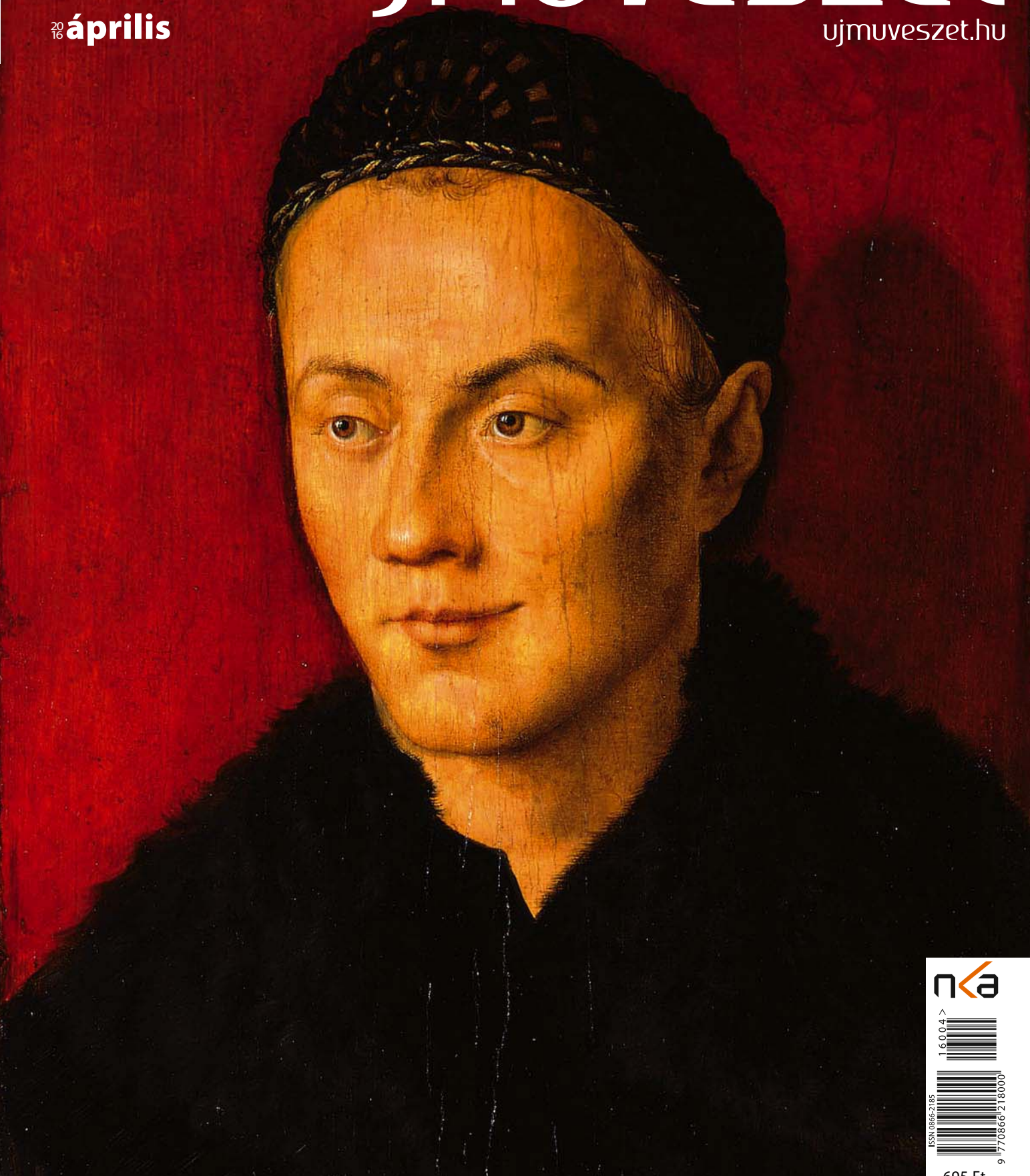


ÚjMűvészet

2018 **április**

ujmuveszet.hu

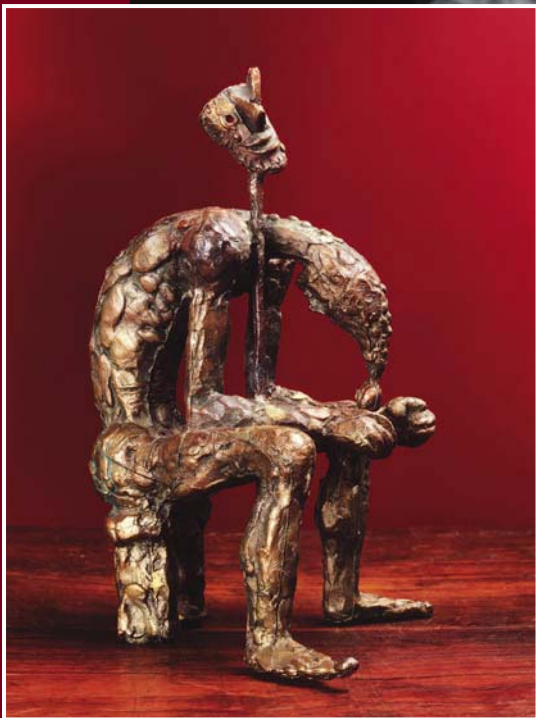
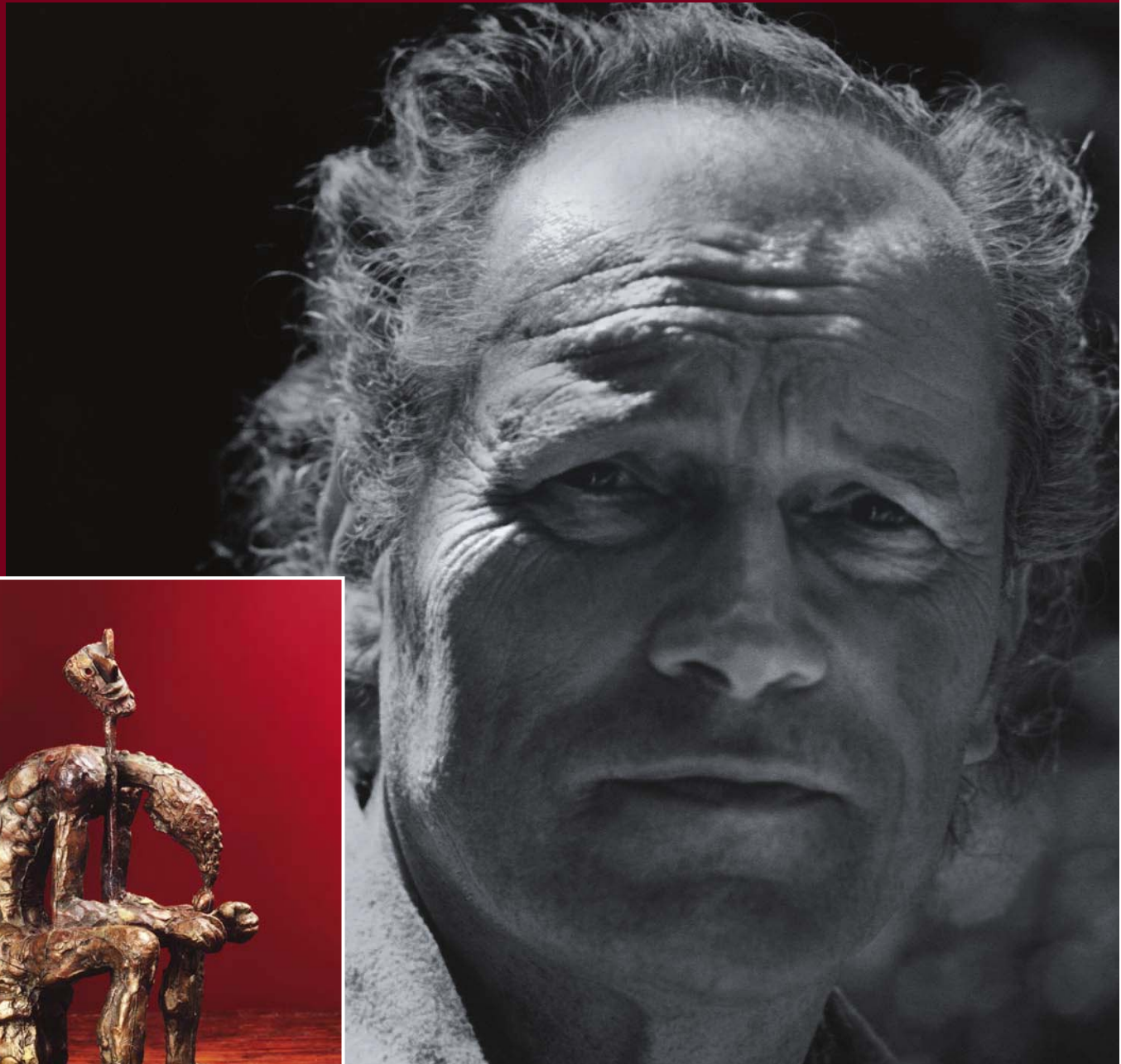


695 Ft

➤ Magyarok Párizsban és San Franciscóban ➤ Az istenek alkonya: Anselm Kiefer három szólamban ➤ Palackposta Makóról ➤ Senki semmit: Esterházy Péter és Szüts Miklós ➤ Kortárs magyar képregény ➤ Színek és évek: Keserü Ilona és Bak Imre ➤

Somogyi József – 100

*Somogyi József és tanítványai kiállítása
2016. április 22. – június 26.*



MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Vigadó Galéria, VI. emelet

Fotó: Szelényi Károly • Portré: G. Fábri Zsuzsa

VIGADÓ

Hazai és külföldi tudósítások

Sienáról Budapesten
Beszélgetés Andrea De Marchi firenzei művészettörténész professzorral Sallay Dóra kötetéről
P. SZABÓ ERNŐ 4

Dürer, Greco, Rippl-Rónai
A Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria remekművei Párizsban
P. SZABÓ ERNŐ 8

San Francisco rejtelmei
Beszélgetés Barki Gergellyel
PATAKI GÁBOR 12

Barbár fohász és izzó kolorit
Kosza József emlékkiállítása
SINKÓ ISTVÁN 16

Provokálj!
Kommentárok a 60-as évek japán fotográfiai aktivizmusához
PETRÁNYI ZSOLT 18

Az EGO lomtalanítása
Lebontott mozzulatok: Madeline Stillwell videói és rajzai
MULADI BRIGITTA 20

Az istenek alkonya

Aranyhajú Margit, hamuhajú Szulamit
Anselm Kiefer retrospektív kiállítása Párizsban
ROCKENBAUER ZOLTÁN 22

Delejes erővonalú tornyok
Anselm Kiefer állandó installációja Milánóban
TÖRÖK JUDITH 25

Metsző tekintet rajnai tájban
Anselm Kiefer fametszetei
TOLNAY IMRE 28

Képes könyvek

Palackposta Makóról
Képtaktikák. A Makói Grafikai Művésztelep, 1977–1990
RÉVÉSZ EMESE 32

Maszkos szerepjátékok
Gaál József kép-szó társulásai
RÉVÉSZ EMESE 36

Senki semmit
Esterházy Péter és Szüts Miklós közös könyve
RÉVÉSZ EMESE 40

Ma(n)gától értetődő
A kortárs magyar képregény
BAYER ANTAL 43

Szűnek és évek

Színe-java
Válogatás Ilona Keserü Ilona életművéből
N. MÉSZÁROS JÚLIA 46

Jelképes geometria
Bak Imre paksi gyűjteményes tárlatáról
LÓSKA LAJOS 49

Olvasó

A vak festő élete
Muhi Sándor: Mezei József
FARKAS ZSUZSA 52

Képek, emlékek
Csók István (1865–1961): Emlékezéseim
LÓSKA LAJOS 53

Last minute

Tér-képezés
Matzon Ákos kiállítása
PATAKI GÁBOR 56



A borító **ALBRECHT DÜRER** Ifjú képmása (1500–1510 körül, olaj, fenyőfa, 43x29 cm) című műve felhasználásával készült.

U M



Egy önéletrajz

Jovánovics György kiállítása

Vaszary Villa, Balatonfüred, 2016. március 19. – 2016. július 17.

Jovánovics György elképzeléseit évtizedek óta a műfajokon átívelő, ugyanakkor elsődlegesen mindig a szobrászathoz köthető gondolkodás, a pedagógiai szemlélet, az intellektuális megközelítésmód határozza meg. Széles spektrumú művészettörténeti vonatkozásrendszerbe foglalt műveiben gyakran jelennek meg filozófiai, irodalmi, zenei inspirációk. A Vaszary Villában megrendezett kiállítás ebből a komplex rendszerből nyújt keresztmetszetet a 60-as években készült korai művektől kezdve egészen a külön e tárlatra létrejövő alkotásokig.



MAGYARICS TIBOR – JOVÁNOVIC GYÖRGY: A másik álma, 2016

A kiállítás a Szépművészeti Múzeumból, illetve a Magyar Nemzeti Galériából kölcsönzött klasszikus alkotások (többek között *Rodin*, *Rosso*, *Bokros Birman*, *Stróbl Alajos* egy-egy műve) segítségével mutatja fel ezt a művészettörténeti utalásokkal teli rendszert, amelyben helyet kapnak a magyarországi neoavantgárd történetének (ön)reflexiói is. A tárlat a klasszikus rodini bemutatási elvek parafrázisaként egymás mellé rendeli a kész műalkotásokat, a vázlatokat, a rajzokat és az inspirációs forrásként vagy önálló alkotásként megjelenő fotókat.

Akkumulátor Szenvedély

Csoportos kiállítás Rajongás és művészet

Budapest Galéria, 2016. április 15. – május 15.

LUMÚ, 2016. április 16. – 2016. június 26.

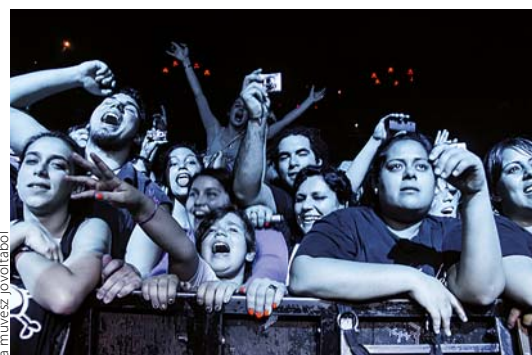
Az *Akkumulátor* című csoportos kiállítás a mai művészet különböző területeinek képviselői közül olyan alkotókat mutat be, akiknek munkájában szerepet kap a gyűjtési tevékenységre való reflexió. A kiállítás egy jellegzetes művészi attitűdöt vesz nagytól alá, és ezzel a Budapest Galériában 2015-ben megrendezett *Munka-művek* című tárlatot gondolja tovább.



BP. SZABÓ GYÖRGY: Cím nélkül, 2016, vegyes technika, 20x15 cm

A gyűjtés-gyűjtögetés különböző formában nyilvánulhat meg – tárgyak összegyűjtése, motívumok, emlékek, gondolatok raktározása digitális vagy hagyományos módokon, illetve a fényképezés révén –, és eltérő módon lehet inspiráció forrása a művész számára: alapanyagként, hordozóként felhasználja, kollázs- vagy asszemblázs-szerűen beépíti az alkotásba; saját vagy más gyűjtemények darabjait vagy egészét egy másik médiumban ábrázolja; magát a gyűjtési tevékenységet, a hasonló tárgyi vagy gondolati dolgok halmozását teszi alkotásának tárgyává. A gyűjtemény további rendszerezése már-már tudományos munkának tekinthető; a gyűjtés és a gyűjtemény révén létrejött alkotások antropológiai és szociológiai jelenségekre is felhívják a közönség figyelmét. A kiállításon nem a gyűjtemények, hanem a belőlük született műalkotások láthatók.

Az ifjúsági kultúra hajlamos többféleképpen meghatározni önmagát. A legvonzóbb közösségépítő erő a rajongás: a valamely szubkultúrához való tartozásnak az érzése, legyen szó akár egy futballcsapatról, akár a popkultúra bármely aspektusáról. A rajongás nem azonos a popkultúra iránti hétköznapi érdeklődéssel: szélsőséges, részét képezi a különbözni akarás. A *Szenvedély. Rajongás és művészet* című kiállítás középpontjában a rockzene áll. A rajongói viselkedés vizsgálata az internet előtti kornál kezdődik: a közösségi oldalak elterjedését megelőzőleg a zenerajongók



NAHUEL TOW: Photorock, a sorozat egy darabja, 2012-2015, színes fotó

sűrűn leveleztek, fotókat cseréltek egymás közt, poszttereket készítettek, magazinokat adtak ki, rádióadásokat és koncerteket rögzítettek, a felveleket pedig saját kezűleg díszített kazettákon terjesztették. A berlini Künstlerhaus Bethanienből érkező kiállítás művészei egyaránt tanulmányozták a rajongói szenvedély tárgyát és megnyilvánulását, de figyelemmel kísérik a tömegmédiák és a popkultúra hatását is; mindemellett beszámolnak saját rockzenei érdeklődésükről, ifjúkori álmaikról.

BudapestArtWeek

Minden, ami képzőművészet!

Különböző helyszínek, 2016. április 19–24.

Milyen az, ha a hagyományostól eltérő módon fedezhetjük fel Budapest képzőművészeti eseményeit és helyszíneit? Ha vezetett séták, a kiállítások kulisszatitkait bemutató túratervezések, performanszok és galériatúrák kínálatából válogathatunk hat napon át?

A BudapestArtWeek programja 2016. április 19. és 24. között iránytűt és minőségi programválasztékot ad a képzőművészet kedvelőinek. Az egyhetes kezdeményezéshez a legrangosabb múzeumok és



kiállítótérek mellett műteremházak és magángalériák is csatlakoztak. A program célja, hogy válogatást kínáljon fel az aktuális képzőművészeti eseményekből, megkönnyítve a látogatók választásait.

Európa jelentős művészeti központjaiban az „art week” rendezvénysorozata évek óta fogja össze a komoly művészeti intézményeket, és kiemelt figyelmet generál az épp aktuálisan megtekinthető képzőművészeti események iránt. A BudapestArtWeek kezdeményezésének célja, hogy kínálatával bevezesse a közönséget az idei tavasz kihagyhatatlan látóvilágába. Részletes programok a honlapon: www.bpartweek.hu.

Vízirí Tiszta kezekben

Munkáskultúra a Duna partján A Lilith Öröksége csoport kiállítása

Kassák Múzeum, 2016. március 4. – június 5.

Liget Galéria, 2016. március 17. – április 14.

A *Vízirí – Munkáskultúra a Duna partján* című kiállítása a Természetbarátok Turista Egyesületének (TTE) és a Szentendrei-szigeten kialakított horányi táborhelynek a munkáskultúrában a két háború közötti időszakban betöltött szerepét vizsgálja. A kultúra fogalmán a jelentések, a hétköznapi és ünnepi gyakorlatok, valamint az anyagi kultúra



Brodmann család tulajdona

REDLINGER ADOLF: Élet a parton, Horány, 1939. július

vonatkozásainak összességét értjük. Ezek formálják a résztvevők világról alkotott képét, létrehozzák és újratermelik az önazonosság fogalmát. Tehát a munkáskultúra középpontjában a munkások önmeghatározása, önművelése és önszerveződése, közkeletű szóval identitásának kidolgozása és ápolása állt. A címként választott „zrí” kifejezés egy olyan közösségi gyakorlatot fed, melynek kapcsán a munkáskultúrán belül jelentkező identitásváltozatok és a hozzájuk kapcsolódó eltérő elképzelések fogalmazódtak meg és kerültek egymással vitába. A kiállítás kísérletet tesz a baloldaliság újraértelmezésére, a baloldali csoportok sokszínűségének bemutatására, valamint a köztük zajló konfliktusok és egyezkedések kultúraformáló szerepének vizsgálatára.

A nőművészet örökségének és hagyományának fenntartói, *Fajgerné Dudás Andrea, Kusovszky Bea* és *Oláh Orsolya* ezúttal Semmelweis Ignácnak, „az anyák megmentőjének” szentelték a kiállítási koncepciót. Semmelweis felismerte a klóros kézmosás életmentő funkcióját, amelyért haláláig szélmalomharcot vívott, mert konkrét bizonyítékok híján a saját korában nem talált megértésre. A felismerés a sors fura fintora révén csak évtizedekkel később, halálának évében, 1865-ben



LILITH ÖRÖKSÉGE CSOPORT: FAJGERNÉ DUDÁS ANDREA, KUSOVSZKY BEA, OLÁH ORSOLYA, Liget Galéria, megnyitó performansz

nyert létjogosultságot, amikor Pasteur felfedezte a mikroorganizmusok létét, majd Joseph Lister munkássága meggyőzte az orvos szakmát a fertőtlenítés nélkülözhetetlenségéről. A kiállítással és az annak megnyitóján bemutatott performanszal a művészek megemlékeztek a magyar orvos halálának tavalyi 150. évfordulójáról és azokról az anyákról, akik a sterilitás hiánya következtében áldozataivá váltak a hitetlenségnek, amely Semmelweis törekvéseit övezte.

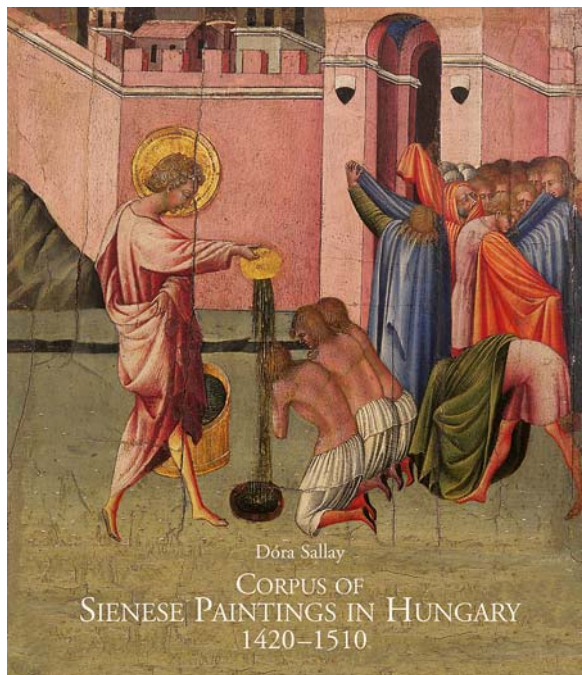
Sienáról Budapesten

Beszélgetés Andrea De Marchi firenzei művészettörténész professzorral Sallay Dóra kötetéről

P. SZABÓ ERNŐ

A firenzei Centro Di kiadó gondozásában jelent meg 2015-ben Sallay Dóra *Corpus of Sienese Paintings in Hungary, 1420–1510* című könyve, egy háromkötetesre tervezett sorozat első darabja, amely 368 oldalon, 260 illusztrációval kísérve harminchárom, magyarországi köz-, illetve magángyűjteményekben őrzött festményt mutat be. Az 1250–1420, illetve 1510–1650 közötti időszak sienai festészetét tárgyaló két további kötet a következő években jelenik majd meg. Az elsőként napvilágot látott könyv szerzője, Sallay Dóra korábban az esztergomi Keresztény Múzeum munkatársa, majd 2015 szeptemberéig a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának osztályvezetője volt. Hosszú ideig a helyszínen tanulmányozta a sienai művészetet, számos tanulmányt, cikket és egyéb publikációt jelentetett meg a témáról, valamint Raffaele Bertinelli (1802–1878) itáliai reneszánsz gyűjteményéről, amely ma a Keresztény Múzeum részét képezi.

ANDREA DE MARCHI



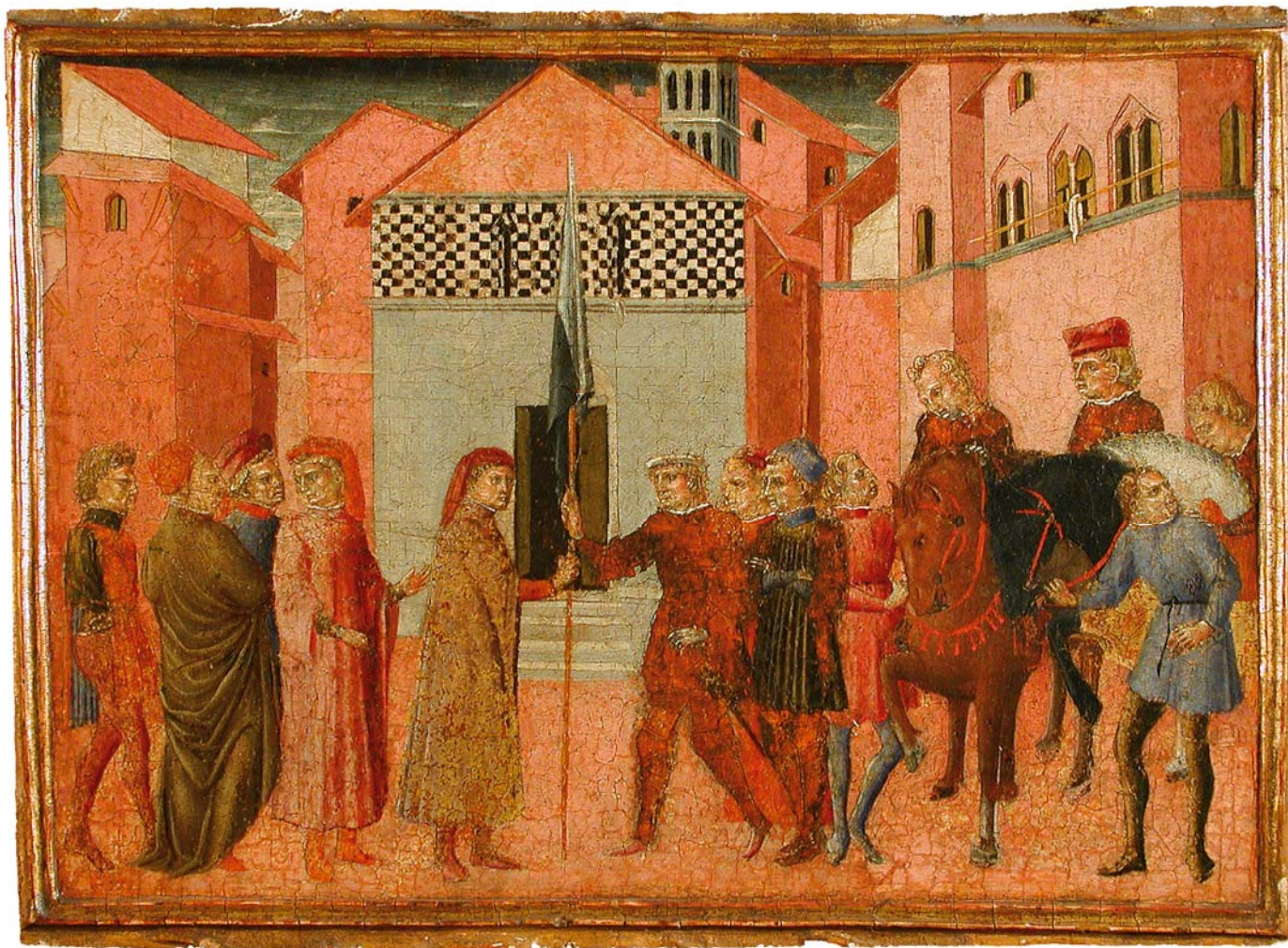
A kötetet február 5-én Andrea De Marchi mutatta be a Magyar Nemzeti Galériában. A piemonti Biellában 1962-ben született szakember a firenzei egyetem professzora, középkori művészettörténetet tanít. Korábban, 1994-95-ben a pisai műemlékvédelmi felügyelőség inspektora, később a leccei (1995–2000), majd az udinezi egyetem tanára (2000–2006) volt. Sienában Luciano Bellosi tanítványaként végezte el a művészettörténet szakot. Az itáliai művészettörténész-képzés folyamatosságát jelzi egyébként, hogy Bellosi viszont az olasz művészettörténet-írás egyik legnagyobbja, Roberto Longhi (1890–1970) tanítványaként diplomázott 1960-ban. Longhi Pietro Toesca (1877–1962) tartotta mesterének, aki Adolfo Venturi (1856–1941) irányításával végezte tanulmányait.

Andrea De Marchi a legkülönbözőbb területek, művészettörténeti problémák iránt érdeklődik, kutatásai a gótika és a reneszánsz közötti átmenetet jelentő időszak festészet, rajz- és miniatúraművészetét egyaránt magukban foglalják. 1996-ban társalapítója volt a *Nuovi studi – Rivista d'arte antica e moderna* című folyóiratnak, amelynek ma is szerkesztője. Számos kiállítás kurátora, társkurátora. Mindezek után kérdés, hogy miért tartotta fontosnak, hogy egy sienai művészetről szóló kötet budapesti bemutatójára való felkérést elfogadjon.

ANDREA DE MARCHI: Diákként, sienai művészettörténet szakos hallgatóként két nagyobb utazást is tettem Magyarországra, először 1987-ben, majd 1993-ban. Budapest és Esztergom érde-



fotó: Mudrák Anitla



kelt elsősorban, mert már akkor tudtam, hogy az itteni múzeumokban sok sienai és firenzei mester műveivel lehet találkozni, de képviselik az itteni alkotások a velencei, marchei, umbriai, lombardiai iskolát is. Mindenkitől fontos alkotások, főművek vannak Magyarországon, aki tehát valóban el akar mélyülni a témában, az nem mondhat le egy magyarországi útról, Budapest és Esztergom gyűjteményeiről.

Nagy élmény tehát a számomra több mint két évtized után újra látni a sok ismerős művet, úgy érzem, mintha csak távoli rokonaimmal vagy barátaimmal találkoznék. Az alkalom azonban azért igazán fontos, mert megjelent Sallay Dóra kiváló munkája. Régóta tudtunk ennek a munkának a készüléséről, hiszen Sallay Dóra úgy másfél évtizede következetesen halad az útján, előbb, mint az esztergomi Keresztény Múzeum muzeológusa, majd mint a Szépművészeti Múzeum szakembere. A sienai festészetre specializálódott, a gótika és a reneszánsz, a 14. és a 15. század művészetére. Nos, végül elkészült a mű, megjelent a könyv, amelyben sok fontos dokumentáció van, sok újdonság, amely – bár a szerző természetesen a Magyarországon őrzött képekből indult ki – a legnagyobb festőket és az általános problé-

mákat is érinti a 15. századi sienai festészet témájában. A gótikából a reneszánszba való átmenet időszakáról van szó a könyvben, s ez a művészet történetének egyik különösen megragadó időszaka. Egyébként azt hiszem, az utolsó ilyen könyvek között van ez a mű.

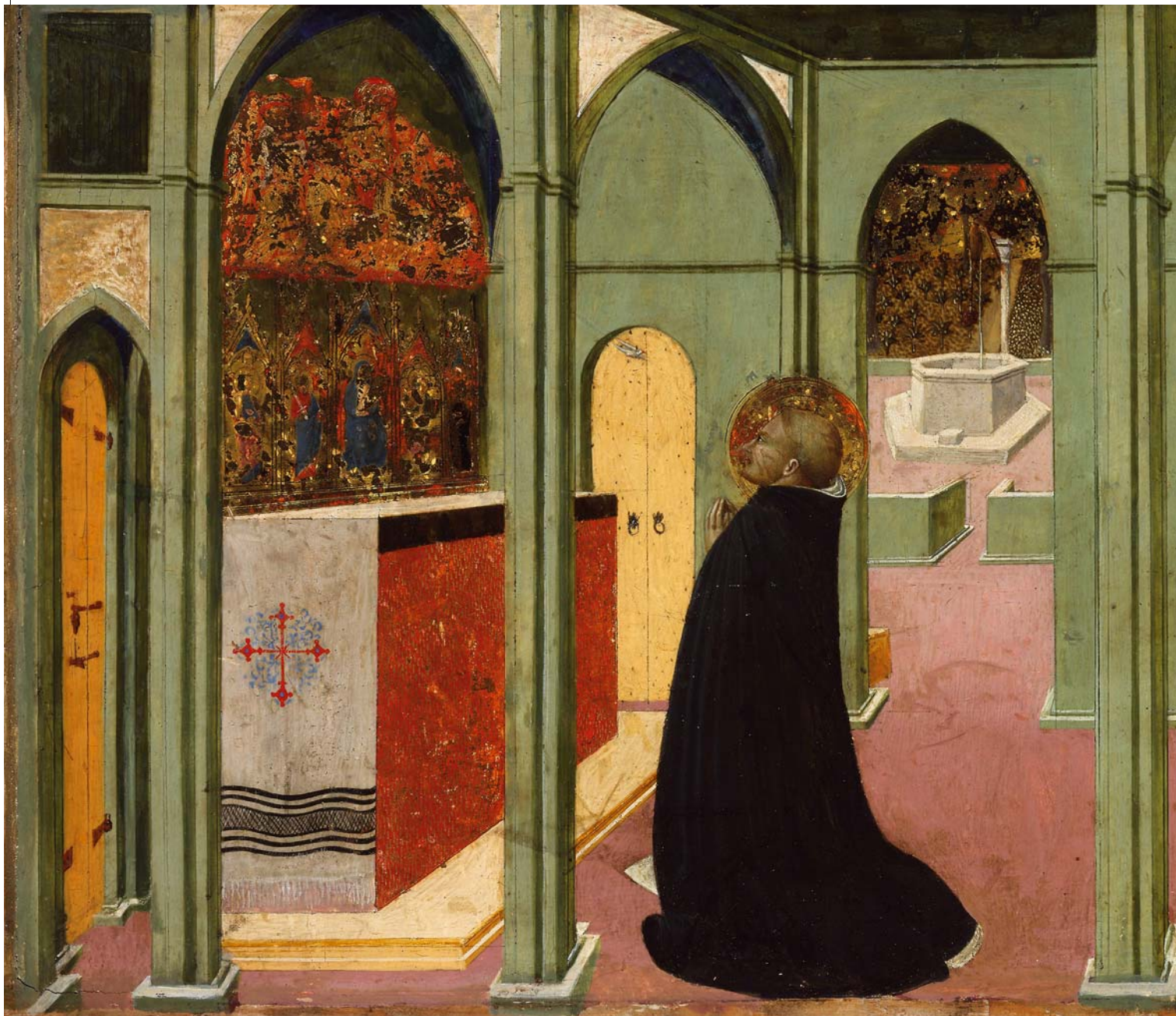
Milyen értelemben?

A. D. M.: Tíz év múlva talán meg sem születnek majd ilyen könyvek. A dolgok ugyanis egyre gyorsabban, egyre szélesebb körben tolódnak át az internetre. A világ meg fog változni. Az eszközök, amelyeket a technika rohamos fejlődése kínál, vagy nagyon tudatos, totális tudáshoz vezetnek, vagy nagy zűrzavarhoz.

A kötet egy háromrészes sorozat első állomását jelenti. Miért éppen így alakult a periodizáció?

