

ARTMAGAZIN

14 – 25

Richter-kortárs német
képzőművésznők

32 – 42

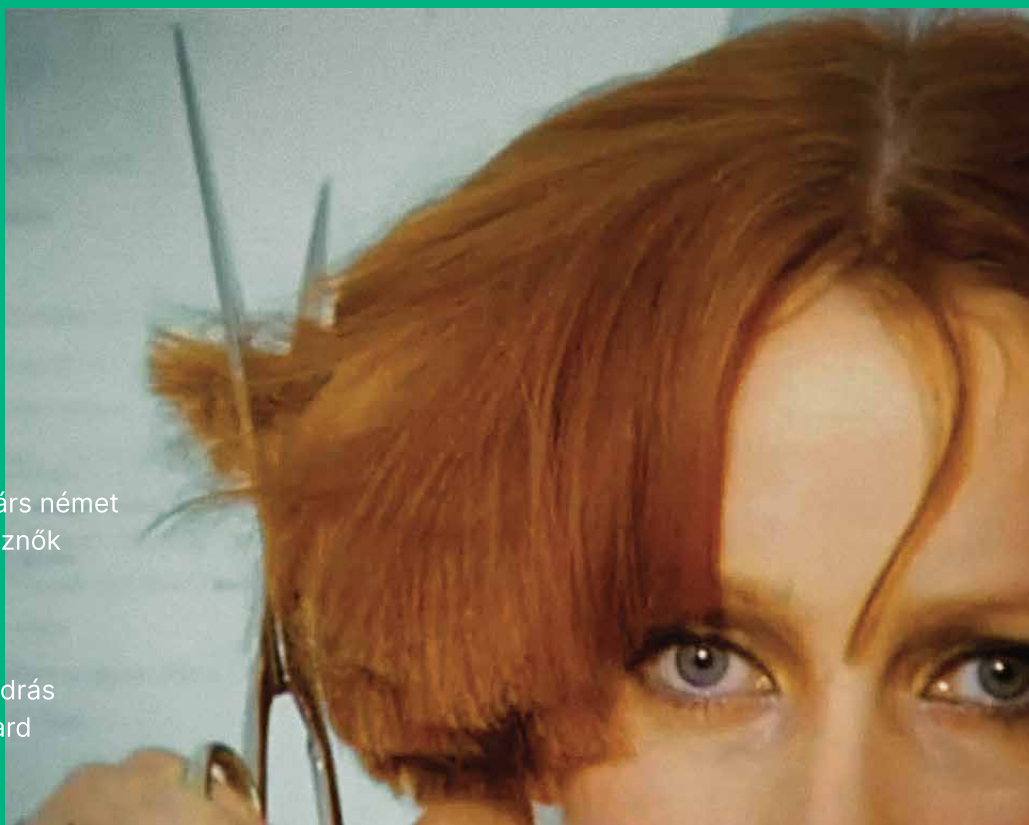
Baranyay András
és Kierkegaard

66 – 75

Szinyei-hamisítvány
típusok

nka

19. évfolyam
2021 / 5. szám, 1280 Ft



131



9 771785 306540 >

LUDWIG
MÚZEUM

NFI
NEMZETI
FILMTÉZET
MAGYARORSZÁG

120
ÉVES A
MAGYAR
FILM

NAGYLÁTÓSZÖG

KIÁLLÍTÁS A LUDWIG MÚZEUMBAN

2021. 07. 23. – 11. 14.

müpa
Budapest



SAMSUNG

120
ÉVES A
MAGYAR FILM

CEZANNE-TÓL MALEVICSIG

ÁRKÁDIÁTÓL AZ ABSZTRAKCIÓIG



Paul Cézanne: Kártyázók, 1893-1896 körül | Musée d'Orsay, Párizs



Huszár Vilmos: Bakkarajáték, 1923-1929 körül | Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM 2021. 10. 29. – 2022. 02. 13.

Főtámogató:

GRÁNIT BANK
A DIGITÁLIS BANK

Kiemelt támogató:

MVM

Együttműködő partnerek:

AIRFRANCE

THE RITZ-CARLTON
BUDAPEST

nyomtatási
KNER
NYOMDA ZRT.

Médiatámogatók:

műtárgy.com

ARTMAGAZIN

NÓKLAPIA

TREND FM

90.9 jazz/rádió

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde

topor@artmagazin.hu**KÉPSZERKESZTŐ, FŐMUNKATÁRS:**

Szilágyi Róza Tekla

szilagy.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Lépond Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

Borító: L² Studio / l2studio.co

LAPUNK SZERZŐI:

Cserna Endre, Fáy Miklós, Forgács Éva,

Lépond Zsanett, Mélyi József, P. Szűcs Julianna,

Radák Judit, Szilágyi Gábor, Szilágyi Róza Tekla,

Szinyei Merse Anna, Topor Tünde,

Urbantsok Tímea, Winkler Nóra, Zelei Bori

LAPIGAZGATÓ:Tormási Anita / tormasi@artmagazin.hu**STRATÉGIA:**

Winkler Nóra

FELELŐS KIADÓ:Einspach Gábor / einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

POSTACÍMÜNK:

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

info@artmagazin.hu**NYOMDAI MUNKÁK:**

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

TERJESZTÉS:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt

árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

ELŐFIZETÉS:elofizetes@artmagazin.hu**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Lépond Zsanett, Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Címlapunkon egy kockát láthatnak abból az 1974-es performanszfilmből, amelyben Rebecca Horn mindkét kezében ollóval, szimultán vágja a haját. A kép még csak egy szép szemű nőt mutat, de a filmben pár pillanat múlva az ollók „lábai” a szemétől pár milliméternyire fognak táncolni, ami utalhat akár arra is, mekkora kockázatot jelent minden kilépés a megszokott keretekből.

Már régóta itt a Gerhard Richter-kiállítás Budapesten. A Richter-jelenséget elemezzük is, de közben összeállítást közlünk olyan német kortárs (nem utolsósorban Richter-kortárs) művésznőkről, akik közül bármelyiket szívesen látnánk Budapesten. Róluk a legkevesebb, ami elmondható, hogy kiléptek a hagyományos női és művészeti keretek közül. Rebecca Hornért egyébként most elég lenne Bécsbe eljutnunk, Rajk László, a Kis Varsó és Schmied Andi kiállításáért pedig csak a Paulay Ede utcába, Rajk László egykori műtermébe, ami Art Departmentként megkezdte nyilvános működését. Egy másik szubjektív archívumért pedig Pannon-halmára, az apátság múzeumába mehetünk, ahol a természettudományos és a hiten alapuló gondolkodás ütköztetése/összebékítése zajlik. A Kiscelli Múzeumban különleges életút állomásait kísérhetjük nyomon egy, az Európai Iskola művészeinek munkáiból válogatott mappa kapcsán, visszaugorva abba az időbe, amikor még cipelni kellett a műveket a maguk valójában, és csak a belőlük sugárzó energiában lehetett bízni, ha valaki mondjuk Párizsban vagy bárhol a világ másik részén a művészbarátainak akart kiállítást szervezni.

Baranyay András művészetének lényegét szeretnénk az olvasó elé tárni, amikor közöljük egy 1999-es szakdolgozat egy fejezetét. Az időbeliség, az emlékezés és a művészi alkotás viszonya egészen kivételes módon bomlik ki ebből a szövegből, amiben a romantika és a bánat fogalma is megjelenik, hogy tökéletes háttérrel biztosítson az olvasónak egy nem könnyű életmű megismeréséhez. Aztán jöjjenek a fiatalok – igazi felüdülés olyan művek sorát áttekinteni, amelyek az egyes elméleteket, koncepciókat, szisztémákat szó szerint véve jönnek létre. Végül még egy lista: a Szinyei Merse Pál műveit, élettörténetét érintő hamisítások tipológiáját is közöljük – ez már a második rész, amelyben a műbírálat nehézségeit jól példázza, hogy egyes képek esetében még maga a szakértő is elbizonytalanodik. És e számunk bónusza: egy 15. századi festőnő, Irene, munka közben – egy illuminációról!

Topor Tünde

CÍMLAPUNKON:Rebecca Horn: *Berlin (10.11.1974 – 28.1.1975) – Übungen in neun Stücken:**Unter dem Wasser schlafen und Dinge sehen, die sich in weiter Ferne**abspielen (Gyakorlatok kilenc fázisban: alvás a víz alatt és olyan dolgok**látása, amelyek a messzi távolban zajlanak), 1974–1975, részlet**a Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare abschneiden (Vágja le a haját**egyszerre két ollóval)* című performanszból, Sammlung Rebecca Horn,

© Rebecca Horn, Bildrecht Wien, 2021 / HUNGART © 2021

ARTANZIX

4

KIÁLLÍTÁS

P. Szűcs Julianna:

A stílus: az ítéldörő – Gerhard Richter

a Nemzeti Galériában

6

**MŰVÉSZ/NŐK**

Topor Tünde – Winkler Nóra:

Erős mozgások a Richter-skálán túl.

Rebecca Horn, Rosemarie Trockel,

Katharina Grosse, Maria Eichhorn,

Alicja Kwade, Isa Genzken

14

KIÁLLÍTÁS

Mélyi József:

Lehetséges együtttható –

az Art Department nyitó kiállítása

26

**TANULMÁNY**

Szilágyi Gábor:

A „varázsszerszám” –

Baranyay András képeiről

32

PORTRÉ

Urbantsok Tímea:

Pólya Zsombor olvasata

44

KIÁLLÍTÁS

Lépond Zsanett – Szilágyi Róza Tekla:

Vita activa – vita contemplativa.

A Pannonhalmi Főapátság

Szubjektív archívum és Láthatatlan

spektrumok című kiállításairól

50

KIÁLLÍTÁS

Radák Judit:

Nézünk, mint a moziban.

A Makarius-mappa

a Kiscelli Múzeumban

60

TANULMÁNY

Szinyei Merse Anna:

Őszi nagytakarítás.

A Szinyei-hamisítások tipológiája II.

66

GUTENBERG-GALAXIS

Forgács Éva:

Dimenzióváltások

Szilvitzy Margit: A négyzet

megtalálása. Művek 1968–1988

76

**ANZIX**

Fáy Miklós

78

ARTMAGAZIN ONLINE

Művészetkritika az Instagramon

80

80-as évek – Az új művészettörténet kezdete

Hans Belting *A művészet-történet vége* című könyvét 1983-ban írta, a kötet azóta igazi művészetelméleti klasszikussá vált, szerzője pedig több újrakiadás során kiegészítésekkel látta el. Épp a nyolcvanas évek elején, amikor a képzőművészeti világ történései arra engedtek következtetni, hogy az addig megszokott, képviselt és talán erőltetett nagy átfogó művészettörténet már idejétmúlt, így itt az idő elismerni a sok párhuzamosan olvasható narratívát, életmű, csoportosulás létjogosultságát.

A nyolcvanas évek többek között a mobilitás megnövekedéséről, az első számítógépekről és számítógépes játékok megjelenéséről, a filmművészet virágzásáról, az elektronikus zenéről – az új világ valamiféle látszólagos harmóniájáról szólt. De közben ott lapultak a második világháborút még megélő generáció tapasztalatai, valamint egy új generáció elégedetlensége a sok szempontból elfáradt rendszerekkel, a művészet pedig ismét a társadalmi és politikai történésekkel kapcsolatos aggodalmak, frusztrációk és ötletek kifejező terepévé vált. A bécsi Albertina Modern százhatvan művet bemutató kiállításán a szóban forgó 80-as évek jelenséget igyekszik tematizálni. A kiállítást különösen ajánljuk azoknak az olvasóinknak, akik forgatták az *Artmagazin* korábbi, 80-as évek különszámait,¹ és kíváncsiak arra a világjelenségre, amelyhez az igencsak aktív – leginkább alternatív – itthoni közeg a teljesen más mindennapjaiból kapcsolódni tudott. (Szilágyi Róza Tekla)

¹ Artmagazin 111, 119



David Salle: *Room with blue statue* (Szoba kék szoborral), 1986, olaj, akril, vászon, Albertina, Bécs, Essl-gyűjtemény © Bildrecht, Wien, 2021

Az emberiség mementója

Isamu Noguchi (1904–1988) az Egyesült Államokban született amerikai anyától és japán apától, gyermekkorát Japánban, tinédzserkorát pedig Amerika középnagyvárosi részén töltötte. A második világháború eseményei így egész későbbi munkásságát meghatározták. Noguchi gyakran merített inspirációt az ősi kultúrák művészetéből és építészetéből – az egyiptomi piramisoktól kezdve a buddhista templomokon és zen-kerteken át az amerikai indián sírhalmokig. Egyik legmonumentálisabb projektjében, amely sosem valósult meg, a geoglifák ősi technikáját ötvözte egy merész, jövőbe tekintő elképzeléssel: Hirosima és Nagaszaki után jött az az egyszerre utópisztikus és disztópikus gondolata, hogy az emberiség jövőbeni otthonát a Mars jelentheti. A *Sculpture To Be Seen From Mars* (A Marsról látható szobor, 1947) egy grandiózus land art projekt: terve szerint egy sematikus arcot formáztak volna meg a sivatagban. Az arc – amelynek csak az orra kb. 1,6 kilométert tett volna ki –

a Földről, illetve a földön nem lett volna látható, de az emberiség marsbéli letelepedését követően visszatekintve egykori otthonunkra eszünkbe idéződné volna mindaz a pusztítás, amelyet magunk mögött hagytunk. (Léopold Zsanett)

Isamu Noguchi: *Sculpture To Be Seen From Mars*, 1947, fotó: Soichi Sunami, The Noguchi Museum Archives, 01646 ©INFGM / ARS – DACS



The 80s. Die Kunst der 80er Jahre (The 80s. A nyolcvanas évek művészete), Albertina Modern, Bécs, 2022. február 13-ig

Noguchi, Barbican Centre, London, 2022. január 9-ig

Fragmented Illuminations: Medieval and Renaissance Manuscript Cuttings at the V&A (Illuminációtöredékek: középkori és reneszánsz kézirat-kivágások a V&A-ban), Victoria & Albert Museum, London, 2022. május 8-ig

A sokáig lappangó illumináción Irene-t, a 15. században élt görög festőművész műhelyében, munka közben látjuk. Irene. François Le Barbier körének tulajdonítva, Giovanni Boccaccio *Des Cleres et nobles femmes* (Tiszta és nemes hölgyekről) kéziratából, 1460–70 körül, Párizs, Franciaország. Museum no. 4280. © Victoria and Albert Museum, London

Kódexkivágatok

Csodáljuk a színes képeket: ki ne gyűjtött volna pompás magazinillusztrációkat élete során, parfüm- vagy autóreklámokat, távoli, gyönyörű tájakat bélyeg-nagyságban? Nos, 18–19. századi eleink is éltek a papírvágó kés adta lehetőségekkel, és a szerencsés kevesek egyenesen a legrégebbi, kézzel írott könyveinket kaparinthatták meg. A katolikus egyház vagyonának szekularizációja

során számos kódex került a templomi kincstárakból magánkézre – ha szöveges lapjaik iránt nem is lelkesedett minden tulajdonos (vagy egyszerűen nem értette őket), az aranyozott iniciálék bizonyosan elrabolták a lapozgatók szívét: vagy mert festészettörténeti érdekességeknél számítottak, vagy pedig mint régiség váltak értékké; még másolták is őket. A múzeum már idejekorán, a 19. század derekán gyűjteni kezdte a Nyugat-Európa különböző országaiból származó

kivágatokat, s most ezekből hoz nagyszabású válogatást, miközben felvonulnak a leghíresebb gyűjtők is: Luigi Celotti apát, az író-filozófus John Ruskin, George Salting műgyűjtő; a múzeum első kurátora, Charles Robinson és nem utolsósorban a hírhedt Guglielmo Libri, a francia közönyvtárak főfelügyelője, aki régi kéziratok lapjait lopta el tonnaszám a rá bízott közönyvtárakból. (Zelei Bori)

Még néhány napig Budapesten van néhány fontos Gerhard Richter-mű, akár festményként, akár nyomat formájában, illetve egy fotókiállítás is kapcsolódik hozzájuk, Emanuel Katz Richterről több éven át készített fotóiból, valamint egy dokumentumfilm szól arról, hogyan készülnek a nagy, emblematisztikus Richter-képek. Milyen rétegek és hogyan rakódnak egymásra ebben az életműben? Mit sugallnak ezek a művek: mi a festő dolga, és miben áll a szabadsága? Van-e még stílus?

A stílus: az ítélőerő

P. Szűcs Julianna

Gerhard Richter. Valós látszat,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. november 14-ig



Richter pár évvel idősebb – immár halott kortársa – volt Günter Grass. Egyik regényében (*Kutyaévek*) alkotott egy maradandó allegóriát. A csodaszemüveget. Az író meséjében a második világháború eseményeiből kimaradt nyugatnémet ifjúság, amint szemére illesztette a szerkezetet, minden látszat megváltozott: „*a csodaszemüveg váltakozó képekben mutatja meg ifjú viselőinek a szülők múltját... Bizonyos epizódok, amelyeket ilyen vagy olyan okokból elhallgattak a felnövekvő gyermekek előtt, egyszerre megragadhatóan világossá válnak.*”¹ És a szemüveg nyújtotta látvány szörnyű volt, sírni kellett tőle. A „világossá válás” kegyelmében-átkában Joseph Beuystól Neo Rauchig, Pencktól Baselitzig művészek egész sora részesült. Mindegy is, hogy ezt most neo-neoexpresszionizmusnak, új érzékenységnek, polit-kunstnak nevezik-nevezzük, de tény, hogy produkciójuk lényege elválaszthatatlan az új

társadalom és a közelmúlt történelmének kifejezési szándékától. Többségüknek jól körülírható kézjegyük, modoruk, stílusuk volt-van. Richter más. Aki annyi civilizációs törést élt meg és át, mint ő, az erős fenntartásokkal viseltet nemcsak a csodaszemüveg „túlfeszített lényeglátó” képessége, de a mindent felejteni tudó „csodagyerekek” praktikus világképe iránt is. Mind ezt megerősíti az életrajz, amely szépen preparálva jól követhető a Nemzeti Galéria nagy szakmai gonddal és finom részletekkel besűrített életmű-kiállításának átriumában (nem utolsósorban a Narmer Stúdió látványtervének köszönhetően), s persze a német–magyar kooperációban készült katalógusszerzők átlag feletti színvonalú íásaiban is (főként Armin Zweite, Fehér Dávid és Bódi Kinga tanulmányaiban). Richter az NDK-ban szocializálódott, ahol szakmailag minden „régiséget”

megtanult. (Annak idején, a hetvenes-nyolcvanas években járva a berlini, drezdai, lipcsei aktuális tárlatokat, a szám is táva maradt, hogy ezek a keletnémetek mi mindent tudtak. Mintha az akkori képzőművészek hittek volna, és a táborban csak ők hittek volna a „tartalmában szocialista és formájában realista” követelményrendszerben, s mellesleg Dürertől Menzelig az egész újra gyakorolható nemzeti művészettörténetükben.) Ezzel a poggyással dobantott még 1961-ben Richter egy másik világba, egy másik tudattal megélt művészeti szcénába. Kassel után szabadon – ahogy az életrajzok írják. Minden mesterségbeli perfekcionizmusa ellenére tanácsos volt elfelejtenie a „haladó” Picassót, és meg kellett ismernie az „amerikai győztesek” konfigurációját, főként Jackson Pollockot. Érdemes volt megszabadulni a „pártos” Renato Guttuso hatásától, és a „kapreál” kritikát más nyomvonalon követni,

Benjamin Katz: *Gerhard Richter kölni műtermében*, 1984 / HUNGART © 2021



Gerhard Richter: *Sekträrin (Titkárnök)*, 1963, olaj, vászon, 150 cm × 100 cm, a Bundeskunstsammlung letétje, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezda, © Gerhard Richter 2021 / HUNGART © 2021



Gerhard Richter: *Motorboot (Motorcsónak)*, 1965, olaj, vászon, 170 cm × 170 cm, Kunstmuseum Basel, Bazel, © Gerhard Richter 2021 / HUNGART © 2021

például Andy Warhol útmutatásai szerint. Azaz: mindent előlről kellett kezdeni. Közben pedig agyában, idegeiben, szívében, kezében csak nem hagyták nyugodni a kollektív büntudat és a páni félelem élményei. Hiába talált rá első „nyugati” eszközrendszerére, a látványélességet eltüntető anti-csodaszemüvegre, a blurre (ejtsd: blőr), ha a kiválasztott akkori téma sikoltó frászként mégis ott kísértett a képeken. Nemcsak a likvidálásra ítélt szeretett nőrokon homályos alakja rémlett föl az életmű elején, de ott szerepelt például „Rudi bácsi” is, aki becéző nevével együtt hordta náci egyenruháját. Cím és blőr együtt fejezték ki: közöm volt hozzá, tehát nem láthatok élesen. Mint ahogy Grassnak is köze volt az egyenruhához. Nem kellett várni türelmes önvallomására, elég figyelmesen olvasni nagyszerű trilógiáját. És a földbe döngölt szülőváros, a drezdai Armageddon képe is jó okkal homályos Richternél. Mint ahogy Grass minden idők legnagyobb hajókatasztrófájáról, a Wilhelm Gustloffról szóló regényében (*Ráklépésben*) sem foglalt állást a győzteseket és veszteseket közösen érintő

szörnyű halál igazságtalan, netán megérdemelt jussának ügyében. A szemet – a festő és az író szemét egyaránt – a személyes érintettség hályoga ugyanis eltakarja, de legalábbis a könny befutja. Ilyenkor *Ítélet nincs* – állítja egy másik nagy író, Déry Tibor. E szenvtelenre sminkelt, stílustalan stílus mögött, ahogy Armin Zweite, Richter egyik hiteles magyarázója sorolja, egy meghasadt világ dichotómiája áll. Richter nemzedéke számára nemcsak az nehéz kérdés, hogy miképpen volt lehetséges egyszerre „jó németnek lenni”, s ugyanakkor az egész világ szemében gyilkossá válni, de – időrendben haladva – az elmúlt fél évszázadban feloldhatatlan ellentmondást kellett megélnie szociálisan érzékeny baloldal és szabadsághiányos szovjet blokk, hidegháború és békés egymás mellett élés, technikai haladás és környezetpusztítás, jóléti állam és társadalmi haladás, turbókapitalizmus és vallási fanatizmus, gyengülő jogállami keretek és növekvő terrorista-veszély között is. „Új áttekinthetetlen-ség” – állítja korunk nagy szociológusa, Jürgen Habermas, és ezt idézi Zweite

is a látásproblémákkal, azaz a valóság és látszat összeegyeztethetlenségével küszködő Richter életművét elemezve.² A vezérelv: lemondani a személyes kézjegyről, mert így tudja leginkább kivédeni az ellentmondásokat és az egymásnak feszülő erőket. Ahogy fogalmazta: „*szeretek mindent, aminek nincs stílusa: szótárakat, fényképeket, a természetet, önmagammat és a festményeimet.*”³ A későbbiek ismeretében tegyük még hozzá: a tükröket, az átlátszó üvegeket, a digitális stráfokat és a színmintákat. Az ego érzelmektől vezérelt jelkombinációi, a pszichogramok az életmű első hatvan évében számára tabunak számítottak. Úgy tartózkodott tőlük, mint szemérmes férfiember a sírástól, vagy mint ítéltvégrehajtó hóhér a nevetéstől. Felület és színezék spontán találkozását alkotója sosem vállalta, illetve csak az utóbbi évben, de arról lejjebb. (Legalábbis, ha eltekintünk még az NDK-ban készült *Elba* akvarellsorozattól.) A szint addig dörgölte, húzta, vont, gyötörte az alapon, míg a kép elveszítette emberkéz által létrehozott festett mivoltát. A festmény (nem ritkán a festmény méretű



Gerhard Richter: *Stadtbild PL (Városképe PL)*, 1970, olaj, vászon, 170 cm × 170 cm, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg (letét magángyűjteményből), © Gerhard Richter 2021 / HUNGART © 2021



Gerhard Richter: *Csík*, 2012, digitális nyomat, papír díbond tábla és Perspex (Diasc) között, 210 cm × 230 cm, Albertinum, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezda, © Gerhard Richter 2021 / HUNGART © 2021

grafika) vagy gép által létrehozott látványra, vagy a véletlen mozgatta önjáró anyagmozgássá lényegült.

De nem csak a nagy reneszánsz mester után festett parafrázisok válnak nála köddé, mert van ennél kényesebb téma is.

A személytelen kép abszolút végpontja a Velencei Biennálé német pavilonjában 1972-ben kiállított „híresember”-sorozat. A fekete-fehér igazolványfotókat utánzó repetitív férfigaléria képei (nők, színesbőrűek, képzőművészek, politikusok nincsenek közöttük) arról szólnak, hogy nem szólnak semmiről. Ezek a fejek a múltban voltak, a semmibe hullanak, és a mindent felejtés szürkéje vár rájuk. (Én annak idején láttam a festménysorozatot, de a festményt másoló

fotóverziót is. Nincs közöttük különbség.) Mert ma még felismerünk egy Thomas Mannt, egy Sztavinszkijt, egy Wilde-ot, egy Kafkát – a legtöbbjük már ma sincs meg –, de unokáink csak nézni fogják az okostojás fejeket, és nem látják majd az arc mögötti teljesítményt. Bocsnat a triviális szófordulatért, ők még a szürke ötven árnyalatát is csüggedt unalommal fogadják majd. A legtalányosabb látványok persze a „rakliképek”.

Richter egy adott pillanatban, valamikor a hetvenes évek elején fölhangzott az életlenített fotófestményekkel – melyeknek egy része nem is fényképparafrázisokra, inkább rosszul beállított tévémonitoron megjelenő stopeffektekre emlékeztetnek. Megritkultak a színesfotó-előzmények után festett tájak és alakok is (noha az *Atlas*-ban, az évtizedeken keresztül gyűjtögetett témátárlóban változatlanul folytatódnak a „reális” darabok). Rátalált viszont a rejtekező

személyiségét, szkeptikus alkatát és „stílustalanságát” kifejező új terrénura: az absztrakt látványra.

A huszadik századi művészetelméleti irodalom telis-tele van a figuratív-nonfiguratív, elvont-konkrét, mimetikus-digitális párok közötti kapcsolat taglalásával, minősítésével, megfejtésével. Úgy, mint. Összefüggenek. Kizárják egymást. A tradíció vállalásától függ a döntés. A világnézet különbsége határozza meg az eredményt. Rosenbergtől Sedlmayerrig, Readtól Aradi Nóráig (hogy egy ritkán emlegetett hazai példa is legyen a sorban) megannyi állásfoglalás született, amely a kétpólusú politikai világrend rímeként ezzel a művészetben zajló konfliktussal próbálta a „nagy” és a „kicsi” közötti hasonlóságot megjeleníteni. Richter életműve e dichotómia cáfolata. Színes képei az alábbi módon készültek. Vett egy nagy vásznat. Széles sörtéjű ecsettel bemaszatolta a sítot. (Többnyire sárgával és vörössel). Idáig akár akciófestészetnek is elmenne az első fázis. De nem, mert jön a rakli. Amíg a színek nedvesek, rásimít egy polcnál kisebb, vonalzónál nagyobb fa „spachlival”,

a raklival, amitől az eredeti lendület szétterül, mint lekvár a piskótalapon. Azután jön a többi szín. Találkoznak a sárgával és a vörössel, barátságtalanul üdvözlik egymást, rájuk zuhanva szétromcsolják az eredeti zamatot, eltüntetik a *korábbi* véletlenek rücskeit, és új tócsákat hoznak létre. Aztán megint rakli. Aztán megint szín. Aztán megint rakli. Ésígytovább, ésígytovább. A tárlattal egy időben a művész moziban vetített Richter-film tanúsága szerint a festmény „elkészülte” – a nehezen kimondott „VÉGE” – nem függ sem esztétikai paraméterektől, sem belelátott rejtett üzenettől, előre megfontolt szándéktól. „*Nem egy konkrét kép lebeg szemem előtt – mondta egy 1990-ben adott interjúban –, hanem egy olyan képhez szeretnék a folyamat végén eljutni, amelyet nem terveztem.*”⁴ Tehát nem függ a véletlentől sem. Egyetlen dologtól függ. Richter döntési szabadságától. Az ítélőerőtől.

A fotóképek elrejtik az ábrázoláshoz tapadó érzelmi konnotációt. A színminták (és a fényáteresztő színes üvegek) elrejtik a humánus harmóniateremtés szabálytalan gyarlóságait. A raklifestmények pedig elrejtik az anyagalakítás spontán gesztusait. Tiziano *Angyali üdvözlété*nek egymás után festett fázisai pedig úgy omlanak bele a vásznak monokroniájába, ahogy Alice Csodaországának Cheshire-i Macskája⁵ a mosolygó semmibe. De nem csak a nagy reneszánsz mester után festett parafrázisok válnak nála köddé, mert van ennél kényesebb téma is. Köz helyre koptatták az adornói idézetet, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni. Richter a szemünk látára bizonyítja, hogy Auschwitz után képet festeni sem lehet. Ez a kollektív emlék ugyanis megragadhatatlan. Köddé válik, semmivé foszlik, szétmálik, ha hagyományos eszközökkel közelítenek hozzá. Az ítélőerő kvalitásának kérdése,

hogy mennyi maradhat és mennyi legyen „felejtve” az ábrázolhatatlanból és ép ésszel felfoghatatlanból. Richter „ready-made képei” között mindig is előkelő helyet foglalt el egy töredékes és hibásan exponált négyrészes dokumentumfotó-sorozat. A felvételek illegális körülmények között készültek, és egy Sonderkommandót ábrázolnak, amely éppen elégeti a gázkamra „végtermékét”, a hullakupacot. Két kép még jól-rosszul a tárgyra fókuszál, kettő nem sikerült, a lencse „nem találta el” az élő és holt szereplőket. Ebből született 2014-ben a *Birkenau* sorozat olajvászonban, valamint két példányban közvetlen signicolor nyomtatással előállított fotóváltozatban. (Ez utóbbiból egyik itt látható Budapesten, másik Berlinben a Bundestag nyugati bejárat csarnokában, szemben a fekete-vörös-arany nemzeti színeket jelképező másik Richter-művel.)

Gerhard Richter: *Verkündigung nach Tizian (Angyali üdvözlés Tiziano után)*, részlet a sorozatból, 1973, olaj, vászon, 150 cm × 250 cm, Kunstmuseum Basel, Bazel, © Gerhard Richter 2021 / HUNGART © 2021





Részlet Gerhard Richter *Birkenau*-sorozatából a berlini Alten Nationalgalerie kiállításán,
© Gerhard Richter Kunststiftung © SPK / photothek.net / Xander Heini, HUNGART © 2021

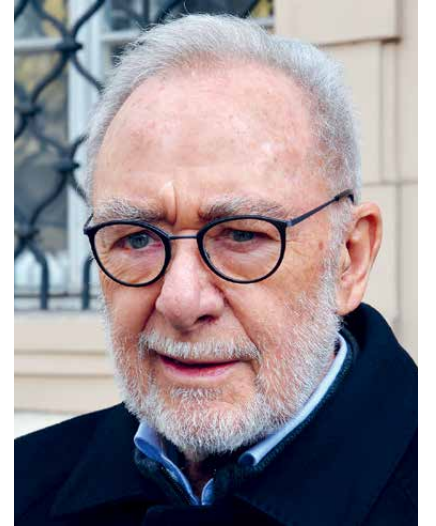
Ha a *Birkenaut* absztrakt képeknek tekintjük, csak a felszínt figyeljük. Mert hát valóban: a felületen nem látszik más, mint elhúzás és kaparás, szürkésfekete horzsolts nyom és itt-ott vöröslő – olykor zöldes – beszövdés. Nincs rajta semmi tény, semmi a rosszul sikerült fényképek-ből. Ilyenek lennének általában az „absztrakt” képek. De van rajtuk valami más, ami érvényteleníti a műfaji besorolást. Richter úgy dolgozta meg a hordozóanyagot, ahogy egy bűntől megérintett ember

igyekszik a bűnjeleket eltüntetni. Átfesti, kitörli, szétzilálja, megpocsékolja az alapanyagot. Olyan, mint egy szerzetes, aki hiába akar szabadulni a sátánista kódex-től, a palimpszeszt jellegéből fakadóan a gonoszt a résekből csak nem sikerül kirtania. Vagy, hogy a magyar olvasónak a hasonlat ismerősebb legyen: olyan, mint Ágnes asszony, aki a véres ruhát hiába mossa, a bűnt lelkével örökre látnia kell. A végeredmény más nem is lehet, mint önleplező és keserves igyekezettel

végrehajtott „képtagadás”. Elfedése valaminek, ami reménytelen kísérletnek tűnik, mert arról szól, azt üzeni, azt fejezi ki, hogy immár nemcsak az eredeti kép eredeti szereplői váltak az ésszel felfoghatatlan szenvedés szereplőivé, hanem az is, aki el akarta tüntetni az emlékezetbe mindörökké beégő képet. Sőt az is, aki egyáltalán rájuk néz. Nemzeti emlékezetet jelképező épületbe – azaz a Bundestagba – ennél megrázóbb művet még soha senki nem mert elhelyezni...

