

ARTMAGAZIN

16. évfolyam, 2018 / 6. szám, 980 Ft

nka



INTERJÚ

Szikra Renáta és Topor Tünde:
A hasznosulásunk nem azonnali –
beszélgetés Radák Eszterrel,
a Képzőművészeti Egyetem rektorával

10 — 15

KIÁLLÍTÁS

Lépold Zsanett:
Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek
A nő és a szocialista reklám

16 — 22

BELSŐ/ÉPÍTÉSZET

Horányi Éva:
Építész nyugágyban és rajzasztallal
Lábjegyzetek Kozma Lajosról

24 — 29

Mission:

DESIGN

HÉT

BUDAPEST
DESIGN
WEEK

Design

2018.
október
5–19.

designhet.hu



Szellemi Tulajdon
Nemzeti Hivatala

MAGYAR
FORMATVEZÉSI
TANÁCS



A Németországi Szövetségi Köztársaság
Budapesti Nagykövetsége



LUCIAN FREUD: Lány kismacsával, 1947 © Tate, London 2018

BACON, FREUD

ÉS A LONDONI ISKOLA
FESTÉSZETE

2018. 10. 09. – 2019. 01. 13.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

múlt-kor artmagazin VASÁRNAPI HÍREK PESTI41 FÖLDGÖMB fidelio jazz J. radio IME FM Info Független PAPAGENO műtárgy.com

Ádámtól és Évától indulunk, David LaChapelle rendkívüli energiákat csapdába ejtő éden-fotójával búcsúztatva a nyarat. Aztán az iskola-kezdésnek megfelelően a Magyar Képzőművészeti Egyetem új rektorával készült interjú következik, hogy lássuk, merrefelé tart egy autonóm művészek képzésére hivatott intézmény. Majd a címlapsztori: a nő a szocialista reklámban, többek között Pataki Ági Fabulon-nézésével illusztrálva. Őt Kozma Lajos követi, akinek az épületeit, bútorait, könyvterveit mindenki ismeri, de mert életéről keveset tudunk, nálunk megnézhetik őt, amint nyugágýában napozik vagy pizsamában ül az íróasztalánál. Frida Kahlóról is családi történeteket olvashatnak a legkisebb hűgának unokájával, Cristinával készült interjúbán, illetve érdekes adalékokat egy mexikói fotós dinasztiáról. Mexikó után pedig Kína, egy jellegzetes, kulturális forradalom utáni képpel, majd Szardínia következik, élménybeszámoló az ottani néprajzi múzeumból, aminek gyűjtőkörébe a helyi kenyerek is beletartoznak, hiszen ott szinte minden eseményhez másfajta kenyeret sütnek. Perzsaszőnyegről is írunk, felfejtve régi oázis-motívumokat, majd visszatérünk Mexikóba Josef és Anni Albersszel, akik az ottani piramisok geometrikus rendszerétől inspirálódva dolgozták ki saját képi rendszereiket. Kicsit megint hazaugrunk, csak ide a Balaton mellé, Somogytúrra, ahol a nyarakat töltötte egy, az év többi részében Párizsban dolgozó festő és családja. A róluk szóló cikkben megjelenik Clemenceau, akkori francia miniszterelnök is, aki aztán a könyv-

t.t.

ajánlóban is feltűnik, mint Monet *Vízililiomainak* kortárs csodálója, illetve az elhelyezésüket kiharcoló műbarát. Műbarátokkal a következő recenzióban is találkozhatunk, bár P. Szűcs Julianna végkövetkeztetései kicsit szomorú lezárását jelentik egy, még az édenkerttel kezdődő számnak, bármilyen fura volt is az az éden. Mindez nem más, mint kiüztetés a szabad művészet paradicsomából, de vigasztalásul jön még az Artmagazin Online-t ajánló oldal, ami mindenkit Palermóba irányít, a két-évenként megrendezett Manifestára, illetve ezúton is invitáljuk olvasóinkat a Design Héten évente már hagyományosan megrendezett Art Loves Design aukcióra, ami pedig kifejezetten vidám perspektívát jelenthet mindenkinek, aki műbarát.

Impresszum

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Borítóterv:
L² — l2studio.co

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:
Horányi Éva
Keserű Luca
Léopold Zsanett
Martos Gábor
Mucsi Emese
P. Szűcs Julianna
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Torma Beatrix
Winkler Nóra

A címlapon:
Címlapunkon Pataki Ági egy Fabulon-reklámból

Cikkünk a 16. oldalon

Előző lapszámunk nyomdába adásakor az utolsó pillanatban címlapképet kellett cserélnünk. A fiatal Frida portréjának adatai helyesen: Guillermo Kahlo: Frida Kahlo, 1925 körül. Reproducción Facsimilar por Gabriel Figueroa ©Archivo Museo Dolores Olmedo

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

4 – 7 ARTANZIX

8 – 9 Kiállítás
Mucsi Emese: NINCS ÚJ A DISZKÓGÖMB ALATT
David LaChapelle Groningenben

10 – 15 Interjú
Szikra Renáta – Topor Tünde: A HASZNOSULÁSUNK NEM AZONNALI
Beszélgetés Radák Eszterrel, a Képzőművészeti Egyetem rektorával

16 – 22 Kiállítás
Léopold Zsanett: KÉNYELMESEN ÉLHET, DOLGOZNAK A GÉPEK
A nő és a szocialista reklám

24 – 29 Belső/Építészet
Horányi Éva: ÉPÍTÉSZ NYUGÁGYBAN ÉS RAJZASZTALNÁL
Lábjegyzetek Kozma Lajosról

32 – 33 Egy kép
Szilágyi Róza Tekla: ÚJSZÜLÖTT IRÓNIA
Zhao Bandi: Young Zhang

34 – 38 Interjú
Torma Beatrix: GYEREKKOROMBAN MÉG SZOKATLAN
HANGZÁSÚ VEZETÉKNÉVNEK SZÁMÍTOTT
Beszélgetés Cristina Kahlóval

40 – 42 Múzeum
Winkler Nóra: SÉTA A KENYÉR-MENNYORSZÁGBAN
Etnográfiai Múzeum Szardínián

44 – 45 Kiállítás
Szikra Renáta: PARADICSOM-KONZERV
Kertes perzsaszőnyegek a Metropolitan Múzeumban

46 – 50 Tanulmány
Keserű Luca: UTAZÁS A PIRAMIS KÖZÉPPONTJA FELÉ
Josef Albers Mexikóban

54 – 59 Emlékhelyek
Martos Gábor: LOVAGOLT-E EGY MAGYAR FESTŐ GYERMEKE A TIGRIS HÁTÁN?
Kunffyék és Clemenceau

60 – 61 Gutenberg-galaxis
Topor Tünde: MADARAK A MÜTEREMBEN
Ross King: Dühödt ámulat. Claude Monet és a Vízililiomok

62 – 63 Gutenberg-galaxis
P. Szűcs Julianna: AZ ANGYAL A RÉSZLETEKBEN REJLIK
Zwickl András: Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig
– Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940



> 4



> 8



> 26



> 36



> 41



> 48



> 55

Jobbra a Hawaiian Pineapple Company (Dole) hirdetése ananászbimbót ábrázoló festménnyel
Forrás: Woman's Home Companion, 67.



Jobbra: Georgia O'Keeffe
Heliconia, Crab's Claw Ginger (Rákolló virág) 1939, olaj, vászon,
48,3 cm x 40,6 cm, Collection
of Sharon Twigg-Smith
© 2018 Georgia O'Keeffe Museum
/ Artists Rights Society (ARS), New York

RÁKOLLÓ ÉS ANANÁSZ

Nem köztudott, de ananászkonzervet is hirdettek már Georgia O'Keeffe növényportréival. A festőnő 1939-ben járt először Hawaii szigetén, akkor is megbízásból. Kilencchetes üzleti útjának minden költségét a hawaii ananászfeldolgozó ipar vezető cége, a mai konzervdobozokról is ismerős Dole vállalat fizette két egész oldalas hirdetés képes illusztrációjáért cserébe. Az akkorra már befutott festőként rajongótáborral és gyűjtőkörrel rendelkező O'Keeffének voltak fenntartásai a megbízással kapcsolatban, de a különleges trópusi virágok, a vizesésekkel, szakadékokkal szabdalt paradicsomi táj őt is lenyűgözte. A helyszínen festett húsz festményt később férje, Alfred Stieglitz New York-i galériájában is kiállították. A cégnek végül egy vörös rákolló virágot (Heliconia) és egy papayaportrét küldött, amit a Dole mint rivális terméket természetesen azonnal visszadobott, sőt küldetett egy ananásznővényt O'Keeffe műtermébe, hogy legalább utólag megfesthesse a reklám tárgyát. Az éles levelek között megbúvó rózsaszín bimbóval elégedett cég végül mindkét képpel hirdetett. A New York-i botanikus kertben idén látható újra együtt tizenhét darab az akkor keletkezett festményekből, Hawaii flórájának több száz színpompás egyedével körítve és árnyalva a „képriportot”. (Sz.R.)

Georgia O'Keeffe: *Visions of Hawai'i*, New York Botanical Garden, Enid A. Haupt Conservatory, New York, 2018. október 28-ig.

ÉKSZER-BÁBOK

A francia származású képzőművész, Hubert Duprat *Trichoptères* című sorozata apró, arannyal és drágakövekkel ékesített szobrokból áll. A kis szobrok különlegessége, hogy közvetlen alkotójuk nem Duprat, hanem néhány tegzeslégy, összetartó anyaguk pedig nem más, mint a rovarok által előállított selyemfonal. A Föld legtöbb édesvíz közeli helyszínén megtalálható légyfajta lárvái természetes élőhelyükön kavicssal, murvával, homoktörmelékkel, gallyakkal erősítik meg a nyálmirigyek által kiválasztott, selyemből szőtt bábokat. A lassan mozgó lárvák a selyemfonalat habarcsként használva építik meg háromhetes metamorfózisuk otthonát, hogy az idő leteltével ebből a sajátos házból kiszabadulva ropogjenek a szabad ég felé. Hubert Duprat ismervén a tényt, hogy az apró rovarok bármilyen rendelkezésükre álló anyagot beépítenek ideiglenes gubójukba, a bebábozódási folyamat kezdetén arany- és drágakőtörmelékkel kínált a tegzeslegyeknek. A természet pedig nem hazudtolta meg önmagát: a legyek nem illédtöttek meg a luxusalapanyagok láttán, hanem tették a dolgukat – így születhettek meg ezek az ékszer-bábok. (Sz.R.T.)



Hubert Duprat: *Tube de trichoptère*, 1980–2015, arany, gyöngyök, 1,8 x 0,6 cm (fent)
A tegzeslégy lárvája a bábjában (műtermi felvétel), 1980–2000, arany, gyöngyök, türkiz (lent)
© A művész és az Art : Concept, Paris jóvoltából
Fotó: Dorine Potel (fent) és Frédéric Delpech (lent)

Összeállította: Szikra Renáta

ESTÉLYI MAKETTEK

Guo Pei kínai divattervező idei őszi/téli kollekciója „az emberi test és a térbeli dimenziók közti párbeszéd” lehetőségét vizsgálja igen eredeti módon. A *L'architecture* kollekció nem hétköznapiakra szánt darabjain a barokk egyházi építészet aranyos pompájától már korábban is inspirálódott tervező ezúttal a korábbi korok, főként a gótikus és reneszánsz építészet jellegzetes elemeit, konkrét vagy fiktív épületek sziluettjét, metszetrajzát vetíti rá az amúgy is gótikus alkatú modellekre. A harangszabású szoknya éles hajtásai és merev szerkezete a templomboltozatok csúcsíves cikkelyeit, kazettás mennyezetét formázzák, a rózsablakok áttört köcsipkéi a valódi csipke bonyolult mintázatában, míg a támpillérek sora – néha végsőkéig csupaszítottan mutatva a struktúrát – szoknyaabroncsként jelenik meg. A szigorúan elegáns, többnyire fekete-fehér (esetleg szürke és bézs) színekre szorítókozó öltözékek némelyike egészen makettszerű, csak még nem egy múzeumi vitrinben, hanem egyelőre mozgás közben, a kifutón tanulmányozhatjuk őket. Lehet, hogy a divat változékonyságának és az építészet örök értékeinek kontrasztja miatt olyan vonzóak? (Sz.R.)



Metszetbe öltözött modell Guo Pei
a 2018-as párizsi divathétén bemutatott
L'Architecture kollekciójából
© Guo Pei



ÉRZELMES SZÍNEK

Annak ellenére, hogy a színek mibenlétét látzólag már minden lehetséges oldalról elemezték, egy New York-i kiállítás arra tesz kísérletet, hogy bizonyítsa, a szín valójában kevésbé tudomány, mint inkább művészet. Ennek ellenére Isaac Newtonnal nyit a tárlat, aki az 1700-as évek elején prizmákkal kísérletezett, hogy megértse a szín tulajdonságait. Empirikus megfigyelései alátámasztják azt az elképzelést, hogy a szín valóban mérhető, kiszámítható jelenség, úgy, mint a gravitáció vagy a hő. Ám mielőtt elkezdenénk csak tudományosan gondolkodni a témáról, a kiállítás Goethehez fordul, aki kutatásaival egészen más irányból közelített a színek világához. Goethe inkább költő volt, mint tudós, így inkább a szín fiziológiai-lélektani hatásaival foglalkozott. A kiállítás is a színek ránk gyakorolt szubjektív hatását elemzi, elsősorban azt vizsgálva, hogy a művészek és a dizájnerek hogyan hasznosítják ezt a gyakorlatban. Megtudhatjuk, milyen árnyalatok segítenek a tájékozódásban, hogy gyakran markáns színekkel manipulálják a vásárlókat – az egyik szekció például az irizáló, illúziót keltő felületekkel foglalkozik – legyen szó szappanbuborékokról vagy éppen Josef Albers műveiről. Akad persze olyan szín is, ami egy-egy formához idomulva szinte észrevétlenül fejt ki hatását. A képünkön látható, kilencvenes évek eleji pasztell rózsaszín telefon például egész biztosan kiiktatta tudatalattink figyelmeztetését, és szinte testünk meghosszabbításaként tette természetessé az órákig tartó csevegést. (L.Zs.)

***Saturated: The Allure and Science of Color*, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, 2019. január 13-ig.**

Princess telefon, 1993, Henry Dreyfuss Associates, USA, öntött műanyag, fém; 10,5x21,5x10 cm, a Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum tulajdona
Fotó: Ellen McDermott © Smithsonian Institution



Szeamlér Mihály: *Csikós*, 1869, olaj, vászon, 52,5 x 71 cm, Janus Pannonius Múzeum © JPM

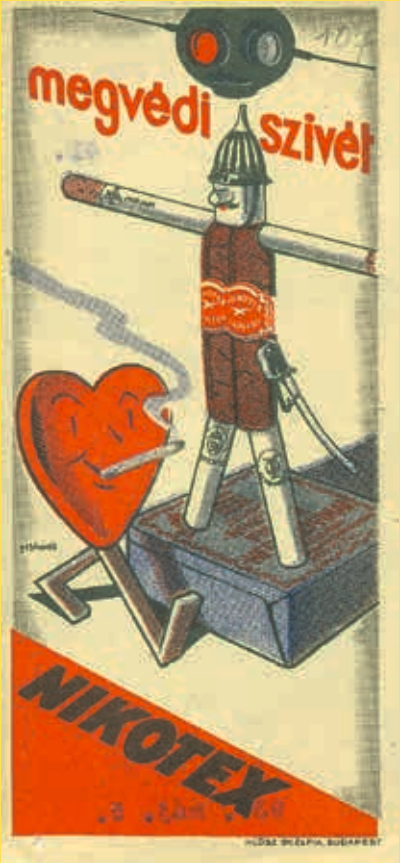


Johann Varoni: *Pécs látképe*, 1859, olaj, vászon, 85,5 x 126 cm, Janus Pannonius Múzeum © JPM

ARCZOK ÉS LÁTHATÁROK

A Janus Pannonius Múzeum gyűjteményének kevésbé ismert, korai anyagából válogat az a kiállítás, aminek archaizáló címe a reformkor nemzeti festészetét megalapozó két fontos műfajra, a portréra és a tájképre utal. A most látható művek többsége is ilyen, de a jeles személyiségek és hazai tájak ábrázolásának legismertebb és legnépszerűbb képviselői, Barabás Miklós, Borsos József, Benczúr Gyula, Ligeti Antal, Munkácsy Mihály, Paál László, Székely Bertalan, Telepy Károly művei mellett pécsi művészek, többek között a sokoldalú „agyagedénygyáros” Zsolnay Vilmos a közönség számára ez idáig ismeretlen alkotásai is szerepelnek a tárlaton. A kiállítás kuriózuma, hogy egy külön teremben a 19. századi Pécs-et is bemutatja, a helybéli polgárok arcképcsarnoka mellett akkori városképekkel. A legérdekesebb közülük Johann Varoni osztrák magángyűjteményből nemrég előkerült nagy méretű látképe, amelyen a város topográfiailag valóságghú vedutája egy árkádiái típusú liget háttérében jelenik meg, s amelyből még a biedermeier pásztoridill sem hiányzik. Hiszen a patak partján üldögélő leányt épp egy botjára támaszkodó juhászlegény igyekszik még jobban levenni a lábáról.

„*Arczok és láthatárok*”, Modern Magyar Képtár, Pécs, 2018. november 11-ig.



Számolócédula Gönczi-Gebhardt Tibor grafikájával Fotó: Első Magyar Látványtár



Balra: *LET IT SHINE*, 2018, rétegeelt lemez, konfetti, 450 x 450 cm. Mellette: Benczúr Emese: *Dolce vita* (részlet), 2012, cukorpapír, 206 x 125 cm, Winkler Nóra tulajdona Fotó: Benczúr Emese © A művész jóvoltából

RAGYOGÁS A MÚZEUMBAN

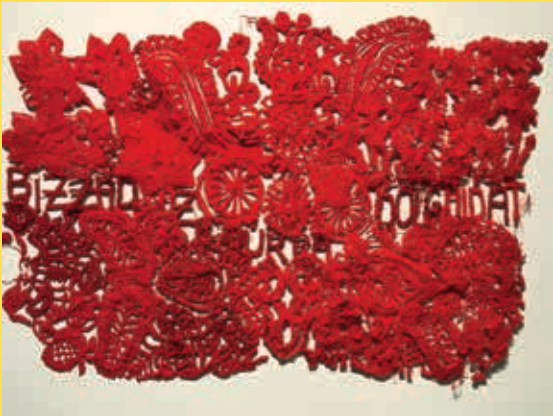
Az *Artmagazin* 2005 karácsonyán egy kis méretű Benczúr Emese-művet ajándékozott olvasóinak; az akkori szám címlapjára ragasztott négyzet alakú, lentikuláris (kacsintós) képen bizonyos szögben a **nem minden az, aminek látszik** felirat jelent meg, egy másik nézet azt mondta: **minden látszik**, de lehetett úgy is játszani vele, hogy az jöjjön ki: **minden az, aminek látszik**.

Ezeket a lapokat még le kellett gyártatni, azok a többnyire hatalmas művek azonban, amelyeket most Debrecenben, a MODEM-ben lehet látni, mind-mind összegyűjtött anyagból készültek, cukorkáspapírból (*Dolce vita*), sörösdoboz-nyitófülekéből (*Open your mind*) vagy olyan aranypapír-vagdalékból, amit a szilveszteri trombitákra is szoktak ragasztani (*Let it shine*). Az alapanyag nem minden esetben hulladék, van, hogy olcsó kínai termékekből áll össze a mű, mint például a *Ragyogj* című térinstalláció esetében, ahol a plafonról lógó vékony arany (színű) nyakláncok erejében az ezüstök adják ki a betűket. Az egész kiállítás címadó műve, a *Let it be* is kínai elemekből készült, csak ezek már elektromosak.

Az egészhez a kulcsot egyébként a címek többségére jellemző felszólító mód adja. Benczúr Emese mintha megunta volna a lassabb, mantarázós utat, ami varrott, a hagyományos női tevékenységet magasművészeti műfajjá emelő munkáira jellemző. Szétnézett a világban és látta, hogy abban már szinte minden műanyag és kínai. És látá, hogy ez jó. Vagy jó is lehet, főleg, ha a teremtő erő kap egy kis gellert, és az alkotásnak nemcsak a magasztos, hanem a szemfényvesztő jellege is megmutatkozhat. Mukodj! és felragyog a mondanivaló. És csak rajtunk múlik, hogy a tömegtermelt kis elemek transzfigurációja közben mi is felragyogunk-e. (T.T.)

***Benczúr Emese: Let it be (Legyen!)*, MODEM, Debrecen, október 28-ig.**

Összeállította: Szikra Renáta



Fent: Vigh Krisztina: *Párnacsata*, 2018, PLA, 3D print. Lent: Triennálé-entériőr vödörökkel, háttérben Benkő Mariann *Halk csobbanás* című munkájával Fotó / © Artmagazin

ÁLLÓVÍZ

Szombathely neve a magyar művészet történetében összekapcsolódik az eleven textil fogalmával, és mostanra már majd fél évszázados hagyományával. A textilbiennálékat, később -triennálékat akkor is megrendezik itt, ha a szemléknek otthont adó Képtár épülete már régóta felújításra szorul. A Mátis Lajos tervezte tömbben a hazai brutalizmus egyik fontos példáját tisztelhetjük, úgyhogy mindenki nagyon várja már a munkálatok tavaly beharangozott és idénre ígért elkezdését. Mert most, a nemrég bezárt 6. textiltriennálén nehéz volt a műre koncentrálni, amikor a kiállítás egyik legszebb darabja, a Hollandiában élő Benkő Mariann *Halk csobbanás* című, gyapjú, selyem és fémszálból szőtt jacquard gobelinje előtt két vödör fogta fel a (leszerelt) világítótestből folydogáló vizet. Vagy lehet, hogy nem marad más választásuk a szombathelyi múzeumok vezetőinek, mint megfogadni a triennálé egy szintén legszebb darabjának, Vigh Krisztina hőre lágyuló műanyagból 3D technikával kinyomtatott párnahímzés motívumainak tanácsát: BÍZZAD AZ ÚRRA DOLGAIDAT? (T.T.)

Mucsi Emese

NINCS ÚJ A DISZKÓGÖMB ALATT



Sok más helyen dolgozhatott volna pohárszedőként a hetvenes évek végén a tizenéves David LaChapelle, de ő is inkább a Studio 54-ben akart nyüzsögni. Ez amolyan mellékes elemként jelenik csak meg abban a New York-i sikersztoriban, amely úgy folytatódik, hogy egy napon ezen a helyen megismerkedett Andy Warhollal, aki valamivel később aztán megjelenési lehetőséget biztosított az extra fiatal fotós fiúnak az általa alapított *Interview* magazin oldalain. LaChapelle karrierjét ettől a publikációtól számítja a reklámfotó- és a művészettörténet is, munkásságában azonban következetes utalásrendszer emlékeztet mindenkit a találkozás helyszínére, a Studio 54-re. A Groninger Museum örülhet, hogy pont idén októberben mutatják be a *Studio 54* című másfél órás dokumentumfilmet, mert az jó kiegészítése lesz az éppen programon lévő LaChapelle-kiállításuknak. Ha csak képek nélkül hallgatjuk a trailert, már az is olyan, mintha nem is a hely, hanem egy LaChapelle-produkció jellemzése lenne: „egy teljesen másik világ”, „végtelen drog-mámor”, „szex mindenütt”, „felnőtt vidámpark”, „gyönyörű modellek, hírességek meleg férfiakkal”, „transzvesztiták, drag queenek”, „infernális diszkóórület”, „hatalmas zenék”, „csillogás”, „glamour”. Többek között az archív felvételekből tudható, hogy a Studio 54-ben csak a világításra dollármilliókat költöttek, profi díszletesekkel dolgoztak, a rendezvények léptékéről és nagyvonalúságáról pedig talán sokat elárul, hogy egy alkalommal, egy szilveszteri buli apropóján négy tonna csillámporral árasztották el a táncparkettet. LaChapelle giccs-pop-szürrealizmus kategóriával felcímkézett fotóiban, videóklipseiben és egyéb munkáiban ezt a popsztárokkal zsúfolt, túltolt nightclub-hangulatot elegyíti – igazi posztmodern gesztussal – a leginkább az itáliai reneszánsz

időszakából lenyúlt, népszerű művészettörténeti és vallási toposzokkal, a keresztény ikonográfia elemeivel, valamint a szintén ehhez az időszakhoz köthető, alapvetően harmonikus, szimmetrikus kompozíciós elvekkel. LaChapelle munkásságát azonban nemcsak azért tartják nagyszerűnek minden kulturális regiszterben, mert ezt az alapvetően izgalmas örökséget viszi tovább, hanem azért, mert ő igazán megértette a diszkó mint műfaj jelentőségét, és ennek tudatában készíti el a saját műveit is. Minden idők legpopulárisabb, mindenki számára elérhető és dekódolható zenei élménykincsét adó időszakában tanulta meg azt a közvetlenséget, amit mind a *Rolling Stone*-ban, a *Vogue*-ban, a *Vanity Fair*-ben stb. megjelent kereskedelmi céllal készült fotóiban, mind a legmenőbb kiállítóterekben bemutatott képzőművészeti alkotásaiban következetesen és sikerrel tudott alkalmazni. Többek között ennek köszönhető az is, hogy megtalálta a bűnbeesés első füledt éjszakája és a diszkógömb alatti összetáncolás közti összefüggéseket, hogy csak egy éppen – vagy mindig – aktuális példát említsünk.

1977 áprilisában nyílt meg Manhattan szívében, az 54. utca 254-es szám alatt minden idők leghíresebb és leghírhedtebb diszkóklubja, a Studio 54. A hírességeken és milliárdosokon kívül csak a nagyon szép fiatalok jutottak át a szigorú beléptetőrendszeren. Ők Andy Warhollal, Bianca Jaggerrel, Grace Joneszal vagy épp David Bowie-val bulizhattak egészen rendkívüli körülmények között, igaz, még az AIDS előtt.

LaChapelle: Good News for Modern Man, Groninger Museum, Groningen, 2018. október 28-ig.

David LaChapelle: *Új Ádám, új Éva*, 2009, kézzel festett negatív – giclée print
© David LaChapelle

Szikra Renáta – Topor Tünde

A HASZNOSULÁSUNK NEM AZONNALI Beszélgetés Radák Eszterrel, a Képzőművészeti Egyetem rektorával

Artmagazin: Hogyan indult a pályád, illetve kezdjük még korábbról, milyen családban nőttél fel? Művészek között?

Radák Eszter: Én vagyok az első ezen a terepen, bár utánam már művészettörténész is lett a családban, a húgom, Juca. Egyébként pedig tősgyökeres pesti vagyok anyai és apai ágról is, és realgimibe jártam, a Fazekasba. Bár nagyon komolyan gondolom, hogy a képzőművészeti szakközép a legjobb alapozó, én pont ellenkező utat jártam be, és csak a gimnázium utolsó évében döntöttem úgy, hogy a Képzőre fogok felvételizni. Mindenből átlagosan, unalmasan jó voltam, de nem kiemelkedő. Ez volt a leg-hülyébb ötlet, úgyhogy ez tűnt a legnagyobb kihívásnak. Nem is vettek fel elsőre.

Nem is rajzoltál előtte? Vagy volt egy jó rajztanárod? A Fazekasban volt egyáltalán rajzóra?

Volt, csak sokszor elmaradt, és lett helyette biosz vagy matek. Katona Kata tanította a rajzot, aki az Iparon végzett. Haász Kati általánosban osztálytársam volt, együtt jártunk rajzversenyekre, de nála egyértelmű volt, hogy a Kisképzőre megy, míg nálam ez akkor fel sem merült. Nyolcadikban egyébként volt egy súlyos betegségem, a család inkább azzal foglalkozott, hogy kikeveredjek belőle, így aztán maradtam a Fazekasban. Mert már óvodába is oda jártam. Ott tanított a nagymamám, oda járt anyukám és később mind a négy testvérem. Gyógypedagógus és vegyészmérnök szüleim inkább azt szerették volna, hogy jogász vagy orvos legyek, és valami rendes diploma legyen a kezemben.

Akkor most örülnek, hogy rektor lettél?

Hát erre nem mernék megesküdni, mert amikor rektorhelyettes lettem König Frici mellett és felhívtam őket a nagy hírrel, nagy csönd után csak annyit mondott anyukám, hogy ez talán nem annyira kínos, mint a párttitkár... Nekem egyébként mindig jó kontroll volt, hogy nem művészcsaládból jöttem, és otthon az volt az alap, hogy nem kell ettől az egésztől hanyatt esni. Szóval most a rektorság is csak egy fontos hivatali beosztás. Nem kiváltság, hanem kemény feladat.

Visszatérve a felvételi előtti életedre: akkor hol láttál egyáltalán művészetet? Milyen elképzelésed volt róla, az egész pályáról?

Rendes polgári család volt a miénk, vittek gyerekkoromtól kiállításokra. Szerettem a nagy, színes festményeket.

Van valami konkrét emléked? Ami annyira érdekes volt, hogy megmaradt?

Például a Galériában az *Egri nők*, a mérete, a megfestése és azok a vörösek. Amúgy az Iparművészetin is gondolkodtam, textiles szívesen lettem volna, imádtam kötni. Órák alatt is folyton kötöttem... De az Ipar inkább tervezés, ott nem én viszem végig a folyamatot, én megszeretek végig kapcsolatban maradni az anyaggal. Ma is szeretem azt a primér élményt, hogy amit felrakok a vászonra, az ott van, és ha leszdem, azt is én csinálom, nem adok ki semmit a kezeim közül. A festészet mindenestre már akkor vonzott, akár a fura avíttsága miatt is.

És hogyan készültél a felvételire? Hol rajzoltál?

Anyukámnak volt egy ismerőse, akiről tudtuk, hogy a férje festő. Ő volt az egyetlen kortárs művész, akit a családi kapcsolatokon keresztül fel tudtunk kutatni: Sváby Lajos. Ráadásul tanított is a Főiskolán, még éppen nem volt rektor, de ha valaki, akkor ő pontosan meg tudta mondani, mit kell csinálni ahhoz, hogy egyáltalán legyen esélyem a felvételin. Eléggé meg voltam szeppelve, amikor berendelt magához. Azt mondta, aktot kell rajzolni és festeni kell. A festéshez pedig az egyik tanítványát ajánlotta: Imre Mariannt. Úgyhogy én tőle tanultam festeni, tőle vettem magánórákat. Aktot viszont csak szakkörben lehetett rajzolni, úgyhogy a Désibe is rendszeresen jártam. Azért ez a pár hónap kevés volt, hogy behozzam a lemaradást, nem is vettek fel. De a következő évben minden időmet ezzel töltöttem, csak jó fazekasos beidegződéssel tanultam hozzá a művészettörténetet is.

És akkor a következő évben ki vett fel a Főiskolára?

