

25^{nk}

Mire is jó a tudomány,
avagy a holdra szállás művészeti
hozzadékai

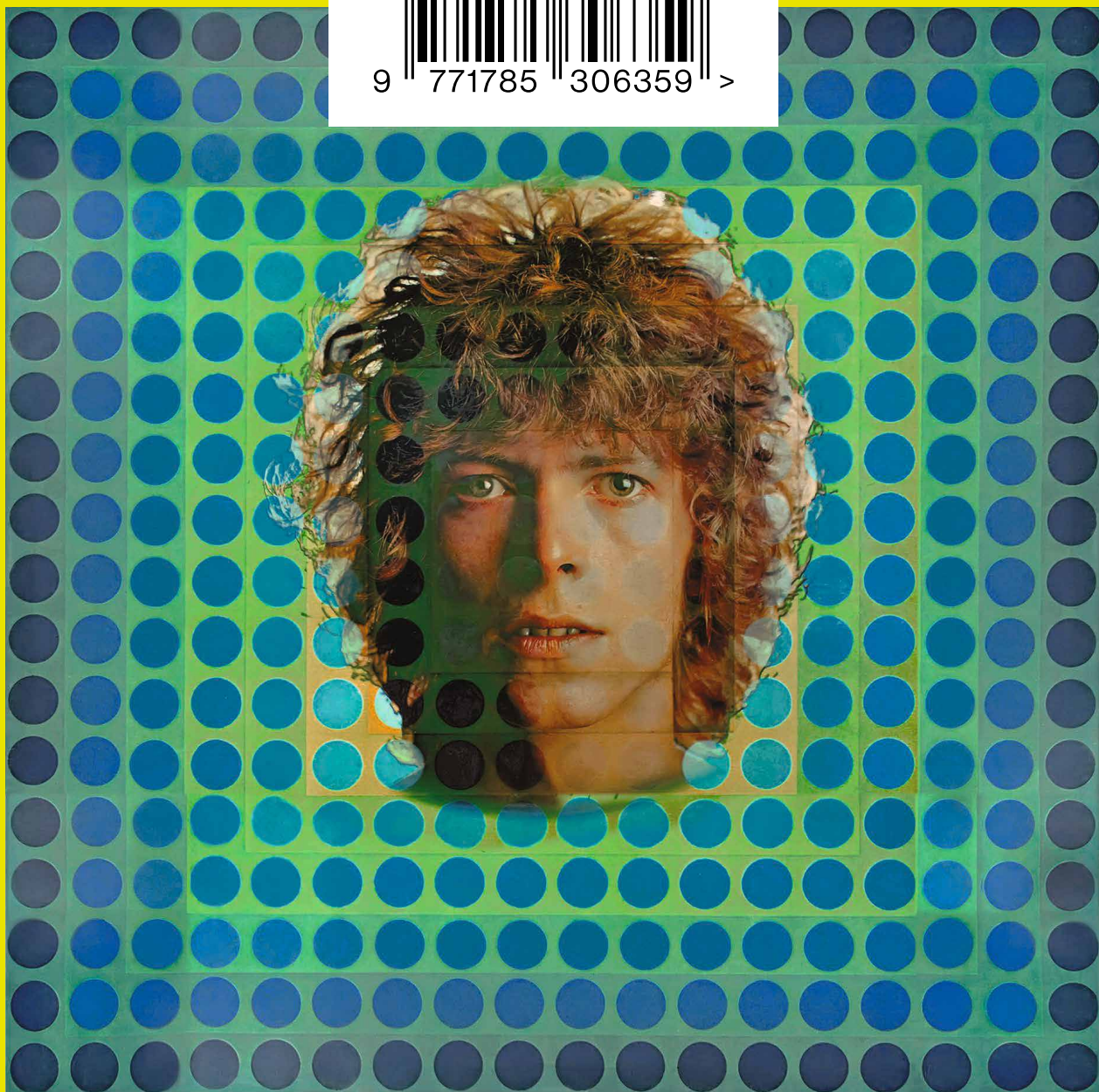
Már ebéd előtt több képet fogyasztunk, mint
bármely a 18. században, akár egész életében
Erik Kessels-Interjú

A halála után perbe fogott műgyűjtő esete
Emlékezés dr. Feticck Ottóra
(1875–1954)

ARTMAGAZIN

17. évfolyam

2019 / 4. szám, 1280 Ft



NEW ORLEANS SWINGFESZTIVÁL

2019. augusztus 30. – szeptember 1.



Élményt Minden tekintetben.

A hot jazz virtuózai

The Rollini Project

2019. augusztus 30.

Let's jive!

A Coquette Jazz Band és Frank Roberscheuten

2019. augusztus 31.

The Queen of Swing

Gunhild Carling és a BJC Big Band

2019. szeptember 1.



mupa.hu

Stratégiai partnerünk:



Stratégiai médiapartnerünk:



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



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

a magyarhangya bemutatja



senki többet

sztáralkotók művei kalapács alatt

THE PRICE OF EVERYTHING

HBO DOCUMENTARY FILMS PRESENTS A HOT & SUNNY PRODUCTIONS AND ANTHOS MEDIA ARTISTS RISING FILM MANUFACTURERS, INC. KÖZREMŰKÖDÉSSEL BEMUTATJUK: "SENKI TÖBBET" Műve: SARINE KRAYENBÜHL. FÉNYVÉTEL: BOBBICHMAN ZENE: JEFFREAL MŰKÖDŐSÉG: BRAD FULLER, ACE PHILLIPS, SCHÖPPER, ACE. SZERKEZŐ: JESSICA AUDICINA. MŰKÖDŐSÉG: CONNOR. KÖZREMŰKÖDÉS: JUDYALEY. KÖZREMŰKÖDÉS: LISA REMINGTON. KAYLA MALAHIAZAR. KÖZREMŰKÖDÉS: SARAH ARISON LAURIE M. TISCH EMILY BLAVATNIK AGNES GUNO LAWRENCE B. BENENSON. KÖZREMŰKÖDÉS: JANE & MARK WILF AUDREY & ZYGWILF REGINA K. SCULLY KATHARINA OTTO-BRENDSTEIN JEFFREY PECHTER. KÖZREMŰKÖDÉS: SARAH BERNSTEIN NANCY ABRAHAM. KÖZREMŰKÖDÉS: JENNIFER BLEISTOCKMAN DEBI WISCH CARLA SOLOMON. KÖZREMŰKÖDÉS: NATHANIEL KAHN

DOGWOOF magyarhangya

Tizenkét éven aluliak számára nem ajánlott

12

A világtörténelemben ritkán fordulnak elő olyan különleges együttállások, mint amilyen mostani címlapunkra került. Hogy a holdra szállás évében megjelenjen egy olyan album, amelyen a legelső igazi David Bowie-szám, a *Space Oddity* is szerepel, és a lemezborítón Victor Vasarely egyik, úrkutatás által inspirált műve adja a Bowie-fej háttérét. A *Space Oddity* hőse egy olyan űrutazó, aki fentről a Földet kék golyónak látva már nem akar visszatérni, inkább megmarad az örök lebegés állapotában. Ehhez adja az áttűnés effektet Vasarely kilyuggatott tere – ne felejtjük el, hogy még a digitális technika előtt járunk, kézzel kellett megteremteni az illúziót, még nem lehetett komplett munkafázisokat gépekre bízni –, ez a fejezete a képalkotásnak épp valahol itt kezdődik. Mondhatni az űrprogram benne volt a levegőben, de akkor is különleges, hogy Bowie és Vasarely épp ebben kapcsolódtak össze. És innen nézve az is különleges, vagyis ez inkább érthetetlen, hogy a budapesti Vasarely Múzeum előtt nem állnak hosszú sorban a turisták és nincs tele az egész város Vasarely-plakátokkal. Első cikkünk mindenesetre a most ott látható holdra szállás kiállításról szól, majd rögtön utána egy harminc évvel későbbi jelenséget, az 1999-es teljes napfogyatkozást témául választó és az ekkor készült privát fotókat is bemutató kiállítást ajánlunk – Dunaújvárosban.

Aztán interjú következik egy olyan művésszel, a holland Erik Kesselsszel, aki talált fotókból csinál saját műveket, majd Salgótarjánba látogatunk, ahol még elég nagy sűrűségben tanulmányozható az űrkorszak magyar építésze, úgy is, mint annak az utópiának egyikét megvalósult eleme, amelynek kulcsmondata így hangzott: a határ a csillagos ég. Ahogy lassan halványul annak a képe, aki ezt harsogta, úgy jöhet elő egyre inkább a mondat metafizikus költőisége, és úgy tudunk egyre több szépséget felfedezni nemcsak a modernista, de a szocreál építészetben is. Két, a korszakhoz kapcsolódó életműről is írunk: Balázs Jánosról, a salgótarjáni cigány festőről, aki médiumként, szinte sugallatra öntötte gyorsan képekbe azt a mondavilágot, ami a kis pécskődombi vályogházakkal együtt tűnt el, és Barta Lajosról, akinek életművében az a különleges, hogy pontos leképezése az akkori időszak skizofréniájának. És ahogy idővel Sinkovits Imre legemlékezetesebb szerepe az lett, hogy ő Törpapa hangja, Barta Lajosról is kiderül, hogy tulajdonképpen mindenki ismeri, hiszen ő csinálta a gellérthegy-i játszótér inkább kis dinoszauruszoknak látszó kőlovacsáit. Nagy életútinterjúnk hősnője Drozdik Orsolya, az ő gyerek- és fiatalkora is ezekben az években játszódik, csak nála azt kísérhetjük végig, hogyan lehet a női szempontot uralkodóvá tenni nemcsak

a saját művészeti gyakorlatban, hanem az emlékezésben is. Következő témánk egy Christian Dior-kiállítás; a róla szóló cikkben érdekes történeti adalék, miért is tüntettek Dior ellen a feministák. Az ötvenes évekről, a diktatórikus rendszer kiépítésének elején tapasztalható zavarokról szintén érdekes adalékokat kapunk egy fontos gyűjtőről szóló emlékezés kapcsán. Dr. Fettick Ottót, az Iparművészeti Múzeum egyik legnagyobb adományozóját ugyanis perbe fogták a halála után, ráadásul az állam saját magától kobozott el értékeket a sok tanulsággal járó történetben. Végül „könyvekről”: vagy inkább a londoni Phaidon Press kortárs textillel foglalkozó összefoglaló könyve kapcsán egy magyar hibrid objektről, és egy furcsa formai megoldású emlékező kötetéről, amely 111 lábjegyzetben foglalkozik a szerző apjával, aki nem más, mint Makovecz Imre. Ha elfogadjuk, hogy a Makovecz-épületek közül a paksi templomot Darth Vader (vagyis Luke Skywalker apja) kastélyaként emlegeti a nép, máris ott lehetnénk megint az űrben, csak nem a tudomány, hanem a fantasy segítségével. De közben inkább teljesen földi érzésekről esik szó, például apák és fiúk viszonyáról, vagy arról, égben kötötett barátságok milyen hétköznapi módon képesek felbomlani.

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:
Barakonyi Szabolcs, Egri Petra,
Fáy Miklós, Gréczi Emőke,
Horváth Hilda, Léopold Zsanett,
Mucsi Emese, Szilágyi Róza Tekla,
Topor Tünde, Végh Árpád,
Zöldi Anna

A címlapon:
David Bowie 1969-es *Space Oddity* című lemezének borítója Victor Vasarely 1968-as *CTA 25 Neg* című munkájának felhasználásával. A borítót tervezte és David Bowie fotóját készítette: Vernon Dewhurst

Cikkünk a 6–11. 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

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 – 11 Kiállítás
Léopold Zsanett: MIRE IS JÓ A TUDOMÁNY, AVAGY A HOLDRA SZÁLLÁS MŰVÉSZETI HOZADÉKAI

12 – 13 Kiállítás
Barakonyi Szabolcs: ANALÓG NAPFOGYATKOZÁS

14 – 19 Interjú
Mucsi Emese – Szilágyi Róza Tekla: MÁR EBÉD ELŐTT TÖBB KÉPET FOGYASZTUNK, MINT BÁRKI A 18. SZÁZADBAN, AKÁR EGÉSZ ÉLETÉBEN Erik Kessels

22 – 29 Artmagazin loves vidék
Végh Árpád: SALGÓTARJÁN, A KORTÁRS MŰEMLÉK

30 – 35 Újrafelfedezett életművek
Zöldi Anna: BALÁZS JÁNOS „Magyar nemzetünk egyik szellemóriása”

36 – 41 Kiállítás
Gréczi Emőke: BARTA LAJOS ÉS A RENDSZER, AMI JUTOTT NEKI

42 – 53 Interjú
Topor Tünde: FESTETTÜK A NYÁRI KERTBEN A TÉLI TÁJAT Beszélgetés Drozdik Orsolyával – 1. rész

54 – 60 Divattörténet
Egri Petra: DIOR IN BRITAIN

62 – 71 Gyűjtéstörténet
Horváth Hilda: A HALÁLA UTÁN PERBE FOGOTT MŰGYŰJTŐ ESETE Emlékezés dr. Fettick Ottóra (1875–1954)

74 – 75 Egy kép
Szilágyi Róza Tekla: T-VITAMIN Kiss Adrián a Phaidon Press kötetében

76 – 77 Gutenberg-galaxis
Fáy Miklós: A MAKOVECZ A MI VAJUNKAT ESZI Makovecz Benjamin: Száztizenegy lábjegyzet Makovecz Imréről

78 – 79 **ARTANZIX**



> 4



> 11



> 17



> 32



> 51



> 60



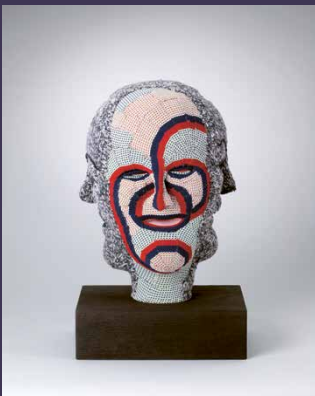
> 79

Balról jobbra: Louise Bourgeois:
Cím nélkül (részlet), 2009, textil, fa,
44,5 x 27,9 x 24,1 cm

© The Easton Foundation / 2019, ProLitteris,
Zürich © Foundation and Hauser & Wirth
/ Fotó: Christopher Burke
és

Pablo Picasso: *Marie-Thérèse vörös
berettel és prêmes gallérral*, 1937,
olaj, vászon, Arora Collection

© Succession Picasso / 2019, ProLitteris,
Zürich / Fotó: Stuart Burford Photography



HIEROS GAMOS

A zürichi Hauser & Wirth galéria Louise Bourgeois és Pablo Picasso műveiből rendezett közös kiállítást *Anatomies of Desire*, azaz *A vágy anatómiája* címmel. A tárlat több mint 90, fontos nemzetközi gyűjteményből kölcsönzött festményt, szobrot és papíralapú alkotást mutat be. Habár nagy valószínűséggel sosem találkozott egymással a két művész – más generációhoz tartoztak –, a tárlat központi eleme kettejük de facto összeházasítása és a „pár” fogalmának körüljárása. A képzeletbeli összehoronzás ebben a kontextusban nem alaptalan, hiszen mind Picasso, mind Bourgeois munkásságában fontos szerepet töltöttek be, mondhatni kulcsfontosságúak voltak a következő témák: férfi és nő, szexualitás, sőt a terhesség és anyaság is. A kiállítás célja így a Picasso- és Bourgeois-művek közötti párbeszéd, a munkáik közötti formai, tematikai és ikonográfiai párhuzamok és különbségek felfedezése. A fiktív párkapcsolaton belüli erőviszonyokat jól jellemzi, hogy míg Bourgeois valódi géniusznak tartotta Picassót, ő feltehetően sosem látta Bourgeois munkáit, aki az 1960-as és 1970-es évek Franciaországában még szinte ismeretlen volt. (Sz. R. T.)

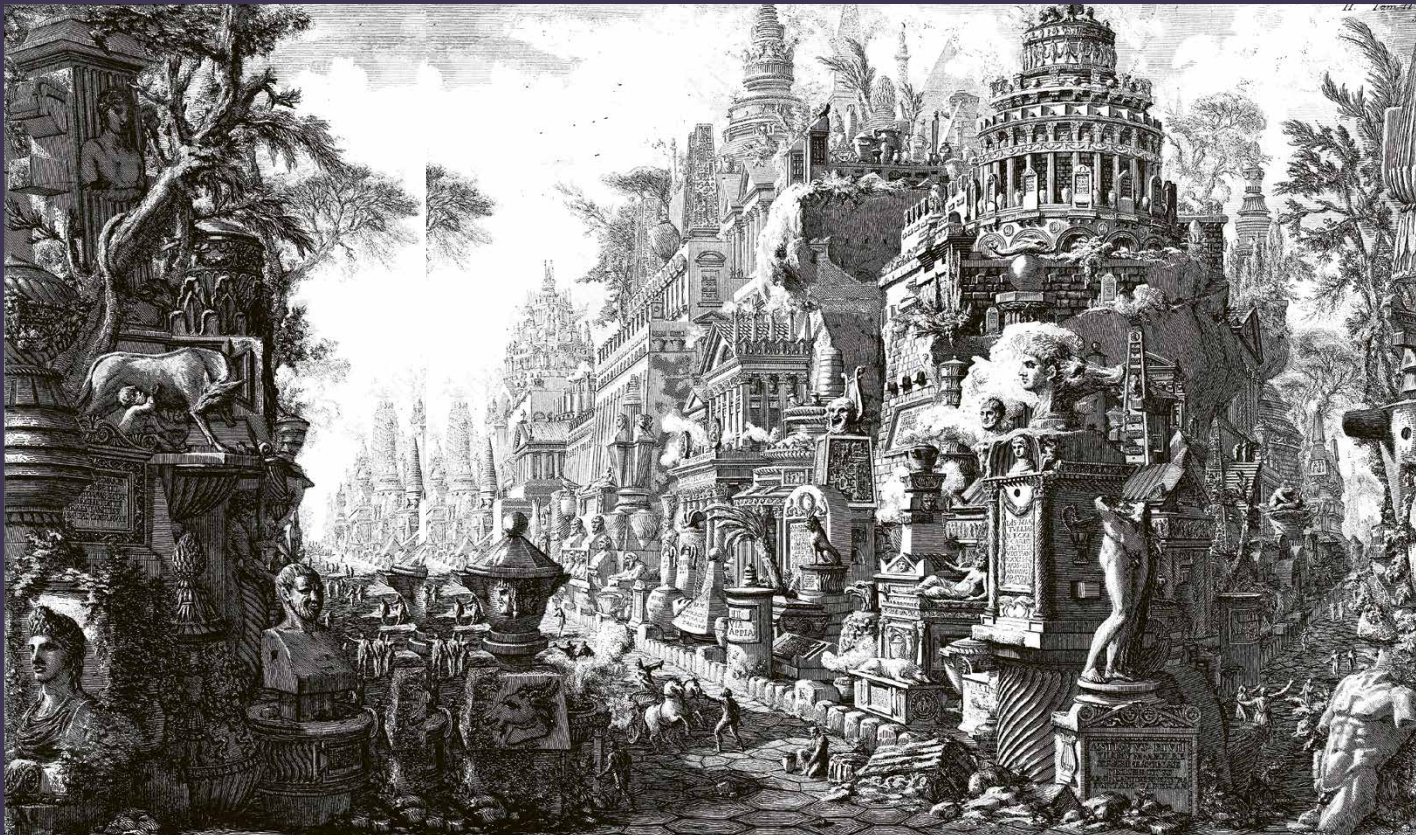
Louise Bourgeois & Pablo Picasso:
Anatomies of Desire, Hauser & Wirth,
Zürich, 2019. szeptember 14-ig



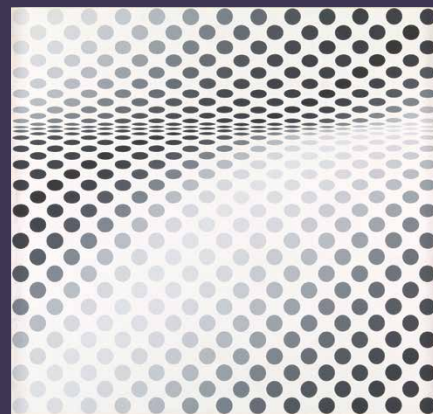
A Sagrada Família 2019 júniusában
© Wikimedia Commons

137 ÉVE TÖRVÉNYEN KÍVÜL

Hosszú évek óta fennálló ellentmondás oldódott fel a leghíresebb barcelonai templom kapcsán. Annak ellenére, hogy a Sagrada Família már több mint 137 éve épül, csak most kapott építési engedélyt a spanyol város vezetésétől. A római katolikus templommal kapcsolatos, sokak számára hihetetlennek hangzó hírt a várostervezésért felelős Janet Sanz osztotta meg Twitterén. A katalán modernizmus megkerülhetetlen képviselője, Antoni Gaudí által tervezett templom építési engedélyéért 1885-ben, az építkezés megkezdése után három évvel még maga az építész folyamodott – azonban kérvényét akkor a városi tanács válaszra sem méltatta. Habár az építkezés még az előző században kezdődött, csak 2016-ban derült ki, hogy hivatalosan engedély nélkül zajlik – annak ellenére, hogy 2005-ben az UNESCO a világörökség részévé nyilvánította a jelenleg is befejezetlen templomot. A mostani hír nem csupán azt jelenti, hogy az építkezés immár a hatályos törvényeknek megfelelően folytatódhat tovább, hanem azt is, hogy a városi tanács 4,6 millió euróval támogatja az építkezést vezető bizottságot annak érdekében, hogy a templom látogathatósága a továbbiakban is gördülékeny maradjon. Így tehát a tervek szerint végleges állapotában 172 méterre magasodó templom építkezése 374 millió költségvetésből folytatódik tovább, immár legálisan. (Sz. R. T.)



Giovanni Battista Piranesi:
Via Appia, Via Ardeatina
(a *Római régiségek II* című kötetből),
1756, metszet, 52 x 73 cm
© Albertina, Bécs



Bridget Riley: *Hesitate*, 1964, emulzió
farostlemezen, 107 x 113 cm
Fotó: © Tate, London 2019 © Tate, London
/ Bildrecht, Bécs / Bridget Riley, 2019

HELYESBÍTÉS: Az *Artmagazin* 114. számának 62–63. oldalán, Murádin Jenő *Útjelzők Marastoni Jakab nyomdokain* című cikkében illusztrációként megjelent *Fiatal nő* mellképe című festmény keletkezési éve helyesen 1842, akárcsak a melllette közölt *Női portréé*, míg a *Görög nő* datálása helyesen 1854.



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



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

VERTIGO

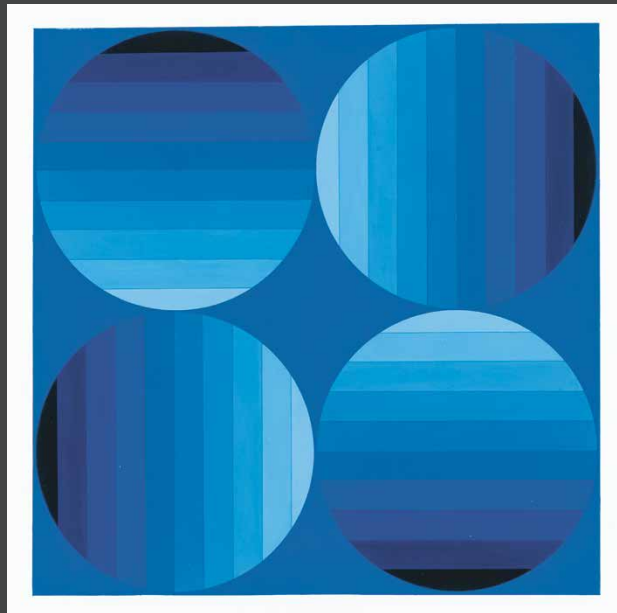
A 60-as években az op-art meghódította a világot, de tündöklése viszonylag rövid ideig tartott, és csak az elmúlt pár évben kezdődött meg újrafelfedezése, újraértékelése. Ebben kapcsolódott be a bécsi mumok is, ahol az irányzat vezéralakjai – mint Victor Vasarely, Bridget Riley és Jesús Raphael Soto – mellett előtérbe kerül a kinetikus műfaj, a magyar származású Nicolas Schöfferrel, valamint azok a 16–18. századi alkotások, melyek előképek tekinthetők és azok a 19–20. századi művek, melyek közvetlenül hatottak az irányzatra. A kiállításon látható előképek között szerepelnek többek között Giovanni Battista Piranesi színpadképszerűen kidolgozott építészeti fantáziaképei (illuzionista hatásuk miatt), Marcel Duchamp optikai-kinetikus alkotásai vagy Josef Albers a geometria és a szín kapcsolatát vizsgáló művei. A kiállítás címét a latin eredetű vertigo szó adja, ami forgó irányú szédülést jelent az orvosi szaknyelvben. A kifejezés találó, hiszen a „szédülést előidéző” mozgás a szobrászat és a festészet területén is jelen van, amelyet a „valós” mozgás szempontjából különítünk el: míg az előbbi a kinetikus művészet jellemzője, de tágabb értelemben ebbe a körbe tartoznak azok a statikus alkotások is, amelyek a szó szoros értelemben nem mozognak, pusztán látszólagos mozgást idéznek elő. Ezeket a műveket pedig op-artnak nevezzük, melyeknek az alapját általában grafikai vagy különböző színek egymásra hatása vagy áttetszése adja. (L. Zs.)

Vertigo. Op Art und eine Geschichte des Schwindels 1520–1970, mumok, Bécs, 2019. október 26-ig

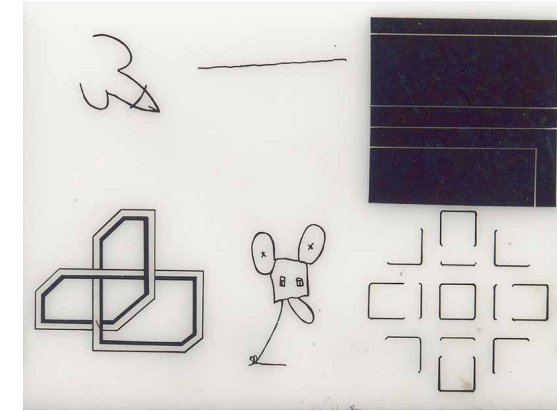
A 60-as évek végén beköszöntött űrkorszakban szinte mindenkit megmozgatott az ismeretlen és titokzatos jövő kikutatásának vágya, úgy is, mint az emberiség egyik leghőbb és legrégebbi ambíciója. A 60–70-es években, a holdra szállást követően már úgy tűnt, nincsenek határok, olyan világ következik, ahol a világűr is csak egy karnyújtásnyira van tőlünk. Ez a művészetekre is termékenyítőleg hatott, fontos témájuk lett a világűr meghódítása, a holdra szállás vagy a kapcsolatfelvétel idegen civilizációkkal. Nemcsak a műfaji határok tágultak nagyon gyorsan, hanem a célközönség köre is, hiszen olyan műveket kellett létrehozni, amik egy marslakónak is mondanak valamit.

Lépold Zsanett

MIRE IS JÓ A TUDOMÁNY, AVAGY A HOLDRA SZÁLLÁS MŰVÉSZETI HOZADÉKAI



Victor Vasarely: *Hold*, 1965, papír, tempera, 19 x 19 cm,
Janus Pannonius Múzeum – Victor Vasarely Múzeum, Pécs
© Vasarely Múzeum / HUNGART © 2019



Holdmúzeum, 1969, 1,43 x 1,91 x 0,8 cm, magángyűjtemény
Az alkotók balról jobbra, fentről lefelé: Andy Warhol,
Robert Rauschenberg, David Novros, Forrest Myers,
Claes Oldenburg és John Chamberlain

Fotó: © Orosz Márton / Vasarely Múzeum

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / © Robert Rauschenberg Foundation / © Fairweather & Fairweather LTD / HUNGART © 2019

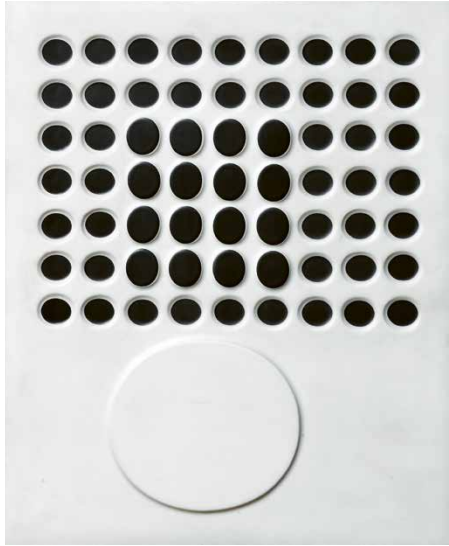


Paul Van Hoeydonck és alkotása,
az *Ember a Holdon* (1972), ami később
Elesett űrhajós címen vált ismertté.
9 x 4 x 4 cm, Robert Otter felvétele
© Vasarely Múzeum / HUNGART © 2019

Az 1960-as években a jövő állt a figyelem középpontjában, a tudomány, a technológiai és ipari fejlődés kiemelt szerepbe került, amit katalizált a Szovjetunió és az Egyesült Államok közötti verseny is. A hidegháborús feszültségben fontossá váltak az utópiák, az erős jövőkép, a fejlődés, a dinamizmus fenntartása. Ennek egyik kiemelt terepe lett a világűr meghódítása; ebben eleinte a Szovjetunió vezetett az Egyesült Államok előtt: az első műhold, az első Föld körüli út, majd később az első csoportos űrutazás és űrséta terén is. Az első jelentős eseménynek 1961. április 12-e számított, amikor Jurij Gagarin megkerülte a Földet Vosztok-1 típusú űrhajójával, így ő volt az első ember, aki kilépett az űrbe, s az asztronauta sikeres útjával a Szovjetunió hatalmas győzelmet aratott az Egyesült Államokkal vívott technikai háborúban. Hosszabb távon azonban az amerikaiak bizonyultak jobbnak, amit a John F. Kennedy elnök által meghirdetett holdra szállás mutatott meg leginkább. 50 éve történt, 1969. július 20-án, hogy Neil Armstrong és Edwin „Buzz” Aldrin elsőként léptek le a Holdra az Apollo-11 küldetésben, és ezt élőben közvetítette az adigra már majdnem az egész világon elterjedt televízió.

