, de az „amszterdami betűk” foglommá vált a héber könyvészetben.



Naményi Ernő

Naményi Ernő (1888, Nagykanizsa – 1957, Párizs). Az Országos Iparegyesület igazgatója és a Budapesti Kereskedelmi Akadémia tanára volt. A budapesti Zsidó Múzeum igazgatójaként és a Magyar Könyvművészek Társaságának főttkaraként is működött. 1918-ban változtatta meg családnévét Naményire. A német megszállás idején bevonult munkaszolgálatra, sikeresen megszökött a deportálás elől. Élete utolsó éveiben Franciaországban élt. Főként közgazdasági munkákat írt; több zsidó vonatkozású tanulmánya jelent meg az Izraelita Magyar Irodalmi Társulat (IMIT) Évkönyveiben, valamint a *Congrès Juif Mondial* és a *L'Arch* című folyóiratokban. Halála évében jelent meg *L'esprit de l'art juif* című, maig alapvető könyve, utolsó műve a *Le Juif Errant* befejezetlenül maradt.

Beck Ö. Fülöp : Naményi Ernő portréja, 1945, bronz, öntött érem, Magyar Nemzeti Galéria, Éremtár © SZM-MNG

Az Amszterdami Haggada hatása „Beotiyot Amsterdam”

A zsidó tradíció írott betűkhöz fűződő hagyományai miatt a nyomtatás elterjedését követően is megmaradt a kézzel írt imakönyvek kiemelkedő jelentősége.⁹ A 18. században elsősorban Közép-Európában a meggazdagodott zsidó családokban divatosak voltak az illusztrált, kézíratos, személyes használatra szánt luxus-imakönyvek. Ezek egy csoportja polikróm festéssel készített képeket tartalmaz, más része pedig követi a réz-

metszetekkel készített nyomtatványok stílusát, jóllehet egyedileg, kézzel írt és rajzolt művekről van szó. Samuel Dreznitz 1740-ben, Nikolsburgban készített alkalmi imakönyve¹⁰ címlapja elrendezésében, stílusában követi a híres Amszterdami Haggada címlapját, kétoldalt Mózes és Áron alakját láthatjuk szokásos attribútumaikkal: Mózeset a kőtáblákkal, Áront pedig a főpapi viseletben. Miként az Amszterdami Haggada címlapján, úgy itt is megjelennek vizuálisan a Mózes fejéből kinövő szarvszerű dicsfények. Ez az ábrázolás a keresztény ikonográfiai

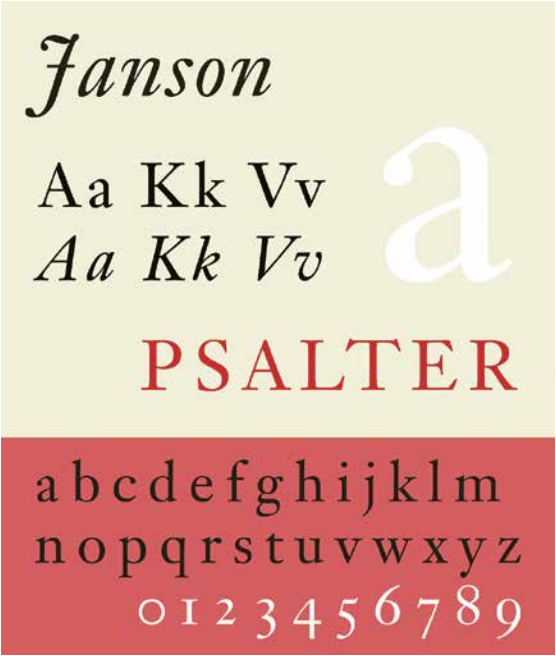
gyakorlatra vezethető vissza, ahol a héber szövegben szereplő „dicsfényt” (Exodus 34:29: keren or) hibásan „szarv”-nak fordították, s így terjedt el a vizuális kultúrában. Samuel Dreznitz a címlapon azt is feltűntette, hogy a könyvecskét „amszterdami betűkkel” készítette. Ez azt jelenti, hogy betűi olyan szépek és egyenletesek, mintha Amszterdamban, a korszak legrangosabb nyomdászati központjában nyomtatták volna őket. Ez a megfogalmazás általános, a 18. században az „amszterdami betűk” a szépen formált héber betűk esztétikai minőségjelzőjévé váltak.¹¹



A „négy fiú” alakja az Amszterdami Haggadában, és a fiúk alakjával készített keresztsezemes szédertál-takaró, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, 64.1229

© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár Fotó: Udvarhelyi Anikó





Forrás: Wikipedia

Misztótfalusi Kis Miklós (1650–1702) magyar nyomdász és betűszedő

Nagybánya mellett, Misztótfalun született, iskoláit Nagybányán, majd Nagyenyeden végezte, Fogarason tanítóként, majd lektorként dolgozott. Az erdélyi püspökség megbízására került Hollandiába, hogy felügyelje a megrendelt biblia nyomtatását és kitanulva a mesterséget megújíthassa a hazai tipográfiát. 1680-ban indult útnak. Leydenben és Utrechtben is körülnézett, mielőtt az akkori világ egyik leggazdagabb és legpezsgőbb művészeti és tudományos életének kellős közepébe csöppent Amszterdamban. A rendkívüli ambíciós, akkor már harmincéves Kis Miklós tanulónak állt az egyik leghíresebb nyomdász, Willem Blaeu műhelyébe, ahol a korszak legszebb térképei készültek. Vasszorgalommal tanult hollandul a szedés, nyomás, betűmetszés és öntés elsajátítása mellett. Három évig nélkülözött, hogy fizethesse a magas tandíjat, de rövid idő alatt olyan kiváló betűmetszővé vált, hogy hamarosan Blaeu látta el megbízásokkal. Nem erre készült, de mivel sorra kapta a megrendeléseket, rövidesen saját nyomdát alapított. Átvette a magyar biblia nyomtatásának ügyét is; mivel otthonról támogatást nem remélhetett, maga fedezte ennek költségeit. Maga metszette a betűket és vette hozzá a legjobb minőségű papírt, de tanult teológusként és nyelvészként a szöveggondozást is elvégezte. 1685-re készült el az „Aranyas” biblia, és akkor már honfitársai is sürgették hazatérését. Nyomdája azonban virágzott, jó híre Európa határain túlra is eljutott. Megbízói között a grúz fejedelem mellett (aki a grúz ábécé metszését, öntését bízta rá), ott volt XI. Ince pápa, aki betűkészletet rendelt tőle a Vatikánnak és III. Cosimo herceg, aki Firenzébe akarta csábítani, hogy komplett nyomdát szerezjen fel a Mediciek számára. Minden megbízásnak eleget tett, héber és cirill ábécét is készített, de akkor már elhatározta, hogy tehetségét az erdélyi nyomdászat felvirágoztatására használja. Felszámolta amszterdami cégét, a sok ezer kötetnyi bibliát az egyéb nyomtatott munkákkal és a teljes nyomdafelszereléssel együtt társzekerekre rakatta, és a háború dúlta Németországon keresztül hazaindult. Hét hónapig tartott a keserves utazás, hol elakadt az úttalan utakon, hol a könyveit kobozták el egy félreértés miatt Lengyelországban, amiket végül Kassán csak nagy nehézségek árán sikerült visszaszereznie. Vásárokon reményei ellenére csak néhány példányt sikerült értékesítenie a mives, de drága bibliákból. 1693–94-ben Kolozsvárott a város megbízására egyesítette a nyomdákat, a kopott betűk helyett újakat öntött. Letelepedett és meg is nősült. Pár éven belül több tucat kiváló minőségű könyvet adott ki (teljes kolozsvári működése alatt 84-et). Nemcsak nyomdász és kiadó volt, de kiváló író és grammatikus is. „Felelős szerkesztőként” javította a kolozsvári tudós kollégák szövegeit, akik ezt nem vették jó néven, sőt szöveghamisítással vádolták, ahogy korábban a bibliát érintő szövegjavításai esetében is tették. A rágalmak és intrikák megkeserítették életét. 1697-es védőirata, az *Apologia Bibliorum*, amelyben visszautasítja az őt ért vádakát és egy évvel később kiadott, 1698-as *Maga személyének, életének és különös cselekedeteinek mentsége* pedig csak olaj volt a tűzre. Zsinat elé idézték és arra kényszerítették, hogy vonja vissza vádjait, és kövesse meg, akiket megsértett. Könyveit is megsemmisítették. Megtörtén, betegén, alig 52 évesen halt meg 1702-ben. Életművének része Janson néven egy barokk, talpas, antikva betűtípus, amely máig az egyik legnépszerűbb betűkészlet. Ennek súlyos ólombetűit amszterdami tartózkodása végeztével adta el a holland Anton Janson betűkereskedőnek, ezért azt egészen 1954-ig az ő nevéhez kapcsolták. Misztótfalusi másik fontos tipográfiai újítása, hogy a kurzív betűtípusok rendszerét hozzáhangolta az antikvához. Nevéhez fűződik *Szakáts mesterségnek könyvetskéje* címmel az első magyar nyomtatott szakácskönyv kiadása is.

Forrás: Tevan Andor: *A könyv évezredes útja*, Gondolat, 1984



Herendi szédertál, öblében a Velencei Haggada (1609) fametszetét követő, de némiképp módosított széderjelenettel. Herend, 1880 k., Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, 64.425
© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár Fotó: Ritter Doron

Az Amszterdami Haggada illusztrációi
a zsidó tárgykultúrában

Az Amszterdami Haggada 1712-es példányát követő újabb és újabb Haggada-kiadások az egész zsidó világ vizuális kultúrájára komoly hatást gyakoroltak.¹² Magyarországon a bécsi Schmidt nyomdában 1823-ban megjelent változat és az annak mintájára készült következő kiadások voltak döntő hatással. Az ott szereplő képek, Abraham bar Jacob adaptált Merian-képei és a két átvett képcsoport a Velencei Haggadából széles körben ismertek és elterjedtek lettek. A nyomtatott könyvek mellett a képek felfedezhetők a pészah ünnephez kapcsolódó tárgyakon is: szédertálak öblének jeleneteiként, hímzéseken, nyomtatott textil szédertáltakarókon is. A Haggadában megjelent szédervacsora képe (mint ahogy fent ez már szerepelt: eredetileg Merian Utolsó vacsora-jelenete) látható azon a 18. századi ón szédertálon,¹³ melynek körirata erősíti a jelenet értelmezését: „Ekképpen egyétek azt: csipőitek átövezve, saruitok lábaitokon, bototok a kezetekben, egyétek azt sietséggel, pészah az az Örökkévalónak” (Exodus 12:11). Az 1823-as bécsi Haggada lehetett a mintája például azoknak a szédertálaknak,¹⁴ melyek a Herendi porcelángyárban készültek, s melyek öblében ugyancsak a szédereste jeleneteit láthatjuk – ezúttal az eredetileg a Velencei Haggadában lévő, s az 1712-es Amszterdami Haggadában újra-nyomott változatban,¹⁵ de múzeumunk gyűjteményében van olyan keresztzsemes hímzésű szédertáltakaró is,¹⁶ melyen ugyancsak az Amszterdami Haggadából átvett négy fiú alakja szerepel.

1 Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, Munkácsi-hagyaték, XIX-69. A Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár valamennyi idézett tárgya megtekinthető a gyűjtemény online adatbázisában (<http://collections.milev.hu>).

2 Yosef Hayim Yerushalmi: *Haggadah and History: A Panorama in Facsimile of Five Centuries of the Printed Haggadah*. Philadelphia, Jewish Publication Society, 2006. 163–164. o.

3 Abraham M. Habermann: The Jewish Art of the Printed Book. In Cecil Roth, Ed.: *Jewish Art. An Illustrated History*. Tel-Aviv, Massadah Press, 1961. 163–174. o.

4 Tevan Andor: *A könyv évezredes útja*. Budapest, Gondolat, 1984

5 Jakó Zsigmond, szerk.: *Erdélyi féniks. Misztótfalusi Kis Miklós öröksége*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1974. 1. sz. melléklet: Parangon, Augustin és Garmont típusok.

6 http://mnl.gov.hu/a_het_dokumentuma/misztotfalusi_kis_miklos_betumintalapja.html

7 Naményi Ernő: *A széder művészete*. A múzeum kiállításvezetője, 1949

8 Szentkuty Pál: M. Tótfalusi Kis Miklós amszterdami betűmintalapja. In: *Magyar Könyvszemle*, 1942. IV. 368–374. o.

9 Ernest Namenyi: „The Illumination of Hebrew Manuscripts after the Invention of Printing”, In: Cecil Roth, Ed.: *Jewish Art. An Illustrated History*. Tel-Aviv, Massadah Press, 1961. 423–454. o.

10 Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár 64.631

11 Emile Schrijver: Be otiyyot Amsterdam. Hebrew Manuscript Production in Central Europe: the Case of Jacob ben Judah Leib Shamas. In: *Quaerendo*. Quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books 20 (1990) 24–62. o.

12 Vö: Shalom Sabar: From Amsterdam to Bombay, Baghdad and Casablanca: The Influence of the Amsterdam Haggadah on Haggadah Illustration among the Jews in India and the Lands of Islam. In: Kaplan, Yosef, Ed.: *The Jews and the Netherlands in Modern History*. Leiden, Boston, Brill, 2008. 279–300. o.

13 Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár 64.836

14 Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár 64.425, 64.426

15 Naményi Ernő: Herendi szédertálak. In: *Libanon*. Az Országos Magyar Zsidó Múzeum Tudományos és Művészeti Egyesület tudományos és művészeti folyóirata. VII. évfolyam (1942). 1. szám. 11–16. o.

16 Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár 64.1229

Tamid: Mindig, Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, állandó kiállítás



VIRÁGJUDITGALÉRIA



ZSOLNAY AUKCIÓ

2017. NOVEMBER 20-ÁN (HÉTFŐN) 18 ÓRAKOR
a Budapest Kongresszusi Központ Bartók termében

KIÁLLÍTÁS:

2017. november 6. és 19. között,
minden nap 10-től 18 óráig a VIRÁG JUDIT Galériában

KATALÓGUS ÉS INFORMÁCIÓ:

H-1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.
Tel/Fax: 36-1-312-2071, 269-4681
E-mail: info@viragjuditgaleria.hu
[http:// www.viragjuditgaleria.hu](http://www.viragjuditgaleria.hu)

Élmény!
Minden tekintetben.



Dance Theatre of Harlem

2017. november 23., 24.



Angyalhangok
a Nyíregyházi Cantemus Kórus adventi koncertje

2017. november 26.

mupa.hu

Stratégiai partnerünk



Stratégiai médiapartnereink



PORT.hu

A Műpa támogatója
az Emberi Erőforrások
Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáiraiban,
és online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: **+36 1 555 3300, +36 1 555 3310**

ISO 9001:2000

Szikra Renáta

AZ EMBER NYOMÁBAN

Bécsi kiállítási körkép a természet tükrében



Enteriőr a bécsi Természettudományi Múzeumban Mark Dion *Kátránymúzeum* című installációjával – Csontváz, gyík, gekkó és flamingó, 2006

© A művész és a Georg Kargl Fine Arts, Vienna jóvoltából Fotó: Mumok / Klaus Pichler

A Mumok épületébe most egy kis veteményeskerten át lehet bejutni, kétoldalt zörgő babhüvelyek, elsárgult kukoricaszárak és alattuk sárgán gömbölyödő sütőtökök várnak a betakarításra. Pár lépéssel odébb a Természettudományi Múzeumban szurokba mártott kitömött állatok képesztik el a pompás diorámák között barangoló gyanútlan látogatókat. Élet és halál a múzeumban.

Novemberben, mint tudjuk, a természet nyugovóra tér, de Bécsben inkább csak beköltözik a négy fal közé. Kint már a levelek is lehullottak, de a kiállítótermekben zölden burjánzó kiállítási objektumok és még több installáció, fotó, videomunka járja körül a természet fogalmáról, természeti környezetünkről alkotott vízióinkat, mítoszainkat. A Természettudományi Múzeumban Mark Dion felkavaró *Kátránymúzeuma* (*Tar Museum*, 2017) szurokba mártott és kopár ágakra lógatott vagy szállítódobozra helyezett, feketén csöpögő állatalakokkal kelt szegényérzetet a látogatóban, aki addig tátott szájjal bámulta a sok száz kitömött trópusi madarat vagy a káprázatos diorámákat a hatalmas bölényekkel és zebrákkal. Ha pedig a néző a Természettudományi Múzeumból átsétál a Mumok épületébe, a három emeletet elfoglaló *Természettörténetek. A politikum nyomai* című kiállítás Rainer Fuchs jól körvonalazható koncepciója mentén sorakoztat fel olyan művészi stratégiákat a hatvanas évektől a jelenig, amelyek az ember és környezetének egymásra hatását vizsgálják: hol és hogyan mutatkozik meg, hogy nyomot a történelem a természetben, illetve miként utal egy természetkonceptió a vizsgált kulturális közegre.

A lelkipurdalás mellett tehát a nyomhagyás és nyomkeresés gesztusa is a bécsi vezérmotívumok közé tartozik, csakúgy, mint egy még ennél is átfogóbb kulcsfogalom, a frissen mondható, de a közbeszédbe már maszszívan beágyazódott antropocén. A legújabb földtörténeti korszak neve önmagáért beszél. Fogalomként Paul Crutzen geológus-vegyszervet vezető be 2001-ben, tudatosítva azt a tényt, hogy az ember megjelenése, és ennek nyomán a mezőgazdasági, majd az ipari forradalom óta – a huszadik század közepétől ráadásul extrém módon felgyorsult és kiterjedt formában – az emberi beavatkozás az ökoszisztémába nagyon sajátos, maradandó nyomot hagy, s ez földtörténeti viszonylatban is érzékelhető lesz. A vadászat és a környezet-szennyezés miatt a kihalás szélére sodródott vagy már kihalt állat- és növényfajok hiánya is ilyen nyom, amely múzeumba tereléssel, utólagos dokumentációval sem pótolható. A Mauritius szigetén élt nagy testű madár, a 17. században kipusztított dodó fantasztikus rekonstrukciója éppen hogy elfedi, pusztá adattá absztrahálja az értelmetlen és kegyetlen pusztítás tényét, tapintatosan elkerüli, hogy szembeítsen a felelősségünkkel, amit a dodó

számtalan más, jelenleg veszélyeztetett utódjával kapcsolatban érezhetnénk. Mark Dion elborzasztó szurkos tetemei viszont nyilvánvalóvá teszik, hogy az évszázadok alatt összeállított pompás természettudományi gyűjtemény nagyobb része szépen felöltöztetett és jól karbantartott, de mégiscsak legyilkolt testek, azaz tetemek parádéja. Nemcsak a gazdasági, de a politikai-vallási érdekek kulturális lenyomata is hagyhat ilyen léptékű, akár a nagyon távoli jövőben is érzékelhető nyomot a természeti környezetben. A kiállított művek közül mindezt legpontosabban Matthew Buckingham manipulált fotója (*The Six Grandfathers, Paha Sapa, in the Year 502.002 C. E.*, 2002) illusztrálja, amelyen az amerikai patriotizmus monumentális emlékműve, a Mount Rushmore oldalába faragott négy elnöki képmás ismét hegyoldallá erodálódott – a valóságban erre kb. félmillió évet kell még várnunk. A valamikori őslakos sziú törzsek szent helyének kisajátítása és megszenteltelenítése, és az ehhez kapcsolódó máig tartó jogi vita már a kiállítás egyik leghangsúlyosabb műtárgycsoportjára, a gyarmatosítás kultúrtörténeti örökségére sokféle nézőpontból reflektáló művekre irányítja a figyelmet.



Christian Philipp Müller *Három nővér folyosó* (2017) című munkája a Mumok bejárata előtt

© A művész jóvoltából Fotó: Mumok / Klaus Pichler



Mark Dion: Az etnográfus otthon, 2012.
installáció, változó méretek
© Mark Dion és a Georg Kargl Fine Arts, Vienna jövőtábol



Kiállításenterior a Mumok Természettörténetek. A politikum nyomai
kiállításán, Alfredo Jaar Viz (1990) installációjával
© Foto: Mumok / Klaus Pichler

A Mumok épülete előtti organikus installációban (egyébként veteményesben) például a szakértő időzítésnek köszönhetően a kiállítás időtartamával összehangoltan beérő tök-kukorica-bab kombinációval, az ősi maja kultúra növénysszentháromságával (*Három nővér folyosó*, 2017) Christian Philipp Müller egyszerre utal a hétköznapi élelmiszer-növények valamikori egzotikum-értékére és arra az ősi növénytársításos mezőgazdasági módszerre (Milpa), amelyet a jelen ökotudatos kertészei is rendre újra felfedeznek.¹ Müller installációjának előzményét, a 2006-os *Új világot* a kiállítótérben videó idézi meg: a Melki apát-ság kis tavára telepített mesterséges szigeten paradicsom, krumpli, kukorica, tök és babfélék, cukornád buja kertje virít egész éven át látótávolságban, mégis elérhetetlenül. Azonban az apát-ság könyvtárában felhalmozott természettudományos traktátusok, botanikai ábrák szédítő gyűjteménye – amelynek kivonata most egy vitrinben kiegészíti a videót – a világ teljességének felmérésére és archiválására, azaz megragadhatóságára tett kísérletet rögzíti. A bencés apát-ság barokk épületének trópusi növényekkel telefestett (Johann Wenzel Bergl, 1763–64) kerti pavilonja egy másik művész, Margherita Spiluttinit is megihletett. Bergl Amerika felfedezését ábrázoló művén a földi paradicsom káprázatosan realisztikus ábrázolása mellett allegorikus alakok és a kereszténységet (tűzzel-vassal is) terjesztő misszionáriusok is helyet kapnak, akik az isteni kegyelmet, rendet és világosságot árasztják a vad vidékre. Spiluttini érzelmmentes, a pavilon építészeti részleteire koncentráló fotói azonban egy füst alatt nemcsak az optikai, de a politikai-vallási illúziókeltésről is lerántják a leplet. Ugyanezzel

az objektivitással szemléli Candida Höfer is az állatkerti egzótákat: 30 darabból álló sorozata (*Zoologische Gärten*, 1990–99) a világ minden táján ugyanazt a lehangoló képet mutatja. A zsiráf istállójának falára festett (vagy tapétázott) fotorealisztikus szavanna, a pingvinek és jegesmedvék futurisztikus építményekre emlékeztető műszikláit magányt és melankóliát árasztanak, és a már említett lelkifurdalást hívják elő a látogatóból.² Az egzotikus növények és állatok iránti, 19. században tetőző gyűjtőszenvédély előzményei között a két évszázaddal korábbi Kunst- und Wunderkammerek művészettudományos gyűjteményeit is ott találjuk, azzal a különbséggel, hogy a tárgyak látványában ekkor már a köz-nép is osztozott. A gombamód szaporodó botanikuskertek, a korábbi főúri menazsériákból kinövő állatkertek és különösen a világkiállítások büszkén tették közzemlére a meghódított (leigázott) területekről hazahurcolt növényeket és állatokat, sőt esetenként a „vadembereket” is. A tudományos vagy szórakoztató céllal begyűjtésre induló expedíciók azonban csak mellékszálai voltak az agresszív gazdasági érdekek érvényesítésének, többek között a rabszolgaság fenntartásának. Az új gyűjtemények befoglaló formája a hatalmasra felnagyított vitrin, az üvegház lett, amit Joseph Paxton a Crystal Palace-szal fejlesztett technikai tökélyre, és ami minden magára valamit is adó viktoriánus ház üvegezett télikertjében öltött házias formát. Marcel Broodthaers hetvenes évek óta folyton újrarekonstruált ikonikus télikertje (*Un jardin d’hiver II*, 1974) a cserepes pálmákkal, összecsukható székekkel és állattani ábrákkal már egyáltalán nem kelti azt a hatást, mint első ízben kiállítva, Brüsszelben, amikor

a művész a most csak filmen bemutatott tevé az antwerpeni állatkertből valóban kikölcsmőzte, és a kiállítótérbe is bevezette. Mark Dion *Az etnográfus otthon* (2012) című installációja is sztereotípiákra épít: a brit kutató (keze ügyében kinin és gin, feje fölött napernyő), a saját kultúrájának védőburkában közlekedő, a gyarmatosítók felsőbbrendűségét sugárzó és szenvtelen (ha éppen nem is agresszív) megfigyelő, aki az őslakosokat mintha pusztán a szokatlan flóra és fauna részének tekintené. Stan Douglas videoinstallációja (*Nu-tka*, 1996) viszont költőisége mellett, vagy épp ezért a lényegre tapint. Az alkotó a spanyol és angol gyarmatosító seregek két kapitányának (James Colnett és Martine) feljegyzéseiből, megfigyeléseiből, valamint Poe, Swift és James Cook szövegeiből készített kép- és hangmontázst. A vadon és az őslakosok kiszámíthatatlansága, a fenyegető táj (Brit Columbia egyik szigete) és az összecsapás előtti feszültség a romantika korának természetképét alapvetően meghatározó *fenséges* fogalmát ragadja meg érzékenyen és érzékletesen. Az erődből a tájat fürkésző két szempár mást-mást lát; a csíkokra szabdalt, vibráló kép csak akkor simul össze egyetlen, jól beazonosítható látvánnyá, amikor rövid időre a két kapitány hasonló félelmeket, érzéseket közvetítő monológjai is egybeolvadnak. A megidézett helyszínen a prémmadászat jogáért folyt véres háború, de ritkán jut ma eszünkbe, hogy az aulákban porosodó pálmák, a tömegesen termelt olcsó orchideák vagy alapvető élelmiszereink nagy része valamikor ilyen áron, a korai prém- és „növényvadászok” jóvoltából került Európába.³ A kiállításon viszont éppen a növények tengeri szállítását forradalmasító viktoriánus találmány, a „Ward-féle tartály”⁴ teremt kapcsolatot

a gyarmati múlt örökségét vizsgáló alkotások és a hatvanas évek közepén éledő, a természetet a galériatérben megjelenítő művészeti irányzat néhány markáns megnyilvánulása között. Isa Melsheimer európai botanikus kertekből betelepített mini üvegházaiban évek óta virulnak (néhol rothadnak) a növények (*Plant Hunters*, 2013), Hans Haacke *Fű-kubusa* (1967) viszont rekonstruált hatvanas évekbeli gesztus, amelyben a minimalista formát (1x1 méteres plexikocka tetejére illesztett gypedarab) ötvözi a land art-törekvésekkel. A keleti blokk a Mumokban elsősorban akció-művészettel képviselteti magát. Míg a nyugati land art művészek organikus művekre szakosodásában és különösen terepre vonulásában kezdetben a művészeti piactól, az intézményesített manipulációtól való függetlenedés

dominált, Európa keleti felében a természetbe való kivonulás a politikai kontroll alóli, legalább ideiglenes szabadulást, tágabb alkotóteret ígért. A szlovén OHO csoport, Marko Pogačnik, Naško Križnar és Marjan Ciglič üdítően friss természet-akciói, az 1969 nyarán fotósorozatokon és filmen is megörökített finom természeti beavatkozások, gesztusok sorozata vagy a ljubljana városi happenin-gek nagyon hasonlítanak ahhoz, amit nemrég a Ludwig Múzeum budapesti kiállításán a Pécsi Műhely tagjaitól láthattunk, akik fájón hiányoznak ebből a körből. Hiszen itt van a román SIGMA csoport is, egy kamara-kiállításra elegendő anyaggal; Ștefan Bertalan, Constantin Flondor és Doru Tulcan tíz évén át dolgoztak együtt Temesváron és az in situ természeti vizsgálódásokat tudományos

– matematikai, biotechnikai, mechanikai – kutatásokkal kapcsolták össze. Ștefan Bertalan a növények szerkezetét elemző finom rajzai és fotói a karfiolt vagy a babcsírákat mutatják olyan szemszögből, ahogy csak ritkán látjuk. A haszonnövényeket egy-egy újabb kori urbánus kertakció az ellenállás szimbolikus jelentésével is felruházhatja. Nikita Kadan a szocialista mezőgazdaság propagandakiállításainak installációs eszközeivel veti össze a kijeji gerilakertészek munkáját: a diavetítőn kattogó képeken megjelenő szépen bevetett és jól termő vetemények, amelyeket a kiállítótérben installált zöltségágyás jelképez, a Majdan tér hosszú ellenállásra és elszigeteltségre berendezkedő aktivistái és azok sátoráborai számára biztosították a friss zöltséget és változtatták meg egy időre a városi táj képét.