A. D. M.: A könyvben tárgyalt időszak 1420-ban kezdődik és 1510-ben végződik, s ennek a periodizálásnak valóban megvan a maga jó oka. Korábban a művészettörténet nagy korszakaival kapcsolatban századokban beszéltek, de a történelemben vannak változások és ismétlődések, amelyek nem ismerik a pontos dátumokat. Az internacionális gótika a 15. század elején érkezik Firenzébe, nagyjából ez jelenti a cezúrát. Sienában ennek a hatásnak a főszereplője Sassetta, aki Fra Angelico, Masolino sienai megfelelőjének tekinthető. Ettől az időszaktól beszélhetünk arról a sajátos színhatásról, érzelmi telítettségéről, a fény sajátos szerepéről, amely az internacionális gótikához

VECCHIETTA KÖRE:
Siena zászlójának átadása,
1440-1450 körül.
Esztergom, Keresztény Múzeum,
ltsz. 55.161.



SASSETTA:
Aquinói Szent Tamás imája, 1423-
1425, Budapest, Szépművészeti
Múzeum, ltsz. 32.

tartalmazó alkotások legfontosabb jellemzői közé sorolható. Az 1510-es dátum pedig Raffaello és Michelangelo művészetének igazi áttörésére utal.

Ön szerint mi adja meg elsősorban Sallay Dóra kötetének a fontosságát?

A. D. M.: Harminchárom mű szerepel benne, ami látszólag kis szám, de nagyon erősen reprezentálja a korszakot. Szinte mindegyik kiemelkedő fontosságú sienai festő képviselve van a budapesti és az esztergomi kollekcióban. Tizenöt alkotóról van szó, szinte mindegyikük a 15. századi sienai festészet meghatározó jelentőségű mestere, s a kollekciók darabjait a festmény- és ikonográfiai típusok legnagyobb változatossága is jellemzi. Mondhatjuk, hogy a könyv szerzője egy szűkebb területről kiindulva általánosan érvényes képet ad következtetéseinek köszönhetően. Általában azt mondjuk, hogy a katalógus használati eszköz, a művé-

sztettörténet előszobája. Ez a kötet viszont valódi művészettörténet. Annál is inkább, mert metodikai szempontból is nagyon érdekes. Vannak benne attribúciós stílustanulmányok, szó esik ikonográfiai kérdésekről, technikai problémákról. Fragmentumokból rekonstruálja olykor az egészet. Elmélyed olyan problémákban, mint a fatáblák, hordozóanyagok milyensége, a technikai megoldások, például az ötvöstechnikát utánozó poncolás. Bőségesen szerepelnek a kötetben makrofotók, infravörös felvételek. De ezen túl a kötet érzékelteti a történelmi környezetet, életre kelti a korabeli megrendelőt, átfogja a kor sienai kultúrájának egészét, a művészeti eseményeit pontos kontextusba helyezi. Ezért fontos a mű, amelyet Dóra létrehozott, aki sokáig élt Sienában, így ismeri a legkisebb részleteket, a város szűk utcáit, templomait, kolostorait. Nem győzöm eléggé hangsúlyozni a kontextus fontosságát. Így érthetjük meg, hogyan értékelték a művet a kortársak. Az olvasó minden olyan részlet megtalálhat a könyvben, amelyre szüksége van, és ugyanakkor egy víziót is a korszak egészéről. Egyszerre fontos a szerző számára a filológia és az interpretáció. És ami külön hangsú-



lyozandó: a szerzőnek nincsenek preconcepciói, hanem magukból a művekből indul ki. Ez az a művészettörténet, amiben én is hiszek. Jöhetnek ugyanis új kérdések a kutatók számára, de a történelmi háttér mindig ugyanaz marad. A művekből, a dokumentumokból kiindulva kell megpróbálni rekonstruálni azt, ami már nem létezik. Ez komoly intellektuális kihívás a kutató számára.

Az utóbbi években jó néhány itáliai kiállítás hallatán kapta fel a fejét az érdeklődő, mert ezekből érezhetően éppen az intellektuális kihívás hiányzott. Az olasz művészettörténészek közül sokan tiltakoztak, közöttük Ön is az olyasféle tárlatok ellen, mint amilyen a 2015-ös milánói expón a Vittorio Sgarbi rendezte Eataly volt, vagy a Vicenzában ugyancsak 2015-ben rendezett Tutankhamon, Caravaggio, Van Gogh című „szupertárlat”. Ezekben az esetekben mintha feláldoznák a művészettörténetet a show-biznisz oltárán.

A. D. M.: Valóban, intellektuális, illetve köznevelési kihívásról van szó egyszerre. Meggyőződésem ugyanis, ahogyan az említett példák is jelzik, hogy a nagyközönséggel való kommunikációban manapság komoly problémák vannak. A kommunikáció gyakran egyszerűen kereskedelmi promócióvá válik, a fő kérdés így hangzik: hogyan lehet eladni valamit minél gyorsabban, minél nagyobb haszonnal? Ha csak erre a promóciós üzenetre korlátozódik a kommunikáció, az lelki, intellektuális elszegényedéshez vezet. Aggódok, mert így elvesz a történelem értelme.

Hosszú távon hová vezethet ez a folyamat?

A. D. M.: Oda, hogy a fiatalabb generációkból hiányozni fog a történelmi tudatosság. A műalkotások arra adnak lehetőséget, hogy közelebb kerüljünk a múlt eseményeihez, helyszíneihez. Ha a műalkotás szemlélete, élvezete történelmi ismeretekkel is párosul, minőségi ugrás történik. Az olasz művészet Magyarországon található műveivel kapcsolatban is érdekes lehet ez a kérdés. Az Esterházy Madonnát szinte mindenki ismeri, arra azonban kevesen gondolnak, hogy ez a mű csak a jéghegy csúcsa. Ennek a vízfelszín alatt rejtőző tömbnek az érdekessége éppen a sokszínűségben van, a nagy- és a kismesterek műveinek az együttesében. Bátran állíthatom, hogy a Magyarországon található műtárgyakon keresztül meg lehet ismerni a gótika és a reneszánsz különböző művészeti iskoláit. Az is izgalmas kérdés, hogy miért is lehetnek jelen Magyarországon ezek a műalkotások? A nagy 19. századi főpapok gyűjtő- és mecénási tevékenysége nélkül nem lennének itt. Ipolyi Arnold, Simor János és a többiek művek végtelen sorát gyűjtötték össze, közöttük kisebb mesterek kevésbé jelentős, de mégiscsak fontos alkotásait. Ez a példa nagyon tanulságos a ma embere, potenciális művészettárolója számára, erre is rávilágít Sallay Dóra könyve, amelyben van egy hosszú tanulmány arról, hogy hogyan kerültek a magyar műgyűjtés nagy korszakában a korai itáliai festészet jeles darabjai magyarországi gyűjteményekbe.

Ön mindig nagy érdeklődéssel fordult az úgynevezett átmeneti korszakok, határterületek, a gótika és a reneszánsz vagy éppen a sienai és a firenzei művészet érintkezési pontjai felé. Itt Budapesten előadást is tartott a firenzei Santa Maria Novella templom San Gregorio-kápolnájának festészeti díszítéséről, a duecento és a trecento, Cimabue, Duccio és Giotto művészete közötti kapcsolatokról. Mi az üzenete az úgynevezett átmeneti korszakok, határterületek művészetének?

A. D. M.: A tranzíció, az átmenet korszakaihoz, helyszíneihez kapcsolódó kutatásaim nagyon fontosak a számomra, a jelenség azt a tanulságot tudatosítja, hogy a művészet, a kultúra fejlődése egyáltalán nem lineáris jelenség, s hogy a különböző értékek nem kioltják, hanem gazdagítják, erősítik egymást. Ez az üzenete ennek a könyvnek is. A sienai 15. századi festészet és Itália néhány más régiójának korabeli művészete is látszólag konzervatív, de ha például Gentile da Fabriano vagy Sassetta művészetét vizsgáljuk, azt érzékeljük, hogy fontos számukra a múlt, de érdeklődnek a jövő iránt is. A művészet története, mint általában a világ, nem fekete-fehér, hanem a kettőnek a dialektikája. Ezek az ambivalens folyamatok érdekelnek engem is, ezek tesznek izgalmassá számos műalkotást.

Dürer, Greco, Rippl-Rónai

A Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria remekművei Párizsban

Musée du Luxembourg, Párizs, 2016. VII. 10-ig

P. SZABÓ ERNŐ

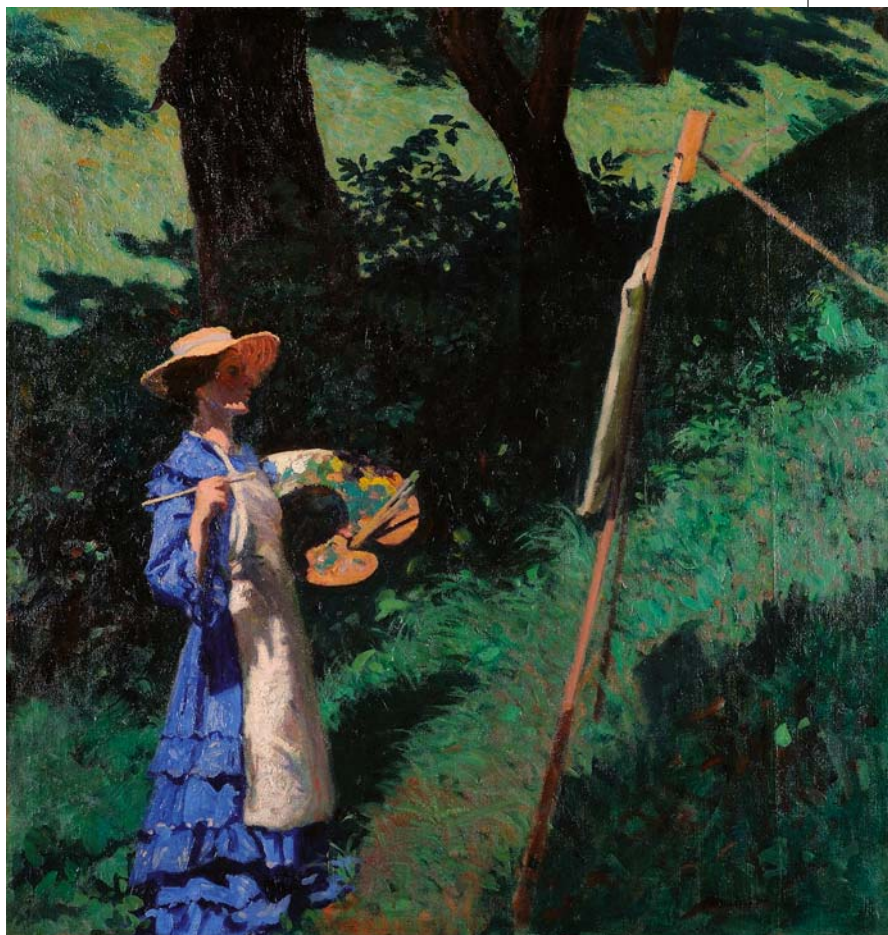
A város nem csak kőből és üvegből, fémből és fákból áll, de mindabból a ragyogásból is, amely az évek folyamán kiárad belőle – írta valamikor az 1920-as években Márai Sándor azokról az élményekről, amelyeket párizsi utazása során megélt. Hogy miből áll ez a sugárzás, nehéz lenne pontosan megfogalmazni, hiszen,

folyamán –, a Montparnasse környéke, amely a két világháború között szó szerint a világ művészetének központja volt és persze a Saint-Germain-des-Prés körüli utcácskák, amelyek enyhén lejtnek a Szajna felé, s amelyekben ma is galériások százai kínálják a kortárs vagy a 20. századi művészet termését.

Nem is nyílhatott volna meg jobb helyen Franciaország első nyilvános múzeuma 1750-ben, mint itt, a Medici Mária által 1615–1630 között építtetett Luxembourg palotában. A korabeli látogató a többi között huszonnégy, Medici Mária előtt tisztelegő Rubens-képet láthatott itt, valamint Leonardo da Vinci, Raffaello, Tiziano, Veronese, Van Dyck vagy éppen Rembrandt festményeit. Alig fél évszázaddal később, 1818-ban, miután a műveket átvitték a Louvre-ba, az élő művészet múzeumává vált a hely, a többi között Ingres, David, Delacroix műveivel. Az impresszionisták képeit viszont már a múzeum jelenlegi, 1884–1886 között emelt épületében mutatták be, a Párizsba érkező fiatal Picasso például elsősorban Cézanne és Rodin alkotásaiért tért vissza ide időről időre. Ez a kollekciónak viszont ma a Musée d'Orsay-ban látható. Az 1937-es világiállításra felépült új modern művészeti múzeum (a Palais Tokyo) megnyitása után negyven évre bezárta kapuit a Luxembourg Múzeum, 1979-ben azonban újranyílt, 2000-től tíz éven át újra a Szenátus működtette, 2010 óta pedig a Nemzeti Múzeumok Egyesülete – a Grand Palais, melynek az utóbbi években számos nemzetközi rangú kiállítás létrejötté köszönhető.

Mindezek fényében aligha kérdéses, hogy a *Remekművek Budapestről – Dürer, Greco, Tiepolo, Manet, Rippl-Rónai* című kiállítás a legjobb helyen folytatja azt a sorozatot,

amelynek legutóbbi állomása 2013-ban a Musée d'Orsay-ban rendezett *Allegro Barbaro* volt, s amely 2001-ben indult a *Saison Hongroise (MAGYArt)* című tárlatsorozattal, majd 2008–2009-ben a *Fauves hongrois (1904–1914)* című kiállítással folytatódott Céret-ben, Chateau-Cambrésis-ben és Dijonban. A francia-magyar művészeti, múzeumi kapcsolatok megerősödését jelzi, hogy közben Budapesten, a Szépművészeti Múzeumban olyan nagyszerű kiállításokra került sor, mint a *Monet és barátai* 2003–2004-ben, a 17-18. századi francia rajzművészetet bemutató tárlat 2008-ban, a Gustave Moreau-nak, Honoré Daumier-nak, Paul Cézanne-nak és Henri de Toulouse-Lautrecnek szentelt kiállítás, illetve a Magyar Nemzeti



FERENCZY KÁROLY:
Festőnő, 1903,
olaj, vászon, 136x129,6 cm
© Magyar Nemzeti Galéria

miközben világvárosban járunk, kerületről kerületre, negyedről negyedre haladva úgy érezzük, hogy újabb és újabb univerzumot fedezünk föl. Az viszont bizonyos, hogy a Párizsba érkező idegenek számára vannak ki-vagy éppen elkerülhetetlen részek. Közéjük tartozik a bal part, a rive gauche egyik ékessége, a Luxembourg-kert, amely önmagában is maga a teljesség, miközben a művészet, a kultúra olyan jeles helyeit köti össze egymással, mint a Quartier Latine és a Pantheon környékének egyetemi negyede – ahol egyébként több ezer fiatal magyar művész, író, költő is élt az idők

Galéria 2014–2015-ös *Rippl-Rónai és Maillol. Egy barátság története* című bemutatója. 2013–2014-ben előbb a Musée Luxembourgban, majd a Magyar Nemzeti Galériában rendezték meg *Marc Chagall. Háború és béke között* című tárlatát, az utóbbi helyszínen a „magyar Chagallnak” is nevezett Ámos Imre kiállításával párhuzamosan. A magyar művészet erősödő külföldi jelenlétének érdekes dokumentuma, hogy Ámos művei 2016 február-márciusában a római Collegium Hungaricum galériájában kerültek közönség elé.

Március 9-től július 10-ig, tehát több mint négy hónapon át tart nyitva a Luxembourg Múzeum tárlata. A francia közönség számára a Szépművészeti Múzeum átalakítása, időszakos zárva tartása kínál ilyen kivételes lehetőséget az egyetemes művészet története legnagyobbjainak ott kevésbé ismert műveivel való találkozásra. Ahogyan a kiállítás alcímében is kiemelt alkotók, Dürer, Greco, Tiepolo és Manet névsora jelzi, valóban igazi hívónevek követik egymást, a 14–19. századi egyetemes művészet története követhető végig a kiállítás nyolcvanöt műalkotásának köszönhetően. Ugyanakkor két különösen izgalmas mozzanata is van a magyar közgyűjtemények remekműveinek párizsi helyszínen való megjelenésének. Egyrészt az, hogy kimagasló jelentőségű alkotók többnyire olyan műveiről van szó, amelyeket a látogatók nagy többsége bizonyosan nem ismer, tehát a felfedezés élményével ajándékozhatja meg nézőjét. Másrészt az, hogy a *Remekművek Budapestről* című tárlat kurátorai, Laurent Salomé és Cécile Maisonneuve a műalkotások időbeli koordinátákat, földrajzi és nyelvi határokat átívelő párbeszédét szerették volna elősegíteni, lényegében összhangban azokkal az elvekkel, amelyek alapján a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria jövőbeli gyűj-



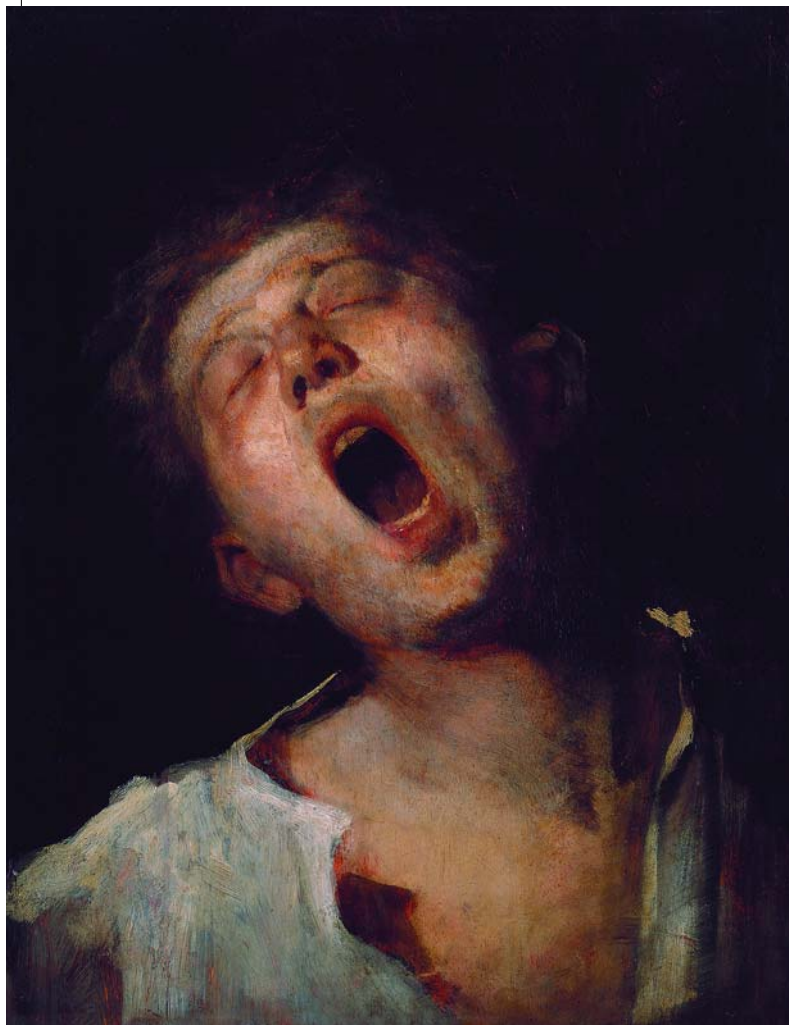
GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO:
A Szűz a Gyermekekkel,
1495 körül,
olaj, fatábla, 83x63,5 cm,
Szépművészeti Múzeum

teményi, kiállítási politikája is formálódik. A kiállítás szinte minden pontján együtt jelenik meg a budapesti múzeumokban őrzött nemzetközi és magyar anyag, s ennek a rendezővelnek az érvényesülése kifejezetten a francia kurátoroknak köszönhető, akik a remekművek időrendi sorrendben történő bemutatásának csapdáját elkerülendő, a különböző európai műhelyek közötti kölcsönhatásának vagy éppen bizonyos témák, műfajok formálódásának bemutatására törekedtek, s válogatás közben a maguk számára is új, bemutatásra méltó értékekre bukkantak.

Így került fő helyre például a kiállítást indító, *A középkor vége* című fejezetben a tárlat egyik legkorábbi alkotása, Andrea Pisano 1335-ös, a *Szűz a gyermekkel* című alabástrom plasztikája, valamint a középkori magyar szobrászat remeke, az 1410–1420 közötti *Szent Dorottya* s a hasonló korú rajz Csehországból, az internacionális gótika kiemelkedő jelentőségű darabjaként. A késő középkori összeállítás meghatározó jelentőségű műve Maso di Banco *A Szűz megkoronázása* (1328–1330), mellettük az 1500 körüli Szent István és Szent László képviselik a magyarországi faszobrászatot, ahogyan az egyik későbbi fejezetben (Új vallásos lendület) a soproni Szent Mihály-templomból származó „soproni angyal” is Giambattista Tiepolo nagyméretű kompozíciójának a társaságában került kiállításra.

EL GRECO:
Angyali üdvözlés, 1600 körül,
olaj, vászon, 91x66,5 cm
Szépművészeti Múzeum





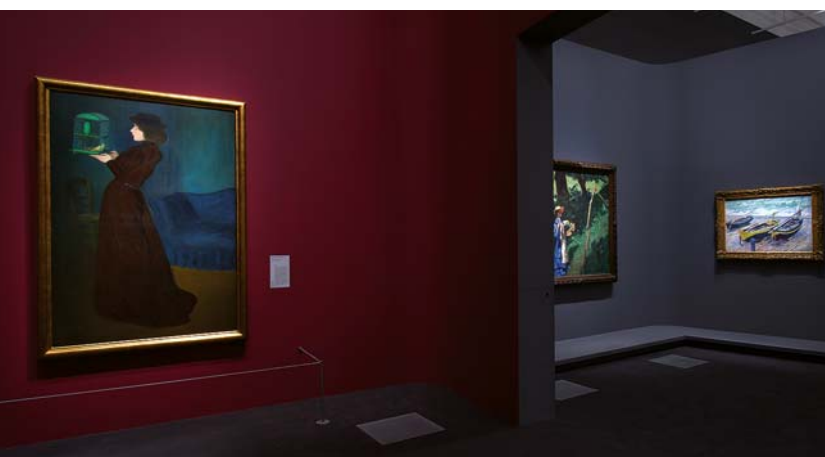
MUNKÁCSY MIHÁLY:
Ásító inas (Fejtanulmány), 1868,
olaj, fatábla, 67,5x74 cm,
© Magyar Nemzeti Galéria

Az Okolicsnói mester 1500 körüli *Jézus bemutatása a templomban* című műve majdnem ugyanabban az időben született, mint a *Német reneszánsz* című fejezet egyik indító alkotása, Albrecht Dürer enigmatikus, *Ifjú képmása* című műve. (A mű lapunk borítóján látható. A Szerk.) Albrecht Altdorfer *Keresztrefeszítése*, id. Lucas Cranach *Krisztus siratása*, *Saloméja* érzékeltetik az Alpoktól északra kifejlődő reneszánsz csúcsteljesítményeit, Hans Hoffmann jószerivel a magyar közönség számára is ismeretlen állatrzejai, Altdorfer dunai tájai pedig azt a megragadó realizmust, természetközelséget, amely egy új világkép kialakulását kísérte. A *Cinquecento* című fejezet elsősorban két nagy műhely mestereire koncentrált: a Milánóban tevékenykedő Leonardo da Vincire és két legjobb tanítványára (Bernardo Luini, Giovanni Antonio Boltraffio), illetve a velencei festé-

szetre (Marco Basaiti, Jacopo Bassano, Giovanni Battista Moroni, Tintoretto, Veronese). Az utóbbi mester 1580-as *Krisztus a kereszten* című vászna már az *Új vallási lendület* című fejezet indító darabja, az ellenreformáció vallásos megújító törekvéseinek a dokumentuma, ahogyan El Greco három kiállított festménye, a *Bűnbánó Mária Magdolna*, az *Angyali üdvözlés* és a *Szent János apostol* is. A hit, az ártatlanság győzelme a zsarnokság felett (Artemisia Gentileschi: *Yael és Sisera*, Johann Liss: *Judit Holofernész sátrában*), a világtól való elvonulás, a szemlélődő elmélyülés (Jusepe de Ribera, illetve Jacques Blanchard *Szent Jeromosa*) az új vallásos életézés megfogalmazása különböző aspektusokból, tematikai változatokban. Minden út Rómába vezet – sugallja az ebben a fejezetben bemutatott művek többsége, a következő, *A holland aranykor* című kiállítás rész viszont a művészettörténetnek azt a nagyszerű korszakát idézi meg, amelyet nemrégiben a Szépművészeti Múzeum nagyszabású tárlata, a *Rembrandt és kora* is. A korszakhatárok szinte megegyeznek az előző fejezetével, a fejlődés iránya viszont éppen az ellenkező: a Habsburg-ellenes harcban függetlenségüket kivívó észak-németalföldi tartományok művészetét az egyházi megrendelésre született vagy vallásos témájú művek háttérbe szorulása, a portréfestészet, a csendélet, a zsáner, a táj- és a városkép előtérbe kerülése jellemezte s olyan nevek, mint a párizsi kiállításon Frans Hals, Rembrandt van Rijn, Pieter de Hooch, Jan Steen. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményének egyik legfontosabb részét képezi a holland aranykor művészete, amelyet már akkor is igen gazdag anyag reprezentált, amikor Bécsben 1812-ben a közönség előtt megnyitották az Esterházy-képtárat: a 263 leltári tétel a gyűjteménynek majdnem a felét adta.

A térben, időben karakteresen behatárolt fejezetek után a *Karakterek* című rész újra csak a művek nemzetközi párbeszédének a jelentőségét emeli ki, miközben nehéz feladat megvalósítására vállalkozik: mintegy háromszáz év művészetének terméséből válogat, a portré, a tanulmány, az életkép műfaján belül maradvá mutat fel örök emberi értékeket és érzelmeket, különleges, de saját korukhoz nagyon is kötődő embertípusokat. Peter Paul Rubens és Hans Hoffmann idős férfifejeket ábrázoló kompozíciói, Franz Xaver Messerschmidt karakterfejei és Munkácsy Mihály *Ásító inasa*, ismeretlen észak-itáliai festő fiatal arisztokrata nőt ábrázoló képe és Giacomo Ceruti parasztlánya, Goya *Köszörűse* és *Vízhordó nője* kerülnek egymás mellé. Itt kapott helyet Mányoki Ádám 1711 körüli önarcképe és néhány olyan mű is, mint például Johann Heinrich Füssli feleségét ábrázoló portréja, Goyának a híres színésznőről, Manuela Camas y de las Herasról készült arcképe s végül Édouard

Látványterv:
JEAN-JULIEN SIMONOT
© Didier Plowy
az Rmn-Grand-Palais részére





Manet *Nő legyezővel (Baudelaire szeretője)* című vászna, amely mintegy megnyitja az utat a következő fejezet, *Az új festészet* művei felé. Claude Monet két tengerparti kompozíciója, Paul Cézanne *Provence-i tája*, Tálalószekrénye, Paul Gauguin *A fekete sertések* című, Tahitin készült festménye éppen úgy a Szépművészeti Múzeum remekei közé tartoznak, ahogyan a rajzgyűjtemény jelentős darabjának számít Van Gogh *Ablak előtt kötő nője* vagy Millet *Anyai gondoskodása*, Seurat *Padon ülő férjje*. Munkácsy Mihály két festménye is helyet kapott ebben a fejezetben, kissé meglepő módon, hiszen mindkettő szellemisége szöges ellentétben áll az előbb említett műveivel. Kiállításukat sajátos művészet-, illetve kultúrtörténeti vonatkozások indokolhatják: a *Zálogházhoz készült tanulmány* (1874) Millet-nek a magyar festőre gyakorolt hatására utal, míg a Liszt Ferencről készült 1886-os portré arra a francia és magyar kultúra és művészet közötti közvetítő szerepre, amelyet a sikerei csúcsára jutott festő, illetve a nemzetközi híru zeneszerző játszott. A Munkácsy-házaspár 1886 márciusában többször is fogadta a zeneszerzőt, ekkor született a kiállított portré is. Március 23-án díszvacsorát adtak a tiszteletére, 25-én pedig a Saint-Eustache templomban előadták az esztergomi bazilika számára írt Missa Solemnist. A koncerten a francia zenei élet olyan óriásai is részt vettek, mint Camille Saint-Saëns és Charles



Gounod. Minden érdekességük ellenére az új festészet felé vezető utat természetesen nem ezek a művek jelölik ki. Sokkal inkább Ferenczy Károly 1903-as plein air *Festőnője* és a kiállítás záró fejezetében – *Szimbolizmus és modernség* – kiállított alkotások, amelyek újra csak párbeszédet folytatnak egymással, hiszen Böcklin, Rodin, Puvis de Chavannes és Franz von Stuck kompozíció mellett Vaszary János *Aranykora* is helyett kapott, és persze annak a két magyar művésznek az alkotásai, akik a kortárs francia művészettel mondhatni teljes szinkronban, lényegében azonban mindvégig saját útjukat következetesen járva építették fel életművüket. A francia kurátorok Szinyei Merse Páltól az 1882-es *Pacsirtát* választották – a magyar javaslat a *Majális* lett volna – eredetisége és festői nyelvének nemzetközi dekódolhatósága miatt, míg Rippl-Rónai József, a „magyar nabis” művészetét a több mint tíz Párizsban töltött év (1887–1890) egyik fő-, mondhatni emblemikus darabja, az 1892-es *Nő kalitkával* képviseli, amely/aki mintegy a kiállítás arcának is tekinthető, hiszen visszatérően megjelenik a plakátokon, a meghívókon, a programfüzetek borítóin is. A kiállítás öt záró darabja (Egon Schiele *Ülő nője* és Oskar Kokoschka *Veronika kendője* című műve, Ferenczy Béni *Fiatl férfi* című bronz, Bortnyik Sándor *Az új Éva* és *Az új Ádám* című kompozíció egyszerre jelentik egy majdnem hatévszázados művészettörténeti kalandozás végét és egy új korszak kezdetét. Az első világháborúval a fény városában éppen úgy lezárult a művészet történetének egy nagy korszaka, mint a kontinens, különösen Közép-Európa más országaiban – ezt érzékelteti a záró összeállítás, amely remélhetőleg a folytatás lehetőségét is magában foglalja.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES: Vízfordó nő (La Aguadora), 1808-1812 között, olaj, vászon, 68x50,5 cm, Szépművészeti Múzeum

REMBRANDT VAN RIJN: Holland parasztház claire-obscure-ben, 1635 vagy 1636, toll, barna pác papíron, 16,4 x 22,3 cm, Szépművészeti Múzeum

Látványterv:
JEAN-JULIEN SIMONOT
© Didier Plowly
az Rmn-Grand-Palais részére



San Francisco rejtelvei

Beszélgetés Barki Gergellyel

PATAKI GÁBOR

1915-ben, kilenc évvel a várost romba döntő földrengés után világiállítás rendeztek San Franciscóban a Panama-csatorna megnyitásának tiszteletére (Panama-Pacific International Exposition, röviden PPIE). Mint minden korabeli expón, itt is kiemelt szerepe volt a képzőművészetnek. Az eseményt annak 100. évfordulóján a de Young Museum nagyszabású tárlata idézte fel. Monet, Rodin és a futuristák mellett kiemelt figyelem irányult a magyar művészeti progresszió alkotásaira is. Barki Gergely, a magyar szekció felelőse már több éve foglalkozik az egykor itt kiállított, majd részben hazatért, illetve elveszett és újra megtalált művekkel, s most éppen filmet forgat kutatásainak legújabb fejleményeiről. Ennek kapcsán beszélgettünk.

BERÉNY RÓBERT:

Golgota (Jelenet V.). 1912, olaj, vászon; 61,5x50,5 cm, Dr Thomas A. Sos és Dr Shelley Wertheim (New York City), valamint Lidia Szajkó és Nanci Clarence (San Francisco) tulajdona

Egészen elképesztő volt annak idején a művészeti szekció nagysága, 11 ezer (!) műtárgyat hoztak össze rövid idő alatt. Mivel magyarázható ez, Amerika dinamizmusával, mohóságával?

BARKI GERGELY: Kezdetben úgy tűnt, hogy Európából nem sikerül reprezentatív anyagot bemutatni a háború kitörése miatt, ezért a szervezők Egyesült Államok-szerte kampányt indítottak a helyi művészek alkotásainak begyűjtésére. Az akció végülis túl jól sült el, mert az amerikai festők olyan nagy számban küldtek képeket, hogy azokat összezsúfolva, a végeláthatatlan termek falain több sorban kellett kiállítani. Mindeközben mégis sikerült komolyabb európai kollekciót össze-

MÁRFFY ÖDÖN:

Csendélet, 1910 körül, olaj, vászon, 44x55 cm, Jill A. Wiltse és H. Kirk Brown III. (Denver)



foró: Helga Sivaldadaditir

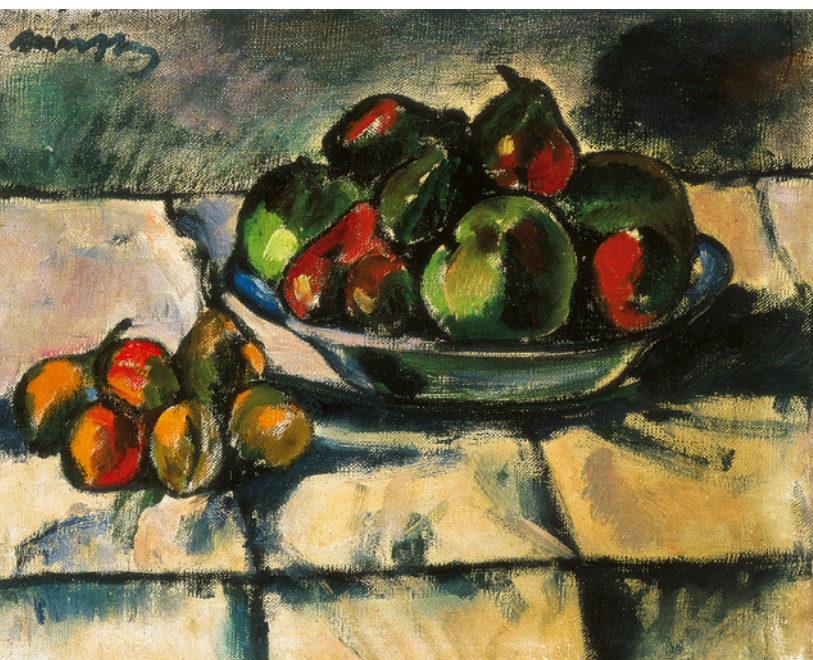
gyűjteni, ezért a modernebb műveknek egy külön melléképület kellett létesíteni, miközben már javában állt a világiállítás. Itt került bemutatásra a magyar anyag is.

