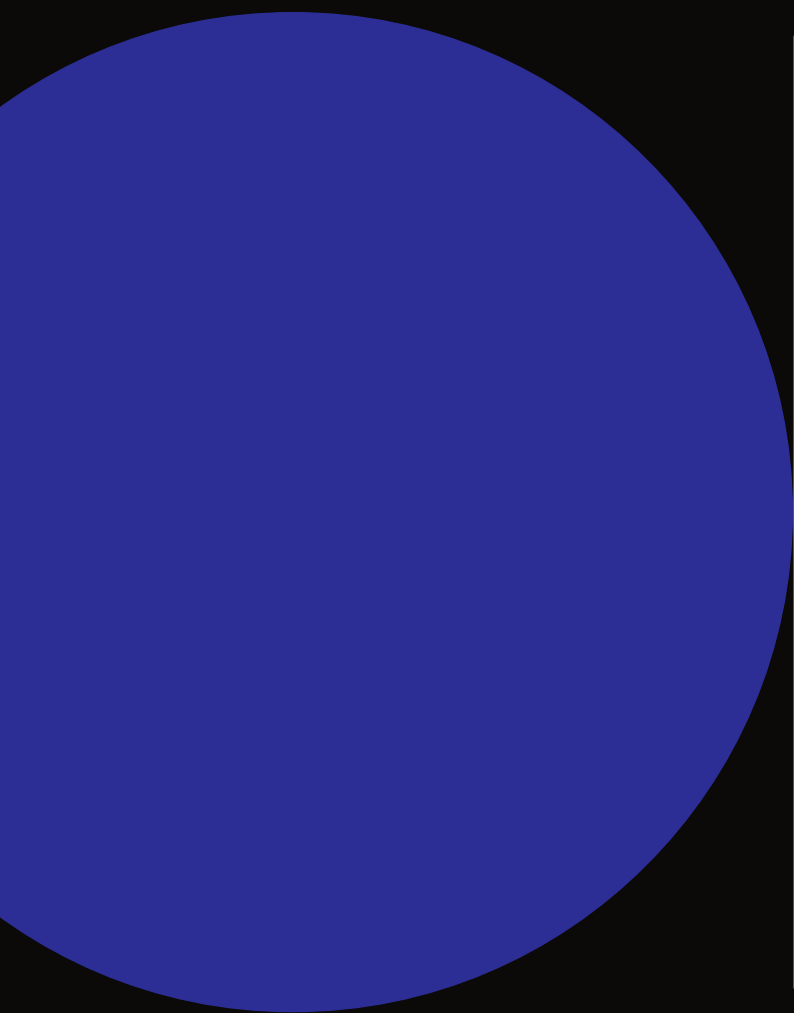


ARTMAGAZIN

17. évfolyam

2019 / 5. szám, 1280 Ft





Élményt! Minden tekintetben.

JAZZLEGENDÁK
Hiromi
2019. október 29.

**Eötvös Péter és
a Nemzeti Filharmonikus Zenekar**
2019. október 31.

mupa.hu

Stratégiai
partnerünk:



Stratégiai
médiapartnerünk:



A Müpa támogatja:
az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztársaiban, valamint online
a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3310, +36 1 555 3310



INTRO

Kedves Olvasó! Mostani címlapunkat a Bauhaus inspirálta, amiben épp 100 éve, pont ekkoriban indult el az oktatás. E számunkban, de az ezt követőkben is számos cikkben foglalkozunk majd a modern művészet talán legnagyobb hatású intézményével. Ami annyira meghatározó volt, és nálunk például annyira összeforrt a modern építészet fogalmával, hogy a budapesti Napraforgó utca összes házát is bauhausosnak mondjuk, holott ezen a különböző háztípusokat felvonultató mintatelepen alig mutatható ki konkrét kapcsolat a Bauhaus-iskolával – mint ahogy ez cikkünkől kiderül.

Mélyfúrást is végzünk: egy érdekes példán mutatjuk be, hogy a lágytojás-készítést, sőt az egész főzés-processzust hogyan formálta át a Bauhaus-szemlélet, aminek képviselői tényleg egy újfajta életforma kialakításának igényével nyúltak minden felmerülő feladathoz.

A Bauhausnak otthont adó (vagy később már pont, hogy nem adó) német közeget vizsgálja az a nemrég bemutatott film, amely az egyik legnagyobb élő festő, Gerhard Richter életét meséli el; *Mű szerző nélkül* a címe, és nemcsak azért, mert ez Richter sajátos alkotói hozzáállására utal, hanem azért is, mert Richter maga nem volt hajlandó együttműködni az alkotókkal. Hivatalosan tehát egy fiktív német festő történetét nézhetjük, akinek élete szinte minden ponton egyezik Gerhard Richterével – erről a jelenségről, az okokról szól írásunk.

A kék terem, ez a címe annak a műnek, ami szintén műtfeldolgozás, de egészen különleges formában: maga a mű itt is egy film, amely a Szépművészeti Múzeum antik szobormásolatainak kicsinyített porcelánmásolatai tartoznak – hogy miért, erről beszélnek az alkotók, a Tehnica Schweiz csoport. Őket beszámoló követi a bécsi, nagy Maria Lassnig-kiállításról, amiből az is kiderül, mit gondolt az épp 100 éve született Maria Lassnig a szerelmi kapcsolatok vagy a gyerekvállalás és a koncentrált művészi munka viszonyáról.

Beharangozunk egy, a Mosoly Alapítvány javára rendezett műtárgy-aukciót, majd bemutatjuk azt az alkotót – artformert –, aki a mérnöki munka és a művészet határterületén közlekedik. Egy debreceni kiállítást is ajánlunk, ami a paneltörténetet járja körül, úgyis mint közös múltunk máig ható, folyamatosan átértékelődő, szimbolikus lakhatási megoldását – a házgári programot egyébként sokáig tévesen hozták a kelletténél szorosabb összefüggésbe a Bauhaus-szal. Némi ellenpontként egy olyan nő, Cléo de Mérode portréját közöljük, aki még a Bauhaus előtti, századfordulós típus szinte legnagyobb hatású megtestesítője volt, de írunk a *Felszabadulási emlékmű* és az art deco plasztikák kapcsolatáról, mutatunk Orfeusz-ábrázolásokat és egy Dalí-képet, amin kis Lenin-fejek jelennek meg zongorabillentyűkön, körülöttük olyan arany derengéssel, amivel csak a szenteket vagy Orfeusz menádok által letépett, de még halálában is éneklő fejét szokták ábrázolni. Nem tudni, hogy a kép főszereplőjének, a zongorát messziről figyelő, karszalagján cseresznyéket viselő alaknak tetszenek-e a Lenin-hangok, vagy mindjárt odamegy és leütögeti őket... Azt mindenestre megállapíthatjuk, hogy a szürrealizmus ma talán aktuálisabb, mint a Bauhaus a maga utópisztikus világképével. Vagy legalábbis ez a Dalí-kép nagyobb összhangban van a mai állapotokkal.

T. T.

116

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szuda Barna
szuda.barna@artmagazin.hu

Olvasószerkesztők:
Lébold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu
Lukács Annabella

Képszerkesztő:
Szilágyi Róza Tekla
szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Borítóterv:
L² — l2studio.co

Lapunk szerzői:
Branczik Márta, Csiszár Mátyás, Fáy Miklós,
György Péter, Horányi Éva, Lébold Zsanett,
Mélyi József, Németh István, Szilágyi Róza Tekla,
Szuda Barna, Topor Tünde, 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

Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az *ARTMAGAZIN Online*-t.

Artmagazin Online:
Lébold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4
ARTANZIX

6
Építészettörténet
Branczik Márta:
NAPRAFORGÓ UTCA
A modern mintakollekció



12
Dizájntörténet
Horányi Éva:
TOJÁSFÓZÓ AZ ÉRTÉKTÁRBÓL

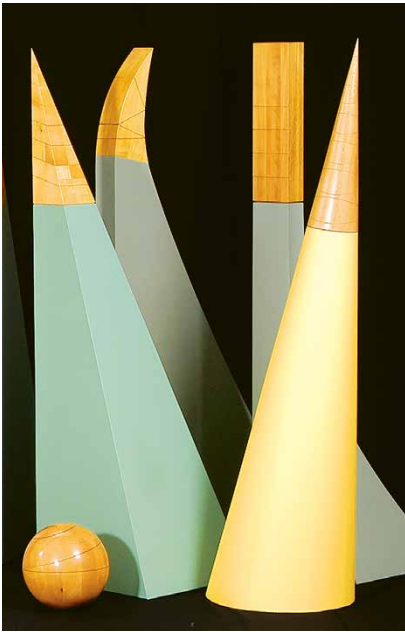
18
Film
György Péter:
A MEGFOGHATATLAN
GERHARD RICHTER

24
Interjú
Winkler Nóra:
KÉK TEREM
Beszélgetés a Tehnica Schweiz
művészcsoport tagjaival,
László Gergellyel és Rákosi Péterrel

32
Kiállítás
Szuda Barna:
MI KÖZÜNK BÁRKIHEZ?
Maria Lassnig Bécsben

40
Jótekonysági aukció
Szilágyi Róza Tekla:
PILLEPALACK, DIZÁJNER
TEÁSKÉSZLET ÉS TETOVÁLÁSÉKSZER
A MOSOLY ALAPÍTVÁNYÉRT

44
Interjú
Csiszár Mátyás:
MI SEM VAGYUNK TÖKÉLETESEK,
AZ ÉN KOCKÁM SEM TÖKÉLETES...
Beszélgetés Kelle Antal ArtFormerrel



50
Kiállítás
Lébold Zsanett:
ÉLET A PANELBAN
A MODEM kiállításáról

56
Egy kép
Szuda Barna:
NYITOTT KERETBEN
Kusovszky Bea: Layered realities IV.

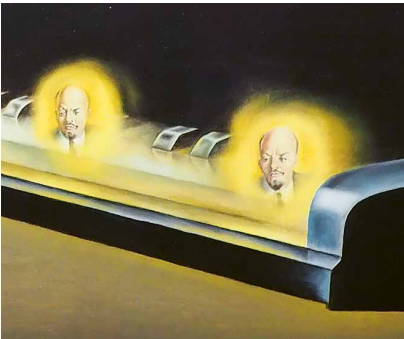
60
Háttér
Mélyi József:
AZ ÍJÁSZ LEGENDÁJA



66
Zene
Topor Tünde:
ORFEUSZOK

70
Portré
Németh István:
AZ ELSŐ FOTÓMODELL
Cléo de Mérode emlékezete

76
Kiállítás
Fáy Miklós:
A NYUGODALMAS JÓÉJSZAKA
TALÁLKOZÁSA SZÜRREALISTÁKKAL



78
ARTANZIX



Urban Farm Pod – Terreform ONE
© Cube Design Museum / Fotó: © Ruud Balk

A SZORONGÁS MARGÓJÁRA

A holland Cube Design Museum és a Cooper Hewitt Design Triennial közösen megvalósított, *NATURE* című csoportos kiállítása manapság – a klímaszorongás által fémjelzett időkben – különösen aktuális, mert a környezeti és a társadalmi kihívásokkal összefüggésbe hozható dizájnmegoldásokat mutatja be. A tárgyútáengés közepette az újabb termékek előállításának szükségessége megkérdőjelezhető, többek közt már csak a gyártáshoz szükséges energiaforrások és a felhasznált anyagok elpazarlása miatt is. Ezért a kiállítók olyan metódusokat mutatnak be, amelyek igazolják, hogy a klímakatasztrófa bekövetkezté-

nek küszöbén is megvalósulhatnak projektek, amik figyelembe veszik a fennálló problémákat. A több mint hatvan kiállított munka bepillantást enged abba, hogy korunk dizájnerei hogyan igyekeznek hatással lenni a társadalom és a természet kapcsolatára. A projektek olyan kérdésekre keresik a válaszokat, mint hogy miként használhatjuk okosabban természeti erőforrásainkat, mit tanulhatunk a természettől, illetve hogyan hozhatjuk közelebb egymáshoz korunk emberét és annak környezetét. Láthatunk például algából készített műanyagot, esőcseppekkel színezett textíliákat és olyan kötszereket, amik a természetben megfigyelhető, öngyógyító metódusokat utánozzák. (Sz. R. T.)

NATURE, Cube Design Museum, Kerkraide, 2020. január 19-ig

ÚJRAEGYESÍTETT EDÉNYEK



Hedwig Bollhagen: 1047-es váza, 1935/36
Fotó: © Christoph Sillem

Hedwig Bollhagen (1907–2001) a 20. század egyik legjelentősebb német keramikusa; elsődlegesen a sorozatgyártás területén vívta ki a szakma és a nagyközönség tiszteletét. Közel 70 éves munkássága során számtalan nehézséggel kellett megküzdenie: 1934-ben alapított berlini műhelyét 1972-ben államosították, és csak Németország újraegyesítése után kapta vissza. Bollhagen mindennapi eszközei, edényei megformálásánál és dekorálásánál sikerrel kapcsolta össze a paraszti tárgykultúra hagyományait a Bauhaus elemeivel. Időtlen formái mind a mai napig megállják helyüket a kortárs formatervezés kiválóságai között, így nem csoda, hogy nemzetközi hírnévre tett szert. Ennek ellenére munkásságáról mindig szerényen fogalmazott: „Művészet? Ó, igen, így hívják egyesek. Tányérokat, poharakat és korsókat készítek. Vagy: csak edényeket!“. Életműve a müncheni The Design Museumnak köszönhetően került bemutatásra idén nyáron-ősszel. (L. Zs.)

Hedwig Bollhagen und die HB-Werkstätten, Die Neue Sammlung – The Design Museum, München, 2019. november 10-ig

ÜRBÖL POTTYANT



Terry O'Neill: Raquel Welch Pierre Cardin ruhákban, 1970
© Iconic Images © Terry O'Neill / Iconic Images

A Brooklyn Museum a geometrikus formákkal és motívumokkal kísérletező, futurisztikus ruháiról és az uniszex divat iránti érdeklődéséről híres Pierre Cardin életművének szenteli őszi kiállítását. New Yorkban negyven éve először látható a legendás szabó, tervező, divatmogul munkásságát bemutató retrospektív tárlat. Pierre Cardin 1945-ben költözött Párizsba. A Balenciaga divatház visszautasította őt, így a Christian Dior műtermének vezetője lett 1947-ben. A kiállítás anyaga nagyrészt az 1950-ben alapított Cardin divatház archívumából válogat, így az haute couture és prêt-à-porter ruhák mellett láthatóak az 1950-es években készült luxusanyagok tervei, a ház védjegyévé vált kiegészítők, skiccek, személyes fényképek, valamint archív filmrészletek is. Cardin őszintén érdeklődött az űrutazás iránt. A NASA-nál tett látogatása során nemcsak felpróbálta a valódi, Neil Armstrong által viselt, funkcionális űrruhát, hanem 1970-ben maga is tervezett egyet a NASA számára. A mostani kiállításon a jövő és az űr iránti érdeklődés ihlette, szintetikus anyagot, bakelit, valamint különféle műanyagokat integráló ruha-

darabokat is megtekinthetjük. A New Yorkban rendezett kiállítás enteriőrje Cardin műtermét, illetve a divatház által jegyzett bemutatótermek és otthonok atmoszféráját idézi. (Sz. R. T.)

Pierre Cardin: Future Fashion, Brooklyn Museum, Morris A. and Meyer Schapiro Wing and Iris and B. Gerald Cantor Gallery, New York, 2020. január 5-ig

KIRÁLYLÁNYOK ÉS KIRÁLYFIK NÉLKÜL

A frissen hatalomra jutott Szociáldemokrata Munkáspárt 1919 májusában Bécsben társadalmi, kulturális és pedagógiai reformok azonnali bevezetését kezdeményezte. Az ezt követő tizenöt „kísérleti” év eseményeit *A vörös Bécs (Das Rote Wien)* című, gyűjteményes kiállításán mutatja be a Wien Museum. Bár a tárlat mindössze egyetlen teremre koncentrálódik, a különböző médiumok bevonásának köszönhetően teljes képet kaphatunk arról, „hogyan is kell élni” az osztrák-marxista ideológia szerint. A korabeli fotók, videófelvételek és plakátok mellett olyan ritka

kincseket vehetünk szemügyre, mint az a térkép, ami jelöli az összes, ebben az időszakban és szellemiségben épült lakóházat, iskolát és közösségi épületet. Az építészeti megoldások velejárója volt, hogy a lakásbelsők kialakítását is szabályokhoz igazították, sajátos ergonómia és esztétika szerint. Így tűntek el a kontrasztként itt is bemutatott, századfordulós enteriőrök díszítőelemei, a kecses formák és ívek. Szinte ironikus, hogy néhány kiállított gyerekjáték, közülük is a babaház, milyen pontosan összegzi a periódus hatásait. A miniatűr bútorok mind tökéletes másolatai a felnőttek tárgyainak, sehol egy fantáziadús elem – csak a komor valóság, királynéok és királyfik nélkül. (Sz. B.)

Das Rote Wien 1919–1934, Wien Museum, Bécs, 2020. január 19-ig



Babaház, 1930 k.
© Wien Museum



Étkező Fuchsenfeldhofban, a 12. kerületben, 1926 k.
© Wien Museum / Fotó: Atelier Theo Bauer

Összeállította: Léopold Zsanett, Szilágyi Róza Tekla és Szuda Barna

A 20. század eleji modern építészetnek számtalan jellegzetessége, formája, irányzata volt. Amikor 1931-ben a Pasaréti út külső részén, egy addig kertészetként működő területen vadonatúj utca jött létre, annak házai is különbözőféleképpen voltak modernek. Ma már az egészre azt mondjuk: Bauhaus, noha a tervezők nagy része nem is volt kapcsolatban a Bauhausszal. Persze nem véletlen, hogy pont ez a név vált mindent lefedő ernyőfogalommá.

Branczik Márta

NAPRAFORGÓ UTCA

A modern mintakollekció



A Napraforgó utca röviddel a házak felépülte után, 1931 k.

Forrás: MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum



Vágó László, ifj. Masirevich György, Molnár Farkas épületei, a kép előterében jól látható a Napraforgó utca kis teréről a Pasaréti útra átvezető egykori híd fakorlátja

Forrás: MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fotótára

A Weimarban alapított állami művészeti iskola, a Staatliches Bauhaus éppen 100 éve kezdte meg működését. Bár az iskola munkája sokféle művészeti ágra kiterjedt, a Bauhaus az építészetben vált fogalommá, szinte a modern építészet szinonimájává, pedig a modernizmus számtalan forrása közül csak az egyik a Bauhaus. Az 1920-as évektől terjedő, máshol inkább „nemzetközi modern”, „internacionális modern” stílusnak nevezett építészet a kortárs építészek szélesebb rétegei szemében egyáltalán nem csak a Bauhaushoz kötődött. Volt, aki a De Stijl-t, Le Corbusier-t követte, a Neue Sachlichkeithez vagy az orosz konstruktivizmushoz kapcsolódott, mások az art deco felől közeledtek a modern építészethez. Valójában ez a sokszínűség jellemzi a két világháború közti modern építészetet, és ez a Napraforgó utcai mintatelepen is jól láthatóan megmutatkozik.

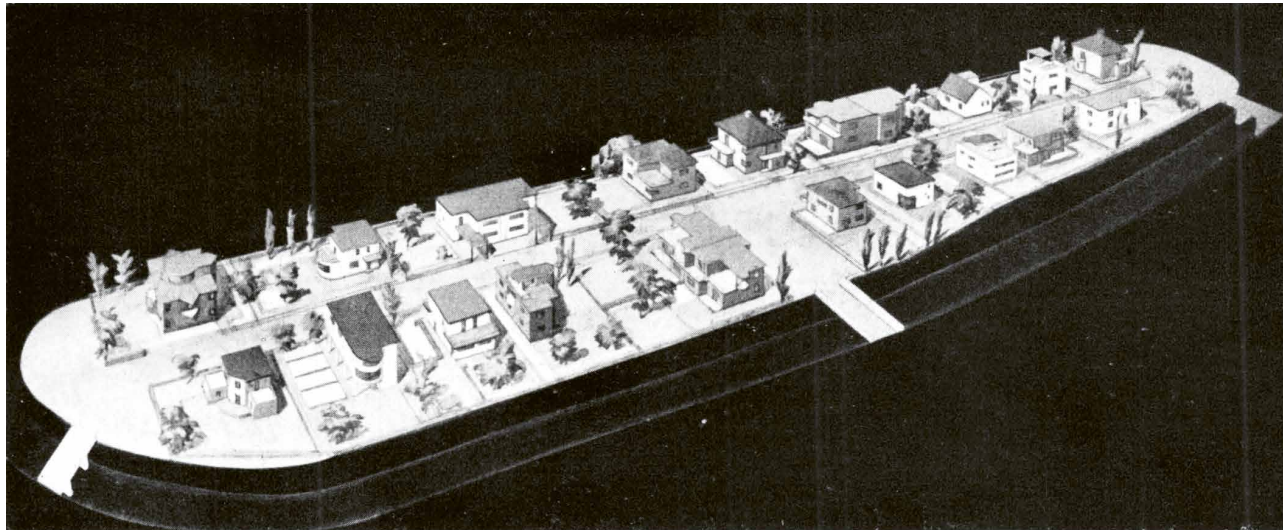
A 20. század elejének egyik fontos társadalmi kérdése a városi tömegek lakáshoz juttatása volt. Nemcsak a legszegényebbeké, hanem a középosztály lakásgondjai is folyamatosan növekedtek. Ebben a helyzetben jutottak szerephez a modern építészet hívei, akik úgy gondolták, az újabb építési technológiák és a funkcionális tervezés segítségével takarékosabban lehet építkezni. Volt, ahol a város már a 20-as években korszerű,

modern stílusú lakóépület-együttesek létrehozását finanszírozta, ilyen volt pl. Berlin (elsősorban Bruno Taut tervei alapján), Frankfurt vagy a hollandiai Rotterdam, ahol ekkor a holland modern mozgalom, a De Stijl egyik tagja, J. J. P. Oud városi építészként tevékenykedett. Máshol a tervezők az építészek és üzletemberek által alapított és az állam által is támogatott szövetségek, a helyi Werkbundok segítségével mintatelepeket hoztak létre a modern építészet propagálására, ezek közül a leghíresebb a frankfurti Weißenhofsiedlung (1927) volt, majd ezt követték a Wrocławban (akkor még Breslau, Németország részeként) és Brnóban felépült mintatelepek.



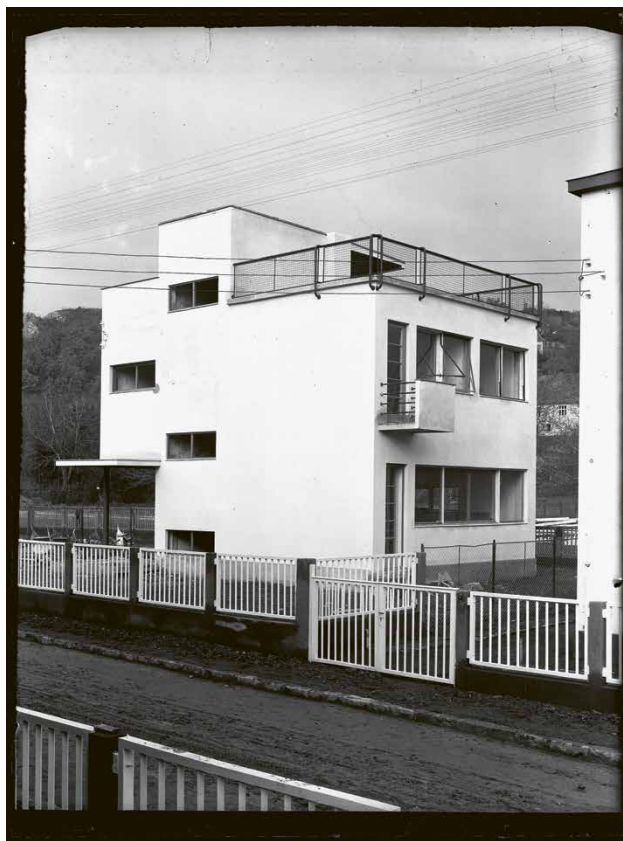
Balról jobbra: Vágó László épülete, a 11-es számú ház, Kertész K. Róbert észak-európai téglaeépítészet hatását mutató, 9-es számú ikerháza és a Tauszig Béla és Róth Zsigmond építészpáros art deco elemekkel díszített, 16-os számú épülete

Forrás: MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fotótára



A Napraforgó utcai mintatelep makettje, 1930

Forrás: *Tér és Forma*, 1931/10., 305. oldal



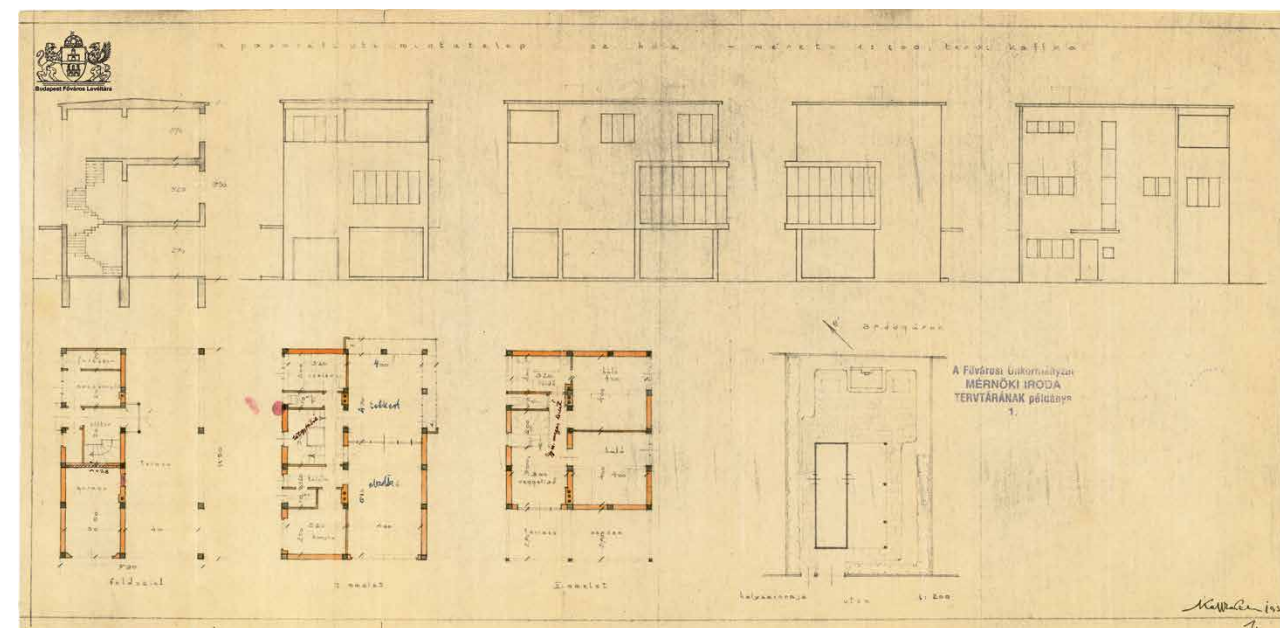
Balra Molnár Farkas modern épülete, a Napraforgó utca 15., jobbra a Barát Béla – Novák Ede építészpáros hagyományos stílusú, 22. szám alatti családi háza, mindkettő 1931-ből

Forrás: MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fotótára



Balra Kaffka Péter art deco stílusban megépült épületének (Napraforgó utca 3.) utcai, jobbra pedig kerti homlokzata, 1931

Forrás: MÉM MDK Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fotótára



Kaffka Péter épületének korábbi tervváltozata 1930-ból, ekkor még a ház részben lábakon állt volna, a kerti homlokzatra hatalmas virágablakot tervezett az építész

Forrás: Budapest Főváros Levéltára



Ifj. Masirevich György csaknem eredeti állapotban megmaradt, felújított, 13-as számú családi házának belső terei. A nappaliból lépcső vezetett az emeleti galériára, innen lehetett belépni a hálódba. A galéria alatt jól láthatóak az eredeti hőlégfűtés befűvő rácsai

Fotó: © Barakonyi Szabolcs / HUNGART © 2019

A budapesti Napraforgó utcai mintatelep ilyen európai példák hatására 1931-ben valósult meg. Kezdeményezői Kaffka Péter, Kozma Lajos és Vágó László építészek voltak¹, akik a nemzetközi modern építészetet szerették volna népszerűsíteni és bebizonyítani azt, hogy észszerű, a funkcióknak megfelelő alaprajzú, kisebb alapterületű lakásban is kényelmesen élhet egy család. Magyarországon azonban a mintatelep megvalósítása másképpen alakult, mint a német, cseh vagy osztrák területen, mert nem egy szakmai szervezet tapasztalt építész (mint Stuttgartban Mies van der Rohe vagy Bécsben Josef Frank) irányította a tervezést és megvalósítást, hanem egy építőipari vállalkozás vezetői. Hivatalos (állami vagy városi) támogatás hiányában a Fejér és Dános cég biztosította (mai szóval ingatlanfejlesztőként) a kezdeményezéshez szükséges anyagi háttérrel: ők vették a telkeket, minden bizonnyal ők választották ki és bízták meg az építészeket, és bonyolították le az építkezést, majd az értékesítést.² Ez a körülmény döntően meghatározta a mintatelep karakterét.

A Fejér és Dános cég 1930-ban megvásárolta a Pasaréti út és az Ördögárok mentén lévő kertészet telkét, ahol a környék övezeti besorolásánál kisebb telkekre a szokásosnál kisebb családi házak felépítését tervezte. Az engedélyező Fővárosi Közmunkák Tanácsa tartott a budai telkek felaprózódásához vezető precedenstől, ezért az engedélyezési eljárás nehezen haladt. Nem véletlen, hogy a cég által megbízott építészek között a modernizmus fiatal élharcosai, Fischer József, Molnár Farkas (a modern építészek nemzetközi szervezete, a CIAM magyar csoportjának vezetői) és ifj. Masirevich György mellett a kor befolyásos építészei is szerepet kaptak, mint a neobarokk épületeiről ismert Wälder Gyula vagy Kertész K. Róbert, Klebelsberg Kunó államtitkára, aki az abban az évben Budapesten megtartani tervezett 12. Nemzetközi Építészkongresszus rendezője volt. Végül a Közmunkatanács több kikötés mellett ugyan, de engedélyezte a terület 100 négyszögöles telkekre osztását, és megszülettek az utca családi házainak egyedi tervei. Az építészek maguk is

különbözően értelmezték a modern építészetet, más volt a Bauhaus-növendék Molnár Farkas és más a korábban nagyvonalú szecessziós és art deco bérvillákat tervező Wellisch Andor elképzelése a modern építészetről. Sőt a menet közben eladott épületek esetében a tervezők elképzeléseit a vevői igények is módosíthatták. A tervezés során talán a 3. számú épület változott a legtöbbet.³ A fiatal építész, Kaffka Péter első tervén az épület funkcionális alaprajza, lábakra állított hasáb alakú tömege még a Bauhausra jellemző modern építészet jegyeit mutatta, a kert felé néző, emeletmagas, üvegezett virágablak egyenesen Gropius akkoriban elkészült dessauai műhelyépületét idézte. Ezzel szemben a megvalósult épület hagyományos téglaszerkezetű lett, alaprajzán hatalmas fogadósobáival és szalonnal bővültek a reprezentációt szolgáló terek, külső formálása pedig harsányan art deco stílusú lett.