Klimó Károly, aki haladókkal dolgozott; nagyon nehéz volt közöttük, úgyhogy korosztályt váltottam, és a festőszakkal párhuzamosan ’92–93-ban elkezdtem az ELTE esztétika szakára is járni és az akkor induló Intermediára is áthallgattam. A kronologikus művészettörténet-tanulás nem adott választ arra, hogy mi van most, a jelenben. Nagy szakadék volt a klasszikus tanulmányok és a kortárs művészet között, és elég hamar rájöttem, hogy a művészetelmelet



Radák Eszter Herder-ösztöndijasként saját munkája előtt 1999-ben, Bécsben



Radák Eszter: *Hockney-s táj*, 2002, olaj, vászon, 100 x 40 cm, Magángyűjtemény, Salzburg
© A művész jövőtábol

felől könnyebb lesz megközelíteni – a saját helyzetemet is egyébként.

Mit adott az Esztétika Tanszék? Szerezteél valami különleges, a szemléletedet meghatározó tapasztalatot?

Papp Zoltán akkor fordította újra *Az ítéld-erő kritikáját*, így két éven át Kantot olvastuk, mondatról mondatra értelmezve a szöveget. Fodor Géza pedig Arisztotelész *Poétikáját* elemezte és elemezte velünk hasonlóan szöszölve. Ilyet még sosem csináltam, kemény munka volt. Magamtól nem olvastam volna így, pedig mindig volt belső késztetésem, hogy ebben is otthon kellene lenni. Jót tett, hogy rákényszerültem, és később, a tanításban is hasznos lett ez a tapasztalat.

Hogy ment ez együtt a festéssel?

Nagyon jól. De Maurer Dóra is ezt kérdezte, akihez szintén a problémakeresés miatt mentem. Dórának egyébként – ahogy később elmondta – egyáltalán nem tetszett a felvételem, nagyon habos-babos-barokkosnak tartotta. Expresszív örület volt, és ebben rejtett a gyengesége is.

Elkezdett zavarni, hogy amit felfestek, azt nem tudom irányítani. Vagy sikerül, vagy nem. Ennél valami tudatosabbra vágytam. A színek érdekelték elsősorban, színtant akartam tőle tanulni, úgyhogy átjelentkeztem hozzá.

Miket festettél a főiskolásként?

Először nagy felületen absztrakt expresszív képeket a nagy amerikaiak, Willem de Kooning stb. nyomán. Dóra osztályába átkerülve pedig strukturalista dolgokat. Adtam magamnak feladatokat, két szín, kis felület, aztán belép egy új szín és akkor mi történik... Dóra figyelte, megbeszélte velem a fázisokat. Csík- és foltfestészet volt, de nagyon hamar elkezdtek formák, figurák belépni ebbe. Vajda Lajos és Gedő Ilka például nagyon erősen hatottak rám. De mindez Párizsban bontakozott ki és ment át tárgyábrázoló festészetbe.

Végre valaki a kortársak közül, akire szintén Párizs hat... Hogy kerültél Párizsba?

Művészeti ösztöndíjjal két nyarat töltöttem az ottani Magyar Intézetben (a pincében). Rengeteget rajzoltam a városban, és ott nyílt

először alkalmam arra, hogy szisztematikusan, vissza-visszatérve megnézzem egy klaszszikus múzeum anyagát. Mindennap mentem, de csak egy-két művet néztem meg alaposan. Valódi luxus, ha van ideje és lehetősége az embernek a Louvre vagy a Musée d’Orsay anyagát így feldolgozni. Ott jöttem rá például, hogy mennyire bírom, zsigerileg, Poussint. Ki gondolta volna...

A másik benyomás, ami nagyon megmaradt, a „hangya”-érzés. A mi generációnk, a kilencvenes években, idehaza túl volt sztárolva. Az előzőkhöz, de a maiakhoz képest is. Mi még megkaptuk a régi keleti ösztöndíjakat, de már nyitva volt Nyugat felé is a pálya, egy csomó új ösztöndíjjal, rezidenciaprogrammal, lehetőséggel. Versenyhelyzetbe ritkán kerültünk: még nem is végeztem az egyetemen, amikor már kiállítottam a Múcsarnokban. A Párizsi Magyar Intézet akkoriban kapcsolatban volt egy művészteleppel, ahová elmehettem. Jó kis kontraszt volt, hogy néztem a nagy klaszszikusokat a múzeumokban, a művésztelepen meg a halom rossz festőt és gyenge melót. Idehaza is termeltünk, de ott pofán vágó felismerés volt, hogy mennyit termelnek a világban. Persze a Louvre Chardin-szárnyában is elkap,

hogy az elsőnél még elájulsz, hogy milyen szép, aztán a tizedik, huszadik után már inkább azért, mert leszakad a derekad. A képzőművészet iparszerűségére rádöbbenni, akár a múltat nézzük, akár a mai helyzetet, ez a felismerés nagyon élénken megmaradt Párizsból.

Okozott ez valami válságot nálad, vagy változást a hozzáállásodban?

Nem, valójában eleve kritikus volt a viszonyulásom, talán mert otthonról is kritikusabb visszajelzéseket kaptam. Egyébként ez a felismerés már a diploma környékén történt, tehát még időben jött, hogy hátrább az agarakkal, itt bizony dolgozni kell. Sokat. Ahhoz, hogy mennyiséget és minőséget is produkálj legalábbis. És hogy az idő nem végtelen.

Mi volt a diplomamunkád?

Egy füzet, annak a lapjaira firkáltam. A rajzok áttűnéséből indultam ki, hogy átnyomódnak a következő oldalra. Az volt ebben az érdekes, hogyan döntöm el, mire lesz jó ez a kiinduló nyom? Hogy egy vizuális benyomást térben kiterjesztve vagy síkban színekkel gondolok-e tovább, egy az egyben, vagy felnagyítva, esetleg lekicsinyítve folytatom. Alapvetően azt boncolgattam, hogyan építek fel vagy tovább egy struktúrát és hogyan lépek ki belőle. 190 daraból állt, középen a füzet, és persze minden hatás felismerhető volt, a Vajda áttűnéses rajzai, a fehérén a fehér Tóth Menyhért nyomán...

Otthon csináltam, mindent beborítottak a lapok. Amikor le akartam feküdni aludni, gyakorlatilag át kellett vetnem magam rajtuk. Sajnos nincs már meg, eltűnt a Műcsarnok *Olaj-vászon* kiállításán egy befotózás kavarodásában.

Nem jellemző, de akkor még kevésbé volt az, hogy a magyar művészettörténeti hagyomány megjelenjen egy hallgató munkáiban...

Korán leesett, hogy folytonosság van. A művészettörténet-oktatás sok előny melletti nagy hátránya, hogy távolságot tart, sőt teremt művészek, stílusok, korszakok között. Nem érzed, hogy egymás mellett léteznek, egyik a másikból táplálkozik, épül. Én „bedolgozó” alkat vagyok, az ömlesztve érkező információkat, benyomásokat egybedolgozva új rendszereket csinálok.

De miért pont Vajda, Gedő Ilka vagy Tóth Menyhért volt neked érdekes?

Tóth Menyhért akkor sztár volt, Gedő Ilkáról Hajdu István mesélt először, még a könyve megjelenése előtt. A szintan érdekelt, és Gedő Ilka végigfestette Newton szintánát; meg akartam szerezni, hogy tanulmányozhassam kicsit, de nem sikerült. A Galériába is bekéredzkedtem, hogy akkor már legalább az ott levő Gedő-munkákat megnézhessem, amiket nem állítottak ki. De a Bauhaus színelméletét, pontosabban Ittenét is olvastam, Klee rendszerét is megnéztem.

Amikor már így beleástad magad a szintanba, mindez hogy jelent meg a munkáidban?

Az elején alibi volt a forma, viccesnek gondoltam, hogy absztrakt képet festek és van rajta valami. Először mindig felrajzolom, de én „rosszul” rajzolok, vagy inkább azt mondom, nálam ez nem zsigerből jön, mert kimaradt a látvány leképezésének öröme és begyakorlása, ami a 12–16 éves korosztályra jellemző. Megtudom csinálni, de nem ugyanaz, mint amikor valaki csípőből feldobja. Nem a kezem rajzol, fejből oldom meg, és akkor már szerkesztek, komponálok, átírom, tehát sokkal bonyolultabb lesz az egész. Ezt a problémát például König Frici nem is érti, ő bármit bármikor megrajzol, miközben én átérzem azt, ha mondjuk a hallgatók fotó után rajzolnak és nem boldogulnak a torzítással vagy kiegészítéssel.

Diploma után? Mi következett?

Hátravolt még a 6–7. év, de közben, amikor Párizsból hazajöttem, kaptam egy ajánlatot. A Radnóti gimibe kerestek rajztanárt, és rögtön fel is vettek. Ezt másfél évig csináltam abszolút kezdőként, míg megkaptam végre a Herder-ösztöndíjat, és kihúztam Bécsbe. Egy évig ott jártam egyetemre. Hubert Schmalixnél tanultam, őt Los Angelesből hívták meg. Pont akkor volt nagy botrány abból, hogy Hundertwasser és Arnulf Rainer, bár mesterosztályuk volt, gyakorlatilag meg sem jelentek az egyetemen, világ körüli útjukról



A Képző új rektora
Fotó / © Artmagazin



Arculatváltás lépésről lépésre
Fotó / © Artmagazin

néha-néha videokazettán üdvözölték a tanítványait. Végül Bécs, a bonbonváros úgy döntött, hogy nyitnak, és messzebből is hívnak oktatókat. Schmalix sem volt ott állandóan, viszont volt egy jól kidolgozott szisztémája és segédei – az osztály is igazi nemzetközi csapat volt. Az ottani akadémiai képzés eléggé hasonlított a miénkhez, annak hibáival és előnyeivel együtt. Ők is a Nyugatot másolják, csüngenek az angolszász kultúrán, folyamatosan a periférián érzik magukat, miközben nem veszik észre a maguk egyedi, sajátos vonásait. De voltak különbségek is: nálunk mindig a középszert támogatják. Aki gyenge, azt megpróbálják felhúzni, aki jó, az meg nem nyerhet háromszor egymás után, mert lecsapják. Ott láttam először azt, hogy milyen az, ha valakit kilőnek, és folyamatosan tolnak.

A következő évet, 1999-et festéssel töltöttem, sima festő akartam lenni. Fura év volt, közben alkalmi munkákat csináltam, népességszámlálást, ilyesmit. Éri Gyöngyi, az Éri Galéria, aki akkoriban Bak Imrével, Maurer Dórával, Laknerrel dolgozott – ő foglalkozott velem is. A profit és nonprofit szféra akkor még nem vált el élesen, mindegy volt, hogy az Ernst Múzeumban vagy egy galériásnál volt kiállításod. Ebben az időszakban kezdett fontos témává válni a feminizmus – nekem is volt elég problémám vele, hogy most mit mondjak, feminista vagyok? Nem. Fenntartom a lehetőséget, hogy valaki feminista nézőpontból közelítse meg a munkáimat, de ez nem lehet az egyetlen értelmezés.

Keserü Ilona mellett is dolgoztál, az mikor volt, hogyan lett?

A remete festő-életmód nekem nem jött be. Én akkor élek, pörgök, ha vannak körülöttem. Az, hogy felkelek, festek, eszem valamit, újra festek – nem az én világom. Műtermem sem volt soha, csak egyszer Nagy Krisztával közösen, egyébként mindig otthon dolgoztam. Az az egyszeri műterem sem volt hosszú életű, mert három hét után kirúgott minket Maurer Dóra, mivel Krisztával nem tudtunk megegyezni a berendezést illetően, ezért folytunk a Lukácsban ültünk, hogy megbeszéljük.

Dóra meg odaadta a műtermet másnak, aki jobban értékelte. De szeretek otthon dolgozni, a földön festek, ami egészen más nézőpontot jelent. És színes falak vannak, tele az őseim gyűjtötte nagy, sötét és homályos biedermeier festményekkel, a többségük sokadrangú. De érdekes, hogy ha ezek között a festmények között is működik egy absztrakt kép, akkor az jó. Közöttük kiugrik minden hiba, a klasszikus kompozíció, a klasszikus barna nagyon leveri, ha valami rossz. És ebből a helyzetből adódik az is, hogy gyakran alulfestem a képei-

met, mivel nincs rendes műtermi világításom. Viszont ha otthon működik egy kép, akkor a kiállítóterben is fog. Érdekes egyébként, hogy a festésben mennyi mindentől függenek a technikai megoldások, meghatározza őket a környezet, de én például nagyon kemény faktúrájú, rücskös képeket festettem, amíg rá nem jöttem az Alsol (kenőcs) áldásos hatására. Allergiás vagyok ugyanis a terpentinre, és ezért hacsak lehetett, nem használtam hígítót. Kézzel csináltam egy csomó mindent, úgyhogy nem tettem a festékbe terpentint, hogy ne tegyem tönkre magam – most viszont, ha csurig bekenem a kezem Alsollal, akkor simán megcsinálok bármit, és a végén csak lemosom a kenőcsöt a csap alatt. Mindenkinnek megvan egyébként a maga speciális technikája. A saját rajzaimat például mosogatószivaccsal korrigálok. Itt is húsz évembe telt megtalálni a számomra ideális megoldást, de megvan! A színet ugyanis nem szeretem, koszos lesz tőle a felület, ami az én színeimet tönkrevágná.

Visszatérve Ilonára...

Addigra kijártam a Képző minden létező szakát, de még tanulni akartam. Elmentem volna a jogi egyetemre, de az, így néhány diplomával a zsebemben, már fizetős lett volna, úgyhogy amikor indult a festőknek is doktori iskola 2000-ben, rögtön jelentkeztem Pécsre, ahol már volt egy kis tapasztalatuk. Keserü Ilona volt Dóra mellett az a másik nagy egyéniség a szakmában, akivel úgy éreztem, hogy muszáj találkoznom. Sikerült is a felvételem, aminek örömeire elmentem pár hónapra Londonba a húgommal, hátizsákkal és stoppal – mondjuk úgy soha többé...

Itt mi történt, mi hatott rád leginkább?

David Hockney mindenképpen, a látvány elemzése. Kitalál valamit és azt végigvezeti. De még Michael Craig-Martin, Julian Opie, Tracey Emin is például. De ha a többi hatást is végigvesszük: a kedvenc festőim közül már mondtam Poussint, a római ösztöndíj alatt a mozaikok érdekeltek nagyon, a kontúrok – amit Kitajtól vettem, meg Czimra Gyulától. A kontúrt valaki vonalrajznak érzékeli, én meg csak megkülönböztetek, elválasztok vele két formát vagy színfelületet – az absztrakt művészet felől közelítve, a művészettörténeti háttér tudatában. Nagyon bírom Kitaj sztorijait, ahogy Kitaj hazudik, történeteket talál ki a képeihez. Nálunk a tanszéken Tölg-Molnár Zoliéknál a narratív festészet szitokszó volt, kínos – én meg bírtam, hogy ilyet lehet. Nagy Krisztának is ez jött ki belőle, csak ő a médiával csinálta ugyanezt.

Ott tartunk, hogy visszajössz Londonból...

Amikor visszajöttem, Károlyi Zsiga felkért tanáreségédnek, akkor kerültem már tanárként a budapesti tanszékre. Sok volt a csaj, egészen eltolódtak az arányok, Zsiga azt mondta, ezt én jobban bírom nála – van elméleti háttérem és a feminista vonal is erősödik. Ez volt a print-korszak a 2000-es évek legelején, amikor szinte senki sem festett. De például Udvardi Emese, Deli Eszter, Töttös Kata kerültek be akkor.

Csak még egy kérdés a festői pályádról: annak az is egy állomása, hogy a Virág Judit Galériához kerültél, náluk vagy azóta is. Ez hogyan történt?

A doktori programban a pécsi egyetemen festett képekkel rögtön volt egy kis gondom, ugyanis harmadév végén szokott lenni az osztzkodás, hogy mit visz magával egy festő és mi kerül az egyetem gyűjteményébe. A Petrányi rendezte *Klíma* kiállítás felhívására adtam be terveket 2001-ben – ez akkor, még jobb anyagi viszonyok között úgy ment, hogy ami megtetszett az intézménynek, annak megvalósítására adott is pénzt (anyagköltséget). Volt tehát egy tervem, egy még nem létező munka, amit a Műcsarnok finanszíroz, de végül a pécsi egyetemé lesz. Egy ilyen helyzetre maga az egyetem és a mesterek sem voltak felkészülve – hogy pénz folyik be a művészetből. Judittal úgy találkoztunk, hogy Jerger Krisztinával volt valahol egy zsűriben, és utána megkeresett, hogy kortársakkal egészíti ki a klasszikus kínálatát. Haász Kati szürkébb, szigorúbb, Korodi Luca expresszív, oldottabb festészetet művelt, és én a kis vidám, színes a művészetelméleti dolgokkal – nagyon ki volt találva a mi hármasunk, amit fel tudott fűzni a klasszikus, klasszikus-modern előzményekre.

Mostanra már 18 éve tanítasz folyamatosan az egyetemen. Mi az, amit a tanári tapasztalatokból rektorként hasznosítani tudsz?

Az oktatási szisztéma folyamatosan változik ugyan, de egy intézmény evidensen nem tudja gyorsan lekövetni a művészeti felfogás változását. A kortárs már művészettörténeté válik, de az egyetem még nem tud igazodni ehhez. Azt természetesnek gondolom, hogy az intézmény történetében vannak rosszabb és jobb ciklusok. Van, amikor nyitottabban, progresszívebben viszonyul az adott helyzethez, máskor belemevedik a hagyományaiba – ez hullámmzó. De ahogy egy kolléga is megfogalmazta: a rossz szokások nem biztos, hogy nemes tradíciók. Muszáj felmérni, mi az, amit csak megszoktunk, és lusták vagyunk változtatni rajta, mi

az, ami megtartandó a hagyományok közül és mi szorul megújításra. Itt van például az anatómiai stúdiumok helyzete. Amikor én kezdtem a főiskolát, akkor éppen nagyon kínosnak tartottuk és a strukturalista munkákhoz nem is éreztem létfontosságúnak, hogy csontvázat rajzoljak. Mára viszont nagyon érdekessé vált, ahogy a mai hallgatókkal például arcreekonstrukciókat csinálnak. Amikor mi jelentkeztünk, mindenkinek muszáj volt tudni látvány után rajzolni, csak úgy lehetett bekerülni, ma ez nem így van – az anatómián azt is pótolhatják, amit nem tanultak meg a felvételi előtt. A mostani hallgatóknak az előképzettségük és az „elmélyültségük” (egyik kedvenc kifejezésem, bármit jelentsen is) más, másképp közelítik meg a problémákat. Sok dologról tudnak, sok apró információt rakosgatnak össze és abból gyúrnak, alakítják ki saját elképzelésüket egy adott dologról. Több nézőpontú képet, lazább határokkal, könnyed átjárással az elit kultúra és a kommersz között. Nincs türelmük annyit olvasni vagy bibelődni egy képpel, de vajon minden esetben szükség van erre? Hogy milyen kérdéseket teszek fel egy korrektúra során, az a kortárs művészet aktuális helyzetével, a társadalmi kontextussal együtt amúgy is folyamatosan változik. Tanársegédként csendéletet festettünk az első csoportommal. Két-három hetem a felkészüléssel ment el, nemcsak azt néztem végig, hogy melyik korszakban mit jelentett a csendéletfestészet és mit hogyan oldottak meg, hanem konkrétan meg is festetem, amit tanítani készültem, mert fontosnak éreztem, hogy technikailag tudjam is, amiről beszélek Giotto-tól a kortársakig. De ez csak a dolog egyik fele, az én programom. Azt, hogy hogyan sikerül átadni, megvalósítani, nemcsak tőlem függ, lényeges az osztály érdeklődése és felkészültsége vagy adottsága – akik ráadásul ahányan vannak, annyifélék, de együtt vannak az első évben, akármerre veszik is azután az irányt. Nagy mítosz alakult ki körül, hogyan válogatjuk össze az osztályokat a felvételin. Lehet egyből határozott programmal indítani, mint ahogy Klimó az absztrakt expresszionizmussal, amibe én is beleszóppentem. De ha az osztály erre nem vevő, akkor mit tesz? Vagy ezt kivédendő olyanokat kell felvenni, akinek pont ehhez van affinitásuk? A felvételin nézzük az egyéni kvalitást, de azt is, hogyan tudunk a hallgatóval kommunikálni, együtt dolgozni. Nekem nagyon fontos, hogy hogyan illeszkedik be a közösségbe. A régi mester és tanítvány viszony szerintem rég elavult. A mester szót sem szeretem, mert azt sugallja, hogy majd én megmutatom, mit csináljanak, átadom nekik a technikai tudást. A követőimnek... Ezt én elutasítom. Vannak tanítványaim, akikről azt mondják, hogy hasonlítanak rám, de ha jobban

megnézed, egyáltalán nem. Ötévente van egy, aki színes felületekből, foltrendszerből építkezik. Mindenki mást hasznosít és máshonnan is inspirálódik. Nem feltétlenül azt kell tanítani, amihez én értek, hanem módszertant, hogy hogyan fogjuk fel a képzőművészetet, hogyan közelítsünk meg művészi problémát úgy, hogy azt ő majd a saját eszközeivel tudja megoldani.

Hogyan látod az egyetem mai helyzetét? Főleg úgy, hogy a másik művészeti egyetem, a MOME elképesztő módon építkezik, fejleszt.

A MOME nagyon jó időben, nagyon jól váltott, jól definiálta újra magát. Pedig az Iparművészeti Főiskola (később egyetem) nem volt mindig jó helyzetben, a rendszerváltás után a könnyűipar eltűnt alóla. Több rektori cikluson át tartott, mire kiforrtta magát az új elképzelésük. Sok régi mester, nagy név tűnt el onnan, és ez kívülről nézve is fájdalmas vajúdás volt. De az intézmény érdeke ezt kívánta, és az idő őket igazolta. A kreatív ipar létező dolog, húzóág az egész világon, de ezt nehéz összemérni az autonóm képzőművészet helyzetével, akkor is, ha mindkettő a vizualitásból indul ki. Nekünk is újra kell definiálnunk magunkat, és éppen ezt csináljuk most. Kelet és Nyugat között vagyunk, a képzésünk hagyományos, viszont nagyon sokféle dolog bejött az utóbbi időben; valójában sokkal izgalmasabb az egyetem belülről, mint ahogy az kívülről látszik. Nagy a kínálat a hagyományos bronzöntéstől a 3D rajzolásig, az anatómiai stúdiumoktól az aktivista művészetig – de éppen ez okozza a problémát is. Hogy nincs arcunk. Ezen vívódunk éppen. Belülről szeretnénk felgöngyölni a problémát, nincs értelme nyöszörögni, hogy baj van; mindenhol az van, vagy hogy nincs pénz a képzőművészetre – másra sincs. Egyébként másutt is, szerte a világon az öndefiníálással vannak elfoglalva egyetemek (a képzőművészetről nem is beszélve). A diplomás pályakövetés elég kiábrándító eredményeket mutat nemcsak nálunk, hanem például Nagy-Britanniában is. Azokat a 20-30 évvel ezelőtti ígéreteket, hogy a diploma magasabb fizetést, jobb életkörülményeket garantál, ma nem lehet biztosan beváltani, és így talán azt sem, hogy a tudásátadásnak az egyetem lenne a legjobb formája, bár én ebben hiszek. De az biztos, hogy folyamatos megújulásra van szükség, sokkal rugalmasabb helyzetfelismerésre és igazodásra. Fokozottan igaz ez ránk ebben a haszonelvű szemléletben, mert a „hasznosulásunk” nem látványos és azonnali.

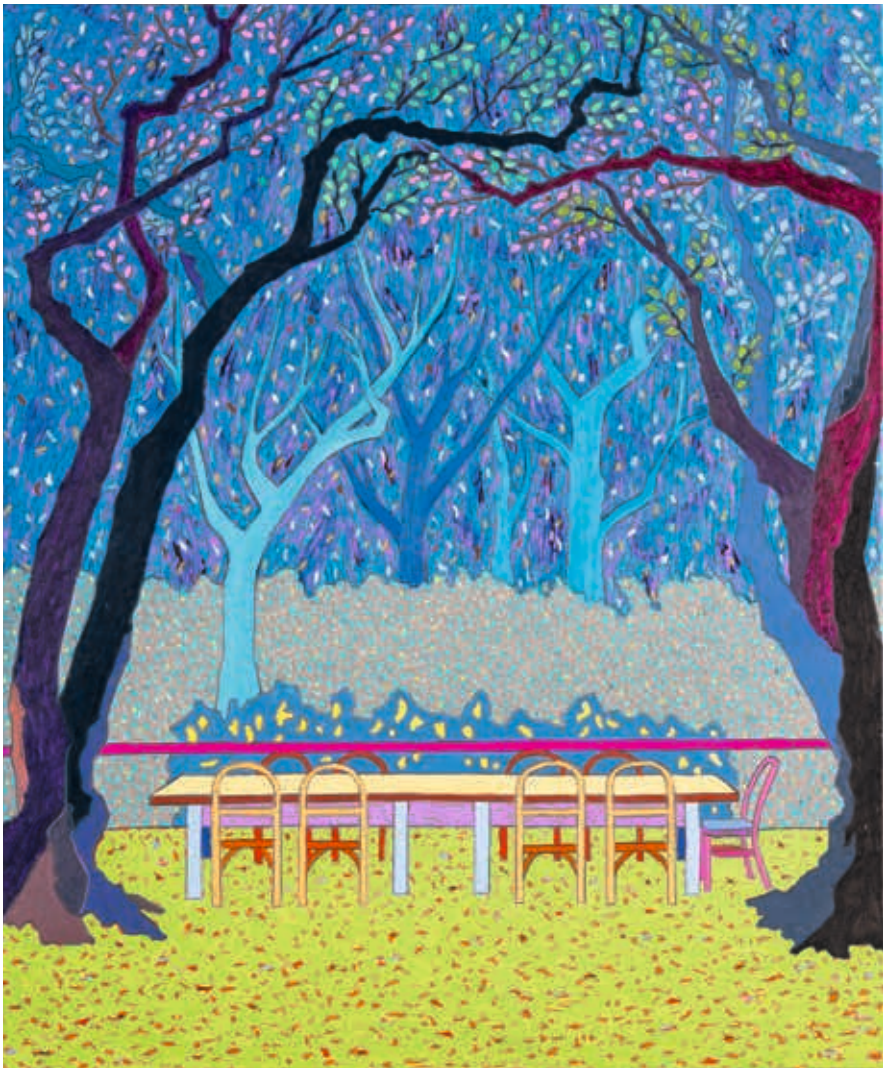
Mondjuk látványosnak, látványos...

Egy művész sok esetben ötvenéves kora körül érik be, és ha mondjuk a diploma után fut is vele a szekér egy darabig, akkor sem biztos, hogy a pályán marad, pláne csak ebből meg is él. Egy mérnökdiplomával már kifutotta magát az ember, sőt nyugdíjba megy, amikor a festő még éppen csak elkezdte. A művészek későn érnek, a diplomaosztón lehetetlen megjósolni, hogy kivel mi lesz.

Hogyan viszonyulsz az egyetem előző, Csanádi Judit rektorsága alatt meghirdetett programjához? Ahogy jöttünk, pont lefőtztam a tavaly megnyitott (bár mostanra újra bezárt) bejárat feletti molinót a „Nyit a Képző” felirattal – ez a program, úgy tudom Judittól, éppen a te ötleted volt.

Judit bele is vágott, de ez nem kétéves munka, ez időbe telik. Most kezdődik az aprómunka. Sok az oktató, kevés a hallgató, nehéz fenntartani magunkat, konkrétan az egyetem épületét is. Most az összes oktatónkat bevonva találjuk ki a stratégiát, hogyan boldogulhatnánk jobban. Volt egy anonim felmérésünk, több mint száz oldalas kérdőív, amin az oktatók saját maguk munkáját, a tanszékeiket és általában az egyetemet értékelték. Ebből az is kiderült, hogy egymás munkájáról is többet kéne tudnunk, és persze arról is, hogy mennyi képesség és tudás halmozódott itt fel, amit az egyetem javára más módon is hasznosíthatnánk. Most az az elvárás, hogy minden intézménynek bevételt kell produkálnia. Úgy-hogy végignéztük az intézmény történetét, a hasonló jellegű korábbi kezdeményezéseket, és most mindenki eldönti, hogy milyen területen tudja legjobban kamatoztatni a tudását és a tapasztalatait.

A műtárgyeladás például bonyolult dolog, részint mert Magyarországon ma nincs olyan piac, amire alapozhatnánk, másrészt ha az egyetem elkezdené olcsón kiárasztani a friss, kortárs munkákat, az még a meglévő piacot is szétverné és egyben a művészek jövőbeni lehetőségeit is aláásná. Viszont másként is hasznosíthatjuk az itt létrejött műalkotásokat. Szeretnénk például feléleszteni a műtárgybérlés rendszerét. Sokszor gond, hogy vállalkozó ugyan akadna, de nem tudja, milyen formában szponzorálhatná az egyetemet, mit tudna a saját költségvetésébe beilleszteni. Aztán fontos lenne, hogy nagyobb restaurálási munkákat, freskók felújítását stb. bízzanak megint a hallgatókra, ennek az egyetem alapításától kezdve komoly hagyománya van. Ma már a kerületi önkormányzatok nem számolnak ezzel a lehetőséggel, azt se tudják, hogy az egyetem létezik – nekünk kell megkeresnünk őket, újra felvenni a kapcsolatot és megszerezni



Radák Eszter: *A romantika, lássuk be, nemcsak a harmincas férfiaknak lehet ijesztő...*
2017, olaj, vászon, 130 x 100 cm
© A művész jóvoltából

a megbízást, mert ilyen jellegű munka Pesten mindig akad. A harmadik vonal a nemzetközi képzések bővítése, a külföldi egyetemekhez fűződő kapcsolatok megerősítése, például hogy közös projektekkel indulhassunk nemzetközi pályázatokon. Például Jeremy Deller érkezik vendégprofesszornak a következő évben, ez nagyon komoly. *(Jeremy Deller (1966) angol képzőművész, videomunkákat, filmeket, installációkat készít. 2004-ben nyerte el a Turner-díjat. Egyik legismertebb műve a 2001-es Battle of Orgreave, ami az angol bányászok és rendőrök 1984-es összecsapását játszotta újra, ezt 2012-ben a Kassák Múzeum is bemutatta. – a szerk.)* Ráerősítünk a toborzás megszervezésére is, hogy a Képzőre jelentkezők sokkal többet tudjanak a lehetőségekről, reális képet kapjanak a képzésről, ne csak a képzős mítoszra támaszkodhassanak. Emellett oktatóinkkal külsős tanfolyamokat is indítunk a csúnyán hangzó „népnevelő” szándékkal – mert nagyon kevesen

értenek a művészethez, különösen a kortárs-hoz, amihez jó kézikönyvet, tankönyvet is nehéz találni. A leendő hallgatóknak is jól jönne valami, amiből készülhetnének – ezt is szeretnénk megcsinálni. Én a nyitást praktikus ilyen konkrét feladatokra lebontva értelmezem és menedzselem. Szakmai arculatot kell az egyetemnek adni. A sok tanszék mind másként definiálja önmagát, mindenki másképp képzeli el a jövőt, de ahogy a sok színből is végül szürke massa lesz, a sok jó ötlet is kioltja egymást, ha nem találjuk meg azt a közös részt, amit mindenki fel tud vállalni. Tradíció és innováció – tudom, hogy mindegyik egyetem ezt mondja – de mi nagyobb átéléssel tesszük!

