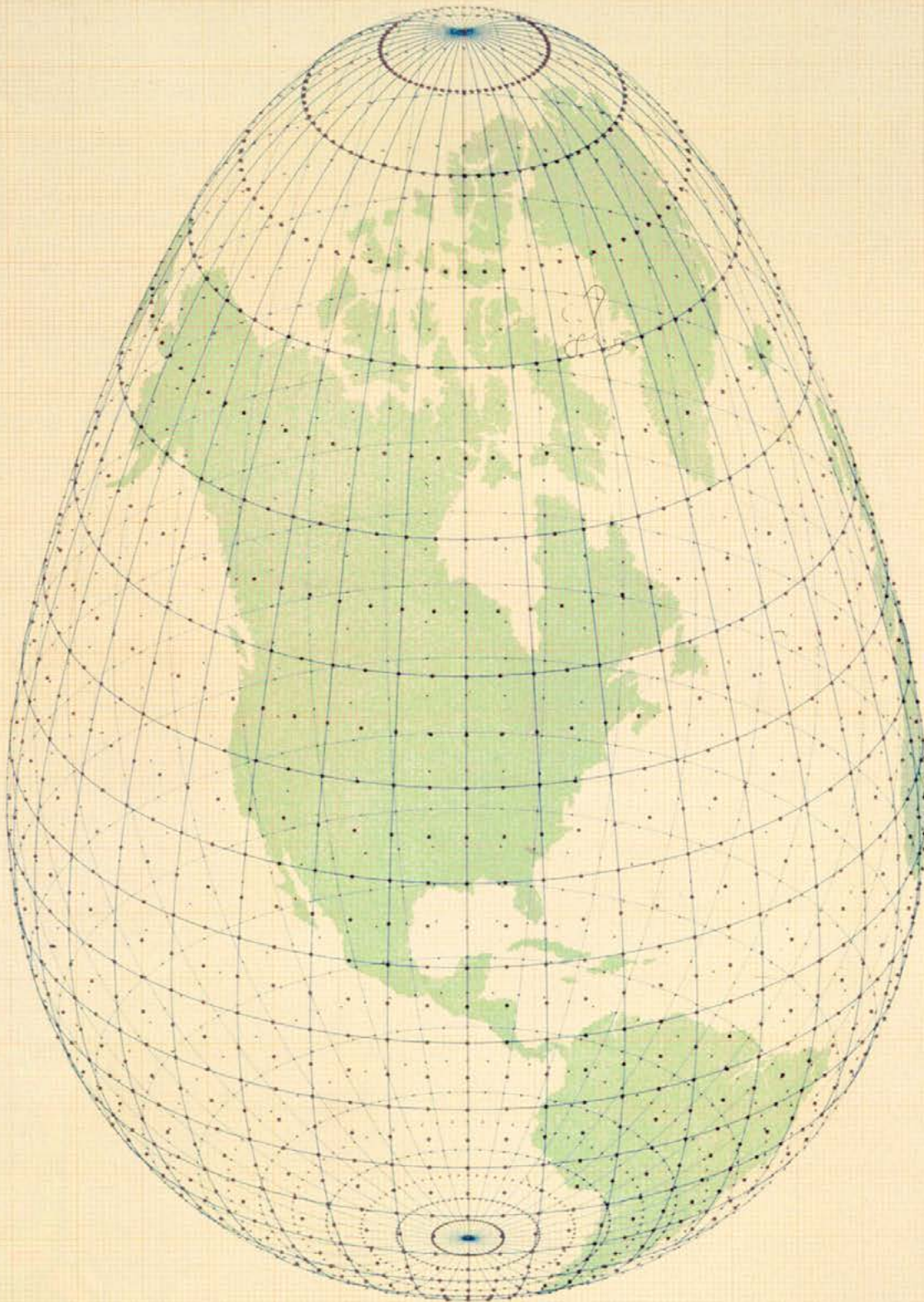


ÚjMűvészet

KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

25/1



25001

9 770866 218000

ISSN 0866-2185

2500 Ft

VÍZIÓ GESZTUS KÍSÉRLET

Vision
Gesture
Experiment

NFI
NEMZETI
FILMINTÉZET
MAGYARORSZÁG



EPSON

111 ÉVES A
MAGYAR ANIMÁCIÓS
MŰVÉSZET

HUNGARIAN
ANIMATION ART IS
111 YEARS OLD

A tárlat koncepciója a magyar animációs művészet erős képzőművészeti és társművészeti beágyazottságának szellemében fogalmazódik meg, a klasszikus és kortárs problémafelvetések, megoldási utak természetes kapcsolódását és az egyéni kézjegyek sokféleségét megjelenítve, több mint ötven korszakalkotó animációs film bemutatásával.

REISENBÜCHLER SÁNDOR: A NAP ÉS A HOLD ELRABLÁSA, 1968

MŰCSARNOK
2025. 02. 21.
- 2025. 04. 27.



MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADEMIA

Tartalom

- LAZA LAZÚROK**
- 4 **Tayler Patrick**
Szelídség, hűség
Sudár Péter kiállítása
kapcsán
- 7 **Balkó Dorottya**
A jóleső homályról
Vető Orsolya Lia és Szakál Éva képei a Surface Tension című kiállításon
- SORSOK, ARCMÁSOK**
- 10 **Kopócsy Anna**
Életművek új alapokon
Dénes Valéria és Galimberti Sándor kiállítása
- 14 **Bera Viktor**
Sötétkamra
Révai Ilka életmű-kiállítása
- 18 **Sümei György**
Hiányérzet
Tóth Menyhért- emlékév Miskén (2024)
- MEGTALÁLT NEMZEDÉK**
- 20 **Sturcz János**
Tihany '90
Tölg-Molnár Zoltán kiállítása
- 24 **Lóska Lajos**
Önfestő képek
Świerkiewicz Róbert kiállítása
- 28 **Lisányi Endre**
A vízhez hasonló
Świerkiewicz Róbert kiállítása
- 30 **Hudra Klára**
A realitások közös többszöröse
Bekezdések Konkoly Gyula Emlékműve kapcsán
- 34 **Muladi Brigitta**
A vonót lazán kell tartani...
Szirtes János 70, +36°C
- KOLLEKCIÓ**
- 38 **Ébli Gábor**
A gyűjtő mint társkurátor
Közös(en rendezett) kiállítás négy privát kollekción
- 43 **Tayler Patrick**
100 százalékos jelenlét
Interjú Hamvai Kingával
- KÖRKÉP**
- 46 **Tillmann Ármin**
Banalitásformulák
Géczi János Feltakarás című kiállításáról
- 50 **Jankó Judit**
Időkapszula Budapesten
Agnes Denes kiállítása
- SAVLEKÖTŐ**
- 54 **Fülöp Tímea**
Virágozzék minden virág
Újabb virágcsendéletek
- 56 **Kiss Norbert**
Counter-Strike
Beszélgetés Fülöp Tímeával Tayler Patrick közbevetései kíséretében
- TANULMÁNY**
- 58 **Farkas Aliz**
Kicsi nekünk ez a ház
A népi jelképek és a kortárs képzőművészet összefüggései 1970 körül
- BÉCSI KÁVÉ**
- 62 **Farkas Zsuzsa**
A gyermekek ábrázolása a 19. század közepén
Biedermeier hétköznapiak
- 65 **Kovács Ágnes**
Mihelyt a Föld felébred
Jugendstil Münchenben
- OLVASÓ**
- 68 **Szabó Noémi**
15 év → 60 kötet
Recenzió a 2024-ben megjelent HUNGART-könyvekről
- 70 **Wehner Tibor**
Szemezget
Kozák Csaba: Még egy kört. Válogatott művészeti és egyéb írások 2020-2024
- 71 **Pataki Gábor**
Víz és szél csiszolta
Nagy T. Katalin:
Judit Wellisch Tehel
- 72 **Sinkó István**
Malasztal teljes
Ötven éve jelent meg Tom Wolfe Festett malaszt című könyve
- KÜLFÖLDI IZGALMAK**
- 74 **Dudás Barbara**
Ladik Oooooooooo-pus
Ladik Katalin kiállítása

Kedves Olvasók!

A felgyorsult tempót diktáló, már-már hektikus évkezdés ellenszérumaként ajánljuk az alábbi lapszámot, melyben a lelassulás különféle módozatait vonultatjuk fel. Elidőzhetünk például a 19. századi festőiség legszebb rezzenésein, de az analóg felvételek misztikus tónustartományába is belemárthatjuk a jeltobzódástól tikkelő, képernyők által irritált tekintetünket. Egy bécsi kávé mellett elmerenghetünk a Jugendstil hipnotikus indázásán, de be is ugorhatunk a Szerkesztőségbe, ha ennek egy igazi, 21. századi felvonására volnánk kíváncsiak. Mindeközben megalapozhatjuk a prefreudiánus otthonosságérzetünket a biedermeier puttjelöltjeinek bájos ténfergésén somolyogva. Vagy kiskanalunkat és kávéházi jó modorunkat hátrahagyva becsatlakozhatunk Fülöp Tímea florális filippikájába, melyben ezúttal szerzőnk a dizájn és a bokréta különös hibridjeivel konfrontálódik. És ki gondolta volna, hogy 2024-ben százéves bánataink visszhangoznak majd egy fájdalmasan elmaradt emlékév tárnájában? Nem messze innen, számítógépes játékok kulisszái mögött játszhatjuk újra a diplomablokkos traumáinkat, azonban még a pörgős akciók is „lebegőssé” válhatnak, amikor nyakon öntjük őket a visszaemlékezés édes nektárjával. Éppen ezért a Szerkesztőség folyamatosan keresi a jelenkor koordinátáit megvilágító, a túlzott kényelmet elűző kritikai észrevételeket. Emlékművek, fényszivárgások, banalitásformulák és időkapszulák: a műfaji sokszínűségtől majd kicsattanó blokkok között bandukolva a kortárs művészeti szféra szélesebb, több generációját megszólító perspektíváival nézhetünk bele a képzőművészeti átlénygülés különös szelencéjébe.

A szerkesztőség



A borítón
Agnes DENES: *Izometrikus rendszerek izotropikus térben*
- *Térképvetületek: A tojás*,
1976, színes litográfia, Rives
papír, 939×736 mm
A művész jóvoltából

↑
LADIK Katalin:
A mesterdalnokok, 1980
© Katalin Ladik
Fotó: My Matson /
Moderna Museet

Tanulni a természettől?