A mintatelep tehát azt a sokszínűséget mutatja, ami Budapest modern építészetére általában is jellemző. Az épületek alaprajza a korabeli európai családi



Fischer József helyreállított épülete a Napraforgó utca 20. szám alatt, 2019

Fotó: © F. Szalatnyay Judit

ház alaptípusának felelt meg, a földszinten a kiszolgálóhelyiségek és a nappali, az emeleten a fürdő és több hálószoba – a térkapcsolatok, térszervezés tekintetében a házak kevésbé mutatták a modern építészet funkcionalista jellegét. A homlokzatok többsége sem volt szigorúan véve modern stílusú vagy a Bauhaus által inspirált, sokan használtak téglaburkolatokat, art deco vagy historizáló formaelemeket (mint Kertész K. Róbert 9-es számú, a Tauszig és Róth tervezőpáros 16-os vagy Baráth Béla és Novák Ede 22-es számú házán). Ugyanakkor az építkezés lehetőséget teremtett új építőanyagok, szerkezetek (tolóablakok, beépített szekrények), kevésbé elterjedt gépészeti megoldások

(mint pl. a légfűtés) bemutatására, mivel a mintatelep házait – akár a Werkbundsziedlungok esetében – megnyitották a látogatók előtt. A reménybeli vevőkkel folytatott kommunikációnak ez a formája és a „mintatelep” gondolat az 1960-as évek gyakorlatában is továbbélt, például az Óbudai Kísérleti Lakótelepen.

Az építészek különböző felfogása ellenére a tizenkilenc épületből álló utca képe harmonikus lett; a hasonló méretű telkeken (egy kivétellel) egymemletes, a megszokottnál kisebb alapterületű, többnyire gondosan kiérlelt arányú, kubisztikus tömegekből álló, zömében lapostetős, a hagyományos díszítést mellőző családi házak épül-

tek. Az utca egységes képéhez az egyforma kerítés, az egyforma utcalámpák mellett a Solty László kertépítő tervezte, négyzetes alakú növényszigetekből álló, geometrikus rajzolatú kertek látványa is hozzájárult.

1931. november 9-én a mintatelepet jelentős publicitás mellett avatták fel, a házak divatosak lettek, hamar vevőre találtak. Így, bár nem sikerült a modernizmus elveit maradéktalanul érvényesíteni, a Napraforgó utcai mintatelep mégis mérföldkő lett a modern építészet elterjesztésében. Műemléki védelme emiatt is fontos, hiszen így lehetséges a minderről tanúskodó eredeti állapot megőrzése.

| 1 Bierbauer Virgil: A Pasaréti-úti kislakásos telep. In: *Tér és Forma* 1931/10., 305. o. | 2 A megvalósítás háttérét Gábor Eszter a mintatelep leírásánál említi (*Budapesti villák. A mi Budapestünk, Városháza*, 1997). Részletesen tárgyalja: Budapest II., Napraforgó utca 18. Tudományos dokumentáció. Fehérvári Zoltán, H-Y Építéstörténeti és Műemléki Kft, Budapest, 2015, 10–25. o.

| 3 Részletes leírása: Ferkai András: Csáky-villa. In: Puhl Antal (szerk.): *Magyarország híres villái*. FOIBOS Bohemia, 2013, 120–122. o.

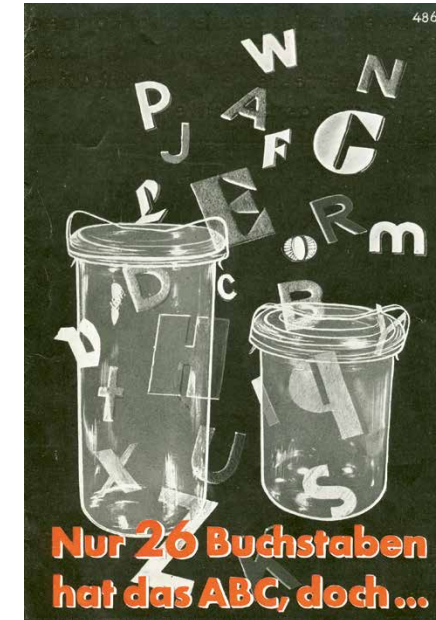
A Bauhaus-évfordulónak hála, most következő cikkünkben kiderül, hogy a lágytojás-evők nyugodtan nézhetnek is, reggelijük mikor éri el a megfelelő állagot...

Horányi Éva

TOJÁSFŐZŐ AZ ÉRTÉKTÁRBÓL



Tojásfőző pohár, tervező: Wilhelm Wagenfeld, 1933, Schott & Genn Jenaer Glasswerk, magántulajdon
Fotó: © Soltészné Haranghy Ágnes / HUNGART © 2019



Moholy-Nagy László: *Typo-photo*
– szórólap jénai tárolóedényekkel
© Szépművészeti Múzeum



Tojásfőző pohár csomagolása a Termover edénysorozatból, Iparművészeti Múzeum
Fotó: © Regös Benedek / HUNGART © 2019

A 2010. évi, *A művészettől az életig – Magyarok a Bauhausban* című kiállítás megnyitóját követően a közreműködők között zajló kötetlen beszélgetésen jelen volt Moholy-Nagy László unokaöccse, Nagy Levente is, akit az egybegyűltek arról faggattak, milyen személyes élmények fűzik bácsikájához. Mivel Moholy-Nagy az időben már leginkább külföldön tartózkodott, a nem túl gyakori találkozások közül azok az alkalmak őrződtek meg számára kedves gyerekkori emlékként, amikor nagybátyja egy furcsa edénykében lágytojást főzött. A felütött tojást sóval és egy-két kolbászkarikával megbolondítva, egy hullámos fém pánt segítségével kis, négylábú üvegpohárba zárta. Derékig lobbogó, forró vízbe eresztve együtt követték a tojás állagának változását, amely aztán ínycsiklandóan és tálalásra készen, pohárkástul került az asztalra. A kis tojásfőző a dizájtörténet egy érdekes epizódjának szereplőjeként, a Moholy-Nagy-életműhöz kötődő sok száz dokumentummal és néhány

további üvegtárggyal együtt, az MNB Értéktár Programjának keretében a közelmúltban került letétként a Szépművészeti Múzeum archívumába. Tervezője, Wilhelm Wagenfeld az ipari formatervezés egyik kiválósága, akinek a jénai üvegyár számára tervezett hőálló edényei, illetve azok „leszármazottai” jól ismertek és kedveltek lettek a magyar háztartásokban is. Wilhelm Wagenfeld 1923 és 25 között Moholy-Nagy László növendéke volt a Bauhaus fémműves műhelyében. Ez idő alatt tervezte a ma már ikonikus Bauhaus tárgyként számontartott asztali lámpáját, a WA 24-es modellt. Az iskola Dessauba költözésekor Wagenfeld megvált az intézménytől, és egyéb oktatói és tervezői megbízásai mellett a weimari Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst fémműhelyének vezetését vette át. A Weimarhoz közeli városkában, Jénában működő üvegyár alapítója, Otto Schott az 1890-es években a hőálló boroszlilikát üveg kifejlesztésével alapozta

meg cége sikerét, melyben elsősorban optikai és laboratóriumi üvegeket, hőmérőket, illetve gázlámpákhoz használt üvegbúrákat gyártottak. Az 1910-es években azonban az elektromos világítás terjedésével ez utóbbi üzletág veszített jelentőségéből, és Schott további fejlesztési lehetőségek után nézett. Amerikában ez időben kezdtek elterjedni a Corning Glass Works által gyártott, Pyrex márkanéven forgalmazott, hőálló háztartási üvegneműk, amelyek előállításához egyébként a Schott-tól „lenyúlt” technológiát alkalmazták. Schott egy merész gondolattal és jó sok pénz árán megállapodást kötött a konkurens amerikai céggel a piac felosztásáról, és új termékeket vezetett be a kínálatba: cumisüvegeket, teás szervizeket és az ún. Durax sütőedényeket. A Bauhaus már az 1920-as években megerősítette kapcsolatát a Schott céggel. Az iskola 1923. évi kiállítása alkalmával felépített mintaház, a Haus am Horn konyhájának felszerelési tárgyaiként már felbukkantak a jénai gyár termékei,



Moholy-Nagy László: Reklámlap a jénai üvegyár számára, 1935 k.
© Szépművészeti Múzeum



Moholy-Nagy László: Termékismertető brosúra jénai edényekhez
© Szépművészeti Múzeum

sőt ők gyártották le Wagenfeld már említett asztali lámpájának üvegbúráit is. Nem sokkal később pedig megszülettek a kerámiaműhely vezetője, Gerhard Marcks első vázlatai az 1928-tól forgalomba hozott Sintrax kávéfőzőhöz. Az igazi áttörést a jénai gyár termékpalettájának kiszélesítésében és dizájnájában azonban a gyár vezetését 1927-től átvevő örökös, Erich Schott és Wagenfeld 1931-es megállapodása hozta. Wagenfeld még abban az évben megtervezte leheletfinom, víztiszta üvegből fűjt teás szervizét, amelyet ma már igazi dizájnklasszikusként ismerünk. A továbbiakban azonban leginkább a különböző sütő-főző edények termékfejlesztése foglalkoztatta. A modern otthonokban a személyzet szerepe egyre inkább háttérbe szorult, a konyhák mérete kisebb lett, berendezésüknél a helytakarékos, funkcionális megoldások vezették a tervezőket. A különálló ebédlőket lassan felváltot-

ták a „kombinált szobákban” elhelyezett étkezősarkok, amelyek megváltoztatták a tálalási, terítési szokásokat és elvárásokat is. A jénai gyár ezekhez az új igényekhez alkalmazkodva kívánta újraterveztetni háztartási edényeit. Olyan edénycsaládok kidolgozására törekedtek, amelyekben az ételek elkészültüket követően egyből szervírozhatók is, ezzel a mottóval: „a sütőből egyenesen az asztalra”. Wagenfeld 1931 és 37 között különböző méretű és formájú fedeles sütőtálak, tányérok, tárolóedények több szériáját tervezte meg, köztük a mókás kis tojásfőzővel. A cégtulajdonos az új kollekciók népszerűsítésére reklámkampányt kívánt indítani, amelybe Wagenfeld javaslatára annak egykori mesterét, Moholy-Nagy Lászlót is bevonta. Az ekkoriban charlottenburgi stúdiójában működő Moholy-Nagyot Erich Schott a termékeket bemutató grafikai anyagok készítésére, illetve a cég arculatának

modernizálására kérte fel. Moholy-Nagy az edényekre nyomott kompakt kis márkajelzéseken túl fotómontázsainak felhasználásával, szellemes, modern tipográfiával termékismertető prospektusok, szórólapok és egyéb reklámanyagok tucatjait tervezte meg. Együttműködésük még Moholy-Nagy angliai tartózkodásának idejére is átnyúlt – körülbelül 1937-ig követhető. A jól felépített „brandnek” köszönhetően a cég termelését és bevételeit látványos növekedés kísérte, az edénykollekciók nagyon hamar népszerűek lettek a német háztartásokban és exportjuk is dinamikusan bővült. Magyarországon már 1933-tól minden komolyabb konyhafelszerelési üzletben kaphatóak voltak. Különböző háziasszony-egyletek tesztelték a remek, többfunkciós, új termékeket, amelyhez lelkes sajtópropaganda is társult, kiemelve modern, esztétikus megjelenésüket és könnyen tisztíthatóságukat.



Moholy-Nagy László fotója a jénai üvegyár Wagenfeld által tervezett termékeiről, 1935
© Schott GlasMuseum, Jéna



Sütőedény, tervező: Wilhelm Wagenfeld, 1935, Jenaer Glaswerk, magántulajdon
Fotó: © Soltészné Haranghy Ágnes / HUNGART © 2019

A jénai edény szép lassan fogalommal vált a háziasszonyok számára, és töretlenül őrizte népszerűségét még a 2. világháború utáni „szakadást” követően is. A gyárat ugyanis Németország kettéosztásakor szintén elfelezték: egyik részét az amerikaiak leszerelték és a nyugat-németországi Mainz városába költöztették, ahol meglehetősen viccesen Schott & Gen Jenaer Glass néven üzemelt, míg a maradék, immár államosítva a keleti oldalra eső Jéna városában működött tovább Jenaer Glass-ként. A Wagenfeld-modelleket mindkét „jénai gyár” rendületlenül gyártotta tovább, mígnem a mainziak 1954-ben Wagenfeld tanítványát, Heinrich Löffelhardt, a jénaiak 1962-ben Ilse Decho formatervezőt bízták meg az edénycsaládok áttervezésével. Bár mindketten

törekedtek új megjelenést adni a termékeknek, valójában egyiküknek sem sikerült igazán kilépni a wagenfeldi formanyelv hagyományaiból. A kis tojásfőző NDK-s változata is pusztán csak egy lábacskaat vesztett: míg Wagenfeld modellje négy kicsi lábon támaszkodott, az új kivitel már kicsit gömbölydedebb fenéken, három lábon is megállt. Bár az NDK-ban készült jénaik a magyar háztartásokat is elárasztották, a hazai üvegipar sem akart lemaradni a baráti szocialista ország termékei mögött. Az 1940-es évektől már több üzem képes volt tűzálló üvegek előállítására a jénaival vetekedő minőségben, de a konyhafelszerelések terén az 1970-es évek elejéig várni kellett. Ekkor, a Házgyári Konyhaprogram keretében született meg a Karcagi Üvegyár

jóvoltából a Termover edénycsalád. A Somkúti Katalin üvegművész tervei alapján gyártott kollekciót 1975-ben ismertették meg a szélesebb közönséggel az AMFORA kereskedelmi vállalat *A magyar üveg és porcelán a háztartásban* című bemutatóján. A nyolc különböző úrtartalmú sütő- és tálalóedény között felbukkan a jól ismert wagenfeldi gondolat és forma: a kicsi tojásfőző – immár lábatlanul...

ARTMAGAZIN PROGRAMOK A DESIGN HÉTEN

OKTÓBER 9. 19:00 ART LOVES FASHION AND BACK

Ruhák, művek, rajongás, inspirációk –
képekkel kísért kerekasztal-beszélgetés

Cakó Kinga ^{CAKÓ} Garam Judit ^{NUBU} Kiss Tibi ^{JE SUIS BELLE} Szegedi Kata ^{SZEGEDIKATA}
A beszélgetést vezeti: Winkler Nóra ^{ARTMAGAZIN}
Helyszín: THE WORKSHOP, 1061 Budapest, Paulay Ede u. 16.
Az esemény ingyenes, regisztrációhoz kötött: info@artmagazin.hu

OKTÓBER 10. 18:00 TARANTINO HOLLYWOODJA

Topor Tünde és Winkler Nóra páros
művészeti előadása képekkel

Helyszín: THE BRODY STUDIOS, 1064 Budapest, Vörösmarty u. 38.
Részvételi díj: 2 500 Ft Regisztráció: info@artmagazin.hu

OKTÓBER 11. 18:00 A MÜGYÜJTÉS GLOBÁLIS VILÁGA – AHOGY MÉG SOSE LÁTTAD

Film + Koktél + Q&A

Helyszín: THE BRODY STUDIOS – 1064 Budapest, Vörösmarty u. 38.
Részvételi díj: 2 500 Ft Regisztráció: info@artmagazin.hu
További információk: www.artmagazin.hu



Nemrég került a mozikba egy film, amely tulajdonképpen Gerhard Richterről szól. Ő viszont radikálisan elhatárolódik tőle.

György Péter

A MEGFOGHATATLAN GERHARD RICHTER



0.

A Lipcsében élő fotográfus, Margret Hoppe 2005-ben kezdett *Eltűnt képek* (*Verschwundenen Bilder*) című sorozatába, amely az egykori NDK hivatalos épületeinek, nyilvános köztereinek aktuális állapotát rögzítette: a romlást, pusztulást, a becsomagolt, tönkrement vagy hiányzó képeket. Így például az expresszionista-realista Bernhard Heisig¹ és az ugyancsak monumentális történelmi képeket festő, mágikus realista Werner Tübke eltűnt faliképeinek helyét bemutató, szétvert, üres lipcsei termeket, a hajdani nagyság, a szelídnek remélt rendszerváltás, a Wende amúgy elég brutális nyomait.

Margret Hoppe sorozatában mindössze egyetlen tökéletes állapotban lévő belső tér látható: a drezdai Higiéniai Múzeum lépcsőházának hófehér fala. A be nem avatott magyar olvasónak nem magától értetődő, hogy miért is *Életöröm*, 1956 a fénykép címe, melyen a fal előtt mindössze egy fém szemetesvödör, egy zárt – vélhetően – elektromos szekrény, végül egy üres ülőpad látható, semmi más. S az végképp nem érthető, hogy ha – másképp, mint az összes többi fényképen, de végül megtörtént – onnan valóban eltűnt egy falikép, melyet Richter 1956-ban festett, akkor minek tudható be az a kivételes állapot, mely nyomát sem mutatja az összes többi fotográfián látható romlásnak és pusztulásnak. A válasz – jelen írás egésze – összefügg

Florian Henckel von Donnersmarck filmjével. A kortárs német rendezőt lenyűgözte és rémülettel töltötte el Richter élete és munkássága. Filmjének mind német, mind angol címe félreérthetlenné teszi ambivalenciáját: *Werk ohne Autor / Never Look Away* (*Mű szerző nélkül*). S a film is csak utal arra, amit a drezdai múzeum látogatója akkor láthat, ha tudja, hogy mi történt. Különben gyanútlanul megy el a fal mellett, vagy ül a padon.

A fehér fal mögötti képet 1978-ban a múzeum igazgatójának utasítására festették le, mondván, Richter – 1961-ben, a berlini fal felépítése előtt – elhagyta hazáját, az NDK-t. 1994-ben a múzeum *Körperbilder, Menschenbilder* (*Testképek, emberképek*) című kiállításának katalógusában² Sigrid Walther beszámol a döntés hidegháborúval összefüggésben álló okairól, melynek előképét az 1930-ban elkészült Otto Dix-falikép, a múzeum éttermében elhelyezett *A higiéniai múzeum építése* sorsában látja. Azt a faliképet 1933-ban a nemzetiszocialisták tüntették el. Míg utóbbiak nem sokat törődtek a falikép megsemmisítésének módjával, addig 1978-ban már vigyáztak arra, hogy azt adandó alkalommal ismét láthatóvá tehessék. Így is történt. 1994-ben a fennmaradt fotográfiák segítségével beazonosított két részlet jelent meg a látogatók előtt; egyrészt az ajtó felett az anya gyermekével jelenetet, illetve a jobb alsó sarokban

Richter szignóját bontották ki. A két részlet még hosszabb ideig látható volt, ám a teljes falikép láthatatlan maradt, s utóbb, az 1999–2011 között tartó teljes felújítás során az összes nyomot eltüntették. Pontosan úgy, ahogyan azt Gerhard Richter udvariasan ugyan, de kérlelhetetlenül megkövetelte a múzeumtól. Ő ugyanis nem egyszerűen csak azokat tekintette korai képeinek, amelyeket fiatal korában festett, hanem amelyek szerinte beletartoztak az életműve egészét reprezentáló alkotások körébe. Ezt az eljárást lehet – radikális – önhamisításnak, némiképp finomabban folyamatosan gyakorolt és végtelesen finoman fejlesztett öncenzúrának nevezni, de rekonstruálhatunk másik gondolatmenetet is. Richternek el kellett érnie, hogy valaha festett képeinek minden darabjára egységes imágója részeként tekintsen a közönség, amire már csak azért is szüksége volt, mert munkásságát a stílusok, modorok, képfogalmak, festészeti kézjegyek, konstrukciók beláthatatlan eklektikája, esetlegessége uralja.

Abban tehát igaza volt Richternek, hogy a festészete egészéről alkotott képzeteket is uralnia kell, minthogy műveiben semmilyen személyes gesztusnak, festésmódnak nyoma nincsen – a művek témáik, előadásmódjuk, festészeti sajátosságai alapján nem köthetők felismerhető szabályokat teremtő és követő munkásságához. Vagyis minden egyes



képet ikonikus fétissé kellett tennie ahhoz, hogy életműve utóbb konzekvensnek és félreérthetetlennek tűnjön. Azaz Richter a kortárs jelent visszamenőleg is érvényesítette saját munkásságára, nem ismerte el a történeti idő visszafordíthatatlanságának régi tételét, a kilótt nyílvevő megfordíthatatlanságának tényét. Mindez jól érzékelhető a róla szóló végtelen mennyiségű publikáció, illetve kiállításai, s azok katalógusainak tükrében.

Pár példával próbálom meg érzékeltetni mindezt. 2004-ben jelent meg a *Ganz am Anfang / How it all Began, Richter, Polke, Lueg and Kuttner (A kezdet kezdetén, Richter, Polke, Lueg és Kuttner)* című kötet.³ 2006 októbere és 2007 áprilisa között rendezték meg Los Angelesben, a Getty Museumban a *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden (Caspar David Friedrich-től Gerhard Richterig: német festmények Drezdából)* című kiállítást, amelynek előzményeként a *Gerhard Richter im Albertinum Dresden (Gerhard Richter a drezdai Albertinumban)* című kiállítást tarthatjuk számon, amely változás volt a festő 1963 és 2004 közötti munkáiból. Azaz Richter a teleologikusan bemutatott német festészet fejlődésének kortárs végpontjaként jelent meg, ugyanakkor úgy tért vissza Drezdába, hogy egy pillanatra sem merült fel, hogy valaha ott született, élt, dolgozott, majd ugyanez a látszattörténelem-szimuláció/konstrukció folytatódott tovább 2010-ben, a 2002-es árvíz után átépített állandó kiállításon.⁴

1.

Ez a kortársait, munkatársait, valamint a történeti valóságot egyaránt életműve részévé tenni akaró, annak átírására kényszeríteni igyekvő, folyamatosan változó önkép volt az, ami meghatározta például az absztrakt képek egy részének sorsát, pontosabban kijelölte azok használatát. Richter számára a legelfogadhatatlanabb helyzet az, amikor nem uralja munkássága értelmezésének kontextusát, amint az például egy

rövidebb ideig a Higiéniái Múzeumban, illetve a teljesen független Margret Hoppe sorozatának esetében is történt. Mindenesetre finom jelzés, hogy a drezdai állami múzeumok gyűjteményében ott van Hoppe munkája is.

2014-ben a drezdai Albertinum új kiállításán Richter – az előző években bemutatott geometrikus nonfigurációtól eltérő – cím nélküli, „absztrakt kép”-ként említett absztrakt képeket is kiállított, tehát mint nyugati művész érkezett haza, akinek munkássága – ezen a ponton – a történelmi traumákra, eseményekre a kívülállás magasából reflektáló német művészetet magát jelentette, illetve jelenítette meg. 2016-ban Baden-Badenben, a Museum Frieder Burda termeiben ugyanazokat a képeket már *Birkenau* címen állította ki.⁵ Azt, hogy ezek a változatok, változtatások milyen jelentőségűek, mutatja, hogy a művészettörténettől komoly távolságokra dolgozó kiváló elmék érdeklődését is felkelthették: példa erre a kortárs (contemporary, contemporaneity) jelentésével, működésével foglalkozó amerikai kulturális antropológus, a Foucault-értelmezésben is jeles Paul Rabinow Richterről írt lenyűgöző könyve, az *Unconsoleable Contemporaneity: Observing Gerhard Richter (A vigasztalhatatlan kortársiasság: Gerhard Richter megfigyelése)*. Rabinow – értelemszerűen – az antropológus semlegességével Mark Godfrey *Abstraction and the Holocaust (Absztrakció és holokausz)* című, 2007-ben megjelent könyvét használva értelmezi Richter eljárását. A holokausz ábrázolhatatlanságának művészettfilozófiai, emlékezetpolitikai, etikai kérdései Mark Rothko, Peter Eisenmann, Richard Stella munkáiban az elbeszélés hiányának és a kegyetlenség végtelenségének, a rémület okozta megbonthatatlan némaságnak példáiként tűnnek fel. Ha Richter ezt (is) követte, az mélyen érthető, ráadásul a holokausz témája már az *Atlasz* talált fotográfiáin is feltűnt. Rabinow – érthetően – túlteszi magát a címváltoztatás kapkodásán, illetve óhatatlan gyakorlatiasságán,

az aktuális taktikai eljárás gyanúján. S utóbb persze a *Birkenau* képeket kiállították a Bundestagban is – aminek jelentőségét egy, a németiség egészének képviselőjére áhító művész esetében nem lehet túlbecsülnünk.

2.

Florian Henckel von Donnersmarck legutóbbi filmje – hasonlóan a *Mások életéhez*, geometriai pontossággal eltervezett, hiperrealista festményeket idézően pontos alkotás. Max Richter zenéje részben Philip Glass minimalizmusát követi, azaz hangzó idézőjelek közé helyezi a cselekményeket, részben igazán romantikus utalások sorával ér el hatást. Ugyanakkor a filmben számos ismétlődés idézi fel a kívülállás és a költészet rendezettségének, rímképleteinek élményét. Richter élete, művészete félreismerhetetlen, ugyanakkor, különösen a műalkotások esetében, a rendező elég óvatos volt ahhoz, hogy a képek jelentős része csak emlékeztet az eredetike, de elég távolságot tart azoktól, figyelembe véve a lehetséges jogi következményeket. Von Donnersmarck empatikus ironiával ábrázolja hőseit, és kérlelhetetlen tárgyilagossággal a nemzetiszocialista, majd kommunista Drezdát, tehát a „németóra”, az önvizsgálat szigora és pátosza félreérthetetlen. (Ha jelen írás célja nem annak rövid áttekintése lenne, hogy a film hogyan járul hozzá Richter munkásságának értelmezéséhez, akkor részletesebben elemezhetném, amit így csak megemlíthetek: ugyanis Petzold *Phoenix* című, magát a német emlékezetpolitikát egy történeti elbeszélés maszkjában elemző remekművének utolsó jelenetét. Ebben a koncentrációs táborból visszatérő énekesnő mintegy felfedi magát volt férje és barátai előtt, akik mindaddig úgy tesznek, mintha nem is tudtak volna arról, hogy miért is vitték el szeretett [?] társukat. Nina Hoss – akinek karján felcsúszik a ruha, s így lesznek láthatóvá a tetovált számok – Kurt Weill és Ogden Nash 1943-as dalát, a *Speak Low [Beszélj halkan]* című, való-



Ő ugyanis nem egyszerűen csak azokat tekintette korai képeinek, amelyeket fiatal korában festett, hanem amelyek szerinte beletartoztak az életműve egészét reprezentáló alkotások körébe.

ban megrázó és felemelő giccsét, a *One touch of Venus [Vénusz érintése]* című musical nagy slágerét énekli, s így nézi némaságba dermedten az addig mit sem sejtő férj és vele szemben ülő volt barátai – íme a németalföldi csoportkép alkonya. A jelenet erőltetett, félreérthetetlen „megrendezettsége” igencsak emlékeztet arra, amikor a Richter műtermében váratlan látogatást tévő orvosprofesszor após [valós neve: Heinrich Eufinger, aki valóban kivette a részét az eugenika/eutanázia gyakorlatából]

egy képre nézve hirtelen meglátja: veje tudja, hogy ő ítélte halálra kedves, skizofrén nagynénjét. Ez az ugyancsak túl-hajtott elrendezés – ugyanúgy, ahogy Petzold filmjének utolsó jelenete – kérelhetetlenül érzékelteti, hogy a német emlékezetpolitika színpadias drámaisága ma is érvényes esztétikai norma.) Azonban, amiért Von Donnersmarck műve a kortárs művészettörténet és művészettfilozófia felől nézvést is több mint tanulságos, az a düsseldorfi évek, elméletben tehát Richter sikeres korszakának ábrázolása. A film elbeszélésének alapja az a zavarodottság, amivel a drezdai években a közösségi és az énkultuszt visszaautósító művészetet igencsak értő Richter – egy főiskolai kiállításon (?) – végignézi a kortárs alkotók bemutatkozását. S itt a film valóban a korszak híres művészeinek munkáit idézi fel, kel-lően ironikusan. Yves Klein testfestése-

tének komikus változata tűnik fel, vagy amint a Művészeti Akadémia karizmatikus vezetője, Joseph Beuys egy üveg-fal mögött épp a *Fettstuhl (Zsírshék)* egyik változatát készíti. Amúgy Von Donnersmarck érzékelhetően tőle volt a legingerültebb, Beuys filmben idézett előadásai, felkészületlensége lesznek komikum tárgyai. Így aztán hősünk is kapkod, vacakol, összevissza próbálkozik, s vélném, okkal tarthatunk attól, hogy ez különösen felbosszanthatta Richert. Alteregója ül az üres vászon előtt a műteremben, és várja a megváltás vagy az éjszakai hamis csengő szavát. Mígnem személyes emlékei, a családi képek és a véletlen, tehát a fent idézett helyzetkomikumból átemelt dramaturgia működésbe nem lép, s rá nem lel az elmosódottan átfestett fényképek témájára, amelynek – amúgy – valóban sokat köszönhetett.



A filmben egyetlen pontosan idézett képen a Wehrmacht-egyenruhában lefényképezett Onkel Rudi tűnik fel. Azaz Von Donnersmarck ironiája nem különösebben tréfás. Richter ebből a filmből nem a kortárs német művészettörténet nagyjaként, hanem a kortárs német emlékeztörténet tüneteit összegyűjtő, amúgy végtelenül üres, megfoghatatlan Zeligként áll előttünk. S egyben ő korunk nagy európai festője, aki előtt

immár a globális „artworld” nagy teoretikusai is hajlamosak tisztelegni. S lássuk be: ez egyszerűen rémes. Richter megfoghatatlanságát, kiszámított ürességét kínossá változtatták a kortárs poszt-NDK festők, így szerintem elsősorban Neo Rauch és Tilo Baumgärtel festészete: az üres pátoszminták, a Wende utáni nemzedékek személyességének ironiája és drámája. Mindaz, ami a királyi fenségből hiányzik.

