

nka

Matis Teutsch János utolsó korszaka,
és ami mögötte van

Visszatekintés John Baldessari munkáira
az internet tükrében

Gondolatok egy moszkvai modern
házmúzeum kapcsán

ARTMAGAZIN



18. évfolyam



2020 / 1. szám, 1280 Ft



9 771785 306427 >



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2019. december 13. – 2020. március 1.

Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:

múlt-kor

múltargy.com

ARTMAGAZIN

PAPAGENO

LAM

*FÜLDGÖMB

PESTI+1

fidelit

majb.hu

IME

JU

kísérő kamarakiállítás: mng.hu/soa



BUDAPEST | HÓSÖK TERE

mucsarnok.hu | facebook.com/Mucsarnok | mucsarnok.blog.hu | instagram.com/Mucsarnok



BUDAPEST

BKK BUDAPESTI KÖZLEKESÉSI KÖZPONT

MŰCSARNOK

EUROPEAN COUNCIL

BUDAPEST 20

Copa

Copa

PHOTO EUROPE NETWORK

BRASIL

AMEXCID

budapestphotofestival.hu
budapestphotofestival.hu
info@budapestphotofestival.hu
BudapestPhotoFestival
@budapestphotofestival

INTRO 120

Idei első számunk alapkérdése, hogy mik történhetnek egyes életművekkel, hogyan változik megítélésük az időben. Ennek leg-problematikusabb válfaja, amikor egy adott korszak közönsége annyira biztos az értékítéletében, hogy meg is semmisít műveket. Esetünkben Mattis Teutsch János szocreálnak tartott kései festményei közül lett néhány kép ennek áldozata – cikkünk azt járja körül, mennyire voltak ezek a művész saját intenciói szerintiek.

Kis kitérő: a megítélés változásáról szól összes buszos városlátogatásunk is, azért néztük meg például a dunaújvárosi egyiptomizáló modernista orvosi rendelőt vagy legutóbb Salgótarján hetvenes évekbeli, úrkorszaknak megfelelő épületeit és fogjuk megnézni most március 7-én Paksot, a városközpontot, a tulipános házakat, Makovecz ottani templomát (és persze a Képtárban a Révész–Roskó-kiállítást!), mert ezek épp mostanában válnak megőrzendő műemlékké, látogatandó turisztikai célponttá.

Az időben változó megítélésű életművekre jó példa a Picasso hisztérikus szeretője szerepkörből épp mostanra kitört szürrealista fotóművész Dora Maaré, de az is tanulságos történet, mekkora sztárnak számít ma a modernizmus sajátos, az orosz népi építkezés tapasztalatait felhasználó, viszont élete második felében a sztálini évek alatt semmilyen jelentős megbízást sem kapó képviselője, Konsztantyin Melnyikov.

Van aztán az az eset is, amikor egy-egy művészi teljesítmény sehogyan sem tudja elérni a boldog (?) kevesek szerint őt megillető helyet: a Nemzeti Galéria-beli, még márciusig látogatható Farkas István-kiállítás kapcsán írunk erről.

A pozitív példák közé tartozik azonban a dizájntörténet egyik legnagyobb hatású alakja, akinek székeit a mai napig újragyártják: a skót Charles Rennie Mackintosh, vagy itt a konceptművész John Baldessari, akinek megítélésével annyira nincs baj, hogy nála a népszerűségi görbe folyamatos stagnálása várható, mert az már a csúcson volt nemrég bekövetkezett halála előtt is. És ha már csúcson: a megítélés pénzre váltva jelenik meg a műtárgypiacon; ennek tavalyi történéseiről közlünk összefoglalót.

Igyekszünk törleszteni a magyar művészettörténet-írás adósságaiból: Párizsban működő, barátságban álló, egymást festő nők szinte ismeretlen életműveit próbáljuk bemutatni, köztük egy világszerte már nagyon is ismert, a félig magyar Amrita Sher-Gilét. Akinek a nagybátyjáról is írunk: az India-kutató Baktay Ervinről, egy róla készült karikatúra kapcsán. Végül pedig Rotschild Klára is szóba kerül – mint mikrotörténelmi nagyság.

Topor Tünde

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

Olvasószerkesztő:
Lépold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu

Korrektúra:
Lukács Annabella

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

Lapterv: Horváth Csilla
Borítóterv: L² — l2studio.co

Címlapunkon:
John Baldessari: *Arms & Legs (Specif. Elbows & Knees), etc.: Two Arms (with Three Noses) – Karok és lábak (rif. könyökök és térdek) stb.: két kar (három orral)*, 2007, háromdimenziós laminált print, sintra lap, akrilfesték, 161,3 x 151,7 cm
© John Baldessari © Marian Goodman Gallery, New York, Párizs, London / HUNGART © 2020

Lapunk szerzői:
Boros Judit, Drienyovszki Zsófia, Fáy Miklós, Ferkai András, Hanna Claris, Horányi Attila, Kelényi Béla, Lépold Zsanett, Martos Gábor, P. Szűcs Julianna, Szilágyi Róza Tekla, Szuda Barna, Vadas József

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 hálójában keresztül, Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Folyamatosan frissülő tartalmakért látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.

Artmagazin Online:
Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4

ARTANZIX



6

Műkereskedelem

Martos Gábor

CSÚCSOK OTT, CSÚCSOK ITT,
ÉS AMI KÖZTÜK VAN2019 legnagyobb nemzetközi és hazai
műtárgypiaci sikerei

12

Kiállítás

P. Szűcs Julianna

IDEGENKÉNT A HIDEG POKOLBAN

Farkas István Budapest, Párizs,
Szigliget, Auschwitz

18

Építészettörténet

Ferkai András

LOW-TECH AVANTGÁRD?

Gondolatok egy moszkvai modern
házmúzeum kapcsán

26

Kiállítás

Boros Judit

KILÉPÉS A KONSTRUKCIÓK
VILÁGÁBÓLMattis Teutsch János utolsó korszaka,
és ami mögötte van

34

Portré

Horányi Attila

EGY PORTRÉRÓL

Lábady István: Várszegi Asztrik
pannonhalmi főapát portréja

40

Kiállítás

Hanna Claris

IDŐTLEN TRÓJA

42

Címlapsztori

Szilágyi Róza Tekla

A SZÁJAK ÉS SZEMEK MÁR TÚL
NAGY FIGYELMET KAPTAKVisszatekintés John Baldessari
munkáira az internet tükrében

48

Kiállítás

Szuda Barna

A KIÁLLÍTÁS MINT TERÁPIA

Dora Maar színre lép

54

Dizájntörténet

Vadas József

SKÓT KOCKA

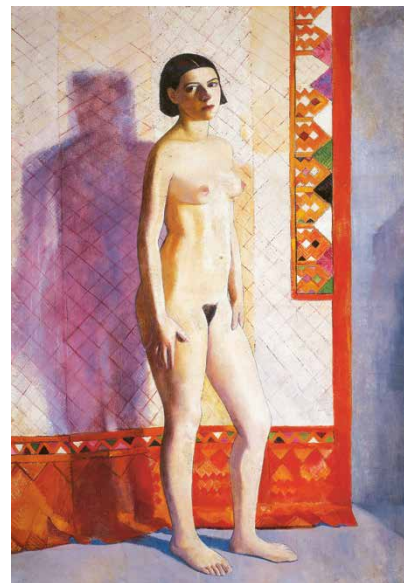
Charles Rennie Mackintosh
maig élő öröksége

62

Tanulmány

Drienyovszki Zsófia

EGYMÁST FESTŐ NŐK PÁRIZSBAN

Járitz Józsa, Basch Edit és Amrita
Sher-Gil barátsága

70

Jutalomjáték

Kelényi Béla

AZ ÖNVISSZATÜKRÖZÉS
FOKOZATAI

Egy Baktay Ervin-karikatúra margójára

76

Kiállítás

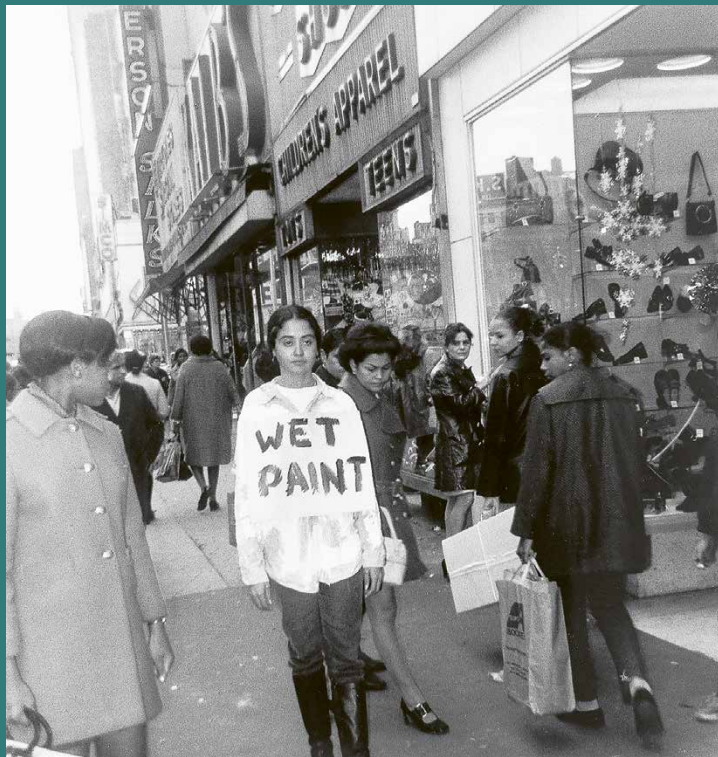
Fáy Miklós

KLÁRI NÉNI ÉS JAMES BOND

78

ARTANZIX





Az 1970-es performansz során Piper fehér lapot ragasztott fehér ingére, amelyen a „wet paint” (nedves festék) felirat volt olvasható. Így sétált New York forgalmas utcáin és vásárolt a Macy’s boltjában. Adrian Piper: *Catalysis III*, 1970, performansz-dokumentáció, zselatinos nyomat, 40,6 x 40,6 cm
Fotó: © Rosemary Mayer, Collection of the Generali Foundation, Bécs © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin and Generali Foundation © Kunstsammlung NRW

I'M NOT A NICE GIRL!

„Jó festő és kedves lány vagy”– mondta König. „Mindkét állításod hibás, nagyon jó festő vagyok és nem egy kedves lány!” – válaszolta Lozano. A párbeszéd, ami 1965 körül zajlott le az éppen beinduló karrierű kurátor, Kasper König és az amerikai művész, Lee Lozano között, tipikus példája annak a szakmai szexizmusnak, amit a művészeti intézményes közeg sokszor szeretetteljes csipkelődéssel álcáz. A düsseldorfi K21 – Kunstsammlung NRW múzeuma most Lozano, Adrian Piper, Eleanor Antin és Mierle Laderman Ukeles munkáiból, leveleiből, feljegyzéseiből rendezett áttekintő kiállítást; azt a jelenséget mutatja be, hogy az első generációs női konceptuális művészeket milyen metódusokkal igyekeztek akarva vagy akaratlanul

kizárni a művészeti élvonalból. Érdekeség, hogy a kiállítás gerincét a híres és befolyásos német gyűjtő, Konrad Fischer archívuma adja. Éppen azé a gyűjtőé, aki feleségével, Dorothee Fischerrel már a 60-as években is foglalkozott az említett művészek munkáival, többször kapcsolatba is lépett velük, azonban a műveket szinte egyáltalán nem mutatta be galériájában. A kiállítás anyagából, amellelt, hogy egy elszántan és határozottan épített női kapcsolatrendszer bontakozik ki a szemünk előtt, a bemutatott személyes anyagok által az az intézményesített megkülönböztetés is pontosan nyomon követhető, amellyel az alkotók eddig lépten-nyomon szembesülni voltak kénytelenek. (Szilágyi Róza Tekla)

***I'm Not a Nice Girl!*, K21 – Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 2020. május 17-ig**

AZ ÁTVÁLTOZÓMŰVÉSZ



Cindy Sherman: *Cím nélkül #577*, 2016/18
A művész és a Metro Pictures, New York jövőtől

Cindy Sherman-retrospektív nyílt Kanadában. A kiállítás átfogó válogatást nyújt összes ismert sorozatából – beleértve a legfrissebbeket és a ritkábban látottakat is. A több mint százhetven mű között az *Untitled Film Stills* (*Cím nélküli filmkockák*, 1977–80) sorozat összes darabja is szerepel – a kollekción mindössze egyszer volt látható teljes egészében: 2012-ben New Yorkban, a MoMA-ban. A hetven fotóból álló alkotás Cindy Sherman első jelentős művészeti megnyilvánulása volt, amellyel megalapozta hírnevét. Az 1970-es évek közepétől a mai napig aktívan alkotó, nemzetközileg elismert művész képein saját testét manipulálja különféle kulturális források – például filmek vagy a reklám és a divat eszköztárának – felhasználásával. Közel ötvenéves alkotómunkássága során létrehozott fiktív karaktereivel az egyén identitásával, a média hétköznapi betöltött szerepével foglalkozik. Saját maga modelljeként számos jelmezben, különböző frizurákkal jelenítette meg az 1950-es és 60-as évek Hollywoodját, film noirok, B-kategóriás filmek, olykor pedig európai művészfilmek képi világát. Fotóin rendszerint más és más nőalakot ölt: a naivától a horrorfilmek hősnőjén át egészen a femme fatale-ig testesíti meg a női szereptoposzokat, rögtön le is leplezte

PISLOGÓ KAPUK



John Stezaker: *Maszk VXX.*, 2006
© John Stezaker © Tate

Minthogy az elmúlt száz évben bebizonyosodott, hogy csaknem minden létező materiából létre lehet hozni műalkotást, *The Materials and Objects* (*Anyagok és tárgyak*) címmel kiállítást rendezett a Tate Modern, hogy bemutassa a kortárs művészet anyaghasználatának sokszínűségét. Ebben külön terembe kerültek a papírkollázsok, ahol John Stezaker portrékat tájképekkel ötvöző munkáit is kiállították. Az elsőre egymástól igencsak különböző két téma úgy kapcsolódik össze, hogy Stezaker az arcvonások és az épületek kontúrjainak hasonlóságát keresi. Egyszerűen csak *Maszk* elnevezésű sorozatának első darabjai a 80-as években készültek fellelt képeslapokból és fényképekből, a szürrealizmus hagyományát felélesztve. A maszk művészetben betöltött szerepéről Stezaker véleménye, saját elmondása alapján, megegyezik Elias Canetti és Georges Bataille e témában alkotott esszéinek lényegével, miszerint ez az emberiséggel egyidős tárgy nem elfedi vagy korlátozza, inkább erősíti és kiterjeszti viselője személyiségét. (Szuda Barna)

***The Materials and Objects*, Tate Modern, London, 2020. november 22-ig**

a sztereotípiákat, az ideálok mesterkeltését. Képünkön jól nevelt, középosztálybeli lányideálét. (Lépol Zsanett)

Cindy Sherman, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2020. március 8-ig

DAMSELFRAU

A digitális jelenlét, az újonnan megso- kasodott influenszerek érájában, vagyis a rájuk jellemző szelfik világában a Londonban dolgozó norvég származású művész, Magnhild Kennedy Instagramján csupa-csupa önarcképet találunk. Azonban a képek legtöbbször nem látjuk – és nagy valószínűséggel a közeljövőben sem fogjuk látni – a művész arcát. A Damsel Frau néven dolgozó Kennedy ugyanis a művészet, divat, iparművészet és kosztümtervezés határán egyensúlyozó maszkokat készít – inspirációi a londoni klubkultúrától,

a különböző folklórjelenségektől és hagyományoktól kezdve egészen a sci-fi ikonográfiájáig terjednek. Maszkjainak egyik különlegessége, hogy sosem tervezi meg őket előre, nem készít rajzos vázlatokat – a munkafolyamat kezdetén azonnal a konkrét tárgyon kezd el dolgozni, a tervezés helyett magára a készítés folyamatára összpontosít. A maszkok talált és saját maga által előállított anyagokból készülnek – így az antik selymek, bojtok és rafia mellett például a 17. századi norvég író, Camilla Collett által hordott finom csipke vagy éppen kétszáz éves japán gésahajkoronából származó szálak díszítik munkáit. Ha valaki az Instagramon látottakon felbuzdulva valahol élőben is szívesen megnézné Kennedy maszkjait, annak most sajnos egészen Sao Paolóig kell utaznia... (Szilágyi Róza Tekla)

***Etnos – Faces of Diversity*, Farol Santander, Sao Paulo, 2020. május 1-ig**



Magnhild Kennedy: *Pha*, 2018, digitális fotográfia
© Magnhild Kennedy

Monet, Jeff Koons, Rauschenberg. Rippl-Rónai, Dénes Valéria, Lakner László.

Martos Gábor

CSÚCSOK OTT, CSÚCSOK ITT, ÉS AMI KÖZTÜK VAN 2019 legnagyobb nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei



Jeff Koons: *Rabbit (Lufinyúl)*, 1986, fémszobor; 1986, 104 x 48,3 x 30,5 cm
© Christie's Images Ltd. 2020 / HUNGART © 2020



Lakner László: *Metamorfózis – egyszer, aztán, később*, 1964–67, olaj, vászon fán, 192 x 242 cm
© Virág Judit Galéria / HUNGART © 2020

Kezdjük egy kis nemzetközi-hazai összehasonlítással. 2019 legdrágábban elkelt műtárgya a világban Claude Monet *Meules (Szénaboglyák)* című, 1890-ben festett vászna lett: májusban a Sotheby's New York-i árverésén a 45 millió dollárról indított licit végén 97 milliót csapott le érte a kalapács, vagyis a jutalékokkal együtt vevője végül 110 747 000 dollárt (aznapi árfolyamon számolva 32,075 milliárd forint) fizetett ki érte. Így nemcsak hogy ez a legnagyobb tétel a Sotheby's egész éves 4,8 milliárd dolláros árverési összebevételéből, de egyúttal ez lett az első olyan impresszionista műalkotás, amelyik átlépte a 100 millió dolláros álomhatárt. Ehhez képest Magyarországon nagyjából százötvenszer olcsóbban jött ki az a szerencsés (a hírek szerint egy magyar) gyűjtő, aki megszerezte magának az itthoni legdrágább műtárgyat 2019-ben: Rippl-Rónai József *Kertben* című, 1909-es, klasszikus „kukoricás” képét decemberben a Virág Judit Galéria árverésén 120 millió kikiáltás után 190 millió forintot ütötték le (amihez persze még jönnek a jutalékok, úgy jön ki az említett szorzó). Rippl-Rónai ezzel nemcsak új szerzői aukciós rekordot ért el, de Csontváry,

Munkácsy és Tihanyi mögött ő lett a negyedik legmagasabb árat elért magyar festő, a *Kertben* pedig az ötödik legdrágább Magyarországon nyilvános árverésen eladott műalkotás. Ami a kortársak piacát illeti, ott Jeff Koons 2018 novembere után, amikor is David Hockney letaszította őt az élő művészek trónjáról, hamar visszavette az elsőséget: májusban a Christie's New York-i árverésén *Rabbit (Lufinyúl)* című, 1986-os, méteres fémszobraért 91 075 000 dollárt (26,416 milliárd forint) adott valaki. Idehaza ebben a kategóriában viszont még fájóbb, nagyjából ötszázszor kevesebb kellett az éves elsőséghez: Lakner László *Metamorfózis – egyszer, aztán, később* című 1964–67-es, nagy méretű munkájáért novemberben a Virág Judit Galéria első kortárs árverésén 42 millió forintig tartottak a licitek. És bár ez az összeg tényleg messze van – legalábbis az érte kifizetett pénzt tekintve – a „csillagos égig” repült lufinyúlától, azért jegyezzük meg, hogy ennyit Magyarországon élő művész munkájáért az egy évvel korábbi két Reigl-festményt (65, illetve 60 millió forint) leszámítva még soha nem adtak.

És végül, mielőtt belemennénk a részletekbe, álljon itt még egy nemzetközi-hazai összehasonlítás egy másik műkereskedelmi területről, a régi könyvek piacáról: Charles Darwin *On the Origin of Species (A fajok eredete)* 1859-es, első kiadásának egy példányáért novemberben Chicagóban a Hindman's aukciósháznál 120 000–180 000 dolláros becsérték után 485 000 dollárig licitált egy vásárló (azaz a jutalékkal együtt végül 564 500 dollárt – 169,5 millió forint – fizetett ki), amivel ez lett a szerző új árrekordja. Nálunk viszont az a 36 millió forintos leütés (plusz a jutalékok), amit decemberben a Központi Antikvárium árverésén adott meg valaki egy 1848-as kiadású, Pákh Albertnek dedikált Petőfi-kötetért, nemcsak szerzői csúcsot jelent, de minden idők Magyarországon árverésen legdrágábban elkelt könyvét is. De akkor most az amúgy valójában teljesen értelmetlen összehasonlítások után térjünk vissza a nemzetközi piacra, és nézzünk meg néhány új szerzői csúcsot az idei sikertermésből. (A legmagasabb áron elkelt sztártételek listáját pedig az 1. táblázatból lehet megismerni.) Kezdjük a hölgyekkel!



Jeanne Hébuterne: *Femme au chapeau cloche* (Nő harangkalapban), 1919, olaj, vászon, 92,2 x 65,3 cm

© Christie's Images Ltd. 2020

Jeanne Hébuterne leginkább mint Modigliani szerelme, modellje, múzsája, gyermekének anyja ismert, aki az önpusztító életet élt művész halála után szíve alatt második közös gyermekükkel még oda is követte őt. Azt viszont talán kevesebben tudják, hogy – mielőtt megismerkedett a férfivel, és teljesen alárendelte volna magát és karrierjét is neki – maga is festészetet tanult. Márciusban a Christie's párizsi árverésén *Femme au chapeau cloche* (Nő harangkalapban) című, 1919-ben festett portréja 478 000 euróért (153,5 millió forint) cserélt gazdát; korábbi legdrágább munkája egy 1917 körül készített önarcképe volt, amelyért a Christie's 2018. októberi párizsi árverésén 247 500 eurót adtak. Sokáig Lee Krasner is csak úgy volt inkább ismert, mint Jackson Pollock ugyancsak festegető felesége, mára már azonban ő is saját jogán foglalja el az őt megillető helyet az absztrakt festészet történetében. Ezt mutatja az is, hogy májusban a Sotheby's New York-i árverésén a *The Eye is the First Circle* (A szem

az első kör) című, 1960-ban festett, nagy méretű vásznáért Emily és Mitchell Rales 11 654 000 dollárt fizetett ki, hogy a képet a marylandi Potomacban működő Glenstone Museumnak ajándékozzák; Krasner korábbi egyéni aukciós rekordja 5,5 millió dollár volt. Tamara de Lempicka 1927-ben festett, *La Tunique Rose* (A rózsaszín tunika) című festménye novemberben a Sotheby's New York-i árverésén 13 362 500 dollárral (4,063 milliárd forint) vette át a vezetést a festőnő legdrágább munkái között, míg Louise Bourgeois *Spider* (Pók) című, 1997-es, óriás fémzsobra az érte májusban a Christie's New York-i árverésén kifizetett 32 055 000 dollárral (9,297 milliárd forint) nemcsak a művész mindaddig legdrágább alkotása lett, de egyben ez lett a második legmagasabb ár, amit valaha nőművész munkájáért adtak (az első helyen 44 millió dollárral egy Georgia O'Keeffe-festmény áll). És végül ugyancsak megdöntötte saját korábbi, még 2017-ben felállított 2,8 millió eurós rekordját az egyik



Dénes Valéria: *Bruges*, 1912–13, olaj, vászon, 121 x 140 cm

© Virág Judit Galéria

legelső festőnő, Artemisia Gentileschi is, akinek *Lukrécia* című alkotásáért novemberben az Artcurial párizsi aukcióján 4 777 000 eurót fizetett ki a licitek nyertese.

Ami pedig a férfiakat illeti, ott a már említett Monet és Koons, valamint Rauschenberg és Ruscha kiemelkedően magas összegű rekorddöntései (lásd az 1. táblázatban) mellett új szerzői csúcsot ért el például a Balthus néven közismert Balthasar Klossowski de Rola: *Thérèse sur une banquette* (Thérèse egy padon) című, 1939-es, ezekben a mai #metoo-s időkben sokak szemében már már pedofilpornográfnek minősített kislányportréjáért májusban a Christie's New York-i árverésén 19 002 500 dollárt (5,496 milliárd forint) adott valaki; miközben Balthus korábbi rekordja 2015 novemberéből ugyancsak a Christie's New York-i árveréséről 9,9 millió dollár volt.

Szintén új csúcsot ért el Umberto Boccioni, akinek 1913-ban formázott és 1972-ben kiöntött *Forme uniche del*

la continuità nello spazio (A térbeli folytonosság egyesített formái) című bronzszobráért novemberben a Christie's New York-i aukcióján 4,5 millió dolláros becsérték után 16 165 000 dollárt (4,915 milliárd forint) fizettek ki. Az osztrák Alfred Kubin *Epidemie* című, 1900 körül készített tintarajza júniusban a Sotheby's londoni árverésén 963 000 fonttal (352 millió forint) hozott új szerzői rekordot, míg a török Osman Hamdi Beynek mostantól a szeptemberben a londoni Bonhamsnál elkelt *Young Woman Reading* (Olvasó fiatal nő) című festménye a legdrágább az érte megadott 6 315 000 fonttal (pedig a becsértéke előzetesen mindössze 600 000–800 000 font volt). És bár nem teljesen életmű-rekord, de a sokoldalú, sok műfajban alkotó Jean Cocteau-nak eddig egyetlen kerámiatárgyáért sem adtak annyit, mint decemberben a Bonhams londoni árverésén azért a szobráért, amelyik 37 563 fontot (14,8 millió forint) ért meg valakinek.

Ami a régebbi műalkotások piacát illeti, ott a legnagyobb szakmai visszhangot – és egyben a szerzőnek új árverési rekordot – tavaly az a mindaddig elvesztettnek hitt Cimabue-festmény hozta, amelyik egy idős asszony konyhájából került elő: az 1280-ban festett *Krisztus kigúnyolása* című oltárkép-részletet októberben vitték kalapács alá a senlisi

Actéon árvezetőháznál, és érték el vele 4–6 millió eurós becsérték után 19,5 millió eurós leütést, vagyis a kis fatábla a jutalékokkal együtt végül 24,180 millió euróba (7,947 milliárd forint) került a vevőjének. (Miután a képre a francia állam kiviteli tilalmat rendelt el, most az a feladat áll az ország előtt, hogy az elkövetkezendő harminc hónap alatt valahogyan összegyűjtsék ezt az összeget, hogy a festményt ezen az áron megvehessék mostani, új tulajdonosától, és így ne kelljen kiengedniük az országból – ott ugyanis így működik a védettség intézménye.) De a régebbi korok szerzői közül Rubens is elért egy „rész-sikert”: egy 1608-ban készített vázlata, az *Akttanulmány a Levél a keresztről* című festményhez, amelyikért januárban New Yorkban a Sotheby's árverésén 8 202 000 dollárt (2,272 milliárd forint) adtak, minden idők legdrágább Rubens-rajza lett. A művész korábbi grafika-árcsúcsa 3,2 millió font volt, ennyit egy *Sámson és Delila* rajzáért adtak még 2014-ben Londonban. A most kalapács alá került vázlat közel kétszáz évig a holland királyi kollekció része volt; aukcióra vitele miatt a gyűjtemény kezelőit sokan támadták is Hollandiában.

Mielőtt a nagyvilágból hazatérnénk Magyarországra, álljunk meg egy percre „félúton”, vagyis nézzünk szét egy kicsit

ott, ahol magyar (vagy legalábbis magyar származású) alkotók szerepeltek a nemzetközi műtárgypiac porondján. Annál is inkább, mert itt mindenekelőtt egy „tartozást” kell törlesztenem: az éppen egy éve ugyanitt megjelent 2018. évi ugyanilyen összefoglalóból (*Artmagazin* 112.) sajnálatosan kimaradt egy egy évvel korábbi, tehát még 2018. decemberi siker, amikor is a Sotheby's párizsi árverésén valaki 2 409 000 eurót (648 millió forint) adott Hantaï Simon *M.C.7* (Mariale) című, 1962-es munkájáért, márpedig ezzel az összeggel ez éppen a tizedik legdrágább magyar művész kezétől született alkotás lett a világ nyilvános aukcióin (és ebből az első tizből ráadásul így most már öt Hantaïé).

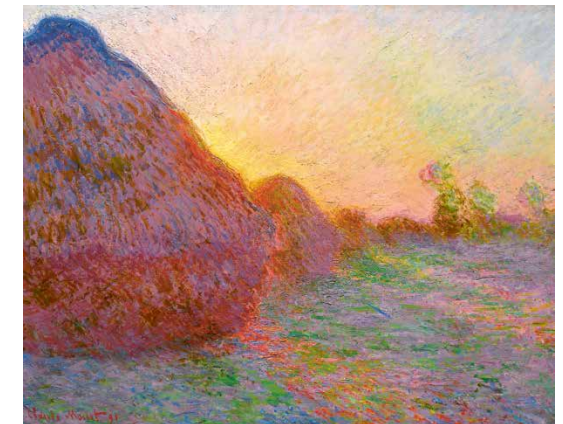
Ami viszont most már tényleg 2019-et illeti, tavaly a magyarok közül a világban a pálmát Moholy-Nagy László vité el, akinek *Segments* (Szegmensek) című, 1921-es munkájáért februárban a Sotheby's londoni aukcióján 495 000 fontot (183,2 millió forint) fizetett ki valaki.

Ami viszont most már tényleg a hazai nyilvános aukciós műkereskedelem történetéit illeti (a legmagasabb összegekért elkelt műveket lásd a 2. táblázatban), az élen végzett, a bevezetőben már említett Rippl-Rónai mögött mindenképpen meg kell említenünk Dénes Valéria kiemelkedő sikerét: *Bruges* című,



Perlrott Csaba Vilmos: *Park*, 1910-es évek első fele, olaj, falemez, 100 x 124 cm

© Kieselbach Galéria / HUNGART © 2020



Claude Monet: *Meules* (Szénaboglyák), 1890, olaj, vászon, 72,7 x 92,1 cm

© Christie's Images Ltd. 2020



Rippl-Rónai József: *Kertben*, 1909, olaj, vászon, 51 x 68 cm
© Virág Judit Galéria



Balra Keserü Ilona: *Pannóterv 3.*, 1978, olaj, farost, 137,5 x 25 cm, jobbra Nádler István: *Kapcsolat*, 1971, akril, vászon, 160 x 130 cm
© Virág Judit Galéria / HUNGART © 2020



1912–13-ban festett munkájáért májusban a Virág Judit Galéria árverésén 36 milliós kikiáltás után végül 110 millió forintot adtak meg az utolsó licitben, ami pontosan kétszerese annak, amennyit művész munkájáért valaha is kifizettek eddig idehaza.

Ami a kortársak – tavaly igencsak megpezsdült – hazai piacát illeti, mindenképpen ki kell emelni a Virág Judit Galéria már említett első kifejezetten kortárs alkotásokat felvonultató novemberi árverését, amelyen élő magyar művészek – Lakner László, Nádler István, Keserü Ilona – Magyarországon eddig még (az egy Reigl Juditot leszámítva) soha nem látott árakat értek el (a részletes kortárs eredményeket lásd a 3. táblázatban). Ugyanakkor a nagy árverezőházak – mindenekelőtt a Virág Judit és a Kieselbach Galéria – „hagyományos” árveréseiken is egyre több kortárs művet indítottak: ezeken Jovánovics György, illetve Bak Imre ért el új szerzői aukciós rekordot (lásd a táblázatban).

A Londonban is árverező Dobossy Aukciósház szokásos tavaszi és téli kortárs árverésén is születtek csúcсарak: előbbin

egy Tót Endre-munkáért 2,6, utóbbin egy ef Zámbó-képért 1,8 millió forint volt a legmagasabb leütés. Ugyancsak megtartotta szokásos decemberi kortárs árverését a BÁV: itt a legmagasabb árat, egyenként 1,3 milliós leütést Nagy Sándor márványszobra, Gyémánt László nagy méretű olajképe, valamint Nádler István akvarell gesztusmunkája érte el. És végül mindenképpen fontos fejlemény, hogy decemberben első aukciójával (és a jövőre vonatkozó nagy tervekkel) elindult egy új hazai kortárs árverezőház is, a Wilson & Cohen. Ők egy hetvenhat tételes kínálattal mutattak be a Ritz-Carlton Hotel egyik báltermében, ahol – alighanem nem teljesen függetlenül attól, hogy az árverésnek semmilyen előzetes nyilvános hírverése nem volt – negyven érdeklődő előtt erősen vitatható szakmai színvonalú árverésvezetés mellett összesen tizennégy tételre találtak vevőt, ebből nyolcra kikiáltási áron. A legmagasabb leütésük 1,1 millió forint volt Kupcsik Adrián egy nagy méretű vásznáért. Ami a hazai fotóművek nyilvános piacát illeti, 2019-ben ezen is több kiemelkedő eredmény született. A legmaga-

sabb, 1,6 millió forintos leütést Erdély Miklós *Gyümölcszedési kísérlet hosszított ujjakkal* című, 1980 körül készült, két darab fotóból álló munkája érte el a Virág Judit Galéria már említett novemberi kortárs árverésén. Ugyanitt alig maradt el ettől Kismányoki Károly *Mások szemével* című, öt felvételtől álló, 1973-as fotósorozata, amelyért 1,5 millió forintnál koppant a kalapács. A harmadik helyre 1,3 milliós leütéssel Ficzek Ferenc *Székek* című, 12 darabos fotósorozata került fel májusban a Virág Judit Galéria árverésén 1,3 millió forinttal, míg Erdély Miklós 1969-es *Önvilágosításáért* májusban a Dobossynál, illetve Szíjártó Kálmán *Art gesztus* című, 1971-ben 24 darab fotóból összeállított tablójáért novemberben Virág Juditnál egyaránt 1-1 milliót adtak meg (plusz a jutalékok).

(Akit nemcsak így évente egyszer, hanem „folyamatóban” is érdekelnek a műkereskedelmi világ – elsősorban – nemzetközi, illetve hazai szenzációi, érdekességei, furcsaságai, azoknak ajánljuk a szerző papageno.hu weboldalon rendszeresen jelentkező Senki többet? című blogjának írásait.)