Candida Höfer: Párizsi állatkert II., 1997 (3/6), színes fotó, 26 x 37 cm
© A művész jövőtábol © Bildrecht Wien, 2017



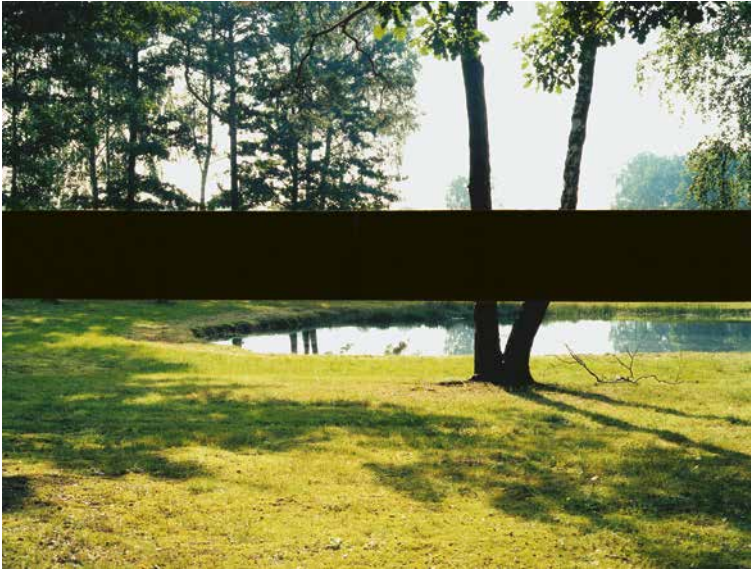
Kiállításenteriór a Mumok *Természettörténetek. A politikum nyomai* kiállításán, Lois Weinberger *Pusztaság* (2017) installációjával és *Ruderal Society* (1993) színes printjeivel

© Fotó: Mumok / Klaus Pichler



Margherita Spiluttini: *A Melki apátság kerti pavilonja, Johann Wenzel Bergl freskója*, 2008, 4 darabból álló színes print sorozat, egyenként: 80 x 100 cm

© A művész és a Christine König Galerie, Vienna jóvoltából



Tatiana Lecomte: *A tó* (részlet), 2005, 4 darabból álló analóg színes print sorozat, egyenként 110 x 150 cm

A művész jóvoltából © Bildrecht Wien, 2017

A nem túl távoli és a közelmúlt tragikus történelmi eseményeinek lenyomatát kutatja a kiállítás másik szekciója. Mirosław Bałka *Téli utazása* (*Winterreise – Bambi, Bambi, Pond*, 2003) a békés, havas tóparton legelésző őzeket mutat, Tatiana Lecomte (*Der Teich*, 2005) fotói pedig ugyanazt a kerek tavat egy nyári délután, meleg napfénynél. Ez az a tó, ahová az auschwitz-i krematóriumban megsemmisített rabok hamvait szórták. Bałka képén a bevillanó szögessdrót, a halálos némaság hat az idill ellenében, Lecomte képein éles kontúrú fekete sávok takarják ki a tábor megmaradt építészeti elemeit, de a képzetben kiegészített hiányok sem adhatják vissza a helyszínt, a táj ártatlanságát – ha ugyan létezik ilyen –; a víz alá nem látunk. Alfredo Jaar az utóbbi évek újabb menekülthullámai miatt halmozottan aktuális 1990-es művén sem tart meg semmit a villódzó víztükör, csak mögé kerülve láthatjuk az egykor Hongkongba induló vietnami menekültek arcát. Sandra Vitaljić nagy méretű, színes printjei is némák (*Neplodna tla*, 2009, 2012) – ha nem ismerjük a háttértörténetet, a helységnevekhez csak misztikus erdő-részleteket, békés folyómedreket, ismeretlen eredetű földhányásokat kapcsolunk. A második világháborús és a jugoszláv háború során felállított lágerek, tömegmészárlások helye ma elhagyatott táj, a sorozat címe szerint *Terméketlen föld*. A tájba helyezett (emlék)művek az idő- és térrétegek alá temetett múlt anyagtalanságát teszik megfoghatóvá, a rég elmúlt eseményeket látszóvá az adott helyszínen, a tájban. Különb-ben a részvétlen természet hamar visszahódítja a megbélyegzett területet, amire – ha szigorúan a kertészeti fogalmaknál maradunk – regeneráló növényzet visszatelepítésével, rekultivációs

projektekkel segítenek rá a felejtést választók. Anca Benera és Arnold Estefán friss munkájában többek között a kísérleti (nukleáris) robbantások egykori helyszínéül szolgáló Johnston-atoll, a berlini háborús törmelékből épített Teufelsberg vagy az egyik elpusztított palesztin falu romjaira telepített, Tel-Aviv melletti Ariel Sharon park keletkezését dokumentálva adnak bepillantást a zöld paraván mögé (*Debrisphere*, 2017). A növények spontán vagy rásegített térnyerése a szocialista múlt, a vesztett illúziók romjait is takarhatják, mint Ingeborg Strobl *Idő* videóján (2003) a Szolidaritás mozgalom kiindulópontjául szolgáló gdański hajógyár és kikötő, egy prágai stadion vagy egy varsói elhagyott vasútállomás repedezett betonján csak a természet éled újjá. A túlélő egyedeket és alkalmazkodási módszereiket beleérzően, mondhatni a növények szemszögéből vizsgálja Lois Weinberger is jó néhány évtizede (*Wüstung*, 2017), bizonyítva, hogy az ember figyelmét elkerülő haszontalan „gyomok” sikeres túlélési stratégiája számunkra is példaértékű lehet.

- 1 A kukorica szára felfut a bab, a bab bokra és a kukoricaszár védelmet nyújtanak a tőknek, amely leveleivel leárnyékolja és nedvesen tartja a talajt, ráadásul háromjuk tápanyagszükséglete is hamonikusan kiegészíti egymást és még a talajeróziót is megakadályozza.
- 2 Anri Sala videója egy másik szekcióban (*Arena*, 2001) a végletekig lepusztult tiranai állatkert üvegcsarnokából pásztázza a környéket, ahol már az illúzióknak sem maradt nyoma. A rendszerváltás utáni káosz, az évtizedek óta tartó átmeneti állapotnak abszolút vesztesei a rozsdás rácsok mögött idegesen köröző pár túlélő vadállat és a ketreceken kívül marakodó kóbor kutyafalkák.

- 3 A legénység lázadásáról elhíresült Bounty is kenyérfa csemetékért ment Tahitire, hogy a gyarmatbirodalom egy más pontján, Nyugat-Indiában olcsó élelmiszer-alapanyagot szolgáltatasson a rabszolgáknak, és ez egy a számtalan eset a növények eredeti élőhelyüktől távoli tájakra történő át- vagy betelepítésének történetében. A haszonnövények elterjedésének egyik súlyos "mellékhatása" vagyis következménye a nehezen kordában tartható invazív fajok, az úgynevezett özön-növények elszaporodása.
- 4 Nathaniel Bagshaw Ward közegészségüggyel és a londoni szmog negatív hatásával foglalkozó orvos egy növényt teleltetett át lezárt üvegben 1829-ben, amelyben tavaszra számtalan friss hajtás képződött, igazolva azt a tényt, hogy a hermetikusan lezárt üvegedényben önfenntartó rendszer alakulhat ki. Már a 18. század végi bura alatt végzett kísérletek megállapították, hogy a növények a fény segítségével fotoszintetizálnak, széndioxidot lélegeznek be és oxigént bocsájnak ki nappal. A nappal elpárologtatott vízzel pedig, ami éjjel lecsapódik az edény tetején és falán, gyakorlatlag meg is öntözik magukat. Ward 1842-ben könyvet írt a témában, az 1851-es világkiállításon pedig bombasztikus sikert aratott miniatűr botanikus kert-jével. A „Wardian case” elég drága multság volt, mégis hamarosan a télkertek elmaradhatatlan kellékévé vált, a korszak egyik divatnövényének, a különleges, ám a városi szennyezett levegőre érzékeny páfrányoknak tökéletes élőhelyet biztosított.

Naturgeschichten. Spuren des Politischen, Mumok, 2018. január 14-ig.

Mark Dion: The Tar Museum, Naturhistorisches Museum, 2018. január 14-ig.

Barki Gergely

BERLINI KIRAKÓS

A Berény-életmű szilánkjai egy walesi kis faluból és a lengyel regényirodalomból



Berény Róbert: *Női portré*, 1921, tempera, papír, lappang
© Barki Gergely © Artmagazin

Berény Róbert alakja filmre kívánczik. Nemcsak mert ő maga is dolgozott filmekben, ráadásul a német film hőskorában, hanem sokoldalúsága miatt is, találmányai voltak, zenélt, foglalkozott pszichoanalízissel, imádták a nők, és szerepel a húszas évek Berlinjét bemutató egyik kulcsműben, egy lengyel regényben is, amit Berény akkori barátnője írt. Az pedig így először fordítóért, majd forgatókönyvíróért kiált.

Sokszor éreztem már egy-egy kutatás beindításakor, hogy megváltozik még a levegő is az ember körül. Szinte a semmiből bukkannak fel olyan dokumentumok, vagy akár festmények, grafikák, illetve egyéb művek, amelyek korábban teljesen ismeretlenek voltak, de különös módon épp témába váganak. A magyar avantgárd berlini tevékenységének feltárása az utóbbi években előtérbe került, de Berény Róbert berlini időszaka a kutatás számára még ma is csak a tapogatózás terepe, sok benne a fehér folt; a közel hétéves berlini emigráció (1919–1926) során készült művek közül alig ismerünk néhányat. A visszaemlékezések egybehangzóan arra utalnak, hogy ekkor alkotói világban volt, keveset festett (erre a pszichoanalízistől remélt orvoslátot), inkább zenélt, komponált, illetve találmányaival bíbelődött. Az utóbbi néhány évben mégis sorra kerülnek elő Berlinben készült alkotásai és egyéb, újonnan megismert forrásokból is arra következtethetünk, hogy ez a periódus sem volt annyiratermetlenül ésszívár, mintamennyire azt korábban gondolták.

Szinte már meg sem lepődtem, hogy amikor nekiültem a Berény berlini korszakáról ide ígért cikk megírásának, e-mailt kaptam egy walesi kis faluból, Berény egykori berlini házigazdájának unokájától.¹ (Nem melleleg jegyzem meg, hogy e derék brit úriember is a Stuart Little-sztori² kapcsán talált rám, s dacára, hogy sok negatív kritika ért a szakmától az ún. „elbulvárosodás” miatt, kétségtelen tény, hogy az utóbbi évek szakmai szempontból legfontosabb forrásait leginkább ennek a felfedezésnek köszönhetem.) Mivel a megírandó cikk ürügyén különösen kapóra jött ez az új kapcsolat, nem hezitáltam sokáig, repülőre, majd vonatra szálltam, ám nem sejtettem, hogy a fél napig tartó utazás után oly bőséges anyagot találok a távoli walesi faluban, Llyswenben, hogy a korábbi átfogó cikk tervét sutba kell dobnom, és ezúttal, a helyszűke okán csupán néhány újabb darabot helyezhetek el a Berény-kirakósba. Az korábban is tudott volt, hogy Berény Róbert és Tihanyi Lajos az emigráció idején műteremszomszédként laktak ugyanabban a házban, de laccímükön kívül egyéb adat alig állt rendelkezésünkre.

Az egykori bérház ma már nem áll, bombatalálat érte és a környék is teljesen megváltozott. Walesbe látogatva viszont megismerkedhettem a Luitpoldstrasse 28. legfelső emeletén lakó egykori házigazda, Anton Wilhelm Leupold unokájával, aki azzal fogadott, hogy az édesanyja (Leupold úr lánya), Barbara fülíg szerelmes volt Berénybe. Olyan nagyon meg sem lepődtem, hiszen Berény – nem éppen visszafogott – berlini szerelmi élete nem volt titok előtt. Az egymás után elém tárt fotóalbumokból lassan derengeni kezdett az is, mintha már ez a szerelmes kis fruska is előbukkant volna valahol, csak hogy akkor még nem tudtam azonosítani, kit emlegethetett Berény elsőszülött lánya, Vera. Ő ugyanis egy interjúban úgy emlékezett, hogy „Volt egy nagyon helyes német lány, aki aztán Pesten is meglátogatott minket. Apámba szerelmes volt.”³ Barbara, vagy ahogy a házban becézték, Bärchen Magyarországon, főleg a Balaton környékén készült archív fotói láttán persze megvolt, hogy „bingó! szóval róla van szó, a Berénybe szerelmes német kislány, aki Magyarországra is ellátogatott, csakis ő lehet!”.



Bärchen (Barbara J. C. Leupold) Berény Róbert berlini műtermében, 1924
© Barki Gergely © Artmagazin



Berény Róbert: *Bärchen*, rézkarc, 1922 körül, Szajkó Lidia tulajdona, San Francisco
© Barki Gergely © Artmagazin



Bärchen 1925-ben
© Barki Gergely © Artmagazin

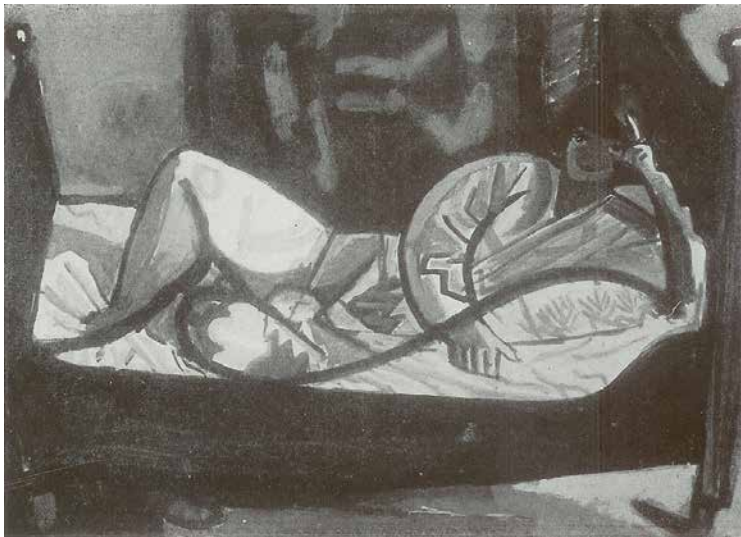


Bärbchen a berlini lakásban,
mögötte Berény *Heverő nő* című festménye
© Barki Gergely © Artmagazin

Sajnos Bärbchen húsz éve halott, így tőle már nem kérdezhetek Berényről, Berlinről, s fia is keveset tud ezekről az éveiről, hiszen édesanyja zsidó menekültként került Londonba, ahol inkább feledni igyekezett mindazt, ami korábban Németországban történt vele és családjával. Berényről, a hozzá fűződő érzéseiről azonban néha-néha ejtett szót, ám a történet igazán csak a fotóalbumok, valamint a szerencsésen fennmaradt levelek alapos tanulmányozása után állt össze. Hihetetlen, de a festő szinte élete végéig levelezett Bärbchennel, s minderről családjának ma élő tagjai mit sem tudtak. A walesi dokumentumokból azonban egyértelműen kiderül, hogy ez a lángolás igencsak egyoldalú, sőt kifejezetten plátói volt, inkább egyfajta diák-rajongás a tanár iránt. Valószínűnek tűnik, hogy Berény festeni taníthatta a házigazda lányát, hiszen a műtermében készült fotók erről árulkodnak, ám egyéb atelier-ékben rögzített felvételeken is sorra felfedezhető az akkor alig 16-18 éves kislány, aki tehát máshol, Berénytől

függetlenül is képezte magát. Nem sikerült felderíteni, hogy vajon a festőiskolák egyike révén – Bärbchenen keresztül – talált-e Berény és persze Tihanyi szállást Leupoldéknál a Luitpold-strassén vagy – noha Bärbchen Berény hatására kezdett el festeni – más úton-módon kerültek oda. Mindenesetre az világossá vált, hogy Bärbchen nem pusztán a házigazda lánya és Berény magántanítványa, de modelljük is volt. Hazaérve átvizsgáltam Berényre és Tihanyira vonatkozó anyagomat, és megtaláltam egy rézkarcról készített fotómat, amit lassan egy évtizede San Franciscóban kattintottam Berény unokájánál, Szajkó Lídiánál, aki persze, ahogy én sem, nem tudta, kit ábrázol a mű. Ám most a fotókkal összevetve egyértelművé vált, hogy Bärbchen ült hozzá modellt. A walesi leszármazott beszámolója szerint Berény festményen is megörökítette édesanyját; ez még néhány éve is a birtokukban volt, ám aztán áldozatul esett a házuk eladását megelőző teljes kiürítésnek, s ma már bottal üthetjük a nyomát.

Mindenesetre Bärbchen Tihanyival is nagyon jóban lehetett, hiszen amikor csaknem másfél évtizeddel később, 1936-ban, Párizsban megjelent a festőről szóló első monográfia, a könyvajándékozás tekintetében meglehetősen fukarnak tartott Tihanyi szép ajánlással küldött egy példányt egykori kedves berlini ismerősének. Tihanyi felbukkan az egyik walesi fotóalbumban egy már ismert, Brassaival közös fényképen is, de ennél érdekesebb az, hogy róla szintén tudható: festett portrét Bärbchenről. A festő autográf oeuvre-jegyzéke szerint élete végéig birtokában volt e kép⁴, de hogy a listában szereplő festmény vajon azzal a képpel azonosítható-e, amelyet Majoros Valéria Vanília Tihanyi-monográfiájában *Bärbechen* (sic!) *portré* címen reprodukált, az számomra nem teljesen egyértelmű, hiszen a most felfedezett Bärbchenről készült korabeli fotókkal összevetve a hasonlóság közel sem annyira evidens, mint Berény rézkarca esetében.⁵ Ha nem a monográfiában reprodukált kép az oeuvre-jegyzékben szereplő



Berény Róbert: *Heverő nő*, tempera, papír, 1922, lappang
© Barki Gergely © Artmagazin

Bärbchen-portré, akkor léteznie kell(ett) egy másik festménynek, amelyről azonban egyelőre nincs tudomásunk, illetve nem tudjuk azonosítani. Mivel azonban Tihanyi portréi esetében nem egyedülálló eset, hogy alig ismerhető fel a modell, még ha bizonyítottan róla készült is, elképzelhető, hogy a monográfiában szereplő képet valóban Bärbchenről festette. Tihanyitól származó mű nem maradt a család birtokában, de a Berény által festett elveszett portré mellett más Berény-alkotás is lehetett Leupoldék birtokában. Philip Oliver, Bärbchen fia mai is féltve őrzi azt a berlini hidegtű önarcképet, melyet szívélyes ajánlásával látott el a festő, de megeshet, hogy más művei szintén a lány, illetve a család tulajdonában lehettek, csak esetleg a náci uralomra jutás után sebtiben hátrahagyott házban maradtak. Az egyik enteriőrfotón Bärbchen háta mögött felfedezhető Berény egyik ismert, de sajnos ma is lappangó alkotása, az 1922-es *Heverő nő*, melyet Kállai Ernő is reprodukált 1925-ben megjelent *Új magyar pikúra* című könyvében.⁶ Mivel a fotóalbumban talált fénykép 1926-ban, abban az évben készült, amikor Berény elhagyta Berlint, elképzelhető, hogy e műve ott maradt Bärbchen családjánál. A fotó minősége és a töredékes kivágot miatt azonban nem teljesen egyértelmű, vajon tényleg a szóban forgó temperakép látható-e a háttérben, vagy esetleg létezhetett egy nagyobb olajváltozat is. Bizonyos eltérő részletek erre engednek következtetni, de a mű(vek) hiányában ezúttal sem lehetünk bizonyosak semmiben. Az mindenesetre csak most tűnt fel, a cikk írása közben, hogy a *Heverő nő* modellje fitos orrával, bubifrizurájával mennyire hasonlít Bärbchenre.

Így – amennyiben valóban őt festette meg a képen Berény – még inkább érthető, miért ez előtt a kép előtt pózolt több fényképen is a házigazda lánya. Egy, a Leupold úr 60. születésnapján készült fotón szintén felfedezhető egy gyanúsán Berény stílusára emlékeztető festmény, talán egy kettős portré, amelynek sajnos szintén csak egy részlete látható. Hasonlóan takarásban látható egy szintén Berény kézjegyére utaló festmény azon a már említett fotón, amelyen Bärbchen Berény műtermében fest. Az albumok lapjain sorra tárultak fel egyéb Berénnyel kapcsolatos fényképek, nem csupán néhány őt megörökítő, korábban számomra ismeretlen fotó, de egy a lányáról, Veráról készült fénykép, sőt az első feleségével, Lénivel közös, meglehetősen vicces beállítású kettős fotóportré is, amely még a Nyolcak időszakába repít vissza. Az egyik lapon olvasható a második feleség, Eta neve is, akivel csak Berlinből hazatérve házasodott össze, de a felirat fölül hiányzott a fotó. Sajnálkozásomat hallván a házigazdák újabb dobozt húztak elő, telis-tele fényképpel, s invitáltak, csak bányásszak nyugodtan, ezek között vannak az albumokból kipotyogott fényképek is. Nem kellett sokáig turkálni, egy gyönyörű beállítású fényképről elegáns, nemes testtartású fiatal hölgy köszönt vissza, csellóval az ölében. Tudván, hogy Eta csellóművész volt, nem lehetett tovább kérdés, hogy őt kapta lencsevégre az ismeretlen fotós, de a fénykép amúgy is illett az üres keretbe, így ez a darab is a helyére került. Ebből és a mellette lévő, Berényt városmajori villája kertjében megörökítő fotón küldött üzenetből is egyértel-

művé vált, hogy Bärbchen Etával is jóban volt. Sokkal különösebb, hogy néhány lappal odébb egy másik, számomra szintén Berény kapcsán nagyon ismerősnek tűnő hölgy fotója árválkodott. Aláírás: Bella Paris 1925. Hazatérvén, számítógémem beállítását után esett le a tantusz: hiszen ez a nő nem más, mint Izabela Czajka Stachowicz, lengyel író, akiről korábban szintén sem a család, sem a Berény-kutatás nem tudott egészen a Stuart Little-sztori kirobbanásáig. Amikor a világsajton végigsöpört a hír, sokan megkerestek, s számos új információhoz jutottam általuk. Az egyik legmeghökkenőbb Lőrincze Péter története volt, aki hosszú telefonbeszélgetésünk során elmesélte, milyen szurreális körülmények között találkozott a lengyel írónővel. Ehhez képest a Stuart Little-sztori kutyafüle! Valamikor az 1960-as években egyik barátjával hátizsákos turistaként a lengyelországi Władisławowóban járt, s egy cukrászdában a mellettük lévő asztalnál feltűnően csinos fiatal hölgyre lettek figyelmesek, s mindjárt meg is beszéltek, hogy e szemrevaló teremtéssel mennyire el tudnák képzelni az est hátralevő részét. Természetesen mindezt magyarul, hangtompító nélkül, nem sejtve, hogy bárki is megérti, miről társalognak. Ekkor azonban a fiatal lány társaságában ülő idősebb hölgy felállt, hozzájuk lépett és archaikus magyarsággal felszólította őket, hogy amennyiben meg szeretnének ismerkedni az unokájával, fáradjanak az asztalukhoz és mutatkozzanak be. A döbbetet teljes volt, de hamarosan összebarátkoztak, és kiderült, hogy az idős hölgy Izabela Czajka Stachowicz, aki Berlinben Berény Róberttől tanult meg magyarul. Mikor ezt a történetet



Berény Róbert: *Önarckép*, hidegtű, papír, 1921,
Philip Oliver tulajdona, Llyswen
© Barki Gergely © Artmagazin