Az évforduló¹ alkalmából alapos, tudományos és művészeti referenciákat vegyítő válogatás látható a Vasarely Múzeumban. Az Orosz Márton² rendezésében megvalósult kiállításon olyan, a Hold meghódítása előtti időkből származó ábrázolások is helyet kaptak, mint például James Nasmyth skót mérnök és feltaláló a Holdról készített, realisztikus gipszöntvénye az 1870-es évek elejéről, ami a sci-fi regényeknek nyújtott vizuális támpontot, vagy George Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című filmje – amelyben az égitest mára ikonikussá vált emberi arcot ölt – és amely a magyar származású George Pal hollywoodi sikerfilmje, a *Végállomás a Hold* (1950) esetében is az előképet jelentette. A legendás Stanley Kubrick-film, a *2001: Űrodüsszeia* (1968) is felbukkan plakát formájában, melynek díszletei a leghitelesebben mutatták be az űrutazás kellékeit a korszakban, hiszen az Apollo-programban használt eszközök és berendezések megjelentek a filmben – ráadásul az első holdra szállás előtt egy évvel, megelőzve a valóságot. A művészeket nemcsak témaként ihlette meg az esemény, hanem megjelent annak a vágya, hogy a jövőben az univerzum egy másik pontján – mint például a Holdon – is bemutathassák mű-

veiket. A kiállítás egyik szekciójában ilyen ikonikus akciók (és dokumentációik) jelennek meg; ebben a központi elem a *Holdmúzeum* (1969), ami John Chamberlain, Forrest Myers, David Novros, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg és Andy Warhol rajzait tartalmazza. Az alkotások lekicsinyítve kerültek rá egy apró, körömnnyi méretű, nyomtatott áramkörök hordozójaként használt kerámialapra, és 1969. november 19-én, az Apollo-12 küldetése során landoltak a Holdon. Így a második sikeres holdra szállás alkalmával az első műalkotás is feljutott az égitestre. Ez persze nem a NASA hozzájárulásával történt, ugyanis nem reagáltak az ötletgazda, Forrest Myers szobrász megkeresésére, így más módot kellett találnia az akcióhoz: állítólag ismert valakit, aki ismert valakit... Végül egy mindmáig ismeretlen kilitű munkatárs csempészte fel az űrhajóra. Az alkotók a miniatűr rajzokkal a földönkívülieknek kívántak üzenni az amerikai kortárs képzőművészetről, melyek konceptuális gegekként működnek: Robert Rauschenberg egy határozott, erőteljes vonalat húzott, Myers digitálisan alkotott ördöglakatszerű alakzatot, Claes Oldenburg geometrikus, robot-szerű Mickey egeret, John Chamberlain egy szimmetrikus mintát, míg Andy



Victor Vasarely: *Laika*, 1974, porcelán,
47 x 39 x 4 cm, Vasarely Múzeum, Budapest
© Vasarely Múzeum / HUNGART © 2019

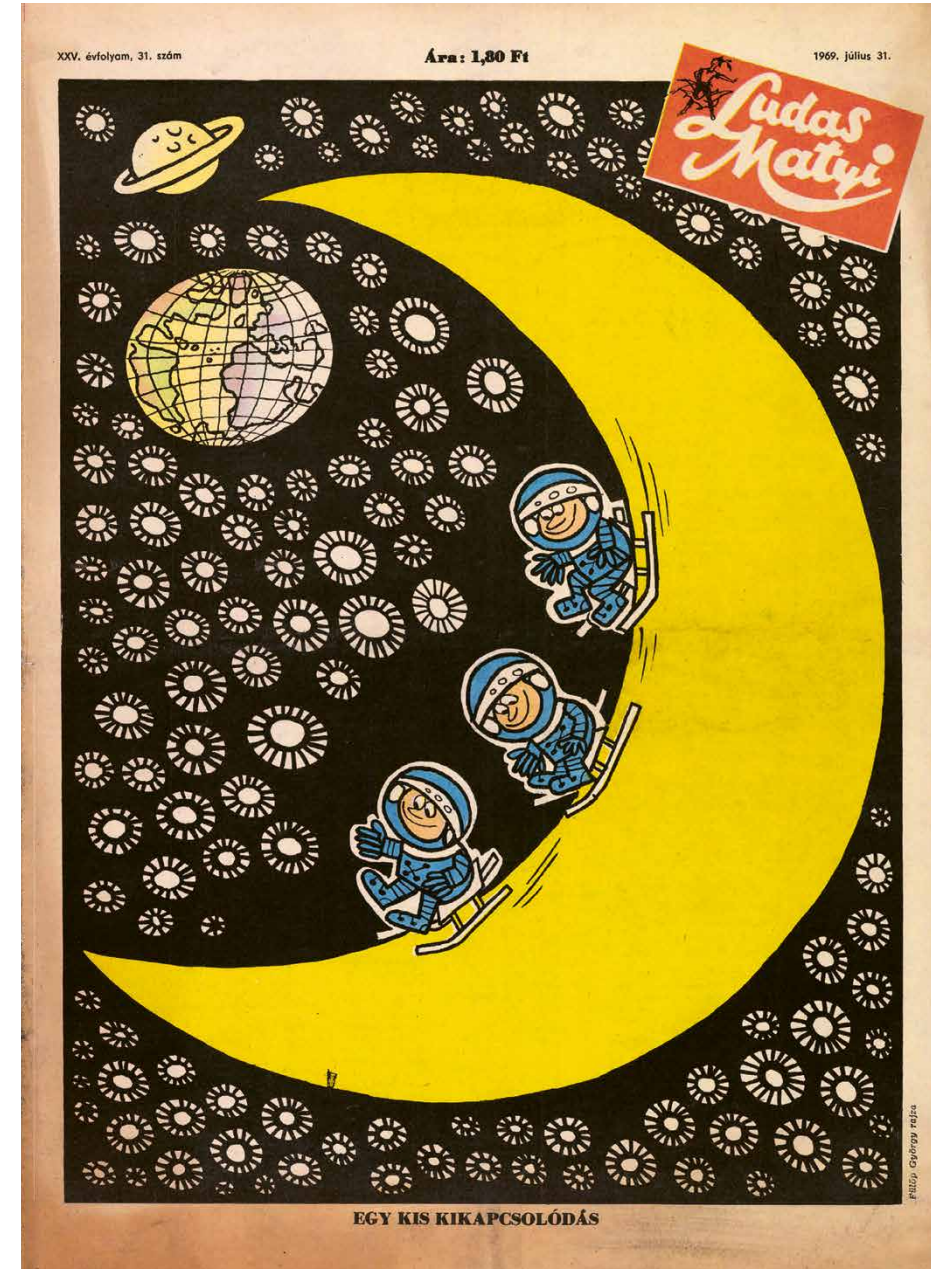


Altorjai Sándor: *Űrséta*, 1967, olaj, újságfoto, farost, 30 x 48 cm,
Kieselbach Tamás és Ákos gyűjteménye, Budapest
Fotó: © Orosz Márton / Vasarely Múzeum / HUNGART © 2019

Warhol egy péniszre (vagy rakétára) emlékeztető formát rajzolt – bár elmondása szerint monogramját gondolta újra. A kiállításon az illegális akció mellett megjelenik az első olyan alkotás replikája is, amely a NASA engedélyével és közreműködésével jutott a Holdra. Paul Van Hoeydonck belga képzőművész miniatűr alumíniumplasztikája, az *Ember a Holdon* – ami stilizált asztro-nautát ábrázol – az Apollo-15 legénységével utazott a Holdra, és azóta is ott van. A szobrász elgondolása szerint állva kellett volna elhelyezni a figurát, de David Scott, az űrhajó parancsnoka az űrkutatás hősi halottainak emléktáblája mellé fektetve tette le, amivel mementóvá alakította a szobrot. A holdra szállást feldolgozó első kiállítás, a *Moon Show* is helyet kapott a válogatásban. Ezt a Massachusetts Institute of Technology kiállítótermében rendezték meg 1968 őszén, az első és a második holdra szállás közötti időszakban, és itt már nyilvánosság elé tárták a Holdon gyűjtött, naprend-szerbeli anyagmintákat is. A debütálás előkészületekor azonban történt egy

baleset: a kiállítás kurátora, Wayne Andersen miután kinyitotta a talajmin-tákat tartalmazó üvegsét, véletlenül megérintette a kozmoszból származó mintát. Mivel a NASA geológusai csak elzárva kísérletezhettek a Holdon gyűjtött anyagokkal, az első ember, akinek ujjja először érintette meg közvetlenül is az égitest felszínét, egy művészet-történész-kurátor lett. Budapesten az általa összeállított kiállításról is szerepelnek archív fotó- és videófelvevételek, ott bemutatott tárgyak, interjúk. Az űrkorszak, a hidegháború legkiele-zettebb időszaka más-más reakciókat és értelmezéseket implicált különböző művészeknél: a szórakoztató és izgalmas történetekkel kecsgetető alkotások és akciók mellett fontos szerepet játszott a korszakot meghatározó, techno-lógiába vetett hit eufóriája, de emellett megjelent az ismeretlentől való félelem, az atomháború fenyegetése is. A kiállítás végigveszi művészet és világűr kapcsolátát, a Hold legkülönbébb inter-pretációit: a kritikus alkotásoktól a játékos megoldásokon át egészen a szür-reális elképzelésekig, Honoré Daumier

ironikus karikatúrájától Man Ray és Moholy-Nagy László fotogramjain át egészen Aleksandra Mir feminista hold-ra szállásáig. A kiállításon kiemelt sze-repet kapnak a nemzetközi anyagok mel-lett magyar művészek alkotásai is, me-lyek rávilágítanak arra, hogy a témát illetően mennyiben térnek el egymástól a különböző országokban, földrészekén megjelenő alkotói attitűdök. A magyar alkotásoknál elsősorban a diadal és a félelem, a hódító hős és a kiszolgálta-tott ember alakjai jelentek meg, míg nemzetközi társaiknál sokkal inkább a nyomhagyás és a világűr meghódítá-sának igénye került előtérbe. A váloga-tás szerint az asztroművészet korszaká-ban Szentjóby Tamás és Lakner László foglalkozott a legintenzívebben az űrrel, a Holddal, de többek között Altorjai Sándort, Gyémánt Lászlót, Kondor Bé-lát, Siskov Ludmilt, Galántai Györgyöt és Bódy Gábort is izgatta a téma. Mel-lettük a fiatalabb generáció is megmu-tatkozik: iski Kocsis Tibor szénrajzai, Gerhes Gábor magyar űrhajósa a Hol-don vagy Lakner Antal súlyruhája is bekerültek a válogatásba.

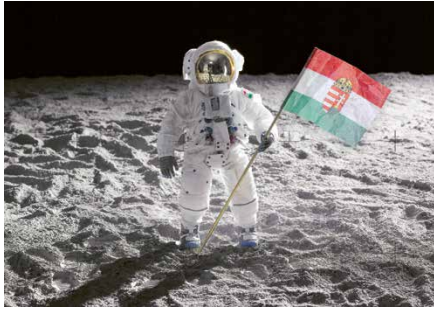


A *Ludas Matyi* 1969. július 31-i, 25. évfolyam 31. számának címlapja,
Fülöp György *Egy kis kikapcsolódás* című rajzával
Fotó: © Artmagazin

A kiállításon fontos szerep jut a mú-zeum névadójának, Victor Vasarelynek is, hiszen az op-art ebben az évtized-ben élte virágkorát: a 60-as években épp csak kezdett elterjedni a sajtóban a pop-art, az újságíróknak egy újabb fogalommal kellett megismerkedniük,

ami hirtelen felbukkanásával magá-ra vonzotta a figyelmet: az op-arttal. Néma csúsztatás volt azért ebben, hi-szen az op-artot úgy kezelték, mintha egy újfajta képalkotás megszületésé-nek szemtanúi lennének, miközben az – a pop-arttal ellentétben – már koráb-

ban is jelen volt, csak nem létezett rá ilyen frappáns kifejezés. A Vasarely Múzeum egyéb termeiben, amelyek a még Vásárhelyi Győzőként futó Vasa-rely korai időszakát mutatják be, jól látható például, meddig nyúlnak ennek gyökerei. Egészen a húszas évekig, bár



Gerhes Gábor: *Magyar Hold I.*, 2011, c-print, lightbox, 70 x 100 x 12 cm, Gerendai-gyűjtemény, Budapest
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019

csak 1955 táján jelennek majd meg az első tipikus alkotások. De ezt megelőzően is mind a képzőművészetben, mind a népművészetben, a kézműves hagyományokban fellelhetők előzményei. Az irányzat természettudományok különféle ágazataival, különböző technológiai módszerekkel is rokonságot mutat – nem véletlen a térhódítás a tudományba vetett feltétlen hit korszakában. Az op-art elnevezés tehát először 1964 októberében jelent meg a *Time* magazin hasábjain. A folyóirat szerkesztője használta elsőként az „optical art” kifejezés rövidítéseként, amely a New York-i Museum of Modern Art *The Responsive Eye* című kiállítása kapcsán merült fel. Ekkor még csak a tárlat előkészületei zajlot-

tak, a megnyitóra 1965 februárjában került sor. Ez volt egyébként az első nemzetközi válogatás, amelyen dominánsan megjelent az optikai művészet. Rögtön az op-art széles körű terjedését idézte elő, továbbá lehetőséget biztosított kétféle, már korábban is ismert geometrikus-vizuális irányzat együttes megjelenítésére. Az egyik ilyen a színes felületek és szerkezetek keltette érzékelési ambivalenciára támaszkodott, míg a másik a mozgás élményét keltő hatással, elsősorban fekete-fehér vonalak (vagy sávok) váltogatásával operált. Az előbbi az Egyesült Államok művészeti közegében különösen divatos volt, míg az utóbbit inkább az európai művészek sajátosságaként tartották számon. A hidegháború időszakában az op-art

térhódítása különböző módon illeszkedett mind a keleti, mind a nyugati pólus világképébe: utópisztikus-jövőbeli, mesterséges, tehát tudományos, univerzális, közösségi jellege miatt vált elfogadottá a szocializmusban, a nyugati világrend számára pedig inkább a fogyasztás technológiákból fakadó szabadsága, az érzékekre közvetlenül ható esztétikum volt érdekes.

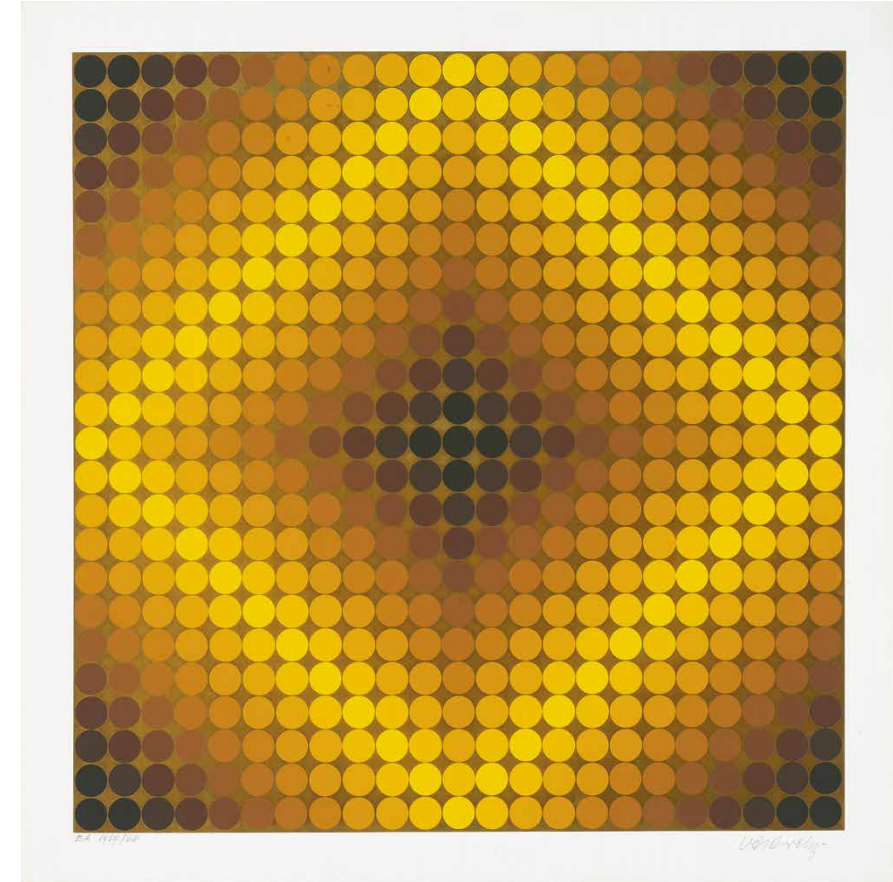
Az op-art kezdeményezője és vezérégyénisége, Victor Vasarely 1950 körül kezdett optikai és kinetikai vizsgálatokkal komolyabban is foglalkozni. Először különböző átlátszó anyagokra készült rajzok keresztezésével kísérletezett, majd fekete-fehér, kettős mozgó szerkezetekkel. Ezután a színek bevezetése hozta meg a nagy áttörést. Vasarely



Enteriőrfotó Lakner Antal: *INERS Passive-Dress Double-Gravity Suit System* (2005) című művével
Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2019



Enteriőrfotó a Holdmúzeum 1969 – Művészet és világűr című kiállításról.
Bal oldalon Aleksandra Mir: *Az első nő a Holdon* (1999), jobb oldalon Georges Méliès: *Utazás a Holdba* (1902/1929) című filmje
Fotó: © Orosz Márton / Vasarely Múzeum



Victor Vasarely: *CTA-DIA*, 1965, szerigrafia, papír, 68 x 68 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Vasarely Múzeum / HUNGART © 2019

sikere többek között abban gyökerezett, hogy képzeletbeli világa, alkotásmódja az új tudományos világképnek adott vizuális kifejezési formát. A művész már az 1950-es évek közepétől kiemelt figyelmet szentelt az űrkutatás és az op-art közötti összefüggések megteremtésének. Az alkotások elnevezésénél is tetten érhető világűr iránti szenvedélye: például a *Vega*, az *Orion*, az *Eridan*, a *Neptun*, a *Betelgeuse* és a *Cassiopee* címek is csillagok, csillagképek nevéből erednek. De van olyan kompozíciója is, amit az első űrbe juttatott élőlényről, Lajka kutyról nevezett el. Míg egy másik mű, a *CTA 102* címét a szovjet és amerikai tudósok által

észlelt elektromágneses sugárzás adta, melyet távoli bolygók értelmes lényeknek tulajdonítottak. A *CTA* művek Magyarországon 1969-ben, a holdra szállás évében, Vasarely nagy sikerű, műcsarnokbeli kiállításán mutatkoztak be – ezeket aztán hazájának ajándékozta. És ez volt az a sorozat, ami David Bowie-t is elkápráztatta, hiszen a holdra szállás évében, 1969-ben kiadott albumának, a *Space Oddity*nek – melyet a már említett *2001: Űrodüsszeia* című film ihletett – borítójánál Vasarely *CTA 25* kompozícióját használta fel (lásd címlapunkat). A történet méltó lezárásaként elmondható, hogy végül Vasarely alkotásai is

meghódították a világűr: 1982-ben Jean-Loup Chrétien, az első francia űrhajós utaztatta el a művész 100 darab számozott szitanyomatát a Szovjuz T-6 fedélzetén. Az alkotások azonban visszatértek, majd az UNESCO közreműködésével elárverezték őket harmadik világban élő diákok tudományos képzésének támogatására.

Holdmúzeum 1969 – Művészet és világűr, Vasarely Múzeum, Budapest, 2019. szeptember 22-ig

| 1 Az évforduló alkalmából rendezett első kiállítás a Louisiana Modern Museum of Artban volt látható, melyhez Szikra Renáta az *Artmagazin* 2018/9. számában található *Teli-Hold* című cikkét javasoljuk. | 2 Az Orosz Mártonnal készített interjúnk az *Artmagazin* 2018/5. számában olvasható.

A Capa Központ és az ICA-D 2019-ben nyilvános fénykép- és videógyűjtési akciót hirdetett, amelyre közel százharminc privát fotó és hét privát videó érkezett be. Ezekből, korabeli riportfotókból és kortárs fotó-, illetve videóművészeti alkotásokból állított össze Mucsi Emese és Barakonyi Szabolcs **Fekete fény** címmel olyan kiállítást, amely a napfogyatkozás jelenségét kultúrtörténeti, fotóelméleti és spirituális összefüggésekben is értelmezi. Ajánlóként részletet közlünk a kiállítás egyik kísérőszövegéből.

Barakonyi Szabolcs

ANALÓG NAPFOGYATKOZÁS

Mint szinte mindenki, én is pontosan emlékszem, hogy hol voltam 1999. augusztus 11-én. Miután – már másodszor – fotósként végigdolgoztam a Szigetet, az utolsó este után hajnalban beajultam egy kocsiba, két barátom mellé, akik éppen akkoriban jöttek össze. Azóta két gyerekük született, ma is együtt élnek. Arra nem emlékszem, hogy pontosan hogyan tájékozódunk arról, honnan érdemes nézni a napfogyatkozást, de valahogy mindenki a Balatont mondta. Azt viszont én javasoltam, hogy menjünk a Hegyestűre, a Káli-medence keleti bejáratához. Már évek óta jártam oda nyaranta, valamiért azt gondoltam, nem lesznek sokan, mert nem annyira ismert, eldugott és romantikus. Ez persze naiv feltételezés volt, hiszen az egész ország készült az eseményre, mindenki kinézte a tuti helyeket, pár óra alatt a csodálatos kilátású Hegyestű is megtelt. Emlékszem arra is, hogy hullafáradtan még aludtam pár órát a kocsiban, és arra ébredtem, hogy hív a főszerkesztőm. Sziget után voltunk, én pár órája már szabadságon, de egyetlen fotósa voltam a lapnak. Azt kérdezte, van-e nálam fényképezőgép. Persze hogy volt, egy analóg Canon A1, benne fekete-fehér film, gondolom, Ilford 400, és még lehetett pár kocka a tekercsen, ennyi. A lap

viszont online volt, a képküldés pedig igen nehézkesen zajlott még akkoriban. Ez volt az az időszak, amikor az MTI és a napilapok beszerezték első digitális fényképezőgépeiket. A Kodak akkortájt kezdett olyan digitális kiegészítőt fejleszteni a Canon vázakra, ami megfelelt a sajtófotósoknak is. A Canon EOS D2000-es például két megapixeles volt, eleinte csak arra használták itthon, hogy a lapzártára még a délutáni kép is beérjen, minden más továbbra is filmre ment, a napilapokban még nem voltak színes képek. Szóval ezt az egész napfogyatkozás-tudósítást valahogy nem gondoltuk végig. Ez a történet nagyjából olyan, mint bármelyik, ami az itt látható privát felvételek vagy sajtófotók kapcsán elmesélhető: egy éles, személyes emlék, ami az 1999-es napfogyatkozás alatt rögzült. A fényképek alapvetően gyakran járnak párban pontosan felidézhető emlékekkel, mert figyelemmel és többnyire határozott szándékkal készítjük őket. Ez különösen igaz az analóg fotókra. Attól, hogy nincs azonnali visszajelzés az eszköz hátoldalán, a fényképezés pillanata örökre egy elképzelt térben ragad. Később, amikor a filmet előhívjuk és a képeket kidolgozzuk, derül ki, mennyire emlékszünk jól arra, ami valójában

történt. Szerencsére az analóg fényképezés pontosan kalkulálható költsége járulékosan fokozza a figyelmünket. A profik kép fölötti hatalma természetesen ezt a képletet kedvére módosíthatja, az igazán szerencséseknek még a költségekkel sem kell törődniük. Mindenesetre azt gondolom, hogy ez a fajta izgatottság a képek készítése körül megkerülhetetlen a fényképezés történetében, és ha teljesen kikopik, azaz senki sem fotóz már olyan megfontoltsággal, mint amikor analóg gép van a kezében, valóban új fejezetről kell majd beszélni. Nem szoktam azt hajtogatni, hogy régen minden jobb volt, de ezeket a fotókat érdemes ebből a szempontból is megvizsgálni, nem csak úgy végigpörgetni őket, mint ahogy a különböző kijelzőkön megjelenő digitális képeket szoktuk. Csodálatos együttállás, hogy Magyarországon éppen egy teljes napfogyatkozás volt az utolsó látványosság, amit a „népi fényképezés” még szinte kizárólag analóg nyersanyagra rögzített...

Fekete fény, Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros, 2019. augusztus 23-ig

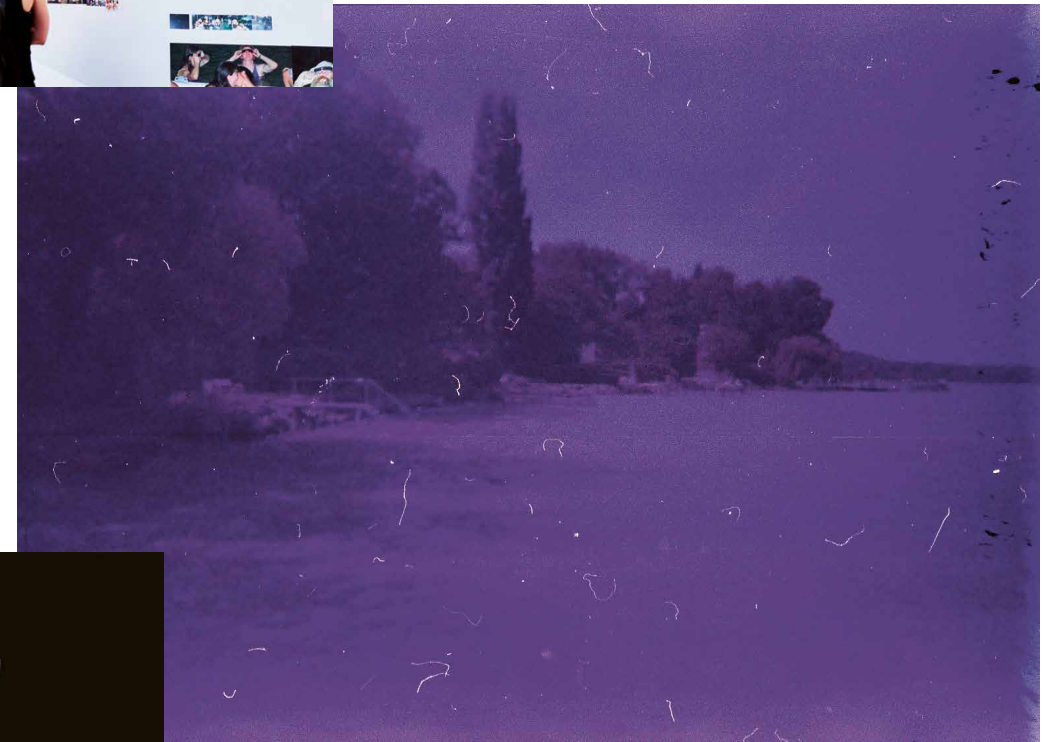


Privát felvételekből és sajtófotókból összeállított installáció a *Fekete fény* kiállításon
Fotó: © Bilák Krisztina / © ICA-D

Jobbra részlet az installációból
Fotó: Vedres Ági, 1999



Részlet az installációból
Fotó: Németh Dániel, 1999



Részlet az installációból
Fotó: Kovalovszky Dániel, 1999



Részlet az installációból
Fotó: Aranyi Sándor, 1999



Biró Dávid a *Fekete fény* kiállításra készített, *Egy ritka jelenség tartós megfigyelése* című munkája
Fotó: © Bilák Krisztina / © ICA-D

Mucci Emese – Szilágyi Róza Tekla

MÁR EBÉD ELŐTT TÖBB KÉPET FOGYASZTUNK, MINT BÁRKI A 18. SZÁZADBAN, AKÁR EGÉSZ ÉLETÉBEN Erik Kessels



Részlet a kiállitásból a *Szinte minden képen #1* sorozat fotóival.
Egy spanyol asszonyról a férje által 12 éven át készített portrék. 2002
© Erik Kessels / Fotó: © Kiss Imre (Mai Manó Ház) / HUNGART © 2019

A Mai Manó Házban látogatható Erik Kessels több élete című tárlat a holland művész és reklámszakember, a legtöbb projektje során már létező fényképeket újrahasznosító Erik Kessels fotografiai életművébe avat be. Mi a több száz képet, több mint tizenhét sorozatot, kiadványokat és magazinokat bemutató kiállítás megnyitójának másnapján beszélgettünk vele.



Balról jobbra: Mucci Emese, Erik Kessels és Szilágyi Róza Tekla
Fotó: © Artmagazin

Artmagazin: Mi volt a legérdekesebb dolog, amit valaha talált és később inspirációul szolgált?

Erik Kessels: Leggyakrabban online felületeken vagy valós piacokon nézelődöm – mondhatni mindig keresgélek. Számomra az a legizgalmasabb, amikor egy teljes sorozatra bukkanok, olyan sorozatra, aminek van narratívája. Nincs kifejezett kedvencem – de ha valamit ki kellene emeljek, akkor ebben az esetben a fekete kutyát ábrázoló fotósorozatot említeném, amit New Yorkban találtam. Vagy van egy régi sorozat, egy fegyverrel épp ránc (a fotósra) célzó lányról, még él a modellje, a képeket egy idősök otthonában találtam, ahol korábban élt. Valójában minden történetet mesélő sorozat értékes számomra – leginkább talán azért, mert nagyon különböző forrásokból származnak.

Amikor egy online képmegosztó felületen, mondjuk Flickr-en talál valamit, akkor kapcsolatba lép a kép feltöltőjével?

Természetesen, ez kiemelkedően fontos – könnyebb, hogy a Flickr esetében a képeket feltöltők a legtöbb esetben elérhetőek. Amikor a piacon találok képanyagot, ez nehezebb. Például a spanyol hölgyet ábrázoló, több mint 400 darabot tartalmazó képsorozat esetében, amit Barcelonában találtam egy bolhapiacon...

És megtörtént valaha, hogy a képen szereplő vagy a képet készítő személy nemleges választ adott?

Nemrégiben találtam egy nagyon izgalmas anyagot a Flickr-en: egy crossdresser férfit ábrázoló sorozatot – önmagá-

ban ez nem hírértékű. De volt néhány kép, ahol a férfi a lánytestvére ruháit viselte – aki valószínűleg elhunyt, így ő ezen a módon emlékezett rá. Ezt megindítóan és különlegesnek találtam, és mivel a férfi Flickr-en és YouTube-on is aktív profillal rendelkezett, kapcsolatba léptem vele. Miután ez megtörtént, sosem hallottam felőle, sőt a teljes képanyagot eltávolította az internetről.

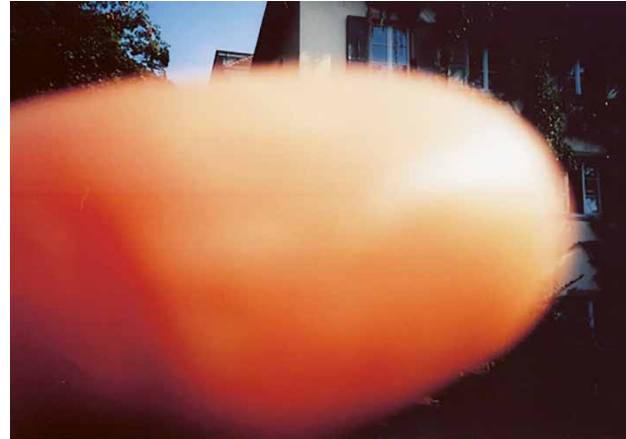
Említett már néhány forrást – mondana még további példákat? Hogyan találja meg azokat az anyagokat, amiket aztán művészként felhasznál, ki-sajátít?

Általában a már említett módok mellett ismerősök hívják fel a figyelmem bizonyos képekre, vagy amatőr fotósoktól szerzem őket. A budapesti kiállításon bemutatott anyagból nagyon sok

Erik Kessels (1966) holland művész, formatervező és kurátor, valamint az amszterdami KesselsKramer reklámügynökség társalapítója és kreatív igazgatója, a „talált fotográfia” műfajának egyik megkerülhetetlen képviselője. A KesselsKramer Publishing vezetőjeként több fotográfia alapú kiadványsorozat szerzője és szerkesztője.



Részlet a kiállításból *Az én családom* sorozat fotóival
© Erik Kessels / Fotó: © Kiss Imre (Mai Manó Ház) / HUNGART © 2019



Erik Kessels: *Szinte minden képen #13*
– A képkészítés történetének leggyakoribb hibája: az óriás ujj támadása. 2014
© Erik Kessels / HUNGART © 2019

az *In Almost Every Picture* (*Szinte minden képen*) címet viselő kiadványsorozatból származik. Nem olyan régen adtam ki a sorozat 15. könyvét – ebben éppen olyan képek szerepelnek, amit legutóbbi magyarországi látogatásom során Kardos Sándor, a híres operatőr ma körülbelül másfél millió daraból álló privátfotó-gyűjteményében, a Hórusz Archívumban találtam. Például 52 olyan fotó, amelyeken a feleség féltékenységből kivágta vagy összefirkálta a közös képeken szereplő többi nőt, valószínűleg a férj szeretőit. Én ezt gyönyörűnek találtam – Sándor pedig megengedte, hogy publikáljam őket. Manapság már nagyon nehéz ehhez hasonló, teljes sorozatokat találni, mert egyrészt rengetegen gyűjtenek régi képeket, másrészt az albumok tulajdonosai sokszor megbontják a sorozatokat, hogy a képeket egyesével adják el.

Honnan jött az ötlet? Miért kezdett talált képekkel dolgozni?

Grafikusnak és tervezőnek tanultam – mindig is art direktorként dolgoztam dizájn- és reklámprojekteken. De minden esetben, legyen szó bármelyik

márkáról, aminek dolgoztam, elleneztem azt a hozzáállást, hogy minden általunk, a saját területünkön előállított képnek tökéletesnek kell lennie. Így amikor megalapítottam a saját cégemet 1996-ban, elkezdtem olyan autonóm fotósokat felkérni, akik korábban még nem igazán dolgoztak reklámos megrendelésre. A profi alkalmazott fotósok – habár tökéletesen meg tudnak oldani bármit, amire igény van – munkái nem annyira izgalmasak. Emellett hétvégenként már ekkor is jártam piacra és találtam olyan képeket, amik megmozgatták a fantáziámat.

És aztán ezeket az ötleteket a reklámos karrierjében is kamatoztatta?

Néhány esetben igen. A Dieselnek hat évig dolgoztunk – ez idő alatt 12 kampányukat készítettük mi. Az egyik esetben a fotók válogatásakor szándékosan olyan képet választottam, ahol csukva van a modell szeme – mert egy hibásnak tekintett kép sokszor sokkal érdekesebb. Persze ennek a gyakorlatnak is megvannak a maga határai – többek között ezért is létezik az autonóm művészeti praxisom. Hogy a képek ál-

tal elmondhassak olyan történeteket, amik érdekelnek. Maguknak a képeknek és albumoknak a gyűjtése nem kifejezetten érdekes számomra. Kardos Sándor, na ő igazi gyűjtő, aki nemcsak albumokat, hanem önálló fotókat is megőriz. Néhány esetben a történetek, amiket a képek segítségével elmesélek, nem is igazak 100%-ban. Habár a képeket sosem manipulálom, de néhány esetben a narratívát úgy alakítom, ahogyan szerintem lehetett volna. Aztán idővel egyre jobban belejöttem ebbe a kisajátításba – bizonyos szempontból kamera nélküli fotográfus vagyok. Most Budapesten leginkább a fotósorozatokon alapuló munkáim láthatók, de mostanában egyre több installációt és nagyobb volumenű munkát készítek. Minden esetben történetet mesélek el úgy, hogy én magam nem állítok elő új képeket.

A budapesti kiállításon mégis szerepel egy fotósorozat, amit ön készített a gyerekeiről...

Ez a munka igaziból reakció az általában unalmas és semmilyen családi albumokra. Az analóg kamerás időszakban



Erik Kessels: *Szinte minden képen #11*
– Egy évtizedeken átívelő rögeszme: Fred kizárólag ruhástul a vízben pózolva fotózza Valerie-t. 2012
© Erik Kessels / HUNGART © 2019



Részlet a kiállításból a *Szinte minden képen #3* sorozat fotóival. 2004
© Erik Kessels / Fotó: © Kiss Imre (Mai Manó Ház) / HUNGART © 2019

általában még a férjek fényképeztek – és általában nyaralások alkalmával, a képek pedig nem kifejezetten lettek izgalmasak. Hegyek, zuhatagok, kecskék, autók... Vicces, hogy sok esetben a családtagok alig szerepelnek a képeken. Ám amikor igen, akkor mindenki mosolyog és minden tökéletes, boldogok együtt. Amikor ehhez hasonló családi albumokat nézegettem, többször nekem szegezték a kérdést: neked van ilyen albumod? Ezért elkezdtem nézegetni azokat a fotókat, amiket én készítettem a családomról, és észrevettem, hogy több olyan is van, ahol a gyerekeknek monoklijuk van vagy vérzik az orruk a képeken. Mikor ezt észrevettem, szóltam nekik, hogy amikor vérzik az orruk, először jöjjenek oda hozzám, készíték róluk egy Polaroid képet, aztán adom a törölközőt. Többek között azért is készítettem ezeket a képeket, mert az ilyesmiről az emberek többsége azt gondolja, hogy gyerekeket ért erőszakra utalnak – miközben teljesen átlagos családi mozzanatok rejlenek mögöttük. Valahogy még mindig tabu ezeket dokumentálni. Pedig a gyerekek is imadják ezeket a képeket – én pedig anticsaládialbumként tekintek rájuk.

Említette, hogy az anyaggyűjtés és az alkotás során is leginkább a szériákra fókuszál. Mindezek mellett könyvsorozatokat is kiad.

Számomra szinte minden a narratíváról szól. Egyszer találtam 400 színes fotográfiát egy spanyol asszonyról. A képek önmagukban nem meséltek el különösebb történetet. Csak amikor elkezdtem sorba rendezni a képeket, akkor vettem észre, hogy az évek során – az asszony férje 12 évig fényképezte őt – változtak a fotók színei és az idő múlásával a fényképek egyre távolabbiak a nőről. A férj és a feleség egyre távolabb kerültek egymástól, a nő alakja egyre kisebbé vált a képeken. Szerintem ez egy érdekes megfigyelés. Ezekből a képekből először egy kiadványt készítettem, egyfajta vizuális novellát, nem kiállításon mutattam be őket.

Mi a kapcsolat a kiadványok és a kiállítások között?

A sorozat – *In Almost Every Picture* – egyfajta kimeneti csatorna azoknak a képeknek, amiket az anyaggyűjtés során találok. Ezekben csak olyan ama-

tőr fotókat publikálok, amik történeteket mesélnek el – sok esetben anélkül, hogy ezt a képek eredeti készítői észrevennék. Az itt látható képeket a bemutatás által kvázi kiemelem a sötétségből a világosságra. Nem tűnt jó ötletnek, hogy minden alkalommal, amikor valami újat látok, egy teljesen új könyvet hozzak létre – új dizájnnal és formátumban –, ezért döntöttem a kiadványsorozat mellett. Van egy másik publikációm, ami *Useful Photography* címen fut. Ez műfaját tekintve mix a magazin és a könyv között. Ebben félprofesszionális fényképeket gyűjtök össze, olyanokat, amik valamilyen céllal – például reklám – jöttek létre. Az említett publikációkban szerintem az a jó, hogy keretet adnak egy adott témának.

A képek korában, amikor naponta akaratlanul is több száz fotón szalad végig a szemünk, ön nem készíti új fotográfiákat, hanem már létező képanyagból dolgozik. Ez határozott művészi állításnak tűnik.