1. TÁBLÁZAT

2019-ben a világon árverésen 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak (az árak jutalékkal együtt értendők; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek)

Claude Monet: *Meules* (Szénaboglyák; 1890) – 2019. május, Sotheby’s, New York – 110 747 000 dollár (32,075 milliárd forint; becstérték: 55 millió dollár; kikiáltási ár: 45 millió dollár; leütési ár: 97 millió dollár; 1986 májusában a Christie’s New York-i árverésén 2,53 millió dollárért kelt el)
Jeff Koons: *Rabbit* (Lufinyúl; fémszobor; 1986) – 2019. május, Christie’s, New York – 91 075 000 dollár (26,416 milliárd forint; becstérték: 50–70 millió dollár; kikiáltási ár: 40 millió dollár; leütési ár: 80 millió dollár)
Robert Rauschenberg: *Buffalo II* (1964) – 2019. május, Christie’s, New York – 88 805 000 dollár (25,757 milliárd forint; becstérték: 50–70 millió dollár; kikiáltási ár: 38 millió dollár; leütési ár: 78 millió dollár; 1965-ben a mostani eladó családja 16 900 dollárért vásárolta Leo Castelli galériájában; Rauschenberg korábbi aukciós rekordja 18,6 millió dollár volt a Christie’s 2015 májusi New York-i árverésén)
Paul Cézanne: *Bouilloire et fruits* (Vízforraló-kancsó és gyümölcsök; 1888–90) – 2019. május, Christie’s, New York – 59 295 000 dollár (17,149 milliárd forint; becstérték: 40 millió dollár; kikiáltási ár: 30 millió dollár; leütési ár: 52 millió dollár; 1999-ben a Sotheby’s londoni árverésén 29,5 millió dollárért kelt el)
Pablo Picasso: *Femme au chien* (Nő kutyával; 1962) – 2019. május, Sotheby’s, New York – 54 936 000 dollár (15,911 milliárd forint; becstérték: 25–30 millió dollár; leütési ár: 48 millió dollár)
Andy Warhol: *Double Elvis* (Dupla Elvis, 1963) – 2019. május, Christie’s, New York – 53 000 000 dollár (15,372 milliárd forint; becstérték: 50–70 millió dollár; kikiáltási ár: 38 millió dollár; leütési ár: 48 millió dollár)
Ed Ruscha: *Hurting the Word Radio #2* (A rádió szó megrongálása 2.; 1964) – 2019. november, Christie’s, New York – 52 485 000 dollár (15,923 milliárd forint; becstérték: 30–40 millió dollár; kikiáltási ár: 22 millió dollár; leütési ár: 46 millió dollár)
Francis Bacon: *Study for a Head* (Tanulmány egy fejhez; 1952) – 2019. május, Sotheby’s, New York – 50 380 000 dollár (14,697 milliárd forint; becstérték: 20–30 millió dollár; kikiáltási ár: 15 millió dollár; leütési ár: 44 millió dollár)
Mark Rothko: *Untitled* (Cím nélkül; 1960) – 2019. május, Sotheby’s, New York – 50 095 250 dollár (14,614 milliárd forint; becstérték: 35–50 millió dollár; kikiáltási ár: 30 millió dollár; leütési ár: 43 750 000 millió dollár)
David Hockney: *Henry Geldzahler and Christopher Scott* (1969) – 2019. március, Christie’s, London – 37 661 250 font (49,5 millió dollár; 13,889 milliárd forint; becstérték: 30 millió font, kikiáltási ár: 27 millió font; leütési ár: 33 millió font; 1992-ben a Sotheby’s New York-i árverésén 1,1 millió dollárért kelt el)
Vincent van Gogh: *Arbres dans le jardin de l’asile* (Fák a Saint-Paul Kórház kertjében; 1889) – 2019. május, Christie’s, New York – 40 000 000 dollár (11,569 milliárd forint; becstérték: 25 millió dollár; kikiáltási ár: 17 millió dollár; leütési ár: 33 millió dollár)
Sanyu / Chang Yu: *Five Nudes* (Öt akt; 1955 körül) – 2019. november, Christie’s, Hongkong – 303 985 000 hongkongi

dollár (39,1 millió dollár; 11,812 milliárd forint; becstérték: 250 millió hongkongi dollár / 33 millió dollár; 2011-ben 16 millió dollárért kelt el a Ravenel aukciósháznál Hongkongban)
Claude Monet: *Le Palais Ducal* (A velencei dózsepalota; 1908) – 2019. február, Sotheby’s, London – 27 534 000 font (36 201 703 dollár; 10,192 milliárd forint; becstérték: 20–30 millió font, kikiáltási ár: 17,6 millió font; leütési ár: 24 millió font)
Amedeo Modigliani: *Tête* (Fej; köszobor; 1911–12 körül) – 2019. május, Christie’s, New York – 34 325 000 dollár (9,927 milliárd forint; becstérték: 30–40 millió dollár; kikiáltási ár: 22 millió dollár; leütési ár: 30 millió dollár)
Louise Bourgeois: *Spider* (Pók; fémszobor; 1997) – 2019. május, Christie’s, New York – 32 055 000 dollár (9,297 milliárd forint; becstérték: 25–35 millió dollár; kikiáltási ár: 20 millió dollár; leütési ár: 28 millió dollár)
Roy Lichtenstein: *Kiss III* (Csók III.; 1962) – 2019. május, Christie’s, New York – 31 135 000 dollár (9,030 milliárd forint; becstérték: 30–50 millió dollár)
Willem de Kooning: *Untitled XXII* (Cím nélkül XXII.) – 2019. november, Sotheby’s, New York – 30 105 800 dollár (9,133 milliárd forint; becstérték: 25–35 millió dollár; leütési ár: 26,2 millió dollár)

2. TÁBLÁZAT

2019-ben magyarországi árveréseken 30 millió forint felett elkelt műtárgyak (leütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek)

Rippl-Rónai József: *Kertben* (1909) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 190 millió forint
Vaszary János: *Dunaparti korzó* (1933) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 140 millió forint
Dénes Valéria: *Bruges* (1912–13) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 110 millió forint
Kádár Béla: *Concertina* (1926) – 2019. október, Virág Judit Galéria – 110 millió forint
Perlrott Csaba Vilmos: *Park* (1910-es évek első fele) – 2019. május, Kieselbach Galéria – 95 millió forint
Schönberger Armand: *Abszintivók* (1932) – 2019. október, Virág Judit Galéria – 85 millió forint
Kádár Béla: *Konstruktív város* (1928 körül) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 85 millió forint
Baththyány Gyula: *Körhinta* (1910-es évek) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 85 millió forint
Vaszary János: *Teraszon* (1930 körül) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 72 millió forint
Vaszary János: *Virágcsendélet* (1930-as évek második fele) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 70 millió forint
Kádár Béla: *Nő maszkával* (1926 körül) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 65 millió forint
Ferenczy Károly: *Jókai-domb* (1906) – 2019. május, Kieselbach Galéria – 60 millió forint
Patkó Károly: *Mediterrán kikötő vitorlással* (1929) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 60 millió forint
Scheiber Hugó: *Kertvendéglő* (1925 körül) – 2019. május, Kieselbach Galéria – 55 millió forint
Vaszary János: *Virágcsendélet két korszával* (1930-as évek) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 50 millió forint
Czóbel Béla: *Kertben* (1920-as évek vége) – 2019. október, Kieselbach Galéria – 48 millió forint

Aba-Novák Vilmos: *Hátakt* (1920–21) – 2019. május, Nagyházi Galéria – 46 millió forint
Scheiber Hugó: *Sturm-bál* (1925) – 2019. október, Virág Judit Galéria – 44 millió forint
Lakner László: *Metamorfózis – egyszer, aztán, később* (1964–67) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 42 millió forint
Czóbel Béla: *Narancsos csendélet* (1920-as évek vége) – 2019. május, Kieselbach Galéria – 40 millió forint
Frank Frigyes: *Párizsi autóbusz* (1927) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 40 millió forint
Gulácsy Lajos: *Romantikus táj nőakkal* (1910 körül) – 2019. november, BÁV – 38 millió forint
Petőfi Sándor: *Összes költeményei I. kötet* (1848; dedikált) – 2019. december, Központi Antikvárium – 36 millió forint
Egry József: *Napnyugta* (1935 körül) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 36 millió forint
Nádler István: *Kapcsolat* (1971) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 35 millió forint
Ziffer Sándor: *Kertészalány* (1912–1914 között) – 2019. május, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
Scheiber Hugó: *Újpesti híd* (1921 körül) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 34 millió forint
Ziffer Sándor: *Út az alkonyban*, Nagybánya (1911) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 32 millió forint
Vörös Géza: *Műtermi csendélet* (1930 körül) – 2019. október, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
Hantaí Simon: *Blanc* (1973–74) – 2019. október, Kieselbach Galéria – 30 millió forint
Czóbel Béla: *Hátakt* (1941) – 2019. október, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
Batthyány Gyula: *Autóban* (1930) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint
Vaszary János: *Akt műteremben* (1920 körül) – 2019. december, Virág Judit Galéria – 30 millió forint

3. TÁBLÁZAT

2019-ben magyarországi árveréseken élő művészek 5 millió forint felett elkelt műtárgyai (leütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzői árcsúcsot jeleznek)

Lakner László: *Metamorfózis – egyszer, aztán, később* (1964–67) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 42 millió forint
Nádler István: *Kapcsolat* (1971) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 35 millió forint
Keserü Ilona: *Pannóterv 3.* (1978) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 16 millió forint
Bak Imre: *5th Avenue* (1994) – 2019. december, Kieselbach Galéria – 9 millió forint
Nádler István: *Háromszög A/2* (1995) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 7,5 millió forint
Jovánovics György: *Relief 90 mal 97 I.* (1994) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 6,5 millió forint
Jovánovics György: *Relief 90 mal 97 III.* (1994) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 6,5 millió forint
Keserü Ilona: *Madzagírás* (1969) – 2019. május, Virág Judit Galéria – 6 millió forint
Nádler István: *Lilán* (1982) – 2019. november, Virág Judit Galéria – 5 millió forint

P. Szűcs Julianna

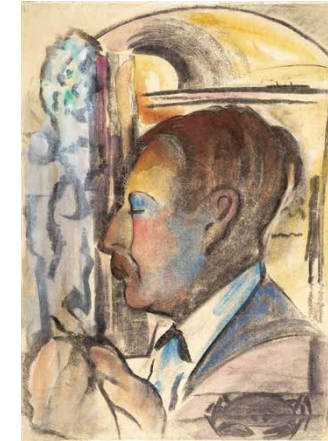
IDEGENKÉNT A HIDEG POKOLBAN

Farkas István Budapest, Párizs, Szigliget, Auschwitz



Farkas István: *Szigligeti hegyek*, 1937, olaj, fa, 80 x 129 cm, Kecskeméti Katona József Múzeum

© Szépművészeti Múzeum 2020, Fotó: © Darabos György



Farkas István: *Önarchép*, 1928, akvarell, papír; 530 x 390 mm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2020

Azért adtam a száz-egynéhány képnek, rajznak, dokumentumfotónak a fenti címet, mert – a hívószavak segítségével bízva – számomra ezek foglalják össze leginkább a Nemzeti Galéria Farkas István-kiállítását.

Idegen

„A kaland... egy kifinomult, kényes, gyanakvó, autoriter, féltékeny, türelmetlen, kegyetlen és vonzó idegen megjelenésével kezdődött” – írta visszaemlékezésében Marcelle Berr de Turique, a Galerie Le Portique egykori tulajdonosnője, aki az 1930-as ismerkedés alkalmával szerencsére mit sem tudott a hozzá betoppanó és követelődzően fellépő ismeretlenről. Azért szerencsére, mert így az előítéletek nem tompították az első és mély benyomást. Marcelle nem tudta, hogy a „festő-külső” mögött dúsgazdag, igazi nagypolgári háttér húzódik. Nem tudta, hogy látszólag rendezett családi körülményei valójában súlyos apakomplexussal terheltek. Talán még azt sem tudta, hogy az idegesítő negyvenes férfi frankofil kultúrája nem olyan felszíni máz, mint amilyennel az École de Paris internacionális sleppjének többsége bevonta magát a Coupole és a Dôme montparnasse-i kávéházaiban, hanem régről, még késő kamaszkorából eredt. Ez a „hun Párizs-

ban” – Illyés Gyula kultkönyvét idézve – éppen nem volt reprezentánsa a Dunamenti kultúrának. Abban ugyanis még kevésbé érezte magát otthonosan. Továbbá idegenként mozgott az érzelmi kötelékek között. Az még érthető, hogy korán félárván maradvány kapcsolata erőszakos, első generációs, nagy hatalmú apjával, Wolfner Józseffel több volt, mint legendásan rossz, és még azt a vallomásnak szánt tisztázó levelet sem merte elküldeni, amely csodálatos módon fennmaradt és olvasható a katalógusban a dokumentumok között. De az már kevésbé érthető, hogy szép, gyermekáldással kísért házassága, további gyermekeket produkáló alkalmi kapcsolatai művészetét valójában érintetlenül hagyták. Mintha gyöngéd kötelék, erotika, szexualitás mind-mind lesülylyedt volna abba a mélybe, ahonnan az analízis szokta kirántani pácienseit. (Kivételt egyet ismerünk, az is már a vég előszobájában készült. 1943-nak, azaz a létbizonytalanság személyiséget átforgató évének kellett elkövetkeznie, hogy *Szeretők* című rajzsorozatában legalább a testi vonzalom leplezetlen alakját megjelenítse, ha már a lelkiek végleg elmaradtak.) És hiába készültek jó interjúk amúgy imádott elsőszülött fiával, Farkas Charlie-val (Dorogi Katalinnak, Lampé Ágnesnek, Rádai Eszter-

nek köszönhetően), az Észak-fok, titok, idegenség művész-apa belső világáról ő se tudott sokat mondani. Valamint idegen maradt a társadalmi kapcsolatok szövénéyei között is. Talán a bőséges apanázs akadályozta abban, hogy művészkollégái maguk közül valónak érezzék, vagy fordítva, talán ő maga érzett büntudatot kivételeztsége miatt és ítélte önmagát társtalanságra, mert mindegy is. Tény, hogy nemcsak a kortárs művészek, de később, 1934 után mint a Singer és Wolfner kiadványt vezető igazgatója a gazdasági élet szereplői között sem talált igazi szövetségest. El is árulták rendesen. Végso tragédiájának egyik oka, hogy sosem tudta kialakítani az együttműködő szolidaritásnak azt a finom hálóját, amely kiélezett pillanatokban életet menthet. Gögösebb, mélyebb, zárkózottabb volt annál, semhogy annak rendje és módja szerint kiadja magát szeretőnek, rokonnak, pályatársnak, beosztottnak. És idegenként kívül maradt a közösségek teremtette ideológiai, politikai és hitbéli díszletek színpadaitól is. Mint nagykapitalista ivadéknak – érezte – akkor sem lett volna sok keresnivalója a megalázott és megszorított „alsóbb néposztályok” világában, ha az a világ nyilván kevésbé taszította, mint



Farkas István: *Akt kávéfőzővel*, 1943, tus, papír, magántulajdon
© Szépművészeti Múzeum 2020

a sajátja. (Különben miért hatott volna rá első tanítómestere, a nyomorultakat festő Mednyánszky László, és miért figyelte volna oly alaposan első világháborús önkéntesként, rajzoló haditudósítóként a páriasorsba kényszerített katonákat?)

Mint hazafiságban jeleskedő „majdnem báró”-sarj még akkor is rosszul állt volna neki a bolsevikszimpátia, ha Párizsban össze is keveredett velük. (De a nacionalista antibolsevizmus ellen még akkor is be volt oltva, ha az általa vezetett kiadó folyóiratának, az *Új Idők* főszerkesztőjének Herczeg Ferencről ez aligha mondható el, s ha az általa megálmodott szigligeti villa inkább hasonlított tornácos magyar kúriához, mint bauhausosan modern polgári villához.) Így járt zsidóságával is. Vallási dolgokban érdektelen maradt: a tóraolvasástól és a szabályok betartásától éppúgy távol tartotta képzeletét és életvitelét, mint az asszimilánsok menekülő útvonalától, a kikeresztelkedéstől. Istenközömbössége akkor is megmaradt, amikor már csak ő segíthetett volna rajta. Úr volt, sőt úriember, akár akarta, akár nem.

Hideg

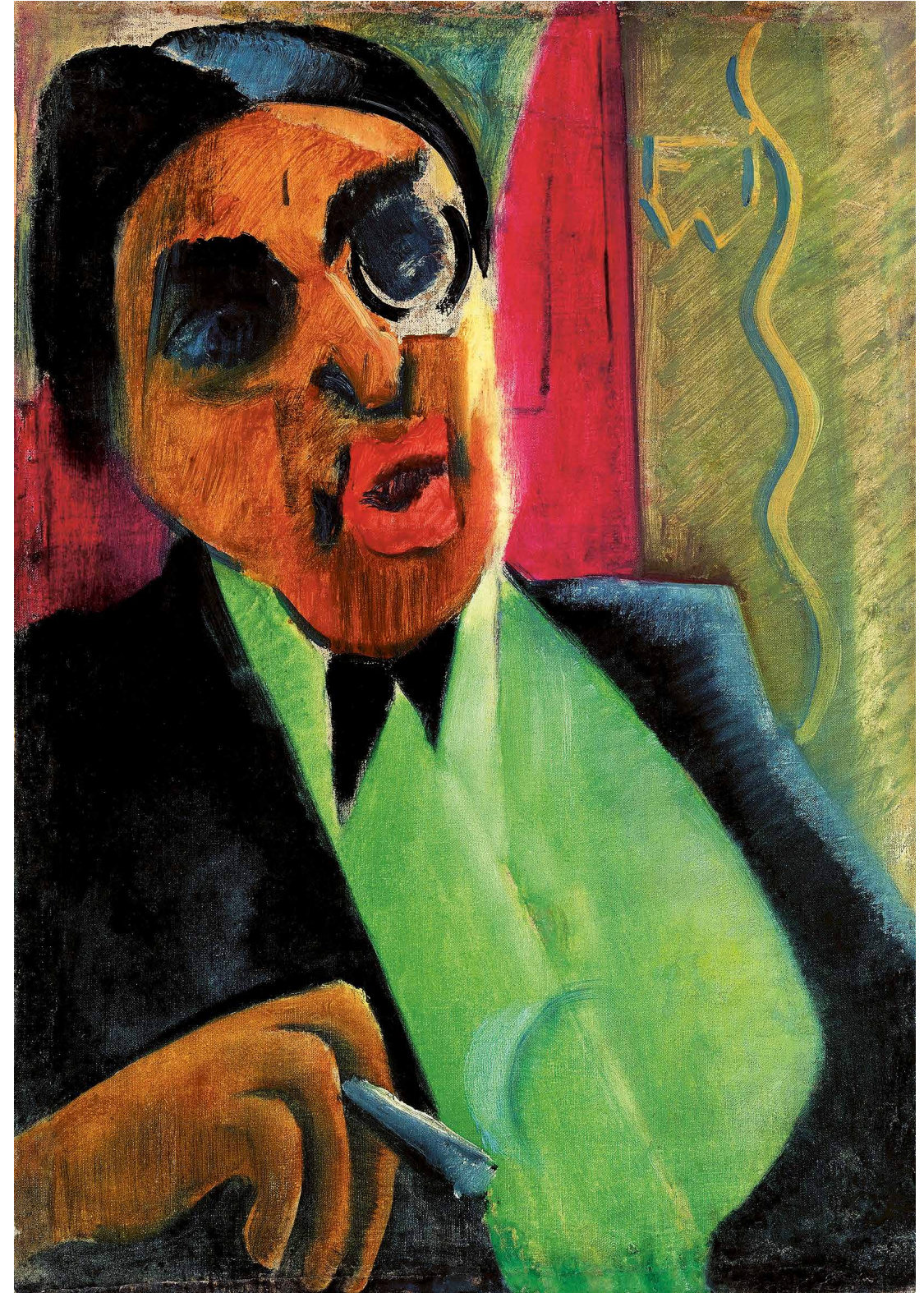
„A hideg kékek és a sárga hideg tónusai éppúgy eltávolítják a két alakot, mint fókuszatlan tekintetük és a megjelenésükben megnyilvánuló hiábavaló igyekezetük” – írta a *Végzet* című főműről

(1934) a sok jó és néhány felejthető tanulmányt föl soroztató vaskos kiállítási katalógusban a legjobbat publikáló Forgács Éva. (Kiemelendő még Markója Csilla művészetfilozófiai kérdéseket feszegető túlsúlyos esszéje, Kopócsy Anna mikromegfigyelésekre alapozott friss dolgozata, s persze a zsidó pszichodramára összpontosító S. Nagy Kataliné, aki mindeddig a legtöbbet munkálkodott a témán. Talán csak a New York-i galériás, Gát János írása lötyög a vállalkozásban: ex katedra kijelentései és redundánsan ismételtetett közhelyei nem tesznek sokat a Farkas-témához.) De lehet-e egy sárga „hideg”, hogy viszatérjek Forgács jelzőjéhez? Továbbá lehet-e „hideg” egy azúrkék égbolt az ívesen görbülő horizont fölött (*Lakatlan város*, 1931), egy elvieken meleg színű *Vörös asztal* (1931) a taszító társasággal benépesített vízparti verandán, és a főszerepbe állított lila-zöld akkord egyik legméretesebb festményén, a *Vihar után* (1934) címűn? Már miért ne lehetne?!

Túl azon a szépen körbeírt felismerésen, hogy a Farkas-ikonográfia a főműveket termő korszakban (1930–1934) eleve olyan látomásos jelenetekre koncentrált, amelyeken lelketlen, bájtalan és szerencsétlen alakok játsszák a főszerepet, és torkukból akkor is a vázhalál hűvös lehelete szakad ki, ha van fölöttük napkorong és a hőmérséklet minden bizonnyal a festett évszakra jel-

lemző, de a „művészi hideg” technikai, sőt történelmi lényegét nem vagy nem elsősorban a választott téma hordozta. A megtalált festék, a húszas-harmincas évek fordulójára oly jellemző anyaghasználat az, amely elárulja az ő iskolájának a titkát. A lenolajjal hígított, porrá őrölt tempera fénytelen sugárzására ugyanis egy egész generáció csapott le. Azokról a novecentistákról, akik megcsömöröltek az apák zsírban úszó neobarokk piktúrájától, s példaképüknek tekintették az archaikus megoldásokat, már sokszor esett szó. De temperáztak az art decósok és a „sachlicheitosok”, a neonaivak és a szürrealisták is – persze külön-külön és más-más kémiai módszerekkel. (Nem beszélve arról, hogy a megrögzött olajfestők e korban, mint például Vaszary vagy Hopper, Bernáth vagy Dufy, Berény vagy Feininger is úgy váltak naprakészen „modernné”, hogy emulziójukat habkönnyű vastagságban vitték vászonra, gyakran deklire vagy papírra. Temperásan festettek olajban is.)

„A temperakép optikai hatása száradás után fénytelen, annak ellenére, hogy a felhasznált kötőanyag olajat, sőt kencét is tartalmaz” – írta máig érvényes tankönyvében az a Szőnyi István, aki jól tudta, mire oktat. Kisujjában volt a római iskolás technika, amelyről ő maga megszabadult ugyan, de tisztában volt a nemzedéki lázadás technikai külsőségeivel. Mélytűző zsíros pletta használata a Farkas-generáció



Farkas István: *Szomorú Dezső arcképe*, 1921, olaj, vászon, 54 x 37 cm, Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, Győr, Patkó-gyűjtemény
© Szépművészeti Múzeum 2020, Fotó: © Darabos György



Farkas István: *Naplemente (Alkony)*, 1931, olajtempera, fa, 64 x 78 cm, Kecskeméti Katona József Múzeum
© Szépművészeti Múzeum 2020, Fotó: © Darabos György

számára – világnézettől függetlenül – szinte egyet jelentett a humanizmusról papoló, de valódi emberségből megbukó, bőségben fürdő, de ízlésében megbízhatatlan tegnapok kultúrájával. A Titanic első osztályán utazók gusz-tusával, amelyet hitük szerint mind-örökre elnyelt az óceán.

Farkas – sem Párizsban, sem Budapes-ten – nem szerette a vastag ételeket és a túlhabzó pompát. Az életrajzi töredé-kekből tudjuk, hogy önmagát „északi” beállítottságúnak, „understatement” polgárnak, inkább az őskeresztény, de szkeptikus Márai Sándornak, semmint „fajtársának”, a felháborodás örök lázá-ban élő zsidó Zsolt Bélának volt szel-lemi rokona. Finnyás úriemberként az irtózatot nem hisztériával, hanem mély hallgatással, a félelmet nem fogvacogva, hanem szemet lehunyva, a dühöt nem öklöt rázva, hanem méla beletörődéssel élte át. Paraszimpatikus volt az ideg-rendszere.

Kékjei, vörösei, de különösen a rá any-nyira jellemző ciánzöldjei és mangán-lilái oly fátyolszerűen terülnek szét a képfelszínen (*A dombon*, 1931; *Z. Gróf-nő arcképe*, 1931; *Naplemente*, 1931; az ecset újrafelvétele után: *Element*, 1941; *Azt mondta*, 1941), hogy karcosan lát-szódjék az ecset sörtenyoma, amint

kifogy belőle a festék. A faktúra olyan lesz ezáltal, mint a szilárd szén-dioxidba fagyott gyümölcs, mint az üvegbe der-mesztett hulló bőr, mint a korc-solyától megkaristolt jég. Dermesz-tő lenne ez a hangulat rosszindulatú szipirtók, karmos kerti székek és vak tűzfalak nélkül is. De velük együtt vált teljessé, súlyossá, fagyossá a lét el-viselhetetlen súlya. Az már tényleg csak ráadás, hogy a kiállítás látványát meg-tervező Varga Csaba és Kolozsváry Ma-rianna (úgy is, mint kurátor) egyetlen térbe terelte és – a forrásokra hivatkoz-va – fehér rámaival látta el a legszára-zabb, a legbaljósabb, legfreskószerűbb, azaz a leghidegebb festményeket. Ha valaki nem tudná, innen megsejtheti: az egyetemes kultúratörténet több pél-dát ismer a gyászt kifejező fehérre, mint a feketére.

Pokol

„Farkas különös előérzettől hajtva az 1930-as évektől lényegében már csak egyetlen motívumra függesztette a te-kintetét, lenyűgözve, megbabonázva, de-lejezve: az emberi természetre mint gor-gófőre, amely elől szöknénk bárhová, elhagyva bolygót, hazát, testet” – írta a katalógus vezető tanulmányának

szerzője, Markója Csilla. Az idegenség: művészi adottság. A hidegség: művé-szi kifejezés. Ami viszont a festmények belső tartalma és a forma összerende-zője, a Farkas-képek epicentruma, az a világélmény különös ereje. Legalábbis attól az időtől kezdve, amikortól negy-venhárom évesen magára talált. Így is maradt másfél évtizede.

Mert nem volt a világa azonnal „nagy”. Látszódot ugyan valami baljós előjel már az 1919-ben festett és Mednyánszky inspirálta *Ülő nőnél* is. (Mintha a modell depresszióját súlyos cukor- és szívbaj ne-hezítene...) Érezhető volt valami transz-cendens búbánat az 1928-ban festett, víz alatti tájat ábrázoló és francia költő-barátja, André Salmon befolyását mu-tató *Világokban* is. (Mintha a kilukadt bűváruha miatt nem lenne innen me-nekülés...) De azért e két első évtized nem termett sem igazán eredeti, sem igazán megrázó látványokat.

Úgy látszik, hogy rejtély marad, talán mindörökre, hogy mitől lett 1930-ban kellemes École de Paris-útítársból öss- európai érvényességű látnok, elég jó festőből nagyon nagy festő. Ekkor még családja egyben volt, ekkor bohém élet-vitelét még nem fenyegette a hazauta-zás réme, ekkor még a politika nem mutatta ki a foga fehérjét, legfőljb



Farkas István: *Vihar után*, 1934, fa, tempera, 115 x 136 cm, Kolozsváry-gyűjtemény, Győr
© Szépművészeti Múzeum 2020, Fotó: © Darabos György

a világválság távoli moraja szűrődött át a kávéházak jól szigetelt vitrinjein. Valami történt a tudat alatt, az értelem fölött, a dolgok belsejében. Tájai egyszerre csak megbolondultak. A horizont meggömbült vagy maszatos felhő mögé bújt. A napkorong elveszí-tette izzó fényét, vagy lángra gyújtotta az enyészpontot. A növényzet pedig: „*Nem zöld volt, inkább éjszínű a lomb, / az ágak nem simák, de girbegurbák, / termése nem gyümölcs, de vad tövis*” (Dante: *Isteni színjáték*, Pokol, 13. ének, Az önpusztító. Nádasdy Ádám fordítása).

Figurái pedig egyszerre csak árnyakká váltak. Arcukat elveszítették, vagy bő-rük alól előbukkant koponyájuk. Gesz-tusaik megismerhetetlenek lettek, de jobb is nem firtatni személyiségüket. A *szirakuzai bolond* (1930, szerintem a tíz legszebb magyar kép egyike) moz-dulatát elemezve lehet választani: vagy

a tüskés bot fegyverétől, vagy fasisz-tásan lendített karjától érdemesebb-e félni. A *Végzetet* nézve pedig André Salmonnal együtt érdemes töprengeni, hogy a vörös szakállas férfi megöli-e a belékaroló halottsápadt nőt „mielőtt hazaér”, vagy így maradnak, örök kár-hozatra várva. Annyian leírták, hogy szinte kínos megismételni, mégsem ki-hagyható: az Auschwitz-előérzet nélkül ennek a félelmetes festészetnek nincs magyarázata. Ezt a történetet – mint ahogy a regényelmélet mondja – a vége felől írták.

Nem tudom, hogy Farkas István „be-emelése” a magyar festészeti kánonba miért ment ennyire nehezen. Osztály-idegensége, modernizmusa, párizsias-sága önmagában nem magyaráz sokat. A pártállam szempontjából volt nála rosszabb is, az integráció mégis gyor-sabban haladt. Absztraktabb is volt nála

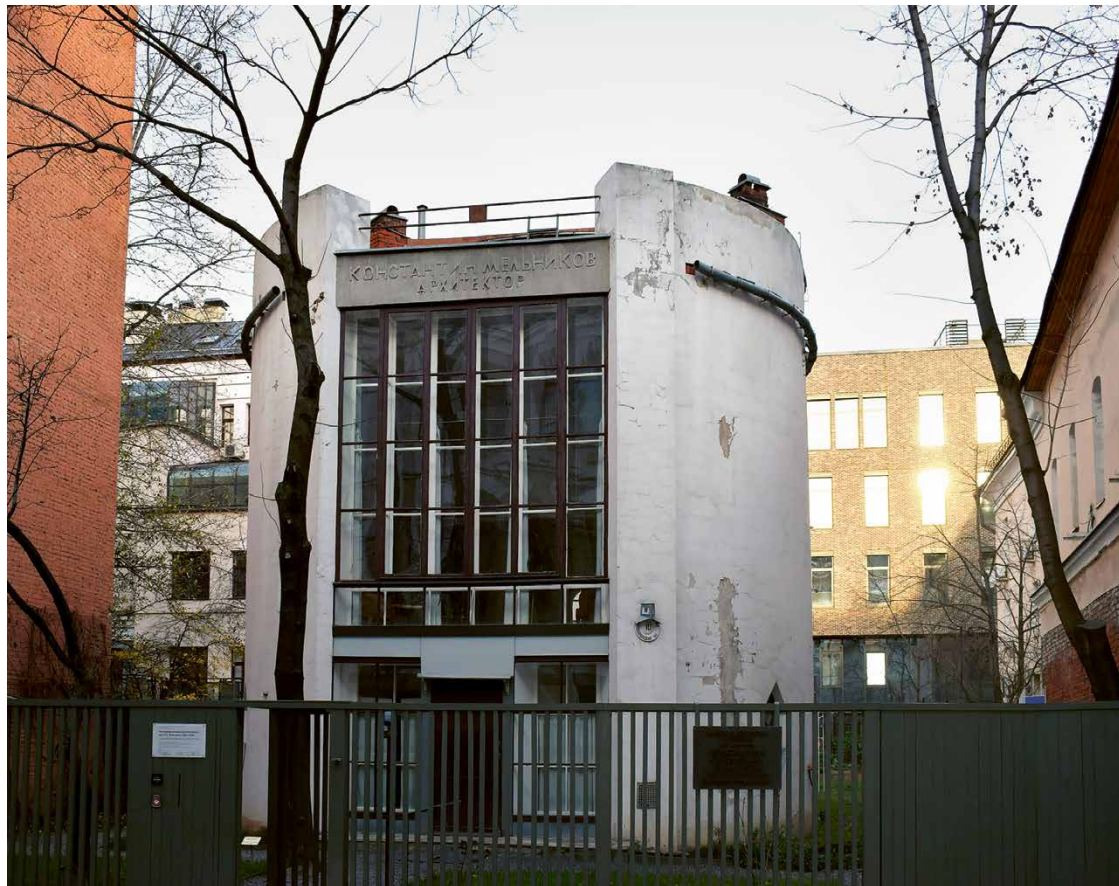
(például Korniss), zsidóbb is volt nála (például Ámos), franciásabb is volt ná-la (például Czóbel), mégis szekerük va-lahogy dőcögött előrefele. Szeretném hinni, hogy az arriválás nem azért ment és megy esetében olyan lassan, mert a magyar öntudat találva érzi magát. Itt mindjárt folytatom a följb kezdett Markója-idézetet, merthogy van befe-jezése. Így szól: „...a magunkra vetett elhűlt pillantás soha nem volt aktuáli-sabb, mint éppen manapság.” De jó lenne, ha nem csak ezért sorolnánk az igazán nagyok közé.

Kihűlt világ. Farkas István (1887–1944) művészete, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2020. március 1-ig

Átlósan rakott, vakolt téglafal, deszkafödém, két falréteg közötti homokszigetelés, szivattyú nélküli, gravitáción alapuló levegőkeringetési rendszer, fényesre polírozott, portaszító felületek és az alvaskutatás mai eredményeinek is megfelelő hálótér. Egy nagy orosz építész háza.

Ferkai András

LOW-TECH AVANTGÁRD? Gondolatok egy moszkvai modern házmúzeum kapcsán



Konsztantyin Melnyikov saját lakóháza, utcafront

Fotó: Ferkai András



A porcelántányér felirata: „A munkásosztály értékeli a hozzá hű specialistákat. A dulovói gyár munkásai és munkásnői Konsztantyin Melnyikov építésznek, 1930.”
A portré mögött a porcelángyár munkásklubjának a képe látható

Fotó: Ferkai András

A moszkvai Melnyikov-házat manapság olyan ikonikus modern házak között emlegetik, mint Gerrit Rietveld Schröder-háza, Mies van der Rohe Tugendhat-villája, Le Corbusier és Pierre Jeanneret Villa Savoye épülete, Frank Lloyd Wright Vízesésháza vagy Hans Scharoun Schminke-háza, illetve a Villa 1027 Eileen Graytól – hogy kevésbé ismerteket is említsünk. E lakóházakban nemcsak az közös, hogy az avantgárd és organikus modern építészet út-törő példái, hanem hogy valamennyi múzeumként látogatható.

Konsztantyin Melnyikov saját családi és műteremháza 2014-ben nyílt meg a közönség előtt. Absztrakt geometrikus formái alapján a modern mozgalomhoz

sorolhatnánk, egy alaposabb vizsgálat azonban inkább arra irányítja a figyelmet, miben különbözik attól – így az ellentmondásoktól sem mentes alkotás számos kérdést vet fel. Például: hogyan valósulhatott meg a húszas évek végének kollektivistá szovjet világában egy magánház Moszkva belvárosában? Miben áll e ház modernsége, s hogyan viszonyul a korabeli orosz, illetve nyugati példákhoz? Van-e bármilyen aktuális példákhoz? Van-e bármilyen aktuális példákhoz? Van-e bármilyen aktuális példákhoz?

A történelmi Arbat negyed csöndes mellékutcájában, klasszicista és eklektikus lakóházak övezte foghíjtelek fái között henger formájú épület lepi meg a látogatót. A hatalmas üvegfal és a tetőterasz

közötti sávban ma is olvasható a felirat: „*Konsztantyin Melnyikov arhityektor*”. Ki is volt ez az öntudatos ember? Melnyikov (1890–1974), a szovjet avantgárd heroikus korszakának jelentős művésze 1917-ben szerezte festő-, majd építészdiplomáját, és a szovjet hatalom első évtizedében komoly munkákhoz jutott. Az 1925-ös párizsi Nemzetközi Iparművészeti Kiállítás szovjet pavilonja hozta meg számára a hírnevet. Hazatérve sorra kapta a megbízásokat, négy nagy garázsépületet, hat munkásklubot és két éttermet épített meg. „*Minden alkalommal, amikor már huszadszor-harmincadszor bíztak meg egyfajta munkával, úgy kezdtem neki, mintha új feladat előtt állnék.*” Valóban mindegyik garázs és



Pavel Kuznyecov, a házmúzeum igazgatója az épület kertjében felállított modell mellett

Fotó: Ferkai András



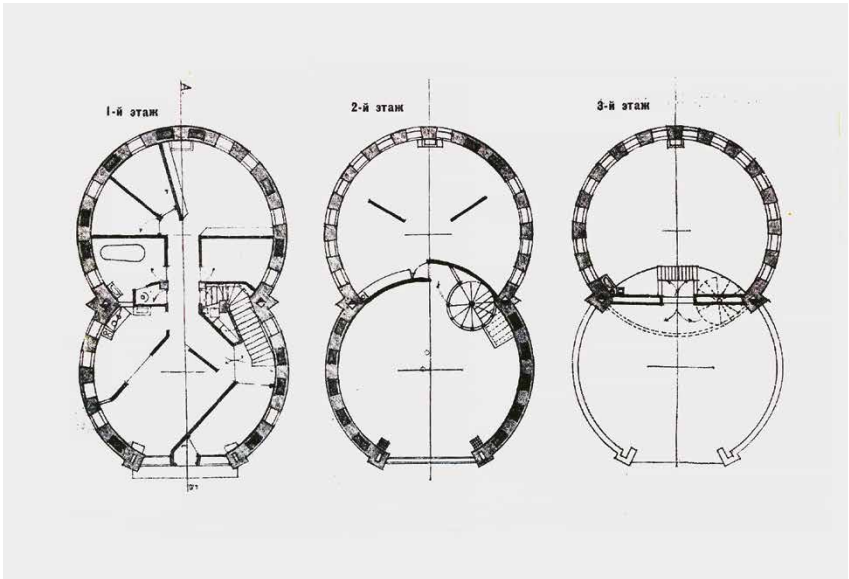
A két henger összemetsződése a nappaliban

Fotó: Ferkai András

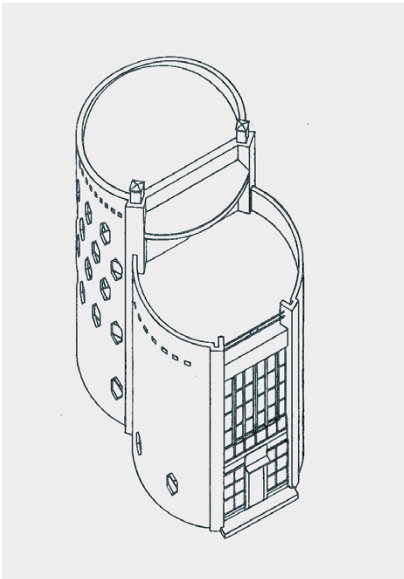
klub más, pontosan tükrözve alkotójuk hitét az újítás, érdekesség, az egyéni intuíció és fantázia értékében. Ez különböztette meg a dogmatikusnak tartott konstruktivistáktól, s távolította el a formák hatását kutató ASZNOVA építészegyesület kezdetben hozzá közel álló racionalista táborától. Tanított és műtermet vezetett a Mosszovjetben, de az első ötéves terv és a kulturális forradalom idején egyre több támadás érte. Hiába próbált alkalmazkodni a sztálini korszak monumentális propagandaigényeihez, mivel az újító szellemmel nem volt hajlandó szakítani, 1937-ben elbocsátották állásából és haláláig nem kapott méltó feladatot. Majd’ negyven éven át élt elszigetelten a házában családjával, és legfeljebb a festészetben lehelte örömet. Saját házát (Krivoarbatszkij pereulok 10) pályájának legtermékenyebb időszakában, 1927 és 1929 között építette, a két nagy garázstervéért kapott tekintélyes honoráriumra alapozva. Akkoriban zárult le a magánkezdeményezéseknek átmenetileg engedményeket adó NEP-korszak, erős központosítás és ideológiai harc indult meg, melyben a hatalom a lakáskérdést egyértelműen tömeges

lakásépítéssel és a kollektív életmód erőltetésével kívánta megoldani. Ebben az időszakban valamire való modern építész már nem tervezett családi házat, annál inkább közös szolgáltatásokat is nyújtó kollektív-, sőt a nukleáris családmódellet elvető kommunaházat. Egy 1922-es pályázatra Melnyikov is tervezett kollektívházat egyedülállóknak, s az jutott eszébe, hogy összekapcsolja ezt az igényt az akkor már kétgyermekes családja lakásgondjának orvoslásával. A Moszkvai Városi Tanácsnál bejelentette, hogy kommunaházak építésére kifejleszt egy szerkezeti rendszert, melynek igazolására prototípusként megépítené saját családi házát. Hihetetlenül hangzik, de néhány befolyásos támogatójának köszönhetően engedélyt kapott erre, s hamarosan alkalmas telek is került hozzá. Érdekes, hogy a beígért kommunaház-tervek csak 1929-ben, a prototípusházzal egy időben készültek el (és soha nem valósultak meg). Melnyikov szabad kezet kapott a kísérletezésre, hiszen maga volt egy személyben a megrendelő, az építész és az építésvezető. A telket ingyen kapta használatra, de az építés összes költségét magának kellett viselnie, s mivel a ren-

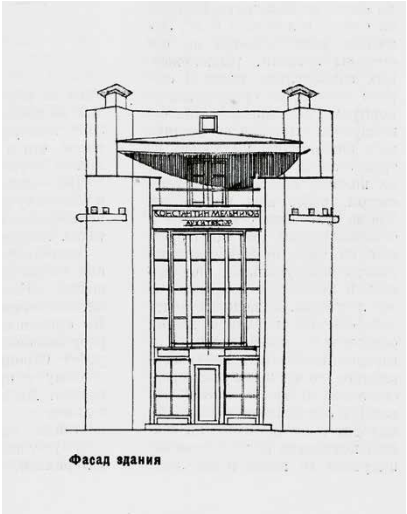
delkezésére álló összeg csak a kalkulált költségek harmadát fedezte, kezdettől biztos volt, hogy a lehető legolcsóbb eszközökkel kell dolgoznia. A ház ennek ellenére alapvetően az építészetben ritkán használt hengeres forma nyújtotta lehetőségeket vizsgáló formai-téri kísérletnek tekinthető. Egy korai makett mutatja, hogy az építészt elsősorban a két henger áthatása, a különböző belmagasságú terek és a tömegek összemetsződése izgatta. A korai vázlatok között még hasábok is szerepeltek, volt háromhengeres változat, majd megállapodott a két hengernél, melyek eleinte azonos magasságúak voltak. A végleges, megvalósult terven az utcai henger alacsonyabb lett, a tetején terasszal. Mindkét henger tíz méter külső átmérőjű, az első nyolc méter magas, a hátsó tizenegy méter. A kettő áthatása az átmérő harmada. Melnyikov három szinten helyezte el a lakás helyiségeit: az utcai hengerben a földszinten előszoba, étkező, konyha, az emeleten pedig dupla belmagasságú nappali, míg a hátsó hengerben, a földszinten fürdőszoba, WC, a két gyermek tanulószobája, ruhatár és a háziasszony szobája kapott helyet. Fölötte tágas



Konsztantyin Melnyikov lakóházának három szintjének alaprajza
Forrás: Sztroityelsztvo Moszkvü 1929. 5.