Gerhard Richter tehát idáig jutott életművének első hatvan évében. Az elmúlt időszakban mégis történt, történhetett valami – talán csak annyi, hogy rájött, nem lesz még egyszer hatvan év –, mert készült egy pontos dátumokkal ellátott rajzszeria. „*Miután egész festészeti életműve minden »személyes« kizárásáról szól – írja Bódi finoman megoldott írásában –, addig rajzai éppen ellenkezőleg, az œuvre legszemélyesebb alkotásai.*”⁶ A legtöbb idei munka, a tárlat nagy dicsőségére, ki is van állítva a Nemzeti Galériában. A papírokon csak ceruzafirkák látszanak. A ceruza 6H-s lehet, mert száraz, szürke, kemény vonalakat hagy maga után. Olyanokat, amilyeneket a rajzoló gyerekek nem szeretnek, mert hiába nyomja a kéz, az eredmény mindig sápadt marad.

Egyetlen firka sem „hasonlít” a való világra: legtöbbjük satírozott felület vagy olyan, síkot osztó egyenes, amelyet szemlátomást nem vonalzóval húztak. Nincs elfedő apparátus. Nem egyensúlyoz többé az „emlékezés Széküllája és a spektakulum Kharübdiszé” között.⁷ Kerüli a technikai kunasztot. Egy művész „nyomvonalai” ezek, aki pontosan átélte a számára oly sokat jelentő tradicionális képzőművészet ellehetetlenülését, de kezében még mindig ott van a motorikus tevékenység kényszere. A tárlat címe ugyan *Valós látszat*, de ezek a munkák nem tartoznak sem a látszathoz, sem a valósághoz. Korunk egyik legfontosabb alkotójának megrázó őszikéi – leginkább az elmúlás igazságához tartoznak.



Gerhard Richter, forrás: Wikimedia Commons

| 1 Schein Gábor fordítása | 2 Armin Zweite: „Nem a megfejtés, hanem a látás a döntő mozzanat.” Megjegyzések Gerhard Richter életművéhez. In: *Valós látszat*. Katalógus, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2021, 71. o. | 3 Idézi: Bódi Kinga: A látszat művészete, a művészet látszata. Gerhard Richter munkásságának korai évtizedei. In: *Valós látszat* 2021, 15. o. | 4 Lásd a Sabine Schütz-interjút (1990). In: *Gerhard Richter Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe*. Szerk. Dietmar Elger és Hans Ulrich Obrist. Köln, Walther König, 2008 | 5 Kosztolányi Dezső fordításában: *Fakutya* – a szerk. | 6 Bódi Kinga: Gerhard Richter és a rajzok. In: *Valós látszat* 2021, 161. o. | 7 Lásd: Benjamin H. D. Buchloh: *Gerhard Richter's Birkenau-Paintings*. Köln, Walther König, 2016

60 ÉV ALATT A FÖLD KÖRÜL

Az Európai Iskola
grafikái a Makarius–Müller–
gyűjteményből

2021. 09. 08. – 11. 21.

**A Kiscelli Múzeum
– Fővárosi Képtár
kiállítása**

**1037 Budapest,
Kiscelli utca 108.
fovarosikeptar.hu**

Erős mozgások
a Richter-skálán túl.
Rebecca Horn,
Rosemarie Trockel,
Katharina Grosse,
Maria Eichhorn,
Alicja Kwade,
Isa Genzken

Topor Tünde – Winkler Nóra



Gerhard Richter az egyik legfontosabb ma élő képzőművész – ismertsége, jelentősége, életművének súlya megkérdőjelezhetetlen. Kiállításán a Nemzeti Galériában néha tumultuózus jelenetek zajlanak, rengeteg embert érdekel a világ egyik legnagyobb festője, akinek nemcsak intézményi, de piaci sikereiről is sokat hallani. Ittléte egy nagyvonalú sorozat, a *Klasszikus Kortárs Német* része, amelyben Günther Uecker, Jörg Immendorff és Georg Baselitz munkássága is kitárult már a nézők előtt. Július végén Evelin Hust, a budapesti Goethe Intézet – fontos partner e kiállítások létrejöttében – vezetőjének társaságában beszélgettünk az Intézet könyvtárának csodálatos belvárosi kertjében. A német kortárs terep női szereplőiről volt szó, azokról az elismert, díjazott, csúcsgalériák által képviselt, világszerte fontos múzeumokban kiállító alkotókról, akik igaz, hogy Velencei Biennálékon képviselik az országot, akadémiákon professzorok és gyűjtőkörük is erős, talán még sincs olyan evidens helyük a nézők fejében, mint említett férfitársaiknak. Ennek a nyári délelőttnek eredménye ez a cikk, amelyben végigvettük, utazásaink során kiket láttunk és műveik miért maradtak bennünk élesen, melyikükkel olvastunk nagy interjúkat, ahol eredeti és emlékezetes dolgokról meséltek. Hat kedvencünkről írunk most, kifejezetten személyes nézőpontból, és a magazin online felületén további jelentős német nőkre hívjuk fel a figyelmet. Jöjjön most a címlapon már beköszönt Rebecca Horn mellett Isa Genzken, Rosemarie Trockel, Alicja Kwade, Katharina Grosse és Maria Eichhorn, az artmagazin.hu-n pedig Hito Steyerl, Anne Imhof és a csodálatos Charlotte Posenenske!

Rebecca Horn

Nem tudom, hogy pontosan mikor kezdte Frida Kahlot felfedezni a feminista szakirodalom, vagy mennyire lehetett hatással a hetvenes évek elején Németországban bárkire is, de Rebecca Horn művészete olyan, mintha Frida Kahlo testhez, betegséghez fűződő viszonya

kapott volna új dimenziókat. Én először 1992-ben láttam egy művét Kasselben, a documentán (*The Moon, the Child and the River of Anarchy – A hold, a gyermek és az anarchia folyója*), ott már grandiózus installációként jelent meg az egyik fő motívuma, a folyadékok keringetése, ami a vérkeringésre vezethető vissza. Ott iskolapadok lógtak fejjel



Rebecca Horn: *Handschuhfinger (Kesztyűujjak)*, 1972, számozott és aláírt fekete-fehér nyomtat, 80 × 60 cm, Sammlung Rebecca Horn © Rebecca Horn, Bildrecht Wien, 2021 / HUNGART © 2021

Rebecca Horn Berlinben és Párizsban élő német vizuális művész. 1944-ben született Michelstadtban. Legismertebb munkái az installációi, de emellett rendezett játékfilmeket is, illetve a body arthoz közelítő és néha az avantgárd divat eszközrendszerét idéző, az emberi testet átalakító és meghosszabbító protézisei voltak azok az alkotásai, melyekkel a hetvenes években először ismertté vált. Az áttörést az 1972-es documenta hozta el számára, amelyen Harald Szeemann meghívására vett részt. A nyolcvanas évektől a térspecifikus installációk felé fordult, 1988-ban Carnegie-díjban részesült *The Hydra-Forest (A Hydra-erdő)* című munkájáért. És most január 23-ig látogatható a kiállítása Bécsben, a Kunstforum Wienben.



Rebecca Horn: *Einhorn (Unikornis)*, 1970, számozott és aláírt fekete-fehér nyomtat, 80 × 60 cm, Sammlung Rebecca Horn, © Rebecca Horn, Bildrecht Wien, 2021 / HUNGART © 2021

lefelé a plafonról, és tintát keringetett köztük, helyspecifikus installáció volt, mert egy osztályterem volt a kiállítóhely. Fiatal korában ő is átesett egy olyan tüdőbetegségen, ami egész gondolkodását meghatározta: talán erre vezethető vissza, hogy a test, a test használata, kiterjesztése, meghosszabítása központi szerepet játszik nála, mondjuk a legintenzívebben a korai munkákban, a hetvenes évek performanszaiban. A betegség azt is meghatározta, hogy milyen anyagokat kezdett használni. Nem lehetett por körülötte, nem tudott volna se csiszolni, se terpentinnel dolgozni, viszont maga az anyag létrehozása, a különböző folyamatok nagyon is izgatták, kifejezetten érdeklődött az alkimia iránt, és az alkimista ábrázolásokkal is sok átfedés mutatkozik nála: a testek közötti áramlás,

a testrészek, elemek, égitestek közötti mágikus összefüggések. A címlapon szereplő kép egy korai filmjéből részlet: egy férfi olyan férfi-nő egyesülésről beszél benne, ami tele van alkimista szimbólumokkal, ezt követően Rebecca Horn mindkét kezében ollót tartva a hosszú haját vagdossa le, egészen rövidre. Az ollók tánca arra emlékezteti, amikor a szexben összefonódnak a lábak, és ez tulajdonképpen valami kozmikus egyesülést is jelent. Az egész jelenet egy üres szobában játszódik, amiben nincs más, csak a két egyforma alak közt egy tükör. A végén a kamera ide fordul, közben madárcsicsergést hallunk, és a szöveg vége az, hogy ez az állapot maga az oázis. Minden művét órákig lehetne elemezni, és mindenféle műfaj megjelenik és egyesül nála, szóval igazi



Részlet Rebecca Horn jelenleg látogatható bécsi kiállításából, Bank Austria Kunstforum Wien, 2021, fotó: Gregor Titz / Bank Austria Kunstforum Wien, © Rebecca Horn, Bildrecht Wien, 2021 / HUNGART © 2021

„ultima materia”, amit létrehoz. Az külön érdekes, hogy mennyi művében használ tollakat, akár saját magának csinál szárnyat, akár fehér pávatollakat mozgat meg egy szerkezettel úgy, mintha egy pávafarok folyamatosan szétnyílna és összezsugorodna – engem ezek a régi kihajthatós mesekönyvveimre emlékeztetnek, abból is a Hamupipőkére, ami francia rokokó környezetbe helyezte a báli jelenetet, azt tudtam olyan elvárásolva nézegetni, soha meg nem unva, ahogy az alakok síkból térbe helyeződnek. A francia tündérmesék egyébként azon a performanszán is átütnek, amiben egy meztelen nőalak hevederekkel a fejére erősített, égre meredő szarvval sétál egy, talán, búzamezőn. A Horn, ugye, szarvat jelent.

Az 1952-es születésű Rosemarie Trockel alkotói eszköztára a koncept ready-made-ektől a kerámiákon át a szövőgéppel készített absztraktokig terjed. Munkáit a „tradicionálisan női” technikákat újraértelmező, ironikus és provokatív hangnem jellemzi, a kulturális kódokat, valamint dogmákat megkérdőjelező hozzáállása teszi egyedivé. 1999-ben első női alkotóként reprezentálta Németországot a Velencei Biennálén. 1998 és 2015 között a düsseldorfi képzőművészeti akadémián tanított.



Rosemarie Trockel, fotó: © Curtis Anderson / HUNGART © 2021

Rosemarie Trockel: *Wette gegen sich selbst (Fogadj magad ellen)*, 2005, vegyes technika, 14 × 44 × 22 cm, forrás: Flickr / HUNGART © 2021



Rosemarie Trockel

Az első és legelgondolkodtatóbb dolog a világhírűvé vált Rosemarie Trockelről, hogy egész életét meghatározó agorafóbiája van. Amikor a hetvenes években Köln – itt járt a dizájn- és művészeti akadémiára – teljes eufóriában pezsgett, hogy művészeti szempontból valami jelentős alakul, Trockel otthon kuksolt, és a tanára járt ki hozzá az órákat leadni. Ezt a blokkoltságot később úgy fejtette meg, mint olyan terektől való rettegés, ahova nagyon vágyik, de bevehetetlennek tűnnek. Amúgy az agorafóbia

gyakoribb a nőknél, és a pszichiátria a 20. század női szerepének átformálódásához is köti, ahhoz, hogy korábban nem az önálló nő volt az ideális, hanem a függő helyzetben levő, nem nevelték arra, hogy szembenézzen a félelmeivel, küzdésre, szabadságra, önállóságra nem bátorították, ezért amikor kikerül a biztonságos környezetből és önálló, következményekkel járó döntéseket kell hoznia, az nem könnyű, és ösztönösen menekülni akar. Ezt azért is részletezem, mert duplán rímél Trockel pályájára, amiben sokszor foglalkozott nőies vagy annak tartott témákkal, anyagokkal,

technikákkal. Ezt legjobban a hetvenes évekbeli gyapjúképei példázzák, a szövés, fonás tevékenységeit kifejezett ironiával emeli be, amiatt is, mert a hierarchiában a festészet van legfelül és ezek a kézművességek alul. Ezek a nagy képek később annyira eggyé váltak a nevével, hogy sokszor jelezte is, ennél gazdagabb az életmű. Tényleg: nagyon sokféle dolgot csinált a koncepttől a kerámiáig, és mondja is, hogy amint valami igazán működik, abba kell hagyni és mást keresni. Visszatérve a kezdetekhez: rögtön egy fontos női barátság lesz sorsfordító, mert egy iskolai koncerten felfigyel egy szimpatikus ismeretlenre. Szóba elegyednek. Monika Sprüth akkor várostervező volt, művészálomokkal, úgyhogy Trockel biztatására kivettek egy stúdiót. Trockel akkor rajzolt, festett, szobrokkal, kicsit filmekkel is kísérletezett. Közben egyre több művészcsoport formálódott a városban, közös festőakciókkal, Sprüth meg rájött, nem elég jó a művészséghez, inkább kurátorként kiállításokat csinált a stúdiójukban. Ezek olyan jól mentek, hogy felmerült egy saját galéria ötlete, és szinte galériásként képviselte Trockel érdekeit, aki amúgy se szívesen ment

emberek közé. Ennek legviccesebb formája az volt, mikor Sprüth konkrétan úgy járt el találkozókra, mintha ő lenne Trockel. Működött a duójuk, együtt mentek New Yorkba a nyolcvanas évek vége felé, összeismerkedtek Cindy Sherman, Jenny Holzerrel, akiknek már jó ideje kiállítást akartak szervezni. Picit szívszorító párhuzamba állítani ezt a korabeli magyarok lehetőségeivel, és érdekes adalék, hogy a macsóbb Kölnhöz képest New York művészeti téren nagyon szabadnak tűnt: Trockel úgy emlékszik, a nők helye és helyzete sokkalta elfogadottabb volt. Monika mára az egyik legjelentősebb galériás, Trockelt pedig úgy tartják számon, mint az egyetlen nőt, aki el tudott érni olyasmi intézményi elfogadást, mint Sigmar Polke vagy Richter. Közben ő maga nem hisz az ilyen pozíciókban, listákban se. Szerinte az embernek nem szabad kontrollálnia, irányítania saját karrierjét. Elég, ha önmagát sikerül. Trockel 2015-ben, nagy bregenzi kiállításán bejelentette, hogy ez most az utolsó a következő hét évre, de Düsseldorfban, a Malkasten művészközpontban látható tőle sok minden, és lassan le is telik a hét év.

Rosemarie Trockel: *Ohne Titel 3 (Cím nélkül 3.)*, 1994, lószőr sörté, fa, 70,4 × 141,2 × 8,8 cm, © Rosemarie Trockel, © VG Bildkunst, Bonn, 2021, © Sprüth Magers / HUNGART © 2021



Katharina Grosse

Abszolút beazonosítható az életműve, mert a színei, a jellege hasonló, még ha a hordozók és méretek nagyon változnak is, de például összehasonlítva Rosemarie Trockellel, akinél mindenféle anyag, felület, műfaj, hangvétel megtalálható, Grosse esetében mindig tudod, hogy őt látod. 1961-ben született Freiburgban, ahol az informelnek volt nagy hagyománya, Emil Schumacher laza, nagy gesztusokkal festett műveit látta már fiatalon, és az első művészeti magántanára is ebből a vizuális világból jött.

Grosse egy ponton elkezdte firtatni, miért volna evidens, hogy a képek mindig egy adottságot, a falak meglévő rendszerét követik, kérdés nélkülinek veszik, hogy egy mű lapsos és installálható egy statikus fehér felületre. Ő ki akarta terjeszteni, kivinni az egészet térbe, hiszen egy kép lehetne fluid, mint a film, ülhetne akárhol, sarokban, tereken átívelően, ahelyett, hogy szinte a falak létének hasznosságát bizonyítja.

Szerintem hatalmi kérdéseket is felvet, amit csinál, bár szerinte a művészetben nem muszáj politizálni. Nem kötelező ilyen tartalmakkal feltölteni műveket, lehet engedni, hogy a művészet olyan hely legyen, ami *mindössze* izgalmas, lenyűgöző. Amúgy is, máshol sokkal nagyobb hatást lehet elérni politikailag. A színek, a keveretlen színek kezdettől fogva izgatták, Európa-szerte utazott, Rómába, Nápolyba ment, hogy eredetiben nézze a reneszánsz képeket.

Nagyon megmaradt bennem, amikor arról beszélt, hogy épp akkor jött vissza a festés divatba, amikor ő felnőtt, „épp még a fotó előtt, Bernd és Hilla Becher előtt” (ők ipari épületeket, struktúrákat fotózó művész házaspár). Ez kissé off-topic, de azért hangsúlyozom, mert fantasztikus, hogy két ember oktatói tevékenysége ennyire korszakos jelentőségű bír lenni. Visszatérve Grosséra és a formatív éveire, akkoriban új vadaknak nevezték az erős színekkel figuratív képeket festőket, akik kifejezetten a minimalizmus ellenében léptek fel, és arra vágytak, hogy valóban, ténylegesen benne legyenek a művek létrehozásában, ne



Katharina Grosse: o.T., 1999, akril, papír, 22 db 390 x 240 cm-es csík, installáció, változó méret, részlet a Museum Wiesbaden 2015-ös *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume* (Hét óra, nyolc hang, három fa) című kiállításából, fotó: © Nic Tenwiggenhorn, © VG Bildkunst, Bonn, 2021, © Katharina Grosse / HUNGART © 2021



Katharina Grosse, fotó: © Larissa Hofman / HUNGART © 2021

csak elemelt, reflektív módokon. A koncept teoretikus, gondolati keretrendszerre nem az ő világa, ő bele akarta magát ásní, csinálósan, két kézzel. Az absztrakt expresszionizmus gesztusai érdekelték egy darabig, de aztán már inkább csak az, amire rákérdeznek: hogy hogyan van a festék a vásznon, és ez mit mond el az egészről. Az amerikaiak az európai festésettörténet fényében figyelte, szerinte Monet és Pollock összetartoznak, mint ahogy Matisse vastagon felkent színei szintén lépések az irányzat felé. Most épp a Gagosian hálózat Beverly Hills-beli galériájában van kiállítása, ahol falak állnak, tehát a szokásos módon lógnak a festményei, némelyik érdekes módon emlékeztet is Richter nagy méretű, színes, zöldes absztraktjaira. Képei egy részét tényleg nem hagyja csak



Katharina Grosse: *I think this is a pine tree* (Szerintem ez egy fenyőfa), 2013, akrilfesték a falon és a padlón, fák, változó méret, fotó: © Thomas Bruns, © Katharina Grosse, © VG Bildkunst, Bonn, 2021 / HUNGART © 2021

úgy, szokványosnak maradni, vagy szét-hasogatja, vagy lefejtegeti a vásznat a retről, a színek szinte lefolynak a földre. Találok némi maszkulinitást az életműben, a méret iránti vágyban, a terek, házak, felületek teljes átvételében,

a látványos dominanciában. És fontos eleme a kitartás, a konzekvensen végzett munka, mert ezekből a vizuális mikrovilágokból sokat kell nézni, hogy a dekorativitásán, látványosságán túl is láss, és kirajzolódjon egy másfajta tartalom.

Katharina Grosse (1961) leginkább nagy méretű festészeti térinstallációival vált ismertté. Munkáiban sokszor ipari festékszórókat használ, így a festészet, a szobrászat és az építészet egyként van jelen. Pszichedelikus befogadói élményeket teremt a color field festészet és land art ötvöztetésével, alkotásainak rétegzettsége és élénk színskálái felszabadítólag, felvillanyzóan hatnak a modern digitális és városi környezetek letisztultsága és visszafogottsága mellett.



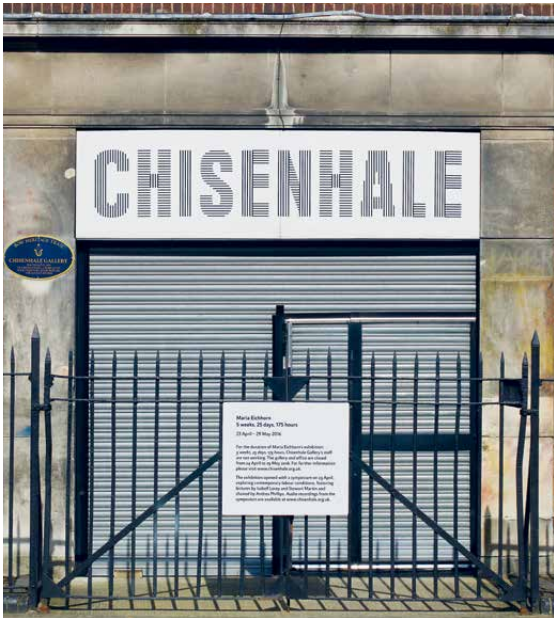
Maria Eichhorn, fotó: © Jens Ziehe / HUNGART © 2021

Maria Eichhorn

Eichhorn is kitágítja a fogalmat, mit jelent képzőművésznek lenni. Mintha finoman, de folyamatosan megkopogtatná az életet élvezni vágyó németek vállát, gondoljanak bele, legyenek tisztában azzal, honnan jönnek, mik történtek a házukban, és ezeknek mi a mában érzékelhető hatása. Kompromisszummentes, szigorú lelkiismeretnek tűnik, nemcsak a német múlt/jelen kérdéseiben, hanem a művészeti rendszer, a piac spekulatív jellege versus a létrejövő magas értékű, kulturális javak kettősségében is. Konkrét, erős, egyszerű, de közben nagyon okos, kifinomult dolgokat csinál. Londoni Chisenhale Gallery-beli kiállítása az volt, hogy a teljes nyitvatartási időben bezáratta, és szabadságra küldte a galéria személyzetét. *5 hét, 25 nap, 175 óra*

– ez volt a címe – fizetett szabadságra, mert ebben a szférában (is) mindenki ki van zsigerelődve, anynyi a munka és a háttérország sose keres annyit, mint érdemelne. A 2002-es documentára alapított egy céget azzal a megkötéssel: nem lehet benne tőkét emelni. Kaselban az alapító okiratokat mutatta be a közönségnek, és vitrinben kitétte a cég ötvenezer eurónyi vagyonát papírpénzben. A következő documentára egy másik céges formációt prezentált, a Rose Valland Intézetet, aminek fő tevékenysége az Európa-szerte elkobzott zsidó javak feltérképezése és dokumentálása. Ez ma is

működő intézmény, más tudományos intézetekkel együttműködve zajlik benne kutatás, hogy ébren tartsa ezt az egész megoldatlan témát, rendezetlen tulajdoni kérdésekkel, ingatlanstruktúrákkal egyetemben. A restitúció eleve kusza-csúnya szálakon zajló folytonos nyomozás, de legalább a festmények oda-, majd visszakerülése láthatóbb, jelenlévőbb téma. Aki olvas aukciós híreket, művészeti oldalak hírleveleit, havonta párszor találkozhat azzal, hogy múzeumból, árverésről, magánygyűjteményekből vissza kell adni műveket az eredeti tulajdonosok örököseinek. És míg ezek nagy vagyonelemek, direkt szép, hogy Eichhorn a documentán egy supermagas, a plafonig érő, fehér, üde könyvespolcot is bemutat, aminek a polcain zsidóktól jogosulatlanul elkobzott könyvek sorakoznak. A kis léptékben szinte még erősebb ez az egész. Rose Valland egyébként francia művészettörténész volt, de kapitányi ranggal bírt a hadseregben, tagja volt az Ellenállásnak. Kulcsszerepet játszott a második világháborúban megmenekített művek történetében, mert minden náci műkincsrablást, akár állami múzeumokból, akár zsidó magángyűjteményekből történt, titokban dokumentált, és az Ellenállás segítségével meg tudott menteni. Érdekes a családi háttere, egy patkolókovács lánya, igazán szerény körülményekkel, aki anyyira kimagasló tehetség volt, hogy sorra nyerte az állami ösztöndíjakat, és így tudott tanulni. Eichhorn fogja képviselni Németországot a következő Velencei Biennálén – amit 2022-re halasztottak, hogy a korábban elhalasztott építészeti meg tudják tartani 2021-ben –, és sokan figyelik kíváncsian, mit fog a nemzeti pavilonnal kezdeni ez a nő, aki ilyen éles kritikával figyel a nemzetet.



Maria Eichhorn: *5 weeks, 25 days, 175 hours*, 2016, installáció, Chisenhale Gallery, London, fotó: © Andy Keate, © Maria Eichhorn / HUNGART © 2021

Maria Eichhorn 1962-es bambergi születésű alkotó. Berlini tanulóévei alatt Karl Horst Hödicke neoexpresszionista festő tanítványa volt. Alkotói praxisában főleg térspecifikus installációk formájában vizsgálja politikai, történelmi és gazdasági rendszerek működését és ezen struktúrák összefonódását. Munkáiban gyakran épít erős statementekre és kérdőjelez meg normatív eljárásokat, konvenciókat: 2016-ban például a londoni Chisenhale Galleryben kiállítás helyett bezáratta a nonprofit intézményt, dolgozóinak pedig öt hét fizetett szabadságot adott. A 2022-es Velencei Biennálén ő fogja képviselni Németországot.

Alicja Kwade

Tudományos alapú munkáihoz alaposan vizsgálódik a fizika, geometria, csilágászat területein, mindbe beleolvassa magát, és amit ezekből megért, illetve gondol, az a mű. Ezt ő mondja magáról, de ha ezt nem tudja a néző, akkor annyit lát, hogy a munkái tiszták, feszesek, precízek. Kimért, tűpontos struktúrák, sok szerkezet és szerkesztettség, amibe – és szerintem ez benne a jó – valami másik minőséget képes beemelni, például kövek, kristályok által, amik taktilitást, emberséget, organikus érzéseket hoznak a rendbe. Félve írom le, közben így érzem, hogy valahogyan női ez az életmű, mert ha idehozzuk Csörgő Attila munkáit, amikben szintén van precízió és tudomány, azok szikárabbak, okosabbak maradnak, holott Kwade is rendkívül okos, de közben invitáló, meleg, bölcs is.



Alicja Kwade, fotó: © Christian Werner, © König Galerie Berlin, London, Seoul, Vienna / HUNGART © 2021

Alicja Kwade 1979-ben született, Berlinben élő lengyel–német képzőművész. Szobrainak és installációnak gyakran témája a szubjektív tér- és időérzékelés. Általában hétköznapi anyagokat és tárgyakat, repetitív hangokat használ. Egyszerre filozofikus és tudományos megközelítésű, kíváncsi gondolkodásmódjából adódóan néha meglepő és efemer, máskor grandiózus és a befogadó megszokott percepcióját kimozdító munkák születnek.

Pedig precíz minden, és mégis, a választott anyagok, a tökéletesre csiszolt kőlabdák vagy a tört szélű kőzetek mélységet, légyságot hoznak. A Metropolitan Museum of Art felkérte, hogy a tetőkeretre csináljon egy művet – ez egy évente rotálódo megbízás

a múzeum részéről. Tetszik, hogy Kwade úgy értelmezte: az emberi történelem legtetejére, egyfajta csúcsra kell feltenni valamit, ami méltó. Nemcsak a teret vagy a lehetőség tétjét látta meg, hanem hogy ez a múzeum mintha a mindenség gyűjteményezője lenne – ehhez mérten



Részlet Alicja Kwade: *In Abwesenheit (Távollétében)* című, a Berlinische Galerie-ben 2022. április 4-ig látogatható kiállításából, fotó: © Roman März / HUNGART © 2021

kezdett neki. Amit oda tervezett, abban az emberi évezredek eredményeit sűríti. Fém szerkezete kövekből faragott gömböket tart – mintha bolygók lennének. Olaszországból, Finnországból, Indiából, Kínából hozatta a márványt, és ahogy állsz benne – körben felhőkarcolók –, egyszerre érzed az univerzumot és az időt. Ez a két dolog, a tér és az idő, amik leginkább foglalkoztatják, és ez hangozhat úgy, mint amikor szépségkirálynők a világbékét mondják, de ő tényleg oda tudja idézni az idő érzetét – a közetekben évszázadok ideje sűrűsödik. Ez a kettősség tetszik benne: tiszta, mégsem steril, szerkesztett, mégis lágy, humánus tartalmak töltik meg.

