

ÚjMűvészet

KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

25/5



9 770866 218000 25005



ISSN 0866-2185 2500 Ft

Kilencven éve született Makovecz Imre
Imre Makovecz was born 90 years ago

ANGYALOK ÉS ÉPÍTÉSZEZET ANGELS AND ARCHITECTURE

2025. 11. 21. – 2026. 02. 01.

A Makovecz Imre születésének 90. évfordulójához kapcsolódóan rendezett emlékkiállítás az életmű ikonikus darabjainak bemutatása mellett Makovecz szellemiségét, gondolkodásmódját és alkotó környezetét mutatja be látványos képi-, hang- és nagyléptékű épített installációkkal. A Makovecz Alapítvány és a Műcsarnok közös rendezésében megvalósult tárlat nemzetközi szakértők koncepciója nyomán jött létre, a kiállítás kurátora Jonathan Glancey angol építészeti szakíró-kritikus.

Tartalom

- ÖREG FESTŐ TÉLI TÁJBAN**
- 4 Talyer Patrick
Fényszínek árnyékkal
Fényes Adolf emlékkiállításáról
- ROMLATLANOK**
- 8 Muladi Brigitta
Mióta megszülettem, művész akartam lenni!
Selma Selman kiállítása
- 11 Nemes Z. Márió
A világ(úr) cigányosítása
Oláh Norbert Gypsies in Space-sorozatáról
- 14 Györffy László
Hiteles fantomkép
ISTVÁN a völgyek elme
- FEKETÉN-FEHÉREN**
- 18 Rudolf Anica
Benne voltunk a világban
Beszélgetés Hajdu Istvánnal a Balkonról
- 22 Jankó Judit
Generálta maga körül a feszültséget
Interjú András Gáborral
- 25 Jankó Judit
Permanens előremenekülés
Beszélgetés Topor Tündével, az Artmagazin alapító főszerkesztővel
- 30 Jankó Judit
Újrakezdések és megújulások
Interjú Pataki Gáborral és Rudolf Anicával
- SAVLEKÖTŐ**
- 34 Fülöp Tímea
Say My Name
Kis magyar névkönyv
- FÉNYELŐ**
- 36 Takáts FABIÁN
Így éltünk mi
Erdélyi Lajos fotói
- 38 Tatai Erzsébet
Pareidolia
Kiss Andrea kiállítása
- 40 Kincses Károly
Az angyal szól hozzátok
Liszi Renáta kiállítása
- 42 Takáts FABIÁN
Kár, hogy nem több...
Geibl Kata fényképei
- 44 Romhányi Orchidea
A világ, amely visszanéz ránk
More Than Human
- LELKIGYAKORLAT**
- 47 Kondor Attila
Önteremtő valóság
Anish Kapoor művészetének elméleti hátteréről
- KRÓNIKÁK**
- 52 Lóska Lajos
A könyvtárgyak ideje
V. Művészkönyv Triennálé
- 56 Sinkó István
Vándor a világkertben
Pető István kiállítása
- 58 Jankó Judit
Vizuális krónika a 21. század sorsfordító pillanatairól
Radenko Milak kiállítása
- 60 Sinkó István
Az érzékenység művei
Király György Térszeretet című kiállítása
- OLVASÓ**
- 62 Hemrik László
Szakaszok, mélységek, történetek
Hungart-könyvek 2025
- KOLLEKCIÓ**
- 64 Ébli Gábor
Nagybányai grafikáktól kortárs fotóművekig
Papíralapú művészet
Jurecskó László gyűjteményében
- KÖZTÉR**
- 68 Wehner Tibor
Kakukktójásszobrok...
avagy a monumentalitás visszautasíthatatlan csábítása
- KÜLFÖLDI IZGALMAK**
- 72 Kovács Ágnes
Utazás Párizsba, a Belle Époque világába
Toulouse-Lautrec
- 74 Bordács Andrea
A természet és a természetfeletti ereje
A spiritualitás szerepe Marina Abramović életművében

Kedves Olvasók!

Folyóirat a folyóiratban: jelen lapszámunk *Feketén-fehéren* című rovata különleges helyet foglal el, hiszen a lap többi részétől eltérő típusú papírra nyomva, négy egymástól markánsan különböző nézőpontot felmutató mélyinterjúban tekint vissza a hazai művészeti írás folyóiratainak történetére és jelenére. A beszélgetések nem csupán az online és offline terek között egyensúlyozó platformok sajátos működési logikáját tárják fel, hanem körvonalazódnak azok a kilátások is, amelyek a jelen megfoghatatlanul változó közegében kirajzolódnak: a stabilitás és a bizonytalanság váltakozó hullámai, valamint azok a prekárius forgatókönyvek, amelyek a jövő művészeti kommunikációját és publikációs kultúráját lehetséges irányokkal, de egyszerre éles kérdésekkel látják el. A rovat így a megszokott *Új Művészet*-beli cikktípusok sorába különálló mikrokozmoszként illeszkedik, tovább szélesítve a lapszám kínálta nézőpontokat.

Ahogy azt már megszokhatták, most is igen gazdag és sokszínű spektrumon mozgunk. Oláh Norbert munkái ezúttal is sajátos univerzumba vezetnek: romanticizált úrszcafanderei a roma mitopoézis új hőseit koronázzák. Másutt egy elmélyülésre invitáló tanulmány következik, amely Anish Kapoor művészeti gyakorlatán keresztül az átlényegülő matéria kútjába enged betekintést. Megkísérelhetjük továbbá egy fiktív ISTVÁN-karakter közös megalkotásának test- és elmegyakorlatát is fiatal művészhallgatók gesztusrétegein keresztül, és persze itt van az a bizonyos Fülöp Tímea-féle „leszámolás” is, amely a közeg legkínosabb és legfeszítőbb összefüggéseit tárja elénk savanyúcukorkaként, amit csak fintorgó fizimiskával kóstolgat az ember.

Mediálisan sem horgonyozunk le egyetlen ponton: a fotográfia eltérő hagyományai a klasszikus modern festészet színrétegeivel párbeszédben jelennek meg. Velük együtt pedig felvillan a festékanyagba kódolt, metaironikus posztinternet-piktúra is. Emellett szubverzív és költői könyvtár-kerülnek terítékre, valamint a „kakukktójásszobrok” sajátos plasztikai kategóriája is kiemelt helyet kap az asztalnál. Reméljük, a szezonvégi bezárkózás, a „hygge-időszak” és a fokozatos áthangolódás fejezeteibe is beépülnek ezen oldalpárok tanulságai. Találkozunk az új évben!

A szerkesztőség



A borítón
OLÁH Norbert: *Holdra szállás*, 2024,
olaj, vászon, 100×100 cm
HUNGART © 2025

↑
ERDÉLYI Lajos: *Esküvő Nyárárdmentén*, 1964
Zoltai András / Blinken OSA
Archívum
HUNGART © 2025

Flóra és Fauna

VII. Óbudai Fotótárlat

Esernyős Galéria,
2025. december 4. –
2026. január 22.

Óbuda-Békásmegyer Önkormányzata 2025-ben hetedik alkalommal hirdette meg fotópályázatát. Az előző hat évben sokszáz résztvevővel, ezernyi beküldött képpel, tucatnyi felkért művésszel és az Esernyős Galériában rendezett sikeres kiállításokkal kezdődött program tovább folytatódik. A pályázatot idén is az eddigiekhez hasonló feltételekkel hirdették meg, melynek témája *Flóra és Fauna – Velünk élő természet Óbuda-Békásmegyeren*. A zsűri számos remek pályamű közül válogatta ki a kiállításon megtekinthető munkákat és a díjazottakat.



GYUBÁK Éva: *Fő tér*, 2025

Kiállítók: Bárdos Tamás, Bolla László, Csontos Máté, Dohi Gabriella, Eisenmann József, Faragó Csaba, Gyimesi János, Gyubák Éva, Huisz István, Jónás Tamás, Kang Chenxi, Kemtykó Anna, Lakatos Tamás, Lehotzky István, Lex Mihály, Lex Mónika, Orbán Zsuzsanna, Otné Németh Ilona, Roboz Ágnes, Sáringer Márta, Szócs Edgár, dr. Sztahovits Petra, Tóth-Piusz István, Vaskor Zoltán, Vékás Magdolna, Zöld Diána, Zumpf András.

OKTÓBER

A hallgatástól
az ellenállásig

BTM Kiscelli Múzeum –
Fővárosi Képtár,
2025. október 15. –
2026. január 25.

A világszerte éleződő erőszak és a közvetlen környezetünkben zajló háború egyre több művészt szólaltat meg. Sokan közülük – más kulturális dolgozókkal összefogva – nehéz körülmények között is fenntartják a kreatív



EL-HASSAN RÓZA: *Az erőszakmentességért / Az erőszakmentes forradalomért*, 2025, fa, vegyes technika

ellenállást, gyakran az elhallgatásukra irányuló kísérletek közepette. A kiállítás a közéleti és a személyes összefonódására fókuszál, különös figyelemmel a női nézőpontokra. Különböző identitások és pozíciók felől mutat rá az egyenlőtlenségekre és a belső élmények, a közös történelmek közti kapcsolódások törékenységére. Személyes történeteket és emlékezeteket, a túlélés és ellenállás formáit kapcsolja össze, miközben megmutatja a háború tartós hatásait: a kegyetlenségekkel és nélkülözéssel terhelt évek nyomait archívumként őrző tájakat és testeket. A művészeti munka itt megfigyelés és dokumentáció, megküzdés és ellenállás: radikális gondolati tett, csendes tanúságtétel, cselekvésre ösztönző gesztus.

Mikro- kozmoszok

Gyermekvilág Ágotha
Margit, Gácsi Mihály
és Rékassy Csaba
művészetében

Damjanich János Múzeum,
Szolnok,
2025. november 11. –
2026. március 29.

A gyermekvilág többféle módon tükröződik azon művészek alkotásain, akik saját maguk is gyereket nevelnek. A gyerekek saját rajzai gyakran közvetlen hatást gyakorolnak az alkotásokra, de ihletésükre meseillusztrációk is készülhetnek, máskor pedig témaként tűnik fel a képeken a kisgyermek.



RÉKASSY Csaba litográfiája gyermekrajzok felhasználásával, 1980 körül, színes litográfia, papír, 300×400 mm
Fotó: Simon Ferenc

A kiállítás a szocializmus időszakának három kiemelkedő grafikusművészeinek példáján keresztül enged betekintést a felnőtt- és gyermekvilág közötti interakciókba. Ágotha Margit (1938–2015), Gácsi Mihály (1926–1987) és Rékassy Csaba (1937–1989) alkotásaiban közös, hogy mindhárman a hagyományos nyomtatott grafikai technikák kiváló mesterei voltak, és hosszabb időn át dolgoztak a Szolnoki Művésztelepen. A kiállításon számos olyan alkotás és családi relikvia látható, amelyek korábban soha nem kerültek nyilvánosság elé.

Computer Contact

Hegedűs 2 László
kiállítása

Szent István király
Múzeum, Székesfehérvár,
2025. december 12. –
2026. február 28.

Hegedűs 2 László eddigi tematizált projektjei a 20. század második felére vizuális iróniával rezonáltak. A több mint 150 képből álló képsorozatot lezáró téma, a *Computer Contact*, az európai és az amerikai kultúra ezen időszakát személyekben érinti meg a humánus és az egyetemes kultúra ideáljával, a korábbiakhoz hasonlóan a mágikus realizmus látványvilágával – másodlagos értelmezésben a retusálástól az AI-ig. A képanyag 2015–2022 között készült, médiuma a fotó.



HEGEDŰS 2 László: *Marilyn Monroe, David Lynch*, 2022, digitális fotómontázs, 22×25 cm

Szereplői: Albert Einstein, Allen Ginsberg, Andy Warhol, Bob Dylan, Brigitte Bardot, Charlie Chaplin, a dalai láma, David Lynch, Elvis Presley, Federico Fellini, Franz Kafka, Frida Kahlo, Jack Kerouac, James Dean, Jim Morrison, Jimi Hendrix, John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, John Lennon, Leonard Cohen, Mahatma Gandhi, Marcello Mastroianni, Marilyn Monroe, Mick Jagger, Pelé, II. János Pál pápa, Roberto Benigni, Tom Waits.

LXX

Kőnig Frigyes
kiállítása

Csók István Képtár,
Székesfehérvár,
2025. november 30. –
2026. április 19.

Kőnig Frigyes képzőművész 1955-ben született Székesfehérváron, a városhoz és a múzeumhoz egyaránt kötődik. A kezdeti impulzusokat a családi kör és a város jelentette számára. Székesfehérváron nyolc alkalommal mutatta be azokat a munkáit, festészeti ciklusait, amelyek az őt aktuálisan érdeklő témákat, műfajokat, problémákat érintették.



KŐNIG Frigyes: *Fürdőzők*, 2002, akvarell

A mostani tárlat az életmű hangsúlyait kívánja a lehető legváltozatosabb formában bemutatni. Feltárul a múzeum és a művész archívuma, fényképek illusztrálják Kőnig Frigyes alkotó- és élettereit, munkáit, a kiállítás megnyitókát, a baráti összefüggések helyszíneit. Míg a fényképek mesélnek, a grafikai mappákból számtalan eddig nem látott és nem publikált mű kerül bemutatásra. Grafikai anyagának digitalizálása teszi lehetővé, hogy megtekinthetők korai rajzai, vázlatai, anatómiai, botanikai, zoológiai és várrajzai is. Hét köz- és négy magángyűjtemény kölcsönzött műtárgyát a kiállításra, ezt egészíti ki a művész eddig egyben tartott kollekcója.

Where the Wild Roses Grow

Benkovics Virág és
Matulányi-Szabó Zita
kiállítása

ISBN+,
2025. november 30. –
december 23.

A szenvedélygyilkosság a kriminológiában hirtelen, erős indulatból, például dühből vagy féltékenységből történik. A két alkotó olyan helyszínt kívánt létrehozni, amely egyszerre idézi meg egy szerelmi fészek atmoszféráját és egy sír, valamint egy bűntény tetthelyét, ezzel is hangsúlyozva a vágy és a halál paradoxonait.



MATULÁNYI-SZABÓ Zita: *Untitled*, 2025, nemez, részlet a kiállításból

A kiállítás kiindulási pontja a Nick Cave & the Bad Seeds *Murder Ballads* című album borítóján látható, azonos nevű duett, kiegészülve Kylie Minogue-gal. Az album minden száma valós vagy fiktív gyilkosságokból építkezik, a szöveg a *Down in the Willow Garden* kezdetű, klasszikus gyilkosballadán alapszik. A dalban a férfi és a női narrátorok váltakozva mesélik el a történetet, amely három nap alatt bontakozik ki, és végül a nő halálához vezet.

A kiállítás a popkultúrából, a romantikus góticismusból és azokból az örökérvényű klasszikus történetekből merít, amelyek a szerelem, a szenvedély és az erőszak közötti vékony határ vonalat vizsgálják. A két művész az érzelmek társadalmi és antropológiai dimenzióira is reflektál: hogyan válik a szeretet birtoklássá, a vágy uralommá, a szépség pedig a rombolás előjátékává?

Megnyitó

Közös művészeti tér

Bázis.,
2025. november 14. –
december 4.

A Horánszky utcában megnyílt a Bázis. nevű közös művészeti tér, ahol művészek és kurátorok dolgoznak együtt és egymás mellett. A független, önerőből működő helyet Agócs Gyöngyvirág, Bera Viktor, Csapó Júlia, Domokos Ferenc, Kató Emese, Kincses Gergő, Vaida Ilona és Zachar Veronika hozta létre.



BERA Viktor: *Enteriőr*, 2025, zselatinos ezüst papírnegatív, 18x24 cm
Fotó: Bera Viktor

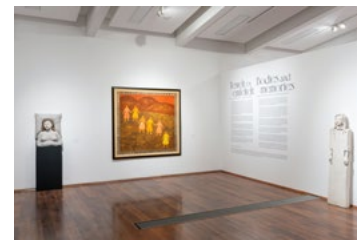
Megalapítását egyszerre indokolta a közös tér iránti igény, valamint az a szándék, hogy olyan műhely jöjjön létre, ahol szabadon lehet alkotni, beszélgetni, workshopokat tartani, kiállításokat szervezni és szakmai kísérletekbe kezdeni. Az alapítók célja, hogy találkozási lehetőséget teremtsenek a különböző művészeti területek – többek között a festészet, a grafika, a fotó, a film, valamint az elméleti és kuratori gyakorlatok – számára. A megnyitó alkalmából az alapító tagok bemutatkozó kiállítása látható, amely előzetes egyeztetéssel vagy meghirdetett események során látogatható.

Testek és emlékek

Figuratív művek
az Antal-Lusztig-
gyűjteményből

MODEM, Debrecen,
2025. október 30. –
2026. február 15.

A figuratív művészet nem csupán a test ábrázolását, hanem az emberi tapasztalat lenyomatát is tükrözi. A MODEM új kiállítása a háború utáni magyar figuratív művészetet mutatja be az Antal-Lusztig-gyűjtemény válogatásán keresztül. A Török Krisztián Gábor által rendezett tárlat nem történelmi áttekintés, hanem kortárs újraolvasás, a gyűjtemény emberközpontú, érzékeny látásmódjának felfedezése. A kiállítás egyik kiindulópontja Antal Péter és Ország Lili kapcsolata, amely a gyűjtés kezdetét és irányát is kijelölte.



Kiállítási enteriőr, MODEM, 2025
Fotó: Vigh Levente

Fiatal gyűjtőként az 1960-as évek végén Antal elsőként látogatta meg Ország stúdióját, és vásárolta meg tőle első műtárgyát. Ezzel nem csupán egy festményt választott, hanem egy szemléletet is: a képhez mint emlékező testhez való személyes kötődést. Ez a gesztus máig meghatározza a gyűjtemény figuratív művészetéhez való viszonyát. A tárlat négy egymásba fonódó fogalom mentén épül fel: alak, szerep, emlékezet és mítosz. Ezek a motívumok nem elválasztanak, hanem összekötnek – testet és szellemet, múltat és jelent, látást és emlékeztést.

Fényszínek árnyékkal

Fényes Adolf emlékkiállításáról

Magyar Nemzeti Galéria,
2025. X. 10. – 2026. I. 11.

Fényes Adolf kerek és éteri festészetének otthonos közeget biztosít a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Kabinetjének nappaliszerű tere. Hároméves csöpp kislánnyal és a feleségemmel jókedvűen mustrálgattuk a meghatóan derűs olajfestékpázmákat, jelenlétünkkel is fokozva azt a Biedermeier-idillt, amely a festő által el-sajátított benczúri historizmus armatúráján átszivárog és átárad a frankofón modernizmust kedélyesen „vendégül látó” képtáblákból.

Az embernek – már a belépéskor, amikor ráhangolódik a *Mákoskalács* (1910) háttérül szolgáló, frissen vasalt asztalterítő hömpölygő tónusainak hullámzására – elmegy a kedve a zürösebb kortárs tendenciák és zárványok tanulmányozásától. Talán erre gondolt Nemere Réka festőművész is, amikor azt mondta: ha az ember festő, elsősorban a múzeumban találja meg, amit keres. Én mégis kissé feszengek, mert egy igazán kiadós, „dumadombos”¹ párbeszédbe oldott, tágasságérzetet megvillantó retrospektívre vágytam – és vágyom 2019 óta, amikor rábukkantam Pleszniv Edit kurátor közlésére a leendő, nagyszabásúnak ígérkező tárlat, valamint a lappangó művek kapcsán.

A *Csend képei* című kamarakiállítás válogatásán érződik a szándék, hogy Fényes piktúrájának lehető legsokfélebb árnyalata megjelenjen, ám a tömörítés mégiscsak hiányérzetet ébreszt. A *szegény ember élete* című ciklus itt bemutatott néhány darabján keresztül például nem igazán tud szemléletessé válni az a finom naturalizmusba kódolt empátia, amely Fényes más, tenebrista portréiról oly gyakran sugárzik, és a sorozat temérdek érzéki rétegét is gazdagítja. Elég, ha a hódmezővásárhelyi Alföldi Galériában őrzött idős női arcképre gondolunk: végtelenül szofisztikált formaképzése Fényest a karakter, a rajzolat és a sziluett nagymestereként mutatja meg.

Pedig ez a sajátos szál, amely átvezet a „naturalista tanulmány tisztító-tűzén”,² ahogyan Lyka Károly fogalmaz 1905-ben, dramaturgiai szerepet tölthetne be az életmű felidézésekor. Ugyanis, ha már egyszer „azt kívánták a tanulmányozótól, hogy a pórusok reflexeit is szorgalmasan kikeresse, a testeken pedig latolgassa a hajszálalig a keménységeket és lágyságokat, a legkisebb formák külön életét, apró hajlásait, lágy vagy hirtelen egybeolvadásukat, azt az árnyékrendszert, amely az arc miniatűr hegy- és völgy-világába írja a maga térképét”,³ akkor a szintézis, a sommázás későbbi eredményeit is érdemes lenne ebben



az összefüggésben szemlélni. Talán nem véletlen, hogy Fényes is a müncheni évek után kezdte el teltett színfoltjaiba szintetizálni a „modellírozott” észrevételek sokaságát.

Természetesen letaglózó Fényes e kiállításon kiemelten megjelenő festői irányultságait is megtapasztalni. A *Duzogók* előtt állva nyilvánvalóvá válik, hogy a mesternek az expresszív felületmegdolgozást illetően is zsigeri – Lovis Corinth, Max Slevogt és Max Liebermann felvetéseivel párhuzamos – intuíciói voltak. Az „Armeleutemalerei”⁴ – Aradi Nóra és Révész Emese által idézett – tendenciáján

↑
FÉNYES Adolf:
Testvérek, 1906,
olaj, vászon,
120,5×101 cm
Szépművészeti
Múzeum –
Magyar Nemzeti
Galéria

¹ A „dumadomb” a Fényes Adolfhoz is kötődő Szolnoki Művésztelep ikonikus helyszíne, ahol számos szakmai beszélgetés zajlott.

² Lyka Károly: Fényes Adolf. *Művészet*, 1905, 4/6. 353–361. <https://www.mke.hu/lyka/04/353-361-fenyas.htm>

³ Lyka Károly: Fényes Adolf. *Művészet*, 1905, 4/6. 353–361. <https://www.mke.hu/lyka/04/353-361-fenyas.htm>

⁴ Aradi Nóra: *Fényes Adolf*. Corvina, Budapest, 1979, 7. Révész Emese: *Fényes Adolf. A magyar festészet mesterei*. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014, 13.



↑
FÉNYES Adolf: *Ünnepnap*, 1909,
olaj, karton, 90×68 cm
Magántulajdon



FÉNYES Adolf:
Mákoskalács,
1910, olaj,
vászon, 80×87 cm
Szépművészeti
Múzeum -
Magyar Nemzeti
Galéria

←

Fényes egy átfogóbb nemzetközi áramlatba is kapcsolható, melyben a 19. század akadémista-realista dikcióján iskolázott, szelíd expresszionizmus az impresszionisztikus mozzanatok finom ködpárájába oldódik, és egyfajta tiszta őszinteséggel előderengő, a nagyívű történetiségről részben örömmel lemondó zsánerfestészeté nemesedik. A kimódolt festői-retorikai alakzatok történeti sorrendben való elsajátítása és újrajátszása helyett inkább a belülről motivált, természetes mesélőkedv járja át a képi szövetet. Bár izzik a kor centrumot és perifériát elválasztó diskurzusa, az előörs pedig trappol, Fényesnél nincs felzárkózási kényszer, ráérős fölényel kövéríti, gazdagítja ízes festészetét. Fényes Adolf legértékesebb művei ennek eredményeképpen – a lenyűgöző technikai arzenált a kedélyes jelenlét festői krónikája alá rendelve – valójában tömörek és szűkszavúak, akár csak a fényszínekben választékos Giorgio Morandi-életmű legjava, s talán ez adja művei metafizikai tétjét, mágikusságát.

Még e tárlaton bemutatott legendás csendéletek között járva is bekopogtat a mélabú. A rebrók nézegetésének ínséges tapasztalata helyett előben vágyjuk látni a mulandóságunk megsiratására is alkalmas habrolóépítmény ünnepélyes dolmenjeinek meglepő struktúráját (*Kuglersütemények*, 1910 körül), a dekadens gyertyák közé

biggyesztett, rózsakoszorús porcelánórát (*Csendélet porcelánórával*, 1910 körül) vagy az álmos csecsemőként ejtőző piskóta közelében méltósággal elterülő mézeskalácsot, amely – Révész parafrázálva – a „festészet újrahangolására” alkalmas, cifra mikrokozmoszként⁵ jelenik meg Fényes festészetében (*Csendélet mézeskalács szívvel*, 1907 körül). Akár csak e művek kedvéért is felmáshat a magyar művészet fellegvárába. Ugyanakkor a tárlaton megtekinthető szűk merítés is érzékelteti, hogy a művész milyen odaadó figyelemmel és nagyvonalú eleganciával örökítette meg az érzékelő egyén lassú szemmozgásának és elmélkedésének titokzatos poétikáját.

A Fényes-életműhöz fűződő szemlélődő, költői viszonyulás könnyen társítható Szép Ernő lírájához: „Óh, nézni: száll a napfényes vasárnap, / Órák, amikor randevúkra járnak.” (Szép Ernő: *Nézni*, 1908) Tematikai rokonság is felfedezhető: a „kisember” iránti empátia, a gyermekjátékok szeretete, a habok és rokokó kulisszák finom átlényegítése, valamint a lírai pozíció kristályos tisztasága mind közös vonásuk. Az egyik legszebb írott Fényes-portrét Szép Ernő jegyezte a Japán kávéházban, ahol mindketten gyakran megfordultak: „[...] gigantikus piktor, [...] akinek a hangjától szinte nem látszik a feje (mint dús füstjétől a Havanna) – ez a mester pedig Fényes Adolf úr. Kiadom, hogy Fényes

⁵ Révész Emese: *Fényes Adolf. A magyar festészet mesterei*. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014, 45.



FÉNYES Adolf:
Régi város, 1914,
 olaj, vászon,
 84×118 cm
 Magántulajdon
 →

FÉNYES Adolf:
Terítés, 1908,
 olaj, vászon,
 96×88 cm
 Katona József
 Múzeum,
 Kecskemét
 ↓



bácsinak tisztelem. Olyan piros, olyan parázs erő, olyan hatalmas egészség, mint egy wagneri bordal...”⁶ Szép és Fényes szellemi rokonsága továbbá a recepciótörténetben is párhuzamos sorsot mutat. A mostani kiállítás kapcsán megjelent bizonyos sajtómegjelenések a festő nevét ezúttal is „elfeledtként” említik, máshol „felfedeztként”; Szép Ernő esetében pedig Tandori Dezső figyelme irányította rá a szélesebb olvasói figyelmet a versekre.

Aradi Nóra már 1979-ben hiányolta a Fényes-életművet feldolgozó oeuvre-katalógust, figyelmeztetve a szakmát, hogy annak összeállítása egyre nehezebb lesz.⁷ Most, hosszas hiátus után tizenegy tanulmánnyal együtt végre korrigálásra kerül a hiányosság. Azt gondolom, mindez nagyobb ünneplésre – és kiállításra – adna okot. Ha azt vesszük, hogy tíz év telt el azóta, hogy 2014-ben a Kossuth Kiadó és a Magyar Nemzeti Galéria közösen publikálta Révész Emese kötetét a festő életművéről, talán nem túl merész álom, hogy az elmaradt életműkiállítást egyszer megszervezzék – ha nem is most, talán tíz év múlva, karácsonyra.

Addig is marad a kreatív megoldás: kombináljuk az oeuvre-katalógust a GPS-szel, és keressük fel az életmű darabjait a nyilvános gyűjteményekben. Így talán még játékosan összeállhat egy teljesebb kép, és közben az is kiderül, hol rejtőzik Fényes Adolf szelleme a városok és múzeumok között.

⁶ Szép Ernő: A Szinyeisták. *Nyugat*, 1922, 24. szám.

⁷ Aradi Nóra: *Fényes Adolf*. Corvina, Budapest, 1979, 5.

Mióta megszülettem, művész akartam lenni!

Selma Selman kiállítása

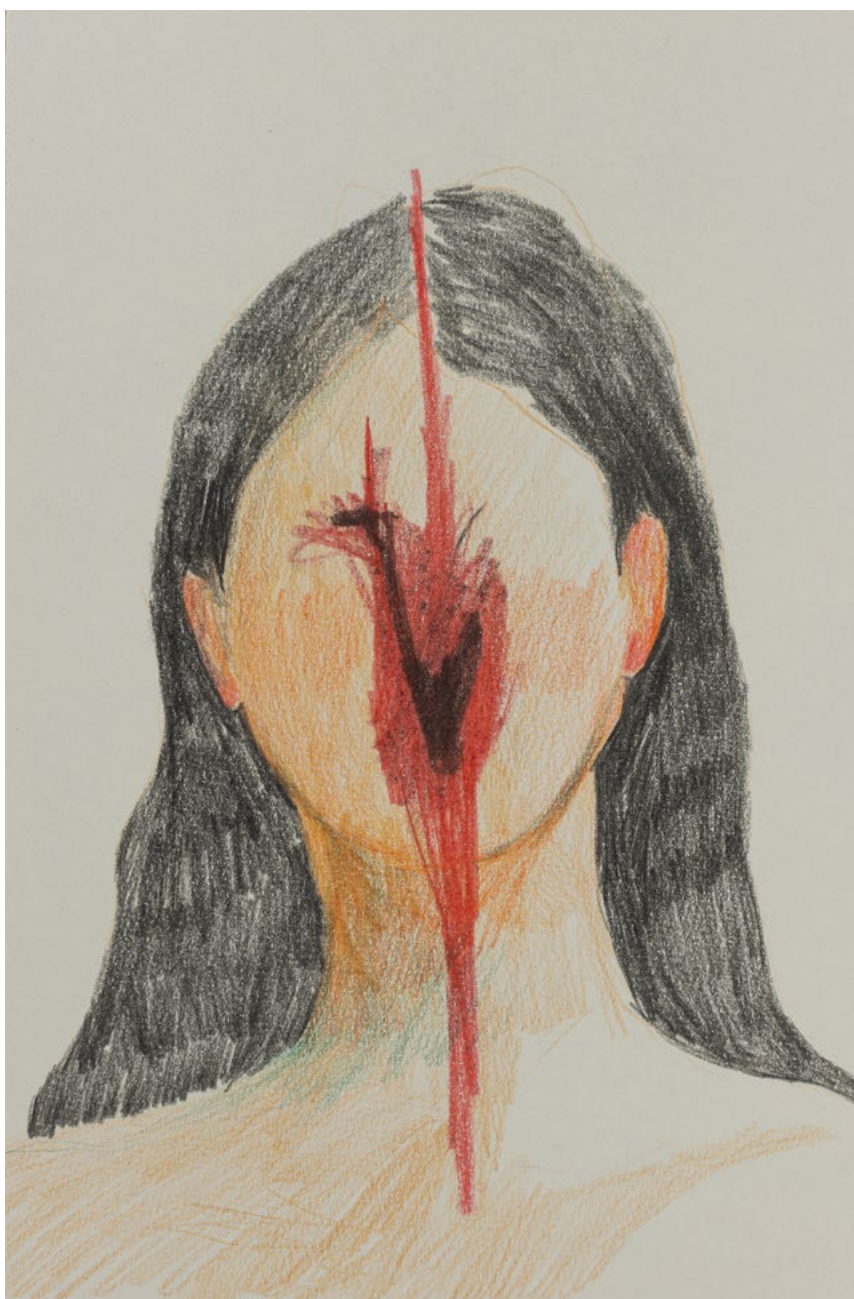
FANA, acb Galéria,
2025. X. 31. – XII. 4.

Hiszem, hogy a művészet elég erős ahhoz, hogy hatással legyen az emberek életére. Fontos a politikai, radikális, közvetlen társadalmi aktivista művészet. Sajnos nehéz elpusztítani vagy megváltoztatni bármilyen nagy problémát – ebben az összefüggésben lehet ez a megkülönböztetés, a sztereotípiák vagy a mentalitás –, de nem lehetetlen. [...] És természetesen úgy gondolom, hogy a diszkriminációt képesek lehetünk semlegesíteni, figyelembe véve, hogy a művészetem változást hozott és hoz a romák megítélésében.

Selma Selman

Előszeretettel említi magát interjúiban az álmok és az ösztönös kreativitás őrzőjeként Selma Selman, aki pár éve az Onassis Alapítvány ösztöndíját a *Mi, akik álmodunk* című projektjével nyerte el. Félreértés ne essen, Selman nem egy naiv álmodozó, hanem szívós öntudattal, kemény elhatározással dolgozó aktivista művész, aki a kapitalista társadalom taposómalmaiban él, mégis hisz a művészet erejében, és elsősorban az etnikai, nemi és nyelvi hátrányok leküzdéséért emel szót, a patriarchális viszonyok között élő nők emancipációja mellett áll ki. Amikor szemtől szembe kerülünk vele, alig hisszük, hogy ez a törekeny fiatal nő mekkora eredményeket és milyen maradandó életművet tudhat máris magáénak. Azon kívül, hogy a művész karizmatikus egyénisége és impresszív munkái magukkal ragadnak, számomra az a felemelő ebben a történetben, hogy több mint nyolc éve egy budapesti magyar galéria, az acb segíti őt sikeres nemzetközi karrierje kiteljesedésében. Díjai közül a legfrissebb a holland ABN AMRO Bank női alkotókra fókuszáló, idei művészeti elismerése, amely nyomán nemcsak a bank jeles kortárs gyűjteményébe került be, de megnyílt a *Sleeping Guards* című egyéni kiállítása is az amszterdami Stedelijk Múzeumban.

Az egyike Selman első, nagy figyelmet keltő projektjeinek a *Megvásárolom a szabadságomat* (I will buy my freedom when), amely azt a tradíciót írja felül, hogy a roma közösségekben a fiatal lányokat férjhezmenetelre kényszerítik, amely során a gazdag férj megveszi a menyasszonyt a családtól, védelmet és megélhetést biztosítva nekik és a feleségének is. Az acb 2018-ban videókat mutatott be, amelyben a művész a social medián keresztül eladja műveit, ruháit és haját annak érdekében, hogy összegyűjtsön 11 169 dollárt, a családja által meghatározott összeget, amellyel megvásárolhatja saját szabadságát.



↑
Selma SELMAN: *Cím nélkül*, 2023,
színes kréta, ceruza, papír, 29×19,50 cm
Fotó: Tóth Dávid / acb Galéria
HUNGART © 2025



↑
Selma SELMAN:
Cím nélkül, 2025,
 olajfesték,
 fémhulladék,
 145×130×30 cm
 Fotó: Tóth Dávid /
 acb Galéria
 HUNGART © 2025

➤
Selma SELMAN:
Cím nélkül,
 2025, olajfesték,
 fémhulladék,
 110×113×22 cm
 Fotó: Tóth Dávid /
 acb Galéria
 HUNGART © 2025

A művész természetes módon, a családi fémhulladéklepen került kapcsolatba a védjegyévé vált fémtárgyakkal. A tudatossá érett művész számára a gépelemek, autóalkatrészek mint a fogyasztói társadalom egykori státuszszimbólumai, az élet már kiselejtezett mindennapi kellékei egyszerre többletjelentést kaptak, amikor felismerte, hogy az eredeti funkciójuktól megfosztottan álló objektumok hatalmas tartalékokat rejtnek. Félelem nélkül áll bele az érzékeny témába, nem rejtve véka alá a munkák profán tartalmát, mint a roma közösség megélhetési forrását. A Rijksakademie Open Studio programjában 2023-ban kidobott számítógépek mikrochipjeiből, szinte szabadkőműves módra, egy kémikussal együtt dolgozva nyert ki aranygyöngyöket, amit egy falba kalapált, aranykórmű szobor létrehozására használt fel.

A kalákában, rituálisan megsemmisített járművek, szétzedett autók újjáéledve válnak művészeti alkotásainak központi anyagaivá. Németországban például apja és fivéréi segítségével akciófilmbe illő happening formájában tervezte meg és hegesztette össze robusztus, nyíló és csukódó mobilszobraikat, amit aztán az *Élet virágai* (Flowers of Life) címmel állítottak fel a frankfurti Schirn Kunsthalle termeiben.

Az acb galéria jelenlegi, *FANA'* című kiállításán Mercedes-Benz autók alkatrészei, motorháztetők, ajtók és kisebb karosszériaelemek sorakoznak, és önreflektív

portrékat, valamint a *Levelek Omerhez* című, naplószerű, epikai művének vizualizált átiratait, szövegrészleteit láthatjuk. Amikor a teljes szöveget még nem ismertem, a kiguglizott videókba belenézve Selman szenvedélyes előadásait gyónásnak, imának, hálaadásnak vagy a nagyvilágot vádló, kétségbeesett öngazolásnak éreztem. Ugyanakkor az egyre erősödő hangú előadásból egy a saját gyengeségét, érzéseit felvállaló nőt láttam kibontakozni, aki magához öleli a gyengéket, de segítséget csak önmagától vár el. Selman szuggesztív performanszai során nem rejt el női vonzerejét, de a személyességet mégis igyekszik kerülni, és közvetítővé válni. Talán nem a közös jugoszláv gyökeik, inkább az attitűdjük az, ami miatt gyakran hasonlítják Selmant egyik gyakran említett példaképéhez, Marina Abramoviéhoz.

A performansz címzettje Omer, aki akár lehetne a nagy mesélő, Homérosz (a férfi) is, akinek Selman (a nő) saját küzdelmeit meséli el. Vagy akár az, akiben a művész exei előszeretettel vélik felismerni magukat, de tévednek, mondja Selman. Omer egy kitalált alak, fiktív figura, aki, mint az AI különböző társalkodó klónjai, egyszerre virtuális barátunk vagy szeretőnk, pszichológusunk, gyónatóatyánk, akihez mindenkor fordulhatunk. Meghallgat, de nem ért meg, végül ráébredünk, hogy önmagunkkal diskurálunk.

1 „A kiállítás címe, Fana (arabul Fanaa) a szúfi tanításban az én feloldódását vagy megsemmisülését jelenti – az egyéni ego lebontását, és szó szerint azt fejezi ki: »meghalni, mielőtt meghalunk«. A fogalmat többek között Rúmi, a nagy perzsa misztikus is hangsúlyozta gondolkodásában. A cím tehát újabb utalás az átváltozásra, amelyet a művész a szeretet fogalmához, illetve ahhoz a képességhez kapcsol, hogy valakit önmagánál is jobban szeressen” – olvashatjuk az acb weboldalán, Kopeczky Róna kurátor sajtószövegében.

Selma SELMAN:
Cím nélkül, 2023,
színes kréta, ceruza,
papír, 29×19,50 cm
Fotó: Tóth Dávid /
acb Galéria
HUNGART © 2025



Selma Selman Bosznia-Hercegovina festői kis falujában, Bihácson, egy roma közösségben született 1991-ben, és ott is nőtt fel. Interjúiban elmondja, hogy már gyerekként művésznek érezhette magát, amikor különösen édesanyja és testvérei inspirálták a kiteljesedését. Noha felsőoktatásban csak fél évtizeddel később vett részt, tizenkilenc éves korára teszi profi művésszé válását. 2014-ben Banja Lukában folytatott festészeti tanulmányokat, majd 2018-ban diplomázott a New York-i Syracuse Egyetem képzőművészeti mesterképzésén transzmédia, vizuális- és előadóművészetből.

Aktivista tevékenysége abból a felismerésből származik, hogy mennyire fontossá vált a világ számára a szabad művész alakja, aki szembenézve a maga helyzetével, adottságai révén képes elfogulatlanul hozzáállni a társadalmi problémákhoz, feltárni az ellentmondásait és segíteni a leszakadókat. Legerősebb üzenete a patriarchális szisztémákban elnyomott lányoknak szól, akiket az általa felépített alapítvánnyal elkötelezetten támogat. A *Mars a suliba!* (Get The Heck To School!) mentorprogramjával egyre szélesebb körre kiterjesztve segíti a roma közössé-

gek olyan lányainak az iskolába kerülését, akik világszerte társadalmi kiközösítéssel és szegénységgel szembesülnek. „A kezdeményezésemnek köszönhetően sikerült a rendszeres általános iskolai részvételi arányt a bihaći lányok esetében 15 százalékról 95 százalékra emelnem, megmentve őket a már a gyermekkorban »elrendezett« házasságkötéstől. Ezt tartom a munkám legnagyobb eredményének” – nyilatkozta Selman. Időközben aktív New York-i és amszterdami, majd berlini jelenléte valóban világhírű festővé, intermédiá-művésszé, performerré avatta, akiért jelentős kortárs intézmények versengenek. A bécsi Kunsthalle, a Velencei Biennálé, a New York-i MoMa PS1, Miami, a berlini Bethanien Haus, az Art Basel, az Isztambuli Biennálé, a göteborgi Röda Sten Konsthall, a 15. kasseli dokumenta, a pristina 14. Manifesta, a frankfurti Schirn Kunsthalle és az amszterdami Stedelijk Múzeum jelzik bemutatkozásainak útját. Selman munkáit itthon, az acb galérián kívül a Ludwig múzeum 2024-es *Fordított tárgyak* című csoportos tárlatán és a Budapest Contemporary művészeti vásáron láthattuk.

A világ(űr) cigányosítása

Oláh Norbert Gypsies in
Space-sorozatáról

A Hold sötét oldala, feketelyuk-szörnyek, szupermasszív sötétség – a világűr, úgy tűnik, tele van olyan objektumokkal, melyek az emberiség számára a kozmikus horror ígérését közvetítik, mégpedig a színek szimbolikáján keresztül. A fehér kultúra a fekete világűrtől körülvevére retteg, vagyis a faji felsőbbrendűség antropocentrikus-rasszista mítosza a kozmosz szimbolikus pigmentációját is meghatározza. Ha a kék bolygó valójában fehér bolygó, akkor a fekete világűr „fent” az új fekete kontinens, hiszen „lent” már kifehéřítettünk mindent. Az űrfaszizmus rémétől szorongó hallgatókat azonban meg kell nyugtatnom, Magyarország nem hisz a fehérékben, és nem fél a fekete kozmosztól. A 2021-ben elfogadott nemzeti kutatóúrhajós program, a Hungarian to Orbit (HUNOR) integráns része a Roma Space Agency (RSA), melynek célja a magyar űrstratégia cigányosítása. Az RSA hivatalos esztétikai mérnöke Oláh Norbert festő, aki a fekete-fehér kozmosz romafuturista újratervezéséért,

OLÁH Norbert:
Roma polgárjogi
aktivista Föld körüli
pályán, 2025,
olaj, vászon,
100×100 cm
HUNGART © 2025
↓



a bolygóközi roma-magyar szimbiózis vizuális nyelvének megteremtéséért felelős. Ebben a munkában még az MMA is támogatja, ezzel is megalapozva a fehér szupremácia elleni össz nemzeti küzdelmet, hiszen a magyar nem fehér, mert mindegyikünk egy fekete lyuk.

Kortárs mindennapjaink egyre inkább a 80-as évek sci-fi és cyberpunk regényeinek disztópiáira emlékeztetnek: a negyedik ipari forradalom közepén állunk, beléptünk az űrkutatás új korszakába, algoritmusok rendezik mindennapjainkat, tech-óriásvállalatok nyíltan foglalnak állást politikai kérdésekben. Az egymással összekapcsolódó ökológiai-gazdasági-társadalmi krízisektől paralizált világunkat egyszerre uralja az apokaliptikus technológiai szorongás és a reflektálatlan technooptimizmus. Hívhatjuk az állapotot egy új, posztumán normalitásnak is, ahol a korábbi futurológiai víziók a technokapitalista jelen banalitásába szívódtak fel. Csicsery-Rónay Istvan sci-fi történész Jean Baudrillard alapján úgy magyarázza ezt a folyamatot, hogy a kortárs „hiperreális” kapitalizmusban megszűnik a projektív távolság szociális realitás és az azt extrapoláló tudományos fantasztikum között: fikció és társadalmi valóság egymásba robbannak. A sci-fi szempontjából ez azt jelenti, hogy az egyre inkább kiüresedő fantasztikum elveszti valóságát, miközben a „valóság” a hétköznapi fantasztikumaként – hiperrealitásként – állítódik elő. A jövő megérkezik a jelenbe, hogy sci-fizálja azt, de ezzel ki is üresedik a jövőhorizont, mely társadalmi fantáziánk elapadásához vezet. Mindez visszahat a magas és tömegkultúrára: a mozivásznon reneszánszát éli a sci-fi, és a generatív mesterséges intelligencia újabb kihívást vagy éppen inspirációt nyújt a klasszikus táblaképfestészet műfajának.

A *Gypsies in Space*-sorozat mediális tétjét épp ezen folyamatok reflexiója képezi: hogyan lehet a sci-fizálódó jelen kiborgizált hétköznapijait egy már-már archaikusnak tekintett médiumon keresztül megjeleníteni? A figuratív festészet ebben a kontextusban rendkívül izgalmas esztétikai paradoxont képvisel: hogyan válhat az archaikus futurisztikussá, miközben a futurisztikus hétköznapivá banalizálódik? Mi következik Csicsery-Rónay István diagnózisából a festészetre? A sorozat koncepciója azon alapszik, hogy a megoldás nem az ábrázoló festészet meghaladása, hanem a társadalmi festészet sci-fizálódása!

A poszt(modern) emberiség egyik legnagyobb technológiai vívmánya, a lehetetlennek tűnő lehetségessé válásának szimbóluma: az űrutazás. Az űrverseny hidegháborús



↑ ↑
 OLÁH Norbert: *Első roma házaspár a Marson*,
 2024, olaj, vászon, 100×100 cm
 HUNGART © 2025

↑ ↑
 OLÁH Norbert: *Nagyecsedí cigánytánc szkafanderben*,
 2024, olaj, vászon, 100×100 cm
 HUNGART © 2025

↑
 OLÁH Norbert: *Intersztelláris sirató*, 2025, olaj, vászon,
 100×100 cm
 HUNGART © 2025

↑
 OLÁH Norbert: *Vályogvető cigányok az Alpha Centauri B-n*,
 2025, olaj, vászon, 100×100 cm
 HUNGART © 2025

konjunktúrája után az ökológiai válságok újra a társadalmi érdeklődés fókuszába helyezték a kortárs űrprogramokat, ugyanakkor megváltozott a kontextus, hiszen most már nem csupán nagyhatalmak szimbolikus politikája alkotja az értelmezési keretet, hanem az emberiség kihalásának és a Föld lakhatatlanná válásának posztumán forgatókönyvei. Ezek a forgatókönyvek azonban nem nélkülözhetik a társadalomkritikai perspektívát, hiszen nem a nagybetűs

Fehér Embert akarjuk kimenteni öndesztuktív történelme romjai alól, hanem posztumán embervariációk sokaságát kell evakuálni, mely projekt sürgető erővel veti fel a társadalmi-gazdasági-faji stb. egyenlőtlenség interplanetáris problémáját. A jövő itt van, de egyenlőtlenül van elosztva a világban, ahogy William Gibson fogalmaz. Ebből pedig az következik, hogy a hideg és kietlen űrben megtett távolság a Holdig vagy még a mi életünkben megvalósuló Mars-



OLÁH Norbert:
Tradicionális szkafander, 2025,
 olaj, vászon,
 100×100 cm
 HUNGART ©
 2025
 →

expedíció ígérete nem csupán az összembari remény humanista ígértét, hanem a társadalmi osztályok és rasszok közötti mobilitás kihívását is szimbolizálja. Ahogy a Föld javai, úgy az Űr sem mindenkié. Ahogy földi egzisztenciánkat, úgy bolygóközi lehetőségeinket is meghatározzák a születésünkkor adott egzisztenciális keretek, és a jóléti társadalom hiánya mellett a kulturális identitás megtartásának vágya, illetve a kisebbségi lét nehézségei.

A *Gypsies in Space* társadalmi festészete az űrutazás motívumait használja fel arra, hogy színre vigye a kisebbségi lét kihívásait sci-fizálódó jelenünkben. A Roma Space Agency ikonográfiájában a roma kultúra kódjai ötvöződnek a szkafanderek és a terraformálás motívumaival. Oláh Norbert romaizált szkafanderei a kisebbségi identitás technokulturális protézisjellegét mutatják fel, miszerint az identitás egyszerre óv és eltakar, egyszerre saját találmányunk és – második természetként – sorsunk „külső” meghatározója. Nagyon fontos ugyanakkor, hogy a festmények vizuális ironiája a bolygóközi élet hétköznapiságából táplálkozik, ahol az űroperák heroizmusát és grandiozitását felülírja a „romafuturista” kisrealizmus humora, melyben a rózsamintás űrruha egyszerre banális és fantasztikus. Stanley Kubrick fekete monolitjának kozmikus idegensége színes táblaképek otthonos sorozatában számolódik fel, miközben a vályogvetés és a nagyecsed cigánytánc űrvariációi egy régi-új kultúra legyőzhetetlen életterejét és adaptációs képességét ünneplik. Esztétikai-ideológiai értelemben ez a romafuturista vízió a nyugati afrofuturista

törekvések rokona, hiszen a technológiai jövő kisebbségi birtokbavételét és kritikáját is megjeleníti. Ugyanakkor az RSA nem valamiféle extraterresztrális szökésvonalra utal, hanem arra, hogy a társadalmi nehézkedéstől még az űr súlytalanságában sem tudunk megszabadulni. Hiába próbálunk új világokat vizionálni, társadalmi képzeletünk kötve marad jelenünk politikai-kulturális örökségéhez, elnyomás és szabadság bonyolult összjátékához. Ugyanakkor – és itt rejlik a másik kritikai szempont – a roma hétköznapiok már a Föld nevű bolygón, illetve Budapesten is (amennyiben a Föld nevű bolygó része) tudományos fantasztikumnak tűnhetnek, legalábbis a fehér heteronormatív „valóság” szempontrendszer szerint. Az identitás szkafanderjellege itt is érvényesül, hiszen a társadalmi közeg rendszerszintű rasszizmusa ugyanolyan életellenes térként tud működni, mint a Mars felszíne. A Roma Space Agency programja mindezek fényében a szó szoros értelmében terraformálás, hiszen a világ és a világűr párhuzamos cigányosítása az emberiség és a magyarság túlélésének záloga.

Kiállítások, melyeken az esszében tárgyalt művek szerepeltek: *Shanco Mozgásban*, csoportos kiállítás, 2024, Bura Galéria, Budapest, *Gypsies in Space*, önálló kiállítás, 2025, Országút Galéria, Budapest, *Extraplanetáris romafuturizmus*, önálló kiállítás, 2025, Irokéz Galéria, Szombathely, *Gypsies in Space*, önálló kiállítás, 2025, Roma Udvar, Művészetek Völgye. A *Gypsies in Space* című sorozat novemberben a Polgár Alapítványhoz került.

Hiteles fantomkép

ISTVÁN a völgyek elme¹

Werk Akadémia,
2025. XII. 10-ig

November elején zajlott Pécsen a *Kovács Balázsok konferenciája*, az identitás kacagó infernójából sarjadó interdiszciplináris szellemi kaland, aminek a témáit kizárólag a résztvevők neve kapcsolta össze: a PTE-MK Elektronikus Zene és Média Tanszék egyszemélyes felelőse garantálta, hogy az esemény idejére bárki Kovács Balázs lehet. John Malkovichnak lenni ennél koc-

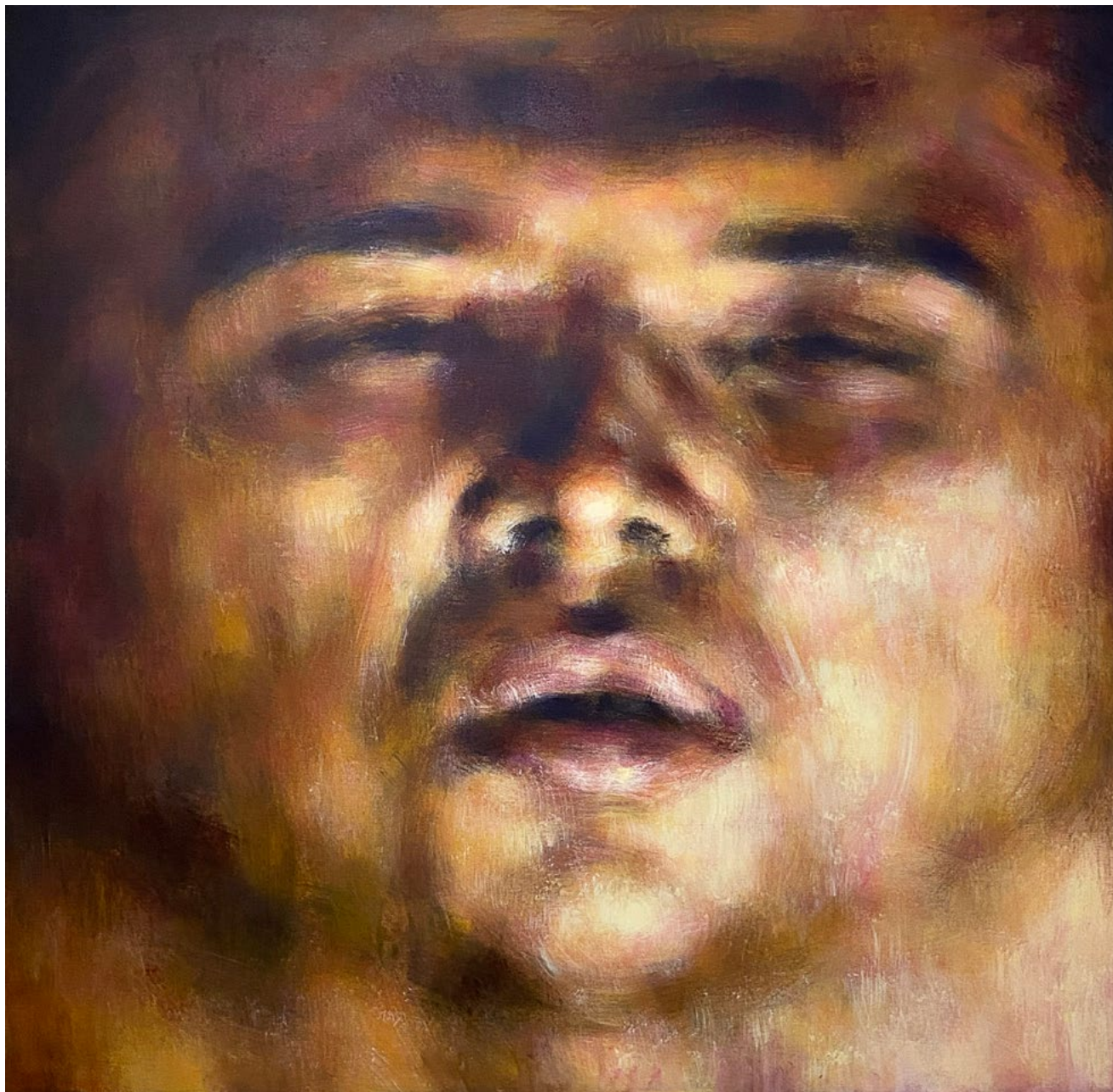
kázatosabb vállalat: Spike Jonze filmjének szerencsétlen főszereplője, a pénzhiánnyal küzdő marionettművész, az *uncanny* hivatásos ébrentartója, egy iroda falába vájt alagúton keresztül jut el Malkovich fejébe, de a kalandért végül aránytalanul magas árat fizet. A közös entitás jegyében a Magyar Képzőművészeti Egyetem főépületének terpen-tinszagú laboratóriumában hat fiatal alkotó vállalkozott

ONÓZÓ Csenge:
Three Forgotten Baddies, 2025,
olaj, vászon,
120×145 cm
Fotó: Lakó Dorka
HUNGART © 2025



¹ A kiállítás címét a résztvevők megaláztatására a cettis sorshúzás generálta.