A ház axonometrikus képe
Forrás: Wikimedia Commons



Utcai homlokzat
Forrás: Sztroityelsztvo Moszkvü 1929. 5.



A hátsó henger képe a kert felől
Fotó: Ferkai András

hálótér, legfelül pedig dupla légterű műterem helyezkedik el. A függőleges közlekedésre a hengerek összemetsződésénél elhelyezett fa csigalépcső szolgál. A hengerek áthatása két helyen látható: a nappali terébe a hátsó henger vág bele tömör dobként, míg a műteremben az első henger vonala jelenik meg kis galériaként. Az épületet végigjárva a szemlélőt állandóan változó tér- és fényhatások érik. A földszint alacsony és sötét, de talán éppen ezért otthonos. Az első hengerbe átlósan szerkesztett válaszfalak megzavarják tájékozódásunkat, labirintusra emlékeztető bonyolultságot hozva létre. A csigalépcsőn aztán meglepően tágas, hengeres nappali térbe jutunk, melybe az utcára néző hatalmas üvegfallal át dől a fény. Ugyanezen a szinten hátul

alacsonyabb hálótér nyílik, csupán két paravánfallal választva el egymástól a szülők és a két gyermek alvóhelyét. Ezt a teret a körítő fal hengerpalástját áttörő tizenkét ablak világítja meg. A galériás műterem a hátsó hengerben, a harmadik szinten kapott helyet, ennek közepesen erős, egyenletes megvilágítását a három sorban elhelyezett ablakok adják. A földszinten, az emeleti hálótérben és a műteremben is hatszög alakúak az ablakok, de soronként más-más ablakosztó elrendezéssel. Ez megint formai játéknak tűnik, de később látni fogjuk, milyen praktikus okok rejlenek az építész választása mögött. A házról alkotott első benyomás tehát alátámasztja, hogy modern épületről van szó, még akkor is, ha formai megoldásai elég önkényesnek tűnnek. Lecsu-

paszított geometriai formákat látunk, hófehér vakolatot, és van rajta tetőterasz, csőkorlát, sőt üvegfallal is. Korszorúnek mondható építőanyagot – acélt, vasbetont – azonban sehol sem találunk, és a házba lépve kezdettől ellentmondások sorába ütközünk. A legfeltűnőbb különbség az ikonikus modern villákhoz képest az, hogy a szokatlan alakú terekbe a leghagyományosabb bútorok kerültek. Az építész csak a kevés beépített bútort és a hálótér ágyait tervezte meg, a mobiliák többsége antik vagy 20. század eleji kispolgári bútor, illetve nagyon egyszerű hétköznapi tárgy. Amit így veszít az avantgárd alkotás, azt megnyeri a családi otthon: lakályos, barátságos terek a földszinten, szalonra emlékeztető nappali-fogadószoba az emeleten.

A következő meglepetés az utcai homlokzat szimmetriája. A modern építések többsége elvi alapon elvetette a történeti stílusokra jellemző tengelyes kompozíciót. Melnyikov azonban az utcára merőleges tengelyt nemcsak a főhomlokzattal, hanem a két henger összemetsződésénél elhelyezett kéményekkel is hangsúlyozta. A fakerítés mögött visszahúzódó modern épület így – noha megszakítja az utca zárt sorú beépítését – nem töri meg radikálisan az Arbat hangulatát. Szinte „palotahomlokzata” van, mely a környéken gyakran előforduló, a romantikus klasszicizmus szellemében épült villák és kúriák fegyelmére emlékeztet. Azonban ez a főhomlokzat is rejt magában egy ellentmondást: az üvegfal közepére helyezett házbejáraton nem lehet tengelyben belépni. A szelfogóból átlósan elforduló előszoba nyílik és vezet a jobb oldalra húzott csigalépcsőhöz. Ugyanezt a fogást Robert Venturi 1964-ben az „összetettség és ellentmondás” illusztrációjaként, egyben a modern megoldások kritikájaként használta édesanyja házában. Melnyikov minden ideológiai szándék nélkül, a lehető legtermészetesebb módon él ezzel az eszközzel bejáratánál. Ugyanilyen

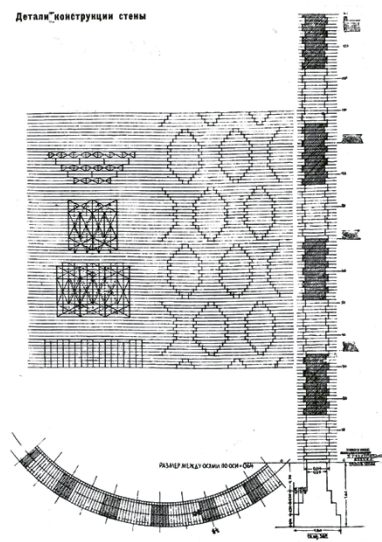
magától értetődő esetlegességgel találkozik az átlós ebédülő egyik sarka a főhomlokzat üvegfalával. A legsúlyosabb ellentét azonban kétségtelenül a modern formák és a hagyományos építőanyagok között feszül, Melnyikov háza ugyanis vakolt téglából és fából készült. Használt ő korábban korszerű anyagokat, például acél rácsostartókat garázsai lefedésére, vagy vasbetont klubjai azon részeinél, ahol a konzolos vagy hídszerű épületrészeket nem lehetett másként megépíteni. Itt azonban lakóhásról volt szó, és amint azt korábban olvashattuk, a lehető legolcsóbb megoldásokat kellett választania. Azért döntött a hengeres forma mellett, mert az adja egy adott területhez a legkisebb kerületet, vagyis falhosszat. Minden eszközzel igyekezett az épületszerkezetek önsúlyát is csökkenteni, ezért például nem használta a szokásos födém szerkezeteket. Ahogyan a házát ismertető folyóiratcikkben érvel: „*Minden mai épületszerkezet alapvető elve az erők koncentrálása bizonyos szerkezeti elemekben. Az én alapelvem ennek pontosan az ellenkezője: az erők szétszórása, egyenletes elosztása a szerkezet minden részében*”.² Így födémeiben nincsenek

gerendák, bordák és rátett, másodlagos padló, azok teljes egészében deszkából készültek. A tartószerkezet egy 50x50 centiméteres raszterű deszkarács, melyre alulról és felülről átlós deszkázatot szegeztek, kilencven fokban elforgatott száakkal. A padló és mennyezet, melyek korábban ballasztként viselkedtek, így szerkezeti teljes mértékben hasznos, együtt dolgozó elemek lettek. A merev födém tárcsákat lépcsőzetesen kiugró téglasorokra ültették. Hasonló elvek mentén vált a hengerek téglafala hatszögű nyílásokkal egyenletesen perforált rácsozottá. Az ötletet ehhez talán a garázsépületek tetőszerkezetét konstruáló kiváló mérnök, Vlagyimir Suhov adta, aki az első átlós rácsozatú hiperbolikus paraboloid tornyok tervezője volt. A körítő falak a terheket átlós vonalak mentén, egyenletesen juttatják el az alapokhoz. További előnye ennek a falazási módnak, hogy az akkoriban elég drága és nehezen elérhető falazó téglá mennyiségét csaknem felére lehetett általa csökkenteni. A százhuszonnégy nyílásnak csak a fele látszik ablakként, a másik felét hőszigetelő anyaggal tömték be. Építés közben dőlt el, melyik nyílásba kerül ablak és



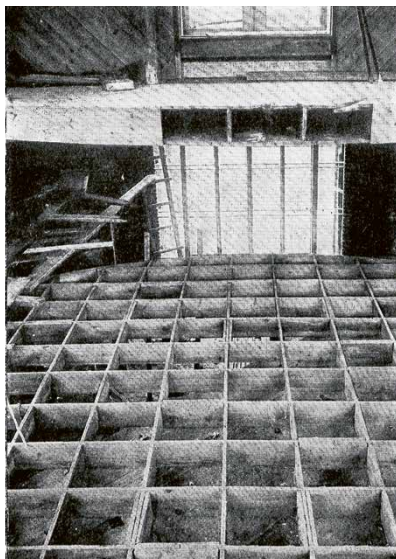
A műterem belső részlete

Forrás: Flickr / Ksenia Smirnova



A körítőfal szerkezeti rajza

Forrás: Sztróitelyszto Moszkvú 1929. 5.



A födém szerkezet fényképe

Forrás: Sztróitelyszto Moszkvú 1929. 5.

melyik tűnik majd el a vakolat mögött. A bezárt nyílásokba egy pletyka szerint építési törmeléket hordtak, valójában homokot töltöttek a fatáblák közé, külső oldalukra nátronpapír és lécezés került, arra pedig vakolat. E felületek a legújabb vizsgálatok alapján még a vakolva 70 cm vastag téglafalnál is jobb hőszigetelőnek bizonyultak. Noha sok újjátást vezettek be az épületszerkezeteknél, ezek kivitelezésére az akkori képzetlen munkaerő is képes volt. A belső válaszfalak könnyű favázis szerkezetűek, a padló és mennyezet közé feszítve, a teljes belmagasságot átfogó ajtókkal és üvegfalakkal. Ez a szerkezeti

rendszer szabad lehetőséget ad a belső falak áthelyezésére az egész épületen belül. Erre a földszinten sor is került, amikor a háború után meg kellett osztani a házat a Melnyikov házaspár és fiuk, Viktor kétgyermekes családja között. A legtöbb modern villa és ikonikus családi ház erre nem alkalmas, de ha mégis, akkor esztétikai okokból tartózkodtak a változtatástól. A Melnyikov-ház ebben az értelemben nem funkcionális, viszont sokkal rugalmasabban tudta követni a változó igényeket. Melnyikov nemcsak a ház statikai tervezését, hanem a gépészetit is maga vezette. A ház fűtését a pincében elhelye-

zett, téglából épített kaloriferes kazán biztosítja, melynek kigyózó füstcsövei felmelegítik a kamra levegőjét, s az légszűrőn áthaladva jut el a ház három szintjére. A friss levegő az utcai oldal két kúrtójának alján jut be, s e kúrtók szolgálnak az elhasznált levegő visszavezetésére is. Az egész rendszer szivattyú nélkül, gravitációs úton működik. Az ablakok kétrétegűek, szimpla üvegezéssel. Csak a nappali üvegfalának közepét lehet pántolt szárnyakkal teljesen felnyitni, a hatszögű ablakok átlós bordái csak alkalmi szellőzést tesznek lehetővé a felső szárnyak egyszerű kiemelésével. A tok és a szárny közötti rés ferde, így



Az ebédlő az előtér és a folyosó felé nézve, Anna Gavrilovna székével

Fotó: Ferkai András

a kiemelhető szárnyat a saját súlya befeszíti, magától nem esik ki. A fűtés és szellőzés eredeti rendszere ma újra működik (szén helyett vezetékes gázzal) és egész évben kellemes hőmérsékletet, jó légállapotot biztosít. Mai értelemben vett fenntartható épületről beszélhetünk, szinte passzív házról, melynek üzemelési költsége töredéke egy nyugati típusú modern villáénak, például a csillagászati számlákat produkááló rekonstruált Tugendhat-házénak. Melnyikovot nem csak a szükség vezette ebbe az irányba: paraszti származású, első generációs értelmiségi lévén jól emlékezett a falusi építkezés hagyományos módjaira, és ezeket összhangba tudta hozni az újítás igényével. Beszélünk kell a ház legkülönösebb helyiségéről, az első emeleti hálótérrel, amely ma már csak régi fotókon látható eredeti formájában. A paravánfalakkal három részre osztott hálószobában minden sarok lekerekített volt, s a felületeket fényesre polírozott alabástrom gipszstukkó borította, hogy semmiféle por, szennyeződés meg ne tapadhasson rajta. A tisztaság kultusza és a friss

levegő szabad áramlása mindennél fontosabb volt Melnyikov számára. A hálótérben ágyak helyett három épített bútor volt, a padlóból homorú vonalban kiemelkedő talpazattal és lekerekített ágykerettel, amelyre az ágynemű került. Nem véletlen, hogy ravatalra emlékeztettek, Melnyikov az elavást misztikus átlépésnek tekintette egy másik világba; tudatunk átmeneti elvesztése olyan, mintha a világ számára meghaltunk volna. Melnyikov első monográfiusa, Frederick Starr, aki könyve utolsó fejezetét az építész haláltól való féltelmének szentelte, hivatkozik Nyikolaj Fjodorovra, egy 19. századi ortodox keresztény filozófusra, aki a mai transzhumán vagy poszthumán elmélet előfutárának is tekinthető. Fjodorov új testvériséget hirdetett, melynek feltétele az ember halhatatlansága. A tudománynak kell harcolnia a halál ellen, és az élet folytonos meghosszabbítása, illetve az emberi szervezet tökéletesítése vezet majd el ehhez a vágyott állapotához. Melnyikov tehát „a hálószobát – állítja Starr – egyfajta gépként tervezte meg, mely képes naponta meg-

fiatalítani lakóit”.³ Hasonló elképzelést tükröz az 1929-es „Zöld város” pályázatra beadott tervének SZONnaja SZONata elnevezésű pavilonja, melyben a munkában megfáradt dolgozók ezreit kívánta regenerálni, nem másval, mint alvással (az orosz „szon” szót alvást, álmodást jelent). A lejtős pavilonokban szabályozni lehetett a levegő hőmérsékletét, páratartalmát, a légnyomást, illatokat lehetett keverni a friss légáramba. Az irányító fülkéből szabályozták a fényt, s ha szükség volt rá, verseket, halk zenét, a lombok suhogását, hullámok moraját sugározták vagy gépekkel lágyan ringatták a beépített ágyakat. Mindezt azért, hogy ideális körülményeket teremtsenek a pihentető alváshoz. Melnyikov kicsiben ezt valósította meg saját házában. Hálószobájuk, melynek az összes felület aranysárgára festése óhatatlanul szakrális jelleget kölcsönzött, persze inkább szentély volt, mint laboratórium – ide csak tisztán, átöltözve lehetett belépni. Nincs adat arról, Melnyikov családjában hogyan viselte ezt a szelíden erőszkos tervezői döntést, mindenesetre az



Melnyikov festménye a hálószobáról, 1933

Fotó: Ferkai András

épület második világháborús sérülése után elbontották a pódiumágyakat, és Anna Gavrilovna Melnyikov hagyományos bútorokkal rendezte be új szobáját. A transzcendenciának azonban nem csak szublimált változata volt jelen a házban. Az ebédlő egyik sarkában ma is látható a „szent sarok” hármaskönnel, ahogyan azt az ortodox tradíció megkövetelte. A család a kommunista időkben sem titkolta vallásosságát. Az építéskor Melnyikov azért nyitott a nappali nyugati falán egyetlen hatszögű ablakot, hogy a közelben álló plotnyiki Szent Miklós-templom látványát, aranyozott kupoláinak csillogását beengedje a házba. Végül néhány szót az épület helyreállításáról és a házmúzeum koncepcióról. A Scsuszev Állami Építészeti Múzeum

munkatársai a házat – Viktor Melnyikov végrendeletéhez híven – nemcsak saját múzeumának, hanem az építész és festőművész fia életművét, sőt a család történetét, életét bemutató múzeumnak tekintették. Az apa és fia életművének legnagyobb részét, tervek, rajzok, festményeket, fényképeket és dokumentumokat a házban őrzik. Ott vannak bútoraik, személyes tárgyaik, úgy, ahogyan Viktor távozása után maradtak. A szekrényekben megcsodálhatók még az 1925-ben Párizsból hozott ruhák, cipők és kalapok is, ahogyan a nappali padlóját is a Párizsban vásárolt halványlila belga szőnyeg borítja. A házat 2006 és 2014 között az örökösök lakták, csak távozásuk után kerülhetett sor a legszükségesebb vizsgálatokra és állagmegóvásra. Nemzetközi szakértői csa-

pat tárta fel a ház hiteles történetét, statikai-szerkezeti állapotát, a belső terek színkompozícióját és javasolt alternatívákat a felújításra. Még nem dőlt el, hogy mennyit és hogyan rekonstruálnak a ház elpusztult részleteiből, annyi azonban biztos, hogy a benne élt művészek és a család életének relikviáit nem takarítják ki belőle, vagyis megőrzik a történetiség egymásra rakódó rétegeit. Akinek módja van az épületet a korlátozott számú vezetések egyikén meglátogatni, úgy érzi, mintha a lakói éppen csak kiszaladtak volna egy pillanatra. Ez olyan érték, ami sokkal többet ad, mint egy eredeti állapotára visszaállított, purista módon kitisztított ikonikus házmúzeum.

[1 Ferkai András: *Konsztantyin Melnyikov*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 38. o. [2 Nyikolaj Luhmanov: A hengeres ház. In: *Sztoitjelsztvo Moszvi* 1929/5., 16–22. o. [3 Frederick Starr: *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. New Jersey, Princeton University Press, 1978, 253. o.

TOVÁBBI FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM:

Szovjet avantgarde 1917–1932. In: *Bercsényi 28-30*, 1987/1. Összeállította: Dévényi Tamás, Ferkai András, Rajk László, Veszmás Péter. A fordításban segítettek: László Izabella, Magyar Éva, Kós Mihály Catherine Cook: *Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City*. London, Academy Editions, 1995, 136–157. o.

Pavel Kuznetsov: *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*. Berlin, DOM Publishers, 2017

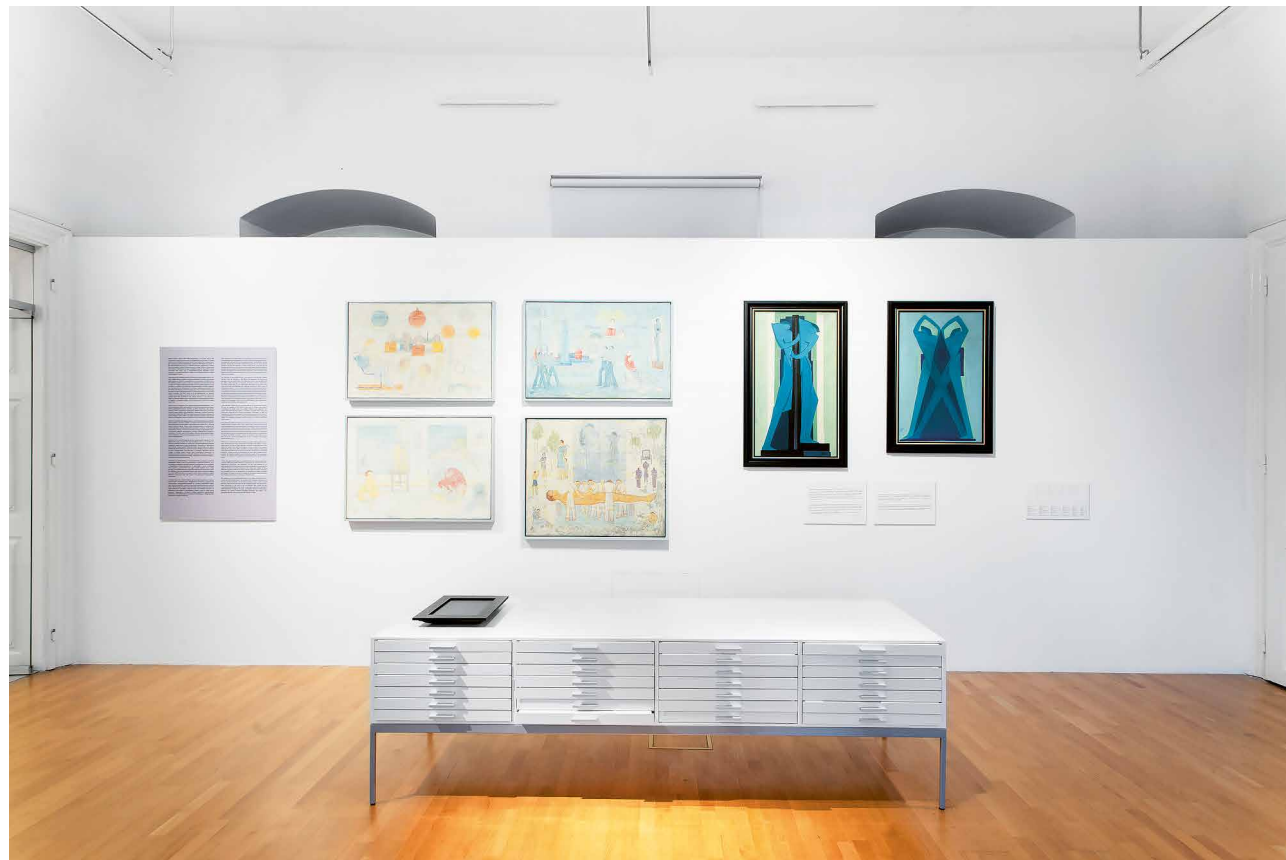
Frederick Starr: Konstantin Melnikov. In: *Architectural Design* 1969/7., 367–373. o.

Semmilyen értékelés nem megváltoztathatatlan, csak a mű örök.

Boros Judit

KILÉPÉS A KONSTRUKCIÓK VILÁGÁBÓL

Mattis Teutsch János utolsó korszaka, és ami mögötte van



Részlet a Kassák Múzeum *Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus* című kiállításából

Fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2020



Balra: Mattis Teutsch János *Ifjúság* című, 1946-os festménye (tojáshéj-tempera, vászon, 99 x 70 cm, magángyűjtemény) 2014-ben, a felső réteg eltávolítása előtt; középen: az *Ifjúság* című festmény letörölt részlete; jobbra: Mattis Teutsch János *Fürdés után* című, 1928 körül született műve (olaj, vászon, 99 x 70 cm, magángyűjtemény) 2014-ben, a festmény restaurálása után, restaurálási dokumentáció

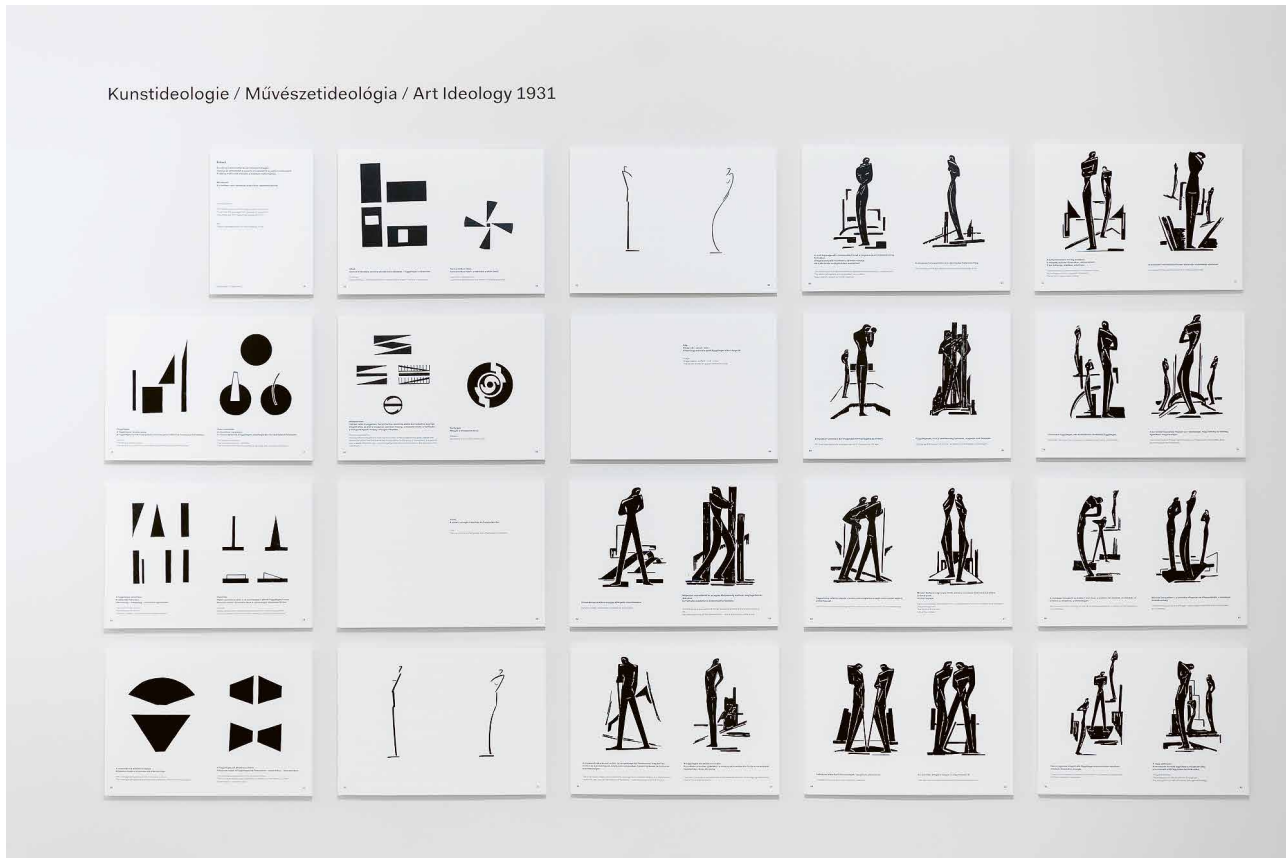
A MissionArt Galéria és a tulajdonosok jóvoltából

Huszonkét festményt és egy dokumentumgyűjteményt láthatunk a Kassák Múzeum új kiállításán. A képek – három kivétellel – Mattis Teutsch János „konstruktív realista” korszakát reprezentálják (1941–1959), a dokumentumok pedig tizenöt, ekkor készült kép „átalakulásának” történetét. A kis kiállítás (mondhatni egy kiállítás kiállítása, pontosabban egy Bukarestben rendezett tárlat¹ kisebb változata) lényeges kérdéseket érint. Kár, hogy nincs hozzá bővebb ismertetés (készül katalógus!), így aki csak átsétál rajta és megnézi a képeket vagy az invenciózusan kihúzható fiókokban lévő dokumentumokat, nem biztos, hogy elég információhoz jut a kiállítás igazi tárgyát tekintve. (Le lehetett volna fordítani a bukaresti kiállításához készült leporello szövegét, vagy legalább a mindkét helyen kurátorként dolgozó, a témát három éve kutató Miklós Szilárddal és rendezőtársával készült interjút.) Kellő számú kép (amihez nagyobb kiállítóter kellett volna) és az elméleti háttér (bővebb kísérőszöveg) nélkül ugyanis kétséges, hogy a bemutató eléri-e célját: azt, hogy végre komolyan vegyük Mattis Teutsch János utolsó (közel két

évtizedet átfogó!) alkotói korszakát, és ne fordulhasson elő egyetlen olyan további „restaurálás” sem, amilyenekről a dokumentumok beszámolnak. A két dolog természetesen összefügg. Lássuk, hogyan. 2019-ben egy műgyűjtő megrendelésére egy restaurátor megsemmisítette Mattis Teutsch János *Álom* című, 1946-ban festett olajtempera képét. A „restaurálás” célja az volt, hogy előkerüljön Mattis Teutsch egy korábbi konstruktivista munkája, melyet jelenleg mind a művészettörténeti, mind a műkereskedelmi konvenció nagyságrendekkel értékesebbnek tart, mint az *Álomot*. A történet elképesztő, de van előzménye. 2013-ban és 2014-ben a MissionArt Galéria kezdeményezésére (a háttértörténetet illetően hiányosak az információim) tizen-négy, 1945 és 1957 között keletkezett olajtempera képet töröltek le „restaurálás” címen, és állították vissza az alattuk megbújó konstruktivista kompozíciókat. Vagyis a művész szándékát semmibe véve örökre és visszavonhatatlanul megsemmisítették a festő utolsó korszakának majd egytized részét. Az akcióért azonban nem lehet kizárólag a MissionArt Galérián elverni a port. A képek törlése

nyilvánosan történt, kellő médiafigyelmet kapott, a törléssel előhozott képeket ki is állították, mégsem tiltakozott hangosan senki. Többen morgolódtak, morgolódtunk, de nem tiltakoztunk. Ez azért is nagy baj, mert ha 2013-ban kellő ellenállás mutatkozott volna ez ellen a gyakorlat ellen, akkor az 2014-ben, majd 2019-ben nem folytatódhatott volna. A pontosság kedvéért: a kiállítás részeként megtekinthető dokumentáció szerint 2013-ban hét, 2014-ben szintén hét, 2019-ben egy képet töröltek le. Csak remélni lehet, hogy több, itt nem dokumentált eset nem történt és nincs éppen folyamatban. De hogy történhetett meg mindez?

Természetesen úgy, hogy az 1920–30-as évek fordulóján festett figuratív-konstruktivista képek, mint a kanonizált avantgárdhoz tartozó alkotások, minden szempontból értékesebbnek minősültek a késői, tévesen a szocialista realizmus sematikus, álrealista ábrázolásaiént értelmezett munkáknál. Egyedül Mattis Teutsch nem értett volna egyet ezzel az értékítéssel. Túl azon az evidencián, hogy egy művész elhunytá után az alkotásait senki, semmilyen indokkal nem módosíthatja



„Korunkban az ember újjáalakul, a művész a kor emberét a forma és az arányok újjáalakítása révén ábrázolja.”
Ezt a gondolatot illusztráló ábrák Mattis Teutsch János *Kunstideologie: Stabilität und Aktivität im Kunstwerk* (Művészetideológia: stabilitás és aktivitás a műalkotásban) című, 1931-ben a potsdami Kiepenheuer kiadónál megjelent művészetelméleti munkájából a Kassák Múzeum kiállításában

Fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2020

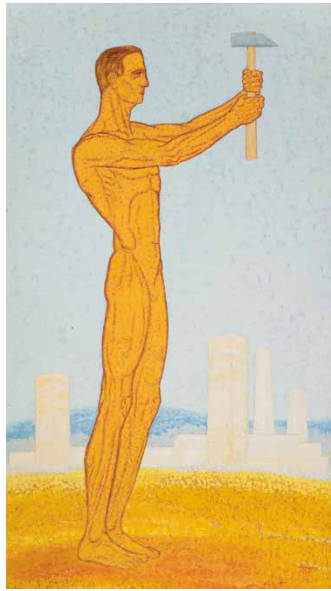
és főleg nem törölheti (mert a képzőművészet esetében a törölt mű visszaállíthatatlan), az igazán lényeges szempont az, hogy Mattis Teutsch nem tartotta értékesebbnek korábbi képeit, mint az 1941 utániakat, sőt úgy gondolta – és ennek írásban is nyoma van –, hogy a kilenc évig tartó szünetet, „hallgatást”, töprengést követően festészte kiteljesedett. A jelen kiállítás éppen emellett érvel (ne, ha kellő számú mű és megfelelő támpontot nyújtó szöveg állna a látogatók rendelkezésére). Az érvelés, miszerint a háború után nem tudott festővásznat venni és régi vásznak újrahaznosítására kényszerült, akkor sem meggyőző, ha igaz. Egyfelől használhatta volna a képek hátoldalát, másfelől ő maga döntötte el, hogy átfesti

korábbi képeit, ami egyértelműen jelzi, hogy a keletkező kép fontosabb volt számára a réginél. Tagadhatatlan, hogy a konszenzus (a szakmai konszenzus is) mind a mai napig megengedő mosollyal tekint Mattis Teutsch kései képeire. Zárójelben jegyzem meg, hogy kezdetben a konstruktivista képek is hasonló megítélés alá estek, igazán értékesnek a tízes években és a húszas évek elején keletkezett expresszionista munkák, az *Érzetek*, *Kompozíciók* (utólag többnyire *Lelki virágok* címmel jelölt) sorozatai számítottak. A korábbi monográfiák, kiállítások éppen csak említették, hogy a festő később is dolgozott, de lényegében lezártak tekintették az életművet 1932-vel. Kivételt képez Almási

Tibor, aki évtizedek óta kutatja Mattis Teutsch teljes munkásságát, és a 2001-ben publikált *A másik Mattis Teutsch* című monográfia után 2019-ben közreadta a művész utolsó korszakának részletes ismertetését tartalmazó kötetet². Amely az impresszum szerint mindössze száz példányban készült. Az ő kutatásait, archívumát is használva, képzőművészként kezdett foglalkozni ezzel az anyaggal Miklós Szilárd, és érte el a két kiállítás megrendezését. Kettejüket köszönet illeti, de mellettük természetesen a kiállításnak helyet adó Kassák Múzeumot, valamint a kölcsönzőket, kiemelt helyen a MissionArt Galériát is, melynek munkatársai kendőzetlenül tárták a közvélemény elé a képek törlésének (múltbéli) gyakorlatát.