Isa Genzken

Ha eddig szinte minden szereplőnél előjött a műfaji sokszínűség, a szokatlan anyagok használata, akkor ő aztán ennek tényleg a nagymestere. A mostani fiatal művésznemzedék különböző anyagokat vegyítő, színes sávokat fantasztikus szabadsággal használó festészete/tárgyalkotása sehol sem lenne Isa Genzken nélkül, mondjuk épp úgy, ahogy az előző generáció munkáira, gondolkodására meg Gerhard Richter nyomta rá a bélyegét. Isa Genzken különben Gerhard Richter tanítványa, majd felesége volt, és súlyos alkoholizmus alakult ki nála, vagy már a házasság alatt, vagy a válást követően. Egyébként ez végig foglalkoztat, az összeállításunkban szereplő összes pályáívet nézve: hogy nagyon brutális dolog lehet, lehetett egy teljesen férfiakra kitalált és férfiak által meghatározott



Isa Genzken: *Untitled (Cím nélkül)*, 2016, fotó, papír, festékszóró, akril, ragasztószalag, fólia, 74 × 92 cm, Isa Genzken, © Jahn und Jahn, München, © VG Bild-Kunst, Bonn, 2021 / HUNGART © 2021

szisztémában elkezdni nőként működni, keresni a saját jogon érvényes megszólalásmódot, kivívni a személyesség helyét és elfogadottságát egy Brecht-alapú, mindent mindentől elidegenítő kultúrában. Úgy, hogy közben ott tornyosul följük egy Beuys és a kultusza, vagy egy Richter és a kultusza, még ha Richter esetleg nem is akart annyira tornyosulni. Isa Genzken problémássága egyébként azért is érdekes, mert az ő retrospektív kiállítását rendező kurátor –

a kiállítás a MoMA, vagyis New York után Chicagóban és Dallasban is látható volt, *Isa Genzken: Retrospective. Dedicated to Jasper Johns and Myself (Isa Genzken: Retrospektív. Jasper Johnsnak és magamnak dedikálva)* címmel – valamikor a kilencvenes évek legelején Budapesten is járt néhányszor. Ő hívta meg és vitte ki az Újlak Csoportot Chicagóba (ami után a csoport fel is bomlott, de ez egy másik történet), szóval kifejezetten az új, inspiráló, a nyugati szisztémából

Isa Genzken 1948-ben született német, Berlinben élő képzőművész. Hamburgi és berlini tanulmányait követően 1973 és 1977 között a düsseldorfi képzőművészeti akadémia diákjaként tanult Gerhard Richter tanítványaként. Háromszor szerepelt a dokumentán, és 2007-ben *Oil (Olaj)* című abszurd és futurisztikus installációjával ő képviselte Németországot a Velencei Biennálén. Főleg titokzatos hangulatú, invenciózus assamblage-airól ismert, de kipróbálta magát többek között a köztéri szobrászat, a festészet, a fotó és a film médiumaiban is. Korai munkáiban a hetvenes évek posztminimalista és konceptualista hatásai domináltak, valamint első között kísérletezett az évtized végén a számítógépes tervezési technológiákkal. Majd' ötven évet felölelő, sokszor provokatív pályáján intuitívan, érzékenyen és bátran változtatott többször irányt. A kétezres évek óta leginkább a tömegtermelés anyagait és termékeit felhasználó installációkat készít. Témái között egyszerre tűnnek fel a történelmi és személyes traumák, a modernizmus kritikája és a politikai krízisekre adott reakciók.

kilógó, nonkonform jelenségekre érzékeny, bár azt hozzá kell tennem, hogy már akkor, nagyon fiatalon is rendes Dior kabátja volt. Isa Genzken is ilyen, aki azért az összes határátlépése ellenére is felismerhetően szobrász. De hogy egy másik kapcsolódást is említsek, ami a fejemben összeáll, az az, hogy Isa Genzken *World Receiver (Világvevő)* című, 1982-ben indult sorozata, a betonból öntött rádiók fémantennával, mennyire rímel Szentjóbý Tamás 1968-as *Csehszlovák rádiójára* (ami egy téglá). A montázs, amit itt közlünk tőle, pedig megmutatja azt is, hogy művészete ezer szállal köthető a német dadaista hagyományhoz, például Hannah Höch montázsaihoz is (röla *A „dadaizófus”* című cikkünkben¹ olvashattak).



Isa Genzken: *Kinder Filmen I. (Gyermekfilmek I.)*, 2005, tükör, fém, ragasztószalag, folyóirat- és könyvoldalak, bélyegek, akril, lakk- és festékszóró, négy részben, 280 × 100 cm © VG Bild-Kunst, Bonn, 2021 / HUNGART © 2021

Keretes szövegeink szerzője: Cserna Endre

| 1 Adél Thüroff: A „dadaizófus”. Egy nő a dada forgatagban: Hannah Höch. In: *Artmagazin*, 2016/6., 24–29. o.

ÉS A FALAKAT
BŐRNEK NÉZED
2021.10.22. – 2022.01.09.
Budapest Galéria

ALIA FARID
HORVÁTH GIDEON
KATEŘINA KONVALINOVÁ
PETRÁNYI LUCA
CHARWEI TSAI

KURÁTOR:
GADÓ FLÓRA

LAJOS UTCA 158.
NYITVA: K-V: 10-18 H

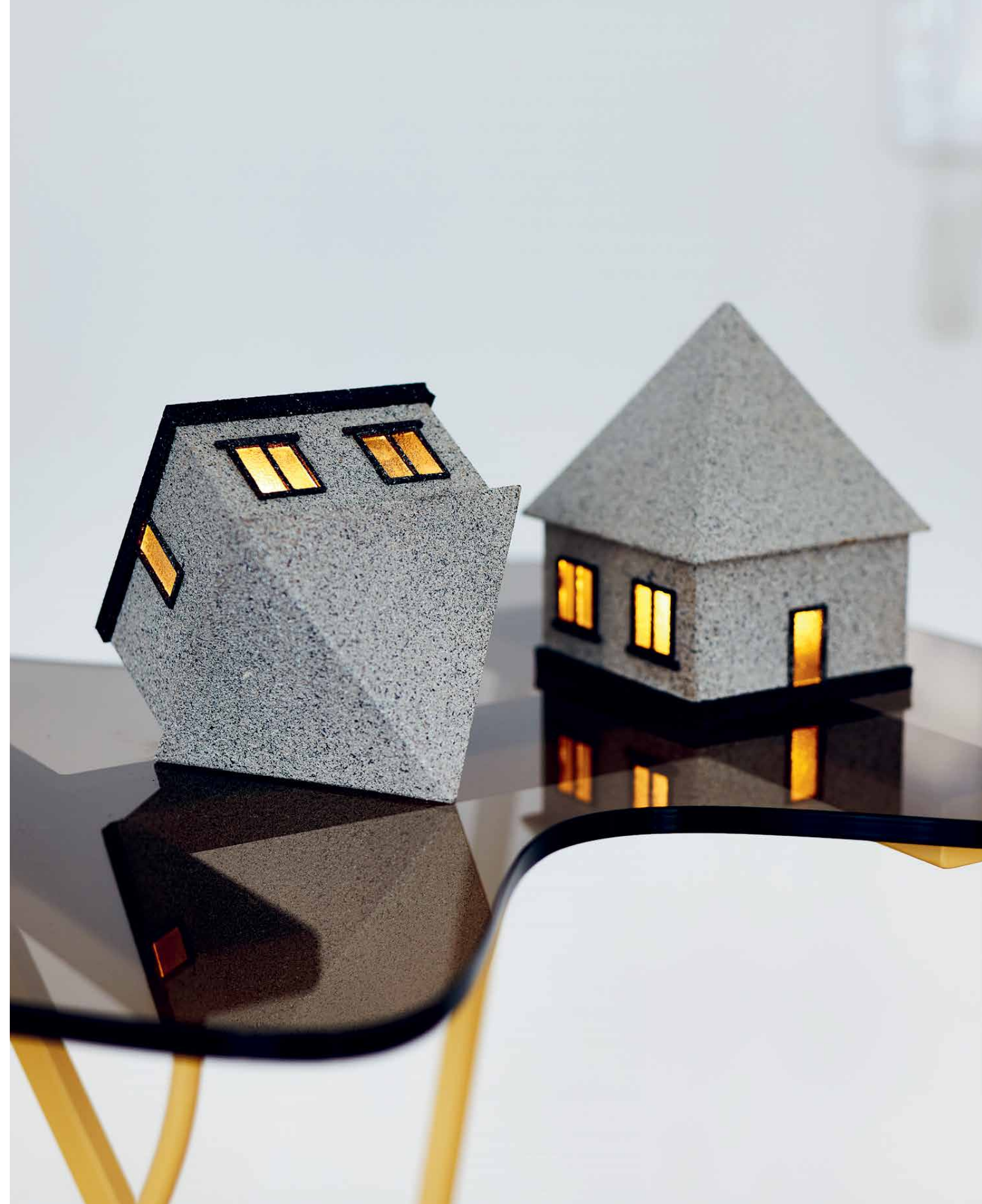


Lehetséges együttható

Mélyi József

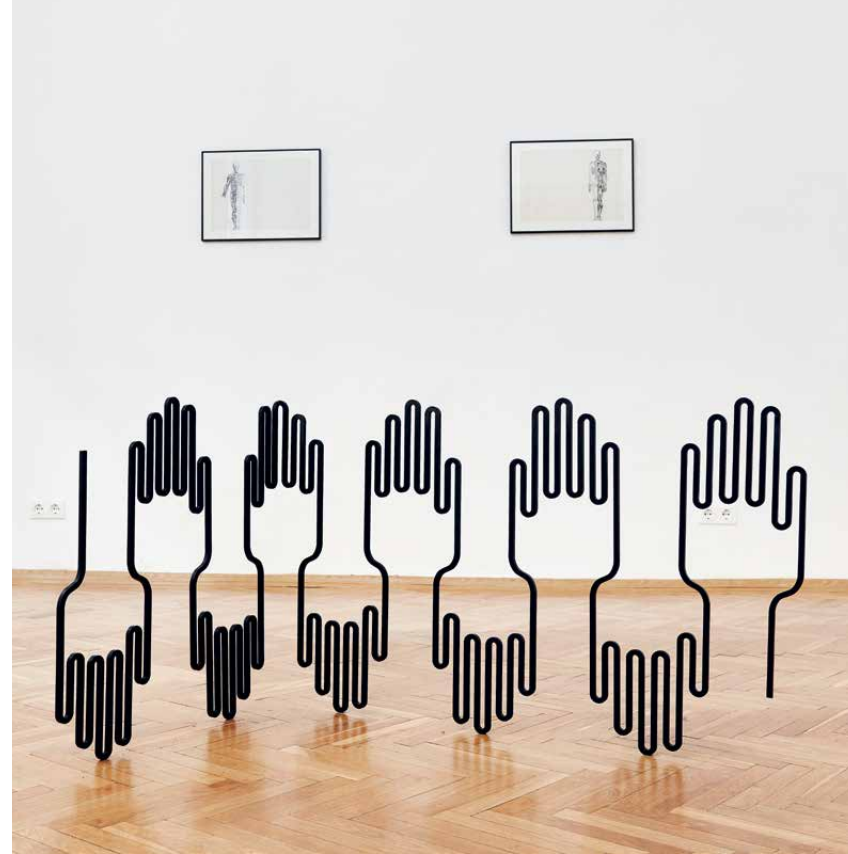
*Town on The Edge, Art Department,
Budapest, 2021. november 12-ig*

Rajk László egykori műterme a Paulay Ede utcában mostantól Art Department néven nyilvános művészeti térként működik, így az első kiállítást, amelyet Rajk László, a Kis Varsó és Schmied Andi munkáiból állított össze a kurátor, Soós Andi, szemlélhetjük egyrészt intézményi szempontból, másrészt önmagában. Az intézmény profilja, szerepe és súlya persze csak hónapok vagy évek múlva látszik majd igazán, egyelőre annyi bizonyos, hogy a művészeti szabadgondolkodás kapott újabb teret, amelyben a tervek szerint több generáció elképzelései találkozhatnak, illetve ütközhetnek.



A keret valójában nem más, mint a Rajk László által is folyamatosan és megal-
kuvásmentesen vallott kultúrafelfogás. Ez a kultúramodell egyszerre épített a történeti kontinuitásra, a magyar és kelet-európai avantgárd hagyományok továbbvitelére és a kultúrát folyamatosan mozgásban tartó szabad és kreatív (avantgárd) alkotói tevékenységre. Ez a tevékenység pedig sohasem állt meg a művészeti ágak határánál: Rajk nemcsak építész, látványtervező vagy képzőművész volt, hanem mindez egyszerre. Az Art Department, ha jól működik, hosszabb távon talán ezt a valóban szó szerint szabad szemléletet lesz képes egyre szélesebb körben elismertetni, egyben ez is lehet továbbélésének biztosítéka. Mindez nem gondolható el függetlenül attól a kérdéstől, hogy Rajk Lászlónak lesz-e kiemelt helye a magyar művésztörténetben, s ha igen, akkor hol. A probléma pedig összefügg azzal a jövőre mutató paradoxonnal, hogy miközben az egyes projektek szintjén mintha egyre több együttműködés jönne létre fiatal építészek, festők, dizájnerek, irodalmárok között, valójában a köztük lévő távolság egyre nő. Mintha az együttműködések növekvő száma egyben a szellemi elkülönülést vagy éppen az idegenséget is növelné, s bármilyen művészeti közösség vagy átfogóbban, a közeg (ha létezik még egyáltalán ilyen) egyre kevésbé lenne képes kilépni saját buborékjából.

Nem valószínű, hogy a *Town on the Edge* (Város a szélen) című kiállítás önmagában közelebb hozná a különböző szemléletmódokat, mindenesetre a művekhez nem elegendő egyetlen irányból közelíteni. Az alapot Rajk László munkái képezik, az érdi 1956-os emlékmű 2006-os terve – a lyukas zászló motívumával – mellett a Szász Béla *Minden kényszer nélkül* című könyvéhez készített borító. A Szász által az emigrációban Vincent Savarius álneven írt, 1963-ban Brüsszelben megjelent művet Magyarországon 1984-ben adták ki először, szamizdatban. A borítóhoz készült ifjabb Rajk László-tusrajzok magukban elegendőek lennének nemcsak egy külön kiállításához, de az egymást követő történelmi korszakok és egyéni sorsok összetettségének



Részlet az Art Department *Town on the Edge* című kiállításából, az előtérben:

Kis Varsó: *Ismeretlen együtttható*, 2021, vas, 72 × 120 × 65 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

múzeumi érzékeltetéséhez is. Szász könyvében arról ír, hogy második szembesítésükkor „Rajk soványabb, sápadtabb volt, mint kinti életében, de arcáról eltűntek a kísérteties keresztráncok”. A fiú a borítóterven a soha meg nem ismerhetett apa lecsupaszított, kiszolgáltatott, megkínzott testét idézi meg, a fejen a három kísérteties barázda jelenik meg, absztrahálva, kierősítve. Az egyik képen a halálos sugarakként a testre irányuló vonalak egyszerre látszanak ceruzáknak és lándzsáknak. A T alakú talpazaton álló, megnyúzott alakra irányuló lándzsacsapok földre vetett árnyékvonalai zárják körbe a figurát. A borítón a Szász Béla nevét befoglaló piros háromszög a zászlónyelként felfogható árnyéksíkkal együtt mintha a Nagy Imre és mártírtársainak újratemetése alkalmából a Műcsarnok homlokzata elé emelt díszlet formáit előlegezné meg.

A kurátor arra kérte fel Schmied Andit és a Kis Varsót, hogy Rajk életére vagy életművére reflektáló munkákat készítsenek; a létrejött reflexiók elsősorban az emlékmű fogalmához és műfajához köthetők. A Kis Varsó által készített *Ismeretlen együtttható* című mű egy stilizált kezeket formázó hajlított vas. Az egyetlen, összefüggő hullámzó vonalból tíz nyitott tenyér rajzolódik ki, öt felfelé mutat, öt lefelé. A leírás szerint Rajk László gyermekkorára, az emlékhíányra utaló mű valójában szintén inkább az egyes ember és a történelem viszonyát emeli középpontba: a szabadság elvesztését, illetve lehetőségének feladhatatlanságát, az ideológia vagy pusztán a társadalom korlátai közé szorított egyén helyzetének látszólagos szilárdságát és valóságos törékenységét. Köztérbe helyezett emlékműként a Kis Varsó műve valószínűleg elveszteni a legfontosabb tulajdonságát –



Részlet az Art Department *Town on the Edge* című kiállításából, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

a kiállítótérben a vasszerkezet mintha nem is érintené a padlót, s a parkettára vetülve a halvány tükröképe rajzolódik ki. Hasonlóan tükröképekre épül Schmied Andi műegyüttese, amely a nyolcvanas évek posztmodern építészetét idéző elemekből áll össze, három, kanyargó körvonalú üvegasztalon. Az *Egy békés hely* című installáció egy nem létező város nem létező építményeit helyezi egymás mellé, mintha a makett egyes részletei a Sztrugackij fivérek regényeinek városelemeiből állnának össze. Másfelől mintha valamennyi lépcső és emelkedő útvonal a semmibe vezetne: egy soha meg nem valósult utópia emlékműtöredékei között ténfereghet a néző tekintete, s lefelé pillantva önmagával találkozik. Schmied Andi kiindulópontját Rajk László építészeti víziói jelentették, amelyek mindig fenntartják maguknak a szemlélet- és léptékváltás lehetőségét.

A műveket az egyik oldalon a Kis Varsó egy 1996-os munkája határolja: az egész falat betérítő, részletes Varsó-térképek tapétája. Varsó ebben az esetben is szimbolikus viszonyítási pont (nem csak a Kis Varsó számára), amely a földrajzi mellett a történelmi léptékekre és a jelentéssel-tolások elhanyagolhatatlanságára figyelmeztet. A másik oldalon pedig, a halványan tükröző ablakokon túl ott húzódik a valóságos viszonyrendszer: a városi tér, amelyre a kiállítótérben látható valamennyi alkotás és elképzelés mintegy képzelt rövidülésben rávetül. Az egyszerre tér- és időbeli vetületben mindenesetre jól látszik, hogy míg bent rendezetnek látszik minden, kint ez egy korántsem békés hely.



Kis Varsó: *Kis Varsó*, 1996, térkép, változó méret, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

△ HOME FOR YOU TO WORK CREATE △ CELEBRATE



LOFT
OFFICE
1150M²



scan
for more
information

LOFFICE.hu

paulay ede utca 55
1061 budapest
hungary

Furó Bernadett: Rét a térben (részlet), Fotó: Dimény Luca

POWER OF PLANTS

A növények ereje
Organikus tárlat, ahol a természet is alkot

2021. 11. 05.
2021. 12. 04.

NNN<10
TÍZÉVES A VIZUÁLIS KULTÚRA KÖZPONTJA

MANK Galéria
Szentendre, Bogdányi u. 51.

A „varázseszköz”

Szilágyi Gábor

„*Bandynak szeretettel*” Tandori Dezső – Baranyay András – *Képversek, levelek, fotóművek*, MissionArt Galéria, Budapest, 2021. november 5-ig

Részben az egész. Baranyay András kiállítása
Múcsarnok, Budapest, 2021. december 5-ig

Az emlékezésről

Baranyay András műveivel egy tárgyilagos, érzelemmentes világból, a *Részletek* világából egy személyes világ kialakítása felé haladt (*Kezes képek, Csendéletek*). A művek tárgyalásától elrugaszkodva most megpróbálunk e személyes világ belsejébe hatolni. Az alábbiakban választ keresünk arra a kérdésre, amit e tanulmány kiindulási alapjának is szántunk: mi a szerepe Baranyay művészetében az időnek? E kérdés megválaszolásához Fülep Lajos *Az emlékezés a művészi alkotásban* című 1911-es írását vesszük alapul.¹ A szöveg fő pontjainak végigtekintésével Baranyay művészetének lényegi kérdéseit is érintjük majd.

Fülep írása Benedetto Croce intuícióelméletét (amely szerint a művészet csak és kizárólag intuícióként értelmezhető) cáfolja,² és az alkotást az emlékezés folyamatához hasonló működésként írja le. Így az alkotó, miként az emlékezet, a folytonosan áramló impressziókat, intuíciókat alakítja át és raktározza el, hogy megőrizve őket, bármikor előhívhatók legyenek számára. Tehát Fülep is számol az intuíció szükségességével, de nem mint a művészet közvetlen előfeltételével, hanem mint olyannal, mely múlttá alakítva az eseményeket, az aktuális helyzetben kiemelhetővé teszi őket „a tudat folyamából”. Ami azonban az emlékezés adta képben Fülep szerint új, az elsősorban az érzelem, amely az emlékezéssel együtt járva új lelkiállapotot eredményez. „*Adva van tehát egy tartalmilag régi elem: a múlt intuíciónak emléke, s egy új: a jelenemnek érzelm; s e két elem egyetlen organizmussá nő*”³ – írja. A lelkiállapot azonban eleven dolog, tünékeny és változó, így ugyanarra a sorsra jut, mint az a kép, ami előidézte: emlékként raktározódik el, hogy aztán az aktuális pillanatban ismét előhívhatóvá váljék. Ennek az önmagát gazdagító és önmagába vissza-visszatérő körforgásnak a következménye, hogy bármifajta kifejezés csak a múltból eredeztethető: ezért mondhatjuk, hogy „minden kifejezés emlékezés.”⁴ Fülep a művész legfőbb erényének is az emlékezést tartja. A művész nem ragaszkodik a valósághoz, mivel a valóságfolyam megfoghatatlan. A művész inkább azt ragadja meg, ami a legjobban *emlékeztet* a valóságra, emlékezetében újrateremtve azt. E folyamat

minden művészeti ágra érvényes, azonban az emlékezés mikéntje, az emlékek újraalkotásának módja és azok kifejezése már magát az emlékezőt jellemzi. Fülep a különböző műformák kialakulását is erre vezeti vissza (zene, szobrászat, festészet stb.), és egyik fontos tételét is ekkor fogalmazza meg, mely szerint „*nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk.*”⁵ A gondolatmenet ezen a ponton érzék el a minket leginkább érdeklő kérdéshez: az idő és a tér szerepéhez a kifejezésben. Fülep világos különbségeket tesz. Megkülönbözteti az oszthatatlan, folytonos *lelkiállapotot*, mely időtlen és folyton változó, és a *kifejezést*, melynek van kezdete és vége, és csak időben és térben jöhet létre. Ezt jellemezve írja: „*Az előző pillanat már nem idő s a következő még nem az, hanem mindkettő tér (vagy fizikai idő). A hátra és előre képze nélkül, amik tisztán térbeli képzetek, képtelen vagyok az idő képzetét megalkotni.*”⁶ Majd később még tovább finomítva gondolatmenetét, megállapítja, hogy „*a jelen: kontinuitás, de hogy ez a kontinuitás tudatossá váljék bennem, szükségem van a tér belső víziójára, az előttemre és a mögöttemre; a jelen kontinuitás, de csak az inkontinuitás kontrasztjával válik bennem tudatossá. Ahol csak kontinuitás van, nem lehet tudatos. Ahol csak szukcesszió van (durée), nem lehet tudatos. A jelen pillanatai szétválaszthatatlanul össze vannak fűzve a folytonosságban, mint a mozgás pontjai; tudatossá az emlékezés, szóval azon tevékenység alapján válnak, amely a téren alapszik, és inkontinuitással operál.*”⁷ Fülep a művészet lényegét a természet folyton változó jellegéhez képest szintén az inkontinuitásban látja meg, mely az emlékezésnek is sajátja. Az emlékek újraélése azonban *felszabadítja* az alkotót az emlékek alól, ezért is írja Fülep, hogy „*...az ember – s ez a lélek egyik legáltalánosabb törvénye –, csak megformált élményeitől szabad, csak a formában múlja felül őket.*”⁸ A művészetet Fülep tehát a múlttól való megváltódként értelmezi, és a legmisztikusabb élménynek tartja, amit ember megélhet: „*Egy-egy emlék végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, amelyet a misztikus él meg eksztázisban, amikor fölszabadulván a levés alól, a léthez tér meg*”⁹ tehát a művésznak vagy a misztikusnak ebből az időn kívüli „levés” állapotából „*meg kell tértie az időbe.*” Művészetével azonban az alkotó ember olyan formát teremt, „*melyben nemcsak az egyes dolgoknak, hanem az egész életnek minden lehetőségét, egész mélységét benne érezzük: oly létet és időt alkot, melyben az egész idő és levés ideálisan benne foglaltatik*”¹⁰ – írja Fülep.



Baranyay András: *Csendélet csészével és hamutartóval*, 1980 körül, zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, 21 × 15 cm / HUNGART © 2021

*

A máshogy jelöltek kivételével minden fotó a MissionArt Galéria jóvoltából.

1

Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1974, 605–651. o. Itt jegyzem meg, hogy Keserü Katalin *Emlékezés a kortárs művészetben* című könyve is Fülep írását veszi alapul a kortárs magyar képzőművészet tárgyalásakor (Budapest, Noran, 1998).

2

Fülep meghatározza Croce intuíciófogalmát, melyet képzet, reprezentáció vagy percepció értelemben használ.

3

Fülep 1974, 611. o.

4

Fülep 1974, 612. o.

5

Fülep 1974, 622. o.

6

Fülep 1974, 625. o.

7

Fülep 1974, 626. o.

8

Fülep 1974, 633. o.

9

Fülep 1974, 644. o.

10

Fülep 1974, 647. o.



Baranyay András néhány gondolata az időről

1962. szeptember 26.:
Nem tudom rászedni magam
a munkára. Kicsúszik alólam az idő.

1965. december 22.:
Nehezen telik az idő.

1976. április 18.:
A múlt századi fényképek csendje.
Volt még idő. (Komolyan kellett venni,
és ahhoz idő kellett). „Pillanatkép”
nem létezett. A fotóra is a szemlélődés,
nem pedig a tevékenység a jellemző.
A pontos látás és nem az impresszió.

1976. július 11.:
A változás félelme
Fotó – pillanat – megállítás
töménytelen „” – „”
belefolyás az időbe

1976. július 17.:
A fénykép a múltról szól.
Van régebbi múlt, és van egész közeli.
A látható ezzé történt. A jövőt nem
lehet fényképezni, még akkor sem,
ha a fotó manipulálható.
Városkép fotók, régi és új állapotokról.
Összehasonlításért. Budapesti háborús
fotók kirakva az utcára, ahol látható
volt a 30 év előtti elmúlt, lerombolt
állapot, és a helyszínen
összehasonlítható volt a jelennel.
Ez volt az utóbbi 30 év talán
legsikeresebb, leglényegbevágóbb,
leg valósággal-kapcsolatosabb ötlete.

1987. április 13.:
A dolgok „aktualitása”.?
Hallgatom a rádiót, Ferencsik – aki
már meghalt – meséli, hogy 42-ben
a Scalaban fél évig vezényelte a Man-
darint, Chirico díszletekkel. Nyilván
fantasztikus volt. Ma ki tud róla?
A díszletek terveit léteznek-e még?

Az idézetek Baranyay András naplójából
és ötletnaplójából származnak.

Arcképek, önarcképek, alvóképek

A művészet Fülep értelmezésében tehát az ember örökkévalóság utáni vágyát fogalmazza meg. De mi következik mindebből Baranyay művészetére vonatkozóan? A naplókban olvasható bejegyzések a jelen végtelen folyamából emeltek ki, majd rögzítettek bizonyos elemeket, hogy azok az emlékezet számára megőrizhetők maradjanak. A *Kivágások* és *Részletek* kapcsán is hasonló tapasztalataink voltak, hiszen Baranyay a művek konkrét időpontokhoz kötésével pontosan ebben a végtelen idő-folyamban keresett olyan támpontokat, amelyekben biztonságos kapaszkodókra lelhet. Ez a folytonosan redukálódó világ azonban, amit a szűkülő kivágásokkal és közelítésekkel a *Kivágások* és *Részletek* eredményeztek, Baranyayt annak a pontnak a közelébe sodorta, ahol a képek létezésének értelme és az elnémulás kísértő örvénye együtt jelentkezett (Tandorival szólva: *Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?*²¹). E kritikus helyzetből talált kiutat Baranyay *Kezes képeivel* akkor, amikor erről a holtpontról elmozdítva a *részleteket*, képeit a létezés változó és a lét változatlan tartománya közé billentette. A *Kezes képek* és a *Csendéleteken* megjelenő kezek önarcképjellege pedig egyfajta törékeny egzisztenciális biztonságot jelentett. Míg azonban Fülep a műalkotás kapcsán a magabiztosságra helyezte a hangsúlyt, műveivel Baranyay a bizonytalanságról beszél. Miért?

A választ kissé késleltetve, új műcsoportokat is meg kell vizsgálnunk. Baranyay *Arcképein* és *Önarcképein*, melyek *Kezes képeivel* egy időben, illetve azok után készültek, fontos, kétirányú változás jeleit fedezhetjük fel. Egyrészt a művek szétterjedtek az idő horizontális síkján, azaz egy-egy mű helyett egyre gyakrabban több műből álló *sorozatokat* készített, másrészt, egy-két korábbi művet követően, a képeken újra feltűntek a *háttal álló alakok*. A sorozatokkal Baranyay bizonyos pontokat emelt ki az időben, immár nemcsak a képeken fogva be és rögzítve múlt-tá egy-egy mozdulatot, hanem a kép határain kívül, más képekkel is összekapcsolódva – hasonlóan ahhoz, ahogy a verseket kötik össze a versszakok, a zenét a különböző tételek, netán, Baranyay gondolatát felidézve, ahogy régen, teátrális hatást keltve, a festők többször szerepeltették ugyanazt az alakot a képen.¹² A *hátas képek* ugyanakkor az idő mélysége, a múlt felé fordultak (a múlt a hátunk mögött van), Caspar David Friedrich romantikus stílusának háttal álló figuráira emlékeztetve minket. Amíg azonban Friedrich képein az alakok a tájban vagy környezetükben vesznek el, addig Baranyaynál az alaknak tulajdonképpen nincs is környezete. Friedrich a természetben ábrázolta figuráit, és létezésüket is ebben a viszonylatban vizsgálta, Baranyaynál ellenben az alak viszonyítási pontja a legtöbb esetben önmaga vagy sok esetben a művek szerves részének tekintett, azokat hangsúlyosan lezáró keret, mint a művészet szimbóluma. Úgy tűnik, ez az eltérő szemlélet a Fülep Lajos elméletében is felmerülő természet és művészet közti különbségben fogalmazódik meg: Friedrich a létezést a változó természethez, míg Baranyay önmagához és a mindenség megragadásának igényével kacérkodó művészethez mérte. Mindez teljesen igaz is lenne, ha Friedrich nem képeket festett volna, és Baranyay nem tett volna némi idézőjelet képei köré. Azonban Friedrich a végtelen természet megfestésével annak folyton változó jellegét sűrítette képeibe, a mindenség szimbólumának tekintve azt, Baranyay pedig nem Friedrichet követte műveivel, inkább a romantikus kép felidézéséről, illetve az igazi művészet gondolatáról beszélt – akár idézőjelek között is utalva a korra.

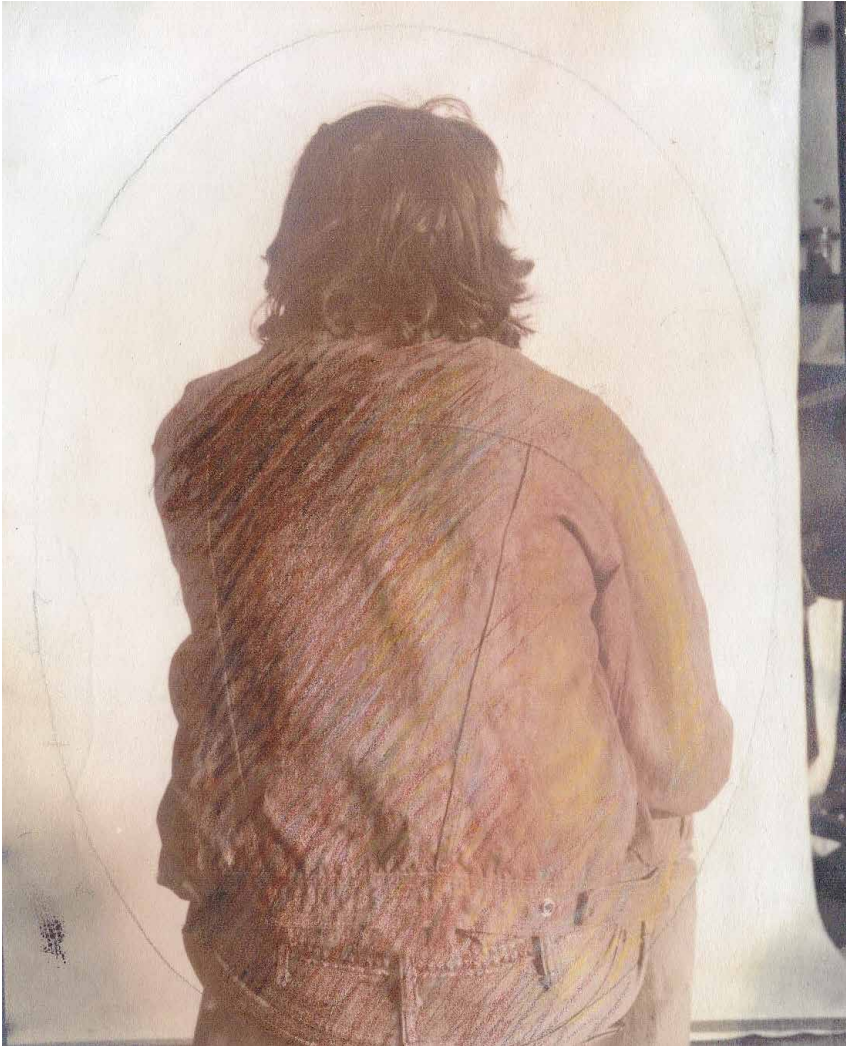
Baranyaynak a romantika jelentette az igazi művészetet. Képeinek elmosódott, bizonytalan és meghatározhatatlan sejtelmessége így a romantika korára és annak érzésvilágára is emlékeztet. Kettős jellegük is innen ered: egyszerre jelenítik meg a folyton változó való világot (a létezés és a folyton változó lélek világát), melyet a fotóhasználat is megerősít, és egyszerre idézik fel a múlt vágyott létezését. Ez a – nevezzük így – posztmodern gesztus, melynek gyökereit Kierkegaard filozófiájában találjuk meg, leginkább Baranyay „szemből” ábrázolt önarcképein válik

11

Tandori Dezső: Koan III. In: *Töredék Hamletnek*, h. n., Q.E.D., 1995, 99. o.