Mű szerző nélkül (r.: Florian Henckel von Donnersmarck)
német–olasz történelmi dráma, thriller, 169 perc, 2018
Bemutató: 2019. október 10.
Forgalmazó: Cirko Film

A cikkben szereplő állóképeket a Cirko Film bocsátotta rendelkezésünkre.

| 1 Heisig az NDK állami festészetének reprezentánsaként az 1989 előtti, kettős német-német festészet immár az egységes Németországban alakítható szerepéről szóló, hosszú éveken, kiállítások, konferenciák során át tartó vitájának főszereplője volt. Az 1997-ben a Bundestagban – tehát az egykori Reichstagban – elhelyezést nyert *Zeit und Leben* című festménye, a német történelem panorámaképe, a Bilderstreit egyik kiemelkedően fontos fejezete volt. Vö. Bilderstreit-Station 6. *Künstlerische Ausgestaltung der Parlaments – und Regierungsbauten*. In: Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser (Hg.) *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch, Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*. Redaktion: Claudia Petzold. Siebenhaar Verlag, 2013. 422–423. o.

| 2 Ugyanakkor 1994-ben szerepelt Richter egy 1960-as képe, a *Fürdőzők a strandon*, illetve az 1976-os *Olympia* című kép. <https://www.gerhard-richter.com/de/exhibitions/korperbilder-menschen-bilder-malerei-zeichnung-und-plast-1916> | 3 *sediment*. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK: Ganz am Anfang / How it all Began, Richter, Polke, Lueg and Kuttner, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg. A korai düsseldorfi évek rekonstrukciójához hasznos forrás. | 4 Vö. Christine Mehring – Jeanne Anne Nugent – Jon L. Seydl (szerk.): *Gerhard Richter Early Work, 1951–1972*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. A 2010-ben megjelent kötet a Getty Museumban 2007-ben rendezett Richter-szimpoziumon elhangzott előadásokat tartalmazza. Mág ez az egyetlen, a mikrohistoria módszertanát követően precíz, tudományos alapossággal, elfogulatlanul megszerkesztett, megírt kötet, amelynek írásait követve az olvasó egyben láthatja, s egyben is értelmezheti Richter drezdai pályakezdésének és a düsseldorfi folytatásnak az éveit. A 2010-es kötet igencsak megfontolt előzményeként tarthatjuk számon a Richter Archiv igazgatójának, Dietmar Elgernek 2002-ben németül, 2009-ben angolul is megjelent életrajzát, amelynek első, Drezdáról szóló fejezete a születéstől az 1961-es Düsseldorfba költözésig, vagyis a lágyan értett emigrációig foglalja össze Richter életét, pályakezdését. Az új élet egyben az életmű (újra)kezdését is jelenti, a kapitalista realizmussal kezdve. Vö. Dietmar Elger: *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, 2002; *Gerhard Richter, A Life in Painting*. Chicago University Press, 2009. Richter *Panorama* című retrospektív kiállítását 2011–2012-ben Londonban a Tate Modernben, Berlinben a Neue Nationalgalerie-ben, Párizsban a Centre Pompidou-ban mutatták be. A katalógus első fejezetét – *East or West, Home is Best: Friends, Family and Design in Richter's Early Years* – ugyancsak Christine Mehring írta, amely finoman szólva is leszelidített változata a Getty katalógusban közölt tanulmányának. A fentiekkel párhuzamosan Uwe M. Schneede kurátori munkájával rendezték meg a hamburgi Bucerius Kunst Forumban a *Bilder Eine Epoche* című kiállítást, amelyben Richter Drezdában maradt barátaihoz, Helmut és Erika Heinzéhez, illetve Wieland Försterhez 1959–1964 között írott leveleit is közölték, amelyek vitathatatlanul fontos forrásértékű dokumentumok, s mintha azok nyomot hagytak volna a *Mű szerző nélkül* egyes jelenetein is. *Bilder eine Epoche*, illetve *Images of an Era*. Hirmer Verlag, 2011 | 5 A tudatos kontextusépítéshez tartozik, hogy 2015-ben Benjamin Buchloh könyve: *Gerhard Richters Birkenau-Bilder* címen jelent meg. S az absztrakt Birkenau képek persze felidéztek Georges Didi-Huberman 2004-ben megjelent: *Images Malgré Tout* című könyvét, amelyben az 1944 nyarán a Birkenauban illegálisan készült fényképeket elemezte.

GORGONA

1959-1968

Független művészeti törekvések Zágrábban

Retrospektív kiállítás a Marinko Sudac gyűjteményből

Kassák Múzeum 1033 Budapest, Fő tér 1.

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 előfizetőnknek: **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 | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Tűrabolt

Tranzit Art Café

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

Winkler Nóra

KÉK TEREM

Beszélgetés a Tehnica Schweiz művészcsoport tagjaival, László Gergellyel és Rákosi Péterrel



Tehnica Schweiz: *A kék terem*, 2019, kiállítási enteriőr, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum
Fotó: © Tehnica Schweiz / HUNGART © 2019

Tokajban tavaszonként vezetek egy nagy, nemzetközi borárverést. Az aukció a tokaji zsinagógában van, amit ma kulturális központként üzemeltetnek, és miközben készülünk a többnapos eseményre, újra meg újra megüt, micsoda képtelenség ez az egész. Nagy rutinnal működik rendezvényhelyszínként az egykor szent tér, és mi ezen a rendezetlen, kibeszéletlen múlton járkálunk fel-alá, rollupokat húzunk fel, várjuk a vendégeket, hangbeálláson ellenőrizzük a mikrofont. Már megy az aukció, de közben is átjár ez a fura érzés.

Nekem erre rezonál A kék terem, a Tehnica Schweiz – László Gergely és Rákosi Péter – projektje, ami a tatai zsinagóga negyvenes évekbeli és friss funkcióvesztésével foglalkozik. A holokauszot követően elnéptelenedett, 18. századi épület a Szépművészeti Múzeum antik szobormásolati gyűjteményének kiállítóhelyeként működött mostanáig, de innen most új helyre költözik az anyag. A művészpáros projektje ezzel a két mozgással foglalkozik, filmjükben a múzeum restaurátorai szétszedik, ládába csomagolják és elszállítják a szobrokat. Kiürül az épület, de jön egy csapat művészhallgató, és műteremmé alakul a tér, a fiatalok a szobrok kicsinyített porcelánmásolatait hozzák létre. A kiállításon végtelenítve ment a film, előtte, a tér közepén felállított asztalt ezek a csillogó, érzéki kis szobrok töltötték meg.

Artmagazin: Fel tudjátok idézni, honnan jött az ötlet, a kétféle mozgás: a zsinagógából elhurcolt zsidók és a most ugyanonnan elvitt szobormásolatok párhuzama? Mi volt a pillanat vagy információ, ahol összeállt, ez a kettő összerakható?

László Gergely: Pár hónappal korábban a kecskeméti zsinagógában Michelangelo Mózesének gipszmásolatával dolgoztunk *A közöny bálványa* című projekten, ennek kapcsán olvastuk Bódi Lóránt tanulmányát¹ a tatai zsinagógában tárolt gipszokról.

2017 legelején látogattunk oda először, és rögtön kiderült számunkra, hogy az utolsó pillanatban érkeztünk, a kiállítást már az év tavaszán el fogják szállítani. Azt azonnal tudtuk, hogy erről filmet szeretnénk készíteni, ezután kezdtünk Tatával és a helyi zsidóság történetével ismerkedni, és néhány hétre rá született meg a porcelános manufaktúra ötlete.

Van bármi különleges, bármi szokatlan a tatai zsidóság történetében?

L. G.: Annyiban, hogy Tata a 18. század közepétől az Esterházy család birtokát képezte, és itt a gróf más magyar településekhez képest hamarabb adott városi jogokat a betelepített, helyi zsidóságnak. Asszimilációjuk viszonylag korán, a 19. század elején, tulajdonképpen a polgári osztály születésével egy időben indulhatott meg. Nem véletlen az sem, hogy Tatán a porcelángyártás az újonnan asszimilált családok iparává vált, a nippek és étkészletek iránt egyre szélesedő igényre reagálva sokan választották ezt mint szakmát. Rákosi Péter: Nem különleges, inkább tipikus a történetük. Kirekesztettségük folytán mentesek voltak a feudális kötöttségektől, és ez helyzetbe hozta őket az új társadalmi rend, a kapitalizmus térhódításakor. Az emancipált, döntően magyar anyanyelvű, társadalmilag egyenjogúvá váló zsidó polgárság

nagyon sokat tett Tata polgárosodásáért, fejlődéséért. Ők alapították a helyi bőrgyárat, szőnyeggyárat, számos kisüzemet, a lapkiadót és a nyomdát, takarékpénztárat, sportegyleteket. 1930-ban a tizenöt jelentős tatai üzemből kilenc zsidó tulajdonú volt.

Aztán 1944-ben az internálással ez a 650 fős közösség szinte nyom nélkül tűnt el a városból.

Hogyan épült a projekt? A kivitelezés alatt változott az eredeti tervekhez képest?

R. P.: A projekt – és így a film is – egy több mint kétéves munkafolyamat során jött létre. Eredeti elképzelésünkhöz képest a végeredmény folyamatosan alakult, csiszolódott, ahogy a különböző hatások értek minket. Három fejezetből áll a film. Az elsőben a Szépművészeti Múzeum jellegzetes, 19. századi műfaji képviselő, antik görög és római gipszmásolat gyűjteményének



Tehnica Schweiz: *A két terem*, 2019, kiállítási enteriőr, Fővárosi Képtár – Kiskellő Múzeum
Fotó: © Tehnica Schweiz / HUNGART © 2019

darabjait láthatjuk a tatai Volt Zsinagógában, azon a kiállításon, ahol 1977-től negyven éven át álltak. Majd azt, ahogy restaurátorok szétszedik és elszállítják őket. Ebben a részben korlátozottan voltunk hatással a történetekre; dokumentáltunk egy előre kitalált kameramozgatási irányelv mentén.

A második és harmadik részben a mi művészi intervenciónk jelenik meg, a teret először porcelánműhelyként, majd az elkészült nippek kiállítóhelyeként láthatjuk. Itt már a vízióknak megfelelően tudtuk rendezni a történeteket.

Mondanátok konkrét példát?

R. P.: A porcelánműhely munkafelületeit, majd később a kiállításon a zsinagóga terét, kiosztását ismétlődő installációs asztalt azokból a falapokból készítettük el, amiket az épület faláról szedtünk le: eredetileg a falak rohadását voltak hivatva takarni.

Ha erről a részletről most nem beszélünk, erre nyilván sose jön rá a néző. Pedig ez a kis gesztus is szimbolikus: pont azt a darabot, ami a valóságot igyekszik elkendőzni, használjátok arra, hogy alap legyen a történet feltárásához. Azt el kell fogadni, hogy ezekre nem derül mindig fény?

L. G.: Eddig három helyszínen szerepelt az installáció, Tatán, Budapesten és Berlinben. A három kiállítás során egyetlen alkalommal jutott tudomásomra, hogy egy látogató ezt a részletet segítség nélkül megfejtette, szóval nem teljesen nyilvánvaló, hogy erre néző nem jöhet rá magától. A mű kihívások elé állítja őket, az értelmezésével meg kell dolgozniuk, és ez így van rendjén. Ennek a műnek talán az az előnye, hogy már az első, felületesebb találkozás során szinte bárki számára értelmezhető, miközben az alaposabb szemlélő egyre több, egyre mélyebb rétegéhez és összefüggésekhez juthat el.



Tehnica Schweiz: *A két terem*, 2019, kiállítási enteriőr, a tatai Volt Zsinagóga Kiállítóterem / Kuny Domokos Múzeum
Fotó: © Tehnica Schweiz / HUNGART © 2019

Olyan, mintha „szerencse” lenne – nem jó szó, de nincs jobbam –, hogy ebbe a tatai mozgásba ennyi nagy téma sűrűsödik; nemcsak a holokauszt és máig tartó kibeszéletlensége, de a szobormásolatok kapcsán a múzeumok szerepének, ambícióinak, a műveltség eszményének átalakulása is. Azt rögtön lehetett látni, hogy itt ennyi vetület, releváns kérdésfelvetés lesz, vagy ezek menet közben bomlanak ki számotokra is?

L. G.: Mi keressük azokat a helyzeteket, ahol egy térben több történelmi narratíva váratlanul kereszteződik. Ezek

sokaságukban fedik, takarják, felerősítik, torzítják, felülírják egymást, és új, kristályszerű alakzatok jönnek létre. Ez a kristály nagyon hamar önálló életre kelt, és mi ennek a növekedésnek izgatott megfigyelőivé váltunk. Miközben igyekeztünk tudatosan számolni a mű különböző olvasati lehetőségeivel, váratlanul jöttek újabbak hozzá – ezek minket is megleptek.

A film stílusát, tempóját ki találta ki? A feszessége, a pontossága mintha direkt ellensúlyozná az egész anyagból áradó megindító hangulatot, a nehéz érzéseket.

L. G.: Mielőtt elkezdtük volna, sokat gondolkodtunk a formáján. Gyűjtöttünk olyan filmeket, videómunkákat, amik támpontul szolgálhatnak. Hosszú listánk volt, amit Lázár Eszter kurátorral közösen állítottunk össze, és amin többek közt olyanok szerepeltek, mint a *Tavaly Marienbadban*, de a *Halls from the Hallways* című, a kairói Egyiptom Múzeumban forgatott Lasse Lau-videó is.

R. P.: Nekem, mint a film operatőrének, releváns filmélményem volt a *Russian Ark* (Az orosz bárka) című, az Ermitázs tereiben forgatott, egyetlen, 96 perces steadycam felvételtől álló orosz film.

L. G.: Hamar eldöntöttük, hogy lassú filmet szeretnénk, és hogy a kamera folyamatosan mozgásban lesz. Aztán kitaláltuk, hogy a film három fejezetét különféle kameramozgatási technikák válasszák el, ez egész jól működött. Törekedtünk arra, hogy a filmben szereplő elemek, a ház, a falak, az oszlopok, a lepergő vakolat, a szobrok, az anyagok – a gipsz, a porcelán, a hungarocell, a por – az emberekkel egyenrangú szereplőkké váljanak.

Mennyire fontos a zene?

R. P.: Rendkívül. Bátki Viktor munkája szuper összetett, és együtt él, mozog, lüktet a képekkel. Eldöntöttük, hogy semmilyen felirat, narráció nem jelenik meg a 18 perces filmben, amely a kiállításán loopolva megy, a zene nagyon fontos elemeket hozott az összhatásba. És érdekes volt megélni azt is, ahogy a vágó, Antje Tina Lass nyúlt a nyersanyaghoz.

L. G.: Elsőként a film képanyagát vágtuk meg, Viktor arra játszotta rá a zenét. Amikor először hallottuk egyben a zenét a képpel, olyan összefüggéseket és érzelmeket fedeztünk fel a saját filmünkben, melyek addig nem is tudatosultak bennünk. Elképesztő élmény volt. Mintha segített volna a saját munkánk értelmezésében. Gondolom, a nézőre is hasonló erővel hat.

A filmvászon előtt áll a kétszintes installációs asztal, rajta a sok kis szobor – ki választotta ki, hogy végül is miről készül másolat?

L. G.: Eszterrel közösen döntöttünk a szobrokról, kurátori feladatnak tekintettük, de a lehetőségeink erősen korlátozódtak. A tatai gyűjtemény 120 szobrának csak töredéke volt technikailag megvalósítható. Egyrészt mi ingyen letölthető 3D szkennelkel voltunk kénytelenek dolgozni, és ez az összes szoborról nem állt rendelkezésre. Másrészt a MOME Tárgyalkotó Tanszékének és Kondor Editnek köszönhetően

a nipppek megvalósításába egy egyetemi szeminárium keretén belül kezdtünk bele, a részt vevő diákok épp csak ismerkedtek ezzel a rendkívül nehéz technikával. Bonyolult szobrok, mint például a Laokoon, bőven túlmutattak a lehetőségeinken. Tehát viszonylag szűk keretek közt, de igyekeztünk kurátorkodni.

Milyen tartalmi szempontok alapján választották ki a szobrokat?

L. G.: Több szempont érvényesült. Vanak szobrok, melyek a görög vagy római mitológia erőszakos jeleneteit ábrázolják – *Niobida*, *Athéné* és a *Gigász harca*, *Haldokló gall*. Mások a művész és a művészet szerepére reflektálnak, mint a *Marsyas*, *Aesopus*, *Hypnos*, *Méloszi Aphrodité*. Egyes szobrokat pusztán azért választottunk, mert nippként jól működnek, annyira általánosak és semlegesek, hogy polgári háztartásokban, vitrinben a nappaliban jól mutatnának – ilyen a *Tövishúzó*, a *Vaddisznó* vagy az *Asztragalossal játszó lány*. Jellemzően pont ezeket a szobrokat másolták a római kortól napjainkig, hogy nagyúri villákat díszítsenek.

A porcelánmásolatok felülete tökéletes, az eredeti gipszeké nem. Ez szimbolikus? Miről szól?

L. G.: Nagyon fontos figura számunkra a befejezetlen *Kürosz*, és pont ezen lehet megérteni, mit ad hozzá a porcelán a projekthez. A szobor befejezetlensége, a zajló munka, a vésés mint folyamat a nyomaival együtt a gipszmásolatokon rögzült. A porcelán viszont nem alkalmas ilyen apró részletek átvitelére, így a nippen eltűntek a vésznyomok. A másolás folyamatában elvesztek a részletek, és ez olyan, mint az emlékezés maga.

R. P.: A technológia, ami a méret- és anyagbéli átalakulás során megjelenik és a filmben is hangsúlyosan van jelen: a 3D print. Ezek a műanyag hatású figurák egy mindenki számára elérhető netes adatbázisból ingyen letölthető

antik görög és római szobrok 3D fájljaiból készülnek. Ezek a közbülső lépcsőfokok a gipszből porcelánba transzformálás során, ezekkel dolgoznak a keramikushallgatók. Egy adag 21. századi technológia egy nagyon tradicionális eljárásban.

A holokauszt művészeti elmesélhetőségéről mit gondoltok? Miket tartotok jó példának?

L. G.: Christian Boltanski korai munkái régebben nagy hatással voltak rám, ma már nem annyira mozgatnak meg. Ő a holokauszt emlékének ábrázolásait tematizálta és azt reprodukálta, de szerintem ez nem elég. Eyal Sivan *The Specialist* című filmjét azért tartom ennél sokkal sikeresebb kísérletnek, mert a mű a vágás, a montázs egyszerű eszközeivel élő dialógust, vitát provokál. Az Eichmann-per archív felvételeinek „megfilmesítésével” eléri, hogy a holokauszt története időtlen és egyetemes példabeszéddé váljon. Még Yael Bartana *Mary Koszmary* című videója jut eszembe, aminek rendkívüli feszültségét az okozza, hogy a varsói zsidók tényleges hiányát, az általuk hagyott tátongó űrt ábrázolja.

És Rachel Whiteread bécsi holokauszt-emlékműve is ezzel a hiánnyal dolgozik. Tulajdonképpen az űrt önti ki betonból, óriási fizikai súlyt, tömeget ad a város traumájának, láthatatlan terhének.

Sok mindennek kell egyszerre jelen lennie egy jó műben. Elevenen állítson valamit erről a témáról, a múlttól, de ne beszélje túl. Mindeközben mai esztétikával hívja fel a nézők figyelmét és direkt üzenetek helyett engedje őket ráérezni. Nekem a tettek ilyen, érdekel, ti miben látjátok a sikerének kulcsát.

L. G.: Rengeteg folyamatból tevődik össze ez a mű, sokan vettek benne részt, és az egyes elemek csak a legvégén álltak össze eggyé. Az, hogy ezek ennyire jól működnek együtt, számunkra is csak Tatán, a kiállításunk megnyitóján



A Tehnica Schweiz Gálos Viktor fotóján 2014-ben a kecskeméti Tudomány és Művészetek Házában, ami a város egykori zsinagógája
HUNGART © 2019

ján vált egyértelművé, amikor az első nézők beléptek a térbe. Ez tulajdonképpen óriási szerencse, nem nagyon lehet megmagyarázni.

Például nagyon örülök, hogy nem kerültek archív anyagok, régi fotók és filmfelvételek a videónkba, mint ahogy annak is, hogy nincs semmilyen kísérő, bevezető szöveg vagy narráció sem. Azt sem bánom már, hogy nem az eredetileg partnernek tervezett Herendi porcelán költözött be a térbe. Jót tett az egésznek, hogy egyetemi diákokkal dolgozhattunk a saját manufaktúránkban. Sok mindenben gondolkodtunk a gyártás során, de végül mindig a legelső, legegyszerűbb megoldásokhoz kerültünk vissza. Ha jobban belegondolok, az installáció majdnem pont azzá lett, mint aminek a folyamat legelőjén elképzeltük.

Számotokra, személyesen mi volt a tétje ennek a projektnek, és milyen elvárásaitok vannak vele kapcsolatban?

L. G.: Érdekes, hogy pont ezt a szót használad, mert a tatai megnyitó előtti napokban tényleg az a pánik fogott el, hogy ennek az installációnak most tétje van, szó szerint ez fogalmazódott meg bennem. Szorongással töltött el, hogy ez a mű Tatán a zsinagógában befejeződött, azon a ponton túl a munkát folytatni vagy azon változtatni már nem lehet. Ez tényleg egy hagyományos értelemben vett helyspecifikus mű. És végül fantasztikus érzés volt látni, hogy megtelt az egykori zsinagóga tere a mi beavatkozásunk hatására. Volt, akinek mintha földbe gyökerezett volna a lába, egymás után háromszor-négyszer is megnézte a 18 perces filmet.

R. P.: Nekem fontos, hogy a film érdeklődést kelt az épület és a gipszmásolat gyűjteménytörténete iránt. Ilyen értelemben ez is ismeretterjesztő előadás, de itt most nincs narráció, így a nézőnek kell utánanéznie, mi ez a furcsa gyűjtemény, mi a története, hogyan alakult ilyenre ez a tér. Tatán helyi művészeti középiskolásoknak és gimnazistáknak tartottunk a kiállításhoz edukációs programot, segítőnek ennek megismerését. A finisszázst pedig összekötöttük egy, a tatai zsidóság emlékeit bemutató sétával.

L. G.: Talán csak azt reméljük, hogy a mű által a néző meglátja a láthatatlant és megérzi az ilyen kék termék érzhetetlen szellemét.

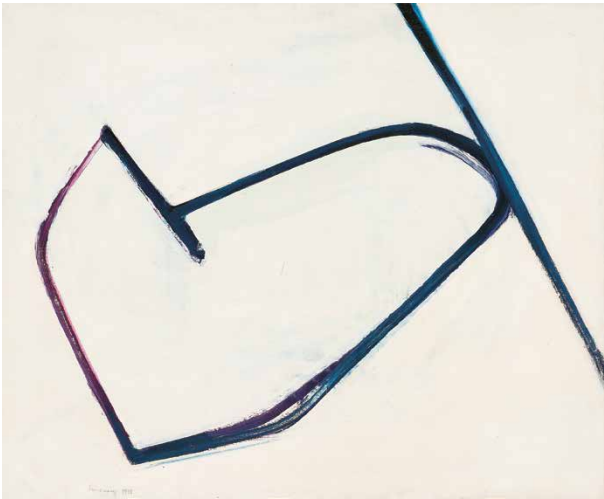
Saját „színszótár”, sajátos fogadalmak – ezekhez ragaszkodott Maria Lassnig. Ezúttal 80 festményét láthatjuk kiállítva Bécsben.

Szuda Barna

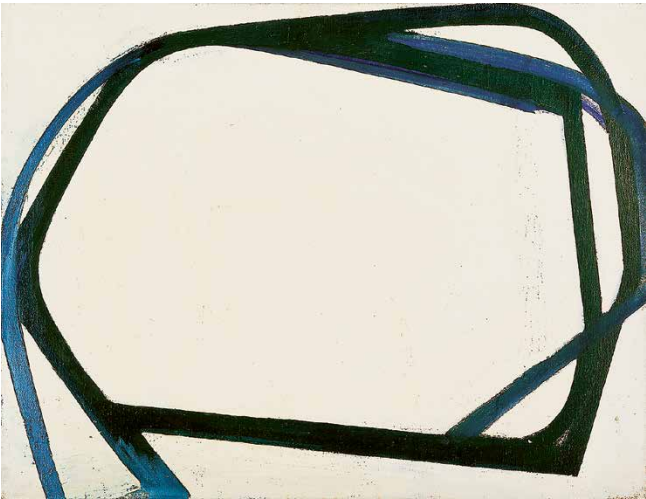
MI KÖZÜNK BÁRKIHEZ?



Maria Lassnig New York-i műtermében, *Őnarchép rúddal* (1971) című festményével
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 / Fotó: © Maria Lassnig



Maria Lassnig: *Babakocsiforma*, 1951, olaj, vászon, 80,4 x 97,5 cm
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 /
Fotó: © Maria Lassnig Foundation



Maria Lassnig: *Statikus meditáció III.*, 1951-1952, olaj, vászon, 89 x 116 cm
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 /
Fotó: © Kunstmuseum Luzern

Maria Lassnig életművéből rendezett kiállítást az Albertina. Az osztrák festőművész egész pontosan száz éve született, a párizsi Musée Rodin és a weimari Bauhaus iskola alapításával egy időben, 1919-ben. A *Ways of Being* (*A létezés formái*) elnevezésű tárlat az amszterdami Stedelijk Museummal történő együttműködés eredménye. A két intézmény célja mindenekelőtt az volt, hogy együttes erővel

összegyűjtse az életmű kulcsfontosságú darabjait – hangsúlyozza dr. Antonia Hoerschelmann, a kiállítás kurátora. Ehhez azonban nemcsak más múzeumokkal, de számos magánszeméllyel is megállapodásra kellett jutniuk. Az összefogás sikerét igazolja, hogy a bécsi kiállítás merőben más, mint a korábbi években rendezett Maria Lassnig-retrospektívek. Először is nélküli azt a – teljes életművet bemu-

tató tárlatoktól megszokott – túlzott alaposságot, ami általában kifárasztja a látogatót, kiváltképp, ha az csak „ártatlan szemlélődő”, és nem elfogult rajongó. Most viszont nem áll fenn a veszély, hogy észrevétlen a részletekbe veszünk, mert az Albertina tényleg tartotta magát az elhatározáshoz, és kizárólag azokból az esszenciális olajképekből installált, amelyek a művészt a század legnagyobb festői közé emelték.

Maria Lassnig (1919–2014)

Ausztriában, Kappel am Krappfeldben született 1919-ben. A bécsi Akademie der bildenden Künste diájaként festészetet tanult 1940 és 1945 között (mestere Herbert Boeckl). Később, 1951-ben csatlakozott az Art-Club és a Hundsgroupe művészcsoporthoz, ahol barátságot kötött Arnulf Rainerrel. 1960-ban Párizsba, majd onnan 1968-ban New Yorkba költözött. Filmkészítést tanult a School of Visual Arts in New Yorkon. Társalapítója volt a Woman/Artist/Filmmakers, Inc. feminista avantgárd csoportnak 1974-ben. Rövid időre visszatért Európába 1977-ben, hogy kiállítsa rajzait a bécsi Albertina Museumban, és hogy Berlinben töltsön egy évet. Végleg csak 1980-ban költözött haza, amikor tanítani kezdett a Wiener Hochschule für angewandte Kunst festő tanszékén. 1985-ben retrospektív kiállítása nyílt a Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wienben. Ezt követően vált ismertté és elismertté olyannyira, hogy ő volt az első nő, aki átvehette a Großen Österreichischen Staatspreis für Bildende Kunst díjat 1988-ban. Egyéni kiállításai többek között a Musée des Beaux-Arts de Nantes-ban (1999), a Serpentine Galleriesben (London, 2008) és a MoMA-ban (New York, 2014) hozták meg számára a nemzetközi sikert. 2014-ben bekövetkezett halála előtt egy évvel átvehette a Velencei Biennálé életműdíját.



