

25^{nk}

Kiskánáltól a nagyvárosig: Gjo Ponti

Az első magyar absztrakt mű?
Egy Huszár Vilmos-ablakterv esete
Czóbel Bélával

Interjú Fabényi Jullával

ARTMAGAZIN

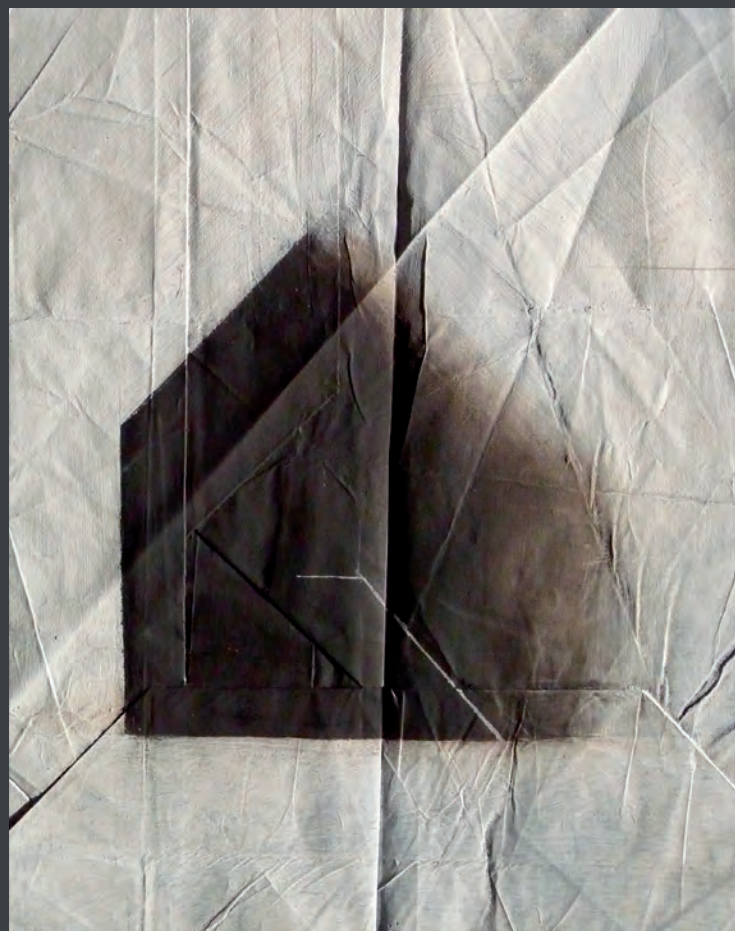
17. évfolyam

2019 / 2. szám, 1280 Ft



szabálytalan rend
SCHMAL KÁROLY
képzőművész kiállítása

MEGTEKINTHETŐ:
2019. június 2-ig, hétfő kivételével
naponta 10 és 18 óra között.
Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum
Esterházy-palota | 9021 Győr, Király utca 17.



RÓMER FLÓRIS
Művészeti és Történeti
Múzeum, Győr
nyitott színes eleven



GYŐR
SZABAD ÉS NYITOTT

MICHELANGELO



A TEST DIADALA

2019. 04. 06.
– 06. 30.

ÉS A 16. SZÁZADI
ITÁLIAI RAJZMŰVÉSZET

Michelangelo Buonarroti: Male Nude/Ferriakt © Teylers Museum, Haarlem, The Netherlands

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Főtámogató:



Együttműködő Partnerek:



Médiatámogatók:



Partner:



Most, hogy a lap formátuma változott kicsit, és át kellett gondolnunk minden egyes módosítás értelmét és mikéntjét, a legapróbbaktól az olyan meghatározóig, mint hogy legyen-e nagy a vonalkód a címlapon, cikkeink is e téma köré szerveződtek. Vagyis a formák, a formaképzés köré. Azt vizsgálják, milyen összefüggés mutatkozik az új életmódbeli vagy épp társadalmi keretek és a művészetben elinduló változások között. Erre úgyis szinte mindig csak visszatekintéskor van mód, a jelenben annyira sokféle kényelmes régi forma él együtt az épp csak próbálkozó, esetleg irritáló újakkal, hogy különleges tehetség kell annak felismeréséhez, milyen irányba mozdulnak majd el a dolgok. És persze van már trendkutatás, de még nincs ellenőrzött adatunk arról, hogy a trendkutatók milyen biztonsággal jósolták meg, mi jön divatba. Tehát a címlapon egy olyan művet látunk, amiről tulajdonosa, Czóbel Béla a húszas években biztosan nem gondolta, hogy valami nagy értéket semmisít meg, amikor lekeni fedőfehérrel, és a vászon másik oldalára saját kompozíciót fest. A történet még nem teljesen felderített, de valószínűsíthetően Huszár Vilmos egy nála hagyott vagy egyenesen neki ajándékozott képe várta a nem-

régiben bekövetkezett feltámadást a fehér festékréteg alatt. Ha ez a mindkét oldalán befestett vászondarab két kép lenne, és árverésre kerülnének, majdnem biztosra vehető, hogy a formák és színek abszolút uralmát hirdető De Stijl mozgalomhoz tartozó Huszár Vilmos műve – ami talán egy üvegablakterv – sokszorosáért kelne el, mint Czóbel bergeni szélmalmot ábrázoló képe. Más kérdés, hogy a De Stijl mozgalom, vagy aztán a vele szinte párhuzamosan kibontakozó Bauhaus művészei milyen életet képzeltek el ideálisként, és az mennyire volt utópikus. Végül is sok minden megvalósult az eredeti Bauhaus-elképzelésekből, amikor az IKEA kicsit barátságosabbá tette és tömeggyártásra adaptálta őket – ezt már egyik interjúalanyunk, a hamburgi művészettörténész, Hubertus Gassner mondja. A modern dizájn olasz útja is jobbító szándékkal volt kikövezve – de legalábbis sorozatgyártásra törekvéssel; Gio Pontit bemutató anyagunkban látható, hogyan hatott át egy időszakot a jól megtervezhetőség utópikus gondolata. És akit nem hatnak meg a letisztult formák, a derékszögek, vagy az alapszíneknél több árnyalatra vágyik, annak ott van a két csodálatos retrográdról (akik a terve-

zett környezet ideájának kitalálóiaként egyszerre voltak nagyon modernek is), John Ruskinról és William Morrisről szóló cikkünk, és egy tanulmány Ferenczy Károly utolsó korszakáról, amiben érdekes módon szintén formaproblémák játszották a főszerepet, valószínűleg fia, a szobrász Ferenczy Béni hatására. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményébe került, pontosabban direkt oda tervezett kortárs szobor körüli beszélgetésünk is tér- és formaképzésről szól, és antik minták, platonikus gondolatok bukkannak fel Káldi Kata geometriai formát ábrázoló mozaikja és annak gipsz előképei kapcsán is. Interjúink a művek gyűjtéséről, illetve őrzésük és bemutatásuk ideális formáiról szólnak, míg egy írásunk épp azt dokumentálja, hogy mi történik egy szabadon hagyott szoborcsoporttal, hogyan telitődik érzelmekkel az emlékezés tere. Egy érdekes kérdés marad utoljára: biztos-e, hogy az elkészült műtárgyak az ideális formái a gondolatok megőrzésének? Mi van, ha nem is kell annyit alkotni, elég állandóan jártni az agyunkat, és ennek dokumentumait lehetőleg minél változatosabb formában – sőt, néha direkt titkosítva – szanaszét hagyni a világban?

T. T.

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Léopold Zsanett
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:
Barki Gergely, Boros Géza, Fáy Miklós,
Gosztonyi Ferenc, Léopold Zsanett,
Molnár Zsuzsanna, Szikra Renáta,
Szilágyi Róza Tekla, Topor Tünde,
Vizi Katalin, Winkler Nóra

Borítóterv:
L² — l2studio.co

A címlapon:
Huszár Vilmos: *Festmény/ólomüveg-ablakterv*
[Czóbel Béla: *Bergeni szélmalom* című
képének hátoldala], 1915–1916 körül,
tempera, vászon, 70 x 61 cm
A Ferenczy Múzeumi Centrum jóvoltából
HUNGART © 2019

Cikkünk a 14. oldalon.

Alapították:
Einspach Gábor, Topor Tünde, Winkler Nóra

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

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

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 – 5	ARTANZIX
6 – 13	Interjú Topor Tünde: NE AZ LEGYEN, HOGY EGYMÁS KÖZT BESZÉLGETÜNK, ZÁRT KÖRBEN Fabényi Juliát, a most 30 éves Ludwig Múzeum igazgatóját kérdeztük
14 – 23	Attribúció Barki Gergely: ATTRIBÚCIÓ, ATTRAKCIÓ, ABSZTRAKCIÓ Egy Huszár Vilmos-üvegablakterv esete Czóbel Bélával
24 – 30	Interjú Winkler Nóra: WEIMAR OLYAN VOLT, MINT '68 Beszélgetés Hubertus Gassner művészettörténész-professzorral
32 – 39	Dizájntörténet Léopold Zsanett: KISKANÁLTÓL A NAGYVÁROSIG, AVAGY AZ OLASZ LE CORBUSIER Gio Ponti életmű-kiállítása Párizsban
40 – 41	Emlékhely Boros Géza: ELEVEN EMLÉKMŰ
42 – 49	Tanulmány Gosztonyi Ferenc: „MÁSODKÉZBŐL VESZ A SAJÁTJÁBÓL” Meggjegyzések Ferenczy Károly utolsó alkotói korszakához
50 – 57	Körkérdés Szilágyi Róza Tekla: TUTAJ-SYMPOSION Kelemen Zénó szobra a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében
58 – 59	Egy kép Topor Tünde: PAKSNAK, SZERETETTEL Káldi Katalin: Kúp
60 – 65	Interjú Molnár Zsuzsanna: SZEMÉLYESSÉG NÉLKÜL NEM MEGY Beszélgetés Hetényi Csabával
68 – 74	Gutenberg-galaxis Szikra Renáta: A FEJ ÉS A KÉZ, AVAGY A MŰVÉSZET LELKIISMERETE John Ruskin és William Morris válogatott írásairól
76 – 77	Gutenberg-galaxis Fáy Miklós: LEONARDO FOGÓCSKA Walter Isaacson: Leonardo da Vinci – A zseni közelről
78 – 79	ARTANZIX



> 5



> 15



> 35



> 49



> 58



> 64



> 68

ROBOTIKUS FEMME FATALE

A Montreal Museum of Fine Arts nemrég nyitotta meg több mint 140 prêt-à-porter és haute couture ruhát bemutató, Thierry Mugler retrospektív kiállítását. A tárlat a márka éléről 2001-ben távozott dizájnert több mint negyvenéves tevékenysége alatt felgyűlt, hatalmas archívumából válogat. A *Couturissime* címet viselő kiállítás kurátora pedig ugyanaz a Thierry-Maxime Lorient, aki már Jean-Paul Gaultier-nak is rendezett hasonlót ugyanott. A Thierry Mugler-t mint vizionárius tervezőt megjelenítő anyag nem csupán ruhákból, hanem a munkafolyamatba betekintést engedő dokumentumokból, skiccekből, múzeumban eddig be nem mutatott kiegészítőkből, valamint híres divatfotósok – Helmut Newton, David LaChapelle és Guy Bourdin – Mugler-ruhákat ábrázoló, több mint 100 ikonikus képéből áll össze. Thierry Mugler a hetvenes évek közepén robant be a divatiparba, amikor többek között David Bowie és Grace Jones is viselte ready-to-wear ruháit. Haute couture költeményeket csupán 1992-ben kezdett készíteni, ezek az innovatív ruhák – Mugler rajongott a futurizmusért, a robotikáért és a femme fatale ideájáért – sokszor szokatlan anyagok felhasználásával készültek – például fém vagy gumi textillel történő ötvöztetéssel. Mugler dizájnjai a mai popkultúrában is megállják a helyüket – mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Lady Gaga, Beyoncé, George Michael, Diana Ross és Cardi B is újra és újra visszanyúlnak a tervező innovatív öltöztetőihez. (Sz. R. T.)

Thierry Mugler: Couturissime, Montreal Museum of Fine Arts, Montréal, 2019. szeptember 8-ig



Jobbra Paolo Roversi, Audrey Marnay; W magazin, 1997. április
Fotó: © Paolo Roversi. Öltözték: Thierry Mugler, Les Insectes kollekció, haute couture, 1997. tavasz/nyár

Lent Alan Strutt, Yasmin Le Bon, Palladium, London, 1997, Evening Standard magazin, 1997. október
Fotó: © Alan Strutt. Öltözték: Thierry Mugler, La Chimère kollekció, La Chimère talár, 1997–1998. ősz/tél, haute couture



A KEDVENC

Az idei Oscar-díj egyik legtöbb jelölést besöpítő alkotása *A kedvenc* volt, ami a 10-ből végül csak egy kategóriában lett nyertes, mégpedig a legjobb színésznőben; a díjat Olivia Colmannek ítélték oda. Bár a díszletért és jelmezért járó elismerést más vitte haza, de nemsokkal az Oscar előtt a film 8 BAFTA-díjat is nyert, beleértve a legjobb díszletét és jelmezét is. *A kedvenc* a 18. századi angol arisztokrácia világát tárja elénk, megismerkedhetünk Anna királynővel, a körülötte nyüzsgő nemességgel, a mindennapjaikat tarkító bálokkal és a ma már nevetésigesen értelmetlennek tűnő kacsafuttatás hóbortjával. Az épp háborúban álló ország királynői rezidenciáján a fényűzés határtalan, amit a monumentális és részletgazdag díszlet teljes mértékben vissza is ad. Fiona Crombie, a film díszlettervezője egy hertfordshire-i épületet, a Hatfield-házat választotta a film fő forgatási helyszínéül. A 17. századi angol vidéki ház korban ugyan passzolt, az épület mégis teljesen átalakult. Noha a meglévő berendezés volt a kiindulópont, Crombie a Victoria & Albert Museum archívumát is tanulmányozta, hogy jobban megismerje a korszak jellemző motívumait, formakincsét. Aztán megalkotta azt a luxust, ami az akkori Angliában egy királynőnek kijárt. (L. Zs.)

***A kedvenc* (r.: Yorgos Lanthimos) írángolamériakai életrajzi film, történelmi film, 120 perc, 2018 Bemutató: 2019. február 7.**



Útrakész a Bauhaus busz
© A Savvy Contemporary jóvoltából /
Fotó: Mirko Mielke

BAUHAUS BUSZ

Világ körüli útra indul egy Bauhaus busz Dessauból, hogy az idén 100 éves művészeti intézmény egykor hiperaktuális kérdésfeltevéseit és forradalmi megoldásait maiakra cserélje. A háromdimenziós reklámnak is beillő „lakógép” a Walter Gropius-féle dessauai épület műhelyszárnyának replikája: a függönyfal és a legendás Bauhaus felirat is ugyanaz, csak kicsiben. A kiállító- és közösségi térként működő, berlini Savvy Contemporary *Forgó háromszög* (*Spinning Triangle*) projektje mobillá teszi a művészeti laboratóriumot. A busz január közepétől Berlinben parkol, és részt vesz a jubileumi események németországi nyitórendezvényein. Innen indul áprilisban a Kongói Köztársaságba, Kinshasába, majd a nyár folyamán Hongkongba, hogy a projekt résztvevői a Bauhaus szellemi nyitottságával ne csak a mára szinte kizárólagossá vált nyugat-európai szemszögből vizsgálják tér és tulajdon összefüggéseit a korábban perifériának tekintett helyszíneken. A Van Bo Le-Menzel tervezte, funkcionalista belső tér most még majdnem üres, leszámítva a gondosan összeválogatott Bauhaus-szakirodalmat, amit mozgókönyvtárként utaztat. A busz idővel megtelik az állomásokon zajló workshopok és konferenciák tapasztalatainak összegző anyagaival, tárgyaival, melyek még az év folyamán, Berlinbe visszatérve segítenek a projektben részt vevő építészhallgatóknak feldolgozni és újraértelmezni a Bauhaus dizájnfilozófiájának kontinenseken átívelő hatását. (Sz. R.)

NDK egyetem, német tanársegédi állás, a Műcsarnok Néray Katalin, majd Keserü Katalin mellett, Szombathely, aztán újra a Műcsarnok, csak már igazgatóként, Pécs, majd Budapest, Ludwig Múzeum. Egy pálya állomásai kiállításokkal, egy fontos díjjal – és még néhány terv.

Topor Tünde

NE AZ LEGYEN, HOGY EGYMÁS KÖZT BESZÉLGETÜNK, ZÁRT KÖRBE

Fabényi Juliát, a most 30 éves Ludwig Múzeum igazgatóját kérdéztük



Fabényi Julia

Fotó: Végel Dániel / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019



Egy látogató (Bak Imre) a Ludwig Múzeum 2014-es *HANTAI* című kiállításán

Fotó: Glódi Balázs / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019

A Global Fine Art Awards díja, amit a kortárs ukrán művészetet bemutató, *Permanens forradalom* című kiállításokkal elnyertetek, és a Ludwig Múzeum alapításának 30 éves jubileuma jó apropó arra, hogy végignézzük a Ludwig-beli működésedet. Kezdjük a legelején, ami erősen konfliktusos volt. Hogyan érintett az a szakmai ellenállás, ami a kinevezésedet követően kibontakozott?

Fabényi Julia: Valahogy fölötte álltam, de azért szokatlan volt. És nem szakmai csata volt, hanem kommunikációs hadviselés. Nem vállaltam az áldozat szerepét, de a frontvonalak a mai napig élnek. A kiállítási programot illetően viszont légüres tér volt, és ha nincs Peter Weibel, aki akkor átküldte nekünk a Ginsberg-kiállítás anyagát, szó szerint egy winchesteren (*Beat-nemzedék. Allan Ginsberg*, 2013. november 9. – 2014. január 19.), vagy ha nincsenek Hantaiék, akik azonnal beleegyeztek, hogy életükben először bemutatják Hantai munkásságát Budapesten, akkor bajban let-

tem volna. Jött még Maklár Kálmán is Reigl Judittal, de voltak, akik ez elé is akadályokat akartak gördíteni. Valójában tehát nem rendített meg, mert politikai térfélre terelt vita volt, sok-sok negatív energiával. A megyei előljáráshoz bemenni és beszámolni arról, hogy miért ez vagy az a program lesz; amikor egy hatóságnak kell elmagyarázni, mi a kortárs művészet és nem megy át, az sokkal jobban kikészíti az embert, mint hogy a kollégák a lépcsőn ülnek és tüntetnek ellenem. Ez korszakjelenség, de a művészeti minőségi szinteket nem tudta átírni. Úgyhogy inkább esélyként életem meg, egy új szakmai profil kialakításának lehetőségeként. És akik a múzeumban maradtak vagy újonnan jöttek, ugyanezt a szemléletet követték. Egyébként pedig nagyon hálás vagyok, hogy megkaptam a kinevezést, és azért is, hogy Balog Zoltán, az akkori miniszter bizalmat szavazott nekem. A Stiftunggal pedig rövid időn belül nagyon jó lett a viszonyom, elégedettek a munkánkkal, ezt a mostani évfordulós ünnepségen külön kiemelték.

Mi volt az első kiállításod az említett átmeneti időszak után, ami már a koncepciód része volt? Vagy tulajdonképpen annak már a Hantai-anyag itthoni bemutatása is része volt?

Nem, korábban álmodni se mertem, hogy attól a Hantai Simontól, aki száz százaléig elhatárolódott Magyarországtól és az egész szcénától, bármit is ki tudnánk állítani Budapesten, nemhogy egy ekkora anyagot (*HANTAI*, 2014. május 9. – augusztus 31). A család volt, aki ebben mellém állt. Az előzmény, hogy Hantai felesége, Bíró Zsuzsa és a fia, Daniel lejöttek Pécsre a Modern Magyar Képtár gyűjteményébe megnézni Hantai korai, 1947 előtti műveit, a Pompidou központbeli nagy, monografikus kiállítás előkészületeként – akkor ismerkedtünk meg. Ezt megelőzően volt Fabrizio Plessi kiállítása (*Liquid Labyrinth. Fabrizio Plessi*, 2014. január 31. – április 13.), ami kolléganőm, Bálványos Anna kérésére tudott megvalósulni, és amihez támogatót is sikerült szereznünk – a koblenzi Ludwig Múzeummal együtt csináltuk.



Enteriőr a 2018-as *Permanens forradalom. Mai ukrán képzőművészet* című kiállításról és Olekszij Szaj *Penész* című 2018-as installációjának részlete ugyaninnen

Fotó: Glódi Balázs / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019

2013 májusától 2014. januárig nem volt ugyanis normális költségvetésünk, amivel tervezhattunk volna.

A múzeum szakmai munkájához fontos volt, hogy Szipőcs Krisztina kis intermezzo után visszajött. Ő mindent átlátott, ugyanis kezdettől fogva a Ludwigban dolgozott, Néray Katalin mellett.

A valódi program azonban csak 2014-ben indult. A közép-európai, posztoszocialista országok művészeti anyagának kutatása nagyon jól haladt, úgyhogy én a kiállítási stratégiát is a gyűjtemény profiljának megfelelően szerettem volna kialakítani. Néray Katalin gyűjteményezési koncepciójának köszönhetően különösen erős volt a cseh, a lengyel és a baltikumi vonal. Nekem szándékomban állt a kevésbé ismert, de nagyon értékes magyar életművek feldolgozása is, ezen a vonalon Tolvaly Ernővel indítottunk (*Csodálatos rendszer – Tolvaly Ernő retrospektív*, 2014. szeptember 19. – november 30.). Öt követte Érmezei Zoltán (*Vissza/előreté-kintés. Érmezei Zoltán életmű-kiállítása*, 2016. február 4. – március 27.) kiállítása, majd legutóbb Türk Péter fantasztikus anyaga (*Minden nem látszik. Türk Péter*, 2018. április 20. – június 24.). De nagyon fontosnak tartottam, hogy a délszláv vonalat is kíséreljük meg bemutatni, a neoavantgárd és a kortárs irányvonalak mentén. A neoavantgárd vonalán, úgy gondoltam, egyébként is jó lenne helyre

tenni egy-két dolgot, hogy ne csak ez a Pest központú szemlélet érvényesüljön. A Pécsi Műhely kiállítását nagyon régóta terveztem (*Párhuzamos avantgárd – Pécsi Műhely 1968–80*, 2017. április 14. – június 25.), de Pécssett pont nem tudtam megvalósítani. Amikor a Ludwigban kezdtük szervezni a kiállítást, akkor a kurátorok, Készman József és Doboviczki Attila új megközelítésből, nem az egyes alkotók pályája, hanem alkotási témák (geometria, land art) köré csoportosították az anyagot. Így sokkal teljesebb képet kaptunk a Pécsi Műhelyről, mint amit addig ismertünk.

A Pécsi Műhely miért volt szerinted annyira háttérbe szorítva? Tulajdonképpen tényleg ezzel a kiállítással emelkedtek a kánonba.

Főként a pesti nagy generáció az, amelynek a tagjai a Ludwig-kiállításon bevalottan rácsodálkoztak, milyen volumenű anyag ez, milyen alkotói vehemencia van benne – ők sosem látták, pedig mindez az Iparterv-kiállításokkal párhuzamosan futott és mindössze 180 km-re, akkor (és ma is!) négyórányi vonatútra. Sokan jártak le Pécsre a pestiek közül a saját vagy a pesti kollégák kiállításaira. Az 1977-ben nyílt Pécsi Galériában, először Pinczehelyi Sándor vezetésével, gyakorlatilag valamennyi jelentős, Buda-

pesten élő művésznek csináltak kiállítást – ez fordítva nem volt jellemző. A Pécsi Műhely ismertebb volt Grazban, mint Pesten. (2007-ben feldolgozták a grazi Johanneum anyagát, nemzetekre bontva, és a dokumentációs archívumban hihetetlen leletekre bukkantak. Az újság-cikkek között ott volt a legtöbb land artos fotó, amit a fiúk akkoriban a különféle szimpóziumokra és művészcsere-programokra magukkal vittek. Mára ezek a fotók műtárgyértéket képviselnek.

Mi volt még hasonlóan fontos kiállításotok, szerinted?

Nagyon fontos volt, hogy a közép-kelet-európai anyagot a Ludwig pop-art gyűjteménye mellé tettük, elsősorban Timár Katalinnak köszönhetően (*Ludwig Goes Pop + The East Side Story*). Revelatív értékű volt a Kelet-Nyugat pop-art értékelését illetően. De mondhatom a *Bálna, ami tengeralattjáró volt* című albán és a *Permanens forradalom* című ukrán kortárs kiállításunkat is.

Akkor itt is vagyunk az ukrán kiállításnál. Szerinted miért nyert, hogy-hogy tarolta szinte az egész mezőnyt?

Szakmai alapon egy iráni intézménnyel versenyeztünk, közösen lettünk másodikok, egy kínai kortárs kiállítás (*Art and*



Enteriörkép a 2017-es *Gilbert & George Bünbak képek Budapestnek* című kiállításról

Fotó: Glódi Balázs / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019



Az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálé magyar pavilonjának megnyitója (dr. Fabényi Julia, Demők Nóra, Sipos Dániel, Várnai Gyula, Balog Zoltán és Petrányi Zsolt)

Fotó: Rosta József / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019

China after 1989: Theater of the World, Solomon R. Guggenheim Museum) mögött – de a közönségdíjat mi nyertük meg. Láttam a nyertes kínai kiállítást New Yorkban; lenyűgözően sokrétű volt, modern, korszerű nyelvvezetellel, politikailag is hitelesen. De ha megnézted a képcédulákat, minden mű magángyűjteményből származott, például Miami-ból – egyetlenegy sem érkezett Kínából. Ha egy ilyen kiállítással kerültünk egy csapatba, akkor egész biztosan a miénk sem volt egysíkú.

A mi *Permanens forradalom* kiállításunknak volt olyan része, amiben nagyon eleven, forradalmi attitűdöt felmutató művek szerepeltek, és volt olyan, ami a történeti kontextust vázolta fel. A dokumentum-jellegű rész azt a mélyszegénységet mutatta, ahonnan feljöttek 15 év alatt, és azt is, hogy megint itt vannak azok a politikai átírások, amiből az embereknek elegük lett. Nem az oroszok ellenében fogalmazódott a művészeti pozíció, csupán az ukrán identitás kérdéséről volt szó, és hogy mindez hogyan helyezhető el nemzetközi kontextusban. Szerintem nagyon jól válogattunk, talán csak a genderspecifikus rész nem volt annyira erős. Háromszor voltam kint Ukrajnában és a legjobb helyekre vittek el, a tenyerükön hordozták. A kortárs művészet támogatói ott a vagyonos orvos és vállalkozói rétegből kerülnek ki, és kizárólag szakmai

érvekre hagyatkoznak. Elfogadják, hogy a kortárs művészet is szakmai körülmények között működik, és e mögé állnak. Szerencsére rengeteg műterembe jutottam el. Láttam, hogy az egykori szovjet luxuskörülmények hogyan szűntek meg, az egykor hatszáz négyzetméteres műtermekből hogyan lettek kis csoportok alkotóműhelyei. A fiataloknak küzdeniük kell a fennmaradásért, jórészt nem is művészetből élnek. Viszont határozottan kiállnak a nemzedékük szellemi és szakmai érvényesítése mellett, és társadalmilag elkötelezettek. És hogyan állnak a forradalmakhoz? Kristálytisztán leválik az egészséges nemzeti elköteleződés a fanatikus nacionalizmusról. A Majdan téri események húsba vágóak voltak, de amikor felmerült, hogy a nemzeti művészeti kincset a forradalom szolgálatába kell állítani, akkor a szakmai összefogás minden egyébnél erősebb volt: nem adták ki eladásra sem a klasszikus avantgárd gyűjteményt, sem az ikonokat. Akkor is összezárt a szakma. 2015-ben vagyunk, nem 1903-ban! Ennek a dokumentumai is szerepeltek a kiállításon. Életveszélyes dolgok voltak és hát a Majdan téren most is ott állnak a tüntetők. Ezek érvényes pozíciók, minden cicoma nélkül.

Az ilyen típusú feltérképezés már a 2016-os albán-koszovói kiállításon is feltűnő volt.

Igen. Régóta el akartam menni Albániába körülnézni, mi zajlik az ottani művészeti közegben. Nagyon érdekelt, hogy egy ennyire elzárt balkáni országban, ahol a nyelv zárványszerűsége is határokat emelt, milyen lehet ma a kortárs művészet. Kiderült, hogy nagyon sok elevenség van benne. A fiatal generáció az iskoláit szerte a világban végezte, a globális nyelvzet nem idegen tőlük. Persze igazán közel akkor kerülhettem volna a témához, ha tudok albánul, sőt akkor azt is tudtam volna, hogy a koszovóiak provinciális albánt beszélnek, míg az albán albánok az irodalmi változatot. A beszélt nyelv alapján pillanatok alatt kiderül a hovatarozás. Egyébként a koszovóiaknak ott van az exjugoszláv háttér, ami bizonyos fokú szellemi függetlenséget vagy nyitottságot adott, még akkor is, ha viszonylag szegény régióknak számítottak. De a háborúk, a véres csaták örök nyomokat hagytak. A lakosok a barátságos balkáni felszín alatt nagyon kemény, kegyetlen dolgokat éltek meg – a közelmúlt traumái számtalan műben tematizálódtak.

De volt két jelentős lengyel kiállításunk is, egy visszatekintő Wrocław 60-as, 70-es évekbeli nemzetközi művészeti szervező szerepére (*Vadnyugat. Az avantgárd Wrocław története*, 2016. október 1. – november 27.), amit a szervezők arra találtak ki, hogy az ő Európa Kulturális



Berczky Loránd, a Magyar Nemzeti Galéria akkori igazgatója és Fabényi Julia a Nagybánya művészetét bemutató MNG-kiállítás szombathelyi változatának megnyitóján, 1997-ben

© Szombathelyi Képtár



Pálfalusi Attila, Gálig Zoltán és Fabényi Julia a Szombathelyi Képtárban, Pálfalusi Attila *Ibolyakék* című kiállításának megnyitóján 1999-ben

© Szombathelyi Képtár

Fővárosa projektjüket hirdessék. Szerintem zseniális ötlet a képzőművészeti múltat erre használni. Ebből utazókiállítás lett, Budapesten kívül Kassán, Zág-ráiban és Bochumban is bemutatták. Társult hozzá egy kortárs lengyel anyag (*Fiatal Lengyelország – A valóság utóérzései*, 2016. október 1. – december 4.). És nemrég zárt az észt kiállításunk (*Nyelvrokonok. Észt–magyar kortárs művészeti kiállítás*, 2018. szeptember 28. – 2019. január 6.), aminek Szipőcs Krisztina volt a kurátora.

Volt még a Marinko Sudac szintén erre a régióra koncentráló gyűjteményét bemutató kiállítás is, a gyűjtés háttérében az egész balkáni háborúval, illetve az azt követő időszakkal.

A konceptuális művészetet bemutatni nagyon nehéz, hiszen az a nyelven keresztül él, és a kontextus bemutatása elengedhetetlen az értelmezéshez. Marinko Sudac gyűjteménye egyébként felülmúlhatatlan (*El nem kötelezett művészet – Marinko Sudac gyűjteménye*, 2017. március 23. – június 25.). Most még előttünk van egy, a vajdasági Bosch+Bosch csoport működését feltérképező kiállítás.

Harminc évvel ezelőtt az egyetemes kortárs művészettel foglalkoztam, de itt, a Ludwigban a nagy esély éppen a feldolgozatlan fehér vagy szürke foltokban van, és a valamennyire közös múlt az értelmezésnek is más felületet biztosít. A régió mostani fiatal művészeivel is jó lenne együttműködni. Bízom abban, hogy az uniós pályázatok közt lesz olyan, amit nemzetközi közös kiállítások szervezésére írnak ki, de nem volt ilyen. Tudományos kutatást támogatnak ugyan, ebből néhányat ki tudunk használni, ilyen volt a *Közös ügyeink (Együttműködésen alapuló művészeti projektek*, 2018. január 30. – március 18.). Ez példaértékű volt mint kiállítási és együttműködési modell. Hasonlóan új szerkezetű volt a *LUDWIG PASSION*. Abban a Künstlerhaus Bethanienből érkezett *Szenvedély. Művészet és rajongás* (2016. április 16. – június 16.) kiállításához, ami az NDK-s punk ellenállásról szólt, kapcsolódott a *Rock/tér/idő* kiállításunk (2016. május 6. – június 26.), amit Készman József állított össze a magyar könnyűzenei underground és képzőművészet hetvenes-nyolcvanas évekbeli kapcsolatáról. Az újrarendezett állandó kiállításaink is nagyon jók voltak, például Az *égbolt*

másik felén, Szipőcs Krisztina válogatásában, de jól látogatott a legutóbbi *Westkunt-Ostkunst* is, aminek én voltam a vezető kurátora.

Mondod, hogy harminc évvel ezelőtt még az egyetemes kortárs művészettel akartál foglalkozni. A szakmai pályád hogy alakult a Ludwigig? Hogy lett belőled művészettörténész?

Az Eötvös Gimnáziumban mindjárt az első napon összebarátkoztunk Hegyi Lóránddal, aki a szomszéd osztályba járt, és 14 évesen eldöntöttük, hogy művészettörténészek leszünk. Elbattyogtunk Passuth Krisztinához, ő pedig nagyon kedvesen el is mondta, mit jelent művészettörténésznek lenni. Hegyi nővére a Képzőre járt és náluk sok művész megfordult, Bálint Endrétől Kornissig. (Az én szüleim a húszas-harmincas évek realizmusával töltötték meg a lakást, amiben most is lakom – csak ezek most mind lent vannak a pincében.) Apám nagyon sok energiát fektetett a nevelésembe; még egész kicsi voltam, amikor felvitt Kiscellre és néztük a Lotz Károly-képeket. És a családban is voltak festők, például Litkey György. Apám

mérnök volt, de kultúrember, nyitott a művészetre, anyámnak pedig finom érzéke volt mindenhez. Ha belegondolok, hogy a rendszerváltás harminc éve volt, és mennyire friss még az emléke, furcsa, hogy amikor én születtem, még csak nyolc éve ért véget a háború, de gyereként ebből semmit sem éreztem. A szüleim erősek, boldogok és kiegyensúlyozottak voltak, törődtek velem, én voltam a középpontban. Az 1989-es rendszerváltás olyannak tűnik, mintha tegnap lett volna, pedig mennyivel több idő telt el azóta.

De visszatérve a gimire: Hegyivel négy évig sülve-főve együtt voltunk, együtt tanultunk, készültünk az egyetemre. És utána, amikor felvettek, nagyon boldog voltam, hogy külföldre mehetek, kellett az önállóságomhoz.

Hogyhogy külföldre, melyik egyetemre mentél?

Először is felvettek az ELTE-re magyarnémet szakra. Nálam az is be volt írva, hogy művészettörténetre szeretnék majd menni, ami akkor másodszak volt, úgyhogy szóltak hamarosan, hogy van egy cserediák-lehetőség művészettörténet-régészetre az NDK-ban. Már korábban is voltam ott cseregyerek, apám nagyon szorgalmazta, hogy már gyerekkoromban tanuljak meg egy nyelvet, és lehetőleg azon a nyelvterületen. Az olaszra és a franciára ugye nem volt lehetőség, de Németországból akkor már kettő volt, szóval így szerezhettem ott némi tapasztalatot. 1963 nyarától egy-egy hónapot én mentem ki, aztán a barátnőm jött hozzánk, akivel a mai napig jóban vagyunk.