BÁLINT Norbert-
László: *Avulsio*,
2025, akril, vászon,
90×90 cm
HUNGART © 2025



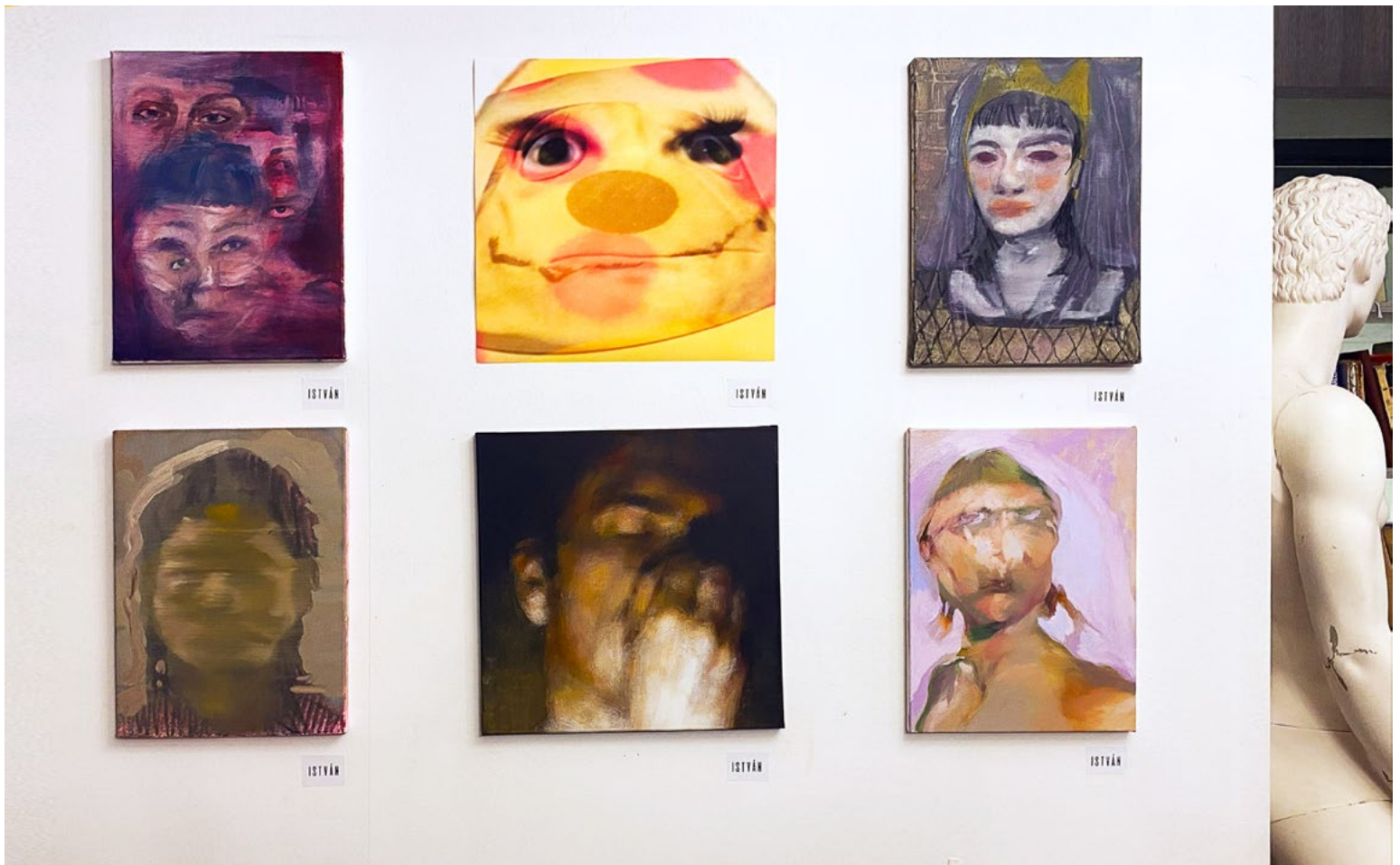
arra, hogy az Én-konstrukciók kocsonyás keltetőjéből létrehozza ISTVÁNT a kollektív hallucináció jelszavával feltört kódok révén: ISTVÁN hús-vér vásznak felületén előzte be az algoritmus rendőregységeit, mielőtt letiltották volna saját profiljából. Off Luca Teodóra, Onozó Csenge, Kókai Lili, Szécsi Ödön, Bálint Norbert-László és Lakó Dorka régóta érlelődő és mutálódó projektje a szimuláció és valóság keresztútjain teszi tapinthatóvá a kísérteties *elkülönböződés* digitális tartományát: a fotóalapú kollázs műfaja ritkán olyan taktilis, mint ebben a karnális és klausztrófiás szuterénben. Victor Frankenstein olyan rossz apa volt, hogy még nevet sem adott teremtményének, ISTVÁN viszont egy cetlinek köszönheti létezését, hiszen egy sorsolás esetlegessége hívta életre, akárcsak a véletlenül követőinek tétova gesztusa az antiművészet mozgalmának elnevezését, mikor is 1916 tavaszán a zürichi Cabaret Voltaire-ben Richard Huelsenbeck és/vagy Hugo Ball a francia enciklopédia egyik lapjára bökött, és megszületett a DADA a kettős igénylés visszavonhatatlanságával, miközben a sarokban Sa-

muel Rosenstock – aki Tristan Tzara néven magával hozta a szomorúságot Romániából – készen állt rá, hogy darabjaira szedje szét a nyelvet, mert az már nem volt jó semmire.

„Az emberi test történetét végigkísérő protézisek között kétségtelenül a legrégebbi a képmás” – írja Baudrillard² a reflektált paranoia jegyében. Ily módon az ember „már csak protéziseinek végtelen sora”. Valójában a „portré lényege nem egy szubjektum ábrázolása: hanem mindenkor a szubjektivitás vagy az önmaga-lét mint olyan létrehozása” (Nancy).³ Halványan dereng, hogy valaha rendelkezünk szubjektummal, mielőtt minden bekerült volna a turmixgépbe, miként Kókai Lili állatsimogatójában (*Pet-thing*, 2024) az emberéhez legközelebb álló fogazatú disznók és a közönség tetszőlegesen felcserélhető, hiszen már megmondta a budapesti látnok is, hogy „honnan ember és meddig állat, azt a jó ég tudja nálad” – majd kilépett a vakító fénybe, hogy langyos plazmatóban egyesüljön a sokasággal. Túl sokáig voltunk egyedül, ezért a „posztmodern új normatív utópiát talál magának a »sokaságöröm«

2 Jean Baudrillard: *A Rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*. Ford. Klimó Ágnes. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, 99.

3 Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. Ford. Seregi Tamás. Műcsarnok, Budapest, 2010, 19.



↑
Istvánok csarnoka (OFF Luca Teodóra, ONOZÓ Csenge, LAKÓ Dorka, SZÉCSI Ödön, BÁLINT Norbert-László, KÓKAI Lili)
Fotó: Lakó Dorka

→
KÓKAI Lili: *Hústorony*, 2025, mázas kerámia, 35×25×25 cm
Fotó: Lakó Dorka
HUNGART © 2025

alakjában” (Nemes Z. Mária).⁴ A posztbaconi örvényben az arc nem szerkezet többé, hanem szétnyomott rágógumi, rugalmas Slime, magára hagyott, kimeredt őspuding, vagy ahogy Friedrich Wilhelm Joseph Schelling fogalmaz: „az ember átmeneti lény abban az értelemben, hogy eredeti helye a cseppfolyós és szilárd szféra között jelöltetett ki.”⁵ A *Hústorony* (2024) kerámiájának formátlan hálózata nem egyvalaki húsa, hanem mindenkié, miért pont ISTVÁNé ne lehetne, ahogy összefagyott művészettörténeti nyesedékekből magára talál a hűtőlada mélyén.

Kamera által homályosan látunk, de a kiállítók a tárlaton belüli ciklusként intim méretű önarcképekkel hozzák közös nevezőre a kényelmetlen határterületek képalkotási együtthatóit, így ezek az önportrék leginkább ISTVÁNra emlékeztetnek. A Cosimo de' Medicinek, a kiváló bankszakembernek tulajdonított mondás szerint, „minden festő önmagát festi” vagyis „minden festmény önarckép”, ám érdemes fontolóra venni Jean-Luc Nancy kiegészítését: „mindig csak egy tőlem távollévő és rajtam kívül lévő arcban »hasonlítok önmagamra«, nem visszatükröződésként



⁴ Nemes Z. Mária: *Vírussá válás. A karanténsubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában. Apertúra*, 2020. ősz. <https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virus-sa-valas-a-karantenzsubjektum-mediaantropologijaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/>

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, 299.

tehát, hanem egy olyan portré formájában, amit önmagam előtt, mindig önmagamot megelőzően hordozok. A portré ezt a megelőzést, ezt a megelőzöttséget festi meg, ezt az előrenyúló orrot, amely a kívül áramában megnyitja azt az érzékeny barázdát, amit aztán az »önmaga« gyorsan eltöröl.⁶ Azt is mondhatjuk, a legtalálhatóbb önarcképet a MÁSIK festi, ahogy Adrian Ghenie „vangoghabb” portrét készített Van Goghról, mint Van Gogh. Onozó Csenge ikonszerű layereinek összeolvadása azt a pillanatot rögzíti, amikor nemlétező háziállatunk elkezd ránk hasonlítani, hiszen „egy portré [...] nem azért hasonlít az archoz, mert hasonlóvá válik hozzá – a hasonlóság csupán a portréval kezdődik és létezik, illetve csak benne, a hasonlóság az ő műve, dicsősége vagy kegyvesztettsége, amely azt a tényt fejezi ki, hogy az arc nincs ott, hogy távol van, hogy csak a hiány alapján jelenik meg, s pontosan ez a hiány a hasonlóság.”⁷ Freud 1919-es tanulmányában megemlíti, hogy az *unheimlich*, azaz a kísérteties az ismétlési kényszer és az animizmus velejárója, vagyis az uncanny originális hordozói a Gizmó és robot közti határmezsgyéből kirajzó Furbyk is. A Furby-pokolban mindig ünnep van, de a tisztázatlan viszonyokkal traumatizált csapat elkésett a párterápiával: a Furby ugyan alapvetően közlékeny, de nem változik. A Furby mesterséges, ám korlátozott intelligenciája otthonos reflexiót kínál a tőle nem messze lévő, lábszártetoválásként létező macska problémájára: a lineárisan megírt nagy művészeti narratívák vajon kioltják-e az iróniára és a szolidaritásra való képességet? Doo-dah! – válaszolja nyúlós cukorkahangon.

Joë Bousquet költő a következőt vallotta: „a fájdalom már jóval énelőttem létezett, és én csak azért születtem meg, hogy formát adjak neki”,⁸ Elias Canetti pedig egy olyan korpuszt képzel el, ahol „az ember összes természetes nyílása” sebként funkcionál.⁹ Off Luca Teodóra *Testbe zárt lélek* (2023) című művén a test már nem a Pál apostol által templomnak tartott menedék, hanem börtön, és annak is romos: a menekülési útvonal egy zavarba ejtően esztétikus seb vagy véraláfutás, ugyanakkor ezek a végtaglányek megszabadítanak a fej és az identitás terhétől. „Ez a töredékesség megszünteti az Egész metafizikáját, miközben az emberi alak középpont nélküliségére hívja fel a figyelmet. Arra az eksztatikus felismerésre, hogy az isteni hasonlóság csak a kezdet és a vég »időn kívüliségében« adódik, de ez csupán egy humanista és/vagy keresztény antropológia szempontjából minősülhet tragikus hiánypasztalatnak.”¹⁰ ISTVÁN a történelem előtt és után van egyszerre, így nem az államalapítás *elszenvedője*, hiszen nincs is feje, amire rá lehetne húzni a koronát. Egyáltalán, „milyen jogot formál a fejem arra, hogy egyenlő legyek velem?” – mondja Polanski lakója,¹¹ aki végül radikális idegenségélményéből vezérelve kétszer is leveti magát a gangos társasház erkélyéről. A cím nélküli, rózsaszínre festett kerámia ISTVÁN jókedvű lárváállapota, a szervek nélküli test modellje, az az ígéret, melyre Artaud mindig is vágyott: a szervek nélküli test „szerveződés és szervezet nélküli, nem-hierarchikus testet jelöl: a felszínek, folya-

dékok, intenzitások, impulzusok, készletések kaotikus, a szubjektum számára nem irányítható és nem is áttekinthető világát” (Bényei Tamás).¹² az SznT nem más, mint maga ISTVÁN, a „szürrealista képzelet óriástojsása”, amiből kiáramlik az egész kiállítás.

Bálint Norbert-László ködös alakjai, épp ezt a töredék-esztétikát teszik teljessé: a *Vestige* (2025) csökevényes modellje, mintha a *Twin Peaks*ből szökött volna el remegő gyertyafénnyel megvilágított rejtekébe: Félkarú Mike rosszszindulatú szellem, aki, miután meglátta a Jó arcát, megvált tetoválással terhelt karjától, és ehhez egy Phillip Gerald nevű férfi testét használta közlekedési eszközként. Én vagyok a Kar! – mondta visszafelé a Törpe, majd eltűnt a vegyesbolt feletti vörös függöny mögött, hogy örökre beférközzön éberálminkba. A rembrandti meghittség minden rettenetét megtestesítő *Avulsio* (2025) kiterített arca maszkként is használható, hiszen AKÁRKIK lehetünk, ha *maszkafanderrel* akarjuk becsapni a kontroll és a megfigyelés elkötelezett híveit. Lakó Dorka bohócfestményein Anna Margit és Georges Rouault felváltva sír a fátyolos sminkrétegek alatt: „A maszk bataille-i értelemben vett inkarnációja abban áll, hogy a maszk nélküli arc álarcszerűen ábrázolja önmagát, miközben maga is álarcává válik, méghozzá »az arc álarcává«” (Belting).¹³ A maszk a bizonytalanságkeltés és a decentralizáció eszköze, de még a *Fantom* (2025) finom álompoétikájában is felsejlik a Harlekin rombuszhálós jelmeze, a szimuláció egykori szomorú szimbóluma. A mesterséges intelligencia véget nem érő álma a Google Deep Dream programmal kezdődött, majd a mesterséges ideghálózat (artificial neural network, azaz ANN) gyökerű, gépi tanuláson alapuló képgeneráló programok legújabb generációja 2022-ben elhozta a *generatív mesterséges intelligenciák* forradalmát, ám Szécsi Ödön festményei expresszív erővel jelzik, hogy a GÉP nem kényszerít bennünket inszomniára, miközben visszaveszünk tőle a montázsvelvet, hogy ismét a kézműves jelhagyás igájába hajtsuk: „a hasonmás rémképpé vált, ahogy az istenek vallásuk bukása után démonok lesznek.”¹⁴ A *Falu szélén I-II.* (2025) a gólemszabásminták robusztuságával tárja fel az elszenesedett múlt és jövő lehetőségeit, de nem az ember bevégződését viszi színre, hanem annak folyamatszerűségét, sokmagvúságát demonstrálja, így ez a falu a mcluhani Világfalú információval átszótt és összezugszorodott bolygójának kiesőbb vidékeit is lefedti. Paul Virilio már csaknem harminc éve tudta, hogy a világháló vagy a közösségi oldalak képarzenálja nem más, mint a „valós világ látszatainak optikai kiterjesztése”,¹⁵ ahol nincsenek többé életlen sarkok, árnyékos részek, és hiányzik a felejtés jótékony szűrője, vagyis az egyik legfontosabb kreatív eszközünk, amely enyhíteni képes a halálos transzparenciát: ISTVÁN portréja elmaszatolt formákból és zajos gesztusokból építkező, alig kivehető, illékony és megfoghatatlan alakzat, mégse volt soha senki *ennyire* ismerős.

A megjelenést a B. Braun támogatta.

6 Jean-Luc Nancy, i. m., 25.

7 Jean-Luc Nancy, i. m., 20.

8 Bartók Imre: Krisztus találkozik a cenobitákkal a játszótéren. *Műút portál*, 2013. október 18. <http://www.muut.hu/?p=3814>

9 Elias Canetti: *Feljegyzések*. Ford. Halasi Zoltán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 84.

10 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Prae Kiadó, Budapest, 2019, 243-244.

11 Roman Polanski: *A lakó* (1976).

12 Bényei Tamás: Az utolsó krimi. In Philip K. Dick: *Álmodnak-e az androidok elektromos bányákkal?* Ford. Pék Zoltán. Agave Könyvek, Budapest, 2005, 185. Idézett szöveg: Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press, Cambridge, 1991, 136.

13 Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 39.

14 Sigmund Freud: *A kísérteties*. In *Sigmund Freud művei, IX.* Filum, Budapest, 2001, 262.

15 Paul Virilio: *Az információs bomba*. Ford. Ádám Anikó. Magus Design Stúdió, Budapest, 2002, 19.

A „prekárius” kifejezés annyit jelent: bizonytalan, határozatlan, ingadozó, a körülmények szeszélyétől függő. Ez a sokoldalú divatszó évről évre újra felbukkan, és nem véletlen, hogy könnyen kapcsolódik a művészeti folyóiratok szerkesztőinek és szervezőinek mindennapjaihoz: tömören jelzi azt az állapotot, amelyben a lapkészítés legtöbbször zajlik – a háttérben futó láthatatlan kompromisszumokat, az állandó újratervezést és a mindig ideiglenes stabilitást.

A folyóirat első pillantásra mégis az állandóság látszatát kelti. Lapszámait az intézmények csendjében találják meg természetes közegüket: könyvtári polcokon sütkéreznek a beeső fényben, kartondobozok mélyén lapulnak remittendaként, vastkosabb kötetek közé ékelődve húzzák meg magukat a könyvespolc vékony réseiben, őrizve az elmúlt évek fokozatosan halványuló dokumentumait. Néha kávéasztalokon terülnek szét a tárgyak közé vegyülve, mintha a mindennapi környezet részévé válnának. Innen nézve a nyomtatott sajtó tartósságot és megingathatatlanságot sugall, mintha a jelen bizonytalanságai nem érintenék.

Éppen ezért nehéz lemosni róla a stabilitás „mahagónifényét”, és észrevenni azt a fénypásmát, amely a jövőjére irányul. A konkrét szövegek gondozása és a fennmaradás kérdéseinek mérlegelése, az idő- és energiaigényes, aprólékos, szinte szerzetesi, láthatatlan munka, valamint az átfogó stratégiai gondolkodás közötti folyamatos egyensúlyozás mind hozzátartozik az olykor nehezen belátható kilátások komplex képéhez. A nyomtatott lap tehát nem csupán tárgyi jelenlétként létezik, hanem egy törekeny ökoszisztémaként is, ahol a bizonytalanság és az állandóság folyamatosan egymásra vetül.

Sokan technooptimista lelkesedéssel az interneten működtetett platformokat tekintik a következő lépésnek, a nyomtatott sajtót pedig egy korábbi paradigma maradványának. Mégis egyértelművé válik, hogy az online tartalom nem feltétlenül előremutató, sokkal inkább egy újabb tér, ahol ugyanazok a problémák jelennek meg: csökken az olvasóközönség, elburjánzik a figyelemökönómia, és a kritikai beszéd olykor a mondatokból aforizmákat, az aforizmákból mémeket gyártó reflexekre redukálódik. Gyakran meglegyszünk egy jól „piárolható” töredékkel, miközben a valós, szakmai tartalom nem tükröződik teljesen.

Az *Új Művészet* szerkesztőségében különösen fontosnak éreztük – a prekárius helyzetünkben fakadó létbizonytalanságot figyelembe véve –, hogy az év utolsó lapszámában dokumentáljuk a hazai művészeti írás fórumait vezető szerkesztők gondolatait. Jankó Judit és Rudolf Anica arról beszélgetett velük, hogyan néz ki mindez a gyakorlatban: miként kanyarog egy lap története, milyen láthatatlan háttérmunkák tartják egyben, és hogyan lavíroznak a mindennapi bizonytalanságok között.

A megszólalók – Hajdu István (*Balkon*), Topor Tünde (*Artmagazin*), András Gábor (*Műértő*), valamint Rudolf Anica és Pataki Gábor (*Új Művészet*) – nem csupán saját intézményük helyzetét mutatják be, hanem azt is feltérképezik, hogyan alkalmazkodtak és viszonyulnak ma a folyamatosan változó környezethez. A beszélgetések így nem egyszerű szerkesztői portrék, hanem az intézményi működés, a motivációk és a kihívások átfogó képei, amelyek segítenek megérteni, hogyan mozgatja és nehezíti a hazai kritika és művészeti írás útját a bizonytalanság és a tünékeny állandóság hullámmása, nyitva hagyva a kérdést, hogy merre tart a képzőművészeti folyóiratok útja.

A szerkesztőség

Rudolf Anica

Benne voltunk a világban

Beszélgetés Hajdu Istvánnal a *Balkon*-ról

A rendszerváltást követő első évtizedben több képzőművészeti folyóirat is megalakult: elsőként az *Új Művészet*, majd néhány évvel később, 1993-ban a *Balkon* – majd nem sokra rá követte ezeket a *Műértő* és az *Artmagazin*. A *Balkon* főszerkesztőjével, Hajdu Istvánnal a lapalapítás körülményeiről, az inspirációkról, a kritikáról és a nemzetközi jelenlétről beszélgettünk.

A 80-as évek végén járunk. Mi előzte meg a lapalapítást?

Hajdu István: A *Művészet* című folyóirattal szembeni elégedetlenség, ami a Képző- és Iparművészek Szövetségének Művészeti Írói Szakosztályában alakult ki. A szakosztály – ennek akkor Németh Lajos volt a titkára, aztán később, amikor Kállai Ernő Körré alakult, akkor Fitz Péter lett –, úgy gondolta, hogy miután a *Művészet* a Szövetség lapja, így „jogunk van elvenni” Rideg Gábortól a főszerkesztőséget. Kiadtunk egy nyilatkozatot, amiben a szerkesztőség lemondását követeltük. Ennek a kivonata a *Magyar Nemzet*ben is megjelent.

Aztán valami pályázatfélélet írtunk ki, amire többen jelentkeztek, és hát, ma már nem titok, a többségünk Bán András kandidálását fogadta volna el, ha Bán kandidált volna, de mint kiderült, ő ezt nem tette meg, pedig őt tartottuk volna szinte mindannyian a legalkalmasabbnak. Sinkovits Péter, mint a folyóirat „ösmunkatársa”, viszont jelentkezett, és végül ő lett a főszerkesztő. Azonban egy-két éven belül kiderült, hogy nem változott semmi: hiába lett a lap neve *Új Művészet*, nagyjából ugyanaz maradt minden.

Az *Új Művészet* szerinted tehát a *Művészet* „egyenestől lezártja” volt, kivonva be-

lőle a 80-as évek korszakát?

HI: Igen. Persze némiképp letért a kultúrideológia által megszabott útról, és megváltozott valamelyest tipográfiaiban és tartalmában, azaz modernizálta magát, de nagyjából ugyanaz maradt.

Szerintem a 90-es évek *Új Művészete* amolyan „korrekt középszer”. Eget rengető izgalom nincs benne, de becsülettel teljesíti az elvárásokat.

HI: Pontosan ezzel kapcsolatban alakult ki élénk elégedetlenség. Néhányan akkor úgy gondoltuk, hogy csinálunk egy másik újságot. Pár név, akikre emlékszem: Forgács Éva,

Keserü Katalin, Néray Katalin, Kovács Péter, Kovalovszky Márta, Pernecky Géza, Fitz Péter meg én, és még hívtunk néhány aktív vagy kevésbé aktív szerzőt, például ott volt Sebők Zoltán is, aki akkoriban települt át a Vajdaságból. Egy olyan lapot képzeltünk el, amely valóban a kortárs, és csak a kortárs művészettel foglalkozik, és nem alkalmazkodik a múzeumi és a műkereskedelmi elvárásokhoz.

Úgy tudom, te már ezt megelőzően is alapítottál lapot. Azzal mi lett?

HI: Alig a rendszerváltás után már volt egy minisztériumi lapengedélyem *H-Art* címen, és Veszely Ferenc tervei alapján el is készült a layout. De ugyanazokban a hetekben-hónapokban, amikor elindult volna ez a lap, kiderült, hogy a Magyar Televízió *H/arc-képek* címen indít kulturális műsort Szemadám György szerkesztésével, és a névbeli hasonlóság miatt újra kellett kezdeni a tervezést. Így hát, miután többször találkoztunk az előbb felsoroltakkal – és bár különböző generációhoz tartoztunk és eltérő háttérrel rendelkezünk, mégis volt valami kohézió közöttünk –, „komolyra fordítottuk a szándékot”. Mivel nekem megvolt a bejegyzett engedélyem és a laptervem, illetve a kiadói praxisom miatt is – akkor már majdnem húsz éve könyvkiadóban dolgoztam, és viszonylag sokat publikáltam – rám esett a választás, legyek én a főszerkesztő. A többieknek is lehetett volna erre vágya, de mindegyiküknek volt múzeumi vagy más állása, amivel az nem nagyon fért össze, hogy még egy lapot is csináljanak. Mondhatnám azt is, hogy számomra ez kitüntetés volt, és azt is, hogy „jobb híján”. A javaslatomra *Balkon* címen beadtunk egy kérelmet a minisztériumba, amelyre rövidesen meg is jött az engedély, úgyhogy nekem két lapengedélyem is van.

Mi volt az előkép, és miért *Balkon*?

HI: Az volt az elképzelésem, és ezt a többiek is elfogadták, hogy a korábban *L'art vivant*, aztán *Artpress* című, abszolút működőképes és a nemzetközi szinten is remekül prosperáló lapnak a koncepcióját – ezt a 70-es évek eleje óta ismertem, svájci rokonaim előfizették nekem – vegyük át. Az első néhány szám valóban hasonlított az *Artpress*-re. Fekete-fehér volt, nemcsak a pénz szűkössége miatt, hanem koncepciózusan. Az akkori magyar nyomdaviszonyok közepette amúgy sem lehetett volna színhű reprodukciókat kivitelezni. A Képzőművészeti Kiadó főszerkesztője voltam, így pontosan tudtam, hogy délibábos álom volna a reprodukciókra különösebb információt bízni, ehelyett arra gondoltam, hogy legyen fekete-fehér, ami információértékkel bír, és az aztán kiegészül a szöveggel. Az lett a nyomdatechnikailag is érdekes ötlet, hogy nem két, hanem három színnel nyomják az újságot, tehát a fekete-fehér fölött volt egy vajszínű, lakkszerű réteg, ami miatt furcsa plaszticitást kaptak a képek.

A rovatok is nagyjából olyanok voltak, mint az *Artpress*-ben. És megállapodtunk, hogy Fitz Péter, aki akkoriban rendkívül aktív volt

(a televízióban képzőművészeti riportműsort szerkesztett *Írisz* címmel), legyen az egyik szerkesztő Sebők Zoltán és Zwickl András mellett. Az egyetlen, amihez ragaszkodtam, és ez máig érvényes, de a többiek is meg voltak ebben nyugodva, hogy Eln Ferenc legyen a grafikus. Nekem és neki is voltak kapcsolatai a váci nyomdával, amely főként litográfiákat, grafikákat nyomtatott. Lelkesen elvállalták a *Balkont*, beszerezték gépeket. Nagyon naivak voltunk, mert az első néhány szám kétezer példányban jelent meg. Akkoriban volt még az emberben egy olyan hit, hogy nemcsak a képzőművészeket érdekelheti a képzőművészet, hanem az egész értelmiséget. De két-három szám után be kellett látnunk, hogy ez egy szűzlányos gondolat volt. A fiatal írók többségének például semmiféle kapcsolata nem volt a kortárs képzőművészekkel, vagy csak azokkal a figurákkal, akikkel együtt ittak vagy fociztak.

Ennek ellenére közvetítők akartunk lenni a „kortárs résztvevők” vagy „részlet vevő kortársak” között. Néhány évvel később aztán sikerült is: a kezdetektől szoros kapcsolatot ápolunk a Fiatal Képzőművészek Stúdiójával, akik a Bajcsyn lévő Stúdió Galériában rendezték meg a *Gallery by Night* című kiállításokat. A *Balkon* és a Stúdió csinált is közösen egy ötnapos „by Night” sorozatot, amelyen fiatal költők-írók kortárs képzőművészekkel állítottak ki. Vagy a szövegek vonatkoztak a vizualitásra, vagy fordítva. Nem állítom, hogy ezzel megváltottuk volna a világot, de legalább látszatát keltettük annak, hogy a generációk és a társművészetek között lehet valami kapcsolat.

A *Balkon* cím is ebből származik, amit megpróbáltam az első szám beköszönő cikkében is megfogalmazni: van egy struktúra, egy épület, és abból kilóg egy felület, tér, ahonnan körbetekinthetsz. 1991-ben Párizsban megismerkedtem a svájci, *Parkett* című folyóirat főszerkesztőjével, Jacqueline Burckhardttal, a fantasztikus kultúrtörténész Jacob Burckhardt szépunokájával. A lap a címadást illetően ugyanezen az alapon működött: van egy alap, a parkett, ahol zajlanak a dolgok. Hasonlóan, aki kiáll a balkonra és körbenéz, annak a szeme elé tárulnak az események, lesz rálátása a világra. De ha már a *Parkett*, akkor azt hozzá kell tenni a dolog szociológiai háttéréhez, hogy az a hit, hogy itt a kortárs magyar értelmiség majd rároppen az újságra, és plusznyomásokkal kell kielégíteni az információéhségét, nem jött be, és pont a *Parkett* volt az egyik intő jel arra, hogy Magyarország ezt nem is lehet megcsinálni. Mert bár akkoriban volt már valamiféle gyűjtői kör, de az nem éppen jelen idejű művészetet gyűjtött, hanem, mondjuk, az Európai Iskolát, vagy épp kezdte érteni a 60-as éveket. A 90-es évek kortárs magyar művészetét nem nagyon gyűjtötték, mi pedig elsősorban a jelennel akartunk foglalkozni.

Volt ilyen célotok: formálni a gyűjtők ízlését? Edukálni őket?

HI: Nem volt. A szerkesztőtársakkal egyetértésben úgy gondoltuk, hogy ezt csinálja az *Új Művészet*. A kereskedelmi galériákkal, a gyűjtőkkel, az értébecsléssel bajlódjanak ők. A kezdetektől egészen nyilvánvaló volt, és ebben én máig abszolút következetes vagyok, hogy a *Balkon* nem kereskedelmi, tehát nem promóciós, nem kajaánló és nem lobbista. De visszatérve a *Parkett*-ből meg az egyéb nyugat-európai és amerikai folyóiratokból leszűrt tanulságokhoz, ezeknek a gazdag lapoknak minden ötödik oldala olyan hirdetést közölt, aminek a tárgya Magyarországon szinte nem is létezett – Rolls-Royce-t, Mercedest, schaffhauseni órát... Persze azt is tudtam, hogy micsoda apparátus működik azért, hogy ezeket a hirdetéseket megszerezzék, és micsoda kompromisszumokat kell kötniük mindezért. Nálunk, úgy rémlik, hogy a 32 év alatt két hirdetés jelent meg, ami kereskedelminek számít. Az egyikre nem emlékszem, a másik pedig a Humanic cipőkereskedés hirdetése volt. De ez is baráti alapon ment, mert Tolvaly Ernő felesége volt ott a hirdetési menedzser, és hát filléreket adtak. Ez azért is fontos, mert mi tisztán csak a fővárostól, Sorostól és az államtól kapott pénzből éltünk. Volt két-három alkalom, amikor a Goethe Intézet támogatott, de nem hirdetéssel, hanem kifizették a fordításokat, például a Beuys-évforduló kapcsán.

Céges vagy bankos támogatás sem volt?

HI: A kezdetekben még volt néhány bank – amelyek kortársat gyűjtöttek –, de ezek sem hirdetéssel, hanem alapítványi támogatással szálltak be. A Hypobank volt az egyik, ők Maupertert meg Nádlert vásároltak. De ezek csak pár tízezer forintos összegek voltak.

Évi tíz számmal indult el az újság. A negyedik megjelenés után álltunk át a színesre, mert a nyomda rávett bennünket, és a grafikus is arra jutott, hogy jó lenne színesnek lenni. És voltak festők, akik jelezték, hogy nekik is jobb lenne. Közben a váci nyomda technikája is egyre fejlődött, így már nem kellett attól félni, hogy minden vörösben úszik, vagy túlnyomják a feketét. Elkezdtek a képek valamire hasonlítani, még ha nem is az eredetire. Viszont ezzel párhuzamosan az árat persze megemelték.

Mindeközben az állam szemében kezdett megváltozni a megítélésünk, és egyre kevesebb pénzt kaptunk. A fővárosi közgyűlés is átalakult, így az addigi legfőbb támogatónk kiesett. Az előfizetők száma pedig nemhogy nem nőtt, de csökkent. Mindenki ingyen kérte az újságokat – jellemző, hogy a szolidaritásnak nyoma sem volt. Az eredeti, hihetetlen naiv elképzelésünkéből, miszerint az Alapnak mintegy hatezer, a Szövetségnek meg, azt hiszem, kétezeröt száz tagjának a fele biztosan előfizet, és akkor mi rendben vagyunk, semmi nem lett.

De volt még egy, amivel rendszeresen alávág-tunk a kezdeti népszerűségünknek. 1994-ben Keserü Katalin volt a Múcsarnok igazgatója. Rendezett egy bemutató kiállítást, és én a *Beszélő*-ben nekiugrottam. És azok, akikkel alapítottuk a lapot – bár nem voltak benne a

szerkesztésben, de tanácsokkal, susmusokkal jobbról-balról próbáltak befolyásolni -, ez a sok szakértőből álló, kvázi baráti társaság rávette, hogy a *Balkon* valljon színt, és írja meg, hogy ez tűrhetetlen, Keserü Katalint váltsák le! Szó szerint ez volt a vágy. Az eleve benne volt az én elképzelésemben és a többiekében is, hogy miután az *Új Művészet* képtelen rendszer kritikákat írni - egyrészt azért, mert Sinkovits Péter a főszerkesztő, másrészt olyan szerzőik vannak, akik erre alkalmatlanok -, így a mi feladatunk, hogy igazi, békebeli, normális kritikákat írjunk kiállításokról, könyvekről, koncertekről (akkor tényleg ilyen széles spektrumon működött a dolog). De amikor ki lett találva, hogy neki kell ugrani Keserü torkának, rettentő vita alakult ki. Én azt mondtam, hogy a *Balkon* ne foglaljon állást, ők pedig kapacitáltak, hogy írjam meg. Nemet mondtam. Aztán Pernecky jelentkezett, hogy hát, ő megírja. És iszonyatosan leszúrta a Keserüt... Szóval az durva cikk volt. És nem volt aláírva, csak annyi, hogy „A szerkesztőség”. Máig nem értem, hogy Géza miért nem vállalta. Ráadásul mindenki azt hitte, hogy én írtam, ez így terjedt el. Megtámadtak, lesztálinistáztak napilapban, a Magyar Rádió *Gondolatjel* című műsorában... Kínos volt. Mindehhez hozzátartozik: Keserü ellen amúgy akkor már beindult a teljes kulturális adminisztráció, hivatkoztak is a *Balkonra* és a *Beszélőre*, s hamarosan leváltották. Ez seb lett egy kicsi társadalmon, a kortárs művészetben belül, amit vakargattunk és fölpiszkáltunk, és vértett, és mindenki beleturkált egy kicsit... A dolog odáig fajult, romlott, savanyodott, hogy nem sokkal később kiszállt a szerkesztésből Sebők Zoli, amit nagyon sajnáltam.

És a többi kolléga?

HI: Ebben a békében viszonylag korán elkezdett recsegní valami. És ezzel párhuzamosan jött aztán a másik, hogy meglazult a kapcsolatunk Fitz Péterrel és Almási Évával (akik házaspár voltak). Almásin nagyon sok múlott, ő volt a kiadó, tehát ő csinálta az adminisztrációt, beleértve a terjesztést, a könyvelést, a nyomdai kapcsolattartást. De feszültségek keletkeztek, és akkor szakítottunk. Ami fájdalommentes volt, mert Fitz „megkapta” a Kiscelli Múzeumot, Éva meg a kiadóját, az Enciklopédiát fejlesztette, és egész jó dolgokat adott ki. Tehát számukra a *Balkon* igazán már nem volt fontos. Ekkor jött Szipőcs Kriszta, és ő hozta Százados Lászlót. Krisztát aztán öt-hat éve Hermann Veronika váltotta. A *Balkonnak* soha nem volt négy-öt-nél több szerkesztője.

A lap persze rengeteget változott fizikailag. Azt zseniálisnak tartom, ahogyan Eln Frici időről időre egyszer csak megrázza magát, és átalakít valamit. Ezeket többnyire megbeszéljük. Közöttünk tényleg van egy abszolút működő harmónia. De a szerkesztőkkel is végeredményben.

Kik írtak a lapba? Ki volt adva a szerkesztőknek, hogy hajtsanak fel minél több új szerzőt?

HI: Egyrészt igen. És sokan jelentkeztek. A vicc az volt, hogy Sinkovits Péter abban a pillanatban, hogy megtudta, létezik a *Balkon*, majd meglátta a Kossuth Klubban az első, szerintem gyönyörű számot - máig ilyen szép lap nem volt Magyarországon, na jó, viccelek -, akkor az *Új Művészet* állandó szerzőinek vagy legalábbis a viszonylag gyakran publikáló szerzőknek megtiltotta, hogy írjanak a *Balkonba*. Tehát új szerzőket kellett keresni. Ami azért nem volt olyan rettenetesen bonyolult, mert elkezdődött az, amit mi nagyon akartunk, hogy irodalmárok, zenetudósok, táncművészzel foglalkozók is írjanak a lapba. És elkezdtek írni. Például Wilhelm András zenetörténész rendszeresen publikált. Vagy - már senki nem emlékszik rá - Korányi Tamás zenei szerkesztő, aki az akkori Magyar Rádióban dolgozott, és hihetetlenül jól ismerte a kortárs zenét, rendszeresen írt frissen megjelent CD-kről. És fiatal, éppen végzett vagy még az egyetemre járó művészettörténészek. Akkor még vezetőségi tag voltam a Fiatal Képzőművészek Stúdiójában, és onnan is jöttek fiatalok, Markója Csilla például. Jó kapcsolataink voltak, és rengeteg interjút csináltunk, amihez nagyon jó szerző kell, de az egy más műfaj. Akkor még én is elég sokat írtam. Úgy-hogy addigra lezajlott ez a Keserü elleni attack, és valahogy béke lett, elment, aki el akart menni - egyébként Sebők Zoli is rendszeresen írt tovább, és jókat. Sok fordítás is megjelent, kortárs francia, német, orosz...

Azokat ki válogatta?

HI: Főleg Sebők. Vagy én. Nekem voltak francia kapcsolataim, és jöttek írások. Szóval ezzel egy percig nem volt gond - azzal csak az utóbbi pár évben vagyunk kényszerben, hogy nincs cikk. Vagyis lenne, csak az nem nekünk való.

De azért a szerzők is megfogyatkoztak, nem? A kritikához mint műfajhoz nagyon kevesen értenek, inkább kurátori vagy PR-szövegekre van igény.

HI: Igen, és ezt én abszolút fájdalmasnak tartom. Két éve meghívtak Pécsre, a Lokatra, hogy szerepeljek mint a *Balkon* főszerkesztője.

Akkor volt 30 éves a lap.

HI: Igen, igen. Ültem ott Topor Tündével, Tayler Patrickkal, Bojár Iván Andrással és Nagy Gergellyel, és azon siránkoztam a szó legszorosabb értelmében, hogy tök értelmetlen művészeti folyóiratot csinálni, mert ez most már mind csak promóciós anyag. Persze már mi is azt csináltuk, amitől én ódzkodtam évtizedeken keresztül - hacsak nem olyan volt, mint Szegedy-Maszák Mihálynak a Lossonczy-kiállításon elhangzott megnyitója, mert az mégiscsak egy irodalmi szöveg. De az, hogy XY imába foglalja Z kis szarjait, azt miért kellene kinyomtatni...? És akkor Topor Tünde lehurrogott, mondván, a kritika nem a mi dolgunk. Nem kell megbántani a művészt. Erre csak kapkodtam a fejem, fölálltam, és elmentem. Ilyenkor elég durcás bírok lenni. Szóval kiderült, hogy ezek

úgy gondolják, hogy az újság az a haverok és a saját seggünk nyalásáról szól. Én meg nem így gondolom.

A 90-es években úgy tűnt, mintha elkezdődött volna valami. Volt néhány vita, például a technorealizmusról vagy 1990-ben a te cikked, a Szemérmetlen magyarátpróba kapcsán az Új Művészetben.

HI: Szerintem a jó szerkesztő már eleve kritikus. Megkapsz egy szöveget, azzal valamit csinálni kell. Nem a vesszőt kell kijavítani benne, az - ha van, s valaha volt is a szerkesztőségekben - a kézirat-előkészítő meg a korrektor dolga. És pontosan így gondolkodtam a kiállításokról is, hogy megnézem a kiállítását, és az a véleményem, hogy ez baromi jó. Vagy baromi rossz, és megpróbálom megfogalmazni. Soha nem gondoltam arra, hogy ezt nekem sugallja valaki, hogy én egy csapat miatt odaállok, egy csapat érdekében szürom le vagy dicsérem halálra a művészt. És emiatt aztán az se érdekelt, hogy engem támadnak. Amikor az *Új Művészetben* Sturcztól kezdve Keserü Katin át Konkoly Gyuláig a torkomnak ugrottak, nem érdekelt. Nem azért, mert én olyan okos és hős lennék, hanem ez egy meccs.

Igen, csak valaki ezt nem bírja elviselni. Illetve nincsenek meg ennek a keretei. Elolvastam szinte az egész 80-as évek Művészetét - persze az még a szocializmus ideje, egész más célokkal meg más feltételekkel - és állandóan felmerül, hogy mi a kritikus feladata. És ezen öblögetnek. Persze utána nem történik semmi, megy tovább a leíró, méltató hangvétel.

HI: Így van. De visszatérve, amikor rossz hírem kelt, akkor duruzsolni kezdtek, hogy le kéne engem váltani. De hát, engem nem lehetett leváltani. Én kaptam a lapengedélyt.

Személyesen te?

HI: A Kállai Ernő Művészeti Alapítványt én alapítottam, az enyém a lap. Nem lehet velem semmit csinálni. És ezt akkor szomorúan tudomásul vették. De nem ezért ment el Fitz és Almási. Mint mondtam, mindketten kiteljesedtek a szakmájukban. Jóban maradtunk. Péter rendszeresen hívott engem megnyitni a Kiscellibe, írtam az első katalógusba is. Szóval semmi dráma nem történt. Viszont akkor kitaláltam, és ez megint rengeteg szerzőt hozott, hogy létrehozunk egy szerkesztőbizottságot, ami, mint egy ernyő működik a védelmemben.

Kikből állt ez a védelmi ernyő?

HI: Tagja volt a bizottságnak Peternák Miklós, Tillmann JA, Gábor György, Nagy Márta, Károlyi Zsiga... és mások. És tőlük is remek szövegek jöttek. A nevük éveken át fel volt tüntetve, jelezve, hogy ez a lap nem én vagyok egy személyben, hanem áll mögöttem egy szellemi közösség. Így elszórakoztattuk magunkat 1996-97-ig. És akkor elfogyott a pénzünk. Sehonnán az égadta világon nem kaptunk semmit. Nem volt még NKA. Mire a váciak azt mondták, hogy viszlát. Már előtte egy évvel lecsökkentettük a megjelenések számát ötre-hatra. Mert nem volt pénz.

A fővárossal meg a minisztériummal, akiktől csepegték addig kis összegek, nem kellett elszámolni. Annak a pár előfizetőnek kellett mindig megírni, hogy elnézést kérünk, nem tíz, hanem hat lapszám jelenik meg.

Aztán 1996-ban jött az NKA, és onnantól kezdve dőlt a pénz. Ez persze túlzás, de volt egy év, amikor 30 milliót kaptunk. Jó, az *Új Művészet* még többet. Az mindig baromira be volt tartva, hogy kétszer vagy háromszor annyit kapott, mint a *Balkon*. Az *Új Művészet* kimondva-kimondatlanul a magyar képzőművészet „hivatalos” folyóirata volt, mi meg egy ilyen liberálisnak tartott lap voltunk. „Jó, ezeknek is adjunk valamit” – mondták. Ezt így el is képzeltem, hogy ül ott a borzalmas minisztériumi bizottság, ahol én azért viszonylag sok embert ismertem, és komolyan is gondolják, hogy mi nem írunk, mondjuk, Víg Tamásról, Sinkovits meg ír róla. Mi csak Jovánovicsról meg Pauer Gyuláról írunk, hát akkor mi nem érünk annyit, mint az, aki Varga Imrét is emberszámba veszi. És ebben igazuk volt. Ez engem sose bosszantott. Egész addig, amíg már tényleg olyan kevés pénzt kaptunk, amiből nem lehetett megcsinálni a lapot. Az fölháborító volt, és akkor már tényleg lehetett érezni, hogy e mögött nemcsak az van, hogy nagyobb a tér és az idő, amit az *Új Művészet* lefed – amiben Ferenczy Noémi, Munkácsy Mihály, de még Szabados Árpád is benne van.

Mi történt később?

HI: A váci nyomdával való szakításunk után megtaláltuk a Mester Nyomdát, amely olcsóbban és szebben, vérprofi módon kezdte nyomni az újságot. A C3 akkoriban együtt volt a Soros Irodával a Várban. Szekeres Andrea, a Soros Alapítvány munkatársa összehozott Bojana Pejić művészettörténésszel, aki Stockholmban szervezett egy kiállítást kelet- és közép-európai részvétellel. Meghívta a *Balkont*. Ha jól emlékszem, egy cikkünk keltette föl az érdeklődését, de lehet, hogy Andrea ajánlott ki. A lényeg az, hogy ki voltunk állítva egy nagy stockholmi kiállításon. De egyszerűbb, ha idézem a 2002-ben az NKA-nak benyújtott szakmai beszámoló egy részletét:

„A folyóirat az elmúlt években több ízben idegen nyelven is megjelent azzal a szándékkal, hogy a külföldi olvasó képet kaphasson az aktuális magyarországi képzőművészetéről. E számok eljutottak a legjobb európai múzeumokba, művészeti intézményekbe és kritikusokhoz, s visszhangjuk rendkívül pozitív volt. Ennek köszönhető, hogy a *Balkont*, mint »kiállítási tárgyat«, a szervezők külön is meghívták a Stockholmban 1999 októberében 24 volt szocialista ország(rész) részvételével rendezett, hatalmas kiállításra, mely a berlini fal leomlásának tizedik évfordulójára nyílt meg. Ugyanakkor német és lengyel folyóiratok az elmúlt években több, a *Balkon*-ban megjelent írást (esszéket és interjúkat) vettek át és közölték. A lap tevékenységének tárgyilagos elismerését jelzi, hogy 2000 októberében és novemberében két igen jelentős

nemzetközi eseményre kaptunk meghívást: 2000 októberében a Francia Köztársaság Külügyminisztériuma, a párizsi polgármesteri hivatal, az A.I.C.A. és a *Beaux-Arts* című folyóirat szervezésében részt vettünk azon a négynapos konferencián és kiállításon, melyet *Art 2000* címen rendeztek Párizsban a világ 35 legjelentősebb művészeti folyóiratának részvételével, majd a Stájer Ősz vendégeként a közép- és észak-európai művészeti folyóiratok találkozóján és konferenciáján, Grazban. 2001-ben ausztriai szimpózionon vettek részt a lap munkatársai, 2002 tavaszára pedig ismét Párizsba, egy nemzetközi tudományos értekezletre kapott meghívást a szerkesztőség. A folyóirat történetében 1999 különös jelentőséggel bírt: Kolozsváron megjelent a *Balkon* társlapja, a román nyelvű, évente négyszer megjelenő *Balkon/Cluj*, mely 60 százalékban a budapesti folyóirat anyagából válogat – a magyar kultúra külföldi megismertetésének hatékony eszközeként. A román lap megjelenése sajtó-, sőt, kultúr-történeti értékű tett, melynek komoly politikai vonzatai is vannak.”

A párizsi kiállításra minden folyóirat javasolhatott két kortárs művészt, akiknek a részvételével rendeztek egy nagy nemzetközi kiállítást. Mi Chilf Máriát meg Várnai Gyulát vittük, és sikere volt mind a kettőnek. Benne voltunk a világban! Aztán 2008-ban a *Beaux-Arts* 25 európai lapot – köztük bennünket – meghívott a Pommery borászat kastélyába. Ismét két magyart vihettünk (Huszár Andreát és Szabó Dorottyt). Szóval, azért ennek volt egy sármja. És erről itthon senki nem beszélt. Egyedül Cserba Júlia csinált akkor velem egy interjút az *Élet és Irodalomban*. De mindegy hiába hivatkoztam például az NKA-nál! Az a vicces, hogy az NKA mindegyik kormány alatt pont ugyanolyan konzervatív volt, és a kuratóriumot nem érdekelte semmi. És még annyit: a román *Balkon* alig két év múltán anyagi okok és „enyhe” nacionalista nyomásra megszűnt.

Jól látom, hogy te nem akartál lobbizni, vagy mondjuk úgy, megtalálni a megfelelő embereket?

HI: Sose voltam ilyen. De nem passzívitásból, hanem ehhez én szemérmes vagyok. Rosszul vagyok attól, amikor valaki magát ilyen módon előtérbe helyezi. És tudom, hogy marha sok kárt okoztam ezzel a *Balkonnak*, például azzal is, hogy nem pályáztam az MMA-nál vagy a Petőfi Ügynökségnél. Jó, de hagyjuk ezt!

Mindezekkel együtt a köztudatban mindig is a *Balkon* volt a kurrens folyóirat. Ma mi a helyzet?

HI: Ma már teljesen mindegy.

Volt tehát ez a fölévelő hőskorszak – Párizs, a román kiadás, ez az értelmiségi kör és ernyő, ami, ahogy mondod, valamelyest téged védett, de igazából a szakmaiságot meg az eredeti célokat igazolta. Hogy lett ennek vége? Egyáltalán vége lett?

HI: Nem ennek lett vége. Bak Imre szó-

használatával élve, ez a „szakma” szétoldódott. Nem akarok rettentő patetikus lenni, de hát, mi hitele van ennek a szakmának? Amikor elkezdtem a pályát, mindenki festett, meg rézkarcolt, fényképezett, vagy faragta a márványt. És – egy hülye szót fogok használni – kézügyesség kellett ahhoz, hogy befejezzon egy munkát. Azok pedig, akik írtak a művekről, dokumentálták a kiállításokat, interjúkat készítettek, legalább a központozás szabályaival megbirkóztak. Az elmúlt húsz évben viszont már semmi se kell hozzá.

Ma, a „szakma” szempontjából állati nagyok és tarkának kell lenni, és/vagy kell keresni valakit, aki jól elmagyarázza helyetted, hogy mit csinálsz. Az ilyen munkákkal és az ezekről szóló írásokkal nem tudok mit kezdeni. Az elmúlt tíz évben átmentünk a „szociálplakát” világába, a public artba... Ami nem festészet – hacsak nem Otto Dix, George Grosz vagy Anselm Kiefer csinálja. És ideológia lesz például abból, hogy valaki a testi problémáit közlésezi abból a célból, hogy a társadalom befogadja, és azért, mert ő ezt kimondja, lefesti, máris jó művésznek kell tartani... Ez túlmegy azon, amit én valaha az avantgárdról, a művészetéről, az úgynevezett „szakmáról” gondoltam. Persze tudom, ez már „generációs atavizmus” is.

Jön utánad valaki, aki jó lapot csinál majd?

HI: Biztos... Nem tudom, ha igen, az már más lesz.

Generálta maga körül a feszültséget

Interjú András Gáborral

A *Műértő* a HVG Zrt. kiadásában 1998-tól 2022-ig havonta megjelenő szakmai, művészeti és műkereskedelmi havilap volt. Elsősorban kiállításlátogatóknak, múzeumi szakembereknek, műgyűjtőknek és műtárgybefektetéssel foglalkozóknak szólt, rendszeresen szerepeltek benne kritikai elemzések és aktuális információk. 23 évfolyam főszerkesztőjével, András Gáborral tekintettük végig a folyóirat történetét.

Hogy kezdődött a *Műértő* története?

András Gábor: A kezdetekről, arról az első másfél évről, amit nem én csináltam, nem tudok sokat. A lap ötlete Hajdu Éva újságírótól származott, a HVG felfelé ívelő korszakában állt elő vele, a kiadó pedig fantáziát látott benne. 1998 októberében jött ki az első szám, 2000 elejére már beállt a válság – Hajdu Éva felmondott, és új főszerkesztőt kerestek.