Mattis Teutsch János: *Cím nélkül (Parasztok)*, 1946, Székely Nemzeti Múzeum
© Mattis Teutsch Waldemár / HUNGART © 2020



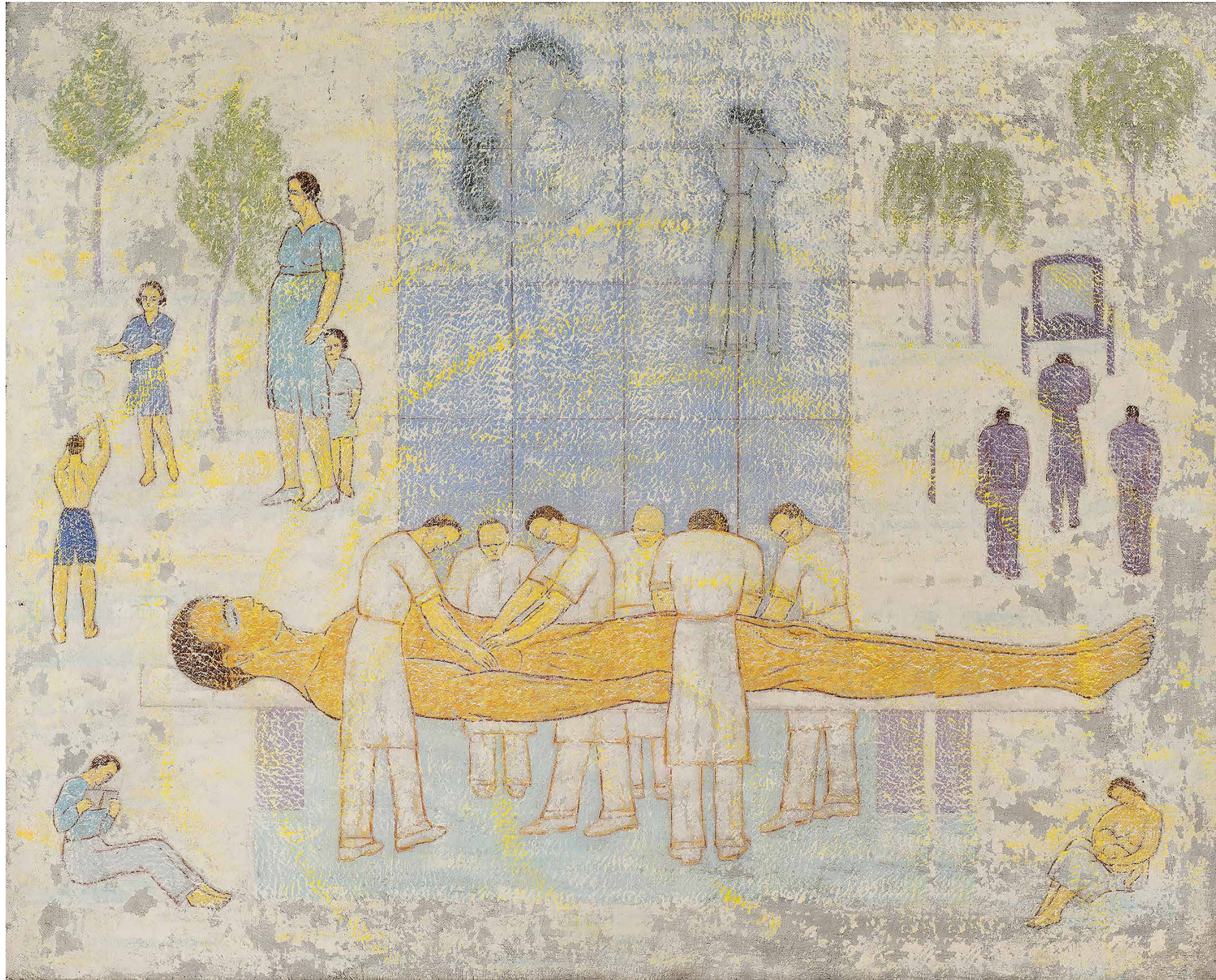
Mattis Teutsch János: *Erő (Kalapácsos ember)*, 1945, 162 x 91 cm, kazeintempera, vászon, Rechnitzer János gyűjteménye
© Mattis Teutsch Waldemár / HUNGART © 2020

A konstruktív realista képek

1933 és 1940 között Mattis Teutsch egyáltalán nem festett. Befelé fordult, olvasott (főleg Lao-ce és Marcus Aurelius munkáit), gondolkodott és pipázott. Megszakította külföldi kapcsolatait, igaz, a nemzeti szocialista párt hatalomra jutásával és a Der Sturm bezárásával éves berlini tartózkodásai előbb oka fogyottá, majd lehetetlenné váltak. De elszigetelődött otthon is. Félig szász, féligen székely származása révén, brassói lakosként Erdélyben szász művészként tartották számon, és ezt ő maga sem cáfolta. A szász közösség náci eszmék iránt mutatott fogadókészsége eltávolította tőlük, de ettől nem került közelebb magyar barátaihoz sem. Nem tudjuk pontosan, mert ezt soha nem foglalta szavakba, hogy miért hagyta abba a festést, miért érezte úgy, hogy a konstruktív komponálási elv és az általa képviselt személytelenség-eszme nem folytatható. Érdemes e tekintetben felidézni Sinkó Ervin kritikáját Fjodor Vaszilijevics Gladkov *Cement* című, 1928-ban megjelent regényéről.³

„Az egyén értékének az a felfogása, mely az egyén értékét csak mint a kollektivitás függvényét ismeri el, heroikus, de egyben demoralizáló is. A többi új orosz regény-nyel szemben egyik legfőbb érdekessége a »Cement«-nek, hogy ép ezt – akarva, vagy nem akarva – páratlan intenzitással érzékelteti. Mindenki az összességért él és mindenki hagyja, hogy gaz verje fel a saját életét és ilykép az egész élet egy démonikus absztrakció áldozata lesz.”⁴ Mattis Teutsch kedvelte a könyvet, és feltehetően ismerte a harmincas évek szovjet szocreál festészetét és a Harmadik Birodalom testkultúráján alapuló vizuális reprezentációját. Lehet, hogy nemcsak székely–szászként, hanem konstruktivista festőként is két tűz között érezte magát? A hosszú hallgatást követő időszak képei mintha éppen a hősies, de az egyén szintjén pusztító absztrakciónak mondanának ellent. Mattis Teutsch belső emigrációja közvetlenül *Művészetideológia* című, 1932-es írásának publikálása után következett. A *Művészetideológia* inkább konklúzió volt, mint manifesztum, lévén, hogy ebben a gyakorlatban (is) kidol-

gozott kompozíciós eljárásokat fogalmazta meg tételesen. A hallgatás éveiben ezeket az elveket gondolta tovább, és 1959-ben ugyancsak konklúzióként állította össze a *Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában* című szöveget. (Mindkettő olvasható a jelen kiállítás falán.) A két manifesztum elválaszthatatlan egymástól, ezt a *Művészetideológiát* román nyelven közzétevő Mihai Nadin is hangsúlyozta egy 1975-ös kötet előszavában.⁵ A kettő közé esik egy „M” monogrammal szignált cikk 1945-ben a *Népi Egység* című lapban. Az *Új idők – új művészet* címmel publikált írás egyik jelentős kitétele határozotlan megkülönbözteti a „naturalista realizmust” a „konstruktív realizmustól”. Akárcsak Magyarországon, a szocialista realizmus Romániában is 1948 után lett elvárt, majd kötelező stílus, Mattis Teutsch realizmus-elgondolásai („a realista művészi formanyelv az, amely a legszélesebb tömeg megértéséhez vezet”) évekkel korábbiak. Lukász Irén festő, aki 1943-tól Mattis Teutsch tanítványa, majd asszisztenseként számos



A képet alkotó, az álom és a tudományos fantasztikum határán mozgó jelenetek egy különleges festőtechnikával készült, vakolatra emlékeztető „gyöngyház háttér” rétegeibe ágyazódnak be, ami – Lukász Irén megfogalmazását idézve – maga is „álomszerű színrengések hatását kelti”. Mattis Teutsch János: *Élet és halál*, 1947, kazeintempera, vászon, 80 x 55 cm, Rechnitzer János gyűjteménye

© Mattis Teutsch Waldemár / HUNGART © 2020

feljegyzésben, naplójegyzetben, cikkben örökítette meg mestere nézeteit, azt írta, hogy a negyvenes évek derekán a művész arra készült, hogy visszatér a húszas-harmincas években megteremtett, majd a negyvenes évek elején kifinomított ember arculatának „kiábrázolásához”. „A forma realisabb lesz, de a tartalom még szellemibb, még elvontabb” – jegyezte fel Lukász.

1941-ben Mattis Teutsch újra elkezdett dolgozni. Sajátos módon a nulláról indult, anatómiai alaktanulmányokat rajzolt, majd festett több mint egy évig. Érdekes és nyilván nem véletlen, hogy a realizmus lehetőségeit ugyancsak komolyan átgondoló másik erdélyi festő, Nagy Albert sikeres olaszországi, majd kevésbé sikeres budapesti évek után 1941-ben szintén újrakezdte a festészetet. Első Kolozsváron festett képe, a *Dohány utca* szándékosan leegyszerűsített, majdnem naiv látásmódban készült. A két festő, bár munkáik formailag többnyire távol állnak egymástól, hasonló problémákkal küzdött, amikor a háború után a szabadnak vélt, majd egyre inkább beszűkülő szellemi térben egyszerre próbált eleget tenni saját belső igényeinek és a közérthetőség jelszavát lobogtató ideológiának. Mindkettejük művészetének középpontjában az ember ábrázolása állt (ami Erdélyben, részben a nagybányai hagyományok okán, nem triviális). Elkötelezett, humanista művészek voltak mindketten (természetesen nem csak ők), hittek a művészet ember- és társadalomjobbító szerepében, a műalkotások ama képességében, hogy új nézeteket honosíthatnak meg és ezáltal egy morális, aktív, új embertípus kialakulását szolgálják. Festői eszközeik eltértek egymástól, de egyikük se tette magáévá – még ha néhány munkában meg is közelítette – az elvárt „szocialista” realizmus ábrázolási nyelvét.

Mattis Teutsch művészetelméletével kapcsolatban egy 1947-es, Kassák Lajosnak címzett levélre is érdemes kitérni, amelyben a negyvenes évek közepétől követett és a jövőben követni szándékozott festői programját vázolta. A levél

Lukász Irén másolatában maradt fenn. Idézem: „*Képeimben a ma emberének életfolyamatát adom a síkon. Úgy érzem, hogy nem csak a tárgy, hanem adásomnak módja is egészen újszerű. Ebben a közvetlen és intim megnyilvánulásomban megtaláltam azt a kifejező formát, mely mindenki által megérthető s felfogható, ha kellő szabad érzéssel szemléli a képet. Ez a képsorozat új fordulópontot jelent. Egy általános embertípust adok, mely leegyszerűsített formáival minden emberi és művészi gondolatot ki tud fejezni. Ezek a képek a tömeghez szólnak és a tömeget átvezetik az életen át az igazi tiszta művészethez. Ezen új művészetben 3 fázist különböztetek meg – az intim álomszerű megjelenítést, az aktív embert és az embert a maga egyedülvalóságában. A képek fő színe egészen világos: a fehér alap színes rétegzéssel van aláfestve. Részben álomszerű s a fő motívum lelki kibontakozását folyamatban mutom meg a síkon. Ezek mind olajtempera képek.*”

Az 1943–45 körül festett monumentális aktokat (ilyen a kiállításban az *Erő*, az *Építők*) a „lelki képek” követték 1946–47-ben. Teljesen új, a festő korábbi látásmódjától radikálisan különböző munkák – akár a boldogság, a hit, a remény képeinek lehetne őket nevezni. Mattis Teutsch baloldali gondolkodású művész volt, 1945-ben úgy érezte – és mint tudjuk, ezzel nem volt egyedül –, hogy eljött az az idő, amikor valóban az emberi méltóság, a munka és általa az ember legjobb képességeinek kibontakoztatása lesz a cél. A lelki képek és néhány, fizikai vagy szellemi munkát végző embereket ábrázoló, nagy méretű képe ebből az optimizmusból fakadt.

Az álomszerű, szürrealistának is nevezett képek apró, szimbolikus jellegű jelenetekből állnak össze, amelyek a vászon síkján egy belső logikának megfelelően helyezkednek el, híján minden perspektivikus beállításnak. A képek leginkább egyiptomi jelensorokat vagy meditatív funkciójú távol-keleti, kínai(?) metszetek elrendezését idézik. Ezek közül a kiállításban is látható a *Tudósok*, *A múlt*,



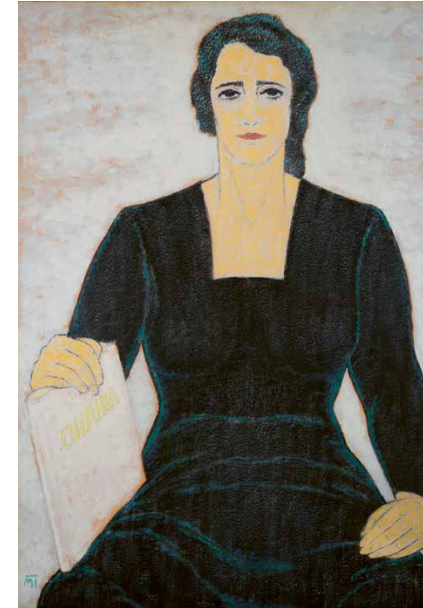
Mattis Teutsch János: *A múlt, a jelen és a jövő*, 1947, kazeintempera, vászon, 90 × 63 cm, a Mattis Teutsch család gyűjteménye
© Mattis Teutsch Waldemár / HUNGART © 2020

a jelen és a jövő, az *Életkép*, az *Élet és halál*. És ilyen volt, ameddig létezett az egyik legszebb, mélyen lírai alkotás, az *Álom*, továbbá a *Pár* és *A könyv*. Valamennyi azelőtt készült, hogy Romániában elvárták volna a szocialista realizmust – amihez ezeknek a képeknek nem volt semmi köze.

1947-ben elkezdődtek a leszámolások, és fokozatosan megváltozott minden. Mintegy hatszáz értelmiségit tartóztatnak le és hurcoltak börtönbe. Eluralkodott a kommunista propaganda. Mattis Teutsch is kénytelen volt belátni, hogy reményei meghiúsultak. Abszurd helyzet, hogy hosszú idő után éppen ez év márciusában rendezhetett egyéni kiállítást Brassóban, amelynek egyébként még pozitív visszhangja volt, a festő fo-

kozos kiszorítása ezután kezdődött. Az év elején két monumentális női aktot is festett, a Román Nemzeti Művészeti Múzeum gyűjteményében lévő *Fekvő aktot* és a Magyar Nemzeti Galériában rendezett gyűjteményes kiállításson bemutatott *Nő kék kereveten* című munkát. 1948-ban egy időre megint felhagyott a festéssel, majd mintegy daczból nekilátott festői programja második pontjának, az aktív ember ábrázolásának. Bár továbbra is belső meggyőződése vezette, nem zárható ki, írja Almási Tibor, hogy az ekkoriban megjelenő naturalista/akademizáló vonások a kor realitásából fakadtak. Tény, hogy egész pályája során ekkor került legközelebb a szocialista realizmus-hoz. Képeinek alakjait leíró részletek-

kel látta el, ezzel közelítve őket a nézői igényhez. Ugyanakkor a távolítás eszközeit is bevetve hangsúlyozta a kontúrokat, egyfajta kiszínezett rajzot hozván létre. Jellemző, hogy soha, kivételesen sem törekedett arra, hogy a testek plaszticitását a szocreál által elvárt tónusfestéssel biztosítsa. Ebből az időszakból látható Óbudán a *Tanulmány az Erdőmunkáshoz* vagy a *Történelem* című, többalakos kompozíció. Továbbá az 1949-es, Lukász Irénről mintázott ülő nőalak, kezében egy „Cultura” feliratú könyvvel (innen a kép címe: *Kis kultúra*). Frontális beállítása, távolságtartása, dekorativitása a harmincas évek erdélyi magyar és szász portréfestésztével rokonítja a művet, illetve Mattis Teutsch egyik utolsó képével, a tíz évvel



Mattis Teutsch János: *Kis kultúra*, 1949, kazeintempera, 85 x 120 cm, Saszet Ágnes gyűjteménye

© Mattis Teutsch Waldemár / HUNGART © 2020

későbbi *Szász Madonnával*, amely talán akkor válik érthetővé, ha nem egymagában, hanem az életmű egészét bemutató kiállítás záróképeként nézhetjük. 1947-ben kezdett egy évekig elhúzódó portrészorozat festésébe, amelynek egyik első darabja fia feleségét ábrázolta. A későbbiekben József Attila (kiállítva itt), Nicolae Bălcescu, Dózsa György, Lukász Irén arcképét festette meg, de festett egy-egy Sztálin- és Lenin-fejet is, megmutatva, hogy abban is el lehet térni a naturalista akadémitizálástól. Kiemelendő, hogy egyik sem megrendelésre készült, hanem kísérletképpen. Az ötvenes években maszkyszerű (szimbolista-expresszionista jellegű) arcokból és hangsúlyosan megmutatott kezekből komponált szimbolikus kompozíciókat. Nem tudok róla, hogy jelezte volna, de talán ezek a képek felelnek meg

a korábban idézett program harmadik pontjának, az embert a maga egyedülvalóságában megjelenítő ábrázolásnak. Az 1956-ban festett *Jegyespár* (letörölve) még térdig láttatja a mély belső összetartozást sugalló fiatal nőt és férfit (a Ferenczy Károly életművét ismerőknek a festő azonos című és hasonlóan kezelt formáit, színeit, felületét idézi, bár Mattis Teutsch aligha találkozhatott ezzel a művel), az *Útban hazafelé I.*, az *utca*, az *Aratók* (mindhárom letörölve) vagy a kiállításban látható *Parasztok* két változata, *A gyár aktivistái* már csak arcokat és fejekeket vonultat fel. Több képen ábrázolta (szimbolikusan) saját magát és fiát mint a jövőt tervező mérnökpárost (kiállítva: *Mérnök*, 1945), de hasonlóan szimbolikus *A karmester* több változata vagy az 1960-as, első felesége emlékére festett *Március 8.*

A jelen írás éppen csak jelzi, milyen gazdag, sokrétű Mattis Teutsch János utolsó festői korszaka (is). Célja, hogy felhívja a figyelmet egy kiállításra, illetve az abban felmutatott strukturális problémákra. Semmilyen értékelés nem megváltoztathatatlan, csak a műörök – ha el nem pusztul vagy meg nem semmisítik.

Pár éve egy Nagy Albertről írott tanulmányom⁶ címe egy kérdés volt: *Realizmus mint avantgárd?* Lehet, hogy a kérdés szélesebb körben is feltehető?

Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus, Kassák Múzeum, Budapest, 2020. május 3-ig

| 1 Mattis Teutsch. *Avangardă și realism constructiv*. Rezidența BRD Scena 9, Bukarest, 2019. szeptember 25. – 2019. október 25. | 2 Almási Tibor: „Az én hangomon akarok beszélni...” Mattis Teutsch János élete és művészete 1940–1961 között | 3 Sinkó Ervin: Fjodor Gladkov „Cement”-je és az új orosz regény. In: *Nyugat*, 1928/1. | 4 A cikkben felhasznált idézetek Almási Tibor „Az én hangomon akarok beszélni...” Mattis Teutsch János élete és művészete 1940–1961 között című könyvéből származnak. | 5 Mihai Nadin: *Ideologia artei*. Bukarest, 1975 | 6 Boros Judit: Realizmus mint avantgárd? Nagy Albert performatív realizmusa és hatása az ötvenes és hatvanas évek művészetére Erdélyben. In: *Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920–1990*. (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria, 2015

Horányi Attila

EGY PORTRÉRÓL

Lábady István: Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát portréja



Lábady István: Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát portréja
a monostor főapáti portrégalériájában, 2019

© Lábady István, © Pannonhalmi Főapátság / HUNGART © 2020

2019 novemberében elkészült Várszegi Asztrik volt pannonhalmi főapát portréja, és elfoglalta helyét a monostor főapáti portrégalériájában. A portrét Lábady István Balogh Rudolf-díjas fotóművész készítette. Tanulmányom apropóját az adja, hogy a több száz éves portrégalériában ez az első fotográfia. Először e tény jelentőségéről írok, majd e jelentőség mélyebb megértése érdekében a festett portrékról, aztán pedig a fényképezett portrékról. Végül az elkészült képről szóló részben, a konkrét munka sajátosságai mentén összegzem a tanulmányban kifejtett dilemmát.

De miért fénykép?

De miért kérdés ez?

Miért ne lehetne fénykép a tavaly leköszönt pannonhalmi főapát, Várszegi Asztrik portréja? Igaz, a portrégaléria főképp 19. és 20. századi főapáti portréi kivétel nélkül festmények, de miért ne lehetne az első 21. századi idekerülő ábrázolás technikai kép? Lehet, persze, lehet, már csak azért is, mert számtalan példa van erre államfőktől szerzetesrendi előjárókig, rektoroktól vállalatigazgatókig és színházi társulatok tagjaiig, valamint osztályablókig – ma, az első fényképek elkészítése után közel kétszáz évvel valahogy természetes, hogy egy-egy arc megörökítése végett fényképezünk. Lehet tehát, hogy is ne lehetne. A kérdés inkább az: szükséges-e? Milyen nyomós érv van amellet, hogy a magyar bencések történetében először a kongregáció vezetőjét ne lefessék, hanem lefotografálják?

Az egyszerű válasz nyilván az volna, hogy „ez így korszerű”. Csak hát ez már évtizedekkel ezelőtt is korszerű lehetett volna: számos korábbi főapáról készült portréfénykép, és nem kevés reprezentatív portréfotográfiát is ismerünk az utóbbi fél évszázadból. Ha már igazán korszerűségben gondolkodunk, akkor egy telefonnal készített és az Instagramra feltöltött kép felhúzott printjét is ideképzeltethetnénk. Vagyis a fotó már rég korszerű lehetett volna, és talán ez

a formája nem is igazán az. Másfelől pedig: miért kellene egy portrének korszerűnek lennie? Különösen egy olyan előjáró portréjának, aki egy ezeröttszáz éve alapított és Magyarországon is több mint ezer éve megtelepedett rend első embere? Egyáltalán: mit jelent a korszerűség egy olyan kép esetében, amelyet kis szerencsével évszázadokig néznek majd, más és más korokban, mint a miénk, és amelyben e technológia már rég kevésbé számít majd korszerűnek?

De ha nem működik az egyszerű válasz, a korszerűség, akkor mit lehetne pontosabban mondani? Mi az, amit a fénykép tud és a festmény nem? Ami elég fontos ahhoz, hogy kárpótoljon annak elvesztéséért, amit viszont a festmény tud és a fotográfia nem? Vagy lehet, hogy ennyi latolgatás is túl sok? Lehet, hogy túlgondoljuk ezzel az eredeti döntést, amely mögött inkább a próba van? Próbáljuk ki, miként működne ez így? Nem volna meglepő ez az (adott esetben akár játékosnak is tekinthető) improvizáció egy olyan rend esetében, amely sok évszázados fennállása során nem kevés váratlan helyzetbe keveredett vagy keverte magát. Az iskolafenntartás és tanítás sem része Szent Benedek regulájának, a 19. század elején mégis belevágtak, újraindítva a korábban jezsuiták által alapított és működtetett győri gimnáziumot; és milyen kapóra jött ez akkor, amikor a szerzetesrendek 1950-es feloszlását követően csak azt a négyet engedélyezték, amely vállalta a tanítást! De a kulturális és zarándokturizmusipar működtetése sem része szokásosan a bencéséletnek, Pannonhalmra mégis vállalkozott arra, hogy jelentős uniós forrásokra támaszkodva ebbe az irányba is elinduljon. Nem idegen hát tőlük a „próbáljuk ki, működik-e” mentalitás? Világos, egészen más számítások kellene ahhoz, hogy felmérjék, lehet-e, szabad-e belevágni a kulturális turizmusba, mint ahhoz, hogy fényképpel őrizzék-e meg egy előjárójuk emlékét; ám e számítások az intézmény évezredes történetének összefüggésében mégsem függetlenek egymástól. Egyszerűen

máshogy kalkulálnak ott, ahol II. József halála óta ismét töretlen a jelenlét, és ahol ez a portrék során is követhető. Akár egy vagány „miért ne?” is lehet tehát a válasz.

Lehet; ám ez mégsem menti fel a kritikus látogatót a feladat alól, hogy végiggondolja, mit is tud a fénykép, amit a festmény nem? És hogy mit veszít mégis a portré, ha nem festik? És miért érheti ez meg, ezzel együtt?

A festett portré

Egy portréfestménynek a tradícióhoz való illeszkedésen túl két fontos tulajdonsága lehet, ha elég jó kép. Az egyik az időhöz való viszonya, elsősorban is a készítés folyamatának idejéhez. Nemigen tud arckép készülni anélkül, hogy a festő ne nézné hosszan modelljét, ne tapogatná le szemével annak fiziognómiáját, testi felépítését. Mindezen túl a megfestésnek is megvan a maga ideje: a test, a fej, az arc átalakítása ecsetvonásokká a szem letapogató munkáját és idejét egészíti ki. És még valamit tesz, ami a festmény másik fontos tulajdonsága: e letapogatás és ecsetvonássá alakítás által a modell valamiképpen a festőé lesz. Nem abban az értelemben, hogy a festő stílusa uralja majd a modellt – hiszen vagy van neki stílusa, vagy nincs –, de mindenképpen a festő figyelme és reflektált mozdulatai teremtik meg az alakot a vásznon, a papíron, a fatáblán. A figyelem és a munka idejének egy nagyon fontos következménye van, és ez talán a festmények harmadik tulajdonsága: nagyon nagy erőfeszítés és/vagy trükközés kell ahhoz, hogy egy festmény – hát még egy portré – esetlegesnek hasson. A véletlenszerűség, a pillanat alá rendelt általában nem része a festői kifejezőmódnak; az esetleges helyett az *általános* tűnik fel a festett képeken. Nem az általános emberi, mondjuk, egy portré esetében, hanem a modelltől a festőben a szemlélés során kialakult kép valamilyen változata. A modell lényege, amely a kép készülésének sajátos időbelisége okán

kivonódik a pillanat alól, és időn kívülivé válik. Nem kortalanná, hiszen a modellt ruhája, környezete, sőt az alkotó festésmódja elkerülhetetlenül egy korba illeszti, hanem időn kívülivé, az örökkévalóságra készülővé, az örökkévalóságnak készültté.

De mit jelent vajon az örökkévalóság? Nem teológiai értelemben, hanem a portrékészítés – a képcsinálás, illetve a képzőművészet – és a képek nézése összefüggésében? Egy portré modellje számára nyilván azt, hogy a kép nemcsak az ő életében, hanem azon túl is viseli a vonásait és emlékezteti leszármazottait, rokonait, ismerőseit egykori jelenlétére. Ez legtöbbünknel négy-öt generációra, száz-százhusz évre tehető – ennyi látható át különösebb erőfeszítések nélkül, ennyire talán még előre tudunk gondolni. Ami ezen túl van – öt évvel, ötvennel vagy ötszázzal –, az túl van a belátható jövőn, az maga az örökkévalóság. Legtöbbünk ezzel – legalábbis a képek viszonyában – nem foglalkozik: a jövő érdekelt bennünket, jelen esetben az, hogy miként maradunk meg szeretteink körében. Az, hogy kerpunket (vagyis arcunkat, testünket, ruhánkat, tartásunkat és gesztusunkat), ha megmarad, hogyan nézi, mondjuk, háromszázhusz év múlva valaki, hogy mit gondol majd róla, rólunk, nem igazán fut át az agyunkon. Más a helyzet a történelmi családokkal, amelyek tradíciójában évszázadok óta kitüntetett helye van az ősök galériájának, és így nem csak múzeumi vagy archívumokhoz kapcsolódó tapasztalatuk van arról, hogy egy arc évszázadok távlatából rájuk néz. Nagyon hasonló a helyzete egy olyan szerzetesi közösségnek, mint a pannonhalmi bencések, ahol a portrégaléria az 1800-as évek óta töretlenül jelen van és bővül; sőt egy-két főapáti portré még a rend II. Józsefhez kötődő feloszlatását is túlélte és látható. Ahogy az arisztokrata családok élő legendáriumaiban, úgy egy szerzetesrendben (legalábbis egy-egy tartományában, rendházaikban) is évszázadokra visszamenően él tagjaik emlékezete: tudják, ki

milyen volt, mit tett a családjért, a közösségért, mikor volt gyenge, mikor erős. Portréik és történeteik egymás feszültségében élnek: a kései szemlélők be tudnak számolni arról, hogy ki miért néz úgy ki, ahogy; amint azt is meg tudják mondani, hogy kivel, miként volt elnézőbb portretistája, mint élete alapján érdemelte volna. Innen nézve a rendi portrék nem az örökkévalóságnak, hanem a jövőnek készülnek, ami az időnkénti katalizmak ellenére is eljön. A jövőnek, amelynek számára a rendben a modelljükről élő képet valamilyest befolyásolhatják. A kép, amelyet egy ilyen portré alakíthat, természetesen nem anyagi természetű. Áthagyományozott emlékekből, fennmaradt írásokból, a rendtörténetnek az adott személyre vonatkozó fejezeteiből, az utóbbi évtizedekben pedig fényképekből, esetleg mozgóképekből szövődik össze; és természetesen a főapáti portréból. A főapáti portrékat három tekintet, három elképzelés alakíthatja (hogy mikor melyek és milyen mértékben, az nyilván egy történelmi kérdés): az egyik a portretistáé (milyennek látja a főapátot, fizikai és szellemi valójában?), a másik a modellt (miként szeretné láttatni magát a személy?), a harmadik pedig a kongregációé, amelyik mint megrendelő a portré elkészítésének nemcsak anyagi, de szellemi kereteit is biztosítja. E portré – még ha minden főapátnak jár is – része a személy előtti tisztelgésnek, amiként a vezetőre való büszkeségnek, adott esetben a vele való büszkélkedésnek is; és egyúttal nagyon finom beszámoló is lehet annak eredményeiről és eredményeiről, miként korlátairól is. Ezekkel az elképzelésekkel függ össze az, hogy milyen térben, milyen ruhában, milyen hivatalos díszekkel, milyen arckifejezéssel, milyen tekintettel jelenik meg végül a festett képen az adott főapát.

A portré megfestésének módja tehát kiemeli a pillanattól a portré tárgyát, időn kívülivé teszi, és ezáltal képes modelltjét az esetlegességen túli általánossággal megjeleníteni, annak lényegét

megmutatni (jó esetben). Ezt különböző mértékben, de mindig befolyásolja az, hogy a modell minek akar látszani, és az, hogy a festő miként látja. (És persze az, hogy mit tud megfesteni.) E képek nagyjából a jelen horizontján túl az örökkévalóságnak készülnek, hiszen néhány generáción túl alig gondolható el közvetlen hatásuk. Azok a portrék ugyanakkor, amelyek történelmi családok vagy szerzetesrendek tagjairól készülnek (és persze uralkodókról vagy megfelelő körülmények között politikusokról), vagyis ott, ahol a portré egy élő hagyományba illeszkedik, az örökkévalóság helyett a jövő (és ennek visszfényeként a jelen) adja a kép horizontját, és a modell-portretista viszony kiegészül a „megrendelő” közösség tekintetével.

A fotografált portré

A fotográfia, a festéssel ellentétben, a pillanat műve. Ez persze nem teljesen van így. Először is egy olyan fénykép elkészítéséhez, mint amelyet Lábady István Várszegi Asztrikról készített, komolyan elő kell készíteni a műtermet, vagy – amint az Pannonhalmán történt – létre kell hozni, háttérrel, lámpákkal, állványokkal. Mindehhez ki kell találni, hogy mi legyen az a vizuális környezet, amelyben a modell látható lesz, továbbá hogy milyen méretben és milyen kivágásban legyen a képen – az előkészítő szakasz tehát a megfelelő kompozíció megtalálásának az ideje. Méret és kivágás az utómunka során is alakítható; ez a munkafázis az esetleges hibák megszüntetésén túl például a színtelítettség, a tónusok, a kontrasztok beállításának is az ideje – a festéshez hasonló bíbelődés is lehet ez a képpel. És bár a tényleges kép – a testről visszaverődő fénysugarak rögzítése egy arra érzékeny felületen – a másodperc törtrésze alatt készül, szinte soha nem egyetlen kép készül, hanem képek tucatjai egyetlen szakaszban is úgy, hogy e szakaszok többszörözhetőek. A Várszegi-portréhoz a főapát három ilyen szakaszban



A monostor főapáti portrégalériája, 2019

© Lábady István, © Pannonhalmi Főapátság / HUNGART © 2020

ült modellt. Vagyis bár valóban a pillanat műve a visszaverődő fény begyűjtése és rögzítése, a kép mégis hosszan készül. Adott esetben még a leírtnál is hosszabban, hiszen megtörténhet, hogy az előkészítő szakaszt megelőzi egy hosszabb „terepszemle”, a modellel, annak környezetével, munkatársaival, barátaival, életformájával való megismerkedés. Ez történt ebben az esetben is: a felkérés elfogadását fél év előkészület követte, amelybe egy háromnapos pannonhalmi látogatás is belefért (nem beszélve az évtizedekkel korábbi bencés diáklétről, hiszen Lábady pannonhalmi öregdiák), és a kompozíció ennek során alakult ki.

A fotográfus tehát felkészülhet a portréra, kialakíthatja saját képét a személyről, amely nem lesz független attól a kettőtől, amelyben modelltje él, és amelyben a „megrendelői” közösség sajátos tekintettel néz a személyre, annak hivatására, pozíciójára és tágabban: életére, eredményeire és gyengeségeire. Ebben a beszélgetések, formális és informális helyzetek során manifesztálódó tekintetben nemcsak a készítendő kép alanyának múltja és jelene jelenik meg, de az is, hogy a jövő generációi miként tekintsenek rá. A modell pedig a fotográfálásakor, de az előkészítés során is aktív lehet abban, hogy a saját magáról kialakított képet, szavak nélkül sokszor, érzékel-

tesse a fényképpésszel. Teljesen szimmetrikus tehát a két folyamat, festés és fotográfálás: innen nézve még magától értetődőbb kiinduló gondolatunk, hogy miért is kérdés a fotográfiára váltás a pannonhalmi főapáti portrégaléria esetében?

A válasz általában a médiumok sajátosságaiával függ össze: másként működik egy fénykép, mint egy festmény. Lehet, hogy ugyanolyan hosszú időt tölt a fényképész képe létrehozásával, mint a festő, és biztos, hogy a fotó nem a pillanat műve – mégis: ez, a pillanat valósága élteti. A visszavert fény rögzítésének pillanat volta persze sokszor illúzió: nem egy kompozit képet, portrét is akár,

felvételek tucatjaiból állít össze az utó-munka során a fotós. De ez az illúzió a fotográfia sajátja: ez az, amit egyetlen másik médium sem tud. Nincs olyan festmény (kivéve az egyetlen gesztust rögzítőeket), amely a pillanat valóságosságának illúzióját képes volna megteremteni; és az olyan fotografikus képek, amelyek feladják ezt a valóságot/illúziót, biztosan nem is fotográfiák. Biztosan technikai képek, lehet, hogy fényképezőgéppel készültek, de nem fotográfiák. A fotográfia lényege a pillanat realitásának, az „ez volt”-nak¹ az illúziója. A pillanat realitása (még ha illúzió is) adja a látvány egyszerűségét, vagyis azt, hogy – szemben a festménnyel – valami vagy valaki nem az általánosságnak egy sajátos szintjén, mint önmaga típusa jelenik meg. A pillanat realitása egyedi és egyszeri jelenlétet kölcsönöz a modellnek, egy olyan prezenciát, amely ugyanakkor nagyon sérülékeny is lehet.

Várszegi Asztrik portréja

Várszegi Asztrik korábbi pannonhalmi főapát portréját Lábady István a portré-galériában látható festményekhez több ponton is igazodva készítette el. Ez a kép is keretben van, megközelítőleg azonos a mérete, és a főapát arca is a többi festmény arcméretének átlagához igazodik. Több ülő helyzetű főapáti portré is készült már: ez a mostani is ilyen. Várszegi Asztrik is fekete rendi ruháját viseli, mint számos elődje, ám sokukkal ellentétben ruháját nem díszítik érdemeit elismerő jelzések; mindössze egy nagyon egyszerű főapáti mellkereszt. Talán a legelső szembeötlő különbség e fénykép és a festmények között az, hogy a kereszt félrecsúszott a főapát ruháján – ez egy olyan esetlegesség, amely egy hasonló célú festményhez egyszerűen nem illene. De nem csak a kereszt csúszott földre: Asztrik főapát a fejét is megdöntve tartja, kis kerek püspöki sapkája alól pedig alig megfésült hajtincsek kunkorodnak ki. Mindez tovább erősíti az esetlegesség érzését, illetve a formalításokon

átlépő személyiség jelenlétét. Ehhez társul még az enyhén megdöntött fej egészét meghatározó mosoly, amely a száját, az orcát és a tekintetet is összekapcsolja. Talán a derű a legpontosabb szó e mosoly jellemzésére, amely a tekintetben koncentrált figyelemmel társul. A főapát mintha a formalitást mellőző figyelmével és elnéző (?), megbocsátó (?) derűjével volna e képen – e közösségben, annak eljövendő pillanataiban is – jelen. Asztrik főapát képének fotográfia biztosította erőssége ez a figyelő és derűs jelenlét, amely ugyanakkor egy más korban, a rend jövőbeli életének egy másik pontján akár ellentétébe is fordulhat: semmi nem zárja ki, hogy majdani szerzetesek azt kérdezzék, miért figyel annyira ez a főapát, mi mosolyognivalója van ma? E kérdés, amúgy, ma is érvényes lehet. És egy festménytől ezt sokkal kevésbé kérdeznénk.

Lábady István mindent megtesz azért, hogy ezt a prezenciát „becsomagolja” és valamelyest eltávolítsa. Fotográfiáját egy nagyon egyszerű, ugyanakkor nagyon meghatározó keretbe illesztette: a Breuer Anna tervezte keret fája ugyanaz az amerikai dió, mint amelyből az apátság templomának felújításakor az ülőbútorok is készültek, köztük a főapáti székkal, amelyben Asztrik főapát a képen ül. (A székkal a fotográfus Asztrik atya Pannonhalmát [át]építő tevékenységét idézi és áttételesen a kongregáció rendszerváltást követő megújulását, amelynek szintén vezetője volt.) A keret mellett a kép színvilága is az elemelést szolgálja: az egész felvételen eluralkodik a kékes szín, amely a fényt biztosító lámpák elé tett szűrő következménye. A kék fény hidegségét ellensúlyozandó, sárgára szűrt lámpa is fényezi a jelenetet (érdemes megnézni ahogy ez a két szűrő a háttér fehérjét színezi: ez különösen a modell könyökénél jobbra és balra figyelhető meg.) A két szűrő fénye egyúttal oldja a háttér fehérségének potenciálisan vakító monotoniját – ez, továbbá a kép kivágás váratlansága (a főapát kezeit félbe-

vágta a fotográfus) és a modell frontális-hieratikus pozícióból való enyhe kimozdulása finoman dinamizálja a képet. Ezek a kifejezetten kompozíciós döntések mind az eltávolítás részei is (még ha a testtartáshoz a közvetlenséget kapcsoltuk is): a képpel képként foglalkozik így a fotográfus és munkája nem egyszerűen a főapát jelenlétének minél transzparensabb közvetítése lesz. Ez azért is fontos, mert a képiség e komplexitása leválasztja Asztrik főapát képét a technikai képek – adott esetben róla is készült – sokaságáról. Egy fotóportré legnagyobb nehézsége ugyanis az, hogy a portré médiuma miatt közhelyessé válik: belekerül a digitálisan létező és sokszorozható képek közösségi médián is terjedő tengerébe és elhasználódik. Leonardo *Mona Lisája* a szokásos példa erre: az, hogy szinte képtelenség azt a művet rendesen megnézni, annyszor és annyi médiumban látta mindenki. Ez azonban nem teljesen igaz: ha valakinek módja van közelről, esetleg a védelmére szolgáló doboz nélkül tanulmányozni a képet, és van türelme és gyakorlata hosszabban szemlélni azt, akkor nagyon mást láthat majd, mint a megszokott média-képet, hiszen ez egy festmény, egy megfestett fatábla, amelynek felületét, textúráját reprodukciók alapján legfeljebb elképzelni tudjuk, érzékelni nem. Régi fotográfiák esetében sokszor hasonló a helyzet (ezért fontosak a vintage kópiák), újabb printek esetében viszont szinte elhanyagolható a különbség. Hogy Asztrik főapát portréjának trivializálódását elkerülje, a megrendelő közösség úgy döntött, hogy a kép egyetlen nyomtatott példányban létezhet csak, bekeretezve a kolostor falán és csak enteriőrbe helyezetten készülhet olyan felvétel a keretezett képről, amely eljuthat a mediális nyilvánosságba. Azaz, bár digitálisan készült a kép, megrendelői azt a festett kép természetes státuszában próbálják tartani. Érthető eljárás, ha sikere sok szempontból kétséges is. És nem azért, mert a főapát képe – körbevagva, jelentősen

Várszegi Asztrik 1946-ban született soproni civis családban. Érettségi után, 1964-ben kérte felvételét Szent Benedek rendjébe, ahol 1971-ben, teológiai tanulmányai elvégzése után pappá szentelték. 1971 és 1976 között az ELTE történelem–német szakán tanult, 1997-ben ugyanitt szerzett PhD fokozatot. Oktatott a győri és a pannonhalmi bencés gimnáziumban, illetve a rend pannonhalmi teológiai főiskoláján is, és rövid ideig a Budapesti Központi Papnevelő Intézet rektora volt. 1989-ben püspökké szentelték, 1991-ben pedig a pannonhalmi bencés közösség főapátjának választotta meg. Három cikluson át, huszonhét évig volt Pannonhalma főapátja és a Magyar Bencés Kongregáció elöljárója. Többször hangoztatta, hogy pannonhalmi elöljáróként két fő törekvése volt. Az egyik, hogy Pannonhalmát megőrizze a jövőnek, folytatva azt a munkát, amelyet ezer éve elkezdtek (történetesen az ugyancsak Asztrik nevű első apát vezetésével). Ennek részeként újították fel 2012-ben John Pawson tervei alapján a Szent Márton Bazilikát. A felújítás vezérgondolata az volt, hogy a maga történetiségében olvassák újra a nyolcszáz éves épületet annak érdekében, hogy a mai szerzetesközösség – a II. Vatikáni Zsinat után megújult liturgiával és egy megújult szerzetesi identitással – otthonra találhasson az 1965 óta a provizórium jegyében eltöltött évek után. Asztrik főapát másik törekvése az volt, hogy a főmonostort, illetve a Magyar Bencés Kongregációt gazdaságilag függetlenné tegye. A szőlészet, borászat és étterem létrehozása, a kolostori termékek fejlesztése, a könyvkiadás, a vallási és kulturális turizmus megerősítése mind ezt a célt szolgálták, hogy a bencések ne legyenek kiszolgáltatva külső erőknek. Várszegi Asztrikot 2018-tól Hortobágyi T. Cirill követi a főapáti székből, akit Asztrik főapát sok éve ugyanúgy bevont a bencés közösség vezetésének feladataiba, mint ahogy őt elődje, Szennay András is felkészítette évtizedekkel korábban.