12

Baranyay sorozatai olyan művészeti közegben jelentek meg, amely a sorozatokat és szekvenciákat különleges figyelemmel vizsgálta. Baranyay véletlenszerűen összeálló, poétikus „sorozatképeivel” azonban csak formailag hozhatók összefüggésbe a hetvenes évek sorozatművei. A szigorú logikát és strukturális elvet tartalmazó sorozatok és Baranyay munkái közötti közös kiindulópontot viszont feltétlenül ki kell emelnünk. Az 1976–77-es *Sorozatművek* című kiállítás katalógusában K. Kovalovszky Márta a sorozatművekről általában azt írja, hogy „a hetvenes évek elején egyfajta »átmeneti« helyzet, intervallum alakult ki, sokrétű, bonyolult és épp ezért nehezen meghatározható szituáció, amelyben fő áramlatok, irányzatok, jellemző uralkodó jegyek még alig nevezhetők meg. A művészek nagy része visszatért az elemző tevékenységhez, a műhelymunkához, a kísérletek területére. A műalkotást részeire bontva – formára, színre, térre stb. – egy-egy részlet vizsgálatába fogtak, s e leszűkített területen »alapkutatásokat« kezdtek. A »sorozatok« nagyon szemléletes formában tükrözik ezeknek a kutatásoknak a jellegét, egész mechanizmusát és kérdéskörét.” Ezek között az alapkutatások között kapott helyet „a fotó és videó lényegéhez tartozó sorozatszerűség törvényeinek kutatása”. Katalógus. István Király Múzeum Közleményei, 1977; lásd még a kiállítás recenzióját: Beke László: Szerialitás a képzőművészetben. In: *Művészet* (évkönyv), 1976, 36–38. o.



Caspar David Friedrich: *Vándor a ködtenger felett*, 1818 körül, olaj, vászon, 98 × 74 cm, Kunsthalle Hamburg, forrás: Wikimedia Commons

Baranyay András: *Hátkép*, 1975, színezett zselatinos ezüst, dokubróm papír, színes ceruza, 12,7 × 10 cm / HUNGART © 2021

egyértelművé. A szemben ülő alak mozgását nyitott blendével rögzítő vagy a több negatívot egymásra másoló képeken az azonosításhoz szükséges arcok az elmozdulások vagy roncsolások révén felismerhetetlenné váltak. Az ábrázolt alak, vagyis Baranyay azonban jól láthatóan sokszor kezébe temeti fejét, illetve összekulcsolt vagy fejét alátámasztó kezeire helyezi állát – egyik esetben sem cselekszik, csak ül és gondolkodik. A gondolatok és az általuk feltoluló, sokasodó emlékek bizonytalansága tehát a képek megformálásán vált egyértelművé, és elmosódott formáival *szándékosan* tért el a művészetnek Fülep által is megfogalmazott biztos formavilágától. Mint már említettem, Baranyay az emlékállítás helyett az emlékezésről beszél. Képei az emlékező embert és az emlékezés folyamatát megmutatva *az emlékezet és az idő működését* is élénk tárják. Annak az embernek az emlékezetét, aki művein keresztül a személyes múlton túl egy mindannyiunkban benne élő közös múltra is emlékezik: a romantikára, és ezen keresztül magára a művészetre is.¹³ Baranyay csendéletei a csendélet műfajára *is* utalnak, a feljük nyúló, óvó gesztus *is* a témának szól, a háttal álló alakok a romantikát *is* felidézik, arcképei és önarcképei egy valaha létezett műfajra *is* emlékeztetnek. Maguk a képek azonban, mintha csak a múltból feltoluló emlékek volnának, leginkább külső megjelenésükben emlékeztetnek a múltra: a gyakran használt kis képméretet – a régi képekhez hasonlóan –

13

Baranyay önarcképeinek megjelenése beilleszthető a hetvenes évek avantgárd művei után, a nyolcvanas évek elején történt kortárs képzőművészeti változások közé. A Bercsényi Klubban 1980-ban rendezett, a *70-es évek a Bercsényiben* című kiállítás katalógusának bevezetőjében Beke Lászlónak, a hetvenes évek művészetét legjobban ismerő magyar művészettörténésznek szemet szűrt, hogy a kiállított „anyag (egy) része egyértelműen a művészt állítja előtérbe”, de ebből „nem feltétlenül következik az – írta Beke –, hogy a nyolcvanas évek művészetének az individualizálódás irányába kell fejlődnie.” Ennek el- lentmondott az egy évvel később, 1981 októberében, a Fészek Galériában megnyílt *Új Szenzibilítás I.* kiállítás, melynek megnyitóján Hegyi Lóránd a modern művészet mítoszait, utópiáit radikálisan elutasította, és a művészi szubjektumot helyezte előtérbe.



Baranyay András: *Alvókép III.*, 1986, zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, 26,5 × 38 cm / HUNGART © 2021



Francisco de Goya: *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek*, 1799, rézkarc, 188,98 × 149,1 mm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, forrás: Wikimedia Commons

személyes, közeli kapcsolatot igényelnek, a paszpartuként használt oválisok pedig e régies formával ölelik körbe a képeket. Baranyay művei tehát arról a vágyott, számára ideálisnak tartott művészetről szólnak, amely leginkább már csak az emlékezetben él, de lelkülete, érzésvilága felidézhető. Nem a *műről* tehát, aminek létrejöttéről Fülep olyan megrázóan ír, hanem arról a *művészetről*, amelyik a folyton alakuló jelen időből lassan a múlt emlékei közé helyeződött át. Baranyay *Alvóképei* még egyértelműbben fejezik ki ezt az állapotot. Az August Strindberg író fényképének és Goya rézkarcának hatásáról egyaránt árulkodó képeken az asztalra boruló alak alszik. Strindberg és Baranyay művén (és nem kizárt, hogy Goya képén is) ez az alvó alak maga a művész, aki nem tevékeny alkotóként örökítette meg magát, inkább kezére hajtott fejjel, alvó állapotban. Fülep azt írja az álomról, hogy az „*a művészethez legközelebb álló lelki jelenség [...] Ám az álom is emlékezés, sőt maga a par excellence emlékezés.*”¹⁴ Baranyay e képeivel szintén a művészetről álmodik.

Baranyay és Kierkegaard

Az elmondottak alapján megfogalmazódik azonban a kérdés: miért épp a romantika jelentette Baranyay számára a művészetet?

Baranyay gondolkodására és művészetére kétségtelenül Kierkegaard *Vagy-vagy* című munkája volt a legnagyobb hatással. Most itt elsősorban mégsem ezt a művét, hanem az egy évvel később, 1843-ban írt *Ismétlés* címűt választjuk kiindulásként. Kierkegaard írásának számunkra érdekes szempontjait egy 1992-ben elhangzott előadás kínálta, mely a *Kierkegaard Budapesten* című konferencián hangzott el Bókay Antaltól *Az ismétlés: a lélek titkos törvénye (Kierkegaard és a pszichoanalízis)* címmel.¹⁵ Az előadás, mint azt a zárójeles cím is jelezte, párhuzamot vont Kierkegaard írása és a pszichoanalízis tudománya között. Az elhangzottak két fontos pillérre építkeztek: a romantika megváltozott embereszményére és a Kierkegaard életében történt lelki viharokra. A romantika egyénről, illetve individuumból – a művészet esetében zseniről – kezdett beszélni, és az egyént a transzcendentális rendben betöltött szerep helyett olyan áthatolhatatlan, misztikus végső pontként kezdte kezelni, amelyben a transzcendencia nem a külső világ rendjében, hanem az egyénben összpontosul.

14

Fülep 1974, 642. o.

15

In: *Kierkegaard Budapesten. A Kierkegaard-hét előadásai. 1992 december 1–4.* Szerk.: Nagy András. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1994, 33–41. o.

Ez a változás vezetett el a huszadik század elején a pszichoanalízis tudományához, állapította meg az előadó – és még hozzátehetjük, a művészetben a szürrealizmushoz –, mely a belső lelki összefüggésekre kérdezett rá, és amely lényegét tekintve önismereti természetű. Kierkegaard írásához az elmondottak közelségét pedig mi sem bizonyítja jobban, mint az az alcím, mely szerint az írás *Egy kísérleti pszichológiai vállalkozás*. Az *Ismétlést* Kierkegaard Constantin Constantius álnéven jelentette meg. A név a *constans* (állandó) szó ismétlődő szójátékára, ugyanakkor önmagában változó voltára épül. Az írás célja felfedni az állandóan változóban rejlő logikát. Bókay megfogalmazza Kierkegaard írásának fő kérdését: van-e ismétlés, tehát lehetséges-e az én, az egyén önteremtő állítása, avagy sem?¹⁶ Mielőtt az *Ismétlés* alapján megfogalmaznánk Kierkegaard válaszát, röviden ki kell térnünk a szöveg létrejöttének körülményeire is.¹⁷ 1841-ben Kierkegaard váratlanul felbontotta eljegyzését szerelmével, Regina Olsennel, és Berlinbe utazott. Innen visszatérve 1842-ben a szakítás magyarázataként írta meg a *Vagy-vagyot*, amely 1843-ban jelent meg *Entweder-Oder* címen. Ebben az évben egy istentiszteleten véletlenül újra találkozott volt szerelmével, és viszontlátás nyomán fellángoló érzései miatt ismét elutazott Berlinbe, és felkereste azokat a helyszíneket, ahová két évvel korábban, a szakítás után „menekült”. Kierkegaard ezzel a visszatéréssel próbálta megisméltelni és újraélni akkori érzéseit. Ezeknek a tapasztalatoknak az összegzeként jött létre az írás, mely sok szálon kapcsolódott a *Vagy-vagy* problematikájához (ebben fogalmazódnak meg az *Ismétlés*ben is előkerülő esztétikai, etikai és teológiai stádiumok), és átmeneti szerepet töltött be az ugyanebben az évben megjelenő *Félelem és reszketés* teológiai érveihöz.

Az *Ismétlés* mindkét főszereplője – az idő, reményvesztett Constantius és fiatal barátja, aki elvesztette szerelmét és öngyilkosságra készül – maga Kierkegaard. Az írás konklúziója, hogy sem a pillanatnyi élvezet és gyönyör mulandó szintjén (tehát esztétikai értelemben), sem az idő törvényének engedelmeskedve, az érzések változó szintjén (az ezt felismerő etikai szinten) nem lehetséges ismétlés. Az ismétlés, az újraélés csak a *hit* által lehetséges, állapítja meg Kierkegaard, úgy, ahogy azt Jób és Ábrahám példája szemlélteti.

Kierkegaard megmutatja az ismétlés legfontosabb jellemzőjét, időbeli irányát is: ami a görögöknél a múltba tekintő platóni emlékezés volt, az a kereszténység korában az „előrefordított emlékezés”, azaz maga az ismétlés. Az ismétlés tehát az emlékezéssel szemben a jövőbe irányul, és a folytonos lehetőség érzetét rejt az ember és a lélek számára. Kierkegaard gondolatmenetében Bókay megállapítása szerint a berlini visszatérés, vagyis az írás kiindulópontja hibás.¹⁸ Az újraélésnek ugyanis csak lehetséges, de nem szükséges feltétele a környezet megisméltődése, a lelkiállapot változó természete miatt. Kierkegaard tehát akkor, amikor érzelmei után kutatott, a Fülep Lajos-i kérdéshez jutott közel, vagyis hogy hogyan állítható az élet, az érzelem – vagy Fülep szóhasználatával: a létezés – változékonyságával szembe az állandóság – maga a lét –, és miben rejlik ennek tartalma? Kierkegaard válasza a hit, mely, mint láttuk, az újraélést segíti, míg a pszichológia válasza a lélek ismétlő természete volt. Az ismétlés ugyanakkor, mint az önismereti sorozatokból felépülő megértések, illetve félreértések¹⁹ összessége, labilitást, ugyanakkor teremtő kreativitást is eredményez. Labilitást azért, mert az ismeret „tárgya” belül van, és amit róla gondolunk, az soha nem lehet biztos, teremtő kreativitást pedig azért, mert az önismeret le nem zárt folyamatként a felnyitás és kibontás lehetőségét kínálja.

A romantika korának új embereszménye a művészet szempontjából is mérföldkőnek számított: a művészettörténetben olyan töréspontot jelez ez az időszak, amikor a nagy korszakok (romanika, gótika, reneszánsz, barokk) egymásutániséga lezárult, és amelyekre visszatekintve minden eddiginél nagyobb figyelem irányult. Ekkor kezdett el kialakulni az esztétika tudománya, és a művészet, többek között e tudomány révén, ekkor tekintett először igazán végig önmagán. Baranyay tehát a romantikának erre a fordulatjellegére érzett rá, ami sok szempontból a modern művészetnek is

16

Bókay utalt az írás egy korábbi, fel nem használt mottóváltozatára, amely a szöveg egyértelműen önismereti természetét jelezte: „*A saját forrásodból igyad a vizet.*” Idézet a *Példabeszédek*ből, melyben a nő iránti szeretetről van szó. A szöveg nyomtatásban megjelent mottója: „*Vad fákon a virágok illatosak, a megművelteken a gyümölcsök.*”

17

Ez nem tekinthető különösnek, hiszen Kierkegaard írásaival kapcsolatban, és különösen ennek az időszaknak az írásaira vonatkozóan, erre minden egyes írás előtt a *Søren Kierkegaard írásaiból* című válogatás is kitér (Budapest, Gondolat, 1969).

18

Kierkegaard ezt a téves kiindulást egyébként írásának elején, a Diogenész-hasonlat példájával is elkövette. Diogenész a mozgást azzal bizonyította, hogy szobájában le s föl járkált. Ebből következett Kierkegaard számára, hogy amit ismételni akarok, annak a tárgyi környezetét kell reprodukálnom.

19

Itt szeretném megemlíteni Popper Leó töredékben fennmaradt *Félreértés elméletét* (In: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető, 116–117. o.) E szerint „*a fejlődés a különböző emberek (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még kevésbé (mert lehetetlen az »utánajárás«), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt előkészítve. Tehát: a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.*”

Baranyay művészete és Kierkegaard filozófiája között számtalan más átfedés is található. Talán a legfeltűnőbb közös vonás az inkognitó. Baranyay művein – tisztán és felismerhetően – saját arca soha nem jelenik meg.

Baranyay András: *Csendélet Cs. T. emlékére II.*, 1989, zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, színes ceruza, 27 × 40 cm / HUNGART © 2021



elindítója volt. A témák ismétlődésének kérdésére már választ kaptunk Kierkegaard előbb tárgyalt írásának fenti elemzésével. Ennek értelmében Baranyay saját témáinak szabálytalan ismétlésével folytonosan saját művészetének és a művészetnek az öndefinícióját végzi, melyet a művészet nagy témáinak ismétlése is pontosan jelez (portré, csendélet, önarckép). A véletlenszerű vagy bizonytalan kivágások ennek a belső – ugyanakkor a művészetre általában is értendő – önvizsgálatnak és ön-teremtésnek a formai jegyei, és mint arra már korábban utaltunk, az idő és a gondolkodás működését modellálják. A tulajdonképpeni fő kérdés tehát az, hogy zártnak tekinthető-e Baranyay művészete? A témákhoz való ragaszkodás miatt bizonyosan; ugyanakkor a már megfogalmazott teremtmény kreativitás önismereti problémája folytonosan újrafogalmazza a kérdést, hogy a művész és a művészet változó, megújuló jellegében befejezettnek tekinthető-e az önismeret? Ebben az értelemben Baranyay művészete rendkívül modern tartalmú, és sok szálon kötődik az Umberto Eco által is megfogalmazott nyitott mű gondolatához.²⁰ Baranyay művészete és Kierkegaard filozófiája között számtalan más átfedés is található. Talán a legfeltűnőbb közös vonás az inkognitó. Baranyay művein – tisztán és felismerhetően – saját arca soha nem jelenik meg, Kierkegaardnak saját szerzőségéhez fűződő kapcsolata problematikus. Az *Ismétlés* már ismert Constantin Constantius álneve mellett *A szorongás fogalmát* Vigilius Haufniensis néven, a fő műnek számító *Lezáró tudománytalan utóíratot* pedig Johannes Climacusként tüntette fel. Kierkegaard ezekkel az álnevekkel válaszolt a modern kor (tágabb értelemben a hegeli világnézet) szubjektumellenességére, a távolságtartás és a nem cselekvés (!) lehetőségét kínálva a saját műveihez való viszonyulás kérdésében.²¹ Ezt az ellentmondásos, azonosulás–nem azonosulás–kérdést kísérte meg tisztázni később, egy 1847-es előadásában is. Kierkegaard egy másik írása, az *Árnyképek*, amely a *Vagy-vagyban* jelent meg és Baranyay művészetével ugyancsak összefüggésbe hozható, gondolatilag visszavezet minket Fülep Lajos emlékezésteóriájához, és az *Ismétlés* progresszív, jövőre irányuló jellege helyett a múlt szerepének jelentőségére helyezi a hangsúlyt.²² Kierkegaard Lessing Laokoön-elemzéséből kiindulva megállapítja, hogy ezzel az írásával Lessing „véget vetett a költészet és a képzőművészet közti határvillongásoknak.” A költészet és képzőművészet között a különbség abban fogható meg, hogy míg a képzőművészet a teret, a nyugvó dolgot határozza meg, a költemény az időből bomlik ki, és a mozgásban lévő ábrázolja. „Ezért – mondja Kierkegaard – annak, ami művészi ábrázolás tárgya lehet, azzal a nyugodt átlátszósággal kell rendelkeznie, hogy a belső egy megfelelő külsőben jelenik meg.” Így a bánat, ami a „tragikus individuum” életérzése a világban, még művészi ábrázolás tárgya ugyan lehet, de létezik egy pont, amikortól „ez a bánat nem ábrázolható művészileg, mert a belső és a külső közti egyensúly megszűnt, s így ez a bánat nem térbeli meghatározásokban van.” Egy másik szempontból sem ábrázolható azonban művészileg a „reflektált bánat”, és ennek oka, hogy „nincs meg a belső nyugalma, hanem állandóan mozgásban van. [...] A reflektált bánat azért nem lehet művészi ábrázolás tárgya, mert hiányzik belőle a nyugalom, mert nem tud egyetérteni önmagával, és nem időzik valamiféle meghatározott egyes kifejezésében.” Ezt a soha nem meglévő, hanem állandóan keletkezésben levő bánatot akarja néhány képpel megjeleníteni Kierkegaard, és ezeket a képeket árnyképeknek nevezi el, melyeket „az élet sötét oldaláról kölcsönöz”, és amelyek az árnyképekhez hasonlóan nem láthatók közvetlenül. „Ilyen az a kép is, melyet be akarok mutatni, belső kép, mely csak akkor lesz érzékelhető, ha átnézek a külsőn” – írja. Kierkegaard – és tegyük hozzá, Baranyay –



Baranyay András: *Önarckép*, 1977 körül, színezett zselatinos ezüstbromid, dokubrómpapír, 28,5 × 41,5 cm / HUNGART © 2021

megfigyelésének tárgya tehát nem a külső, hiszen „[...] a külsőnek van ugyan jelentősége számunkra, de nem mint a belső kifejezésének, hanem mint valaminő távirati közlésnek arról, hogy a mélyben valami elrejtőzik. Ha egy arcot sokáig és figyelmesen nézünk, akkor néha mintha egy másik arcot fedeznénk fel azon belül, melyet nézünk. Általában ez csalahatatlan jele annak, hogy a lélek emigráns rejteget, aki visszahúzódott a külsőből, hogy rejtett kincs felett öröködjék.” És ami a mi szempontunkból talán a legfontosabb, hogy „a megfigyelés számára az jelzi az utat, hogy az egyik arc mintha a másikon belül lenne.” Így meg kell próbálkozni a behatolással, hogy valamit megláthassunk belőle. Az író úgy folytatja, hogy „az arc, mely egyébként a lélek tükré, itt kétértelműséget vesz fel, mely művészileg nem ábrázolható, s amely általában csak futó pillanatra jelenik meg. Ezt csak különleges szem képes meglátni, különleges pillantás kell ahhoz, hogy a titkos bánat e csalahatatlan tünetét kifürkésszük.” Azonban ha sikerül ezt a pillanatot elkapni, akkor „a jelenlegi feledésbe merül, megtörtént a külső áttörés, a múlt feltámad, a bánat lélegzete könnyebb lesz.”

A fenti szövegrészletekből összeálló kép szerint Baranyay művei nem képi sorozatok együttese, mint inkább képben írt költemények (a verssel és zenével való párhuzamot már korábban is említettük). Baranyay kamerájával a mozgásban lévő, „reflektált bánatot” kutatja, hogy azt a „futó pillanatot” kapja el, amikor az az arcot nézve meglátható. Ez viszont Kierkegaard szerint nem lehet művészi ábrázolás tárgya. Művészi ábrázolás tárgya csak valami nyugalomban lévő dolog lehet, ami térben

20

Umberto Eco: *Nyitott mű*. Budapest, Európa, 1998. Ennek a témának talán a legizgalmasabb irodalmi párhuzama Jorge Luis Borges *A titkos csoda* című könyvében megjelent A „Don Quijote” szerzője című írás, mely röviden arról számol be, hogy Pierre Menard újraírta a Don Quijotét. Az írás ezt az új szöveget méltatja, a különbségekre hívva fel a figyelmet a csaknem szó szerint egyező, korábbi, Cervantes-féle művel összehasonlítva.

21

A témáról Joakim Graff: *Kierkegaard – egy bio-gráfia*. In: Kierkegaard 1994, 127–148. o.

22

Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Budapest, Osiris–Századvég, 1994, 134–139. o.



Baranyay András: *Önarckép Jane Morrisszal*, 1980–1981, zselatinos ezüstbromid, dokubrom papír, 32,5 × 29,8 cm / HUNGART © 2021



Baranyay András: *Tandori Dezső IV.*, 1985 körül, színezett brómézüst zselatin nagyítás, 41,5 × 39 cm, a Vintage Galéria jóvoltából / HUNGART © 2021

23

Ugyan Kierkegaard *Vagy-vagy* című műve 1843-ban jelent meg, és Niépce-nek már 1822-ben sikerült a *heliográfia* eljárásával képet rögzíteni, de a Daguerre-féle, lényegesen szélesebb körben elterjedt *dagerrotip* technika bemutatására csak 1839-ben került sor, tehát pár évvel Kierkegaard könyvének megírása előtt.

24

Baranyay 1984-ben a Balázs Béla Stúdióban elkészítette az *Önarckép Jane Morrisszal* című filmjét. A film ötperces, Erik Satie négy rövid zongoradarabjára, annak néhol felgyorsított, néhol lelassított változataira, és szerkezetében a szonátaformára épül. Baranyay ebbe a filmjébe gyakorlatilag mindazt belesűrítette, amit művészetéről eddig az idő, a múlt és az emlékezés kapcsán elmondtunk.

A szöveg Szilágyi Gábor 1999-es, Nagy Ildikó témavezetésével készült *Baranyay András* című szakdolgozatának szerkesztett részlete.

A teljes kiállítási anyag és más művek is megtekinthetők a baranyayandras.hu weboldalon.

megfogható, Baranyay munkái viszont a síkban jelennek meg, és az időben bontakoznak ki. A fotó, mint médium, mint „különleges szem”, amelyik egyébként első kísérleti formájában épp Kierkegaard művének írása idején jelent meg,²³ a huszadik század felől nézve, a képről alkotott lehetséges konzekvenciaként is értelmezhető: a művészi kifejezés adekvát formája a síkban keresendő. Így Baranyaynál az, hogy eljutott a fotográfiához, mint művészi eljáráshoz a művészetről, a művészet aktuális helyzetéről is vall. Ez a művészet nem tudja ábrázolni az individuum igazi arcát, és e művészet tényleges *formája* az időben, tehát, jelen összefüggésben, a klasszikus irodalmi – poétikai – tradícióban található meg. Irodalom és képzőművészet is egymásra talál ezekben a képekben.

Baranyay képeinek meghatározó elemei az individuum (fülepi értelemben a létező) *megfigyelése* és dokumentálása, valamint a múlt felé fordulás (az emlékezés). Az *Arc-* és *Önarckép*-sorozatok tárgyalásánál már megfogalmazottak mellett itt Baranyay művészetének talán legszebb felismerését kell kimondanunk: a torzan, sokszor csak az utalás szintjén megismerhető tárgyak és emberek mellett létezik egy teljes, őszinte és tiszta világ – a gyermekkor világa. Ezért láthatók az életműben rendkívül fontos szerepet kapó gyerekképeken tiszta expozíciók, és a lényükkel a kamera felé forduló, nevető, csodálkozó gyerekek. A múlt, a művészeti tradíciók felé fordulás és ezzel a „bánat könnyítése” és átmeneti felszabadítása pedig az apja emlékére készült képen, az 1981–82-es *Csendéletek* kiállítás katalógusában a gyermek Arthur hercegről közölt egészalakos fényképen, a Rembrandt-festmények röntgenfelvételeinek felhasználásával készült, kiszínezett *Rembrandt kezeken*, a Schubert *Téli utazásához* készült vázlatokon, a Jane Morrisszal való találkozást önarcképen és filmen is megjelenítve (*Experanima*),²⁴ illetve a mindvégig használt tradicionális műformákon (önarckép, csendélet) érhető tetten. A mozgás és az idő ábrázolhatóságának kutatása ugyancsak a múlthoz, Eakins és Muybridge kronofotografikus kísérleteihez, a szimultán- és dinamikus fotográfia találmányaihoz és ezek hatásához vezetnek. Az irodalom és a képzőművészet egybeolvadásával pedig egy klasszikus művészettörténeti tradíció jelei bontakoznak ki. Így válnak az egész életművet átfogó irodalmi inspirációk, Baranyay András illusztrációi, *Olvasó sorozatai*, a Tandori Dezsőről készült portré (*Tandori-Nat Roid felügyelő*), a svéd író, Strindberg képéhez való kapcsolódás és a képsorozatokban használt poézis mind-mind egy elfelejtett, de újra feltámasztott múlt árnyképeivé.

BUDAPEST GALÉRIA
1036 BUDAPEST, LAJOS U. 158.
NYITVATARTÁS:
KEDD-VASÁRNAP, 10-18

BUDAPEST DANCE SCHOOL
IN MOTION
MOZGÁSBAN
A BUDAPEST TÁNCISKOLA

2021.10.22.–
2022.01.09.

Új Előadóművészeti Alapítvány

Budapest KortársTánc Főiskola

BUDAPEST

BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM

nka

Budapest gallery

ROSKÓ GÁBOR
A LEGKISEBB
A LEGÜGYESEBB

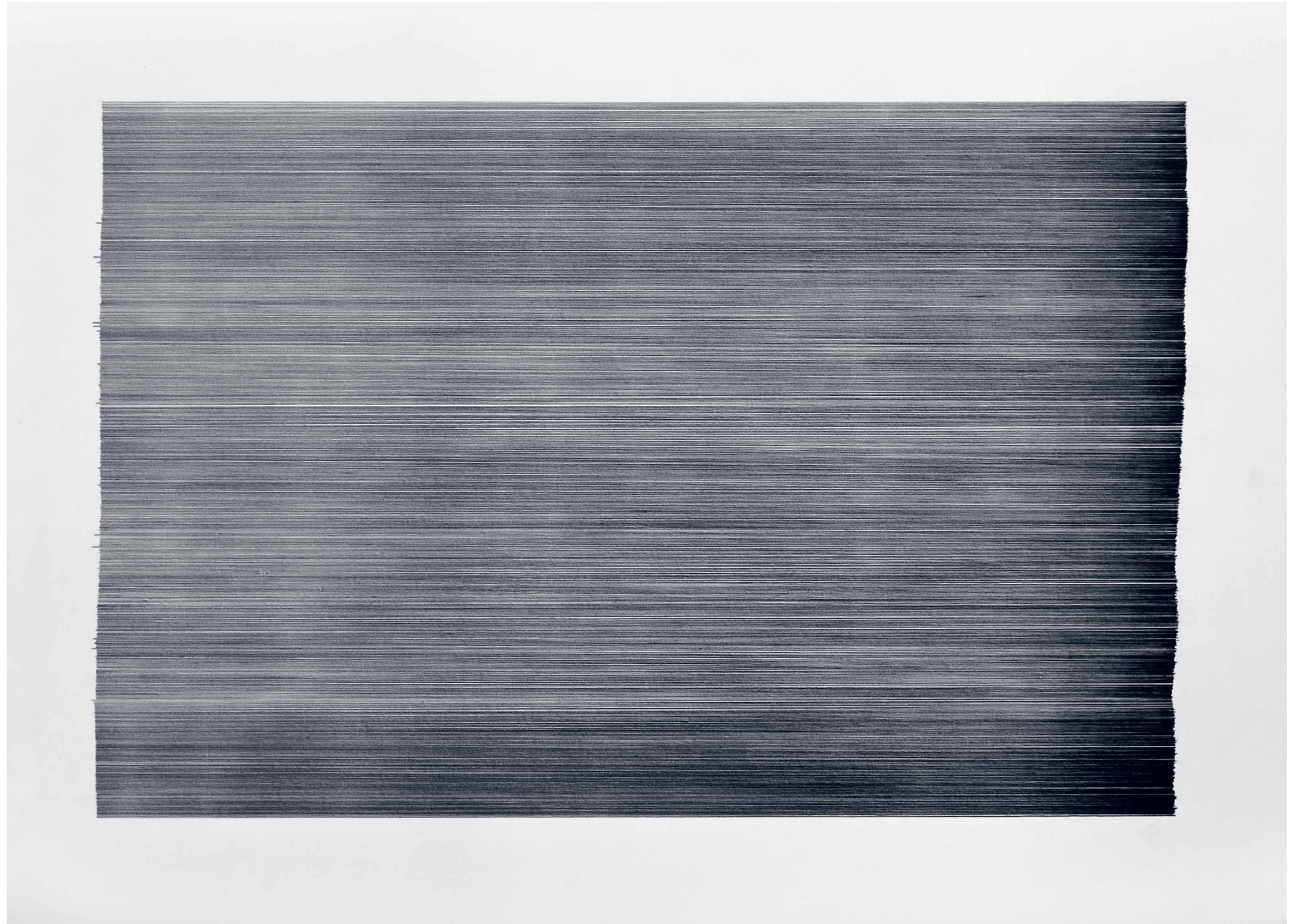
2021. 10. 27.
2021. 11. 27.

MMN<10
TÍZÉVES A VIZUÁLIS KULTÚRA KÖZPONTJA

ÚjMűhely Galéria
2000 Szentendre, Fő tér 20.