Hogy találták meg Önt?

AG: Véletlen folytán. 1999-ben együtt utaztam a vonaton Velencébe a biennáléra egy társasággal, és odacsapódott hozzánk Nagy Gergő és Kozma Zsolt, akik a *Műértő*-nek voltak a munkatársai. Akkor volt még az újságnak egy négyoldalas, angol nyelvű betétlapja, és a biennáléra is készítettek egy ilyet. Talán ezer példányt is vonszoltak egy bőröndben. Hosszú volt a vonatút, megismerkedtünk, beszélgettünk, és kiderült, hogy az előző évben mondtam fel az Új Művészetnél, facér vagyok. A válság idején eszükbe jutottam, így kerültem a képbe. 2000 áprilisától vettem át a lapot.

Ön mit gondolt ezen a ponton, milyen lapot kell csinálni és kinek?

AG: Nem írtam korábban a lapba. Megnéztem, és az volt a benyomásom róla, hogy szakmailag ingatag lábakon áll. Furcsa ketősség volt benne. Egyrészt olyan volt, mint a pancsoló kisgyerek, aki élvezzi a strandot, és mindennek tapsol, aztán váratlanul és indokolatlanul lecsap egyes dolgokra. Beleártja magát olyan ingoványos témákba, hogy például mi hamis, mi nem hamis.

Az volt az eredeti elképzelés, hogy a magyar műkereskedelem majd progresszív, fejlődő piac lesz, és ennek a közegnek kell lapot csinálni. Hangsúlyozottan művészeti és műkereskedelmi lap volt, de feltételezem, hogy úgy lehetett a HVG számára vonzóvá tenni, hogy köze lesz a bizniszhez. Később kiderült, hogy ez a koncepció bukásra van ítélve.

Nekem a művészetről és a színtérrel kapcsolatos dolgokról az az alapelképzelésem, hogy vége a gyermekéveknek, elmúlt az ártatlanság kora, mindent csak reflektált módon lehet csinálni. Egy képet is csak úgy lehet festeni, ha az alkotó a teljes közeg tudatában van. Nem lehet úgy dolgozni, hogy az ember azzal, amit csinál, ne legyen kritikus vagy reflexív viszonyban. Egy művészeti lapnak is ilyennek kell lennie. Úgy futottam neki a feladatnak, hogy egyrészt szilárdabb szakmai alapokra kell helyezni a lapot, és ez azon múlik majd, hogy milyen szerzőket lehet felvonultatni, másrészt pedig azt a gyakorlatot, hogy a szövegeket a szerkesztőség átdolgozza „HVG-s stílusra”, nem szabad erőltetni. Számos olyan szerzőt lehet találni, akinek van saját elképzelése, saját felfogása, saját stílusa, tilos egyenzübbonyra szabni a cikkeket.

A kiadónak volt-e valamilyen elvárása?

AG: Elsőként az, hogy konszolidáljam a lap anyagi helyzetét. Ez nem tűnt nehéznek, mert láttam, hogy a kiadásokat radikálisan vissza lehet fogni, anélkül, hogy ez a rovására menne bárminek. Először kerültem olyan helyzetbe, hogy a lap, amelyet szerkesztetek, a céges világba van beágyazva, hiszen a *Műértő* egy keményen tőkés vállalkozásnak volt az egyik terméke.

Milyen élmény volt ezzel a világgal találkozni?

AG: Nem volt vele gondom. Megértettem, hogy ebben a lapban konkrét személyek konkrét pénze van. Professzionális dolog, és vannak bizonyos – nem szakmai, hanem szervezeti – játékszabályok, amiket nem esik nehezemre elfogadni. A lap újság formátumban jelent meg – tulajdonképpen az *Art Newspaper*-t vették alapul; az *Art Newspaper* és az *ÉS* továbbfejlesztett tördelése, rovat-szerkezete jellemezte. 24 oldal volt egy szimpla szám, és 32 oldal egy dupla. Fizikai létében ezt a drága, könnyű, de erős papírt mindenki szerette, máig nosztalgiával gon-

dolnak rá, lehetett lapozgatni, félbehajtani. A formátummal bizonyos konzekvenciák jártak. Miután újságformátum, ezért a cikkeknek adott terjedelműeknek kellett lenniük. Ezt a szerzőkkel meg kellett értetni. Mivel a napilap formátumnak szigorú a tördelése, ezért, hogy bizonyos számú reprodukció is beférjen egy-egy cikk mellé, a terjedelem nem lehetett több a megadottnál.

Eleinte rengeteg hirdetés volt a lapban, amíg a HVG-nek nagyon jól ment a hirdetésszervezés. A HVG hetilapnál, ha sok hirdetés jött be, ráemeltek az oldalszámra. A *Műértő*-nél ezt nem lehetett megcsinálni. Amikor nálunk sok hirdetés volt, kezdte kinyomni a tartalmat, erre az előfizetők protestáltak, hogy nem reklámot akarnak olvasni. Ezért korlátozni kellett, hogy lehetőleg egyharmadnál több hirdetés ne lehessen a lapban. Ez volt a fénykor, a 2000-es évek.

A hirdetések mindenféle iparágból, ágazatból jöttek?

AG: Nem okvetlenül. Eleinte voltak benne szakmai hirdetések is – galériák, aukciós házak, múzeumok, kiállítóhelyek. Egészen addig, amíg az internetes piac ezt ki nem nyírta. Aztán a 2010-es kormányváltás utáni politikai helyzetben a HVG mint liberális kiadó és a hetilap is feketeséggé vált, és akkor politikai elhatározásból eltűnedezték a hirdetőket. Ez súlyos gondot jelentett. Ekkor arra gondoltam, hogy a lécet föl kell tennünk az addiginál háromszor magasabbra, még kritikusabb tartalmat kell közölnünk, és olyan szerzők publikáljanak, akiknek a szakmai presztízse rendkívül nagy.

Volt-e olyan szerző, akit mindenképpen akart? Vagy kérdezhetem úgy is, kit miért hívott a laphoz?

AG: Nem úgy ment, hogy XY mindenképp írjon. A legelején eldöntöttem, hogy semmi nem jelenhet meg, ami nem aktuális. Magyarul, ha egy kamcsatkai kiállításról írunk, annak még legalább egy hétig nyitva kell lennie,

amikor a lapban megjelenik. Most már sokan ezt próbálják utánozni.

Gyorsan kellett dolgozni, pontosan, határidőre küldeni a cikkeket, mert benne volt a szerződésben, hogy a *Műértő*nek minden hónap első péntekjén meg kell jelennie. A témákat nem „szerzői lista” szerint adtam ki, hanem konkrét feladatok alapján. Azzal a szűkebb körrel, akik ún. „munkatársak” voltak – hogy világos legyen: ők ezért egy vasat nem kaptak a szerkesztőségtől –, minden hónapban összejöttünk, és tartottunk egy lapindító értekezletet. Ekkor mindenki hozta az ötleteit és információit, majd nagyjából kialakítottuk az adott lapszám tematikáját. Ez után a témákhoz általában én kerestem meg a legmegfelelőbb szerzőt.

Fontos volt, hogy egy-egy lapszám cikke egymással is összefüggjenek?

AG: A *Műértő* magazinjellegű lap volt, de az egyes számokban mégis volt koherencia. A kiadó is ragaszkodott ahhoz, hogy – például – legyenek állandó rovatok. Volt művészeti, kiállítási, múzeumi és műkereskedelmi, de stílári értelemben is voltak rovatok. Például a *Csók: István*, amely közös álnévként működött, és mindig másvalaki írta. Zombori Mónika kitalálta a *Tárlatvezető* rovatot, azt szintén más írta minden hónapban. Mindig volt kötelező jelleggel egy-egy portréinterjú változatos merítéssel – lehetett műkereskedelmi szereplő, művész, múzeumi szakember, bárki. Az átmenő oldalon egy-egy nagyobb terjedelmű írás jelent meg, 20–21 ezer karakter, ott már lehetett érdemben dolgokat kifejtteni.

Mindig szerepeltek az aktuális hazai és külföldi, de csakis minőségi kiállítások. A külföldiekhez megszerveztem, hogy legyenek külföldi tudósítók. Egy időben tíznél többen is küldtek menüt, hogy mi várható az adott városban a következő félévben, és abból kértem. A szerzők forgószínpad-szerűen váltakoztak, de a lényeg, hogy generációs szempontból a teljes spektrumot – Passuth Krisztinától a huszonéves kezdőig – lefedtük.

Mennyire volt ez egy saját választás? Mennyire ambicionálta, hogy a saját ízlése domináljon?

AG: Egy lapot nem lehet saját ízlés szerint csinálni, Kassák ellen is rendre fellázadtak a munkatársai. A lényeg az, hogy az adott feladatot az illető a lehető legjobban tudja megírni. Elég régóta ismerem a terepet, a fiatalokat is, mert őket tudatosan kerestem. Amihez ragaszkodtam, és 23 évig szinte minden számban sikerült is betartani, hogy minden lapszámban legyen egy új szerző. Több száz szerzővel dolgoztam, de volt egy alapgárda, akik rendszeresen írtak, mert kellett egy bázis.

A bázis létszámát tekintve hány főből állt?

AG: Harmincan lehettek. De egy olyan szerzőt, mint például András Edit vagy Horányi Attila, nem lehet úgy foglalkoztatni, mint egy újságíró, hanem személyre szabott feladatot kell adni, lehetőleg olyat, ami neki vonzó, és amit biztosan megcsinál. Ha írtak

egy évben két cikket, az már nagyon jónak számított. Ha ilyen kaliberű szerzőkből mindenki ír két cikket, akkor a lap színvonala már garantált.

A HVG hogyan reflektált a *Műértő*re?

AG: Úgy éreztem: büszkék rá, és megbecsülik. A visszajelzések és az elemzések alapján kiderült számukra, hogy piaci szempontból ez lett a vezető lap, és presztízsből is az élre ugrott.

A *Műértő* igyekezett tematizálni, vitát generálni. Mikor vette ezt észre?

AG: Ez tudatos volt. Amikor ezt a „pancsoló kisgyerek” dolgot felszámoltuk, egyre többször jelentek meg szakmailag alátámasztott, de kemény kritikák.

Markásabb és kritikusabb lett a lap.

AG: Igen, generálta maga körül a feszültséget, és a feszültség érdeklődést generált. Az olvasóközönség pedig elkezdett fiatalodni. Amikor még volt rá pénz – mint utaltam rá –, időnként felméréseket végeztünk, és látszott, hogy lassan, de biztosan megy lefelé a korhatár. Ráadásul a szintéren érdekkonfliktusok is akadtak, mindenféle, a nemes és emelkedett művészettel első pillantásra kevéssé összeegyeztethető dolog. Ezekkel is foglalkozni kellett, másrészt kritikákat kellett írni. Sok olyan konferencián ültem, ami azon nyavalygott, hogy nincs kritika, és hogy mi lehet ennek az oka. Ez nem elméleti probléma. Nekem soha nem volt ezzel problémám, a *Műértő*ben mindig volt elég kritika. Hogy mi az oka, hogy máshol alig akadt? Az oportunitizmus.

Egy halvány ellentmondás: valószínűleg oportunitizmusra kondicionálódunk, de szerzőként azt is tudom mondani, hogy nagyon kevés olyan sajtóorgánium vagy helyzet van, ahol meg is védik a szerzőt. Nincs háttér, nincs csapat, nincs védőháló. Pedig a szerző mögött kell, hogy legyen egy erős főszerkesztő és egy csapat.

AG: A HVG kiadó mögöttünk állt. Voltak perek is. Megnyertük őket.

Nyereséges termék volt?

AG: Az elején igen. Talán 2010-ig. Mikor mindenki liberót öltött, akkor kezdett financiálisan hanyatlani 2010 után. A kritikára visszatérve: ha felkértem valakit, hogy írjon meg egy cikket, akkor szinte kizárólag olyan embereket kerestem meg, akik, ha megírták a véleményüket, lehetetlen lett volna abból kihuzigálni bármit, de nem is jutott eszembe. Lejárattam volna magamat meg a lapot, ha megteszem. Olyan helyzetet teremtettünk, hogy ez fel sem merült, a kiadó pedig vállalta az adódó konfliktusokat.

Merrefelé voltak inkább konfliktusok: az üzlet felé, a műkereskedelem vagy az intézmények felé?

AG: Mindenfelé voltak. Az első, amikor följelentettek engem a kiadóban. De az első voltam, akinek a főnököm szólt, hogy ki jelentett föl és miért.

Mit csinált?

AG: Alapvetően rám bízta a dolgot. A má-

sik, ami kellemetlenebb volt, hogy a szerzői-met személyesen vegzálták. Intézményvezetők, aukciósházak, pozícióban lévő figurák. Ez ellen nem lehetett védekezni, mert teljesen informális, hogy valakit otthon, még a reggeli kávéjával a kezében felhív egy nagy hatalmú igazgató, és felelősségre vonja. Még a 80 éves Pernecky Gézát is azzal kereste meg az egyik, hogy a nézeteket, amiket a *Műértő*ben kifejtett, bizonyára én sugalmaztam. Ezen röhögnie kellett, és felhívott engem. Az illető ugyanis előzőleg felszólította, hogy nevezze meg azt, aki mögötte áll, és a tévtanait táplálja. „Megneveztem Pernecky Gézát” – mondta nekem a telefonban.

Mi a véleménye a kritikáról? Ha jól értem, akkor az, hogy mindenképpen lennie kell, és nem kell félni. De valóban gyakori téma, hogy miért nincs Magyarországon műkritika.

AG: Mondtam: gyávaságból.

A háború előtt létezett? Van olyan korszak, amihez visszanyúlhatunk?

AG: Hogyne. Először is minden komolyabb napilapnál szinte naponta volt képzőművészeti kritika, bírálat is, nemcsak ismertetés. Volt olyan hét, hogy Kállai Ernő hármát írt. De a rendszerváltás előtt már pihepuha volt. Korábban ideológiai alapon ment, ami ugyanúgy tudott fájni, és mindenféle egzisztenciális következményt okozott. Az ideológiai kritikát nem lehet lesöpörni azzal, hogy politikai, mert helyenként igen felkészült és jó tollú kritikusok olyan érzékeny pontokon tudtak eltalálni embereket, hogy ez komoly meghasonlást, válságot okozott nekik.

Milyen a jó kritika?

AG: Nem személyeskedő, nem politikailag motivált, és érvelő jellegű. Nemcsak ilyen típusú kritikák jelentek meg a lapban, hanem új rovatokat is indítottunk. Az egyik ilyen volt a *KultPol*. Amikor történt valami rémtörténet az intézményrendszerben, akkor azt mindig megírtuk. Mikor a 2000-es évek elején a Ludwig Múzeum utódlása került terítékre, óriási sértődéseket előidézve, de megírtuk, hogy nemzetközi pályázatot kellene kiírni. Csináltunk vitarovatot is. Visszatérve a feljelentéshez, többnyire az történt, hogy akiknek ráléptünk a tyúkszemére, azok a hatalmukat arra használták fel, hogy a hirdetések megvonásával büntessék a lapot.

Óriási félreértés, hogy ami egy lapban megjelenik, azzal a szerkesztő mindig egyetért. Számos esetben nem találkozott a véleményem a szerzőével, de megbecsülve őt, nem kezdtem vele vitát. Röhejes lett volna, ha csak az jelenhet meg a lapban, ami nekem tetszik. Az ember tévedhet. A lényeg, hogy egy lapnak perspektivikusan és folyamatában kell valami értelmeset kiadnia. Ezért hiányolják és fájlalják sokan, hogy nincs már a *Műértő*, mert ugyan sokszínű volt, sokféle véleményt magában foglalt, de adott egy karaktert.

Változott-e az Ön hozzáállása a kezdetektől abban a korszakban, 2010 után, amikor már sok zűr, sok konfliktus keletkezett?

AG: Egyáltalán nem változott. A legvégén

még volt egy utolsó nagy feljelentés. Fölkerült a korona a tevékenységemre. Pitiáner, alattomos módon zajlott. A kiadóból megtudtam, hogy mi történt. „De hát azt a cikket nem is én írtam” – kezdtem, mire azt mondta a főnököm: „Vedd már észre, hogy te vagy az ellenség!”

Miért lett ellenség?

AG: A nagy intézmények iszonyatos marketingköltséggel dolgoznak, és azt gondolják, hogy a sajtóban azt kell viszontlátni, amit ők közölni akarnak, és ha nem így történik, akkor az már PR-kudarc. Azt szeretnék visszaolvasni, amit ők küldtek ki sajtóanyagként. Ha van egyetlen más, netán kritikai észrevétel, amit nem irányítanak, az – bármilyen kicsi – nyomja a seggüket, mint a borsószem a királykisasszonyét, nem bírják elviselni. Alkottam egy axiómát: minél nagyobb részt vesz ki valaki a piaci tortából, annál kevesebbet költ egy kritikai lapra. Az a hozzáállásuk, hogy olyan nagyszerű munkát végeznek, hogy muszáj, hogy a lapok beszámoljanak róla.

Mit gondol az edukációról a művészeti lapok esetében?

AG: Okvetlenül szükség lenne rá, de a *Műértő* valójában egy bizonyos szakmai közegnek szól, igaz, még azon a színvonalon is szükség volt erre. Mi az edukáció egy magasabb szintjén kapcsolódtunk be azzal, hogy készült egy rovat, az Értelmező, amely kurrens jelenségek vagy szakkifejezések magyarázatát adta egész oldalas terjedelemben, mindig egy olyan szerzőtől, aki az adott dologban járatos volt. Meg kellett találni azt, aki tényleg tudja, mit beszél. Az volt a kérésünk, hogy lehetőleg ne egy akadémiai előadás színvonalán írják meg, de ne legyen gagyi sem. Ez stílári kérdés, és ugyanúgy, mint a terjedelmet, a szerzők megtanulták ezt. Aki tud írni, az tud ilyet is, meg olyat is. És bár nem volt a szívem csücske, de a szerkesztőségben találtuk ki, hogy csináljuk meg a magyar *Power 50*-et; ez 2013-ban indult el. Először jó ötletnek tűnt, de ahogy az évek mentek előre, elvesztettem benne a hitemet. Viszont a többiek mellette voltak, így ezzel kapcsolatban mindig beadtam a derekamat.

Én is hallottam, hogy a szerkesztőség szerette, és egy 50 fős csapat szavazta meg. Hányan szavazták meg?

AG: Kevesebben, huszonöt körül. Folyamatában csak úgy van értelme, ha mindig ugyanazok szavaznak.

Ez valós képet mutatott aztán?

AG: Nem. Nekem az volt velem a problémám, hogy összekeverednek benne a szakmai és a politikai szempontok.

Aki rákerült, büszke volt rá, aki kimaradt, meg volt sértődve. Szerintem a *Power 50*-nel éppen hogy hatással lehettek a szcénára.

AG: Nem ez volt a fő bajom velem, hanem az, hogy nem láttam értelmét. Minden évben előhoztam, hogy megcsináljuk-e ismét, de ragaszkodtak hozzá.

Annak lehetne értelme, hogy tájékozási pontok vannak ezen az egyébként kevésbé

transzparens művészeti közegben. De vajon tényleg tájékozási pont-e, hogy ki van ezen a listán, vagy egy játék?

AG: Játék is. De komoly játék, mert mégiscsak van hatása. Mondok egy példát: bizonyos értelemben tükrözta is a változásokat. Amikor a MODEM elkezdett felfutni, Koroknai Edit volt az igazgató, és nagyon stabil, jó program ment ott, amit a zsűritagok is észrevettek. Ekkor Koroknai Edit – nem az elejére, de – fölkerült a listára. Egy olyan városban, mint Debrecen, ennek komoly súlya volt.

Szerintem Budapesten is súlya volt mindenkinek, aki rákerült.

AG: Nem voltam erről igazán meggyőződve. De bizonyos nagy teljesítményeket lekövetett, például az OFF-Biennále sikerét, Maurer Dórát... De hagyjuk a *Power*t, voltak fontosabb dolgok is, például a viták. Talán az első, amikor fölmerült, hogy lesz a 4M (Modern Magyar Művészeti Múzeum). Elméleti vita folyt arról, hogy mi a kortárs művészet, mert nem evidens, hogy mi kortárs, és mi nem kortárs. Gondoltam, hogy – ennek „fényében” – legyen egy ilyen rovat, hogy *Kortárs művészet*. De meg kellett szüntetni, mert sok érintett értékkategóriának fogta fel, és aki nem abba a rovatba került a kiállításával, megsértődött. Pedig a „kortárs művészet” nem azt jelenti, hogy az a „jó” művészet, hanem csak egy bizonyos karakterű művészet a sok között. Attól, hogy valaki másképp dolgozik, még lehet nagyon jó.

A Covid előtt pár évvel vettem észre, hogy ami igazán érdekes, az az egészen kicsi helyeken történik. Telep, Pince, ISBN... voltak még néhányan. Kiderült, hogy van egy új, aktív generáció és egy öntevékeny művészattitűd. Az intézményi és a műkereskedelmi siker „radar alá” esik nekik. Magukkal vannak elfoglalva, és megkeresik azt a networköt, amibe be tudnak illeszkedni, megtalálják, milyen hasonló helyek vannak Bécsben, Pozsonyban, Prágában, Belgrádban. Láttam, hogy ez eleven, friss dolog. 2017–2018 körül az ISBN-ben találkoztam velük, és indítványoztam, hogy kapjanak egy rovatot – minden lapszámban lesz egy fél oldal, amit ők szerkesztenek, és ők is írják: a *Független*. Nem szóltam bele – amit érdekesnek gondoltak, ami foglalkoztatta őket, azt ebbe a rovatba, az adott karakterzámban megírhatták.

Mi volt Önnek ebben a legérdekesebb?

AG: Az, hogy megjelent egy egészen új nézőpont a lapban, ami addig nem volt jelen.

Erről a nézőpontról mit lehet elmondani?

AG: Ezt, ami a rovat neve volt: *független*. A művészeti karrierről ez a generáció teljesen más elképzeléssel élt. Aztán az történt, hogy ezt az élő körforgást tönkretette a Covid.

A mozgásnak vége volt, és nagyon nehéz gazdasági helyzet lett. A csúcsponton, amikor még voltak hirdetések, akkor mennyi volt az előfizető?

AG: Sokáig stagnált ötezer körül, aztán csökkenni kezdett. Egyrészt azért, mert bejött az internet. Amikor az mindennapos dolog

lett, a fiatalok elpártoltak tőlünk is, mert ők lettek legelőször internethasználók készség-szinten.

Ez a generáció nem olvas lapot?

AG: Akkor még a határon voltunk, talán néhányan még megtették, de most már nem. Ha olvas is ilyesmit, akkor azt a neten. A print formátum elvesztette a korszerűségét.

Ezzel azt is mondja, hogy nincs értelme a print lapszámoknak?

AG: Ezt nem állítom.

Az *artportal* archívum nélküli megszűnése a példám, és az állításom az, hogy igenis szükség van a printre, csak másképpen. De az biztos, hogy ez egy olyan kérdés, amin érdemes gondolkodni. Főszerkesztőként mit kezdett a digitalizációval, a print kontra online kérdéssel?

AG: Érzékelttem a problémát, de amíg a kiadó kitarzott emellett a formátum mellett, nem volt éles a kérdés. Érzékelttem, hogy egyre nehezebb a helyzet anyagilag és minden szempontból, de akkor azt gondoltam, hogy kitarok, amíg a kiadó is kitar a lap mellett. Nem lett volna elegáns, hogy amikor elkezdődnek a problémák, veszem a kalapomat.

Ez lojalitás kérdése. De szakmailag gondolt-e arra, hogy mind a kettőnek van létjogosultsága? Vagy azt gondolta, hogy az egyik a múlt, a másik a jövő?

AG: Azt gondoltam, hogy a magazinok válságba kerültek. Egy olyan print lap, mint a *Műértő*, a hírversenyben nem tud részt venni, inkább az olyan típusú print lapoknak van továbbra is létjogosultsága, melyek elmélyültebbek, amelyeket nem kényelmes gépen olvasni. Az *Ars Hungarica*ban meg lehet jelenteni egy hetvenoldalas cikket, ott megvan az értelme. Nyugaton ez általában az akadémiai szférában van jelen – magas presztízzsel, mély gyökérettel, például van mögötte egy egyetem. Ott a szerzők fizetnek, hogy bekerülhessenek a tudományos lapba. Itt meg azért ment volna a harc, hogy a szerzők normálisan ki legyenek fizetve, és legyenek emberek, előfizetők, akik évente vagy havonta kiizzadják a lapért a pénzt. Sziszifuszi küzdelemnek tűnt. Kezdetben volt saját hirdetésszervezője a *Műértő*nek legalább tíz évig, de miután az egész piac kezdett beszűkülni, nem tudta kitölteni azzal az idejét, hogy csak nekünk szervez hirdetéseket.

A *Műértő*nek nem is volt online verziója?

AG: Nem. Erről határozott véleményem volt: az, hogy az nem online verzió, hogy egy idő után fölteszünk valamit a netre. Azt mondtam, ha akarnak ilyet, akkor fel kell állítani egy külön szerkesztőséget, mert teljesen más a munkamódszer, minden más: a cikkek terjedelme, a stílusa, és ez még csak a jéghegy csúcsa.

A Covid szétzilálta nemcsak a *független* szférát, hanem a *Műértő* körüli dolgokat is. Megjelentek az összevont számok. A végén már előfordult, hogy három számot vontunk össze, és ez előrevetítette a lap végét. Elő is állt a kiadó azzal, hogy menjünk internetre.

Az internetet nem vállaltam, mert tudtam, hogy azt teljesen másképp kellene csinálni.

Az is lehet, hogy felnőtt egy másik generáció, amelyik ezt jobban érti?

AG: Lehet. Ha nekidurálnám magam, én is tudnék vele naponta foglalkozni, csak nem volt kedvem és affinitásom hozzá. Így is pokoli volt a havilapot csinálni 23 évig minden hónapban, határidőre, naprakészen. Még a nyomdában volt az előző, már kellett tervezni a következőt. Havonta egy hetem, tíz napom maradt, amit a saját dolgaimra fordíthattam. Egy ilyen lapot szerkeszteni – közhely – egy mókuserék. Kevesen voltunk; a munkatársak egy hónapban egyszer eljöttek, és rendszeresen írtak cikket, de magát a lapot öten készítettük. Nekem volt mindig másik munkahelyem, a helyettesemnek is, a művészeti szerkesztő a HVG-ben is dolgozott művészeti vezetőként, az olvasószerkesztő szintén, a korrektor meg a Magvetőnél. Egy állásból nem lehetett megélni. Ha az ember belegondol, hogy egy olyan lapot, mint az *Art Newspaper*, százfős szerkesztőség csinálja havonta... – óriási különbség, még akkor is, ha jóval nagyobb a terjedelme.

Nehéz volt elengedni a lapkészítést?

AG: Amikor kiderült a közeg számára, hogy mi tűnt el, amikor jöttek a különféle visszajelzések ezzel kapcsolatban, akkor tudott hiányozni. 23 év alatt el is fáradtam, mi tagadás, de remélem, hogy a lapon nem látszott, mert azt nem én írtam, hanem a szerzők, és mindig megújítottuk valahogy, ha csak egy új rovattal, akkor is. Az eredeti munkatársak, akikkel együtt szerkesztettük a *Műértőt*, időközben főszerkesztőkkel váltak másol. Greczi Emőke és Nagy Gergő úgy ültek ott a lapindítókon, hogy közben lett saját lapjuk. A végén még jött egy új, 30 körüli generáció, és ez feldobta az embert: új arcok, új gondolatok. Ebből a szempontból nem nézett ki rosszul az egész, még a végén sem. Volt egy kiadói döntés, hogy a print korszerűtlen, és ebben volt valami. Ezt az érvet el tudtam fogadni.

Mi a *Műértő* legnagyobb érdeme? Mi az, amit összerakott?

AG: Az, hogy volt karaktere. Aki kinyitotta, ismerte, az tudta, mire számíthat. A másik, hogy életre galvanizálta a kritikai szellemet. A harmadik, hogy generációsan teljesen nyitott lett – nálunk nem voltak se vén hülyék, se taknyos fiatalok, hanem szakemberek, akik rengeteg dolgot dobtak a köztudatba, fogal-

makat tisztáztak, véleményeket formáltak. Valahogy egyensúlyban tudtam tartani a fajsúlyosabb, tartalmasabb közleményeket, de megmaradt a naprakész frissesség is.

Ha van, aki beköztette a *Műértőt*, a végig lapozásával le tudja követni, hogy mi történt a rendszerváltás után az újjáéledő művészeti területen?

AG: Biztos. Pontosán amiatt, hogy mindig aktuális volt. És hiányzott belőle a középszer, ami általában uralja a színteret.

Hiányzik egyébként Önnek a lap?

AG: Időnként igen.

Mi hiányzik belőle?

AG: Az izgalom, hogy minden hónapban muszáj valami újnak lennie. A külföldről – Ausztráliától Pekingig – rendszeresen áramló információk pedig széles látókört adtak és naprakésztséget, ami most nincs meg. Viszont én sem vagyok már mai gyerek, és most tudok elmélyültebben foglalkozni olyan dolgokkal, amikre a *Műértő* mellett egyszerűen nem volt időm. Mert én ez alatt az idő alatt alig írtam, inkább mások szövegét javítottam. Nem tudom, hány millió karaktert javítottam ki. Az adott is egy rutint. Ez a rettenetes nagy munka nem hiányzik.

Jankó Judit

Permanens előremenekülés

Beszélgetés Topor Tündével, az *Artmagazin* alapító főszerkesztőjével

Az *Artmagazin* története 2003 tájékára nyúlik vissza. 22 éves a lap, van mire visszatekinteni. Azzal a reménnyel indultam neki ennek a beszélgetésnek, hogy nemcsak a műkritika és a kortárs művészet helyzete fog kirajzolódni, hanem az is, hogy a lap honnan indult és hová jutott.

Hárman vagytok az alapítók: te, Winkler Nóra és Einspach Gábor. Gáborral a műkereskedelemben dolgoztatok, de még csak éppen elindult a pályátok, Winkler Nóra pedig friss televíziós arc volt 2002–2003 körül. Hogyan lett ebből az *Artmagazin* ötlete?

Topor Tünde: Az ötlet kifejezetten Einspach Gáboré. Gábor csinált egy *PrivArt* nevű újságot, ami egy bank (Kereskedelmi és Hitelbank Zrt. – a Szerk.) privát szekciójának volt a kiadványa. A bank finanszírozta, és az ügyfeleik kapták meg, hogy képbe kerüljenek a műkereskedelemben, ha műtárgybefektetésben gondolkoznak. Akkoriban jól ment a műkereskedelem, és bejött az, hogy legyen műkereskedelmi, műtárgy portfóliója is annak, aki a pénzt be akarja fektetni, ne csak ingatlanban vagy kötvényben gondolkozzon.

Aztán amikor ez a *PrivArt* már négy-öt számot megélt, Gábor kitalálta, legyen belőle nyilvános és terjesztői forgalomban megjelenő lap. Ekkor bevont engem, mert én már írtam a *PrivArt*-ba is. És hamarosan jött Nóra, aki az *Octogonnál* volt lapigazgató Bojár Iván mellett. Amikor eljött onnan, hárman megalapítottuk az *Artmagazint*. A hőskort együtt toltuk végig. Hőskor alatt azt kell érteni, hogy például a postára bevásárlókocsiban toltuk be együtt a saját magunk által beborítékolt példányokat. Legszebb emlékeim között van, hogy a korábban Valkó Margittal közös tanácsadó cégünk Andrassy úti irodájában ülünk, és jönnek barátok, akik segítenek borítékolni. Szóval az elején még őskori módszerekkel terjesztettük a lapot. Az első, a mutatványszám több hónap alatt állt össze, de szerencsére

Gábor egyszer csak megelégette a folyamatos csiszolgatást, és a Budapest Art Fairre elkészültünk, ott mutattuk be a közönségnek.

Mit szóltak hozzá?

TT: Semmi különösezt. Már csak azért sem, mert az én ötletem alapján a címlapra egy szomorú Mednyánszky-kép került, a *Hadifoglyok karácsonya*, ahelyett az ütős, pop-artos helyett, amit Nóra javasolt. Én persze azt gondoltam, és máig is tartom, hogy a Mednyánszky-nál alig van szebb kép, de hát címlapra... meghalt. Azért kicsit felpezsdítettük a közeget.

Ki mit hozott ebbe a projektbe? Említetted az ügynökséget, hogy tanácsadó irodát is vezettél, de közben művészettörténész vagy, szóval miből érkeztetek?

TT: Gábornak nagy kereskedelmi gyakor-

lata volt, és rengeteg szakmai/üzleti kapcsolata. Hosszú ideig vezette Kovács Dezsőnél az árveréseket, aztán csinált egy saját műtárgyközvetítő céget, és mellette beindította a banki tanácsadói és értékbecslői karrierjét. Nóra angol szakon végzett az egyetemen, elkezdett rádiózni is, az *Octogontól* pedig lapkiadási tapasztalatokat hozott. Én pedig művészettörténet szakot végeztem, aztán ott maradtam még két évig az egyetemen egy tanárutánpótlást segítő ösztöndíjjal, de nem lett belőlem tanárutánpótlás, hanem elmentem az akkor induló Qualitas Galériába művészettörténésznek. Mire az *Artmagazin* létrejött, addigra a Qualitas már megszűnt, de közben Valkó Margittal és Branczik Mártával csináltam egy művészeti tanácsadó céget.

Tévéztél is...

TT: Jóval előtte.

Mi volt ez a tévés kaland?

TT: Amikor Hankiss Elemér volt a tévéelnök, létrejött a Fríz Produceri Iroda, ahol Pálmai Kati és Kopper Judit voltak a producerek. Elkezdtük a *Kultúrember* című sorozatot, ami aztán nem ezen a címen futott tovább, hanem mindig az adott képzőművészről kapta a nevét, így lett KultúrBachmann, KultúrRévész, KultúrKarátson stb. Ennek lettem a műsorvezetője, ami addig tartott, amíg Hankiss volt a tévéelnök. Abban a pillanatban, ahogy más lett az elnök (Nahlik Gábor – a Szerk.), a produceri irodával együtt ez a műsor is megszűnt.

A művészettörténészségből kiindulva, akkoriban ezek mind újszerű karrierívek voltak. Felmerült benned egy hagyományosabb vonal is? Hogy indultál el a kortárs képzőművészet felé? Mi érdekelt ebben?

TT: Egyetemistaként is foglalkoztam már kortárs képzőművészetrel, de a rendszer-váltás környékén szinte megijedtem attól a nyomástól, túlzott elvárásoktól, ami fiatal művészettörténészként rám nehezedett. Egy csomó művész érezte úgy, hogy most nyílik számukra tér, de közben a művészek és a művészettörténészek között volt néha valami fura disszonancia. Ha kérdeztél valamit, hogy mit miért csinálnak, vagy mi mit jelent a műveikben, gyakran jött az a válasz: te vagy a művészettörténész, ezt neked kellene tudnod. Inkább visszamentem kicsit az időben, úgyhogy a szakdolgozatomban – 1989 környékén járunk – már a két világháború közti időszakkal foglalkoztam, pontosabban az első világháborút követő helyzettel. Vaszary János *Cirkusz* című képét választottam témául, azon négy ló van, hátulról látjuk őket, kifelé mennek a képből. Azt próbáltam belelátni, hogy ezek az apokalipszis lovasai, és ehhez a hipotézishez kutattam. Németh Lajoshoz írtam, ő odavett a tanszékre a már említett ösztöndíjjal, két évre. Csakhogy pont akkor indult be a műkereskedelem, ami szintén nagyon érdekesnek ígérkezett, úgyhogy a két év elteltével elmentem a Qualitas Galériába művészettörténésznek. Egy galériába, ahol meg lehetett fogni a műtárgyakat, megnézni

a képek hátoldalát, kiszedni őket a keretből, célzottan kutatni egy-egy műtárgy keletkezéstörténetét vagy az előéletét. Hogy milyen utat járt be, amíg hozzánk került. Azóta is nagyon szeretem ezt, amikor egyetlen műre fókuszálunk. Az *Artmagazin*ban van is ilyen rovat, az *Egy kép*. Mert annyi minden táru fel az ilyen koncentrált figyelem nyomán. Szuper volt a Qualitas-időszak. Még az is jó volt benne, hogy az akkor még nagyon jól kinéző, fejlődésnek indult belváros közepén voltam, mindenki bejárt oda hozzám.

Koncentráltabban megismerhettél mindenkit a szakmából.

TT: Igen, és lehetett ide-oda mászkálni, szemben a Bizományiba, más galériákba. A Qualitasban folyamatosan cserélődtek a műtárgyak, olyan festőkről szerezhettem kézzel fogható tapasztalatot, akiknek a nevét sem hallottam előtte. Például akkoriban kezdtek ájtönni Erdélyből – tulajdonképpen még illegálisan – a nagybányai képek, vagy külföldről is jöttek vissza magyar vonatkozású művek, mert itt beindult a piac. És ez az az időszak is, amikor meg lehetett venni az önkormányzati lakásokat, ezért minden gyűjteményből megmozdultak az évtizedeken keresztül érintetlen képek. És vagy a Műgyűtökhöz, vagy a Qualitas Galériába kerültek. A Qualitas eredetileg a Művészeti Alap galériája volt, aztán közös tulajdonba került, majd teljesen privát lett, és aztán szomorú véget ért, amikor a postabankos Princz Gáborral egyesült a galériát működtető cég, de akkor én már nem voltam ott. Addigra megalapítottuk Branczik Mártával és Valkó Margittal a Vendemaire nevezetű művészeti tanácsadó céget.

Mit jelent ez a név?

TT: Ez a francia forradalmi naptár szeptember-október hónapja.

Miért hagytátok abba?

TT: Tulajdonképpen eltelt vagy tizenöt év, mire abbahagytuk, és nagyon jó időszakaink voltak.

Miért nem lett belőled végül kereskedő vagy galerista?

TT: Egy darabig a tanácsadás úgy működött, hogy néztük az adott, főleg aukciós kínálatot, és vagy javasoltunk megvételre műveket, vagy meg is vettük őket a főleg külföldi vagy itthoni céges ügyfeleknek, de az Andrássy úti saját irodánkban berendeztünk egy műtárgybemutató helyet, ott voltak a könyveim is. Itt főleg kortársak műveit mutattuk be Valkó Margittal. Hogy miért hagytam abba? Egyszer csak belefáradtam abba, hogy elmagyarázzam üzletembereknek, velem egykorú brókereknek, hogy ez nem olyan, mint amit az unokaöcséd is meg tudott volna csinálni. Rosszul voltam a helyzettől, hogy próbálok rábeszélni embereket olyasmi megvételére, aminek nem fogják fel az értékét. És nemcsak pénzembereket, de akár érdeklődő kezdő gyűjtők is tulajdonképpen hülyének néztek, amikor El-Hassan Róza feszített tárgyait vagy Káldi Kata monokróm képeit mutattuk

nekik. Ők akkor még Nagybányánál tartottak, ami persze már egy szint volt, de rá kellett ébrednem, hogy egyszerűen nem érzem jól magam ebben a szerepben. A legszívesebben azt csináltam volna, mint a Cézanne-művek első galériása, vagy a rendes kutymenhelyek: hogy csak azt engedik be az ajtón, akik kiérdemlik, akiknek jó szívvel odaadhatják az adott művet. Vagy kutytát. Tényleg fárasztó volt. Tehát Margit egy rövid időre visszament a Knollhoz, majd megalapította a saját galériáját, én pedig elkezdtem az *Artmagazin*ra koncentrálni. Egy darabig még megvolt néhány ügyfelem, de egy idő után látni kellett, hogy nem fér meg együtt a kettő. Amikor Gábor elment a Kieselbach-hoz, Nóra pedig tévézni kezdett, akkor az *Artmagazin* már egész embert kívánt.

Abból, amit mondtál, azt hallottam ki, hogy tulajdonképpen a saját bőrödnön is éreztetted, mennyire kellene a hitelesítő intézmények a művészeti világnak. Ennek az egyik lába a hiteles, megbízható művészeti sajtó?

TT: Akkor a magyar viszonyok között nem mindenki fogta fel ezt, vagy hogy mire való a művészeti sajtó. Illetve ez egy sajátos közeg volt, mára talán bizonyos szempontból jobb a helyzet. A Műértő például nagyot ment azazal, hogy volt műkereskedelem-figyelő rovata, ahol az aukciókról tudósítottak. Hatalmas igény volt az árak és a műtárgyak összefüggéseinek megmutatására. De én, aki addigra sok aukciót láttam, kicsit szkeptikus voltam ezzel kapcsolatban, mert nem mindig az történt az aukciókon, ami később megjelent. Az *Artmagazin* különben is leginkább arra jött létre, hogy betömködjön, szinte mindenki számára olvasható, érthető módon, azokat a lyukakat, amelyek a magyar művészettörténet, illetve a kortárs művészet ismeretében mutatkoztak.

Az *Artmagazin* alapítása nem arról szólt, hogy legyen egy narratíva?

TT: Amikor a lapot megalapítottuk, a műkereskedelmi felfutás idején, még a Budapest Art Faren is egyszerre ment a kortárs és a régi. Aztán a kortárs kezdett feljönni a műtárgypiacon, és az *Artmagazin* abszolút azzal a szándékkal jött létre, hogy legyen egy nemcsak a bennfenteknek, vagy szinte csak a művészeknek, a szűk művészeti közegnek szóló orgánus is. Én azt szerettem volna, hogy olyanok legyünk, mint az akkori HVG *Szellem*-rovata. Érdekes adalékokkal felkelteni az érdeklődést akár a régebbi, akár a külföldi, akár a kortárs művészet iránt. Átfogó programmal indultunk, amit kifejezetten az az élmény inspirált, hogy a Monet-kiállítást 200 ezer ember nézte meg 2003-ban. Van tehát ennyi ember, aki sorban áll az esőben, hogy műveket nézhessen, és érdeklik őket a történetek. 2003 környékén még nem volt érdemi, komolyan vehető művészeti könyvkiadás, csak régi típusú művészletrajzok, de ami a közben, már más szemlélettel felfutó tudományos kutatások eredményeit népszerű módon közvetíti és meséli el, olyan nem volt.

Az *Artmagazin* erre jött létre.

Volt erre külföldi példa, minta, előkép a fejtekekben?

TT: Nem igazán. A külföldi lapokon lát-szott, hogy más pozíciójú helyen készülnek. Hamar kiderült, hogy nem tudunk egy *Art Forum* lenni, ahol minden második oldalon a szemedbe ötlük egy-egy komoly galéria egész oldalas hirdetése. Viszont főleg Gábornak megvoltak a kapcsolatai a banki szektorban és az üzleti világban, voltak olyan ismeretségei, akik az első *Artmagazin* finanszírozásában tudtak segíteni. Például a Szerencsejáték Rt., amely megvette a hátsó borítónkat, vagy a Bizományi, amiről cikk-sorozatot indítottunk. Azonban ezek a támogatások abban a pillanatban megszűntek, ahogy a választások lezajlottak, és megalakult az új Fidesz-kormány. Hiába volt egész évre megkötött szerződésünk a Szerencsejáték Rt.-vel, júniustól már nem kérték a hátsó borítót. Azóta is folyamatos a létbizonytalanság, ki-sebb nyugodt időszakokkal tarkítva.

Egyetlen nagy támogató, egy stabil privat vagy állami cég meg tudná oldani egy ilyen lapnak a biztonságos létét?

TT: Abszolút. Az elején, a nagy lelkesedés-ben voltak más hirdetőik és támogatóik is. Nem kizárólag szakmabeliek, például a Toyota. Az NKA-tól az elején nagyon kevés pénzt kap-tunk és kiszámíthatatlanul – hol igen, hol nem. Nekem soha semmilyen személyes nexusom nem volt az adott kuratóriumokkal, eszembe sem jutott, hogy odaszóljak vagy megkérdez-zem, hogy mi történik.

Gond volt, hogy az Einspach–Kieselbach-csapat összeállt. Miért?

TT: Amikor a lap elindult, rögtön megje-lent egy cikk álnéven, az *exindexen*, hogy az *Artmagazin*ból „kilóg a műkereskedelem lólá-ba”. Ellenséges szakmai közegben indultunk, akkoriban még élt az a felfogás, ami teljesen összeférhetetlennek tartotta a múzeumokat és a műkereskedelmet, és féltette a művé-szettörténetet a műkereskedőktől. Ami per-sze félig-meddig nevetséges volt, pláne egy ilyen közegben, mára pedig azt mondom, félig-meddig jogos volt.

Szerinted mi volt ennek az oka?

TT: A régi beidegződés. Hogy a rendszer-váltás előtt minden állami kézben volt, nem volt piac, sőt a művek adásvétele valami megvetendő dolognak számított. Előtte ami műkereskedelemtént funkcionált, az vagy a fekete gazdaság körébe tartozott, vagy a Bizományi volt, ahol szintén nem privat érde-kektől mentesen zajlottak a dolgok. Egyszer-űen megmaradt egy darabig az a mentalitás, hogy aki a művészettel kereskedik, az nem rendes ember.

A rendszerváltás eufóriája, amire úgy em-lékszünk, hogy milyen jó volt, és legfeljebb egy-két évig tartott, amikor végigjártuk az összes nagy tüntetést, és utána elmentünk sörözni, lelőtték Ceaușescut, és eladták az önkormányzati lakásokat – ahogy te is említetted –, az volt az utolsó kiegyezéses pilla-

nat. Hiszen ezeket az önkormányzati lakáso-kat mindenki meg tudta venni, az értelmiségi, a melós és a nagymama is. Ekkor mindnyájan úgy döntöttünk, hogy jól van, elvégeztük a rendszerváltást. Aztán arra ébredtünk, hogy néhányan nagyon meggazdagodtak, és elin-dult az olló szétnyílása. A műkereskedelemben, a műgyűjtésben kik jelentek meg? Ők nem tudták eltartani a lapot?

TT: A 90-es években meggazdagodott olajszóktókat, a privatizálókat, a kárpótlási jeggyel üzletelőket és a tőzsdézőket eleinte nem érdekelte a művészet maga. Úgy értem, venni akartak, olvasni nem. Mi tulajdon-képpen a határon ragadtunk. Direkt módon nem akartunk műkereskedelmi érdekeket szolgálni, tehát olyan tárgyakról írni, amik hamarosan felbukkannak majd egy aukción, így a kereskedők számára nem voltunk any-nyira érdekesek, de attól, hogy igyekeztünk népszerűen írni, és a műkereskedelemmel té-maként foglalkozni, tehát közzöltünk interjúkat műkereskedőkkel, vagy gyűjtésről, gyűjteményekről cikkeket, a szakmai közeg húzta a száját. Közben ez az egész szféra folyamatos változásban volt, hozzászólt a szakmai elit is, hogy sok művészettörténész már a keres-kedelmi galériáknak is dolgozik, és ezt nem lehet megtiltani, nem lehet leállítani – ennek megvan a haszna, megvan a kára. Az *Artma-gazinnak* ehhez egyre kevesebb köze lett, de az előítéleteknek ez a tantusz nagyon las-san esett le, ha egyáltalán leesett. Tehát az indulásunktól kezdve volt egy negatív előíté-let, amire ráerősített, hogy a Gábor, aki a lap kiadója volt, elkezdett Kieselbach Tamással együtt dolgozni. Ez bőven beigazolta az előí-téleteket, főleg, ha valaki a kezébe sem vette a lapot.

Akkor hogyan tudtátok megoldani a lap finanszírozását?

TT: Egy idő után az alap az NKA-támoga-tás lett, és ahhoz kellett hirdetéseket szerez-ni. Pár évig még sikerült úgy pályázni, illetve közösen, Gábor és Nóra segítségével hir-de-tőket szerezni, vagy olyan támogatókat, mint a B. Braun. Eleinte évi tíz *Artmagazin* jelent meg – tízről indultunk, arra rendezkedtünk be, ez csökkent le mostanra évi négy-öt-re. De nem volt olyan év, hogy ne kellett volna erre aránytalanul sok energiát fordítani. Hogy kivel sikerül megállapodni, hosszú távú szerződést kötni, kivel nem. Folyamatos bi-zonytalanság egyre szűkülő hirdetői lehetőségekkel, év végi pánikrohamokkal – hogyan számolsz el? Hogy fogod kifizetni az utolsó nyomdászamlát?

Kikből állt össze a szerzői gárda? Visz-szatérünk kicsit az ars poeticára: miről akart szólni, kikhez akart szólni a lap, és hogyan változott – ha változott – az évek során?

TT: Az elején az volt az elképzelés, hogy csak olyan szerzőkkel dolgozzunk, akik ké-pesek olvasmányosan és nem a bennfentes szakmai zsargont használva írni akár kutatási eredményekről, akár egy kiállításról, akár egy művészről. Mindig azt szerettük volna, hogy

az *Artmagazin* életközeli legyen, ne életide-geen szövegek halmaza. Nem akartunk olyat sem, ami csak a belső művészeti közeg ér-deklődését, szempontjait fedi le. De rá kel-lett jönnünk, hogy nagyon kevés ilyen szerző van, mert nem ilyeneket képeznek. Amikor egy-egy új munkatárs jött, aki nemrég végzett valamelyik egyetemen, hosszú folyamat volt lenevelni a túlírásról, túlmagyarázásról, az éppen divatos fogalmak felesleges használá-táról. Volt, akinél ez szuperül sikerült, és volt, aki benne ragadt, aki nem tudott lejönni arról, hogy a tudományos publikációk nyelvezetét használja.

Itt is egy rendszerváltás korabeli gondo-lathoz kapcsolódnék: volt egy olyan véleke-dés, hogy a magyar képzőművészetről való írásnak és esztétikának nincs meg a rendes nyelve, ami van, azt el kell hagynunk, mert az a szocializmus politikai eszméjével van át-ítatva. Legyen a művészet olyan, mint a tudo-mány, legyen rangja, és ezt fejezze ki a nyelv, amellyel szólunk róla. Nem ez van mögötte?

TT: Én szétszálaznám ezt a dolgot. Mond-juk, a Képzőművészeti Egyetem elmélet-szakosainak ennek a képzésnek megfelelő, ehhez méltó tanulmányokat kell letenniük az asztalra. Ez oké. De a képzés helyein, az egyes műhelyekben jellemzően nem vált szét, hogy más tanulmányokat kell írni, megterem-teni és jól használni a fogalmakat a szakmai, tudományos közegben zajló beszédben. De mást igényelnek a sajtószövegek, vagy a tudományos ismeretterjesztő szövegek. Mindnek más a funkciója, más közönséghez szólnak, más tudásalapot feltételezve. Arra is szükség van, hogy egymáshoz beszéljünk, és legfeljebb száz ember közt folyjon diskur-zus, de arra máshonnan kell finanszírozás, és más infrastruktúrát kell használni. Ennek nincs értelme nagyobb platformot adni, mert akkor csak a képzőművészet iránt a társada-lom nagy részében élő előítéletet, ellenérzést erősítem. Itt mondanám el azt is, hogy a ma-gyar társadalomban, akár az értelmiségi elit nagyobb részében is olyan szintű a tudatlan-ság, tájékozatlanság a képzőművészetet ille-tően, hogy a képzésben először ezzel kellene szembesíteni a hallgatókat. Bár szerintem ez-zel maguktól is szembesülnek, de esetleg azt az ambíciót is lehetne táplálni bennük, hogy ne csak kiemelkedni akarjanak ebből a kö-zegből, hanem akarják magukkal felfelé húzni is. Megállás nélkül mondogatom, hogy elkép-zelni sem tudják a szövegek szerzői, hogy a nagyközönség mit tud, mit nem tud, hogyan viszonyul a képzőművészethez, mi érdekl-i, és mihez tud kapcsolódni, mivel tud valamit kezdeni. Engem nagyon érdekel a szakmai párbeszéd, érdekel a műkritika helyzete, de amire létrehoztuk ezt a lapot, az leginkább úgy foglalható össze, hogy szeretném azt a tudásszintet megemelni, ahonnan az embe-rek a magyar kortárs képzőművészethez vi-szonyulnak. Ehhez alap persze a régi magyar művészet és a külföldi művészet ismerete is, de a fő cél az, hogy a mai, most élő alkotók-

nak legyen olyan közönsége, ami talaj, amin a lábukat meg tudják vetni. Ne lógnak a levegőben, ne az legyen, hogy beszélnek, és öt ember érti, mit akarnak mondani.

A szerzőkre visszatérve: ha megnézed az első *Artmagazin*okat abból a szempontból, hogy milyen nyelvezetű, milyen témájú, milyen hosszúságú cikkek vannak bennük, és összehasonlítod a friss lapszámokkal, akkor azt fogod látni, hogy mostanában már nehéz nyelvezetű, tanulmányoszerű cikkek is vannak nálunk, amik nem a nagyközönséghez szólnak elsősorban. De ez nemcsak amiatt van, mert kevés szerző tud népszerű módon, jól írni, és feladtam a kezdeti ambíciókat, hanem közben ma már egyre kevésbé van értelme kis színes híreket kinyomtatni. Az online olvasás győzelmé elsöpörte az *Artmagazin*ból a *magazint*, azt nyomtatjuk ki, ami nyomtatásra érdemes, ami fontos, hogy megmaradjon.

Mikor kezdtétek az online verziót?

TT: Nagyon korán, de az akkor még suta próbálkozás volt. Azt már láttuk, hogy az aktuálisabb dolgokat, a kis színeseket, a kiállításokról szóló híreket oda kell felrakni. Varga Buda volt a grafikusunk, aki a lapot Czeizel Balázs után csinálta, vele kezdtük az online-t, még Rieder Gáborral, aki akkor nálunk dolgozott. A hátteret a WebStation adja. Szóval korán kezdtük, és lassan fejlődött, de most egy naponta frissülő oldal.

Mi az, ami most markáns különbség? Mivel lehetne összefoglalni?

TT: Videó, videó, videó, interjú, interjú, interjú. Nagyon hosszú, esszéisztikus szövegek, tanulmányok is elférnek az online-on is, de ami igazán megy, az az *Ezt nézd!* rovatunk, és a videóinterjúk kortárs művészekkel.

Az életútinterjúk sorozata nálad kezdődött. Egy időben az *Artmagazin* fontos törekvése volt, hogy dokumentálja is, amit még lehet.

