

25^{nk}

Az impresszionista festőnő: Berthe Morisot

Adamik Luca: Érezsem megtiszteltetésnek
Eperjesi Ágnes kiállítása
Pauer Gyula Molnár Csilla-szobra kapcsán

Waliczky Tamás képzelt kamerái Velencében

ARTMAGAZIN

17. évfolyam

2019 / 3. szám, 1280 Ft



VeszprémFest

2019.
JÚLIUS
10-13.



07.
10.
**Caro
Emerald**

07.
11.
**Verdi:
Rigoletto** Paolo Gavanelli
René Barbera
Zuzana Marková

07.
12.
UB40 featuring
Ali & Astro

07.
13.
**Katie
Melua**



Jegyek: veszpremfest.hu

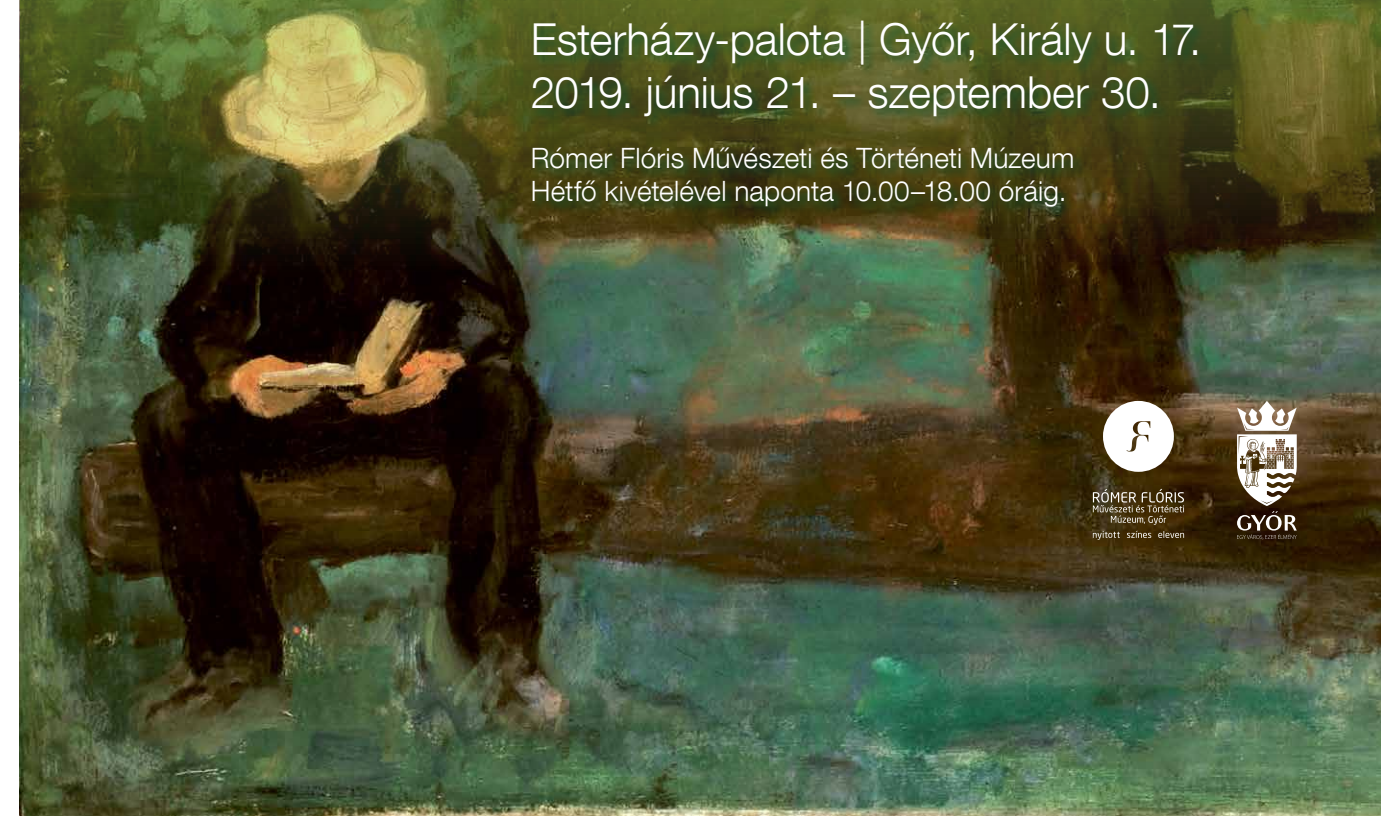


BATTHYÁNY GYULA • BERÉNY RÓBERT
CSÁTH GÉZA • FERENCZY KÁROLY
GULÁCSY LAJOS • KORB ERZSÉBET
MATTIS-TEUTSCH JÁNOS • MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ
RIPPL-RÓNAI JÓZSEF • VASZARY JÁNOS

MINT EGY KALEIDOSZKÓP UTAK A TUDATTALANBA

Esterházy-palota | Győr, Király u. 17.
2019. június 21. – szeptember 30.

Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum
Hétfő kivételével naponta 10.00–18.00 óráig.



RÓMER FLÓRIS
Művészeti és Történeti
Múzeum, Győr
nyitott színes eleven



Júniusi számunk a múltkorrigálás jegyében állt össze. Címlapunkon olyan mű szerepel, aminek jelentésrétegeit hosszú éveken keresztül lehet majd felfejteni, miközben újabbak és újabbak rakódnak rá. Bármennyire szokatlan is ez egy piros, 3D nyomtatással készült lányfej esetében, ez a szobor az ország egyik legfontosabb emlékműve. Molnár Csilla országa vagyunk. Ahogy régebben Izsó Petőfije, ma az 1945 utáni első magyar szépségkirálynő-választás később öngyilkosságot elkövetett győztesének arca, illetve a róla készült Pauer-szobor Eperjesi Ágnes-féle átírata tűnik a legadekvátabb magyar emlékműnek. Persze mégiscsak Pauer Gyulának köszönhetjük, hogy annak a korszaknak, a rendszerváltást már csírájában magában hordó időszaknak lett egy olyan lenyomata, amit utána értelmezni, öltöztetni, félre- vagy kiállítani lehet, illetve rávilágítani arra, hol romlott el egy már eleve egyensúlytalan viszony. Épp erről szól a Fészek Galériában elhangzott megnyitóbeszéd is, amit közlünk. Egy másik írásunk azt járja körül, hogy a Velencei Biennálé idei

magyar szereplője, Waliczky Tamás a múltban eldőlő dolgok helyett hogyan vázol fel visszamenőleges lehetőségeket azokban a gondolat kísérletekben, amelyek végül a technológiai fejlődés és a tárgyalakotási folyamat más-más fázisát mutatják, némiképp a *Viszsa a jövőbe* filmek mintájára. Sugár János nyolcvanas évekbeli grafikái is furcsa viszonyban vannak az idővel, tudjuk, hogy Sugár ambíciója az volt, hogy a húsz évvel későbbi világot képezze le. Vagy legalábbis úgy képezze le a saját korát, ahogy azt szerinte húsz évvel később csinálná. Lakner Antal műveinek értelmezéséhez pedig jó tudni, hogy miközben elképesztő technológiai fejlesztések zajlanak azért, hogy a jövőben a kisujjunkt se kelljen mozdítani, közben egy másik szféra, a művészek, már azon dolgoznak, hogyan orvosolják az emiatt várható bajokat. Múltkorrekció a Fortepan archívum kitalálása és működtetése is. Elképesztő többlettudás birtokába kerültünk, mert valakiknek kipattant az agyából a fotózás miatt felgyülemlett és régebben még kidobásra ítélt képanyag megmentésének gondolata, és

megteremtették a közös újrahasznosítás feltételeit. Egyszerűbb eset, amikor életművek elfeledett vagy elveszettnek hitt művei kerülnek elő és ágyazódnak a köztudatba, mint ahogy egy Magyarországon karriert csinált, olasz festőművész, Marastoni Jakab képei is. Megnézzük azt is, mi történik Amerikában, a legnagyobb impresszionizmus-fogyasztó országban egy eddig háttérbe szorult festőnővel, aki re csak újabban esik annyi fény, mint eddig férfi pályatársaira. Egy állandó kiállítás újrendezéséről is írunk, ami miatt megváltozhat majd a képünk a századfordulós Bécsről, és arról, hogyan született meg a modernizmus. Végül pedig arról való tudásunk íródik át egy könyv segítségével, hogy volt-e, van-e feminista művészet Magyarországon. Azért e számunk illusztrációit ebből a szempontból is figyelmükbe ajánljuk. Lehetne az a mottója: Marastoni Jakab *Görög nőjétől Várnagy Ildikó Éva menekülése a Paradicsomból* című, mára megsemmisült szobráig.

T. T.

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Léopold Zsanett
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Borítóterv:
L² — l2studio.co

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:
Adamik Luca, Ébli Gábor,
Eperjesi Ágnes, Fáy Miklós,
Geskó Judit, Hornyik Sándor,
Kovács Ágnes, Léopold Zsanett,
Murádin Jenő, Schneider Ákos,
Szilágyi Róza Tekla, Topor Tünde,
Winkler Nóra

A címlapon:
Részlet Eperjesi Ágnes: *Pátosz és kritika* című művéből (Pauer Gyula Molnár Csilláról készített gipszöntvénye nyomán), 2019, 3D nyomtatás, vasállvány. 180 x 40 x 40 cm
Fotó © Artmagazin / HUNGART © 2019

Cikkünk a 36–40. 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 – 7 Biennálé
Szilágyi Róza Tekla: PANASZOPERA A PSZEUDO-STRANDON

8 – 11 Biennálé
Schneider Ákos: GÉPEK A FANTAZMAGÓRIÁN TÚL
Waliczky Tamás Képzelt kameráiról

12 – 15 Kiállítás
Léopold Zsanett: A JÖVŐ OTTHONA
Lakner Antal a temesvári Art Encountersben

16 – 22 Esszé
Geskó Judit: KÍSÉRLETI VAGY KOGNITÍV
Sugár János sokszorosított grafikái

26 – 34 Interjú
Topor Tünde – Winkler Nóra: A KÖZÖSSÉG EREJÉT KIHASZNÁLÓ KEZDEMÉNYEZÉSEK NAGY HÍVE VAGYOK
Beszélgetés Virágvölgyi Istvánnal, a Fortepan-kiállítás kurátorával

36 – 40 Kiállítás
PÁTOSZ ÉS KRITIKA
Eperjesi Ágnes: Pauer Gyula Magyarország szépe 1985 című szobrának kontextusairól (részlet)
Adamik Luca: Érezzem megtiszteltetésnek

42 – 48 Tanulmány
Hornyik Sándor: A NŐ KÍSÉRTÉSEI
Tatai Erzsébet „feminista olvasókönyvéről”

50 – 56 Gyűjtők, gyűjtemények
Ébli Gábor: A NAGY VISSZATÉRÉS
Kiállításorozat a Böhm-gyűjteményből

58 – 63 Alig ismert életművek
Murádin Jenő: ÚTJELZŐK MARASTONI JAKAB NYOMDOKAIN

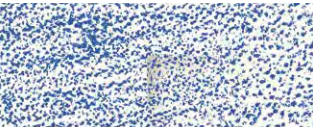
64 – 71 Kiállítás
Kovács Ágnes: BÉCS 1900
A modernizmus eredete

72 – 77 Kiállítás
Fáy Miklós: NŐK FÜLÉBEN AZ A VALAMI
Berthe Morisot-kiállítás Dallasban

78 – 79 ARTANZIX



> 4



> 18



> 34



> 40



> 47



> 68



> 76

Martina Vacheva: *Bulgarian Rose Queen (Bolgár rózsakirálynő)*, 2019, akril, vászon, műanyag rózsák, 188 x 181 cm
© A művész engedélyével / © Sariev Contemporary



SZLÁVOK, TATÁROK ÉS TÓT ENDRE SZLOVÉNIÁBAN

Az idén 33. alkalommal megrendezett Ljubljana-i Grafikai Biennálé főszervezőjeként, kurátori szerepben debütál az eddig kiállítóként, publikációk szerzőjeként és szerkesztőjeként, valamint performansz-előadások alkotójaként aktív Slavs and Tatars nemzetközi hírű művészeti kollektíva. Az egykori berlini fal és a kínai nagy fal nyugati oldala közötti művészeti élet, az eurázsiai régió népeinek – nevük is innen ered – művészete iránt érdeklődő csoport a szatírát – mint a grafikai nyelv egy formáját – választotta a biennálé központi témájának. A szatíra a Slavs and Tatars értelmezésében egyszerre tekinthető közkedvelt filozófiai formának, harapós kritikának és moralizálásra hajlamos, konzervatív műfajnak, amely az autoritárius uralom időszakában virágzik leginkább. Az esemény 35. a régióból – Szlovénia, Lengyelország, Ukrajna, Grúzia, Bulgária – és a szélesebb nemzetközi közegből – Kína, Irán, USA és Anglia – érkező kiállítója között magyar névként Tót Endre is szerepel. A magyar művész személyes prezentációt tartva, *Ten Questions* című munkájának lengyelre fordított adaptációjával vesz részt a biennálén. A nemzetközileg elismert alkotók mellett a kurátorok kifejezett figyelmet fordítanak az ismeretlen és fiatal alkotók részvételére – sőt, a művészeti világban kevésbé alkalmazott műfajként a stand-up comedy műfaja is teret kap a júniustól szeptember végéig tartó művészeti szemlén. (Sz. R. T.)

Ljubljana Biennial of Graphic Arts 33rd Edition: Crack Up – Crack Down, Ljubljana, 2019. szeptember 29-ig



Slavs and Tatars: *Figa*, 2016, szitanyomás polírozott acélon, 198 x 76 cm
© A művész engedélyével



El Anatsui: *Stressed World (Stresszes világ)*, 2011, alumínium- és rézhuzal, 442 x 594,4 cm
© El Anatsui / © Jack Shainman Gallery, New York



Balra fent: Rodrigo de Villandrando: *Isabel de Borbón (V. Fülöp felesége)*, 1620 körül, olaj, vászon, 201 x 1115 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Jobbra fent: menyasszonyi ruha, 1957, ezüstszállal himzett selyem, Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria
© Cristóbal Balenciaga Museoa / Jon Cazenave



MEGFESTETT VISELETEK

Csodás részletességű festmények előtt állva, szinte érintés nélkül is érezzük ujjbegyeinkben a finoman kidolgozott posztók, tüllök és csipkék textúráját. Az alapításának századik évfordulóját ünneplő spanyol divatház, a Balenciaga éppen ennek az élménynek, divat és festészet találkozásának szentelt egy, a madridi Museo Nacional Thyssen-Bornemiszában bemutatott kiállítást. Az egész nyáron látogatható, a múzeummal együttműködésben megvalósuló tárlaton többek között Francisco Goya, El Greco, Francisco de Zurbarán alkotásai kerülnek párhuzamba Cristóbal Balenciaga szatén, selyem, ezüstsfonál, taft és gyöngy kreációival. Balenciaga egész munkássága alatt inspirációként tekintett a spanyol kultúrára és művészettörténetre – most a szerencsés látogatók saját szemükkel is láthatják, hogy modern kreációi milyen sok ponton emlékeztetnek a 16–20. századi spanyol festők által megfestett textíliákra és ruhakölteményekre. A kiállítás anyagában több olyan Balenciaga-darab is van, amelyet még sosem láthatott a közönség. A történelmi viseleteket újraértelmező ruhák magukon hordozzák az inspirációul szolgáló papi öltözékek vonalvezetését, a flamencoruhák finom rebbenéseit, a nemesi ruhák arányait és elegáns burjánzását. (Sz. R. T.)

***Balenciaga and Spanish painting*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2019. szeptember 22-ig**

MONUMENTÁLIS KÁRPITOK

A ghánai származású El Anatsui monumentális szobraival/installációival nemcsak a Velencei Képzőművészeti Biennálén – ahol 2015-ben megkapta az életműért járó Arany Oroszlán-díjat – találkozhatunk, hanem a müncheni Haus der Kunstban is, ahol a művész öt évtizednyi munkásságának eddigi legnagyobb és legátfogóbb válogatása látható. A nemzetközileg (el)ismert alkotó retrospektív kiállításának kurátora az idén márciusban elhunyt Okwui Enwezor (a négy évvel ezelőtti Velencei Biennálé meghívott kurátora), valamint Chika Okeke-Agulu. Anatsui művészete Afrika kulturális tradícióiból és a földrészt érintő történelmi eseményekből, társadalmi problémákból táplálkozik – alkotásai többek között a posztkolonializmus, a társadalmi és kulturális különbségek, valamint a környezettudatosság kérdésköreit dolgozzák fel. Az alkotó különböző anyagokat és megmunkálási eszközöket sorakoztat fel: dolgozott többek között égetéssel, láncfűrész faragással, mindezt agyag és fa anyagok felhasználásával. A kiállításon az 1980-as évek közepétől az 1990-es évek végéig tartó, kevésbé ismert faszobrok és fali domborművek, az 1970-es években jellemző kerámiák, valamint rajzok, nyomatok és vázlatok is megtalálhatók. Továbbá a legújabb alkotások is főszerepbe kerültek, azaz az utóbbi időben jellemző anyagok, az ipari termelésből visszamaradt hulladékok – mint például alkoholos palackok kupakjai és konzervdobozok fedelei – felhasználásával készült szobrok/installációk. Az összenyomott, -préselt, kilapított hulladékot vörösrózzal, majd kente szövessel összeköti, és a mozaikszerű kompozíciók felületére időnként fest is. Az így létrejövő csillogó, monumentális „kárpitok” fenséges, impozáns jelenlétükkel és káprázatos színeikkel Anatsui leghíresebb darabjaivá váltak az elmúlt években. (L. Zs.)

***El Anatsui: Triumphant Scale*, Haus der Kunst, München, 2019. július 28-ig**

Szilágyi Róza Tekla

PANASZOPERA A PSZEUDO- STRANDON

Az idei Velencei Képzőművészeti Biennálé Arany Oroszlánját a Litván Pavilon operaperformansza nyerte.

Amikor szinte minden csatornán a globális felmelegedés következményeiről tájékoztatnak minket, de még mindig vannak olyan világvezetők, akik tagadják az emberiség felelősségét... Amikor a vászontáskák használata valójában csak akkor környezetbarátabb nejlontársaikénál, hogyha kitartóan, évtizedeken keresztül ezeket hordjuk... Amikor maroknyi teljesen hulladékmentes életmódot folytató ember helyett több millió, észszerű szabályokat és apróbb változtatásokat betartó, diszciplinált elmére lenne szükség annak érdekében, hogy rövid időn belül ne legyünk katasztrófák szemtanúi, sőt elszenvedői...

Az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálé Litván Pavilonja ekkor – amikor a mostani főkurátor, Ralph Rugoff az *Élj érdekes időkben* (*May You Live in Interesting Times*) címet adta az idei show-nak – mutat be olyan társadalomkritikus és a klímaválság témakörét érintő munkát, amely a hangzatos vagy prédikáló, a témát elcsépelteként érzékeltető, ugyanakkor demagóg szövegek helyett a mindennapokban érzékelhető zavarokat sorolja. Azokat az apró lustaságokat, amik miatt lassan, de biztosan pusztul az általunk most ismert élővilág.

A munka éppen nekünk szól. Azoknak, akiknek hiányzik karácsonykor a

hó, akiket zavar, hogy a többi járókelő finoman szólva sem tekinti létkérdésnek az utcák tisztán tartását. Azoknak, akiket idegesít, hogy a szomszéd nem szelektíven gyűjti a szemetet, pedig a közös udvaron legalább négy szelektív gyűjtő van.

Az Arsenale egyik épületében látogatható előadás szemléltető felülnézetből látnak egy strandjelenetet, amelynek sokféle korú és testalkatú szereplői éppen azt csinálják, amit a strandon szokás: telefont böngésznek, keresztrejtvényt fejtenek, ejtőznek, olvasnak, beszélgetnek. Néha valaki felemelkedik közülük, de itt ahelyett, hogy bemenne úszni, elénekel egy áriát arról, őt mi érinti rosszul – ezekből áll össze az emberi lustaságról szóló, (nyitvatartási időben) végteleltetett opera.

A 2017-ben a vilniusi Nemzeti Galériában debütált, *Sun & Sea (Marina)* című operaperformansz alkotói – Lina Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė és Vaiva Grainytė – a művet a londoni Serpentine Galleries programszervezőjével, Lucia Pietroiustival kiegészülve fordították angolra a biennálé nemzetközi közönsége számára.

Sun & Sea (Marina),
58. Velencei Képzőművészeti
Biennálé, Litván Pavilon,
Venecia, 2019. október 31-ig



Az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálén a Magyar Pavilonban Waliczky Tamás újmédia-művész munkái láthatók, aki olyan kamerákról készített képeket, amelyek sohasem léteztek. Lehívódtak a virtuális valóságból, hogy a „mi lett volna, ha?” történelmietlen kérdésére adjanak választ, legalábbis ami a látvány leképezésének történetét illeti. Nem véletlenül kértük, hogy minderről olyan szerző írjon, aki a spekulatív design kutatója.

Schneider Ákos

GÉPEK A FANTAZMAGÓRIÁN TÚL Waliczky Tamás Képzelt kameráiról



Enteriőrészlet az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálé Magyar Pavilonjából
Fotó: Rosta József / HUNGART © 2019



Waliczky Tamás: *Spirál kamera*, 2017/2018, számítógépes grafika, lightbox, 100 x 100 cm
A művész és a Molnár Ani Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019

„A gépek az emberi test szimulált szervei.”¹

Waliczky Tamás a technológiai fejlődés párhuzamos irányait szimulálja; a világról alkotott képünk lehetne merőben más, mint amilyen – a *Képzelt kamerák* a fotografiai rögzítés eredményeit nem, csak az előállításához szükséges eszközöket láttatják. A gépek képe áll a középpontban. Nézzük, amin keresztül nézhetnénk.

Fikció és gondolatjáték, de tétje van: „a gépek az emberi test szimulált szervei” – áll a fenti mottóban –, a technológia pedig nemcsak eszközt, de keretet is jelent. A fényképezőgép lehetővé teszi és meg is szabja egy új típusú látás irányát. Legkésőbb Marshall McLuhan óta tudjuk, hogy amennyire kiterjesztenek, annyira újra is írnak minket eszközeink. A velőbe vágó technológiai fejlesztés egyben a test és a testélmény újrahangolását is maga után vonja. „Minden

médium az ember valamely – testi vagy szellemi – képességének kiterjesztése”² – ismétljük a mantrát, és valóban: ha – mondjuk – Waliczky *Spirál kameráját* vesszük alapul, akkor lehet, hogy a rektanguláris helyett ma kör alakú mozivásznon előtt ülünk. Ez nem mellékes kérdés. Tervezett környezetünk és gépeink alapvetően meghatározzák gondolkodásunk és fantáziánk irányát: lehetővé tesznek, megengednek.

Egy „kiterjesztett technológiai világba beágyazva élünk”³ – ahogy Robert Pepperell fogalmaz –, ráadásul olyan világ ez, aminek az anyagával bár folyamatosan dolgunk van, működését rendszerint mégsem értjük. Használjuk digitális eszközeinket, de nem látunk beléjük; az emberközpontú tervezés, a jó design funkcionalitása és komfortérzete, az interfészek simulékonyasága mögött van valami belső, zakatoló működés, amiről hétköznapi felhasználóként semmit sem tudunk, és nem is nagyon

akarunk tudni. Vilém Flusser fogalmával élve: „fekete dobozok” vesznek minket körül. Technológiai eszközeink elkendőzik belső mechanizmusait. Nap mint nap használom az okostelefonomat, ugyanakkor fogalmam sincs arról, hogy hogyan működik, de arról a globális kommunikációs infrastruktúráról sem sok, amibe beleilleszkedik, és amibe engem is beköt. A felhasználói interfész ilyen értelemben valami, ami kitakar. Kényelmesen vagyunk idegenek a saját világunkban – és ez fontos designprobléma.

Waliczky Tamás pontosan érti ezt, és az 58. Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában szereplő munkáival elegánsan nyit más utak felé. Olyan gépek terveit alkotja meg, amelyek nem takargatják, hanem feltárják és érthetővé teszik mechanikájukat. Ha úgy tetszik, Waliczky huszonhárom darab anti-„fekete dobozt” kínál fel nekünk. Ehhez pedig vissza kell nyúlnia az analóg



Waliczky Tamás: *Flipbook camera lucida*, 2018, számítógépes grafika, lightbox, 100 x 100 cm
A művész és a Molnár Ani Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019



Waliczky Tamás: *Kamera absztrakt filmhez*, 2017/2018, számítógépes grafika, lightbox, 100 x 100 cm
A művész és a Molnár Ani Galéria jóvoltából / HUNGART © 2019

kamerák mára letűnő világához, aminek kapcsán akár technológiai romantikára is gyanakodhatnánk, de van ebben valami alapvetően humoros. Mérték-tartó ironia, amelyet a precíz ábrázolás és a mérnöki attitűd elsőre nem is tesz érzékelhetővé. Itt mégiscsak analóg gépek digitális grafikáiról van szó, és az sem lehet véletlen, hogy Waliczky nem gyártotta le képzelt kameráinak térbeli prototípusait. A gépek megmaradnak képeknek – szoftverben született predigitális vízióknak, amelyek éppen magát a számítógépet és a digitális képkalkotás egyéb eszközeit állítják pellengérre. Theodor W. Adorno fantazmagóriaként beszél azokról a művészeti gyakorlatokról, amelyek lényegéhez tartozik, hogy elrejtik saját háttérmechanizmusait a hatásosabb illúziókeltés és befogadói elmélyülés érdekében.⁴ Ez az elrejtés nem feltétlenül tudatos: akár a kortárs fotográfia, akár az újmédia-művészet területét vizsgáljuk, azt tapasztalhatjuk, hogy az alkotók készségesen használják

ugyan a termékeik előállításához szükséges technológiai eszközöket, de nincsenek tisztában azok működésével, és hozzáférésük is korlátozott. A háttérben rendszerint olyan áramkörti mágia zajlik, aminek az alkotó maga is csak a végeredményével vagy interfészével lép kapcsolatba. A technológiai status quo által kijelölt térben mozog. Waliczky kamerái ezzel szemben a fantazmagórián túlra mutatnak – miközben maguk is a képzelet szüleményei. Felteszik a kérdést: mi lett volna, ha? Mennyiben látnánk mást, és mennyiben látnánk máshogy, ha a képrögzítési eszközök történetének egy-egy elágazásánál nem azon az úton indultunk volna el, mint amit ma ismerünk. Amit Waliczky a *Képzelt kamerákkal* bemutat, az spekulatív design a javából. És annak is egy sajátos változata: nem a jövőbe, hanem a múltba tekint – képzeletbeli design-archeológiát művel. A spekuláció a különböző média- és designlaborok tereiben jellemzően a jövő

büvkörében mozog. A spekulatív alapállás ezeken a területeken egy ígéret hordozója: „feltaláljuk a jövőt!” – idézi Jussi Parikka az MIT Media Labjének 1980-as évekből származó szlogenjét.⁵ Ugyanakkor miért ne jelenthetnének ugyanilyen legitim megközelítést „a múlt feltalálására vagy különböző alternatív időskálákra”⁶ tett javaslatok? A *Képzelt kamerák* éppen ilyen, fiktív temporalitásokkal kísérletezik, miközben mentes marad a technológiai innovációhoz tapadó közhelyektől. A designkutatás élén járó intézményekben – mint például az IDEO, a Carnegie Mellon School of Design vagy éppen az említett MIT Media Lab – a visszamodellezés (reverse engineering) és a technológiai „brókerkedés”⁷ jellemzi a kísérleti fázisban lévő fejlesztéseket. Waliczky azonban eltér ettől a tervezői modelltől: nem a meglévő eszközeinket bontja vissza, nem kezd technológiai „fekete dobozok” kicsomagolásába, és nem spekulál bizonytalan kimenetelű újításokra sem.



Waliczky Tamás Barbara Londonnak, a New York-i MoMA egykori kurátorának mutatja be éppen a Magyar Pavilon átriumában felállított, Fernezelyi Mártonnal és Szegedy-Maszák Zoltánnal közösen megvalósított, periszkópszerűen működő, de közben a látogatót virtuálisan a velencei tájba helyező konstrukcióját
Fotó: Rosta József / HUNGART © 2019

Helyette új belépési pontot választ magának; a fotográfia 19. századi hajnalára tekint vissza, kutatólaborját az analóg képkalkotás korai eszközeivel tölti fel, és ezek között építi meg saját masináit. Így aztán új időskálát is teremt, hiszen „egy új technológia feltalálása mindig egy sajátos időbeliség feltalálását is jelenti.”⁸ Gépei szüksézávú történeteket mesélnek a képzelet és a valóság határán.

A *Képzelt kamerák* velencei szereplése nemcsak a magyar újmédia-művészet, de a spekulatív designtörekvések szempontjából is fordulópontot jelent. Waliczky Tamás következetesen kísérletező munkássága önjogán tart számot figyelmünkre, mert rajta keresztül olyan területeket sejtethetünk meg, amelyek meg-látásához előbb még az eszközeinket is fel kéne találnunk.

Waliczky Tamás: *Képzelt kamerák*, 58. Velencei Képzőművészeti Biennálé, Magyar Pavilon, Velence, 2019. október 31-ig

Schneider Ákos a spekulatív design és a poszthumanizmus témáinak kutatója. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem tanáregéjé és a MOME Doktori Iskolájának doktorandusza. ÚNKP ösztöndíjasként (2017–2018) a designkutatás, művészeti kutatás kérdéskörével foglalkozott, majd vendégkutatóként tevékenykedett a City University of Hong Kong kreatív média intézetében (2018).

[1 Flusser, Vilém: *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London, Reaktion Books, 1999 [1993], 51. „Machines are simulated organs of the human body.” (Az idézett rész a cikk szerzőjének fordítása.)

[2 McLuhan, Marshall – Fiore, Quentin: *Médiamasszás*. Ford.: Kiss Barnabás. Budapest, Typotex, 2012 [1967], 26. [3 Pepperell, Robert: *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol, Intellect Books, 2003, 187. „Humanists saw themselves as distinct beings in an antagonistic relationship with their surroundings. Posthumans, on the other hand, regard their own being as embodied in an extended technological world.” (Az idézett rész a cikk szerzőjének fordítása.)

[4 Adorno 1952-es könyvében Richard Wagner azon művészeti törekvései kapcsán ír a fantazmagóriáról, hogy az orkesztrát az előadás során elrejtse a befogadó szeme elől, és ezáltal a befogadói immerzió, belemerülés magasabb fokát érje el. (Adorno, Theodor: *Versuch über Wagner*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1952)

[5 Parikka, Jussi: *The Lab Imaginary: Speculative Practices In Situ*. In: *Across and Beyond – A Transmediale Reader on Post-Digital Practices, Concepts, and Institutions*. Szerk.: Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk. Berlin, Sternberg Press, 2006, 78. [6 Parikka uo. [7 A technológiai „brókerkedés” olyan tervezői attitűdöt jelöl, amelyben a fejlesztői és designproblémák megoldását az emergens technológiákkal való szabad kísérletezéstől, kreatív mérnöki megközelítéstől és képzelettől várják. A designkutatást itt nem tudós átgondoltság, hanem egy experimentális, trial-by-error megközelítés jellemzi. Az utóbbi évtizedekben a felsőoktatási intézményekben és a designcégekben is erre rezonálva jöttek létre azok a technológiai játszóterek vagy „sandbox”-ok, amelyekben a kutatás és fejlesztés irányát elsősorban nem a tudományos igazolás iránti vágy, hanem a tervezői spekuláció diktálja. (Koskinen, Ilpo – Zimmerman, John – Binder, Thomas – Redstrom, Johan – Wensveen, Stephan: *Design Research Through Practice: From the Lab, Field, and Showroom*. New York, Morgan Kaufmann, 2012)

[8 Parikka, Jussi: *The Lab Imaginary: Speculative Practices In Situ*. In: *Across and Beyond – A Transmediale Reader on Post-Digital Practices, Concepts, and Institutions*. Szerk.: Bishop, Ryan – Gansing, Kristoffer – Parikka, Jussi – Wilk, Elvia. Berlin, Sternberg Press, 2016, 81.