Pólya Zsombor olvasata

Urbantsok Tímea



Pólya Zsombor őszinte, mániákus és ön-reflexív művész. Őszinte, mert beismeri, ha valami nem sikerül. Nyáron a Szikra Képzőművészeti Bemutatóteremben rendezett *Mérés* című kiállítása jogosan kaphatta volna akár az „Önvalomás” címet is. A tárlaton tudatosan fal mögé rejtett *Kilóim hazugságában* szembenéz önmagával: 2011-ben ugyanis fogyókúrába fogott. Kezdő súlyát, a 133 kilogrammot felfestette feketével egy vászonra. Az volt a terve, hogy ha fogy, akkor fehéret, ha hízik, akkor feketét kever a festékbe, így a kép folyamatosan szürkül és világosodik. Egy ideig fogyott, majd ez

Pólya Zsombor: *Öröm Hommage*, 2020 május 2., vegyes technika: akció, fotódokumentáció: Lázár Eszter, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Alapítvány – a Magyar Művészeti Akadémia támogatásával, 40 × 30 cm, giclée print, dibondra kasírozva, 1/10 / HUNGART © 2021



abbamaradt, de ő ezután még egy hónapra keresztül kisebb számokat festett világosszürkével, tehát becsapta magát, majd a *Verziók* (2012) című lakáskiállításán bevallotta az önáltatást – ekkor lett hiteles a mű. Állandó egységesítési és dokumentációs mánia is hajtja, amely például *Készlet* (2018–19) című munkáján tapasztalható: ebben Dunaújváros teljes, tehát múzeumi és köztéri műtárgyállományát mérte fel, illetve dokumentálta. Később a képeket dobozba helyezte, így hordozható kiállítást, vagyis a *Készletdoboz* (2019) című művet hozva létre.

De van olyan is, amikor csak felkapja a kíváncsiság szele, mégpedig annyira, hogy utána huszonnégy órán át egyetlen vonalat húz. Ennek eredménye a *Ceruzaméter statisztika* (2010) címet kapta. Kíváncsi volt, mekkora távot lehet egyetlen ceruzabéllel rajzolni. 3455 métert. Úgy tűnik, saját meditációs tevékenységeket talál ki, a slow mozgalom pártolójának is tekinthetnénk, de a Ludwig Múzeum *Lassú élet. Radikális hétköznapiak* című tárlatának kiállítói között is szerepelhetett volna. Elszántságát látványosan bizonyítja *Vonalkázás* című munkája is. A Magyar Képzőművészeti Egyetem előtt 2009-ben OKJ-s tanfolyamra járt, ahol egyik tanára javasolta, hogy rajzkészsége fejlesztése érdekében minden nap töltsön ki vonalakkal egy huszonöt négyzet-centiméteres területet úgy, hogy a vonalak egyáltalán ne fedjék egymást, hanem a lehető legprecízebben illeszkedjenek egymás mellé. Megfogadta a tanácsot, és azóta, lassan tizenkét éve, ezzel az önarchiváló, naplószerű gesztussal gyakorol minden nap. Az optimális végeredmény egy tökéletesen egytónusú négyzet lenne, amely még egyszer sem jött össze. Szokásokat transzformál, láttat, értékel át, és ami talán a legfontosabb: mániáit nem fogja vissza. Számára a műalkotás reakció, vagy kevésbé szofisztikáltan: sérződés. Mindig sebesen, kifinomult reflexekkel reagál a történésekre, ahogy azt *Rongált Rubik* című műve esetében is láthatjuk: Pólya a Rubik-kocka variációt kirakta egy síkfelületre azokból a kerámiamozaikokból, amelyeket nagyapjától, az elsősorban muráliákat készítő festőművésztől, Pólya Józseftől örökölt. 2014-ben a variációkat egy belvárosi klubba vitte, ahol megígérték, hogy kiállítják, ezt követően azonban műve sokáig a raktárban tengődött. Majd amikor a klub helyén egy bár nyílt, néhány barátjával felszöktek a raktárba megnézni, mi lehet vele. A földön találták, rajta egy asztal és két szék. Pólya kissé megrökönyödött, de később a rongált műből és egy ép, falra helyezett másolatából kiállítást hozott létre, és feltette az Arthur C. Danto óta oly sokat pedzegetett kérdést: mi műtárgy?

Art Marketing című akciójával is gyorsan, még helyben hallatta kritikáját. Fényképeken rögzítette a 2017-es Art Market Budapest minden egyes műalkotását, és készített egy plakátot, amelyen az összes munka egymás mellett látható. Ezzel szemléltette a felhozatal egysíkúságát, és azt, hogy mennyire nem maradó élmény egy olyan kiállítás, amely teljes mértékben az eladhatóság követelményének próbál megfelelni. A plakátot 2018-ban, a következő Art Marketen ki is állította a Fiatal Fotóművészek Stúdiójának (FFS) standján egy promotáló tábla kíséretében, amelyen Pólya jelezte, mire fogja költeni az esetlegesen befolyó összeget. Kérése ellenére a megnyitón egy acélszékkel talált a tábla előtt. Mivel a Johannesburgi Művészeti Galéria standja üresen állt, gyorsan úgy döntött, inkább oda helyezi át.

Bőven akadnak más, az *Art Marketing*-hez hasonló, a műtárgypiac működését kritizáló alkotásai: például a címéhez hű *Képkimérés* (2017–19). Pólya ekkor épp egy kereskedelmi galéria által kiírt karácsonyi vásárra pályázott. A pályázat harmadik fordulójában felhívta a tulajdonos, hogy megbeszéljék a művek árát, elsőként a *Kilóim hazugságáét*. A festmény szélességét és hosszúságát adták össze, majd ezt felszorozták 550 Ft-tal, mert Pólya pályakezdőnek számított – befutott művésznél ez magasabb szám lett volna. A galerista a telefonbeszélgetés

Pólya Zsombor: *Art Marketing*, 2017–2019, vegyes technika, videó: Istvánkó Bea / HUNGART © 2021



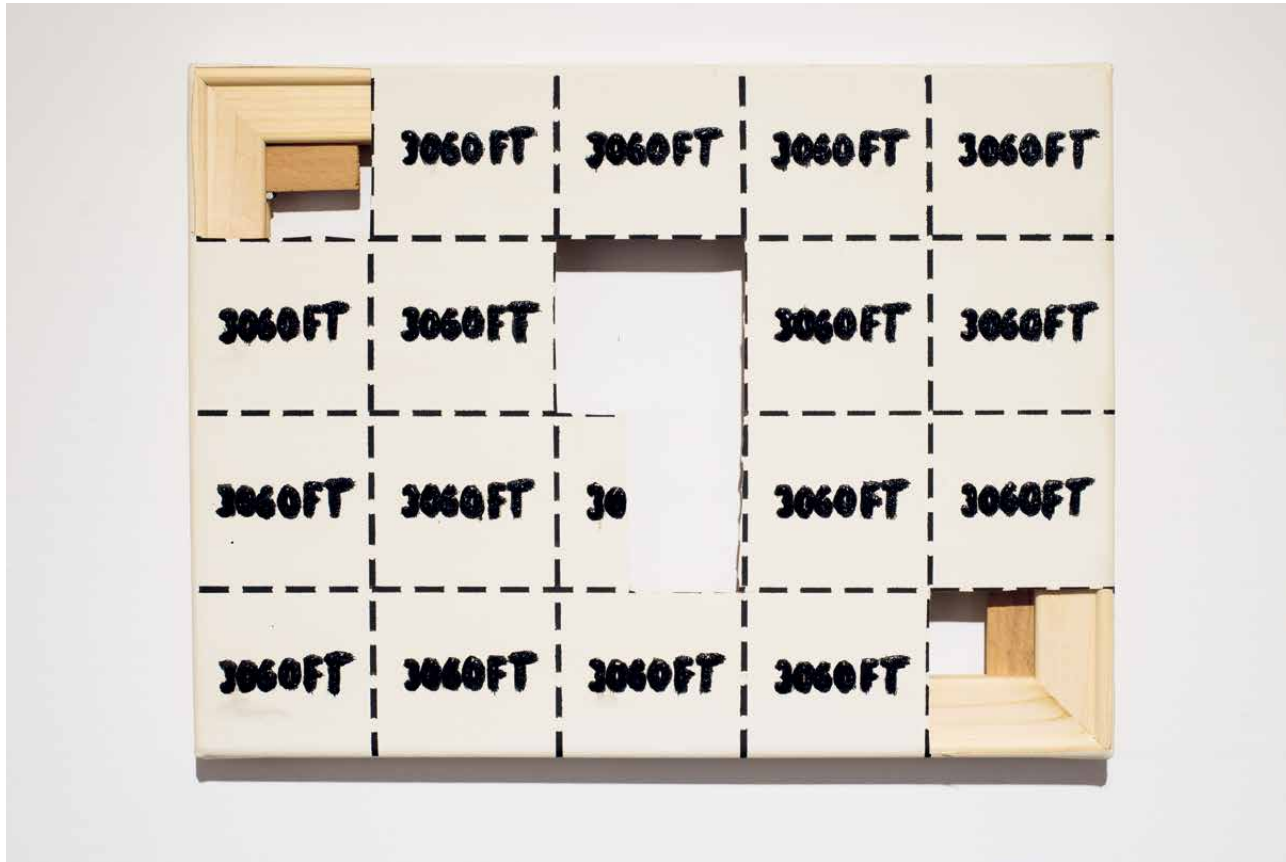
Pólya Zsombor: *Kilóim hazugsága*, 2011–2012, olaj, vászon, 70 × 100 cm / HUNGART © 2021

közben szembesült azzal, hogy az alkotó háromnegyed évig minden nap festette ezt a képet, így ezután inkább a hiperrealista festmény kategóriába sorolta, és 900 Ft-tal szorozta fel, de így sem közelítette meg a művész által javasolt összeget. Pólya erre az esetre reflektált a *Képkiméréssel*: négyzetácsokra osztotta fel a vásznat, az összes négyzet közepén szerepelt egy szám, amely jelezte, hogy mennyit ér az adott felület. Összesen hat festményt készített. A művész egy alkotói napja 20 Ft-ot ér, így az első hónap négyzetei 620 Ft-ba

kerülnek, hiszen harmincegy nap alatt készült el velük. A második hónap képére ezen elv alapján 1220 Ft került, és így tovább. Bárki kivághat egy sniccerrel a megfelelő összeg megfizetése ellenében a festményből, még a műgyűjtéshez korántsem elegendő büdzsével rendelkező művészetkedvelő is. Izgalmas felvetés: tekinthető-e önmegsemmisítőnek ez a mű úgy, hogy valójában a látogatók semmisítik meg? Abban az értelemben mindenképp öndestruktív, hogy elfogyasztására a művész maga szólítja fel a befogadót.

Pólya Zsombor: *Ez úgymond műtárgy.*, 2014, digitális print, matrica, 8 × 8 cm / HUNGART © 2021





Pólya Zsombor: Képkimérés V. hónap, 2017–2019, olaj, vászon, 30 × 40 cm, magángyűjtemény / HUNGART © 2021

Pólya nem nyíltan támadja a műkereskedelmet, szemére hányva annak megkérdőjelezhető elemeit, inkább tényyszerűen feltárja mechanizmusait. Azért felmerült benne a kérdés, hogy mindezek után vállalkozik-e majd képviselőjére kereskedelmi galéria. Láss csodát, 2021 nyara óta a Szikra Képzőművészeti Bemutatóteremhez tartozik. Kérdés, hogy ha galériájával kapcsolatban adódna megkérdőjelezhető szituáció, akkor Pólya ebben az erős egymásrautaltságban is alkalmazná-e szokásos kritikai stratégiáit. Egyik legprovokatívabb műve a *Műleírás* (2017), amely a művészeti világ elemző megközelítése. Itt saját alkotásaival meg egyező méretben csupán azok leírásait helyezte el a kiállítótérben. Ez egyszerre demonstrálja a konceptualizmus alapvetését, miszerint egy terv, egy elképzelés is értékelhető műalkotásként, de közben –

amennyiben ironikus olvasatát nézzük – felülvizsgálja a kortárs képzőművészet azon általános problémáját is, hogy lassan a belemagyarázó leírások átveszik a hatalmat a vizualitás felett. Elkerülhetetlen kérdés intézménykritikája kapcsán, hogy mennyire fogad el állami, például MMA-s pénzeket. Tiltakozó gesztusként elutasítja, vagy inkább elfogadja, és belülről bomlasztja a rendszert? Persze, ez az *Öröm Hommage* című 2020-as köztéri akciójának történetét ismerve nem lehet kérdés. Az MMA- és Múcsarnok-kritikus munkát egy fiatal alkotóknak szóló pályázat alkalmával megvásárolta az MMA, s ezután az adásvételi szerződés is a mű részévé vált. Pólya leginkább így, egy csavarral fogad el pénzt olyan helyekről, amelyek szemléletmódjával nem szimpatizál.

Okos művész, mert precízen átgondolja a helyzeteket, és nem csak művészeti területen. Már képzősként is „out of the box” gondolkodott: egy művészet-történet-vizsgán, amikor feladatként Robert Rauschenberg művészetét húzta, megírta az elvárt esszét, majd kiradírozta az egészet, pont ahogy egykor Rauschenberg is kiradírozta Willem de Kooning rajzát.¹ Pólya képtelen hanyagolni a művészet-történeti előzményeket. Mind megtanuljuk, hogy melyik művészeti álláspont mikor keletkezett, hogyan cáfolt egy korábbi felfogást, amely ezáltal elméleti szinten elérvénytelenedett. Sokszor ezt a korábbi mégsem felejtjük el, a gyakorlatban folyton visszatérünk hozzá. Pólya azonban komolyan veszi az új művészetelméleti állításokat, megismerve őket nem lép túl rajtuk, sőt, bennük él.

Életét is neokonceptuálisan éli, megalkotott szabályrendszeren belül, amelyben állandóan kikapukat kreál. Egyszer hozzákerült egy hűtőajtó, amelyről észébe jutott gyermekkori, színes formából álló mágnesesjáték-készlete. A piros négyzet kiválasztásával és egy mozdulattal készült el a *Szuprematizmus a XII. kerületben*. De említhetném a 2018-ban a Légó Galériában megrendezett *Koncepció tágítást*², amelynek keretében hirtelenkiállítást és hirtelenmegnyitót tartott, mert egy érdeklődő szeretett volna egy négyzetet a *Képkimérés*ből. Abból viszont – a szabály szerint – csak kiállításon lehet vásárolni, így hát azon nyomban létre kellett hozni egy kiállítást. Pólya nem választja le az életről a művészet szféráját, egynek tekinti a kettőt. Lehet, hogy ez a gondolkodásmód a Joseph Beuyshoz hasonlóan mindig mellényben járó művészek sajátossága?

McLuhan is the Message (Az üzenet: McLuhan) című régebbi, 2011-es, Fehér Áronnal közösen kitervelt munkájából is fény derül arra, hogy Pólya tisztában van a művészetelmélettel, a médiaelmélettel, és az efféle megközelítéseket nemcsak hangzatos magyarázatként helyezi alkotásai mellé, hanem ki is próbálja őket a gyakorlatban; egy-egy művét akár ezek működésére építi fel, mint a *McLuhan* esetében is. A 20. századi médiateoretikus elmélete alapján a televízió hűvös médium, mert rossz minőségű képet közvetít. Forró médium azonban a fotográfia és a mozgófilm, mert az celluloidra készül, és így majdnem tökéletes. A két alkotó ezzel a fellelőssel foglalkozott Woody Allen *Annie Hall* című filmjét használva, mert abban maga McLuhan is szerepel. Ugyan mozifilmről, így forró médiumról van szó, de amikor felkerült a YouTube-ra hűvös médiummá vált a minőségromlás által. Pólyáék analóg technikával lefotózták a képernyőt, tehát újra forró médiumot használtak. Ezután kinyomtatták a képeket, így váltogatva a médiumok forró és hűvös minőségeit. A nyomtatást



Pólya Zsombor: Szuprematizmus a XII. kerületben, 2011, vegyes technika, 80 × 70 cm / HUNGART © 2021

addig ismételték, amíg a patron bírta, a „tökéletestől” a „láthatatlan” képig. Pólya Zsombor folyton kutat, de nem úgy, hogy kiválaszt egy témát, inkább szembejönnek vele jelenségek, amiket nyomokként, tudatosabban kezd követni. Ezt példázza a *Talált szobor* (amellyel az intermédia szakra felvételizett) története is: a 61-es villamoson talált egy Károlyi Mihály-büszttöt, majd kiplakátolta a villamos vonalán, hogy keresi a szobor tulajdonosát. Csak egy bácsi jelentkezett, hogy a figura hasonlít a nagypapájára, úgyhogy megvenné a szobrot 750 Ft-ért. Végül Pólya a büszttöt a Nemzeti Múzeumnak adományozta. De ez előtt még

egy említendő eseményre került sor: unokatestvére szalagavatóján, a Károlyi Mihály Gimnáziumban megtalálta a szobrot. Illetve ugyanannak a szobornak egy másik példányát; így derült ki, hogy az alkotó Englert Judit. Pólya Zsombor kényszeresen cselekszik. Mániákus, mint mindenki más. Ám míg a rá jellemző cél nélküli küzdés látványos tevékenység, mi, a legtöbben, próbáljuk ezt elrejteni, elnézni felette. Ő őszintébb. Számunkra is előnyös, hogy ilyen nyíltan teszi mindezt helyettünk – könnyű vele azonosulni, plusz önreflexióra sarkall.

| 1 Robert Rauschenberg korai munkája, az *Erased de Kooning Drawing* (Kiradírozott De Kooning-rajz, 1953) ma a San Francisco Museum of Modern Art gyűjteményében látható. | 2 A *Koncepció tágítás* kiállítást Don Tamás nyitotta meg a Légó Galériában, 2018. december 21-én. A megnyitó online megtekinthető: youtube.com/watch?v=05x_r7rL0sE

Vita activa – vita contemplativa.

A Pannonhalmi Főapátság Szubjektív archívum és Láthatatlan spektrumok című kiállításairól

Lépold Zsanett –
Szilágyi Róza Tekla

Láthatatlan spektrumok és Szubjektív archívum
Pannonhalmi Főapátság, Főmonostor, Pannonhalma,
2021. november 11-ig



A szemlélődés és aktivitás látszólag szembenálló fogalmai az elmúlt századokban sok, az emberi attitűdünkre, életmódunkra, döntéseinkre vonatkozó helyzetben ütköztek egymással. Ha hirtelen csak a mostani politikai életre és lehetőségekre, a közéletre, a környezet-tudatos döntések meghozatalára gondolunk, a kérdés talán nem is lehetne természetesebb és sürgetőbb: szemlélőd-jünk vagy legyünk aktív résztvevők inkább? Amellett, hogy a szemlélődés és aktivitás mentén talán szinte az emberiség egész eddigi történetét könnyedén felvázolhatnánk, a két fogalomnak komoly szerepe van az egyháztörténetben és a teológiában is. A Betlehemben és Egyiptomban szerzetes, majd később a mai Marseille-ben kolostort alapító Johannes Cassianus pap és egyházi író az első, aki a *vita activa* (aktív élet) és a *vita contemplativa* (szemlélődő élet) közti megkülönböztetésről elmélkedett.

A levont konklúzió pedig – miszerint az aktív élet célja az erények megszerzése, míg a szemlélődő élet a tapasztalt remetéek sajátja – gyökeret vert a nyugati szerzetesség gondolkodásmódjában.

A mai leegyszerűsítő fogalomhasználat talán könnyedén gondolhatnánk, hogy a két pólus esetében csupán aktivitásról és passzivitásról van szó, azonban a kép ennél jóval összetettebb. A megfejtés valahol a látás és cselekvés, az elmélet és gyakorlat közti különbségtételben rejlik, ahol a kontempláció vallási olvasatban olyan belső szemlélődés, amely az igazság megragadásának csendes, racionális megfontolások nélküli állapota. A két életforma Cassianus óta sok, a transzcendensről gondolkodó egyházi emberre volt befolyással – azonban fontos megemlítenünk, hogy a szentírás kiindulópontja szerint itt nem két egymást kioltó fogalomról beszélünk. Az aktivitás magában foglalja a kontemplációt, nem pedig kizárja azt – és viszont.

A bencések szemlélődő szerzetesek, akik nevüket az Itáliában a 6. század elején Reguláját megíró Szent Benedek után kapták. A Regula keresztény életprogramot ad, Krisztus követésére szólítja fel a szerzetest. A szigorú útmutatások és szabályok lényege az imádság és az elmélkedés,



Részlet a Pannonhalmi Főapátság *Szubjektív archívum* című kiállításából, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

a lelki, fizikai és szellemi munka arányos beosztása – az ebből származó *Ora et Labora* (*Imádkozz és dolgozz*) mára a bencés szerzetesek jelmondatává vált. Útmutatásait követően a bencés kolostorokban az apát vezetése alatt szeretetközösség jön létre, a szerzetesek engedelmességet fogadnak – mindennapjaikat pedig az imádságnak, a munkának, az olvasásnak, az étkezésnek és az alvásnak dedikált időszakok töltik ki. Mondhatjuk, hogy szemlélődő élet a szerzeteseké, van azonban egy fontos iránymutatás, amely nem maradhat ki a szemlélődő és aktív életről kialakított gondolatmenetből: a legszemlélődőbb életben sem szabad megszakítani a kapcsolatot a külvilággal.

A vita activa és a vita contemplativa helyes arányának keresése adhat kulcsot a Pannonhalmán most látogatható *Láthatatlan spektrumok* és a hozzá szorosan kapcsolódó *Szubjektív archívum* című kiállításához.¹ A Pannonhalmi Bencés Főapátság gyűjteménye köré épülő kiállítások a vallásban és tudásban való elmélyülés eredményeképpen felépülő archívumot, múzeumot és könyvtárat – pontosabban a tevékeny életeknek köszönhetően fennmaradt elemeiket állítják középpontba. A kiállítások talán éppen arra a kérdésre keresik a választ,

hogy az aktivitás és szemlélődés egyesítésére törekvő bencés történetben mit jelenthet maga a gyűjtemény – illetve ez a gyűjtemény hogyan működhet a talán valahol ugyanerre törekvő, de szemléletüket valamelyest más pillérekre építő kortárs művészek olvasatában. Mert míg a Pannonhalmi Főapátság könyvtára melletti teremben megvalósuló *Szubjektív archívum* esetében a kurátori csapat magukat a szerzeteseket kérte fel, hogy idézzék fel a gyűjtemény (a könyvtár, levéltár, múzeum) számukra kedves darabjaihoz fűződő emlékeiket, addig a múzeum kiállítóterében megtekinthető *Láthatatlan spektrumok* tárlathoz hét kortárs képközpont, gondolkodó és képzőművész – Albert Ádám, Gosztola Kitty, KissPál Szabolcs, Lepsényi Imre, Salát Zalán Péter, Tranker Kata és Vilmányi Csaba – hozott létre olyan műtárgyakat, amelyek a gyűjtemény egy-egy darabjára reflektálnak, vagy éppen a gyűjtemény darabjai mentén vázolnak fel történeteket.

És hogy miért is olyan különleges ez a gyűjtemény? Eszmeisége olyan távoli időkre nyúlik vissza, mint egyetlen más hazai gyűjtemény sem. A 11. században alapított könyvtár itt ki- és átalakuló, szétszóródó, majd újra összeálló anyaga



Iránytű/napóra, 19. század vége, réz, acél, 5,5 × 5 cm, Pannonhalmi Főapátság műtárggyűjtemény, Pannonhalmi, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

azonos ideák és lelkiület mentén épült több száz éven keresztül. A Pannonhalmi Könyvtár Magyarország legrégebbi gyűjteménye – és erre Szent László király az apátság vagyonát 1090-ben leíró oklevelével a bizonyították. Ebben az oklevélben szerepel a könyvtár akkori, nagyjából nyolcvan kötetet számláló könyveinek jegyzéke. Tartalmazta többek között Julianus Pomerius egyházi író ötödik századi *Prosperi de active et contemplative vita* című életbölcsele írását is – annak bizonyítékeként, hogy az aktivitás és szemlélődés kapcsolata hosszú évszázadok óta inspirálja a nagy gondolkodókat. Sajnos a 11. századi listában említett könyvek közül egy sem maradt fenn. A könyvtár mai története sok megpróbáltatást

követően épp az Országos Széchényi Könyvtár alapításának évében, 1802-ben kezdődött, amikor megtörtént a bencés rend visszaállítása. Ekkor lett a szerzetesek egyik új és legfontosabb feladata a tanítás. Az új profilt hűen tükrözik a könyvtár szerzeményezései. A ma nagyjából négyszázezer kötetet számláló könyvtár mellett az 1802-ben felvállalt értelmiségi-tanári feladatokról fakadóan új figyelem irányult az apátok művészetpártolói szerepkörének, valamint a bencés vallási élethez szükséges tárgyigénynek köszönhetően kialakult, ekkoriban csak múzeumnak hívott más jellegű gyűjteményekre is. A *Szubjektív archívum* a bencések tárgyaikhoz fűződő különleges, sajátos kapcsolata tárja



Várszegi Asztrik OSB főpapi mellkeresztje, valamint egy nyitott *Artmagazin*, benne Lábady István Várszegi Asztrikról készített főpapi portréjáról szóló cikkünkkel, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

fel. A kiállításon nemcsak a kiválasztott gyűjteményi darabokat – például egy sárgaréz csillagászati távcsövet, Jedlik Ányos kormozott üveglemezeinek képét vagy éppen Várszegi Asztrik főapát mellkeresztjét (melyet a főpáti galériába készült portrén is visel²) – láthatjuk, hanem az őket kiválasztó szerzetesek személyes sorait is olvashatjuk a tárgyak jelentőségéről. Múzeumi helyzetekben természetes, hogy az intézmény dolgozói, a (mű) tárgyak ismerői saját hangjukon szólnak meg a kiállítóterben – a *Szubjektív archívum*nak köszönhetően Pannonhalmán is éppen ez történik: a gyűjteményi darabokat és azok univerzumát legjobban ismerők mutatják be nekünk a hatalmas gyűjtemény egy kis szeletét.



Villányi Csaba – Salát Zalán Péter: *Travail de bénédictin. Travail long et pénible, qui exige de la patience*, 2021, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

A *Láthatatlan spektrumok* nyitó és záró tere meghatározza, hogy mely művet látjuk, amikor belépünk, és melyiket utoljára, ám a köztes terek lehetőséget biztosítanak a bolyongásra. A kiállítótér gyűjtőpontjaként a fogadótérben kapott helyet Villányi Csaba és Salát Zalán Péter *Travail de bénédictin – Travail long et pénible, qui exige de la patience* (A *bencés munka – hosszan tartó, fáradtságos munka, amelyhez türelem kell*) című műegyüttese, amely két bencés szerzetes, Szeder Fábián (1784–1859) és Rónay Jácint (1814–1889) életébe, tevékenységébe nyújt betekintést. Két külön „karakter”, akiket más-más téma, terület foglalkoztatott, ám akiknek volt egy közös tulajdonságuk: mindketten naplót vezettek, papírra vetették gondolataikat, megfigyeléseiket, mindazt, ami foglalkoztatta őket. Kézirataik, amelyek között harminc évnyi átfedés van, a fáradhatatlan „bencés munka” bizonyítékai. Ezt helyezi előtérbe a két alkotó közös műve is: nemcsak a szerzeteseket foglalkoztató tudományterületeket tárja elénk – mint az ásványtan, az esztétika, a botanika vagy az anatómia –, hanem a szerzetesi munka türelmet, időt és fáradtságot nem kímélő mivoltát is, a vita activa és a vita contemplativa közötti harmonikus egyensúlyt.

Villányi és Salát – akárcsak a főszereplő szerzetesek – aprólékos kutatómunkát követően dolgozta fel és transzformálta képekké a feljegyzéseket. A Pannonhalmi Könyvtár kéziratárában ugyan elérhetők ezek a naplók, de a felhalmozott tudásanyag, a gyűjtemény monumentalitása miatt csak apró komponensei az egésznek, így rejtve maradnak a nagyközönség előtt – legalábbis mostanáig, amikor is a művészpáros felnagyította, láthatóvá tette őket. A kiemelés szubjektív és egyoldalú: miközben az emlékiratokat tárgyi valójukban örökítették meg, a benne foglaltak egyáltalán nem olvashatók. A gondosan komponált fotó pusztán esztétikai oldalról közelíti meg a két naplókötetet, mintha csak egy csendéletet látnánk egy magazin hasábjain. Egy másik folyamaton is átestek a szerzetesek feljegyzései: az írott szövegek analóg képek formájában elevenednek meg a kiállítótérben, két albumba rendezve. Míg az egyik könyv az ásvány- és a levéltár gyűjteményeiből, illetve a biológiai szertár kellékeiből komponál metaforikus világokat, a másik, kisebb példány az elveszettnek hitt, majd Pécsen megtalált herbárium anyagát dolgozza fel. A különösen nagy méretű fotók exponálása és előhívása – hasonlóképp a kutatómunkához – erőfeszítést igényelt, sőt

a páros egy fényképezőgépet is épített a munkafolyamathoz, hogy a felnagyítást a szó fizikai értelmében is elvégezhesse. A Wunderkammerek világát idéző tárgyak, természeti kincsek az életnagyságon is túlnőve rajzolják ki a két bencés szerzetes karakterjegyeit, a tudásvágyat, valamint a megismerés és a dokumentálás iránti buzgó lelkesedést. A képeket végignévezve megdőlni látszanak azon felszínes sztereotípiák, amelyek a vallást a tudománytól idegennek tartják: a két szerzetes az őket körülvevő világ racionális, empirikus megismerését és a feltett ismeretanyag megőrzését tekintette életfeladatának.