Tihanyi Lajos: *Bärbchen-portré (?)*, olaj,
vászon, 1922, Szépművészeti Múzeum
– Magyar Nemzeti Galéria
© SZM - MNG

meghallottam, azonnal rákerestem a lengyel író névére az interneten, és egy csapásra előjött szerencsére letölthető verzióban is elérhető, *Nigdy nie wyjdę za mąż* című önéletrajzi ihletésű regénye,⁷ amelyben száz és száz oldalon keresztül olvashatunk elképesztő berlini élményeiről, köztük a leghosszabban a Berénnyel szövődött viharos szerelmi kalandról. A könyv egyelőre csak lengyelül létezik, de a Google-fordító segítségével kihámozható a lényeg. Nem csupán arról értesülünk belőle, hogy Berény a frissen elvált, férfiakban végtelenül csalódott asszonyt végre megismertette a testi örömek alfájával és ómegájával, de a festő korábban nem jegyzett berlini avantgárd kapcsolataira is fény derül. Az író birtokában volt például egy fénykép, amin Mies van der Rohe és Hans Richter társaságában jelenik meg Berény. Azt Tihanyi egyik ekkoriban írt leveléből is tudtuk, hogy kollégája, azaz Berény épp az említettek által szerkesztett *G* című, avantgárd folyóiratban is publikált⁸, de hogy miképpen került Berény ebbe az akkori felfogásától igen csak távol álló körbe, az a regény olvasása előtti időnkig teljesen homályos volt. Ebből azonban világossá válik, hogy Richterrel és társaságával nagy valószínűséggel éppen Bella, illetve annak nővére révén ismerkedett meg. Bella nővére, Ewa Schwarz festeni tanult Berlinben, s tanára – a regény szerint egyenesen professzora – Berény volt. Mondanom sem kell, arról, hogy Berény Berlinben is tanított, nem tudtunk korábban, ahogy Ewa Schwarz neve is ismeretlen volt. Az egyre ziláltabb, vad kitérősektől sem mentes szerelmi szál fonalai között sok szó esik Ewáról is, aki – legalábbis az író állítása szerint – nem volt kifejezetten Berény esete, mégis fel tűnően sok időt töltöttek együtt, nemegyszer utaztak kettesben Németország különböző

nagyvárosaiba, igaz, ezekre a kiruccanásokra komoly indokuk volt. Berény a német filmgyártás egyik fellegvárában, az UFA-nál kapott megbízást díszletek festésére, többek között például Lipcsében, és a kivitelezésre magával vitte Bella nővérét is. Arról korábban is tudtunk egyéb forrásokból, hogy Berény díszlettervezőként, sőt rendezőként is működött Berlinben, de egyetlen konkrét filmmel sem lehetett kapcsolatba hozni. A regényben több helyütt is említésre kerül első filmes megbízása, amelynek címére ugyan pontosan nem emlékezett az író, de a leírásból arra lehet következtetni, hogy az 1921-ben forgatott *Die Lieblingsfrau des Maharadscha* című moziról lehet szó. A szóban forgó film a szakirodalomban és az interneten eltérő dátumokkal jelenik meg, de az biztos, hogy 1921 januárjában Berlinben már be is mutatták. Ez a dátum viszont pusztán azért sem stimmel, mert Bella csak 1922-ben érkezett Berlinbe. A film stáblistájában nem szerepel Berény neve, ám díszlettervezőként valóban egy magyar mester tűnik fel, Stefan Lhotka, azaz Szironthai Lhotka István, aki az 1919-es Tanácsköztársaság idején egyik kivitelezője volt a többek között Kertész Mihály által rendezett nagyszabású budapesti május elsejei felvonulás díszleteinek. Berény ismerhette Lhotkát már Pestről is, hiszen ő is nyakig benne volt a forradalmi direktóriumban, így ha neve nem is szerepel a film stáblistáján, elképzelhető, hogy Lhotka felkérésére segédkezett a kivitelezésben, ha egyáltalán volt bármi köze ehhez a filmhez. Az azonban valószínűbbnek tűnik, hogy Berény nem Lhotka révén került a filmgyártás közelébe. Mindamelllett, hogy ebben az időben egy újszerű mozigéppel kapcsolatos találmányát is sikerrel szabadalmaztatta,⁹ sőt később a hangosfilm megvalósításán is dolgozott Edison

fiával, az amerikai Teddy Millerrel, itt Berlinben valószínűleg Vajda László színházrendező és író lehetett az, aki bejuttatta például az UFA-hoz. A Vajda forgatókönyvei alapján készült filmeket sikerrel játszották ekkoriban a berlini mozik, de ezekben az években egy egész magyar filmes diaszpóra volt kialakulóban a német fővárosban, így Berény kapcsolati hálója is jóval szélesebb lehetett, mint ahogy azt a forrásokból sejteni lehet. Vajdával való ismeretsége, úgy tűnik, több volt pusztán munkakapcsolatnál, hiszen lánya, Vera, amikor meglátogatta apját Berlinben, Vajdáéknál került elszállásolásra. Persze ott voltak Tihanyi cimborái, a Korda fivérek is, de velük való komolyabb kapcsolatáról nincs forrásunk.

A regényben sok szó esik az abszolút film, a nonfiguratív filmezés úttörőiről, elsősorban Viking Eggelingről, akivel viszont a sorok tanúsága szerint kapcsolatban állt Berény is, ahogy a másik avantgárd filmmessel, a már említett Hans Richterrel is. Úgy tűnik azonban, hogy Berény nem vett részt ezekben az avantgárd kísérletezésekben, hanem a hagyományos filmgyártás körül tevékenykedett. Remélhetőleg a jövőben többet meg lehet majd tudni a konkrét filmdíszletekről is, s talán arra is fény derül, hogy a Bärbchen által összeállított fotóalbumok egyikébe beragasztott díszletek vajon Berényhez köthetők-e. Más, szintén az albumban látható fotók alapján arra következtethetünk, hogy maga Bärbchen is a filmezés közelébe került (szereplőként vagy statisztaként is), s megeshet, hogy éppen Berény segítségével vagy az ő ismeretségei révén.

Berény másik fontos tevékenysége berlini éveiben a zenélés, a zeneszerzés volt. Bärbchennel szintén közös volt e vonzalma, hiszen a lány flötén és fuvolán is játszott, de Bella ment-



A. W. Leupold 60. születésnapján készült fénykép, a háttérben
feltehetően Berény Róbert egyik ismeretlen festményének részlete
© Barki Gergely © Artmagazin

hetetlenül botfülű volt. A regényben szó esik Berény magyar zenészkapcsolatairól, olyanokról is, akikről korábban nem tudtunk. Az amúgy meglehetősen férfifalónak tűnő író felvillantja egy, a flörtön már jócskán túlmenő afférját Berény egyik magyar zenészbartájtával, a később Amerikában magának komoly hírnevet szerző hegedűssel, Feri Rothtal. Berény persze megorrolt az affér miatt, ám ennél sokkal nehezebben viselte Bella zenei analfabetizmusát. Egy alkalommal például, amikor Berény és magyar zenésztársai a Grunewaldban adtak koncertet, ő hangosan horkolt az előadás alatt – nem volt kicsi a blamázs. Bellát mégis a tenyerén hordozta, elhalmozta ajándékokkal,

a legjobb éttermekben etette-itatta, ám aztán mégis kiábrándult belőle, távolságtartását pedig egyre botrányosabb kitérőekkel viszonzotta a lengyel szerető. Egyik ilyen kínos kirohása után, jelentéktelennek tűnő epizódként felbukkan a regényben Marlene Dietrich is, aki civakodásuk helyszínén, a műteremhez közeli bárban énekel kuplékat; de a szöveg nem hozza összefüggésbe Marlenét Berénnyel. Más forrásokból azonban kiderült, hogy a festő és a kezdő német színésznő között ekkoriban rövid románc szövődött, de hogy erről tudott-e Bella, vagy tudatosan hallgatott róla, s csupán felvillantotta könyvében a fiatal diva alakját, azt egyelőre csak találgatni lehet. Nagyobb rejtély

számomra, hogy vajon Berény későbbi felesége, Eta mennyit tudott ezekről a számunkra csak most megismert berlini szerelmi afférok. Az hétszentség, hogy Berény és Eta 1921-ben már ismerték egymást, hiszen Tihanyi, Berény műteremszomszédja meg is festette a fiatal lányt ebben az évben, sőt állítólag udvarolt is neki. Etának Belláról, aki egy évvel később lépett a színre, tehát tudnia kellett. Bärbchen a regényben szintén név szerint szerepel, ő fotóalbumába is beragasztotta a lengyel író arcképét, evidens, hogy közeli volt a kapcsolat. Kicsit bizarrnak tűnt, ahogy Berény első és második felesége, valamint Bella és a zöldfülű kis Bärbchen fotói egymást követően sorakoznak az albumban...



Berény Róbert a Luitpoldstrasse 28.
alatti műteremben, 1925
© Barki Gergely © Artmagazin



Somló Ilona és Berény Róbert gyorsfotója, 1910 körül
© Barki Gergely © Artmagazin



Breuer Eta csellóval, 1920-as évek
© Barki Gergely © Artmagazin

Bellával való kapcsolata a regényben hirtelen megszakad, a nő először Párizsba rohan, majd visszautazik Varsóba, ám nem sokkal Berény halála előtt Budapesten is újra találkoztak, s felelevenítették egykori berlini emlékeiket. Vajon erről Eta, aki ekkor már évtizedek óta felesége volt, tudhatott-e? A Berény-leszár-mazottak birtokában természetesen nincs egyetlen Bellára utaló dokumentum sem, de abban nagyon reménykedem, hogy Izabela Czajka Stachowicz dokumentumai között rejtezhethet még néhány Berénnyel kapcsolatos meglepetés. Talán őt is megfestette, ha már ennyire összehajigáltak.

Nemrégiben Szeredi Merse Pál kollégám egy korábban ismeretlen Berény-kép fotóját küldte el Párizsból.¹⁰ A Corbusier-archívumban kutatva, a Kállai Ernőre vonatkozó dossziéban lelt a fotóra, amelynek hátoldalán az 1921-es évszám szerepelt, így a stíluskritikai megérzés mellett ez a konkrét adat is rendelkezésre állt. A női portrét látva természetesen felmerült bennem, hogy esetleg valamelyik berlini szeretőről készült. Dietrich kisasszonyt kizártam, sőt azt az orosz álhercegnőt is, akiről már egy korábbi írásomban¹¹ lerántottam a leplet, hiszen a rólu készült fényképek nem mutatnak hasonlóságot. Igazság szerint leginkább

Bellára gyanakodtam, de ezt a hipotézist is hamar el kellett hessegetnem, hiszen amennyiben az 1921-es datálás stimmel, nem jöhet szóba az egy évvel később Berlinbe érkező lengyel nő. Amúgy sem egyértelmű a hasonlóság, sőt! Nem mellesleg maga az író is említést tesz egy női portréról, amely a leírás alapján nagyon hasonlít a Kállai-dossziéból előkerült képhez. Amennyiben valóban erről a képről írt a regényben, akkor végképp nem lehet Bella portréja, hiszen azt éppen megismerésük napjával kapcsolatban említi, mikor is a portré már a műteremben, az íróasztal felett lógott. A portréalany kiléte tehát egyelőre homályban



Berény Róbert üdvözlőkártyája, 1926
© Barki Gergely © Artmagazin



Izabela Czajka Stachowicz (szül.: Izabela Schwarz) Párizsban, 1925
© Barki Gergely © Artmagazin



A Leupold család a Luitpoldstrasse 28. legfelső emeletén
© Barki Gergely © Artmagazin

marad, de számomra leginkább mégis az kérdéses, Kállai vajon miért hagyta ki e mű reprodukcióját összefoglaló kötetéből. A festmény Berény ismert berlini munkái közül a legprogresszívebb, kvalitásában is nemzetközi rangú műnek tekinthető. Talán éppen ezért nem felelt meg Kállai koncepciójának, hiszen a kötetben Berényt korábbi avantgárd lendületét elvesztett festőként mutatja be. A regényben Berény környezetében azonban felbukkannak jól azonosítható ismerős alakok, még ha nevük pontatlanul szerepel is, így Tihanyi szintén említésre kerül, sőt Pór Bertalan is, akivel még Berény halálát követően is találkozott Budapesten az író. Érdekes, szintén a regényből származó adalék továbbá, hogy Bauer Ervinnel, az akkor Göttingenben tevékenykedő orvos-biológussal is szoros kapcsolatban állt a festő. Talán még a Nyolcak korszakából, mint Kaffka Margit férjét ismerhette, de az sem kizárt, hogy Balázs Béla, Bauer testvére volt az összekötő kapocs, akit természetesen már szintén hazulról ismerhetett, hiszen 1917-ben Balázs egyik könyvének illusztrátora volt. Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy csak Berlinben, éppen a közös filmes érdeklődés hozta őket össze, mindenesetre a szövevényes szálak kibogozása is további kutatásokért kiált. A walesi fotómappákban is felbukkan még jó néhány magyar név a fényképek alatt, általában csak keresztnevek, Gyuri, István, Zsuzsa, Rózi stb., akik azonosítása még várat magára, de ahogy most is a helyére került néhány darab a Berény-kirakósban, úgy biztos vagyok benne, hogy hamarosan mindenre fény derül, és a lassan összeálló kép egyre áttekinthetőbbé, érthetőbbé és színesebbé válik.

- 1 Ezúton is hálásan köszönöm Krasznai Rékának, hogy a Nemzeti Galériába érkezett e-maillt továbbította nekem. Itt jegyzem meg, hogy azoknak viszont nem tartozom köszönettel, akiknél a walesi e-mail-író korábban kitarótan érdeklődött irántam, s dacára, hogy ismerik elérhetőségeimet, mégsem segítettek a kapcsolatfelvételt. Ugyanakkor mérhetetlen hálával tartozom Philip Olivernek és feleségének, Lynne-nek, amiért megosztották velem dokumentumaikat és néhány napra otthonukat is. Ezúton kérek elnézést a fotóim minősége miatt az olvasóktól.
- 2 A témáról éppen e lap hasábjain számoltam be első alkalommal részletesen (*Artmagazin*, 2009/3), de bőseges adat áll rendelkezésre az interneten is.
- 3 Interjú Berény Verával, London, 1984. augusztus 9. Készítette: Majoros Valéria Vanília. Magnószalag átíratva.
- 4 Ezúton is köszönöm Valinak, hogy e forrást rendelkezésemre bocsátotta.
- 5 Tihanyi Lajos autográf oeuvre-jegyzéke. MNG Adattára, Ltsz.: 18803/73-7-16.
- 6 Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Monument-Art, 2002, 38. kép
- 7 Kállai Ernő: *Új magyar pikktúra* (Bp., 1925); *Neue Malerei in Ungarn* (Lipcse, 1925)
- 8 Izabela Czajka Stachowicz: *Nigdy nie wyjdę za mąż*. 1966
- 9 Tihanyi Lajos levele Bölöni Györgyhöz és feleségéhez, 1924. július 18. körül (közli: Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Monument-Art, 2002, 207–209. o.). Berény egymondatos kinyilatkoztatása a lapban: „Da die neue Kunst alle Formen der Neurose durchgemacht hat ist zu hoffen, daß wie einige Zeit von neuen «Ismen» verschont bleiben” In: G. (Zeitschrift zur elementaren Gestaltung), 1924, 3. 51. o.
- 10 Berény kinematographjának hosszas szabadalmi eljárása csak 1928-ban ért véget, de a kísérletezés már

a berlini periódusban elkezdődött, s mielőtt elhagyta Berlint, be is adta a helyi szabadalmi hivatalba. A szabadalom applikációs száma: GB19270020515 19270803. Berény már 1923-ban is szabadalmaztatott egy a grafikai művek fényképezéséhez használható szerkezetet (dr. Erich Steig-nerrrel közös fejlesztés), mely esetleg összefüggésbe hozható a Viking Eggelinggel való megismerkedésével, illetve saját későbbi animációs kísérleteivel is.

10 Szeredi Merse Pálnak ezúton is hálásan köszönöm, hogy megosztotta velem kutatási eredményét.

11 A Virág Judit Galéria 2014. téliaukcio-katalógusának melléklete: Berény Róbert: *Alvó nő feketé vázával*.



A walesi házigazdák, Lynne és Philip Oliver
© Barki Gergely © Artmagazin

PREMIER – AMIKRŐL NÁLUNK OLVASHATTAK ELŐSZÖR

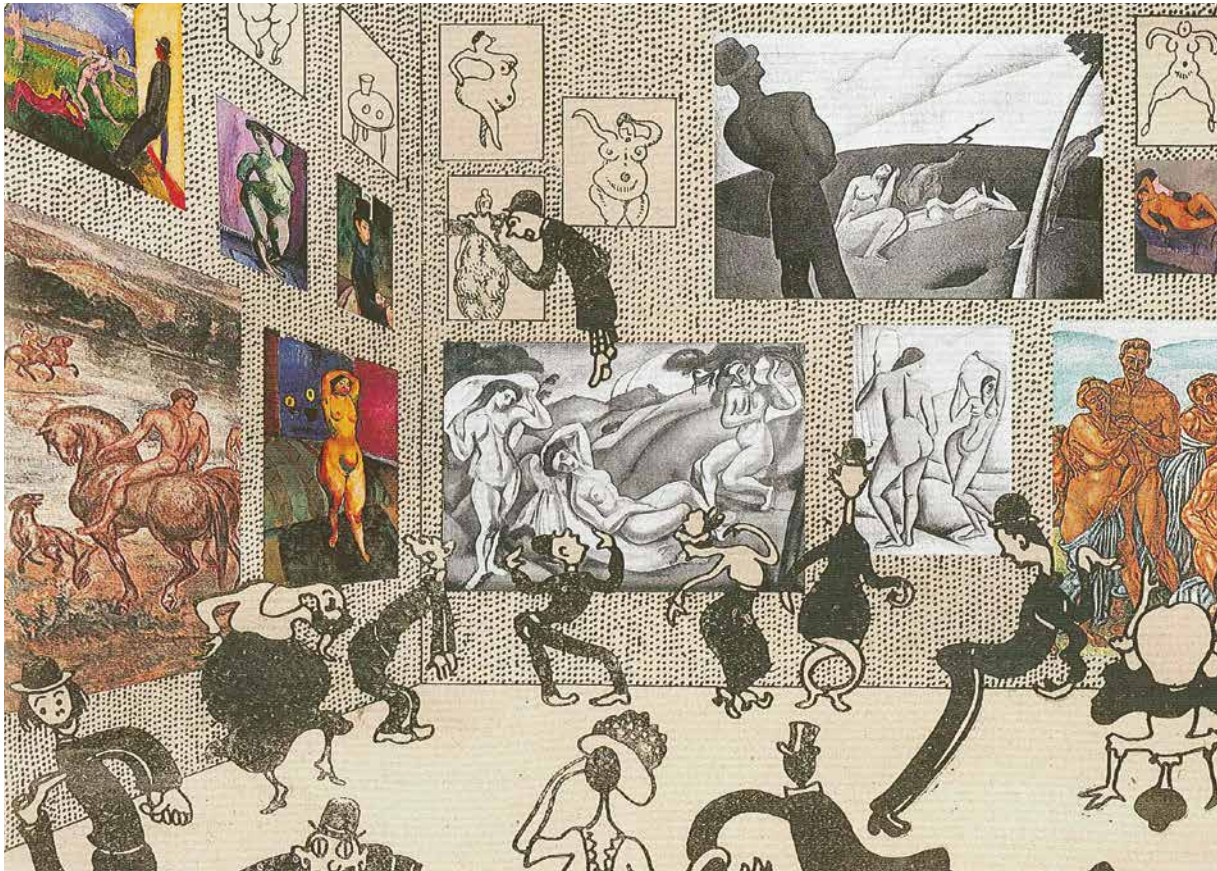
Áldásos gúnyrajzok

Elsőként hoztuk le a múlt század eleji karikatúrákat, melyek segítettek lappangó festményeket azonosítani, például a Nyolcak csoport kiállításai esetében.

„Ez utóbbi elem jelenik meg azon a szenzációs karikatúrán is, amelyet a *Fidibusz* címlapon közölt az 1911-es Nyolcak-kiállítással kapcsolatban. Itt a tárlatlátogatók nem pusztán staffázs alakjai a karikatúrának. Az alakok a képeken látható pózokat imitálják, és őrült táncuk azt sugallja, hogy a kiállítás megtekintése az elme-állapotra veszélyes.”

Kovács Bernadett: Képek a „nevetőkabinet”-ből, avagy a Nyolcak festészete a karikatúrák tükrében, 2006/2

Jobbra: A 8-ak és az ő közönségük
Forrás: A 8-ak tárlata, *Fidibusz*, 1911. május 5. 1. o.
(színes festményrekonstrukciókkal kiegészítve)
© Artmagazin



Nálunk startolt a kisegér nagy karrierje

Egy apa leül Stuart Little rajzfilmet nézni, hogy lekösse kislányát a karácsonyi várakozásban, elkerekedik a szeme, majd sok száz telefon és sok ezer kilométer utazás eredményeképpen a mese vége egy igazi Berény Róbert-kép lesz. A hajmeresztő, fordulatos, azóta a kánonba épült történetet olvasóink a főhőstől első kézből, „élő egyenesben” ismerhették meg.

Barki Gergely: A kutatás és a véletlenek, Személyes hangvételű „megtalálás-élmény” – beszámoló, 2009/3

A 33. számunk címlapján Berény Róbert *Alvó nő fekete vázával* című festményének részletei a *Stuart Little* című film képkockáival keverednek

A budapesti ifjú

Lehet, hogy a Szépművészeti Múzeum leghíresebb képének modellje nem más, mint Beatrix királyné unokaöccse, a hétéves korában bitorossá kinevezett Ippolito d'Este?

„A Bembo-teóriát tehát a szakirodalom már évtizedekkel ezelőtt *ad acta* helyezte, ám helyébe egészen mostanáig nem tudott jobb megoldást állítani. A múltkoriban azonban Alessandro Ballarin, a páduai egyetem professzora olyan új elmélettel állt elő, amely nekünk magyaroknak szívet melengető is, hiszen a hazai művelődéstörténet számottevő szereplőjéről van szó...”

Vécsey Axel: Raffaello budapesti ifjúja: Ippolito d'Este képmása?, 2012/6



Balra: Raffaello Santi: *Ifjú képmása (Ippolito d'Este?)*, 1502–1505 körül, fatábla, olaj, 54 × 39 cm, Budapest Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum



WANTED, WANTED!

Nálunk indult a rovat, a későbbi sikeres WANTED kiállítások őse és előképe. Az ötletért köszönet Barki Gergelynek! A nagy jubileumi Nyolcak-kiállítás előtt megszerveztük, hogy a Kieselbach és a Virág Judit Galériában egy időben nyíljon WANTED-kiállítás, amin láthatóak azok a képek, amelyeknek tudunk a létezéséről, de lelőhelyük ismeretlen: lappanganak. Ekkor szerveztük meg, hogy a Virág Judit Galériában az Auer Vonósnégyes bemutassa Berény addig ismeretlen *Berlini vonósnégyesét*. Az egyik keresett kép, amiről akkor mindössze egy régi fekete-fehér fotó állt rendelkezésre, Tihanyi Lajos *Pont St Michel* című festménye volt. Az azóta megkerült kép 2016 decemberében 170 millió forintos leütési árával új rekordot állított be a Kieselbach Galéria aukcióján.

Barki Gergely: WANTED, 2005/1

Tihanyi Lajos: *Pont Saint-Michel*, 1908, olaj, vászon, 53,5 × 65 cm
A Kieselbach Galéria és Aukciós ház jóvoltából

Egy különös lakás titkai

A szenzációszámba menő autodidakta zseni, Henry Darger történetét Halász Péter írta meg nekünk, közvetlenül a hagyatéék jelentőségéről szóló dokumentumfilm világpremierje után.

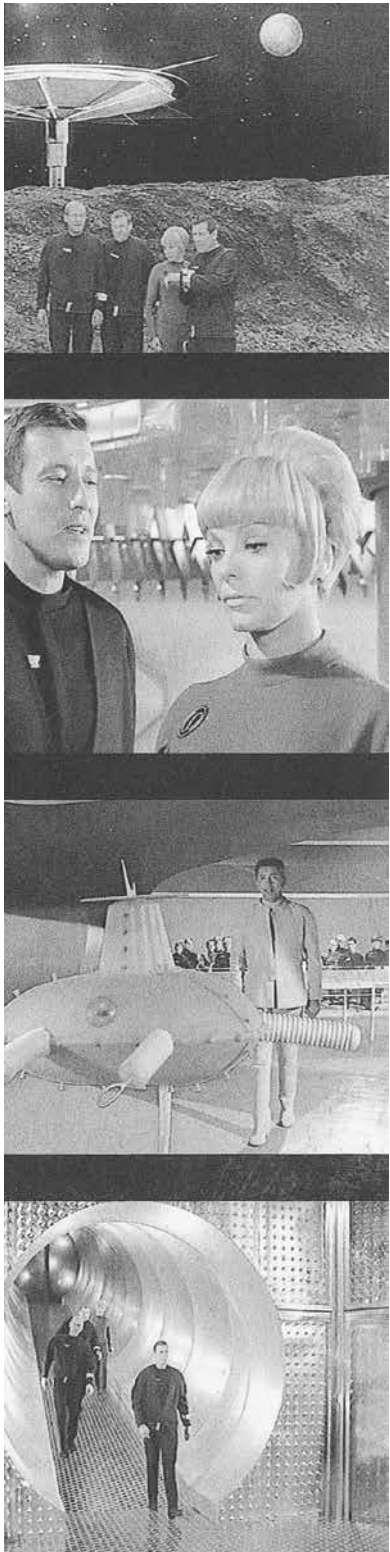
„Chicago, 1972. Henry Dargert, a nyugdíjas kórházi takarítót elfekvőbe szállítják – már nem képes felbotorkálni bérlakásába, ahol hatvan éven keresztül lakott, megszakítás nélkül. Az idős embert a környéken mindenki csak látásból ismeri, amint szemetesekukákban turkál, újságok és magazinok után kutat. Köszön, de nem beszélget. Naponta többször elsántít a templomba, egy étkezdében megebédel, és aztán haza. Az elfekvőkórházban rövidesen meghal. Testét jelöletlen sírba helyezik. A bérlakást ki kell üríteni. És itt kezdődik Henry Darger karrierje. A munkások üzennek a tulajdonosnak, hogy különös dolgokat találtak a lakásban, és vessen egy pillantást a holmikra, mielőtt kidobják őket a szeméttbe. Nathan Lerner, a lakás tulajdonosa, Moholy-Nagy intézete, a New Bauhaus munkatársa a helyszínre siet.”

