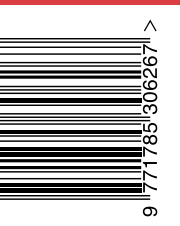


ARTMAGAZIN



106



980 Ft

16. évfolyam 2018 / 5. szám

nka



Monet
Degas
Cezanne
Van Gogh
Modigliani
Matisse
Picasso
Warhol

Lichtenstein és
Francis Bacon művei
a Johannesburgi
Művészeti Galéria
gyűjteményéből

Impressziók

MODEM, DEBRECEN
2018.06.19. – 09.23.

www.modemart.hu



AMBASCIATA DI UNGHERIA
ROMA

Instituto Balassi
di Cultura d'Ungheria
in Roma



CIVITA
Mostre

jag



VIDI

manz
passion for efficiency

KIK hotel

NATIONAL
INSTRUMENTS



NATIONAL
GALLERY OF HUNGARY



NATIONAL
MUSEUM OF HUNGARY

modem



LÁSKNER

Modern Képtár - Vass László Gyűjtemény
ÁTTEKINTÉS/MONOCHROMIA

Selected works / ausgewählte Werke 2018.07.07-10.27.

Veszprém, Vár utca 3.-7. / info@vasscollection.hu / www.arthouseweb.hu / a kiállítás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával valósult meg

Címlapunkon Frida Kahlo. Ezt a ziccert nem lehetett kihagyni, ha egy héttel a megnyitás után már 10 000 ember volt kíváncsi a Nemzeti Galéria kiállítására (úgyhogy már hétfőnként is lehet menni, nincs szünnap!). Cikkünk is szól Frida Kahlóról, pontosabban kapcsolatáról a magyar fotóssal, Nickolas Murayval, aki színes filmre fotózta őt, miközben egymásba is szerettek valamennyire. És ha már lúd, legyen kövér, Van Goghról is olvashatnak, pontosabban a sógornőjéről, aki igazi holland rendességgel és módszere sszéggel kezelte a hagyatékot és csinálta meg az egyik legnagyobb művésznevet műpiaci és ajándékozási tranzakcióival. Közben egy olyan Van Gogh-kép is szóba kerül, ami Magyarországon volt, Kohner Adolf gyűjteményében, és amiben nemrég találtak meg egy szegény, beleragadt, francia szöcskét. A fotótörténet nagy neve Madame d’Ora, aki rengeteg, később emblematikussá vált felvéltelt készített, például a meztelen Josephine Bakerről, de lehet, hogy Roman Polanski is tőle vette az ötletet, hogy mi legyen a las san megbomló elméjű Catherine Deneuve táskájában az *Iszonyat* című filmben – egy megnyúzott nyúl, mert Madame d’Ora ilyes miket is előszerettel fotózott a maga örö mére, amikor már unta a sok hírességet. Nálunk is jártak hírességek, Erwin Wurm, aki-

nek a Ludwig Múzeumban van kiállítása és Julian Rosefeldt, akinek fantasztikus videoművét, a *Manifestót*, Cate Blanchett-tel az összes szerepekben a Nemzeti Galériában lehet megnézni. Mindkettőjünkkel nagyon jó interjú készült, amiből kulisszatitkok is kiderülnek. De a kulisszák mögé nézve jó eséllyel trauma tikus vizekre tévedhetünk: akár arról a törté netről van szó, ami Kovalik Balázs legutóbbi rendezésében adta az életszerű hátteret, akár arról a kiállításról, ami szintén a kibeszélés egy formáját jelenti, és aminek segítségével szeretné az idén januárban leköszönt főapát, Várszegi Asztrik a feloldozás esélyét kérni és megadni például azokkal az eseményekkel kapcsolatban, amelyek felszínre kerülése az egész katolikus egyházat megrázta az utóbbi időben. Pannonhalma sem maradt ki ebből, egyik rendtársuknak, Varga Mátyásnak el is kellett hagynia a közösséget. Az minden esetre egészen kivételes, amilyen formában Pannonhalmán a kibékülést kezdeményezik. Valamiféle kibékítés zajlik Debrecenben is, a MODEM-ben látható válogatás az Antal–Lusztig-gyűjteményből olyan művészeket mutat be egy csoportban, akiknél a közösség, leg alábbis Barcsay Jenővel szinte csak posztumusz, a gyűjtő és a kurátor jóvoltából jöhetett létre. A városok színesítésével és a műtárgyak birtok lásának demokratizálásával próbálkozó (ebbe

sajnos beletört a bicskája) Victor Vasarely is szóba kerül, az ő hagyatékának ügyében is jól jönne a kibékülés az örökösök között, de az egyelőre problémás viszonyok ellenére is egyre-másra nyílnak műveiből a kiállítások – róla budapesti múzeumának igazgatójával, Orosz Mártonnal beszélgettünk. Érdekes módon a leghűvösebb helyet a nyári kánikulában akkor találjuk meg, ha felme gyünk a Várba régi kályhacsempéket néze getni, hiszen a régi, akár 15. századi kerámi ákat és metszeteket szigorúan temperált környezetben lehet csak kiállítani. Régészet, iparművészet és képzőművészet viszonyáról, a műemlékvédelem helyzetéről egy másik múzeumigazgatót, a kályhacsempe-kiállítás kurátorát, Végh Andrást kérdeztük. A Magyar Tudományos Akadémia 150 éves székházáról nemrég megjelent könyvből enciklopédikus tudásra tehetünk szert, mondja szerzőnk, aki ugyanebben a számban egy másik szerzőnktől búcsúzik, egy különösen kedves től, Birkás Ákostól, aki szintén enciklopédikus tudással felvértezve, viszont a művész szem pontjából nézett az általa választott tárgyra. Mindig boldog voltam, ha írt nekünk, a cikkei és a személye is nagyon fog hiányozni.

T.T.

Impresszum

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapunk szerzői:
Csernik Gréta
Fáy Miklós
Grécsi Emőke
Lantos Adriána
Léopold Zsanett
Martos Gábor
Mélyi József
Salamon Júlia
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Winkler Nóra

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 áruhelyein.

ISSN 1785-30-6

Cikkünk az 5. és a 18. oldalon.

- 4 – 5

ARTANZIX
- 6 – 7

Birkás Ákos
Mélyi József: A TÁVOLSÁGRÓL
Birkás Ákos emlékére
- 8 – 9

Esszé
Szilágyi Róza Tekla: ERWIN WURM ÉS A VISSZAFORDÍTHATÓ READY-MADE
- 10 – 17

Interjú + kiállítás
Winkler Nóra: MAGAS, ŐSZES FÉRFIAK ELEGÁNS CIPŐBEN
Nem vagyok viccmesélő alkat – Erwin Wurm
Mint egy örült jó koktél, ami felrobbantja az agyad – Julian Rosefeldt
- 18 – 23

Frida
Lantos Adriána: NICK, SZERETLEK...
Frida Kahlo magyar szerelme, Nickolas Muray
- 24 – 26

Fotó + kiállítás
Szikra Renáta: MADAME D'ORA LENCSÉJE
- 28 – 35

Műkereskedelem-történet
Martos Gábor: A SÓGORNŐ, AKI FELÉPÍTETTE A VAN GOGH NEVET
- 36 – 39

Diszletnéző
Topor Tünde: OPERATERÁPIA
Avagy pillantás a rokokó kulisszák mögé
- 40 – 45

Interjú
Léopold Zsanett: ILYENKOR AZ EMBER SAJÁT MAGA KELL, HOGY FELTALÁLJA A SPANYOLVIASZT
Interjú Orosz Mártonnal, a budapesti Vasarely Múzeum igazgatójával
- 46 – 49

Kiállítás
Salamon Júlia: VISSZAJÁTSZOTT JÖVŐKÉPEK
Kibékülés Pannonhalmán
- 50 – 54

Kiállítás
Grécsi Emőke: ÖT PLUSZ EGY
Válogatás az Antal–Lusztig-gyűjteményből, MODEM
- 56 – 60

Interjú
Fáy Miklós: MINDEN RÉGÉSZNEK VAN OLYAN EMLÉKE, HOGY TALÁLT EGY SZÉP KÁLYHACSEMPÉT
Interjú Végh Andrással
- 62 – 63

Gutenberg-galaxis
Mélyi József: A BABÉR MARADANDÓSÁGA
Bicskei Éva, Ugry Bálint: 150 éves az Akadémia székháza.
Épület-, intézmény- és gyűjteménytörténet



> 6



> 22



> 29



> 38



> 43



> 54



> 59



George Stubbs *Oroszlántól megrémült ló* festményéről készült print, női blúz, nadrág és cipő, Stella McCartney, 2017. téli kollekció
© Stella McCartney



Hans Makart: *Dekoratív virágcsokor*, 1884
© Belvedere, Wien



Johann Baptist Drechsler:
Nagy virágcsendélet madarakkal, 1799
Fotó: Johannes Stoll © Belvedere, Wien

ETIKAI DIVATOK

„A divat- és szépségipar minden döntése etikai kérdés...” – mondja Drude-Katrine Planthin tervező, a koppenhágai School of Design and Technology professzora, utalva az állatok jogainak védelme és a környezettudatos divatipar körül pár éve kialakult vitára. Ennek részét képezi a Victoria & Albert Museum új kiállítása is, amely ruhákon keresztül mutatja be, hogyan változott ember és természet kapcsolata az 1600-as évektől napjainkig. A 17. század hímmzett virágmintái vagy az 1800-as évek tengeri motívumai még mind-mind természetből merített inspirációk; a tudományos forradalom botanikai felfedezéseit akár arisztokrata hölgyek legyezőjéről is leolvashatta az ember, és ahogy nőtt az érdeklődés az egzotikum iránt, olyan ütemben tűntek fel távoli országok állatai és növényei az európai divat motívumai között. A 20–21. század hozta meg a nagy változást: a természet már nem mintákat, hanem technológiai innovációt inspirált. Stella McCartney 2001-ben alapított brandje a tökéletes bizonyíték arra, hogy a divatcégek jövőjét a környezettudatos tervezés és előállítás jelenti. McCartney kiállításon szereplő organikus darabjai a Bolt Threads élesztős-cukros erjesztéssel létrehozott selyemprotein alapú biotextíliáiból és a jelentősen kevesebb víz- és vegyianyag-felhasználással járó Colorifix festéstechnológiával készültek, így eleget tesznek azoknak a vásárlói igényeknek, amelyek egyre inkább a fenntarthatóságot, a környezettudatosságot, vagyis az etikai elemet kérik számon a divaton. Ha mindez megvan, lehetnek a ruhákon akár kutyák és lovak is. Vagy oroszlánok és lovak. (Cs. G.)

Fashioned from Nature, Victoria & Albert Museum, London, 2019. január 27-ig.



Peter Fischli és David Weiss: *Hóember*, 1987/2016, réz, alumínium, üveg, víz, hűtőrendszer, 218 x 128 x 165 cm
A Matthew Marks Gallery jóvoltából
© Peter Fischli and David Weiss

BÉCSI CSOKROK

Mesél a bécsi csokor a Belvedere nyári kiállításán. A biedermeier kor legyezők és bukáták mögé rejtőző szemérmes leányai például a virágok gondos megválasztásával könnyen dekódolható szerelmes vagy elutasító üzeneteket küldtek, a kor festői pedig a nemcsak nálunk ébredő nemzeti érzés jegyében kezdtek megörökíteni az őshonos alpesi növényeket, köztük a később osztrák szimbólummá lett havasi gyopárt. A természeti stúdiók és a mesterkelt műtermi kompozíciók között ingadozó osztrák növényábrázolások sokat merítettek a németalföldi csendéletek hagyományából. Hans Makart virágkompozíciói egyenesen leléptek a vásznonról és a Ringstrasse historizáló palotáiban kötelező dekorációs elemmé váltak, mely divat a pesti arisztokrácia szalonjait is hamar meghódította. A látványos növényekből összeállított „Makart-csokrokhoz” íriszek, liliomok mellett pálmalevelet, gyékényt és díszfüveket is felhasználtak. A szoborszerű kompozíciók később selyemből, papírból készültek, így a mulandóság egykori jelképei végül porfogóként őrizték egy eltűnőben lévő kor divatját a súlyos bársonydrapériák rejtekében, miközben Klimt nyaranta már az Attersee mellett festette dekoratív vásznait pipacsos mezőkről és napraforgós kertekről. (Sz. R.)

Sag's durch Blumen! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt, Orangerie, Untere Belvedere, Bécs, 2018. szeptember 30-ig.



Balra lábszárprotézis bőrcsizmával, kínai motívummal hímmzett selyemrátét díszítéssel, fent Frida Kahlo szépitőszerei (Clear Red kompakt pirosító és púderpamacs és Everything's Rosy rúzs a Revlontól, Ebony szemceruza, körömrészelő), 1954 előtt
Fotó: Javier Hinojosa © Diego Rivera and Frida Kahlo Archives, Banco de México, Fiduciary of the Trust of the Diego Rivera and Frida Kahlo Museums

VÖRÖS CSIZMA, VÖRÖS RÚZS

Frida Kahlo személyes holmijaihoz férje, Diego Rivera kívánsága szerint halála után ötven évig nem nyúlhatott senki. A Victoria & Albert Museum nyári kiállítása azonban már szabadon válogathatott mexikói villájuk, a Casa Azul elzárt szekrényeinek és fiókjainak tartalmából. Frida életének mindennapjait orvosságok, fűzők, mankók, protézisek és a baldachinos ágy fogságában töltötte – az ágy stilizált fehér replikái alkotják a londoni kiállítás tárlóit. A személyes apróságok között toalettszerei külön vitrint kaptak: pink és vörös körömlakkok, pirosítók, kedvenc Revlon rúzsai mellett kiállítási tárgy lett a szemöldökceruza, amivel még rá is erősített hollywoodi szépségeideállal szembemenő, összenőtt szemöldökének jellegzetes vonalára. Kitalálta és megfestette androgün, mindkét nem jellegzetességeit egybeolvasztó arcát a vásznon és a valóságban is. Fűzőkbe szorított, megkínzott testét a mexikói népviselet hímmzett blúzai és vállkendői, lábprotézisét hosszú szoknyák rejtették, de még azon a protézisen is sárkány motívummal hímmzett vörös bőrcsizmát viselt! Királynői megjelenéséhez magasra tornyozott és szalaggal díszített hajfonatai, festékpöttyöket is őrző mexikói ékszerei, súlyos ezüst fülbevalói is hozzájárultak. A képzeletbeli rekonstrukcióhoz, alakjának megidézéséhez Kahlo önarcképsorozata és magyar származású szeretője, Nickolas Muray (lásd vonatkozó cikünket a 18. oldalon) 30-as évek végén készített színes fotóportréi adják az alapot, melyek részletein a vitrinekbe rendezett tárgyakra és ruhadarabokra sorra ráismerhetünk. (Sz. R.)

"If Everything Is Sculpture, Why Make Sculpture?" Artist's Choice: Peter Fischli, MoMA, Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, New York

Frida Kahlo: Making Herself Up, Victoria & Albert Museum, London, 2018. november 4-ig.

Mélyi József

A TÁVOLSÁGRÓL

Birkás Ákos emlékére



Fotó: Szmolka Zoltán © Artmagazin

Kitakarhatunk-e az emlékezetünkől egy képet, amit mindig ott őriztünk – erre gondolok a HÉV-en ülve. Szemben velem egy lány utazik, hirtelen rájövök, mennyire hasonlít Kovács Tündére. Tünde grafikus, évtizedek óta Stuttgartban él, valaha Birkás Ákos tanítványa volt a Kisképzőben. Úgy látszik, ha igyekszem is nem gondolni semmire, két lépésből akkor is Ákosnál vagyok. Az elmúlt több mint két évtizedben, mióta ismertem, sokszor gondoltam, hivatkoztam, támaszkodtam rá, nem is kellett két lépés. Közel álltunk egymáshoz, de valahogy mégis

őrizte a kis távolságot: volt idő, amikor a két lépés négy volt, de ha mondásszerűen három, akkor is a saját három lépése. Szuverén módon tudott távolságot tartani, tapintattal közeledni, távolodni, távolságot érzéklni és érzékeltetni, talán ez az, ami elsőre eszembe jut róla – disztinkció, disztíngválás, divatból kiment szavak, sajátos jelentéssel. A két lépés nála elsősorban a megfigyelői távolságot jelentette; hátralepett, hogy más összefüggésből is megnézzem a képet. Festői két lépésnek mondhatnám, erre elnézően elmosolyodna.

De esetében a távolság a kételkedéssel is összefüggött. Volt egy idő, úgy tíz évvel ezelőtt, amikor rendszeresen együtt jártunk kiállításokra. Egyszer a Ludwig Múzeumban sétáltunk a művek között, megálltunk az egyik festménynél, és én úgy éreztem, muszáj elmondanom, miért nem látok benne semmit. „És mi van, ha ez mégis jó?” – kérdezte, és a hangsúllyal együtt kevés ennél mellbevágóbb mondatot kaptam felnőtt életemben. Tanár volt, tömören és pontosan közölt. Vagy inkább kérdezett: a hangja legtöbbször kérdő hanglejtéssel jut

eszembe – az arca pedig úgy, hogy a válasza is nyitott. Válaszaiban nem mindig volt megengedő: tudott élesen le- és elválasztani. Fájdalom belegondolni, de mindig előtör a „mi lehetett volna?” kérdése. Mi lenne ma, ha évtizedeken át a Főiskolán tanított volna? Mi lett volna, ha erre véletlenszerűen alkalmat nyújt a történelem? Milyen lenne ma az egyetem, ha lett volna ambíciója megragadni azt az egyetlen alkalmat? Elnyelte volna őt is az intézmény, vagy úgy adott volna kiemelkedően tehetséges művészeinek tömör mondatokat, mint tette azt valaha Csók István vagy Bernáth Aurél? Gyakran gondolok arra, ahogyan három évvel ezelőtt a Képzőművészeti Főiskola konzervatív fordulatáról készített színdarabunk rögtönzött betétjében Vaszaryról beszélt, nagyvonalúan, történelmi belátással, és a pillanat egyszerűségét átérzve: izgatottan.

Azt hiszem, korunkban ő érezte át a legpontosabban, milyen bonyolult dolog magyar festőnek lenni. Igazából világfestő akart lenni. Berlinben, a kilencvenes évek végén mondta el, milyen későn jött számára a rendszerváltás, és a mostani lehetőségekkel már nem tudhat úgy élni, mint tehette volna huszonöt éves korában. Mindig elfelejtettem, hogy már a hatvanas évek közepén huszonöt éves volt. Nemcsak azért nem lehetett megmondani a korát, mert mindig annyira fiatalnak nézett ki, hanem azért sem, mert mintha nem csupán Erdély Miklóst vagy Kassák Lajost, de akár Delacroix-t vagy Duchamp kedvencét, Piero di Cosimót is kortársként értette volna. Néha az volt az érzésem, mintha Orlandóként haladt volna át a korokon. Számomra mindenesetre időhídat alkotott nemcsak a közelmúlt, hanem a rég-múlt felé is. Dahlemben, a Képtárban éreztem ezt először, tényleg több mint húsz éve, amikor feleségemmel együtt, mint két másik berlinit elhívtott, nézzünk együtt festményeket. Rogier van der Weyden ecsetkezeléséről, Lorrain fényeiről, Poussin térkezeléséről beszélt talán, csak a szavak mélysége maradt meg; akkor csodálkoztam rá először, hogyan lehet ezeket a műveket a mából kiindulva belülről is ismerni. Milyen banális, mégis fontos kimondani: festő volt. Egyszer már Budapestre visszatérve megkérdeztem tőle, a *Fejek* oválisairól miért nem a fotóra váltott vissza; nem is értette, hogyan kérdezhetem, hiszen ő festészetben gondolkodik. Pontosabban, azt hiszem, hogy mindig is képben gondolkodott, a kép volt a kiindulópontja, ezzel lépett ki a festészetből, és egy tágasabb képfogalommal lépett vissza hozzá. Minden kép: a fotó, a portré, két egymásra helyezett táblakép, a folyóiratból kivágott csatajelenet, még a festményt átszövő szövegcsík is kép. A képhez képest – milyen jó, hogy van egy ilyen szavunk, mint a képest, amiben minden ön-

magától benne van; erre felderülne Ákos arca is – akarta megtalálni a saját pozícióját. Minden irányban kilépte a távolságot, így tudta, hol vagyunk nemzetközi összefüggésben, látóként és nézettként egyaránt. Ezért válhatott mértékadóvá – milyen idejétmúlt szó ez is. Ráadásul nem is bölcs öregként volt mérce, hanem a legkortársabb kortársként. Benne élt a korban, és a legkevésbé sem a magyar posványban, amelyből mindig kitekintett, amelyből néha kilépett, amelyből mindig kiemelt valamit, amire állva messzire lehetett látni. Ha diákjaimmal olvasom, mindig megdöbbenek a nyolcvanas évek elején, a Rabinecban tartott előadásának egy mondatán: „Most ismertetnék egy némileg szatirikus írást, mely októberben jelent meg New Yorkban, Douglas Davisnek, a videoművészet egyik kezdeményezőjének, tehát egy öregfiúnak az írása” – mondta 1982 decemberében. A modern és posztmodern viszonyáról szóló szövegről, az amerikaiak jövőorientáltságának megroppanásáról, egy New Yorkban hat héttel korábban megjelent írásról beszélt Budapesten, a mindig megkésett Magyarországon.

Posványt említettem az előbb, Ákos akár még kakát vagy szart is mondott volna. Ebben az értelemben is reneszánsz ember volt. (Most nyilván mosolyogva ugyan, de kicsit elhúzná a száját: „Na most, Jóska, te hogy érted ezt?”) Úgy értem, hogy egyszerre volt vaskos és kifinomult, aszkéta és hedonista; ha pedig reneszánszt mondok, nem Leonardóra gondolok, hanem Rabelais-ra. De ez a reneszánsz hasonlat sem pontos. Mint a képein: egy profán szent, talán ez az igazság. Élvezte az életet, szépen élte, mintha egy ismeretlen antik szerző szerint élné. Gyerekkorától tudta a színházat, tudta az operát, az irodalmat, fiatalon már ismerte a művészettörténetet, idős korára a baloldali elméleteket. Történetekben a K. u. K. tengerészet éppúgy előkerült, mint Páger Antal műterme, mindig látszólagos apróságok, amelyekben benne volt egy nemzet örökölt és folyton megújított történelmi nyomorúsága. Ezeket a történeteit talán nem mesélte olaszul vagy franciául, s a németekkel sem erről beszélt; bármilyen németet levett a lábáról néhány finoman beillesztett bécsi fordulattal, de talán csak magyarul tett esztétikai megjegyzést egy pincérnőről.

Mindent komolyan vett, mindent távolságtartó iróniával nézett. Ami mindig eszembe jutott róla, az az *Iskola* a *határon* egyik szép mondatföredéke: „én itt ésszel figyelem a dolgokat már régóta”. Szeredy és Bébé beszélgetnek egymással az uszodában 1957-ben, valójában teljesen ki sem mondott mondatokkal. Ákoskal jól lehetett hallgatni is. Mindig komolyan hallgatott, mindig ironikusan hallgatott. Tulajdonképpen a saját múltját is ironikusan kezelte, mint generációjának legbölcsebbjei. Ahhoz a

generációhoz tartozott, amelynek tagjai között számosan vannak a később születettek számára elérhetetlen műveltségűek és felmerhetetlen szellemi horizonttal rendelkezők. Igazából azt mondtam volna, ha csak ő van itt, hogy „*ein anderer Menschenschlag*” – ha elértem a nyelv határát, Ákossal mindig lehetett német szavakkal bővíteni és pontosítani.

Mindig pontos volt. 2013-ban a *Kívül tágas* egyéves eseménysorozatának utolsó képén az ágyában fekszik, mintha aludna. Ironikus és komoly lezárás, szürrealisták, conceptualisták gondolatainak egyenes ági folytatása volt mindez. Nem jött ki a Műcsarnok elé, nem protestált közvetlenül, inkább átemelte az egészet egy másik dimenzióba, amely a világon mindenütt érthető. Talán arra is gondolt, mi lesz majd, ha már olyan távlatból néznek vissza a képsorozatra, amikor már senki sem él a résztvevők közül. Edit készítette akkor a képet, és Edit mondta el most, hogy abban az ágyban álmodik a képen, amelyben meghalt. Sötét két lépésben mattot ad – mondanám, de Ákos szerint ez már érzélgős lenne. De azt is tanácsolná, hogy akkor már legyen még érzélgősebb: hiszen a két lépés sok, a négy lépés viszont kevés lehet. Méltósággal élt és méltósággal halt meg, ezt mindig hozzágondolom majd. De most már nem lesz elég megemlíteni a nevét a festő hallgatóknak: „szerinted mit szólna ehhez a Birkás Ákos, ha látná?” Nehéz lesz másoknak megidézni, hogyan tudott a jó művészetért lelkesedni, hogyan nevetett térdét csapkodva, miután meghallgatta Péterfy Gergely kegyetlen megnyitószövegét az Amerigo Tot-kiállításon. Nélküle, az új művei, a mondatai és gesztusai nélkül nehéz lesz nekem elképzelni a művészetet. Most gondoltam újra bele, hogy majdnem harminc éve Kovács Tünde adta nekem ajándékba Octavio Paz *Meztelen jelenését*, a Duchamp-ról szóló könyvet, amely miatt művészettörténész-hallgatóként a 20. század és a kortárs művészet felé fordultam. Két lépésben nyilván abban az ajándékban is benne volt Ákos, majd megkérdezem Tündét. Nem kérdezek semmit, tudom. Ez egy időhurok, ezért állhatok most itt, nem tudok másra gondolni. Nem gondolok semmire. Szahar, ki sem kéne mondanunk.

A budapesti Ludwig Múzeumban állít ki a nemzetközileg is elismert sztárszobrász, az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálé osztrák pavilonjának művésze.

Szilágyi Róza Tekla

ERWIN WURM ÉS A VISSZAFORDÍTHATÓ READY-MADE



Cím nélkül – Dupla vödör (Untitled – Double bucket), 1999, vegyes technika, a közönség részvételével, König Galerie, Berlin, 2016
Fotó: Roman März

A köztereken gombamód szaporodnak a kedvesnek titulált bronz gagek – Főkukac, Breki, térkőnek támasztott gördeszka – és a szinte karikatúraszerűre sikeredett ábrázolások – Weöres Sándor, Puskás Öcsi, Cseh Tamás vagy legutóbb a mini Liszt Ferenc a reptéren. Megrendelések és gerillakihelyezések versengenek egymással figyelmünkért, legyen szó kisebb vagy életnagyságú munkákról. A jelenben örök érvényűnek gondolt mondanivalók maradandó formába öntése természetesen nem új keletű. És éppen ebből tudhatjuk, hogy az a bizonyos örök érvény sem szó szerint értendő. Politikai, gazdasági, világnézeti szempontok könnyedén felülírhatják az idők végezetéig felkiáltással

állított szobrok létjogosultságát. Például így tűntek el és olvasztódtak be háborúk idején a hírességeknek emléket állító bronzszobrok annak érdekében, hogy fegyver készülhessen belőlük. Milyen szempontok mentén született a döntés arról, hogy kinek a képmásától válik meg a köztér? Milyen formában és archívumokban őrződtek meg az elbontott szobrok? Ezek mind hosszabb értekezést kívánó kérdések, azonban egy momentumot érdemes megfigyelni: a letűnt korok és világnézetek díszleteiként működő szobrok nagy százaléka ma már csupán papíron, fotográfia, skicc vagy éppen mondatok formájában létezik, elvesztve háromdimenziós formáját.

A szobrászat kiállítóterekben betöltött szerepét és jelentőségét keresve gyakori az a vélemény, hogy ezek a háromdimenziós alkotások a közönség számára legkönnyebben fogyasztható, leginkább vonzó munkák. Hogy miért? A szobrok a befogadó által is átélt térélményből valós szeletet kihasítva az elemi létezés szintjén megtapasztalható élményt generálnak. Legyen szó akár a szobrászat ernyőfogalma alá sorolható installációkról, environmentekről, digitális eszközökkel ötvözött vagy éppen embereket koreografáló alkotásokról. Erwin Wurm *Egyperces munkái*, a kiállításlátozók részvételén alapuló, csupán néhány percre megszülető, könnyen érthető, komponált



A Bécsi Kör, 1924 (The Vienna Circle, 1924), 2001, vegyes technika, a közönség részvételével, Egyperces szobrok (One Minute Sculptures), Städel Museum, Frankfurt, 2014
Fotó: Norbert Miguletz



Cím nélkül (Untitled), 1988, pulóver kartondobozban, hajtogatási útmutatóval, kb. 15 x 32 x 20 cm
Fotó: Studio Erwin Wurm

miniperformanszai éppen ebben az újtó, több szempontból határok nélküli arénában találják meg helyüket. Manapság már a közösségi média és a popkultúra – lásd a Red Hot Chili Peppers *Can't Stop* című számának nyíltan Wurm munkáiból inspirálódó videoklipjét – nem elhanyagolható segítségével. A köztéri szoborállítások és múzeumi kortárs kiállítások limitált lehetőségeinek időszakában Erwin Wurm, az 1954-ben született osztrák képzőművész egyperces szobrai már nem azt a kérdést tetetik fel velünk, hogy „kinek állítanak szobrot”? Az új kérdés ez: „éppen ki állítja a szobrot”? A fehér posztamensekre rajzolt utasításokat követve végrehajtott, a Twister nyakatekertségére emlékeztető mozdulatsorok, ha csupán pár percre is, de szoborrá változtatják a vállalkozó kedvű látogatót. Hogy a szobor pontosan mikor van készen? Ugyanúgy, ahogyan a fején és lábán vödörrel ácsorgó öltönyös urak (*Untitled – Double bucket*), rikító sárga teniszlabdákon egyensúlyozó jól öltözött hölgyek (*Untitled – Tennis ball*) és lábujjukkal színes befőttesgumikat kifeszítő felnőttek (*The Vienna Circle, 1924*) mozdulatai, ez a kérdés is nagyon sokféleképpen értelmezhető. Az instrukciókat nyújtó rajzok megszületésekor a mű Wurm képzeletében már manifesztálódott, a kiállítótér előkészítésekor a vízió a múzeum munkatársainak fejébe is átültetődött, az első egyperces szoborrá váló látogatók próbálkozásaival megvalósult, majd a történéseket dokumentáló fotókon keresztül a próbálkozások egyes verziói meg is őrződtek. Sőt, hosszabb utat bejárva, a részvétel faktorát kizárva a játékból, önálló munkákként léteznek tovább. A *One Minute Sculptures*, azaz *Egyperces*

szobrok mára több mint 100 ötletet számláló, évente hat vagy hét újabb munkával bővülő sorozata akkor kezdődött, amikor Wurm 1986 és 1988 között bérelt stúdiójának közelében volt egy ruhagyűjtő pont. Az innen szerzett ruhadarabokkal kezdődő kísérletezések különböző, ruhák tárolására alkalmas ládákban, dobozokban és az ezekre rajzolt, a textilek összehajtogatására buzdító utasításokban öltöttek végső formát (*Untitled – Pullover in cardboard box*). Ezek után már csak egy lépés volt a ruhákból itt még hiányzó emberi alak bevonása a játékba – így született meg például a kurátorokat több réteg ruhával kövérítő sorozat, ahol a túlsúlyosság a letűnt korok ideológiáját idézve a befolyásos társadalmi osztály attribútumaként jelenik meg (*Peter Weibel – Curator/Imperator*). Ebben az időszakban Wurm még lelkesen dokumentálta saját munkáit, polaroidra fotózott, sőt a '90-es évek elején több, textilekhez kötődő videomunkát is készített (*59 Positions, Fabio Getting Dressed*). Manapság azonban, annak ellenére, hogy galériáit nagy példányszámban tudnák eladni az *Egyperces szobrok* fotódokumentációit, Wurm megszűnt hivatalos képi dokumentációt készíteni saját munkáiról. A fotózás elhagyásának oka az, hogy a részvételen alapuló szobrok központi kérdése nem más, mint hogy akcióból, rövid történekből hogyan lehet szobrot faragni. Ebben a folyamatban az eredményt dokumentáló fotó mindig segédeszköz státuszt tölt be, azonban a galériás sikerekkel, az interneten terjedő képekkel, újra és újra felidézett Wurm-fotókkal a képanyag a szükségesnél nagyobb jelentőséget nyert. Ezért lépett közbe az alkotó, aki 2016-ig, 12 éven keresztül szinte egyetlen fotódokumentációt sem készített

– ezt a folyamatot mindössze a 2016-os, a *Süddeutsche Zeitung Magazine* számára készített *Spaghetti Sculptures* szakította meg. A Ludwig Múzeumban egészen szeptember végéig látogatható, *Egyperces szobrokra* épülő kiállításon tapasztaljuk meg igazán, hogy a befogadótól független tárgyi világ kellékeit felhasználó, részvétel alapú munkák hogyan csusszannak ki a szoborszerű értelmezés hálójából, majd kerülnek vissza bele. Függetlenül attól, hogy résztvevői vagy nézői vagyunk a szobrok létrejöttének. Emberléptékű fehér posztamenseken szétszórta mindennapi tárgyak, egyértelmű útmutatást adó vonalrajzok – ezek várnak minket a kiállítóterben. És hogy honnan a *One Minute Sculpture* elnevezés? A pár perc alatt újraalkotható művek esetében különösen fontos az időtényező – létrehozni őket csupán néhány pillanat műve, de mégis ez a pár pillanat a munka lényegi része, a cím pedig erre hívja fel a figyelmet. Erwin Wurm szobraira nem érdemes lezárta folyamatként tekintenünk, hiszen lényegük éppen az a megismerési lehetőség, a határokat nem tisztelő szobrászi praxis, amely megengedő mentalitásával a látogatót emeli posztamensre – a szó szoros értelmében. Wurm egyperces munkái a katalógusok, művészeti folyóiratok mellett szelfire buzdító jellegükkel a közösségi média platformján is vissza-visszaköszönnek, elvezítve háromdimenziós formájukat és a létrehozás élményét. A munkák képmásai papíron és monitoron könnyedén gaggé egyszerűsödnek – ezért érdemes kihasználni a lehetőséget és megtapasztalni az élményt: mi történik akkor, ha mi lépünk a posztamensre?