Fogalmazhatunk úgy, hogy már annyi kép létezik a világon, hogy kifejezetten

szép csupán azokból dolgozni, amiket mások mindeddig nem igazán használtak fel. Talán hogyha én is fényképeznék, nem lennék rossz képkészítő – de ezt nem tudom. Bennem nincs meg a késztetés arra, hogy új képeket hozzak létre, bekeretezzem és a falra akasztva büszkén állítsam: „ezt én csináltam”. Art direktorként sokat dolgozom fotó-sokkal, de mindig én vagyok az, aki az ötletet hozza – a képet viszont sosem én készítem el. És azt is látom, hogy ők valószínűleg sokkal jobbak a konkrét kép megalkotásában. Volt egy *24 Hrs in Photos (24 óra képekben)* címre hallgató projektem, egy, a szó szoros értelmében képekkel töltött szoba. Csak meg szerettem volna mutatni, hogy milyen, ha mondjuk egy tetszőleges nap összes Flickr-re feltöltött képét kinyomtatja az ember. Ebben az esetben is az az állítás részemről, hogy ma olyan időkben élünk, amikor naponta már ebéd előtt több képet fogyasztunk, mint bárki a 18. században, akár egész életében.

Az egyik előadásában említ egy képet: egy nő, mivel elromlott a kamerája, véletlenül az egész nyaralását egy képre exponálta. Ennek kapcsán merül fel a kérdés: mit gondol, a képek, amelyekkel dolgozik, már a rálelés pillanatában művészetnek számítanak vagy az ön rekontextualizáló gesztusa által válnak azzá?

A másodikban hiszek. Máshogyan fogalmazva: már kezdetben is művészetként tekintek rájuk, azonban senki más nem veszi észre őket. Az említett fényképet egy boltban találtam, ahol a nő otthagyta, hiszen nem jó, hibás képként tekintett rá. Nekem izgalmas volt besz kennelni és valahol máshol, más méretben és más kontextusban bemutatni. Egyébként az eredeti képeket sosem mutatom be, mindig csupán a szkennelt verziót. Sokkal jobban szeretek játszani a fotókkal – és úgy gondolom, így az emberek is máshogyan tekintenek a képekre, mint amikor mondjuk a bolhapiacon csupán elsétálnak mellettük.

A képek ilyen jellegű megmozgatása kifejezetten érdekes számomra.

Az amatőr fotók esetében fontos tényezőként merült fel a készítő és a kép egyénisége. Le tudja írni pontosan, mit keres?

Szerintem ennek is a tökéletesség és tökéletlenség ellentétpárjához van köze. Egy családi fotó vagy egy snapshot, amit egy privát fotós készített, már önmagában tartalmaz valamennyi tökéletlenséget, hiszen sokszor nincs meggondolás mögöttük. Amikor a már említett, spanyol nőt bemutató könyvemet csináltam, akkor nagyon meglepett, hogy az emberek igazán szerették – talán ebben a képek karcolásai és színváltozásai is közrejátszottak. Az ehhez hasonló képeket szerintem sokszor azért szeretjük, mert körülöttünk minden a tökéletességre törekszik, általában nincs helye a tévedéseknek és apróbb hibáknak. A bakelitleméz is így terjedt el újra – a zenei hordozók hangzásai már olyan tökéletessé váltak, hogy egy bizonyos pont után az emberek elkezdenek valami más után vágyni, mást keresni.

A történetek mellett fotográfiai jelenségekre is fókuszál. Például a fekete kutyát ábrázoló sorozat esetében említett, hogy a fotográfiaák egy sorozatot mesélnek el egy családról, akik gyenge minőségű kamerájukkal nem tudták megörökíteni szeretett kutyájukat, a képek egy fotótechnikai jelenségre is felhívják a figyelmet.

A kutyás képek Polaroidok voltak, tehát a kamera maga hozta meg a döntést, hogy világos vagy sötét képek készüljenek. Ezek a képek amúgy a korabeli fekete bőrű emberek metaforáiként is értelmezhetőek, hiszen hasonló nyersanyagokon ők maguk is ilyen totálisan fekete foltként tűntek fel. Ma már komoly párbeszéd folyik erről a jelenségről, tettünk ellene, de régebben nem igazán foglalkoztak ezzel. A könyv végén, amiben ezeket a kutyás képeket publikál-

tam, egy olyan képet is megmutatok, ami túlexponált, így végre látszódnak a kutya szemei. Sőt a szövegben, ami a képeket kíséri, azt állítom, hogy a kutya gazdái frusztráltakká váltak attól, hogy nem tudták rendesen lefényképezni az állatot – de ez már csak az én fantáziám szüleménye. Lehet, hogy a valóságban egyáltalán nem érdekelte őket a jelenség, az, hogy viszontlássák a képeken a kutya szemeit. Amúgy az albumban, ahonnan a képeket vettem, voltak fekete-fehér negatív filmes fotók is, és azokon a kutya tökéletesen látszódott. De ezeket a képeket nem használtam. Viszont fontos megemlítenem, hogy a felhasználtak közül egy fotót sem manipuláltam. Olyat sosem csinálok.

Csak a szelekció útján manipulál.

És néha azáltal, hogy írok a képekről.

Többen amatőr archeológusnak is hívják.

Igen, valaki biztosan hívott már így – és talán igaz is lehet. Valójában én annyi dolgot szeretek egyszerre csinálni, amennyit csak lehet.

Könyvekkel, kiadványokkal, nyomtatott anyagokkal dolgozik – majd nagy kiállítóterekben állít ki. Mitől függ a lépték?

Ez két teljesen különböző tevékenység. A kiállításaim kapcsán lassan tíz éve ugyanazzal a dizájnerrel dolgozom – Budapestre is eljött, egy héttel az érkezésem előtt. Általában együtt tervezük meg a kiállítások installálását az adott alaprajztól függően. A nagyobb kiállítóterek esetében mindig új ötletekkel kell előrukkoljunk – hogyan léphetnének az emberek kapcsolatba a munkákkal? Egy korábbi kiállításom, a *Fabulous Failures (Csodálatos kudarcok)* esetében az alapötlet az volt, hogy a cím mentén a teljes kiállítás kudarcba fulladhatna, a falak egymásra omolhatnának, betemethetnék a képeket.



Részlet a kiállításból Erik Kessels: *Szinte minden képen #14, 2015, Szinte minden képen #4, 2005 és Könyvek, 1997–2019* munkáival
© Erik Kessels / Fotó: © Kiss Imre (Mai Manó Ház) / HUNGART © 2019

Miközben ezen gondolkodtam, találtam egy képet a jégtörő hajókról, ahogyan áthaladnak a vastag jégrétegen – ezt a képet adtam inspirációként a dizájneremnek. *Az Unfinished Father (Befejezetlen apa)* kiállításom esetében, amely apám autójáról és betegségéről szólt, a befejezetlen autóját is kiállítottuk a térben és az autó felújításának folyamatáról készített képekkel raktuk körbe. Így mind a tér, mind az autó befejezetlennek és sérülékenynek tűnt. Igazából kifejezetten jó érzés radikálisnak lenni a kiállítások tervezésénél, akár kis terek esetében is. Szerintem

hogyha senki nem utál egy kiállítást, akkor szeretni is kevesen fogják.

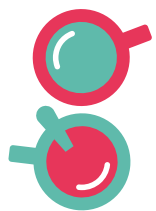
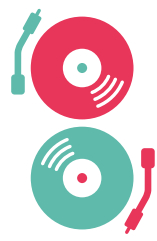
Milyen művészek inspirálják?

Nagyon sok – húszéves korom körül nagyon szerettem Christian Boltanski munkáit. Mára már személyesen ismerem, egyszer együtt söröztünk Amszterdamban. Németországban nagyon sok hasonló művész van, például Peter Piller és Hans-Peter Feldmann. Richard Prince munkáit is kifejezetten kedvelem – leginkább azt, ahogyan az appropriáció határait feszegeti. Kippenbergert is kedvelem – nem sok fotográfiai mun-

kája van, leginkább az ötleteit szeretem és a bennük rejlő provokációt. Vannak olyan esetek, amikor kifejezetten utálok egy kiállítást, mert irigy vagyok arra, hogy nem én találtam ki az adott ötletet. És Christian Marclay *The Clock (Az óra)* című munkáját fantasztikusnak találom.

Erik Kessels több élete, Mai Manó Ház, Budapest, 2019. augusztus 18-ig

Hamarosan nyílik a 8. kerület ♥-ében



3000 m² Kreatív Játsszótér

1085 Budapest
Salétrom u. 4

LOFFICE .hu

IRODÁK

KÖZÖSSÉGI IRODA

RENDEZVÉNYTEREK

indusztriál stílus • kortárs enteriőr • zöldház •
design bútorok • szakmai események •
szuper közösség • belvárosi oázis

PANEL

lét, közösség, esztétika
– a lakótelepek hatvan éve

*existence, community, aesthetics
– sixty years of housing estates*

2019. 08. 03.
- 11. 17.

Nyitva:
kedd-vasárnap
10.00-18.00

Opening hours:
from Tuesdays to Sundays
between 10 a.m. and 6 p.m.

modem⁺
www.modemart.hu

Az első OFF-Biennále Artmagazin-programja az volt, hogy Budapesten kívüli célpontot választottunk egyik cikkünk, Boros Géza Erdély Miklós-mozaikkal foglalkozó írása nyomán. Akkor Miskolcra mentünk, ahol csodával határos módon megmaradt két mozaik, és ha már ott voltunk, megnéztük a város modern műemlékeit, például az építészeti gondolkodásban paradigmaváltást jelentő Kollektív Házat. Az ezt követő évben jött Dunaújváros egyiptizáló szocreáljával, például a Vasmű, lótoszvirágos oszlopfőivel – majd legutóbb a hazai brutalizmus-skanzennek számító Salgótarján. Egyik útitársunk építészettörténész, ő foglalja össze, mit is láttunk a szintén építészettörténész szerzőnk, Branczik Márta által összeállított túrán.

Végh Árpád

SALGÓTARJÁN, A KORTÁRS MŰEMLÉK



Karancs Szálló – a Jánossy György és Hrecska József által tervezett szálloda kivitelezése 1960-ban kezdődött meg, 1964-ben pedig már át is adták

Fotó: © Artmagazin

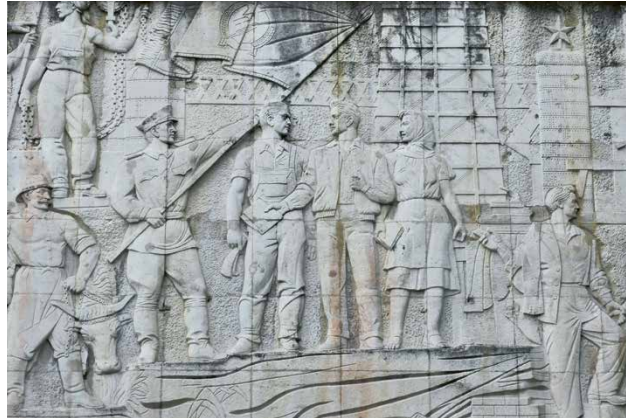


A Magyar Géza által 1972-ben tervezett, majd 1980-ban kivitelezett Nórádi Sándor Munkásmozgalmi Múzeum épületének Rákóczi úti homlokzata. Az épület ma a Dornyay Béla nevét viselő Városi Múzeumnak ad otthont. Archiv fotó, megjelent a *Magyar Építőművészet* 1980/6. számában

Az *Artmagazin* nem mindennapi bel-földi turisztikai célpontjaivá olyan volt szocialista iparvárosok váltak, melyek kialakulása/fejlődése a második világháború utáni erőltetett nehéziparosítással függ össze. Ilyen volt a mai szemmel akár zöldmezős beruházásnak is tekinthető Dunaújváros, amely esetében a Mezőföld löszös fennsíkján szó szerint a semmiből (Dunapentele település mellett) hozták létre Magyarország második legnagyobb nehézipari központját. A tavalyelőtti városnézés során ide látogattunk, ahol megfigyelhettük, miként lépett át a szocialista várostervezés a modernből a szocreálba. Megismerhettük a dessauai Bauhausban is tanult, a város főépítési pozícióját betöltő Weiner Tibor és az általa a város tervezésére meghívott építészek (elsősorban Farkasdy Zoltán, Ivánka András, Szrogh György) munkásságát. Idén Salgótarjában folytatódott a mára már nem túl ismert szocialista iparvárosok bemutatása, szerencsés választással, mert Dunaújváros után Salgótarján akár

kronologikusan is következhet: a város kialakítása az 56-os események utáni kádári kultúrpolitika nyomán már a salgótarjánitól eltérő, újabb fajta modern várostervezési elvek szerint valósulhatott meg. Érdekes párhuzam a két város között, hogy főterük kialakítása főként politikai kérdés volt; az ideológiai változásokat mindkét esetben rengeteg átervezés követte, és így az évtized végéig sem került sor a főtér kialakítására. Dunaújvárossal ellentétben Salgótarján a környéken 1856-ban beindult szénbányászat miatt már előzőleg is fontos ipari központ volt. Később a szénre épülő iparágak (vasgyártás, üveggyártás) is gyors ütemű fejlődésnek indultak, igaz, nagyrészt nem az 1922-től városi rangú település közigazgatási határain belül, hanem mindinkább a környéken lévő ipari kolóniákban. Gyökeres változást a 2. világháború utáni időszak hozott, amikor a Rákosi által kihirdetett „vas és acél országa”-tervben Salgótarján a központilag kijelölt

11 fejlesztendő település egyike lett. 1950-ben pedig megtörtént az országos megyerendezés is, amely során a gazdag polgárváros, Balassagyarmat helyett az erős munkássággal és iparral rendelkező Salgótarjánt jelölték ki megyeszékhelynek, és azonnal megkezdték az ekkor még szinte falusias képet mutató település tervezését a VÁTERV (a VÁROSTERV, majd VÁTI elődje) keretein belül. A város szerkezetét meghatározza elhelyezkedése, hiszen egy völgyben fekszik, amelyet átszel a Tarján-patak, illetve az 1867-ben átadott vasútvonal. Az 50-es évekből származó városrendezési tervekben a városközpontot a dunaújvárosihoz hasonlóan szocialista realista szellemben képzelték el, ötszintesnél nem magasabb házakkal, az új lakónegyedek pedig a még beépítetlen területekre kerültek volna. Az építkezés el is kezdődött a Vásár tér (ma December 8. tér) környékén, ahol a beépítési terveknek megfelelő két-három szintes lakóépületek épültek fel, a tér keleti



A tervező, Németh Pál szokatlanul tagolt tömegekből álló székházat tervezett a Nógrád Megyei Tanács számára (1950–1953). Az épület Főút felőli oldalán látható a Bóna Kovács Károly, Pándi Kiss János, Kiss Kovács Gyula, Ispánki József és Boda Gábor által alkotott relief

Fotó: © Artmagazin

oldalát pedig a Megyei Tanácsház zömök tömbjével zárták le. Salgótarjáni utunk is itt kezdődött; a buszból kiszállva Németh Pál eléggé egyedi kialakítású épületét pillantottuk meg, melynek tömegét nagyrészt már eltakarják az elé ültetett fák, bokrok, csak az előugró bal oldali éttermi szárny mézskővel burkolt és csúcsos záródású, lőrésszerű ablakokkal ellátott tömege hat monumentálisan, illetve az épület déli végében lévő, szintén kissé előreugró, úgynevezett igazgatási szárny. E szárny homlokzatán, a főút felőli oldalon nyert elhelyezést a Bóna Kovács Károly, Pándi Kiss János, Kiss Kovács

Gyula, Ispánki József, Boda Gábor által tervezett relief, amely tematikailag a kiépülő szocialista állam minden kötelező elemét felvonultatja, a szocialista realizmus stíluselveinek megfelelően sematizálva a jelenet szereplőit. A domorműre vésett dátum „1956”, ugyanis a relief nem sokkal az 56-os események, vagyis a salgótarjáni sortűz előtt készült el. A korszak összetettségét nemcsak ez mutatja, hanem az is, hogy a szocialista realistának nevezett épületek is hányféleké lehetnek és hányféle hatást mutathatnak. Például: a főbejáratot az épület középső részén aszimmetrikusan elhelyezett, öt ablak tengelyében előugró

rizalit jelöli ki – ez az ötös osztás végigkíséri az épületet, amelynek tömegformálásán egyértelműen érződik a skandináv, azon belül is Arne Jacobsen aarhusi városházájának hatása. Németh Pál megyeháza épülete hasonló útkeresés a magyar szocreálban, mint amilyen például Ivánka András dunaújvárosi I. számú SZTK Rendelőintézete, amely szintén átmenet a modernből a szocreálba, és egy másik híres skandináv építész, Erik Gunnar Asplund hatását tükrözi. Érdekes előben látni annak bizonyítékát, hogy építészeinket nem a mintául eléjük állított szovjet építész, hanem inkább a skandináv befolyásolta.



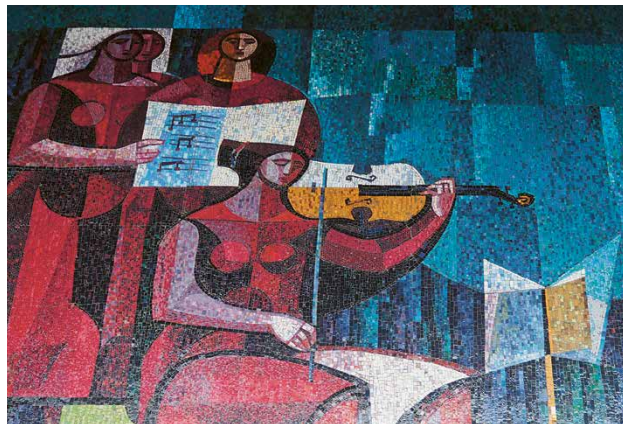
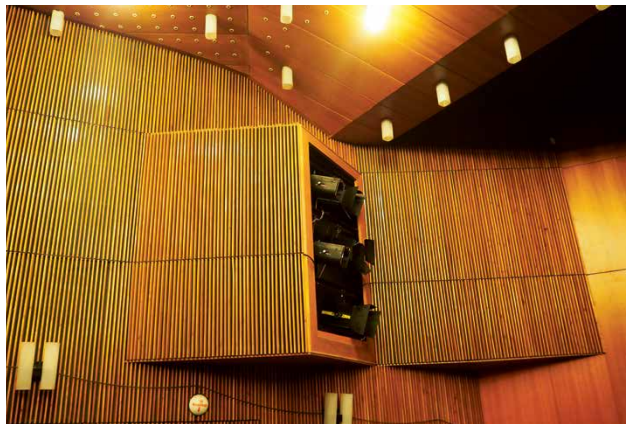
Ifj. Szabó István a város főterének jellegzetes épületeit, a Magyar Béla által tervezett Karancs Szállót és a Szrogh György által tervezett Művelődési Házat is megőrökítő, ma is látható fafaragása, az egykor Nógrád Megyei Tanács, ma Megyeháza épületének első emeletén

Fotó: © Artmagazin

Ez a két középület is jól mutatja, hogy az 1951-es nagy építészeti vita után mennyire nem volt egyértelmű, mi is az a „magyar szocreál”. Egyébként az épületet alaposabban megfigyelve érzékelhető, hogy nemcsak a tömegformálásnak, hanem a részletek aprólékos kidolgozásának is köszönhető nagyszerűsége. (Közbevetőleg: a ház már több mint hatvanéves, így természetes, hogy bizonyos elemei elavultak, nem felelnek már meg a mai kor igényeinek, tehát cserére, felújításra szorulnak, mint esetleg a nyílászárók is. De ha fellapozzuk a terveket, látjuk, hogy Némethék az épület minden egyes rész-

letét messzemenőig kidolgozták. Például a kiviteli tervekben a nyílászáró konszignációkban és részletterveken a ház arányaihoz tökéletesen illeszkedő anyagvastagságokat határoztak meg. A mai műanyag nyílászárók már teljesen más arányokkal dolgoznak, a tokok vastagsága is teljesen más, a színezés pedig adott. Ezért egy ilyen kismértékűnek látszó beavatkozás is megbontja az összhangot és rontja az épület összképét. Fontos lenne felismernünk, hogy e korszakból származó épületeink esetében a részletek védelme ugyanolyan fontos, mint például egy barokk polgárház restaurálásakor. És mindez nemcsak

az ötvenes, hanem a hatvanas-hetvenes évek épületeire is igaz.) Átsétálva a város főterére körbenézünk és időben ugrunk egy évtizedet. Ha a teret határoló, Magyar Géza tervezte, úgynevezett „erkélyházakra” pillantunk, a felújításokat illetően hasonló jelenséget fedezhetünk fel. A korszakra igen jellemző a nyílászáró-elemek eltérő színezése: míg a keret valamilyen markánsabb színt kap (fekete, piros, sárga), addig az ablakszárnyak fehér, esetenként komplementer színűek. A hatvanas-hetvenes évekre jellemző az ilyesfajta játék a színekkel, ami szerves része a ház összképének.



A Szrogh György által tervezett József Attila Művelődési Ház részletei és Blaski János *A szocialista kultúra története* című, 1966–1967 között készített, 4 x 30 méteres üvegmozaikjáról zenélők egy csoportja

Fotó: © Artmagazin

A Magyar Géza által tervezett főtéren a lakóépületek mellett két másik hangsúlyos épülettel találkozhatunk; a Fő tér keleti oldalát a hegyoldal felől Szrogh György (KÖZTI) plasztikus tömegű József Attila Művelődési Háza (1962–1966) zárja, észak felől pedig a közvetlenül mellette elhelyezett, Jánossy György és Hrecska József (KÖZTI) tervezte egykori Karacs Szálló (1959–1964). Szrogh majd egy évtizeddel korábban tervezte meg a szintén nagy tömegek befogadására alkalmas dunai városi Dózsa Filmszínházat, amely még egy előző fázis, vagyis a modernből a szocializmusba való átmenet kiváló példája és

szerencsére ma már műemléki védettséget élvez. Ugyanígy műemlék lehetne a salgótarjáni művelődési ház is, hiszen a korszak egyik kiváló középülete, amely tömegformálásában nagyvonalú, részleteiben rendkívül aprólékos, és szerencsére mint egy időkapszula őrzi a szinte teljesen eredeti állapotokat, kívül-belül. Fontos megemlíteni az emeleti előcsarnokban, a homlokzati üvegfallal szemközt, fent Blaski János 1967-es, nagy méretű üvegmozaikját, *A szocialista kultúra történetét*, amely szintén nemcsak mint mű, hanem mint kordokumentum is jogosult lenne a védelemre, akárcsak a nagyvonalúan kialakított színházterem.

Főleg, mert rögtön itt van mellette, intő példaként, a Karacs Szálló ma funkcióvesztetten álló toronyépülete, amelynek ürességét eléggé felemás módon ellenpontoszza az, hogy az egykori földszinti kiszolgáló terek most feldarabolva szolgálnak különböző kereskedelmi tevékenységek helyszínéül. Pedig Jánossyék épülete ennek az építészeti korszaknak egyik fő szimbóluma, amelyen már érződik a főként Angliából érkező brutalizmus hatása, ráadásul a kor sajátosságai és a vasfüggöny ellenére is szinte egyidejű példaként.

A tér déli felét Finta József horizontális Pécskö Üzletháza (1968–1969) zárja,



Jobbra fent a ma Dornay Béla nevét viselő Városi Múzeum felülvilágítóval ellátott kiállítótere, balra egy üvegkapszula-világítót a lépcső orsótérében. Habár pontos adatunk nincs rá, de feltételezhetően a belsőépítészterét is Magyar Géza, az épület tervezője volt a felelős

Fotó: © Artmagazin

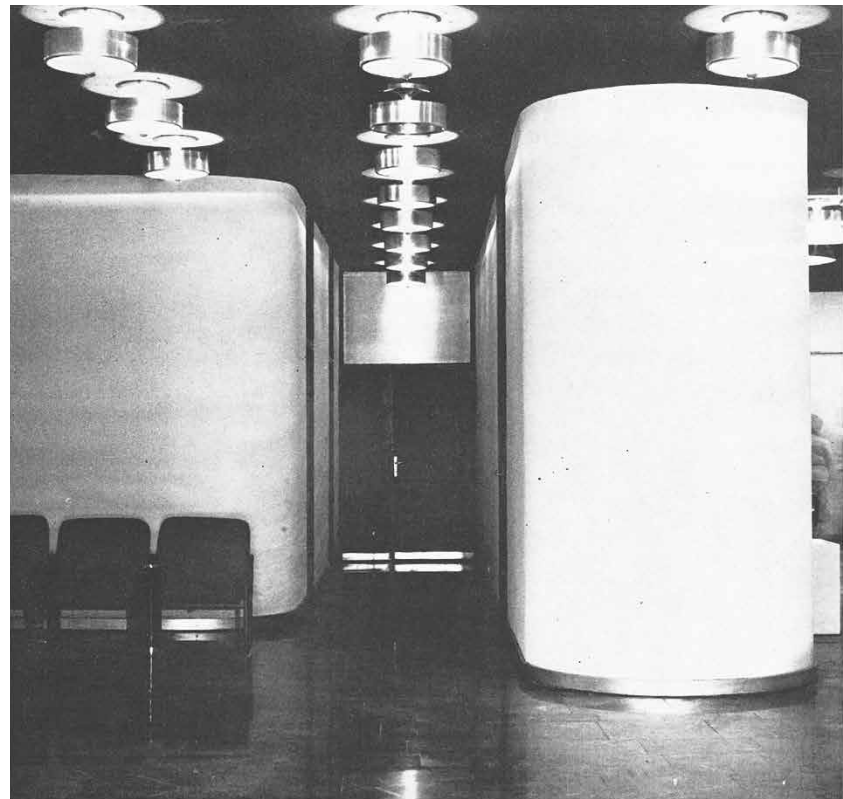
A ma már nem működő Salgótarjáni Öblösüveggyár üveggyűjteményében látható dominó nyakú pohárkészlet

Fotó: © Artmagazin

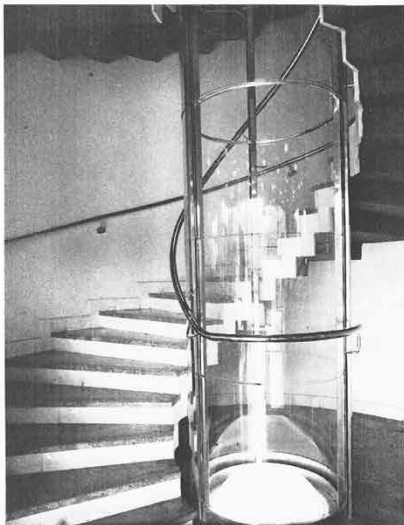
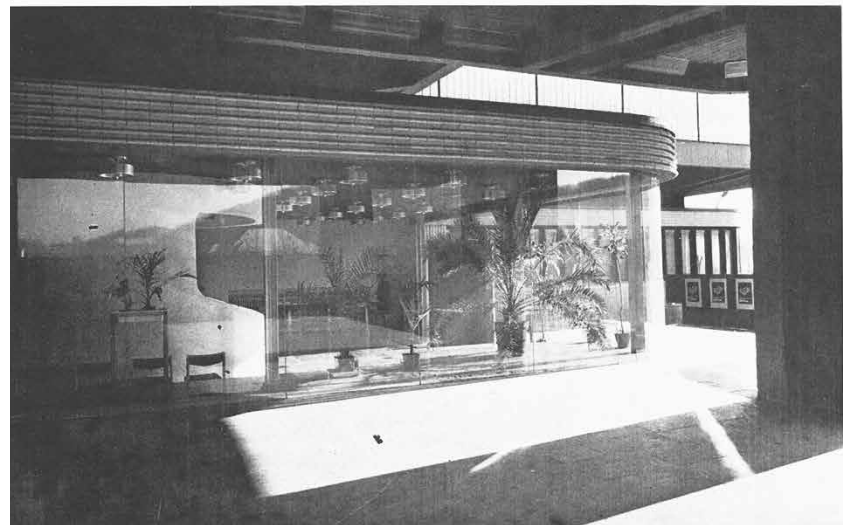
amely jól harmonizál a Karacs vertikális tömbjével. Túránk végén a Fő tértől kissé visszafelé sétálunk, dél felé, ahol az út mellett, a katolikus templommal szemben áll a szintén Magyar Géza tervezte, ma Dornay Béla nevét viselő Városi Múzeum (1972). Ez az épület hozta el az úrkorszakot Salgótarjába, látszóbeton pillérekben álló, három kubusban elhelyezett, felülvilágítóval ellátott kiállítóterével. A kubusok külső burkolata, a mázatlan pirogránit pedig csak fokozza az „ufó”-hatást. Pontos adatunk nincs rá, de feltételezhetően a belsőépítészterét is Magyar volt a felelős, szép részletei

ennek a narancssárga textillel bevont fotelek és az alumínium világítótestek, bár mára a fotelek sajnos nagyrészt selejtezésre kerültek. Mindezek miatt és szokatlan, kísérletező formavilágának köszönhetően késő modern építészetünk legsikerültebb alkotásai közé tartozik az épület, ami különösen szerencsés módon ma már kortárs műemlék (ebben nagy szerepe volt a védelmet kezdeményező építészettörténésznek, Prátfalvi Endrének). A múzeumot már megelőlegezte a Filmszínház (1968), majd követte a Városi Tanácsház (1974; ma Városháza) épülete. Hármuk szokatlan formavilágú, jó arányú együttese is

késő modern építészetünk kiemelten védendő értéke lenne. Egész napos, mégis rövidnek tűnő városnéző utunk, amelybe azért még a múzeum munkatársainak vezetésével a Balázs János-anyag és az azóta sajnos a termeléssel leállt Salgótarjáni Öblös-üveggyár anyagából őrzött üveggyűjtemény megtekintése is belefért, itt be is fejeződött, igaz, még átpillanthattunk az út túloldalán lévő, úgynevezett „csillagházakra”. A 144 lakásos lakóház-együttest Finta József tervezte 1969–72 között, a csillag név pedig még a tervezés korai szakaszából maradt fenn, mert a ház sor végül lépcsőzetes, tört homlok-



- 1. Détail du vestibule
- 2. Détail de la petite galerie
- 3. Détail de la petite galerie
- 4. Vue extérieure du vestibule
- 5. Détail de la cage d'escalier
- 6. Petite galerie
- 7. Locaux Communication des locaux d'exposition et du dégagement
- 8. Détail du vestibule et cage d'escalier
- 9. Détail ducage d'escalier
- 10. Détail de l'espace d'exposition



A Múzeum tér. Bal szélén a Városháza épülete, középen a Dornyay Béla Múzeum, jobbra mögötte a Garzonházak
Fotó: © Artmagazin

zattal épült meg. Az épületek tömegét finom bevágások és teraszok törik meg, a szürke monolitikussága ellenére is a szemnek kellemes látványt eredményezve. Ezzel búcsút vettünk Salgótarjánról, azon gondolkodva, legközelebb

vajon Ózdra, Kazincbarcikára vagy épp Komlóra látogassunk, folytatva a nem mindennapi turisztikai célpontok rejtett értékeinek, modern műemlék-helyeinek felkutatását. Vagy menjünk esetleg a szintén érdeklődésre érdemes modern

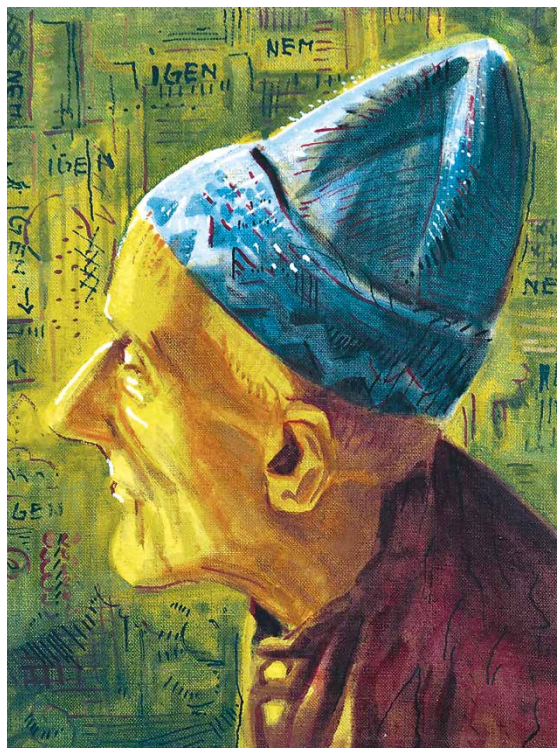
épületekkel bíró Győrbe/Szombathelyre, ahol ezeknek a védendő értékeknek nehéz kiverekedni magukat a barokk városközpontok árnyékából?

artmagazin <3 vidék
városlátogatás
modern építészet
képzőművészet
dizájn artmagazin.hu

Balázs János hivatalos életrajza szerint „cigány származású magyar festőművész és költő”, aki Alsókubinban született és Salgótarjában halt meg 1977-ben, 72 éves korában. Közel 300 darabból álló festői életművét a halála előtti nem egészen nyolc évben, 1968-tól kezdődően alkotta meg a pécskódombi cigánytelepen álló, víz- és villanyvezeték nélküli vályogkunyhójában. Ez már sejteti, hogy a száraz adatok mögött nem mindennapi életút húzódik, amely jócskán felülírja a „cigány származású művész” józan ésszel várható sztereotípiáit.

Zöldi Anna

BALÁZS JÁNOS „Magyar nemzetünk egyik szellemóriása”



Ádám Zoltán: *Balázs János*, 2002, olaj, vászon, 40 x 30 cm
magántulajdon / © Artmagazin / HUNGART © 2019

Balázs János született művész volt, a szó eredeti értelmében vett médium, vagyis aki saját magán szűri át és desztillálja értelmezhetővé azt, amit nem lehet kimondani. A társadalom periferiáján jött a világra, eleve a kitaszítottak küzdelmes sorsára predesztinálva, de a magányos mágus szerepét már önként és tudatosan választotta. Esetében fokozottan igaz, hogy az életmű – festői és írásos egyaránt – elválaszthatatlan a személyiségtől és a mindennapokban megélt egyéni tapasztalattól; vagyis egymást feltételező és magyarázó elemei annak a mozaiknak, amit egyszerűségében is kivételesen erőteljes földi jelenléte örökül hagyott. Kronologikus számvetés semmit nem mond el a jelenségről, amit életében Balázs Jánosnak hívtak; ami tudható róla, az csak felvillanó képekben és emlékekben ragadható meg. Ő maga volt a prizma, amely a mozaikdarabokból izzóan eleven és plasztikus képet hozott létre – valóságosabbat, mint ami kézzel fogható, szemmel látható.

Felmenői muzsikás cigányok voltak, apja meghalt, amikor ő ötéves volt. Édesanyja ez után költözött a hűgával és négy gyermekével a Felvidékről Salgótarjába, ahol Balázs János az első két elemi osztályt elvégezte. Az első világháború véget vetett tanulmányainak, később pedig sem írástudatlan családja, sem ő maga nem forszirozta túlzottan az intézményes tanulást.¹ Annál többet olvasott, gyakorlatilag egész életében, a klasszikus magyar irodalomtól a kortárs filozófiáig. Az írás-olvasás alapjai, amit az iskolában megtanult, elegendő volt ahhoz, hogy kinyissa számára a világot. „Tehát gyerekkoromban: tíz éven felül már olyan szeszélyeim voltak, hogy amerre jártam (mindig egyedül) a széjjeldobált újságlapokat, széttépett füzetek, könyvek maradványait, leginkább képeslapokat, mind összeszedtem és örömmel vittem haza [...] Minden nyomtatott írást elolvastam, minden képet, ábrát csodálva bámultam. [...] bizonyos idő múlva magyar nemzetünk majd minden szellemóriásának, művésznének, költőjének, írójának arc-

képe le volt másolva életnagyságban, kisebb képekről.”