Maria Lassnig: *Önarckép telefonnal*, 1973, olaj, vászon, 72,5 x 90 cm, Lentos Kunstmuseum Linz
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 /
Fotó: © Kunstmuseum Luzern



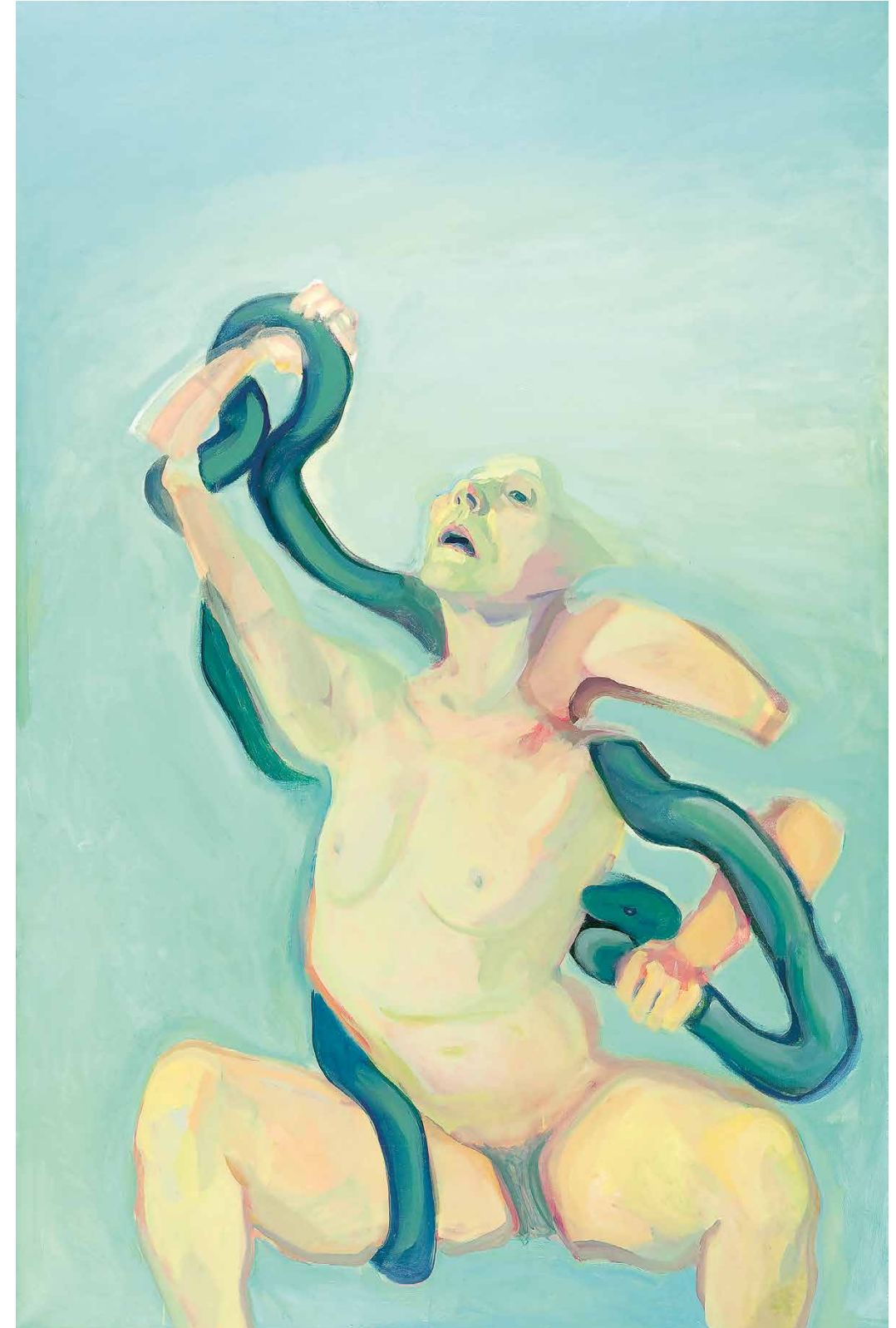
Maria Lassnig: *Tigrissel aludni*, 1975, olaj, vászon, 106,5 x 127 cm, The Albertina Museum, Oesterreichischen Nationalbank
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 /
Fotó: © Maria Lassnig Foundation

A termekben nem találunk vázlatokat, kísérleti munkákat, de még az egyéb-ként oly szerethető akvarellek sem kaptak helyet. A szigorú válogatásnak köszönhetően azonban olyan pontos, kifejező és közben mégis kiterjedt együttest láthatunk, mintha az életünk végén egyszerre vehetnénk a kezünkbe az összes korábbi igazolványképünket. Maria Lassnig most összegyűjtött „igazolványképei” jobbára szinte követhetetlenül keringenek a világban, és általában elkerülik egymást. Vannak köztük olyanok, amelyek szinte állandóan utaznak, más darabok szerencsés gyűjtők otthonában bujkálnak. Bár a közelmúltban több kimagasló színvonalú kiállítás is törekedett a művész bemutatására szerte Európában, azok jellemzően egy adott aspektusból közelítették felé. Így például a 2018-as lisszaboni kiállítás¹ a rajzokra, a 2017-es prágai² a filmekre és animációkra, a 2016-os athéni³ pedig a mitológiai vonatkozású művekre koncentrált. Mivel csak egyet-egyet kapcsolnak hozzájuk az ikonikus alkotások közül, azok bécsi együttállása talán egy soha vissza nem térő alkalom.

A rendezőelv logikus. A múzeum most nem kísérletezik újhullámos koncepciókkal. Inkább az áttekinthető, kronológia szerinti szemléltetést választja. Először a korai, kivétel nélkül absztrakt munkákkal ismerkedhetünk. Majd az életút meghatározó helyszínein, Párizson és New Yorkon áthaladva – tehát a művész lábnyomát követve – érkezünk vissza Bécsbe és egyúttal vissza az absztrakt formavilághoz. Így kerek. A szokásos szöveges infótáblák termenként jól magyarázzák a korszakokat és a képeket. Mégis érdemes előbb csak magunkra hagyatkozva, önállóan felfedezni, hogy milyen színek is dominálnak a termekben. Nem lesz nehéz feladat, ugyanis Maria Lassnig saját „színszótár” szerint dolgozott.⁴ Konkrét eseményekhez, érzelmekhez társított színeit más esetben nem használta. Így kaptak egymástól különböző szint a városok is. New Yorkban készült festményein a metropolisz fényeire emlékeztető, neonszerű kékek és zöldek uralkodnak. Párizs atmoszféráját jól érzékelteti vörösek és sárgák által. Ezeket majd csak élete utolsó szakaszában otthon, Bécsben ötvözi önarcképein

Konkrét eseményekhez, érzelmekhez társított színeit más esetben nem használta.

– minthogy mindannyian élettapasztalataink mixtúrái vagyunk. A mostani kiállítás, hasonlóan a korábbiakhoz, nagy jelentőséget tulajdonít a feminizmusnak, ami Maria Lassnig személyétől és művészetétől egyaránt elválaszthatatlan, alkotásai sokaságában tetten érhető eszme. Magától értetődő a kapcsolat, mivel a feminista mozgalom második hulláma épp New Yorkban és épp akkor a legintenzívebb, amikor a művész 1968-ban odaköltözik. Látogatni kezdi Kate Millett⁵ előadásait, tüntetéseken vesz részt, beleértve a MoMA és a Whitney Museum of American Art elleni megmozdulásokat – mert azok kizárólag férfi alkotók műveit mutatják be. Így ismeri meg Louise Bourgeois-t⁶, akinek otthona a női egyenjogúságért küzdő közösség találkozóhelyévé válik. A tények ismeretében vitathatatlan, hogy Maria Lassnig feminista, de (!) további minőségekkel,



Maria Lassnig: *Női Laokoon*, 1976, olaj, vászon, 193 x 127 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 / Fotó: © The Albertina Museum

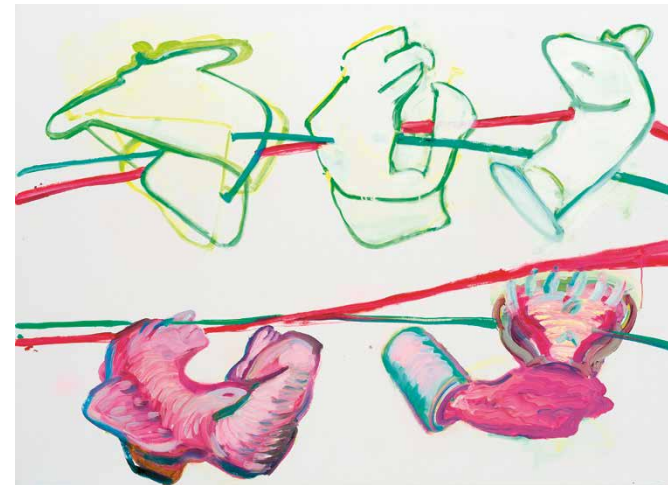


Maria Lassnig: *Állatszerelem*, 1998, olaj, vászon, 200 x 150 cm
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 / Fotó: © Roland Krauss

úgynevezett extrákkal rokoníthatjuk a művészt, ha nyitottak vagyunk arra, hogy Maria Lassnig és a feminizmus kapcsolata egy coincidenzián alapul – vagyis a művész a mozgalom második hullámának eljövetele nélkül is képviselte volna annak téziseit. Mert-hogy azok az ő észrevételeivel azonosak, mi több, már jóval azelőtt elmélyülten alkotott abban a szellemben, amit – igaz csak később – ott, New Yorkban a feministák által sikerült definiálni. Ha az ember érdeklődik önmaga iránt, ha választ, magyarázatot keres a miylenségére, akkor legtöbbször kiderül:

az elképzeléseink bizony ideológiák, a szokásaink többségét már rég elnevezte a klinikai pszichológia, a félelmeink főbiák, az ízlésünk pedig szándék nélkül követ valamilyen már meghatározott stílust. Valami hasonló történhetett anno New Yorkban Maria Lassniggal, aki persze, hogy feminista és persze, hogy nőművész, de nem azért, mert nő, és nem azért, mert csatlakozott a New York-i csoportokhoz. Hanem mert a kezdetektől fogva foglalkoztatta az önreflexió, a női identitás és a nő mint olyan reprezentációja. Maria Lassnig zsenialitásáról, témáinak frissességéről

teszt tanúbizonyságot az, hogy a személyes érdeklődése, így például a nő saját testével való rendelkezésének joga, gyakorlatilag megegyezik, egybevág egy történeti kategóriával, a feminista művészettel. Ugyanis meglátásai azonosak a korszellemmel, esetleg röviddel meg is előzik annak eljövetelét. Őt idézve: „*Minden, amit az ember szándékosan tesz, az politika. Minden, amit az ember szándék nélkül tesz, a természetből fakad. De a természetnek is megvan a maga politikája.*”⁷⁷ Újra és újra rámutatni a művész és a feminizmus azonosságára biztosan ered-



Fentről lefelé: Maria Lassnig: *Kapcsolódások VIII. (Sorsvonalak)*, 1994, olaj, vászon, 150,2 x 205 cm
és Maria Lassnig: *Kapcsolódások VII. (Sorsvonalak)*, 1994, olaj, vászon, 148 x 205,4 cm
© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 / Fotó: © Maria Lassnig Foundation

Elképzelése szerint egy művész számára nincs annál ideálisabb tárgy, mint önmaga.

ményes PR-tevékenység, tekintve, hogy a téma iránt érdeklődők száma különösen magas. De amióta Frida Kahlo az elmúlt évtizedben egzotikumból popikonná avanszált, az ő lényegét is elkenődözi néhány, a tömegek megelégedését szolgáló, az egészéből kiragadott részlet: ezek közül egy, hogy feminista festő. Ugyan fontos ismérv, viszont további

ismeretek nélkül csak klisé, és akadályozza az elmélyülést egy olyan életműben, mint amilyen Maria Lassnigé is. A *body awareness* (testtudatosság) a feminizmushoz hasonlóan megkerülhetetlen fogalom Maria Lassnig és életműve esetében. A 20. század második felében számos, a 21. századba lépve már számtalan alkotó választotta modelljéül önmagát, ahogy az individuum szerepe és az önkifejezés egyre fontosabbá vált számukra. Ehhez hasonlóan Maria Lassnigot is elsődlegesen saját teste, illetve annak története foglalkoztatta. Ez első hallásra talán nem

teszi őt érdekesebbé – lévén toxikus mennyiségű alkotót tart számon a művészettörténet efféle elköteleződéssel. De Maria Lassnigot megkülönbözteti tőlük a változás képessége. A meglepő, merész formaalkotás. Az absztrakció. Az, ahogy önmagát mutatja másképp és másképp eltorzítva, majd kijavítva. Hol egészen extrém, hol pedig tökéletesen hétköznapi Frau Maria Lassnig formát ölt – elvégre az embernél még a bonyolultabb formák sem érdekesebbek. Minden, mindenféle tud lenni. Elképzelése szerint egy művész számára nincs annál ideálisabb tárgy, mint



Maria Lassnig: *Ipari angyal*, 1989, olaj, vászon, 176 x 206 cm,
The Albertina Museum, Bécs, Essl Gyűjtemény

© Maria Lassnig Foundation / Bildrecht Vienna / HUNGART © 2019 / Fotó: © The Albertina Museum

önmaga: „*Mert kimeríthetetlen téma! Ezért ragaszkodom a testtudatossághoz a festészetben.*”⁸

Mínthogy a téma kimeríthetetlen volt, Maria Lassnig fáradhatatlanul dolgozott rajta. Kitartása a testtudatos festészet mellett töretlen maradt, annak ellenére, hogy élete háromnegyed részét egzisztenciális bizonytalanság jellemezte. Bécsi tanulmányai és az azt követő évek alatt még mindig túl erős volt a nemzetiszocializmus hatása – így csak azok a művek érvényesülhettek, amik magukon viselték a hatalom szerinti esztétika jegyeit. Természetesen Maria Lassnig „elfajzott” képei nem tartoztak ezek közé. A hirtelen a művészet új fővárosává változó New York sem üdvözölte groteszk alakjait, elvégre Amerikában a konfliktus még mindig a happy endben és nem a tra-

gédiában oldódik fel. Hogy meg tudjon élni, osztrák lapoknak írt az amerikai művészetről, New York-i kiállításokról tudósított, közben a világ számára „észrevétlen” remekműveket alkotott. Ez a fókusz, ez a koncentráció pontosul állásfoglalásában, mely szerint a gyerekvállalás és a szerelmi kapcsolatok elterelik a figyelmet a munkáról. Kollégáit és tanítványait is arra figyelmeztette, ha igazi művészek akarnak lenni, alá kell rendelniük magánéletüket a festészetnek.⁹ Megszállottan gyűjtötte más művészek hasonlóan szélsőséges nyilatkozatait, továbbá példákat keresett az elszigetelődésre a világirodalomban és a mitológiában. Talán az édesanyja 1964-ben bekövetkezett halála és az azt követő pszichikai krízis, talán egy másik – a művészettörténészek számára is ismeretlen – életeseemény

tette ennyire végletessé a tárgykorban. De ne gondoljuk, hogy ez a történet vége! Az elhatározásnál ugyanis erősebb a kötődés. Akárcsak Maria Lassnig, úgy ez a bizonyos „érzelmi szál” is alakváltó, a kiállított képek mindegyikén más: telefonkábel, smaragd zöld piton, tigris csíkja, testkontúr. Mindegy, csak elérjen odáig, csak egy időre összekössön. Máskülönben mi közünk bárkihez? A kapcsolatteremtés egyetlen esélye állat és ember, absztrakt és életszerű, belső valóságunk és a külvilág között: egyetlen, jól megfestett vonal.

**Maria Lassnig – *Ways of Being*,
Albertina Museum, Bécs,
2019. december 1-ig**

| 1 *Seeing is not as important as sensing*, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Lisszabon, Portugália | 2 *My Animation is an Art Form*. Maria Lassnig, a Filmmaker, National Gallery, Prága, Csehország | 3 *Maria Lassnig. The Future is Invented with Fragments from the Past*, Municipal Gallery of Athens, Athén, Görögország | 4 Kovács Ágnes: A kilencedik évtized – Maria Lassnig-retrospektív, MUMOK, Bécs. In: *Artmagazin* 2009/2., 62–65. o. | 5 Kate Millett *Szexuális Politika* című könyve a feminizmus klasszikusának tekinthető. | 6 Louise Joséphine Bourgeois (1911–2010) francia–amerikai művész. Nagyszabású szobrász- és installációs művészetéről a legismertebb, ugyanakkor termékeny festő is volt. | 7 Bejegyzés Maria Lassnig jegyzetfüzetében, 2000. április 28., Maria Lassnig Foundation Archive, notebook 1.1.43. | 8 Kiállítási katalógus, Velence, 1980, 44. o. | 9 *Ways of Being* (kiállítási katalógus). 2019, 17. o.

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

2019. 09. 19. –
2020. 01. 05.

Rembrandt: Könnyűvére támaszkodó önarckép, 1639 © Szépművészeti Múzeum, Budapest



Rajzok és rézkarcok
a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéből
kamarakiállítás

szepmuveszeti.hu

**SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM**

REMBRANDT ÉS TANÍTVÁNYAI

Szilágyi Róza Tekla

PILLEPALACK, DIZÁJNER TEÁSKÉSZLET ÉS TETOVÁLÁSÉKSZER A MOSOLY ALAPÍTVÁNYÉRT



Fábian Veronika: *Burn (Lángoló)* brüss, 2019, patinázott ezüst, 6,5 x 15 x 0,5 cm
HUNGART © 2019

Kultúrafogyasztásunk komoly átalakuláson megy keresztül, és a művészet társadalmi hasznosságának kérdése is új és új összefüggésekben vetődik fel. Fontos, úttörő szerepet játszik Magyarországon minden olyan projekt, amely a művészetet hívja segítségül egy jó cél érdekében, ezért is örömteli, hogy

idén már negyedik éve rendezik meg az *Art – Craft – Design* aukciót, amelynek bevétele a súlyosan beteg gyerekek lelki gyógyulását több mint húsz éve segítő Mosoly Alapítványt támogatja. Az Alapítvány krónikus, főleg onkológiai betegséggel küzdő gyerekek és családjuk lelki egyensúlyának helyreállításában

próbál segíteni. Budapesten, Pécsen és Debrecenben az orvosi kezeléseket rövid távú kórházi terápiás találkozókkal, a rehabilitációt pedig hosszabb távra szóló csoportos foglalkozásokkal egészítik ki – ami évente 400–450 ilyen alkalmat jelent, beteg és már gyógyult gyerekek részvételével egyaránt.



Tom Dixon tárgya az idei aukció anyagából: teáskanna és teáscsészék, 2017, fűjt üveg, 24 x 24 x 17 cm, 12 x 12 x 7,5 cm
HUNGART © 2019



Fogarasi Demeter munkája, amely a 2018-as aukción szerepelt: *Pinsofa (Gombostű-kanapé)*, 2014, kőris, kárpit, 60 x 150 x 80 cm
Fotó: © Tarján Gergely / HUNGART © 2019

Az aukció

Az Alapítvány *Art – Craft – Design* aukciói az elmúlt három évben nagyjából 37 millió forintot biztosítottak ehhez a munkához. Az árverések anyagát Spengler Katalin állítja össze, aki férjével nemcsak az egyik legfontosabb magyarországi kortárs gyűjtemény tulajdonosa, hanem a kortárs ékszerek szakértő gyűjtője is. Válogatásában kiemelt figyelmet kapnak a képzőművészet és a dizájn, illetve ezek határterületein alkotó művészek munkái, fontos szempont, hogy minél magasabb minőségű műtárgyakra licitálhassanak a jótekonysági célú támogató vásárlók. Fiatal tehetségekre irányuló figyelmének köszönhetően az árverésen a művészek több generációja is jelen van – a jól ismert, befutott alkotók mellett a még alacsonyabb áron megszerezhető sikeres pályakezdők. Például a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen 2013-ban diplomázott Knetik Dóra, akinek a gyermekjátékok formavilágához hasonló, mesebeli űrformákat idéző, fehér színű *Fagyi az űrből* című szettje lesz megvásárolható novemberben, vagy az aukción idén először szereplő Fábian Veronika, aki tavaly diplomázott Londonban, de máris rangos szakmai díjakat nyert el és nemzetközi galériákkal dolgozik együtt. Tetoválásminták

által inspirált ékszerei közül most egy brossra licitálhatnak az érdeklődők. Az aukciók anyaga legnagyobbreszt hazai tervezők, dizájnerek, művészek munkáiból áll össze, de a szervezők számára fontos a nemzetközi kitekintés is. Tavalay a holland konceptuális művész, Ted Noten és a Londonban élő fotográfus, Dafna Talmor munkái is szerepeltek az anyagban, idén az ikonná vált brit dizájnerek, Tom Dixon néhány tárgya lesz megvásárolható.

Az *Art – Craft – Design* aukció szervezői fontosnak tartják, hogy a vásárlók minél többet tudhassanak meg a kiválasztott művészekről, az aukcióra kerülő munkákról és azok háttértörténetéről. A 2018-as katalógus bemutatása után, de még az aukció előtt egy, az érdeklődő reménybeli vásárlókat és a művészeket összehozó teadélutánon például Antal Balázs mesélt egy sok kísérletezést igénylő, különleges technikájú falitányérről – sőt a munka születését bemutató videón végig lehetett kísérni az egyes fázisokat, hogy hogyan lehet akvarellhatást elérni a vízfestéket jól beszívó papír helyett egy kemény kerámiafelületen, és hogy a tudatos ecsetkezelés hogyan társul a véletlenszerűség szépségével. Beavatkozó előadásának sikere számokkal is mérhető volt: az eddigi rekordárakat elért művek közül Balázs *Pollinate (Beporzás)* falitányérja érte

el a legnagyobb áremelkedést: 90 000 forintos kikiáltási árról indulva végül 800 000 forintért kelt el. És ha már árak: az idei aukció legmagasabb becsértékű alkotása Csörgő Attila 2013-as *Bottle Coordinates (Palack koordináták)* című fotója lesz, mely a művésznak a párizsi Pompidou gyűjteményébe került installációjához kapcsolódik.

Az Alapítványnál folyó munka

De milyen módon hasznosul az aukcióból befolyt összeg? „Az Alapítvány nagyon sokáig élményterápiás szervezetként működött, megpróbálta kimozdítani a gyerekeket abból a reménytelennek látszó helyzetből, amelybe a betegség miatt kerültek” – meséli Szilágyi Ágnes, a Mosoly Alapítvány koordinátora (aki bár nem tart foglalkozásokat, maga is képzőművészet-terapeuta). Néhány év elteltével azonban kiderült, hogy a gyerekek számára fontosabb, ha a megélt krízisidőszak tartama és annak intenzitása – a lehetőségekhez képest – minél inkább csökkenthető. Az Alapítvány ekkor tudatos stratégiával képzett pszichológusokat és a nonverbális módszereket ismerő terapeutákat kezdett alkalmazni. Gyermekre fókuszáló munka során figyelembe kell venni, hogy életkorukból adódóan nem minden esetben érettek arra, hogy verbális úton tudják kifejezni



Antal Balázs: *Pollinate (Beporzás)* falitányér, 2018, kézzel festett kerámia, átmérője: 40 cm
HUNGART © 2019

A művészetterápia kialakulása természetesen sokat köszönhet Freudnak és a pszichoanalízis megjelenésének, illetve Jung munkásságának. Freud szerint a kreativitás királyi út a tudatalattiba, Jung pedig a kollektív tudattalant és a szimbólumokat érintő kutatásával járult hozzá a művészetterápia módszereinek kidolgozásához. A tudattalanból felmerülő tartalmakat először inkább még diagnosztikus céllal vizsgáló későbbi analitikus iskolák is nagy hatást gyakoroltak rá, de ami komoly lökést adott a művészetterápia térnyerésének, azok a korai kötődést vizsgáló iskolák – valamint a szürrealizmus virágkora, hiszen annak sűrítéssel és ambivalenciával dolgozó nyelveze nagyon hasonló a fellazult tudatállapotban születő terápiás képekéhez.

A Mosoly Alapítvány szakembercsapatából sokan végeztek Pécsen. A pécsi klinikának fontos és régóta gyarapodó gyűjteménye van mentális betegségekkel küzdő páciensek alkotásaiból (hasonló, mint az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye vagy az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet archívuma). A gyűjteményt Reuter Camillo pszichiáter kezdte építeni – a klinikán komoly hagyománya volt a művészetterápiát és a nonverbális terápiás módszert előtérbe helyező gondolkodásnak. Ahhoz, hogy a szakemberek segíteni tudjanak egy pszichotikus betegen, be kell lépniük a világába és meg kell érteniük annak szimbolikáját. Ezt a gondolatmenetet a gyűjtemény anyagára alapozva vitte tovább dr. Jakab Irén az ötvenes évektől már az Egyesült Államokban; *Képi kifejezés a pszichiátriában* című könyve 1998-ban jelent meg magyarul.



Gyerekrajzok, amelyek az Alapítvány művészetterápiás foglalkozásai során születtek
Fotók: © Mosoly Alapítvány

érzéseiket, szükségleteiket. Tegyük hozzá, mély krízis helyzetben ez felnőtteknek is nehézséget jelent.

Az Alapítvány segítő tevékenysége nem csupán a terápiákra korlátozódik, munkájuk fontos része az is, hogy felvegyék a kapcsolatot az erre nyitott intézményekkel. „Szerencsére vannak olyan kórházi osztályok Magyarországon, ahol holisztikus szemlélettel dolgoznak a gyógyító szakemberek, és tudják, hogy egy ilyen helyzetnek nemcsak fizikai, de lelki oldala is van. A Mosoly Alapítvány pedig igyekszik illeszkedni a kórházi osztályok struktúrájához.” A segítségüket befogadó onkológiai osztályokon az Alapítvány párban alkalmaz pszichológust és művészetterapeutát – aki dolgozhat képzőművészeti vagy zenei alapokról is. „Mi klasszikus művészet-pszichoterápiás megközelítésben dolgozunk, ami nagyjából úgy működik, hogy a terapeuta nonverbális módszerekkel közelít, és hoz létre egy közös terápiás teret, ahol a gyermek megjelenítheti saját belső tartalmait képek, szimbólumok formájában. Ahogy belső konfliktusait kifejezésre tudja juttatni, úgy csökken a nehéz lelki tartalmak okozta feszültség, és oldódik az elszigeteltség érzése. A képekben megjelenő belső konfliktusok – addig megfoghatatlan, de nagyon fájdalmas érzések – alkotójuk számára is tudatosává, felismerhetővé, érinthetővé, alakíthatóvá válnak. Ezek pedig olyan információk, amelyekkel akár a klinikai szakpszichológus is tud tovább dolgozni. Itt olyan rejtett

érzelmi tartalmakról van szó, melyek tisztán verbális módszerrel rendkívül nehezen lennének megismerhetőek.”

A betegsége jellemző kiszámíthatatlanságból adódik a kórházban végzett terápiás munka egyik fő nehézsége, az együttműködés tervezése: a gyerekek állapota hirtelen változhat, ahogy a kezelések módja is állandóan alakul, fejlődik. Ma már a gyerekeknek nem kell minden esetben hosszú hónapokat kórházban tölteniük, és az, hogy rövidebb időre szakadnak ki saját környezetükből, bizonyos szempontból nagyon jó, másrészt azonban hamarabb kerülnek ki a segítő szakemberek látóköréből. Kórházi munkájuk során a Mosoly munkatársai sokszor a lehetetlenre vállalkoznak: egyetlen találkozás, azaz 90 perc alatt kell csökkenteni a gyermek által átélt stressz szintjét. „Ez alapjaiban mond ellent annak, amit a tankönyvekből tanultunk. Emellett a tér, ahol dolgoznak, sem zavartalan: egy onkológiai beteg gyerekek sok esetben ágyban fekszik, és fizikai gyógyítása is folyamatosan zajlik, ami természetesen mindig prioritást élvez.”

A Mosoly Alapítvány szakemberei a foglalkozásokon, mint minden más terápiás munka esetében, a gyerekeket, az ő igényeiket követik. A művészetterápia során spontán alkotásra biztatják őket, témát sem szabnak, inkább az eszközök és anyagok kiválasztásával segítik a rávezető folyamatot. A kórházban fekvő gyerekekkel végzett krízisintervenciós munka mellett rehabilitációs programot

is tartanak, ahol a már gyógyultak mellett olyan gyerekeket is szívesen fogadnak, akiknek még nincs meg a tünetmentes öt évük, vagy kevés az esélyük arra, hogy teljesen meggyógyuljanak. „Az a szerencsénk, hogy a nonverbális csatornák ezeket az alapélményeket, amiket a verbális kommunikációnk mellett/előtt gyűjtünk, nagyon jól rögzítik. Különösen fontos tény, hogy a különböző érzékszervi csatornákon keresztül szerzett impulzusokat valamelyik más érzékszervi csatornán ki tudjuk fejezni. Például a képi gondolkodás jellemzője, hogy nem lineáris módon, de képes elmesélni a viszonyunkat a világhoz. Ha egy tárgyat lefestünk, akkor nemcsak maga a tárgy jelenik meg, hanem a viszonyunk is hozzá. Így a beteg gyerekek az állapotot, amiben vannak, a magukhoz és a helyzethez való viszonyukat is nagyon pontosan, annak minden hangsúlyával, intenzitásával meg tudják osztani képek vagy hangok formájában. A képzőművészet-terápiának amúgy van egy nagyon erős diagnosztikus haszna is, de mi ezzel nem élünk. A terapeutáink azért dolgoznak, hogy a gyerekek képesek legyenek beazonosítani, mi munkál bennük, és segítségünkkel ki tudják fejezni, meg tudják osztani élményeiket, érzelmeiket, szorongásaikat. A legnagyobb eredményünk, ha megértik, mi történik, mi történt velük, és képesek azt a saját életükbe integrálni.”

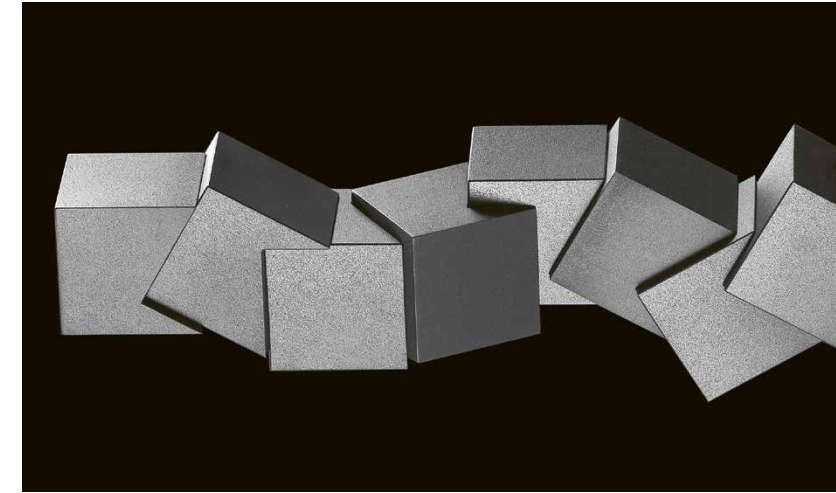
Csiszár Mátyás

MI SEM VAGYUNK TÖKÉLETESEK, AZ ÉN KOCKÁM SEM TÖKÉLETES...

Beszélgetés Kelle Antal ArtFormerrel



Kelle Antal ArtFormer: *Geometriai Panteon (Opus 212.....250)*, 2004, mozgatható kinetikus szobrok
Fotó: © Oravecz István / HUNGART © 2019



Kelle Antal ArtFormer: *Máskockák (Opus 123)*, 2003, kinetikus szobor fából
Fotó: © Oravecz István / HUNGART © 2019

Csiszár Mátyás: Miután elkezdtem megismerni a munkásságod, két dolog nem hagyott nyugodni. Az egyik az az, hogy tulajdonképpen hogyan is definiálhatók az alkotásaid. Hogyan érdemes rájuk tekinteni: mint geometrikus absztrakt szobrokra, mint játékokra vagy esetleg mint matematikai modellekre? A másik dolog pedig a művészneved volt. Ahogy ástam bele magam az életutadba, rájöttem, hogy a két dolog abszolút összefügg.

Kelle Antal ArtFormer: A hagyományos művészeti kategóriákban nem tudom magam elhelyezni. Tisztelem azokat, akik a „megszokott rendszerekben” belül hoznak létre kiváló dolgokat. Én azonban azt gondolom feladatomban, hogy kitágítsam ezeket a fogalmakat. Munkáim a képzőművészethez állnak legközelebb. Ha térbeli dolgokat csinállok, az emberek többsége azt gondolja, hogy szobrok, én inkább modelleknek mondanám őket. Azonban nem lemodellezek dolgokat, hanem az alkotásaim önálló műtárgyak, absztrakt vizuális modellek.