TT: Most is az. De a hosszabb, munkaigényes videóinterjúk, például amiket Esterházy Marcellel csináltunk, mindig pályázatok segítségével jöttek össze. Akkor tudtuk ezeket megcsinálni, ha volt rá pénz.

Hova pályázatok?

TT: Még a Covid előtt volt egy Mecénás-program, annak a segítségével még az angol feliratozásokat is ki tudtuk fizetni. Egyébként az interjúk, az élőbeszédés dokumentálás tényleg a mániám, de érdekes adalék hozzá, hogy az idősebb férfi művészekkel nehezebb ebben a műfajban dolgozni, legalábbis úgy, ahogy én szeretném. Nagyon nehezen tudtam, vagy volt, hogy egyáltalán nem is sikerült őket arra rávenni, hogy beszéljenek magukról. A nőekkel ez sokkal könnyebb volt. Maurer Dórának félve mondtam, hogy menjünk vissza a gyerekkoráig, erre felcsillant a szeme, és azt mondta, hogy „á, szóval úgy gondolom végig az egész pályámat, hogy hol vannak a gyökerei annak, amit most csinálok?” És abban a percben elkezdte folyamatosan, ebből a szempontból mesélni az

életét, úgy, hogy közben látszott, ő is élvezte, ő is ráismer dolgokra. Vagy utána Drozdik Orsi, aki állva lenyomott két órát, egyetlen szünettel. Nála is elképesztő összefüggések álltak össze. Dóra is, Orsi is nyitott szellem, tudják, hogy minden kis motívum érdekes. Drozdik eleve a saját életéből dolgozik, ezt Dóráról nem annyira lehet elmondani, mégis nála is sokkal közelebb kerültünk ahhoz, amit csinál. Az újabb generációs kortárs művészekkel is sokrészes sorozatunk van fent az *Artmagazin* online-on, az is külön pénzből jött létre. Amikor lehetett pályázni archívumépítésre, online fejlesztésre, interjúkra a PIÜ-höz, akkor pályáztunk és nyertünk.

Milyen volt egyedül maradni, és változtott-e ez a lapon, a szerkesztési elveiden?

TT: Szerintem annyi minden változott, hogy nem tudom már megindokolni, hogy mi lett azért, mert egyedül maradtam. Nyilván a szerzők névsora is ahhoz idomult, hogy nekem ki tetszett, ki érdekelt, kitől akartam olvasni, és kiről gondoltam azt, hogy fontos, hogy közöljük, és az olvasók is szeretni fogják. Egyébként hosszú idő után egyszer csak megmakacsoltam magam, és elhagytam azt a szempontot, amit elsősorban Nóra képviselt: rájöttem, hogy nem szeretnék megfelelni annak, hogy az esetleges, megcélzott hirdetések minnek örülnének, milyen esetben lenne kedvük elolvasni a lapot. Hogy ahol pénz van, ott valószínűleg a dizájn vagy a gasztronómia iránt jobban érdeklődnének. De emlékszem, egyszer jött egy új munkatárs, vele is úgy indultunk, hogy kértem, nézze át az addigi lapszámokat, és véleményezze, amit lát. Mondta, hogy inkább legyen fényes műnyomópapírra nyomva a lap, mert az sokkal reprezentatívabb, legyen benne több tartalom divatról, mert azt többen olvasnák, és ha interjút csinálunk, akkor jöjjön saját fotós, stylist, esetleg sminkes... Állj, állj, állj, persze legyen, csak egy másik lapban. Szóval ez a műfaj nehéz, de van egy csomó ember, aki még szeret olvasni, és érdeklő a képzőművészet, és arról is az olyan cikkek, amiket mi tudunk írni nekik. Amibe hajlandó vagyok még plusz energiát fektetni, az az, hogy hozzájuk eljussunk.

Állandó infrastruktúrák, állandó szerkesztőségek van?

TT: Nincs. Bár nagyon szerettünk a Loffice-ban lenni, a Paulay Ede utcában, máig oda járunk vissza, néha kibérlünk egy tárgyalót, vagy az eseményeinket oda visszük, de állandó szerkesztőségünk, ahol mindig ül egy munkatárs, ahová bejárnánk, olyan már nincs. A Covid alatt kiderült, hogy szuper otthonról dolgozni, jobb, mintha folyton beszélnek körülöttem. Legalábbis írni, kutatni jobb otthon, nyugiban. Összejárni kávézóban is szoktunk még, és volt, amikor múzeumok vagy kiállítóhelyek büféiben jöttünk össze. Például együtt néztünk meg egy-egy új intézményt. Olyan helyszíneket is ambicionáltam, ahová a fiatal munkatársaim maguktól eset-

leg el sem mentek volna. Ilyen volt például a HAB, megnéztük az épp aktuális kiállítást, és leültünk a teljesen hibrid, normál műzeumi büfére nem emlékeztető kávézójukban. Vagy megnéztük az új Néprajzi Múzeumban egy kortárs kiállítást, majd gyalogoltunk egy hatalmasat a büféi között. Mert a közegünkre néha jellemző a hallomás utáni véleményformálás. Gondoltam, nézzük meg ezeket, utána megalapozott lesz a bármilyen véleményünk. Azért is mondtam ezt a két helyet, mert egyik sem olyan, hogy tényleg egy múzeumban érezhetted volna magad. Az egyikben, mint ha egy repülőtéren lettél volna, a másikban, a HAB-ban meg az volt az érzésed, hogy nem értelmiségi közeg. De mit tudunk kezdeni ezekkel a változó formációkkal? Azért tudjuk használni őket?

Idepasszol, mert pontosan jelzi az abszurditását annak, ahogyan ma egy szerkesztőség működik. Ebben van edukatív munka, és hogy nagyon fiatalokkal dolgozol, lehetőségeket is kapsz.

TT: A fiatal munkatársaim (is) egészen kivételesek. Az online szerkesztőnk az *Artmagazin* által meghirdetett cikkíró pályázat egyik nyertese, úgyhogy tényleg csodálatosan ír (mondjuk irodalmár-család), Cserna Endre. A másik online-osunk, aki most az *Ezt nézd!*-rovatot viszi, Tóth Lili. Vagy Kergyó Zsófi, aki a szerkesztésben és a képek megszerzésében segít. Ő a gyakornoki programból igazolt hozzánk rögtön egyetem után, mert annyira szuperül tudtunk együtt dolgozni. Vagy az olvasószerkesztőnk, Zelei Bori, aki közben író is. Az nyomasztó, hogy nem tudok olyan fizetést adni nekik, hogy ne legyenek kénytelenek máshol is dolgozni.

Nagyon egyszemélyes projektek ezek a lapok, és ebből ennyi év alatt nem sikerült kitörni vagy stabilitást létrehozni. Erről mit gondolsz?

TT: Lehetne a jó oldala ennek az, hogy sajátodnak érzed, és te határozod meg az irányt. Ez valamennyire nyilván jó is. De közben ez egy kényszerhelyzet, nem a szabad döntésem. Hiszen nem tudok több embert felkérni, és méltón megfizetni szerkesztőket. Az *Új Művészet*nek van szerkesztőgárdája...

Egyrészt azt gondolom, hogy bizonyos értelemben ugyanazon a területen dolgozó lapokról beszélünk, más szempontból pedig nagyon is máshonnan indultak. Az *Új Művészet*nek az a dolga, hogy megújítsa magát, és feldolgozza a régi történeteket, szakaszolja a dolgokat, és a régi alapokról elrugaszkodva korszerűsítsen egy lapot. A mostani csapat – akik egyébként, úgy tudom, szintén nem kapnak rendszeresen szerkesztői honoráriumot – azon dolgozik, hogy az *Új Művészet* tényleg új művészet legyen. Az *Artmagazin* viszont egy rendszerváltás után indult lap, egy akkori fiatal szerkesztőnek egy innovatív és újszerű ötlete. Szomorú, hogy mind a két csapat ugyanoda jut, hogy büfékben találkozik, és mi is most egy büfében ülünk, ahelyett, hogy

a szerkesztőségi szobában, párnázott szobaajtó mögött szólítanánk a titkárnőt, hogy hozzon még egy kávé. Ez az, ami szomorú éjszakáimon elgondolkoztat, hogy ezt mi végre csináljuk. Ez rád hogyan hat?

TT: Ez jó, a párnázott ajtó meg a titkárnő. De nekem tetszik a kávézóban ülés. Pláne, ha az maga a Szerkesztőség. Ezt irigylem tőlük. De hogy ma itt miért ennyire kevésbé megbecsült, amit csinálunk, az speciálisan hosszú kifejtést igénylő kérdés, politikai felhangokkal. Amikor látod a külföldi közeget, akkor látod, hogy ez mekkora presztízsű dolog is tudna lenni.

Mondjuk, a Velencei Biennálé szakmai napján látod, hogy a veled egykorú szakember, aki nagyjából ugyanazt csinálja, mint te, mennyire más fellépéssel, háttérrel teszi ugyanazt.

TT: Pont ez az érdekes, hogy olyan szakágban vagyunk, ami a világ szerencsésebb részén iszonyatosan felfelé ívelő. Nagyobb respektje van, mint itthon, de én magyarul tudok, Magyarországon vagyunk, és szerencsésebb lenne, ha itt lenne olyan a közeg, hogy mindazt meg tudná és akarná adni, amiről beszélsz. Nem a párnázott ajtóra és a titkárnőre gondolok, hanem kényelmesebb tempóra, kiszámíthatóságra, visszajelzésekre. Csak ismételnem tudom magam, azt láttam át húsz éve, hogy itt olyan mélyen lent van a tudásszint a művészetről, a képzőművészetről, hogy nekem nincsenek nagy elvárásaim, nincs nagy csalódottságérzésem, mert pont emiatt szerződtem arra, hogy ezt valahogy építsük fel. Bár jobb lenne, ha kicsit megráznám magam, és mégis lenne, mert fura élmény volt, amikor egyetlen egyszer annyi pénzt nyertünk a már emlegetett pályázaton, hogy lehetőségünk nyílt az összes dolgot megvalósítani, amit akartunk. Fantasztikus volt, amikor néhány hónapig megtapasztalhattam, milyen normálisan finanszírozottan működni. Ez alatt azzal is szembe kellett nézmem, mennyire fontos lenne, hogy a következő generációk felé is azt tudd közvetíteni, hogy érdemes ezzel foglalkozni, és rendes jövőt kínál. Hogy van értelme közben a lapkészítéshez kapcsolódó, olyan rabszolgamunkákat is elvégezni, mint amilyen a cikkek korrigálása, olvasószerkesztése meg a képek beszerzése, szövegek feltöltögetése az online-ra, mert közben folyamatosan utazhatsz is, amit a lapod finanszíroz... Mondjuk, ilyesmire már a pályázati pénz sem volt elég.

Ha jól értem, az ars poetica annyiban változott, hogy megértetted, az ismeretterjesztés nagyon fontos. A Winkler Nórával közös brandetek ezt műveli. Ez kapcsolódik az Artmagazinhoz?

TT: Annyiban kapcsolódik az Artmagazinhoz, hogy mi csináljuk, ugyanazzal a szemléleti alappal, és nyilván támaszkodunk arra, amit a lap miatt is megnézünk, elolvasunk. Persze az Artmagazin felületén is megjelennek a podcastok, és a hírlevélistánkra is küldjük, ha tárlatvezetést tartunk, vagy van

valami eseményünk, mint például legutóbb *A brutalista* című film apropóján tartott est, ahol igyekeztünk azt is elmondani, hogy mi a brutalizmus.

Az újság jövőjéről mit gondolsz most?

TT: Úgy általában? Folyamatosan minden megy át online-ra, az online-ról viszont minden elvész (lásd *Népszabadság*-archívum). Szóval mi ragaszkodunk ahhoz, hogy fontos a nyomtatott verzió, főleg az a formátum, amiben működünk, és aminek a lényege, hogy a szövegek a lehetőségekhez képest a leglogikusabban legyenek illusztrálva.

Túl sok lap szűnt meg archívum és nyom nélkül, gondolkodok itt most az artportala is. Megszűnik a múltja is, és ez egy merőben új jelenség.

TT: Igen, az artportál is! Annak nagyon örülök, hogy az Artmagazin összes cikke fent van az oldalunkon, az archívum menüpont alatt PDF- és Word-formátumban is, plusz egy külön tárhelyen is biztonságban. És mert NKA-pénzből is működünk, bárki ingyen hozzáfér minden tartalmunkhoz. De visszatérve: nincs pontos jövőképem, mert azon kívül, hogy még hosszú évekig szükség lenne rá, nincs más biztos pont.

A legfontosabb az, hogy saját erőd, hited legyen, és ne égj ki benne.

TT: Csomószor gondolkodtam azon, hogy a kiégés min múlik. Én nem tudok kiégésről beszámolni, de ez azért van, mert amikor jönnek az új cikkek, és olvasom őket, kitaláljuk, hogy hogyan kerüljenek az olvasók elé, ez továbbra is folyamatosan adja azt az energiát.

Vannak-e előfizetőitek?

TT: Vannak, de nagyon kell küzdenünk értük. Elképesztő, mikén múlik, és hogy milyen csatornákon lehetne még szélesebb körhöz eljuttatni a lapot. Amikor megjelent Cyláról (Kajdi Csaba Cyla), pontosabban a családjáról Barki Gergely cikke az Artmagazinban, annak következtében kikerült az újság a MOL-kutak shopjaiba, és ez megdobta az eladást. Azóta normálisan adunk el, nincs annyi remittendánk. Ez megoldotta az országos terjesztést is, mert érdekes módon előtte az kevésbé működött. Valahogy olyan a terjesztési szisztéma, hogy az újságosoknak nem éri meg ilyen típusú lapokkal kísérletezni, mert félő, hogy a nyakukon marad. Szóval az eladás jobban megy, amióta a lap kikerült a MOL-shopokba. Azt is érdekes volt látni persze, hogy amikor Cyla a Sanyika nevű kutyájáról posztolt, arra 60 ezer lájkot kapott, amikor az Artmagazint tette ki, akkor meg kb. 10 ezret. Ezt nem sérelmezem, csodálatos jelenségnek tartom, de érzékelteti, hogy nem a legkorszerűbb formát őrizgetjük.

Szóval a kiégés elkerült, bízol abban, hogy jönnek jobb szelek, és van jövőképed – ez az összefoglalóm.

TT: A kiégéssel kapcsolatban: ha az nincs is, de van más, sokkal furcsább jelenség. Amikor jött egy váratlan pozitív visszajelzés, az után alig állt össze a következő szám. Szin-

te összeomlott a mentális rendszerem, azt éreztem, nem erre vagyok trenírozva, hanem a visszhangtalan menetelésre. Ez kb. olyan, mint amikor állod az ütések, de ha valaki kedvesen szól hozzád, attól sírva fakadsz.

Mit gondolsz a műkritika helyzetéről?

TT: Azt, hogy ez a műkritika kifejezés öszszemos egy csomó fogalmat. Műveket vagy művészeket kritizálni – ennek nem igazán érzem szükségét, vagy legalábbis az Artmagazinnak ez nem ambíciója. Lehet, hogy az én agyamban leginkább azok ragadtak meg, de csupa olyan emlék van, hogy amikor művészeti írók tényleg kritikát fogalmaztak meg egy-egy kiállítás, műcsoport kapcsán, akkor pár év múlva visszaolvastva ezeket, inkább a művek győztek. Ha műkritika alatt inkább azt értjük, hogy szövegek, amik segítenek az értelmezésben, az oké. Ha intézménykritikát, kurátorok közti koncepciókülönbségek megvitatását, tulajdonképpen hatalmi harcokat, akkor engem ez az Artmagazinban nem érdekel, viszont azért volt jó, amikor még volt artportál, mert ők tökéletesen vitték ezt a vonalat. (Jó lenne egyébként, ha a különböző orgánumoknak különböző funkciói lennének – most, hogy egyre több szűnt meg közülük, ez a kívánságom lassan értelmét veszti –, mert akkor tudná az olvasó, hogy hol keresse azt a témát, amit szeretne megvitatni, vagy azt a hangot, ami hozzá beszél.)

Egyszer a graphisoftos Bojár Gábor mondta egy interjúban, hogy szinte minden tudományágban az a tapasztalat, hogy a területen dolgozók, az ő esetében a szoftverfejlesztők leginkább egymást, vagyis a többi szakmabelit akarják lenyűgözni. Ő viszont a képzésben afelé vitte el a fókusz, hogy ne a másik szakmabelitől, hanem a felhasználóktól érkező visszajelzés legyen a fontosabb. Az legyen a fő motiváció, hogy a felhasználók szeressék az adott terméket. Tehát szerintem a mi területünkön is fel kellene villannia, hogy végül is a művészetet ma, amikor lassan minden mindennel összeér, hogyan lehetne egyre több ember számára érdekessé tenni. Hogy a mostanra felhalmozódott műtárgymennyiséggel a következő generációk tudjanak majd mit kezdeni, tudják használni. (Itt egyébként a magyar műtárgyállomány teljesen említés nélkül hagyott tömegeire is gondolok.) Amikor ez a „műkritika helyzete” dolog szóba kerül, akkor én ezt unom, mert valami nagyon leszűkített területet jelent. De van egy szuperdemagóg válaszom is: most az tetszik a legjobban, hogy az eddig felhalmozódott remittendánkat elvitték művészeti iskolásoknak, akik szét fogják őket vagdosni, és saját képeket csinálnak belőlük.

Újrakezdések és megújulások

Interjú Pataki Gáborral és Rudolf Anicával

Sorozatunk utolsó darabjában a rangidős hazai művészeti folyóirat, az *Új Művészet* szerkesztői mesélik el a lap történetét és jelenlegi helyzetét. Az évtizedeket és kurzusokat túlélő szakmai fórum különös helyzetben van: egyidejűleg beágyazott és fenntartásokkal kezelt. Mindenestre a múlt különféle árnyékaival nem mindig egyszerű együtt élni. Pataki Gábor és Rudolf Anica vezető szerkesztőkkel beszélgettünk.

Gábor, hogyan került kapcsolatba a művészeti írással és a *Művészet* című lappal? Hogyan élted meg az *Új Művészet* megalapításának időszakát?

Pataki Gábor: Tímár Árpád kért fel, hogy írjak cikkeket a *Művészet*-be, aki a „Lukács-óvodához” tartozó filozófus és művészettörténész volt, valamint a korszak legjobb filológusa és szöveggondozója. Rideg Gábor volt akkoriban a főszerkesztő, őt nem ismertem személyesen, soha nem voltam a szerkesztőségben, ami a Fogaskerekű végállomásán túl, egy villában működött. Én csak Tímár Árpád kezébe adtam a legépelet anyagokat. Rideg, bár néha teret adott progresszív törekvéseknek, szocialista hangvételben írt nagy elvi cikkeket a szocreálról. 1988-ban fiatal művészettörténészekből (Hajdu István, Bán András, András Gábor – és én is ott voltam) megalakult a Kállai Kör, és elhatároztuk, hogy bojkottálni fogjuk a *Művészet*-et. Gyakorlatilag nem írt bele senki ezután, majd 1989-ben meg is szűnt. Hirtelen támadt egy úr. Elindult a *Belvedere*, egy fekete-fehér, két évig működő újság Golovits Lajos szerkesztésében. Aztán többen kezdeményezték egy új lap indítását, engem Németh Lajos és Kovács Péter győzködött, hagyjam ott az intézetet, és vállaljak szerkesztői pozíciót ebben, amire nemet mondtam. Végül Sinkovits Péter főszerkesztése mellett megalakult az *Új Művészet*. Máig vallom, hogy nagy hiba volt a névválasztás. Markánsabban kellett volna reflektálni arra, hogy itt bizony egy új lapot alapítottunk.

Nem merült föl másik cím?

PG: Dehogynem, több is. Péter a *Magyar Művészet*-et preferálta a Szinyei Társaság két világháború között létező lapjának mintájára, de konzervatívnak és leszűkítőnek éreztük, nem akartunk csak magyar művészettel foglalkozni. Én az *Új Színt* gondoltam egy a 20-as évek végén megjelenő lap után. A végén, tényleg szerencsétlen módon, *Új Művészet* lett. Erre mindenki azt mondta, hogy csupán odabiggyesztettünk a *Művészet* elé egy jelzőt. Miközben teljesen más infrastruktúrával és eltérő ambíciókkal vágtunk bele, nem örököltük meg még az archívumát sem. Sinkovits

Péter, Tímár Árpád és Lóska Lajos személye átfedés, de ez egy új lap volt, amiben hárman voltunk szerkesztők, Sinkovits, András Gábor és jómagam. Szerzőként pedig Németh Lajos, Körner Éva, Passuth Krisztina, Keserű Katalin és Forgács Éva csatlakozott.

Milyen volt a lap megítélése? Milyen visszajelzéseket kaptatok?

PG: Az elején jókat, és az első néhány év visszanezve is igen erős. Az induláskor az Arany Lapok kiadóhoz tartoztunk, aztán, amikor lehetett, megalapítottuk az *Új Művészet* Alapítványt – azóta is ez adja ki a lapot. A minisztérium biztosított keretet a szerény kivitelű, kis formátumú lap megjelenésére, és a hirdetési piacra is támaszkodhattunk, ami az internet korszaka előtt még alapvető volt. Több ezer előfizetőnk döntő többsége a vidéki értelmiségből került ki (tanárok, orvosok, diákok), akik a lapból tájékozódtak. Háromezres példányszámot adtunk el, körülbelül a kétharmadát előfizetőknek. Aztán megalakult a *Balkon*, ami üdvös volt, mert a monopolhelyzet nem szerencsés, de pár év múlva távozott Tímár Árpád, András Gábor pedig elvállalta a *Műértőt*, úgyhogy megfogtak a jó szerzők.

Főszerkesztőnk, Sinkovits Péter személyiségében addigra furcsa kettősséget lehetett tetten érni. Néha teljesen fölöslegesen személyeskedett, sokakkal összeveszett, talán nem is igazán értette az új idők gazdasági szabályszerűségeit, elmaradt a jogdíjfizetésekkel például. Ennek az lett a vége, hogy súlyos milliókkal adósodott el a lap. Aztán a szerkesztés helyett a saját galériája, a Szinyei Szalon került a középpontba. Bár a lap szerkesztőinek az volt az elképzelése, hogy minél szélesebb spektrumon foglalkozzon a művészettel, ne csak a magyarral, hanem a külföldivel is, Sinkovits a 90-es évek második felétől leginkább a saját lokális kapcsolatrendszerét ápolta, és az ízlése is rányomta a bélyegét a lapra.

Rudolf Anica: Amennyire én tudom – itt a Szerkesztőség könyvespolcán megvannak az évfolyamok bekötve, és sokat lapozgattam őket –, a széles merítés, a „néplap” jelleg sokáig megmaradt, és nyomokban talán még ma

is fellelhető. És mivel eleinte egyedüli lap volt, kialakult az a képzet, hogy az *Új Művészet* „a hivatalos” folyóirat. A 90-es évek második fele a kereskedelmi galériák virágzásának kezdete is volt, és ez Sinkovitsra is hatást gyakorolt. Az *Új Művészet*, ahogy Gábor is mondja, bár levált a „régiről” *Művészet*-ről, a maga módján mégis továbbvitte a személyes kapcsolatokon alapuló működést, ami meghatározta a szerkesztési és témaválasztási ügyeket is. Például az, hogy Sinkovits jó kapcsolatot ápolta a régi ipartervesekkel, vagy hogy Hegyi Lóránd kit és mit vitt Bécsbe. Ilyen értelemben – és itt a főszerkesztő személyében összpontosuló kapcsolati tőkére gondolok – joggal vádolták meg a lapot azzal, hogy ugyanaz, mint névelődje, csak lefejtve róla a szocreál és késő kádári eszméket.

PG: Sok szakember később messziről el is kerülte a lapot. Pedig akkor kaptuk a legnagyobb NKA-támogatást, nominálértékben is jóval nagyobbat, mint ma. Tulajdonképpen egy zseniális folyóiratot lehetett volna csinálni, de elment a pénz a főszerkesztő utazásaira, mobiltelefon-számláira.

RA: Végignézve a 2000-es évek lapszámait, határozottan érződik, hogy a 90-es évekhez képest mennyire ellaposodott, teli kötelező körökkel valakik felé. Sinkovitsnak nem volt elsődleges ambíciója jó lapot csinálni, viszont meg tudta őrizni a státuszt. Más kérdés, hogy mára nem különösen szerencsés ez a ránk égett jelző. A szakmában kialakult egy kissé alattomosan, búvópatakként feltörő ellenérzés a lappal szemben.

Anica, te mikor kerültél a laphoz? Hogyan láttad ezeket a háttérben kibontakozó szerkesztőségi feszültségeket?

RA: 2006-ban külső munkatársként (korrektorként!) jöttem, majd 2009-től lettem olvasószerkesztő. Ekkor már tagja volt a szerkesztőségnek Patakin, Lóskán és P. Szabón kívül Bordács Andrea és Muladi Brigitta is. Engem egyébként éppen Sinkovits kért fel, és feszültséget is okozott, hogy „kívülről” hoz valakit. Ráadásul előtte könyvkiadói szerkesztő, azaz nem „szakmabeli” voltam, viszont mindig is szövegekkel foglalkoztam – korábban leginkább irodalommal. A

képzőművészet pedig mindig is érdekelt. Eszembe jutnak azok a Nagymező utcai szerkesztőségi értekezletek, amelyekbe az első időszakban beleszóltam, és a mai napig borzongással vegyes csodálkozást okoz az emlék... Sinkovits az „oszd meg és uralkodj” elvet vallotta, és össze is ugrasztott mindenkit, ami miatt aztán lassacskán elszívargott a motiváció a csapatból.

De teltek az évek, és a nehezített körülmények ellenére minden évben kijött tizenegy lapszám – havilapként működünk egy nyári összevonással. Önmagukban nem voltak rosszak a cikkek, csak hiányzott a kerete az egésznek. Ráadásul a pénz fogyott, és Sinkovits adósságokat halmozott fel, például nem fizetett a bérlemény után. Jöttek-mentek a szerkesztőségi titkárok (akkoriban még volt ilyen!), mindenki felmondott, senki nem bírta ideileg.

Aztán változtak az alapítványi működés szabályai, az alapító-főszerkesztő nem lehetett többé elnök is, és 2014-ben, amikor az egészsége is megromlott, Sinkovits megkért, hogy legyek én a kuratórium elnöke – feltehetőleg abban a tudatban, hogy továbbra is ő marad a döntéshozó. Közben megbetegedett, átmenetileg nem volt munkaképes, és P. Szabó Ernő felvetése nyomán a kuratórium lemondatta a főszerkesztői posztról. Ezek után a csapat összefogott, és onnantól fogva új alapokra helyeződött minden, amiben Ernő volt a hangadó vezető szerkesztőként, de mellette maradt Gábor is ezen a poszton.

Tartalmában hogyan változott a lap?

PG: Mindannyian egyetértettünk abban, hogy olyan kiállításokról írunk csak, amelyek a megjelenéskor nyitva vannak. Kiemelt szerepet kapott a külföldi blokk, rendszeresen írtunk többek között a biennálékról, Baselryól, a bécsi nagy kiállításokról. Egy ideig nagyobb hangsúllyal szerepelt a műgyűjtés, a feltörekvő generáció és általában a kortárs művészet. Úgy éreztük, hogy a lap jobb annál, mint a híre, amit a korábban taglalt körülmények alakítottak ki.

Eltelt közben tíz év. Ennyi idő elég visszatekinteni, hogy mi kellett volna ahhoz, hogy ez az átalakulás jobban átmenjen?

PG: Ezen egyébként sokat töröm a fejem, és utólag úgy látom, hogy talán az kellett volna, hogy az *Új Művészet* végére is pontot tegyünk. Merőben új lapot kellett volna csinálni. Megörököltük a hírnevet és a hírhedséget, és ez akkor már mélyen, megváltoztathatatlanul benne volt a köztudatban. A maga módján Ernő is elég megosztó személyiség volt. Nem tett jót, hogy akkoriban még jobban elmélyült a politikai megosztottság Magyarországon, ő pedig a vállaltan konzervatív *Magyar Nemzet*nél is dolgozott. Sokan kormánypárti aktorként könyvelték el őt, és így a lapot is, függetlenül a személyes – és egyébként a szerkesztőségre is jellemző – nyitottságától. A kritika egyébként sosem volt következetes: egyik oldalról azt kaptuk, a népies-urbánus toposzt némileg felszítva, hogy a lap „nem-

zetidegen”, „modernkedő” és „liberális”, a másik oldalról meg, hogy ókonzervatív, maradi és poros. Talán a vállalt „közép” pozíció örök dilemmája ez.

Akkoriban kezdtünk el az MMA-hoz is pályázni, hiszen az NKA-támogatások drasztikusan lecsökkentek, és bizonytalanok is váltak. Ez egy döntés volt, hogy mi oda pályázunk, noha jól tudtuk, hogy ez nem mindenkinek lesz szimpatikus. Évente átlagosan 2 milliót el is nyertünk, és az MMA rendszeresen hirdetett a lapban. De a híresztelésekkel szemben nem szóltak bele a lap működésébe, ahogy egyébként a kuratórium is többnyire a háttérben maradt. Egy konkrét ellenpéldára azért emlékszem. A hazai kulturális szférára átrendeződése közepette Fekete György behívott minket az MMA-székházba, mert az éves iparművészeti kiállítást elintéztük egy képriporttal, illetve Gerzson Pálnak is csak két flekket szenteltünk a lap hátulján. Fenyegetően beszélt velünk, hogy mit képzelünk magunkról, de ezzel vége is lett a történetnek. Fekete úgy gondolta, a sikeres pályázat és a hirdetések fejében elvárásokat támaszthat felénk.

Viszont az együttműködés eredményei szerintem magukért beszélnek, hiszen a 2023-ig megjelenő, *Ez nem kunst* című negyedéves, tematikus elméleti melléklet MMA-pályázatból született meg, és egy nagyon is létező hiányt töltött be. A visszajelzések egyöntetűen pozitívak voltak, és Keserű Katalintól kezdve Fehér Dávidon és Hermann Veronikán keresztül Nemes Z. Márióig sokan írtak bele. A képzőművészettől a szépirodalomig ívelő felvetéseivel remek kiegészítése lett a havi szinten megjelenő lapszámnak. A lényeg itt azonban az, hogy az elméleti mellékletbe – ahogyan a Fekete-incidensen kívül a nyomtatott lapszámba se – nem szólt bele a „politika”. Írtunk MMA-s ösztöndíjasokról, de ezt szakmai alapon tettük, mert nem akartuk ilyen szempontok szerint megnyírni az elemezhető alkotók körét. Ezek a szakmai döntéseink az egyértelmű sikerek mellett is, sajnálatos módon, bizonyos előítéletek alapjává váltak, ami valahol elkerülhetetlen egy ennyire polarizált közegben.

Ebben az időszakban mennyi volt a lap példányszáma, és mennyiből lehetett kihozni egy lapszámot? Az éves NKA-támogatás mire volt elegendő?

RA: A szerzők honoráriumai, a grafikus, a nyomdaköltség, a szerkesztők, az olvasószerkesztő díja nagyon szűken, de kijött, azonban mindig hozzá kellett tenni. Például az MMA-pályázatok 2 millió forintját és a hirdetési bevételeket, amiket egyre nehezebb volt megszerezni. A lap 2023-ig havilapként működött, és úgy emlékszem, 2000 példányban jelent meg. Amikor az *Új Művészet*hez kerültem, befolytak éves szinten banki támogatások is. De a magángalériák sosem akartak hirdetni, az állami intézmények, mint a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria vagy a Ludwig, pedig csak nyomott áron.

A kereskedelmi galériák szerintetek miért nem hirdettek?

RA: Amennyire rálátok, sehol nem hirdettek, sőt inkább elvárásokat támasztottak arra hivatkozva, hogy mi „az állam pénzéből élünk”. Feladatunknak tekintették, hogy támogassuk az ő munkájukat. A mai napig van, aki úgy gondol a folyóiratra, mint valami PR-orgánusra, ami a hazai alkotók műtárgypiaci pozíciójáért lobbizik. Magánemberként örülök bármelyik művész sikerének, de mindez nem lehet szerkesztési szempont, mert akkor olvashatatlanná válunk. Mindez összefonódik a kritika válságával is, ami gyakorlatiasan nézve azt jelenti, hogy szerzőinket szinte külön biztatnunk kell a kritikus szemléletre. Kihívás megértetni a galériásokkal is, hogy egy árnyaltan megfogalmazott, negatív és pozitív kritikát tartalmazó írással előbbre vannak, mint egy sajtósövegszerűen unalmas, következmények nélküli laudációval. Ugyanis a részvevőkön kívül ez senkinek sem érdekes: formális, gyakran modoros és udvariaskodó ügy. A galériák – tisztelet a kivételnek – nem hirdetnek, és nem fizetnek elő, de amikor megjelenik a lap, akkor szinte elvárás, hogy a saját kontónkra juttassunk el nekik ötöt példányt. Ez is egy régi beidegződés. Az intézmények közötti együttműködés sajátos diszfunkcionalitása egy külön beszélgetést is megérne.

Meséljete a vezető szerkesztői koncepciótokról!

PG: Egyrészt formátumot váltottunk, a kissé unalmasan tördelt lapból lett az utóbbi években egy nagyon elegáns, európai színvonalú és küllemű folyóirat Stark Attila víziója alapján. Ezzel párhuzamosan az online felület is megújult, és kissé hullámozóan bár, de számos izgalmas tartalmat megosztunk főleg a hazai – és részben az angolul tájékozódó – közönségünkkel.

RA: Mindkét átalakulás motorja Sirbik Attila volt, aki néhány évig a lap állandó munkatársaként volt aktívan jelen.

PG: Időközben jött több fiatal szerző, például Talyer Patrick és Fülöp Tímea, akik szintén állandó (külső) munkatársakká váltak. Tovább nyitottunk a fiatalabb művészgeneráció felé, és ennek már most látszik is valami eredménye: néha a fiatalabb réteg is megvásárolja a lapot, és előfordul, hogy vitatkoznak a cikkeken. Az egyetemista korosztálytól is kapunk visszajelzéseket – főleg Patrick révén, aki tanít a Képzőn. Rájuk már nincs hatással az a szellemi örökség, amit magunkkal hoztunk.

RA: 2019-ben, Ernő halála után, a lap 30. évfordulója környékén Gábor kezdeményezésére megalapítottuk a P. Szabó Ernő-emlékdíjat. Elkezdtünk fiatal szerzőket keresni, művészeti írói open callt hirdettünk. Két éve pedig megnyitottuk a Szerkesztőséget a Keleti Károly utcában, a Margit-negyedben, aminek a katalizátora a koronavírus volt. A Covid után azt éreztük, hogy mindenki vágyik a találkozásokra, ezért csináltunk egy

nyitott helyet, ahova bárki bejöhet. Felszámoltuk a Nagymező utcai, második emeleti bérleményt – amely egyébként ugyancsak önkormányzati volt, és jutányosan béreltük, de az idők során kezdett emelkedni az ára, az állaga viszont jól leromlott –, és megpályáztuk a II. kerületben ezt a helyiséget. A Szerkesztőségben egy-egy megnyitón, eseményen a látogatók átlagéletkora 25–30 év. Bejött egy új réteg: művészeti egyetemisták, művészek, most induló, fiatal értelmiségiek. Mindenféle kulturális programoknak helyet adunk azóta, tudunk kiállítást, workshopot, improvizációs színházat, olvasókört, artist talkot, tárlatvezetéseket vagy akár second-hand ruhákra fókuszáló pop-up eseményt rendezni, de fellép nálunk a Jazzaj és Hajdu Szabolcs társulata is – kicsit olyan, mint az *Ez nem kunst*, csak élőben. Ez a diverz „konglomerátum” egyébként az én hirtelen ötletem volt, aztán a megvalósítás során néha-néha elbizonytalanodtam, hogy mibe is vágtam a közös fejszénket (és ez a dilemma azóta csak állandósult). Viszont az látszik, hogy ez megnyitotta az utat a fiatalok felé, és fókuszba került a lap is. A Szerkesztőség a több lábón állás egyik eszközeként lett kitalálva. Annyi volt a cél, hogy tartsa el magát, ami – néha döcögösen, sok pluszmunkával, de – idáig megy.

Az aktuális lapszerkesztési koncepciókról nem igazán tudok forradalmi hévvel beszélni, mindenesetre szeretnénk egy több generációt megszólító, kritikus, értő, érthető és szórakoztató, ugyanakkor elgondolkodtató lapot csinálni, amely ellensúlyozza a for-profit intézmények prioritásait, és olyan kortárs nézőpontokat vet fel, ahonnan nemcsak az „art world” válik értelmezhetővé, de például a műtárgy és a jól megírt szöveg „intim találkozása” is létrejöhet.

Pragmatikus síkon hogy néz ki mindez? Mi a helyzet most a lap finanszírozásával, és kikből áll ma a szerkesztőség?

RA: Borzasztó teher, és bölcsészként valójában nem is foglalkozom ezzel szívesen, egyesek viszont előszeretettel kiabálnak be a pálya széléről, szóval jobb, ha összefoglalom a helyzetet. A 2021-ben járt le egy hároméves NKA-s pályázati ciklus. Addig, csodával határos módon, minden hónapban meg tudtunk jelenni. 2022-re viszont egy évre írtak ki pályázatot az addigiakhoz képest nagyjából feleannyi összegre azzal az informális ígérettel, hogy menet közben lesz kiegészítő pályázat. Az év végére aztán félig-meddig csődbe kerültünk, mert ugyanúgy megcsináltuk a lapszámokat, mint azelőtt, bízva abban, hogy lesz támogatás. Nem lett. Eljött a december, és kiderült, hogy még sincs kiegészítés. Azért, hogy ki tudjuk fizetni a nyomdát, a szerzőket, rendeztünk egy aukciót – amire 130 művész ajánlott fel műveket! –, és a befolyó pénzből lenulláztuk az évet, nem görgettük tovább az adósságot. 2023-ban azt hallottuk, hogy visszahozzák a hároméves pályázati rendszert, de „félpénzzel”, és majd kiegészítik a második félévben (ez nem valósult meg aztán).

Ekkor viszont már nem bíztam a véletlenre, hanem – a piac többi szereplőjéhez hasonlóan – kérvényeztem, hogy legyen elég csupán évi öt lapszám megjelenését vállalni, igaz, az addigiakhoz képest megjelenésenként másfél-kétszeres terjedelemmel. Azóta így adjuk ki az évfolyamokat. Van benne némi szórakoztató ironia, amikor egy-egy naivabb kritikusunk – olykor a szakmai közeg vezető alakjai – a fejünkhöz vágja, hogy „dúskálunk” a javakban. A sugallt korrupcióhoz persze nem ártana pénz és/vagy hatalom, de így, ebben a Byung-Chul Han-i kimerültségben el kell fogadnunk, hogy gyakran olyanok formálnak véleményt, akik a nyilvánvaló bennfentességük ellenére is távol maradnak a szisztéma realitásától. Az igazsághoz továbbá az is hozzátartozik, hogy bár többen mondják, hogy az *Új Művészet* mindig jóval többet kapott, mint a társlapok, viszont évtizedekig többet is vállalt: havi megjelenést. És bár 2023 óta ez már a múlt, összességében azóta is nálunk jelenik meg a legtöbb cikk (és valljuk be, mindannyian neveléses összegekre pályázunk). A kétes megítélés egyébként megtanultunk együtt élni, és dolgozni tovább.

Visszatérve a kérdésre, a szerkesztőség ma úgy néz ki, hogy én vagyok egyszemélyben, aki csak a lappal és a hellyel foglalkozik, beleértve az adminisztrációt (ebben van segítségem egy gazdasági karos egyetemista személyében, aki, ha épp nem zh-ra készül, bejön egy-egy délután), de sokszor még kávét is én főzök a galériába betévedőknek, valamint én bajlódok a hirdetések kívánságaival, és legtöbbször a kommunikációval is. Rajtam kívül mindenkinek két-három másik állása van, ami mellett szerkeszti a lapot, amiért vagy kap valami jelképes összeget, vagy még azt sem. Gábor és Patrick hoznak témákat, és mindhárman felkérünk szerzőket. Nem tudunk havi fizetésért eltartani munkatársakat. Nekem is volt végig másik állásom – szerkesztettem például könyvkiadónak –, de most a hely, a Szerkesztőség mellett ez már nem fér bele. Egyébként, ha már lehet itt személyes panasznapot tartani, gondolj bele: ezt a lapot az alapítvánnyal együtt én kvázi megörököltem, és eleinte kötelesség-, később már-már missziószerűen próbáltam fenntartani, megújítani, új helyzeteket teremteni. Néha elfogy a szufla...

És mi a helyzet az online kiadással?

RA: Az online 2014-től működik, az első években jobbára a print archívuma volt. 2017-től vált önálló tartalommal bíró, élő folyóirattá, ám ezen a területen is nehézségekkel küzdünk, mert erre végképp nincs forrás és pályázati rendszer Magyarországon, soha nem is volt. Még mindig él az a hiedelem, hogy az online-hoz semmi nem kell, valaki pillanatok alatt fölrakosgatja az anyagokat, és kész. Anélkül, hogy részletezném, szerintem sokan tudják, hogy ez mekkora tévedés. Ettől függetlenül kapunk remek anyagokat, és a publikáló szerzők nagyvonalúságának köszönhetően folyamatosan új tartalmakkal

bővül a weboldal. Ez számomra egyébként szívügy, hiszen az online felületet én forszíroztam a korábbi generáció közömbösségét is áttörve. Az is cél természetesen, hogy a realitások dacára, hosszabb távon kialakítsunk egy optimálisabb helyzetet, ami mindegyik fél számára megfelelőbb.

A hazai művészeti sajtót két irány szokta jellemezni: kritika vagy edukáció. Mit gondoltok erről?

RA: A kritikához az kell, hogy az éppen „beélesített” tudásanyaggal egy platformon legyünk, hogy értsük az utalásokat. Ilyen szempontból valóban elengedhetetlen az edukáció, ami olykor például a generációk eltérő nyelvezetének összehangolásáról szól. Egymást is meg kell tanulnunk, ami végül is egy művészeti folyóirat dolga – ez lehet akár a különös alternatívákban való elmerülés, avagy a különösség konceptualizálása. A folyóirat szerepe valami olyasmi, hogy teret ad a párbeszédnek, folyamatosan keresi és megerősíti a magasabb szintű artikulációhoz vezető útvonalakat. Emészthető, de közben tartalmas, elgondolkodtató, inspiráló szöveget közlünk, de nem az általad említett kategóriákban gondolkozunk, szerintem ugyanis a kettőt csak mesterkélt, erőltetetten lehet elválasztani egymástól.

Tegyük fel, hogy van pénz, van erőforrás újabb munkatársakra. Milyen lenne egy ideális művészeti lap? Mi hiányzik a hazai palettáról?

PG: Én párhuzamosan kibontakozó, különböző profilú lapokat olvasnék szívesen. Ahová mi most eljutottunk, azt erősíteném. Sajnálom – és itt a finanszírozást övező bizonytalanságokra utalnék –, hogy mire ez kiforrna, abba kellene hagyni. A ma aktív generáció a virtuális jelenlét mellett egyre fontosabbnak érzi a személyes találkozásokat. Ez nem nosztalgia, hanem ellensúly, védekezés.

RA: Persze nehéz közösséget és közönséget szervezni, mert a posztcovidban mindenki nehezen mozdul, de ha egyszer megmozdul, akkor rájön, hogy ennek micsoda értelme van. Érdekes módon a papír iránti érdeklődés is visszajön. Jó kézbe venni egy folyóiratot. Jó elmenni otthonról, megjeleni este egy eseményen – ezeket az élményeket újra fel kell fedezni. Sokféle megnyitót rendeztünk, volt, hogy egy színész tartotta, és egy motivációs tréning paródiájával borzoltuk a kedélyeket. Máskor Barcelonából jelentkezett be egy távoli audiosávva redukált, békebeli tévé sistergésével kísért megnyitószemély, de előfordult, hogy élő tangóharmonikasóra vetítettünk a falra spontán írt szövegeket. A legrendhagyóbb megnyitókat és tárlatvezetéseket Patrick tartja. Ezeket volt, hogy képzőművészeti stand-upként definiáltuk magunk között, amibe sikerült másokat is bevonnunk, bővítve a ház spontán „színi társulatát”. Néha úgy éljük meg, hogy új műfajokat találunk ki, máskor kissé elveszítjük a lelkesedésünket a hétköznapi kihívások okozta szétaprózódásban.

Az éjszülöttek az éjbe enyésznek, mert a fényben aludt a lélek.

MENNY és POKOL HÁZASSÁGA

WILLIAM
BLAKE
és KORTÁRSAI

The organic collection by

 SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM

×

TOUCH ME NOT

Handcrafted in Budapest



Say My Name

Kis magyar névkönyv

Rosalind Miles magyarul kezd a *Who Cooked the Last Supper?* (1988) című könyvének bevezetőjét: az a gondolat ütött szöveget a fejébe, hogy ha az utolsó vacsorát egy férfi főzte volna, őt most bizonyára szentként tisztelnék. Sztárséfek hivatkoznának rá botlábú levélin-terjükben, vagy egyenesen inspirációként jelölnék meg őt az új Maestro burgert beharangozó Mekis plakátokon, és a porcelánná filterezett vörösboros buci imágóját már Merényi Dávid mediterrán hangulatú városi csendéletei sem tudnák vizuális szennyezésnél többnek hazudni. Miles tehát a névtelen szakács mögött egy méltatlanul elfelejtett nőt sejt, és ez arra sarkallja, hogy az eddig ismert „emberiség története” mellé párhuzamosan felrajzolja a „nők történetét”, amit más események és tényezők alakítottak.

Travis Diehl egy névtelen mémoldal online aktivitása nyomán vetemedett arra, hogy összehasonlítsa az ételkritikusok képzelte inkognitójának igazságosságát a műkritikusok brandelt és szívességekre váltható közszereplésével. Az *Are Critics Better Off Anonymous?* (2024) című cikk¹ nem túl formabontó következtetése annyi, hogy ma már úgysem létezik igazi anonimitás (nem a kínai szoftverek miatt, hanem a város mint nagy falu érvelése nyomán), és ha létezne is, az gyanúra adna okot az „átláthatóság” kampányszlogenének égése alatt. Vagyis, tetszik vagy sem, a hivatásos véleményformálók asztalán meg fog jelenni az ajándékpezsgő, hogy jobban csússzon a kulináris-kulturális produktum, utána pedig eldönthetik, hogy hálátlanok szeretnének lenni, vagy kilóra megvásárolhatóak. Az írói álnév sajnos nem működik AFK.²

A szakmabeli persze nem engedheti meg magának, hogy ilyen kérdések nyomasszák, mikor az MTK Sportpark fiatal hostessének kénytelen bediktálni a nevét, majd a szerénység utolsó morzsája is elillan, mikor a következő ajtónál az ultrákhoz szokott biztonságiak Szkülláját és Kharübdiszét ismételtel meg kell győznie identitásának valóságosságáról. A Keleti mögé száműzött Art Market a gladiátorjátékokból inspirálódhatott, ugyanis a malomipari melléktermékként napvilágot látott pogácsa – néha nem is akkora udvariatlanság elhallgatni a szponzor nevét – és a légtáncosok show-ja kipipálja a „kenyeret és cirkuszt” kívánalmait.

Magyar sajátosság, hogy a vásárok nem találnak olyan helyszínt, ami ne vonna magával kínos konnotációkat: a kiállítók vagy az MTK lelátói alatti gödörben mérköznek meg, vagy a Bálna sorozóirodája és a Megasztár forgatási helyszíne közé szorulva próbálják kicastingolni a követ-

kező rekordeladást. A Millenáris idén már nem kért sem a kengyelfutó gyalogkakukkból, sem a prérifarkasból – igyekszik a távolban megőrizni maradék ázsióját. Az is ismerős lehet itthon, hogy pártszakadás útján jön létre a kétpártrendszer, és most minden galéria hűséget esküdhet egyik vagy másik vásárnak, annak tudatában, hogy a piac nem bírja el mindkettőt. Csak Kasszandra tudja, hogy melyiket.

Kodály óta nyilván senki sem gondolja komolyan, hogy a művészet mindenkié, annak ellenére, hogy az értelmiségi vagy vagyoni cenzus bevezetése rossz PR-ral járó túlzás lenne. Marad tehát a névvel és pénzzel megvásárolható exkluzivitásélmény VIP-események és titkos műteremlátogatások formájában, ha a kapcsolati tőkénk egyáltalán elárulja, hogy kinél lehet jegyet venni. A plebs még le is nyelné ezt a békát, ha a rossz ízléssel kiszivárogtatott fotókon – értsd: a hajnali mámorban közösségi médiára kiokádott albumon – nem azt látná, hogy a kulturális Cso-molungma nem több, mint egy Krisz Rudi-hakni Tomasz Piars-képek előtt.

Akadnak művészek, akik könnyebben meg tudnak barátkozni azzal, hogy egyszerre vannak jelen termékként és szórakoztatóipari statisztaként, mint mások. Gresa Márton például már a bemutatkozó kiállításán is fogyasztási cik-ként gondolkodott műveiről és valószínűleg önmagáról is (veszélyes ennyit nézni a *Mátrixot*), az azóta eltelt talán öt évben pedig már-már vallásává tette a kapitalizmust. Az Apollóba szervezett – senkit se tévesszen meg a *Gallery* kifejezés, ez egy *rendezvénytér* –, idei, *Nothing is the New Something* című kiállításán a művészet már reklámfelületeket szül, ami egyáltalán nem új felvetés, mondhatni, a *Harcosok klubjának* első hat perce (mentségére szól, hogy nála fontosabb embereket is megihletett ez a film hatvá-nyozottan súlyosabb szekunder szégyennel). Gresa szándékosan annyira kiüresítette képeit, hogy azok közhelyes fricskákka váltak – féltő, hogy innen már nincs hova tovább. Egy amerikai középiskolásokról szóló filmben most mondaná azt *teenage angsttől* szenvedő diákjának a szigorú hangú edző, hogy *you made your point, now go home*.

Mások lassabban rázódnak bele a szereposztásba, Borsos Lőrincnek és Cseke Szilárdnak például majdnem egy évtizedre volt szüksége, míg a piaci és elméleti trendekhez finomította művészetét. Esetükben egyenként cserélődtek ki a deszkák, mint Thészeusz hajóján – Borsosék a politikai aktivizmusból csináltak lépcsőzetesen technokulturális *dark* díszletet, Cseke a konceptuális installációkból

¹ Travis Diehl: *Are Critics Better Off Anonymous?* *Spike Art Magazine*. 81/82. Winter 2024, The Post-Cool. 110-111.

² A „nincs a billentyűzetnél” kifejezés angol megfelelője az AFK (away from keyboard), amit akkor használnak, amikor valaki távol van a géptől, és nem tud azonnal reagálni.

csorgott át az esztétikus festészet vizeire. Az életműveket szemlélve fel lehetne tenni a kérdést: ez még ugyanaz az alkotó? Talán a népszámlálást végző hostesseknek kéne kellemetlenkedni: „Elnézést, sajnos a neve most nem lesz elég, kérem, megmondaná, hogy jelen pillanatban melyik művével tud leginkább azonosulni?” Dr. Jekyll és Mr. Hyde, de az egyik alteregót a ruhatárban kell hagyni.

A 90-es évek végi, 2000-es évek eleji galerialapítások idején különösen fontosnak tűntek a nevek, így lettünk a *Gipsz Jakab Galériák* országa - ezúton is reméljük, hogy Einspach Gábor végre megállapodott névválasztásában. Azon túl, hogy borzalmas mentális kép azt hallani valakitől, hogy „megyek a Virág Juditba”, az ilyesfajta brandelés ma már idejétmúltnak tűnik. A dinasztiai helyett kelendőbbek a beszélőnevek, a nemzetközi szinten is értelmezhető köznevek, a szimbolikus jelentések.

Az aktuális divatokon túl, mintha a szociokulturális elvárások is megváltoztak volna - ha egy galéria programjára gondolunk, már eszünkbe sem jut, hogy a vezető személyes ízlését mint szakmai zsinórmértéket szeretnénk megismerni. Pedig a tekintélyelvű, listaszerű ajánlások sokáig népszerűek voltak, a Michelin éttermi kalauz is így kezdte, és senki sem kérdezte meg, hogy mit ért egy abroncsgyártó a vendéglátáshoz. A műkereskedő javaslata viszont lyukas garas, mióta lelepleződött, hogy csak közgazdász végzettsége van. A személy már nem hitelezi a minőséget, a koncepciók első két sorát elolvasó tömeg konzisztens szempontrendszert és globális világnézetet követel.

Rejtély, hogy miért - ahogy azt már sokan leírták a Bozó-jelenség kapcsán -, a piac kanonizál, nem a galéria és nem a múzeum. Talán Rosalind Miles kedvére volna, hogy bőven akadnának női alkotók is, akik a nevükkel (ismertségükkel) jutnak a piaci viszonyokhoz képest szinte megkésettnek tűnő kiállításokhoz. Az Instagramon tizenötezer követős Pakosz Anna épp a hétezer követős Deák Erika Galériát használja outlet store-ként olyan műveihez, amelyek még a Nemes Galériában is kissé avittasként hatnának - feltehetőleg néhány posztért és taggelésért cserébe. Ezt olyan korábbi szakmai sikerek tették lehetővé, mint a Glamour és az Elle művészeti díjai (bizonyára csak idő kérdése, hogy ezek is Michelinné nőjék ki magukat). Vele párhuzamosan a tizenhétezer követős Anna Amelie ruhamárka alapítója, Oláh Anna (másik ötezer követővel) kollabolt a Tisza Cipő Zrt. után a még három ezer követővel sem rendelkező Hybridarttal, ahol legújabb kollekciója mutatkozik be, ezúttal falon.

Belülről talán úgy tűnhet, hogy a galériák próbálják elcsípni a következő nagy nevet a konkurencia előtt, kívülről szemlélve viszont az a gyanú merül fel, hogy ezeknek a közösségi médiában sztárstatuszt elért figuráknak már nincs szükségük a monolitikus galériákra. Mivel eleve megvan a közönségük és a vásárlókörük, legfeljebb kanonizációra, elméleti kipányvázásra vágyhatnak amolyan bakancslistás luxusként - pont arra, amivel egy galéria már rég nem tud szolgálni.