Úgyhogy én az NDK-ban jártam egyetemre és ott is mentem férjhez; a volt férjem fotóművész. Lipcsében jó oktatás volt, klasszikus, de a művészettörténetet 9 x 12-es, fekete-fehér diafelvételekről tanultuk. Arra, hogy Firenzébe menjünk reneszánszot kutatni, vagy akár csak nézni, semmi esélyünk sem volt. Hiába volt a remek könyvtár, és hiába jelent sokat az, hogy például Ernst Bloch

1961-ig Lipcsében tanított és minket az ő legjobb tanítványai oktattak, mint kutatási téma távol állt tőlem a reneszánsz vagy a barokk. A 19. század vége viszont már érdekelt, de végül a huszadik századi művészet lett a szakterületem, és valamennyire a kortárs művészet is, lehetett műtermekbe járni; sok képzőművésszel tartottam a kapcsolatot és dolgoztam együtt. Diploma után ott maradtam az egyetemen tanársegédként, majd amikor a fiam hároméves lett, átmentem Halléba, az ottani Iparművészeti Főiskolára, szintén tanársegédnek.

Mindeközben mennyire és hogyan lehetett a nyugati művészetről információhoz jutni?

Magyarként nekem szabad volt átmászkálnom, de pénzem és időm nem nagyon volt. És nem tudom, volt-e dossziém a Stazinál, sosem kértem ki, de valahányszor átmentem Nyugat-Berlinbe a barátainkhoz, mindig lekapcsoltak a visszajövetelnél, és csak hajnalban engedtek ki a Checkpoint Charlie-nál. Valaki mindig feljelentett. Ha kint voltam, fényképeztem, és aztán abból tanítottam. De ha könyvet akartam bevenni, azt nem lehetett. Nevetséges, hogy a nyugati baloldali (mások nem nagyon írtak a kortárs művészetről) kiadók könyveit sem vihettük be az NDK-ba.

Olyasmiről, mint például a Documenta, lehetett hallani, lehetett tudni, mi zajlik a nyugati oldalon?

Documentára a tanáraink jutottak el, aztán alaposan, képanyaggal számoltak be róla. Más nagy kiállításokra néha eljutottam. Jártam Kölnben, a Hamburger Bahnhof kiállításain, a nyugat-berlini Gemäldegalerie-ben. Mellékesen 19. századi ékszerekkel is foglalkoztam, és huszadik századi művészetet is tanítottam. A német expresszionizmusnak, a Die Brücke csoportnak komoly anyaga volt a keletnémet múzeumokban is, csak kicsit háttérbe szorítva. A kortárs művészettel más volt a helyzet. Nálunk,

Magyarországon a hatvanas évek végétől jelen volt a neoavantgárd generáció és az alternatív művészet. Az NDK művészetében más fordulatok voltak. A fluxusnak, a konceptnek vagy akár a pop-artnak az NDK művészetében nincs megfelelője. Az a narratívára épült, és engem egy idő után már nem kötött le annyira. Visszatekintve egyébként érdekesebbnek tűnik.

Térjünk vissza arra, hogyan alakult a pályafutásod a továbbiakban.

'90-ben hazajöttem, és egyből kaptam munkát a Múcsarnokban Néray Katalintól. Fordulópontot jelentett az életemben, hogy az oktatási vonalról valami nagyon gyakorlati dologra kellett váltanom. Amikor hazajöttem, a Múcsarnokban évi nyolcvan kiállítást is szerveztünk, mert a külföldi kultúrintézetekbe, más hazai helyszínekre is mi állítottuk össze a kiállítási anyagot. Magyarország akkor még éppen központi szerepet játszott a régió képzőművészeti életében, és körvonalazódott egy paradigmaváltás is. Amikor eljöttem Németországból, ott a vad festészeti irányzat, a Neue Wilde dült, és a szubkultúrából feljövő alternatív tendenciák, amiket a kontextus vitt, nem az esztétikai minőség. Itthon új generáció lépett színre, Csörgő Attila, El-Hassan Róza és a többiek, Kiss Péter, Sugár János, Komoróczy Tamás, az Újlak Csoport, akik borzasztóan izgalmas dolgokat csináltak – kurátorként is nagy kihívás volt velük dolgozni. Megvolt a lehetősége, hogy közülük sokan végre nemzetközi kontextusban is érvényesülni tudnak, és hogy ez csak részben jött össze, annak sok oka van, de harminc év távlatából tudjuk már, hogy mindez inkább a nagy politikai játszmák függvénye volt.

Meddig dolgoztatok együtt Néray Katalinnal?

Amíg el nem ment a Múcsarnokból. Keserű Katalin váltotta őt az igazgatói székben, és remélem olyan igazságtá-

lanságot nem él meg senki ma, ahogy Keserűvel akkor elbántak félművelt emberek...

Pártszakadás lett a szakmában, eluralkodott a politikai kulturálatlanság is. Onnantól fogva nem lehetett áthidalni az akkor keletkezett szakadékokat.

Én Szombathelyen kaptam új esélyt, ami nagy lemondással járt a családi életet tekintve, de hallatlanul izgalmas öt évet csináltunk végig a kollégákkal, kihasználva például a határmentiség összes lehetőségét. Osztrák és német művészekkel együttműködve még finanszírozni is tudtuk a programjainkat. Pezsgő élet volt, a Bloom-napokra például egész évben készültünk. A főiskolával, a Körösenyi-, Károlyi- és Maurer-osztályal is rendszeresen dolgoztunk együtt – mindenkinek jó volt az a pár év.

Utána tértem vissza a Műcsarnokba, igazgatóként. Addigra megváltozott az intézményi környezet, nem volt már meg a Műcsarnok kizárólagos szerepe. A tudományos munkát átvette a Magyar Nemzeti Galéria, a kortárs művészet bemutatásának pedig új szinterei lettek, kísérleti terepek és kereskedelmi galériák egyaránt. Budapesten a nagy, reprezentatív vagy blockbuster kiállítások korát éltük, amihez a Műcsarnok is több kiállítással járult hozzá. Minden évben csináltunk egy tematikus kiállítást, voltak sorozataink. Amit nagyon jónak tartok közülük, az például a monokróm festészeti kiállítás volt, amit Gál András kezdeményezett, vagy a *Transzszexuál Expressz* 2002-ben.

Aminek emlékezetes darabja volt a „tamponcsillár”...

Igen, Joana Vasconcelos *Menyasszony* című munkája, ami a 2005-ös *Velencei Biennálén* is szerepelt. Egyébként a kiállítások közül nagyon jó volt még a 2003-as *micro/macro: brit művészet 1996–2002*, és a 2004-es *Elhallgatott Holocaust*. Szükséges megjegyezni, hogy akkor került hivatalosan is a Műcsarnok feladatkörébe a *Velencei Biennálé*. A Műcsarnok főigazgatója lett a *Velencei*

Biennálé nemzeti biztosa. Nagyon élveztem a 2001-es megjelenésünket, annak én voltam a biztosa és kurátora is: *Társasági közlekedés*, ami Komoróczy Tamás és Lakner Antal két önálló projektjét jelentette. Ezt követően indult el a kuratori pályázati rendszer, ami egyértelműen bevált, és amit nemzeti biztosként folytatni is kívánok. 2015-től ugyanis a magyar pavilon a Ludwig Múzeumhoz tartozik.

Mi jött a Műcsarnok után?

Egy év szünet következett, majd felkérték a Baranya Megyei Múzeumok Igazgatóságára vezetőnek. Addigra pont eldőlt, hogy Pécs a nyertese az Európa Kulturális Fővárosa 2010-es címnek. Nagyon tanulságos időszaka volt az életnek, egyrészt mert rálátásom lett arra, hogyan működik egy nem kizárólag képzőművészettel foglalkozó múzeum. (A legtöbb kortárs művészettel foglalkozó kollégánál azt látom, hogy többnyire halvány fogalmuk sincs, hogy mi valójában egy múzeum feladatköre.) Nem azt állítom, hogy én értek hozzá, de legalább láttam, hogyan működnek, beleértve a régészeti munkálatokat is. Fantasztikus kollégáim voltak – tizenhét helyszínen, mert annyi múzeum és kiállítóhely tartozott akkor a megyei múzeumhoz. Ezeket hetente végigjártam. Nem tette egyszerűbbé a munkát, de Pécsnek ez volt a bája. A belvárosi részen lévő múzeumok jól működtek, szinte energetizálták egymást, csak aztán a Zsolnay Negyeddel kapcsolatos tervek során nem készült előzetes szociológiai-gazdasági felmérés arról, hogy milyen hatása lesz annak, ha egy városnak két kulturális központja van. Az lett, hogy most végül egyik sem funkcionál.

Nagyon fontos volt az ottani működésem alatt két fantasztikus kiállítás: a *Magyarok a Bauhausban*, amit Bajkay Éva és Várkonyi György csinált, és a *Nyolcak*, amit egy egész csapat: Barki Gergely, Molnos Péter, Passuth Krisztina, Rockenbauer Zoltán és Sárkány József, aki elkötelezett muzeológus és művé-

szettörténész volt. Most halt meg, nem utolsósorban az a hallatlan erőbedobás, amivel működött, vezetett a halálához. Nagyon jó ember volt, kivételesen jó kolléga, nagyon sokan sajnáljuk. Tulajdonképpen szívesen maradtam volna tovább is Pécsen, de jött a Ludwig Múzeum mint lehetőség, és továbbléptem, azaz vissza a kortárs művészet közegébe, ahol igazán otthon érzem magam.

Hogy látod a Ludwig Múzeum szerepét és jelentőségét?

Az éppen lezárult *Ludwig 30* rendezvénysorozat megmutatta a múzeum jelentőségét, lehetőségeit, és azt is, hogy élünk a kivételesen jó nemzetközi gyűjtemény adta lehetőséggel. Kánonképző szerepünk van, amit felelősen látunk el. A nemzetközi mezőnyben nem mi pozicionáltuk magunkat oda, ahol most állunk, hanem a nemzetközi szakma. Erre nagyon büszkék lehetünk. A budapesti Ludwigban található a volt szocialista országok művészetének talán legjelentősebb gyűjteményi csoportja. Sem Kelet-, sem Nyugat-Európában nincs párja, és ez óriási kutatási, kiállítási és gyűjteményezési lehetőséget jelent. Gyűjtünk is mindent: lengyeltől szlovénig, szerbtől oroszig – ami még megfizethető, mert az árak kezdenek nagyon elszállni. És nem mellékesen nagy amerikai és nyugat-európai múzeumoktól jönnek hozzánk tapasztalatcserére, a rendszerváltás előtti művészet differenciáltabb megismerése miatt. Benne vagyunk a nyitottmúzeum-közösségek programban.

Az anyaintézménnyel milyen a kapcsolat?

Nagyon jó. Szerintem számít, hogy német közegből kerültem a Ludwig élére, ismerem a kultúrájukat, és könnyen szót értek a Stiftung és a kuratórium vezetőivel. Sok intézmény működik a Ludwig név alatt. Nagyon változatos a gyűjtőkörük és kiállítási programjuk,



Bachman Gábor: A Kortárs Művészeti Múzeum modellje, 1995

Fotó: Rosta József / Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum Adattára és Digitális Archivuma / HUNGART © 2019

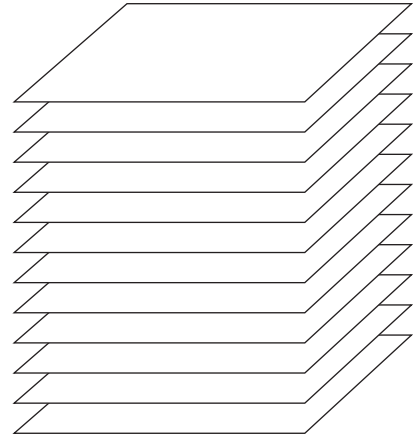
az antik terrakottától vagy a középkori kódexektől a kortárs művészetig. Amit Peter és Irene Ludwig összegyűjtött, azt tematikusan szortírozták szét az egyes múzeumokba. 17 kortárs művészettel foglalkozó intézményük van, de természetesen a mi fókuszunkat, a mi vásárlásainkat is támogatják. Nemrég vettek nekünk, a nálunk bemutatott anyagból, hét albán és hat ukrán művet. Az alapítvány körülbelül évi százezer euróval támogatja a programjainkat, vásárlásainkat, tehát a célirányos pályázatainkat. Idetartozik még, hogy 2015-től a Ludwig Múzeumhoz tartozik Magyarország biennálés szereplése, és ettől jelentősen nőtt a magyar pavilon presztízse, erősödött a mindenkori projekt nemzetközi pozíciója. Míg korábban a *Biennálé*-tevékenység az aktuális kiállítás szervezésében merült ki, mi közgyűjteményként teljes spektrumában integráltuk a feladatot, amibe a kutatás, az archívum-építés és a gyűjteményezés ugyanúgy beletartozik, mint a kiállítás velencei és hazai bemutatása. A *Biennálé* is sokat változott az elmúlt években, ma már sokkal szigorúbbak a részvételi szabályok, nem véletlen, hogy az összes környező országban a nemzeti kortárs művészeti múzeum a *Biennálé* állandó partnere.

A *Biennálé* menedzsmentjének is megnyugtató, hogy szakmai kezekbe került a feladat, hiszen a Ludwig nemzetközileg elismert brand.

A további terveidről beszéljünk még.

Szeretném, ha megvalósulna az, amit anno a pályázatomba is beleírtam, vagyis hogy a Ludwignak nemcsak frontoldala van, hanem egy külső szem számára láthatatlan, belső működése is, ami minden múzeum lényegét adja. A látogató ezzel csak nagyon áttételesen találkozhat, de egy múzeum jövőjének ez az alapja. Fontos volt körbejárni például azt a kérdéskört, mi lesz egy múzeum feladata, amikor a gyűjteménye hozzáférhető digitalizáltan, és mindez hogyan tud igazodni a mindenkori kortárs művészet felvetéseivel. Az új mediális művészet ugyanolyan kihívást jelent a gyűjteményezés, konzerválás szempontjából, mint régebben az installatív művek megjelenése. Emiatt egy külön osztályt vagy központot szeretnénk létrehozni, hogy az új médiumok restaurálásának szempontjai jobban tudjanak érvényesülni. (Ebben vezető szerepet vállalt Kónya Béla munkatársunk.) Hatékonyabban kell segítenem a múzeumpedagó-

gusokat is, akik amúgy nagyon aktívan és önállóan dolgoznak, újabb és újabb projekteket indítanak, mint például Dabi-Farkas Rita, aki megértési nehézségekkel élőknek talált ki speciális pedagógiai programokat. És a kiállítási formán is szeretnék változtatni, még csak részben tudom az irányvonalat – olyat szeretnék, ami közönségszerűbb, de megmarad a szakszerűsége. Ne az legyen, hogy egymás közt beszélgetünk, zárt körben. A művészet közvetítése nagyon érzékeny terület, mert az emberek befogadókészsége is változik, időről időre. A tudástöbbletet folyamatosan újra kell értékelni és új formákban közvetíteni. Végül: értek támadások amiatt, hogy miért csinállok folyton nemzeti kiállításokat. Lehet, hogy nincs fantáziám a tematikus kiállításokhoz, de szerintem most a régiós/nemzeti áttekintések tudják a legmeggyőzőbben átadni az aktuális tendenciákat. Tehát tervezünk egy kubai kiállítást, amire támogatást kaptunk a Ludwig Alapítványtól, és a kazah régió művészete izgat nagyon. Körülbelül ennyi fér még bele, amíg én vezetem a múzeumot.



Barki Gergely

ATTRIBÚCIÓ, ATTRAKCIÓ, ABSZTRAKCIÓ

Egy Huszár Vilmos-üvegablakterv
esete Czóbel Bélával

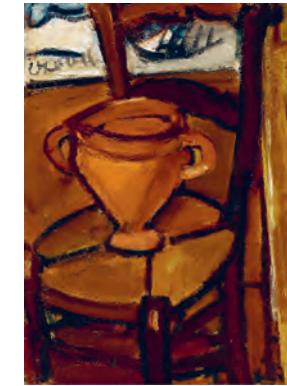
Kétoldalas művek a Czóbel-életműben

A festővászon drága mulatságnak számított a 20. század elején, különösen azon fiatal magyar művészek számára, akik Párizs és Budapest, vagy éppen Nagybánya között ingázva igyekeztek lépést tartani a legfrissebb nemzetközi festészeti trendekkel. Nem meglepő tehát, hogy különösen nagy számban találkozunk ún. kétoldalas festménnyel a ma magyar Vadaknak nevezett művészek körében, de persze a jelenségért nem kizárólag a festőalapanyagok magas ára tehető felelőssé. A fiatal útkereső művészek gyakran voltak elégedetlenek elért eredményeikkel, és nem ritkán teljesen befejezett, akár szignált, sőt kiállított műveiket is átértékelték, megtagadták viszonylag rövid időn belül. Túl-túllépve gyorsan változó korszakikon, újrahaznosították a meghaladottnak vélt művek alapanyagait: sok esetben levakarták, átfestették a kész műalkotásokat, vagy egyszerűen csak a vakrámtól megszabadítva kifordították a vásznat és a verző-oldalt használták új festményeikhez. A mindent megsemmisítő, tökéletes tagadást kifejezve nemegyszer fehér, szürke vagy akár vörös fedőfestékekkel átmázolták az így B oldalakká degradált felületeket, eltakarva korábbi kompozícióikat.

Bár Czóbel Béla legtöbb honfitárs kollégájához mérten valamivel kedvezőbb anyagi helyzetnek örvendhetett, esetében mégis különösen nagy számban fordulnak elő kétoldalas művek, sőt, nem csupán a vásznak újrahaznosításával találkozunk, de kartonképei között is akad mindkét oldalán megfestett példány. Az elmúlt években magam is számos kétoldalas mű sikeres feltárását kezdeményeztem. Ilyen volt többek között az 1907-es *Fauve csendélet*, melynek hátoldalán egy feltehetően a Moulin de la Galette-ben töltött vidám este egyik jelenete került feltárrásra, de



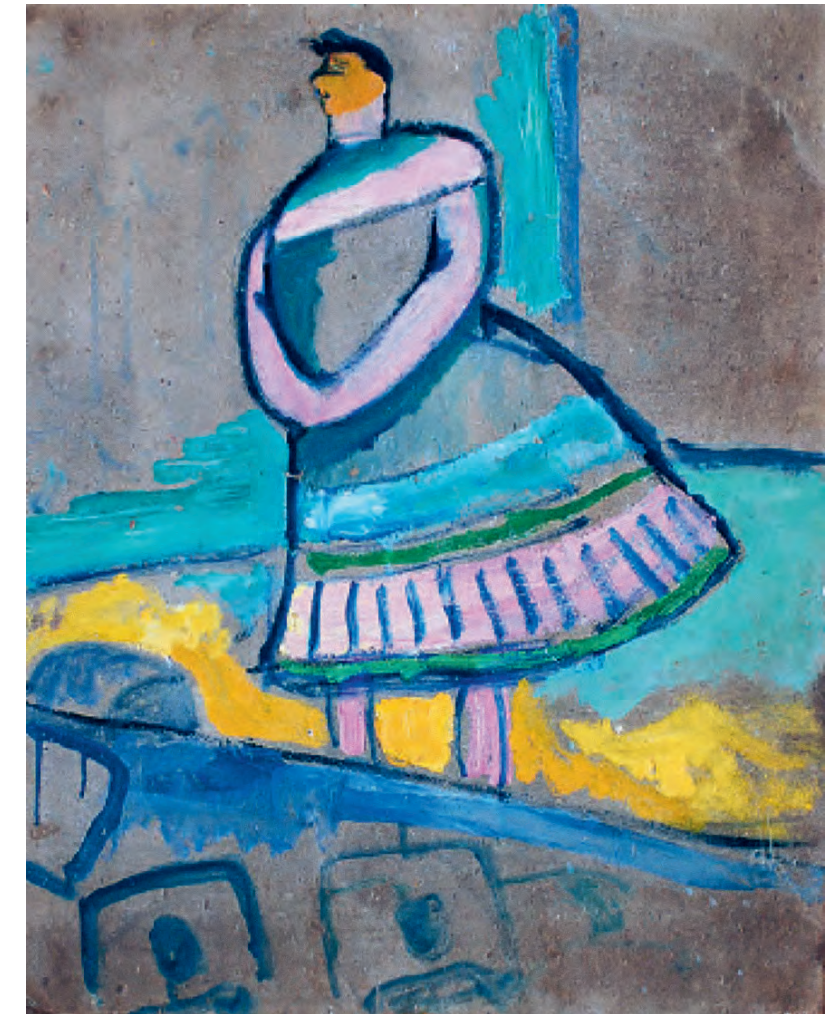
Czóbel Béla: *Fauve csendélet*, 1907, olaj, karton, 60 x 48 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



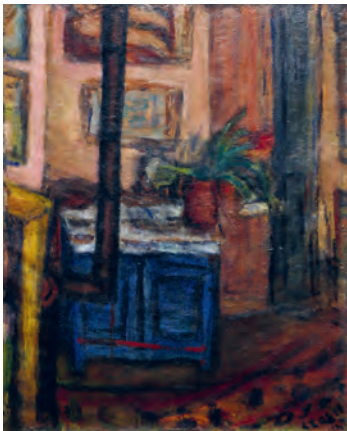
Balra Czóbel Béla: *Váza széken*, 1917 (1918), olaj, vászon, 79 x 58 cm; középen a *Váza széken* című festmény hátoldala tisztítás előtt; jobbra *Férfiportré* [A *Váza széken* hátoldala], 1917 körül, olaj, vászon, 79 x 58 cm
A Ferenczy Múzeumi Centrum jóvoltából

HUNGART © 2019

emlékezetes a Czóbel Múzeum *Váza széken* című, Van Gogh-hommage-ként értelmezhető, emblematikus művének hátoldalán feltárt festmény esete is. Itt a vaskos vörös fedőfesték alól irizált elő egy pipázó férfiportrénak látszó kompozíció derengő sziluettje, és a tisztítás eredményeként valóban egy teljesen befejezettnek tűnő férfiportré került elő. Ma ez a vászon mindkét oldalát megmutatva, körbejárhatóan tekinthető meg a Czóbel Múzeumban. Ez utóbbi felfedezés során arra is fény derült, hogy Czóbel ezt az egyetlen vásznat nem csupán két mű létrehozására használta, de mindkét ma látható festmény alatt legalább egy-egy korábbi kompozíció körvonalai rajzolódnak ki, tehát összesen legalább négy alkalommal festett erre az egyetlen vászonra. Mivel az utóbbi években minden tavasszal újrendeztem a múzeum állandó kiállítását – kiegészítve a törzssanyagot magán- és közgyűjteményekből kölcsönzött alkotásokkal –, módomban nyílt arra, hogy alaposabban megvizsgáljak minden kiállítandó festményt. Ez történt a szintén a hollandiai periódushoz köthető *Enteriőr vázával* című, magángyűjteményből származó Czóbel-művel is, amelynek hátoldalán a szürkés fedőfesték barázdált felülete vált gyanússá, és a restaurátori feltárás eredményeképpen egy korábban ismeretlen tájkép bukkant elő.



Czóbel Béla: *Kabarészínpad Párizsban* [A *Fauve csendélet* hátoldala], 1907, olaj, karton, 60 x 48 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



Czobel Béla: *Múteremsarok*, 1933, olaj, vászon, 100 x 80 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



Ismeretlen művész: *Matadorok* [A *Múteremsarok* hátoldala], d. n., olaj, vászon, 100 x 80 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



Czobel Béla: *Párizsi utca II.*, 1906 körül, karton, olaj, 58 x 51 cm, magántulajdon, Belgium
HUNGART © 2019



Mikola András: *Csendélet* [A *Párizsi utca II.* hátoldala], 1906, karton, olaj, 58 x 51 cm, magántulajdon, Belgium
HUNGART © 2019

1 Kállai Ernő: Czobel Béla művészete.
In: *Magyar Művészet*, 1937

2 Feltehetően Herrer Cézár művéről van szó, de az attribúció ebben az esetben sem egyértelműen megoldott.

Mindezeknél meghökkentőbb, hogy tudomásunk van három, szintén magángyűjteményekben őrzött, kétoldalas Czobel-festményről, amelyek hátoldalára egészen biztosan nem Czobel Béla festett. Az egykor a chicagói Johnson-gyűjteményben őrzött *Múteremsarok* című, 1933-as dátumot viselő festményt a róla készült négy évvel későbbi fényképfelvétel¹ tanúsága szerint maga a festő is átfestette a reprodukálást követően, de nem ez a saját kezű átfestés okozta az igazi meglepetést, amikor a mű magyar magántulajdonba kerülésekor vizsgálhatóvá vált, hanem az, hogy a méretes enteriorkép hátoldalán egy matadorokat, illetve torreadorokat megjelenítő, roncsolt felületű kompozíciótróredéket ismerhettünk meg. A hátoldal stílusa alapján egyértelműen kizárható a magyar festő szerzősége, de a művész azonosítása máig nem történt meg. Czobel ebben az esetben nagy valószínűséggel egy talált vásznat szabdalt fel, egyszerűen újrahasznosítva az alapanyagot. Hasonlóan talált, vagy esetleg ajándékba kapott művet fordított ki egy párizsi városrészletet megjelenítő kép esetében, melynek hátoldalán egy – legalábbis egyelőre – ismeretlen festőtől származó, bokrétás-főkötös menyecske tekint ránk. Korábban komoly fejtörést és attribúciós vitákat okozott az a szintén Párizsban festett piaci jelenet, amelynek hátoldalán

Mikola András szignált és datált csendélete díszleg. A kartonlap jelzés nélküli oldala stíluskritikailag határozottan Czobelhez köthető, és ezt az attribúciót erősíti, hogy ugyanezen a helyszínen – nem mellesleg Mikola András szállodai szobájában – két másik városképet is festett Czobel. Azok az ellenérvek, melyek kizárják annak lehetőségét, hogy egyetlen vászonnak, illetve kartonnak a két oldalán két különböző művész alkotásai jelenjenek meg, sorra megbuknak az említett esetekben, de a Czobel Múzeum gyűjteményében is található egy hasonló kérdéseket felvető, kétoldalas mű. A *Falusi utca* című, minden bizonnyal Nagybányán készült festmény már Czobel halála után került a múzeumba, és azóta megkérdőjeleződött a mű szerzősége, hivatkozva arra, hogy a vászon hátoldalán egy – a vakráma takarásában csak részlegesen olvasható – Herrer-szignóval ellátott, befejezett enteriorkép látható.² A két oldal azonos szerzősége ebben az esetben is egyértelműen kizárható. Mostani írásom apropóját egy szintén a múzeum gyűjteményéhez tartozó kép adja, de itt egyáltalán nem kérdőjelezhető meg a frontoldal szerzősége. Egy olyan, Czobel életében többször kiállított festményről van szó, mely a múzeum megnyitása óta az állandó kiállítás fontos darabja. Az elmúlt több mint négy évtizedben ennek a folyamatosan szem előtt lévő képnek – most már nevezzük nevén –,

a *Bergeni szélmalom* című, 1917-re (illetve 1918-ra) datált festménynek az esetében fel sem merült, hogy a hátoldal egy másik, a frontoldalnál talán sokkal izgalmasabb művet rejt.

Út az attribúcióhoz

Első ízben 2014-ben nyílt alkalom arra, hogy e művet alaposabban is megvizsgáljam, amikor a szentendrei MűvészetMalomban rendezett, nagyszabású Czobel-életmű-kiállítás kurátoraként módomb volt minden kiállított festmény hátoldalát is szemügyre venni. Igencsak megdöbbentem annak láttán, hogy egy ilyen jól ismert, sokszor reprodukált mű hátoldalán milyen szokatlan kompozíció búvik meg. Fényképfelvételt készítettem a hátoldalról, melyen, dacára a vastag fehér fedőfestéknek, jól kivehetők voltak egy teljesen absztraktnak tűnő kompozíció körvonalai. Mivel Czobel egész életművében nem találni hasonló felfogású, nonfiguratív művet – tudvalevőleg nem is kísérletezett vele, sőt kifejezetten elutasította a teljes absztrakciót –, rögtön kizárható volt Czobel szerzősége, de további kutatásokra akkor nem volt lehetőségem. A Czobel Múzeum állandó kiállításának első, 2016-os újrarendezése során azonban ismét napirendre kerülhetett a festmény ügye. Indítványoztam, hogy kezdődjön meg a kép tisztítása, és a hátoldalt minél előbb szabadítsuk ki legalább a vakráma takarásából, hátha szignót is rejt. Javaslatomat alaposan indokolnom kellett, ezért igyekeztem logikus magyarázatot keresni a nonfiguratív kompozíció szerzőjével kapcsolatban. Mivel a frontoldalt Czobel Hollandiában festette az első világháború vége felé, feltételeztem, hogy a verzón sejthető, tökéletesen absztrakt festmény az ekkor már hosszú évek óta Hollandiában élő Huszár Vilmostól származik, aki tudvalevőleg a holland konstruktivisták, a De Stijl csoport alapító tagjai közé tartozott. Huszár már a De Stijl hivatalos megalakulása előtti években, 1915-től fogva absztrakt képekkel



Czobel Béla: *Párizsi utcaképlet*, 1925 után, olaj, vászon, 50 x 60 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



Ismeretlen művész: *Pártás menyecske*, d. n. [A *Párizsi utcaképlet* hátoldala], olaj, vászon, 60 x 50 cm, magántulajdon
HUNGART © 2019



Czobel Béla: *Bergeni szélmalom*, 1917 (1918), olaj, vászon, 70 x 61 cm
A Ferenczy Múzeumi Centrum jóvoltából
HUNGART © 2019



Röntgenfelvétel
a *Bergeni szélmalom* hátoldaláról
A Műtárgybírálat Kft. jóvoltából

3

A vizsgálatokat a Műtárgybírálat Kft. szakemberei végezték.

Segítségüket ezúton is hálásan köszönöm!



Theo van Doesburg műterme Huszár Vilmos festményével
A Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag jóvoltából

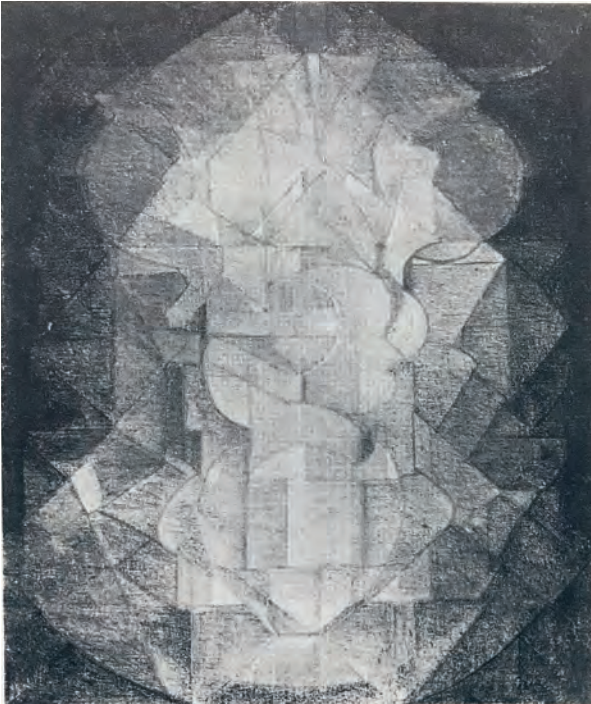
kísérletezett, főleg üvegablakterveket festett, logikusnak tűnt tehát, hogy a leginkább ólomüvegablak-tervnek tűnő kompozíciót is egy olyan művészhez kössük, akinek köze lehetett ekkoriban Czóbelhez Hollandiában.

Miután a vásznat sikerült leválasztani a vakráváról, és a restaurátorok néhány tisztítónyílást is nyitottak a kép felületén, előkerültek kifejezetten a De Stijl csoportra jellemző, primer színek, kékek, sárgák, vörösek. A múzeum restaurátora később arra az álláspontra jutott, hogy a teljes képfelület megtisztítása veszéllyel járhat és esetleg sérülhet a homlokoldal, azaz a *Bergeni szélmalom* című festmény felülete is, ezért a restauratori munka ekkor abbamaradt.

Kutatásaimat azonban folytattam, és felkértem egy művészeti alkotások technikai vizsgálataival foglalkozó céget, hogy készítsenek róla röntgenfelvételt.³ Amikor kézhez kaptam a hátoldalról készült felvételt, az éppen fordítva állt a képernyőmön, mint ahogy korábban értelmeztem az absztrakt mű kompozícióját. Csak ekkor nyilallt belém, hogy egy ehhez szinte megszólalásig hasonló üvegablakot láttam már valahol, de annak tervezője nem Huszár Vilmos volt, hanem a De Stijl csoport egy másik alapítója, Theo van Doesburg.