Természetesen ez a hatalmas anyag szükségképpen eklektikus minőségű lehetett, de lehet azt mondani, hogy Kalifornia itt találkozhatott először a modern művészettel?

B. G.: Igen, az Egyesült Államok művészete ezekben az években meglehetősen elmaradt Európától, s míg a keleti parton már 1913-tól érzékelhető volt valamiféle felzárkózás vagy annak igénye, addig a nyugati part még évtizedekig jószerével csak kullogott a modernebb tendenciák után. A kaliforniai közönség számára még az impresszionizmus is ultramodern törekvésnek tűnt, így a melléképületben bemutatott modernebb képek valósággal sokkolták a közönséget.

Az anyagot nem lehet az Armory Show jelentőségéhez mérni, de itt mutatkoztak be először Amerikában az olasz futuristák. Mi lett a kiállított anyaggal, milyen volt a visszhangjuk?

B. G.: Az olasz futuristák valóban itt szerepeltek először amerikai tárlaton, és a hatásuk elementáris volt. Inkább csak elmarasztaló kritikák olvashatók a korabeli helyi lapokban, csupán néhány Európát járt, felvilágosultabb kritikus üdvözölte bemutatkozásukat. Az egykori magyar sajtóban is megszokott vitriolos hangvétellel és a művészeket, azok alkotásait értetlenül szemlélő tudósításokkal



foró: Darabos György



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF:
Vedres Márk portréja, 1910,
olaj, karton, 50x68 cm,
Elisabetta Vedres tulajdona

találkozunk, és persze a mázolványoknak tartott festményeket nevetségessé tevő karikatúrák sem maradtak el. A kiállított, mintegy ötven műből álló olasz futurista anyagról a katalógusban szereplő címek mellett egy szerencsésen fennmaradt archív fotó is tudósít. Ezen a fotón összesen 14 festmény és egy szobor látható, de ezekből csak egyetlen festmény azonosítható. A teljes anyagnak is csupán 10 százalékát sikerült eddig hitelt érdemlően azonosítani, így jelenleg közel negyven (!) olasz futurista alkotás hiányzik, azaz lappang vagy vár azonosításra. Úgy tudni, hogy az olasz anyagot a világkiállítás meghosszabbítása után, 1916-ban visszaszállították, azonban, ha ez így történt, akkor miért nem ismerjük a műveket? A rejtélyt tovább fokozza, hogy néhány korábban nem ismert, de a PPIE-n biztosan kiállított mű éppen az Egyesült Államokban bukkant fel,

többek között az az egyetlen azonosított Giacomo Balla-festmény is, mely az említett fényképen látható, és száz éve más kiállításon nem is szerepelt. A most készülő dokumentumfilmünkben az olasz futurista művek sorsával is foglalkozunk.

Ez volt a magyar művészet első jelentős amerikai bemutatkozása. Körülbelül mekkora anyagról van szó?

B. G.: A PPIE számarányában is az egyik legjelentősebb és a modernség tekintetében – a futuristákat követően – a legprogresszívebb szekciója egyértelműen a magyar festmények nyolc teremre kiosztott együttese volt. 76 magyar festőt, 44 grafikus és 12 szobrászt sorol fel a katalógus, akiket csaknem ötszáz műalkotás képviselt.

A magyar válogatás kulcsfigurája John Nilsen Laurvik. A magyar közönség szinte semmit sem tud róla. Ki volt ő tulajdonképpen? Lelkes gyűjtő, kritikus, kalandor, tolvaj, orgazda? Kicsit mindegyik?



Gabriel Moulin archív felvétele a PPIE Futuristák terméről 1915-ben, San Francisco History Center, San Francisco Public Library



PÓR BERTALAN:
Vázlat a Néopera
pannójához, 1911,
lappang

B. G.: A centenáriumi tárlat előkészületei során derült ki, hogy Laurvik Amerikában is szinte teljesen elfeledett alakká vált, holott éppen San Franciscóban, az ottani múzeumi élet felvirágoztatásában volt igen fontos szerepe. A kiállítás kurátora, Jim Ganz tölem értesült arról, hogy a magyar művek eltűnésében a fő ludas Laurvik volt, és elkezdte kutatni az anyagát a helyi archívumokban. Mivel Laurvik a San Franciscó-i művészeti múzeum igazgatójaként a gyűjtemény gyarapításán dolgozott, ezért Amerikából nézve akár pozitív figuraként is értékelhető, de Jim Ganz, ismerve már mindkét oldalt, elhatározta, hogy könyvet ír erről az érdekes egyéniségről, aki már a világkiállítás előtt felismerte az európai modernizmus legfrissebb mozgalmainak (kubizmus, futurizmus, expresszionizmus stb.) a jelentőségét. Azt szintén tudjuk, hogy

PÓR BERTALAN:
Család, 1909-1910,
olaj, vászon,
176x206 cm,
© Magyar Nemzeti
Galéria

már az 1913-as Armory Show sikerében is volt némi szerepe, ha mással nem, az általa írt *Is it Art?* című könyvével, mely az új tendenciák megismerésében segítette az amerikai olvasókat. Megítélése tehát ambivalens. Az biztos, hogy a PPIE Európába küldött kurátoraként nagyban befolyásolta, hogy ilyen nagy számban került magyar mű a kiállításra, de persze ebben friss házassága – Pálos Elmát vette feleségül 1914-ben – szintén szerepet játszott. Pálos Elmának e frigy előtt Dr. Ferenczi Sándor, a neves pszichoanalitikus, Sigmund Freud legközvetlenebb kollégája csapta a szelet, de Freud tanácsára Ferenczi inkább Elma édesanyját vette feleségül. Mindenesetre e kapcsolata révén Laurvik Ferenczi baráti köréhez, így Berény Róberthez könnyedén eljuthatott, és rajta keresztül a Nyolcak többi tagjához is szabad bejárása volt. Megismerkedett

a kor legfontosabb gyűjtőivel, többek között Nemes Marcellel, Andrásy Gyulával, Hatvany Ferencsel és a vezető művészekkel is, akik közül sokakat műtermükben is meglátogatott. Így tudott összegyűjteni egy rendkívül gazdag, egyszerre retrospektív és a Nyolcak révén a modernebb tendenciákat is felvonultató, értékes válogatást a magyar művészet elmúlt évtizedeiből. Az való igaz és bizonyítható, hogy Laurvik legalább 12 magyar művet egyszerűen eltulajdonított, de gyanítható, hogy más alkotások eltűnésében is szerepe lehetett.

Hogy és mikor kerültek vissza a magyar képek? Melyek a legfontosabb eltűnt magyar alkotások?

B. G.: A világkiállítás művészeti részlegének meghosszabbított tárlata után nem sokkal az Egyesült Államok is belépett

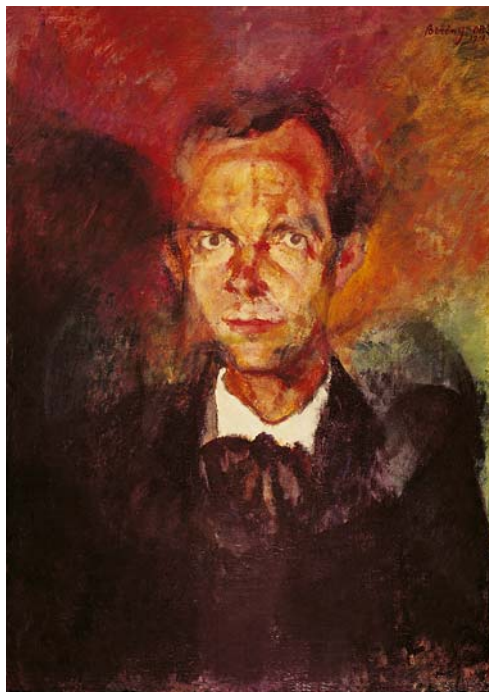


for: Darabos György

a világháborúba, így Magyarország ellen-séges országgént nem követelhetette vissza az Amerikában rekedt műveket. Az amerikaiak lefoglalták és az Alien Property Custodian keze-lése alá vonták a magyar műtárgygyűttest, egészen 1924-ig, amikor a két ország végre megegyezett. A hazaszállítás körülményei homályosak, a szállítólevél, az átvételi bizonylat és az egyéb listák megsemmisültek a második világháború alatt, de annyi bizonyos, hogy 1924-ben a kint rekedt anyag zöme visszatért Budapestre. Számos festmény azonban éppen Amerikából került elő az utóbbi évtizedekben, és még jó néhány fontos mű holléte ismeretlen. Továbbra is keressük a Nyolcak több alkotását, Berény Róbert festményei és grafikái mellett mintegy tucatnyi hímszését, Tihanyi Lajos Őnarcképét, de Ferenczy Károly katalógusban is reprodukált tájképét, Uitz Béla néhány díjnyertes grafikáját, Iványi-Grünwald Béla szintén reprodukált és díjnyertes kompozícióját, Galimberti Sándor nagyobb méretű kubisztikus tájképét, Batthyány Gyula reprezentatív *Longchamps* című, szintén reprodukált festményét stb. A legmegdöbbentőbb, hogy Pór Bertalan hatalmas, 11 méter széles *Népopera*-pannója még 1980 körül is elérhető volt, még hozzá hazai múzeumi környezetben, ma mégsem találjuk sehol.

Berény Bartókjáról és Golgothájáról immár tudni lehet, hogy Laurviknál maradtak. Mi lett a további sorsuk?

B. G.: Laurvik halálát követően elárverezték e műveket. A Bartók-portré több adásvételen keresztül a komponista fiához, Péterhez került, aki sajnos számos megkeresés ellenére még a legnagyobb múzeumoknak sem adta



GRÓF BATTHYÁNY GYULA: *Longchamps*, 1910 körül, lappang

kölcsonbe ezt a magyar modernizmus történetében kulcsfontosságú művet. Annyit tudunk, hogy e kép, rendelkezésének megfelelően, Bázélbe került, ahol néhány éve mindkettőnknek olyan szerencséje volt, hogy élőben is megtekinthettük. A *Golgotha* kálváriája is érdekes történet. Körülbelül nyolc éve az eBayen bukkant fel, ám a licitet a festő San Franciscóban élő unokája leállította, mondván, az a családot illeti meg, hiszen Berény soha nem kapta vissza e művét Laurviktól. Az ügyben sokáig az FBI nyomozott, végül a Berény-leszármazottak kivásárolták utolsó tulajdonosától, így a festmény visszakerült a családhoz, és a tavalyi centenáriumi tárlaton is bemutatásra kerülhetett a de Young Museumban.

Elgondolkodtató, hogy a főként a Nyolcakat bemutató termet az alaprajzon a „magyar kubisták” termék neveztek. Ez csak a korabeli pontatlan szóhasználatot tükrözi? Hogy állnak a tényleges kutatások a magyar kubizmusról?

B. G.: A korabeli terminusok sok esetben nem fedték a valóságot, de azért annyit érdemes megjegyezni, hogy a Nyolcak néhány kiállított művén valóban kubisztikus tendenciák érvényesültek, tehát annyira nem lóttek mellé a helyi szervezők. Viszont már ekkor egy másik kritikus, Christian Brinton éppen azt róta fel a kiállítás rendezőinek, hogy a legmodernebbeket, a magyar kubistákat, Réthet, Csákyt, Kóródyt és Késmárkyt nem válogatták be. Az utóbbi időszakban valóban felmerült, hogy a magyar kubizmus történetével komolyabban kellene foglalkozni, hiszen ez meglehetősen feltáratlan területe művészettörténet-írásunknak. Tavaly ezzel kapcsolatban tartottam egy előadást New Yorkban a Metropolitan Museum szervezésében zajlott *Charting Cubism* című konferencián, amelynek hozományaként azóta több nemzetközi kubizmusprojektbe is bekerültem. Az *Artmagazin*ba is írtam egy hosszabb cikket, elsősorban a lappangó művekre koncentrálni, s rajtam kívül Rockenbauer Zoltán kollégám is publikált tanulmányokat e témában. Néhány éven belül szeretnénk kiállítást is rendezni a magyar kubisták műveiből, de addig még több tárlat, köztük egy nagyobb nemzetközi projekt is vár ránk.

BERÉNY RÓBERT: Bartók Béla portréja, 1913, olaj, vászon, 67,5x45 cm, Bartók Péter tulajdona, letétben a Paul Sacher Stiftung (Bázél) gyűjteményében

Barbár fohász és izzó kolorit

Kosztza József emlékkiállítás

Várkert Bazár, 2016. IV. 17-ig

SINKÓ ISTVÁN

„Olyan felindulásban dolgozom, hogy egyszer holtan fogok összeesni a festőállvány előtt” – mondta egy nyilatkozatában Kosztza József, a magyar festészet egyik nagy magányosa, az „egy utú” művész, akinek megadatott, hogy hosszú életében végigjárja saját választott festői útját, hogy a neki kedves motívumot a teljességig bontsa ki.

A hódmezővásárhelyi kiállítás után a Várgondnokság és a KOGART alapítvány közös szervezésében a Várkert Bazár kiállítótermeiben bemutatott életműanyag reprezentáns módon mutatja fel ennek a sajátosan magyar gyökerű festészetnek a stációit. A müncheni évek képei, a szentanulmány, a hátakat még nem ígérnek többet, mint más, hasonló tanulmányokat folytató fiatal művész munkái, ám a Háromkirályokkal és olaszországi, valamint nagybányai időszakának képeivel már egy határozott, nagyformátumú egyéniség áll előttünk.

KOSZTA JÓZSEF:

Háromkirályok

(A napkeleti bölcsek), 1906-1907, olaj, vászon, 121x125,5 cm
© Magyar Nemzeti Galéria

KOSZTA JÓZSEF:

Tányértörő nő, 1919 körül, olaj, vászon, 80x70 cm
© Magyar Nemzeti Galéria

Kosztza Nagybányán a színek tüzességét, a plein airben való kolorizmust tanulta meg, néhány munkáján még Ferenczy hatása mutatkozik, majd elkövetkeznek az



foto: Berényi Zsuzsa

első világháború éveit követő portrék és tanyaképek, a későbbi legfontosabb motívumok. Ekkortájt lel otthonra egy Szentes melletti tanyán, már ismert mesterként, olyan festőként, akit jegyez a műgyűjtők és a szakma elitje. Kiállításain fontos anyagi sikereket ér el, így viszonylagos biztonságban dolgozik, útra kelhet Párizsba, Velencébe, Cézanne-t, az olasz táj színeit, Velazquezt és Rembrandtot csodálja meg, ám megismerve őket sem tér le a maga választotta útról. Festői világa színeiben, ecsetkezelésében kiteljesedik, de akárhány mestert ismer is meg, akármilyen stílusokkal is találkozik, számára – mondhatnánk, a magyar Millet számára – mégis a magyar festészet nagyjai a választott vezérsíllagok. Munkácsyt és Paál Lászlót tartja a maga számára legfontosabbnak, festészetük erőteljes realizmusa, a tájképekben fellelhető fény-atmoszféra játék a legjelentősebb képi élmény.

A 30-as évekre az addigi impresszionista felfogás, az alla prima festészet komorodni látszik. Tanyáin a fehérek drámai mélykék egkek előtt villannak fel, a korábbi lilás, narancsos égboltok párizsi kékbe, ultramarinba játszanak, a foltszerű festés erős pasztóztatással párosul. A levegőperspektíva adta színmodulálások háttérbe szorulnak, az eddig is kontúr, vonal nélküli festői nyelv még inkább a foltfestészet irányába tolódik. Kosztza nem a nagy méretek és nem a nagy kompozíciók mestere. Tematikájához mért kis formátumú vásznan robbannak színei. Mednyánszky utolsó korszakának oldott festőisége, Nagy István robusztus arcképei és Rudnay mély barnái Kosztzánál egyetlen kis tájban vagy egy kerítés előtt álló figura sziluettjében jelennek meg. Összefoglaló, szintetizáló mesternek mondhatnánk, s míg az előbb Millet-et említettem, mondhatnánk

foto: Berényi Zsuzsa



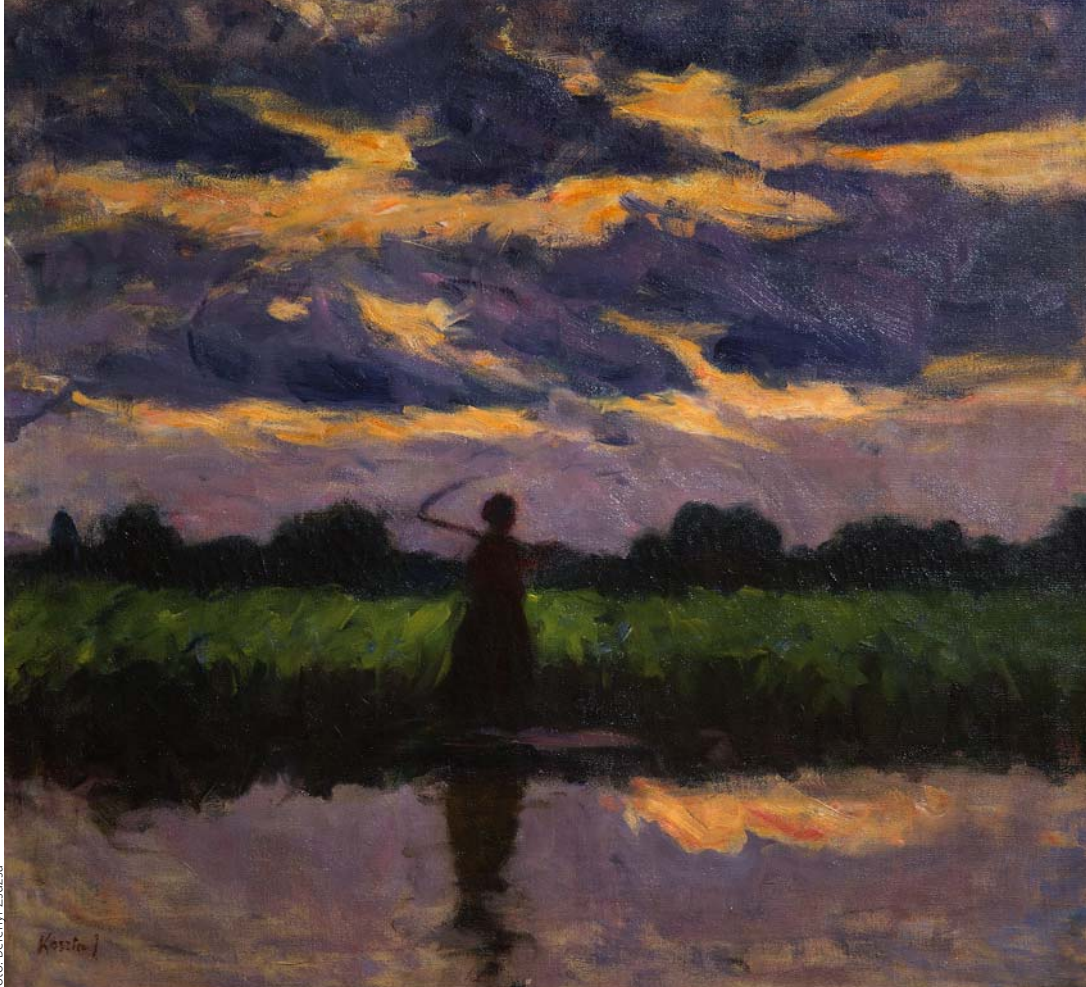
a magyar Cézanne-nak is, aki konok következetességgel dolgozott saját festészeti kifejezéseinek tökéletesítésén egy motívum tükrében. Ami Cézanne-nak a Mont Saint Victoire, az Kosztának a nyárfák közt, az akácokban álló tanya vagy tanyasor, esetleg a magányos nőalak.

Kosztá a két világháború közötti magányos alkotók egyik óriása, Tornyáival, Egryvel a „magyar táj magyar ecsettel” érzését hordozó művész. Szent meggyőződése volt, hogy a magyar művészet réges-régen felemelkedhetett volna az európai művészeti világ élére, ha tehetségeinket – s körülményeinket – jobban kihasználjuk, jobb sáfárok vagyunk. Ő ezt néhány külföldi kiállításával és következetes festői magatartásával igyekezett véghezvinni. Nem ő tehetett róla, hogy a magyar festészet ismertsége és elismertsége ott tartott (s tart ma is), ahol.

A második világháború után a magányos mestert a szocialista realizmus egyik apostolaként kívánták üdvözölni, Pogány Ö. Gábor a *Művészet forradalmárai* című kötetében, jó szemmel észrevéve a rendkívüli robusztusságot, alkotásaiban ezt egy agrárproletárokkal szimpatizáló, szociálisan érzékeny festészet erejeként kívánta bemutatni. Talán ennek (is) szól 1948-as Kossuth-díja. Ám a visszavonultan élő mester maga sosem szeretett volna ilyesfajta szerepet. A kortársairól és a fiatalokról zord véleményt alkotó, mogorva festő Adyt és erdélyi írókat olvasva, visszavonultan élt tanyáján, sem korábban, sem a háború után semmiféle szerepet nem kívánt elvállalni. Festő maradt haláláig.



foró: Berényi Zsuzsa



foró: Berényi Zsuzsa

Mégis felfedezhető munkásságában az a puritán, sőt rideg paraszti lét, mely a tanyavilágot oly jellegzetessé tette már a Monarchiában, s utána is igen sokáig. Képein az aratásról visszatérők, a kukoricatörésben serénykedők nem az idilli életképek statisztái, hanem egy kemény munkáslét hányatott életű szereplői. Ez akarva-akaratlan, a festői látásmód és az anyaghasználat által, talán szándékai ellenére is kisejlik festményeiből. Így válhat Koszta impresszionizmusa, plein airje vaskos realizmussá, színvilágának drámaisága egy társadalmi csoport drámájává.

Ennek bemutatása a kiállításrendezésnek nem célja, a kronológia és az értelmező molinókkal ellátott „fejlődéstörténet” erről kevés szót ejt. Idézi – s ez némileg árulkodó – a korabeli kritikus-ironikus megjegyzést Koszta látásmódjára a sötét egek és a fehér tanyafalak kapcsán, miszerint „éjszakai nappalokat” festett. A kor sötét napjait, nappalait talán kevésbé észlelte az egyre magányosabb és zárkózottabb festő, de a képeinek hangulatában nyomon követhető a világégés hétköznapijainak nyomasztó atmoszférája.

Koszta József kortársunk. Sokkal inkább azzá vált, mint néhány nagyszerű kollégája, pályatársa. Az ő festészete minden korszakban – s ma az „újratöltött” (reloaded) festészet idején is – nagyszerű előképként szolgálhat. Olyan hatásokkal, olyan eredeti, azóta sem évülő festői nyelvel bír, mely példaértékű, használandó és tanítandó is. Remélhetőleg még sokszor találkozzunk munkáival, nem csak egy-egy korszak bemutatása alkalmából, vagy rosszabb esetben múzeumok raktáraiban.

KOSZTA JÓZSEF:
Eső után (Vihar előtt), 1909,
olaj, vászon, 87x97 cm
© Magyar Nemzeti Galéria

KOSZTA JÓZSEF:
Kukoricát török I., 1916 körül,
olaj, vászon, 72,5x61 cm
© Magyar Nemzeti Galéria

Kommentárok a 60-as évek japán fotográfiai aktivizmusához

Albertina, Bécs, 2016. V. 8-ig

PETRÁNYI ZSOLT

Ha valaki az Albertinában ellátogat a *Provoke* című kiállításra, az az üdítő érzése támad, hogy még mindig lehet újat mondani a fényképezésről, akár úgy, hogy egy történeti kategóriát tárunk fel közben. A képek szűkszavúsága, kontrasztos fekete-fehér karaktere, a pillanatot előtérbe helyező dekomponáltsága rögtön megragadja a nézőt. Mindemellett az esztétikai kategóriákon túl, a kiállítás egy olyan koncepciót foglal össze, amely a mai napig példaértékű lehet a műfaj új útjait keresők számára.

ISMERETLEN SZERZŐ:

4.28 Az okinawai küzdelem, 1969, poszter, offset litográfia, Kiadó: Sind, Tokió, 107,3x77,2 cm, magángyűjtemény

A *Provoke* egy fotómagazin neve, amely csak három számot ért meg 1968 és 1969 között Japánban. Létrehozói, *Takuma Nakahira*, *Yukata Takanashi* és *Daido Moriyama* fényképészek és *Kōji Taki* kritikus, valamint *Takahiko Okada* a kiadvánnyal a kor kritikusaként olyan anyagokat prezentáltak, amelyek a fotót önálló, szövegmagyarázat nélküli entitásként értelmezték, ami alkalmas arra, hogy politikai érzelmeket váltson ki. Az olvasó széthajtható, hosszú fekete-fehér leporellókat képzeljen el, amelyen az egyén és a társadalom állapotát, illetve tüntetések mozgalmasságát mutató képek sora fut, kommentár nélkül.



foto: Petrányi Zsolt

és a valósághoz kötődő jellegzetessége miatt az irodalom képi verziójaként definiálja. Ez az oka annak, hogy a fotós könyv teljesen más státuszú: ma is sokkal fontosabb egy több ezer példányban kiadott album az utóélete miatt, mint egy pár száz látogatót befogadni képes tokiói kiállítás.¹

A magazin vagy album így művészeti manifesztum, ami nem csak szerkesztettségében, de designjában is a fotósok nézeteit képviseli annak ellenére, hogy a nyomdai eljárással közölt képek, a fűzésből fakadó veszteségek egy duplaoldalas közlésnél messze alulmaradnak minőségükben egy igényes nagyításhoz képest. Ha a fotó elsődleges feladata, hogy kommunikáljon a nézőjével, akkor számukra nem elsősorban műtárgy, hanem vizuális jel, ami minél több helyen és többször jelenik meg, annál nagyobb hatást ér el. Talán úgy foglalnám össze ezt a szemléletet, hogy a fényképész munkája a képkészítés után a közléssel, megismertetéssel folytatódik és igény esetén a galéria falain, a nagyítások létrehozásával fejeződik be, és nem fordítva.

A *Provoke* című kiállítás négy intézmény kollaborációjaként (LE BAL, Albertina, Fotomuseum Winterthur, The Art Institute of Chicago), Walter Moser kurátori munkája nyomán a magazint a kor fotóköny-



foto: Petrányi Zsolt

ENOKURA KŌJI:

Szimptóma / Kódarab a térben, P.W. No. 41., 1972, ezüstszelatin nyomat, 84,2x129,8 cm, Shigeru Yokota Galeria gyűjteménye

E cikk, ami a kiállítás kapcsán ennek a publikációs kísérletnek a háttérébe enged rövid bepillantást, nem csak a 60-as évek Japánjának politikai és gazdasági klímájáról kell hogy szóljon, de a fotográfia szigetországbeli sajátos értelmezéséről is, amely a műfajt a mai napig nem a képzőművészet egy műfajaként, hanem narratív



veinek kontextusában mutatja be, kiemelve azokat a művészeket, akik a 60-as évek új stilisztikai törekvéseit képviselték, a felsoroltak mellett többek között Tōmatsu Shōmeit vagy a pályáját akkor kezdő Nobuyoshi Arakit.

A kor, ami ezeknek a fotográfiáknak ezt a szubverzív, felforgató arculatát teremtette, nem közömbös a munkák megítélésében. A 60-as évek a japán gazdaság szempontjából a fordulat évtizede, amikor a GDP rohamos emelkedése a világháború után leggyorsabban fejlődő országává emelte Japánt. A főként mezőgazdasági arculatot felváltotta az ipari, amelynek alapját a technológiai fejlesztések jelentették. Ennek a fordulatnak a városfejlesztési jelképei az 1964-es tokiói olimpiához, majd 1970-ben az oszakai expóhoz kapcsolódtak, melyeknek a közízlést aktívan formáló és egyben vizionárius képviselői a metabolisták, illetve a hozzájuk közel álló építészek voltak.²

A technoutópia pozitív fejlődési víziójának volt egy markáns politikai akadálya, az 1951-ben aláírt japán-amerikai biztonsági szerződés, ami a háború lezárásaként a vesztes szigetországban lehetővé tette 100 ezer amerikai katona állomásoztatását. A szerződés meghosszabbítására 1960-ban került sor, s ez országszerte Amerika-ellenes tüntetéseket szított a Never Again szlogen alatt. A krízis, amit ez a belpolitikában okozott, az értelmiség és a művészek összefogását és radikalizálódását jelentette, amely mind a képzőművészet, mind a performatív műfajok, a színház, a Butoh-tánc új értelmezéséhez vezetett, de a neodada és a fluxus is ebben az évtizedben kapott markáns kritikai jelentést az országban.³

A Provoke magazin művészei ebben a kontextusban keresték a fényképészet új nyelvzetét és szerepét. Kōji Taki a művészekkel együtt dolgozó kritikus a fényképészetet egy részleges kifejezésre alkalmas médiumnak tekintette, amely képtelen megragadni a valóság teljességét. A fragmentumok azonban, amit egy kamera egy helyszínen rögzíteni tud, szerinte jelentéssel bírnak, sőt, ha ezek a részletek sorozatként jelennek meg, akkor az még erősebbé teszi jelentésüket.⁴ A kiállítás képei ezt a részletorientált felfogást hirdetik, amely a képesség elhanyagolásával, éles kontrasztokkal és a bemozdulás esztétikájának kihasználásával képes egy egységes,

dinamikus társadalmi konfliktust, a védtelenek és a hatalom rendőri képviselőit szembenállását és a jelenlévő amerikai katonák primitívizmusát megmutatni.

A kiállítás érdeme, hogy a művekkel a politikai ellenállás dokumentációját a performatív művészi akciókkal állítja párhuzamba, s ennek a tárlat külön egységet szentel. A performansz és



Foto: Petrányi Zsolt

a fluxus eseményei a 60-as években Tokióban és más nagyvárosokban összefonódtak a demonstrációkkal, illetve minden akció az adott szituációban, helyszínen kapott politikai jelentést, még ha ez ellenművészeti eseményt is jelentett.⁵

Jegyzetek

- 1 Takashi Homma kortárs fényképész karrierje kezdetén egy beszélgetés során mondta nekem, hogy számukra nem jelent referenciával bíró megjelenést egy fotogalériában való szereplés, egy jobb magazinban közölt sorozat viszont akár több tízezer olvasó számára teheti őt ismertté. De a fotográfia irodalmi karakterét talán Nobuyoshi Araki albumorientált karrierje bizonyítja a legjobban, aki több ezer fotókönyvet adott már ki praxisa során.
- 2 A metabolisták az 50-es években elszakadtak a Nemzetközi Építészszervezet Le Corbusier-féle elveitől, hogy egy emberibb és helyspecifikusabb modernizmust képviseljenek annak az optimizmusnak az alapján, amit Japánban a fejlődés és a népességnövekedés jelentett. A csoportban dolgozó építészek: Kiyonori Kikutake, Kenzo Tange, Kisho Kurokawa, Fumihiko Maki, Noboru Kawazoe, Atsushi Shimokobe, Takako Tange és Noritaka Tange, Kenju Ekuán és a csoporthoz közel álló Arata Isozaki Japán háború utáni arculatának és urbanisztikai fejlesztésének meghatározó alakjai. Rem Koolhaas – Hans Ulrich Obrist: *Project Japan – Metabolism Talks*, Tachen, Köln, 2011 alapján.
- 3 Lásd erről: Alexandra Munroe (szerk.): *Scream Against the Sky – Japanese Art After 1945*, Harry N. Abrams Inc. New York, 1994, és *Japon des Avant Gardes 1910 – 1970*, a Pompidou Központ kiadása, Párizs, 1986 összefoglaló fejezeteit.
- 4 Taki Kōji: Szemek és dolgok, amik nem szemek. In: *Provoke, between protest and performance*, Photography in Japan 1960/1975, Steidl, LE BAL, Fotomuseum Winterthur, Albertina, The Art Institute of Chicago, Göttingen, 2016, 350-351.
- 5 Sokszor reprodukált például Yoshimura Masunobu akciója, amikor testét beburkolta a neodada-kiállítás plakátjaival, így járkalva reklámozva az eseményt. A mód, ahogyan a performer múmiaként jelenik meg, háborús sebesültek asszociációt kelthet. In: Alexandra Munroe i. m., 155.

MORIYAMA DAIDŌ, OKADA TAKAHIKO, TAKANASHI YUKATA, TAKI KŌJI:

Provoke: Provokatív anyagok gondolkodáshoz című magazin 1-es (1968), 2-es és 3-as (1969), számai kihajtogatva a falon

Japán fotókönyvek a 70-es évekből, középen nyitva: NAKAHIRA TAKUMA: Egy eljövendő nyelvért, Kiadó: Fūdōsha, Tokió, 1970

Az EGO Iomtalanítása

Lebontott mozdulatok: Madeline Stillwell videói és rajzai

MULADI BRIGITTA

Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2016. V. 1-jéig

Az amerikai multimédiaművész nyolc éve Berlin pezsgő művészeti közegében él, ahol mindig könnyen megtalálja az inspirációt munkáihoz. A város múltjának extremítása, a fal, a két részre szakítottság nyomai, az egymástól eltérő politikai berendezkedés ma is érzékelhető következményei, az ellentmondásokkal teli urbánus környezet, a lakosok nemzetközisége és a város árasztotta szabad levegő nagy hatással van a művészre. *Madeline Stillwell* ezúttal Szentendrén mutatkozik be. Saját „önarcképe”, mitológiája bontakozik ki az egykori kelet-német Stasi-börtön, az istállóból átalakított műtermi környezet, a wagneri zene dagályos-patetikus-sötét-melankolikus színei, az ünnepi hangulatban érzett magányosság inspirálta videókból.

MADELINE STILLWELL

Madeline Stillwell képzőművész, médiaművész, táncos-énekes performer, főiskolai óraadó tanár. Az utóbbi években látott kiállításai közül a legemlékezetesebbek a 13. documenta Kassel Kultur-projektje és a kolozsvári Ecsetgyár Bázis galériájában rendezett, performansszal kísért bemutatkozása. A szentendrei kiállítás megnyitójára előtt készült interjúnkból egy rövid tárlatvezetés bontakozik ki.

A Stick werfen című videomunka miről szól? Egy elkerített zöld udvarban Iomtalanításból származó építési törmelék között mozgatsz: egyfajta kortárs táncot látunk, ami mintha azt fejezné ki, hogy nem találsz egy helyet.