Halász Péter: Henry Darger (1892–1973), 2005/2



Illusztrációk Henry Darger *A Vivien lányok története, avagy a gyerekrabszolga-lázadás következtében dülő, Gladeco–Angelénia háború viharáról a Képzelt Birodalomban* című 15 ezer oldalas regényéből
© AFAM

Jobbra: Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960, olaj, vászon, 70 x 100 cm, Roberto Tosi gyűjteménye, Szépművészeti Múzeum (hosszú távú letét)
© Szépművészeti Múzeum Fotó: Szesztay Csanád



Részletek az 1965-ös *Orion űrhajó* című sorozatból



Ambrus Mária díszlete az Örkeny Színház Elfriede Jelinek *Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai* című darabjában
© Fotó: Éder Vera

Orion Divatshow

**Bárdy Margit, a legendás tévésorozat
díszlet és jelmeztervezője**

Igazán sikeres volt az *Orion űrhajó* – benne McLane kapitány és Tamara – földi pályafutása. Az 1965-ben készült, hétrészes német tévésorozaton több generáció nevelkedett, Magyarországon is vetítették, és ma már klasszikusnak számít a tudományos-fantasztikus filmek világában. A harmadik évezredben játszódó sorozat sikere nemcsak a földönkívüli lényekkel folytatott küzdelemnek és egyéb lebilincselő kalandoknak volt köszönhető, hanem legalább annyira a film látványvilágának, az akkoriban még szokatlan trükköknek, a fantasztikus díszleteknek, illetve a színészek futurista megjelenésének. Kevesen tudják, hogy az Orionon uralkodó divat kreatora a Münchenben élő magyar Bárdy Margit volt. Nevéhez több mint kétszáz színházi és filmprodukció jelmez- és díszlettervei fűződnek: köztük olyan kuriózumok, mint a sokoldalú Bauhaus-művész, Oskar Schlemmer *Triadikus balettjének* rekonstrukciója.

Kovács Ágnes: *Felszállt az ORION...* Bárdy Margit díszlet- és jelmeztervei, 2006/1

Varrólányok

**Az eltűnt varrólányok esete.
Nyomozás Lakner László képe után**

Fordulatos festménysors Kelet-Közép-Európából, amiben szerepet játszik a szigorú műtész Aradi Nóra, a nemkülönbben elégedetlen Erdély Miklós és Csernus Tibor, egy véletlenül erre járó olasz biológus házaspár, az autóstoppos Szentjóby Tamás és a Hitler beszédét rádió hallgató varrónők. Történelmi igazságtétel egy római magángyűjteményből előkerült korai Lakner-festménynek.

Haldokló színpadi főhős? Szerelmesek drámája? Hiába. Színházi sorozatunkban csakis díszletekre figyelünk, pompás képzőművészeti kapcsolódásokat fejtünk fel.

Örkeny Színház, Elfriede Jelinek Nóra verziója. Ambrus Mária díszlete váratlan: a Magyar Rádió 14-es stúdiójának tökéletes rekonstrukciója, minden ugyanúgy néz ki a bemondófülkétől a lépcsősorig, mint a Szende László féle 1951-es, megmaradt eredetiben. Az egykor kultikus rádiósorozat, a *Szabó család* felvételei épp e stúdió falai között zajlottak. A család, amely a hatvanas évek szinte minden típusát felvonultatta, és csiklandós volt, ha olyan fotó jelent meg az újságban, mintha tényleg rokonok lennének. Felnőtt úgy egy generáció, hogy mintanagymamája Gobbi Hilda volt. Icu, Irén és a szintén textilgyárban dolgozó Angéla ugyanazokkal a nőiszerep-gondokkal küzdöttek, mint a darabban Nóra. És ami e két szöveget összeköti, hogy Benedek Mari jelmezei pont a hivatkozott Lakner-képet idézik.

Fehér Dávid: *Lost and found: Az eltűnt varrólányok esete – nyomozás Lakner László képe után*, 2010/5
Topor Tünde-Buzogány Anna: *Elfriede Jelinek: Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai*, 2012/1



Neked
megvan
mind a



? !

Ajándékozz Artmagazin-előfizetést!
elofizetes@artmagazin.hu



A 80-as évekbeli pesti underground színtér egyik jellegzetes figurája volt Sóskuti Tibor. Sokan csak a Balaton zenekar koncertjein vetített álomszerű fotóiról ismerik, pedig az azóta Berlinben élő művész new wave festészeti életművet is maga mögött hagyott Budapesten. Sztorik a Balatontól Berlinig.

Rieder Gábor

SÓSKUTI TIBOR

A new wave álomváros dokumentaristája



Sóskuti Tibor: *Bécsi úti lakótelep (Vig Mihály, Hunyadi Károly)*, 1981, színes dia
© A művész jóvoltából

Rieder Gábor: Előttem van egy rajzolt önarcképem 1982-ből, amelyen csikos rabruhában, szétálló vörös hajkoronával tekintesz a nézőre. A hajad nem rajzolt vörös, hanem tényleg ilyen színű volt akkoriban. Merész gesztus volt ez a 80-as évek szocialista Magyarországn: nem egyszerűen csak egy művész-image, de már-már statement.

Sóskuti Tibor: 1978–1979-ben festettem vörösre a hajamat, ezüstre fújt cipőben jártam és nyakendőt hordtam inggallér nélkül. Abban az időben már nem volt olyan komoly üldöztetés, csak párszor ért retorzió. Például amikor a Balaton zenekar fellépésén a lengyelországi tüntetésekről vetítettem fotókat. A hatóság közölte a vízagyús képekre, hogy nem szabad ilyesmit mutatni, de amúgy minden oké. Egy másik alkalommal, amikor a nyakamban lógott három fényképezőgép, nem értették a járőrök, hogy mit akarok velük, úgyhogy a hátamnak Kalasnyikovot szegezve kísérték be az őrszobára, alig tudtam kidumálni magam. Egy éjszákára benntartottak. Szentendrén meg összeverték a rendőrök, mert ráültem egy csúnya szoborra. Na és persze az állandó igazoltatások, hogy van-e munkaviszonyom!? De a 80-as években már nem üldöztek egy normálistól eltérő haj miatt.

Szóval a vörös haj és az extravagáns öltözék nem valamiféle rendszerdöntő gesztus volt...

Nem, az éppen Magyarországon is megjelenő punk és new wave áramlatokra reagáltam. A véletlennek is köszönhetően már nagyon korán közel kerültem a new wave-ről szóló információkhoz. Külföldre járó, pestlőrinci haverjaimtól kaptam folyamatosan friss leme-

zeket, így került hozzám egy csomó new wave album (Gary Numan, Talking Heads, Stranglers, Clash stb.), amikből – elsőként Budapesten – csináltam egy new wave diszkót az FMK-ban 1978-ban. Ekkor mázoltam a fejemet is vörösre.

Vagyis ez inkább nemzedéki lázadás volt, nem személyes.

Valóban, hiszen ez jelentette a lágy, hippis pop korszak végét. A 70-es évek közepétől beköszöntött az új, modern, elektronikus gépi világ (eleinte erős popellenes felhanggal), amit a techno előérzetének is nevezhetünk. Ahol robotfigurák embertelenül ordítanak, mindenféle társadalmi rendszeren kívül. Kevéssel később, a 70-es évek végétől nőtt ki a punk káoszról és anarchiából egy új, kommerszebb, örömmel kísérletező, felszabadult, a nagyközönségnek szóló, „új hullámos” popkultúra, eklektikus alstílusokkal. A művészet dömpingben került ki az utcára, mintha egy művész gyár ontaná. A világot tömegesen elárasztották a művészek. Magyarországon is érezhető volt egyfajta felszabadultság, de az inkább politikai jellegű volt, az átlag a diszkókban még Boney M.-re táncolt.

Mit tanultál, hogy a zene ennyire érdekelt és mikor lépett be a képzőművészet az életedbe?

A zene már egész korán megjelent az életemben, öt- és tízéves korom között zongoráztam, majd később még két évet tizenévesen, hangverse nyeket is adtam klasszikus darabokból. Az általános iskolában én voltam a legkisebb növésű, ezért elkezdtem Tarzanokat és aktokat rajzolni az erősebb fiúknak, hogy ne verjenek mindig össze és megvédjenek. Így alakult ki bennem a képzőművészet felé irányuló érdeklődés.

Művészcsaládból származol?

Igen, dédnagyapám karmester volt, nagyszüleim színészek (többek között az egykori Király Színházban), de zenéltek is, sőt a nagypapámnak grafikai műhelye is volt. Az édesapám is kitűnően rajzolt, de ellenezte, amikor 14 évesen jelentkeztem a képzőművészeti gimnáziumba. Játékkészítő grafikusként végeztem (játékkészítés, ipari dizájn, bábszínház, meseírás, illusztráció stb.), majd jelentkeztem a Képzőművészeti Főiskolára, fel is vettek, de rögtön ki is léptem.

Miért?

Nem szerettem a tanárokat, akik az elcsépel hűlyeségeket nyomták, miközben nekem volt atelier-m és többek között olyan mestereim, mint Pauer Gyula, Vető János (egy időben nála hívtam elő a fotóimat) vagy a sógorom, Tolvaly Ernő, akihez már gyerekkoromtól kezdve jártam (kiváló és egyben szórakoztató tanár volt) és persze a sok aktív művészkolléga. Tőlük csomó mindent megtudhattam, hivatalos okmányra pedig nem volt szükségem – mindig is irtóztam a papíroktól.

Vagyis otthagytad a Képzőt, és belevágtál a... Mibe is vágtál bele?

Pestlőrincre költöztem Pauer Henrikhez, teli volt a fejünk manifesztumgyártással, rengeteget rajzoltunk és próbáltuk megtalálni művészi identitásunkat. Elkészültek az első festményeim, és összejöttem Vig Mihály húgával, Vig Katival, nála laktam, Óbudán, hozzánk járt fel Miska és Hunyadi Károly, ekkor alakult meg a Balaton együttes. A Miska egy csendes, megnyugtató egyéniségű, nagyszerű underground költő-



Sóskuti Tibor: *Trabant (Lukin Gábor és Méhes Marietta)*, 1984, akril, vászon, 200 x 150 cm
© A művész jóvoltából

zenész volt, Károly meg egy kirobbanó, szemtelen, szöke punk-lázadó. Kényelmes teázgatások közben szelídítették meg ezeket az ellentétes energiákat, a zenén keresztül. Az első koncerten, a Kulich Gyula téri pszichiátriai gondozóban még én basszusgitároztam (előtte két héttel kezdtem el tanulni). Sajnos a keverő ember nem ismerte a számokat, ezért a színpadon semmit sem hallottunk vissza, örült káosz lett belőle. Rá is ragadt a zenekarra a lázadó, antiprofesz-zionális, underground-jelleg. Ezután már csak fotóztam a Balatont és diákat vetítettem rájuk az előadásokon. (1980-ban állítottam ki először fekete-fehér fényképeket, a Bercsényi Klubban, Gazsi Zoltán barátommal.)

Honnan jött az ötlet, hogy diavetítőkkal fotókat vetítsél rá a koncertező előadókra?

Már előtte is nagyon sokat fényképeztem, ötéves koromban kaptam meg édesapámtól az első Zenit kamerámat. Amikor a Katinál, a Bécsi úti lakótelepen laktunk, elkezdtem a Balaton tagjait fényképezni, majd a kész diákat rájuk vetíteni. Közben találtam egy vegyszert, az úgynevezett Szilvia ruhafehéritő szert, amivel meg lehetett „festeni” a diákat, mert feloldotta az emulziót, vízzel felhígítva lazúrosan elmosta,

sűrűn pedig rétegeket húzott le. Az akkoriban vetített diák közül sokat Szilviával kezeltem. Egyébként ez adott indítást a festészethez: nem fotószerűen próbáltam festeni, hanem festőszerűen fotózni.

A vetítés eleve transzparens műfaj, ami összezavarja a síkokat és szürreális összhatást eredményez; de ezek szerint ezt már a dián eleve lejátszottad?

Igen, e kettő párhuzamosan történt: miközben a Szilviával kísérleteztem, a fotókat ráfestettem (vetítettem) az együestagokra a koncerteken.

Kikre vetítettél, csak a Balatonra, vagy más kultikus 80-as évekbeli underground bandákra is?

A Balaton egész gyorsan összejött a Trabanttal (Lukin Gábor, Méhes Marietta, Vető János), bár ők nem léptek fel önmagukban, inkább csak házi felvételeket készítettek. Gábornál vagy a Ganz-MÁVAG Művelődési Házban és a Bercsényi Klubban tartották a próbákat, ahol szintén fotóztam. Mivel aztán az Európa Kiadó és még más, annak idején felbukkanó együttesek zenészei is (Menyhárt Jenő, Másik János,

Magyar Péter, Dénes József és Kozma György mint az egyik szövegíró stb.) mint vendégszenészek vagy társzenekarok felléptek a koncerteken, így róluk is készültek felvételek. Török Ádám (Mini együttes) is megrendelt tőlem diákat, de sajnos amikor éppen egy utcai telefonfülkében megbeszéltük az átadási időpontot, ott felejtettem a kész diákat a készülék tetején. Az első eset volt, hogy pénzért árultam a képeimet – a lelkeket akartam eladni az ördögnek. Húsz kiváló kép volt, talán még léteznek valahol.

Milyen fotókat vetítettél? Csak társasági fotókat, az underground – Szilviával kezelt – arcait?

A fotóstáskám mindig a szívemnél lógott – mint egy meghosszabbított szem és adattároló –, rögzítve azt a mesét, amiben élünk. Tehát ahol éppen jártam, kattogtattam. Arcokat, barátokat ismerőseket és az álomvárost. Egyébként fekete-fehér nagyításokat is csináltam, amiket szintén megfestettem néha.

A festményeiden ugyanez a fotózott világ tér vissza: a 80-as évek közepén készült képeid is ebből a milióból, ebből a társaságból nőttek ki...



Sósuti Tibor: *Trabant (Méhes Marietta, Lukin Gábor és Vető János), 1984*, Szilvia fehérítővel kezelt színes dia
© A művész jóvoltából



Sósuti Tibor: *Trabant Miskolcon (Menyhárt Jenő és Méhes Marietta), 1982*, színes dia
© A művész jóvoltából



Sósuti Tibor: *Trabant (Vető János), 1985*, Szilvia fehérítővel kezelt színes dia
© A művész jóvoltából

1983-ban készült egy xeroxfestmény-széria Békés Rozi grafikus lány lakásán, Gazsi Zoltánál, aki akkor a rajzfilmstúdióban dolgozott, ahol fénymásolatokat tudott csinálni. Ezeket akkor még csak a Xerox nevű cég gépeivel lehetett. A xeroxozott lapok annyira hibásak, kontrasztosan fekete-fehérek, „festőiek” voltak, hogy elkezdtek őket színes filctollakkal és air brushsal kiszínezni. A következő években a kortársaimról készült további fénymásolatokat vetítettem ki, nagyobb méretekben, vászonra (Zoltán műtermében, ahol éppen laktam is), és azokat festettem vagy graffitiztem meg.

Említetted, hogy már a 70-es évek végén a new wave zenekarok inspiráltak. De honnan jött ez a szertelen, new wave-es vizuális világ, amihez hasonlót a Zuzu-Vető-képekről ismerünk csak?

Sokat mozogtam velük is, a formai dolgok ragadtak egymásra. De ők – ha jól tudom – a posztmodern neorealizmust képviselték. A graffiti ekkor már úton volt a világban, először New Yorkban, majd más városokban is. Nálunk is megjelent. Benne volt a levegőben ez az új-fajta rálátás a világra, ez a típusú „utcai pop-art”: a megszokott, sokszor ronda és unalmas dolgokra ráfestett, utópisztikus, ipari művészet.

Jó, hogy említed a pop-artot is, mert benne van a képeidben. De Andy Warholt – mondjuk – 1982-ben, a Blaha Lujza téren erősen újra kell értelmezni, hogy újra ütőképes legyen.

A 80-as évek pop-artja már elment egy nagyon más irányba: a színes, felszabadult, absztrakt, posztmodern, graffitis világ felé. A jövő lett

a cél. Csak a felszín volt hasonló, a mentalitás már másról szólt. Nem a reklám tárgyról készült a mű, hanem maga az alkotó lett a reklám tárgya. Míg Nyugaton az underground pop korszak a 60-as években zajlott le, Magyarországra a 70-es évek végére érkezett el, keveredve a new wave elemeivel. A szocializmus idején az embernek nem volt kedve és lehetősége az utcát festeni, addig még nem ért el a felszabadultság, így hát egy fiktív utcát festettem. A műtermembe került be a városi világ, megmaradva a „föld alatt”.

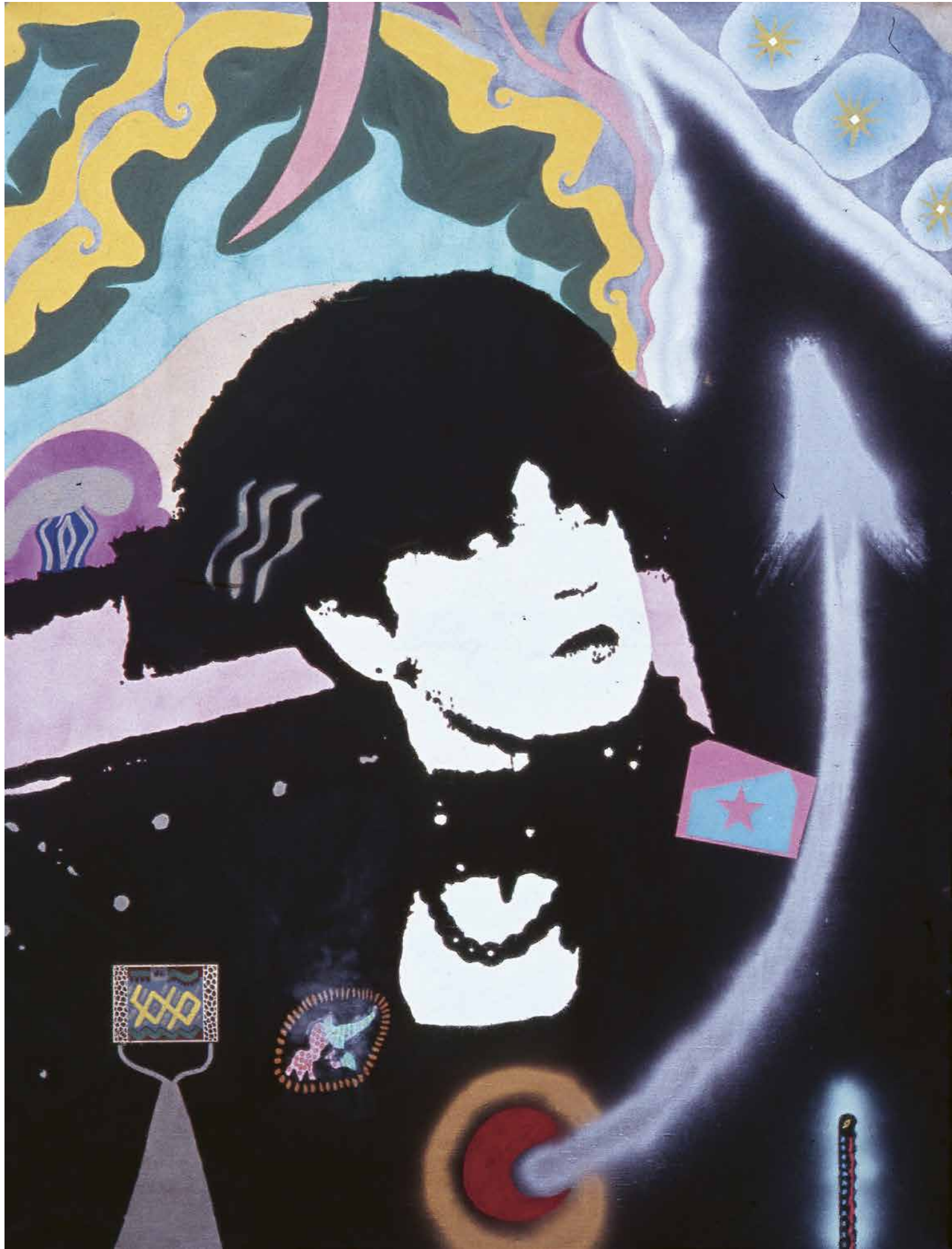
Nézve a képeket, szertelenül vidám formák vibráló játékát, a szilveszteri konfettik tobzódását látom, miközben tudom, hogy ennek a kornak az underground pesti művészvilágát, különösen a Trabant lakáskoncertekbe zárt értelmiségi univerzumát, átlengte az enervált mélabú is.

Nem lehet depressziósnak nevezni ezt a közeget, bár akkoriban vált divattá pszichológushoz járni. A Balaton és a Trabant is egy otthonos, boldog, saját kisvilágot teremtett, egy költői, melankolikus, álomszerű másvilágot. Szentendrén meg kialakult egy szórakoztató és vicces, szinte öngúnyoló dada csoport, a Bizottság, underground klub-jelleggel. A tagjai alapították meg a Vajda Lajos Stúdiót, ahol szintén kiállítottam, őket már ismertem tizenéves koromtól fogva. A 70-es évek közepétől a 80-as évek közepéig remek klubélet volt Budapesten, az FMK-ban összegyűlt mindenki. Tudtuk, hogy kontroll alatt vagyunk, de nem zavart. Ők tudták, hogy ebből nem lesz forradalom, mert nekünk jó volt, hogy több száz művésszel lehettünk egy helyen. Ott meg lehetett nézni

a betiltott filmeket, mindenről beszélgethettünk, mindent ki lehetett állítani. Művészeti „szanatórium” volt, egy első osztályú, olcsó étteremmel és két galériával. Eközben néhány egyetemi klub lehetőséget adott a rendszeres underground programokra. Praktikus és veszélytelen lépés volt az állam részéről.

Közben grafikusként, fotósként éltél?

Az iskola után kiállításrendezőként dolgoztam, az Iparművészeti Múzeumnál, országszerte. Rendeztünk egy Lenin-kiállítást is, én raktam be a vitrinbe az írógépét és a cigarettáját. József Attila barátnőjével is találkoztam Makón, egy emlékkiállításra készülve. Volt néhány félig legális munkám is, csak a papír miatt, kevés pénzért. Hetenként jelentek meg rajzaim az akkor még kommunista *Magyar Nemzet*nél, közben pedig diákat vetítettem a koncerteken, amiből szintén csurrant egy kevés. Nem kellett sok pénz a megélhetéshez, néhány barátomnak volt lakása, ahol lakhattam ingyen. Néha, nyáron az utcán aludtam. Már 15 éves koromtól elköltöztem a szüleimtől, azóta jártam a várost, az utcán és a barátoknál volt a műtermem. Aztán 83-ban nagyon beteg lettem és lenyugdíjaztak, ezzel persze a katonaságot is megúsztam. Majd lett egy nagyon kedves mecénásom, Holczer Mari (Vivi), ő vett magához a lakásába, ahol tudtam festeni és fotózni. Ott lakott Zátonyi Tibor, kiváló fotós barátom is. Éjjel-nappal a művészetnek tudtam élni. A lakásból már alig mozdultam ki, mindennap jöttek hozzánk a látogatók, akiket fotóztam is. Én pedig eljártam hetente kétszer teniszezni, de egyébként máshová nem.



Sóskuti Tibor: *Kriszta (Kecskés Kriszta)*, 1985, akril, vászon, 150 x 200 cm
© A művész jóvoltából



Sóskuti Tibor: *Saint Andrew No.5*, 1985, akril, vászon, 200 x 150 cm
© A művész jóvoltából

A képzőművészeti belvilággal volt kapcsolatos? Hiszen ekkoriban virágzott az új festészet, Hegyi Lóránd vitte a festőket nemzetközi kiállításokra és hozta hozzájuk a külföldi gyűjtőket. Ebben részt vettél?

Nem, csak egyszer kerültek el a munkáim Helsinkibe és részt vettem egy csoportos kiállításon a Nemzeti Galériában. Voltak kiállításaim különféle klubokban (Bercsényi, FMK, Vajda Lajos Stúdió stb.), de nem kerültem bele a kommersz művészeti életbe, mert 1983-ban „kiléptem”, földalatti művész maradtam. 1986-ban pedig disszidáltam.

De volt egy nagy sorozatod 1985-ben *Saint Andrew* címmel, szertelen new wave-es absztrakt motívumokkal.

Azt a szentendrei Vajda Lajos Stúdió felkérésére festettem. Gondoltam, csinálok valami mást: nem figurális, hanem expresszív-graffiti képeket, némi polgárpukkasztó hátsó gondolattal. Nagy meglepődés lett a vége, a látogatók értetlenül nézegették a képeket.

Miért mentél el Berlinbe 1986-ban?

Már 18 évesen szerettem volna külföldre menni, de a határról visszafordítottak, leszállítottak Hegyeshalomnál, elvették az útlevelemet,

mert „megsértettem a törvény rendjét”. Utána minden évben beadtam az útlevélkérelmet, mígnem 1986-ban egyszer csak elfogadták. Ekkor épp paradicsomi jólétben éltem: barátnő, sport, egészséges élet, csak a művészettel foglalkozhattam. Aranykalitka volt. De bennem volt valami szabadságérzet-hiány, hogy be vagyok zárva. Mindig is csavargó voltam, nálam a szabadság van a legelső helyen, aztán következik a művészet, utána a munka és a szerelem. Úgyhogy amikor megkaptam az útlevelet, tudtam, hogy le kell lépnem, hogy kint fogok maradni. Nem volt egyszerű a disszidálás, nem ismertem senkit Berlinben, lejárt a vízumom, sok időt töltöttem menekültlágerekben, rengetegszer igényeltem dokumentumokat, míg kaptam egy ideiglenes papírt. Utána házasságok miatt maradhattam, 1998-ig nem is voltak igazi papírjaim.