A holland művész legfrissebb monográfiájában bőséges adatolás áll az említett üvegablak mellett, és a mű történetének részletes leírásából következtetni lehet arra is, hogy vajon miért hasonlíthat annyira a holland üvegablaka a most megtalált szentendrei kompozícióhoz.⁴

Van Doesburg ajándékba kapott Huszártól egy – azóta megsemmisült – (üvegablakterv-)festményt, amely olyan nagy hatással volt rá, hogy annak alapján készítette el saját üvegablaktervét. A szóban forgó *Festmény/sárga* című Huszár Vilmos-kompozíció reprodukcióját nem mellékeltek a Van Doesburg-monográfiában, de hivatkoztak rá, így könnyű volt megtalálni. Amikor fellapoztam a Sjarel Ex és Els Hoek szerzőpáros által jegyzett Huszár Vilmos-monográfiát,⁵



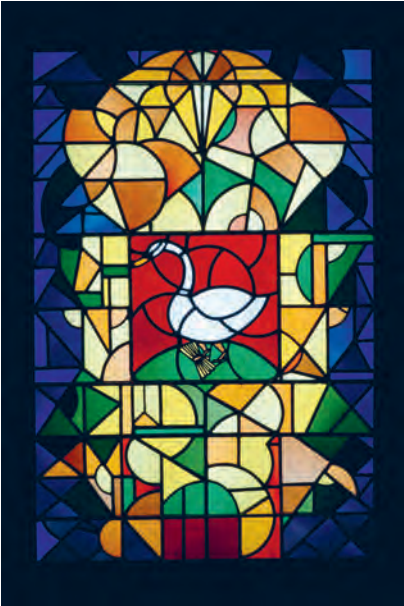
Huszár Vilmos: *Festmény/sárga*, 1915 (1916), megsemmisült
HUNGART © 2019

már persze ismerősnek tűnt a hivatkozott Huszár-üvegablakterv-festmény, hiszen annak reprodukciója a Bajkay Éva által írt kismonográfiában is megjelent⁶, sőt, öt évtizedekkel megelőzve Kállai Ernő is reprodukálta.⁷ A Czóbel-kép hátoldalán felfedezett kompozíciót a Van Doesburg-féle üvegablakkal és a Huszár Vilmos-kép reprodukciójával összevetve mégsem volt teljesen egyértelmű számomra az attribúció, ugyanis annak kontúrozási technikája és kompozíciós megoldása legalább annyira hasonlít a Huszár hatására készített Van Doesburg-üvegablakra, mint a Van Doesburgöt inspiráló Huszár Vilmos-képre. Hogy közelebb kerüljek a mű szerzőségének megoldásához, s hogy még a halvány dilemmám is szertefoszoljon, elküldtem a hátoldalról készített fotóimat, illetve a röntgenfelvételt a téma legavatottabb szakértőinek, Els Hoek-nek és Sjarel Exnek Hollandiába. Válaszukban mindketten Huszár szerzősége mellett tették le a garast, hivatkozva arra, hogy Van Doesburg leginkább kartonra, akvarell technikával készítette üvegablakterveit, vászonképről nincs tudomásuk.⁸ A két neves holland szakember tehát elfogadta a Huszár-attribúciót. A magam részéről is ezt tartottam logikusabbnak, hiszen valószínűbbnek tűnik, hogy Czóbel honfitársától juthatott a műhöz, akit már legalább egy évtizeddel korábbról, Nagybányáról ismert, ellenben Czóbel és Van Doesburg kapcsolatáról semmilyen adat nem áll rendelkezésünkre. Kérdés persze továbbra is, hogy vajon ajándékba kaphatta-e Czóbel ezt az absztrakt-konstruktivista kompozíciót, s ha igen, miért nem tartotta nagyobb becsben, miért fordította meg a vásznat, pacsmagolta be fehér enyves-olajos alapozófestékekkel, s miért festett rövidesen a kollégától kapott vászon másik oldalára egy saját kompozíciót, sőt többet.⁹ Czóbel érzéketlensége, nemtörődömsége azért is különös és érthetetlen, mert a mű legszorosabb analógiája, Huszár már sűrűn emlegetett *Festmény/sárga* című kompozíciója egy időben fontos inspiráló forrásként szolgált a már szintén emlegetett Theo van Doesburg számára, aki olyan nagy becsben tartotta a magyar művész festményét, hogy műtermében kitüntetett helyen, íróasztala felett, állandóan szeme előtt tartotta.¹⁰ Van Doesburgra ezekben az években különösen nagy hatással volt a magyar művész, és amikor tehette, támogatta Huszár törekvéseit. Huszár számbavétele a *De Stijl* lapalapításánál szintén elsősorban Van Doesburgnak volt köszönhető, ahogy feltehetően az is, hogy 1917-ben ő tervezhette az újság fejlécét, mely a csoport egyik jelképévé vált. Van Doesburg hozzáállását minden bizonnyal nagyban befolyásolták az 1915–1916 táján készült, Huszár-féle ólomüveg-ablak-tervek, tehát ezek jelentősége egyáltalán nem mellékes.

A legkorábbi absztrakt mű Magyarországon?

Mivel az attribúció megoldottnak tűnt, egyre inkább úgy gondoltam, hogy az elrejtett festmény jelentősége miatt a feltárás nem odázható, nem kerülhető meg. A Ferenczy Múzeumi Centrum igazgatója, Gulyás Gábor teljes mellszélességgel az ügy mellett kiállva felkérte Somogyi Márton restaurátort, hogy kezdje meg a hátoldal feltárását. A csaknem fél esztendő igénybe vevő, rendkívül aprólékos munkát nehezítette, hogy már az előzetes anyagvizsgálatokból is kiderült, hogy a Huszár Vilmos által használt temperaszerű keverék festék lazábban kötődik a vászonhoz, mint a feltehetően Czóbel által használt fehéres, makacsul tapadó olajos fedőfesték Huszár festményéhez. Oldószeres használata ezért nagyrészt kizárható volt, így maradt az idegőrlő mechanikai eltávolítás éles szike hegyével, milliméter-tört-részenként, igen lassan haladva.

Az óvatos, maximálisan körültekintő, hosszadalmas feltárás, tisztítás nem várt eredményt hozott, ugyanis jóval színgazdagabb kompozíció tárult elénk, mint amilyenre az előzetes tisztítónyílásokból következtetni lehetett. Bár a Van Doesburg tervezte üvegablak színharmóniaiához igen hasonló festmény bontakozott ki,



Theo van Doesburg: *Ólomüveg kompozíció I.*, 1916–1917
A Museum De Lakenhal, Leiden jóvoltából

4

Els Hoek (szerk.): *Theo Van Doesburg oeuvre catalogus*. Central Museum, Utrecht – Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2000, 172–173. [Ezúton is hálásan köszönöm Tátrai Júlia szíves segítségét a holland szöveg fordításában.] Huszár Van Doesburgnak ajándékozott műve később feleségéhez került, majd 1940-ben bombatalálat áldozata lett.

5

Sjarel Ex – Els Hoek: *Vilmos Huszár: schilder en ontwerper 1884–1960*. Reflex, Utrecht, 1985.

6

Bajkay Éva: *Huszár Vilmos*. Corvina Kiadó, Budapest, 1983, 10. kép (*Napraforgók* címen, 1913 körüli datálással).

7

Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Amicus kiadás, Budapest, 1926, 66. ábra

8

Ezúton is köszönöm Els Hoek és Sjarel Ex szakmai támogatását!

9

A *Bergeni szélmalom* című kompozíció alatt egy másik, már feltételezhetően inkább Czóbeltől származó festmény búvik meg, amelynek dinamikus ecsetvonásai szabad szemmel is láthatók.

10

Érdemes megemlíteni, hogy évekkel később Van Doesburg volt az, aki üvegablaktervet ajándékozott egy másik magyar kollégájának, Bortnyik Sándornak. Az *Üvegablakterv – Női fej kompozíció* (1917 előtt) című mű 1972-ben Passuth Krisztina közbenjárására a Szépművészeti Múzeumba került. Ltsz.: K. 72.1.



A Bergeni szélmalom hátoldala a vakráma eltávolítása után, 2016-ban

11	Tentoonstelling van de Vereniging De Anderen, Kunstzaal d'Audretsch, Hága, 1916. május 7. – június 7. Kat. sz.: 31. A katalógus adatait közli: Sjarel Ex – Els Hoek 1985, 181.
12	Gergely Mariann: Huszár Vilmos és a De Stijl. Az avantgárd folyóirathoz kapcsolódó személyes vonatkozásai. In: „Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit”. Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára, MNG, Budapest, 2018, 146.
13	Theo van Doesburg: Drie Voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst: Haar Ontwikkeling, Aesthetisch Beginsel en Toekomstigen Stijl. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1919, 91.
14	Itt érdemes megjegyezni, hogy a mű a már említett, 1916-os debütálásakor Festmény (sárga) [Schilderij (geel)] címen szerepelt a katalógusban.
15	Kállai Ernő: Új magyar piktúra 1900–1925. Amicus kiadás, Budapest, 1925, 66. tábla. Bajkay Éva feltehetően már Kállai csúsztatott címét vette át, és mivel a mű Kállainál dátum nélkül szerepelt, csak a tapogatózó 1913 körüli dátummal látta el, mely nyilvánvalóan túl korai.
16	Kállai e mű reprodukcióját Theo van Doesburg De Nieuwe Beweging in de Schilderkunst (Delft, 1917) című könyvéből ismerhette.
17	Bár szövegében felületesen említést tesz a képek színéről, azokat pontosan nem írja le.

a kompozíciós megoldásokban – elsősorban a szigorúbb, szimmetrikus séma követése terén – mégis közelebbi analógiának tűnik Huszár *Festmény/sárga* című alkotása.

A feltárás szükségességét az a tény is alátámasztotta, hogy Huszár Vilmos ezen, rendkívül jelentős korszakából nagyon kevés mű maradt ránk. Egy ekkoriban Chris Beekman kollégájának írt levele tartalmából arra lehet következtetni, hogy eleve nem készült nagy számban festménye ebben az időszakban, ahogy ő fogalmazott, nem volt szándékában megtölteni a múzeumokat.

A legizgalmasabb és egyben a legnehezebben megválaszolható kérdésként az maradt, hogy vajon pontosan mikor festhette Huszár ezt a színes kompozíciót, ugyanis egyre inkább az merült fel, hogy talán ez az eddig elrejtett mű lehet ma Magyarországon a legkorábbi ismert, tökéletesen nonfiguratív alkotás.

A jelzetlen festmény pontos datálását nehezíti, hogy a legközvetlenebb analógiát jelentő *Festmény/sárga* című kép datálása sem teljesen megoldott, s ugyanakkor további kérdés marad, hogy vajon melyik kompozíció készülhetett korábban, ha úgy tetszik, melyik készítette elő a másikat, hiszen összetartozásuk nyilvánvaló.

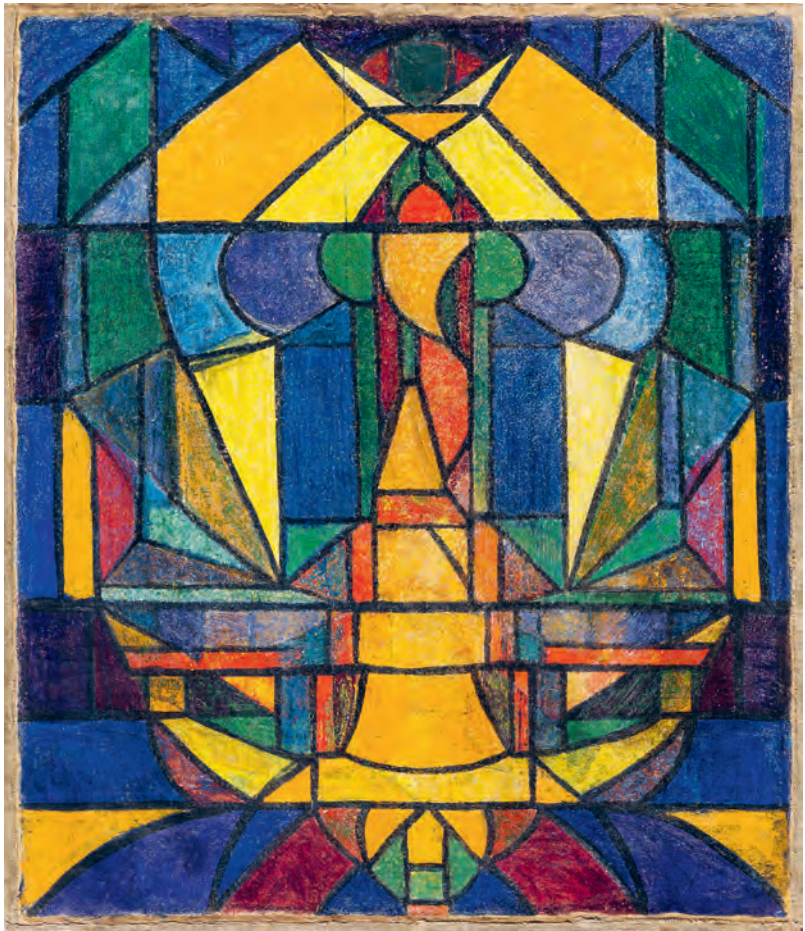
A Van Doesburgnak ajándékozott képet Huszár Vilmos holland monográfusai 1915-re datálták, és mivel a festmény már 1916 májusában igazolhatóan kiállításra került a De Anderen (Mások) csoport kiállításán, ez akár hihetőnek is tűnhet.¹¹ Itt érdemes megjegyezni, hogy a holland szerzőpáros könyvében a kép reprodukciója alatt az olvasható, hogy a mű technikája ismeretlen, ám az 1916-os debütálásakor nyomtatott katalógusban feltüntették, hogy temperafestményről van szó. Ennek még jelentősége lesz a későbbiekben.

Gergely Mariann legfrissebb Huszárról szóló publikációjában¹² a datálást az első nyilvános bemutatkozás dátumával egy időre tette, hivatkozva Theo van Doesburg 1919-ben megjelent könyvére, melyben a Huszár-kép reprodukciója alatt szintén az 1916-os dátum szerepel.¹³ Van Doesburg könyvében a cím is kissé eltér: *Festmény sárgában* (*Schilderij in geel*).¹⁴ Kállai Ernő ismerhette ezt a publikációt, és esetleg innen vehette át a Huszár-kép kliséjét, de ő dátummal nem látta el, ellenben a korábbiaktól eltérő címmel igen, ami a *Sonnenblummen*, azaz *Napraforgók*.¹⁵ Kállai az általa reprodukált képet feltehetően összekeverte Huszár *Kompozíció (napraforgókból)* című üvegablakával¹⁶, de az is megeshet, hogy ismerte a festő *Vincent* című festményét, melynél a napraforgó-asszociáció sokkal inkább helyénvaló. Igen valószínűnek tűnik, hogy a *Festmény/sárga* című képet csak fekete-fehér reprodukcióban ismerte és nem volt tisztában a mű eredeti színeivel¹⁷. Ez pedig további téves megállapításokra vezette: véleményem szerint többek között az, hogy Huszár Vilmos szóban forgó festményét a par excellence kubizmushoz kötötte, közvetve szintén a színeket mellőző reprodukció fogyatékoságának tudható be. Kállai így fogalmazott: „Egyetlen festőnk van, akinek koncepciójában a természetes élmény és az elvont térképzelet egymáson tökéletesen átsugárzik. Huszár Vilmos napraforgós képének [Napraforgók] bizonytalan mélységekben lebegő, sokrétű, áttört síkszerűsége tiszta kubizmus. Színeiben és szíromlevélszerűen kibontakozó formáiban a természeti motívum szerves impulzivitása lappang. De a motívum tisztege sokszorosan megtört vonalak és felületrészek funkciójává finomulva sugárzik. Akár rejtett fényforrás lehetne, melynek mélyében térbeli viszonylatok energiaszövedéke fluoreszkál. Ám hasonlítsuk össze ezt a valósággal asztráltestiséggé szublimált képet a francia kubistákkal. Szembetűnő, hogy Picasso, Braque, Gleizes, Juan Gries és a többiek síkszerű absztrakciói mennyivel határozottabb, elevenebb energiát nyilvánítanak, és hogy faktúrájuk mennyivel frissebb érzékiségű. Huszár koncepciója meglehetősen vértelen és passzív. Lelki alkatára nézve a Jan Toorop, Thon-Prikker és Konijnenburg-féle misztifikáló holland idealizmussal tart rokonságot, ha külsősegeiben mégannyira különbözik is tőle.”¹⁸

Bár az utóbbi sorokban már felsejlik, hogy a Huszárra nyomott kubista bélyeget illetően kissé elbizonytalanodott Kállai, néhány sorral lejjebb már azt taglalta, hogy a magyar festő túllépett a kubizmuson és eljutott a teljes absztrakcióig. Erre a megállapítására példaként a könyvében szintén reprodukált *Kép (Bild)* című Huszár-festményt hozta, melyet ma *Kompozíció (II.)* címen tartunk számon. Amit viszont ennek az utóbbi műnek a kapcsán hoz fel radikális változtatásként a korábbi – tévesen napraforgóknak értelmezett kép által reprezentált – kubista periódushoz képest, az éppenséggel a *Festmény/sárga* című képre is igaz, főleg ha azt már a most feltárt szentendrei kép ismeretében vizsgáljuk: „A Stijl-szerű képnek minden egyes tagozata homogén színű, és pontosan elkülönül környezetétől. Átmeneti színárnyalatoknak, vonalhajlításoknak helye nincs”.¹⁹

Ez a leírás – főleg ami az elkülönülő homogén színeket és az átmeneti színárnyalatok mellőzését illeti – tökéletesen illik a most megismert festményre, és vélhető, hogy annak megsemmisült párdarabjára is igaz volt. Ugyanakkor meg kell említeni, hogy a *Festmény/sárga* című képről készült fekete-fehér reprodukció valóban csalóka, és a különböző, feltételezhetően homogén színfoltoknak megfelelő tónusmélység-különbségek-ből eredő látszat azt sugallja, mintha térbeliség érzékeltetésére törekedett volna a festő. Ezt értelmezhetette félre Kállai, ám a most felszínre került festményen határozottan nincs nyoma sem „áttört síkszerűség”-nek, sem pedig „térbeli viszonylatok energiaszövedékének”. Ez a festmény – ahogy véleményem szerint megsemmisült párdarabja is – tökéletesen homogén színezetű, sík-geometrikus formákkal operál, és nem a kubizmushoz köthető, hanem sokkal inkább a geometrikus absztrakcióhoz, a Huszárra ekkoriban nagyon is ható holland Bart van der Leck síkformálást hangsúlyozó festészetéhez, illetve Piet Mondrian két dimenzióra alapozó neoplaszticizmusához.

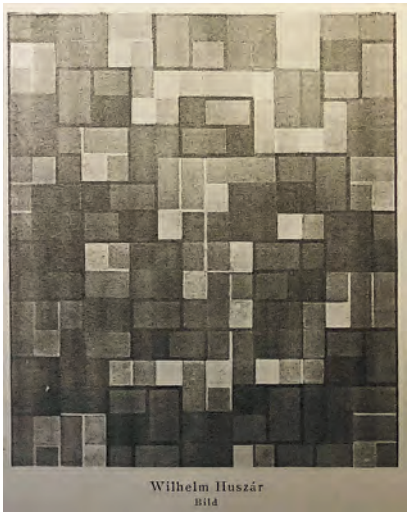
18	Kállai 1925, 129.
19	Uo.



Huszár Vilmos: *Festmény/ólomüveg-ablakterv* [Czöbel Béla: *Bergeni szélmalom* című képének hátoldala, 1915–1916 körül, tempera, vászon, 70 x 61 cm
A Ferenczy Múzeumi Centrum jóvoltából
HUNGART © 2019



Huszár Vilmos: *Vincent*, 1915, olaj, eternit, 82,1 x 61,2 cm
A Kröller-Müller Museum, Otterlo jóvoltából
HUNGART © 2019



Huszár Vilmos: *Kompozíció (II.)*, 1918, lappang
HUNGART © 2019

Számomra az is nyilvánvalónak tűnik, hogy Huszár nem a látványból, nem természeti motívumból indult ki, hanem egy teljesen elvont, részben ornamentális képi szerkezetet hozott létre, bár egyfajta biomorfikus reminiscencia valóban tagadhatatlan. A megtisztított kép dekoratív szíkompozíciója és formavilága nem köthető napraforgókhoz, és mivel annak elveszett párdarabja a főbb kompozíciós elemeket tekintve nagyon közeli analógia, annak esetében is kizárható ez a fajta kiindulás. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Els Hoek és Sjarel Ex is természeti kiindulási pontot feltételezett, és a konkrétabb cím hiányában – feltehetően a sárga színből következőt – arra jutottak, hogy a kompozíció körkörös alakjai – a *Vincent* című képhez hasonlóan – szintén vázába helyezett napraforgók látványát keltik a *Festmény/sárga* esetében.²⁰

A most megtisztított kép, véleményem szerint, ellentmond ennek az okfejtésnek, ugyanis sem a színek tekintetében, sem a formák vonatkozásában nem lehet vázába helyezett napraforgókra vagy akármilyen természeti látványra asszociálni. Ugyanakkor annak lehetőségét sem zárhatom ki, hogy a megsemmisült párdarab esetében volt valamiféle természeti kiindulópont, ugyanis a két festményt összehasonlítva határozottan úgy tűnik, hogy a szentendrei kép szigorúbb szimmetriát követő kompozíciójában, egyszerűbb vonalstruktúrájában és talán színvilágában is redukáltabb párdarabjánál. Ez esetleg azt is jelentheti, hogy annak eredményeit továbbfejlesztve, leegyszerűsítettebb formakészlettel és sematikusabb kompozíciófelépítéssel, valamivel később készült annál. Azonban, ha figyelembe vesszük, hogy Van Doesburg Huszár sárga képét alapul vevő üvegablakának szíkompozíciója és vonalstruktúrája milyen közel áll a most feltárt festményhez, tovább nő a bizonytalanság, ugyanis ez azt feltételezi, hogy az elpusztult Huszár-kép színei is hasonlóak lehettek. Vagy pedig Van Doesburgnak ismernie kellett a most feltárt szentendrei művet, és esetleg az is hatott rá.

Huszár ezekben az években elszánt kísérleteket folytatott a teljes elszakadásra a kiindulási alapként felhasznált természeti formáktól, ugyanekkor a látványelvűség keretein belüli művei is születtek, mint például az 1916-os Willem Walrecht műkereskedőről készült portré, bár utóbbit hivatalos megbízásra festette. Mindezzel párhuzamosan – és itt valóban a szinte egyidejűsége van a hangsúly –, mintegy átmeneti jelenséggént olyan üvegablak-kompozíciói, sőt még a későbbi években festményei is születtek, amelyek radikálisan síkidomokra redukálják a képmezőt, ugyanakkor a természeti kiindulás is nyilvánvaló marad, és ez a címekben is tükröződik. Ilyen például a *Család* című, 1916-os üvegablaka vagy az 1917-es, *Kompozíció II. Korcsolyázók* című festménye. Ez azt jelenti, hogy szinte lehetetlen fejlődésszerű, kronologikus rendet teremteni ebben a szűk periódusban, azaz egyfajta evolúciót sejteni a művek egymásutánjában, röviden nem feltétlenül az absztraktabb művek a későbbiek. Ennek fényében még nehezebb elvégezni a Szentendrén most feltárt festmény pontos datálását, illetve meghatározni azt, hogy vajon a Van Doesburgnak ajándékozott kép után festette, vagy azt továbbfejlesztve alkotta meg. Mindenesetre az nyilvánvalónak tűnik, hogy eleve elvont képi jelekben gondolkodott, és ennek fényében ezt a műalkotást határozottan nonfiguratív képnek ítélniük. Huszár egy 1916 tavaszán írt levelében minden bizonnyal ezekre a kísérleteire, a *Vincent* című festményére, a Van Doesburgnak ajándékozott képre és a most feltárt szentendrei kompozícióra gondolva írhatta e sorokat: „*Úgy érzem, hogy az utóbbi időben készített amorf művek sokat tanítottak nekem.*”²¹

Mindezen képek előkészítették az 1916-tól egyre szaporodó, üvegablakok tervezésére szóló megbízásokat, ugyanakkor felmerül, hogy tárgyalt művünket és annak elveszett párdarabját vajon szintén konkrét üvegablaktervként készítette-e Huszár, vagy festészeti kísérleteknek tekintette őket, illetve hogy ez a két indíttatás nem is választható szét.

20

Sjarel Ex – Els Hoek 1985, 25.

21

Huszár Vilmos levele Chris Beekmannak, Voorburg,

1916. május 30. Közli: Sjarel Ex – Els Hoek 1985, 190.



Czóbel Béla: *Fiú labdával*, 1916, olaj, vászon, 80 x 60 cm
A Ferenczy Múzeumi Centrum jóvoltából
HUNGART © 2019

22

Huszár jóval Van Doesburg előtt tapasztalatot szerzett az üvegablakok készítése terén, és a holland levelei alapján arra lehet következtetni, hogy ebben is követte magyar kollégáját. „*Az üveget, amelyet Huszár használ, hirtelen / gyorsan égeti, az ezáltal létrehozott üvegen minden áttűnik / átragyog*” – írta Theo van Doesburg J. J. P. Oudnak 1916. nov. 16-án. Idézi: Els Hoek 2000, 173.

23

Felvetésemet Els Hoek szintén elképzelhetőnek tartja.

Véleményét ezúton is köszönöm!

A szentendrei mű a *Festmény/sárga* című kép bonyolultabb szerkezetességénél jóval egyszerűbb, redukáltabb struktúrát mutató kompozíciója, illetve határozottan erőteljesebbnek, vastagabbnak tűnő kontúrvonalai arra engednek következtetni, hogy Huszár ebben az esetben eleve üvegablak létrehozásában gondolkodhatott. A főmotívum strukturálisan nagyrészt összeegyeztethető a két képen, ám a szentendrei példányon ez alatt – mintegy bázis, vagy alapzat – egy keskeny sávban szimmetrikus mustra jelenik meg, amely az elveszett képen nem látható. Arról nincs tudomásunk, hogy az említett párdarabok bármelyike alapján készült-e ólomüveg ablak, de ismerve Huszár jártasságát az üvegablak égetésében, elképzelhetjük a színek ragyogását.²²

Amint már arról szó esett, Huszár 1916 tavaszán kiállította a később Van Doesburgnak ajándékozott művét, és a címből ítélve nem az iparművészet kategóriájába sorolta, hanem egyértelműen festészeti alkotásként tekintett rá. Emellett szól az is, hogy vászonra festette e kompozícióit. Ugyanezen a tárlaton, mely egyben a De Stijl csoporttá alakulásának előtörténetében is fontos mérföldkőnek számított, kiállításra került még egy, a hasonló címből ítélve feltehetően hasonló Huszár-kompozíció. A *Festmény/sötét* című művet azonban egyelőre nem sikerült azonosítani. Felmerül persze a kérdés, hogy feltárt művünk azonos lehet-e ezzel az ismeretlen, 1916-ban kiállított művel. A katalógus temperatechnikát említ ebben az esetben is, így a kompozíciók hasonlósága mellett egy másik érv is amellett szól, hogy a szentendrei kép esetleg azonosítható a *Festmény/sötét*tellel, de egyelőre ez a feltételezés még csak a hipotézis szintjén áll.²³

Azonban konkrét és határozott válaszok hiányában is eredménynek tekinthető a Czóbel-festmény hátoldalának feltárása és annak Huszár Vilmos attribúciója, nem pusztán azért, mert előkerült a De Stijl csoporthoz köthető egyik legkorábbi absztrakt műalkotás, s egyben a magyarországi múzeumokban őrzött legkorábbinak tekinthető nonfiguratív mű, de újabb bizonyítékot találtunk arra is, hogy Czóbel előszeretettel festett nem csupán saját korábbi műveinek hátoldalára, de felhasználta az így vagy úgy hozzákerült, kollégái által festett vásznak vagy kartonlapok hátoldalát is. Ez a precedens ugyanis más vitás attribúciók esetében is példával szolgálhat.

Ugyanakkor e mű feltárása arra is rávilágított, hogy még mindig mennyire keveset tudunk Czóbel hollandiai periódusáról, ottani kapcsolati hálójáról. Továbbra sem világos például, hogy Huszárral, vagy akár a későbbi De Stijl csoport más tagjaival milyen viszonyban állt. Bár azt tudjuk, hogy Amszterdamban és más holland városokban is együtt szerepeltek műveik a különböző csoportos kiállításokon, de a személyes érintkezésekről egyelőre semmilyen adatot nem ismerünk. E mű feltárása nélkül arról sem lett volna tudomásunk, hogy Czóbel egyáltalán találkozott ezekben az években Huszárral. Ugyanakkor például az 1916-ban festett, *Fiú labdával* című festménye e felfedezés fényében új megvilágításba helyezi Czóbel viszonyát a holland művészek legmodernebb törekvéseihez, ugyanis más, ekkoriban festett művéhez viszonyítva feltűnő a konstruktivista szemléletű képépítés és a szinte az alapszínekre redukált színskála hangsúlyozása e kivételes, a Czóbel Múzeum emblémájának is tekinthető képén.

Vajon tényleg semmire sem értékelte Czóbel honfitársa avantgárd törekvéseit, és ezért takarta el és fordította meg a Huszártól származó művet, vagy ennél árnyaltabb lehet a történet, amelynek most legalább egy kis töredéke fényre került a homályból...?

A Bauhaus alapításának 100. évfordulóját ünneplő programsorozat részeként, élénk színekkel festett falakon nyílt kiállítás a Nemzeti Galériában Weininger Andor, egykori Bauhaus-tanítvány, majd -munkatárs grafikai hagyatékából és a gyűjtemény ehhez kapcsolódó darabjaiból. Erre az alkalomra tért vissza Budapestre húsz év után Hubertus Gassner, aki kasseli diákjaival Bauhaus-szellemiségű, közös munkafolyamatban kutatót az intézményben a mostani kiállítás kurátorával, Bajkay Évával együtt. Beszélgettünk a harmincas, hatvanas, nyolcvanas évekről, Amerika mindent eldöntő szerepéről, a mindenkori modernitás és a néplélek kapcsolatáról, és arról is, ma mi a jelentősége a Bauhaus világjobbító céllal született formáinak.

Winkler Nóra

WEIMAR OLYAN VOLT, MINT '68

Beszélgetés Hubertus Gassner művészettörténész-professzorral



Enteriőrfotó a *Bauhaus100. Absztrakt Revü – Válogatott művek Weininger Andor hagyatékából* című kiállításból, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Derkovits Gyula: *Koncert*, 1922, olaj, vászon, 161,5 cm x 160 cm
Forrás: Wikimedia Commons

Artmagazin: Ha megnézi a Weininger-termet, mit mondana, mik sűrűsödnek ott? Milyen szándékok, ambíciók, érzések töltik meg a teret?

Hubertus Gassner: Körbesétáltam kicsit, mielőtt találkoztunk, megnéztem újra a huszadik század eleji anyagot, szép Kernstok Károly-képeket, Derkovits-műveket, ezek mind az elveszett Aranykor paradicsomi állapota után vágyakoznak. Már a háború előtt is jelen van ez a tendencia, de azt követően még jellemzőbb. Reformvágy van bennük, egy jobb életé – az emberek meztelenek, táncolnak, kint vannak a természetben. Aztán 1922-ben Molnár Farkas, már a Bauhausban, csinál egy grafikát, ami ugyanez: egy új, jobb élet utópiája. Tájban vagyunk, meztelen alakok zenélnek, táncolnak egyfajta központ körül, szóval kozmikus mű. És ugyanebből az évből van egy hasonló sorozata, meztelen alakok, de már Bauhaus épülettel.

Milyen érdekes változás.

Tervezek is írni róla. Hogy van a Bauhausban egy utópia, amely szerint egy új, jobb, szabadabb élethez lehet eljutni,

a nők és férfiak alaposabb megértéséhez a forma által. Tehát, mintha egy második természetet hozna létre, mintha a konstruktivizmus, a Bauhaus építészete maga lenne az új táj. Ádám és Éva ugyanúgy ott állnak, ám a környezet új. Molnár ebben eléggé vizionáriusan előre látott, mert akkoriban még nem is léteztek ilyen házak. 1923-as egy rajza, ami Gropius dessau-i épületét mutatja, az üveghomlokzatot, van mellette egy antikvitásbeli fiatal férfialak, egy repülőgép, tehát a technológia, és egy kaktusz, vagyis a természet itt most erre redukálódik, egy formára. Megérint ez a hit, ez a vízió, hogy új formák által tud megvalósulni egy jobb élet. Hogy építész, várostervezés eredményezheti ezt. Ez a Bauhaus máig ható üzenete.

Ők ott, akkor hittek is abban, hogy ez megvalósulhat? Vagy sejtették, hogy ez utópisztikus gondolat.

Sokféle alapra épült a Bauhaus; német expresszionizmus, a mazdaznan, indiai filozófiák, szabadkőművesség – Gropius szabadkőműves volt. Az első világháború után vagyunk, hullák millióival, katasztrófa után, erős volt tehát a vágy,

hogy a technológia újra emberséges legyen, szolgálja a jót. Úgyhogy visszamentek az Aranykor, Árkádia ideájaig, a természettel való harmóniáig, amibe – ez látszik a rajzokon – bevették a technológiát is. Másrésről fiatalok voltak, lázadók, máshogy öltöztek, ettek, szerettek, Weimar olyan volt, mint '68. Szerintem tudatában voltak annak, hogy valami újat csinálnak, és nagyon akarták, hogy a professzoraik is tartsanak velük. Együtt is buliztak, nemigen volt hierarchia. Individualista emberek közös szellemisége volt, de nem úgy, mint az oroszoknál. Ők együtt akartak igazi, jó közösséget építeni, csapatban.

És meg is építették.

Ezt remekül példázza, hogy Papp Gyula tervezett egy teáskannát, ami gömbforma volt, de elutazott nyaralni és félbehagyta. Wagenfeld meg jött, megtalálta, nézte, milyen jó, és egyszerűen megfordította – ebből lett a híres Wagenfeld-lámpa. Legalábbis van egy ilyen „legenda”. Mikrostruktúrákon ment a kísérletezés, szegények voltak, alig voltak anyagaik. Szóval részint utópisztikus volt, közben mégis ebben éltek.

Önt mikor kezdték érdekelni a magyarok?

'68-ban kezdtem ezzel foglalkozni, Lukács Györgyöt olvastunk, *Történelem és osztálytudat*ot vagy a *A lélek és a formák*at. Azoknak a forradalmi éveknek ezek nagyon fontos irodalmi voltak. Másfelől meg ott volt Moholy-Nagy. Sose értettem, hogyhogy nem ért össze ez a kettő, miért volt köztük választóvonal. Lukács ideológiája egy új társadalomról szólt, de esztétikai értelemben ő a klasszikusabb formákat preferálta, ha irodalommal elmondható, ő Dosztojevszkij, Balzactól Thomas Mann felé haladt. Moholy-Nagy a konstruktivizmusból jött (sőt, előtte volt egy dadaista korszaka is), és egészen másfajta módon újszerű társadalmat vizionált. Berlinben vagyunk, a húszas években, ott él ez a két magyar férfi, és igaz, hogy más esztétikai alapokon, de ugyanazon gondolkodnak – és sohase találkoznak. Ez mindig izgatott. Hogyhogy nem? És hogy a művész és a filozófus verziók közül melyik nyert.

A Lukács-olvasmányok és Moholy-Nagy vezettek végül a Bauhaus magyarjainak kutatása felé?

Igen. Művészettörténetet tanultam, és nagyon aktívan politizáltam. Egyébként ezt a kettőt, az esztétikát és a balos meggyőződést '68 környékén se volt könnyű összehangolni. Ebben a törekvésemben ez a két férfi számomra szimbolikus volt, és a Bauhaus legelejének törekvéseiben is úgy éreztem, együtt van a kettő, az élet, a társadalom reformja és egy nagyon magas színvonalú, komplex formai gondolkodás.

Ha így volt, sose érez egy kis szomorúságot emiatt? Hogy ott van ez a csomó, szuper gondolkodó és cselekvő ember együtt, valódi jobbító szándékokkal, a céljaik kifejezetten demokratikusak, mindenkire gondolnak. Aztán jön Hitler, az újabb háború, szétesik minden, és ma egy Bauhaus villa minden ingatlanos nagy álma, annyira a luxus szférájában van.

Persze, kötődik ehhez egyfajta veszteségérzet. Viszont ha az IKEA-t vesszük, mégis van továbbélése annak, hogy tömegek tudnak dizájn tudatos tárgyakkal – hol jobbakkal, hol rosszabbakkal – lakásokat berendezni maguknak, szerte a világban. De abban igaza van, hogy azoknak az ambícióknak a csúcjáról

sok minden elveszett, és a kapitalizmus győzedelmeskedett; ami eredeti tárgy maradt, az drágán cserél gazdát. De ez azt is jelenti, hogy ma már valami újat kell kezdeni. Paradigmaváltás történt, ma a Bauhausnak új kontextusban kellene megszületnie, új problémákra adnia választ; ökológia, migráció, kultúrák ütközése, fundamentalizmus, virtuális valóság. Izgat is, hogy vajon ezekre ma is lehet-e formai alapú válaszokat adni. Ma a médiában van hatalmas tökekonzentráció, úgy érzem, a tárgyak kultúrája leáldozófélben van. A virtualításban nagyobb fantázia és üzlet van, mint az építészetben vagy akár a divatban, holott szerintem egy szinten még mindig a tárgyak minősége szabja meg, vagy inkább mutatja, mennyire jó az életünk. De a felgyorsult fogyasztásban, a kéthetente cserélt ruhatárakban nem a minőség a fontos, ennek ellenpontja a Wagenfeld-féle lámpa, ami nyolcvanéves és még mindig gyönyörű.