Az épülettel mi történik?

Új az államtitkárság, újra kell kezdenünk a tárgyalásokat, de a Lotz-freskók restaurálása biztos, hogy elkezdődik.

Jó, ne a Lotz-freskókkal fejezzük be, inkább a magánéleti szállal: hogyan él az egyetem új rektora? Ki a férje? Hány gyereke van?

Van egy nagy fiam, 13 éves, a férjem pedig angol állampolgár, akivel barátokon keresztül ismerkedtem meg. Össze akartak hozni minket, gondolván, hogy nekem egy laza angol nagyon bejön majd – holott a hideg kirázott a gondolattól, hogy én és egy angol hippi, aki a nyolcvanas évek óta itt él és biztos imádja az egzotikus Kelet-Európát... Neki pedig mondták, hogy festő vagyok és nagyon művelt – őt meg a művésznőségtől rázta ki a hideg – szóval kerültük egymást ismeretlenül. Aztán amikor találkoztunk, kiderült, hogy csak a reklámszöveg volt komplett tévedés. Egyébként oknyomozó újságíró volt és a rádiónál dolgozott, ma cégeket világít át.

Milyen folyamatok zajlottak a háttérben, milyen szempontok szerint alakult a reklámok világa és abban milyen szerep jutott a lányoknak, asszonyoknak? Illetve hogyan alakultak a lányok-asszonyok egyre inkább nővé? Vigyázat, nyomokban gendert tartalmaz!

Lépcold Zsanett

KÉNYELMESEN ÉLHET, DOLGOZNAK A GÉPEK

A nő és a szocialista reklám



A hatvanas években a turizmus felvirágoztatása egyet jelentett a vendéglátóipar népszerűsítésével is. Az elektromos kisgépek idővel a háztartásokba is bekerültek, így egy turmixgép már nem csak a presszó kelléke lehetett. Az 1962-es reklámfotó bikinis szőke manőkenje mintha az amerikai ideált követve, egy úszómedencéből pattant volna ki az üdítő turmixért, ám az impozáns gép alatti viaszosvászon terítő és a kopott háttér megöli az illúziót.

Fotó: Bauer Sándor / FORTEPAN



Az 1950. március 25-én megjelent *Nők Lapja* címlapja méltán hirdeti a sztahanovista nőideált: a traktort vezető, dolgozó nő, aki a kor törvényei szerint mentes mindenféle sallangtól és sminktől.

Fotó: Artmagazin



1964-ben jelent meg a *Lakáskultúra* első száma, a lakberendezés téma és divat lett. A kényelmes otthon, és annak reklámfelületen megjelenő jelképeit, a modern bútorokat és háztartási gépeket a nők értékelték igazán, a lakásbiztosítások reklámjai is őket célozták meg.

Fotó: a MKVM jövőtábol

Magyarországon a második világháborút követően a fogyasztási szokások átalakulása kihatott a reklám szerepének változására is: nemcsak hogy megjelentek a kereskedelmi plakátok, de az ötvenes évek végétől napjainkig jelentős iktológiai változásokon mentek keresztül. A „reklámipar” főszereplői (és célközönsége is) inkább a nők voltak, akik a Rákosi-korszakot illusztráló sztahanovista karaktert levetették magukról, hogy a késő Kádár-korszakra már egy markánsan eltérő nőideál jelenhessen meg. A folyamat számos tényezőnek volt köszönhető, megbújtak mögötte gazdasági és politikai érdekek, de közrejátszott az emancipációs folyamat is – ami eleinte inkább csak retorikaként működött.

Az uniformizációs kísérlet

A Rákosi-korszakban a kereskedelmet felülről szabályozták, ezáltal az iparcikkek csak a kijelölt állami áruházakban voltak elérhetők. Ilyen helyzetben a plakátok teljesen más funkcióval bírtak: mivel nem volt széles és változatos áruválaszték, kizárólag a propaganda eszközeként jelentek meg. A hirdetések az ország újjáépítése, a fejlődő szocialista vállalatok és az ötéves tervek népszerűsítésére korlátozódtak.

A Rákosi-rezsim a szovjet modellt követve új korstílus megteremtését tűzte ki célul, ami nemcsak a művészeti műfajok, hanem „a propaganda, az életvitelmodellek, az emberképről vallott nézetek megformálását” is magában foglalta. Így vált ideológiai eszközzé „az utca-kép egésze, a reklám, a lakásbelső, a divat, az ünnepi dekorációk kialakítása, az újságok híryanaga és képi világa” is.¹ Ennek megfelelően az ötvenes évek első felében az öltözködés terén „uniformizációs kísérlet” ment végbe, amely keretén belül az egyszerűség, a célszerűség és a praktikusság jegyeit tették követendő példává – szemben az egyedi ízléssel. A ruhaipar az erkölcsi minták, a dolgozói magatartás felmagasztalása mentén szerveződött, és ostromozott mindent, ami ezzel szembement. A *Nők Lapja* első számai is ezeket az üzeneteket közvetítették: a „mai nő öltözködése célszerű, egészséges és csinos. A nagy áruházak nem a divatkirályok esztelen hóbortjait, hanem a dolgozó nők érdekeit szolgálják.”² A középpontba az állami konfekcióipar nagy számban gyártott, egyszerű és egységes ruhadarabjai kerültek – ezek szerepeltek a lapok hasábjain. Ennek fényében a divatbemutatók is átalakultak, a manőkenek helyét átvették

„az egészséges termetű fiatal lányok, asszonyok, dolgozó nők”. Ezzel párhuzamosan visszaszorultak a tudósítások a hazai és nemzetközi divateseményekről is. Az egyenlőség eszméjének erőltetése mögött a két világháború közötti idősakkal, a „rég, polgári világgal” való szakítás volt. Minden ember egyenlőnek tekinthető, az azonos öltözet révén eltűnnek a társadalmi különbségek – legalábbis látszólag. Az új ideál miatt olyan kiegészítőket is elítéltek, mint a nyakkendő, a kalap, a fodor, a rúzs, a körömlakk vagy a lakkcipő, melyek az „elvetendő burzsoá, kispolgári szokás” és „öncélú divatozás” megtestesítőjeként jelentek meg a kor retorikájában.³

A „totális nevelés”, a „szüntelen tanulás”, az „emberátalakító program” kulcsfogalmakká váltak a külső és belső terek átalakításánál is. A cél a nyugati kultúra, a régi, polgári szokások száműzése az otthonokból, létrehozva ezzel az új korstílusnak megfelelő „sztálini ember” ideálját, akinek lakóhelyén „sem kényelemre, sem elzárkózásra nincsen szüksége”. A kor meghatározójává vált a racionális és az afunkcionális szemléletmód kettőssége, ahol a Bauhaus funkcionizmusa egyszerre volt jelen a sztálinista elvek maradványaival.⁴



A divatékszer reklámozó 1964-es plakát még visszafogottan népszerűsíti a kiegészítőket, ami hatalmas ugrást jelent az ötvenes évek egyenpuritánságához képest. A célközönség jelen esetben is a nő, bár a háttérben felvillannak a férfiekiegészítők is: a nyakkendőű vagy a mandzsettagomb. Az öltöny feketéjét vidáman ellensúlyozza a pink rúzsra rimelő felirat. A másik plakáton hirdetett rúzsosást legitimálja a jól kitalált márkanév. Egy olyan extrán kulturált szórakozás, mint az operába járás, elnémitja a mondén felhangokat.

Fotó: a MKVM jövőtáblából



Két, egymástól eltérő folyamat figyelhető meg a korszak diskurzusában: egyrészt fokozatosan a mindennapi élet, a praktikum került előtérbe; az emberek magánélete kevésbé korlátozódott. Másrészt az építészet révén, a gazdasági szempontokat is szem előtt tartva ugyan, de a lakókönyezet ideális paramétereinek kiszámításával a nevelői szándék determinálta a lakók, családok szokásait.⁵ A mindennapi életre ráerőltetett új normák először 1953 után enyhültek, majd a forradalom után kezdett el kibontakozni a központi hatalomnak az élet „kollektív megváltásáról” lemondó iránymódosítása. A Kádár-korszakban már a „politikai nyilvánosságot a központi akarat agressziója helyett egy egyre lanyhuló defenzív stratégia jellemezte”.⁶

1956–57 fordulója az öltözködés terén is változást implicált. Megkezdődött az enyhülés időszaka: „a puritánság mint kötelező ideál fokozatosan vesztett jelentőségéből, a nőiesség, az egyéniség vállalása egyre kevésbé minősült politikai kérdésnek”. A divatlapok (ha az *Ez a Divat* mellett a *Nők Lapját* is annak vesszük) hasábjain is egyértelműen érzékelhető volt a hangváltás. A cikkek terén 1957-től újra megélnékeltek a külföldi beszámolók, és a tavaszi divatigények mentén bővülő választékkal kecsegtették az olvasókat. Az öltözködés szerepe a hatvanas évek közepére lényegesen

átalakult, a divat már nem a Rákosi-féle ideológia szolgálatában állt, hanem a modernizáció bővületében alakult.⁷ Azonban az „uniformizációs kísérlet” időszaka még a hatvanas években is érezte hatását, ami leginkább abban érzékelhető, hogy a nyugati minták, a külföldi divat átvétele Magyarországon konzervatívabb, visszafogottabb formában jelentkezett. A hazai és a nemzetközi divatlapokat összehasonlítva érzékelhető, hogy a könnyűipar jelentősen redukálta a minta- és színbeli választékot, illetve a magyar folyóiratok csak elvétve publikáltak nemzetközi divatot reprezentáló fotókat.

Ekkoriban a propagandaplakát mellett megjelent a kulturális, majd a kereskedelmi plakát is – bár az ötvenes években ezt még csak a Totót, a Lottót, az Állami Biztosítót és az Országos Takarékpénztárat népszerűsítő plakátok jelentették.

Fridzsiderszocializmus

A második világháborút követően Magyarországon az 1960-as évek jelentette a fogyasztás fellendülésének időszakát, s egyúttal a reklámpiac fejlődését is. A kereskedelmi plakátokon a hatvanas évektől kezdve beszélhetünk mai értelemben vett reklámról: megkezdődött az áruházak szezonális kínálatának és különféle árucsoportoknak a népszerűsítése, majd

fokozatosan fejlődésnek indultak a márkákat bemutató promóciók is.

Ebben az évtizedben stabilizálódott az ellátás színvonala, mérséklődött a hiány és bővültek a fogyasztási lehetőségek. A nehézipari beruházások fokozatosan visszaszorultak, a hadiipari kapacitások csökkentek, áthelyeződött a hangsúly a fogyasztási cikkek, a lakossági igényekre.⁸ A Kádár-korszakban „fontos tényező volt a fogyasztás fokozatos felértékelődése, a fogyasztói magatartás előtérbe kerülése”, mind társadalmi, mind politikai okok miatt.⁹ A hatvanas évek modernizációs törekvései kiterjedtek a fogyasztás módjaira is: azáltal, hogy megjelentek az önkiszolgáló üzletek és bővült a termékkínálat, a vásárlók maguk dönthettek, hogy mit vásárolnak. A vásárlás „élmény” lett, a kirakatok a városkép részévé váltak, a kirakatkézés a „szabadidő eltöltésének egyik új formájává” vált. A modernizációs törekvések révén az öltözködés, a táplálkozás és az autózás is fontos témaként jelentkezett. A korabeli sajtóorgánmok és reklámok – főként a képes magazinok – is ezeket a területeket célozták meg: fogyasztói tanácsokkal látták el az olvasóközönséget. Míg a lakberendezéssel, a divattal és a táplálkozással kapcsolatos zónákat kifejezetten női priviligiumként mutatták be, addig a férfiak fogyasztói státuszát az autó, a barkácsolás és a sport témakörök biztosították.¹⁰

A Nyugat egyrészt az „áhitott fogyasztási minták képviselője lett”, másrészt lehetőséget adott az államnak a szocializmus és a kapitalizmus közötti különbségek, az eltérő fogyasztási sémák reprezentációjára. Míg azonban az ötvenes évek folyamán a nyugati fogyasztói kultúra egyértelmű elítélése jellemezte a politikai retorikát, addig a hatvanas évekre enyhült a hangnem. Budapest mint kirakatváros jelent meg a kor filmjeiben: az emblemikus épületek – legyen szó presszóról vagy áruházról – a magyar játékfilmek állandó szereplőivé váltak. Olyannyira erős reprezentációs értékkel bírtak, hogy a hatvanas évek budapesti városképének alakítását is alárendelték a kereskedelmi, idegenforgalmi érdekeknek. A turisztikai attrakciók mellett a szállodák és áruházak építése is bevonódott az idegenforgalmi fejlesztés gyakorlatába: a hatvanas évek elején kezdték el építeni azokat a komplexumokat, amelyek az „újfajta fogyasztás szimbólumaivá váltak”. Az időszak egyik legimpozánsabb beruházása volt a budapesti Körszálló, amely

(főként) a hengeres formának köszönhetően kitűnik a Szilágyi Erzsébet fasori utcaképből. A jólét közvetítése mind a hazai, mind a nemzetközi fronton fontos üzenet volt. Budapest belvárosának lát képe „a szocialista rendszert úgy ábrázolta, mint amely mindent megtesz az emberek fogyasztási álmainak a beteljesítéséért”. Az idegenforgalom felfutása révén Budapest városképe átalakult: a neonreklámok, az áruházak és az élményfogyasztás emblémái a fridzsiderszocializmus (vagy gulyáskommunizmus) jelképévé váltak. A turizmus fontos gazdasági ágga nőtte ki magát, így központi célkitűzéssé vált a belőle származó bevétel növelése is. Ez azt is jelentette, hogy az ötvenes években még erősen kritizált nyugati fogyasztási mintákat valahogy meg kellett honosítani Magyarországon is. A fogyasztás élnkülésére különféle reakciók érkeztek, a korabeli sajtóban egyaránt jelen volt a támogatói és kritikai hangnem. A képes újságok, magazinok és napilapok gyakran népszerűsítettek fogyasztási cikkeket, hasábjaikon a tárgyak megszerzése,

birtoklása reális életcélként jelent meg, miközben kialakult az ezzel szembemenő kritikai attitűd is, amelynek egyik legadekvátabb példája az *Új Írás* 1961–62-es, később „fridzsiderszocializmus” néven rögzült vitája.¹¹ A fogyasztás egyre több területet hódított meg – főként a reprezentációs, társadalmi státus iránti igények révén. Az öltözködés, a tartós fogyasztási cikkek, az autó, a telek és az (új) lakás is presztízsertékűvé vált, ezek megszerzése a kor kihívásaira adott jó válasz szimbólumává vált. A legtöbb hirdetés továbbra is a nőket célozta meg: a hirdetések kezdetben kisebb méretben, valósággal csak rejtőztek a lapokban, míg aztán a *Nők Lapjában* 1960-ban megjelent az első egész oldalas reklám. Ugyan a kereslet és a kínálat gyakran nem találkozott, a termelés és a fogyasztás csak a hetvenes évekre kezdett egyensúlyba kerülni, de közben fokozatosan mérséklődött a hiány, egyre szélesebb választék várta a vásárlóközönséget a nemzetközi divatot követni igyekvő hazai kereskedésekben.¹²



Az ellentmondásos viszony a hanyatló Nyugathoz ezen az 1971-es Kasso- (Kassowitz Félix) plakáton érhető leginkább tetten. Jólesően bizsergeti a televíziót néző férfiakat (a többi reklámplakátból tudjuk, hogy a nők ezalatt modern háztartási gépeiknek örülnek a konyhában), hogy a dobozból tanácsai vagy öröklakásukba varázsolódik a Moulin Rouge, de abból is minden magyar férfi álma: Medveczky Ilona.

Fotó: a MKVM jövőtáblából



A manőkenszakma felvirágzása a 70-es évek elejére tehető, amikor Aszalós Károly és Baross Imre (az Állami Artistaképző Intézet igazgatói) megszervezték az első manőkenképzést és annak képesítési rendszerét. Ekkoriban a divatfotókon gyakran jelennek meg jellegzetes városképi elemek, turisztikai szempontból lényeges helyszínek. A korszak egyik népszerű modelljét, Szilágyi Marit a Mártírok útján lévő Május 1. mozi (ma Margit körút, Atrium Film-Színház) előtt oroszos kucsmában látjuk. A Halászbástya előtt feltűnő westernes forrónadrág-lembérdzsek együttes viszont már az imperialista Egyesült Államok divatjával borzolja a kedélyeket.

Fotó: Urbán Tamás / FORTEPAN, Bauer Sándor / FORTEPAN

Főszerepben a konyha (és a háztartás)

A hatvanas évek „reklámiparát” nemcsak a szocialista fogyasztói társadalom fokozatos átrendeződése pezsdítette fel, hanem a család-szerkezet és a női szerepek változása is. Ennek előzménye a második világháború után kialakult két világrend ideológiai szembenállása is, amely „a technikai fejlődést és ipari termelést katalizálta, a hidegháborús feszültség pedig fontossá tette az utópiák ápolását, az erős jövőképet, a fejlődés, a dinamizmus érzetének fenntartását”.¹³ Miközben az európai szemlélet a termelésirányítást is jelentő tervezést képviselte, az amerikai piac a felhalmozást, a feleslegtermelést premizálta.¹⁴

A kapitalista és a kommunista modernizáció versenyében központi szerepet kapott a mindennapi élet, a tárgykultúra. Ennek első jele az 1959-ben *Tudomány, Technológia és Kultúra* címen megrendezett szovjet kiállítás, ahol a nehézipari fölény reprezentációja került előtérbe, míg a vele párhuzamosan futó moszkvai Világkiállításon az amerikai pavilon a jelenre, a fogyasztásra, a háztartásra helyezte a hangsúlyt. Az amerikai kiállítócsarnokban egy berendezett, kertvárosi modellház hívta fel magára a figyelmet, ahol egy tökéletesen felszerelt konyha kapott helyet, amely Hruscsov és Nixon „konyhavitájának” színhelyéül

szolgált. Az amerikai elnök elismerte a szovjet űrkutatás sikereit, azonban megjegyezte, hogy a háztartási cikkekben (kiemelten a színes televízió-gyártásban) ők a vezető hatalom. Hruscsov arrogáns reakciója kiválóan jellemzi a szovjet hidegháborús nyelvhasználatot: „Amikor utolérjük és elhagyjuk Önöket, visszaintegetünk. Ha akarják, megállunk, és azt mondjuk: kövessenek.”¹⁵ A moszkvai Világkiállítás eseményei Magyarországon is változást idéztek elő: még ebben az évben határozatba foglalták a lakáskérdés megoldását, a fogyasztás élénkítését, kiemelve a nők háztartási munkáját megkönnyítő cikkek gyártásának növelését. A hatvanas évek nyilvánossága egyértelműen a szovjet mintát követte, de a háztartásra irányuló modernizációs törekvések az orosz mentalitás és retorika mellett hazai sajátosságokkal párosultak. Az új direktíva magával vonta a szemléletváltáshoz szükséges átnevelést is – az új, modern ember, a modern háziasszony kiművelését. Az ízlésnevelésben kiemelt szerepet kapott a formatervezés, illetve a környezetkultúra nevelő szerepének felismerése és használata. Az esztétikai elvárás a funkcionalizmusban gyökerezett, amelynek reprezentánsa a konyha volt, ahol a többféle rendeltetés alkalmazásában és fejlesztésében a legjobban érzékelhetők a célszerűség elvei. A jó ízlés itt már nem is esztétikai, hanem

sokkal inkább morális kategória volt.¹⁶ A korszerű berendezésű konyha (és étkező) kialakításában a munkafolyamat leegyszerűsítése lett a cél, hogy a háziasszony a modern konyhai eszközökkel a felesleges mozdulatoktól, munkafolyamatoktól megkímélve energiát és időt nyerhessen. Ez főként a szovjet elképzelést követte, mely szerint a modernizációt tudományos alapokra helyezve kívánták elérni, hogy a konyha főszereplőjének (kizárólag a nők) „társadalmilag értékesebb és hasznosabb munkára” is legyen ideje.¹⁷ A társadalom modernizációs törekvéseként az új embertípus, a modern asszony képét is formálni kívánta, mindez a racionalizálás, a korszerűség és a tervszerűség fogalmai köré épült. Ugyan jellemzően modernizációs és emancipációs fejlődésként, a nők felszabadításaként állították be ezt a folyamatot, de a korabeli retorika és ikonológia megragadt a patriarchális kifejezőmódnál. A plakátok és hirdetések is árulkodnak a célközönség – vagyis kizárólag a nők – szerepének determinálásáról: a nélkülözhetetlen segédeszközök, amelyek nem hiányozhatnak egy háztartásból, legyen szó Hajdu mosógépről és centrifugáról, Lehel hűtőszekrényről, Rakéta porszívóról vagy teflonbevonatú alumíniumedényekről. Tehát a konyha és berendezése, amelyek az emancipációs folyamat megtestesítőiként jelentek meg az időszakban, egyáltalán nem



Schmidt Bea a 60–70-es évek sztármanőkenje piros lakkcipőben, miniruhában és decens háziasszonyos kötényben „várja a vendégeket”, mégpedig a korszak egyik jelképének számító, aszpikkal vastagon bevont hidegtállal, amiről az almás torma krémmel töltött gépsonkatekecs és a kaszinótojás sem hiányozhatott. Korszerűen felszerelt modern konyhájának éke a hazai Lehel hűtőszekrény, a jászberényi gyár csúcsterméke.

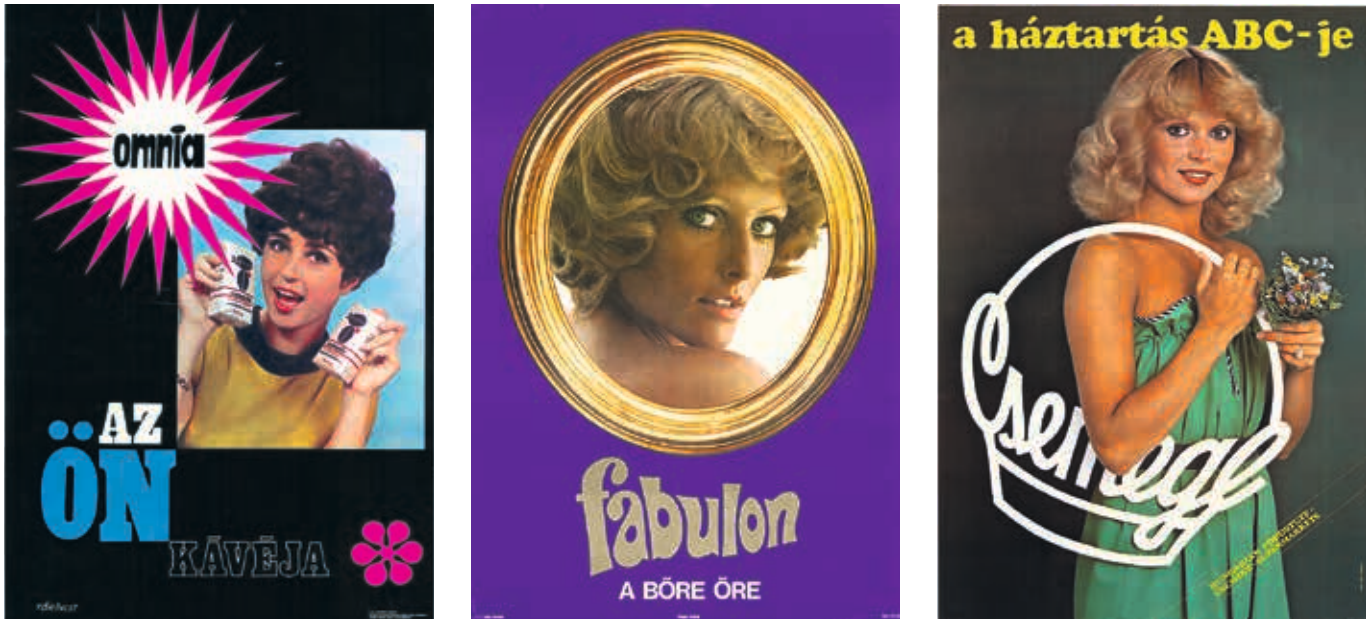
Fotó: Bauer Sándor / FORTEPAN

jelentették a genderstruktúra megváltoztatását. Ennél jóval markánsabban paternalista szemléletű műfaja volt a hirdetéseknek az a kör, amely a nőt alsóbbrendű félként tüntette fel a férfival szemben.¹⁸ A hatvanas évek végére újabb változás köszöntött be: az öntudatos nő ideálja helyett előtérbe került a családalapítás propagálása. Ennek egyik oka volt, hogy az 1957-es abortusztilalom eltörlése után megindult a születések számának csökkenése, de az emancipációs folyamat is irányváltást implikált. A karrierépítés helyett a gyerekvállalás vált a női jövőkép

ideájává – legalábbis a propaganda szerint –, továbbá a folyamat lelassítására, a családalapítás népszerűsítésére bevezették 1967-ben a gyst. Ezzel egyidejűleg a divatiparban is fordulat tapasztalható: a ruhák elkezdtek rövidülni. Megjelentek a miniszoknyák, és a puritán divattal szemben egyre elfogadottabbá váltak az olyan ruhadarabok, amelyek egyre több testfelületet hagytak szabadon. Ugyanakkor tapasztalható volt a kiegészítők, kozmetikumok szélesebb választéka is, a korabeli divatlapokon, -plakátokon pedig az új nő sokkal erősebben sminkelt arca.

A reklám térhódítása

A hatvanas évek végén egyre nagyobb szerepet kapott a reklám, ami többek között az 1968-ban élesített új gazdasági mechanizmusnak is köszönhető volt. A reformkísérlettel a vállalati önállóságot akarták megteremteni úgy, hogy a gazdaságpolitikai célok maradtak, csak az eszközökön és módszereken kívántak változtatni. Ezzel egyidejűleg nőtt a reklám szerepe és alkalmazási területe, továbbá a korábban jellemző metódust is elhagyták, mely szerint 1968 előtt központi tervleírásokkal hagyták



A hetvenes évek közepétől a plakátokon már domináns elemmé vált a fotó és a hangsúlyos márkanév. A termékeket egy-egy ismert manökennel hirdették éveken át, így fordulhatott elő, hogy a modell szinte összeforrt a reklám tárgyával. A címlapunkon is szereplő Pataki Ágit, aki hosszú éveken át volt a kozmetikai márka arca, máig sokan emlegetik Fabulon Ágiként.

Fotó: a MKVM jóvoltából

jóvá a reklámra fordítható összeget – így a változásnak köszönhetően nagyobb vállalati szabadságot biztosítottak. Az időszak reklámjai azonban nem a profitszerzésre összpontosítottak, hanem inkább befolyásolni kívánták a tervszerű fogyasztást, megteremteni a gazdasági egyensúlyt. A reklámpar hatvanas évekbeli erősödésének egyik főszereplője a Magyar Állami Hirdető volt, amelyet eredetileg 1948-ban hoztak létre Állami Hirdető Nemzeti Vállalat néven. 1956-ban nevezték át, akkortól Mahirként működött tovább, és már a kezdeti időszakban jelentős hirdetési tárházat tudott maga mögött: országos lefedettségével széleskörűen terjesztette a politikai, gazdasági és nevelési célkitűzéseket. A hatvanas-hetvenes éveket jellemző „modern háziasszony, öntudatos nő” ideáljának kiala-

kításában és terjesztésében elsődleges szerepe volt a vállalatnak: a villamosítási akció keretében népszerűsítette az elektromos háztartási eszközöket, vagy éppen a modern étkezési és tisztálkodási szokások elterjesztését tűzte ki célul. A profitorientált indíttatású, a márkákat népszerűsítő reklám műfaja jellemzően csak a hetvenes és főként a nyolcvanas években tudott igazán kiteljesedni. Magyarországon az elsők között volt a hetvenes évek elején megjelenő Fabulon, amely 1971-ben nagyszabású reklámkampányt indított. Két évtizeden át Pataki Ági volt a „nagykövete”, akinek arca olyannyira összeforrt a kozmetikai termékgyártóval, hogy gyakran Fabulon Ágiként emlegették. A nyolcvanas évekre átalakuló fogyasztói kultúrát már új médiumokon keresztül is célba vették: legimpozánsabb példája az 1982-ben

készült Kálvin téri Fabulon mozaikhirdetés, amelyet Erdély Miklós készített, fiával együtt jegyezve az alkotást. Az ikonikus fotómozaikat azonban eltávolították eredeti helyéről az oda épített irodaház miatt. Állítólag megmenekült, mert műemlékké nyilvánították, de sorsa máig sem tisztázott. Erdély Dániel készített egy tervet: a 4-es metró Kálvin téri állomásán méltó helyre lelhetne a kordokumentumként is emblemikus reklám.¹⁹

Mit vásárolt Jucika? Nők a szocialista reklámban, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, november 4-ig.

| 1 György Péter: A mindennapok tükré, avagy a korstílus akarása. In: *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Szerk. György Péter – Turai Hedvig. Budapest, 1992, 12. o. | 2 *Nők Lapja*, 1957/35. | 3 Valuch Tibor: *A lódentől a miniszoknyáig. A XX. század második felének magyarországi öltözködéstörténete*. Budapest, 2005, 42–49. o. | 4 György 1992, 21–22. o. | 5 Branczik Márta – Keller Márkus: *Korszerű lakás 1960. Az óbudai kísérlet*. Budapest, 2011, 28. o. | 6 György 1992, 22–23. o. | 7 Valuch 2005, 42–49. o. | 8 András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában. In: *Ars Hungarica* 37. 2011, 38. o. | 9 Valuch Tibor: Csepel bicikli, Caesar konyak, Symphonia, Trapper farmer. A fogyasztás és a fogyasztói magatartás változásai a szocialista korszakban. In: *Múltunk* 53. 2008/3, 65. o. | 10 Horváth Sándor: Csudapest és frizsiderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. In: *Múltunk* 53. 2008/3, 65. o. | 11 Horváth 2008, 67–79. o. | 12 András 2011, 47–48. o. | 13 Jerovetz György: Jövő a jelenben. A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában. In: *Ars Hungarica* 37. 2011, 64. o. | 14 Erney Gyula: *Az ipari forma története*. Budapest, 1982, 187. o. | 15 András 2011, 41. o. Bővebben foglalkozik a konyhavitával Winkler Nóra Juliet Kinchinnel, a MoMA kurátorával készített interjúja: Hruscsov erre azt mondta Nixonnak: mi meg nem zárjuk a nőket a konyhába. *Artmagazin* 2014/5.) | 16 András 2011, 42–44. o. | 17 Szikra Renáta: Főz, süt, fűt. *Artmagazin* 2015/7. 42. o. | 18 András 2011, 41–43. o. A témához ajánljuk Szikra Renáta Branczik Mártával készített interjút: Főz, süt, fűt. A konyha metamorfózisa. *Artmagazin* 2015/7. | 19 Erdély Miklós fotómozaikjaival, köztük a Kálvin téri Fabulon reklámmal Boros Géza írása foglalkozik. *Artmagazin* 2014/6.