Olvasmányaiból ismerte meg az emberi lét mélységi dimenzióit; életének valószínűs, háromdimenziós kerete azonban a természet volt, amellyel kivételes összhangban élt. Ami a kettő között van: a társadalmi konstrukció, az emberi játszmák érintetlenül hagyták. Festéssel is próbálkozott már gyerekkorában, de a család megfeddte, kinevette, amiért ilyen haszontalansággal tölti az idejét, ezért műveit összetépte, aztán 63 éves koráig nem vett ceruzát vagy ecsetet a kezébe.

Egész életét Pécskódombon, a salgótarjáni cigánytelepen töltötte, innen csak akkor mozdult ki, amikor vitték: katonaság, hadifogság és végül a telep felszámolása idején. Mégsem volt az ott élő közösség tagja, ahogy egyetlen más közösségé sem: egyedül élt, mogorva embernek tartották. Különleges adottságai révén ebben a szellemi tisztaságban hívta elő művészetének mágikus szimbólumait. „...*hátat fordítottam az egész világnak, kivéve azt a kicsinyke tért, amelyben elfér az én életemnek különös világa. Otthonomban az egyszerű, szegényes környezet; távol tőlem a szabad térség pompás gazdagsága ezernyi változatban.*” A természethez fűzte bensőséges viszony, de nem a civilizált ember romantikus módján, hanem ahogy az archaikus embert – abból élt, amit a természetben talált. Ebbe nemcsak a gomba, a bogycsok és gyümölcsök tartoztak bele, hanem a közeli meddőhányóban kidobott szén is: bezsákolta, hazavitte és árulta. A telep nyelvén ezt nevezték „haldázás”-nak.

„Mit csinálók! Gombázni járok, egy kis tűzrevalót hordok. Itthon folyton valamiféle munkával pepecselek, faricskállok, törött hangszereket javítok: ez a foglalkozás hoz néhány forintot kenyérre, cigarettára, petróleumra, satöbbi... Tudjátok-e, [...] hogy a leggazdagabb ember az, aki semmit sem kíván!”²

Idézett írásában feljegyezte, hogy már gyerekkorában kiközösítették, mert nem bandázott együtt a többi gyerekkel,

az idősebbek közt érezte jól magát. Idős korában viszont őt keresték meg a telep fiatalok, akkor tizenhat-tizenhét éves gimnazisták, akikből később többen szintén művészek lettek: Botos Zoltán festő mellett a mára Munkácsy-díjas Szabó Tamás szobrászművész és Földi Péter Kossuth-díjas festőművész. Nekik köszönhető, hogy a „pécskódombi remete” berobbant a hetvenes évek magyarországi kultúrájába. Könyveket hordtak neki a közeli könyvtárból, olykor élelmet és cigarettát. Botos Zoltán vitt neki először vásznat, festéket, amit az öreg kezdeti felindulásból visszautasított, másnapra azonban megszülettek az első képek. Napi két-három képet festett, ha nem volt elég a vászon, az ingét szaggatta szét és annak darabjait varrta egybe. Aki valaha alkotni próbált, tudja, hogy mindig marad valami a lélekben, ami már nem fér a papírra, és új felületért kiált. A hetvenes években készült dokumentumfotók igazolják a nála megfordulók visszaemlékezéseit: a putriban a döngölt padlótól a mennyezetiig beborították a falakat festményei. Megszállottan festett, azzal az öserővel, ahogy a képek az agyában megjelentek. Témáit eleinte a környezetéből merítette, a Pécskódomb házai jelentek meg a képeken. Később sem csak belső látomásait festette, valamiféle természeti egyéb képi motívum szolgáltatva mindig az alapot. Botos Zoltán idéz egy párbeszédet Balázs Jánossal, egyik első festményével kapcsolatban: „*Az épületet rögtön fölismertem, de a mögötte álló fákat egészen szokatlan módon jelenítette meg. Lombkoronájuk arany-sárga volt, mintha lángoltak volna...*”, mire a festő: „*Azért festettem ezt a sárga színt, mert napfelkeltekor voltam kint és így láttam. Látnod, még az ég is sárga.*”³ Másik inspirációs forrását olvasmányai jelentették: művészeti albumok, illetve a *Képes Történelem* kötetek. Történelmi helyszínek, események és alakok – Róma, Egyiptom, Assisi Szent Ferenc – sűrűsödtek szubjektív „képregényekké” vásznain. A könyvekből megismert művészi előképektől elszakadva hamar



„...kialakult saját egyéni mitológiája, melyben emberek, állatok, növények és organikus vagy absztrakt formák egymásba fonódó, kavargó, színes látomásait vitte vászonra.”



Balázs János régi pécskődombi házakat megőrző faragványa (22,5 x 28,5 cm) a Dornyay Béla Múzeum tanulmányi raktárából, és a felszámolt vályogházak helyére épült, Magyar Géza által tervezett egyik „erkélyház” részlete (lásd e számunk 25. oldalát)

Fotó: © Artmagazin / Dornyay Béla Múzeum / HUNGART © 2019



kialakult saját egyéni mitológiája, melyben emberek, állatok, növények és organikus vagy absztrakt formák egymásba fonódó, kavargó, színes látomásait vitte vászonra. Képein szinte nincs üres felület, a fantázia teremtette formák erőteljes színekkel kitöltve öltének határozott alakot, és válnak mély értelmű szimbólumokká. Az alkotás közben készült fotókon látszik, hogy rajzolva komponált, a feketével kontúrozott formákat töltötte ki aztán érzéken izzó, mégis elemi harmóniát sugárzó színekkel. Derűs és színpompás képeivel ellentétben írásai – versei, feljegyzései és naplója – töprengő, önmarcangoló, a világ sorsáért aggódó gondolkodót mutatnak. Napi három kép mellett még vagy öt versre is futotta alkotó energiájából. Első kötete, a *Füstölgések szerzői* kiadásban jelent meg, ezért még arra is hajlandó volt, hogy eladja nyolc képét. Amúgy a pénz nem sokat jelentett számára, és nem volt azzal sem tisztában, mennyit érnek a képei. Önéletrajzát és verseit *Ecsettel és írónnal* címmel adta ki a Corvina 1977-ben. Mintegy ötezer oldalnyi írásos hagyatékának feldolgozása jelenleg is zajlik.

Felfedezésének idején, a hetvenes években a naiv művészet kategóriájába sorolták, de ahogy legutóbbi, műcsarnokbeli kiállításának kurátora, Mayer Marianna művészettörténész felhívta a figyelmet rá, ez csak felületes címkézés, annak következménye, hogy Balázs János művészete nem illik bele a hagyományos művészettörténeti kategóriarendszerbe. Képeinek kiforrott kompozíciója azonban – különösen a késői művek esetében – olyan alkotóra vall, aki tudatosan kontrollálta intencióit. A hetvenes évek szocialista kultúrpolitikájának – melyben fontos szerepet játszott a népművelés, a szociográfia, a dokumentarizmus, a tanulatlan emberek felzárkóztatása – a cigánytelepi festő nagyon-nagyon kapóra jött. Ebben az időben egyébként is feltámadt az érdeklődés a naiv, illetve a népi gyökerű művészet iránt, a hatvannyolcas hevülettől fűtött értelmiség kereste a tiszta, őszinte tudást a világról. Balázs Jánost körülményei és sodró erejű művészete is arra predesztinálta, hogy a korszak ikonjává váljon. Pillanatok alatt lett híres; nemcsak Magyarországon, de külföldi galériákban – London-

ban, Leydenben – is kiállították képeit. 1971-ben pedig már a Magyar Nemzeti Galéria Festészeti Osztálya vásárolt tőle képeket. A Galéria 1972-es *Magyar naiv művészek a XX. században* kiállítása után készítette Moldován Domokos a *Magyar naiv művészek 1972–74* című filmjét, melyben jelentős fejezet jutott Balázs Jánosnak. Rendszeresen foglalkozott vele a média, újságírók, riporterek faggatták, több portréfilmet is készítettek róla, többek között Kernács Gabriella és Kőszegi Edit, aki Szuhay Péterrel együtt halála után is sok kiállítását mentorálta. Balázs János sorsa mesébe illő módon teljesedett be. A vályogputrikból álló cigánytelepet a város felszámolta, a festő hagyta el utolsóként a lebontásra ítélt pécskődombi negyedet. Saját kérésére szemben kapott egy kertes házat, hogy ablakából arra a helyre lásson, ahol egész életét leélte. A gyorsan jött hírnévvel azonban nem tudott mit kezdeni, idegen volt számára a társadalmi játszótér, ahol pedig – szemben az addigi nyomorúsággal – pozitív fogadtatásban volt része. A felfedezést követően, amikor már vásárolták, interjúvolták és kisza-

kították puritán körülményei közül, lebénult, ágynak esett, és meghalt. Ha úgy tetszik, halálával is igazolta, amit életével hirdetett: az alkotó géniusz szükségszerű magányosságát. Az eltelt évtizedekben – ha nem is került a helyére a magyar művészettörténeti kánonban – nem hullott ki a kulturális köztudatból. Műveit a salgótarjáni Dornyay Béla Múzeum és a kecskeméti Magyar Naiv Művészek Múzeuma őrzi, de a MANK (Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft.) kezelésébe is kerültek képei. Legnagyobb részük azonban magángyűjtőkhöz vándorolt, a legteljesebb gyűjteményt, mintegy nyolcvan darabot Horn Péter mondhatja magáénak, 2018-ban a Műcsarnok mutatta be ennek nagy részét. Salgótarjában, ahol szintén őrzik és ápolják emlékét, alakját Szabó Tamás szobra

örökíti meg. 2015-ben születésének 110. évfordulóját a Dornyay Béla Múzeum nagyszabású kiállítással ünnepelte, *Glóbusz* címmel, ahol nemcsak festményei, rajzai és írásos munkái szerepeltek, de a kurátorok kísérletet tettek arra is, hogy Balázs János sajátos univerzumát elhelyezzék a város történetének egy jellegzetes korszakában. A roma képzőművészetet felkaroló KuglerArt Szalon és Galéria tulajdonosa, Kőszegi Edit és Szuhay Péter, aki évtizedek óta kutatja a cigányság hazai múltját és életét, számos kiállítás létrehozását segítették. A műkereskedelem is felfedezte, Kieselbach Tamás 2009-ben albumot adott ki Balázs János festészetéről *„Cigány méltósággal”* címmel, Kolozsváry Marianna szerkesztésében. Hajdani „útnak indítója”, Botos Zoltán 2014-ben *Művész a Cigányhegyen* címmel adta

ki beszélgetéseit Balázs Jánossal. Nevét viseli a Roma Parlament Tavaszmező utcai galériája, Kaposváron utcát neveztek el róla. Halála után több mint három évtizeddel, 2009-ben a Magyar Örökség Díjat Balázs Jánosnak ítélte a Magyar Tudományos Akadémia. Sírjára vésett sorai nem hagynak kétséget afelől, hogyan tekintett a világ elismerésére: *„Élni annyi, mint ide-oda rakni azt, ami veszendő holmi.”*

| 1 Botos Zoltán: *Beszélgetéseim Balázs Jánossal*. Salgótarján, Tarjáni Művészetiértékelő Kör, 2014 | 2 Balázs János: *Versek, vallomások*. Salgótarján, Palócföld, 2002, 22–24. o., részlet az Életemről c. írásból | 3 Botos Zoltán: *Beszélgetéseim Balázs Jánossal*. Salgótarján, a Tarjáni Művészetiértékelő Kör, 2014, 15. o.

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-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Irók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkeny Színház | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Túrabolt
Tranzit Art Café



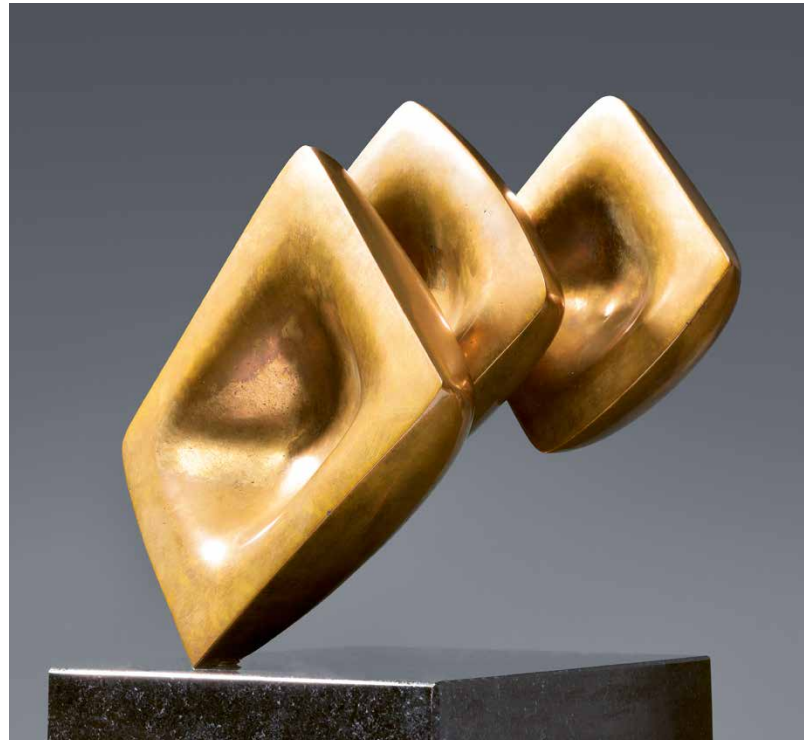
Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCSS

Hogyan lehet egy időben dolgozni egy realisztikusnak szánt, kicsit idealizáló Rákosi-büsztn és absztrakt, Bacont eszünkbe juttató rajzokon? És amikor Rákosi már eltűnt a süllyesztőben, miért nem lehetett akkor sem szabadon dolgozni? Milyenek voltak azok a viszonyok, amelyek között nonfiguratív, erősen absztraháló művek csak akkor kerülhettek a közönség szeme elé, ha alkalmazott művészetnek számítottak? Pedig ha Barta Lajos madarait nem is, a lovait szerette, és máig is szereti a közönség...

Gréczi Emőke

BARTA LAJOS ÉS A RENDSZER, AMI JUTOTT NEKI



Barta Lajos: *Kém (Hallgatódzó)*, 1957/1970-es évek, bronz márvány posztamensen, 17 x 15 x 16 cm, posztamens: 4 x 15 x 13 cm

© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2019



Barta Lajos: Sztálin-emlékmű pályaterve, 1950, MNG Szoborosttály, fotóarchívum

© Szépművészeti Múzeum / HUNGART © 2019

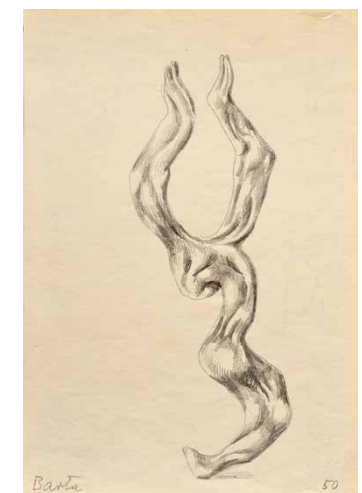
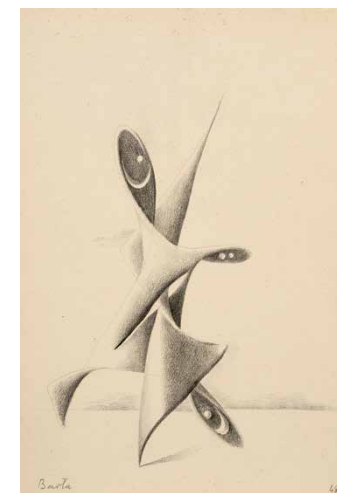


Barta Lajos: *Kócsagok*, a Bányászakóházakra készült domborművek, Tatabánya, 1957 után Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Adattár, Képző- és Iparművészeti Lektorátus fényképtára

Lényegében ismeretlen életművet mutat be a Fővárosi Képtár, a szobrász Barta Lajosét, és egy olyan, tipikusnak mondható életpályát, ami, főleg a szobrászok közül, sokaknak kijutott: folyamatos alkalmazkodás, az egyéni ambíciók háttérbe szorítása, „kettős könyvelés” a fennmaradás, túlélés érdekében, értelmetlen viták megrendelőikkel, anyagi kiszolgáltatottság és – jó esetben – reményteljes újrakezdés.

A minden részletre kiterjedő kutatói és kurátori munkát (Árvai Mária, Leposa Zsóka, Ulrich Winkler) elismerve azért felmerül néhány kérdés: nyert-e valamit Barta azzal, hogy igyekezett megfelelni az ötvenes évek esztétikai követelményeinek, és mi volt a baj az absztrakt művészettel a hatvanas években, ha a szocreál már úgyis megbukott? Az első kérdésre a válasz egyszerűen az, hogy bár az ötvenes évek művészet-

politikája látszólag világos kritériumrendszer mentén működött, valójában a helyzet lényegesen bonyolultabb volt, a káderpolitika ugyanis minden világos és lefektetett előírást kikerülve határozta meg a képzőművészeti élet hierarchiáját. A második kérdés megválaszolásához a legjobb, ha lapozgatni kezdjük a marxista esztétika irodalmát. Noha a szocialista realizmus lényege világos, a politika ilyen mértékű beavat-



Balról jobbra: Barta Lajos: *Cím nélkül (Táncverseny)*, 1948, ceruza, papír, 305 x 215 mm, *Egyensúly (Bánat)*, 1950, ceruza, papír, 250 x 190 mm, *Egyensúly (Panaszok)*, 1950, ceruza, papír, 235 x 155 mm

© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2019

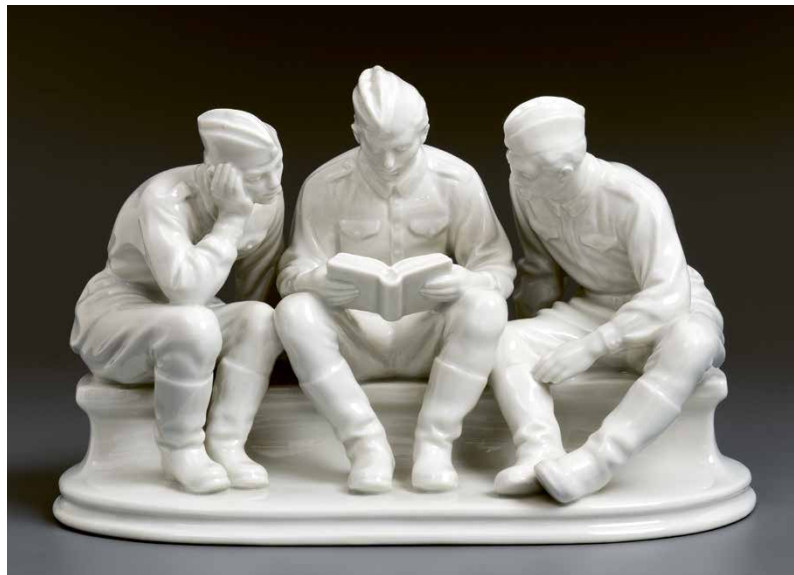
kozása a művészetbe nem lehet mentes a személyi kérdésektől, és ahogy a korszak irodalmi életében, a képzőművészetben is minden egyéb szempontot felülírt a fontos emberek, a szakmai elit megnyerése. Hogy ki tartozott az elitbe, azt az előző rendszer nagyjából meghatározta, de a névsort befolyásolta az irányító (ebben az esetben Révai József) ízlése is, aki történetesen a posztimpresszionista Gresham-kör művészeit kívánta maga mellé állítani. Az együttműködés alapja pedig az lehetett, hogy Bernáth Aurél például pontosan ugyanannyira üldözte a szürrealizmust és bármilyen absztrakt irányzatot, mint Ék Sándor vagy Oelmacher Anna. Révai egyszerűen pozícióba helyezte Pátzayt, Bernáthot, Szőnyit és a többieket, akik úgy vezették a szövetséget, zsűriztek a kiállításokon, hogy ők maguk gyakorlatilag nem feleltek meg az alapvető kritériumoknak, sem a témaválasztást, sem a formai szempontokat illetően. Bár a korszak az ő esetükben is (és nyugodtan soroljuk ide még Berényt, Márfyit, Kmettyt, Czóbelt) a pálya mélypontját jelentette, mégis jobb minőséget alkottak, mint a művészeti

tervgazdálkodás témalista alapján dolgozó sztahanovistái, akiknél a tehetség esetleges hiányát elfedte a lelkesedés és a megfelelni akarás. Az a kiállítás- és műtárgydömping, amelynek csúcán az Országos Képzőművészeti Kiállítások álltak, reprezentációs célt szolgált, de nem volt sok köze a művészethez. És aki részt vett ebben, az sokféle pozíciót felvehetett vagy elszenvedhetett. Voltak lekenyerezettek, cinkosok és fanatikusok, de az esztétikai kritériumoknak és a káderpolitikai megfontolásoknak alig volt közös halmaza. Művek kellettek az egyikből, nevek a másikkól. (A közös keresztmetszetre ritka példa a metró tervezett, de abban a formában meg nem valósuló Stadion állomásának pályázata, ahol a legnagyobb nevek is igyekeztek a definíciónak megfelelő szocreál terveket előállítani.) Ettől függetlenül nem kellett szakítani az álmodernizmussal, a posztimpresszionizmussal, a greshamizmussal, a mégiscsak kínos témaválasztást meg lehetett oldani, vagyis alibizni lehetett csendéletekkel, egymásról készített portrékkal, sima tájképekkel, amiket végső esetben egy-egy fejlődő iparvárosról neveztek el.

A szigor szorításának enyhülésével, 1954 körül a lelkesek és sztahanovisták már fel merték tenni a kérdést: ha teljesítették a normát, miért más kapja a díjakat, hozza a döntéseket, foglal el pozíciókat és nyeri a pályázatokat? Aki ráadásul nem felel meg azoknak a bizonyos kritériumoknak? A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségében vagy a *Szabad Művészet*ben folyó vitákat, elkeseredett, felháborodott hozzászólásokat minden bizonnyal az is kiváltotta, hogy a negyedik Országos Képzőművészeti Kiállításra eldőlt: ez a művészet nem jó és nincs is hová fejlődnie, kollektív kudarcélmény az egész, csak az a kérdés, ki a felelős (vagy inkább ki kit tart mindezért felelősnek). A szövetség által 1954 szeptemberében szétküldött vitairat Ék Sándornak a *Szabad Művészet* 1953. decemberi számában megjelent vitaindítójával (*Alakítsuk ki a képzőművészeti alkotás elvi-eszmei vezérfonalát*) kezdődik, majd Bencze László, Oelmacher Anna, Felekiné Gáspár Anni, megint Ék, Pogány Ö. Gábor, Bán Béla, Bernáth Aurél, Aradi Nóra és ismét Bencze reagálásával folytatódik. Lényegében



Barta Lajos: *Mazurka*, porcelán, 29,6 x 25,6 x 23,5 cm
© Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2019



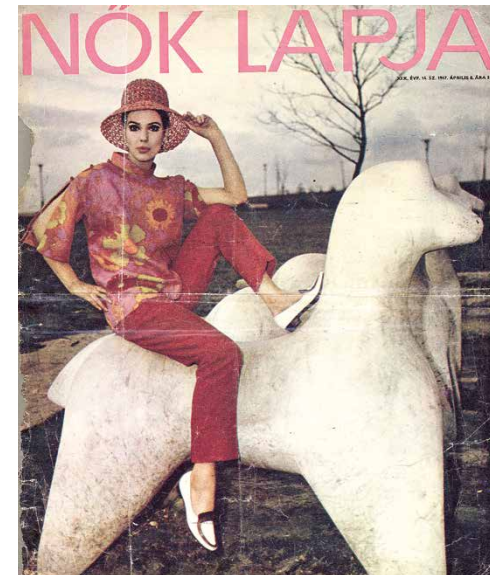
Barta Lajos: *Olvasó honvédek*, 1950, porcelán, 17,5 x 27,7 x 13,7 cm
© Iparművészeti Múzeum / HUNGART © 2019

a Gresham-kör művészeinek ajnázása verte ki a biztosítékot a megszólalók többségénél, Bernáth pedig úgy védi magát, hogy jó és rossz művekre osztja az elmúlt évek termését, és nyilván nem az övé(k) a rossz. És most, hogy kapcsolódjunk Barta Lajoshoz is: érdemes mélyebben beleásni magunkat Bán Béla gondolatmenetébe, pontosabban abba, amit gondolhatott, ha nem is írhatta le egyértelműen. Esetében olyan alkotóról van szó az Európai Iskolából, aki néhány éve még Anna Margittal, Korniss Dezsővel, Bálint Endrével együtt fogalmazta meg a nyitott szellemű európai művészet igényét, ám 1949 után – az európai iskolások nagy részével ellentétben – rendszeren irányt váltott, és nem csak alkotóként, a megfelelés látszatával, immel-ámmal. Ő tényleg azt gondolta, hogy ha megfesti Kónyi elvtársat, a Ganz Villamosági Gyár sztahanovistáját, akkor jobban teljesít, mint Bernáthék, és többet is fog érdemelni. Kapott Munkácsy-díjat és posztot a főiskolán, de ehhez neki tényleg ki kellett fordulnia magából. Eközben azt látta, hogy másnak bármit szabad. „Az a művészetpolitika,

mely a közelmúltban irányt szabott képzőművészeti életünknek, szerintem alapvetően helytelen volt. A nemzeti egység örve alatt egyoldalú lehetőségeket adott arisztokratikus szempontok érvényesülésének, például azzal is, hogy elsősorban egy kis kör művészetét fogadta el művészetnek. [...] Ez a kis kör lassan-lassan uralkodóvá vált kiállításainkon. A IV. kiállításon szinte kiteljesedett az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus befolyása, különösen az első terem hangulatában, ahol kitűnő mestereink, Bernáth, Szőnyi, Domanovszky képeinek emberi vagy természeti formákat leegyszerűsítő elnagyolt festőisége vitte az alaphangot.” (A posztimpresszionizmus mai képzőművészetünkben. *Szabad Művészet*, 1954. július)

Barta Lajos kéretlenül is beadott pályázatot a Sztálin-szoborra, készített tervet a Stadion állomáshoz, csinált jószagos Rákosi-büszttöt, pár vidám életképet, amelyek aztán porcelánban éltek tovább, kiállított az éves műcsarnoki kiállításon, de nem azonosult a rendszerrel, nem gyarapította a lelkesek táborát, éppen ezért nem is frusztrálta, hogy a nagy eltökéltséggel befektetett

munka nem hoz több eredményt, mint pusztá megélhetést, minimális szinten. Bár nem tudta (nem tudhatta senki), hogy „csak” addig fog tartani, mégis jobban járt például Bán Bélánál, aki lenullázta magát, azt is, ami előtte volt és azt is, ami utána lehetett volna. Bartánál ott voltak az ötvenes években is a műterem magányában született absztrakt szobortervek, amelyeknek köszönhetően a pálya íve nem tört meg. Barta hiteles tudott maradni élete végéig. Alaposan leegyszerűsítve ugyan a lényegét, de az a kép élt bennünk sokáig, hogy e rövid korszak művészete egységes volt, pedig – mint a fentiekből kiderül – bizonyos keretek között még a nagy éves kiállítások anyaga is változatos képet mutatott. A kereteket leginkább az határozta meg, hogy semmiféle absztrakt mű elfogadtatására nem volt esély, hiszen az absztrakt a kapitalizmus elidegenítő hatásának terméke, öncélú, ennél fogva társadalomellenes, akkor sem elfogadható, ha az alkotó kommunista bárkinél (lásd Kassákot például). A Képző- és Iparművészeti Lektorátus jegyzőkönyvei alapján úgy tűnik, hogy ebben nem volt enyhülés



A *Nők Lapja* 1967-es számának címlapja és *Lovacsókák*, felállítás közben a gellérthegyi Jubileumi parkban, archiv fotó, 1965





Enteriörkép a *Tavaszi Tárlat*ból (Barta Lajos baloldalt *Hullám* című gipszszobrával), archív fotó, 1957

A Barta Lajos műveit bemutató kiállás kurátorai nem véletlenül választották a *Túlélési stratégiák* címet, ugyanis az 1899-ben Budapesten született művész valószínűleg növekedési hormon-zavarok miatt mindössze 149 cm magas lett, és már kamaszkorában rájött arra, hogy homoszexuális. Mindez nem volt jó hír egy zsidó származású, művészi vénával megáldott fiú számára, főleg nem a húszas évek Magyarországon. A későbbiekben, '48 után pedig mindezek mellett az Európai Iskolaéval rokon művészetfelfogás, a művészetében megjelenő szürrealista és konstruktivista elemek, egyáltalán, a nonfigurativitás jelentett formalista „elhajlást”, amit titkolni kellett, illetve álcázni, akár azzal is, hogy önként beadott tervet az 1949-ben Sztálin-emlékműre kiírt pályázatra. Nem tudni, ennek köszönhetően-e, de műtermet kapott a Várkert Bazárban, bár szabadon nem dolgozhatott. Illetve dolgozhatott, rengeteg nonfiguratív műve született az 1965-ig, emigrálásáig terjedő időszakban is, de közben folyamatosan kellett a hivatalos művészetpolitika számára elfogadható szobrokat is termelnie. (Ma már ezekben is tudjuk értékelni azt a finoman lekerekítő Francesco Lauraná-s megformálásmódot, ami a Barta-szobrokat a kora reneszánsz itáliai művészetet szintén tanulmányozó, majd Párizsban a szürrealizmushoz is közel került Martyn Ferenc műveivel rokonítja.) Barta Lajos 1938–43-ig élt Párizsban Rozsda Endrével, akinek 2013-as Nemzeti Galéria-beli kiállításakor egyszer már elborzadtunk azon, hogy zsidó művészként ő is visszajött Párizsból Magyarországra, hamis papírokkal, akárcsak Barta – szerencsére mindketten túléltek a vészorszakot. Barta 1962–63-ban jutott ki ismét Párizsba, és 1965-ben egy németországi útjáról már nem is jött vissza. Először egy művésztelepen kapott műtermet, majd Kölnbe költözött – ott halt meg 87 évesen. (T.T.)



Barta Lajos: *Madárlakodalmom*, 1962/1965 után, bronz, fa posztamensen, 10,5 x 26 x 16 cm, posztamens: 2 x 30 x 12 cm
© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár / HUNGART © 2019

a hatvanas években sem, elég, ha csak a Barta Lajos néhány köztéri szobor-terve kapcsán kiobbant vitákat vesszük alapul. De honnan volt ez a zsigeri utálat az absztrakttal szemben? („*Ha madarat mutat, miért nem madár*” – kérdezte Pátzay Pál, amikor a solt-kalimajori tanácsi üdülő parkjába tervezett vízköpő ügye, Barta egyik terve volt terítéken. „*Lehet, hogy ez nem madár, hanem kalaposinas*”, folytatta aztán, a korszellem jegyében humorizálva.) Bár a sűrű diktatúra évein ekkor (1963-ban) már túl voltunk, az elvárások feszessége csak nem akart engedni. Azok az elvek ugyanis, amelyek mentén 1945-től szidalmazták és gúnyolták, majd 1949-től betiltották az absztrakt művészetet, természetesen léteztek még a hatvanas évek közepén is. A marxista művészetszemlélet szerint (Hauser Arnoldnál például) kell, hogy a művésznek legyen társadalmi elkötelezettsége, ami befolyásolja az alkotói folyamatot. Mannheim Károly közös élménykészletről beszél, ennek nyomán születnek a kulturális képződmények, amelyeket mi műalkotásoknak nevezünk. A közös élménykészlet megvolt 1945 után: a felszabadulás, a vészorszak lezárása, az újjáépítés lelkesedése, amiből

a rendszer szépen lassan egyetlen létező, lehetséges és elfogadott ideológiát épített. A művészet társadalmilag determinált – mondja a materialista szemlélet. „*Egy korszaknak ugyanazt a világnézetét ragadhatjuk meg művészetén, vallásán, szokáserkölcsein, politikáján, gazdasági felépítésén, [...] eközben természetesen érezzük mintegy az élményjellegű készlet mögött rejlő azonosságát, észreveszük, hogy ugyanaz a szellem nyilatkozik meg a különböző kulturális objektívációkban.*” (Mannheim Károly: *A gondolkodás struktúrái*. Budapest, 1995. 88. o.) Azok a teoretikusok, akik 1945 után uralni kezdték a felületeket, kiszorítva az egyet nem értőket, egyértelműen jelezték, hogy a szürrealista és absztrakt művészet öncélú, nincs köze a társadalmi valósághoz, nem foglal állást, közönség- és társadalomellenes, nem fejthető meg a mű mögött rejlő művészi cél és üzenet. „*A társadalmi megbízatás valójában úgy viszonyul a műhöz, hogy minél szervezettebb egy alkotás immanens esztétikai beteljesülése, annál jobban tud eleget tenni annak a társadalmi megbízatásnak, amely életre hívta*”, fejt ki Lukács György. (Az esztétikum sajátossága II. Budapest, 1965. 688. o.) Hauser Arnold is ezen az állásponton volt: „*Legyen bár*

mégoly megragadó a műalkotás a maga szuverenitásában és elszigeteltségében, legyen bár hatása mégoly szuggesztív, emberi jelentés híján mégis haszontalan játékszerré silányul.” (A művészet szociológiája. Budapest, 1982. 14. o.) A hatvanas években már nem várták el – annyira – az ideológiai állásfoglalást egy művésztől, azt ellenben igen, hogy a művészetet vigye minél közelebb a közönséghez. A személyeskedést és az anyagiakról szóló perpatvart leszámítva a lektorátus vitái mégiscsak arról szóltak, hogy a megértés és befogadás minden nehézségét le kell fejteni a művészi elképzelésekről. A szobrászat, köztéri szobrászat mindig társadalmi megbízatás volt, ma is az, de akkor főleg. Magyarul: ha madár, akkor legyen madár.

Barta Lajos: Túlélési stratégiák, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2019. szeptember 22-ig

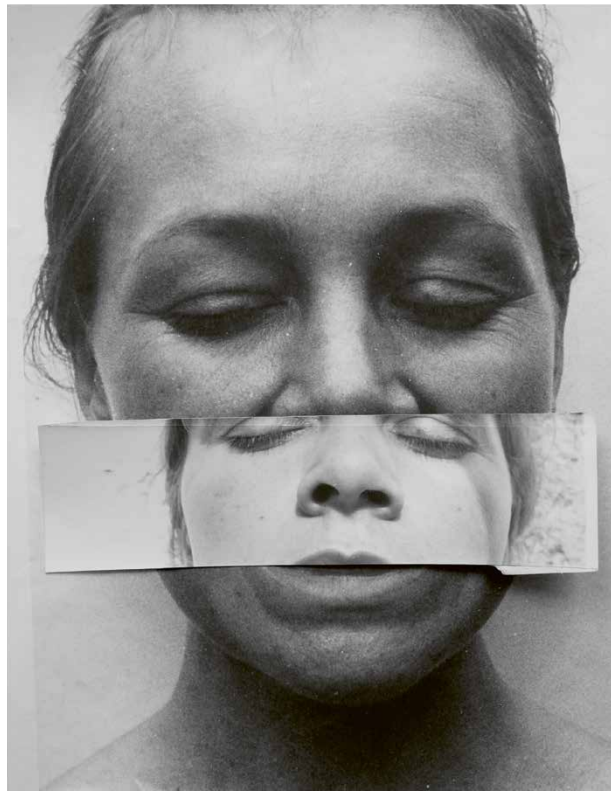
A hazai kortárs művészetfelfogásba a hetvenes évek közepén ő hozta be a női nézőpontot, amit azóta is folyamatosan érvényesít, sőt hosszú éveken át a Képzőművészeti Egyetemen tanított is. A vele készült életútinterjú mindennek előzményeit, a közeget, az őt ért hatásokat igyekszik feltérképezni.