Aranykorként szokott a Bauhausra visszanézni?

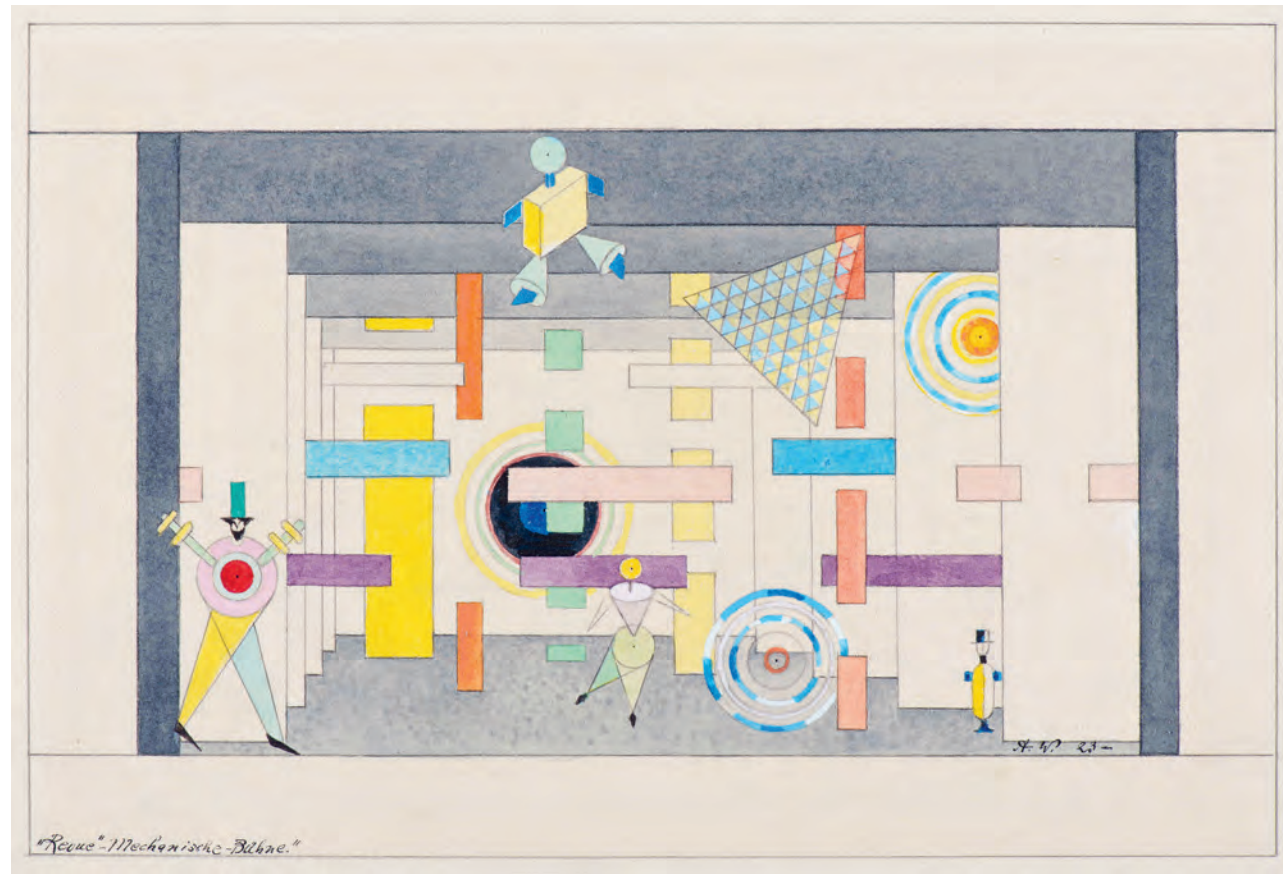
Szigetként. A húszas években pontosan ugyanannyi rossz és jó volt, mint ma. A Bauhaus egy kísérleti workshop



Bajkay Éva és Hubertus Gassner egy régi Bauhaus-növendékekkel, Hubert Hoffmann-nal 1986-ban a dessaui Bauhaus-konferencián, archiv fotó



A képen balról jobbra: Hubertus Gassner, Haulisch Lenke, Dirk Scheper, Forgács Éva, Bajkay Éva, Zwickl András és Winfried Nerdinger az 1988-as Bauhaus-szimpoziumon, archiv fotó



Weininger Andor: *Mechanikus színpad – Absztrakt revü, 1923 után, akvarell, ceruza, 29 x 36,1 cm*
 © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2019

volt, aminek immanens része, hogy az első világháború megrázó katasztrófája után születik. Minden, amit terveztek, a kiskanáltól a városokig, formailag és ideológiailag is az uralkodó kánonnal ment szembe, a historikus környezettel, sőt néha az art décoval is. A Tugendhat-villa Brnóban, a Barcelona pavilon, vagy a szintén Mies van Rohe tervezte Seagram Building New Yorkban – a környezet kontrasztjában fantasztikusak. Ha lenne egy teljes utcasornyi Seagram, az már unalmas lenne. A dessaui mesterházak az erdőben csodálatosak, de ha egy komplett negyed állna csak ilyen házakból, az már nem lenne jó. Ha átnéznünk innen a pesti Duna-partra, a historikus épületek jobban tetszenek, de nem szeretném, ha csak olyanok állnának egymás mellett, és főleg nem szeretném,

ha csak modernnek. Az elővárosok leketlen lakótelepei vagy a felhőkarcolók sokasága – bizonyos értelemben ehhez is a Bauhaus vezetett, de mondjuk 15%-ra tenném a szerepét, a többi más-honnan jött. De mint nagyon gyakran, a reformok végül gellert kapnak.

Hogy nézett ki első útja ide, '84-ben?

Akkor már tanítottam, és a diákjaimat hoztam, művészeket és művészettörténészeket vegyesen. Megérkeztünk tizenötén, és megszálltuk a Nemzeti Galéria Grafikai Osztályát. Jól tudtunk együttműködni a fantasztikusan nagy tudású Bajkay Évával, akivel aztán további közös projektjeink lettek. Úgy akartam velük dolgozni, ahogy ez annak idején a Bauhausban is ment;

egy művészeti iskola, ahol mesterek és tanítványok együtt gondolkodnak, együtt működnek. Csak mi nem építettünk, hanem egy kiállítást hoztunk létre, de az is a térről szólt, tárgyakról, művekről, egy kollektív folyamat során. Szerettem volna felkészíteni őket a közös munkára, arra, ami majd a szakmai életük lesz, akár alkotók, akár történészek; egyébként a katalógust is ők írták. Nagyon kreatív folyamat volt. Hármuk diplomamunkája is ez lett, ők újraépítették Weininger mechanikus színházát, hatalmas méretben, nagyjából a semmiből, mindent kézi munkával – akkor még nem is voltak digitális lehetőségek. És azon gondolkodtunk ott, együtt, közösen, hogy tud-e a forma, a megformálás valami forradalmian újat hozni az életbe.



Weininger Andor: *Karancsi udvar*, 1915 körül, tempera, karton, 41,9 x 52,4 cm
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2019

Aki most a kiállításon nézi Weininger színháztervét, áll előtte kíváncsian, mit kell tudnia, hogy meglássa, mennyire formabontó és jelentős ez?

Egy olyan színház, amiben nincsenek színészek – lássuk be, ez elég érdekes. Továbbá nincsen színdarab sem, mert mindennél fontosabb a fény és a mozgás, ami máskor csak kíséri a történetet. Akkoriban ez elég komoly szembefordulást jelentett a klasszikus színpadi helyzettel, nyilván ma ez minden számítógépes játékban megélhető, de ha a saját idejében nézzük, akkor eléggé elképesztő.

Találtam egy érdekes mondatot az ön által szintén sokat kutatott Sebők István építésről. Egy bauhausbeli társa jellemzi, hogy visszahúzódo fiú volt, de volt benne egyfajta hit a tudományban, annak egzakt voltában, és ezt magyar karakterisztikumként írja le. Ez tényleg az volt? Ez jellemezte a magyarokat ott?

Másképp érzem a magyarok jelentőségét a Bauhausban. Moholy-Nagy *Fény-tér modulátora*, amit szintén meg kell említenünk, igazi reformot hozott a színházba, ahogyan Weininger szín- és fényötletei, az ember nélküli előadás

is. Forbát Alfréd építészete könnyű és napfényes, Marcel Breuer bútorai könnyedek, a mozgathatóságról szólnak. Transzparencia, fény, mozgás. A magyarok ezt hozták a Bauhausba.

Érdekes, hogy miért épp ezeket. Hogy ez az ottani nemzeti karakterünk.

Ha stílusisan nézzük, persze azt tilos, mert a stílus ott meghaladott fogalomnak számított, szóval ha a forma felől nézzük, azt kell mondjuk, ez a három dolog a Bauhaus alapja. Moholy-Nagy fotogramjai, a rajzok, a bútorok, az építészet, a színház. Ezek alapvetőek ott, és ezeket a magyarok formálták. Sebők például létrehozta az első interaktív mozit. Sevcsenkó-émlékmű, Harkov. Tornyot tervezett, három nappali vetítőfelülettel. (Egyébként Moholy említett *Fény-tér modulátoránál* is ő volt a konstruktőr, nélküle meg sem valósult volna. Később Gropiusszal dolgozott a totális színház tervén.) A harkovi építményre tervezett egy előadótermet, plakátokkal és három választható filmmel, amire az emberek előző nap papíron voksolhattak, mi menjen. Ez lett volna az első szabadtéri vetítés, ráadásul választásalapú, száz opcióból, és az emberek meg tudták volna vitatni, amit láttak, ott helyben. Elmondha-

tatlanul modern szellemiség és tervek. És Sebőkre például szinte senki sem emlékszik.

Lényegében min múltott, hogy ebből a csapatból kikből lett nagy név, a kor-szak ikonja, akit áhítattal emlegetünk?

Amerika. Ez a válasz. Aki oda emigrált, és ott újra tudta építeni magát és a Bauhaus-t – Breuer, Moholy-Nagy –, ők maradtak benne a nemzetközi emlékezetben. De szerintem nem is nagyon tudják, hogy ők magyarok voltak. Marcel Breuer-ről mondjuk azt is hihetik, német lehetett, francia nagyapával. A többieket Németországban sem ismerik alaposan, Magyarországon pedig az ötvenes-hatvanas években feledésbe merültek, onnan kellett visszahozni őket. Ez volt a célja legutóbb a Pécs után Berlinben is bemutatott *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban* kiállításnak 2010-ben.

A Bauhaus nem része a német kulturális önképnek? Létezik, hogy ott is sokaknak reveláció lesz ez a centenáriumi programok révén?

Csak a hatvanas évek végén indult el tudatos gyűjteményezés, amiből később kiállítások is nyíltak, ekkor kezdődött

a Bauhaus újrafelbukkanása. Az NDK-ban abszolút tiltólistán volt, miközben Amerikában evidens módon élt tovább, a leszármazottak révén élő kultúra maradt; Tom Wolfe 1981-ben írta meg a *From Bauhaus to Our House* című kritikai könyvét, szóval ott ez jobban beépült a köztudatba. Németországban az elit fejében persze él, de összességében az nincs, hogy egy általános önképben ott lenne. A Bauhaus nem adaptálódik a jellegzetes német gondolkodásmódba, az inkább „gemütlich”, az inkább a gyönyörű előkerteket, kerteket szereti, valahogy nem ez az a formarendszer, ami a sajátja. És mondjuk nem is német a Bauhaus; Kandinszkij orosz, Klee svájci, Feininger amerikai, Gropius zömmel Ausztriában élt, Mies van der Rohe félig holland, Hannes Meyer svájci, Breuer pedig magyar. Abszolút nemzetközi volt, és az igaz, hogy van benne valami fontos, ami német, de nem teljességében az.

A Bauhaus utópiajellege erősebb, mint a hasonlóan jó szándékú, kozmopolita vagy avantgárd mozgalmaké? Vagy mindegyik ugyanúgy szeretne demokratikus lenni, és ugyanúgy vérzik is el?

Igen, ebben tipikus. Elég megnézni, hogyan alakul át egy modernista épület, ha már lakják. Az első adandó alkalommal átformálódnak, lekerekítődnek a vonalai, a dessau formaházak is kaptak sátoertetőket, nyílászárók cserélődtek; el kell fogadni, hogy összességében véve az átlagemberek másképp szeretnek lakni.

Pár hete készítettem interjút a Napraforgó utcai kísérleti telep egyik házának (amit még a nagyszülők vettek) lakóival. Eddig azt hittem, a harmincas években ebbe a modern építészeti szemléletbe költözni elsődlegesen intellektuális választás volt, de kiderült, kicsit sem. Budán volt, jó levegőn, egész megfizethető volt, ez vonzotta a legváltozatosabb háttérű lakókat. Akik szintén sokszor nekifutottak, hogy kellemesebbé tegyék, átépítsék, tetőt rakjanak rá, de szerencsére ezek műemlékek. Szóval nem az volt, hogy csupa olvasott, felvilágosult ember vágyott oda, egyetemi professzorok.

Mondjuk ebben rengeteg egyetemi ember is nagyon konzervatív, szóval nem lettünk volna sokkal előrébb velük

sem. Összegezve a kérdését, szólhat-e tömegeknek ez az esztétikai kifejezés-mód, hát, nem hiszem. Ez utópia.

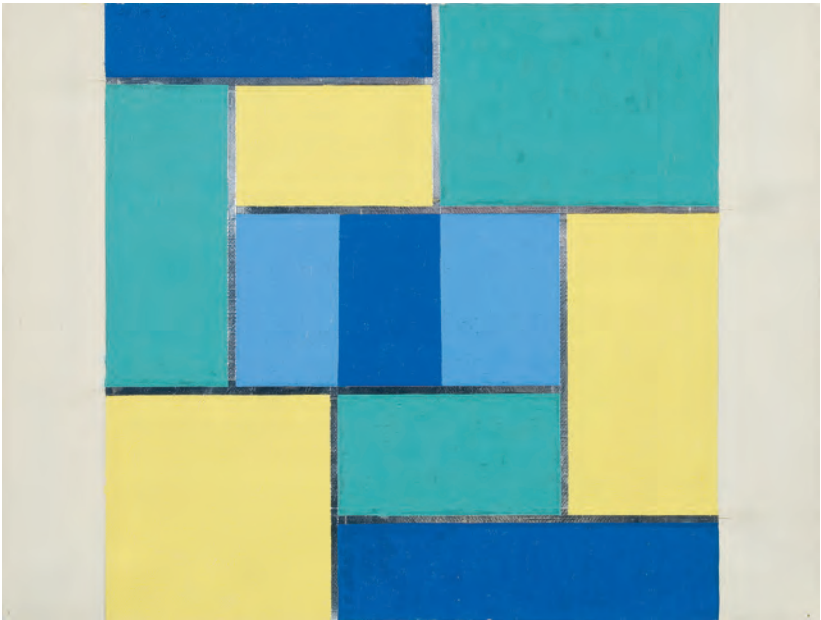
A részint elfeledett tervezők közül Sebők története különösen szívszorító, aki a legjobb építészekkel dolgozott Oroszországban, ahol aztán koholt vádakkal elítélték és kivégezték.

Igen. Borzalmas, tényleg. Még egy személy nagyon fontos nekem, aki az ország határain kívül ismeretlen, holott kitűnő elméleti gondolkodó, az Európai Iskola egyik alapítója, Kállai Ernő. A nyolcvanas években végre kiadták a műveit németül, de előtte, mintha nem is létezett volna, ’48 után eltűnt, semmijét se fordították. A bioromantika az ő elnevezése erre a könnyed, fényalapú, transzparenciára törekvő gondolkodásra. Számomra ő volt a legfontosabb, legeredetibb hang, például a fotóról szóló vitában, amiben Walter Benjamin is részt vett, hogy művészet-e vagy sem. Kállai tüzelte azt a beszélgetést, azt mondta, számára a fotó nem művészet, mert ahhoz valami testszerű kell, valami fizikaiság, és a fotó egy üvegfelület mögötti kép. Fantasztikus,



Enteriőrfotók a *Bauhaus100. Absztrakt Revü – Válogatott művek Weininger Andor hagyatékából* című kiállításból

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Weininger Andor: *Stijl kompozíció ezüst hálórendszerben*, 1960, akril, 30,4 x 40,5 cm
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2019

hogyan ezt látta meg a fotóban, az üvegfelület fontosságát, és hogy ez már nem a valami, hanem valami nem anyagi dolog, virtualitás. Vegyük a későbbi videót, computer artot. Nagyon vizionárius gondolat, látva a digitalizációt, hogy a valóságunk hogyan tűnik el egy üvegfelület mögött. De hogy ennek az alapjait miért pont a magyarok hozták, nem tudom.

Ha nemzetkaraktert keresünk, számíthat az akkori Pécs, ahonnan a legtöbb magyar érkezett a Bauhausba, szabad szellemisége, és hogy az említettek közül többen zsidó származásúak. Például a Breuer Marcel-féle bútornál az, hogy a könnyűség mindent visz, hogy nem veretes, nehéz, a földbe belegyö-

kerezett darabokat csinál, ebbe finoman beszüremlik talán az is, hogy van egy közös tudás erről, a mindig mozgásról, a mozdíthatóság fontosságáról, és a transzparencia igénye is lehet szimbolikus.

Igen, ez igaz. A menetkészség évezre-des történelmi tapasztalata, amiben a tárgyak sokszor nem is maradnak meg.

Hogy hatott az életére, hogy ennyit töltött a Bauhaus szellemiségével? Tudom, hogy az orosz konstruktivizmus a fő területe, de a magyarok révén sokat időzött ebben is.

A nyelvészet azt mondja, ha előadsz, a hallgatók abból, amit mondasz, hét szá-

zalékra emlékeznek. A maradék az az, hogy milyen volt az előadó hangfekvése, milyen a ruhája, fészkelődött-e közben a szomszédod, és amúgy mi van a nagymamáddal, ígérted, hogy felhívod. Ismétlem, hét százalék marad meg a tartalomból. Ez nekem arról szól, hogy a forma önmagában, a forma mint életmód-kommunikáció mennyire fontos, és ha az forradalmi, micsoda változások tud előidézni.

Bauhaus100. Absztrakt Revü – Válogatott művek Weininger Andor hagyatékából, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019. július 28-ig

Kapcsolódó cikkeink: Tokai Gábor: Absztrakt revü. In: *Artmagazin* 2011/6. 42–47. o. | Topor Tünde: A Bauhaus, avagy a magyarok kimenetele. In: *Artmagazin* 2010/6. 44–56. o. | Antal István: Pécs-Baranyai Köztársaság: Művészet és élet egy álom körül. In: *Artmagazin* 2006/3. 10–18. o. | Orosz Márton: A kép lelke, avagy az animáció diadala. In: *Artmagazin* 2010/2. 30–35. o. | Matits Ferenc: Magyar vonatkozású gyűjteménygyarapítás Berlinben. Breuer Marcel „Afrikai széke” a Bauhaus archívumba került. In: *Artmagazin* 2004/4. 36–37 o. | Szikra Renáta: „Dilettáns vagyok, de a művészettörténetben különösképpen”. Beszélgetés Körner Andrással. In: *Artmagazin* 2018/3. 22–29 o.

LUDWIG
MÚZEUM

bauhaus

PROGRAM A MÁNAK / KORTÁRS NÉZŐPONTOK

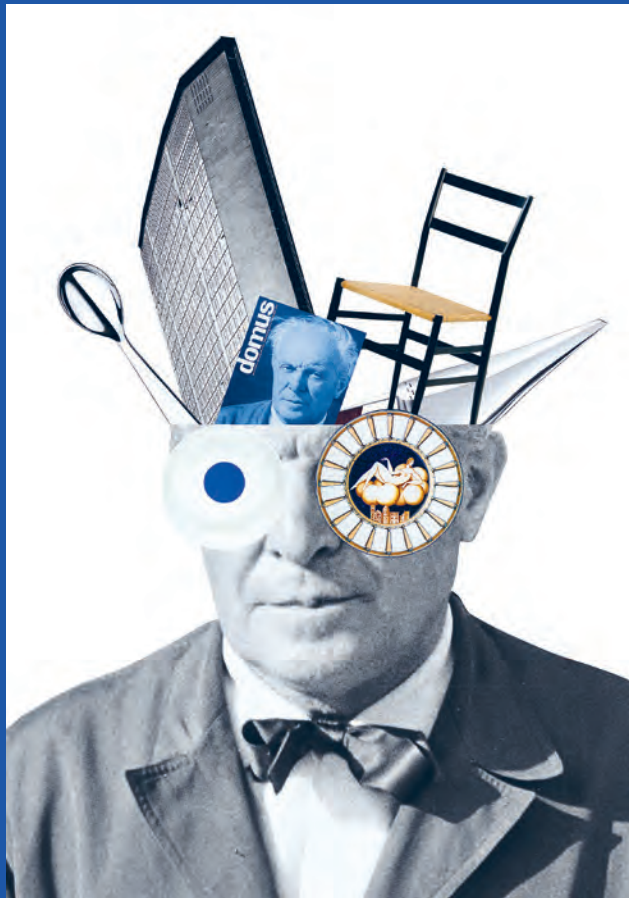
2019.
04.
10.
–
08.
25.



A kiállítás a Budapesti Tavaszi Fesztivállal közös program. / Együttműködő partner: Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

Lépold Zsanett

KISKANÁLTÓL A NAGYVÁROSIG, AVAGY AZ OLASZ LE CORBUSIER Gio Ponti életmű-kiállítása Párizsban



A párizsi kiállítás grafikai arculatát a BETC és Italo Lupi tervezték.

© Gio Ponti Archives; Editoriale Domus S.p.A.; Párizs, MAD, fotó: Jean Tholance; Francesco Radino; a Wright Auctions jövőtéből; Associazione Amici di Doccia / Arrigo Coppitz; Vincent Thibert

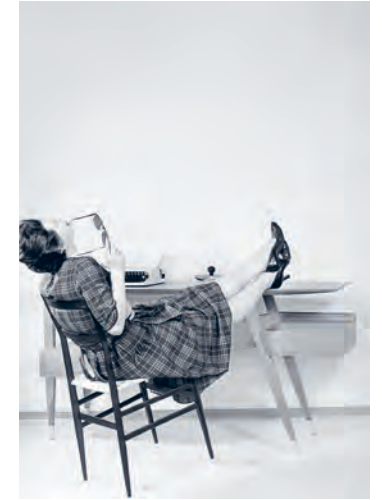
A 20. század meghatározó építésze és dizájnere, Gio Pontinak (1891–1979) először rendeztek retrospektív kiállítást Franciaországban. A párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban látható tárlat apropója az alkotó halálának negyvenedik évfordulója.



Gio Ponti és felesége, Giulia Ponti milánói lakásukban, a Via Dezzában (1957)
© Gio Ponti Archives, Milánó



A Domus 1939. februári címlapja
© Gio Ponti Archives, Milánó



1957-ben alkotta meg Ponti a később ikonná vált Superleggera széket, mely a világ egyik legkönnyebb ülőbútora lett, és mai napig ezzel azonosítja Ponti a legtöbbet.
© Gio Ponti Archives, Milánó

Gio Pontit (ejtsd: Dzso Ponti) mind az ipari, tömeggyártásra szánt, mind az egyedi, kézműves, kisszéiás formatervezés területe foglalkoztatta. Ugyanez építészeti pályafutását is végigkísérte, hiszen repertoárjában megtalálható légies szerkezetű székesegyház, de típuslakások is, melyeket ugyanazzal a gondossággal tervezett meg. Hat évtizedet felölelő alkotópályája során az építész, a dizájn és a lakberendezés szoros kapcsolatán és kölcsönhatásuk maximális kamatoztatásán dolgozott, és mindezt összekapcsolta az általa alapított és hosszú évekig gondozott építészeti és dizájnappal, a Domusszal. Nemcsak forradalmasította a háború utáni építészetet, hanem új szemléletet hozott a mindennapi életbe is: épületeinek és enteriőrjeinek minden apró részlete a precíz elgondolás és művészi megformálás jegyében született.

A milánói születésű Giovanni Ponti építészeti diplomázott, felfogására kezdetekben a milánói neoklasszicista Novecento Italiano mozgalom volt hatással. A 20-as években az építészeti megbízások mellett a formatervezés felé is nyitott, melynek legfontosabb állomása, hogy 1923-ban Olaszország vezető porcelánmanufaktúrája, a Milánóban és Sesto Fiorentinóban működő Ginori művészeti vezetője lett. Itt Ponti nemcsak újabb tárgyakat talált ki, de megreformálta a sorozatgyártás rendszerét, racionalizálta a gyártási munkamenetet úgy, hogy közben meg tudta őrizni a korábbi magas színvonalat és minőséget. Teljesen megújította a termékek ikonográfiáját is, a klasszikus formakultúrát szabad, modern asszociációkkal ötvözte. Ez, a Richard Ginori manufaktúrájában töltött időszak alapozta meg egész későbbi tevékenységét,

vagyis az, hogy itt már pályakezdőként is rengeteg tapasztalatot és tudást szerzett az iparról, a dekoratív művészetről, belsőépítészetről – az egész folyamat komplexitásában átlátva. A Domus megalapításának ötlete is ekkor kezdett megfogalmazódni benne. Kifinomult érzékkel közelített a kerámiához; egész pályafutását végigkísérte vonzódása ehhez a műfajhoz; a legkülönfélébb területek legkülönfélébb kihívásai és feladatai során újból és újból alkalmazta a kerámiát. De ekkor, még a Ginorinál kezdte meg együttműködését több céggel is, például a fémművesség területén tevékenykedő Christofléval vagy az üvegyártó Veninivel, ami az egész olasz dizájn korszerűsítésére volt nagy hatással. 1927-ben megalapította a Labirinto csoportot, ami segítette ötletei terjesztésében és az új tehetségek felfedezésében, karrierjük előmozdításában.

Ugyanezek a célok hívták életre az általa alapított *Domus* folyóiratot is 1928-ban. Az 1930-as évek eleje a pályáján mutatkozó modernista váltás kezdete volt: Ponti a díszítés redukálásának és a formák egyszerűsítésének irányába mozgult el. 1931 és 1938 között Milánóban épült típuslakásai már közelítettek a racionalista modernizmushoz, miközben megőrizték a mediterrán házak jellemzőit. Az 1930-as évek másik nagy léptékű feladata egy, a Montecatini vegyipari csoport számára tervezendő épület, illetve annak belsőépítészeti ki-

alakítása volt, amibe a bútorok tervezése is beletartozott. A rekordidő alatt megvalósult (1936–38) irodaház hozzájárult az ipari formatervezés megjelenéséhez Olaszországban, létrejött, kialakítása jól mutatta a gazdasági és társadalmi változásokat is: például az irodai dolgozók számának növekedését. Ebben az időszakban a lakóépületek tervezésénél Ponti funkcionális modernisége óvatos: célja a tökéletes egyensúly megalkotása, hogy a modern formavilág beleilleszkedjen a múlt emlékeinek rendszerébe, és miközben klasszi-

cizmus iránti vonzalma tagadhatatlan, a gyakorlati szükségletek kiszolgálását is megoldja. 1931-ban a Fontana Arte üvegipari és üvegtervező cég művészeti vezetője lett, ekkoriban született egyik legismertebb alkotása, a híres *Bilia* (1931) lámpa is.

Ponti pályáján a következő állomás, hogy később az 1940-es évek egyik leg-egyedibb alkotását hozta létre, a Padova Egyetemnek helyt adó Palazzo del Bo belsőépítészeti kialakításával, amelyben többek között egy monumentális freskó is az ő kézjegyét őrzi.



A tarantói székesegyház homlokzatát áttöri, légiessé teszi a 80 darab, sűrű ritmusban elhelyezett „ablak”, melyeknek köszönhetően az időjárástól és a napszaktól függően a fény és az árnyék folyamatosan más és más hatást, struktúrát láttat

© Gio Ponti Archives, Milánó



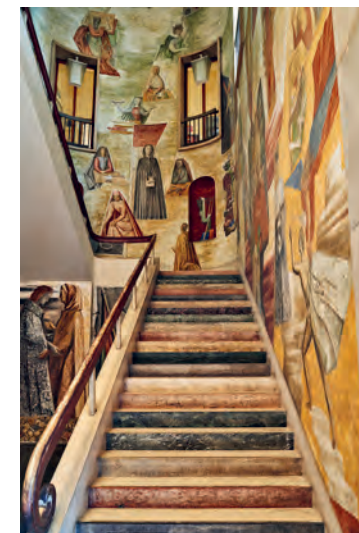
A Montecatini irodaházba tervezett, alumínium, műbőr és bakelit felhasználásával készült szék (1938). Weil am Rhein, Vitra Design Museum

Fotó: Jürgen Hans és Andreas Sütterlin / HUNGART © 2019

1943-tól a második világháború miatt építészeti tevékenysége háttérbe szorult, így ez az időszak inkább az elmélyülésé lett, és amelyet Ponti többek között színházi és opera díszletek-jelmezek

tervezésére és darabok írására fordított. 1946 és 1950 között aztán megint számos tárgyat tervezett: a *La Cornuta* aerodinamikai kávéfőzőtől (1949) a *Leggera* székig. A háború végén a

„made in Italy” mozgalom szónokaként az olasz dizájn külföldi reprezentációjának elharcosa volt, amit legfőképp a *Domus* folyóirat és az általa szervezett kiállítások segítettek.



Balra a Palazzo del Bóban található *Scala del Sapere* (A tudás létrája); a freskót maga Gio Ponti festette. A Palazzo del Bo *Basilica* néven ismert terme, melynek falán Pino Casarini festményei láthatók.

Fotó: © Tom Mannion / HUNGART © 2019



„A házatok [...] olyan lesz, mint egy nagy pillangó a domboldalon” – biztatta megrendelőit Ponti a Villa Planchart tervezésekor. A végeredmény valóban tükrözte egy lepke jellegzetességeit: az épület kulcsfontosságú jellemzője a légiesség volt, s az üvegfelületekben gazdag alapon álló magas falak függesztekként hatnak, melynek csúcán a tető könnyed szárnyként helyezkedik el.

© Antoine Baralhé

Ponti 1950 és 1960 között érte el karrierje csúcsát, amikor is stílusa szélesebb nemzetközi körben is népszerűvé vált. Ebben az időszakban két mesterművet alkotott: az első a caracasi Villa Planchart (1953–57).

Venezuela az 1950-es években megerősítette kőolaj-erőforrásait, ami gyors-ütemű gazdasági növekedést eredmé-

nyezett, és egyúttal azt is jelentette, hogy gyorsan átalakuló fővárosa más latin-amerikai fővárosok – Rio de Janeiro vagy Mexikóváros – modernségével akart versenyezni. Armando és Anala Planchart gyűjtők, a modern építészet hívei ehhez az ambícióhoz csatlakoztak, amikor Pontit bízták meg caracasi villájuk tervezésével.

Ponti másik főműve a Pirelli toronyház (1956–60) lett, amely a milánói gazdasági dinamizmus és a háború utáni időszak eufóriájának jelképeként épült meg a főként gumibroncsokra szakosodott cég számára. A 127 méter és 31 emelet magas, Milánó szívében elhelyezkedő épület már-már felhőkarcolónak számított; megnyitása idején



A Montecatini vegyipari csoport számára tervezett első épület
© Gio Ponti Archives, Milánó



A Pirelli toronyház, a Gio Ponti és stúdiója, Pier Luigi Nervi építész és Arturo Danusso mérnök közötti együttműködés gyümölcse
© Paolo Monti, Milánó, 1965



A Villa Planchart enteriórjeiben a színek életre keltik a helyiségeket: a képen látható nappali, valamint a hall, a könyvtár és az étkező színes-mintás mennyezete összecseng a bejárat csarnok márvány mozaikpadlójával

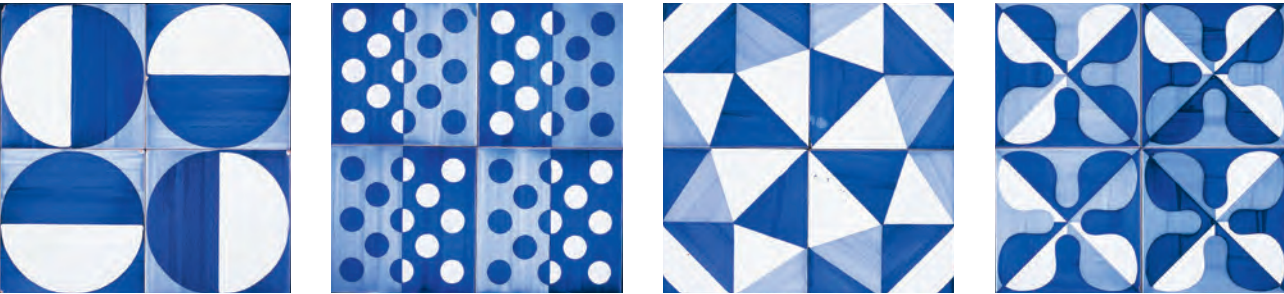
© Antoine Baralhé / HUNGART © 2019

– és utána még pár hónapig – a legmagasabb európai építmény volt.

Az 1960-as és 1970-es évek a nemzetközi építészeti projektekről szóltak, és arról, hogy Ponti új építészeti megoldásokat fejlesztett ki: épületei homlokzatai könnyedebbé váltak – akárcsak

a Villa Planchart esetében. Ebben az időszakban bízták meg a sorrentói és a római Hotel Parco dei Principi tervezésével (1960; 1961–1964). A szálloda nagy sikerének egyik titka az egyszerű, mégis mediterrán hangulatot nyújtó csempék széles körű alkalmazása volt.

A 60-as évek másik izgalmas projektje a Taranto székesegyház (1964–70) különleges, áttört homlokzatával. Ez az irány egész 70-es évekbeli működését meghatározta, hiszen ekkortájt Pontira az átláthatóság és könnyedség keresése volt jellemző, ami először az általa



Ponti a Ceramica D'Agostinóval kék és fehér színű, stilizált motívumokkal tarkított kerámialapokat tervezett, melyeket a Sorrentóban és Rómában található Parco dei Principi szállodák belső díszítéseinél alkalmaztak: a burkolatok minden helyiségben más és más kompozícióban és társításban jelennek meg. Az alsó képen a sorrentói hotel előcsarnoka látható.

© Gio Ponti Archives, Milánó / HUNGART © 2019

tervezett építészeti homlokzatoknál érzékelhető, melyek kezdtek úgy kinézni, mintha geometriai formájú, hajtogatott papírlapok lennének. Életének utolsó éveit is ez a szemlélet és formakeresés jellemezte: hajtogatott és perforált papírlapként alkotta geometriai alakzatait, legyen szó a Denver Art Museum épületéről vagy az utolsó időszak költői, le-

veleket és figurákat formázó ezüstszo-
bairól. Ponti 1979. szeptember 16-án
hunyt el szülővárosában, Milánóban.
Jelentősége abban áll, hogy új megkö-
zelítése forradalmasította a bútorter-
vezést. Ponti folyamatosan törekedett
arra, hogy még rugalmasabbá, mozgé-
konyabbá, könnyedebbé tegye a lakás
berendezéseit, a teret és térhasználatot

a kortárs életmódhoz igazítva. Ehhez
kapcsolódott a színek és formák köl-
csönhatásának állandó vizsgálata és
a kísérletek eredményeinek alkalmazá-
sa a tervezési gyakorlatban. De akármí-
lyen anyaggal dolgozott is – üveg, fém,
kerámia stb. –, elsősorban az építészet
iránti megszállottsága motiválta, mű-
ködésének fő mozgatórugóját adva.