Botanika

MODEM, Debrecen,
2025. március 9-ig

A *Tanulni a természettől? Botanika* című csoportos kiállítás a természeti világgal való kapcsolatunk újragondolására hívja a látogatókat. Debrecen különleges helyet foglal el a magyar botanika történetében, gondolkunk Méliusz Juhász Péter első magyar nyelvű *Herbáriumára* (1578) vagy Diószegi Sámuel és Fazekas Mihály *Magyar Fűvész Könyvére* (1807). A kiállítás a helyi botanikai örökségre építve köti össze a résztvevőket a régió egyedi természeti gyűjteményeivel, mint a Református Kollégium Múzeuma, a Debreceni Egyetem Botanikus Kertje vagy a Hortobágyi Nemzeti Park. A tárlaton a 2024-es nyári Debreceni Nemzetközi Művésztelepen (DNM) tartott intenzív két hét után készült új művek láthatók.



Kiállítási enteriőr, MODEM, 2025
Fotó: Vigh Levente / MODEM

Kiállítók: Szabó Bálint, CENTRALA - Matgorzata Kuciewicz - Simone De Iacobi, Daniel Godinez Nivón, Vékony Dorottya, Kuzma Eszter Júlia, Gaja Mežnarić Osole - Ivana Papić - Krater Kollektiv, Mendreczky Karina - Kortmann-Járay Katalin, Szabó Nóra, Thea Lazár, Illés Zsófia Szonja.

Flabbergast

David S Sutherland
kiállítása

CEU Nyitott Galéria,
2025. február 17-28.

A *Flabbergast* című kiállítás az alkotó festményeit, asszemblázsait és papírmunkáit tárja a közönség elé, amelyek egy állandóan változó, viharos világot idéznek meg. A művek nemcsak felvállalják az abszurditást, hanem szinte tobzódnak benne. Bár a *flabbergast* kifejezés a



David S SUTHERLAND: *Barometer*, 2024, akril, vászon, törött vakrá-mák, 40 mm-es csavarok, takker-szőgek, változó méretek

maga ősi, angolszász bumfordiságával lefordíthatatlan, a megdöbbenés, meghökkentés jelentésrétegeit hordozza magában. Sutherland alkotásai az absztrakció szürrealitása és a festékanyag kérlelhetetlen tényszerűsége közötti finom határvonalon mozognak. Műtermi gyakorlatát a gyári vásznak dekonstruálásának szubverzív mozzanatával gazdagítja. A pusztítás gesztusa, amely a romantikus eszmény szerint az önpusztító zseni privilégiuma, Sutherland számára kiindulópontként szolgál: az absztrakció metaforikus halmazát a műterem padlóján rugdossa - nagyszerű narratíváját torz, hajlított struktúrává, pompás zűrzavarrá formálva -, s ezzel a festészet alapvető komponenseit helyezi görcső alá.

A mester jegyében

Barcsay-díjasok
kiállítása

Karnevál Kávézó és
Gasztrobár, Szentendre,
2025. január 30. - március 4.

A Barcsay-díjat adományozó Barcsay Jenő Képzőművészeti Alapítvány hagyományosan olyan pályakezdő művészeket támogat, akik méltók Barcsay Jenő szellemiségéhez, alkotói következetességéhez és a művészet iránti alázatához. A 2024-es év díjazottjai Dávid Zita festőművész, Kovács Zoltán szobrászművész és Vető Orsolya Lia festőművész.



VETŐ Orsolya Lia: *Liquid Slices of Time (Melted Days)*, 2023, akril, vászon, 110×140 cm

tán szobrászművész és Vető Orsolya Lia festőművész. A három díjazott vizuális világa egymástól markánsan eltér: Dávid Zita részletgazdag, valóság-hű festésmódban a mindennapi élet jeleneteinek szimbolikáját tárja fel, emellett jellemzően a természet és az épített világ kapcsolatát vizsgálja. Vető Orsolya Lia festői nyelvére az organikus absztrakció és az áramló gesztusok jellemzőek. A díj adományozásának történetében először kapta meg szobrászművész az elismerést. Kovács Zoltán művészeti érdeklődésének középpontjában a végtelen érzetek formai kifejezése áll.

A festő és a múzeum

Nemes Lampérth
József- emlékkiállítás

Magyar Nemzeti Galéria,
2025. március 30-ig

Nemes Lampérth József a 20. század elején kibontakozó avantgárd művészeti mozgalom egyik jelentős képviselője. Bár tragikusan fiatalon, mindössze harminchárom évesen halt meg, így életműve igen



NEMES LAMPÉRTH József: *Háttal álló női akt*, 1916, olaj, vászon, 130,5×80 cm

szűkre szabott, jelentősége és kortársaira, illetve a későbbi magyar művészetre kifejtett hatása vitathatatlan. Művészetének nagyságát és távolra mutató hatását bizonyítja, hogy napjainkban nem nyílnak meg a modern magyar művészetet bemutató, átfogó kiállítások anélkül, hogy valamelyik alkotása ne szerepeljen a tárlaton. A kiállításon elsősorban azok a művek láthatók, amelyeket maga a művész ajándékozott a múzeumnak, vagy közvetlenül tőle vásárolt az intézmény. A kabinetkiállítás az életmű egy eddig feltáratlan aspektusát mutatja be a közönségnek.

Jelenség

Szabó Dezső kiállítása

Mai Manó Ház, 2025.
február 20. – április 20.

A *Jelenség* című műcsoport Szabó Dezső modellezett látványokkal foglalkozó, közel két évtizedes munkásságának egy szegmensét mutatja be, amely ebben a formában önálló egységet alkot az életműben. A művészi koncepció középpontjában többek között a természetben megfigyelhető jelenségek különféle képi megjelenítése áll. A látvány



SZABÓ Dezső: *Process 002*, 2008, C-print, 40×60 cm

egyértelmű utalás a különböző médiumokból, televíziós műsorokból, ismeretterjesztő folyóiratokból ismerősnek tűnő képekre, de a tudományos célú fényképfelvételek képi világára is, miközben mindkettőt idézőjelbe, látványuk, tartalmuk igazságtartalmát pedig kérdésessé teszi. Ez lehetőséget ad a nézőnek is arra, hogy kritikus pozícióból vizsgálja felül, mit is lát. A kiállítás kontextusában így az a fő kérdés, hogy valójában mire irányul a figyelmünk: az információra (a jelenség látványára), amelyet a fénykép közvetít, vagy a fényképre mint a közvetítés módjára.

Határ- feszültség

Fusz Mátyás kiállítása

BTM Budapest Galéria,
2025. február 14. –
április 13.

Fusz Mátyás munkáiban évek óta foglalkozik az emberi testet körülvevő tér formai kísérleteivel. A Hermann Júlia által kurált, *Határfeszültség* című egyéni kiállításában új emberi szervként vizualizálja a látás határát, amit egyben a személyes tér határával, annak kivételével is azonosít. A változatos anyagokat felsorakoztató és kulturális utalásokban gazdag kiállítás-képregény mesészerűen rajzol fel egy történetet,



FUSZ Mátyás: *Határfeszültség, V. tábla (részlet)*, 2025, beton, vas, 240×130 cm

melynek elején a főhős és közössége között egy a határok helytelen felállításából eredő konfliktus keletkezik, de később a segítség elfogadásával és önreflexióval sikerül azt feloldani. A cím, *Határfeszültség*, a fizikai mérésekből kölcsönvett fogalom; az a mechanikai jellemző, amivel a terhelhetőséget fejezik ki, vagyis hogy mi az a maximális feszültség, amit a terhelés végtelen számú ismétlése mellett is elvisel egy adott anyag. A kiállítás rámutat arra, hogy személyes határainak kijelölésével az ember célul tűzheti ki a minimális sérülésre való törekvést.

Zahlen

Lakner László
kiállítása

Vintage Galéria,
2025. január 28. – március 7.

Lakner László művészetének visszatérő motívumai az írásjelek és a számjegyek. A számjegyek utalhatnak fázisokra, állapotokra, a filmszekvenciákat idéző képi montázs elemeinek egymásra következésére, sejtelmes narratívákra, ok-okozati viszonyokra, az egymásnak megfeleltethető képmezők azonosságának és nem azonosságának ontológiai kérdésére, az idő ábrázolhatóságának és ábrázolhatatlanságának paradoxonára. A számok lehetnek a pop-art formakészletére jellemző grafikai jelek és asszociatív motívumok, ám mindemellett lehetnek létmetaforák is. Az 1980-as évek végén, majd az 1990-es években Lakner számos festményén megfestette a



LAKNER László: *Zahlen*, 1995, olaj, vászon, 200×150 cm
Fotó: Biró Dávid

Számokat, amelyek mind mint ha egy befoghatatlan egész részei-részletei lennének. Lakner vörös, fehér, rózsaszín, kék, kék-sárga-zöld képalapra íródó számsorai a 80-as években festett Szám-képekkel szemben elsősorban nem Celan-parafrazisok, hanem nehezen megfejtethető, széles asszociációs horizonttal rendelkező kódok, jelek, jelsorok. (Fehér Dávid)

Csend

Bill Viola videóműve

Millennium Háza –
Neo Kortárs Művészeti Tér,
2025. március 30-ig

Magyarországon első alkalommal nyílik a kortárs videóművészet világhírű alkotójának, Bill Violának önálló kiállítása. A városligeti NEO Kortárs Művészeti Térben a videóművész három alkotását és egy interjúját láthatja a közönség, amelyeket a „csend” köti össze, ugyanis olyan filmeket nézhet meg a látogató a kiállítóterben, amelyekben közös, hogy nem kíséri hang a levetített képsorokat. A művek meditatív, el-



BILL VIOLA: *Csendes hegy (Silent Mountain)*, 2001, kétszatsornás videóinstalláció, színes némafilm, 15 perc
Fotó: Kira Perov
© Bill Viola Studio

mélyedt, az emberi pszichéről szóló alkotások, amelyek a művész halálát követően egyben mementóként tisztelgnek Bill Viola munkássága előtt, akinek neve elválaszthatatlanná vált a videóművészetétől, hiszen ő az egyik alkotó, aki új irányt adott a 60-as évektől induló új kifejezőmódnak.

Szelídség, hűség

Sudár Péter
kiállítása kapcsán

Csikász Galéria, Veszprém,
2024. XI. 8. – 2025. I. 26.

Milyen titokzatos, hogy a különféle alakzatokat öltő olajfesték pászmáktól kísértett felületeken az átlényegített festékanyag olykor mintha a *hála* hordozójává válna. Mintha a festő figyelmének minősége rögzülne a különféle regiszterekben elének tároló anyag részben véletlenszerű, részben intencióval áthévített területébe, és hirtelen közvetlenül láthatnánk a személy valóságba hívottságának megrázó örömét.¹ Egyébként ez mintha egy olyan együttállás lenne, amiről nem beszélünk annyit, mint amennyire szomjazzuk azt. Ugyanis ez nem a stílus, a korszellemet kivonatoló trend vagy a feltűnést szavatoló koncepció kérdése, hanem valami elemibb, privátabb, a művészeti (ön)elbeszélésekből rendszerint kimaradó szintje a megélésnek. Pedig a jó festészetnek mindig ez adja a savát-borsát: még nem láttam olyan képet, ami évek múltán is felidéződne bennem, és nem felelne meg ennek.