„a képek költője...

...a költő képei”



NAGY LÁSZLÓ 100

Így éltünk mi

Erdélyi Lajos fotói

Centrális Galéria,
2025. VI. 19. – X. 26.

Hogy milyen volt a Ceaușescu-kori Románia? Jól tudják, akik átélték a diktatúrát, de nem mindenki tudna hűen beszámolni róla. A Centrális Galéria *A tapintatlan fotóriporter – Erdélyi Lajos archívuma a Ceaușescu-korszakból* című kiállítása Erdélyi Lajos kameráján keresztül hű képet ad erről a nyomasztó éráról. A korszak dokumentálása, megismerése közben az újságíróként is dolgozott alkotó eddig alig ismert életművét újabb aspektusból láthattuk.

Erdélyi Lajos tanulmányait szülővárosában, Marosvásárhelyen, majd Kolozsváron végezte. A kolozsvári Bolyai Tudományegyetemen szerzett közgazdasági diplomát. Ennek ellenére esztergályosként kényszerült dolgozni. Majd rámosolygott a szerencse, az *Új Út* és a *Dolgozó Nő* című lapok szerkesztőségébe került. 1958-ban a marosvásárhelyi *Művészet*, annak megszűnését követően pedig az *Új Élet* munkatársa lett. Számos erdélyi lap alkalmazásában állt, újságírói tevékenységét bel- és külföldi riportok, fotóesztétikai cikkek fémjelzik.

Felívelő újságírói pályája ellenére mégis fotóművészként vált ismertté. „Erdélyi Lajos (1929–2020) nevét az erdélyi magyar művészeket ábrázoló portréi révén és az erdélyi zsidó temetőket dokumentáló tanúságtevőként ismerjük” – volt olvasható a tárlaton. A fotográfia hőskö-

rának kiemelkedő személyiségeként alkotó Orbán Balázs százéves fényképeit tette közzé, munkáiból kiállítást, róla filmet készített. De ő tárta elénk Teleki Sámuelnek a 19. század utolsó másfél évtizedében készült afrikai felvételeit is. Röviddel 60. születésnapja előtt hazánkba települt. Élete utolsó három évtizedében többek között írásokban, beszélgetésekben mesélt zsidóként átélt megrázó tapasztalatairól, melyeket hűgával és szüleivel szenvedett el.

A Szilágyi Lenke és Zádori Zsuzsa kurátorok által megvalósított tárlaton „Erdélyi fényképeim és írásaim keresztül betekintést nyerhetünk az államszocialista Románia hétköznapijaiba” – számol be a Centrális Galéria honlapja a hiánypótló anyagról. A tárlaton mintegy kétszáz, kiállítási környezetben eddig többségében nem szerepelt erdélyi-fotót mutatunk be. Eredeti kéziratok, levelezések, sajtóanyagok, személyes tárgyak egészítették ki a képet, dúsították az élményt – köztük Erdélyi Lajos, Laló saját kézíratai és írásai, szülei iratai és levelei, amelyeket a látogatók kézbe is vehettek.¹ Volt miből válogatni, mert az alkotó örökösei 2023-ban a Blinken OSA Archívumnak adták át hagyatékát: megközelítőleg tizenkétezer fotónegatívot, százötven hangkazettát, száz videót és húszdoboznyi iratanyagot azzal a szándékkal, hogy az oeuvre méltó módon legyen gondozva, feldolgozva, közzétéve, és

¹ <https://galeriacentralis.archivum.org/hu/kiallitas/a-tapintatlan-fotoriporter>



ERDÉLYI Lajos:
Farsang, maskarások,
Torockó, 1970
Zoltai András / Blinken
OSA Archívum
HUNGART © 2025



hogy kutatható legyen. Van még mit elvégezni, de a munka kétharmada már megvan. És amíg tart, addig is érdemesnek tartották Erdélyi Lajos hagyatékának legizgalmasabb értékeit bemutatni.

Erdélyi Lajos az Új Élet megbízásából beutazta Romániát Nagyváradtól a Duna-deltáig. Ennek során többek között bányák, gyárak, üzemek dolgozóival, pásztorokkal, halászokkal, tutajosokkal, napszámosokkal találkozott. Egyszóval dolgozó, hétköznapi emberekkel, akik nem voltak restek kamerája elé állni. Ehhez persze a legtisztességebb módon kellett feléjük közelíteni. Arról, hogy ez könnyen, avagy nehezen ment, nem tudunk, de a fekete-fehér fotók a feladat könnyedségét tanúsítják. Erdélyi Lajos anyai minden manír nélkül, felszabadultan, őszintén álltak a kamera elé. Nem „pózolnak”, önmagukat adják.

A *Körhintázás. Csatád, egykori bánáti sváb település* (1960 körül) kislányai gondtalanul játszadoznak babájukkal. Az *Esküvő Nyárádmentén* (1964) házasságot kötő párja a sorsdöntő eseményhez illő komolysággal vonul a fegyelmezett, ünnepélyes nászmenet élén. A *Farsang,*

maskarások, Torockó (1970) beöltözött fiataljai a korszak búskomorságát elfeledve vidáman néznek a kamerába, a *Dinnyeárus, Marosvásárhely, Nagypiac* (1976) árusa boldozva kínálja portékáját. A *Juhászok és Erdélyi Lajos a bőrükbe bújva, Topánfalva* (1985) képén maga a fotós is juhásznak öltözött, így alkot két fiatal lánnyal humoros triót. Ez a néhány példa is jól érzékelteti Erdélyi művészi látásmódját, amelyet a szigorú cenzúra árnyékában úgy alakított, hogy humorral oldotta a rideg valóság képeit, ugyanakkor kontrasztokkal mutatta be a „szép új világ” ellentmondásait (*Óvoda, Vörös Csillag Hőerőmű, Gyulakuta*, 1980).

Erdélyi Lajos voltaképpen egy olyan kort dokumentál, amelyre átélői nem biztos, hogy szívesen emlékeznek vissza. Mégis jellemző képeire a humánus, az élet ereje, noha tisztán látható a közeg, amelyben létezni kényszerül. Ezt a tisztánlátást segíti, hogy az alkotó pontosan meghatározta felvételei helyét, idejét, és jelzi a dokumentálás szándékát. A *tapintatlan fotóriporter* éppen őszinteségéből adódóan lesz több az életképek felvonultatásánál.

ERDÉLYI Lajos:
*Óvoda, Vörös Csillag
Hőerőmű, Gyulakuta*, 1980
Zoltai András /
Blinken OSA Archívum
HUNGART © 2025



ERDÉLYI Lajos:
*Tulcsa, a Duna-delta
kapuja*, 1963
Zoltai András /
Blinken OSA Archívum
HUNGART © 2025



Pareidolia

Kiss Andrea kiállítása

Három Hét Galéria,
2025. IX. 2–27.

A mikor Andrea említette, hogy aktképeket fog kiállítani, az merült fel bennem, hogy lebeszélem róla. Néhány perc elteltével azonban küldött képeket, és azon nyomban ellillant e szándékom, mert előítéleteim helyébe kétségek léptek. Vajon aktok-e valójában Kiss Andrea fotográfiái? Annyiban mindenképpen, hogy meztelen testek jelennek meg rajtuk. Kenneth Clark az akt történetéről szóló, hatalmas erudícióval megalkotott könyvében azt írja: „Meztelenül lenni azt jelenti, hogy meg vagyunk fosztva ruházatunktól, és a szó valamelyest magában foglalja azt a zavart, amelyet többnyire ilyenkor érezni szoktunk. Az akt szónak nincs kényelmetlen melléköngéje a művelt nyelvhasználatban [...], s a meztelen test a művészet központi tárgya [...]”¹ Csakhogy későbbi generációk John Bergertől Frances Borzellóig úgy látják, hogy az akt jogcímén – a férfiak uralta hatalmi berendezkedésben – átesztétizált, rendre női testeket zavartalanul ki lehet tenni a férfiak szexuális vágygal átítatott tekintetének, miáltal e „vizuális rezsim” megismétli és újrateremt a nők alávett helyzetét.

Kiss Andrea önmagát fényképezi, akárcsak Cindy Sherman, de ez a tény csaknem minden tekintetben különböző fényképeinél éppúgy észrevehetetlen és nézői szempontból éppúgy lényegtelen, mint Shermannél – noha az alkotóknak és az alkotás folyamatában az összes konvencióval együtt – nagyon is fontos, de ez most messzire vezetne...

Ha Kiss Andrea képei aktok is, a meztelen testek nem feltárulkozóak, és a homályos, összekaristolts képeken a fej sose látszik, azt legtöbbször a hajzuhatag takarja el. Csend, magány és halvány ünnepélyesség tölti be a képeket, amelyek közepén csak egy-egy fehéres-szürkés tónusfoltokból összeálló, sápadt test bontakozik ki a kormfekete háttéréből.

Látjuk a feketéből kivillanó, szokatlan és szokványos nézőpontokból fotózott, megszokott és ritka pózokba merevedett, világos, meztelen testet, testrészeket. Életlenek ugyan a formák, a mozdulatok kifejező ereje mégis megmarad – sőt, részletektől nem zavartatván, talán még fel is erősödik. Kiss Andrea a melankolikus pózok teljes ábcéjét kínálja, alakjai szomorúak, introvertáltak, és takarják magukat. Szinte mind magába fordul, gubbaszt, mintha a lehető legkisebb gömbbé akarna összezsugorodni. Az egyetlen kitérő a hisztéria ívébe merevedett, csak oldalról látszik, ahogy a másik kivétel: önmagát nem elfedő, felszállni kész, lábujjhegyen álló. Jellemző az öngyötrő,



kényelmetlen pózba menekülés, míg a dinamikusabb alakok nem kevésbé kényelmetlen, bizonytalan helyzetben egyensúlyoznak. Ha kényelmesen ülnek, akkor háttal vagy elfordulva, de a szemben ülők is teljesen begubóznak, hajjukkal takaróznak.

Olykor csak elárvult testrészek (főképp lábak szemből) adnak sejtelmesen hírt emberi jelenlétről, s noha kivételesen éles egy könnyű ülésben elhelyezkedő meztelen lábpár képe, nem kevésbé hátborzogató, ahogy a teljes

↑
[KISS Andrea: Pareidolia 25/9., 2025, digitális nyomat, 40×30 cm](#)
A művész jóvoltából

¹ Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról.* Corvina, Budapest, 1986, 15.

KISS Andrea:
Pareidolia 17/1.,
2017, digitális
nyomat, 30×40 cm
A művész jóvoltából
→



sötétségből élesen kimetszve idézi a szürrealisták testrész-megszállottságát.

Agnieszka Taborska egyik tanulmányában² hosszasan sorolja a szürrealisták fej nélküli nőábrázolásait. De miért is fej nélküliek? Mert a nők feje – testükkel ellentétben – nem fontos a toxikus machizmóban szenvedő szürrealista férfiak számára. Továbbá képi nyelven a fej az egyéniség megtestesítője, melynek a tekintet a középpontja, és amely egyfajta erőt képvisel. A nő azonban így nem nézhet vissza – erőtlen. Kiss Andrea 26 fej nélküli nőt állít ki, mintha Max Ernst *100 fej nélküli nő* címét idézné.³

Ezt a nőképet sajátítja ki magára, azaz képeire veszi az elrejtőző, misztikus, elérhetetlen nő képét. És ezzel az erőteljes eljárással minimum kérdőre vonja, de inkább kifordítja ezt a képzetet. A mintegy 120 évvel ezelőtt lejárt, de még sokak által életben tartott nőképpel játszik. Talán kacérkodik, ám mégsem ő teszi ezt, és korántsem az amúgy őt helyettesítő nő a férfival, hanem képei a nézőkkel. Ugyanakkor Kiss Andrea valóban játékos is, ahogy permutálja a csaknem geometrikus logikával elhelyezett különböző testrészeket, mozdulatokat és mozgásfázisokat.

A képek homályossága, karcoltsága, a fekete-fehér kivitel, és amelyeken a nő feje sose látszik, mind-mind távolságot teremt, ez a céljuk. A távolság a képek jelen idejében (mintegy téri metaforaként) éppúgy létrejön, mint az időben; a monokrómia és a felületi rongáltság a múltba transzponálja őket, mintha azok régiek lennének. A karcolás azonban nemcsak a kép felületét sérti, hanem egyszerre mind a testet is. Azaz mintha sértené – merthogy

a karcolás maga is csupán kép, s a testet, ha a sérülés a képen volna is, csupán a test látványát sebezné meg – szimpatikus mágiával természetesen magát a testet is. És az ilyen vagy így, vizuálisan megidézett fájdalom átjárja, aláhúzza a testképben megidézett fizikai és lelki fájdalmat.

Kiss Andrea fotói mint aktképek tehát frusztrálóak; a kíváncsi vagy vágyakozó tekintetnek ellenállnak, Kiss elzárja a nézés elől azt, amit megmutatni kínál, azt a látványt, amiről a néző azt hiszi, megkapja – úgy vélve, a művész talán nem azt mutatja meg, mint amit messziről ígért. De hát Kiss Andrea fotográfiái nem is aktképek, hanem képek, ha tetszik, metaképek. Arról beszélnek, mit mondhat, mit tudhat a kép az ábrázolhatóságról, az illúziókról, a belelátásunkról, a káprázatról, a vágyakról. És mindezt úgy, hogy maradnak varázslatosak, aurájuk nem hagy cserben, továbbra is körüllegi őket.

A kiállított képek milyenségétől érkezünk a kiállítás címéhez. A horzolt felületű, fekete és fehér tónusú, homályos foltok együttese felveti a kérdést, vajon mit is látunk. Hogyan jön létre a látvány? Vagy amit látni vélünk, káprázat csupán? Az érzékelt foltokat mi rakjuk össze aktokká? A pareidolia „olyan illuzórikus érzet, amely során bizonytalan és véletlenszerű ingereket konkrétan és tisztán kivehetőnek érzünk. [...] Az ismertebb példák közé tartozik, amikor a felhőkben látni vélünk állatokat vagy arcokat a Hold felszínének mintázatában” – írja a Wikipédia,⁴ vagy ahogy Leonardo a fantázia fejlesztésére javasolja: a falak vizes foltjaiba lássunk bele szép ifjakat, lovakat és lovasokat.

² Agnieszka Taborska: A barna kislány lenne a szürrealisták műsója? Ford. Keresztes Gáspár http://balkon.art/1998-2007/balkon03_06-07/00Taborska.html

³ *La Femme 100 têtes. 1929 (The Hundred Headless Woman. MoMA New York)* = A 100 fejű nő / a fej nélküli nő = a 100 fej nélküli nő.

⁴ <https://hu.wikipedia.org/wiki/Pareidolia>

Az angyal szól hozzátok

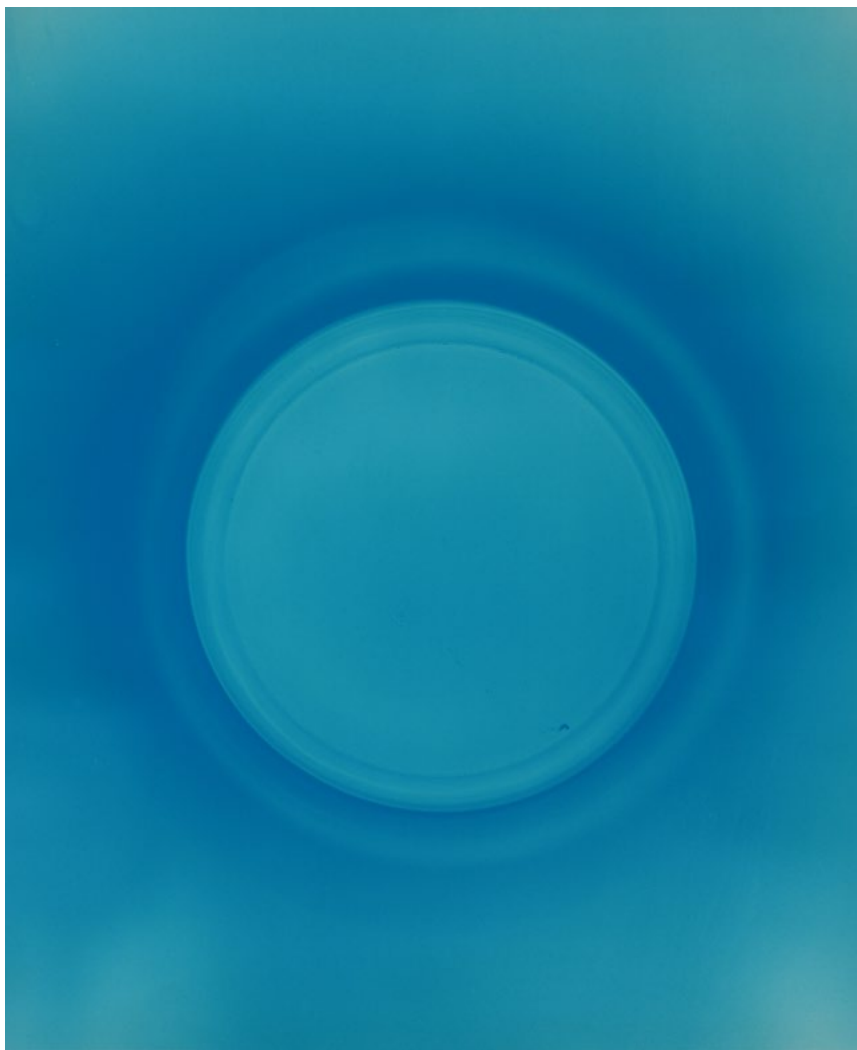
Liszi Renáta kiállítása

Szerkesztőség,
2025. X. 9–19.

„Aki igazán érteni szeretné Liszi Renáta művészetét, annak meg kell ismernie ezen művészet előzményeit. Azért, hogy megértsük, hogy miért különleges, kicsit hátra kell mennünk a történelmen, nagyjából Leonardóig... Az emberiség történetében a reneszánsz volt az az idő, amikor lehetővé vált, hogy valaki egy időben, egyszerre legyen kitűnő természettudós és művész. Tulajdonképpen az agy két féltékéje különleges harmóniában tud lenni egy ilyen embernél. Leonardo da Vinci ilyen volt: nagy tudós, nagy művész. A leonardói ember olyan művész-tudós, aki egy személyben kora élenjáró természettudósa és művésze is. Az iszonyatos mértékben megindult tudományos fejlődés az újkorban aztán lehetetlenné tette ezt, és úgy tűnt, hogy kiveszett a világból a leonardói ember. Úgy látszik, hogy a két agyfélteke leonardói egyensúlya a csúcsteljesítmények kategóriájában ma már elképzelhetetlen” – kezdte kiállítás megnyitóját Haris László. „Ennek a történelmi helyzetnek az átgondolására született Amerikában az MIT egyetemen 1996-ban, az ott élő és dolgozó festőművész, professzor Kepes György vezetésével a Nemzetközi Kepes Társaság, amely a mai napig létezik, és elismert, híres tudósok köréből és a vizuális művészetek területéről is rengeteg tagja van. A Kepes Társaság tagjai azt mondták, hogy valószínűleg tényleg le kell mondani arról, hogy ez a leonardói ember föltámadjon. Az olló két szára, amely szétnyílt a művészet és a tudomány között, túl messzire került egymástól. Ez nem normális, és tulajdonképpen ezt a távolságot nagy mértékben lehet csökkenteni. A Kepes Társaság tagja Renáta is – és én is. Ő nem normális fényképeket csinál – a normális alatt azt értem, hogy átlagos vagy szokásos –, hanem egészen különlegeset.”

Liszi Renáta munkái, installációi reflektálnak a vizuális művészetekben megjeleníthető spiritualitásra. Az elmúlt években az érdeklődése a rezgéshullámok, a fénysugarak és például a hang által a vízben generált rezgések együttes megjelenítése felé fordult. Fotogramjaihoz leginkább kameramentes technikát alkalmaz, illetve kevert médiát használ az egyre népszerűbb installációihoz. Ehhez az alkotói folyamathoz sok inspirációt kapott Masaru Emoto kutatásai, Bill Viola, Hiroshi Sugimoto munkásságából és Garry Fabian-Miller fotóművésztől, aki a kortárs kísérletező fotóművész-társadalom egyik nemzetközileg is ismert alakja. Időközben személyesen is jó kapcsolatba kerültek, talán a mester és tanítványa szópár a legpontosabb ket-tejük kapcsolatának leírására. Érdeklődésükben a vízhez mint természethez, lételemhez való kötődés és a fotogramok alkalmazása az erős kapocs.

A *Selection of Vibes* című kiállítást, amely a budapesti Szerkesztőség Galériában volt látható, kétfelé tudnám osztani, aszerint, hogy milyen indíttatású hangrezgések ke-



rültek a fotogramokba. A művész 2020-as londoni tanulmányaitól kezdve mantrákkal foglalkozott, így a nagy installációt az AUM (OM), míg a kék képeket gyógyító mantrák ihlették. *AUM mantra rezeg a vízben*: a vegyes technikával készült kép a kozmoszt, a létezés állandóan mozgó, tárguló és összehúzó energiáját ábrázolja. A négyzet az egyenlőség, a gömb az egység. Lelkünk mindig ezeket az esszenciákat keresi. A nagyobb, erősebb energiához való kapcsolódás érzése hitet és bizalmat ad az életben, az életerőben. Az *Univerzum* című kép a *Lélek fénye* című projekt egyik fotogramjából készült, amely az élet szimbólumait – a fényt, a vizet és a hangot – ábrázolja.

A látható fény és a hallható hangok rezgéseit testesülnek meg a művész kék árnyalatait felvonultató műveiben. A fekete-fehér negatívokba zengett gyógyító mantrák apró rezgéseit a sötétkamra mélyén egy színes nagyítógép

↑
[LISZI Renáta: *Emelkedett \(High\)*, 2023, ed. 10, c-print, kézi nagyítás negatív fotogramról, 50,2×60,8 cm](#)
[A művész jóvoltából](#)

→
[LISZI Renáta: *Univerzum*, 2020, ed. 7, vegyes technika, print plexin fotogramról nagyítva, 98×98 cm](#)
[A művész jóvoltából](#)





LISZI Renáta:
*Az Anyag, a Tévő,
az Éró*, 2024,
fotogram,
ezüstszelatinos
nyomat,
20,3×25,4 cm
←

segítségével monokróm kékekbe fordulnak. Az *Értelem* című installáció alapjául szolgáló fotogram – kollódiumos üveglemezen – szintén a hang- és fényrezgés közös áramlását képezi le víz hullámok segítségével e különleges fényérzékeny anyagon. E leképezés az éltető elemek – mint a fény és a víz – együttműködése, áramlása. A fényinstalláció az anyagba vetett hitet, az abban rejlő energiát, avagy a létezés forrásán keresztül megnyilvánuló fényt és annak anyag által okozott árnyékát jeleníti meg. Mallász Gitta *Az angyal válaszol* című könyve ihlette a sorozat elemeit – csakúgy, mint a 8×10 inches ezüstszelatin fotópapíron az angyal szavait ismétlő fotogramokat és az *Értelem* című installációt is.

„Egy barátom mondta, hogy a fényképezés általában belülről kifelé fotóznak – mintegy az ablakon át –, és azt fényképezik, ami kint történik, tőlük függetlenül. Liszi Renáta viszont benéz az ablakon, és a fény forrását keresi, hogy honnan jönnek azok a rezgések, amiket fel tud fogni. Nemcsak a fényt lehet érzékelni, hanem – mint a képeken látható – a beszédnek, a mantrának a nyomait is látni ezekben a fotogramokban. Liszi olyan művész, aki keresi az általa fellelhető energiaforrásokat, rezgéseket, amiket vizuálisan meg tud jeleníteni” – zárta gondolatait Haris László.

Kár, hogy nem több...

Geibl Kata fényképei

Rechnitzer Galéria,
2025. X. 7. – XI. 6.

„Nincs új a nap alatt” – szoktuk mondani, amikor egy esemény, dolog ismétlődik. Legfeljebb újra csomagolva, más „köntösben” kerül elénk, hogy elmondhassuk: mégiscsak változott valami. Hogy miért vezettem fel ezzel a bibliai (a Prédikátor könyvében található) szólással írásomat? Mert Geibl Kata új kiállítása is ezt a címet kapta, csak angolul: *There is Nothing New Under the Sun*. A címadás így hangzatosabb, könnyebben megfogja a látogatót.

A Rechnitzer Galériában látható *There is Nothing New Under the Sun* a kiállító azonos című fotókönyvének anyagába nyújt betekintést. „A tárlat a monográfia válogatott fotóiból és a hozzájuk kapcsolódó írásokból áll össze egy erre az alkalomra *újrarendelt* verzióban” – olvashatjuk a kiállítás leírásában. Az ismertetőből kiderül, hogy „A magyarul »Nincs új a nap alatt«-ra fordít-

Kiállítási enteriőr,
Rechnitzer Galéria,
2025
Fotó: Zana Krisztián
↓



ható sorozat éles kritikát fogalmaz meg a későkapitalista társadalom működésével kapcsolatban.” Ebben a későkapitalista rendszerben a gazdagok csak tovább gazdagodnak, a szegények tovább szegényednek. A jólétek és a társadalmak közötti különbségek nőnek és nőnek. A káosz, a kizsákmányolás, a versengés lett úrrá. Dolgozunk, hajtjuk a pénzt, a sikert, mintha nagyobb szükségünk lenne rá, mint eleddig bármikor. Egy materialista, személytelen világot élünk, ahol egyre fokozódik az individualizálódás, és vele együtt a közösségek elvesztése. Ahol a teljesítményelvűségből fakadó kiegészítés is erőteljesen jelen van. Mindez persze szintén nem új dolog, régóta jelen van, természetesnek érezzük. Geibl sem akarja fotóival megváltani a világot, nem is tudná. Csupán a szemünket kívánja felnyitni, sőt arra is utal, hogy amit látunk, az sem biztosan az.

Geibl Kata gyerekkora óta fotós szeretett volna lenni – olvasható Gellér Judit fotókurátor, szakíró interjújában.¹ A *Fotókönyvek. Beszélgetések* című riportjából számos érdekes információt tudhatunk meg, többek között fény derül arra, hogy Geibl reáliskolába járt, ahol a média volt az egyetlen olyan órája, amin művészettel, filmmel foglalkoztak. Mindenesetre úgy döntött, filmrendező lesz. Andrej Tarkovszkij és Makk Károly munkásságával való találkozás hatalmas hatást gyakorolt rá. „Azt gondoltam, hogy a film adekvát művészeti forma lenne arra, hogy kifejezzem magam, azonban nem a Filmművészeti Egyetemre, hanem az ELTE-re jelentkeztem. Ott volt egy nagyon furcsa élményem, Antonioni *Nagyítás* című filmjét kellett megnéznünk.” A film utolsó jelenete felszabadító érzéssel töltötte el. Ez az állapot azonban nem tartott soká, két hétre rá, a film elemzése után, a tudás birtokában újránézve véget ért. Ekkor döntötte el, hogy mégis inkább fotóval fog foglalkozni, hogy átadja azt az érzést, amit a film vége eredetileg nyújtott neki.

A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen fotográfia alapszakon végzett, majd a hágai Royal Academy of Arts (KABK) Photography and Society mesterszakán tanult. Geibl Kata munkásságának visszatérő témája a későkapitalista rendszer kritikus értelmezése. Emellett „A fotográfia kétértelműsége – a fényképeket bizonyítékként kezeljük, miközben erős gyanakvással közelítünk hozzájuk – központi téma munkáiban. Ezt a feszültséget kiaknázva mutat be valós társadalmi jelenségeket anélkül, hogy ragaszkodna a szokásos, igazságot jelző, egyenes dokumentációs módszerekhez”.²

¹ https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/202104/2104_fotokonyvek
² <https://www.maimano.hu/programok/geibl-kata-qr>

GEIBL Kata: *The Golden Ladder*, 2022, archív pigment nyomat, barit papír, 100×80 cm
HUNGART © 2025



GEIBL Kata: *The Shot Put Before the Throw*, 2022, archív pigment nyomat, barit papír, 100×80 cm
HUNGART © 2025



GEIBL Kata: *The Tower*, 2022, archív pigment nyomat, barit papír, 100×80 cm
HUNGART © 2025



Mindez Geibl 2021-ben megjelent, azonos című fotókönyvére is jellemző, amely a képek mellett a szövegeket átszövő xeroxozott grafikákból, szakszövegekből, személyes jegyzetekből áll. A könyv magas szintű profizmussal megszerkesztett fotói tükröt tartanak a társadalomnak.

A kiállítás két részre bontott. A galéria felső szintjén belelapozhatunk a fotókönyvbe, és itt tekinthetjük meg a barit papírra készült felvételeket. Az alsó, pincyszerű tér interaktív játéka hívja a látogatókat. Asztalpokon heverő fényképek, szövegek között válogathatunk: a nekünk tetszőket két projektor alá helyezhetjük, a lapok a falra kivételülve nagyobb méretben olvashatók, amennyiben tudunk angolul.

De hadd kanyarodjak vissza a fotókra, elvégre azokat láthatjuk először. Személyes kedvencem a *The Lion* (2022) című, ám a *The Golden Ladder* (2022) is magával ragadott. Előbbin egy üvöltő orosz lányt sikerült megörökíteni. A fenséges állat száját kitéve villantja meg hatalmas fogait. Ijesztő mivolta ellenére is csodáljuk, de nyers ereje, vadsága miatt nem közelednénk felé. A *The Golden Ladder* kompozíciójának előterében egy sziklafalra

akasztott létra csüng. A háttérben kristálytisztá tavat, a domboldalon, sziklákon álló fenyőket, a távolban kopár, hatalmas hegyeket láthatunk. A természet szépsége mutatkozik meg a képen, amelynek fenségességét megtöri az a primitív eszköz, amellyel az ember birtokba veheti. Geibl képein amúgy nincsenek jelen igazán emberek. A hátulról látható izmos atléta szinte szoborszerű (*The Shot Put Before the Throw*, 2022), a méhek lepte fehér kesztyű ugyan emberi kéz, de szinte tárgyiasult (*The Beehive*, 2022). Geibl Kata fotói mindenképpen érdemesek a megtekintésre. Kár, hogy fotókönyvének koncepciója – bár a tárlat leírása ígéri –, lényegében nem derül ki.

A világ, amely visszanéz ránk

More Than Human

Light Art Museum,
2025. IX. 10. – 2026. VIII. 31.

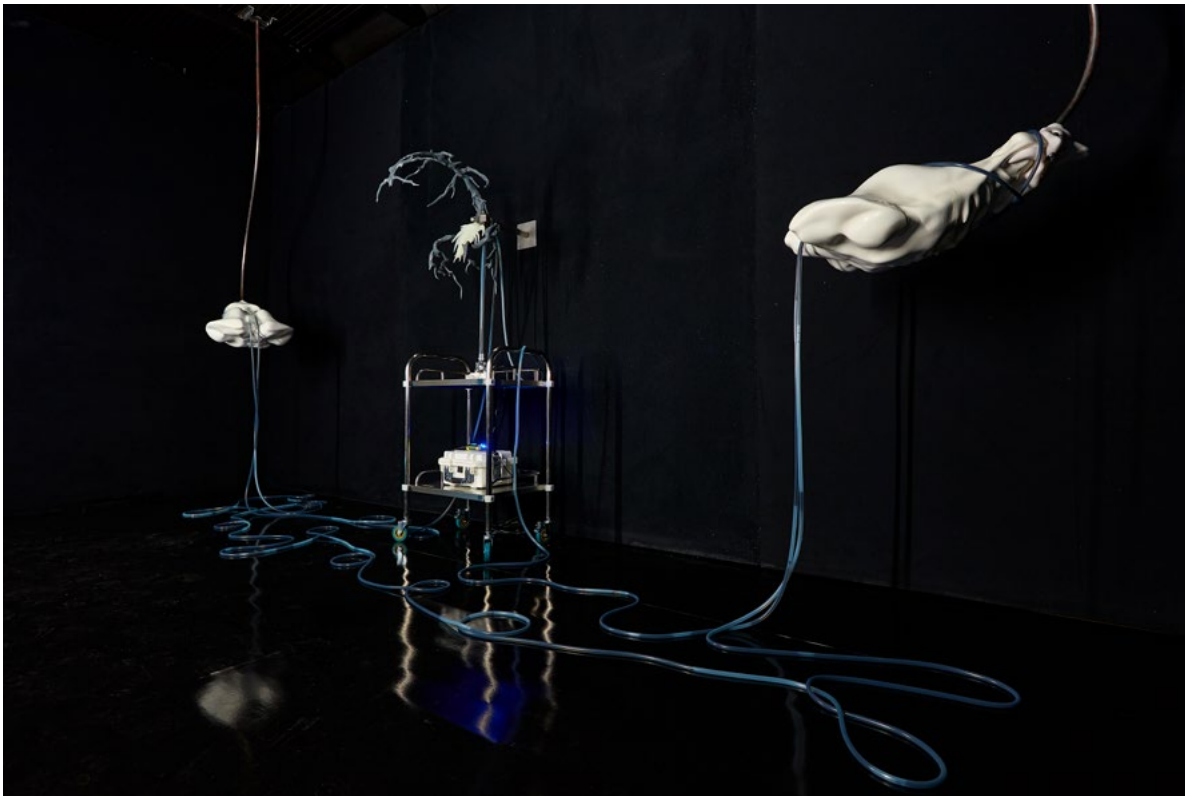
Mit jelent ma embernek lenni, amikor a technológia, a természet és az élő rendszerek határai egyre inkább elmosódnak? A Light Art Museum új kiállítása az emberen túli világ érzékelésére hív, ahol a látogató már nem pusztán megfigyelő, hanem a hálózat része: egy eleven, lélegző organizmus, amelyben az élet új formái rajzolódnak ki. A *More Than Human* című kiállítás a Light Art Museum immár negyedik időszaki tárlata, amely szeptember elejétől a jövő nyárig látogatható. A tárlat nemzetközileg is elismert művészeket vonultat fel, köztük Tomás Saracenót, Ólafur Eliassont, Anthony McCallt és Mat Collishaw-t, kiegészítve néhány hazai alkotó munkáival. A kurátorok, Bencsik Barnabás és Szalai Borbála célja az volt, hogy a Hold utcai kiállítóteret nemzetközi szinten is meghatározó helyet foglaljon el a kulturális térképen.

A látványos installációk, vetítések és immerzív alkotások jelentős része kifejezetten erre az alkalomra készült.

A közel negyven alkotást bemutató tárlat két szinten, kisebb, sötét terekben járható be, és a nagyszámú mű ellenére is izgalmasan felépített, jól komponált egészet alkot. A bemutatott munkák többsége tudományos kutatásokra épül, olyan témákat vizsgálva, mint a biotechnológiai kísérletek, a hibrid lények vagy az élő organizmusokkal való együttműködés. A koncepció lényege az emberközpontú szemlélet meghaladása: a „több mint emberi” létformák, a természet, a gépek, az élőlények és a rendszerek közötti viszony feltérképezése. A látvány mellett a tárlat erőteljes tudományos és filozófiai kérdéseket is felvet. Miként élünk együtt más lényekkel és rendszerekkel? Hol kezdődik, és hol ér véget az ember?

A régi Hold utcai vásárcsarnok építészeti karaktere erőteljesen hozzájárul a kiállítás élményéhez. A hatalmas, boltozatos terek és a csarnok ipari múltja különleges kontrasztot alkot a kortárs fény- és technológiai installációkkal,





KISS Balázs Ágoston:
Szerzet no. 2 -
Poszthálózat, 2025
HUNGART © 2025



ÜVEGES Mónika:
Visceral Rhythm, 2025
HUNGART © 2025



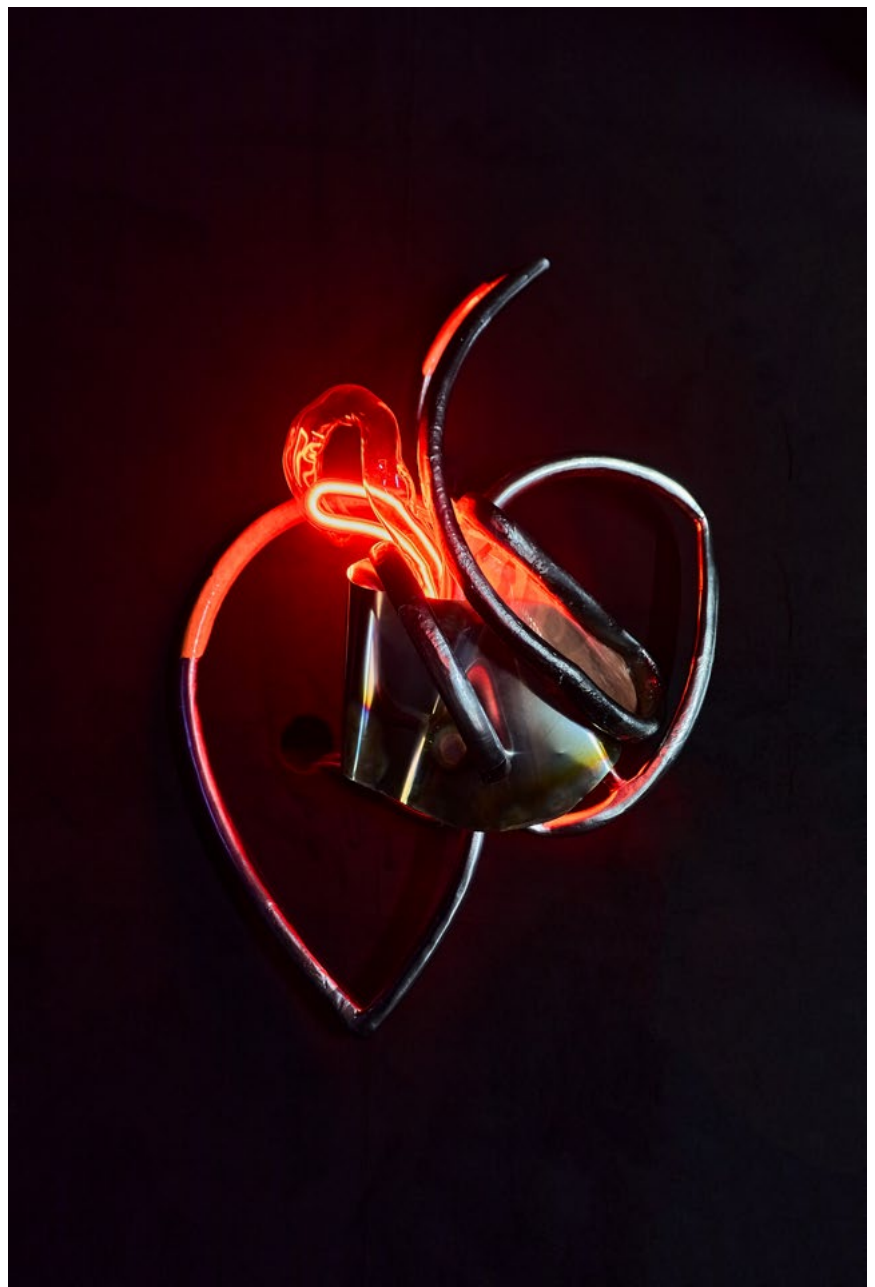
miközben természetes közegévé válik a *More Than Human* hibrid, organikus-mesterséges világainak. A poszthumanaista szemléletet követve a tárlat látványos, idegen világot épít fel: a félhomályba belépve az ember lassan a rendszer részévé válik – egy élő organizmusban, amely befogad és átformál. A *More Than Human* érzékelteti, hogy milyen lehet az, ha az ember többé nem a középpont. A tér egyszerre futurisztikus és organikus, minden arra emlékeztet, hogy az ember csupán apró része a nagy egésznek.

Jacob Kudsk Steensen: A tűnékeny tó

A kiállítás egyik legpoétikusabb és legérzékenyebb darabja. Ez az installáció a természet múltékonyságát és a táj emlékezetét ötvözi lírai hangon. A kaliforniai Mojave-sivatag ritka pillanatait idézi, amikor a kiszáradt tómeder hirtelen életre kel, majd percek alatt elpárolog, mintha sosem létezett volna. A művész több hónapot töltött a helyszínen, és több ezer fotót készített, amelyek alapján digitálisan leképezte a tájat annak minden átalakulásával és az oda-tévedő élőlények jelenlétével együtt. Az így létrejött installáció egyfajta meditatív tér, amelyben a látogató maga is a táj részévé válik.

Tomás Saraceno: Hogyan gabalyítsuk pókhálóba az univerzumot?

Míg Steensen munkája a természet időbeli változását és emlékezetét idézi meg, Saraceno installációja a szerveződés láthatatlan mintázatait bontja ki. Fény derül a pókok művészién átszőtt hálózatára, amely egyszerre tűnik építészeti konstrukciónak és élő organizmusnak. Saraceno három *Cyrtophora citricola* trópusi keresztespókfélével, valamint az Új-Zélandon honos, *Nephila edulis* nevű rokonokkal szövetett hálót egy terráriumban, amelyet vörös lézersugár világít át. A lézer pásztázó fénye felfedi a pókhálók bonyolult architektúráját, amelyek különálló struktúrákként, mégis egymással összefonódva alkotnak egységes rendszert a térben. Saraceno pókhálói az élet új, közös formáit jelenítik meg, ahol az ember, az anyag és az állatvilág egyazon hálóban léteznek – ahol az élet többé nem hierarchia, hanem kapcsolat.





↑
fuse*: *Mimicry*, 2025
HUNGART © 2025

Míg Saraceno munkája a természet és az élő szervező-
dés harmóniáját hangsúlyozza, a következő installációk
már az ember és a technológia közti új kapcsolódási for-
mákat keresik – azt, hogy hol húzódik a határ az organikus
és a mesterséges között.

fuse*: Mimikri

A *Mimikri* a rovarok és növények hibridizációjából kép-
zeletbeli új fajokat hoz létre a természet, az evolúció és a
mesterséges intelligencia metszéspontján. Arra az alapvető
kérdésre reflektál, hogyan kapcsolódunk más fajokhoz,
folyamatokhoz, rendszerekhez. A *Mimikri* világában elmo-
sódik az élő és a mesterséges közötti határ. A látványvilág
egyszerre idézi Hieronymus Bosch látomásos lényeit,
Arcimboldo természeti konstrukcióit és Ernst Haeckel
mikroszkopikus kozmoszának geometrikus szépségét. Ez
a digitális evolúció a természet és a technológia határán
lebeg, mint egy új teremtéstörténet, technológiai genesis,
a mesterséges élet születésének mitológiája.

Mátrai Erik: Fény és kód

A természet és a technológia határain mozgó hibrid vilá-
gok után Mátrai Erik installációja visszavezeti a nézőt az
emberi érzékelés legősibb tapasztalatához: a fényhez, a
térhez és a jelenléthez. A művész egy lebegő, üres keretet
tölt meg gomolygó köddel, amelyet erős, irányított fény
világít át a cinemascope hagyományos mozivászaronányait
követve. Az ember ösztönösen készletet érez arra, hogy
belenyúljon a képbe – szemben egy vászon alapú fest-
ménnyel, itt ez meg is valósítható. A néző átlép egy fizikai
korlátot, és szabályok nélkül válik a mű részévé – a kód
kézzel ugyan nem érzékelhető, mégis valóságosan átél-
hető. A *More Than Human* kontextusában Mátrai munkája

ember és anyag között közvetít: a fény és az anyagtalan
tér egyensúlyában újfajta kapcsolatot teremt a látás, a test
és a jelenlét között.

A *More Than Human* kiállítás nyomán Rosi Braidotti
posztumán gondolata válik tapinthatóvá: az élet nem hi-
erarchia, hanem hálózat. A tárlat emlékeztet arra, hogy a
néző nem csupán szemlélő, hanem résztvevő is – a boly-
góval közös létezés aktív szereplője. Ráébreszt, hogy az
ember nem ura a természetnek, hanem annak szerves
része. A kiállítástól kilépve talán jobban meg is halljuk a
világ hangját.

Kiállító művészek

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Yasuhiro Chida,
Mat Collishaw, Wim van Egmond, Ólafur Eliasson, fuse*,
Kiss Balázs Ágoston, Kitty Kraus, MAEID – Büro für Archi-
tektur & Transmediale Kunst (Daniela Mitterberger, Tizia-
no Derme), Paula Malinowska, Guillaume Marmin, Mátrai
Erik, media.tribe, Anthony McCall, Jonny Niesche & Mark
Pritchard, Katja Novitskova, NONOTAK, Tony Oursler,
Harrison Pearce, Otto Piene, Sébastien Robert & Mark
IJerman, Pamela Rosenkranz, Tomás Saraceno, Mona
Schulzek, Andrea Shin Ling, Jakob Kudsk Steensen, Rhoda
Ting & Mikkel Bojesen, Üveges Mónika, Nick Verstand,
Vicsek Viktor & Rodrigo Guzman, Laure Vigna, Martin
Walde, Xenorama – Studio for Audiovisual Art, 00 Zhang.

Önteremtő valóság

Anish Kapoor művészetének elméleti háttéréről

Minden valóságos élet: találkozás.
Martin Buber

Két találkozás

A 90-es évek közepén a Képzőművészeti Egyetem könyvtárának gazdag kortárs albumgyűjteményében búvárokodva különös installációról készített fotókra lettem figyelmes. Egzotikus épületmakettekhez hasonló, absztrakt geometrikus szobrok álltak közvetlenül a kiállítótér hajópadlóján. A formákat élénk színű porfesték borította úgy, hogy a padlóra is bőségesen rászóródott a felesleg. Ezzel a gesztussal a művész kiterjesztette a szobortárgyak auráját. A tér, amiben álltak, inkább tűnt egy nagyobb műteremnek, mint reprezentatív kiállítótérnek, így a fotók akár a legutóbbi „kipakoláson”, a Képző hallgatóinak év végi, belső kiállításán is készülhettek volna az Epreskert egyik szobrászműtermében. Emlékszem, Jorge Luis Borges novellái jutottak az eszembe – azokban tűnnek fel ilyen megmagyarázhatatlan tárgyak. Tehát annak ellenére, hogy nem eredeti valójában láttam a szoborinstallációt, mély hatást gyakorolt rám. Megjegyeztem a fiatal, indiai származású brit szobrász nevét: Anish Kapoor. Talán azért is éreztem magamhoz közel állónak, mert a krapplakvörös, a kadmiumcitrom és a titánfehér pigmentporok használata mindennapos tapasztalatomra emlékeztetett, ahogy különféle festékeporokból lenolajjal vagy más kötőanyagokkal kísérletezve festéket készítettem.

Mindez még az internet elterjedése előtt történt. Valószínűleg akkor Magyarországon csak a Képzőn volt meg ez a könyv, így Kapoor korai műveinek reprodukált fotója is hordozhatta a ritkaság, az ismeretlenség auráját. Nem árt ezt tudatosítani ma, amikor elég egy művész nevére rákeresnünk, hogy feldolgozhatatlanul sok kép és szöveg zúduljon ránk, míg harminc éve egy fontos mű reprodukcióját látni is revelatív lehetett.

Ezért egy régi ismerőssel való találkozás örömeivel szemléltem a velencei Palazzo Manfrin termeiben a *1000 Names* sorozat pigmenttel beszórt szobrait, amikor megjelent a kiállítótérben az alkotó, Anish Kapoor. Miközben a művek között fényképezték, egy fiatal asszisztens hölgy diszkrétén vigyázott rá, hogy a látogatók ne zavarják meg. Kapoor fizikai jelenléte eleve nem válhatott személyes jelenlétté, hiszen nem a művei befogadóival való kapcsolatteremtés miatt volt ott, hanem sajtófotókat készíteni. Így hiába voltunk egy fizikai térben vele, nem jöhetett létre találkozás.

E két személyes élmény felelevenítése lehetőséget ad arra, hogy a sorozatunk mottójának – „Minden valóságos élet: találkozás” – gondolatából kiindulva vizsgáljuk Anish Kapoor művészetének filozófiai aspektusait. Ez a teoretikus

vizsgálódás már csak azért is indokolt, mert a kortárs art world egyik legaktívabb művészeként az utóbbi két évtizedben olyan nagy léptékű alkotásokat hozott létre, amelyek a szélesebb értelemben vett „nagyközönség” ingerküszöbét is elérték. Ezek a projektek, mint például Chicagóban a Millenium Parkban felállított *Cloud Gate*, vagy a párizsi Grand Palais-ban százezrek által látott *Leviathan*, gyakran megosztják a közönséget, és a csodálattól a rajongáson át egészen a határozott ellenszenvig erős érzelmi reakciókat váltanak ki. Ennek oka lehet a munkák óriási mérete, de akár a témái is, és egyáltalán az, hogy a művész csillagászati költségvetést megmozgatva képes a legújabb csúcs-technológiát elgondolásai szolgálatába állítani. Mindkét véglet tettekben is megnyilvánul: alkotásaiért a legkomolyabb gyűjtők vetélkednek, kiállításai tömegeket vonzanak; másrészt vannak, akik nem riadnak vissza a primitív rongálástól, vagy jobb esetben meglepednek a projektjeivel szembeni tiltakozás megszervezésével. Mindez a bulvársajtó érdeklődését is rendszeresen felkelti. Az ilyen típusú ismertség egyúttal el is tereli a figyelmet a művek lényegéről. Pedig témái egyáltalán nem populáris felvetések – a látás, a művészet, a lételmélet és a vallásfilozófia legmélyebb kérdéseire szólnak hozzá.

Kapoor – eltérően a hozzá hasonlóan összetett problémák iránt érdeklődő és nagy ívű projektekben gondolkodó képzőművészeketől, mint például Vaszilij Kandinszkij vagy Molnár Sándor – egyáltalán nem ír elméleti munkákat. Sőt, újra meg újra azt állítja, hogy munkáit nem szükséges kommentálnia: *I have nothing to say*.¹ Ha megmaradna annál, hogy „nem kell semmit mondanom”, akkor kénytelenek lennénk a művek közvetlen befogadásának rendkívül érzéki tapasztalatából és a nagyon tudatos címadások intellektuális benyomásaiból kiindulni. Kapoor viszont mégsem burkolózik enigmatikus hallgatásba, hanem viszonylag gyakran nyilatkozik saját személyes háttéréről és művészetéről különféle fórumokon. Ami azért is szerencsés, mert a munkái esetében tapasztalható, felfűtött és jelzőkben tobzódó befogadói attitűdöt látva realisabb képet tudunk kialakítani. Egy jó mű valószínűleg szükségképp hordoz olyat, amire az alkotó nem gondolt. Viszont mindig tanulságos pontosan megismerni a művész szándékait, ezért e rövid tanulmány keretei között a művésszel folytatott beszélgetésekből, vagyis találkozások dokumentumaiból indulok ki.

„Mindig is az volt az érzésünk, hogy kívülállók vagyunk”

Anish Kapoor esetében a találkozásmetaforát használva nagyon könnyű lenne közhelyek közé tévedni, és azt mondani: művészetében „Kelet és Nyugat” vagy „a modern és a

¹ Anish Kapoor in conversation with John Tusa. <https://anishkapoor.com/180/in-conversation-with-john-tusa-2>

Anish KAPOOR a
Velencei Biennálén
2022-ben
Fotó: Kondor Attila
→



tradicionális” találkozik. Ennél azonban jóval összetettebb kapcsolódások és találkozások alakították és inspirálták műveit.

Ez a komplexitás ott van már személyes életének kezdeténél. 2022-ben Rebecca Mead íróőnek Kapoor a szokásosnál jóval részletesebben beszélt családi háttéréről, több olyan momentumot is feltárva, amelyek tovább árnyalják származásának kérdését.² A további hivatkozások ezen a beszélgetésen alapulnak. Apja pandzsábi hindu családból származott, és vezető hidrográfus volt az indiai haditengerészetnél. Édesanyja iraki zsidó menekültek sarja. Három fiuk közül ő a legidősebb. Jóllehet Mumbai egyik virágzó negyedében éltek, a testvérek nyilatkozataiból az derült ki, „mindig is az volt az érzésünk, hogy kívülállók vagyunk”. Otthon a család inkább angolul beszélt, mint a helyi maráthi nyelven. Szülei kozmopoliták és moderneek voltak: „apám ki nem állhatta a hinduizmust, és ritkán jártunk zsinagógába” – mondta Kapoor. Ezzel szemben vonzották a maga körül látott sokszínű és ősi tradíciók. „A hinduizmus mélyen összefügg a rituálékkal, a hittel és a meggyőződéssel. Lenyűgözőnek találtam elmenni a templomba, és látni az ártatlan – vagy nem is annyira ártatlan – indiaiakat áhítattal az arcukon.” Amikor Anish tizenhat éves volt, őt és Royt Izraelbe küldték egy kibucba. Anish feladata az volt, hogy gondoskodjon a közösség kacsáiról. „Még gyerekek voltunk valójában – naiv, ártatlan indiai fiúk” – emlékezett vissza. Indiában zsidó származásuk kívülállóvá tette őket; Izraelben viszont Anish azzal szembesült, hogy „túlságosan is indiai”, így Tel-Aviv utcáin gyakran rasszista skandalásoknak volt kitéve. Ezt az időszakot nagyon mély lelki krízisként élte meg, amiből a pszichoanalízis segítségével keresett kiutat.

Ennél még fontosabb részletet osztott meg a művész, hogy miként kapott egy másik, sokkal különösebb helyről mélyebb szinten segítséget. „Volt egy nagynéném, aki Izraelben élt, és furcsa, sámánisztikus hajlamai voltak.” Amikor édesanyja Izraelben meglátogatta a fiait, a nagynéni felszólította: „menj vissza Indiába, hozz egy kis indiai földet, és tedd Anish ágya alá!” Kapoor számára ez egyfajta kulcstapasztalatot jelentett: „Őszintén szólva sírni tudnék – az édesanyám, legyen áldott a neve, visszament Indiába, hozott egy kis földet, és az ágyam alá tette. És bizonyos értelemben ez az a rituális anyag, amivel azóta is dolgozom.” Évtizedekkel később *My Red Homeland* című munkájában utal majd vissza erre a mélyen személyes tapasztalatra.