Temesvár egyre érdekesebb hely, mind a színház, mind a képzőművészet iránt érdeklődők számára. Kortárs képzőművészeti élete is egyre nagyobb nemzetközi figyelmet kap, amiért mindent meg is tesz, hiszen idén már harmadszor rendez biennálét, tavasszal nyitott meg a Calina Alapítvány jóvoltából a Kunsthalle Bega, és tavaly ősszel a biennálét szervező Art Encounters Alapítvány is előrukkolt egy kiállítóterrel, ahol jelenleg Lakner Antal kiállítása látható.

Lépold Zsanett

A JÖVŐ OTTHONA

Lakner Antal a temesvári Art Encountersben



Lakner Antal: *ada kaleh table*

A művész, a Glassyard Gallery és az Art Encounters Foundation jóvoltából / Fotó: © Dana Dohotaru / HUNGART © 2019



Lakner Antal: *domestic alpine*

A művész, a Glassyard Gallery és az Art Encounters Foundation jóvoltából / Fotó: © Dana Dohotaru / HUNGART © 2019; © Artmagazin

Temesvár számára 2016 fontos évnek számít, hiszen ekkor nyerte el az Európa Kulturális Fővárosa 2021 címet, és ekkor debütált az Art Encounters Alapítvány szervezésében az első biennálé is, ami idén ősszel ismét megrendezésre kerül. Az alapítvány a román kortárs művészetet népszerűsíti mind a lokális, temesvári, mind az európai kulturális közegben, megteremtve a helyi művészek számára a párbeszéd lehetőségét a nagyközönséggel és a szakmával egyaránt – a biennálé mellett kiállításokat, valamint gyerek- és rezidenciaprogramokat is szerveznek. A térség kulturális előretörése a független és magánkezdemenyvezések révén teremt kapcsolatot a fiatal, pályakezdő művészgeneráció és a külföldi, valamint az idősebb művészek között.

A temesvári Art Encounters újonnan megnyílt kiállítóterében Diana Marincu kurátor – aki tavaly a budapesti Bálnában rendezett kiállítást *Kétfejű gyufa* címmel a kortárs román magángyűjtemények darabjaiból – meghívására és a budapesti Glassyard Gallery együttműködésével jött létre Lakner Antal legújabb egyéni kiállítása, a *casa activa*. *INERS atopia future home*, ahol – ahogy a címe is mutatja – a központi téma egy nem hagyományos, jövőbeli lakás, otthon víziója. A tematika szorosan kapcsolódik a helyszínhez, azaz a kiállító-

térhez és a környezetében épülő lakó- és irodanegyedhez, hiszen a beruházó az Art Encounters Alapítvány elnöke, Ovidiu Șandor üzletember és műgyűjtő. Az épülő lakókomplexumok szlogenje a jövő otthonát ígéri a lakáskeresőnek, így aztán a grandiózus projekttől inspirálódva Lakner Antal futurisztikus berendezéseket alkotott, az étkezőre, a nappalira, a fürdő- és a hálószobára is gondolva. A tárlaton az új „kollekció” mellett az itthon legutóbb 2012-ben *Munkaállomás* címmel a Ludwig Múzeumban bemutatott (és tesztelt) *INERS* sorozat darabjai – mint a fizikai munkát imitáló kondigépek, az ember térhez való viszonyát a gravitáció megváltozásának segítségével vizsgáló súlyruha és a digitális eszközök használatához szükséges gesztusok, tehát a tapasztalati teret átítató virtuális tér hatásait enyhítő terápiás módszerek, kiseszközök – is helyet kaptak. Az új „termécsaládot” ugyanúgy jellemzi Lakner egyedi, egyszerre ironikus, humoros és abszurd szemléletmódja, mint az eddigieket, és a kiállítóter is ugyanúgy játszótérre változik, mint Lakner előző kiállításain, interaktív tereppé, ahol a berendezési tárgyak – azaz a műtárgyak – dinamikus, meglepő, olykor provokatív szereplőként aktivitásra sarkallják a nézőket.

Az új munkák, a „kézzel foghatóan fikatív” berendezések a megszokott, legelemibb funkcióikat, melyekre egyébként már evidenciákként tekintünk és el is várjuk tőlük, többnyire betöltik ugyan, de egészen másképp, mint a hétköznapi életben. A kiállított bútorok ahelyett, hogy az otthon kényelmét szolgálnák, sokkal inkább kizökkentik az embert a (relatív) passzív használatból, hiszen míg egy ágy esetében a kényelem lenne a cél, addig Lakner ágyáról sok minden elmondható, de hogy kényelmes rajta ülni, feküdni, azt semmiképp, ahogy egy instabil és lyukas asztal is nehézségek elé állítja használóit, hiszen nem rendelkezik hagyományos értelemben vett lábakkal. Kihívások elé fog nézni az is, akit olyan kanapé vár este, amikor hazaér a munkából, amire nem le, hanem fel kell heveredni, fel kell mászni, hogy el tudjon helyezkedni rajta, majd a kádjában – wellness élmény gyanánt – víz helyett cseresznyemagok ölelik körbe feltöltődésre vágyó testét.

A kiállításon bemutatott munkákkal Lakner a „pusztító kényelem” kultúráját, a tudományos-technikai társadalom termékeinek túlcsoportosulását, a testi tapasztalatok elsivatagosodását teszi kritika tárgyává. A saját testünkkel való azonosulás elvesztésének, az önkéntes cselekvőképtelenség állapotának végső

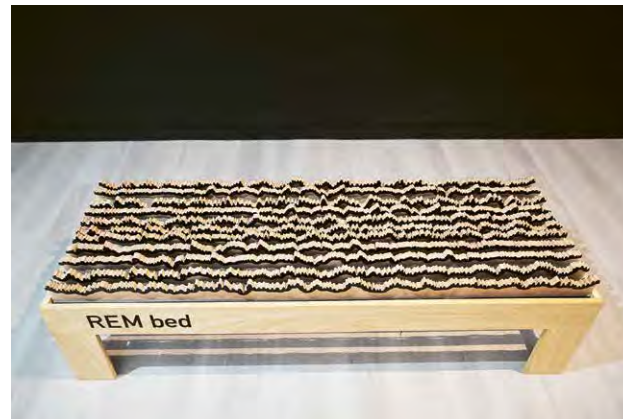


Lakner Antal: *dry spa*
Fotó: © Artmagazin

beteljesülését, az emberi tevékenységet, erőfeszítést teljesen kiiktatni igyekvő, napjainkban egyre inkább megjelenő okos otthon helyett az aktív otthon fogalmát vezeti be. A *casa activa* bútorai nem a test elernyedését szolgálják, hanem azt, hogy a végtelenül passzív és kényelmi funkciók sorával felszerelt, fizikai aktivitásban szegény életmódot felváltsa a mozgalmas, kiszámíthatatlan és kihívásokkal teli létforma, azaz hogy egy újfajta, domesztikált nomadizmus révén az otthon izgalmas erőfeszítések terepévé váljon. Azáltal, hogy Lakner a tárgyaknál a megszokottól eltérő, kevésbé ismert tulajdonságait hangsúlyozza ki, átértelmezi használatukat, funkcióikat, s végeredményként a kiállított munkák egy utópikus (vagy inkább disztópikus) jövőképre reflektálnak atópikus (a kiállítás címében szereplő, Roland Barthes-tól átvett, a lakóhelytől való eltávolodásra utaló atópia fogalmát használó) válaszokkal. Egy olyan világra, amelyben az egyre kevesebb testi tevékenység, az egyre jellemzőbb fizikai passzivitás, a fizikai munka leértékelődése miatt a cselekvés és a mozgás olyan privilégiummá válik, amit a lakás kényelmi szférájába is viszsza kell csempészni. Egy olyan világra,

ahol már az eddigi egyik legalapvetőbb erőforrás, a víz a luxus csúcsának fog számítani, ezért a legmeghökkenőbb alternatívák is észszerűbbekké és hitelesebbekké válnak, mint ez a ma még természetesnek tűnő, elérhető elem. Ahogy az *INERS* sorozat esetében, itt is a mesterséges és a természetes létforma kettősségének kérdése van a középontban. Lakner jelen esetben is valós problémákra keres megoldást: a folyamatosan, de mindig egy irányban változó és a vizualitás hegemoniájára épülő életmódra. A mindennapi cselekvés és tárgykultúra változását, torzulását következetes, de valószínűtlen tárgyak létrehozásával fordítja vissza. Alkotásai nemcsak az aprólékos kutatómunka és gondosan megtervezett dizájn miatt hitelesek, hanem azért is, mert képes olyan réseket is felfedezni a mindennapi életben, az igazi valóságban, amelyek betömhetők szubverzív, a realitás ellen ható illúziókkal – hiszen épp amennyire elrugaskodottnak tűnnek, épp annyira helytállóak és logikusak is. Ebben az értelemben a jövő otthonának berendezései dinamikusak, kihívások elé állítják a lakókat – akik jelen esetben a kiállítás látogatói (hiszen a *casa activa* deklaráltan egy kísérleti

tesztalakás) –, ami ugyan elsőre furcsa utópiának tűnik, de végül is a „Vissza a természethez!” felvilágosodás kori, romantizálódott illúzióját értelmezi újra. Mindezt az elképesztő módon felgyorsult technikai forradalom korában teszi, amikor az ember (és teste) egyre többet veszít képességeiből, rendeltetéseiből és mindabból a fizikai funkcionálisból, amit korábban betöltött és az örökkévalóságig természetes velejárójának gondolt. Az előnyösnek tetsző, minket szolgáló konstruált gépi környezet azonban egyre feleslegesebbé teszi az embert, ezért indulhat el az az újfajta nomadizmus, amiből ugyan nem lehet többé kiiktatni a civilizációs fejlettségi szintet, a technikai vívmányokat, de ahhoz, hogy az alattomosan bénító kényelemben és a homogenizált, taktilis tapasztalatokat minimalizáló terek statikusságában ne vesszen el az ember, ne váljon „szükségtelemné”, a test újrafelfedezése érdekében a lakókörnyezet óvó, biztonságos buroknáján belül szükséges kialakítani egy újfajta cselekvési teret. Az elvesztett nomadizmus 21. századi újradefiniálásával izgalmas kombináció jön létre. Amellett, hogy a tárgyak funkciójukban egyfajta házasított nomadizmust



Lakner Antal: *REM bed*
A művész, a Glassyard Gallery és az Art Encounters Foundation jóvoltából / Fotó: © Dana Dohotaru / HUNGART © 2019; © Artmagazin

képviselnek, az anyaghasználatban is megjelenik ez a tendencia: az összes alkotás alapanyagát lényegében fa és természetes anyagok alkotják. Lakner az *ada kaleh table* esetében úragondolja az asztal klasszikus formáját: nem a padló, hanem a falak biztosítanak „lábakat”, ami az alpinistáknak megszokott, instabil felületet eredményez. Ezzel gyakorlatilag legelemibb funkciójától, stabilitásától fosztja meg a bútort. A kiállított asztal felületéből az elsüllyesztett Ada Kaleh sziget sziluettje lett kimetszve. A „senki szigete”, mely az érinthetetlen természet megtestesítőjeként Jókai Mór *Aranyemberé*ben is megjelenik, egykor a Duna déli folyásánál (ami ma Románia és Szerbia határa) helyezkedett el, de a 70-es évek elején a Vaskapu vízi erőmű beruházásának következtében víz alá került, lakosságát áttelepítették. Ada Kaleh megidézése egyszerre utal a helyszín közelségére, ugyanakkor az egykor utópikus élethelyszín elsüllyesztése a címadó atópia fogalommal összefüggésben is érvényes jelentést implikál. Egy másik tárgy, a *domestic alpine* üzene, hogy az építészeti tér nem válhat a nyers funkcionalitás és a testi kényelem eszközévé. Az egyszerre ülő- és fekvő-

bútorként is funkcionáló berendezést egy hegyre – vagy inkább domboldalra – emlékeztető, konstruált, „házasított” domborzattal helyettesíti. Itt a bútor neonomád jellege tagadhatatlan, hiszen semmilyen formai utalás nem tanúsodik arról, hogy egy kanapé (vagy társai) lenne az előkép, viszont használójának az ülés helyett számtalan felvehető testtartást kínál. Előtte azonban fel kell jutni rá a felszerelt kötelek segítségével, ami merőben új kihívásnak ígérkezik alapvetően vízszintes, sík felületekre optimalizált világunkban, megkérdőjelezve az urbanizált társadalom mindennapjainak egyik evidenciáját. A *dry spa* az, ami a leginkább disztópikus jövőképet vetít elénk: a szárazság eljövételét, a sürgős szembenézést a vízkészletek korlátozottságával. Erre Lakner egy tradicionális japán áztató fürdőkád, az ofuro transzformált verziójával készült, mely a test stimulálását szolgáltatja víz nélkül: a használó testi erőfeszítéseit is igénylő, hidroterápiás élményt a kádba ömlesztett cseresznyemagok biztosítják, s így helyettesíti az erőforrást egy természetes – gyógyhatásúnak vélt, de eddig jószerével kiaknázatlan – komponenssel. A kényelem hiánya az *REM bed* eseté-

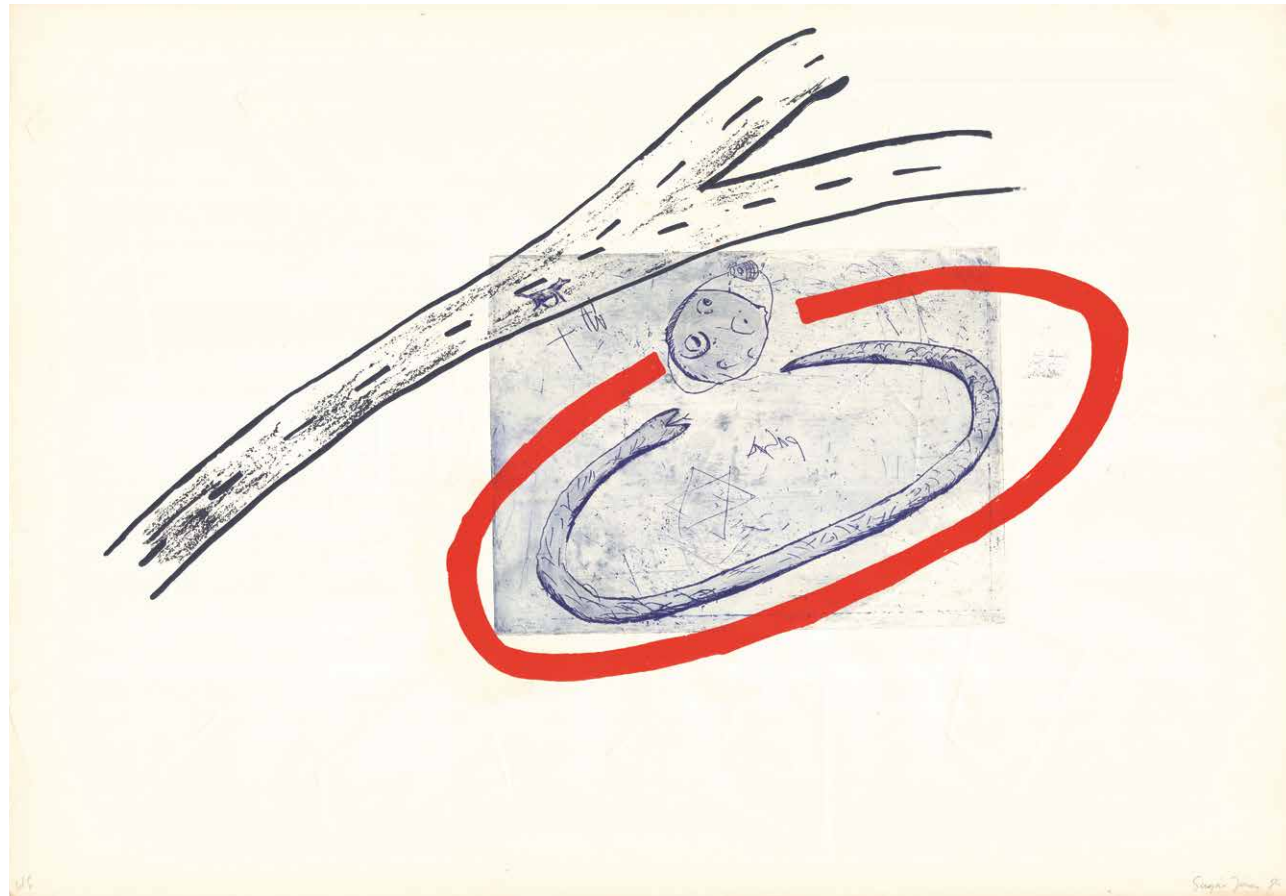
ben párosul a legintenzívebben az igények megreformálásával. Ennek felülete alvási architektúrát formál fizikai felületté az agyhullámok modellezésével. A főszereplők a kínai alternatív gyógyászatból ismert meridiánok, azaz a test hosszanti energiaútjai, melyeket Lakner kombinál az ily módon megdermedt álmok struktúráival, hogy a kemény, fa fekvőfelület a masszázs és az akupunktúra határán elhelyezkedő érzetekkel stimulálja használója testét. Lakner Antal művei nemcsak a szakmai közeget mozgatják meg – a szó szoros értelmében is –, hanem az érdeklődő, laikus közönséget azáltal, hogy könnyen dekódolhatóak, megérinthetőek, sőt kipróbálhatóak. Kizökkentik a látogatókat a múzeumi közegben megszokott testi passzivitásból, nemcsak szellemi, hanem testi szinten is aktivizálják őket, lerombolva egyúttal még az érinthetetlen műtárgy toposzát is.

Lakner Antal: *casa activa. INERS atopia future home*, Art Encounters, Temesvár, 2019. június 29-ig

Vannak műcsoportok, amelyek egy tömbként tudnak kiemelkedni a részleges feledés gödréből, és tudják átrajzolni egy korszakról alkotott képünket. Ilyen jelenség volt májusban a Sugár János kb. harminc évvel ezelőtt készült grafikáit bemutató kiállítás az Art Quarter Budapest tereiben.

Geskó Judit

KÍSÉRLETI VAGY KOGNITÍV Sugár János sokszorosított grafikái



Sugár János: *Távlat (Az út és a pálya)*, 1986, ed 6 + 2EA / szitanyomat, rézkarc, dombornyomás, 70 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

Emlékszem, felkaptam a fejem.

A Szépművészeti Múzeumban, az 1980-as évek legelején, az Indigo-foglalkozások egyike alkalmával Beke László jegyezte meg Sugár Jánosról: „...Sugár 21. századi művész”.

Beke igazát akkor is éreztem, és ma már látjuk is, hogy Sugár János nyolcvanas évekbeli grafikáinak gondolati és érzéki finomságaival korához képest előreszaladt. Ám ezek a lapok visszamenőleg is a saját korukban léteznek. Sőt, lehet, hogy nehezen ellenőrizhetően, de erősen befolyásolták is a harminc évvel ezelőtti időszak művészetét. Gondolatgenerátorként működtek. Vagy ahogy az *Idő-möbiusz*ban Erdély Miklós írja: „[4.] Aki magára okként hat, az már olyan, amilyené magát alakítani kívánja.” (*Idő-möbiusz*, II. kötet, Magyar Műhely, 1991, 95.)

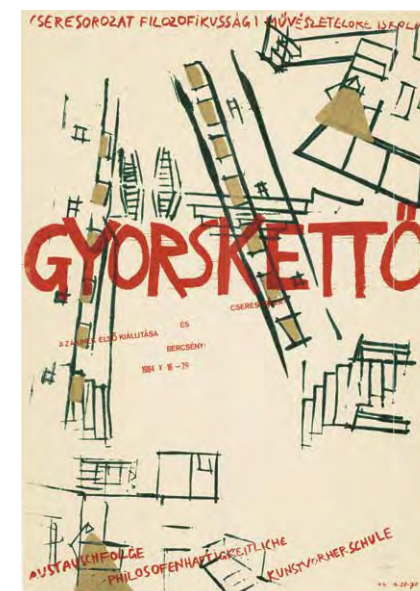
Indigósként csak megerősíthetem, hogy 1978-at követően Sugár a határátlépés képességének is birtokába került, hasonlóan csoportbeli barátaihoz, azokhoz a festőkhöz, szobrászokhoz, grafikusokhoz és egy-két történészhez, akik szintúgy magukévá tették Erdély Miklós szemléletmódját. Erdély szerint az elmé-

let nem egy mesterséges, a műtárgyból kioperált rész, hanem a művek gondolati konstrukciója. Akkor is, ha a leglényesebb benne az, hogy szinte megfogalmazhatatlanul pozitív értelmű és nyitott bizonytalanságról van szó.

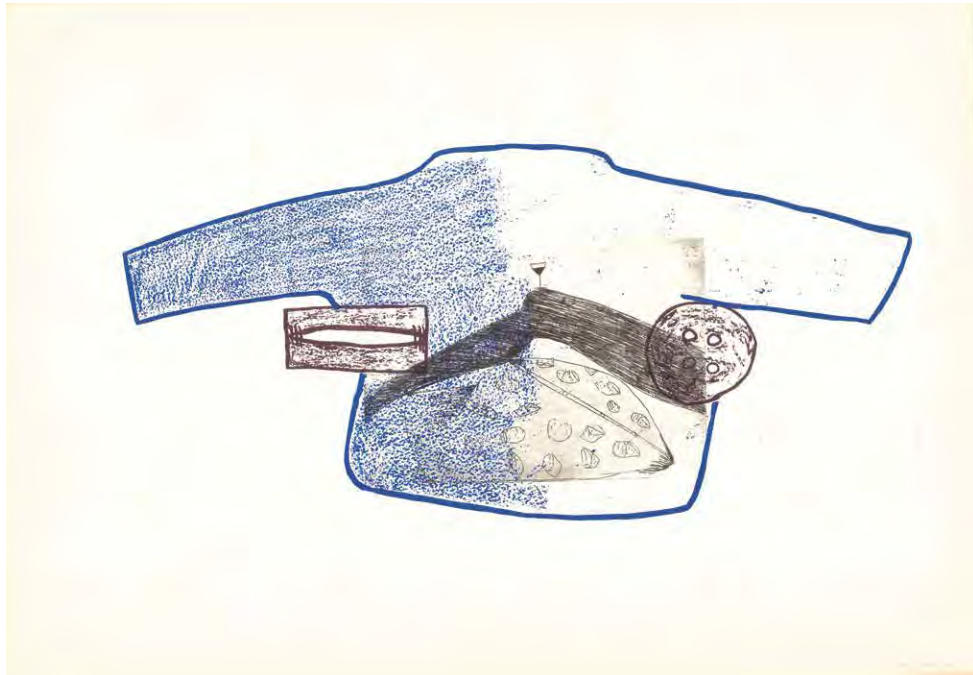
Sugár elfogadta a szabályt. Grafikáin is követhető a gondolkodás folyamata és íve. Ezeket az íveket, amelyek egy hétköznapi élményből vagy apróságból komoly távlatok felé vezetnek, kristálytisztán követi valamennyi most bemutatott kompozíció. Sugár és az indigósok, akárcsak a kulturális visszaszorítottság idején néhány író, filmrendező, építész vagy zenész, úgy dolgoztak, ahogyan az a művésznek kötelessége: a társadalomban kialakult helyzetre a művészet eszközeit alkalmazták. A csoport egyik tagja, Enyedi Ildikó utolsó filmje helyszínét, a büki erdőt gótikus katedrális-hoz hasonlította. Az indigósok így éltek és gondolkodtak: egyszerre nagyon reális és absztrakt környezetben. Mindenben azt keresték és keresik, hogy ne legyen semmi elvont, misztikus, legyen minden reális. Az elképzelés legyen megvalósítható, akkor is, ha feszegeti a kortárs művészetfogalom határait.

Sugár legutóbbi kiállításán, az AQB-ben két korai grafikája, két szitanyomat-sorozata és litográfiái mellett egy 1988-ban készült installációját mutatta be. A lapokon – akár egy 16. századi fametszeten – pontosan végigkövethető volt a gondolat születése. A nyolcvanas években az ilyen munkákra mondták azt, hogy kísérleti grafika. Ez azonban nagyon rossz kifejezés; a 21. századból visszapillantva különösen rossz. (Hasonlóan értelmezhetetlen a kísérleti film kategóriája is.) Mindkét esetben összefügg a művészi fordulat a kognitív forradalommal. A megismerő ember újrafelfedezése során eltolódnak a hangsúlyok, a kutatások arányai megváltoznak, és ennek az új, kognitív szemléletnek köszönhetően kialakul egy erőteljes csoporttudat. Részben ebből merített Sugár eredeti stílusú művészete.

Az itt kiállított munkák zárólapja az életmű egyik legfontosabb alkotása, a *Kognitív nonszensz* című rézkarc 1994-ből, nyolc különböző színben lenyomtatva. Az 56,5 x 76 cm-es grafika a „képtelen”-hez közelít, egy másik abszolút főművet is felidézve, a 2008-ban készült *Wash Your Dirty Money With My Art*



Balról jobbra: Sugár János: *Gyorskettő*, 1984, szita, A/3 és *Gyorskultúra*, 1984, szita, A/4
Az Everybody Needs Art és a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

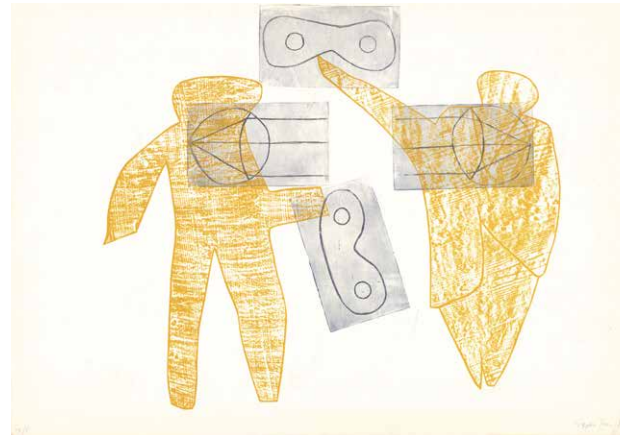


Sugár János: *Panasz (Betegség-elmélet)*, 1986, ed 6 + 2EA / szitanyomat, rézkarc, dombornyomás, 70 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jövőtábol / HUNGART © 2019

című stencilmunkát. A képtelenhez közelít, mert gondolati eszközökkel teremti meg azt a lehetőséget, hogy az inga visszalendüljön, és a jelentés titka fellebbentse a fátylat az információról. Sugár 1980 után egyébként is az egyik első propagálója volt a jövő felé vezető számítógépnek, amelynek művészetben való használatával „végre ideológiamentesen lehetett valami korszerűt propagálni”, információs társadalmat építeni, a kényszerhelyzetre kreatívan válaszolni. E művének jelenleg Bécsben látható párdarabja az osztrák Katharina Cibulka 2018-as munkája, amely az Akademie der bildenden Künste felújítása során a homlokzati védőhálóra került óriási rózsaszín betűkkel: „As long as the art market is a boys' club, I will be a feminist” (© Solange, 2018). A kiállításon szereplő legkorábbi művek az 1984-ben készült, *Gyorskettő* és *Gyorskultúra* című lapok, két plakát, amelyek a magyarországi plakáttervezés mozgósító hagyományához köthetők. Az 1986-ban, Erdély Miklós május

22-én bekövetkezett halála alkalmával készült öt szitanyomat pedig a Szépművészeti Múzeum-beli rajzkurzusok és beszélgetések, műelemzések összes intellektuális nyomát magukon viselik. Ezeket a heti rendszerességgel megtartott összejöveteleket kiállítással zártuk 1983-ban. Az indigós művészek két éven át rajzoltak a múzeumban, minden második héten egy elkülönített, elsötétített teremben elemezték az elkészült tematikus munkákat, miközben a lapokat szűk fényfolttal világították meg. A záró kiállításon – Sugár ötlete nyomán – a rajzok egy részét fröccsöntött, átlátszó műanyag keretben helyeztük el, a többivel pedig beborítottuk a kiállítóterem padlóját, majd hatalmas üvegtáblákkal le is fedtük a lapokat. Sugár három év múlva, 1986-ban öt sokszorosított grafikai lappal reagált meszterünk, Erdély Miklós halálára: a most kiállított munkákon megemlékezik Erdély halálának órájáról, percéről, másodpercéről, továbbá a kórházi ápolás pillanatairól. Különösen szépen idézi

fel a beteg pizsamájának gomblyukát, az örök idő szimbólumát. Ezekkel a gombokkal mindig baj van! A nagybeteg ápolásakor a gond *Betegség-elmélet*-té vagy *Panasszá* válik. Finom utalással komponálja a képbe a beteg házastársának karját. A halál ténye merész asszociációkat indít el Sugárban: gyönyörűen köti össze az orosz matrjoska baba testét a mumifikált testek bebalzsamozott rétegeivel. Az *út és a pálya*, a sorozat záródarabja az Erdélyt örökké foglalkoztató zsidó-keresztény kérdéskörrel foglalkozik. A művész az út és a pálya bonyolult rejtélyét itt már három sokszorosított grafikai eljárással rajzolta meg, majd nyomtatta ki a Váci Műhely szakembereinek segítségével, akik évtizedeken át úgy álltak a magyar grafikusok mellett, ahogyan a nagy francia nyomdászok állottak Picasso, Matisse vagy Chagall mellett. Az Indigo-kurzusok (1978–1986) hatását még később, 1989 körül is nyomon követhetjük: Sugár *Uvosole* című litográfiája Enyedi Ildikó filmrendező



Sugár János: *Majom és a szemüveg*, 1987, ed 8 + 2EA / szitanyomat, rézkarc, dombornyomás, 70 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jövőtábol / HUNGART © 2019



Sugár János: *Matrjoska baba és múmia*, 1986, ed 6 + 2EA / szitanyomat, rézkarc, dombornyomás, 70 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jövőtábol / HUNGART © 2019

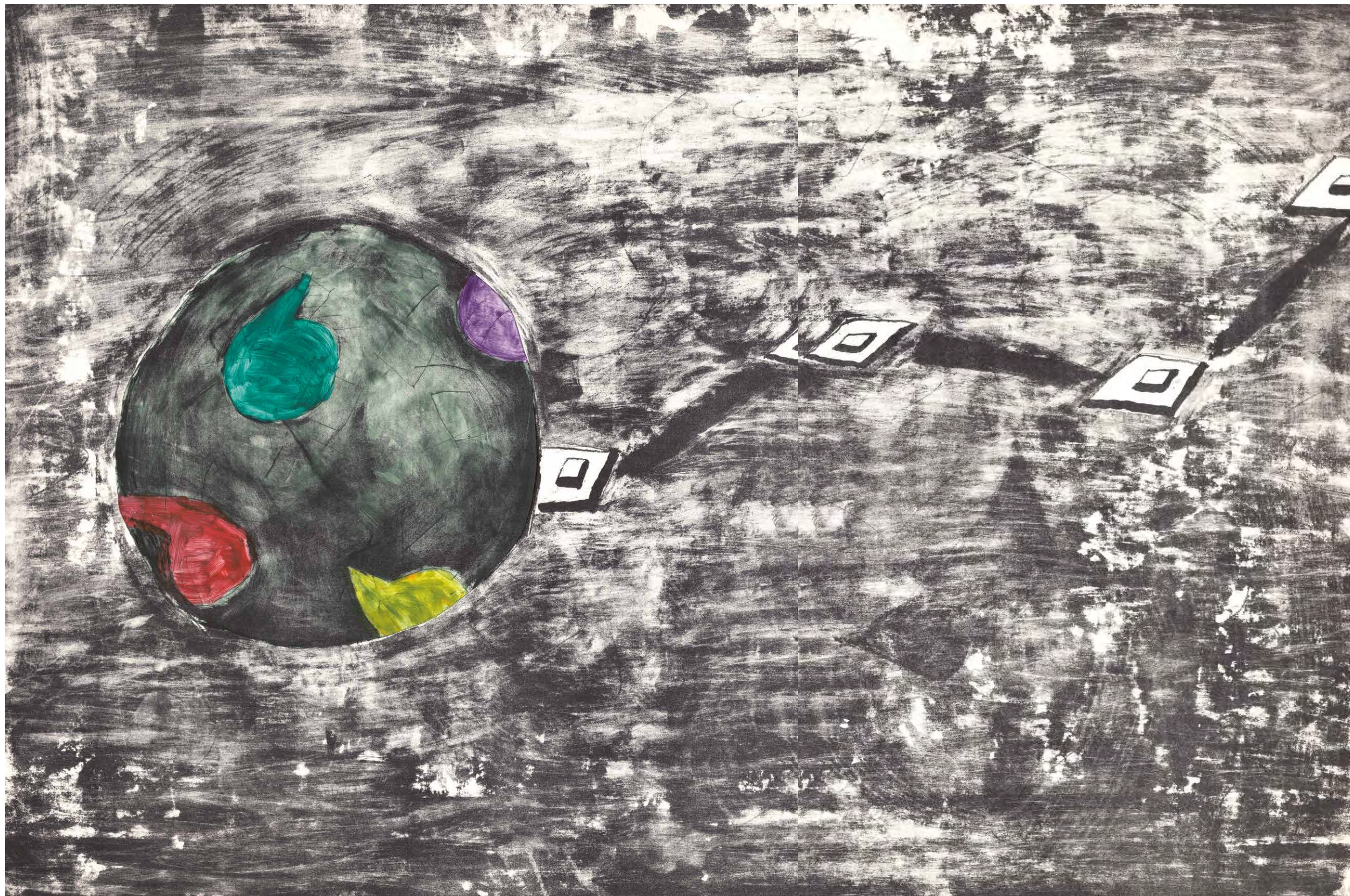
egy 1981-es csirkeportréját idézi, amely gyengéd ceruzarajz a *Testről és lélekről* című film rejtett kiindulópontja lehetett. Mindkét művel és a csoport többi tagjának munkájával kapcsolatban is felmerül a személyes felelősség kérdése, amelyet legpontosabban Orosz Márton művészettörténész fogalmazott meg *A fejünkre eső tégl*a című írásában (Tanárok a Képzőművészeti Egyetemen IX. –

Sugár János, *Artmagazin*, 2006/4. 60–65.). „Erdély betegsége [...] kedvezőtlenül befolyásolta azt az egzisztenciális helyzetet, amely a csoportot összehozta. Egyre szorongatóbbá vált a kérdés, hogy az a közeg, amelynek radikalizmusát eddig a személyes felelősség aurája biztosította, hogyan lesz képes ezután a nyilvánosságban egyénileg, egyenként is érvényesülni, illetve az adott helyzetbe integrálódni.”