A Szentlélek tizenkét gyümölcseről² előszeretettel gondolkodom valamiféle esztétikai rendszerként, amely által a legrokonszenvesebb festészeti mozzanatok mögött felsejlő személyes döntéseket és preferenciákat jobban megközelíthetem. A hit szerint a Szentlélek által érintett, ihletett ember lelkében egy a lét terhein és aggodalmain túlmutató érzésegüttes kezd működni, mely a modulációra érzékeny olajfesték anyagát is képes lenne akár áthatni az emberi együtttható révén. Nemcsak arról van szó, hogy meghatódom a „néma költészetben”, hanem egyértelmű mulasztásnak érezném például Ferenczy Károly képeit nézve nem felismerni a megmunkált anyagban mozgolódó szeretetet, a sommázott felületekben a békességet vagy Fényes Adolf csendéleteiben nem észrevenni a szinte haraphatóan sűrűre habart derűt, kedvességet.

Mintha a háziasított, polgári modernizmusban ezek a képi eszmények előkelőbb helyet képviselnének, mint a narratívák központi szálaként felvonultatott progresszió. De vajon melyik festőt érdekli manapság a célelvőség? Ebben az összefüggésben a festmény talán inkább a létezésben fogan, kommunikációs keretmetaforája pedig a (szerelmes) levél, mely közvetlen kapcsolatot teremt a nézővel, és irányítja tekintetét. De mi vezérli a levél íróját vagy a kép alkotóját, amikor egyszerűen csak „jót akar”? Mit üzen nekünk egy pazar kolorittól sistergő Benczúr Gyula-kép? Miért vacakolt annyit Morandi a legpuhább, éteri fényszínének előkeresésével?

R. B. Kitaj festőművész, a londoni iskola egyik fő teoretikusa azt állítja egy írásában, hogy a zsidó (és általában a) művészet esszenciája kifejezhető abban a mondatban, hogy „Isten látta, hogy ez jó”. Egyúttal azt is írja, hogy a szeretet megfestése és megélése, valamint az erre irányuló folyamatos törekvés a festészet valódi célja.³ Természetesen itt nem arról van szó, hogy a festő tetszelegne a terem-

tői szerepben, hanem sokkal inkább arról, hogy a festői nézés aktusa egy mélyen gyökerező, érzékelésben kiteljesedő egyéni létformát tükröz. A festő olyan néző, aki számára az érzékelésnek ez a komplex formája megrendítően nagyvonalú ajándék. Mindemellett nem állítom, hogy a Szentlélek gyümölcsei által ihletett festmények szükségszerűen gyöngyházfényben ragyognának vagy édeskésen hatnának; épp ellenkezőleg, a drámaiság és a feszültség is része lehet ezeknek az alkotásoknak, hiszen az önmegtartóztatásban is van költészet, és a meghatódásban is van tudás.

Ilyesmiken tűnődöm Sudár Péter *Apafigura* című kiállításának vernisszázsán, a veszprémi Csikász Galéria gyö-

SUDÁR Péter: *Győztes I.*,
2023, olaj, vászon, 45×40 cm
A művész jóvoltából





←
SUDÁR Péter: *Szabadidő*,
2024, olaj, vászon, 80×100
cm
A művész jóvoltából

↑
SUDÁR Péter: *Édesapa
narancsban*, 2019, olaj,
vászon, 35×35 cm
A művész jóvoltából



↑
SUDÁR Péter: *Befejezetlen kép*, 2024,
olaj, vászon, 130×97 cm
A művész jóvoltából

nyörű, ívelt mennyezetű tereiben, barátságos társaságban mozgolódva. A megnyitó eseményen működtem közre, a felolvasott szövegemben a művész kompozícióiban tagadhatatlanul jelen lévő humorra és abszurdításra koncentráltam.⁴ Nagyon jól esik a festmények fényében elidőzni a némileg melankolikus, őszei buszút után. A fedélzeti óra digitális kijelzőjének rideg sugarai helyett pedig valódi luxus a gazdagon megkent felszínek szédítő árnyaltatásait pásztázni.

A formák telítettek: egy lassan kúszó vetett árnyék által kétrét metszett, velázquezes ezüstben ragyogó IKEA falióra bővületében vagyok. (Mintha egy „pause” gombbal állították volna meg az idő kíméletlen zakatolását. Talán a képen bravúrosan megfestett, közeli híft nyomogatta valaki.) A porózus szárazlazúrokkal átjárhatóvá tett, olykor metszően éles váltásokkal gazdagított rétegek játékában a tét az érzékelés felfrissülése, a folyamatos és fokozatos „hangolódás” valami ünnepélyesebb, emelkedettebb viszonyulás kialakítására. A képeken cikázó precizitás momentumaiban megtestesülő (*valóság*)hűség már önmagában megindító lenne – gondolok itt egy-egy narancsosan izzó árnyékszín kihülésére, egy szimpatikusan zsíros királykékből kiteljesedő felület jó arányérzékkel megvalósított „elzajosítására” vagy egy készségesen porcelánra lényegülő, színesszürke foltstruktúra finom imbolygására – de mindez attól „hat” igazán, hogy a részleteket felülírja egyfajta szelíd önmegtartóztatás, mely olykor a plasztikusan kirajzolódó tárgyvilág expresszív dekonstrukciója révén, máskor pedig a festői szűkszavúság fokozásaképpen valósul meg. Mielőtt az olvasó kinevetne, hogy túl közlő szemlélem a kiállításon bemutatott, figuratív (és így bizonyára allegorikus-mitologikus dimenziókban olvasandó) képeket, és hogy merő véletlenszerűségeknek tulajdonítok jelentőséget, szeretném jelezni, hogy nincsen probléma a képnézési módszerrel, amit a művésszel készült legutóbbi interjú egy részlete is igazol. „Számomra ez a legizgalmasabb az egészben; ugyanis állítom, hogy nem lehet elválasztani a tartalmat és a formát. A forma a festészetben tartalmi elemmé válik”⁵ – mondta Sudár Péter.



SUDÁR Péter:
Édesapa alszik,
2017–2018, olaj,
vászon, 40×50 cm
Magángyűjtemény
A művész
jóvoltából
←

SUDÁR Péter:
Dániel piros kabátban,
2022,
olaj, karton,
35×45 cm
A művész
jóvoltából
↓

E formai „történések” a Szentlélek gyümölcseiként nyújtják a nézőnek a megfelelő „lelki vitaminokat és tápanyagokat”, aki a képet pásztázva, a formákba és árnyalatokba kódolt megérzések és vágyak között böngészve, magával a festővel ismerkedhet meg. Belehelyezkedve az érzések individuális útvesztőjébe, a néző a lét meghívását ünneplő festő vendégévé válik. Így jutunk el újra a levélváltás metaforájáig, mely a festő és a néző között bontakozik ki. A festő természetesen a néző prototípusa is, így válik a festmény létrehozása és befogadása az interperszonális kommunikáción túlmutatóan intraperszonális aktussá, azaz elmélkedési gyakorlattá a művész számára. És tulajdonképpen a festészet erre invitál: együtt érzékelésre, együtt gondolkodásra, együttérzésre. Valamiféle szintézisre.

Sudár Péter a 19–20. század festőiségét a maga komplexitásában és pluralitásában idézi meg. A képek megformálásának módjával egykori festőfejedelmek beszédmódját aktualizálja. Az Áfrány Gábor által rendezett, *Apafigura* című, némileg retrospektív karakterű kiállítás a pár éve a BirdHouse kiállítóterében megrendezett, *Édesapa Adidasban* (2022) című megmutatkozás tanulságait gazdagítja. Sudár ezúttal sem a technológiai eszköztár „túlpörgetésében” tobzódik, hanem a (technológia révén) megidézhető intimitás festészeti lehetőségeiben. Hagyományokat őriz, de csupán azért, hogy élő gyakorlatként űzze azokat. A festészetet nem azért választja, mert „bejáratott” médium, hanem mert hisz abban, hogy ez a képépítés leg-szofisztikáltabb módja. Hogy akár egy hűséggel, alázatosan megragadott karakter is koncepcióvá válhat, vagy



hogy a zavarba ejtően hétköznapi díszleteken is felülemelkedhet a hagyományok mélyéből előhívható megérzés. Nem égeti ki az aranykorhoz szokott szempárokat a susogó retró széldzseki bohém színelméleti poénja, és az Adidas-csíkok sem metszik ki a Samba (?) típusú edzőcipőt az ízes-magyaros szőnyegből, mely a telitalálat-tónusok sűrítvényeként a gondos figyelem meditációs tárgyává nemesedik.

1 A valóságba vetettség itt kellemetlen kép lenne, ugyanis meglehetősen pokróc dolog cakompakk a létre panaszkodni.

2 Szeretet, öröm, békesség, türelem, béketűrés, jóság, kedvesség, szelídség, hűség, szerénység, önmegtartóztatás, tisztaság (Galata 5,22–23).

3 R. B. Kitaj: *Second Diasporist Manifesto: A New Kind of Long Poem in 615 Free Verses*, New Haven, Yale University Press, 2007. 49–65.

4 <https://www.muveszetekhaza.hu/hu/aktualis/tayler-patrick-megnyitoszovege-sudar-peter-kiallitasan-2024-11-08>

5 Kovács Dániel: Hívó és kortárs. Beszélgetés Sudár Péter festőművésszel. *Ideje elhinned. Pünkösdi Hitéleti Magazin*. 2024, II. szám (nyár). 70.

Balkó Dorottya

A jóleső homályról

Vető Orsolya Lia és Szakál Éva képei a Surface Tension című kiállításon

Szerkesztőség,
2024. XII. 12. – 2025. II. 7.

Ha ma feldobunk egy követ a kortárs festészeti szcéna fölé, az nagy valószínűséggel egy korai netes játékok komikus pszeudonosztalgijába áztatott alkotásra fog hullani. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy egyáltalán nem élvezetes a kortárs – zömében és nem véletlenül kereskedelmi – galériák között barangolva lépten-nyomon a digitális tér fizikai manifesztációjába botlani. A vibrálóan színes és ráncatlanra simogatott látványok egyből a Nokia telefon parányi, zöld kijelzőjén komótosan átcsúszó kígyót és az almás savanyúcukor ízét elevenítik fel. Az internet és a neoliberális gazdasági berendezkedés hajnalát jellemző, reménytelibb és ártatlanabb korszak esztétikája egy homályos, „talán nem is így volt” emlék díszleteként tűnik fel a kortárs művészet színpadán, az emojik és a Mickey Mouse-újrajzások között pedig a főszerepet a cukorhoz hasonlatosan a nyelv hegyét csípő humor játssza. A jelen

bizonytalan, a jövő ködös, visszafelé menekülnénk az időben, futás közben ugyanakkor keserű vigyorral konstatáljuk: tényleg nem tudunk elképzelni valami újat, élhetőbbet.