MADELINE STILLWELL:

Bankett, 2010, folyamatos élő performansz HD videodokumentációja, 9'47", A művész jóvoltából

MADELINE STILLWELL: A műtermemmel éppen szemben van az egykori Stasi-börtön, ami ma múzeum és műemlék. Nagyon megérintett a német történe-



Foto: FEMUZZ

lemnek ez a szakasza, a német konfliktus – a két rész ugyanabban a városban –, a kettéosztottság, a megtévesztettség. Extrém érzés lehetett egyszerre benne és elválasztva lenni. A performanszom alatt a műtermem udvarába átdobálták a felújításból származó hulladékokat. A mozgással felvettem a ritmust, ahogyan hullottak a fa- és fémdarabok. A mitológiai Sziszifusz története is megihletett, a fogvatartottakra is gondoltam, ahogy próbálkoznak, küzdenek, újra meg újra elkezdik ugyanazt a tevékenységet, és mindig kapnak egy arcüritést. Arról is szól, hogy gyártunk magunknak egy saját „mitoszt”, amiben hiszünk, s a pillanatnak megfelelően átírjuk. Ez számomra olyan volt, mint egy formagyakorlat. Megtervezem ugyan a mozgást és a hangokat, de számomra fontosabb az improvizáció, a váratlan fordulat.

Művészként miért éppen a performanszot választottad kifejezési formaként?

M. S.: A testünk egy „szervezet”, mint a társadalom – ezzel a metaforával, megfeleltetéssel dolgozom. Érdekel, hogy a testünket, a mozgásunkat hogyan integráljuk a társadalomba, hogyan fejez ki minket és kapcsolódásainkat. Munkáim az „én”-ről szólnak, egyfajta önarcképek. Gyerekként kezdtem el táncolni, a testemmel dolgoztam. Formálok, mint az agyagot, a földet. Gyakran használom a törmelékek, hulladékok mellett az agyagot, ami könnyen formálható, de ugyanakkor érzékeny, gyorsan megsemmisül, szétesik.

A második videó a Bankett címet viseli. Hol készült?

M. S.: Egy galériában, Berlinben, ahol korábban istálló volt, lovakat tartottak, s ahol ma műtermek vannak. Minden második nap ott voltam és dolgoztam – számomra az a tér egyben valami-



Foto: FEMUZZ

féle bálterem is volt, amely azonban mára elveszítette pompáját, fényét. A videó alapja egy szimbólum, egy nagy vacsora, amint a cím is jelzi, egy bankett. A performanszok során olykor meg is sérültem, de ezek az apró sérülések kifejezik a reménytelenséget, amit egy funkcióját veszített, a letűnt idők dicsőségét idéző tér sugall. Az ünnep elmúltával érzett üresség, elhagyatottság van itt jelen.

Ezek a performanszok általában a játékoság és a szabad önkifejezés terepei, de egyben az önismeretét is. Harc a saját egónkkal, az anyaggal. A performanszaimban megnyilvánul egy alapkérdés, hogy ki az erősebb, én, vagy az anyag? A valóságban a körülmények legyőznek minket, vagy felülemelkedünk rajtuk.

Honnan származnak a törmelékek, a hulladékok, amelyek között mozogsz?

M. S.: Ebben az esetben az utcáról is hoztam be lomtalanításból származó hulladékot. Ez a performansz sok előkészülettel járt: bonyolultabb struktúrákat akartam létrehozni, így bútordarabokat, építési törmelékkel, utcán talált tömítő-szigetelő habot használtam, de agyagot is beleépítettem. Itt helyben állítottam össze, a tervek szerint. Ebben a kaotikusnak látszó halmazban mozogtam és forgattuk le a filmet.

Egyedül vagy csapatban dolgozol?

M. S.: Korábban sokat dolgoztam egyedül, olykor hívtam az asszisztensem, aki az előkészítésben és a filmfelvételekben segített. Ritkán kértem fel operatőrt, de mostantól egy kis csapattal dolgozom együtt, ők azonban nem látszanak a filmen. Akik beszélnek a képhez, azok a műtermekben lakó művészek.

A következő mű egy érzékeny rajzszorozat: barokk tanulmányok. Ez mihez kapcsolódik?

M. S.: A legfrissebb munkám a *Prelúd*, a *Soha többé a szerelemről*, amely Wagnernek a *Rajna kincse* című operájára reflektál. A hatperces videóba beledolgoztam a barokkos vonalrajzokat is. Wagner nagy ívű zenéje lenyűgöz. Egyszerre nagyvonalú, ugyanakkor egy hatalmas egót mutat meg, ami sérülékeny, de könnyen meg is sebez. Ez is rólam szól. Amikor dolgozom, nem tudok szívélyes lenni. Ebben a munkában a párkapcsolatról és a szerelemről beszélünk, egymás elfogadásáról, saját magunk elfogadásáról. Az egóval való küzdelemről. De a bátorságról, annak bevállalásáról is, amilyenek vagyunk.

A saját hangodat halljuk itt?

M. S.: Igen, gyermekkoromban énekeltem is, de lassan eljutottam odáig, hogy saját gondolataimat szerettem volna közvetíteni. Az ének-lésben mások által komponált műveket adunk elő, nem rólunk szól, csak interpretáljuk a beletett érzéseket. Itt én éneklek el mindhárom karaktert, ami a személyiség sokféleségéről szól. Minden művemben az „én”-re kérdezek rá, kik vagyunk, mit jelent a saját testünk és személyiségünk egy társadalomban, egy nagyobb „szervezetben”, hogyan fejezhető ki a kapcsolatunk a társadalmi környezetünkkel a városi, urbánus szövetben. A műveim „önarcképek”. Az is fontos ebben a relációban, hogy honnan érkeztem. A vizuális művészetek felől jöttem, de gyermekkoromban táncoltam és énekeltem is. Ami meglep a performanszok folyamán, az a felszabaduló érzelmek erőssége. Itt például a legnagyobb hatást Albrecht, a csúf törpe alakja tette rám, aki elkésredetten vágyik az igaz szerelemre. A szerepet ugyan átformáltam a saját céljaim szerint egy kissé betegesen negédes, mélyen romantikus figurává, de meghagytam azokat a tulajdonságait is, amelyeket Wagner kiemelt. A vágyakozó törpe egy szeretettel, kiegyensúlyozott, nagyszerű karakter lett a darabomban.

Hogyan kerültél éppen Magyarországra?

M. S.: Októberben performanszot adtam elő Kolozsváron, ahol Berszán Zsolt műtermében találkoztam Gulyás Gáborral. Ő hívott meg, hogy dolgozzunk együtt egy kiállításon, és én elfogadtam a meghívást.

MADLINE STILLWELL:
Stick werfen, 2013,
HD videó, 3'50"
A művész jóvoltából



Aranyhajú Margit, hamuhajú Szulamit

Anselm Kiefer retrospektív kiállítása Párizsban

Pompidou Központ, Párizs, 2016. IV. 18-ig

ROCKENBAUER ZOLTÁN

Echte német művész, aki évtizedek óta mégis Franciaországban él és alkot, miközben a festés mellett elmélyülten foglalkozik a zsidó vallással és misztikával. Mintha művészete, sőt egész élete vezeklés volna a németység világháborús bűneiért. A Harmadik Birodalom végnapjai idején, 1945. március 8-án látta meg a napvilágot egy baden-württembergi kisvárosban, Donaueschingenben, nem messze a svájci és francia határtól. A lebombázott házak törmelékei lettek gyermekkorának játékszerei. A romok elviselhetetlen szépségehez való vonzalma ekkor szökött szárba benne.

Anselm Kiefer életműtárlata a Pompidou Központ felső szintjének felét foglalja el kétezer négyzetméteren, másfélszáz alkotáson keresztül időrendben, de problémacsoportok köré rendezve. Változatos képet kap a látogató, aki ide belépve együtt akar tépelődni a lét nyugtalanító kérdéseinek a hetvenéves alkotóval. Akik csak jellegzetes, sívár „tájképeit” ismerték eddig, most meglepődve tapasztalják a fotóktól és akvarellektől a monumentális vászsnakig, a vitrinművektől az egész termes installációig elébük táruló gazdagságot.

ANSELM KIEFER:
Ember az erdőben, 1971,
akril, vászon, 174x189 cm

Kiefer ahhoz a „hatvannyolcasnak” is nevezett nemzedékhez tartozik, amely Németországban nem pusztán hosszú hajjal, szexszel, droggal és rock 'n' rollal lázadt a szülei ellen, de kérdőre is vonta őket: ugyan, mit tettek ti a fasizmus idején? Művészi pályáját ennek az attitűdnek megfelelő, provokatív akcióval kezdte: 1969 őszén felöltötte édesapja Wehrmacht-tiszti egyenruháját, és tucatnyi fotót készített saját magáról Olaszország, Svájc és Franciaország kitüntetett pontjain, Sieg Heil! köszöntéssel pózolva. Az *Okkupáció* címet adta a sorozatnak, azaz németként, sátáni önróniával, „újrachódította” Európát. A fényképek alapján akvarellek és olajképek is születtek *Heroikus szimbólum I–V*, *Férfi az erdőben* és más címekkel. Mindezzel persze jókora botrányt kavart, mindekelőtt a karlsruhei művészeti akadémián, ahová diplomamunkának szánta a sorozatot. Voltak, akik neonácinak bélyegezték, mások pedig, akik megértették a kollektív amnézia elleni üzenetet, fesszengeni kezdtek. A híres-hírhedt akció, mely még ma is zavart és megilletődöttséget kelt a nézőkben, most bőségesen dokumentálva önálló termet kapott a tárlaton.

A düsseldorfi nagy gurunak, Joseph Beuysnak tetszettek a fiatal provokátor munkái, és a 70-es évek elején szoros, mester-tanítvány viszony alakult ki közöttük. Kiefer a későbbiekben azonban

mindinkább vásznaival és installációival folytatta tovább a múlttal való szembenézést. Aprólékos módszerességgel vette górcső alá a német identitás legfőbb toposzait: a mitológiát éppúgy, mint a történelmet vagy a kultúra ikonikus szereplőit. Hatalmas tablókat készített a Nibelungenlied, a germán hőseposz témáira, amely a nemzeti romantika idején Wagnernál nyerte el a művészi önkifejezés zenei-teátrális csúcspontját, hogy később a birodalmi esztétika hordozójává váljék. A festő ugyancsak kitüntetett figyelmet szentelt a teutoburgi csatának, amely során Arminius (másképpen: Hermann) seregei lekaszabolták Publius Quinctilius Varus római hadvezér Germánia meghódítására indult légióit. Az i. sz. 9-ben történt vérgőzös esemény a 19. században számos heroikus művet ihletett, majd a náci propaganda



for: Ian Reeves



is dicsőséges példaként állította az ifjúság elé. Kiefer komor, szimbolikus vásznai nem adják könnyen magukat a szemlélőknek, a romantikus panoptikum ismert tárháza nem igen ismerhető fel a pannókon. Jobbára ónszürke vagy rozsdabarna, kietlen tájakat, elhagyott padlásokat és pincéket látunk, fel-felcsapó lángnyelvekkel, egy-egy tekerőző kígyóval, szárnyas palettával vagy épp a német kultúrtörténet ismert szereplőinek arcképeivel Hölderlintől Heideggerig. A festő egyéni jelrendszerében járatlanokat jól megírt, túlbeszéléstől mentes falfszövegek segítik az eligazodásban.

A dekonstruált germán mítoszok és történelem témáját hamarosan az épületromok ábrázolásának kultusza váltotta fel. Kiefert megihlette Hitler főépíté-

szének, Albert Speernek az a gondolata, hogy olyan épületeket szeretne létrehozni, amelyek évezredek múltán romok formájában is monumentalitást hirdetnek, akárcsak ókori elődeik. A birodalmi neoklasszicizmus alkotásai aztán a bombázások következtében a vágottnál sokkal hamarabb nyerték el ezt a formát, és így is köszönnek most vissza Kiefer megrendítő erejű vásznain a fogatlan szájjal ásító oszlopcsarnokok, megvakult ablakok. A festő időközben kidolgozta a képépítés és -rombolás technikáját: a vastagon felhordott festékrétegekbe különféle anyagokat kever: homokot, kötőanyagot, hamut, ólmot, száraz növénydarabokat, emberi haját, miegymást. E képeket hosszan érleli, majd kalapáccsal, késsel, vasakkal esik neki, visszabontja, lehántja, roncsolja a felületet, nem törődve azzal sem, hogy a sérülések olykor lyukakat hagynak a vásznon.

Kiefer a 80-as évektől kezdett elmélyülni a zsidó misztikában. Főként a 16. században élt Jichák Luria rabbi kabbalájának tézisei foglalkoztatták, miszerint a teremtés Isten „visszahúzódsával” vette kezdetét, helyet adva minden egyébnek, így a gonoszságnak is, amely következtében a transzcendentális fény tárolására szolgáló edények egy része megrepedt, összetört, és cserepeik szétszóródtak a világban. „A zsidó mitológiát soha nem szabad szó szerint értenünk – mondta Kiefer egy interjúban. – Ha nem lett volna a kegyelem, amelyik az edények összetörését okozza, semmi nem lett volna. Öröm és rombolás egyszerre, nem feketén-fehéren.”¹

ANSELM KIEFER:
Varus, 1976,
olaj, akril, vászon,
200x270 cm

ANSELM KIEFER:
Az éjszaka rendje, 1996,
akril, emulzió, sellak, vászon
356x463 cm





ANSELM KIEFER:
Ozirisz és Ízisz, 1985–1987,
olaj, akril, emulzió, agyag,
porcelán, ólom, rézhuzal, vásznon,
379,7x561,3x24,1 cm

forrás: RMN Grand Palais

De az isteni rend helyreállításnak kísérlete óhaj maradt csupán. Az elemeire hullott, széttöredezett világot jeleníti meg az „alkimista vitrinek” termében. Megannyi „Wunderkammer”, többnyire ószövetségi címeket viselő és bibliai szimbólumokkal operáló, nagyméretű terrarium. Az üvegfalakon belül kicserepesedett talaj, törött üveg, fémhulladék, száraz ágak, tojásbélyeg, sárban dagonyázó ólomkatonák, repülő- és tengeralattjáró-modellek roncsai, égett fényképek, megrokkant írógép, romos vaslétra, és újra és újra a teremtés gonoszul tekerőző kigyója: egy pusztulásra kárhoztatott világ mementói.

A Biblia és a kabbala textusain túl Kiefer bőven merít kedvenc íróitól. Páros művet inspiráltak például Paul Celan *Halál fuga* című versének központozás nélküli sorai: „Egy ember lakik a házban aranyhajú Margit hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan Kiált lágyabban játszd a halált a halál némethoni mester kiált borúsabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok s fekhettek fellegsírbá fekdüni van ott hely.”² A vers két nőalakja: a Faustból kölcsönzött Margit, illetve az Énekek éneke Szulamitja áll itt párban egymással: az előbbi piktúrán a világoskék mezőbe applikált, lángkapó szalmafonatok, míg az utóbbin a boltozatos kriptában pislákoló menórák lángjai siratják a német és a zsidó szellemiség tragikus pusztulását.

A 90-es évektől Kiefer misztikus horizontja kitágult, és keleti mitológiák bevonásával kozmikus fejlődött. Képein újra megjelenik ő maga is, de ezúttal nem vigyázban állva, előrenyújtott karral, hanem a jógából kölcsönzött hullapózban fekvő csillagos ég, óriás napraforgók vagy épp a piramisok alatt. Ezek a vásznak már olyan hatalmas méretűek és olyan súlyosak, hogy létrehozásukhoz, mozgatásukhoz bonyolult

ANSELM KIEFER:
Uroborosz, 2014,
üveg, fém, ólom, száraz falevél,
műanyag, 132x90x60 cm

emelőrendszerek szükségeltetnek. Kiefer azonban még az óriás-képek méreteivel sem érte be. A dél-franciaországi Barjacban egy harmincöt hektáros ipartelepelt alakított át gigantikus műteremmé, ahol a csúcstechnológia bevetése mellett hangárokban és alagút-rendszerekben dolgozik, illetve konténerekből, fémtraverzekből, háborús roncsokból építi baljós „bábel tornyait” a szabadban. Az egyik, több emelet magas „ház” most a Pompidou Központ fórumterében is megtekinthető, sőt bejárható. Az ólomfalú, vízzel csörgedező és sok ezer, csüngő fényképsíkkal felszerelt torony állít emléket a pusztuló emlékezetnek. A kiállítás záró terme is egyetlen hatalmas installáció, a romantikus francia író, Madame de Staël emlékének szentelve, akinek Németországról írott többkötetes munkáját 1813-ban Napóleon elkoboztatta. Kiefer a homokdűnék közt gombaként emelkedő német romantikusok sírjai közé Ulrike Meinhof ravatalát is becsempészte.

Mindezidáig nem szoltunk a művész közismert könyvkultuszáról. Bár itt is ismételtünk hatalmas égetett könyveiből és kisebb ólomlapokból összeállított assemblage-aiból, de a Pompidou Központ tárlatával párhuzamosan a Francia Nemzeti Könyvtár is önálló kiállítást szentelt a könyvinstallációinak.

Anselm Kiefer mostanra ténylegesen meghódította Franciaországot.

Jegyzetek

- 1 Az ember gonosz. A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. *Balkon*, 2005/6, 28.
- 2 Lator László fordítása



forrás: Georges Poncet

Delejes erővonalú tornyok

Anselm Kiefer állandó installációja Milánóban

TÖRÖK JUDITH

Bicocca a neve Milánó észak-keleti külső városrészének – itt volt a páрмаi Arcimboldi család bicoccája, azaz szerény kis nyári kastélya a 15. században. Itt állnak azok a hatalmas épületek, ahol régen a Pirelli autógumikat gyártották, ma pedig kortárs művészeti projekteket valósítanak meg Marco Tronchetti Provera, Leopoldo Pirelli vejének elnökletével. A Hangar Bicocca Alapítvány művészeti igazgatója Vicente Todolí. Az alapítvány 2004-ben jött létre, a három épület eredeti karakterét megőrző, fokozatos restaurálás 2012-ben fejeződött be, és azóta egyre több magas színvonalú kiállítás és esemény kap itt helyet.

Elsősorban nemzetközileg elismert művészeket hívnak meg, mint amilyen a nemrégiben szereplő Philippe Parreno francia művész, akinek *Hipotézis* című gigantikus fény-, hang- és videoinstallációja csaknem másfél órán át bűvöli el a látogatókat, de bámulatosak voltak Damián Ortega mexikói művész szétszedett motoralkatrészekből vagy egyszerű használati eszközökből épített installációi is egy másik óriásteremben.

Ami mégis egyedülállóvá teszi ezt az intézményt, az *Anselm Kiefer* állandó installációja, ami az alapítvánnyal egyidőben született, és azóta egyre épül és gyarapodik. Anselm Kiefer 1945-ben született a Németországban. Jogot és irodalmat tanul, majd művészeti pályára lép, és eleinte Joseph Beuys nyomdokában halad. A 90-es években megvásárol Dél-Franciaországban egy hatalmas kimustrált selyemgyárat, és átalakítja saját műtermévé. Ma többnyire Párizsban tartózkodik egy 30 ezer négyzetméteres műteremben, mely egykor a Samaritaine Áruház raktára volt. Nem is lehet másként bejárni, csak autóval. Az út mentén rozsdás tankok, konténerek, vásznak és rózsabokrok vagy éppen ólom repülőgépek tűnnek elénk a hangyákként futkározó asszisztensek hada között. „Nem ismerem határt a nagyságban” – ismeri be Kiefer, s így folytatja: „ha valaki a szüleivel együtt egy kis szobában nő fel, az később tágas terekre vágyik”. A 70-es évektől kezd nagyméretű vászhatnak és installációkat készíteni és olyan anyagokat használni, mint az ólom, a homok, a hamu, a szalma vagy a magvak. 1984-ben Jeruzsálemben ihlető elemévé fogadja a héber misztikát, a Kabbalát. Hosszú utazásokat tesz

Egyiptomba, Jemenbe, Braziliába, Indiába és Közép-Amerikába, izgatni kezdik a múlt hatalmas építményei, illetve azok romjai, melyek ékesen bizonyítják az ember égbe törésének hiábavalóságát.

2004-ben, az Alapítvány születésekor Lia Rumma, tekintélyes nápolyi galériatulajdonos révén kerül a helyszínre a Hét Mennyei Palota (Sette Palazzi Celesti). Nem lehetett volna site-specifikusabb installációt ide megálmodni. A mennyei paloták gondolata a Sefer Hechalotnak

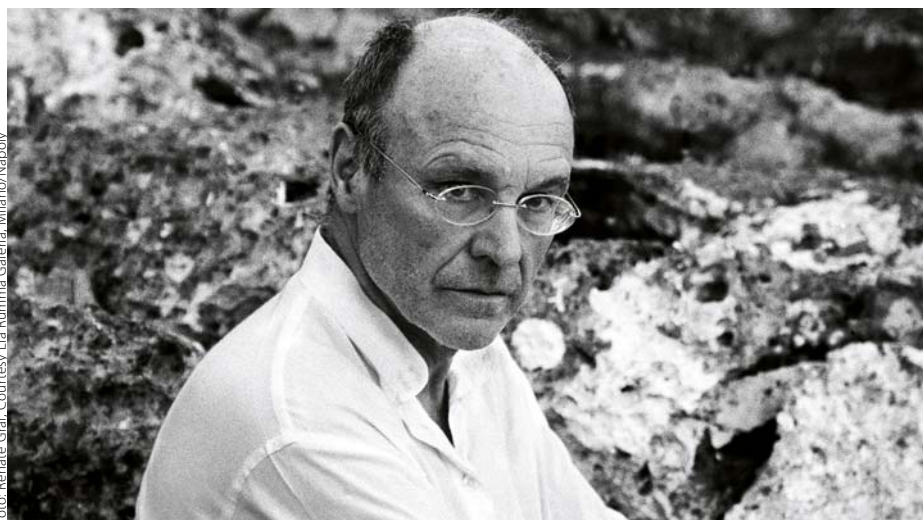


Foto: Renate Graf, Courtesy Lia Rumma Galéria, Milánó/Nápoly

(A paloták könyvének) nevezett, a 4-5. században keletkezett héber írásmű olvastán merült fel Kieferben. Az írás azt a szellemi folyamatot foglalja össze, amelynek végeztével a kiválasztott halandó eljut Istenhez.

Az egyenként 90 tonnányi és 14-18 méter magasságot elérő hét torony vasbetonból készült. A művész az egyes elemek, vagy ha úgy tetszik emeletek, közé ólomból készült könyveket és ékeket illesztett, ezek fokozzák a tornyok statikai stabilitását. Kiefer mégsem funkcionális célból használja előszeretettel az ólmot, hanem mert szimbolikus értéke van: a hagyomány szerint a melankólia anyaga. A Hét Mennyei Palota fontos állomása Kiefer munkásságának. A kétes egyensúly határán balanszírozó tornyok a második világháború utáni nyugati világ robbanásszerű fejlődésének jelképei, jövőbe vetülések, melyek a jelenünkre utalnak.

A *Sefiroth*, az első és legkisebb torony, mindössze 14 méter magas. A tetején hét ólomkönyv és tíz neonbetűs, a *Sefiroth*ban felsorolt név, amelyek a héber misztikában az Isteni teremtés folyamatára utalnak, azaz: Keter (a fenséges Korona), Chochmah (Bölcsesség), Binah (Megértés), Chesed (Könyörület) Gevurah (Hatalom vagy ítélet), Tiferet (Szépség), Netzach (Örökkévalóság), Hod (Visszaverődés), Yesod (a Világ teremtése) és Malkuth (Királyság).

ANSELM KIEFER



ANSELM KIEFER:
Alkímia, 2012
A Lia Rumma Galéria, Milánó/
Nápoly; HangarBicocca jóvoltából

Melankólia a második torony neve. Arról ismerhető fel, hogy a legfelső elem Albrecht Dürer 1514-ben készült rézkarcának poliéderét ábrázolja, ami valószínűleg a művész allegóriája. A reneszánsz filozófia ugyanis úgy tartja, hogy a művészek a „Szaturnusz jegyében születtek”, márpedig a Szaturnusz a melankólia bolygója, tehát meghatározza a művész kontemplatív, ambivalens habitusát. A torony aljában üvegszilánkok és papírszeletek, azaz a „hullócsillagok” jelképezik a jelenkort. Rajtuk az égitestek NASA által használt sorszámai olvashatók. Az *Ararat* a kis-ázsiai hegyről kapta nevét, ahol a Biblia szerint Noé hajója zátonyra futott. Ezt jelképezi a torony tetején az a kis ólomhajó, ami lehetne a béke és a menekülés hírnöke, de egyúttal egy pusztítást és elnéptelenedést okozó hadihajó is.

ANSELM KIEFER:
A hét mennyei palota, 2004-2015,
installáció,
A Lia Rumma Galéria jóvoltából

Mágneses erővonalak a címe a legmagasabb, 18 méteres toronynak. A tetőtől a talapzatig egy ólom filmszalag fut végig rajta, amely végül egy ólom filmtekercs és egy

ólmokamera mellett landol. Az anyag használatának több magyarázata lehet. Talán a sötét náci időkre utal amikor, a zsidók és az etnikai kisebbségek kultúrájának a megsemmisítése volt a cél, de lehet, hogy a nyugati kultúrán időnként végigsöpörő bizánci, majd később kálviniista képromboló hullámról van szó, vagy éppen arról, amit Kiefer állít: „minden műalkotás megsemmisíti az előzőt”.

JH&WH: E két torony körül ólomból öntött formátlan meteoritdarabok hevernek szétszórva, ezek a Kabbalában leírt teremtés mítoszát jelképezik, az agyagfigura összetört darabjait, amibe az Isten életet lehel, létrehozva a világ népeit és a zsidó diaszpórát. A két szimmetrikus torony tetején neonfelirat látható: JH és WH. Ha ezeket a héber fonetika szerint összeolvassuk, akkor a kimondhatatlan szó, Jahweh (az Isten) áll össze.

Az utolsó torony a *Hulló Képek Tornya*, vaskeretek lógnak róla, üvegek össze-vissza töredeztve. A keretekbe a művész szándékosan nem tett semmilyen képmást.

2009 és 2015 között öt új festménnyel bővült az eredeti projekt, Vicente Todolí jóvoltából. Az egységes installációt kiegészítő hatalmas vásznak visszatükrözik Kiefer filozófiai elgondolásait az ember és a természet, illetve a gondolkodástörténet és a nyugati filozófia összefüggéseiről. Valamennyi kép vászon, olaj, akrilemulzió, sellak és ólom, a legkisebb mérete 6,1x7,6 m, a legnagyobb pedig 3,8x11 méter.

A *Jaipur* (2009) egy indiai város nevét viseli, ahol Kiefer utazásai során megfordult. Éjszakai tájat ábrázol, a kép aljában egy fölfordított piramisra emlékeztető építmény van, míg a felső részben csillagos ég.

A két *Ez a sötét fény, amely csillagokat hullat* (Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 2011) címet viselő táblán sivatagi tájat látunk, s rajtuk szétszórva napraforgómagokat (visszatérő elemek

fotó: Agostino Osio © Anselm Kiefer

fotó: Agostino Osio © Anselm Kiefer





fotó: Agostino Osio © Anselm Kiefer

ANSELM KIEFER:
Ez a sötét fény, ami csillagokat hullat, 2011,
A Lia Rumma Galéria, Milánó/
Nápoly; és HangarBicocca
Alapítvány, Milánó jóvoltából

Kiefer képein): lehullott csillagok negatívjait – hiszen nem fényesek, hanem feketék. Ezekkel a hozzáadott elemekkel a képek szinte szobrokká, háromdimenzióssá válnak.

Alkimia a neve annak a szintén két képből álló kompozíciónak, amelyeken a kiszikkadt, sivár mezők fölé két mérlegtányér lóg be, az egyikben só, a másikban napraforgómag, az első a terméketlenség, az utóbbi a termékenység szimbóluma.

A kiállítás legnagyobb vászna *A Német Üdvösség Útja* (Die Deutsche Heilslinie, 2012–2013). Kiefer a vásznon átívelő szírványba írja azoknak a filozófusoknak a nevét, akik a felvilágosulástól Marxig azt

állították, hogy a német üdvösség titka egy erőskezű vezérben keresendő. Ezzel szemben a Caspar David Friedrich műveire emlékeztető központi figura körül azoknak a gondolkodóknak a neve olvasható, akik ugyanezt az üdvösséget csakis saját identitásuk felismerésben látják megvalósulni.

„Ma a világ beteg – mondja a művész –, ott van Szíria, Nigéria például. Rosszul vagyunk megépítve, főleg a fejünk. Mit tehet a művészet? Természetesen közvetlenül semmit! Csak jelezheti, hol a gond. A művészet cinikus, a világ negatív oldalát mutatja meg.” Európa jelenkora viharos és végtelenül bonyolult. Kiefer nemcsak a saját, hanem mindannyiunk szerepét és felelősségét vizsgálja ezzel kapcsolatban.

ANSELM KIEFER:
A hét mennyei palota, 2004-2015,
installáció,
A Lia Rumma Galéria jóvoltából

fotó: Agostino Osio © Anselm Kiefer



Metsző tekintet rajnai tájban

Anselm Kiefer fametszetei

Albertina, Bécs, 2016. VI. 19-ig

TOLNAY IMRE

Sol Invictus

Fagyos sziklák hasadékaiban, nagy és kis fenyők között-
alatt a hóésésben kislíú álldogál nagyméretű, fekete-fehér
grafikai nyomaton egy kiállítás nyitóképeként. Korunk
egyik legfontosabb művésze, *Anselm Kiefer* mostani
európai retrospektív tárlatai közül a bécsi Albertina a
vegyes technikával, különböző anyagokkal applikált és
kézzel felülírt fametszeteket mutatja be. „Sírása hideg
tengelyében áll a fiú” – Pilinszkynek ez az egysoros verse¹
is felidéződhet bennünk a kép által, néhány évvel előbbi
emlékképből íródhatott csak, mint amikor a kislíúról
(Kiefer?) a metszet alapjául szolgáló fotó készült. Az említ-
ett fametszet címe *Sol Invictus* (Legyőzhetetlen Nap),
melyet a Mithrasz-kultuszról Elagabal (Heliogabalus)
honosított meg a napisten születésnapjaként: ezt a napot

vették át a keresztények Krisztus születésére vonatkoztatva, az első
századokban e kultusz volt a kereszténység legnagyobb pogány
versenytársa. A világra ártatlanul rácsodálkozó, önmagára (az adott
helyre és időbe vetettségére, ittlétére, történelmünkre) rászemlő
ártatlan ifjúban a Fiú szimbóluma tekint ránk, csak most épp nem a
téli, hanem a tavaszi napforduló idején. Erős kontrasztokra hangolt,
kopogós, csalóka fényben játszó, meggyötört óriás könyvlapok
jönnek, egy biztos, a fény utáni vágyunk örök.

Fába vésve,

nem kőbe, mint a *Törvény*. Kiefer keze alatt egyébként a beton is
lélegző, rusztikájában is finoman lüktető, esendőségünket megteste-
sítő szellemi entitás lesz, miközben tenyérnyi fotók, fossziliák, papírtö-
redékek válnak műhelyében spirituális töltéseikkel súlyos opusokká,
egyetemes kőtáblaerejű üzenetekké. Egy klasszikus, sőt a legősibb
sokszorosító technikára, a fametszetre épül Kiefer majdnem minden

ANSELM KIEFER:

A Rajna kincse, 1993,
fametszetkollázs, akril, sellak,
vászon, vegyes technika,
280x382 cm



foró: Tolnay Imre

itt kiállított lapja. Mint a legtöbb művénel, itt is technikai sokféleséggel, assemblage-szerűen összerakott, egymásra rétegzett, festői eszközökkel is beavatott, monumentális művekkel állunk szemben, érdemes mégis az alaptechnikánál, a fametszetnél (magasnyomás) megállnunk. Ez az eljárás távol-keleti eredetű, és évezredek múlta tekint vissza, mely talán arab közvetítéssel került Európába: hozta a Kelet mintateremtő, dekoratív készítéseit, természetbe ágyazott, meditatív életszemléletét, de kalligrafikusan tömör és expresszív kifejezőmódját is, majd vált a Gutenberg-galaxis alapjává, egy új, mérföldkőszúlyú kommunikációs rendszer bázisává.

A nagyméretű, de tudatosan töredék jellegűen összerótt fadúcok eredendően organikus, időhordozó jellege mellett ugyanakkor architektonikus anyagok is. Évgyűrűi is afféle történelemfoglatok, edénynyalábokba rendeződött szállítószövevei mintha az embert – történelmünket, sorsunkat – is hordoznák. De ne feledjük azt sem, hogy egész ittlétünk stációit bölcsőnktől az élet vizén úszó csónakunkon át koporsónkig végigkíséri a fa. Anselm Kiefer nagy horderejű, szembesítő munkássága és e monumentális grafikái visszatérően hordozzák önmagunkhoz, civilizációnkhoz és a természethez való viszonyunkat, az önmagával és szellemi-fizikai hordalékaival-hordalékaiban viaskodó-vergődő embert, még ha az ember alakja többnyire önmaga hiátusaként van is jelen. Az erőteljes léptékváltás alá vetett személyes jegyzetlapok egyedi táblaképekké, sajátos szakralitást hordozó szárnyasoltárokká, ikonosztázokká avatódnak.

A történelem és a mítoszok hordalékaiként

Jelennek meg Anselm Kiefer óriás fametszetein és nyitott installációban elhelyezett óriáskönyvlapjain hazája ironizálón mitikus objektumai, a történelemmel terhelt tájai, jelképei, múltrevizitumai. A művész szülővárosa, a baden-württembergi Donaueschingen hagyományosan egy katonai helyőrség volt; a második világháború óta a francia katonaság állomásozott itt az 1990-es évek elejéig, az amerikai légierő kórházat tartott fenn, a svájci és a francia határtól sem fekszik messze. Az említett történelmi és időrétegekből eszmélő Kiefer talán nem véletlenül provokatív ifjúkori akciókkal, nyugtalanító-felkavaró, szimbolikus művekkel kezdte alkotói ténykedését, jelen óriásgrafikáiba ez a felrázó, annéziamegtörő, önvallásra készítő nézés metsződik továbbra is bele: a német történelmet, annak mítoszait, kulturális epizódjait helyezi egyetemes, de egyúttal rendkívül személyes megvilágításba. Joseph Beuys elképzelése, mely szerint kulturális mítoszok, metaforák és szimbólumok felsoroztatásával közelebb kerülhetünk a történelem megértéséhez, nagy hatással volt a fiatal Kieferre. A művész hatalmas, olykor háború utáni dübörgő csöndet árasztó, matt tükröket tart most elének, melyeken a markáns



forrás: Tolnay Imre

felete függőlegesekként, oszlopokként, rácsokként megjelenő fák a lent-fent viszonylat rétegolvasatait, míg az ábrázolt víztükrök, erdősávok, utak, földbarázdák vízszintesei feszült nyugalmat vagy a mélyben örvénylő sejtelmességet árasztanak.