ART MARKET BUDAPEST

NEMZETKÖZI KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR

2018. OKTÓBER 11–14.



MŰVÉSZET. IZGALMASAN

MILLENÁRIS, BUDAPEST

www.artmarketbudapest.hu
www.facebook.com/ArtMarketBudapest

A legizgalmasabb adalékokat, bennfentes információkat a tanulmányok tudós szerzői szemérmesen mindig a lábjegyzetekbe rejtik. A sokoldalú építész, grafikus, iparművész Kozma Lajos munkásságáról, különösen az idei emlékévé kapcsán sokat lehet majd olvasni, de arról csak itt és most, hogy a Kozma családnak fel-alá vontatott úszóháza volt a Dunán, hogyan éltek egy bemutatószalon jellegű lakásban a tehetséges és csinos Kozma lányok és hogyan vészelte át a háborút a család.

Horányi Éva

ÉPÍTÉSZ NYUGÁGYBAN ÉS RAJZASZTALNÁL

Lábjegyzetek Kozma Lajosról



A napozó építész. Kozma Lajos nyugágyban
© Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – MÉM

Kozma Lajost a 20. század egyik legizgalmasabb alkotójaként tartjuk számon. Kivételes tehetsége és szorgalma révén megadatott neki, hogy tanult mesteriségén, az építészetén túl, vagy éppen annak keretei között mindenféle művészeti ágban próbára tegye képességeit: rajzolt grafikát, reklámot, könyvdíszit, tervezett textilt, kerámiát, bútort, belső tereket és házakat. Lenyűgözően gazdag életművének dokumentumai nagy számban maradtak fenn, közgyűjteményekbe kerültek, tanulmányozhatók. Mindezek a források jó alapanyagot szolgáltatnak az utókor számára, és ennek köszönhetően Kozma életműve, annak ilyen-olyan fejezetei meglehetősen jól feldolgozottak: több monográfia és számos tanulmány foglalkozott munkásságával. A rendelkezésre álló forrásanyag hiányosságai miatt mégis vannak életének olyan rétegei, amelyek nehezen áttekinthetők, szinte ismeretlenek. Nem ismertek irodája működését dokumentáló üzleti könyvek, iratok – ezért például nagyon nehezen göngyölíthető fel ügyfeleinek köre. Alig maradtak utána személyes iratok, se levelezése, se naplója, emiatt családjáról, irodájának hétköznapijairól alig-alig tudható valami. Így azok a tulajdonképpen lábjegyzetbe illő információk, amelyek erre az utóbbi időben különösen divatosá és népszerűvé vált művészre mint magánemberre vonatkoznak, jóformán csak morzsánként, a kisszámú gyűjteményi iratból és a kortársak visszaemlékezéseiből szedegethetők össze.

Kozma családja

Kozma 1884. június 8-án született a Somogy megyei Kiskorpádhoz tartozó Kaposszéplak pusztán, zsidó családban, Fuchs Lajos néven. Nagyszülei az Esterházy család birtokán hitbizományként 3000 holdat béreltek, azon gaz-

dálkodtak. Édesapja, Fuchs Gyula, a megyei főispán főkertésze volt. Édesanyja, Fleiner Ida a kaposvári értelmiségi elithez tartozó, híres műpártoló Fleiner családdal állt rokonságban, akik Rippl-Rónaival és Bernáth Auréllal is szívélyes kapcsolatot ápoltak. A Fleiner-rokonság egyik értékes „gyümölcsevő” lett az a villa, melyet Kozma 1934–35-ben tervezett a család számára Zala megyei, pókaszeptki birtokukra. Harmincas években tervezett számos családi háza között ez az egyetlen ismert vidéki villa, amely különösen belső tereinek megformálásában lett igen figyelemre méltó. A háznak azonban sajnos már nyoma sincs, nem sokkal a háború után a helyi vadásztársaság, amelyik a területet kezelésébe vette, földig romboltatta. Kozma, még Fuchs Lajosként 1890–94 között a jeles történész, Marczali Henrik által patronált marcali elemi iskolába járt, majd Kaposváron folytatta tanulmányait. Apja halála után édesanyja újabb házasságot kötött, s a család Győrbe költözött, ahol a Magyar Királyi Alreál Gimnázium diákja lett. A gimnáziumi évek során kedves tanára, Kovács Zoltán (Kovács Margit keramikusművész édesapja) hatására fordult érdeklődése mindinkább a művészetek felé. 1902-ben, abban az évben, amikor Budapestre költözött és beiratkozott a József Nádor Műegyetemre, nevét Fuchsról Kozmára magyarosította. 1909-ben nősült. Felesége teljesen férje árnyékában és annak szolgálatában élte életét. Nagy műveltségű asszony hírében állt, aki tulajdonképpen Kozma irodájának adminisztratív ügyeit intézte. Kozma halála után, úgy tudni, valamelyik nagy állami tervezővállalat (talán a KÖZTI) könyvtárában dolgozott. Házasságukból két leány született, a komoly és elegáns Erzsébet, becenevén Böde, és az eleven, temperamentumos Zsuzsa. Híresen csinos, modern és népszerű, élénk társasági életet élő leányok voltak, számos hódolóval.

Zsuzsa 1928-tól tanult az Iparművészeti Iskola belsőépítész szakán, majd Bécsben és Stuttgartban is folytatott hasonló stúdiumokat. Ezt követően hosszú éveken át apja irodájában dolgozott rajzolóként, de a harmincas évek végétől önálló tervezőként is érvényesült. Nemcsak bútortervezéssel, hanem reklámgrafikával is foglalkozott. 1947-ben férjével Ausztráliába emigrált, ahol különböző belsőépítészeti stúdióknak és reklámcégeknek dolgozott. Bár Erzsébet is folytatott iparművészeti tanulmányokat, érdeklődése mégis inkább a zene irányába terelődött, zenetanár lett. Ő volt a modellje Pátzay Pál egy szép, hintázó nőalakot mintázó plakettjének és híres szobrának, a *Dunai szélnek*, amely korábban a Palatinusnál, jelenleg a Duna-korzón, az Intercontinental szálló előtt áll. A háború után a Zeneakadémia rektori títulusán dolgozott, majd '56 után elhagyta Magyarországot és szintén Ausztráliában telepedett le. A rossznnyelvek szerint a kivándorlási engedély megszerzése érdekében, „enyhe nyomásra” adta el, illetve ajándékozta közgyűjteményeknek apja hagyatékát. A lányok hosszú ideig együtt éltek szüleikkel, szoros, harmonikusnak tűnő kapcsolatban. Hétköznapijait a család szorgos munkával töltötte, hétfőgén azonban együtt indultak víkendezni. Sokat kirándultak és sokat eveztek a Dunán, előbb csónakjuk, majd motorcsónakjuk, később egy Kozma által tervezett úszóházuk volt, amit ide-oda vontattak a szép partszakaszokon. 1934-re készült el Kozma egyik legismertebb munkája, Lupa-szigeti kis nyaralója. 1932-ben a Helvetia Rt., amely név mögött ugyanaz az építőipari beruházó Fejér és Dános cég állt, amely két évvel korábban a híres Napraforgó utcai minta-lakótelep kivitelezője volt, átgondoltan parcellázta és közművesítette a kis dunai szigetet, amely igen



Kozma Lajos: Terv – családi ház (Pótkaszepetk-Taszilópuszta), 1930–40, papír, akvarell, 31 x 46 cm, IMM, Adattár – rajz- és tervgyűjtemény, ltsz. KRTF 511
© IMM



Kozma Lajos: Nappali a Fleiner család villájában (Pótkaszepetk-Taszilópuszta), 1941
Fotó: Seidner Zoltán, magántulajdon



Kozma Lajos 1941-ben Zürichben megjelent *Das Neue Haus* könyvének egyik illusztrációja a Lupa-szigeti családi nyaraló volt
Forrás: Kozma Lajos: *Az új ház*, 1978, Corvina



Kozma Lajos: Terv – Nyaraló vízparti fára téve, 1940-es évek, pausz, tus, 23 x 27 cm, IMM, Adattár – rajz- és tervgyűjtemény, ltsz. KRTF 586

hamar népszerű nyaralótelep lett. Itt vásárolt például telket Molnár C. Pál festőművész vagy a Soros család is. Kozma a Platán sor 8-as számú telekre építette vikendházát. A vízparti, lábakon álló csepp kis épület valóban a funkcionális tervezés tökéletes példája. Egyetlen lakóhelyiségből és két kis mellékhelyiségből állt az alig 30 négyzetméteres nyaraló. Rendkívül praktikus, beépített bútorokkal és szekrényágyakkal kialakított belső terével mégis tökéletes kényelmet nyújtott négyüknek. Kozma maga is igen büszke volt erre a kis házra, számos helyen – a nemzetközi szakajtóban is – publikálták, valamint ennek a képe került elméleti munkája, a Svájcban 1941-ben megjelentetett *Das neue Haus* (*Az új ház*) című kötet címlapjára. A házikon azonban viszonylag hamar, már 1939 végén túladtak, vélhetően mert Kozmát ekkor komolyan foglalkoztatta a kivándorlás gondolata. Barátja, Orbán Dezső festőművész, akinek Atelier nevű magániskolájában Kozma lakásművészetet tanított, nem sokkal korábban emigrált Sydney-be, és lelkesen biztatta Kozmákat is, hogy menjenek utána. Erre végül nem került sor, a Lupa-szigeti kis ház azonban már a híres operaénekes, Walter Rózsi birtokába került, aki úgy tűnik, vonzódott az új építészeti stílushoz, hiszen 1936-ban Fischer Józseffel terveztetette meg Bajza utca 10. szám alatti kitűnő, modern villáját.

Kozma nem sokkal később, 1940 körül vásárolt egy szintén vízparti, régi parasztházat Verőcén, a főutcán. Verőce is népszerű pihenőhelye volt

a korabeli értelmiségnek, köztük sokan közeli kapcsolatban álltak Kozmával, így például a Karinthy család, Gorka Géza vagy Giergl Kálmán építész, akinek szomszédságában, az Árpád út 80. szám alatti épületet vásárolta meg. A kétszobás kis Duna-parti házról Rényi Péter újságíró, szerkesztő, aki pályáját Kner Imre mellett kezdte nyomdászként, és nyilván ez a kapcsolat vezette Kozmákhoz, így emlékezett: „...a folyó menti magaslatra épült, öreg nádfedeles parasztházból alakította át oly módon, hogy az eredeti fala és a tető megmaradtak, csak a víz felőli kis kert felé eső falat cserélte fel földig érő, a ház teljes szélességét átfogó üvegfallal, széttolható táblákkal: a kert pázsítja teljesen egy szintben volt a szobák padlójával. Ritkán láttam azóta is tökéletesebb egybeolvadását hagyománynak és modernségnek, természetnek és emberi hajléknak.” (Rényi Péter: A kézműves-től a konstruktívizmushoz. *Népszabadság*, 1984. június 3.) Kozma a háborús éveket ide húzódva vészelte át fekete puli kutyája társaságában, hetente csak egy-két alkalommal utazott Pestre. Fennmaradt néhány Kaesz Gyulának írt levél, amelyben kissé panaszosan ír a magányról és az őt körülvevő túlzott nyugalomról, ami azonban kedvezett az alkotómunkának. Ekkor már keveset tervezett, főleg írással foglalkozott. Egy nagyszabású építészeti tétikái mű kiadására készült, vélhetően ennek része az a néhány fejezet, amit az Építészeti Múzeum archívuma őriz. Magáról a házról azonban pontosabb információnk egyelőre nincs, tervek, korabeli fotók nem

maradtak fenn, csak egy biztosító által készített vagyonleltár, ami viszont rendkívül részletes és szórakoztató: a fiókban lapuló utolsó bajuszkötő és térdharisnya is szerepel benne. Annyi azért mégiscsak kiolvasható belőle, hogy egy-két színes, lakkszíszolt modernbb bútoron kívül elég szerényen és hagyományosan volt berendezve – korántsem olyan modern kimódoltsággal, mint a Lupa-szigeti ház. És ha már a házaknál tartunk, néhány szót lakásairól, illetve ezzel szoros összefüggésben irodáiról.

Otthon az irodában

Kozma egész életében városi bérlakásban élt, holott számos gyönyörű villát épített megbízóinak, és – bár valószínűleg megtehetné volna – sosem tervezett a maga számára családi házat. Egyetemi évei után az Erzsébet körút 7. számú házában lakott, majd Lajta Béla irodájának munkatársaként a frissen elkészült Népszínház utcai ötemeletes bérházba, az ún. Harsányi-házba költözött, ahol Lajta irodája is működött. Amikor 1913-ban Budapest Műhely néven megnyitotta lakberendezési vállalkozását – amellyel megalapozta bútortervezői hírnevét –, átköltözött annak közelébe, a Vécsey utcába. A Budapesti Műhely kis kétszintes bemutatóterme a Vécsey utca és Szabadság tér sarkán álló házban, az ún. Deutsch-palotában volt, ami ma banképület. Kozma 1919-ben a cég működését kísérő állandó anyagi nehé-



A kisnyaralók többfunkciós kanapé-ágya mellett az egyik Kozma lány ül
Forrás: Kozma Lajos: *Az új ház*, 1978, Corvina



Kozma Lajos dolgozószobája a Balaton utcai lakásában, 1935 körül, MÉM, ltsz. 103877
© Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – MÉM



Kozma Lajos íróasztala Kandó utca 6. szám alatti lakásában, 1938 körül
© Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ – MÉM

ségek miatt kilépett a vállalkozásból és önálló tervezőként folytatta praxisát. Ez idő tájt, 1922-ben költözött Újlipótvárosba, az Újpest rakpart 4. számú házba, amely a népszerű, Vidor Emil-féle ún. Palatinus-házak egyike. Az 5. emelet 35. számú lakás volt az övé. Fennmaradt egy-két fotó, amelyek vélhetően ebben a lakásban készültek, a húszas évek végén. Köztük az a felvétel, amely kissé mulatságos módon, az *Új Építészet* folyóirat halála után megjelenő emlékszámának nyitóképeként íróasztalánál, pizsamában elmélyülten dolgozva ábrázolja a tekintélyes alkotót.

1932-ben elhagyta ezt az épületet is és átköltözött a hídfő túloldalára, a mai Fehér Ház, azaz a Képviselői Irodaház helyén álló épületbe, a Balaton utca 2.-be, amelyet szintén a Palatinus Rt. épített 1912–14-ben. Ennek tetején műteremlakások voltak, a Balaton

utcai szárnyban volt Kozmáé. Ekkor már több embert foglalkoztatott, így a lakás is nagyobb volt – modernista stílusának megfelelő berendezéssel. Mivel otthona egyúttal irodájának is helyet adott, ahol megbízóit is fogadta, lakása afféle bemutatóteremként funkcionált. Igyekezett magát körbevenni saját tervei alapján készült, az aktuális divatigények alapján tervezett tárgyakkal. Éppen ezért mindig kínosan ügyelt a rendre, mindennek meghatározott helye volt, a tárgyak szinte mozdíthatatlanok voltak, nehogy zavarossá válják az összkép. Fiatalabb pályatársa, Granasztói Pál építész, várostervező, aki gyakori vendég volt náluk – de ekkor még inkább a szép Kozma lányok kedvéért, mintsem szakmai érdeklődésből – így emlékezett: *Mindegyikük más szobában aludt, és mindegyik szoba egyben hálószoba-ként is funkcionált. De ennek nyoma sem volt,*

mert soha semmiféle felesleges holmi nem hevert a szobákban, ezek mindig kitakarítva úgy ragyogtak, mintha éppen most rendezték volna be. Minden darab mindig ugyanazon a helyen állt, még a hamutartók és a vázák is, náluk sosem kerestek semmit, semmi nem veszett el... Még a virágok sem úgy nyíltak itt a vázákban, mintha az ő gyönyörűségükre nyílnának, hanem mert a lakásnak azon a pontján virágnak kellett lennie, az a helye... Szinte nem lehetett tudni, valóságos lakás-e, vagy annak színes fényképe... (Granasztói Pál: Vallomás és búcsú, 1965) A harmincas évek legvégén Kozma újra költözött – ezúttal Budára, a Kandó Kálmán és a Bem utca sarkán újonnan emelt bérházba. A házról nem maradtak fenn építési dokumentumok, de egyre inkább igazolódni látszik, hogy maga a takaros hatszintes épület is az ő tervei alapján épült. Ebből a lakásból,



Balra: Kozma Lajos: Iratszekrény, 1930 körül, bükkfa borítás, fenyőfa alap (vakfa), jávorfa borítás, kőrisfa borítás, IMM Bútorgyűjtemény, ltsz. 62.1171.1. Jobbra: Kozma Lajos: Íróasztal, 1938–42, diófa, fém, műanyag, IMM Bútorgyűjtemény, ltsz. 57.678.1
© IMM





Kozma Lajos: Karosszék, 1928, fa, selyemgobelin, Székesfővárosi Textilműhely, IMM Bútorgyűtemény, ltsz. 17684
© IMM

ill. annak irodahelyiségéből származik az a néhány bútor, amelyek az 50-es évek végén, Kozma Erzsébet ajándékaként az Iparművészeti Múzeumba kerültek. A modern, csővázás bútorok Kozma tervei alapján készültek. Az íróasztal különösen érdekes: 1933-ban a nagy hírű Thonet cégtől Kozma és Kaesz Gyula felkérést kaptak korszerű bútorok tervezésére. Eből az együttműködésből született ez a modell, a rendkívül praktikus, több irányban kihajtható, a tervezőmunkához ideális, linóleumborítású lappal. Az iratszekrény is figyelemre méltó: a dekoratív „kockás” furnérborítás tulajdonképpen egy mintalap: a különböző fafajtákat lehetett kiválasztani ennek alapján.

Ez a szép lakás azonban megsemmisült, a háború alatt találatot kapott és kiégett. Kozma azonban óvatos volt és terveit, könyveit még időben különböző barátainál helyezte el megőrzésre. Tulajdonképpen ennek a körütekintésnek köszönhetjük, hogy munkái jó része fennmaradt. A háborús éveket, ahogy említettük, Verőcén vészelte át, illetve társbérliként Bródy László Bajcsy-Zsilinszky út 34. szám alatti lakásában. Bródy a nagynevű Hungária nyomda igazgatója volt, amely pl. a *Nyugatot* is nyomta, felesége pedig Maróti Dóra, a híres Maróti Géza iparművész leánya, akik Kozmával régi jó barátságot tartottak fenn. Kozma felesége az angoltanárnőjüknél, Erzsébet pedig valakinek a feleségeként bejelentve Budán bujkált.

Az ostrom ideje alatt azonban már Bródyék 5. emeleti lakása sem nyújtott biztonságot. Ekkor társult Soros Tivadarral, Soros György

édesapjával, aki víkendszomszédja volt a Lupán. Soros kerített egy Eskü téri (azaz Március 15. téri) ház pincéjében egy ablaktalan raktárhelyiséget, és rábirta Kozmát, hogy komfortosítsák: gondoskodtak a szellőzésről, a világításról, még a folyóvízről és WC-ről is. Minderről Soros érdeklően beszámol eszperantó nyelven írt *Mas-kerado* című memoárjában, amely 2002-ben *Álarcban* címen magyarul is megjelent. A háború után végtelenül elszegényedve – de abban az örömteli tudatban, hogy ha 15 értékes perzsaszőnyegét nem is, de legalább munkáit és könyveit sikerült átmenteni – Kozma kerített magának új lakást, ezúttal a Gellért téren. Irodája ekkor már a Kinizsi utcában, az Iparművészeti Múzeum és Iskola mellett volt, hiszen 1946-ban kinevezték az intézmény igazgatójává. Sajnos azonban nem is igazán tudta elfoglalni új és rég áhított pozícióját, mert hamarosan súlyosan megbetegedett és 1948 őszén, 64 évesen rákban elhunyt.

Mester és tanítványai

De hogy ne ilyen szomorkásan fejeződjön be a történet, kicsit kanyarodjunk vissza még a Kozma-irodához, munkatársaihoz. Kozma ott-hon dolgozott, s bár rendkívül sok megbízása volt és nagyon kellett szorgoskodnia, kevés embert foglalkoztatott állandó jelleggel. Mindig ő maga tervezett, az irodájában dolgozó egy-két fő önálló tervezési feladatot nem oldhatott meg, csak a részletek kidolgozásával, rajzok készítésével bízta meg őket. Többnyire pályakezdő

fiatalok voltak, akiknek azonban olyan biztos alapot nyújtott az a néhány Kozma mellett eltöltött év, hogy egész későbbi pályájukra is kihatott és a háború után is mindnyájan érvényesültek. A korai években együtt dolgozott Fábry Pállal, aki 1913-ban végzett az Iparművészeti Iskolában és később elismert tervezőként dolgozott – Kozmához megszólalásig hasonlatos stílusban. Hosszú ideig, 1928-tól, majd 12 éven át volt az iroda rajzolója Gábrriel Frigyes. Gábrriel a háború után a Középülettervező Vállalat (KÖZTI) belsőépítészeti szakosztályának vezető munkatársa lett és számos népszerű lakásbútorra mellett olyan teljesítmények fűződnek nevéhez, mint a MÉMOSZ-székház belsőépítészeti tervezése vagy a Gellért Szálló enteriőrjeinek átalakítása az 50-es években. Gádoros (Gonda) Lajost, aki a 40-es évek végétől '57-ig igazgatója volt a KÖZTI-nek, mestere, Kaesz Gyula ajánlotta Kozma figyelmébe, így a húszas évek végén néhány évig neki dolgozott. De említhetjük a kitűnő bútortervezőt, Peresztegi Józsefet is, aki a 30-as évek derekától már önállóan működött, majd 1953-ban ő alapította a Faipari Gyártástervező és Szerkesztő Irodát, ahol a korszak legtöbb lakásbútora született.

Amikor Kozma a 30-as évek elején egyre több építész megbízást vállalt, kicsit kibővítette munkatársai körét is. A bútorrajzokat továbbra is szakmányba rajzoló Zsuzsa lánya és Gábrriel mellé felvett építész és mérnök végzettségű munkatársakat is, de ők is inkább az engedélyeztetések, kivitelezések ellenőrzése körül foglalatoskodtak, semmint valós tervezési feladatokat láttak el.



Iroda-otthon: Kozma Lajos pizsamában a tervezőasztalnál az Újpest rakparti lakásban
Forrás: *Új Építészet*, 1949, 2. szám 41. o. (Kozma Lajos-emlékszám)

Az egész iroda működését a hallatlan igényesség és precizitás hatotta át – ezzel nyűgözte le leginkább megrendelőit és nyűgöz le minket ma is. Kozma alapos, pedáns, csökönyös, már-már kicsinyes ember hírében állt, aki szinte teljesíthetetlen igényeket szabott a neki dolgozóknak – legyenek azok irodájának munkatársai vagy éppen kivitelezői. Éppen ezért évtizedeken át szinte ugyanazzal az iparosgárdával működött együtt, akiket jóformán maga nevelt ki a saját elvárásainak megfelelően. Nem volt erős szavú, kemény főnök, mégis mindenki tartott tőle. Elő-

fordult, hogy egy lakás teljes padlóját felszedette, ha a sarokban észrevett egy olyan parkettalécet, amelynek nem szálirányban futott az ereze. Az egyik ilyen állandó partnere volt Király és Komjáth asztalos üzeme Nagytétényben. Tulajdonosa, Király Ernő a közelmúltban elhunyt kitűnő bútortervező, Király József nagybátyja volt. Király Jóska, aki serdülőként nagybátyja üzemében inasoskodott és még volt alkalma Kozmával találkozni, így emlékezett: *Mikor megláttuk az ablakból Kozmát közeledni, a fiúk összesúgtak: „Vigyázatok, jön az Isten!”*

BUDAPESTI **OPÉRETT** • SZÍNHÁZ

ISTVÁN, A KIRÁLY

LILLIOM

18/19

SEMMELWEIS

LEGENDA

TÜNDÉR LÁLA

SZERB ANTAL - KOVÁCS ADRIÁN - GALAMBOS ATTILA KÁLMÁN IMRE

RODGERS. HAMMERSTEIN MOLNÁR FERENC RODGERS RAYMOND J. LUSTIG

SZÖRÉNYI LEVENTE HAMMERSTEIN MOLNÁR FERENC

BRÓDY JÁNOS SZABÓ MAGDA - ZÁVADA PÉTER

FIÉNYES SZABOLCS RAYMOND J. LUSTIG - MATTHEW DOHERTY

KÁLMÁN IMRE SZABÓ MAGDA - ZÁVADA PÉTER

SZÖRÉNYI LEVENTE MOLNÁR FERENC RODGERS

BRÓDY JÁNOS SZABÓ MAGDA

MOLNÁR RAYMOND J. LUSTIG

FERENC MATTHEW DOHERTY

SZABÓ MAGDA - ZÁVADA PÉTER

DARVAS BENEDEK - ÁDÁM RITA

KÁLMÁN FIÉNYES

RAYMOND J. LUSTIG SZABOLCS

MATTHEW DOHERTY SZERB ANTAL - KOVÁCS ADRIÁN - GALAMBOS ATTILA

RODGERS HAMMERSTEIN KÁLMÁN IMRE

DARVAS BENEDEK - ÁDÁM RITA - ZÁVADA PÉTER

SZERB ANTAL - KOVÁCS ADRIÁN - GALAMBOS ATTILA KÁLMÁN IMRE

RAYMOND J. LUSTIG

MATTHEW DOHERTY

SZÖRÉNYI LEVENTE

BRÓDY JÁNOS

RODGERS

FIÉNYES KÁLMÁN

HAMMERSTEIN SZABOLCS IMRE

RAYMOND J. LUSTIG

MATTHEW DOHERTY

MOLNÁR FERENC

KÁLMÁN IMRE

FIÉNYES SZABOLCS

SZÖRÉNYI LEVENTE

BRÓDY JÁNOS

SZERB

KOVÁCS ADRIÁN

ANTAL GALAMBOS ATTILA

MOLNÁR FERENC

RAYMOND J. LUSTIG

SZERB ANTAL - KOVÁCS ADRIÁN - GALAMBOS ATTILA

SZABÓ MAGDA

KÁLMÁN IMRE

FIÉNYES SZABOLCS

SZERB ANTAL - KOVÁCS ADRIÁN - GALAMBOS ATTILA KÁLMÁN IMRE

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

ŐSZ AZ ÓBUDAI MÚZEUMBAN

KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG NAPOK

09.15. - Zichy kastély titkai (épületséta)

09.16. - Templomok a talpunk alatt (séta)

ARS SACRA FESZTIVÁL

09.23. – Óbudai felekezeti séta

MÚZEUMOK ŐSZI FESZTIVÁLJA

10.06. - A vályogtól a toronyházig –
Az óbudai lakótelepek születése (séta)

10.18. Tárlatvezetés az
„Óbuda – egy város három arca” című kiállításban

10.28. - Tárlatvezetés
„A Goldberger...” című kiállításban

DESIGN HÉT

10.11. – Divatba hozzuk a múzeumot! –
tárlatvezetés, divatblogger, workshop

További részletek:

www.obudaimuzeum.hu

www.goldbergermuzeum.hu



KOZMA KLASSZIK

A Budapesti Műhely és Kozma Lajos

Kiállítás | Műcsarnok Kamaraterem

2018. szeptember 5. – december 2.

A kiállítás a nemzetközi hírű építész, belsőépítész és bútortervező Kozma Lajos alkotói pályájának alakulását meghatározó és hírnevét megalapozó Budapesti Műhely működését, illetve Kozma ez időben végzett grafikus-könyvművészi tevékenysége kerül bemutatásra az Iparművészeti Múzeum, a Műcsarnok, a Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ és a BKSzC Kozma Lajos Faipari Szakgimnáziuma együttműködésében.

A tárlat kísérőprogramjaként a Kozma Lajos Faipari Szakgimnázium több alkalommal kreatív workshopot tart a Műcsarnok terein. A kísérőprogramokról részletes információt a Műcsarnok honlapján talál.

KOZMA Konferencia

Műcsarnok, Előadóterem

2018. október 8–9.

Az első nap témája Kozma Lajos rendkívül gazdag és sokszínű életműve. Az előadások az alkotó pályáját a Lajta Béla irodájában eltöltött éveitől a Budapesti Műhelyen és jelentős grafikai művek létrehozásán túl az art décoval ötvözött ún. Kozma-barokkon át egészen a látványos modernista villák, üzletek és bérházak korszakáig követik végig. A szervezők a második napot a Kozma számára mindig nagyon fontosnak tartott szakoktatás témájának szentelik. Céljuk a design ízlésformáló és gazdasági értékteremtő szerepének, a művészeti (szak)képzés és a kézműipari hagyományok jelentőségének hangsúlyozása. Az előadók az iparművészeti szakoktatásban a közelmúltban történt változásokról beszélnek és bemutatják a legfrissebb szakmai sikereket, követendő példákat.

Meghívott előadók: Branczik Márta | Csáki Tamás | dr. Csengel-Plank Ibolya | Dévényi Tamás | dr. Ferkai András | Fehérvári Zoltán | Ferkai Tamás | Halasi Rita Mária | Horányi Éva | dr. Horváth Hilda | dr. Katona Júlia | Koós Pál | Koronka Lajos | Kovács Szabolcs Gergő | dr. Kulányi Erika | Pauló Tamás | Pozsár Péter | Somlai Tibor | Szarvas Gábor | Turányi Gábor | Wilhelm Gábor

Együttműködő partnerek /
Cooperating Partners:



Támogatók / Sponsors:



lakáskultúra



MŰCSARNOK, KAMARATEREM



0 9 . 0 5
—
1 2 . 0 2
**KOZMA
KLASSZIK**

A BUDAPESTI MŰHELY ÉS KOZMA LAJOS
THE BUDAPEST WORKSHOP AND LAJOS KOZMA

Szilágyi Róza Tekla

ÚJSZÜLÖTT IRÓNIA

Zhao Bandi: Young Zhang

Cigarettaival a szájában, ágyában kelletlenül nyújtózkodó alak, otthonosan szűk képkivágás, himzett ágytakaró, doboztévé, ébresztőóra, hanyagul maga mellé hajított, az időből kiszakadást jelképező karóra, éppen csak felsejlő függöny, kócos haj – azaz a fiatal Zhang reggele. A hetvenes évek végén, a kommunista propaganda kiszolgálásának eszközeként számon tartott realizmust képviselő festőgeneráció képein egyre több kritikai reflexióra utaló nyom és az új éra beköszöntére utaló jel bukkant fel. A kilencvenes évek elején debütáló friss festőgeneráció pedig a kulturális forradalom elnyomása ellenére is újrealisztikus szemléletet képviselt. A cinikus realizmust.