Ahogy a szájueregünket lassan megtöltő gejl lé, úgy a posztdigitális esztétikát magukra csavaró festmények esetében is felmerülhet a kérdés: hol van a töltelék? A digitális átállással feldúsult eszközkészlet sebesen fúrt új kutat az alkotói ihletforráshoz.¹ A közösségi média működésének valóságba – például a divatipar túltermelésébe – átszivárgó logikáit látva nem meglepő, hogy az elsősorban posztok és egy-egy pillantásra felvillanó Instagram-sztorik formájában nyilvánosság elé lépő festményeken is megjelentek új befogadói közegük hatásai. Azonban a korai kijelzők pixelekre széteső képeit precíz munkával vászonra áttemelő manuális gesztust nem feltétlen kíséri a festészetről, valamint gyökeresen átalakult vizuális kultúráról és ben-

Kiállítási enteriőr,
Szerkesztőség,
2025
Fotó: Nyíri
Julianna
↓





↑
SZAKÁL Éva: #00F15,
2024, akril, vászon,
160×140 cm
Fotó: Nyíri Julianna
A művész jóvoltából



↑
SZAKÁL Éva:
#00F15, 2024,
akril, vászon,
160×140 cm
Fotó: Nyíri
Julianna
A művész
jóvoltából

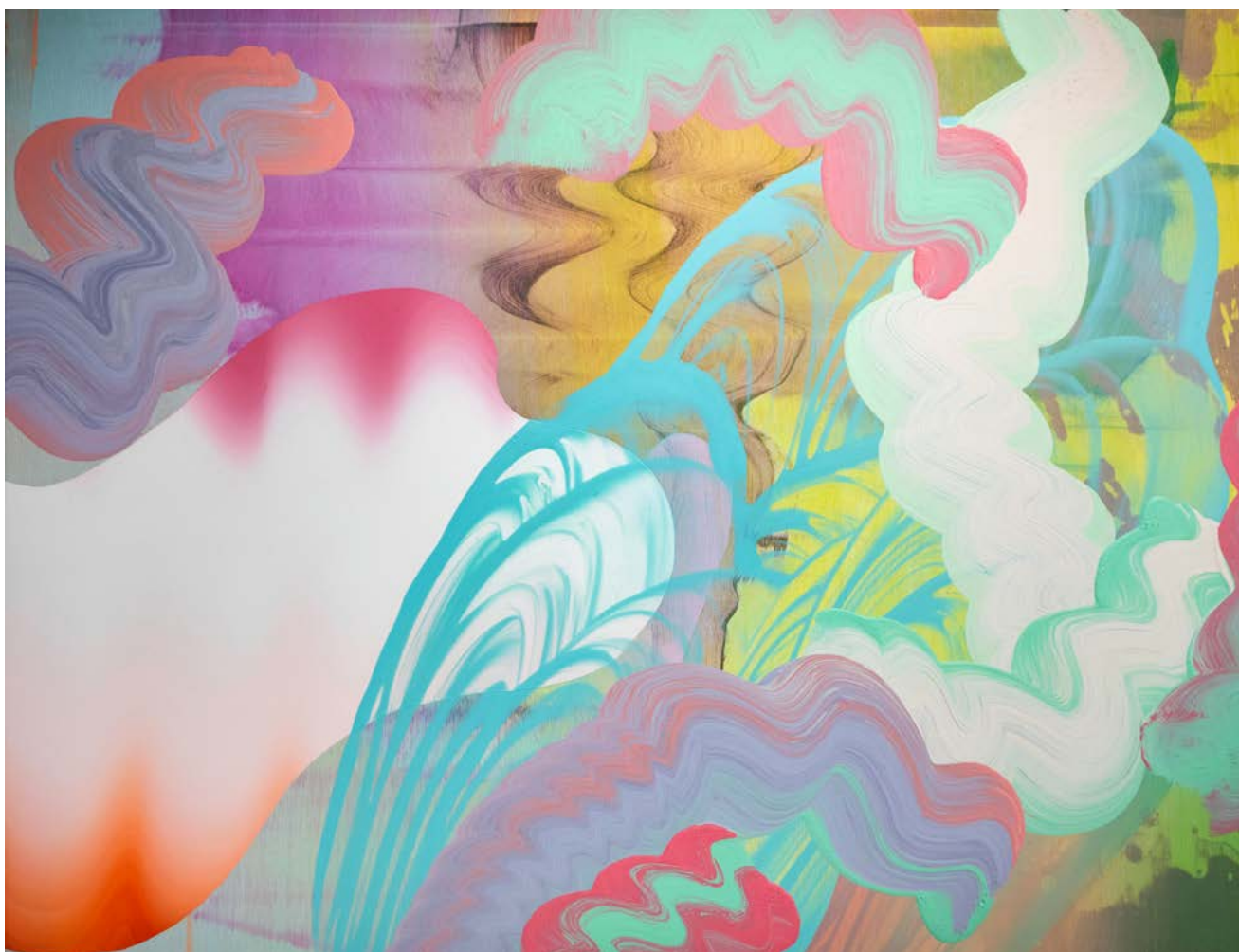
ne a látásunkról folytatott gondolkodás. Pedig az egyik legérdekesebb kérdés pont az, hogy van-e még valami a kényelmetlen, de praktikus szemellenzőként hordott eszképizmusunk, cinikus beletörődöttségünk mögött.

Jóleső homály. Épp egy fényesre lakkozott kávézóasztalka fölött áthajolva próbáltam kiokumálni, vajon milyen eszköz eredményezhette Vető Orsolya Lia egyik festéklényének pikkelyszerű mintázatát, amikor elröp-pent mellettem a két szó. A Szerkesztőség apró kiállítóterének másik oldalán egy idős páros Szakál Éva képei fölött folytatott, halk szavú eszmecserejéből estek ki, és mielőtt továszálhattak volna, gyorsan a Jegyzetek-applikáció digitális kalickájába zártam őket. A fotográfia megjelenésével az objektív látás kényelmére berendezkedett világunkban nem is hat olyan létidegenül a megfogalmazás. A közösségi médiaplatformokon gondosan kurált oldalaink egyenlőségjelet tettek a *láthatóság* és a *létezés* közé: minden és mindenki egy swipe-ra van tőlünk, egy időben, ugyanazonokon a platformokon, és közben attól rettegünk, hogy mégis mindenről lemaradunk. Valóban kellemes volna olykor *nem látni* és *nem látszani*. Elengedni, sodródni, feloldódni, újjászületni. De valóban ez lenne a megoldás? A *Surface Tension* című kiállításon szereplő két művész digitális felületek esztétikájára és a virtuális vérkeringésben száguldó képekre reflektáló festészeti gesztusán keresztül gondolkozhatunk a kérdésen.

Vattacukorszerűen szétfoszló foltok érnek organikusan hullámzó, egymásba tekergő alakzatokat; a vásznon halványan elosztatott színek találkoznak élénkebb árnyalatú gradiensekkel. Szakál és Vető legújabb anyagai első ránézésre nem is különbözhetnének jobban, mégis egy gondolati síkon mozognak. A *Liquid Slices of Time* képein Vető már ismerő-

sen fodrozódó, biomorf lényei mintha a Noodle-sorozat kukacainak alakváltozataival egészülnének ki. A gömbölyded éléssel határolt színátmenetekben játszó rétegek a digitális kijelzők rigid simaságával egészítik ki a pulzáló, expresszív nyomokat. Az apró légbuborékokat a festékben hagyó, heves vonások, a lazúrosan felvitt, graffitiszerű hullámok, valamint a digitális hatású gradiensek találkozásánál a festék megszáradt, a képtér mégis él. Ahogy Vető a kortárs gesztusalapú festészet kérdéseit górcső alá vevő doktori értekezésében is írja, a vásznon hagyott „festői nyomok természetének [...] immanens része a változékonyság és a fluiditás”.² Mintha a mikroszkóp lencséjén keresztül megpillantott parányi, sorozatról sorozatra változó és bővülő élővilág állandó, izgága mozgása a vásznon egyetlen, hosszú pillanatba sűrűsödne. A rendezett rendezetlenségben egy szemünk előtt elrejtett univerzum párhuzamos jelenetei folynak egymásba csakúgy, mint örökké fluid jelenünkben.

A Vető munkáit jellemző, sűrű burjánzás mellett a Szakál által létrehozott redukált látványok lágy színfoltokból épülnek fel. Az alkotó korábbi, *Browser* című festményein a Google-keresőben különböző kulcsszavakra felugró képek analízise még geometriai formákba rendeződött, azonban a lassú internetkapcsolat – vagy éppen a kényes tartalomra nyilvánítás – miatt a közösségi médián egy pillanatra életlenné váló fotókat vizsgáló új alkotásokkal végleg kicsúszik a talaj magabiztos tekintetünk alól. A vízesésként lezúduló képfolyamot megtöri egy homályos fotó, egy pillanatra megszakad az információátvitel, *nem látunk*, és ez zavarba hoz minket. Szakál festményeihez hasonlóan a látás kompromittálásával foglalkozott többek között Dobokay Máté is *TA/E* című sorozatában, csak épp a fotográfia médiumán keresztül. Az alkotó az objektív



↑
VETŐ Orsolya Lia:
Liquid Slice of Time
(*Goldie Locks*),
2024, akril, vászon,
50×65 cm
Fotó: Nyíri Julianna
A művész jóvoltából

eltávolításával megfoszt bennünket a pontos, részletgazdag látás privilégiumától, és egy teljesen új, a szemünk számára addig láthatatlan, monokróm látványt tár elénk. Ennek hatását a festészeti gesztus izgalmas adalékaként fizikai szinten is megtapasztalhatjuk, Szakál képei előtt állva ugyanis a szemünk hunyorog, az agyunk pedig túlórán dolgozva próbálja a vibráló foltokat konkrétummá szilárdítani. De akárcsak a technikai apparátus által készített vagy a virtuális térben megjelenő képeké, a festmények felülete is tökéletesen sima – a szemünk pedig megadóan a látóterünket kitöltő foltok közé pihen.

Vető és Szakál gesztusainak egyik legérdekesebb aspektusa, hogy festményeik bekebelezik a dolgok fluiditását, a bizonytalanságot, majd paszellszínű játékos könnyedséggel mutatják fel annak reflexióját. Nincsen fanyar humorba csomagolt távolságtartás; képeiken, sorozataikon az élet legtermészetesebb velejárójaként tűnik fel a folyamatos változás, a sodródás, a megújulás. Valóban lehet jóleső a homály, amikor nem efelé vagy ettől menekülünk, hanem úgy tekintünk rá, mint két fókuszált pillanat közé nyíló, ütemnyi csendre.