A Rajna

Évszázadok óta a németek szimbolikus folyója, kulturális-politikai határa Franciaországgal, miközben olyan fajsúlyos egyéniségek ihletője, mint Hölderlin, Heine vagy Byron és Turner. De egyik fő forrása Wagner rajnai romantikájának is, miként számos valós és vélt, túlfűszerezett-fűtött mítosznak is, mely a náci ideológiába torkollott. »Nekimenni a Rajnának« – szép kifejezés, egy nap talán én is megteszem, nem mintha életunt lennék, nem vagyok az, de szép lehet odalenn zöld iszapban vándorolni a történelmen át, a tengerfenéken, megkerülni a brit szigeteket, aztán Bretagne-ban újra előjönni – és a fülemben örökké az a sikolyba szaladt Chopin, az a vad cefatokká szakadt melódia, amikor Carl végigvert a baltával a billentyűkön, mielőtt kiverte őket, a húrok meg kormos lepényekké olvadtak a tűzben.²² Különös, az iménti sorokat akár a Kiefer metszeteinek Rajnájában hánykolódó nőktől (Die Reintöchter – *A Rajna lányai*) is idézhetnénk, pedig ezeket Heinrich Böll utolsó, posztumusz művében, az *Asszonyok rajnai tájban* című könyvében

ANSELM KIEFER:

A Rajna, 1993, fametszetkollázs, akril és sellak, vászon, 374x284,5 cm, Albertina



ANSELM KIEFER:

Cette obscure...
fametszet,
napraforgómagok,
szén, papír, vászonra
kasírozva,
375x396 cm

fotó: Tolnay Imre

mondja az egyik nő a másiknak, miután megismerhetjük férje és annak családja katonás, ellentmondásos, drámaian romantikus múltját. Kiefer a szójátékot is kihasználva Wagner *A Rajna kincse* című operájának lányait Reintöchterként, azaz tiszta lányokként említi egy Hölderlin-vers utalva, mely a tiszta forrást találynak nevezi. Álromantikát, a katonai erő és a történelem erkölcsformáló mivoltának megkérdőjelezését sugallják az erődöket és a Maginot-vonalat³ (is) megjelenítő emlékműszerű, oltárképekre is hajazó, nyomasztó, C. D. Friedrich magányos tájaival is rokon Rajna-képek.

ANSELM KIEFER:

A Rajna, 1993,
fametszet, papír,
kartonra kasírozva,
59,1x42,6x8,9 cm



fotó: Tolnay Imre

Feketén-fehéren is színről színre

lát és láttat Kiefer, kézben tartja az időt és annak hordalékát-kikristályosodását, az anyagot. Miközben történelmi közhelyeket idéz, és ez által relativizál, mély szépségszt fogalmaz meg fekete-fehér, finoman patinázott nyomatain. A nyugati kultúra képhagyományának esszenciális folytatásait, egyszersmind radikális megújítását, felforgatását látjuk, olyan fametszetörökség kiteljesedését, melyet Albrecht Dürer vagy Emil Nolde munkássága fényre hoz. De vajon a reneszánsz megújulást képviselő Dürer középkori Apokalipszisa, számos talányt hordozó Melankóliája vagy Nolde középkorban szikár, szinte profánul nyers Profétája vagy Madonnája nem felkavaró szembefordulás-e koruk közgondolkodásával? Az említett nagy klasszikusok jelképei ráadásul markáns elemei az élő klasszikus Kiefer 70-es évektől a közelmúltig készült grafikáinak. Az említett Apokalipszis lovai visszatérnek a középkori Nibelung-ének és a Rajna kincse Brünhildájának lovaként (Grane), számos nagy német szellem profetikus alakját jeleníti meg randszerűen egymás mellé nyomott portréik által, Dürer Melankóliájának poliédere a tárlat több képén jelenik meg idézetként, vagy valamely cím-gondolat kiemelő foglalataként.



Szpirítualitás és kétely

kettőssége szólal meg a megtépázott, meggyötört, időbe mártott lapokon Anselm Kiefer többszörösen felülírt nyomatainak tárlatán. Az a kissé rezignált, de többértelmű szókimondásában, monumentalitásában, szenvedélyes vizualitásában óriási szellemi erőket megmozdító és hordozó karakter, mely Kiefer egész munkásságát jellemzi. *Hortus Conclusus* (Zárt kert) című művén is visszatérő, ikonikus elemeket: Van Gogh megfeketedett napraforgóit, alattuk áldozatként (?), lebegő teremtményként (?), álmodó alkotóként (?) fekvő férfialakot látunk. De mivel a középkori ikonográfiában a hortus ligetet, édenkertet és a női princípiumot is jelenti, így a kép és az elemeinek olvasata szinte kimeríthetetlen. Megégetett, képekkel, írással vagy anélkül üzenő könyvlapjaiból bár itt és most keveset láthatunk, a kétkedés mellett bizonyosságokat is megfogalmazódni enged bennünk. Ahogy az Írás mondja: „Minden ember olyan, mint a fű, és minden emberi dicsőség, mint a mező virága. Elszárad a fű, lehull a virág, de az Örökkévaló beszéde mindig érvényes marad.”⁴ Fekete, égből aláhulló applikált

magokként, afféle elszenesedett csillagokként jeleníti meg a ragyogó fényességet, a „fény-kapást” Kiefer az egyik nagyméretű metszetén. Közel sem kell hajolnunk, így is jut metszett fényéből talán, ahogy műve címében mostani hazája nyelvén fogalmaz: „Cette obscure clarté qui tombe des étoiles” (Ez a sötét fény, amely csillagokat hullat).

Jegyzetek

- 1 Piliinszky János: *Őnarckép 1944-ből*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1987.
- 2 Heinrich Böll: *Asszonyok rajnai tájban*, Magvető, Budapest, 1987.
- 3 A. Maginot francia hadügyminiszter javaslatára a francia-német, az olasz-francia és a francia-luxemburgi határon 1927–1932 között épült védelmi erődrendszer.
- 4 1 Péter 1,24-25

ANSELM KIEFER:

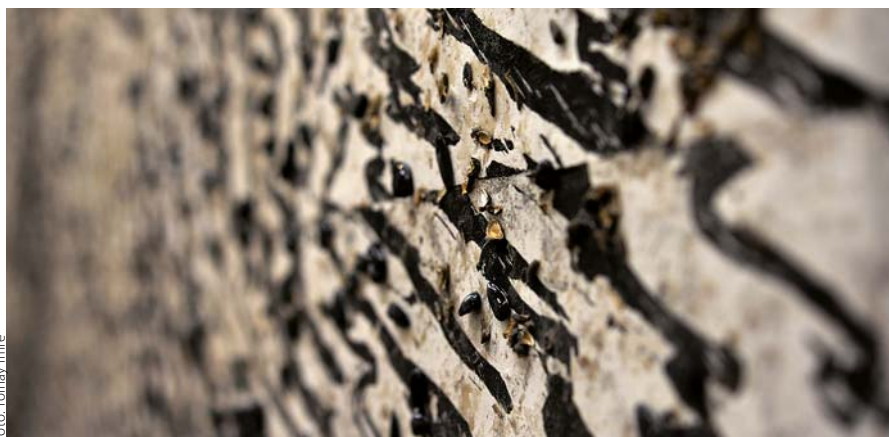
Hortus Conclusus, 2007-2014, fametszetkollázs, akril, sellak, vászon, vegyes technika, 380x255 cm, magángyűjtemény

ANSELM KIEFER:

Sol Invictus, 2015-2016, fametszetkollázs, akril, vászon, 300x190 cm, magángyűjtemény

ANSELM KIEFER:

Cett clarté... (részlet)



Palackposta Makóról

Képtaktikák. A Makói Grafikai Művésztelep, 1977–1990

Ludwig Múzeum, 2016. IV. 17-ig

RÉVÉSZ EMESE

Nem voltunk ott. A történész elbeszélés módja szükségszerűen harmadik személyű. Nélkülözni kénytelen a szubjektivitás megnyugtató biztonságát, a jelenlét meggyőző hitelét. Pedig a makói művésztelep első olvasatának legfeltűnőbb vonása éppen az egyes szám első személy. Ez az a mód, amiben az egykori résztvevők sora megszólal. Ez árad a fennmaradt tengernyi fotóról: a makói nyarak tikkasztó melege, a Maros-parti fürdőzések felszabadult öröme, nagy dumálások a kollégium teraszán, kuglizás a kertben, nagy zabálások, gulyáspartik, terülj asztalkám a megnyitókón, nagy piálások, együttlét a Korona teraszán; ó azok a zsabók, bondor frizurák, az alföldi papucskok és vadásztáskák...! Csakhogy itt és most nincs helye a retró nyálcsorgató gyönyörének. Ezen a ponton a privátfotó történeti dokumentummá avanzsál. Dolgunk, hogy a történelem tárgyilagossá harmadik személyében helyezzük el a makói művésztelepet. Megfigyeljük, miként viselkednek az ott készült művek a múzeumi „white cube” terében. Újfajta ragozási rend ez, ami nosztalgikus ábrándozások helyett azt firtatja, hol a helye a makói műveknek, van-e külön polca a magyar művészet történetének rendszerében.

BARANYAY ANDRÁS:

Kéz, 1984,
ofszetnyomat (ed.50),
40x29,5 cm
© Neon Galéria

Ennek feltételei és mércéi a makói művek maguk.

Az egykori szervezők a telepen készült művekből több hazai és külföldi kiállítást rendeztek, sőt Kocsis Imre, Kőnig Frigyes és Szepes Hédi rendezésében 1994–1995-ben egy nagyobb, visszatekintő vándorkiállítás is létrejött. Utóbbi az 1977–1990 közötti éveket vette górcső alá,

LAKNER LÁSZLÓ:

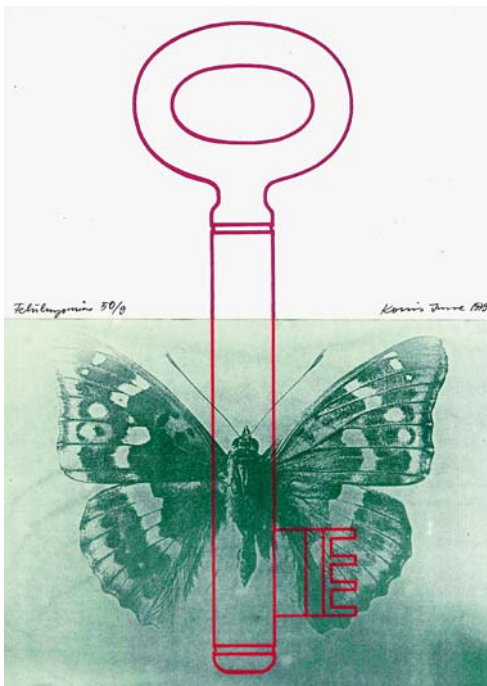
Celan, 1986,
ofszetnyomat (ed.75),
30x42,5 cm
© Neon Galéria



éppúgy, mint a mostani tárlat. A kiállítás kurátorai, Üveges Krisztina és Tóth Árpád azonban a teljesség igényével igyekeztek összegyűjteni a Makón készült nyomtatásokat. Vizsgálódásuk kiterjedt az évente kiadott mappákon túl készített grafikákra is, melyeket az egykori záró- és egyéni tárlatok műtárgylistái alapján próbáltak beazonosítani és datálni. A mintegy ezer Makón készült nyomtatásból ezúttal közel 370 művet láthat a közönség a Ludwig Múzeumban. Nagyon kellett már a magyar grafikának ez a nyilvánosság, ami méltó múzeumi keretek között, tudományos alaposággal tárja fel egy szeletének történetét. Nagyon kellett már ez a gyűjtői és mecénási figyelem is, hiszen a tárlat voltaképp Tóth Árpád magángyűjteményének bemutatója, aki kivételes elszántsággal fordult a magyar grafika ezen fejezete felé. Olyan időkben, mikor a modern magyar grafika történeti kutatása, hazai gyűjtői, piaci megbecsülése kétségbeesetten alacsony, trendfordító lehet egy ilyen tárlat.

A művésztelep kivonulás, a kivonulás pedig rendszerkritika. Lehet hangosan tüntető és lehet rezignáltan távolodó. Utóbbi lemond a működő rendszer reformjának esélyéről, inkább önkéntesen leválik





róla. Így szecesszionáltak egykor nyaranta a nagybányaiak, majd később egy asztaltársaságnyi művész Makóra. Amit a múzeumi falak most megmutatnak, azok az egykori művésztelepi lét összetett folyamatának nyomai, tárgyiasult dokumentumai. Maga a művésztelep mint szociokulturális jelenség ennél jóval összetettebb. Sokszereplős nagyregény, amelynek színtere a 70-es, 80-as évek Magyarországa, s azon belül Csongrád megye Makó városa. Díszlete a korszak jól bejáratott művészetpolitikai intézményrendszere, amiben helye volt a vidéki tanácsok által támogatott művésztelepi mozgalomnak. Főszereplői a helyi döntéshozók-támogatók részéről Forgó István tanácselnök és Antal Istvánné Zsuzsa, valamint a telepet életre hívó fő szervezők: Kocsis Imre, illetve a titkári teendőket ellátó segítők személyében Dévényi István, majd később Hajdú István s végül persze a (zömmel fővárosi, de többnyire nem helyi) művészek, valamint család-



tagjaik. Mindez épp elég egyedi vegyület ahhoz, hogy alkotóelemeinek egymással való reakcióba lépésével a történet folyamatosan mozgásban legyen. Közeledések, távolodások; csatlakozások, elszakadások; platformok, klikkek; versengések, vetélkedések; de legfőképp erős kölcsönhatások.

Minél szűkebb a hatalom által kijelölt hivatalos út, annál fontosabb a közösség (bűvös) védelmező köre. A kivonulók, másképp gondolkodók, más-kép-alkotók annál szorosabbra zárnak. Ha a makói kollégium lépcsőjén, hát akkor ott. A művek maguk e kollektív együttlétek, baráti kötelékek, együttműködések párlatai. Ez a szempont befolyásolta a létszám meghatározását is: ahányan körbe tudnak ülni egy nagy asztalt, annyian jönnek. Hitelét és színvonalát az adta, hogy az újabb meghívottakat a művészek maguk javasolták. Egymás ösztönzése, a tanulás és tapasztalás folyamatos jelenléte, az eszmecsere lehetősége maga a fontos. Kicsi és időszakos ugyan, de mégiscsak a Művészek Köztársasága volt ez. Külön világ, saját szabályrendszerrel. A sorból kilógók, másként gondolkodók menedéke. A kivonulás, menekülés szabad tere. Kinek Bretagne, kinek Tahiti.

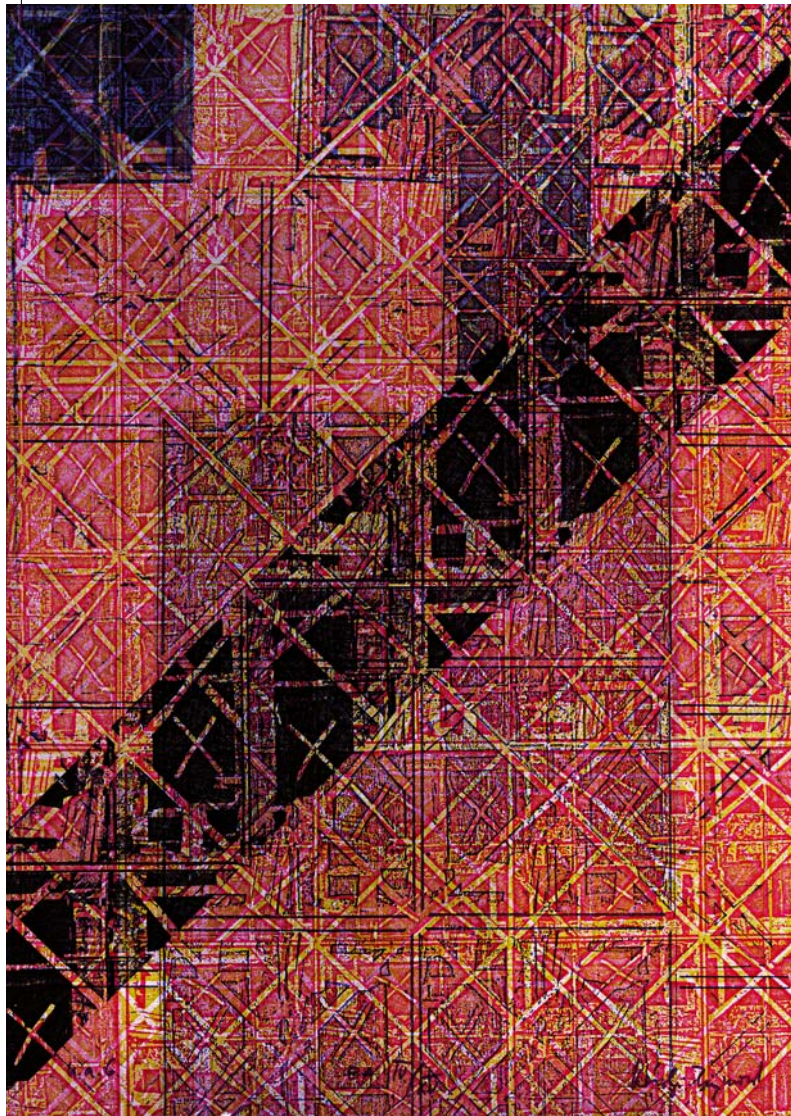
KOCSIS IMRE:
Felüljárás, 1979,
ofszetnyomat (ed.50),
39x29 cm
© Neon Galéria



Miért éppen Makó? Mert amit nem tehettek meg az Andrassy út 112-ben, sem a Rózsa presszóban, sem a Benczúr utcában, azt megtehették egy csongrádi kisvárosban, ami elég messze esett Budapeستől, s így jócskán kívül került a művészetpolitikai megfigyelők (és államvédelmi besúgók) látókörén. Sem maga a város, sem a táj nem túl érdekes. De hát Nagybánya vagy Kecskemét sem volt az. Az indulás képlete jó száz éve azonos. Jó, ha van eleven kulturális örökség: Makón József Attila, Pulitzer József, Juhász Gyula voltak a hívószavak. Nem árt, ha van művésztelepi hagyomány: Makón 1925-től működött Rudnay Gyula művésztelepe, majd 1971-től a Marosmenti Művésztelep biztosította a tradíciót. Nélkülözhetetlen hozzá egy elkötelezett polgármester (mint egykor Kada Elek Kecskeméten), ilyen volt Makón Forgó István, aki felutazott Pestig, hogy az újraindulást egyeztesse a művészekkel, majd éveig „védőhálót” vonva köréjük, biztosította zavartalan munkájukat. Végül sokat segít, ha van egy helyi származású művész (mint a nagybányai

PINCZEHELYI SÁNDOR:
Makó II., 1980,
ofszetnyomat (ed.15),
30x42 cm
© Neon Galéria

LUX ANTAL:
Négy-zöld, 1981,
ofszetnyomat (ed.75),
39,5x29 cm
© Neon Galéria



KÁROLYI ZSIGMOND:
Ugyanaz, 1981,
ofszetnyomat (ed.75),
39,5x29 cm
© Neon Galéria

születésű Réti István), esetünkben *Kocsis Imre*, aki a Képzőművészeti Főiskola Grafikai Tanszékének tanáráként egyúttal az újrászervezett művésztelep profilját is meghatározta. Mindehhez még az is hozzájárult, hogy a 70-es években művésztelep létesítése a vidéki települések számára vonzó vállalkozás volt, ami jótékonyan hatott a városok önképre és arculatára.

Amit összességében a város nyújtani tudott, az felért egy mai wellness-nyaralással: kilépés a nagyvárosi pörgésből, családi strandolás a Maros-parton, baráti sörözés a Korona Szálló vendéglőjében, s mindemellett a zavartalan munka anyagi és tárgyi feltételeinek megléte.

Miért éppen grafika? Távolról sem csupán a körülmények szerencsés összejárása miatt. Önmagában sem Kocsis Imre kötődése, sem a városi ofszet nyomdagép megléte nem magyarázza azt, hogy Makó a magyar grafika történetében fogalommá vált. Kellott hozzá a városi vezetés elnéző támogatása, ami beengedte – az egyébként szigorúan ellenőrzött – nyomdába a művészeket, és kellott hozzá a meghívásoknak az a demokratikus formája, ami biztosította, hogy hasonló szemléletű alkotók működjenek együtt. Miközben távolról sem

PÁLOS MIKLÓS:
Nostalgia, 1990,
ofszetnyomat (ed.50),
40,5x30 cm
© Neon Galéria

fenyegetett az egyéni hang elvesztésével, mert ugyan volt, aki rajzolt, volt, aki fotózott, ám hasonlóképp nyitottnak bizonyultak a grafikai kísérletek felé. Az összkép visszanézve kis magyar neoavantgárd művészettörténet: íve jól kirajzolódik a groteszk rajztól a fotóhasználattal megjelenő konceptuális felfogáson, a mail arton és az akcionizmuson át az újfestészet térnyeréséig.

A művészközösséget jellemző kifejezésforma két törekvés mentén rajzolódott ki: új utak keresése a 60-as éveket meghatározó kondori látásmódból, valamint összekapcsolása a grafikanak a kortárs művészeti gondolkodással. Minderre kellőképpen alkalmas volt az ofszet, amit nem terheltek a művészi grafika nagy tradíciói. Nekifeszülve a kondori világ narratív újhistorizmusának, a fotó alapú ofszet és szitanyomat szétroncsolta a tetszetős rajz csipkékjét, szétzilálta az elbeszélés biztonságot nyújtó szövetét, hogy a keletkezett repedéseken és lyukakon át hagyja beszivárogni a mindennapok képi törmelékeit: újságfotókat, szövegtöredékeket, privátfotókat, reklámokat, családi képeket vagy kéziratok levéltöredékeket. A makói társaság egyenesen kérkedett a megmunkálás látszólagos hányavetiségével, pimaszul rájátszott a befejezetlenségre, kokettált a véletlennel. Tüntetően figyelmen kívül hagyta a szép nyomat akadémikus konvencióit, örömet lelte a hibában s abban, hogy az itt és most szöveg- és képtöredékei foglalják el a képteret. Kötve a kis ofszetgéphez, helyhez, mérethez: szabadságot játszott kéttenyényi placcon. Rávette az uniformizált kép sorozatgyártására programozott masinát (és vele a nyomdászokat) a kísérletező játékra. Mindemellett a nyomatot alkotói nem önmagáért való műtárgynak (keretezhető faliképnek), hanem egy tágabb szellemi folyamat megállójának, a festmény kiterjesztett kísérleti terepének, a fotó képpé alakításának, az akció művészi dokumentációjának tekintették. Nem szigetnek, hanem hídnak.



Nostalgia / 1st set 4/50 P. 1990 10. 21



BARABÁS MÁRTON:
Tükröződés, 1979,
ofszetnyomat (ed.50),
29x39 cm
© Neon Galéria

"Tükröződés" 1979.

9/50

Barabás Márton

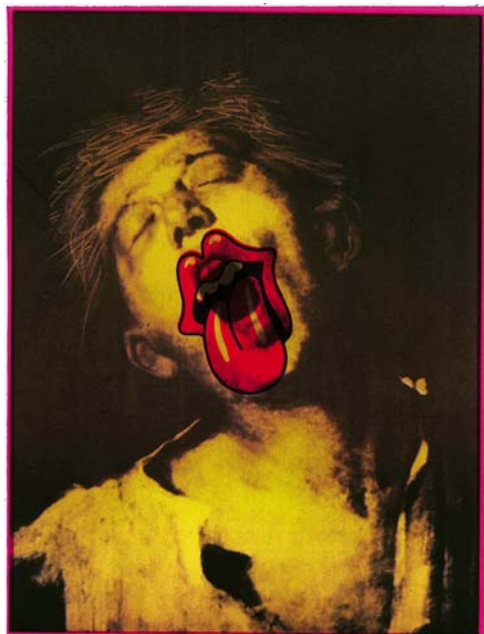
A Kádár-rendszer befőttesüvegében minden komponens másképp érelődött, mint tőlünk nyugatabbra. Nálunk Stanley William Hayter nem üzemeltethette volna nyitott rézkarcműhelyét, és nem alapíthatott volna litográfiai műhelyt Tatjana Grosman. Helyettük az állam helyezte magát a mecénás szerepébe, fenntartva megfigyelő, ellenőrző és vétőjogát. Cserébe viszont támogatta a sokszorosított grafikát mint közművelődési eszközt. Csakhogy azzal is tisztában volt, hogy a sokszorosítás kétélű fegyver, ami az éberség elvesztése esetén visszafelé is elsülhet. A Makón készült grafikák távol

estek a lektorátus grafikai zsűrije által jóváhagyott és a Képcsarnok buzgó ügynökei által árult műtermékektől. Képi kísérleteiknek jóval több köze volt a 70-es, 80-as évek politikai és kulturális szamizdatjainak formabontogató vizuális összképéhez. S ahogy egykor az avantgárd hajnalán a Brücke vagy Kassák köre, az ellenállás csendes és maradandó eszközeként a makóiak is grafikai mappák kiadásába kezdtek. Az elszigetelődés ellenében, esetleges gyűjtők reményében vagy csak palackpostaként a jövőnek.

Jelzem, a palackba rejtett üzenet megérkezett. 2016-ban szól a közösség védelmező ernyőjéről, a kivonulás felszabadító erejéről, a belső szabadság megőrzésének esélyéről, túlélési stratégiákról, képtaktikákról.

SARKADI PÉTER:
Munkácsy Ásító, 1985,
ofszetnyomat (ed.75),
42x30 cm
© Neon Galéria

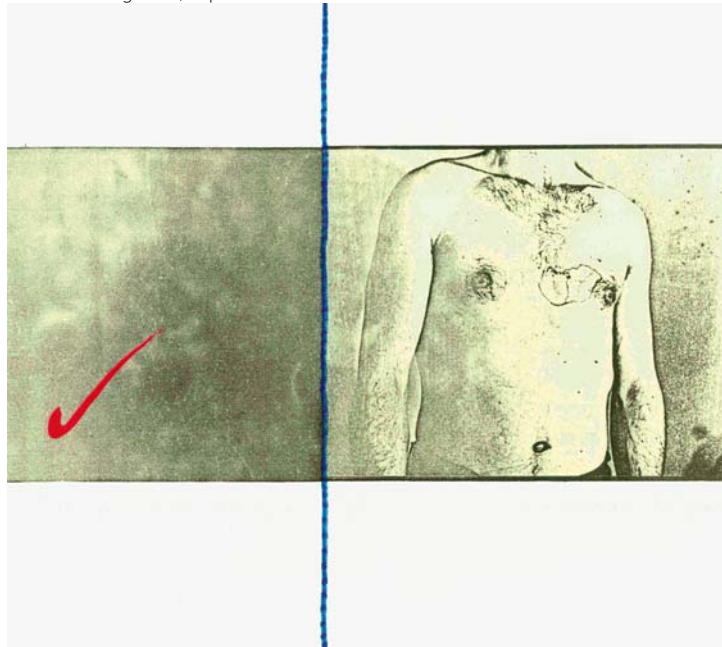
SZABADOS ÁRPÁD:
...újra meg újra, 1979,
ofszetnyomat, színes ceruza (ed.50),
29x39 cm
© Neon Galéria



0. 06/84 9

12/79

SZABADOS ÁRPÁD



Maszkos szerepjátékok

Gaál József kép-szó társulásai

RÉVÉSZ EMESE

Mi dolga lehetne egy festőnek az illusztrációval? Hiszen a modernizmus óta mást se tesz a festészet, mint hogy igyekszik megszabadulni az elbeszélés utolsó foszlányától, a narráció utolsó koszfoltjától. Amióta a könyvillusztrációt beszuszakoltuk az „alkalmazott” jelző dobozába, fejvesztve menekülnek tőle az autonómiájukat féltő alkotók. Viszolygásuk talán abból fakad, hogy a könyvbe zsákolt képhez a szabad mozgás korlátozása, a megkötözöttség, az idomulás kényszere társul. Innen nézve a festészet mazochista rémálma az egyforma méretű papírlapok pántjai közé szorított „alkalmazott élvezet” abszurd ígérete. Mégsem példa nélküli az irodalmi kötelék önkéntes vállalása. Gaál József könyvalkotásai ritka esetei annak a különleges természeti jelenségnek, ami szavak és képek vegyületeinek kísérleteiből terem.

Az efféle könyvalkotások létrehozása jellegzetesen társas műfaj, amely író és képzőművész egymáshangolódásából fakad, s mindezek háttérében jó, ha akad egy vállalkozó és áldozatkész kiadó is. Az együttműködés különleges típusát kívánja ez a munka, feltétele a könyv materiális korlátainak elfogadása; igazodás formátumhoz, oldalpárhoz, szövegmérethez. Cserébe azonban az irodalmi szerepjáték kalandját kínálja, rímekből szőtt jelmezt, ritmusból gyúrt maszkot.

GAÁL JÓZSEF:
Ecsetrajz Henri Michaux
Eredetmesék című kötetéhez,
Arcus – Orpheus, 2007

(a festő)

Gaál József azon kevés festőink egyike, aki szívesen veti alá magát a könyvillusztráció kötelékeinek. Végzett grafikusként járatos a művészi nyomatok technikáiban, színes kórajzokat pedig a 90-es évek óta készített Vácott. Érintettsége más tekintetben abból is fakad, hogy maga is jó tollú író, ami megkönnyíti az irodalmi szöveggel való belső azonosulást. Ez az idomulás az ő esetében távolról sem jelenti a saját forma elvesztését, a professzionális illusztrátorokat gyakran jellemző stílárís alakváltás tetszetős szemfényvesztését. Bármilyen irodalmi szöveggel lép is kapcsolatba, mindig önazonos marad, konok következettséggel önmagát helyezve az íráskok mellé.

Legösszetettebb könyvművészeti munkája a 2004-ben az Arcus kiadásában megjelent *Holdaskönyv*. 2001 és 2007 között hét olyan kötet jelent meg a Dömény Csaba által vezetett kiadó gondozásában, amelyekben



hazai viszonylatban példátlanul nagy teret kapott a kortárs művészi grafika. Vállalkozásuk művészi háttérét a váci Grafikai Műhely biztosította, ahol a kötetek színes kórajzai készültek. Weöres Sándor és Pásztor Béla közösen írt verseit Gaál szövegközi rajzai és hét eredeti litográfiája kíséri. A hét énekből álló, egyenként öt négy sorosok a két fiatal költő közös játékaént születtek 1940-ben. Nyilvánosság elé csak Pásztor korai halála után, 1947-ben kerültek a Sorsunkban. Ekkor látta el Weöres pársoros jegyzettel (amit az illusztrált kiadás is közöl), „közös hancúrozásnak” nevezve a kollektív versjátékot. A gyermekversek ártatlan rigmusaiba bújtatott sorok archaikus varázskéneket, boszorkányos babonáságokat, népies ráolvasásokat idéznek. Ezt az ősi, misztikus rétegét emelte ki maga Weöres is későbbi jegyzetében, mikor így jellemezte a költeményeket: „primitív hímzések, naiv kerámiák: sűrű mintázatban nyüzsgő pirinyó démon-, ember-, állatalakok.”¹

Jász Attila szavait idézve, ehhez a fergetegesen virtuóz „irodalmi négykezeshez” csatlakozik Gaál József, akinek festői világában már évtizedek óta otthonosan mozognak a költői páros által megénekelte démonok

és állati emberalakok.² Nem az irodalmi szövegnek való alávetettségről van tehát szó, hanem szabad művészi társulásról. Mi több, szuggesztív alakjai határozottan interpretálják is a versciklust, könnyed játékoságuk helyett inkább ösztönös, animális mélyrétegeiket domborítva ki. Kép és szöveg együttműködése más tekintetben is feszültséggel teljes, mert Gaál festészete eredendően nem narratív, sokkal inkább magánmitológiája mentén formált, amely őrzi az emberalkotás mágiájának őserjét. Álarcos démonai, antropomorf totemei kúsznak-másznak fel a könyv lapjain közölt kéziratos és nyomtatott strófákra. Nyújtózkodó, elúszó, árnyképszerű fragmenseik a szellem-lények párhuzamos birodalmából, ráción túli téralakzataiból lobbannak fel, hogy aztán ott is enyészzenek el. Töredékes felvillanásaik jól illeszkednek a versek zaklatott, szürreális képzetársításokban tobzódó képeihez. „Elképzelt falhoz odakelve lapítottam őket” – jellemzi maga az alkotó barlangrajzokkal rokon árnyképeit.³

Mellettük minden ének végén feltűnik egy-egy önálló, egészoldalas kompozíció, amely a lap keretei közé szorítva idézi vissza a versek démonait. Gaál József utószavában a román kori oszlopfejezetek tömör plasztikájához hasonlította eljárását, amellyel „bőröm sincs és csontom sincs” teremtményeit összegyúrta. Néhol felsejlenek a szövegre konkrétan utaló elemek: például a herkentyűk rigófészek papucsja vagy az „összeláncolt istenek/ függőlámpán lengenek” motívuma. Mindemellett a rajzok figurái Gaál festői univerzumának régi lakói, így a bohócok vagy a bolondok, akiknek eltorzult arcvonásai faragványain is megjelennek. A versek szédületes gyorsaságban pergő szürreális képzetársításaival azonban a képzőművész nem akar versenyre kelni. A fiatal és öreg boszorkányok, herkentyűk, garabonciások, bolondok és bohócok mímiaszerű bábjaihoz a festő egy-egy domináns színpart rendel, ebben mártva meg a képtáblák rácsai közé zsúfolt alakjait. A kézírás, a ritmikus dal, az oldalakon keresztül kúszó kézrajzok kalligrafikus és akusztikus benyomásai mellé így egy harmadik szenzuális élményt, intenzív színmezőket társít Gaál, arra készítetve a néző-olvasót, hogy ösztönösen engedjen az együttes optikai és zenei benyomásoknak.

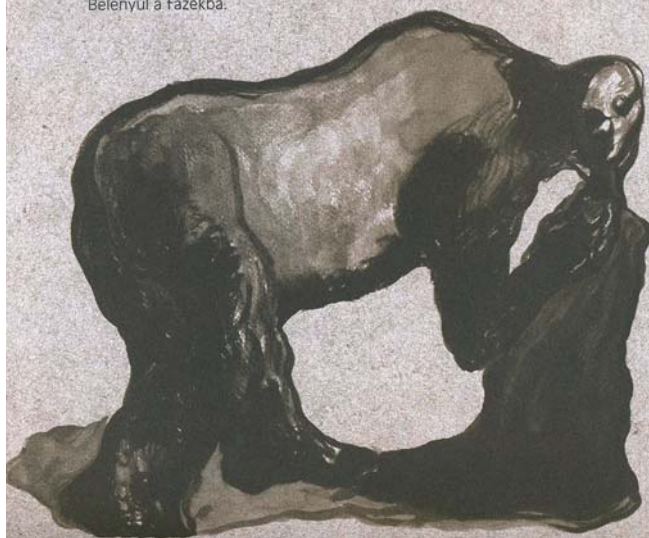
(a festő író)

Ami a festő szemszögéből kötelék, az az író számára megszabadulás. Henri Michaux sikeres író volt, mikor a francia szürrealizmus hatására a 30-as évektől fokozatosan a festészet felé fordult. „Festek, hogy elszakadjak feltételeimtől” – írta festővé válásának folyamatát feltáró, *Émergenes – Résurgences* című kötetében. E megszabadulás iránya a kézírás ősi rajzi elemeinek felszabadítása, az írás rajzzá való „visszatisztítása” volt. Könyveibe illesztett kalligrafikus vonalrajzai az írás ritmusának örömből születtek, de annak verbális jelentéskényszere nélkül, az

AZ EMBEREVÉS EREDETE

A barlangban Ndwa, gyermeke, Dwabi,
és egy fazékban forró zsír és hús.
Ndwa elmegy
Ndwabi és a fazék a barlangban marad
Ndwabi játszik, beleesik a fazékba.
A fazék erősen mozog.
Aztán már nem mozog.
Este
Ndwa visszajön.
Belenyúl a fazékba.