Amikor azt a kifejezést használjuk, hogy művészet vagy képzőművészet, fennáll az egyre erősödő dilemma, hogy mit melyik skatulyába tegyünk.

Elég, ha csak a performanszt nézzük: ha már kategorizálunk, az miért nem a színházművészethez tartozik? Én persze kimondottan örülök az ilyen összeolvadásoknak. És hozzám hasonlóan mindig vannak és lesznek olyanok, akik a köztes területeken mozogva, csak körülírással definiálhatók. Vannak képzőművészeti alkotások, melyek társadalmi problémákra reflektálnak, és vannak, amelyek vizuális vagy formai dolgokat tartanak fontosnak. Ezek persze kapcsolódhatnak, egyidejűleg is megvalósulhatnak, de a lényeg szerintem a gondolkodás kitágítása. Én olyan modelleket szeretek készíteni, amelyek egyszerre élvezhetőek vizuálisan, narratívák sokasága is kiolvasható belőlük, ugyanakkor megtartják a játékosságukat.

Hogyan került a nevedbe az ArtFormer kifejezés?

Számomra a művészet, illetve az alkotás nem más, mint állandó mozgás az esztétika, a tudomány és a játék határterületein. Ennek a komplex folyamatnak az összegzésére találtam ki az ArtFormer szót, és vettem fel művésznévként, illetve használok az artformert erre a tevékenységre.

Tehát az alkotói folyamat részeként fogalmazódnak meg benned a „modellek”, vagy a „modellezés” maga az alkotófolyamat?

A folyamat kezdete az, amikor valamilyen érdekességet, nehézséget, ismeretlen jelenséget látok. Aztán elkezdem keresni, milyen hasonlósága vagy összefüggése lehet egy másik érdekességgel vagy nehézséggel. Ha körvonalazódott a közös rész, akkor ahhoz próbálok valamilyen formát rendelni.

A formáim egyszerűnek tűnnek, de minimum három elemből állnak, mert három elem segítségével már elég jól lehet viszonylatokat, kapcsolati rendszereket bemutatni. Ezek a formák tehát a térbeli modellek, amikben mindig van egy „hiba”. Ha már látom a véglegesnek tűnő formát, akkor egy kis részt megváltoztatok, finoman eltorzítok. Mi sem vagyunk tökéletesek, az én kockám sem tökéletes a *Más kockák* sorozatomban. Van rajta egy kivágás, amin keresztül egyedi módon tud csatlakozni másokhoz.

Aztán itt a *Helix*, ami egy kúpnak látszó valami, matematikai értelemben azonban egyáltalán nem az. Ugyan ferdék rajta az átmetszések, azok mégsem elliptikusak. Nálam ezek a metszési



Kelle Antal ArtFormer: *Mondrian kihagyott stációi (Opus 117)*, 2003, interaktív szobor
Fotó: © Oravecz István / HUNGART © 2019

síkok körök. A tárgyaiban igyekszem a játékoság irányába ellépni, és fellátni a tudomány szigorú törvényeit. Az absztrakt vizuális modellek segítségével egyébként az emberi együttélés kérdéseire próbálok hasonlatokat, mintákat találni. Azt gondolom, hogy az emberi viselkedésformákban, a tárgyakban, a fizikai és a matematikai folyamatokban nagyon sok hasonlóság fedezhető fel. A modelljeimben minél inkább próbálok ezeket kihangsúlyozni, de csak a Jóisten tudna egy olyan modellt létrehozni, amibe mindent bele lehetne

sűríteni. Mérő László a kiállításom kapcsán rendezett anketon próbálta meghatározni, hogy a megismerésnek és az értelemadásnak milyen prioritásai vannak. Szerinte bizonyos dolgokat nem tudunk megismerni tudományosan, erre csak a művészetnek van esélye.

Legutóbbi, Vasarely Múzeumban rendezett kiállításod is ilyennek tűnik. Legalábbis a *Mesterséges érzelmeink* cím nekem azt sugallja, hogy inkább az emberekről szól, mint a motorizált modellekről.

Igen, az emberi kapcsolatok megfigyelése, modellezése már régóta foglalkoztat. A Szépművészeti Múzeumban 2009-ben kiállított *Nexus* című munkám is ennek eredménye. A két hatalmas, egyenként hatméteres, „marionett-szerű forma” mozgását a telepített távvezérlő terminálokról lehetett irányítani a múzeumon kívül további két helyszínről. Annyi volt a csavar a dologban, hogy egy adott személy egyszerre csak egy figurát tudott vezérelni. Így nem lehetett biztosan tudni, hogy a másik figura mozgását egy másik,

Kelle Antal ArtFormer (1953–)

Ferenczy Noémi-díjas képzőművész, gépészmérnök, artformer. Tanulmányokat folytatott a rekonstruált dessai Bauhausban 1988-ban, ahol pontosan húsz évvel később, 2008-ban a Kandinszkij és Klee mesterházakban állított ki. Geometriai absztrakciókból építkező, kinetikus modelljeivel vált nemzetközileg is elismertté, így olyan eseményeken mutatták be alkotásait, mint a Velencei Biennálé, a linzi Ars Electronica vagy a londoni Kinetica Art Fair.



Balról jobbra: Kelle Antal ArtFormer *Nexus (Opus 400)* című műve a Budapesti Szépművészeti Múzeumban, 2009 és Kelle Antal ArtFormer: *Szentföld (Opus 331)*, a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában, 2012
Fotó balra: © Maya Emese Kaleem / HUNGART © 2019, Fotó jobbra: © Majercsik Krisztina / HUNGART © 2019

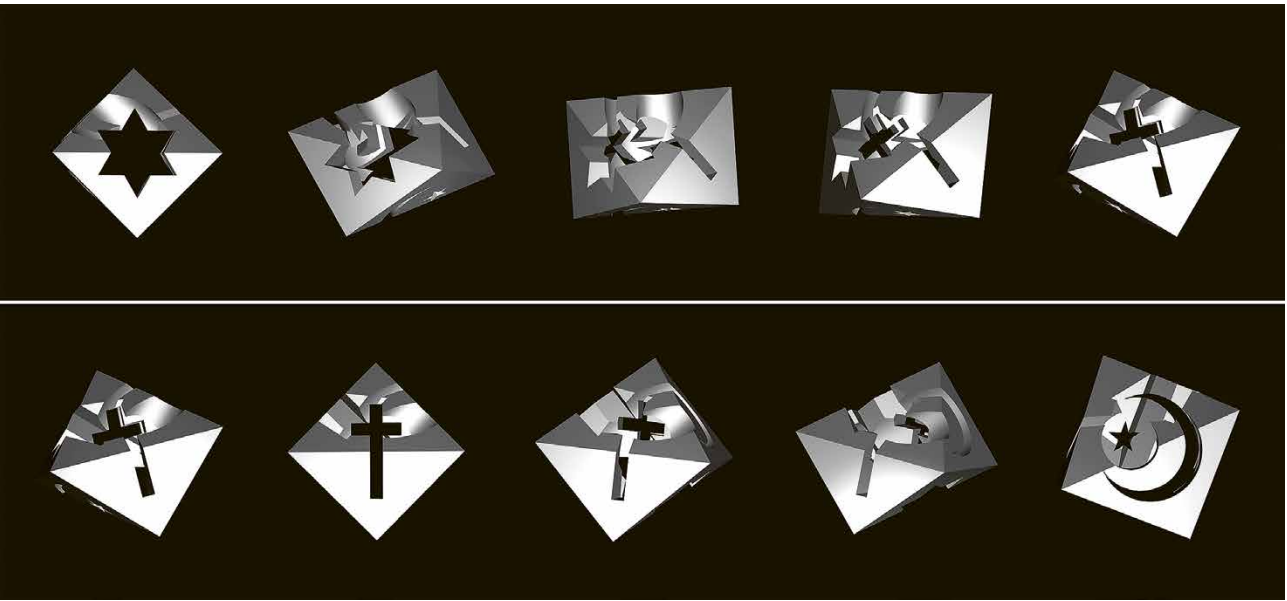
létező személy vagy valamiféle mesterséges intelligencia, mesterséges érzelm generálja. Az emberi kapcsolatok rizikóját, a bizalom kérdéskörét foglaltam össze ebben a munkában. Nagyon érdekes, hogy nemcsak a gépeknek vannak mesterséges érzelmeik – hanem az embereknek is. Ezeknek a „tanult” érzelmeknek – úgy gondolom – nem korlátozható a mennyiségük, szemben az ösztönössel, ami kevesebb és persze állandó. Mint művészt, engem az érdekel, hogy az érzelmeink közül melyek azok, amik elemiek, természeteseek, és melyek a tanultak, úgymond mester-

ségesek. Az érdekel, hogy ezek milyen arányban vannak jelen az emberben, és milyen a két típus együttműködése.

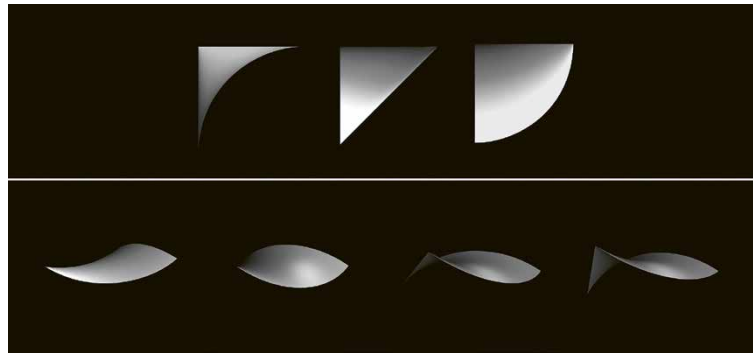
Az együttműködés, együttélés problematikája eszembe juttatja a *Szentföld* című munkádat. A *Helix* után talán ez az, amit a legtöbb ismernek.

A *Szentföld* a *Nézőpontok* sorozatom egyik fontos állomása, ami lényegében nem más, mint egy kifordított kaleidoszkóp. Kicsit elüt a többi munkámtól, mert konkrét jelképeket használ. Olyan formahalmaz, aminek a nega-

tívja utal a nem ott lévőre. Különböző, de csak monoteista vallási szimbólumokat használok benne. Nevesítve: a keresztény keresztet, az iszlám félholdat csillaggal és a zsidó Dávid-csillagot. A nézőpontok váltakozása a legizgalmasabb tapasztalás benne. Ahogy egyszerre minden jelen van, ugyanakkor mégis kell egy kíváncsi, fürkésző tekintet hozzá, ami majd választ közülük. Embertársainkra sincs felírva, hogy milyen meggyőződés mentén vezetik az életüket, ezek csak odafigyeléssel olvashatók ki.



Kelle Antal ArtFormer *Szentföld (Opus 331)* című munkája különböző nézőpontokból, renderelt grafika, 2005
HUNGART © 2019



Fentről lefele: Kelle Antal ArtFormer az *INS felület (Opus 297)* című műve a budapesti Vasarely Múzeumban, 2019 és a munka alapjául szolgáló renderelt grafika, az *INS felület (Opus 297)* különböző nézőpontokból, 2005
Fotó: © Halápi Dóra / HUNGART © 2019

Akad jó pár képzőművész, akik szintén komoly életműveket hoztak létre a nézőpont változásokban és a matematikai absztrakciókban rejlő szépségek feltárásával. Elég, ha csak Csörgő Attilára vagy Waliczky Tamásra gondolunk. Húzható párhuzam köztetek? Mennyiben jártok hasonló utakon?

Beke László egyszer azt mondta, hogy művész az, aki ráismer bizonyos dolgokra és képes meg is mutatni azokat. A közös bennünk talán az, hogy mindnyájan sejtések alapján kezdünk el dolgozni egy-egy munkán. Kíváncsiak vagyunk, és a kutakodásaink során talált kis csodákat szeretjük megosztani a világgal.

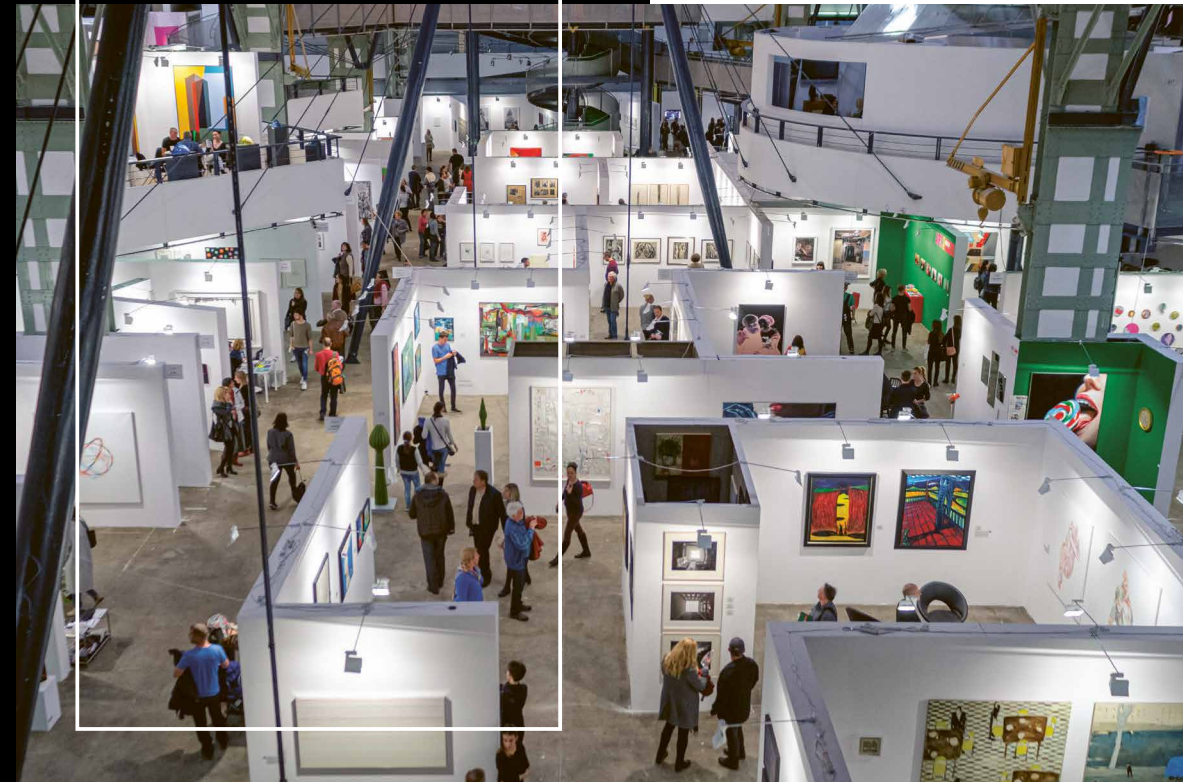
Például azt, hogy egy absztrakt geometriai alkotásnak is lehetnek társadalomelméleti vonatkozásai?

Az egyik legkorábbi munkám, az *INS felület* egy térbeli pixel. A három éle: az igen (I), a nem (N) és a semleges (S) egy-egy minősítésre utalhat. Ahol az I(gen) és a N(em) találkozik egy csúcsban, ott az egyik már könnyen átcsaphat a másikba. Olvasatok és absztrakciók végtelen mezeje ez a forma, egy olyan alkotóelem, amelyből építkezni lehet. Tehát megvan a megfeleltetése a platóni testekhez, de alapvetően ő maga egy speciális térbeli háromszög, ami legjobban egy egyenlő szárú háromszöghöz hasonlít, de az egyik oldalon pozitív irányú térbeli kiterjedése van, a másik oldala negatív kiterjedés, a harmadik semleges. Ez azért érdekes, mert ehhez bármit hozzá lehet rendelni. Például színkeverési módokat (színmátrixot). De nem csak színek megértéséhez jó, logikai mátrixnak is kiváló. Az olvasatok és absztrakciók végtelen mezeje ez

a figura, ami az egyik nézőpontból körkerek, egy másiktól derékszögű háromszög. Három irányból nézve logikus, geometrikus forma, viszont az összes többi nézetből inkább organikus. Sokan azt mondják, hogy falevélhez, illetve halhoz hasonlít, én csak organikusnak mondok. Na most ez azt jelenti, hogy van egy tárgy, amiről egy időben különböző dolgot tudunk állítani, akár most, így, egymással szemben ülve is. Az *INS*-hez azért is nyúlok vissza sokszor, mert jól összefoglalja munkásságom lényegét: egy felvetés, ami tele van analógiák lehetőségeivel. Hiszen egy szélsőséges keretek közé kifeszített felületre az élet számos helyzetét rávetíthetjük.

ART MARKET BUDAPEST

2019. OKTÓBER 3-6.
MILLENÁRIS PARK
BUDAPEST



NEMZETKÖZI
KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI
VÁSÁR

www.artmarketbudapest.hu

A debreceni MODEM kísérletet tesz arra, hogy képzőművészeti alkotásokkal árnyalja a sztereotípiákat, bemutassa, milyen életvitelbeli, esztétikai értékekkel bír egy lakótelep, és milyen árnyoldalai vannak a panellétnek, mind hazai, mind nemzetközi viszonylatban.

Lépold Zsanett

ÉLET A PANELBAN



Esterházy Marcell: *h.l.m.v 2.0.* (részlet), 2004, videóloop, 00:07:50
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019



Enteriőrfotók a *PANEL. Lét, közösség, esztétika – a lakótelepek hatvan éve* című kiállításról, bal oldalon Bartosz Mucha *Lakás* című műve, jobb oldalon a modell-lakás hálószobája
Fotó: © MODEM

Nem is gondolnánk, de rendkívüli mennyiségben áll rendelkezésre a témakörhöz köthető műalkotás, hiszen ez a megosztó épülettípus sok művész számára Kelet-Közép-Európa és a szocializmus jelképe, ráadásul személyes tapasztalatok alapján – úgyhogy a kiállítás kurátorának, Süli-Zakar Szabolcsnak volt miből válogatnia. A *PANEL* igazán sokrétű lett; bár a hangsúlyt a művészi reakciókra helyezi, betekintést nyújt a témát övező informatív, tárgyi-lagos adatok, valamint a nosztalgikus, személyes élmények világába. Az emlékezés iránt is elhivatott kiállítás egy része interaktivitásra sarkall. Arra kéri a látogatókat, osszák meg egy-egy személyes élményüket egy külön erre a célra kialakított vashálón; tudhatjuk, hogy ez az anyag képezi a panelépületek szerkezeti alapját. Így a képek és a hozzájuk kapcsolódó történetek örökítik tovább látogatóról látogatóra a lakóteleppel kapcsolatba hozható emlékeket – és bővítik a kiállítás forrásait.

A kiállítótérben a történeti és társadalmi kontextust elemző szövegdobozok mellett helyet kap egy átlagos méretű, azaz 49,75 négyzetméteres „műpanel”¹ is, ami lehetővé teszi, hogy a látogató bejárjon egy szokványos méretű és elosztású lakást, megtapasztalja, milyen paraméterek szerint kell együtt élnie másokkal egy panellakónak – noha igen csekély lehet azok száma, akik még sosem lépték át egy panellakás küszöbét. A modell-

lakás berendezését csak grafikai elemek jelzik, egyúttal azt is érzékeltetve, hogy egy ekkora méretű lakás bebútorozása, dekorálása a Kádár-korszakban mindössze néhány variáció szerint volt lehetséges. A 60-as, 70-es évek korhű bútorai, az elemekre osztott szekrény-sor, a vékony lábakon álló ülőbútorok és asztalkák mellett a 80-as években az ikonikus, fali dekorációs megoldás is felbukkan: a jellemzően távoli tájakat vagy buja növényzetet ábrázoló, egész falat betöltő gigantposzter.

A típuslakások azonosságai és rendkívüli méretezésük ihlette meg az egyik kiállítót, a lengyel Bartosz Muchát is. *Lakás* (2012) című alkotása a mindennapi élethez szükséges minimális életret mintázza, vagyis a legkisebb lengyel lakást látjuk mérethűen acélsövekből megépítve. Az alaprajz-installáció élére állítva helyezkedik el a térben, ennek köszönhetően pedig abszurdba hajló fedezést tehetünk: a legkisebb lengyel típusotthon szélessége akkora, mint mondjuk egy átlagos budapesti nagypolgári lakás belmagassága.

Panellét

A kiállítás öt szekcióra bontva mutatja be az alkotásokat, de tulajdonképpen három kategóriába sorolhatóan: az elsőbe főként azok a munkák tartoznak, amelyek a panel-életmódot prezentálják, vagyis olyan témákat dolgoznak fel,

mint a lakás és a társasház formai átalakulása, kultúrák és hagyományok ütközése, illetve az ezekből eredő humoros, groteszk jelenségek. Itt kapott helyet Esterházy Marcell *h.l.m.v 2.0* (2004) című videóloopja, ahol egy marseille-i lakóház (az úgynevezett „Labourdettes”) homlokzatának különböző időpontokban dokumentált állapotait mutató képek peregnek. A Jacques-Henri Labourdette által az 1960-as évek elején tervezett épület az elmúlt ötven évben furcsa átrendeződésen esett át a kényelmi szempontok miatt. Eleinte az alsó szinteket a tehetősebb réteg vette birtokba, és a felső emeletek lettek a szegényebb családoké. Ez a szokatlan gyakorlat annak volt köszönhető, hogy a társasház nem rendelkezett lifttel, így a gazdagok élvezhették a kevesebb lépcsőfokkal elérhető lakások előnyét. Ez változott, amikor a 80-as években az épületet felvonóval látták el. Az átrendeződés jellemzően az ablakok és erkélyek átalakulásában érhető tetten – az, hogy Esterházy Marcell művében mindez két percbe sűrűsödik, elég mellbevágóan szembesít a folyamat kíméletlenségével.

A lakótelepi otthonok, még ha szigorú korlátok közé szorítják is a bennük élőket, és ha kevés lehetőséget adnak is a változatosságra, megszámlálhatatlan variációt értek meg napjainkra. Ezt a sokféleséget dokumentálja Susanne Hopf és Natalja Meier *Privát panel, 60 enteriőr* (2004) című fotósorozata.

A német művészeknek köszönhetően a legkülönbébb stílusú és funkciójú berendezésekkel tarkított szobák tárulnak elénk. A fotókon megjelenő enteriőrök mindegyike a volt NDK területén 1962-ben indult építkezési hullám, az úgynevezett Plattenbau 2 lakásaiból való. A házprogram körülbelül egymillió otthont hozott létre, melyek közül nem csak a fotósorozat alanyai váltak híressé – a *Good bye, Lenin!* című film is egy ilyen lakásban játszódik. Az enteriőrképek között felbukkan egy üres tér is, ami jó kontrasztja az egyéni igények szerint berendezett otthonok végletes megoldásainak. A sorozat időtlen tanulmányként szolgál a lakberendezés és az előregyártott építkezés viszonyáról, és tulajdonképpen a mindennapi élet leltáraként a mai Németországot archiválja. Nem meglepő módon a kiállításon több alkotó is képviseli a szociofotó műfaját. A panellét témához kapcsolódnak például Korniss Péter *Betlehemesek a lakótelepen* (2010) sorozatának darabjai, amelyek az identitás megőrzésének alapját képező hagyományok továbbélését mutatják meg az arra látszólag alkalmatlan terepen. Szilágyi Lenke Debrecenben, Budapesten és Moszkvában készült fotói egészen más világot tárnak

elénk: mintha egy filmforgatás kellős közepébe csöppennénk, ahol a lakótelepek mozifilm díszleteként hatnak. Tömegük, robusztusságuk ellenére afféle nyugópontként húzódnak meg az élet eseményeinek háttérét alkotva. Andrej Balco *Külváros* (2004) című fotósorozata a szlovákiai lakótelepek világába kalauzol, ahol a szlovák népesség több mint egyharmada él. A képeken megelevenednek a panelekben lakók minden napjai, ellentmondva annak a sztereotípiának, amely szerint a lakótelepeket sivárság, unalom és egysíkúság uralja. Andreas Fogarasi Arany Oroszlán díjas installációja, a *Kultúra és szabad idő* (2006–2007) is megjelenik Debrecenben. Csak közvetve kapcsolódik a tematikához, bár a művelődési házak kétségkívül fontos intézményei voltak a budapesti lakótelepeknek. Nem szabad megfeledkezni kettős szerepükről: elsődlegesen az állami kultúrpolitika által meghatározott intézmények, mégis underground koncertek és neoavantgárd képzőművészeti kiállítások színterei voltak a 70-es, 80-as években. Az installációban vetített rövidfilmek nem kifejezetten dokumentációs szándékkal készültek; a populáris kultúra változó helyszíneivel, az egykor határozott kultúrpolitikai döntések és

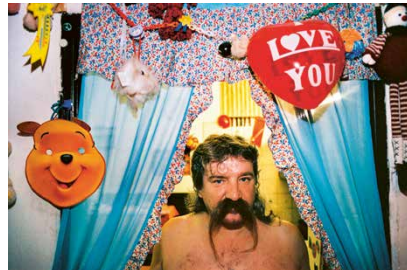
elképzelések mentén formálódó kultúrházak jelenével foglalkoznak, állást is foglalva a gazdag múlttal rendelkező klubok, művelődési házak, közösségi intézmények aktuális helyzetével, illetve mostani (pontosabban a mű készültének idejére jellemző) állapotukkal, működésükkel kapcsolatban. Az ötvenes évek óta újabb és újabb rétegekkel bővült mindaz, amit jelentenek, mind a politikai változók, mind pedig a kultúra-fogyasztási szokások átalakulása miatt. Ezáltal Fogarasi alkotása bekapcsolódik közös múltunk kollektív feldolgozásának folyamatába.

A panel mint motívum

A második csoport már az esztétikai legű értelmezéseket öleli fel: itt azok az alkotások kaptak helyet, melyek nem az épületek és a bennük élők történeteivel foglalkoznak, hanem a paneljelenség közvetett üzeneteit továbbítják felénk az egyes konstrukciók megidézésével. A panellakás mint motívum sokféle jelentésréteget aktivál, ezt bizonyítják Július Koller alkotásai is, aki az 1970-ben Pozsonyban *J. K. Ping-Pong Club* címen megrendezett egyéni kiállításán sportklubba alakította át a galériateret



Szilágyi Lenke: *Óbuda*, 1995, C print
© MODEM / HUNGART © 2019



Andrej Balco: *Külváros* (részlet), 2004, fotósorozat
© MODEM / HUNGART © 2019

– pingpongasztallal, sportzászlókkal és a fair play jegyében született játékszabályzattal. A *J. K. Ping-Pong Club* a művészet és a nem művészi tevékenységek közti határvonalak lebontását jelentette, s egyben a konzervatív kommunista behatás elleni nyilatkozat is volt az 1968-as prágai tavasz után. A debreceni kiállításon ebből az anyagból a *Pingpong emlékmű* (UFO) című kollázs (is) látható: egy lakótelep előtt égbe emelkedő, hatalmas asztalitenisz-útő, mely az egyén és a társadalom közti viszonyt reprezentálja, miközben a cél épp egy játékosabb, felszabadultabb társadalom elérése lenne, szemben a szocialista standardizációval. Franz Höfner és Harry Sachs *Mézesújváros* (2006) című videója is kritikai felvetésekkel él, miközben a berlini kémiai nagyüzemek alkalmazottai

számára épült Halle-Neustadt lakótelep-foglalkozik. A művészdúó helyspecifikus munkája a panelek és a méhkap-tárak hasonlóságain alapszik. A projekt során nyolc, panelház alakú méhkap-tárt állítottak fel az egyébként csak alvó-városként működő Halle-Neustadtban, ami ennek következtében valódi, működő organizmussá alakult. Réthey-Prikkel Tamás és Schmidt Tamás *Tércsengő* (2010) című interaktív multimédia-installációja témájául Pécs egyik meghatározó toronyháza, a Magasház szolgált. A hetvenes években jugoszláv technológiával felépített ház tizenhárom év után az építési technológia hibája miatt életveszélyessé, lakhatatlanná vált. Réthey-Prikkel és Schmidt huszonegy családdal készített interjút, amelyekben a megkérdezettek elmesélik,

milyen volt ott lakni, milyen emlékeik vannak ottani életükről, mit is jelentett számukra a Magasház. Ezek a beszélgetések a kiállítótérben található kaputelefon segítségével jutnak el hozzánk: egy-egy gomb megnyomása előidézi történetüket – így állítva emléket a rövid életet megélt toronyháznak.

Utópia/disztópia

A harmadik csoport a jövőre helyezi a hangsúlyt. Az itt látható munkák a lakótelepek utópikus és disztópikus képeit vetítik elénk. A szekció egyik legérdekesebb alkotása Elena Chernyshova fotósorozata, az *Éjszakai nappalok, nappali éjszakák* (2011), ami egészen hiteles atmoszférát közvetít az oroszországi Norilszk lakótelepi mindennapjairól.



Elena Chernyshova: *Éjszakai nappalok, nappali éjszakák* (részlet), 2011, fotósorozat
© MODEM / HUNGART © 2019

A helység egyike a világ tíz legszenyenezettebb városának: a gazdag fém- és ásványi telepek, valamint a világ legnagyobb kohászati és bányászati komplexuma található itt. Az egész város permafrosztra épült, ezért az épületeknek nincs alapjuk, a fagyott földbe csavart oszlopok tartják azokat, ezért a fagyos felső rétegek olvadása instabilitást eredményez és folyamatos pusztuláshoz vezet. Ez a város jelenik meg Chernyshova fotóin, amelyeken egyszerre láthatjuk a szélsőséges időjárási körülmények közepette egyre romló, disztópikus épületállományt és az ezzel mit sem törődő, boldogságban élő családokat.

A „paneldiskurzus“ másik izgalmas reflexiója Dagmar Schmidt nagy méretű kültéri installációja, a *Városi ásatások* (2006), ami a debreceni kiállításon csak fotó- és videódokumentáció formájában

tekinthető meg (teljes valójában Németországban található). A 432 négyzetméteren elhelyezkedő betonszobor egy tipikus keletnémet házgyári panel alaprajzát modellezi. A falak mellett a jellemző térelválasztók és bútorok is helyet kaptak – természetesen azok is betonból. A tipizált, labirintusszerű mű egyelőre még őrzi az egykoron nagy népszerűségnek örvendő lakótelep sziluettjét: idővel azonban a természet visszaveszi majd az uralmat. Egyes részletek elvesznek a növényzetben, míg mások időkapzslaként túlélnek az enyészetben.