1 Vető Orsolya: Az alapértelmezett beállítások módosítása. A festészet és a digitális képkalkító eljárások áthallásai. *Új Művészet*, 2020/10., 30. évfolyam, 10. szám. <https://ujmuveszet.hu/print/print-2020/2020>

2 Vető Orsolya: A mozdulat memóriája. Adalékok a kortárs gesztusalapú festészet értelmezéséhez. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola, 2023. https://art.pte.hu/sites/art.pte.hu/files/doktori_iskola/disszertaciok/veto_orsolya_lia_dla_disszertacio.pdf

Életművek új alapokon

Dénes Valéria és Galimberti Sándor kiállítása

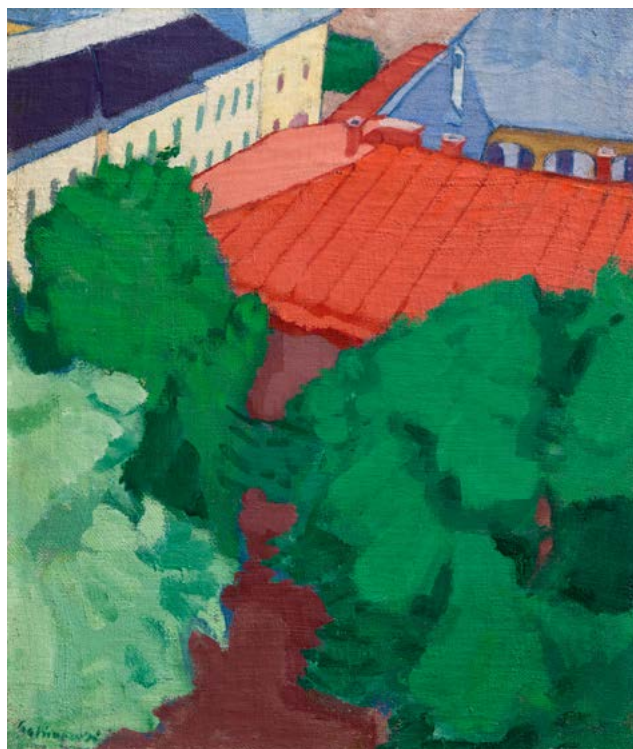
Magyar Nemzeti Galéria,
2024. X. 10. – 2025. II. 23.

A Galimberti-házaspár művészetének reprezentatív életmű-kiállítására – annak ellenére, hogy már jó néhány évtizede a hazai modernizmus elismert szereplőiről van szó – első ízben került sor. Az 1910-es években Magyarországon és Párizsban is növekvő hírnévre szert tevő alkotópáros lendületének lényegében tragikus haláluk – Dénes Valéria végzetesnek bizonyuló tüdőgyulladása, majd rá két napra Galimberti Sándor öngyilkossága – vetett véget 1915-ben. Rövid pályafutásuk ellenére a 38 éves Valéria és a 32 éves Sándor műveinek számát a kiállítás kurátora még így is százas nagyságrendűre becsüli, sajnos ebből egyelőre töredéknyi ismert.

A *Ma* kiállítóhelyiségében 1918-ban rendezett emlékkiállítás után életművük, legalábbis a publikum számára, feledésbe merült. Ugyan Galimberti egy csendéletét Rózsa Miklós a Könyves Kálmán Szalonban 1931-ben, majd 1938-ban a „Mai fiatalok” kiállításán szerepeltette, ez utalhat arra, hogy a progresszív művészet irányába nyitottabb körök őrizték emlékét.¹ Dénes Valéria művei még ennyi méltatást sem kaptak. A sajtó ingerküszöbét a kettős öngyilkossággá dramatizált haláluk híre érte el az „Ez történt 20 évvel ezelőtt” típusú rovatokban 1935-ben.

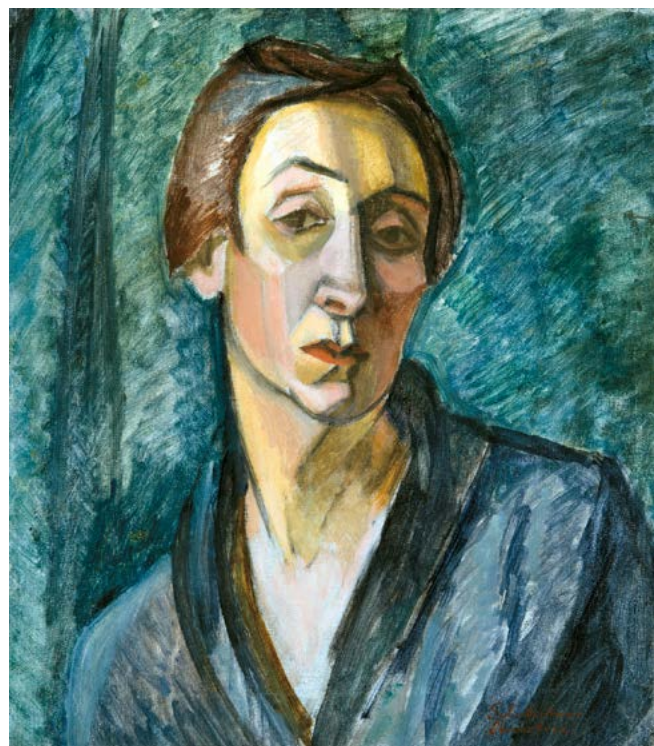
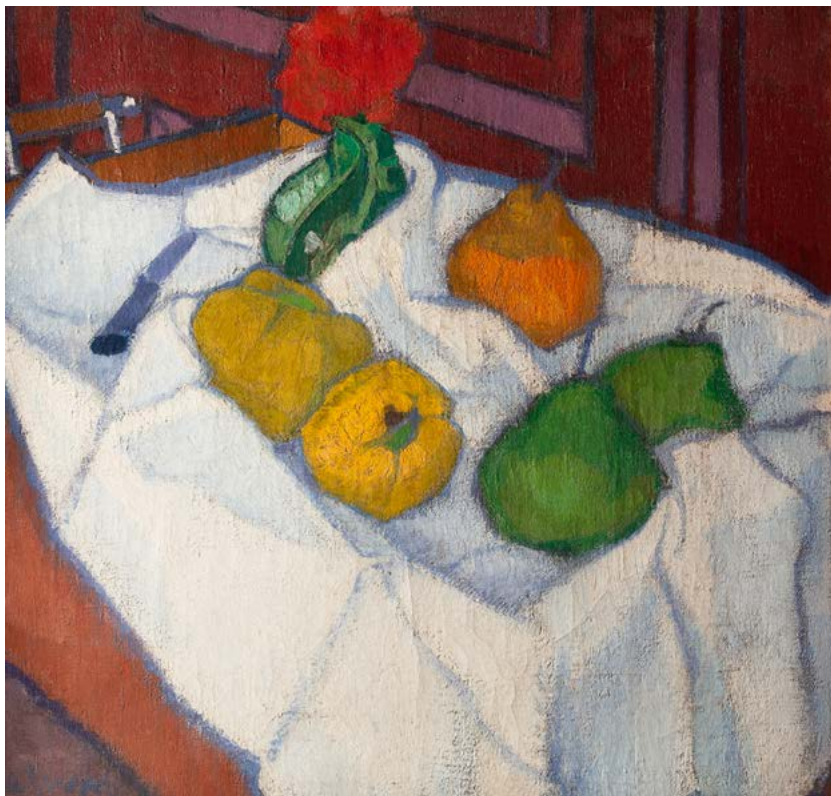
A 60-as években indult meg az újrafelfedezés, főként az unokatestvér Dénes Zsófiának köszönhetően, többen, Dévényi Iván, Szabó Júlia és Zolnay László is foglalkoztak életművükkel, Mezei Ottó pedig – a Franciaországban élő Lucie Galimbertitől (Galimbertiéék egyetlen gyermekének özvegyétől) kapott levelek felhasználásával – megírta az első igazán tudományos cikket 1977-ben.² A kaposvári múzeumban dolgozó Géger Melinda a 1990-es évek első felétől kezdte el felgöngyölni a kaposvári születésű Galimberti életművét. Valamiért ez a kutatás megszakadt, végül az általa rendezett, 2003-as emlékkiállítás katalógusában csak egy bevezetőre jutott hely, igaz, három nyelven.³

A Magyar Nemzeti Galéria legfelső emeleti, időszakos kiállítások számára nemrégiben felújított, U alakú terében a *Galimbertik* című tárlat alapvetően rájuk fókuszál, de a Galimberti Sándorhoz rokoni szálakkal rövidebb-hosszabb ideig kapcsolódó művész családtagok alkotásai is felbukkannak. Így láthatunk néhány művet az olasz származású, a velencei akadémián végzett, de a festészetet végül vasárnapi festőként művelő apától, Luigi Galimbertitől, valamint Galimberti Sándor első feleségétől, a cseh származású, a hazai és a cseh modernizmus tekintetében egyaránt számottevő Lanov Máriától. Megemlítendő, hogy e négyesnek az egyidejű bemutatására jóval szerényebb körülmények között, de a már említett kaposvári kiállításon is sor került. A mostani alkalom azonban mind az anyag kutatásában, mind annak transzparenssé tételében különbözik az elődök munkáitól. A reprodukciókban és



↑
GALIMBERTI Sándor: *Enteriőr Thonet-székkal és Gauguin-metszettel (Alma-körte csendélet székkel, Interieur [szék- és gyümölcs-csendélet])*, 1909, olaj, vászon, 64x75 cm
Magántulajdon

←
GALIMBERTI Sándor: *Nagybányai városrészlet*, 1907-1908 körül, olaj, vászon, 75x64 cm
Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár



↑ GALIMBERTI Sándor:
Gyümölcscsendélet
(*Körtecsendélet*),
1909, olaj, vászon,
62×62 cm
Dornyay Béla
Múzeum, Salgótarján

➤ LANOV Mária:
Őnarckép, 1919-20
kőrül, olaj, vászon,
53×46,5 cm
David Leppan
magángyűjteménye

adatokban bővelkedő impozáns kiállítási katalógus is megjelenhetett. Noha nyilván egy ilyen kiállítás és katalógus létrehozása általában nem egyemberes feladat, ebben az esetben mégis úgy tűnik. Barki Gergely lelkesedése, felfedezései és ez utóbbiból következő korrekciói hatják át a kiállítás tereit, ahogy a katalógust is, mely egymásra épülő, egyedül az ő tollából származó szövegeket tartalmaz.