A 70-es évek első felében megszakította műszaki tanulmányait Izraelben, és a Chelsea College of Arts hallgatója lett Londonban. A művészeti egyetem befejezése utáni évben, hosszú indiai utazása során talált rá azokra a formai és szubsztanciális elemekre, amelyek döntő hatást gyakoroltak kibontakozására. Így a Dzsantar Mantar³ épületegyüttese korai szobrainak egyik fő ihletője volt, és ekkor találkozik a piacokon a mai napig mindenütt kapható, rituális célokra használt festékekkel, amelyek újszerű alkalmazásával felkeltette a nemzetközi kurátorok és galériák érdeklődését művészetére a 80-as évek elején.

Jellemző indulására, hogy a korai interjúkban az első kérdések általában az etnikai háttérre vonatkoztak, és arra, hogy ez miként hatott a karrierjére. Fiatalabb korban ez különösen bosszantotta, ezért visszautasította a részvételt egy ázsiai háttérű kortárs alkotókat bemutató kiállításon. Homi K. Bhabha,⁴ a posztkolonializmus egyik legnagyobb hatású kutatója szerint az 1980-as és 1990-es években nyugaton egyfajta kulturális szorongás uralkodott, hogy ismertséget és helyet adjanak a posztkolonialis művészeknek. Ezért is hangsúlyozták szinte kényszeresen kulturális származásukat, mert ezzel is hitelesíteni akarták ezt a törekvést. Szerinte a posztkolonialis művészek inkább globális származással, mint nemzeti identitással rendelkeznek. Egyszerre állnak párbeszédben a nyugati művészettel és művészekkel, miközben a globális, posztkolonialis Dél művészetével és művészeivel is fenntartják a dialógust.

A művészegyéniésén túl:

„A lét nagy misztériumát próbálom feltárni”

Kapoor hosszasan kitért arra, hogy nem tartja szerencsésnek, ha indiai származása felől próbálják megközelíteni művészetét. Ennek oka azonban nem annyira a Bhabha által definiált „globális származás”, hanem egy sokkal egyetemesebb filozófiai szempont. Amikor az ismert brit televíziós újságíró, John Tusa rákérdezett, miért gondolja, hogy „nem kell mondania semmit”, Kapoor válaszában rámutatott arra, hogy a szerzői szubjektum élményében keresni a lényegét a kortárs művészet csupán egyik lehetséges nézőpontja. Ő egy másik utat választott, amelyben „a művész a tartalmat keresi, ami különbözik a pusztá jelentéstől. Még ha absztraktnak is tűnik, egy mélyebb szinten a szimbolikus tartalom szükségszerűen filozófiai és gyakran vallási értelemmel bír. Azt hiszem, megpróbálom feltárni – és most nem szeretnék túl fellengzősnek tűnni – a lét nagy misztériumát. Jóllehet ez keresztülvezet a pszichobiográfiámon, nem azon alapul.”⁵ A beszélgetés során ugyan elismerte, „lehetséges,

² <https://www.newyorker.com/magazine/2022/08/22/anish-kapoors-material-values>

³ Észak-India öt nagyvárosában felállított obszervatóriumrendszer, amelyet a 18. században építettek távcső nélküli, szabad szemmel végzett csillagászati megfigyelések céljából. A mai napig használják a monszun pontos előrejelzésekhez. A nyugati ember számára formailag szürreálisan hatnak ezek az épületegyüttesek.

⁴ Harvardi professzor Kapoor szobrászatáról írt monografikus albumot. Homi K. Bhabha: *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, London, 2009.

⁵ In conversation with John Tusa. <https://anishkapoor.com/180/in-conversation-with-john-tusa-2>

hogy az indiai gyökereim készítették erre elő”, de legalább ennyire fontosnak tartja a 60-as és 70-es évek minimalista művészetéből, például Sol LeWitt vagy Donald Judd munkásságából levont tanulságokat.

Egy másik beszélgetésben részletesebben is kifejtette, hogy milyen „filozófiai és gyakran vallási értelemmel bíró” tartalmakra gondol. A vörös szín művészetében folyton vizszoatérő használatára vonatkozó kérdésre adott válaszában elmondta, hogy az indiai kultúrában a vörös szín valóban alapvető számos rituális szokásban, azonban művészetében való használatának vannak e kulturális hatásoktól eltérő okai is. „A színek művészeti alkalmazásának egyik módja a 18. század óta – például Turnernél –, hogy a színtől a fényig kell eljutni. Én a színtől a sötétség felé tartok. A vörösnek nagyon erőteljes feketesége van. Ez a nyitott és vizuálisan csábító szín egy sötét belső világhoz is kapcsolódik. És ez az igazi ok, amiért érdekel. Ez valamiféle indiai sajátság lenne? Nem hinném, hogy ez számítana ebben az esetben.”⁶

Marcello Dantasszal⁷ folytatott beszélgetésében Kapoor a sötétséget egy nagyon érdekes „feltételnek” nevezi (condition). A fényről azt tartja, hogy nem a valódi belső állapotunk, hanem „valami, amibe beleébredünk”. A fény szerinte „művelt”, míg a sötétség „tudatlan”; azonban ennek ellenére mélyen benne van kimondatlan történetünkben. Szerinte sokkal inkább egy belső sötétséget élünk, amit mindannyian ismerünk, és ami egyszerre ijesztő és bensőséges. „Hosszú éveken át olyan műveket készítettem, amelyek ezzel a belső sötétséggel foglalkoznak. [...] Sokat dolgoztam feketével és kézzel, különösen a kézzel, mert a kék egy olyan szín, amely sokkal mélyebben feltárja a sötétséget, mint a fekete. Fenomenológiai szempontból a szemünk nem tud teljesen a kékre fókuszálni.”

Mindezt szembeállítja azzal a véleményével, hogy az egész nyugati filozófia Platón barlanghasonlatán alapul, aminek lényegét abban látja, hogy „az ember felnézett a fényre, és azt mondta: legyen haladás”. Ellenben Freud volt az, aki megfordult, és „a barlang végébe nézett”. „Talán ott, a lefolyóban, a vécé alatt, az ágy alatt, a háborzongató sötétségben, ami sokkal ijesztőbb és ugyanakkor feltáróbb, ott kezdődnek a dolgok.”

Önfeltáró művek mint erős állítások

Kijelentéseivel hosszasan lehetne vitatkozni, ha szó szerint vennénk, amit mond. Azonban nem szabad abba a hibába esni, hogy úgy véljük, Kapoor itt megáll, és gondolkodása kimerül a sötétségnek vagy a freudi tudattalannak valamiféle esztétikai kultuszában. A művek címadásai hindu, zsidó, keresztény és antik görög filozófiai és vallási referenciákra utalnak, ugyanakkor nyilatkozataiban, beszélgetéseiben egyáltalán nem hivatkozik konkrét indiai vagy hellén bölcséleti iskolákra vagy a zsidó és a keresztény vallásfilozófiára. A mű és a cím találkozása a befogadóban megy végbe. E címadások a művekkel együtt felfoghatóak úgynevezett erős állításoknak vagy filozófiai tételeknek. Ilyen a *Limbo* című mű, amely formailag egy a kiállítótér steril, biztonságos múzeumi valóságában az *abüsszoszt*, a feneketlen mélység iszonyatát idézi fel, ezt konkretizálja a cím, ami

a Dante által megénekelt „pokol tornáca” kifejezésre utal. A latin limbus – szegély – szó ugyanis egy nagyon különös teológiai problémára adott válasz. A pokol tornáca köztes hely, amelyen minden halott lélek átkel.⁸

Paradox módon tematizálja a sötétséget a *When I’m pregnant* című alkotása. Egy hatalmas hófehér falból egészen puhán kiemelkedő, gömbszerű alakzat egy várandós női has arányait és formáját idézi fel, így a hófehér jelenséget szemlélve önkéntelenül a születés előtti lét implicit sötétség élményére is asszociálunk. A munka hatását fokozza, hogy szemből közelítve hozzá szinte észrevétlen; a mű a néző mozgása során válik jelenvalóvá. Az egyes szám jelen idejű címadás utalhat a művész alkotói folyamatára, mint metaforikus értelemben vett várandósságra.

Vizsgálódásainkat a *Svayambhu* című kinetikus installációval zárjuk. Ez a munka veti fel a legkomplexebb metafizikai problémákat. A cím szanszkrit szó, jelentése „az, ami önmagát hozza létre” vagy „önmagától létező”. Nyugati filozófiai terminussal élve ez a kondicionálatlanság állapota, a „feltétlenség”. A hindu bölcséletben elsősorban az Abszolútum, Isten sajátosságaként utalnak rá. A fogalom már a legősibb hindu bölcséleti iratokban is megjelenik.

A „feltétlen”, az „önmagától létező” emberi elmével teljesen felfoghatatlan, ha mégis el akarjuk gondolni, akkor valami végtelenül fenségest és szubtilist társítunk hozzá. Kapoor művében viszont egy teljesen abszurd, ugyanakkor teljesen konkrét, talán túlságosan is érzéki jelenséggel találkozunk: mint egy vörös viaszfestékből álló vonat, ami egészen lassan mozogva összekeni a Nantes városában található Musée des Beaux-Arts gyönyörű és monumentális klasszicista épületének belsejét.⁹ A művész ráadásul láthatólag örömet lelte abban, hogy a vérszínű vasoxidvörös pigmenttel színezett puha viaszmassza összekente a fehér falakat. A mű – még a fotókon is átjön – egyszerre idézi fel a dadaista kiáltványok múzeumromboló dühét és a szakrális transzgressziót, a vallási tradíciók határátlépés-rítusait.

A legtöbbben egyfajta metaforikus vonatként értelmezték a *Svayambhut*,¹⁰ amelyen a vörös viaszmassza emberi hústömegként utazik. Kapoor azt nyilatkozta, ő maga nem tudja pontosan, mit reprezentál ez a műtárgy. „Amiben azonban biztos vagyok, az az, hogy nincs igazi témája. Semmi jellegzetesség. Éppen a konkrétumok hiánya bátorít gondolkodásra minket, felszabadítva képzeletünket.” Nem maradnak közhelyes általánosságok e szavak, ha felidézünk, hogy Kapoor szerint „az ember mélységesen vallásos lény”. Szavai így kibontják a címben rejlő jelentést, amit egy konkrét metafizikai koncepcióra tett utalásként is értelmezhetünk: a feltételeken túli Isten „jellegzetességek nélküli”, mert semmilyen véges, időbeli, teremtett tulajdonsággal nem jellemezhető. E gondolat felismerése – függetlenül a történeti és etnikai háttérüktől – egyaránt központi a hindu és a hellén, illetve a zsidó és keresztény vallásbölcséletben. Kapoor művészetének jelentősége ezért túlmutat a rajongáson és a botrányokon: egy kiábrándult és cinikus korszakban a határátlépés, a paradoxon és a szubverzió eszközeivel emlékeztet, hogy a végső kérdésekkel újra meg újra találkozni kell, ha valóságos életet szeretnénk élni.

⁶ Az idézet Anish Kapoor és Nicholas Baume, a Public Art Fund kurátora beszélgetéséből származik. <https://anishkapoor.com/772/in-conversation-with-nicholas-baume> Nicholas Baume a művész egyik monográfiájának szerzője. *Anish Kapoor – Past, Present, Future*, MIT Press, 2008.

⁷ Marcello Dantas brazil kurátorral való beszélgetésből idézve. <https://anishkapoor.com/178/in-conversation-with-marcello-dantas>

⁸ A középkori nézet szerint itt tartózkodtak az utolsó ítéletig a keresztetlenül elhunyt csecsemők. Dante az *Isteni színjáték*ban pedig a Limbo köztes terében helyezett el – rá igen jellemző módon – egy antik stílusú, „pogány paradicsom”-félélet. Szerinte olyan ókori bölcsék tartózkodnak itt haláluk után, mint Platón és Szókratész, vagy túlvilági vezetője, Vergilius. Ők, mivel Krisztus előtt születtek, nem részesülhettek a megváltás és a keresztiség kegyelmében, de olyan kiemelkedő etikai szintet valósítottak meg, ami miatt a pokol büntetéseit elkerülték, és egy természetes boldogság állapotában reménykedve várják az Utolsó Ítéletet.

⁹ Anish Kapoor: *Svayambhu*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 2007. június 1. – szeptember 1. Később, 2009-ben a Royal Art Gallery tereiben – első kortárs kiállításként az illusztris térben – elkészíti a mű egy verzióját.

¹⁰ Stancel Dóra a 2007. októberi *Balkon*ban írt kiállításrecenziót az első nantes-i bemutatóról.

A könyvtárgyak ideje

V. Művészkönyv Triennálé

Miskolci Galéria, Rákóczi-ház,
2026. X. 11. – XI. 16.

Az idén ősszel tekinthettük meg a Miskolci Galériában az V. Művészkönyv Triennálé Túrócszentmártonban bemutatott kollekcióját. Itt kell megjegyeznünk, hogy a szlovák helyszín mellett az anyagot az indulástól kezdve a társszervező intézményekben – a csehországi Olomoucban, illetve a lengyelországi Łódźban – ugyancsak kiállították. Az említett helyszínekhez csatlakozott idén a Magyar Művészkönyvalkotók Társasága hathatós támogatása révén a Miskolci Galéria is. Nem véletlenül jegyezte meg a szlovák kurátor, Jarmila Kováčová, hogy a Rákóczi-házbeli bemutatót követően a triennálé a miskolci helyszín révén minden tekintetben a visegrádi országok könyvművészeinek a seregszemléje lett. Természetesen az igazsághoz hozzátartozik az is, hogy már a korábbi külföldi, szlovákiai, csehországi és lengyelországi kiállításokon is számos magyarországi alkotó szerepelt Haász Ágnes-től Kiss Ilonáig, Barabás Mártontól Szirányi Istvánig,

Butak András-tól Sejben Lajosig, ami természetes is, hiszen kis honunkban nagy tradíciója van az artist's bookoknak, amit az is alátámaszt, hogy az első nemzetközi művészkönyv-bemutatót – amit számos követett – 1987-ben rendezték meg Székesfehérváron. Ezeken a nyugat-európai és amerikai képzőművészek mellett természetesen több lengyel, cseh és szlovák alkotó is szerepelt Maciej Lintt-ertől Matej Krénen át Pézman Andreáig.

Ha visszatekintünk az 1960-as évek vége óta egyre jobban kibontakozó irányzatra, feltűnik, hogy viszonylag sokan és sokat írtak, írnak (Pernecky Géza, Szombathy Bálint, Kovalovszky Márta, Kováts Albert) a műfajról. A könyvtárgyakat is készítő művészetkritikus, Pernecky Géza például így jellemzi: „[...] a felhasznált anyagok és technikák, ezek a hangsúlyozottan tárgyiasult jellegű dolgok, teljesen ki is merítik az ilyen jellegű műalkotás belső dimenzióit. Ha el akarjuk olvasni és továbbmesélni e könyv



tartalmát, akkor nem a sorokat, hanem az egyes oldalak anyagszerűségét és műves kidolgozottságát, a könyv tárgyi vonásait kell lapról lapra sorra vennünk.” Buzz Spector pedig többek között a következőket jegyzi meg a székesfehérvári IV. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás katalógusának a bevezetőjében: „A művészkönyvek gyakran a hagyományos könyvforma kritikájaként készülnek nem az olvasás, hanem az olvasói elvárások kiszélesítésének a céljával. A könyv formája eszközt ad a művész kezébe, hogy a nézőből olvasót is varázsoljon, az olvasás várakozó figyelmét hozva a nézésbe.” Révész Emese értelmezésében az artist's book sajátossága az, hogy „a formák vagy a megformálás maga olykor a szöveg értelmezése, reflexiója, máskor viszont önmagában a gondolat vagy a történet hordozója. Ismerős ötvözet ez, hiszen az új képkorszakban maguk is folytonosan kép és szöveg között oszcillálnak. A művészkönyvek vadul ölelkező mediális hibridje maga a szinergia, színtiszta *image-texte* csakis önálló artefaktumként értelmezhető *képszöveg*.” Legegyszerűbben úgy definiálhatjuk, hogy minden könyvalakú vagy könyvre emlékeztető, esztétikai értéket hordozó tárgy művészkönyvnek tekinthető. A technikai jellemzőket vizsgálva az egyedi készítésű könyvtárgy anyaga – a legfontosabb jellemzőjén, a gyárban vagy az egyedileg készített papíron kívül – szinte bármi lehet: műanyag fólia, üveg, tükör, textil vagy fémlap, melyekre kézzel írhatunk, nyomtathatunk vagy rajzolhatunk. Fontos az a distinkció is, amely szerint a klasszikus, hagyományos könyv mindenekelőtt gondolatokat közvetít, míg a művészkönyv – ahogya a műalkotások – elsősorban vizuális impulzusokat. A műfajban az utóbbi időben megfigyelhető változás, hogy a régebben igen népszerű könyvobjektumok mellett egyre nagyobb számban jelennek meg a térbe törő, teret alakító könyvinstallációk a kiállítóterekben. E folyamatról a miskolci tárlaton is meggyőződhetünk, amelyet a következőképpen jellemeznek a szlovák és a cseh kurátorok, Jarmila Kováčová és Gina Renotiére közös írásukban: „Az ötödik művészkönyv-triennálé a művészkönyv egyedi intermediális elrendezésére reflektál. Olyan művészek munkáit mutatja be, akik térbeli kompozíciókkal kísérleteznek, és az általános vizuális élmény fokozása érdekében installációkba integrálják az elemeket. A kiállítás változatos formákat mutat be, köztük ötletes módon hajtogatott műveket, laza lapkompozíciókat és könyvek által inspirált, térbeli tárgyakat. Bár a művészkönyvek készítésének elsődleges médiuma továbbra is a papír, az ideai triennálé fából, textilből, fémből, üvegből, műanyagból és más anyagokból készült műveket is bemutat. A martini nemzetközi kiállítási projekt nemcsak a művészkönyvek készítésének a folyamatát vizsgálja, hanem a kortárs képzőművészetben és a könyvkultúrában betöltött jelentőségüket is. A visegrádi országok művészeinek részvételével a triennálé rávilágít a művészkönyv mint fejlődő művészeti médium jelentőségére.”

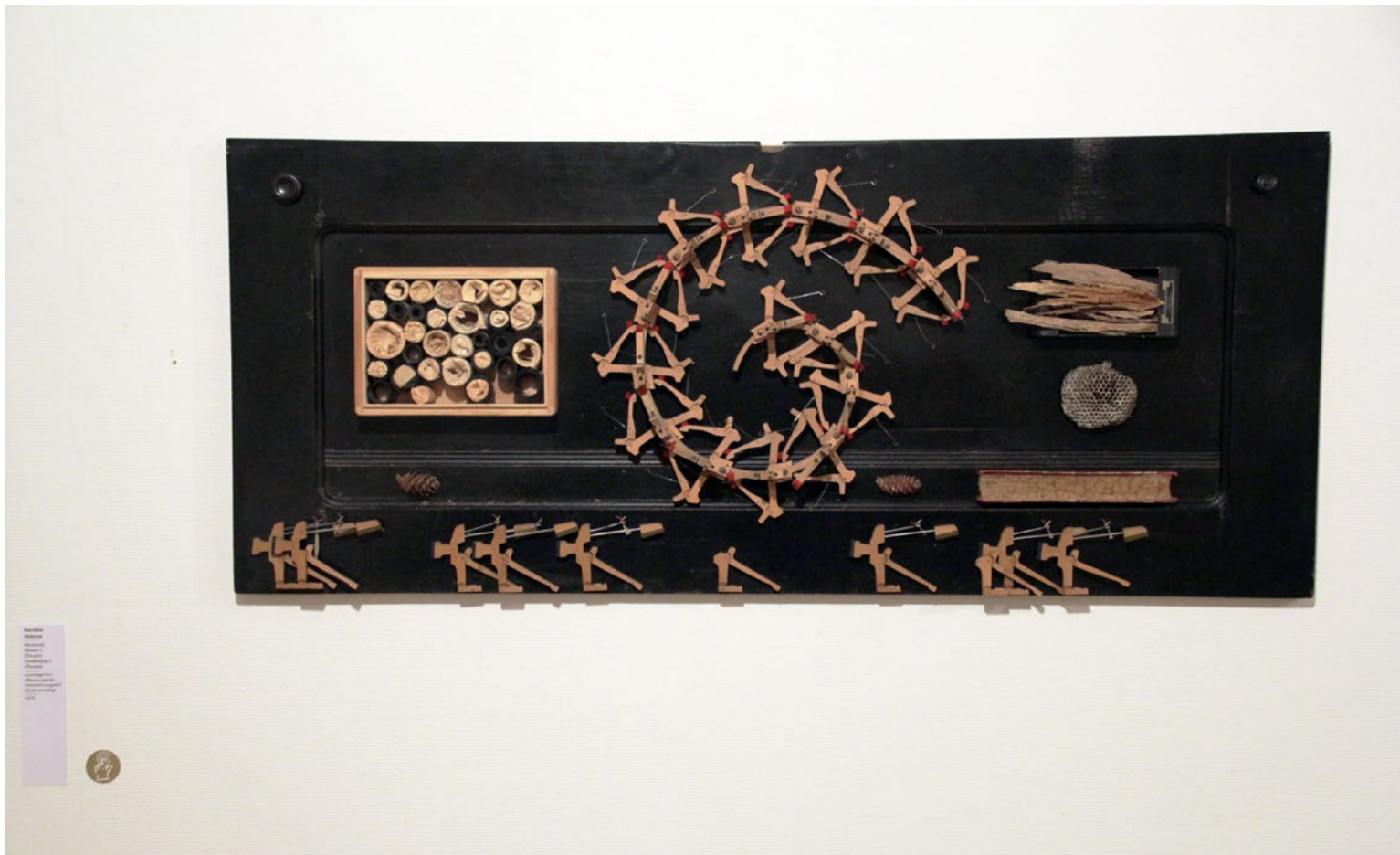
A műfaj körülménye után itt az ideje, hogy szóljunk a galéria két szintjén elhelyezkedő, országonként körülbelül húsz-húsz munkát felvonultató kollekciónak. A megtekintést kezdjük céltudatosan a felső teremsorral, ugyanis zömmel itt sorakoznak a már a bevezetőben is megemlített könyvinstallációk. Ezeknek, akár csak a hagyományos térberendezéseknek, lényege a térszervező képesség. Ezt példázza a kollekciónak egyik legszuggesztívabb darabja, Edyta Stajniaknak az ég felé törő, papírlapokból álló tornya (*Ping*, 2022). Figyelmet érdemlők továbbá Tatyana Makletsova és Svetlana Barankovskaya három talapzatról induló, magasba futó textilcsíkjai, amelyeket egy-egy „új világ” feliratú könyvborító koronáz (*A kommunikáció nyelve*, 2023-2024). Ugyancsak a teret jelölik ki – a látogatók



Richter Sára
Ruptures
Törések
canvas, silk,
digital print,
ecoprint, application
silk, rayon,
algebraic pattern,
ecoprint, appliqué
2024

sétálhatnak is közöttük – az elsősorban grafikusként számon tartott HAász Ágnesnek mennyezetről lelógó, figurákat és írott szövegeket megjelenítő, nagy méretű műanyag fóliái. Mintegy átmenetet képez a térberendezés és az objekt között Szirányi Istvánnak az aranyra festett, kottatartóra utaló, falra erősített faágakból, valamint a művész földre helyezett, bekeretezett fényképéből összeállított munkája (*Zenefej*, 2022). A festő és szobrász Barabás Mártonról, aki a művészkönyvek készítését valamikor az ezredfordulón kezdte el, azért szükséges hosszabban szólnom, mivel a néhány évvel ezelőtt megjelent, *Zongoraátírat* című, művészeti írásait tartalmazó kötetében egy rövid fejezetet is szentel e tevékenységének. Írásából megtudhatjuk, hogy első könyvtárgyait szépen bekötött folyóiratokból készítette, majd a kottakönyvek felé fordult, ezek után pedig olyan művek következtek, amelyeknél a könyvtestbe zongoraalkatrészeket, legtöbbször billentyűket applikált. Új csoportnak tekinti a kortárs művészettel foglalkozó kiadványok, katalógusok műtárggyá alakítását. Nos, a leírtakból és a kötetben látható illusztrációkból meggyőződhetünk arról, hogy Barabás könyvobjektjeinek legnagyobb része is a zenére utal annak ellenére, hogy a miskolci munkájának mindenekelőtt a kollázsszerű szerkesztés a meghatározója (*Memorial matery 1-2.*, 2024).

↑
RICHTER Sára:
Törések, 2024
A művész jövőtől



↑
BARABÁS Márton:
Memorial Matery I.,
 2024
 A művész jóvoltából

Szintén a muzsika inspirálta Otis Laubert *A zene története* című, a kötetet húrokkal ellátott fogólappal, gitáryakkal kombináló, ironikus, groteszk könyvgitárját (*Gitártanfolyam*, 2024). A téralakítást dokumentálják Jadwiga Tryzno falra helyezett, színes, különböző méretű, oldalukon kivágott papírdobozai (*Színes könyvek*, 2024). Az írott szó erejére és esendőségére utal Bogna Kozera-Radomska asztalként funkcionáló, nagy méretű nyitott albuma, amelynek lapjai közé csillogó, ezüstszínű kézfejet applikált. Szólnom kell még a lengyel Krzysztof Wosik dobozolt tárgyairól is. A hozzájuk mellékelt ismertetőjében kifejti, hogy ezek a tárgyak az utazásai során felkerekített, különböző ismert és ismeretlen helyeken látottaknak, emlékeinek és álmainak a megkövült darabjai (*Jegyzetek a nem létező helyről*, 2020–2024). Kiss Botond András kézzel készített, széttépett csomagból kibukkanó csíkos

↓
SZIRÁNYI István:
Zenefej, 2022,
 installáció
 A művész jóvoltából



csöve pedig a hétköznapi tárgyak abszurd poézisét juttatja eszünkbe (*Bambook*, 2024).

Tetemes részét képezik a kollekciónak a műfaj talán legrégebbi típusai közé tartozó lapozható munkák. Xénia Hoffmeisterová nyitott albumának fekete és fehér lapjain szürreális rajzok sorjáznak (*Jegyzetek*, 2023). Harmonikaszerűen összecsucodó, illetve szétnyitható gyerekkönyvre emlékeztet Richter Sárának az elmúlás szomorúságát és szépségét megörökítő, kopott-nyútt férfi- és női portrékat, illetve írásokat felvonultató, melankolikus példázata (*Existence*, 2023). Mutatós, ám formailag inkább a rajzokat idézi Mátyus Dóra szellemes műve, amelyen átlátszó fóliára nyomtatott kezeket és mobiltelefonokat láthatunk (*Telefonkönyv*, 2023). Szíj Kamilla papírra készült, visszafogott motívumai a minimal artot és ugyancsak a rajzokat juttatják eszünkbe (*Cím nélkül*, 2021). Kiemelendő továbbá Simon Ilona hétköznapi anyagokból összeállított, köralakú rusztikus tárgya (*Instant illusztráció*, 2021–2023). Az irodalom érziojáról szól Martin Dernernek a címlap mellett a kötetet lapokra bontó munkája (*Schiller összes művei*, 2024), és az írott szó halálát vizionálja Julie Kačerovskának a szöveg eltűnésére utaló üres könyvlapja, amelynek párján a következő magyarázat olvasható: az oldalt nem sikerült megtalálni.

Elgondolkoztató, hogy napjainkban, amikor számos politikai és társadalmi kérdés körül heves viták dúlnak, a képzőművészek közül milyen kevesen emelik fel szavukat a tradíció és az értékek megmentése, megőrzése érdekében. A felvonultatott anyagban is csak néhány társadalomkritikus művet találunk. Ilyen jellegűek például Stano Masár és Maciej Jabłoński munkái. A lengyel Jabłoński könyvtárgyának fedőlapjából rozsdás, girbegörbe szögek állnak ki. A katalógusban a pusztulás, a rombolás veszélyére utaló alkotásról a következőket írja: „Mondják, hogy a háború első áldozata az igazság. A harcoló felek a fegyverek és a rakéták mellett az ellenségeik megsemmisítésére szava-



kat is használnak. Megjelenik a cenzúra és a propaganda. A szólásszabadság megnyilvánulásához hozzá kell tenni a művészi megnyilatkozás szabadságát is.” Stano Masár *Igazság és szerelem* című (2022) művének fehér lapján a címben szereplő két szó jelenik meg egymás alatt többször, egyre kisebb és kisebb méretben, hasonlóan a szemvizsgáló eszköz egyre csökkenő betűihez. Kommentárjában megjegyzi, hogy az igazság és a szerelem kifejezést Václav Havel gyakran használta a rendszerváltásra utalva, majd hozzáfűzi, hogy sajnós a két szó jelentése mintha napjainkra egyre jobban megkopna...

A bemutatottakon túl természetesen még számos művet kiemelhetnénk a felvonultatott kollekciónál, például Matej Krénét, Bokor Dorottyáét, Zbigniew Satajét, Alena Laufrováét, Zofia Siwyét, és a felsorolást még folytathatnánk. Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy napjaink kifejezésmódjai közül leginkább a mail-arttal mutat rokonságot, ugyanis mindkettő valamilyen tárgyhoz kötődik: a könyvművészet a könyvhöz, míg a postaművészet a levélhez (csomaghoz, levelezőlaphoz), sőt nagyjából a koruk is azonos: a 60-as évek közepén-végén születtek. E hasonlóságokon túl azonban más jellegűek: könyvtárgyakat kiállításra készítették és készítik, míg a múzeumokat bojkottáló küldeményművészet darabjait postán terjesztették. Az idő és a piac azonban megszüntette ezt a különbséget: napjainkra a mail-art munkák is múzeumi tárgyakká és egyben eladhatóvá váltak.

A Miskolcon megrendezett kiállítás legfőbb értéke, hogy megismerteti az érdeklődőkkel az egymás mellett élő népek művészetét. A szomorú gyakorlat ugyanis az, hogy a közép-európai nagyközönség jobban ismeri a nyugat-európai művészetet, mint a sajátját. Ezen a hiányosságon változtatni kell, és ezt a szemléletváltást segíti elő az V. Nemzetközi Könyvművészeti Triennálé is.



↑
[KISS Ilona: *Revivre*, 2024](#)
 A művész jóvoltából

←
[Enteriőr HAÁSZ](#)
 Ágnes munkáival
 A művész jóvoltából

Sinkó István

Vándor a világkertben

Pető István kiállítása

Bencés Apátság Galériája,
Tihany,
2025. IX. 7. – XI. 2.

*Egy absztrakt festmény, egy festmény,
amely színekből, foltokból, fények és árnyékok
lűktetéséből, finom rétegekből, elhalványuló,
majd önmagukhoz visszataláló vonalakkól épül,
hogy végül a képzelet ezer ajtaját szélesre tárva
mozgásba lendítse a szárnyaló vizuális fantáziát.*

Henri-Alexis Baatsch író, műfordító
Pető István műveiről

Pető István Franciaországban élő festőművész, grafikus kiállítása a Tihanyi Bencés Apátság Galériájában egy kertben sétáló művész élményeit meséli el. A kert világméretű, töredékességében is teljes. Képein és grafikáin finom fragmentumok, festményekbe rajzolt szénvonalak, automatikus írástörödékek váltják a nagy, összefoglaló

színfoltokat. Az absztrakt expresszionizmus líraibb – európai – áramlatának késői reminiscenciáit véljük felfedezni Pető munkamódszerén.

Kiállítása séta az ő világkertjében, de e séta egyben áttekintés is a művésznak az 1980-as évektől kezdődő franciaországi munkásságáról. A kezdetek, a figurativitás, a konstruktív vonalakkal, kontúrokkal szegélyezett portrék és alakok még a magyarországi alkotói folyamatok lecsengései. Itt vastok foltok, a későbbi munkákban jól felismerhető földszínek adják a portrék és alakok színvilágát. Az erős expresszivitás, a küzdelem később lecseng, az 1990-től napjainkig tartó kisebb-nagyobb változások alapján Pető elveszti érdeklődését a figurativitás iránt, marad a szemlélő-kutató attitűd, az elemzés, de immár a természeti jelenségekkel kapcsolatban.



PETŐ István: G127,
2015, rézkarc
(aquatinta), 35×25
és 35×10 cm
A művész
jóvoltából
→



PETŐ István:
T267, 2015, olaj,
vászon, 50×50 cm
A művész
jóvoltából



Pető későbbi munkái egyre inkább annak a bizonyos világkertnek a részleteit tárják fel. A barna árnyalatokat felváltják a széles sávokban vagy épp rendkívül puhán elhelyezett, szürkés és sárga-vörös foltok, bennük vagy őket el-elválasztva vonalhalmazok. Ágak-bogok, levelek, föld-darabok, fűcsomók érzetei, azaz a makro- és mikrokozmosz lenyomatjellegű feldolgozása. A faágak, a fűcsomók nem a maguk plasztikus valóságában, hanem érzékletes idézetek formájában vannak jelen a vásznanon. A korábban említett színmezők össze is fogják, ugyanakkor más kontextusba is helyezik ezeket a természetből átírással felbukkanó jeleket. Mert Pető mint kiváló grafikus, aki a litográfiát és a rézkarc számtalan ágát műveli és tanítja Párizs melletti műtermében, grafikai jeleket, vonal-folt rendszereket alkalmaz festményein is. A kiállítás három termék összekötő oldalfolyosón kis méretű grafikai lapjai láthatóak, remek összevetéseket kínálva a festői és grafikai életmű ekvivalenciájáról.

Pető festményein (a képeknek zömmel nincs címe, a művész naplószerű számozásokkal látja el munkáit) a szénrajz jellegű és valóban kiégetett faágakkal készült vonalak adják azt az érzetet, mintha lábunk elé a fák lehullott ágai kerülnének. Ezek és a gyakran használt lombkorona-szerű rajzolatok erősítik meg a nézőben a természetben felbukkanó jelenségekkel való azonosulást. Néhány hatalmas vásznát, mintha Monet Givernyben lévő kertjében festette volna. Vizililiomok, tótükör – ám mindezek erős absztrakcióban, gesztusos módon kerülnek a képmezőre.

Érdeklődése a keleti művészet iránt izgalmas átfedésekre ad alkalmat. Pecsétteljelű jelzések a képsarokban, kaligrafikusan kígyózó vonaltöredékek, „kép a képben” osztások figyelmeztetik a nézőt, hogy akár egy japán kertben

is sétálhatna. Ismeretsége, barátsága Hollán Sándorral, a szintén Franciaországban élő magyar alkotóval egyfajta nézőpont-azonosságot is feltételez a két mester között. Ám míg Hollán absztrakciója korlátozott a természeti jelenségek, a fák irányába, és inkább filozófiai analíziseket végez grafikáin és képein, addig Pető az érzéki-érzelmi megközelítést, a hangulat adta gesztust és szabadságot tartja fontosnak a természet leképezésében folytatott procedúrájában.

Pető nem elméleti ember, nem filozófus-festő, nincs előre kiírt programja. Szenvedélye, a festészet iránti elkötelezettsége, az előhívandó jelenségek azonnali ábrázolásához való ragaszkodása a szabadság művészevé teszi. Szabad vándor, aki számos utat bejár, megfigyel, majd átfuttatja magában a látványt, és ezt ventilálja vásznaira.

A kiállításon néhány diptichon is feltűnik. Pető szereti a folytatás folyamatát vászonpáros segítségével érzékeltetni. A kettős képek egy-egy darabja valószínűleg önállóan is megállná a helyét, de így összeillesztve egyfajta folyamatábrájaként érzékelhetők. A kép egy része elindul egy színen vagy bordó színtartományban, majd egy krómsárga folt már a másik kép felületén folytatódik más foltrendszerben, amit szürkék, feketék váltanak. A két fél azonban egy egészként olvasható és olvasandó. Hogy meglegyen a kontinuitás, rajzos elemekkel is gyakran összeköti duplázott vásznait.

Pető István vándorútjának, a világ kertjében való barangolásának izgalmasan szép, elgondolkodtató metszetét kapja a néző a tihanyi galériában. Fontos összekötője a magyar és a nyugati avantgárd másodvirágzását tanúsító festészeti törekvéseknek.

Vizuális krónika a 21. század sorsfordító pillanatairól

Radenko Milak kiállítása

Molnár Ani Galéria,
2025. X. 9. – XI. 29.

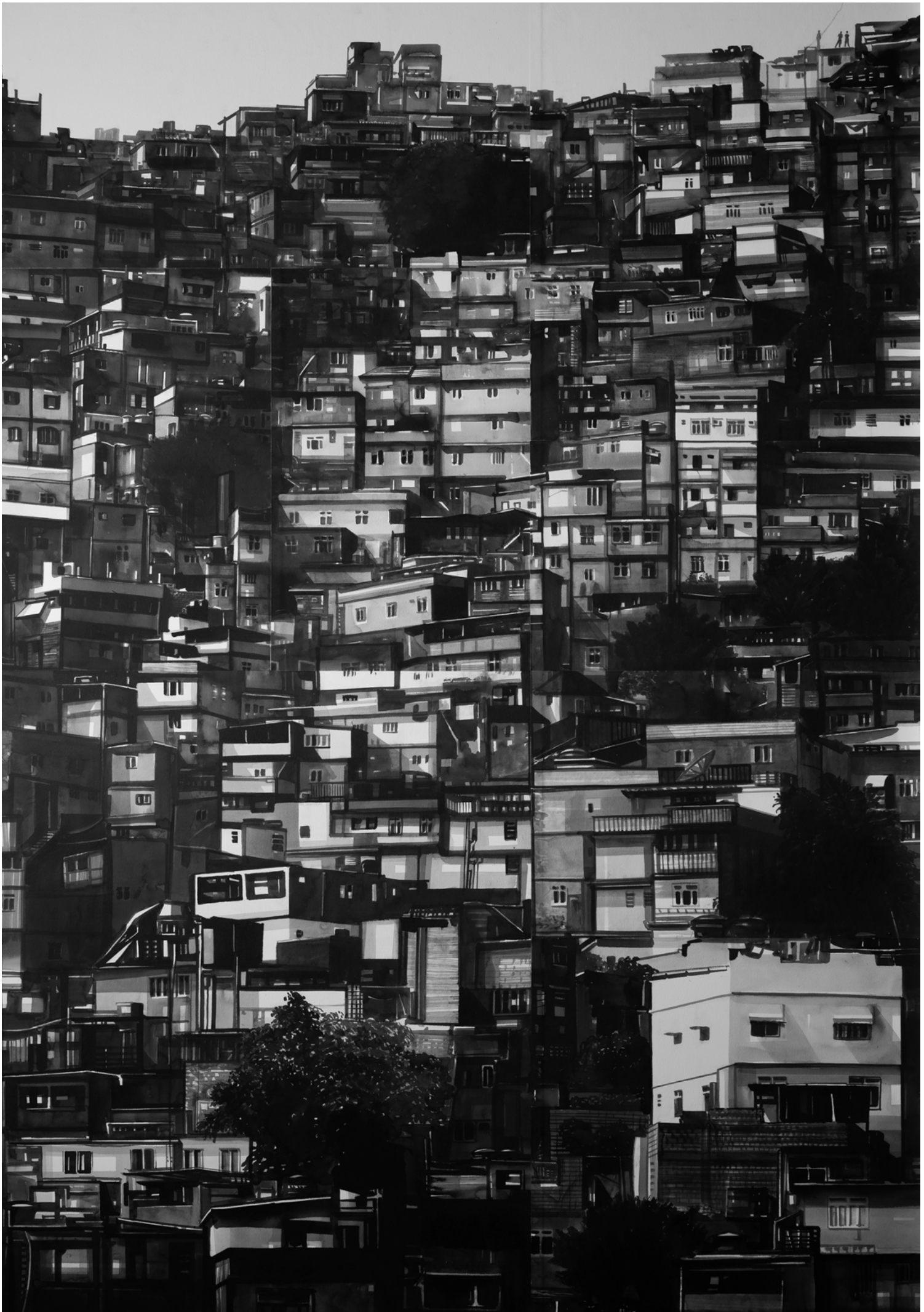
Radenko Milak kiállítása visszaemlékezés századunk történelemformáló pillanataira, zárándokút az emlékezet, a média és a valóság belső ösvényein. A kiállítás Max Dax német kurátor válogatása, aki Milak munkáit abba a kontextusba helyezte, hogy a folyamatos képalkotás korában milyen vizuális lenyomatokkal rögzítjük magunkban a pusztulás, a krízis és az emlékezés pillanatait.

Max Dax hosszú évek óta együtt dolgozik a nemzetközi szinten elismert boszniai művésszel, Radenko Milakkal, munkakapcsolatuk túl is lép a hagyományos kurátor-művész szerepkörökön – sokszor már-már alkotótársak, közös gondolkodás jellemző rájuk. Dax is aktívan keres kordokumentumként is felfogható képeket, ikonikus fo-

tókat az interneten, melyekből aztán Milak festményeket készít. Milak festményei nem reprodukciók, inkább a belénk rögzült kép és az emlékezet viszonyát vizsgálják. Dax alapképzettsége szerint nem művészettörténész, de művészeti publikációk, zenei magazinok és kulturális projektek révén vált ismertté. Jól érti a média logikáját, ismeri a popikonográfiát, követte a digitalizáció fejlődését, és képes ezeket összekapcsolni egy vizuális narratívával. Kurátorsága mellett egyfajta szerkesztő-dramaturg is, szövegkörnyezetbe helyezi a képeket, értelmezi azokat. A Molnár Ani Galéria kiállításán arra a vidámparki hullámvasútra ültet fel, melynek utasaként valóban sikítani támad kedvünk.



←
Kiállítási enteriőr,
Molnár Ani
Galéria, 2025
Fotó: Hegyháti
Réka



←
Radenko MILAK:
Rocinha, 2025,
akvarell, papír,
240×168 cm
Fotó: Hegyháti
Réka
HUNGART ©
2025

→
Kiállítási enteriőr,
Molnár Ani
Galéria, 2025
Fotó: Hegyháti
Réka



Max Dax Radenko Milak munkáit párhuzamba állítja Goyának *A háború borzalmai* című rézkarc sorozatával. A kis méretű képek a napóleoni háborúk szörnyűségeiről sajtófotószerűen tudósítanak, ezeket előképnek tekinti Milak a 21. századi kríziseket bemutató festményeihez. A kiállítás olyan témákat vet fel, mint az emlékezet megbízhatatlansága. Lehet-e egy fotó történelmi dokumentum, a természeti és politikai katasztrófák hogyan jelennek meg a médiában?

Radenko Milak 1980-ban született az egykori Jugoszláviában, jelenleg Banja Lukában él és alkot. A nemzetközi áttörést 2017-ben érte el, amikor az 57. Velencei Biennálén ő képviselte Bosznia és Hercegovinát a *University of Disaster* című projektjével. A biennálé után számos közgyűjteménybe kerültek be a munkái, többek között a bécsi Albertina és a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményében is szerepelnek alkotásai.

Klasszikus festészeti képzésből indult, de korán felismerte, hogy a 21. század vizuális tapasztalata már nem a vászonnól, hanem a képernyőről szól. A fotó és a festmény közti feszültség lett művészetének kiindulópontja. A sajtófotók és internetes képek alapján készült akvarelljei újragondolt képek, mintegy lelassított, visszajátszott felvételek. Az akvarelltechnika, az oldódó, áttetsző rétegek lehetővé teszik, hogy ez a fajta festészet a torzuló emlékezet médiumává váljon. Radenko Milak képi gondolkodása a festészet újratemtéséről, korszerűsítéséről szól, és ehhez tudatosan választotta a monokróm, fekete-fehér világot, amellyel a mondanivalót átteszi dokumentarizmusba. Másrészt festői gesztusai a dokuhatás mellett a személyes emlékezés rezdüléseit is megjelenítik. Tulajdonképpen egy paradoxon lesz a végeredmény: festmények, amelyek úgy néznek ki, mint az archív fotók.

Milak munkássága azonban nem az események egyszerű visszatükrözése. Minket is elemzésre szólít fel: ne csak nézzük a képet, hanem töprengjünk el rajta, miért éppen az a pillanat vált ikonikussá, mit fejez ki például a Covid idején egy stadionban ülő emberek látványa vagy a „habemus papam” szöveges üzenet egy kijelzőn. A Molnár Ani Galéria kiállításának képei jónéhány ilyen ismerős, ikonikus, de a kontextusból kiragadva szurreálisnak ható

pillanatot ragadnak meg. Csupa korábban elképzelhetetlen tartalommal bíró kép, ami után a dolgok már nem voltak ugyanolyanok: az égő Notre Dame, bombázó repülőgépek, lángoló járművek, Trump és Kanye West ölelkezése, a World Trade Centerben szeptember 11-én kiadott utolsó pénztárbizonylat.

A legtöbb munka nagyon friss, idei vagy egy-két éves. *A Moma 11 September 2022* című, 2023-ban született, s tulajdonképpen ismétlése egy kilenc évvel korábbi munkának, a *September 11, 2014*-nek. A 2014-es mű a *365 Images of Time* című sorozat része volt, ahol Milak minden naphoz egy-egy képet festett. A szeptember 11-i természetesen a World Trade Center elleni támadás ikonikus fotóit idézi. A 2014-es fekete-fehér akvarell még a trauma látványát rögzíti, azt a pillanatot, amikor a történelem képpé dermed, és az akvarell elmosódó rétegei egyszerre utalnak a füstre és az emlékezés bizonytalanságára. Kilenc évvel később Milak újra visszatér ehhez a naphoz, de a *Moma 11 September 2022* már egészen más nézőpontból készült. A címben szereplő MOMA a New York-i Museum of Modern Art utal, a kép pedig a tragédia intézményszerű emlékezetére. Már múzeumi térben járunk, az egykori tragédiáról készült képeknek már itt a helye, a traumát átesztétizáltuk. Ez a két kép megmutatja, miként változik az ikonikus képek emlékezete. Ahogy telik az idő, és ahogy a média túlhasználja őket, pont a borzalom tűnik el belőlük. De az átesztétizálásra jó példa a favellákról készített, nagy méretű kép is. Ilyenkor a kép mérete és technikája lehetővé teszi, hogy a néző belépjen az emlékébe, ami már nem képernyőn jelenik meg, hanem teret kap. Az akvarell finom átmenetei megmutatják, hogy az idő elmosta a részleteket. Ennek feszültségteremtő ereje van: egyszerre közeli és távoli élmény, ismerős és elbizonytalanító.

A fekete-fehér akvarell Radenko Milak művészetében állásfoglalás, amivel leszögezi: a festészet ma nem a valóság ábrázolásáról, hanem a képek újragondolásáról, tartalmi mélyítéséről szól. A kurátor, Max Dax szerint ezért képez hidat a 19. századi festői tradíció és a 21. századi tudatos médiahasználat között, akkor, amikor a kép már nem a valóság tükré, hanem annak helyettesítője, önálló életre kelt entitás.

Az érzékenység művei

Király György Térszeretet
című kiállítása

Újpesti Polgári Centrum
és Galéria,
2025. X. 22. – XI. 15.

Minden, „ami van”, az érzékenység műve is.
Paul Valéry¹

Király György újabb – az elmúlt két évben elkészült – festményei a hangos csend képei. Kézzel fogható, szemmel átélhető csend uralkodik a teremben, amely a falakon elhelyezett képekből árad. Király csendje a csendéleteiből áramlik át: a still life vagy a Stilleben angol és német kifejezések tökéletesen tükrözik és visszaadják szándékait (a francia nature morte inkább a halálos csendet idézi).

Király képei valójában a tértől a sík felé történő, folyamatos haladás „próbatételei”. Olyan kísérletek, melyek során a tárgyak megszűnnek a maguk mivoltában, fizikai létükben és főként funkciójukban azok lenni, amiért készítették őket. Már nem edények, bögrék, vázák, kancsók, hanem, mint egykor Király egyik nagy előképe, Giorgio Morandi fogalmazott: „A természet könyvét olyan betűkkel írták, amelyek a mi ábécénktől idegenek. Ezek a betűk háromszögek, négyzetek, körök, gömbök, gúlák, kúpok és egyéb geometriai figurák.² Evvel nem azt akarom mondani, hogy Király absztrakt geometrikus képeket fest, sőt azt is merész dolog lenne állítani, hogy monokróm lenne, miközben az említett, síkszerűvé váló tárgyak és környezetük – nem a hátterük – színben rendkívül redukáltak. Ez a fajta festői megközelítés inkább egyfajta color fields, azaz Mark Rothko világát idéző festői nyelv jelenlétét mutatja. Király színhasználata Johannes Itten színtani felfogását (is) követi, és szinte megfogadja Hollán Sándor tanácsát: „nagy segítségünkre lehet a komplementer színek titka, a komplementer színek ugyanis sokat elvesznek a kolorit intenzitásából, és a színt – legalábbis ott, ahol megjelennek – enyhén beszűrkítik.”³

Így a finom vibrálások egyfajta homályban jelentkeznek, mintha Király minden színes csendéletét félárnyékos műteremben festené. Ehhez hozzájárul még, hogy gyakran csupán enyves alapra festi rendkívül vékony festékrétegekben felvitt képeit. Nem hagyományos lenolajjal, hanem dióolajjal dolgozik – s itt-ott terpentint is használ –, ezzel is a színerő tompítását éri el. Ez adja a képek sejtelmes bársonyosságát, mintegy misztikussá fokozva az amúgy is

redukált látványt. Geskó Judit jegyzi meg Hollán csendéleteivel kapcsolatban: „A csendéleteken látható tárgyak valójában nem létező tárgyak, mert áthatják őket a festő gondolatai, munkája, legbelső élete.”⁴ Ez a jellemzés remekül illik Király György legújabb képeire is.

Az általa festett „csendéletek” leginkább meditációs objektumoknak tekinthetők, különösen a korábbi, kék alaptónusú festményekhez képest. Azokon ugyanis a kék szín mint finom tónus jelent meg, a képek a kékek árnyalataiban „úsztak”, s ugyanakkor megtartották maguknak a tárgyhoz való viszonyukban a sajátos földöntúli hatást. Az új festmények gazdag barnái, vörösei, feketéi borongós, föld és ég közti lebegést varázsolnak a látványnak.

Király még egy új szegmenst keres a képi filozófia és a meditáció festészeti megjelenítéséhez, ez pedig a fehér szín. Új képeinek egy része „fehér a fehérben” alapú festői tevékenység. A fehér számos árnyalatát alkalmazva fest meg csendéleteket. Ez a fajta fehér festménycsoport csak távolról emlékeztet akár Molnár Sándor „üresség” képeire, avagy Tóth Menyhért életének utolsó, fehér kor-

KIRÁLY György:
Megbújók csendje,
2024, olaj, vászon,
80×80 cm
HUNGART © 2025
↓



¹ Paul Valéry: *Füzetek*. Európa Kiadó, Budapest, 1997.

² Morandi – Hollan: *À l'écoute du visible*. Musée Jenisch, Vevey, 2011.

³ Hollán Sándor levele Geskó Judithoz. In *A látható láthatatlan*. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2022.

⁴ Geskó Judit: Hollán Sándor – Csendes Élet. In *A látható láthatatlan*, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2022.



↑
KIRÁLY György:
Római csend, 2024,
olaj, lenvászon,
120x140 cm
HUNGART © 2025

szakára. Valójában nem a kiüresedésről és nem az elfehéredésről szólnak Király ezen képei. Viszont igaz lehet munkáira Molnár Sándor felszólítása: „Azonosulj a formán túli ürességgel!”⁵ Király György a számos fehér, törtfehér, szürkésfehér színt még fehér lazúrral is átvonja több ízben. Így jönnek létre a párás hatású felületek.

Eltűnnek a valóság tárgyai Király képein, mégis, nagy ritkán, mintha „kikacsintana” az egyre absztraktabbá váló kompozícióból, és egy-egy képsarokban feltűnik egy reálisztikusan megfestett pohár, csésze. Ezek olyan jelzések, melyek lehetőséget adnak a nézőnek, hogy megérthesse a folyamatokat. Az átváltozások, a metamorfózisok gyakran megőriznek valamit az eredetiből. A gauguini kérdés – „Honnan jöttünk, mik vagyunk, hová megyünk?” – ez esetben magáról a festészeti processzusról, a képfelfogás kialakításának folyamatáról szól.

Fontos még néhány szót ejteni a képek címeiről, melyre a művész nagy hangsúlyt fektet. Érdekes, hogyan változnak a költői és a tárgyszerű, a keletkezés helyszíneit feltűntető címek, mint a *Szántódi csend*, az *Etruszk csend*, a *Megbújva-csend* vagy épp a *Veszélyes csend*.

Király Gábor már a 2000-es évek vége óta saját helyet küzdött ki magának a kortárs magyar festészeti szcénában. Ez az Újpest Galéria termeiben bemutatott anyag még inkább bizonyítja: fontos, magányos és mégis ebbe a művészeti közegbe tartozó alkotó. Jogos örököse Nagy Balogh János, Barcsay Jenő, Tóth Menyhért, Váli Dezső és Molnár Sándor, valamint Hollán Sándor munkásságának. Annak az elmélyült, a képpel a festészetről szóló alkotói diskurzusnak, melyben a tárgy, a valóság és annak folyamatos átalakulása progresszív festészeti kérdéseket vet fel, belehelyezve egy nagyon is általános filozófiai kérdéskörbe, a lét egészének megragadásába. A művészet egyik alapkérdése ez, melyet a nyugati és a keleti filozófia folyamatosan boncolgat, s amihez adalékuul szolgálnak a képzőművészet mestereinek művei. Itt és most egy ilyen „hozzászólást” láthatunk, élvezhetünk alkotásain keresztül.

⁵ Molnár Sándor: *A festészet útja*. Irály Kkt., Budapest, 2013.

Szakaszok, mélységek, történetek

Hungart-könyvek 2025

Lóska Lajos: Lipcsey György, 2025

Szeifert Judit: Majoros Áron Zsolt, 2025

Szabó Noémi: Ef Zámbó István, 2025

Az elmúlt évek gyakorlatát idén is három új kötettel gazdagodott a Hungart-könyvsorozat, s ezzel immár hatvanháromra bővült a kiadott kötetek száma. Reméljük, a 2009-ben indult kulturális vállalkozás megtartja jó szokását a következő években is, hiszen minden, a magyar művészeti életet árnyaló, gazdagító kiadványnak örülni kell. A Hungart-könyvsorozat hiánypótló, az egyes könyvek angol-magyar nyelven olvashatók, és a farzsebben is majdnem elférnek. Idén két szobrász, Lipcsey György és Majoros Áron Zsolt, valamint a magyar és

a szentendrei művészársadalom kiemelkedő alakja, ef Zámbó István életművébe nyerhetünk betekintést a köteteken keresztül.