Gio Ponti és Lino Sabattini dizájn szakmai és baráti kapcsolatának, együttműködésének eredményei ezek a közösen tervezett ezüstszobrok a hetvenes évek végéről. A hajtogatott papírlapokra emlékeztető formák Ponti utolsó alkotói periódusában készültek.

© Lino Sabattini / HUNGART © 2019

A francia sajtó gyakran emlegette az „olasz Le Corbusier”-ként, egész tevé-
kenysége pedig egy másik híres építész,
Ernesto Nathan Rogers (1909–1969)
szlogenjével jellemezhető leginkább,
amely szerint a milánói központú olasz
dizájn a „kanáltól a városig” mindent

összehangoltan tervez. Ez senkire sem
illik annyira, mint Gio Pontira, össze-
állításunk ezt illusztrálja, adózva a lap-
alapító emlékének is, hiszen a 20. szá-
zadi dizájnnra szinte semmi nem gya-
korolt folyamatosan olyan nagy hatást,
mint lapja, a *Domus*.

**Tutto Ponti: Gio Ponti,
Archi-designer,
Musée des Arts Décoratifs,
Párizs, 2019. május 5-ig**

FRIEZE

NEW YORK

Randall's Island Park

May 3–5, 2019

Preview May 1 & 2

Trapéz x

Frieze Spotlight

1053 Budapest, Henszlmann Imre utca 3. | www.trpz.hu | info@trpz.hu

T R A P É Z

Boros Géza

ELEVEN EMLÉKMŰ

Amióta 2016-ban az *Architectural Digest* a pesti Duna-parton sorakozó vascipőket beválogatta a világ legjobb köztéri szobrai közé, Pauer Gyula és Can Togay alkotását egyre többen keresik fel. Talán már túl sokan is.

A holokauszt-emlékhelyeket kutató Martin Winstone szerint Európa egyik leghatásosabb holokauszt-emlékműve Budapesten található a Parlament közelében, ahol a rakpart terméskő szegélyére rögzítve hatvan pár elnyűtt lábbeli sorakozik (*The Holocaust Sites of Europe: An Historical Guide*. I. B. Tauris, London, 2010). Az útikönyveknek és a turisták kipoztolt fotóinak köszönhetően a Duna-parti vascipők ma Budapest legnépszerűbb és világszerte legismertebb kortárs köztéri műalkotása. Méltán.

A 2005-ben felállított mű nem hagyományos emlékmű és nem is köztéri proteszt, nem a szimbolikus politika vagy a civil aktivisták működtetik, hanem maga a nagybetűs élet. Az emlékmű hétköznapi létezéséhez hozzátartozik, hogy nap mint nap rengeteg ember keresi fel, akik a folyópart meredek szélén megállva kénytelenek elgondolkodni azon, hogy ez miért is van itt. Az üres cipők – a nyilasok által a Dunába lőtt zsidók emlékére – disszonáns elemként jelennek meg a Lánchíd és a budai Vár pazar látványának előterében, ugyanakkor maguk is turisztikai látványosságot képeznek. Az emlékműben pont az a zseniális, hogy közérthetően, egyszerű és hatásos eszközökkel döbrent rá a hely ellentmondásosságára és a szobor háttérét képező tragédiára.

Ez az emlékmű – szemben a holokauszt-emlékművek főáramával – tulajdonképpen nem az örökkévalóságnak készült. Inkább antiemlékmű, mint

reprezentatív emlékhely, hiszen koszorúzni körülményes, s az év egy részében nem is látható: a Duna áradásakor víz alá kerül, télen pedig nem látszik a hótól. Az emlékművek konvencionális nemes anyaga, a bronz helyett közönséges, rozsdásodó öntöttvasból készült, mely anyag hangsúlyosan a mulandóságot jelképezi. (A cipőket ennek ellenére gyakran gondolják bronznak, s nem csak a színesfém-tolvajok.)

A hagyományos emlékművekkel szemben az amortizáció itt nem negatív következmény, ami ellen védekezni kell, hanem lényegi esztétikai elem: a pusztulás a mű szerves része. A rozsdas a lassú, de biztos romlás, a felejtés, az emlékezet korróziójának szobrászi megfelelője. A cipők lassan és folyamatosan pusztulnak, pár évtized múlva – hacsak nem cserélik le újakra őket – gyakorlatilag eltűnnek. Hatásuk akkor lesz a legdrámaibb, amikor már csak a rozsdamarta csontok látszanak.

A kompozíció tulajdonképpen ready made: Máriássy Félix 1955-ben készült legendás filmje, a *Budapesti tavasz* kulcsjelenetének szobrászi megvalósítása. A filmben a kihalt, ködös Duna-parton gazdátlan cipők sora jelzi a bekövetkezett tragédiát. A Duna-parti alkotásban a szobrászi bravúr abban áll, hogy a megidézett áldozatok nincsenek megformálva, mégis jelen vannak, mintha épp most léptek volna ki cipőikből. A hiányt ki kell tölteni valamivel. Erre szolgál az emlékkultusz, amely rendszerint – itt is – túlnő a művészi koncepción és önálló életre kel. A térben és időben alakuló-változó mű állandó tartozékát, szerves részét kezdi képezni a kultusz kellékmagyarázat (zászlók, mécsesek, művirágok) és a folyó interakciójának nyomai (rozsdas,

hordalék), melyek egymásra rétegződve erősítik egymás jelentését. Például a cipőkben felhalmozódó kavicsokat akár a zsidó hagyomány szerint emlékezők, akár az áradó Duna is lerakhatta. Az emlékművet nemcsak a folyó, hanem a turistahadak is erodálják. Van olyan lábbeli, amely egészen fel van díszítve, tele van aggatva mindenféle műtyűrökkel. Újdonsült szokás, hogy a cipőkbe – fűző gyanánt – színes szalagokat fűznek. Talányos rítus, hogy a cipők mellé karkötőszerű műanyag pántokat, gumikarikákat rakosgatnak. Néhány cipőt vasláncsal kötöttek össze, és már itt is felbukkant a közterek privatizálásának jópofának gondolt, de roppant kártékony műfaja, a lakatolás. A népszerűség vadhajítása, hogy a napokban egy kereskedelmi cég a Facebookon a Duna-partra kirakva próbálta reklámozni tavaszi cipőkollekciónak.

Nemrég egy fiatal szobrászművésszel arról beszélgettem, hogy a magyar holokauszt 75. évfordulója alkalmából – újabb emlékművek helyett – igazán erős mementó az emlékmű ideiglenes „továbbfejlesztése” lehetett volna: a vascipőkből ki kellett volna öntetni ezret, és egy teherautóról le kellett volna bórítani a Duna-partra a többi cipő mellé, hogy a tetthelyen magasodjanak, mint a haláltáborok monumentális cipőhegyei. Hogy aztán az arra járók szuvenírként széthordják vagy mementóként a Dunába dobják őket. Mindezt télen, hogy a cipő tapintásakor a vas hidege az idegekig hatoljon. Hogy egy pillanatig meg lehessen sejteni, milyen volt akkor ott állni meztelenül egy decemberi hajnalon. Szemközt Buda szétfoszló sziluettje és a folyó. Budapest.



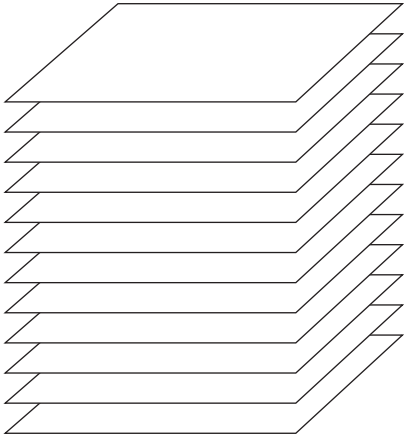
Az emlékmű víz alatt 2015-ben

© Artmagazin / Fotó: Boros Géza



Az emlékmű 2019-ben

© Artmagazin / Fotó: Boros Géza



Gosztonyi Ferenc

„MÁSODKÉZBŐL VESZ A SAJÁTJÁBÓL”

Megjegyzések Ferenczy Károly utolsó alkotói korszakához

1
A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma
ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának
támogatásával készült. Az idézetek: Bányász László:
M.I.É.N.K. In: *Ország-Világ*, 1908. január 19; Bölöni
György: A MIÉNK. In: *Magyar Nemzet*, 1910. január 12.
Az idézetek forrása: „Az utak elváltak”. Szerk. Tímár Árpád.
Pécs, 2009, I. kötet, 350; II. kötet, 277.

2
A legfontosabb kivétel: Boros Judit: Kép és Erosz.
Ferenczy Károly utolsó festői korszaka. In: *Ferenczy.
Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása.*
Szerk. Boros Judit – Plesznivy Edit.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011, 49–67.

3
Ferenczy Károly Thorma Jánoshoz. 1912. június 12.
In: „Ölel Carolus”. *Ferenczy Károly levelezése.*
Szerk. Boros Judit – Kissné Budai Rita. Budapest, 2011, 204.

4
Petrovics Elek: Ferenczy Károly. In: *Ferenczy Károly
emlékkiállításának tárgymutatója*. 1922. január–február.
Országos Magyar Képzőművészeti Társulat,
Múcsarnok, Budapest, 1922, 21.

1903-as, nagy sikerű egyéni kiállítása után Ferenczy Károly (1862–1917) a közönség és a kritika szemében is a nagybányai „plein air naturalizmus” („impresszionizmus”) legfontosabb képviselőjévé, a művésztelep törekvéseinek mintegy megtestesítőjévé vált. Élő klasszikussá, akitől sok újat már nem vártak. Ezért is hathatott meglepetésként utolsó – hagyományosan 1906-tól számított – művészi korszakának Nagybányától távolodó, stiláris és tematikus átalakulása. Ez a fokozatosan kibontakozó, az életmű belső hangsúlyait át- és újrendező folyamat már a kortársakat is megosztotta. Volt, aki úgy vélte, hogy az „új” Ferenczy „klasszikusan modern”, de akadt olyan kritikus is, aki szerint „csodálatos hanyatlásról tesz bizonytságot”.¹ A kései korszakkal kapcsolatban nem csak a kortársak voltak bizonytalanok. A művészettörténeti szakirodalom is, ha csak tudta, kerülte az 1906 utáni évek tárgyalását.² Tanulmányomban néhány, alapvetően recepciótörténeti: a szerzői szándékot, a művek leírására használt szókinccset, valamint a kései stílus egyik lehetséges forrását érintő kiegészítéssel szeretnék hozzájárulni az utolsó évek értelmezéséhez. Ahogy majd látható lesz, a felvetett problémák egymásból következnek, összefüggnek.

1.
Ferenczy legkésőbb 1910 körülre eltávolodott korábbi, sikeres, nagybányai stílusától. Már mást akart, 1912-ben Thorma Jánosnak írta: „*Újabban jobb szeretem a finomabb dolgaimat – a napos korszak nem elégít ki.*”³ Az elhatárolódásban azonban ennél tovább is ment. Petrovics Elek 1922–1923-as publikációi megőriztek egy minden valószínűség szerint hiteles, a kései alkotói periódust „belülről” láttató nyilatkozatot: „*Ferenczy úgy tartotta, hogy új munkáiban helyreállította a szerves kapcsolatot ifjúkori stílusával, amelyet a nagybányai korszak hosszú időre megszakított.*”⁴

Az idézett szöveg először a Petrovics által rendezett, 1922-es Ferenczy-emlékkiállítás katalógusának bevezető tanulmányában jelent meg.⁵ Petrovics, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, Ferenczy baráti, bizalmi körébe tartozott. Azok közé, akikkel Ferenczy, jóllehet „nem volt közlékeny természetű”,⁶ időről időre megosztotta a művészetével, művészi céljaival kapcsolatos gondolatait. A nyilatkozat hitelességét bizonyíthatja, hogy a folytatásban Petrovics – az utolsó alkotói korszakkal szembeni fenntartásait nem is leplezve – nyíltan vitába szállt vele: „*Ez a felfogás azonban, azt hisszük, csak a technikai előadás szempontjából áll helyt, amely egyaránt gondos és sima volt Ferenczy ifjúkori és késői periódusában; különben az ifjúkor érzéssel telt művészetével szemben az utolsó évek munkáit az érzésnek némi kihűlése, és a spekulatív elemnek térfoglalása jellemzi.*”⁷ Az idézetből kicsengő idegenkedés nem meglepő, Petrovics Ferenczy „érett”, nagybányai művészetét tartotta az életműben a „maniera grande” korszakának.⁸

1922-ben a kései periódusban újra aktuálissá vált művészi problémák egykori forrásaként, Puvis de Chavannes-t említette. (Ferenczy később is számon tartotta a francia művészt, 1905 legvégén az éppen Párizsban tartózkodó legidősebb, festőművész fiának, Valérnak a Sorbonne falképeinek megtekintését ajánlotta.⁹) Petrovics alapvetően Ferenczy egyetlen, nyilvánosságnak szánt nyilatkozatára építette esszéje koncepcióját. Ferenczy a már említett, 1903-as kiállítása idején jelentette meg *A kiállításra vonatkozó adatok* című, egy nyomtatott oldalnyi tájékoztatóját. A pálya addigi szakaszait bemutató szöveg végén aktuális művészi céljaira is kitért. A nagy karriert befutott, talányos megfogalmazás szerint: „*Mint kifejezési mód, törekvésem – kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon.*”¹⁰ Petrovics erre reflektálva dolgozta ki saját narratív modelljét. Az életmű lényegét a domináns „naturalista”,

5
Petrovics Ferenczy-esszéje először 1922-ben a katalógusban,
majd 1923-ban önálló füzetként, továbbá Petrovics 1943-as
Ferenczy-kötetében is megjelent. Az első két kiadás sem
azonos, de a legnagyobb eltérés a korai és az 1943-as
szövegverziók között tapasztalható. Az idézett mondat csak
az 1922–1923-as kiadványokban szerepel.

6
Petrovics 1922, 6.

7
Petrovics 1922, 21.

8
Petrovics 1922, 16.

9
*Ferenczy Károly Ferenczy Valérhoz. 1905. november vége–
december.* In: Boros – Kissné Budai 2011, 106.

10
A kiállításra vonatkozó adatok. In: Boros – Kissné Budai
2011, 361. Értelmezéséhez: Gosztonyi Ferenc: *Perifrázis.*
„*Kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon.*”
In: Boros–Plesznivy 2011, 102–109.



Ferenczy Károly: *Archeológia*, 1896, olaj, tempera, vászon, 117,5 x 66,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019



Ferenczy Károly: *Kettős archép*, 1908, olaj, vászon, 142 x 155 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019

illetve a „nem naturalista” („dekoratív”) tendenciák közlekedőedényszerű dinamikájában látta. A nem naturalista törekvések egyik első példaként az életműben *A tékozló fiú hazatérése* korai, 1892-es verzióját említette. Puvis de Chavannes *A szegény halász* (1881) című művének Ferenczyre gyakorolt hatására hivatkozva írta, a tanulságokat egyúttal a későbbi, így az utolsó alkotói korszakra is kiterjesztve: „»A tékozló fiú hazatérése« viszont [...] más jellemvonására utal Ferenczynek: arra, hogy olykor kivágyik a naturalizmus légköréből s színben is, kompozícióban is olyan területre csap át, ahol a stílus átformáló ereje uralkodik. [...] Ez a hatás később is vissza-visszatér, különös határozottsággal falképnek tervezett »Archaeologia« c. képében (1896), s kapcsolatos Ferenczy egyéniségének olyan jellemvonásával, amely korának és környezetének naturalista felfogása mellett nem fejlődött ki szabadon, de lelkében gyökerezett, s koronként előtört onnan.»¹¹

11
Petrovics 1922, 10.

Petrovics Ferenczy stílusváltását – amint ez a későbbi szakirodalomba is bekerült – az 1906–1907 körüli művészeti eseményekkel, az alapítók generációjával szembe forduló, nagybányai „neósok” jelentkezésével is kapcsolatba hozta. Úgy vélte, 1922-ből visszatekintve, hogy a Ferenczy-életművet átrendező régi-új célok, sok egyéb mellett, összefüggtek azokkal a törekvésekkel, „amelyek ezelőtt mintegy 15 évvel nagyobb erővel vetették fel a formai problémákat, a stílus és szerkezet kérdéseit”.¹²

12
Petrovics 1922, 20.

Petrovics az új stílus jelentkezését az 1908-as, Ferenczy ikergyermekeiről, Noémiről és Béniről készült kettős portrétól számította. Az elemzésében megpendített „sziluethatás” problémája vezet majd át tanulmányom következő, az értelmezői szókincset vizsgáló fejezetébe is: „Már 1909-ben kiállított Kettős arcképén feltűnik az, hogy a világos alakok milyen határozottan válnak ki a sötétké háttérből, hogy a kép kompozíciója zártabb az eddigieknél és az egész hatás az alakok nagy körvonalain nyugszik. Ez a sajátos silhouette-hatás [...] indulást jelez azon a nyomon, amelyre Ferenczy pályája utolsó szakában lépett. Innen kezdve mindjobban foglalkoztatják a formai problémák.”¹³

13
Uo.

Majd a folyamat kiteljesítőiként, a sziluethatásra is újra hivatkozva, a kései nagy aktkompozíciók mellett a *Hármas arcképet*, és a később szétvágott *Pietàt* is megemlíttette: „Az emberi test lesz művészetének főtárgya, előbb még bekapcsolva a színes háttérbe és a kép egészébe (*Testvérek és Női akt*, mindkettő 1911-ből), később csaknem kimetszve a sötét és üres háttérből éles silhouette gyanánt (*Pietà* 1913-ból, *Női aktok fekete háttéren*, mindkettő 1915-ből).”¹⁴

14
Uo.

15

Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1934, 156.



Ferenczy Károly: *Pietà*, 1913–1914, archív fotó
Petrovics Elek: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1943, 118. kép

Petrovics az idézett mondatokban, beszédes szóhasználat-tal, kétszer is „formai problémákat” említett. A szóválasztás egyértelműen, és a kortársak számára is félreérthetetlenül, a szobrász-teoretikus Adolf von Hildebrand 1893-as, *A forma problémája a képzőművészetben* című művét idézte. A könyvet 1910-ben a szobrásznak készülő Ferenczy Béni egyik legjobb barátja, Wilde János fordította le magyarra. A vékony kis könyv fejtegetéseit a századelőn szinte mindenki ismerte. Hildebrand műve a Ferenczy család közös esti felolvasásainak programjába is bekerült. A könyvvásztás Béni miatt sem meglepő, jöllehet Valér úgy emlékezett, hogy a könyv édesapjának és a családnak sem igazán tetszett: „Elvont művészetfilozófiai könyv alig akadt, amely különösen érdekelt volna [minket, vagyis a családot]; Adolf Hildebrand *Das Problem der Form*-ja is meglehetősen csalódás volt; Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik*-ját, az igaz, élénk tetszéssel fogadtuk.”¹⁵ A két szerző együttes említése jól megfigyelhető a pályakezdő Béni egyszerre „klasszikus” és „gótikus” művészeti, illetve világnézeti vonzalmainak.



Ferenczy Károly: *Hármas arckép*, 1911, olaj, vászon, 77 x 104 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019

2.

A Petrovics által leírt sziluethatásban rejlő további lehetőségeket 1924-ben megjelent tanulmányában, a nagybányai festőkolléga és jó barát, Réti István bontotta ki.¹⁶ Nem kizárt – erre a kérdésre még visszatérek –, hogy sajátos: „reliefet” és „reliefhatást” említő szóválasztásai, és az egyes műcsoportokra vonatkozó magyarázatai, Ferenczy önértelmező kijelentéseire, egykori baráti-kollegiális beszélgetéseikre vezethetők vissza.

Réti 1924-es, a *Nyugatban* közölt szövegének végén 1922. februári dátum olvasható. Réti a tanulmányt, amely egy négyrészes – az évtizedekkel később megjelent Nagybánya monográfiát megalapozó – sorozat második folytatása volt, vállaltan az 1922. január–februári emlékkiállítás és a katalógus hatására írta. Az életművet Réti is alapvetően a Ferenczy által 1903-ban megfogalmazott „kettősségben” kívánta láttatni. A korai, müncheni periódusról írta: „A puritán természetelviségen túl már ezekben a képekben is megnyilatkozik ízlésének dekoratív hajlandósága és egyre finomodó látási kultúrája.”¹⁷ Korábban, *A tékozló fiú hazatérése*nek első változata kapcsán, megemlíttette Puvis de Chavannes-t is.

Réti a „reliefszerűségre” elsősorban az utolsó korszak műveinek kapcsán hivatkozott. Először azonban – és ez részéről erős értelmezői gesztus volt – a nagybányai korszak fő műveinél említette. Ezzel más módon, mint Petrovics, de szintén az életmű egysége mellett érvelt.

16

Réti István: Nagybányai művészek. (Két halott és két élő).

II. Ferenczy Károly (1862–1917). In: *Nyugat*, 1924.

I. kötet, 611–623.

17

Réti 1924, 611.

18
Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben.*
Budapest, 1910, 39.

19
Réti 1924, 613.

20
Uo.

21
Réti 1924, 618.
22
Uo.
23
Uo.
24
Uo.
25
Uo.
26
Réti 1924, 619.



Ferenczy Károly: *Vörös hátteres női akt*, 1913, olaj, vászon, 91 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019

Hildebrand könyvének központi fejezete: *A relief-felfogás* (a német eredetiben: *Die Reliefauffassung*). Ez tartalmazza Hildebrand gondolatmenetének lényegét. Hildebrand ideálja, szobrászként és teoretikusként is, a „klasszikus”, „görög” relief volt. A relief formai problémájának lényegét is ezzel azonosította: *„Az egységes mélységi mozgás egy egységes mélységi méret hatásán nyugszik és ennél fogva egy, az elülső felülettel párhuzamosan haladó alapfelületet követel (mindig csak a hatás szerint értve), mert a relief alapfelülete egy egységes háttér szerepét tölti be, melyből kiemelkednek az alakok. [...] Nem a relief alap-felületének kell fő-felületként hatnia, hanem az elülső felületnek, melybe az alakok magaslatai kerülnek.*”¹⁸ Hildebrand kötete Ferenczy Károly esetében természetesen nem konkrét forrásként, minta- vagy receptkönyvként érdekes. A hildebrandi tézisek, és az azokra reagálók, így például Alois Riegl relieffelfogása (*A későrómai iparművészet*, 1901), a relief problémáját egy rövid időre „a” (klasszikus) modern művészet és művészettörténet kulcsproblémájává avatták. Réti a reliefhatást legelőször a *Józsefet eladják testvérei* (1900) című festmény kapcsán említette: *„Renaissance falfestmények tónusa, epikus nyugalma ömlik el a nemes kompozíción, amelynek relieffjét, előkelő szín- és folthatását a természeti látvány meggyőző igazságával egyesíti.*”¹⁹ Majd egy másik nagybányai fő mű, az *Ábrahám áldozata* (1901) meghatározó jellemzői között sorolta: *„Az egy síkba helyezett relief-kompozíció klasszikus egyszerűsége és elbeszélő világossága, a természetmotívum dekoratív kihasználása...”*²⁰ A kései korszak kezdeténél Réti is hangsúlyosan hivatkozta a Ferenczy felnőtt gyermekeit ábrázoló kettős, illetve hármas csoportképeket. A stílusváltás egyik kiváltó okaként az 1906–1907 körüli új stílustörekvéseket is megemlítette. A megfogalmazás éle nála is a „neós” generáció ellen irányult. Úgy vélte, hogy jól lehet Ferenczy *„[m]űvészi egyénisége az öntudatosság irányában fejlődött eddig is: most, az új ízlésáramlat hatása alatt, diszpozíciója – minden idegen modorosságtól menten – szándékos stílussá, vagyis: stilizálássá öntudatosodott.*”²¹ Ezt követően Ferenczy új stílusjegyeit is elsorolta. A középpontba a (hildebrandi) „klasszikus” reliefszerűség került. Sőt, Réti elemző leírása a *Hármas arcképről* mintha egyenesen egy reliefről szólna: *„Három alak domborműszerű egymásmellettiségbe, egy síkba elhelyezve a közeli zárt háttér előtt: ez a látvány a valóságban is csekély térbeli mélységű. A befelé-tér hiányának látszatát még fokozza a széles, eloszló, közömbös világítás, amely teljesen szembe és egyforma mértékben világítja meg az alakokat, nem emeli ki egyiket sem, mögéjük érezhető árnyékot nem vet. [...] Ferenczy mintegy rárajzolja, lokális színeikkel ráfesti a világos függönyháttérre az alakokat s tárgyakat, amelyek e tér mélységében nem is férnének el, – szóval: az egész képet síkszerűvé stilizálja.*”²² A folytatásban mindezt már az életmű lényegi, formai és tartalmi jellemzőjeként említette: *„Ízlése amúgy is mindig idegenkedett a túlzott plaszticitás olcsó, ordináré hatásaitól, nemcsak a formaadásban, hanem a beállításban, a festői téma megválasztásában is.*”²³ Ugyanakkor azonban, legalábbis Réti ezt így akarta látni és láttatni, Ferenczy a kései években *„[s]em bír s nem akar teljesen elszakadni a természettől”*.²⁴ Végkövetkeztetése is ebből adódott: *„Hármas arcképének képmási erőnyeit nem érinti stilizáltsága, benső élet párosul benne a diszkrét felületi relief festői előadásával, gondos megmunkálásával és sok, éppen stilizáltsága miatt lassan kibontakozó természet tartalommal...”*²⁵ Az utolsó korszak kimagasló műveként említette a *Vörös hátteres női aktot* (1913), de a stílis átalakulási folyamat csúcának, fenntartásai ellenére – hasonlóan, mint a műtől ugyancsak idegenkedő Petrovics –, a *Pietàt* tartotta: *„Képzetele szokatlanra szor- jas: fekete gyászfal elé zöld levelekre fekteti Krisztus holttestét [...] Az alakok itt a környezetből elvonatkoztatva, mintegy szoborszerű kiszakítottságban élnek formai és lelki életüket.*”²⁶ Majd gondolatmenete lezárásaképp jelezte, hogy az utolsó évek-

ben több „fekete hátteres” mű is készült, példaként az 1914–1915-ös női aktokat, illetve az 1911-es, ananászos csendéleteket említette. Megkísérelte a műcsoport értelmezését is. Ezúttal sem kizárt – a zárómondat függő beszéde talán erre utal –, hogy a magyarázat végső soron Ferenczytól származik: *„A fekete háttér megtetszett neki, kétdimenziós törekvé-sének megfelel. Ha közvetlenül a fekete bársony függöny elé aktot helyez, a test ragyogó, meleg színe megsápad, telibe világított formái, bár reálisan mintá-zottak, laposnak, kivágottnak látszanak a valóságban is. Ez a fekete háttér nem sötét mélységet jelent, hanem inkább tértelenséget, fekete alapot, amelyről a világos alak élesen leválik, mintegy benne lebegőnek tűnik föl. Kedve szerint való ez a látvány, mert már a természet stilizálta.*”²⁷

3.
Felmerült a kérdés, hogy a reliefsze-rűség mint leíró és elemző stratégia mennyiben tekinthető Réti saját ötle-tének, vagy esetleg, legalább hipote-tikusan visszavezethető – akárcsak a Petrovics által megőrzött kijelen-tés – Ferenczy szerzői szándékaira, a bizalmas baráti körben időnként elej-tett önleíró kijelentéseire? Az aláb-biakban az utóbbi lehetőség mellett szóló Ferenczy-források közül mutatok be néhányat. A Ferenczy családban az ikrek képvi-selték az édesapjuk generációja ellen lázadó „neók” szellemét. Az idősebb fiú, Valér megfogalmazásában: *„Ily vonatkozásban nem hagyható említés nélkül, hogy nemsokára a családon belül, két ifjabb gyermekénél is szem-bekerült ezekkel, az új nemzedéket jel-lemző törekvésekkel”*.²⁸ A Ferenczy-le-velezéskötetben ennél jóval sarkosabb megfogalmazásokat is találhatunk, de 1910 körülre a korábbi, sokszor korholó megjegyzéseket szinte teljesen felvál-totta, Noémi és Béni esetében is, a jogos és már alig leplezett büszkeség. Ferenczy egyik színes *Pietà*-vázlatát a kutatás már korábban is összefüggésbe



Ferenczy Béni: *Bőlény*, 1907/1910, bronz, öntött, Ø 58 mm, egyoldalas, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019 / HUNGART © 2019

27
Réti 1924, 620–621.
28
Ferenczy 1934, 95.

hozta Noémi művészetével. De Ferenczy kései, reliefszerű, új stílusára valószínűleg Béni gyakorolta – a szakirodalomban korábban már felmerült lehetséges inspirációk, így például Velázquez, Tiziano, Ingres, Whistler, Manet stb. mellett –, közvetve és közvetlenül, a legnagyobb hatást. Bénivel folytatott levelezésének kitüntetett témája volt, többek között, a fiát ekkor alkotóként is foglalkoztató relief, a „klasszikus” relief (tér)problémája. Ferenczy a kezdetektől igyekezett lépést tartani szobrásznövendék fia – és tegyük hozzá: összes gyermeke – speciális művészi érdeklődésével. 1909 legelején Béninek írta: „*Kíváncsi vagyok, hogy fogom én magamat beleélni a szobrászat iránti szakszerű érdeklődésbe – eddig a szobrokat csakis általános művészi szempontból néztem.*”²⁹ Külföldi és nagybányai művészeti stúdiumainak szervezésén túl könyveket is ajánlott neki. 1910 körül készült műveik tematikai egyezéseket is mutatnak, így például a birkózók téma esetében is: „*A bisont [bölényt] nagyon szeretem. A többit is, de a többi mégis oxónia, különösen a birkózók.*”³⁰ A magát programszerű elszántsággal mindvégig naturalistának valló Ferenczy ugyanakkor – a természeti mintával „összehasonlítva” – igencsak meghökkent Béni bölényreliefjének stilizáltságán: „*Schönbrunnban megnéztem Cvanka-Wenkával [Noémivel] a bizonokat. Mondhatom, hogy alig ösmertem rájuk a maga relieffe után. Ez nem baj, én a fantáziát roppantul becsülöm...*”³¹ Szempontunkból azonban egy 1912. év végi, Ferenczy saját, festői törekvéseit is – minden eddig idézettnél jobban – megvilágító levélrészlet a legfontosabb. Ebben Bénit, szokásos tömör, fanyar stílusában, egy tervezett relief „betlehemszerűségétől”, a háttér megnyitásától óvta: „*Egy újabb 3-as relief eszméjével egyetértek, de a háttér áttörését nem hiszem stílszerű dolognak. Könnyen a Krippenspiel stílusba eshetnék.*”³² Ferenczy hasonló kijelentéseket tehetett bizalmas barátai előtt, saját képeinek reliefszerű zártságáról, a túlzott térbeliség „ordinaré hatásaitól” tartózkodó laposságáról is. Valószínűnek tartom, hogy ezek közül Réti és Petrovics is jó néhányat megjegyzett, és később felhasznált. Különösen érdekes, ebben az összefüggésben is, Réti kísérlete, hogy a reliefszerűséget a korábbi műveken is kimutassa. Ferenczy kedvelte képein a függönyöket és a függönyszerűen (vagy „szőnyegszerűen”) zárt tájhátteret. A „klasszikus” relief logikájában a kettő szinte ugyanaz. Ebben a tekintetben valóban nincs lényegi különbség a nagybányai „plein air” és a későbbi „műtermi” képek között. Ferenczy nagy, széles ecsetvonásai amúgy sem igen kedveztek semmiféle, a mélyteret érzékeltető megoldásnak (így, szó szerinti testességük miatt, a levegőperspektívának sem). Összefoglalásképp csak egy utolsó példát említek, Ferenczy „napfénykorszakából”, amely mintegy magába sűríti az eddig elmondottakat. Réti – talán Ferenczyre visszavezethető – fejtegetései után már nem lehet ugyanúgy nézni a *Dombtetőn* (1901) című nagybányai fő műre sem. A korábbi reliefhivatkozások után ugyanis nem lehet nem észrevenni, hogy a nézőnek háttal álló, sziluettszerű (dekoratív) figura a „végtelen” helyett, valójában egy vibrálóan monokróm (gyűrt hatást keltő), zárt reliefháttér előtt áll: egy térzáró kék „falat” néz. Megérteti Ferenczy megoldásának különlegességét, ha összehasonlításképp felidézzük a kompozíciótípus egyik alap- és kulcsművét, Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* (1818 körül) című festményét, a végtelen ködben úszó sziklatengert szemlélő, háttal álló sziluettalakkal. A különbség magáért beszél. Ugyanarról lehet szó a *Dombtetőn* esetében is, mint amit Réti a *Pietà* és a többi „fekete hátteres” festmény kapcsán említett: a „képszerűre”, az „artistikusra”, az egyszerre természetire és dekoratívra vágyó, „naturalista” Ferenczyt épp az nyűgözhetta le ebben a Hantai-piagera emlékeztetően „összegyűrt” atmoszférában, azért akarhatta ezt az intenzív kéket pont úgy, ahogy valószínűleg a „természetben látta”, megfesteni: „mert már a természet stilizálta”.

29

Ferenczy Károly Ferenczy Bénihez. 1909. január.
In: Boros – Kissné Budai 2011, 151.

30

Ferenczy Károly Ferenczy Noémihez. 1909 vége
vagy 1910 eleje (?). In: Uo. 166. Az „oxónia”
kifejezés értelmezéséhez: Boros 2011.

31

Ferenczy Károly Ferenczy Bénihez. 1910 vége. In: Uo. 177.

32

Ferenczy Károly Ferenczy Bénihez. 1912. év vége. In: Uo. 218.



Ferenczy Károly: *Dombtetőn*, 1901, olaj, vászon, 110 x 141,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2019

4.

A kutatás vége felé került a kezembe Felvinczi Takács Zoltán 1915-ben megjelent rövid cikke, az *Apák, fiúk*. Ebből kiderült, hogy a fentiekben más szempontból megközelített összefüggésekre Felvinczi Takács már az 1910-es évek közepén felfigyelt. A *Nyugatban* publikált írásában Ferenczy *Pietà*jának elemzéséből bontotta ki mondanivalóját. Ferenczy új stílusának „szilárdan mintázó” vonalait, végső soron, Béni vázlataival, (szobrász)rajzaival hozta kapcsolatba. Lezárásképpen a tanulmányom címét is adó, költői végkövetkeztetését idézem: „*Az apa művészete kihangzik a fiúban, kinek egyénisége új formáknak adott életet, mire az előbbi tiszteletreméltó megértéssel nyúl tovább, hogy felfrissítse formakincsét azzal, amit az utóbbi önmagából produkált. Másodkézből vesz a sajátjából s egyben megfiatalodik azáltal, ami fiának tehetségéből pattant ki.*”³³

33

Felvinczi Takács Zoltán: *Apák, fiúk*.
In: *Nyugat*, 1915. I. kötet, 460.