Erwin Wurmmal otthonában épp méretekről egyeztetünk
Fotó: Glódi Balázs



Julian Rosefeldttel a Nemzeti Galériában.
Mesélt a forgatás mulatságos kulisszatitkairól, és a legvégén megdicsérte a nadrágom mintáit
Fotó: Soltész Vince (MNG)

Winkler Nóra

MAGAS, ÖSZES FÉRFIAK ELEGÁNS CIPŐBEN

Pár hét eltéréssel a nemzetközi színtér két fontos alakja is megfordult Budapesten. Erwin Wurm kiállításlátogatókat szoborrá alakító műveivel a Ludwig Múzeumban lehet találkozni, Julian Rosefeldt pedig a kiáltványokat megfilmesítő Manifestóval szerepel a Nemzeti Galéria mozivá sötétített termeiben. Mindkettejükkel le tudtam ülni beszélgetni, kivel ausztriai kis kastélyában, kivel a Várban. A társadalmi és társasági témákat egyaránt érintő interjúk itt következnek.

NEM VAGYOK VICCMESÉLŐ ALKAT Erwin Wurm

Winkler Nóra: A nagy stúdiótérben mutatta azt a hajlított bútorból készült szobrát, ami egy bárszekrényt is rejt, referenciaként a művészek bulizós társasági életére, de nálam előjött egy másik asszociáció is. A magyar művészcsoportnak, a Kis Varsónak van egy munkája, több régi bútorból összeácsolva, amire ha ránézek, a huszadik századi kelet-európai történelem jut eszembe, a magántulajdonok ideoda elvétele, szétoztása, sötét lyukakká szabdalta nagypolgári lakások, ki-be költöztetés.

Erwin Wurm: Én ezeknél a bútortárgyaimnál többnyire a negyvenes-ötvenes évek bútorait használtam fel. Szüleim, nagyszüleim éltek ilyenek között, van egy erős korfestő hangulatuk. Nem menő dizájndarabok, szegény emberek bútorai, hisz mi is azok voltunk. Utáltam is őket a lakásban, hiába divatos most, aki ránéz, annak visszajönnek az ötvenes évek.

Egy osztráknak hasonlóan sűrű asszociációkat hoz fel ez a mű?

Hasonlóan borzasztóakat. *Narrow Houses* munkáim erről szólnak, a beszűkült gondolkodásról, a háború utáni patriarchális közegről. Nagyon más kor volt, emlékszem, gyerekként még láttam orosz katonákat az út szélén állni, rongyos ruhákat árultak, talán börtönből szabadulhattak, nem tudom, de házról házra jártak koldulni. Fura kor volt.

Ugyanebben a térben állt egy másik szobra, hosszú lábú nőalak, ami Hermès táskában végződik. Ön sztárművész, világszerte sok gyűjtővel, akik egy része biztosan hord ilyen táskát, szóval ez elég provokatív.

Igen, de ilyen a társadalmunk, a világ, ezek az ikonjai, ebben is jól láthatóak az elferdülései.

Azért is vállaltam, hogy a Hermésszel dolgozzak, mert kategóriájukban ők a legdrágábbak. Egy munkámhoz küldtek egy bőrkabátot, mikor kicsomagoltam, rajta volt az árcédula. Negyvenötezer euró, de van egy hosszabb verziója, ami nyolcvanezer, és vannak vevők, és hordják is. Ez egészen nevetségesen megy túl egy határon, viszont abszolút része a valóságnak. A világ, a maga valójában annyira bizarr, annyira örült, hogy a paradox, az abszurd tud minderre jól rákérdezni, efelől tudok a világ jelenségeire reagálni.

Abszurdabb ma a valóság, mint százötven éve?

Végül is mindig az volt, az egyházzal, a kommunizmussal, a Monarchiával. Az osztrák néplélek két erő szüntelen présében fejlődött ki – az egyik a monarchikus rend, egyetlen



Erwin Wurm: *Narrow House*, 2010
Fotó: Studio Erwin Wurm @ VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Erwin Wurm: *Fat House* (2003) az antwerpeni Middleheimmuseum *Wear Me Out* című kiállításán 2011-ben
Fotó: Jesse Willems



Erwin Wurm: *Fat Car*, 2001
Fotó: Studio Erwin Wurm

uralkodó családdal hétszáz éven át, szigorúan szervezett, militáns rendőrállam. A másik pedig a katolikus egyház. Mára már bejött a fogyasztási láz is, a pénzre, eszetlen költekezésre való csillapíthatatlan vágy.

Amikor tavaly önt választották, hogy képviselje Ausztriát a Velencei Biennálén, vajon az osztrákok azt érezték, ez a művész mi vagyunk, vagy hogy ez a művész kritikusa mindannak, ami mi vagyunk?

Ha művészetről van szó, ez nagyon fura ország. Mindenki mindenkit utál, fúr és mindenki mindenkire féltékeny.

Hát ez nem annyira osztrák-specifikus.

Jó, de én itt élek, ezt itt érzem. Biztos rengetegen gyűlölték, hogy engem választottak. Mindenesetre a velencei volt életem legbonyolultabb kiállítása, miközben csináltam már vagy százharminc másikat a világ minden pontján. Rettenetes volt.

Mert nemzeti reprezentáció volt, vagy miért?

Irtózatoss stressz volt, óriási elvárásokkal. Brigitte Kowanz volt a művésztársam, bár én nem akartam csoportos kiállítást, és szívesen átengedtem volna neki az egészet, de a kurátor azt mondta, nem szállhatok ki. Nagyon pici a tér, nevetségesen szűkös, nem lehet elférni. Kitálálták, hogy akkor Kowanz munkáit máshova installálják, ebbe belement, de később meg gondolta magát és minden borult. Aztán, az épület maga ugyan osztrák állami tulajdon, de a terület és az egész, mint kulturális örökség, Olaszországhoz tartozik. Tehát minden egyes szögéről, amit a falba terveztünk verni, az olaszoktól kellett engedély. El lehet képzelni, mennyire volt őrrítő így a munkafolyamat,

egészen a megnyitóig. Egy ponton fogtam magam és elkezdtem kívágni a fákat, mert magát a kiállítást, a hatalmas kültéri elemet nem lehetett tőlük látni. Nézegettem régi fotókat a Josef Hoffmann-pavilonról, akkor teljes pompájában látszott még. Tanakodtunk az asszisztenssel, mi legyen, de mondtam, az ezer százalékos, hogy ha erre engedélyt kérünk, elutasítják. Nekünk kell megoldani, nagy dráma lesz, de hátha jól jövünk ki belőle. Így az éj leple alatt megcsináltuk. Másnap megjelent egy századnyi rendőr a pavilonban, és azzal fenyegettek, hogy ezért sok év börtönt kaphatok. Mondták, hogy kamerafelvételeik vannak, amit én nem hittem el, de ezen a ponton már az ügyvédem is bekapcsolódott, aggódott, hogy ez így mégsem lesz oké, inkább valljam be.

Eddig olyan, mint egy filmkomédia.

Végül azt mondtam, hogy az asszisztensem tette – ez igaz is –, de a felelősséget én vállalom, és azért csinálta, hogy a műveimet megóvja. Rendben, mondták, de új fákat kell ültetnem a régiek helyére. Ezt boldogan vállaltam.

Néztem a szobrait, például a táska-nőt is, hogy a cipők sose nőiesek. Abban mindig ezt az aszexuális formátlanságot választja.

Magas sarokkal nekem már túl sok lenne. Elég a táska és amit az üzen, cipőben a karikatúrák világát választottam, Popeye, a tengerész barátjánője volt a fejemben.

Műveiben mintha csak férfiakat akarna megjeleníteni.

Igen, mert férfi vagyok.

Pont ilyen logikus lenne, hogy a nők világa érdekelje, mert férfi.

Nagyon érdekelnek a nők, nagyra tartom őket, de egyszerűen többet tudok a férfiakról. Amióta megszületett a kislányom, azóta látok jobban bele ebbe a másik fajta létezésbe. Bonyolult univerzum az, lenyűgöz. Sokkal mélyebb tudásokkal, egészen másfajta részletekkel, ezek fényében a férfiak szinte idiotáknak tűnnek. De az ő működésüket akkor is jobban ismerem.

Meg nyilván a politikára, társadalomra reagáló munkái egy olyan világot kritizálnak, amit zömmel férfiak irányítanak.

Abszolút. Elég ránézni erre a mostani kaotikus, nyomasztó világpolitikai helyzetre – férfi agytrösztök eredménye. Az *Uborkák* sorozatban részint a nagy bukások érdekelnek, és a hülyeség is, ami hajtja, viszi őket. A saját uborkáik milyensége elég sok mindent eldönt.

Amikor a *Fat Houses* sorozatról volt szó a vezetésén, mutatta a felhízott autókat, megdagadt házakat, beszélt arról, hogy a test is szoborszerű a változásaiban, súlyt vesz fel és ad le. Van ebben a hizás-fogyás témában személyes küzdelme is?

Személyes nincs. De amióta csak dolgozom, a szobrászati kérdéseket igyekszem társadalmi kérdésekkel kombinálni. Amikor egy műhöz agyagból formázom a modellt, folyton adom hozzá a tömeget, majd veszem el, alakítom, figyelem, ez a szobrászat veleje. A testünkkel ugyanez történik, ugyanígy alakítjuk, ebben az értelemben mi is szobrok vagyunk.

A diétázásról nagy empátiával beszélt, és ha önre nézek, karbantartott férfit látok.

Rengeteget edzek, böjtölök és meditálok. Százhusz évig szeretnék élni, most vagyok hatvan-négy. Küzdelmes lesz, de rajta vagyok.

Elfriede Jelinek sokszor jut eszembe, hasonlóan kritikus nézőpontja miatt.

Én Thomas Bernhardot szeretem nagyon. És mély közelséget mostanában nem annyira Jelinekkel, mint Friederike Mayröckerrel érzek, aki felfoghatatlanul tehetséges író, a felfedezése épp most van folyamatban, pedig idén kilencvenhárom éves. Nagyon ajánlom olvasni. Aztán fontos barát Michael Haneke, és volt közösségünk Franz Westtel is, bár ő elég problematikus alkat volt, súlyos alkohol- és drogproblémákkal. Jófej volt, de érezhetően egy másik világban élt. Ha messzebbre megyünk, Wittgenstein az, akit mindig olvastam, noha sose értettem igazán. Emlékszem, fiatalon ültünk a barátaimmal, és sorról sorra vettük, elemeztük, hiába. Mígnem sokkal később el nem kezdtem fiatal amerikai filozófusokat olvasni, akik szerint Wittgensteint, amit a tömegről, az örületről ír, nem is kell érteni. El

kell fogadni, hogy az nem megy, és akkor nyílik meg igazán számunkra a szöveg, mint minőség.

Buddhista jellegű gondolat, a nembirtoklás révén megszerezhető dolgokkal.

Érdekel a buddhizmus, ez igaz, de vallásos nem vagyok. Nem szeretem az egyházat, évszázadokon át csak gyötörték az embereket. És most jön vissza ugyanaz a patriarchális rendszer Európa közepébe, az emberek meg lelkesülten üdvözlük. Nevetséges.

***Deep Snow* című művéhez Le Corbusier nyaralója, vagy inkább kunyhójának egyik berendezési tárgya adta az alapinspirációt, amiből egy plusz csavarral lett új elem. Hogy jön létre egy ilyen mű? Az alap önmagában is érdekes, aztán kitalálja, hogy a tárgyba nagy lyukakat fúr, és a vége egy lábra húzható tárgy. Nagy gondolati ugrások eredményei az egyes fázisok.**



Erwin Wurm: *Deep Snow*, Lehmann Maupin Gallery, New York, USA, 2017
Fotó: Eva Würdinger



Wurm Bécsből negyven percre, egy 12. századi alapokon álló kastélyban él, ahonnan csinos francia kertet, szökőkút, teraszos díszóra látni, de elsősre úgyis a hatalmas szobrokat venni észre, amelyek a kert és a park különböző pontjain meredeznek. Stúdiókká alakította az egykori istállókat, itt mutatta meg a munkáit

Fotó: Glódi Balázs

Ez a folyamat intuitív. Nem tudok nekiülni munkáknak, van hogy egy könyvet olvasok és eszembe jut valami, rengeteget rajzolok – ezekből sok van az Albertina gyűjteményében –, ami segít gondolkodni, elmélyülni, de akkor se tudom irányítani vagy megteremteni az ötleteket hozó helyzetet. Pár éve csináltam egy munkát Freud díványa alapján, egy modern verziót, kicsit Jean Prouvé stílusában. Agyagból modelleztem, fejtámlát is formáztam, majd az egész ágy-részen végiglépkedtem, és ezekkel a mély nyomokkal együtt lett kész a mű, *Snow* a címe. Egyedül a hóban lehet ezt a süppedést úgy megélni, hogy belemélyülsz valamibe, engeded magad valamibe, ami nem csapda. Ezt a költséget nagyon szeretem. Azt, ahogy megteremtődik egy műben ez a vibrálás, amit nehéz tetten érni, megnevezni vagy jellemezni. Emlékszem az élményre, hogy gyerek vagyok, apámmal megyünk télen, és derékig süppedünk a hóba. Ezt egy kemény bútorban nem tudod megélni, de a jó művészet, a jó építészet megadja mégis, mert ha hat rád, akkor bele tudsz süppedni a világába, ami fantasztikus dolog, hálás érte az ember.

Az egyperces szobrok sokszor dizájtörténeti, kultúrtörténeti darabokat visznek át friss, meglepő, erős, poénos gesztusba. Alkotóként annak is örül, ha a néző az eredeti tárgy minőségére is rácsodálkozik?

Magam is csodálom őket, az esztétikájukat, sőt gyűjtöm is az ikonikus dizájnbutorokat. Persze ezek érinthetetlen klasszikusok, viszont így, a szobraim által lehetőség nyílik játszani velük. Poén és félrehasználat egyszerre.

Abszurd, szürreális, fura, esetlen helyzetek. A bőrleszkfilmeket szereti?

Nem. Tudom, meglepő, de nem. A Stan és Pant igen, Buster Keatont viszont sose bírtam. A munkám nem akar bőrleszk lenni, se viccelődő, inkább ad egy paradox, abszurd nézetet. Ami zavart kelt, olyan pszichikai helyzetet teremt, ahonnan új nézőpontok nyílnak. Nem vagyok viccmesélő alkati.

Sőt, inkább pofonosztó.

Ha valami fura történik az emberrel, amit nem tud megmagyarázni, zavarában nevetni kezd. Én is sokszor. Barátaimmal egészen gyerekes módokon is, ami lehet, hogy idéltlen, de attól még így van, ez a gyengeség is emberi. Rejtegetjük persze, de mindannyiunknak megvan ez a gyerekes oldala. Szeretek ezzel az állapottal dolgozni, ahogy bizonytalan, akár félelmetes helyzetekbe is belemasírozunk vele, minden áldott nap. Közben nyilván mind győztes tartással akarnánk járkálni a világban, de hát az nem opció.

A meditációval ezt a kreatív áramlást kikapcsolja az agyából?

A trénerem mindennap megkérdezi tőlem, ma mi a vágyam, és mindig ugyanazt mondom, legyen nyugalom a fejemben, béke. Érdeklődik, van-e valami terv, ami felé haladjunk, fókuszáljunk esetleg egy célra, ilyesmi, de atyaég, dehogyis, ezek jól mennek nekem, én csak ürességet akarok. Vagy legalább reggelig átaludni az éjszakát.

Hánykor szokott elaludni?

Nyolckor.

Nyolckor???

Imádom. Korán ágyban lenni, olvasni, bealmosodni egyszerűen a legjobb dolog. Sajnos a kislányunk kilenckor fekszik csak, azt illendő megvárnom, de aztán már bújok is a takaró alá.

Erwin Wurm: Egyperces Munkák. A szobrászat mint program. Ludwig Múzeum, 2018. szeptember 23-ig.

MINT EGY ŐRÜLT JÓ KOKTÉL, AMI FELROBBANTJA AZ AGYAD

Julian Rosefeldt

2016/6-os számunk címlapján Cate Blanchett szerepelt, a 12. oldalon pedig Gadó Flóra cikkét közzeltük az utóbbi évek egyik szenzációszámba menő videomunkájáról, Julian Rosefeldt *Manifestójáról* – aminek összes szerepét az ausztrál színész nő alakítja. A mű filmváltozatát már hónapokkal ezelőtt bemutatta a Cirko-Gejzir, júniustól pedig a Nemzeti Galériában a magyar közönség is láthatja a megelevenedett kiáltványokat.

Winkler Nóra: Igazán személyes bevezetőt mondott a kiállítás megnyitóján. Azon gondolkodtam, vajon elveszettebbnek tartja ma az embereket, mint amilyenek 50-100 évvel ezelőtt lehettek? Bizonytalanabbnak a tekintetben, hogy mi lehet a vezérszál, a jó irány, amihez tarthatják magukat?

Julian Rosefeldt: Nem hinném hogy elveszettebbek vagyunk, de azért a fogyasztási mániánkon keresztül le vagyunk csillapítva, szedálva. Még mi, alkotó, kultúrában aktív emberek is megéljük ennek a kényelmét, akkor is, amikor a nagyon nyertes oldalon állva épp új ingatlant veszünk, vagy kisebb léptékeken is, amikor örülünk egy új iPodnak, a jógaóráknak vagy várunk egy utazást. Ugyanabban a hipnózisban élünk, és elfelejtjük, hogy alapvetően politikai lények vagyunk.

Mikor gondoltak utoljára így magukra az emberek?

Nagyon populista idők járnak most és irtózatossággal kellett rájönnünk, mekkora veszélyt jelent ez ránk nézve – a demokráciára, olyan értékekre, amiket jó ideje magától értetődőnek vettünk. A közgondolkodó énünk ilyenkor ébred. Az emberek nagy csoportja vesztes a mai világrendben, a szerencsésebbek pedig élvezik a globalizáció és a kapitalizmus hasznát. Ijesztően sok ember szorul ki az előnyökből, márpedig ők is szeretnének részt kapni belőlük. Ennek a módjait keresik és épp ezáltal könnyű prédái a populizmus-

nak, ami félelemmel operál és könnyen elérhető megoldásokat ígérget, így aztán nagyon sikeresnek tűnik. Mindezt csak felerősíti az információk áramlásának újfajta algoritmusai. Az internet nagyon új még, nem értjük teljesen, nem tudjuk, hogyan bánjunk vele. Mégis, mindezek által létrejön egy többség, és egyszer csak Trump meg Erdogan vezetik a világot. Mindez irtó gyorsan zajlott le, mi meg most ébredünk, nézünk körbe, vajon mit kéne tenni, valószínűleg már elkésve, meg bele is kényelmesedve az életünkbe.

Kíváncsi vagyok, hogy az internetkorszak legelején bárki vizionálta-e ezeket a kimeneteket.

Az internet egyfelől maximális szabadság – mindenki hozzáfér, ez a jó része. De mi az információ? Hogyan jut el a felhasználóhoz? Az egyes platformok algoritmusai eleve azt teszik eléd, amire korábban rákerestél. Nagyon gyorsan leszűkül az eredendő kíváncsiságod, így az is, amit egyáltalán megláthatsz a világból. Ezt az emberek zöme nem érzékeli, nem fogja fel. A nagy eladási manővernek a média is része, már a hírek is rád igazítva érnek el, minél tovább fogyasztasz tartalmakat, annál pontosabban tudják rólad, mikkel keressenek meg – ez az utolsó tíz év borzalmas eredménye.

Még a nyelvezet is leegyszerűsödik. Múltkor belenéztem a német állami tévébe, sokkoló volt. Ahhoz vagyok szokva, hogy komolyan vesznek mint nézőt, tiszteletben tartják az iskoláimat, hogy bonyolult információkat is képesek vagyok felfogni. Most úgy szólnak hozzám a nyolcórás híradóból, mintha gyengeelméjű lennék. És ez a fajta minőségi romlás gyűrzik tovább, látni, ahogy eszkalálódik, de a jelenséget még nem értjük elég pontosan ahhoz, hogy fel tudjunk lépni ellene. A Facebook-botrány a Wall Street összeomlásához hasonlít. Ha engeded, hogy egy rendszer olyan mohó legyen, amilyen csak akar, akkor meg is teszi, amit megtehet, akkor arra fog fejlődni. Az a baj a kapitalizmussal, hogy az jó ötlet, hogy a rendszert a sok egyéni fogyasztó döntése irányítsa, de a végén mégis

pár embernek lesz nagyon sok pénze, a többieknek meg egyre kevesebb. Ezért kell a szabályozás. Nézzünk egy szülinapi zsúrt, ahova meghívunk 12 gyereket, az anyuka süt egy tortát – vagy az apuka, sőt, legyen mindenképp az apuka – és felvágja 12 egyforma szeletre. Ül ott egy kövérkés, édesszájú kisfiú, de ő is tudja, hogy neki is csak egy jut. Ha valaki otthagy egy részt a sajátjából, talán azt megkaphatja, de ennyi. És miért van ez így? Mert létezik az oktatás, és hatott is mindenkire az asztal körül, ezért tudják, hogy igazságosan kapnak majd. Miért nem érvényes ez minden pénzügyi műveletre, a monetáris rendszerre, a fogyasztásra magára? Mintha az oktatás nem érintené a pénzügyeket. Meg ez az idea, hogy az üzletben folyton növekedni kell. Teljes hazugság. Mondjuk vicces, hogy ezekről beszélgetünk és nem is a mőről. Persze ezek mind részei.

Igen, aki valamit hallott már a filmről és hogy Cate Blanchett a főszereplő, nem gondolná, hogy ilyen aggasztó témákkal indítjuk róla a beszélgetésünket. Na de folytassuk. Érdekelne, hogy a manifesztumok szerzői között érzékelhetőek-e a földrajzi különbségek? Abban, ahogy érvelnek, amikre hivatkoznak, amit alapértéknek vesznek. Mást állít egy olasz, mint egy dán?

Mondjuk a futurista manifesztumban tészta-ételek receptjei szerepelnek, ez elég sajátosan olasz, de általánosságban a művészeknek hasonló szeizmografikus tehetségük van. A szövegeiket költészetnek olvasom. Kizárom a fejből a műveiket, vagy azt, amit a művészettörténet tart ezekről a szövegekről. Friss anyagok fiatal művészekről. A különbséget a nyelvezetben látom, az oroszok más milyennek, mint a latin-amerikaiak vagy a németek. Ahogy Dosztojevskij más, mint Thomas Mann. Stílusban, szenvedélyben vannak eltérések, de az ideák szintjén nincsenek. A szuprematizmust például úgy olvastam, hogy lehetőleg ne jusson eszembe, a Föld mely pontján született, milyen festményeket kötünk hozzá, csak a szintiszta ideát néztem.

A jelenetek stílusában használta azt a művészeti kort, aminek a manifesztumát halljuk?

Nem volt fix receptem, hogyan keverjem a szöveget, szituációt, szereplőket; többfajta kollázs lett. A futuristáknál analogikus; ide egy tőzsdét választottam, mert őket a sebesség, a technológia tartotta lázban. De a pop-artnál az ellenkezője lett, a konzervatív anyukában és családjában semmi popos nincs, inkább csak mindaz, aminek ellenében az irányzat megfogalmazta magát. Az egyes részek sokszor intuíció alapján álltak össze, művészként érdekes volt megfigyelnem, miből mire jutok. A munkáim alapvető eleme két ellentétes világ ütköztetése. A mozi pont nem ezt csinálja, ott a berendezés, a terek az eseményeket erősítik, a zene kijelöli, amit érezned kell. Én az olyan kémiai kísérleteket szeretem, ahol az alapanyagok nem annyira illenek össze, és a közönséget pont ezáltal lehet aktivizálni: hogy értelmezzen, hogy valamilyen új módon kapcsolódjon a szövegbe.

Milyen hasonlatot mondana erre a hatásra? Olyan, mint valami fura fűszert tenni egy ételbe, ami elsőre bizarr, de nagyon jó ízeget hoz ki? Vagy a zuhany, ha melegre tekerjük, várjuk, milyen kellemes lesz, de jéghideg jön?

Ezeknél most nem tudok jobbakat. Azt értettem meg a sokévnnyi munka során, hogy a tudatalattim nagyon fontos. Hogy ilyenkor tudnak előjönni azok a dolgok, amikre nem tudok egzakt magyarázatot adni. Ha nagyon didaktikusan monduk valamit, gyakran emiatt bukik el – túl evidens. Da ha ezekkel a mixekkel kíváncsiságot ébresztesz, az olyan, mint egy örült jó koktélnál, ami szinte felrobbantja az agyad.

Érdekes, hogy önnek építészeti a végzettsége, mert a *Manifesto* alapján azt gondolnám, inkább restaurátor. Olyan a hatás, mint amikor életre kel egy barnás, poros mű, rá lehet csodálkozni, micsoda színei, micsoda sugárzása van. Hol jön elő az építész énje?

Szerintem a helyszínekben, ahogy a csapattal együtt választunk, ahogy a terekben gondolkodom. De ezeket enigmatikusan használok, a választott helyszín sose magyarázza el a történetet, a nézők mindig azt kérdezik, mi ez, hol vagyunk, mi ez a különös épület? Ez is kiélesíti egyébként az érzékeket. Váratlan, amit látsz, és bármi is történik ott, az valahogy a szokványos helyén, jelentésén, értelmezésén kívül kerül. Ettől tud frissnek, közvetlennek hatni. Tényleg úgy, mint egy reneszánsz freskó restaurálás után. Bírom ez a hasonlatot, mert mindig azt mondom, a feladat az, hogy

a rétegeket lehántsuk a dolgokról, kiszedjük őket az értelmezés bőreiből. Ez nagyon nehéz.

Olvasni is az volt?

A szövegek legalább fele azelőtt született, hogy az odavágó művek elhíresültek volna. Ez fontos. Ne úgy olvassuk Marinetti szövegét, mint művészettörténeti mérföldkövet, mert amikor bemutatták, erről még szó sem volt. Bizonytalan, törékeny gondolatok, fürkésző, keresgélő fiataloktól. Más így az olvasata.

Szerintem sokakat az tart vissza a múzeum-ba járástól, hogy úgy érzik, mit se tudnak az izmusokról, márpedig anélkül el se lehet kezdeni képeket nézni, vagy megcségyenülten lehet majd hazamenni. Elég nagy bravúr, hogy ebből a szárazabb, intellektuálisabb anyagból ennyire érzéki mű lett.

Hozzá kell tenni, azért a szövegeken rengeteget szerkesztettem, behoztam a jelenbe, mai környezetbe tettem. Ahhoz, hogy mondhatók legyenek, kellett találnom egy ritmust. Még így is nehéz, sűrű, tartalmas anyag. Nagyon érdekes volt zeneien átírni őket. Mondatokat vettem ki, amiket más, nagyobb szövegekbe tettem be, kicsit olyan volt, mintha egy nagy asztal körül ülnénk, ahol ezek a művészek beszélnek egymással, az ötleteik vagy szépen összeállnak, vagy vitává alakulnak. Belevágnak a szavába annak, aki már túl régóta mondja, vagy követhetetlenül bonyolultan, és hoznak egy érthető verziót, egy lényegibbet. Ez az elgondolás segített, hogy végül beszélt nyelvivé tegyem az egészet. De a legeslegfontosabb azért az, hogy Cate a létező legjobb. Tehetséget, humort, kíváncsiságot hoz bele, érthető, megközelíthető lesz tőle a tartalom.

Olvastam, hogy igazából véletlenül találkoztak, Cate Blanchettet egy közös barát hozta el egy berlini megnyitójára, és ott abban maradtak, majd egyszer valamit csinálhatnak együtt is. Tehát akkor nem az történt, hogy előre felmérte, kitalálta, hogy ezt a nehéz anyagot egy hollywoodi szupersztár kell hogy elvigye, mert majd ez egyensúlyozza ki a néző számára.

Nem, nem így volt. Mint csomó más munkámnál, még egy korábbihoz keresgélek, amikor találok valamit, ami elkezd izgatni. Jött egy manifesztum, én meg mentem utána, jött sok másik, és akkor éreztem, ezt lehetne Cate-tel csinálni. Vele el tudtam képzelni, hogy működhet. Rengeteget kutattam, nem akartam valami felületet, nagyjából kész anyaggal megkeresni. Újra Berlinben forgatott, úgyhogy találkoztunk, és

nagyon tetszett neki, ugyanakkor sokkolódott is, mert azt hitte, valami egészen mást fogunk csinálni, valamit, amiben nincs is szöveg.

Erről a sokkhatásról olvastam egy interjújában. Hogy szegény már előzetesen igent mondott, úgyhogy nem volt kifogás, meg izgatta is a dolog, csak hát ott állt előtte a végestelen hosszúságú szöveganyag. Úgyhogy kifejezetten ezzel a szemmel is néztem a színészi teljesítményét. Humánus gesztus, hogy pár jelenetben teljesen legálisan olvashat papírról.