Igen. 1986 májusa után már kevésnek bizonyolult, hogy Erdély egyszer esetleg azt mondta valakinek: – Klassz lesz! Sugár ekkorra már alaposan ismeri Maurer Dóra 1976-ban kiadott, *Rézmet-szet, rézkarc (Műhelytitkok)* című kötetét. A szitanyomatokra rézkarc technikával és dombornyomással nyomtat részleteket, a technikák gazdag tárházával vezeti el a nézőjét egy-egy probléma-



Sugár János: *Uvosole*, 1989, ed 8 + 2EA / háromszínű litográfia, 50 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jövőtábol / HUNGART © 2019



**Egyszerűbb
követni
a megismerés
diadalútját.**

Sugár János: *A negatív lavina*, 1989,
ed 8 + 2EA / litográfia, rézkarc, 70 x 100 cm
Az Everybody Needs Art és a művész jövőtárból /
HUNGART © 2019



Részlet Sugár János *Történet a nulladik évből. Soxorosító grafikai munkák, 1986–90* című kiállításából; a *Kognitív nonszensz* és a *Római számok* című művekkel
Fotó: Weber Áron / HUNGART © 2019

kör kapcsán a nem értéstől az értésig. Az 1987-ben készült munkák közül is kiemelkedik az *Első kő* című rézkarc, amely az avantgárd radikalizmus összefoglalásának tekinthető. Összefoglalásának, mert ahogyan János ekkoriban túpontos válaszként megfogalmazta egy kérdésre (miszerint „*Hová tűnt az avantgárd?*”): „*Az avantgárd fogta magát, és elment programozni.*” A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének későbbi jeles tanára ekkor még nem sejtette, hogy milyen jövő áll előtte, de tanszéki munkájában is az az elv

vezeti, hogy ne engedjen a kísértésnek, fogalmazza meg, mondja ki vagy egyértelműsítse a fontos dolgokat. Egyszerűbb követni a megismerés diadalútját. Sugár szemléletmódjának, a kognitív felfogás körvonalazódásának jellemzője az emlékezet- és képzeletkutatás is (Az *emlékezet valóságtartalma*). Belső modelljeit rajzolja meg. Keresi azokat a problémákat, amelyek konfliktusokat okoznak a jelennek. Egy ellentmondásokkal terhes világban szeretne útmutatást kapni vagy adni arra nézve, hogyan tudsz ezekkel az ellentmondásokkal együtt élni.

A kettős beszéden innen és túl „*emberi lényként másban, mint az értelemben, nem bízhatunk. Az erő és a furfang leszerepeltek. Az ösztöneinket is csak értelemmel tudjuk mederben tartani.*” (Nádas Péter, *Litera*, 2019. március 6.)

A szöveg Sugár János *Történet a nulladik évből. Soxorosító grafikai munkák, 1986–90* című kiállításán (AQB Project Space, 2019. április 5. – május 6., kurátor: Bencze Péter) elhangzott megnyitóbeszéd szerkesztett változata.

LOFFICE

KORTÁRS TEREK



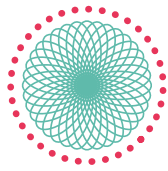
kreatív
arcoknak



innovatív
csapatoknak



újító
ötleteknek



inspiratív
alkotóknak



neked
és neked és neked

Válaszd ki új loffice irodádat mini, midi vagy maxi méretben
60 - 400 m2 | Budapest VI. & VIII. kerület

DESIGN BÚTOROK · KORTÁRS ENTERIŐR · ZÖLDHÁZ · INDUSZTRIÁL STÍLUS · SZUPER KÖZÖSSÉG · SZAKMAI ESEMÉNYEK
BIZTONSÁGI RENDSZER · UDVAR & TERASZ · TÁRGYALÓ & RENDEZVÉNYTÉR · KONYHA · ZUHANYZÓ · BICIKLITÁROLÓ

+36 70 318 6356 | office@loffice.hu | START @ LOFFICE



HEY, JUNE! '19

Žagar - Shaman's Call
2019. június 17.

The Life of Mörk
2019. június 18.

Kistehén
2019. június 19.

Boggie
2019. június 24.

30Y - Resti
2019. június 25.

mupa.hu

Stratégiai partnerünk:   

A Múpa támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériumát

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

 **mupa** Budapest
Élményt Minden tekintetben.

BUDAPESTI OPÉRETT SZÍNHÁZ
KÁLMÁN IMRE TEÁTRUM
KOVÁCS ADRIÁN – GALAMBOS ATTILA

**A Pendragon-
legenda**
MUSICAL SZERB ANTAL REGÉNYE NYOMÁN

JANZA KATA
SZABÓ P. SZILVESZTER
KERÉNYI MIKLÓS MÁTÉ
SZOMOR GYÖRGY | SIMON PANNAPESÁK ÁDÁM | MÉSZÁROS ÁRPÁD ZSOLT

DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ: TÚRI ERZSÉBET | KOREOGRÁFUS: LÉNÁRT GÁBOR

RENDEZŐ: SOMOGYI SZILÁRD

www.operett.hu |   @operettszinhaz




nők IPAR történetek

2019. június 22.
GOLDBERGER
Textilipari Gyűjtemény

 **Múzeumok
Éjszakája**

Rengeteg fotó a falakon, termek hosszú sora. Néha egy-egy vörös vonal jelöli ki a megállókat, ahol egyes jelenségek kicsit részletesebben is kifejtésre kerülnek. A történelmünket tekintjük át, és azt, milyen volt benne gyerekeknek, fiatalnak, felnőtteknek, öregnek lenni. A folyamatosan gyarapodó Fortepan archívum képei között vagyunk, a Nemzeti Galériában.

Topor Tünde – Winkler Nóra

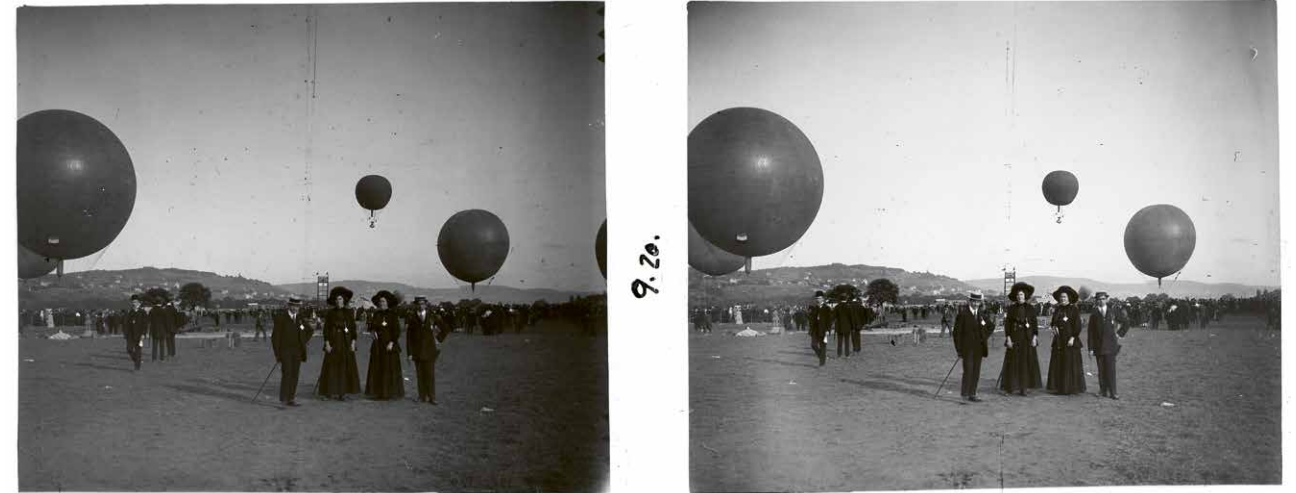
A KÖZÖSSÉG EREJÉT KIHASZNÁLÓ KEZDEMÉNYEZÉSEK NAGY HÍVE VAGYOK

Beszélgetés Virágvölgyi Istvánnal, a Fortepan-kiállítás kurátorával



Virágvölgyi István

Fotó: Mohai Balázs / HUNGART @ 2019



Svájc, Zürich, Dübendorf repülőtere, Gordon Bennett Léggömbverseny, 1910

Fotó: Fortepan / Schoch Frigyes

Artmagazin: Mit kell tudnunk a Fortepan archívumról, hogyan indult, hogyan állt/áll össze, és hogyan működik?

Virágvölgyi István: Szepessy Ákos és Tamási Miklós gimnáziumi barátok az 1980-as években kezdtek el ócskapiacokon és lomtalanításokon különböző tárgyakat gyűjteni. Előszeretettel fotókat, minden formában, negatívként és papírképként egyaránt. Az évtizedek alatt gyűjtött képanyag lett végül is a Tamási Miklós által 2009-ben ötezer fényképpel elindított Fortepan honlap alapja. Az oldal lényegi eleme, hogy 1990 előtt készült fotókat gyűjt kizárólag digitálisan, és ezeket nagy felbontásban, szabadon elérhetővé tesz mindenki számára, felhasználáskor csak a képek forrását kell feltüntetni. Az oldal sikerét mutatja, hogy mára több mint hatszáz adományozó ajánlott fel hagyatékokat a közben 110 ezer képesre duzzadt digitális archívum számára, amely másfél-két havonta 1000–1500 képpel bővül folyamatosan. A családok privát fotói mellett mára már profi fotográfusok életművei, intézmények dokumentációs fotógyűjteménye és közgyűjteményekben őrzött

műtárgyak digitális másolatai is megtalálhatók a Fortepanon. A Fortepan központi figurája kezdetektől Tamási Miklós, aki szerkeszti a beérkező képadatokat. Egyébként ő az egyetlen, aki fizetést is kap, amit négy magánember adományai fedeznek. A fotók digitalizálását, a fényképeket leíró kulcsszavak szerkesztését és a többi feladatot egy nagyjából tizenöt fős, hihetetlenül lelkes és eltökélt önkéntescsapat végzi.

Hogyan illeszkedik a Fortepan a múzeumi közegbe, módosította-e a közgyűjtemények saját fotóanyagukhoz és annak felhasználásához való viszonyát?

Illeszkedni szinte sehogy nem illeszkedik, jelenleg inkább egy zárvány. Azaz ez sem teljesen igaz, hiszen néhány intézményvezető a jövő szavára hallgatva együttműködik a Fortepannal, így például a Közlekedési Múzeum vagy Budapest Főváros Levéltára állandó partner. Egyoldalú kapcsolatra is akad példa, több hagyaték a Fortepanon keresztül került a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárába, mondjuk Schoch Frigyes izgalmas sztereo üvegnegatív-

jai vagy id. Konok Tamás színes diái a második világháborúból. Másik különben nem is gondolom, hogy a Fortepan feltétlenül szeretne beilleszkedni a közgyűjtemények rendszerébe, mivel ereje abban is gyökerezik, hogy kicsi, flexibilis, esetlen, gyors, és ettől is olyan szerethető. A közgyűjtemények nagyrészt elutasítják a szabad felhasználás gondolatát, amit az idő vélhetően ki fog kezdeni legalább részben, illetve előbb-utóbb érdemes lesz a közpénzből működő intézményeknek újragondolni ilyen szempontból is küldetésnyilatkozataikat. Persze nem feltétlenül kellene a Fortepan modelljéhez alkalmazkodni, megtehették volna az elmúlt tizenöt évben, hogy maguk hoznak létre nagy méretű, publikusan elérhető és kereshető archívumokat, amikben maguk szabályozzák a fotókhoz való hozzáférések szintjeit, és kérhetnének pénzt is a képek felhasználásért. Érdemes megnézni, hogy a Fortepan megjelenése után milyen mennyiségű – korábban általánosan unalmasnak gondolt – archív kép került be a rengeteg publikáción keresztül a magyar köztudatba. Ez elsősorban a közgyűjtemények nehézkes hozzáférhetősége és csak másodsorban



Tamási Miklós egy lomtalanításon talált zsák negatívval.
A Fortepan alapítójának nevéhez fűződik még a *Budapest100* vagy a *Csillagos Házak* projekt is.
Fotó: Villányi Csaba és Salát Zalán Péter / HUNGART © 2019

magas áraik miatt korábban lehetetlen lett volna, miközben ez alapvető fontosságú a privát és nemzeti szintű önképünk kialakításához. A Fortepan jelenleg közfeladatot lát el önkéntes alapon, remélem, helyére kerül majd ez a kezdeményezés idővel, ugyanis a Fortepan jelenlegi működési módja hosszú távon nem fenntartható. Az sem biztos, hogy pont így kell ezt csinálni, sőt, én is biztosan változtatnék bizonyos gyakorlatokon, de elvitathatatlan tény, hogy a Fortepan sok fontos lépést tett meg elsőként hazánkban, néhányat pedig világszinten is. Szintén elvitathatatlan érdeme a Fortepannak a fényképek szeretete és a közjó szem előtt tartása.

Mi a jelentősége annak, hogy ez a kiállítás megvalósult, és hogy a Nemzeti Galériában valósult meg?

Ugyan a kiállításon főként nem műtárgyakat mutatunk be, ilyen értelemben furcsa lehet ezt a tárlatot a Nemzeti Galériában látni, mégis nagyon fontos, hogy egy ilyen státuszú, országos hatókörű intézményben jelenik meg az archívum. A Fortepan mára megkezdhetetlen fotógyűjteménnyé nőtte ki magát, és időszerű, hogy teret kapjon egy hazai közgyűjteményben, amihez persze egy progresszív látásmódú vezető is szükségeltetett. Hiszen a Fortepan mindenevősége miatt megvalósulhatott

volna ez a tárlat más fókusszal, más intézményben is.

Kuratori szemmel egy ilyen anyagban mitől jó kép egy kép? Mit kell tudjon, hogy kiemelődjön a rengetegből és benne legyen a kiállításban?

Egyrészt az archívumnak nyilvánvalóan van egy történeti vetülete, sok privát képbe beszűrődnek a 20. század nagy történelmi eseményei, ezeket fel kellett mutatni. Fontos kulcsszó volt még számunkra a válogatás során az intimitás, ugyanis a privát fotó esetében a legkisebb a távolság a fotós és alanya között – átvitt és sokszor fizikai értelemben is.



Magyarország, Soponya-Nagyláng, Zichy-kastély parkja.
Gyerekek a Zichy család egyik kastélyának kertjében. A 13. századig visszavezethető Zichyek az egyik legbefolyásosabb és leggazdagabb magyar főnemesi család volt. 1909
Fotó: Fortepan / Zichy

Negédesség nélkül: olyan helyzetekben találjuk magunkat, ahová gyakran csak a fotógép mögött állónak volt bejárása. Persze kérdés, hogy van-e jogunk nyilvánosságra hozni ezeket a pillanatokat. Ha kellő körültekintéssel történik, akkor részemről a válasz

igen. A Fortepan szerkesztett archívum, ahová nem kerül fel bármi, megítélésem szerint Miklós körültekintően válogat. Fontos még, hogy csak a közszereplők nevei vannak feltüntetve, így a személyek nem azonosíthatók. Természetesen kiemelt válogatási szem-

pont volt még az esztétikum, némelyik képről senki nem tudná megmondani, hogy egy privát fotós vagy egy ünnepelt fotográfus képe. Ebbe a koktélba próbáltuk még belekeverni a különböző társadalmi rétegek, a falu-város-főváros rétegzettséget is.



Magyarország, Budapest, kilátás a Királyi Palotától a Krisztina körüti házsorra és a budai hegyek felé. Előtérben balra az Attila út (körút) és Váralja utca között, a Palota út kanyarjánál a Királyi Testőrség épületének romja. 1946
Fotó: Fortepan / Archiv für Zeitgeschichte ETH Zürich / Agnes Hirschi / Carl Lutz felvétele



1959

Fotó: Fortepan / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.c.10

Más elbírálás alá esik egy kép attól, hogy privát fotóarchívum anyagából jön, vagy ez eltűnik egy idő után, és azt kell megugorja, mint bármi más képnek, amit elég jónak talál a kurátor, hogy egy kiállításba bekerülhessen?

A válasz igen és nem. Az ember nem igen keres intimitást egy sajtófotón, míg a privát fotónak ez az egyik kulcsa, ugyanakkor mindkettő lehet jó fotó azonos szempontok alapján is: izgalmasan mutatja be a témáját, érdekesen komponált, találó. De más elbírálás alá leginkább azok a képek estek, amikhez háttértörténetet is kapcsoltunk a tárlatban. A 200 fő képből 15-ről mesélünk el valamilyen izgalmas, de nagyon különböző jellegű sztorit: kicenzúrázták a fotókat az eredeti megjelenésükkor; leégett az archívum egy része, ahonnan a fotó származik; vagy izgalmas sors adatott a kép főszereplőjének. Itt fontos szempontunk volt a képek kiválasztásánál, hogy valami olyasmit kapjon a látogató, amit különböző tárgyakon keresztül, a fizikai térben tudunk elmesélni,

és ezzel is válaszoljunk a saját magunknak is többször feltett kérdésre: „Miért kell az internetet kinyomtatni?” Ehhez segítségül hívtuk még, a reményeink szerint gondolatébresztő válogatás és a sztorik mellett, a Kiegészítő Izzókkal (1998-ban alakult vizuális csoport – a szerk.) közösen készített portrévetítést, vagy például a ForteGo applikációval készített képárokat a világháború utáni romos és a mai Budapestről is.

Mennyire egyértelmű menet közben, hogy mi marad a 300-ban és mi nem jön ide? Hány kör kell a szelekcióhoz?

Számtalan kört futottunk a képek válogatásakor. Először is több verzió felmerült a kiállítás fő gerincét adó koncepcióra: természetesen megfontoltuk – a honlaphoz hasonlóan – egy kronologikus elrendezés előnyeit és hátrányait, de a képek jelentésrétegeit is terveztük sorra venni (milyen jelentésváltozáson megy át egy kép, ha csak magát a fotót ismerjük, ha ehhez hozzáadjuk a helyszínt és időpontot, ha megismerjük a

fotóst, illetve utána megtudjuk, mi lett a kép sorsa, hogy jutott a Fortepanig, mire használták fel azután). Amikor végül eldőlt, hogy egy képzeletbeli emberéletet veszünk alapul, az sok képet eleve kiszórt a válogatásunkból, hiszen rengeteg az olyan fotó a Fortepanon, amin nem szerepel ember. Ezzel együtt is úgy éreztük, hogy a Galéria nagyon vegyes közönségéhez (a kiállítás nagyrészt lefedi a nyári turistaáradatot a várban) így tudunk a legkönnyebben eljutni, erre lehet talán érzelmileg is a legjobban rácsatlakozni. Másrészt nagyon érdekelt az a történelmi belevetettségről szóló heideggeri gondolat, miszerint az életünk folyásán sokat alakíthatunk ugyan, de a kor, amibe születtünk, adott. Valószínűleg könnyen el tudjuk képzelni egymás mellett látva a 10-es és a 40-es évek gyerekét, micsoda különbséget okozott a 20. században harminc évvel korábban születni. De hogy a kérdésre is válaszoljak, Miklós és én is elkészítettük a magunk kb. 2000 képes induló válogatását, amit sokat beszélgetve végül én gyúrtam egybe, ki tudja már, hány fordulóban, kb. egy



Magyarország, Budapest, VIII. kerület, Lévai Oszkár (ma: Fecske) utca a Déri Miksa utcai kereszteződésnél. 1956

Fotó: Fortepan / Nagy Gyula



1972

Fotó: Fortepan / Chuckyeager tumblr



Románia, Erdély, Beszterce (ma: Bistrita), Fa utca (ma: strada Liviu Rebreanu)
Egy rabbi beszédet tart a magyar csapatok bevonulásakor. Az 1940. augusztus 30-i második bécsi döntés értelmében a Harmadik Birodalom és Olaszország Észak-Erdélyt visszacsatolta Magyarországhoz. 1940
Fotó: Fortepan

év alatt. Aztán Baán László is megizasztott abban a több körben, amikor átbeszéltük a kiállítás koncepcióját és a képválogatás elveit. Kifejezetten érdekelte őt a projekt, nagy figyelmet szentelt a kiállításnak. Hihetetlen képességgel küszködtünk, sok, számunkra fontos képet kellett elengednünk, miközben Miklóshoz folyamatosan érkeztek az újabb és újabb izgalmas hagyatékok. Sokszor emlékeztetett szélmalomharcra a folyamat, de a végső válogatást magunkénak tudjuk érezni.

Mit lehet megérteni, kiérezni, egy ilyen archívumot nézve, erről az országról?

A Fortepan csalóka, egy kicsit retró, egy kicsit cuki – hiszen az emberek többsége akkor fotózik, amikor jól van, amikor valami „szépet” megörökíthet (vö. Facebook/Instagram-effektus). Ez egyfelől szerethetővé teszi ezt a képhalmazt, másfelől a Fortepan-szerkesztőknek külön figyelmet kell arra fordíta-

niuk, hogy ne uralják el a gyűjteményt a „gemütlich” nyaralási képek a Balaton partjáról. Ugyanis „legvidámabb barakk” ide vagy oda, elég lehangoló képet festenek a kora Kádár-korszak nyomoráról a BRFK helyszínelő fotói, vagy a kevés fennmaradt magyar holokausztfotó is arra emlékeztet bennünket, hogy nem volt mindig olyan ragyogóan vidám az a 20. század. A Fortepan képei valóságossá, szinte tapinthatóvá teszik az elmúlt század embereit, helyzeteit, de paradox módon függönyt is húznak eléjük, leöntik esztétikummal és a távolságba merevítik őket. Ez ellen próbáltunk meg az életkorok szerinti csoportosítással is küzdeni, hátha így jobban rá tudunk ma is kapcsolódni a képek mögött rejtőzködő valóságokra, hiszen mi is voltunk olyan korú gyerekek, mint a falóval játszó Zichy gyerekek, és mi is baktattunk haza a panelbe a fáradtságtól felpörögni készülő gyerekekkel és ételhordóval a kezünkben.

Mi volt, ami legjobban benned maradt, mert szívmengető vagy döbbenetes, vagy bármi módon kívül esik a szokásoson, tudottakon?

Van egy kép, amit nemigen lehet megemészteni, nekem legalábbis nem sikerült. Akárhányszor látom, újra és újra megdöbben. A képen egy rabbi emelvényen szónokol az 1940-es második bécsi döntés után Erdélybe bevonuló magyar csapatokat üdvözölve. A háttérben az olaszok és a németek akkori hivatalos zászlaja egy nagy horogkereszttel a közepén. Nincs is igazán mit mondani, ráadásul erre a hatásra csak a fotó képes. A másik nagy rátalálásom Erdőssy Béla testvérének, Marcsának címzett fotólapjai a századforduló utánról, amelyek egy lomtalanításból kerültek elő (épp egy német múzeum érdeklődik irántuk). Az egyik oldalon valami hasonló áll szép, dőlt kézírással: „Gyertek át kocsonyázni jövő csütörtökön!” A másik oldalon pedig egy fotó,

Mi adja ebbe a mintát vajon, miért olyanok a fotók beállításai, amilyenek?

Az ember megpróbál sugározni egy idealizált képet magáról a mindennapokban is, de a fotóról tudható, hogy a pillanat műve, így valós esély van ennek, a képzeletbeli képnek az örökkévalóságba való bebetonozására – ami egy pillanatra talán igen, a valós életben viszont nemigen sikerülhet tartósan. Illetve hajlamosak vagyunk az életünket fontos események logikus láncolatává egyszerűsíteni, és emiatt hajlamosak vagyunk így is fényképezni. Szerencsére az olyan nehezen kontrollálható érzelmek, mint a szeretet, ezt is felborítják, ennek köszönhetjük például az anyósülésen alvó lány fotóját, amelyik az egyik kedvencem az egész Fortepanról. Illetve az emlékekből néha kilúgozza a beleképelt logikát és kisimultságot egy-egy fénykép, amiről kiderül, hogy mégsem az a ruha volt rajtunk aznap, a szomszéd fiú se volt olyan kövér, mint ahogy az emlékeinkben élt és mégiscsak a galérián volt a nagypapa ágya.

Mennyire mintaszerű, ahogy az emberek magukat és az életüket fotózzák?



Erdőssy Béla felesége, Irma. 1910
Fotó: Fortepan / Erdőssy Béla

Volt-e olyan, ami a saját családod, a ti privát múltatok értelmében volt fontos adalék, élmény, megerősítés a képeken?

Nemrégiben halt meg nagymamám, utolsóként a nagyszüleim közül. Ráadásul a szüleim sem élnek már. Nagymamám lakását ki kellett ürítenünk, és ilyenkor az emberre rátelepszik a múlt. A Fortepan létezése miatt én is máshogy vettem kezembe a régi fotókat, és ilyenkor látja az ember igazán, hogy az egy-egy fotóhoz kapcsolható információk milyen könnyen vesznek el. Sok képről nem tudom, ki van rajta, hol és mikor készült, talán soha nem is fogom már megtudni. Most arra várnak hűvös halmokban, hogy átválogatás után átadjam őket Tamási Miklósnak, hátha talál köztük érdekeset, és akkor végre én is Fortepan-adományozóvá válhatok.

A munka közben mi volt a magatok számára az a mondat, ami összefoglalja, miért csináljátok ezt a kiállítást?





Magyarország, Budapest, II. kerület, a Kacska utca a Horvát utcából nézve. 1961
Fotó: Fortepan

Miklós számára egyértelmű volt, hogy ezzel, a digitális archívum számára szokatlan húzással a Fortepan ismertsége tovább nőhet, és így még több potenciális adományozóhoz jut el a kezdeményezés, még több képet sikerülhet megmenteni. Én egyrészt Fortepan-rajongó voltam és vagyok, ez már önmagában is elég személyes indoknak tűnt az induláshoz. Másrészt a közösségi kezdeményezések és általában véve a közösség erejét kihasználó kezdeményezéseknek nagy híve és pártolója vagyok. Általánosabb indok, hogy egy 110 ezer képes archívum már emészthetetlen méretű, nehezen kezelhető, valamilyen segédlet, értelmezés szükségeltetik hozzá, hogy megismerhető legyen. Fontos személyes indok még, hogy nagyon izgalmas volt Miklóssal együtt dolgozni, patakokban folyik belőle a konstruktív kreativitás, kifejezetten élvezetes volt a közös munka.