Közben pedig belecsöppentél a nyiladozó berlini underground világba?

Az első esti séta közben betévedtem egy foglalt házba, ahol egyszerre öt, fergeteges gyorsaságú punk zenekar bömböltette az erősítőket és közben a folyosókon bőfögő, fekete ruhájú, mindent kibíró tömeg támolygott. Valószínűleg ez volt az utolsó, hamisítatlan punkkoncert Berlinben. Ezt követően ellátogattam a belvárosba, David Bowie egykori törzsdíszkójába, ott már egészen más világ várt. Kreuzberg-

ben, ahol laktam, jórészt csak fiatalok éltek, akik a világ mindenféle sarkából származtak és óriási nyitott bulikat tartottak, pillanatok alatt bekerültem az örvénybe. Elkezdtem nagy iramban alkotni. Rövid időn belül csináltam egy kiállítást, csomó embert megismertem, bekerültem a berlini művészeti szövetségbe, az első festménykiállításomon már adtam el képeket, egy galéria egyből le is akart szerződtetni. Azt gondoltam, onnantól már minden egyszerű lesz. De a szerződéstől megijedtem, elém nyomtak egy dokumentumot, de én akkor alig tudtam még németül, nem mertem aláírni, pedig nagy esély lett volna. A berlini művészeti szövetségből is gyorsan kiléptem, amikor az első közös kiállításon azt vetették a fejemre, gúnyos mosollyal a szervezők, hogy mi ez? Psychedelic? Gyorsan otthagytam őket. Ezek után kisebb galériákban csináltam csak kiállítást, kalapboltban vagy kávézókbán. A festészet az enyém volt, a szabadságot jelentette nekem, és jelenti azóta is.



Avner Ben-Gal: *Biogenetics* (részlet), 2011, unique print, 60x85 cm

A R + + E × +
B U D A P E S T +

Yael's Dreams (and Nightmares)

Avner Ben-Gal
Eti Jacobi
Tomer Rosenthal
Lior Shachar
Gil Marco Shani
Alexandra Zuckerman

2017. november 24
–
december 10.

Kurátor: **Nicola Trezzi**

Art+Text Budapest
1054 Budapest, Honvéd utca 3.
+36 20 935 9889
www.artplustextbudapest.com
www.facebook.com/artplustextbudapest

VINTAGE GALÉRIA
SZÍJ KAMILLA



Cím nélkül, 2015, papír, ceruza, 150 × 178cm



BENE GÉZA: TORNÁCÓS CSENDELET (RÉSZLET), 1933

KIESELBACH

TÉLI KÉPAUKCIÓ 2017. DECEMBER 18. 18 ÓRA

HOTEL MARRIOTT • 1052 BUDAPEST, APÁCZAI CSERE JÁNOS U. 4.

A kiállítás megtekinthető 2017. december 6-tól december 17-ig, minden nap 10-18 óráig, a Kieselbach galériában

Kieselbach Galéria

Budapest, V. Szent István krt. 5. • Tel.: +36-1-269-3148, +36-1-269-3149 • E-mail: gallery@kieselbach.hu • www.kieselbach.hu



CULINARY
INSTITUTE
OF
EUROPE

KULINÁRIS MŰVÉSZETEK PROGRAM

Következő egyéves kurzus indul: **2018. február**

Kulináris művészetek programunk átfogó képet nyújt a gasztronómia szerteágazó területéről. Az egyéves képzés során elméleti tudást, naprakész és innovatív gyakorlati ismereteket sajátítanak el a gasztronómia iránt elkötelezettek.

Michelin-csillagos éttermeket megjáró séfek, a magyar Bocuse d'Or felkészülés oszlopos tagjai, francia sztárcukrárszok segítségével mélyülnek el a hallgatók a kulináris művészetek legújabb trendjeiben, illetve okleveles dietetikus, pszichológus, környezetgazdász, közgazdász, HR-szakember adnak kitekintést a gasztronómia kapcsolódó olyan területeire, mint a gasztromarketing, környezettudatos gazdálkodás, vállalkozásfejlesztés.

A Culinary Institute of Europe **élménytérként** is működik Budapest belvárosának kulturális központjában, helyet adva számos rendezvénynek a személyre szabott privát vacsoráktól, fotózási és forgatási helyszínen át, az előadásokig.

Partnereink:



hakipod
COOKERY SCHOOL FŐZŐISKOLA

További információk: www.culinaryinstituteofeurope.com

Kapcsolat: hello@culinaryinstituteofeurope.com

Helyszín: 1061 Budapest, Paulay Ede u. 55. 3-4. emelet

Vadas József

EGY BAUHAUS-IKON MEGHEKKELÉSE Avagy a kortárs művészet reflexiója a WA 24-re

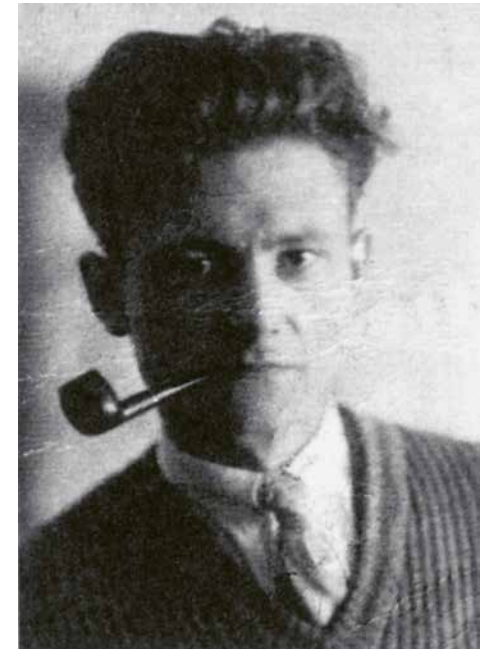


Carl Jakob Jucker és Wilhelm Wagenfeld: Asztali lámpa (részlet), 1924
Fotó: Szalatnyai Judit

A kód Wilhelm Wagenfeld 1924-ben készült és csaknem minden Bauhausról szóló kiadványban szereplő asztali lámpáját jelöli. A designtörténet e klasszikus darabja feltűnik Walter Gropius rekonstruált igazgatói irodájának asztalán, valamint egy olyan fényképen is, amely Moholy-Nagy László dessauai műteremlakásának enteriőrjéről maradt ránk. Kiemelkedő jelentőségének adózik most az a Kiscelli Múzeumban rendezett kiállítás, amely a felváltva Budapesten és Brémában élő Schnepel házaspár gyűjteményének részeként rangos kortárs külföldi és magyar művészek reflexióival szemlélteti a tárgy szimbolikus kulturális jelentőségét és máig eleven hatását.



Wilhelm Wagenfeld: Asztali lámpa, 1924
Fotó: Szalatnyai Judit



Wilhelm Wagenfeld 1925 körül

A brémai születésű Wagenfeld 1914-től szülővárosában, a Koch & Bergfeld Ezüstárugárban volt rajzoló. (Akkor így hívták a tervezőt.) 1916 és 1919 között a helyi Iparművészeti Iskolát látogatta, majd ösztöndíjasként a hanaui Rajz-akadémiához tartozó Nemesfém Szakiskolában szerzett ezüstműves képesítést, illetve mesterlevelet. Brémába visszatérve a húszas évek elején önálló műhelyt nyitott, s közben a közeli Worpswede szecesszionista kolóniáján is megfordult. De aligha lehetett elégedett azzal, amit művészetként útravalóul kapott és gyakorló ötvösként teljesített. Mint egy levelében fogalmazott: célja „szabadulni attól, ami volt, hogy nyitottá váljak az újra”.

Ez a szándék vezette a Bauhausba, ahol képzett ötvös lévén, mindjárt a fémműhelyben kezdte meg tanulmányait – történetesen a lehető legjobbkor – 1923 őszén. Egy évvel korábban ugyanis végleg kieleződött a konfliktus az előkészítő tanfolyám s a szak élén álló Johannes

Itten, valamint Gropius – valójában két szemlélet – között, és ez a küzdelem a modern nagyipari technikát választó igazgató javára dőlt el. A hagyományos művészértelmezéshez kötődő Itten távozott, helyét 1923 januárjában mindkét posztján Moholy-Nagy László foglalta el. Nem egyszerű személyi váltás történt; a Bauhaus végérvényesen a design felé fordult. „Mikor Gropius átadta nekem a fémműhely vezetését, arra kért, hogy az ipari formatervezés szempontjai szerint szervezzem azt meg (...) hogy elektromos háztartási eszközök vagy világítótestek modelljeit állítsuk elő” – olvasható a magyar művész alig két évvel későbbi írásában (*A boroskupától a lámpáig*, 1925).

Moholy-Nagy művészeti irányításával és a műhelyfőnök Christian Dell közreműködésével 1923 tavaszától egy ugyancsak ezüstműves előéletű növendék, a svájci Carl Jakob Jucker már ebben az új szellemben dolgozott egy olyan asztali villanylámpán, amely szerkezetében

– a petróleumégőtől átvett félgömb búrával egyetemben – híven követi a szecessziós oszt-rák iparművészek (Adolf Loos és Josef Hoffmann), illetve német kortársaik (Richard Riemerschmid és Bruno Paul) hasonló konstrukcióit. De csak abban. Jucker szemlélete és formavilága radikális fordulatot vett mind a századelő progresszív, mind a húszas évek posztzeccsessziós, art deco világitótestjeinek klasszicizáló megoldásokat elegyítő felfogásához képest. Ezt a váltást a kiállítás is látványosan szemlélteti a múzeum épületének egykori tulajdonosa, Schmidt Miksa bútorgyáros lakberendezési üzemének hagyatéki lapjaival. A korabeli közízlést – vásárlói szempontokat – mintegy ellenpontként felmutató sárgaréz csillárak, kristály falikarok, bronzkandeláberek – java részben színes – tervrajzai között még világnagyságok (Koloman Moser, Hoffmann és Loos) reprezentatív nagypolgári szalonba kívánczó elképzelései is felbukkannak.



Batisz Miklós és Farkas Anna: *Fénylő anyag*, 2017
© Maria és Walter Schnepel Kulturális Alapítvány, Bréma Fotó: Szalatnyai Judit

Minthogy Jucker 1923 őszén elhagyja az intézményt, munkáját az akkortájt belépő Wagenfeld folytatja. Ő ad végleges formát kettőjük közös, a fenti elvárásoknak fittyet hányó, közel negyven centiméteres lámpájának, amely kiszámított arányaival, puritán geometriájával és a felhasznált anyagok – az üveg és a fém – minden díszítéstől mentes szépségének érvényesítésével a húszas évek gépi esztétikájának máig példaadó produktuma. Wagenfeld azonban nem érte be ennyivel. A következő évben az üvegszárat és -talpat nikkelezett acélra cserélve egy második változatot hívott életre. Noha ez utóbbi immár saját designjának tekinthető, talán nem járunk messze az igazságtól, ha mindkét típust – ahogy ez diákmunkák esetében szokás – inspiráló szellemi atyamesterük révén Moholy-Nagyhoz is kötjük. Elvégre

a WA 24 csupán bevezetője volt egy ezután kiteljesedő fantasztikus pályának. A harmincas években, majd a háború utáni évtizedek során tervezett üveg-, kerámia- és fémtárgyai-nak sorával Wagenfeld a világ legjelentősebb formatervezői sorába emelkedett. Természetesen a kiállítás is az első lámpával indít. A villanyvezeték fonálával megbolondított üveghenger és a vastag talp foszforeszkáló fénye spirituális jelleget ad az amúgy szikáran funkcionalista darabnak. Artisztikus kisugárzásával közelebb áll a szériatermelés egyenkultúrájától megcsömörlött huszonegyedik századi emberhez, mint a sorozatgyártásra előkészített második – a talpán félgömbökre támaszkodó, csupa fém – variáns. Tervrajza teljes joggal kapott helyet a falon, hiszen a tárlaton ez utóbbi változat a főszereplő. A brémai székhelyű Maria

Szabadulni attól, ami volt, hogy nyitottá váljak az újra.

és Walter Schnepel Alapítvány ugyanis még a kilencvenes években rangos alkotókat kért fel arra, hogy a város neves szülöttjének ehhez az ikonikus darabjához kapcsolódva készítsenek oeuvre-jükre jellemző munkákat mintegy kétezer darabot számláló gyűjteményük számára a szintén helybéli Tecnolumen cég replikáinak felhasználásával, amelyek gyártásába még Wagenfelddel egyeztetve fogtak. Az így készült asszamlázsokból választott huszonnyolcat a kiállítás német kurátora, Ingo Claus, amelyhez magyar részről a B. Nagy Anikó által felkért öt kolléga WA 24-parafázisa csatlakozik.



Farkas Anna és Batisz Miklós: *WA 24 a Hold túloldalával*, 2017
Fotó: Szalatnyai Judit



Forgács Péter: *A Wagenfeld-felhő*, 2017
Fotó: Szalatnyai Judit



Aldo Mondino: *Stilo szecesszió*, 1995
© Maria és Walter Schnepel Kulturális Alapítvány, Bréma

A külföldiek fele magától értetődően német, néhányan (születésüknél vagy lakóhelyüknél fogva) egyenesen Brémához kötődnek. Az összképet mégis elsősorban az olyan nemzetközi nagyságok határozzák meg, mint amilyen a pop-art korai képviselőjeként az angol Richard Hamilton, a román származású objektművész, Daniel Spoerri, a szarkasztikus összeállításaiban szokatlan anyagokat (például csokoládét) használó olasz Aldo Mondino, s döntően a fluxus képviselői: az amerikai Alison Knowles, a francia Ben Vautier vagy éppen a német Dieter Roth. Maguk a munkák három csoportra oszthatók. Némelyek alkotótársként tisztelgnek a lámpa és tervezője előtt. Közéjük tartozik a bútár fekete paravánnal megtámasztó Oliver Niewiadomski, a lámpa talpát fehér műanyag elemekkel tovább építő Michael Bette. Szintén hommage két magyar munka:

Lakos Dániel egy olyan fémmobilt tervezett, amely forgás közben rajzolja ki, Batisz Miklós és Farkas Anna műve pedig a falra vetíti ki az ihlető tárgy kontúrját. (Reprodukciójuk ezért a szó szoros értelmében is homályos képet ad érdekes koncepciójukról.) Mások számára Wagenfeld lámpája motívum csupán, amely szervesen igazodik művészetükhöz. Hamilton telefonáló nőt ábrázoló jelenetén a szoba sarkában álló asztalon kapott helyet; Spoerri mókás fotóján pedig az akt hóna alá fogja és búrájával felénk fordulva takarja el vele a mellét. Szabó Eszter egy mozgó árnyjátékot – férfi és nő szétválásáról – jelenít meg a fehér opál-üvegen. A többség persze inkább a közelmúltból itt maradt *objet trouvé*ként incselkedik vele. Mondino golyóstollakból képez rojtot a búra köré, Ay-O rusztikus lenolajjal vonja be, Davide Nido fekete műanyag hálót terít rá, Jochen

Fischer vesszővel fonja körbe, Fritz Schwegler bohócsipkát tesz rá színes szarvakkal, Knowles filckalapba öltöztetve és felcímkézve bocsátja áruba, Forgács Péter pedig jókora felhőt borít a Napnak látszó félgömbre, érzékletesen szemléltetve a kortárs képzőművészet bornírtságainkon élcelődő kritikus szellemét.

Lámpa! Egy design ikon a kortárs művészet fényében. Kiscelli Múzeum, 2017. december 31-ig.

Gréczi Emőke

A HÍMESKŐ NŐI MESTERE Mattioni Eszter művészete



Mattioni Eszter: *Emlékezés*, 1930-as évek, tempera, falemez, 90 x 73 cm

© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

Tolna megye történetének egyik legismertebb családjából származott, akinek nevével a szentendrei és a szolnoki művésztelep történetében is találkozunk, kidolgozott és alkalmazott egy különleges technikát, köztereken és középületekben számos munkájával futhatunk össze, aukciók gyakori szereplője, de valljuk be őszintén, alig tudunk valamit Mattioni Eszterről. Petőfi melyik versét ihlette a művész nagymamája? Mi is az és hogyan készült a „himeskő”? Miért viselte évtizedekig a „H” betűt a neve előtt, amit a pályája utolsó szakaszában elhagyott? És hogyan képes valaki állami megrendelésekkor a saját stílusát megtartani a harmincas és az ötvenes években egyaránt? Egy háttérbe húzódó művésznő élete és szinte az egész huszadik századot átfogó pályáive.



Mattioni Eszter: Rókus-kápolna, 1963, himeskő (részlet a padozatból)

Fotó: Szelényi László

„A társaságban én is ott valék,
S valék szomszédja éppen Erzsikének,
A társaságnak többi tagjai
Beszélgetének s énekelgetének.
Én ábrándoztam s szóltam Erzsikéhez:
»Ne válasszunk magunknak csillagot?«
Az országúton végig a szekérrel
A négy ökör lassacskán ballagott.”

Petőfi a sárszentlőrinci gimnáziumban kötött életre szóló barátságot Sass Istvánnal, akit 1845 őszén látogatott meg a Tolna megyei Borjádön található birtokán. Az ott töltött négy hétről bőven maradt fenn visszaemlékezés, sőt tárgyi emlék is, hiszen lényegében amit megérintett a költő, az a 19. század végéig ajándékozás útján a Petőfi Társasághoz, a mai Petőfi Irodalmi Múzeum elődjéhez került. Ezek között volt a család egyik felmenője, Sass János kardja, aki Mária Terézia katonája volt („Őseimnek véres kardja / Fogason függ, rozsdá marja, / Rozsdá marja, nem ragyog. / Én magyar nemes vagyok!” – a gúny nem a vitéznek, hanem a látogatóba érkező simontornyai szolgabírónak szólt, de az ihlető kard Sasséké), ezenkívül több bútor és egy emlékkönyv (benne két szál, Petőfitől kapott, leprélt virággal). Mi köze mindehhez egy huszadik századi festőművésznak? Petőfi az alatt a négy hét alatt meglátogatta a ma már Sárszentlőrincbe tartozó Uzd nevű településen a többi Sass testvér, onnan egy,

az alkalomra gyorsan összeállított sajátos közlekedési eszközzel, egy négyökrös szekérrel tért vissza Borjádra, a szekéren pedig a költő mellett Sass Erzsike ült – Mattioni Eszter nagymamája. Elég sokáig tarthatott az út az ökrökkel, ugyanis a két település között éppen száz kilométer a távolság, bőven elég volt ahhoz, hogy Petőfi és Erzsike egymásba szeressenek, válasszanak csillagot, sőt állítólag még egy lopott csókra is sor kerüljön. És bár a lány szorgalmasan ápolta a közben megfázott költőt, a szerelemnek nem lett folytatása, az akkor 17 éves Erzsike – miután bekerült az irodalomtörténetbe – hozzáment vőlegényéhez, Török József jószágigazgatóhoz. Mattioni Eszter megemlíti egy, az 1970-es években megjelent interjúban, hogy a történetet sokszor hallotta nagyanyjától, akit 1918-ban, amikor ő 16 éves volt, elvitt a spanyolnátha-járvány – mint Kaffka Margitot vagy Karinthy Judik Etelt.

Sass Erzsike lánya, Török Erzsébet, a Lombardiából Bezerédj Pál meghívására Szekszárdra érkezett és itt megtelepedett Mattioni János (1847–1919) selyemhernyó-tenyésztési felügyelővel alapított családot 1892-ben a mai Széchenyi utca 53. szám alatti épületben, amely a közelmúltban még védett volt (mára megszűntették a védettséget), és az a Stann Jakab építette, aki a város középületeinek javát (például a Béla király téri templomot, az Ybl Miklós tervezte Vármezei házat és a Liszt Ferencet többször is vendégül látó Augustusz-házat). Mattioni édes-

anyja volt a város első képzett óvónője, és ebben a házban működött az óvoda (is) az 1870-es évektől az 1920-as évek közepéig. Azóta köré építettek egy modern könyvtárépületet, úgy hogy a „Mattioni-ház” ma lényegében az Illyés Gyula Megyei Könyvtár udvarán áll; legutóbb raktárként használták. Ablakait modernre cserélték, ettől eltekintve a homlokzat lenyűgöző, egy békebeli meseház benyomását kelti. (A könyvtár bejáratánál Bakó Lászlónak a kisház homlokzatát ábrázoló, 2002-ben, a Mattion centenáriumi évében avatott emléktáblája jelzi, hogy itt található a festő szülőháza.) Mattioni a tolnai első középiskolai évek után a budapesti Iparrajz Iskolában tanult grafikusként (Helbing Ferencről), és ahogy nagykorúvá vált, hozzá is ment Szekszárd egyik neves családjának tagjához, egy tizennégy évvel idősebb világháborús veteránhoz, így ettől kezdve a Hollós-Mattioni vagy a H. Mattioni neveket használta művészként. (Így lett sógora Lajtha László zenetudós, aki a világháborút követően az állítólag mesés szép és lenyűgözően okos Hollós Rózát vette feleségül.) Az iskola utolsó évében így már nem a Lorántffy Zsuzsanna református kollégiumban lakott, hanem férjével egy Izabella utcai albérletben. Húszévesen került a Képzőművészeti Főiskolára Rudnay osztályába, ahol visszaemlékezései szerint sokáig nem foghatott ecsetet a kezébe, hanem csak a rajztudását tökéletesíthette.



Mattioni Eszter: *Kettős arckép* (Mattioni Eszter, Paizs Goebel Jenő), 1929, 90 x 77 cm, olaj, vászon
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából



Aba-Novák Vilmos: *A kedvenc* (Mattioni Eszter kedvenc kutyája), 1925 körül, olaj, vászon, 90 x 65,5 cm
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

A főiskolát követő évek folyamatos utazással és motívumkereséssel teltek, az első nyarat a Tolna megyei Sióagárdon töltötte (többek között Vörös Géza és Kelemen Emil társaságában), ahová később is többször visszatért, és ahol leginkább népviseletbe öltözött lánykákat festett. A Nemzeti Szalon kiállításán *Fehér lányok* című művével a következő évben elnyerte a Szinyei Társaság nagydíját. 1927 és 1931 közötti évei is igazán aktívan teltek. Elsőként egy „Fiatalok” csoportos kiállításra kapott önálló termet az Ernst Múzeumban, Medveczky Jenő, Domanovszky Endre, Vörös Géza, Vadász Endre és Kelemen Emil mellett. Lázár Béla így írt a katalógus bevezetőjében: „Hollósné színfoltok erejével építi fel kompozícióit. A tiszta színek egymásra halmozásával hoz ki plasztikai hatást. A renaissance utáni idők plaszticitása újul fel művein, de nem éles fény- és árnyellentétekkel dolgozik, hanem a kiegészítő színek erejével. Színt színre dob erőteljes biztonsággal, akár tájat, akár figurát fest, a biztos formaéreztetés az ideálja, melyet a szem örökös mozgásával ér el. Míg másik két társa műveit nyugodt szemmel nézhetjük, nála az *élan vitalé* az uralkodó, melyet a nyílt ecsetkezeléssel, a formák felbontott színegyeségeivel igyekszik megragadni.” Rabinovszky Máriusz lesújtó véleményét a *Nyugat* közölte ugyanerről a kiállításról: „Jóval súlyosabb arányú a rajzi nemtudás Hollós-Mattioni Eszternél. Ő is tehetséges, temperamentumos, érző. De meglepően lelkiismeretlen aktjai formálásában, színei felrakásában, a fények vezetésében. Modora a régi Márfy és Szőnyi keveréke. Ezt a modort azonban sok-sok tudással kellene telí-

teni ahhoz, hogy meggyőzzön. Legsikerültebb, zsíros fénygazdagságban, *Dunaág* című tája.” Mattioni ezekben az években dolgozott Igalon Baumgartner Oszkárnál, Törökkoppányban Németh Andornál és Szentendrén a művésztelep vendégeként. Ekkor csatlakozott Aba-Novák Vilmos köréhez, talán Kelemen Emil közvetítésével, aki 1925-ben együtt dolgozott Felsőbányán Aba-Novákkal, Patkó Károllyal, Fonó Lajossal – ez a társaság bővült fiatalokkal, Barcsay Jenővel, Medveczky Jenővel és Mattioni Eszterrel, akik többé-kevésbé együtt is maradtak ebben az időben. A húszas évek végén készült munkákon már nem Rudnay és Szőnyi, hanem az ekkortól legjobb barát Aba-Novák hatása érezhető. Őzvegy Baumgartner Oszkárné 1978-ban a *Somogyi Néplap*nak adott interjút, ebben említi, hogy férje hatalmas virágkertészete és gyümölcsöse tette a legnagyobb benyomást a festőkre, akik tábori ágyakon aludtak az 1928-ban, tehát frissen elkészült házban. Az első két nyarat követően már csak Aba-Novák, Patkó és Mattioni tért vissza rendszeresen, de a mindenkit túlélt Mattioni még sokáig járt Igalra Baumgartnerékhez, az interjú szerint 1978 nyarán is várták a házba, amelynek bejárata fölött a művész egy hímeskő műve fogadta a betérőket. Szerencsére igen gazdag fotó- és képanyag dokumentálja a somogyi nyarakat a jókedvű és olykor népviseletbe öltözött kolóniáról. Kevés fényképről és festményről hiányoznak a magyar művészettörténet legismertebb dobermannjai: Kelemen Emilék kutyái többször szerepelnek modellként, de jutott a kölykökből Aba-Novákéknak is, akik lányuk születését követően tovább adták Mattioniéknak a bájós állatokat.