A híradósnál ez sima ügy, ott amúgy is olvasnak a műsorvezetők. A fogadáson tartott beszédnél is teljesen életszerű, hogy papír van a kezében. Aztán voltak egyéb trükkjeink is, például ahol imádkozik, ott elrejtettünk egy iPhone-t és egy applikáción keresztül a távolból görgettük neki a szöveget. Fülhallgatója volt, amin az előző este saját magának felvett szöveget hallgatta vissza. Egyszerűen nem volt idő mindent megtanulni. Tizenhárom színpadi monológra egy színész heteket kap, ideális esetben hónapokat. Nekünk a komplett forgatásra tizenegy napunk volt. A két nap előkészítés meg elment a smink- és ruhapróbákra. Egy hónappal a forgatás előtt összeültünk, minden szövegen végigmentünk, és megbeszéltük, milyen attitűddel, milyen akcentussal beszéljenek ezek a nők. Ő meg belevetette magát teljes lendülettel.

Merre vannak a helyszínek?

Minden Berlinben és a közvetlen közelében van. Egy helyszín nem, a tudósé a szuprematista-konstruktivista jelenetben. Az ívelt épületet és a spirális lépcsősort Cottbusban, a Herzog-de Meuron tervezte könyvtárban vettük fel, ami nagyjából két óra Berlinton.

Ez igazán meglepő.

Tudom. Az is érdekes, hogy Berlin mindig is művészváros volt, nagyon kísérletező hely, ma a kortárs művészet egyik fontos központja, az egyik legvonzóbb hely New York mellett. De direkt nem akartuk ábrázolni, megmutatni, hogy ez Berlin, sőt, kifejezetten kerültük az emblematisz épületeit. A helyiek is alig akarták elhinni, hogy ez tényleg mind itt van.

A kultúrában – íróknál, filozófusoknál, művészeknél – gyakran találni utalást úgynevezett régi szép időkre, amikor még jobb volt a művészet fogadtatása, jelentősége, szerepe. Ezzel a felkiáltással szinte minden kor viszsavágódik egy előzőbe. Végigolvasva ennyi



Julian Rosefeldt: *Manifesto*, 2015

© Julian Rosefeldt and VG Bild-Kunst, Bonn 2018



manifesztumot a különböző évtizedekből, mi állt össze? Hogy ma különösen nehéz egy alkotónak, ha érvényesíteni szeretné jó szándékú elképzeléseit, vagy inkább az, hogy ja, hát ez mindig is így ment, ugyanazok a nehézségek évszázadok óta.

A képzőművészetnek ma nagyobb közönsége van, mint valaha. Tömegek, a globalizáció révén. Össze se vethető a húszas évekkel, amikor ezeket a szövegeket egy kicsi művészeti közegen belül icipici minoritás írta, létrehozva az avantgárdot. Ma Berlinben több tízezer ember dolgozik a kreatív szektorban és a világ bármely pontján szinte minden faluban van egy biennálé. Viszont egy zárt láncban vagyunk szerintem. A white cube zárkájában beszélünk olyanokhoz, akiket eleve meg se kell győzni, mert tudhatóan hasonlóan gondolkodunk. Politikai kérdéseket feszegetünk, és mindenki egyetért. Gazdasági, politikai, művészeti populista témákról beszélünk most mi is egymással, aztán a lap az olvasóihoz, és feltehetően mindannyian egy oldalon állunk eleve.

Ez a veszélyes a social media algoritmusai-ban; lényegében ugyanaz ismétlődik.

Ha valamit megtanultam ebből a munkámból, akkor az az, hogy a közegünkből kifelé kell gondolkodni. És arra törekedni, hogy olyan közönséget éadjunk el, amelyik eredendően nem a mienk. Ami reménytelen, az az, hogy pont a white cube közegben nagyon sok meghatározó döntéshozó is mozog, pláne ha a házastársuk el tudta rángatni őket egy vásárnapi múzeumlátogatásra. Ilyenkor be lehet ültetni tartalmakat a fejekbe, akár üzletember, akár politikai döntéshozó az illető. Szeretnék elérni a kevésbé képzett rétegekhez is, és valami számukra megközelíthetőt csinálni. Nincs kész cselekvési tervem, de pont egy hollywoodi sztár jó hordozója ennek. Pusztán a nézőszámokból is látjuk. A filmipar nagyon szofisztikált, ambiciózus, intellektuális embernek ismeri Cate-et, a filmjei 80 százalékban ilyenek is, de *A Gyűrűk ura* vagy a *Thor* miatt teljesen másik közeget is megszólít. Az emberek *Manifesto*-idézeteket osztanak meg

Twitteren, ez a fiatalok maniszfesztrum-felülete. Porlepte történeti anyagok térnek vissza mai beszélgetésekbe.

Ha a művészekben pont ezt értékeljük, hogy hamarabb ráéreznek arra, ami jön – amit szeizmografikus képességnek nevez –, akkor ez nagyon is ilyen felismerés. Hogy nem lehet csak ülni és saját, kényelmes szójárásunkkal, kintről totál zárványszerű nyelvezeten diskurálni, ha azt akarjuk, hogy a lényeg eljusson másokhoz is. Egy-két lépéssel előrébb kell járni, kicsit túljárni a közönségünk eszén, az ő érdekükben. Ezért tetszik nagyon a *Manifesto*.

Köszönöm. A beszélgetést is. És szuper ez a nadrág. Művekre emlékeztet, valahogy végig nagyon passzolt ide.

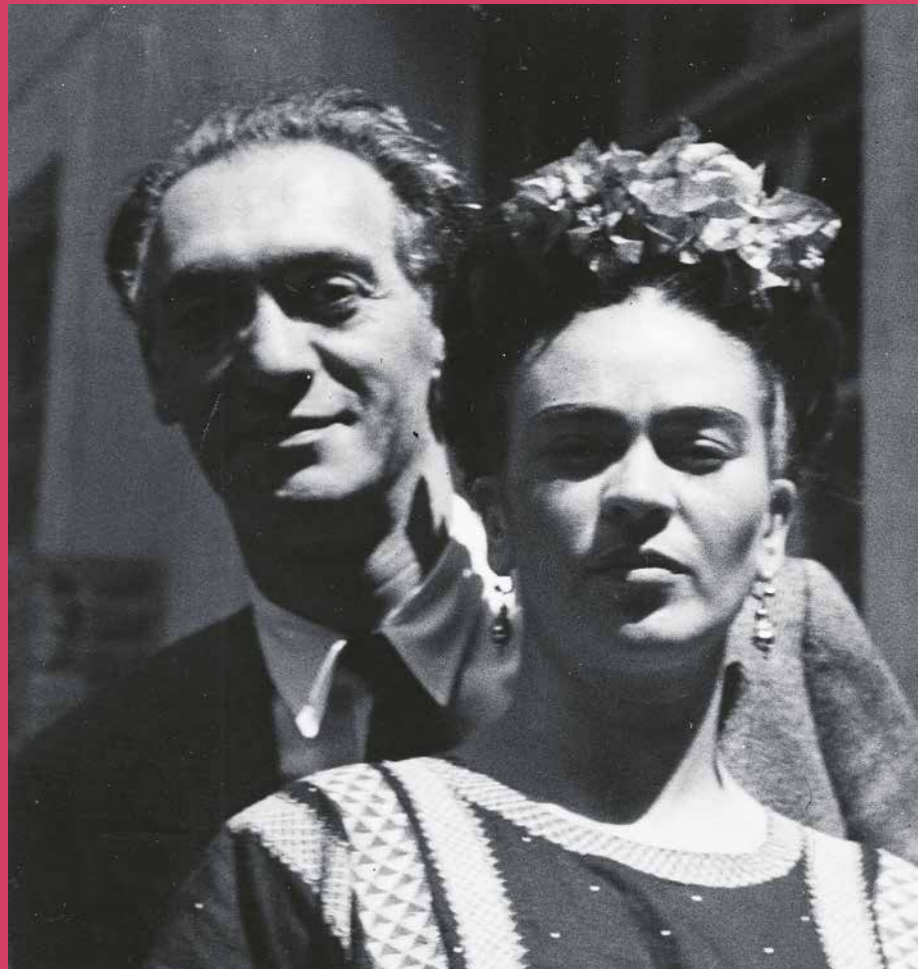
Julian Rosefeldt: *Manifesto*, Magyar Nemzeti Galéria, 2018. augusztus 12-ig.

Hogyan fonódott össze a színes fotózás magyar származású világhírű úttörőjének sorsa az ehhez legalkalmasabb modellnek kínálkozó mexikói festőnőével? Avagy kinek írt magyarul szerelmes levelet Frida Kahlo?

Lantos Adriána

NICK, SZERETLEK...

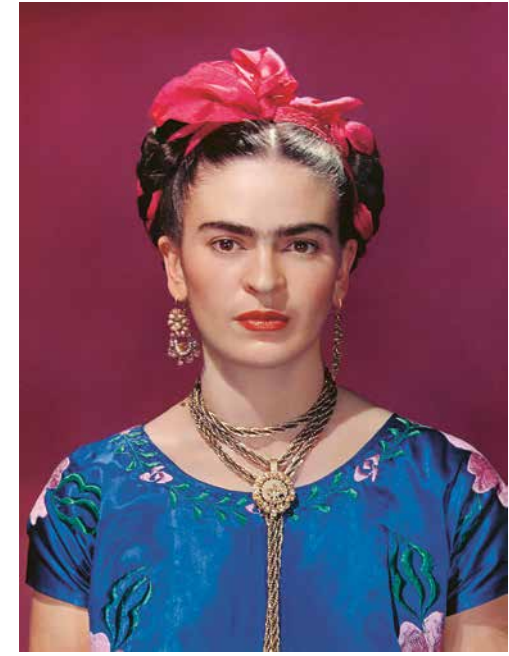
Frida Kahlo magyar szerelme, Nickolas Muray



Nickolas Muray: Frida és Nick, Coyoacán, 1939
Reproducción Facsimilar por Gabriel Figueroa © Archivo Museo Dolores Olmedo



Ismeretlen fotós: Diego Rivera és Frida Kahlo
esküvői fényképe, 1929
Reproducción Facsimilar por Gabriel Figueroa
© Archivo Museo Dolores Olmedo



Frida Kahlo kék szaténblúzban, 1939,
Nickolas Muray felvétele
© Nickolas Muray Photo Archives

Frida Kahlo a 20. század legtöbbet fotózott művészeinek egyike. A felvételeken olyan divá-ként jelenik meg – hagyományos mexikói népviseletben, tökéletes frizurával és sminkkel –, aki mindig tudja, hogyan mutassa legjobb arcát a kamerának. Mégis, a róla készült fényképek rengetegéből kitűnik néhány, mára ikonikussá vált felvétel, amely bizalmas közvetlenségével, frissességével mindegyiknél megkapóbb. Készítjük a magyar származású amerikai fotográfus, Nickolas Muray, aki Fridát akkor ismerte meg, amikor az festőként még csak próbálgatta szárnyait, majd tanúja volt teljes kibontakozásának és érett művészé válásának, valamint annak, ahogy fiatal lányból öntudatos nővé érett. Szerelmi viszonyuk 1931-től 1940-ig, mintegy tíz évig tartott, Frida Kahlo művészileg legtermékenyebb, személyiségfejlődése szempontjából meghatározó időszakában. Frida és Nick legelőször 1931 májusában találkoztak, amikor még csak alig másfél év telt el azóta, hogy a festőnő összeházasodott Diego Riverával, Mexikó akkoriban legjelentősebb és legmeghatározóbb művészeivel. A férjével való ellentmondásos, ám számára mindenkor – boldogságában csakúgy, mint fájdalmában – inspiráló kapcsolat vált Frida életének tengelyévé. Huszonkét éves volt, amikor feleségül ment hozzá röviddel azután, hogy felépült csaknem végzetes buszbalesetéből és épp nyughatatlanul kereste az előrevezető utat bizonytalanná vált életében. Diego volt az első, aki meglátta Fridában a veszélyes tehetséget és ő lett művészetének legelkeesebb támogatója.

A férfi nemcsak természetben volt többszöröse Fridának, de korban is a kétszerese. Személyes vonzerejével pedig mágnesként vonzotta Fridát, valósággal magához láncolta, aki érzelmileg teljesen a hatalma alá került – és akinek túrníe kellett, hogy rajta kívül sok más olyan nő akadt, aki ugyancsak nem tudott ellenállni ennek a vonzerőnek. Fridát is hajtotta vérbő temperamentuma, próbálta sebeit „kutyaharapást szörivel” alapon begyógyítani, így kapcsolatuk örökbérletet jelentett a holtig tartó érzelmi hullámvasútra. Barátai és ismerősei elbeszéléseiből tudható, hogy Fridának is számtalan szeretője volt élete során. Szerette a csábítás és hódítás izgalmát, vágyott a testi kontaktusra, ám a lángolás általában hamar alábbhagyott benne, és a kezdetben magas hőfokon izzó szerelemből egy-két hónap után barátság lett. Frida és Nick szerelmi viszonya azonban ennél tartósabbnak és mélyebbnek bizonyult. A kiváló humorú, intelligens, sokoldalú tehetséggel megáldott, örökké tevékeny Nickolas Muray – születési nevén Mandl Miklós, később Muray Miklós – korának híres fotográfusa volt. Szegeden született 1892-ben, elvégzett egy grafikai iskolát Budapesten, ahol litográfiát, fotográfiát és fotósokszorosítási eljárásokat, majd Németországban, Münchenben színélváltást, később a berlini műszaki főiskolán fotokémiát, fotográvi eljárást és színesfilter-készítést tanult. Aztán ahelyett, hogy visszatért volna Magyarországra, inkább úgy döntött, szerencsét próbál, és kivándorolt az Egyesült Államokba.

1913-ban, 21 évesen érkezett meg Ellis Islandre, zsebében mindössze 25 dollárral, de az ambíciózus fiatalemberből nemsokára Amerika egyik legsikeresebb fotográfusa lett; portréfotói többek közt olyan magazinokban jelentek meg, mint a *Harper's Bazaar* vagy a *Vanity Fair*. Az 1920-as években az utóbbi folyóirat minden számában szerepelt fényképe, és olyan nemzetközileg ismert hírességeket kapott lencsevégre, mint George Bernard Shaw, H. G. Wells, Claude Monet, Jean Cocteau vagy Molnár Ferenc, de készített a magazin számára fotót magáról az amerikai elnökről, Calvin Coolidge-ről is. 1923-ban a *Vanity Fair* listába szedte Amerika legjobb portréfotósait, és kiemelt helyen említette Nickolas Murayt, aki első között használt színes fotográfiai eljárást (carbó) az Egyesült Államokban. Sokoldalúságát mutatja, hogy mindeközben amatőr pilóta, olimpiai bajnok kardvívó is volt, továbbá 1956-ban részt vett a szintén magyar származású filmrendező, Fejős Pál nagyszabású antropológiai projektjében, amely során nyolc hónapig utazott Afrikában bennszülött törzsek életét fotózva. Frida Kahlo 1930 novemberében San Franciscóba utazott Riverával, aki megbízást kapott, hogy falképet fessen a helyi tőzsdepalotába. Ez az első külföldi út új korszakot nyitott Kahlo életében; épp túl volt első magzata elvesztésén, majd átesett a legelső komoly csalódáson – röviddel az utazásuk előtt, még Mexikóban megtudta, hogy Diego megcsalta az asszisztensével. San Franciscóban azonban számtalan új ismeretségre¹ tett szert, múzeumokat



Frida Kahlo: *Diego és én*, 1944, olaj, farost, 12,3 × 7,4 cm, magángyűjtemény
© Banco de Mexico, Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. by SIAE 2018



Frida Kahlo: *Xóchitl, avagy az élet virága*, 1938, magángyűjtemény, Mexikóváros
HUNGART © 2018

és galériákat látogatott, ami által bővíthette és finomította művészi látásmódját, miközben rendületlenül rajzolt és festett. Nem tudni biztosan, hogy pontosan hol és mikor találkozhatott először Nickolas Murayval, annyi viszont bizonyos, hogy 1931. május 31-én már Mexikóból, Coyoacánból egy magyar nyelvű szerelmes levelet küldött neki, ami több szempontból is figyelemre méltó. Ugyanis az alig másfél éve házas Fridának a legnagyobb diszkrecióval kellett intéznie szerelmi kalandjait, így mindenképpen közeli és megbízható barátot kérhetett csak meg arra, hogy ilyen sorokat fordítson neki magyarra. „*Nick, szeretlek úgy mint egy angyalt. Gyöngy virag vagy drágám. Soha nem foglak téged el felejteni soha, soha. Te vagy a tejes eletem. Remelem hogy soha est te el nem fogod felejteni. Frida. May 31 1931*”² Frida Kahlo életrajzírói általában úgy tartják, hogy az első találkozás már Mexikóban megtörténhetett, amikor Muray legjobb barátja,

Miguel Covarrubias társaságában Mexikóvárosba látogatott. San Franciscóból Frida a férje nélkül tért haza, valószínűleg ebből is adódhatott, hogy szabadon merete eresztetni az érzéseit egy másik férfi iránt, akinek még egy rajzot is ajándékozott – magáról és Diegóról.³ A rajz még 1930 decemberében készült San Franciscóban, és azon túl, hogy a házaspárt kézen fogva ábrázolja, különlegessége az is, hogy Frida alig láthatóan a ruhájára, a szíve alá egy magzatot is rajzolt. Tudat alatt, vagy talán tudatosan is, üzent ezzel újdonsült szeretőjének: az első helyen számára a férje áll, mindenki más csak utána következhet. Mint ahogy ez a kis rajz is, Frida Kahlo legtöbb képe önéletrajzi vonatkozású. Van egy kis formátumú, 1938-ban festett kép, amely szimbolikusan a Nickolashoz fűződő kapcsolatát jeleníti meg. Vörös virágot ábrázol, amely két szervesen összetartozó részből áll: az alsó a női lényeg, a bele illeszkedő felső

a férfit jelképezi. A kép címe *Xóchitl, avagy az élet virága*. A kompozíció előképe minden bizonnyal az 1540-es években keletkezett azték Mendoza-kódex egyik képirásjele, az *acaxochitla* lehetett; az is virágot ábrázol, amin egy nádszál hatol keresztül. Frida a Nickolas Muraynak írt leveleiben magát általában Xóchitlnek nevezte, az ekkoriban készült fotókon pedig jól látszik, hogy a kép mennyire fontos volt Frida számára, hiszen a hálószo-bájában függött, az ágya mellett⁴. Egyébként pedig ez az egyik legelső azok között a csendéletek között, amelyeken Frida szexuális tartalommal telített szimbólumokként festette meg a növényeket vagy gyümölcsöket. Bár az 1931 és 1938 közötti időszakból nem maradtak fenn írásos vagy képi források, biztosan tudható, hogy Frida és Nick kapcsolata ebben az időszakban sem szakadt meg. Muray is járt többször Mexikóban, hogy meglátogassa barátait, és Kahlo is visszatér 1933-

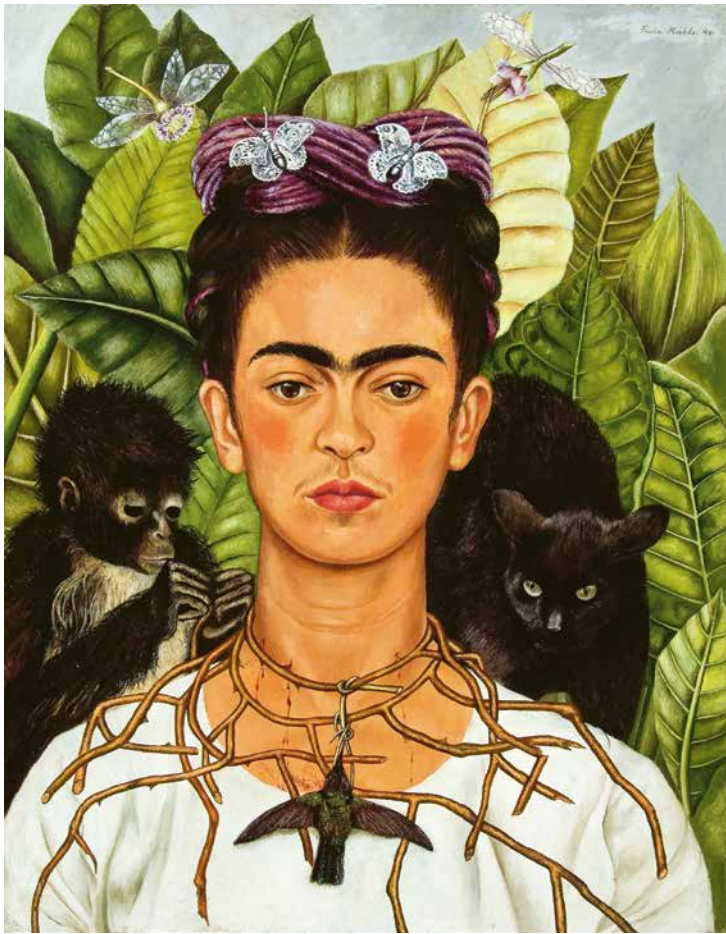
ban és 1935-ben New Yorkba. A kapcsolatuk mégis 1938-ban mélyülhetett el igazán: Nickolas kétszer is járt Mexikóvárosban – júliusban és szeptemberben, amikor az éppen ott tartózkodó André Bretonnal és feleségével, Jacqueline Lambával is találkozott –, és több, színes és fekete-fehér fotósorozatot is készített mexikói barátairól, köztük Fridáról is. Még ugyanezen év októberében pedig Frida utazott New Yorkba Julien Levy meghívására, aki önálló kiállításra kérte fel galériájában. Nickolas segített Fridának a kiállítás körületeendőkben és végigfényképezte az összes kiállított művet, közöttük néhányat színes carbro-eljárással. Felvételt készített a tárlat egyik legmeggrázóbb képéről, a *Csak néhány apró késszúrás* címűről is,⁵ amit Kahlo mély fájdalmában azután festett, hogy Diego megcsalta legkedvesebb húgával, Cristinával. A *Xóchitl, avagy az élet virága* című képet színesben, az eredetinel valamelyest nagyobb méretben Muray kinyomtatta magának is, és eltette emlékébe. Frida, bár flörtölt a galériatulajdonos Julien Levyvel is, a legtöbb időt mégis Murayval töltötte. Nemcsak testileg, hanem lelkileg is közel kerültek egymáshoz, a férfi legközelebbi barátainak és munkatársainak is bemutatta őt. Kahlónak azonban hamar tovább kellett utaznia New Yorkból Párizsba, hogy André Breton meghívására kiállítást rendezzen képeiből a francia fővárosban is. Az indulása előtti napokban Nickolas fotósoro-

zatot készített róla, amelyen magenta színű mexikói vállkendőjében (*rebozo*) szerelmes és vágyakozó pillantással néz a kamerába. Kahlo számára nagy csalódást jelentett az európai út. Bár Breton mindent megígért, mégsem készítette elő megfelelően a dolgokat: nem talált a kiállításnak helyszínt, a festmények pedig megérkezésük után vámrár alá kerültek, és senki sem volt, aki intézze a papírokat, amelyekkel ki lehetett volna váltani őket. Kahlo érkezése után megbetegedett, kórházba került, és még pénzt is kellett kölcsönöznie Bretonnak az előkészületekhez. Végül nagy nehézségek árán, Marcel Duchamp segítségével valósulhatott meg a kiállítás. Frida több levelet is írt Nickolasnak Párizsból, amelyekben részletesen beszámol a történetsekről⁶, és megható szerelmi vallomásokat tesz, de egyúttal azt is kéri tőle, hogy számoljon be a szívügyeiről. Mindketten tudták, hogy kapcsolatuk nem kizárólagos; Nickolas mindig is csodálta azt, ahogy Frida az ujja köré csavarta a férfiakat, a festőnő viszont mindig tudni akart a sármos fényképész egyéb szerelmi hódításairól, biztatta, de bizonyos előjogokat azért kikövetelt magának. 1939. február 27-én a következőket írta Nicknek Párizsból: „*Ne csókolj meg senkit sem, amikor az útjelző táblákat vagy utcaneveket olvasod a városban. Senkit se vigyél el sétálni a mi Central Parkunkba, hiszen az csak kettőnké, Nické és Xochitlé. Ne csókolj meg senkit sem az irodád-*

ban a heverőn. [...] Hallgasd gyakran Maxine Sullivant a gramofonon. Én is ott leszek veled, és hallgatni fogom a hangját. Látlak, amint végigfekszel a fehér köpenyedben a kék pam-lagodon, látlak, amint rálősz a szoborra a kandalló mellett. [...] és hallom a nevetésed, ami olyan, mint egy gyermek kacagása [...] Oh, Nick, úgy imádlak. Annyira hiányzol, hogy a szívem szakad bele.”⁷ Kahlo egyik leveléből kiderül, a férfi küldött neki egy 400 dolláros csekket, hogy ne legyenek anyagi nehézségei Párizsban. Bár Fridának jólesett a gondoskodás, először vissza akarta adni a pénzt, de aztán mégis elfogadta. Amikor visszautazott New Yorkba, cserébe nekiajándékozta *Amit a víz adott nekem* című művét,⁸ egy különleges, metaforikus önarcképet, egy szürrealisztikus víziót, amin kaotikus életének eseményeiről és az őt fogva tartó szomorúságról vall.⁹ Amikor azonban New Yorkban tudomására jutott, hogy Nickolas valóban megfogadta a tanácsát és más nőkkel is randevúzott, Frida elkeseredett, és úgy döntött, nem időzik tovább az Egyesült Államokban, inkább hazatér Mexikóba. Ám hiába tért haza, boldogságra otthon sem talált: rövidesen nehéz helyzetbe került, mert Lev Davidovics Trockijt meggyilkolta Sztálin egyik ügynöke, őt pedig gyanúsítottként hallgatta ki a rendőrség. Diegoval sem alakult jól a kapcsolata: elhidegültek egymástól, a férfi pedig kérte, hogy közös meg-egyezéssel váljanak el egymástól.



Miguel Covarrubias 1927 körüli karikatúrája a sokoldalú Nickolas Murayról, ceruza, gouache, tus, papír, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Mimi és Nicholas C. Muray ajándéka
HUNGART © 2018



Frida Kahlo: *Önarckép tövisnyakláncsal és kolibrivel*, 1940, Harry Ransom Humanities Research Center, Art Collection, University of Texas – Austin, Texas, U.S.A. © A National Portrait Gallery, Smithsonian Institution jóvoltából

Frida 1939. október 13-án a következőket írta Muraynak: „*Két hét telt el azóta, hogy beadtuk a válókeresetet. Nincsenek arra szavak, ahogy szenvedek. Te tudod, mennyire szeretem Diegót és talán megérted, hogy ezek a gondok soha sem fognak eltűnni az életemből. A legutolsó veszekedésünk óta (ami a telefonban történt, egy hónapja nem láttam őt) rájöttem, hogy számára az volt a legjobb megoldás, hogy elhagyjon engem. Most annyira rosszul érzem magam és olyan magányos vagyok, hogy azt képzelem, nincsen más ember a világon, aki annyit szenvedett volna, mint én. Persze remélem, mindez néhány hónap múlva már másképpen lesz.*”¹⁰ Frida szavai erősítik Nickolasban a hitet, hogy a nő iránt érzett szerelme végre beteljesedhet, és több lehet, mint a szeretője. A leveleiben nemcsak az érzelmeinek ad hangot, hanem támogatni és ösztönözni is próbálja őt: „*Drágám, össze kell szedned magad és a hajadnál fogva kirángatni magad a sárból. Az újjaidban olyan ajándék lakozik, amit se a szerelem, se az Isten, se a szóbeszéd nem vehet el tőled. Dolgoznod, dolgoznod, festened, festened, dolgoznod, dolgoznod kell. Hinned kell magadban és a saját erődben.*”¹¹

Fridának azonban nemcsak a lelke sérült meg: egészségügyi állapota 1939 végén rohamos romlásnak indult. Orvosa elrendelte, hogy egy húszkilós ellensúllyal nyújtsák meg a gerincét. Az állánál megkötözték, és egy speciális szerkezettel hátrafelé húzták. A fájdalmak és a megpróbáltatások ellenére Frida, amikor állapota ezt lehetővé tette, rendületlenül festett. Nemcsak a testi és a lelki kínokról akarta elterelni a figyelmét, pénzre is szüksége volt; ahogy 1939. október 13-i levelében írta Muraynak „*egyetlenegy fillért sem fogadtam el azóta Diegótól, hogy visszatért New Yorkból*”. Muray csakúgy, mint korábban, ekkor is támogatta Fridát anyagilag, amiért ő 1940-ben egy különleges portrét adott neki cserébe: az *Önarcképet tövisnyakláncsal és kolibrivel*.¹² Muray nappalijának falán 1965-ben bekövetkezett haláláig függött Frida Kahlo talán legszuggesztívebb önarcképe, amelyen tövisnyakláncsal a nyaka körül, mártírként festette meg magát. A merev és hieratikuss beállítás a középkori szentképeket idézi, ám ezekkel ellentétben az ábrázolt alak nem kiegyensúlyozottságot, inkább nyugtalanságot áraszt. A kolibri, ami

Frida nyakában lóg, nemcsak szerelmi amulett – az aztékok hite szerint ez a különleges kis madár, amely másodpercenként akár 55 szárny-csapásra is képes, a háború istenének hírnöke is volt, akit a termékenység istennője hozott világra. Ám a kolibri ezúttal nem szerelmi szerencsehozó, hanem áldozat, amire a Frida bal vállán ülő fekete macska vészjóslóan leselkedik. Jobb vállánál a férjétől, Diego Riverától ajándékba kapott majmocsk (amely hagyományosan a bujaság és érzékiség jelképe) magába merülve babrálja a töviseket, amelyek egyre mélyebb sebekeket ejtenek a nyakon. Frida hajában, amit lila szalaggal kontyba font, pillangók ülnek; ezek a lélek újjászületését, a felemelkedést jelképezik, és figyelmeztetnek arra, hogy a változás szükséges ahhoz, hogy az ember tovább tudjon lépni. De vajon ez tényleg szándékában áll-e? Merev és befelé forduló tekintete árulkodó: nem a jövőbe tekint, hanem görcsösen magába zárja az érzéseit. A képet Frida Kahlo 1940-ben festette, rövidebb azután, hogy a bíróság kimondta a válását Diego Riverától. Hiába történt közös megegyezéssel a szakítás, nem tudta magában érzelmileg elengedni Diegót – és ezzel



Diego Rivera: *Vasárnap délutáni álom az Alameda Centralban* (részlet), 1947–1948, Museo Mural Diego Rivera, Mexikóváros HUNGART © 2018

megpecsételte a lehetőségét annak is, hogy egy őt a rajongásig szerető másik férfi mellett esetleg új fejezetet nyisson az életében. Nickolas Muray pedig megértette, hogy az örök harmadik szerepből soha sem léphet majd át a második helyébe – és érzelmileg eltávolodott Fridától. Élete végéig jó barátja maradt, de új mederbe terelte az életét: 1941-ben negyedszerre is megnősült. Diego Rivera a feleségéről készült összes portréfotó közül azt szerette a legjobban, amely párizsi útját megelőzően készült, és amelyen Frida egy magenta színű mexikói kendőben, a rebozóban a falnak támaszkodva szerelmes pillantással tekint a kamerába 1939-ben... A printet Nickolas postán küldte el Fridának, miután hazatért New Yorkból, a nő pedig ekképpen mondott köszönetet neki 1939. június 13-án írt levelében: „*Megkaptam a gyönyörű fotót, amit küldtél nekem. [...] Diego azt mondta, csodálatos, akár*

egy Piero della Francesca-mű. Számomra annál többet jelent, mert egy kincs, ami arra a napra emlékeztet, amikor együtt reggeliztünk a Barbizon Plaza Drug Store-ban. [...] Te mindig is benne leszel a magenta rebozómban.” A fotót Frida a műhelyébe tette, hogy mindig láthassa, Diego Rivera pedig felhasználta egyik 1946–47-ben festett falképén, ami a *Vasárnap délutáni álom az Alameda Centralban* címet viseli. A festményen feltűnnek a mexikói történelem legfontosabb szereplői – köztük Frida Kahlo és Diego Rivera, ez utóbbi kisgyermekként áll felesége előtt. Rivera olyannyira szerette ezt a képet, hogy Frida halála után Kék Házban levő szobájának falára akasztotta, majd a fénykép felhasználásával készített még egy metszetet is, amivel emléket kívánt állítani Fridának. Diego emlékezetében felesége képe a szeretőjére vetett pillantással maradt meg.