Lábady István 1997-ben diplomázott a Magyar Iparművészeti Egyetemen (ma: MOME). Azóta az egyik legkeresettebb magyar divat- és reklámfotográfus. Állandó közreműködője volt a legendás *The Room* magazinnak. Megrendelői közé tartozik többek között az Aeron, az HBO, a Toyota, a BMW, a HM, a Mastercard. Portrékat készít művészekről, színészekről és zenészekről. 2009-ban megkapta a fotográfusok középdíját, a Balogh Rudolf-díjat. Budapesten él feleségével és öt gyermekével.

lebutítva – így is eljuthat, mondjuk, az Instagramra, hanem azért, mert az eredetin nincs sokkal több néznivaló (a méretétől és a portrégalérián való elhelyezésétől eltekintve). El lehet tehát zárni a képet, de nem biztos, hogy ez a gesztus segít megőrizni auráját.² A képiség komplexitása szembeszáll a képtenger trivializáló hatásával; kérdés ugyanakkor, hogy képes lehet-e a digitális printek másik veszélyének, a poszterre válásnak ellenállni? A vastag fakeret biztosan őrzi a képet – hiszen ki tenné ilyen keretbe a falát díszítő IKEA posztert? –, ám a fehér paszpartu meglehetősen kérdéses megoldás. Értethető a fehér csík használata: a kifutóra printelt kép talán levegőtlenné tette volna a vastagon bekeretezett látványt; az ugyanakkor, hogy a paszpartu és

a látvány egynemű, mégiscsak a poszterek világát idézi. És ez akkor is így van, ha a felvétel a ma létező legprofesszionálisabb középformátumú kamerák egyikével készült (Phase One XF, iq4 százötven megapixeles digitális hátfal), a nyomtatás pedig múzeumi minőségű anyagra történt. Ha az eddig elmondottakból megpróbálunk mérleget vonni és ismét feltesszük kiinduló kérdéseinket, akkor a következő mondható: nem, nem volt szükséges, hogy a 21. század első pannonhalmi főapáti portréja fotográfia legyen. Viszont lehetséges volt, és így érvényes a felvetés is: végig kell gondolni, vajon a pannonhalmi főapáti portrégaléria újabb darabja egy fotográfia legyen-e? Erre viszont a válasz látszólag egy meglehetősen komplex, gyakorlatilag meg-

oldhatatlan dilemma olyan szempontok mentén, mint általánosság és tradíció vs. egyediség és közvetlenség vs. trivialitás és sérülékenység vs. kortárs médium és derűs jelenlét. Ilyen esetben ugyanakkor a valóban jó válasz a kérdés vagány átlépése, a „próbáljuk ki” merészsége. Még jobb, ha e merészség kitartással párosul, hiszen csak több, négy-öt főapáti portréfotográfia ismeretében dönthető el, hogy a trivialitás és sérülékenység veszélye valódi volt-e vagy csak képzeltük. Azaz, ha eddig nem is volt szükség arra, hogy a főapáti portrék Pannnonhalmán fotográfiák legyenek, a következő évtizedekben viszont biztosan azoknak kell lenniük.

[1 Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó, 1985, 88. o. | 2 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. Kurucz Andrea és Mélyi József fordítása. 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html



Római szarkofágátető, késő 2. század, márvány, rajta részlet a trójai falóról
© Ashmolean Museum, University of Oxford

Hanna Claris

IDŐTLEN TRÓJA

„Haragot, istennő zengd
Péleidész Akhilleuszét...”



Jobbra Cy Twombly *The Vengeance of Achilles* (Akhilleusz bosszúja) című műve a kiállításban, 1962. olaj és grafit vásznon, 300 x 175 cm, Kunsthau Zürich
Fotó: © Artmagazin

A British Museum *Trója: mítosz és valóság* című kiállítására belépve legelőször az *Íliász* kezdő soraival szembesül a látogató, majd rögtön Cy Twombly képe hat szinte bénítóan: a vonalak rendezetlen sokaságából Akhilleusz véres kardhegye és a név kezdőbetűje rajzolódik ki. A kíméletlen, már-már agresszív ceruzavonások nemcsak Akhilleusz Hektór iránt érzett mélyről jövő haragjáról beszélnek, hanem a háború fogalmához kötődő univerzális érzelmi töltetet is hordozzák.

A drasztikus kortárs fogadtatást aztán lágyabb és szinte misztikus atmoszférájú terek követik, amelyekben a tárgyak szűrt, bronzos fényű megvilágítása elmosza az egyes korszakokat bemutató szekciók közti határokat. Közel háromszáz, nagyjából az antikvitásból származó műtárgy kerül bemutatásra, a trójai események mítikus aspektusára és a legenda narratív elemeire koncentrálnak. A legimpozánsabb darab egy attikai szarkofág, ennek egy-egy drámai, márványba faragott, i. sz. 2. századi jelenete ma is átélhetővé teszi a háromezer évvel ezelőtt lezajlott háború kegyetlenségét. Mindeközben a kiállítás autentikus Trója-képet próbál közvetíteni a Schliemann-féle régészeti feltárások tárgyi bizonyítékait felsorakoztatva. A kétféle szempont folyamatosan átúszik egymásba, mítosz és valóság összemosódó határvonalának definiálását a rendezők a látogatóra bízák.

A tárlat a trójai háború állítólagos casus belli-jeként elhíresült Szép Helénára, és általa a vállalt vagy csak elszenvetett női szerepekre is kiemelten fókuszál, úgyhogy Heléna nemcsak áldozatként vagy a testet öltött Szépségként, hanem autonóm nőként is megjelenik. Egy etruszk falképen, amelyen három nőalak készül Helénához nászajándékokkal, Szép Heléna szinte bosszúsan fordul el, egy kortárs fotón pedig egyedül üldögél a kép szélén, miközben a többiek épp nagyon érdekes tranzakcióban vannak, amiből őt, az érdekes tranzakció tétjét teljesen kihagyták. Mindemellett a *Trója* aktualitása nem elsősorban ebben rejlik, hanem a fogalom kiterjesztésében minden fegyveres konfliktusra. Euripidész *Trójai nők* című drámájának 2013-as adaptációjában például menekült szír nőkből álló amatőr társulat tizenhárom tagja kántálja rezignáltan, mégis megrázóan, egy szövegszalagon a tragédia sorait, azonosulva a férjeiket, fiaikat és otthonukat elvesztő trójai nőkkel. Az eredeti feldolgozás 2013-ban Jordániában debütált, majd később *Queens of Syria* címmel járta be az Egyesült Királyságot. A kiállításon vetített felvétel 2016-ban készült.

Troy: myth and reality, British Museum, Sainsbury Exhibitions Gallery, London, 2020. március 8-ig



Eleanor Antin: *Parizs ítélete (Rubens után)*, 2007, a *Helen's Odyssey*-ből
© Eleanor Antin © Ronald Feldman Gallery, New York



2013-ban drámaterápiaként indult egy jordániai menekülttáborban, majd később színdarab formájában (rendezte: Zoe Lafferty) *Queens of Syria* (Szíria királynői) címmel turnézta végig Európát. A kiállításon vetített felvétel 2016-ban készült
Fotó: © Artmagazin

* Homérosz: *Íliász*. „Rage – Goddess, sing the rage of Peleus’ son Achilles...”
Angol fordítás: Robert Fagles, magyar fordítás: Devecseri Gábor

Szilágyi Róza Tekla

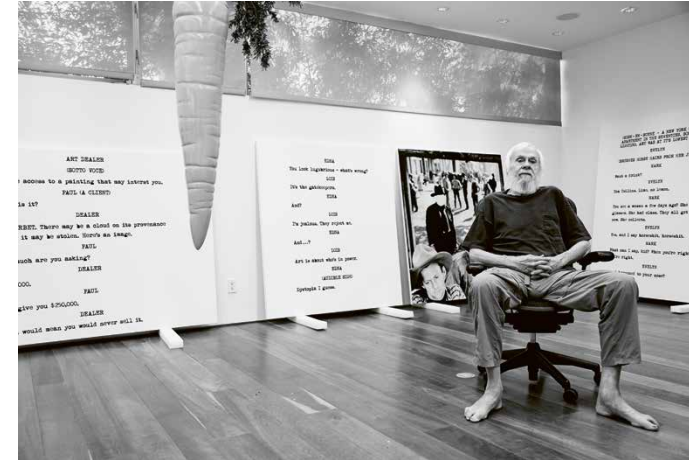
A SZÁJAK ÉS SZEMEK MÁR TÚL NAGY FIGYELMET KAPTAK

Visszatekintés John Baldessari munkáira az internet tükrében



John Baldessari: *Noses & Ears, Etc. (Part Two): (Green) Face with Nose, (Yellow and Violet) Hands, (Red) Arm and Pistol (with Tie) – Orrok, fülek stb. (2. rész): (zöld) arc orral, (sárga és lila) kezek, (piros) kéz és pisztoly, 2006, háromdimenziós digitális fotónyomat, akril festék, 182,88 x 181,61 x 10,16 cm*

© John Baldessari © Marian Goodman Gallery, New York, Párizs, London / HUNGART © 2020



Baldessari munkái társaságában

Fotó: © Manfredi Gioacchini, © John Baldessari Estate / HUNGART © 2020



John Baldessari: *Double Bill... And Matisse (Dupla Bill...és Matisse)*, 2012, lakkozott inkjet nyomtat, vászon, akril, olaj, 210,2 x 144,8 cm

© John Baldessari © Marian Goodman Gallery, New York, Párizs, London / HUNGART © 2020

2020. január 2-án hunyt el John Baldessari, a konceptuális művészet legszellemebb képviselője. Ezt a reggeli sietség közepette tudtam meg a rutinból megnyitott közösségi médiából – ezt a talán érdektelen részletet csak azért említem, mert a továbbiakban éppen a művész internethez fűződő viszonyáról lesz szó. A digitális felületeken folytatott aktivitásunk miatt teljesen megváltozott kapcsolatunk a való világgal. Sőt a helyzet odáig fajult, hogy technológiai függőségünket kezelniük kell annak érdekében, hogy az ne fájjon fel bennünket. Az online platformok által létrehozott párhuzamos valóság lassacskán – kis túlzással – egyenértékű a megélt valósággal, gondoljunk csak azokra a pillanatokra, amikor egyetlen SMS, iMessage vagy Facebook Messenger üzenet pillanatok alatt eltereli a figyelmünket arról a szituációról, amelyben testünkkel jelen vagyunk.

A digitális hálózatok világában – ahol újabbnál újabb, sokunk számára technikájukat tekintve szinte ismeretlen médiumok szállnak be a művészeti párbeszédbe – a kortárs kultúrával foglalko-

zók egyik leghangosabb kérdése a következő: az új szituációban mit tekintünk művészetnek? A művészetfogalom tágításán és változásán túllépve: hogyan változik a 21. században a különböző művészeti produktumok befogadása? Baldessari művészetének fókuszsa – habár ő maga nem digitális natív és életművének komoly szelete még az internet előtti időkben készült – egybevág a digitális kor fontos művészetelméleti kérdésével: munkásságával újra és újra megkérdőjelezi a művészet természetét. Ez az eszmei hasonlóság a „legkortársabb” kultúra és Baldessari életműve között választ adhat a kérdésre, hogy a nyolcvannyolc éves korában elhunyt művész munkái mind esztétikájukban, mind pedig gondolatiságukban hogyan rezonálhatnak ennyire jól az internet-használat következtében megváltozott befogadói attitűdökre.

John Baldessari bevándorló szülők gyereke, aki állítása szerint kicsi korától fogva művész szeretett volna lenni – de az akkori Los Angeles-i bevándorló közegben ez vállalhatatlan választás-

nak tűnt. Egyszerűen szégyellt volna művészként bemutatkozni, így amikor arra került a sor, inkább a művésztörténet szakot választotta, később pedig egy ideig azon gondolkodott, ne legyen-e inkább szociális munkás. Végül azonban felülkerekedtek a gyermekori vágyak, így a koncept nagypapájaként is emlegetett Baldessari a későbbiekben már komoly befolyással bírt a Los Angeles-i művészeti élet alakulására. Több éven keresztül tanított felsőoktatási intézményekben, 1968–1970 között a San Diego-i University of California intézményében dolgozott, majd 1970-től a Santa Clarita frissen alapított magánegyeteme, a California Institute of the Arts (CalArt) tanáraként tevékenykedett; itt többek között David Salle is a diákja volt. A Los Angeles-i képzőművészeti történeteket többször illette kritikával, és nem rejtett célja volt, hogy az alapvetően műanyaggal dolgozó szobrászokat és festőket kiközösítse a megszokott rutinból és megismertesse velük a számára izgalmasabb és Európában már nagyobb teret nyert konceptuális művészetet.



John Baldessari: *Pure Beauty (Tiszta szépség)*, 1966–68,
akril, vászon, 115,3 x 115,3 cm
© John Baldessari Estate / HUNGART © 2020

1970-ben annyira túlhaladottnak érezte 1953 és 1966 között született festményeit, hogy azokat egy San Diego-i temetkezési vállalkozónál egy akció keretében, *The Cremation Project (A hamvasztási projekt)* címen, elhamvasztatta, a hamvakat süteményekbe sütötte, és ezzel szerepelt a MoMA 1970-es, az információs társadalom okozta művészeti változásokat és a nemzetköziség kérdését taglaló *Information (Információ)* kiállításán.

Baldessari a médiumok széles arzenáljával dolgozott: fotók, videók, szobrok, installációk és szövegalapú munkák is találhatóak az életműben. A kérdésre, hogy miért adta fel a hagyományos értelemben vett festést, azt a választ adta, hogy véleménye szerint a kultúra már továbblépett és figyelembe kell venni, hogy képek előállítására már léteznek sokkal gyorsabb eljárások is. Az, hogy munkái mennyi időt vesznek igénybe, egyre fontosabbá vált számára – akár az előállításuk, akár befogadásuk, értel-

mezésük vonatkozásában. Baldessari számolt a statikus munkák befogadására jellemző sajátossággal, azzal, hogy a szemünk egy bizonyos útvonalat bejárva szkenneli be a képeket, és hogy ehhez bizonyos időre van szüksége, valamint hogy ez az útvonal befolyásolható – mint ahogy élt ezzel a lehetőséggel már az általa előképnek és inspirációnak tekintett Giotto és Mantegna is. Ez a képek és információk befogadását tudatosan irányító attitűd egyébként rokonságot mutat a profitmaximalizálásra törekvő, pszichológiai felmérések és csoportos tesztek tanulságait hasznosító, kattintásainkat szándékosan irányító weboldal-struktúrákéval. Baldessari munkái közül talán szövegalapú műveit ismerik a legtöbben. Képein a 60-as évek közepén kezdett el szövegeket használni – döntését a sokadik generációs absztrakt expresszionista művészek munkáit még akkor is övező, „ilyet a gyerekem is tud festeni” értetlenkedések inspirálták. Ezért vá-

lasztotta eszközként azt a nyelvet, amelyet az emberek magabiztosabban tudnak értelmezni, és kezdett el a magazinok világát idéző szöveges, majd képes és szöveges tartalomból építkező alkotásokat létrehozni. Szövegalapú munkái esetében időnként hivatásos címfestőket bízott meg a kivitelezéssel, ezzel teljesen kiiktatva a képekből azt a szubjektív nyomhagyást, amit a művész keze jelent. Szándéka szerint munkáin egyenlő súllyal szerepelnek a szöveges és a képi elemek. Sőt azt akarta, hogy a művek címei legyenek legalább olyan erősek és szuggesztívek, esetenként provokatívak, mint a mű maga – így nem csoda, hogy sok esetben a mű egyenlő saját festett címével (így van ez kezdeti szövegalapú munkái közül például az 1968-as *Pure Beauty [Tiszta szépség]* esetében is). És visszatérve a művészetfogalom változásaihoz, felmerül a kérdés: ha a festmény meghatározásaként elfogadjuk, hogy az nem más, mint vászonra felvitt festék, mi történik, ha



John Baldessari: *Hot & Cold Series: YES, THANK YOU, BETTY There's one called...* (Forró & hideg sorozat: IGEN, KÖSZÖNÖM, BETTY Van egy, amit úgy hívnak...), 2018, lakkozott inkjet print, vászon, akril, 141 x 114,3 x 3,8 cm és 145,7 x 114,3 x 3,8 cm
© John Baldessari © Marian Goodman Gallery, New York, Párizs, London / HUNGART © 2020

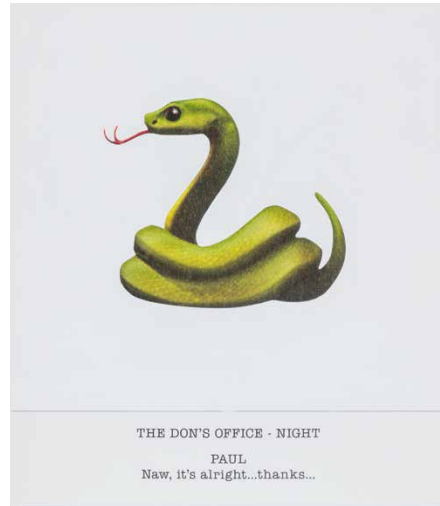
a festett motívum csupán egy szövegelem? Ha a festmény szavakból építkezik, akkor hol születik meg a valódi művészet? A falon? A befogadó fejében? John Baldessari műveinek nagy része nem az internet korában született, viszont mi ma az internet tempóján és zsúfoltságán edződött szemünkkel tekintünk vissza rájuk. A művészet jól tudja narrálni a kultúra változásait – és a digitális társadalom által okozott jelenségek előérzete Baldessari munkáin már nagyon korán lecsapódott. A digitális világ vizuális nyelvezetére és az instant képszerkesztő programokra jellemző sajátosságok – szándékolt képcsonkítások, képkivágások, filterezés, egymásra pakolt rétegek – már mind-mind feltűntek Baldessari munkáin. Főleg ahol a műhöz olyan fotókat, képeket használt kiindulópontként, amelyek első pillantásra szándékoltnak nem tűnnek művészetnek. Stúdiójában halmozottan álltak a katalógizálatlan filmstillek, amelyeket kezdetben nem is

a filmek iránti lelkesedésből, hanem a képek olcsósága miatt kezdett gyűjteni. Később aztán ezeket a kölcsönvett képeket és szövegeket rendelte egymás mellé – arra ösztönözve a nézőket, hogy aktívan vegyenek részt a jelentés megteremtésében. Éppen ebből, a nézőket aktivitásra ösztönző magatartásból fakadt, hogy képein a védjegyévé vált színes pöttyökkel takarta le az emberi arcokat, mert azok általában fontos információkat hordoznak. Ez az arcokban rejlő információ felé forduló figyelem szülte a 60-as évek közepén elkezdett *Ears and Noses Etc. (Fülek és orrok stb.)* címet viselő sorozatot is, amelyen már csak részletek látszanak az emberi ábrázatból. És hogy miért fülek és orrok? Mert a „szájak és szemek már túl nagy figyelmet kaptak a művészettörténet folyamán”. Mára már bizonyossá vált, hogy az internethasználat egyértelműen hatással van az emberi agyra. Minél többet szörfölünk, minél többször gyakoroljuk a szkennelő olvasást, az agyunk annál

ügyesebben tanulja el a figyelem új, sokkal fragmentáltabb módját, ami a felénk ömlő információ tengeréből kényelmesen válogatja ki a számunkra érdekesnek tűnő dolgokat. Azonban ez azzal is jár, hogy egyre ügyetlenebbé válunk az elmélyült értelmező olvasás terén. Nem csoda, hogy a kérdésre – miszerint mi ér többet, egy cikket alaposan végigolvasni vagy tíz cikket átszkennelni – nagyon nehezen tudunk objektív választ adni. Baldessari szimbólumszerű munkái azonban a fényképező, rohanó befogadáson szocializálódott szem számára is otthonosnak hatnak. És nem mehetünk el mellett a hasonlóság mellett sem, amelyet a mára már digitális lexikonunk részévé vált, az internet fejlődésével elterjedt mémek formátumával ápolnak. Azzal a különbséggel persze, hogy a Baldessari munkáin megjelenő képi elemek nem az internet közösségének akarata, hanem az alkotói szándék következtében válnak metaforikussá.



Képernyőfotó John Baldessari *in still life 2001-2010* nevet viselő applikációjából



John Baldessari: Emoji Series: *THE DON'S OFFICE - NIGHT*, PAUL Naw, it's alright...thanks... (Emoji-sorozat: *A PROFESSZOR SZOBÁJA - ÉJJEL*, PAUL Ahh, rendben van...köszönöm...), 2017, lakkozott inkjet print, vászon, akril, 158,7 x 137 x 3,7 cm
© John Baldessari Estate / HUNGART © 2020

A technológiai fejlődés folyamatosan új médiumokat szül – ezek átrendezhetik a médiumok hierarchiájának rendszerét. Baldessari visszaemlékezései szerint a 60-as évek CalArts közegében, Nam June Paik társaságában már érezte, hogy a tv lesz a mindent megváltoztató technikai vívmányok egyike. Nem véletlen, hogy később ő maga is több videómunkát készített, például a mára ikonikussá vált 1971-es *I am making art (Művészetet csinállok)* címet viselő felvételt, ahol ezt a mondatot ismételve egyszerű mozdulatokat hajt végre a kamera előtt.

Aztán 2013-ban, már az internet adta lehetőségeket kihasználva létrehozta az *in still life 2001-2010* nevet viselő, ingyenes applikációt és interaktív projektet, amely lehetővé teszi, hogy felhasználói megalkossák saját 17. századi holland csendéletüket – amely Abraham van Beyeren 1667-es *Banquet still life (Bankett csendélet)* című festményéből merít inspirációt – az abban elérhető harmincnégy különféle képi elem átrendezésével. A projekt jól közvetíti Baldessari egyik gyakran hangoztatott kijelentését, miszerint az alkotás nem

más, mint „egy dolog kiválasztása egy másik ellenében”. Az elődjének munkájából nyíltan inspirálódó művész programja nagyjából azt a szerepet tölti be, amit John Berger említ *Ways of Seeing (Látásmódok)* című műsorában a reprodukciókat illetően. A reprodukciók, mondhatni, marketingeszközök, amelyek az eredeti műtárgyhoz irányítják az érdeklődőt – kérdés azonban, hogy jelen esetben a 17. századi festmények vagy a katalizátor szerepét betöltő Baldessari munkái felé indulunk-e el...

És ha már az internethez kapcsolódó munkákhoz értünk: Baldessari 2017-ben kezdte az *Emoji Seriest* (Emoji sorozat). A vegyes technikájú képeken (tintasugaras nyomtatás és akrilfesték) a megszokott digitális kijelzők méreténél jóval nagyobb állapotemojikat láthatunk, mellettük filmekből származó giccses idézetekkel. Visszacsatolva Baldessari szövegek és képek egyenlőségéről vallott nézeteihez, különleges helyzettel állunk szemben. Hiszen ma már az emoji használatát is külön nyelvenek tekinthetjük – gondoljunk csak az internetet bejárat képre, ahol egy fiatal pályakezdő „emoji translator”-ként,

azaz emoji fordítóként mutatkozik be. Az emojiakat bárki használja is, azok formailag nem változnak, azonban jelentésüket és kontextusukat általában egy adott online közösség szokásai szabják meg. Az *Emoji Series* képein egy új éra, az internet sajátos kifejezési módja kerül a beszélt nyelven, betűkkel megfogalmazott szöveg mellé. Így ha valahol, akkor itt biztosan megvalósul a kép és szöveg áhított egyenrangúsága – hiszen a képi elem is nyelvi elem valójában, csak kontextusából kiszakítva.

A digitális világ hálózataról gondolkodva a mai napig nem tudjuk biztosan, hogy az online terek, száguldó információk és technikai eszközök segítségével elképzelt párhuzamos valóságunk mikor éri el teljes potenciálját és ez a potenciál pontosan milyen veszélyeket rejt. Azt azonban biztosan láthatjuk, hogy közvetlenül befolyásolta mind befogadói hozzáállásunkat, mind pedig az alkotók érdeklődését – legyen szó feltörekvő művészekről vagy egy, a műtermében egészen utolsó napjaiig aktív, nyolcvannégy éves konceptuális képzőművészről.

Művésztitok III Találd ki, ki lehet a rejtvényben megbújó művész!



Design & ötlet: Willem van de Ven

Küldd be a helyes megfejtést, és légy te a szerencsés nyertese az **Artmagazin** és a **Loffice** közös ajándékesomagjának! A játék részletei és a megfejtés beküldése: www.loffice.hu/muvesztitok

A 17. évfolyam, 2019/8. számban található előző rejtvény megfejtése: **Cindy Sherman**

Nyomravezető jelek

- az *Untitled Film Stills* (Cím nélküli filmképek, 1977–1980) című sorozat
- a *Clowns* (Bohócok, 2003–2004) című sorozat
- a képen is látható sminkkészlet utal arra, hogy Sherman fényképein sokszor mások bőrébe bújik
- tükör és kamera, hiszen önmagát fényképezi



Szuda Barna

A KIÁLLÍTÁS MINT TERÁPIA

Dora Maar színre lép



Dora Maar: *Cím nélkül (Divatfotó)*, 1935, zselatinos ezüst nyomtatás, papír, 300 x 200 mm, Collection Therond
© ADAGP Paris, © DACS London 2019 / HUNGART © 2020



Picasso több változatát is elkészítette a *Síró nő*nek, amin a híresen impulzív, általa „szenvetődőgépezetnek” nevezett Dorát örökítette meg.
Pablo Picasso: *Síró nő*, 1937, olaj, vászon, 60 x 49 cm
© Succession Picasso, © Tate / HUNGART © 2020

Már jóval azelőtt, hogy Picasso árnyékában, vagy inkább Picasso árnyékaként kellett élnie, Dora Maar megalkotta azokat a műveket, amik esszenciálisan szürrealisták. Hivatalosan ugyan sosem tartozott a szürrealista csoporthoz, de magának érezte a tagok által hirdetett elveket, aláírta kiáltványait és velük közösen állított ki. Ezt mutatja be az a retrospektív kiállítás is, ami tavaly a Centre Pompidouban kezdte meg háromállomásos utazását, és amely most a Tate Modernben látható, innen pedig a J. Paul Getty Museumba utazik tovább.

Anamnézis

Henriette Theodora Markovitch 1907-ben született, és fokozatosan változott Dora Maarrá. Első lépésként elutasította, hogy Henriette-nek szólítsák, majd megvált horvát származást sejtető vezetéknevétől is, egyesek szerint csupán azért, hogy édesapját bosszantsa. Annyi bizonyos, hogy Dora megoldhatatlannak érezte a Párizs és Buenos Aires között ingázó család belső konfliktusait – édesanyja egy Dorával folytatott veszekedés közben lelte halálát, ami miatt egy életen át büntudat gyötörte. Dora még jóval a tragikus kimenetelű vita előtt, huszonévesen hagyta maga mögött szüleit és Argentínát, azzal a céllal, hogy Párizsban, pontosabban az École des Beaux-Arts-on és az Académie

Julianon tanuljon. Az akadémia mellett persze a Montparnasse kávéházait is szorgalmasan látogatta, így megismerkedett a Dôme, a Rotonde és a Séllect törzsvendégeivel: ekkor már híres vagy ahhoz közel álló írókkal és művészekkel, így például Man Rayjel, aki Dora többszöri kérésére sem alkalmazta őt mint asszisztenst, de elkészítette portréját. Mintha csak utat mutatott volna a fiatal művésznak, akinek karaktere különböző okokból még sokáig érdekesebb volt fényképeinél a műkedvelők számára.

A szürrealizmus virágkorát élte, Dorát pedig vonzotta ez a polgári konvenciókat felrúgó irányzat és a szürrealista író, Georges Bataille. A téma, ami lekötötte az egyébként nős Bataille írói fantáziáját, az erotika talányának kibogozása volt. A pornográfia és a testi vágy filozófusaként meg volt győződve arról, hogy valamennyi szexuális béklyót tudatosan le kell vetnünk, sőt azokon túllépve el kell jutnunk a „tűrhetetlennek és elképzelhetetlennek vélt dolgok birodalmáig”. A szürrealista avantgárd holdudvarához tartozó rapszodikus nők közül Dorát mint a legvakmerőbbet tartották számon, jelentsen is ez bármit. Megelőzte a biztosan nem kispályás Lise Deharme-ot, Meret Oppenheimet és Leonor Finit. De a bátorság és az erő nem feltételei egymásnak. Ez a mámoros, féktelen életszakasz csak rövid idő-

re kölcsönzött elégedettséget Dorának, aki későbbi idegösszeomlása után az önfegyelem hiányát jelölte meg minden probléma okaként – erről gyakran írt levelet Picassónak, mértékletességre intve őt. A rendkívüli érzékenységet, a biztonságkeresést szimbolizálhatja az a fotómontázs, amin a női kéz, mint valamiféle puhatestű állat, menedékre talál a kagylóhéjban. Nem tudhatjuk, hogy Dora vágyott-e hasonló páncélra, védelemre, de ha igen, akkor hiába kereste, nem találta meg sem Bataille, sem a többi férfi oldalán. Tapasztalatai alapján féltékeny természete ellenére is ideálisnak vélte a maîtresse-en-titre (első számú szerető) szerepét. Ez a tolerancia jellemezte Picassóval folytatott kapcsolatát is, hiszen a festő nem vált el feleségétől, Olgától és nem szakította meg romantikus viszonyát másik szeretőjével, Marie-Thérèse-zel sem.

Dora konvenciókat semmibe vevő magatartása nemcsak magánéletét, hanem művészetét is áthatotta. Ennek legkorábbi bizonyítékai azok a képek, amiket 1931-ben készített a Mont-Saint-Michellről Germain Bazin művészettörténész könyvéhez. A kettős expozícióval, ferde perspektívával olyan képi világot teremtett, ami még a párizsi utcaképeket is képes volt újra érdekessé tenni – annak dacára, hogy a 30-as években már igencsak banálisnak számított Párizst fotózni. Nem véletlen, hogy Dora 1934-



Dora Maar: *Cím nélkül (Kéz-kagyló)*, 1934, zselatinos ezüst nyomat, papír, 401 x 289 mm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Párizs

© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais, © ADAGP Paris © DACS London 2019 / HUNGART © 2020

ben Barcelonában és Londonban kereste új témáit. Utcai fényképeket készített az arra járó emberekről, a parkokról, az épülethomlokzatokról, a neonreklámokról és a kirakatok próbababáiról; ezek később szürrealisztikus montázsaiban kaptak helyet. Akárcsak azok a fotómodellek, akikről magazinok részére készített felvételeket, Pierre

Kéferrel közös stúdiójukban. A kereskedelmi célú fotózás megélhetést biztosított és naprakész szakmai ismereteket garantált a rohamosan fejlődő fotótechnika időszakában. Igaz, Dora továbbra is Rolleiflex kamerát használt, mivel az könnyen hordozható volt, nem cserélte más eszközre. A korai műveire jellemző duplázás és a szimmetria elvont

mintákat eredményezett: egy hajfürtből háborgó tengert vagy gomolygó füstöt, egy marék homokból végtelen sivatagot konstruált. A magazinok által megrendelt divatfotók kiváló alapanyagának bizonyultak a tényleges alkotómunkához, így például a *The Years Lie in Wait for You (A házugság éveiben rád várakozva)* bázisa is az a női portré,



Rogi André (Klein Rózsa), André Kertész első felesége Matisse-ről, Picassóról és Dora Maarról is készített felvételeket Párizsban. A Doráról készült portrén látható az az ezüstszipka is, ami a visszaemlékezések szerint Dora egyik legkedvesebb, féltve őrzött tárgya volt. Rogi André: *Dora Maar*, 1940 körül, fotográfia, 39,5 x 29,5 cm, BnF, Párizs

© BnF Paris / HUNGART © 2020

ami eredetileg egy arckrémreklám plakátjaként jelent meg. A valóság és a fikció ilyen elegyítése és az életidegen, „véletlenszerű” párosítások eredményeként Dora megtalálta helyét az ekkor már meglehetősen változatos és gazdag szürrealizmusban.

Ezek az évek az egyre csökkenő prüdéria miatt lehetőséget kínáltak a fotóművészeknek, köztük Dorának is arra, hogy hamis koncepciók, mitologikus magyarázatok vagy bármilyen más hivatkozás nélkül készíthessenek aktfotókat. Dora egyik állandó témája lett a két világháború között ünnepelt aktmodell, Assia Granatouroff. Mindamellett, hogy a női emancipáció folyamata éppen ebben a periódusban stagnált, Assia megtestesítette az új női szépségideált, vagyis a természetességet. A szobrász, Charles Despiau szerint Assiában egyesültek a letűnt aranykorok idealizált nőalakjai: vállai egyiptomi, medencéje görög arányokat mutatott. A kombinált külső jegyek miatt találhatta vonzónak a modellt Dora is, aki tovább ingerelte Assia sokfélesé-

gét montázsain – gyakran éppen azzal, hogy megfosztotta a mások által oly tökéletesnek tartott testrészektől.

Krizis

Az általa teremtett hibrid világok biztonságát Dora egy később szinte mindent megsemmisítő viszonyra cserélte, amikor 1935-ben megismerkedett Picassóval. Kezdetben közös műteremben, sőt még közös alkotásokon is dolgoztak, de alkotótársból idővel társasággá vált Picasso számára, aki gyakran hangoztatta, hogy Dorával mindenről, politikáról, filozófiáról és festészetről is úgy lehet beszélgetni, mint egy férfival. Ebben persze az is közrejátszhatott, hogy ellentétben többi szeretőjével, Dora beszélt spanyolul. És mindenkinél nagyobb szabadságot is adott neki – nem mintha lett volna más választása. Ezenkívül a korábbi modellekkel, Fernande Olivier-vel és Olga Koklovával ellentétben Dorát nem bosszantotta, hogy Picasso szétronsolja a nők finom vonalait festményein.

Dora nemcsak dokumentálta a *Guernica* elkészítésének folyamatát, ezzel pótolhatatlan forráshoz juttatva a Picasso művészetét kutató történészeket, hanem a festményen megjelenő nőalakokhoz is ő állt modellt. Mi több, John Richardson művészettörténész szerint Dora festette meg a kép középpontjának egyes részleteit. Akár ennek következménye is lehetett, hogy Picasso arra ösztönözte Dorát, távolodjon el a fotózástól és forduljon a festészet felé. És éppen ekkor, ebben a Dora számára kétségekkel teli időszakban tűnt fel Françoise Gilot. A Françoise és Picasso közt kibontakozó szerelmi viszony miatt Dora teljesen összeomlott. Egy nap a lépcsőházban találták meztelenül ülve. Ezt az esetet rövidesen egy újabb követte, amikor hisztérikus kitörés közepette vetkőzött meztelenre egy moziban. Onnan a Sainte-Anne kórház pszichiátriai osztályára szállították, ahol számos elektrosokk-kezelést kapott, és epliepsziás rohamokat idéztek elő nála mesterségesen. Ezután az akkor még alig ismert Jacques Lacan magánklinikáján folytatták kezelését. Az éve-



Részlet a The J. Paul Getty Museum (Los Angeles) és a Tate Publishing (London) által kiadott Dora Maar-katalógusból a művész 1935-ben készült terveivel a *29. rue d'Astorg* című munkához
© Centre-Pompidou, Mnam-CCI / Dist. RMN-GP / HUNGART © 2020

kig tartó analízis során vagy következményképp a miszticizmus felé fordult, egy rövid buddhista fázis után végül hívő katolikus lett. Élete hátralévő részében misére járt reggelente és többek között Picasso lelki üdvösségeért imádkozott. Egyetlen férfi sem töltötte be a festő üresen maradt helyét Dora életében, amit Picasso el is várt; szerette, ha elhagyott szeretői magányosan emésztik magukat miatta. Ahogy James Lord írja visszaemlékezéseiben: Dora magánya is Picasso alkotása volt.