Mind a kiállítás, mind a katalógus alapvetően kronologikusan tárja fel témáját. Galimberty Sándor élettörténetéből indulunk, és ebbe mint előzmény kapcsolódik édesapja, majd párhuzamosan bukkannak fel későbbi feleségei. Dénes Valéria művei természetesen kiemelten szerepelnek, hiszen ő volt Galimberty igaz szerelme és egyben szoros alkotótársa. Ez a címadás, melynek első változata – Galimbertyiék – még Dénes Zsófiától származott,⁴ involválja azt az olvasatot, mintha családhoz tartozás lenne a fővonala a koncepciónak, mindannyiuk nevében előbb vagy utóbb megjelent a Galimbertyi név. Ettől függetlenül a kurátor célja kifejezetten a két alkotó egyenrangú társaként való bemutatása volt, akik egymást inspirálták, sőt időnként mintha Valéria invenciózus művészetével felül is kerekedett volna férjén. Ez teljesen ellentétes a korábbi általános vélekedéssel, amikor a korabeli sztereotípiáknak megfelelően jellemezték a házaspár működését. Az *Új Idők Lexikona* például így ír Galimbertyi neve alatt Dénesről: „Dénes Valéria szintén festő, férje stílusában festett tájképeket.”⁵

Hogy mennyire nem hierarchikus viszonyról volt szó, leginkább a maga nemében teljesen egyedülálló, többes szám második személyben fogalmazott, *Művészi fejlődésünk* című ars poetica árulkodik, amely férfi és nő tökéletes szakmai egyenrangúságáról és művészi szimbiózisáról tanúskodó dokumentum. Az egyoldalas írást az 1914-es Nemzeti Szalonban rendezett közös kiállításuk katalógusát kiegészítve, utólagosan készítették a művészek. A szövegben csak elveikre és az azokat kifejtő művekre a katalógusban megjelölt sorszámok alapján, név nélkül hivatkoznak. A katalógusban viszont nem keverik műveiket. Tehát külön egyéniségekről beszélhetünk, akik közösen gondoltak, véleményezték egymás munkáját, talán még

korrigáltak is egymásnak, egyúttal tudatosan felvállalták ezt a közösséget. Valóban, időnként a kettejük munkája közötti különbség alig tapintható. Éppen ebből a hasonló stílusból, a közös címeiből, illetve a férfi karakterhez általában párosított erőteljes kifejezésből is fakadhatott, hogy Valéria műveit, melyeket férjétől eltérően általában nem szignált, később szinte automatikusan inkább Galimbertyihez kapcsolták. A zavart maga Dénes Zsófia is okozta, aki a hiteles kortanú szerepét magára öltve – mint Barki kutatásaiból kiderült – mind a nála lévő festmények szerzőségét, mind a házaspár életére vonatkozó adatokat megmásíthatta, az előbbi kifejezetten Dénes Valéria kárára.

A kiállításban kibontakozik ez a „fejlődés”, melyek hangsúlyos pontjai logikusan a két kiszélesedő térrészbe kerültek. A kezdeti tanulmányi időszak után a nagybányai képek következnek, ahol belépnek a női szereplők is. Összevethetjük Galimbertyi és Lanov képeit, majd Lanov festményét Dénesével, hiszen mindkettőjük ugyanazt az ősmotívumot festi meg: a nagybányai István-toronyból láttatott, kéttornyú katolikus templomot. Noha nem került közvetlenül egymás mellé a két kép, de van olyan nézőpontja a kiállításnak, ahonnan mégis egyszerre tanulmányozhatók. Dénes Valéria festményén már ott van az az áradó, vérbő festőiség, nagyvonalúság, mely a későbbi műveinek is megkülönböztetője lesz. Dénes egyébként Szablya-Frischauf magániskolája után a KÉVE kiállítója ekkor, egy darabig külön utakon jár.

Kiemelkedő alkotás a kiállítás első felét lezáró, az első folyosó végén kiteljesedő térben található kaposvári művek között Galimbertyi *Enteriőr Thonet-székkal* és Gauguin-*metszettel* című festménye 1909-ből. A katalógusban olvasható elemzés szerint egyfajta barátságkép, tiszteletadás Rippl-Rónainak, aki szinte atyai pártfogója volt. Összegző mű, a nagybányai természetelviségről való leszakadás képe.

A következő, alapvetően csőszerű, keresztirányú folyosót különböző tértagoló elemekkel tették változatosabbá, a párizsi műteremlakás-belsőit ábrázoló fotók (Lanov Máriával az egyik képen) reflektálnak a festményekre, első sorban Lanov csendéleteire. Itt kapunk felvilágosítást Ga-



GALIMBERTI Sándor:
Nagybányai udvar
 (Ruhaszárítás,
 Nagybányai
 bányászudvar), 1907,
 olaj, vászon,
 55×64,5 cm
 Magántulajdon
 ←

DÉNES Valéria:
Rózsaszínű virágok
 (Nature morte, Fleurs
 rose, Still Life: Roses,
 Virágcsendélet), 1910
 olaj, vászon,
 83,5×61,5 cm
 Magángyűjtemény
 →

limberti első, rövid házasságával kapcsolatban felmerült problémákra is. Azaz 1909-ben nem szerelmi házasság kötött, hanem a Bécsben megtartott esküvő minden bizonnyal Lanov szüleinek nyomására következett be, a házasság pedig nem tartott sokáig. A válási papírokból kiderült, hogy Lanov Mária, noha ő volt az elhagyott fél, csak a férje nevének további viselésére tartott igényt.⁶ E névházasság mögötti valódi ok a kor polgári erkölcsi elvárásaiban gyökerezett. A korosodó festőnőnek szüksége volt egy fedezéket nyújtó papírra, hiszen ma már tudható róla, hogy a saját neme iránt vonzódott. Az 1911-ben kimondott bontóper jogerőre válása után közvetlenül, 1911 decemberében Galimberti már újra is házasodott. Most végre élete szerelmét vehette el, Dénes Valyt, akihez már korábban, nagybányai tartózkodása óta vonzódott. Valéria 1909 végén szintén Párizsban volt már, ahol beiratkozott Matisse iskolájába.

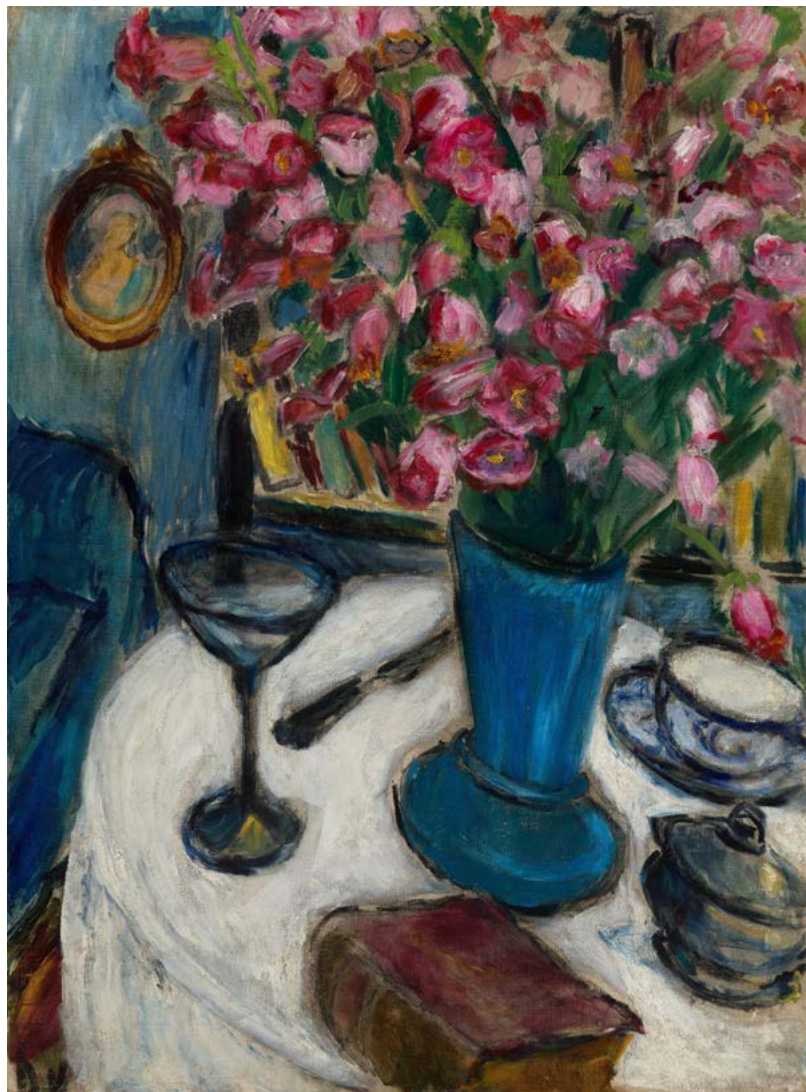
A kronológiát követve csendéletek, tájképek sorakoznak a falakon. Időnként Galimbertitől Dénes Valériának tulajdonítva egy-egy mű, de korrekcióra kerülnek a hibásan adott címek is. Bő válogatást kapunk Lanov Mária kifejező, kubisztikus portréiból és expresszív fametszeteiből.

Közben haladunk a kiteljesedés felé, amely mindkét oldalról főművek sorát jelenti. Most Dénes Valériától a *Kilátás Bruges-re* (1912) című, nagy méretű festményt, míg Galimberti Sándortól a szintén nagy méretű, *St. Raphaël* című képét említeném. A teljesen öntörvényű színvilág, melyben a narancs különböző árnyalatai a meghatározóak, a rálátás, a téri sűrítés (mintha kint és bent lennénk egyszerre), a szinte akvarellszerű festésmód, a festék csurgatása, mely anyagszerűségében mégis tapintható,

együttal az élő anyag és energia közvetítőjévé válik. Ezek a festmények valóban látomásszerűek, ahol az alkotó a médium, érvényesül a művészi cél, hogy a „nagy szemhatású motívumokat kisebb területű vásznakba” szorítsák be. Talán itt nyer értelmet a kiállítás bejáratánál elhelyezett konvex tükör is mint a reneszánsz óta jól ismert művészetszimbólum, melybe tekintve végtelen terek nyílnak fel. Galimberti képén a különböző síkok mintha egy képzeletbeli gömb középpontjából lennének kiszervezve, ahogy Kemény Gyula szerkezeti rajza a katalógusban jól modellálja ezt.