Topor Tünde

FESTETTÜK A NYÁRI KERTBEN A TÉLI TÁJAT

Beszélgetés Drozdik Orsolyával

1. rész



Drozdik Orsolya: *Pillantás és sóhajítás*, 1977, fotográfia, zselatinos ezüst nagyítás, 29 x 21 cm

Artmagazin: Milyen családban nőttél fel? Jellemző volt benne a művészet iránti érdeklődés?

Drozdik Orsolya: Szép és nagyon nehéz gyerekkorom volt. Hat- és tízéves korom között segítettem édesanyámnak, Kockás Erzsébetnek az édesapámat, Drozdik Bélát ápolni, akit agydaganattal operált meg Pirot doktor, és akit az operáció után félhalott állapotban hoztak haza. Négy éven át abban a hitben ápoltuk, hogy nemcsak életben tartjuk, de fel is fog épülni a betegségéből. Ez egy felnőtt számára is nagyon megerőltető, hát még egy gyereknek. Ebből következően hamar felnőttem, és nagy felelősségtudatom lett, ami az egész életemet végigkísérte. Mindkét szülőm művelt, *Nyugat*-szerető ember volt, mármint a folyóiratot szerették nagyon. Apám 1902-ben született, neki a Zeitgeist a *Nyugat*-ban csapódott ki, a *Nyugat* körének irodalma volt, amit nagyon jól ismert. Édesanyám pozsonyi volt, pontosabban kitelepített pozsonyi, 1920-as születésű, akinek a huszadik század eleji szociális gondolatok, reformelképzelések voltak a fontosak, például, hogy hogyan lehet szegényeknek házat építeni, hogyan érezheti szabadnak magát az ember adott körülmények között, vagy a modernizmus ellenmozgalmai, köztük a Rudolf Steiner-i gondolkodásmód.

Később, mivel a művelt középosztályhoz tartoztak, osztályellenségként elkobozták a vagyonukat, és én egy befejezetlen kis víkendházban nőttem fel. Mindketten tanítók voltak, és állami foglalkoztatottként oda kerültek tanítani, ahol megürült egy állás, vagy éppen hiány volt. Így került édesanyám Abdára, ahol édesapám elkezdett átépíteni egy víkendházat, és itt születtem meg én, közvetlenül a második világháború után. Volt egy nagy szekrényünk, meg sok könyvünk, de a könyvekből csak kevés volt a szobában, a többi dobozokban tartottuk a padláson, mivel nagyon sok olyan volt köztük, ami akkoriban indexen volt. Sok könyvünk (főként a Révai lexikonok) pedig késsel be voltak vágva,

mert amikor az orosz katonák jöttek és órát kerestek, a „burzsuj” könyveket felhasogatták. Gyerekként elég megdöbbentő volt látni, hogy minden könyv háta fel van hasítva – ez nagyon megmaradt. Ez volt a közeg, amiben felnőttem: kis faluban, közvetlenül az állomás mellett. A sínek a kertünk végében húzódtak, és az állomás emeletes épülete varázslatosnak tűnt, a legtöbb játékunk is ehhez kötődött. Amikor indiánosdit játszottunk, a fülnket a sínekre szorítva próbáltuk kitalálni, hogy közel van-e már az érkező vonat. Ezért nagyon kikapunk, az állomásfőnök a fülnknél fogva cipelt ki. Sokat voltunk egyedül.

Mikor kerültél el Abdáról? Középiskolásként?

Már a felsőtagozatot is Győrben jártam, aztán a nem koedukált lánygimnáziumba, a Kazinczyba kerültem. Az általános iskola épülete a Rábca partján volt, ott, ahol az ún. úriemberek Kioszkja – ide a háború előtt még az édesapám is járt irodalomról, politikáról beszélgetni és elszívni a napi fél cigarettáját. A szüleimhez járó vacsoravendégek köre nagyon művelt volt, mind *Nyugat*- és Ady-imádók – aztán a háború után volt, aki éjjeliőrként dolgozott. Nem alkotóművészek voltak, csak igényes kultúra-fogyasztók, akiknek fontos volt a haladó szellem, gondolkodás, amibe a feminizmus is beletartozott, anyám részéről.

Te akkor már rajzoltál?

Akkor kezdtem el rajzolni, amikor édesapám meghalt. Ezt édesanyám nagyon jól kitalálta, nagyon okos asszony volt. Akkoriban a terápiáról nem beszéltek annyit, de neki a pszichoterápiáról is volt tudása.

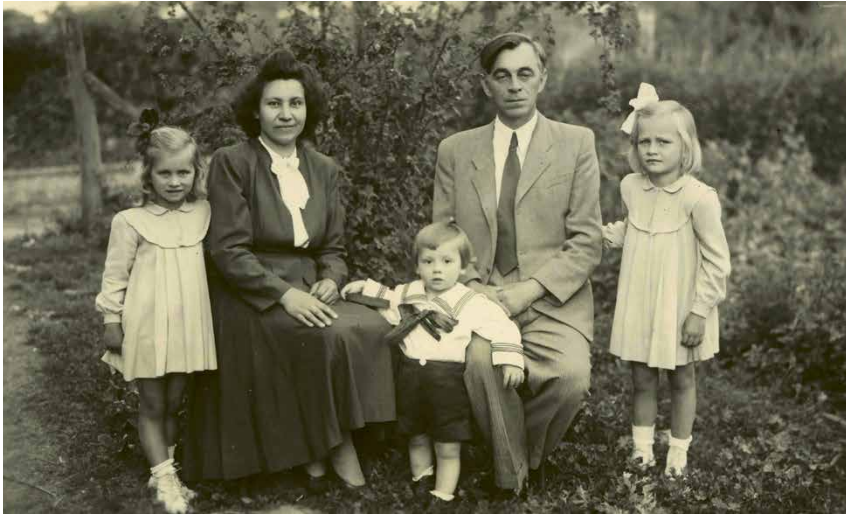
Én először színésznő szerettem volna lenni, hát járattak tánciskolába, ahol nem voltam hajlandó megtanulni a kötelezőt, csak a saját magam táncát tudtam, mire mondták, hogy kár ilyen gyerekekre az időt pazarolni. A hegedűtanulástól is eltanácsoltak, pont ugyan-

ezért, mert csak azt játszottam, amit én akartam és nem tudtam megtanulni, amit elém tettek. Azt is mondták, hogy nincs hallásom, szóval ettől is megsza-

badultam, de a művészi pályát mindketten forszíroztuk. Édesapám halálakor anyám elém tett egy virágcsokrot. Kirakta két orgonabokor közé, arra az asztalra, ahol vasárnaponként ebédeltünk. Nagyon szép, ápolat kertünk volt egyébként (édesanyám csinálta, ma biokertészetnek neveznék). Azt mondta, ha művész akarok lenni, akkor fesse le ezt a csokrot, hozott olajfestékeket is. Majd ugyanezen a nyáron, 1956-ban hozott egy téli tájképet. Voltak egyébként festményeink, édesapám barátai között akadtak műkedvelő festők, és apám is akvarellezett. Édesanyámnak pedig gyönyörű rajztanítási albuma volt, amit maga állított össze. Hogy ez a téli tájkép honnan került elő a nyár közepén, nem tudom, de aztán azt kellett lemásolnom. Együtt festettük a nyári kertben a téli tájat, és egyszer csak azt mondta: „*Fiam, én nem vagyok olyan jó ebben, mint te, csináld egyedül!*”. Pedig szerettem vele együtt festeni, és nem volt botkezübb nálam, mégis rengeteg önbizalmat adott ezzel az egy mondattal.

Győrben, a Baross utcában volt Alexovics László rajzköre, és úgy tizenkét éves lehettem, amikor oda kezdtem járni iskola után. Dicsértek nagyon, de külön nem foglalkoztak velem, álltam a sámlimon és rajzoltam. Otthon is sámlin állva főztem – itt is így volt: kisgyerek kapott felnőtt feladatot. Ez a kis sámlí egyébként sokáig megvolt; amikor '96-ban meghalt az édesanyám, sok ilyen dolog előkerült. Nem dobtam ki sok mindent a hozzá fűződő érzelmek miatt, minden egyes tárgyát kicsit a művészetem részének tartom, őt magát is.

Amikor magatehetetlen édesapám a kinyitható rekamién feküdt és haldoklott, volt mellette a szobában egy hosszú asztal, ami körül tizenöt ember is elfért. Édesanyám rendszeresen adott vacsorákat, mindig volt társaság – holott nagy szegénység volt, mindenkől nagyon



Családi fotó, Drozdik Orsolya édesapjával, operációja előtt, 1952



Drozdik Orsolya: *Gyerekkori kép (Nyár)*, 1959, olaj, vászon, 30 x 30 cm

kevés volt otthon. Anyám főzni a nagynénjétől, Pálffy nagymamától tanult, aki nagyon művelt, jó ízlésű asszony volt és mindent tudott, amit a háztartásvezetésről tudni lehetett. Én pedig tőle tanultam meg ugyanazokat. Például 10-11 éves koromban rétestésztát nyújtani, húzni, azon a nagy asztalon. Ez az emlék összekapcsolódott bennem apám halálával. 1956. július 2-án halt meg apám, és én valami őszi, szeptemberi hangulatra emlékeztem. Aztán, amikor elmentem Magyarországról, ezeket az emlékszálakat nagyon erősen elvágtam.

Milyen volt a viszonyod a nagyszülőkkel? Mondtad, hogy édesanyád pozsonyi származású kitelepített volt.

A Pálffy család Dunaszerdahelyen lakott, rendszeresen jártunk Csehszlovákiába Komáromon keresztül. Nagymamám testvére, a Pálffy nagymama összetartotta a családot a kúriában, nagyon ügyelt arra, hogy mindenki szépen beszéljen magyarul, ismerje a magyar irodalmat és történelmet. Mi, a három gyerek vittük a magyar könyveket át a

komáromi gyaloghídon. Nagyon nehéz csomagok voltak, jól emlékszem, hogy húzta a karomat mindkét oldalon, de öcsémnek, aki öt évvel volt nálam fiatalabb, még nehezebb volt. Pálffy nagymama az egyik szobájában iskolát rendezett be a családtagoknak, és körmöst is kaptunk, ha nem tudtuk a verset. Anyám több száz verset tudott kívülről, nagymosás közben Adyt szavalt. Én is sokáig emlékeztem rájuk, és az írás mindig is fontos része volt a művészetemnek. De odaát kaptuk a Batya cipőket is, amik sokkal jobbak, kényelmesebbek voltak, mint amit Magyarországon lehetett kapni.

Apám a betegsége előtt egy dandy volt. Kicsi lakásunkban is legalább háromszáz inge és húsz kabátja volt, gyönyörű darabok, miközben a világ körülöttünk fárasztóan sivárnak és kopottnak tűnt. Menekülés volt számomra ez a ruhatár. Fiatalkoromban nagyon szenvedtem, hogy nekem nem lehetett ilyen, hát most van, bepótoltam. Abdán, az állomás épületében dolgozott egy varrónő, vele dolgoztatott anyám is, nem a Május 1. Ruhagyárból öltöztünk.

Szóval átjártunk Dunaszerdahelyre, de erről, és ami ott elhangzott, sosem beszéltünk. Már gyerekkoromban tudtam, hogy nem szabad arról beszélni, amit otthon hallunk, mert abból csak baj lehet.

Amikor Győrben kezdtél iskolába járni, az egész család veled költözött?

Nem, vonaton jártam, ami egy gyereket mindenképpen fegyelemre nevel. Nem voltam különösebben szétszórt, de leterhelt igen. Anyám nem mondott nekem negatív dolgokat, csak azt az egyet, hogy „*Fiam, neked nincs memóriád, csak művész lehetsz, orvos nem.*” Nem tudta, hogy érzelmileg mennyire megterhel egy gyereket, ha a magatehetetlen apja mellett kell mindennap segédkeznie, félhalott, viaszszerű testét kimosdatni. Le kellett küzdeni az undort, ami a gyerekekben a betegség, öregség iránt zsigérrileg megvan. Nem tudta, mekkora önfeigyelemre volt ehhez szükség, és hogy mennyire kihat mindez a memóriára is. Ha anyu feladta volna és öngyilkos lett volna, nekem ott volt még a két kisebb

testvérem, akiket nekem kellett volna felnevelnem. Ettől rettenetesen félttem. Csak sokkal-sokkal később jutott ez megint eszembe, amikor írtam a novelláimat erről a korszakról. Arra emlékszem, hogy közép alt hangom volt és nagy öröömre bekerültem az énekkarba. Aztán kiszúrták, hogy hamisan énekelek és elküldtek, pedig nagyon szerettem. Ebből az időszakból a rajzsakkörre emlékszem legtisztábban. Békési Leó, Alexovics László és a győri festő, Tóvári-Tóth István, aki tíz gyermekét mindig magával húzta egy kis kocsin, amikor festeni ment. Én már gyerekkoromban tudtam, hogy nem lesz gyerekem és nem fogom magammal húzni őket, ha festeni megyek. Anyámat is sajnáltam, hogy nem csinálhatja, amit szeretett volna. Szeretett írni, olvasni, helyette gyerekeket nevelt otthon és az iskolában.

Ehhez képest jelentett valami változást a középiskolai közeg?

Az már teljesen más világ volt. A női öntudat kamaszkorban alakul ki, igyekeznek is nagyon gyorsan lenyomni a rengeteg tiltással és fegyelmezéssel, hogyan kell ülni, ne rakd szét a lábad, ezt ne csináld, azt ne csináld... Engem nem fegyelmeztek, magamtól is nagyon nőiesen viselkedtem. A lánygimnáziumban matróz egyenruhánk volt és mindent elkövettünk, hogy mégis kidekoráljuk magunkat, bár én még tizennyolc évesen is kislánynak néztem ki. Beíratlak a tánciskolába, és minden fiú velem akart táncolni, mert volt bennem „valami különös”, de nem engedtem közel magamhoz őket. A bencés gimnáziumba szerettem volna járni, nekik gyönyörű könyvtárunk volt, amit azért mi is használhattunk. A győri püspökségben Somogyi kanonok (*Somogyi Antal, Abda, 1892 – Győr, 1971, katolikus pap, művészettörténész, egyetemi magántanár – a szerk.*) is foglalkozott velünk, sőt nekem lehetővé tette, hogy az ő könyvtárában tanuljak művészettörténetet (egyetlen lányként járhattam be

a könyvtárba nézegetni a könyveket). A vidéki értelmiség összefogott, hogy ne kallódjanak el a gyerekek. Emlékszem a csodálatos bútorokra, amiket folyton simogattam, és a könyvekre, amelyekben minden reprodukció előtt volt egy pauszpapír, amit előbb fel kellett hajtani. El voltam bűvölve a nyomtatottól és a fantasztikus festményektől. Abban nem voltam biztos, hogy egész életemben ezzel szeretnék foglalkozni, de ez végre valami szép volt, amit érdemes megtanulni. Mi az iskolában azt tanultuk, hogy nem kell emlékezni, miközben a bencés gimnazistáknak muszáj volt nagyon sok mindent fejből megtanulniuk, bemagolniuk. Én is ezt akartam: szerettem volna mindent tudni, tényszerűen, adatszerűen is. Győr közepén van a bencések temploma, mellette a könyvtár és az iskola. Szerettem a bencés fiúkat is. Szépek voltak, izmosak, öntudatosak, nem olyan slaposak, mint a révaisok. Volt egy fiú a bencések között, akibe szerelmes voltam, magas, okos, szép fiú, Ferinek hívták. Igyekeztem mindig mellé kerülni, de nemigen vett észre. Milyen jó, hogy így történt, amikor egyszer utánanézttem, kiderült, hogy gyógyszerész lett. Amúgy a szexualitással minden megváltozott. Most itt visszatérnék a gyerekkori élményeim közül egyre, tízéves koromból. Egy vízcsepp történetére, amit meg is írtam novellaként. A fürdőszobában csak hétvégeken gyűjtöttunk be a kályhába, és akkor egymás után mosakodtunk le a kádban, mert nem volt több meleg víz. Egyik reggel a hideg fürdőszobában álltam derékig meztelenül a lavór előtt, amiben mosakodtunk, és a víz sem volt meleg. Elszabadult egy vízcsepp a hátamon, és az a kis idő, ami alatt leszaladt, töredéke egy percnél talán, hirtelen nagyon hosszúnak tűnt. Olyan izgalmat okozott, hogy elgondolkoztam az érzésem, amit keltett bennem, és akkor gondoltam először arra is, hogy én egy különös ember vagyok, és ez olyan különös érzés, hogy érdemes az életemet ennek szentelni. Csak jóval

később tudtam meghatározni, mi volt ez. Abban az időben, amikor gimnazista voltam, nem szexelhettünk szabadon, az egésznek nagy körítése volt. Talán tizenhét évesen vesztettem el a szüzességemet, de csak egy szerelmem volt. Nem jártam fiúkkal, nem volt sok szexuális kapcsolat. Aztán hamar férjhez is mentem, de csak azért, hogy együtt aludhasunk, mert a házasság intézménye nem érdekelt akkor sem és azóta sem. De az a vízcsepp, annak az érzésnek a titka, nagyon megviselt. Lacan nagyon pontosan leírja, és előtte Freud is, hogy mi ez a gyönyörézés, mi okozhatja. Talán ez a testi érzés volt az, ami a mélyben a művészet felé terelt. Akkor még nem tudtam, hogyan fogom ezt kifejezni. Az a pillanat nagyon sokáig váratott magára. Talán a rajzfilm volt az első erre vonatkozó kísérletem, de meg kéne nézni a régi rajzaimat, hogyan próbáltam megközelíteni ezt a fajta testiséget.

Ez végig tudatos szándék volt? Az élmény életben tartása, hogy majd feldolgozd?

Volt idő, amikor nem gondoltam rá, elfelejtődött. Nagyon jó tanuló voltam, mindent meg akartam tanulni. A tanulás olyan princípium, amiben azt tanulsz, ami le van írva, nem azt fejezed ki, amit érzel. Én nagyon szerettem volna mindent tudni, mindent látó és mindent érző lenni – ez tízéves koromtól ambícióm volt.

Amikor érettségiztél, már tudtad, hogy hová akarsz menni utána?

Igen, szisztematikusan készültem a pályára, azóta, hogy rendszeresen jártam a rajzsakkörbe. Hat éven át heti kétszer, háromszor ott töltöttem a délutánt hattól nyolcig. Az első férjemmel is ott ismerkedtem meg. A másik fontos dolog a színház és az opera volt, amit Győrben láthattam, mert Pestre nem jártunk fel. És nagyon sokat olvastunk. Mesekönyvet sosem, azt mindenki lenézte, a já-

téket is. Tízévesen a *Háború és békét*, az *Anna Kareninát* olvastam, csak felnőtt könyveket. Tizenkét évesen pedig a *Bovarynét* – és ezek a női figurák nagyon fontosak lettek számomra. De emlékszem Németh László *Égető Eszteré*-re és Kaffka Margit írásaira. Különben az egész család Kaffka Margit-rajongó volt, ő volt az első feminista, akit Ady is nagyra tartott. „Örülünk, hogy a feminizmus megérkezett Magyarországra” – ezt írja a *Nyugatban* Kaffka Margitot üdvözölve. Ez a szám nekünk is megvolt és pár darab *A Nő és a Társadalom* folyóiratból. Anyám fontosnak tartotta ezt. Nagyon szerettem Kaffka Margit novelláit. A *Színek és évek* túl bonyolult volt nekem akkor, nem értettem még az asszonylét fájdalmait, de azt azért láttam, mi történik édesanyámmal. Szabad préda lehetett volna és vágyott is a szerelemre fiatal özvegyként, de megígérte apámnak a sírjánál, hogy nem hoz mostohát a gyerekei mellé. Nyers selyemruhát varrt nekünk fekete bársonycsikkal a temetésre. Gyönyörű volt, és a selyem érintése olyan vigasztaló. Mi mindenesetre elszörnyedtünk ettől a fogadalomtól. Sokan pályáztak édesanyámra, és én is láttam, hogy sokszor szerelmes volt, de hogy elment-e odáig, hogy szexuális kapcsolatot létesítsen valamelyikükkel, azt nem tudom. És nem volt alkalmam megkérdezni később sem.

1956-ban, már apám halála után Borsodi György, aki a háború előtt magas rangú katonatiszt volt és gyönyörű férfi, és aki a forradalom alatt le is lépett, megkérte a kezét. Én nagyon szerettem volna, ha ő lesz a második apám, anyám viszont kikosarazta, nem ment vele Nyugatra. Amikor a győri börtönt megnyitották, ahol a fél rokonságunk ült, mindenki nekivágott a határnak. Csak megcsókolták a családtagokat, aztán indultak a Fertő-tó mocsaras részén át ki az országból. Néztük, ahogy elmenni az ismerőseink, barátaink, akik nemrég még ott ültek az asztalunknál, szavalták Adyt – még most is sírok, ha rá gondolok. Akkor is sírtunk. Anyu ugyan be-

zárt minket a lakásba, csak egyszer sikerült kiszöknünk az ablakon át, hogy megnézzük, mi történik a világban. Neki tanítania kellett. Borsodi mindenestre azt szerette volna, hogy együtt menjenek Angliába. Ő el is jutott oda és utána Alaszkába, onnan érkeztek az első IKA csomagok. Akkoriban, akik kijutottak, egy idő után küldhettek a családnak csomagot, mert azt engedélyezték. Olyan ruhákat kaptunk tőle, amilyeneket csak a hollywoodi filmekben lehetett látni. Mi akkor Törőcsik Marit láttuk filmen, aki egyáltalán nem olyan volt, mint a hollywoodi szépségek. Így aztán könnyű dolgom volt – mert ez önbizalmat adott. Szegény mostani kamaszlányok csodaszépségekhez kénytelenek mérni magukat, nekik biztos sokkal nehezebb. Szóval ezeket a ruhákat megkapni, az csoda volt. Erről eszembe jut a performansz: 1956 vagy ’57 telén Abdán, tehát a faluban betlehemezni mentek a gyerekek, amiért pogácsát, rétest, szaloncukrot vagy pénzt kaptak a házaknál. Én is akartam menni, és meg is szerveztem, de csak azért, hogy én lehessek a Szűzmária és felvehessem azt a gyönyörű, fényes selyempongyolát, amelyet legfeljebb Karády Katalin viselhetett. Halálra szekáltam anyámat, hogy alakítsa át nekem. Vastag selyem volt, fehér. Csak a fehér selyem a szép nekem. Mint a barokk festményeken a fény. Emlékszem, ahogy összefogta a keskeny kis derekamon, és vonultam benne, mert teljes komolysággal csináltuk. A fiúk vitték a betlehemi istállót, amit az iskolában csináltak, de igazán csak a saját szerepemre és a ruhámra emlékszem. Utána sokáig játszottam ebben a fehér selyemruhában, ők pedig a lépcsőn ültek és onnan nézhettek.

Onnan kanyarodtunk ide, hogy szisztematikusan készültél a pályára. Hogy zajlott a felvételig?

Abban az időben minden vidékit parasztnak neveztek a pestiek. Engem az anyám nagy tiszteletre nevelt a parasz-

tok iránt, nagyon sértőnek éreztem, hogy valaki lenézi őket. Nagy harc volt vidékiként bekerülni a főiskolára. Akkor már férjes asszony voltam. Szombathelyi László, a férjem két évvel volt idősebb nálam. Együtt jelentkeztünk, de nem vettek fel minket elsőre. Talán nem is tudtunk olyan hatékonyan felkészülni, mint a Fő utcában Luzsicza Lajosnál (*ma Ferenczy Vizuális Műhely – a szerk.*) tanuló pestiek. Szép, de szerény rajzaim voltak, a vonalat ugyan nagyon céltudatosan húztam, de nem volt látványos az egész. Férjemet a katonaság várta, de pont akkor hirdettek pótfelvételit magyar-rajz szakra a szegedi kihelyezett tanárképzőn. Gyorsan jelentkeztünk, fel is vettek, és két évig Szolnokon tanultunk, a harmadik évben pedig már ki is helyeztek minket Fegyvernekre egy 12 évfolyamos iskolába tanítani. Felajánlottak egy szolgálati lakást is az óvodában, aminek a bebútorozására kölcsönöket vettünk fel, és ott tanítottuk a falu összes érdeklődőjét festeni és rajzolni. Időnként kaptunk pártleiratokat, hogy férjem vágassa le a szakállát, én meg ne hordjak miniszoknyát – a rendőrök néha konkrétan benéztek a függöny nélküli ablakainkon, hogy szemmel tartsák, mi folyik odabenn. Sok történetem van ebből az időből. Tanárként is nagyon fiatalnak néztem ki, fiatalabbnak a koromnál, az utolsó sorban pedig ott ültek a nagy darab, bukott kamaszfiúk, engem stíróltak, zavarba akartak hozni, de ők maguk is zavarban voltak. Rajzot tanítottam. A rajzsztárban voltak a csend-élethez tárgyak, köztük egy koponya is. A fiúk mondták, hogy nekik van ennél jobb is otthon, majd hoznak, és hamarosan be is állítottak kettővel. Nem is gondoltam erre, míg egy nap az iskolaudvaron átvágva jöttek fenyegetően az asszonyok. Kihívtak és felelősségre vontak, hogy mit képzelek, felbújtom a fiúkat, hogy kirabolják a sírokat. Kiderült, hogy valóban a temetőből lopták el a koponyákat és otthon üstben főzték ki – ez volt az ő szerelmi ajándékuk nekem. Nagyon felkészületlenül ért az egész otlét, a valóságnak ez a furcsa



Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia V.*, 1975, 24 db fotográfia, zselatinos ezüst nagyítás, egyenként 29 x 21 cm (204 x 258 cm), installációs nézet Drozdik Orshi *Retrospektív* című kiállításáról, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2001

szelete, mert addig, ha nem is éltem burokban, de mégis úgy éreztem, hogy a helyemen vagyok. Mindenesetre egyszer csak bezártuk a lakást, mindent otthagytunk, a kulcsot zsebre vágtuk és feljöttünk Pestre. Amink ott maradt, azt mind széthordták, a festményeinket, bútorokat. De másként ezt nem lehetett volna otthagyni. Nagyon szörnyű év jött, albérletről albérletre jártunk, míg végül kibéreltünk egy szobát a Téglagyár tér 3.-ban. Néha éjjel mentem haza, egyszer verekednem

is kellett, mert meg akartak erőszakolni, nem volt biztonságos Csepelnek az a környéke. A Lenhossék utcai iskolában tanítottam, László egy fröccsöntő műhelyben dolgozott a Baross utcában, hogy megéljünk, de közben jártunk mi is Luzsicza Lajos rajzsakkörébe. Úgy tűnt, hogy a tanárim szerelmesek belém és le akarják választani rólam Lászlót, akit én sokkal tehetségesebbnek gondoltam magamnál. De ők fallikusan látták a világot, aminek én abszolút tudatában voltam és gyűlöltem is őket érte.

Zebegényben Somogyi József, a szobrász tartott nyári kurzust, aki tehetségesnek tartott és szépnek is (bár ő a nők seggét a lovakéhoz hasonlította). Azt mondta, mindent megtesz, hogy felvegyenek, de én kikötöttem, hogy vagy a férjemmel együtt megyek, vagy sehogy. Ezen nagyon meglepődött, de végül abban az évben mindkettőnket felvettek. Luzsiczánál nagyon jó társaság verődött össze, akkor ismerkedtem meg Forgács Péterrel, Eskulics Tamással, Kelemen Károllyal, együtt jártunk bulizni,



Drozdik Orsolya: *AktModell*, 1977, performansz és fotó a performansz idején kiállítva, 1977. január 4., zselatinos ezüst fotó, 60 x 150 cm

Kex-koncertekre, szintén a Fő utcába. Nagy volt a pezsgés, és nagyon jól is éreztem magamat, hiszen mindig ilyen szabadságra vágytam.

Kinek az osztályába jártál a főiskolán? Ki volt a mestered?

Iván Szilárd. Festő szakra vettek fel, harmadikban mentem át grafika szakra, mert halálra szekáltak a festőknél. Nem tudtam Tizianót festeni, öntörvényű voltam gyerekkorom óta, de nagyobb volt az önfegyelmem, szintén a sorsomból következően, mint bárkinek körülöttem. Kevés vidéki került be, társaim nagyrészt pestiek voltak, én pedig nagyon ellenséges ezzel a szelekcióval szemben. Kiváltságos helyzet volt a főiskolára járni, én pedig az első pillanattól kezdve magas ösztöndíjat is kaptam, mert majdnem mindig kitűnő voltam. Erős vizuális memóriám volt, geometrián is mindenre emlékeztem, amit Krocsák (*Emil, 1975-ig a főiskola geometria tanszékének vezetője – a szerk.*) a táblára felrajzolt, miközben a fiúk, akik igazán értették is a geometriát,

majd meghaltak az irigységtől. Kimentem a táblához, becsuktam a szemem és felidéztem, mi hol volt a táblán, hol volt az „a”, hol húzódtak a vonalak – az egész egyben fantasztikus kompozícióként jegyeztem meg (nem értettem, nem is érdekelt igazán, később lett csak fontos, amit ott tanultam). Húztam a vonalakat, írtam a képleteket és mondanom sem kellett semmit, mert már kaptam is az ötöst. Szóval jó tanuló voltam. Reggel hétkor már a lépcsőn ültem, a takarítókkal mentem be és az utolsók között jöttem ki este. A Herman Ottó utcában laktam, az Iparművészeti Főiskola kollégiumában először nyolcad-, majd negyedmagammal egy szobában, hét éven keresztül, férjemet meg a Budafoki úti kollégiumba tették ki. A házasságunk tönkrement, minden igyekeztem ellenére sem tudtam normális lakást szerezni. A szegénység keveredett az elképesztő kiszolgáltatottsággal. Izgága, kislányos alkat voltam, de nagy felelősségtudattal. Halász András mondta mindig, hogy mindenkit csajra lehet venni, de az Orsit nem, mert el-tartja magát és tudja, mit akar. Hét évig

jártam a főiskolára, és közben dolgoztam az Interpressnek (*Interpress Kiadó és Nyomdavállalat – a szerk.*), éjszaka letraset betűket rajzoltam, ragasztottam – ha jól emlékszem, egy szó egy forintot ért, gyűjtöttem a pénzt lakásra, hátha össze tudom tartani az életemet. A fiúk meg közben csavarogtak, ittak – de nem mondom, hogy sosem tartottam velük. Mert közben szeles voltam, és amikor a hónap végén készpénzben megkaptam a fizetésemet és tele volt a zsebem, akkor én voltam a nagyapám, a dzsentri, aki két kézzel, nagyvonalúan szórja a pénzt – ami persze a fiúknak is nagyon tetszett. Nagyon szerettem költeni a pénzt, ezért anyám amint hazamentem, kizsebelt és betette a nevemre a takarékbba. Ő akkor már újra férjhez ment és felköltözött Pestre, miközben én a kollégiumban laktam. Nagy volt a rivalizálás a főiskolán. Elsőként én kaptam meg a Kondor Béla-ösztöndíjat, ami akkor nagy pénz is volt, ezer forint – és ennyi volt az ösztöndíjam is. (Összehasonlításképpen édesanyám tanárként negyven év után is talán hárromezer forint fizetést kapott.)

Kikkel jártál egy osztályba?

Halász Andrással, Kelemen Károllyal, Kiss Mariann-nal a grafikán, Koncz Andrással, Fazekas Gyurival, Károlyi Zsigával, Bogdány Dénessel, Tolvaly Ernővel a festő szakon, Zuzuval (Méhes Lóránt) a restaurátor szakon. Zsigát diákkorában nagyon rokonnak éreztem, talán mert neki meg rokkant apja volt. Törékeny diák volt, de markáns felnőtt lett. Birkás Ákos már idősebb volt, végzett és tanított, amikor mi odajártunk. Nagy barátságok voltak.

Ez a Rózsa presszó időszaka...