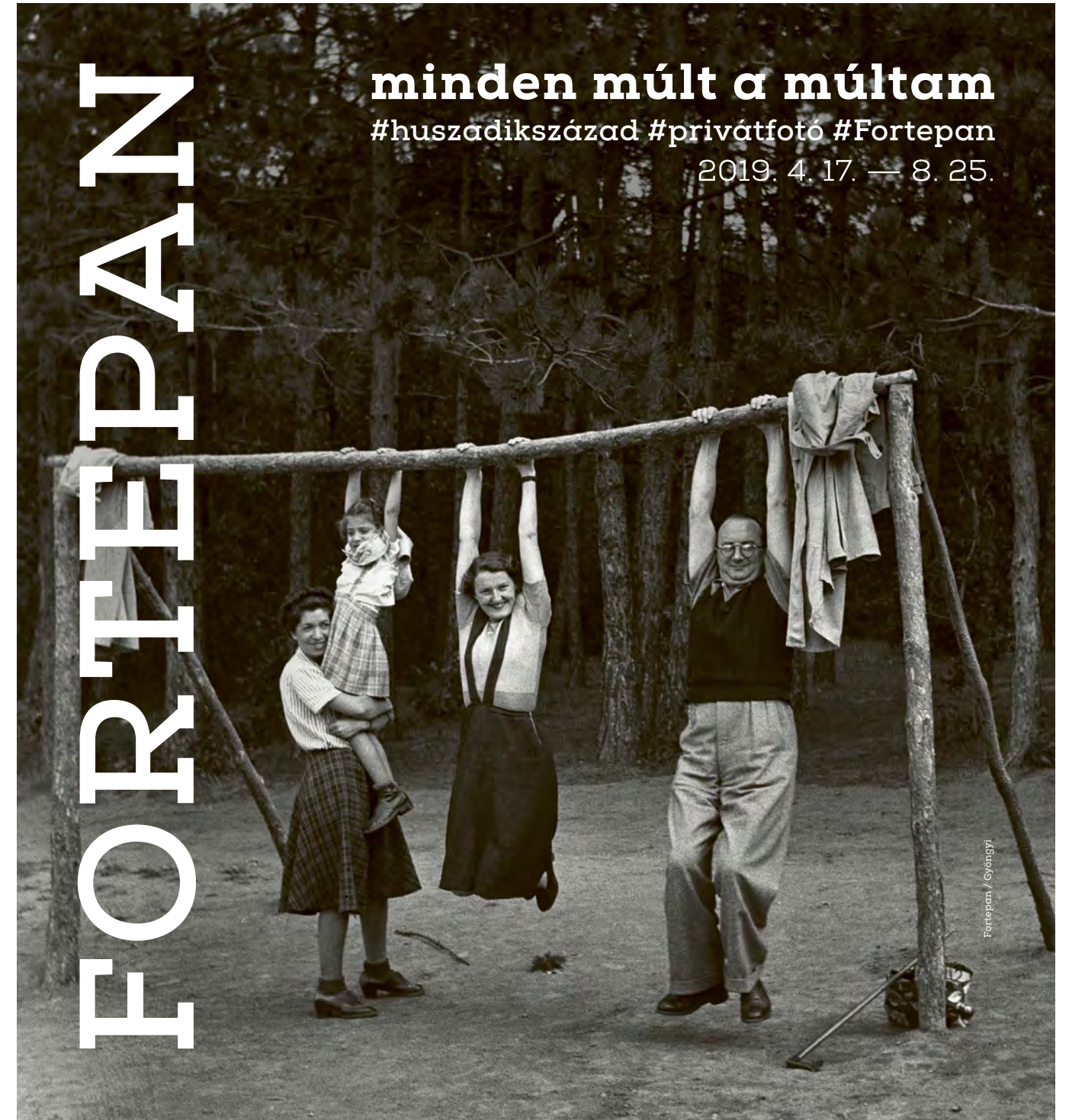
Mit szeretnétek, hogy a kiállításon végigmenve érezzék az emberek?

Remélem, hogy vegyes érzelmekkel távoznak a látogatók. Egyrészt szeretnénk, ha élmény volna és jól éreznék magukat, jókat nevetnének, ehhez próbáltunk bő muníciót adni. Így talán nem nyomják agyon a látogatókat azok a tragikus mozzanatok a múltunkból, amiket fotón kell látnunk a valódi megértéshez, mint amilyen letaglózóan szembesülünk ezzel például Carl Lutz, akkori svájci alkonzul fotóján, ami az idén 75 éve kezdődött budapesti ostrom után mutatja a drezdai fotókon látottakhoz hasonló állapotú Krisztinavárost. De leginkább talán azt reméljük, hogy érdekesebbnek tartják majd saját múltjukat és értékesebbnek tartják majd a családjukban fellelhető fényképeket – és felajánlják a Fortepan keresztül a köznek.

A megnyitóra úgy mentem, hogy nem láttam sem a katalógust, se sajtóanyagot, se semmit, és nekem is az egyik legerősebb kép pont az volt, amit ti is a katalógus címlapjára tettetek. Ennek a képnek miben van az ereje?

Ez egy rendkívül kedves kép. Talán ez a jó szó. Tele van életvidámsággal, de nem gejl. Vicces, de mégis van súlya, benne van a kor. Az még egy plusz jelentésréteget tesz hozzá, hogy a képen lévő kislány, Kőszegi Anna felismerte magát a fotón, amikor a *Nők Lapja* Fortepan-cikkének illusztrációjaként szembefött vele a fotó 60 évvel a készítése után. Az ő levelét is közöljük a kiállításban több más – sokszor nagyon megható – olvasói levél mellett. Ami még nagyon fontos, hogy ez egy kifejezetten jó kép, annak ellenére, hogy kicsit esetlen és dekomponált, amilyenek mi is vagyunk. Rólunk szól, akár csak a Fortepan.

Minden múlt a múltam – Válogatás a Fortepan fotóarchívum képeiből, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019. augusztus 25-ig



minden múlt a múltam
#huszadikszázad #privátfoto #Fortepan
2019. 4. 17. — 8. 25.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA



Támogató:



Együttműködő partner:



Médiatámogatók:



PÁTOSZ ÉS KRITIKA



Eperjesi Ágnes: *Pátosz és kritika*, 2019,
3D nyomtatás, vasállvány, 180 x 40 x 40 cm
Fotó: Eperjesi Ágnes / HUNGART © 2019

1985-ben szépségversenyt rendeztek Magyarországon, amelynek máig ható művészeti vonatkozása, hogy a helyezettekről szobor készült, és Pauer Gyula műtermében gipszmintát vettek a meztelen testekről. Fotósok is felbukkantak (például Fenyő János), akik végül egy külföldi szoftpornó újságnak eladták az ott készített képeket. A szépségkirálynőnek választott Molnár Csilla később öngyilkosságot követett el, amelynek pontos okait film, könyv és rengeteg újságcikk próbálta feltárni. Röviden összefoglalva ezek a régmúlt előzményei Eperjesi Ágnes dramatikusan felépített kiállításának, amely a Fészek Galériában és a Fészek Klub Herman-termében látható június 14-ig, és amelynek fő darabja Molnár Csilla vörös büsztje. A megnyitóbeszédet Adamik Luca modell mondta, ezt közöljük most, illetve előtte még egy részletet abból a szövegből, amely a kiállításához tartozó kiadványban jelent meg.

Eperjesi Ágnes

PAUER GYULA MAGYARORSZÁG SZÉPE 1985 CÍMŰ SZOBRÁNAK KONTEXTUSAIRÓL (RÉSZLET)

Régóta foglalkoztat Pauer Gyula Molnár Csilláról készített szobra és a szobor kontextusai. A Képzőművészeti Egyetemen szerzett tapasztalataim, valamint a tömegmédiában zajló metoo-kampány pedig erős lökést adtak ahhoz, hogy intenzívebben és módszeresebben foglalkozzak vele. Erre az is ösztönzött, hogy személyes beszélgetéseink során ugyan számos szakmabeli is erős kritikát fogalmazott meg Pauer vállalkozásával kapcsolatban, a szakirodalomban azonban ennek a kritikai nézőpontnak nem sok nyomát találtam.

Írásom közvetlen előtörténetéhez tartozik az *ÉREZZE MEGTISZTELTETÉSNEK* című performanszom, amelyre 2018. október 11-én került sor a Nemzeti Galériában. Ez a Galériával folytatott hosszú, csaknem tíz hónapig tartó huzavona végére tett pontot. Eredetileg ugyanis kiállítást terveztem, melynek fókuszában Pauer szobra állt, s mivel a szobor a Galéria közgyűjteményének része, a helyszín magától értetődően kinnálkozott. A Galériához beadott terv-

ben ezt írtam: „a szépségkirálynőről készült bronzszobrot szeretném felöltöztetni. Nem ruhába. Palástot adok rá, amit ún. kifutó, azaz vörös szőnyeg anyagából készítek. A vörös szőnyeg nemcsak a szépség-, reklám-, film- és divatipar fontos szimbóluma, hanem a politikai és hatalmi reprezentáció is [...] úgy takarom el a meztelen testet, hogy ugyanakkor az a szőnyeg támasztéka is: a test emeli fel és tartja fenn a sztárság szimbólumát. A hosszú, vörös textil királynőhöz méltó, ünnepi palást, uszály képzetét kelti, miközben kalodaszerűen bénító teher is. [...] A Kifutó című mű egy körülbelül 10–15 méter hosszú vörös szőnyeg. A mű környezetében a Pauer-szobor létrejöttének kontextusát megvilágító dokumentumok láthatók, melyek segítségével a néző megalkothatja a saját értelmezését.”

A szoborra rutinszerűen aggatott konceptuális „héj”-magyarázattal szemben számomra Pauer testlenyomata sokkal inkább saját létrejöttének körülményeiről tanúskodik, a művész és a modell viszonyának kódjairól, melyek, mint

oly sokszor, ez esetben is aszimmetrikus hatalmi viszonyokat lepleznek el.

A szobor pár éve félnyilvános helyen, az épület két szárnya közötti átvezető folyosón álldogál. 2018. október 11-én azonban egy program kedvéért kihozták a folyosóról és a Kupolacsarnokban állították ki. A befulladás látszó kiállítás helyett ez adott lehetőséget egy félig-meddig rajtaütésszerű, de a Galéria által végül is jóváhagyott performanszra. A szobor a tervezettnél vékonyabb, így könnyebben kezelhető, vörös textiliát hordozott a vállán, melyre a világos anyagból kivágott „ÉREZZE MEGTISZTELTETÉSNEK” felirat betűit egyenként tűztem fel. Ezt, a körülbelül 15 méteres anyagot végül a Kupolacsarnok falára erősítettem.

Ezután fogtam hozzá egy, a Pauer-szobor társadalmi és művészeti kontextusát körüljáró íráshoz, amely reményeim szerint hozzájárulhat a szobor körüli kritikai deficit, a mind a mai napig tartó hiány bevilágításához.



Eperjesi Ágnes: *Érezze megtiszteltetésnek*. Részlet a Magyar Nemzeti Galériában 2019. október 11-én rendezett performansz dokumentációjából, giclée print, 34 x 54 cm
Fotó: Bényi Andrea / HUNGART © 2019



Eperjesi Ágnes *Érezze megtiszteltetésnek* című kiállításának megnyitója a Fészek Művészklub Galériájában; a képen Adamik Luca, Eperjesi Ágnes és Jerger Krisztina
Fotó: Csipes Antal / HUNGART © 2019

Adamik Luca

ÉREZZEM MEGTISZTELTELTÉSNÉK

Nyolcszögletű tükörteremben állok, felnőttműre vetkőzve. Egy neves brand válogatásán veszek részt Párizsban, 18 éves elmúltam, a testemet már megszerettem. Hét ember néz minden szögből, körülbelül 10 percen keresztül. Profeszszionálisak, senki sem szól egy szót sem, nézik, alkalmas vagyok-e, hogy hosszabb időszakra a brand modellje legyek. Én saját tükörképem szemébe nézek, az övékbe nem tudok, onnantól kezdve

válna személyessé bennem ez a helyzet. Ez csak a legfinomabb pillanat az olyan emlékeim közül, amelyek csak sok év munka után kezdtek feldolgozódni bennem, pedig velem mindenki illedelmes volt, senki nem fogta meg a testem, és nem készültek az esetről felvételek, amiket a későbbiekben a média közölt volna. Molnár Csilla és az 1985-ös szépségki-rálynő-választás többi indulója kevésbé volt szerencsés. Nem vette körül őket

ügynökségi védőháló, civilként belecsöppenve a hirtelen rivaldafénybe vajmi keveset tudhattak jogaikról, vagy arról, hogyan kezeljék a szépségük, testük felé fordított tekinteteket. És persze nem 2019-ben modellkedtek, abban az időszakban, amikor még mindig rengeteg felvállalni és kibeszélni való trauma van a művészetekkel kapcsolatos szakmákban (is), és bármily idegesítő, elnyúzott a metoo-kampány állandó je-



Eperjesi Ágnes: *Trafik 1986–2019. „Trafikképek”* a *Lui* magazin 1986. januári számából (részlet), fekete-fehér fotónagyítás, 2019, 20 x 70 cm
Fotó: Biró Dávid / HUNGART © 2019

lenléte a médiában sokak számára, ez a platform az, ami ma segít bennünket, modelleket, kevésbé abuzív szakmai közegben dolgozni.

Van egy faktor, ami az elmúlt 34 év alatt sem változott, és napjainkban is kevés szó esik róla, mégis Molnár Csilla tragédiájának és saját traumáim alapjának tekinthető közös pont. Ez pedig a „Nagy Művész” mítosza, hierarchikus helyzete, ami által a „Mester” feljogosítva érzi magát verbális vagy fizikai abúzusra az alárendelt féllal szemben. Érezzük megtiszteltetésnek, hogy a nagy nevű művészek hozzánk szólnak, dolgozni akarnak velünk, pozitív töltetű kedveség vagy vicc köntösébe bújtatott, erotikus megjegyzéseket tesznek a testünkre. Manapság tehát nem a társadalmunkba jól beépült sztereotípiáktól kell félni a modellt álló lányokat (pl. hogy szexuális jellegű szolgáltatásért cserébe kapnának meg egy munkát, vagy hogy drogoznának és éheztenniük kéne magukat), mert ezek nem jellemzőek. A valódi veszélyt azok, a sokkal alattomosabb és nehezebben megfogalmazható, hatalmi helyzetből fakadó sérelmek jelentik, amikről senki nem mer beszélni, mert kevésnek

tűnnek ahhoz, hogy a közvélemény ingerküszöbét elérjék. Sok esetben az inzultust vagy alárendelt helyzetet elszenvedő alany is évekig érleli magában a traumát, amíg egyáltalán önmaga előtt értelmezni tudja, mi is történt vele.

Esszenciális példája ennek a hallgatásnak, az önmagunkért való felszólalás féltelmének Molnár Csilla és a szépségversenyen indult lányok esete Pauer Gyula szobrászművésszel és férfi kollégáival. A ’85-ös szépségversenyre meglehetősen nagy médiafigyelem zúdult, a történeteket, a verseny fordulóit a Magyar Média közvetítette. Pauer Gyula elhatározta, hogy a verseny legjobb helyezettjeit, egy „szépségakció” keretében, a szobrászat eszközeivel végigdokumentálja. Ez, esetében, életnagyságú, hiperrealisztikus szobrok elkészítését jelentette, melyek úgy jöttek létre, hogy a fiatal lányok meztelenül álltak a műtermében, állványzattal a testük körül, míg Pauer és lelkes férfi asszisztensei felsimogatták/tapogatták a lányok testére a gipsz- és gézrétegeket, mely a modellen megszilárdulva a majdani szobor öntőformája lett. Mindez nem a műterem intim magányában, szigorúan szelektált résztvevők kör-

nyezetében történt, hanem a média és esetenként fotósok jelenlétében. Ilyenkor jellemző az igen gyakori áldozathibáztatás, mondván, minek mentek bele ebbe a helyzetbe a lányok, ha nem élvezték, ami történt velük, vagy hogy ez a munkájuk része, ha nem tetszik, ne csinálják.

Nem elhanyagolható részlet a történetben, hogy a szoborkészítést az eredményhirdetésen a díjak között tüntették fel, melynek bejelentését a televízió is közvetítette. Eperjesi Ágnes a kiállítás részét képező tanulmányában írja: *„a tömeg-médiában való megjelenés hatalmi pozícióba emelte Pauert, látszólag a verseny hivatalosan megbízott szobrászává vált, tevékenysége a szervező Magyar Média által legitimálódott”*.

Ez azért nagyon fontos, mert a széles rétegek előtti nyilvánosság és a hivatatlanság – vagy annak látszata – két olyan dolog, ami azonnal kész helyzet elé állította a versenyzőket, megfosztva őket a választás valós lehetőségétől.

A döntős lányok tehát a kameráknak mosolyogva részt vettek a megtisztelő művészeti aktusban. A történet, vagyis a jogaikról nem informált lányok meg-



Enteriőrfotó az *Érezze megtiszteltetésnek* című kiállításról
Fotó: Biró Dávid / HUNGART © 2019



Eperjesi Ágnes: *Kifutó*, 2017,
kollázs, 30 x 30 cm
Fotó: Bíró Dávid / HUNGART © 2019



Eperjesi Ágnes: *Érezze megtiszteltetésnek*. Részlet a Magyar Nemzeti Galériában 2019. október 11-én rendezett performansz dokumentációjából; Bényi Andrea felvétele alapján
Fotó: Bényi Andrea / HUNGART © 2019

aláztatása, itt nem fejeződik be, ugyan is a műteremben felbukkant fotósok – név szerint Bacsó Béla és Fenyő János –, a verseny után pár hónappal, a részt vevő modellek megkérdezése és informálása nélkül, eladták a műhelyben készült képeket a *Lui* nevű szoftpornó magazinnak. Ez tízoldalnyi, általuk művészi-erotikus fotónak titulált anyagot jelent. Nagyon nehéz szavakba önteni, hogy mit éreztem, amikor először láttam Eperjesi a témában gyűjtött anyagai között ezeket a pornográf felvételeket.

A nagy nevek és a művészet pátoszával kimosdatott, elbogatellizált helyzetek azok, amikről végre beszélünk kell, és Eperjesi Ágnes munkája ezért kiemelten fontos. Képzőművészként reflektál egy olyan társadalmi jelenségre, melynek kritikus szemléletéhez '85-ben bizonyosan nem volt elég érzékeny a magyar közeg, és sok tekintetben talán ma sem eléggé az.

Éveken át tartó kutatás, interjúk készítése és egy mély összefüggéseket feltáró tanulmány megírása alapozta meg a Nemzeti Galériában létrejött performanszát és az itt látható kiállítást. A tárgyak tehát nem önmagukban áll-

nak, hanem egy összetett kutatás és az abból született tanulmány vizuális megtestesülései.

Eperjesi érzékenysége lehetővé teszi, hogy végre ne Molnár Csilla testéről legyen itt szó, hanem arról a veszélyes hatalmi struktúráról, ami fiatal és kevésbé tapasztalt lányok (és fiúk) számára óriási traumák okozója lehet. *Érezze megtiszteltetésnek* című performansza alatt vörös szőnyeget idéző, 15 méter hosszú textillel öltöztette fel a szépségkirálynő szobrát, megvédve a meztelen testet a tekintetektől, de közben Molnár Csilla terhére is láthatóvá téve a nehéz, agresszív, vörös anyaggal, mely Eperjesi megfogalmazása szerint „nemcsak a szépség-, reklám-, film- és divatipar fontos szimbóluma, hanem a politikai és hatalmi reprezentációjáé is”.

A kiállítóterekben sem látunk testeket, egy olyan nő testét, aki már nem él, és nem tudni, akarná-e, hogy emberek százai ilyen sebezhetően lássák, akár esztétikai, akár kritikai kontextusban van szó a híres szoborról.

Molnár Csilla teste hiányzik minden figuratív munkáról. Nem véletlenül csak a vörös, súlyos leplet vagy a mintázáshoz szükséges állványkalodát látjuk

a test hiátusa körül. Ez az a láthatatlan ketrec, ami körbevesz mindenkit, aki a szépségből él; lekerül a mintavétel után a modellről, és a nagyközönség csak a végeredményt látja, de a lányoknak később meg kell küzdeniük a láthatatlan és artikulálhatatlan kaloda testük köré záródó rendszerével.

A reagálás ezekre a helyzetekre, az érzékenyítés még aktuálisabbá válik egy olyan társadalomban, amelyben híres politikusfeleségek nem tartják problematikusnak egy szépségverseny működtetését; ahol NER feleségek szépségversenyek és fitnesztúdiók vezetésében teljesednek ki személyes felelősségük és esetleges példamutatásuk önkritika nélküli világában.

Szívesen tartanék nekik tárlatvezetést Eperjesi Ágnes kiállításában.

Eperjesi Ágnes: *Érezze megtiszteltetésnek*, Fészek Művészklub, Galéria és Herman-terem, Budapest, 2019. június 10-ig

Adamik Luca modell, nyolc éve dolgozik New Yorkban, Milánóban, Londonban és Párizsban, többek között a Moschino, Miu Miu, Thom Browne, Jean-Charles de Castelbajac, Marni divatbemutatóin, fotózásain. Jelenleg Jean Paul Gaultier és Giorgio Armani kifutóin látható rendszeresen. Közben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem design- és művészetelmélet szakán diplomázott; dolgozatát *Hajas Tibor és Andy Warhol: tükröződések és kapcsolódások* címmel írta.

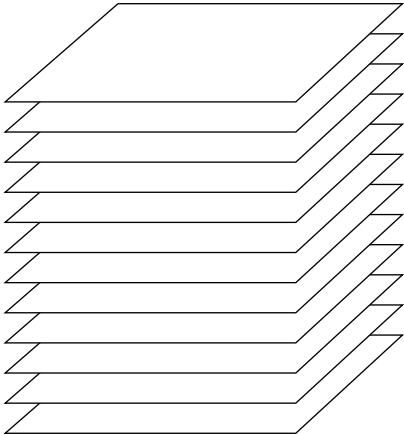
Víz-motívumok a 19. századi nemzetközi és magyar festészetben



FOLYÓK, TAVAK, TENGEREK – Az éltető víz

Vaszary Galéria, Balatonfüred, 2019. június 15. – november 17.





Hornyik Sándor

A NŐ KÍSÉRTÉSEI

Tatai Erzsébet „feminista olvasókönyvéről”¹



1

Tatai Erzsébet előszavában feminista olvasókönyvnek nevezi kötetét: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről.* Új Művészet Alapítvány – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2019, 9.

A *lehetetlen megkísértése* című kötet nem festőnőkről és nem is nőművészekről, hanem alkotó nőkről szól, illetve azokról a lehetséges szerepekről, amiket eljátszhatnak. A kritikusként és kurátorként is ismert művészettörténész negyed század szövegeit, cikkeit és tanulmányait gyűjtötte össze a kötetbe, amelynek kronológiai elrendezése nemcsak az egyes művészi pályák változásait, de a szerző intellektuális és művészettörténeti horizontjának alakulását is kirajzolja. A történet teoretizálásában és narrativizálásában a szerző már a könyv elején segít az olvasónak, amikor kijelenti, hogy utóbbi egy feminista olvasókönyvet tart a kezében, akkor is, ha a szövegekben a feminizmus és a feminista kritika szempontjai nem mindig jelennek meg, legalábbis nem explicit módon. Ezzel kapcsolatban akár a Tatai által kedvelt látens feminizmus kifejezést is használhatnánk a szerző pályakezdésére, amit az utóbbi években világhíressé tett Jana Želibská hatvanas-hetvenes évekbeli művei kapcsán hozott létre Zora Rusinova.² A Foucault felől szemlélve talán túlságosan is erős, orvosi és pszichológiai konnotációkat keltő fogalomnál



Imre Mariann: *Szent Cecília*, 1997–2000, beton, plexi, fonal, 5,5 x 205,5 x 60 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum 2019 / HUNGART © 2019

2

Vö.: Zora Rusinova: *The Totalitarian Period and Latent Feminism*. Praesens, 2003/4. 5–12. Amy Bryzgel mutat rá arra, hogy Rusinova mellett a korszak nők által létrehozott művészete kapcsán többen is igyekeztek distanciálni az erős, határozott, explicit amerikai és nyugat-európai, illetve a finom, intuitív, implicit kelet-európai női hangok között. Vö.: Amy Bryzgel: *Performance Art in Eastern Europe since 1960*. Manchester University Press, Manchester, 2017, 168–170. András Edit például már a kilencvenes évek végén rejtett, álcázott feminizmusról írt a kelet-európai és a magyar női hangok és képzőművészeti szerepek kapcsán: Gender Minefield. The Heritage of the Past, Attitudes to Feminism in Eastern Europe. *N.Paradoxa*, 11, 1999, 4–9. A magyarországi feminista kritikai hangokat, illetve a női szerepeket a képzőművészetben újabban Hock Beáta, illetve András Edit és Turai Hedvig is vizsgálta. Lásd: Beata Hock: *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State Socialist and Post-Socialist Hungary*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2013. Edit András: *Out of Private Public Opinion into Shared Personal Opinion. The Public, the Private and the Political*. In: Edit Sasvári – Sándor Hornyik – Hedvig Turai (szerk.): *Doublespeak and Beyond. Art in Hungary, 1956–1980*. Thames and Hudson, 2018, 229–250. Hedvig Turai: *Limited Access to Greatness. The Positions of Women Artists*. In: Sasvári – Hornyik – Turai 2018, 251–269.

3

A szerző feminista kritikai tudatosságának erősödéséhez minden bizonnyal hozzájárult az is, hogy a magyar kortárs művészeti diskurzusban a kilencvenes évek közepén jelentek meg a feminizmus szempontjai az Andrási Gábor által rendezett *Vízpróba* kiállításorozat kapcsán, amelynek egyik kiállításáról (Szabics Ágnes) Tatai is írt egy cikket. A *Vízpróba* kiállításainak gyűjteményes katalógusában András Edit tekintette át először Magyarországon a feminizmus és a feminista kritika képzőművészeti kérdéseit: *Vízpróba a kortárs (nő)művészek, (nő)művészet*. In: Andrási Gábor (szerk.): *Vízpróba*. Óbudai Társaskör, Budapest, 1996, 25–43. Lásd még később összefoglaló jelleggel szintén tőle: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009.

azonban talán szerencsésebb kifejezés az implicit feminizmus, ami egy olyan attitűdöt jelöl, amely anélkül rezonál a feminista, politikai és ismeretelméleti kritika nézőpontjára, hogy használná annak nyelvét. A feminista olvasókönyv ekként egy szerző útja lesz az implicittól az explicit feminizmus irányába, amelynek publikálása az illiberális demokrácia korszakában komoly fegyverténynek minősül. Az explicit, programszerű feminizmus leginkább a kötet utolsó harmadában jelenik meg, a kétezres évek elejétől kezdődően, de egyes szövegekben már korábban is felbukkannak a feminista kritika szempontjai, nagyjából a kilencvenes évek második felétől kezdve, habár ekkor a szerzőt még inkább a sajátos női hang érdeklí a valóságra és a művészetre, a természetre és a kultúrára egyaránt reflektáló, filozofikus kortárs művészetben belül.³ A kötet címadó tanulmánya éppen egy ilyen művészeti programban mélyül el, ami sokat elárul a szerző kilencvenes évekbeli látens feminista kritikai szemléletéről is, amely nem annyira társadalmi és politikai, mint inkább kozmológiai és ismeretelméleti kontextusban vizsgálta az alkotó nők munkáit. A *lehetetlen megkísértése* című tanulmány a betont hímző Imre Mariannról szól, aki azonban nemcsak betont hímez, nemcsak az univerzális lehetetlent kísérti meg nőként, de arra is kísérletet tesz, hogy meghaladja a művészet hagyományos dichotómiáit, amelyek az anyag és a szellem, az érzékiség és a konceptualitás, az önkifejezés és az ábrázolás, az absztrakció és a figuráció ellentétpársaiban gondolkodnak. Tatai érzékeny és elmélyült elemzése szerint Imre *Szent Cecíliája* tulajdonképpen ennek paradigmaticus esete lesz, hiszen az alkotó nő egy vértanú szent toposzán keresztül dekonstruálja az anyagi és a szellemi dimenziók karteziánus, modernista elhatárolását, ami egyúttal az egyik legszebb magyar posztkonceptuális műalkotássá is avatja a légies installációt.

Ami személyes, és ami...

A kötet első részének mottója misztikus és feminista mellézköngéket is kelt, miközben egy saját kiállításra is utal, és talán a legkisebb közös nevezőt is jelenti a szerző alkalmi szövegei között. A mottó kevésbé ismert, de annál meglepőbb misztikus csengése Simone Weil *Ami személyes, és ami szent* című tanulmányához, és Weil látszólag egzisztencialista, de valójában gnosztikus filozófiájához vezet, amely a szent, avagy az isteni princípium viszonylatában definiálja az embert.⁴ A francia filozófus úgy vélte, hogy az ember boldogtalanságának, szerencsétlenségének (*malheur*) alapvető oka az, hogy a teremtés során Isten elhagyta a világot, amit azóta az emberi gonoszság ural, ami jelentős részben éppen az egyéni, önös érdekek érvényesítéséből fakad. A zsidó származású, de az Újszövetség Istenében hívő Weil szerint a világban és bennünk lévő űrt csak a szeretettel lehet kitölteni, ami elsősorban mások szeretetét és önzetlen segítségét jelenti. A személyes tehát Weilnél tulajdonképpen negatív fogalom, Tatai azonban két kiállítása⁵ során újraértelmezi a fogalmat, és éppen a személyes és a kozmikus, az egyén és a társadalom dialektikáját állítja fókuszba, vagyis azt, hogy személyes történeteken és képeken keresztül hogyan jelenhetnek meg univerzális, ismeretelméleti és politikai kérdések. Az *Ami személyes, és ami...* címben persze ott rezonál a feminizmus története és historiográfiája is, hiszen megidézi a hatvanas évek feminista hullámának közismert szlogenjét is: „*the personal is political*”. Az első rész különféle jellegű szövegei ráadásul még tovább tágitják ezt az intellektuális horizontot, hiszen az implicit és az explicit feminizmuson túl az emlékezetpolitika és a társadalmilag elkötelezett művészet kérdései is megjelennek bennük. A személyesség íve egyúttal az időben

4
Simone Weil *La personne et le sacré* című tanulmánya adta a címét magyar kötetének is: *Ami személyes, és ami szent*. Vigilia, Budapest, 1983.

5
Az elsőn (Óbudai Társaskör Galéria, 2000) Bozsogi Nóra, Erdei Zsuzsa, Herczeg Fanni, Héra Judit és Nagy Kriszta vett részt, a másodikon (Óbudai Társaskör Galéria, 2009) Balla Vivienne, Gunics Dóra és Szederkényi Bella állított ki.



Fajgerné Dudás Andrea: *Önarckép anyaként (Gyere keblemre)*, 2016, olaj, vászon, 170 x 190 cm
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Nagy Kriszta x-T
Forrás: Facebook

is kiveszül Deli Ágnes és Németh Ilona kilencvenes évekbeli munkáitól a szerző által jegyzett kiállításokon (*Ami személyes, és ami...*, *Ami személyes, és ami...* 2) keresztül Szász Lilla társadalmilag elkötelezett fotográfiai praxisáig és Fajgerné Dudás Andrea programszerűen feminista festészetéig. A könyv második része, *A lehetetlen megkísértése* is hasonló ívet rajzol ki nagyobb lélegzetű, monografikus tanulmányokból Imre Mariann filozófikus, poszt- vagy neokonceptualista⁶ műveitől ismét csak Fajgerné Dudás Andreának önróniával és társadalmi szatírával is kacérkodó festői praxisáig, amely a lehetetlen fogalmának társadalmi és személyes dimenzióit állítja új megvilágításba. Fajgerné ugyanis százkarú Sivaként ábrázolja önmagát, a művészt (*Önarckép anyaként – Gyere keblemre*, 2016), aki egyszerre próbál meg anya, feleség, festőművész és feminista gondolkodó is lenni. Fajgerné vagy már korábban X-ti (Nagy Kriszta) perspektívájában Imre Mariann kozmológiai és ismeretelméleti programja is új szempontokkal lesz gazdagabb, hiszen mindannyian nőként kísértik meg a lehetetlent, a patriarchális és pragmatikus kapitalista társadalom sztereotip logikájának lebontását. A harmadik és egyben utolsó rész vezet el az explicit feminista teória terepére a nőket érő vizuális erőszaktól a nők számára elérhető terek definiálásáig ívelően. Ez utóbbi kapcsán szinte nyíltan is megjelenik a könyv dinamikáját és komplexitását adó érzelmi és intellektuális dialektika: Eperjesi Ágnes explicit és Czene Márta implicit feminizmusának párosa. Eperjesi *Hatalmi szóval* (2015) című munkájában magyar politikusokat kért fel, hogy hivatalos politikai keretek között, a Parlamentben olvassanak fel híres beszédeket, amelyek között szerepelt Julia Gillard egykori ausztrál miniszterelnök *A szexizmusról és a nőgyűlöletről* című 2012-es beszéde is, amelyet Szél Bernadett olvasott fel. A női hanggal, az explicit feminizmussal, a bátor és rafinált aktivizmussal elgondolkodtató módon a hangtalan női tekintet, vagyis Tatai olvasatában a látens feminizmus, Czene kontemplatív, a női sztereotípiákat, féltelmeket és vágyakat klinikai precizitással ábrázoló festészete kerül párba. A látszólagos ellentét (aktivizmus vs. kontempláció) mögött azonban még sincs valódi ellentmondás, inkább csak alternatívákról van szó, hiszen Tatai a feminizmus plurális verzióját, a feminizmusokat képviseli, ami különösen Magyarországon tűnik észszerű stratégiának, ahol a feminizmus generációinak nézőpontjai összecsúsztak és össze is keveredtek egymással. Maga a női tekintet, sőt a titokzatos női hang is valójában – egymásnak ellentmondó vagy egymással összeegyeztethetetlennek tűnő – nézőpontok és szubjektumpozíciók összessége, aminek megjelenítéséhez a vizualitás, a képiség a verbalitásnál, a szövegalkotásnál talán nagyobb teret enged. Czene Márta például úgy vizsgálja a női identitás és a női szerepek vizuális toposzait, hogy közben a populáris kultúra, a fotórealista, figuratív festészet nyelvén beszél, ami nyilvánvalóan továbbra is elsősorban luxuscikként funkcionál.