„Azt hittem; minden húst felvágtam.”
Vág egy szeletet. Enni kezd. „Ez bizony jó!”
Hogy mit eszik?
Fia fél ülepet.
Nem szól semmit; meggy Kwa kunyhójába, fogja a
gyerekeket, megsüti és megeszi őket. –
Azóta ennek hirtel.
Es mindenki tudja már; mennyire ennyivaló az ember.
Ndwa vadászni indul.



HANGYA A CSILLAGIG

Egy hangya ment a csillag felé.
Egy ember akadt útjába
Békacombot keresett vacsorájához.
„Hová megy”, kérdi a hangyát és eltáposza
Am legyen!
Egy részeg volt, de tessék... most
Mi történetet volna ezzel a hangyával?



olvasható kép és a nézhető írás határán billegve. Mindez távolról sem eredményezi a jelentés elvesztését, csak szemantikájuk immár vizuális természetűvé alakul. Bár tusrajzainak felszabadultan hajladozó

GAÁL JÓZSEF:
Illusztrációk Henri Michaux
Eredetmesék című kötetéhez.
Arcus – Orpheus, 2007



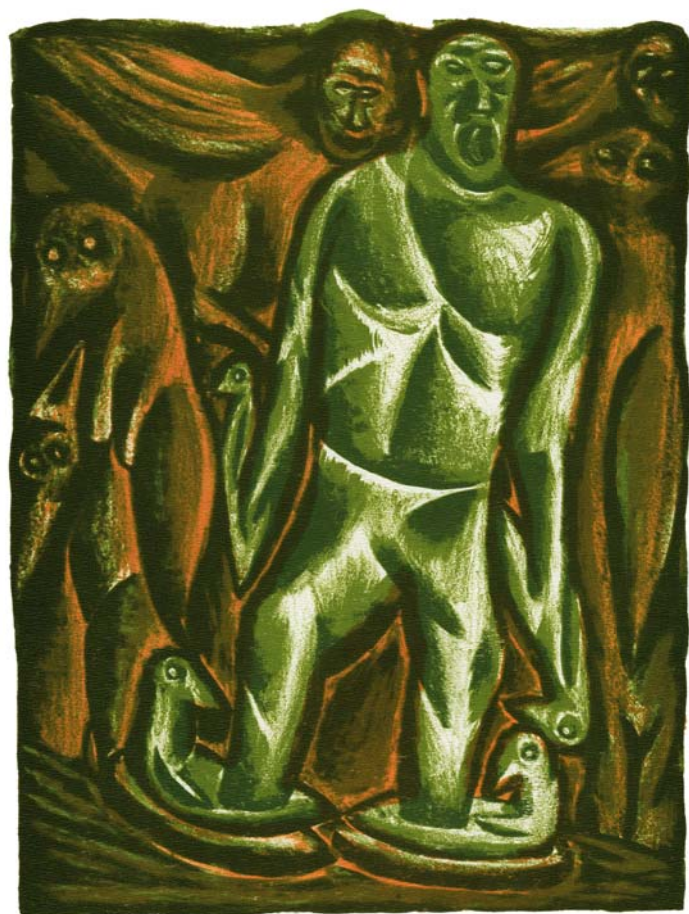
GAÁL JÓZSEF:
A falak énekeiből. Illusztrációk
Weöres Sándor és Pásztor Béla
Holdaskönyvéhez,
Arcus, Vác, 2004

alakzatai többnyire illedelmesen igazodnak a könyvtér négyyszögéhez és rendeződnek vízszintes sorokba, az emberi alakokra, állati lényekre emlékeztető rajzi jelek ösztönös összeolvasása narratív összefüggést csempész a jelsorokba. Történetük nyelvek és korok fölötti, jelentésük éppen archaizmusuk okán a végső dolgokról szól.

Ahogy Michaux festői önvallomása, úgy a többi illusztrált kötete is a Bozóthegyi Kiadó jóvoltából, Juhász Katalin fordításában jut el a magyar olvasókhöz. A 2009-ben alapított kiadó legfőbb vállalása Michaux műveinek hazai kiadása és népszerűsítése. 2012 és 2014 között a *Jelek útján* című sorozatban immár Michaux saját kalligráfiáival kísért kötetei is elérhetőek, köztük a *Ritmusok útján*, amely a szöveget teljesen mellőzve, kizárólag „írási képeire”

bízza magát. Legújabb kötetük irodalom és képzőművészet újabb, sokrétű áthatásait példázza: a *Vonalkalandok*ban Michaux meséli el, miként találkozott Paul Klee művészetével, amely felszabadította a benne lappangó ösztönös rajzolókat.⁴

„Henri Michaux világa már nem peremvidék, lényei évezredeknek össze” – írta a festői önvallomás előszavában Gaál József, akit évtizedek óta mély, belső kötelék fűz a francia képrőhöz.⁵ Visszaemlékezése szerint tizenhat évesen, Herbert Read festészet-történetében találkozott a francia szürrealista nevével, s később világgossá vált, hogy a képalkotás mitikus, mágikus, archaikus magvának keresése, az ösztönös, érzelmileg telített gesztus elsődlegessége mindkettőjük számára a festői közlés alapja. Gaál e köteléket képekkel és szavakkal egyaránt megerősítette. Francia elődje tiszteletére a 90-es években két emlékkiállítás is rendezett saját munkáiból. Utóbbi



kapcsán Michaux-ról írt tanulmánya rejtett önarcképként is értelmezhető, érzékeny elemzéseinek minden mondata önmagára is vonatkoztatható. Olyan alkotóról beszél benne, akinek festészete „mállékony maszkokon”, „csonkaságig torzított emberalakokon” át az ábrázolhatatlan félelmeknek ad alakot, akinek képei küzdőterek, ahol az archetipikus jelképek individuális bestiáriummá olvadnak össze.⁶ Az ehhez kapcsolódó, Jász Attilával közösen jegyzett kötetet már a váci Arcus kiadó adta ki, az, amely 2007-ben Michaux verseit Gaál képeivel adta közre.

Az *Eredetmesék* (*Fables des origines*) 1927-ben íródott verseihez még nem készültek rajzok, ezeknek utólag és pótlólagosan Gaál adott formát.⁷ Mindezzel együtt a festő olyan alkotó mellé társult képeivel, aki maga is gyakran rajzolt saját írásaihoz. Hogyan lehet „felülírni” egy ilyen határozott képi világot? Gaál válasza azért meggyőző, mert autentikus: saját világát illeszti francia kortársa mellé, tudván, hogy kettőjük eredendő belső összhangja biztosítja majd a versek és a képek egységét. A Holdaskönyvhöz hasonlóan ezúttal is rajzok százaiból kerültek a kiválasztottak (eredeti formájukban barna szépiával készült ecsetrajzok) a versek mellé. Michaux történelem előtti, archaikus korokban játszódó történeteit Gaál barlangrajzokat, árnyképeket idéző alakzatai kísérik. Az ecsetrajzok közvetlensége megőrzi a festői gesztusok erejét, a színpántokból kibontakozó, animális ösztönlények pusztító-teremtő ősenergiáit. Néhol anyagszobrokat

idéző amorf alakzataikból mégis jól kiolvashatóak a versekhez kapcsolódó cselekvések, a teremtés, a párzás, a pusztítás elementáris mozdulatai. A teremtmények sora a japán kötéssel összefűzött lapokon úgy rendeződnek egymás mellé, mint az emberiség képregényének hősei.

Az a műfaj, amihez kapcsolódnak e képek, a könyvillusztráció és a képzőművészeti album közötti senki földjén található. Illusztráción túl, mert kompozícióik megőrzik belső függetlenségüket, de önálló albumon innen, mert jelenlétük apropója az irodalmi szöveg; művész-könyvön túl, mert nem egyedi alkotásokról van szó, de művészi grafikán innen, mert eredeti helyüket mégiscsak a könyv szabja meg. Határlétükből következik peremhelyzetük, hiszen az efféle, kis példányszámú, bibliofil igényű kötetek a könyvesbolti forgalmazáshoz túl drágák, a művészeti galériáknak viszont nem elég egyediek. Míg nyugaton komoly gyűjtőréteg áll az efféle könyvművészeti vállalkozások mögött, idehaza mostanra feladni volt kénytelen ilyen irányú munkáját az Arcus. Hogy mennyivel válik ettől szegényebbé a hazai könyvművészet, a magyar grafika vagy éppen az ezekkel társuló alkotóink életműve, azt világosan példázzák az eddig megjelent művek.

Jegyzetek

- 1 Weöres Sándor: [Utószó] In: Pásztor Béla, Weöres Sándor: *Holdaskönyv*. Gaál József rajzaival. Arcus, Vác, 2004, o. n.
- 2 Jász Attila: Hármás önarckép, festett holddal. Jegyzetlapok egy album háttéréhez. *Új Forrás*, 2005/3; Lásd még: Petneki Áron: *Holdaskönyv – szörnyeskönyv. Új Holnap*, 2005/1, 33-34.
- 3 Gaál József: [Utószó] In: *Holdaskönyv* i. m., o. n.
- 4 Henri Michaux: *Paul Klee*. Vonalkalandok. Bozóthegy Kiadó, 2015.
- 5 Gaál József: Előszó. In: Henri Michaux: *Megnyilatkozások – Új kitárulkozások*. Bozóthegy Kiadó, Budapest, 2011, 6. (5-6.)
- 6 Gaál József: Michaux. *Balkon*, 1999/5, 13-14.
- 7 Henri Michaux: *Eredetmesék*. Gaál József rajzaival. Arcus – Orpheus, 2007.

GAÁL JÓZSEF:

A fiatal boszorkányok énekeiből. Illusztrációk Weöres Sándor és Pásztor Béla Holdaskönyvéhez, Arcus, Vác, 2004

GAÁL JÓZSEF:

A herkentyűk énekeiből. Illusztrációk Weöres Sándor és Pásztor Béla Holdaskönyvéhez, színes körjáz, Arcus, Vác, 2004

Senki semmit

Esterházy Péter és Szűts Miklós közös könyve

RÉVÉSZ EMESE

*T. nem látja előre, hogy a parkban
készült fotókon mit talál majd.
A. nem gondolja, hogy rövidesen bele-
szeret A.-ba, majd megöli.
M. nem tudja, mi lesz a sorsa akvarell-
jeinek, mikor festi őket.
P. még nem sejtí, mi lesz az ítélet.*

„A képek tartanak valahová.”

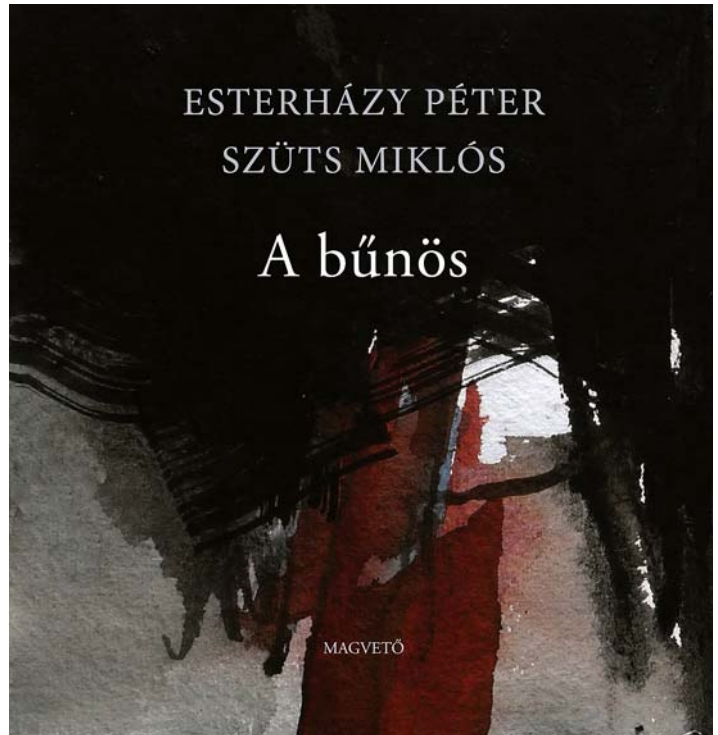
A könyvek útja kifürkészhető. A rejtélyek és elhallgatások ragacsos mellékútjain a képek jelentik a bizonyosságot. Útjuk tudható és elmesélhető.

Kezdetben volt a Fabriano papír. 2012 szeptemberében ezekre a 10 x 15 cm-es szeletekre kezdte el *Szűts Miklós* festeni színnaplóját, szabadon áramló absztrakt akvarellkompozícióit. Látván ezeket, *Esterházy Péter* vetette fel, hogy írhatna hozzá történetet. A tenyérnyi akvarellek szaporodtak, de a történet még csendben várta, hogy sor kerüljön rá.

Indiából indult útnak a kis kötet, érdes papírjának masszáját szorgos munkás kezek gyúrták, mígnem kikötött egy elegáns londoni művészbolt illatos polcán. Itt vette kézbe először a magyar festő a merített papírból fűzött könyvet. Az üres könyv maga is dupla rejtély, egyetlen szereplője se tudja még, honnan hová tart majd: nem csak olvasója, jövődöbéli szerzője sem. Arról sem volt sejtelve tehát, hogy később ő lesz az író könyve.

Másfél hónap alatt akvarellvariációkkal telt meg a könyv. Nem véletlen benyomásokat rögzítő vázlatok gyűjteményeként, hanem könyvként kezelte Szűts Miklós a füzetet. Balra felkínálta a jövődöbéli szöveg helyét, jobbra teret engedett feketére hangolt színeképeinek. A képek sora végül mégsem lett szabályosan egyenes vonalú, maguk is időben többszörösen rétegzettek: Szűts idővel visszatért a könyv elejére, és újabb színfutamokat tűzött be az üres oldalakra, néhol újrafestve a korábbi kompozíciókat.

A kötet 2013-ra készen állt arra, hogy befogadja az író által ígért történetet. A kiadóval olyan könyvben gondolkodtak ekkor, amely hosszabb szövegegységek



között hagy helyet egy-egy képnek. Két évvel később felvetődött, hogy az író személyes kézírásával írhatná tele a londoni füzet üresen maradt lapjait. Se így, se úgy nem történt, mert a Hasnyálka másképp gondolta csavarni a kis kötet sorsát.

2015. november 28-án már úgy érkezett meg a festő bécsi kiállítá-sára az akvarellkönyv, hogy előző éjszaka az író befejezte a hozzá írt történetet. Ez a történet mindvégig a képekkel teleírt kötet szoros közelségében (kötélékében) íródott. Mondhatni, a képek fogták az író kezét, hogy támaszt és bizonyosságot nyújtsanak neki.

Képet és szöveget végül a festő gyúrt egységessé, aki végzett képgrafikusként és gyakorló tervezőgrafikusként kellőképpen jártas volt a könyvtervezés művészetében. A nyomtatott változat igazodik a londoni füzet méretéhez, nagyrészt követi annak eredeti képszerkezetét is. Néhol a történet ívéhez simulva felcseréli a képek sorrendjét, de az üresen hagyott lapoknak is helyet enged.

Átmeneti senki földje képek és szavak között az üres oldal. Hallgatások, merengések, sóhajtások. A színek és szavak csendje. Helyek, idők, elfogyás.

„A tenger a legtöbb képen mégiscsak végtelen”

Reflexből Mark Rothko nevét említette Szűts Miklós, mikor Varga Máttyás arról faggatta, festő elődei közül kivel beszélgetne

szívesen.¹ Az egybehangzás számos műveik között, figurán túl és innen. Rothko ugyan csak rövid ideig dolgozott akvarellal, ám olyan művészi időszakában, a 40-es években tette ezt, mikor saját hangjának kiérlelésén munkálkodott. Szűts Miklós már a 70-es évek óta használja a technikát, de ha éppen olajban vagy pasztellben is dolgozott, az áttetsző színek akkor is akvarellhez hasonlóan rétegződtek egymásra. Ami a 19. században még műkedvelő kisasszonyok játékszere,

Az akvarell olyan anyag, amely rést nyit a véletlennek, teret enged a homálynak. Hagyja beszivárogni a kiszámíthatatlant, enged szertelen játéknak, öntörvényű útjainak. Organizmusának uralása, természetének szabályozása az alkotó kihívása. A papír őrzi az egymásnak feszülés nyomait, gazdatest vagy aréna – ahogy tetszik. Benne lassan pulzáló televény a festék: terjeszkedik, szétfolyik, összehúzódik, zsugorodik. Előre nem modellezhető materiájának működését éppúgy a többszörös véletlenek szabdalják, mint az író történetét.

„Nem tudni, mi van a képeken. De valami történik.”



foró: Szűts Miklós

utazó festők kényelmes festőkelléke volt (Turner urat kivéve persze), az a modernizmusban a festői kísérletek szédületesen izgalmas médiuma lett. Minden sztereo-típiával szemben nem kisszerű: és nem előtanulmány, hanem monumentális és befejezett, önértékű kép.

Szűts Miklós az elmúlt években készült akvarelljeivel bizonyította, miként lehet a vízzel kevert pigmenttel nagy erejű festői világot teremteni.² 2005-től utcaképeken és tájképeken (*Várgesztes akvarellek, Szentivánéji erdő*) érkezett meg nagy távlatú, a tájak emlékét hordozó művekig, melyek Caspar David Friedrich fenséges (megindító és letaglózó) tájainak természeteléményét idézték meg. Edmund Burke, a fenséges fogalmának nagy hatású elemzője úgy vélte, a fogalomhoz közel áll a rettegés érzete, amely a létfenntartást veszélyeztető helyzetekben, a fájdalom és a halálfélelem közelében önti el a lelket.³ Burke másutt arra is kitért, hogy a nálunknál nagyobb hatalom érzetét felerősítheti a „homályosság”, amely szemben a képi ábrázolással, különösen a verbális kifejezés sajátja.⁴ („Ködben nem beszélgetnek az emberek.”)

Megfolyások, nekilendülések, nyomok, pecsétek. Az akvarell leleplező közvetlenséggel őrzi az ecsetmozgás történéseit. Szűts Miklós tájképei, utcaképei színültig vannak elhallgatásokkal, a helyszín ígérétevel, a tethely emlékével, a szintér szédületes látványával.⁵ De ezúttal nincs színpad, se irány, se hely. Az egyedüli történet a gesztus valahonnan valahová tartó mozgása. A képeket fürkésző olvasó éppúgy nyomozni kénytelen, mint a saját időlabirintusában bolyongó író.

Esterházy pályája kezdete óta gyakran dolgozott együtt képzőművészekkel. Korai munkáihoz a hazai szürrealista grafika egyik fenygyereke, Banga Ferenc társult, aki 1976-tól a *Fancsikó és Pinta* több kötetéhez rajzolt borítókat. Szeleburdi, pimaszul groteszk figurái kiválóan illeszkedtek Esterházy játékos szövegéhez. Kettejük együttműködésének betetőzése az *Egy nő* címmel megjelent tekerckönyv volt, ahol Banga sziluettes figurái a kézírás kalligrafikus rendszeréhez hasonló jelsort alkottak.⁶ 1989-ben Czeizel Balázssal közösen készített könyve újabb bizonyága volt annak, hogy az író milyen szívesen működik együtt

SZÜTS MIKLÓS:
Vázlat-könyv Esterházy Péternek,
2013, akvarell, papír, 20x20 cm,
két oldal

SZÜTS MIKLÓS:
Vázlat-könyv Esterházy Péternek,
2013, akvarell, papír, 20x20 cm



képkalkotó művészekkel, izgalmasan ellentétesen szövegét a családi fotók töredékeivel.⁷ Ezúttal azonban nem lehetett „elbangáskodni” a dolgot, a voltaképpeni mondanó lényege ugyanis tülesett az ábrázolhatón. („Az új térben nincs hozzá kép.”)

Szűts Miklós absztrakciója nyugtalanítóan többértelmű: valamikor volt, értelmezhető egészet sejtet. Ami végül felfedi magát, az csak töredék, a teljesség megtépett maradványa, morzsa, fecni. A képtéren vágató gesz-

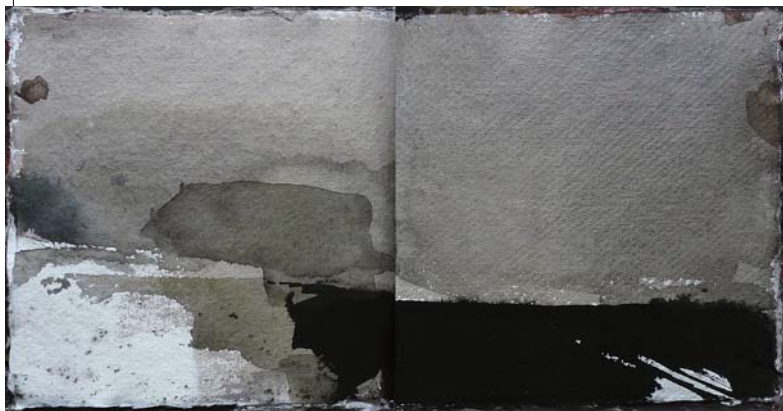


FOTO: SZÜTS MIKLÓS



FOTO: SZÜTS MIKLÓS

SZÜTS MIKLÓS:
Vázlat-könyv Esterházy Péternek,
2013, akvarell, papír, 20x20 cm,
két oldalpár

tusok egy nagyobb történet szilánkjai. Ki az üldözött? Ki menekül? És van-e bűnös? Antonioni *Nagyítása* óta tudható pedig, hogy nem a gyilkosság a fontos, hanem a kutatás maga. Szűts Miklós akvarelljei úgy függenek Esterházy Péter szövegén, mint Thomas fotóműtermében a parkról készült fotók nagytásai. Annak reményében botorkálunk közöttük, hogy talán láthatóvá válik az áldozat. („A képeknek titkos és titokzatos története van, nem pedig villogó cselekménye.”)

A gesztus az elemi rajz: cselekvő mozdulat. Szűts képein láthatóvá válik a festői teremtés maga, ez itt a kép csontváza. Ahogy Barnett Newman képein a „zip” lehet határ, kötél, hasadék vagy szakadék, eget és földet összekötő ima. Explicit és nagyon jelen való fizikai lét. „A mondatok mögött mindig nagyon erős testi, fizikai ügyek vannak” – nyilatkozta egy interjúban Esterházy. Ezek itt azok: szorítások, simítások, „tompá és éles fájdalma” váltakozó villanásai.

Henri Michaux jól ismerte a szavak és képek köztes mezőjét.

„A fekete visszavezet az alaphoz, az eredethez” – írta festői alapvetésében.⁸ A fekete Szűts Miklós festészetének is alapvető formulája. Az egymásra rakódott színmezők és alakzatok előlétele nem tudható. Egy dolog bizonyos: hogy elfednek valamit, szándékoltnak takarnak, árnyékolnak, elhallgatnak. Ahogy a történet tárgya is tabu, a betegség maga. A fekete Szűts Miklós képein épp azért olyan pulzálóan eleven, mert több szín összességét magába nyelő energiamező. A fekete felzabál, benyel, betérít – és csak a színek emlékét hagyja. („halál és szerelem közelében megváltozik a logika is.”)

A szöveg eseménydús szövete a feketék kiterjesztésébe kerül. („Kinek a története a fekete...?”) Szűts Miklós képei nem illusztrálnak a szó eredeti értelmében (sem), amennyiben nem „világítják meg” meg a szavakat; éppen ellenkezőleg: növelik a sötétséget és a homályt. Nonfiguratív kép azóta kísér irodalmi szövegeket, amióta van absztrakció az európai művészetben. Sonia Delaunay Terk Blaise Cendrars verséhez készült „szimultán színkontrasztjaitól” Antoni Tápies kalligrafikus lenyomatain át Wols Sartre-ot kísérő ideges vonalhalmazáig számos példa említhető kép és szó önelvű társulására.⁹ Az absztrakció levegősen tágas teret hagy a néző olvasónak, a formátlanság általunk nyer formát, a szöveg asszociatív hálójá mentén változót, érzetekkel, illatokkal társíthatót, az emlékezés természete szerint töredékeset és tűnékenyet. Szűts Miklós újabb akvarellkötete Anna Frank naplóját fordítja képpé. Könyve immár teljesen mellőzi a szöveget, csak a színek és gesztusok nyelvén beszél el a lány történetét, végig megtartva a történetek szubjektív (belülről szemlélt) nézőpontját.

A *bűnös* esetében a szöveg a képek nyomán készült, író és képzőművész olyan ritka együttműködésének eredményeként, mint a neves St. Gallen-i műhelyben írt és festett művészkönyvek.¹⁰ „Képek és szavak egymásba maródnak” – jellemezte a festő e szellemi és vizuális szimbiózis intenzitását. Az olvasó számára azonban a készülék sorrendje már csak történeti adalék, befogadás közben folyamatosan egymásra vonatkoztatjuk a kettőt, figurák, érzetek, gesztusok formáit társítva a látványhoz. A burke-i nyugtalanító homály elutasítása, az értelmezés ösztönös késztetése révén felsejleni látjuk Balassi Bálintot, anyát ujjatlan sárga kartonruhájában, mellek döndülését, nyakcsigolya roppanását, az ítélet kimondása után a kapuk lecsapódását. („Akkor tehát minden rendben, nemde?”)

Jegyzetek

- 1 Szűts Miklós. *Akvarellek* 2009-2013. Magvető, Budapest, 2013, 6.
- 2 2006-ban a XX. egri Országos Akvarellbiennálén a Magyar Vízfestők Társaságának elismerését nyerte el.
- 3 Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségéről és a szépről*. Ford.: Fogarasi György. Magvető, Budapest, 2008.
- 4 Varga Tünde: *Vizuális? Populáris? Kultúra?* In: *A kultúra átváltozásai*. Kép, zene, szöveg. Szerk.: Jeney Éva, Szegegy-Maszák Zoltán. Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 23. (9-31.).
- 5 Radnóti Sándor: *A helyszín és a színhely*. In: *Szűts Vojnich*. Szerk.: Parti Nagy Lajos, Scolar Kiadó, Budapest, 2008, 110-111.; György Péter: *A tethely*. In: uo. 130-134.
- 6 Esterházy Péter, Banga Ferenc: *Egy nő*. Pytheas Kiadó, 2004; Rózsa Gyula: *Hamis tekercsek*. *Mozgó Világ*, 2004/10, 122-124.
- 7 Esterházy Péter, Czeizel Balázs: *Biztos kaland*. Novotrade, Budapest, 1989.
- 8 Henri Michaux: *Megnyilatkozások – Új kitérők*. Bozóthegy Kiadó, Budapest, 2011, 25.
- 9 Donna Stein: *When a Book Is More Than a Book*. In: *Artists' Book in the Modern Era 1870–2000*. The Reva and David Logan Collection. Thames and Hudson, London, 2002, 20-21. (17-45).
- 10 *St. Gallen-i kalandok*. Hartung, Tápies, Uecker és az Erker-jelenség. Szerk.: Bódi Kinga, Bodor Kata. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2012.

Ma(n)gától értetődő

A kortárs magyar képregény

BAYER ANTAL

Magyarországon a képregény sosem tartozott a megbecsült művészeti ágak közé, és bár a rendszer-váltás feloldotta a korábbi kimondatlan tilalmakat, a mélyen beépült előítéletek nehezen múlnak. 1990 után viszonylag sok nemzetközileg ismert mű került az újság-árusokhoz, ami – más tényezők mellett – hozzájárult az addig gyakorlatilag monopolhelyzetet élvező, hagyományosan főként irodalmi művek adaptációjában gondolkodó hazai alkotók térvesztéséhez. A képregénykedvelők azonban jól jártak, hiszen bővült a választék. Igaz, a képregénypiac kialakulásának ebben a kezdeti szakaszában főként a szórakoztató zsánerek legnevesebb francia-belga és amerikai képviselőit ismerhették meg.

Mivel témánk nem a piaci helyzet alakulásának mélyebb elemzése, megelégszünk azzal a kissé leegyszerűsítő állítással, hogy ma Magyarországon képregénykészítésből nem hogy megélni nem lehet, de még kiegészítő jövedelemforrásnak sem valami jó üzlet. Ritka kivételt képeznek a külföldi piacokra dolgozó rajzoló, akiknek profi munkáját nagynevű kiadók is honorálják, valamint a képregényt vagy inkább a képregényes stílust az alkalmazott grafika különböző területein – reklám, videojáték, oktatási anyagok – művelő illusztrátorok.

A mostoha körülményeknek van azonban egy pozitív hozadéka, ez pedig a teljes alkotói szabadság, mind a vizualitás, mind a témaválasztás terén. Mivel nincsenek kiadói, megrendelői kényszerek – a magyar képregények túlnyomó többsége ma szerzői kiadásban, korlátozott példányszámban jelenik meg –, tulajdonképpen mindenki azt csinálja, amit akar, azokat a trendeket követi, amelyek megtetszenek neki. Így aztán „magyar stílusról” aligha lehet beszélni. Egyszerre vannak jelen a hazai képregényes szcénában a hagyományokat továbbél-tetők, az amerikai mainstreamen, főleg szuperhősös comicson felnőtt nemzedék tagjai, a nálunk is villámgyorsan terjedő távol-keleti manga többé-kevésbé pontos követői és a graphic novel, avagy szerzői (önéletrajzi, dokumentarista, önkifejező) képregény művelői. Külön csoportot képeznek továbbá a képzőművészetek irányából átlátogató, a képregényt formai kísérletezéseik egyik terepének tekintő művészek.

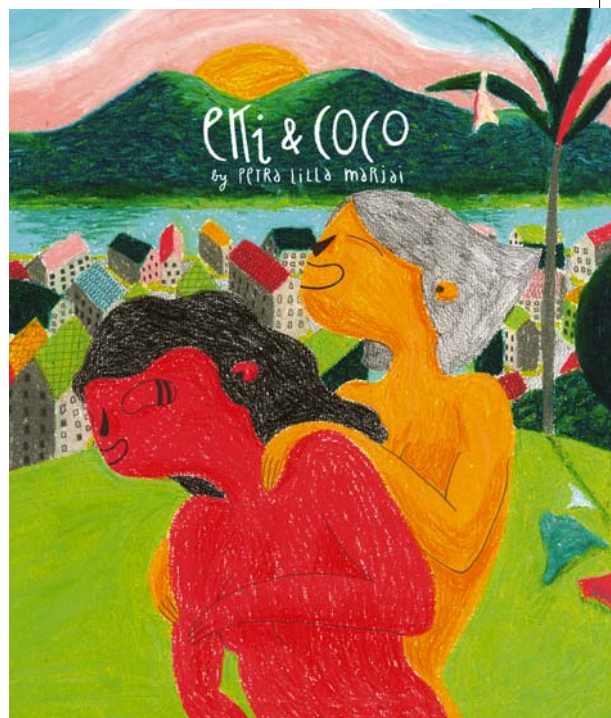
Az 1957–1992 közötti időszakban a leginkább az 50-es, 60-as években Magyarországon is kapható francia Vaillant (később Pif-Gadget) képregényeiből vettek ihletet és alakították ki egyedi stílusukat ma már klasszikusnak tekintett rajzolóink, Zórád Ernő, Korcsmáros Pál, Sebők Imre és Dargay Attila. A nagy elődöknek ma is vannak követőik, elsősorban a mai napig aktív Fazekas Attila és Hauli József, de a fiatalok közül is sokan említik őket példaképeik között.

A képregénybörzéken legnépszerűbbnek bizonyuló

kiadványok jól mutatják, hogy 1989 óta a legtöbb rajongó számára az első képregényes élményt a *Pókember* jelentette, így nem csoda, hogy sokan próbálkoznak valamelyik kedvenc szuperhősrajzolójuk utánzásával. Mivel a mangahullám még mindig a legfrissebb hatás, amely a hazai alkotókat érte, érthető, hogy ennek az iskolának a követőit a legfiatalabbak között találjuk.

Bár messze nem Art Spiegelman volt az első, aki szerzőiséget vitt a képregénybe, tagadhatatlan, hogy Amerikában kevés közvetlen előképe volt a Mausnak, és művének nemzetközi sikere erősebben hatott Magyarországon is, mint a korábbi francia vagy olasz „rajzolt regények”. Erre építhetett aztán Marjane Satrapi *Persepolis* és a Paul Auster műve alapján készült *Tükörváros*, Scott McCloud könnyed hangvételű elméleti munkái pedig sokaknak segítettek bátorságot meríteni a képregénykészítéshez. Az önszerveződő képregényes közösségeknek, a rendszeres szakmai találkozóknak és a közös munkáknak köszönhetően az egyes iskolák kölcsönhatásai néha érdekes keveredéseket is produkálnak.

Valamennyi felsorolt stílusnak és iskolának vannak ügyes magyar művelői, de két alapvető probléma nehezíti a fejlődésüket. Az egyik a publikációs lehetőségek hiánya: mivel a piac alig létezik, tulajdonképpen csak akkor készítenek képregényt, amikor van rá kedvük



MARJAI PETRA LILLA:
Eki & Coco, 2015

és idejük. Ebből következően alig akad olyan alkotó, aki akár csak évente heti egy oldalnyi saját képregényt tudna készíteni. A másik gond abban rejlik, hogy a rajzolók karakteralkotóként, történetmesélőként kevésbé képzetek, nehezen találánák rá témákra – vagy egy olyan író társra, akivel kiegészíthetnék egymást.

A fentiekből következik, hogy míg képregényrajzolóink képzettségét elismerik, és egyre többen kapnak külföldi felkérést – például *Futaki Attila*, *Farkas Lajos*, *Tondora Judit*, *Garisa Zsolt* –, a saját művek közül csak kevés jut el odáig, hogy akár csak egy alternatív nemzetközi antológiába is bekerüljön. A következőkben néhány olyan alkotót sorolok fel, akik a nehéz helyzet ellenére már meg tudták mutatni egyediségüket, és akik meghatározhatják a mai magyar képregényt.