Szilágyi Róza Tekla

TUTAJ-SYMPOSION

Kelemen Zénó szobra a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményében



Kelemen Zénó szoborbútora az Antik Gyűjtemény állandó kiállításán
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / Fotó: Szesztay Csanád / HUNGART © 2019

Tavaly év végén újranyílt a Szépművészeti Múzeum és benne az Antik Gyűjtemény újrarendezett állandó kiállítása, központi terében egy szinte lebegő kortársi gesztussal, amire azért le lehet ülni, és ki lehet magunkat pihenni a szép, klasszikus fejek (Molnár Ferenc után szabadon) további fotózása előtt.

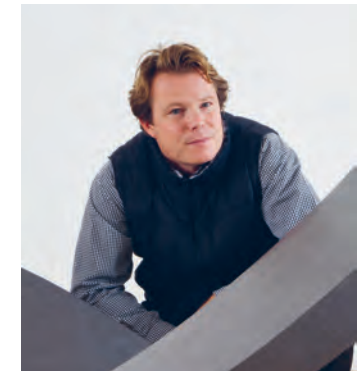
Ennek kapcsán beszélgettünk Kelemen Zénóval, a Földközi-tengert és az ókori Mediterráneumot megidéző, funkcionális szobor alkotójával arról, milyen kihívásoknak kellett megfelelnie, és ebben mi jelentett inspirációt. Jerger Krisztinával, a kiállítás rendezőjével, valamint Nagy Árpád Miklóssal, az Antik Gyűjtemény vezetőjével pedig többek között arról, hogy milyen szempontok vezérelték őket a gyűjtemény újrarendezésekor, és miért döntöttek úgy, hogy kortárs beavatkozással teremtenek kapcsolatot a 21. század és a klasszikus örökség között.



Nagy Árpád Miklós



Jerger Krisztina
Fotó: Eifert János / HUNGART © 2019



Kelemen Zénó
Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2019

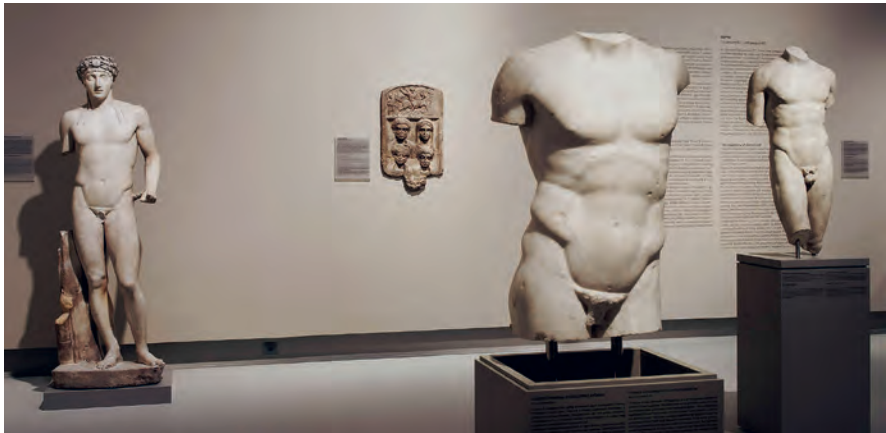
Nagy Árpád Miklós

Amellett, hogy igyekeztek olyan kiállítást csinálni, ami kortárs nyelven beszél, milyen fontos szempontok voltak az újrarendezésnél?

Nagy Árpád Miklós: Ennek a kiállításnak számomra az igazi címe az, hogy „a klasszikus antik hagyomány és mi” – ez a kiállítás itt és most, általunk és a mai nézőknek készült. Nem hiszek abban, hogy értelmes feladat lenne csupán azt bemutatni, hogy mi hogyan is történt az ókorban. A szintisza hagyományörzés ebben az esetben édeskeves. A mai látogatóknak szeretnénk kapcsolódási pontokat kínálni az antik hagyományhoz a Szépművészeti Múzeumban rendelkezésre álló anyaggal. Ebből következett, hogy Jerger Krisztina részvétele számomra alapfeltétel volt. Sokat dolgoztunk már együtt, és tudtam, hogy ő kell ahhoz, hogy ez a kiállítás megszólaljon. A művészet és a tudomány véleményem szerint nem antagonizmusok, innen nézve egy kiállításnak két rendezője van: az egyik mint művészeti alkotást formálja meg – ez Krisztina volt –, a másik mint tudományos alkotást formálja meg – ez az én felelősségem volt. Fontos itt hozzátenni, hogy ez a kiállítás sok kutató közös munkája. Már az anyag szétosztását, az egyes egységek megformálását is jellemzően másodmagammal csináltam,

mányhoz a Szépművészeti Múzeumban rendelkezésre álló anyaggal. Ebből következett, hogy Jerger Krisztina részvétele számomra alapfeltétel volt. Sokat dolgoztunk már együtt, és tudtam, hogy ő kell ahhoz, hogy ez a kiállítás megszólaljon. A művészet és a tudomány véleményem szerint nem antagonizmusok, innen nézve egy kiállításnak két rendezője van: az egyik mint művészeti alkotást formálja meg – ez Krisztina volt –, a másik mint tudományos alkotást formálja meg – ez az én felelősségem volt. Fontos itt hozzátenni, hogy ez a kiállítás sok kutató közös munkája. Már az anyag szétosztását, az egyes egységek megformálását is jellemzően másodmagammal csináltam,

Lakatos Szilviával. Ahhoz pedig Krisztina szeme és tudása kellett, hogy jól lássuk: mi a megjelenítendő műtárgyak optimális mennyisége. Ha komolyan vesszük, hogy egy kiállítás tudomány és műalkotás is, világos, hogy mindkét szempontból elavul egy idő után. Az előző kiállítás, amelyet Szilágyi János György (1918–2016, az Antik Gyűjtemény korábbi vezetője – a szerk.) csinált 1997-ben, szintén Jerger Krisztina közreműködésével, az én szempontjaim szerint a világ egyik legszebb kiállítása volt. Korban utánam következők viszont ennél kritikusabb véleményt fogalmaztak meg róla, mert a kiállítás már nem az ő nyelvükön szólalt meg. Ha igaz, hogy a *Hamletet* mindig új-



Részlet a *Klasszikus ókor* kiállításból
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

ra kell fordítani, akkor egy állandó kiállítást is mindig újra kell rendezni. Hogy ez a kiállítás szükségképpen nyitott a kortárs művészet felé, kiindulópontja volt a projektnek. Így rögtön elfogadtam Krisztina javaslatát, hogy kérjük fel Kelemen Zénót és Gerhes Gábort a részvételre.

Hogyan befolyásolta a kiállítás rendezését az új helyszín?

Miközben rajongok az előző kiállításért, biztos voltam benne, hogy most mást kell csinálnunk. Ennek külső meghatározója volt többek közt az is, hogy lekerültünk a mélyföldszinti részbe, egy háromrészes, T alakú térbe – ami hat bejárattal rendelkezik. Ez önmagában lehetetlenné teszi a lineáris kiállításrendezést. Három helyiség van, így adódott, hogy három fő szempontot válasszunk. A középső terem művészettörténeti, a Kelemen Zénó szobrát befogadó terem vallástörténeti, a harmadik pedig régészeti szempontok mentén szerveződött. Az első terem címe *Hellász, Itália, Róma – Az európai művészet három ókori útja*. Itt a Mediterráneum művészetét három, egymástól megkülönböztethető, de mindeközben egymáshoz millió szálon kapcsolódó hagyományként mutatjuk be. A vallástörténeti szempontok mentén szerveződő terem három görög

néven megnevezett – Dionüszosz, Erész, Thanatosz –, de nem csak a görög kultúrára érvényes létaspektust mutat be isten alakjában: *ez a „Lépjetek be, itt is istenek vannak!”*. A harmadik terem címe pedig: *Kultúrák uniója – az ókori Mediterráneum*.

Milyen szerepet töltenek be a szövegek a kiállításban?

Fontos, hogy a régi állandó kiállításához képest – ahol nem volt írott információ a térben – itt sok a szöveg. Korábban még érvényes volt az a koncepció, hogy beszélnek a tárgyak maguk helyett. Ez akkor számomra is érvényes volt, és fel sem merült, hogy szövegekkel kellett volna az előző kiállítást teletűzdelni. De ennek főleg az volt az oka, hogy az antik hagyomány az akkori közkultúrában egészen más szerepet töltött be. A mostani kiállítás esetében viszont világossá vált, hogy ha pusztán tárgyakat rakunk ki, szinte nem csináltunk semmit. Így ez a kiállítás egyszerre a tárgyak és a róluk megfogalmazható tudás bemutatása. A szövegek tudományos és praktikus múzeumpedagógiai nézőpontok mentén készültek és segítenek abban, hogy a kiállítás valójában reprezentatív mutassa, Kr. u. 2018-ban mit mond Magyarországon az antik művészeti hagyomány.

A múzeumi térben hogyan működnek az ókori használati tárgyak, milyen státuszt nyernek el?

A kiállított tárgyak legtöbbje használati tárgy volt, és a múzeumi térben vált műtárggyá. A kiállítást úgy igyekeztünk összerakni, hogy minden tárgyat műtárgyként mutassunk be, másrészt viszont olyan szempontok szerint tagolva, amelyek a jelenből nézve is értelmezhetők. A lakoma (symposion) például az antik kultúrák egyik legfontosabb társadalmi intézménye volt. A kiállításban ugyan nincs kiírva, de egyértelmű az általunk javasolt értelmezés, hogy kortárs párhuzamként egyaránt felidéződjék a diplomáciai bankett és a szilveszteri buli. A látogató így megérti, hogy a jelenben mit jelenthet a symposion fogalma, a kiállítás pedig megmutatja, milyen tárgyi kultúra tartozott hozzá.

Van több olyan kiállított tárgy, ami kölcsönzés külföldi múzeumoktól. Ennek mi az oka?

Rögtön a munka elején megfogalmazódott, hogy nem csak saját műtárgyakat szeretnénk kiállítani. Ha az ókori Mediterráneumot mint ókori kultúrák hálózatát mutatjuk be, akkor ezt szeretnénk olyan pozícióból tenni, ami a rájuk

vonatkozó tudás unióját reprezentálja. Ezért is fordultunk egy-egy kérdésben az ahhoz legjobban értő szakemberekhez, hogy sokak tudása összegződjön a kiállításban, és ezért is jelennek meg benne más gyűjtemények műtárgyai. A magyar intézmények mellett – Nemzeti Múzeum Éremtára, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum – vannak külföldiek is. Törekedtünk rá, hogy a kölcsönző intézmények között legyenek a világ nagy múzeumai közé tartozók (Bécs, Berlin), de legyenek kisebbek is. A dél-olaszországi Rosarno múzeumból például gyönyörű tárgyakat kaptunk, amelyek még sosem voltak kiállítva – például a kilenc figurális terrakottaszobor, amelyek központi alakja a díszes, oroszlanlábú trónuson ülő, dús redőjű ruhákba öltöztetett nőalak, fején diadémmal vagy koszorúval, ölében különféle tárgyakkal. Fontos megemlíteni, hogy ezt a tárlatot félig állandó kiállításnak képzelem el, ahol idővel lehet cserélni tárgyakat – ha mód van rá, külföldiekre is. Folyamatosan meg kell majd újulnia. Idetartozik, hogy a szövegeket is folyamatosan javítjuk – van, amiről már mást tudunk, mint tudtunk októberben. A tudomány így működik.

Amellett, hogy Zénó szoborbútora kötelező funkciót lát el, fontos kortárs intervenció is. Utal a kultúrkört összekötő tengerre, a különféle hozzá kapcsolódó mítoszokra, és azt az átjárhatóságot is szimbolizálja, ami a kiállítás talán legnagyobb erőnye.

Igen, remélem, felhívja a látogatók figyelmét arra, hogy fontos darabokból szőtt, élő szövedékkal állnak szemben. Meg kell említenem, hogy Kelemen Zénó mellett egy másik kortárs művész, Gerhes Gábor is fontos szereplője a projektnek. Az a térkép, amit az ő művészi tervei alapján sikerült megvalósítani, szinte elképesztő. Az antik Mediterráneumot ábrázolja egyetlen felületen, de három történeti rétegben, a Kr. e. 7–6. században, Nagy Sándor korában (Kr. e. 3. század) és a Római Birodalom legnagyobb kiterjedése idején (Kr. u. 2. század). Azaz egyetlen térképen látjuk a klasszikus ókori világot, Skóciától Afganisztánig. A sok történeti réteg megmutatása egyetlen térképen, művészi nézőpont nélkül, nem lett volna megvalósítható. Kelemen Zénó szoborbútora pedig utal az ókori kultúra itt bemutatott tárgyainak kapcsolataira. A kiállításba lépven mi, látogatók is

megteszünk egy hosszú utazást vissza az időben, ugyanúgy, ahogy a kiállított tárgyak is megteszik ezt az utat a múltból felénk. Ennek ez a tárgy, egy tutaj, nagyon szép metaforája.

Jerger Krisztina

Milyen fő szempontok mentén kezdtl a munkába?

Jerger Krisztina: Az ezt megelőző állandó kiállítás kurátora és rendezője, Szilágyi János György professzor volt. Azt az anyagot jól ismertem, de nem vagyok muzeológus vagy a korszak kutatója. Amikor olyan típusú kiállításokra kapok felkérést, mint az antik gyűjteményes kiállítás újrafogalmazása – vagy a korábbi szépművészeti múzeumos munkáim, például a Marcus Aurelius, az 1988-as etruszk vagy a 2005-ös *A fáraók után. A kopt művészet kincsei Egyiptomból* című kiállítás –, akkor minden esetben a legrangosabb múzeumi szakemberek álltak a feladat mögött. Az ő felelősségük a tartalom meghatározása. Igyekszem ugyan megtanulni tőlük a „leckét” (a felkészülés ideje alatt, ami legtöbbször több év), de szinte behozhatatlan a lemaradásom.



Antik portrék testközelben a *Klasszikus ókor* kiállítás egyik termében
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



A szoborbútor két verziójának makettjei, kiegészítve a hozzá tartozó padok makettjével
A művész jóvoltából



Kelemen Zénó szoborbútora
az Antik Gyűjtemény állandó kiállításán
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria /
Fotó: Szesztay Csanád / HUNGART © 2019

Ambícióm a lépéstartás, másképpen nem tudnám megoldani a feladatomban. A kiállítás-csinálás nagyszabású csapatmunka. Mindenkinek a legjobbat kell kihoznia magából, mint egy szimfonikus zenekarban. Mindenki professzionális szinten játszik a saját hangszerén, de a harmónia érdekében össze kell fogni a zenekart. És a rendező a karmester, aki jelen esetben én vagyok. A kutató muzeológusnak a tárgy tulajdonságai a fontosak – ismeri annak teljes pedigréjét, előéletét –, de hogy az hogyan fog viselkedni a térben, egy másik tárgy társaságában, abban kevésbé jártas. Azért vagyunk jó csapat, mert nekem éppen ez az erős oldalam, és ezt viszem be a közös munkába.

Hogyan alakítottátok a tartalmat a kiállításnak helyet adó új architektúra ismeretében?

A terek tördeléséhez is igazítani kellett a tartalmat. Rá kellett ébrednünk, hogy ennek a kiállításnak hét különböző bejárata van. Tehát úgy kellett szerkeszteni az anyagot, hogy bárki, bárholnan érkezik, érezze, hogy hova került – ezért nem kronologikus a kiállítás. A tematikus egységek formálásában természetesen abból indultunk ki, hogy mik vannak a gyűjteményben és melyek a reprezentatív darabok, amik önmagukban is többet mondanak el a korszakról

és az áthallásokról, mint ha több darabot hoztunk fel a raktárból ugyanabból a tárgytípusból. Az installáció pedig a tér adta nehézségeket próbálta kompenzálni. Fontos volt számomra a transzparencia, a világos színek használata, a levegősség. Ezért világítottam meg például belülről a nehézkes tartóoszlopokat is, hogy bizonyos fokú „lebegést” kölcsönöznek nekik.

A tematikák kitalálásában te is szerepet vállaltál?

Árpád és kollégái, Lakatos Szilvi és még sokan mások voltak a főszereplők, én elsősorban kontrollszem voltam. Az első néző, ahogy mondani szoktam! Ha én nem értem, hogy mit akar a kiállítás mondani a nézőnek, akkor még csiszolnunk kell a koncepción. Az első listára, amit Árpád hozott a kiállítandó műtárgyakról, ránéztem és azt mondtam, hogy ennek a 30%-át szeretném látni. Ekkor jött a munkának az a szakasza, amikor minden műtárgyat a kezembe vettem, így minden darabról kialakult a véleményem. A múzeum közben belátta, hogy az eredetileg összeállított anyag fizikailag nem fér el; ahhoz látványraktárt kellene csinálni. Én mindeközben megpróbáltam szakmai érvekkel beszélni őket. Így válogattuk ki végül a tartalmat megértetni igyekvő, legjobb, legkvali-

tásosabb munkákat. Egy-két kölcsönmunka érkezett is külföldről – ezek elengedhetetlenek voltak annak érdekében, hogy a gondolati fonalat végig tudjuk vinni.

Mi a verbalitás szerepe a kiállításban?

Ez nem könnyen megnézhető kiállítás – sokat kell olvasni. Hosszú beszélgetés folyt arról, hogy mekkora az a verbális anyag, ami hozzátehető a projekt érdekében, de mégsem sok? Mi adja meg a kontextust? Ez minden kiállítás kardinalis kérdése. Ez egy olyan kiállítás, ahol elengedhetetlen a jól megfogalmazott, a tárgyak értelmezését segítő szöveg. Persze a terjedelem is fontos, megjegyezve, hogy a feliratok kétnyelvűek. Ezt a tipográfiai feladatot Medve Zsuzsa és Gerhes Gábor oldották meg masterien, hiszen a látvány fontos eleme a szövegek ritmusa, olvashatósága stb. A fiatalabbakra gondolva, de leginkább a többletinformáció átadásának okán, Kelemen Zénó „pihenőtutaja” hordozza a tabletekre feltöltött plusz ismereteket.

Zénó munkája milyen fontos kortárs szempontot kommunikál?

Régi vesszőparipám a kortárs művészet beemelése, különösen az ilyen jellegű kiállításokba. Az első percben eldőlt, hogy ez egy nagy kiállítás, és a nézőnek

helyet kell adnunk a pihenésre, a szem megnyugtatóására. Az, hogy a látogató le tudjon ülni, minden kiállításban kötelező penzum. Én abból indultam ki, hogy tudtam: minden műtárgyhoz hosszú, kutatáson alapuló, az értelmezést segítő, elemző mondatok születtek. De a kevesebb több elve mentén haladva nem hosszú olvasmányfeliratokat szerettem volna a térben, hanem lehetőleg csak a kvintesszenciát. Mégis rengeteg olyan információ van, ami komoly kutatómunka eredménye, és amit valahol muszáj elmondanunk a nézőnek – itt segíthet a technika. Ezt mi is szeretnénk volna beemelni – elsősorban az információk bősége okán. Továbbá a kiállítás formailag nem engedte meg, hogy a munkák társaságában fekete képernyők legyenek. Úgy döntöttünk, nem három tonettszéklet szeretnénk, hiszen a kiállítás a világos Mediterráneumról szól – a kiállítótérben jelen van a tér légiesítése érdekében kivilágított négy oszlop is. A tér és a funkció is úgy kívánta, hogy ezek között létrejöjjön egy hely, ahová le lehet ülni, közben pedig a tableteken keresgélni lehet a kiegészítő anyagokat.

Mit gondolsz, mi az antik művészet szerepe a mai kultúrában?

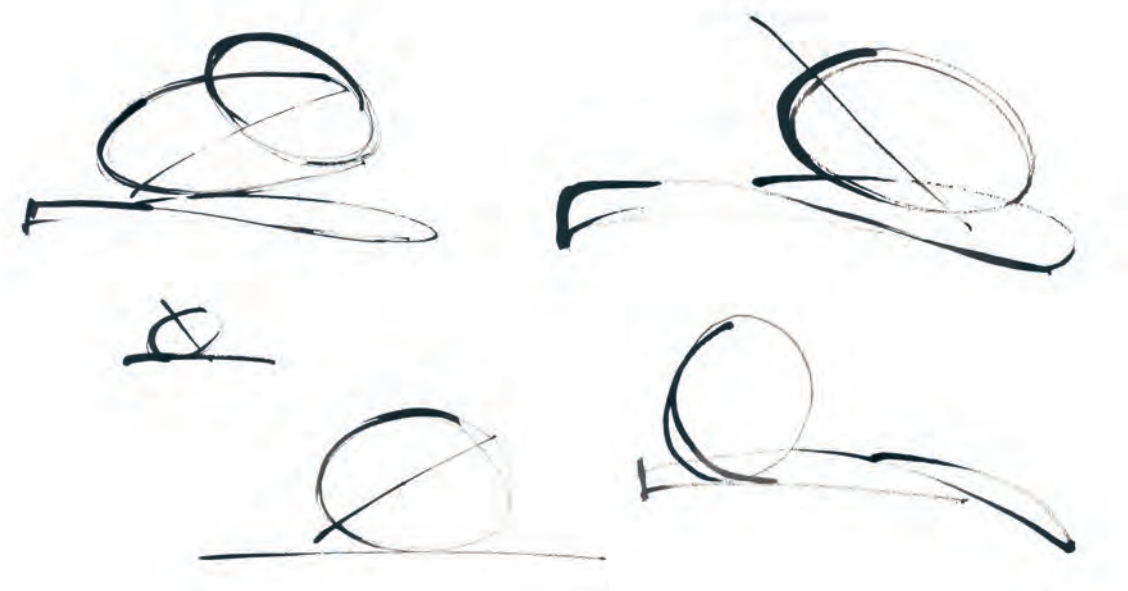
Ez minden művészet fundamentuma. Fontos, hogy minél többen lássanak ilyen kiállítást, mert ez a kultúra lassan kikopik az ismereteinkből. Edukációs rendszerünk nem igazán preferálja. Pedig, ha bevezetést nyersz ebbe az értékrendbe, akkor finomodik az arányérzéked, kvalitás-érzékenységed, egyáltalán, a látásod. Biztos vizuális tudást ad. Aminek birtokában az *Avignoni kis-asszonyok* is értelmet nyer.

Kelemen Zénó

Volt mozgástered abban, hogy a kiállítás melyik termébe ágyazod be a szoborbútorodat, vagy a múzeum választotta az ókori istenek termét?

Kelemen Zénó: A múzeum választotta a tér adottságai miatt. Nem egyszerűen bútorokat kellett tervezni, hanem valamilyen módon be kellett invitálni a látogatót a kiállításba. Tehát nagyobb méretben kellett gondolkodni – az pedig csak ebben a teremben fért el.

„Egy olyan kultúrkörrel van szó, ami több évszázadot átölel. Mi köti össze ezt a kultúrkört? A Földközi-tenger. [...] a folyamatos utazás [...]. És ha már utazásról beszélünk, akkor felmerült, hogy mi lenne, ha ez a bútor-szobor egy tutaj lenne, és rajta a néző egy időutazó.”



Betekintés a tervezési folyamatba: Kelemen Zénó skiccei
A művész jóvoltából



Kelemen Zénó szoborbútora az Antik Gyűjtemény állandó kiállításán
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / Fotó: Szesztay Csanád / HUNGART © 2019

Egy interaktív, tabletes, tudásanyagokat is szolgáltató szoborbútorról van szó, amin a látogatók helyet foglalhatnak. A jelenlegi kiállítási környezet ismeretében ki van találva az, hogy ha leül a látogató, akkor a kiállítás mely elemeire lát rá.

Ez egy teljes mértékben átgondolt folyamat. A kiállításon végigsétáló néző a falakon magyarázó információkat olvas, a szoborpadra leülve pedig az ott található beépített tableteken és fülhallgatókon keresztül ezeknek az információknak a kibővített anyagát nézheti meg. Az a fajta anyaghasználat, amivel én dolgozom, lehetővé tette a táblagépek és a fülhallgatók zsinór nélküli beépítését, így kényelmesen el lehet helyezkedni rajta, lazán, mindenféle kötöttség nélkül. A Krisztinával és Árpáddal folytatott beszélgetések során ugrott be a koncepció, amely összeköti a projektet a kiállítással. Egy olyan kultúrkörrel van szó, ami több évszázadot átölel. Mi köti össze ezt a kultúrkört? A Földközi-tenger. Ennek kapcsán csupa olyan mitológiai történetre vagy ábrázolásra gondolhatunk, amelyek tengeren játszódó

események – a folyamatos utazás foglalja keretbe ezeket a legendákat. És ha már utazásról beszélünk, akkor felmerült, hogy mi lenne, ha ez a bútorszobor egy tutaj lenne, és rajta a néző egy időutazó. A tutaj gondolatiságának formai kiindulópontját pedig egy úgynevezett külixen (edényen) megjelenő bárka ábrázolásában, valamint az ún. futókutya mintában találtam meg. Formailag a legnagyobb nehézség az a kötöttség volt, hogy a bútorszoborra 10-15 embernek le kell tudnia ülni, de emellett nem szabad konkurálnia a teremben látható műtárgyakkal.

Nagyon tetszett, hogy olyan utolsó termet kap az állandó kiállítás, ami vizuálisan már átvezet a kortárs kultúrába. A szoborbútor szépen visszazökkent abba a vizualitásba, amivel a látogató a mindennapokban találkozni fog, de mégis azt érzem, hogy egyenrangú társa azoknak a tárgyaknak, amikkel egy térben helyezték el.

Kimondottan arra kellett törekednem, hogy ne konkurálgak a kiállított tárgyakkal. Hogy csinálsz nagy méretet

úgy, hogy az ne befolyásolja a térérzékelést, ne takarjon ki semmi fontosat, de mégis berántsa a látogatót? Mindezekből következett, hogy nyitott, szinte lebegő formát kell alkotnom. Hozzá tartozik a történethez, hogy a teremben kiállított tárgyakat ma mint a múzeum darabjait szemléljük, de azok a tárgyak saját korukban használati tárgyak voltak. A szoborbútor sem műtárgy a szó klasszikus értelmében, hiszen funkcionalitással rendelkezik, de ennek ellenére mégis a Szépművészeti Múzeum Képzőművészeti Gyűjteményébe tartozik, van lajstromszáma is.

Milyen nehézségekkel járt az antik terem formavilágába illeszkedő szoborbútor tervezni?

Ezt a típusú, a természetábrázoláson alapuló művészetet, ami évszázadokon keresztül meghatározta a görög, zsidó, keresztény kultúrkört, a klasszicizmus eljuttatta a csúcsra. Azt tisztán láttam, hogy ebben a kontextusban nem szabad versenyezni az antik természetábrázolással. Anyaghasználatban, színben és felületi textúrában is valami teljesen

mást kell odahelyezni, de úgy, hogy az valamilyen módon tartalmazza az ősi ideát. Remélem, az általam választott csavarodó és hullámozó forma jól közvetíti ezt az univerzalitást. A hullámozó víz a természet alapvető része, a csavarodás plasztikai lehetőségei pedig évezredek óta foglalkoztatják az embert. A szoborbútor fehérsége plusz érdekesség, hiszen a szín nagyon nehéz kérdés a kortárs (köztéri) szobrászatban. Azt már tudjuk, hogy a klasszikus winckelmanni elképzelés tévedésen alapul, és a görögök festették a szobraikat, a rómaiak pedig bronzal is kombinálták a követ. A szoborbútor felületének sima fehérségét részben egy winckelmanni gesztusnak is gondolom, szembeállítva a mára lekopott, de régen színes szobrokkal.

Miközben ezen a projekten dolgoztál, mennyire mélyültél el jobban az ókori kultúrákban?

Amíg ki nem alakult a tutaj tematika, addig próbáltam minél több információt gyűjteni. A korok közötti eszmei kapcsolatokat próbáltam megtalálni, amit aztán megfelelően lehet absztrahálni. Az elején szárazföldi mitológiai témában is gondolkodtam, de abban az esetben a csaták merültek volna fel lehetséges ábrázolandóként. Ember- vagy állatábrázolás a feladat természetéből adódóan nem jöhetett szóba.

Milyen személyes tapasztalat volt neked alkotóként együttműködni egy nagy múzeummal?

Tulajdonképpen problémamentes volt az együttműködés, mivel a múzeum részéről mindenki nagyon nyitott volt. Felmerült egy-két kifogás formailag, de ezek mind olyan változtatások voltak, amikről azt gondolom, hogy nem sértik a mű autentitását – így el is fogadtam őket. Európában, ilyen típusú múzeu-

moban, mint a Szépművészeti, kevés hasonló volumenű kortárs gesztus van, mint ami itt most megvalósult. Nagy dolognak érzem, hogy a múzeum vezetése vállalta ezt a szemléletet, hisz kellett hozzá bátorság, hogy egy antik kiállítási anyagba valamilyen kortárs gesztus bekerülhessen. Egyébként pedig a szoborbútorhoz tartozik négy, általam tervezett, csónakszerű szék is, amelyek a kiállítás termeiben vannak elhelyezve.

A magyar múzeumi világ legendái, hősei, vezetői, zongoracipelői és forradalmárai

múzeumcafé
69–70



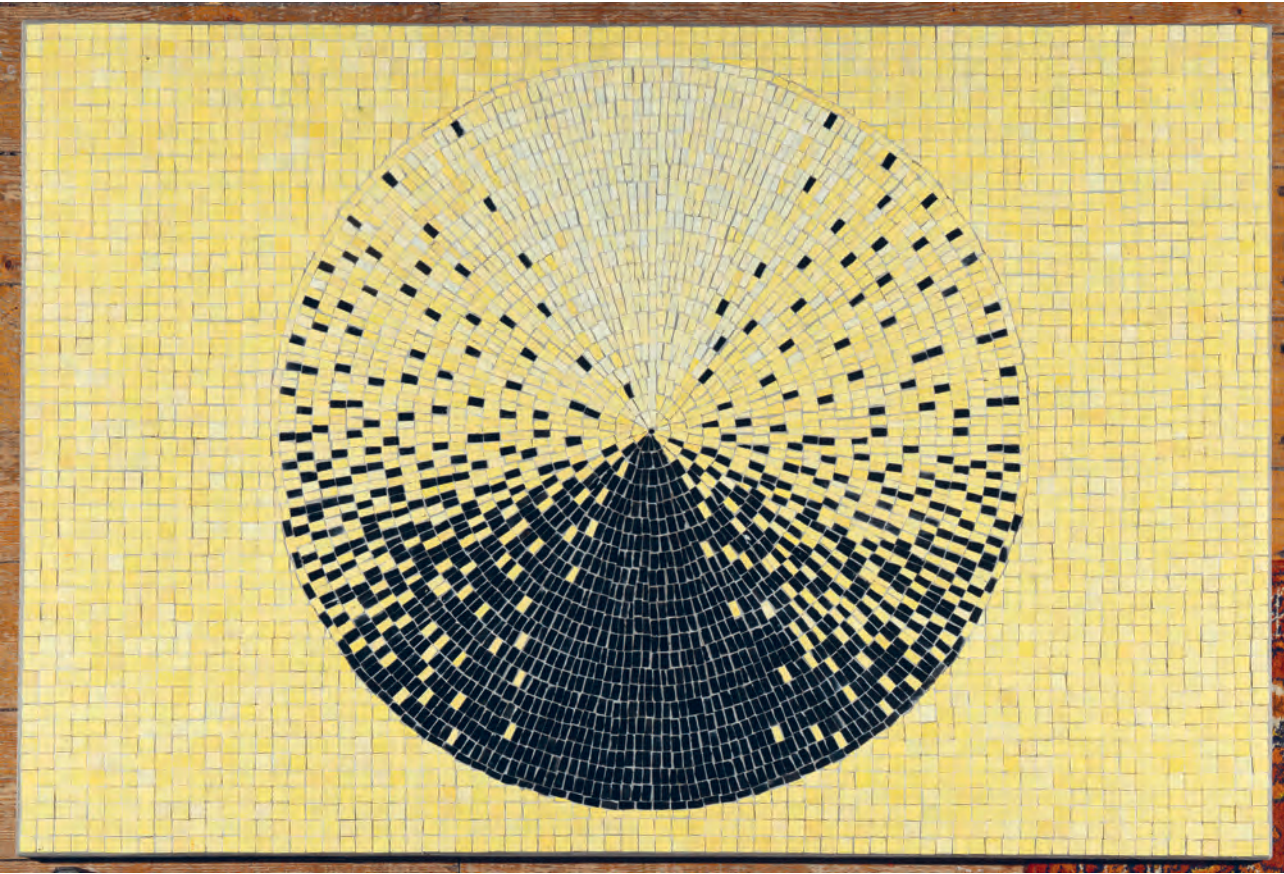
A MúzeumCafé 69–70. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

portré
hősök csarnoka

Topor Tünde

PAKSNAK, SZERETETTEL

Káldi Katalin: Kúp



Káldi Katalin: *Kúp*, 2018, kerámiamozaik, 100 x 150 cm
A művész jóvoltából / Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2019



Részlet Káldi Katalin kiállításából az alábbi munkákkal:
Pont, 2018, 40 x 50 x 8,5 cm; *Hő*, 2018; *Ötszög*, 2018, 49 x 49 x 12 cm;
Hatszög, 2018, 39 x 112 x 16 cm; *Laposabb Ötszög*, 2018,
153 x 24 x 12 cm; *Pajzs*, 2018, 80 x 80 x 17 cm;
Kettős kúp, 2018, 139 x 30 x 16 cm
Fotó: © Artmagazin



Pajzs, 2018, 80 x 80 x 17 cm
Fotó: © Artmagazin

Ne lépjen ide be senki, aki nem ismeri a geometriát! A platóni akadémia szűrte ezzel a betérni vágyókat, de állhattott volna ez a mondat a Paksi Képtár bejárata fölött is, amikor Káldi Kata kiállítása volt náluk. Ott láttam előben azt a művet, ami először egy meghívón, még csak fekete-fehér fotó formájában került a szemem elé (és azonnal szöveget ütött a fejembe). Külön miatta mentünk Paksra, hogy aztán a képtár nagy, ipari terében, a bejáratl szemközti fő falon ott legyen maga a mozaik, mintha misztikus arany háttérből sugározna felénk valami, a levegőbe is lyukat vágó erő. Rögtön jobbra gipszből kiöntött, a falon szinte lebegő, vagy inkább az üresség körül keringő geometriai alakzatok, pontosabban szabályos mértani testek mellett vitt az út, köztük egy kúppal, ami halovány másaként ugyan, de már megelőlegezte az igazi művet, az ideálisat, az aranyból kiváló ezüstalakzatot, ami felénk mered, és fentről esik rá a fény. Nem is néztem mást, ez húzott maga felé (pedig voltak festmények is a falakon, mint később kiderült, pl. egy kúp, a kadmiumvörösből kiválva), és amikor közel értem, teljes volt a megrökönyödés: a végtelen térből egy részt kihasító arany-ezüst hipnotizálkumom olyan csempe darabkáiból állt össze, mint amilyen

sárga csempe egy régi lakásom fürdőszobájában volt (századfordulós ház, szóval lehet, hogy Zsolnay-csempe volt, de akkor is, sárga!). Az egyes négyzetkék széle néhol csorba, tulajdonképpen nem is egyszínűek, hanem az egyik sötétebb, a másik világosabb sárga, némelyik kijebbb áll, a másik meg beljebb. A kúp maga pedig, mintha másfajta pixelszten-derdet követne, kis fekete, meg csontszínű, és világossárga téglalapocskákból áll össze, sugárirányban kirakva és egy körsorral lezárva. Azóta sem tértem magamhoz. Kár, hogy amikor még állt a kiállítás, nem vittek buszok iskolás és felnőtt csoportokat Paksra, hogy ezzel a pont, a kör és a vonal egyesüléséből keletkezett, pofonegyszerű alakzatot ábrázoló és tulajdonképpen szabadkézi rajzi tehetséget nem is igénylő, mechanikus technikával kirakosgatott tárggyal, valamint a hatalmas tér és a jó fény segítségével demonstrálni lehessen nekik, hogy mi is a művészet maga. Vagy ha nem akarunk nagy szavakat használni, akkor hogyan képződik a látvány. Egyébként Káldi Kata festő, aki eléggé erősen az antik művészet hatása alá került még római ösztöndíjasként, ezen a paksi kiállításon is volt olyan festménye, ami a híres szicíliai, Piazza

Armerina-beli római mozaikon feltűnő bikinis lányokat mutatja. Vannak vulkánokat ábrázoló mozaikjai is. De a paksi kiállításából úgy tűnt, egészen elmélyült kísérleteket folytat a különböző formák ideális megjelenítését illetően. Vagy a fejünkben összeálló képzetek ideális formájának megtalálását illetően. Kicsit nehéz a nyelvezetet megtalálni ahhoz, amit művel, de tanuljon matematikát és olvasson Platont, aki mindebben követni szeretné. Ha viszont nem akarunk a kétféleségekbe belebonyolódni, az ideák és a rontott valóság között hanyódni, akkor csak gondoljuk azt, hogy a *Kúp* csodálatosan egyszerűen lemodellezi nekünk azt az optikai jelenséget, amin, ha a festészet történetét nézzük, a pointilizmus is alapul, és ahonnan az egész digitális képalkotás is eredeztethető. És sajnálom, hogy a Paksi Atomerőmű nem vásárol magának műveket a Paksi Képtárban kiállított anyagokból, mert a *Kúp* nyugodtan lehetne a gyűjteményük alapdarabja. Ha akarják, leírom ezt oroszul is.