[...] „*Tudtam, hogy N.Y. csak pótlék neked és remélem, érintetlenül találtad a mennyországot, amikor visszatértél. A mi hármasunk igazából csak a ti kettősötök volt. Ezt mindig is éreztem. Elmondták a könnyeid, ha meghallottad a hangját. De kívülrőlként is örökké hálás leszek azért a Boldogságért, amit félkézzel is olyan bőkezűen adtál.*”¹³

Frida Kahlo. Remekművek a mexikóvárosi Museo Dolores Olmedóból. Magyar Nemzeti Galéria, 2018. november 4-ig.

Frida Kahlo: Making Herself Up, Victoria & Albert Museum, London, 2018. november 4-ig.

[1 Többek között megismerkedett két neves fotográfussal, Imogen Cunninghammal és Edward Westonnal, akik fényképsorozatot is készítettek róla. [2 Az üdvözlőkártya másik oldalára még angolul ráírta azt is, hogy „*Kérlek, gyere el Mexikóba, ahogy azt megígérted! Augusztusban elmegyünk majd együtt Tehuantepecbe.*” A levélről bővebben: „Gondolatok a budapesti Frida Kahlo-kiállítás margójára. Mexikói–magyar találkozások”, in: *Frida Kahlo. Remekművek a mexikóvárosi Dolores Olmedóból*. Kiáll. kat., Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018, 57–79. o. [3 Frida Kahlo: *Frieda Kahlo és Diego Rivera*, 1930, ceruza és tinta, papír, 292 x 216 mm, Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection, The University of Texas Austin, U.S.A. [4 A kép ma egy mexikói magángyűjteményben van. [5 Frida Kahlo: *Csak néhány apró késszúrás*, 1935, olaj, fém, 38 x 48,5 cm, Museo Dolores Olmedo, Mexikóváros [6 A leveleket ma a Muray-dosszié részeként a Smithsonian Institute Archives of American Art őrzi Washingtonban (Nickolas Muray papers, 1910–1978). [7 „*Don't kiss anybody else while reading the signs and names on the streets. Don't take anybody else for a ride to our Central Park. It belongs only to Nick and Xóchitl. Don't kiss anybody on the couch of your office. [...] Play very often Maxine Sullivan's disc on the gramophone. I will be there with you listening to her voice. I can see you lying on the blue couch with your white cape, and I see you shooting at the sculpture near the fireplace [...] and I can hear your laugh just like a child's laugh, when you got it right. On my darling Nick I adore you so much. I need you so, that my heart hurts.*” In: Mary Panzer: „The Essential Tact of Nickolas Muray”, *Nickolas Muray's Collection of Twentieth-Century Mexican Art*. Kurt Heinzelman (ed.) University of Texas Press, Austin, 40. o. [8 Frida Kahlo: *Amit a víz adott nekem*, 1938, olaj, vászon, 91 x 70,5 cm, Daniel Filipacchi-gyűjtemény, Párizs [9 André Breton teljesen megbabonázta ez a kép, amikor Coyoacánban járt és meglátta Frida Kahlo műtermében. Reprodukálta a *Minoutaure* folyóiratban (André Breton: „Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, *Minoutaure*, No. 12–13 (May 1939): 16–17. o.) és ezzel a képpel illusztrálta a Frida Kahlólól írt cikkét a *Szürrealizmus és festészet* (1965) című tanulmánykötetében. [10 „*Two weeks ago we began the divorce. I have no words to tell you how much I been suffering and knowing how much I love Diego you must understand that this troubles will never end in my life, but after the last fight I had with him (by phone) because it is almost a moth that I don't see him, I understand that for him it is much better to leave me. He told me the worst things you can imagine and the dirtiest insults I ever expected from him. [...] Now I feel so rotten and lonely that it seems to me that nobody in the world has suffer the way I do, but of course it will be different I hope, in a few month.*” In: Salomon Grimberg: *I Will Never Forget You.... Frida Kahlo to Nickolas Muray. Unpublished Photographs and Letters*. Schirmer/Mosel, 2005, 33. o. [11 In: Salomon Grimberg: *I Will Never Forget You.... Frida Kahlo to Nickolas Muray. Unpublished Photographs and Letters*. Schirmer/Mosel, 2005, 26. o. [12 Frida Kahlo: *Önarckép tövisnyakláncsal és kolibrivel*, 1940, olaj, vászon, 47 x 61 cm, Harry Ransom Humanities Research Center, Art Collection, University of Texas – Austin, Texas, U.S.A. [13 „*I knew N.Y. only filled the bill as a temporary substitute and I hope you found your heaven intact on your return. Of the three of us there was only two of you. I always felt that. Your tears told me that when you heard his voice. The one of me is eternally grateful for the Happiness that the half of you so generously gave.*” Nickolas Muray Frida Kahlóhoz írt levele, 1939. május 16., New York. Hayden Herrera: *A Biography of Frida Kahlo*. Harper & Row, 1983, 269. o.

„Tégy széppé!” – üzeni Anita Berber és Josephine Baker meztelen teste, Coco Chanel, Tamara Lempicka távolságtartó eleganciája, és Madame d’Ora mindenkiből ki is hozta a maximumot. A bécsi és párizsi high society és a mondén művészvilág egyaránt a kegyeit kereste, mert egy általa készített portréval garantáltan bejelentkezhettek az örökkévalóságba.

Szikra Renáta

MADAME D'ORA LENCSEJE



Josephine Baker, 1928, ezüstszelatin nyomat, 19,4 x 16 cm
© Nachlass d’Ora/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

A Dora Philippine Kallmusként anyakönyvezett osztrák fotográfusnő az 1910-es években készítette első divatfotóit a Wiener Werkstätte köreiben: például Klimtet és Emilie Flögét fényképezte reformöltözeikben: bő szabású köntösökben, tunikákban. Az akkor húszas éveiben járó Dora Kallmus a múlt század elején a híres osztrák festő, Hans Makart fiának asszisztenseként került a művészvilágba. Gyakorlatias alkat lévén beverekedte magát a Grafikai Oktató és Kutató Intézet fotóképzésére, ahol technikai ismereteket és elméleti tantárgyakat is oktattak. Nők akkoriban elvétve akadtak a pályán, Kallmus volt az első, akit 1905-ben tagjává fogadott az Osztrák Fotográfusok Szövetsége. Tanoncidejét Berlinben töltötte a portréfotós Nicola Perscheid mellett; itt ismerkedett meg Arthur Bendával, aki később technikai asszisztense és társa lett vállalkozásában. Bécsbe visszatérve ugyanis családja támogatásával önálló fotóstúdiót nyitott Atelier d’Ora néven. A technikai részletekkel főként Benda foglalkozott, de Madame d’Ora állította be a pózt és a fényeket, és mindenekelőtt ő szerezte a megrendelőket és gondoskodott a reklámról. 1916-ra az osztrák főváros egyik

legkeresettebb portréfotográfusa lett, és miután a császári család több tagja is megfordult műtermében, őt kérték fel, hogy örökítse meg IV. Károly (az utolsó magyar király) koronázását. Jó kapcsolatai voltak színházi és zenei körökben is, távoli rokona volt Erich Korngold zeneszerző, akinek szintén újabb klientseket köszönhetett, jogtanácsos édesapja ismeretségi köréből pedig bankárok, üzletemberek megbízásai érkeztek. Mindez biztos alapot teremtett, az üzlet virágzott, talán ezért is merészkedett kockázatosabb területre. A húszas években a modern táncok, revük félvilági csillagai, avantgárd művészek és szabad szellemű rajongóik is utat találtak Madame d’Ora stúdiójába. Mervev pózok, konvencionális berendezési tárgyak használata helyett a természetességre törekedett, vagy éppen semleges környezetet alakított ki, ahol érvényesülhetett a modell egyénisége. Bár fotótechnikája nem nevezhető radikálisan modernnek, de ezért messzemenően kárpótolnak izgalmas modelljei és kifinomult érzéke, amivel megragadta jellemző gesztusaikat, egy-egy mozdulatot vagy jellegzetes tartást. Úgy választott ruhát és fényt, hogy a fotók alanyai szinte ragyognak.

Tévedhetetlen stílusérzéke a divatfotózás vadonatúj, progresszív műfajában is hasznosnak bizonyult. A két világháború között a divatrajzokat felváltották a látványos modellfotók: Madame d’Ora is számos képes újságnak dolgozott (*Die Dame, Madame, Officiel de la Couture et de la Mode*) – már Párizsban. A húszas évek elején Bendával együtt minden nyarat Karlsbadban, a Monarchia egyik legfelkapottabb fürdőhelyén töltötték, nemzetközi kapcsolatokat építve és ápolva. 1925-ben már készen álltak arra, hogy Párizsban megnyissák új stúdiójukat. A francia művészet és életstílus iránt rajongó Dora Kallmus remekül boldogult Párizsban, de társa hamarosan visszatért Bécsbe. Nem tudni, min különböztek össze, de Benda hamarosan átvette a bécsi üzletet („d’Ora-Benda-Wien” néven), és a szakítást követően soha többé nem beszéltek egymással. Dora párizsi portréfotói klientúrája fényűző életstílusát tükrözik. Fényképezte a divatvilág királynőit, Coco Chanelet és Elsa Schiaparellit vagy a sanzonok királyát, Maurice Chevalier-t (ez utóbbit fehér moherpulóverben!). Magazinokban megjelenő portréihoz alkalmanként maga írt kisebb esszéket, gondolatfutamokat. Cristóbal Balenciaga mint megrendelő és jó



Elsie Altmann-Loos, 1922, ezüstszelatin nyomat
© / Fotó: Photoarchiv Setzer-Tschiedel/IMAGNO/picturedesk.com



Ada André avantgárd kabátkában, 1930, ezüstszelatin nyomat, 19,7 x 16,7 cm
© Nachlass d’Ora/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg



Megnyúzott nyúltetem a *Mészárszék* sorozatból, 1949 előtt,
ezüstszelatin nyomat, 29,3 x 23,5 cm
© Nachlass d'Ora/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

barát 1939-ben, még a náci hatalomátvétel előtt igyekezett Dorának és nővérének, Annának spanyol vízumot szerezni. Bár Dora Kallmus már 1919-ben átkeresztelkedett, még római katolikusként sem érezhette biztonságban magát a megszállt Párizsban. Úgy tervezték, Spanyolországból majd az Egyesült Államokba emigrálnak, de tervük nem sikerült. Párizs megszállásakor Dora eladta műtermét és először Dél-Franciaországban egy kolostorban rejtőzött el, később egy tanyán bújtatták az Ardenneknben. Családtagjai közül sokan a holokauszt áldozatai lettek, testvére 1942-ben a kulmhofi koncentrációs táborban halt meg. Csak a háború végén tért vissza Bécsbe, ahol viszont – életében először – az ENSZ megbízásából riportfotókat készített a menekülttáborokban zajló hétköznapiokról. Noha az ötvenes években is folytatta a divatfotózást, tovább dolgozott

a Balmain és a Balenciaga divatházaknak, egészen más műfajú portrékat is készített. Sokan a lemészárolt állatokat megörökítő vágóhíd-sorozatait a háborús traumára adott reakciónak tekintik, noha az ötvenes években készült, sokkolóan naturalista képek – ahol a nyúzott bárányt vagy nyulat a divatfotókon megszokott technikát kifordítva, borzalmas drapériaként teríti a néző elé – a haszonállatokkal való közönyös, embertelen bánásmód okán mai is aktuálisak. Dora Kallmus 1959-ben súlyos motorbalesetet szenvedett, ami után emlékezetkiesése lett és többé nem tudott dolgozni. A háború során elkobzott, majd visszakapott frohnleiteni családi házukban élt 1963-ban bekövetkezett haláláig. Szerteágazó, sokrétű életművéből most először rendeztek retrospektív kiállítást a hagyatéik jelentős részét őrző hamburgi Iparművészeti Múzeumban. A Museum für Kunst und

Gewerbe Hamburg mellett a bécsi Photoinstitut Bonartes és a Leopold Museum is részt vállalt az anyag feldolgozásában, úgyhogy a tava-szi hamburgi bemutató után júliustól Bécsben is látható a tárlat. A kiállítás 250 fotóval, több száz eredeti rajzzal és nyomattal, dokumentumokkal, levelezéssel mutatja be a bécsi és a párizsi stúdió több évtizedes termését, de mindenekelőtt Madame d'Ora a könnyedet a tragikussal, a tiszta szépséget a horrorral mesterien ötvöző életművét.

Machen Sie mich schön!
– **Madame d'Ora,**
Leopold Museum, Bécs,
2018. október 29-ig.

NEW ORLEANS SWINGFESZTIVÁL

2018. augusztus 24-26.



augusztus 24.
IN THE MOOD
Utazások Glenn Millerrel

augusztus 25.
**„AZ ÉN BABÁM
EGY FEKETE NŐ”**
Josephine Baker-emlékest

augusztus 26.
**GERSHWIN,
A SLÁGERGYÁROS**
Szalóky Béla klasszikus jazzestje

Stratégiai médiapartnerünk:



A Müpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztárakban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331

mupa.hu

Alighanem kevés nagyobb „húzónév” van ma a múzeumi világban, mint Vincent van Gogh, és a műkereskedelemben is mindenképpen ő az elmúlt évtizedek egyik legkeresettebb alkotója: művei az aukciókon komoly licitharcok után, vagy épp csendes magántranzakciókban alkalmanként dollártízmilliókért cserélnek gazdát.

Pedig az is köztudott, hogy életében (bizonyítottan) mindössze egyetlen művét tudta eladni. Mi történt közben? Minek köszönhető, hogy az életében el nem ismert festőből halála után ennyire keresett művész lett? Nos, nem minek, hanem kinek: a sógornőjének, aki az életét arra tette fel, hogy „világsztárt” csináljon néhai férje néhai bátyjából. És csinált is.

Martos Gábor

A SÓGORNŐ, AKI FELÉPÍTETTE A VAN GOGH NEVET

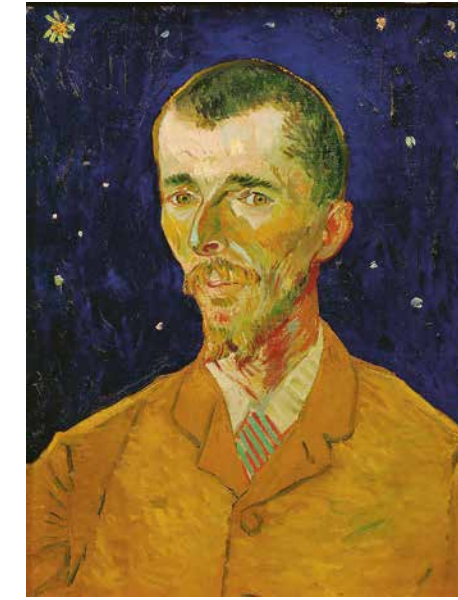


Jo van Gogh-Bonger

Fotó: Woodbury & Page, dátum: 1889. április



Vincent van Gogh: *Önarckép bekötött füllel* (*Autoportrait à l'oreille bandée* [ou *L'Homme à la pipe*]), 1889, olaj vászon, magángyűjtemény, jelenleg a Kunsthaus Zürich kölcsönzi



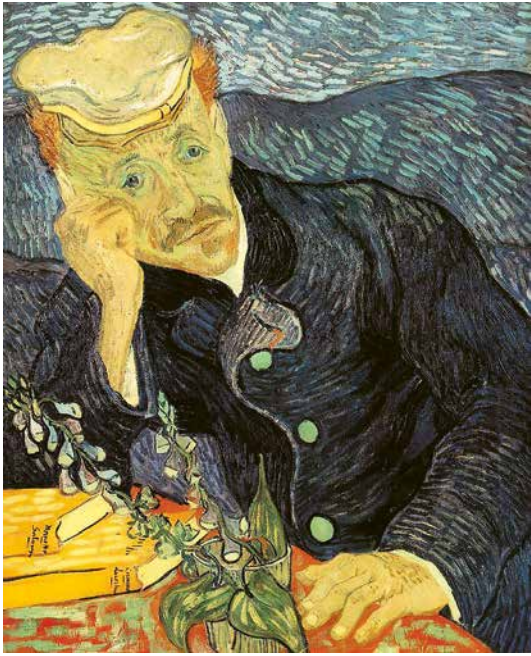
Vincent van Gogh: *Eugène Boch portréja* (*Eugène Boch*), 1888, olaj vászon, Musée d'Orsay

Arra lassan már fel sem kapjuk a fejünket, amikor egy Van Gogh-kép – mint mondjuk legutóbb idén június elején Párizsban, az Art-curial árverésén a művész 1882-ben festett *Hálókat foltozó asszonyok a dűnéken* (*Raccommodeuses de filets dans les dunes*) című vászna – 7 065 000 euróért cserél gazdát egy aukción (8 266 050 dollár; 2,22 milliárd forint; a becser-téke 3–5 millió euró, a leütési ára 6 millió euró volt). Pedig ha csak abba belegondolunk, hogy a francia fővárosban ezt megelőzően több mint huszonöt éve, 1992 decemberében árvereztek Van Gogh-festményt – az 1890-es *Auvers-i kert* (*Le Jardin à Auvers*) című munka 55 millió frankért (akkori árfolyamon nagyjából 10 millió dollár) kelt el a Binoche et Godeau árverésén –, akkor az legalábbis jól látható, hogy nem igazán gyakori esemény a nyilvános műkereskedelemben egy-egy Van Gogh-mű felbukkanása. Ha viszont mégis megtörténik, akkor – és alighanem ezért sem volt ez most akkora szenzáció – ennél az idei tavaszi ár-nál jóval többért szoktak elkelní a holland festő munkái: a (bármilyen pénznemben történt, de átszámítva) 30 millió dollár feletti adásvételek listáján jelenleg tizenöt Van Gogh-kép szerepel. Ezek közül aukción a legmagasabb áron, 82,5 millió dollárért (20,872 milliárd forint) a *Gachet doktor arcképe* (*Portrait du docteur Gachet*) című vászon (másik változata a párizsi Musée d'Orsay-ban van) kelt el 1990 májusában a Christie's New York-i árverésén,

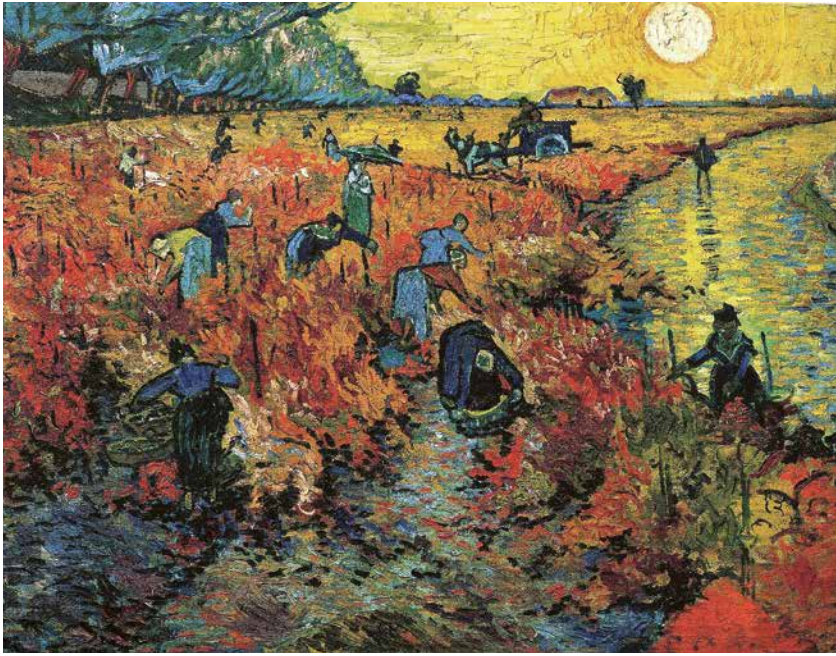
ahol Saito Ryoei (1916–1996), Japán második legnagyobb papírgyárának tulajdonosa – és persze még valaki – licitálta fel az árát a 20 millió dolláros kikiáltástól a 75 millió leütésig, amire még rájöttek a jutalékok, amiknek köszönhetően egy darabig ez a festmény lett a világ legdrágábban eladott műalkotása. (Egyes hírek szerint magánüzletben ennél többért is cserélt már gazdát Van Gogh-kép; valamikor a kilencvenes évek végén Philip Niarchos görög milliárdos műgyűjtő állítólag 100 – más hírek szerint 90 – millió dollárért vette meg Leigh B. Block chicagói műgyűjtőtől az egyik, a bekötött fülű, pipázós önarckép.) Saito úr többször is kinyilvánította azt az akaratát, hogy a festményt – egy ugyanakkor megvásárolt Renoirral együtt – halálakor vele együtt hamvasszák majd el, ám a nemzetközi felháborodás hatására ettől végül (legalábbis látszólag) elállt. Halála után a Renoir mindenesetre tényleg biztosan megmenekült a tűzhaláltól, hiszen az ma a párizsi Musée d'Orsay-ban látható, a Gachet-portrét azonban azóta „ismeretlen helyen lévő”-ként tartja számon a szakma (bár egyes hírek szerint 1997-ben 90 millió dollárért egy nem japán magángyűjtő tulajdonába került, míg máshol azt írták róla, hogy Saito halála után néhány évvel „1990-es vételárának nyolcadáért” cserélt volna gazdát). Ami viszont biztos: Gachet doktornak ezt a portrétját először 1897-ben Van Gogh sógornője adta el, 300 frankért.

Mielőtt azonban rátérnénk Johanna van Gogh-Bonger szerepére a festő mai műtárgypiaci árainak kialakulásában, említsük meg itt is azt a közkeletűen elfogadott tényt (? – a kérdőjel magyarázatára majd még visszatérek), miszerint a világon ma mindenképpen az egyik legismertebb és a műtárgypiacon az egyik leginkább keresett festő rövid élete és még rövidebb, gyakorlatilag egyetlen évtizedet felölelő festői „karrierje” során mindössze egyetlenegy munkát tudott eladni a nem kicsi, hiszen csak a festmények tekintetében mintegy 850 darabot számláló életművéből.

Ráadásul ezt a történetet is egy kis kitéréssel kell kezdenünk. 1883-ban húsz belga festő, szobrász és iparművész megalakította *A húszak* (*Les XX*) elnevezésű művészcsoporthot. A nevében alighanem már az új századot is megelőlegező, a modern művészetek iránt elkötelezett társaság több más tevékenysége mellett kiállításokat is szervezett, és nemcsak a tagok munkáiból, minden évben több, más-más külföldi művészt is meghívtak ezekre az éves bemutakozásokra. Így került sor 1890-ben (és majd 1891-ben is, de akkor már a halála után) Van Gogh szereplésére is Brüsszelben a Musée Modernben: a január 18. és február 23. között megrendezett tárlaton *A húszak* tagjai mellett akkor Odilon Redon, Paul Cézanne, Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec, Alfred Sisley, Paul Gauguin és persze a holland festő műveivel ismerkedhetett meg a belga közönség.



Vincent van Gogh: *Doktor Gachet portréja (Portrait du docteur Gachet)*, Auvers-sur-Oise, 1890, olaj vászon, 67 x 56 cm, magángyűtemény



Vincent van Gogh: *A vörös szőlőskert (La vigne rouge)*, Arles, 1888, olaj vászon, 75 x 93 cm, Puskin Múzeum, Moszkva

Van Gogh hat festményét, négy tájképét és két napraforgós csendéletét küldte el a tárlatra (sőt még egy vázlatot is mellékel, hogy hogyan helyezzék el őket a falon), és ezek közül *A vörös szőlőskert (La vigne rouge)* címűt meg is vásárolták, méghozzá 400 frankért. (Hogy ez a pénz akkor sok volt-e, vagy kevés, ahhoz csak annyit adalékként: Van Gogh Arles-ban havi 15 frank lakbért fizetett a festményeiről is ismert „Sárga ház” általa lakott négy szobájáért; csakhogymiközben ő egész életében nyomorgott, Párizsban Carolus-Duran (1837–1917), a kor ünnepelt festőfejedelmének egy-egy portréjáért 25–50 000 frankot is fizettek az előkelő körök.)

A szőlőskert brüsszeli vevője Anna Boch (1848–1936) volt, maga is festőművész – aki szintén szerepelt munkáival a tárlaton, ahol megvette a Van Gogh-képet –, testvére annak az Eugène Boch (1855–1941) belga festőnek, *A húszak* egyik alapítójának, aki Van Gogh barátja volt, és akinek portréját a holland festő 1888 szeptemberében Arles-ban meg is festette. Anna Boch azonban (akinek kora egyik legkomolyabb gyűjteménye volt az impresszionisták képeiből; amely kollekciót halála után eladták, és a befolyt összegből Anna végakarata szerint szegény művészeknek fizettek nyugdíjat) 1906-ban eladta *A vörös szőlőskertet* 10 000

frankért a párizsi Galerie Bernheim Jeune-ben. A képet még ugyanabban az évben Szergej Ivanovics Scsukin (1854–1936) orosz nagykereskedő és híres műgyűjtő vásárolta meg és vitte Moszkvába a gyűjteményébe (amelyben ezzel együtt összesen négy Van Gogh-kép volt); a festmény ma is Moszkvában, a Puskin Múzeumban tekinthető meg.

Ez volt tehát az egyetlen olyan Van Gogh-mű, amelyről biztosan tudjuk, hogy még a festő életében bizonyítottan műkereskedelmi adásvétel tárgya lett. Csakhogymiközben Paul Gauguin *Avant et après (Előtte és utána)* című visszaemlékezéseiben is felidéz egy esetet: eszerint 1887-ben Párizsban Van Gogh eladta volna egy közelebbről meg nem nevezett képét egy kereskedőnek, akitől mindössze öt frankot kapott érte. „*Az érme megpendült a pulton. Van Gogh szó nélkül zsebre vágta, megköszönte a kereskedőnek, majd távozott. (...) A lakása közelében egy nyomorult nő, aki éppen akkor szabadult a St. Lazare-börtönből, rámosolygott a festőre, felkínálva neki a testét. A könyveket faló Van Goghnak az Elisa jutott eszébe (a Goncourt fivérének regénye, amelynek címszereplője bukott nőként börtönben végzi az életét – M. G.), s az öt frankot az asszony kezébe nyomta. Gyorsan, mintha szégyellte volna jó cselekedetét, tovasietett korgó gyomorral.*”

Hogy mindez tényleg így történt-e, vagy csak a művészbarát „írói munkásságának” korhangulatfestő része, ki tudja. Ami viszont biztos: Van Gogh 1890. július 29-i halála után gyakorlatilag a teljes életműve, festményei és rajzai öccse, Theodorus „Theo” van Gogh (1857–1891) műkereskedő birtokában volt vagy oda került. Theo, aki bátyja legfontosabb lelki, szellemi és főleg anyagi támasza volt, egész életében képekkel kereskedett: az 1850-ben létrehozott nemzetközi Goupil & Cie műkereskedő cég megbecsült munkatársa volt, előbb Hágában, Brüsszelben, illetve Londonban, majd 1884-től a cég központjában, Párizsban. Theo rengeteget tett a holland és a francia modern festők munkáinak elfogadtatásáért – sok impresszionista festővel volt kapcsolatban, többüket ő ismertette meg fivérével – ám Vincent képeiből ő sem tudott eladni egyet sem. Theodorus van Gogh 1889. április 17-én Amszterdamban kötött házasságot Johanna Bongerral, és 1890. január 31-én már meg is született a fiuk, akit – Theo bátyja iránti rajongását figyelembe véve nyilván nem véletlenül – Vincent Willemnek kereszteltek. 1891 januárjában, alig fél évvel festő bátyja halála után (ami nemcsak lelkieleg viselte meg, de testi és pszichikai betegségekbe is sodorta) azonban Theo is meghalt, így a fiatalasszony ott maradt egyedül

egyéves gyermekével – és a teljes Van Gogh-hagyatékkal. Ő pedig innentől arra tette fel az életét, hogy a férje által imádott és nagyra tartott sógora művészi életművét megismertesse a világgal, sőt nemcsak hogy megismertesse, de egyenesen felhelyezze arra a magas polcra, ahová nemcsak Theo, de szerinte is való volt. De ki is volt ez az asszony, aki a mai artdealereket messze megelőzve nagyon is tudatos munkával felépített és világsikerre vitt egy korábban alig, de el semmiképpen sem ismert művészt? Johanna Gezina Bonger 1862. október 4-én született Amszterdamban, egy biztosítási ügynök ötödik gyermekeként (összesen heten voltak testvérek). A családban sokat zenéltek, Jo – ahogyan mindenki becézte a kislányt, akire aztán ez a név egész életére ráragadt – zongorázni tanult, sőt elég magas szintre is jutott a hangszeres játékbán. Nővéreivel ellentétben ő a középiskola után tovább is tanult: angoltanári főiskolai oklevelet szerzett. Néhány hónapig – alighanem nyelvtudása tökéletesítése céljából – Londonban, a British Museum könyvtárában dolgozott, majd hazatérte után előbb egy elburgi, később egy utrechti leányiskolában tanított. Miután férjhez ment Theóhoz – akit egyik bátyja mutatott be neki, és akit először visszautasított, mert bár a férfi által kínált intellektuális élet vonzotta, ám a férfi maga nem, de aztán Theo két éven át tartó kitartó udvarlása nyomán végül mégis beadta a derekát és hozzáment – Párizsba költözött.

Theo halála után az akkor 28 éves özvegynek sokan javasolták, hogy minél előbb szaba-

duljon meg a „nyakába szakadt” rengeteg, és persze mindenki által értéktelennek tartott Van Gogh-műtől, ő azonban – elsősorban férje és sógora iránti szeretetétől és tiszteletétől vezérelve – másként döntött: hihetetlen elszántsággal és tudatossággal vetette bele magát önként vállalt célja megvalósításába, a Van Gogh-i életmű megismertetésébe és elfogadtatásába. Ma úgy mondanánk: ennek érdekében komplett marketingstratégiát dolgozott ki. Először is visszaköltözött Párizsból Hollandiába, ami nemcsak neki, de a festőnek is a szülőföldje volt. Hogy fiával együtt meg tudjanak élni, Bussumban, egy Amszterdamtól húsz kilométerre keletre fekvő faluban panziót nyitott, és azonnal kapcsolatokat kezdett keresni a legkülönbözőbb művészeti körökkel. Sőt, ennek része volt már új lakóhelye kiválasztása is: Bussumban élt ugyanis Jan Veth (1864–1925) festőművész, költő, tanár, műkritikus, számos művészeti tanulmány és könyv szerzője, akinek otthona olyan kulturális szalonként működött, ahol mindenki megfordult, aki valamit is számított az ország szellemi életében. Jo az itt megismert embereket és sógora több korábbi művészbarátját is mind-mind felhasználta arra, hogy rajtuk keresztül minden lehetséges helyen és módon népszerűsítse Van Gogh művészetét. Megkereste például Vincent egykori barátját, Eugène Bochot, és neki ajánlódta Van Gogh róla festett portréját – azzal a feltétellel, hogy ő viszont halála után a Louvre-ra hagyja a képet (így is lett: a festmény ma a Musée d’Orsay-ban látható).