Terápia

Lehetetlen megállapítani, hogy Picasso beavatkozása nélkül milyen irányba fejlődött volna Dora művészete. Mindenestre az idegösszeomlást megelőző tervhez ragaszkodva elhivatottan dolgozott festményein Párizsban vagy a dél-franciaországi Ménerbes-ben. Ele-

inte többnyire tájképeket festett, képzeletbeli lakatlan hegyoldalokról, komor színekkel. Ezt követően fordult a nonfiguratív festészet, a gesztusok felé, ciklikusan vissza-visszatérve a figurativitáshoz, inkább egy-egy megbízás miatt, semmint kedvtelésből. Noha ezeket a munkákat Párizsban és Londonban is kiállították az 50-es években, nem övezte őket nagy érdeklődés. Időnként feltűnt nála egy-egy műkereskedő, akik valójában azzal a reménnyel érkeztek, hogy Dora kegyeskedik eladni nekik valamelyiket a falon függő Picassók közül. Dora visszavonult a művészeti körökből, ennek eredményképp élete hátralévő részét rejtélyek és spekulációk övezték. Művészi magabiztosságra utal, hogy bár többé nem tudott saját jogán érvényesülni, nem hagyott fel az alkotással. „A sivatagban kell maradnom. Képeim köré a titokzatosság varázsát akarom teremteni. Hogy az emberek vágyakoz-

zanak megnézni őket. Ahhoz, hogy elismerjenek mint festőt, még mindig túl híres vagyok mint Picasso szeretője” – írja naplójában. Mintegy negyvenévi szünet után, csak a 80-as években tért vissza a fotográfia médiumához, akkor is fényképezőgép nélkül – fotogramokkal kísérletezett. Nem közvetlenül 1997-ben bekövetkezett halálát, inkább az ezredfordulót követően kezdtek feltűnni munkái nyilvános gyűjteményekben. A teljes életmű még mindig feltáratlan, mintegy 1900 tekerics negatív vár feldolgozásra, ami tartogathat meglepetéseket, de a művészettörténészek jelenlegi álláspontja az, hogy Dora pályájának csúcát az 1930 és 1945 közötti időszak jelenti, amikor a portré- és divatfotózás, az utcai fényképezés mellett, pontosabban azok tapasztalatait felhasználva, a különböző motívumokat egymásra vetítve, összedolgozva, a szürrealista elvek alapján



Dora Maar: *Cím nélkül* (Fénykép egy reklám számára), 1935 körül, magángyűjtemény
© ADAGP Paris © DACS London 2019 / HUNGART © 2020

hozott létre képeket. A kiállítás egyik legnagyobb érdeme, hogy egyes képek esetében nyomon követhetők a fázisok és a céltudatosság, amivel előállította azokat a műveit, amelyek felszínre szivárgó tudat alatti tartalmaknak tűnnek. Az, hogy Dora Maar munkáival végre nemcsak elszórta találkozhatunk egy,

a szürrealistákat vagy a női művészeket bemutató csoportos kiállításon, hanem a világ három vezető múzeuma is önálló kiállítást szentel neki: Dora életénél is hosszabbra nyúlt terápiájának utolsó kezelése. Végre el lehet engedni a régi sérelmet, amikor senki sem nyújtott zsebkendőt a *Síró nők*nek.

Dora Maar,
Tate Modern, London,
2020. március 15-ig

**FÖLDES TAMÁS
GUBIK PETRA
KOC SIS DÉNES
GYÖRGYI ANNA**

ZENEI VEZETŐ/KARMESTER:
KOVÁCS ADRIÁN

KARMESTER:
HERMANN SZABOLCS

RENDEZŐ:
KISS CSABA

BUDAPESTI

OPERETTSZÍNHÁZ

WWW.OPERETT.HU
OPERETTSZÍNHÁZ

FELELŐS KIADÓ: KISS-B. ATILLA | FŐIGAZGATÓ

12

Boo's

TAJTÉKOS DALOK



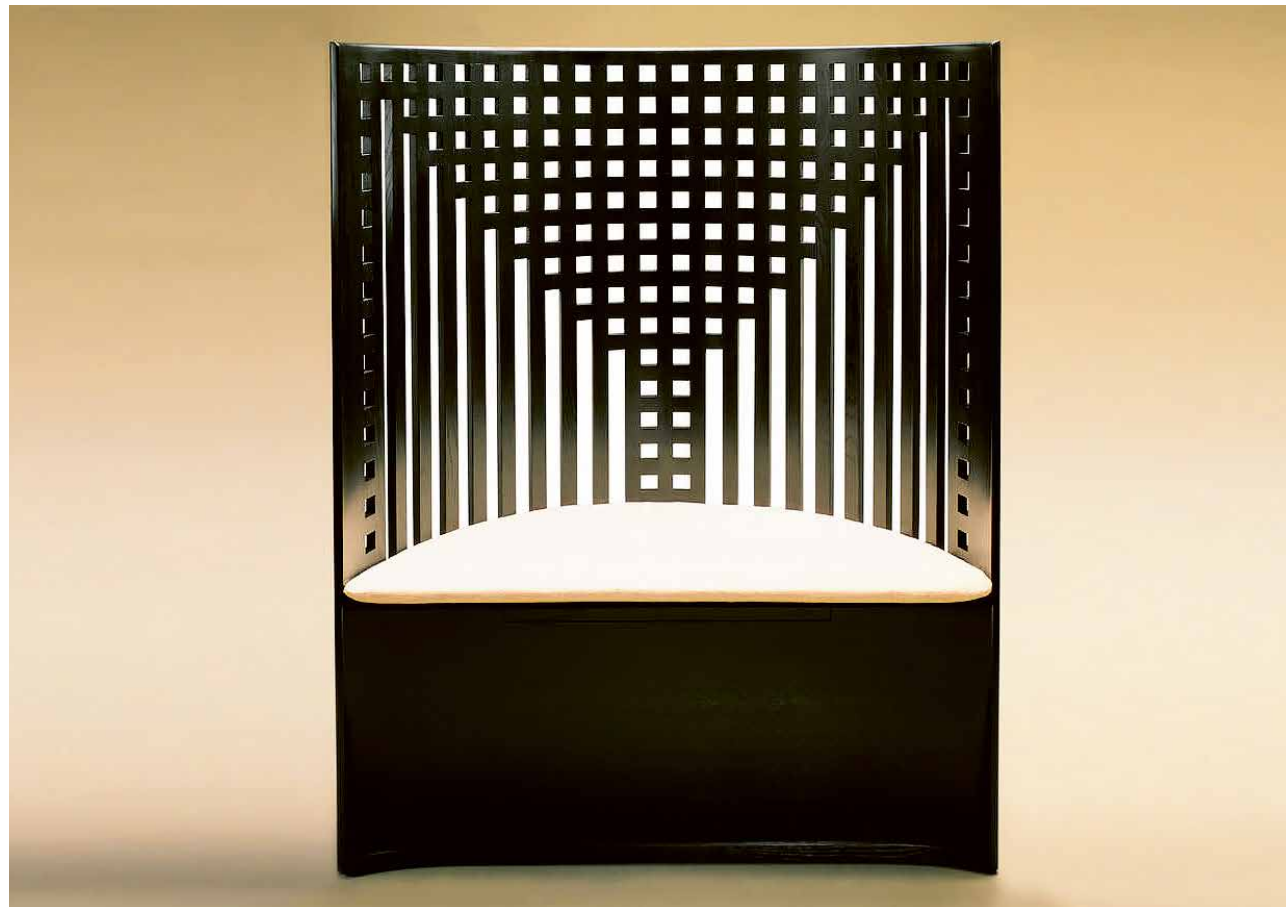
A japonizmustól, Aubrey Beardsley-hatástól, Arts and Craftstól a tiszta mértani konstrukcióig.

Vadas József

SKÓT KOCKA

Charles Rennie Mackintosh

maig élő öröksége



Charles Rennie Mackintosh Willow (Fűzfa) székének Cassina replikája, az eredeti szék 1904-ben készült, feketére pácolt tölgy
© Cassina



Mackintosh első kivitelezett műve, úgynevezett kelta kereszt síremlék Glasgow-ban
Fotó: © Artmagazin

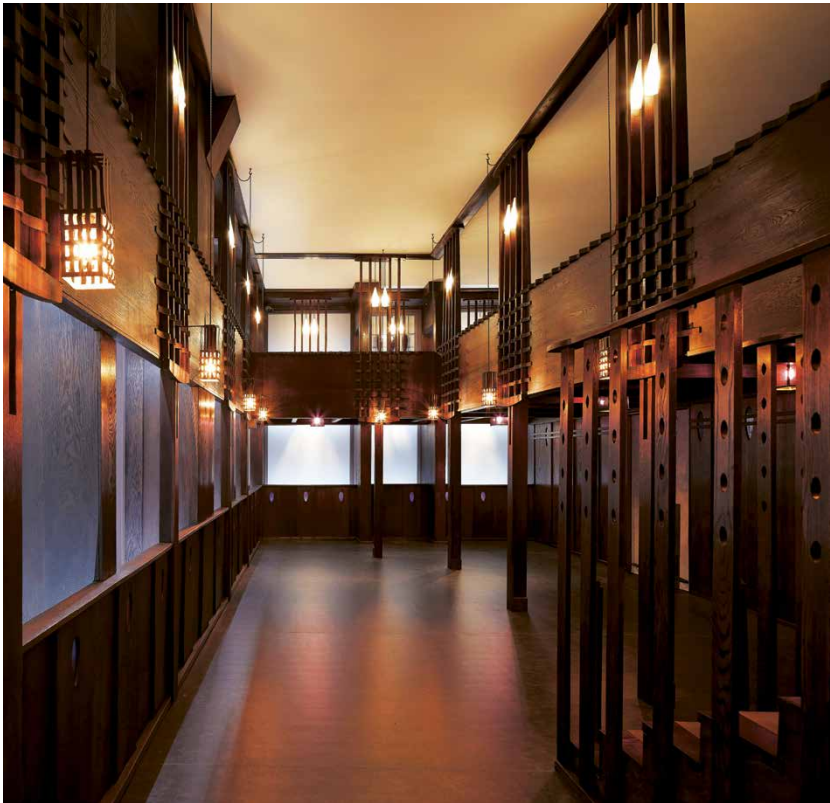


Charles Rennie Mackintosh és Margaret Macdonald esküvőjük napján, 1900, archív fotó

„A Mackintosh-csoport hatása messzire ható. Szülővárosában már olyan nyilvánvaló, hogy formavilágával Mackintosh mondhatni szinte helyi stílust teremtett” – olvasható Hermann Muthesius *Das englische Haus* (Az angol ház) címen 1904-ben közreadott nevezetes könyvében. A londoni kulturális attasé, maga is építész, utóbb a német iparos- és művészképzés reformere már annak idején világosan látta a skót mester kivételes jelentőségét. Charles Rennie Mackintosh 1868-ban született Glasgow-ban, a városi rendőrség egyik tisztviselőjének fiaként. Az elemit követően egy, a középosztálybeli kereskedők és iparosok fiainak létesített fizetős iskolában (The Glen High School) tanult; technikai ismeretek mellett itt sajátította el a fa- és fémművesség alapjait. Ezt követően lesz tizenhat évesen egy jó nevű helyi építész, John Hutchinson gyakornoka, egyszersmind a Glasgow School of Art növendéke. Az iskola élére 1885-től Henry Newbery személyében egy liberális felfogású, a modern szellemiségre nyitott és a nők művészeti tanulmányait szorgalmazó festőművész kerül – mindkét tulajdonságának fontos szerepe lesz Mackintosh pályájának alakulásában, aki 1889-től már műszaki

rajzoló az akkor alapított Honeyman & Keppie cégnél. Közben egymás után nyeri terveivel a legkülönbözőbb pályázatokat; így tesz ösztöndíjként tanulmányutat 1890-ben Olaszországban. Az irodában köt barátságot Herbert McNairrel, akivel együtt látogatják a glasgow-i akadémia esti tanfolyamait. Nem sokkal később – alighanem Newbery közvetítésével – megismerkednek életük leendő társaival, a MacDonald testvérpárral. Glasgow-i Négyek néven, Mackintoshsal az élen ők alkotják azt a kis csoportot, amelynek tevékenysége a századfordulón egész Európában visszhangra talál. 1895-ben rendezett első közös kiállításuk helyszíne jelképesnek is tekinthető: a párizsi Bing galéria az, a Maison de l'Art Nouveau, a következő évben pedig az építész és a két nővér részt vesz a hasonlóképp művészettörténeti jelentőségű Arts and Crafts Society londoni seregszemléjén. Mackintosh korai épülettervei még a historizmus jegyében fogantak, a kilencvenes évek elejéről való bútorain azonban már szecessziós díszítőelemekkel találkozunk, hogy aztán az art nouveau stílusa átütő erővel érvényesüljön indás növényi elemekből és nyúlánk embéri alakokból összeforrott, a vonalveze-

tés szépejét hirdető, dekoratív grafikai kompozícióin – legyen az pannó, plakát vagy könyvborító. Glasgow, amely 1750-ben még csak harminckétezer lakosú kisváros, dinamikusan fejlődő hajó-, textil- és szilikát-, valamint dohányfeldolgozó-ipara jóvoltából 1871-ben már félmillió metropolisz. A Négyek feltűnésekor, a század végére pedig Nagy-Britannia második legnagyobb és nyomornegyedei dacára az egyik leggazdagabb települése is. Ekkor épül ki mai központja azokkal a jobbára eklektikus épületekkel, amelyek a helyszínét és megreformálandó szellemi közegét adják Mackintosh tevékenységének. Az 1870-ben alapított Városi Múzeum – a Kensington (ma V&A) Museum példája nyomán és a művészeti iskolával együttműködve – nem csupán az európai iparművészet remekeinek megszerzésével támogatja az oktatók munkáját, hanem jelentős távol-keleti gyűjteményt is létrehoz a Glasgow és Japán között 1872-től mind intenzívebb gazdasági kapcsolatok eredményeképpen. A város szülötte, Christopher Dresser pedig, mint sokoldalú szabadúszó tervező, első nyugati művészként 1876/77-ben Japánba látogat. Ezt követően előadásokon számol be



Az Oak room (Tölgy terem) a Dundee Design Museumban, 1907–1908
© V&A Dundee / Scotland @ Hufton Crow

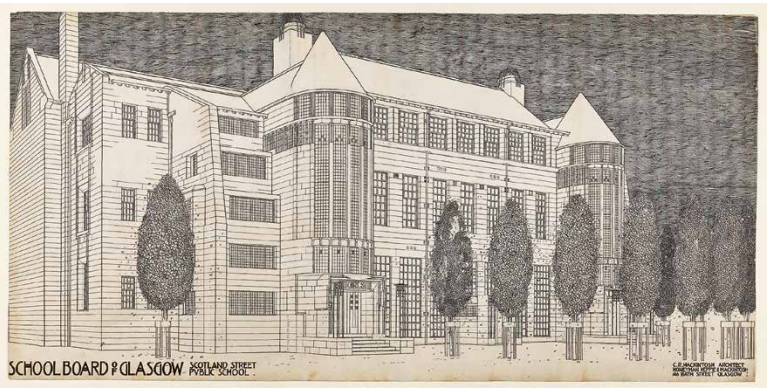
tapasztalatairól – többek között 1882-ben Glasgow-ban is. A japonizmus nyilvánvaló hatása mellett a Glasgow-i Négyek – és benne Mackintosh – pályakezdését több más élmény is motiválta. A kortársak közül Aubrey Beardsley kalligrafikus vonalkultúrája vagy éppen McNeill Whistler keskeny képeinek vertikálisitása, de általuk is mindenekelőtt a szigetország kultúráját egészében átható Aesthetic Movement szellemi reformmozgalma. Vagyis mindaz, ami a gyárilap ízléstelen, kommersz termékeivel állt szemben: a preraffaelita festők gótikából, mint tiszta forrásból ihletet merítő munkássága, az iparművészek kézműves céheinek a középkori erények (vele technikák és stíluselemek) felelevenítése, új esztétikát hirdető tevékenysége. E programról a legilletékesebbek – az Arts and Crafts mozgalom vezető egyéniségei – számoltak be a fiatal alkotóknak: Wal-

ter Crane és William Morris, akik 1887 és 1889 között több előadást tartottak a művészeti iskolában. A skót MacPherson ősi kelta mondavilág illúzióját keltő Osszián-énekei a festőnek induló Morris mellett Rossettit és Burne-Jonest is megihlették. Művészetük indítékait Mackintosh magától értetődően érezhette az övéhez közelállónak, hiszen első kivitelezett műve 1891-ben – apja főnökének síremlékeként – egy úgynevezett kelta kereszt volt, a székesegyház mögött emelkedő temetődombon. E szellemi beágyazottság ellenére Mackintosh plakátjai – először ezek kerülnek széles nyilvánosság elé – barátság-talan fogadtatásban részesültek. Azt vetették a szemére, hogy a munkáin szereplő emberek „gázcsövek képzetét keltik”. Versben is csúfolódnak róla, mégsem hátrál meg. Sógora 1895-ben önállósítja magát, ő azonban marad a cégnél, amelynek utóbb társtulajdonosa lesz.

A glasgow-i Királynő keresztje templomban a padsor plasztikusan eleven megformálása 1897-ben már egyértelműen mutatja stílusa karakteres jegyeit. Ezzel egy időben két nagyszabású – életművét döntően meghatározó – olyan vállalkozása veszi kezdetét, amelyekkel mind a hazai, mind a nemzetközi színtér sokat emlegetett szereplőjévé lép elő. Amellett, hogy Glasgow-ban, Drezdában és Bécsben lakásinteriőröket tervez, Josef Hoffmann meghívására 1900-ban Bécsben részt vesz a *Secession VIII.* kiállításán, 1902-ben pedig a torinói nemzetközi iparművészeti kiállításon. Építésként alighanem a Glasgow School of Art a legjelentősebb alkotása. (Sajnálatos módon ezt a közelmúltban két tűzvész is szinte romba döntötte.) Ezzel az iskola igazgatója, Newbery biztatására kezdett foglalkozni a kilencvenes évek elején, s kitartása 1897-ben meghozta gyümölcsét: tervével a Ho-



A Glasgow School of Art épülete a tűzvész előtt, Glasgow, Skócia
Fotó: Wikimedia Commons



Charles Rennie Mackintosh Scotland Street School terve
© Hunterian, University of Glasgow

neyman & Keppie nyeri el a megvalósítására kiírt pályázatot. Két év múlva készül el az első szárny, 1906-ra fejeződik be az építkezés, de még 1909-ben is bővítenek rajta. A műtermeket nagy méretű, szinte már függönyfalszerű ablakokkal megvilágító robusztus épületet Mackintosh a szecesszió szellemében minden részletre kiható művészi igényességgel formálta meg. Ennek a műgondnak ékes bizonyossága az impozáns benyomást keltő könyvtár. Sötétre pácolt tölgyfa konstrukciója visszafogott dekorativitásában is levegős teret képez

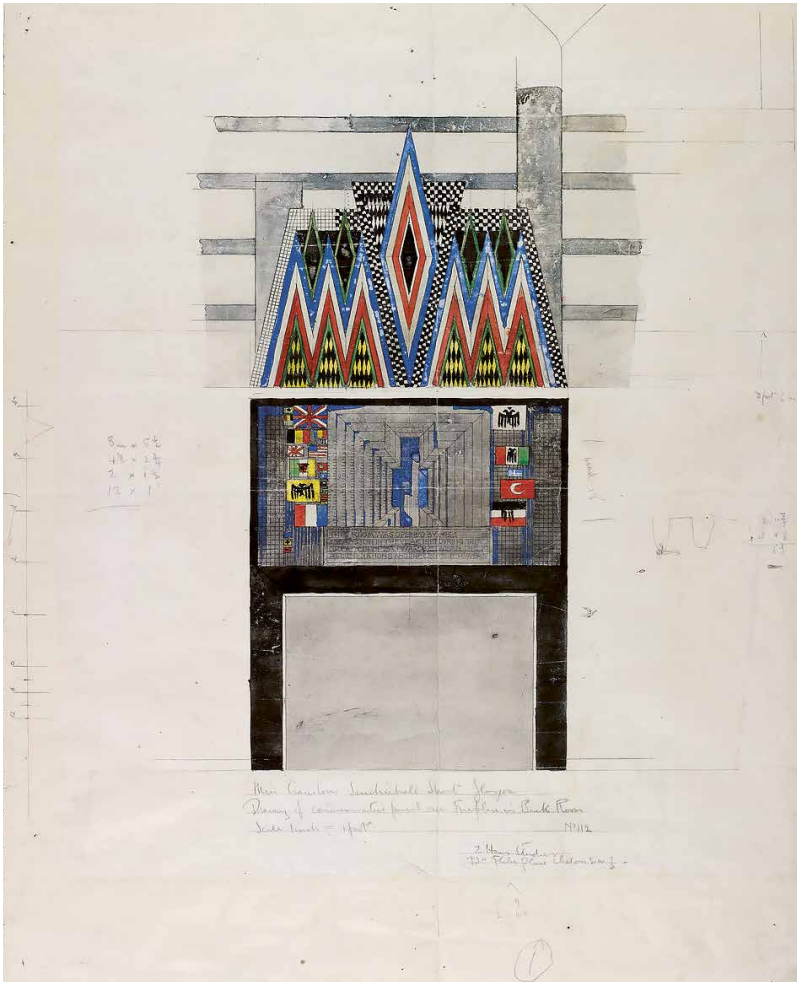
a galériás kialakítással; a falak mentén üvegezett szekrényekben sorakoznak a könyvek, a ciprusfa pultok és íróasztalok mellett a szintén általa tervezett (Windsor-típusú, majd négyzethálós támlájú) székeken ülő olvasóknak lépcsőzetesen egymásba csúsztatott hasábok alkotta mennyezeti lámpák szolgáltatnak világosságot. Mint azt a könyvtár (jelenleg csak archív fekete-fehér és későbbi színes fotokon szemlélhető) enteriőre is mutatja, Mackintosh mindenekelőtt bútortervező belsőépítészként alkotott mara-

dandót. Akként pedig főleg teaházai-val. E műfajban az elsőt még az alkotó színrelépése előtt, 1878-ban létesítette Miss Cranston, a munkásvárosokat, így Glasgow-t is sújtó alkoholizmus elleni küzdelem színtereként. (A súlyos „pálinkakórság” ellenére nálunk nem létesültek hasonló; a kocsmák vasárnapi zárva tartását sem szavazta meg a magyar parlament.) Az ötletet bátyja teakereskedése szolgáltatta, amelyet az tett közkedvelté, hogy az innivalóhoz süteményeket is felszolgáltak. Mackintosh négy ilyen szalon tervezésében vett



Balra a Glasgow School of Art könyvtára a tűzvész előtti állapotában, 1906–1909, mellette jobbra Charles Rennie Mackintosh hátsasszékeének Cassina replikája, az eredeti ikonikus, háttámlát ovális pajzzsal megkoronázó, 1899-ben készült szék az Ingram utcai szalonba került, sötétre pácolt tölgy
Fotó: © Artmagazin / © Cassina





Charles Rennie Mackintosh kandallóterve a glasgow-i Willow Tearrooms egyik terméhez, 1917, ceruza, vízfesték, papír, 486 x 396 mm
© The Glasgow School of Art Archives and Collections

részt; mindegyik a belvárosban volt. A Buchanan utcait még George Walton (egy jó ízlésű berendező) alakította ki, három falára viszont már Mackintosh készített pannókat a korabeli skót díszítőművészetre jellemző sabloneljárással 1896/97-ben. Nem tudjuk, ki kérte fel erre a munkára, de nyilvánvalóan sikere lehetett vele, mert ezt követően másfél évtizedig tartó folyamatos és a bútorok tervezését is magában foglaló belsőépítészeti munkakapcsolat alakult ki a művész és Miss Cranston között. Az Argyle utcai épület helyiségeit 1898-ban már Mackintosh új – feltűnően karcsú – karakterű bútoraival rendezték

be. (Waltonra csak a kísérő dekoráció maradt.) Ezt 1900-ban az Ingram utcai szalon követte, ide készült az az ikonikus (a háttámlát ovális pajzzsal megkoronázó) széke, amelyet ugyanebben az évben Bécsben is bemutatott. Legnagyobb volumenű munkája a Sauchiehall utcában volt, itt a négyszintes épületet is ő tervezte. A Willow Tearooms (Fűzfa Teaház) 1903-ban nyílt meg, de korántsem ez tekinthető utolsó munkájának. Még a tízes évek elején is tervezett ide új darabokat, illetve enteriőröket. Sőt a korábbiakba is, amelyek közül kettőt említenék az Ingram utcaiból: a Tölgyfa (1907/8) és a Kínai termet (1911).

A bútorokat időrendbe rakva azt látjuk, hogy formaviláguk nyúlánk jellegüket megtartva fokozatosan vált minimalistává. 1903/04 tájáról valók Mackintosh legérettebb, már teljes egészében mértani konstrukciói. (Ezek replikáit gyártja 1973-tól a Cassina.) 1906-os londoni tudósításában a grafikus, majd bútortervező Falus Elek ugyan „kis Glasgow”-nak nevezi Bécset, Mackintosh és körének nyilvánvaló hatására utalva, de teljes joggal teszi hozzá, hogy „Bécs érthetőbben beszél Mackintoshnál a népek”. Koloman Mosertől már 1900-ból ismerünk úgynevezett „vier-eck” bútorokat, Josef Hoffmann 1902-



Christopher Dresser: Teáskanna, 1879, ezüst és ében, gyártó: J. Dixon and Sons, Victoria & Albert Museum, London
© Victoria & Albert Museum



Toroczka Wigand Ede által tervezett ebédlőszekrény, 1902, cédrusfa berakás, ezüztöztött réz veretek; fenyőfa alap, rózsafa borítás, magasság: 169 cm, mélység: 59,5 cm, szélesség: 168,5 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
© Iparművészeti Múzeum

es munkái között szintén több ilyen akad. Jellegzetes kockás stílusával tehát Mackintosh paradox módon csak őket követi, noha az első négyzetes konstrukció – a honfitárs Dresser teáskannája – 1879-ben született. A kolorit a konstrukcióval párhuzamosan szintén úgy egyszerűsödött, hogy közben egyre merészebb lett. Ahogy egyre radikalizálódik Mackintosh stílusa, úgy fogy el körülötte a levegő. Megrendelés híján 1913-ban még cége is kénytelen megválni tőle. Londonba költözik, hátralevő éveiben (1928-ban halt meg) eleinte textilmintákat készít, majd tájképeket és csendéleteket fest. Ezek minősége meg sem közelíti pályája csúcskorszakának teljesítményét. Ugyancsak szomorúan alakul a szalonok sorsa: a mértékletességi mozgalom lanyhulásával Kate Cranston a tízes évek végén eladja a teaházakat, amelyeket aztán átalakítottak, a berendezésüket pedig kidobták. Legtovább – az ötvenes évek derekáig – az Ingram utcai működött; ebből üzlet lett. Még szerencse, hogy amikor 1971-ben az épületét lebontották, már tisztában voltak Mackintosh kivételes jelentőségével, ezért a Tölgyfa termet elemeire szedve múzeumba szállították. Restaurálás

után tavaly óta felállítva látható a V&A Dundee dizájn múzeum hipermodern épületében. (A bútorzat sajnos nem maradt meg.) A szecesszió újrafelfedezése és vele a városi Mackintosh-kultusz nyomán Anne Mulhern 1983-ban két korábbi teaház szomszédságában – az alkotó kínai termék és több bútorának replikáival – a Buchanan utcában Willow Tearooms (Fűzfa Teázó) néven nyitott kávézóval egybekötött éttermet. Majd miután a Sauchiehall utcai teaház épületéből kiköltözött a Daly’s Department Store (női ruhaszalon), egy másik lelkes üzletasszony, Celia Sinclair magánalapítványt hívott életre az építész e főművének helyreállítása érdekében. A tízmillió fontot felemésztő vállalkozás sikerrel járt: 2018-ban, Mackintosh születésének 150. évfordulóján elegáns artvendéglőként nyílt meg újra a publikum előtt. Az Arts and Crafts mozgalom és részeként a glasgow-i art nouveau nem volt ismeretlen a korabeli magyar publikum előtt. Az Iparművészeti Múzeumban 1900 őszén önálló tárlaton mutatkozott be családjával Walter Crane, aki előadást is tartott Budapesten. Két évvel később pedig *Brit iparművészet* címen nyílt átfogó seregszemle, amelynek

anyagát Newbery válogatta, plakátját a bútorával is szereplő George Walton tervezte. A Glasgow-i Négyek közül azonban senki nem vett részt rajta, az ő szellemiségüket egyedül E. A. Taylor karosszéke képviselte. Noha ez az anyag ily módon nem sokat mutatott Mackintosh és körének radikalizmusából, vitatkoznom kell azokkal, akik szerint az nem hatott volna a magyar tárgykultúrára. Wigand Ede 1902-es leányszobája, amelyet korabeli reprodukcióból ismerünk, ugyanebből az időből származó ebédlőszekrénye (ma az Iparművészeti Múzeum tulajdona), Moirret Ödön 1907-es fehér széke, valamint a Bálint-Jámbor páros, Maróti Géza, Vágó József több munkája tanúsítja, hogy ez a négyzetmotívumairól azonosítható puritán, geometrikus szecesszió nálunk is kifejtette hatását. Nem volt ugyan olyan látványos a megnyilvánulása, mint Glasgow-ban, viszont folytatásra talált – a még szintén kortársnak tekinthető Lajta Béla enteriőrjeiben, majd hosszú szünet után a nyolcvanas években az erdélyi származású Vásárhelyi János mai igényekre és gyártástechnológiára Wigand nyomán reflektáló bútoraiban.

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

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

Fizessen elő most egy évre **7 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 27 960 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 újságárúsnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **548 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 8 490 Ft | fél év: 15 480 Ft | egy év + olvasókártya: 27 960 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:** Transzit Art Café



Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC'S

GYERE VELÜNK
BUSSZAL PAKSRA!

PAKS
2020. MÁRCIUS 7. SZOMBAT

ARTMAGAZIN



vidék

Városlátogatás, majd tárlatvezetés
a Paksi Képtárban, Révész László László és Roskó Gábor
A végzet hatalmas című kiállításában.

jelentkezés:
tormasi@artmagazin.hu

FALATNYI TÖRÖDÉS

A Máltai Manufaktúra
termékei szeretettel készülnek.



máltai
MANUFAKTÚRA

KAPHATÓ:
A **SPAR** ÁRUHÁZLÁNC KIJELELT BUDAPESTI ÉS VIDÉKI ÜZLETEIBEN.
Az üzletek listája megtalálható a Magyar Máltai Szeretetszolgálat honlapján: www.maltai.hu

 Magyar Máltai
Szeretetszolgálat

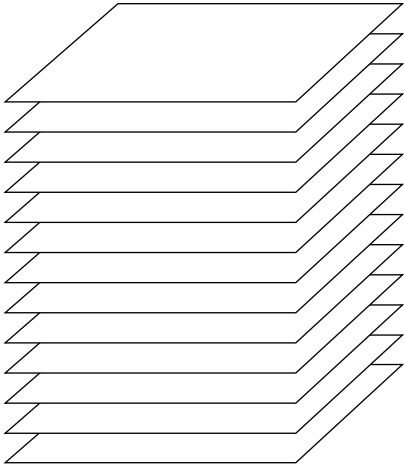
Janikovszky, Szórákaténusz, diafilm, biblioterápia,
Bábgűjtemény, Árgyélus királyfi és Tündérszép Ilona,
Kisdobos és Dörmögő Dömötör

múzeumcafé
74



A MúzeumCafé 74. számát keresse
a nagyobb újságárúsnál és a múzeumshopokban!

mese
múzeumon innen és túl



Drienyovszki Zsófia

EGYMÁST FESTŐ NŐK PÁRIZSBAN

Járitz Józsa, Basch Edit és Amrita Sher-Gil barátsága



Basch Edit: *Római lány vörös blúzban*, 1920-as évek vége, olaj, vászon, 95 x 75 cm, jelenleg lappang, megjelent: Kieselbach Galéria 18. aukció, 7. tétel
© Kieselbach Galéria / HUNGART © 2020

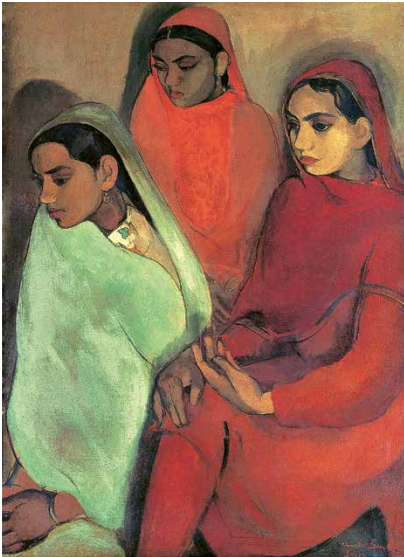
1 Keszérü Katalin: *Amrita Sher-Gil indiai festőművész és francia–magyar kapcsolatai*. Budapest, Ernst Múzeum, 2001, 12–16. o.
2 Járitz Józsa: *Egy művész útja*. In: *Forrás*, 1969/11–12., 115. o.

A múlt századi magyar festőnők kutatása, pályaképük felrajzolása sokszor nehezebb feladat, mint férfi kortársaiké. Ennek oka abban is kereshető, hogy nemük miatt kevésbé ismerték el művészi jelentőségüket, és életművük is gyakrabban szóródott szét. Némi könnyebbséget jelent, ha a művészpályát választó nők szoros barátságot ápoltak, összetartottak, inspirálták egymást, és ennek írásos nyoma is maradt, ahogy ez Amrita Sher-Gil, Basch Edit és Járitz Józsa esetében is történt. Hármójuk barátságának történetét most levelezésük, naplókik segítségével próbáljuk rekonstruálni. Ezek a források nemcsak életrajzi szempontból érdekesek, hanem életművük megfigyélésében is segítenek, hiszen barátságuk nyomot hagyott műveiken, több festményből kiderül, hogy hatással voltak egymásra. Mindezt árnyalja, hogy egyszerre hatott rájuk Párizs, és az ott tapasztaltak elindították festészeti nyelvük megújulását.

Noha a 20-as évek végére Párizsban lecsendesedett az izmusok forrongó időszaka, a szabadabb szellemi légkör, valamint a kiváló iskolák továbbra is a világ minden tájáról vonzották ide a művészeket. Magyarországról különösen sok festőnő érkezett hosszabb-rövidebb időre a francia fővárosba, ahol felszabadultabb, toleránsabb közeg fogadta az alkotni vágyókat.

Noha a 20-as évek végére Párizsban lecsendesedett az izmusok forrongó időszaka, a szabadabb szellemi légkör, valamint a kiváló iskolák továbbra is a világ minden tájáról vonzották ide a művészeket. Magyarországról különösen sok festőnő érkezett hosszabb-rövidebb időre a francia fővárosba, ahol felszabadultabb, toleránsabb közeg fogadta az alkotni vágyókat.

Amrita 1929-ben családjával együtt, tanulmányi célból költözött a francia fővárosba. Elegáns, jó környéken laktak, édesanyja, Gottesmann Marie-Antoinette (Baktay Ervin testvére) révén élénk kulturális életet éltek és olyan neves művészek fordultak meg náluk, mint például a táncos Raymond Duncan, Isadora Duncan testvére. Idővel Amrita kivált a családi környezetből, s barátnőjével, Marie-Louise Chassanyval együtt bérelt műtermet. Először Pierre Vaillant-nál tanult, majd a család barátja, Nemes József tanácsára átment az École des Beaux-Arts-on tanító Lucien Simon igen szabad és kulturálisan sokszínű osztályába.¹



Amrita Sher-Gil: *Három lány*, 1935, olaj, vászon, 73,5 x 99,5 cm, National Gallery of Modern Art (NGMA), Delhi
Forrás: Wikimedia Commons

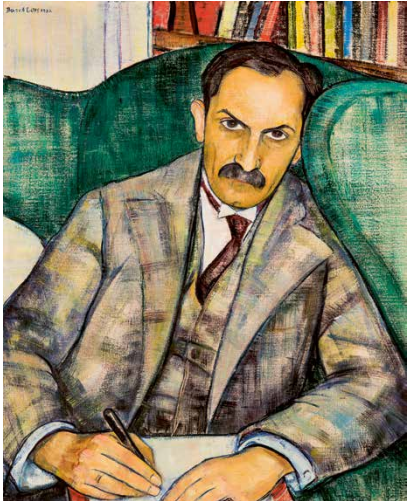


École des Beaux-Arts: Lucien Simon tanítványai körében (Amrita az álló sorban balról a második)
Forrás: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet

Járitz Józsa már korábban, 1924-ben kiköltözött Párizsba, ahol 1931-ig maradt. A festés mellett táncoktatásból próbálta fenntartani magát, állítása szerint több neves értelmiségi mellett Piet Mondrian is vett tőle órákat² (ami egyáltalán nem elképzelhetetlen tudva, hogy Mondrian életében milyen fontos szerepet töltött be a mozgás). Járitz az ott töltött idő folyamán rengeteget utazott, emellett pedig *„Párizs egyik elővárosában, vad, elhanyagolt, gyönyörű kert hátsó pavilonjában”*³ festette képeit.