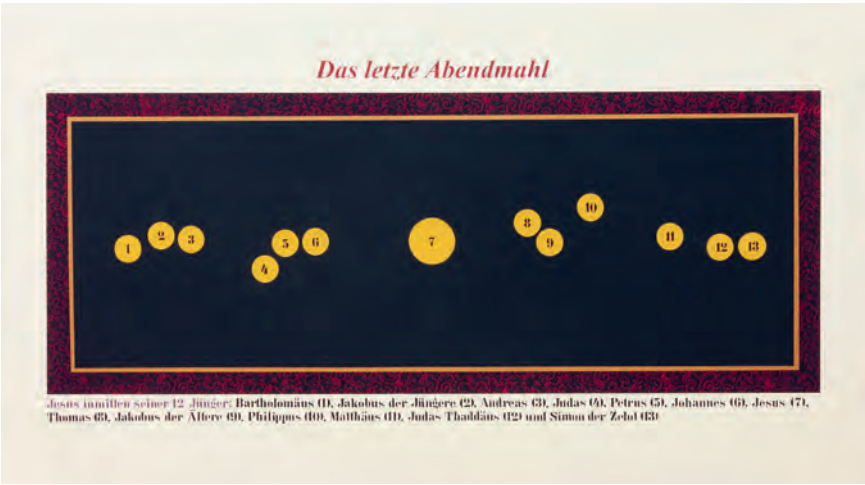
Hetényi Csaba közel másfél évtizede vásárolta meg első műtárgyát, akkor még 20. századi festők művei közül válogatva. Ma már egyértelműen a kortárs művészet rajongója, ahogy ő fogalmaz, betege. Szenvedélyében felesége, Gonda Gyöngyi is osztozik, így már ketten gyarapítják a Hetényi–Gonda Gyűjteményt. Választásaikat érzelmeik befolyásolják, nem céljuk szigorú koncepció mentén haladni, ennek ellenére felfedezhető a gyűjteményben egyfajta gondolatiság, szervezőelv, mely a konceptuális művek irányába mutat. Áprilisban két kiállításon is találkozhatunk a gyűjtemény darabjaival: a Vízivárosi Galéria privát kollekciókat bemutató sorozatában, illetve a Budapest FotóFesztivál fotógyűjteményeket prezentáló programja keretében.

Molnár Zsuzsanna

SZEMÉLYESSÉG NÉLKÜL NEM MEGY Beszélgetés Hetényi Csabával



Szűcs Attila: *Jumping figure with dark background*, 2007, olaj, vászon, 60 x 80 cm
Fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Tót Endre: *Utolsó vacsora*, 2005, 125 x 200 cm, akril, vászon
Fotó: MODEM Debrecen / HUNGART © 2019

Molnár Zsuzsanna: 2011-ben a Godot Galéria Kortárs magángyűjtemények sorozatában ismerkedhetett meg a közönség először a gyűjteményekkel. Azóta azonban nem láhattuk a fejlődés irányát. Tudatosan maradtatok távol a nyilvánosságtól?

Hetényi Csaba: Bár két kiállítás nyílik áprilisban a tulajdonunkban lévő műtárgyakból, alapvetően nem szeretjük magunkat gyűjtőként aposztrofálni. Meglátásom szerint egy gyűjtemény nemcsak számosságában terjedelme-sebb az általunk birtokolt műtárgyak összességénél, de valószínűleg a vásárlásokat illető döntések is kimerlelőbb koncepció mentén születnek meg. A gyűjtemény kezelését, a műtárgyak nyilvántartását illetően sem vagyunk igazán tudatosak. A jelenlegi kiállítá-sokra való készülés viszont megkí-vánta, hogy átlátható legyen az anyag, így ennek apropóján elvégeztük a szak-mai feldolgozást. A hétköznapiokban inkább csak pakolgatjuk az anyagot:

az aktuális kedvencek előtérbe kerül-nek, a varázsukat veszített munkákat pedig raktárban tároljuk. Más gyűjtők esetében sem a külvilág felé történő megmutatkozást tartom szimpatikus-nak, hanem az általuk végzett kultúra-támogató tevékenységet, amit többek között a Somlói–Spengler házaspár, Küllői Péter vagy Nagy Csaba folytat. Mi azonban még nem tartunk itt.

Ha nem is az általad említett gyűjtők tevékenységét követve, de ti is aktívan részt vesztek művészek támoga-tásában. Erről is ejtsünk majd szót, de egyelőre maradjunk a gyűjtői tu-datosság témakörénél. Esetetekben milyen irányelvek, motivációk alap-ján születnek meg döntések? Nagyobb fordulatok is megfigyelhetők a gyűjte-ményetek alakulásában, hiszen az első képeitek a klasszikus modernek közül kerültek ki, majd hirtelen váltással fordultatok a kortárs művészek felé, mára pedig jelentős fotógyűjtemény-nel is rendelkeztek.

Ébli Gábor, a kiállítások kurátora fogal-mazott úgy, hogy tudatosan ösztönös gyűjtők vagyunk. Azt hiszem, igaza van. Nem igazán tettük le a voksunkat egy irányzat vagy műfaj mellett sem, inkább sodródunk. Érzelmi hatások befolyásolják a döntéseinket. Ennek eredményeként fordultunk a klasszi-kus művektől a kortársak felé. Az egész úgy indult, hogy a nappaliba kerestünk képeket; 20. századi alkotók munkáiból válogattunk. Esztétikumukat tekintve kifogástalan munkák kerültek a falakra. Ezek az alkotások azonban se rólunk, se hozzánk nem szóltak. 2005 körül azon-ban – akkortájt, amikor Munkácsy-díjat kapott – a látóterembe került Szűcs Attila művészete. Az ő munkái nagyon megérintettek. Felvettem vele a kapcso-latot, elmentem a műtermébe, és meg-vásároltam a *Jumping figure with dark background* című képét. Ha belegondo-lok, jól szimbolizálja, ahogy az egész műtárgyvásárlásba beleugrottunk! Az utóbbi évek nagy változása, hogy nyitottunk a fotográfia felé, az elmúlt

Gonda Gyöngyi közgazdász, jelenleg főállású édesanya. Hetényi Csaba közgazdász. Pénzügyi vállalkozások vezetésével és ingatlanbefektetésekkel foglalkozik, jelenleg egy innovatív élelmiszeripari startup vezetésére koncentrá-l.



Szilágyi Lenke: *Vígh Mihály*, 1982, ezüstszelatinos fotómontázs, 27 x 28 cm
Fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

két-három évben mást szinte nem is vettünk. Nehezen tudom elképzelni, hogy jelenleg egy olajkép úgy meg tudna szólítani, mint egy fotó. És itt jön képbe az, hogy milyen jó lenne, ha működne a másodlagos piac Magyarországon; folyamatos érdeklődéssel, valós likviditással. Vannak kísérletek ezen a téren a piac fellendítésére, én is vásároltam már árverésen kortársat, de tény, hogy nehéz áruba bocsátani a műtárgyakat, amikor esetleg szeretnél megválni egy-egy darabtól.

Végignézve a gyűjteményen, valóban szembetűnőek azok a munkák, amelyek egészen konkrét személyes megszólítottságnak köszönhetően kerültek bele. Többek között Mátyási Péter *Sztálinvárosi víztorony* című munkájára gondolok, minthogy dunai városi születésű vagy, de említhetem Vető János *Antoine és Désiréjét*, amely a Cseh Tamás-kultuszt idézi, és így az alternatív kulturális élet iránti vonzalmadat mutatja.

Ez a fajta rock and roll mindig is jelen volt és jelen lesz az életemben. A dunai városi évek pedig kitörőhatetlenek. Ehhez a korszakhoz köthető Kaszás Tamás – aki szintén dunai városi – egyik munkája, amit a Ludwig Múzeum *Iparterv 50+* kiállításán láttam. Ez a mű nem a mi tulajdonunk, de nagyon megérintett. Tudni kell, hogy én az – akkori nevén – Münnich Ferenc Gimnáziumba jártam. Az épület előtt állt Münnich büsztje, nagy botrány volt, amikor a rendszerváltás környékén valaki lerombolta. Kaszás erről készített egy fametszetet, ami gyakorlatilag hozzám szól, a gimnazista éveimet idézi. Az ilyen és ehhez hasonló konceptuális művek ragadnak meg igazán. De hadd említsek még egy példát. A tulajdonunkban van Somogyi József *Martinász* című szobrának kis méretű változata. Az eredeti munka egykor nagy vitát váltott ki, mert nem tartották elég „szocrealnak”, és sokáig nem is helyezték el köztéren. Végül Dunai városban állították fel. Amikor a Pintér Galéria auk-

cióján megláttam a kisplasztikát, tudtam, hogy nem mehetek haza nélküle.

Vonzódsz tehát a szocialista múlthoz?

Ebben nőttem fel. 1989-ben érettségiztem, a *Moszkva tér*-generációba tartozom. Jópofa volt akkor minden ellen lázadni. Volt egy gimnazista zenekarunk, a lázadás egyik módjaként. A konceptuális munkák iránti vonzódásom is erre a korszakra vezethető vissza. A Vető János-fotográfiák, de Szilágyi Lenke Víg Mihály-portréjának megvásárlása is ennek a nosztalgiának a következménye. Ez az életérzés fordított a fotó felé. Kezembe került Szilágyi Sándor 2015-ben megjelent, *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben* című könyve, majd 2016-ban megnéztem az Alföldi Róbert fotógyűjteményéből rendezett kiállítást a Mai Manó Házban, és ez a két élmény olyan erős hatással volt rám, hogy ezen a területen is elkezdtem tájékozódni. Azonban folyamatos ketősség van bennem azzal kapcsolatban,



iski Kocsis Tibor: *Extázis*, 2007, olaj, vászon, 142 x 220 cm
Fotó: Tóth Pál Sándor / HUNGART © 2019

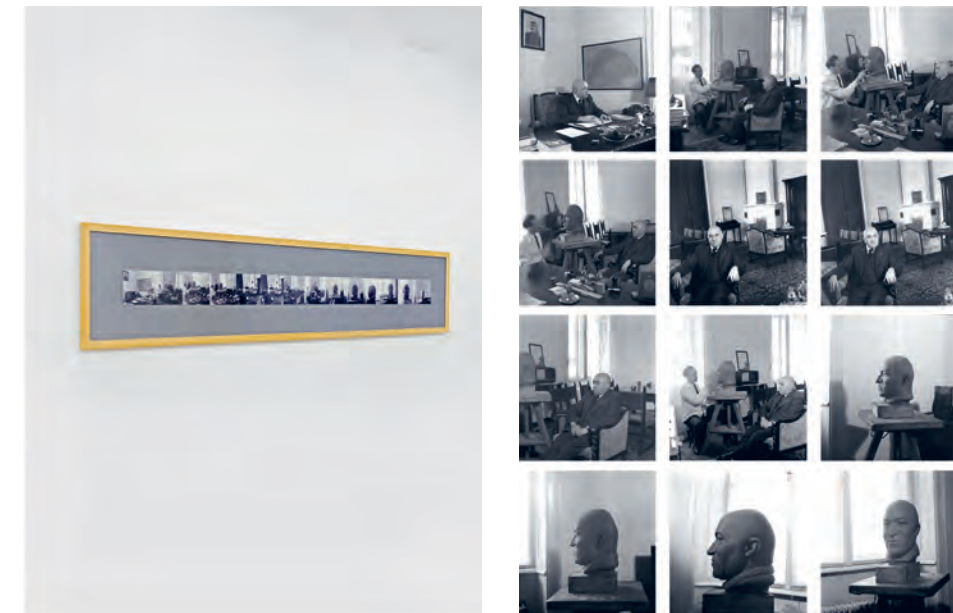
hogy bár ezek a munkák szólítanak meg igazán, inkább azokra a tehetséges fiatal művészekre kellene fókuszálni, akik ma ugyanúgy lázadnak – hiszen ma is van mi ellen.

Ezt meg is teszed, hiszen nem csak vásárlásaiddal támogatsz fiatal művészeket. Többeket segítettél műteremhez vagy raktárhelyiséghez. Közügyek mögé is beállsz, hiszen vásároltál az

OFF-Biennálét támogató aukción, és rendszeresen jelen vagy jótékonysági árveréseken is.

Igen, valóban mindig vásárolunk a Bátor Tábor, a Mosoly Alapítvány és a Heti Betevő árverésein. Úgy gondolom, hogy ha tehetjük, olyan helyre adjuk a műtárgy árát, ahol nagy szükség van rá. Igyekszünk a művészeket több oldalról is támogatni. Tavaly év végéig a Récsei

Center ügyvezetője voltam, ahol vannak nehezen hasznosítható területek. Ezeket szívességi alapon művészek rendelkezésére bocsáthattam, akik műtárggyal viszonzták a gesztust. De örömmel támogatunk nagyobb projekteket is, amelyek megvalósítása meghaladja egy-egy művész anyagi lehetőségeit. Szeretünk közvetlen kapcsolatba kerülni a művészekkel, de természetesen sosem kerüljük meg a galeristákat.



Balról jobbra: Kis Varsó: *Unperson*, 1945–2014, 14 db archiv fotó, 45,5 x 213 cm;
Kis Varsó: *Unperson* (részletek)
Fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Lőrincz Réka: *I love you*, 2015, változó méret, nyaklánc, barbicipök, műgyanta
Fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

Ahogy mesélsz, úgy érzem, egyáltalán nem gondolsz befektetésként a vásárlásokra.

Ez így van. Egyszer vettünk képet ilyen motivációval, de hamar el is adtuk, mert rájöttünk, hogy nem szól hozzánk, így nem érdemes birtokolnunk. Ráadásul – ahogy ez már szóba került – Magyarországon nem lehet jól értékesíteni a műtárgyakat a másodlagos piacon, ezért egyelőre nehéz a művészetből ilyen módon bizniszt csinálni. A gyűjtemény-építés számunkra nem vagyonszerzésről szól, inkább szenvedély. Szerelem.

Alapvetően többes számban fogalmazol, hiszen a feleségeddel közösen gyarapítjátok a gyűjteményt. Mik az ő szívügyei a gyűjteményben?

Csiszér Zsuzsi, Tóth Angelika és Vécsey Attila művészete áll hozzá a legközelebb. De hadd említsem a közösen választott munkák egyik első darabját, Tót Endre *Utolsó vacsoráját*. Tót pályája nagyon érdekes számunkra. A hatvanas-hetvenes években gesztusfestészetet művelt, majd volt néhány pop-artos munkája. Ezt követően fordult a konceptualizmus



Lőrincz Réka: *Sunday cleaning*, 2017, változó méret, objekt, gyöngy, gyűrűk, morzsalapát, epoxi
Fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

felé. Majd úgy tért vissza a festészethez, hogy annak hiányát fogalmazta meg a vásznon. A Ludwig Múzeum állandó kiállításán látható Picasso *Muskétás karddal* című festménye, mellette pedig Tót *Muskétás (Távollévő Picasso)* című munkája, ami az eredeti műre reflektálva kizárólag annak címét, méretét és technikáját ismerteti. Vagy említhetném az iparterves generációt ábrázoló, szintén a LUMŰ-ban látott képét, amelynek *Az Iparterv-csoport színre lép* a címe. Ezen a művön, az *Utolsó vacsora*hoz hasonlóan, számokkal jelöli a tagokat. A hiány ilyen jellegű megfogalmazása vált tehát érdekessé számunkra. De visszatérve a feleséggel közösen meghozott döntésekre: egy irányba megyünk, mégis azt hiszem, hogy én megyek elől és ő jön utánam. De közös döntés volt például az is, amikor a Kis Varsó művészcsoporthoz, Gálik András és Havas Bálint művészete felé fordultunk. Ha tíz magyar kortárs művészt kellene említenem, akik világszinten is megállják a helyüket, ők biztos, hogy köztük lennének. Elkecsesítő azonban, hogy mennyire nincsenek a helyükön kezelve. Drámai, ami Magyarországon a képzőművészet terén történik. Nem hiszem,

hogy két-három tucat embernél többen vásárolnak rendszeresen kortárs műtárgyat Magyarországon. Ennek a rétegnek sem végtelenek a keretei, így a kör egyszer csak bezárul. Az újfajta kánon kialakulása pedig tovább szűkíti a teret. Azt látom, hogy szenvednek a művészek. Az említett OFF-aukción is azért vásároltunk – illetve ezenfelül is támogattuk a csapat munkáját –, mert nincs levegő, és valamit tenni kell. Szimpatikus, hogy egy teljesen civil szerveződésről van szó, melynek szervezői megfontolják, hogy honnan, kitől fogadnak el támogatást. Igyekezünk olyan kezdeményezések mögé állni, melyek előreviszik a kortárs képzőművészet ügyét.

Térjünk vissza a Vízivárosi Galériában és a FUGA-ban látható kiállításokhoz: mennyiben változtatott a gyűjteményetekkel kapcsolatos látásmódotokon az, hogy belépett a képbe egy kurátor, aki más megközelítési móddal nyúlt az anyaghoz?

Közösen dolgozunk a kiállítások összeállításán; a fotóanyagról pedig Claudia Küssellel, a Mai Manó Ház kurátorával is konzultálunk, ő fogja ugyanis meg-

nyitni a tárlatot. Rácsodálkoztam, hogy egész sok portréjellegű munka van a tulajdonunkban: az említett Vető-képek vagy a szintén szóba került Vig Mihály-portré Szilágyi Lenkétől, de mondhatom Ujj Zsuzsi képeit vagy Baranyay András fotóit is. A festmények között előtérbe került iski Kocsis Tibor *Extázis* című, graffityszerű, nagy méretű vászna, amely köré egyéb expresszív munkák szerveződtek, például Frey Krisztián *Lolitája* a hatvanas évek végéről.

Ujj Zsuzsi mellett Lőrincz Réka és Moizer Zsuzsa munkái is eszembe jutnak a gyűjteményből. Tehát a gender tematika is felfedezhető.

Igen, nagyon érdekelnek bennünket a társadalmi kérdéseket boncolgató munkák, köztük a női kérdésekkel foglalkozó alkotások. Az ilyen jellegű művek gyűjtése Ujj Zsuzsival indult. Az a fajta önvizsgálat, a saját nőiesség keresése, felfedezése és az önsanyar-

gatás, amit képvisel, nagyon izgalmas. Mindez markánsan, de humorosabban jelenik meg Lőrincz Rékánál is, például a *Sunday cleaning* című munkájában vagy az *I love you*-ban. Moizer Zsuzsa az én megítélésem szerint Ujj Zsuzsihoz hasonló irányt követ, csak néhány évvel később és másik esz-közzel. Ennél a témakörnél maradva hadd említsem az Olta Kata által alapított és vezetett FERi-t, ami szerintem remek koncepció mentén működő hely. A FERi mögött álló motiváció valószínűleg hasonló az én egykori rock and roll korszakoméhoz, csak más megnyilatkozási formában.

A beszélgetést a gyűjtés terén kialakult tudatosság meglétének/hiányának kérdésével kezdtük. Egyórányi beszélgetés után azért felsejlik a tudatosság. Talán ezt támasztja alá az is, hogy képezd is magad: részt vettél a MOME és a KOGART egy-egy képzésén, melyek támogatják gyűjtői tevékenységedet.

Fontos számomra a folyamatos fejlődés, a megújulás. Továbbá azt gondolom, hogy lesz még dolgom a képzőművészetrel, és nem csak gyűjtőként. A MOME-s szakdolgozatomat egy intézményalapító gondolat inspirálta. Nem tudom, hogy ebbe az irányba megyek-e, abban viszont biztos vagyok, hogy még többet kell beletennem a kortárs művészet támogatásába. A mikéntje még formálódik.

Szintézis – kortárs képzőművészet a Hetényi–Gonda Gyűjteményből, Vízivárosi Galéria, Budapest, 2019. április 27-ig

Analízis – kortárs fotóművészet a Hetényi–Gonda Gyűjteményből, FUGA Trezor, Budapest, 2019. április 29-ig

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **10 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 24 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!
egy lapszám újságárusnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **489 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:
negyedév: 7590 Ft | fél év: 13 800 Ft | egy év + olvasókártya: 24 960 Ft

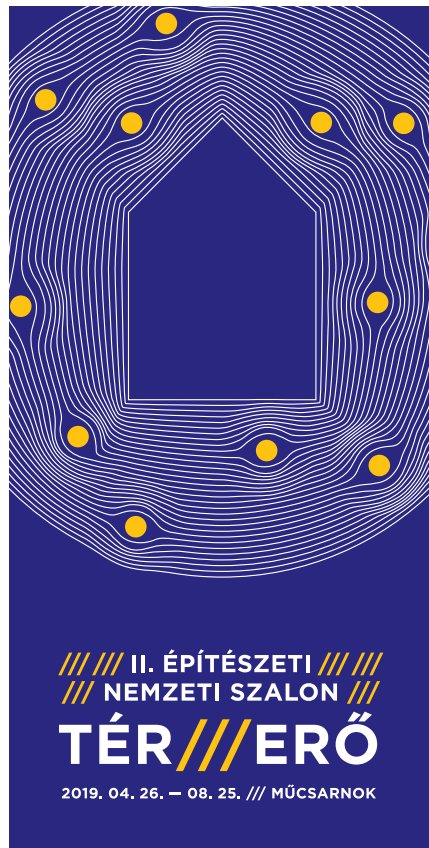
20% kedvezmény:
Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Irók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Széké Színház | Trafó

10% kedvezmény:
Tengerszem Túrabolt
Tranzit Art Café



MAGYAR NARANCs

Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes



Az elmúlt öt évben a Műcsarnokban komoly szakmai-és közönségérdeklődés mellett, műfajonkénti elosztásban valósultak meg az egyes művészeti ágak friss teljesítményét bemutató Szalonok. 2019-ben újra Építészeti Szalon következik, amelyen különös hangsúlyt kap az építészeti térben és annak létrehozásában egyre fontosabbá váló közösségi erő, az együttes aktivitás.

A kimagasló hazai építészeti eredmények bemutatása mellett tematikus egységként jelenik meg a közösségépítés és az építészetben megfogalmazott szolidaritás. Az idei Szalon válogatásában és koncepciójában a funkcionális és esztétikai megformálás mellett a helyénvalóság, a társadalmi felelősség szempontjai dominálnak. A 2019-es Építészeti Nemzeti Szalon kapcsolódó témája a mára legendává lett Miskolci Építészeti Műhely, amelyben a csoport kiemelkedő építészeinek munkásságát a jelenkorig áttekintjük.

A múltat idéző kiállításrész a 20. századi magyar építészet történetének egyik legjelentősebb innovatív alkotója, a 60 éve elhunyt Medgyaszay István (1877-1959) előtt tiszteleg. Az életműben a maga korában új technológia, a vasbeton alkalmazásának a népművészet fából építkező ornamentális hagyományaival való ötvözése európai színvonalú, máig aktuális eredmény. A következő nemzedékek életére, annak építészeti terére koncentrálnál „A jövő körvonalai” címet viselő egység, amely gyakran futurisztikus elképzeléseket mutat be.

A kiállítás főkurátora Szegő György DLA építész, iparművész, a Műcsarnok művészeti vezetője; társkurátorok: Balázs Mihály DLA építész, a BME tanszékvezető egyetemi tanára, az MMA tagja; Sulyok Miklós művészettörténész, az MMA tagja; Potzner Ferenc DLA építész, művészettörténész, Botzheim Bálint és Pozsár Péter építészek, valamint Böröcz Sándor fénytervező.



Törékeny VAGYAK

Porcelánok a királyi asztaltól a panel-vitrinig
Hüttl Tivadar gyára és az Aquincum Porcelángyár

~ ÚJ IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁS ~

ÓBUDAI MŰZEUM
közösséget építünk

OBUDA
közösséget építünk

www.obudaimuzeum.hu [obudai_muzeum](https://www.instagram.com/obudai_muzeum) [obudaimuzeum](https://www.facebook.com/obudaimuzeum)

RUDOLF BUCHBINDER
BRYN TERFEL
CONCENTUS MUSICUS WIEN
EÖTVÖS PÉTER
ROLANDO VILLAZÓN
CHRISTIAN THIELEMANN
BERLINI FILHARMONIKUSOK
WALTRAUD MEIER
ZUBIN MEHTA
IZRAELI FILHARMONIKUS ZENEKAR
FISCHER ÁDÁM
NEMZETI FILHARMONIKUSOK
DREZDAI STAATSKAPELLE
KIRILL PETRENKO
PAAVO JÄRVI

MÜPA
BÉRLETEK
19/20

mupa Budapest
Élményt Minden tekintetben.

mupa.hu

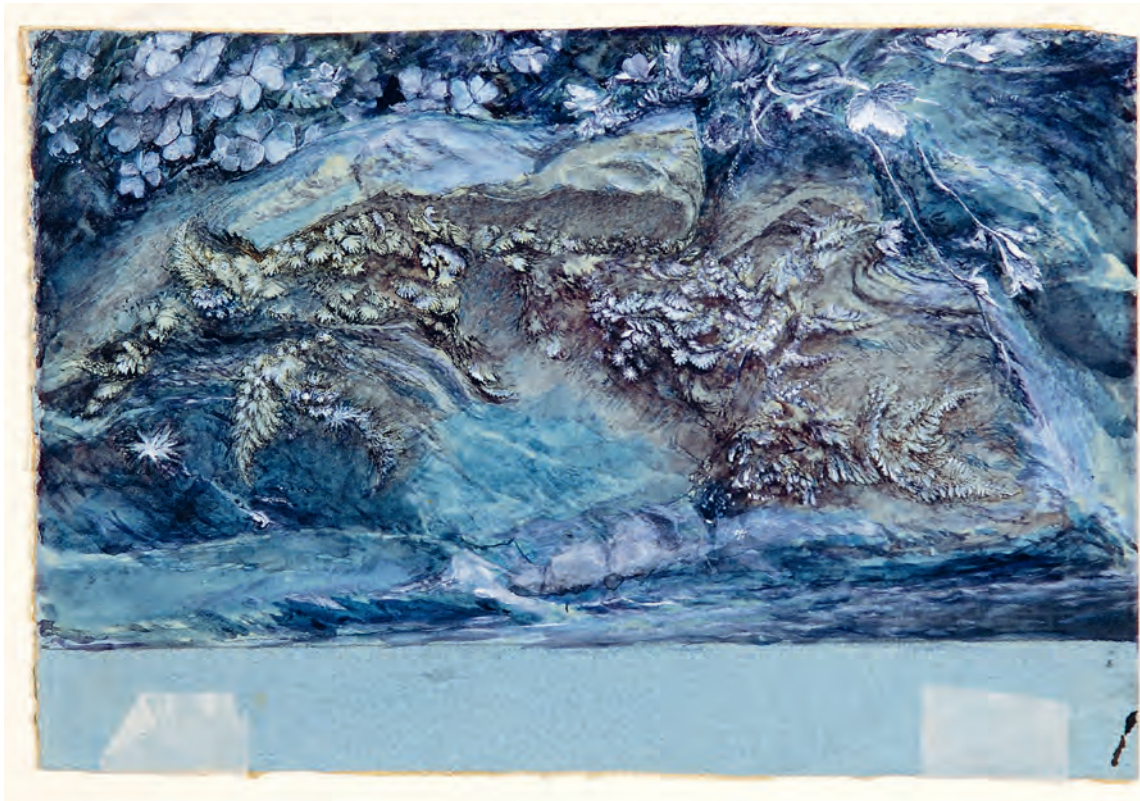
Stratégiai partnerünk: **LEXUS**
Stratégiai médiapartnerünk: **MS**
A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma
EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA
Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáiraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

Ha a viktoriánus kor művészetéről esik szó, a két név: Ruskin és Morris megkerülhetetlen, ráadásul mintha az utókor szemében elválaszthatatlanok lettek volna, a szakirodalomban is mint a sziámi ikrek szerepelnek együtt. Nem akarnám elviccelni, hogy mint Stan és Pan, de közben igen.

Szikra Renáta

A FEJ ÉS A KÉZ, AVAGY A MŰVÉSZET LELKIISMERETE

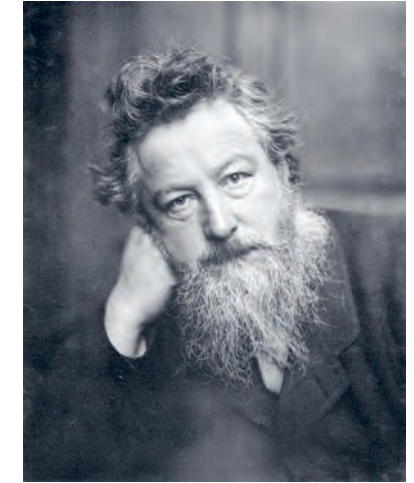
John Ruskin és William Morris válogatott írásairól



John Ruskin: *Moha, páfrány és madársóska a sziklás folyóparton* (vázlat), 1875–79, toll, tus, vízfesték, gouache, papír
© Collection of the Guild of St George / Museums Sheffield



John Ruskin, 1873 (Frank Meadow Sutcliffe felvétele)
Forrás: Wikimedia Commons



William Morris, 1887 k.
(Frederick Hollyer felvétele)
Forrás: Wikimedia Commons

Aki már látta őket a szép 19. századi fotográfiákon, nem felejt el John Ruskin ösztövé, hórihorgas alakját, pofaszakállas, komor arcát és barátjának, a zömök, tenyeres-talpas William Morrisnak bozontos haját és szakállát. Ruskin pedáns, kimért úriember volt, egyetemi professzor (és lelkes természetbúvár), míg Morris hiperaktív, érzelmeit az eksztatikus lelkesültségtől az őrjöngő dühig intenzíven megélő, mindenhez értő és mindennel egyszerre foglalkozó polihisztor. Tanult teológiát, építészetet, festészetet (saját bevallása szerint ehhez nem volt tehetsége), de alapvetően költőként tartották számon (noha „a költészet professzora” címtől, amit az oxfordi egyetem szánt neki, elzárkózott), miközben műfordítóként is remekelt: Homéroszt és Vergiliust ültetett át angolra, meg óizlandi sagákat, mindezt azonban inkább csak művelt honfitársai értékelték. Világszerte ismertté nevét iparművészeti tevékenysége tette, vagy ahogy ő fogalmazott, „a díszítőművészetekben való sokoldalú jártassága”, hiszen tervezett bútort, tapétát, textileket, kitanulta az ólomüveg-készítést, a szőnyegszövést és nem utolsósorban modern és sikeres

lakberendezési és iparművészeti céget alapított. A Morris & Co. gyártotta híres madaras, indás, virágos tapéták ma is kaphatóak, és a falinaptáraktól a képernyővédőkig szinte minden médiumot meghódítva töretlen a népszerűségük. Morris Ruskin leghívebb tanítványaként osztotta mestere középkor iránti rajongását, és vele együtt vallotta az arts and crafts, azaz a szépművészetek és kézművesség, és tágabban értelmezve művészet és élet szoros egységét. Ez is magyarázza, hogy érdeklődő figyelmük, analízáló, értelmező készletük a természettudománytól a kortárs művészetig, a teológiától a szocialista reformeszméig, gyakorlatilag mindenre kiterjedt: a nemrég magyarul is megjelent iker-esszéket kettejük vaskos hagyatékából szemezget. A Kijarat Kiadó *Kézműves esztétikája* Morris írásait gyűjti össze, a másikat a Typotex jelentette meg *John Ruskin – A XIX. század viharfelhője* címen. Mindkét kötetben rövid írások, hosszú előadások, esszék, elmélkedések és tudományos elemzések váltogatják egymást. Nemcsak a műfaji változatosság az oka, hogy a szövegek még Ruskin néhol dagályos, patetikus megfogal-

mazása ellenére is kifejezetten olvastatják magukat, és ez a fordítók, Keresztes Balázs és Csuka Botond munkáját dicséri. Ruskin szerteágazó tematikájú írásai között akad olyan, ami a virágok szerkezetével foglalkozik behatóan, vagy a vas hasznosságával a természetben, művészetben és a politikában, az erkélyrácsok ornamentikus díszétől a béklyóig, gyakorlati és átvitt értelemben egyaránt. Természetesen írt korának progresszív művészeiről, a preraffaelitákról, és nem annyira kézenfekvően újszerű meteorológiai jelenségekről is. Morris például értekezett a különböző területeken és időszakokban rendelkezésre álló építőanyagok építészeti stílusokra gyakorolt hatásáról, de a középkori kódexek díszítőművészetéről is, talán nem teljesen függetlenül attól a rendkívül praktikus útmutatótól, amelyet mintatervezéshez ajánl. Mindkét válogatást alapos, de cseppet sem száraz életrajzi tanulmány kíséri. Ruskin munkásságáról Gyenge Zoltán, Morrisról Keresztes Balázs ír, érzéketlenül vázolja azt a társadalmi miliőt, amelyben eszméik gyökereznek. Törekednek arra, hogy elemzésük alanyát