6
Vö.: Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005.



Eperjesi Ágnes: *Hatalmi szóval*, 2015, performansz a Parlamentben, dokumentáció
Fotó: The Orbital Strangers Project / © A művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Czene Márta: *Noémi-Skinny*, 2005, akril, olaj, farost, 90 x 140 cm
A művész jóvoltából / Fotó: Berényi Zsuzsa / HUNGART © 2019

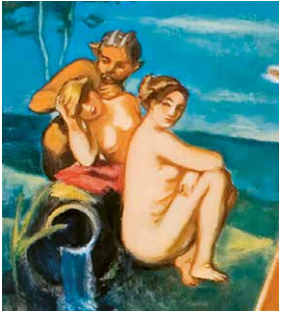
Nem feminizmus, hanem feminizmusok...

Tatai Erzsébet – a könyv elméleti írásainak tanúsága szerint – kifejezetten a nők társadalmi reprezentációjának vizsgálatával kezdte feminista pályáját. Magyarországon az elsők között tematizálta ugyanis azt a nyilvános vizuális erőszakot, amely a reklámpar közreműködésével éri a nőket. A fogyasztói kultúrában ugyanis rengeteg terméket adnak el nőkkel, többnyire férfiaknak, elképesztően alacsony retorikai és kulturális színvonalon, döbbenetes egyszerűséget és butaságot feltételezve a befogadóról. A klasszikus példa talán a jégkrém, amit ráadásul – a sztereotípiá szerint – leginkább nők fogyasztanak, de Tatai gyűjtésében vannak más élelmiszerek, ásványvizek, telkek, sőt egy önálló szövegben (*Döntés*) irodaszerrek is. A képeken a nő többnyire a vágy, a férfi vágy tárgya, ami a feminista kritika egyik legfontosabb teoretikus toposza Simone de Beauvoirtól John Bergeren át Laura Mulvey-ig ívelően. A kötet szerkezetéből adódóan a szexista képek után válnak láthatóvá azok a női alkotói stratégiák, amelyek éppen ezt a passzív és fetisizált szerepet sajátítják ki, illetve értelmezik át. Az egyik ilyen, a szexualitást és a nő erotizálását explicit módon tematizáló életmű a kötetben Nagy Krisztáé, a másik, és talán még háborzongatóbb, pedig Szépfalvi Ágnesé. Szépfalvi (alias Agnes von Uray) ugyanis nem az óriásplakátok és a celebkultúra explicit szexizmusára mutat rá, hanem az európai kultúra implicit maszkulinitására, amely attól sem riad vissza, hogy a nők elleni erőszakot mitológiai köntösben a férfisság és a hatalom fogalmiságával konnotálja.⁷ Von Uray festményei ugyanis különleges beállításokkal

7
Vö.: Diane Wolfthal: *Images of Rape. The „Heroic” Tradition and Its Alternatives.* Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
8
Mary Anne Doane: Film és maszk. A női néző elmélete (1982). *Metropolis*, 2000/4. 24–36. A paradigmatisuk alkotói pálya természetesen Cindy Shermané. Sherman feminizmusának ambivalenciájáról bővebben: Jui-Chi Liu: *Female Spectatorship and the Masquerade.* Cindy Sherman’s Untitled Film Stills. History of Photography, 2010/1. 78–89. Magyarországon Turai Hedvig már a kilencvenes évek végén ezt, a nem esszencialista feminista nézőpontot képviselte az identitás performativitása kapcsán. Lásd ehhez: Turai Hedvig: Hiányzó történetek. Vajda Júlia, Anna Margit, Vaszkó Erzsébet. In: Keszérü Katalin (szerk.): *Modern magyar nőművészettörténet.* Kijárat, Budapest, 2000, 47–61.

kihangsúlyozzák, hogy az európai kultúra klasszikusai a görög vázák ágaskodó vesszőjű szatíraitól (*Kék előtt*, 2008) a nimfákat üldöző barokk faunokig (*Vadászat*, 2008) valójában a nemi erőszakot legitimálják. Szépfalvi ráadásul ezt a sokkoló ténytet nemcsak a mai kultúra világába helyezi át, de kísérteties finomsággal össze is kapcsolja a modern vágy tárgyát a klasszikus erőszak áldozatával. A szerepjáték fogalma viszont ismét csak a női tekintet, a férfitekintettel szemben definiált női nézőség (*spectatorship*) elméletét hozza be a patriarchális és szexista európai kultúra képébe. A női tekintet, avagy a maszk (filmtudományi) elmélete azonban szakít a klasszikus (második generációs) feminista kritika áldozat toposzával, és a nők passzív tárgyiasítását, intellektuális elnyomását megnyitja az aktív szerepjáték irányába.⁸ Ilyen típusú szerepjáték jelenik meg szerintem – ráadásul reflexív módon – Eperjesi Ágnes és Göbölös Luca munkásságában (*Önarcképszeletek*, 2004; illetve *Férjhez akarok menni*, 2009) is, akiket a szerző a házimunka és a párválasztás patriarchális toposzainak kritikája és kisajátítása mentén elemmez. A szerepek, az álarcok, az álcák mentén lehet talán jobban megérteni a kelet-európai feminista vizuális kultúra kezdeteit, a hatvanas-hetvenes éveket is, ahonnan Tatai gyönyörű esettanulmányt közöl Várnagy Ildikó el nem fogadott diplomamunkájáról, egy provokatívan erotikus Éváról, aki meztelenül, négykézláb, szexualitással erősen átítatott helyzetben menekül a Paradicsomból (*Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967). Tatai elemzése szerint éppen az ösztönös, de nem programszerű szexualitás, a kiszolgáltatott, állatias konnotációkat keltő testhelyzet miatt kellett Várnagynak egy másik, klasszikusabb diplomaszobrot mintáznia, egy hagyományos, szolid, szende Évával, ami arra utal, hogy a nő alávetett társadalmi nemi helyzetét nem lehetett ábrázolni a hatvanas években – a feminizmusnak ugyanis nem volt tere, sőt igazán még nyelve sem Magyarországon. A nyugati feminista kritika nyelvét ugyanis a Képzőművészeti Főiskolán nem ismerték, és ha ismerték, akkor is gyanút keltett, hiszen erőteljes ideológikritikai fogalmakkal operált, amelyek az államszocializmus és a szocialista realizmus világában visszatetszést keltettek. A feminizmussal, sőt a femininitással (a nőiességgel, a női testiséggel és szellemiséggel)⁹ szembeni ódzkodás ráadásul kiterjedt a klasszikus akadémiizmuson és a szocialista realizmuson túl a modernizmus és a neoavantgárd képviselőire is, ami oda vezetett, hogy az ekkoriban alkotó nők¹⁰ meglepő természetességgel fogadták el a biológiai és a társadalmi nemet nem ismerő, univerzális modern művészet fogalmát.¹¹ Tatai könyvének felépítése és narratívája, a szövegek témája és tónusa arra utal, hogy a feminizmusnak ma már van nyelve, nem is csak egy, inkább több, miközben a tere ismét elveszni látszik a neo-neobarokk magyar társadalomban. Az elméleti tanulmányok ugyan még a gender szakok magyarországi „betiltása” előtt születtek, de Eperjesi parlamenti

9
A nőiesség, avagy a femininitás fogalmát nem esszencialista, hanem konstruktivista értelemben használok, ahogy ezt úttörő módon Griselda Pollock tette a művészettörténetben: *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art.* Routledge, London, 1988. A magyar diszkurzusban Hock Bea használta a femininity fogalmát, amikor megalkotta a feminizmus és a femininitás, a nőség és a nőiesség jelentéseit kombináló és némiképp el is mosó nő(i)művészet fogalmát. Vö.: Hock Bea: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához.* Praesens, Budapest, 2005.
10
A kevés, de csak a hatvanas évek legvégén, illetve a hetvenes évek elején fellépő kivétel közé olyan, a globális szintéren is ismertté vált művészek tartoznak, mint Ladik Katalin, Kele Judit és Drozdik Orsolya.
11
Lásd erről bővebben András Edit és Turai Hedvig már említett tanulmányait: András 1999, Turai 2000, András 2018, Turai 2018. A helyzetet csak bonyolítja, hogy Vajda Júlia vagy Ország Lili azért választotta az univerzális, absztrakt vizuális kultúrát, hogy még véletlenül se kerüljenek bele a festőnő vagy a női műfaj klasszikus, akadémikus kategóriába. Hasonló mentalitás mentén írható le Maurer Dóra vagy Keszérü Ilona munkássága is, akik nem festőnők, de nem is nőművészek, hanem művészek akartak lenni, ha viszont reflektáltak volna nő mivoltukra, illetve a nőiességre, akkor ráadásul feminista festőnővé váltak volna, vagyis duplán, sőt triplán hátrányos helyzetbe kerülnek az akadémikus realizmus és a szocialista kultúra ellen egyaránt lázadó, magukat avantgárdnak tekintő, de részben modernista esztétikai értékeket valló férfiak társaságában.



Szépfalvi Ágnes: *Vadászat*, 2008, olaj, vászon, 124 x 154 cm
A művész jóvoltából / Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2019



Göbölös Luca: *Négylevelű lóherével alsógatyába*, 2010, lambda print, 30 x 30 cm
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Várnagy Ildikó: *Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967, agyag, 90 x 150 x 60 cm (megsemmisült)
Fotó: Várnagy Ildikó / HUNGART © 2019

12 A kelet-európai nők képzőművészeti munkássága iránt a piaci árak és a nagy múzeumi vásárlások tanúsága szerint csak a 21. században nőtt meg az érdeklődés, amit Maurer Dóra, Reigl Judit és Jana Želibská kései karrierje is kiválóan mutat.

13 A feminista kritika kilencvenes évekbeli magyar fellendülését jelző, Keserü Katalin által rendezett kiállítás („*A második nem*” – *Nőművészet Magyarországon, 1960–2000*, Ernst Múzeum) óta a feminista kritika és a kortárs magyar képzőművészet kapcsolatával mainstream, állami kiállítóhelyen csak Oltai Kata kiállítása (*Konyhában, ágyban, társaságban* – *Női szerepmodellek bírálata a hazai kortárs fotográfiában*, Capa Központ, Budapest, 2013) foglalkozott.

14 Feró Dalma (Rosenfeld Mirjam Ráhel néven): *Transzszidó-kiáltvány*, 2016 https://ferodalma.blog.hu/2018/12/12/transzszido_kialtvany A kiáltvány jelentőségéhez lásd: Wessely Anna: *Nyert a transzszidó*, 2016 <http://tranzitblog.hu/nyert-a-transzszido/>

15 A 2007-es *Documenta* egyik szlogenje lett a kérdés: „Is Modernity our Antiquity?” A provokatív tézis, miszerint a modernitás a mi jelenkori antikvitásunk T. J. Clarktól származik: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, New Haven, 1999.

16 Vö.: Amelia Jones – Erin Silver (szerk.): *Otherwise. Imagining Queer Feminist Histories*. Manchester University Press, Manchester, 2015.

akciója és annak Tatai-féle elemzése már jelezte, hogy a politikában ismét egyre kevesebb tér jut azoknak a nem keresztény és nem is illiberális nőknek, akik alternatív nézőpontokat kívánnak képviselni. E tekintetben az elméleti rész címadása is elgondolkodtató, hiszen a szerző a művészettörténet és a társadalmi nemek tudományának találkozásáról beszél, ami a közismert szürrealizmusképre, a varrógép és az esernyő találkozására enged asszociálni. Ez viszont arra utal, hogy Tatai 2013-as *Ars Hungarica* tanulmányának, majd 2019-es könyvfejezetének talán azért választotta ezt a címet, mert a magyar művészettörténet nagy része még mindig szokatlannak, sőt esetenként sokkolónak tartja a gender studies perspektíváit és meglátásait. Az igazán sokkoló azonban az, hogy a női életművek és nézőpontok 21. századi karrierje¹² ellenére a magyar képzőművészetben sincs sok tere a feminizmusnak,¹³ nyelve viszont már rengeteg van, ami olyan meta-feminista praxisokban nyilvánul meg, mint a FERi galeri vagy a queer elméletet tovább gondoló és a populistá magyar nacionalizmusra adaptáló *Transzszidó-kiáltvány*.¹⁴ A social media, a karneváli (elméleti) nyelvhasználat és a nemi identitás átpolitizálásának globális korszakában a leginkább sokkoló így az lesz, legalábbis Magyarországról nézve, hogy globális szinten a feminizmus immáron az antikvitást képviseli,¹⁵ amellyel szemben az esszencializmus és az akadémizmus is gyakori vádként merül fel, miközben számos egykori feminista is a deterritorializált és performatív identitásformálás és tudástermelés mellett kötelezi el magát.¹⁶ Magyarországon viszont a queer elméletének még annyi esélye sincs, mint a gendernek volt, hiszen ahol a fehér bőrű, magyar, heteroszexuális nők is hátrányosan vannak megkülönböztetve, ott vajon milyen társadalmi megbecsülésre számíthat egy színes bőrű, transznemű, kozmopolita?

Tatai Erzsébet: A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről. Új Művészet Alapítvány – Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019, 262 oldal, 3600 Ft



MAROZSÁN ERIKA x JE SUIS BELLE

HÍMZETT TÖRTÉNETEK
2019. június 12 - július 31.

DEÁK ERIKA GALÉRIA

H-1066 Budapest, Mozsár u. 1. / info@deakerikagaleria.hu
www.deakerikagaleria.hu

Gellért, Dreher, Zwack, Törley, Glück, Saly,
„nagy zabálás” a németalföldi festészetben,
a múzeumi éttermekben, az arisztokraták
ebédlőiben, a rákospalotai kisvendéglőkben...

múzeumcafé
71



A MúzeumCafé 71. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

gasztró
étel, ital, múzeum

Magángyűjteményeket bemutató cikkeink sorában most ismét egy orvos-értelmiségi gyűjtemény kerül górcső alá, pontosabban végigvesszük, milyen út vezetett egy Erdélyből Németországba áttelepült, otthoni képeit hátrahagyni kényszerült gyűjtő esetében az újrakezdéstől a németországi bemutatkozásokon keresztül a határokon átívelő kiállítássorozattig magyarországi és romániai helyszíneken. Egy, a különböző kulturális értékekre nagy fogékonyságot mutató, nemzetit a nemzetiségivel és nemzetközivel ötvöző, a klasszikus modern mellett a kortárs művészethez is elkötelezetten viszonyuló gyűjteményről írunk a hazai első bemutatkozás alkalmából.

Ébli Gábor

A NAGY VISSZATÉRÉS Kiállítássorozat a Böhm-gyűjteményből

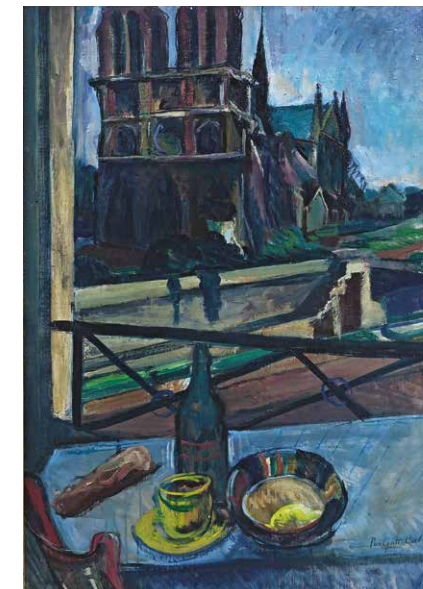


Ferenczy Noémi: *A kertésznők*, 1924, gobelin, 109 x 102 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019

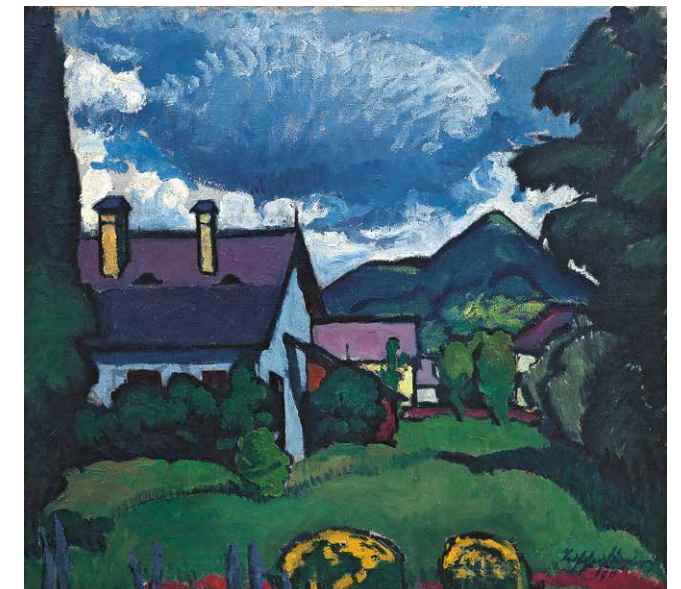
Az 1960-ban Erdélyben apai ágon sváb, anyai ágon magyar családba született Böhm József második generációs gyűjtő. Szülei mindketten orvosként dolgoztak Bihar megyében, és a hatvanas években főleg nagybányai műveket vásároltak (Börtsök Samut, Mikola Andrást, Krizsán Jánost). 1971-től Nagyváradon éltek, ahol jelentős kollekciókat ismerhettek meg – például Dáskál István püspökhelyettes gyűjteményét – és fokozatosan tudatos gyűjtővé váltak, amiben festő barátjuk, Jakobovits Miklós szakmai tanácsokkal segített. Egy 1974. évi rendelet nyomán a magántulajdonba kerülő műalkotások bejelentési kötelezettség alá tartoztak, s amikor 1981-ben a család kitelepülhetett Németországba – miután 1980-ban Böhm József öccse román asztalitenisz-válogatottként nem tért vissza a svájci Európa-bajnokságról –, regisztrált képeiket nem vihatték el. A két fiú asztaliteniszezői karrierje azonban folytatódott. Németországi csapatukkal háromszor Európa-kupát nyertek (1978-ban még egymás ellen játszották a romániai országos bajnokság döntőjét),

közben Böhm József Mainzban elvégezte az orvosi egyetemet. 2002-ben intézetvezető főorvossá nevezték ki a szászországi Freibergben, 2016 óta ideggyógyászati rendelőt vezet Berlinben. Szülei példáját követve elkezdett tájékozódni a művészetben, 1997 óta tekinti magát elkötelezett gyűjtőnek. A Magyar Nemzeti Galériában 1996-ban rendezett centenáriumi kiállítást követően, még ugyanabban az évben az Erdélyből Essenbe kitelepült orvos műgyűjtő, Bokor Zoltán kezdeményezésére a Ruhr-vidéki Kempenben is sor került egy magángyűjteményekből válogatott Nagybánya-kiállításra, amelyen a Böhm család tulajdonából is több munka szerepelt, többek között Jándi Dávid és Szolnay Sándor alkotásai. Öt évvel később Boros Judit rendezett katalógussal kísért Nagybánya-kiállítást a berlini Collegium Hungaricumban, ahol Böhméktől többek között Ziffer Sándor és Perlrott-Csaba Vilmos-festmények voltak láthatók. 2004-ben már Böhm József kezdeményezésére jött létre egy klasszikus modern erdélyi művészetet bemutató ki-

állítás Freibergben az Erdély szász művészetét Németországban önálló intézményként képviselő gundelsheimi Siebenbürgisches Museum segítségével. A gyűjtemény első önálló bemutatkozásának is Freiberg adott otthont 2005-ben a kiállítóhelyként is szolgáló Szent Miklós-templomban. Egy évvel később pedig Kornwestheim múzeumában volt látható az az erdélyi merítésű tárlat, amelyen a Böhm-gyűjteményből többek között Henri Nouveau és (zsögödi) Nagy Imre művei szerepeltek. Ekkorra már a kollekció élőművészeti része is több évtizede gyarapodott. Jakobovits Miklóst, az erdélyi művészeti élet nemcsak alkotóként, hanem szervezőként is központi figuráját Nagyváradon ismerték meg Böhmék. Szoros kapcsolatba kerültek, iránymutatása meghatározó volt abban, hogy a család a hetvenes évek második felétől fokozatosan az élő művészet felé is fordult (míg a klasszikus anyagban Murádin Jenő művészettörténész segített tanácsaival). Kortárs anyaguk 2009-ben Annabergben mutatkozott be először önálló kiállításon a Szentháromság-templomban,



Perlrott-Csaba Vilmos: *Kilátás a párizsi Notre-Dame-ra*, 1935, olaj, vászon, 80 x 54 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019



Ziffer Sándor: *Réti István műterme Nagybányán*, 1911, olaj, vászon, 70 x 80 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019

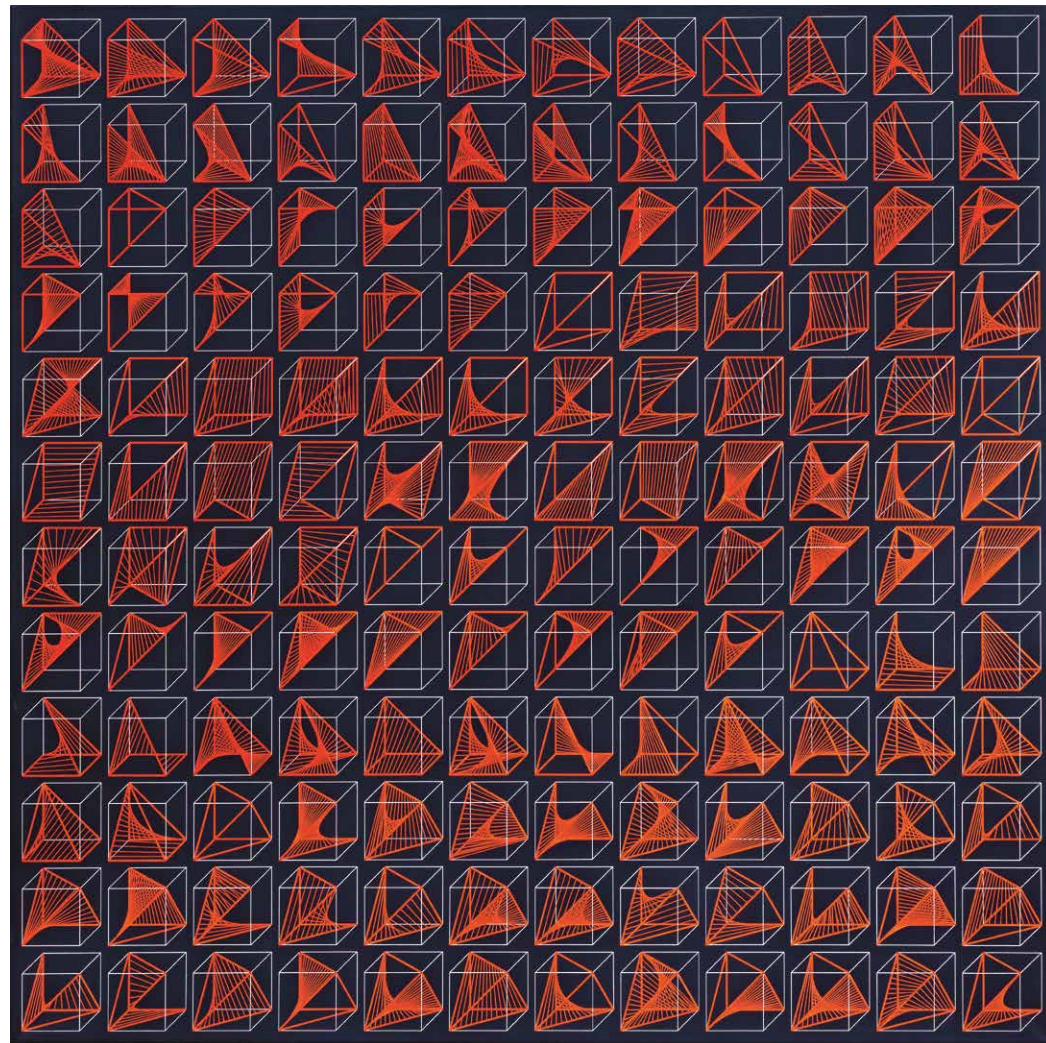
a Vision Trinitatis programsorozat részeként. Erdélyi gyökerű művészek (Ingo Glass, Jovián György) mellett itt a németországi magyar művészként Böhm számára központi orientációt jelentő Lakner László, valamint számos német alkotó, például Carlfriedrich Claus és Michael Morgner munkái is láthatók voltak.

2012-ben a kollekció klasszikus modern részének addigi legfontosabb tárlata valósult meg az altenburgi Lindenau Múzeumban, amely reneszánsz gyűjteménye révén a német szintér magasan

jegyzett intézménye, ráadásul magángyűjtői alapítású; az itteni kiállításhoz is készült katalógus.

Ezek a kiállítási referenciák és a bővülő szakmai kapcsolatok további megjelenési lehetőségeket teremtettek. 2014-ben a Wörlén művész-építész család által, szintén magánalapítással létrehozott passauai modern művészeti múzeum fogadta a kollekció klasszikus erdélyi válogatását önálló kiállításon (a meghívón Mattis-Teutsch János alkotásával), innen az anyag a brüsszeli Magyar Intézetbe utazott tovább.

A magyarországi befogadástörténet 2008-ban kezdődik, amikor a kollekcióról megjelent az első írás a *Műértő*-ben. 2013-ban Győrött és Mosonmagyaróváron volt megtekinthető egy klasszikus modern merítés. 2014-ben a budapesti Semmelweis Szalonban, a SOTE kiállítótermében a kollekció kortárs anyaga szerepelt Konok Tamás, Maurer Dóra, Kocsis Imre mellett többek között az erdélyi származású Kemény Zoltán műveivel, továbbá szlovák (Viktor Hulík, Miloš Urbásek) és cseh (Jan Kubiček, Milan Grygar) művészek és



Mengyán András: *Vizuális programok IV.*, 1977–1982, akril, vászon, 120 x 120 cm

Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019



Jovián György: *Böhm Ágnes*, 2018, olaj, vászon, 130 x 110 cm

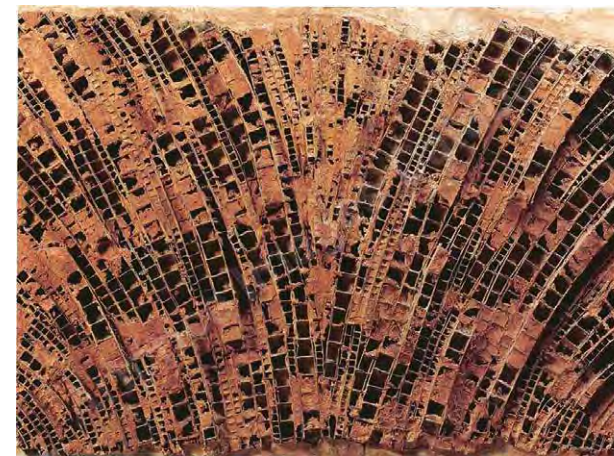
Fotó: Böhm József / HUNGART © 2019

olyan, a gyűjtemény egyik sarokpontját jelentő keletnémet festők, mint például Eberhard Göschel alkotásaival. 2015-ben a Magyar Nemzeti Galéria rendezett átfogó erdélyi művészeti kiállítást a *Sors és jelkép* címet Méliusz József 1946-ban megjelent regényéből kölcsönözve.

Böhméktől erre is számos modern és kortárs művet kértek el.

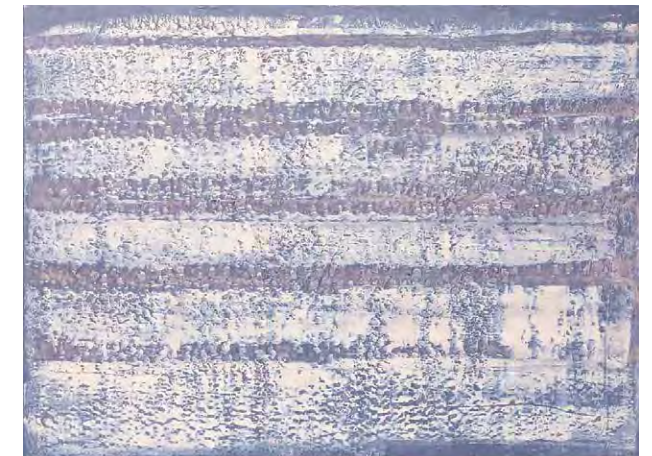
2019-ben pedig, a német-, majd magyarországi kiállítások után megvalósulhat az évek óta tervezett nagy visszatérés, a bemutatkozás romániai múzeumokban. A gyűjtemény klasszikus modern

erdélyi anyagából utazó kiállítás állt össze, amely júniustól augusztusig Gyulán látogatható, ahol 2018 nyarán Hunya Gábor román és magyar művészetet felölelő kollekciója volt látható, s annak nyomán rögzült a szándék, hogy nyaranta a határokon túlnyúló, lehetőleg



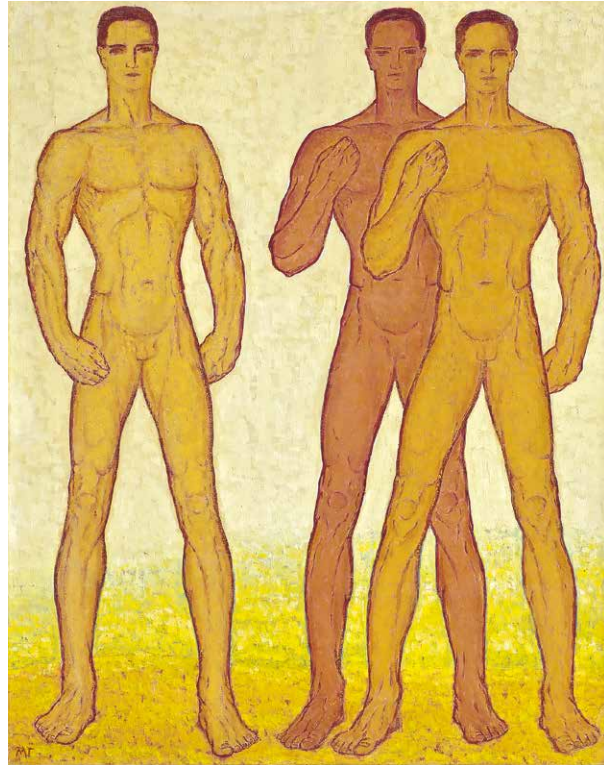
Kemény Zoltán: *Formations multipliées*, 1957, fémrelief, 79 x 108 cm

Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019

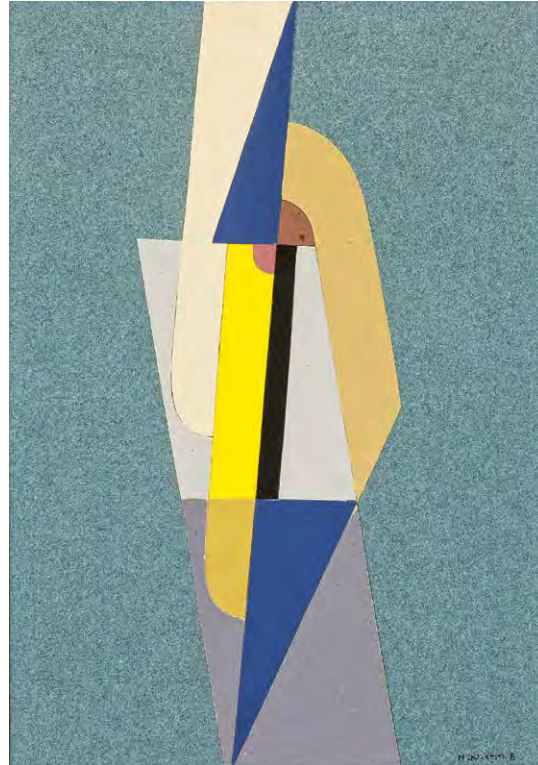


Göschel Eberhard: *Ezüstvonal*, 2004, olaj, vászon, 160 x 210 cm

Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019



Mattis-Teutsch János: *Három férfi*, 1944 körül,
tempera, vászon, 100 x 70 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019



Henri Nouveau: *Kompozíció*, 1928,
színes papír, gouache, papír, 21 x 15 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019

magángyűjteményi tárlatokkal építsen magának saját kulturális profilt a város. Innen Sepsiszentgyörgyre, az Erdélyi Művészeti Központba (EMÜK), majd Marosvásárhelyre, a Kultúrpalotában lévő művészeti múzeumba és további helyszínekre (Bukarest, Kolozsvár) viszik a válogatást. Előkészületben van a kortárs gyűjteményrész átfogó bemutatása is 2021-ben Berlinben, Budapesten és más városokban.