1901 augusztusában Johanna van Gogh-Bonger újra férjhez ment, méghozzá Johan Henri Gustaaf Cohen Gosschalk (1873–1912) jogászhoz, aki azonban maga is festő és grafikus, valamint jelentős művészetkritikus volt (1905-ben szép portrét is készített feleségéről), és onnantól vele együtt dolgozott tovább céljai megvalósításán. 1892 és 1900 között – főleg a bosszú kapcsolatok segítségével – mintegy húsz kiállítást szerveztek Van Gogh munkáiból; közöttük a legjelentősebb 1905-ben a Stedelijk Múzeumban bemutatott önálló tárlat volt. Ennek költségeit maga Jo állta, de nyilván különösen fontos volt számára, hogy Van Gogh művei végre először bekerülhessenek egy ilyen rangos, a festőnek komoly elismerést nyújtó intézménybe. Jo ráadásul arra is mindig figyelt, hogy ezeken a tárlatokon a már korábban bemutatott és elfogadott, sőt egyre szélesebb körben egyre jelentősebbnek tartott művek mellett mindig megjelenjenek újabb, addig nem látott munkák is, hogy a fokozatosan egyre köz- és elismertebbé váló képek – mint például a napraforgók, amelyekből minden kiállításra betett néhányat, sikeresen megalapozva ezzel azok máig tartó „brandesítését” – folyamatosan maguk mellé emeljék a még kevésbé népszerűeket. Jo komoly szervezőmunkát fektetett abba is, hogy a kiállításokról minél több hír és kritika jelenjen meg a sajtóban.

Ezekkel a kiállításokkal és a róluk szóló cikkekkel Jo elérte, hogy Van Gogh valóban egyike lett a legfontosabb modern művészeknek,

VAN GOGH OTTHON

Theo dédunokája, Vincent Willem van Gogh gyerekkorában a nagypapa (szintén Vincent Willem) lakásában még egy csomó eredeti Van Gogh között tologatta játékvonatát. A hatvanas évek közepéig a hagyatéknak csaknem fele ugyanis Theo fiának lakását díszítette. Olyan csúcsművek, mint a *Napraforgók* vagy *A sárga ház* a kanapé felett függtek a nappaliban, a *Krumplievők* pedig stílusosan az étkezőben. Családi kedvencnek a légies *Virágzó mandulaágak* számított, amit a festő egyenesen újszülött unokaöccsének dedikált 1890-ben. A büszke szülők a babaágy fölé akasztották, és hosszú évekig ott is maradt a gyerekszobában, ahol csodával határos módon komolyabb sérülés nélkül úszta meg a heves párnacsatákat, amiket Theo fia később kisebb testvéreivel vívott. A dédunokaöcs, aki a híres keresztnévből inkább csak a Willemet használja, azonban nem érzett sem kedvet, sem tehetséget magában, hogy Van Gogh-szakértővé képezze magát, helyette színházigazgatóként, később ügyvédként dolgozott. Az amszterdami Van Gogh Múzeum felkérésére lett csak a múzeumshop vezetője, majd kibővült munkakörrel a múzeum „nagykövete”. Bár egész gyerekkorát a világhírű festmények között töltötte, nagyon lazán, természetesen viszonyul hozzájuk, ahogy szülei is tették, akik a nagypapától kölcsönöztek néhány képet a saját lakásuk díszítéséhez, de például eszükbe sem jutott különösebb biztonsági óvintézkedéseket tenni. Sőt, ahogy Willem emlékszik, a hátsó konyhaajtó gyakorlatilag mindig nyitva állt, mivel gyerekként nem volt saját lakáskulcsa. Egyébként a rokonságból többen kölcsönöztek a nagypapától festményeket, sőt időnként cserélgették is őket egymás között. Mindezek ellenére nem sokat beszéltek a híres ösről, a gyerekek előtt az öngyilkosság témája is tabu volt. Willem sokáig úgy tudta, a mértéktelen absztinenciától örült meg élete végén, és valójában csak akkor szembesült a hírnév súlyával, amikor egy családi nyaraláson pont egy olyan hotelszobát fogtak ki, ahol a *Napraforgók* reпрója lógott a falon, amit ő eredetiben még indulás előtt, a nagypapa nappalijában látott.

Forrás: *The Huffington Post*



A MAGYARORSZÁGOT IS MEGJÁRT SZÖCSKE

Tavaly Kansas Cityben, a Nelson-Atkins Művészeti Múzeum katalógusának előkészítésekor minden múzeumbeli festményt tüzetes vizsgálatnak vetett alá egy szakértői csapat. Ekkor vették észre Van Gogh *Olajfaliget* (*Le champ d'oliviers*) című 1889-es festményén, pontosabban festményébe ragadva azt a majd' százéves szöcskét, amely szabad szemmel alig-alig látható, de most már legalább tudomásunk van arról, hogy a kép jobb oldalán álló fa árnyékában találunk, ha nagyítóval nézhetnénk egy ilyen festményt. Van Gogh leveleiben többször is ír a festés közben felbukkanó zavaró elemekről, különösen a bogarokról, rovarokról. Bátyjának panaszolja: „legalább 100 legyet kapartam ki a képekből, amelyeket küldök”.

Miután Van Gogh szinte mindig szabad ég alatt dolgozott, festés után a hosszúra nőtt fűvel borított mezőkön átvágva kellett hazavinnie a még ragadós vásznat. A szöcske valószínűleg ilyenkor került a vászonra, ugyanis a bűnügyi helyszíneléshez hasonló múzeumi vizsgálat megállapította, hogy a festék még nedves volt, amikor az áldozat beleragadt, és nincs ecsetnyom a bogár hátán.

Az olajfaligeteket megörökítő sorozat Dél-Franciaországban készült 1889 májusa és novembere között, a mű (és a szöcske) utána valószínűleg Van Gogh sógornőjének köszönhetően került Berlinbe Cassirerhez, majd a bécsi Galerie Miethke közvetítésével Budapestre, Kohner Adolf gyűjteményébe. Arról nem szól a fáma, hogy a magyar gyűjtő felfedezte-e rajta a szöcskét, aki ha csak rövid időre is, de még ismerhette Van Goghot. (T. T.)

Vincent van Gogh: *Olajfák* (*Le champ d'oliviers*), 1889, olaj vászon, Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City



Vincent van Gogh: *Íriszek (Les iris)*, 1889, olaj vászon, 74,3 x 94,3 cm, Getty Center, room W204 (Museum West Pavillion)

olyannyira, hogy amikor 1912. május 25-én a Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, azaz a (természetesen akkor még csak földrajzi szempontból értett) Nyugat-németországi Művészetbarátok és Művészek Független Szövetsége harmadik nagy Nemzetközi Művészeti Kiállítását rendezte meg Kölnben, akkor az Ausstellungshalle der Stadt Köln am Aachener Tor nevű hatalmas kiállító-épület összesen huszonöt terméből, amelyben a látogatók 185 művész 634 művével ismerkedhettek meg, az első öt terem és bennük 125 mű Van Goghé volt. (Az 1912-es kiállításról lásd bővebben: Martos Gábor: Száz év: vagány! – A Mission Moderne 1912 című kiállítás a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban. *Artmagazin* 53. szám, 2012/5.)

Johannát sikerei ellenére sokan támadták is tevékenysége miatt: Richard Roland Holst (1868–1938) amszterdami festő és művész-tanár például „bájos, de bosszantó kis nő”-ként írt róla, aki „fanatikusan képvisel valamit, amiről semmit sem tud”, mert „szentimentálisan isteníti Van Goghot”. Pedig Jo, bár lehet, hogy kissé szentimentális volt, de

nagyon tudta, mit csinál. A kiállítások beindítása után következő lépése a terjeszkedés volt a műkereskedelmi színtér felé: megkereste Amszterdamban Johannes Hendricus de Bois (1878–1946) galeristát, Berlinben pedig Paul Cassirer (1871–1926) ismert német műkereskedőt és művészeti kiadót, és 10-15 százalékos jutalékot ajánlott fel nekik minden olyan Van Gogh-kép után, amelyet valamilyen fontos köz- vagy magángyűjteménybe tudnak eladni. Így került például Cassirertől 1905-ben a bécsi Galerie Miethke közvetítésével az *Olajfaliget (Le champ d'oliviers)* című 1889-es festmény Budapestre, Kohner Adolf gyűjteményébe (lásd előző oldalpárunkat). És nyilván az egyre terjeszkedő nemzetközi műkereskedelmi hálózat munkájának lett köszönhető, hogy 1914-ben már negyvenhat olyan német és hat olyan osztrák magángyűjteményt tartottak számon, amelyben Van Goghtól is volt munka. Mi magyarok pedig igazán büszkéek lehetünk, hiszen Kohner említett képe mellett Nemes Marcell gyűjteményében is nem kevesebb, mint öt Van Gogh-kép fordult meg az évek során (bár ezek közül kettőnek az eredetiségét a szakértők ma vitat-

ják), amelyek közül a *Táj viharos ég alatt (Paysage sous un ciel mouvementé)* címűt Nemes 1918 novemberében a párizsi Hôtel Drouot árverésén 7200 francia frankért adta el, legutóbb pedig 2015 novemberében a Sotheby's New York-i aukcióján 54 010 000 dollárért (15,836 milliárd forint) cserélt gazdát. De Jo ugyanígy kapcsolatba lépett párizsi műkereskedőkkel is; egyikük közvetítésével adta el például Octave Mirbeau (1848–1917) francia írónak és műkritikusnak 300 frankért azt az *Íriszek (Les iris)* című, 1889-es Van Gogh-festményt, amely majd 1947-ben 84 000 dollárért cserél gazdát, 1987 novemberében a Sotheby's New York-i árverésén pedig már mint a világ akkori legdrágább műtárgya kerül 53,9 millió dollárért Alan Bond ausztrál műgyűjtő birtokába. (Ez a kép ma a kaliforniai J. Paul Getty Múzeumban látható.)

Jo ugyanakkor arra is nagyon vigyázott, ne-hogy egyszerre sok művel árássza el a piacot, és ezzel leverje az árakat, inkább csak apránként „csöpögtetett” a birtokában lévő hatalmas hagyatékból. Amikor azonban azt látta célravezetőnek, akár ajándékozott is képeket



Vincent van Gogh: *Táj viharos ég alatt (Paysage sous un ciel mouvementé)*, Arles, 1889, olaj vászon, 60,5 x 73,7 cm, magángyűjtemény

a közgyűjteményeknek: életében csaknem kétszáz festményt és több mint félszáz rajzot adott különböző múzeumoknak; ezeknek a gesztusainak mintegy „megkoronázása” volt 1924-ben az egyik napraforgós csendélet, amit a londoni National Gallerynek adományozott, közkinccsé tétele.

Miután a kiállításokkal, eladásokkal és adományozásokkal Jo mintegy „sínre tette” a művészi hagyatéka sorsát, arra fordította a figyelmét, hogy az emberek ne csak láthassák, de jobban meg is érthessék Van Gogh műveit. Ennek érdekében sajtó alá rendezte sógorának Theóhoz írt mintegy 650 levelét: az első kötet 1914-ben jelent meg *Brieven aan zijn broeder (Levelek a testvérehez)* címmel, amelyhez ő maga írta a művész életrajzát először teljes alapossággal feldolgozó előszót. Később a könyv németül is megjelent, az angol kiadáshoz pedig Jo maga fordította le a leveleket; ezen a munkán haláláig dolgozott.

Van Goghért tett erőfeszítései mellett Jo ráadásul komoly politikai-társadalmi munkát is végzett: 1905-ben egyik társalapítója lett az Amszterdami Szociáldemokrata Nők Propaganda Klubjának, amely elsősorban a nők munkakörülményeinek javításáért és a munkások oktatásáért szállt síkra. A háború alatt – ami-ben Hollandia semleges maradt, így elkerülte a német megszállást, ám gazdasága jelentősen visszaesett –, 1915 és 1919 között (ekkor már ismét özvegyen, hiszen második férje 1912-ben meghalt) New Yorkban élt, majd visszatért Hollandiába és folytatta önként vállalt munkáját. Jo 1925. szeptember 2-án halt meg. Halála után fia, Vincent folytatta nagybátyja hagyatékának gondozását. 1960-ban ő hozta létre a Vincent Van Gogh Alapítványt, amelybe bevitte az életmű akkor még a család birtokában lévő teljes anyagát, majd 1962-ben megállapodást írt alá a holland állammal, miszerint Van

Goghnak az alapítványban lévő kétszáz festménye, négyszáz rajza és mintegy hétszáz levele a holland állam tulajdonába kerül; ez a gesztus vetette meg az 1973-ban nyílt amszterdami Van Gogh Múzeum alapját. A múzeumét, amely ma a világ legnagyobb Van Gogh-gyűjteményének ad otthont, és amelyet évente átlagosan mintegy másfél millióan látogatnak meg. Kérdés, vajon közülük hánynak mond valamit is Jo van Gogh-Bonger neve. Az asszonyé, aki egyszer azt írta a naplójába mindarról, amivel gyakorlatilag egész életében foglalkozott: „Ez az egyetlen dolog, amit a férjem és Vincent emlékére tehetek.”

A cikkben szereplő képek forrása a Wikimedia Commons.

Bayreuthot illetően eddig kisajátította a figyelmet Wagner. És az ő Wotánja, vagyis operaciklusa, a Ring, ami tulajdonképpen nem más, mint egy nagyberuházás kapcsán felmerülő elszámolási vita szomorú következményeinek története, kiindulópontként a felelőtlen, szex- és indulatvezérelt, inkorrekt, de legalább nem teljesen elmebeteg apafigurával.

Topor Tünde

OPERATERÁPIA

Avagy pillantás a rokokó kulisszák mögé



A bayreuthi operaház színpada a nézőtér felől, a rekonstruált színpadképpel. Az eredeti állapotában megőrződött, a felújítás után idén újra megnyitott Markgräfliches Opernhaus, az UNESCO világörökség része

Fotó: Achim Bunz © Bayerische Schlösserverwaltung

Az, hogy az Ünnepi Játékok színpada mellett van egy eredeti bayreuthi Őrgrófi Operaház is (Markgräfliches Opernhaus), aminek barokk épülete a világörökség része, és aminek alapítása és építése mögött legalább olyan érdekes háttérsztori rejlik, mint a Walhalláé mögött, akkor lett itthon is téma, amikor kiderült, hogy a műemléki rekonstrukció után ez az operaház idén áprilisban Kovalik Balázs rendezésével nyitja meg újra kapuit. És most ritkán hallott nevek tömkelege következik: Johann Adolf Hasse olasz iskolázottságú német zeneszerző *Artaserse* (vagyis Artaxerxész) című operája volt az a maga korában rendkívül népszerű mű, amely először hangzott el a Giuseppe és Carlo Bibiena által berendezett, a „bayreuthi rokokó” stílusjegyeit mutató operaházban. Az igazán népszerű egyébként nem is annyira a zenemű volt, hanem Metastasio librettója, ami több mint 90 különböző fajta megzenésítést és színpadra állítást ért meg – biztosan nem az egyszerű sztori miatt, hanem a felvilágosult abszolutizmussal tökéletesen harmonizáló végkicsengésének köszönhetően. Mert a felvilágosodás és az abszolutizmus korában vagyunk, akkor, amikor az uralkodók filozófusokkal leveleznek, maguk is zenélnak, színpadra lépnek, vagy épp kínaizáló kerti pavilonokban teáznak, eszmét cserélve az olvasottságuk által udvarképessé vált alattvalókkal. Közben azonban háborúk zajlanak, felégetett városokban pusztulnak el néha épp a legkifinomultabb épületek tervrajzai, vagy épp maguk az épületek, hogy a „humán erőforrásról” ne is beszéljünk. A bayreuthi Őrgrófságban épp akkor épül fel az operaház, amikor a közelükben az osztrák örökösödési háború zajlik,

pontosabban annak azért egyik nyugalmasabb időszakában, 1744 és ’48 között. A legnagyobb csoda egyébként, hogy az épület belső dekorációja máig fennmaradt, hiszen a külső falakon kívül minden fából épült benne, és a különböző anyagok illúzióját adó dekorációkat, például a márványerezetet is fára ragasztott papírra festették. Itt nemcsak a színpad, hanem a nézőtér is kulisszafal, ennek köszönhetően – állítólag – egészen elképesztő a terem akusztikája. Az, hogy Bayreuthban, egy viszonylag kis Őrgrófságban majdnem ugyanakkora operaház épüljön, mint röviddel előtte Berlinben, Wilhelminének (magyarosan Poroszországi Vilma), Nagy Frigyes nővérének köszönhető, aki édesanyjuk hatására ugyanolyan zene- és művészetszerető volt, mint testvére. A sorsuk azonban megelőlegezte mindazt, ami aztán a legvadabb romantikában ölt majd formát (mondjuk George Sand *Consuelo*jában), hiszen míg anyjuk franciás szellemben nevelte őket, sokat olvastak, zenét tanultak, addig apjuk miatt mindezt csak titokban művelhették, a katonásdi iránt mániákus érdeklődéssel viseltető uralkodó retorzióitól kísérve. És ezek nem kis hercegekhez vagy hercegnőkhöz illő retorziók voltak, hanem a legkomolyabb és legsúlyosabb bántalmazások, amik csak a feleségével harcban álló, gyerekei akaratát minden áron megtörni igyekvő Frigyes Vilmostól, indulatkezelési problémáiból adódóan kiteltek. Állandóan verte családját – de az utca emberét is, ha az szerinte nem dolgozott elég intenzíven –, négyéves, az erős zajoktól rettegő kisfia füle mellett ágyúkat süttetett el, hogy a gyerek szokja a csatazajt, furulyáját, amin aztán felnőtt korában, még Voltaire szerint is

a legnagyobb tehetséggel játszott, összetörte, később külföldi követek előtt verte agyba-főbe. Frigyes Vilmosnak egyébként gyűjteménye volt magas növésű fiúkból, valósággal rajongott értük, illetve vadászott rájuk; a saját birodalmában minden magas fiút besoroztatott, külföldről pedig, ha nem akartak beállni hozzá katonának, egyszerűen elraboltatta őket. Volt, aki az udvarába szállítás közben megfulladt a falárában, amibe zárták. Fia, a későbbi Nagy Frigyes azonban csak 159 cm magasra nőtt, utálta a sörözéseket, díszszemléket, hadgyakorlatokat – mindennel irritálta tehát az apját. 18 éves korában a kegyetlen bánásmód elől anyja rokonaihoz, az angol királyi udvarba akart szökni egy barátjával – a vélemények megoszlának azt illetően, hogy csak barátjával vagy szerelmével – Hans Hermann von Katte hadnaggyal. Lebuktak, a dühöngő Frigyes Vilmos pedig hadbíróság elé állíttatta őket, a saját gyerekeit éppúgy, mint a nála pár évvel idősebb tiszteket. Csak a rokon külföldi uralkodók tiltakozásának köszönhetően mondott le arról, hogy kivégeztesse fiát, úgyhogy börtönbe záratta, és végignézte vele a barátja lefejezését. Frigyes később a kettős nevelés minden következményét felmutatta, mindkét oldal jó és rossz oldalait is beleértve. Testvérehez, Wilhelminéhez a legintenzívebb szeretet fűzte sokáig, egymás vigaszai lévén az apai kegyetlenkedések közepette, de a hosszan tartó és kusza házassági tervszövegetések őket is egymás ellen fordították egy rövid időre, mert Frigyes ellenezte, hogy Wilhelmine apjuk akaratának engedelmeskedve ahhoz a bayreuthi Őrgrófhhoz menjen feleségül, aki már egyik húguk vőlegénye volt, felrúgva ezzel anyjuk



Antoine Pesne: *Sophie Friederike Wilhelmine porosz királyi hercegnő, brandenburgi-bayreuthi Őrgrófné*, 1725 k., olaj, vászon, 79,5 x 65,5 cm, magángyűjtemény

Forrás: Wikimedia Commons



A még teljes díszlet, a barokk oszlopokat, rokokó kertet imitáló kulisszafalakkal, kinaizáló jelmezben lévő intrikus szereplővel, Tianji Linnel
© Jean-Marc Turmes

és az ő angol udvar felé irányuló házassági terveit. Végül, apjuk halála és Frigyes trónra kerülése után elsimultak köztük az ellentétek, és egészen Wilhelmine haláláig mindenről beszámoltak egymásnak leveleikben. Azokról a műpártolói és művészi ambíciókról is, amikben szintén fej fej mellett haladtak. Frigyes rengeteg verset és fuvolaművet írt (Voltaire, akit egyébként később odaköltöztetett magához, rengeteget ironizált azon, hogy két nap alatt hogy írhat valaki 500 verset, sőt, amikor elsőkött Frigyesről, annak verseit is vitte magával, zsarolásul. Frigyes felve a kompromittálódástól, elfogatta Voltaire-t, de csak a verseit akarta visszakapni, őt magát elengedte). Wilhelmine szintén írt zenét, áriákat, sőt ő maga is fellépett, illetve állított színpadra műveket a saját operaházában. Noha ellenállt az anyai tanácsnak, és nem ment hozzá olyasvalakihez, akinek számos metresztét kellett volna kerülgetnie, hanem olyan férjet kapott-választott, akivel

eleinte kölcsönös szeretetben éltek, és barátként is tekintettek egymásra, egy kegyencnővel később neki is meg kellett küzdenie, akit csak nagy nehezen tudott férjhez adni és így eltávolítani az örögrófi udvarból. Amiből aztán kis Versailles-t fejlesztett, és olyan diplomáciai központot, ahová mindenholnan érkeztek a követek, hogy szeretett nővére révén gyakoroljanak befolyást Nagy Frigyesre. Maga a fő ellenfél, a Frigyes által megtámadott Habsburg-örökös, Mária Terézia is járt Bayreuthban – de ez majdnem megint a testvérek közti jó kapcsolat megingásához vezetett. Wilhelmine operaházának 1748-as megnyitóján tehát valószínűleg nem véletlenül esett a választás Hasse *Artaserse* című operájára. Annak középpontjában ugyanis egy apagyilkosság áll, pontosabban az, hogy a testvérek, Artaxerxes és Darius, és szerelmeseik közül ki kit tart Xerxes gyilkosának, ki kit árul el, illetve ki milyen áldozatot lenne képes meg-

hozni a másikért. Egy intrikus jól összekavar mindent, hogy a végén aztán győzedelmeskedhessen az uralkodói józanság, és jöhessen a kegyelemgyakorlás. Nyilván az sem véletlen, hogy a rekonstrukció utáni újranyitásra is ezt a művet állította színpadra Kovalik Balázs, a szerepekben a müncheni August Everding Theaterakademie mesterszakos hallgatóival, és egy nagy névvel, az 1960–67 között bayreuthi ünnepi játékok Wagner-sztárjával, Anja Siljával. A rendezés ugyanis az eredeti Hasse-művet átalakítva magát Wilhelminét is megjelenítette a darabban (öt alakította Anja Silja), aki felelevenítette gyerek- és fiatalkorának eseményeit, hogy azokra az opera jelenetei, áriái válaszoljanak. A közönség egészen elképesztő illúziórombolást és -építést láthatott egyszerre: a színpadon egy káprázatosan szép kis kulissza-színpad festett rétegei (díszlet: Antal Csaba) jelenetről jelenetre, áriáról áriára



A már csupasz díszletszerkezet a fiatal Wilhelminét játszó Pauline Rinvet-vel
Fotó: Pályi Zsófia © Budapesti Tavaszi Fesztivál

tűntek el a színről, hogy végül egy csupasz öreg váz maradjon csak a rokokó vagy itáliai barokk pompából, de mindegy is, minek nevezzük, hiszen ennél művészetszkeptikusabb és a művészet létjogosultságát ugyanazzal az erővel bizonygató előadást én még nem láttam (Budapesten a Fesztivál Színházban a Tavaszi Fesztivál keretében lehetett látni a darabot). Nagyon fájdalmasan kellett szembenézni azzal, hogy a szép látszatok miket takarhatnak, miközben az sem megnyugtató

gondolat, hogy milyen ember volt például Gyula pápa, a Sixtus-kápolna megrendelője, vagy hogy milyen pénzekből épülhetett a nagy versailles-i kastély. Közben pedig látjuk azt is: a kibeszélés, a közös szembenézés, a pszichodráma-játék az, ami oldhatja a fájdalmakat, ha vannak működő emberi kapcsolatok, akkor vihetik a szenvedést elkendőző kulisszákat. Illetve mindegy is, hogy vannak-e kapcsolatok vagy nincsenek, a kulisszákat mindenképpen viszik, hiszen az idő először mindenre gyógyír,

aztán meg úgyis mindent megesz. Kivéve, ha van valahol műemlékvédelem, és ha van valaki, aki barokk operákhoz nyúl, közben 260 éves sokkoló élményeket beszél ki, illetve mutatja be a velünk élő poroszos múltat.

Hasse: *Artaserse*. Rendező: Kovalik Balázs, díszlet: Antal Csaba, jelmez: Sebastian Ellrich, fény: Benjamin Schmidt.



A világban sorra nyílnak az op-arttal, kinetikus művészettel foglalkozó kiállítások. A madridi Thyssen-Bornemisza Múzeumban például most éppen Victor Vasarelyé, aki fő kapcsolódási pontunk ezekhez az irányzatokhoz. A tárlat kurátora a budapesti Vasarely Múzeum igazgatója, Orosz Márton, akivel nemcsak erről, hanem az előkészületben lévő frankfurti és párizsi kiállításokról is beszélgettünk. Szóba kerültek a Vasarely-életmű által felvetett problémák, az örökösök, de Vasarely utópiái és a budapesti intézmény jövője is.

Lépold Zsanett

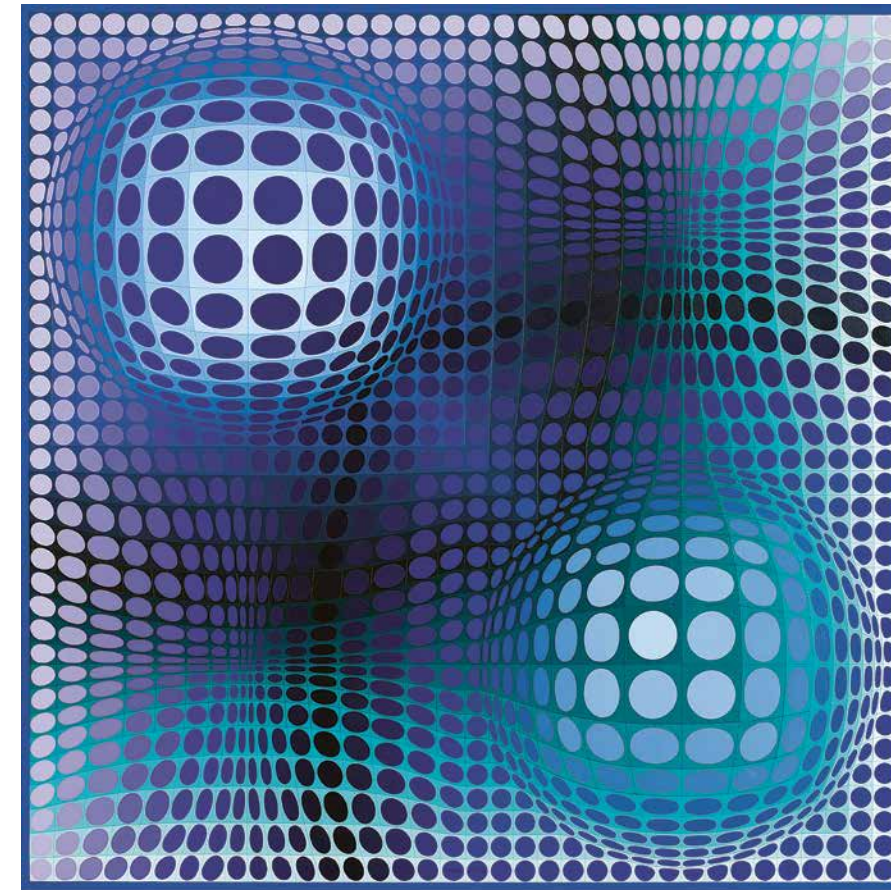
ILYENKOR AZ EMBER SAJÁT MAGA KELL, HOGY FELTALÁLJA A SPANYOLVIASZT

Interjú Orosz Mártonnal, a budapesti Vasarely Múzeum igazgatójával



Balról jobbra: Carmen Cervera (Carmen Thyssen-Bornemisza), Orosz Márton, Borja Thyssen-Bornemisza (Cervera fia, aki többek között a Carmen Thyssen Andorra Museum igazgatója), valamint hátul Evelio Acevedo, a madridi Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ügyvezető igazgatója

Fotó: Thyssen-Bornemisza Museum



Feny, 1973, Carmen Thyssen-Bornemisza tulajdona

© Victor Vasarely, VEGAP, Madrid, 2018. A Museo Nacional Thyssen-Bornemisza jóvoltából

Lépold Zsanett: A közelmúltban számos op-art kiállítása mellett ősszel Frankfurtban, majd 2019 februárjában Párizsban is nyílik Vasarely-kiállítás, amelyek anyagaihoz kölcsönöztek a hazai intézményektől is. Mennyire vontak be a Städel Museum és a Centre Pompidou szervezte kiállításokba?