Az utolsó mű, amelyhez elérkezünk, a nemrég még Galimbertinek tulajdonított, *Amszterdam* című festmény, mely majdnem minden kubizmusról, futurizmusról írott szövegben szerepelt eddig. Vajon így lesz-e ezután is? Az új interpretáció szerint Dénes Valéria festette (a művön ott látható a szignója, csak eddig senkinek nem tűnt fel, vagy nem tartotta fontosnak), nem Amszterdamot ábrázolja, hanem Scheveningent, amely utolsó lakhelyük volt, mielőtt hazatértek volna, és nem 1914-es, hanem 1915-ben készült, ami szintén rajta van a képen. Barki szerint nem a háború vészjósló fenyegetését, hanem játékos, életigenlő, az élet teljességét hirdető festmény, amely inkább muráliának tekinthető. Lényegében ez az első lezárása a kiállításnak.

Ezután belépünk egy olyan részbe, amelyet intim kamarának neveznek. A kiállítás dramaturgiája szerint a néző az esztétikai katarzis után megélheti az érzelmit is, ha kellőképpen fogékony rá. Itt találjuk a hagyatékban megmaradt levelekből való válogatást, illetve hangos felolvasást hallhatunk egy-egy részletből. Külön vitrinben Galimberti búcsúlevele, melyben kéri, hogy felesége mellé, vele egy



koporsóba temessék, illetve egy tartóban lévő hajtincs. Galimberti levágott egy tincset halott felesége hajából, hogy megőrizzen egy darabot magának az imádotból. E tárgyak egyértelművé teszik e két ember közötti elválaszthatatlan köteléket, amely a férfi számára – hiába volt ott a közös gyermek – nem engedte az evilági létezés folytatását.

A harmadik lezárása a kiállításnak a Wanted-szekció és egy csokor mű, mely valamilyen szalon kapcsolódik a Galimbertikhez. Itt most csak egy alkotásra térnék ki, mert jelentősége túlnyúlik egy egyszerű attribúciós problémán. Barki Gergely veti fel Gráber Margit 1930 körül készített Vilma-képsorozata kapcsán, hogy – az eddigi állítással szemben – nem a korszakban népszerű modellt, Filadelfia Vilmát ábrázolja, hanem Lanov Máriát. Gráber Margit és Perlrott Csaba Vilmos sok időt töltöttek el Lanov Máriával az 1910-es években a kecskeméti művésztelepen, később Németországban is. Jó kapcsolat alakult ki közöttük. Valóban, ha összevetjük a Gráber válása után létrejött portrészorozatot más Filadelfia Vilmát ábrázoló képekkel, semmilyen hasonlóságot nem találunk. Ellenben a pár éve aukción felbukkant Lanov-önportré kísértetiesen hasonlít a Gráber-képeken szereplő archoz. Ugyanakkor

Gráber maga jelölte e műveit Vilma-képekként egykor. Hogyan oldható fel ez az ellentmondás? A téma alaposabb kutatást igényel, elképzelhető, hogy a két festő közötti kapcsolat mélyebb volt, mint egy hagyományos barátság, és hasonló rejtőzködésről van szó, mint a Galimbertivel való névházasság esetében.

A katalógus szerzőjének alapvető szándéka, hogy rendet tegyen az eddig ismert művek, életrajzi adatok halmozában, ami egyáltalán nem egyszerű feladat. Mivel Barki számára a művészettörténeti interpretáció kulcsa az elsődleges források (fényképek, levelezés, katalógusok, korabeli recenziók stb.) helyes értelmezésében áll, így egyik legfontosabb módszere a forráskritika lesz. A másik pillér az értelmező-befogadó attitűd, amely az autopszia révén tud kibontakozni. Úgy tűnik, az alapos megfigyelés, az apró részletekbe menő, hosszas elmerülés révén a művek újraattributionálása is lehetővé válik. A formai eszközök elemzése a régi módszert hozza felszínre: a stíluskritikát. Ezekkel a módszerekkel – időnként némi technikai segítséggel – minden művet újratárgyal, még Lanov Mária korai festményeinek újradatálását is elvégzi, és a cseh kutatásokkal sokszor ellentétes véleményre jut. A katalógus műfaja hibrid, írásmódja heterogén. A nagyon aprólékos, műcímeiket, katalógustételeket, időpontokat összevető, levéltárosi, történészi szemlélet gyakran szemben áll a korábbi szakirodalmi megállapításokkal. Barki teljesen új alapokra helyezi a két életművet. Amit Galimberti veszít, azt általában Dénes nyeri meg.

A kutatás ellenére a művek vagy egyéb információ hiányában az új eredmények sem bizonyíthatóak százszázalékosan, így számos állítás feltételes módban marad, hangsúlyozva, hogy egy folyamat közepén vagyunk. Ebben az értelemben a katalógus szövege nem tekinthető klasszikus monográfiának, inkább bizonyos értelemben egy kutatás nagyszabású, nyitó fejezete, mely lépcsőt jelenthet újabb művek felfedezésében.

Lezárásul szeretnék hozzájárulni egy apró korrekcióval a kép kiteljesítéséhez. A katalógus 62. oldalán említésre kerül, hogy Dénes Valéria részt vett a KÉVE külföldi tárlatain. Barki feltételezi, hogy a szakirodalomban eddig elfogadott, 1908-as drezdai kiállításra esetleg nem került sor, mert nem talált rá bizonyító adatot. Ugyan egy-egy rövid említésben, de megemlékeztek a drezdai újságok erről az eseményről,⁷ úgyhogy elődeink ezúttal nem tévedtek.

A megjelenést a B. Braun támogatta.

- 1 Kállai Ernő méltatja őket az *Új magyar piktúrban* mint jelentős, a kortárs egyetemes művészettel egyidejű teljesítményt létrehozó alkotókat 1925-ben.
- 2 Mezei Ottó: *Les Galimberti, Couple d'Artistes Hongrois des Années 1910*. Acta Historiae Artium, XXIII. kötet, 1977, 329–355. A mostani katalógus tartalmazza az eredeti leveleket mint a kutatást alapvetően segítő dokumentumokat.
- 3 *Galimberti-émlékkiállítás. Galimberti Sándor születésének 120. évfordulója alkalmából*. Kaposvár, Rippl Rónai Múzeum, 2003.
- 4 Dénes Zsófia: Galimbertiéék. Nekrológ. *Nyugat*, 1915, 921–923.
- 5 Galimberti Sándor. *Új Idők Lexikona*, 11–12. Budapest, 1938, 2656.
- 6 Házassági bontóper. Polgári perek. Budapest Főváros Levéltára. Ltsz: HU BFL - VII.2.c - 1911. V.0877. <https://archives.hungaricana.hu/hu/lear/Polgper/25437/>
- 7 Sächsischer Kunstverein hírei között: *Dresdner Journal*, 1908. szeptember 21., 5. és 26., 5. <https://digital.slub-dresden.de/kollektionen>

Sötétkamra

Révai Ilka
életmű-kiállítása

Kassák Múzeum,
2025. IV. 1-ig

A magyar fotótörténet szempontjából a 20. század első harmada elképesztően izgalmas. Elég régen volt ahhoz, hogy megjelenjen egy misztikus köd a sztorik körül, miközben könnyű azonosulni a száz évvel ezelőtti progresszív polgári értelmiségével. Olyan sűrű történelmi időszak volt, hogy bármelyik alkotást, alkotót kiemelve rengeteg információ és utalás jön elő. Ez az információdömping viszont azt jelenti, hogy a hiányok ebben a korszakban izgalmasabbnak hatnak, mint az ismeretek. Révai Ilka és lánya, Éva életműve pedig mind ismeretek, mint hiányok szempontjából történelmi aranybánya. Ez szerencsére többeknek is feltűnt, így Botár Olivér ötlete nyomán Cserba Júlia és E. Csorba Csilla kurálásával 2024 novemberében a Kassák Múzeumban megnyílt a Révai Ilka életmű-kiállítás *Hiányzó tekintet* címen.

Révai Ilka a századeleji polgári értelmiségi nőideál wonder womanjeként is felfogható. Özvegyként fotózni tanult, saját műtermet nyitott több városban, több országban.

A budapesti és a párizsi magyar értelmiség szervezésében aktívan részt vállalt, lányával készített ékszereivel pedig a legnívósabb francia divatmárkák számára is szállított. Rengeteget utazott, sok projektbe kezdett bele, páratlan sikerek és nyomor is jellemezte életét, amiről drámaian keveset tudunk. Igazi filmbe illő sztori. Egy ilyen történetnek persze izgalmas helyen és mozgalmas időben kell játszódnia, hogy érdekes lehessen. Ennek a karriernek a megismeréséhez több oszlopot kell állítanunk és körüljárjunk a történelmi kontextusban: a fotográfia művészi elfogadottságát, a nők társadalmi és munkapiaci helyzetét és a politikai környezetet.

Indítsuk a felfedezést a fotótörténeti szemponttal. A századfordulóra a fotózás kisiparos munkából művészetté kezdett alakulni. Hatalmas mérföldkő volt például 1905-ben a 291 Galéria megnyitása New Yorkban, melynek hatása Európába is begyűrűzött. Természetesen a fotózás mint karrierút már évtizedek óta népszerű volt,



André KERTÉSZ:
*Révai Ilka és Éva
párizsi otthonukban,
1927, digitális nyomat
az eredeti negatívról*
© Donation André
Kertész, Ministère de
la Culture (France),
Médiathèque du
patrimoine et de la
photographie, diffusion
RMN-GP

←

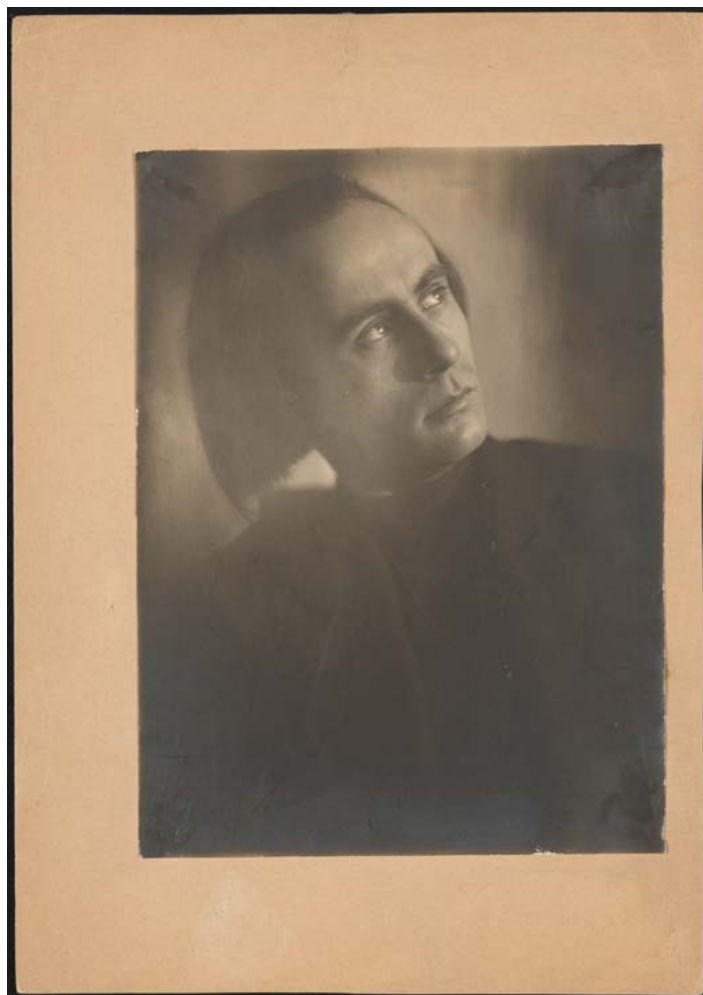


↑
Egidio SCAIONI:
Modell Révai Éva
ékszerével, 1934,
ezüst, zselatin
Kajdi Csaba
gyűjteménye