Az 1963-ban született Zhao Bandi festménye éppen az említett időszakban, 1992-ben készült, és témája is, hangvétele is előrevetíti az alkotó későbbi korszakára jellemző, a történelem és realitás elemeit satirikus, diszkrét szerzői kommentárokkal elegyítő munkáit. A festmény egy évvel azelőtt született, hogy a mára „panda man”-ként elhíresült kortárs képzőművész megszerezte volna diplomáját a pekingi Központi Képzőművészeti Akadémia Olajfestő Tanszékén. Bandi beceneve a kínai nemzeti szimbólum, a panda mint motívum használatából ered. A most 55 éves Zhao szócsöveként is értelmezhető állatfigura segítségével a művész ma már a pályakezdő éveire jellemző cinikus realizmusnál sokkal direkter kritikát fogalmaz meg, többek között a Kínában tabunak számító kábítószer-használat, légszennyezés, erőszak és munkanélküliség témaköreiben. A kritikus fotósorozatok bejárták a világot, a kétezres évek elején bemutatkoztak többek között a Sydney-i, Sanghaji és Velencei Biennálén. A kritika azonban – legyen szó „pandás” vagy éppen „pandamentes” alkotásokról –

néha a burkoltabb megfogalmazás ellenére is komolyabb következményekkel jár a régió képzőművészeti világában. Így történt, hogy a manapság már harminc éve aktív, nemzetközileg is ismert alkotó két munkája cenzúra miatt nem térhetett vissza Bandi 2017-ben Sanghajban rendezett kiállítására. Visszatérve az 1992-es, hatalmas méretű – számszerűsítve 214 x 140 cm-es – *Young Zhangra*: a festmény címében szereplő kínai vezetőknév gyakorisága tekintetében a magyar Szabó, Tóth vagy éppen Varga nevek rokona. Éppen ez ad egyfajta anonimitást a festmény szereplőjének. Mit értek anonimitás alatt? A fogyasztói társadalmat jelképező és a monoton munkanapok utáni ágyba zuhanáshoz igazított tévé mellett csupa olyan tárgyat látunk a festményen, amelyek a kilencvenes évek elején Kínában végbemenő ökonómiai és társadalmi változások idején élő fiatal, urbánus generáció tipikus vagyontárgyai lehettek.

A képen szereplő kiállítótéri környezetben életnagyságnál nagyobb tetsző Zhang tehát feltétlenül egy nagyobb, névtelen massa megszemélyesítője, a képteret kijelölő szobazug pedig egy sajátos történelmi kor lenyomata. A realiztikus ábrázolás a kilencvenes évek társadalmi és gazdasági változásoktól terhes, a reformok és hagyományörzés egymásnak feszülő ellentéte által leírható időszakát tárja elénk.

A kép éppen azt a korábban agilis tipikus fiatal örökíti meg, aki saját pénzügyi biztonsága érdekében hamar megállapodott az ingázó, azonban biztos bevételt nyújtó monoton munkáslétnél. A realizmust rejtett iróniával és fekete humorral ötvöző festmény azt a generációt mutatja, amelynek legmeghatározóbb attribútuma az álmok feladása – annak érdekében, hogy tartani tudják a lépést az átalakuló Kína által

diktált tempóval és az új játékszabályokkal. A cigarettát tartó száj hanyag eleganciája és a kezek ébredező, tettekész mozdulata kifejezően mutatja be a munkáslét felé vezető metamorfózist. A képen ábrázolt szuggesztív tekintetű fiatal férfi környezete már berendezkedett az elkövetkező életre – annak legtöbb tárgyi jellemzőjét magára ruházta –, a fiatal Zhang bizonyos mozdulatai azonban még egy elképzelt, elegánsabbnak tetsző élet sajátjai.

Zhao Bandi festményének – eddig szándékosan szó nélkül hagyott, azonban – legszembeötlőbb sajátossága a kiszakadás a festmények képtere és keretezése esetében megszokott vertikális és horizontális vonalhálóból. Zhao a vásznat a szabályos, az éggel és padlóval párhuzamos, négyszögletes forma helyett néhány fokkal elforgatta. A vásznon megörökített pillanat horizontja ellenben nem tér el a megszokottól. Az *ifjú Zhang* esetében ábrázolt hétköznapi pillanat a téglalap elforgatásával sarkaiból kiforgatott valósággá válik. Pont olyanná, amilyennek a korabeli Kínában élő állampolgárok érezhették változások sorozatán keresztülment országukat – hangzik a másik kontinensről több mint negyven évvel később megfogalmazott bátorítalan feltételezés. Az viszont bizonyos, hogy a realista ábrázolás és a keret elforgatásának kombinációja a képet ma szemlélő befogadó előtt a valóság és a fikció furcsa elegyét hozza létre. Leginkább azért, mert Zhang eleganciát sugárzó, szinte a fiatal James Deant idéző dohányzó gesztusa és a monoton munkavégzés előtti levegővételhez hasonló kézmozdulat kettőssége érzékletes képet fest az elképzelt és a megélt élet kontrasztjáról.



Zhao Bandi: *Az ifjú Zhang (Young Zhang)*, 1992, olaj, vászon, 214 x 140 cm, magángyűjtemény, a Guggenheim Museum Bilbao jövöltárból

Remekművek a mexikói Dolores Olmedóból címmel nyílt kiállítás Frida Kahlo műveiből a Magyar Nemzeti Galériában. A kiállítás megnyitójára nemcsak a műveket biztosító Dolores Olmedo Múzeum és a Galeria Arvil tulajdonosai, hanem Cristina Kahlo fotográfus és kurátor is Budapestre utazott. Frida Kahlóról, családi viszonyokról, a Frida-mániáról és saját pályájáról is kérdeztük.

Torma Beatrix

GYEREKKOROMBAN MÉG SZOKATLAN HANGZÁSÚ VEZETÉKNÉVNEK SZÁMÍTOTT

Beszélgetés Cristina Kahlóval



Cristina Kahlo
Fotó: © Torma Beatrix



Guillermo Kahlo: *Önarckép*, 1920
Forrás: Google Art Project / Wikimedia Commons



Guillermo Kahlo: *Cristina, Adriana, Matilde és Frida* 1917
Forrás: Google Art Project / Wikimedia Commons

Torma Beatrix: A Kahlo név hallatán mindenki felkapja a fejét, de nem biztos, hogy pontosan tudják, ki Cristina Kahlo. Elmondanád, milyen családi szálak fűznek Frida Kahlóhoz?

Cristina Kahlo: Frida legfiatalabb húga, Cristina Kahlo volt a nagymamám, akinek két gyereke született, Isolda és az édesapám, Antonio Pinedo Kahlo. Mexikóban két családnevet viselünk, az apait és az anyait is. Édesapám neve Antonio Pinedo Kahlo volt egészen 18 éves koráig, nagykorúságáig. Cristina Kahlót ugyanis elhagyta a férje, amikor apám még csak két éves volt, és akit ő így nem is ismert. Ezért 18 éves korában, már nagykorúként úgy döntött, hogy nem viseli annak az embernek a nevét, akihez nem köti semmi. Így maradt Kahlo a vezetéknévünk.

Bonyolult a Kahlo vezetéknévvel élni?

Gyerekkoromban még szokatlan hangzású vezetéknévnek számított, amit iskoláskoromtól fogva mindenhol betűznöm kellett, ma pedig már mindenki ismeri nemcsak Mexikóban, hanem szerte a világban. A képzőművészet szeretetét és a Kahlo nevet is örökölttem, de művészként létezni ezzel a névvel nem volt mindig könnyű, hiszen állandóan összehasonlításnak vagy kitéve. De 25 éve foglalkozom fotográfiával, mostanra már nem a vezetéknévem miatt keresnek és kérnek fel munkákra. Egyébként is, mindig arra törekedtem, hogy legyen saját hangom.

Pár évvel Frida Kahlo halála után születted, így nem ismerhetted őt személyesen. Milyen képed alakult ki róla, és mi határozta meg a viszonyodat hozzá?

A Frida-képem folyamatosan változik és alakul. Az első találkozásom körülbelül hatéves koromban történt. Egy költözés során valamelyik dobozból a kezembe került egy művészeti album, amiben sok más mexikói művész képe között az ő egyik műve, a budapesti kiállításon is látható *Törött oszlop* szerepelt. Sokkolóan hatott rám a látvány, és elborzadva gondoltam arra, hogy ezt szegény apám anyai nagynénje festette. (Érdekes, hogy ma már ez az egyik kedvenc képem tőle, talán épp emiatt az erős első élmény miatt is.) Nagyon szerettem apámat, aki korán meghalt. Kamaszkoromban, amikor már érdekelhetett volna Frida, a tagadás és elutasítás korszakában egyáltalán nem voltam hajlandó tudomást venni róla. Apám ekkor már nem volt velünk, én pedig próbáltam megtalálni magam, a saját helyemet kerestem ebben a családban. Aztán amikor befejeződött

Cristina Kahlo, fotós, 1960-ban született Mexico Cityben. Iskoláit Mexikóban és Spanyolországban, Madridban végezte. 2005 óta tagja egy olyan munkaközösségnek, amely a régi sokszorosítási eljárások, nyomdatechnikák hagyományát is életben tartva működik, ez a Maestro Julio Galindo's Platinum Print Workshop. Műveiből számos kiállítás nyílt nemcsak Mexikóban, de az Egyesült Államokban és Európában is. Látogatásakor számos helyre elkísérte őt szerzőnk, aki egy mexikói fotográfiai művészeti ösztöndíj támogatásával kutatja a hagyományos mexikói népművészet és a kortárs képzőművészet kapcsolatát; ismeretségük innen fakad.



Guillermo Kahlo: *Frida Kahlo*
Forrás: Google Art Project / Wikimedia Commons



Guillermo Kahlo: *Frida Kahlo, 1932*
Reproducción Facsimilar por Gabriel Figueroa
© Archivo Museo Dolores Olmedo

a lázadó korszakom, akkor kezdtem olvasni róla, meghallgatni azokat, akik ismerték, és így apránként felfedezni őt. Az évek során aztán megtanultam különválasztani az érzelmeket és a munkát. Ma már természetes, hogy kurátora vagyok a Frida Kahlo-kiállítások fotográfiai részének, és szigorúan a munka szempontjából közelítek hozzá.

Harmadik generációs fotográfus vagy a családban, sőt a fiútestvéred is fotós...

Igen, és ha ez nem lenne elég, Mariana testvérem restaurátor ugyan, de egy fotográfushoz ment férjhez. A fotográfia nem Guillermo Kahlóval érkezett a családukba, hanem Frida anyjának, Matildének az apja, Antonio Calderón által, aki még dagerrotípiával dolgozott, és ezt megtanította a lánya férjének is. Guillermo Kahló korának egyik legelismerőbb építészeti fotográfusa lett, és persze ő készítette a családi portrékat is. Én egyébként csak akkor tudtam meg, hogy ő fotós volt, amikor már magam is ezzel foglalkoztam. Apámmal más volt a helyzet, az ő sötétkamrájába

nekünk gyerekeknek tilos volt belépni, ezért csak úgy hívtuk, hogy *Cuarto de los Segretos*, a Titkok Szobája. Körülbelül tízéves koromban apám egyszer behívott oda, és ez döntően hatott rám. Varázslónak láttam az apámat, aki az üres fehér papírra képet varázsol, és én is ilyen akartam lenni.

Guillermo Kahlo nagyon sokat fotózta Fridát, a családot és remek akvarelista is volt. A gyerek és felnőtt Frida Kahlo számára természetes közeg volt a kamera, szerette, ha fényképezik, rengeteg fényképet látott, és ez a fajta fotográfiai látásmód megjelenik az önarcképein és portréin is.

Frida nagyon természetes módon került a fotográfia hatása alá, és nemcsak mint annak tárgya. Ennek életrajzi okai vannak, Guillermo Kahló epilepsziás volt, ezért Frida lánya gyakran elkísérte a fotózásokra, gondoskodott róla, hogy a fotózás zökkenőmentes legyen akkor is, ha apjának épp rohama volt. Guillermo Kahló 1952-ben festett portréja, amit *ex voto* (vagyis fogadalmi képként) dedikált apjá-

nak, szinte pontos másolata a fotós apa egyik önarcképének. De számos képén megjelenik ez a fotografikus karakter, a fotózásokon elsajátított látásmód. Ami nem csak abból adódott, hogy szokva volt a kamerához. Amikor fiatalkori balesete után hosszú időre fekvőbeteg lett, az ágya fölé szereltetett egy tükröt, és a tükörkép lett Frida intim beszélgetőtársa. Össze volt zárva önmagával, nem tudott mozogni, és elkezdte megfesteni a fájdalmait és a gondolatait. Élete során 36 operáción esett át, a műtéteket pedig hosszú rehabilitáció és ágyban fekvés követte. Egyszer megpróbáltam összeszámolni: legalább négy évet töltött ágyban a 47 évből. Nem azért vált saját festészete központi tárgyává, mert fontos akart lenni – sőt, a baleset előtt orvosnak készült és gyógyítani akart –, hanem mert ez volt ez egyetlen módja, hogy a gondolatait és érzéseit megfogalmazza. Az orvosi ikonográfia egyébként meghatározóan jelen van a festészetében. Egyébként az, hogy Frida is próbálkozott a fotózással, csak 2005-ben derült ki számunkra, amikor találtunk a múzeumban három általa készített képet.



Frida Kahlo: *A törött oszlop*, 1944, olaj, vászon, farosra húzva, 39,8 x 30,5 cm,
Col. Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, México
Fotó: © Erik Meza/Javier Otaola © Banco de Mexico, Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. by SIAE 2018

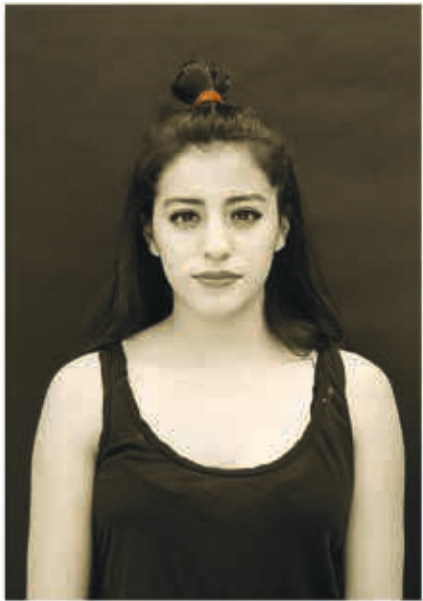
Mit gondolsz, minek köszönhető az a töretlen és évtizedek óta tartó népszerűség, ami talán egyetlen más művésznek sem adatott meg?

Frida művészete intim napló, amiben minifont elmesél magáról. Olyan élményeket oszt meg velünk, amit az ember csak a bizalmas barátainak mond el. Nem ehhez vagyunk szokva. A képein életének olyan fájdalmas eseményeit látjuk, amit mi inkább eltitkolnánk, mintsem hogy elmondjuk másoknak. Ezek az élmények sokféle érzést válthatnak ki belőlünk, de közömbösek biztosan nem mara-

dunk. Ez az összetörött, agyonműtött nő, aki tehuana és huipil öltözékeiben felékszerezve és mániákusan megfésülve szinte életének utolsó napjáig sugárzó és királynői megjelenésű volt, tabutémákról beszél nekünk, vagy beszélget velünk köntörfalazás nélkül. És bár Frida meglehetősen rebellis alkat volt, a festészete nem provokáció, csak narráció. Megmutatja a szenvedő, vérző és síró Fridát, és megmutatja az erőteljes és küzdeni tudó Fridát, a sokféleséget, a halált, azt, hogy mi minden-nel kell tudni együtt élni. És mindezt természetesen, bizalmasan és lenyűgözően teszi.

Számtalan kiállítást láttál már, mit gondolsz a budapesti eseményről és javasolsz-e valamit a látogatóknak?

Jó szívvel ajánlom a kiállítást. A Museo Dolores Olmedo és a Galeria Arvil tulajdonosai – akik vállálásukhoz híven minden megnyitóra elutaznak – szerint is örömteli és szép esemény volt a megnyitó ünnepség, és valamennyien azt reméljük, hogy az általunk is tapasztalt kezdeti nagy érdeklődés után is sikeres lesz az esemény Magyarországon. Nekem személy szerint tet-szik a prehiszán művészet finom megjelenítése.



Christina Kahlo: *Csomók*
© A művész jóvoltából

Diego Rivera nemcsak rajongója és gyűjtője volt a prehispán művészetnek, de saját alkotásaiban is érezhető ennek hatása, elég a Palacio Nacional vagy a Teatro de los Insurgentes falfestményeire gondolnunk. Diego és Frida a népművészet szerelmesei is voltak. A spanyol hódítás előtti, a tradicionális és a kortárs kultúra találkozása nagyon erőteljesen jelentkezik a művészetükben, ennek bemutatása alapvetően fontos. Nagyon ajánlom még Frida Kahlo levelezését – nem összekeverendő a naplóval –, amiből még több arcát ismerhetjük meg, és a levelek személyes vonatkozásai által szinte átélhetővé válik a mexikói–amerikai–európai kultúra, vagyis maga a történelem.

A prehispán kultúra a te fotóművészetedben is hangsúlyosan megjelenik, legutóbbi munkád a *Posthispanico MX*, mondanál erről valamit?

A *Posthispanico* sorozat a múltat és a jelent köti össze. Diego Rivera a spanyol hódítás előtti korokból származó gyűjteményeit halálát követően az általa tervezett Anahuacalli Museum részére hagyományozta azzal a céllal, hogy visszaadhassa Mexikó népének a saját és ősei kultúráját. A múzeum építészete és tartalma motivált arra, hogy a teocalli formát – aminek jelentése náhuatl nyelven az Isten háza, és ami egy megrövidített piramis a tetején egy templommal – és Rivera gyűjteményének

egyes darbjait fotózzam, amiben teljesen szabad kezet kaptam. Munkáimban folyamatosan ember és tárgy viszonyát vizsgálom. Egy múzeum mit sem ér látogatók nélkül, ebben az esetben is az foglalkoztatott, hogy a látvány mit vált ki az emberekből. A művészet kifejezési formái humán reakciókat provokálnak, ez elkerülhetetlen. Minden műalkotás befogadása elindít egy érzelmi, intellektuális folyamatot, ami kifejeződik az emberek tekintetén, arcán, viselkedésén. Ezt a viszonyt szerettem volna ábrázolni, illetve analógiákat kerestem az akkor ismert művészeti kifejezési forma, a szobrászat által megformált arcok és a mai módon a fotográfia által megörökített, mai ember között. Benne van természetesen a saját fantáziám is arról, hogyan látom a prehispán mítoszokat. És ezzel vissza is kanyarodtam oda, ahonnan elindultunk, Guillermo Kahlohoz, akinek kedvelt témája volt az építészet, és valamiért nekem is az lett.

Mi Frida Kahlo üzenete Cristina Kahlo számára?

Az őszinteség és saját magunk vállalása minden körülmények között. Azt gondolom, félreértelmezik, akik másolni akarják őt, bármiben. Egyszer megkeresett egy rajongó, aki amint leült, sírógörcsben tört ki, hogy az ő élete vágya, hogy Frida lehessen. Nagyon dühös lettem, hogy lehet valaki ennyire vak? Meg-

kérdeztem, ugyan Frida életének melyik részét szeretné? A bénult lábát, a sorozatos műtéteket kívánja, a férjet, aki egész életében megcsalta? Számos abszurd történetet tudnék mesélni, nemcsak a tetoválásokról, öltözködésről vagy arról, hogyan vált masszívan kommersz árucikké egy ikonikus festő, hanem az emberi butaságról és annak kifejezetten ijesztő formáiról. A Frida-kultusz Frida-mániává nőtt, sőt létezik a „kahloizmus” is, amikor bennünket, családtagokat próbálnak megérinteni. Frida üzenete viszont az, hogy légy őszinte magaddal, hallgass az érzéseidre, tegyél azért, hogy az lehess, aki szeretnél lenni. Frida azért festette magát, mert önmagát ismerte a legjobban. És úgy festett, ahogyan tudott, senkinek sem akart megfelelni, nem alkalmazkodott stílusokhoz. Breton szürrealistának kiáltotta ki, hiába tiltakozott, hogy ő nem víziókat és álmokat, hanem a saját valóságát festi. Csak abban lehetünk hitelesek, amiről alapos ismeretünk van. Az első lépés önmagunk megismerése, a második saját magunk vállalása azzal a csomaggal, amit hozunk – bármilyen legyen is.

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





VIRÁG JUDIT GALÉRIA

20. ÉVFORDULÓS JUBILEUMI AUKCIÓ

2018. OKTÓBER 5-ÉN
(PÉNTEKEN) 18 ÓRAKOR
A BUDAPEST KONGRESSZUSI KÖZPONTBAN.

KIÁLLÍTÁS

SZEPTEMBER 22-TŐL OKTÓBER 4-IG,
MINDEN NAP 10-18 ÓRA KÖZÖTT
A VIRÁG JUDIT GALÉRIÁBAN.

TOVÁBBI INFORMÁCIÓ

WWW.VIRAGJUDITGALERIA.HU
WWW.FACEBOOK.COM/VIRAGJUDITGALERIA

Sorozatunkban különleges gyűjteményeket, rejtőzködő múzeumokat ajánlunk olvasóink figyelmébe.

Winkler Nóra

SÉTA A KENYÉR-MENNYORSZÁGBAN



Minden napra más kenyér: ünnepi alkalmakra készített különleges formájú „kenyérszobrok” a szárd néprajzi gyűjteményben
Fotó / © Artmagazin

„Megértem a kulturális éhséget, de ha majd megérkezel Szardíniára és a harmincöt fokban eléd tárul a tenger, hol rózsaszín homokkal, hol vad sziklával a parton, nem fogod úgy érezni, hogy minden ásatásra és múzeumba el kell juss.” Ezeket egy abszolút művelt ismerősöm intézte hozzám az indulás előtti héten, mikor megkértem, diktálja le, mi az, amit muszáj megnézni. Meglátjuk, gondoltam. Meg is láttam. A tengert, a brutálisan szép partokat, a smaragdzöld vizet a valóban harmincöt fokban, és tényleg

arra jutottam, lesznek eleget aszfaltközben még, hogy ne mindenhova akarjak a nyaraláson eljutni. A néprajzi múzeumukról viszont nagyon jókat olvastam, és amikor egy flamingónéző hajókiránduláson a túravezetőnk könyves szemmel suttogott az ott látható ruhadarabokról, úgy véltem, egy fél napra csak el lehet szakadni a parttól. Nuoro város a sziget belső részén fekszik, és rögtön több múzeummal is büszkélkedhet, egy kis füzetke szedi őket össze, és ha csillagtúráként nézi végig őket az

ember, mindenhol letépnek egy színes csíkot, és kedvezményeket kap. Elsőként az archeológiaiba mentünk, ami egy kedves, kicsit régimódi tálalású múzeum, sok üvegtrinnel és tárlóval, és egy bácsival, aki érkezésünkre felkapcsolta a villanyt, hogy lássuk a kis edénydarabokat, köveket, tálkákat. Kicsit alábbhagyott megismerési lendületem, de felkapaszkodtunk egy meredek út tetejére, amerre az Etnográfiai Múzeumot jelölte a nyíl. Egy kis terecske fogad, boltívekkel, és már



Színek és anyagok kavalkádja a múzeum viselettörténeti és textilgyűjteményében
Fotó / © Artmagazin

a bejárat fölé írt MUSEO felirat tipója is jót ígér. Tágas, igazi nagyvilági a fogadótér, és olyan múzeumélmény jön, amit gazdag nagyvárosokban is értékel az ember, itt a hegyek között meg szinte hihetetlen. Szardínia történetét két terem meséli el, idővonal mentén haladva és nagy, egész falakat betöltő reprodukciós és illusztrációs anyaggal. Onnan indít, hogy 16 millió éves a sziget, ötszázezer évvel ezelőtti az első emberi nyom, és átvezet csatákon, karthagói és római fennhatóságon, járványokon, banditákon, egyetemalapításon, és megáll egy fontos nőnél is. A középkori girlpower megtestesítője, Eleonora d’Arborea, akinek modern szemléletű 1392-es törvénykönyve szabályozta a sziget jogi életét 400 éven át, erősen él a szárd emlékezetben,

nincs város, ahol ne lenne utca elnevezve róla. Ez a gyors áttekintés arról, hogyan alakult ki a sziget mai arca, szellős, jól kitalált tematikus termek felé vezet, amik jellegzetes helyi tevékenységeket mutatnak be, pásztorkodást, sajt-készítést, földmunkákat, vadászatot, halászatot, a városias és a vidéki élet eltéréseit. Nem tudom, van-e nemzetközi ajánlás, hogyan érdemes egy etnográfiai múzeumnak a saját anyagát kitenni, mit kell a mai látogatók számára leginkább domborítani, mindenesetre úgy tűnik, itt a kurátorok szenvedélyes rajongói a tárgyak szépségének. Ez nem megy a történetmesélés rovására, összeáll egy embercsoport életének rendszere, meg lehet érteni folyamatokat, eszközök, megoldások, techni-

kák finomodását, de összességében az élmény mégis inkább érzéki. Ezt a legkevésbé várná az ember kenyerektől, mégis, szinte megbabonázó az a gazdagság, ami ebben a teremben tárul elénk, mert látszik, minden élethelyzetnek, örömnak, bánatnak, születésnek, halálnak, minden vallási ünnepnek, évszakefordulónak, rituálénak megvan a maga kenyere. Pontosabb ezeket kelt tésztából formázott kis szobroknak nevezni, madarak, napocsák, pólyásbabák, csillagok, ékszerek, házastársak, házikók, és mindnek sok apró, kézzel formázott eleme és alkotórésze van. Hat-száz fajtát őriz a gyűjtemény, a kirakott száz után nem tudom elképzelni, milyen lehet még ötször ennyi féle.



Eleonora d’Arborea elképzelt portréja Antonio Caboni 1881-ben készült festményén
Forrás: Wikimedia Commons

SZÁRD TÁRGYALÁS

Eleonora d’ Arborea, a sziget hősnője, akinek utcák, terek, kávézók viselik a nevét. Főműve egy törvénykönyv megalkotása, ami összefésülte és modernizálta a szigeten fennálló római, bizánci, bolognai joggyakorlatot, ítélkezési szokásokat és hagyományokat. 1395-től négyszáz éven át ez a bölcs charta szabta a rendet, elképesztően fontos újításokkal a sólyomfiókák védelmétől a bevándorlók jogaiig. Eleonora bevezette, hogy ugyanazon örökösödési jogok illessék a lányokat és a fiúkat. Hozott egy törvényt, miszerint ha valaki megerőszakol egy nőt, azt csak akkor rendezheti el házassággal, ha a nő önszántából választja ezt, de a férfi akkor is köteles nagy összegű büntetést fizetni a szentatunak, különben levágják a lábát (miért pont a lábát?). Ha a nő nem megy bele a házasságba, mert esetleg mással tervez élni, az erőszaktevő hozományt kell fizessen neki, a nő státuszának megfelelőt, amivel ő majd frigyre kelhet azzal, akivel szeretne, és akkor efelett is marad a választás: pénzbüntetés vagy a lába. Komoly középkori girlpower.