Orosz Márton: Pontosan nem tudom, hogy a párizsiak vagy a frankfurtiak ötlete volt-e, hogy a kiállítást közösen rendezzék meg. Az együttműködés a két intézmény között azonban nem teljesen egyértelmű. A kurátorok mindkét helyszínen mások, a koncepció eltér egymástól és két külön katalógus is készül. Ráadásul a műtárgylista sem teljesen fedi egymást. Tudomásom szerint a Städel kiállítása a művész érett korszakára fókuszál. A frankfurti Bundesbankban van egy óriási, színes fémlapokból szerkesztett murália az ebédlőben, aminek a megtervezésére Vasarely 1972-ben kapott megbízást. Ezt a falképet most éppen restaurálják, így eleve kibontották az egészet, és mielőtt visszahelyeznék, úgy, ahogy van, át fogják szálítani a Städelbe, hogy a kiállítás első termében felállítsák. Ez lesz a tárlat fő attrakciója. Innen kronológiailag visszafelé haladva jutunk majd

el az 1940-es évek végéig, de a korai művek közül szinte alig fog valami szerepelni. A Pompidoué ezzel szemben egy átfogóbb, bővebb válogatás lesz, ami az életmű egészét át fogja tekinteni. Azt hiszem, hogy ez az utóbbi lesz az egyik legnagyobb léptékű retrospektív kiállítás, amit Vasarelyról valaha is rendeztek. Budapestről korai grafikák lesznek majd láthatók, de gyűjteményünk egyik főműve, a *L'Homme* (Az ember – Mozgástanulmány, 1943) is szerepelni fog. Azt lehetett már korábban is tudni, hogy a Pompidou tervei között szerepel egy Vasarely-kiállítás. Lassan egy évtizede érlelik az ötletet, de különböző problémák miatt nem kerülhetett rá sor. A fő ok az, hogy igazából a mai napig nem tisztázódott, hogy valójában ki is az örökös. Michel Gauthier és Arnaud Pierre – a párizsi kiállítás kurátorai – kezdetben szerettek volna mindkét Vasarely-leszármazottal együttműködni, az unokával, Pierre-rel, illetve Vasarely menyével (Pierre mostohaanyjával), Michele-lal. Ez azonban lehetetlennek bizonyult, mert a családi perpatvar még ma is tart, a két fél nincs beszélő viszonyban egymással, ráadásul mindketten saját magukat tartják az egyedüli jogutódnak. Nem akadt még olyan

intézményvezető, akiben lett volna annyi kurázi, hogy békítőbíróként lépjen fel közöttük. Michele Amerikába költözött, jelenleg Puerto Ricóban él, és a rossz nyelvek szerint apósa halálát követően többek között szeretne volna a Magyarországnak ajándékozott Vasarely-műveket is megszerezni magának. Egy szóval nem felhőtlen vele a viszonyunk. Ezzel szemben Pierre-rel kimondottan jó a kapcsolat. Ő vezeti az Aix-en-Provence-ban működő Vasarely Alapítványt, határozottan képviseli az örökséget és jelentős hangsúlyt kapnak nála a magyar kapcsolatok. Ha jól tudom, még mindig ő Magyarország tiszteletbeli konzulja Marseille-ben, gyakran tartózkodik nagypapja szülővárosában, Pécsen, és azt hiszem, ő játszotta a legfontosabb szerepet abban is, hogy Pécs és Aix testvérvárosok lettek. Emlékszem, egy alkalommal büszkén húzta elő személyi igazolványát a tárcájából, mert fontosnak érezte megmutatni, hogy bár magyarul soha nem sikerült megtanulnia, a családi hagyományt mégis őrzi azáltal, hogy megtartotta magyar családnevét. Az okmányban, amit láttam, ugyanis nem Vasarely, hanem a Vásárhelyi vezetéknev volt olvasható! Mindezt csak azért meséltem el, hogy hangsúlyozzam: Vasarely-



A frankfurti Bundesbank ebédlőjében található, színes fémlapokból szerkesztett murália

Fotó: a BGF+ Architekten Wiesbaden jóvoltából

kiállítást rendezni a mai napig nem egyszerű feladat. Az egészben a legkörülményesebb, hogy gyakorlatilag minden adat, információ Puerto Ricóban, Michele-nél található. És természetesen ez a mi saját gyűjteményünkre vonatkozó akták egy részét is érinti. Ha meg akarunk tudni valamit a múzeumban őrzött művekről, nem áll rendelkezésünkre semmilyen megbízható forrás. Sem a művek technikájáról, sem az évszámukról, de gyakran még a címükről sem. Vasarelynél ugyanis nem teljesen evidens, hogy mikor készült egy-egy mű. Gyakran előfordul, hogy két vagy három különböző dátuma is van ugyanannak a tárgynak. És az sem mindig egyértelmű, hogy alajról, akrilról vagy egy meghatározásra szoruló vegyes technikáról van-e szó, mert ez is attól függ, hogy az eredeti kompozícióval vagy ugyanannak a műnek egy későbbi, szintén saját kezű változatával van-e dolgunk. Ezek pedig az ő esetében nem összeférhetetlen alkotói módszerek! Vasarely művészeti filozófiája ugyanis az 1955-ben írt *Sárga kiáltvány*ban megfogalmazott rekreáció, multiplikáció és expanzió fogalomhármásra épül. Ennek a lényege az, hogy egy kép, amit ő egyszer megcsinált, az a jövőben bárki által, bármikor, bárhol újra elkészíthető. Valljuk be őszintén, hogy ez a felfogás teljesen inkompatibilis a műtárgypiaci felfogással, a muzeológiai munkát pedig rendkívül komplikáltá teszi. Számos festmény van például, ahol a szakemberek – beleértve a mi restaurátorainkat is – még mindig nem tudták teljeskörűen elvégezni a megfelelő technikai vizsgálatokat. Egy pigmentanalízis általában segítséget ad ahhoz,

hogy meghatározhassuk a képet alkotó festékek pontos összetételét, ami a datálás szempontjából is alapvető támpontot jelent. De a mi esetünkben sajnos ez sem teljesen egyértelmű. Egy nemrégiben készült archeometriai vizsgálat például több Vasarely-képünket is érintette. A végeredmény az lett, hogy a vizsgálatot követően még több megválaszolandó kérdés merült fel. Vasarely ugyanis sokszor teljesen új, kevésbé ismert vagy elterjedt anyagokkal kísérletezett. Még Fajó János mesélte nekem, hogy Vasarely használt „matrikáknak” nevezett festékeket is, amelyek olajbázisúak voltak ugyan, de mindig kevert hozzájuk valamilyen adalékanyagot is. Ráadásul az egyes festéktípusokat több rétegben, hol vékonyan, hol vastagabban vitte fel a vászonra, ezért egy egyszerű mintavétellel jóformán semmit sem lehet eldönteni, a kapott adatsor önmagában kevés bizonyító erővel bír. A művészettörténeti kutatások most inkább annak a speciális kódrendszernek a felfejtésére irányulnak, amit festményei hátoldalán az évszámok kiegészítéseként használt. Úgy gondoljuk, hogy ezek a betűkombinációk (pl. NE, HH, NH) szintén dátumokra utalnak, és a kompozíció újraalkotásának idejét jelölhetik. Vasarely a címadás tekintetében is rendkívül szofisztikált volt. Ahhoz, hogy eligazodjunk az általa választott címek univerzumában, egyszerre három nyelvet illik ismerni. Ez a tudás nemcsak ahhoz kell, hogy felfejtsük a különös szóalakok értelmét, de ahhoz is, hogy helyesen tudjuk kiejteni őket. Vasarely általában magyar, francia és szlovák szavakat használt – ezeken a nyelveken tudta kifejezni magát –

és a kissé enigmatikusan hangzó címek ezeknek a nyelveknek a körmönfont kombinációjából születtek. A címek a szavak fonetikus összeolvasásával jöttek létre, melyek megalakítása úgy történt, hogy a leírtakat a három közül mindig valamelyik másik nyelv szabályai szerint kellett kiejteni.

Az elmúlt néhány év törekvései azt mutatják, hogy az op-art újrafelfedezése, újraértékelése zajlik. Mit gondolsz, minek köszönhető ez a tendencia?

Victor Vasarely művészetében tetten érhető gondolkodásmód a klasszikus avantgárd eredményeire támaszkodott, és az elődök által képviselt utópiát próbálta átültetni a saját kora gyakorlatába. Az 1960-as évek közepén kidolgozott, a festészet és az építészet integrációját urbanisztikai léptékűvé tágító programja, a „Cité polychrome du bonheur” (A boldogság színes városa) például már a kortársak száját is mosolyra húzta, mégis, ha visszatérünk a múltba, nem róhatjuk fel neki, hogy ne lett volna konzekvencia abban, amit csinál. Ráadásul a maga módján el is érte céljait, hiszen a „falak nélküli múzeum” vízióját miniatűr formában saját alapítványaiban és a műhelye által teljesített megrendelésekben meg tudta valósítani. Más szóval az utópiát cselekvésbe fordította át, miközben kora egyik legkeresettebb és legnépszerűbb művészévé vált. Az 1970-es évek közepétől már egyedül nem is mindig bírta a sok megbízást teljesíteni, és a tervezéssel járó feladatok egy részét fiának,

Yvaralnak engedte át. A népszerűség azonban meg is bosszulta magát. Pontosabban az, hogy Vasarely megkérdőjelezte a művészeti piac működési mechanizmusát, nem tartotta tiszteletben a kialakult gyakorlatot, vagyis például a prototípust és az arról sokszorosított művet igyekezett nem megkülönböztetni egymástól, így egy időre kívül rekedt az elitista szempontokat érvényesítő művészeti intézményrendszer világán. De ne felejtsük el, hogy Vasarely alkalmazott grafikusként indult, és a Bauhaus szellemiségét szerette volna Franciaországban meghonosítani. Abban az országban, ahol a geometrikus absztrakció mindig is kiváltott egyfajta averziót. Theo van Doesburg festményei például sokáig eladhatatlanok voltak Párizsban. Vasarelynek is csak az Egyesült Államokban rendezett kiállításain és nyugatnémet, illetve

svájci galeristákon keresztül sikerült befutnia választott hazájában. Ehhez Denise René, a neves gyűjtő és galériatulajdonos, akivel 1944 óta közösen dolgozott, kezdetben még kevésnek bizonyult. Építészeti integrációi közül sem Franciaországban, hanem Németországban kerültek felállításra a legjelentősebbek, a színes város koncepció legértetesebb formája pedig a tengeren túl, Clevelandban került kidolgozásra, ahol valamikor az 1970-es évek végén, a helyi egyetem egyik előjárója Vasarelyt bízta meg azzal, hogy készítsen tervet az Amerika legcsúnyábbjának ítélt város „megtisztítására”.

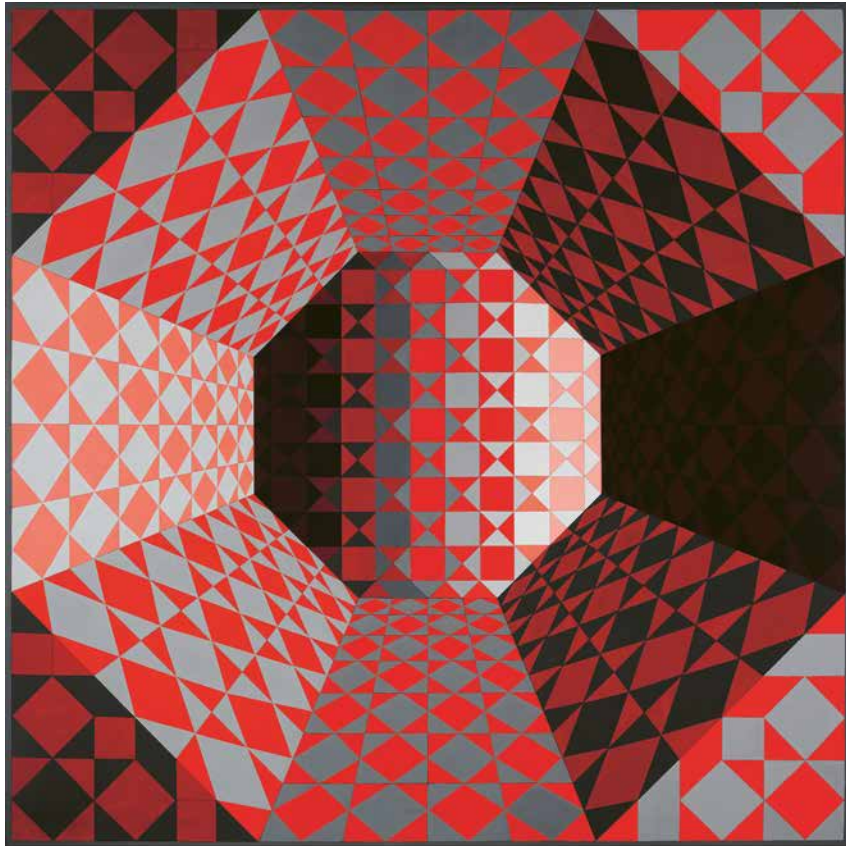
Júniusban Vasarely életművét bemutató kiállítás nyílt a madridi Thyssen-Bornemisza Múzeumban – aminek te vagy a kurátora. Mit érdemes tudni a tárlatról? Milyen volt velük a munka?

A kiállítási tervről saját munkatársaimon kívül nem nagyon tudtam mással konzultálni, hiszen olyan független Vasarely-szakértő, akivel alapvető szakmai dolgokat meg lehetett volna beszélni, nemzetközi viszonylatban sem létezik. Ilyenkor az embernek saját magának kell feltalálnia a spanyolviaszt. Rendkívül komplex feladat volt, mert egy művész életművét kellett úgy bemutatathatóvá tenni, hogy a művek zömét egyetlen gyűjtemény, jelen esetben a budapesti Vasarely Múzeum adja. De már a kezdet kezdetén tudtam, hogy a kiállítást nem lehet csak a mi anyagunkra támaszkodva megrendezni. Ekkor merült fel, hogy a pécsi Vasarely Múzeumból is kölcsönözzünk néhány tárgyat, illetve az aix-en-provence-i alapítványt is vonjuk be a projektbe. Kapcsolatba léptünk francia magángyűjtőkkel, de a Thyssen közvetítésével spanyol galeristákkal



Zint-MC, 1960–1976, Vasarely Múzeum tulajdona

© Victor Vasarely. VEGAP, Madrid, 2018. A Museo Nacional Thyssen-Bornemisza jóvoltából



Bi-Octans, 1979, Vasarely Múzeum tulajdona
© Victor Vasarely, VEGAP, Madrid, 2018. A Museo Nacional Thyssen-Bornemisza jóvoltából

és gyűjtőkkel is sikerült megismerkednem. És adta magát, hogy valamilyen formában a házigazda intézmény is képviseltesse magát, így többek között a bárónő, Carmen Thyssen-Bornemisza gyűjteményéből is beválogattam egy ikonikus erejű Vasarely-festményt. Ezt a képet annyira erősnek és jellegzetesnek éreztem, hogy az első terem közepén, rögtön a bejáratnál szemben találtam neki helyet. Ráadásul a mű címe az, hogy *Fény*, ami a magyar „fény” szó származéka, s ennek köszönhetően a kommunikációt sem volt nehéz feladat kitalálni hozzá, hiszen csak annyit kellett mondani, hogy a bárónő festménye a kiállítás fénypontja. Az egyes termek kronológiai sorrendben követik egymást. Ez alól egyedül az első szekció a kivétel, ami a háromdimenzióssá fűjt sík illuzionista deformációjából születő Vega-sorozat képeit mutatja be. Ez a korszak azért került előre, mert ezek a kompozíciók azok, amelyek alapján a közönség általában ismerni szokta Vasarelyt. Fontosnak éreztem, hogy a nézők először az op-artra jellemző képi toposzokban mélyedjenek el, mielőtt felfedezik maguknak az irányzat létrejöttéhez vezető utat. Tudatosan alakult tehát így, és erre reflektál a kiállítás címe is: *„Az op-art születése.”*

Amíg élt, Vasarely mindig is szerette úgy elrendezni a műveit az általa rendezett kiállításokon, hogy kitágítsa a néző és a mű között feszülő percepciós teret. Megpróbált előnyt kovácsolni abból, hogy a képek egymás elé vagy szorosan egymás mellé helyezve kerülnek bemutatásra. Ráadásul mind a budapesti, mind a pécsi múzeumban maga a művész volt az, aki az állandó kiállítást rendezte, nemcsak az installációt, de még a belsőépítészeti megoldásokat is az ő ötletei alapján kiviteleztek. Tavaly volt nálunk Óbudán egy nagy felújítás, amelynek során a kiállítótérket is modernizáltuk, egységes, homogén, a white cube esztétikát követő termeket hozva létre. Az állandó kiállítás szerkezetét – Vasarely 1987-ben kigondolt és azóta több helyen módosított koncepcióját – is újragondoltuk, a termeket más logika szerint rendeztük el. Imre Györgyi például a Bortnyik-féle „magyar Bauhaus” számára, ahol Vasarely tanult, külön szekciót talált ki. Az 1980-as években készült, technikai értelemben ma már teljesen avított világítótesteket is kicseréltük, de néhány félreeső helyen hagyunk belőle párat az utókornak, hiszen kiderült, hogy a lámpabúrák tervezésében Vasarely is közreműködött.

Névadónk tehát tényleg *homo universalis* volt, aki minden apró részletre tekintettel volt, amit létrehozott, az Gesamtkunstwerk-szerű egységben jelent meg.

Hogyan kapcsolódik Vasarely Spanyolországhoz?

Spanyolországban kevéssé ismert Vasarely neve, ezért az alapvető cél az volt, hogy a madridi közönség felfigyeljen rá, kapcsolni tudja valakihez. Ebben segítségünkre volt, hogy talán a legjelentősebb spanyol op-art művész, Eusebio Sempere alkotásaiból a Reina Sofia éppen velünk egy időben rendezett kiállítást. Sempere jól ismerte Vasarelyt, egy időben ő is Párizsban dolgozott, ahol többször keresztettk egymás útját. Sőt, voltak olyan egyidejű elképzeléseik, amelyek kísértetiesen hasonlítanak egymásra. Ami Madridot illeti, 2001-ben a Fundación Juan March-ban volt már egy kisebb életmű-kiállítása Vasarelynek, de a mostani az első, amit az ország egyik legpatinásabb múzeuma rendezett meg. A tárlat helyszíne abból a szempontból is találó, hogy Madrid a mai napig a spanyol ajkú világ kulturális központjaként ambicionálja magát,



Múzeumpedagógiai foglalkozás
a Vasarely Múzeumban
Fotó: a Vasarely Múzeum jóvoltából



Vasarely tervezte lámpák
a budapesti múzeumban
Fotó: a Vasarely Múzeum jóvoltából



Az újrendezett állandó kiállítás
Fotó: a Vasarely Múzeum jóvoltából

egyfajta referenciapontként szolgál. Amikor elkezdtem a tárlatot összerakni, például rengeteg venezuelai és argentin gyűjtő jelentkezett nálam. Nagyon érdekes visszacsatolási folyamatról van tehát szó, hiszen Vasarely első Európán kívül rendezett kiállításának 1958-ban Buenos Aires adott otthont, legkorábbi nagy volumenű megbízása pedig három évvel korábban a Caracasi Egyetem campusa volt. Egyetlen általam ismert szakrális térben álló munkája pedig egy mexikóvárosi templomban található. Az optikai művészet elterjedését lehetővé tévő kulturális transzfer epicentruma egyébként a párizsi Denise René Galéria volt, ahol a Dél-Amerikából Európába érkező kinetikusok – Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez, Gregorio Vardánega és mások – gyakran Vasarely közbenjárásának köszönhetően tudtak bemutatkozni. Itt találkozott Vasarely a szintén magyar felmenőkkel bíró Kosice Gyulával is, aki a nemzetközi MADI-mozgalom elindítójaként szintén komoly művészetszervezői munkát látott el, amellettt hogy szinte profetikusan küldetésudattal hirdette a kinetizmusban rejlő jövőt.

Mikor kezdtl el először foglalkozni Vasarelyval és az op-arttal és mik a terveid?

Azok közül a témák közül, amiket kutatok, a legtöbb a művészet és a tudomány kapcsolatára koncentrál. A doktori értekezésemet is erre az első hallásra talán ellentmondó szimbiózisra fűztem fel. Foglalkoztat a mozgóképkultúra, a komputerművészet, a klasszikus avantgárd és a Bauhaus utóélete. Ezekben valahol mind benne rejlik Vasarely.

Röviddel azután, hogy hozzám került a gyűjtemény, 2016-ban *Szerigráfák és multiplikák* címmel rendeztünk kiállítást a budapesti Francia Intézetben, majd ezt követően a balatonfüredi Vaszary Villában. Ennek során sikerült megszereznem azt a rutint, aminek a segítségével már felkészülten tudtam hozzászólni a Vasarelyt érintő szakmai kérdésekhez.

Az elmúlt időszakban és jelenleg is főként a hazai absztrakt művészek munkái szerepelnek az időszakai csoportos kiállításokon. Az OSAS (Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület) állandó vendége az intézménynek, illetve jelenleg a Grüner Gyűjteményből látható válogatás a múzeumban. Mik a hosszú távú terveid, milyen kiállításpolitikát, változtatásokat készülsz eszközölni a múzeumban?

Vasarely öröksége ma is aktuális, folyamatos inspirációs forrást jelent a kortárs művészek számára, rengeteg kiaknázatlan lehetőség van benne. Azzal viszont, hogy az OSAS évi három vagy négy kiállítást rendez nálunk, nagyon kevés kiállítási felületünk maradt a saját programjaink számára. A múzeumban dolgozó stáb mérete és összetétele sem teszi egyelőre lehetővé, hogy évi több alkalommal nagyobb szabású időszakai tárlatokat rendezhessünk. Egyedül a kamaraterem az, ahol egy-egy problémára szorítókozó tematikus jellegű kiállításnak helyet lehetne adni. A látogatók nagy többsége azonban Vasarely miatt zárandokol el hozzánk. Sok kritika ért bennünket, különösen külföldről, hogy a mostani nagy nemzetközi kiállítások miatt a múzeum történetében először be kellett zárunk az állandó gyűjteményt.

Az a különös helyzet állt elő, hogy Vasarely művei helyett az év végéig Grüner György Los Angeles-i fizikus magyar neoavantgárd kollekcióját láthatja a közönség. A magyar absztrakció második világháború utáni történetének teljes hosszmetzetét bemutató válogatás ötletét, amivel a Madridban vendégeskedő Vasarelyanyagot helyettesíteni tudtuk, eredetileg Beke László vetette fel.

A konkrét és a kinetikus művészet örökségének feldolgozása, mai képviselőinek és a rokon irányzatoknak a bemutatása ugyanúgy szerepel a terveink között, mint azoknak a szintén Vasarely optikai kísérleteinek a továbbgondolására ösztönző új médiumoknak a beemelése, mint például a digitális művészet különböző formái. Továbbá nagy álmom, hogy egyszer egy olyan kiállítást rendezzek, ami Vasarely és a film kapcsolatára világít rá. Azt gondolom azonban, hogy ehhez a kiállítást mint a prezentáció eszközt kellene újragondolni. Vasarely egyik nagy találmánya volt például a *presentoir*nak nevezett szemléltetőgép, aminek a segítségével a látogatók úgy nézhettek végig a mennyiségük miatt a falon már nem elhelyezhető képeit, mintha a művész egyik albumát lapozták volna fel. A Vasarelyre összpontosuló kutatások talán segíthetnek abban, hogy kitaláljunk egy 21. századi kiállítási formát.

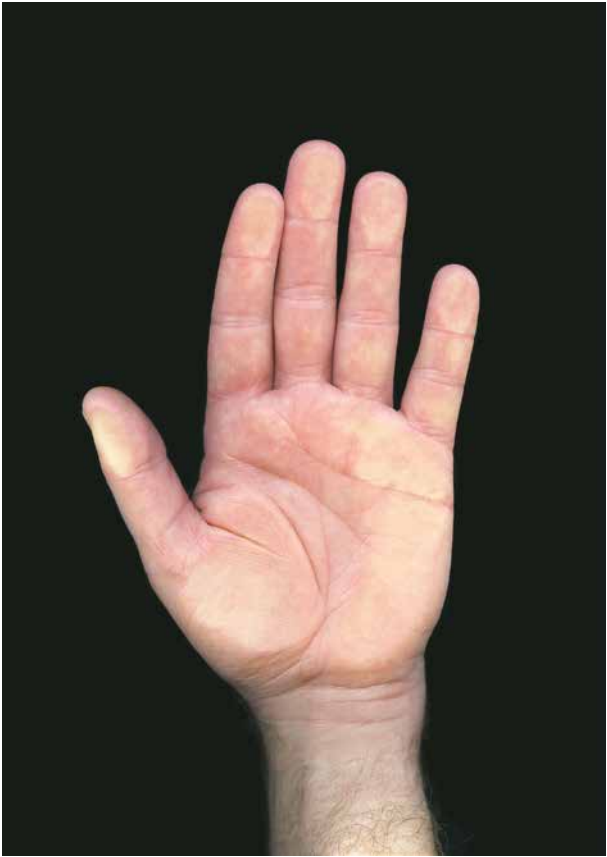
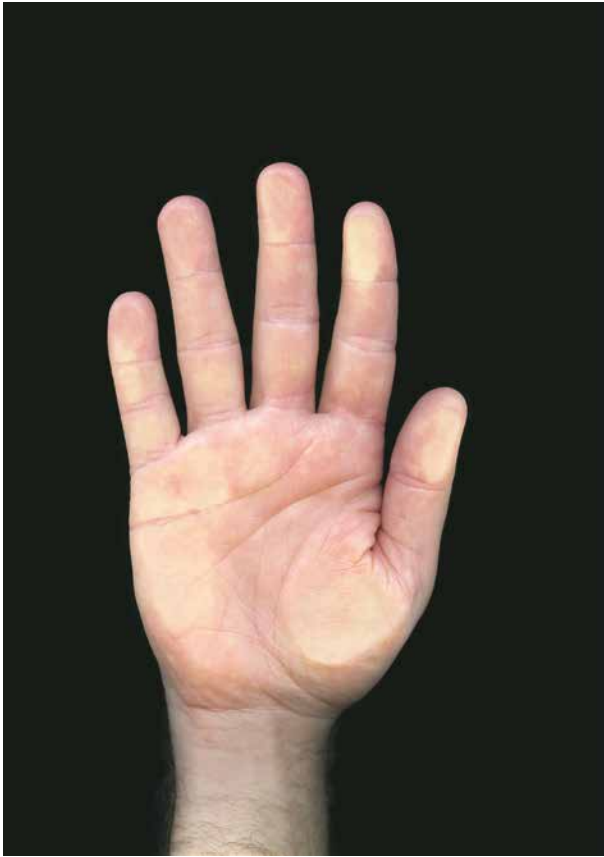
Victor Vasarely. *The Birth of Op Art*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2018. szeptember 9-ig.

Az idei főapátválasztással csaknem három évtizedes korszakot zárt le a pannonhalmi bencés apátság. Múltba tekintő főmonostori kiállításukhoz azonban szokatlan feldolgozási módszert választottak, hiszen a zárt közösség belső problémáival és vétkeivel, a mulasztással és a veszteséggel való szembenézéshez, az általuk kezdeményezett kibéküléshez kortárs képzőművészeket hívtak segítségül. Hogyan tart tükröt, mit láthat és mit láttathat a világi szem egy szerzetesrend belső életének eseményeiből? Segítői vagy mediátorai lehetnek-e a művészek az önvizsgálatot, más nézőpontok elfogadását és a bocsánatkérést is feltételező folyamatnak?

Salamon Júlia

VISSZAJÁTSZOTT JÖVŐKÉPEK

Kibékülés Pannonhalmán



Esterházy Marcell: *Kontakt* (részlet), 2018, 24 db egyenként 21 x 29,7 cm, giclée print
© A művész jóvoltából



Imre Mariann: *A mulandóság rögzítése (Lepel)*, 2018, 2 db, egyenként 300 x 140 cm, tüll, anyag, haj
Fotó: Nemes Csaba © A művész jóvoltából

A *Kibékülés* kiállítás kiindulópontja egy apátsági felkérés, amely összekapcsolódott a pannonhalmi bencés szerzetesközösség életében 2018 elején történt jelentős változással, a főapátválasztással. Az előző választás időpontja még gyakorlatilag egybeesett a rendszerváltozással, amikor a magyar keresztény egyház legrégebbi rendjének olyan, a közösséget alapjaiban érintő dilemmákra, válságkérdésekre kellett megoldást, hosszú távú stratégiát találni, mint az államszocializmus éveiben előregedett rend felfrissítése, vagyis az utánpótlás kinevelése; a visszakapott épületegyüttes renoválása, rekonstrukciója; az iskolaszervezés és az oktatás megreformálása, egyáltalán a saját misszió definiálása a megváltozott társadalmi térben. A Főapátság idei kiállítása az eredeti szándék szerint nemcsak az elmúlt 27 év kiemelkedő eseményeire tekint vissza, hanem ezt a leköszönő Várszegi Asztrik egyik fontos főapáti eszméje, a kibékülés tükrében teszi. Az első pillantásra erősen szociológiai, egyháztörténeti kompetenciákat megkívánó témák kortárs képzőművészeti feldolgozása nemhogy nem tűnik kézenfekvőnek, de kifejezetten meglepő, úgy az egyházi, mint a kortárs képzőművészeti közeg viszonylatában Magyarországon. A felkérés mégis erre vonatkozott, az eredmény pedig nem klasszikus történeti-dokumentációs feldolgozás, hanem egy *esszékiállítás* lett. A *kibékülés* vektorfogalom. A keresztény terminológia szerint a *kiengesztelődés* megfelelője. A bocsánatkérés és a megbocsátás tengelyén mozog, két ember vagy csoport interakciójában jön létre, van iránya és ereje, a pannonhalmi bencések számára egyben a 2018-as év választott hívószava. A kiállításban hallgatható, több nézőpontot egymás mellé rendelő video-interjúkból – a megszólalók közel harminc évet átfogó visszaemlékezéseiből, kommentárjaiból – kirajzolódik, hogy a pozíciójából távozó apát búcsúja a közösségtől nemcsak tiszteletteljes stafétaátadás vagy az érdemek és az erények ünnepélyes felsorolása, hanem egyben a számadás, az önvizsgálat és a bocsánatkérés ideje is. Így a kiállításban – kétségtelenül szándékkal – finoman rétegződik egymásra az 1991-es főapátválasztás, az akkori közösségben szükségszerűen formálódó irányok és jövőképek, illetve a jelen. Ez az egymásra olvasás alkalmat ad annak elgondolására, hogy egy kívülről homogénnek látszó közösség mennyi belső konfliktus, mennyi reform mentén szerveződik, illetve mikroszinten milyen különböző életmódok megférést teszi lehetővé az általuk felállított keret. A kiállításban hármas narráció, három egymást kiegészítő réteg bontakozik ki. A kurátor, Mélyi József által felkért öt alkotó: Erhardt Miklós, Esterházy Marcell, Imre Mariann, Nemes Csaba és Szász Lilla korábbi és kifejezetten Pannonhalmához vagy a kibékülés témájához kapcsolódó friss munkái adják az első réteget. Ezt egészítik ki a Siposs Zoltán kommunikációs szakember által készített interjúk a szerzetesközösség tagjaival és a rendez formálisan lazábban, személyükben mégis szorosan kapcsolódó szereplőkkel; mint a papi szentségből kilépő egykori rendtárs, a kiskorúak védelmével foglalkozó pszichiáter vagy a főapátság rekonstrukciójának egyik vezető építész. A harmadik réteg a falakon futó imarészletekből összeállított idézetgyűjtemény, amely az alagsori, boltíves kiállítótér egyes blokkjait epizódszerűen tagolja. Az imádságok és ünnepi beszédek töredékei az elmúlt évtizedekben a szerzetes közösség életében kiemelkedő (ünnepi) eseményeken hangzottak el vagy tágabb környezetükben felmerülő akut problémákra reagálnak. Akár a templom újrászentelésére, a tornacsar-

nok avatására íródott, akár az újévi üzenetként a menekültek megsegítésére szólító szövegeket nézzük, ez a rendhagyó időszak az aktuális eseményeket a bencések ezeréves történetében a folyamatosságot leginkább tükröző struktúrába, az imádságok, a zsoltosma napról napra és évről évre változatlanul ismétlődő rendjébe helyezi, miközben kitágítja a képet a 21. századi katolicizmus kiengesztelődés fogalmáig (töb-bek között a Pannonhalmára látogató pápától vagy a dalai lámától vett idézetekkel). Az öt művész két-két művel szerepel a kiállítás-on. Nemes Csaba tárlatnyitó munkája a *For-dított színpad* (2018) szénrajz-sorozat, amely a Pannonhalmi Bencés Gimnázium enteriőré-jébe enged betekintést. A rajzsorozat valóban a fotódokumentáció vázlatos lazasággal páro-sított átültetése a szén és papír puha közegébe. Nemes az osztálytermek tárgykultúrájának tablószerű felsorakoztatásán keresztül (mint a keresztény szimbólumok és csillagjegyek emblémáinak találkozása a ballagási tablón vagy a szekrénypolc mögé szorított, önmagá-ban is szakrális töltetű, „sávós” Rothko-kép) az egyházi gimnázium nyitottságát demonstrálja – iskolásan. A szén és papír rajzos médiuma az iskolai rajzterem, a stúdiórozó, megfigyelő diák nézőpontját is megidézi. A tér folyosóinak kerengőszerűen kialakított bejárasi irányát követve Esterházy Marcell, a *Farkasvakság* című egyéni kiállításáról ismerős fotócollázs-sorozata, a *Pietà* (2017) a következő stáció. A keresztény kultúrkör-höz tartozó, művészettörténeti referenciákon alapuló kompozíciók csak lazán tudnak kap-csolódni a kiállítás szövetéhez – hiszen sokkal személyesebb indíttatású munkáról van szó, amely pont személyessége révén kendőzi el a gyászban való megnyugvás hosszas folya-matát. Ugyanakkor a főmonostori kiállító-



Szász Lilla: *Mama templomba megy*, 2018, digitális nyomtat, 3 darab egyenként 60 x 90 cm, 3 db egyenként 40 x 50 cm

Fotó: Nemes Csaba © A művész jóvoltából

térben a sorozatban mozgásba hozott hivatkozásrendszer (a barokk Pietá-ábrázolástól Josef Beuys 1952-es verziójáig) óhatatlanul eszünkbe juttatja az egyházi megrendelések és a művészettörténet szoros kapcsolatát. Esterházy munkája azonban kibújik a kurátori koncepció, a kibéküléssel, a bencés közösség jövőképeivel foglalkozó esszékiállítás keretei alól, és saját megbékéléstörténetére koncentrál. Szász Lilla kifejezetten a kiállítás alkalmából az apátságban készült fotósorozata (2018) a *Megbékélés* címet viseli. Két, ellenfényben ülő férfit látunk, a ruhákból és az alakok test-, illetve kéztartásából következtethetünk, hogy egy egyházi és világi személy közös óráját, a gyónás tartásához kapcsolódó találkozóját figyeljük. Itt elsőre meglepő vizuális fordulat lehet, hogy

a két alak nem egy klasszikus fülke zárt, titkos terében kerül egymással kapcsolatba, hanem egy boltíves architektúrában ülnek, ablakkal a hátuk mögött. A fázisképek nem a gyónás során születő pszichológiai belső események lenyomatát rögzítik, hanem a reneszánsz kompozíciók klasszikus kimértiségével nyugalmat, kontemplatív atmoszférát árasztanak, egy olyan távoli vagy elképzelt világát, ahol van idő és tér az ilyen bensőséges beszélgetésekre. A kiállítás egyik legtöbb vitát kiváltó munkája – ami már a kiállítótérbe lépő szemét is rögtön magára vonja – Nemes Csaba *Ablak (V. M. portréja)* című táblaképe (2018), amely egy, a szerzetesközösség életében is traumatikus, érzékeny, a közvélemény figyelmét is magára vonó esetet elevenít fel – épp azzal, hogy elfedi. A művészet-

történeti kutatás röntgenes vizsgálatára emlékeztető módon (amelyre a festményhez mellékelt fázisfotókból derül fény) tűnik el, illetve tárul fel a 2014-ben zaklatással vádolt és emiatt a rendet elhagyni kényszerülő V. M. portréja, helyét a főapátság rekonstrukciójának egyik emblematikus részlete, az ónixból készült körablak veszi át. Míg a rekonstrukció, így a körablak is, a fizikai és szellemi (szociális) épülés párhuzamának szimbóluma lehet, addig az ónix portrészertű erezte itt olyan mementóként áll előttünk, amely a fókuszált munka mellett figyelmen kívül hagyott területek veszteségeire emlékeztet. Esterházy Marcell másik munkája, ami szintén szeriális alkotás, a kiállítótér hátsó folyosóján nyúlik el hosszan, akár egy nagy ebédlő többméteres asztala, sok személyre megterítve.