(Közülük Betyár kutya helyet is kapott az 1928-ban készült *Kettős arckép*en, a művésznő és férje társaságában, illetve Aba-Novák BÁV-nál tavaly felbukkant *Olvasó nő* című festményén, Aba-Novákné, Vulkovics Kató mellett.) 1929-ben a Szentendrei Festők Társasága látott vendégül művészeket, Mattioninak ez volt az első igazi művésztelepi élménye, amelyet Barcsay, Hincz Gyula, Pekáry István, Czimra Gyula, Paizs Goebel Jenő és mások társaságában töltött el. A meghívást a KÜT művészeti vezetője, Rózsa Miklós pártfogolta, aki a progresszívebb irányt képviselő fiatal alkotókkal némi vérfrissítést szeretett volna elérni a szentendrei művészetben. A meghívás ára pedig az alkotás volt, amelynek eredményeit egy 1930-ban nyílt kiállításon mutatták be. A kritikák kiemelik, hogy az alapítók és idősebb mesterek mellett a fiatalok művein expresszív, plasztikus, geometrikus hatások fedezhetők fel, és míg például Jeges Ernő még mindig történelmi kompozíciókkal dolgozott, Mattioniék már színes, levegős plein air jeleneteket, portrékat készítettek. Termékeny időszaka volt ez a művésznek, a *Szentendrei kikötő*, a *Szentendrei templom* és egy későbbi itt-tartózkodás során készült *Kettős önarckép* (Paizs Goebel Jenővel, 1934) e korszak legismertebb darabjai. Ez utóbbit Paizs Goebel *Festőnő* című vásznával viszonzotta, amelyen egy háttal ülő félmeztelen modell takarásában, alkotás közben látható Mattioni. A kép alcíme szerint a modell éppen a festő. Egyes források a szintén ekkoriban készült *Templom előtt* (máshol: *Templomból jövők*) című képet szentendreiként, mások sióagárdiként említik, mindenesetre ezzel a festményével nyerte el



Mattioni Eszter és Aba-Novák Vilmos Mattioni műtermében, 1937
© Kováts Kristóf jóvoltából

a Szinyei Társaság utazási ösztöndíját 1931-ben. Bár az életmű legismertebb darabjai az állami és egyházi megrendelésre készült munkái és a köztudatban – talán az Aba-Novákhöz fűződő mély barátsága okán is – római iskolásként él, de sosem volt az; Firenzébe, majd Rómába nem a Gerevich Tibor-féle ösztöndíj jóvoltából került, és az újklasszicizmus sem mint program, hanem csak mint hatás érezhető Mattioni művészetén. Sokkal többet adott neki Szolnok, ahová a harmincas évek első felétől 1943-ig járt nyaranta (máskülönben férjével ekkor már a budapesti Tompa utca 19. alatti lakásban lakott), külön-

leges technikája, a hímeskő is az itteni nyaraknak köszönhető. Szolnokon Borberek Kovács Zoltán szomszédjaként lakott és dolgozott (a verandájuk közös volt, a lakás és a műterem önálló), vele volt egy házvezetőnő és időnként a férje. „Jókedvű élet volt Szolnokon. Pontosan reggel nyolctól déli tizenkettőig álltam a festőállvány előtt, akkor Zádor István bekopogott: – Nem lehet mindig dolgozni! – Ő tanított meg evezni, hiszen minden délben ebéd előtt jót húztunk evezőnkel a Tiszán. A férjem külön evezett. Fényes Adolf bácsi, a nagy tréfácsoló, még szinte haza sem érkeztek a túráról,

már pontosan tudta, hogy kivel...” Mattioni visszaemlékezésében említi a „duma-dombot” is, ahová mindig kiült a társaság beszélgetni, középpontban a Pólya testvérekkel, akik a mesze földön híres „garden partykat” is szervezték. A legtöbb képet és hímeskövet Mattionitól a mezőtúri polgármester felesége vásárolta, a két férj együtt szökött meg az ötéves szibériai hadifogságból. Az új anyagok és technikák használata mellett Borberek kardoskodott a leghevesebben, társra találva Pólya Iván személyében, aki az ókorban is használt hímeskő technikával kezdett foglalkozni. Mattioni pedig



Művész társaság Igalon, 1927
© Kováts Kristóf jóvoltából



Aba-Novák Kató, Mattioni Eszter, Gyenge Annamária, Somlay Artúr, Pólya Iván, Stefán Henrik, Pólya Ivánné Sári, Hollós Antal (Mattioni férje), Somlayné Sipos Erzsébet, Aba-Novák Vilmos a Zsolt utcai lakásban, 1937
© Kováts Kristóf jóvoltából

vele kísérletezte, tökéletesítette ezt a különleges alkotói módot 1936-tól. Pólya 1939-ben meghalt, az egyedüli örökös Mattioni volt, aki ezzel a védjegyévé vált technikával a következő évtizedekben jó néhány középületet és lakóházat díszített, miközben sosem feledkezett el Pólya érdemeinek elismeréséről. A hímeskő alapja egy ceruza- vagy szénrajz, amelynek tükörképét, a kompozíció kontúrait a művész egy e célra gyártott szer számmal gipszágyba rajzolta. A kontúrokon belül mozaikszerűen elhelyezte a különböző színű és anyagú kőveket, márványdarabokat, féldrágaköveket, majd az egészre cementágyat öntött, ami fugaszerűen tartósan rögzítette a képet alkotó anyagokat. A technika utolsó fázisa a kővek fényesre csiszolása volt. Monumentális alkotások esetében több táblából állt össze a mű, és ahogy egy 1943-as filmhíradó-felvételen látható, miközben Matttioni a kövecskéket elhelyezte a lefektetett táblákon, egy egész csapat dolgozott a hatalmas falkép (nem hangzik el, de beazonosítható, hogy a felsőörsi templom oltára) kivitelezésén. Ennek a technikának a lényegét és előnyét a művész egyetlen kifejezéssel értette meg: „örök freskó”, hiszen elbontva is egyben marad és lefesteni sem lehet. Mivel az örökkévalóságnak készül, leggyakrabban használt anyaga a márvány és az aragont,

amely Európa területén több helyen is megtalálható, Csehországtól Olaszorszáig, de van belőle bőven a Balaton-felvidéken és a budai hegyekben is. Vastartalmától függően lehet narancsszínű, citromsárga vagy kékes (ma ezoterikus, „gyógyító” ékszereket készítenek belőle). Ekkor kezdődnek legnagyobb szakmai sikerei: 1936 végén önálló tárlatot rendeznek elsősorban a szolnoki művésztelepen készült műveiből az Ernst Múzeumban. Szomory Dezső írja a tárlatról: „Ez a nő lélek, ahogy profán szemmel látom, nagyszerűen kiéli magát, a művészi vágyak és álmok gyönyöréig, ezeken a vásznan. (...) Amit itt megmutat a színei fényében, a tájképeiben s figurális dolgaiban, az mind meg van alkotva, az mind valóság a vízióban s az álomban. Az mind öröm és derű a munkában. A mind, egy ritka nő. (...) Ez a festőművésznő mindent megérdemel, ami szép és jó csak az ő számára.” Bár – ahogy erről már volt szó – Mattioni nem tartozott a Római Iskolához, mégis tevékenyen részt vett az 1937-es párizsi világkiállítás György Dénes tervezte magyar pavilonjának római iskolásokat megmozgató dekorálásában: miközben besegített Aba-Novák monumentális történelmi pannója elkészítésébe (az arany hátteret festette), lezuhant a létráról és kissé összetörte magát. Szerencsére nem annyira, hogy ne

tudjon eleget tenni a Földművelési Minisztérium megbízásának, és elkészített egy szintén monumentális falképet népviseletbe öltözött figurákkal, elnyerve a rangos Diplome d’Honneur díjat. Ugyanebben az évben szintén Párizsban, a Jeu de Paume-ban egy csoportos kiállítást rendeztek kizárólag női alkotók műveiből, Mattionit is meghívták a tárlatra, a *Parasztasszony* című alkotását pedig a Palais du Luxembourg gyűjteménye vásárolta meg.

Pályája tehát felívelt, kezdőből keresett, foglalkoztatott és iskolateremtő művész lett. Magánemberként továbbra is Aba-Novákék köréhez tartozott, a zugligeti ház állandó vendége volt, a festők és szobrászok mellett írók (Tamási Áron, Féja Géza), színészek (Jávor Pál, Somlay Artúr) társaságában vett részt a nagyobb vendégsereget befogadó összejöveteleken. Különösen a szilveszterek maradtak emlékezetesek, ahol rendszerint ötven-hatvan vendég is megfordult. Itthon csodájára jártak hímeskő műveinek, a művészek és művészeti írók egymásnak adták a szolnoki és a pesti műterem kilincset, hogy közelről vizsgálják meg ezt a különleges technikát, gyönyörködjenek a selyemfényű mozaikokban és hogy Mattioni meggyőzze őket, hogy bármilyen festmény elkészíthető hímeskőként. Ekkoriban Bajor Gizi szervezett jótékonyági

eseményeket: a felkínált műalkotásokat tombolán sorsolták ki, a helyszíneket pedig az eseményhez méltónak talált műtermek biztosították. Az egyik rendezvénynek Mattioniék Tompa utcai műteremlakása adott otthont, a számokat Bajor Gizi húzta ki, a műveket Szőnyi István emelte magasba, a politikusokból és a művészeti élet legkiválóbbjaiból álló közönség előtt. Közben Mattionit Ferenczy Noémi után második nőként tagjául választotta a Szinyei Társaság. A Magyar Mérnök és Építész Egyletben találmányként prezentálta a hímeskő technikát és szabadalomként be is jegyeztette. Molnár Farkas egyértelműen elismerte épületdíszként használható alkalmazásként: „E modern felfogású festmények tele lélekkel, temperamentummal, a művészi kéz egyéniségével nem üres, tartalmatlan ornamentumok, hanem a tiszta festői kifejezésnek nagy méretben is előállítható, kőbe öntött táblái. Felületük színes kőzuzalékból és cementből készül, fényálló, speciális festékkel üde és tüzes színeket tudnak kihozni hatalmas skálában a hófehértől a mély feketéig. A felületeket rajzossá és textúrássá is tudják tenni. A himes műkövet bátran alkalmazhatjuk az épületek homlokzatán, sőt víz- és fagyálló voltakukövetkeztében a vízmedencék oldalfalát is kirakhatjuk vele (...) A modern építészet tehát a sima

felületek és üvegezett nyílások mellé egy nagyon használható új elemet talált magának.” Az intézményi megrendelések főleg 1941-től érkeztek, talán mert a férfi művészek egy részét a frontra vitték, ebben az évben Aba-Novák elhunyt, Mattioni pedig kiválóan alkalmazkodott a megrendelői igényekhez, és egyenletes minőségben volt képes tervezni népi és egyházi témákat egyaránt – ez az alkalmazkodása segítette abban, hogy majd 1949 után is munkához jusson. Azon művészek (Medveczky Jenőtől Basilides Barnáig lehetne sorolni a hasonlóakat) egyike, akinél a készítés évszámának ismerete nélkül nehéz megállapítani, hogy a Horthy- vagy a Rákosi-rendszer idején született-e egy-egy alkotásuk: ő is ügyesen háritotta vagy „megúsztá” a politikai témákat, a viseletes figurák, finom nőies díszítések konvertálhatók voltak az egyházi és állami megrendelésekre. Első nagyobb munkája a győri nádorvárosi templom szószekének és lépcsőjének díszítése, amelynek technikája a hímeskő egyik kezdetleges változata: zuzalékból és nem kővekből rakta ki a négy evangélistát szimbólumaikkal ábrázoló képet.

Már igazi hímeskő a Stühmer Csokoládégyár (ma Bonbonetti) Vágóhíd utcai lépcsőházának díszítése. A témát tekintve eléggé félrevezető című (*A cukorka*) alkotás részben a dél-amerikai

kakaóbab-termelést és -feldolgozást, részben az európai fogyasztást jeleníti meg, bár lehet, hogy a címadást befolyásolta a mű selyemcukorkákra emlékeztető színhatása. A Bauhaus klassziczáló vonalát képviseli Árkay Bertalan bérháza a Csalogány utca 26. alatt, ennek lépcsőházába készült 1942-ben Mattioni *Almát szedő nője*. Ez szintén keveréke a hímeskőnek és más technikáknak, a mozaikszerű háttér mellett a központi figura bőre márványzuzalékból készült műkő öntvény. Az ostrom idején Tompa utcai hatodik emeleti lakásukat el kellett hagyniuk (a dobermannt sem engedték be az óvóhelyre), így végül Bernáth Aurél ismerőseinek érdrageti házában húzták meg magukat: Bernáth a családjával, Mattioni a férjével, anyjával és testvéreinek családjával. Pátzay Pál és az író Szabó Zoltán közreműködésével hamis papírokat gyártottak zsidó barátaik számára, így mentették meg többek között Zádor Istvánt, Fényes Adolf viszont – beletörödvé sorsába – nem fogadta el a hamis anyakönyvi papírokat. (A háború végét ugyanez a társaság a Fürj utcában vészelté át.) Mattioniék lakása érintetlenül maradt az ostrom után, azok a dokumentumok, szőnyegek, ékszerek semmisültek meg, amelyeket Érdligetre, majd Bernáth üjlipótvárosi lakásába vagy Aba-Novákék házába menekítettek, mindhármat végzetes



Mattioni Eszter: *Virágcsendélet*, 1940 k., 75 x 54 cm, akril, arany, ezüstkartonon

© A Kieselbach Galéria és Aukcióház jóvoltából



Mattioni Eszter: *Sióagárdi ülő kislány*, 1970, hímeskő

Fotó: Szelényi László



Mattioni Eszter: *Budapesti Csokoládégyár, Stühmer-címer (részlet)*

Fotó: Szelényi László



Sztálinváros (ma Dunaújváros) Vági Oszkár tervezte Üzletházának homlokzatára készült az öt darabból álló *Allegória* című mozaiksorozat 1953-ban. Mattioni Eszter mozaikja a várost építő munkások kikapcsolódását mutatja

Fotó: © Artmagazin



Az Ybl Miklós Műszaki Főiskola (ma: Debreceni Egyetem Műszaki Kar) Virág utcai oldalán található Mattioni Eszter *Ifjú szivekben élek* hímekő kompozíciója (1964)

© Fortepan / Gyöngyi

bombatalálata érte ugyanis. A Tompa utcában azután örömmel fogadták a háborút túlélő barátokat, Vörös Gézát, Paizs Goebel Jenőt, Füst Milánt, Mattioni pedig elkezdhetette kijavítani sérült festményeit.

A világháborút követően ismét érkeztek a megbízások. A témát a hely és a megrendelő eleve meghatározta, az első vázlat ceruzával vagy krétával készült, majd 1:10 méretarányban elkészült a modell, már a falon. Ehhez bekockázta a kartont vagy egy fotografikus eljárással a falra vetítette az első rajzot, és azt másolta a kartonra. Ekkor lehetett korrigálni a hibákat és az arányok megtartásával módosítani a terven. Ez az előkészítő munka is hetekig tartott. Utána az általa „gyári munkának” nevezett fázis következett; napi 10-12 órában, komoly fizikai igénybevétellel folyt az olykor 80-100 négyzetméteres muráliák kidolgozása.

Egyik legfontosabb munkájára 1948-ban ismét Győrből és ismét az egyháztól kapott megbízást: az 1945-ben vértanúhalált halt Apor Vilmos püspök síremlékéhez kellett falképet készítenie Boldogfai Farkas Sándor szarkofágja köré, amely által némileg kitakarva látszik a monumentális, a püspök testvérével, Apor Gizellával folytatott beszélgetések hatására megálmodott alkotás. „A nagy lélegzetű, végtelen nyugalmat árasztó mű teljesen a hűvös színek tónusaiban tartott. Jegesen fénylenek elő a nemes kőzetek; a fehér és alig

színes ruházatú alakok bensőséges kapcsolatban állnak vagy lebegnek. A szimbolikus nőalakok, a Jó Pásztor, az angyal, a késő ókor jól ismert alakjai; a monumentális művészetek két évezredének öröklött kultúrája jelenik meg itt az 1940-es évek jelenében, formanyelvén” – írta Mattioni egyik monográfusa, Kiss Ákos. Ugyanebben az évben elkészül a székesegyház Héderváry kápolnájaiba szánt faliképe is. A fordulat éve után is kap egyházi megrendelést: a városliget Vajdahunyad várának Jáki kápolnájaiba készít egy *Szent Család* oltárképet. Az ötvenes évek elején lakóházak lépcsőházait, kapubejáróit díszítik kisebb méretű, főleg allegorikus témái, de itt-ott már megjelennek a dolgozók, a kor szellemének megfelelően. Az *Építők* egy kelenföldi, Bocskai úti lépcsőházban található, témájában igazán szocialista realista, a kidolgozás viszont egyértelműen neoklasszicista – ide nyilván így is megfelelt. Hasonlóan kétarcú a szigetszentmiklósi Radnóti utcai iskola előcsarnokának petrencés rudat tartó *Toldija*. A kevésbé patetikus *Aratólányt* a szekszárdi városházán őrzik, és segít abban, hogy elképzeljük a ma már csak archív fotón megtekinthető, ehhez nagyon hasonló *Gyümölcsöt vivő nő* című falképet, amely a Nagykörút–Rákóczi út sarkán található egykori Éjjel-Nappali Csemege falát díszítette.

„Mattioninál sok a szent” – említi több forrás a mondást, nagyrészt Rákosinak tulajdonítva, ennek azonban eredete és bizonyítéka nem

fellelhető. A művész nem volt mellőzött alkotó a diktatúra legsötétebb éveiben sem, a népművészethez, a népviseletes emberek ábrázolásához való vonzódása a húszas évektől nyomon követhető, és megfelelt a korszellemnek az ötvenes években is. Ha létezik igazi, minden ízében szocreál építészeti alkotás, az Vági Oszkár sztálinvárosi Béke üzletháza, amelynek homlokzatát öt művész egyenként 90x300-as, 1953 decemberében leleplezett mozaikja díszíti. Rácz András, Hegyi György, Iván Szilárd, Percz Jenő tevékeny munkásaihoz képest Mattioni zenélő és táncoló parasztjai érdekes kontrasztot jelentenek. A hatvanas években ismét egymást váltották az állami és egyházi megrendelések, Győrbe, Esztergomba és a fővárosi Rókus-kápolnába is készült hímekő (az utóbbi kettőt személyesen Lékai bíboros rendelte meg a műteremben), az pedig nem teljesen világos, mi volt az eredeti szándéka az 1953-ban lebontott Royal Orfeum helyére 1961-ben emelt Madách Színház építetőjének (vagy az intézmény akkori vezetőinek), hogy egy világítás nélküli oldalfolyosón (a közönségforgalomtól távol) elhelyezzenek egy tengeri világot ábrázoló kompozíciót. Mindenesetre született egy ilyen is. Mattioniék 1948-ban költöztek a Kelenhegyi úti műteremház egyik földszinti lakásába. Férjét 1950-ben temette el. Hamar újr házasodott: az egykori főiskolai növendéktárs, Andrassy Ilona közvetítésével ismerkedett még

a Nógrád megyei Tereskén a háború előtt kiterjedt birtokkal rendelkező Barcza Lajossal és családjával. Miután a szolnoki művésztelep a világháborúban gyakorlatilag megsemmisült, idejárt nyaranta alkotni, és miután megözvegyült, az időközben elvált házigazda megkérte a kezét. A házasság már nem tarthatott sokáig, mivel Barcza 1960-ban elhunyt. 1975-ben, immár 73 évesen házasodott újra a nála egy évvel fiatalabb, szintén szekszárdi Esze Tamás történésszel, református teológussal, aki az azonos nevű kuruc brigadéros leszármazottja volt. A Magyar Nemzeti Galéria 1977-ben nagyszabású életmű-kiállítást rendezett Mattioni Eszter műveiből, az akkori főigazgató, Pogány Ö. Gábor az egyik legnagyobb támogatója volt a művésznak, többször írt róla, műveiből kiállításokat rendezett másutt is. Egy 1992-es, a Kelenhegyi műteremlakásban forgatott portréfilmben a kilencvenedik születésnapját meghazudtolóan fiatalos Mattioni mellett Pogány is megszólal, az ekkor már a szekszárdi Megyeháza épületében megnyílt állandó kiállítás terein, a művész a városnak ajándékozott képei előtt.

Mattioni igen sok műve kerülhetett külföldre az Artex közvetítésével; egy memphisi műkereskedő a hatvanas években két kiállítást is rendezett belőlük, a harmadikra 1972-ben pedig a művészt is meghívta. Japánba harmincnál is több hímekövet és festményt adtak el. Az Aba-Novák családdal, Judittal, az unokával, sőt a dédunókkal is fennmaradt a kapcsolat a művésznő haláláig: teával és süteménnyel várta a látogatást az idős korában is vonzó, varázslatos személyiségű asszony, ahogy mindenki a mai napig emlékezik rá. Férjével néhány hónap különbséggel 1993-ban hunytak el, másfél éve pedig hűséges házvezetőnője, Briga is eltávozott, 95 évesen.

„Valaki nemrégiben megkérdezte tőlem: mikor voltam a legboldogabb? Nem kellett gondolkodnom a válaszon. Soha. Engem annyira foglalkoztatott mindig a munkám, hogy nem értem rá a mindennapi élettel foglalkozni” – emlékezett a művész 89 évesen. Talán a hímekő-készítéssel járó folyamatos fizikai munka tartotta frissen, nyolcvan fölött még mindig egy több méter magas létra tetején restaurálta, csiszolta fényesre a csokoládégyár falképének csillogó köveit...

Fontosabb felhasznált irodalom:

Mattioni Eszter visszaemlékezése, lejegyezte: Tóbiás Áron. In: *Mattioni Eszter*. Wosinsky Mór Múzeum, Szekszárd, 1990

Kiss Ákos: Mattioni Eszter művészete. In: *A Szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve 2–3.* (1971–72)

Szekszárd város történeti monográfiája I–II. Szekszárd, 1989

Hollós-Mattioni Eszter festményeinek és hímek köveinek,

Hrabéczy Ernő festményeinek, Révész István festményei-

nek, Ripszám Henrik festményeinek és szobrainak, Pólya

Iván hímek köveinek kiállítása. Ernst Múzeum, 1938

Haulisch Lenke: *A szentendrei festészet.* Budapest, 1977

A Köztérkép adatbázisa (www.kozterkep.hu)

A hímekő reprodukciók forrása:

Mattioni Eszter visszaemlékezése, lejegyezte: Tóbiás Áron. In: *Mattioni Eszter*. Wosinsky Mór Múzeum,

Szekszárd, 1990

Köszönet Kováts Kristófnak, Aba-Novák Vilmos unokájának a személyes emlékekért és a fényképekért.

a 10 éves MúzeumCafé köszönti az Artmagazin 100. számát

Aranyalma – részlet a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokának díszítőfestéséből (Szesztay Csanád felvétele)

VALAMI RÉGI & VALAMI ÚJ

BARCSAY TEREM 2017/18

BEST OF DIPLOMA 2018
LUDWIG 2018
FUNDAMENTA – AMADEUS 2018
BARCSAY 2018
CRISTIAN AUREL OPRIS
ZIMZUM CSOPORT
GRAFIKAI MÉDIUMOK

Magyar Képzőművészeti Egyetem
1062 Budapest, Andrássy út 69.
nyitva: mindennap 10-18 óra
www.mke.hu

MAURER DÓRA
NYOMHAGYÁS – NYOMTATÁS
10.13 – 12.03

BARANYAY ANDRÁS
1938 – 2016
12.15 – 01.28

FOTÓ | MODELL 2.0
A FELEJTÉS EMLÉKEI
02.13 – 03.18

140 ÉVES KIÁLLÍTÓTERE A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM ARTMAGAZINT! ÜDVÖZLI A 100. SZÁMAVAL JELENTKEZŐ



MAGYAR
KÉPZŐMŰVÉSZETI
EGYETEM

Az igazi Nagy István

22 REMEKMŰ
NAGY ISTVÁN HAGYATÉKÁBÓL
2017. NOVEMBER 7-25.
1055 BP., FALK MIKSA U. 30.

MissionArt
Galéria

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: +36 1 322 1645 www.irokboltja.hu

KÉPZŐMŰVÉSZETI ALBUMOK
ÉS FOLYÓIRATOK
SZÉLES VÁLASZTÉKA.

Művészetek Háza Veszprém
A kortárs művészet központja

Modern Képtár –
Vass László Gyűjtemény
Dubniczay-palota
Várgaléria
Csikász Galéria

www.arthouseweb.hu
arthouse@arthouseweb.hu



GRYLLUS DORKA - GUBIK PETRA - SZABÓ P. SZILVESZTER - MOLNÁR ÁRON - KÁLID ARTÚR - PAPADIMITRIU ATHINA - DÉZSY SZABÓ GÁBOR

A DUDA ÉVA TÁRSULAT ÉS A BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ BEMUTATJA
AZ ÁTRIUM FILM-SZÍNHÁZBAN

FRIDA

ZENESZERZŐ DINYÉS DÁNIEL ÍRÓ HEGYI GYÖRGY
RENDEZŐ DUDA ÉVA

EVADUDA.NET OPERETT.HU ATRIUMFILMSZINHAZ.HU

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház
| Írók Boltja | Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház |
Katonai József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti
Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum |
Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

olvasókártya

MAGYAR NARANC

MINTA OLVASÓ

érvényes 2017.12.07.

sorszám 002276

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC

1885-ben a kor festőfejedelme, Benczúr Gyula készítette el az első magyar plakátot, amely egyébként az Országos Általános Kiállítást hirdette. Jellemzően magyar történet, hogy a mindmáig legteljesebb, több mint ezer alkotást felvonultató magyar plakáttörténeti kiállítás ennek százegyedik évfordulóján, és nem a századikon nyílt meg.