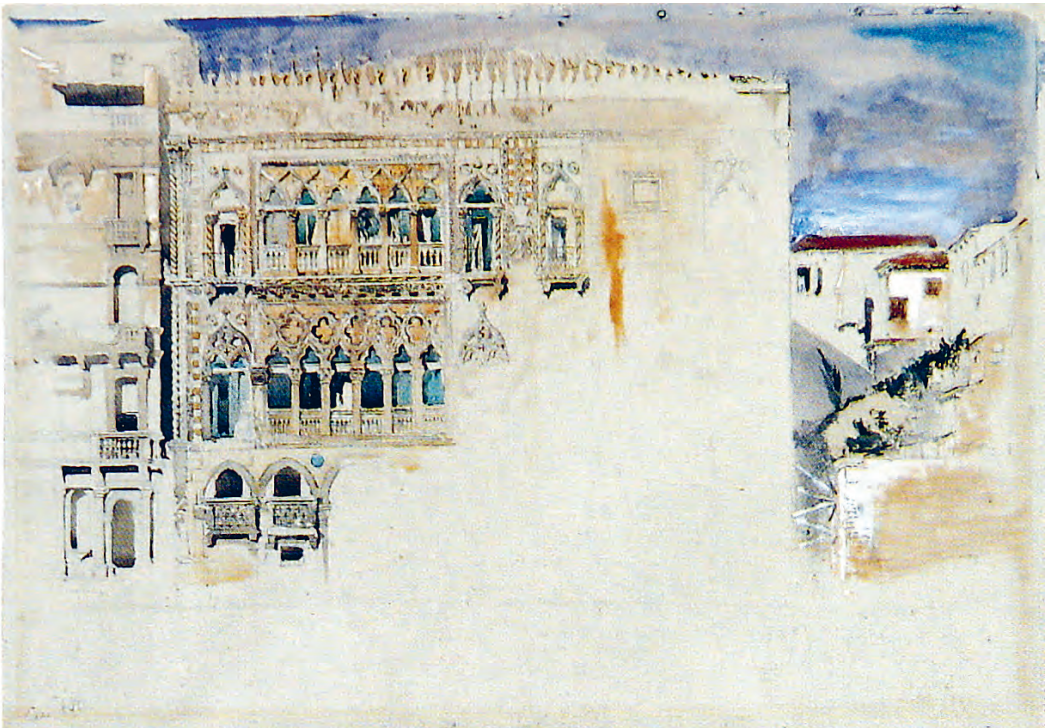


John Ruskin: *Jégfelhők Coniston Old Man fölött* (színvázlat), 1880, vízfesték, 12,5 x 17 cm
Forrás: Wikimedia Commons

hétköznapi gondokkal küzdő, hús-vér figuraként állítsák elénk, és a nemcsak okulni, hanem szórakozni is vágyó utókor hálás a már-már bulvárjellegű élet-rajzi adalékokért. Még akkor is, ha a művészetek bűvöletében élő Ruskinnak a hétköznapiok alantas világától való

kínos távolságtartását rögtön az első néhány oldalon gyógyíthatatlan impotenciáján, pontosabban tönkrement (állítólag el sem hált) házasságának kalandos történetén és egy gyermeklány iránti (plátói?) rajongásán keresztül szemlélteti. (Feleségét, a szép Effi Greyt, aki

a válást kezdeményezte, végül Ruskin preraffaelita festőbarátja, John Everett Millais kárpótolta, Rose de la Touche-t, a sokszor lefestett kislányt pedig nagykorában Ruskin feleségül kérte – hiába.) Természetesen Morrisről is megtudjuk, milyen szerencsétlen volt múzsájával,



John Ruskin: *Casa d'Oro, Velence (vázlat)*, 1845, ceruza, vízfesték, gouache, 33 x 45,6 cm
Forrás: Wikimedia Commons

RUSKIN MUNKÁSMÚZEUMA



Különféle ásványok Ruskin gyűjteményéből
© Collection of the Guild of St George / Museums Sheffield

A Temze-parttól pár percre található, neogótikus stílusú Two Temple Place eredetileg a szállodatulajdonos William Waldorf Astor tulajdonaként, Astor-ház néven volt ismert. Az amerikai mágnás némileg eklektikus óvilág-álmát megtestesítő motívumok szobrok, frízek, festett üvegablakok formájában fejezik ki a tizenkilencedik század végének magabiztos gazdagságát. Astor egykori londoni főhadiszállása néhány tulajdonosváltás után került a Bulldog Trust jótékonyági szervezet birtokába, akik évente egyszer, kora tavasszal a szigetország egy-egy jelentős vidéki gyűjteményét mutatják be a fővárosban, megnyitva a fantasztikus épületet a közönség előtt. Legelső tárlatuk nyolc évvel ezelőtt William Morris életművére összpontosított, a mostani, *John Ruskin. A látás ereje* címet viselő kiállítás pedig a művész, műgyűjtő és műkritikus születésének kétszázadik évfordulóját ünneplő, egész éves, brit kulturális eseménysorozatot nyitotta meg. Ruskin mélységesen hitt a szépség életminőséget javító erejében, úgyhogy valamiféle meditativ boldogság-, illetve derűkeresés jegyében kortársait rajzolásra, festésre buzdította. Nagy ívű népboldogító tervének egyetlen megvalósult részletként Sheffield város munkásait gazdag képzőművészeti és természettudományi gyűjteménnyel ajándékozta meg. Az iparvárosba tanítványa, egyben gyűjteményének első kurátora, Henry Swan hívta meg Ruskint, hogy a gyárak füstjébe burkolózó város feletti dombon alakítson ki a munkások számára ingyen látogatható kis múzeumot. Az egyetlen helyiségbe zsúfolt műalkotásokat és természeti kincseket akár hajnalban, munka előtt, vagy akkoriban még szokatlan módon vasárnap is megtekinthették az érdeklődők. „Nincs más gazdagság, mint az élet” – írta Ruskin, és ezt a gazdagságot a kiállításon nemcsak a részben általa gyűjtött naturáliák, hanem természet- és tájbrázolások képviselik, melyek között saját precíz tanulmányai, jellegzetesen befejezetlen rajzai és festményei is helyet kaptak. A Two Temple Place több teremben mutatja be Ruskin és követői munkásságát, de az emeleti könyvtárteremben Louise Pullen, a kiállítás kurátora az eredeti, különös múzeumi szituáció rekonstruálására tesz kísérletet. Némileg rendezetlenül, egyetlen felirat nélkül, a didaktikus oktató szándék helyett pusztán az esztétikai élményt hangsúlyozva mutatja be azt a gyűjteményt, amit Ruskin erre a célra összeállított. Az eredeti sheffieldi kezdeményezés a jelenleg körülbelül háromszáz tagú Szent György Céh keretei között egyébként ma is működik. (V. K.)

John Ruskin. The Power of Seeing, Two Temple Place, London, 2019. április 22-ig

a szépséges Jane Burdennel kötött házassága, aki aztán Morris legjobb barátjával, egy másik preraffaelita festővel, Dante Gabriel Rossettivel folytatott évtizedes viszonyt. Hogy a magánéleti változások mennyiben járultak hozzá, hogy mindketten éjjel-nappal dolgoztak, kutattak, alkottak, azt nem tudjuk, de munkájuk terméséből nekünk is jut. Mindketten egy modern művészet-eszmény szószólói voltak, miközben Ruskin morális alapokon nyugvó, puritán esztétikájában a kora reneszánsz Giotto művészetét csodálta. Azt a realizmust, őszinteséget értékelte benne, amit saját művész kortársai közül a kiüresedett akadémizmustól eltávolodó preraffaeliták életszemléletében is felfedezett és messzemenőig támogatott. (Nem meglepő, hogy Ruskin és Morris írásai olyan nagy hatással voltak Körösfői-Kriesch Aladárra és a gödöllői művészcsoporthoz, akik hétköznapi életet

művészettel átszövő reformtörekvéseire.) Ruskin William Turner akkor modern tájképfestésében is a lényegi megragadását értékelte, olyannyira, hogy még másolta is Turner műveit. Botanikai, ornitológiai, ásványtani, geológiai tanulmányokat is folytatott, odaadónan foglalkozott a természet minden személel kerülő, apróbb-nagyobb jelenségével. Vándorlásai során (különösen sokat gyalogolt Brantwood környékén, ahol életének utolsó harminc évét töltötte) gyűjtött ásványokat, növényeket, madártojást, tollat, és mindezeket gondosan lerajzolta, préselte, feliratozta, a megfigyelés és rendszerezés kényszerétől hajtva. A világ leghétköznapibb és kivételesen ritka jelenségeit is szorgosan rögzítette és elemezte, mégsem állt ebből össze egy nagy ívű rendszer. Hiába a „járványfelhő” különös meteorológiai jelenségről szóló hosszú értekezés, amiben a fénytörési jelenségeket vizs-

gálja számos maga készítette színvázlat segítségével, mert ami a tudományos precizitáson is átüt, az egyfajta szépségvallás. A természetben fellelhető apró tökéletességek Ruskinnál egy magasabb rendű szépség, az isteni teremtettség fenségességének bizonyítékai (még ha nem is kap elő a tarsolyából egy amúgy mindig kéznél lévő teológiai párhuzamot). A természeti vagy művészi szépség és az erkölcsi jó nála is ugyanaz, más formában kifejezve, ezért olyan égetően fontos számára, hogy a művészet áthassa, átalakítsa, jobbra tegye a hétköznapi életet. Bár sokkal kevésbé volt gyakorlatias gondolkodású, mint Morris, mindennapi környezetére nem volt vak. A művészetben kiteljesedő alkotóélet legkevésbé a második ipari forradalom Angliájában tűnt megvalósíthatónak, amikor silány tömegcikkek árasztották el a piacot, és a gyárakban, lakótelepeiken nyomorúságos körülmények



John Ruskin: *Fasor Ambleside mellett, tölgyek és kőrisfák tavasszal (vázlat)*, 1847, ceruza, fekete és barna tus, 44,5 x 57,2 cm
Forrás: Wikimedia Commons



Morris sokoldalú tehetsége és érdeklődése a kerttervezésre is kiterjedt. Otthona, egyben a preraffaelita kör kedvelt találkozóhelye, a híres Red House rózsalugasokkal körülvett, burjánzó kertje tűnik fel maig népszerű tapétatervein, melyek az év elején a londoni William Morris Gallery *Elvarázsolt kert (The Enchanted Garden)* című kiállításán 19. századi kortárs kertábrázolások között szerepeltek.
William Morris, Philip Webb: *A Trellis (Lugas)* tapéta terve, 1862, 66,4 x 60 cm

© William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest

között dolgoztak és éltek mindezek előállításai. Ruskin mégis alapított múzeumot kifejezetten munkásközönség számára (lásd keretes írásunkat – a szerk.),

de szociális érzékenysége nem vitte az aktív politizálás felé, ellentétben Morris-szal, aki viszont élete második felében a szocialista, sőt kommunista tár-

sadalmi berendezkedésben látta a problémák megoldását. Nagypolgári megrendelői akkor kezdtek elpártolni tőle, amikor már tüntetéseken is felszólt,



Jeremy Deller: Az aranyainkon ülve éhezünk (*William Morris behajítja Roman Abramovics Lunar nevű jachtját a velencei lagúnába*), 2013, falfestmény: Stuart Sam Hughes, 2013, 300 x 750 cm
A művész, a British Council és a The Modern Institute / Toby Webster Ltd, Glasgow jóvoltából
Fotó: Cristiano Corte / HUNGART © 2019

szocialista lapot szerkesztett, sőt megírta saját utópikus regényét az eljövendő jobb világról *News from Nowhere* címmel. (Fiatalabb lánya, May Morris vitte tovább ezt a vonalat: a szakszervezeti mozgalom egyik női élharcosa lett belőle.) Morris szövögyárában igyekezett a lehető legjobb munka- és lakhatási körülményeket biztosítani munkásainak. Az évszázadokon át finomított és letisztult kézműves technikák és anyaghasználat felélesztése valóban áttörést hozott legalább az általa foglalkoztatottak számára, akik a gépies, lealacsonyító munka helyett értelmes, kreatív tevékenységet végezhettek. Morris ennek ellenére sosem szabadult meg a bűntudattól, hogy szépséges tárgyait, bútorait csak olyan áron volt képes előállítani, hogy azok csupán az igen tehető réteg számára voltak megfizethetőek. Ruskin és Morris előadásai, írásai máig meg nem oldott problémákat állítottak a középpontba. Foglalkoztak például a műemlékvédelem fontosságával és törvényi szabályozásának szükségességével. Ruskin már a 19. század végén Velence pusztulását vizionálta, többkötetes építészettörténeti munkája, a *Velence kövei* a gótikus építészet védelmében, dokumentarista igénnyel és

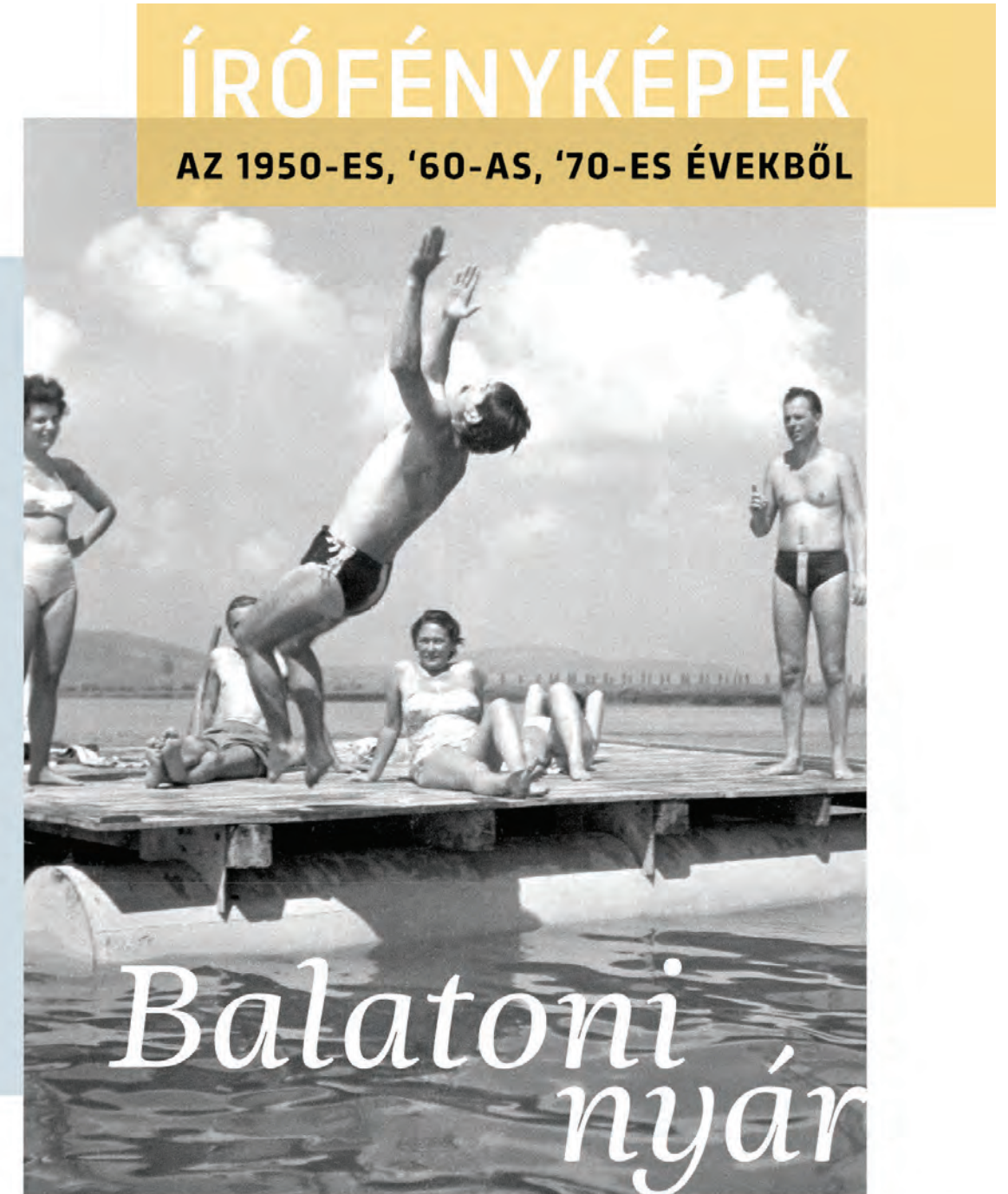
szándékkal íródott. Morris a reklámok, silány tömegcikk vizuális környezet-szennyezése ellen kelt ki, tartós (ma azt mondanánk: fenntartható), funkcionális és esztétikai szempontból tökéletes használati tárgyak sorozatgyártását akarta megvalósítani. A rászoruló életminőségét javító szociális dizájn, az alkotás öröme, az értelmes, kreatív tevékenység keltette flow-élmény – szám-talan ma divatos és nagyon aktuálisnak gondolt jelenség fontosságát jóval előttünk felismerte és hirdette. Eszméi máig tartó hatását jól érzékelteti az a tény, hogy a 2013-as *Velencei Biennálé* brit pavilonjában újra felbukkant Morris jellegzetes szakállas alakja. Jeremy Deller *English Magic* installációjához Stuart Sam Hughes készített hatalmas falfestményt, amin dühöngő óriásként süllyeszti el az orosz milliárdos műgyűjtő oligarcha, Roman Abramovics luxus-jachtját, amit gazdája a 2011-es biennálé idején arrogáns módon közvetlenül a Giardini elé horgonyzott le, kitakarva a látképet. William Morris mint az angol nemzeti művészet lelkiismerete most a pénzre váltott művészet elitizmusa és a korrupt művészeti intézményrendszer ellen tiltakozik.



Kézműves esztétika. William Morris válogatott írásai. Fordította, a szövegeket válogatta és az utószót írta: Keresztes Balázs. Kijarat Kiadó, 2018, 232 oldal, 2900 Ft

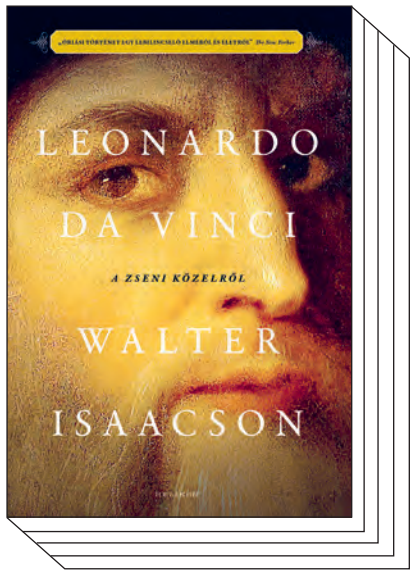


John Ruskin: A XIX. század viharfelhője. Válogatott írások. Válogatta: Csuka Botond, Déri Ákos és Keresztes Balázs. A bevezető tanulmányt írta: Gyenge Zoltán. Typotex, 2019, 348 oldal, 3900 Ft



2019. MÁRCIUS 16. – 2019. JÚLIUS 14.
BALATONFÜRED, VASZARY GALÉRIA

SUMMERTIME AT LAKE BALATON
PHOTOGRAPHS OF WRITERS
FROM THE 1950S, 60S AND 70S



Hogy mennyire utálok ezt a Leonardo-portré! Ezt, ezt, amit Walter Isaacson könyvére tettek, nemcsak nálunk, de világszerte, szörmók manus behízeltő mosolygással, és ezzel a sapekkal a fején, amit csak öreglányok szoktak viselni a múlt század nyolcvanas éveiben. Nem az én Leonardóm, de hát mi is az én Leonardóm? És akkor ijedten jövök rá, hogy a gyerekkori emlékek éppen úgy nem hagynak nyugodni, mint Freud szerint Leonardót a keselyűs álma. Szóval: az én Leonardóm akkor valószínűleg Philippe Leroy, a régi Leonardo-sorozatból. És érzem is, ahogy élednek az emlékek, ahogy haladok a könyvben, előbb vagy utóbb az embernek döntenie kell Leonardo és Michelangelo között, melyikük a nagyobb. Leonardo, aki mindent belefojt a sfumatóba, vagy Michelangelo, akinek az alakjai (Leonardo szerint) úgy néznek ki, mint a dióval töltött zsákok. Akkor sem szeretem ezt a Leonardo-portrét, mert olyan, mintha egy Leonardónak öltözött embert mutatna. Paróka, álszakáll, sapka. Így néz ki a reneszánsz gényusz. Miért ezt választotta Walter Isaacson? Vagy őt meg sem kérdezték, ez csak kiadói téveszme? Kísül ebből még valami?

Walter Isaacson: Leonardo da Vinci – A zseni közelről

FÁY MIKLÓS: LEONARDO FOGÓCSKA

Azért érdemes csak dühöngeni vagy szenvedni a borító miatt, mert Isaacson maga elég gyorsan megnyeri magának az embert. Egyrészt azzal, hogy annyira odavan Leonardóért, valósággal lelken-dezik. És úgy lelken-dezik, ahogy egy másodlagos elmének lelken-deznie illik, kedvenc képe a *Mona Lisa*, és reménykedik, hogy Leonardo tényleg I. Ferenc karjai között lehelte ki a lelkét. Mintha az valóban neki volna megtiszteltetés, nem ennek a Victor Hugo és Verdi által már alaposan helybenhagyott királynak (illetve mantuai hercegnek) javítana a megítélésén, hogy foghatta a haldokló fejét. I. Ferenc persze tényleg rendes volt Leonardóhoz, szállást adott és apanázst, és nem kért cserébe lényegében semmit, nem kellett róla portrét festeni, és végül nem kellett várfalakat sem tervezni. Cserébe végül nála maradt (ha nem kellett megvásárolnia) a *Mona Lisa*, a *Szent Anna harmadmagával* és a *Keresztelő Szent János*. Franciaország nem panaszkodhat, jól járt Leonardóval. Isaacsonnak azonban nemcsak a lelken-dezése ragadós, de a tanítványi vagy utókori hozzáállása is. Az a gondolat, hogy zseninek zseni, de azért nem univerzális. Számolni például nem tudott jól, vannak szorzásai, amelyekben egy

tízessel téved. Vagy másutt is meglepően rosszul ad össze. Nem úgy zseni, hogy az átlagtól teljesen különböző aggyal vagy kézzel született volna, hanem fejlesztette magát, nem szűnt meg kérdezni és kíváncsinak lenni. A könyv végére érve Isaacson össze is állít egy listát, hogy mi az, amit mi, átlagemberek eltanulhatunk Leonardótól. Többnyire igaza is van, bár van olyan következtetés, ami éppen ellentétes a leonardói eszmékkel, és van olyan, ami szimplán csak értelmetlen, mint hogy készítsünk jegyzeteket, mert az majd az utókorra marad. Az enyémekek biztosan nem, de úgy sejtem, Isaacsonéi sem. Azon töröm a fejem, mitől is olyan jó ez a hétszáz oldal, miért is érzi a végén az ember, amikor behajtja a kemény táblát, hogy most valami nagy és jó dolog történt vele. Először nyilván Leonardóra gondoltam, hogy újból átvettük az életét és műveit (esetleg nem is az ő műveit). Felnőtt fejjel, felnőtt módon vettük újra át a régi tévésorozatot, azóta fejlődött a kutatás, jobban lehet tudni egyes dolgokat vagy tovább nőtt a homály. De van itt egy másik fejlődésregény, vagy inkább harmadik, ha magunkat is odasoroljuk Leonardo mellé, és ez a harmadik Isaacsoné. Nemcsak beleszeretett a témájába,

de ahogy haladt a könyv írásával, egyre jobban érti azt, akiről beszél. Eleinte még ő is belemegy abba a Kenneth Clark-féle zsákutcába, hogy Leonardo élete lényegében a nagy időpocsékolás története, van itt egy óriási festő, aki ahelyett, hogy festene, a repülésen vagy az ideális városon töri a fejét, esetleg udvari multságokat szervez és tervez, és egyáltalán, mindent megtesz, hogy minél kevesebbet kelljen hasznosan tölteni az idejét. Amit Kenneth Clark valamiért nem vett észre, az az, hogy ez kifejezetten az utókor hozzáállása: miért tervezi a varázsgömböket a nagy extravaganciákhoz, amikor pingálhatna is. Mintha mindenféle előadó-művészet csak fölösleges időtöltés volna, hiszen az esetek többségében a jelenlétőknek szól, és nem az ötszáz évvel későbbi születtetteknek. Isaacson azonban rájön Leonardo feljegyzéseit olvasva, hogy ő maga is azt mondja, akkor is dolgozik, amikor nem dolgozik, pontosabban, hogy akkor dolgozik egy festő inkább vagy hasz-

nosabban, amikor nem a vászon (esetünkben persze fal vagy falap) előtt áll. Aztán Isaacson megteszi a még hátralevő lépést is, amikor kimondja: ha neki öröm volt tervezni, álmodni, vizet nézni, akkor az így volt jó. A laikusoknak adott végső Isaacson-tanácsokban benne is van, hogy nem csak azzal kell foglalkozni, ami közvetlenül is hasznot hajt. Mert *Mona Lisa* mosolyához nyilván nem volt szükséges felboncolni harminc emberi arcot, de ha ő így jutott el odáig, akkor az ő esetében ez volt helyénvaló. Nehéz volna vitatkozni ezzel. Már úgy értem, hogy Leonardo festői hagyatéka sem kicsi. Nem kisebb, mint amennyit egy képzőművészet iránt érdeklődő ember fel tud fogni, fejben tud tartani, szerencsés esetben akár végig tud láto-gatni. Elbírna a világ még ötven Leonardo-festményt? Még húsz Mozart-operát, még negyven Beethoven-szimfóniát? Nem vagyok biztos benne. Nem mintha ez volna a végső tanulság. Isaacson, amennyire látom, voltaképen

pen nem talál ki semmit, nem fedez föl új dolgokat, nem tud újat mondani a hősről, csak kifejezetten értelme-sen és átlelkedően foglalja össze és rendszerezi a régi tudásunkat. Ez a régi tudásunk pedig a szokásos: nem tudunk semmit. Nem értünk semmit. És nincs ezzel semmi baj, mert mintha Leonardo egész életében nem is akart volna mást, mint kicsúszeni a hálóból. Ha festőnek hisztek, mérnök vagyok, ha mérnöknek, akkor feltaláló, ha feltalálónak, akkor látnok, ha látnoknak, akkor festő. Tudjátok a nevem, de nem tudjátok, ki vagyok. Fogj meg, ha tudsz. De úgysem tudsz.

Walter Isaacson: *Leonardo da Vinci – A zseni közelről*. Fordította: Falcsik Mari. Helikon Kiadó, 2018, 648 oldal, 6999 Ft





Rafaello: *A három grácia*,
1517–18 körül,
vöröskréta, papír,
20,3 x 25,8 cm
A Royal Collection Trust
jóvoltából

IZMOK ÉS PACSIRTÁK

Amikor a Palatinus strandon először engedélyezték a monokinit, rokon-szenves férfiak gyűltek össze a kijelölt hely közelében. Végre. Végre szabad a vásár, ha nem is szabad a csók. Ennek ellenére voltak elszánt nők, akik a közönség szeme láttára levetették fél fürdőruhájukat, és a csíkmentes barnulás érdekében elviselték a beszólásokat. „Anyukám, ha csak ennyit tudsz mutatni, legalább egy verset mondjál!” Nem tudom, hogy felnőttünk-e azóta. A londoni Royal Academyn most reneszánsz aktokból nyílt kiállítás, 130 év meztelenjei, Ádámok és Évák, Szent Sebestyének, Krisztusok és Vénuszok. És az az érzésem, hogy még mindig élnek a régi beidegződések. Hogy századokon át csak a képzőművészet adott arra lehetőséget, hogy meztelen embereket illendő körülmények között nézhessünk. És ennek megfelelőek is az első reakcióink. Egész jól kigyúrta magát Dürer Ádámja. Igaz, Éva is, nem szabad felidegesíteni, mert hozzád vágja az almát. Vagy: itt ez a Tiziano Vénusz, jön ki a vízből, csavarja a hajából a vizet, és úgy figyel, hogy nem néz rád, adja az ártatlant. A mai ízlésnek talán egy kissé telt a csípője, de azért helyes. Biztosan eljön az idő, amikor szépen, kulturáltan nézzük majd a képeket, mintha azok lennének, amik: műtárgyak. A kérdés az, hogy mikor? (F. M.)

The Renaissance Nude,
Royal Academy of Arts, London,
2019. június 2-ig

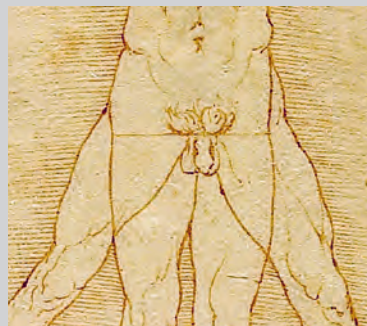


Tiziano: *Vénusz kiemelkedik a tengerből* (*Venus Anadyomene*), 1520 körül, olaj, vászon, 20,3 x 25,8 cm
A National Galleries of Scotland jóvoltából

MOZGÓKÉP

Volt valaha egy olyan televíziós átverés, hogy egy kiállításon az audio vezető, ha ez a megfelelő kifejezés, szóval az a fülbe dugható segítség egyre valószínűtlenebb pózokat kért a látogatóktól. Nézze a képet a legtávolabbi sarokból, és hunyja be az egyik szemét. Nézze a képet szemből, de az ujjain keresztül. Ezt még mindenki megtette. Aztán eljutott oda, ahol már lázadt a vendégek fele: álljon háttal a képnek, hajoljon előre, és a lába között nézze a fejre fordult világot. Mintha valami hasonlóra készülne a Tate Galleryben április 29-én, amikor a táncművész Charlie Ashwellt kérik föl tárlatvezetésre. A vezetés címe *Slow Looking Tour – Moving and Seeing*, de ha jól értem, nem arról van szó, hogy Ashwell lassan, képről képre haladva mutatja meg Pierre Bonnard művészetét, ennek elég jól követhető értelme volna, hanem hogy lassú mozgás közben kell a képeket megtekinteni, befogadni, megszeretni. Persze: ki tudhatja azt előre. Lehet, hogy tajtsizva minden értelmet nyer, a világ, Bonnard, London. Charlie Ashwell mindenesetre garantálja, hogy előzetes edzésekre egyáltalán nincs szükség. (F. M.)

Pierre Bonnard: *The Colour of Memory*, Tate Modern, London,
2019. május 6-ig



Leonardo da Vinci: *Vitrúvius-tanulmány* (részlet), 1492,
tuskihúzó toll, tinta, papír
Forrás: Wikimedia Commons

Lent: Szuvenírbögre
Michelangelo *Dávid* szobrával,
fügefalevéllal a megfelelő
helyen, Leonardo után
szabadon



RENESZÁNSZ FÉRFIASSÁGOK

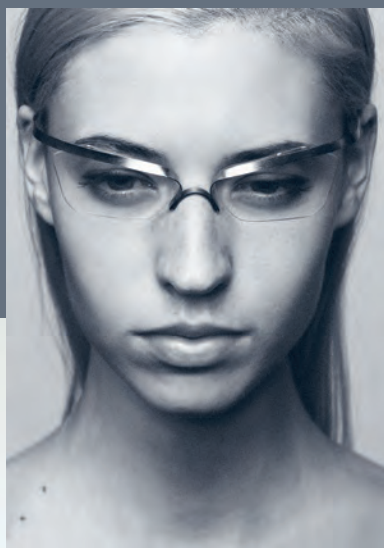
Amikor 1504-ben elkészült Michelangelo a *Dávid*dal, Firenze bizottságot állított föl, hogy mi történjen a szoborral. Elég jó bizottságot, tagja volt Leonardo, Botticelli, Pollaiuolo és Filippino Lippi is. Alapvetően két vélemény csatázott, az egyik szerint suvasszák be az új szobrot a Loggia dei Lanziba, védett helyre, a másik szerint legyen annyira szem előtt, amennyire csak lehet, kerüljön a Palazzo della Signoria bejárata mellé. Leonardo az előbbi lehetőség mellett volt, és még azt is hozzátette, hogy nem ártana valamivel elkendőzni a szobor férfiasságát. Tudni lehet azt is, mire gondolt, van egy rajz tőle a *Dávid*ről, fügefalevéllal a megfelelő helyen. Ó, szemforgatás, sóhajt az ember röpke ötszáz év után, nehogy már épp Leonardót zavarja a férfi nemi szerv. Ott a vitruviusi ember, akié legalább annyira kendőzetlen és szőrös és egyértelmű, mint *Dávidé*. Nyilván az egész akció mögött volt féltékenységi is: itt az új ember, én vagyok a nagy Leonardo, és azon agyalok ötvenkét évesen, hogy egy izzadt-büdös harmincon inneni szobrász márványát hol kell fölállítani. Mint tudjuk, Leonardo egyébként bukta az ármányt, *Dávid* a Palazzo della Signoria elé került, és ott is maradt 1873-ig, amikor is átszállították az Accademiára. És ha már átszállították, rá is tették a fügefalevelet. Nem tudom, meddig maradt rajta, az én irodalomkönyvemben (a gimnáziumok első osztálya számára) *Dávid* még fügefalevéllal szerepelt. Láttam 1903-as fotót a szoborról, akkor még szemérmes változatban. Azóta elszabadult a pokol, Firenze tele van *Dávid*dal, kötényen, alsógatyán, tányéron. A vitruviusi ember vajon miért nem járt így? (F. M.)



Pierre Bonnard: *Akt kádban* (*Nu dans le bain*), 1936–1938
olaj, vászon, 93 x 147 cm
A Musée d'Art Moderne de la
Ville de Paris / Roger-Viollet
jóvoltából

#ÚJ #INTERJÚSOROZAT #FRISSDIPLOMÁS #PÁLYAKEZDŐ #KÉPZŐMŰVÉSZ #DIZÁJNER

Az Artmagazin Online-on hamarosan miniinterjú-sorozat indul **#FRISSDIPLOMÁS** címmel, ahol a frissen végzett képzőművészeket és dizájnereket kérdezzük arról, milyen témákkal foglalkoznak, milyen technikákkal és anyagokkal kísérleteznek, miről szól a diplomamunkájuk és mik a terveik a jövőre nézve. A bemutatott tehetségek kiválasztásánál arra törekszünk, hogy a legkülönbébb területek képviselőit mutassuk be, legyen szó szobrászokról, grafikusokról, festőművészekről, fotósokról, médiaművészekről, divat- vagy ékszertervezőkről.



Szenteczki Boldizsár:
Glory flames,
2014, titán
Fotó: Ladocsi András



Szenteczki Boldizsár: *Cell mirrors*, 2018,
üveg, ezüst, 90 x 90, 65 x 155, 35 x 190 cm
Fotó: Ladocsi András



Szabó Menyhért: *Who You Are I.*, 2018,
gumi, 132 x 113 x 85 cm

www.artmagazin.hu

3C PAUKER®
az én nyomdám



AAA
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR
BRANDS
8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

Superbrands
BUSINESS 9x
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18

színnel + lélekkel

Space to start. **Space** to think. **Space** to act. **Space** to convince **Space** to share. **Space** to fail. fail again. and succeed. **Space** to cooperate. **Space** to inspire. **Space** to test ideas. **Space** to expand. **Space** to amaze. **Space** to host. **Space** to work together. **Space** to feel at home. **Space** to grow. **Space** to develop. **Space** to inspire. **Space** to be creative. **Space** to meet. **LOFFICE** Design offices. Event spaces. Community hub. Coworking space. lofficecoworking.com facebook.com/lofficebudapest office@loffice.hu +36 70 318 63 56 **Space** to present. **Space** to finally