Igen, de az előtte lévő időszak is. A Rózsa ezekből a barátságokból nőtt ki. (A *Rózsa-kör* elnevezés azokat a képzőművészeket jelenti, akik a 70-es évek első felében jártak a Képzőművészeti Főiskolára, valamint azokat a hozzájuk csatlakozó avantgárdista beállítottságú fiatalokat, akik aktív résztvevői voltak a közeli Rózsa eszpresszóban, illetve más hasonló lehetőségeket kínáló kiállítóhelyeken 1975–76-ban rendezett fluxus karakterű eseménysorozatnak – a szerk.) Valahogy mindig úgy éreztem, a kollégiumi elhelyezésemnél is, hogy valaki rajtam tartja a szemét. De az egész sorsomban ez mutatkozik. Óriási vállalkozásaim, majdnemhogy életveszélyes vállalkozásaim voltak és vannak, és valahogy mindig sikerült kiviteleznem őket. Nem félek. Gyerekkorunkban nem volt szabad félünk és nem volt szabad panaszkodni és sírni sem. „*Ha sírsz, úgysem sajnál meg senki, oldd meg a problémádat...*” Gyerekkoromban nem nagyon voltak barátaim, csak képzeletbeli külföldi barátaim a lapulevelek alatt, akikkel kínaiul és angolul beszélgettem. Anyám meg főzés közben magyarázta, hogy „*De hát nem volt ott senki, nem érted? Azok képzeletbeli emberek... miért, te tudsz kínaiul?*” Én meg vitatkoztam vele és imitáltam egy nyelvet. A saját kortársaim nem barátkoztak velem, részben, mert sokkal műveltebb voltam náluk, és mert felnőttként kellett viselkednem

már nagyon korán. Nem játszottam. És később a főiskolán is mindig így volt. Bekapcsolódtam a fiúk életébe, aztán meg visszaestem a saját feladatkörömbé. Fura viszonyok voltak. Mentem haza egyszer éjjel egyedül, és követtek a fiúk, aztán az egyik megfogott hátulról és megrázott, hogy „*nem vagy se szép, se okos, hát mit esznek rajtad?*” Én meg kontráztam, hogy „*de hát te is követsz...*” Szerintem az eltökéltségem volt vonzó. Erdély Miklós is fel akart szedni a Szép Ilonkában, sokáig volt szerelmes belém. Azt hiszem (de lehet, hogy nem), vele mentem először Kondor Bélához, akinek nagy rajongója volt. ’72-ben lehetett, Kondor akkor avantgárd figurának számított. Még az iskolaéveim alatt lett öngyilkos. Részeg volt, de olyan folyékonyan és okosan beszélt irodalomról, könyvekről, mitológiáról, ahogy csak a családomban hallottam beszélni. Apafigura lehetett volna. Ez a szerencsétlen, részeges tehetség olyan belső világban élt, ami végtelenül érdekes volt. Azóta leértékelődött, mert a rajzai nagyon erősen köthetők a szocializmus ideje alatt nagyra tartott stílushoz, a rézkarchoz. Amikor Erdély először bejött hozzám a főiskolára, és én éppen rézkarcokat csináltam, az enyémekekre azt mondta, hogy olyan, mintha Kondor Béla rajzolta volna. Erdély – ezt avantgárd technikának hívták később – mindig tudta, hogyan kell valakit szíven szúrni, mert onnantól kezdve megindul egy párbeszéd, hiszen akit szíven szúr, az magyarázkodásra kényszerül. Én magam egyáltalán nem gondoltam, hogy a rajzaimnak közük lenne Kondorhoz. Volt egy mondas akkortájt, amin én mindig csak nevettem – hogy aki tehetséges, annak nem kell dolgoznia. Nekem meg az anyukám azt mondta, hogy ha művész akarsz lenni, akkor híresnek kell lenned, nézd meg a lexikonban, ott vannak a művészek. Tízéves voltam akkor. Néztam a lexikont, ami egy harmincas években megjelent, németből fordított könyv volt, csodaszép képekkel, de abban egy nő sem volt. Na, mondta az anyám, hát akkor szorgalmasan, kemé-

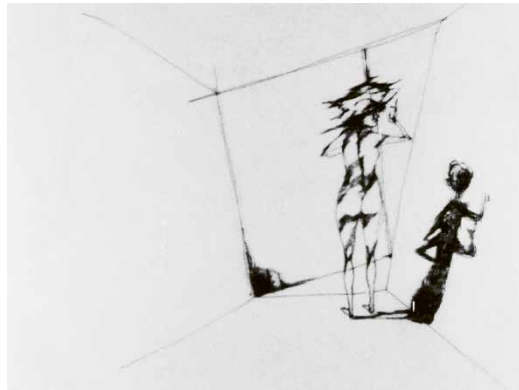
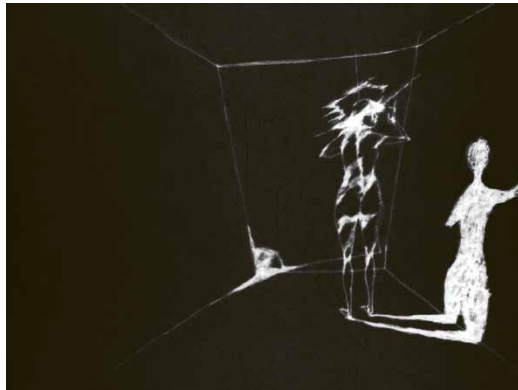
nyen kell dolgoznod, mert még valami van: szegény is vagy. Ez elég jó lecke volt. Szóval itt tartunk: Erdély Kondoréhoz hasonlítja a rézkarcaimat, szíven ütött – de ezzel kezdődött a párbeszédünk. Tényleg mindenkinek ez volt a technikája, ez volt az avantgárd macsó technika. A csajokat „lekúrni” – ez volt az alapjelszó, meg az, hogy a tehetségesnek nem kell dolgoznia. Én az ellenkezőjét gondoltam. Azért változóban volt már a dolog, de akkor az elején, amikor Bódy Gábor, aztán Erdély bejárt hozzám a műterembe, még ez ment. Ez kicsapódása volt valaminek ott, abban a politikai térben, egyfajta szabotálás, önszabotálás is volt – ebből lett a *Vonal* című rajzfilmem. Ezek szerelmek voltak – az ő részükről. A ’74/75/76-os tanévről beszélek.

Hol volt ekkoriban műtermed?

Raszler Károly tehetségnek tartott, és így kaphattam meg Almásy Aladárral (aki egy évvel fölöttem járt) közösen egy nagy termet, amiben most húszan dolgoznak. Szemethy Imre is bejárt egy ideig, de ő aztán végzett. Magas, nagy terem volt, a Különlegességi cukrászdára (*Akkoriban így hívták, előtte, utána Lukács Cukrászda, majd megvette egy bank, amelyik nem üzemelteti már – a szerk.*) láttunk rá. Imádtam ott dolgozni, vagy több száz rézkarcot készítettem benne. Minden ujjam savas volt, egyszerre szívtam két cigarettát, észre se vettem, hogy az egyiket még el sem nyomtam. Elég szeles voltam, és azt hiszem, nagyon kimerült is, mert vagy tíz évig zsigereltem ki magam. Három-négy órát aludtam csak, hogy minden beleférjen a napomba. Ez biztos meglátszott akkor már.

Bódyról is meséj egy kicsit, vele hogyan ismerkedtél meg?

Varázsos személyiség volt. Ő volt az ügyeletes zseni, mindenki úgy is nézett rá. Szép is volt, meg csúnya is – mint az ördög. Szép ördög. Tele volt gonosz



Drozdik Orsolya: *Vonal*, 1976, rajzok Bódy Gábor filmjéhez
(*Filmiskola 3/1: A film és a fotográfia eszközeiről*, MTV, 1976)

energiával. Hadakozott benne a szépség, meg az együttérzés és a megítélés. Jártunk mindenfelé. Amikor elkezdett forgatni, az *Amerikai anzixot*, 1975-ben, akkor meg éjjel bejött a kollégiumba és részegen elaludt a zuhanyzóban. Várta, hogy felkeljek, mert a lányok bezárták az ajtót, hogy legalább azt a három órát végigaludjam a betűragasztgatás után. Voltunk sokszor a Körszállóban, aminek a tetején volt egy kávézó, oda jártunk szórakozni. Meg főként az FMK-ba, aztán házibulikra, Kex-koncertre, Zsilka János előadásaira, moziba. Akkoriban semmi sem volt drága, nekem meg a többiekhez képest mindig volt pénzem. Nagyon csodáltam Erdély Miklóst, aki örületes luxusban élt, okos volt, volt szép kertje, gyönyörű háza, utazhatott külföldre – de ez kivételnek számított akkor. Bódy szegénységben élt, majdnem, mint én, hol a mamájához, hol a papájához költözött. De Erdély idős ember volt, Bódy meg magam korabeli, vele szívesen mentem. Nem képzeltem ezt párkapcsolatnak, de minden pillanat élvezetes volt vele. Akkor készítette a filmnyelvi sorozatát. Engem is megkért, hogy rajzoljak egyet végig, csak az a technika, amit használtam, érdekelte és irritálta is egyszerre. A rézlemez bekormozzuk és abba karcoljuk a vonalakat.

Az 1976-os filmnyelvi sorozatában (*Filmiskola 3/1: A film és a fotográfia eszközeiről*, MTV, 1976 – a szerk.), a fotogramnál szerepel a *Vonal* című rajzfilmem, amit rézkarc stílusban rajzoltam meg, hasonlóan a filmbe karcolt vonalhoz. Az én ötletem volt, hogy negatív-ból pozitívrá fordítsuk a rajzokat. Akkor már nagyítottam a fotóimat a főiskolán a reklámgrafikusok „doká”-jában és érdekelt a filmnegatív és a pozitív kép kapcsolata. Senki sem értette, hogy mivel foglalkozom, de ez gyerekkorom óta így volt, megszoktam, hogy magamban tartom. A környezetem csak a technikát olvasta le, a jelentéshez semmi kulcsuk nem volt. Nem kötötték össze Dienes Valériával, Kaffka Margittal, Bovarynéval vagy Simone de Beauvoirral – akinek a könyveit olvastam, megvoltak anyámnak. Akkor már kezdett valami kicsit újra pezsegni – de az a feminizmus, ami a két világháború között létezett Magyarországon, az akkor osztályellenes, középosztálybeli, burzsoá dolognak számított, cenzúrázva volt. Közben viszont nagyon jó volt, hogy volt hivatalos feminizmus, társadalmi feminizmus, amit tanítottak, és amit mindenki tudott is, de a gyakorlatba nem volt igazán beépítve. A főiskolán csak a tornatanár és az oroszstanár volt nő. A legtöbb nő akkor, aki karriervágyó volt és nagy

egója is volt, férfiegót nevelt ki magában. Ők a feminizmust az én emlékeim szerint inkább lenézték. Schaár Erzsébet, Szántó Piroska nőművészként voltak jelen. Nekem Schaár Erzsébet fontos volt. De inkább nőművészek voltak és nem „feministák”, mint pl. Dienes Valéria a táncban, aki hangsúlyozta a különbséget a két nem gondolkodásmódja és annak kifejeződése között.

Hogy kezdődött a kapcsolatod a test mozgatásával, megmutatásával? Egyáltalán, hogy jött az ötlet, hogy a testedet is használod?

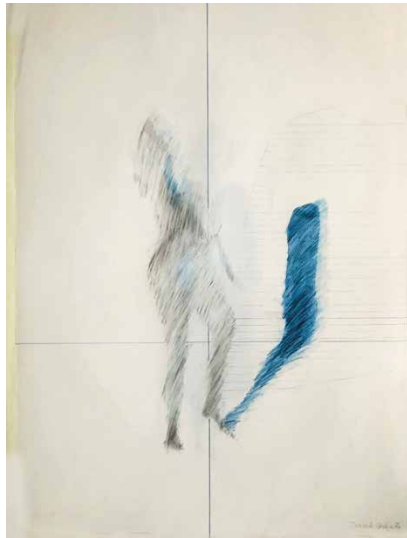
A vízcsepp után a színészelőadásaim gyerekkoromban, azután pedig a női akt rajzolásánál. Rájöttem, hogy minden, amit rajzolok, rám hasonlít. Minden nő, akit lerajzolok, én vagyok. Az én testem. De azért én erre elő voltam készítve. Ha kamaszkorodban Kaffka Margitot olvasod, akkor tudod, hogy a nők másként gondolkodnak, éreznek.

De azért az nagy ugrás, hogy a saját meztelen testedet kezded el megmutatni, te magad állsz oda...

Ehhez két dolog járult hozzá. Az egyik, hogy 1975-ben kezdtem el fotózni az aktmodell-beállításokat a könyvtárban, azo-



Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia: Ugrás*, 1975–1977, fotográfia, ofszet, 70 x 50 cm



Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia*, 1976, kiradirozott ceruzarajz, papír, egyenként 100 x 70 cm

kat akartam kiállítani. (De csak részben sikerült, mert a grafikán nem volt szabad fotót használni.) A befotózott képeket magam nagyítottam és mint saját fotóimat használtam. A második pedig az volt, amikor ugyanabban az évben lefotóztam a főiskola könyvtárában a szabad-táncos fényképeket, amiket összegyűjtöttem és ugyancsak kiállítottam. A negatívokat előhívtam és a reklámgrafika fotólaborjában nagyítottam őket. Szemiotikát is tanultam a magyar szakon, illetve ott szemiotika alapú volt maga a tanítás. Bódy Gábor is ebből indult ki. Ez be is épült a szemléletembe, a jel és a jelölt viszonya nagyon fontos volt. Ezért kezdtem el a fotókkal is foglalkozni és ugyanezt fedeztem fel az akt-rajzoláskor, hogy minden rajz jobban hasonlít rám, mint a modellre. Magamat és a saját pszichológiai állapotaimat rajzoltam le a rézkarcaimban is. Hiába hasonlított ez Kondoréhoz, ő mitológiát csinált, én meg a saját magam érzelmi történetét írtam bele a rézkarcaimba. 1975-ben Vitányi Iván csinált egy interjút Dienes Valériával (*Valóság 1975/8-as szám – a szerk.*), miután megrendezték

az első szemiotikai konferenciát Magyarországon, Tihanyban. Az első vagy második alkalommal Umberto Ecót is meghívták, akiről én már tudtam, hogy összeköti a filozófiát a szemiotikával. Én tényleg filozófiának láttam a jelölvasást. Feminizmusomban filozófiai szintre emeltem az érzelmeket, a szemiotika kulcs volt ehhez. De nem csak nekem járt ez a fejemben, most, hogy újra megnéztem a Bódy-filmet, és amikor a médiumokról, a médiumok közötti átjárhatóságról beszél, az olyan, mintha magamat hallanám. Lehet, hogy ezt akkor mind együtt hallottuk, együtt jártunk egy csomó helyre. Ő vitt el Lukács György lakásába is. Varázsos figura volt. Rivalizált mindennel, mindenkiel, filozófusokkal, művészekkel. Egyszer, amikor épp hazajött Angliából, a kolesz előtt felugatott, úgy, mint a farkasok. Rögtön felismerem a hangját. Azt akarta elmondani, hogy olyan akar lenni, mint Fassbinder, lelkesen mesélte, mi mindent csinál Fassbinder. Ez már '76-ban volt, amikor a filmet csináltuk. Heideggert olvastunk, kritikai kiadásban, de az eredetire is ráakadtam. És Wittgenstein is.

A szigorúan vett képzőművészek közül kit tiszteltél akkoriban?

Tóth Valériát. Nem tudod ki az, ugye? Én se tudom, hogy mi lett vele. Csak hogy csodálatos festőlány volt, Iván Szilárdhoz járt ő is, mint én, a Festő Tanszékre. A nőség maga. A színei... de minden, amit csinált, olyan volt, amitől én elájultam. Álltam mögötte, és arra gondoltam, hogy milyen elképesztően tehetséges és én nem vagyok ilyen. De arra is, hogy én meg fogom csinálni, ő pedig nem. Minden született tehetségben (főként nőben) van valami ilyen-fajta törekenység. Elméleteim szerint a másodtehetségek csinálnak karriert, mert valamit be akarnak hozni. Akiket fiatalon nagyon tehetségesnek láttam, mind eltűntek. Most is van olyan barátom, akiről azt gondolom, hogy szuper tehetséges, milyen kár, hogy éppen gyereket nevel. Egy művészeti karrier megvalósításához keményen és koncentráltan kell dolgozni – és nekem ezt már tízéves koromban megmondta az anyám –, a könyvekben kell benne lenni. Ezt nem felejtettem el.

Visszatérnék arra a kérdésre, amitől kicsit elkanyarodtunk, vagyis hogy a rajz, a rézkarc után mi adta a lökést ahhoz, hogy a saját tested legyen a médium?

A performanszokra gondolsz? Igen, már az előbb is ezért vetődött fel Dienes Valéria neve. Az említett Vitányi-interjúból szereztem tudomást az ő orkesztika előadásairól. Az, hogy egy filozófus-matematikusan egyben szemiotikus-nyelvész és szabad-tánc-oktató, iskolalapító volt – ettől én hanyatt vágtam magam. Úgy haragudtam a világra, hogy ezt a zsenit 94-96 éves korában fedezik fel újra Magyarországon. Hogy lehetett őt ennyi időre elfelejteni? Ez lesz az én sorsom is? Azonnal elmentem hozzá, hogy megtanulhassak tőle mindent, amit még lehet. A filozófusok azt mondják, hogy csak azt tudod megtanulni, amit már tudsz. Amit akkor mondott nekem, azt már mind tudtam a sejtés szintjén, de az, ahogy ő ezt mind

össze tudta rakni, hihetetlen támaszt adott. Ez volt az a pillanat, amikor össze tudtam kötni azt a hátamon leszaladó vízcsepp okozta érzést azzal, amit ő tudott. Hogy összekapcsolta a filozófiát az orkesztikával.

A férje egyszerűen otthagya a gyerekekkel, lelépett az egyik tanítványával. Bennem nagyon erős volt az együttérzés a nőekkel – de főként az önmagukat megvalósító, tehetséges nőkkel tudok együtt érezni. Abban az évben láttam egy filmet Isadora Duncanról is, ami rádöbbenett arra, hogy ez a sorsom. Abban van egy jelenet, ahol orosz katonáknak félmeztelenül táncol. El lehet képzelni ezeket a szegény orosz fiúkat, akik be vannak zárva egy intézetbe, az összes szexuális képzeletükkel, akik fejüket verik a falba vagy nem tudom, mit csinálnak, hogy a tesztoszteronszintjük lejjebb menjen. És akkor ott van ez a szép nő (aki nem is volt annyira szép, mint amilyen szenvedélyes), maga a szexuális kihívás. De

engem nem is a kihívás érdekelt ebben a jelenetben, hanem az öntudat, az a nagyon mély testi öntudat, mely felfedezte magát a saját testében. Meggyőződésem volt, hogy a feminizmus alapja a szabad tánc, és a saját feminizmusomat erre is alapoztam. De nem is a tánc, nem a performansz, hanem a test felszabadítása a lényeg, és a testnek az a szintű tudata, ahonnan művészetet lehet csinálni. Ezt előtte is pontosan tudtam, de '75-ben – mindig mondom, hogy sorsszerű művész vagyok –, amikor éppen ott tartottam, hogy ezt az egészet művészté fogalmazzam, ad valami egy ilyen erős lökést. Példát, szerepmodelleket a performanszhoz. (Amit akkor body-artnak is hívtak.) A legnagyobb ideálom az édesanyám, de ezek a nők zseniálisak voltak, és édesanyámat sajnálom, hogy nem tudta megvalósítani azt, amit szeretett volna. De az más korszak volt.



Egri Petra

DIOR IN BRITAIN



A New Look ikonikus darabja, Christian Dior 1947-es tavaszi/nyári kollekciójának *Bar suit* összeállítása.
A New Look kifejezést először Carmel Snow, az amerikai *Harper's Bazaar* főszerkesztője
használta Dior merész kollekciójára („*My Dear Christian, it's such a new look!*”)

Fotó: © Laziz Hamani © Victoria and Albert Museum, London / HUNGART © 2019

Itthon viszonylag ritkán találkozhatunk divatkiállítással, főleg white cube környezetben. A Ludwig Múzeum most megtörte a jeget azzal, hogy felvonultatja Király Tamás örült idők szabad szellemét a palackból kiengedő kreációit, a londoni Victoria & Albert Museum azonban már régóta tartja konzerválásra érdemesnek és helyezi múzeumi kontextusba a divat-kreátori teljesítményeket. A közönségigény megvan rá: a Christian Dior: *Designer of Dreams* című kiállítás iránt akkora az érdeklődés, hogy már a hivatalos megnyitó (2019. február 2.) előtt elfogytak a jegyek a tárlat teljes időtartamának összes napjára.



Christian Dior 1948-ban műtermében
Sylvie nevű modelljét öltözteti
© Christian Dior / HUNGART © 2019



Margaret hercegnő (balra) átadja Christian Diornak
a papirtekerces, amely igazolja, hogy a Brit
Vöröskereszt tiszteletbeli taggá választotta őt
téli kollekciójának Blenheim-palotában történt
bemutatása után, 1954. november 3-án
© Popperfoto / Getty Images

A V&A részben egy 2017-es párizsi Dior-kiállítást (*Dior Couturier du rêve*) fogad és gondol tovább legújabb, Amanda Leveté által tervezett, Sainsbury Gallery nevű terében. A több mint 500 tárgy – kiegészítők, ruhadarabok, fotók, használati tárgyak és divatillusztrációk – hatvan százaléka Párizsból, a Musée des Arts Décoratifs-ból, a fennmaradó negyven pedig a V&A saját tulajdonából, az állandó viseleti kiállításból származik. A *Christian Dior: Designer of Dreams* újdonsága és egyben érdekessége, hogy a Dior márka brit kapcsolódásaira is kitér a *Dior in Britain* szekcióban. A végleges koncepció kialakításakor az is fontos szempont volt, hogy olyan tárgyak is bekerülhessenek

a kiállítótérbe, amelyek ez idáig sehol sem voltak láthatóak, ezért a kiállítás anyagának összeállítását alapos kutatómunka is megelőzte. A tárlat nem csak a ruhákat és kiegészítőket kínálja fel látványosságként; a legtöbb kiállítóhelyiség díszlete és kompozíciója – a francia díszlettervező, Nathalie Crinière munkája – is legalább olyan hangsúlyos, mint maguk a kiállított tárgyak. A ruhák/kiegészítők, a díszlet és a narratíva összjátékára az egyik legszemléletesebb példa talán a *Garden* szekció, amely a lenyűgöző látvány mellett méltó emléket állít a Granville-ben nevelkedett Christian Dior kertekhez fűződő vonzalmának is. A *Garden* szekció kiállítótérének plafonjáról le-

omló, élethű papírvirágok a Wanda Barcelona dizájnstúdió kitaró munkájáról árulkodnak, s a Dior-rajongók legnagyobb öröme némi megidézük a Raf Simons-éra első, 2012-es haute couture bemutatójának fali dekorációját is. A kert tematikában kap helyet a Dior parfümüzletének metakiállítása is, amelyben a diszes üvegek dizájnjának változása is nyomon követhető. A kiállítás nem törekszik a kronológia követésére, inkább tematikus elemek szerint rendszerez: a legelső szekció nem meglepő módon a New Look köré szerveződik. A kifejezést először Carmel Snow, az amerikai *Harper's Bazaar* főszerkesztője használta a Dior legelső bemutatóján felvonultatott kollekcióra.



Részlet a *Christian Dior: Designer of Dreams* című kiállítás *The Garden (A kert)* szekciójából, amelynek mesébe illő látványa a plafonról leomló virág-dekorációval emléket állít Christian Dior kertszeretetének, és Raf Simons első haute couture bemutatójának dekorációját is megidézi

Fotó: © Adrien Dirand
© Victoria and Albert Museum, London /
HUNGART © 2019



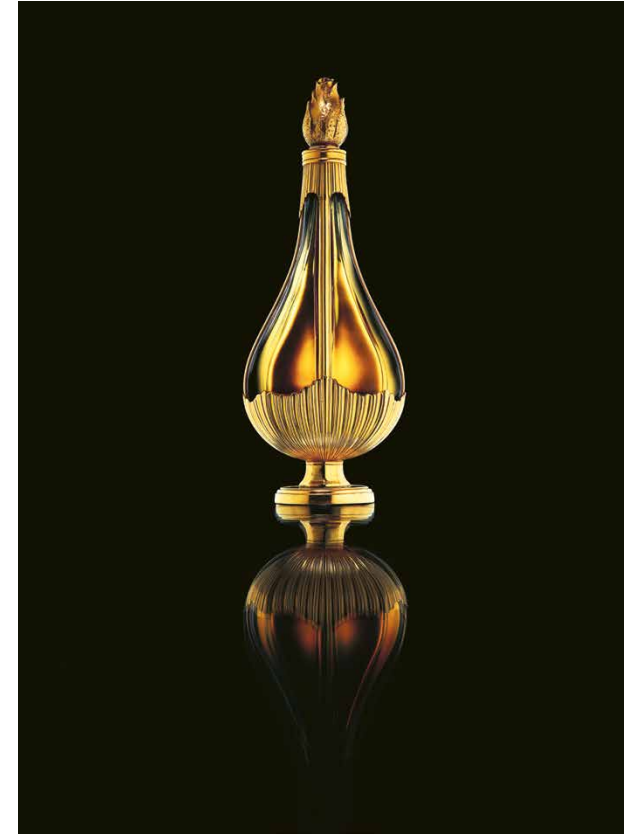
A chicagói The Little Below the Knee Club (Kicsivel a térd alatt Klub) feministái 1947-ben Dior anyagpazarló New Lookja ellen tiltakoznak. A képen Christian Dior; látszólag nem törődik különösebben a tüntető nőcsoport tagjaival
© Christian Dior / HUNGART © 2019

Híressé vált mondatának („*My Dear Christian, it's such a new look!*”) köszönhető a kifejezés, amely később bekerült a köztudatba, majd hozzá is ragadt a Dior névhez. Az archív divatfotók és a kiállított haute couture darabok a második világháború utáni időszak mérhetetlen divatszomjájáról árulkodnak. Az 1947-es New Look egyik ikonikus összeállítás, a Christian Dior által tervezett *Bar suit* is megtalálható a kiállítóterben, valamint a Dior-ház további tervezőinek a New Look szellemében újragondolt, fekete-fehér haute couture összeállításai is. A Hôtel Plaza Athénée világa által inspirált, *Bar suit* névre keresztelt Christian Dior-darab a Victoria&Albert Museum állandó divattörténeti kiállításának részeként korábban is megtekinthető volt, a gyűjteménybe 1960-ban került. A fekete-fehér összeállítás a korabeli fotósok egyik kedvencének számított könnyen fotózható jellege miatt. A nagy vitát kavará, csípőt és lábkat egyaránt markánsan hangsúlyozó összeállításnak óriási szerepe volt abban is, hogy a Dior márka nemzetközi sikerekre tegyen

szert, s Christian Dior 1952-ben megnyithassa első londoni üzletét. A New Look nemzetközi térnyerésével egy időben a divatvilágban és a közéletben is megindult a spekuláció arra vonatkozóan, hogy a következő bemutató alkalmával Dior vajon milyen szoknya-hosszt fog produkálni. Ezt parodizálja a kiállítás első szekciójában eredetiben is megtekinthető *Times* magazin karikatúraszerű címlapja, amelyen Christian Dior egy nevetségesen óriási szabóollót tart a kezében. Az első szekció az haute couture darabok mellett fotódokumentációs panelt is tartalmaz, amely Christian Dior tervezői pályájának indulását dokumentálja. A figyelmes látogatónak rögtön megakad a szeme egy fotón, amin a chicagói feministák New Look-ellenes tüntetése látható. A képen ott van maga Dior is, látszólag nem törődve különösebben a tüntető nőcsoport tagjaival, akik a testükre erősített transzparenszen a Dior anyagpazarlása ellen és a női egyenjogúság mellett kívántak fellépni. A háború utáni nélkülözés éveiben az új Dior-kollekció nagyvonalú anyaghasználata kétségkívül sokak

számára hatott provokációként. Dior New Lookja az újrendeződő hierarchikus társadalom és a nagypolgári gőg szimbóluma lett.

Itt említhető meg a tárlat fő különlegessége, vagyis hogy a *Christian Dior: Designer of Dreams* kizárólag haute couture ruhakölteményeket mutat be; mindegyik kiállított öltözet egyedi, kézzel készített darab, némelyik mögött egy egész szabó- és varrócsapat több hónapig tartó aprólékos munkájával. A másik különlegesség a *Dior in Britain* szekció, amely kiemeli Dior anglofil beállítottságát és megpróbálja elbeszélni, miképpen került Christian Dior a királyi család tervezői közé, valamint milyen körülmények között jött létre az első londoni üzlet. A szekció kiállítási tárgyai között megtekinthető a Christian Dior által Margit hercegnő 21. születésnapjára tervezett bálruha, melynek kulcsszerepe volt abban, hogy Christian Dior üzletet nyithasson, majd terjeszkedhessen Londonban. A hófehér, aranyhímzéssel kirakott, vállban aszimmetrikus ruhakölteményt Margit hercegnő kedvence-



A *Diorling* parfüm, 1963

Fotó: © Laziz Hamani © Victoria and Albert Museum, London / HUNGART © 2019



Christian Dior by John Galliano, *J'_a_d_o_r_e_*, 2008, ruha, haute couture (megrendelésre készült)

Fotó: © Laziz Hamani © Christian Dior Parfums collection, Párizs / © Victoria and Albert Museum, London / HUNGART © 2019

ként tartják számon. Cecil Beaton híres fotója a kiállítóter falán életnagyságúra nagyított változatban tekinthető meg, de a kiállítás dokumentálja a tervező jótékonyági divatbemutatóit is, amelyeket a Museum of Costume és a Vöröskereszt részére rendezett. A képanyagok között szerepel egy 1954-ben készült fotó is, amelyen Christian Dior számára Margit hercegnő a Brit Vöröskereszt örökös tiszteletbeli tagja címet nyújtja át. A tervezői ruhák „Dior Made in Britain” címkéi mögött húzódó történet is megismerhető a kiállítás kísérszövegéből. A *Dior in Britain* szekciót összevetve a *Designers for Dior* feltűnhet, hogy a londoni

Dior ág társtervezőiről nem kapunk olyan átfogó képet, mint a párizsi Dior üzlet hat másik dizájneréről, akik az alapító halála után vették át a tervezést. Arra a kevesek által ismert tényre is fény derül, hogy a brit Dior-vonal a tervező halálától kezdve egészen 1976-ig a párizsitól részben külön működhetett. A licencjogokat felvásárolta a C.D. Models Ltd, így a briteknél kizárólag a Dior ready-to-wear kollekcióját lehetett megvásárolni. Ezek később már olyannyira hazainak számítottak, hogy a ruhadarabok és kiegészítők kizárólag brit alapanyagokból készülhettek, s a társtervező – a párizsiakkal egyeztetve – az egyes kollekciókon

módosításokat hajthatott végre, hogy a brit testalkathoz jobban illeszkedjen az öltözet. A londoni ág társtervezőjének 1960 és 1965 között döntési joga volt tehát abban, hogy milyen változásokat kíván eszközölni a párizsiak tervein. Ugyanakkor a brit és a francia ág kapcsolatára finoman szólva is a kétösség volt a jellemző. Guy Douvier, Philippe Guibourg és Frédéric Castet tervezők ugyan a brit vonalért voltak felelősek, ám származásukat tekintve mindannyian franciák voltak. Csak 1965 után kerülhetett a brit Dior üzlet élére a dán származású, ám a londoni Central Saint Martins intézményében végzett Jorn Langberg.



Részlet a *Christian Dior: Designer of Dreams* című kiállítás *For Dior (A Diornak)* szekciójából
Fotó: © Adrien Dirand © Victoria and Albert Museum, London / HUNGART © 2019

A *Designers for Dior* szekció az Yves Saint Laurent, Marc Bohan, Gianfranco Ferré, John Galiano, Raf Simons és Maria Grazia Chiuri nevével fémjelzett korszakokat külön-külön is tárgyalja. A dizájnerek által tervezett haute couture darabokat életnagyságú portréjuk előtt, korszakokba rendezve tárja elénk a kurátor. A szekció Yves Saint Laurent-nal kezdődik és Maria Grazia Chiurival ér véget, majd a vakító fehér látványvilágú *Ateliers*-be torkollik, amelyben a látogató betekintést nyerhet a Dior haute couture ruhaműhely mindennapjaiba és munkafolyamataiba. Míg a kiállítás legtöbb szekciója és látványvilága, valamint a kiállított tárgyak sorrendje és kontextusa számos ponton egybecseng a párizsi *Dior Couturier du rêve* kiállításával, addig a *Ballroom* szekció alapkoncepciójának ötlet

tét teljesen megváltoztatta a brit kurátor (Oriole Cullen). A tárlat látogatója Dior báltermébe lépve szimulált térbe kerül, amelyben báli zene szól, s a ruhák egy körszínpadon folyamatos mozgásban vannak. Az idő múlásáról a falra és plafonra vetített jelenetek és csillagképek adnak információt. A kiállítóteret úgy tervezték, hogy a látogató a körkörös pontján leülve is szemlélhesse az eseményeket, s maga is részese lehessen a báli mulatságnak. Ebben a szekcióban kap helyet a Diort viselő hírességek tematika is, amelyben a kiállított öltözetek mellett fotódokumentáció is tanúskodik azokról a jeles eseményekről, amelyeken popsztárok Dior ruhákat viseltek. Az egyik utolsó szekció találóan a *Diorama* nevet kapta. A vitrinbe rendezett, színek szerint csoportosított ruhákkal,

kiegészítőkkal és miniatűrökkel szembeni falon összesen 123 Dior magazin-címlap kap helyet. A vitrinben közvetlenül az haute couture öltözékek és kiegészítők mellett feltűnnek azok miniatűr változatai is. A kiállítási szekció tárgyainak elrendezését és falra rögzítését úgy oldották meg, hogy azok a lebegés látszatát keltsék, megidézve ezzel a René Magritte-i szürrealista festmények világát a divat mesészerű álomvilágával összefüggésben, és referálva magára a kiállítás címére is.

Christian Dior: Designer of Dreams,
Victoria & Albert Museum, London,
2019. szeptember 1-ig

Victor VASARELY | Lowry BURGESS
MYERS | Aleksandra MIR | KEREKES Gábor
Claes OLDENBURG | ST. AUBY Tamás
Tom Van SANT | GYÉMÁNT László
Honoré DAUMIER | LAKNER László
VARGA Tamás | Kiki KOGELNIK
Sándor | DEUTSCH Richárd
Joe TILSON
KONDOR Béla | András FODOR
ORSZÁG Lili | PERMUTÁCIÓ
HEVELIUS | Jacqueline KAMARAS
James NASMYTH
VAN HOEYDONCK | KONRAD
CHAMBERLAIN | David N. BORDOS
ST.AUBY Tamás
Robert WHITMAN | Nancy GRAVES
BURGESS | KEREKES Gábor
Georges MÉLIÈS
Lowell Blair NESBITT
Vassilakis TAKIS | LENGYEL András
PAL | RÉKASSY Csaba
Heinz MACK | LAKNER Antal | Vassilakis TAKIS
Gábor | Jack STONES | MOHOLY-NAGY László
MALINA | Forrest MYERS | GERHES Gábor | CHAMBERLAIN
NOVROS | Franz Xaver Karl PALKO | OROSZ Mária
Tom Van SANT | GYÉMÁNT László | ALTORJAI Sándor | Nancy GRAVES | Isabella BORDOS
DAUMIER | LAKNER László | Ben Gyula FODOR | BORDOS László Zsolt
SONFIST | Kiki KOGELNIK | DRÉGELY Imre | Georges MÉLIÈS | REISENBÜCHLER Sándor | D
Lev NUSSBERG | Lowell Blair NESBITT | Bartholomeus SPRANGER | Umber
JÚLIUS Gyula | Andreas CELLARIUS | ISKI KOCSIS Tibor | Frank MALINA

HOLDMÚZEUM 1969

MŰVÉSZET ÉS VILÁGŰR

2019. június 14. – szeptember 22.

Vasarely Múzeum

1033 Budapest, Szentlélek tér 6. | www.vasarely.hu

Főtámogató: 

Együttműködő partnerek:    

A nagy magyar gyűjteményekről olvasva nem panaszkodhatunk unalmas eseménytelenségre. A legizgalmasabb történetek általában egy-egy mű hányattatásairól szólnak, vagy a gyűjtők életének fordulatairól. Amit most tárunk olvasóink elé, az viszont inkább az abszurd felé mutat, avagy milyen nehéz volt az utolsó nagy gyűjteményt köztulajdonba adni 1945 után.