Miért jöttek létre a lakótelepek? Miként hatottak akkor, illetve miként hatnak most a társadalomra és az egyénre? Létezik-e panel identitás? Mi a „panelség”?

Néhány kérdés, melyeket a *PANEL* kiállítás próbál ugyan megválaszolni, de a töménytelen mennyiségű műalkotás és

az azokhoz kapcsolódó értelmezések között sokszor elvesz a lényegi információ. Az interdiszciplináris megközelítés alapvetően izgalmas megoldás lehetne, ha a kérdésfelvetések koncentráltabban jelennének meg a kiállítóterben. De a mostani válogatásban háttérbe szorul az az alapvető kérdés, hogy milyen jövő vár a panelekre? Milyen most a megítélésük? Milyen kulturális és gazdasági különbségek, illetve azonosságok húzódnak meg a háttérben? És egyáltalán: hogyan kapcsolódik Debrecen ehhez a kérdéskörhöz?

PANEL. Lét, közösség, esztétika – a lakótelepek hatvan éve, MODEM, Debrecen, 2019. november 17-ig

LOFFICE

KORTÁRS TEREK



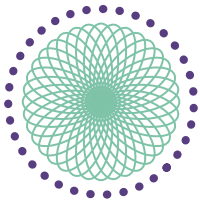
kreatív
arcoknak



innovatív
csapatoknak



újító
ötleteknek



inspiratív
alkotóknak



neked
és neked és neked

Válaszd ki új loffice irodádat mini, midi vagy maxi méretben

60 - 400 m2 | Budapest VI. & VIII. kerület

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

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

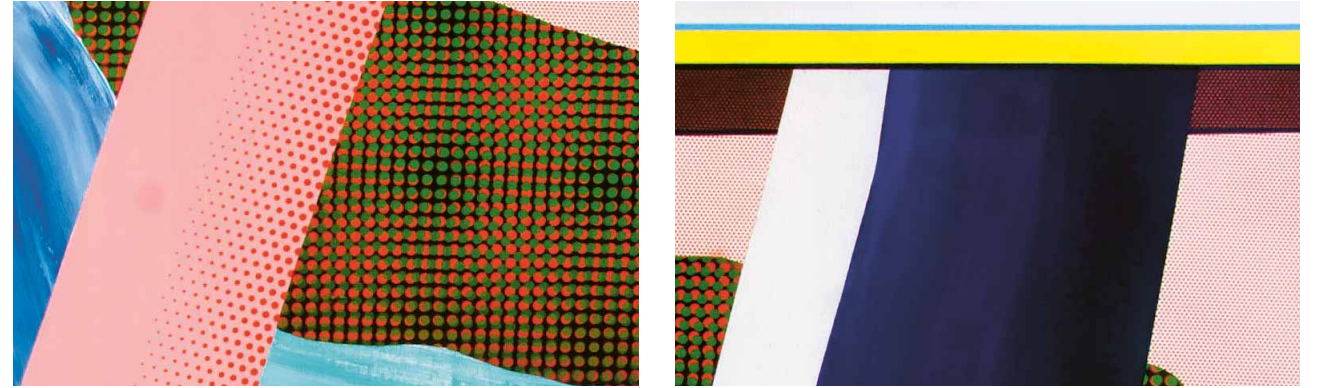
Szuda Barna

NYITOTT KERETBEN

Kusovszky Bea: Layered realities IV.

Kusovszky Bea: *Layered realities IV. (Rétegelt valóságok IV.)*, 2019, olaj, akril, vászon, 100 x 120 cm

Fotó: © Kusovszky Bea

Részletek Kusovszky Bea *Layered realities IV. (Rétegelt valóságok IV.)* című festményéből

Fotó: © Kusovszky Bea

Az *Astronomical Journal* szeptemberi számában megjelent egy cikk, ami hírül adta, hogy a NASA Kepler-teleszkópjának legfrissebb felvételei szerint közel 10 milliárd, a Földhöz egészen hasonló bolygó kering a Tejútrendszerben. Ha ez igaz, akkor minden olyan mű, amin feltűnik az op-art-ra jellemző raszter, vagyis pontháló: művészi vonatkozása mellett potenciális világtérkép is. Így aztán Kusovszky Bea legújabb festményei, bár minden bizonnyal szándék nélkül, valójában portrék és panorámák csoportképei. *Layered realities IV. (Rétegelt valóságok IV.)* című munkája, mint egy nagyon-nagyon távoli felvétel, szerves egésszé szerkeszti az alkotórészeket, ahogy minden absztrakt kép is figurák sokaságát olvasztja magába.

Bár a művész korábbi alkotásain már feltűntek az időközben ismertetőjegyévé vált absztrakciók, mindeddig a figuratív, fotórealisztikus elemek jelentették az origót. Kompozícióiban kulcsfontosságú viszonyítási pontok voltak az emberalakok, de ezektől mára eltávolodott. Ezzel egyidejűleg az ecsetet a kevésbé művészi, de célravezető kompresszorra cserélte, így eszköztára bővítése révén vezetett az út a geometrizált, nonfiguratív képekig. Nem paradigmaváltás, inkább mérföldkő ez az új „gesztus” – korábban kiragadott figuráit visszahelyezi az egészbe, és engedi őket a környezetükbe veszni. Elvégre már egy nagyobb látószöggel is elbír.

A pop-art és Roy Lichtenstein hatása szembevetendő. Tőle eredeztethető a kezdeti, raszterpontos ábrázolás technikája, amit a *Layered realities IV.* és a sorozat többi képe esetében is úgy alkalmaz, hogy az már nem a pop-art, hanem sokkal inkább az op-art jegyeit hordozza. Felhasználva a Moiré-effektust – mely a több rétegben használt, egymáson elcsúsztatott felületektől jön létre – többdimenziós hatást kelt a vásznon, az alakzatokat mozgásba lendíti. Az egészen egyenletes felületképzésnek és a precíz airbrush eljárásnak köszönhetően hibátlan az interferencia. Ez az optikai csalás szinte önállóan produkál új mintázatokat, és a végtelen képmélység érzetét kelti. A horizontális és a vertikális síkok keresztezése feszültséget generál. A színek és a formák szabad áramlásának csak a festett keretek szabnak határt. Voltaképpen nem zárható ki, hogy az univerzum mégiscsak véges tartomány.

A festmény szegélyén feltűnő három keret nemcsak hogy rendezi az idomok random viszonyát, de a kép a képben játékát is felkínálja, hisz a keret is keretbe kerül. Kusovszky Bea kifejezetten a galériák kiállítótéreihez, az úgynevezett white cube jelenséghez igazodva választotta ki a keretek színeit. Így azok közül a legszeleső, a leggyakrabban használt falszínnel azonos: törtfehér. Ezáltal a kép tényleges határvonala kérdéssé válik. Szintén a kép

kontúrját kérdőjelezi meg a kompozícióba hosszan, átlósan benyúló sötét-kék, illetve szürke sáv, mely túlfut a belső kereten, vitatva ezzel annak jelentőségét, eredeti funkcióját.

A művész munkáira jellemző erőteljes, rendkívül dekoratív színek ezúttal visszafogottak, egymás komplementerei. A kék és a narancssárga együttműködése szembevetendő karakter. A helyenként színes alapra, másutt közvetlenül a fehér vászonra festett raszteres felületeket az optikai színkeverés miatt egészen közelről kell szemlélnünk ahhoz, hogy megállapíthassuk a kiindulópontot, vagyis az alap színét. Illő távolságból nézve pedig igazi térélményre számíthatunk, ami a rétegek szimbiózisa nélkül nem jöhetne létre. Talán nem véletlen, hogy a koncepció, tehát a rétegek közti kapcsolat ötlete hasonló ahhoz a brémai művészcsere programhoz, amelynek keretében (!) két művész két hónapon keresztül közösen alkot. A Heimat & Welt projekt eredményeként idén Pia Pollmanns fotósorozata Kusovszky Bea rétegelt valóságaival együtt kerül bemutatásra.

Képeink tükrében, Liget Galéria, Budapest, 2019. október 10-ig

**tiszta szívvvel
FESTENI**

MŰCSARNOK | BUDAPEST | HŐSÖK TERE

2019.
09. 18.-
11. 17.



KONDOR ATTILA
Szabadságtapasztalat

2019.
09. 18.-
11. 17.



LAJTA GÁBOR

Az ajtón túl

2019.
09. 18.-
11. 17.



KONKOLY GYULA

68 - 78

2019.
09. 18.-
11. 17.



SZOTYORY LÁSZLÓ

A vágy titokzatos tárgyai

2019.
10. 04.-
11. 24.



fotóművész kiállítása

MŰCSARNOK KAMARATEREM

2019.
10. 11.-
12. 01.



SERGE BLOCH
Egyszer volt, sokszor volt

MŰCSARNOK#BOX



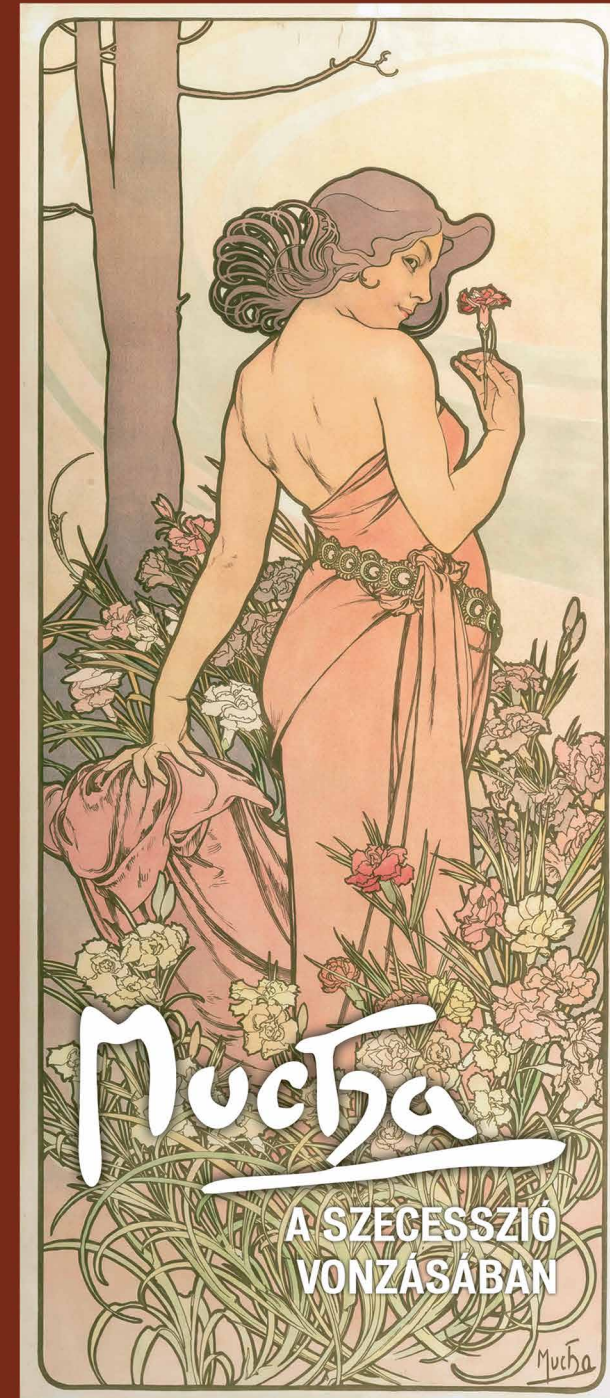

 MAGYAR MŰVÉSZET
 AKADÉMIA



ŐSZ FESZTIVÁL MÚZEUM

www.obudaimuzeum.hu

www.goldbergmuzeum.hu



A SZECCESSZIÓ VONZÁSÁBAN

**BOZSÓ GYŰJTEMÉNY • 6000 KECSKEMÉT, Klapka utca 34.
2019. szeptember 5. és december 1. között,
csütörtöktől vasárnapig, 10:00 - 18:00 óráig**



Milyen típusú szobrok között találná meg a helyét kicsiben a Gellért-hegyi emlékmű, és mi tetszett Vorosilov marsallnak a Városligetben?

Mélyi József

AZ ÍJÁSZ LEGENDÁJA



Kisfaludi Strobl Zsigmond *Íjász* szobra (1929) a Műjégpálya épülete előtt egy 1952-ben készült fényképen
Forrás: Fortepan / Eperjesi Gyula



Kisfaludi Strobl Zsigmond *Szabadság*-szobra (1947), amely a *Felszabadulási emlékmű* szoborcsoport részét képezte egy 1953-ban készült fényképen
Forrás: Fortepan / UVATERV

Évtizedek óta két makacs legenda kapcsolódik a Gellért-hegyi *Szabadság-szobor* keletkezéstörténetéhez. Az egyik szerint az alkotó, Kisfaludi Strobl Zsigmond valójában az orosz fronton elesett Horthy Istvánnak készülő emlékművét alakította át az új politikai szándékoknak megfelelően. A másik történet középpontjában a Városligeti Műjégpálya előtt ma is látható *Íjász* szobor áll, amelyet 1945-ben megpillantva Vorosilov marsall állítólag úgy döntött, hogy a *Felszabadulási emlékműre* a megbízást csakis ennek készítője kaphatja. A kutatók – mindenekelőtt Pótó János – az elmúlt évtizedek során az első legendát tudományos érvekkel megcáfolták¹, a második pedig eleve aligha igazolható. Ennek ellenére érdemes az utóbbit újra szemügyre venni, hiszen talán éppen tartóssága miatt vizsgálatra méltó. Az *Íjászt* Kisfaludi Strobl 1918–19 folyamán alkotta, s nem kétséges, hogy előképe Antoine Bourdelle 1909-ben készült *Nyilazó Herkules* című műve volt. A szobor azonnal népszerű lett, a húszas években többek között az Ernst Múzeumban és a Műcsarnokban is bemutaták, 1925-ben pedig már köztérre került: a Margitszigeten kapott helyet, a MAC (Magyar Athletikai Club) stadionja előtt.

Néhány évvel később a szobrot a főváros vásárolta meg, s az újraöntött 250 centiméter magas figurát 1929-ben állították fel a Városligetben. A mű 1945-ben szétlőtt környezetéből kiemelkedve valóban különös jelenség lehetett, de Kisfaludi Strobl önéletrajzi beszámolójából kiindulva tulajdonképpen az sem teljesen világos, hogy szovjet részről kinek tűnt fel a íját feszítő alak. A leírás szerint² 1945 szeptemberében a Fészek Klubban díszvacsorát rendeztek Alekszandr Geraszimov és Borisz Jofán tiszteletére. A két művész – Sztálin egyik kedvenc festője és a Szovjetek Palotájának építész-tervezője – Vorosilov marsall, a Szövetséges Ellenőrző Bizottság elnöke meghívására érkezett Budapestre; mint később kiderült, utazásuk egyik célja a *Felszabadulási emlékmű* véleményezése volt. A vacsorán Kisfaludi Strobl emlékei szerint Geraszimov mondott köszöntőt. „*Beszéde végén elmondotta, hogy pár nappal előbb Vorosilov marsallal autózott a város parkjában, ahol nagyon megtetszett neki egy Íjászt ábrázoló bronzszobor. Keresték a szobron a készítő nevét, de nem találták, ezért most itt kér felvilágosítást. Többfelém mutattak, mire ő felállt, pohárral a kezében hozzám jött, megölelt, és*

A társadalmi, ideológiai fordítás szimbolikus eszközei közé tartoztak az emlékművek, s maguk a szobrászok is.

bejelentette, hogy eljönnek hozzám a műterembe.” A híres szovjet vendégek látogatásáról szóló korabeli újságtudósításokkal összevetve kiderül, hogy Kisfaludi Strobl valószínűleg egymásba csúsztatta két esemény időpontját: Jofán csak októberben érkezett Budapestre, a fészekbeli vacsora időpontjában pedig már eldöntött tény volt a magyar szobrász megbízása. Mindenesetre a történet a valóságban inkább Vorosilovra vonatkozhat, s erre utal az is, hogy a műteremlátogatásról szóló beszámolóban Geraszimovról már nincs szó. A hadvezetésből néhány évvel korábban megbukott marsall az 1945-ös évben nemcsak a budapesti emlékműállítások kulcsszereplője volt, de elsősorban a szovjet hadsereghez tartozó művészeti intézmény, a Grekov Stúdió révén – amelynek alapítója és patrónusa volt – formális vagy informális befolyása más kelet-európai országokra is kiterjedt; nagyobb megbízásokhoz a háború végén,

Ha a szovjet megrendelők számára az art deco volt a mintapélda, akkor a korábbi alkotásokból kiindulva valóban Kisfaludi Strobl lehetett a legmegfelelőbb megoldás.



Kisfaludi Strobl Zsigmond *Felszabadulási emlékművének Sárkányölő* mellékalakja 1956-ban, a *Felszabadító szovjet katona* szobrának ledöntésekor
Forrás: Fortepan / Nagy Gyula

illetve az elkövetkező néhány évben elsősorban „Vorosilov emberei” jutottak. A győzelem szimbólumainak elhelyezése, a szovjet hadsereg halottaira emlékeztető emlékművek állítása Kelet-Közép-Európa felszabadított/megszállt országaiban a gyakorlatban egyébként is a helyi katonai hatóságok, vagyis a hadsereg vezetői hatáskörébe tartozott. Moszkva 1945-ben egyrészt távol volt, a központi döntéshozókat jobban lekötötték a katonai, politikai, gazdasági kérdések, másrészt Sztálin ekkor személyesen nem kezdeményezte monumentális figurális alkotások felállítását – a Szovjetunió területén az 1944 és 1946 közti időszakban néhány nagyobb emlékmű mellett inkább a helyi finanszírozású kisebb alkotások voltak jellemzők: obeliszk, zászlók, tankok, fegyverek, kisebb hősi portrék kerültek a városok és falvak köztereire. Különös módon szovjet területen 1948-tól egészen Sztálin haláláig a Nagy Honvédő Háború emlékműveinek felállítása nem is kapott újabb lendületet – ebben többek között szerepet játszott a hidegháború kibontakozása, a katonai vezetők személyi kultuszának visszaszorítására irányuló sztálini szándék, illetve az orosz vagy szovjet emlékezet problémájának megkerülése. A háborús

emlékművek és emlékmű-komplexumok létrehozásának újabb nagy hulláma csak a hatvanas-hetvenes évekre tehető. Kelet-Európa elfoglalt országaiban 1945-ben az emlékműállítás sajátos célokat követett: a leggyakrabban a szovjet áldozatokra emlékeztető művek egy új rendszer jelképei, s egyben határkövei lettek – a szovjet érdekszféra körvonala az emlékművek hálózatán keresztül is kirajzolódott. A nagyobb, szimbolikus alkotások elsősorban a nagyobb településeken, illetve a fővárosokban koncentráldtak, sokszor fiatal szovjet alkotók, ritkábban helyi szobrászok megbízása nyomán. Magyarországon a többi kelet-európai országhoz viszonyítva több alkotást készítettek hazai művészek – az egyik első példa Pátzay Pál *Kozák lovasa* volt, amely Malinovszkij marsall megbízásából született, s már 1945. május 8-án felavatták Nyíregyházán. Az emlékművek mint a szimbolikus térfoglalás eszközei Magyarország politikai „átfordításának” szándékával is készültek, vagyis azzal az elképzeléssel, hogy az ellenforradalmi Horthy-rendszerből 180 fokkal fordulattal lehetséges (és mint később kiderült, kötelező) az átterés a Tanácsköztársaság idején egyszer már létezett szovjet rendszerre.

A Budapesten az elsősorban a meghívott szovjet szakértők javaslatai nyomán központi helyszínre került és monumentális méretűre nagyított *Felszabadulási emlékmű* e fordulat lenyomata, alkotója, Kisfaludi Strobl Zsigmond pedig – mint a Horthy István-emlékmű tervezője – az átfordíthatóság megtestesítője lett. Szimbolikusan ehhez a gondolatmenet-hez tartozik az *Íjász*hoz kapcsolódó történet is: Geraszimov, illetve Vorosilov a városligeti szobor mint példa kiemelésével valójában azt sugallhatta, hogy Budapesten csak egy Budapest stílusához, kulturális szövetéhez, háború előtti múltjához illeszkedő alkotás készítője kaphat megbízást a központi szovjet emlékmű elkészítésére. Ezt a feltevést az is alátámasztja, hogy Vorosilov személyes ízléséhez – ez kiderül számtalan róla készült alkotásból – közelebb állt a realista, heroizáló, akadémikus művészet. A szovjet marsallnak a történet tanúsága szerint Budapesten viszont épp egy olyan szobor nyerte el a tetszését, amelynek figurája, annak dinamikus mozdulata, megformálása sok szálon kötődött francia alkotók húszas-harmincas évekbeli art deco munkáihoz. A fegyverét megfeszítő – mezeten, esetleg ókori vagy középkori öltözetű – íjász



Kisfaludi Strobl Zsigmond sirja a budapesti Kerepesi temetőben az *Ad astra* szobor másolatával, 2019
Fotó: © Artmagazin

motívuma Bourdelle óta rendkívül népszerű volt; az *Íjász* szinte elengedhetetlenül jelen volt az art deco kisplasztikák alkotóinak repertoárjában. Kisfaludi Strobl már a húszas években közel került az art deco irányzatához: egyik legnépszerűbb alkotása, a több anyagban és többféle verzióban elkészített *Ad astra*, amelyre díjat kapott az 1937-es Párizsi Világkiállításon, a 19. század végi francia szobrászat mellett a kortárs dekoratív – és ekkoriban főként kisplasztikákban testet öltő – érzelmesség-

gel is rokonságot mutat. A neves magyar szobrász által követett stílusirány ráadásul sok tekintetben megegyezett a Szovjetunió építészetében a harmincas évek közepe óta egyre inkább teretnyerő „sztálini art deco” formanyelvével, amelynek legfontosabb lenyomatai a moszkvai metró díszítményei, illetve a párizsi és a New York-i világkiállításokra éppen Borisz Jofán által épített pavilonok. Ugyanígy a szovjet art deco jegyeit viseli magán a Mezőgazdasági Kiállítás moszkvai architektúrája, vagy

éppen maga a nemzetközi propagandában zászlóként lobogtatott, ámde soha meg nem épült Szovjetek Palotája – ezeket az épületeket (illetve terveiket) a drága dekorációk mellett a nemzeti motívumok megjelenése is jellemezte. A Szovjetek Palotája szobrászi díszítésének terveiben is párhuzamba állítható korabeli art deco mintákkal – ilyen előkép lehetett a Brüsszeli Világkiállítás központi pavilonjának tetején megjelenő szoborsor...



Balról jobbra: a soha meg nem valósult Szovjetek Palotájának 3D modellje és az 1937-es Párizsi Világkiállítás Borisz Jofán által épített szovjet pavilonja
Forrás: Wikimedia Commons





Kisfaludi Strobl Zsigmondnak a Horthy István- emlékműhöz készített műve, a *Repülés Gényusza*, 1942
© Göcseji Múzeum

Ha a szovjet megrendelők számára az art deco volt a mintapélda, akkor a korábbi alkotásokból kiindulva valóban Kisfaludi Strobl lehetett a legmegfelelőbb megoldás; nehéz kibogozni, hogy a negyvenes évek közepén a művészt témaválasztásában és szobrai megformálásában a művészi pálya logikus útja vagy inkább a szovjet igény vezette-e még közelebb a divatos stílushoz. A közelséget jól jelzi az 1946-ban készült *És mégis elindult a munka* című alkotás, amely motívumában és kompozíciójában erősen emlékeztet a francia art deco szobrász, Pierre Le Faguays *A kerék* című, a húszas-harmincas években két verzióban is elkészített művére. A törött küllőjű vagy ép kerék, amely

ismét mozgásba lendül, a Szovjetunióban és Magyarországon is a korszak népszerű szimbóluma volt: Kisfaludi Strobl művével valószínűleg közvetlenül utalt a Parasztpárt 1945-ben használt, Konecsni György által alkotott plakátjára (*És mégis lesz kenyér*), de Constantin Meunier századfordulón készült brüsszeli Munka-emlékművén az ipart megjelenítő reliefen felbukkanó, kereket hajtó munkás motívumának is távoli utóképe. Pierre Le Faguays kerék-hajtója viszont nem munkás vagy paraszt, hanem inkább mitológiai alak – a háború után Kisfaludi Strobl művén ugyanaz a figura darabosabban lendül mozgásba, immár nem ágyékkötőben, hanem munkásnadrágban.

Az 1892-ben született Le Faguays, más néven Fayral (vagy megint másként Pierre Laurel) a két világháború közti időszak népszerű alkotója volt, kisplasztikái – köztük a természetesen általa is feldolgozott íjász-motívummal – Párizsban éppúgy megjelentek a nagypolgári szalonokban, mint Londonban, ahol Kisfaludi Strobl a háborút megelőző évtized jó részét töltötte. Egyik legnagyobb megbízását az 1937-es Párizsi Világkiállításra kapta, ahol a repülés témájának szentelt pavilonban mutathatta be allegorikus domborművét. Az alkotás széttárt karú főalakja hasonlít valamennyire a Horthy István-emlékműhöz készített *Repülés Gényuszára*, de mindez valószínűleg inkább a témának



Pierre le Faguays: *A kerék*, 1925 k., bronz, magángyűjtemény
Forrás: Wikimedia Commons



Kisfaludi Strobl Zsigmond *Felszabadulási* emlékművének *Fáklyás* mellékalakja 1966-ban
Forrás: Fortepan / Lencse Zoltán



Kisfaludi Strobl Zsigmond 1919-ben készült, majd Budapesten először 1925-ben felállított *Íjász* szobrának mása Zalaegerszezen
Fotó: © Artmagazin

megfelelő allegorikus-dekoratív gesztusok szűk választékával magyarázható. Mindezek után azonban valóban nem meglepő, hogy a Gellért-hegyen álló *Felszabadulási emlékmű* főalakja is art deco jellegzetességeket mutat, hiszen a pálmaágot tartó férfi- vagy nőalak – amely már a 19. század végén is kedvelt francia motívum volt – gyakran jelenik meg a korabeli francia kisplasztikákon vagy lámpákon. Le Faguays az 1920-as évek első felében készítette el később népszerűvé vált alkotását, *A győzelem pálmaágát*, amelynek férfialakja tartásában hasonló Kisfaludi Strobl lebegő ruhájú női figurájához, de alakja lendületesebb és karsúbb. (Pótó János *Az emlékeztetés helyei* című könyvében publikálta a *Képes Figyelő* 1945. decemberi címlapjának fotóját, amelyen a *Szabadság Gényuszá*nak kis méretű agyagmodellje még izmos férfiként jelenik meg.) De ugyanígy felmutatható – dinamikai, kompozíciós –

hasonlóság a *Felszabadulási emlékmű* egyik mellékalakja, a *Fáklyavivő* és több art deco szobor között; Le Faguays *Vadász* című kisplasztikájának férfialakja szinte azonos mozdulattal tör előre, s a hasonlóság szembetűnő Frederic Focht legismertebb, a repülés mozdulataira épülő alkotásaival is. Ha az *Íjász* említése a *Szabadság-szobor* eredettörténetének szempontjából nem is releváns, a kijelölt és követett stílus tekintetében mégis tájékozódási pont lehet. S tulajdonképpen ebből a lehetőségéből fakad az a bizonytalanság is, amely a nagyobb politikai-történelmi fordulatok után helyén tartotta a *Felszabadulási emlékművet* (illetve a komplexum túlnyomó részét). Hiszen ma már a korábbiakhoz képest is különösen nehéz eldönteni, hogy a főalakot díszítőszobornak vagy emlékműnek tekintsük-e. Kisfaludi Strobl műve – más fővárosok sokkal egyértelműbben a sztálini

esztétikai elvárásoknak megfelelő szovjet alkotásaival ellentétben – valószínűleg azért is maradhatott a helyén, mert önmagában nem állít többet, mint egy art deco plasztika. Ez a szobrászi fogalmazásmód pedig a világon mindenütt sikerrel érvényesül; nem véletlen, hogy Kisfaludi Strobl *Íjásza* nemcsak a Városligetben vagy a zalaegerszegi sportcsarnok előtt találta meg a helyét, de egy példánya évtizedekig a kaliforniai Santa Barbarában állt (*„az El Presidió nevű téren, gyönyörű környezetben”* – írta Kisfaludi; valójában egy volt spanyol laktanyából kialakított történelmi park kertjében), egy másik pedig Dzsakartában ma is a kormányzói palota előtt található. Az *Íjász* természetesen a Szovjetunióban is népszerű lett: a mű 1957-ben került be az Ermitázs gyűjteményébe, s megtekinthető a raktározási központ mellett.

Topor Tünde

ORFEUSZOK



Maróti Géza tervei alapján Róth Miksa által kivitelezett, Orfeuszt ábrázoló üvegablak, 1910 k., ólmozott, festett antiküveg, 72 x 50 cm

© Iparművészeti Múzeum

Orfeusz a századforduló szimbólumokra fogékony időszakának kedvelt figurája volt, általa lehetett utalni a művészet mindent átható erejére, illetve ő testesítette meg a különböző világok közötti átjárás lehetőségét. Alakja nemcsak koncerttermeken, de lakóházakon is felbukkant, például a később Luxus Áruházként ismert Vörösmarty téri Kasselik-házon. Ez az üvegablak az Iparművészeti Múzeumhoz tartozó Ráth György-villa *A mi szecesszióink* című kiállításán látható.



Valerio Contaldo Orfeuszként, jelenet Monteverdi *La favola d'Orfeo* (Az Orfeusz-mese) című operájából – a Fischer Iván Operatársulat, a MŰPA Budapest, a Vicenzai Operafesztivál és a genfi Grand Théâtre közös produkciója

Fotó: © Horváth Judit / HUNGART © 2019

A Művészetek Palotájában már hatodik éve a Fesztiválzenekarral közös *Európai hidak* rendezvénysorozattal indul az évad. Idén Olaszország volt a partner, ami kézenfekvő választásnak tűnik, főleg annak tükrében, hogy Fischer Iván, a Fesztiválzenekar vezetője tavaly indított el egy új európai operafesztivált Vicenzában, ahol az előadások helyszíne a legrégibb még ma is használatban lévő színházépület: a Teatro Olimpico, amit maga a nagy Palladio tervezett. A fesztiválon idén októberben Monteverdi *La favola d'Orfeo* (Az Orfeusz-mese) című operája kerül színre, amiről még azt tanultuk, hogy a műfaj első darabja – nem az, de mert majd' mindenki annak tartja, elég jó választásnak tűnik, és akkor a témáról, ami maga a zene hatalma, és a főhősről, ami a zenész mitologikus prototípusa, még nem is beszéltünk.