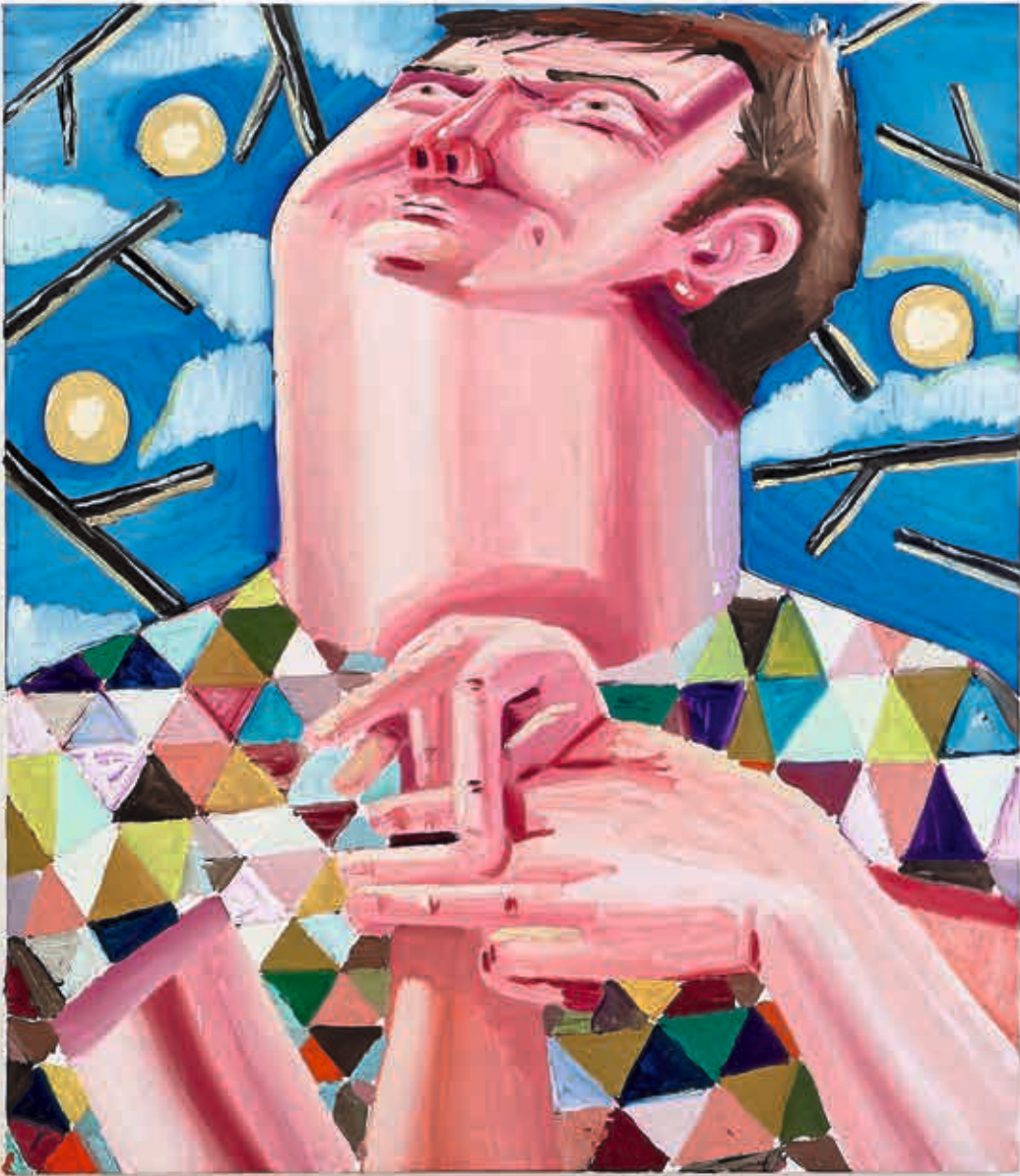
Szőnyegek, szőttesek, ágytakarók, himzett párnahuzatok a textilgyűjtemény szobaméretű vitrinjében
© Museo Etnografico Sardo, Nuoro

A textilkollekció tálalása fenséges, hatalmas üvegfelületek mögött pompázó szőnyegek, szőttesek, ágydíszek, terítők. Alattuk fiókok, amiket kihúzva további darabokat tanulmányozhatunk közelebből. A viselettörténeti szekcióban egyértelmű, ki a nyertes errefelé, és látszik, hogy míg a gyerekek öltözete egy darabig mindkét nemnél nagyon hasonló, a lányok fokozatosan elhúznak. A férfiak jellegzetes mediterrán öltözeke mellett sokkal változatosabb és gazdagabb a női kínálat, nemcsak régióként eltérő csipkéekkel, himzéssel, színekkel, fejfedőkkel, de nyomokban reagálva a kontinens divatirányzataira is. A múzeum anyagát felajánlott vagy megvásárolt, fontos, kora huszadik századi magángyűjtemények adják, tudós gyűjtőikről a bevezető termék emlékezik részletesebben. Az ékszerek egy része viszont eredeti természetes helyéről érkezett, amit jól idéz meg egy tárló, ahol egy szentély emelkedettségébe rendezték a rózsafüzéreket, kereszteteket, amuletteket, lévén ezek eredetileg szenteknek és a Madonnának ajánlott fogadalmi adományok voltak. Drámai installálás nélkül is észvesztően ragyognak a hagyományos darabok, gyöngyökkel, korallal dekorált ezüstmedálok, arany fülbevalók, külön bravúrosak a *fogpiszkáló*

nevezetű objektok, középen szív alakú díszes elemmel, amiből két ív áll ki, egyiknek hegyes, másiknak kanálszerű a vége. Gyerekeket védett az ördögtől a *kokko* nevű gyönyörű amulett, ezek fából, márványból, korallból készültek, több szálon függő, kompakt darabok. Minden, ami a bemutatást szolgálja, polc, asztal, tárló professzionális és mai, ahogy a világítás és a feliratozás is, és ahogy a komplett építészet. Több épületből és a köztük fekvő, virágokkal, bokrokkal dúsan beültetett udvarokból áll a komplexum. Régióként jellemző szardíniai házakat idéz, hol faerkélyekkel, hol tornácokkal, kerengőkkel, villákkal, hosszúkás parasztházzal. Sötét kövekből rakott portált hófehér falak váltanak, és mindenben más múzeumi funkció vagy kollekció kapott helyet. A főépület terasza és a szemben emelkedő hegyek látványa olyan, amit egy James Bond-film helyszíneresője álmodni is alig mer. A kisebb épületekben további tematikus anyagok jönnek, a mi busójárásunkra emlékeztető maszkok, majd hangszerek arzenálja, illetve fotó- és könyvgyűjtemények az itteni élet mindenféle vonatkozásairól. Külön felirat szól a fekete-fehér fotók termében a nőkről. A huszadik század elejéről származó otthoni életképeken a nők folyton valamilyen

vannak; textilt szőnek, kosarat fonnak, jönnek a mosott ruhákkal, fejükön egyensúlyoznak nagy csomagokkal, köveket pakolnak, kisbabákat pólyáznak. A kisebb lányok automatikusan bekapcsolódnak a tevékenységekbe, mivel a férfiak a földeken terelik a juhokat, a háztartások szinte kizárólag rájuk maradtak. Az egyik feljegyzés megemlíti, hogy szinte sose volt megállás, minden végtag hasznosul, valamelyik folyamatban dolgozatosan tevékeny. Na most. Szardínia egyik nagy büszkesége, demográfiai különlegessége, hogy itt élnek a legtovább a nők. Nyüzsgő belvárosaikban nagy plakátok hirdetik a házfalakon a néniket, akik százhárom, százhat, de akár százkilenc évesek, és láthatóan egészségben, derűben és virágos ruhákban néznek a kamerába. Remélem, e két bekezdés közt nincs egyenes oksági viszony, vagy ha mégis, nem tudom, örülünk-e, hogy megvan a recept.

Museo Etnografico Sardo,
Via Antonio Mereu, 56, Nuoro



EZER ÁKOS

Art+Text Budapest
szeptember 8. – október 19.

Art Berlin
szeptember 27–30.

Viennacontemporary
szeptember 27–30.

A R + + E × +
B U D A P E S +

Szikra Renáta

PARADICSOM-KONZERV

Kertes perzsa szőnyegek a Metropolitan Múzeumban

Volt egyszer egy szőnyeg, amelybe a paradicsom képét szőtték. Évszázadokon keresztül elragadtatott leírások őrizték emlékét, pedig egyetlen kicsiny darabja sem maradt meg. Az I. Huszrau (531–579) ktésziphóni palotájának fogadótermébe készült gyapjúszőnyeg egy patakok és ösvények által szabdalta, virágzó kertet ábrázolt, ez választotta el az uralkodó trónszékét a követek és udvari emberek hadától. Az Újperzsa Birodalom a 6. században újabb virágkorát élte a Zoroaszter tanait követő Szászánida uralkodók kormányzása alatt, úgyhogy a pazar szőnyegen a földet arany-szállal, a patakokat ezüstszállal varrták ki és hegyikristállyal díszítették, az ösvényeket gyöngyök, ékkövek jelezték. „Huszrau tava-sza” néven emlegették, de téli szőnyegnek is nevezték, mivel a hideg évszak beköszöntével terítették fel – a kerti sétát pótolandó. Amikor a betörő arab törzsek 637-ben elfoglalták Ktésziphónt, a zsákmányon való osztzkodás során a szőnyeget több darabba vágták, mely darabok így feltehetőleg hamar szétfoszlottak. Emlékezete azonban még ezer évvel később is szinte változatlan formában élt tovább egy keleti szőnyegfajta, az úgynevezett kertes szőnyegek mintázatában. Az egyik legszebb most éppen a Metropolitan Múzeumban látható a New York-i gyűjteményből válogatott nyolc másik antik perzsa szőnyeg társaságában. A húsz négyzetméteres vendégpéldány, a glasgow-i Burrell Collection egyik csúcscarabja Irán délkeleti részén készült, a 16–17. században, a perzsa sahok türkmén származású dinasztíája, a Szafavidák uralkodása idején. Az egy korábbi tulajdonosról elnevezett „Wagner” szőnyeg is Huszrau egykori szövött paradicsomkertjének kései utódja.

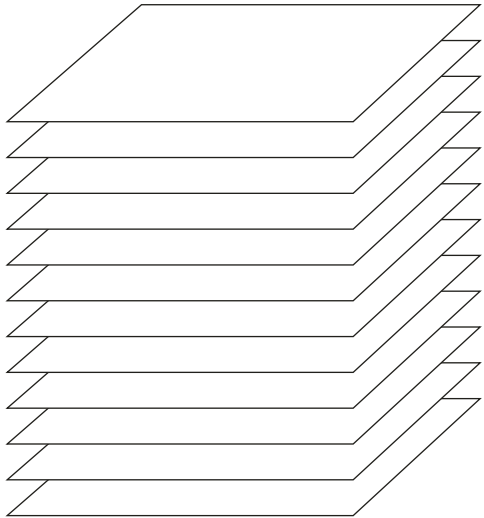
Maga a paradicsom szó is a perzsa „pairideza”-ból származik, melynek jelentése: kert, körülkerített terület, park. És miként képzeltek el a sivatagos, sziklás tájon élő, vándorló népek a paradicsomot, ha nem oázisként? A perzsa uralkodók a paradicsomot természetesen már földi életükben is szerették megtapasztalni. Palotáik mellé fallal körülvett, impozáns kapuzattal rendelkező négyosztatú kertet (*csahár bág*) építettek, melyet az egymást keresztező csatornák tagoltak négy fő részre (ami a világ teljességét jelképezte, a négy égtáj és a zoroaszteri tanok négy alapeleme, a föld, tűz, víz, levegő formájában), és amit aztán további csatornák vagy sétányok osztottak tovább. A főcsatornák metszéspontjában elhelyezkedő szögletes medencéből áradt ki az örökkévalóságot és a megtisztulást jelképező víz, ami egy faragott vagy mozaikkal burkolt, ferde kőlapról ömlött a csatornába. A csatornák találkozásánál, ahonnan az egész kertet beláthatták, gyakran emeltek márványteraszt vagy pihenő pavilont. A perzsák faimádai is legendás volt. Az uralkodók vadasparkjaiban több nagy fa koronáját összekapcsoló, ahogy ma neveznénk, „lombkoronaösvényt” alakítottak ki, kicsit a mostani kalandparkra emlékeztető módon – de luxus-kivitelben. Szabad ég alatti, bonyolult létralepcső rendszerrel megközelíthető hálótermetket, szőnyegekkel borított teraszokat építettek, ahol még fogadásokat, kerti ünnepségeket is tartottak. Mivel a fa, melynek tövéből forrás eredt, az örök életet jelképezte számukra, ezért kertjeikben a vízfolyások és sétányok mellé is fasorokat ültettek. Legszívesebben a platánok egy keleti fajtáját, ciprusokat és gyümölcsfákat, közülük is főként mandulát, szilvát, cseresznyét, barackot, citrusféléket, gránátalmát,

datolyapálmát és szőlőt telepítettek. Külön érdekessége a keleti kerteknek, hogy a fákat sokszor járószint alá süllyesztve (a fa várható méretétől függően másfél métertől akár 2-3 méteres mélységbe) ültették, hogy a kertben időzők szinte a fák koronájában járva, a virágokat és gyümölcsöket kéznyújtásnyi távolságból, szemmagasságban élvezhessék. A virágágyásokat is süllyesztették, aminek köszönhetően tényleg szinte virágszőnyegen jártak. A „Wagner” szőnyegen a kertet felülről, de a csatornákat szegélyező fasorokat, erdőket és az állatokat a legmeghatározóbb nézetükben, „kiterítve”, többnyire oldalnézetből látjuk. A színes halak, vízimadarak és a fák között bujkáló állatok közül jó néhány beazonosítható (a szarvasokat üldöző ragadozók között még egy hópárduc is akad), míg az egész szőnyeget keretező stilizált virágágyás rozettái, palmettái és indadíszei éppen csak utalnak a perzsa kertek jellegzetes virágfajtáira. A pompás virágokról az európai utazók csak elragadtatással szóltak, ahogy az 1660-ban Keleten utazgató Sir John Chardin is, bár ő rosszállóan jegyzi meg, hogy a perzsák nem sétálnak annyit a kertben, mint az angolok, sőt megelégszenek az első árnyékos hellyel és az onnan szemük elé táruló látvánnyal. Mindenesetre télen a szőnyegre telepedtek, és úgy élvezték a szővedékben konzervált tavaszi kertet.

Eternal Springtime: A Persian Garden Carpet from the Burrell Collection, Metropolitan Museum of Art, Gallery 462, Sharmin and Bijan Mossavar-Rahmani Gallery, New York, 2018. október 7-ig.



A „Wagner” kertes szőnyeg, Irán, Kirman, 17. század, pamut láncfonal, gyapjú, pamut és selyem vetülékfonal, fakeret, 531 x 432 cm, kölcsönözte a Glasgow Life (Glasgow Museums) a Glasgow City Council nevében a Burrell Collection anyagából a Burrell Trustees jóváhagyásával



Keserű Luca

UTAZÁS A PIRAMIS KÖZÉPPONTJA FELÉ

Josef Albers Mexikóban

Mi az összefüggés a prekolumbiánus építészeti részletekről készült fotók és a tér, térfogat illúziójával játszó albersi koncepció között? Befogadói szabadság, egymástól elszigetelt kultúrák között felsejlő formai kapcsolat, negatív tér, lüktető négyzetek.



Josef Albers: *Kormányzói palota*, Uxmal, 1952, zselatinos ezüst nagyítás, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, a Josef and Anni Albers Foundation ajándéka, ltsz: 96.4502.39
© Josef Albers, by SIAE 2018

Mexikó az „ígéret földje az absztrakt művészet számára”, „melyhez fogható nincs még egy a világon”. Ezek a külön-külön írt, de egyaránt Kandinszkijnek címzett euforikus sorok érzékeltetik a legjobban Josef és Anni Albers első mexikói felfedezőútjának jelentőségét az alkotók személyes életében és művészeti tevékenységében egyaránt. Mexikó, amelynek archaikus geometrizmusa már diákkori múzeumlátogatásaik során is hatást gyakorolt rájuk, 1935-ben sorsfordító jelentőséggel bírt, és felül- (vagy legalábbis újra-) írt szinte mindent, amit az absztrakció lényegéről addig gondolt a két Bauhaust megjárt és annak szellemiségét az Államokban akkortájt továbbvivő művész.

A Bauhaus dessauai székhelyének bezárását követően, 1933-tól pedagógiai tevékenységüket a hasonló szellemiségben strukturált, észak-karolinai Black Mountain College összművészeti közösségében folytatták. Az amerikai költözés természetes, de lassan kivárt következménye volt a „szomszédos” mexikói látogatás, melyre először 1935-ben került sor, és amit – az élmény intenzitásához híuen – további tizenhárom út követett egészen 1967-ig.

Mexikó prekolumbiánus építészete és esztétikája mind Josef, mind felesége, Anni alkotói tevékenységén nyomot hagyott, viszont a Velencében bemutatott, építészeti aspektusai miatt akár a Biennáléhoz is kapcsolható összeállítás kizárólag az előbbi művészetére koncentrált. Ez jogos kuratori választásnak is tűnhetett annak fényében, hogy a Peggy Guggenheim Gyűjtemény korai időszakos kiállításainak egyikét 1999-ben éppen Anni Albers munkásságának szentelte, bilbaói társintézményében pedig

szintén látható volt az a kvázi életműtárlat, melynek beszédes címe – *Touching Vision* – jól jelezte Anni mexikói tapasztalatok nélkül gyakorlatilag elgondolhatatlan textilművészetének taktilis, grafikai munkásságának pedig érzelmi vonatkozásait egyaránt.

A 2017/18-as kiállítási szezon azonban nem csak a Guggenheimben volt Albersék éve; Velencébe érkezése előtt a New York-i múzeumban kiállított anyag kvázi átfedésben volt látogatható az egyik legnagyobb magángaléria, David Zwirner mexikói vonatkozásokat sem nélkülöző, több helyszínes kiállítássorozattal. A velencei Guggenheim-tárlat Josef Albers munkásságának eddigi legkomplexebb összefoglalását nyújtotta a mexikói vonatkozásokat illetően. Noha az anyag egésze csonkítások nélkül elfért a múzeum intim kiállítótereiben, sok-sok évnyi kutató- és előkészületi munka árán állt össze, elsősorban azzal a misszióval, hogy ráirányítsa a figyelmet Albers absztrakt festői tevékenysége és a prekolumbiánus építészet, illetve ornamentika között fennálló formai kapcsolatokra. A kiállítás kommunikációja így azt (is) sejteti, hogy a régészeti központok absztrakt formai örökségét tudatosan használta forrásként Albers, ami viszont – még az utazásait követő termékeny alkotói periódusok dacára is – részben eltorzítja a kiállítás tényleges mondanivalóját és Albers művészetének szubsztanciáját. Életművének ugyanis egyik legfontosabb és leghitelesebb mozzanata a képek tartalma és a tárgyi valóság elemei közötti kapcsolat következetes elutasítása. A tér és térfogat illúziójával játszó albersi koncepció ugyanis egy olyan sajátos, dinamikus képfelületben nyilvánul meg, melyben alakzatok változatos képzetei jönnek létre, majd bomlanak hirtelen fel. Az így születő nézőpontok pedig számos interpretációt tesznek lehetővé. Így ha az azték Tenayuca piramis lépcsőzetes felépítését látjuk bele a mexikói látogatással párhuzamos képciklusokba, lemondunk a befogadói szabadságról, melyet Albers az egyik legfontosabb elemnek tartott saját művészete vonatkozásában.

A mexikói kapocs összefüggésbe helyezése tehát közel sem egyszerű és egyértelmű feladat, de a Guggenheim kiállítása látszólagos felületessége ellenére mégis érzékenyen oldja ezt meg. Ebben azonban elengedhetetlen szerepet játszik a kiállítás katalógusa, pontosabban annak két rendkívüli alapossággal megírt tanulmánya.

A kurátor, Lauren Hinkson írásának bevezetőjében elárulja, hogy a sokéves munka célja Albers(ék) mexikói történetének „elmesélése” volt, és bár rengeteg, az utazásokkal is kapcsolatos részletét rajzolja meg a történetnek, elsősorban az anyag még kiállításon sosem láthatott részéről, Albers fotóiról, „kollázsairól” értekeznek.¹ A második tanulmány viszont Albers festészetére koncentrált, melyet a festő 1937-es, a Harvardon előadott (a katalógusban teljes egészében olvasható), a prekolumbiánus építészet és plasztika sajátosságairól szóló előadása² alapján közelít meg.³ Kutatásaik konklúziói nélkül az összefüggések lényeges építőkövei vesznek el.

„Amikor az egész szellemi-morális atmoszféra belső törekvései között van egy bizonyos egyezés (...), amikor a korszakok belső hangulata hasonlít egymásra, ez logikusan elvezet olyan formák alkalmazásáig, melyek egykor sikeresen szolgálták egy elmúlt időszak célkitűzéseit. Részben ezzel magyarázható a mi szimpátiánk, megértésünk és belső affinitásunk a primitívek iránt.”⁴

Utazásaik során Anni és Josef úgy érezték, mintha a mezoamerikai civilizációk tömegformálása és ornamentikája, illetve a huszadik század eleji geometrikus absztrakció motívumai és motivációi között fennálló titokzatos szellemi kapcsolat első feltárói lennének.



Fent: Josef Albers: *Tanulmány – Tiszteletadás a négyzetnek: Lezárás (Study for Homage to the Square: Closing)*, 1964, akril, farostlemez, 40,2 x 40,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, a művész ajándéka, 1969
© Josef Albers, by SIAE 2018

Jobbra: Josef és Anni Albers, Mitla, Mexikó, 1956, zselatinos ezüst kontakt, 15,2 x 3,5 cm

© 2018 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York / 2018 © HUNGART



1

Lauren Hinkson: Ruins in reverse. Josef Albers in Mexico.

In: *Josef Albers in Mexico*. New York, 2017.

2

Josef Albers: Hitelesség a művészetben (Truthfulness in Art).

In: *Josef Albers in Mexico*. New York, 2017.

3

Joaquín Barriendos: Devouring squares. Josef Albers in the center of the pyramid. In: *Josef Albers in Mexico*. New York, 2017.

4

Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. Budapest, 1987.

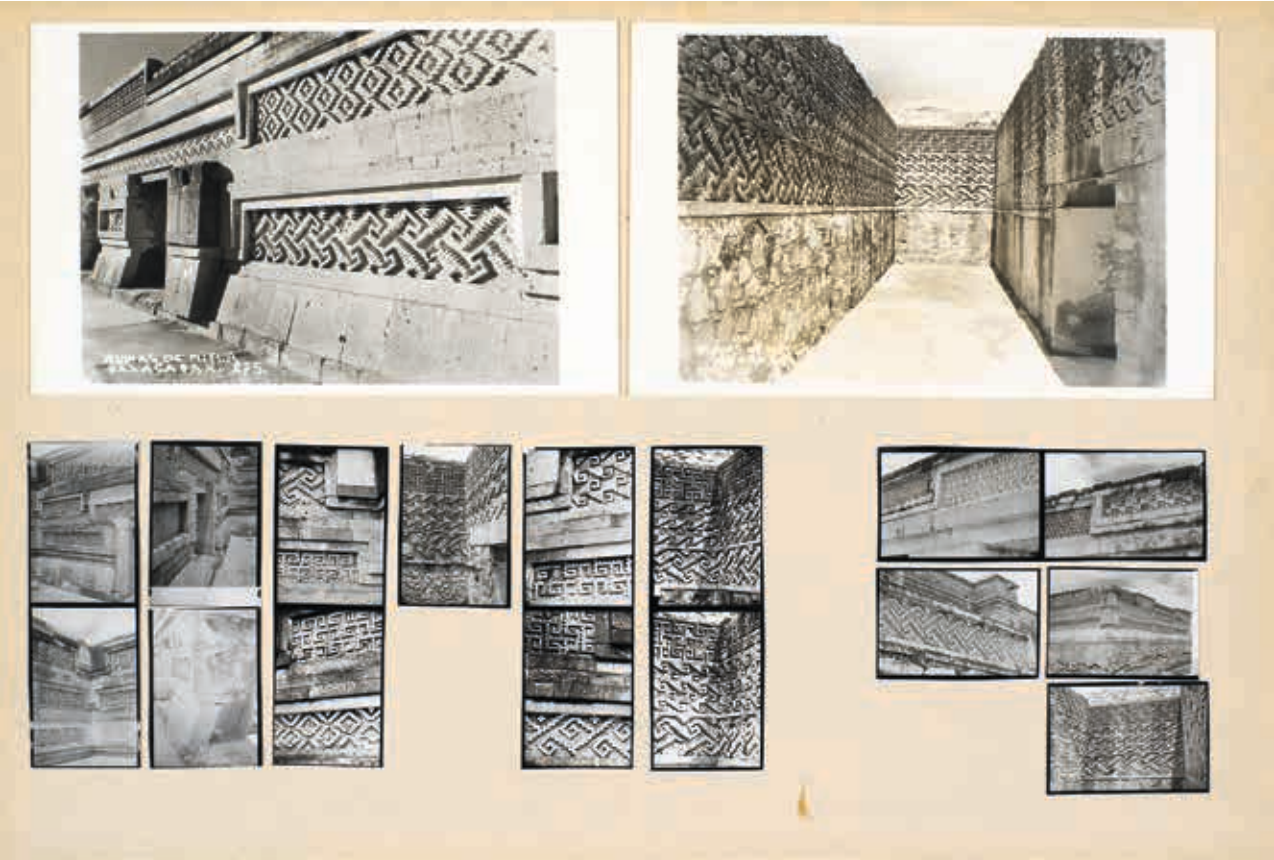


Josef Albers: *A faragott kőfal részlete, Mitla, 1937 k.*, zselatinos ezüst nyomat, The Josef and Anni Albers Foundation
© Josef Albers, by SIAE 2018

Az absztrakcióra vonatkoztatva azonban már többen is felvetették az egymástól elszigetelt kulturális korszakok művészi, illetve formai kapcsolatának lehetőségét. Évtizedekkel Albersék felfedezéseit megelőzően Kandinszkij, a közeli barát és kolléga pszichológiai alapon vont párhuzamot (Wilhelm Worringer *Absztrakció és beleérzés* című könyve tükrében, amúgy pedig Albers szerint fogalmilag elhibázottan) a primitív művészet és a huszadik századi absztrakció között. Az első mexikói utazással egy időben, a MoMA egyik korai, a modern kori absztrakció jelenségével foglalkozó kiállítása (*Cubism and Abstract Art*, 1936) viszont formai-stiláris alapon interpretálta a „modern primitívizmus” jelenségét, azaz a törzsi és a nonfiguratív művészet egyes változatai közti áthallásokat. Hogyan és miben ragadható meg a kapcsolat modern absztrakció és a prekolumbiánus formák egyszerűsége között? Művészetként értelmezhető-e egy régi és ismeretlen világ tárgyi emléke? Miben lehet az archaikus a modern javára? Ezekre a kérdésekre keresve a választ a Bauhaus egykori mestere a mainstream turizmustól akkoriban meglehetősen idegen *independent exploration* módszerét alkalmazva, idegenvezetők nélkül, többnyire a tárgyak és épületek eredeti funkciója és kontextusa iránt érdeklődést nem mutatva, fényképezőgéppel járta a régészeti területeket és a városok utcáit.

„Az, hogy a fotó sosem hazudik, egy hazugság.”⁵

Míg Anni igényt tartott a kulturális örökség mélyebb megismerésére (Oaxacában például szövést tanult helyiektől), addig Josef kizárólag a geometrikus részletekre koncentrált. A szokatlan tanulási (felfedezői) folyamat pedig visszatükröződik fényképein is. Fekete kartonra ragasztva, formai megfontolások szerint csoportosítja a motívumokat, melyeket – egy másik összeállításban – eltérő perspektívákból mutat meg. A képek vizuális mértékletessége a motívumok formai vagy anyagi sajátosságait domborítja ki, de ezt hangsúlyozza az a komponálási koncepció is, melynek eredményeként azok saját környezetüktől totálisan elszigetelődve jelennek meg. Esztétizmus és érzélem kismértékben sem érzékelhető a képeken, pedig ezek nemcsak egy olyan nagy, Mexikót és a mexikói tájat fotózó művész, mint a Frida Kahlót is több ízben megörökítő Tina Modotti fényképészetének lehetnek a sajátjai, hanem egy képeslapnak vagy egy jobban átgondolt turistafotónak is.

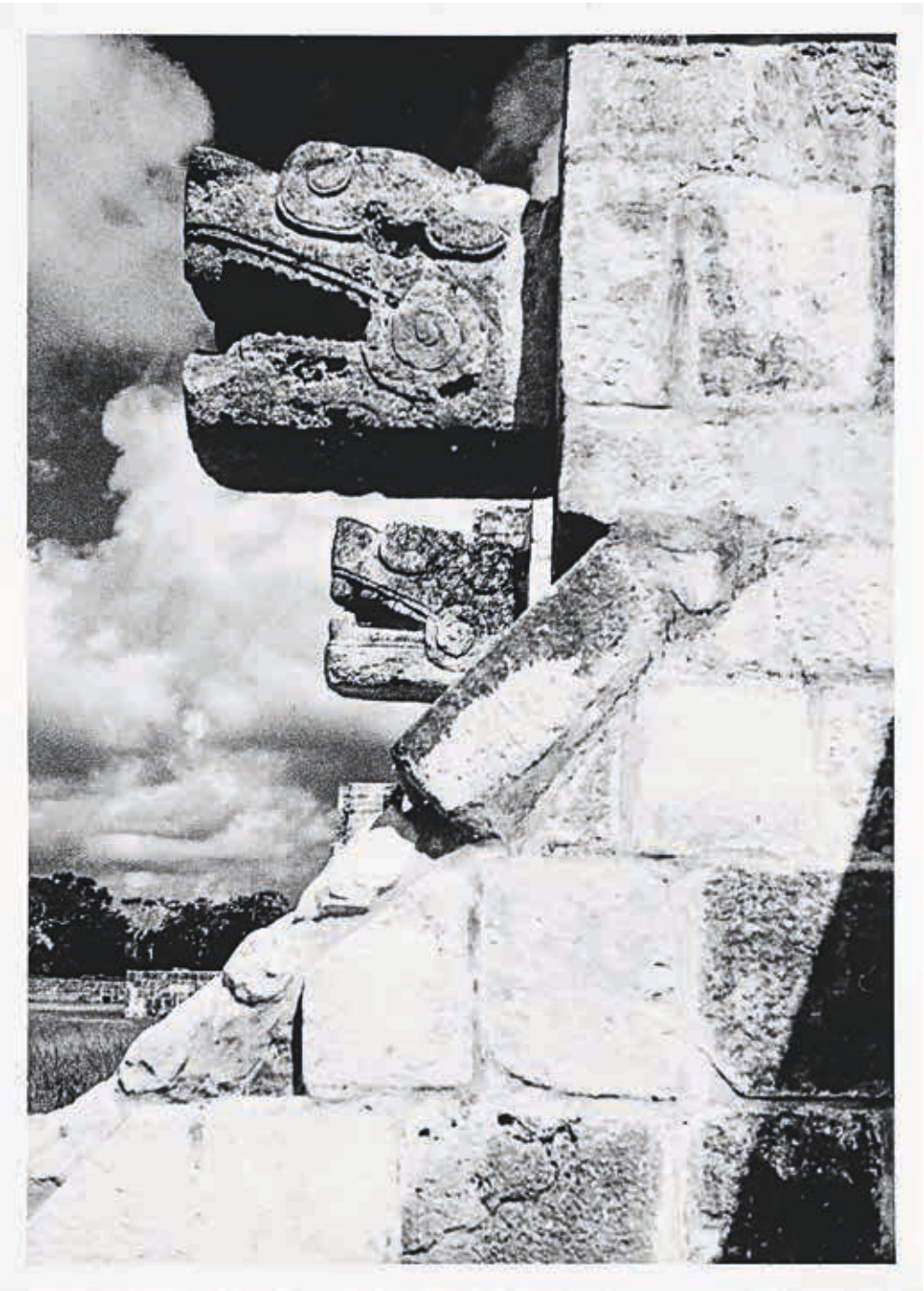


Josef Albers: *Mitla*, 1956, kartonra ragasztott zselatinos ezüst nyomatok és képeslapok, The Josef and Anni Albers Foundation
© Josef Albers, by SIAE 2018

Albers tehát „vázlatfüzetnek” szánhatta az összeállítást, mely kreatív életének sokáig ismeretlen aspektusát tárta most fel. A fényképgyűjtemény ugyanis a festő haláláig – valószínűleg szándékosan – rejtőzködött, elfedve minden lehetséges formai párhuzamot. Sajátos fotókollázsait vizsgálva kirajzolódnak azonban a legfontosabb elemek, melyek Albers esztétikai koncepciójára számottevő hatást gyakoroltak. Az azték birodalom egykori fővárosától (Tenochtitlan) nem messze található Tenayuka piramisait, illetve az alapzataikat szegélyező tollaskígyó szobrokat számtalan variációban örökölte meg Albers. A harmadik – kiemelkedő fontossággal bíró – elem az úgynevezett *xicalcolihqui* motívum, egy olyan, nagyjából egytucatnyi változatban fellelhető meanderszerű sorminta, mely viszont a zapoték civilizáció egykori hatalmi központjának, Mitla nekropoliszának szakrális építményeit díszítette. A *xicalcolihqui* hullámokra, absztrakt légköri jelenségekre emlékeztető ornamentikája egyes hipotézisek szerint az alvilág, Miktlán szimbóluma, és ebben az értelmezésben nem más, mint egy meghatározhatatlan, „fentként” és „lentként” egyaránt interpretálható absztrakt tér. A motívum lineáris-lépcsőzetes vonalvezetése elválik a felület síkjától, de a koncentrált figyelem aktiválni képes a sorok közötti, térben látszólag háttérbe szorult felületet, új értelmet adva a mintázat egészének. A *xicalcolihqui* az absztrakció albersi koncepcióját erősíti meg, mely a tekintet és a befogadás korlátozottságának felszabadítására törekszik a vászon síkján, ahol azonban az egyszerű, de mégis komplex formai variációk ambivalenciáját a szín és a fény „interakciója” provokálja ki.