A kiállítás középső tereiben két olyan munka is helyet kapott, amelyek a részben különálló, de több szálon is összefonódó tudományt és teológiát kapcsolják össze. Az egyik Tranker Kata *Pannónia hármassal* című műegyüttese, amely négy korszakot mutat be, sok millió évnyi távolságot áthidalva. Tranker kiindulópontja Lovas Elemér szerzetes minimalista, reliefszerű régészeti domborzati térképe volt, amelyen a hármassal lom és környéke látható. A kiállítótérben központi helyet elfoglaló térképen a táj apró metszete Pannonhalmi múltját és jelenét jelképezi, míg a relikvia mellett két oldalsó falon szimbolikus időutazásra hívja a látogatókat a művész. Az első papírmásé relief a honfoglalás előttre megy vissza 220 millió évvel, ahol – a teológiai elképzeléstől merőben szokatlan módon – dinoszauruszok uralta táj látható. A második jelenet nemcsak az időben, hanem a térben is lép egy nagyot: a tengermélyi élővilág rejtett mindennapjaiba nyerhetünk betekintést. A szemközti falon folytatódó történet következő állomásán először – és egyben utoljára – feltűnik az ember is, a természetet leigázó uralkodó képében. Az utolsó jelenet, hasonlóképpen az elsőhöz, merész döntésről árulkodik: a kép a jövőt ábrázolja, a honfoglalás után 220 millió évvel, méghozzá szárazföldi, tintahalszerű lények sokaságával. A science-fictionök világát idéző, spekulatív elgondolás szerint az ember ekkorra már megszűnt létezni a Földön, s helyét egy mélytengeri élőlény új, a környezet

viszontagságaihoz igazodó faja vette át. Tranker „régészeti képregénye” nemcsak az idő és a tér széles spektrumát vázolja fel, hanem különféle tudásrétegek is felsejlenek benne: miközben megkérdőjelezi a régmúlt teológiai elgondolását, egy lehetséges teória mentén kirajzolódó, fantáziadús jövőképet tár fel. Az ember tájat alakító, pusztító ereje, amely a harmadik képen jelenik meg, már a klímakatasztrófa előzményeként vetíti előre az utolsó, disztópikus elképzelést – az alkotás pedig ironikus módon reflektál a természet autonómiájára, az ember nélküli világ visszatérésére. Hasonló rétegek – a múlt, jelen, jövő, valamint a racionális tudás és a hiedelmek rétegei – tagolják Lovas Elemér szerzetes

térképét is, ennek köszönhetően válik láthatóvá a különféle síkok és értelmezések egyvelege, a biológiai evolúció és a teremtéstörténet között húzódó szakadék, illetve a kettő között feszülő ellentmondásos viszony. A vallás, az egyházi történetmesélés fontos komponensei a szimbólumok; a bibliai történeteket ábrázoló képeken is rendre megjelennek. Az egyik ilyen a tengelic, a kitartás, a termékenység és az ártatlanság szimbóluma. Kering azonban egy történet arról, hogy Jézus töviskoronájából egy madár ki akart csipni egy darabot, s ekkor egy vércsepp hullott rá: így lett vörös a tengelic fejtolla. Az *Ut fringilla* (Mint a pinty) című munka megalkotásakor Gosztola Kitti

allegorikus ábrázolást választott kiindulásnak: a Pannonhalmi Főapátság ebédlőjének egyik faliképét, amelyen egy kalitkába zárt tengelic felett köröző ragadozó madár látható – a kép mondanivalója szerint „a rácsok biztonságot adnak.” Érdekes adalék, hogy az alkotást Sajghó Benedek (1690–1768) főapát rendelte meg, aki nagy híve volt a zárka- és börtönbüntetéseknek. A kép szimbolikus olvasata számos kérdést vet fel – például az elzárás és a védelem kapcsolatát illetően –, miközben lehetőséget ad az ornitológiai vizsgálódásra. Gosztola ezeket a kérdéseket fel is teszi óraszerű, a kalitka vázszerkezetét megidéző tablójával. Tizenkét hasonló, ám egymástól kisebb-nagyobb eltérést is mutató madárportré

Részlet Tranker Kata *Pannónia hármassal* című munkájából középen Lovas Elemér OSB (1889–1949) régészeti domborzati térképével, 2021, papírmásé relief, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021





Gosztola Kitti: *Ut fringilla*, 2021, installáció, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021



Gosztola Kitti *Ut fringilla* című installációjához tartozó *Tengelic apokrif* művésztkönyv egy oldala, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

jelenik meg a kiállítótérben. A darwini ábrára emlékeztető elrendezés a tengelic különféle területek táji és időjárási viszonyaira adaptálódott fajait mutatja be. A számos térségben végbemenő evolúció csak fikció, valójában mégsem áll messze a valóságtól: az alapja a Darwin által vizsgált galapagosi pintyek csőrformáinak változása, amely állítólag fontos szerepet játszott az evolúciós elmélet kidolgozásában. Egykor „Darwin pintyeit” és a tengelicet is a pintyfélékhez sorolták, mára azonban ez meghaladott teóriának számít.

A munka másik része egy rajzokkal illusztrált szöveggyűjtemény, amely Rónay Jácint szerzetes tudományos és teológiai kontextusban megjelent írásából idéz, s Gosztola grafikáival egészül ki. Rónay, akit az első darwinista szerzetesként tartunk számon Magyarországon, előszeretettel tanulmányozta Darwin „pintyelméletét”. A Rónay-dokumentumok megteremtik a falon látható tábló kontextusát: ahogy a kalitkába zárt madár mint szerzetesmetafora reflektál a világtól elzárkózott lét ambivalenciájára, a szerzetes történetén, gondolkodásmódján keresztül kérdések és problémák egész sora vetődik fel, amelyek a tételes

hit és a természettudomány ellentmondásos viszonyából, a biológia és a teológia közötti feszültségből következnek. A 13. századi Magyarországon több mint kilencven bencés kolostor működött – ezek legtöbbször szellemi és kulturális központ volt. A török pusztítást követően a rendet feloszlatták, majd amikor ezt a döntést II. József 1802-ben hatálytalanította, a bencés szerzetesek egyik legfőbb feladata – hűen a rend kulturális jelentőségéhez – a gimnáziumok fenntartása és a tanítás lett. Albert Ádám és Lepsényi Imre *The Taxonomy of Understanding Things (A dolgok értésének taxonómiája)* című, táblaformát öltő műve épp a bencések fogadott tevékenységére rezonál. A mű a taxonómia mellett a tudásátadás formáit vizsgálja, miközben tanító kísérlet is a gyűjteményi tárgyak mai olvasatának kialakítására. Kiindulópontját egy, a pannonhalmi éremtárból előkerült tizenöt darabos dactyliotheka³ adta. A könyvformában elrendezett, gipszből készült gemmamásolatok ugyanazt a célt szolgálták, mint a nagy méretű szobrok korabeli gipszmásolatai: demokratizálási szándékkal, a hozzáférhetőség biztosítása érdekében jöttek létre. Értéküket nem a felhasznált

anyagok – hiszen a vésett ékkövek helyére gipsz került –, hanem a tudásátadás lehetősége adja. Albert Ádám és Lepsényi Imre a tizenöt könyvformátumú gyűjtemény közül ötöt választott ki, ezeket pedig a MOME és a Képzőművészeti Egyetem közös 3D kutató-csoportjának segítségével beszkenelték – hiszen az egyes másolatok nem emelhetők ki a könyvformátumú dobozokból. Mondhatjuk, hogy a 21. század gipszmásolatai a 3D nyomtatott tárgyak – a gyűjtemény beszkenelésével nemcsak nagyítóval vizsgálható tudásra tettünk szert, hanem lehetővé vált a kis méretű tárgyak pontos formájának közzététele, sőt akár sokszorosítása is. A 21. században mindent jobban és közelebből szeretnénk látni – ami ezúttal különösen ellentmondásos gesztus, hiszen jelenlegi tudásunk szerint a gemmákat nagyrészt szabad szemmel, nagyító használata nélkül állították elő. Albert Ádám és Lepsényi Imre munkája azt vizsgálja, hogy ezzel az újonnan szerzett pontos tudással milyen professzionális termék, optimális műtárgy vagy épp meghatottságot kiváltó produktum hozható létre. A felállított rendszer a tárgy 3D sokszorosíthatósága mellett bemutatja a felfedezett

és megismert örökség darabjaiból szupermodern robotkaros technológiával létrehozható potenciális és optimális műtárgyat is. Valamint megnézhetjük, hogy a popularizáció és tudásmegosztás igényei a technológiával karöltve milyen apróságokat és részleteket – például egy előbukkanó nyúl figuráját – engedtek felfedezni a tárgyakon, amik pedig a meghatottság érzését válthatják ki belőlünk. Annak ellenére, hogy a mű több pontján direkt utalásokat tesz a tudásátadás és a megismerés, a rendszerben történő gondolkodás gesztusaira, a pontos ismeretek – a mű létrehozása körüli anekdoták, valamint a kiindulópontként szolgáló tárgy funkciójának ismerete – hiányában sem a gyűjteményi tárgy, sem pedig a létrehozott műtárgy nem fedi fel magát, és könnyen lehet, hogy a látogató számára nem lesz világos a tábla szertáresztétikájának segítségével

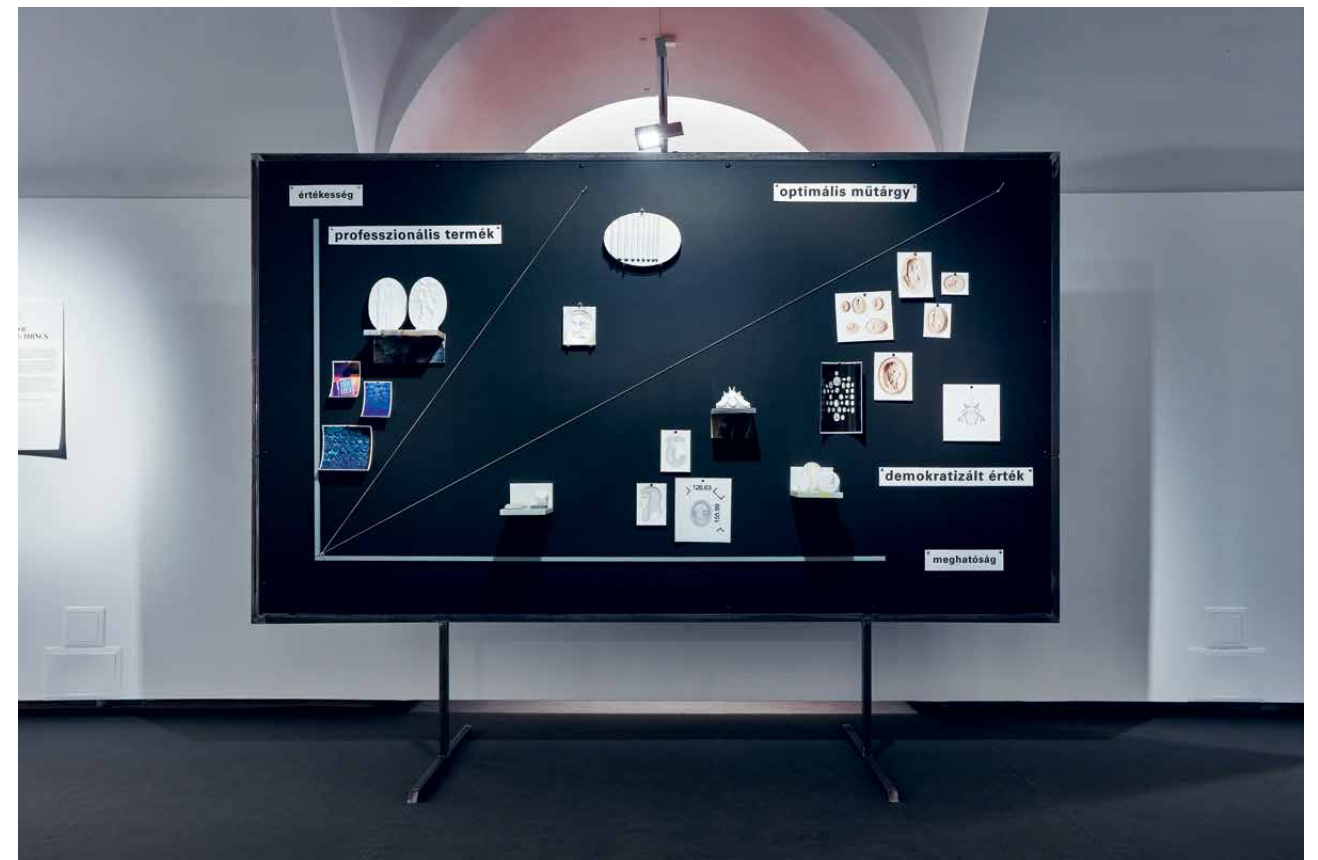
felvázolt gondolatmenet. Amint azonban a hiányzó információk rendelkezésre állnak, egy, a műtárgyak és tárgyak művészetelméletben sokat feszegetett viszonyáról gyakorlatiasan mesélő munka áll előttünk.

KissPál Szabolcs *Nyissátok ki a kaput!* című munkája annyiban különbözik a többi műtől, hogy bár használja a gyűjtemény különböző darabjait, kiindulópontja mégsem onnan származik. KissPál a YouTube-on találkozott Várszegi Asztrik főpát konferencia-előadásával, amelyben a „vörös rabbiként” ismertté vált rabbiról és kántorról, Victor Tulmanról mesél. Tulman a Tanácsköztársaságban vállalt szerepe miatt menekülni kényszerült Magyarországról, és úgy tudjuk, hogy menekülése közben, valamikor 1919–1920 körül néhány hónapig Pannonthalmán is bűjtött. KissPál Szabolcs Tulman pannonthalmi tartózkodásának



Dactyliotheka, káma- és gemmamásolatok gyűjteménye, Pannonthalmi Főpátság numizmatikai gyűjtemény, Pannonthalma, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

Albert Ádám – Lepsényi Imre: *The Taxonomy of Understanding Things*, 2021, vegyes technika, 216 × 286 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021





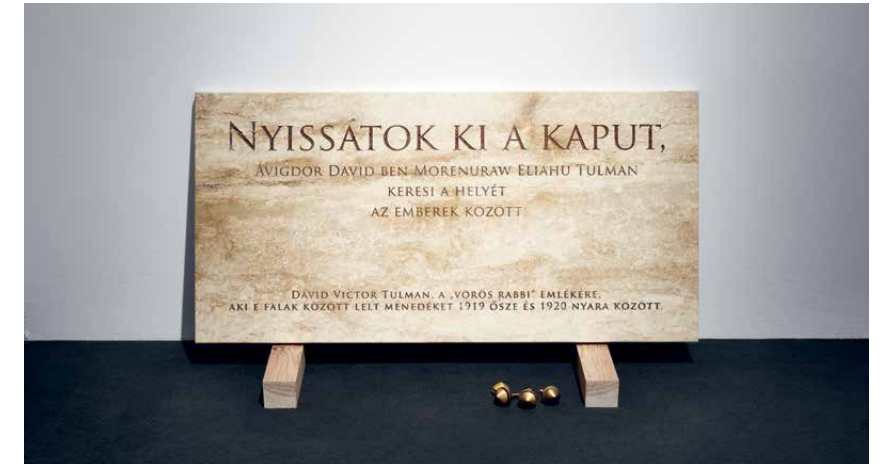
Jeges Ernő-plakát, 1919, papír, ofszet nyomat, 57 × 77 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

történetét rekonstruálja – ebben a rabbi német nyelven született memoárja volt segítségére, amelynek első felét még maga Tulman, második felét pedig lánya szerkesztette, apja halála után. A mű három részből áll: egy hiteles forráscsomagként vizsgált, valószínűleg Tulmanhoz tartozó lőszeres láda – és más, a gyűjteményből származó, ide kapcsolható tárgyak – segítségével rekonstruált történetből, egy a Tulman idejében tevékenykedő perjelle lefolytatott és a memoárban dokumentált beszélgetés újrajátszásából, valamint egy, az emlékműállítás gesztusát megidéző, egyelőre csak a kiállítótér falának nekidöntött emlékműtáblából. Tulman pannonhalmi jelenlétére semmilyen direkt bizonyíték nem utal az intézmény gyűjteményeiben, így Kiss-Pál Szabolcs munkája megmutatja, hogy

egy valós vagy vélt történet hogyan nyithatja fel a gyűjtemény belső rétegeit, és a kiállításon egyedüli műként foglalkozik azzal, hogy milyen hatással lehetett a gyűjteményt gondozó intézmény alakulására az aktuálpolitika. Amellett, hogy a mű részeként elkészített hangjátékban Asztrik apát játssza a perjelt, a budapesti Hunyadi téri zsidó közösség rabbija, Ohel Ábrahám pedig Tulmant, a mű máshol is szorosan kapcsolódik a szerzetesközösség jelenéhez: hiszen a mű címét, azaz Tulman memorájának egyik mondatát felhasználó emléktábla – az érintettek közös döntéseként – a kiállítást követően akár fel is helyezhető az intézmény falaira. Kaput nyithatunk az érkezők előtt, de a távozóknak számára is – hogy Tulman története be tud-e épülni a közösség emlékezetébe, az a jövő kérdése.

A Pannonhalmi Főapátság és a Néprajzi Múzeum együttműködésében létrejött két kiállítás egy több, mint ezer évet magában foglaló, a nagyközönség számára majdhogynem láthatatlan gyűjteményt mutat be a szubjektív és a kollektív emlékezet, a külső és a belső néző szemszögéből. A kétféle (szerzetes és kurátor/művész, vagy ha úgy tetszik: egyházi és világi) tekintet és a gyűjtemény sokszínűsége által különféle rétegek, idősíkok és hangsúlyok kerülnek előtérbe, s míg az egyik oldal a teológiára és a személyes tapasztalatokra, a lokális emlékezetre alapozza szelekcióját, a másik – a racionális világképet szem előtt tartva – az egyházi ikonográfián és a szimbolikus történeteken, hiedelmeken, hallomásokon keresztül ragadja meg a gyűjteményben rejlő lehetőségek széles spektrumát.

A *Szubjektív archívum* bevezeti a látogatót a monostor lakóinak lelkeségébe, olyan pillanatokba, amelyeket mi, kívülállók még hallomásból sem ismerhetünk. A *Láthatatlan spektrumok* pedig olyan, látszólag egymástól távol eső témákat és területeket fűz össze, amelyek mind a lokális, mind az egyetemes egyháztörténethez kínálnak izgalmas, meglepetésekkel teli (sokszor fikcióval átítatott) alternatív olvasatokat. A kutató szerzetes és a kutató művész fogalma nem új keletű, fűzőjük által azonban különleges, a hit, a racionális tudás és a képzelet izgalmas egymásra vonatkoztatása született meg a Pannonhalmi Főapátság kiállítótereiben.



KissPál Szabolcs: *Nyissátok ki a kaput!*, 2021, süttői mészkő, 100 × 55 × 4 cm, fotó: © Biró Dávid / HUNGART © 2021

| 1 A *Láthatatlan spektrumok* kiállításban részt vevő kutatók: Foster Hannah Daisy, Frazon Zsófia és Gadó Flóra, a Néprajzi Múzeum szervezésében működő ...NYITOTT MÚZEUM... kutatócsoport tagjai. A kiállítás kurátorai: Frazon Zsófia és Gadó Flóra. A szubjektív archívum létrehozásában együttműködő pannonhalmi szerzetesek: Binzberger Ákos OSB, Biriszló Lőrinc OSB, Borián Elréd OSB, Dejcscics Konrád OSB, Hirka Antal OSB, Hortobágyi T. Cirill OSB, Jurinka Szilveszter OSB, Kisnémet Fülöp OSB, Szabó Márton OSB, Várszegi Asztrik OSB. A szubjektív archívum kurátorai: Foster Hannah Daisy és Frazon Zsófia. | 2 Lásd: Horányi Attila: Egy portréről. Lábady István: Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát portréja. In: *Artmagazin*, 2020/1., 34–38. o. | 3 Gyűrűk vagy metszett, vésett kövek gyűjteménye

„Magyarországon jelenleg szintén egy határozott historizmus jelentkezik a műemlékvédelemben – már amennyire ezt az utóbbi kifejezést indokolt még egyáltalában használni.”

múzeumcafé
84



A MúzeumCafé 84. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

várvédők
régészet és rekonstrukció

Nézünk, mint a moziban. A Makarius-sztori

Radák Judit

60 év alatt a Föld körül. Az Európai Iskola grafikái a Makarius-Müller-gyűjteményből. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2021. november 21-ig



Makarius Sameer, fotó: Leila Makarius / HUNGART © 2021

Nézünk, mint a moziban.
A Makarius-sztori

**Budapest–Zürich–Párizs–Kairó–
New York–Budapest**

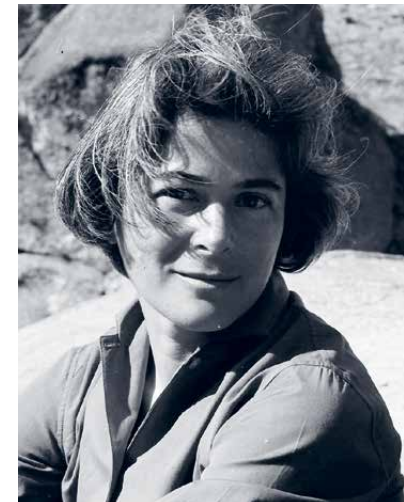
A főszereplő az 1924-ben Kairóban kopt családban született Makarius Sameer, aki kilencévesen édesapja munkája miatt már Berlinben élt. Innen a család 1940-ben a történelmi események miatt Magyarországon keresztül indult vissza Egyiptomba. Ám édesapja váratlanul meghalt, így Budapesten ragadtak, és a kis Makarius itt kezdte el művészeti tanulmányait. Hamarosán a svájci követségre került, és a második világháborút így módon átvészelve Pán Imrén keresztül csatlakozott a magyar avantgárd szellemiséget továbbvivő csoporthoz, az 1945-ben alakult, leginkább a szürrealizmusban gyökerező Európai Iskolához. 1946-ban örökségi ügyek miatt folytatta útját Egyiptomba, de oda már az ún. *Makarius-mappával* indult, amely az Európai Iskola művészeinek 1945–46-ban készült műveit tartalmazta. A negyvenhat darab grafikai lap és rajz olyan kulturális transzfer alapjának tekinthető, melynek célja egyrészt a nemzetközi bemutatkozási lehetőség megteremtése, illetve a művek eladása volt. 1946 májusában vöröskeresztes teherautón indult el Svájc felé, ahol Kállai Ernő ajánlólevelének köszönhetően Max Bill segítségével már 1946 nyarán megrendezte

az első kiállítást a grafikákból. Itt a kiállított anyag kiegészült a későbbi felesége, Reiner Éva által szállított további művekkel. Rövidnek tervezett, de végül hat évnyi kairói tartózkodás után Makarius Reiner Évával egy időre Párizsba ment, majd 1953-ban Buenos Airesben telepedtek le, ahol Makarius 1954-ben egy kereskedelmi galériában, majd 1957-ben a város egyik modern művészeti múzeumában immár nemzetközi kontextusban mutatta be a dél-amerikai közönségnek a magyar műveket, majd 1968-ban saját galériájában rendezett belőlük kiállítást.

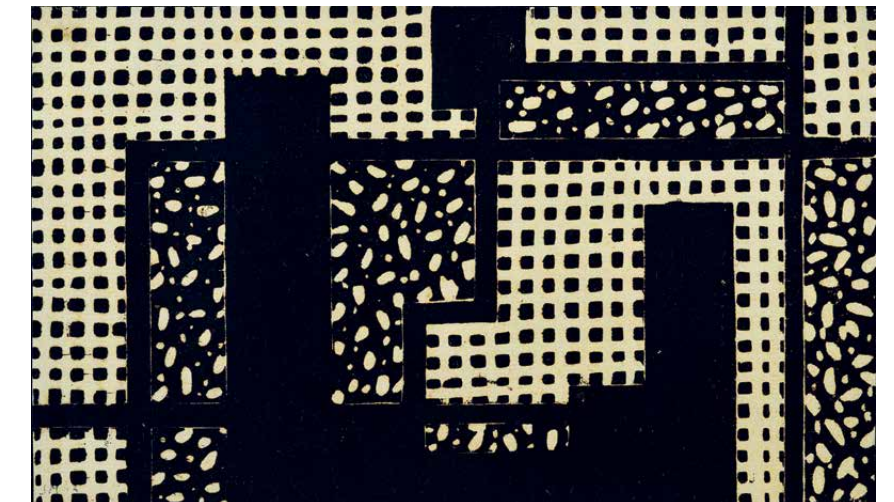
Makarius kuratori, kultúrdiplomáciai tevékenysége mellett kísérleti filmeket, illetve projektogramoknak nevezett képeket és fotókat is készített. Az 1980-as években New Yorkba utazott, ahol az Európai Iskola egyik alapítóján keresztül megismerte Müller Miklós sejtbiológust, aki 1988-ban megvásárolta a mappát, így az a Müller-Keithly-gyűjtemény része lett. Magyarországon 2003-ban, majd 2006-ban mutatták be a mappa anyagát, ami végül a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtárba került.

A szinopszis után a treatment¹ vagy, ha bátrabbak vagyunk, a forgatókönyv megírásához már hipotézisekre is szükségünk lesz. A kiállítás által felvetett kérdések izgalmas dramaturgiát ígérnek.

Reiner Éva, fotó: Leila Makarius / HUNGART © 2021



Makarius Sameer: *Kompozíció*, linóleummetszet, papír, 150 × 252 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

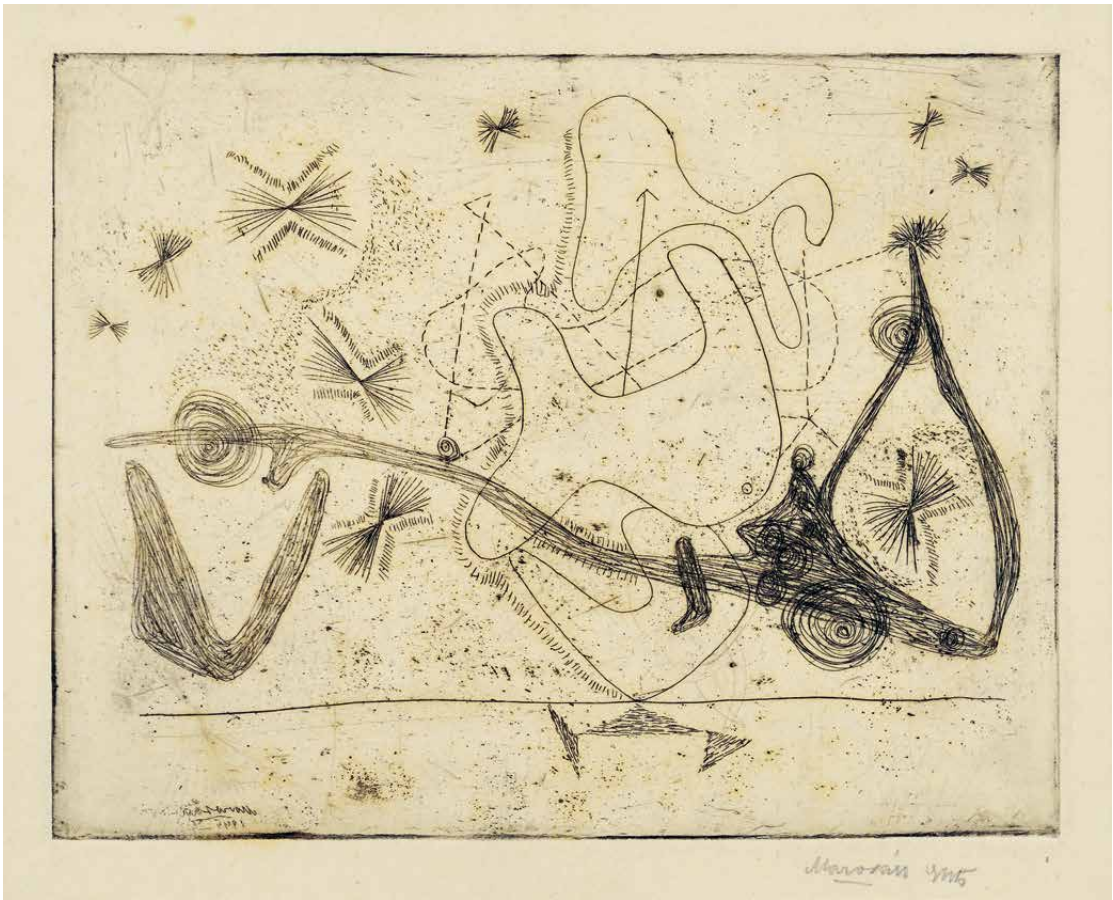




Gyarmathy Tihamér: *Kompozíció*, 1945, ceruza, színes zsírkréta, papír, 290 × 210 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

Sok kérdésre a remekül felépített kiállítás és a témát több szempontból is rendkívül alaposan megvizsgáló katalógus tanulmányai részben válaszokat is adnak. A kiállítás koncepciója nagyban segítheti „filmes munkánkat”, hisz a *Makarius-mappa* szempontjából érdekes helyszíneket, valamint a főszereplő Makarius kultúrdiplomáciai, illetve művészi tevékenységét mutatja be. A kiállítás mellékszálai és Árvai Mária katalógusban szereplő tanulmánya emellett a mellékszereplők (Makarius felesége, Reiner Éva, és a művésztárs, Marcel Jean) karakterének kibontásában is segít. A teret körbejárva további kérdések cikáznak: miért nem tudott a mappa a nemzetközi szintén betagozódni? Mi is volt az eredeti cél a mappa létrehozásával és külföldi bemutatásával? Miért olyan, amilyen a művészekről válogatott munkák aránya? Sameertől miért csak

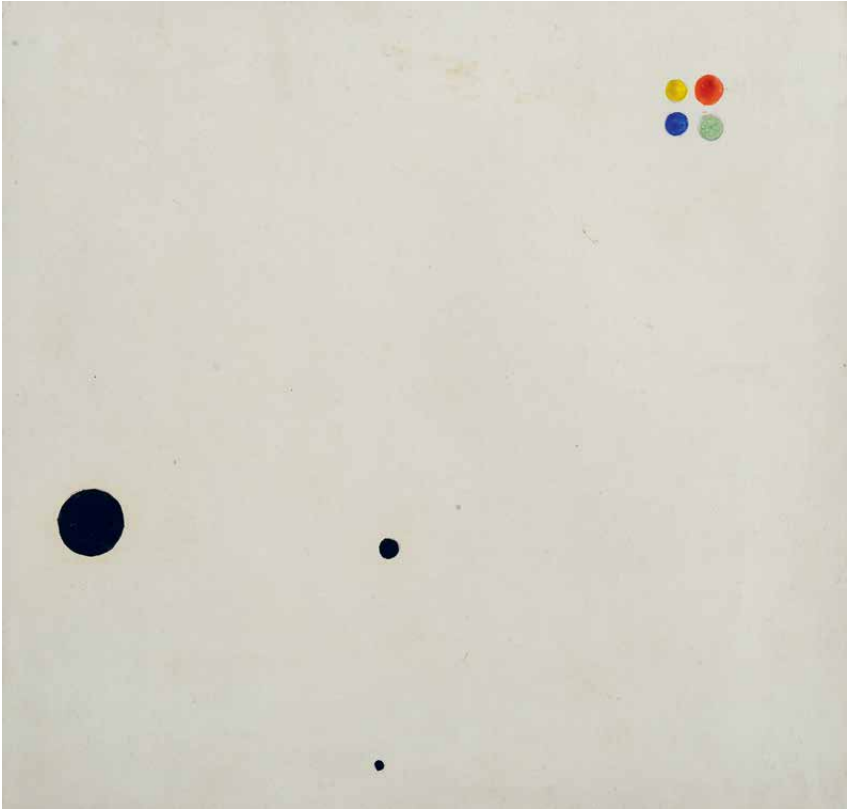
egy mű szerepel? Ki válogathatta a műveket? Ezzel kapcsolatban Földi Eszter tanulmányában Kállai Ernő mellett magát Makariust is megnevezi. A művek válogatásának szempontrendszerét illetően érdekes lehet az a kérdés, hogy vajon mi befolyásolhatta azt nagyobb mértékben, az eladási cél vagy még inkább a kulturális kapcsolatszervezés szándéka, ami rendkívül fontos lehetett a művészeknek egy ennyire kiszámíthatatlan történelmi, gazdasági helyzetben. Mind a kiállításból, mind a katalógusból világosan kiderül, hogy a felvetődött kérdésekre a válaszok mennyire alapulnak tényeken, illetve hipotéziseken. A *Makarius-mappa* kontextusának értelmezéséhez segítséget nyújtó, a térben világosan elkülönülő mellékágak között az Oratórium központi részében kiállított művek szemlélése közben figyelmünk a kalandról átterelődik a lényegre.