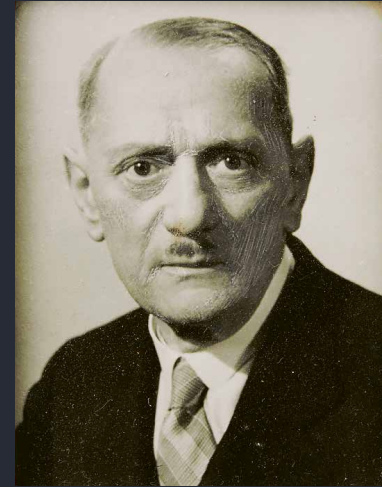
Horváth Hilda

A HALÁLA UTÁN PERBE FOGOTT MŰGYŰJTŐ ESETE

Emlékezés dr. Fettick Ottóra (1875–1954)



A pécsi Zsolnay gyárban a díszedények mellett sokféle csempe készült, különleges technikai eljárásokkal, változatos, gyakran virágos díszítványekkel. A tárgy jobb alsó sarkában dr. Fettick Ottó etikettjét láthatjuk, aki így jelölte gyűjteménye tárgyait
Falburkoló lap vörös virágokkal, 1904 k., kivitelezés: Zsolnay gyár, keménycserép, kézzel préselt, magas tűző mázzal, savmaratott, eozinmáz, 10 cm x 10 cm x 1 cm



Fényképeret Fettick Ottó fényképével, 1890 k., kivitelezés: Zsolnay gyár, porcelánfajansz fémlüszter-mázzal, 10,4 x 8,4 x 1 cm



Fettick Ottó otthona műtárgyakkal, Budapest XII. (ma II. kerület), Bognár u. 3. sz. alatti villa, archiv fotó

A műgyűjtés története interdiszciplináris kutatást igényel. A műgyűjtemények létrejöttével kapcsolatban nemcsak elméleti, esztétikai, művészettörténeti, szociológiai kérdések merülnek fel, hanem gazdaság-, társadalom- és jogtörténetiek is. A 2. világháború nagymérvű kárt tett a magyar műgyűjteményekben, ám az utána következő békeidőszak sem kedvezett nekik, ugyanis az egykori uralkodó osztályok ellehetlenítése, a magántulajdon eltörlése szétzilálta a még meglévő kollekciókat is. Kevésbé kutatott, hogy a 2. világháború utáni proletárdiktatúra, a szocialista rendszer kiépítése során hozott törvények, rendeletek milyen módon hatottak műgyűjteményeink sorsára, és hogyan korlátozták a javak magánkézbe kerülését, illetve magánkézben tartását. Példaként említhetjük a Népköztársaság Elnöki Tanácsa 1949. évi 13. számú törvényerejű rendeletét a múzeumokról és a műemlékekről, valamint az ennek nyomán életbe léptetett végrehajtási intézkedést, amely bejelentési és egyéb más kötelezettséget rótt a magántulajdonosokra. Egy műgyűjtemény, dr. Fettick Ottó állatorvos, bakteriológus, egyetemi tanár kollekciójának történetén keresztül vizsgáljuk az 1948 utáni időszak néhány jellegzetességét, a politika vi-

szonyulását a magángyűjteményekhez, a műgyűjtőhöz.

65 évvel ezelőtt hunyt el dr. Fettick Ottó, az Iparművészeti Múzeum egyik legnagyobb donátora, állat- és humánorvos¹. 1875. június 1-jén született Budapesten, édesapja Fettick György fűszerkereskedő, akinek 1901-ben, életének 56. esztendejében bekövetkezett halálakor a vállalkozást özvegye, született Gumprecht Emma vitte tovább. (Ő 1925-ben halt meg.) A család váci eredetű, az ottani családi sírboltba temetkeztek később is, amikor már fűszerkereskedésük volt Pesten a Józsefvárosban, a József utca 10. szám (ma Mikszáth tér 2. sz.) alatt. A házaspár négy fiúgyermeket nevelt: közülük a legifjabb, Dezső fiatalon, 1904-ben hunyt el. Ottó másik két fivére a gazdasági, pénzügyi pálya felé orientálódott: bátyja, György bankhivatalnok lett, öccse, Emil pedig székesfővárosi adóhivatali tanácsosként vonult nyugdíjba, s 1938-ban egyenes ági örökös nélkül halt meg. Ottó az orvosi pályát választotta. 1897-ben kapta meg állatorvosi oklevelét (egyébként pedig az első volt, akit állatorvosként avattak doktorrá, 1906-ban). Az Állatorvostudományi Egyetem elődjén, a Magyar Királyi Állatorvosi Főiskolán 1897-ben belorvosi tanársegéd, 1907-től segédta-

nár, 1909-től magántanár, majd ugyanitt 1917-től címzetes nyilvános rendkívüli magántanári, végül 1924-ben nyilvános rendes tanári kinevezést kapott. 1907-től, a létrehozásától kezdve vezette a tejhigiénei laboratóriumot és tanszéket. Pénztárosa, majd titkára volt a Magyar Országos Állatorvos-Egyesületnek. Külföldi tanulmányútjait követően oktatói és kutatómunkát egyaránt végzett. 1902-ben a Magyar Királyi Földművelésügyi Minisztérium megbízásából végigjárta az állatorvosi főiskolákat Németországban, Dániában, Svédországban. 1905-1906-ban Dánia-Norvégia-Svédország-Hollandia-Belgium-Franciaország tanulmány-körutat tett a tejhigiénét vizsgálva, majd a kielői tejlaboratóriumban dolgozott. 1906-ban Mosonmagyaróváron tanulmányozta a hazai tejgazdasági viszonyokat. Szakterületének európai szinten elismert kutatójaként számos szakmai közleményt publikált Magyarországon és külföldön egyaránt. Tudományos tevékenységének gyakorlati eredménye volt Budapest tejellátásának egészségügyi megszervezése. Jóval később vett részt a humánorvosi képzésben; ezt Budapesten kezdte el, de orvossá a pécsi Magyar Királyi Tudományegyetemen avatták, 1929.



Üvegeinek plastikus felületét Gallé maratással és csiszolással alakította ki. A szecesszió közkedvelt növényei mellett kompozícióin a távol-keleti művészet hatása is érzékelhető, mint ezen a vízparti, aszimmetrikus kompozíción

Váza jégmadárral, vízparti tájjal, vízililiomokkal, 1904–1906, kivitelezés: Cristallerie Gallé, üveg, formába fúvott, réteges, maratott, csiszolt, 29 x 25 cm, ø 14 cm

szeptember 25-én. 1934-ben – a tej-higiéne tanszék megszüntetésekor – nyugalomba vonult, onnantól gyermek-gyógyászzal foglalkozott. Életét a szakmai elhivatottság és a műgyűjtés szenvedélye határozta meg. A legcéltudatosabb gyűjtő, a legnemesebb szívű és szándékú donátor volt, aki eleve azért gyűjtött, hogy közgyűjteményeinket gyarapítsa. Egész felnőtt életét, mintegy fél évszázadot áldozott arra, hogy hézagpótló darabokkal egészítse ki főként az Iparművészeti Múzeum, de emellett a Kelet-ázsiai², sőt a Szépművészeti Múzeum gyűjteményét. Szándéka, hogy gyűjteményei közgyűjteményeink elidegeníthetetlen és örök részét képezzék, már a 2. világháború előtt megfogalmazódott benne. 1939 tavaszán Fettick felkereste az Iparművészeti Múzeumot, hogy gyűjteményét – egyenes ági örökös híján – halála esetén az Iparművészeti Múzeumra

hagyományozza. Addigi kapcsolata a múzeumi világgal néhány tárlatra szorítkozott csupán, kiállításokra adott kölcsön tárgyakat, de ennek révén inkább csak keleti gyűjteményét ismerhették meg³ (bár 1939-ben herendi tárgyakat adott az Iparművészeti Társulat *Herend 100 éves* című kiállítására); a kollekción nagy része ismeretlen maradt nemcsak a közönség, hanem a szakma előtt is. De már ekkor lajstromoztatni szeretne volna a teljes gyűjteményt, s egy részt rögtön átadni a múzeumnak és legalább részben kiállítani⁴. A XII. (ma II. kerület) Bognár u. 3. alatt található családi villában⁵ elhelyezett kollekción az alábbi egységekből állt: Keleti szőnyegek
Hímzések, csipkék
19. sz. kerámiák
18–19. sz. üvegek
18–19. sz. bútorok (néhány)
Egyéb különféle apróságok

Az akkori igazgató, Höllrigl József melegen ajánlotta a gyűjtemény megszerzését dr. gr. Zichy Istvánnak, a Magyar Nemzeti Múzeum (MNM) főigazgatójának – minthogy szervezeti szempontból ebben az időszakban az MNM egyik, azaz iparművészeti tára volt az Iparművészeti Múzeum. A 2. világháború azonban megakasztotta a szándék jogi formába öntését. Budapest ostromakor Fettick fivére, György és felesége is elhunyt, s minthogy családjából senki nem volt már életben, egyedül maradt a villában. Az új helyzetben szükségessé vált a gyűjtemény sorsának mielőbbi rendezése. A professzor 1945. január 7-én végrendelkezett. Megerősítette azon szándékát, hogy az iparművészeti tárgyak esetében az Iparművészeti Múzeumot, a képek esetében a Szépművészeti Múzeumot jelöli meg örökösként. A műalkotások kiválogatását az intézményekre bízta. Mindenképpen közgyűjteményi elhelye-



A váza 1956-ban sérült meg a forradalom és szabadságharc idején. 2018-ban restaurálták *A mi szecesszióink* c. kiállítás megnyitására. A többi illusztrált műalkotással együtt a Ráth György-villában tekinthető meg

Váza nárciszokkal, 1904–1906, kivitelezés: Cristallerie Gallé, üveg, formába fúvott, réteges, maratott, csiszolt, 27 cm magas

zés volt a célja, hogy e tárgyak a modern iparművészeti ízlés fejlesztésére ösztönzően hathassanak, másrészt rendelkezésre álljanak a tudományos kutatás számára. Fettick kifejezetten kérte, hogy a kiállításokon mindig tüntessék fel a nevét, s a kollekció örök időkre elidegeníthetetlenül együtt maradjon meg a két intézményben.⁶ Természetesen beleegyezett abba, hogy e két múzeum még az ő életében jegyzékbe vehesse az öröklésre kijelölt tárgyakat. 1946 áprilisában a Szépművészeti Múzeum lajstromozta a múzeumnak szánt képgyűjteményt,⁷ májusban pedig az Iparművészeti Múzeum átvette a keleti szőnyeget.

A gyűjtő igényességére vall, hogy még a továbbiakban is, élete utolsó pillanataig gyűjtött tárgyakat a múzeumoknak, sőt műtárgycserét is végrehajtott, hogy minél kvalitatívabb darab kerüljön múzeumi megőrzésbe. 1946. november 7-én

két értéktelenebb – egy 19. századi kakas és egy szintén 19. századi beludzsiztán – szőnyeget adott oda Ferenczy Bélinek, egy értékes 17. századi madaras szőnyegtöredékért cserébe. Ez utóbbi Leszner Manó műépítész gyűjteményéből származott,⁸ aki a Tanácsköztársaság alatt a Művészeti Direktórium egyik tagja volt. 1948. január 28-án Fettick a folyó év január 10-én kelt végrendeletének hiteles másolatát elhelyezte az Iparművészeti Múzeumban, amely alapján 1948. április 16-án ajándékozási szerződést kötött a múzeummal.⁹ Ebben megismételte a végrendeletében megfogalmazott szándékokat. Az iparművészeti és képzőművészeti anyag, amit Fettick egész életében közgyűjteményeink gyarapítására szánt, tekintélyes nemzeti vagyont – dr. Voit Pál, a múzeum akkori vezetője 1948. február 25-én kelt becslése szerint –, akkori 1 millió Ft értéket képviselt.

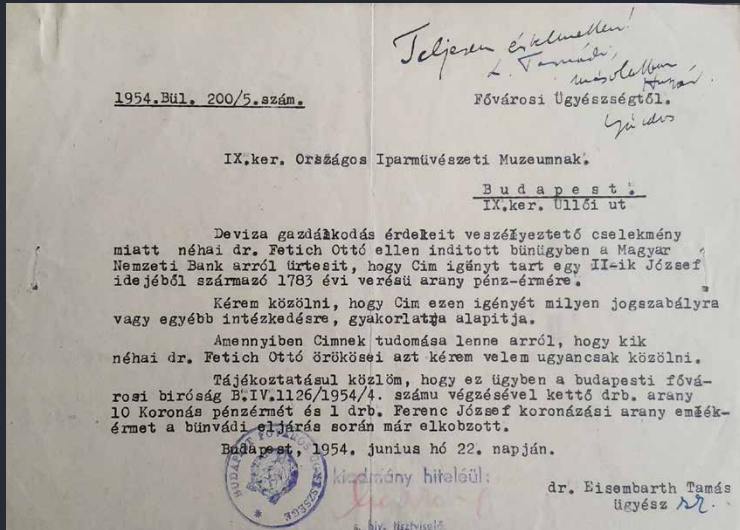
Az ajándékozási szerződés mielőbbi megkötését indokolta, hogy a társbérletesítés veszélye fenyegette a Bognár utcai villát, ahol Fettick Ottó a gyűjteményével együtt élt. A 2. világháború utáni lakásínséget ugyanis a „társbérletesítéssel” szándékoztak megoldani. A kormány 6000/1948. számú rendelete alapján 2 személy 1 szobára volt jogosult. Az igényjogosultság meghaladása esetén elkezdtek az otthon nélküliek betelepítését, a társbérletek létrehozását. A professzor méltatlannak érezte a társbérlet létrehozását ott, ahol nemzeti érdekű műgyűjtemény van, immár az állam őrzésére bízva, az állam birtokában. Az értékes gyűjtemény biztonságát veszélyeztetettnek látta, amint ezt éppen az ajándékozási szerződés megkötése napján megírt levelében ki is fejtette. E tárgyban, a társbérlet, illetve a kiigénylés ellen azonnal lépéseket tett dr. Voit Pál, sőt leiratában a vallás- és közokta-



Fettick Ottó otthona műtárgyakkal:
vitrin Tiffany-üvegekkel, Budapest XII.
(ma II. kerület), Bognár u. 3. sz. alatti villa

tásügyi miniszter (Ortutay Gyula) is¹⁰. A Veszélyeztetett Magángyűjtemények Miniszteri Biztosságának vezetője, dr. Fügedi Erik 1948 első felére vonatkozó feljegyzésében beszámolt róla, hogy az Iparművészeti Múzeum kérésére a Biztosság védelmet gyakorol a Bognár utca 3. alatti gyűjtemény felett, amelyet Fettick Ottó ugyan már elajándékozott a múzeumnak, de amivel haláláig együtt kíván élni¹¹. E védelemre az addigra már a villába telepített házfelügyelő viselkedése miatt volt szükség. Az 1610/1944. ME. rendelet végrehajtásához felvett adatszolgáltatási ív alapján ekkor a háromlakásos villa alagsori kétszobás részében már ott élt özv. Vass Sándorné házmester¹², akinek gondatlansága, többrendbeli botrányos viselkedése, valamint az, hogy a házat több ízben felügyelet nélkül hagyta, a tulajdonos tudta nélkül albérlőket tartott, veszélyeztette a gyűjteményt. Emiatt követelte Fügedi egy, a rá egyébként is jellemző, határozott stílusban 1948. október 11-én megírt levélben a Házfelügyelők és Segédházfelügyelők és Háztartási Alkalmazottak Szabad Szakszer-

vezetétől, hogy felelőtlen viselkedése miatt váltsák le a házfelügyelőt¹³. Ez ügyben azonban semmi változás nem történt, a házfelügyelő a helyén maradt a továbbiakban is¹⁴. 1951-ben¹⁵ a XII., Bognár utca 3. I. emelet 1. sz. háromszobás lakásban egy-szobás lakrészt jelöltek ki társbérletre¹⁶. A Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó-bizottsága döntését Fettick Ottó megfellebbezte, s a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja (MMOK) közbenjárása révén végül határozatot hoztak a lakás mentesítéséről, tekintettel a benne lévő nagy értékű műgyűjteményre. Az MMOK pedig, amely egyébként Fettick Ottó lakásügyét is intézte, 1951-ben – Dobrovits Aladár múzeumigazgató kérésére – megbízta Fettick Ottót a lakásán tárolt és az államra, jelesül az O. M. Iparművészeti Múzeumra hagyott gyűjteménye kezelésével és gondozásával. A Fettick-gyűjtemény megóvása, együtt tartása érdekében az állami bürokráciával, apparátussal szemben folyamatos lépéseket tett az Iparművészeti Múzeum vezetősége, sőt az MMOK is, amelynek elnöke 1950-től Ortutay Gyula lett.



Részlet az egyik peres iratból, a lap tetején az egyik ügyész találó megjegyzésével: „Teljesen értelmetlen!”

Sajnos azonban az MMOK, s az Iparművészeti Múzeum közös törekvése és a társbérleti viszony ellen a gyűjtővel összhangban indított tiltakozásaik nem vezettek eredményre. Hogy kik voltak, akik olykor a villában laktak, akár mint albérlők a házmester engedélye alapján, nem tudjuk, s a társbérllő, bizonyos Kulcsár Ede neve is csak egy 1953-as iratból derül ki. 1953. február 6-án a társbérllő megbízásából két férfi jelent meg Fetticknél, s kérték tőle, hogy írásban jelentse ki, hogy semmi igényt nem támaszt a társbérllő által lakott lakrészre.¹⁷ Az állami hatóságokkal, a bürokratikus pártapparátussal szemben tehetetlennek bizonyultak a szakintézmények és egyéb szakmai szervezetek, így Fettick Ottó lakásügyében is csak ideiglenesen sikerült a társbérleti kiigénylést elhárítani. A proletárdiktatúra erősödése, a Rákosi-rendszer diktatúrája nem tűrt semmiféle kivételt és ellentmondást. Ideig-óráig el lehetett hárítani az egyének, családok életébe történő beavatkozást, hosszabb távon azonban nem. Minden bizonnyal a megváltozott körülmények miatt újították meg az



A szecesszió közkedvelt üvegtípusa a kinyílt vagy bimbózó virágot imitáló kehely, amelyben testet ölt a századelő művészeinek florális érdeklődése, és e forma akár a világ törekenységét is jelképezheti

Kinyílt virágszál alakú, talpas diszkehely, 1907 k., Louis Comfort Tiffany, New York.
üveg, fúvott, anyagában színezett, irizáló, aranylúszteres felülettel, 29 cm magas, ø 12 és 11,5 cm



Az 1910-es években a Zsolnay gyár díszterményekben tobzódó edényeire ismét jelentősen hatott a távol-keleti kultúra, ahol a krizantémokat különös tisztelet övezi

Váza krizantémokkal, 1914 k., Zsolnay gyár, keménycserép, savmaratott, craquelé mázzal, lüszterfestéssel, 24,4 cm magas, ø 11,6 cm és 12,2 cm

1948-ban megkötött ajándékozási szerződést a Rákosi-kormány alatt kétszer is, 1952-ben és 1953-ban. Jóllehet 1952-ben is felterjesztették a Közoktatásügyi Minisztériumhoz és a Múzeumok és Műemlékek Országos Központjához, ekkor még nem született meg a minisztériumi jóváhagyás (talán, mert az illetékes minisztériumi tárca éppen átalakulófélben volt¹⁸). Ugyanakkor a minisztérium kérte, hogy Fettick nyilatkozzék, miszerint nincs kötelesrészre jogosult leszármazottja; ezt ő meg is tette 1953. január 16-án kelt levelében¹⁹.

Az 1952. november 24-én kelt ajándékozási szerződést²⁰ apróbb kiegészítésekkel, változtatásokkal 1953. május 4-én ismételten felterjesztették²¹.

Végül ezt hagyta jóvá a Népművelési Minisztérium 1953. június 16-án. Fettick végrendeletéhez és az 1948-ban kelt ajándékozási szerződéshez képest

az alapindokok, motivációk és célok nem változtak, ugyanakkor a politikai környezet okán a kor szólamai bekeverültek a szövegbe: természetesen szóba került dolgozó népünk kulturális felemelkedése, a szocializmus építése, amit a gyűjtemény szolgálhat. A gyűjtő, Fettick Ottó célja, szándéka nem változott, csak a módszer, az eljárás, az ügymenet alakult át; a végrendekezés helyébe az ajándékozás lépett. Nem az ajándékozást oktrojálták rá, hiszen ő ezt akarta mindvégig, hanem a bürokratikus eljárást. Meg kellett felelnie a „rendszernek”, hogy elérhesse eredeti célját. Egy polgári értékrendet képviselő műgyűjtő állt szemben a proletárdiktatúra bürokratikus gépezetével.

„...*A nemes szándéktól vezérelt gyűjtő végrendeletét, illetve első ajándékozását olyan időben tette, amikor a műtárgyak feletti rendelkezés tekintetében még sem-*

miféle korlátozó rendelkezés nem történt, tehát jóhiszeműsége kétségbe nem vonható” – írta róla Dobrovits Aladár²².

Minden esetben és időpontban a gyűjtemény teljes odaajándékozásáról volt szó. Az a körülmény, hogy a gyűjtő egész további életében még a tárgyai között akart lenni annak ellenére, hogy azok már múzeumi nyilvántartásba kerültek, emlékeztetett egy hasonlóan nagyszabású gyűjtemény, Procopius Béla rendkívüli követ és meghatalmazott miniszter kollekciójának sorsára: ez a gyűjtő is szeretett tárgyai között élt haláláig, holott azok már múzeumi leltári számokat viseltek. Több száz, több ezer darabos műtárgygyűjtemények esetén ez praktikus eljárás volt, hiszen a beletárolás évekig tartott. Különösen Fettick Ottó esetében, aki még az ajándékozás után, hátralévő életében is még tovább gyarapította a kollekciót.



Az edény formája és ékítménye egyaránt különleges: a doboztest ún. Tiffany-technikával (a színjátékos mázfelületen fénylő és matt kontúrvonalakkal) díszített, míg a fogón és a lábakon ötvösműveket idéző, ékszerfinomságú, eozinmáz festés látható

Kerek doboz fedéllel, csigás lábakkal, 1912–1913, formaterv: Mattyasovszky-Zsolnay László, dekorterv: Mack Lajos (?), kivitelezés: Zsolnay gyár, keménycserép, magas tűzű, savmaratott, eozinmáz, 16 x 23,3 cm, ø 14,5 cm



A szecesszió különösen kedvelte a sejtelmes üveget. Az üvegművészet kiemelkedő mestere, a Nancyban dolgozó Émile Gallé műveit bravúros mesterségbeli felkészültség és sokrétű botanikai tudás jellemzi

Émile Gallé: Illatszeres palack dugóval, paradicsom alakú, 1900 k., opaküveg, formába fúvott, festett, 14 cm magas

1946-ban és 1948-ban a Fettick-kollekcióból két nagy volumenű egységet vett át az Iparművészeti Múzeum: a keleti szőnyeggyűjteményt, majd a Zsolnay kerámiákat. Ezek leltározása rögvest elkezdődött. 1950-ben a múzeum nagy kerámia- és textilkiallítást szervezett, s ennek kapcsán vetődött fel, hogy a gyűjtemény további részét is átvegye a múzeum. Mindez egybevágott a gyűjtő szándékával, hiszen így folytatódhatta a nyilvántartásba vétel, sőt a kollekció egy része immár kiállításon szerepelhetett. 120 tételes kerámialistát állítottak össze, s a textilekből is átvettek további darabokat²³.

1952-ben az MMOK rendeletére, amely előírta a nemzeti érdekű magángyűjtemények leltározását, a múzeumi nyilvántartásba vételt folytatták, 1952. szeptember 16-tól az Ötvösgyűjteményben, majd a Kerámiagyűjteményben és a Kelet-ázsiai Gyűjteményben. A tárgyak listázása, beletárolása Fettick Ottó közreműködésével, segítségével zajlott²⁴. A villában azonban továbbra is jelentős műértékek maradtak, így azt az Iparművészeti Múzeum igyekezett megvédeni, a lakásra feliratot helyeztetek²⁵, s tulajdonképpen múzeumként kezelték²⁶. Fettick Ottó 1954. február 2-án halt meg, temetéséről az Iparművészeti Múzeum

gondoskodott, gyászjelentését is az intézmény adta ki²⁷. Halála hirtelen történt és nem egyértelmű körülmények között. A halottvizsgálati bizonyítvány tüdőgyulladást és világítógáz-mérgezést említ²⁸, s bár minden bizonnyal ez a dokumentum tekinthető hitelesnek, az iratokban az agyvérzés is felbukkan, mint ami a halálhoz vezető rosszulletet kiváltotta. Mindenesetre Fettick a Korányi Kórház mérgezési osztályán hunyt el. Jelenlegi tudomásunk szerint a halál konkrét körülményeit, jelesül az idegenkezűséget nem vizsgálták. Fettick egészségi állapotához és szerencsétlen balesetéhez bizonyára hozzájárult a folyamatos pszichikai teher, az ajándékozás lebonyolításának elhúzódó procedúrája és a vele kapcsolatos jogi bizonytalanság, a műtárgyak sorsáért érzett felelősség és aggodalom. Nemhogy hivatalos elismerést, de még magas szinten köszönetet sem kapott nagyvonalú gesztusáért. Mindezt tetézte az állandó fenyegetettség, a házfelügyelő időnkénti túllapásai és az áldatlan társbérleti helyzet. A helyzet szüntelenül fokozódott, hiszen a társbérelőnek bátorítást adhatott a rendszer megszilárdulása, a volt uralkodó osztály, az egykori vagyonosabb rétegek ellen meghozott intézkedések sorozata, többek között a Népköztársaság Elnöki

Tanácsának 1952. évi 4. számú törvényerejű rendelete egyes házingatlanok állami tulajdonba vételéről. Az 1952 februárjától lezajlott államosítás fényében még mindig a kisebbik rossz volt, hogy társbérelő költözött be a Bognár utcai villába, ahelyett hogy itt is érvénybe léptették volna a törvényrendelet vonatkozó passzusát: a kifejezetten bérházakon túl ugyanis államosították a tőkések és egyéb korábbi „kizsákmányolók” házingatlanait, ami sok esetben együtt járt az ingóságok elkommunizálásával.

A gyűjtő halálát követően a villa közös lépcsőházában lévő, már beletárolt műtárgyakat beszállítottak az Iparművészeti Múzeumba, a főigazgató 1954. február 2-i utasítása értelmében. Kisebb problémák viszont adódtak a házfelügyelő viselkedése miatt, aki saját fontosságát hangsúlyozandó igyekezett akadályokat gördíteni a műtárgyak elszállításának útjába: a múzeumi alkalmazottakat vegzálta a személyazonosságuk többszörös igazoltatásával, s ennek érdekében még a rendőrkapitányságra is telefonált.²⁹

Fettick Ottó végrendelet hátrahagyása mellett hunyt el. A hagyatéki eljárást 1954. március 10. és április 7. között folytatták le. Az Iparművészeti Múzeumnak juttatott tárgyak összértékét



A századelőn Koppenhágában gyönyörű díszedényeket és kifejező plasztikákat készített a Dán Királyi és a Bing & Grondahl porcelángyár. Porcelánjaik finom, sejtelmes, visszafogott hatása a máz alatti színes festésnek köszönhető

Alvó majmok plasztika, 1915 k., terv: Ingeborg Plockross Irminger, kivitelezés: Bing & Grondahl, porcelán, máz alatti színes festéssel, 11 cm magas, ø 8,8 cm

630 000 forintban határozták meg³⁰. A hagyatéki végzés azonban már nem érintette az iparművészeti gyűjteményt – szemben a Szépművészeti Múzeum által hagyatékként megkapott képekkel –, mert az előbbi gyűjteményrészre az ajándékozási szerződések, míg utóbira a végrendeleti intézkedések voltak mérvadóak. Az Iparművészeti Múzeum ajándékozási szerződések alapján történő tulajdonszerzését ugyan vitatták az örökösök és a végrendeleti végrehajtók³¹, de joghatályosan létrejött szerződésről volt szó. Ez ügyben 1954. május 7-én kelt a minisztériumi jogi osztály állásfoglalása, miszerint az Iparművészeti Múzeum nem hagyományozás, hanem ajándékozás útján jutott a gyűjteményhez: Fettick halálakor tehát a tárgyak már a múzeum birtokában voltak. Fettick Ottó végrendelete, valamint az ennek alapján létrejött és minisztériumi szinten is jóváhagyott ajándékozási szerződés kétfelől is biztosította, hogy gyűjteményei múzeumi őrzésbe kerüljenek. A hagyatéki végzés 1954. június 30-án kelt, míg a hagyatéki végrehajtó részéről indított per 1955. január 13-án zárult. Fettick Ottó azonban halálában sem nyugodhatott, még elhunytá után is perbe fogták³², annak gyanújával, hogy

a tervszerű devizagazdálkodás érdekét veszélyeztető cselekményt követett el, az 1950/30. törvényerejű rendelet 57. paragrafusa szerint. Az említett törvényerejű rendelet 17. paragrafusa kimondta, hogy minden állampolgár, ha külföldi fizetőeszköz vagy arany kerül a tulajdonába, azt azonnal be kell jelentenie és vételre felajánlania a Magyar Nemzeti Banknak vagy az általa megbízott más pénzintézetnek. Ennek elmulasztása esetén lépett életbe az 57. paragrafus, miszerint a büntett 5 évig terjedő szabadságvesztéssel sújtható. A hagyatéki leltár felvételekor, 1954. március 10-én az értéktárgyak között négy érmet találtak, s az 1783-as kiadású, II. József kori aranypénzen felül a többi darabot elkobozták (egy Ferenc József arany koronázási emlékérmét és két tízkoronás aranyérmet). Ismét a múzeumi szféra, a múzeumigazgató Dobrovits Aladár, továbbá a numizmatikus Huszár Lajos írta meg ezzel kapcsolatos véleményét, s kérte a bűnvádi eljárás megszüntetését és az érmek kiadását a közgyűjteménynek.

Huszár Lajos kifejtette, hogy az 1800 előtti aranyérmék történeti becsú érmeknek tekintendők, sem bejelentési, sem beszolgáltatási kötelezettség alá nem es-

nek, másrészt az összefüggő éremgyűjtemények 1800 után kibocsátott érmei sem esnek beszolgáltatási kötelezettség alá. Dobrovits Aladár pedig egyenesen sérelmezte az eljárást: „...*a felszabadulás utáni kor legnagyobb, de minden idők egyik legkiválóbb donátorának emléke nem érdemli meg, hogy halála után bűnügyet indítsanak ellene.*” Ugyanis örökösei az állami múzeumok. Továbbá kifejtette, hogy „*sajnálatos, hogy az ügyészség egy hivatalos ügyben súlyos tájékoztatlanságot árul el és nem kíván utánanézni a napilapok hasábjain ismertetett tényeknek*”³³. Ugyanis Fettick iparművészeti tárgyai ajándékozás során már életében az Iparművészeti Múzeum birtokába kerültek, így tulajdonképpen az ügyészség és a bíróság tájékoztatlanságuk miatt és túlbuzgalmukban állami tulajdont koboztak el. Végül megszüntették az eljárást a halott ellen, és az érmeket átadták „közgyűjteményi megőrzésre”. A múzeumok már akkor tisztában voltak vele, hogy mit jelent Fettick Ottó gyűjteménye, s 1954. április elsején a tervezett Fettick-emlékkiállítás kapcsán maga az igazgató, dr. Dobrovits Aladár beszélt a Múzeumi Barátok Körében a magángyűjtők adományairól, s azok jelentőségéről³⁴.