Katona Anikó

A 100 + 1-RŐL 30 + 1 ÉV UTÁN



A cikk szerzője (jobbról a második), családjával a kiállítás megtekintése után
A fotó Katona Anikó tulajdona

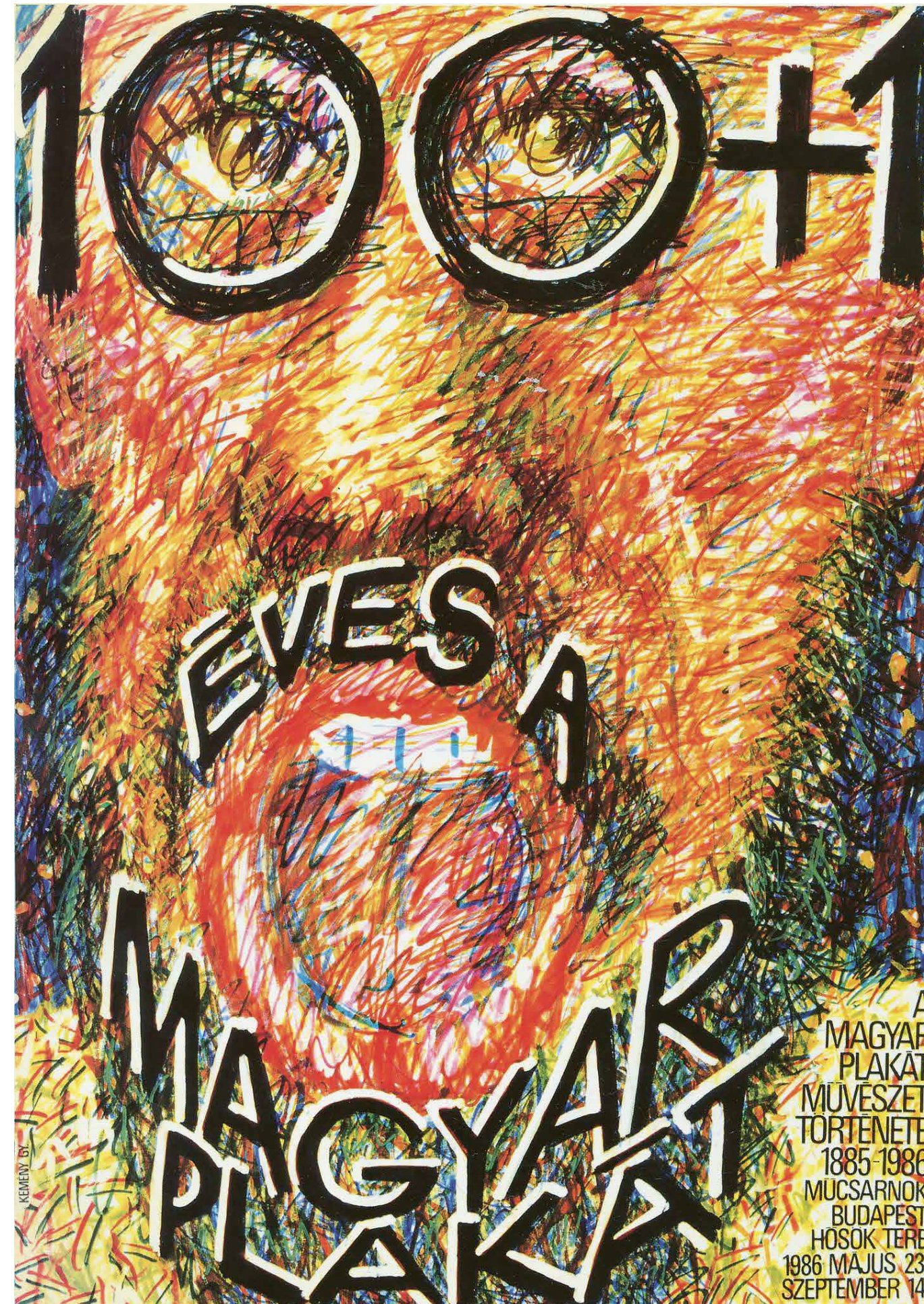
A *100+1* címmel megrendezett kiállítás igazi közönségsiker volt (mai viszonylatban is az lenne a több mint százezres látogatószámmal), és egy családi fotó tanúsága szerint még engem is elvittek rá a szüleim, bár csak kétéves voltam akkor, mit sem sejtve arról, hogy pont ez lesz majd a kutatási területem.

A magyar plakáttörténetet hasonló mélységben bemutató és ilyen teljességre törekvő kiállítás azóta sem született. A műfaj egész hazai történetét egyben lehetett látni, úgy, ahogy azóta sem; az egyik legfontosabb kortárs képzőművész, a plakáttervezőként is kiváló Kemény György tervezte nemcsak a hozzá készült plakátot, a homlokzatinstallációt, de az egész kiállítási látványt, és az esemény döntő fordulatot jelentett a kurátor, Bakos Katalin karrierjében is.

A plakát Kemény (aki pop-art műveivel már a hatvanas évek végén a képzőművészet és plakátművészet élvonalában szerepelt) 80-as években készült filctollas, illetve krétarajzos színes kompozíciói sorába illeszkedik. Kemény rá nagyon is jellemző gesztussal akkor hagyott fel a poppal, amikor már túl sokan csinálták, akkor fordult egy rajzosabb, groteszkebb stílus felé. Ceruzarajzokat felhasználó „szálkás” korszakának, a sokféle témában készített plakátok mellett különösen emlékezetes darabjai a hetvenes években tervezett LGT-lemezborítók. Ő készítette a magyar festészet új hulláma, az új szenzibilitásként ismert irányzat egyik legfontosabb, *Frissen festve* címmel Hegyi Lóránd által rendezett kiállítás plakátját is 1984-ben, ami stílusát tekintve nagyon hasonló a *100+1* kiállítás plakátjához. A *100+1* lazán megfestett

képfelületén a nyomhagyás gesztusa dominál. Ugyanakkor itt van a Keményre jellemző humor: a százas szemüveggé válik, a kiáltó arc pedig a feltűnést keltő, kiabáló műfaj metaforája (hasonló szimbólumok, kakas vagy trombita például megjelentek a korábbi plakát-kiállítások hirdetésein is).

Ugyanez a grafika került 8 x 6 méteres változatban a kiállításnak helyet adó Múcsarnok homlokzatára szinte szétrobbantva azt: Kemény úgy helyezte el a hatalmas képet, hogy mellette széttörő oszlopdarabok lógtak, ami olyan hatást keltett, mintha a képnek akkora ereje lett volna, hogy becsapódva a portikusz hatalmas oszlopaiba, szétzúzta volna a klaszikus struktúrát. A molinó méretű hatalmas plakát egyébként kézzel készült, mert a nyomtatási költség olyan nagy lett volna,



Kemény György plakátja a 100+1 kiállításához
A fotó Kemény György tulajdona



Enteriőrfotó a kiállításról: az I. világháború plakátjai. Harctéri hangulat
A fotó Bakos Katalin tulajdona



Enteriőrfotó a kiállításról: a nyolcvanas évek. Graffiti a plafonon, a falon például Soós György Extreme Music plakátja
A fotó Bakos Katalin tulajdona



Kemény György a Múcsarnok homlokzatára kerülő óriásplakátot festi
A fotó Kemény György tulajdona



Kemény György kézzel festett óriásplakátja és oszlopdöntéses installációja a Múcsarnok homlokzatán
A fotó Kemény György tulajdona

hogy az intézményt igazgató Néray Katalin azt kérte a művésztől, inkább fesse meg. Fotó-sorozat tanúskodik arról, hogyan lett meg éjszakánként darabról darabra a kép, miközben a kiállítási installációnak is el kellett készülnie. „Én döntöttem meg a szocializmust” – szokta mondani Kemény a homlokzatinstalláció kapcsán, ugyanis este a tévéhíradóban látta, hogy a Hősök terén az ismeretlen katona sírját koszorúzó Gorbacsov „egyszer csak jobbra tekintett, és egy másodpercre földbe gyökerezett lábbal konstataálta vadul megfestett óriási szakállas arcképes plakátomat, amint darabokra tör egy oszlopcsarnokot. Néhány hónap múlva bejelentette a Szovjetunió megszűnését...”¹ Sajnálhatom, hogy nem emlékszem a kiállításra, mert az installáció, az összeválogatott anyag és a kurátori feldolgozás egyaránt kiemelt jelentőségűvé avatja. Az 1885–1986 közötti időszakot három korszakra bontották, mindegyikhez két szakértő² állított össze műtárgylistát, egy bővebb válogatást a plakátokból, amelyet aztán a kurátor Bakos Katalin, a látványt tervező Kemény György és a Múcsarnok munkatársai³ a helyszínen szelektáltak. Az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Nemzeti Galéria, a Munkásmozgalmi Múzeum, az (akkor még kutatható!) Mahír-archívum, más közgyűjtemények,⁴ illetve magángyűjtemények (pl. Gaál Mátyás grafikus gyűjteménye), illetve a békéscsabai biennálék anyagaiból válogattak.

Az összes plakátot átnézték élőben is (hol volt még a ma pörgő digitalizálás!), lefektették őket a Múcsarnok padlójára, és a helyszínen döntöttek arról, mi kerül be és hová. Hogy ez mekkora munka lehetett, azt csak az tudja, aki dolgozott már ennyire kevésbé feltárt, szinte ismeretlen anyaggal – amiből egyébként éppen ismeretlensége miatt lehetett nagyon újszerűen, friss szemmel válogatni. A tárlatot megelőzően 1960-ban rendeztek utoljára átfogó plakáttörténeti kiállítást; vagyis több mint 25 év után kellett a nagy gyűjtemények zömében sosem mozgott, viszonylag ismeretlen anyagát átnézni, szelektálni. A válogatás és az egyes korszakokról a katalógusba írt tanulmányok⁵ ma is megállják a helyüket, ráadásul a *100+1* katalógusa máig az egyetlen hazai plakáttörténetről szóló szakirodalom, amely angol nyelven is elérhető.⁶ 30 plusz 1 év után visszanézve is érdekes, mondhatni tipikus a kiállítás története. Bakos Katalin emlékei szerint a grafikusok felől érkező kezdeményezés volt: vagyis a plakáttal foglalkozó művészek szerették volna megünnepelni a műfaj születésnapját. Keményt Néray Katalin kérte fel az eredetileg 1985-re tervezett kiállítás installációjára. A politika azonban közbeszólt: Kemény György úgy emlékszik, hogy az ekkor Budapesten megrendezett Európai Kulturális Fórum miatt kellett egy évet tolni a projekten, nehogy az ideérkező vendégek félreértsék és aktuális állásfoglalásnak nézzék a Múcsarnok

falain lógó hidegháborús plakátokat. Mint az oly sokszor előfordul, helyette gyorsan összeraktak egy ártalmatlanabb kiállítást (de ismerős ez ma is!), csakhogy így elmúlt az évforduló. Kemény találta ki azt is, hogy akkor legyen 100+1 éves a magyar plakát – ezzel a kis fricskával ráadásul a kiállításnak olyan jól megjegyezhető címet adott, hogy a grafikusok és szakértők máig csak „százpluszegy”-ként emlegetik. A történetben a legenyűgözőbb a vállalkozás volumene és kreativitása. A tárlat a feldolgozott 101 éves időszaknak nemcsak plakáttörténetét, hanem egész történelmi miliőjét, világát idézte meg, hiszen a plakát műfaja minden más művészeti ágnál szorosabban kötődik saját korához, történelmi kontextusához, sőt, mint a vizuális kultúra egyik legfontosabb, populáris eleme, hatékonyan formálja is azt. Így az egyes korszakok nemcsak termet, hanem a termekben látványos installációs kiegészítést is kaptak. A dualizmus kora egy Erzsébet királynőszoborral indult, innen tekergőzött az útvonal végig a Múcsarnok alaprajzán, határozott menetirányt szabva a látogatóknak. Az installációs elemek léptékéről sokat mond, hogy a korai sörplakátokhoz sörözőlugast építettek, a húszas-harmincas évek termébe korabeli autó került, a második világháborús részben sötét folyosót alakítottak ki, lelógó gázálarcokkal. Az ötvenes éveket építési állványzatról lógó plakátok jelenítették meg a Múcsarnok apszisában,

míg a 60-as éveknél korabeli bútorokkal berendezett lakást imitáló térbe került a látogató. A zárókép a 80-as évek diszkója lett, ahol Kemény azt kérte a kivitelező fiataloktól, hogy graffitivel borítsák be a plafont elfedő drapériát. A fennmaradt képek szerint a színekben tobzódó térben a ferdén álló piros panelekre kerültek például a legjobb konstruktivista plakátok. A ma sokat emlegetett látogatóbarát szemlélet valósult itt meg; nemcsak a jegyek fogytak nagy számban, de a boltban árult plakátreprodukciók is. A nagy sikerű tárlat megváltoztatta a kurátor életét is: ennek nyomán lett Bakos Katalinból a magyar plakátművészet szakavatott kutatója⁷, és hívta meg Bajkay Éva a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai osztályára a plakátgyűjtemény gondozására. Két éve én váltottam őt ezen poszton, és ma csak ámulok, hogyan tudta elődöm és témavezetőm összehozni ezt a grandiózus projektet. Meg persze álmodozom arról, hogy lesz egyszer még hasonló kiállítás Budapesten...

¹ Kemény György akadémiai székfoglaló előadása a Széchényi Irodalmi és Művészeti Akadémián, 2017. <http://mta.hu/szima/kemeny-gyorgy-szekfoglalo-eloadasa-107600>

² 1885–1919-et Povázai Livia és Rubóczki Erzsébet, 1919–1945-öt Bakos Katalin és Cseh Mária, 1945–85 első felét (65-ig) Frank János, második felét Horváth György.

Érdekes hely a Tranzit Art Café: olyan kávéház, ahol naphosszat gyerekek szaladgálhatnak, ifjak netezhetnek, és ebédelni is lehet. Kiállításokat, bemutatókat tartanak, közben pedig az egykori buszpályaudvar hangulatából is maradt valami. Évek óta odaszervezem a hivatalos programjaimat, mert a lakásomhoz még ez esik aránylag a legközelebb (Sasadon voltaképpen semmi sincs), és mert lehalkítják a zenét, ha interjút készítenek velem. Nyaranta a volt pályaudvar kinti, fedett része úgy fest a környező bokrokkal és fákkal, mint egy római vagy párizsi park, és ha elég szűkre állítják a látószöveget, nem tűnik fel, hogy házak is vannak kétfelől. Télen egy kicsit hűvös, rendesen fel kell öltözni, a nagy, földig érő ablakok nem szigetelnek túlságosan. A város közepe mégis mintha kint lenne valahol. Főutak a közvetlen közelben, mégis csönd van. Érdekes, hogy van ilyen.

Spiró György



A TRANZIT GRATULÁL
AZ ARTMAGAZIN
100. LAPSZÁMÁHOZ!

Formálisan a team munkáját Aradi Nóra irányította, de tevékenysége kimerült az előszó megírásában, valójában Bakos irányította a munkát. (Az információk forrása: a kiállítás előkészületeinek jegyzőkönyvei.)
3 A munkában sok részt vállalt Aba-Novák Judit, Bakos Katalin egyik legfontosabb segítőjeként, és természetesen Néray Katalin igazgató is aktívan részt vett.
4 Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár és a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum.
5 Bakos Katalin mellett Frank Jánosnak, Horváth Györgynek szerepel egy-egy korszakot feldolgozó írása.
6 *100+1 éves a magyar plakát: A magyar plakátművészet története, 1885–1986.* Múcsarnok, Budapest, 1986
7 A témában született legjelentősebb írása: *10 x 10 év az utcán – 1890–1990 – A magyar plakátművészet története.* Corvina, Budapest, 2007

A cikk megírásához nyújtott segítséget köszönöm Bakos Katalinnak és Kemény Györgynek.

Előző számunkban sorozat indult, amely a keretezés elméletét és gyakorlatát járja körül. A történeti rész után következzenek gyakorlati keretezési tanácsok a világ egyik legjobb keretező cégétől, példák kortárs galériák keretezési gyakorlatából és egy olyan művész, akinél a keret általában a mű része, vagy épp lényege.

KERET



Gerhes Gábor: *Cím nélkül [Egy mondat a Cion Bölcselinek jegyzőkönyveiből eszperantó nyelven]*, 2017, üvegfestmény, keret: alumíniumöntvény, átm. 53 cm
© A művész jövőtáblából Fotó: Navratil Ferenc



Heinrich Halbe, a Halbe Rahmen GmbH igazgatója

MIÉRT ÉRDEMELE MINDEN KÉP KERETET?

Heinrich Halbe a családi hagyományt követve egész életében kiváló minőségű keretek gyártásával foglalkozott. Véleménye szerint a keret lényegesen hozzáadhat az adott műalkotás értelmezéséhez-élvezetéhez. Amellett, hogy a keret véd a külső behatásoktól (UV fény és por), kiemeli a kép kvalitásait, irányítja a befogadó tekintetét és az adott körülmények között maximalizálja a mű hatását.

Halbe szerint a keret egységesítő (integratív) és kiemelő funkcióval is bír, hiszen harmóniát teremthet a kép és környezete között, de okozhatja szándékosan ennek épp az ellenkezőjét is. Ahogy az évek során változott a keretek szerepe, úgy változott esztétikájuk is. A túlradó barokk vagy a játékos rokokó keretek mind vizuálisan, mind pedig értékük tekintetében versengtek a műalkotásokkal. A klasszicizmus alatt azonban visszatértek eredeti, védelmet nyújtó funkciójukhoz, hogy mára praktikus értékük éppúgy fontos legyen, mint a műtárgy igazi természetét kidomborító képességük.

Halbe válasza a kérdésre, hogy néhány munka nem jobb-e keretezetlenül, az, hogy minden fali munkának előnyére válhat egy jól megválasztott keret. Persze itt nem mindig a klasszikus keret- és paszpartu-megoldásra kell gondolnunk. Bizonyos munkák keretezése előtt komoly segítséget nyújthat megtudni: maga az alkotó hogyan prezentálná saját alkotását? A lehetőségek skálája ugyanis igen széles. Választhatunk tradicionális keretet, ahol egy réteg üveg védi az alkotást paszpartuval, avagy anélkül, választhatunk dobozkeretet, ami szinte vitrin-ként működve távolságot teremt a munka és az üveg között, de dönthetünk az úgynevezett úszó keretek mellett is, ahol a mű és a keret közötti rés szinte lebegővé teszi az alkotást.

Milyen keret milyen típusú munkához illik? A finom vízfestmények mellé paszpartu és finom keret, a sötét és kifejező olajfestmények mellé paszpartu nélküli, masszívabb keret,

míg a kisebb fotográfiák mellé diszkrét alumíniumkeret dukál. Mindemellett az is elmondható, hogy néhány éve a kortárs alkotások esetében előnyt élveznek a mértékletes, gyakran fehér keretek.

Halbe talán legfontosabb tanácsa pedig a következő: a munkák keretezése esetén mindenképpen érdemes ellenállni a kísértésnek, hogy a foglalatot az enteriőr dekorációja határozza meg. Mindvégig arra kell fókuszálni, hogy a munka és a keret közti szimbiózist megte-remtsük – így meglepő és feltűnően meggyőző eredmények szülehetnek.

Hogyan prezentálhatók a munkák a gyűjtők otthonában, vannak-e olyan paraméterek, amelyekre szabályként kell tekinteni? Halbe elmondása szerint a munkák izolációja a legfontosabb törekvés, vagyis hogy installálásuk a lakás többi elemétől megfelelő távolságra történjen. A műveket a bevett gyakorlat szerint 1,55 m-es középmagasságban szokás falra helyezni, emellett pedig érdemes elkerülni, hogy egy-egy művel szemben erősebb fényforrás (napos ablak vagy fényesebb falfelület) legyen, mert visszacsillanásokat vagy éppen a néző árnyékát eredményezhetik a képen – ezek pedig elvonják a figyelmet, megzavarják az élményt.

A gyűjtők otthonaiban, legyenek azok bármennyire tágasak, jellemzően a szűkös falfelület jelenthet gondot a munkák installálásakor. Halbe szerint a kihelyezéskor követett kompozíciós elvek egyértelműen szubjektív döntések, azonban javaslata szerint elegáns megoldás lehet az, ha a munkákat gyöngyfűzészerűen rendezzük középpontjukhoz igazodóan vízszintes sorba. Ebben az esetben a képeknek nem szükséges azonos méretűeknek lenniük, keretük is lehet különböző. Sőt, ha változó képfarmátumú munkák kerülnek egymás mellé, akkor válik igazán atraktív a dinamika. Ha ezt a megoldást választjuk, akkor érdemes a legnagyobb műalkotással kezdeni az installálást, mert ez fogja bevonozni a néző tekintetét és így meghatározni a tekintet irányát is.

A másik, szintén igen népszerű műtárgyinstallációs forma a *Petersburg Hanging*, más néven *salon hanging*, amely az Ermitázs pazarul feltett falairól kapta nevét. A legkönnyebben rendezett káoszként leírható installálás esetében a festmények, grafikák, nyomatok véletlenszerűen elrendezve, a fal teljes felületét betérítve, gyakran egészen a plafonig halmozva lógnak a felületen. A látszólagos rendezetlenség különlegesen intim atmoszférát képes teremteni. Ez a típusú installálás egészen a reneszánsz koráig nyúlik vissza, és ma már egyre népszerűbb nemcsak a magánterekben, de a kortárs intézményekben is.

A munkák keretezésénél és elhelyezésénél a paszpartu és más, a keretezés során használt anyag savassága mellett az UV fény a műalkotások legnagyobb ellensége. Amellett, hogy ma a minőségi kereteknél savmentes anyago-

kat használnak, így ez egyre kisebb problémát jelent, Halbe kiemeli, hogy az UV-védelem még mindig nem része az alapértelmezett üvegezésnek. Pedig állagmegőrzési szempontból az UV-védelemmel ellátott üveg abszolút elvárás lehetne annak érdekében, hogy a munkák eredeti tulajdonságait megőrizhessük. Léteznek 60 százalékostól kezdve 100 százalékos védettséget biztosító üvegek is, ezek hátránya azonban az, hogy az üveg sárgás vagy kékes hatást produkál, ez pedig befolyásolja a mögötte elhelyezkedő munka színeit. Természetesen létezik prémium fehér üveg is, amely teljes színhelyességet biztosít az UV-védelem mellett.

Arra a kérdésre, hogy a munkák installálásánál felmerülő, sokszor kizárhatatlan tükröződések ellen mi a legjobb megoldás, Halbe két opciót is javasol. A minőségi, UV-védelemmel ellátott üvegek, amelyek általában interferenciális optikai üvegek, növelik az áttetszőséget, amely csökkenti a tükröződést. Emellett alternatív megoldást nyújthatnak a matt befejezésű üvegek is. De sajnos az olyan munkák esetében, ahol a műalkotás és az üveg között nagyobb távolság van, ott ez a mattság hatással lehet az alkotás élességére és kontrasztjaira.

(The Collectors Chronicle – Venice/Basel Issue, 10. o. Expert Talk with Heinrich Halbe x Collectors Agenda, fordította: Szilágyi Róza Tekla)



Sárvári Zita, a Deák Erika Galéria vezetője

KERETES SZERKEZETEK

Ha egy képre gondolok, a legritkább esetben jut eszembe a keretezése. A művészeti albumokban, aukciós katalógusokban, magazinokban történő megjelenések rendre nélkül mutatják be az alkotásokat. Talán azt gondolják a képszerkesztők, hogy a keret elvonná a lényegről a figyelmünket? Holott a művészettel egyidős keret legfontosabb funkciója talán éppen a láttatás. A keret életre kelti a képet és mediál mű és néző között. Sőt ahogy a cikk által felsorakoztatott példákban is láthatjuk majd, tartalommal tölti fel a képet. „A keretek a művészvilág Hamupipőkéi



Nemes Márton: *Temporary Images 05*, 2017, vegyes technika, fa, rakományrögzítő szalag, 120 x 96 x 10 cm

Fotó: © Rákossy Péter, Deák Erika Galéria



Svätopluk Mikyta: *Grotto*, 2016, kollázs, 130 x 106 cm

Fotó © Deák Erika Galéria

– olvasható a Christie's angol aukciósház *What goes around: the art of framing* című cikkében. – Ők végzik a munka nagy részét. Megvédik a műtárgyakat, amiket tartanak, megmutatják a kép értékét, kiemelik annak formai felépítését, mintázatát és színeit...” Klasszikus műveknél mintha soha nem lett volna kérdés, hogy keretben a helyük, a kortárs művek keretezése pedig néhány éve vált újra központi kérdéssé. Ma már nemcsak a papíralapú művek keretezése fontos (azoké persze inkább az állagvédelem miatt szükséges), de a festmények is sokszor keretbe kerülnek, és nem mindig olyan korúba vagy stílusúba, mint maga a kép. Lassan három éve vezetem a Deák Erika Galériát, ahol szinte heti rendszerességgel keretezünk műveket, és a művészeink is sokszor használnak különféle kereteket a legváltozatosabb módokon. Ezekből szeretnék most néhány életszerű példát hozni, amelyek segíthetnek megérteni a keret funkcióváltását a kortárs művészetben. A szlovák Svätopluk Mikyta talán az egyik legfigyelemreméltóbb képzőművésze a galériának ebből a szempontból. Előszeretettel használ klasszikus vagy modern keretet művei bemutatásához, amelyeket többnyire régiségkereskedésekben szerez be. Svätopluk művészete a történelmi tárgyak, témák iránti fáradhatatlan

elköteleződés, régi keretek iránti vonzalma is innen eredeztethető. A keretezés műfaji határait is szívesen feszegeti, és keresi a nem szokványos keretezési formákat. Például több olyan munkája is van, ahol a kép kilép a keretből, túlnyúlik azon. Előfordul, hogy két kettévágott keretet illeszt össze, vagy dobozkeretek belsejébe folytat festéket, hogy még inkább a mű szerves részévé tegye azt. Munkái nemcsak keretezett képek a falon, hanem képtárgyak, ahol a kép és keret egy és szétválaszthatatlan. A figyelemfelkeltő keret ellenpéldájaként Moizer Zsuzsa legutolsó önálló kiállítását említeném a Deák Erika Galériában, amelyen bekeregetett vászonképeit, amit azelőtt sosem tett. A művész hawaii utazása inspirálta természet-ábrázoló festmények egyszerű lakkozott fenyőkereteket kaptak, amelyek a legjobb választásnak bizonyultak. A festmények a natur fa keret egyszerűsége ellenére szinte felöltöztek. A gesztus az utolsó szükséges simítás volt a műveken, mielőtt kiállításra kerültek, és betöltve funkciójukat kikristályosították a képet és a lényegre, a képre irányították a figyelmet. Az *Instax* címet viselő csoportos kiállításunkról is hozhatok példát. Az instant fotókat bemutató csoportos kiállításon a felkért művészek nemcsak a technikát közelítették meg egyéni módon,

de a művek keretezését is igen változatos formában képzeltek el. Az instant fotózás technológiájának kísérleti jellegéből adódóan a keretezést is nagyon szabadon kezelték a művészek, de az instant fotókat (Instaxokat) egy kivétellel mindenki keretben képzelte el. Ember Sári volt az egyetlen, aki keret nélkül akarta installálni fotósorozatát, megtartva a fotók tárgyjellegét. Talán azért döntött így, mert a keret sokszor elválasztja a képet a valóságtól, kiemeli abból és önálló valóságot teremt számára. Sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy a keret az, amely műtárgyat csinál abból, ami bele kerül. Nemes Márton új, több különböző részből álló képtárgyai mellett sem mehetek el szó nélkül, ha a keret funkcióváltásáról beszélünk. Feldarabolt táblaképeit színes rakományrögzítő szalagok fogják egybe. Ezek a robusztus részekkel, hideg fémcsatokkal ellátott ipari tárgyak úgy imitálják a keretet és a funkcionalizmust (miszerint nélkülük atomjaira esne szét a kép), mint a művész annak a lehetőségét, hogy a képek egyes elemei máshogyan is összeilleszthetők lennének, miközben jól ellensúlyozzák a színváltós zománc steril felületének érzékenységet is. A referenciákkal dúsitott sorozat ezzel az egyszerű gesztussal egyszerre hivatkozik az építészet, a városiasodás és a kortárs képzőművészet nagy mérföldköveire.