Marosán Gyula: *Cím nélkül*, 1945, rézkarc, papír, 128 × 150 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

A kalandon túl: a művek

A treatment megírásához segítséget nyújtó kérdések felsorakoztatása után a moziból ugorjunk kicsit vissza a múzeumba, és nézzük meg a *Makarius-mappa* műveit, amelyeknek bravúros anyagkezelése a legmodernebb technikai eszközökkel sem reprodukálható. Földi Eszter a katalógusban olvasható tanulmányában kiemeli, hogy az Európai Iskola expresszív-szürrealista-konstruktivista szemléletéhez a papíralapú műfajok alapvető jelentőséggel bírtak kis méretük és könnyen terjeszthetőségük miatt. A lapok szélessége és magassága 10 és 30 cm között váltakozik, a felületet kitöltő vonalak és formák szinte gesztusként hatnak. Elragadó, ahogy a művészek a felület méretének megfelelő, maximális intenzitású gesztust hozták ki magukból. Természetesen a gesztus fogalmáról a szintén a szürrealizmusban gyökerező, a második világháború traumáit feldolgozó absztrakt expresszionista monumentális festmények juthatnak először eszünkbe. A meglepetés épp ebben rejlik: míg Pollockék egész testből, erőteljes dinamikával készítették képeiket, a Kiscelliben látható grafikák és rajzok esetében mindez csuklóból történt. Ennek az alkotómódszernek egyik kiindulópontja az elődnek tekintett Vajda Lajos lehetett, akinek rövid életművében papíralapú munkáin 1937-től végigkövethető a kompozíciót meghatározó dinamika – csomagolópapírra készült, 1940–41-es kompozícióinál a megnövekedett méret velejárója a lendületesebb gesztus. Alapos megfigyeléssel, ahogyan Vajdánál, úgy a *Makarius-mappa* különböző lapjain is nyomon követhető az átgondolt komponálási mód. Néhol (Lossonczy Tamás, Gadányi Jenő képein) halványan, de felsejlik a kompozíció alapstruktúrája, ebbe illeszkedik a szénnel, tussal, krétával, ceruzával rajzolt dinamikus vonalrendszer. A különböző anyagokban rejlő lehetőségeket kihasználva nagy variabilitással elkészült műveket láthatunk. A művészek egy része, Makarius Sameert is beleértve, egy időre elhatárolódott a figurális kompozícióktól, és



Lossonczy Tamás: *Kompozíció*, 1945–46, akvarell, színes ceruza, papír, 168 × 164 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

létrehozta az Elvont Művészek Csoportját, amelynek teoretikus alapját Kállai Ernő bioromantika-elmélete határozta meg. Eszerint az absztrakt formák forrása „a természet rejtett arca”, mely szabad szemmel nem látható. Erre reflektál a kiállításon látható elektronmikroszkópos felvétél, melyet a sejtbiológus Müller Miklósról (a mappa megvásárlójáról!) neveztek el. Az egysejtű felnagyított képén láthatóvá válnak a mappa absztrakt művein is visszakösző részletek, textúrák. A kis méretű grafikák, ha hajlandók vagyunk közel menni és elmerülni a látványban, a mikroszkóp képéhez hasonló világokat rejtenek. Lossonczy Tamás tussal, illetve akvarelllel készítette lírai absztrakt kompozícióit. Érdemes közelebbről szemügyre venni ezeket a szinte minimálisra redukált apró, színes felületeket, amelyeken néhol tussal, néhol színes ceruzával variálja az akvarellpontokat. Különösen érdekes a vöröses-

sárgás biomorf forma alatt felsejlő lágy, transzparens rózsaszín felület. Hasonló alakzatok figyelhetők meg Marosán Gyula rézkarcain. A horizontvonallal jelölt térben keverednek a kontúrral zárt, különböző dinamikájú felületkitöltéssel rendelkező formák és a különálló, szabadon lebegő sugaras vonalstruktúrák, apró vonalörvények. Gadányi Jenő *Absztrakt táj* című művének vonalkázott, pettyezetett, pontozott, örvénylő finom tusgesztusait az alatta lévő visszafogott színű akvarellfelületek teszik líraiabbá. Gyarmathy Tihamér ceruzával és színes zsírkrétával készült rajzain nyomon lehet követni az alkotói folyamatot; kiderül, hogy a csuklóból irányított különböző dinamikájú gesztusok számos lehetőséget rejtenek. A zsírkréta és a színes ceruza anyagi minőségének különbségén túl a kompozíció meghatározó eleme az egymást metsző és párhuzamosan futó apró, íves vonalkák karcolata, illetve magának a papírnak

a textúrája. Erőteljes színdinamikájú biomorf formákból építkeznek Rozsda Endre és Zemplényi Magda ceruzarajzai is. Keletkezési idejével és egzakt geometrikus struktúrájával is kicsit különállónak tekinthetjük Makarius Sameer linómetszetét. Míg a mappát tartalmazó grafikák, rajzok (az elődök: Ámos Imre és Vajda Lajos műveit leszámítva) 1945–46-ban készültek, Sameer alkotása 1943-as. A fekete-fehér kompozíción az erőteljes geometrikus formák között egy rácsrendszer, illetve lágyabb, apró íves minták rajzolódnak ki. A különböző technikával létrehozott lágy és statikus felületek dinamikája határozza meg a figurális műveket is. Korniss Dezső *Illumináció* című monotípiásorozatának lapjain az antropomorf és geometrikus struktúrák erejét a rusztikus hatású, szelídebb alap ellensúlyozza. Anna Margit 1946-os *Fej* kompozíciójának drámáját a grafit, a tus, a tempera és az olaj expresszív összjátéka határozza meg. Az arcon felsejlő fehér alap és a temperával felvitt telített fehér tempera nyersességét az újabb rétegben rákerülő ceruzás sávozás oldja fel. Bán Béla határozott kontúrral és sűrű, erőteljes tusvonalakkal kitöltött felületekkel megrajzolt *Fejének* kompozíciója alól felsejlenek a kék-narancs

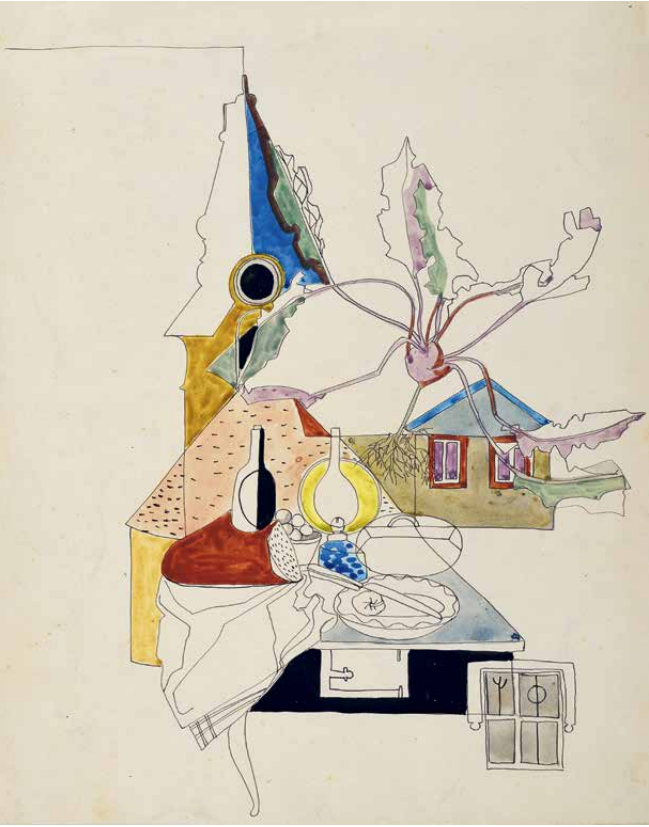


Korniss Dezső: *Illumináció*, 1945–46, olaj, monotípia, papír, 72 × 102 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

akvarellal felrakott lazúros gesztusok. Bánhoz hasonlóan Barcsay *Emberpár kertben* című művét is ez a kettősség határozza meg, az akvarellal, színes krétával expresszíven kialakított háttér transzparensen illeszkedik a tussal készült figurális réteghez.

A Vajda-féle rajzmontázsok rendszerét eleveníti fel Szántó Piroska lírai hangulatú, akvarellal színezett tusrajza, ahol a szentendrei motívumokat a rá jellemző növényi elemmel, ebben az esetben egy lágy vonalvezetésű karalábéval szerkeszti egybe.

Enteriőr a BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár 60 év alatt a Föld körül. Az Európai Iskola grafikái a Makarius–Müller-gyűjteményből című kiállításáról, fotó: © Keppel Ákos / HUNGART © 2021



Szántó Piroska: *Kompozíció*, 1946, akvarell, tus, papír, 325 × 260 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

Figyelemre méltó Bálint Endre *Bergen-Belsen* című sorozatának technikaválasztása. A második világháború drámájának kifejezésére Bálint a linómetszetet választotta: a fekete alapból felvillanó pozitív-negatív formáknál szinte nyomon követhetjük a linómetsző kés határozott, nyers metszéseit, így a tragédia szimbólumainak, motívumainak szerepeltetésén és a formai megkomponáltságon túl az expresszív felületkidolgozás is jelentést hordoz. E rövid képleírásokból is kiderülhet, mennyire fontos döntés volt az anyag megválasztása. A műveket eredetiben szemlélve lépésről lépésre lehet elbontani a különböző gesztusokat. Az alapos megfigyelés során azokra a kérdésekre

kaphatunk választ, hogy az Európai Iskola művészei a korlátozott lehetőségek között a különböző technikákat hogyan és miért variálták gyakran akár egy-egy művön belül is, meglepő változatossággal. Ez különösen szembeütő, ha az Oratórium után a folyosón sétálva a múzeum saját gyűjteményének Európai Iskolá-s darabjait is végignézzük.

Happy end

A kalandfilmek rendszerint happy enddel végződnek, a hős különböző akadályokat leküzdve eléri célját. Makarius Sameernek ez nem sikerült, a viszontagságos körülmények között bemutatott kiállítások nem hozták meg az Európai



Anna Margit: *Kék fej*, é. n., tempera, papír, 130 × 95 mm, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest / HUNGART © 2021

Iskola művészeinek a nemzetközi szakmai sikert. Mindeközben az Európai Iskola tagjai 1948-ban kénytelenek voltak tevékenységüket csoportként befagyasztani Magyarországon. A „Mi lett volna ha...?” kezdetű kérdések egy filmforgatókönyvhöz talán jól jönnek, de a művészettörténet-tudomány szempontjából nincs relevanciájuk. Ám a művek visszakerültek Budapestre, most a Kiscelli Múzeumban láthatók is – nem is létezhet ennél nagyobb happy end a nézők számára.

Őszi nagytakarítás. A Szinyei-hamisítások tipológiája II.

Szinyei Merse Anna

Eredeti kép másolása hamisítási céllal

Múzeumban vagy magángyűjteményben őrzött valódi Szinyei-képekről aránylag kevesebb egyedi másolat készült az elmúlt száz évben, mert a katalógusok, könyvek, folyóiratok illusztrációi és a szobadísznek szánt, poszterszerű reprodukciók alapján sokkal kényelmesebben lehetett dolgozni – a hamisítóknak is. A Könyves Kálmán cég múlt század elején aránylag nagy példányszámban és igényes kivitelben piacra dobott színes reprodukciói – az aránylag kisszámú becsületes és jó minőségű másolat mellett – sajnos rengeteg hamisítvány készítésére is kitűnő alkalmat szolgáltattak, amint azt az előző részben láttuk. Amikor az ōuvre-katalógus összeállításakor sok helyre kellett kiszállnom a képek megtekintése céljából, nem egy esetben szembesültem a papírra vagy vászonra nyomott reprodukciók akár felülfestett példányaival is. Magukat az aránylag szintartó százéves reprókat külföldön is becsben tartják: a *Lila virágé* például Angliában, a *Fehér fa* képe Amerikában bukant fel. A Szépművészeti Múzeum tulajdonából törölt és állami ajándékként 1939-ben Hitlernek Berlinben átadott *Vénasszonyok nyara* reprodukcióját (1. kép) illetően Tirolból, illetve a belgiumi Liège-ből is érkeztek megkeresések, hiszen az üveges keret alatt nem mindig egyszerű megkülönböztetni a nyomatot az egyedi műalkotástól.¹ Utóbbi három képnek eddig nem bukantam hamisítványára. Annál inkább szemet szűrtak a *Majális-vázlat*, a *Pipacs a mezőn*, az *Erdő széle* vagy a *Patak* reprodukciói alapján pingált gyenge utánzatok, többségükben igen rossz szignókkal.²

1. kép: A *Vénasszonyok nyara* című festmény keretezett reprodukciója



A legizgalmasabb hamisítási felfedezést az 1982-ben bírálatra beadott *Nerovölgy, Wiesbaden* című Szinyei-képnek köszönhettem.³ Felbukkanásáig az azonos témájú, a királyi várból származó védett képet ismertük eredetiként, amely az Országgyűlési Iroda tulajdonában állt. Mivel vakrámája megőrizte a wiesbade-ni festékkereskedő eredeti pecsétjét és az Ernst-aukciós kiállítási cetlit is, nem merült fel kétség az eredetiséget illetően. A méretében is azonos bírálati kép fel-tűnően magasabb kvalitását tapasztalva azonban gyanút fogtam, és vizsgálatra bekértük társát a Parlamentből. A gon-dos összevetés igazolta sejtésemet: a par-lamenti másolat a termélységet alig ér-zékeltető, gyengébb munka, mely nem képes Szinyei egymáshoz közel fekvő, mégis változatos tónusainak villódzó színgazdagságát visszaadni. A dombol-dali sűrű lombzat rötes foltjai, a sok-fajta zöld árnyalat, az ég kékjei, a felhők puha tömege csupán az eredeti művön utalnak Szinyei festésmódjára. A máso-lónak nem sikerült követnie a mester energikus ecsetjárását, de kínosan ügyelt a rész-letek pontos követésére. Eltérés főként a jobb oldali tisztás egyes elemeinél és a bal oldali sötétebb facsoport árnyékolásánál figyelhető meg. A másolat (2. kép) talán leg-gyengébb pontja a hat szénaboglya gyermeki egyszerűséggel gömbölyödő halma – mindez az eredeti festményen puhábban, rafináltabban és környezetével szorosabb összhangban jelenik meg. A szignók összehasonlításakor is hasonló eredményre ju-tottam: az eredeti lendületes kézjegyéhez képest a hamisítóé mesterkétebb, merevebb. Szinyei németországi gyógykezeltése idején, a motívum kiválasztását követően kint a természetben festette tájképét, erről az eredeti vászonba és festékanyagba nyomódott rajzszögek is árulkodnak, amelyek a Galéria fotótárában őrzött korabeli fotón is felis-merhetők, míg a másolaton teljesen hiányoznak. Fennmaradt még a vakrámák kérdé-se – ezek furfangos cseréjét Velledits Lajos restaurátor kollégám bizonyította, főként az eredeti nagyobb fejű és az újabb, kisebb fejű szögek által ütött lyukak árulkodó nyomai által. A csalás ezen aljas formáját valószínűleg az 1930. és 1931. évi három Ernst-aukció közötti időben követhették el, amikor az eredeti alkotás nem kelt el, így huzamosabb ideig dolgozhatott a hamisító, aki talán csak másolásra kapott ott enge-délyt. Közben kicserélhette a vakrámákat, majd utólag ráfesthette művére a hamis szignót is. Aztán az ügyesen létrehozott és szinte támadhatatlan új „Szinyei-kép” már mehetett is a királyi vár, végül a Parlament szobadíszének, ahol máig ezt a célt szol-gálja. Kiállításokra természetesen a magántulajdonú eredetit szoktuk kölcsönkérni. A legutóbbi évtizedekben a hamisítás már nemcsak az elkövető festői adottságain alapszik, hanem a tájékozottságán is a művészeti szakirodalomban. Az ōuvre-kataló-gusokat böngészve egyesek így találtak rá azokra a régóta lappangó Szinyei-művekre, amelyeket a mostani generációkból valószínűleg senki sem látott, és amelyekről csak gyenge minőségű fekete-fehér reprodukciók maradtak fenn régi katalógusokban, a sajtóban vagy akár a nagymonográfiám bélyegnyi méretű fotói között. A meglévő adatok birtokában aztán elkészítették az eredeti mű mérethelyes és a mester akko-riban készült ismert alkotásai alapján valószínűsíthető színeket használó, szignált „másolatát”. Már csak az eredetiséget igazoló attest hiányzott, de sajnos ezt sem olyan

Őszi nagytakarítás.
A Szinyei-hamisítások tipológiája II.



2. kép: A *Nerovölgy, Wiesbaden* című festmény hamisítványa

- 1
Szinyei 1990, 127., 203. o. Ő. kat. 197. Olaj, vászon, 109,5 × 140,3 cm, jelezve balra lent: Szinyei 1904. A nyomata kb. 57 × 70 cm-es. Az eredeti képet állítólag máig Amerikában őrzik, talán vissza lehetne igényelni a múzeum számára.
- 2
A *Majális-vázlatról* (ő. kat. 96., 28,8 × 34,3 cm) 36 × 48 cm-es; a *Pipacs a mezőnről* (ő. kat. 179., 88,5 × 79,7 cm) 50 × 45, illetve 68 × 54 cm-es méretű; az *Erdő széléről* (ő. kat. 222., 80 × 100 cm) 60 × 80 cm-es; a *Patakról* (ő. kat. 147., 37,5 × 56,5 cm) egy 27 × 41,5 cm-es hamisítványt jegyeztem fel magamnak, de a többit már figyelemre se méltattam.
- 3
MNG bírálati szám: 1146/82. Szinyei 1990, ő. kat. 199. Utoljára kiállítva és a katalógusban színesen közölve: *Szinyei impressziói* (kurátor: Géger Melinda és Szinyei Merse Anna). Kaposvár, Vaszary Képtár – Nyíregyháza, Jósza András Múzeum, 2019, kat. sz. 52.

4
Szinyei 1990, œ. kat. 232.
5
Szinyei 1990, œ. kat. 235., olaj, vászon,
40 × 50 cm. A sápadtabb változat azonos méretű.
A színesebb képet (olaj, vászon, 40,7 × 50,5 cm)
a kecskeméti katalógusban a Virág Judit Galéria
és Aukciós Ház tulajdonaként reprodukálták.
dr. Nátyi Róbert: *Szinyei Merse Pál – A természet
bűvöletében*. Kiállítási katalógus, Kecskemét,
Bozsó Gyűjtemény, 2017, 25. o.
6
A csendélet: Szinyei 1990, œ. kat. 11. (a hamisítvány
adatait nem jegyeztem fel). A cápás tengerkép:
uo. Ő. kat. 88. (a hamis kép: olaj, vászon,
60 × 80 cm, jelezve jobbra lent: Paul Szinyey).
7
A hamisított kép: olaj, fa, 24,3 × 49,8 cm,
utólagos jelzés jobbra lent: Szinyei. Vö. Grad de
Graaff: *Oscar Mendlik 1871–1963. Hongaarse
zee- en portretschilder te Aerdenhout*.
Gemeentehuis Bloemendaal, 2005, 73., 107., 178. o.
A Capri-analógia: 49. o.

3. kép: Szinyei Merse Pál: *Őszi nap (A régi jernyei kert)*



nehéz ilyen csali esetekben beszerezni. Amikor egy kolléga már-már elfogadta volna az 1913 óta senki által nem látott *Sárosi táj* hamis replikáját, tanácsomra ez mégsem történt meg. Az alaposabb vizsgálatnál ugyanis szerencsére még időben kiderült, hogy az új darab mégsem teljesen azonos a csak apró, gyenge fotón tanulmányozható eredetivel.⁴ Ráadásul éppen a Szinyeire jellemző, sajátosan naturalista, emellett valóban levegős lombfestést, gabona-, fű-, virág- vagy akár a könnyed felhőábrázolást sem sikerült pontosan utánoznia a hamisítónak! Közelít, de mégsem ugyanaz: nagy a különbség egy zseniális művész és egy kevésbé tehetséges, ám nagyon igyekvő „festő” között. Utóbbi a szignón is elcsúszott: a kezdőbetű ilyesfajta kanyarítását több hamisítványon már jó ideje fel lehetett fedezni. Néhány évvel ezelőtt sajnos én is beugrottam az ilyesfajta ügyeskedésnek, és elfogadtam eredetinek a bizonyára hasonló módon készült *Őszi nap (A régi jernyei kert)* címen katalogizált festmény aránylag jó szignóval rendelkező hamisítványát (4. kép). Aztán az ájulás környékezett, amikor Virág Judit pár hónap múlva ugyanennek a képnek egy jóval színesebb megoldásáról kérdezte véleményemet!⁵ Ez a tetszetősebb színvariáns (mert maguk a tájképi motívumok mind azonosak voltak) sokkal gyakorlottabb és könnyedebb kéz munkájára vallott: a zöldek árnyalataiban fűrdő napsütötte parkrésztetet a koraősz lángoló meleg sárgái és a képtéren kívüli fák mélyzöld árnyékai tették élővé (3. kép). Ehhez képest a másik variáns kissé sápadtabb, a sárgás-barnás tónusok dominanciáján alapuló késő őszi színvilága unalmasnak tűnt, pedig az is a természetben gyakran megfigyelhető – és lényegében Szinyeitől sem teljesen idegen – színharmóniakon alapult. Ekkor már a színesebb kép tűnt eredetinek, és nagyon bántott, hogy a másikra képes voltam korábban igent mondani. Ilyenkor látszik, hogy a műbírálati tevékenység mennyire kiszolgáltatott a körülmények összjátékának, vagy akár a véletlennek, legjobb szándékaink ellenére is. Mert mi lesz, ha egy harmadik kép is felbukkan majd egyszer? Ezután még inkább tartózkodtam attól, hogy határozott igennel

vagy nemmel válaszoljak ilyen kényes esetekben, még a saját hatvan évnyi tapasztalatom birtokában sem. Az újabb generációk művészettörténészein múlik aztán, hogy ők se legyenek partnerek nagy mestereink életművének felhígításában, amint ez néhány művésznél sajnos máig létező probléma. Ha ez mégis megtörténne, az ecsetjét időnként hosszú évekre pihentető, amúgy sem túl szorgalmas Szinyei Merse Pál esetében például az alig több, mint kétszázötven darabos, zömmel kvalitásos eredeti oeuvre (amelyet, úgy gondolom, hogy szerencsés esetben maximum húsz valódi, újonnan előkerülő művel lehetne esetleg még kiegészíteni) hamar elérhetné a négy-ötszázas, attól kezdve már a gyengébb képek dominanciáját hordozó darabszámot is! Ez pedig már súlyos erkölcsi, szakmai, kulturális és nem utolsósorban anyagi kérdés.

Ugyanebben a kategóriában végül külön kis csoportot képeznek az olyan hamis képek, amelyekkel az oeuvre-katalógust gondosan átböngésző csalafinta személyek azokat a számunkra megfoghatatlanul létező, csupán témájukról ismert lappangó Szinyei-műveket szerették volna eredetiként felfedeztetni, amelyek címe mellett a műjegyzékben még méretek sem szerepeltek, és sehol sem voltak reprodukálva. Ezek a hamisítók sem számoltak a stíluskritikai vizsgálódás lehetőségeivel, így joggal gondolhatták, hogy a lebukás veszélye ezúttal a szokásosnál is kisebb. Ilyen próbálkozás volt az a Szlovákiában aukcionált, de korábban nekem is bemutatott csendélet, amely az egészen korai, virágos-kagylós csendéletet szándékozott volna – sikertelenül – pótolni, vagy például a szintén csak címéről ismert *Tengerkép cápával*.⁶ Utóbbin persze híre-hamva sem volt cápának, de a tenger is igencsak különbözött mindattól, amit Szinyei valaha is festett.

Más művészek alkotásaiból gyártott Szinyei-hamisítványok

Ha már tengerről van szó, igen sajnálatosnak tartom, hogy egy gyönyörű kis Mendlik Oszkár-képet hamis „Szinyei” szignóval láttak el, nyilvánvalóan a két művész eltérő műpiaci értékelése miatt (5. kép). Rövid kutatás után több szépséges – rafináltan gyöngéd színvilágában és stílusában is igen közelálló – tengeri analógiát találtam hozzá egy Mendliknek szentelt holland kiadványban. És vigyázat, ha felbukkannának még hasonló próbálkozások, jó tudni, hogy Szinyei 1902–1904 körüli Capri-képeivel nagyon is rokon egy ugyanott reprodukált 1914-es Mendlik-féle tengerkép: nehogy beugorjunk, ha ilyenre is „Szinyei” szignót pingálna egy elvetemült elkövető!⁷ Szinyei világával teljesen ellentétben áll viszont az az igen régies, apró staffázs-alakokkal és hamis szignóval ellátott tájkép, amelyet Déri Frigyes ajándékozott a róla elnevezett debreceni múzeumnak. Még azt is kizártnak tartom, hogy a Nagyváradon, Mezey Lajos műtermében másolt gimnazistakori munka lenne, annyira különbözik az ekkori képeitől is.⁸ Valamivel későbbi, 19. század végi lehet egy 1971-ben, a Dorotheumnál aukcionált festmény, amely az aprólékosan megfestett, valamelyest barbizoniasnak tűnő táj előterében egy napernyős fekvő női aktot és két meztelen gyermeket ábrázol, hamis „Szinyei” szignóval (6. kép). Ki tudja, hogy véletlen-e: az akt és a táj felfogása is erősen hasonlít egy ugyanakkor árverezett, 1889-es brit képre, Szinyei művészetének bármely korszakától azonban óriási szakadék választja el.⁹ Sajnos a Sotheby’s is eredetiként publikálta egy 1990-es árverési katalógusában azt az itthon mindenki által hamisnak nyilvánított képet, amely már a két világháború között, majd 1980-ban is felbukkant a magyar műpiacon, aztán nyoma veszett.¹⁰ Ez a labilis térképzésű és kompozíciójú festmény egy fa árnyékában heverő, sután és elrajzoltan felvázolt párt ábrázol, jobbra a háttérben napsütötte régi épülettel, amelynek kopár homlokzatát egyetlen kapu töri meg (7. kép). A levegőtlen és fantáziátlan, szűk skálájú színvilág éppúgy idegen Szinyeitől, mint a bizonytalanul formált szignó. Egy sokkal kezdetlegesebb állapotú, épp csak elkezdett kis vázlatról azért ejtek itt még szót, mert annak egyetlen domináló motívuma szintén egy tagolatlan



4. kép: A hamis *Őszi nap (A régi jernyei kert)*



5. kép: Mendlik Oszkár tengerképe hamis Szinyei-szignóval

8
Francia tájkép, olaj, vászon, 50 × 67,5 cm.
Jelezve elől középen: Sziney Merzse Paris [sic].
Debrecen, Déri Múzeum, Itsz. DF 206.16.1.
9
Dorotheum 591. Kunstauktion, 1971. 88. sz.
Pál Szinyei Merse: *Ein Sommertag (Egy nyári nap)*,
aláírva és keltezve: Szinyei P. 67. Olaj, vászon,
35,5 × 50 cm (12 ezerről 28 ezer schillingre verték fel). A brit kép: Samuel Reid (1854–1919):
Das Bad im Walde (Fürdés az erdőben), 1889, olaj,
vászon, 40 × 60 cm (8 ezer schilling).
10
Parkban (Szerelmespár), olaj, vászon,
71,5 × 46 cm, jelezve jobbra lent: Paul v. Szinyei.



6. kép: A Dorotheumnál aukcionált Szinyei-hamisítvány



7. kép: A Sotheby's-nél árvezetett Szinyei-hamisítvány

11
MNG bírálát 2/1980. sz. Ismeretlen festő (nem Szinyei!): *Felhőtanulmány*, olaj, vászon, kartonra ragasztva, 25,2 × 32,2 cm, jelzés nélkül. Ugyanerről még 2006-ban is kérték véleményemet.

12
Vízparti jelenet, előtérben kalapos nővel, olaj, vászon, 32,2 × 23,2 cm, hamis jelzés jobbra lent: Szinyei. A berlini Dannenberg aukciós ház árvezette Szinyeiként, 3926-os tételszámmal idén, szeptember 25-én ezt a képet.

13
Balatonfelvidéki részlet (Napernyős nő tájban), olaj, vászon, 15,2 × 22,2 cm. Hamis jelzés balra lent: Szinyei. Stílusanalógiája: Szinyei Merse Rózi: *Bodrog partja*, 1922, olaj, fa, 16 × 23,8 cm, jelezve balra lent: Sz. Merse Rózi. Rózi életművét első ízben feltáró írásom, az említett tájvázlat reprodukciójával együtt, november végétől a Magyar Nemzeti Galéria *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete* című kiállításának katalógusában lesz olvasható.

épület, ami akár egy nagy sziklatömbként is értelmezhető, fölötté felhős kék ég. Nincs szignálva, de hátoldalán egy 1958. január 18-i dátumú nyilatkozat olvasható, miszerint „Szinyei és Jeszenszky eredeti Szinyei felhőtanulmányának ismerték el.” Itt édesapámra utal, aki tizennyolc nappal korábban, január 1-én nagybetegen hunyt el, így ezúttal sem tiltakozhatott.¹¹ A jellegtelen kis tanulmány bárki műtermi hulladéka lehet, érthetetlen, hogy éppen Szinyei neve merült fel vele kapcsolatban. A legnívósabb nemzetközi műkereskedelemben rendkívül káros a magyar festészet nagyjainak ilyen siralmas hamisítványaival találkozni, hiszen ahogy itthon, úgy külföldön még kevésbé lehetséges nagyobb számban tanulmányozni az elsőrangú alkotásaik zömét. Ebben az alig vegetáló művészeti könyvkiadásunk is ludas, mert nemcsak a ritkásan megjelenő kiállítási katalógusokra, hanem tisztességes minőségű és számú reprodukcióval, valamint oeuvre-katalógussal is ellátott, többnyelvű komoly monográfiák tucatjaira lenne mielőbb szükség ahhoz, hogy lassanként felszámolhassuk elmaradottságunkat a nemzetközi mezőnytől. A jelenlegi szűkös adottságok mellett kollégáinknak is sokkal több munkájába kerül, ha meggyőzően akarják bizonyítani legjobb művészeink életművének szerves európaiságát, korszerűségét. A külföldön is aránylag nagy számban található hamis vagy téves attribúciójú művekhez visszatérve, legutóbb 2019-ben Németországban bukkant fel egy vidám színvilágú, mandolinozó nőt ábrázoló 20. századi festmény (8. kép). Jobban járt volna, ha meghagyják olyannak, amilyen, még ha nem is lehetett tudni, hogy ki festette (nem gondoltam magyar képnek), ám utólagosan rápingáltak egy rettentően rossz szignót („Paul Szinyei”), ezért sürgősen lebeszéltem megvételéről honfitársnőnk, aki szívesen hazahozta volna a képet (az adatokat fel se jegyeztem). Jó évtizede azonban már áthoztak Németországból egy félbehagyott, Szinyeinek szignált kis képet (9. kép).¹² Ez is egyike volt azoknak az intenzív színvilágú, már-már fauve-os megközelítésű, ám a mester teljes életművétől idegen felfogású és eszköztárú műveknek, amelyek a Szinyeit követő generáció Európa-szerte elterjedt szellemiségében fogantak. Nagyot tévedett az, aki utólag Szinyei nevével fémjelezte – ráadásul a kezdőbetű számos hamisítványról ismert formájával –, hiszen már a premier plánba hozott kalapos nő és a háttéri tengerparti nyüzsgés markáns léptékváltása is jóval modernebb komponálásmódról árulkodott. Bár széles európai körből



8. kép: Ismeretlen festő képe hamis Szinyei-jelzéssel



9. kép: Berlinben árvezetett Szinyei-hamisítvány

lehetne találgatni alkotójára, szerintem a kép leginkább a számos utazását követően Hollandiában letelepedett Góth Móric (1873–1944) nevéhez köthető. Talán érdeklődésre tarthatnak számot az előzővel nagyjából azonos évtizedekre tehető és még kisebb méretben készült, akkor balatonfelvidéki tájnak tartott verőfényes vázlat szakértési fázisai. 2004-ben, majd 2008-ban is megmutatták különböző személyek, és én stíluskritikai alapon kitartottam amellett, hogy a tetszetős kis képnek nincs köze Szinyeihez, hiszen az utána következő nemzedék preferenciáit viseli magán (10. kép). Aszimmetrikus, ám gondosan kiegyensúlyozott kompozíciójában az egyetlen felróható hiba a jobb szélen ülő napernyős nő piros kabátjának esetlegessége, amely mögött értelmezhetlenné válik a test, bár ez a vázlatosságból is következhet. A pasztózus ecsetvonások épp itt vékonyodnak el, így előtűnik a figura és az ernyő szárának ceruzás előrajza is. De ki lehet a festője? A vázlat levegőssége és dinamikus ecsetkezelése, a lombozat lüktetően élő, bátor felrakása végül felidézte bennem a művész leányának, Szinyei Merse Rózsának egy szinte azonos méretű és hasonlóan nagyvonalú kis tájvázlatát, amelynek alapján az ő szerzőségét ajánlottam (nála gyakrabban fordulnak elő aszimmetrikus elrendezésű művek), míg apjának a képre helyezett sárga színű, alig észrevehető (ez sosincs Szinyeinél) szignóját hamisnak tartottam.¹³ A következő évi, hamisításokkal foglalkozó konferencián tartott előadásához Végvári Zsófia viszont épp ezt a képet választotta ki cége komplex

10. kép: Ismeretlen festő vázlata hamis Szinyei-jelzéssel



14
Szinyei festékesdobozát, ecseteit, palettáját, törőrongyait Rózsi adományozta a Szépművészeti Múzeum Adattárának, azzal a megjegyzéssel, hogy ő maga is sokat elhasznált belőlük. Az említett *Eredeti vagy hamis? Korszerű festményvizsgálati módszerek* címmel rendezett konferenciát 2009. szeptember 22-re szervezte a *Műkincs.com* vezetője, Golovics Lajos.