Mi biztosítja, hogy ez a mintegy fél évszázada gyarapodó családi gyűjtemény az 1997-es első németországi Nagyban-kiállítás óta folyamatosan és egyre színvonalasabb helyszíneken bemutatásra kerül? Döntő tényező, hogy az orvos család nem csupán kulturális értékméntésből vált lépésről lépésre gyűjtővé, hanem maga a család és szélesebben Erdély és más romániai területek nemzetiségi sokszínűségét felismerve

és elfogadva, olyan összetett identitást képes tükrözni a műalkotásokkal, amelyre az ezredforduló óta egyre nagyobb a fogékonyság. Műgyűjtés mellett történelmi, társadalmi feltárásról, dokumentációról van szó Erdély olvasztótégely jellegének olyan kidomborításával, amely Kelet-Európa számos más országában is eltussolásra került a huszadik század során végig, de most újra felvállalt érték lett.

Böhmék felismerték, hogy az erdélyi művészet a nagybányai művésztelep-nél (amelyet a kollekcióban Boromisza Tibortól Ferenczy Noémin át Pittner Olivérig több generáció képvisel) földrajzilag, nemzetiségileg és esztétikailag is jóval szélesebb kategória, és kolozsvári (Tasso Marchini, Fülöp Antal Andor), nagyvárad (Macalik Alfréd, Tibor Ernő, Balogh István), sőt brassói (Hans Eder, Fritz Kimm) művészek sze-

repeltetésével tágították a fogalomkört. A főként magyar és német ajkú (erdélyi szász és sváb) művészek mellett román alkotók is találhatók mind a modern (Aurel Popp), mind a kortárs (Suzana Fântânariu) szekcióban.

Ez a nyitott, toleráns álláspont párosul minőségi művekkel, s a szociológiai és a művészeti hitelesség együttes megléte meghatározó abban, hogy a gyűjteményt ilyen sok intézmény bemutatja. Ami nem főművek gyűjteménye: ezt nem tenné lehetővé az értelmiségi gyűjtés anyagi háttere, és nem is ez a családi szándék, annál magasabb viszont a kollekció történelmi hitelessége, kulturális, etnikai és társadalmi kontextust felidéző ereje.

Részben hasonló, részben eltérő folyamat volt megfigyelhető a már említett Bokor Zoltán mellett még két további, Erdélyből német-magyar családi hát-

térrel Németországba kitelepült orvosgyűjtő, Czell Lőrinc és Bay Miklós (mindketten Bajorország) esetében. A négy kollekcióból az 1997-es kempeni és a 2015-ös Nemzeti Galéria-beli kiállításon együtt szerepeltek művek, amint közös elem az is, hogy e gyűjtők eleinte jó néhány alkotást vettek budapesti árveréseken és galériákon keresztül. A németországi keresetekhez képest a magyarországi műtárgypiac árszintje sokáig kedvező volt, ám az ezredforduló óta ez megváltozott. Ismert összefüggés, hogy – eltekintve a globálisan pozicionált irányzatoktól – egy ország művészetét saját műtárgypiaci értékei a legmagasabbra; ma már a modern magyar művészet is hazai árveréseken éri el legmagasabb árait. Így a németországi gyűjtők számára inkább az erdélyi helyismeret és a személyes kapcsolatok nyújtanak még egy-egy helyi erdélyi vételre lehetőséget, míg egyébként a modern magyar művészet árszintjének emelkedése a kortárs és/vagy a nemzetközi művészet felé tereli őket. A családjával 1973-ban Németországba települt Czell Lőrinc gyűjteményébe a kitűnő erdélyi és magyarországi modern válogatás mellé például Reigl Judit, Csernus Tibor, Keserü Ilona és Lakner László munkái kerültek.

A négy gyűjtemény modern-kortárs összetétele természetesen eltérő, itt hadd emeljem ki a párhuzamot Bay Miklósával. Bayék 1962-ben vették meg első műalkotásukat, 1980-ban költöztek át Németországba; a szakmai nyilvánosságot ők is rendre keresték, például Thorma János – akitől teljességre törekvő kollekciót gyűjtöttek össze – életművének kutatása és kiállítása érdekében. Végül 2013-ban kollekciójuk egy válogatását a kiskunhalasi Thorma János Múzeumnak adományozták, erről 2015-ben reprezentatív könyv jelent meg. A kortárs művészetben belül Bay és Böhm egyaránt nyitottá vált a konstruktív tendenciák és a nemzetközi alkotók felé: a magyarországi gyűjtőkhöz képest az erdélyi háttér és a németországi megtelepedés nagy előnyt jelentett abban, hogy a gyűjtést nem a magyar művészet zárt fogalmára, hanem kozmopolita nyitottsággal értelmezték.

A Böhm-gyűjtemény esetében a klaszikus anyag nemzetiségi sokrétősége mellé nemcsak több országból építkező kortárs kollekció társult, hanem ezen belül is erősség a keletnémet fókusz. A volt NDK művészete az újraegyesítést követően a német művészet része lett: amennyire előny ez, annyira hátrány is, hiszen a mostanában egyre széle-

sebb nemzetközi érdeklődés által kísért kelet-európai művészet vizsgálatából kiesnek az egykori keletnémet alkotók. Munkáik így jutányosan szerezhetők meg, és olyan jelenkori német-magyar hidat kínálnak a gyűjteményben belül, amelyet a 2021 tavaszára tervezett budapesti kiállítás igyekszik is majd szemléltetni (Hartwig Ebersbach, Max Uhlig). A többenemzetiségű identitás és a nemzetközi gyűjtés iránti figyelmet jelzi, hogy az Erdélyből szintén 1982-ben Németországba emigrált Nagy (férje nevéen Suciu) Emília internacionális konstruktív kollekciójából ugyanakkor lesz Budapesten kiállítás, a két gyűjtő jó barátságot is ápol.

A gyűjtői kapcsolatok között különleges még, hogy Böhm József számos magyar (Bak Imre, Maurer Dóra) és a már említett cseh és szlovák művet Jürgen Weichardtól szerzett meg. A neves oldenburgi művészeti szakember a hatvanas évektől követte a kelet-európai művészeti életet, többek között orosz művész felesége, Jevgenyija Gorcsakova révén, kollekciójából széles körben adományozott német és orosz múzeumoknak is. Orvosi-értelmiségi, kulturális értékre fogékony háttér, nemzetiségi és nemzetközi nyitottság, a klasszikus modern értékeken felül kortársi ízlés,



Vaclav Fiala: *Cím nélkül*, fém, sárga festék, 200 x 80 cm
Fotó: Böhm József



Lakner László: *Törzsi tárgy*, 2001, bronz, 30 x 50 cm
Fotó: Tóth László / HUNGART © 2019



Klaus-Jürgen Schoen: *Cím nélkül*, 1993, akril, vászon, 100,5 x 90,5 cm
HUNGART © 2019

ambiciózus és proaktív szervezőkészség mellett a progresszív gondolkodás is a Böhm-gyűjtemény egyik mozgatórugója. A már említett kortárs művészekben túl Mengyán András és Ingo Glass meghatározó barátok, így kerültek a gyűjteménybe további művészek: akár lentikuláris printek vagy fotót átdolgozó festmények, grafikák is. A geometrikus vonal (Hetey Katalin, Zalavári József, Kocsis Imre) nem szo-

rította ki a figuratív kortárs művészetet (Jovián György) sem, amint a családi gyűjtemény klasszikus része is az áttekintett sarokpontokon túl további pozíciókat is jelez (Anna Margit, Kádár Béla, Márffy Ödön, Tóth Menyhért). A sokféle kapcsolódási pont elősegíti azt is, hogy Böhm József gyermekei is azonosuljanak a gyűjtés programjával: míg lánya orvosnak tanul, addig a kulturális diplomácia szakra járó és

idegen nyelvként többek között románul tanuló egyetemista fia idén szakmai gyakorlati helyszínül a Magyar Nemzeti Galériát és a Csíkszeredai Múzeumot választotta.

Nagybányától Brassóig – erdélyi festők a Böhm-gyűjteményből,
Kohán Képtár, Gyula,
2019. augusztus 25-ig

BARTA LAJOS TÚLÉLÉSI STRATÉGIÁK

2019. 05.30. — 09.22.

A Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, a Martin-Lantzsch-Nötzel-Stiftung és a Goethe-Institut Budapest kiállítása

Helyszín: Kiscelli Múzeum, 1037 Budapest, Kiscelli utca 108. www.fovarosikeptar.hu / www.kiscellimuzeum.hu

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: 7 590 Ft | fél év: 13 800 Ft | egy év + olvasókártya: 24 960 Ft

20% kedvezmény:

Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzir | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Széké Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Tűrabolt
Tranzit Art Café



Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC

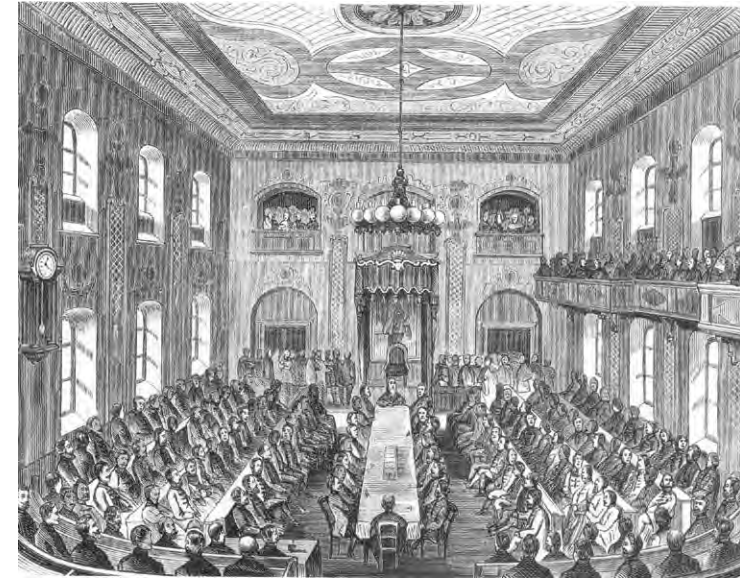
Marastoni Jakab nevét mint iskolaalapítóét inkább ismerjük, mint azt, hogy ő maga miket is alkotott. Ezért megy szenzációszámba, ha előkerül tőle mű, legyen az akár dagerrotípia, akár festményportré. Külön érdekesség, hogy az újonnan felbukkant két kép egy úgynevezett „akadémiai fond”-ban lappangott egészen 1971-ig, mostanáig pedig a kolozsvári képtár raktárában pihentek láthatatlanul.

Murádin Jenő

ÚTJELZŐK MARASTONI JAKAB NYOMDOKAIN



Kolozsvár látképe a Fellegvárról, színezett litográfia, 130 x 190 mm, megjelent Szathmári Pap Károly az *Erdély képekben* című füzetes kiadványsorozatában, 1842



Szathmári Pap Károly: Az 1841–43-as erdélyi diéta megnyitása Kolozsvárt, 1841 (csak reprodukcióból ismert)

Előljáróban

Állóvizeket mozgatott meg a reformkori Erdély kultúrtörténetében is az 1841–43-as, Kolozsváron tartott országgyűlés. Sok év óta gyűltek össze ismét a „tekintetes karok és rendek”, hogy fölterjesztéseikkel a bécsi udvarnál társadalmi változásokat próbáljanak kieszközölni. Bár a metternichi politika elzárkózott a lényegre érintő reformoktól, a diéta küldöttei határozatokat fogadtak el a magyar nyelv hivatalossá tételéről az adminisztrációban, a kolozsvári Nemzeti Színház – a magyar nyelvterület második ilyen rangú intézménye – anyagi támogatásáról és egy Erdélyi Múzeum jövődöbeli fölállításáról. Ne úgy képzeljük el az Erdélyi Nagyfejedelemség vagy Magyarország osztrák időkbeli országgyűléseit – mindkét államalakulat külön-külön tartozott a birodalomhoz –, mint pár napos, periodikus üléseket. A fentebb említett kolozsvári diéta tizenöt hónapig tartotta üléseit, persze szünetekkel, megszakításokkal, miközben a mintegy 300 küldött többnyire folyamatosan a városban tartózkodott.

Akár Kolozsvárt, akár Pozsonyt tekintjük, nagy eseményei voltak ezek a befogadó városoknak. Gazdasági vonatkozásokban is élénkítően hatottak. Hiszen a küldötteket el kellett szállásolni, élelmezésükről kellett gondoskodni, szórakozási, utazási lehetőségeiket biztosítani. És az is magától értetődő volt, hogy a nemesi küldöttek jelenléte – polgári származású alig volt közöttük – csábító lehetőségeket kínált a korszak vándorfestőinek, alkotóinak, esetünkben a dagerrotípia úttörő művelőinek. Az 1841–43-as kolozsvári diéta tagjairól Szathmári Pap Károly könyvatos portrészorozatot tett közzé önálló albumban. Hora János Alajos, a biedermeier kor jeles festője festményeket készített róluk, a családtagokat is megörökítve, és ugyanúgy Marastoni Jakab, aki festményei mellett dagerrotípiáival állt a megrendelők szolgálatára.

Műterem a kolozsvári Ágoston-házban

A festészet biedermeier ízlésű művelése mellett a dagerrotípiában is komoly gyakorlatot szerzett Marastoni 1842

júniusában érkezett Kolozsvárra, és nagyjából július végéig maradt ott, majd 1843-ban egy időre újra visszatért. Erdélyi tartózkodása olyan nyomvonalat hagyott maga után, amely föltárhatóan élénkítette a keleti részek magyar művészetét. Mindenekelőtt azonban álljon itt néhány összegező sorban a pályakép idáig vezető útja. A velencei festő, Giacomo Marastoni, azaz Marastoni Jakab (1804–1860) József nádor hívására került Bécsből Pozsonyba, majd telepedett le 1836-tól véglegesen Pesten. Ő lett az Első Magyar Festészeti Akadémia megalapítója, melyet 1846-tól jószerint haláláig vezetett. Már az 1832–36-os pozsonyi országgyűlésen is festett portrékat, majd ezt folytatta dagerrotípiákkal párosítva a kolozsvári diétán. Dagerrotip készülékét Párizsban 1841-ben vásárolta meg, és működtetését is ott sajátította el. Marastoni élénk szellemű, gyakorlati érzékű ember volt. Portréi mellett – ebben a korban erre volt a legnagyobb igény – festett kompozíciós szerkesztésű életképeket, de akár nagy méretű oltárképeket is. Országjárásai mellett

a Kolozsvárra összehívott erdélyi országgyűlés azért volt számára különösen vonzó, mert ott a portréfestészet mellett nagy sorozatban kipróbálhatta a dagerrotípia lehetőségeit is. Kolozsvári szállásán már így rendezkedett be. Marastoni azelőtt soha nem járt Erdélyben, magyarul nem tudott, németül is csak keveset. Így nagy segítségére volt a szintén Pestről érkezett Hora János Alajos helyismerete és támogató följajlása, hogy közösen béreljék a tágas, nagy belső terekkel bíró Ágoston-házat. Ez a befogadó szállás a városfalakon túl, nyugat felé kiágazó Kül-Monostor utcában állott. A hely egyike volt Kolozsvár legrégibbi peremvidéki utcáinak, de messze nem azt a képet mutatta, mint a másfelé vezető külvárosok. Tekintélyes méretű öreg házak sorakoztak itt, némelyikük máig megmaradt, s egykori lakói között ott találjuk az erdélyi nemesség jeles családjait is, a Bornemisza, Apor, Beldi, Kemény, Zeyk, Kendeffy famíliákat.

Az Ágoston-házban berendezett műterem nemsokára olyan lett, mint egy forgalmas vendégszálló. Megfordultak itt az országgyűlés küldöttei ugyanúgy, mint családtagjaik. Közöttük olyan nevek bukkannak föl, mint a Bánffy, Bethlen, Wesselényi, Kemény családok női és férfi tagjai, és voltak közöttük polgári származásúak is. Utóbbiak között tűnt föl Hajnik Károly, a pozsonyi és kolozsvári diéták gyorsíró naplóvezetője. Marastoni 1842-es kolozsvári működésének követhető nyoma maradt mind a sajtóban, mind képei tárgyi valóságában. Jóllehet nem ő volt a legelső, aki dagerrotípiái fölszerelést hozott Erdélybe, de az ő műtermében láthatták folyamatosan működés közben a csak külhonban beszerezhető készüléket. Az eljárás annyira újdonságnak számított, hogy a korabeli sajtóban mint a festészetet helyettesítő eljárásról esett szó róla. Kolozsvár leghosszabb életű

reformkori lapja, a Méhes Sámuel által szerkesztett *Erdélyi Híradó* például így tudósított a helyszínről: Marastoni „akadémiai festő” Hora Alajos társaságában „nem csak egyes személyeket, hanem többet is egyszerre, 's környezeteiket néhány másodperc alatt legnagyobb hűséggel 's a legkisebb részleteket is visszaadva természettel lefestend.”¹ Tekintve az országgyűlés küldötteinek nagy számát és a fölfokozott érdeklődést, Marasztoni alig győzte a munkát. Egy dagerrotip képért 7 forintot kért.² Mintegy száz ezüstlemezre rögzített dagerrotípiája készült az Ágoston-házi műteremben. Ezekből azonban sokáig egy sem került elő. Csak pár éve bukkant föl mint igazi ritkaság egy épségben megmaradt, aláírt és datált felvétele, amely a diétán részt vevő báró Jósika család tagjait örökítette meg. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárába került – a följajnló téves adatközlése nyomán a Bethlen családra



Marastoni Jakab: *Velencei vízihordó nők*, 1845, olaj, fa, 76 x 60 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum 2019



A pár éve felbukkant, aláírt és datált dagerrotípia felvétel, amely a Jósika család tagjait örökíti meg
© Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtár gyűjteménye 2019



vonatkoztatott – dagerrotípia úgy állítja elénk a család férfi és női tagjait, mint a biedermeieres festményeken szokás. A felvétel reprodukción látható mását egy frissen megjelent reprezentatív kiadvány közli.³ Marastoni júliusban távozott Kolozsvárról. Festőtársa, Hora Alajos azonban csak az országgyűlés bezárását, 1843. február 4-ét követően, márciusban vette útját a havasalföldi román főváros, Bukarest felé. A dagerrotípia mint addig ismeretlen gyors képalkotás annyira élénken foglalkoztatta az erdélyi közönséget, hogy az még a sajtó nyelvezetében is allegorikusan visszatükröződött. Csak ízelítőként, a már idézett *Erdélyi Híradó*-ban ilyen mondatra bukkanhatunk: „A’ sajtó, mint a szellemvilág daguerreotypje”.⁴ De mindez csak tiszavirág-életű föllobbanás volt. Az 1839-től ismert, hihetetlenül gyorsan elterjedt dagerrotip eljárást ugyanolyan gyorsan a múltba utalta a mechanikus képrögzítésben a sokszorosítás lehetőségét kínáló fényképezés. Marastoni dagerrotip készülékét báró Apor Károly vásárolta meg, miután az Ágoston-házban lévő műteremben eltanulta tulajdonosától annak működtetését. A fotótörténetben számontartott magyar arisztokrata azonban maga is gyorsan áttért a fényképezésre, és a végtelen kísérletezések során Kornis Zsigmonddal és Veress Ferencsel működött együtt.

Festmények különös sorsa

A postakocsin Kolozsvárra érkezett Marastoninak gondja volt arra is, hogy korábbi festményeiből magával hozzon egynéhányat. Jó üzleti érzékkel pontosan tudta, hogy ezek mintául szolgálhatnak azon megrendelők számára, akik a szokatlan, ismeretlen dagerrotípiáknál jobban kedvelték a falra akasztható, esetleg a nemesi ősgalériák sorába illeszthető műveket. Így tudósított erről a már idézett *Erdélyi Híradó*, kiemelve, hogy az Ágoston-házi szálláson a pesti vendégművésznek megtekinthetők „néhány díszes olajfestvényei”.⁵ Az akkoriban már közhasználatú, nyelvújítás kori szót takaró festvényekről közelebbit nem tudunk, csak annyi derül ki, hogy „Maraston Giacomo úr illy nemű arczképek’ előállítását is készséggel 's méltányos díj mellett ígéri elvállalni”.⁶ Megrendelői Kolozsváron, Erdély szellemi központjában, neki is éppúgy akadtak, mint a mellette dolgozó Hora Alajosnak. Különösen a felsőbb osztálybeli nőket csábította ez a lehetőség. Csakhogy kilétükről nem maradt följegyzés. Fölbukkantak azonban, páratlan szerencseként, tárgyi valóságukban megtekinthető művek.

A kolozsvári képtár raktári állományában két festménye rejtőzik, melyek eddig soha sehol nem kerültek kiállításra. Provenienciájukról és az ábrázolt személyekről nem lehet közelebbit tud-

ni. Két női portréről van szó, melyek minden bizonnyal a szétdúlt nemesi családok képgalériáiból kerültek Kolozsvárra. Bizonyos csak annyi, hogy 1971-ben az „akadémiai fond” néven ismert képegyüttesből kerültek át a kolozsvári Bánffy-palotában berendezkedett képtárba, pontosabban annak elfekvő raktári állományába. Álljon itt a két Marastoni-kép leírása. A *Fiatal nő mellképe* című festmény telt alakú, kerekded arcú, világoskék szemű nőt örökített meg, középen elválasztott, loknis fekete hajjal. Díszítménye a nyakát körülfogó dupla gyöngysor és a leengedett vállú, fodros, csipkés, fehér ruhán élénk színekben pompázó virágcsokor. A nő karját vöröses narancssárga, apróvirágos kendő fedi. Olyan mozdulatlan, gesztusok nélküli a modell, mint a biedermeier kori képeken. Hátttere is a biedermeier művek jellegzetességeit mutatja, melynek stíluselemeit a festő Bécsben, de korábban Velencében is alaposan elsajátította. Jobboldalt vörös drapéria határolja a képet, míg baloldalt alkonyati órában fenyőkkal és lilás dombokkal kitáruló táj képezi a mű háttérét.⁷ A *Női portré* című másik képen barna szemű fiatal leányt állít elénk a festő, semleges, szürkészöld háttérből bontva ki modelljének dekoratív alakját. Az arcot itt is a kor divatjának megfelelő, Laborfalvi Róza típusú, csigákba fésült, loknis haj keretezi, bal oldalán



Marastoni Jakab: *Fiatal nő mellképe*, 1842, olaj, vászon, 64,2 x 51,4 cm
© Kolozsvári Művészeti Múzeum



Marastoni Jakab: *Női portré*, 1842, olaj, vászon, 63,81 x 51,4 cm
© Kolozsvári Művészeti Múzeum

virágdísszel. Fején finom kiképzésű, vékony, koronaszerű párta. Mozdulatlanul a nézővel szembe tekint, nyakában kámeával összefogott fekete bársonyszalag. Finom ékszerdíszek ékesítik gazdagon redőzött, leengedett vállú, fehér ruháját. Narancssárga szövethuzatú kanapén vagy karosszékbén ül.⁸

A két festmény azonos mérete azt mutatja, hogy a festő talán eleve alapozott vásznakhoz hozott magával.

A Marastoni munkásságát értékelő Lyka Károly szerint Kolozsváron a festőnek húsznál több festménye készülhetett.⁹ Ezekből közel száznyolcvan év után azonosíthatóan ez a két kép bukkant föl. Fontosak e művek is, mert tárgyi hitelességükkel segítik a festő, dagerrotipista és iskolaalapító mester, Marastoni Jakab művészetéről alkotott képünket teljesebbé tenni.

Marastoni munkássága kihagyhatatlan fejezete az ébredező reformkori magyar művészetnek. Mint festő nem tartozott ugyan a korszak élvonalbeli művészei közé, de ismét csak Lyka Károlyt idézve, egykori népszerűsége abban mutatkozott meg, hogy „*festése egy árnyalatnál melegebb a megszokott bécsinél.*”¹⁰ Ugyanígy méltatják festészetét és úttörő munkássága egészét a 19. század képző-

művészetét új szempontok szerint átértékelő traktátusban az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont munkatársai a nemrég megjelent kötetben.¹¹

Menekített képek között a Görög nő

Teljesen más történelmi korban, az éppen száz év előtti Kárpát-medencei viharzónában is követhetők a Marastonihoz vezető kultúrtörténeti nyomok.

Az események tárgyszerűen így rekonstruálhatók. Évtizedek során adományokból és vásárlásokból gyarapodott az a képgyűjtemény, amely a magyar állami letétekkel együtt az Erdélyi Nemzeti Múzeum képtárának alapját képezte. Az 1841–43-as diétán megálmódott intézmény csak nagy későre, 1913 tavaszán nyitotta meg kapuit Kolozsváron. A letétbe kapott művek között ott volt Marastoni Jakab *Görög nő* című festménye, amely talán legismertebb munkája a Velencéből magyar honba telepedett festőnek. Ezt a művét még a Pesti Műegylet vásárolta meg a Nemzeti Múzeum számára.

Az oly sokáig vajdúd képtáralapítást a magyar állam azzal segítette, hogy fél-száz festményt utalt át Kolozsvárnak az

1913. január 8-án kelt, 17 6412/912 számú vallás- és közoktatásügyi miniszteri rendelet nyomán. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum anyagából kiválasztott képek sorában magyar, illetve olasz, német, osztrák, németalföldi alkotók művei kaptak helyet. A Marastoni-festményt is magában foglaló letét értéke 182 020 koronára rúgott.¹²

A múzeum belvárosi, Bástyá utcai épületében tizenkét teremben nyílt meg a képtár, melynek installációját a Budapestről érkezett Rózsaffy Dezső és a kolozsvári festő, Merész Gyula tervei szerint valósították meg. Marastoni képe a VII. teremben kapott helyet id. Markó Károly, Kupeczky János, Brodszky Sándor, Ligeti Antal, Mezey Lajos társaságában.¹³

A megnyitó Kolozsvár ünnepi eseménye volt. De ezt a felhőtlen örömet rövidesen beárnyékolta a közeledő világégés fenyegetései. Az 1916-os román támadáskor a közgyűjtemények kiürítési parancsot kaptak. S bár az Erdélybe betörő román hadsereg akkor nem jutott túl messzire, a kolozsvári múzeum és képtár anyagát is elszállították. Az érem- és régiségtár értékeesebb dolgai a Magyar Nemzeti Múzeum raktáraiba kerültek, a kép-



Marastoni Jakab: *Görög nő*, 1854, olaj, vászon, 77 x 61,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum 2019

tár művei a Szépművészeti Múzeumba. A szállítmányok 1918 májusában visszaérkeztek, de ládába csomagolva, kibontatlanul állottak. Ez azt is jelezte, hogy a teljes összeomlásra és Erdély megszállására akkor még egyáltalán nem számítottak. Az események más-ként alakultak. Fél évvel később az őszirózsás forradalom kaotikus viszonyai között már alig lehetett menteni valamit. A magyar fegyverletétel után a román hadsereg fokozatosan szállta meg az erdélyi városokat. A Szépművészeti Múzeum őre, dr. Pogány Kálmán a lehető legkritikusabb

pillanatokban érkezett Kolozsvárra. Feladata az volt, hogy a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 235603/1918-as rendelete alapján az állami letétnek legalább egy részét próbálja megmenteni. Pogány a kolozsvári múzeum igazgatójával, dr. Pósta Bélával együttműködve kiválasztott húsz festményt és rajzot, amelyekre a letétet adományozó intézmény leginkább igényt tartott, vagy legkönnyebben szállíthatónak tűnt. Közöttük volt Marastoni képe is, a *Görög nő*. A festményeket kereteikből kivéve rejtették el a frontvonalon át induló, útra-kész szekérbe. A pillanat drámaiságát

érzékeltetni, hogy a kolozsvári átvételről szóló *Elismervény* dr. Pogány Kálmán aláírásával 1918. december 27-ről keltezett, miközben a megszálló román csapatok már december 24-én bevonultak a városba.¹⁴

Ilyen kalandos úton került vissza tehát a Szépművészeti Múzeumba ez a kép is, az 1854-ben festett *Görög nő*, mely hangsúlyozott orientalista ízeivel mintegy hidat képez Marastoninak a biedermeier magá mögött hagyó, tisztán romantikus igazodása felé.