Svätopluk Mikyta: *Blur I-IV*, 2014, kollázs objekt

Fotó © Deák Erika Galéria



Molnár Annamária, a Molnár Ani Galéria vezetője

A KERETEZÉSRŐL

A Molnár Ani Galéria profilja és művészköre a kezdetektől fokozatosan bővült, és ezzel párhuzamosan egyre hangsúlyosabbá vált a nem hagyományos műfajok bemutatása. A festészet,

szobrászat, rajz és az installáció mellé becsatlakozott többek között a fotó és a videó. A 2013 óta képviselt Farkas Dénes volt az első olyan művésze a galériának, akinek munkái nagy részénél felmerül a keretezés, gyakran nemcsak egyszerű installációs elemként, hanem a műtárgy szerves részeként, pl. a 2013-as Velencei Biennálén bemutatott 80 darabos *Evident in Advance* keretezett könyveknél vagy a különböző lightboxainál. Szobrok és installációk esetében általában nincs szükség keretre, bár egyes háromdimenziós, sérülékeny anyagból készült, kollázs jellegű műtárgyaknál a plexi védődoboz elfogadott és ajánlható „keretként” szolgálhat. Kortárs festményekhez pedig, véleményem szerint, a keret általában nem illik, sőt a keretezés hiánya éppen a kortárs jelleget hangsúlyozza, egyfajta szembeállításaként a klasszikus vagy modern művekkel. Vannak persze kivételek: egyes művészek, művészcsoportok egyedi keretet készítenek a műalkotás szerves részeként,

amit egyfajta megkülönböztető „szignóként” is használnak, ilyenek például az IRWIN csoport ikonikus keretei, a csoport egyik tagját, Roman Uranjeket a galéria is képviseli. Esztétikai és praktikus szempontok is indokolhatják a keretezés elmaradását a kortárs festmények esetében: egyfelől keret nélkül jobban illeszkednek a modern, gyakran minimalista berendezésű lakó-, irodai és közintézményi terekbe, másfelől a gyűjtők gyűjteményei általában hamar kinövik a rendelkezésükre álló tereket, így – különösen a nagy méretű – festmények időnkénti cseréje és közbeeső tárolása is lényegesen egyszerűbben megoldható keretek nélkül. Ugyanakkor a visszajelzések alapján néhány gyűjtő a vásárlás után mégis készített valamilyen – természetesen üveg nélküli – keretet a festmény hosszú távú védelme érdekében. Ez a külső védelem mellett segíthet megelőzni a vakrámák idővel bekövetkező vetemedését is. A fotókat, kollázsokat, rajzokat és grafikákat



Farkas Dénes: *Evident in Advance* (részlet, lightboxok), 55. Velencei Biennálé, 2013
Fotó: © Paul Kuimet © A Molnár Ani Galéria jóvoltából



Farkas Dénes: *Ars Poetica* installáció (részlet), Molnár Ani Galéria, Artissima, 2014
© A Molnár Ani Galéria jóvoltából Fotó: Molnár Annamária

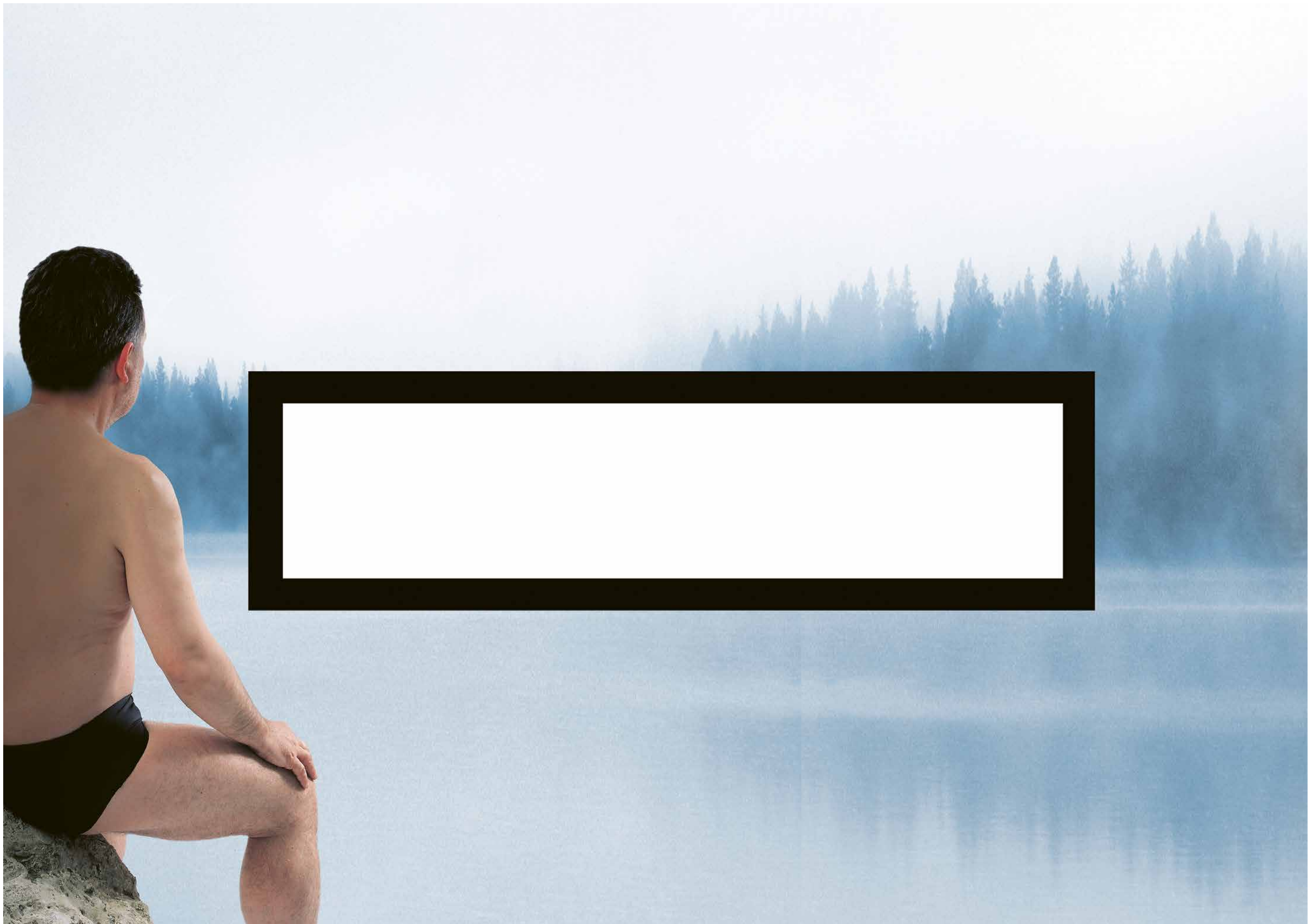
azonban keret vagy valamilyen hordozóeszköz, felület nélkül meglehetősen nehéz installálni és bemutatni, eladni pedig végképp. A fotóval és kollázssal is dogozó Marge Monko és Ember Sári kiállításai és vásári szereplései esetén csak az anyag egy részét keretezzük, másik részét mappában mutatjuk be, illetve tároljuk. Hasonló a helyzet a többpéldányos grafikát készítő művészek – mint például Ernszt András és Vincze Ottó – esetében is: általában csak az első példányokat keretezzük és csak igény esetén a többit. A már nagyobb életművet magának tudható Haász István pasztelljeit, illetve keretezést igénylő egyéb munkáit, reliefsait a korábbi alkotói években és most is a műtárgy elkészültével egy időben keretezi. Videomunkák esetében is előfordul, hogy egyedi, keret jellegű objektet készít hozzá a művész, amelyek együtt tekintendők műtárgynak. Ilyen például Forgács Péter *Rembrandt Morphs* című videomunkája, amit korábban

klasszikus keretben mutatott be a művész, az idei Art Brussels művészeti vásáron pedig egy modern, egyedi fekete keretben, amely a monitorral együtt részét képezi a műtárgynak. A lightboxok esetében – amelyek a galéria művészei közül többeknek, így Farkas Dénesnek, Somody Péternek, Mátyási Péternek, Mayer Évának a munkái között is szép számban felbukkannak – pedig a megvilágított képet keretező, egyedi kivitelezésű doboz szintén a műalkotás elválaszthatatlan, szerves része. A keretezés ebből adódóan az évek során egyre aktuálisabb kérdéssé vált mind a művészek, mind pedig a galéria számára. A jó keretező kincset ér, sajnos azonban a bevált mesterek esetében is változó lehet a minőség. Arról nem is beszélve, hogy tetemes pluszköltséget jelent a műtárgy árához viszonyítva, így különösen a többpéldányos alkotásoknál érdemes megfontolni, mennyit kereteztetünk előre. A keret mellett fontos kérdés még az üveg kiválasztása.

Minden alkotás előnyösebben mutat a csillogásmentes, matt, múzeumi üveg mögött, de ez a nagyobb mennyiségű, rendszeres keretezést igénylő művészek esetében nehezen finanszírozható és nem is feltétlenül szükséges. Gyakran előfordul, hogy a gyűjtő lát egy-egy bekeretezett alkotást az adott művésztől, majd mappából választ valami mást, amit azután az igényeinek megfelelő módon és minőségben kereteztet. Bizonyos esetekben a műalkotás jelentőségét figyelembe véve elengedhetetlen a múzeumi üveg használata. Ilyen volt a legutóbbi Art Marketen a galéria képviselőjében először bemutatott Waliczky Tamás Ars Electronica Golden Nica-díjas *Gramofon* című alkotása, amely egy korai számítógépes grafika. Ugyanakkor érdemes tisztában lenni azzal is, hogy Magyarországon a nyugati országokhoz képest még mindig lényegesen alacsonyabbak a keretezés költségei, az Egyesült Államok csillagászati áráiról nem is beszélve.



Forgács Péter: *Rembrandt Morphs*, 2011, videó, Molnár Ani Galéria, Art Brussels, 2017
© A Molnár Ani Galéria jóvoltából Fotó: Molnár Annamária





Gerhes Gábor: *A négy elem – Az erő a szépség útja*, 2015, HD-videó, loop, 8'00"
© A művész és a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ jóvoltából Fotó: Bognár Benedek – Simon Zsuzsanna



Gerhes Gábor, képzőművész

MŰ-KERET

A keretezés számomra nem kényszer, hanem szerves része a munkámnak. Annak idején azért jött létre ez a tárgytypus, hogy határt szabjon a látvány és a kép között, tehát segítsen annak meghatározásában, mit hívunk képnek. Nálam ez azért más egy kicsit, mert a reprezentációs technikákkal kiemelten foglalkozom, ez is a művészeti programom része. Érdekel, hogyan tállódik az üzenet, milyen formákat kíván meg egy-egy alkotás, tartalom. A múzeumi installálási helyzetekben a keretezéssel egy műtárgyanyagon belül is ki lehet emelni bizonyos munkákat, tehát mint eszköz a hangsúlyok kijelölésére is alkalmas.

Egyes művek esetében a kerettel olyan erős hangulat is megidézhető, ami élesen elválasztja a külvilágtól, a kiállítótér neutrális falától a képet. Amikor a munkáimnál ilyen klaszszikus, erőteljes megjelenésű keretezést alkalmazok – a Nielsen képkeretgyártó cég egy elég drága termékét –, akkor én is erre a jelentésem körülzárásra törekszem.

Vannak olyan kereteim, amelyeknek az eredetijét, egy alumíniumöntvényt az ócskapiacra vettem, és utána több kópiát készítettem róla. Ezek hangsúlyos megjelenésű, kör alakú keretek, amelyeknek már anélkül is van üzenetük, hogy beletennénk bármit, és fordítva is, ha bármit beleteszünk, annak a jelentését befolyásolja a keret. A legutóbbi veszprémi kiállításon (Gerhes Gábor: *A négy elem*. 2017. június 6.– szeptember 9. Művészetek Háza Veszprém – Csikász Galéria – a szerk.) kör alakú üveglapra festett szöveget kereteztem vele, ami így egészen más kontextusban jelenik meg, mintha csak magában tettem volna ki a falra. Van benne valamilyen furcsa romantika, vélt tartalom, annak az érzete, hogy a valamikor gondosan kivitelezett, kézműves ornamentika most egy nagyon leegyszerűsített alumíniumöntvényként, tucatárúként jelenik meg. Ready madeként is tekinthetünk rájuk – kisajátítottam ezt a sorozatgyártott tárgyat.

A keretezés által a designkultúra is a művek részévé válik. Ha csak az elmúlt pár évet nézzük, látható, milyen trendek vonultak végig itt:

Jó ideig a fekete keret volt a divat, most a világos fa.

Ez segít abban is, hogy békében lehessen együtt élni egy műtárggyal a saját otthonunkban például. A mű így nemcsak a művész által közvetíteni vágyott üzenet miatt lehet aktuális, hanem az adott keret is segíthet frissen tartani. A vetített kép esetében klasszikus keretnek semmi értelme, nagyon idegenül hat. Téves vetítésnél már kicsit más a helyzet. *A négy elem* című videomunkámnál csak azért tartottam meg a paszpartut, mert egyrészt nem akartam,

hogy ez az idegenség megmutatkozzon, másrészt ez egy triptichon, és ezt a hármas tagolást így tudtam a videón is jelezni, összhangban a mű alapját képező eredeti Adolf Ziegler-festményen látható megoldással. Más munkáim esetében is van, hogy a médium maga kínál keretezési lehetőségeket. Ilyenek például az üveggépeim, amelyeknél az anyag adta meg a keretet és nem egy idegen tárgy. A képszeleket fazettamarással hoztam létre, így jelöltem ki a műtárgy határvonalát.

A keret kérdéssel foglalkoztam *Az önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* című fotóm esetében is, de más megközelítésből. A mű közepén keretezett üresség, vakterület, képhibány látszik – a képen megjelenő férfi ezt nézi ülve. Ez a munka megfordítja az egész problematikát, mert a keret a képen belül jelenik meg, és így maga is képként érzékelhető, a körülfogott látvány azonban hiányzik belőle.

PHOTO BY ROBERT ALVES DE JESUS ON UNSPLASH

A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS TÖBB MINT 500 ÜGYFÉL ELKÖTELEZETT TÁMOGATÓJA.

Disnet

webstation

WWW.WST.HU THE SMART CHOICE FOR YOUR COMPANY

KÖSZÖNTJÜK AZ ARTMAGAZINT

A 100. SZÁM ALKALMÁBÓL!

**INDA
GALLERY**

1061 Király u. 34. II/4.
www.indagaleria.hu



DEÁK ERIKA GALÉRIA

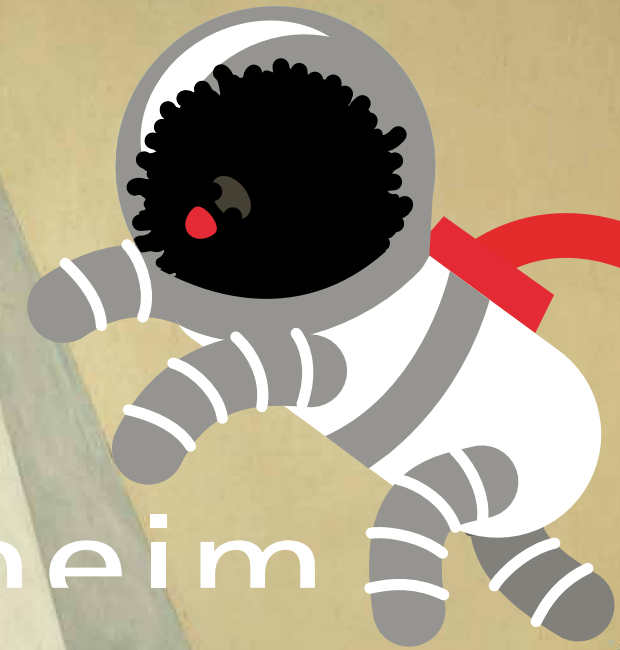
Alapítva 1998-ban

képviselt művészek: Baranyai Levente, Bartis Attila, Bullás József, EIKE, Gáldi Vinkó Andrea, Hecker Péter, Hencze Tamás, Keresztes Zsófia, Kovách Gergő, Magyarósi Éva, Svatopluk Mikyta, Moizer Zsuzsa, Nemes Márton, Muntadas, Pintér Gábor, Vitaly Pushnitsky, Szűcs Attila, Alexander Tinei, Tivadar Andrea

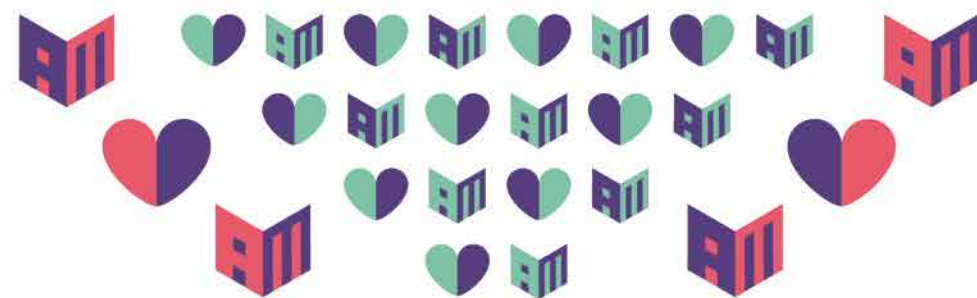
H-1066 Budapest, Mozsár utca 1. / www.deakgaleria.hu / info@deakgaleria.hu / 003612013740

LIFE SUPPORT FOR BUSINESS ASTRONAUTS

onnenheim



László Moholy Nagy, A XXI, 1925
www.oppenheimlegal.com



Még legalább
100-at!

LOFFICE



Arts

a Loffice már 7 éve az
Artmagazin szerkesztőségének
és eseményeinek az otthona

ALL YOU NEED IS LOFFICE

Spaces

coworking | iroda
rendezvénytér
tárgyaló

Budapest | Vienna

Events

kiállítás | aukció | workshop
konferencia | sajtótájékoztató
tréning | meetup | csapatépítő

www.lofficecoworking.com

EZT A 100-AT MI CSINÁLTUK



Fent balról: Einspach Gábor, Topor Tünde, Winkler Nóra, Szikra Renáta,
Tormási Anita, Mucsi Emese, Szilágyi Róza Tekla, Lukács Annabella,
Horváth Csilla, Bognár Benedek, Simon Zsuzsanna, Turnai Oszkár

#MISKOLC #DUNAÚJVÁROS #ARTMAGAZIN_ÉLMÉNYTÚRA #OFF_BIENNÁLE #VIDEÓ



Állóképek a HIGHLIGHTS OF DUNAÚJVÁROS című
Artmagazin road movie-ből
Videó: Bognár Benedek & Simon Zsuzsanna © Artmagazin

Két éve, májusban, az Off-Biennálé keretében különbuszra szálltunk, és meg sem álltunk Miskolcig, hogy megnézzük Erdély Miklós mozaikképeit a helyi Boris Bárbán és egy pizzériában, ami valaha az Eszik-iszik Ételbár volt.

Idén, a második OFF-Biennálé alkalmával folytattuk a vidéki városok művészeti-építészeti különlegességeit érintő élménytúrák hagyományát, ezúttal Dunaújváros felé véve az irányt. Az I. számú Rendelőintézet szódásüvegalkjából készített felülvilágítótól indulva a Vasmű egyiptomi templomokra emlékeztető kapuzatától az ipari skanzenen átsétálva végigjártuk az egykori mintaváros tereit, épületeit, értő vezetéssel, hogy szinte meglevenedett a valaha volt utópia-város. A presszók és kerthelyiségek, élő zene, tánc, könyvtár, színház, mozi, sétány, minden gyereknek piros bicikli és a Vasmű felől fújó szélben csillámló vaspor.

Nehéz percekbe sűríteni egy-egy napnyi infót és élményt, de azokért, akik nem tudtak eljönni, megcsináltuk.

www.artmagazin.hu



Büszkék vagyunk arra, hogy az ország egyik
legszebb művészeti magazinja nálunk készül.
Gratulálunk a 100. számhoz Artmagazin!

Artmagazin – ahol nem csak a külső, de a belső is tetszetős!

Ha a művészetről eddig csak a szikár tények, a száraz előadások és az unalmas kritikák jutottak eszedbe, felejtsd el őket! Ahogy a *Pauker Nyomda*, úgy az *Artmagazin* sem elégszik meg az egyszerűvel: mindkét cég minőséget, művészetet és mindig egy kicsivel többet akar nyújtani az érdeklődőknek!

Lapozz bele az Artmagazinba, és győződj meg róla Te is: olvass érdekes cikkeket különleges műtárgyakról, képzőművészetekről, színházról, de akár a designról is! És persze a kivitelezés minőségéről is...

(A Pauker a Te nyomdád is!)



Pauker Holding Kft. – 1047 Budapest, Baross utca 11-15. – www.pauker.hu

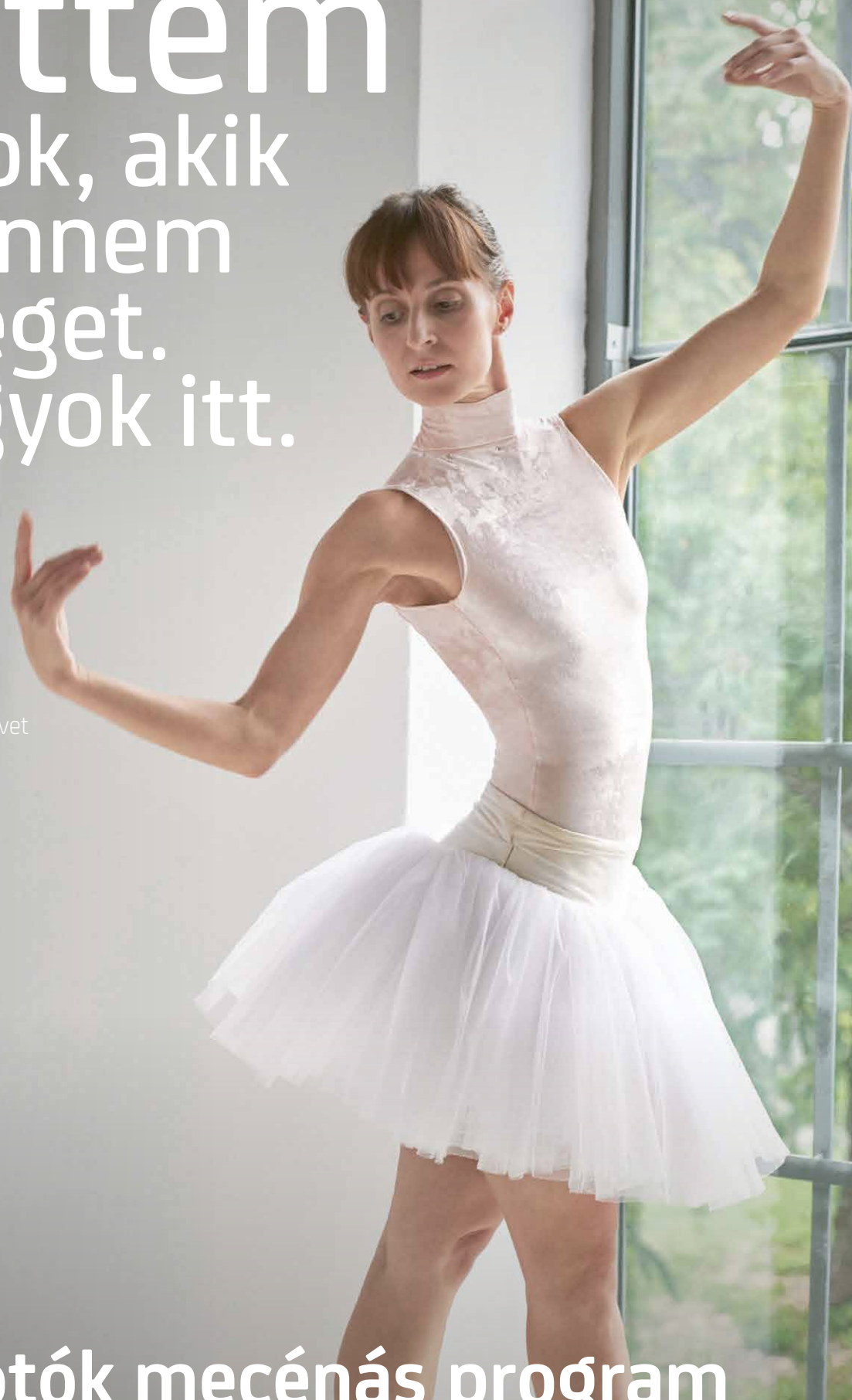
Mellettem

álltak azok, akik
látták bennem
a tehetséget.
Ezért vagyok itt.

Somorjai Enikő

SOMORJAI ENIKŐ

Balettművész / Korszakalkotók nagykövet



Korszakalkotók mecénás program

Tenni azokért, akik tenni akarnak!