15
Végvári Lajos: *Szinyei Merse Pál 1845–1920*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1986. Ekkor már egy másik kiadó asztalfiókjában pihent a teljesen befejezett nagymonográfiám, amely végül csak 1990-ben, a Magyar Nemzeti Galériában általam rendezett *Szinyei Merse Pál és köre* című átfogó kiállítás alkalmából jelenhetett meg. Vö. Szinyei Merse Anna:



11. kép: Csónakázás a Chiemseen, részlet



12. kép: Csónakázás a Chiemseen

szerepelhettek, vagy még ott sem, mert biztosan hamisnak tartottam.¹⁶ Az ezredfordulót követően aztán több olyan eredetiséget igazoló szakvéleményével is találkoztam, amelyekkel szemben én kizártam volna Szinyei sajátkezűségét. Sajnos ez más kollégák esetében is megtörtént – hozzájuk azért fordultak klienseik, mert többnyire Szinyei-kismonográfiák szerzői voltak. Mindannyiunkkal előfordult egyébként, hogy a hamisítók szemtelensége már odáig ment, hogy a szakvéleményeinket is hamisították... Évtizedek óta foglalkoztat a *Csónakázás a Chiemseen* címen ismert kis vázlat eredetisége (11., 12. kép). Az oeuvre-katalogusban a kérdéses képek közé helyeztem, és máig nem tudok biztos igent vagy nemet mondani rá. A komoly régi szakértők ambivalens ítélete sem segített: Petrovics Elek és Meller Simon eredetinek tartotta, míg Hoffmann Edith és Szinyei Merse Rózsi szerint a kép hamisítvány.¹⁷ Miután egy Carl Spitzwegről és baráti köréről szóló kötetben egy Starnbergi-tavi tájkép jobb szélén a Szinyeinek tulajdonított vázlat hölgyekkel teli csónakjának ügyesebben megfestett ikertestvérére találtam, erősen a hamisság irányába billent nálam is a mérleg (13., 14. kép).¹⁸ Annál is inkább, mert a német kép a müncheni Galerie Wimmer tulajdonában volt – ez a műkereskedés 1870 körül Szinyeitől is több képet vásárolt. Nehezen tudom elképzelni, hogy Szinyei, az az önféjű magyar festőnövendék másolta volna le magának (még hozzá nem is túl ügyesen) ezt a bizonyos motívumot, akinél ilyen másolásra abban az időben már egyetlen példát sem találhatunk, de az alakok hasonló formálására sincs analógiánk a Szinyei-oeuvre-ben. Elképzelhető viszont, hogy egy már meglévő képre került egy korai Szinyei-szignónak látszani akaró, kissé különös aláírás, még hozzá abban az időben, amikor már nagy igény mutatkozott az időközben elhunyt mester ifjúkori műveire. A vázlatot állítólag maga Meller Simon vette az 1920-as évek második felében Münchenben, és adta tovább barátjának, a híres műgyűjtő Kohner Adolfnak.

14. kép: A Grünenwald-kép részlete



13. kép: Jakob Grünenwald: *Starnberger See mit Zugspitzmassiv* (A Starnbergi-tó a Zugspitze hegygel), olaj, vászon, 37 × 75 cm

Szinyei-recepció Végvári Lajos korában és napjainkban, az újabb kutatások tükrében.
In: *Alkotás, értelmezés, recepció. Tanulmányok Végvári Lajos (1919–2004) művészettörténész tiszteletére*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2020, 75–84. o.

16
Végvári 1986, 67. (29. kép), kat. sz. 3., 30., 39., 82. (nálam kérdésesek); illetve kat. sz. 77. Felirata: „*Tájkép*, 1894 k. (a *Patak* c. o. f. vázlata). Fa, 26,5 × 35 cm, j. b. l.: Szinyei. mgt.”. Ezt máig hamisnak tartom!

17
Csónakázás a Chiemseen, 1866/67 körül, olaj, vászon, 35 × 28,5 cm, jelezve lent balra: P. v. Szinyey. Ld. Szinyei 1990, 208. o., kérdéses képek 4. sz.



15. kép: Szinyei Merse Rózsi: *Badacsonyi táj*, hamis Szinyei-szignóval



16. kép: Szinyei Merse Rózsi: *Nyárfa a Balaton partján*, hamis Szinyei-szignóval

18
Jakob Grünenwald (1822–1896): *Starnberger See mit Zugspitzmassiv* (A Starnbergi-tó a Zugspitze-heggyel), olaj, vászon, 37 × 75 cm, in: G. Roennefahrt: *Carl Spitzweg*. München, Bruckmann, 1960, kat. 296., Abb. 117.

19
Badacsonyi táj, 1916/17, olaj, vászon, 60 × 70 cm, utólagos hamis jelzés jobbra lent: Szinyei. Kiállítva Szinyei Merse Pál műveként: Ernst-Múzeum aukciói XLI., 1929. április, kat. sz. 454.; Szinyei Merse Rózsi műveként: Ernst-Múzeum aukciói XLV., 1930. november, kat. sz. 445. Mindkét esetben reprodukálva a katalógusban. Vö. Szinyei Merse Anna: Szinyei Merse Pál fonyódi képei, in: *„Színcsodák álmodója” – Szinyei Merse Pál Fonyódon*. Fonyód, Fonyódi Kulturális Intézmények, 2016, 25–26. o., 27. kép.

20
Nyárfa a Balaton partján, 1916/17, olaj, vászon, 40,5 × 50,5 cm, utólagos hamis szignó jobbra lent: Szinyei. Kiállítva Szinyei Merse Rózsi műveként: Ernst-Múzeum kiállításai LV., 1922. szeptember, XX. csoportkiállítás, kat. sz. 97.; aukcionálva Szinyei Merse Pál műveként (A *Balaton széle* téves címmel): Belvedere Szalon 36. aukció, 2012. június, kat. sz. 81. Ifj. Szinyei Merse Félix emlékiratai a leszármazottak birtokában. Vö. Szinyei 2016 (Fonyód), 25–26. o., 26. kép. Lásd még Nátyi Róbert 2017, 32. o., a reprodukcióval együtt (vö. 5. lábjegyzet). A kurátor megemlíti a kép szerzősége körüli polémiát, amiben nem kíván állást foglalni.

Utóbbi tulajdonából 1934-ben aukcióra, majd onnan Baumgarten Nándor gyűjteményébe került, hogy aztán újra Münchenben, végül megint Budapesten kössön ki. Szinyei Merse Rózsi néhány balatoni festménye szintén elszenvedte azt a „megtiszteltetést”, hogy apja hamis aláírásával lássák el. A *Badacsonyi táj* esetében ez az 1929-es aukcionálása előtt történhetett (15. kép). Mivel nem kelt el, a másfél évvel későbbi aukciós katalógusban – minekutána a festmény alkotója reklamált – már Rózsi műveként szerepelt.¹⁹ Rózsi Fonyódon festett másik képe, a *Nyárfa a Balaton partján* (16. kép) a festőművésznő 1922-es egyéni kiállítását követően Félix bátyja Kisasszonyszőlő-Tópart tanyai kúriáját díszítette évtizedekig, majd az államosításokat követően eladták. Nem tudni, mikor és kicsoda, de csak ezután láthatta el valaki Pál hamis szignójával és Lázár Bélának a hátoldalra ragasztott, szintén hamisnak tűnő attestjével. Ennek 1942. január 26-i dátuma már eleve nonszensz, hiszen a mű akkor még javában Félix alföldi otthonában függött, amelyről a művész ifjabbik unokája, szintén Félix, emlékirataiban kedvenc Rózsi-képeként emlékezett meg. A festmény 2012-ben már Szinyei Merse Pál műveként került aukcióra, majd onnan egy neves műgyűjteménybe. Fél évtizedre rá továbbra is apja műveként állították ki a kecskeméti, Bozsó-gyűjteménybeli Szinyei-kiállításon, holott egy évvel korábban Rózsi szerzőségét bizonyítva publikáltam a fonyódi kiadványban.²⁰ Tulajdonosa ezt azóta sem hajlandó elfogadni. Bár nem tartozik szorosan ebbe a csoportba, de két, Szinyeit ábrázoló arcképet sem szeretnék kihagyni az összesítésből. Az egyik Wilhelm Leibl híres 1869-es portréjáról a mellrészig készített jelzetlen, gyenge variáns. A másik egy kis ceruzarajz, amit ugyan aláíratnak Szinyeivel, de nem ő készítette, így nem nevezhető önarcképnek.²¹ A Japán-művészasztal melletti társaság néhány tagjától több ilyen rajz is fennmaradt.²²

A szignókról

Szinyei Merse Pál hosszú élete során változatos módon jelezte festményeit, rajzait – ez is gondot okozhat az eredetiség eldöntésénél. A hamisítók többnyire az idősebb korában használt, rövid „Szinyei” szignót igyekeztek követni, ami ugyan aránylag egyszerű formálású, mégis sokszor elrontották. Az előzőkben már utaltunk egy bizonyos csoportjukra, amikor akár egyetlen hamisító kézjelét is feltételezhettük, ám ezek gondos összehasonlító vizsgálatára ezúttal sem keríthetünk sort. A hamis szignók ennél azért változatosabbak, akad köztük néhány jobban sikerült utánzás is.

Ítéletalkotásunkat tehát sosem szabad csupán a szignókra alapozni – mesterünk esetében a stíluskritika elsődlegességét kell hangsúlyoznunk. Számos korai művét Szinyei ráadásul csak öregkorában szignálta, méghozzá éppen ebben a rövid formában, így kronológiát sem állíthatunk fel jelzeteiben. Ifjúkori, az 1860-as évekbeli művein (valamint kivételesen 1879-ben is) feltűnt az -y végződésű névhasználat („Szinyey”, néha Pállal kiegészítve, de Merse nélkül). Az „i” helyetti „y” használatára egy ideig áttért a művész egész családja, méghozzá a *Vasárnapi Újság*ban akkoriban egyre többet szereplő Szinnyei Józsefnek a Merse nélküli, de két n-es, 1848-ban magyarosított neve (eredeti neve Färber volt) miatti megkülönböztetés, illetve a személyétől való elhatárolódás végett. Az utókor erre sincs tekintettel: a sajtóban máig gyakran találkozhatunk a kiejtést követő, de helytelen „Szinnyei Merse Pál” névalakkal. A művész az 1870-et megelőző és követő néhány évben a müncheni műkereskedőknek átadott képein a „Paul v. Szinyei” vagy „P. v. Szinyey” formát használta. A „Merse” csak 1873-tól, a legfontosabbnak tartott alkotásain került a szignóba (*Majális*: „Szinyei Merse P.”; *Lilaruhás nő*: „Szinyei Merse Pál” stb.). 1894 után, főként az eladásra szánt festményeken, egyre gyakoribbá vált a háromtagú „Szinyei Merse Pál” forma vagy ennek rövidebb változatai („Szinyei Merse P.”, illetve „Szinyei M. P.”). Az idők folyamán a betűformálása is változott, amit a kép mérete is befolyásolt. A rajzain és levelein megfigyelhető aláírásai szintén változatos formájúak és kalligráfiájúak, de egy biztos: a család már évszázadok óta használt dupla nevének két tagja közé nála sem került soha kötőjel! Nyelvtudományi bürokratáink újabban nem kívánják ezt tiszteletben tartani: a Szinyei Merse család legfrissebb, immáron 22. generációjának kicsinyeit a hivatalok kizárólag kötőjelesen voltak hajlandók anyakönyvezni.

FOLYTATJUK!

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

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

Fizessen elő most egy évre **8 769 forint kedvezménnyel*** mindössze 31 980 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.

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2021. JANUÁR 1-TŐL

negyedév: 9 690 Ft | fél év: 17 670 Ft | egy év + olvasókártya: 31 980 Ft
egy szám újságárusnál: 799 Ft | éves előfizetőknek: 627 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



MAGYAR NARANC

Dimenzióváltások

Forgács Éva

Szilvitzy Margit: A négyzet megtalálása. Művek 1968–1988
acb ResearchLab, 2021, 202 oldal. Elérhető az acb Galériában.

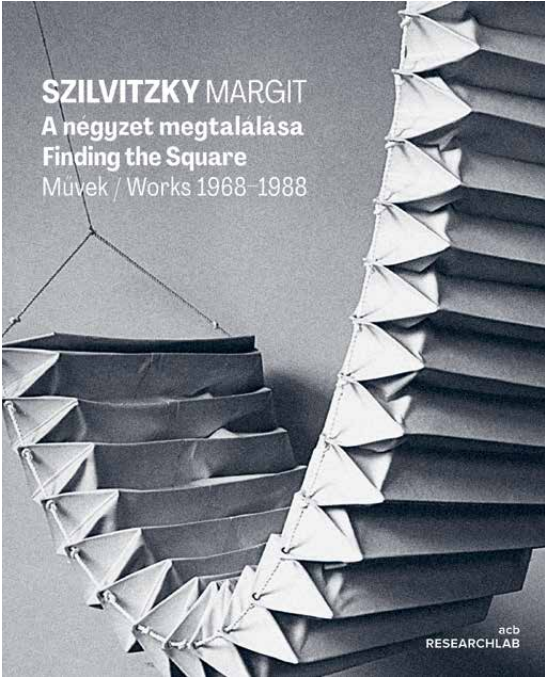
Szilvitzy életműve ma különösen izgalmas, mert minden felfedezése új távlatba kerül: korszakok, amelyeket ő kezdetnek érzékelt, lezárultak, korai technikái a modernitás útkeresését idézik fel, és korai stilizált formanyelve bátorságával tűnik ki (*Ikrek* című, 1965-ben készült hímzett, hurkolt gyapjúképe, figuratív legfelső szegmensétől eltekintve, formai, szín- és technikai kísérletezései folytán Bauhaus textil is lehetne). Jelenünkben különösen hangsúlyos, hogy nő művészről van szó, aki – sok textilművész kortársával együtt – hosszú ideig szűk lehetőségekbe, a hivatatlanság által hanyagul kijelölt kategóriákba szorítva volt kénytelen dolgozni. Az 1968-as nagy áttörésig (*Textil falikép* ’68, Ernst Múzeum) a művészeti bürokrácia a textil minden válfaját női kézművességnak tekintette, az otthoni szabás-varrás, hímzés-horgolás meghosszabbításának, amit a „dolgozó nőnek” az ipar és társadalmi hasznosság szolgálatába kellett állítani. Sajátos helyzet alakult ki, amelyben a hivatatlanság nyilván nem vette komolyan a feltörő energiákat és tehetséget egy olyan marginális, főként női területen, mint a textil, amelynek képviselői, Attalai Gábor szavával, a hivatalos szervekkel rendre „évdöve” kommunikáltak (48. o.). Mire ráébredtek egy új művészeti törekvés jelenlétére, addigra, a nagyszerű művek tömege mellett, kialakult az új infrastruktúra: a szombathelyi Savaria Múzeum biennáléi, a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely, országos kiállítások, díjak, rendszeres nemzetközi jelenlét és kritikai visszhang.

Az Iparművészeti Főiskolán volt textil, és azon belül ruhatervező szak, ahová főként női jelentkezőket vártak. Szilvitzy rendhagyó tehetségként jelentkezett, mivel rajztudására korán felfigyelték tanárai, és pályaképében követhető, hogyan vezetett a rajz komponáláshoz, textilképhez, majd a szuverén mondani-valóhoz adekvát anyagok és technikák megtalálásához, a síkból a térbe való kilépéshez és az alkotás folyamatként való felfogásához; miközben bőrtervező szakot hozott létre a Főiskolán, amit, a ruhatervezéssel egybevonva, hamarosan Öltözködési Tárgyak Formatervezésének nevezett el. E nagyon gyakorlatinak hangzó munkának a kezdeti stúdiuma növények, növényi anyagok és természeti formák tanulmányozása volt, ami nemcsak pedagógiájának, de egész alkotói munkájának is az alapja. Amit a növényvilág formáiból és textúráiból megismert, felismerhető absztrakt munkái ritmusában és gyakran anyaghasználatában is. A természeti és műteremben kialakított formák szintézist alkotnak késői műveiben, mint a *Tájfutás* (2006) vagy a *Nyitott folyamat* (2001). A magyar textilművészet robbanásszerű megjelenése 1968-tól, addig alig látott képzelőerő, technikai ötletek, bravúros formaképzés, új anyagok bátor használata, a textilszobrászat („tértexsil”) létrejötté, a textil képzőművészeti használat a konceptualizmust is beleértve (*Textil a textil után*) művészeti forradalomnak számít. Szilvitzy Margit mindezeknek a folyamatoknak művészként és tanárként is egyik motorja volt. A magyar és angol nyelvű kötet gerince

Balázs Kata tanulmánya, *Szilvitzy Margit / Művek, 1968–1988*, amelyet Fitz Péter előszava vezet be, Kígyós Erzsébet, valamint Attalai Gábor – egy művészettörténész és egy pályatárs – interjúi gazdagítanak, és a művek jegyzéke, életrajz, valamint válogatott bibliográfia egészítenek ki. Balázs Kata tanulmánya felrajzolja azt az ívet, amit Szilvitzy pályája leírt a lágy textilanyagoktól a papírhajtogatásokból kialakuló kemény formáig, a négyzetig. A nemzetközi kontextust a grand art olyan képviselőivel jelzi, akik a festészet vagy szobrászat kereteiből kilépve alternatív, lágy anyagokkal kezdtek dolgozni, mint Eva Hesse, Hannah Wilke vagy, sok más felsorolt név között, Claes Oldenburg. Ezzel a gesztussal Balázs máris új távlatba állította Szilvitzy életművét és gondolkodását, hiszen valóban nemcsak a textilművek mozdultak el a képzőművészet felé, amit a magyar szakirodalom hangsúlyoz, hanem megmozdult a talaj az egész vizuális művészet alatt is. Az ötvenes-hatvanas évektől kezdve kép és szobor között elmosódóban voltak a határok: plasztikus felületek, addig nem ismert és nem használt anyagok esetleges esése és képlékeny formaalakításai, a befejezett egész mű koncepcióját eleve provokáló folyamatművek készültek. Az anyag viselkedésének esetlegessége és váratlan hatásai polgárjogot kaptak: a mű kialakulását magára az anyagra bízni új magatartás és új esztétika volt. Jóllehet a magyar textilművészek nem ismerhették első kézből mindezeket a tendenciákat – többnyire esetleg szórványosan, vagy csak több éves késéssel –,

annál jelentékenyebb tény, hogy egy hullámhosszra kerültek velük. A jelenleg számos fórumon zajló centrum versus perifériák vita közepette lényeges, hogy Balázs Kata magától értetődően a nemzetközi művészet teljes kontextusában írja le „a textil pozíciójának megváltozását” (44. o.), mint mély és szerteágazó kulturális korszakváltás részét, jóllehet a magyar textilművészet felpezsdülése előzmények és tágabb összefüggések nélkülinek tűnt, még a Lausanne-i Textilbiennálék és a felívelő lengyel, román és nemzetközi textilművészet is inkább kivételnek, érdekes egybeesésnek, mint szabályszerűnek látszott. Az összefüggések később, tágabb perspektívából válnak világossá. Szilvitzy határátlépései már a kora hetvenes évektől nyilvánvalóak voltak, amikor éppen a textil puhaságának elenében hajtogatással éles kontúrokat, szilárdan határolt formákat hozott létre. Egyszerre foglalkoztatta a textília hajlékonysága, „viselkedése” (80. o.) és a hajtogatott papír vonalainak tisztasága, a természetes anyag önmozgása és az ellenében ható racionális művelet eredménye. Minimalizálta eszközeit: műveit négyzetekből építve fel, mint Balázs írja, „A Fekete négyzet fehér alapon *szellemiségétől hamar eljutott a Fehér négyzet* fehér alapon *meditatív atmoszférájához, minimális eszközökkel érzékletessé tett faktúrájához.*” (86. o.) Balázs érzékenyen követi a folyamatot, amelynek során Szilvitzy számára egyaránt fontos volt „a hollandiai puritanizmus ökonómiája és Mark Rothko festékhasználatának megfoghatatlan misztikája” (90. o.); hogy

mértani, tiszta formái éppannyira kérdések, mint állítások. A művek a kísérletezés, tanulás, kíváncsiság logikája szerint következnek egymásból. A magasból aláhulló (*Igazodás*, 1976) vagy a hullámzó (*Vonalív*, 1976) textilanyag mozgását a középső sávba írt vonal hangsúlyozza, írja a térbe, vagy a hajtogatások mentén keletkező élek (*Moduláció*, 1977). Ezek a térben kiterjedő művek vezetnek az időben kibomló folyamatműhöz, ami csak egy szakaszát jelzi egy létrehozható, hosszabban áradó, nagyobb műnek (*Nyitott folyamatok I–III.*, 1978). Balázs tanulmánya pontosan írja le azt a folyamatot, ami az *Átrendeződés* (1977) és a *Szalagtörténet* (1985) című művekkel jelezhető eredményekhez vezetett, beleértve színek újbóli használatát is. Jelzi az orosz avantgárd hirtelen felismert fontosságát Szilvitzy számára, és felrajzolja a magyar posztavantgárd, posztkonceptuális kontextust is, amit a korábbi művek esetében Keserü Ilona, a hetvenes évek második felétől főként Maurer Dóra és Erdély Miklós nevével jelez. A tanulmány az 1968–1988-as korszakhatárok megvonásával arra az útra koncentrált, amit Szilvitzy a textil mint alkalmazott, dekoratív művészet gyakorlatától elmélyült anyag- és formatanulmányok során az öntörvényű képzőművészeti alkotások létrehozásáig megtett. Ennek az útnak minden állomása pontosan dokumentált és illusztrált: a képek a szöveggel együtt „olvashatók.” Nyomon követhető a hímzéssel, varrással,



a textília önsúlya és textúrája révén elért hatásokból a klasszikus avantgárd forma- és színredukciójáig megtett út. Ma is, amikor ez az avantgárd utópikus világszemléletével együtt múlt időbe került (Szombathelyen már 1982-ben a *Textilutópia* címet kapta a Biennálé), és Szilvitzy későbbi művei is túlléptek rajta, mint heroikus vállalkozás, univerzális igényű elképzelés jelenik meg. A művek és az alkotói folyamat elemzéséből jut Balázs arra az érvényes következtetésre, hogy „*Szilvitzy munkássága a legerőteljesebben spirituális töltetű életművek közé tartozik a 20. század második felének magyar művészetében.*” (112. o.) Kígyós Erzsébet és Attalai Gábor interjúi sok személyes mozzanatra, döntésre, az életút egyes pillanataira kérdeznek rá. Szilvitzy válaszaiból érzékletesen jelenik meg kiegyensúlyozott, mindig kérdező és továbblépő, mindig a következő kérdést artikuláló személyisége, akinek a számára élmény volt minden felfedezés és minden mű, és akiben soha fel sem merült, hogy valami lehetetlen vagy megoldhatatlan lenne.



Henri-Edmond Cross:
Rivière de Saint-Clair
(A Saint-Clair folyó), 1908,
olaj, vászon, 73 × 92 cm,
magángyűjtemény

Signac gyűjteménye

Könyvespolcokat szoktunk nézni, ha vendégségbe megyünk többé-kevésbé ismeretlenekhez, hogy megsejtsük, körülbelül kivel társalgunk. Persze, lehet, hogy Paul Signac nem ismeretlen, de nem is a könyvespolcát nézhetjük meg, hanem a képeit. Mármint azokat a képeket, amelyeket nem ő festett, de ő gyűjtött. Volt pénze, értelmesen akarta befektetni. Rögtön elsőnek egy Cezanne-t vett. Aztán szép lassan a többieket, Monet-t, Degas-t, Pissarrót. Valószínűleg ebből is meg tudott volna élni, ha a festés nem jön össze.

Templom a hegyen

Lehetünk, persze, önmagunk urai is, nem megyünk be a négy fal közé, hogy szépet lássunk. De nem is az erdőt járjuk, hiszen már Hegel is kivette esztétikai vizsgálódásai alól a természeti szépségeket. Azért nézzünk valamit a természetben. Nem a legközelebbi természetben, hanem Szicí-

liában, a templomot Segestában. Dombtetőn márvány gyufás skatulya, semmi különösebb oka nincs rá, hogy feldúlja a lelkünket. Hacsak nem dúlta föl azt régebben a matekszertár. Téglatest, henger, háromszögek. Mintha nem is lehetne nagyobb és fölzaklatóbb csodát kitalálni az ember gyártotta idomoknál. Ez a kumbizmus mégsem lehetett hülyeség.



A segestai templom, fotó: © Artmagazin

Jenny Saville Firenzében

A kérdés csupán az, hogy dicsőítik, vagy ki akarnak szűrni vele. Jenny Saville nagy méretű rajzait helyezték el csodás helyeken, a legmenőbb firenzei múzeumokban (na jó, az Uffiziban nem), hogy kerüljenek kapcsolatba a mesterek műveivel. De kapcsolatba is kerülnek? Egyáltalán, elvárható-e tőlünk, nézőktől, hogy ha ott állunk Michelangelo háromalakos *Pietája* előtt, akkor ne a követ nézzük, hanem mellette a papírt? Pucér a pucér mellett, test a test mellett, csavarodott tagok a csavarodott tagok mellett, de azért mégis. Vagy menjünk csak át a Palazzo Vecchióba, ott csak Vasari csatajelenetével kell megküzdenie Saville-nek. Talán jobb az esélyei.

Részlet Jenny Saville a firenzei Museo Novecentóban rendezett kiállításából, fotó: © Ela Bialkowska, OKNO studio



Katsushika Hokusai: *Egy villám csap bele Virūdhakába*, 1820–1840-es évek, tinta, papír, 105 × 152 mm, British Museum, London, © British Museum

Hokusai, a mindenes

Miközben jajgatunk, hogy elvettek másfél évet (minimum) az életünkben a lezárások, nem gondolunk azokra, akik generációkon keresztül voltak bezárva. Ha nem is egy szobába, de egy országba: Japánból 1639-től kétszáz éven át nem utazhatott senki külföldre. Majdnem véget ért már a bezártság ideje, amikor Hokusai kitalálta, hogy nekiáll, és lerajzol mindent. Mindent, ami csak van a világban. Meg amennyit az ideje enged, hiszen hetven felé közeledett. Aztán, furcsa módon mindent mégsem rajzolt le, pedig ideje még volt bőven, kilencvenéves volt, mikor eljött érte a halál, de most a mindenből százhárom rajz megnézhető a British Museumban. Nem minden, de sokkal több, mint amennyit egy ember be tud fogadni.

Jenny Saville, Museo Novecento, Firenze, 2022. február 20-ig

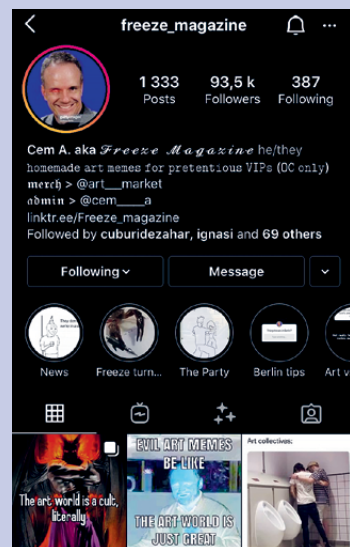
Hokusai: *The Great Picture Book of Everything* (Hokusai: A minden nagy képeskönyve), British Museum, London, 2022. január 30-ig

Signac collectionneur (A gyűjtő Signac), Musée d'Orsay, Párizs, 2022. február 13-ig

Segesta ókori temploma, Szicília

Művészet-e a mémkészítés? Alkalmazható-e a képzőművészet-elmélet nyelvezete, amikor mémekről beszélünk? Művészeti vagy kritikai praxisnak tekinthető-e, ha valaki két éven keresztül majdnem minden nap posztol, visszatérő tematikákban gondolkodik és az internet nyelvén beszél? Az akadémiai, szakmai szövegek írásához hasonlóan tanulható-e a mémkészítés?

Művészetkritika az Instagramon



Cem A., azaz a @freeze_magazine jóvoltából



Mindezekről a @freeze_magazine Instagram-oldalt két éve elindító, anonimítását megőrizni igyekvő kurátorral és művésszel, a jelenleg Németországban élő, törökországi születésű Cem A.-vel beszélgettünk.

Cem az elmúlt hetekben a Royal College of Art meghívott előadója volt, hogy a *New York Times*- és *The Art Newspaper*-megjelenésekkel tarkított elmúlt két év,

majdnem százezer Instagram-követő, 1334 mém és egy berlini kiállítást követően meséljen arról, milyen lehetőség rejlik a mémekben és nyelvezetükben – mi természetesen erről is megkérdeztük.

A @freeze_magazine vitriolos mémeken keresztül fogalmaz meg intézménykritikát, számol be a képzőművészeti világ legfrissebb történéseiről, vet fel művészet-elméleti kérdéseket, kritizál nemzetközileg

elismert művészeket és űz viccet az egész közeg esetenként kevésbé szerencsés működéséből.

Szilágyi Róza Tekla interjúja a mostani számunk megjelenésével egy időben olvasható az *Artmagazin Online* felületén.

www.artmagazin.hu

3C PAUKER®
az én nyomdám



Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu

színnel + lélekkel

AAA®
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS
10x '11 '12 '13 '14 '15
'16 '17 '18 '19 '20

Superbrands
10x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18 '19 '20

Hopp-Halász Károly: Öt év

Megnyitó
Megtekinthető
Helyszín

2021. november 11. 19:00
2021. december 10-ig, K-P 14:00-18:00
acb Galéria, 1068 Budapest, Király utca 76.



Kuchta Klára: A csomó kioldása

Megnyitó
Megtekinthető
Helyszín

2021. november 11. 19:00
2021. december 10-ig, K-P 14:00-18:00
acb Attachment, 1068 Budapest, Király utca 76.



Kiss Adrian: Dunyha tomorrow

Megnyitó
Megtekinthető
Külső helyszín

2021. november 4. 18:00
2021. november 17-ig, K-P 16:00-20:00, Szo-V 14:00-18:00
Nyolcésfél, 1084 Budapest, Német utca 16.



Paris Photo Online Viewing Rooms

Elérhető
Kiállító művészek
Honlap

2021. november 11-17.
Csernik Attila, Ficzek Ferenc, Hopp-Halász Károly, Ladik Katalin,
Najmányi László, Szijártó Kálmán, Ujj Zsuzsi, Vető János
parisphoto.viewingrooms.com



Art Basel Miami Beach Bak Imre művei az acb standján

Megtekinthető
Helyszín

2021. december 2-4.
Stand S15, 1901 Convention Center Drive Miami Beach, FL 33139