Balra Erhardt Miklós: „...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni”, 2018, 10:23 perc, videostill és jobbra Dárday István *Rongyos hercegnő* című dokumentumfilmjének (1974) részlete

© A művész jóvoltából



Nemes Csaba *Ablak (V. M. portréja)*, 2018) című műve a kiállítás terében, balra a festmény melletti fázisfotók

Fotó: Nemes Csaba © A művész jóvoltából



A képaláírás így fogalmaz: *24 pannonhalmi szerzetes szkenelt tenyérképe*. A közös étkezések majdnem olyan szerves és fontos részei a rendközösség életének, mint a napi zsolozsma vagy a szentmise. *Tenyérkép* – ízlegetjük a kifejezést – amit az alagsori kiállítótér fénykontrasztos terében egy szemhunyorítással könnyen *tenyér(tér)képként* olvashatunk. A kezek szinechdokészerű portrék a szerzetesekről, ahogy első pillantásra (az individuum helyett a homogén közösséget előtérbe helyező rendi élet) azonosságra épülnek, a kifelé fordított tenyerek úgy válnak az eltérő életmódok (például tanítás versus kétkezi munka) és karakterek metonimikus bemutatásával. Amíg Esterházy a szkenelés fénytörésnyi fizikai kontaktusa révén kerül közelebb Pannonhalmába belső világához (a megkérgesedett bőr és az érhálók felületén), addig Imre Mariann – a kiállításra frissen készült alkotások közül kiemelkedő módon – a helyben eltöltött időt, a befelé figyelést helyezi munkái középpontjába. *Mindannyian gyöngyfűzők vagyunk* (2018) című, bevonáson alapuló műve (ahol látó és világtalan emberek kerülnek egymás mellé, a szabad szemmel nem érzékelhető hamis és igazgyöngyök felfűzésének műveletébe) és pár-darabja, *A mulandóság rögzítése (Lepel)*, (2018-tól) szenzitív és légies munkák. A két félköríves áttetsző leplen halvány vonalhálózat bontakozik ki. A műalkotás – a pannonhalmi kincstárban őrzött koronázási palást másolatának másolata – úgy bomlik apróbb részletekre, mint amikor a régészeti, iparművészeti tárgyak restaurálásakor beépített pótlást eltérő felületkezeléssel jelzik. Nemes (a kisdiák és a külső narrátor pozíciója közt mozgó) rajzos megfigyeléseihez vagy Esterházy szkenelt felvételeihez hasonlítva Imre Mariann saját testén keresztül (a művész ugyanis a hímzéshez saját hajszálait fűzi be)

egy személyesebb, meditatív rétegbe merészkedik a bencések nyitottságot hirdető, de alapjaiban zárt, ismeretlen közegében. Ez a tapasztalat – amelyet talán a megértésre szánt idő, a türelem gyakorlása és az ismeretlen irányába mutatott alázat kifejezésekkel lehetne leginkább leírni – aztán beleivódik a lebegő tárgyakba, szakrális aurát kölcsönözve nekik. Szász Lilla másik blokkja a *Szent Terézke imarózsái – Mama templomba megy* (2018) saját gyermekkori emlékein alapszik. A művész katolicizmus iránti ellenszenvét, meg nem értését, a gyermekkori dacot egy külsőbe fogódzkodó, felszínes kapcsolat (a vasárnapi templomba járás ruhák) felmutatásaként jeleníti meg. A személyes téma a kiállítás ezen pontján epizódyszerűen, kissé talán esetlegesen is hat, megtöri a fent vázolt narratívát, a Pannonhalmával kapcsolatos felszíni letapogatástól a megélt tapasztalat irányába tartó ívet. A másik, ebben a blokkban helyet kapó munka, a *Szent Terézke imarózsái*, olyan kisajátításra épülő felvételekből áll, amelyek az antropológus érdeklődésével rokon módon tárnak elénk egy másik személyre szabott nagyanyai hagyatékot: szentképekkel, fotókkal, képeslapokkal, névjegyekkel, feljegyzésekkel tűzdelt imakönyveket. A gyűjtés, a privát gyűjteménybe való betekintés vagy annak láthatóvá tétele visz át a szomszédos műhöz, Erhardt Miklós *Diakrón* című munkájához (2018). Az egykori bencés szerzetes nagybácsi szenvedélyes, már-már grafomán levelezéseibe – egyúttal szubjektív terébe – egy monoton kattogó diatár képein keresztül kapunk betekintést, amely áttételes módon, ugyanakkor a múltbeli alternatívák kísértetiességével egykor Erhardt jövőjének alakulását is befolyásolhatta volna. Itt ér össze legszorosabban múlt és jelen, amelyet a kiállítás záródarabja, Erhardt másik munkája, egy *reenactment* teljesít ki.

A „...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni” című tízperces videó kifejezetten a *Kibékülés* kiállításra született, és talán a tárlat jövőképek és kibékülés kapcsolatát leghitelesebben feldolgozó darabja. Dárday István BBS-ben készült, *Rongyos hercegnő* című 1974-es dokumentumfilmjének egy részlete Erhardt újrajátzásában elevenedik meg. A filmből csak a munkásoktálybeli fiatal cigány férfi önvallomássá duzzadó válaszait hallhatjuk Erhardt hangján és a személyén átszűrt gesztusokkal. Erhardt újrajátzása többdimenziós megbékéléstörténetet idéz elénk. Egyrészt nem valami felpuhult, tépelődésmentes állapotként mutatja meg a sorsát elfogadó vagy abba beletörődő férfit, történetét nem az egyéni sorstragédia szintjén értelmezi csupán, hanem az etnikai és osztály-hovatartozás dimenziójában is, ahogy Pannonhalmába jövőképe is modulárisan épül a közösséget szervező szerzetesek egyéni vízióiból és a rend, az egyházi korszellemre adott válaszaiból. A *Kibékülés* okos, fegyelmezett – Erhardt munkájához hasonlóan több rétegben olvasható – kiállítást kínál. Kimértsege, óvatos tempója talán annak tudható be, hogy a két közeg és azok aktorai: a kortárs művészet hazai szereplői és a pannonhalmi bencés szerzetesek (tágabban a vallási alapon szerveződő közösségek) nagyon távol vannak egymástól a mindennapok világában. A kiállítás kérdésfelvetése lehet az is, mennyire alkalmi jellegű ez a közélet, és amennyiben nem az, a jövőben milyen további irányok képzelhetők el a művészek és az egyházi szereplők együttműködésében?

Kibékülés, Pannonhalmi Főapátság, Főmonostori Kiállítótér, 2018. november 11-ig.

Mennyivel hatékonyabb tud lenni egy magángyűjtemény, mint egy intézmény, ezt ezekben a hónapokban két kiállítás is bizonyította-bizonyítja: a Levendel- és az Antal–Lusztig-gyűjteményé. A két kollekció keletkezéstörténete lényegesen eltér egymástól, bár abban mindenképpen találunk párhuzamot, hogy a személyes kapcsolatok jelentős mértékben lendítettek a gyűjtemények gazdagításán, és mindkettő múzeumi minőségű, nem beszélve arról, hogy a művészek névsorát tekintve is van bőven átfedés. Antal Péter gyűjteménye azonban (magán)múzeumi igénnyel épült fel, bizonyos esetekben egész életművek saját szempontú bemutatását is lehetővé téve.

Gréczi Emőke

ÖT PLUSZ EGY

Válogatás az Antal–Lusztig-gyűjteményből, MODEM

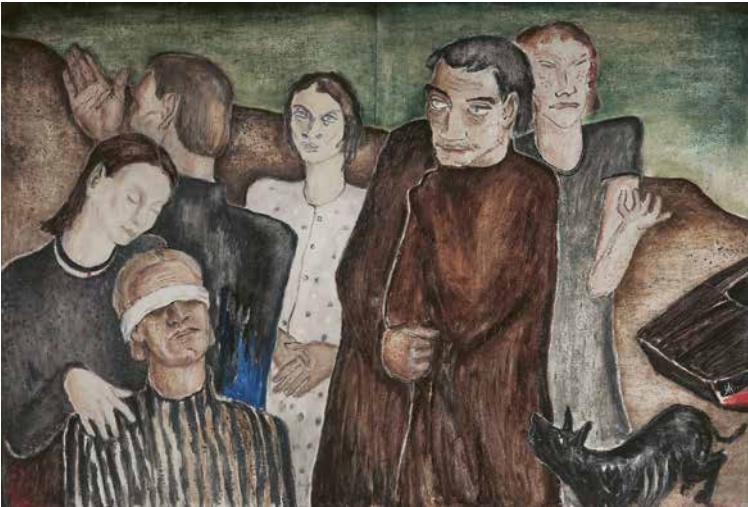


Barcsay Jenő: Evezős, 1951 körül, olaj, papír, 45 x 23.5 cm, Antal–Lusztig-gyűjtemény, Déri Múzeum
© Déri Múzeum – MODEM

A debreceni Déri Múzeum vállalta, hogy feldolgozza az Antal–Lusztig-gyűjteményt, amelynek katalógusát is kiadja, több kötetben. Az első, hat művész alkotásait közlő kiadvány el is készült, az idén ismét önálló, de szintén a város fenntartásában működő MODEM pedig – Nagy T. Katalin kurátor elgondolásai szerint – kiállította a vonatkozó művekből álló válogatást. Elsőre azok a művészek kerültek sorra, akiknél jobban senki sem határozza meg a gyűjtemény lényegét, talán csak Ország Lili hiányzik, őt azonban nem lett volna olyan könnyű beilleszteni a sorba. Vagy mégis? A válogatásnak így is lett erősen megkérdőjelezhető eleme, mégpedig Barcsay Jenő. A többiek (Vajda Lajos, Ámos Imre, Anna Margit, Korniss Dezső, Bálint Endre) kapcsolata, egymáshoz való viszonya és hatása evidens, megkérdőjelezhetetlen. Barcsay beválogatása ebbe a szentendreinek is nevezhető körbe érthető, és bár nem egészen logikus, mégis elfogadható. Sosem gondolta magát közéjük valónak, ehhez elég csak elolvasni önéletírását (*Munkám, sor-som, emlékeim*); nem említ meg senkit azok közül, akikkel most közös kiállításon szerepel. A Bálintéknál lényegesen, de még Vajdánál is idősebb művész két év után elhagyta annak a Vaszarynak az osztályát a főiskolán, akit a többiek mesterüknek tartottak, és inkább az impresszionizmust is tagadó, nemhogy modernista Rudnayhoz csatlakozott, aki kelőképpen „lassú” és konzervatív volt, Barcsay igénye szerint. Míg a többiek (Vajda, Bálint, Anna Margit, a körből még Szántó Piroska) Rázsó Klára magániskolájába is követték Vaszaryt, aki a főiskoláról való eltávolítása után a Rákóczi úti műteremben kapott oktatói pozíciót, addig Barcsay viszonya Vaszaryhoz végig zavart és kellemetlen maradt. (A véletlen

és időnként kínos találkozásokról szintén Barcsaytól tudunk.) Bár Párizsban ráértett Cézanne, a fauve-ok és az expresszionizmus erejére, sokkal inkább Hódmezővásárhelyt választotta nyaranta, majd 1928 után Szentendrét, de ott sem Vajda, Korniss közelében, hanem a Szentendrei Művészek Társaságában, Czimra Gyulával, Bánáti Schwerák Józseffel és a legjobb baráttal, Paizs-Goebel Jenővel dolgozott. Hogy közben, a harmincas években Vajdáék is Szentendrén működtek és kialakult mellettük egy folyamatosan szélesedő művész-kör Beck Judittól Mándy Stefániáig, annak semmilyen hatása nem volt Barcsayra – bár nem is várható el feltétlenül, hogy öt-tizenöt évvel fiatalabb művészeket kövessen, az önéletrajz szerint nem volt említésre méltó személyes kapcsolat a művésztelep (Szentendrei Művészek Társasága) és a pismányi Haluskaitanyára bevacskolódtott fiatalok között. Ugyanez az önéletrajz nem tesz említést arról sem, hogy szerzője bármilyen jelentőséget tulajdonítana az Európai Iskola körében eltöltött időszakának. Ha Barcsaytól nem, az alapító Gegesi Kiss Páltól tudhatjuk, hogyan került mégis ebbe a társaságba: a fiatal orvos egyike volt Barcsay első vevőinek, még 1941-ben az Ernst Múzeum kiállításán vásárolt tőle néhány művet. Az Európai Iskolába azokat a művészeket is meghívták, akik Gegesinek, Pán Imrének vagy Mezei Árpádnak kedvesek voltak és akiket többé-kevésbé elfogadtak a többiek. Barcsay ezek közé tartozott. Ám: „ameddig az Európai Iskola possibilitiesnek látszott, addig a Nyenyő ott volt. Mikor a veszélyek kezdtek tornyosulni, akkor ő már külön rendezett kiállítást, nem az Európai Iskolában. Nem lépett ki, mert nem lehetett tudni, hogy mi lesz, de már biztos, ami biztos nem ott rendezte a kiállítását.

Más nem volt ilyen, ennyire nem, a Nyenyő mindig nagyon tudta ezt” – így Gegesi, vagyis szellemi értelemben valóban nem (abban sem) tartozott közéjük. Az okok a gyökerekben is keresendők: a többiek közös élménye, a vész-korszak semminemű terhe nem vonatkozott Barcsayra – míg Bálinték éveit a negyvenes évek első felében Vajda elsíratása, a munkaszolgálat és a „papírgyártás” töltötte ki, addig az erdélyi Barcsay család életén a bécsi döntés csavart egyet Észak-Erdély visszacsatolásával. 1949 után pedig Barcsay elfoglalta a neki szánt katedrát a főiskolán, miközben a többiek semmiféle kiállítási lehetőséget nem kaptak, a megélhetést pár baráti gesztus (például a Báb-színház megrendelése) biztosította számukra. És különálló volt abban is, hogy nemhogy nem ebben a közösségben (Vajda-kör, később Rottenbiller utca) mozgott, hanem jobbra semmilyenben, megmaradt magányos, a művészi problémákkal egymagában birkózó alkotónak. Abban a tekintetben is elvált a többiektől, hogy egyre inkább a monumentális munkák irányába lépett, sőt, egyetlen téma nagyszabású megoldását kereste, önterápiaként nővére mentális problémáinak feldolgozására: „*Igen nagy fába vágtam a fejszémet – és tulajdonképpen ennek köszönhetem, hogy nem roppantam meg a sok fájdalomba. Volt nekem egy nagyon jó vastag papírom. Kimentem egyszer a szentendrei művésztelepre, és a szobám falára, teljes hosszában, öt méter hosszúságban kifeszítettem azt a nagy kartont – és elkezdtem egy kompozíciót fölvezetni, (minden különösebb cél nélkül). Hamarosan kibontakozott egy figurális kompozíció – (a figurák utólag nagyon sokszor a nővéremre emlékeztettek engem). (...) Ez a munkám előrelendített, és hosszú évekre előre meghatározta a festői utam lehetőségeit. (...)*



Balra Anna Margit: Cigány menyasszony, 1984, olaj, vászon, 90 x 39,7 cm, jobbra Ámos Imre: Csodavárók, 1932, olaj, vászon, 101 x 150 cm, Antal–Lusztig-gyűjtemény, Déri Múzeum
© Déri Múzeum – MODEM



Ámos Imre: *Háborús angyal II.*, 1944. I., tus, lavírozott tus, papír, 47,1 x 43,5 cm, Antal–Lusztig-gyűjtemény, Déri Múzeum
© Déri Múzeum – MODEM

Ekkor jöttem rá, hogy én a monumentális festészet felé vonzódom, a monumentális festészet köt le.” Az Alakok megoldása valóban évtizedekre lekötötte Barcsayt, e munka különböző méretű és technikájú fázisaiból bőven jutott Antal Péter gyűjteményébe – lényegében az egész folyamat áttekinthető a kiállításon is, a negyvenes évek végén készült expreszív képektől kezdve egészen azokig a végtelenségig redukált kompozíciókig, amelyeket a hatvanas évek közepétől készített.

De innentől már folytassuk a többiekkel. A kiállításon mindenki önálló, nagy teret kapott, a látogató először mégis egy közös fallal találkozik, amely a zene-tematika alapján válogat mindenkitől, annak a logikának megfelelően, hogy Vajda és Korniss együttműködése Bartók és Kordály programján alapult, ez pedig nagymértékben meghatározta a kör tagjainak későbbi működését is. Fontos megemlíteni, hogy itt függ Korniss egyetlen korai műve, az *Önarckép lámpással és hegedűvel* (1937),

világháború előtti képe a saját terében nincs is, ellentétben a többiekkel. (A katalógus megmutatja, miből lehetett volna választani, ám valóban olyan erős a későbbi Korniss-anyag a gyűjteményben, hogy a koraiakból nem igényeltünk volna semmit.) A másik vegyes egység a portrékkal, önarcképekkel a (Barcsay nélküli) válogatás legerősebb alátámasztása, dokumentuma annak a szoros emberi és alkotói kapcsolatnak, amely az egymást rajzoló, megfestő barátok között fennállt.



Enteriőrök a MODEM *Fátyolsáv fények, csurranó színek* című kiállításáról
© Déri Múzeum – MODEM Fotó: Lukács Tihamér

Egyértelműen Vajda a középpont, minden tekintetben. Az ő kiállítótere szűk és gazdag, olyan, amilyennek a folyamatosan nélkülöző, introvertált művész auráját is elképzeljük. Vajda rövid idő alatt páratlanul gazdag és változatos életművet hozott létre, ez még akkor is világosan látható, ha ma sem vagyunk egészen tisztában a veszteségekkel, az oeuvre talán örökre elveszett részleteivel. Vajdát vásárolni csak a legelszántabbaknak sikerült bármikor is, az Antal–Lusztig-gyűjtemény katalógusa hetvenkettőt számlál! A kurátor igyekezett ezekből a lehető legtöbbet kiállítani, mindegyik korszakból, minél bőségesebben, és a több sorban elhelyezett rajzok, akvarellek, velük szemben a nagyobb méretű késői szénrajzok erősítik egymást. Nagyobb levegőt a főművek kaptak, az *Önarckép architektúrával* (1936), külön falon a tragikus *Krisztusfej* (1936) és *Plasztikus fej* (1936), a két szemben álló, időrendet követő falszakasz lezárásaként. Olyan hatása van ennek a pár négyzetméternek, hogy mellette még a kiváló többieknek is legfeljebb a kedves és szerethető követő szerep jut, Vajda egyszerűen kiszippantja a levegőt a térből. Ennek a feldolgozásnak és kiállításnak kellett megszületnie ahhoz, hogy megtudjuk, valójában Ámosból lehet a legtöbb a gyűjteményben, így a katalógus is csak a töredékét közli a teljes

anyagnak, a reprodukált alig több mint száz festmény és grafika csak a hetede (!) az összesnek. Ez részben a gyűjtő és Anna Margit baráti kapcsolatának tudható be, és talán annak, hogy Antal Péter családjának kevés túlélője maradt a holokausz után, így érthető kötődése a tragikus sorsú festőhöz. Több történetet hallani arról, hogy amikor művészettörténészek, gyűjtők felkeresték Anna Margitot, sarokpont volt, hogy ki valójában az érdeklődés tárgya: ő vagy Ámos, és ki hogyan viszonyult ehhez az érzékeny helyzethez. Antal Péter kívárta, amíg méltóvá válik Ámos életművének megtekintésére, attól kezdve azonban következetesen vásárolt. A kiállítás tehát csak szűkebb válogatásra vállalkozik, kielégítően reprezentálva az alig évtizednyi alkotóévet. Itt még mindig megfajtásra vár a szakirodalom által főiskolás zsenének tartott, de annál ezerszer izgalmasabb *Csodavárók* (1932), a 2007-es Magyar Zsidó Múzeum-beli centenáriumi kiállítás névadó darabja, a háttal álló Rudnay kéztartásával, a bekötött szemű alkotóval, a támogató szerelmessel és három, máig beazonosíthatatlan szereplővel (akik nyilván főiskolai barátok), fekete kutyaival és megfeneklett csónakkal. Az sem biztos, hogy az elfordított mester ábrázolása nem a tanítvány lázadását szimbolizálja, aki szellemi tekintetben a Vaszary- és Szőnyi-

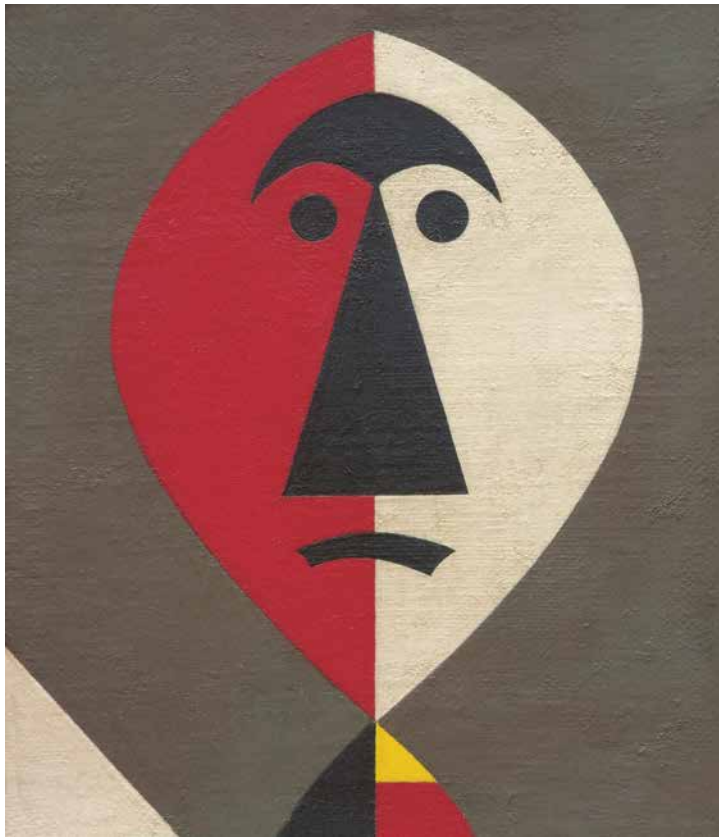
tanítványokhoz kapcsolódott, Anna Margit-hoz, Szántó Piroskához – aki akár lehetne a pöttyös ruhás szereplő is, hiszen hasonlít rá, a keletkezési év is megfelel. Az Ámos-terem többi falán nem időrendi, inkább tematikai a válogatás, emitt néhány az 1936 és 1940 között készült olajképekből, amott egy fekete háttérrel létrehozott tabló tusrájzokból, a vég előtti utolsó pillanatokból (főleg a *Háborús angyal I. és II.*, 1944). Ha valaki Radnóti-versekből válogatna, nyilvánvalóan az 1940 utániak lennének felülreprezentálva, egész egyszerűen azért, mert a késői versek brutálisabban fejezik ki mindazt, amit Radnótival üzennénk. Ahol kevés Ámosnak jut hely, ott ugyanez lesz a válogatás alapja és szándéka. Ahogy erről már volt szó, a gyűjtő és Anna Margit viszonya alapvetően meghatározta ennek a gyűjteménynek az alakulását. Itt megint a művek halmozása volt a kurátor eszköze, amit a képek többségének apró mérete is lehetővé tett. Torz fejek, bábuk és babák keserű tömege jelenik itt meg, a kiszolgáltatottság metaforái, következetesen és változatosan az 1946-os *Katonától* az ötvenes évek közepén készült *Madárnőkn*ön át a *Cigány menyasszonyig*, amely mintha beletörődést sugározna azokból a nyolcvanas évekből, amikor egyébként az Anna-művek többségén ördögök és csontvázak rázzák



Enteriőr a MODEM *Fátyolsáv fények, csurranó színek* című kiállításáról
© Déri Múzeum – MODEM Fotó: Lukács Tihamér



Korniss Dezső: *Bábtérvek*, 1950-es évek, ceruza, akvarell, papír, 30,5 x 21,5 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény, Déri Múzeum
© Déri Múzeum – MODEM



Korniss Dezső: *Bodobácsfej*, 1947 körül, olaj, vászon, 27,5 x 24 cm, Antal-Lusztig-gyűjtemény, Déri Múzeum
© Déri Múzeum – MODEM

láncaikat. A leginkább megfajtásra váró életművek egyike Anna Margité, annak megértése, hogy miért érzékelhető mégis hihetetlen báj e tragikus ábrázolások mögött.

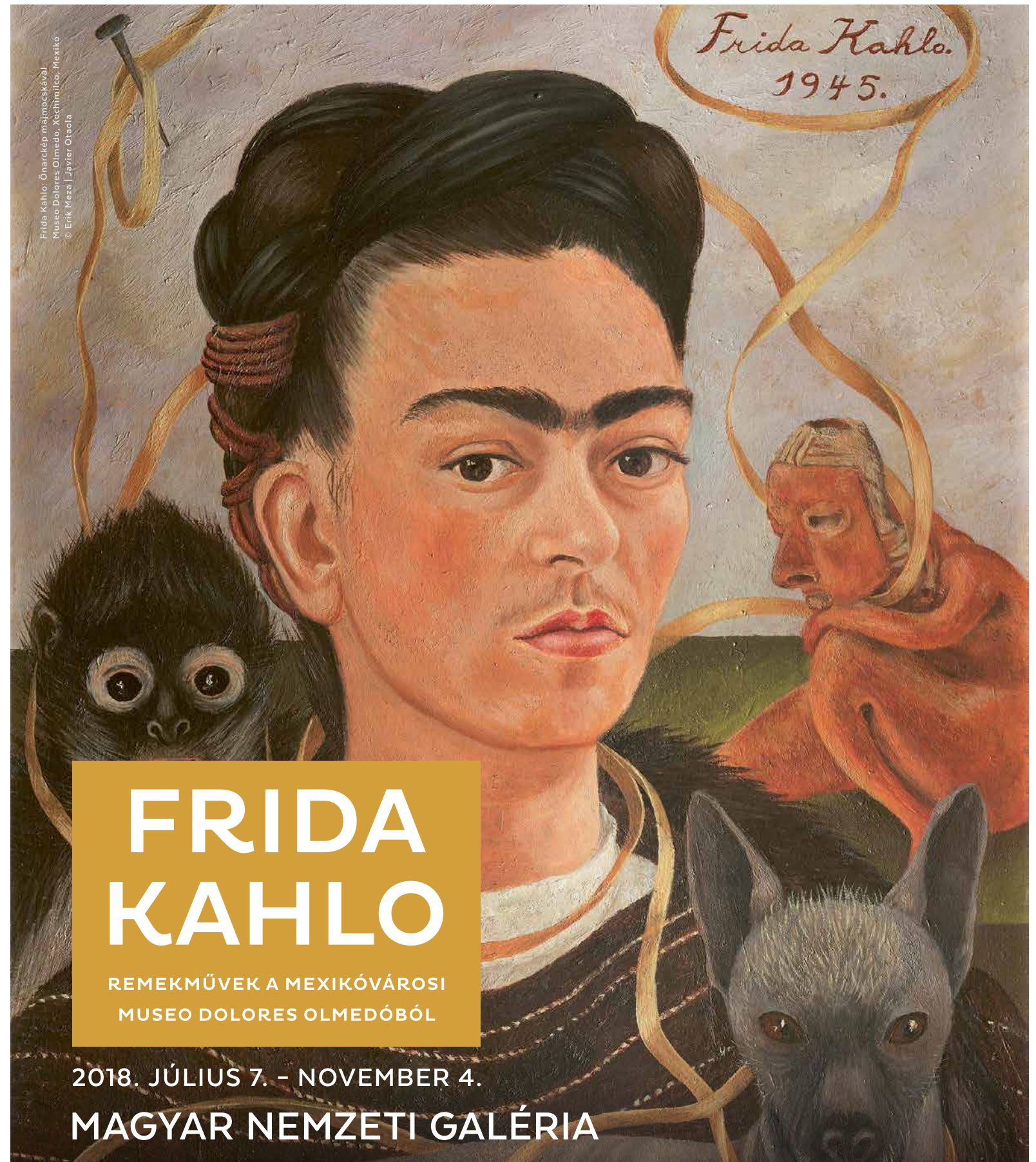
Bálint Endrét csak sokféleségével együtt lehet bemutatni, ez volt az MNG-beli retrospektív kiállítás átká és áldása is egyben. Amit Kolozs-vary Marianna sem tudott elkerülni, Nagy T. Katalin sem ússza meg, kipakolni kollázsokat, olaj/vásznakat, síkplasztikákat (falécekre készült munkákat), objektumokat, ráadásul itt egyetlen térben azzal a feltevessel, hogy mindegyik megkapja a méltó figyelmet. Mindezek különálló csoportokban sorakoznak: a Sárospatakon keletkezett, kevésbé ismert *Falu éjjel* című rajz/kollázs sorozat néhány darabja, Bálint motívumainak sűrű gyűjteménye ugyanúgy, mint például a Korniss-anyagtól térelválasztóként (is) használt dobogóra és köré felpakolt asszamlázások. Itt érzékelhető leginkább, hogy milyen más befogadni egy feldolgozott életművet a többi, kutatásra vagy újabb szempontokra várók mellett.