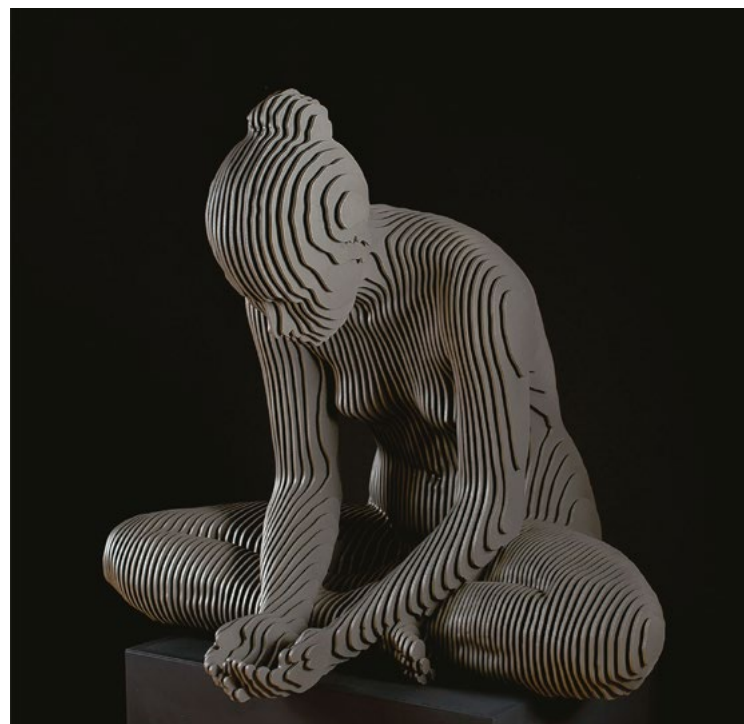
A monográfiák fő feladata egy-egy alkotópálya feltárása. Ha kismonográfiáról van szó, mint esetünkben is, akkor a terjedelmi korlátok szigorúbb szerkesztési fegyelmet követelnek a szerzőtől. Ez vonatkozik a szöveghez kapcsolódó képgalériára is. A Hungart-könyvekben 50-70 kép segíti a szemléletes olvasást, ami nem kevés, mégis a képek kiválasztása nem egy esetben dilemma elé állítja az alkotókat.



LÓSKA LAJOS

LIPCSEY GYÖRGY

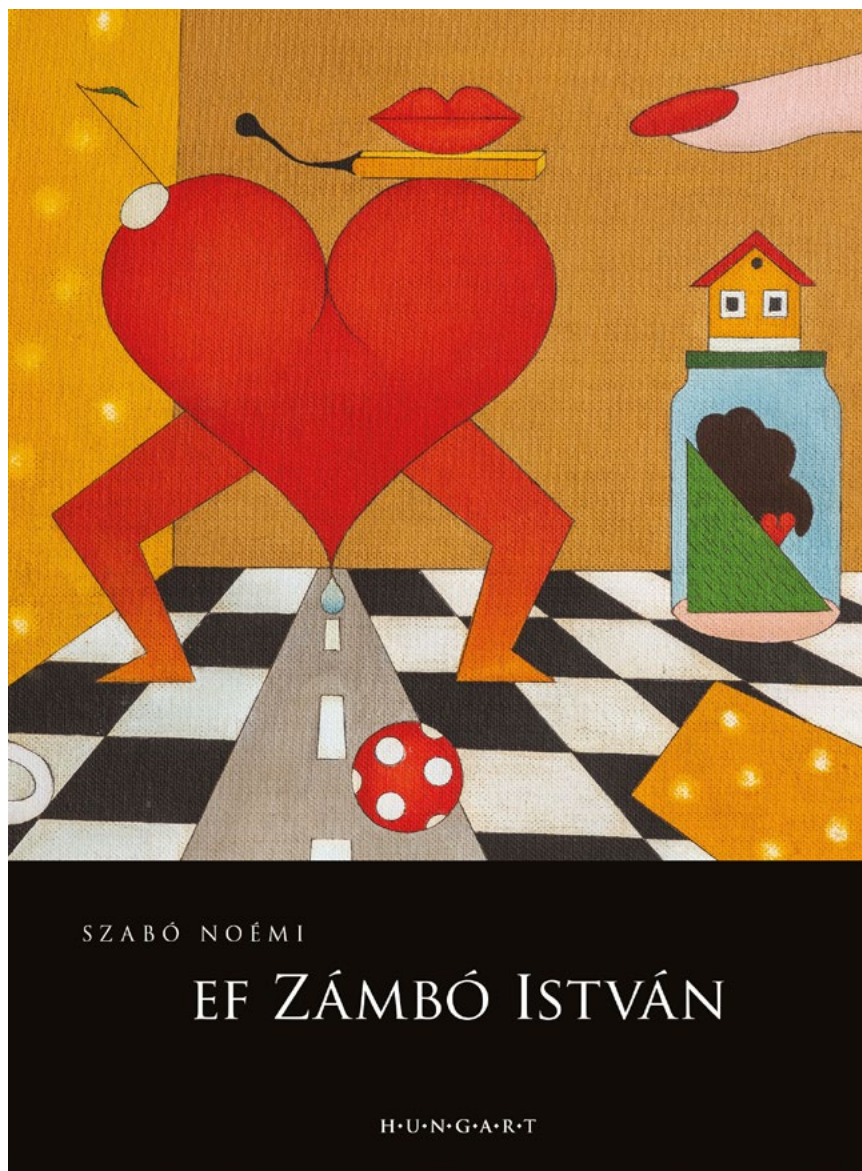
H·U·N·G·A·R·T



SZEIFERT JUDIT

MAJOROS ÁRON ZSOLT

H·U·N·G·A·R·T



(Csak egy apró megjegyzés: az olvasói komfort növelhető lenne, ha legalább a kulcsművek rebróinak oldalszámai beszurásra kerulnének a szövegben.)

A 2025-ben kiadásra került könyvek gondosan áttekintett pályaképeket tartalmaznak, miközben a kötetek más-más megközelítési módon vizsgálják a tárgyukat. A különbözőségek részben a neves szerzők írói gyakorlatából, illetve, és ez a relevánsabb szempont, az oeuvre eltérő sajátosságaiból adódnak. A művészeti, művészettörténeti tanulmányok írói általában akkor járnak el helyesen – főleg a kisebb terjedelem szorításában –, ha mind élesebb fókuszpontok köré szervezik a mondandójukat. Ezek a fókuszpontok kiemelik az életmű karaktervonásait, amelyek lehetnek formai elemek, egész formarendszerek, anyagi minőségek, jellemző technikai eljárások, de tartalmi, tematikai elemek, motívumok, filozófiai gondolatok, eszmék és eszmények is. A felsoroltak hosszabb-rövidebb alkotói periódushoz, intervallumhoz köthetnek, de nem kizárt, hogy az egész életműben folyamatosan jelen vannak. Mindezek léte és időbeli szorúsága fogja tehát a tanulmányok struktúráját meghatározni, ahogy azt látni fogjuk.

Lipcsey György hosszú életpályája viszonylag könnyen szakaszolható, hiszen azt markáns – de nem lezárt – alkotói tömbök alkotják. Nem lezártak, mert bizonyos motívumok, anyagok, formakészletek vissza-visszatérnek a munkákban. Lóska Lajos pontról pontra rámutat az egyes alkotói fejezetekre, amely a fa ősi anyagától s a hozzá szinte természetes módon kapcsolható paraszti figura ábrázolástól a remek, légies, talán történelem előtti idők remi-

niscenciáit hordozó tárgy-tájszobrokon át a szimbolikus kofferszobrokon keresztül a kubista szobrászattal rokon, bronz, disztópikus romtornyokig vagy a klasszikus görög-keresztény toposzokig tart. Lipcsey felvidéki magyar művészként igen diverzív művészetet teremt, s ennek okán magától értetődően érintkezik a Lóska által tipizált magyar szobrászat – elmúlt hatvan év – több fontos trendjével. A szerző említést tesz arról a magyar képzőművészeti diskurzusól, amelyben ellentmondani látszik az egyéni karakter elsődlegességét kisajátító, illetve a hagyományokhoz kötődő, abból az egyetemes felé közelítő szemléletmód. Azt gondolom, valóban létezik ilyen megosztás, megosztottság, de a jelentős művészi teljesítményekben – történetesen Lipcsey esetében is így van – ezek a polarítások feloldódnak. Nagyon jó döntés volt, hogy a művész több kiváló rajza is bekerült a kötetbe.

A következő alkotó Majoros Áron Zsolt, a magyar kortárs szobrászat középgenerációjának sikeres, elismert tagja. Majoros, ha nem is elefántcsonttoronyban dolgozik, de mindenképpen a műterem teremtő izoláltságában, s úgy tűnik, sikeresen tartja távol magától a zűrös hétköznapokat, a politikai szférát, a sekélyes közbeszédet. Ennek köszönhető, hogy a majorosi mű univerzálisan képes beszélni az emberről, az élet folyamatairól, a létezésnek a transzcendensig tartó tágasságáról. Miközben a művészi nyelvezete, például a layerekből való építkezés, a tárgyakkal kombinált testábrázolások, illetve a felhasznált szobrászati anyagok, így az üveghasználat, nagyon is adekvát szereplői és jelzői korunknak. Szeifert Judit alapos művészettörténeti, kultúrtörténeti adalékokkal szolgál Majoros szobrászatának mélységeinek feltárásához, s ahhoz, hogy megmutassa azokat a finom, ám logikus és indokolt esztétikai elmozdulásokat, amik végigkísérik az életművet a kezdetektől a napjainkig. Továbbá átfogó képet ad arról is, hogy milyen kapcsolatokat ápol ez a világ az archaikus, klasszikus szobrászati rendszerekkel, illetve a közelmúlt néhány magyar alkotójával – Pauer Gyulával, Schaár Erzsébettel, Borsos Miklóssal –, valamint arról, hogy milyen érdekes párhuzamos életművek futnak a nemzetközi szintéren – lásd Julian Voss-Andreae, Tamara Kvesitadze, David Černý.

Az alkotópályák mélyebb megismeréséhez elkerülhetetlen, még akkor is, ha műközpontú művésztíráásra törekszünk, az életút bizonyos szakaszaira való reflektálás. Hiszen nem hallgathatjuk el az alkotófolyamat direkt, indirekt determinánsait, mint például az iskolákat, emberi kapcsolatokat, barátokat, utazásokat stb. Ha a művészi alkotómunka szerves része az élettel, a művészeti közösséggel, a közönséggel való intenzív kapcsolat, amihez nyílt, rebellis társadalomkritika, politikai magatartás társul – az 1970-es évekről van szó –, akkor helye van a monográfiában a művész életeseeményei felett való időzésnek. Szabó Noémi erre helyezi a fókuszot az ef Zámbo Istvánról szóló kötetében. A szerző impulzív módon visz közelebb a fiatal ef Zámbo történetéhez s vele művészetének geneziséhez: a történetek, az információk nagy része rendőri, illetve a művészt és körét megfigyelő III/III-as ügynöki jelentésekből konstruálódik. Ef Zámbo elismert, népszerű alakja, mondhatjuk hivatkozási pontja a magyar undergroundnak, de ma már a hivatalos művészetnek is, ám a szerteágazó tevékenységéről még nem készült teljes körű, elemző-leíró munka – hangsúlyozza a szerző. Talán éppen Szabó Noéminak kell ezt a hiányt pótolnia. Az alap megvan hozzá. A jelen kötet fontos adalékokkal szolgál nemcsak ef Zámbo performanszairól, de képi világának természetéről, szimbólumkészletéről, szentendrei köztéri munkáiról is.

Nagybányai grafikáktól kortárs fotóművekig

Papíralapú művészet Jurecskó
László gyűjteményében

Thorma János Múzeum,
2025. IX. 5. – XII. 5.

Bay Miklós erdélyi származású, majd Németországban orvosként dolgozó műgyűjtő, Thorma János művészetének kutatója, a festőről megjelent könyv fő támogatója, 2017-ben Kiskunhalasnak ajándékozta nagybányai kollekciójának 35 művészt képviselő válogatását. A város új szárnyalással bővítette a múzeumot, ahol azóta a donációból, illetve Thorma művészetéből állandó kiállítás látható, valamint minden ősszel részben magángyűjteményekből kölcsönzött időszakos kiállítást szentelnek Nagybánya művészetének. Idén ez a tárlat Jurecskó László kollekciójának egy szeletét mutatja be Hollósy Simontól Ziffer Sándoron át Pittner Olivérig. Ennek háttérében három szakmai szerep kapcsolódik össze: művészettörténész, galériás és gyűjtő.

Hogyan kerültél erre a pályára?

Jurecskó László: 1954-ben születtem, gyerekkoromat egy háromszáz lelkes faluban töltöttem. A gimnáziumot Miskolcon végeztem francia szakon. Keller Livia festőművész tanárunk terelt a művészettörténet felé. Az ELTE-n népművelés-történelem szakon végeztem, majd a művészettörténet szakon már munka mellett, egyéni levelezőként diplomáztam. 1982-től a Miskolci Galériában dolgoztam, míg Kishonthy Zsolttal – aki 1980-tól szintén művészettörténészként dolgozott Miskolcon, a Herman Ottó Múzeum képzőművészeti gyűjteményében – 1990-ben megalapítottuk a MissionArt Galériát. Ennek történetéről és az időközben eltelt három és fél évtized szakmai eredményeiről most jelent meg Bánó András életinterjúja kettőnkkel a Maklár Kálmán kiadásában publikált, *Műértők* című beszélgetőkönyv-sorozat hetedik kötetében.

Hogyan kapcsolódott a művészettörténész-galériás munkádhoz a műgyűjtés?

JL: Szervesen adódott mindkettőből. Akkoriban a Miskolci Galéria rendezte az 1961 óta létező Miskolci Grafikai Biennálét. Amikor odakerültem dolgozni, már a következő évben, 1983-ban közelről megismertem a grafikai technikákat, gondolkodásmódot. Jártunk műtermekbe, és az ott készült felvételekkel a grafikai technikákról nyilvános előadás-sorozatot tartottam. Külön képzettség nélkül nem könnyű megkülönböztetni, mondjuk a rézkarcot a borzolás (mezzotinto) eljárásától. Mélyen meg kellett ismerni ahhoz a grafika világát, hogy hitelesen szerepelhessek a biennálé zsűrijében. Ebből máig tartó szerelem lett. A Téli Tárlatok

révén is sok élő művésszel volt személyes kapcsolat. A munkám során zömmel kortárs művészettel foglalkoztam, s ezen belül a grafika különösen nagy teret engedett a kísérletezésnek. A MissionArt Galériában is két lábon álltunk kezdetől fogva: a kortárs kiállításokat a klasszikus modern művek értékesítése tette lehetővé. S itt bukkantak fel olyan grafikák, amelyeknek a 90-es években még alig volt árúk, eladásra nehéz lett volna őket bevenni, de

JÁNDI Dávid:
Meghívó, 1922,
papír, rézkarc,
tus, 210×165 mm
↓



BOROMISZA
Tibor: Cséplő oláh
munkások, 1912,
kazein tempera,
szén, 510×698 mm
HUNGART © 2025

→



TIHANYI Lajos:
Álló férfakt,
1909, papír,
szén, 320×120
mm, lapméret:
335×195 mm

→

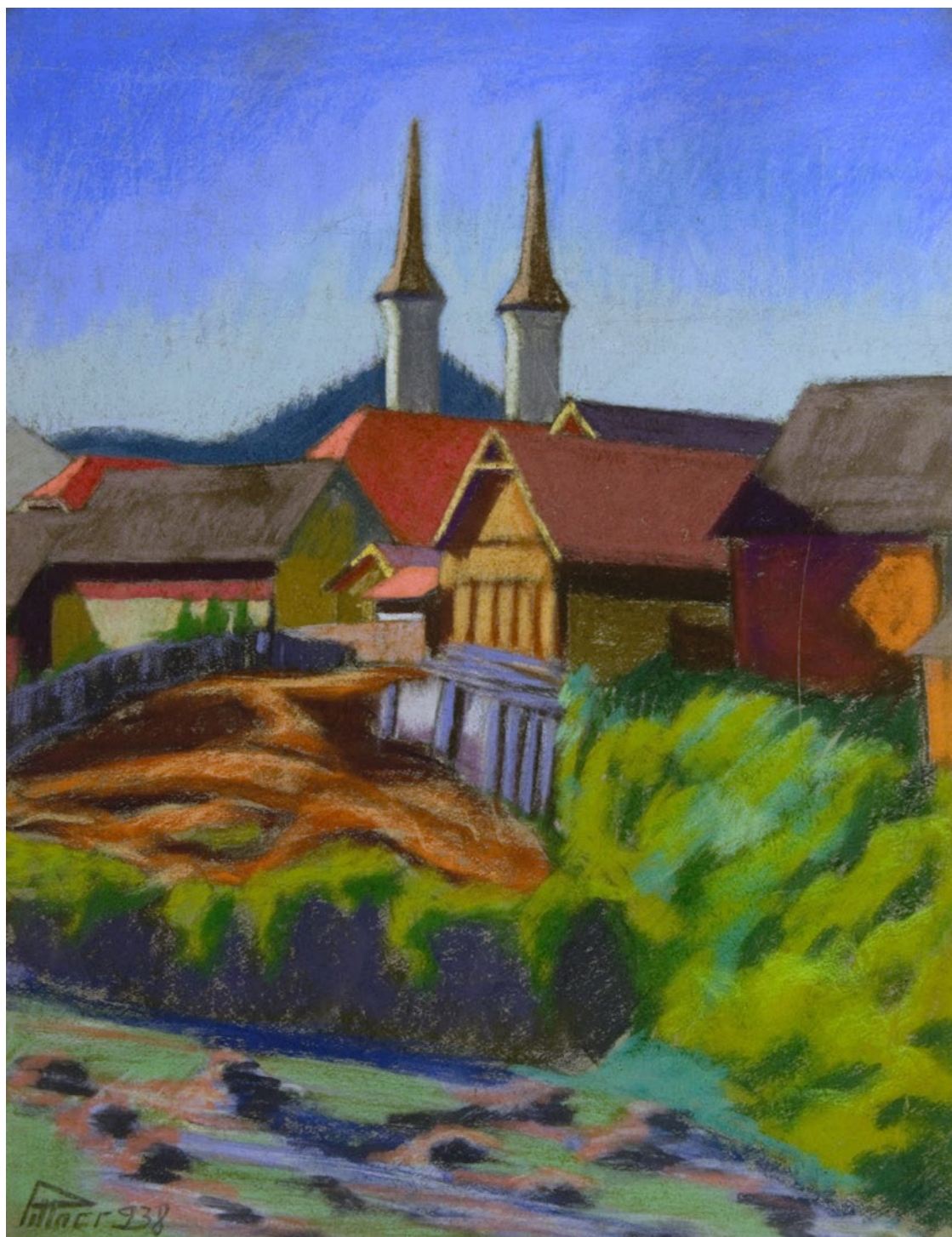
elszalasztani is vétek lett volna őket. Így vettem meg harminc éve első grafikámat, Kernstok Károly egy 1907 körüli rajzát. Idővel elkezdtem a gyűjteményt tudatosan fejleszteni a modern és a kortárs fronton egyaránt, így például a 2008 óta triennáléként megrendezett Miskolci Grafikai Biennálé minden nagydíjasától van művem.

A kiskunhalasi kiállítást te rendezted, a Thorma János Múzeum Könyvei sorozat 58. kiadványaként megjelent katalógus tanulmányát is te írtad. Mi a tárlat koncepciója?

JL: A nagybányai grafika alatt nem csak a helyben készült alkotásokat kell értenünk. Azoknak a művészeknek a munkái számítanak ide, akik hosszabb-rövidebb ideig tartózkodtak a városban, akiknek művészeti fejlődésében jelentős szerepet játszott Nagybánya. A válogatást Erdélytől a Bánátiig, illetve Magyarország területén készült alkotások s az életutak kifutásaként nyugat-európai művek gazdagítják. Időben is széles a spektrum az 1890-es évektől Nagy Oszkár 1959-ben készült műveiig. S mivel a gyűjtésemet a történeti, földrajzi és tematikus tudatosság irányítja, nemcsak vezető mesterek alkotásai szerepelnek, hanem másod- vagy harmadvonalbeli művészek munkái is, ami kevésbé ismert nevekre és munkákra – közöttük számos női alkotóra, például Csizér Lillára, Deliné Bacher Rózsára vagy Olejnik Jankára – is rátereli a figyelmet. A 116 mű tükrözi a személyes prioritásaimat is: Boromisza Tibor, Perlrott Csaba Vilmos, Mund Hugó, Klein József és Mattis Teutsch János kiemelten kedvelt alkotóim.

Milyen módon osztottad fel a kiállítást nyolc egységre?

JL: Az első az alapítók rajzait és az oktatásuk alapját képező aktstúdiumokat tartalmazza Ferenczy Károly vagy éppen Krizsán János felesége, K. Csíkos Antónia munkái révén. A másodikban a szecesszió és a szimbolizmus jegyében fogant alkotások, például Tichy Gyula és Sassy Attila művei kaptak helyet. A harmadik egység a neósokat mutatja be Iványi Grünwald Béla, Mikola András, Tiha-



PITTNER Olivér:
Felsőbánya látképe,
 1938, papír, pasztell,
 58×45 cm
 HUNGART © 2025



nyi Lajos, Ziffer Sándor, Pechán József és mások munkái kapcsán. A negyedikben a magyar avantgárd művészek, többek között Szobotka Imre, Dömötör Gizella lapjai láthatók. Az ötödiket neoklasszicista kompozíciók, az úgynevezett rézkarcoló nemzedék – Patkó Imre, Aba-Novák Vilmos és társaik – képei teszik ki. A két világháború között Nagybányán élt művészek, mint Litteczky Endre, Udvardy Ignác vagy a kevésbé ismert gróf Teleki Ralph elsősorban táj- és városképei alkotják a hatodik részt. A hetedik rész a baloldali művészek mestere, Klein József művészetée, valamint a sokszorosított grafikák blokkja, a nyolcadik szekció pedig Nagybányán és környékén készült egyedi grafikák, továbbá az ott tevékenykedő emberek ábrázolásai Ferenczy Noémitől Kmetty Jánosig, átnyúlva a második világháború utánra.

Mi a kiállítás fő üzenete?

JL: A művésztelepen változatos technikákkal, rendre aktuális témák körül, a modern magyar művészet különféle stílusában alkottak. Ez tanúsítja, hogy Nagybánya jó fél évszázadon át gyökeresen megváltozott körülmények

között is, milyen bőséges inspirációt nyújtott. És nemcsak a festészetben, amelyre a plein air révén automatikusan asszociálunk Nagybányára gondolva, hanem a grafika méltatlanul háttérbe szorított területén is! Remélem, hogy a kiállítás a tágon értelmezett nagybányai grafika és festészet eddig nem kutatott összefüggéseinek feltárására ösztönzi a szakembereket.

A papíralapú művészet iránti elkötelezettséged, egyúttal a művészettörténész és a galériás éned összekapcsolódása a gyűjteményed kortárs részében is tetten érhető.

JL: A Miskolci Grafikai Biennálé révén közelről megismertem például Feledy Gyula, Pásztor Gábor, Rékassy Csaba és Almássy Aladár grafikai munkásságát, tőlük karakteres munkák kerültek a gyűjteményembe. Szintén a biennálé kapcsán kerültem szoros barátságba Szabados Árpáddal. Amikor megjelentek ott az első olyan munkái, amelyek részben ofszetek, részben sziták és fotóalapúak voltak, sokan tiltakoztak, hogy ez nem idevaló. Az idő mégis a technikák átjárhatóságát igazolta. Ezért is adtunk ki könyvet Szabados fotómunkáiról a MissionArt Galériá-



ERŐSS István: *Kert*, 2001,
papír, print, színes ceruza, 38×57 cm
HUNGART © 2025

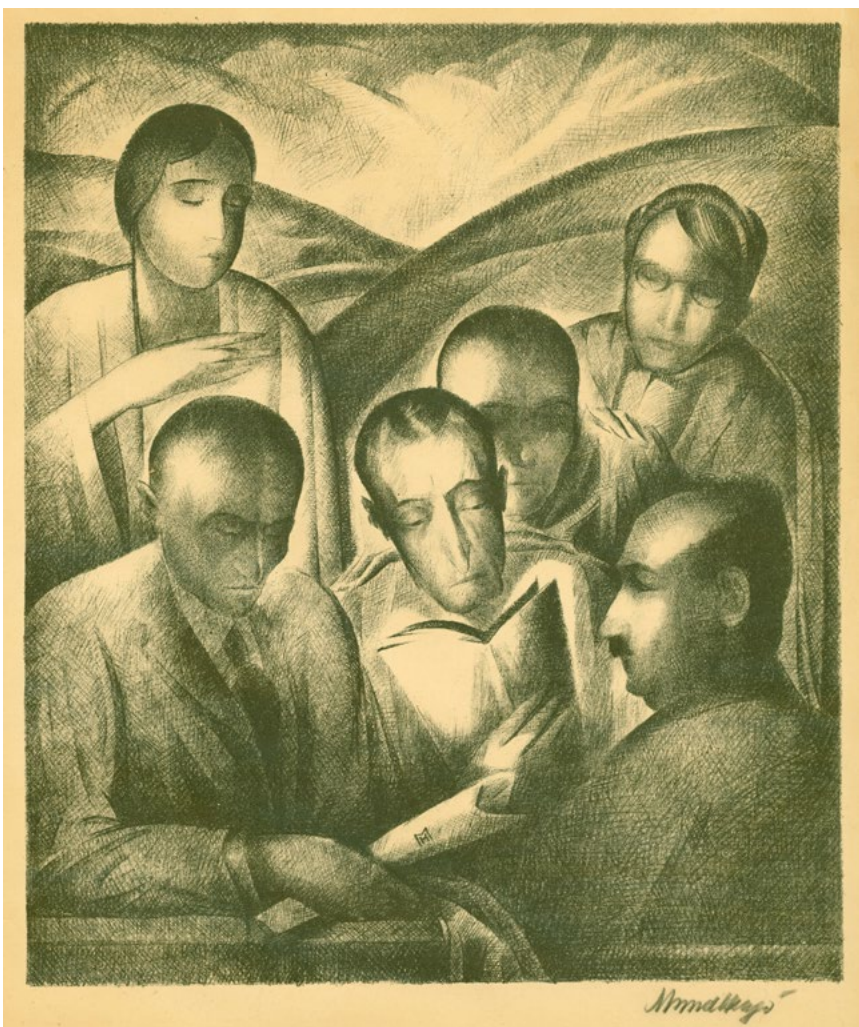
←

MUND Hugó: *A Nagybányai Festők Társaságának tagjai: Dömötör Gizelle, Klein József, Krizsán János, Jándi Dávid, Kováts Elek, Kádár Géza*, 1920-as évek, papír, litográfia, 325×275 mm, lapméret: 475×406 mm
HUNGART © 2025

↙

SZABADOS Árpád: *H-nak Rembrandtról*, 1981, zselatinos ezüst-bromid, papír, 35,5×28,8 cm
HUNGART © 2025

↓



ban. Lehetne említeni Kocsis Imrét is, akinek a festészeti munkáival egyenrangúak a grafikai, illetve fotós kompozíciói. Vannak felfedezések is, például Ujj Zsuzsi. Róla csak azt tudtuk, hogy énekes, dalszerző. Egy barátunktól hallottuk, hogy bizony fotózott is a 80-as évek második felében. De három évig hiába kértük, nem volt hajlandó megmutatni ezeket a munkáit. S amikor az ágy alól, szekrény mögül végre előkerültek a dobozok, kiderült, hogy a munkái nemzetközileg is nagyon izgalmasak. A MissionArt Galéria legutóbbi nagy, kortárs projektje Baranyay András hagyatékának átvétele volt. Ez a nyolcszáz tételből álló műtárgygyűjtemény nagyrészt grafika, egy része fotó. Ezt eljuttattuk egy életmű-katalógusig és -kiállításig, majd átad-

tuk egy másik galériának, hogy az nemzetközi szintre tudja vinni. Megint másféle példa Verebics Ágnes, akit már fiatal művészként, majd azóta is rendszeresen bemutattunk a galériában. Ezekről a művészekről mind beemeltem fotómunkákat a gyűjteményembe.

A művész vagy a művészeti stílus, téma a döntő a gyűjtői választásaidban?

JL: A gyűjtés zömmel a galériában rendezett kiállításainkhoz és a könyvkiadáshoz kapcsolódik. S ahogy a galériás munkánkban, úgy a gyűjtői választásaimban is meghatározó a személyes kapcsolat a művésszel. A baráti kapcsolat jegyében szereztem fotóalapú munkákat Lévy Jenőtől, Lengyel Andrástól, Erőss Istvántól vagy éppen Pinczehelyi Sándortól. Mi fotóműveknek hívjuk ezeket az alkotásokat, mert képzőművészek készítik képzőművészeti szándékkal, ami más kontextust jelent a szorosan vett fotográfiához képest. Végül hadd említsek két kortárs klaszszikust, Hajas Tibort és Gémes Pétert, akiket korai haláluk miatt személyesen nem ismerhettem meg, de galériásként szoros kapcsolatot építettünk ki a családjukhoz, munkáikat többször kiállítottuk, és a fotómunkáik a gyűjteményem fontos darabjai.

Kakukktojásszobrok...

avagy a monumentalitás
visszautasíthatatlan csábítása

A budapesti turulszobor, a XII. kerületi Böszörményi és Istenhegyi út találkozásánál 2005-ben felavatott, Szmrecsányi Boldizsár (Boldi) szobrászművész által *A II. világháború XII. kerületi áldozatainak emlékműve*ként megformált, felállítását és fennmaradását övező, immár húsz éve nem csillapodó történetének egyik újabb fejezete zajlik napjainkban: a műemlékké nyilvánítás és e védelmi minősítés megszüntetését indítványozó kezdeményezés. Az emlékmű kapcsán Mélyi József művészettörténész az *Élet és Irodalom* című hetilap 2025. július 11-i számában közölt, *Nemzeti emlékek* című eszmefuttatásának lezárásaként egy nagyon fontos, a történeti és ideológiai, valamint politikai mozzanatokon túlmutató, az emlékmű esztétikai minőségére vonatkozó, értékeit mérlegelő megállapítást fogalmazott meg: „És végül érdemes elgondolkozni azon – és ez okozza majd talán a legkomolyabb fejtörést a jövő művészettörténésének –, hogy miként lehetne Szmrecsányi Boldizsár életművében elhelyezni a turult. Valószínűleg arra az eredményre jut majd a múltat fejcsóválva néző kutató, mint a mai szemlélő: sehogy. A turul egy korlátolt felelősségű polgármesteri megbízásra készült, hagyományos mintákat szigorúan követő tárgy, amelyet szerintem

maga az alkotó sem említene, ha azokról az alkotásokról kérdeznék, amelyeknek a képzőművészeti értékét a legmagasabbra tartja. Még a 2012-ben Komáromban felállított turulja – amelyet egyébként a trianoni békeszerződés évfordulójához kapcsolva avattak (csak hogy lássuk, mi mindent jelenthet a turul) – is sokkal egyénibb, sokkal invenciózusabb, mint a Böszörményi úti szokványturul. Lehet persze, hogy nemsokára az is műemlék lesz – akár mondjuk természetvédelmi indoklással. Akkor pedig talán még világosabbá válik mindenki számára, hogy a jelenlegi politikai hatalomnak a képzőművészet, a műemlék vagy a múzeum szavak a jelenre és a jövőre tekintve csak üres nemzeti emlékeknek számítanak.”

A Szmrecsányi Boldizsár-turulszobor disszonancia tehát művészeti, művészettörténeti aspektusból annak a furcsa jelenségnek a tünete, köztéren megvalósított rekvizituma, amelynek – legalábbis alkotói szempontból szinte bizonyosan – nem szabadott volna megvalósulnia. Ilyen, az egyes életművekben idegen testként, az oeuvre által körvonalazódó törekvésekkel, esztétikai jellegzetességekkel, stílussal szöges ellentétben megszülető munka azonban nem egyedi jelenség: kakukktojásként számos szobrász-



VARGA Miklós:
Emberpár, 1976,
krómaccél,
magassága 800 cm,
Miskolc

←



KISS István:
Munkástrón,
 1979, krómaccél,
 250×400×150 cm,
 a figura mérete:
 300 cm, Miskolc
 →

művész munkásságában is megjelölhető. A szobrász alapvetően kiszolgáltatott művész: a megrendelőnek, a megbízónak és az általuk képviselt konvencióknak. Rendkívül ritka jelenség, hogy a monumentális szobrászati feladat és a szobrászi eszmény megfelel egymásnak, mert a monumentális szférában általában mindig csak egy-egy, a mesterség eszközeit alkalmazó, valamifajta művészetén kívüli célt szolgáló kíváncsi teljesítéséről beszélhetünk. Számos kiváló szobrászi idea monumentális megvalósulását hiúsította meg a megrendelői-megbízói függőség és akadékoskodás, és számos átlagos vagy szabványmű jön létre napjainkban is az alkotói elvek feladása árán megkötött „művészi kompromisszumok” nyomán. Az alapprobléma rendszerint a megrendelő által megszabott programban rejtezik. Eredői között azonban nem elhanyagolható tényező a megrendelő státusának tisztázatlansága, közösségi akarattal felhatalmazott voltának kérdőjeles pozíciója sem. Ezért a legkiválóbb szobrászok életművében is eleve elválik egymástól az autonóm és a megbízói program szellemében megszületett alkotások csoportja, s a legszélsőséges esetben a két terület között nincs fellelhető kapcsolat vagy átjárás: a remekbe szabott kisplasztikák, domborművek szobrászának a köztéren, monumentális léptékben és méretben megformált alkotásai érdektelenek, unalmasak, üresek, kortévesztők, anakronisztikusak. Szomorúan kell levonnunk a konzekvenciát, hogy autonóm mű, friss, újító szellemű, értékes, korjelző céllal a köztérre csak elvétve, kivételes művészeti pillanatokban kerülhet. Vannak finanszírozási függvények, amelyek determinálják az anyagot, a technikát, a méretet – és nem egyszer magát a művészválasztást és annak módját –, és vannak megrendelői kívánalmak, amelyek meghatározzák a mű helyének megválasztását – és a műfajt, a műformát, mindezekkel összefüggésben magát a stílust is. S általában az is kritérium, hogy az eredetihez megtévesztésig hasonló,

és ezen belül eszményített, szép, jó, ideális a megjelenítés, s legfőképpen példaadó, agitatív az emlékéllítés célja és motivációja. Ezekkel a feltételekkel és dilemmákkal kell szembenéznie egy köztéri kompozíciót készítő alkotónak, s ezekre a korlátokra kell (kellene) igent vagy nemet mondania egy-egy megbízás teljesítésekor vagy elutasításakor.

A kakukktojásszobor-jelenségre már évtizedekkel ezelőtt felfigyeltem. A múlt század 80-as éveinek első felében a magyar köztéri szobrászat áttekintéséhez gyűjtve az anyagot, országjáró körutam során Miskolcra is ellátogattam. Megnéztem és lefotóztam Makrisz Agamemnon drapériát lengető, vidáman menetelő bronzfiguráit, dokumentáltam Kerényi Jenő allegorikus munkásmozgalmi emlékműalakját, és a diósgyőri Munkás Művelődési Központ előtt földbe gyökerezett lábakkal álltam meg Kiss István szobrászati látomása, a *Munkástrón* előtt. E megrázó, katartikus élménnyel gazdagodva indultam volna tovább a szocialista rendszer köztéri emlékanyagának újabb és újabb objektumait feltérképezendő, amikor a diósgyőri városrészben, a lakótelep házai között megpillantottam valamit: egy különös szobrászati jelenést. Két egymás mellett álló, oszlopszerű acélalakzat magasodott a házgyári, előre gyártott elemekből épített, monoton lakótömbök között, egy kis vízmedence partján. A kompozíció mellett elhelyezett feliratból arról értesültem, hogy az alkotást 1975-ben, vagyis a felszabadulásnak nevezett történelmi aktus 30. évfordulóján állították fel. Tehát egyértelmű volt, hogy a különös szobormű a rendszer felszabadulási emlékműveinek egyik alkotásaként valósult meg. Nem teljesen értettem azt, amit láttam: oly sok hadonászó katonára, rettenthetetlen partizánra, oly sok diadalmas győzelmi jelentés után ott állt előttem egy jelszerűen tömörített, minden felesleges, didaktikus eszközt elvető, mondandóját a különösségek és az általánosítások szférájába emelő, egy férfi- és egy nőalakot geometrikus alapformákra re-



Yengibarlan
MAMIKON: Tom
Lantos, 2018,
bronz, Budapest
←

dukáló, hengerekből, gömbökből, kidomborodásokból és bemélyedésekből, sima és érdes felületekből építkező mű, amely kizárólag szobrászati kérdéssel foglalkozik. Anyaggal, tömeggel, formával, felülettel, térrel. Akkor, a 80-as évtized derekán felfoghatatlan volt számomra, hogy hogyan és miként kerülhetett ez a Varga Miklós szobrászművész által alkotott kompozíció a magyar emlékműszobrászat kevés értéket hordozó együttesébe. Ekkor figyeltem fel Varga Miklós nevére és munkásságára, és kutatni kezdtem az előzmények után, izgalommal kerestem a miskolci *Emberpárhoz* hasonló alkotásokat – de csak sablonos portrékra, anya-gyermek kompozíciókra, vízbe lépő lányokra, játszó mackókra találtam. Hasonló zsákutcába tévedtem Kalló Viktor szobrászművész *Összefogás* (1980) című, budafoki, elvont bronzszobrának vizsgálata kapcsán: a szocialista korszak megrendelésekkel elhalmozott, munkásszobrokat, felszabadulási emlékműveket, Marxokat és Lenineket sorozatban készítő szobrászának munkásságában – kiderült – egyedülálló, elvont munkaként szerepel ez a mű. Varga Miklós és Kalló Viktor szobra a tradicionális monumentális körből való kilépés kísérletének meglehetősen ritka jelenségét példázza, míg sokkal gyakoribb az autonóm munkásságot egy-egy hivatalos megrendelői kívánalmat kiszolgáló, a művészi önállóságot és tehetséget, az eredeti eszményeket feladó magatartással való felváltása: az elvek mellőzése, az igények kiszolgálása.

Újabb kakukktójásszobor-szemlénket egy budapesti szoborpanoptikumban, az új Nemzeti Színház körül kialakított szoborparkban kezdjük, amelynek alaphangját Párkányi Raab Péter az ezredforduló éveiben megformált színészportré-galériájának bronzalakegyüttese determinálja. Ebbe ágyazódott be 2002-ben az a Bencsik István életművébe nehezen értelmezhető elemként illeszkedő, egész alakos portré, amely Ruttkai Évát Anna Karenina

szerepében jeleníti meg. A nagyharsányi, kőbe faragott *Európa* (1979) és *Arc (Madonna)* (1981), a paksi *Genezis II.* (1988), a szigetvári *Magyar Millenniumi Emlékmű* (2000) és számos további, az emberi test részleteit leleményesen megidéző, különös szimbolikájú, a művész autonóm programját és a megrendelésre készített alkotásait szerves egységbe foglaló kollekciója mellett társtalánul áll ez a konvencionális, plasztikailag csupán a jelmez által életetett, erőtlenné, a színész egyéniségéről és művészi nagyságáról semmit sem mondó képmás. Érthetetlen, mi volt a megbízó szándéka és reménye, és érthetetlen, miért vállalkozott erre a munkára, miért és hogyan teljesíthette vállalását ilyen módon a korszak egyik legjelentősebb szobrászi életművének alkotója.

A közönségkedvenc Ötvös Csöpi hadnagyot megszemélyesítő, a Balaton-övezetben játszó sekélyes magyar filmekben (*Pogány Madonna*, *Csak semmi pánik*, *Hamis a baba* stb.), az átlag mozinézőkre elementáris hatást gyakorló színész-rendező, Bujtor István mészakő-bronz szobra 2013-ban Balatonfüred Vitorlás terére, kikötőjének sétányára került. A mű alkotója Farkas Ádám szobrászművész, aki a pályakezdése lezárulása óta (a piliscsabai portrék 2019-es együttesén túl) szinte kizárólagosan elvont, geometrikus és organikus motívumokat szintézisbe vonó, főként kőbe faragott kisplasztikákat és monumentális kompozíciókat alkotott. A nagyatádi, fából kivitelezett *Ködkarcoló* (1977), a nagyharsányi *Köesés* (1988), a budapesti *Föld ereje szökőkút* (1991), a pécsi *56-os emlékmű* (1996) és a síremlékek (*Modok Mária-Czóbel Béla*, 1973, *Solti György*, 1988, *Illyés Gyula-Kozmutza Flóra*, 1993) mellett stilisztikailag disszonáns műként jelenik meg a vitorlás farában ülő, hajót kormányzó Bujtor István bronz szobormása és mindaz, ami körülveszi. Hatásvadász, realista szelfipont néhány lépésre Pásztor János és Borsos Miklós kvalitásos, szép alkotásaitól.

Akárcsak Farkas Ádám, Gaál Tamás szobrászművész is az elvont, a természetelvű megjelenítést messze elkerülő, főként geometrikus jellegű megformálással alakított kötömbökből és esetenként az ezekhez kapcsolódó fém rácsszerkezetekből komponálja meg nonfiguratív emlékműveit és szobrait. És hogy milyen leleményes formateremtéssel, azt az olyan, egy-egy személyiségre emlékeztető elvont szobra is tanúsítja, mint a bögötei *Batthyány Ervin*- (1994) vagy a sárvári *Sylvester János*-szobor (2016), de hivatkozhatunk a sárvári *Törésekre* (1996) vagy a paksi *Trianon-emlékműre* (2014) is. Ezért is ítélné furcsa szobrászati közjátéknak a művész realista szemléletű portréinak megszületése: mint az ópusztaszeri (Szombathelyen is felállított) *Batthyány Lajos*- (2001), a tatabányai *II. Rákóczi Ferenc*- (2005) és a paksi *Deák Ferenc*-büsztt (2003). E bronzba öntött mellszobrok azonban érzékeny plasztikai megmunkálásukkal túllépnek a szabvány emlékképzési konvenciókon, új tartalmi mondandókkal telítetten állítják elének e sokszor megidézett alakokat.

A különleges anyaghasználattal és technikai kivittel (például tollszobrokkal) fellépő, remek plasztikákat és installációkat alkotó Yengibarman Mamikon kérlelhetetlen, határozott kívánságaikhoz mereven ragaszkodó megbízókkal kényszerült együttműködésre *Tom Lantos* budapesti szobrának megalkotása során. Az ezredfordulós évek feltartóztatathatlan köztéri divatjának szellemében padra ültetett alakja 2018-ban lelt otthonra a politikusról elnevezett, XIII. kerületi sétányon. Az ominózus padon azonban a karakteres vonásokkal megformált bronzalak mellett ott ül két gazdájára élénken figyelő öleb is – valószínűleg valamifajta sajtósági családi attribútum gyanánt. Ez a kívülálló szemlélő számára bizonyosan csak a tetszetőséget szolgáló kutyamotívum mindenek ellenére és mindezzel összhangban mélyen elgondolkodtató.

Márkus Péter a kisplasztika nehezen kategorizálható osztályainak körébe utalható elvont, ernyő- vagy szárnymotívumokra hangolt munkáival szöges ellentétben valósultak meg az autonóm munkák stíluseszményétől oly távol álló, megrendelésre készült művei. Idegen testekként jelennek meg a tradicionális, realista felfogású, akadémikus szemléletű mellszobrok – *Szent László* portréja számos helyszínen és változatban, *Szent-Györgyi Albert* balaszagymati büszttje (2002) – és a portrédomborművek.

Kontur Andrásnál is nagy divergencia regisztrálható az autonóm és a megrendelésre készült munkák együttese között. Az elsősorban a kőmegmunkálásra, kőfaragásra koncentráló művész ebben az autonóm munka kontra megrendelést teljesítő produkcióközdelemben hol győztesként, hol vesztesként szerepelt, hol pedig szürke eminenciásként lépett fel az emlékműközpontú, monumentális magyar szobrászat színpadán – míg mindeközben megannyi önálló tárlatot rendezett autonóm, leginkább elvontnak ítélné, egyéni módszerekkel megmunkált, precízen kivitelezett, az anyagszerűség törvényeit maximálisan tiszteletben tartó szobraival. Immár hosszú a megvalósult köztéri alkotásainak jegyzéke – fellelhetők nagyobb és kisebb településeken: Budapesten, Sárváron, Tamásiban, Agárdon, Sárkeresztúron, Tatán, Győrben, Kápolnásnyéken, Balatonszemesen, Badacsonytomajon, Gárdonyban stb., szabad térben vagy épületekhez szorosan kötődő kompozíciókként. Kontur András műveinek domináns anyaga a kő – megmunkálását nemcsak faragással, hanem esetenként vegyi úton történő roncsolással is végzi, de néhány esetben megjelennek bronzba öntött, néha más matériát is felhasználó munkák. Rendkívül sokszínű alkotói (és megrendelői) törekvéseket tükrözött a művek műfaji, illetve műformamegoszlása: hagyományos portrék – mellszob-

rok –, portréemlékművek – egészalakos kompozíciók – mellett állatábrázolások, szakrális emlékek, kútszobrok, síremlékek, szimbolikus töltetű, nonfiguratív alkotások, konstruktív-geometrikus formavilágot idéző munkák és funkcionális-illusztratív plasztikák, valamint szoborrekonstruációk sorakoznak az együttesben, amely ellenáll mindenfajta kategorizálási szándéknak. (Nagy szerencse, hogy Kontur András munkássága kapcsán nem kell történelmi vagy politikai emlékműveket elemeznünk: az effajta megrendelések mindezeideig elkerülték a művészt, illetve a lehetőségeket, roppant bölcsen, ő kerülte el.) Míg a hagyományos műformák és műtípusok rendszerébe illeszkedő, elsősorban a múlt és a közelmúlt kiemelkedő életművet teremtett történelmi személyiségeit és alkotó egyéniségeit megjelenítő portrékat (Márton Áron, Mindszenty József, Herman Ottó, Chernel István stb.) a karakter megragadásának ereje és a korrekt mesterségbeli kidolgozottság élteti, addig a Bajcsy-Zsilinszky Kórház elhunytjainak emlékét idéző, márványlapokból alakított boncasztal vagy a Blierot emlékére készült budapesti kompozíció – de akár az Állatorvostudományi Egyetem állatcsontjait egyszerre anatómiai hűséggel és szürreális formaképződményekként megjelenítő szobrok is – ismeretlen szépségeket és rútságokat idézhetnek fel, és különleges téri élményeket, izgalmakat éleszthetnek a művek szemlélőiben. Mindezek mellett autonóm szobrászi munkásságát reprezentáló alkotások is megvalósulhattak, közösségi teret követelhetek maguknak: az áttört ablak- és kétoldalas korong Nap-szobrok többek között Győrben, Kápolnásnyéken, Budapesten. Kontur András köztéri termése – szükségszerűen – eklektikusnak ítélné, finomabban vagy érzékletesebben fogalmazva rendkívül változatosnak és sokszínűnek minősíthető. A tradíció szellemét hordozó alkotások mellett jelen vannak munkásságában az eredeti művészi koncepció szelleme és az egyéni leleménnyel alakított formai megvalósítás révén az ezredfordulót követő évtizedek szobrászati progressziójához kapcsolódó művek is. De az nehezen eldönthető, hogy melyik az igazi, hiteles alkotói profilja.

Kakukktojásszobor-szemlénk konzekvenciáit összegezni próbálván nem fogalmazhatunk meg megcáfolhatatlan ítéleteket vagy biztosnak tűnő vélekedéseket arról, hogy mikor és mit vállalhat egy szobrász. A stíluskérdés nem perdöntő, de talán meggyőzőbb és hitelesebb az egység, a konzekvens alkotói szemlélet érvényesítése, mint a szertelen, ide-oda kapó eklektika. A kakukktojásszobor szigetszerű jelenség egy-egy életműben, és így meglehetősen bizonytalan, ingatag elem. Ugyan mit kezdhetünk a Lenin-szobrok alkotójának, esetenként Max Bill, Constantin Brâncuși, Henry Moore vagy Jean Tinguely szellemiségét idéző absztrakt művével? És miként szemlélhetjük a korábban kizárólag nonfiguratív kompozíciókat alkotó szobrász élethű alakot szabvány posztamensre állító emlékszobrát? A mű hitelességének alapkérdése ezeken a kételyeken túlmenően a minőség, a minőség, az eredetiség. A mesterség fogásainak csillogtatása roppant szerény erény. És a szobrászok számára korántsem mellékes egy-egy feladat vállalása és teljesítése során az etikai dilemmákat is alaposan mérlegelni, fontolóra venni. Németh Lajos a rendszerváltás éveiben fogalmazta meg azt az állítást, hogy Kádár János szobrásza nem készítheti el Nagy Imre szobrát – mert erre is volt kísérlet. E tétel általános szintre emelve, az aktualitásoktól eltávolodva napjainkban is érvényes.

Utazás Párizsba, a Belle Époque világába

Toulouse-Lautrec

Museo degli Innocenti, Firenze,
2025. IX. 27. – 2026. II. 22.

Párizs a késő 19. században: a kivilágított sugárutakat, a kávézókat, a kabarékat és színházakat, a szabadtéri mulatókat esténként előzönlötte a tömeg, nők, férfiak, külföldiek és franciák egyaránt. A bohémek, anarchisták, a többnyire éhező festők, írók, táncosok, cirkuszi mutatványosok a Montmartre szegényes utcáiban és házaiban éltek, de esténként belevetették magukat a Moulin de la Galette, a Nouvelles Athénées, a Moulin Rouge, a Chat Noir és más kabarék, varieték mozgalmas éjszakai életébe. Csak a Montmartre-on negyven különböző szórakozóhely volt a századfordulón, ahol a bor mellett az abszint, a „zöld tündér” néha mértéktelen fogyasztása mellett hallgatták Aristide Bruant szonzeit, Erik Satie játékát, vagy nézték a vaudeville produkciókat, az új operetteket. 1896-ban mutatták be Puccini *Bohémélet* című operáját, amely a csodálatos zene mellett bemutatja ezt a társadalomtól elkülönülni vágyó társaságot. Kívülállásukat az öltözködésükkel is kifejezték, Picasso például munkásruhát és V vonalú inget viselt, kedvese, Fernande Olivier festékes nadrágot és vörös inget. De olyan is akadt a művészek között, akik eleganciájukkal tűntek, és lakkcipőben jártak, például Derain, Satie és Rodolphe Salis, a Chat Noir, a Fekete Macska művészkávéház létrehozója.

A vagabundok mellett a Boulevard de Clichy és a Place Pigalle-on a járókelők között voltak bűnözők, clochard-ok (hajléktalanok) és prostituáltak is. A Moulin de la Galette-ben feltűntek a grisettek, lorettek, gigolettek, vagyis olyan fiatal nők, akiket Émile Zola *Nana* című regényéből ismerhetünk. A munkásnők helyzete a korabeli Párizsban tragikus volt, az író szerint két lehetőség közül választhattak: vagy a prostitúciót (amelyet jobban fizettek, mint a varrást), vagy az éhezést és a lassú halált. Az utcai kéjelgést az akkori törvények tiltották, ezért elszaporodtak a bordélyházak, amelyeket a szifilisz elterjedése miatt orvosi felügyelet alatt tartottak.

A bordélytematika elsőként Edgar Degas monotípiáin jelent meg, amelyek nem éppen az erotika és szex „szépségét” ábrázolják, ezért a legdurvábbakat a testvére megsemmisítette. Toulouse-Lautrec sem moralizált, és nem is ítélkezett. Annál is inkább, mivel sokáig egy ilyen házban élt, kedvelte ezeket a lányokat, és inkább hétköznapiakat ábrázolta alkotásaiban, amint a férfiakra várakoznak, öltözködnek, vagy egymásban találnak gyengédséget, de azért ennek az életmódnak a sötétebb oldalát is látatja rajzain. A női börtön, a Saint-Lazare Lautrec és Picasso

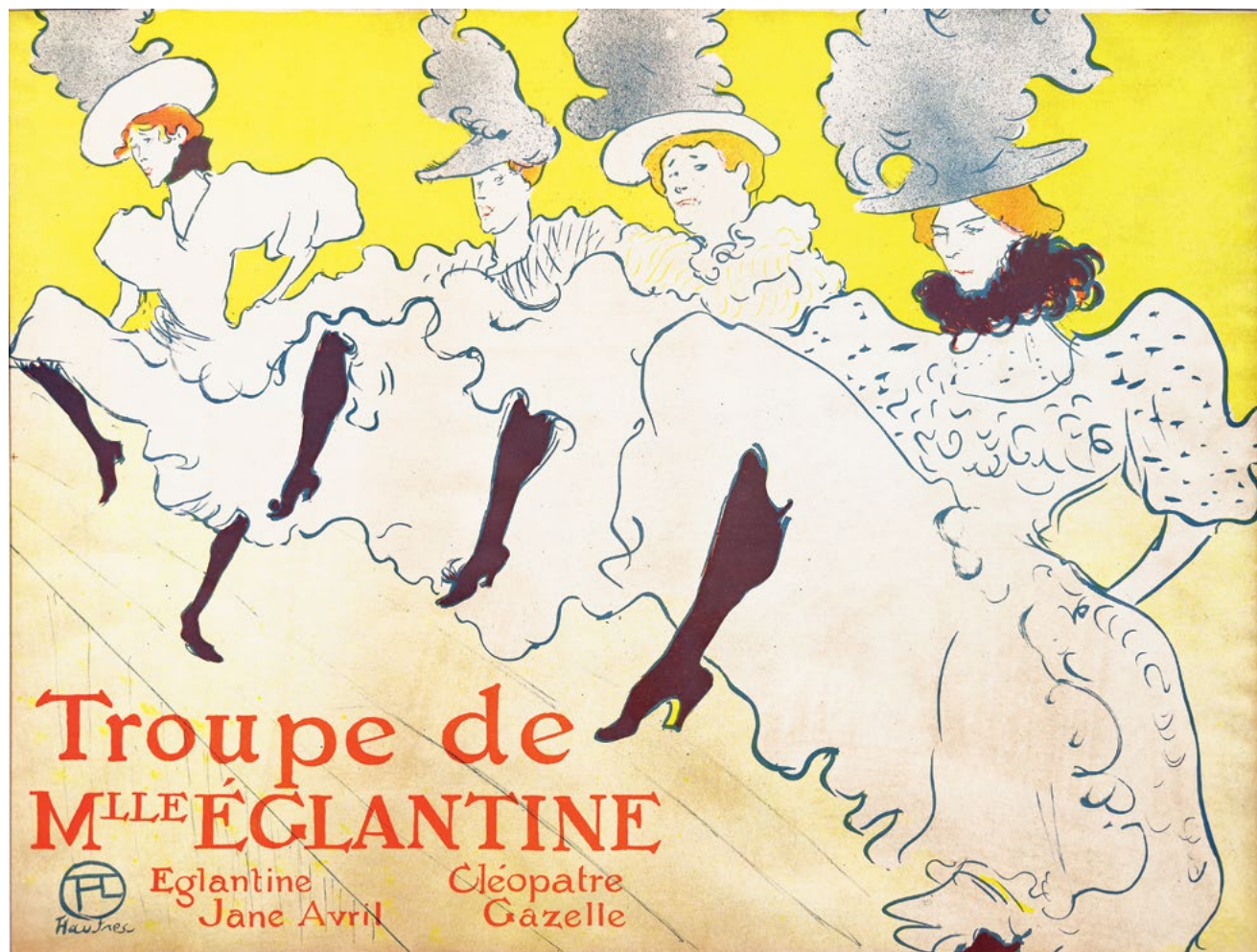


számára is témát adott, Théophile Steinlein pedig megfestette a Montmartre szegény negyedének hétköznapijait, a mosónők, cselédek, bányászok életét.