Lássuk tehát, hogy mit veszítettünk volna dr. Fettick Ottó nagylelkű, felbecsülhetetlen adománya nélkül. Fettick főiskolás korától, mintegy fél évszázadon át folytatott kitartó, szorgos munkájának eredményeként hatalmas tárgymennyiséget mondhatott magáénak; több mint ötezer darabos műgyűjteménye az utolsó monumentális kollekció volt. Külföldi útjai nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy gyűjteménye tetemes legyen, noha idehaza is vásárolt műveket³⁵. Kitűnő ízlése, csalhatalan értékítélete, odafigyelése garantálta a gyűjtemény kvalitását. Fettick több magángyűjtőhöz hasonlóan nem csupán gyűjtő, hanem szakavatott iparművészeti műértő is volt, ismerte a technikákat, a szakirodalmi kifejezéseket. A szenvedéllyel gyűjtött kollekcióban főként a kerámia-, üveg- és a textil-

anyag jelentős. A rendkívül tudatos, teljességre törekvő gyűjtési koncepció lényege az volt, hogy a szerzeményezés a hazai múzeumainkból hiányzó, főként korabeli iparművészetre koncentráljon. Ennek köszönhetően gyarapodott aztán a múzeum hézagpótló műtárgyakkal: francia kerámia-, skandináv üveg- és kerámiatárgyak, herendi porcelánok és Zsolnay falicsempék, Zsolnay kerámia díszedények csoportjaival. Ezek nélkül, a ma már beszerezhetetlen produktumok nélkül a múzeum kiállításai ma sokkal szegényebb lennének. Fettick sokrétű, rendkívüli adományaiban mintegy félezer üvegtárgy volt, a századforduló, századelő francia üvegművészetét képviselői Gallé-, Daum-, Lalique-művekkel, Tiffany-munkák, Lobmeyr-pohárkészletek, továbbá értékes magyar üvegek. A gyűjteményben

lévő szecessziós műtárgyak kitűnően egészítették ki az Iparművészeti Múzeum 19–20. század fordulóján megalapozott gyűjteményét: így vált e múzeumi kollekció méltán elismertté Európában, akár csak ha a Tiffany- vagy Gallé-üvegekre gondolunk. Fettick kollekciójában a fentiekén túl csipkék, keleti szőnyegek, fali kárpitok, legyezők, régi ezüstök, valamint távol-keleti műértékek is voltak. Utóbbiak sorából japán kerámiáit, lakktárgyait és kínai textiljeit emelhetjük ki³⁶. Fettick professzor kollekciójának legszebb szecessziós tárgyai jelenleg *A mi szecessziónk* című kiállításon az Iparművészeti Múzeum egyik filiájában, a Ráth György-villában (Városligeti fasor 12.) tekinthetők meg.

| 1 Életéről, további irodalommal lásd: Horváth Hilda: *Iparművészeti kincsek Magyarországon*, Budapest, 2000, 42–43.; Takács Gábor: *Műgyűjtők Magyarországon a 18. század végétől a 21. század elejéig*. Budapest, 2012. 157.; Dénes Mirjam doktori disszertációt ír a Fettick-gyűjteményről, különös tekintettel annak keleti vonatkozásaira. | 2 Keleti tárgyairól lásd: Fajcsák Györgyi: *Kínai műgyűjtés Magyarországon a 19. század elejétől 1945-ig*. Bibliotheca Hungarica Artis Asiaticae, Budapest, 2009. 150. | 3 Kölcsönzések korabeli iparművészeti kiállításokra: Japán kiállítás, 1911; Erdélyi szőnyegek kiállítása, 1914 (a kölcsönzött darabot végül nem mutatták be); Keleti szőnyeg kiállítás, 1924; Keleti művészet kiállítás, 1929; Kiszásiai szőnyegek kiállítása, 1935; Herend 100 éves kiállítás, 1939.) | 4 IM Adattár 1939/58 | 5 1938-ban Fettick Emil halálakor a budapesti I., Bognár u. 3. számot tüntették fel címként. Vélhetően a virágzó fűszerkereskedés, valamint a fivérek biztos jövődelmei tették lehetővé az ingatlan megvásárlását. | 6 IM Adattár 1945/56. Minthogy egyedül élt villájában, aggályosnak látszott, hogy a hagyatéki rendelkezést csupán a lakásában elhelyezett végrendeletével biztosítsák, ezért Fettick 1945. július 11-én dr. Cholnoky Imre közjegyzőnél (IV., Petőfi S. u. 3.) helyezte el végrendeletét. Lásd még: IM Adattár 1948/16 | 7 IM Adattár 1946/53 | 8 IM Adattár 1946/84, 1947/177; A szőnyegtöredék leltári száma az Iparművészeti Múzeumban: 19983. Továbbá lásd: Batári Ferenc: *Oszmán–török szőnyegek*. Budapest–Keszthely, 1994. 42. A műtárgycserét Fettick később is szorgalmazta, pár kevésbé értékes tárgyát 1953-ban 1780 körüli Wedgwood díszű vázára cserélték egy Artex szemlén. | 9 IM Adattár 1948/16 | 10 IM Adattár 1948/16: Fettick a Budapest Székesfőváros Lakásügyi Döntőbizottságának írt levelet 1948. április 16-án. Kérte, hogy a gyűjtemény tárolására kialakított, szekrényekkel beépített manzárdszobáját mentesítsék a társbérleti beköltöztetés, a kiigénylés alól. Ennek érdekében vetette sorait papírra Voit Pál is 1948. február 25-én, majd 1948. május 10-én, s utóbbiból az is kiviláglik, hogy hasonló lépéseket már a vallás- és közoktatásügyi miniszter is tett, egy korábbi leiratában. Közben kiderült, hogy a kiigénylés hamisítvány volt, így a hamisító ellen végül feljelentést tett Fettick Ottó. Voit Pál levelét dr. Fettick gyűjteményének mentessége ügyében lásd még: MNL OL XIX-I-13 1948/503. | 11 MNL OL XIX-I-13 1948/527 | 12 BFL IV.1420.r XII. kerület, Bognár utca 3. | 13 MNL OL XIX-I-13 1948/580 | 14 Ő volt az is, aki évekkel később, Fettick Ottó halálát követően akadályozta a műtárgyak elszállítását is. Lásd: IM Adattár 1954/863-07-04. Lásd még: 27. jegyzet | 15 IM Adattár 1951/572 | 16 A Budapest XII. kerület (ma II. kerület), Bognár utca 3. sz. alatti, 1935 előtt épült egyemeletes villában három lakás volt. Az alagsorban kétszobás házmesteri lakás, a földszinten négyyszobás lakás, amely Fettick György és felesége tulajdonában volt, valamint az emeleten egy háromszobás lakás, ebben lakott dr. Fettick Ottó. | 17 IM Adattár 1953/863-07-6 | 18 Közoktatásügyi Minisztériumtól 1952 végén leválasztották a Felsőoktatási Minisztériumot, majd 1953 második felében további átalakítások is történtek. Megalakult a Népművelési Minisztérium, s kebelén belül létrejött a Múzeumi Főosztály. | 19 IM Adattár 1953/539 (863-07-6) | 20 IM 1952/863-07-96 | 21 IM Adattár 1953/539 | 22 IM Adattár 1953/539: Dobrovits Aladár levele a Népművelési Minisztérium Múzeumi Főosztályaához, 1953. május 4. Az ajándékozási szerződés jóváhagyását kéri és a professzor kitüntetését (79 éves) javasolja. | 23 IM 1950/568, 1950/794 | 24 IM Adattár 1952/863-07-45,50,62,90 | 25 IM Adattár 1953/540 (863-07-33) | 26 IM Adattár 1954/863-04-39. Fettick Ottó Emlékmúzeum törzskönyve | 27 IM Adattár 1954/863-07-6 | 28 IM Adattár 1954/863-07-11 | 29 IM Adattár 1954/863-07-04 | 30 Műtárgyak értéke, 1954-es becslés, lásd: IM Adattár 1954/863-01-68 Kerámia, üveg: 500 000 Ft, keleti: 56 000 Ft, ötvös: 6 000 Ft, bútor: 20 000 Ft, textil: 46 500 Ft, utólag: 380 Ft, össz.: 628 880 Ft | 31 IM Adattár 1954/863-01-68. II. kerületi Áll. Közjegyző 1954. április 19. OMIM igazgatóságának hagyatéki tételelnkénti felbecslése tárgyában, végrendelet végrehajtók 1%-os tiszteletdíjuk iránti igényüket akarták behajtatni, az Iparművészeti Múzeummal szemben érvényesíttetni, azon tárgyak esetében, amelyek örökhagyó életében nem kerültek a múzeumba; ugyancsak érintett az örökhagyó előcsarnokából 1954. február 2-án beszállított anyag is. | 32 A perrel kapcsolatos iratok: IM Adattár 1954/863-01-68; 1954/863-07-35; BFL XXV. 4.a. 1954-1126. | 33 Dobrovits Aladár levele Budapest Főváros Ügyészségének, 1954. július 12. BFL XXV. 4.a. 1954-1126.: 1954/863-07-35 | 34 IM Adattár 1954/863-065 | 35 Például szívélyesen ajánlott fel számára Zsolnay tárgyat Enyingi Wertheim Pál (Székesfehérvár); levele 1931-ből, IM Személyi dosszié. | 36 *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok*. Főszerk.: Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002. 274.

GARTEN

Kortárs művészeti bázis
8228 Lovas, Fő utca 12.

2019. augusztus 1-20.
képzőművészet, film, zene



resident art

facebook.com/ResidentArtBudapest

instagram.com/resident_art_garten

www.residentartgarten.com

hello@residentart.com

Design: Mór Solymosi



JULIAN SCHNABEL

printed works / grafikai nyomatok 1983-2018

JULIAN SCHNABEL: Childhood 4 (gyermekkor 4, 2018, ceruza, print / papírműnyomat, 80x57 cm)

2019.
07.13.
10.05.

CSIKÁSZ GALÉRIA

veszprém
arthouseweb.hu

BUDAPESTI OPERETT SZÍNHÁZ

RODGERS & HAMMERSTEIN'S CAROUSEL

LILIAM Molnár Ferenc című színműve alapján

Zene: **RICHARD RODGERS**
Szövegkönyv és dalszövegek: **OSCAR HAMMERSTEIN II**
Színpadra alkalmazta: Benjamin F. Glazer
Eredeti tánc koreográfia: Agnès de Mille
Dolhai Attila, Vágó Zsuzsi

Peller Anna, Bálint Ádám, Nagy-Kálózy Eszter, Nádasi Veronika,
Jordán Tamás, Szabó P. Szilveszter, Dézsy Szabó Gábor

Fordította: Lőrinczy Attila
A dalszövegeket fordította: Závada Péter
Karmester: **Maklár László**
Diszlettervező: **Cziegler Balázs** · Jelmeztervező: **Velich Rita**
Koreográfus: **Duda Éva**
Rendező: **Béres Attila**

A mű az R&H Theatricals Europe GmbH-val kötött külön megállapodás alapján kerül bemutatásra.
A Carousel - Lilium című zenés darabot Magyarországon a Pentaton Koncert- és Művészeti Igazgatóság képviseli.

WWW.OPERETT.HU

f OPERETTSZINHÁZ

2019.06.29/10.26.



TÓT ENDRE / TÓTALÉZÉRÓK&TÓTALÖRÖMÖK

Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény

művészetek háza

Szilágyi Róza Tekla

T-VITAMIN

Kiss Adrian a Phaidon Press kötetében

A művészeti könyvek piacának egyik legaktívabb kiadója, a londoni Phaidon Press nemrégiben megjelentetett, textillel és varrással kapcsolatba hozható kortárs alkotókat listázó könyvébe a Budapesten élő és dolgozó Kiss Adrian is bekerült. A *Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art* (magyarul: *T-vitamin. Szálak és textíliák a kortárs képzőművészetben*) nagyjából 100, képzőművészet-elmélettel foglalkozó szakemberek által kiválasztott alkotót bemutató, tekintélyt parancsoló méretű album. A textilművészet kortárs jelentőségét és vonatkozásait elemző kiadvány számos párhuzamosan futó és alapjaiban is különböző művészeti praxist mutat be a művészekről készült kétoldalas, munkásságukat kontextusba helyező, rövid szövegek és néhány, az alkotó textíliákhoz fűződő viszonyát illusztráló reprodukció, illetve enteriőrfotó segítségével.

Ahogy a képzőművészet és iparművészet határai összemosódnak, egyre több iparos tudásról tanúskodó, mégis autonóm alkotás születik. Persze az egyes gyakorlatok sokszínű képet adnak ki az iparművészeti technikákkal dolgozó, tárgyait maga készítő alkotótól a tárgyakat számítógépen megtervező, a megvalósítást pedig szakemberekre bízó, a folyamatban művészeti vezetőként tevékenykedő művészig terjedő skálán.

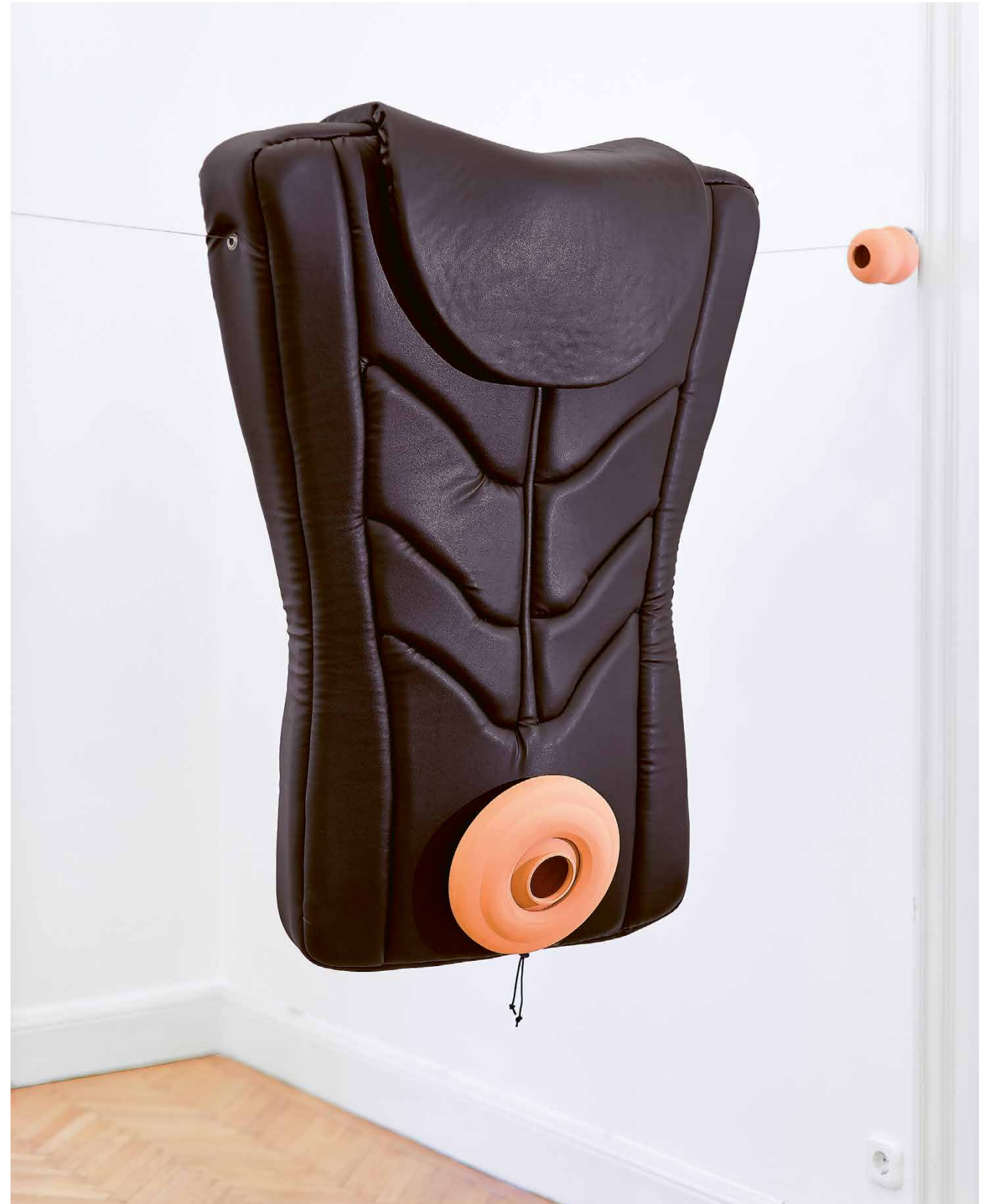
Az összegezni igyekvő kiadványban Kiss Adrian a Trafóban 2015-ben Nik Timkovával közösen megvalósult *Hajnal* című kiállításának, valamint az Art+Text Budapest termeiben 2017-ben *Anthropots* címmel bemutatott egyéni anyagának képeivel szerepel. A nem tisztán textiltől készült, a különböző technikák vegyítésével születő hibrid munkák egyik legemlékezetesebbje a – könyvben a kiállítási környezetből kiemelve saját illusztrációt kapó – 2017-es *Seat hole 1* című alkotás. A harmadik dimenzióba kilépő bőr és kerámia hibrid az Art+Text galériaterében bemutatott installáció részeként debütált. Az objekt formája egyszerre utal a legkomolyabb sportkocsik ülésére és a státuszszimbólumként értelmezett autók tulajdonosainak – feltételezetten – jól kidolgozott felsőtestére.

A térben „lebegő” mű talán legmeghökkenőbb eleme a kerámiaedények eredeti, etető-itató-tároló funkcióját teljes egészében elhagyó, a használati tárgyak formavilágát mégis kísértetiesen megjelenítő agyagkiegészítés. Az agyag anyagát és eredeti színét teljes egészében megmutató rátét elhelyezéséből adódóan egyszerre emlékeztethet minket köldökre és nemi szervre, megvalósítva ezzel a műben a mechanikus ipari világ és az emberi lét érzéki és szubjektív természetének metaforikus egyesülését.

A munka feszültségét így éppen a modernsége utaló autóülés és a korongozást mint archaikus technikát megidéző két elem vegyítése adja.

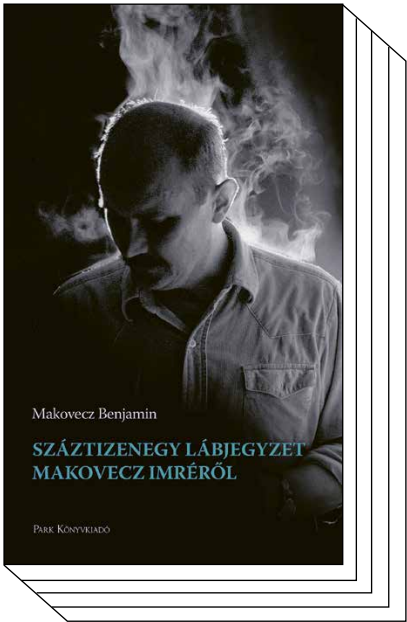
Kiss Adrian divat által inspirált, textilművészettel rokonítható munkái esetében az alkotó nem saját kezűleg készít el mindent – ő „csupán” a koncepcióért, az anyagok kiválasztásáért, a kész termék (sic!) megtervezéséért és a megvalósítás koordinálásáért, a feladatokra legalkalmasabb mesteremberek és szakértők kiválasztásáért felelős. Nem a varrással és az anyagokkal való bíbelődés, a tűvel és varrógéppel kettesben töltött idő mint tényező teszi izgalmassá munkáit. A textil csupán egy – mégis természet, divatiparhoz és önreprezentációhoz való kapcsolódása által talán legjelentősegteljesebb – a háromdimenziós objektok teremtésére alkalmas anyagok garmadájaiból.

***Vitamin T: Threads and Textiles in Contemporary Art.* Szerkesztették a Phaidon szerkesztői. Előszó: Jenelle Porter. Phaidon Press, 2019, 304 oldal, 49,95 £**



Kiss Adrian: *Seat hole 1*, 2017, műbőr, szivacs, kötelek és agyagobjekt, 115 x 91 x 30 cm

Fotó: © Bíró Dávid / Art+Text Budapest / HUNGART © 2019



Makovecz Benjamin:
Száztizenegy lábjegyzet Makovecz Imréről

FÁY MIKLÓS:
A MAKOVECZ A MI
VAJUNKAT ESZI

Van a könyvnek egy nagyon egyszerű olvasata. Talán nem is olvasata, inkább nézete. A két fénykép a borítón. A címlapon Makovecz Imre, mint valami ősidőkből itt maradt óriás, vagy minimum egy tarfejű Odüsszeusz, aki épp most tért vissza az alvilágból, még füstöl a feje. Amúgy a könyvből kiderül, hogy tényleg ő füstöl, valami párás barlangban dolgozott, kimelegedett, a pára száll föl róla. Nem szokványos borítókép. Még kevésbé szokványos a fülszöveg alatt a szerző képe. Makovecz Benjamin túlkoros kisiskolásnak tűnik, aki igyekszik felnőttnek mutatkozni, de reménytelen. Apródfrizura, hozzá nem illő szemüveggel, előre megkötött csokinyaki, de még az inge is félre van túrva egy gondolatnyit. Oké, értem, ezek vagytok, erős apa okos gyereke, aki (mármint az utóbbi) emlékművet próbál állítani az előbbinek. Ércnél, de talán még a kőnél is maradandóbbat. Kihez is nyúlhatna ez az okos gyermek, aki magát pesti kisfiúnak nevezi

a papírlapokon, mint Esterházy Péterhez, az apaélményt mégis ő dolgozta föl a legrészletesebben és legérthetőbben talán az egész magyar irodalomban. Így aztán csupa forma a könyv, amely eleve formabarátság, lábjegyzetek, mondhatni törzsszöveg nélkül, előre- és hátrautalásokkal, saját szavakkal, időnként körülményeskedő megfogalmazásokkal. Bravúros szókinccsel, ezt senki nem tagadhatja, de mégis bonyolítva az életet, előre-hátra lapozásokra biztatva, gondolom, más sem teszi meg ezt olvasás közben, mert szeretjük, ha az 5. lap után a 6. következik. Hátradőlhetünk, megoldottuk a Makovecz-kérdést. Tényleg: ha ezt az ürességet éreztem volna olvasás közben, ha ezt a türelmetlenséget, hogy miért is kell valamit bonyolultabban mondani el, ha egyszerűen is lehet, miért kell a nagylátószögű optika helyett széleslátékű lencsét mondani, akkor most boldogan tenném ki a pontot, köszi, jó volt, érde-

kes volt, majd jönnek a szőke és ropant barbárhadak, és írnak egy normális monográfiát Makovecz Imréről. De, megszakítva most az egyik gondolatmenetet, jönnek? Nem az van, hogy Makoveczcel most épp nem tud mit kezdeni az utókor, legalábbis a fővárosi utókor, amely rendszeresen csak két épületével találkozik, a Makovecz-ravatalozóval, amihez többnyire eleve borús kedvvel érkezik, meg a makoói templom internetes fogadtatásával, Drakula nyári kastélya, haha? Ebbe a rossz pocsolyába dobja most valaki ezt a könyvet, és nézi, hogy vígan továbbpattog-e, mint a Makovecz Imre által gondosan kiválasztott, pontos, lendületes mozdulattal útjára indított, kerek, lapos kő, vagy paccs, elmerül, mint a proletariátus fegyvere. Nézzük úgy, ahogy fent néztem, és paccs. Nézzük másképp, és...
Nézem másképp, és egy kicsit ijedten veszem észre, hogy Makovecz Imre bizonyos értelemben nincs ott a könyvben.

Nem felvágásból mondom, de időnként az az érzésem, hogy ezt a könyvet csak az érti, vagy az másképpen érti, akinek a Kádár-korban tisztességes apja volt. Olyan apja, akit a rendszer ütött, aztán rájött, hogy nem tudja agyonütni, akkor próbált más eszközökkel megtörni, így sem sikerült, akkor jött a békétlen egymás mellett élés. Néha egészen megijedek, annyira azonosak a saját élményeim, a bizalmatlanságot, a hivatali és családi élet éles kettévágásával járó kettős életet, a keménység alatti túlérzékenységet, mondhatni sértődékenységet illetően. Ez utóbbira utal a címben idézett történet; Makovecz E. Miklóséknál (így írja a könyv, bár nyilván nem nehéz kitalálni, kiről van szó) jár, vajaskenyeret eszik, E. Miklós hazajön, vicces akar lenni, felteszi a kérdést: a Makovecz a mi vajunkat eszi? Nem nagy poén, de gonosz szándék biztosan nincs benne.

Makovecz meg föláll, megköszöni az uzsonnát, és örökre távozik. Nem értem, de értem.
Eszem a Makoveczék vaját, és jól tudom, hogy az apákat el kell temetni, de most örülök, hogy az ifjabb kihantolta az én apámat is. Jó volt együtt lenni vele 236 oldalon át.
Ez most végszó volt, innentől lábjegyzetnek kellene következnie, de nem akarom átvenni az alázatos formát, hogy mi csak lábjegyzetek lehetünk apáinkhoz képest. Akkor sem, ha igaz. Mert valahogy mindennél jobban szeretem a könyvben a szemérmességet. Ami nem a formából jön, hanem a stílusból. Amikor megérti az ember: nem azért beszél Makovecz Benjamin ilyen körülményeskedően, mert ezt tartja irodalminak, hanem hogy eltűnjön a szavak és a szépen szerkesztett mondatok mögött, és ne azt mondja 111 láb-

jegyzeten keresztül, nyersen és ostobán, hogy szeretlek és hiányzol. Nyilván ezt mondja újra és újra, de ez az ára. Ha jó volt vele lenni, amíg élt, akkor ezt a kis időt most már tessék kibírni.

**Makovecz Benjamin:
Száztizenegy lábjegyzet
Makovecz Imréről.
Park Könyvkiadó, 2019,
244 oldal, 2950 Ft**

Kutatás a kiállításban, kurátori jog,
közösségi régészet, akadálymentesítés,
az adattár nyilvánossága,
múzeumshop mint kreatív ipar

múzeumcafé
72



A MúzeumCafé 72. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

backstage
múzeumi munka a színpalak mögött

MONA LISA KÖLTÖZIK

Az ember azt képzei, hogy mostanra már a *Mona Lisa* a világ legelhagyatottabb festménye, mit lehet rajta nézni, mit lehetne látni, hát ott mosolyog a drágalátos minden elképzelhető és elképzelhetetlen helyen, pólón, kötényen, egérpádon, tükrön, pénztárcán, ceruzán, fogkefén. Ha van garantáltan hatástalan Leonardo-kép, az a *Mona Lisa*.

Ennek ellenére naponta 22 500 látogató áll meg előtte, hogy megpróbáljon valamit látni, amit eddig még sohasem. Nem nagyon könnyű a feladat, a fenti okok mellett azért sem, mert a képet védő golyóálló üveg egyrészt csillog, így egyszerre látja az ember Leonardót és a vele szemben lógó *Kánai menyegzőt*, és az üveg homályosabbá is vált az évtizedek során. Ahol nincs, ott ne keresd. A Louvre most átviszi a képet egy másik terembe, amíg újrifestik a falakat és kicserélik a kép üvegét. A *Kánai menyegző* marad, mert az a múzeum legnagyobb festménye, egyszerűen nincs eszköz és hely az átköltöztetésre, védődobozt készítenek Veronese köré, úgy festik körül a falat mellette. A munka előreláthatólag három hónapot vesz igénybe, így szeptember végén *Mona Lisa* a régi helyen és új fényben tűndökölhet. Októberben ugyan megnyílik a Louvre-ban a nagy Leonardo-tárlat, de azon *Mona Lisa* nem vesz részt, marad a saját szobájában, ott várja a napi huszonkétezer-ötszázát.



Balra: Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*, 1503–1506, olaj, nyárfa, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Párizs
Jobbra: Paolo Veronese: *Kánai menyegző*, 1562–1563, olaj, vászon, 660 x 990 cm, Musée du Louvre, Párizs

Forrás: Wikimedia Commons

PÁLYAUDVARI TUMULTUS

Emil Nolde miatt van tumultus a hamburgi pályaudvaron, mármint a használaton kívüli pályaudvar épületében megnyitott múzeumban. A látogatókat előre figyelmeztetik a várható torlódásra, készüljenek föl a megnövekedett várakozási időre, a tömegre. Viszonylag érthető. Az északi expresszionista Nolde megfejthetetlen talány. Azt érti az ember, ha egy festő utálja a náciakat, mindazt, amit az intézményes kegyetlenség, gyilkosság, szabályozás, üldözés, uniformizálás jelent. Az is érthető, ha egy művész kiegyezik a náciakkal, abban reménykedve, hogy a sikertelenség valami gonosz és emberellenes összefogás következménye, de itt vannak a horogkeresztesek, és ők majd helyreállítják az esztétikai világrendet. De hogy valaki úgy legyen náci, mint Nolde, hogy a rendszertől nemhogy elismerésben nem részesült, hanem leakasztották a képeit a falról, valóságos sztárja lett a degenerált művészek kiállításának, majd el is tiltották a festéstől, az mégis különös. Nolde lett a degeneráltak degeneráltja, önzetlen antiszemita, megrögzött tévutas. A tiltás éve alatt megfestette a megfestetlen képeit, több száz akvarellt, amelyeket aztán elrejtett, nehogy véletlenül kiderüljön, miben sántikál. A háborút túlélte, és talán azon töprengett a fennmaradó tizenegy évében, hogy akkor most nyert vagy veszített. Mi már tudjuk.

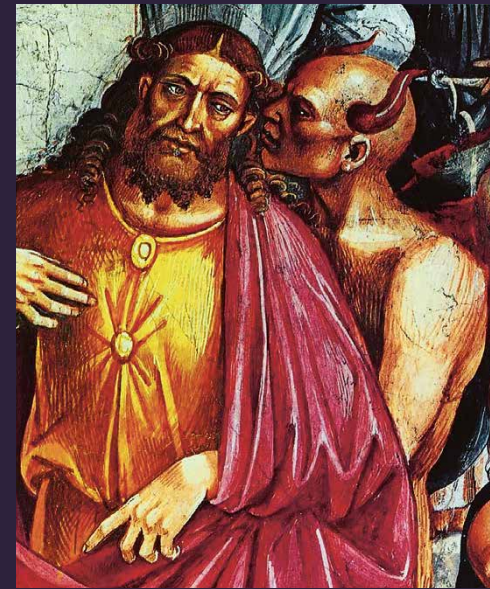
Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2019. szeptember 15-ig



Emil Nolde: *Elveszett Paradicsom*, 1921, olaj, vászon, 106,5 x 157 cm, Nolde Stiftung Seebüll
© Nolde Stiftung Seebüll / Fotó: Fotowerkstatt Elke Walford, Hamburg és Dirk Dunkelberg, Berlin



Luca Signorelli: *Szent Sebestyén vértanúsága* (részlet), 1498 k., olaj, fa, 288 x 175 cm, Pinacoteca Comunale, Città di Castello
Forrás: Wikimedia Commons



Luca Signorelli: *Az Antikrisztus prédikációja* (részlet), 1501 k., freskó, San Brizio székesegyház, Orvieto
Fotó: © Artmagazin

LUCA SIGNORELLI

Nem tudom, hogy a római Luca Signorelli-kiállításra meghívták-e a mi kérdőjeles kis táblaképünket, Szent Jakobot, de akár ott van, akár nincs, egy kicsit elgondolkodhatunk azon a kérdőjelen. Mert szép, nagyon szép a miénk, de nem az a nyúzott, rajzos férfitest, amit Signorellihez szoktunk gondolatban társítani. Luca Signorelli elsősorban freskóiról híres nálunk, és az orvietói dóm garantálja a nyugtalan éjszakát és borús jövőképet, ha alaposabban megnézi az ember az izmos ördögöket és a gonosz Jézust, az Antikrisztust, amint épp egy kopasz, szarvas szörnyeteg suttogja a fülébe, hogy mit is kell prédikálnia. Valahogy könnyebben képzei el magát az ember a szerencsétlennek, mint az egyenes derekú boldogok között, de hát van még időnk, remélhetőleg. Rómában a freskók értelemszerűen nem lesznek ott, pontosabban ott lesznek, de nem eredetiben, aki nem rest, Orvieto nincs messze és útba is esik. Van viszont hatvan táblakép, Szent Sebestyén, nullaszázalékos testzsírindexszel, Mádonnak és gyermekek, sokat szenvedett szentek. És Signorelli mellett egy örök kérdés: vajon minek rendeznek egyáltalán kiállításokat Rómában. Aki el akar menni a capitoliumi múzeumokba, úgyis elmegy, akit nem izgat Marcus Aurelius, az Luca Signorelli miatt sem veszi a fáradságot. Bár róluk nem is tudom, miért mennek Rómába.

Luca Signorelli e Roma. Oblio e riscoperte, Musei Capitolini, Sale Espositive di Palazzo Caffarelli, Róma, 2019. november 3-ig

#INTERJÚ #EMBER_SÁRI #FOTOGRÁFIA #VIDEÓ #KOLLÁZS #KERÁMIA #TEXTIL

2019-ben Ember Sári nyerte a Leopold Bloom Képzőművészeti Díjat, aki a fotográfia szak elvégzése után mára széles körű médium-, technika- és anyaghasználatban, valamint komplex installációkban, díszletszerű tárgyegyüttesekben gondolkodik. A São Pauló-i születésű művész mesélt pályája kezdeteiről: a fotográfia változó szerepéről, az analóg és a digitális képalkotás közötti váltás időszakáról és dilemmáiról. Olyan, az alkotásaiban rendszerint felbukkanó témák kerültek szóba, mint az emberi kapcsolatok és a hagyaték, a tárgyakhoz való ragaszkodás, a braziliai magyar közösség viszonya egykori hazájához vagy a portré határait feszegető, maszkszerű, absztrahált arcábrázolás.



Ember Sári
Fotó: Péter Csaba



Enteriőrfotó a *Since our stories all sound alike* című egyéni kiállításáról, ami a milánói Galleria Campariban volt látható 2018-ban
Fotó: © Ember Sári

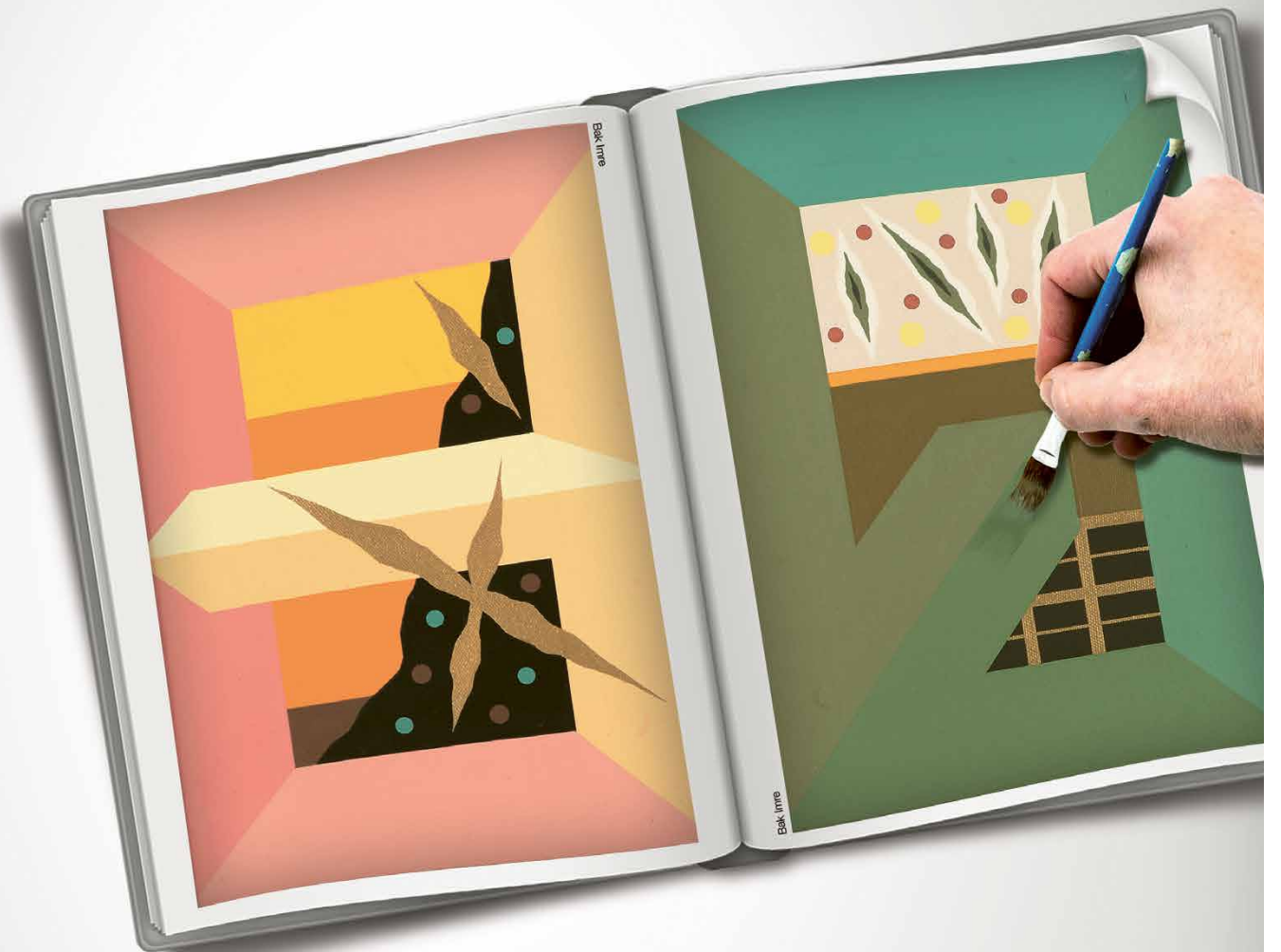


Részlet a *Por meg pára* című kiállításon szereplő, Szemző Zsófiával közösen készített installációból, ami a Labor Galériában volt látható 2017 májusában
Fotó: © Ember Sári



Ember Sári: *Egy portrékíséret No. 1*, 2014, papírkollázs, 16 x 21 cm

3C PAUKER®
az én nyomdám



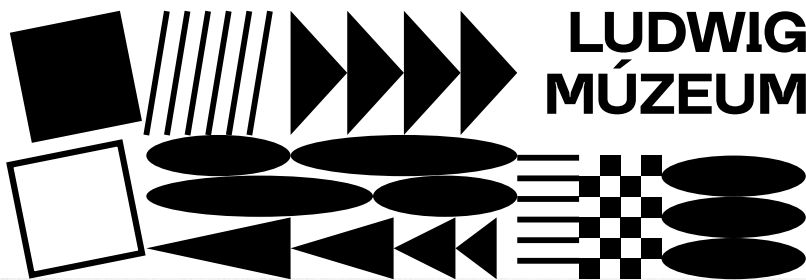
AAA®
Highest creditworthiness

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

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

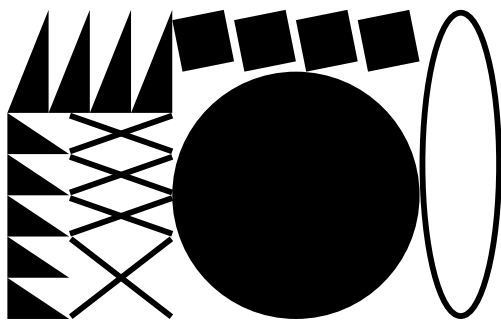
színnel + lélekkel

KIRÁLY TAMÁS



LUDWIG
MÚZEUM

OUT OF THE BOX



2019.
07.12.

09.15.



© Stern Magazin

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
Műpa Budapest, H1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.

ludwigmuseum.hu