Az ottani közönségnek a valódi színház valódi kulisszái szolgálnak majd díszlettül, az itthoninak a MŰPA szeptemberi bemutatóján hatalmas vászon háttérre vetítették a Teatro Olimpico jellegzetes késő reneszánsz tagozatait,

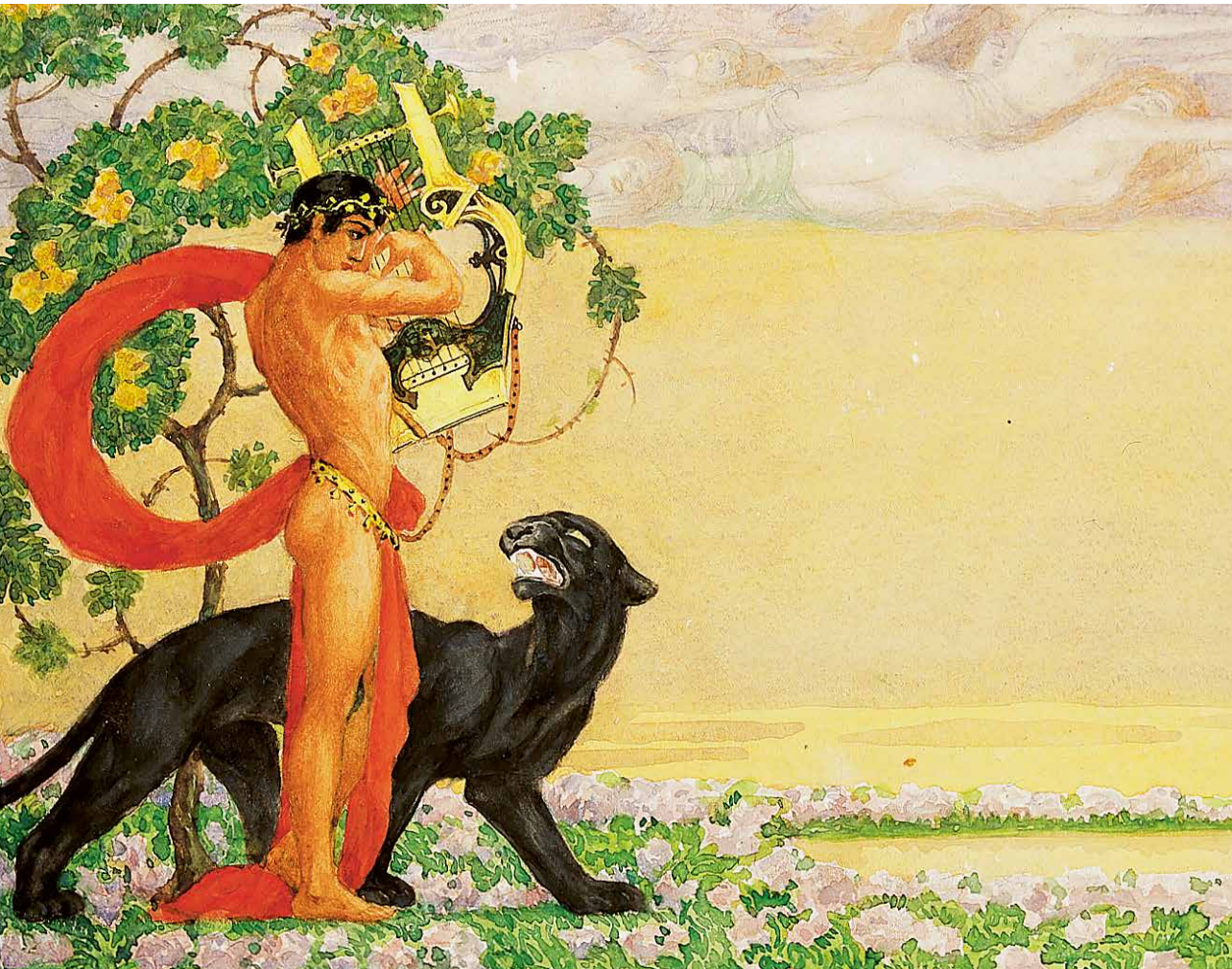
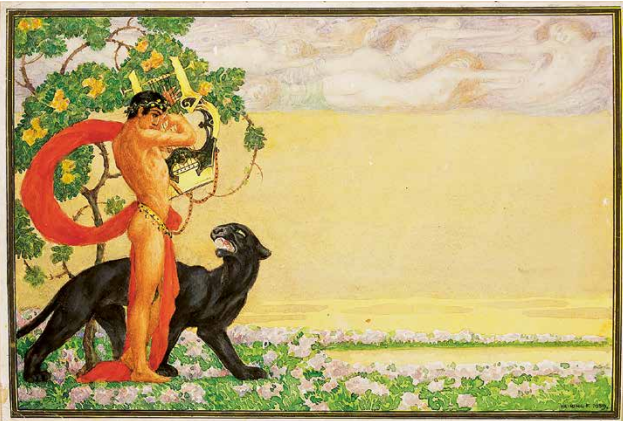
hogy ezek előtt jelenhessen meg a görög mitológia egyik leghányattottabb sorsú alakja.

A MŰPA-beli előadás egyik legjobb jele volt, amikor az egyébként Jézusnak öltöztetett énekes – hiszen Orfeusz sok szempontból tekinthető Jézus mitológiai előzményének – rocksztárként kezdte el tépni lantja húrjait. Ez rögtön fel is idézte az ókori és bibliai történetek vagy elavulástól féltett műfajok aktualizálásának mindenkoris legsikeresebb vállalkozását, a *Jézus Krisztus szupersztár* című rockoperát. De csak egy villanásra, mert különben igazi régizenei hangszerekkel, énekhangképzéssel és rekonstruált barokk gesztusokkal adták elő Orfeusz történetét. Pontosabban annak egyik változatát, hiszen a „leghányattottabb sorsú” jelző nem csak azért jár ki Orfeusznak, mert szerelméért, Eurüdikéért le kellett ereszkednie az alvilágba, ott a zenéléssel meg kellett lágyítania Pluto/Hadész szívét, majd a kudarcos vállalkozás után még szét is tépték bortól megvadult menádok. Orfeuszt nemcsak életese ményei sújtották, hanem az is, hogy

az évszázadok során mítosza és annak számtalan változata a legkülönbözőbb értelmezéseket tette lehetővé. Hol hős dalnokként tisztelték, aki az argonauták expedíciójában is részt vett – amikor is énekével nemcsak hogy lecsendesítette a tengert, de még a sziréneket is megbabonázta, olyannyira, hogy nem a hajósok vetették magukat vízbe a szirénhangoktól megtévelyodottan, hanem a szirének Orfeusz után, mint valami groupie-csapat –, hol gyáva, megúszós figurának tartották, aki képtelen volt szerelmével együtt halni, inkább lement alkudozni az alvilágba, bár nyilvánvaló lehetett számára is, hogy úgysem nyerhet. Vagy vegyük Orfeusz halálát, ami tökéletes táptalajt jelentett minden nőgyűlölő fel fogásnak, hiszen az éteri szépség képviselőjét, az aranykor hangzatainak létrehozóját, a kifinomult Apolló-fiút szó szerint széttépik a Dionüszoszt kísérő és a visszautasítástól feldühödött, durva ösztönöktől vezérelt menádok vagy bakkhánsnők (attól függően, hogy római vagy görög nevükön akarjuk őket szólítani).

Helbing Ferenc: *Orfeusz*, 1939, papír, akvarell, 271 x 400 mm, Szent István Király Múzeum, Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár
Fotó: Sulyok Miklós © Szent István Király Múzeum / HUNGART © 2019

Első pillantásra mintha egy felnőtteknek szóló *Zengő ABC* lapja lenne ez a kép, amelyen a főalak, Orfeusz korallpiros leplét épp nagy „o” betűvé dagasztja a szél. Jobban megvizsgálva a kép felső sávját, láthatjuk, hogy a szelet vágyakozó nők sóhajai keltik, akik iránt azonban Orfeusz érzéketlen marad, és később, legalábbis a mitológiai történet egyes változatai szerint, pont ez okozza vesztét: a Dionüszosz/Bacchus által feltűzelt, de visszautasított trák bakkhánsnők darabokra szaggatják. Az alkotót, az alkalmazott grafika egyik legnagyobb, két háború közti mesterét, Helbing Ferencet érezhetően megihlette a téma. Egy korábbi művéből átemelve a motívumot, Orfeusz társaként a képre festett egy fekete párducot, akit elbűvölnek az Orfeusz hangszeréből elővarázsolt hangzatok. Nem is ő fogja széttépni, hanem a most még a kép tetején, a zenétől szintén elbűvölten lebegő nők. Érdekes, hogy egy látszólag ártalmatlan 1939-es Orfeusz-illusztráció hogyan sugározza akaratlanul is a hamarosan mindent elborító beteges agresszió előérzetét.



Orfeusz-mozaik, 3. század, kő, üveg, 97 x 113,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény
© Szépművészeti Múzeum

A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének egyik legkülönlegesebb darabja egy hatszögletű, ívelt oldalú, tört meandermintával szegélyezett kövekből és üveglapocskákból álló mozaik. Orfeuszt látjuk rajta, aki egy sziklán ülve négyhúrú lantot penget, mellette (valószínűleg) babérágon kismadár énekel. A mitológia szerint Orfeusz Apollón isten és Kalliópé múzsa gyermeke, aki olyan szépen játszott hangszerén, hogy azzal még a vadállatokat is megszelídítette. Ez a csoda a római mozaikművészetben is gyakori téma volt: középen Orfeusz, körülötte pedig a feléje forduló állatok. A budapesti mozaik is egy ilyen nagy méretű kompozíció középső része lehetett, s talán egy villa padlóját burkolhatta a valamikor virágzó Africa provinciában, vagyis a mai Tunéziában – itt tárták fel az 1940-es években. Most a Szépművészeti Múzeum újrarendezett antik gyűjteményi kiállításán látható.

Orfeusz alakja évezredek óta a művészet egyik legtöbbször megörökített motívuma, de igazi karrierjét a századforduló misztikus szimbolizmusában futotta be, amikor rajta keresztül maga a zene, az eszményített művészeti ág vált hangsúlyos szimbólummá. Aztán jött a szürrealizmus és Jean Cocteau,

aki annyira magáénak érezte, sőt magáévá is tette az Orfeusz-mítoszt, hogy a neve szinte összeforrt vele. Önéletrajzi filmtrológiát épített köré, ennek első darabja az 1930-as *A költő vére*, aminek látványvilága a Bauhaus színtársulata által előadott *Triádikus balett*-tel mutat rokonságot, majd a háború

után, 1950-ben elkészült az *Orfeusz*. Harmadikként pedig tíz évvel később az *Orfeusz végrendelete*, mindkét film-ben Cocteau akkori szerelmével, Jean Marais-val a főszerepben. De Cocteau-ról részletesebben majd máskor.

Szarajevo, New York, Bécs, Siófok, Berlin, Újlipótváros, Budapest 100, EKF, BTM, városi és kerületi gyűjtemények

múzeumcafé
73



A MúzeumCafé 73. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

város
lokális emlékezet

Rippl-Rónai József egyik korai pasztellportréjának címe: Cléo de Mérode rokona. De ki volt Cléo de Mérode?

Németh István

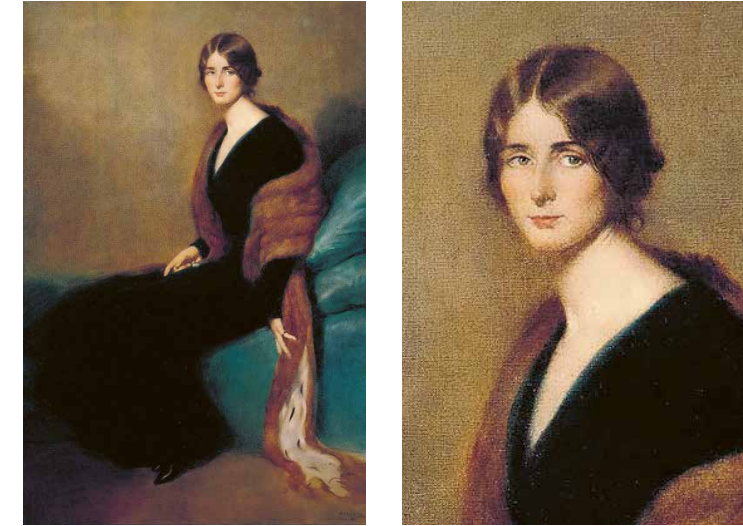
AZ ELSŐ FOTÓMODELL

Cléo de Mérode emlékezete



Cléo De Mérode, 1900 k.

© George Grantham Bain Collection / Forrás: Wikimedia Commons



Manuel Benedito: *Cléo de Mérode*, 1910, olaj, vászon, 160 x 108 cm, Fundación Banco Santander, Madrid

Forrás: Wikimedia Commons

Az 1900 körüli évtizedek legismertebb sztárjai többnyire színésznők, énekesnők vagy táncosnők voltak, a korabeli társasági élet körülrajongott dívái, akiknek alakjával nem csupán a fellépéseiket hirdető plakátokon, de a különböző bulvár- vagy divatlapokban is gyakran lehetett találkozni, s akik extravágáns öltözetükkel vagy éppen jellegzetes hajviseletükkel divatot teremtettek. Karrierjük csúcán mondhatni, a vízcspából is ők folytak, de aztán sokszor a teljes feledés lett a sorsuk. Azt, hogy néhányuk neve fennmaradt, hogy vonásaikat mindmáig ismerjük, nem utolsósorban a róluk készült számos korabeli fotónak, festménynek, szobornak vagy egyéb műalkotásnak köszönhetjük. Ezek a portrék egyébként nem csupán magukat az ábrázolt személyeket tették még ismertebbé, hanem az őket megörökítő művészeket is, amire többek között Alphonse Mucha híres, Sarah Bernhardtot ábrázoló, szecessziós plakátjainak esete a legjobb példa.

A kor ünnepest színpadai csillagai persze többnyire nem csupán, vagy nem elsősorban kiemelkedő tehetségüknek, hanem legalább ennyire vonzó külsejüknek, mondhatni, női csáberejüknek

köszönhették rendkívüli népszerűségüket. Mindez különösen érvényes az Európa első fotómodelljeként, illetve a legtöbbször fényképezett nőként is emlegetett, angyalarcú Cléo de Mérode-ra (teljes nevén Cléopâtre-Diane de Mérode, 1875–1966). Bár egész életét a táncnak szentelte, sejtethetően – mint ahogy ezt egyébként egyes korabeli források is megerősítik – korántsem csak színpadon nyújtott alakításai miatt vált a boldog békeidők, a „Belle Époque” egyik bálványozott divájává és szépségideáljává.¹

Az alakját övező pletykák, illetve legendák rögtön ott kezdődnek, hogy már származását, születési helyét illetően is megoszlanak a vélemények. Egyes források szerint az ősi belga nemesi családból származó osztrák tájképfestő, Carl Freiherr von Merode (1853–1909) és egy osztrák színésznő gyermekeként született Párizsban (vagy esetleg Bordeauxban, vagy netán Biarritzban), míg mások azt lehet olvasni vele kapcsolatban, hogy édesanyja nagy valószínűség szerint inkább egy bizonyos Vincentia de Mérode (1856–1899) lehetett, akinek egy ismeretlen spanyol férfival folytatott viszonyából született Cléo.²

Annyi mindenesetre biztosan tudható, hogy már igen fiatalon, hétévesen elkezdett balettet tanulni, s mire tizenegy éves lett, a párizsi opera balettkarának ifjú tehetségként már túl is volt első fellépésén. Szépségére hamar felfigyeltek, s néhány éven belül festők és fotográfusok kedvelt modellje lett. Egyes feltételezések szerint már tizenévesen Jean-Louis Forain, illetve Edgar Degas pihenő balerinákat megörökítő műveinek egyik ihletője, s talán szereplője is volt. Az ezt követő időszakban pedig már tucatszámra készültek róla a portrék,³ szobrok, illetve a kor ismert fényképészei, Nadar, Ogerau vagy éppen Reutlinger műterméből kikerülő emblematikus fotók, képeslap- és fotósorozatok, melyek különösen fontos szerepet játszottak abban, hogy Cléo de Mérode neve (s a róla elnevezett, középen kettéválasztott, fülre fésült, s hátul kontyban összefogott jellegzetes hajviselet) rövidesen egész Európában fogalommal váljon.⁴

Cléo számára a sikerekkel és botrányokkal tarkított 1896-os esztendő több szempontból is emlékezetesnek bizonyult. Amikor az egyik helyi lap kezdeményezésére megszavaztatták a francia

lakosságot, hogy a színpad ünnepelt dívái közül kit tartanak a legszebbnek, akkor a közönségszavazatok alapján Cléo de Mérode Sarah Bernhardtot és mindenki mást is megelőzött. Ugyancsak ebben az évben mutatták be a párizsi Szalon kiállításán Alexandre Falguière róla mintázott, s jelenleg a Musée D’Orsay gyűjteményében található szobrát, mely a szépséges táncosnőt teljesen ruhátlanul ábrázolja. Cléo persze nagyon felháborodott, s óriási botrányt is csapott, saját állítása szerint ugyanis ő sosem állt aktmodellt a szobrásznak. Vagy ahogy azt egy kutató feltételezte, talán mégis ruhátlanul pózolhatott a szobrászműteremben, de ezt annak tudatában tette, hogy majd csak egy mellszobor készül róla.⁵ Ki tudja? Az eset mindenesetre nagy port kavart akkoriban, s a spanyol Carlos Vasquez y Obeda még egy képet is festett arról, amint Cléo de Mérode és társnői éppen döbbenten állnak Falguière említett szobra mellett a Szalon egyik kiállítótermében. Nem ez volt azonban az a bizonyos eset, mely szinte egész későbbi pályafutására árnyat vetett...



Carlos Vasquez y Obeda: *Cléo De Mérode a Szalonban*, olaj, vászon, 73,7 x 54 cm, magángyűjtemény

Az akkoriban már hatvanas éveinek elején járó belga uralkodó, II. Leopold (1835–1909) párizsi látogatása során Cléo de Mérode egyik fellépését látva rajongásának jeleként az előadás után egy hatalmas csokor vörös rózsát küldött neki. A dolog természetesen nem maradt titokban, s csakhamar elterjedt a pletyka, hogy Cléo a kurtizánok, illetve könnyűvérű nők iránt élénk érdeklődést tanúsító király szeretője lett.⁶ Bár kérdés, hogy mennyi volt igaz az egészből, Cléo ezt a vádat élete végéig nem tudta lemosni magáról, s neve elválaszthatatlanul összefonódott a korabeli bulvárlapokban nemritkán Cléopoldnak csúfolt uralkodóéval. Vagy tíz éven keresztül tucatszámra jelentek meg róluk az újságokban a hízelgőnek korántsem mondható, hol egyszerűen vicces, hol meglehetősen pikáns karikatúrák. Az egyik példátul Leopoldot kakastaréjjal és -farokkal ábrázolták, amint a hátán cipeli ruhátlan kedvesét, míg egy másikon az ugyancsak meztenül ábrázolt Cléo de Mérode az ismert újszövetségi történetre utalva Mária Magdolnaként, hosszú hajával éppen



Cléo De Mérode és II. Leopold belga uralkodó politikai karikatúrája egy 1905-ből származó archív képeslapon

megtörli az előtte ülő király bütykös lábait. Talán még ezeken is túltesz az a „viagrareklám”, ahol az agg Leopold egy potencianövelő szert tartalmazó üvegcsét tart magasra, miközben a kézfején pihenő, s Cléo de Mérode arcvonásait viselő macska hátsó felét mustrálgatja. Bár a belga uralkodóhoz fűződő viszonyáról szóló pletykák mindenhová elkísérték, ezeknek végső soron reklámértéke is lehetett Cléo számára, amit ő igyekezett is maximálisan kihasználni. Szólókarrierbe kezdett, bejárta fél Európát, s 1897-ben még New Yorkban is többször fellépett.⁷ Híre csakhamar Magyarországra is eljutott, ahol rendszeresen jelentek meg róla rövidebb-hosszabb cikkek, tudósítások. Bár az *Országos Hírlap* Cléo de Mérode *alkonya* címmel már 1899-ben azt írta vele kapcsolatban, hogy immár elveszítette vezető helyét a párizsi színpadi sztárok népszerűségi listáján, s helyét az Odéon új csillaga, egy bizonyos Sorel kisaszszony (feltehetően Cécile Sorel, 1873–1966) vette át, ez sejtetően nem egészen felelt meg a valóságnak. Tudjuk, hogy Cléo az 1900-as Párizsi Világ-

...a párizsi diva még a képviselőházba is ellátogatott, ahol a honatyák ahelyett, hogy egymás beszámolóira figyeltek volna, végig őt bámulták.



Cléo De Mérode a kor híres fotográfusa, Gaspard-Félix Tournachon, azaz Nadar fényképén, 1905 k.
Forrás: Wikimedia Commons

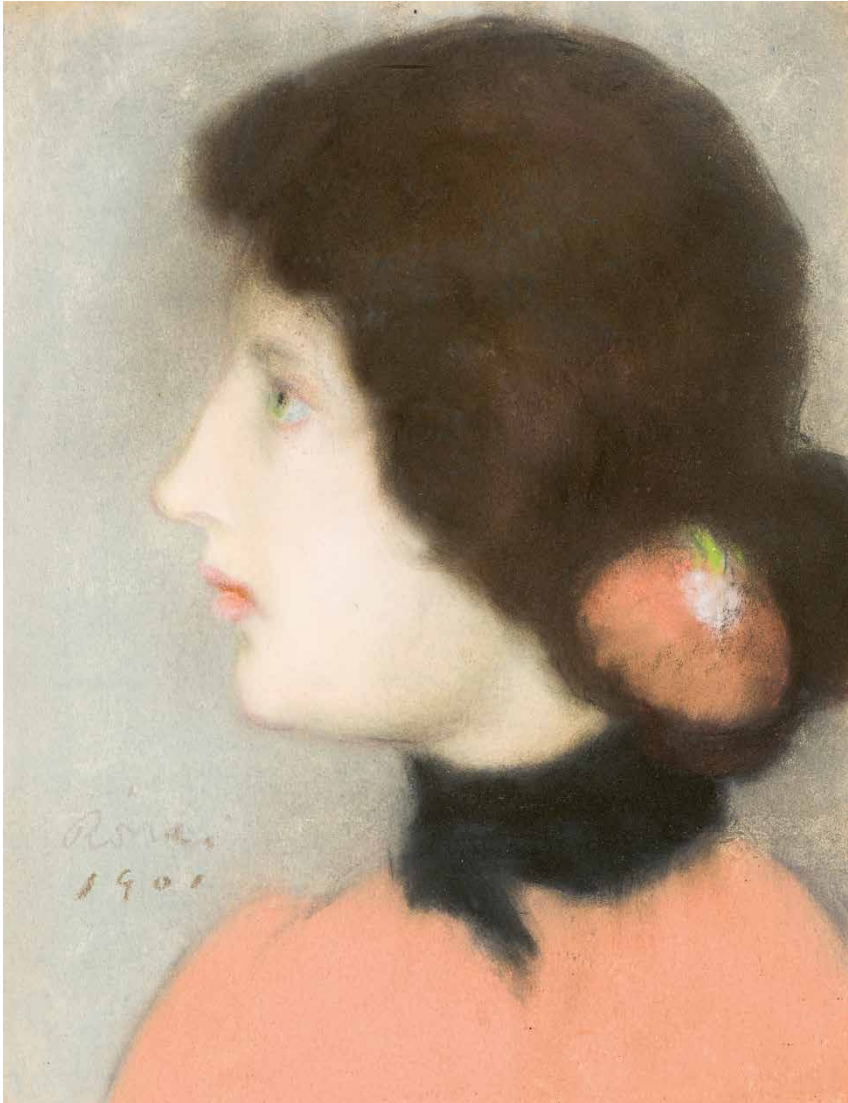
kiállítás egyik szenzációjának számító, híres kambodzsai táncával, melyet archív fotók is megörökítettek, a Folies Bergère színpadán is többször fellépett ekkoriban, s a szakirodalomban rendszerint az ezt követő tíz évet szokták karrierje legsikeresebb időszakaként említeni. Tudjuk, hogy az Ausztriában és Németországban különösen népszerűnek számító táncosnő szerepelt többek között a hamburgi Hansa-Theaterben, illetve a berlini Wintergartenben is, s 1902–1904 közé tehető müncheni fellépései idején Friedrich August von Kaulbach még egy portrét is festett róla.⁸ Paul Klee 1902. március 6-án papírra vetett naplófeljegyzésében az elragadtatás hangján írt róla, megjegyezve, hogy talán ő a legszebb nő, akit valaha látott.⁹ Külföldi fellépései során Szentpétervárra is eljutott, és táncolt az Orosz Balett színpadán.¹⁰ Az 1900-as évek elején Cléo de Mérode egyébként Budapesten is több alkalommal fellépett, először az Operaházban, majd az Operettszínház elődjének szá-

mító Nagymező utcai Somossy Orfeumban.¹¹ A *Vasárnapi Újság* 1907. január 13-i számában például arról olvashatunk, hogy jelenleg két világhírű táncosnő is szerepel egyidejűleg Budapesten, egyikük Cléo de Mérode, míg a másik az amerikai Maud Allan.¹² Egy héttel később ugyanitt már arról számoltak be, hogy a párizsi diva még a képviselőházba is ellátogatott, ahol a honatyák ahelyett, hogy egymás beszámolóira figyeltek volna, végig őt bámulták.¹³ Korabeli feljegyzésekből az is kiderül, hogy budapesti tartózkodásai idején rendszerint a Hungária szálló harmadik emeletén bérelt lakosztályt magának.¹⁴ Egyébként Ady Endre néhány vitriolos írása arról árulkodik, hogy Cléo de Mérode-ot a magyarországi sajtóban is többnyire mint a vén Leopold szeretőjét emlegették.¹⁵ A *Szentesi Lap* egyik „jól értesült” újságírója pedig már 1906 decemberében részletesen beszámolt szakításukról, illetve a köztük zajló pereskedésekről. Elég nyilvánvalónak tűnik azonban, hogy



Karikatúra az apró Cléo De Mérode-ot karján tartó II. Leopoldról „Kongó császára” felirattal, archív képeslap

ez esetben a híres balerina személyét összemosták, illetve összekeverték a belga király utolsó szeretőjével, a pályafutását egyszerű prostituáltként kezdő Caroline Lacroix-val (Blanche Zélie Joséphine Delacroix, 1883–1948), akit Leopold tényleg elhalmozott minden-
nel, s aki valóban két gyermeket szült (házasságon kívül) az uralkodónak, el-
lentétben a megvádolt Cléo de Mérode-dal, akinek – amennyire tudni lehet – egyetlen gyermeke sem volt, sem tőle, sem mástól!¹⁶.
Bármilyen legyen is az igazság, Émilienne d’Alençon, Liane de Pougy és Carolina Otero mellett, hagyományosan őt is a Belle Époque híres félvilági hölgyei között tartották nyilván.¹⁷ Egyébként hogy az általa divatba hozott, s róla elnevezett hajviselet Magyarországon is mennyire ismert volt annak idején, azt többek között Csáth Géza, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula vagy Molnár Ferenc műveinek egyes részletei is jól bizonyítják.¹⁸ S ne feledkezzünk meg persze Rippl-Rónai József egyik



Rippl-Rónai József: *Cléo de Mérode rokona*, 1901, papír, pasztell, 39,5 x 31 cm, 1901, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum

legszebb pasztellportréjáról, az 1901-ben készült, s jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található, *Cléo de Mérode rokona* címen ismert képről sem, melynek profilból ábrázolt ismeretlen nőalakja ugyanezt a jellegzetes frizurát viseli.¹⁹ Szólnunk kell még röviden Cléo állítólagos szeretőjéről, II. Lipót belga királyról, akit korántsem csupán botrányos nőügyei miatt tartottak saját korában velejeíg rossz embernek, illetve könyör-

telen szörnyetegnek. Belgium hatalmas hasznot hozó, Kongói Szabadállam néven ismert afrikai gyarmatát ugyanis saját magánvállalkozásának tekintette, ahol hosszú időn keresztül rendkívül kegyetlenül bántak a helyi lakossággal, s a rendszeres kínzásoknak, csonkításoknak és kivégzéseknek néhány évtizeden belül, a legóvatosabb becslések szerint is, legalább 8 millió áldozata volt. Ahogy egy kortárs történész fogalmazott vele kapcsolatban: *„jobb hely lenne a világ,*

ha meg sem született volna!”²⁰ A róla kialakult összképet némileg árnyalja egyébként, hogy a gyarmatokról befolyó iszonyatos mennyiségű pénz egy részét hatalmas beruházásokra költötte, s a belgák manapság, egykori rémtetteiről szinte megelégedkezve, vagy erről legálábbis diszkréten hallgatva, II. Lipótot az ország felvirágoztatójaként, illetve nagy építetőként tartják számon. Tény, hogy többek között olyan emblematikusnak számító épületek kötődnek

a nevéhez (illetve pénzéhez), mint például az 1888-as és az 1897-es világkiállítás helyszínéül is szolgáló brüsszeli Jubelpark (franciául: Parc du Cinquantenaire), az Alphonse Balat tervei nyomán 1885 és 1893 között épült lakeni Koninklijke Serres (azaz Királyi üvegházak), melynek impozáns üveg- és vaskonstrukciójának kivitelezésében az Art Nouveau építészet úttörőjének, s egyik legjelentősebb képviselőjének számító fiatal Victor Horta is segédkezett, a pályaudvarok katedrálisának is nevezett, s valóban lenyűgöző antwerpeni Centraal Station, az oostende-i tengerparton húzódó, 1902 és 1906 között épült, s mintegy 380 méter hosszú Koninklijke Gaanderijen, azaz Királyi galériák, melynek sziluettje a híres belga festő, Léon Spilliaert egyes alkotásain is feltűnik, vagy az egyébként is nagyzási mániában szenvedő belga

uralkodó egyik utolsó megrendelése, a párizsi Sacré Cœur utánzó, nyomasztóan hatalmas méretű, s előképénél lényegesen rondább brüsszeli Szent Szív székesegyház.²¹