„Én szemeket akarok felnyitni”⁶

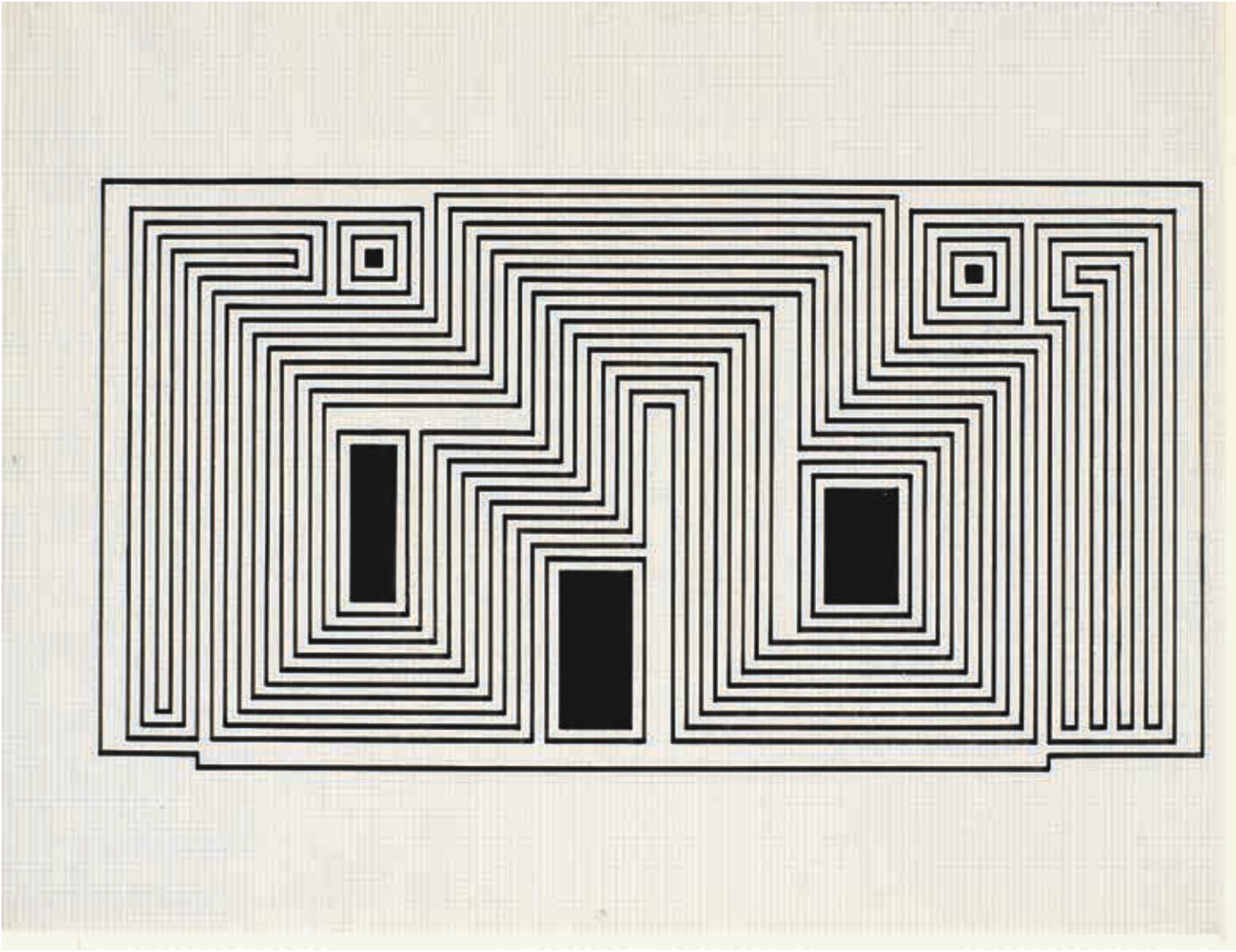
Hitelesség a művészetben című előadásában Albers a Harvard diákjai előtt tett hitet a prekolumbiánus művészet esztétikája mellett. A hitelességet, őszinteséget egyrészt a mexikói kézműves anyaghasználatában éri tetten; „*Bánj igazságosan az alapanyaggal*” – sugallja hallgatóságának Albers, aki addigra – részben a mexikói tapasztalatok nyomán – eláll a színek keverésétől, melyet nem tart az anyaggal szemben igazságos, avagy tiszta művészi megfontolásnak (ezt példázza többek között a *Variáns* (Adobe) sorozat a negyvenes évek végén). A festékekhez mint médiumhoz való kivételes viszonyulás mellett az albersi műesszenciájának másik összetevője is megmutatkozik az előadásban. Egy geometrikus szalagminta felépítésén keresztül szemlélteti a pozitív és a negatív tér konceptuális játéktérét, melyben elmosódik a határ elő- és háttér között, olyan elvont kompozíciót alkotva, melynek minden egyes eleme teljes mértékben egyenértékű. Esztétikai viszonylatban kap spirituális és morális jelentést az egykori, névtelen mexikói mester tevékenysége, melynek folytán Albers addigi, hasonló utakon járó művészeti tevékenysége is új dimenziókkal bővül. A szimultán többnézőpontúság Albers bauhausbeli tevékenységére és a gestaltpszichológia kísérleti eredményeinek felhasználására vezethető vissza, mely az észlelési ingerek mechanizmusával kapcsolatban keltette fel érdeklődését az iskola sok más tanárához hasonlóan. A figura és a háttér felcserélhetőségének következtében az egységes kompozíció



Josef Albers: *A Sasok emelvénye*, Chichén Itzá, 1952, zselatinos ezüst nyomat, The Josef and Anni Albers Foundation
© Josef Albers, by SIAE 2018

5
Josef Albers: A fénykép mint fényképészet és a fénykép mint művészet.
Idézi: Lauren Hinkson (lásd 1. jegyzet) 20.

6
Részlet egy Josef Albersszel készült interjúból (1967).
Idézi: Lauren Hinkson (lásd 1. jegyzet) 18.



Josef Albers: *Tanulmány szentélyhez (Study for Sanctuary)*, 1941–42 k., papír, tus, 43,2 x 55,9 cm,
The Josef and Anni Albers Foundation, ltsz. X.2016.10933
© Josef Albers, by SIAE 2018



Josef Albers: *Tenayuca I*, 1942, olaj, farostlemez,
The Josef and Anni Albers Foundation
© Josef Albers, by SIAE 2018

többféleképpen is értelmezhető lett, e kétértelműség pedig technikai és kompozicionális kihívások elé állította a Bauhaus mesterét. Albers diákjaival az úgymond felesleges, elsősre nem érzékelhető negatív tér aktiválásának képességét próbálta elsajátítani. De míg Európában főleg pedagógiai kontextusban foglalkoztatta a jelenség, addig Mexikó után inkább a befogadói dinamika tekintetében vált ez számára központi problémává.

Tenayuca című – számos tanulmányból és egy nagyobb méretű olajképből (1942) álló – sorozata magában foglalja mind a piramis, a tollaskígyó, sőt akár a *xicalcolihqui* ornamens felszabdalt, lépcsőzetes elemeit is, de legfőképpen ez utóbbi esztétikai tanulságait. A legalapvetőbb geometriai alakzatok egymásra fektetése és azok egymáshoz való viszonyának színek általi manipulálása komplex vizuális következményekkel jár: a statikusnak és racionálisnak gondolt négyzet lüktető többértelműségéből a nézőnek kell kifejtienie az igazat.

A passzív és aktív, pozitív és negatív, a fent és lent fogalom párok szubjektivitását a sík és a térbeli felület felcserélhetőségének vizuális illúzióján keresztül közvetítette Albers, leglényegretörőbben a mexikói tapasztalatok összefoglalása utáni években *Tiszteletadás a négyzetnek (Homage to the Square)* címen festett geometrikus variációin keresztül, melyek kromatikus építményei a piramisok szimbolikus komplexumának üzenetét tolmácsolják az absztrakció „igaz” nyelvén.

FODOR János
Videnda

2018. 09. 12
-
2018. 10. 19.



kisterem Nyitva keddtől péntekig 14–18 óráig • Open Tuesday to Friday 2–6pm
1053 Budapest, Képiró utca 5. • +36 1 267 0522 • kisterem@kisterem.hu

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

múzeumcafé
66



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

transzfer
műszaki örökség

Martos Gábor

LOVAGOLT-E EGY MAGYAR FESTŐ GYERMEKE A TIGRIS HÁTÁN?



Kunffy Lajos: *Sárga blúzós hölgy (Kunffyné képmása)*, olaj, karton, 59,5 x 73 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

Régi, rendre visszatérő (ma már tudjuk: teljességgel hamis) vélekedés idehaza, hogy Trianon azért lett annyira súlyos következményekkel terhes a magyarok számára, mert Georges Clemenceau francia miniszterelnök, a „Tigris” erősen utált volna bennünket amiatt, hogy fiának első házassága, amit egy magyar nővel kötött, rosszul sikerült. Ez ugyan tény, de vajon hogyan kapcsolódik a fenti tévhithez a grafológia akkor friss tudománya, és az a szőke loknis, kék masnis, pirospozsgás kisfiú, akit két festőművész, édesapja és annak barátja is megörökített ugyanabban a nagy, füles fotelban?

Kunffy Lajos (1869–1962) festőművész 1900 farsangján egy, az édesanyja, Kunffy Adolfné Hochsinger Hermina, a kaposvári zsidó egyházközség elnöke által védnökölt jótékonyági bálon ismerkedett meg egy Budapestről a családjával odautazott katonai uniformis-szabó tizennyolc éves lányával, Tiller Ellával (1882–1963). A lányt a szülők Lajos öccsének, az akkor 29 éves Károlynak szánták, így a már harminc is elmúlt báty nem is próbált udvarolni, arról nem is beszélve, hogy őt ekkor sokkal jobban érdekelték a festészet problémái, mint a házasság kérdése. Csakhogy a nemcsak szép, de művelt és szellemes Ella figyelmét sokkal jobban felkeltette a – nem mellesleg igencsak jóvágású – művészember, mint annak gazdálkodó öccse. És mert Kunffy Lajost is csak megfogta Ella izgalmas egyénisége, a bál után Budapestre visszatérve egyre gyakoribb vendég lett a Tiller-házban, ahol addig-addig hallgatta a lány zongorajátékát, míg nem bele-szeretett az érzéseit boldogan viszonzó nőbe.

1901-ben házasodtak össze, és még abban az évben Párizsba költöztek; fiuk, Zoltán (1902–1989) már ott született. A művészet (akkori) központjában Kunffy nemcsak a festéssel foglalkozott komolyan – számos képet készített imádott feleségéről (*Párizsi nő a télikertben, Sárga blúzós hölgy, Feleségem pálmaházban, Nő fehér blúzban, Kalapos hölgy, Zongorázó nő, Alvó feleségem, Feleségem fiammal*), és gyermeke portréját is többször megfestette (*Fiam hintalovon, Fiam piros kötényben, Fiam matrózruhában*) –, de 1903-ban nagyszabású és sikerű francia kiállítást szervezett Budapestre, amiért rá két évre megkapta a Francia Becsületrendet. És bár a nyarakat szinte minden évben itthon töltötték, főleg Kunffyek somogytúri birtokán, majd csak 1913-ban térnek végleg haza, hogy fiuk magyar nevelést kaphasson. Míg a férj a művészetnek élt, felesége a társasági életben tündökölt és közben megismerkedett egy spanyol gróf magyar származású özvegyével, aki élénken érdeklődött a grafológia iránt.

(A grafológia tudomány megalapozójának Jean-Hippolyte Michon (1806–1881) francia abbét tartják, aki nemcsak több száz maga által gyűjtött kézírást elemzett és kategorizált, de 1871-ben ő indította el a világ első grafológiai folyóiratát, a *La Graphologie*-t, ő hozta létre az első ilyen tudományos társaságot, a Société Française de Graphologie-t, ő szervezte meg a világ első grafológiai kongresszusát 1879-ben és több könyvet is írt az új keletű tudományról.) A széles látókörű Ella maga is komolyan érdeklődni kezdett az íráselemzés iránt, mindent elolvasott a témáról, képezte magát, így amikor családjával hazaköltöztek, már komoly tapasztalata volt ezen a téren. Olyannyira, hogy Budapesten hamar híre is ment tudásának, így mind többen keresték fel, hogy kikérjék véleményét például egy-egy fontos kinevezés előtt a jelentkezők személyiségéről.¹ Még párizsi életük alatt, hazai nyári vakációik idején többször is vendégeskedett náluk a Somogytúrtól nagyjából negyven kilométerre



Kunffy Lajos: *Önarckép 70 éves korából*, 1939, olaj, vászon, 100 x 81 cm, a Rippl-Rónai Múzeum



Kunffy Lajos: *Breton pár a tengerparton*, 1989, olaj, vászon, 126,5 x 173 cm, Rippl-Rónai Múzeum

A SOMOGYI KÚRIA



A somogytúri Kunffy-kúria (ma emlékmúzeum) az északi tájolású műteremházzal
© / Fotó: Artmagazin

A Kunffy-képekből a legtöbbet Somogytúron lehet látni, a festő egykori lakóházában berendezett emlékmúzeumban. A Balaton déli partján, Balatonlellétől alig pár kilométerre lévő falu legszebb háza a 18. századi kismemesi kúria és a Kunffy saját tervei alapján építtetett fehér oszlopos, timpanonos műteremház, északra nyíló modern üvegfalával. Embermagas bukszussövények kanyarulataiban rejtőző szobrok, ősfás park veszi körbe a két épületet, a szobák falait pedig szinte beborítja a több száz itt kiállított festmény. Míg a kúriában főként a környező táj, a falusi életképek, családi portrék dominálnak (bár akad itt tenyérnyi igazi impresszionista kép az 1918-as Hősök teréről, a Köztársaság kikiáltásáról), addig a műteremházban olyan óriási vásznak is elérnek, mint az 1926-os *Mezőgazdasági munkáscsalád* sötét hangulatú triptichonja vagy a birtokán átmenetileg letelepedett vándorcigányokról készített és Párizsban is nagy sikerrel kiállított portrészorozat. Kunffy Lajos ugyanis két-, sőt háromlaki életet élt. Öccse, Károly segédletével kitanulta a gazdálkodás minden csínját-bínját, és élete végéig jövedelmező, majdhogynem mintabirtokot vezetett Somogytúron, amiről az éves országos mezőgazdasági vásárokon szerzett oklevelei tanúskodnak, melyek szerint a festő nemcsak egy pirostarka bikaborjával, de minőségi joghurtjával is előkelő helyezést ért el. Rendszeresen visszatért azonban tanulmányai színhelyére, Párizsba, ahová többnyire a nyári időszak termését vitte ki az Őszi Szalon kiállításaira, de aktívan részt vett a budapesti művészéletben is. Egyik alapítója volt például a Fészek Művészklubnak, ahol a tőle oly idegen, modern stílusban alkotó Huszár Vilmossal is jó barátságba keveredett; portréja kiemelt helyen, a műteremház egyik festőbakján látható. Somogyi birtokán szívesen látta vendégül művészbáratait, főleg Rippl-Rónait, de Iványi-Grünwald Béla, Edvi-Illés Aladár, Szlányi Lajos is dolgozott az itteni műteremben.

A ház eredeti bútorokkal berendezett szobái közül kiemelkedik felesége, a szép Tiller Ella gobelinekkel díszített és zongorával is felszerelt háló- és fogadószobája és a szalon, aminek somogyi népi motívumokkal díszített magyaros bútorát szintén Kunffy tervezte.

lévő Kaposvárról (ahol amúgy Kunffy Lajos nagyapjának és apjának is volt háza) a festő jó barátja, Rippl-Rónai József, aki köztudottan minden ismerőséről nagy kedvvel készített portrékat. Természetesen megrajzolta kedvenc pasztelljeivel a házigazdát is (*Kunffy Lajos földbirtokos festőművész*), a somogytúri kertben festegető barátot viszont Kunffy örököltette meg, aki rajzolt kettős portrét a kertben üldögélő feleségéről és barátjáról is. Tiller Elláról Rippl-Rónai az évek során összesen öt arcképet készített, amelyek közül egyet – „cserébe” az ülésekért – az asszonynak adott. Az Elláról

készült képek közül a legismertebb talán az 1907-ben készült pasztell, a *Kunffyné virágos kalapban*. Az ezen látható jellegzetes fejedő egy másik Rippl-Rónai-képen is feltűnik: a festő 1910-ben egy olajképen is megörökítette az asszonyt (*Nő napernyővel*, vagy más címen *Zöld kendős nő virágos verandán*). De készült pasztellportré Elláról – ugyancsak 1907 körül és ugyancsak pasztellel – rózsás kalappal a fején, illetve egy másik fekete kalapban is. 1904 nyarán Rippl-Rónai ugyancsak Kunffynéknál vendégeskedett, bár ezúttal nem (csak) Somogytúron, hanem Kunffy szüleinek varga-

ligeti birtokán (is), ahol ezúttal a házaspár két-éves kisfiát, a szőke fürtű, hajában masnit és a kor szokása szerint kislányruhát viselő Zoltánkát örököltette meg egy fotelban ülve, gyümölcscsel a kezében (*A Kunffy-gyerek*). A kompozíciót ugyan eredetileg a büszke apa állította be és festette meg (*Fiam almával*), de a nagy fotelben ülő kisfiú képe annyira megtetszett Rippl-Rónainak is, hogy ő is vászonra vitte.² A Kunffy házaspár még Párizsban, Munkácsy Mihály özvegyénél ismerte meg Michnay Idát (1882–1983) és férjét, Michel Clemenceau-t (1873–1964), akikkel nagyon szoros barátságba

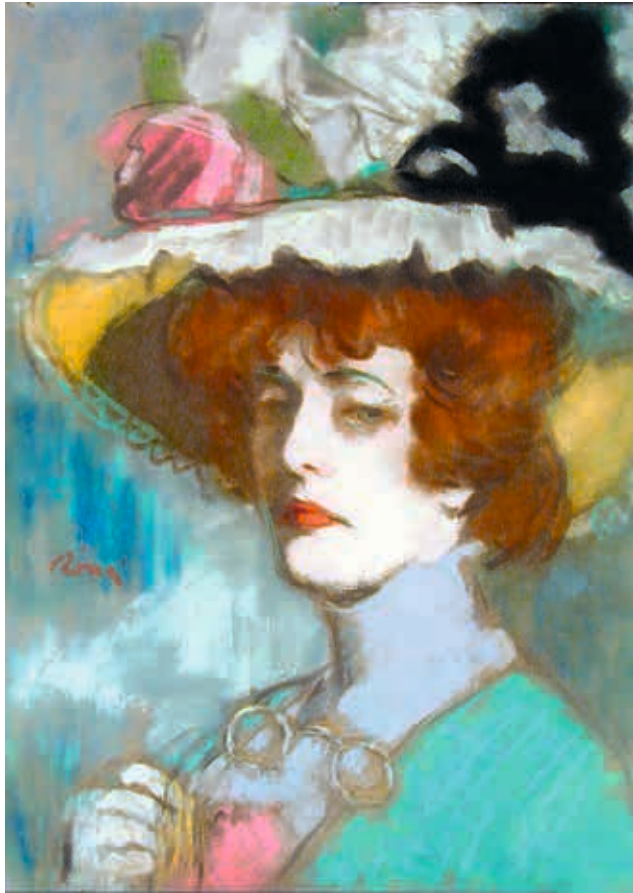
kerültek. Az asszony Michnay Jenő galántai járásbíró második gyermeke volt (összesen heten voltak testvérek; a család 1655-ben III. Ferdinánd királytól kapott nemességet), a férj pedig Georges Clemenceau (1841–1929) francia államférfi, miniszterelnök, egész Európában rettegett gúnyneve szerint a „Tigris” egyik fia (még egy testvére volt), aki svájci agrár-egyetemi tanulmányai után Magyarországra jött, és a báró Kuffner Károly tulajdonolta és vezette – Galánta melletti – diószegi cukorgyár vezetőségében vállalt munkát. Ida egyik öccse, Jenő szintén a cukorgyár hivatalnoka volt, így alighanem rajta keresztül ismerte meg egymást a két fiatal. 1900 szeptemberében jegyezték el egymást, és 1901. június 2-án a galántai anyakönyvvezető előtt tartották polgári esküvőjüket, amelyre egyes források szerint eljött a vőlegény apja is. (Georges Clemenceau-nak azonban másféle kapcsolata is volt Magyarországgal: a politikus ugyanis drámákat írt, és egyik egyfelvonásosát, *A boldogság fátyola* című kínai mesét 1906 májusában Heltai Jenő fordításában be is mutatta a budapesti Nemzeti Színház – finoman fogalmazva is mérsékelt sikerrel, Ady Endre pedig a *Budapesti Napló*ban lesújtó kritikát közölt az előadásról³.

Vagyis ha valami miatt, hát ezért inkább haragudhatott a „Tigris” a magyarokra...) Idának és Michelnek két fia született: George 1902-ben Trencsénteplícen, majd Pierre 1904-ben, már hazatértük után, Franciaországban (ám a gyerekeknek ott is magyar nevelőnőjük volt). Megismerkedésük után a család szoros kapcsolatot tartott Kunffyékkel (1910-ben a festő Idáról is készített egy pasztellportrét), Párizsban gyakran látogatták meg egymást, hiszen ráadásul a festő fia és az idősebbik Clemenceau gyermek éppen egyidősek voltak. 1910-ben pedig, amikor Kunffyék ismét hazalátogattak nyárra, Michnay Ida és gyermekei is velük jöttek, és ott vendégeskedtek Somogytúron⁴, ahol meglátogatta őket a francia férj is. Erről egy fénykép tanúskodik – amelyet a családi emlékek szerint maga Kunffy Lajos készített egy akkori kirándulásukon –, amely Kunffy Zoltán özvegye, az azóta már szintén elhunyt László Lili birtokában volt (akinek számos más korabeli fotója is volt Michnay Idáról), és amelyen mások mellett együtt látható a festő felesége, Ella, valamint a Clemenceau házaspár.⁵ Ugyancsak László Lili mesélte gyakran ismerőseinek, hogy ő a férjétől mindig úgy hallotta, hogy a kis

Kunffy Zoltán annak idején Franciaországban egy, a Clemenceau családnál tett látogatásuk során, ahol jelen volt a „Tigris” is, a két Clemenceau unoka mellett maga is lovagolt a nagy államférfi hátán... Hogy ez tényleg így volt-e, vagy sem, azt ma már nyilvánvalóan nem tudhatjuk, ami viszont biztos, hogy Michel Clemenceau nem volt az az ideális férjtípus: ezekben az időkben csúnyán összeveszett még az apjával is, ám – a közhiedelemmel ellentétben – nem a magyar asszonnyal kötött házassága, hanem elsősorban adósságot adósságra halmozó, egészen a legkülönfélébb csalásokig elmenő zavaros üzleti és pénzügyei miatt. Ráadásul a háború kitörésekor Michel bevonult, távol került a családjától, Michnay Ida pedig egy másik férfi karjaiban keresett vigasztalást. Amikor a férje ezt megtudta, elvált az asszonytól. Gyermekeik elhelyezése miatt hosszan pereskedtek – a két fiú emiatt egy ideig intézetben nevelkedett –, Michel pedig nem sokkal később egy francia nőt vett feleségül. Ám az a tény, hogy az 1918-as őszirózsás forradalom kormányának nevében Jászi Oszkár – akit Kunffyék még szintén Párizsból ismertek, és aki ugyancsak szoros baráti viszonyban volt a házaspárral



Kunffy Lajosné Ella magántulajdon



Rippl-Rónai József: *Kunffyné virágos kalapban*, 1907 körül, pasztell, papír, 65 x 48 cm, Rippl-Rónai Múzeum



Kunffy Lajos: *Fiam almával*, 1904, olaj, vászon, 46 x 55 cm, Rippl-Rónai Múzeum



Rippl-Rónai József: *A Kunffy-gyerek*, 1904, olaj, vászon, 70,5 x 59 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jövőtáblól

(sőt, egyes információk szerint Tiller Ellába komolyan bele is szeretett) – a festőn és feleségén keresztül kereste a kapcsolatot Michel Clemenceau-val és rajta keresztül apjával, a „Tigrissel”, azt mutatja, hogy Kunffyk és Michel Clemenceau között alighanem nem szakadt meg a barátság azután sem, hogy a férfi elvált Michnay Idától. (Ráadásul miután az első világháború után Michel is politikai pályára lépett, és nemzetgyűlési képviselő lett, 1945 után néhány évig tagja volt a francia parlament magyarbarát képviselőcsoportjának.)

Idát a történetek ellenére a Clemenceau család sem vetette ki magából: a válásuk után a háború alatt ápolónőként dolgozó asszonyról később fia, Georges gondoskodott egész életében, volt apósával, a „Tigrissel” pedig rendszeresen váltottak leveleket. Michnay Ida utoljára 1938-ban látogatott haza Magyarországra, és százegy éves korában, a Clemenceau család féole-i l’Aubraie-kastélyában hunyt el. (Az pedig már csak vele – és a történelemmel – kapcsolatos külön érdekesség, hogy unokaöccse, Michnay Gyula volt az

a recski internált, akinek 1951-ben egyedülként sikerült megszöknie a foglytáborból, kijutnia Ausztriába, majd onnan Németországba, és a Szabad Európa Rádióban fejből felsorolta a táborban megtanult és szökése közben is folyamatosan memorizált több száz recski fogoly nevét, hírt adva ezzel a Rákosi-rendszer addig titkolt munkatáboráról és az ott őrzöttekről.) Az alábbiakban pedig végül lássuk, hogy a fenti történetekről hogyan írt visszaemlékezéseiben maga a festő, Kunffy Lajos.



Clemenceau sem 1906-tól 1909-ig, sem 1917-től 1920-ig tartó miniszterelnöksége alatt nem költözött be a hivattallal járó rezidenciába, hanem maradt abban a kis földszinti, kertes lakásban, Passyban, a rue Franklinon, amely ma emlékmúzeumának ad otthont. Itt az ötezer kötetes könyvtáron és a japán művészet iránti rajongását mutató műtárggyűjteményén kívül egy, a korszak Párizsára egyáltalán nem jellemző komplett, kazános fürdőszoba is volt, aminek a kád-jában naponta üldögélt, enyhítendő ekcémás tüneteit. A fürdőszobából a napaliba néző nagy üvegablakot egy hatalmas Poussin-másolat takarta el, ha vendégek jöttek. A lakásban ma is látható műtárgyegyüttes egyébként csak töredéke annak a hatalmas japán gyűjteménynek, amelynek nagyobbik részétől, anyagi nehézségei miatt még 1884-ben kénytelen volt megválni: akkor 528 rajzot, 1869 nyomatot, 356 illusztrált könyvet árvereztek el. Clemenceau másik kedvence Monet volt, *Grand Decoration*ként is ismert vízililiomos sorozatát az ő közbenjárására vette meg a francia állam. Abban is nagy szerepe volt, hogy az Orangerie épületét Monet elképzelései szerint alakítsák át; a két ovális teremben a látogató aztán valósággal elmerül a giverny-i tó vize, a benne tükröződő felhők és a rajta lebegő tavirózsák látványában.

Clemenceau hálószobája
© / Fotó: Artmagazin



Zoltán, Lajos és Ella gyermeke magántulajdon



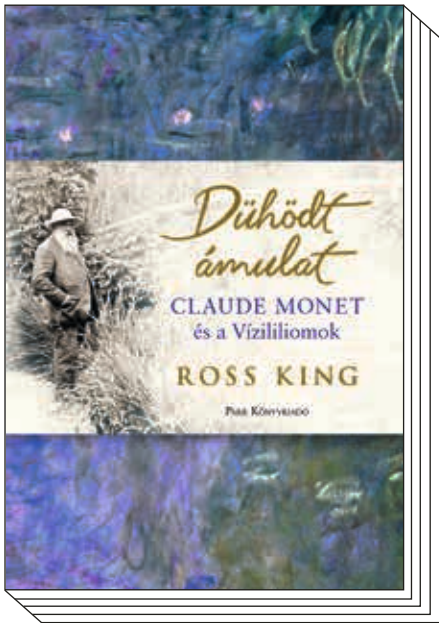
Edward N. Jackson: A Négyek tanácsa az első világháborús párizsi békekonferencián, 1919. május 27-én, balról jobbra: David Lloyd George (Nagy-Britannia miniszterelnöke), Vittorio Orlando (Olaszország miniszterelnöke), Georges Clemenceau (Franciaország miniszterelnöke), Woodrow Wilson (az Egyesült Államok elnöke)
Forrás: Wikimedia Commons

„Munkácsy özvegyénél ismerkedtünk össze Michel Clemenceau, a nagy államférfi fiának feleségével, aki nagy meglepetésünkre magyar volt, Michnay Ida, egy galántai járásbíró szép lánya. Michel Clemenceau elkészülvén [...] egyetemi tanulmányaival, demokrata apja azt mondta neki: fiam kitaníttattalak, most meg kell keresned a kenyeredet. Michel Magyarországra került, báró Kuffner galántai cukorgyárába. [...] Bejárt a gyár fiatal hivatalnokaival a jobb családokhoz és Michnay bíró szép lányai közül Idába beleszeretett, és apja ellenzése dacára el is vette. Mikor már két fiú is született a házasságból, az apa megbocsátott, sőt el is jött a család látogatására Magyarországba [...] Amikor miniszterelnök lett, a kis család Párisba [...] költözött kívánságára. [...] A nagy államférfi bokros teendői között is el-ellátogatott unokáihoz, de végtelenül bosszantotta, hogy a gyerekek magyarul válaszolgattak neki, mert akkor még franciául beszélni nem tudtak. Mi nagyon összebarátkoztunk a fiatal házaspárral és sajnáltuk a fiatal nő nehéz helyzetét. Feleségem őrangyalként állt mellette [...] Michelt is megszerettük közvetlensége és jó kedélyéért. Egyik nyár elején, amikor hazajöttünk Magyarországra, Ida is velünk jött két szép fiával, George-al és Pierre-el [...]. Az idő-

sebbik a mi fiúnkkal egykorú volt. A nyár egy részét Ida nálunk Somogytúron töltötte és itt hancúroztak a kis Clemenceau-gyerekek egy magyar falusi otthonban. [...] Űgy 1910 felé Michel Clemenceau Párisból Fontenay le Comte-ba tette át székhelyét családjával [...]. Kívánságukra meglátogattuk ott őket, feleségem heteket töltött náluk és Michel autóján szép kirándulásokat tettünk. Egy alkalommal elvitt bennünket Château de l’Aubraie-ba, a Clemenceau-k ősi fészkébe [...] Mikor az első világháború 1914-ben kitört, Michel mindjárt bevonult [...] A háború után, amikor Párisba utaztam otmaradt ingóságaim hazaszállítása végett, akkor beszélt el nekem felesége, Ida a következőket: Fontenay le Comte-ból, a háború kitörése után, két fiával visszaköltözött Párisba, mert a nagypapa követelte, hogy unokái neveltetését most ő veszi át. A fiúkat egy versailles-i tanintézetbe adta és az anyjuk beállt ápolónőnek Madame Pauline Ménard barátnője kórházába St.Cloudban. Egy napon Georges Clemenceau táviratozott a tanintézet igazgatójának, hogy a fiúk jöjjenek vasárnap látogatására Párisba [...] A fiúk zavarban voltak, hogy mit csináljanak, mert ők vasárnaponként anyjukhoz szoktak menni St.Cloudba [...] Űgy állapotak meg, hogy

az egyik elmegy, a nagyobbik nagyapjukhoz, a kisebb pedig anyjukhoz. Amikor a kisfiú megérkezett St.Cloudba és anyjának elmondta, mi történt, az anyja fogta és ment vele Párisba, mert ismerte a nagyapát, hogy parancsait teljesíteni kell. A nagypapa kíméletlen támadásokkal fogadta az anyát, amire a kis Pierre anyja nyakába borult, sírt [...] Az öregúr aztán annyira vitte, hogy Michelt elválasztatta feleségétől, ami annál könnyebben ment, mert Michel távol lévén családjától, közben beleszeretett egy francia nőbe, első feleségétől elvált. A fiúk azonban anyjuknál kívántak maradni.”⁶ Nyilván ez is egy „olvasata” a történeteknek, láthatóan inkább Michnay Ida szemszögéből. Hogy mi lehetett az igazság, ma már aligha kideríthető. De hogy a magyar festő és a francia „Tigris” családjai ismerték egymást, az teljesen egyértelmű; így akár még az is lehet, hogy Kunffy Zoltánka tényleg lovagolt egyszer Tigris-háton. És ha erről a jelenetről nem is készült bizonyító erejű felvétel, a szép Tiller Elláról és egyik csodás kalapjáról, valamint kisfiáról igen; ez a két, László Lili hagyatékából származó fotográfia tudommal most először kerül a nyilvánosság elé.