Az elsősorban illusztrátorként ismert *Baranyai András* a *Piroska* és a *Farkas* szöveg nélküli adaptációjával tűnt fel, majd a *Roham* magazinnak készített néhány forma-

ORAVECZ GERGELY:
Blossza, 2010



CSORDÁS DÁNIEL:
Idő kérdése, 2015

LAKATOS ISTVÁN:
Csudálatos Show, 2015

bontó képregényt. Munkái rokonságot mutatnak Chris Ware úttörő kísérleteivel, ugyanakkor rendszeresen visszautalnak egy közös kelet-európai élményanyagra is. *Csordás Dániel* először a *Wan2* számára készített képregényeivel hívta fel magára a figyelmet, megjelent önálló kötete is (*Nocturne*, 2008), de főként önéletrajzi ihletésű képregényblogjának köszönheti ismertségét. Markáns, letisztult vonalvezetése kiváló példa a képregényrajzolás gazdaságos jellegére.

Felvidéki Miklós már fiatalon díjat nyert a luzerni Fumetto fesztiválon, az ArtComix pályázaton pedig első helyezést ért el. Azon ritka hazai szerzők közé tartozik, akiknek már több önálló kötete is van (*A fiú, akit Zsuzsinak hívtak*, 2008; *Némajáték*, 2011; *Papp Laci, London olimpiai bajnoka*, 2012), valamint több saját fanzinszerű kiadványt is megjelentetett. Képregényes műveltsége rendkívüli, egészen egyedi, modern stílust alakított ki.

A Magyar Képregény Akadémia 2004-es megalakulásakor kezdett aktívan képregényeket készíteni a főként animációs rendezőként dolgozó *Fritz Zoltán*, aki hamar



bebizonyította, hogy különösen a képregényes rögtönzésekben van otthon. Rendszeresen szervez Comic Jam improvizációkat, többek közt a Sziget Fesztiválon és külföldi rendezvényeken is. A Filmvilágban és a Nevem Senkiben megjelent képsorait nemrég adta ki *Fritz Strips* címen.

Hegedűs Márton a magyar graphic novel első prominens képviselőjeként üdvözölték a kritikusok, amikor 2012-ben megjelent *Slusszkulcs Klán* című, közel 200 oldalas kötete. Gyermekbetegségei ellenére mindenképpen fontos mű, egyedi hangulatával utat mutathat más alkotóknak is.



Az önéletrajzi ihletésű képregény sokáig szinte teljesen hiányzott a hazai palettáról. *Koska Zoltán* 17 éves korában indította el *Firka Comics* című, akkor még házi nyomtatón előállított sorozatát, amelyben természetes félnépszerűségét leküzdve egyre őszintébben vallott (főleg alkotói) önmagáról, miközben egyre bátrabban fedezte fel a képregény formai lehetőségeit. Újabb történetmeselési technikákkal kísérletezik, immár többnyire a fikció világában.

A meglehetősen sokoldalú *Lakatos István* legtöbbször gyermekirodalmi szerzőként és illusztrátorként tartják nyilván, de először képregényalkotóként vált ismertté a Műútban és a Pinkhellben megjelent, Alfabéta-díjat nyert munkáival, és népszerűnek bizonyult önálló kötete, a 2010-ben megjelent *Lencsilány* is. Egyéni stílusa talán leginkább az angolszász meseillusztrációk világából merít.

Madarász Gergely *Majomdarálója* a webcomic világából indult, majd a Műútnak köszönhetően nyomtatásban is

mangákat, képregényeinek elolvasása után megértjük, az ő esetében szó sincs utánzásról, hanem egy nagyon egyedi ötvözetéről, amelyben felismerhetők a hagyományos és modernebb európai stílusjegyek is. Különleges alkotó abban is, hogy rövid, főként antológiákban fellelhető műveihez bátran választ szokatlan témákat, amelyekről sokan azt gondolnák, nem alkalmasak képregényes megvalósításra, ebben a dokumentarista jellegű képregény egyik hazai képviselőjének is tekinthetjük a 5Panels alkotócsoporthoz tartozó tagját.

Oravecz Gergely 2010-ben mintegy önmagával kötött fogadásként 123 napon keresztül elkészített egy-egy képsort napi élményeiről, gondolatairól. A *Blossza* webcomic hamar népszerűvé vált, kritikai elismerések sorát is begyűjtötte, 2015-ben pedig végre nyomtatásban is megjelent. A képregényalkotók között ritka módon kritikusként is aktív Oravecz a Tükörvárost és Eddie Campbell munkáit említi fő ihletforrásként.

Sárdi Katalin is azon alkotók közé tartozik, akik nagyon fiatalon hívták fel magukra a figyelmet. Skiccszerű, mégis magabiztos rajztudásról

FILMSTRIP 50 - Lucy

írta és rajzolta: Fritz Zoltán



megjelent. Rajzstílusában, de főleg humorával a néhai Kretén magazinnal emlékeztet, azon belül is a slusszpoénokat tudatosan kerülő, abszurd képregényeket alkotó francia Edikára. De csak emlékeztet – Madarász agyműködése teljesen egyedi.

A magyar képregény nem bővelkedik női alkotókban (bár amatőr szinten sok lány készít és jelentet is meg manga stílusú köteteket). Üde kivétel *Marjai Petra Lilla*, aki belgiumi egyetemi tanulmányai lezárásaként készítette el *Eki & Coco* című, angol nyelvű képregényét. Bár a művön kicsit érződik a diplomamunka jelleg, mindenképpen figyelemreméltó mind a tabuknak fittyet hányó témaválasztás, mind a legmodernebb francia trendekbe illeszkedő megvalósítás. Reméljük, idővel magyarul is megjelenik a munkája, és újabbak is következnek majd a fanzinos szcénában különösen aktív alkotótól.

Ha vannak tudatosan építkező képregényalkotók Magyarországon, *Molnár Gábor* mindenképpen közéjük tartozik. Noha első ránézésre kiderül, hogy kedveli a

tanúskodó, egészen egyedi színvilággal rendelkező képregényeit már most sokan kedvelik. Egyelőre leginkább a rövid, íróársakkal közösen készített képregényeit tartom a legjobbaknak, hosszabb munkáiban, így az önálló kötetben megjelent *Lacrimosában* a bravúros grafikai megoldások alól még hiányzik az erőteljesebb történetmeselés.

A street art felől jutott el a képregényhez *Stark Attila*, *Kulo City* című kötetében sajátosan keveredik a két rokonvilág. A *Roham* magazin egyik legaktívabb alkotója volt, majd a *Csizmás kandúr* szöveg nélküli feldolgozásával bizonyította, hogy remekül tudja alkalmazni a képregény formanyelvét.

A fenti lista természetesen önkényes, és mivel szerencsére alkotói kedvben nincs hiány, még hosszasan sorolhatnánk azokat a fiatal szerzőket, akik nagyon szívesen készítenek, készítenének képregényt – még ha a szélesebb nyilvánosságra kevés is a reményük. A magyar képregény jelenleg főként mikrokozmoszként létezik, de aki csak kicsit is érdeklődik iránta, igazi kincseket fedezhet fel. Erre talán a legjobb alkalom a 2005 óta évenként megrendezett Budapesti Nemzetközi Képregényfesztivál, amelynek idén is a Dürer kert ad otthont, május 8-án. Érdemes benézni.

FRITZ ZOLTÁN:
Filmstrip, 2014

Színe-java

Válogatás Ilona Keserü Ilona életművéből

m21, Zsolnay Negyed, Pécs, 2016. V. 18-ig

N. MÉSZÁROS JÚLIA

A pécsi kiállítás *Ilona Keserü Ilona* életművét abból a szempontból tekinti át, milyen, színekkel kapcsolatos felismerések vezették a festőt a korábbi műveihez képest gyökeresen új, mai képei megalkotásához, mennyire vannak jelen a legújabb munkáiban a korábbi festészeti eredményei, s azok milyen szintémákhoz kapcsolódnak. A mostani életmű-válogatás tehát Ilona Keserü Ilona festészetének legalapvetőbb lényegével foglalkozik: a művész színhasználatára és színkutatásai nyomán felszínre került új meglátásaira, valamint a velük összefüggő eredményekre koncentrálnak. A kiállítás azt vizsgálja, hogyan vált a szín a művész munkásságában elemi képkalkoló eszközből az alkotói gondolkodás legfőbb tárgyává és céljává, az érzékelés kiterjesztésének alapjává az 1959-ben készült *Első absztrakt képtől* máig.

Ilona Keserü Ilona 1958-ban végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. 1962 és 1963 között egy évet Olaszországban töltött, ahol nagy hatást gyakorolt rá a múlt és a jelen sokszínű építészetének egyidejű jelenléte, a kultúrák és idősíkok folytonosságának monumentális

léptékű rétegzettsége, a páratlan művészeti örökség és néhány kortárs absztrakt festő belső érzést, élményt kivetítő, felszabadult művészete. Olaszországi élményeinek és tapasztalatainak a feldolgozása segítette hozzá saját művészeti elvei tudatosításához, az alkotási folyamatban a személyesség következetes érvényre juttatásához, ahhoz, hogy érzéseit, gondolatait egyetemes léptékűvé érlelje és tiszta színviszonylatokká egyszerűsítse. Olajjal festett képeit a kezdetektől gyakran többféle anyag és technika együttes alkalmazásával, graffittal, applikálással, varrással, vászondomborítással, az anyag meggyűrésével, domború vagy homorú részletekkel kombinálja, hogy az érzéleti modalitások sokféleségével és a közöttük létrejövő felületi, fakturális kontrasztok harmonikus egészbe szervezésével a totalitás élményét adja.

Keserü Ilona 2002-től Ilona Keserü Ilona néven írja alá a képeit. E szabályos ritmusú dallam képzetével társított, új névhasználat sokak számára meglepő, pedig logikusan és szervesen következik a művész önreflektív alkotásmódjából, határozott identitástudatából és saját eredményeinek újabb meghaladásából.

Az az egyetemes művészetben jelentkező alkotói szándék, mely az érzés és gondolat színekkel való megfeleltetési lehetőségeinek kibontásától a zene, a költészet, a tánc, a film és a festészet közötti inter-

ILONA KESERÜ ILONA:

Piros kép (kilences számú), 1966,
olaj, zománc, olajpasztell, vászon,
1650x1200 mm



foró: Horváth S. Gábor

szenzualitás eléréséhez, a totális művészet megteremtését célzó festészeti kísérletekhez vezet, hazai előzmények nélküli Ilona Keserő Ilona festészetében. E festői végcél elérésének fontos állomása az első sorszámozott absztrakt képsorozat, a domborítással kombinált színsorok, a *Mind* című sorozat, a *Hang-Szín-Tér* című munka, az *Utókép*-sorozat, a *Pillantás* című képek és a találmánynak nevezett színmóbiusz. Művészeti törekvéseinek csúcspontjaként értékelhető 2000 utáni festészete.

Legutolsó alkotói korszakát tiszta absztrakt képek sora jellemzi. A festményeken élénk színű kör, ovális vagy nyújtott formákat látunk a térbe kiáramlani, melyek „hangok”, színváltó, torlódó és sűrűsödő hangtestek, akkordok, vonós váltóhangok. Ezek a festményeken a színek hangzásérzetet generálnak vagy hangzás-, mozgás- és tapintásérzettel kapcsolódnak össze, pusztán önmaguk egymásmellettsége, egymásra hatása, ismétlődése és variálódása, valamint térfogatuk növekedése és csökkenése révén az élő organizmus tulajdonságaira jellemző sajátosságokkal bírnak: közelednek, távolodnak, lebegnek, mozognak, áramlanak, növekednek, változnak, lélegeznek. Színviláguk az 1972-ben Moravyanban festett *Alakuló tér* című kép rendszerbe fűzött színeihez áll közel, ahol azonban a művész az azonos telítettségű színfokozatokat két egymás melletti színből keverte ki, míg itt cangiantechnikával és komplementer színekkel találkozunk.

Az érzékek széles skáláját mozgósító szinesztétikus képek közvetlen előzményei az 1998 és 2006 közötti időszakban alkotott festmények, melyeknél a korábban megszokott, többnyire alap- és elsődleges kevert színek dominanciájára épített, dinamikus fény-árnyék kezeléssel felfokozott kontrasztok és erős színegyüttállások helyett a cangiantechnikát kezdte el szisztematikusan alkalmazni. A késő középkorban és a kora reneszánsz idején általánosan használt festészeti technika, melyet Michelangelo a freskófestészetében komplementer kontrasztokkal kombinálva vitt tőkélyre, egymástól távoli, keveretlen színek egymás mellé helyezését jelenti, mely a világosságérzetet erősítő, feszültséggel teli, magas fényintenzitást eredményez.

A cangiantechnikát a művész ösztönösen már nagyon korán használta, de csak erősen redukált színegyüttésekben. A 60-as évek végén gyakori hármasszín csoport – a vörös, a rózsaszín és a narancs – képein meglepő, élénk színhatást eredményezett. Akkor elkezdett színkutatásai a saját redukatív színvilágát a spektrum további színeivel kiterjesztő, harmonikus paletta megalko-



fotó: Horváth S. Gábor

tására irányultak. 1972-ben erre két verziót dolgozott ki az említett *Alakuló tér* és a *Hullámvás* című, szlovákiai művésztelepi munkáinak megalkotása kapcsán. Ezek tekinthetők első saját színrendszereinek, amelyek az idők folyamán tovább módosultak, finomodtak és bővültek. A bőrszínek pigmentekből való kikeverésével folytatott kísérleteinek eredménye a tört színekből alkotott, folyamatos színsor az 1970-es évek végén, amelyet a *Mind* című, 1980 és 1990 között festett, I-től X-ig sorszámozott képeinél a fénytörés színeiből álló sor kombinálásával használt először szisztematikusan, majd szintetizáló igénnyel a *Panno* című négyrészes festményén, később a komplementer színekkel festett képeinek harmonikus egyensúlyban tartásához, 2000 körül pedig a Színmagyarázatokhoz. A bőrszínek szintartalmának felfedezése segítette hozzá, hogy beemelje palettájába azokat a szürkés-fekete és barna színeket, melyeknek a pályakezdet követően háttér fordított.

Tiszta színekből alkotott, egyszerű színsor az 1974-es *Színszlop*, szisztematikusan a színrendszer az alapja a monumentális *Hang-Szín-Tér* című installációnak, majd labirintusképeinek és színmóbiuszainak. A labirintusok folyamatos színsorának bőrszínekkel való komplex rendszerbe fűzésére, korábbi szintémái közös szintézisbe emelésére példa a *Feladvány* című, felfokozott tér- és mozgásélményt nyújtó kép.

ILONA KESERŐ ILONA:
Hangok, 2009,
olaj, vászon, relief,
63x80 cm

ILONA KESERŐ ILONA:
Sűrűsödő hangtestek, 2012,
olaj, vászon, 80x200cm



fotó: Horváth S. Gábor



ILONA KESERÜ ILONA:
Beltenger, 2009,
olaj, vászon,
150x200 cm

forrás: Horváth S. Gábor

Az 1980-as évek eleje az utóképhasokra épülő művek hosszú sorának kezdete. Ez olyan terület, amellyel kevés festő foglalkozott Keserü előtt, s a nyugati művészetben is csak a pop arttól és a strukturalista konkrét művészettől kezdve van jelen a festészetben. Az utóképhas jelenségével és a komplementer kontrasztokkal való elmélyült foglalkozás előzte meg a cangiante-technikára való ráismerést és annak tudatos használatát. A legnagyobb színintenzitás elérésének lehetőségei motiválták, az eredmény további utakat nyitott meg a művész számára.

Ilona Keserü Ilona művészetének legfőbb sajátossága az extatikus élményt nyújtó totális színtfestés, mely 1965-től jelentkezett festészetében. Képeit inntentől kezdve önerejű festményeknek nevezi, ami alatt azt érti, hogy pusztán belső összetevőik interakciója eredményeként, formák felidézése és mindenféle magyarázat nélkül képesek hatást gyakorolni a nézőre s bennük élményszerű érzést kelteni. Pályája kezdetén az önálló absztrakt festészet a célja. A színek fokozatosan veszik át a formai, plasztikai alakítás, térképzés szerepét. Kezdetben jelszerű, asszociatív formakészlettel és gesztusszerű, spontán képelemekkel dolgozik, ahol a formából fokozatosan kiiktatja a reprodukív vagy szimbolikus mozzanatokot és a képi imaginációra helyezi a hangsúlyt. A színek

jelentőségének felismerése vezet rá, hogy hang- és testérzetet, tapintási érzést, érzelmeket és térbeli mozgást kapcsoljon össze a színintenzitás növelésével. A különféle színkísérletek eredményeinek integrálásával az 1970-es évek végén szinesztétikus hatású képeket alkot – képes megszüntetni az érző szubjektum és a tárgyhoz kötődő percepció formai és szimbolikus jelentésbeli megfelelése közötti legcsekélyebb diszharmoniót is. Ezekben a műveiben fényből, színből, tömegből, vonalból, mozgásból, ritmusból és dinamikából táplálkozó energiává, sugárzó térré alakítja vásznain személyes világának és a világban való aktív jelenlétének lényegévé tömörített mozzanatait. Keserü a festészet és a plasztikai alakítás hagyományos eszközével dolgozik, a színnel mint tiszta érzetté átlényegített anyaggal, mint struktúraterepítő erővel, mint dinamikus mozgással, feszültséggel teli téri lehetőséggel. Egyéni színsorokat, kevert és keveretlen színekből álló, valamint testszínnel kombinált és integrált színrendszert, végül végtelenített színtestet teremt.

Tapintható és mélyen átélhető közelségbe hozza képi világát, legbelsőbb gondolatait, érzéseit és reflexióit, melyet valósággá és természetévé lényegít át, s amit az organikus lét öntudatlan gesztusaiból született jelenségként állít élénk. Művészetét a kívülről és belülről láttatás, az intimitás és a monumentalitás, a mozdulatlanság és a mozgás, a jelenidejűség és az időtlenség kettősségéből fakadó intenzív külső-belső feszültség, a közvetlen megszólító erő és az adott témára való nagyfokú koncentrálttság jellemzi.

Jelképes geometria

Bak Imre paksi gyűjteményes tárlatáról

Paksi Képtár, 2016. III. 6. – VI. 26.

LÓSKA LAJOS

„Mindig a legfrissebb művészeti koncepciót tartom
érvényesnek a magam számára.”

BAK IMRE, 1969

Szombaton 3 óraker indultunk a Népliget P+R parkolójából a paksi megnyitóra. A busz szinte teljesen megtelt, és örömmel állapítottam meg, hogy sok a fiatal. *Bak Imre* tárlata tehát számos látogatót vonz, úgy tűnik, a több mint százestendős konstruktív hagyományokat és az abból kinövő különböző irányzatokat ma is számon tartják az érdeklődők.

Az elsuhanó tájat szemlélve azonban megszólalt bennem a kisördög. Azon kezdtem el töprengeni, hogy a számomra ismeretlen legfrissebb munkáktól eltekintve vajon mi újat nyújthat még a rendezvény, hiszen a 60-as évek nagy generációjának művészetét, így Bak Imréét is alaposan feldolgozták és bemutatták már. Bánszky Pál 1982-ben, még a három T idején

Bak Imre életútja jól dokumentált tehát – ahogy a nagy generáció többi tagjáé is –, mégsem árt röviden áttekintenünk. A Magyar Képzőművészeti Főiskolát 1958 és 1963 között végezte, de igazi ismeretekre önképzéssel tett szert a Molnár Sándor vezette Zuglói Körben. Az indulásánál a Párizsi Iskolához tartozó Bazaine, illetve Manessier (aki 1962-ben nagydíjat nyert a Velencei Biennálén) organikus absztrakt kifejezőmódja hatott rá (*Tache*, 1963). A 60-as évek második felétől viszont már az egységes színfelületek, geometrikus formák, a hard edge és a minimal art alakította festészetét. Ilyen vásznakkal jelentkezett az Iparterv-kiállításokon is (1968–69). Jelentősen inspirálta a nagy homogén színfelületekkel és reduktív formákkal, vonalcsíkokkal dolgozó Frank Stella és Ellsworth Kelly. Bemutatkozott Németországban (1968), elkészítette az esseni Folkwang Múzeumban kivitelezett, a középkori német favázás házak szerkezeti elemeire reflektáló environmentjét (1971). A 70-es évek elejéig a geometria uralta alkotásait, majd hirtelen váltott, és 1972–74 között, mint sokukat a pályatársai közül (Attalai, Csiky, Csáji stb.), a koncept art kezdte érdekelni. Egyrészt városképek



írt kisonográfia róla, 2003-ban Hajdú István pedig nagymonográfia. És akkor még nem szóltam a művészetét méltató számtalan cikkről és tanulmányról. A Paksi Képtárban látható jelenlegit megelőzően viszont régen, több mint tizenöt esztendővel ezelőtt rendeztek retrospektív tárlatot munkásságából a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban. Az azt követő kisebb jelentkezései – Budapest Galéria, 2007; Virág Judit Galéria, 2008 – inkább csak az életmű egy-egy szakaszába nyújtottak betekintést.

feldarabolásával hozott létre többnyire geometrikus, átlós struktúrákat (*Átlós, fent-lent, bal-jobb*, 1973), máskor különböző színű mezőkbe írt feliratokkal utalt arra, hogy mit akar kifejezni. A Csendélet, Tájkép, *Arckép* sorozat (1972) *Arckép* című darabjának négy négyzetében a következő felirat olvasható: fül, szem, száj, orr. A művész több ilyen írásos konceptuális (Joseph Kosuth és a nyelvfilozófia ihlette) ofszet nyomatot, festményt, rajzot készített.

A 70-es évek második felében visszatért a festészetéhez, de a korábbi hard edge formákon túllépett, és motívumai jelekké szerveződtek. A geometrikus alakzatok (vonal, négyzet, téglalap, kör, félkör) a szim-

BAK IMRE:
Fénytörténetek V, 2014,
akril, vászon,
210x600 cm
fotó: Sulyok Miklós



foto: Sulyok Miklós

BAK IMRE:
 Fachwerk (rekonstrukció),
 1971-2015, installáció, rétegelt
 lemez, fólia, 300x300x700 cm,
 változó méret, a művész tulajdona

metria törvényei és a tükrözés elvei alapján rendeződtek kompozíciókká nála (*Házak*, 1974; *Tükrözés I-II.*, 1976), másfelől az archaikus művészet, valamint a magyar népművészet elvont formavilágából teremtett szintézist (*Nap-Bika-Arc*, 1976; *Virág*, 1977).

BAK IMRE:
 Átlós, fent-lent, bal-jobb, 1973,
 ofszetkollázs,
 19,5x30 cm (42x61,3 cm)

Bak munkásságának leghosszabb ideig tartó harmadik periódusát a 80-as évek elejétől egyre jobban megerősödő transzavantgárd művészet inspirálta, pontosabban annak nem dinamikus, expresszív változata, mint legtöbb társától, hanem a posztmodern építészet (Mario Botta), a környezetalakítás. Emellett a neogeo termékenyítette meg a festészetét. Nagy Zoltán 1987-es műcsarnoki tárlata kapcsán így jellemzi ezt a korszakát: „Ez a posztmodern helyzet egyszerre jelent ízlés- és szemléletváltozást számára. A korábbi tevékenységével ellentétes pólusok felfedezésének mámorával veti bele magát a 80-as évek nagy szellemi kalandjába: az egzakttá geometert most az

BAK IMRE:
 Alakzat II, 1969,
 pozdorjalemez,
 zománcfesték, 117x240 cm
 Magángyűjtemény, Szekszárd

absztrakció expresszív, organikus és szürreális törekvései felé tekint (...). Nem kívánja teljesen elvetni a modernizmus örökségét, de megszabadul a formalista, technicista felfogás szektás dogmatizmusától, s a 20. századi művészet különféle jelenségeit, az egymást váltó izmusok sorozatát szellemi egységként fogja fel!”¹

Bak munkásságának a Magyarországon Hegyi Lóránd által bevezetett új festészethez köthető periódusa volt a leghosszabb és minden bizonnyal a legtermékenyebb is. Az alkotó az új szenzibilitás legjelentősebb kiállításainak szinte mindegyikén szerepelt (*Frissen festve*, Ernst Múzeum, 1984; *Eklektika 85*, Múcsarnok; Magyar Nemzeti Galéria, 1986; *Metafora*, Pécs, 1990 stb.). Festményei színesebbé váltak, szívesen dolgozott világos sárgával, lilával, szürkével. Korábban

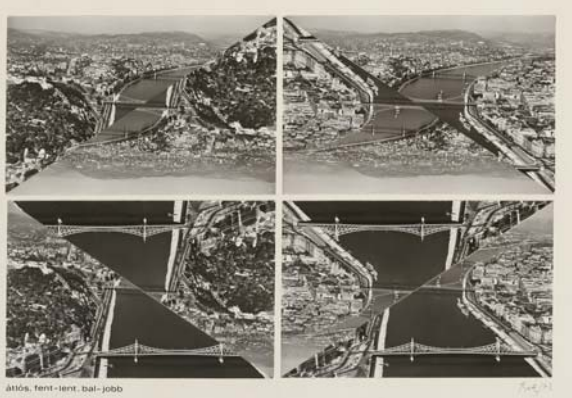


foto: Sulyok Miklós

szigorúan síkba komponált alakzatai a térbe fordultak, mozgalmassá pöttyözött, vonalkázott, amorf, esetenként lángnyelvű formák elé helyezte őket (*Folklor*, 1983; *Idézetek I-II.*, 1984; *Velence*, 1997). „A posztmodern tudat számára alapján véve minden kor és minden kultúra azonos közelségben van. Minden idézhető. Az eredetiség leválik a történelmi dejétől, a békítő félelméről és szabaddá válik arra, hogy a történelmi formák gazdag kelléktárából azt merítse, amire kedvet

érez” – írja Hannes Böhringer.² Az évtizedben több tucat, művészettörténeti jelentőségű festőpályát megidéző mű született, Bak Imre is számos ilyen készített de Chirico, Kassák Lajos, Lossonczy Tamás piktúrája előtt tisztelegve. Ma már nyilvánvaló, hogy az egyre jobban leépülő Kádár-korszak végén, a 80-as évek második felében az új szenzibilitás lett a hivatalos művészet Magyarországon.

A koloritnak és a történelemnek ismét értelmet adó posztmodern a 90-es évek végére veszített az erejéből, előtérbe került a posztkonceptualizmus, majd néhány esztendő elteltével népszerűvé vált az új figurális festészet. A new wave képviselői

foto: Sulyok Miklós

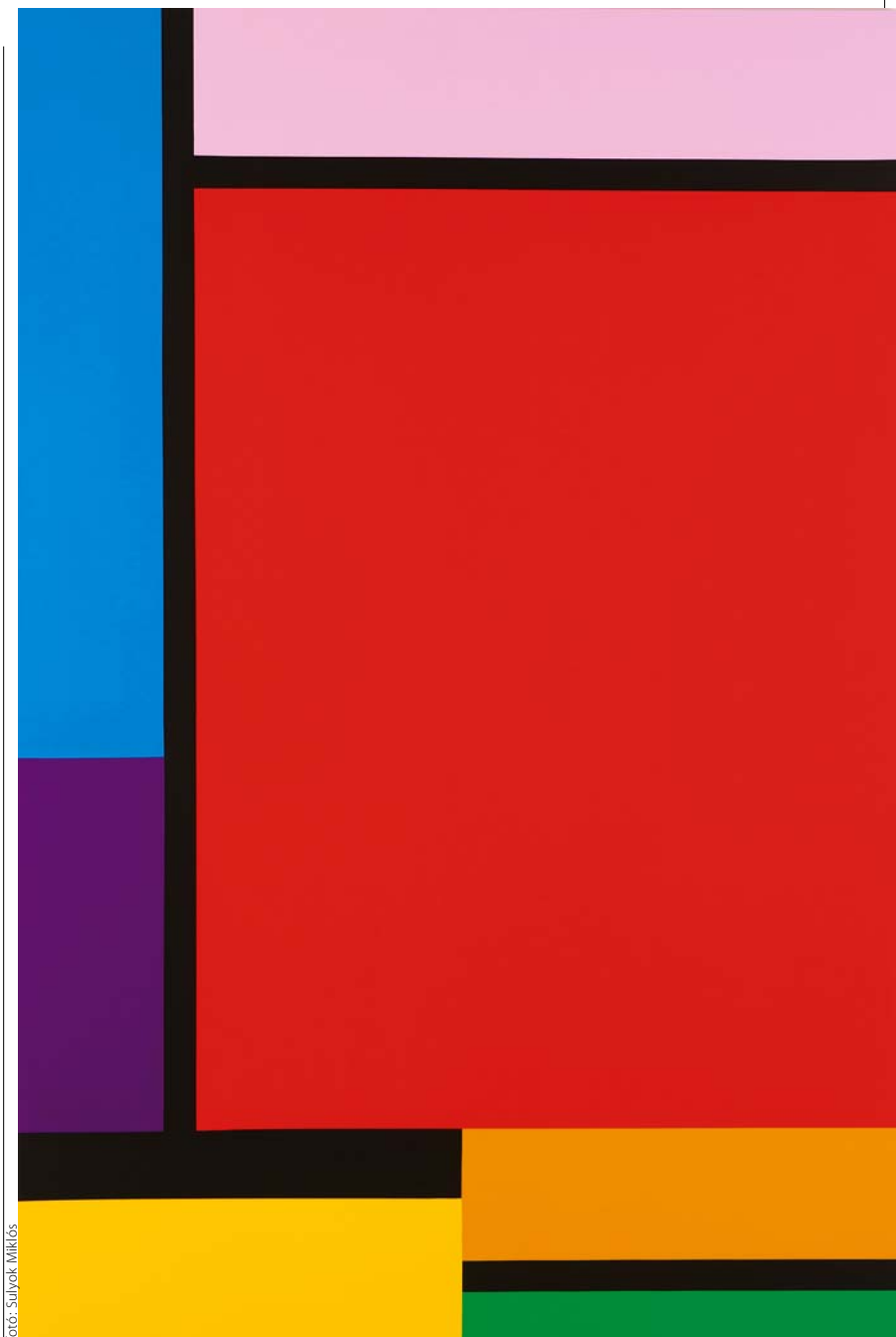


selői közül sokan elbizonytalanodtak, stílust váltottak. Bak Imre is visszatért a dekoratívabb, síkkonstruktivizmusban, minimal artban gyökerező korábbi kifejezőmódjához, de közben megtartotta intenzívebb színvilágát, illetve kompozícióinak mérete is megnövekedett (*Az éjszaka arca*, 2006; *Fénytörténetek V.*, 2014).

Kitekintve napjaink művészetére, úgy tűnik, nincsenek markáns, meghatározó stílusok. Minden virág virágzik, a fogalmi művészettől az újfestőiségig, az internacionális trendektől a jó értelemben vett regionális irányzatokig. A nagy stílusforradalmak ideje mintha lejárt volna, vagy még nem érkezett el. Kisebb elmozdulásokat azért észlelhetünk, például, hogy némileg előtérbe kerültek a lokális, valóságábrázoló, társadalomkritikus, valamint az elvont, intellektuális kifejezőmódok.

Az ipari objektumból kialakított Paksi Képtár nagy és összefüggő terébe lépve egy kiegyensúlyozott, egységes, ugyanakkor a Bak oeuvre-jét meghatározó újfestői, posztmodern periódusát szinte teljesen mellőző rendezést láthatunk, mely a konstruktív – a hard edge és a posztkonceptuális – időszak eredményeire koncentrálna. Az anyag öt egységre oszlik. A rendezési koncepciót így írja le a tárlat kurátora, Fehér Dávid: „Az egyes szakaszokat bejárva végigkövethetővé válik, miként módosult finom lépésenként Bak Imrének az absztrakcióhoz fűződő viszonya, hogyan jutott el a festészet utáni absztrakciótól egy konceptuális kitérő után a rá jellemző sajátos képi nyelvhez, amely szemiotikai kérdésekre reflektálva teremt tárgyas képzeteket keltő, mégis elvont formarendszereket”³.

Mintegy entrée-ként a rekonstruált esseni environment fogadja a látogatókat, a falakon pedig konceptuális munkákat látunk. A második szekciót képező, a 60-as évek végén készült alkotásai olyan egyetemes irányzatokhoz köthetők, mint a színmező- vagy a kemény él festészet. A harmadik egységben az analógiákra, tükröződésekre épülők tekinthetők meg. A negyedik egység (1983–2006) Bak Imre leghosszabb ideig tartó, legjelentősebb, az új festészethez kapcsolható periódusa nagyon visszafogottan, három munkával van reprezentálva a kiállítóterben. Az elmúlt néhány év festményei képezik a tárlat legizgalmasabb részét. Bak újragondolja rajtuk korábbi síkkonstruktív, nagy, homogén színmezőkből építkező stílusát. Lehet egyszerűen nonfiguratív alkotásokként, de lehet széttördelt, majd újraépített tájként is értelmezni őket (*Fénytörténetek V.*, 2014). Az utóbbi hatalmas kompozíció pasztellszínű, enyhén térbe forduló geometrikus elemek, háromszögek láthatók, amelyeken nem a szimbolikus jelentés vagy a különböző utalások, hanem a nonfiguratív formák mozgása, ritmusa a meghatározó. Nekem úgy tűnik,



Fotó: Sulyok Miklós

hogy Bak Imre visszatért korábbi síkgeometrikus formavilágához, miközben megtartotta a 80-as években kialakított világos, már-már pasztellszínű (rózsaszín, sárga, világoskék, világos lila) koloritját.

Az emeleti részen a Paksi Képtár tulajdonában lévő Tót Endre-művek egészítik ki és némiképpen értelmezik a földszinti retrospektív tárlatot.

A kiállításról összegzőképpen elmondható, hogy reduktív, fegyelmezett koncepciója egységessé teszi ugyan az életművet, de egyben sajnos csökkenti is annak egyéni poézisét, sokszínűségét. A legújabb képeket nézve (*Remény II.*, 2015) viszont kijelenthetjük, hogy Bak Imre nem fáradt el, sikerült megújulnia korábbi motívumvilágának újragondolt szintéziséből.

Jegyzetek

- 1 Nagy Zoltán: Egy geometer „színeváltozása”. Bak Imre kiállítása a Műcsarnokban, *Művészet*, 1987/11-12, 74.
- 2 Hannes Böhringer: *Kísérletek és tévelygések*, Budapest, 1995, 32.
- 3 Fehér Dávid: *Aktuális időtlen*. Egy életmű rétegei/1967–2015, leporelló, Paksi Képtár.