Korniss járta be a legnagyobb utat, ez még úgy is felismerhető, hogy a kiállítás az ő esetében az *Illuminációk*kal kezdődik, amelyek az Európai Iskola éveiben készültek, egykorúak

az *Alakokkal* vagy a *Bodobácsfej*vel, amelyek megelőlegezik a későbbi munkák homogén színekből építkező, geometrikus kompozícióit. A kalligráfiák ilyen mértékű, hangsúlyos megjelenése a méretes (talán a legnagyobb) térben a gyűjtő preferenciájára utal, ebből gyűjtött a legtöbbet, bizonyára az ízlésének megfelelően. A negyvenes évek végén szakadás érzékelhető Korniss művészetében, az ötvenes évek a kísérletek (kollázsok) és a Bábszínház számára készült megrendelések teljesítésével telt – a bábtérvek nem is alkotásai, hanem relikviái egy olyan korszaknak, amikor rövid pihenő után újra a túlélési stratégiák domináltak a szabad alkotás helyett. 1957 után hihetetlen lendülettel radikalizálódott Korniss, talán mindenkinél függetlenebb és progresszívebb volt ekkor Magyarországon. A csurgatás, pötyögés egyfajta terápia volt a kényszerű bezártság után, hogy aztán a hatvanas évek végétől folytassa a világháború előtti és közvetlenül utána használt motívumok feldolgozását, persze másképpen. A kiállítás egyetlen térben helyezkedik el, a tagolást ideiglenes falak oldják meg, amelyeken sokszor jelennek meg átvezetés gyanánt kiválasztott művek (lásd Anna Margit és Ámos Imre között). A képek fölött, jóval magasabban

idézetek teszik személyesebbé a művészekkel való találkozást, más szöveg nem zavarja meg a tekintetet. Idő kell azonban, hogy hozzászokjon a látogató a földre került képfeliratokhoz. Az utóbbi években számtalan módját láthattuk az adatközlésnek; amikor lényegében el akar tűnni, vagyis a kézben hordható brosúrától a fal szélére halmozott információkig. A cél mindig az, hogy a látogató először úgy találkozzon a műtárggyal, hogy nem befolyásolják az adatok, de hozzájuk férjen, ha igényli. A falak mentén húzódó fehér sáv a képfeliratokkal elfogadható megoldás, ez valamennyire ki is jelöli a művek megközelítésének mértékét. A kiállítás azzal együtt lenyűgöző, hogy Barsay kicsit „löttyög” benne, de őt kiállítani senki mással együtt sem lenne ennél meggyőzőbb. Izgalommal várjuk, mely művészek következnek a sorban katalógussal és tárlattal az Antal-Lusztig-gyűjteményből. Vajon lehet-e ezt a válogatást felülmúlni?

Fátyolsáv fények, csurranó színek,
MODEM, Debrecen,
2018. augusztus 26-ig.



Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Együttműködő partnerek:



múlt-kor

artmagazin

VASÁRNAPI HÍREK

PESTI 41

ELLE

©TÖLDGÖMB

90.9 azz

90.9 azz

IME

LAM

BUDAPEST

INFO

műtárgy.com

fidelió

1978-ban beléptem a Trefort utcai (akkori nevén Ságvári Endre) gimnázium osztályába, elsősként. Egy szőke, apródfrizurás fiú ült előttem a padon, pontosabban a pad tetején, menetiránynak háttal. Szia, szia, mondtuk a nevünket, mondtuk a zenénket, én azt, hogy Piramis (sajnálom), ő azt, hogy Mini (remélem, nem sajnálja). És te mi leszel?, kérdezte. Nem tudtam. Hát te? Én régész. És tényleg az lett. Dr. Végh András ma a Budapesti Történeti Múzeum munkatársa, a Vármúzeum igazgatója és a szeptemberig látható kályhacsempe-kiállítás egyik kurátora.

Fáy Miklós

MINDEN RÉGÉSZNEK VAN OLYAN EMLÉKE, HOGY TALÁLT EGY SZÉP KÁLYHACSEMPÉT

Interjú Végh Andrással



Tárlók a Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum *Szívmelengető középkor* című kiállításán
© BTM Fotó: Tihanyi Bence



Végh András
Fotó: Fáy Miklós © Artmagazin

Fáy Miklós: Elég hamar kialakult benned a régészet utáni vágy. Miért? Olvastad Ceramtól *A régészet regényét*?

Dr. Végh András: Olvastam, ez kétségtelen. Azt szoktam mondani, hogy úgy maradtam. Az emberek harmada vagy negyede akar az élete során valamikor régész lenni, nálam ez valahogy meg is maradt. Már ötödikben is a várakat szerettem.

Szóval nem Samut, az őseibert akartad megtalálni.

Az is érdekes lett volna. De én inkább bokáig érő falmaradványokon hurcoltam végig a családomat. Balatonszemesen nyaraltunk, és a déli parton egyetlen megmaradt vár van, egyetlen faldarab, azt például minden évben meg kellett mászniuk.

A régészetnek egyébként mi a lényege? A múltban élés?

Ma már nagyon másként látom a régészetet, mint akkor. Akkor még romantikus dolog volt, ami a várakkal kezdődött, aztán átment a katonázásba. Utána jöttek a templomok, a középkor... nálam volt egy nagyon naiv, keresztény vonal is ebben. A keresztény neveltetésem miatt is érdekelt nagyon a középkor, vonzott az egységesség a világ-

ban, az akkori vallásosság, ami áthatotta a mindennapokat is.

Már a gimnáziumban is mindent úgy alakítottál, mint jövődöbeli régész. Például beiratkoztál latint tanulni...

Igen, mindig érdekelt a történelem. Igaz, a 20. századi is, viszont az ember egy idő után már tudta, hogy azzal nem lehet majd tisztességesen foglalkozni. A középkorral viszont lehet, mert abban nincsen semmi aktuálpolitikai... Ez is elég naiv dolog volt, de azért hozzá kell tenni, hogy a hatvanas évektől már szakmai szinten kutathatták a középkort. Bele kellett ugyan írni egy vörös szálát a szövegbe, de maga az egész nem ideológiai alapon működött. Az egyetemi professzorom, Kubinyi András régészprofesszor volt, akinek a pályája valójában félresiklott. Ő egyetemi tanár akart lenni, és nagyon értett a segédtudományokhoz, minden szakirodalmat elolvasott. Ő bevállalta a régészetet, de soha nem volt egy ásatáson sem. Itt volt osztályvezető a BTM-ben, történészként.

Nálad már nincs ilyen, te jársz ásatásra, amikor először kerestelek itt, mondták, hogy kint vagy, terepen.

Én régész vagyok. Történelem szakra is jártam az egyetemen, úgyhogy ez a része is megvan, az oklevélolvasás meg hasonlók.

Mennyire váltotta be a régészet az álmaidat vagy a reményeidet?

Beváltotta. Azt csinálom, amit szeretek, ami leköt meg fontos.

És mikor vagy boldog, amikor kint vagy az ásatáson vagy amikor agyalsz az irodában?

A városi ásatás nagyon megerőltető, szoros határidőkkel. Tizenöt évig folyamatosan csináltam, az elég kemény világ. Egy tanszéki ásatás ahhoz képest valóságos nyaralás. De most bonyolultabb az életem, mert jött az igazgatóság, ami sok adminisztrációval jár, nem nagyon lehet szakmáztatni. Közben elkezdtem tanítani a Pázmányon is.

De ástok azért valahol?

Igen, egy pálos kolostort, egy erdőben. Egyébként Balatonszemesen.

Visszatérve az elejére: amit mondtál, azt úgy lehetett érteni, mintha a régészetben lett volna valami menekülés, hogy ne a mával kelljen foglalkozni. Gondolom, ez megváltozott.

Igen, változott, de én is változtam, még most is változom. Öt éve például csináltam a kollégákkal az állandó várostörténeti kiállítást. A régi része volt az enyém, de együtt találtuk

Dr. Végh András régész, főmuzeológus, 1987-től a középkori kőfaragvány-gyűjtemény vezetője a Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztályán, 2016-tól a Vármúzeum igazgatója. 2013-tól a Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK Régészeti Tanszékének docense. Tanulmányait az ELTE középkori régészet – történelem szakán végezte 1983–88 között. Doktori disszertációját *Buda város középkori helyrajza* címmel írta 2003-ban. Tudományos szakterülete a városi régészet, középkori városi topográfia, középkori építészet és kőfaragás. 1991-től vezet egyéni régészeti ásatásokat, több vízivárosi, Szentháromság téri és Szent György utcai munkát irányított, például a középkori zsinagóga és rituális fürdő, valamint a középkori királyi ágyúöntő műhely feltárását. Nevéhez kötődik a *Gótikus szobrok a budai királyi palotából* állandó kiállítás a BTM-ben 1992-ben, a 2008-as *Hunyadi Mátyás, a király* című kiállítás (Farbaky Péterrel) és a BTM másik állandó tárlata, a 2012-ben nyílt *Fény és árnyék. A főváros ezeréves története* (Perényi Rolanddal). A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Kuzsinszky Bálint-díjjal tüntette ki kiemelkedő tudományos régészeti tevékenységéért 2009-ben.



Kályhacsempe sellő (azaz Melusina) ábrázolással, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum
© BTM Fotó: Tihanyi Bence



Kályhacsempe szerecsenfejes sisakdísszel, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum
© BTM Fotó: Tihanyi Bence



Kályhacsempe baziliskusz alakjával, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum
© BTM Fotó: Tihanyi Bence

ki az egészet, az egész koncepciót, és az például már nem a múltba fordulásról szólt. Hanem arról, hogy mondanunk kell valamit, mitől különleges ez a Budapest, mi a sajátossága.

És mi a sajátossága?

Abban látom most a város különlegességét, hogy állandóan váltakoznak a felívelő és a pusztuló periódusai; hatalmas sokkok vannak a történetében, amelyek aztán egyenes arányban sűrűsödnek azzal, ahogy közelítünk a 20. századhoz. Más nyugati városokban ez nem feltétlenül van így. A tatárjárást mindenki tudja, de örületes vágások vannak a török kor elején és végén, aztán 1918–20-ban, az a megrázó kódtatás nemcsak az országot érte, de kifejezetten Budapestet is, aztán a második világháború, '56... Nem folytatom. Ez az, ami behoz a mába. Aztán nagyon megfogott egy ismerősöm sorsa, aki Tolnában volt evangélikus lelkész, ott maradt a kitelepített világban, és ő volt a hely lelke. Én meg itt maradtam, és próbálom kutatni, hogy mi történt a múltban. Mert ez annyira össze van kavarodva az emberek fejében... Például 2005-ben kiástam a Várban a középkori zsinagógát meg a mikvét, és utána kértek, hogy csináljunk túrákat a zsidó Vár témában. Ezeken derült ki, hogy még a budapesti zsidóság sem tudja, milyen középkori gyökerek vannak itt. Nyilván nem egyenes ágon leszármaztatható a mostani zsidóság a középkoriból, de akkor is.

Tehát mondtad, hogy másképp látod a régészetet, mint gyerekkorodban. Mégis: hogyan?

Attól a romantikus képtől nagyon távol van a régészet napi rutin része. Mi vagyunk a

Budapestet érintő feltárások felelősei, úgy-hogy pillanatnyilag nincs is olyan ásatásunk, ami tervezett lenne. Arról van szó, hogy valaki mindig építkezni akar valahol, és azon a területen nekünk kell kiállnunk az örökségért, a falakért, kimondani, hogy ez érték. Hogy nem kellene kimarkolni a kar-melita kolostor falát azért, mert oda garázt tervez az építető.

Ilyenkor kivel vívsz meg?

A beruházóval.

És kik a szövetségeseid?

Egyre kevesebben vannak, nehezedett a pálya. A rendszerváltás után 15–20 évig a helyén volt, most pedig gyakorlatilag megszűnt a műemlékvédelem, annyira le van gyöngítve.

Mennyire művészeti munka a régészet? Állandóan műtárgyak közelében vagy, de átvjár még ez az érzet? Rá tudsz csodálkozni arra, amit találsz?

Még rá... Azért még rá. Az már elmúlt, hogy ha az ember megfoghatott egy középkori cserépdarabot, akkor attól elalélt. Amiben per-sze benne volt az is, hogy a múzeumban nem szabad megfogni semmit, és akkor nekem meg mégis lehet. Egyébként van is már ilyen foglalkozásunk, a *Műtárgysimogató*: jön a közönség, és kézbe veheti a cserepet. De vissza-térve: még hat rám a szépség. Egy időben én voltam a kőfaragvány-gyűjtemény vezetője, az nagyon sok mindennel összehozott, épületekkel és a gótikus szoborlelettel. Azt például nem tudom megunni. Vagy egy másik példa:

jól eladható termékünk nemzetközi szinten a reneszánsz és Mátyás király. 2008-ban, a Reneszánsz Évben mi csináltuk Farbaký Péterrel a *Hunyadi Mátyás, a király* kiállítást. Három éve pedig előkerült egy kis fehér márványfaragvány, és a rajta lévő kétsoros szövegfoszlányból kiderült, hogy annak a kútnak a feliratos töredéke lehet, amit Verrocchio faragott Mátyásnak. Nagyon régről húzódó vita volt, hogy annó elküldték-e a művet Magyarországra, vagy ott maradt Firenzében. Ez a lelet igazolta, hogy mégiscsak idekerült. Jövőre nagy Verrocchio-kiállítás lesz Olaszországban, és minket is meghívtak Firenzébe, a Palazzo Strozzi-ba. Régészek vagyunk, de amit találunk, amiatt bejön ide a művészet is.

Ami a mostani kályhacsempe-kiállítást illeti, valahogy ugyanezek a kérdések válnak benne konkréttá. Ezek használati tárgyak voltak, de műtárggyá lettek. Vagy rosszul látom?

Amikor rájöttek, az 1300-as évektől kezdve, hogy képet is lehet rátenni – hogy a csempére negatívból kép is kerülhet, attól kezdve ez reprezentatív műfajjá vált. A művészettörténészek nem szeretik olyan nagyon, mert mégiscsak sokszorosított műfaj. Korai sokszorosítás, százötven évvel a könyvnyomtatás előttről.

Soha nem hallottam olyat, hogy a rézkarc-al azért nem foglalkoztak volna, mert az sokszorosított.

Kézműves műfaj, az iparművészet körébe sorolandó, és az iparművészet maga is lenézett kissé. A tárgy nem a Szépművészeti Múzeumba kerül, hanem csak az Iparművészeti-be... De nekem ez érdekes feladat volt, és



Kályhacsempe tornaviseletbe öltözött Habsburg herceg lovas alakjával, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum
© BTM Fotó: Tihanyi Bence

bár elsősorban nem rajtam múlt, hanem a látványtervezőn, sikerült olyan kiállítást összeállítani, amiben reményeink szerint a tizenötödik csempe után nem azt mondja a látogató: köszönöm szépen, én már elég kályhacsempét láttam. Ez Czeglédi Lajos érdeme, ő találta ki azt a keretes látványvilágot, ami megjelenik itt és ami rímel a kályhára, a kályha szerkezetére.

Hogy találtál a kályhacsempe témára?

Úgy találtam rá, hogy a régészek nagyon szeretik, minden régésznek van olyan emléke, hogy talált egy szép kályhacsempét – mert az jól megmarad a földben – és ez nagy élmény. A földből kikerülő dolgok közül számunkra ez a jelesek közé tartozik. Van kerámia, állatcsontok, rozsdás vasszőg, de a régészetben nagyon

ritka, ha valami képet hordoz. És ebből nem volt még összefoglaló kiállítás Magyarországon, csak szándékok. Mindenképpen fontos szempont volt az is, hogy valami középkoros kiállítás legyen a Várban; akkor jött ez a téma, és volt is hozzá anyagunk.

Mindenhol ennyi kályhacsempe-töredék van? Vagy ez az éghajlattal is összefügg, nem?



Kályhacsempe vélhetőleg Arisztotelész és Phüllisz ábrázolásával (a koraközépkori legenda szerint Arisztotelész annyira belehabarodott Phülliszbe, Nagy Sándor szépsége kedvesébe, hogy engedte a hátán lovagolni). Nyitra, Archeologický ústav Slovenskej akadémie vied
© Archeologický ústav Slovenskej akadémie vied, Nyitra

Mindenütt van, bár vannak helyek, ahol inkább kandallót építettek, mint például Angliában, de mifelénk Közép-Európában a kályha volt az általános. Egyébként pedig Elzászból, Délnyugat-Németországból, Észak-Svájcból jött, ott találták ki a 12. század közepén. És akkor ezzel a szoba műfaja is megteremtődött nagyjából. Hogy kintről meg lehet rakni a tüzet, vagyis úgy lehet fűteni, hogy nincs füst odabent.

És a kályha az volt a középkorban, ami ma, még egy darabig, a tévé, hogy aköré rendezték a szobát?

A képek miatt még inkább hasonlít a tévéhez. Csak nem tudtak átkapcsolni másik kályhára, de az ábrázolások sok érdekes tartalmat hoztak be. Egyáltalán, nagyon érdekes, hogy mit mondanak az egyes ábrázolások. Van, amire az ember azonnal rájön, Szent György és a sárkány vagy a csábító nő, Sámson és Delila.

Vannak elég meglepőek is. Például amikor egy meztelen nő ül a pucér férfi ölében.

Az nekem is meglepő.

Mint Farrah Fawcett poszteren a falra szegezve.

Kettős világ, mert egyszerre keresztény és nagyon természetközeli. Tömegesen nem is találkoztam hasonlóval, bár ezek a beszercebányai csempék elég egyediek. A férfi-nő kapcsolat egyéb aspektusai is megjelennek rajtuk, a finom udvarlástól a verekedésig. Valószínűleg ezek is élettanulságok – sokszor mondások vagy közmondások, amit ma már nem is értünk. Nincs meg a szöveg hozzájuk.

Mondjuk van egy libáknak prédikáló róka, ami a magyaroknak nincs meg közmondásként. Európában létezik angolul, franciául, németül, és úgy szól, hogy ha a róka prédikál, vigyázz a libákra! Rengeteg ábrázolása van, egészen a 20. századi politikai karikatúrákig, de ott szerepel az egyik csempénken is. Vagy egy másik példa, amin egy lovag harcol sárkánnyal, de közben ott látható egy oroszlán is. Ugyanez megvan padlótéglán, Pilisről, és valaki megtalálta az eredeti történetet egy német Heldenbuchban, ahol szóról szóra az van leírva, amit ábrázol a kép. Lehet, hogy épp egy német polgáré volt a kályha; ő pontosan tudta, miről van szó.

Szerepel egy különös sellőmetszet is a kiállításon, mintegy adalékként, kontextusba helyezve a csempéket. Mi volt a kiállítás-rendezési koncepció?

Nagyjából az, hogy menjünk végig a jellegzetes kályhacsempe-ábrázolásokon. Vannak a geometrikus ábrázolások, aztán állatok, később szentek meg emberek, történetek és címerek. A többi a fölvezetés, hogy mi a kályha, mik a sokszorosítási technikák, hogyan terjedt el a kályha a királyi udvartól a parasztok házáig. A kályhacsempének nincs fénykora, majdnem minden korszakból vannak nagyon jó minőségű leletek. A legszebb magyarországi csempe a zöld lovagalakos, valószínűleg V. László csináltatta. A kétfarkú sellő, amit kérdeztél, az pedig a Luxemburg-család, tehát Zsigmond dinasztijának eredettörténetében fordul elő. Egy furcsa erdei lény, egy elvarázsolt lány, egy vízi nimfa, Melusina, akibe beleszeret a család ősapja. A lány segít neki mindenben, csak egy kikötése van, hogy szombatonként, amikor

fürdik, nem nézhet be a fürdőházába. Nagyon jól élnek, várat, gazdagságot kap az ősapja, de végül féltékenységeben mégis meglesi egyszer fürdés közben, és akkor egyes verziókban Melusina sárkánnyá, másokban szárnyas hallá változik, és kirepül az ablakon. A metseten egy jegyespár is van, akik koronát tartanak a magasba. Elég rejtélyes szimbolikájú ábrázolás ez is.

Miért volt a kiállítás múzeumpedagógiai része annyira fontos?

Nálunk kötelező feladat, van egy ezzel foglalkozó osztályunk. A látogatók többsége külföldi, a másik nagy részt viszont az iskolai csoportok, a gyerekek alkotják. Ahhoz tényleg jó kiállítást kell rendeznünk, hogy a budapestiek is megnézzék. De a gyerekeknek is mindig kell valamit kínálnunk. Először a negatívokkal akartunk kezdeni valamit, jó lett volna, ha kipróbálhatják a technikát, ha tudnak agyagozni. De ezt nem lehetett megoldani a kiállítótérben, a múzeumpedagógusok pedig nem akartak szeparált foglalkozásokat. Azért kályhát lehet építeni a kiállítótérben, vagy legalábbis meg lehet tapasztalni, mi a szisztéma.

Hány gyereked is van?

Öt.

Szívmelengető középkor – Kályhák és kályhacsempék a középkori Magyarországon, 14–16. század, Budapesti Történeti Múzeum, Vármúzeum, 2018. szeptember 2-ig.

BUDAPESTI

OPÉRETT

SZÍNHÁZ

SZERB ANTAL – KOVÁCS ADRIÁN – GALAMBOS ATTILA KÁLMÁN IMRE
RODGERS, HAMMERSTEIN MOLNÁR FERENC, RODGERS RAYMOND J. LUSTIG
SZÖRÉNYI LEVENTE
BRÓDY JÁNOS SZABÓ MAGDA – DARVAS BENEDEK – ÁDÁM RITA SZÖRÉNYI LEVENTE
FIÉNYES SZABOLCS RAYMOND J. LUSTIG – MATTHEW DOHERTY
KÁLMÁN IMRE
SZÖRÉNYI LEVENTE
BRÓDY JÁNOS
MOLNÁR RAYMOND J. LUSTIG
FERENC MATTHEW DOHERTY
SZABÓ MAGDA – ZÁVADA PÉTER
DARVAS BENEDEK – ÁDÁM RITA
KÁLMÁN IMRE
FIÉNYES SZABOLCS
RAYMOND J. LUSTIG
MATTHEW DOHERTY
SZERB ANTAL – KOVÁCS ADRIÁN – GALAMBOS ATTILA
MOLNÁR FERENC
SZABÓ MAGDA
KÁLMÁN IMRE
FIÉNYES SZABOLCS
SZÖRÉNYI LEVENTE
BRÓDY JÁNOS
SZERB ANTAL – KOVÁCS ADRIÁN – GALAMBOS ATTILA
MOLNÁR FERENC
SZABÓ MAGDA
KÁLMÁN IMRE

ISTVÁN, A KIRÁLY

MARICA GRÓFNŐ

LILLIOM

18/19

SEMMELEWSKY

A PENDRAGON LEGENDA

TÜNDÉR LÁLA

1065 Budapest, Nagymező u. 17. · Telefon: 312-4866 · jegy@operett.hu · WWW.OPERETT.HU · OPERETTSZINHAZ

Aeropark, Északi Járműjavító, Porsche, Škoda,
Train Museum, Ganz, Láng Gépgyár, IT-evolúció
– körkép a műszaki és közlekedési gyűjteményekről

múzeumcafé

66

transzfer

műszaki örökség

A MúzeumCafé 66. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

Ismerjük az életét, a szerelmeit. Megjelenése senkiével össze nem téveszthető.
De mi a helyzet a műveivel? Azokról mit gondolunk?

NÉZD A MŰVET! FRIDA KAHLO ARTMAGAZIN CIKKÍRÓ OPEN CALL

AZ ARTMAGAZIN ISMÉT MEGHIRDETI CIKKÍRÓ PÁLYÁZATÁT!
Várjuk szövegeiteket a Magyar Nemzeti Galériában november 4-ig látható
Frida Kahlo – Remekművek a mexikóvárosi Museo Dolores Olmedóból
című kiállításon bemutatott művekről, műcsoportokról.

Terjedelem:
szóközzel együtt 6000 karakter

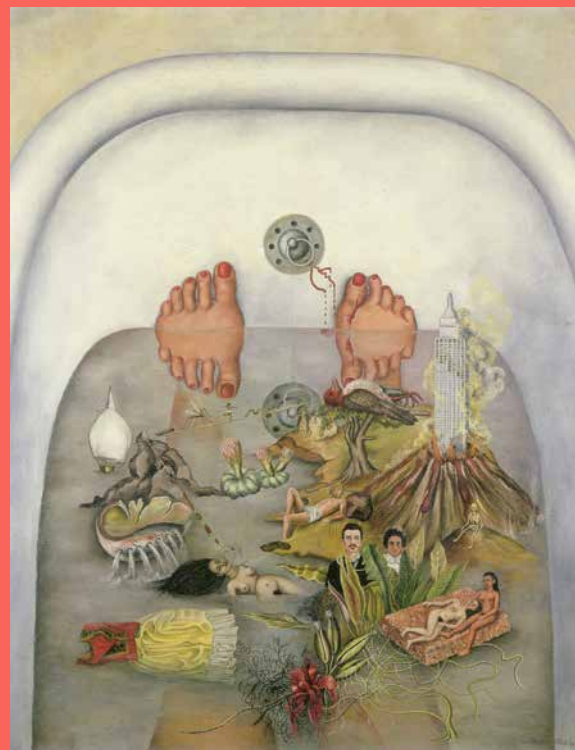
Beküldési határidő:
2018. augusztus 20.

Eredményhirdetés:
2018. szeptember 15.

A három legizgalmasabb, legátgondoltabb és legprofibb elemzést az *Artmagazin Online* felületén publikáljuk, szerzőiket a kiemelt honorárium mellett egy-egy Artmagazin-előfizetéssel jutalmazzuk. Partnerünk, a Magyar Nemzeti Galéria a kiállítás reprezentatív katalógusát és Baráti Kör-tagságot ajándékozik a három dobogósra. Sőt, mindhárman részt vehetnek vendégeikkel együtt egy kifejezetten nekik szervezett, zártkörű tárlatvezetésen.

A zsűri tagjai:

Az Artmagazintól: Topor Tünde,
Winkler Nóra, Einspach Gábor, Léopold
Zsanett, Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla
A Magyar Nemzeti Galéria képviseletében:
Lantos Adriána, a Frida Kahlo kiállítás kurátora
és Bellák Gábor művészettörténész



Frida Kahlo: *Amit a víz adott nekem*, 1938,
magánygyűtemény, Párizs
HUNGART © 2018

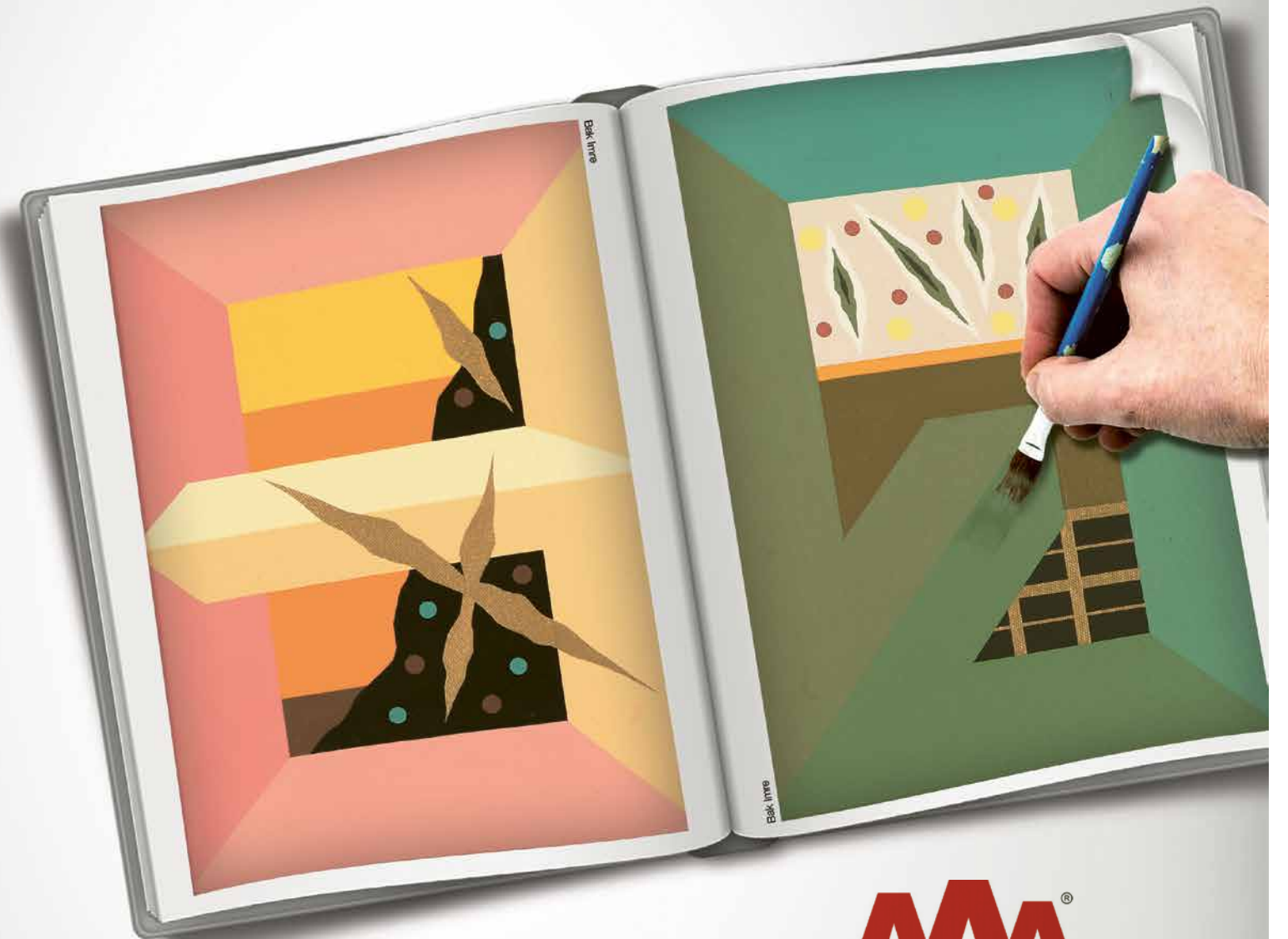


Guillermo Kahlo: Frida Kahlo,
1925 körül
Reproducción Facsimilar por Gabriel
Figueroa © Archivo Museo
Dolores Olmedo

További információk az Artmagazin Online felületén!
Ha kérdésed van, írd a szerkesztőségnek az info@artmagazin.hu-ra!

www.artmagazin.hu

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám



AAA[®]
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR
BRANDS
7x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

BUSINESS
Superbrands^{8x}
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu



Waliczky Tamás
Kamerák és más optikai eszközök
2018.07.05-2018.10.06

Molnár Ani Galéria

Budapest, Bródy Sándor utca 36.
www.molnaranigaleria.hu

Nyitvatartás:
k-p: 12-18, sz: 11-17