Míg Amrita Sher-Gil neve sokaknak ismerősen csenghet, hiszen számos könyv és kiállítás készült életművéről, illetve Járitz Józsa munkásságával kapcsolatban is egyre több információ áll rendelkezésre,⁴ addig a portré- és akvarellfestő Basch Editről mindössze annyit tudunk, hogy a Képzőművészeti Egyetemen tanult, majd a nagybányai szabadiskolában képezte magát Réti István és Iványi-Grünwald Béla mellett. Ezután ment Párizsba, ahol 1928-tól 30-ig tartózkodott, ott töltött időszakáról azonban szinte semmilyen forrás nem került elő. Párizs után 1931–33-ig Rómában élt, illetve ebben az időszakban megfordult Rodosz szigetén is, majd visszatért Pestre, ahol 1947-ig maradt, amikor is egyik lánytestvérével végleg Rómába költözött. Bátyja, a Baumgarten Alapítvány jogi kurátoraként és Babits egyik legjobb barátjaként ismert Basch Lóránt⁵ kulcsfontosságú a festőnő életművének feltérképezése szempontjából. A korabeli értelmiségi körökben igen otthonosan mozgó báty a harmincas évek közepén házat építtetett a Városmajor utcában, s ennek egyik szintjén testvérenek műtermet alakított ki. A később egy ideig Nyugat Irodalmi Emlékmúzeumként is funkcionáló ház igazi szellemi központként működött akkoriban; mindennaposak voltak a különböző író, költő és képzőművész vendégek⁶. Edit így olyan karaktereket örökíthetett meg vásznain, mint például Babits Mihály vagy felesége, Török Sophie. De nem csak portrét készített róluk;

3 Dénes Zsófia: *Van szerencsénk bemutatni 5 érdekes magyar festőnőt*. Feszty Masa, Gyenes Gitta, Járitz Józsa, Kiss Vilma és Székely-Kovács Olga legújabb festménye és arcképe. In: *Színházi Élet*, 1927/3., 34. o.
4 Drienyovszki Zsófia: *A mindenség nagy gömb alakjában* ott lebeg kutató szemünk előtt. Járitz Józsa élete, művészete és világfelfogása. In: *Artmagazin* 2016/7. 46–54. o.
5 Basch Lóránt (1885–1966) Budapesten ügyvédi irodát tartott fenn. Baumgarten Ferenc Nándor végrendeletének értelmében a Baumgarten Alapítvány jogi kurátora lett, mely pozícióját 1927-től 49-ig töltötte be. Az alapítvány irodalmi vezetői Babits Mihály, majd 1941-től Schöpllin Aladár voltak. Lóránt tanulmányokat is írt, melyek Babits Mihályról és a Baumgarten Alapítvány történetéről szólnak. A felkapott ügyvéd 1933–35 körül építtetett háza a Városmajor utca 48.-ban Vágó József egyik leghíresebb kései munkája. Basch Lóránt élete végéig ebben a házban élt, Edit testvére pedig 1947-ig lakott a neki tervezett műteremlakásban.
6 Zsoldos Anna: *A budapesti Basch-villa egyszervolt otthona magának a 20. századi magyar irodalomnak*. In: *Octogon* 2019/1.



Basch Edit: *Babits Mihály arcképe*, 1932, olaj, vászon, 80 x 65,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

7 Járitz Józsa: Önéletrajz vázlat. In: Járitz Józsa: *Napló, 1933–39*. A Járitz István tulajdonában lévő hagyatékából

8 Keserü Katalin: *Amrita Sher-Gil*. Budapest, Kelet kiadó, 2007, 17. o.

9 Török Sophie *naptárai 1921–1941*. Szerk. Papp János. Budapest, ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 2010, 435. o.

10 Sarah Wilson: *Amrita Sher-Gil & Boris Tzaltitzky. Passion, Portraits, Fiction*. London, Sothesby's Publications, 2015, http://www.academia.edu/16966821/Wilson_Sher_Gil46-on_kapcsolatai.es_francia-- 1949

11 Keserü Katalin: *Amrita Sher-Gil*. Budapest, Kelet kiadó, 2007, 69–70. o.

12 Keserü Katalin: The Indian Painter and Her French and Hungarian Connections. In: Yasodhara Dalmia: *Amrita Sher-Gil Art & Life*. Oxford University Press, 2014, 91. o.

13 Keserü Katalin: *Amrita Sher-Gil indiai festőművész és francia–magyar kapcsolatai*. Budapest, Ernst Múzeum, 2001, 21–23. o.

Uo. 16., 21–26. o.

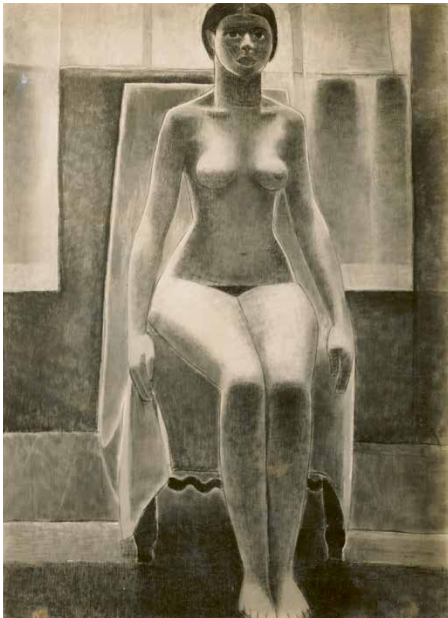
Sarah Wilson: *Amrita Sher – Gil & Boris Tzaltitzky. Passion, Portraits, Fiction*. London. Sothesby's Publications, 2015

Babitsék esztergomi Előhegyen fekvő nyaralójának falait az ő freskói díszítik. 1947 utáni, római életéről azonban néhány képeslapon kívül egyelőre sajnos nem kerültek elő források. Viszonylagos ismeretlensége és a források hiánya ellenére mégis Basch Edit jelenti a legbiztosabb pontot a baráti háromszög felvázolásakor. Járitz Józsaival ápoltt kapcsolatáról annak naplóbejegyzése tudósít, s ebből nemcsak szoros barátságukra derül fény, hanem arra is, hogy a 20-as évek végén Párizsban is biztosan összejártak: „[...] Itt ismertem meg nagy angol mecénásomat Basch E. festőnő által, aki később barátnőm lett és akinek apám után a legtöbbet köszönhetek.”⁷ Járitz nem csak itt említette meg Basch Editet, 30-as években írt naplójának tanúsága szerint később is sűrűn látogatták egymást. Basch és Amrita Sher-Gil barátságát az indiai festőnőt tárgyaló irodalomból ismerjük, azonban a pontos körülményekről keveset tudunk. A legbiztosabb, Amrita levelezéseiből kiderülő adat, hogy 1939-ben egy ideig Basch Edit Városmajor utcai műtermében alkotott.⁸ Török Sophie naptárának egyik bejegyzéséből az is kiderül, hogy Babitsék, a Magyarországra költözött Sher-Gil család, valamint Basch Edit és testvérei már korábban, a 30-as évek elején kapcsolatban álltak egymással.⁹ De mi a helyzet a párizsi éveket illetően? Arról, hogy ebben az időszakban találkoztak-e, nincs pontos forrásunk. Egy, az Amrita Sher-Gil és az orosz festőművész, Boris Taslitzky kapcsolatáról és egymásról készített barátságképeikről szóló kiadvány azonban megemlíti, hogy az École des Beaux-Arts-on Lucien Simon osztályában Amrita mellett olyan nők is jelen voltak, mint annak „magyar kortársa, Basch Edith”¹⁰. A legbizonytalanabb lábakon Járitz Józsa és Amrita Sher-Gil barátságának bizonyítása áll. Járitz hazatérte után minden nyarat Kiskunmajsán töltött. Egy ideig Amrita is a közelben tartózkodott, mivel férjével, Egan Viktorral 1938-ban Kiskunhalasra költöztek. Nem kizárt, hogy a két festőnő találkozott ebben az időszakban, s festményeik egyes motívumai alapján talán művészileg is hatottak egymásra¹¹. Arról nincs adatunk, hogy már korábban, esetleg Párizsban is találkoztak volna, viszont Basch Edit jelenléte, illetve bizonyos alkotások tanúsága szerint lehet alapja egy ilyen elképzelésnek is. Az előbb felvázolt háromszög legizgalmasabb hozadéka, hogy egyes művek teljesen új megvilágításba kerülhetnek a kapcsolati háló ismeretében. Ebből a szempontból az egyik legfontosabb csoportot Basch Edit Amritát ábrázoló portréi jelentik. A barátságportrék – a művészek egymáshoz fűződő szoros kapcsolatát megjelenítő festmények – műfaja nem volt ismeretlen Amrita számára. „A makacsul tanulni-megismerni akaró, mindazonáltal táncos kedvű, társaságot kedvelő Amrita első igazán érdekes portréi azonban kollégáiról készültek. Az I. világháborút legyőzni és túlélni segítő, páratlan párizsi táncoktusz (a tangó, a rumba, beugine, foxtrot, shimmy, majd a charleston) és vitalitással teli, soknemzetiségű művészeti élet, a Montparnasse kávéházai, művészbálgjai és mindenre kiterjesztett szabadsága nyomot hagytak az egymás iránti érdeklődés intenzitását – és olykor különösségét is – hordozó művészportrékon”¹² – írja Keserü Katalin Amrita akkori-ban készített portréiról, valamint az ennek hátterében álló párizsi miliőről. Amritának leginkább Lucien Simon osztályában volt alkalma gyakorolni ezt a festők összetartozását kifejező műfajt. Lucien Simon rendkívül szabad szellemű mesternek számított, aki az egyéniség kifejlesztését tartotta a legfontosabbnak. Tanítványai antik, klasszikus előképek alapján is dolgoztak, de nagyobb hangsúlyt fektetett a különböző nemű és etnikumú élő modellek rajzolására, sőt növendékei egymást is gyakran ábrázolták. Amrita például lakótársát, Marie-Louise Chasanyt, illetve Boris Taslitzkyt is megfestette. Gesztusát Boris is viszonozta, és arra is volt példa, hogy az elkészült képeket egymásnak ajándékozták.¹³ Basch Edit négy olyan portrét készített, amelyek a vonások alapján tagadhatatlanul Amritát ábrázolják. Érdekes viszont, hogy mindeddig csak nagyon ritkán merült

fel az indiai–magyar festőnő neve a képek tárgyával kapcsolatosan¹⁴. Pedig több olyan ismertetőjegy is fellelhető, aminek alapján biztosan Amrita volt a festmények modellje. A négy ábrázolás közül kettő, *Sárga arcú lány*¹⁵ és *Római lány vörös blúzban*¹⁶ címen, aukciókon is szerepelt. A képeket Basch Edit életművének feldolgozatlansága miatt igen nehéz datálni és sorrendbe rakni, ezért nem tudhatjuk pontosan, vajon melyik alkotás készült Magyarországon, s melyik Párizsban. A másik izgalmas kérdés, hogy vajon ezeknek, a barátságportrék műfajába illeszkedő alkotásoknak lehetnek-e párdarabjaik Amrita életművében. Járitz Józsáról és Basch Editről egyelőre nem derült ki, hogy festették volna egymást, vannak azonban olyan képeik, amelyek igen szembeötlő egyezéseket mutatnak. A két festő műveinek összehasonlításakor már első ránézésre is feltűnőek az azonos beállítások, az egyező témák vagy későbbi korszakukból a táj ábrázolásmódjának hasonlósága. Létezik azonban néhány olyan képpár, amely túlmutatva a stílus-, forma- vagy témabeli egyezéseken, arra enged következtetni, hogy a két festőnő valahol, egyazon műteremben ugyanakkor ugyanazokat a modelleket festette meg. Eddig összesen hat olyan, embereket ábrázoló képpár került elő, melyek tökéletes azonosságot mutatnak: két ülő, félalakos, frontális nézetben ábrázolt nő és férfi, egy csíkos kanapén, jellegzetes tartásban ülő nő, valamint két ülő helyzetben ábrázolt és egy álló, teljes alakos női akt. Vannak olyan képpárok, amelyek esetében nemcsak az alakok karaktere, illetve teljesen azonos pozíciójuk alapján lehet megállapítani az egyezést, hanem a környezet részletei, mint például a csíkos kanapé, a székek, illetve a háttérben lógó drapéria és a műterem többi részlete alapján is. Az ábrázolások látószögéből megállapítható, hogy a két festőnő egymás mellett dolgozott. Járitz a legtöbb, előbbieken felsorolt alkotását datálta is, így tudható, hogy ezek a 20-as évek legvégéről, párizsi korszakából származnak. Valószínű, hogy az alkotások fő indítatása tanulmányi célú lehetett, az egyik ábrázoláson azonban van egy olyan közös elem, amely túlmutat ezen: egy álló



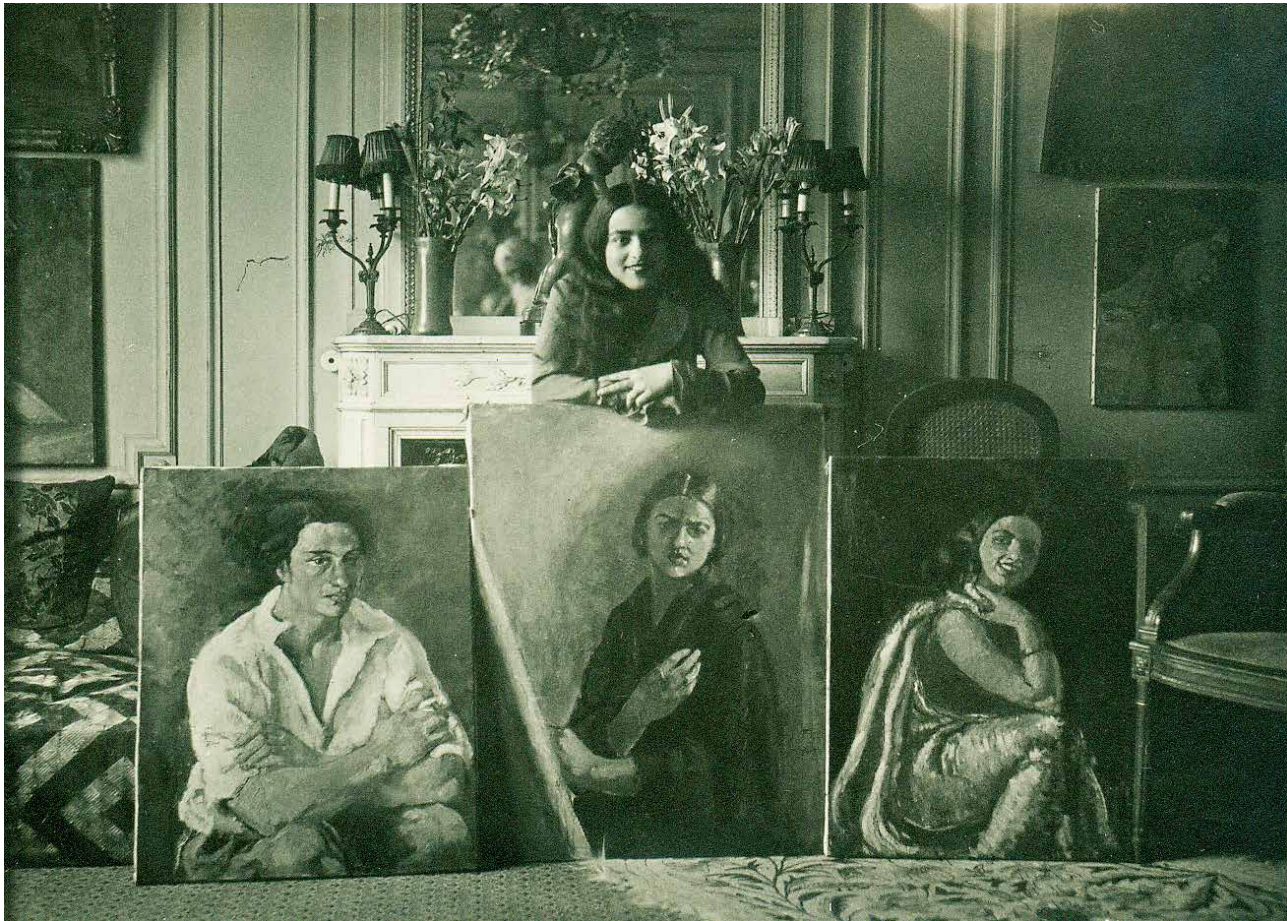
Balra Basch Edit: *Akt műteremben*, 1927–30 körül, jelenleg lappang, fekete-fehér fotóreprodukció: MNG Adattári és Dokumentációs Gyűjtemény, Fényképtár. Jobbra: Járitz Józsa: *Ülő női akt*, 1928–30 körül, jelenleg lappang, fekete-fehér fotóreprodukció: MNG Adattári és Dokumentációs Gyűjtemény
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



14 Wójcilla Gyula *Amrita Sher-Gil and Hungary* című, 1981-es könyvében ír az egyik portréről, s kiemeli a Basch és a Sher-Gil család barátságát, illetve hogy a két barátnő közel azonos időben tartózkodott Párizsban. Ezenfelül Nyáry Krisztián Amrita öltözködésével kapcsolatos, Molnos Péter által szerkesztett *Csábítás fegyvere* című, 2018-ban megjelent írásában Basch egyik Amritát ábrázoló portréja az illusztráció.

15 *A Sárga arcú lány* a Premier Galéria és a Jászi Galéria első közös aukcióján (2016. november 24.), illetve a Műgyűjtők Galéria 1997. július 4-ei aukcióján is szerepelt.

16 *A Római lány vörös blúzban* című mű szerepelt a Kieselbach Galéria 13. aukcióján (2000. november 18.).



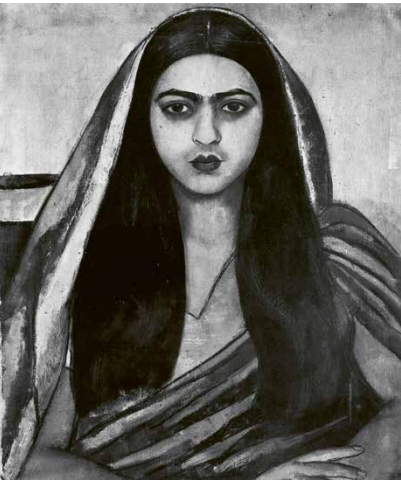
U. S. Sher-Gil: Amrita a párizsi otthonuk szalonjában festményeivel, 1930. június 20., fotográfia, 12 x 9 cm
© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Adattára



U. S. Sher-Gil: Amrita a simlai stúdiója szalonjában, Simla, 1936, fotográfia, 19,7 x 14 cm
© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Adattára

Amrita Sher-Gil 1913-ban, a zongoraművész Gottesmann Antónia (Marie-Antoinette) és az indiai arisztokrata filozófus Umrao Singh Sher-Gil első gyermekeként Budapesten, egész pontosan egy Szilágyi Dezső téri bérházban született. Gyermekkorát nagyrészt a fővárosban, illetve Dunaharasztn töltötte, ahol már rajzolni is tanult nagybátyja, Baktay Ervin, a későbbi India-kutató irányítása mellett. A zenére és a képzőművészetekre egyaránt fogékony Amrita kezdetben Firenzében, később Párizsban folytatott tanulmányokat. *Három lány* című képével 1933-ban elnyerte a párizsi Salon aranyérmét. Az Ady Endre költészete iránt rajongó Amrita többször is hazajött Magyarországra, házasságot is itt kötött 1938-ban unokatestvérével, az orvos Egan Viktorral. Utána azonban már együtt tértek vissza Indiába, ahol Amritára a modern indiai festőművészet megteremtőjeként tekintenek. Alkotásait Újdelhiben, a National Gallery of Modern Artban nemzeti kincsként őrzik. 1941-ben Lahorban bekövetkezett halálának körülményei máig tisztázatlanok. (sz. b.)

női aktot ábrázoló képpáron igen érdekes, már-már misztikus jegyeket hordozó részletet lehet felfedezni. Mindkét alak háttérében jellegzetes, szögletes fejű árnyék húzódik, mely egyértelműen túlmutat a téma realizmusra törekvő ábrázolásán. Vajon miért választotta mindkét művész ezt a típusú árnyékot? Járitztól igen sok, az emberi testtől egyre elrugaszkodottabb, szögletesen megformált, főként természeti környezetben megjelenő alakot ismerünk, melyek valószínűleg a korábban már bemutatott, ember és természet kapcsolatát elemző eszmeiségéhez kötődnek.¹⁷ A festő *Mi az, ami a világot egyensúlyban tartja?* című kiadatlan írásában összegezte a 20. századi életreform-mozgalmak jellegzetes felfogását hordozó eszmeiséget, melynek lényege a természetben zajló különböző folyamatok, jelenségek Nap és Hold által irányított ciklikus működésének emberi testtel és lélekkel való összefonódása, s ennek legfőképp a mozdulatművészet, valamint a helyes légzés által elnyerhető harmóniája. Annak legfőbb bizonyítékát, hogy a művein a harmincas évektől egészen kései korszakáig jelen lévő szögletes alakok ezzel a filozófiával hozhatók kapcsolatba, a Baba utcai Járitz-villába készült egykori padlómozaikok jelentik. Ezekről Járitz maga árulta el, hogy az ott keringő négyszögletes alak a világban megjelenő, az évszakokban nagyon markánsan megfogható ciklikusságot jelképezi.¹⁸ Ez alapján feltételezhető, hogy a további, természetben táncoló, szögletes lények is ide kapcsolódnak, s így ez a kép korai, kezdetleges példája annak, ahogyan Járitz eszmeisége megjelenik alkotásain. Még izgalmasabb kérdés, hogy Basch Edit – akinek világfelfogásával kapcsolatban ez idáig a jelen képen kívül semmilyen forrás nem került elő – hogyan viszonyulhatott mindehhez, és miért választotta ő is ezt a sajátos formát az akt árnyékául. A képek mindenesetre jól bizonyítják, hogy a két festőnő valamilyen közös mögöttes tartalmat, szellemi dimenziót akart kifejezni. A háromszög utolsó, legbizonytalanabb összekapcsolódása Amrita és Járitz esetleges barátsága, s az ehhez köthető alkotások létezésének kérdése. Ha feltételezzük, hogy Basch Edit, aki – ahogy azt így már egyértelműen ki lehet jelenteni – Párizsban is mindkét művésszel tartotta a kapcsolatot, bemutatta őket egymásnak, akkor izgalmas eljátszani azzal a gondolattal, hogy találunk-e olyan képeket, amelyeken esetlegesen egymást ábrázolták. Érdekes adat lehet a téma szempontjából, hogy Járitz Párizsból való hazatérése után 1932-ben, a Tamás Galériában megrendezett



Basch Edit: *Keleti nő*, feltételezhetően 1930 körül, MNG Adattári és Dokumentációs Gyűjtemény, Fényképtár

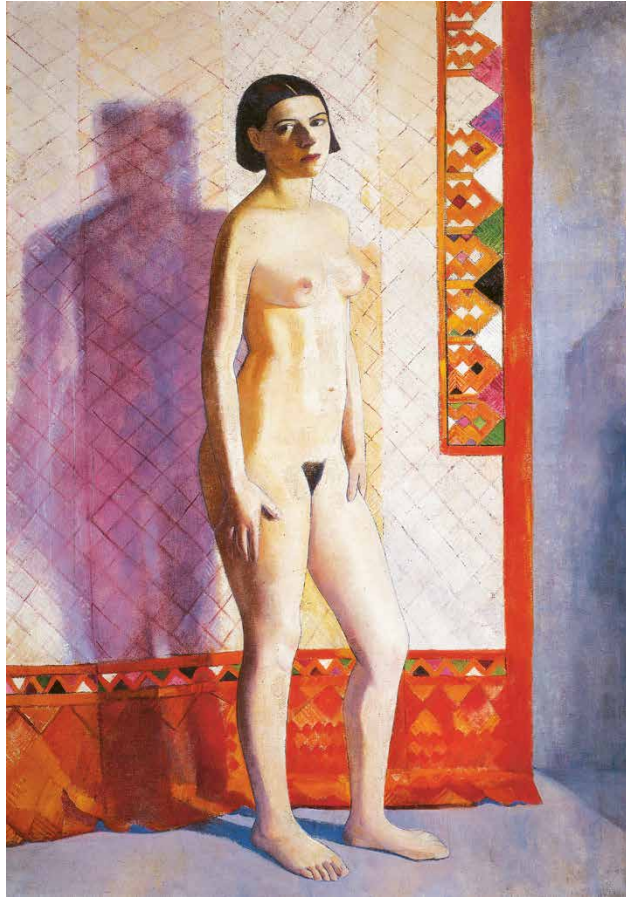
17
Drienyovszki Zsófia: A mindenség nagy gömb alakjában ott lebeg kutató szemünk előtt. Járitz Józsa élete, művészete és világfelfogása. In: *Artmagazin* 2016/7., 46–54. o.
18
Interjú Járitz Józsaival: az 1969-ben a *Forrás* folyóiratban megjelent vallomás kiegészítése, Budapest, 1980. február 12., MNG Adattár, ltsz: 20474/1980.



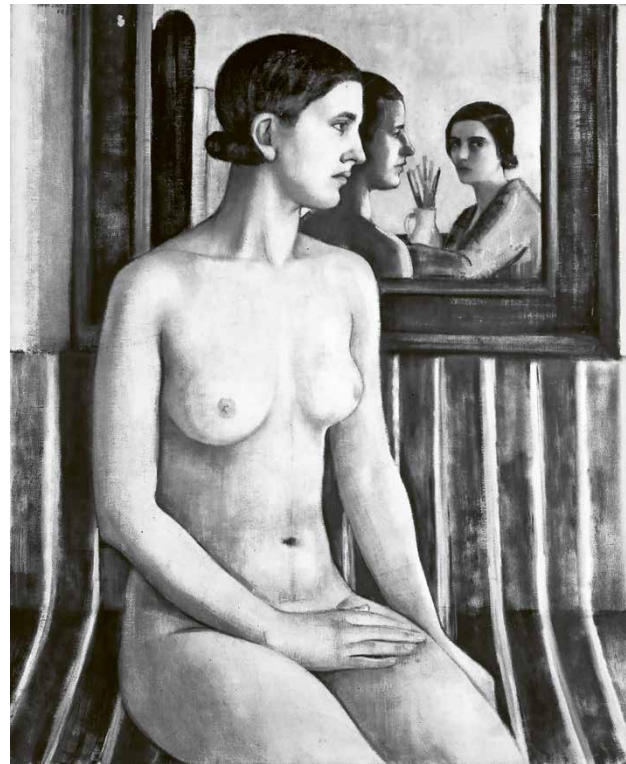
Járitz Józsa: *Női portré*, 1920-as évek, jelenleg lappang, fekete-fehér fotóreprodukció: MNG Adattári és Dokumentációs Gyűjtemény
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Járitz Józsa: *Két nő*, 1920-as évek vége, MNG Adattári és Dokumentációs Gyűjtemény



Basch Edit: *Fiatal lány aktja*, 1927–30 körül,
olaj, vászon, 183 x 130 cm, magántulajdon
© Kieselbach Galéria



Basch Edit: *Akt tükör előtt*, 1920-as évek, MNG Adattári és
Dokumentációs Gyűjtemény, Fényképtár

Az új magyar művészet keresztmetszete című kiállításon egy *Hindu lány* című képpel szerepelt, ezt a festményt azonban eddig nem sikerült fellelni és beazonosítani. De van két másik festmény, amikről az alakok karaktere alapján feltételezhető, hogy Amritát ábrázolják. Ha Járitz háromnegyed profilból ábrázolt, ülő nőt mintázó, Párizsban készült alkotását összevetjük egyes, Amritát ábrázoló fényképekkel, több hasonlóság is kirajzolódik: a szemek, a szemöldök, a száj karakterének egyezése is figyelemre méltó. Ehhez tartozik még egy igen sajátos, két nőalakot ábrázoló kép, amelyen a hátsó figura nagyon hasonlít az előbbi képen látható nőre.

A baráti háromszög felfedése különböző módokon járul hozzá a festőnők életművének feldolgozásához: kiderült, hogy Basch Edit Amritát ábrázoló portréi külön csoportot alkotnak életművében, illetve az is egyértelmű, hogy Járitzcal valahol Párizsban, egymás mellett ülve dolgozhattak, és mind művészetükben, mind eszmeiségükben befolyásolhatták egymást. Az azonban továbbra is nyitott kérdés marad, hogy Járitz és Amrita milyen viszonyt ápolhattak, illetve hogy az indiai-magyar festőnő életművében van-e példa a másik két alkotó ábrázolására.



A KÉLET — VONZÁSÁBAN

JAPONIZMUS
AZ OSZTRÁK-MAGYAR MONARCHIA
METSZETEINEK TÜKRÉBEN

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu



MNG

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA



HOPPFERENC
ÁZSIAI MŰVÉSZETI
MÚZEUM



Főtámogató:



Partner:

Médiapartnerek:

múlt-kor mőtárgy.com ARTMAGAZIN LÁM
FÖLDGÖMB mofab.hu PAPAGENO PESTI-31

Hogyan él tovább a többszörözés századfordulón kitalált fotótechnikája egy 1949-es barátságrajzon? Avagy vajon volt-e egy kis nárcisztikus beütése a fantasztikusan kinéző és egészen kivételes életutat bejárt Baktay Ervinnek?

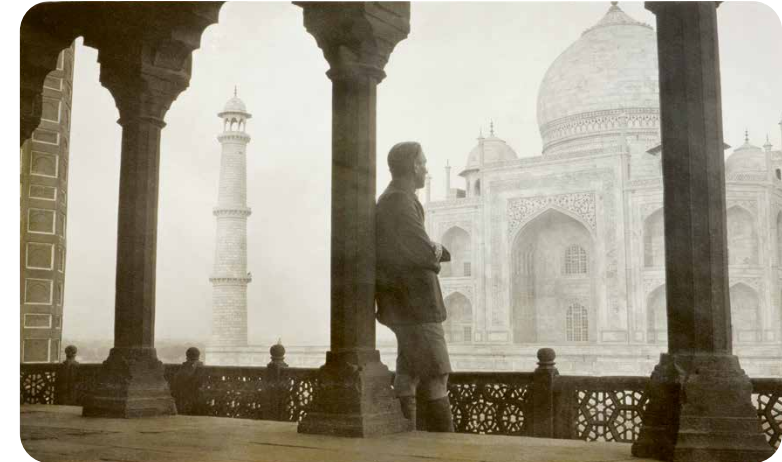
Kelényi Béla

AZ ÖNVISSZATÜKRÖZÉS FOKOZATAI

Egy Baktay Ervin-karikatúra margójára



Marcel Duchamp a Broadway Photo Shopban, New York, 1917, magánygyűjtemény
Forrás: Wikimedia Commons



Baktay Agrában, a Tádzs Mahal előtt, 1928, archív fotó
Baktay Ervin hagyatéka © Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

1893-tól egyes amerikai, majd nyugat-európai fotóműtermekben készítettek olyan különleges fényképeket is, melyek abszurd módon „sokszorozták” meg a felvétel alanyát.¹ A jelenséget így hirdették a korabeli újságokban: „A Photo-Multigraph négy vagy öt fényképet biztosít egyben: előlnézeteket és oldalnézeteket.” Vagyis ezek az eredetileg feltehetően viccesnek szánt fényképek egy optikai illúziót mutatnak be, ahol a lefényképezett személy különböző nézetei mintegy önmagukat veszik körbe. Az ilyenfajta képeket egy akkor jól ismert trükk felhasználásával készítették. Ha az ábrázolni kívánt személy előtt két tükröt a megfelelő szögben összeillesztettek, akkor egy olyan megsokszorozódott nézet jött létre, ahol a tükrökép tükröződése is láthatóvá vált, s így a képmás megötszöröződött. Ennek következtében az általában hátulról lefényképezett személy elől- és oldalnézeti képei együtt azt sugallták, mintha egy, a képen láthatatlan középső modell visszatükröződései lennének.²

Az 1910-es évek második felében jó néhány művész is élt ezzel a képalkotási lehetőséggel. Bár közülük a leghíresebbek Marcel Duchamp és Francis Picabia portréi, amelyek a New York-i Brod-

way Photo Shopban készültek 1917-ben, ez időszakban az akkori művészvilág számos tagja (Enrico Caruso, Hannah Höch, Stanisław Ignacy Witkiewicz és mások) is készítettett magáról ilyen fényképeket. Csak találgatni lehet, hogy miért éppen ekkor vált számukra ennyire fontosá az önkép megsokszorozásának játékos lehetősége. Feltehetően a képépítés logikáját a látószögek egybekomponálásával megbontó kubizmus vagy a mozgás egymást követő fázisait kimerevítő futurizmus (a fényképezést illetően elég csak Alvin Langdon Coburn vortográfiáira vagy Anton Giulio Bragaglia fotódinamizmusára utalni) közrejátszhatott ebben a hatásban. A jelenséget a személyes identitás bizonytalanná válása felől is nézhetjük, vagy filozofikusabb megfogalmazással: a tükröződéseivel egyenértékűvé váló modell számára megszűnik a saját maga és a leképezései közötti különbség, mivel itt „nincs eredeti és másolat, nincs valódi és nincs tükrökép”.³

Hogy a képalkotás alanya és tükröképei között nemcsak az azonosság, hanem a különbség is számottevő lehet, arra jó példa a Baktay Ervinről némileg a fentiek szellemében, bár jóval később, 1949-ben készült művészi karikatúra. A rajz alkotója, Hallgató (Huzella) Pál

festőművész (1886–1967) az ekkor már a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeumban dolgozó Baktay legszűkebb baráti köréhez tartozott. Még 1908-ban, egy „wagneri duó” éneklése közepette ismerkedtek meg a dunaharaszti strandon, és onnantól Hallgató (társasági nevén Boggs, kedvenc könyvük, a *Huckleberry Finn* egyik mellékszereplője után) végigkövette – egy idő után remek karikatúrasorozatokban is – Baktay legkülönbözőbb életszakaszait. Ez éppenséggel nem volt kis feladat, hiszen Baktay rendkívül sokoldalú személyiség volt. Eredetileg festőművésznek indult, majd az 1. világháború után az indiai tanulmányoknak szentelte magát, miközben olthatatlanul érdeklődött az észak-amerikai indián kultúra iránt, de beírta nevét a földrajztudományokba és az asztrológiába is, míg végül a Hopp Múzeumban teljesítette ki munkásságát. Bár ezt a nem szokványos kitérőkkel teli életrajzot jól tükrözi a *Kaleidoszkóp* című, 1947-ben készült karikatúrasorozat,⁴ Hallgató arra gondolhatott, hogy egy ilyen sokrétű – és öntörvényű – személyiség bemutatása az életút kulcspontjait határozottabban megragadó ábrázolás révén még inkább lehetséges. Nyilván nem véletlen, hogy a hősének



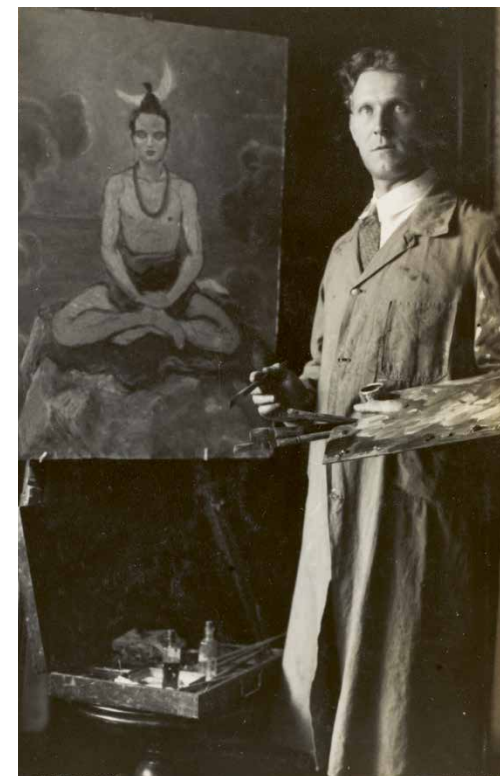
Hallgató (Huzella) Pál: *Önéletrajz a gonosz Boggsz inzultusaiért*, 1949, papír, toll, akvarell
A Kieselbach Galéria jóvoltából / HUNGART © 2020

életét összegző, s azt egyúttal parodizáló képhez az általa képeslapokról is bizonyára jól ismerhetett „ötnézetű arckép” (five-way portrait) néven elterjedt fénykép látásmódját vette alapul. Ha a „megsokszorozódás” révén létrejött nézeteket bemutató portrék úgy jelennek meg, mint egy „láthatatlan” középső alak visszatükröződései, akkor Hallgató rajzán olyan ötös ábrázolás látható, amely egy nagyon is hangsúlyos központi figurával rendelkezik. Ennek következtében többir-

nyú nézetrendszer jön létre, ahol a hasonmások nemcsak a főalak megfelelő-jének, „másolatának” tekinthetők, hanem a különböző személyiségjegyek „torzításában” megjelenő leképezéseknek. Mintha egy modern Narcissust körülvéő tükörképeket látnánk (Baktay könyvtárában megtalálható volt Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című műve), csak épp az egyes életszakasznak megfelelően; mintegy az örök ifjúság kivételéseit, a folyamatos öregedés irányába.