A művészek, akik sokszor ugyanolyan szegénységben éltek, mint legtöbbször a negyedben, sokszor potom áron adták el műveiket az egyre szaporodó műkereskedőknek. Ambroise Vollard, Pére Tanguy, Daniel Kahnweiler és Berthe Weill ugyan kihasználták a fiatal festőket, de lehetőséget teremtettek arra, hogy a közönség megismerje

↑
Henri de
TOULOUSE-
LAUTREC: *Nő*
fűzőben, 1896,
litográfia, papír,
52,2×40,4 cm

Henri de
TOULOUSE-
LAUTREC:
Mademoiselle
Eglantine társulata,
1896, litográfia,
papír, 61,2x79,4 cm
→



őket. Fontos szerepet játszottak még a művészek megismertetésében a korabeli lapok: a *Revue Blanche*, a *La Temps nouveaux*, a *La Plume*. A Montmartre művészei, Kees van Dongen, Teophile Steinlein, Ramon Casas, Émile Bernard, August Chabaud, Jules Chéret, Edgar Degas, Maurice Utrillo, Pierre Bonnard, Felix Vallotton, Amadeo Modigliani, Pablo Picasso és a Bateau-Lavoir más művészei mellett két festőhölgy is komoly szerepet játszott. Marie Laurencin-t Apollinaire fedezte fel, később Picasso barátnőjeként a Bateau-Lavoir művészköréhez csatlakozott. A gyönyörű Suzanne Valadon pedig eredetileg híres mesterek modellje volt. Művészi ambícióit Degas is támogatta, akit különösen női aktjainak eleganciája nyűgözött le. Festményeit, rajzait Ambroise Vollard állította ki 1900-ban.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) talán az egyik legjellemzőbb figurája volt a Montmartre életének, aki arisztokrata származása ellenére ennek a kissé dekadens, de szabad világnak a szereplőivel kötötte össze életét. Bár akadémikus mesterektől tanult rajzolni, nagy példaképe mégis Edgar Degas volt. Végül Fernand Cormon iskoláját végezte el, ahol megismerte Vincent van Gogh-ot és Émile Bernard-t, akikkel barátságot kötött. 1891-ben készítette el a Moulin Rouge őszi szezonjára első plakátját, amelynek olyan sikere lett, hogy Jules Chéret (1836–1932) mellett az ő plakátjai borították be Párizs utcáit.

Toulouse-Lautrec első sikere után következetesen dolgozott a színes litográfia technikáján, leegyszerűsítette a kompozíciót, a mozdulatokat viszont felerősítette, és mivel jó érzéke volt a karikatúrához is, a figurák teatrális és tragikomikus ábrázolása kedvelté tette munkáit a közönség körében. Lautrec csodálta a Montmartre excentrikus személyiségeit és az ottani életet. Plakátjain megőrkítette Aristide Bruant (a Chat Noir tulajdonosát) és számos

varietészereplőt a *Le Café-concert* (1893) című litográfiasorozaton is. Közben megjelentek grafikái a *Le Rire* és a *Paris Illustrée* című lapokban, de többnyire a *Le Mirliton* nevű újságban, amelyet szintén Bruant adott ki, és amelyben a Saint Lazare női börtön figurái kaptak nagy szerepet. Lautrec 1892–95 között készült el a bordélyszorozattal, amely sokkal együttérzőbb, mint a példakép Degas munkái. A népszerű plakátok mellett a Toulouse-Lautrec Múzeum (Albi) anyagából is válogattak festményeket és akvarelleket. A száguldó lovasok (*Négyesfogat*) és a cirkuszi mutatványosok ábrázolásai tökéletes anatómiai tudásról és zseniális mozgásábrázolási tehetségről tanúskodnak. Az éjszakai életmód és a napközbeni sok munka megviselte a már gyermekkor óta beteges művészt, és fiatalon elhagyta a világot.

A Firenzében szeptember végén megnyílt kiállítás a hamburgi műgyűjtő, Wolfgang Krohn Toulouse-Lautrec-kollekciója köré épül, és a századvég, a Belle Époque művészetének bemutatására vállalkozott, ezért kicsit olyan, mint egy kakukktojás a reneszánsz művészetének fellegvárában. De ha valaki már otthonos a firenzei művészet világában, akkor nézze meg a mintegy százhetven műből álló kiállítást – amely a kurátorok (Jürgen Doppelstein és Gabriele Accornero) szerint a két város művészeti múltjának megismerése után új és friss meglátásokhoz vezethet.

A természet és a természetfeletti ereje

A spiritualitás szerepe Marina Abramović életművében

Albertina Modern, Bécs,
2025. X. 10. – 2026. III. 1.

A fazekak között is ott jár Isten.
Avilai Szent Teréz

Marina Abramović munkásságát elsősorban a body art és a női szerepek felől elemezték, de életművének ugyanilyen fontos szála a spiritualitáshoz való viszonya. Ez részben más művekre helyezett hangsúlyt is jelent, de közismert munkáiban is felfedi a spirituális energiákat. Nem véletlenül tűzi majd ezt ki fő vezérfonalává a 2026-os velencei Akadémián rendezendő kiállítás is.¹ A mostani, a bécsi Albertina Modernben rendezett életműtárlat egy vándorkiállítás² utolsó állomása.³ Ugyanakkor például a zürichihez képest számos mű hiányzott. Az nem derült ki egyértelműen, hogy ezek helyhiány miatt nem szerepeltek, vagy a Kínában lévő kiállítás miatt nincsenek kiállítva (például a Szerelmesek című, 1988-as projekt és a róla készült film, valamint a hozzá kapcsolódó rajzok, fotók).

Mivel a kiállítás inkább tematikus, mint kronologikus, ráadásul a legkorábbi és legkésőbbi művek egybeérnek, így én is tematikusan, a spiritualitás szempontjából járom körbe. Abramović munkásságában a szellemi, természetfölötti jelenségek, az azoknak való „kitettség” rendre megjelent. Életében az első spirituális élményeket a nagyanyja révén szerezte, aki mélyen vallásos asszony volt, és jó ideig nevelte a kislányt, míg annak partizán szülei a Tito-korszakban kormányzati pozícióban dolgoztak. Marina számára a hívő nagymama a nyugalmat is jelentette. „Tőle tanulta meg a befelé fordulás, a lelkiesség megélésének fontossá-

gát. Ezzel szemben szülei a bátorságot és az akaraterőt, az élet jelentéktelenségét hangsúlyozták. Így világnézetét egyszerre formálta a spiritualitás és a kommunizmus ideológiája.”⁴ Később visszakerült a szüleihez, pontosabban azok válása után az anyjához, s az anyai szigor és a rideg családi milió elől a művészetbe menekült. Ugyan festészet szakon végzett, de a művészetében a performanszokra helyezte a hangsúlyt, ami a test kitettségére épült. Ebben méltó partnerre talált Ulayban.⁵

Marina ABRAMOVIĆ:
Kapu, 2022,
szelenit, alumínium,
LED, 274×152 cm
© Courtesy of the
Marina Abramović
Archives /
HUNGART 2025
↓



1 <https://amu.hvg.hu/2025/10/08/marina-abramovic-kristalyok-kal-ir-80-evesen-tortenelmet-velenceben/>

2 2024-ben Londonban, majd Amszterdamban, 2025-ben Zürichben és most Bécsben látható nagyjából ugyanaz az anyag.

3 A kiállításnak eredendően a bécsi Kunstforum Bank Austria adott volna helyet – vagy legalábbis a művek egy részének. Ám időközben a fenntartó nem tudta tovább finanszírozni az intézmény működését, így egyedül az Albertina Modern rendezte a tárlatot.

4 <https://kultura.hu/a-muvesz-jelen-van-marina-abramovic-75/>

5 Ulay (Uwe Laysiepen) német performanszművész, akivel Abramović 1976-ban Amszterdamba költözésekor ismerkedett meg. A performanszokra közösen készültek, s az állandó mozgás, változás jellemezte a munkájukat. A pár együtt kezdett fellépni, és „kétféjű testnek” nevezték magukat. Évekig nomád életmódot folytattak, és olyan előadásokra koncentráltak, amelyek bizonytalan és fizikailag megterhelő helyzetekbe sodorták őket, hogy lássák, hogyan reagálnak ők és a közönségük. Ennek a kétféjű testnek vizuális megjelenítéseként egyforma ruhában jártak, sokáig egyforma volt a hajviseletük is, sőt a *Relation in Time* (1977) című filmben a lófarkuknál fogva egymás mellett ültek tizenhat órán keresztül.

A test szentsége és gyötrése

Abramović kezdettől fogva saját testét helyezte munkássága középpontjába, fájdalomnak és kockázatnak téve ki magát. A performansz műfaja egyszerre használja a testet és az elmét: extrém fizikai és mentális kihívásoknak teszik ki magukat a művészek, megpróbálnak túllépni az érzékelés korlátain. Ez már a bécsi akcionisták performanszaira és akcióira is jellemző volt. A bécsi kiállítás rendezése annyiban is érdekes, hogy szinte körbeér. Marina Abramović legutolsó, 2010-es, *A művész jelen van* című performanszával kezdődik, melynek során több napig ül, és egy idegen ember szemébe néz. A kiállításon az összes „szemezése” látható. Ezen áthaladva jutunk el a kezdetekhez: láthatjuk az 1974-es, *Ritmus 0*. című performanszának dokumentumfelvételeit, és az egyik vetítés előtt egy hatalmas asztalon a performanszhoz használt 72 tárgyat is. Ez volt az első olyan projektje, ahol az előadó és a közönség közötti kapcsolat határait tesztelte. A kihelyezett tárgyakat az emberek bármilyen módon használhatták; egy tábla tájékoztatta őket arról, hogy tetteikért nem vállalnak felelősséget. A tárgyak között voltak kellemesek, például rózsza, toll stb., de számos sérülést okozó eszköz is, mint olló, balta, fegyver és egyetlen golyó... „A művész hat órán keresztül engedte a közönségnek, hogy következmények nélkül azt tegyék a testével, amit akarnak. Azt tesztelte, hogy a résztvevők mennyire bántóak és agresszívek, ha a cselekedeteiknek nincs társadalmi következménye. Eleinte a közönség nem sokat tett, de aztán a résztvevők egyre brutálisabbá váltak, még fegyvert is tartottak a fejéhez. Abramovićnak ez a műve lesújtó láttelet az emberekről: mire volnának képesek, ha nem járna büntetés az agressziójukért?”⁶

A *Tamás ajkai* (*Csillag a gyomron*) című performanszában ugyan a csillag ábrázolását mágikus és vallási asszociációk övezik, sok kritikus a szülei által vallott kommunista ideológia kritikájával hozta összefüggésbe. Tekintettel az 1970-es évek európai performanszművészetében tapasztalható okkult érdeklődésre, valamint gyakorlatának későbbi alakulására, a csillag rituális szimbólumként betöltött jelentősége is egyértelműnek tűnik.

Az önálló projektjeiben, mint a *Ritmus 0*. vagy a *Tamás ajkai*, testi szenvedései, azok keresése és elviselése hasonlatos számos szent testi szenvedéséhez, nem véletlenül inspirálja őt a 2000-es években Avilai Szent Teréz élete, melyről videóműveket és fotókat készít. A bécsi kiállításnak talán ezek voltak a legizgalmasabb darabjai. De az Ulayjal közös projektjeiben is rendre veszélynek tette ki a testét. Ezekben a performanszokban szinte „két test, egy lélekként” működnek, de a legikonikusabb közös projektjük az 1977-es *Nyugodt energia*. Ebben a munkában Ulay egy nyílveesztőt tart Abramović szívéhez, és mindketten kissé hátradöntve a sarkukra helyezik a testsúlyt, közben szemkontaktust tartva. A mű valójában a teljes bizalom és sebezhetőség ábrázolása, amely minden szoros kapcsolatban benne rejlik. Ami ezt a darabot nyerssé és érzelmekkel telivé teszi, az az a tény, hogy a két művész kapcsolatban élt a forgatás idején. A mű hatásához az is hozzájárul, hogy mivel mikrofonokat csatlakoztattak a szívükhöz, az előadás előrehaladtával a szívverésük tempója és intenzitása is nőtt.⁷

A *Ritmus 0*.-ban Abramović átadta az irányítást a közönségnek, a *Nyugodt energiában* Ulayra bízta magát, a 2010-es, *A művész jelen van* című többnapos projektjében

Kiállítási enteriőr,
Albertina Modern,
2025
↓

⁶ <https://orszagut.com/kepzuomuveszet/az-uvoltestol-a-csendig-7470>

⁷ A darab létrejöttéhez hozzájárul az is, hogy mindkét művész november 30-án született, tehát mindketten nyilas jegyűek. Ez képezte az alapját annak, hogy az íjat és a nyilat választották ehhez a projekthez.





Marina
ABRAMOVIĆ:
Feszültség, 2017,
videóperformsz,
Brazília
© Courtesy of the
Marina Abramović
Archives /
HUNGART 2025
←

a résztvevők közötti kollektív energia és kapcsolat megteremtését célozza, elősegítve a közös spirituális élményt. Művészeti partnerségük középpontjában a buddhista spiritualitás iránti közös érdeklődés állt, és együtt töltött idejük alatt sokat utaztak, spirituális és vallási hagyományokat tanulmányozva szerte a világon, különösen a sivatagi közösségekben.⁸

A természet mint spirituális forrás

A korai spirituális élményei végig ott vannak a munkásságában, de igazán a *Szerelmesek* című, a kínai Nagy Falon tett sétájuk és látványos szakításuk után vált igazán markánsá, a *Dragon*-sorozatban. Már a kiindulópont is jellegzetes, hisz „Ulay mint tűz elemű férfi, a sivatagból indult keletre, de kékbe öltözve, Marina pedig a női princípiumot jellemző víztől, a tengertől, a sárkány fejétől indult, piros ruhákba öltözve.” Abramović Kelet-Kína hegyvidékein haladt, itt érezte a kövek erejét, máskor meg, mintha egy kilométernyi emberi csonton lépkedett volna. Minden faluban, ahová megérkezett, azt kérte, hogy találkozhasson annak legidősebb lakosával, és az mesélje el neki a helyi meséket, legendákat. Ezek általában magához a falhoz kapcsolódó sárkánytörténetek voltak. Abramović időnként különböző energiatöltőket talált a fal mellett: a kínai hitvilágban ezek akupunktúrás pontok, amelyek szabályozzák a lény hátán fel-le hullámzó erőket. Ezek későbbi, önálló, meditációs *Sárkány*-sorozatában (1989) köszönnek vissza.⁹ A kövek energiáját felhasználó alkotásokat átmeneti tárgyaknak is nevezi. A különböző kövekkel kiegészített ülő-fekvő-álló tárgyak a látogatói aktivitásra épülnek, akik szívesen ki is próbálják ezeket a tárgyakat.

Abramović szellemiségét személyes, nem vallásos hitrendszer jellemzi (bár gyakran reflektál a különböző vallásokra), mely az energiára, a tudatosságra és az emberi határok felfedezésére összpontosít. Gyakorlatait a keleti filozófiák ihlették, hatással voltak rá a tibeti szerzetesek-

kel, sámánokkal szerzett tapasztalatai. Olyan módszereket dolgozott ki, amelyek segítenek az embereknek kapcsolatba lépni belső energiájukkal és meghaladni az egójukat a meditáció, a fizikai állóképesség határainak feszegetése és a közös tapasztalatok révén. Ez a spiritualitás különbözik a szervezett vallástól, a jelen pillanatra összpontosít, a fegyelem és a rituálék révén erőt és tisztánlátást keres.

A természet ereje több más munkában is megjelent, például az *Alvás a banyánfa alatt*¹⁰ (2010) címűben is, de szintén nagyon hatásos *A feszültség* (2017) című egyórás videója, illetve annak a fotója. Ebben a műben, melyen a művész egy viharos tájban magas fémágyon fekszik, testét ismét veszélynek kitéve, mint a korábbi performanszaiban. A viharban a fémágy vezeti az áramot, ezért vonzza a villámokat, így a teste az energia továbbítójává és vezetőjévé válik. Hasonló gondolat jelenik meg a szintén szerb származású Tesla előtt tisztelgő művében, akihez Abramović az energia és annak továbbítása iránti közös érdeklődésük révén kötődik.

Megtisztulás

Abramović utazásai során tapasztalt különféle csend- és energiakonzentrációs gyakorlatai tartós hatással voltak a munkásságára. Miután 1988-ban szakítottak Ulayjal, performanszait egyre inkább a kontempláció és a meditáció jellemezte, testét is próbára téve olyan hosszú ideig tartó művekben, mint például *A ház óceánra néző kilátással* (2002) című, ahol tizenkét napig a New York-i Sean Kelly Galériában tartózkodott evés és beszéd nélkül, amit bárki nézhetett.

A transzcendencia egyre többször központi témájává válik. Az ego transzcendenciája fegyelmezett gyakorlason keresztül tisztasághoz és belső békéhez vezet. A megtisztulás gyakran rituális folyamaton keresztül történik, ami a legtöbbször a csontok mosása. Ennek a legikonikusabb műve a *Balkán barokk* (1997), de ezt megelőzi *A tükör*

⁸ „Buddha a sivatagba ment. Mohamed a sivatagba ment. Mózes a sivatagba ment. Jézus Krisztus a sivatagba ment. Mindannyian senkiként mentek el, és valakiként tértek vissza – szóval mindenképpen arra gondoltunk, hogy a sivatagban kell lennie” – mondta Abramović egy 2010-es interjúban.

⁹ Bordács Andrea: A Nagy Fal, avagy „a szerelemnek múltnia kell”. *Artmagazin online*, 2025. 03. 10. https://www.artmagazin.hu/articles/cikk/a_nagy_fal_avagy_a_szerelemnek_multnia_kell

¹⁰ A banyánfa egy indiai fügefafa.



Avilai Szent Teréz

A kiállítás egyik legizgalmasabb sorozata a legnagyobb misztikus, Szent Teréz ihlette képek sora. A 2008-as, 2009-es években a spirituális élmény szakrális témákhoz kapcsolódik. Különböző bibliai jeleneteket idéz meg (újra a *Piétát*, de most Ulay helyett csak egy csontvázat tart az ölében), és a szenvedélyes Avilai Szent Teréz történeteit.¹¹

Konyha-sorozata (2009) három videót és fényképeket tartalmaz, amelyeket a spanyolországi Gijónban található, egykori La Laboral apácakolostor elhagyatott konyhájában adott elő. A ma már művészeti komplexumként ismert kolostor régebben több mint nyolcezer árvának adott otthont. Kapcsolódott ehhez a Zuecca Project Space története, amely a La Zitelte-ben, egy 16. századi velencei kolostorban játszódik, amely menedéket és oktatást nyújtott fiatal árva lányoknak, hogy ne kelljen prostituálnak állniuk. A kiállításon látható három rész: 1. *Szent Teréz levitációja*, 2. *Tejfel a kézben*, 3. *Vanitas*. Szent Teréz (1515–1582) az önéletrajzában többször is ír szenvedélyes elragadtatásairól, levitációiról, van, amikor a zárdatársai is alig tudják lefogni. Abramović Szent Teréznek nem azt az ikonikus pillanatát, a „szívsebzést” jeleníti meg, melyet Bernini oly nagyszerűen ragadott meg. Abramović Szent Teréze egy átlagos konyhában levítél. „A fazekak között is ott jár Isten” szállóigévé vált gondolat eredete az *Alapítások könyvének* 8. fejezetében olvasható. Avilai Szent Teréz itt arról ír, hogy noha a szerzetes, aki már rátalált a szemlélődés örömeire, legszívesebben szünet nélkül együtt lenne Istennel, de ha a kötelesség a mindennapos teendők elvégzésére szólítja, akkor Isten nem a szemlélődésben, hanem ezekben a teendőkben lesz ott vele. A szöveg a maga kontextusában annyit mond: ha a kötelesség a konyhába szólít, akkor számodra ott van Isten. A kiállítás egy másik képén a művész egy fazék tejet tart a kezében. A videóváltozaton addig tartja, amíg izmai meg nem remegnek, a tej ki nem ömlik, és a fröccsenés hangjai meg nem szakítják a vizuális varázslatot.

A sorozat ihletője Avilai Szent Teréz mellett saját gyerekkora. Ahogy erről maga Abramović is írt, gyerekkorában nagymamája konyhája volt a világ közepe. Minden történetet a konyhában mesélt el, minden étellel kapcsolatos tanácsot a konyhában kapott, legszebb emlékei onnan származnak.¹²

Kapu

A hétköznapok egyik leginkább spirituális tartalommal bíró tárgya a kapu, mely határ – elválaszt és összeköt, még akkor is, amikor kevésbé ruházzuk fel szimbolikus jelentéssel. De bizonyos helyzetekben, épületeken különös jelentőséggel bír, hisz a profán és a szent határa, rajta keresztül belépünk egy másik világba. Ez a motívum Abramovićnál is többször megjelenik, ami a befogadás és az elengedés szimbóluma. A bécsi tárlaton egy fénylő szenelit *Kapun* (2022) haladhatunk át a kiállítás végén. Igaz, egy rizsszemválogató közösségi performansz még vár ránk, de a kapun nem belépünk, hanem távozzunk. A világitó szenelitkapu a kövek erejéhez is kapcsolódik, és a szent és a profán közti határterülethez. Itt, mintha távoztunkban még valamit kapnánk a szentségből.

Marina ABRAMOVIĆ:
Szent Teréz levítél,
2010
Fotó: Bordács Andrea
© Courtesy of the
Marina Abramović
Archives /
HUNGART 2025
→

tisztítása I. (1995), mely öt egymásra helyezett monitorból áll, amelyek egy kísérteties performansz videóit mutatják be, amelyben Abramović egy ölében heverő, kosszal borított emberi csontvázat súrol. Ez a metaforákban gazdag, háromórás akció többek között a tibeti halálrituáléokra emlékeztet, amelyben felkészítik a tanítványokat arra, hogy egygév váljanak saját halandóságukkal. A *Balkán barokk* háttere, hogy Abramovićot felkérték az 1997-es Velencei Biennálé jugoszláv pavilonjában való részvételre. Ám a mű témáját illetően konfliktusba keveredett a kulturális miniszterrel, s a Giardini olasz pavilonjának alagsorában adta elő a *Balkán barokkot*, amit végül Arany Oroszlán-díjjal jutalmaztak.

A műben három videó látható, középen az alkotó, körülötte az apja és az anyja. Abramović először orvosként van jelen, aki a patkányfogó történetét meséli el, majd szexi táncosnóként magyar csárdásra táncol. És ott a hatalmas csontkupac, amit az egész előadás alatt mos. A biennálé nyáron rendezik Velencében, így nagyon meleg volt, néhány nap múlva férgek kezdtek kimászni a csontokból. A szag elviselhetetlen volt. A bécsi kiállításon szerencsére a véres csontoknak csak egy hatalmas fotójával találkozhatunk. Az eredeti mű üzenete, hogy a csontok fehérre mosása és a vér eltüntetése lehetetlen. Nem lehet lemosni a vért a kezekről, ahogy a háború szegényét sem.

¹¹ A *Konyha* című projektet a 2017-es Velencei Biennálé ideje alatt a Zuecca Project Space a Lisson Galériával együttműködve mutatta be.

¹² David Trigg: *Marina Abramović: The Spiritual Roots Of Her Radical Art* (2024) <https://religionunplugged.com/news/2024/1/23/marina-abramovic-the-spiritual-roots-of-her-radical-performance-art>

Budapest

acb Galéria

(VI. Király u. 76.)
Karol Radziszewski Sinners
X. 31. – XII. 4.
Selma Selman
X. 31. – XII. 4.
Hopp-Halász Károly
X. 31. – XII. 4.

am projects

(VIII. Bródy Sándor u. 22.)
Képlet
2025. XII. 4. – 2026. I. 31.

B32 Galéria

(XI. Bartók Béla út 32.)
Horn Enikő
2025. XI. 19. – 2026. I. 30.
Hámori Anett
2025. XII. 10. – 2026. I. 30.

Budapest Galéria

(III. Lajos u. 158.)
A neurodiverzitásról
2025. XI. 12. – 2026. II. 1.

Capa Központ

(VI. Nagymező u. 8.)
Tombor Zoltán
2025. X. 14. – 2026. I. 18.
Hernád Géza
2025. XI. 26. – 2026. II. 22.
André Kertész
III. 19. – XII. 31.
Robert Capa, a tudósító
XII. 31-ig

Centrális Galéria

(V. Arany János u. 32.)
Nézőpontváltás
2025. XII. 13. – 2026. III. 8.

Deák 17 Galéria

(V. Deák Ferenc u. 17.)
Budapest – Kalandváros
2025. XI. 18. – 2026. I. 17.
Magánszféra
XI. 21. – XII. 20.
19. Formáld a világot!
2026. I. 13. – 2026. I. 31.
Lowbrow Goes On
2026. I. 29. – 2026. IV. 25.

Deák Erika Galéria

(VI. Mozsár u. 1.)
Szűcs Attila
2025. XII. 4. – 2026. I. 30.



Esernyős Galéria

(III. Fő tér 2.)
VII. Óbudai Fotótárlat
2025. XII. 4. – 2026. I. 22.

FISE Galéria

(V. Kálmán Imre u. 16.)
Design-párbajhősök
XII. 9-19.
XVIII. Fresh FISHes
2026. I. 27. – II. 13.

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum

(III. Kiscelli út 108.)
Október
2025. X. 15. – 2026. I. 25.
Kirakós hetvenhét + 7 műből
2026. I. 31-ig

Gaál Imre Galéria

(XX. Kossuth L. u. 39.)
Válogatás a Keppel-
gyűjteményből
2026. I. 28. – 2026. II. 28.

Godot Galéria

(XI. Bartók Béla út 11.)
Verebics Ágnes
XI. 21. – XII. 17.

Hegyvidék Galéria

(VIII. Királyhágó tér 10.)
Miksa Bálint
2025. XI. 28. – 2026. I. 10.



Makkai Márta, Makkai-
Kovács Beatrix
2026. I. 16. – 2026. II. 12.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

(VI. Andrassy út 103.)
Lélegző fény
2026. III. 1-ig
Átváltozástörténetek a Duna-
parton
2026. III. 1-ig

Horizont Galéria

(VI. Zichy Jenő utca 32.)
Ciprian Mureşan, Széll Ádám
X. 15. – XII. 10.

Hungarian Art and Business (HAB)

(VI. Andrassy út 112.)
A kitaposott ösvényen túl
2025. XI. 26. – 2026. II. 15.

Inda Galéria

(V. Király u. 34.)
Neogrády-Kiss Barnabás
XI. 13. – XII. 12.
Kazinczy János Antal
2025. XII. 18. – 2026. I. 29.

ISBN könyv+galéria

(VIII. Baross u. 42.)
Benkovics Virág, Matulányi-
Szabó Zita
XI. 29. – XII. 23.
ISBN karácsonyi print show
XI. 29. – XII. 23.

Kahan Art Space Pest

(VII. Nagy Diófa u. 34.)
Krajcsovics Éva és
Vojnich Erzsébet
2025. XI. 6. – 2026. I. 10.

Karinty Szalon

(XI. Karinty Frigyes út 2.)
Juhász Éva, Menasági Péter
2025. XII. 18. – 2026. II. 6.

Kassák Múzeum

(III. Fő tér 1.)
Szittyá Emil
2025. XI. 28. – 2026. V. 3.

Kisterem

(V. Képiró utca 5.)
Loránt Anikó
XI. 12. – XII. 11.

Knoll Galéria

(VI. Liszt Ferenc tér 10.)
Absztrakció mint szenzuális
tapasztalat
2025. XI. 6. – 2026. I. 17.

Liget Galéria

(XIV. Ajtósi Dürer sor 5.)
Features of the Living
2025. XII. 11. – 2026. I. 30.

Ludwig Múzeum

(IX. Komor M. u. 1.)
Big Bang. Táguló gyűjteményi
horizontok
2025. IX. 5. – 2027. I. 10.
Golden repair. Finom
illesztések
2025. X. 10. – 2026. II. 22.
Vihar előtt. Tajvan a múlt és
jövő határán
2025. XI. 15. – 2026. III. 29.

Magyar Nemzeti Galéria

(I. Szent György tér 2.)
Fényes Adolf
2025. X. 11. – 2026. I. 11.
Tihanyi Lajos
2025. XI. 21. – 2026. II. 15.

Mai Manó Ház

(VI. Nagymező u. 20.)
Mary Ellen Mark
2025. X. 17. – 2026. I. 11.
Tóth György
2026. I. 23. – III. 8.
Aktábrázolás a XX. század
elején
2026. I. 23. – 2026. III. 8.

Mai Manó Ház – PaperLab

(VI. Nagymező u. 20.)
Emmanuel Rosario
X. 28. – XII. 7.
Claudia Fuggetti
2025. XII. 9. – 2026. I. 18.
Hajdu Tamás
2026. I. 27. – 2026. III. 22.



MET Galéria

(XI. Bölcső u. 9.)
Német Konkrét Gábor
2025. XII. 3. – 2026. I. 18.

Molnár Ani Galéria

(VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Remnants
2025. XII. 11. – 2026. I. 31.

Múcsarnok

(XIV. Dózsa György u. 37.)
Keresztes Dóra
2025. X. 17. – 2026. I. 11.
Szócs Miklós TUI
2025. X. 31. – 2026. I. 11.
Olasz Ferenc
2025. XI. 7. – 2026. I. 18.
Makovecz Imre 90
2025. XI. 21. – 2026. II. 1.
Kó Pál
2025. XII. 12. – 2026. II. 15.

Művház

(XI. Bartók Béla út 33.)
Káldi Katalin
X. 30. – XII. 18.

Pikszis Galéria

(VI. Rózsa utca 64.)
Balogh Kristóf József
2025. XI. 6. – 2026. I. 3.
Matesz Panka
2026. I. 6. – 2026. II. 28.

Platán Galéria

(VI. Andrassy út 32.)
Varsó főpolgármesterének
építészeti díja
2026. I. 16-ig
Tóth Tamás
2026. I. 22. – 2026. III. 13.

Puccs Contemporary Art

(VIII. Vig u. 22.)
Setényi Anna Eszter
2025. XII. 12. – 2026. I. 9.
G. Szabó Zsuzsanna
2026. I. 6. – 2026. II. 20.

Stúdió Galéria

(VII. Rottenbiller u. 35.)
Patron 2025
XII. 5-19.

Szerkesztőség

(II. Keleti Károly u. 11/A)
Rácz Noémi
XII. 4. – 2026. I. 25.

Szépművészeti Múzeum

(XIV. Dózsa György út 41.)
William Blake és kortársai
2025. IX. 26. – 2026. I. 11.

Szikra Képzőművészeti Bemutatóterem

(V. Vármege u. 7.)
Gyenis Tibor
2025. XII. 10. – 2026. I. 23.

TOBE Gallery

(VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Dafna Talmor
X. 29. – XII. 21.
JF. Julian
2026. I. 7. – 2026. I. 31.

Várnegyed Galéria

(I. Batthyány u. 67.)
PRO SYMPOSION Művészeti
Egyesület
2026. I. 22. – 2026. II. 20.

Vigadó

(V. Vigadó tér 2.)
Cakó Ferenc
2025. XI. 19. – 2026. I. 15.
Pattantyús Gergely
2025. XI. 20. – 2026. I. 15.
Budapesti Illusztrációs
Fesztivál
2025. XII. 13. – 2026. I. 16.
Strata
2025. XII. 16. – 2026. II. 22.

Vintage Galéria

(V. Magyar u. 26.)
Csörgő Attila
2025. XI. 25. – 2026. I. 16.



Balatonfüred

Vaszary Galéria

(Honvéd u. 2-4.)
Nádler István
2025. VII. 6. – 2026. I. 4.

Balassagyarmat

Horváth Endre Galéria

(Rákóczi fejedelem út 50.)
Digitális / analóg
XI. 8. – XII. 18.

Szerbtemplom Galéria

(Szerb u. 5.)
Péter-Piroska Magdolna
2025. XI. 29. – 2026. I. 22.

Debrecen

MODEM

(Hunyadi János u. 1-3.)
Figuratív művek az Antal-
Lusztig-gyűjteményből
2025. X. 30. – 2026. II. 15.
Alicja Wysocka
2025. XII. 4. – 2026. II. 15.
Hányas vagy?
2026. I. 31-ig

Dunaújváros

ICA-D

(Vasmű út 12.)
Martinkó Márk
2025. XII. 12. – 2026. I. 30.

Intercisa Múzeum

(Városház tér 4.)
Székátíratok
2025. XI. 14. – 2026. II. 28.



Győr

Vastuskói Ház

(Széchenyi tér 4.)
Stefanovits Péter
2026. I. 4-ig
Borsos Miklós
Időszaki Kiállítótér
(Apor Vilmos püspök tere 3.)
Magyar Művésztkönyvalkotók
Társasága
2025. XI. 23. – 2026. I. 11.

Miskolc

Miskolci Galéria,

Rákóczi-ház
(Rákóczi u. 2.)
Molnár Ferenc, Rácmolnár
Sándor
2025. X. 30. – 2026. I. 4.
Kép. Hang. Szó. Forma.
2025. XI. 27. – 2026. I. 4.
Tamara Łempicka
2025. XII. 11. – 2026. I. 18.
Horváth Rita
2026. I. 22. – 2026. III. 1.
Szemethy Imre
2026. I. 23. – 2026. IV. 12.
Jószay Zsolt
2026. I. 29. – 2026. III. 1.
Miskolci Galéria, Feledy-ház
(Deák tér 3.)
Sors Andrea
2025. XI. 13. – 2026. I. 30.
Thália-ház – Színésmúzeum
(Déryné u. 3.)
Szavakból dallam
X. 28. – XII. 31.

Pécs

Pécsi Galéria
(Széchenyi István tér 10.)
Bicsér Dániel
XI. 20. – XII. 10.
m21 Galéria
(Zsolnay-negyed)
Kecskeméti Sándor
2025. XI. 28. – 2026. I. 25.



Designikonok – tegnap és ma
2025. XII. 12. – 2026. III. 1.
Nádor Galéria
(Széchenyi tér 15.)
Hogyan élünk?
XI. 28. – XII. 19.
Letöltött idő
2026. I. 15–30.
**Janus Pannonius Múzeum –
Modern Magyar Képtár**
(Papnövelde u. 5.)
Véra Jičinská
2025. XI. 7. – 2026. IV. 12.

Szentendre

Ferenczy Múzeum
(Kossuth Lajos u. 5.)
Ki volt Ráby, Jókai rabja?
2025. XI. 27. – 2026. V. 31.
A gyűjtemény (1900–2022)
2028. III. 26-ig
MűvészetMalom
(Bogdányi út 32.)
Krasznahorkai László
2025. VI. 15. – 2026. I. 4.
A Merkúr pereme
2026. I. 4-ig
Czóbel Múzeum
(Templom tér 1.)
Czóbel Béla kapcsolatai, a
Nyolcak és a mecenatúra
2026. IX. 13-ig
Szentendrei Képtár
(Fő tér 2-5.)
Magyarósi Éva
2026. III. 8-ig
Kmetty Múzeum
(Fő tér 21.)
A táj és a test transzformációi
Barcsay Jenő művészetében
2027. I. 3-ig
Vajda Múzeum
(Hunyadi utca 1.)
Vajda Lajos művészete
2026. I. 4-ig

Székesfehérvár

Pelikán Galéria
(Kossuth Lajos u. 15.)
Téli Tárlat
XI. 28. – XII. 19.
Szabó Noémi és Meghívott
vendégei
2026. I. 23. – 2026. II. 20.

Szolnok

Damjanich János Múzeum
(Kossuth tér 4.)
XII. Szolnoki
Bronzszobrászati Szimpózium
beszámoló kiállítása
X. 18. – XII. 14.
Ágotha Margit, Gácsai Mihály,
Rékassy Csaba
2025. XI. 11. – 2026. III. 19.

Szolnoki Galéria
(Templom út 2.)
Szolnoki Képzőművészeti
Társaság
X. 19. – XII. 14.

Törökbálint

Gallery MAX
(Tópark u. 1.)
Daydream COLORS 2.
2025. XI. 18. – 2026. III. 1.

Veszprém

Csikász Galéria
(Vár u. 17.)
Töredékes
2025. XI. 22. – 2026. I. 11.
**Dubniczay-palota –
Várgaléria, Teglarium,
Magtár**
(Vár utca 29.)
Enzsöly Kinga, Tulisz
Hajnalka
X. 5. – XII. 7.
Ábel Tamás
2025. XI. 15. – 2026. II. 22.

AUSZTRIA

Bécs
Marina Abramović
Albertina Modern, III. 1-ig
„Gótikus modernnek”: Munch,
Beckmann, Kollwitz
Albertina, I. 11-ig
Mindenki dolgozik
Domuseum, VIII. 30-ig
Furry Earth (Gedeon Tekla):
A has előbb tudja,
mint az agy



Kunsthau, I. 25-ig
Julius von Bismarck:
Normális katasztrófa
Kunsthau, III. 8-ig
Richard Hawkins
Kunsthalle, IV. 6-ig
Kortárs művészet és
vallásos élmény
Künstlerhaus, II. 8-ig
Rejtett modernség. Okkult
kapcsolatok 1900 körül
Leopold Museum, I. 18-ig
Cézanne, Monet, Renoir –
a Langmatt Múzeumból
Unteres Belvedere, II. 8-ig
F. X. Messerschmidt
Unteres Belvedere, IV. 6-ig
Hito Steyerl
MAK, IV. 12-ig
Hús
Wien Museum, II. 22-ig
Graz
És eljő a láthatatlan jövő
Kunsthau, II. 15-ig
Lin
Lánynak lenni?
Lentos, IV. 6-ig
Kijev Biennále 2025
Lentos, I. 8-ig

BELGIUM

Antwerpen
A korai tekintet
Fotomuseum, III. 1-ig
Brüsszel
John Baldessari
BOZAR, II. 26-ig
Goya és a spanyol realizmus
BOZAR, I. 11-ig

Művészet és gender
**Musée royaux des Beaux-
Arts**, IV. 14-ig

CSEHORSZÁG

Prága
Cseh kubisták a plzeňi
múzeumból
Muzeum Kampa, II. 1-ig
Anna Slama, Marek Delong
MeetFactory, I. 11-ig
Aleš Veselý
NG, Veletržní palác, II. 22-ig

DÁNIA

Koppenhága
Monira Al Qadiri
Arken Art Museum, IV. 6-ig



Marisol
Louisiana, II. 22-ig

FRANCIAORSZÁG

Lyon
Személyes történetek
MAC, I. 4-ig
Párizs
Bridget Riley
Musée d'Orsay, I. 28-ig
John Sargent
Musée d'Orsay, I. 11-ig
Niki de Saint Phalle,
Tinguely, Hultén
Grand Palais, I. 4-ig
Kandinszkij – a színek zenéje
Musée de la Musique, II. 1-ig
J.-L. David
Louvre, I. 26-ig
École de Paris –
a Roefler-gyűjtemény
Musée de Montmartre,
II. 15-ig
Georges de la Tour
Musée Jacquemart-André,
I. 25-ig
Gertrude Stein és Picasso
Musée de Luxembourg,
I. 28-ig
Amazónia
Musée du Quai Branly,
I. 18-ig
Luc Delahaye
Jeu de Paume, I. 4-ig

HOLLANDIA

Amszterdam
Erwin Olaf
Stedelijk, III. 1-ig



A 17. századi otthonok
Rijksmuseum, I. 11-ig
Hága
A Grand Tour – Itália
vonzásában
Mauritshuis, I. 4-ig
Leiden
Az ókori Egyiptom
**Rijksmuseum van
Oudenheden**, III. 15-ig

LENGYELORSZÁG

Katowice
Fotófesztivál (magyar
résztevők is)
Galerie mesta, II. 1-ig
Varsó
Mozgó képek
Zachęta, II. 1-ig

NAGY-BRITANNIA

Edinburgh
A gyermekek jogai
Talbot Rice Gallery, II. 7-ig
London
Wright of Derby
National Gallery, V. 10-ig
Nigériai modernek
Tate Modern, V. 10-ig
Turner és Constable
Tate Britain, XI. 27. – IV. 16.
Dizájn és a hátrányos
helyzetűek
V&A, II. 15-ig
Gilbert & George: 21. századi
képek
Hayward Gallery, I. 11-ig
Candice Lin
Whitechapel Gallery, III. 1-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin
A Schaf-gyűjtemény
Alte Nationalgalerie, II. 15-ig
Ernsttől Tanningig.
Szürrealista hálózatok
Neue Nationalgalerie, III. 1-ig
Petrit Halilaj
Hamburger Bahnhof, V. 31-ig
Diane Arbus
Gropiusbau, I. 18-ig
Raoul Hausmann
Berlinische Galerie, III. 16-ig
Nora Turato
Neuer Berliner Kunstverein,
VIII. 30-ig
Düsseldorf
Queer modernek
Kunstsammlung NRW K20,
II. 15-ig
Hamburg
Anders Zorn, a svéd ikon
Kunsthalle, I. 25-ig
A 21. század eredete, avagy a
kommunizmus bukása
Kunstverein, I. 11-ig
A láthatatlan felé –
a Walter-gyűjtemény
Deichtorhallen, IV. 26-ig



München
Digitális természet –
Miguel Chevalier
Kunsthalle, III. 1-ig

OLASZORSZÁG

Firenze
Firenze és Európa –
a settecento
Uffizi, I. 11-ig
Róma
Virágok – a reneszánsztól
az AI-ig
Chiostro del Bramante,
I. 18-ig
A fáraók kincsei
Scuderie del Quirinale,
V. 3-ig
1+1. Reláció-művészet
MAXXI, III. 1-ig

Torino

Éjszakák
GAM, III. 1-ig
Treviso
Van Goghtól Picassóig
Museo Santa Catarina,
V. 10-ig

ROMÁNIA

Bukarest
Ro-mánia. Nemzeti identitás
és népművészeti hatások
MNAR, II. 8-ig
Klein József és a nagybányai
iskola
MNAR, II. 20-ig
Kolozsvár
Erdélyi portréfestészet
a 19. században
Muzeul de Artă, XII. 7-ig
Nagyszében
Kortárs magyar grafika
Bruckenthal Múzeum,
XII. 25-ig

SPANYOLORSZÁG

Bilbao
Vieira da Silva
Guggenheim, II. 24-ig
Madrid
Juan Muñoz
Prado, III. 8-ig
Amerikai terek.
Pollock és Warhol
Museo Thyssen-Bornemisza,
I. 25-ig

SVÁJC

Bázeli
Szellemek.
A természetfeletti nyomában
Kunstmuseum, III. 8-ig



A pont rövid története
Fondation Beyeler, I. 11-ig
Yayoi Kusama
Fondation Beyeler, I. 25-ig
Zürich
Lygia Clark
Kunsthau, III. 8-ig
Haegue Yang
Migros Museum, I. 18-ig

SVÉDORSZÁG

Stockholm
A kései Picasso
Museum Museet,
XI. 22. – IV. 5.

SZERBIA

Belgrád
Művészet és társadalom
1900–1945
MSUB, II. 15-ig

Szlovákia

Pozsony
Illusztráció Biennále
SNG, I. 11-ig

SZLOVÉNIA

Ljubljana
Walid Raad
Moderna galerija,
V. 17-ig

ÚjMűvészet

XXXVI. évfolyam, 5. szám

Kiadja az Új Művészet Alapítvány

Vezető szerkesztő
Pataki Gábor pataki.gabor@btk.mta.hu
Rudolf Anica rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Szerkesztő
Lóska Lajos loska.lajos@ujmuveszet.hu
Tayler Patrick patricktayler@ujmuveszet.hu

Logotípiá
Solymosi Mór

Lapterv
Stark Attila

Állandó munkatárs
Jankó Judit
Sípos László
Fülöp Tímea

Nyomdai munka
Grafoprodukt, Szabadka
Felelős vezető
Özveggy Károly

Új Művészet Online
Rudolf Anica
Tayler Patrick

Hirdetésszervezés
Danics Rebeka Zita

Gazdasági ügyintézés, számlázás
Hódosai Balázs

Szerkesztőség
1024 Budapest, Keleti Károly utca 11/A
+36 70 626 2393
info@ujmuveszet.hu
rendeles@ujmuveszet.hu
szerkesztoseg@ujmuveszet.hu

Terjeszti a Lapker Zrt. (1092 Budapest, Táblás utca 32.) és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Megrendelhető a postákon, posta.hu webshopban (eshop.posta.hu), e-mailben a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06 1 767 8262 számon, levélben az MP Zrt. 1900 Budapest címen. Előfizethető továbbá az ujmuveszet.hu oldalon a Bolt menüpont alatt, valamint átutalással az Új Művészet Alapítvány MBH Banknál vezetett 10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Ára: 2500 Ft
Előfizetés a postán
egy évre 12 500 Ft
Előfizetés a kiadónál
egy évre 11 000 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.
© Új Művészet 2025, © Szerzők 2025
ujmuveszet.hu
HU ISSN 08662185

Alapító főszerkesztő
Sinkovits Péter

A nagy számban beérkező kérések, ajánlások és javaslatok hatékonyabb kezelése érdekében a szerkesztőség arra kéri az érdeklődőket, hogy mostantól a szerkesztoseg@ujmuveszet.hu címre küldjék témajavasolataikat. A beérkező leadásokra igyekszünk a lehetőségekhez képest hamar válaszolni.



Nemzeti
Kulturális
Alap



↑
[GEIBL Kata: *The Beehive*, 2022,](#)
HUNGART © 2025

Számunk szerzői

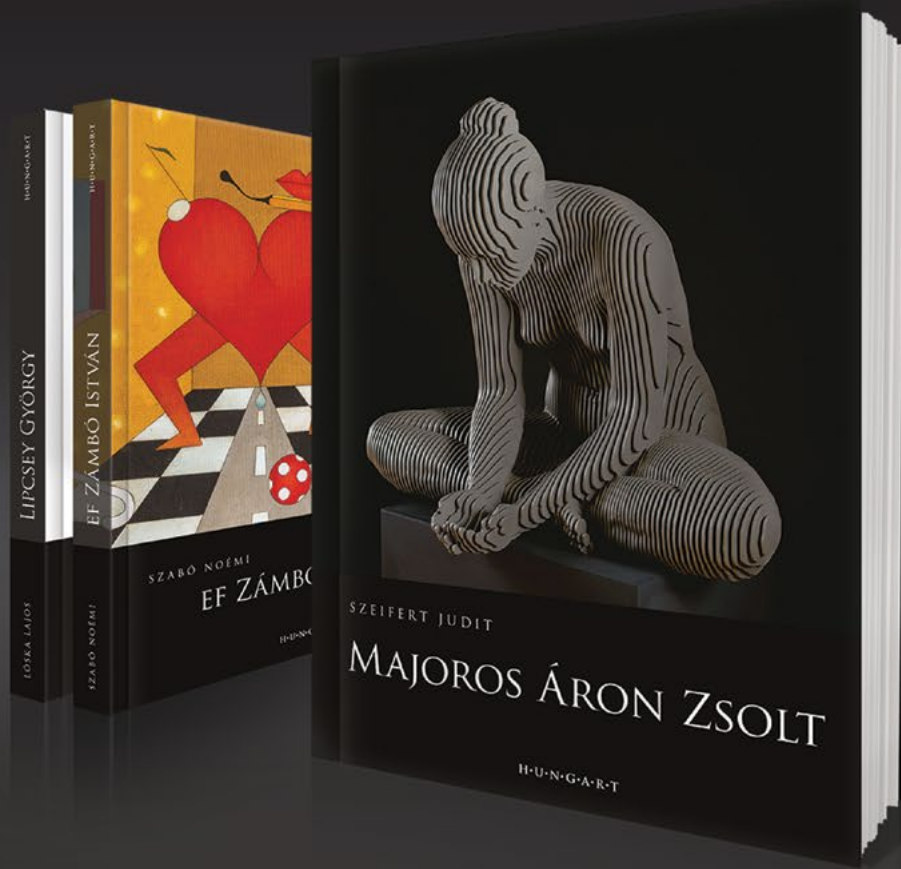
Bordács Andrea esztéta, kritikus, kurátor, az ELTE SEK docense, tanszékvezető
Ébli Gábor esztéta, a MOME oktatója
Gyórfy László képzőművész, művészeti író, az MKE tanára
Hemrik László művészetpedagógus, művészeti író, a Ludwig Múzeum munkatársa
Kincses Károly muzeológus, fotótörténész, a Magyar Fotográfiai Múzeum alapítója
Kondor Attila képzőművész
Kovács Ágnes művészettörténész
Muladi Brigitta művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeum munkatársa
Nemes Z. Mária költő, kritikus, esztéta
Romhányi Orchidea művészettörténész
Sinkó István képzőművész, művészeti író
Takáts Fábán művészettörténész, kurátor
Tatai Erzsébet művészettörténész, az HUN-REN Művészettörténeti Kutatóintézet főmunkatársa
Wehner Tibor művészettörténész

A következő számunk tartalmából

Tihanyi Lajos
Yves Klein
Performanszelmélet
Vakfoltok a diskurzusban. Körkérdés
Szántó András interjúkötete. Könyvrecenzió

H·U·N·G·A·R·T

KÖNYVSOROZAT



AKNAY JÁNOS, BAKSAI JÓZSEF, BALLA ANDRÁS, BARABÁS MÁRTON, BENES JÓZSEF, BEREZNAI PÉTER, BOHUS ZOLTÁN, BORZA TERÉZ, BUTAK ANDRÁS, CHOCHOL KÁROLY, CSERNUS TIBOR, CSURKA ESZTER, DRÉHER JÁNOS, DROZSNYIK ISTVÁN, EIFERT JÁNOS, EF ZÁMBÓ ISTVÁN, F. FARKAS TAMÁS, FEHÉR LÁSZLÓ, FÖLDI PÉTER, GAÁL JÓZSEF, HAGER RITTA, HARASZTY ISTVÁN, HARIS LÁSZLÓ, HÉRICS NÁNDOR, ILLÉS BARNA, KALMÁR JÁNOS, KELECSÉNYI CSILLA, KONOK TAMÁS, KOPASZ TAMÁS, KOVÁCS PÉTER BALÁZS, LAKNER LÁSZLÓ, LENCSES IDA, LIPCSEY GYÖRGY, LOVAS ILONA, M. NOVÁK ANDRÁS, MAJOROS ÁRON, ZSOLT, MÉHES LÁSZLÓ, MOLNÁR PÉTER, NÁDLER ISTVÁN, OLAJOS GYÖRGY, PÁPAI LÍVIA, PATAKI TIBOR, PÉTER ÁGNES, PIRK LÁSZLÓ, POLGÁR RÓZSA, PRUTKAY PÉTER, REGŐS ISTVÁN, RÉNYI KRISZTINA, RÉSZEGH BOTOND, SÁRA ERNŐ, STEFANOVITS PÉTER, SZABÓ TAMÁS, SZEMADÁM GYÖRGY, SZOTYORY LÁSZLÓ, SZURCSIK JÓZSEF, T. DOROMBY MÁRIA, TÓTH GYÖRGY, TUZSON-BERCZELI PÉTER, VARGA-AMÁR LÁSZLÓ, VÁSÁRHELYI ANTAL, VEREBES GYÖRGY, VEREBICS KATALIN, ZSEMLYE ILDIKÓ

A HUNGART 2009 óta jelenteti meg kismonográfia-sorozatát, amely kortárs képző-, ipar- és fotóművészek munkásságát dolgozza fel. A könyvsorozat felelős kiadója Sárkány Győző grafikusművész, a HUNGART elnöke, szerkesztője Dr. Szeifert Judit művészettörténész, tervezője Barák Péter, az Activium Tervezőiroda vezetője. A HUNGART-könyvsorozat hiánypótló a vizuális művészeti szakmában és a hazai művészeti könyvpiacra, továbbá hozzájárul a jelenkori magyar művészet dokumentálásához, szellemi értékeinek megőrzéséhez, valamint hazai és nemzetközi megismertetéséhez.

A HUNGART könyvsorozat eddig megjelent 63 kötete megvásárolható a kiadónál, a HUNGART EGYESÜLETNÉL, vagy megrendelhető a www.hungart.org weboldalon. Ár: 3.500 Ft / kötet



HUNGART könyvbemutató, Írók Boltja, Budapest



2025. 12. 2-23.

LEITNER
LEVENTE

WORK,
DON'T
PLAY

NA
CO

NAGYHÁZI
CONTEMPORARY

1055 BUDAPEST,
FALK MIKSA UTCA 13.
NACO.HU