[1 Lásd: <http://grafologiatortenet.blogspot.com/2015/04/kunffyne-es-grafologia.html> | 2 Lásd: Kopócsy Anna: A Kunffy-gyerek – A művészi versengés példái. In: *Passuth Krisztina* 80. Az *Enigma* folyóirat különszáma, no. 90., 2017, 53–60. o. | 3 Ady Endre: A boldogság fátyola – A pletyka. A Nemzeti Színház két új darabja. *Budapesti Napló*, 1906. május 5.; <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/AdyProza-ady-prozaja-1/7-kotet-5265/cikkek-tanulmányok-1905-oktober-11906-junius-14-5266/169-a-boldogsag-fatyola-a-pletyka-5929/> | 4 Lásd Szapudi András: Clemenceauné Somogytúron. *Somogyi Hírlap*, 1996. november 9. | 5 Erről a fényképről nekem sajnos csak egy fénymásolat van a birtokomban; hogy az eredeti fotó a gyermektelen fiatalabb Kunffy házaspár hagyatékával együtt László Lili halála után hová kerülhetett, nem tudom. A festő öccsének, Károlynak a leszármazottai az Egyesült Államokban élnek, közülük a hírek szerint leginkább az 1936-ban született Charles de Kunffy őrzi a festő rokon emlékét. (A Kunffyak „családfáját” lásd: *Kunffy Lajos*. Írta és szerkesztette: Horváth János. Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága. Kaposvár, é. n. [2005], 165–167. o.) A Kunffy-leszármazottakon kívül László Lili testvérének is van egy fia, aki Magyarországon él. | 6 Kunffy Lajos: *Visszaemlékezéseim*. Somogyi Almanach. Szerk.: Dr. Kanyar József, 31–33. szám, Kaposvár, 1981. 90.–92. o. | A kaposvári Rippl-Rónai Múzeum tulajdonában lévő Kunffy Lajos műveket a Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum Képzőművészeti Gyűjteményének engedélyével közöljük.



Ross King: Dühödt ámulat Claude Monet és a Vízililiomok

TOPOR TÜNDE: MADARAK A MÜTEREMBEN

Ross King könyveiről eddig azonnal írtunk, amint megjelentek magyarul (mindig Mako-vecz Benjamin fordításában). Általában az európai kultúra nagy, szimbolikus helyszínei-vel foglalkoztak, összegyűjtötték a fellelhető információkat a firenzei Dóm kupolájáról, a Sixtus-kápolnáról, az *Utolsó vacsoráról* vagy kicsit nagyobb kört húzva térben és időben, a 19. század Párizsáról. A legújabb opusz is francia témát dolgoz fel, ezáltal rögtön fel is minősítve a helyszínt, ami nem más, mint az Orangerie Párizsban. A téma pedig Brunel-leschi, Michelangelo, Leonardo és Édouard Manet után Claude Monet és a vízililiomok. Legjobb lesz már az elején bevallani, hogy nekem ez a sztori, vagyis az Orangerie–Monet-összefüggés egyáltalán nem volt meg, idén nyárig soha nem is jártam ott, de most, a könyv hatására végre elmentem. Azt sem tudtam egyébként, hogy Monet utolsó éveinek volt egy nagy vállalása, az úgynevezett *Grand Decoration* megalkotása. Lenyűgözve olvastam tehát a könyvet, ami nyomatékosított olyan, nevezzük passzívnak, tudásokat is, mint hogy Monet a vízilimos sorozat nagy részét az első világháború alatt, illetve utána festette. Egyébként emiatt néha szörnyű lelkiállapotban, megromlott látással. A barátságról, ami Clemenceau-hoz fűzte tudtam, de a részletek! A levelezésük hangvétele, illetve az, hogy egy Tigrisnek nevezett, rettegett államférfi, aki képes volt az első világháború alatt iszonyatosan leromlott állapotú francia nemzeti öntudatot újra feléleszteni, és hetven-hét évesen a harctereket járva a katonákba annyi lelket önteni, hogy a végén megint fel tudjon pislákolni az úgynevezett *gloire*, szóval egy

nemzetek sorsáról döntő politikus tulajdonképpen hogy gügyög vele egykorú festő barát-jához, azon aggódva, hogy az épp mit eszik, javult-e a látása és ezzel szoros összefüggésben milyen épp a lelkiállapota. Jó irredentaként eszünkbe juthat persze, hogy miért épp ezek a legnagyobb problémái akkor, amikor embe-rek élnek vonatokban évekig, mert leválasztot-ták a lakóhelyüket arról az országról, amihez tartozni szeretnek, de az vesse rá az első követ, aki szerint sok olyan politikus van, aki nem tud attól nyugodtan vacsorázni és érdeklődni a barátai hogyléte felől, hogy közreműködött egy törvény megalkotásában, ami más embe-eket földönfutóvá tesz. Egyébként, ha már az előítéleteknél tartunk, egy akkora bajuszt viselő emberről, mint amek-korát Clemenceau gondozott magán, ma már azt is nehezen képzeljük el, hogy elmélyülten érdeklődhettek akár a japán kultúra, akár a kor-társ képzőművészet iránt, pedig így volt, sőt tántoríthatatlanul kitartott amellet is, hogy Monet-nak legyen valami emlékmúzeumféléje. Olyasmi, mint Rodiné, nehogy irigykednie kell-jen. A könyvet olvasva mi, magyarok vigasz-talódhatunk egyébként, mert lépésről lépésre követve egy olyan kulturális nagyberuházás megvalósulását, mint amilyen a Monet-fest-mények számára átalakított üvegház, amiben régen a Luxembourg-kert narancsfáit teleltet-ték, bárki számára világossá válhat, hogy egy múzeumátalakítás vagy -építés régen és a mo-dern művészetek őshazájának számító Fran-ciaországban sem ment a leglogikusabb úton, mindenféle furcsa kitérő nélkül. Onnan indulunk tehát, hogy a már befutott, Givernyben berendezkedett, saját kertjének

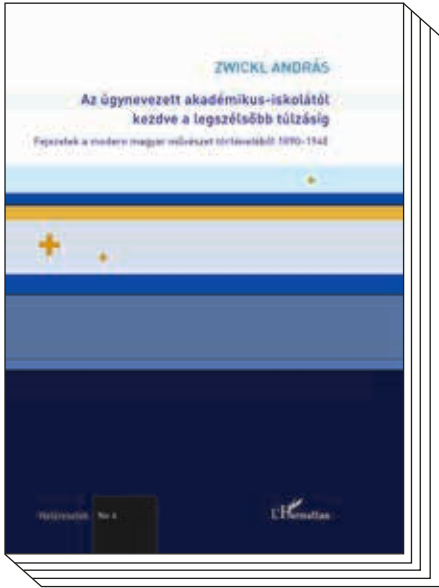
vízililimos tavát, az abban tükröződő felhő-ket és fákat festő Monet valami olyasmit sze-retne, mint amit anno Munkácsy is, amikor egy sátorban, szinte a mozi előzményeként állította ki a *Trilógiát*, mintegy a megfeszítés résztvevőjévé téve a nézőt. Monet is meg akarta teremteni valahol imádott kertje illúzióját, és vászonra merevítve bár, de a rezdüléseket az ecsetvonásokkal érzékeltetve a néző köré vonni a virtuális Givernyt. Ovális teret kért, hogy ugyanúgy el lehessen veszni a képekben, ahogy őt húzta magába a szinte saját kezűleg (persze kertészek közreműködésével) kialakí-tott kis természetdarab, a japánkertben álló tó, benne tükröződő felhőkkel, fűzfákkal és a franciául Nymphéas-nak, vagyis nimfák-nak nevezett tündérrózsákkal, amelyek egyes barátok szerint a festő képzeletében a meztelen modelleket helyettesítették (hiszen Madame Monet már egyáltalán nem tűrt meg ilyeneket férje közelében). A könyv szépen sorra veszi az összes előz-ményt és kelléket, ami ahhoz vezetett, hogy 1927-ben, már Monet halála után átadhatták a párizsiaknak, sőt a francia nemzetnek azt a grandiózus dekorációt, ami tulajdonképpen minden festészeti szándék kiindulópontjá-hoz vezet vissza, a pompeji falfestményekhez, a reneszánsz paloták illuzionisztikus tereihez, vagyis ahhoz a vágyhoz, hogy jöjjön be a ter-mészet a házba, a falak közé. Hogy álljon meg az idő, és az állandó ciklikus nyílás-hervadás helyett legyen örökké virágzás. Elég érdekes persze, hogy mindezt a legimpresszionistább impresszionista tűzte zászlajára, aki az állan-dó virágzást nem is valami absztrakt átlagál-lapotban akarta ábrázolni, hanem szinte már

a mozgóképszerúséget ostromolva az állan-dóan változó fények által folyton módosuló látványokat próbálta elkapni. És ha ez az eleve lehetetlen vállalás nem lett volna elég, közben elkezdett romlani Monet szeme, műtétek sorának, mindenféle szem-üvegeknek kellett volna javulást hozni, de ezek a tapasztalatok a már addig is viszonylagos-nak érzett látványt, leképezést még tovább bizonytalanították. Nem volt elég a világhábo-rú, hogy minden biztosnak hitt érték össze-omoljon, még ennek érzékelésében is össze kellett zavarodnia. Csodálatos, hogy Monet rövid időszakoktól eltekintve mégsem hagyta abba a festést. Össze-összevagdosta ugyan a vásznait, amikor egy-egy műtét után vagy új szemüveggel megnézte, mit festett közben, de folyamatosan készültek a képek, köztük a *Grand Decoration* hatalmas vásznai. Ami miatt tulajdonképpen revelatív mind-elt lépésről lépésre követni, még akkor is, ha a történet állandó nekifutásai, majd megtor-panásai egy idő után az ember idegeire men-nek, az az, hogy a könyvet olvasva mégis meg-lesz a hiányzó láncszem. Végigkísérve Monet-t az ő speciális és nagyon hosszú útján, egyszer csak kigyulladnak a fények az agyban, hogy mik is történtek a festészetben. Egyszemélyes kálváriája, speciális pályafutása érthetővé teszi a látványalapú festészet beleveszését az absztrakt expresszionizmusba. Pontosabban levezeti, követhetővé, logikussá teszi a folya-matot, az absztrakció egyik megvalósult útját. Mielőtt azonban valami sikersztorit vizionál-nánk, Ross King könyvéből az is kiderül, mennyit kellett a kései Monet-műveknek vár-niuk arra, hogy ne gyenge öregkori selejtként

legyintsen rájuk bárki is. Mert mire a giverny-i tavat megörökítő, egyébként számtalanszor átdolgozott tavirózsás művek Clemenceau nyomására, de már Monet halála után kiállí-tásra kerültek a felülről világított ovális terek-ben, addigra a nemzet érdeklődése már elfor-dult tőle. Az Orangerie-be melegedni akaró szerelmespárokon kívül állítólag évekig alig járt valaki. Monet fantasztikus giverny-i idill-je már élete vége felé széthullott lassan, halála után pedig a családtagok elhagyták a birto-kot; utolsó éveiben festett képei eladatlanul, kiállítatlanul álltak. A második világháború után például a fiatal amerikai festő, Ellsworth Kelly, aki háborús veteránként az amerikai állam jóvoltából ott tanulhatott, ahol akart, több más művésznövendékkal együtt Párizsba ment. Ott, az egyébként még ki nem javított háborús sérülésektől romos Orangerie-ben látta meg a nagy Monet-kat. A hatalmas mére-tektől és frissen lüktető, rebbenő gesztusoktól lenyűgözve azonnal elment Givernybe. „*Volt ott még legalább egytucatnyi vászon, mindegyik két-két festőállványra téve. És körös-körül mada-rak röpködtek. Azokról a képekről többé-kevésbé megfeledeztek*” – írta. De hála a friss amerikai szemeknek, 1955-re a kései Monet is divatos lett Amerikában, és ez a lelkesedés visszasugárzott Európába, oly-annyira, hogy ebben az időszakban a vízililio-mos képek ára Londonban heti több tízezer fonttal emelkedett. Mindazonáltal a franciák még sokáig utál-ták a Clemenceau által rájuk tukmált Monet-szentélyt. A hatvanas években például, meg-szüntetve az addigi felülvilágítást, még egy szintet húztak az épületre, hogy egy másik

gyűjteménynek is helyet csináljanak benne, így Monet hatalmas vásznai mesterséges világítású bunkerbe kerültek. Csak 1996-ban kezdték rekonstruálni az eredeti elhelyezést, hogy végül tíz év múlva nyíljon meg újra az André Masson által csak az impresszionizmus Sixtus-kápolnájaként emlegetett Orangerie. Ross King megint remekelt, fantasztikus kul-túrtörténeti anyaggal csigázva fel az érdeklő-dést az Orangerie és benne a hatalmas Nym-phéas-k iránt, végigvezetve minket nemcsak Monet birtokán, kései éveit történésein, de a világháború eseményein, azok mindennapi életet befolyásoló következményein, a kora-beli Párizson, Clemenceau akkori pályafutá-sán és a korabeli irodalmi, szellemtörténeti vonatkozásokon is. Odazarándokolva az Orangerie-be azonban tényleg marad valami hiányérzetünk. A *Grand Decoration* talán mégis sokkal érdekesebb len-ne részleteiben, mint körképként, az egyes vász-nak így összeillesztgetve, furcsa maszatolás-sal összemosva a végeket. A tő nem tud magába húzni ennyi látogatót, a Sixtus-kápolna pedig nem a természet temploma. Aki át akarja élni a könyv címében szereplő ámulatot, jobban jár, ha a Musée Marmottanba megy majd, ott, második kísérletre már meg tudták valósítani, amit Monet akarhatott. Az ottani kis ovális teremben jön a zen.

Ross King: Dühödt ámulat.
Claude Monet és a Vízililiomok,
Park Kiadó, 2017, 458 oldal, 4740 Ft



A Landskrona Museumban őrzött határidő-napló (kifénymásolt lapjának) tanúsága szerint minden idők egyik legnagyobb hatású galériásának, Herwarth Waldennek 1913. január 26-ára, noha még Budapesten tartózkodott, nem volt beírva különösebb program. 23-án, 24-én és 25-én nyilván az Ernst Lajos igazgatta Nemzeti Szalonban ügködött, hogy az általa generált *Futurista kiállítás* körül minden rendben menjen. A következő napon megnyílt a híres és botrányokkal övezett Erzsébet téri kiállítás, rákövetkező nap pedig hazament Berlinbe. Az adott feltételek mellett tehát valahol és valamikor találkoznia kellett a Nemzeti Szalonnal versenyt futó, sőt annál talán jelentősebb Művészházat irányító, pesti művészet-szervező konkurens fenoménna, Rózsa Miklóssal, ahhoz, hogy ugyanez év májusában – és szintén Walden által bonyolítva – megnyílhason a *Nemzetközi posztimpresszionista kiállítás* az átalakított Zichy-palotában (188. oldal). Ferenczy Károly atelier-jét 1905-ben megörököltette egy ismeretlen fényképész, amelyben többek között látható legméretesebb festménye, a *Józsefet eladják testvérei* (1900). A felvételen azonban tisztán látható, hogy nem a mai „aranyozott, vájolt és masszadiszítésű fakeretben” volt a mű, hanem egy antik igazodású, kannelúrázott korinthoszi pilaszterekkel és architrávval aedikulásított ácsolatban. Ha a kép legkorábban 1913-ban hagyta el a műtermet, de az 1924-es leltárkönyv tanúsága szerint ez az installáció már hiányzott, akkor a két dátum között, nyilván már a művész halála után az akkori múzeumőrök *ismeretlen*

Zwickl András: Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig – Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940

P. SZÜCS JULIANNA: AZ ANGYAL A RÉSZLETEKBEN REJLIK

okból kicserélték a rámat (62–63. oldal). (Szikra Renáta: A keret sosem marginális kérdés. Interjú Zwickl Andrással, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészével. *Artmagazin*, 2017/7. 22–29. o. – *a szerk.*) Apró krimik. A kívülálló talán nem is jön izgalmomba, mert első olvasatra a részletek és a nagy egész nem áll össze gyorsan. Hastings is furcsán nézett Poirot-ra, aki idegesítően tologatott egy ártalmatlannak látszó vázát a kandallópárkányon, pedig tudhatta volna, ha neki is munkában lettek volna a „kis szürke agysejtjei”, hogy a vázában rejlő fidibuszok fogják leleplezni a gyilkost. Jelen esetben tehát a Rózsa–Walden-találka azt jelenti, hogy a századelő magyar fővárosa az akkori világ-képzőművészet bemutatkozásának ideális feltételeket biztosított, ráadásul kiélezett kapitalista versenyben. És az eredeti képkeret arról szól, hogy Ferenczy Károlyt a szekuláris és a szakrális, a profán és a szent, azaz a vagy-vagy mondanivalón túl és kívül megérintette a „maga módján vallásos” spirituális tartalom is. És ebben a harmadik útban a szigorúbb kor befogadó intézménye már nem volt partner. Zwickl András tizenkét – különböző helyeken megjelent – tanulmányát egyetlen folyamatá szerkesztett köteté sűrítette. Címe kissé körülményes, de hát a pedigrés idézetet illik megőrizni: Radisics Elemér művészeti író „Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásokig” szavakkal határozta meg kritikájának tárgyát, ezt a minősítést őrizte meg a szerző a szolnoki művészteleptől a római iskoláig, a Nagybányától Derkovitsig

terjedő időszakasz teljesítményét megkutató írásaiban. Ötven évet átölelő ív: a millennium idejétől a két világháború közötti korszak végéig terjed a téma, de a közelítés sajátos. Recenziisi kötelességemből következett, hogy a bal felső betűtől a jobb alsóig olvassam végig a főszöveget, továbbá az imponáló mennyiségű lábjegyzettől a névmutatóig fussam át az apparátust, és szó mi szó, a bulvár-könnyedségtől még akkor is távol áll a végeredmény, ha az Agatha Christie-utalást vissza azért nem vonom. Oknyomozó tudomány ez a javából, de annak a legszikárabb fajtájából. Nincs benne a főszereplőket megjelenítő jellemrajz. (Egyet azért találtam benne, azt is idézet formájában. Ék Sándor meséli el, hogy milyen is volt a pikszisből kiesett Herwarth Walden figurája. Elég hervasztó (208. oldal). Nagyon kevés és szemnek aligha hízeleg a szöveg közötti illusztráció. (Pedig de jó lett volna, ha a képkeretokról szóló remek dolgozatot az úgynevezett „ökör-szemes keret” látványa kiegészíthette volna! Vagy ha a magyar, a csehszlovák és a lengyel neoklasszicizmust finom gondossággal leíró tanulmány megkegyelmez memóriámnak, és saját szememmel láthatnám a könyvben, hogy milyen például Rauscher György német orientációjú festészete, a varsói Szent Lukács Tár-saság és a prágai Tvrdosin (Őnfejük) csoport produkciójáról nem is beszélve.) És hát talán az is könnyített volna, ha egy-két minősítő jelző a kiállítások résztvevőinek hosszúra nyúlt névsorában rendet vágott volna. Például ha leírva látnám, hogy a Pécsi Művészskör érintettjei közül Molnár Farkas óriásit alkotott, Stefán

Henrik éppen ellenkezőleg (222. oldal). Hogy Nemes Marcell Rippl-Rónaijaihoz képest még akkor sem ekvivalens minőség egy Márk Lajos vagy egy Kosztolányi-Kann Gyula-vászon, ha Zwickl azért leírja, hogy a zsenialitás és a fezőrség között hullámzó gyűjtő-kereskedő „divatos vagy éppen jelentéktelen, sőt kommersz festők műveit is rendszeresen vásárolta”. Az értékelés esztétikai szempontjainak érvényre juttatását valószínűleg a kitűzött cél akadályozta. Talán nem véletlen, hogy szoros olvasás közben csak a 241. oldalon találkoztam a bűvös, ám a főszövegben elmellőzött szóval: *kvalitás*. De hát mi is a kitűzött cél? Nem ideológia-történet, nem művészetpolitika-történet, nem teljesítménytörténet. A szerző nyomozó alkot. A *Határesetek* sorozatban megjelent könyv műfaja valójában *legeslegújabbkori régészet*. Ahogy az archeológus is csak a végső esetben méltatja, hogy az általa fölfedezett tárgyak közül melyik terra sigillata edény az „erősebb”, vagy melyik usébti figura a „kifejezőbb”, úgy Zwicklt sem érdeklik ezek az efemer, ízlés- és rezsimfüggő besorolások. És ahogy a régészt az foglalkoztatja, hogy az a bizonyos (sigillata: a Római Birodalom meghatározott részein készült, fényes felületű vörös kerámiaedény – *a szerk.*) edény mikor és milyen körülmények között került a föld alá, s hogy az a földalált (usébti: az ókori egyiptomi sírokból elhelyezett sírmellékletek egyik fajtája, az elhunytat a túlvilágban helyettesítő szobraszobor – *a szerk.*) szobrocška mely dinasztia kultuszához tartozik, őt is az foglalkoztatja, hogy valójában *mi történt?* A kemény tények.

A kibogozás érdekében nyálazta végig a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének idevágó cédulahalmozatát. Fő munkahelye, a Szépművészeti Múzeum (ezen belül lánykori nevén a Magyar Nemzeti Galéria) könyvtárának katalógusanyagát. A föllelhető korabeli sajtót. Kutatói ösztöndíjak révén az elérhető külföldi (osztrák, német, csehszlovák, lengyel) sajtót. Nekem leginkább az imponált, hogy a Galéria könyvtárának egyik katalógusában rátalált egy katalógusra, amelynek margójára a hajdani tulajdonos, Elek Artúr fölírt a *Nemzetközi posztimpresszionista kiállításon* tényszerűen szereplő műveket. Így derült ki, hogy Ernst Ludwig Kirchner és August Macke akkor is gazdagították a kiállítást, ha ennek más írásbeli nyoma amúgy nincs (179. oldal). (Remélem, az én könyvtáramat is szétszálazzák a kutatók egyszer. Én is nagy margó-író vagyok.)

Az igazi tények persze a lényegre koncentrálnak. Mert érdekes megtudni, hogy a szolnoki életképek „magyarosch” modelljeit valójában a bajor királyi Művészeti Akadémia káderállománya biztosította, de azért az még fontosabb

tudás, ami a textusban le is van írva, hogy Hollósy Simon sorozatos sértődései miképpen tették lehetővé egy vezérelvű művészcsoport *önmozgó átalakulását* – mai szóhasználattal – demokratikusabb átfejlődését. Valamint nagyon tanulságos és mulatságos, hogy a Művészház 1913 decemberében tulajdonképpen egy fordítási baki révén jutott hozzá a bécsi Künstlerhaus vendégszerepléséhez, az intézmény négy évén belül immár a harmadik osztrák kiállításához, ehhez a nem különösebben érdekes és újszerű anyaghoz, akkor, amikor a művészeti klíma már nagyon megváltozott (136., 157. oldal). De még ennél is tanulságosabb, csak sajnos nem olyan mulatságos történet, amiről a könyv három tanulmánya szól. Arról nevezetesen, hogy volt egyszer egy igazán polgári, piacorientált és patrióta budapesti kulturális vállalkozás, az 1909 és 1914 között működő Művészház, és hogy ennek vezetője, Rózsa Miklós, a körötte különféle funkciókat betöltő nagy művészek, Rippl-Rónai, Kernstok, Vaszary és az illékony tőkeerővel rendelkező, államtól független, mögöttes szervezetek minden közös iparkodásuk ellenére és minden széthúzó szándékuk mellett végül is miképpen ítéltettek kudarcra. Bús magyar sors.

De a tudományos kutató Zwickl mellett érdemes megemlékezni a muzeológusról, illetve a tanáreberről is. Előbbi akkor bújik elő a szövegből, amikor a Nemzeti Galéria jelenlegi gyűjteményének összetételében fölfedezi Felvinczi Takács Zoltán (103. oldal) és főként, mindenki előtt Rózsa Miklós (138. oldal) válogatói tehetségét. Utóbbi pedig akkor, amikor egy-egy terminus technicus pontos magyarázatával lepi meg visszadiákosított, szorgalmas olvasóját. Végtere is mindünkre ráfér, hogy megtudjuk a blondel keret igazi eredetét (67. oldal jegyzet) vagy a plakett-műfaj különféle értelmezését (115. oldal jegyzet).

Fontosak ezek a faktumok. A beavatottakat joggal nyűgözi le a szakmai részleteknek ez a hűvös, logikus, könyörtelen elősorolása. Aki olvasta annak idején az elmúlt negyedszázad idevágó publikációit, annak sokat fog jelenteni, hogy a múlt századelő művészeti életét bravúrosan feltáró Sinkó Katalin után immár fölnőtt egy hiteles, megbízható kortársi szakértő is. Hogy a korai magyar avantgárd eseményeiről Passuth Krisztina alapvető írásait követően is lehet újat mondani. Nemes Marcell-lel pedig még Németh István és Molnos Péter alapvető tanulmányai után is érdemes foglalkozni. És hát nekem, mint Szőnyi és Aba-Novák művészetének, Gerevich és Genthon írásainak, és egyáltalán a római iskola többrendbeli megfigyelőjének bőven volt mit tanulnom az újabb generáció avatott kutatójától. Boldogan ütem

vissza az iskolapadba olvasván az Árkádiáról szóló, de még inkább a közép-európai újklasszicizmusokat összehasonlító tanulmányokat. Van azonban Zwickl oknyomozó technikájának egy még ennél is fontosabb hozadéka. Ahogy a tanulmánykötet első fele – centrumában a bécsi Neukunstgruppe, a kölni Sonderbund, a berlini Der Sturm, a hazai Nyolcak, a Kassák szerkesztette *Ma* – a bőség zavarával küszködve térképezi föl, preparálja ki, szedi szálára a világra nyitott, a progresszióra hajlamos, a tehetségekkel bőven megáldott magyar kultúra képét, úgy változik meg a kötet második felében ez az összkép még akkor is, ha az ideológiától, történelmi tanulságoktól, esztétikai minősítésektől amúgy idegenkedő szerző ezt nem is rágja szájba. Elég, ha szép gondosan leírja a főszövegben a faktumokat, a jegyzetekben meg a forrásokat. Lassanként kibontakozik egy „big history”, és aki Poirot-hoz hasonlatosan jól olvas, az nem nagyon lesz boldog a végeredménytől. Ez az új művészeti élet (a trianoni magyar kultúráról van szó) nemhogy a hagyományos igazodási pontokról (Párizs, Berlin) alig vesz tudomást, de még szomszédai teljesítményeivel sincs tisztában. Ez az új rezsim nemhogy szuverén „művészetpolitikát” folytató művészházak létezését teszi lehetetlenné, de a nemzetközi kapcsolatokat is csak hivatalos ösztöndíjak és minimum államtitkárral szentesített műcsarnoki kiállításokkal tudja elképzelni. Ez az új légkör eleve szegregál minden innovatív megmozdulást és eleve kizárja a többségi ízléssel szöget bezáró teljesítményt. (Pedig ez a kötet szót sem ejt hivatalos művészetről, csak nagyon kicsit említi az emigrációs kényszersert és még Derkovitscsal kapcsolatban sem beszél művésznyomorról.) Mégis: Zwickl addig tologatja a vázát a kandallópárkányon, míg végre a derék Hastingshez hasonlóan az egyszeri olvasónak is be villan: valami elromlott, valami nincsen jól, valami megszűnt lélegezni. Gyilkosság történt. Szóval: nem egy könnyű detektívregény ez, de aki az igazság érdekében nem riad vissza a fáradságtól, annak bánattal teli öröme is lehet a példás faktológiából.

Zwickl András: *Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig – Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940, Határesetek sorozat, L'Harmattan Kiadó, 2017, 316 oldal, 2475 Ft.*

#MANIFESTA #KÉPZŐMŰVÉSZET #VELENCEIBIENNÁLÉ #ÉPÍTÉSZET #OLASZORSZÁG



Jelili Atiku: *Festino della Terra*, 2018, Manifesta 12, Palazzo Costantino, Palermo
Fotó: deskgram



Rotor: *Da quassù é tutta un'altra cosa*, 2018, Manifesta 12, Pizzo Sella, Palermo
Fotó: CAVE Studio



Victoria állam vadvirágos lankái, élőben a Giardiniből
Fotó: © Salamon Júlia



A Lengyel Pavilon (*Amplifying Nature*, CENTRALA építészcsoporthoz, kurátor: Anna Ptak)
Fotó: © Salamon Júlia

Az *Artmagazin Online*-on nemcsak arra törekszünk, hogy a hazai művészeti életéről nyújtsunk átfogó képet, hanem arra is, hogy bemutathassuk a nemzetközi szintér legmeghatározóbb eseményeit. Szerzőink most is számos országban, városban megfordultak, hogy feltérképezzék a nemzetközi képzőművészeti és építészeti trendeket: idén nyáron erre Olaszország volt a legjobb terep. Muskovics Gyula Palermóból tudósított a Manifestáról, Bene Zsófia és Salamon Júlia pedig Velencéből, az Építészeti Biennáléről.

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

ART LOVES DESIGN AUKCIÓ

ART LOVES DESIGN AUKCIÓ

művek, tárgyak, történetek

ELŐADÁSOK —

október 12. 18:00,
október 13. 17:00

AUKCIÓ —

október 13. 18:00

CÍM —

1061 Budapest,
Paulay Ede u. 55

HELYSZÍN —

Loffice Coworking

ÁRVERÉSI TÉTELEK MEGTEKINTÉSE —

október 12. 14:00 – 18:00,
október 13. 14:00 – 17:00

Az előadásokon és az aukción való részvétel regisztrációhoz kötött.

RSVP: info@artmagazin.hu