A kompozíció közepén kolosszusként kimagasló Baktay bokszolótartásban álló atlétaként tapos egy glóbuszon, miközben szemérmét egy gázlárcokkal takarja el. A glóbusz talán utalás első indiai utazására (1926–1929) és tudományos tevékenységére (Baktay ugyanis a földrajzi tudományokból doktorált 1933-ban), az ifjú atléta alakja pedig arra vonatkozhat, hogy az 1. világháború után görög–római inspirációjú „symposionokat” rendezett bohém barátaival.⁵ Az ehhez képest stílus-

Az asszimilációban teljes szívvel hívő erdőbaktai Gottesmann család legkisebb gyermeke, Baktay Ervin (1890–1963) eredetileg festőművészeknek készült. Hollósy Simonnál tanult, együtt Huzella Pállal, akinek karikatúráin más tanítványok mellett Baktay is visszatérő szereplő lett. Ám művészeti tanulmányaitól már meglévő, hindu és buddhista világszemlélet iránti fogékonysága az orientalizmus felé terelte. *„Baktay nem Münchenben ismerkedett meg a teozófiával és a keleti tanokkal, India iránti érdeklődése korábbról való. A teozófiával gyerekkorában találkozott először, Dunaharaszttiban, ahol egy ott élő teozófus adta a kezébe Blavatsky és Annie Besant könyveit. A fordulat, amikortól India és a keleti tanok iránt elköteleződött, tizenhat éves korára tehető, ekkortól olvasta a teozófia és az indiai irodalom magyarra már lefordított írásait, és komoly lendületet adott a későbbi kutatásaihoz, hogy nővére 1912-ben férjhez ment egy szikh főnemeshez, Umrao Singh Sher-Gilhez. (A család 1920-ig Budapesten és Dunaharaszttiban lakott, itt született 1913-ban Amrita, a modern indiai művészet egyik legfontosabb alakja.) Fotók bizonyítják, hogy Baktay az 1910-es években már jógázott, ebben feltehetően sógorának is fontos szerep jutott, aki Budapesten elsőként tanított jógát.”* (Lásd: Gréczi Emőke: Van-e csakra Máramaroson? In: *Artmagazin* 2015/8., 36–40. o.) Ő egyéb ismeretek mellett szanszkrit nyelvre tanította és filozófiai alapművekkel is ellátta. Első indiai útján, 1926 és 1929 között szinte az összes régióba ellátogatott az indiai vallások, bölcseletek, művészetek mindegyikét és a népeletet egyaránt kutatva. 1928-ban felkereste Kőrösi Csoma Sándor egykori tartózkodási helyeit és emlékeit. Visszatérve itthon népszerűsítette Rabindranáth Tagore költészetét és a bengáli irodalmat, míg Mahátma Gandhi tanait egyszerre kritizálta és idealizálta. 1929-ben csatlakozott a Magyar Földrajzi Társasághoz és a társaság által indított folyóirat, a *Földgömb* egyik szerkesztője lett. Munkásságának kevésbé ismert részlete, hogy a perzsa irodalom megismertetéséért is komoly erőfeszítéseket tett, valamint hogy lefordította a Kámaszútrát, de az első magyar asztrológiai tankönyv is az ő nevéhez köthető. Ő kezdeményezte azt is, hogy mutassák be Kálidásza „indiai mesedramáját”, a Sakuntalát a Nemzeti Színházban. Az előadás nem talált értő közönségre, de a Baktay által készített díszlet- és jelmeztervek szerencsére megmaradtak hagyatékában. Vonzódása a színházhoz, a színjátékokhoz még gyerekkorára vezethető vissza, de a Hollósy-körhöz tartozó fiatal művészek kosztümös össze-jöveleteit is ő szervezte, majd később Budapesten is rendezett ilyeneket a köré szerveződő társaságnak. Baktay önéletrajzában ezeket symposionoknak vagy orgiáknak nevezi, a kifejezéseken ókori jelentésüket értve, vagyis az „istenek titkos éjszakájaként” utalva rájuk. A görög–római estek résztvevői az antik kultúra irodalmából összeállított szavakkal és korhű ruházatban bemutatott élőképekkel szórakoztatták egymást. Néhány év elteltével, 1925-ben a megjelenő vadnyugati filmek hatására Baktay „megalapította” Loaferstownt, a vadnyugati várost, melynek ő lett a „sheriffje”. A szerepjáték az évente vagy évente többször megrendezésre kerülő *Wild West Zree Meeting*ekben csúcsozott ki, melyekből később egyenesen következett a nyári indiántáborok gondolata. Ezeken a megjelenés előfeltétele volt a hiteles ruházat, így tolldiszkek, ijak és nyilak garmada állt a Kismarosi-szigeten alkalmanként megjelenő „törzs” rendelkezésére. Az évtizedeken át tartó párbajokat és erőpróbákat a fennmaradt fényképekről és Perjéssy László rajzaiból ismerjük. Baktay a háború után, 1946-ban a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeumban helyezkedett el, hogy újrarendezze és korszerűsítse az indiai gyűjteményt; ennek érdekében 1956 és 1957 között az indiai kormány meghívására újabb tanulmányutat tett a szubkontinensen. (sz. b.)



Baktay Patijálában Sívát festi, 1927, archív fotó
Baktay Ervin hagyatéka © Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum



Szimpózium Blattner Géza műtermében. A kép bal szélén Rónai Dénes, a felső sorban Murányi Judit, mellette Baktay Ervin, egy ismeretlen hölgy után Blattner Géza (csak a feje látszik), egy ismeretlen hölgy mellett Csorba Géza (serleget emel), a második sorban középen Walleshausen Zsigmond, alul baloldalt (fején koszorúval) Komor András, archiv fotó Baktay Ervin hagyatéka © Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

törésnek ható gázálarctok feltehetően az őt körülvevő hasonmások füstölőiből származó illat mentesítésére szolgáló maszkot tartalmazza. Az atlétát övező, s annak hódoló négy alakmás mindegyike ugyanis valamelyik Baktay életében betöltött fontos szerepnek megfelelő öltözetben, de azonos „attribútumokkal”, azaz egy-egy füstölővel és legyezővel rendelkezik. Ám míg az öntömjénezéshez használatos füstölő mindegyik alteregónál azonos, addig a legyező mindig a megfelelő szerepkörhöz igazodik. (Talán érdemes megjegyezni, hogy míg Nyugaton a legyező elsősorban a női viselet – és etikett – része volt, addig Keleten a praktikus okokon kívül a társadalmi státusz kifejezésére is szolgált.)

A központi alak bal oldalán álló Baktay mint *Erwin Hooligan Bucktey sheriff* vagy röviden a *Sheriff* mutatkozik meg.

A „wadnewgati murik” 1924-ben alapított képzeletbeli városának, „Loafertown”-nak (ahonnan „minden nagy és dicső dolog származott”⁶) alapítója teljes vadnyugati felszerelésben látható (Stetson-kalap, kockás ing, mellény, seriffcsillag, csizma), a jobb kezében levő legyezőt (talán a legyező alakban összehajtogatott *West* című újság) viszont diszkréten eltakarja következő alakmásának, *Bhaktabhiksuna* legyezője. A szemben álló képmás ugyanis Baktayt egy hindu vallási irányzatot, a bhaktit követő hívőként jeleníti meg. Ezt a névéhez hasonló hangzású, ironikus pszeudonimát Baktay indiai utazása alkalmával vette fel, melynek állomásait Hallgató egy hosszú karikatúrasorozatban örökítette meg.⁷ Ha nem is szegénységi fogadalmat tevő szerzetesként, bhiksu-ként, mégis jellegzetes indiai öltözkében ábrázolta „legrégebbi barátját”; hosszú

kabáttal (sérvání), szűk nadrággal (csúridár), fején turbán (pagri) – Baktay kedvtelve fotóztatta magát indiai öltözetben, turbánnal, amikor 1926-ban Simlában meglátogatta nővérét és sógorát –, jobb kezében pedig jellegzetes, pálmalevélből készült indiai legyező. A kolosszus háta mögött álló képmás Baktayt mint *Heverő Bölény* (*Lazy Buffalo*) *Nagyfőnököt* vagy röviden „a” *Főnököt* ábrázolja. Mint az 1931-ben megalapított dunai algonkin indiántörzs főnöke, hatalmas tollkoronával, szarvasbőr ingben, kezében a gyógyításhoz, imatánchoz való színes indián tolllegyezővel jelenik meg. Végül a szobor jobb oldalán álló hasonmás Baktayt mint *Dr. Aktay B. Ervint*, a tudós „muzeológ”-ot ábrázolja, aki 1946-ban lépett a Hopp Ferenc Múzeum állományaiba, s ott meghatározó módon tevékenykedett, egészen 1959-ben bekövet-



Korhű felszerelésben a festett díszlet előtt, az 1935. évi jubiláris Zree Meetingen – középen a „sheriff”, fénykép, archiv fotó, magántulajdon



A Nagyfőnök lóháton, 1931, archiv fotó Baktay Ervin hagyatéka © Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

kezett nyugdíjazásáig. Az elegánsan öltözött, immár teljesen ősz Baktay az Európában is általánosan használt küllős legyezővel hajtja a füstöt a közép-pont felé. Bár erősen ironikus módon, Hallgató rajza a halhatatlan, örökkévaló ifjúság körül tükröződve mutatja be az emberi életkor szakaszait és szerepeinek változását az idő körforgásában. Ilyenformán egyszerre utal az átalakulásra és az ismétlődésre, egyáltalán nem illusztrálva Baktaynak a hindu világszemléletet taglaló, általa minden bizonnyal jól ismert könyvéből azt a tételt, mely szerint a különböző létfokozatokon átment élőlény az ismétlődő újjászületések során magasabb létformába is emelkedhet.⁸ Ami az újjászüle-

tést illeti, van a képnek egy eddig nem említett vonatkozása. Alul, a földön „A főnök” feliratú, majmot ábrázoló, széttépett rajz nyilván arra utal, hogy mind a Föld sárgolyóját legyűrő központi alak, mind pedig a körülötte hozsannázó alakmások egyáltalán nem az állati létből nyerték eredetüket. (Ezek szerint a nagy átalakulásban az alacsonyabb létformák nincsenek jelen...) A majom ábrázolása viszont Hallgató egy évvel későbbi rajzát is megelőlegezi, melyben a buddhista Életkerék formájában még egyszer összefoglalta Baktay életének különböző szerepköreit,⁹ s ahol az Életkereket a Halál Ura helyett egy pávián tartja. Végso soron ezek a variációk mind ugyanarra a rituálisan ismétlődő változatlanságra utalnak,

amely egész barátságukat áthatotta: a Főnök mindenekfelett álló szellemének kaján dicsőítésére. Ha pedig mindezt a Baktay-féle dunai indián törzs történetét összefoglaló, örökbecsű lexikális mű vonatkozó címszava felől próbáljuk megközelíteni: „FŐNÖK (így is: A FŐNÖK), isteni hiposztázis, ősök, önvaló, super abszolútum. Maga az altestet öltött lét (ezt a címszót állva kell olvasni). Ő a vég nélküli kezdet, az alfa nélküli omega. A törzsnek és a mindenségnek teremtetője, a nagy Királyi Olyan Nincs. Tábori megjelenési formája az ősnemző Hiperabszolútumnak, a Sheriffnek; mint ilyen, Heverő Bölény néven ismeretes.”¹⁰

[1 Lásd Heinz Werner Lawo széles körű gyűjtését: <http://uneinsamkeiten.blogspot.com/2008/07/heinz-werner-lawo-prost.html>] [2 A „Photo-Multigraph” korabeli fényképzési technikájáról lásd: James W. McManus: *Mirrors, TRANS/formation and Slippage in the Five-Way Portrait of Marcel Duchamp*. In: *The Space Between: Literature and Culture, 1914–1945*, 2008, Vol. IV, no. 1, 127. o.] [3 Szoboszlai János: *En-játékok I*. In: *Törökfürdő*, 1996/1., 21. o.] [4 A sorozat néhány darabját közli Tóth Károly: *Bhaktabhikshu „legrégebbi igaz barátjai”*. Baktay Ervin két festőtársa: Huzella (Hallgató) Pál és Haranglábi Nemes József. In: *Az indológus indián. Baktay Ervin emlékezete*. Szerk. Kelényi Béla. Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2014, 51. o.] [5 Lőrinc László: *Symposiumok, orgiák, murik. Kosztümös összejövetelek a húszas évek első felében*. In: *Az indológus indián. Baktay Ervin emlékezete*. Szerk. Kelényi Béla. Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2014, 55–66. o.] [6 *Loaferstowni Nagy Lexikon*. Szerk. Prof. Ousseaux Fateurje. Kézirat, Loaferstown, A.U.C. XXVI. (1950), 12. o.] [7 Erről lásd: Kelényi Béla: *Bhaktabhiksu megjelenik. Baktay Ervin Keleti levelei Huzella Pál visszaemlékezéseivel és karikatúráival*. In: *Baktay Ervin: Keleti levelek* (2. kötet). Szerk. Frazer-Imregh Monika – Kelényi Béla – Válczi Róbert. Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2017, 180–187. o.] [8 Baktay Ervin: *Szanátana Dharma. Az örök törvény*. Révai Irodalmi Intézet, Budapest, é. n. [1936], 23. o.] [9 Kelényi Béla: *Javított buddhista Életkerék. Baktay Ervin a Körforgásban*. In: *Kéklő hegyek alatt lótuszok tava. Tanulmányok Bethlenfalvy Géza tiszteletére*. Szerk. Kakas Beáta, Szilágyi Zsolt. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2015, 377–388. o.] [10 White Owl, Eaglefeather: *A dr. Baktay Ervin, Heverő Bölény nagyfőnök által alapított magyarországi algonquin indián Törzs történelme*. Loaferstown, 1949/1992, 14. o.

Fáy Miklós Klári néni és James Bond

Meghalt a Rotschild Klára, mondogatták a házban egymásnak az emberek, és hogy azért, mert valami baj volt a fogsorával. Kiugrott az ablakon. Ez volt a hetvenes évek, a pletyka ideje, amikor mindig mondtak valamit, ez rákos, az meg aranyat csempészett, és aztán a pletykák majdnem mindig igaznak is bizonyultak. Leszámítva azt, hogy a japánok megjósolták: földrengés lesz Gödön 1978 januárjában. De a korábbiaknál maradva: ez meghalt, azt meg eltiltották a versenyzéstől egy időre. Rotschild Klára is meghalt, és először azt hittem, a mi házunkból ugrott ki, és egyenesen az utcára. De nem, a mi házunkban csak a szalon volt meg a műhely, és ő nem az utcára ugrott, hanem a lichthofba. És tényleg a foga, az ínyében állandósult idegörlő fájdalom miatt. Ezt akkor nem mondták, a házban úgy mesélték, hogy a protézisét nem tudta megszokni, így aztán gyerekként azon gondolkodtam, mi lehet olyan szörnyű a műfogsorban, hogy meg kelljen halni miatta. Semmi, nyilván semmi, nekem kapafogam van, mégsem akarom miatta eldobni az életemet. Itt valami másnak kellett történnie. Igazság szerint nem láttam Rotschild Klárát, vagy nem tudtam, hogy őt látom, ha esetleg hátrament volna az udvarra a szalonból, amikor engem épp lezavartak a szemetesvödörrel, ami azért kevésbé valószínű. Ha valamit láttam az egész Rotschild-történetből, az a kettősség volt. Az, amit már tizenkét évesen is átlátott az ember, hogy kétféle valóság van. Mondjuk boldogan masíroztam a szobában, mert bementék a vietnámi háború fejleményeit rádióban. Verik az amcsikat, skandáltam, de rám szóltak, hogy ennek egyáltalán nem kell örülni. Van egy cégér a házon, CR, és az van kiírva, hogy Rotschild Klára. Akkor ki az a C? Van a szalon, ahová nem lehet bemenni, mert olyan elegáns, és ha elromlik a lift (mindig elromlott), akkor a lépcsőházi ablakokból lehet látni, hogy varrnak a nők az ablakok mellett. Van az udvar, a Schneiderékkel a „Házfelügyelő” felirat mellett, közben

senki nem hívja őket házfelügyelőnek, hanem házmesternek. De azt nekik nem szabad mondani, mert megsértődnek. Nem azt mondom, hogy akkora törés az életben, mint fölfedezni, hogy a kegyelmesék egész fazékkal vacsoráznak, de olyan, mintha minden színes fénykép mellé adnának egy fekete-fehéret is. Ez a látszat, ez meg a valóság. A fekete-fehér. Most újra látni a „Házfelügyelő” feliratot a Nemzeti Múzeum kiállításán, egy darabot az udvarból is, nem emlékeztem rá, de a jelek szerint akkoriban tele volt mindenféle ócskavassal. Nagy ötlet a kiállítás, még a két helyszín is kibíráható, bár ami magában a Nemzeti Múzeum épületében látható, az iszonyatosan hervasztó. Megsárgult és megszürkült esküvői ruhák (vagy eredetileg is ilyen színűek voltak?), furcsa, egy napra kifuttatott életek. A lelkes és neje esküvői képe, elég furcsán is néznek ki, összegyűjtötték a pénzt egy esküvői minire, vagy majdnem minire, aztán jöttek a másnapok, de legalább volt mire emlékezni. Meg egyáltalán: ezek a csúnya férfiak, mosatlan hajjal, és mellettük a szép nők, akiknek ragyogni kellene. Talán ragyogtak is, de ma ez nem érzékelhető. A kiállítás zöme a Geraldine-házban látható és mintha egy nagy leleplezés-sel kezdődne, hogy Rotschild Klára állandóan viselt (tényleg minden fényképen a bal csuklóján van) arany karkötője nem is Faruk királytól származik, ezt csak ő találta ki. Ez is akar lenni a fő mondanivalója Simonovics Ildikónak, nincs olyan vele készült és Rotschild Klárával kapcsolatos interjú, ahol ne hangozna el az önmenedzselés vagy az önbranding(?) szó, csak, ugye, az nem világos, hogy miként is viszonyuljunk ehhez. Ítéljük el, mint valami élethazugságot, itt ez az asszony, a neve közepébe hol belecsempészi a „h” betűt, hol nem, hol c-vel kezdődik a keresztnéve, hol k-val, azt sem lehet tudni, hogy tud-e szabni, varrni, tervezni, vagy csak szellemi vezér és a jó szeméhez még jobb memória társul. Kimegy Párizsba... Állj.



Kádár Jánosné és Jovanka Tito férjükkal meglátogatják a pulai amfiteátrumot. Tito felesége volt a Rotschild Klára által vezetett állami szalon legjobb vevője, egy igazi diva, míg a közismerten puritán Kádárné főleg egyszerű kosztümöket csináltatott a divat nagyszasszonyánál. 1972 körül, Kádár-album, MNM Történeti Fényképtár

© Magyar Nemzeti Múzeum

Hogyhogy kimegy? Nem háromévente adnak útlevelet? Vagy meghívólevelet körmöl neki Hubert de Givenchy? Mindegy. Kimegy Párizsba, memorizálja a ruhákat, és megvarratja itthon, olcsón dolgozó, a lépcsőházi ablakból megleshető varrónőkkal, rosszabb minőségű, idővel sárguló-barnuló-szürkülő anyagokból. Ez volna az a nagy csoda? Vagy az esetenként hozzáadott érték, magyaros hímzés, láncos buzogány? Miről szól a kiállítás? Nyilván nem a ruhákról, bár van egy-két szép kosztüm, meg az a piros valami, az ma is csinos volna. De mi az üzenet, amit olyan nehezemre esik megérteni? Miért tűnik úgy, hogy a kiállítás ugyan nagy ötlet, de tisztázás és értelmes elmondás helyett mintha csak fokozódna a kód meg a homály? Akinek a csak némileg is ifjabb korosztályból elmeséltem az elmesélhetőt Rotschild Klára életéről, mind gúnyosan mosolygott. És te ezt elhiszed? Hogy valaki öngyilkos lesz a protézise miatt?

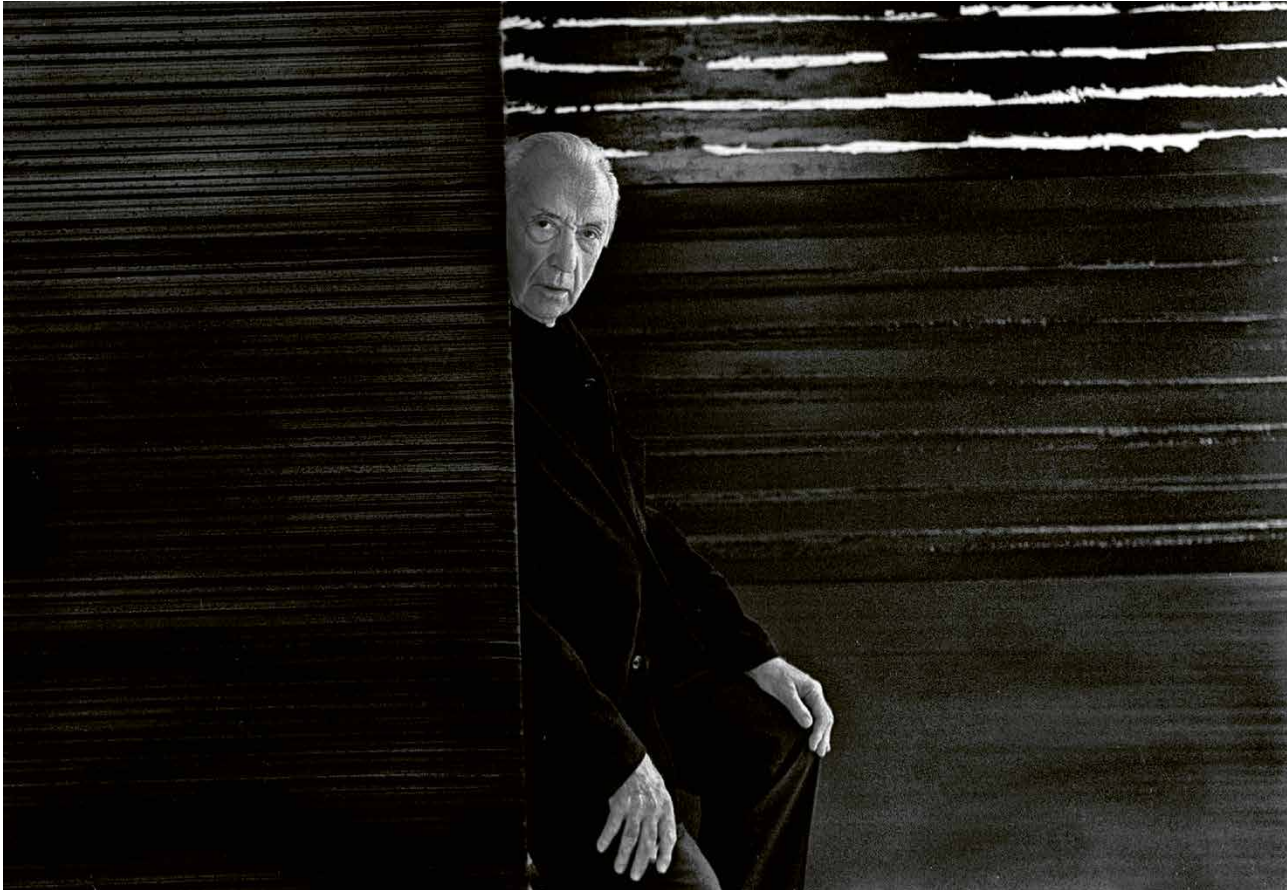
És beindulnak a James Bond-fantáziák. A fogsorba lehallgató készüléket építettek, persze hogy nem bírta a szervezete. Ugyan, ne gyerekeskedjünk már ezzel a pont és véletlenül neki sikerült elméletekkel, nyilván mindennek ára volt. Nem gyanús, hogy Kádárné is odajárt, éppen ő, akinek Mao is tökéletes divattervező lett volna? És hogy ott üldögélt Jovanka, Láncos Kutyáné meg Gábor Zsazsa, akiről egy régi filmes könyvben azt írták: a leghíresebb magyar Chopin óta. Nem viccelek. Kiugrott? Aztán Elbert János hét év múlva belefulladt a térdig érő Balatonba. Ez volna az üzenet? Kimondatlanul, mert minek kimondani, se bizonyíték, se fölfűzhető szálak. Se kegyelet. De ha nem erről szól a kiállítás, akkor mi az, amit nem értek meg? Amit látni lehet, amit a falon el lehet olvasni? Hogy ilyen is volt? Mátyás Pince, úri szabóság, Budapest modell a cipőkészítőnél. CR a Váci utcában. Lehet itt élni, lehetett és most is lehet, csak



Nappali ruha, selyemburett, 1970 körül, dr. Péchy Zsuzsa pszichiáternek, a Rotschild-szalon állandó vevőjének ruhája, magántulajdon
© Magyar Nemzeti Múzeum

tudni kell barátkozni. Mert Rotschild Klára maga is nagy túlélő, legalábbis ha megnézzük, mi történt a szeretteivel. Auschwitz és munkaszolgálat. És maradt ő, egyedül, stílus a stílustalanságban, még ha az is világosnak tűnik, hogy a stílustalanságban a stílus maga a stílustalanság. Ő fejezi ki legjobban a hatvanas-hetvenes éveket, vagy azért szól róla a kiállítás, mert mindig a kivétel az érdekes? Papp Laci túlméretezett télikabátja, a nyersgumi talpú cipők, Bécsből hozott orkáncabátok, piros címkés farmerek és Chanel-koppintások. Ezek az élethez használt jelmezeink, és nem a Vörös Október Ruhagyár termékei. Mikor állítják ki a rendes emberek zakóit?

Clara. Rotschild Klára. Divathírálynő a vasfüggöny mögött, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2020. április 30-ig



Pierre Soulages 2017 októberében

© Collection Raphaël Gaillarde, dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Gaillarde © RMN-Grand Palais – Gestion droit d’auteur pour Raphaël Gaillarde © ADAGP Paris 2019

PIERRE SOULAGES A LOUVRE-BAN

A Louvre-ba természetesen a régi dolgo-
kért megyünk, ennyit sorban állni csak
minimum ötszáz éves vásznakért, fákért
és márványokért érdemes, de Pierre Sou-
lages talán kivétel. Már csak a kora mi-
att is, hiszen akár őt magát is kiállíthat-
nák mint múzeumi lényt: decemberben
múlt százéves. Rendületlenül alkot, és
az utóbbi időkben egyre inkább a nagy
méretek felé fordult. A fekete és a fény
festője, mondják rá, ami körülbelül igaz
is, óriási, feketére kent vásznakat lehet
látni, amelyek felületén megcsillan vagy
épp nem csillan meg a fény, hullámot vet
a festék maga, egyenesek, rovátkák törik
meg a felszínt. A festő a színekkel dol-
gozik, vagy legalábbis ezt szoktuk hinni,

meg hogy a színek összessége megtalál-
ható a fehér fényben. Soulages a színeket
meghagyja a fehér fénynek, és a színte-
lenséggel foglalkozik, lássuk, mire men-
nek egymással. Lássuk, mire megy velük
a festő, akit érdemben reprodukálni sem
lehet, hiszen sem az igazi fekete, sem
a felület, sem a fény nem nyomtatható.

**Soulages au Louvre, Musée du
Louvre, Párizs, 2020. március 9-ig**

BABEL – BIBEL

Ebből a kakasviadalból, amiről a berlini
Pergamonmuseum mesél, szerencsére,
kimaradtunk, de a századforduló Né-
metországában nem volt ennél forróbb
téma. Friedrich Delitzsch asszirológus,
egyetemi tanár, a Királyi Múzeumok



Friedrich Delitzsch (1859–1922)

© Staatliche Museen zu Berlin,
Vorderasiatisches Museum

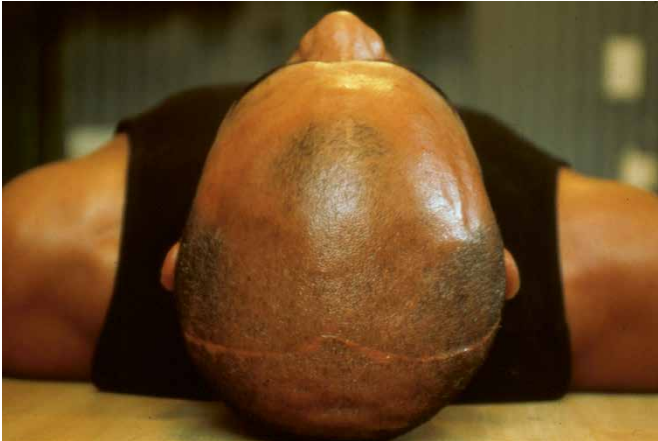
közel-keleti szekciójának igazgatója egy
1902-ben megtartott előadásán, amelyen
II. Vilmos német császár is jelen volt, is-
mertette azt a tézisé, hogy a Bibliában,
pontosabban az Ótestamentumban el-

mondott történetek nagy hányada babi-
loni forrásokra is visszavezethető. Lát-
szólag nincs ebben semmi különös, kelet
ez is, kelet az is, a kultúrák találkoznak, a
gondolatok cserélődnek. De ez a 20. szá-
zad, még előttünk minden szörnyűsége.
És talán sok itt kezdődött, a Biblia meg-
kérdőjelezésével, vagy leginkább azzal,
hogy a választott nép kölcsönzi a saját
történetét. Delitzsch nem tehetett sem-
miről, ő csak mondta, amit kikutatott, és
ami eredetileg a császárnak is tetszett, de
aztán a közfelháborodás a kapcsolatukat
legalábbis jegelte. A világ meg elindult a
maga útján. A német régészek Mezopo-
támiába mentek ásni, a német fantasz-
ták az árja Jézusról kezdtek beszélni, az
elmebetegek elborultak, a kakasviadalból
megsemmisítő táborok lettek. Mégsem
maradtunk ki belőle.

**Der Babel-Bibel-Streit Politik,
Theologie und Wissenschaft um
1900, Pergamonmuseum, Berlin,
2020. március 28-ig**

MINDENKI MÁS

Van, akinek azt is szoknia kell, hogy ha
a filmes Steve McQueen nevét hallja, ak-
kor ne a jóképű, szőke színészre gondol-
jon, hanem a rendezőre, aki az *Éhséget*, a
Szégyent, az *Özvegyeket* és az Oscar-díjas
12 év rabszolgaságot rendezte. Ez utób-



Steve McQueen: *7th Nov*, 2001, videó still

© Steve McQueen, © Thomas Dane Gallery, © Marian Goodman Gallery

bit is rendületlenül Steve-nek szólítják,
pedig teltek-múltak az évek, és ő igazából
már Sir Steven lett, éppen a filmművészet
terén elért eredményei miatt. Ha viszont
a díjakkal foglalkozunk, és miért is ne
tennénk, Steve McQueennek Turner-díja
is van, ez a legmagasabb kitüntetés, amit
brit képzőművészek kaphatnak, és ezt
előbb is kapta meg, mint az Oscart. Mert
vannak ilyen sokoldalú emberek is, akik-
nek az Oscar-díj csak a mellékes, a főfog-
lalkozás rendületlenül a képzőművészet,
fényképezés, videózás, szépség, igazság,
zavarba ejtés, szembesítés.
Tavaszra Steve McQueen elfoglalta a Tate
múzeumokat. A Tate Britainben megy a
Year 3 kiállítás, amelyben a Londonban
tanuló (vagy magántanuló) harmadiko-
sok osztályképeit állítja ki, hogy kicsit
elgondolkodjunk (elgondolkodjanak a
londoniak) a jelenről és jövőről. A Tate
Modern McQueen fényképeiből, szob-
raiból, filmjeiből válogat. Látható első,
Super 8-as kamerával forgatott filmje
és látható a még befejezetlen, az énekes
Paul Robesonról szóló alkotása. Robe-
son, mint tudjuk, Szegedre is eljött, hogy
elénekelje az egyébként fehér szerzőtől
való *Zúg a folyót*. McQueenért sajnós
nekünk kell Londonba menni.

**Steve McQueen: Year 3, Tate
Britain, London, 2020. május 3-ig
Steve McQueen, Tate Modern,
London, 2020. május 11-ig**

BOHÉMHALÁL



Raffaello: *Önarckép nagyjából 23 éves
korában, 1504–1506, tempera, fapanel,
47,5 x 33 cm, Uffizi Gallery, Firenze*

Forrás: Wikimedia Commons

Alig halt meg Leonardo, hamarosan
meghalt Raffaello is, Michelangelo helyé-
ben egy kissé ideges lettem volna, hogy
jön a kaszás és elviszi a nagy reneszánsz
mestereket, de neki még adatott negy-
vennégy év. Raffaello pedig csak magára
vethetett, vad és mondan életet élt, ő már
akkor tudta, hogy a nagy, romantikus
művészképhez hozzátartozik az italo-
zás és a szabados életvitel. Ebből, persze,
nem sok látszik a festményein, mintha
hirtelen jó gyerekké vált volna, amikor
ecsetet vett a kezébe. Ezért szerették, és
talán ezért szeretjük ma kevésbé, mint
a kollégáit. De annyira talán mégsem
kevésbé, hogy kihagyjunk egy római ki-
állítás. Persze, Rómában akkor is van
elég Raffaello-kép, ha nincs épp ötszá-
zadik halálévforduló, táblaképek lógnak
minden valamire való múzeumban, és
ott vannak a freskók is, de most a Scude-
riében megkönnyítik a dolgunkat. Már-
ciusban nyílik a nagy Raffaello-emlék-
tárlat, és nemcsak a közeli helyekről
kértek képeket, de Londonból, Párizs-
ból, Madridból. Sőt: Washingtonból,
Lille-ből, Oxfordból is.

**Raffaello, Scuderie del Quirinale,
Róma, 2020. június 2-ig**



Maja Djordjevic: *Me Myself and I (En, magam és én)*, 2019, zománcfesték, vászon, 40 x 30 cm
© Maja Djordjevic © ENA



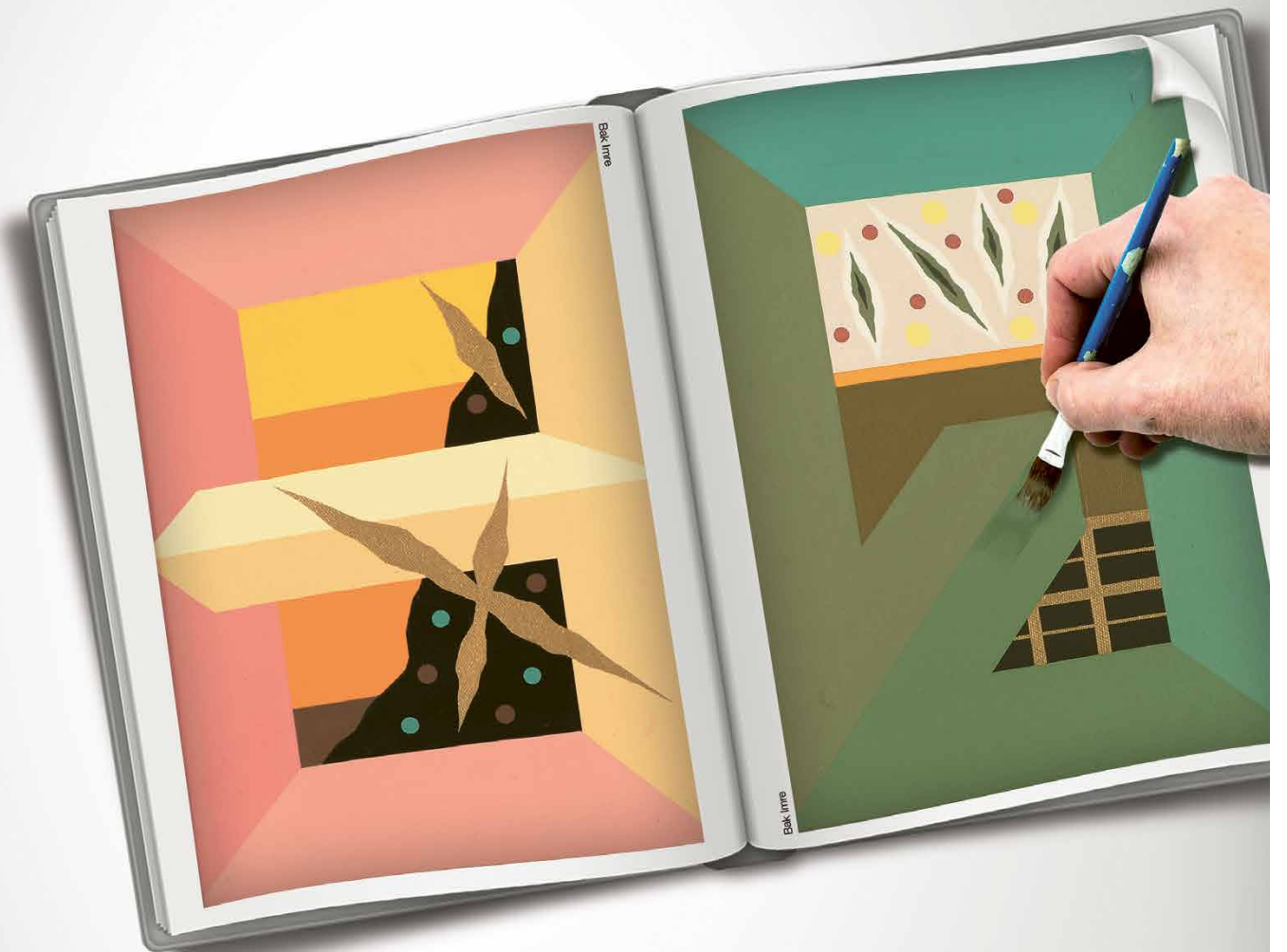
Maja Djordjevic: *Everybody Wants To Be Somebody (Mindenki valaki akar lenni)*, 2019, tinta, papír, 9 db rajz, egyesével: 9 x 30 x 21 cm
© Maja Djordjevic © ENA

Az *Artmagazin Online* In English rovatában számos olyan interjú és cikk olvasható, amelyek eredetileg magyar nyelven születtek, de fontosnak éreztük, hogy tartalmuk nemzetközileg is elérhető legyen. Legújabb anyagunknál azonban épp fordítva zajlott a folyamat: Maja Djordjevic londoni székhelyű szerb képzőművésszel készített interjúnk elsőként angol nyelven olvasható, de nemsokára magyarul is elérhetővé tesszük. A beszélgetés apropóját Djordjevic budapesti kiállítása adta, ami az ENA Viewing Space-ben látható március 29-ig, és amelyen „számítógépes firkáknak” kinéző művei szerepeltek. Hogy pontosan hogyan is készülnek ezek a „firkák”, az interjúból kiderül.

#IN_ENGLISH
#INTERJÚ
#MAJA_DJORDJEVIC
#KÉPZŐMŰVÉSZ
#PIXELEK

www.artmagazin.hu

3C PAUKER®
az én nyomdám

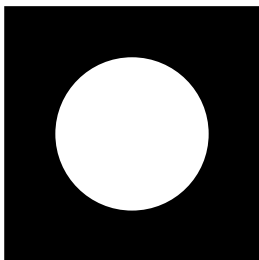


színnel + lélekkel

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



Waliczky Tamás Képzelt kamerák

Az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálé
Magyar Pavilonja kiállítása a Ludwig Múzeumban
2020.02.14. – 03.29.