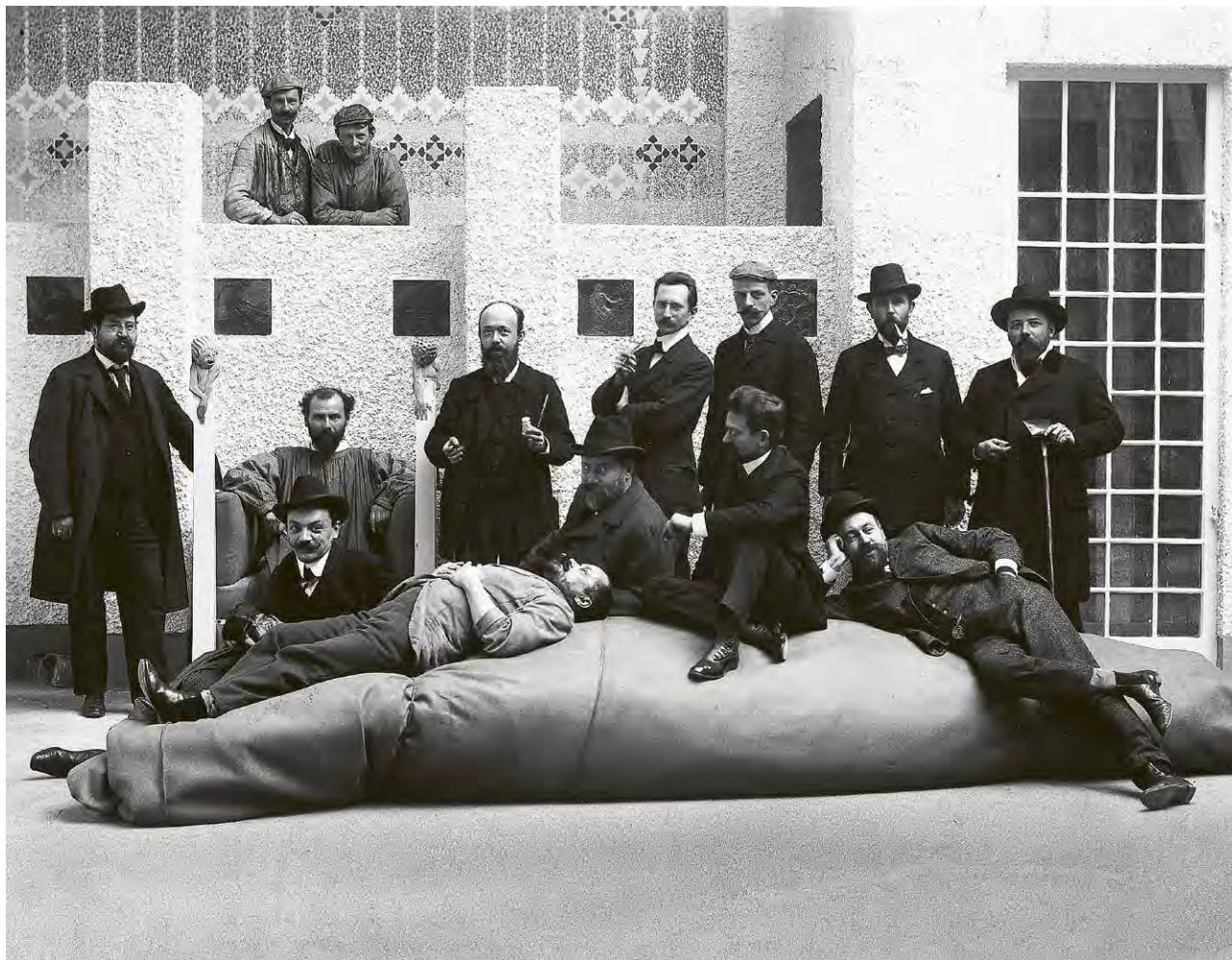
[1 Kolozsvár. In: *Erdélyi Híradó*, 1842. jún. 21., 49. sz., 1. [2 Kolozsvári napló. In: *Erdélyi Híradó*, 1942. júl. 1., 52. sz., 2. [3 *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2018, 401. [4 Kolozsvári napló. In: *Erdélyi Híradó*, 1843. ápr. 11., 170. [5 *Erdélyi Híradó*, 1842. júl. 1. [6 Uo. [7 *Fiatal nő mellképe*, olaj, vászon, 64,2 x 51,4 cm, jelezve jobb oldalon lent függőlegesen bekarcolva: Marastoni J. 1842. Ltsz. MA.4854. [8 *Női portré*, olaj, vászon, 63,81 x 51,4 cm, jelezve jobbra lent, nehezen kivehető. Ltsz. MA.4853. [9 Lyka Károly: *Magyar művészet 1800–1850*. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet RT., harmadik kiadás, é. n., 284. [10 Uo. 527. [11 *A magyar művészet a 19. században*. 251–252., 373. [12 Murádin Jenő: Az Erdélyi Múzeum-Egyesület képtára. In: *Az Erdélyi Múzeum-Egyesület gyűjteményei*. Kolozsvár, 2009, 239–321. [13 *Útmutató az Erdélyi Nemzeti Múzeum képtárában*. Művészettörténeti bevezetéssel ellátta: Rózsaffy Dezső dr.; összeállította: Merész Gyula. Kolozsvár, 1913. [14 *Elismervény dr. Pogány Kálmán aláírásával*, 1918. december 27. Az Erdélyi Történelmi Múzeum irattárában 229/1918 iktatószám alatt.

A női test kiszabadítása a halcsontos fűzéből milyen összefüggéseket mutat a szecesszióval, vagyis a kivonulással a konvenciók szorításából? Az új utak keresése új műfajok megjelenésével, vagy akár a pszichoanalízissel? Új kiállítás a Leopold Museumban.

Kovács Ágnes

BÉCS 1900

A modernizmus eredete



Moriz Nähr: A 14. Secession Wien kiállítóinak portréja, 1902, zselatinos ezüst, papír, Imagno Brandstätter Images

Fotó: Austrian Archives / Imagno / picturedesk.com



Rudolf Jobst: A testvérek – Elsa, Grete és Berta – a Lanner/Schubert Waltzban, 1908

Fotó: Austrian Archives / Imagno / picturedesk.com

Amikor az ember már azt gondolhatná, hogy szinte mindent tud a bécsi modernizmusról, akkor jön valaki, aki addig kortárs művészettel foglalkozott, és meg akarja érteni, hogy mi is történt valójában a modernizmus hajnalán. Ezért felforgatja Rudolf Leopold egész gyűjteményét, átrendezi az emeleteken a megszokott állandó kiállítás anyagát, kiterjeszti a művek körét, kölcsönkér rengeteg műtárgyat és számos archív anyagot is „beleszerkeszt” a látványba. Mindezt azért, hogy választ kapjon arra a kérdésre, hogy mi is volt az a fluidum, amely a korszak művészetét olyan kivételes magasságokba emelte, és milyen együttműködési voltak annak a szellemi és művészeti felvirágzásnak, amely a 20. század eleji Bécsset jellemezte. Hans-Peter Wipplinger¹ 2015-ig a kremsi Kunsthalle igazgatója volt, és mondhatni, hogy az addig eléggé háttérbe húzó intézményt Alsó-Ausztria, de a világ kortárs művészetének egyik művészeti központjává tette. Francis Picabia, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Sarah Lucas számára rendezett nagy médiavisszhangot kiváltó kiállításokat, de tízezrek nézték meg a Paula Modersohn-Becker- vagy a mos-

tanihoz hasonló, kultúrtörténeti kiállításait is, például az *Elvágódás és leképeződése*, a *Portré változása az időben*, *Nouveau Réalisme* címűeket. A Leopold Museum állandó kiállításának átrendezésével az volt a célja, „hogy az 1900-as évekbeli Bécsset minden kreativitásával, de ellentmondásosságával együtt mutassa be. Mert a Duna melletti lüktető metropoliszt 1900 körül hatalmas ellentétek jellemezték. Bécs volt az Osztrák–Magyar Monarchia fővárosa, itt éltek a konzervatív főnemesség különböző nemzetiségű tagjai, de a szabadgondolkodó, liberális értelmiségiek, írók, zeneszerzők és tudósok sokasága is, akik a birodalom legkülönbözőbb részeiből érkeztek. Megépült a pompás Ringstrasse, neoreneszánsz és neobarokk palotáival, teret adva a már két generáció óta uralkodó császár tiszteletére rendezett ünnepségeknek. De a város peremén kinőttek a szegényegyedek is, felütötte fejét az antiszemitizmus, a cionizmus, a császári udvar merev konzervativizmusa mellett kibontakoztak a modernista eszmék is. Csillogás és nyomor, álmok és valóság, szimbolizmus és önvizsgálat jellemezte Bécsset, amely egyfajta szellemi laboratóriumként, de

a viharos megújulási mozgalmak melegágyaként is működött. Ebben a heterogén miliőben ugyanis a kulturális megújulás minden elképzelhető formája megtalálható volt, és ez az, amit manapság a modernizmus forrásának nevezhetünk.”² A kurátor által felsorolt társadalmi ellentétekhez hozzátehetjük még a nemek harcát is, hiszen mint Michael Pabst³ írja, a kor patriarchális rendje a női nemnek tulajdonított túlzott emocionalitásban, a növekvő emancipálódásban is veszélyt látott, és ez sok művésznél is visszhangra talált. Különösen Otto Weininger filozófus *Nem és karakter* című műve volt nagy hatással a kortársakra, amelyben sok egyéb mellett azt állítja, hogy az ember nemcsak tisztán nő vagy férfi, hanem minden emberben mindkét nem jelen van valamilyen mértékben.⁴ A Leopold Museumban most látható 1300 műtárgy részletes bemutatása szinte lehetetlen, már csak azért is, mert meglehetősen tág az az időkeret (1870-től 1930-ig), amelyben létrejöttek. Mivel ez egy állandó kiállítás, tanácsos a kurátor által felkínált tematikus elrendezésben követni a tálrat „eseményeit”.



Broncia Koller-Pinell: Ülő nő (Marietta), 1907, olaj, vászon, 107,5 x 148,5 cm, Eisenberger Collection, Bécs

Fotó: Leopold Museum, Bécs / Manfred Thumberger

A historizmus és hangulatfestészet virágkora

A nyitányt a múzeum negyedik emelele jelenti. Vörös bársonnyal bevont falakon függnek a bécsi historizmus nagy mesterei, Hans Makart és Hans Canon pompás, 1870-es években festett képei, valamint az úgynevezett „Makart-ünnepi menet” díszletei, amelyet 1879-ben rendeztek meg Ferenc József császár és felesége, Erzsébet 25. házassági évfordulója alkalmából. Ezzel párhuzamosan a néző követheti Gustav Klimt művészi fejlődését is, aki a historizmustól indult, hogy azután a Wiener Secession alapítójává váljon.

Klimt 14 évesen lépett be az Iparművészeti Iskolába, és 1883-ban testvérével, Ernst Klimttel, valamint Franz Matsch nevű barátjával létrehozta saját cégét Ateliergemeinschaft Künstler-Compagnie néven, amely nemsokára számos megbízást kapott a városi építkezéseknél. Klimt korai naturalisztikus festményei, valamint a kortárs Auguste Rodin⁵, Medardo Rosso, Anton Romako és Franz von Lenbach egy-egy festménye zárja le a historizmus korszakát. A pompázatos mitológiai és allegorikus képek ellenpólusaként itt kaptak helyet azok a Bécs környékén készült hangulatos tájképek is, amelyeket ebben az időben Emil Jakob Schindler és

művészbarátai alkottak, akik között több festőnő is volt, például Tina Blau és Olga Wisinger-Florian. Ez a „hangulati impresszionizmus” néven ismert stílus itthon is népszerű volt, és hatást gyakorolt a magyar tájfestészetre is, főként Mednyánszkyra.⁶

A Wiener Secession megalapítása és sikere

Az 1897-ben alapított Secession igazi felszabadulást jelentett sok osztrák művész számára, és jelezte azt is, hogy az iparművészet és a képzőművészet egyenrangúvá vált; ennek másik megnyilvánulásaként 1903-ban Josef Hoff-

mann, Koloman Moser⁷ és Fritz Waerdorfer létrehozta a Wiener Werkstätte nevű intézményt. A Wiener Werkstätte (amelynek előképe az angol Arts and Crafts mozgalom volt) legfontosabb feladatának egy olyan új művészeti összhang kialakítását tartotta, amely áthatja a hétköznapi élet szinte minden területét. Koloman Moser és Josef Hoffmann bútorokat, textileket, tapétákat, üvegeket, kerámiákat, fém- és bőrmunkákat, ékszereket, ruhákat és szőnyegeket is terveztek. Ez a fantasztikus és egyedülálló teljesítmény, a Hoffmann, Moser és tanítványaik tervei alapján kivitelezett tárgyak egy egész emeletet töltenek meg. Koloman Moser színpadképeket is tervezett, festőként pedig kiállítása volt 1904-ben a Secessionban. A Secession a konzervatív beállítottságú Művészház programjával szemben jött létre Gustav Klimt, Koloman Moser, Alfred Roller, Carl Moll és Josef Hoffmann részvételével, akik lehetővé kerestek arra, hogy a hazai és kül-

földi modern művészetet bemutathassák a közönségnek. Épületét Joseph Maria Olbrich tervezte és megvalósulása Karl Wittgenstein iparmágnás támogatásának volt köszönhető. Itt állították ki először Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler festményeit vagy Max Klinger szobrait. A festők (Emil Orlik, Carl Moll, Broncia Koller-Pinell, Wilhelm List és sokan mások) ahányan voltak, annyiféle stílusban dolgoztak, voltak köztük posztimpresszionisták, szimbolisták, és feltűntek a japán művészet hatásai is az egyes festményeken. A szecesszionisták szócsöve az 1898-ban létrehozott *Ver Sacrum* (szent tavaszi ünnep) lap volt, amely „*hadat üzent a megmereverült bizantinizmusnak, és minden ízléstelenségnek*”. A lap szerzői többek között Hugo von Hofmannsthal, Adolf Loos, Rainer Maria Rilke, Paul Scheerbart, Adolf Hölzer festő, Hermann Bahr és nem utolsósorban Ludwig Hevesi voltak – ő szinte euforikus cikkeket írt a Secession kiállításai-

ról, miközben a lapot eredeti grafikai munkák díszítették. A könyvművészet is fellendült: a vignetták, iniciálék, illusztrációk teljesen újfajta vizualitás jegyében születtek, amely a plakátművészetben is megmutatkozott. A kiállításon látható Bertold Löffler színes litográfia, amely a híres *A denevér* (*Die Fledermaus*) nevű színházat és kabarét népszerűsítette, ma is feltűnést keltene.

Tánc, pszichológia, divat, fotó

Míg az osztrák szecessziós művészet és története eléggé ismert, meglepő, hogy a kulturális élet más területein is milyen nagy erejű változások mentek végbe, amelyek a fejekben nem igazán kapcsolódtak eddig össze a képzőművészet virágzásával. Pedig nemcsak Sigmund Freud, C. G. Jung, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler nagy hatású írásainak képzőművészetre gyakorolt hatására gondolhatunk itt, hanem például arra, hogy a színházművészetről és ezen



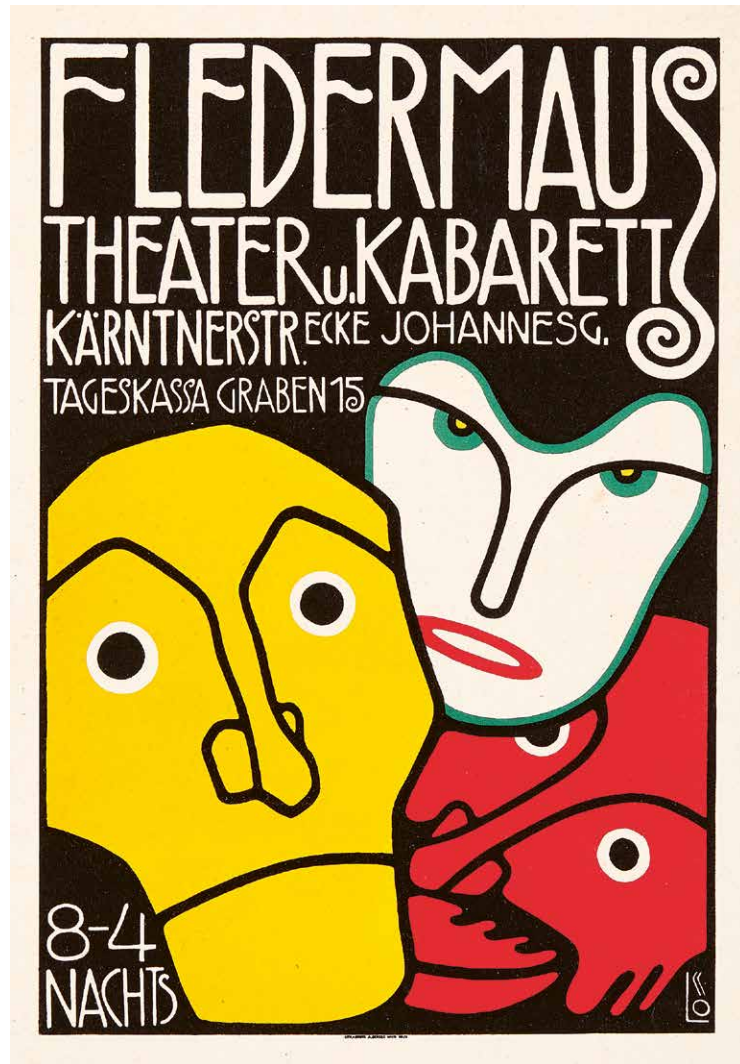
Gustav Klimt: *Ver Sacrum. Theseus und Minotaur* (poszter a Secession első kiállításához), 1898, színes, aranyozott litográfia, papír, 97,3 x 73,2 cm, Leopold Museum, Bécs

Fotó: Leopold Museum, Bécs / Manfred Thumberger



George Minne: *Térdelő fiú*, 1897, gipsz, 72 x 20,5 x 48 cm, Leopold Museum, Bécs

Fotó: Leopold Museum, Bécs / Manfred Thumberger



Bertold Löffler: Poszter a *Cabaret Fledermaus* megnyitására, 1907, színes litográfia, papír, 55,7 x 41,3 cm, Leopold Museum, Bécs

Fotó: Leopold Museum, Bécs / Manfred Thumberger

belül is a táncról alkotott képzetek is mennyire megváltoztak. A Wiesenthal testvérek (Grete, Elsa, Berta) a Bécsi Udvari Operát hagyták ott, hogy olyan táncstílust dolgozzanak ki, amelynek a zene továbbra is fontos eleme maradt, de a klasszikus balettnél sokkal oldottabb és kevésbé szentimentális mozgásformákból állt (*Unsentimentale Walzer*). Gertrud Bodenwieser még ennél is tovább ment. 1910 körül főként Isadora Duncan művészete inspiálta⁸, de később, 1919-ben legnagyobb sikerét a *Dämon Masine* című táncos perfor-

mansza már a Bauhaus stílust előlegezte meg. Ebben a szekcióban látható még Gustav Klimt egykori műtermének rekonstrukciója is, ahol gyakran dolgozott együtt Emilie Flögevel⁹, aki a kor divatdiktátora volt, és aki testvérével együtt megszabadította a nőket a kényelmetlen korzett viselésétől. Ebben az időben a fotográfia még viszonylag új médiumnak számított, de ennek a művészetnek is bemutatkoznak legjobb képviselői, Dora Kallmus, Moriz Nähr és Heinrich Kühn is. Dora Kallmus, avagy Madame D'Ora¹⁰, aki bécsi

hírességeket fényképezett és a Wiener Werkstätte fotósa is volt, később fantasztikus pályát futott be mint az első osztrák női fotográfus, aki Párizsban is műtermet nyitott. Moriz Nährnak a Gustav Klimtről készült különleges fotókat köszönhetjük, de szorosan kapcsolódott a Wittgenstein családhoz és a császári házhoz is, amelynek tagjairól portrékat készített. Az úgynevezett festői fotográfia és kísérletezés nagy mestere Heinrich Kühn volt, később azonban tehetségét a náci párt népszerűsítésének szolgálatába állította.

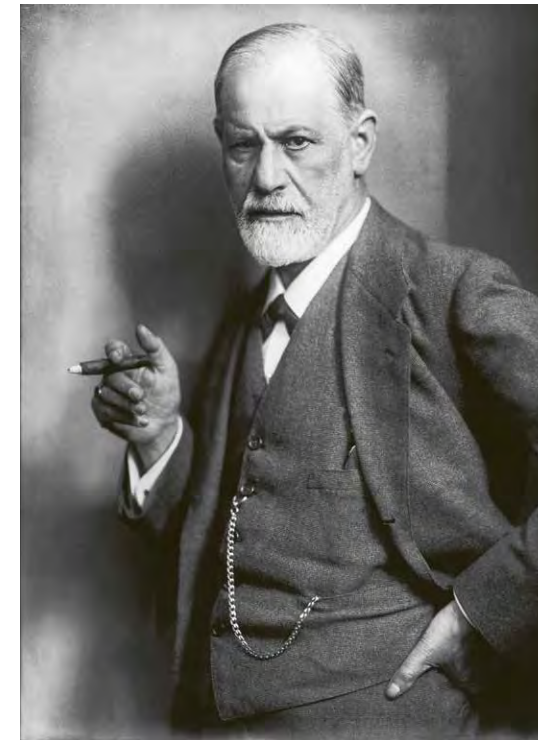
Bécs mint építészeti metropolisz. Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos

A múzeum harmadik emeletén az építész, teoretikus és várostervező, Otto Wagner tervei láthatóak, amelyek a városi és a Duna-csatorna szabályozására vonatkoztak, és számos lakóház, templom (St. Leopold am Steinhof) és hivatal (Postsparkasse) tervei és róluk fotók is. A főszereplője azonban a művészetek királynőjének, az építészetnek Josef Hoffmann, akinek nemcsak különleges építészeti tervei, hanem egy általa tervezett egész szoba berendezése az, ami leginkább kifejezi a korabeli összművészeti gondolkodást és stílust. De jelen van a nagy Adolf Loos is, aki heves harcot folytatott a bécsi jugendstil ellen. Tervei közül a híres Café Museum (1899), valamint a „Haus ohne Augenbrauen” nevű ház tervei láthatóak.

Az osztrák expresszionizmus. Richard Gerstl, Egon Schiele, Oskar Kokoschka

A következő kiállítóterben Richard Gerstl, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Anton Faistauer, Max Oppenheimer, Anton Kolig, Albin Egger-Lienz, Albert Paris Gütersloh és Herbert Boeckl művei állnak, akik mindannyian új kifejezési módokat kerestek, miközben témájuk az ember sérülékenysége, kiszolgáltatottsága lett elsősorban. Richard Gerstl, akinek visszahúzódó életmódja és egyéb nehézségei miatt életében soha nem volt kiállítása, és akinek művei, mint Egon Schiele életművének megszerzése is a Leopold házaspár (Elisabeth és Rudolf Leopold) gyűjtői tevékenységének középpontjában álltak, a kiállítás egyik súlypontját képezik. Gerstlnek szoros kapcsolata volt Arnold Schönberg zeneszerzővel, akit ő veze-

tett be a festészet rejtelseibe. A barátságának Gerstl Mathilde Schönberg iránti végzetes szerelme vetett véget, és az asszonnyal való szakítás, az azt követő magány vezetett öngyilkossághoz. Nem volt sokkal könnyebb a másik nagy expresszionista művész, Egon Schiele élete sem. Festményeinek témái: a szexualitás, a spiritualitás, a gyermek-anya kapcsolat, halál körüli radikális gondolatai, női és férfi aktjai akkoriban nagy botrányt váltottak ki. Életművéből most negyvenkét festmény, száznyolcvan papírmunka, fotó és költemény is látható, igazi kincsesháza a rajongók számára. Oskar Kokoschkáról, akire az utóbbi évtizedekben nem irányult olyan nagy figyelem, külön retrospektív kiállítással emlékeznek meg, amely teljes művészi pályáját bemutatja a vad kezdetektől a prágai, londoni emigráción át a svájci évekig.



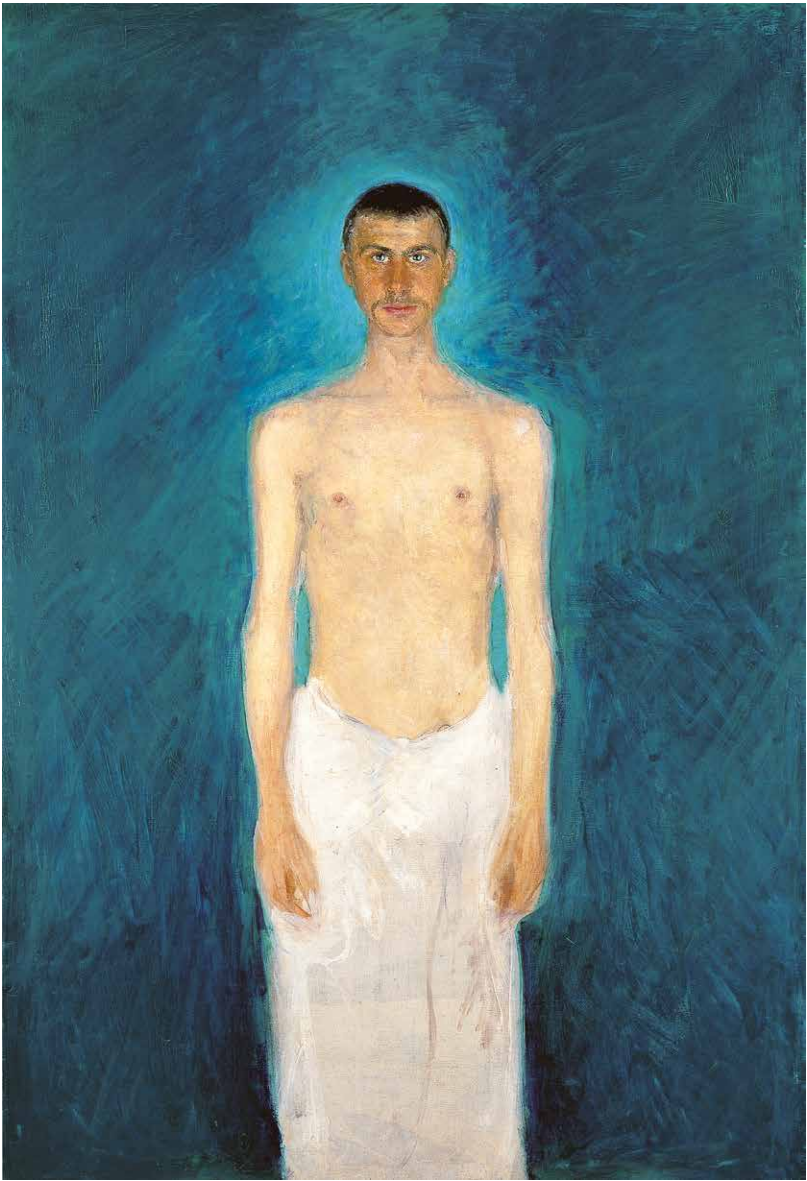
Max Halberstadt: Sigmund Freud, 1921, fotográfia, Sigmund Freud Privatstiftung

Fotó: Sigmund Freud Privatstiftung / Imagno / picturedesk.com



Max Halberstadt: A zeneszerző Arnold Schönberg, 1922, digitális nyomat, 26,9 x 20,5 cm, Imagno Brandstätter Images

Fotó: Fotoarchiv Setzer-Tschiedel / Imagno / picturedesk.com



Richard Gerstl: *Félmeztelen önarckép*, 1902/1904, olaj, vászon, 159 x 109 cm, Leopold Museum, Bécs
Fotó: Leopold Museum, Bécs / Manfred Thumberger

Művészet és háború;
a stílusok sokfélesége

A Leopold Museum földszintjén azok a művészek szerepelnek, akik, mint Egon Schiele is, átélték az I. világháború borzalmait. Anton Hanak, Albin Egger-Lienz és Anton Kolig festményei mellett Ernst Barlach és Käthe Kollwitz egy-egy műve látható, amelyek szintén Rudolf

Leopold expresszionista gyűjteményébe tartoznak. A Monarchia felbomlása és a köztársaság kikiáltása nem csak a politikai életben hozott tragikus változásokat. Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser és Otto Wagner halálával Bécs elveszítette azokat a kulcsfigurákat, akik a várost művészeti központtá tették. A gyakran kegyetlenül kemény gazdasági helyzet és a viharos politikai átala-

kulások közben a művészetben a stílusok sokfélesége uralkodott el, tovább éltek a tárgyas, figurális stílusok, de megjelentek a kubista, futurista és konstruktivistai irányzatok is. Az 1920-as évek művészetének szellemét Albert Paris Gütersloh, Marie-Louise von Motesiczky, Erika Giovanna Klein és még sokan mások képviselték, de az új tárgyaság egyik mellékága, fantasztikus-szürrealisztikus alaphangulatával, gyakran



Részlet a *WIEN 1900. Aufbruch in die Moderne* című kiállításból, 2019, Leopold Museum, Bécs
Fotó: Lisa Rastl / HUNGART © 2019

követője volt. Az új tárgyaság fogalma az 1925-ös Mannheimben rendezett kiállítás alkalmával született meg. Itt olyan festményeket lehetett látni, amelyek lineáris és tudatosan kijózanító, purisztikus és hideg stílusban készültek, gyakran éles társadalomkritikai éllel. Az új tárgyaságnak Christian Schad, Carry Hauser, Otto Rudolf Schatz, Josef Dobrowsky és mások mellett egyik legérdekesebb képviselője Greta Freist volt. A művésznő munkáit a Hagenbund kiállításain láthatta a korabeli közönség. A mágikus realizmus mint az új tárgyaság egyik mellékága, fantasztikus-szürrealisztikus alaphangulatával, gyakran

fenyegető témaválasztásaival leginkább Rudolf Wacker festményein figyelhető meg, miközben néhány művén már felsejlenek a következő évek drámai eseményei is. Mint azt Hans-Peter Wipplinger írja: „A törekény demokrácia a hanyatlás felé távolgott. A parlament feloszlatásával és az autokratikus kormány beiktatásával, a szociáldemokrata párt betiltásával és az osztrák fasiszta állam kiépítésével beteljesült a nemzeti szocializmus uralma. A képzőművészek egy része beállt a hatalom szolgálatába, másik része, akik már korán megérezték a veszélyt, emigrációba kényszerültek, akik marad-

tak, azok közül pedig sokakat megöltek.” Néhány kortárs mű, mint például Peter Weibel installációja, *Az értelem kiűzetése* ezt a kulturális exodust dolgozta fel, a zsidó lakosság szisztematikus kiirtására pedig Heimrad Bäcker *A mauthauseni koncentrációs tábor halálkorlátja* című munkája emlékeztet.

WIEN 1900. Aufbruch in die Moderne, Leopold Museum, Bécs
Az állandó kiállítás kurátora:
Hans-Peter Wipplinger

[1 Hans-Peter Wipplinger (1968) művészettörténetet, színháztudományt, kommunikációt és publicisztikát hallgatott a Bécsi Egyetemen. Diplomamunkáját *Emlékezés és felejtés* címen Christian Boltanskiról írta. 1992–1994-ig Linzben, az OK Zentrumban, majd New Yorkban dolgozott a New Museum of Contemporary Artban. 2001–2003 között a Viennale rendezője volt, majd Passauba került, ahol számos fontos kiállítást rendezett (Yoko Ono, Franz West, Zoran Mušić, Anna Jermolaewa). 2009–2015-ig dolgozott Kremsben. A Leopoldban eddig retrospektív kiállításokat rendezett: Wilhelm Lehmbruck, Ferdinand Hodler, Carl Spitzweg munkásságát mutatta be. [2 Az idézetben elhangzottak a sajtóanyagból, illetve személyes beszélgetésből származnak. [3 Michael Pabst: *Wiener Grafik um 1900*. Verlag Silke Schreiber, München, 1984. [4 O. Weininger: *Geschlecht und Charakter. Dissertatiton*. 1903-ban jelent meg Bécsben. [5 Auguste Rodin szobra, az *Örök idol* (1883) a kölcsönzött tárgyak közé tartozik. The Kasser Mochary Family Foundation, Mountclair, New Jersey. [6 Vö.: *Enigma* 34. száma, Markója Csilla szerkesztésében [7 Koloman Moserről bővebben Vadas József írt: Az ezermester. Kolo Moser és a fin de siècle. In: *Artmagazin* 112. [8 Vö.: Ludwig Hevesi: Miss Duncan a Szeccesszió házában. Acht Jahre Sezession, 1906. In: *A szeccesszió*. Gondolat, 1977, 402. [9 Emilie Flöge (1873–1952) Gustav Klimt modellje, élettársa volt. 1904-ben megalapította saját ruhaszalonját a Mariahilfer Strasse 1/B alatt, az általa tervezett kényelmes „reform” ruhák egyfajta forradalmat robbantottak ki a női divat területén. Vö.: Margret Greiner: *Auf Freiheit zugschnitten. Emilie Flöge. Modeschöpferin und Gefährtin Gustav Klimts*. btb Verlag, 2016. [10 Madame D’Ora művészetéről bővebben Szikra Renáta írt: Madame D’Ora lencséje. In: *Artmagazin* 106.