BAK IMRE:
Konstruktív dekonstrukció, 2015,
akril, vászon, 210x140 cm

A vak festő élete

Muhi Sándor: Mezei József

Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2015, 88 oldal, 2660 forint

FARKAS ZSUZSA

Egy elfeledett, 19. században élt festő életművéről megjelent könyvet kézbe venni nagy öröm. Az e századra irányuló kutatások igen szűk körűek, és a korhangulat miatt nehezen kerülnek önálló kötetként a nagyközönség elé. Most *Muhi Sándor* összegzésében olvashatunk *Mezei József* (1823–1882) életéről a Pallas-Akadémia Könyvkiadó jóvoltából a 2015-ben Csíkszeredán nyomtatott kötetben. Nagy Gyöngyvér, a

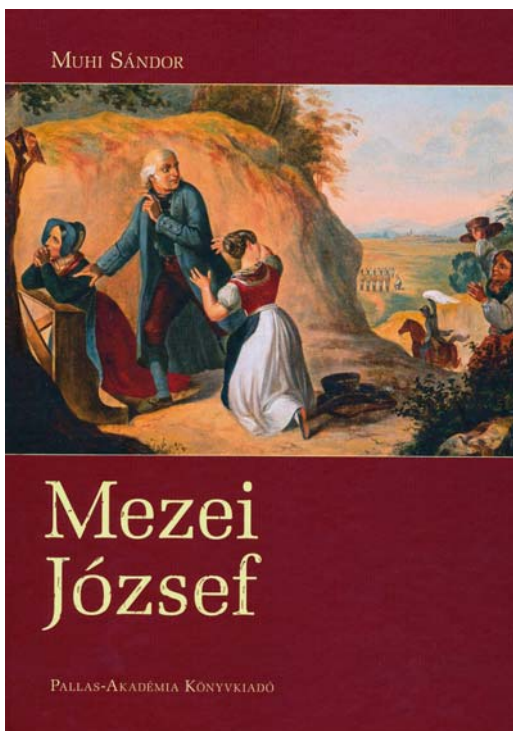
festő leszármazottja vall az előszóban arról, hogyan alakult az évek során a művek összegyűjtésének, az adatok összeállításának folyamata, míg végül az ő kérésére a tetemesre növekedett anyagot a szatmárnémeti műkritikus, tanár Muhi Sándor foglalta össze. Ő főleg az eddig alig ismert oltárképeiről gyűjtött össze ismeretlen tényeket: Szatmárnémetiben, Csomaközön, Nagybányán és Máramarosszigeten. Mezei szatmári tevékenységének egy-egy dokumentumát már részletekben dokumentálta könyvben, albumban és a honlapján is.

A művész életpályája mérnöki képzettséggel indult, majd a festéssel folytatódott, és hirtelen megszakadt, mert a művész teljesen megvakult. Autodidaktaként kezdte festészeti működését, majd a forradalom után, 1850-ben Marastoni Jakab pesti festőakadémiáján tanult fél évet. Rövid tanulmányi időszak ellenére kiállított a Műegyletben is nyolc képet 1852–1856 között. A fennmaradt, ma is tanulmányozható, kevés számú művét a kötetben a szerző részletesen elemzi. (A fotográfusi tevékenységéről szóló ellentmondásos véleményeket is összefoglalta, sajnálatos, hogy közli az én levelemet is, mely személyes hangon szól Nagy Gyöngyvérnek.) A festő-fényképészek csoportjának összeállításából

kihagytam Mezeit, mert úgy véltem nincs bizonyíték arra, hogy Orbán Balázzsal együtt 1863-ban, *A Székelyföld leírása* című kötet számára embereket fényképezett volna. Egyes kutatók néhány műtermi képet tulajdonítanak Mezeinek. Muhi e kötetben igen óvatosan „Mezei Józsefnek tulajdonított, de teljes biztonsággal nem azonosított műtermi felvételek, amelyeket Orbán Balázs hatkötetes munkájához készített (Állami levéltár, Marosvásárhely)” címmel közöl két férfiportrét. Megjegyzi, hogy egyetlen Mezei által készített fotót sem ismerünk. Nagyon szimpatikus álláspont a problémáktól való távolságtartás, bár szerinte nekünk nincs fogalmunk az akkori körülményekről. Így történt, hogy ez a nehéz kérdés végül teljesen nyitva maradt. A könyv nem említi, de a sajátos probléma (vagyis a Mezei Józsefnek tulajdonítható fényképek milyensége) megítélését még tovább nehezíti, hogy Mezey Lajos nagyváradi festőművész az 1860-as évektől kiváló fényképész lett. A két művész 1850-es évekbeli működésének rekonstruálásakor némi zavart okoz a névazonosság és műveik hasonlósága is.

Mezei József számára a sötét évek Muhi Sándor szerint 1863-tól következtek be, az év februárjában homályos látása ellenére még befejezte utolsó oltárképét. Ez időtől felesége ápolta, 1870-ben jelentek meg költeményei, az 1848-as események leírása 1880-ban a Vasárnapi Újságban folytatásokban jelent meg. Ezek a kiemelkedő események, de szerencsénkre Nagy Gyöngyvér rengeteg dokumentumot összegyűjtött. Listákat közöl az oltárképekről, a közgyűjteményekben található alkotásokról, az 1848-as forradalmárokról, az aukción felbukkant, magántulajdonban vagy ismeretlen helyen lévő munkákról, sőt összegyűjtötte a Pesti Műegylet kiállításán szereplő alkotásokat és a művész megsegítésére kisorsolt képeket is. Összesen több mint 100 művet azonosított, így sok szálát kell még kibogozni. Szinte törvényszerű a szép, színes kötet folytatása. Várjuk a konkrétumokat, mert a megértés igazsága a még fel nem tárt dokumentumok között rejtőzhet.

„Ide s tova tizenennyolc esztendeje lesz, hogy a végzet kicsavarta a kezemből az ecsetet, hogy lelkelemnek minden reményét összetörte. A sötét éjszaka, mely szememre borult: hosszú tizenennyolc év éjszaka máj. Életem semmivé lett; jelenem, jövőm nincs, lelkelem már csak a múltban él” – írta rezignáltan a művész visszaemlékezésében (Vasárnapi Újság, 1880, 198. oldal). A festők élete világtalanul, mint Markó Károlyé, igen drámai: Mezei esetében igen hosszú, keserves végzetet eredményezett.



Képek, emlékek

Csók István (1865–1961): Emlékezéseim

Szerkesztette: Révész Emese, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2015, 164 oldal

LÓSKA LAJOS

A magyar képzőművészek viszonylag ritkán szánják rá magukat, hogy megörökítsék emlékeiket. Akik viszont vállalkoznak erre a feladatra, azok mindig is számíthatnak az érdeklődésére, hiszen az autentikus korpén túl saját művészetük műhelytitkaival is megismertetik olvasóikat. A fontosabbakról szólva, az első között készítette el életrajzát a jeles biedermeier piktorunk, Barabás Miklós. Munkácsy Mihály franciául írott *Emlékeim* című munkája indulását, inaséveit mutatja be, Rippl-Rónainak az 1911-ben közreadott memoárja pedig mindenekelőtt franciaországi élményeit rögzíti.

Csók István emlékezéseit viszonylag sokszor megjelentették. Először a *Magyarság* című újság publikálta 1918-ban. Ennek a szövegnek némiképpen rövidített változata 1945-ben látott napvilágot az Officina Kiadó gondozásában, majd 1990-ben az Akadémiai Kiadónál.

A Révész Emese szerkesztette legújabb kiadás a teljes szöveg közlésére törekszik, tehát az 1945-ös változatból kihúzott részeket beszerkeszti (dólt betűvel) az anyagba. Megtalálható a könyvecskében Csók több más írása is, továbbá ott van valamennyi korábbi kiadás bevezetője, a szerkesztő utószava, az életrajzi kronológia, a névjegyzék.

A 19. század utolsó harmadától az első világháborúig a magyar festők nagy részének az Iparrajziskola után előbb Münchenbe, majd onnan Párizsba vezetett az útja. Még a francia művészetet preferáló Munkácsyhoz készülő Rippl-Rónai is meglátogatta Münchent, amiről éppen Csók visszaemlékezése tesz említést.

A könyv jellegét tekintve anekdotákkal fűszerezett életrajz, amely a festő művészetéről vallott nézeteit, vívódásainak, sikereinek és kudarainak a leírásait is tartalmazza. A szöveget olvasva megelevenednek előttünk a müncheni diákévek (1885–87), a festő későbbi müncheni tartózkodásának eseményei és szereplői, Hollósy Simon és szabadiskolája, pályatársai, barátai, Ferenczy Károly, Rippl-Rónai József, Kiss József, Garay Ákos, Faragó József. (A bajor fővárosban festi az *Úrvacsora*, az *Árvák*, a *Báthory Erzsébet* című képét.)

Az írás nagy erénye, hogy a szerző a művésztársakról szóló történetek mellett rendszeresen beszámol útkereséseiről, sikereiről és kudarcairól, feldarabolt, megsemmisített képeiről, a legjelentősebb festményeinek modelljeiről. Első párizsi útjának (1888–89) fő célja az új eszmék megismerése volt, tájékozódás és tanulás a Julian Akadémián (ekkor készíti a *Krumplitsztogatók* című vásznát). A millennium évében Budapesten tartózkodik. Bemutatja a *Báthory Erzsébet* című munkáját, az Ezredéves Országos Kiállításon



az *Úrvacsorával* és a *Szénagyűjtőkkel* szerepel. A Budapest kávéházban összegyűlő Akvárium asztaltársaság tagja, többször jár Nagybányán. 1903-ban azután újból Párizsba utazik, és hét sikeres évet tölt ott (a francia fővárosban festi többek között a *Múteremsarok* és a *Thámár* című vásznakat), majd hazaköltözik Budapestre. Ezzel ér véget a naplója.

Csók visszaemlékezése hosszú – 96 évig tartó – életútjának rövid, ám fontos eseményeit tárgyalja. Izgalmas olvasmány, egyrészt pályakezdésének és a modern magyar festészet születésének (Nagybánya) krónikája, másrészt egy olyan anekdotagyűjtemény, amely gyakran mosolyra fakasztja a művészet és a művészpályák iránt érdeklődőt.

Ai Weiwei újra kiállt a menekültek mellett

Az emberi jogok védelmezőjeként is ismert Ai Weiwei legújabb akciója során a Leszbosz szigetére érkezett menekültek által hátrahagyott mentőmellényekkel díszítette fel a berlini Konzerthaus épületét. A művész hónapokkal ezelőtt költözött egy rövid időre a görög szigetre, ott gyűjtötte össze az akcióhoz felhasznált 14 ezer narancssárga mellényt.



forrás: Joerg Carstensen



forrás: Wikipedia



foto: Roland Schuller

Festészet a szabad térben

Kiállítás nyílt az Esterházy Művészeti Díj eddigi díjazottainak műveiből a kismartoni Esterházy-kastély második emeletén található Fehér Teremben, amely egészen október 31-ig látogatható. Kiállító művészek: *Borsos Lőrinc, Horváth Dániel, Kaszás Tamás, Király András, Makai Mira Dalma, Szabó Ábel és Tibor Zolt.* A kiállítás szerves részét képezi a kastéllyal szemben található Vinotékában *Csató József, Kovács Olívia és Kaliczka Patrícia* – ők mindhárman a 2013-as Esterházy Művészeti Díj győztesei –, valamint Esterházy Marcell műveiből nyílt, „horse/home stories” című kiállítás.

Balról jobbra: *Szabó Ábel, Vitus Weh, Kaszás Tamás, Makai Mira Dalma, Csató József, Király András, Lőrinc Lilla, Borsos János és Esterházy Marcell*

Street art múzeum nyílik Berlinben

Az Urban Nation kulturális alapítvány támogatásában előreláthatólag 2017-ben nyílik meg a street art alkotásokat bemutató Museum of Urban Contemporary Art a német fővárosban. Az intézmény helyéről további részleteket csak májusban hoznak nyilvánosságra, de annyi már kiszivárgott, hogy a múzeum épülete nagyon „különös” lesz.



East Side Gallery, Berlin

Visszatért Losinj szigetére Apoxyomenosz szobra

Április 30-tól fogadja a látogatókat Horvátországban, Mali Losinjban az a múzeum, amelyet az 1999-ben megtalált, felbecsülhetetlen értékű Apoxyomenosz antik bronzszobrának nyitnak. A görög sportoló 192 centiméter magas és 300 kilós bronzszobrát Losinj-sziget közelében találták meg bűvárok, majd miután eredetiségét megállapították és helyreállították, Zágráb mellett Londonban, Los Angelesben és Párizsban, a Louvre-ban is látható volt egy rövid időre.



2017-ben nyílik Lahorban az első pakisztáni biennále

Reshid Rana, lahori születésű képzőművész, a biennále majdani művészeti igazgatója jelentette be, hogy Pakisztán is beáll a biennáléknak otthont adó országok sorába. Egy telefoninterjúban elmondta, hogy nem aggódik az esetleges hatalmi cenzúrák miatt: „Pakisztán szabad ország a maga furcsa módján. Azt nem mondhatjuk, hogy teljesen fejlett demokratikus rendszer működik nálunk, de a szabadságnak egy nagyon egyedi módjával rendelkezünk.” Majd hozzátette: bízik abban, hogy az esetleges cenzúra ellenére a művészek megtalálják majd a szabad önkifejezés és alkotás módját. Az esemény célja, hogy a világ felfigyeljen Pakisztán színes művészeti életére.

Tavaszi díjeső

2016. március 11-én a Vigadóban Balog Zoltán, az EMMI minisztere átadta a Munkácsy Mihály-díjakat a kiemelkedő képzőművészeti tevékenység elismeréseként. Munkácsy-díjasok: *Asztalos Zsolt*, képzőművész; *Haász Ágnes*, grafikusművész; *Kelemen Zénó*, szobrászművész; *Nagy Gábor Mihály NAGÁMI*, szobrászművész; *Ötvös Zoltán DLA*, festőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem egyetemi adjunktusa; *Szabó Ábel*, festőművész; *Tóth Csaba*, festőművész, a Nyugat Magyarországi Egyetem főiskolai docense. A kortárs képzőművészet területén végzett kiemelkedő műkritikai, kurátori tevékenysége elismeréseként Németh Lajos-díjban részesült: *Jurecskó László*, művészettörténész, műkereskedő.



GIORGIONE:
Giustiniani,
1503-1504 körül,
olaj, vászon,
58x46 cm

Giorgione vs. Tiziano

Március 12-én nyílt meg a sokak által várt *Giorgione korában* című kiállítás Londonban, melynek egyik legfontosabb darabja a *Giorgione* névvel jegyzett Giustiniani-portré. A Berlieni Állami Múzeum tulajdonában lévő festmény szerzőjének kérdése azonban régóta megosztja a művészettörténészeket: míg a berlini intézmény Giorgione munkájának tekinti, addig sok szakember meggyőződése, hogy a kép Tizianótól származik. A londoni Royal Academy of Arts munkatársai álltak elő az ötlettel, hogy a kiállítás látogatóit „megszavazzatják” a kérdésben. Az eredményre a tárlat bezárásáig várni kell – persze itt inkább egy jól sikerült marketingfogásról van szó, mint a vita végleges eldöntéséről.



forrás: Wikipedia

Anish Kapoor

Általános felháborodást keltett a művészvilágban, amikor nemrég bejelentették, hogy *Anish Kapoor* kizárólagos jogot szerzett a Surrey Nanosystem kutatócsoport által felfedezett anyag, az ún. Vantablack felhasználására. A Vantablack arról ismert, hogy ez ma a világon a legfeketebb anyag, a fény 99,965 százalékát nyeli el.

Tér-képezés

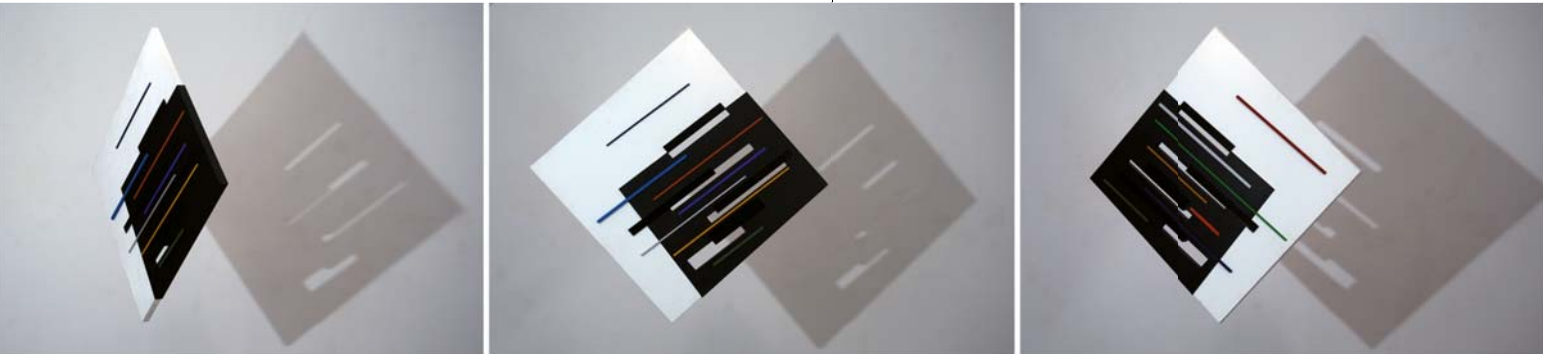
Matzon Ákos kiállítása

Faur Zsófi Galéria, 2016. 6. IV. 15. – V. 5.

PATAKI GÁBOR

Matzon Ákos immár több évtizedes, tiszteletre méltóan konzekvens pályafutása során szinte mindvégig konkrét, a szó köznapi értelmében nem tárgyias műveket alkotott. Alkotásai többé-kevésbé megfelelnek a van Doesburg által felállított kritériumoknak: univerzálisak, tiszta síkból és színekből építettek, áttekinthetőek, egzakt módon kivitelezettek, tisztaságra törekvők. Műveinek tehát ott a

valóvá? Leginkább talán az a finom, nem feltétlenül tudatos, inkább ösztönösnek tűnő remake-jelleg, hommage-potenciál, ami jellemzi őket. Míg a formai szempontból közel álló művek egy jelentős része úgy intencionálná magát időtlenné, hogy dacosan nem vesz tudomást elődeiről, addig Matzon alkotásainak – legalábbis szellemi értelemben – „közük van” az 50–100 évvel előttük született nagyszülőkhöz.



MATZON ÁKOS:
Enfilade F1, 2016,
akril, fa, vászon,
három dimenziós szobor modell,
(egyenként) 80x80cm

foto: Berényi Zsuzsa

helyük (vagy ott kellene lenniük) az irányzat legfontosabb köz- s magángyűjteményeiben. Alkotómódszerében az invenció mindig pontos és gondos tervezéssel, előkészítéssel, sok vázlattal, számítással, méréssel, végiggondolt anyaghasználattal, fegyelmezett megvalósítással párosul. S bizonyos, egyébként az irányzat többi alkotójára is jellemző önkéntes

MATZON ÁKOS:
Enfilade U2, 1, 2016,
akril, fa, vászon,
három dimenziós szobor modell,
(egyenként) 70x70 cm

aszkezéssel is, hiszen művészi szótárakat néhány, elsősorban geometrikus jellegű alapformára redukálják.

Mi teheti mégis ezeket a nemzetközi konstruktív-konkrét törekvésekhez látszólag tökéletesen, csont nélkül illeszkedő műveket egyénivé, jellegzetessé, egy ma (különösen hivatalos körökben) nem túl divatos filozófus kifejezésével élve „számunkra

Nem az avantgárd eredeti közegét s pláne nem a műveket körbe- lengő utópisztikus hevületet próbálják rekonstruálni Matzon alkotásai – ez lehetetlen is lenne, s ha mégis, az eredmény megmaradna egy régészeti feltárás keretei között. Inkább az azokra jellemző őszinte kísérletező kedv, radikális elszánás a forma- és renderemtés iránti bizalom idéződik fel bennük. Tudják magukról,

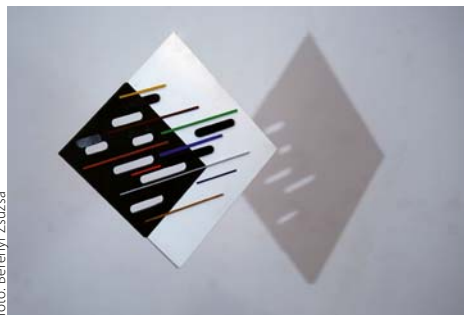
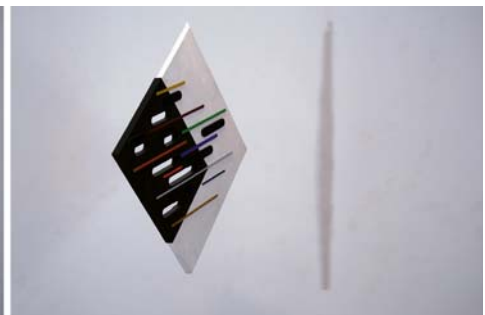


foto: Berényi Zsuzsa



MATZON ÁKOS:
Enfilade O1, 2016,
akril, fa, vászon,
három dimenziós szobor modell,
(egyenként) 90x90 cm



foto: Berényi Zsuzsa

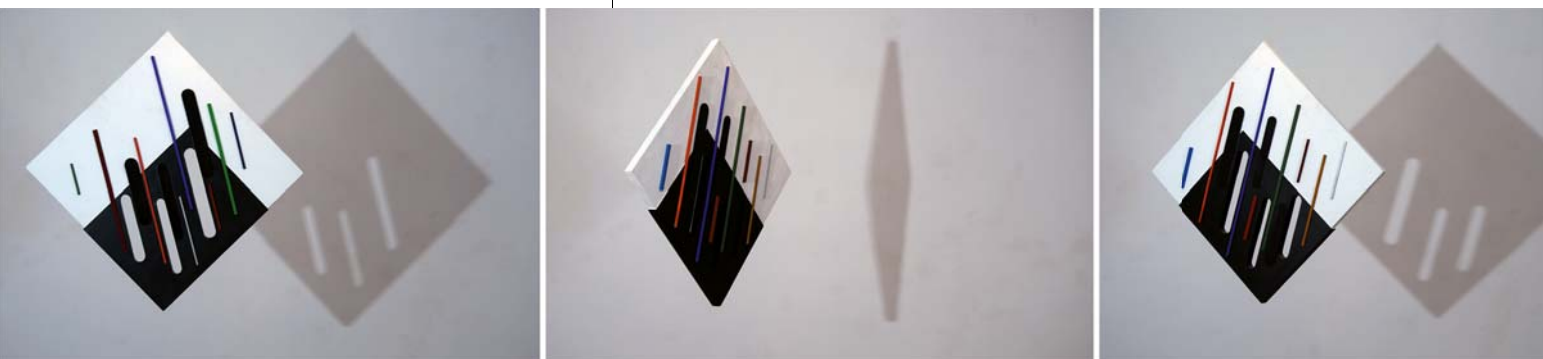


hogymár nem egy, a világot átalakítani remélő mozgalom letéteményesei, de úgy tesznek, mint Petri versének hőse, az ismeretlen kelet-európai költő 1955-ből: „amiben hittem / többé nem hiszek / de hogy hittem volt / arra naponta emlékeztetem magam”.

Ezekre emlékeztetnek azok az apró, csak hosszabb szemlélés után észrevehető „rendellenességek”, lehetni szabálytalanságok (egy-egy láthatóvá váló segédvonal, oda nem illő festékpetty), melyekkel az egyébként perfekcióra törekvő művész – akár öntudatlanul is – jelzi ilyen irányú kötődését. De ezt idézi fel egész munkamódszere, művészi habitusa is: például míg egyfelől komoly összegeket áldoz a legfinomabb német papírok és gyöngyvásznak beszerzésére, nem habozik lebontott kerítésének léceit műhelyfészerében lapokká vágni s képeire applikálni.

alig kiemelkedő, de mégis a termélység élményét közvetítő lapok-lemezek egyszerre avatják a képeket festménnyé és domborművé. S most csak említsük meg a telefonkönyvszeletekből készített reliefeket, a fadarabokból felépített emlékműépületeket vagy újabban a régi vetélők felhasználásával készülő akkumulációkat.

Ezen a kiállításon is a „tér-képezés” áll a középpontban. Élünk fogva a térbe lógatott s így a legkisebb fuvallattól is mozgásba jövő, a saját és a vetített árnyékot kombináló festmény-reliefjei kicsit Proust madeleine-süteménye módjára működnek: egyszerre idézik fel a Stijl, Moholy-Nagy, a zérós Otto Piene vagy épp Julio Le Parc művészetét. Ezek az ízelvények azonban nem annyira nosztalgikusak, mint, ha lehet egy kicsit félreérthetően fogalmazni: „tárgyilagóságok”. Egy tökéletesen mai, kíváncsiságát és kísérletező kedvét megőrző, a művészi intuícióval professzionális tervezői erényeket ötvöző művész alkotásai, melyek egyúttal emlékeznek elődeikre, az általuk felhalmozott művészi potenciálra is.

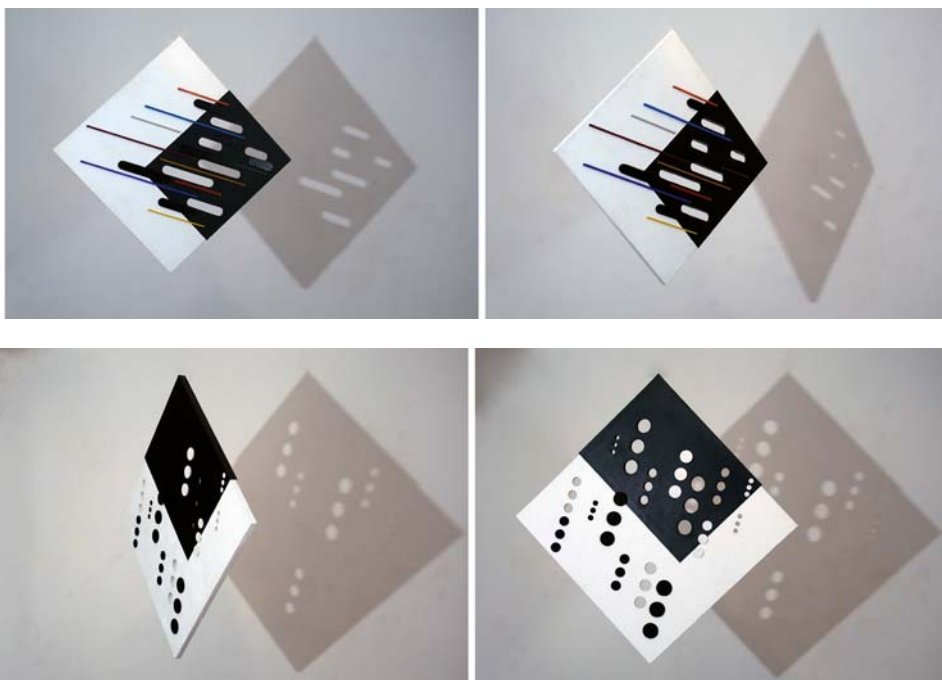


S újra: az a bizonyos, évtizedek óta nem nyugvó kíváncsiság. Mi történik a síkon, s mi történik mögötte? Hogy járhatók át a különböző térrétegek? Ha rátekinünk e tényleg konzekvens pályáivra, annyi biztos, hogy az utóbbi egy-másfél évtizedben érzékelhetően felerősödött Matzon plasztikai érdeklődése. A festményekre ragasztott,

Azt se feledjük, hogy e térbe helyezett művek nem (csak) önmagukban érdekesek, hanem, mint arra címük, az *Enfilade* is utal, egységes koncepciójukban, egymásra fűzött, a reliefek dinamikus irányát a lyukakkal s az általuk generált árnyékokkal fokozó térelrendezésével is. Ahogy sorozatok, egy-egy probléma „megoldási kísérleteinek” állomásai a falakra került művek is. Így az egyre finomodó,

foró: Berényi Zsuzsa
MATZON ÁKOS:
 Enfilade U1, 2016,
 akril, fa, vászon,
 három dimenziós szobor modell,
 (egyenként) 60x60 cm

de érzékelésünket továbbra is csapdába ejtő képek, ahol a szűk kivágatok mélyére helyezett tükördarabok teremtenek vibráló térélményt. De említhetjük a *Betűvető-trilógiát* is, ahol Matzon nem is olyan rejtett játékos-kísérletező hajlamai játsszák a főszerpet a különböző színű sablonok egymásra forgatásával.



U
M

Kiadja

ÚJ MŰVÉSZET ALAPÍTVÁNY

Vezető szerkesztők

PATAKI GÁBOR pataki.gabor@ujmuveszet.hu**P. SZABÓ ERNŐ** p.szabo.erno@ujmuveszet.hu

Rovatszerkesztők

LÓSKA LAJOS Kortárs magyar képzőművészet:
festészet, szobrászat, grafika, műfaji seregszemlékloska.lajos@ujmuveszet.hu**MULADI BRIGITTA** Kortárs külföldi
képzőművészet, magyarok külföldön, vásárok,
műgyűjtés muladi.brigitta@ujmuveszet.hu

Olvasószerkesztő

RUDOLF ANICA Ajánló rovat, a művészeti élet
aktuális eseményei rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Fotó

BERÉNYI ZSUZSA berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

KÖRMENDI KRISZTINA info@ujmuveszet.hu

Lapterv

KORONCZI ENDRE

Nyomdai munka

PHARMA PRESS Nyomdaipari Kft.

Felelős vezető

Dávid Ferenc

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 2.

+36 1 341 5598, +36 1 479 0232, +36 1 479 0233

Terjeszti

LAPKER ZRT., 1092 Budapest, Táblás utca 32.+36 1 347 7300, +36 1 347 7303, info@lapker.hués **ALTERNATÍV TERJESZTŐK.**

Előfizethető

bármely hírlapkézbesítő postahivatalban és a Magyar
Posta Zrt. Üzleti és Logisztikai Központjában
(Budapest, VII. Vörösmarty utca 16–18.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint
átutalással az Új Művészet MKB Zrt.-nél vezetett
10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára:

695 Ft

Előfizetés egy évre:

7800 Ft

Előfizetés fél évre:

4200 FtA megjelent szövegek másodközlése csak az
Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet

© Szerzők

www.ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Következő számunk tartalmából

Alakváltozások: **PICASSO** a Magyar Nemzeti Galériában**DE CHIRICO** Veronában és Stuttgartban

Új állandó kiállítások:

VASS-GYŰJTEMÉNY (Veszprém),
CZÓBEL MŰZEUM (Szentendre)

A művész mint művészettörténész

**VÉGH ANDRÁS; TOROK SÁNDOR; REGÖS ISTVÁN;
TAMÁSI CLAUDIA; ŐSZ GÁBOR; CSÖRGŐ ATTILA**

Számunk szerzői

BAYER ANTAL fordító, szerkesztő, a Magyar Képregénykiadók
Szövetsége első elnöke.**N. MÉSZÁROS JÚLIA** művészettörténész,
a Rómer Flóris Múzeum (Győr) munkatársa.**PETRÁNYI ZSOLT** művészettörténész,
a Magyar Nemzeti Galéria főmunkatársa, az IBS tanszékvezetője.**RÉVÉSZ EMESE** művészettörténész,
a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanára.**ROCKENBAUER ZOLTÁN** művészettörténész,
a Műcsarnok kurátora.**SINKÓ ISTVÁN** képzőművész, tanár, művészetpedagógus,
művészeti író.**TOLNAY IMRE** képzőművész, művészeti író,
a Széchenyi István Egyetem (Győr) docense.**TÖRÖK JUDIT** képzőművész, tanár, művészetpedagógus,
művészeti író (Olaszország).

Tisztelt Szerzők!

Az Új Művészet 2013-tól csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében tudja
kifizetni a cikkeikért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük.

Támogató



H · U · N · G · A · R · T

KÖNYVSOROZAT

KORTÁRS MŰVÉSZEK KISMONOGRÁFIA-KÖTETEI



Már 26 kismonográfia jelent meg a Hungart könyvsorozatban, amely kortárs képző-, ipar- és fotóművészek munkásságát dolgozza fel és mutatja be.

Megjelent kismonográfiák: BALLA ANDRÁS, BARABÁS MÁRTON, BUTAK ANDRÁS, CSERNUS TIBOR, DRÉHER JÁNOS, FÖLDI PÉTER, HAGER RITTA, HARASZTY ISTVÁN, HARIS LÁSZLÓ, ILLÉS BARNÁ, KALMÁR JÁNOS, KONOK TAMÁS, KOPASZ TAMÁS, LOVAS ILONA, M. NOVÁK ANDRÁS, PÁPAI LÍVIA, PÉTER ÁGNES, POLGÁR RÓZSA, STEFANOVITS PÉTER, SZABÓ TAMÁS, SZEMADÁM GYÖRGY, SZURCSIK JÓZSEF, T. DOROMBY MÁRIA, TÓTH GYÖRGY, VÁSÁRHELYI ANTAL, ZSEMLYE ILDIKÓ

Ár: 1.995 Ft / könyv

Megvásárolható a kiadónál, a HUNGART Egyesületnél, vagy megrendelhető a www.hungart.org weboldalon.



HUNGART könyvbemutató, ArtMarket, Millenáris, 2014. október



DANIEL BRÜHL

JESPER CHRISTENSEN

Rendezte:
WOLFGANG BECKER
"Good Bye, Lenin!"



ÉN ÉS KAMINSKI



BEMUTATÓ: 2016. ÁPRILIS 21.

AMIRA CASAR DENIS LAVANT JÖRDIS TRIEBEL GERALDINE CHAPLIN

THE MATCH FACTORY PRESENTS A X FILME CREATIVE POOL PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH ED PRODUCTIONS SPRL POTENKINO BNP PARIBAS FORTIS FILM FINANCE ARRI WDR AND ARTE "ME AND KAMINSKI" WITH DANIEL BRÜHL JESPER CHRISTENSEN AMIRA CASAR DENIS LAVANT JÖRDIS TRIEBEL AND GERALDINE CHAPLIN
CINEMATOGRAPHY JÜRGEN JÜRGES, BVK PRODUCTION DESIGN CHRISTIAN M. GOLDBECK, SFK ART MANFRED GRUBER COSTUME DESIGN NICOLE FISCHNALLER MAKE UP LENA LAZZAROTTO HENNY ZIMMER
ORIGINAL SOUND SYLVAIN REMY CASTING SUSE MARQUARDT, BVK ASSISTANT DIRECTOR ARNDT WIEGERING COMPOSER LORENZ DANGEL EDITING PETER R. ADAM CO-PRODUCER MICHAEL SCHEEL
CO-PRODUCER FRANZ ESTERHÁZY PETER DE MAEGD EXECUTIVE PRODUCER ANTONIO EXACOUSTOS JOSEF REIDINGER PRODUCERS UWE SCHOTT WOLFGANG BECKER
BASED ON THE NOVEL "ICH UND KAMINSKI" BY DANIEL KEHLMANN WRITTEN BY THOMAS WENDRICH CO-WRITTEN AND DIRECTED BY WOLFGANG BECKER



Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12

german films | CIRKO FILM | EUROPA CINEMAS