Epilógus

II. Lipót, a Szörnyeteg 1909 decemberében elhunyt. Az első világháborút követő években Cléo de Mérode sokat időzött Ausztriában, ahol Gustav Klimtre is nagy hatással volt. Idővel persze sokat veszített egykor hamvas szépségéből, mindenesetre egészen az 1930-as évek végéig vállalt időnként nyilvános fellépéseket. Ezt követően visszavonultan élt Biarritzban, ahol állítólag egészen idős koráig vezetett egy tánciskolát. 1955-ben jelent meg önéletrajzi írása, melyben értelemszerűen saját szemszögből írta meg a történeteket, és reflek-

tált a személyével kapcsolatban elterjedt mendemondákra.²² Véletlenszerű egybeesés is lehet, hogy még ugyanebben az évben perbe keveredett – és a pert meg is nyerte – Simone de Beauvoirral, aki néhány évvel korábban, 1949-ben megjelent *Le Deuxième Sexe* (*A második nem*) című könyvének hetérákról és prostituáltakról szóló 8. fejezetében őt is kurtizánként emlegette.²³ Cléo de Mérode 1966-ban, 91 éves korában hunyt el. A párizsi Père-Lachaise temetőben helyezték örök nyugalomra, ahol sírját annak a Luis de Périnat nevű spanyol szobrásznak és diplomatának (1872–1923) egyik korai, még 1909-ben készült alkotása díszíti, aki állítólag Cléo de Mérode talán egyetlen igazi szerelme, s 1906 és 1919 között élet-társa is volt.²⁴

| 1 Karl Reissmann: *Cleo de Merode. Der Glückstraum einer Tänzerin*. Heidenau, 1921; Brygida M. Ochaim – Claudia Balk: *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Stroemfeld, Frankfurt/M, 1998; Michael D. Garval: *Cléo de Mérode and the Rise of Modern Celebrity Culture*. Ashgate Publishing Ltd., 2012; Jonathan Goldman – Aaron Jaffé (szerk.): *Modernist Star Maps: Celebrity, Modernity, Culture*. Routledge 2016. 9. fejezet | 2 Ezen utóbbi feltételezést látszik egyébként alátámasztani az a tény is, hogy Vincentia neve is szerepel Cléo de Mérode síremlékén a párizsi Père-Lachaise temetőben. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy – legalábbis egyes források szerint – Vincentia szerelme, s Cléo apja nem egy ismeretlen spanyol, hanem egy görög származású férfi, Theodor Christomannos (1854–1911) volt. http://www.bolzano-scomparsa.it/christomannos_e_la_ballerina.html | 3 A Cléo de Mérode-ról készült számos korabeli portré közül elég itt talán Giovanni Boldini 1901-ben festett, híres (jelenleg New York-i magángyűjteményben őrzött), s gyakran reprodukált művére utalni, melyet egyesek a 19. század Giocondájának is neveztek. Lásd: Francesco Dini – Fernando Mazzocco (szerk.): *Boldini. Lo Spettacolo della Modernità* (kiállítás-katalógus). Musei San Domenico, Forlì, 2015, 40. o. | 4 Christian Corvisier: *Cléo de Mérode et la photographie, la première icône moderne*. Éditions du Patrimoine, Párizs, 2007; a róla készült számtalan korabeli képeslap kapcsán lásd: Michael D. Garval: Cléo de Mérode's Postcard Stardom. In: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2008/1.; lásd még: <http://www.helmut-schmidt-online.de/Boudoir-Cards/be-artists-merode.html> | 5 Anne Pingoot: Le fonds Falguière au Musée du Louvre. In: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1978, 263–290. o. | 6 Cléo de Mérode és a belga király első találkozásának időpontjával kapcsolatban szintén némileg eltérő adatokat olvashatunk. A legtöbb forrás ezt 1896-ra teszi, egyes utalások szerint azonban már egy évvel korábban, 1895-ben kapcsolatba kerültek egymással. | 7 A fellépéseiről irt amerikai kritikákban többnyire azt olvashatjuk, hogy míg szépsége, vonzó külseje ott is mindenkit rabul ejtett, színpadi produkcióitól már korántsem volt annyira elragadtatva a helyi közönség. Cléo valószínűleg viszonylag könnyen megemészthette ezeket a fanyalgó kritikákat, annál is inkább, mivel Európában megszokott honoráriumának New Yorkban a többszörösét kapta. | 8 Rudolf Reiser: *Alte Häuser - Große Namen: München*. Bruckmann, München, 1978, 141. o. | 9 Felix Klee: *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*. Köln, 1957, 106. o. | 10 <http://www.artists-and-art.org/2010/06/cleo-de-merode-la-belle-epoques-beauty.html> | 11 Cléo de Mérode 1901. április 30-án lépett fel először Budapesten, a Magyar Királyi Operaházban, Máder Rezső *Piros cipő* című balettjében – olvasható az 1929-ben megjelent *Magyar Színművészeti Lexikon* rövid szócikkében. | 12 *Vasárnapi Újság*, 1907. január 13., 29. o. | 13 *Vasárnapi Újság* 1907. január 20., 49. o. | 14 Szomory Emil: *A függöny előtt és a függöny mögött*. Budapest, 1914, 158–162. o. | 15 Ady Endre: Király-idillek. In: *Budapesti Napló*, 1905. február 8.; Ady Endre: Strófák színpadi nőkről. In: *Budapesti Napló*, 1906. június 9.; Ady Endre: Párizsi jegyzetek, Cléo bukása. In: *Budapesti Napló*, 1907. március 8. | 16 Léopold és Cléo. In: *Szentesi Lap*, 1906. december 21., 4. o. | 17 Dr. Kéri Katalin: A Belle epoque Párizsa és Párizs Bella Oterója. In: *Valóság*, 1996/2, 61–65. o. | 18 *„A színesznőből valami édes parfüm áradt. Friss volt, eleven, s butácska szeme kedvesen ragyogott. A haját á la Cléo de Mérode a fühlére fésülte”* – írta egy helyen Molnár Ferenc. Lásd: Molnár Ferenc: *Az éhes város*. Budapest, 1901, 153. o.; Csáth Géza 1905-ben papírra vetett *Részletek Mariska naplójából* című írásában ezt olvashatjuk: *„Egész nap olvastam. És háromszor megfésülködtem. Igen jól áll nekem a leodemerode; hogyha nem lennék olyan telt arcú, mindig ezt hordanám.”*; Krúdy Gyula *Utazások a vörös postakocsin* c. művének 5. fejezetében ugyanakkor a következő szellemes részlet található: *„Antónia olyan szőke volt, mint a nőtény oroszlán. Dús haja Cleo de Merode módjára volt fühlére fésülve (amely hajviselet azért ment ki Pesten a divatból, mert a hölgyfodrászok ráfogták, hogy tüdővést okoz)”*; Kosztolányi Dezső *Álom és ólom* című kötetében pedig a következő sorok olvashatók: *„A kisebbik lány, akinek gyermekarcához olyan igen illik Cléo de Mérode komoly frizurája, végigdől a pamlagon...”*. | 19 Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1998, 274–275. o.; a kép címadásának történetét Herman Lipót is felidézi: Herman Lipót: *A művészasztal*, Budapest, 1958, 98. o. | 20 <https://web.archive.org/web/20080622102449/http://web.jjay.cuny.edu/~jobrien/reference/ob73.html> | 21 Piet Lombarde: *Leopold II, Konig-bouwheer*. Gent, 1995; Adam Hochschild: *De geest van koning Leopold II en de plundering van de Congo*. Amszterdam, 1998; Catherine Lucas: *Bouwen met zwart geld: de groothedswaanzin van Leopold II*. Antwerpen, 2002 | 22 Cléo de Mérode: *Le Ballet de ma vie*. Pierre Horay, Párizs, 1955 | 23 <https://viola.bz/cleo-de-merode-belle-epoque-star/> | 24 Garval 2012, 82. o. 43. jegyzet

Fáy Miklós

A nyugodalmas jóéjszaka találkozása szürrealistákkal

Sokáig azt képzeltem, mondta a nyugodalmas jóéjszaka, hogy azért vagyok olyan kevésbé fogékony a szürrealizmusra, mert én soha nem álmodok semmit. Vagyis ilyenkor mindig kijavítanak, álmodom, de nem emlékszem rá, akár fölvernek, akár csöndesen ébresztgetnek, akár magától nyílik ki a szemem, mert hasamra süt a nap, fogalmam sincs, mit láttam az előbb, hol jártam és mit tapasztaltam. Hát így nehéz. A világ magától is tele van mindenféle szörnyekkel, nem kell hozzá túllépni a realizmuson, egy zebránál, zsiráfnál, embernél, imádkozó sáskánál semmi sem különösebb, démonibb, felkavaróbb.

Nem valami marhaság ez az egész? Úgy értem, valami elméleti háttér, mint a kommunizmus, valamit mégis kell mondani, hogy miért végezzük ki az embereket, vagy miért zárjuk a maradékot börtönbe, miért festünk furcsa dolgokat.

Nem is ez zavart, hanem az elméleti háttér befolyása a művekre. Az ember a megoldást vagy megfejtést ott keresi, hogy mi van a képen, és nem a vonalakban meg a színekben. Azért hat, mert elfolyik az idő, jóságos ég, hát azért a laposságnak is kell legyen határa. Egyszer kitaláltam (nem álmomban) egy szürrealista festményt, egy szőrös női akt hevert rajta, és a szőrzete rendes mellkasi bunda, ha alaposabban megvizsgálta a szemlélő, csupa hangya volt. Ezzel még lehet kezdeni valamit, írtam a jegyzetfüzetembe. Szerencsére nem kezdtem vele semmit.

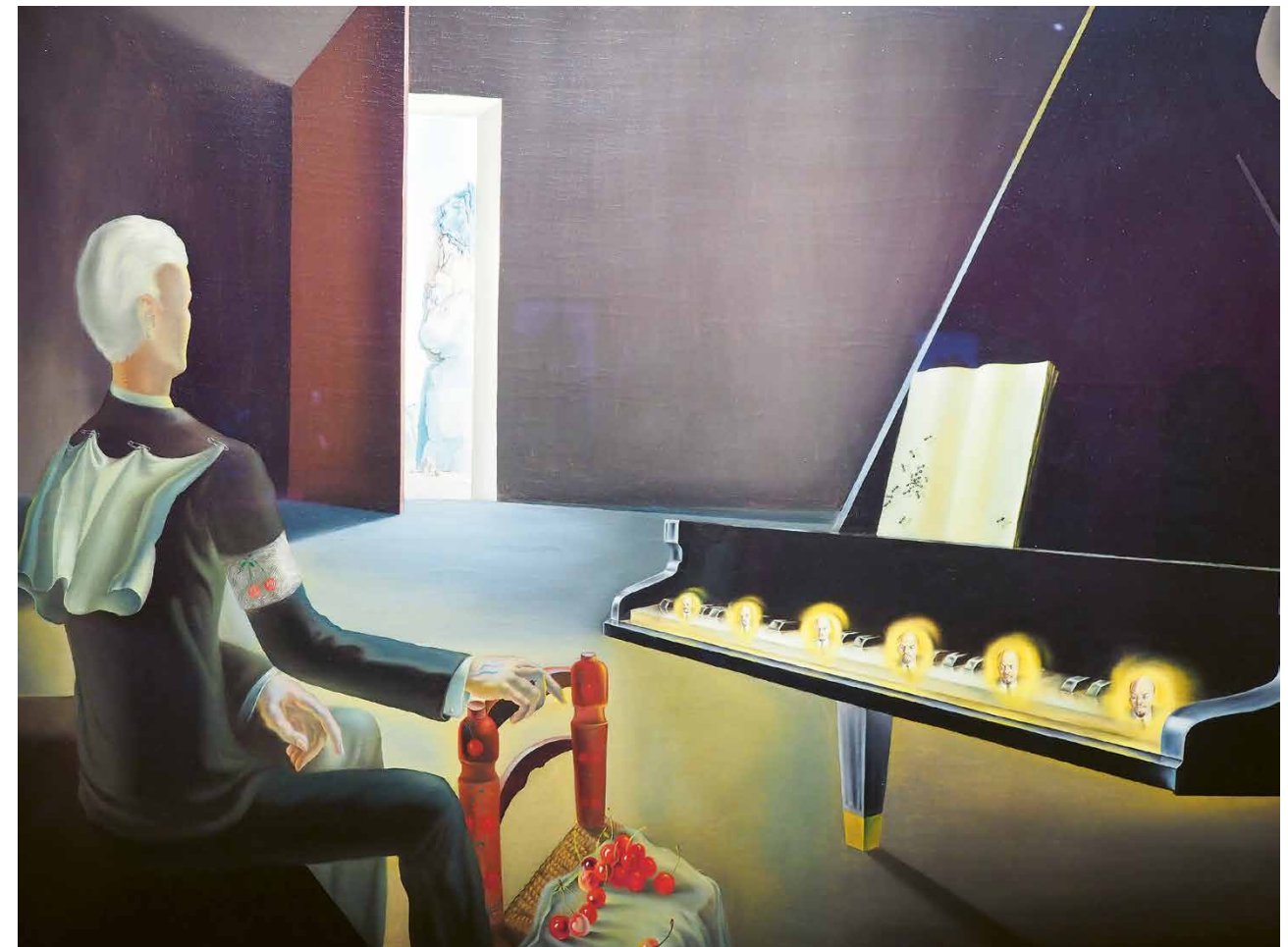
A hangyákkal viszont kellene kezdeni valamit. Ott mocoognak a falon, mert úgy van a kiállítás, hogy egy előlről-hátulról nézhető vászonra vetítik az *Andalúziai kutyát*, látszik, hogy szobor a műkéz, amelynek lyuk van a közepén, és abban mászkálnak a kis rovarok, nyilván a lyukba rejtettek valami finom hangyacsemegét. Mögötte Dalí lenines képe, a zongorán kotta, azon kottafejek helyett hangyák szaladgálnak. Nálunk azt mondják a szorgalmas hegedűsre, hogy még a légy piszkot is lejátsza a kottából, úgy látszik, a franciáknál a zongorista játssza el a hangyákat. Ha egyáltalán eljátssza, mert Dalí ősz hajú muzsikusa túl messze van a hangszertől, nem ér el oda. Elvben persze nem biztos, hogy ő a muzikus, csak a keze olyan furcsa, a normális, hétköznapi fakezűekhez képest kifinomult tartásban nyugszik, és az erek olyan érzékenyen domborulnak rajta. A zongorán, mármint a billentyűkön, ott van Lenin, hat példányban, finoman derengő dicsfényben. Ez volna Dalí válasza arra, hogy a mozgalomnak szorosabbra kellene húznia a szálakat a kommunista párttal. Mit mondjak: megsemmisítő kritika.

Erről beszélek, mondja a nyugodalmas jóéjszaka, a képnek története van, a képnek magyarázata van, ha mindezt elolvassuk a falon, akkor már bent is vagyunk, befértünk a kiválasztottak csapatába, akik értik, hogy miről is van szó. Attól még nem kell feltétlenül szeretni is a szürrealizmust, lehet fejet csóválni, hogy az egész társaság azt játssza, amit a moszkvai bolsevikok, vagy elfogadjátok a vezért vezérnek, vagy ki vagytok zárva. Képzelem, mekkora csapás lehetett egy ilyen kizárás, nyugtalan Chiricók járták a sötét utcákat, többé már nem vagyok igazi szürrealista, hogyan fessek bármit is holnap reggel?

Az is lehet, hogy más aggasztotta őket. Nem tudom, mindenki így van-e vele, de ha meglátok egy nevet és alatta a két évszámot, szinte kényszeresen elvégzem a műveletet, kivonom a hátul lévő számból az elől lévő. Mintha a szürrealizmus lett volna a hosszú élet titka. A maradék, talán csak Yves Tanguy kivételével, csupa nyolcvan-kilencven körüli szám, mintha az igazi szürrealista nem vérrel, verejtéssel, idegekkel dolgozott volna, mintha a művészet elsődleges célja az alkotó stresszoldása lett volna, sose halunk meg, vagy csak nagyon sokára. Akkor persze megérteném az idegeskedést: szürrealizmus – társ egy hosszú életre.

Barom vagy, mondja a szürrealizmus a nyugodalmas jóéjszakának. Ha a mozgalom tagja lennél, kizárnálak.

**A szürrealista mozgalom
Dalitól Magritte-ig – Válság
és újjászületés 1929-ben,
Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest, 2019. október 20-ig**



Részletek Salvador Dalí *Részleges hallucináció: Hat Lenin-kép egy zongorán* című festményéből és a teljes festmény, 1931, olaj, vászon, 114 x 146 cm, Centre Georges Pompidou, Párizs

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / Fotó: © Artmagazin



William Blake: *Newton*, 1795–1805, színes nyomat, tinta, vízfesték, papír, 460 x 600 mm © Tate

MRS. BLAKE ÉS A TIGRIS

Azt mondják, akik ismerték őket, hogy Catherine Blake volt az örültebb kettejük közül, ami voltaképpen nem is rossz teljesítmény. 19 éves volt, amikor megismerkedtek, húsz, amikor hozzáment feleségül, és négy évvel élte túl Williamet. Néha panaszkodott, hogy bár az életük túlnyomó részét együtt töltötték, a férje nem mindig volt jelen, inkább a Paradicsomban időzött. Mindenesetre most együtt állítják ki őket a Tate Britainben, vagy legalább az új időknek megfelelően hangsúlyozzák, hogy a sikeres férfi mellett tényleg ott van egy nő, aki segít, lekapja a nyomatokat a gépről, mert a férjének tintás a keze. Készítik a könyvet, amelyből eredetileg csak kilenc készült. *Europe a Prophecy* – ez a címe. Mindentők készítettek hozzá, csak a papírt vásárolták. Írta, rajzolta, nyomtatta, kötötte William Blake. Azt nem tették hozzá, hogy Catherine Blake színezte a kigyót a kilenc könyv borítóján. A kérdés az, hogy vajon melyikük rajzolta a tigris a leghíresebb Blake-versszak alá: „*Tigris! Tigris! éjszakánk / Erdejében sárga láng*” (Szabó Lőrinc fordítása).

William Blake, Tate Britain, London, 2020. február 2-ig



Jonas Burgert: *Haltstand*, 2012 © A művész engedélyével, © Blain|Southern / Fotó: Lepkowski Studios

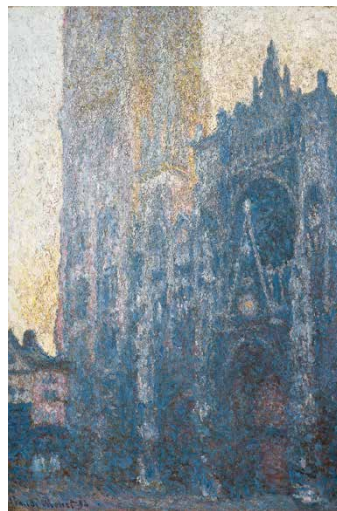
KIRCHNER – RICHTER – BURGERT

Él Németországban egy kémikus és orvos, amúgy teljesen normális ember, semmi különösebb oka nincs rá, hogy végtenül kifinomult legyen a képzőművészeti érzéke, de mégis az. Thomas Olbrechtnek hívják, és olyan elképesztő nagy és gazdag a gyűjteménye, hogy kénytelen volt saját kiállítóhelyet építeni hozzá, ez lett a berlini me Collectors Room. Olbrecht valószínűleg mindent gyűjt, ez az élete, négyévesen kisautókkal és bélyegekkel foglalkozott, amióta benőtt a feje lágya, azóta művészetet, de az ilyen gyűjtemények egyik szépsége a váratlanság, a keveredés, Dürer és Cindy Sherman

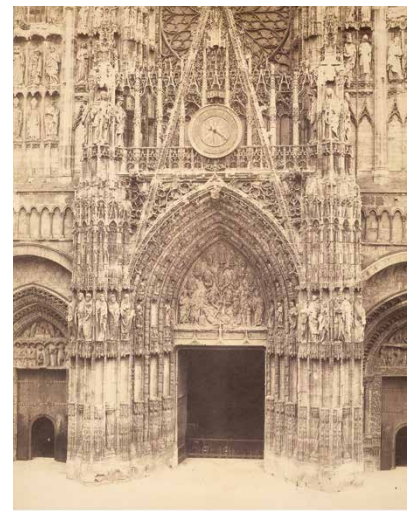
parolázik a falakon. Ehhez képest a mostani kiállítás a meben mondhatni, egészen normális. Tegnap – ma – holnap. Ernst Ludwig Kirchner az 1. világháború előtti Berlint rajzolta, a boldog, vagy talán kétségbeesett békeidőket, amikor még lehetett élni, de nem tudta senki, hogy meddig. Olbrechté a legnagyobb és legteljesebb Gerhard Richter-gyűjtemény, és most és itt meg lehet nézni a teljes Richter famíliát a festő által készített fényképeken, meg a híres 48 portrét, Sadoveanutól Rudolf Borchardtig, még ha az ember az utóbbiról esetleg nem is tudja, hogy kicsoda. A holnap is egyre inkább ma, az idő természetéből fakadóan, az ötvenéves Jonas Burgert a maga ijesztő, fekete háttérű portréival. Aki nyugtalanul akar aludni és rémeseket álmodni, azt várja Berlin.

LOS IMPRESIONISTAS

Valaki azt mondta, hogy számára Monet sorozatának a roueni katedrálisról az a tanulsága, hogy ez a templom sajtól van kifaragva. Az ember azt gondolná, hogy ezt az érzést elég nehéz lefényképezni (egyébként is nehéz a roueni dómot fényképezni, nem lehet elég messzire hátrálni tőle), vagyis hogy aligha lehet egymástól messzebb lévő dolgokat elképzelni, mint a fényképezés és az impresszionizmus. Az egyik nagyon is konkrét árnyakkal, fényekkel, körvonalakkal dolgozik, a másik meg pacsmagol, átken, színez, lebegtet. Madridban most épp azt bizonyítják be, hogy mennyire felületes ez a gondolat. Ha jobban belegondolunk, nem is lehet más, hiszen mindkét műfaj ugyanazzal foglalkozik: a pillanatot próbálja elektrosokkolni. Így maradj, ne mozdulj, legfeljebb apró, pici rángások megengedettek. A fényképésznek könnyebb a dolga, kattint, és megvan a képe. Mondjuk akkor még nem kattintott, hanem levette a fényvédőt az optikáról, de így is ezerszer gyorsabb volt, mint Monet a legörültebb pillanataiban. Csakhogy a fotósnak végül a pucér valóság maradt,



Balra Claude Monet: *Aroueni katedrális bejárata*, 1894, olaj, vászon, Beyeler Gyűjtemény
Fotó: © Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Beyeler Collection / Forrás: Wikimedia Commons
Jobbra Bisson Frères: *Rouen-Cathedral Facade*, 1850 k., albuminapapír, 42,5 x 34,5 cm
© Victoria and Albert Museum, London



amit oda építettek, az ott is maradt, ami fehér, az fehér maradt, legjobb esetben szürke, de még véletlenül sem narancs, lila, vörös és kék. Ez is egy tanulság: szép a világ, de vannak festők, akik szebbé tudják tenni.

Los impresionistas y la fotografía, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2019. október 15-től 2020. január 26-ig

VARÁZSSZÓ

Az idei varázsszó a Bauhaus, sok-sok budapesti háznak szalad föl az ára, mert azt mondják rá a ravasz eladók és ingatlanügynökök, hogy „Bauhaus stílusú”. Az új Bauhaus Museum egyik előnye, hogy ezt nem lehet rá mondani. Vagy csak nagy bölcsességgel: ha tudomásul vesszük, hogy egységes Bauhaus stílusról elég nehéz beszélni. Az új múzeum mindenesetre nagy és fekete, pedig a Gropius tervezte ház emberi méretű, világos és szürke. Viszont mindkét épület Dessauban van, és az új múzeumnak maga Angela Merkel vágta át bonyodalmas szalagrendszerét, tessék belépni és örülni a sok között a magyar művészeknek. Látható Moholy-Nagy fény-tér modulátora és Breuer Marcell széke. Dessau nem a százéves eszme szülővárosa, Gropius 1925-ben költöztette oda a Bauhaust Weimarból. Hét évig maradtak, aztán még egy év jutott Berlinben, végül jöttek a náci. De a történelem talán nem feltétlenül ismétli magát.

Fáy Miklós

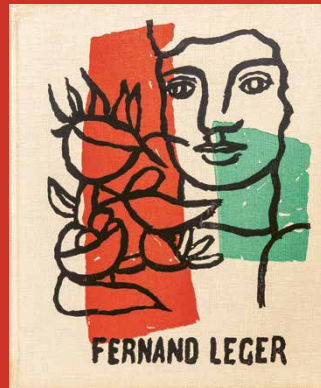


Részlet a *Versuchsstätte Bauhaus. The Collection – Factory as Horizon* című kiállításból
© Stiftung Bauhaus Dessau / Fotó: © Thomas Meyer / OSTKREUZ, 2019



A nagy könyvlopás kiállításon szereplő
installáció Skira-kiadványokkal
Fotó: Deim Balázs

Jobbra a Fernand Léger-monográfia, amelyet
Perneczky Géza „lopott” el a könyvkiállításról
Fotó: Deim Balázs



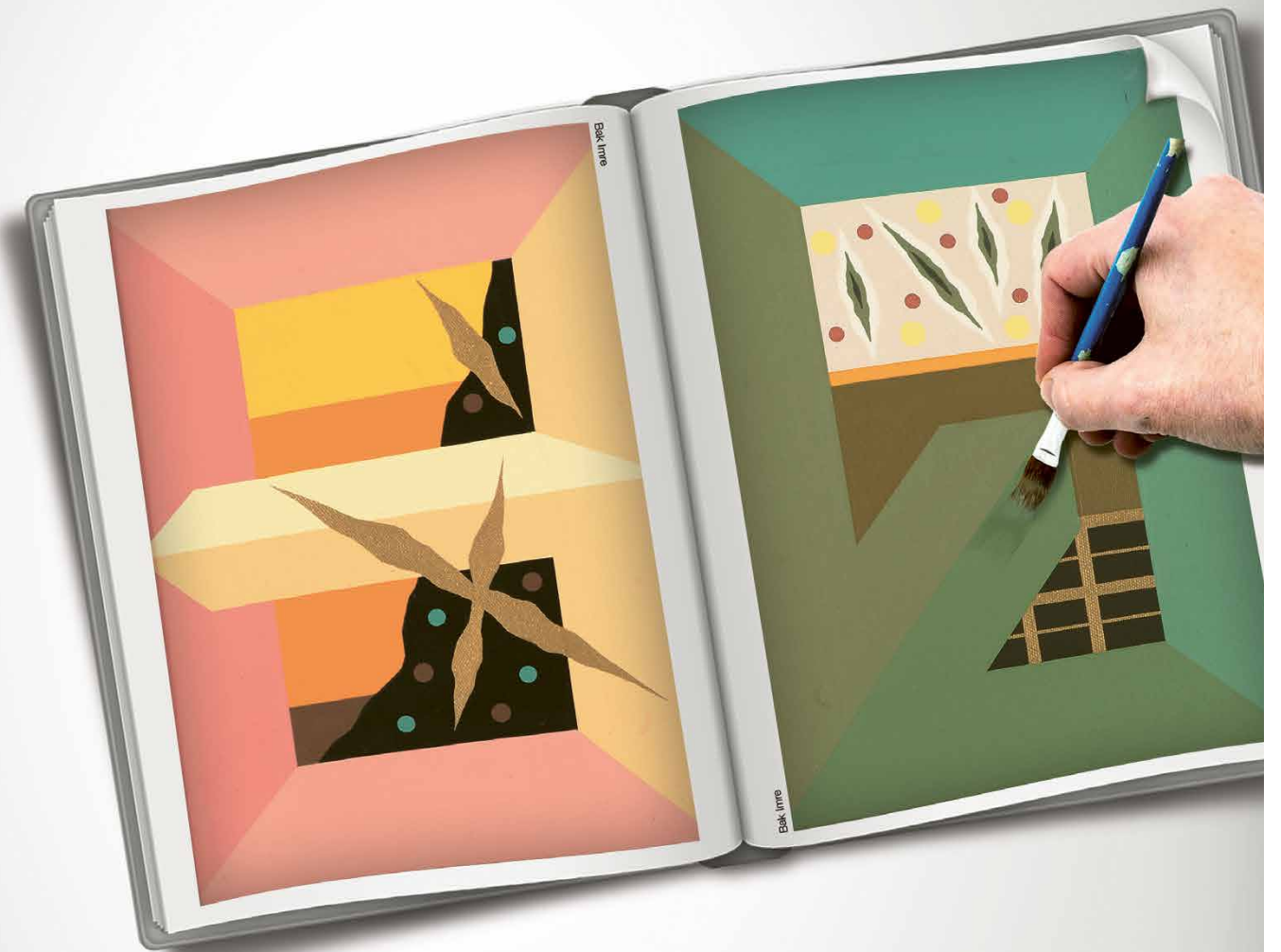
JÖN! JÖN! JÖN!

A Szentendrei Képtárban látható most annak a kutatómunkának az eredménye, ami a híres, 1959-es műcsarnokbeli francia könyvkiállítás történetét dolgozta fel. Erről tudható, hogy a kéthetes nyitvatartási idő alatt a könyvek nagy részét ellopták a látogatók. A szemtanúk és „tolvajok” között akadtak főiskolás művészek és művészettörténet szakos egyetemisták is, mint például Gábor Eszter, Gyémánt László, Jovánovics György, Klimó Károly, Kovalovszky Márta & Kovács Péter, Lakner László, Marosi Ernő, Passuth Krisztina, Perneczky Géza vagy Tót Endre. A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött című kiállítás kurátorai, Árvai Mária és Véri Dániel velük készítettek interjút, hogy a könyvlopás téma mellett feltérképezzék: az 50-es, 60-as évek elszigeteltségében hogyan lehetett „nyugati” információhoz, képekhez, reprodukciókhoz jutni. Ezek a forrásértékű interjúk – a kiállítás katalógusa mellett – 2019 októberétől az Artmagazin Online-on jelennek meg: az oldalunkra látogatók kéthetente egy-egy újabb megszólaló történetét olvashatják majd.

www.artmagazin.hu

#KÖNYVKIÁLLÍTÁS
#MŰCSARNOK
#1959
#INTERJÚ
#SOROZAT
#A_NAGY_KÖNYVLOPÁS
#SZENTENDREI_KÉPTÁR

3C PAUKER®
az én nyomdám



színnel + lélekkel

AAA®
Highest creditworthiness

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

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

Design Hét Budapest

DESIGN
HÉT
BUDAPEST
DESIGN
WEEK

flow

2019.
10.
4–13.

designhet.hu

MAGYAR
FORMATERVEZÉSI
TANÁCS



Szellemi Tulajdon
Nemzeti Hivatala