1945 óta negyven Monet-, harmincnégy Degas-, huszonegy Renoir-kiállítás volt az Egyesült Államokban. Berthe Morisot meg egyetlenegy. Illetve most már kettő.

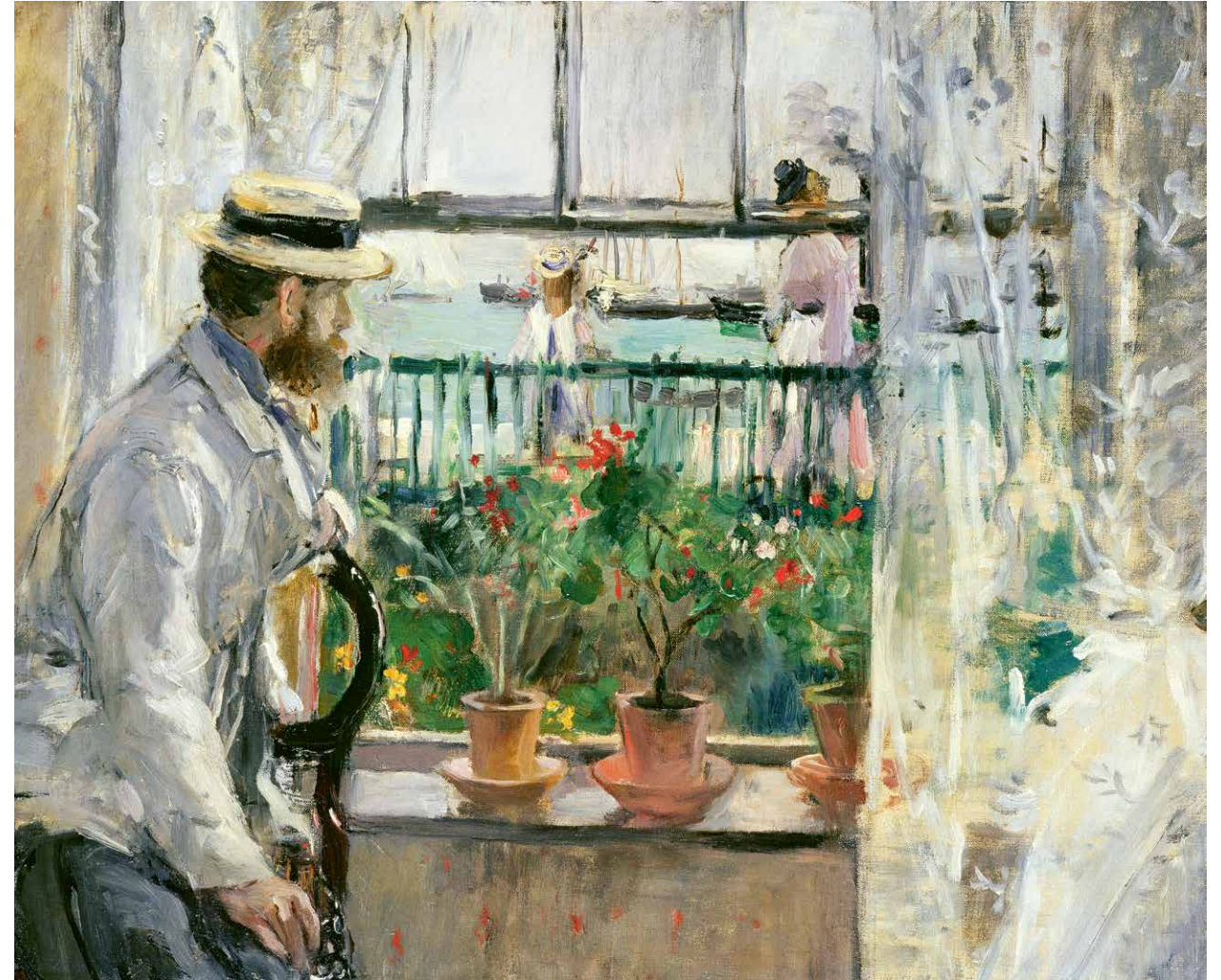
Fáy Miklós

NŐK FÜLÉBEN AZ A VALAMI

Berthe Morisot-kiállítás Dallasban



Édouard Manet: *Berthe Morisot egy csokor ibolyával*, 1872, olaj, vászon, 55,5 x 40,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons



Berthe Morisot: *Angliában (Eugène Manet a Wight-szigeten)*, 1875, olaj, vászon, 36 x 46 cm, Musée Marmottan Monet, Denis and Annie Rouart Foundation
Fotó: Erich Lessing / Art Resource, NY

Nagyon szuggerálják a nézőt a dallasi Berthe Morisot-kiállításon. Nincs vele semmi baj, csak talán túlszuggerálják, és ettől az ember észreveszi magát a hatáskeltés szándékát. Ami egyébként benne van a kiállításban elejétől kezdve, amikor még a kettős portrékat nézi az ember. Berthe és Edma. Mi lett belőlük. Körülbelül egyforma tehetséges két lány, festenek, rajzolnak, aztán az egyik beilleszkedik a polgári világba, Edma férjhez megy egy bizonyos Adolphe Pontillon nevű tengerésztisztához, és attól kezdve nem fest. Vezeti a háztartást, megszüli a gyermekeket, és csak

néha szövik be nővére műtermébe, hogy emlékezzen a régi, szép napokra. A nővér meg festő lesz. Nem tudni, hogy vajon azért-e, mert erősebb volt benne a késztetés, valahogy mégis nagyobb volt a tehetség, vagy mert épp a megfelelő időben találkozott a megfelelő emberekkel. Leginkább Édouard Manet-val, akinek tetszettek Berthe festményei, vagy talán maga Berthe tetszett, miért ne, le is festette, többször. Aztán Eugène Manet-val, aki szintén festett, de meglátva Berthe képeit, eldobta az ecsetet, és életét felesége művészetének kiteljesítésére áldozta.

A kérdés az, hogy vajon tényleg így volt-e. Mert, visszatérve a szuggerációra, mintha épp azt akarnák mondani, hogy ez a kalapos-szakállas Eugène hiába áldozta rövid életét a felesége művészetének, célt mégsem ért. És mondják az adatokat: dacára annak, hogy milyen fontos helyet foglalt el az impresszionisták között mint az egyetlen nő, aki minden impresszionista kiállításon részt vett (kivéve egyet, amikor épp életadással volt elfoglalva), kevesebb mint negyven képet adott el életében. Csak egyet, egyetlenegyét vett meg tőle a francia állam. Képeinek nyolcvanöt százaléka



Charles Reutlinger: Berthe Morisot, 1875, fotográfia
Forrás: Wikimedia Commons

a családnál és barátoknál maradt. Amikor meghalt, a hatóságok megkérdezték a lányát, mi volt az elhunyt foglalkozása. Festő. Aha. A halotti anyakönyvi kivonatba azt írták: foglalkozás nélküli. Igazságtalanság, igazságtalanság. Hogy minden lelkiismeret tovább gyötördjék, minden fej hosszabban csóválódjék, kifüggesztettek egy amerikai adatot is a falra: 1945 óta 40 Monet-,

34 Degas-, 21 Renoir-kiállítás volt az Egyesült Államokban. Berthe Morisot meg egyetlenegy. Ezzel együtt már kettő, szóval hatalmas léptekkel hozzák be a lemaradást. Vagy éppen megyünk a tévútra? Tényleg érdemes feminista alapon nézegetni a műveket? Nem ugyanazt a hibát követjük el, amit már a 19. században is elkövettek, hogy rögtön azt mondják: egész

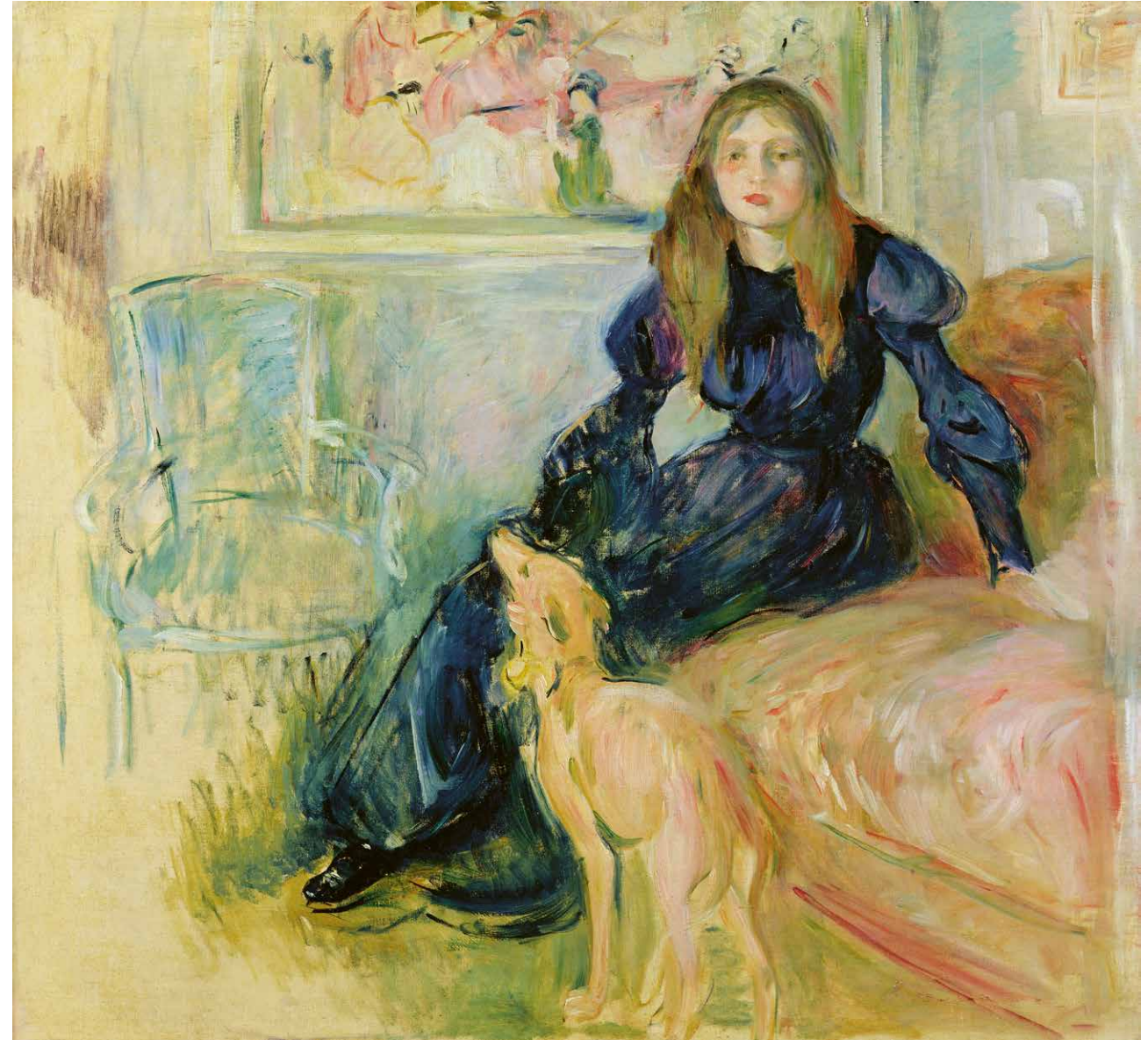
jó, ahhoz képest, hogy nő. Vagy rögtön észreveszik a női festőt benne, könynyedség és színek, háztartásbeli témák, szép ruhák, bájos kislányka. Ami az utóbbit illeti, azt azért el lehet mondani, hogy Morisot nem volt picsgós típus, a halálos ágyán azt mondta a tizenöt éves, árván maradó (Eugène Manet három évvel korábban halt meg) Julie-nek: elég szép vagy és elég



Berthe Morisot: *Nőalak (Nő fekete ruhában, színház előtt)*, 1875, olaj, vászon, 57 x 31 cm, The National Museum of Western Art, Tokió



Berthe Morisot: *Párizsi látkép a Trocadéróról*, 1871–1873, olaj, vászon, 46,1 x 81,5 cm, Santa Barbara Museum of Art, Mrs. Hugh N. Kirkland ajándéka
Fotó: © Santa Barbara Museum of Art



Berthe Morisot: *Fiatal lány agárral*, 1893, olaj, vászon, Musée Marmottan Monet, Párizs, Michel Monet hagyatéka

tehetséges, használd ki. Kétségbeesett és racionális szavak, de nem olyanok, amilyeneket egy csokrétaikat és habos ruhákat festő asszonytól várnánk. Ami a ruhákat illeti: tényleg fontosak voltak Morisot számára. Eleinte azt hittem, csak festészeti okokból voltak fontosak, vagyis hogy ezeket a fantasztikus, apró mintás nyári kelméket és azok bur-

jánzását és ragyogását a fényben megtudja örökíteni, de a kiállítás egyik fő képe a *La Parisienne*. Nyilván főképp, mert azon kevesek közé tartozik, amelyet üveg alatt tartanak, így az ember óhatatlanul is megilletődik, ha előtte áll. A parisienne épp színházból, vagy mondjuk az operából, sőt L'Opérából jön, kezében látcsó, rajta elegáns fekete

ruha... A fekete ruha nem az övé, hanem a festőé. Ott van alatta egy fénykép, talán a leghíresebb, ami Morisot-ról készült, és ugyanaz az elegáns, fekete ruha van rajta. A párizsi nő csak egy modell, aki épp úgy tesz, mintha egy párizsi nő volna, de még a párizsi ruha sem a sajátja. Hát így egy férfi is viszonyulhatna az abszolút nőiességhez.



Nem azért mondom, hogy panaszkodjak, szép a kiállítás, még ha ez a lelkiismeret-furdaltató koncepció annyira nem is tetszik. Végül is mindegy, miért néznek meg az emberek egy tárlatot, csak nézzék. Ami számomra az igazi felfedezés, az Morisot és a rokokó kapcsolata, ahogy másol és modernizál, többé-kevésbé mások által már megálmodott kompozíciókba helyez el modern nőket, nekik modern, de azért ezüstösen fénylő ruhákban. A rokokó festői, Boucher és Fragonard; utóbbi állítólag rokona is volt anyai ágon, és mindenképpen rokona volt festőként. Valami más, mintha a rácsodálkozás nem volna meg benne, amit a régiek talán, a maiak egészen biztosan átélnek. Hogy ezek a női ruhák valóságos páncélzatok, már abban az értelemben, hogy egyedül föl sem lehet öltetni őket, hogy egyszerre lepleznek és kifejeznek, hogy bamba, rövidnadrágos férfiként már megint az jut eszembe, hogy a csudába tudta Vronszkij magáévá tenni Anna Kareninát a pamlagon? De erre talán Tolsztoj sem tudta volna a választ.

Elmozdulva a kényes téma vidékéről: voltaképpen mégis milyen festői karrier ez? Mert van benne mocorgás, ahogy rátalál az impresszionistákra, ahogy távolabb kerül tőlük, mert egyre rajzosabbá válik. Ahogy egyre többet játszik a sebességgel, pontosabban a gyorsasággal, a pálya végén egyre gyakoribbak az úgynevezett be nem fejezett képek, kilóg a vászon a festék alól, jelezve, hogy oly gyors a kezem, hogy be sem csavaroزم a tubuson a kupakot, a tubus beszárad, a képet nem lehet befejezni. Taps. Tényleg kergeti az időt Morisot, mint mindenki, aki szabadban fest, a nap arrébb megy, a fény változik, a múltat kell megfesteni.

Míg ezt a múltat kergeti, az ember egyre kevésbé érzi közel magához. Nyilván az egész impresszionizmus végső fokon polgári vagy középpolgári kaland, így élünk, ezek a kedvteléseink, a ruháink, az épületeink. De ez a polgáriság Morisot-nál mintha ki is merülne, elfáradna, rutinná válna. Így aztán az ember mégis a nőiséget viszi magával, nem az elnyomott nőiséget, hanem a diadalmasat. Egy különös portrét, már ha ez egyáltalán portrénak számít. Háttal ül a modell, a haját igazítja, ezüst a ruhája. A fülében, ez a reprodukciókon nem látszik, a kis gyöngy valóságos festékpötty, kicsit kiemelkedik a kép felszínéből. A magam részéről soha nem tudtam rájönni, mi az értelme a fülbevalónak, de Morisot képét nézve megértettem. Azon pont kell oda valami.

Berthe Morisot, Woman Impressionist,
Dallas Museum of Art, Dallas, 2019. május 26-ig

Berthe Morisot: *Hölgy a mosdóban*, 1875–1880, olaj, vászon,
 60 x 80 cm, The Art Institute of Chicago
 Fotó: © The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

Giambattista Tiepolo: *A művészet és tudomány diadala*, 1730–31 körül, olaj, vászon, 55,5 x 72 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisszabon
© Direção-Geral do Património Cultural / Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF) / Fotó: Luisa Oliveira



TIEPOLO WANTED

Némileg az *Artmagazin* Barki Gergely által életre hívott *Wanted* sorozatának mintájára szerveztek kiállítást New Yorkban, a Frick Gyűjteményben. Nem a műveket lehet látni, hanem csak a művek nyomait, képeket a képekről. Giambattista Tiepolo 1730-ban készített freskóiról van szó, ezek voltak a művész első Velencén kívüli alkotásai. A megrendelő Carlo Archinto gróf, mecénás és afféle művelt ember volt, aki kombinálta a kellemeset a hasznossal, milánói palotájába csalogatta Tiepolót, és cserébe gyönyörű palotabelsőt kapott, nyolcszobányi Tiepolót. Évtizedekig, sőt évszázadokon át csodálta a világ Archinto gróf ízlését és Tiepolo ecsetvonásait, míg el nem jött a szép 20. század, és 1943-ban egy augusztusi napon rommá nem bombázták a palotát. Huszonöt év kellett hozzá, hogy újjáépítsék, ami újjáépíthető, de Tiepolo freskóit természetesen nem lehetett megmenteni. A Frick „wanted”-je a reménytelenség kiállítása: nemhogy unokáink sem fogják látni, de mi magunk sem. (F. M.)

***Tiepolo in Milan: The Lost Frescoes of Palazzo Archinto*, The Frick Collection, New York, 2019. július 14-ig**



Vincenzo Aragozzini: *Kilátás a Palazzo Archinto udvarára*, 1934, fotográfia, 231 x 288 mm, Azienda di Servizi alla Persona Golgi-Redaelli, Milánó
Fotó: Su autorizzazione dell'Azienda di Servizi alla Persona Golgi-Redaelli di Milano

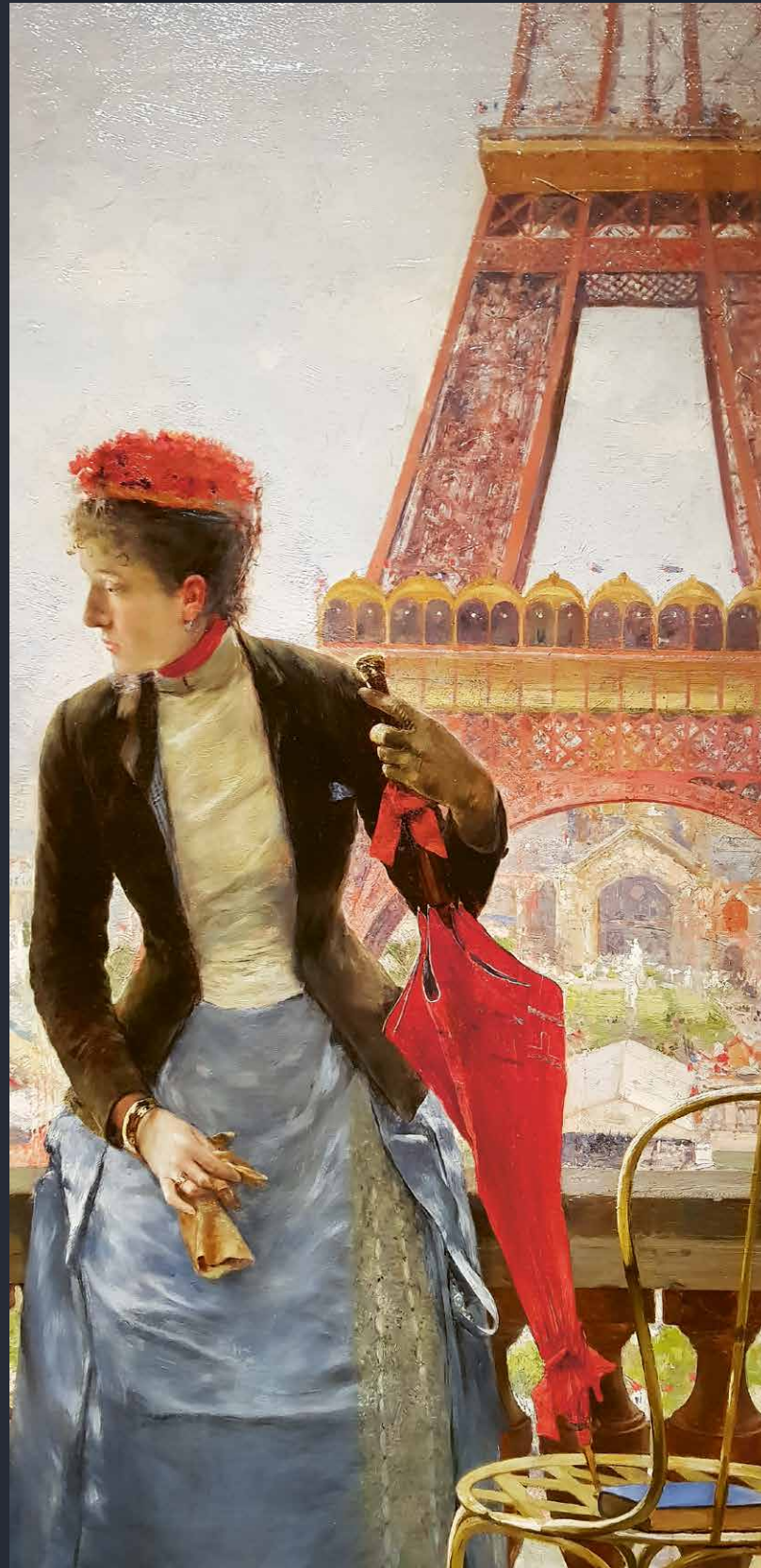


Vincent van Gogh: *Csillagos éj*, 1889, olaj, vászon, 73 x 92 cm
Forrás: Wikimedia Commons

VAN GOGH LONDONBAN

Van Goghgal van elfoglalva Anglia, a Tate Britain nagy kiállítást szervezett, átvit-ték az ünnepi alkalmammal az arles-i csillagos eget is Párizsból, és hirtelen rájöttek a londoniak, hogy Van Gogh, tiszteletbeli városfitársuk, majdnem egy évet élt Londonban 1873-tól mint reménybeli valami. Hogy mi ez a valami, azon lehet vitatkozni; Van Gogh festményekkel is akart kereskedni (nem a sajátjaival), meg misszi-onárius is akart lenni, csak elbukott a teológia felvételi vizsgán, mondhatni a világ és a bennszülöttek szerencséjére. Azt is lehet tudni, hol lakott ez alatt az év alatt, a Hackford Road 87 szám alatt, és azt is lehet tudni, kié most a ház, egy Jian Wang nevű hegedűse és a feleségéé. Így aztán, amikor a Wang-ház a felújítást végző munkások mindenféle papirost találtak a padló alatt, beindult a fantázia. A házat ugyan egyszer már felújították a világháború után, de talán nem végeztek alapos munkát, így a padló alatti angol nyelvű imakönyv lehetett éppenséggel Van Goghé is. A rajzok, amelyek a papírfecniken vannak, biztosan nem tőle származnak, de talán látta őket. Igaz, valószínűleg látta a Parlamentet is, meg a British Museumot is, meg a csillagos eget is. Mindannyiunkat Van Gogh álmodik magának. (F. M.)

***The EY Exhibition: Van Gogh and Britain*, Tate Britain, London, 2019. augusztus 11-ig**



A VELENCE–DALLAS–PÁRIZS HÁROMSZÖG

A Mariano Fortuny név számunkra elsősorban az ifjabb Fortunyt jelöli, aki a szép palotát vette magának Velencében, ma is nyitva, ma is van mit nézni benne. Festő, Wagner-őrült, díszlet-tervező, feltaláló. De az apja, szintén Mariano, maga is festő volt, az ő képeiből, illetve barátai munkásságából nyílt kiállítás a dallasi Meadows Museumban, ahol az ember néha egészen meglepő európai felfedezéseket is tehet. A kiállítás egyik képe ugyanis Luis Jimenez Aranda műve, *Hölgy az 1889-es párizsi világkiállításon*. A hölgy maga sem érdektelen, kecsesen fogja a kesztyűjét és piros esernyőjét, mellette egy korsó sör áll az asztalon... De mögötte! Az Eiffel-torony. Akkor volt új, a világkiállításra építették föl mint a világ legmagasabb épületét, amit majd elbontanak, ha véget ér az esemény, amire fölépült. Nem bontották el, hiába volt kénytelen lemondani a legmagasabb rangjáról már 1930-ban. Attól még nagy, és hogy mennyire nagy, azt néha azzal szokták jelezni: tíz tonna festékre van szükség hozzá. Az ám, a festés. A torony színe! Világosan látszik a képen, hogy új korában az Eiffel-torony narancssárga volt, csak a szürke hétköznapiok miatt lett zöldesszürke. Miért is kell ilyen apróságokért átutazni a fél világot... (F. M.)

***Fortuny: Friends and Followers*, Meadows Museum, Dallas, 2019. június 2-ig**

Luis Jimenez Aranda: *Hölgy az 1889-es párizsi világkiállításon*, 1889, olaj, vászon, 120,6 x 70,8 cm
Fotó: © Artmagazin

#SALGÓTARJÁN #KIRÁNDULÁS #ÉPÍTÉSZET #BRUTALIZMUS #SZOCREÁL #BESZÁMOLÓ

Miskolc és Dunaújváros után Salgótarjánba látogattunk el, ami akár az ötvenes évek utáni modern magyar építészet szemléltető eszközének is tekinthető. Branczik Márta építészettörténésszel jártuk végig a Megyeháza szocreál épületét, a Városháza, a Dornyay Béla Múzeum és a Mozi által alkotott futurisztikus városközpontot és a 70-es évek belsőépítészeti megoldásait őrző múzeumbelsőit, ahol Balázs János festményeit és a valaha volt Öblösüveggyár hagyatékát is megnéztük. Velünk tartott salgótarjáni születésű szerzőnk, Bonivárt Ágnes is, akinek személyes beszámolója az *Artmagazin Online*-on olvasható.



A salgótarjáni Megyeháza ülésterme
Fotó: © Artmagazin



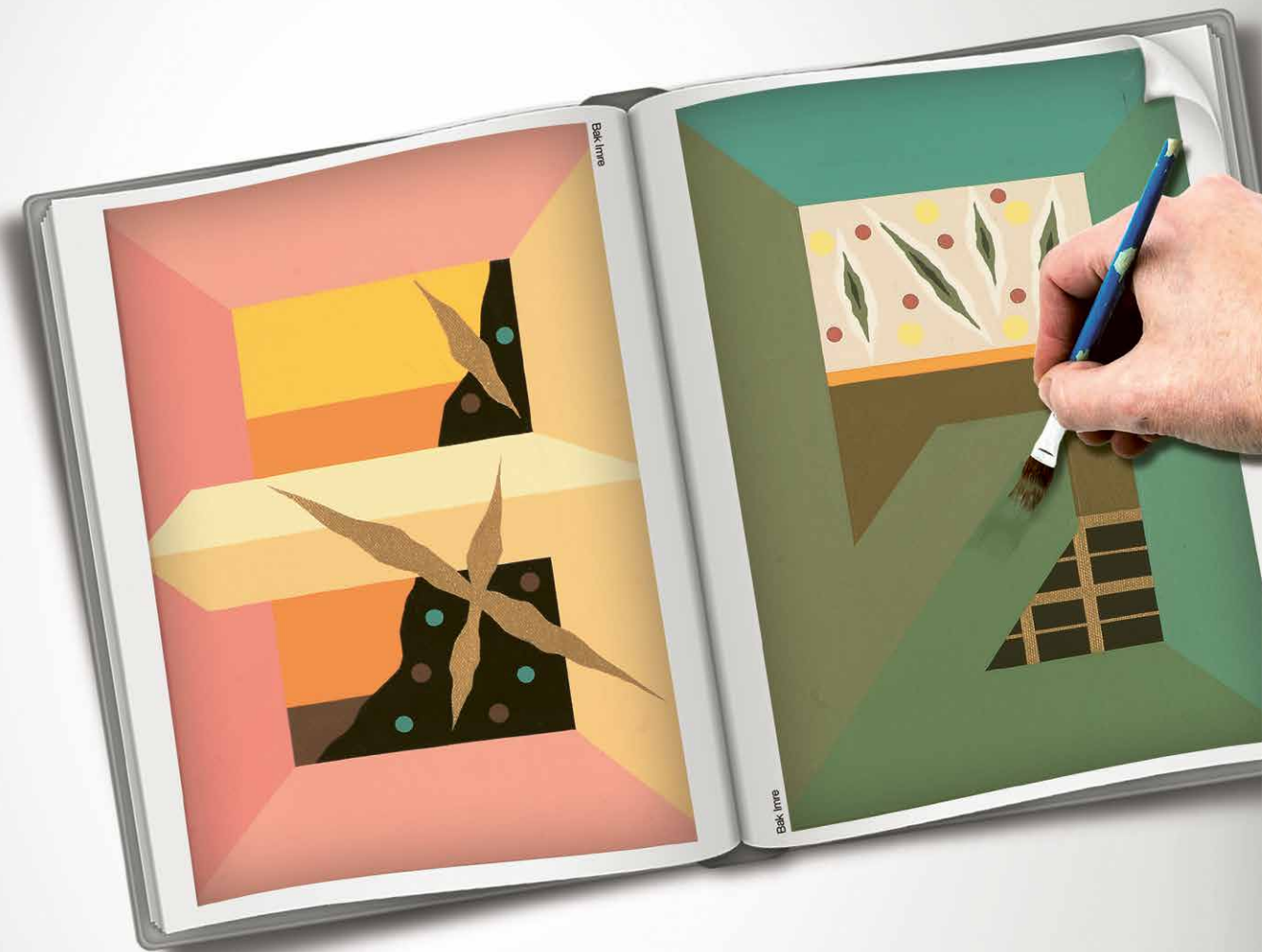
Váza az
Öblösüveggyárból
Fotó: © Artmagazin



A salgótarjáni Városháza és a Dornyay Béla Múzeum
Fotó: © Artmagazin

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



A MULTIMÉDIA KIÁLLÍTÁS INSPIRÁLÓJA:

NIKOLA TESLA

MIND FROM THE FUTURE

Tesla Budapest klub, Kazinczy u. 21., 1075

2019.5.31. - 9.1.

teslamindfromthefuture.com

A KIÁLLÍTÁS KIEMELT FŐVÉDNÖKE:
KOLINDA GRABAR-KITAROVIC
HORVÁTORSZÁG KÖZTÁRSASÁGI
EJNÖKASSZONYA



ZÁGRÁB VÁROS
TÁMOGATÁSÁVAL