→
Révai ILKA:
Kassák Lajos
portréja, 1917,
ezüst, zselatin
Kassák Múzeum

különösen a zselatinos ezüst szárazlemez technika fel-találását követően a polgári középosztály számára is egyre elérhetőbb hobbi lett. Az 1890-es évekre már számos mű-terem működött Budapesten is, de az amatőrmozgalmak is elindultak: a technológiai újítások, köztük a hajlékony tekercsfilm a lelkes érdeklődők számára is hozzáférhetővé tették a képkészítést aránylag megfizethető módon. Ez a technológiai fejlődés villámgyorsan történt, Ferenc József császárságának időtartamát például mókás így szemlélni. Trónra lépésekor, 1848-ban a körülményes, egyedi da-gerrotípiák még a módos rétegek kiváltságát jelentették, nem is maradt meg belőlük sok. A középkorú császárról viszont már számos kontaktmásolat és fotó készült. Ebben persze a nyugat-európai áramlat diktálta a divatot: Viktória királynő például készíttetett magáról képeket a legszűkebb családi köre számára az 1840-es években is, az 1850-es évektől pedig aktívan támogatta a médiumot – így készült róla 1860-ban John Mayall híres fotósorozata. Ezt követően persze az összes európai uralkodó igyekezett követni a trendet. Ferenc József is fényképeztette magát, a századfordulóra a fotó átvette a korábbi festett portrék szerepét. Uralkodásának végén már annyira elterjedt volt a fotográfia, hogy utcai „lesifotók” is készültek az idős csá-szárról, illetve a Habsburg család több tagja is lelkesen fotózott. Ezt a gyors fejlődést az intézményrendszer vi-szonylag lassan tudta követni. Az eszközöket és a könyve-ket meg lehetett szerezni a fotós aspirációkkal rendelkező amatőröknek, de megbízható helyi mentort, oktatót találni nagyobb kihívásnak bizonyult.

Révai Ilka ebben a környezetben tanult meg fotografál-ni és nyitott műtermet. A történet itt is kalandos: férjével sokáig sikertelenek voltak gyermeknemzési próbálkozá-saik. Elkéseredésében Ilka elutazott Abbáziába gyógyke-zelésre, majd egy éven belül megszületett lánya, Éva. Az



örömet nemsokára tragédia követte: Ilka férje neurológiai problémákat követően szanatóriumba került, és 1908-ban meghalt. A frissen megözvegyült, 35 éves anyának egyedül kellett nevelnie kislányát. Leküzdhetetlen alkotási vágya viszont eluralkodott rajta, és Németországba utazott több neves műterem magániskolájában fotográfiát tanulni, hogy jobban megismerje az emberi kondíciót. Minden biztos megélhetési lehetőséget eldobva magától, hatalmas hév-vel áldozott a művészi pálya oltárán. A kontextust nem ismerve akár így is megpróbálhatnánk keretezni a törté-netet, pedig ez messze áll a valóságtól. Itt kell rátérnünk a történelmi kontextusból épülő második oszlopra: hogyan is vált egy gyermekét egyedül nevelő özvegyből rövid idő alatt felkapott portréfotós?

A fotográfia mint művészet elfogadottsága, a polgáro-sodás felgyorsulása és a női egyenjogúsági szűfrazsett-mozgalmak folyamatai ezen a ponton szinte párhuzamo-san haladtak. A fotót még nem tartották képzőművészeti igényű önkifejezési formának. Az 1910-es évekre már megjelenik az iparművészeti gondosság, de még a megren-delői óhajok kielégítése egy fotós fő célja. Ahogy például az 1917-es *Magyar Iparművészet* magazin fogalmaz: „[...] megtanulni minden technikát jól, becsületesen, számolni bizonyos idealizálás szükségével, melyre a megrendelők természetrajza kényszeríti a kenyérkereső fotografust, és mégis megőrizni azt az objektivitást, mely a gépi munkának természetes járuléka.”

A fotózás tehát kenyérkereső munka volt, és ráadásul egy aránylag új, vitathatatlanul polgári szakma. Így ala-kult, hogy a korai magyar művészi fotográfiában magasan reprezentált réteget képezett a fiatal, progresszív, váro-si, zsidó származású nők csoportja. 1904-ben a *Nő és a Társadalom* oldalain a fotográfiát az egyik legtöbb re-ménnyel kecsegtető női szakmaként említik. Mikor elindult



Ismeretlen
fotográfus: Révai Éva
ékszerei, 1920-as
évek vége, 1930-as
évek eleje
Kajdi Csaba
gyűjteménye
←



Ismeretlen
fotográfus: Révai Éva
ékszerei, 1920-as
évek vége, 1930-as
évek eleje
Kajdi Csaba
gyűjteménye
←

a magyar fotósoktatás Pécsi József magániskolájában, a növendékek között csupa női nevet olvashatunk. Révai Ilka motivációit persze csak találgathatjuk. De férje halála után fotósként tanulni és munkát vállalni valószínűleg nem a tragikusan romantikus művészi identitás kifejeződése, mint sok más történetben. Abban a korban és környezetben a portréfotózás mint karrierút tudatos, anyagi biztonsággal és megbecsüléssel is járó lehetőséget jelentett. Révai esetében persze a művészeti kifejezéstől sem szabad eltekinteni, hiszen korábban is értelmiségi-művész közegekben forgott, illetve 1902-ben elvégezte a mai Kisképző rajz- és mintázati tanfolyamát is.

Révai Ilka a fennmaradt dokumentumok szerint a 20. század kezdetének Budapestjén kedvelt közösségi karakter lehetett a művészi körökben. 1906-ban a Thália Társaságban már belekósolt a progresszív művészetbe,

és értékes kapcsolati hálót is épített karrierváltása előtt. Férje halála után mozgalmas, utazásokkal teli évtizedek következtek. Pécsi József iskolájának megnyitása előtt fotós oktatásra Németországba illett utazni a leendő fényképezőknek. Tanulmányai után Révai Dél-Tirolba költözött, ahol portréfényképezéssel foglalkozott. Ezt a praxist a világháború alatt Budapestre költöztette, ahol kapcsolatba került az új generációs, baloldali értelmiséggel. Műtermének és kapcsolati hálójának köszönhetően jött létre leghíresebb fotósorozata is Kassák Lajosról 1917-ben. Kassákkal évekig folytatódott a jó viszony.

Révai Ilka azon kevés fotós közé tartozik, aki már az 1910-es években egyéni kiállítást rendezett: a *Ma* folyóirat kiállítóterében, a Váci utcában 1919 nyarán hatalmas, 214 műtárgyat szerepeltető, önálló tárlatot nyitott *Révai Ilka Demonstratív Fénykép-portré kiállítása* cím-



↑
 RÉVAI Ilka: *Női akt*
 (Révai Éva), 1920-
 as évek eleje, papír,
 matt albumin
 Kajdi Csaba
 gyűjteménye



↑
 Ismeretlen fotográfus: Révai Éva
 portréja saját készítésű nyaklánccal,
 1920-as évek vége, ezüst, zselatin
 Kajdi Csaba gyűjteménye

mel. Saját katalógus is készült belőle, melyben a *Pár szó akarásaimról* cím alatt megfogalmazza akkori ars poeticáját: „Hirdesse az embert, harsogja a mai embert. A cél: megszerettetni – az EMBERT az emberrel! Rávezetni önönmagának értékelésére. Ellentétben a letűnt kor fel-fújtt ideológiájából csámcsogva tejelő tévelygésekkel, a külsőségek értékeléséből épült bábeli torony oszlopait döngtetve – egy-egy fénykép-portré magját, céljait, motívumát magában az emberben adottnak találok.” Szavai humanisztikusak és provokatívak. Természetesen a már akkor is ismert Kassák-képsorozat is helyet kapott a kiállításon, amit maga a költő nyitott meg. Ilka bajba is került hangosan képviselt gondolatai és ideái miatt, nyár végén kommunista agitáció vádjával több hét fogházat kap, betegeskedik is emiatt.

Az ezt követő években többször kiállított csoportos tárlatokon, tanított munkásokat fotózni, illetve innovatív fotóipari feltalálómunkában is részt vett. 1927-ben viszont a már emigrált lányát, Évát követve Párizsba költözött. Ott is beindult a Budapesten már látott közösség-szervező ereje és karizmája: lakásuk az emigráns magyar művészek találkozóhelye lett, a legtöbb kint készülő fotó is így maradt meg – a világsztár André Kertész révén.

Nagyon keveset tudni Révai Ilka külföldi életéről. Valószínűleg ritkán fotózott, lánya ékszerbizniszébe szállt be, kézműves tárgyakkal kereskedtek. A fiatal Révai Éva ebből a szempontból anyjánál is nagyobb enigma. Japán eredetű selymekből készített kezdetben művirágokat, később az ékszerek felé fordult, és letisztult, alternatív anyagokból – műgyanta, vitran és bakelit – alkotott tárgyakat. Bármelyik mai progresszív, fenntartható, slow fashion butik megirigyelné őket.

A harmadik oszlop a tágabb történelmi kontextus, ami a világháborúval magában hordozta a tragédiát, ami a Révai családot sem kerülte el. A megszállt Párizsból Budapestre visszatérő Ilkát 1945 telén a pesti gettóban érte a

halál. Éva viszont megmenekült, 101 éves koráig élt, de az életművük sok szelete így is rejtve maradt. A fotóanyag személyes kapcsolatok révén került Kajdi Csaba és Básti Annamária gyűjteményébe, amelynek számos darabja látható a Kassákban rendezett kiállításon.

A sok vakfolttól hézagosan megmaradt életműpárt sike-reiben és tragédiáiban érdekes megismerni. A korszakban sok tehetséges progresszív művész életműve merült feledésbe vagy tűnt el végleg, legyen ennek az oka emigráció, szakmaváltás vagy a holokauszt tragédiája. A 19. század végére jellemző „művárromépítés” mesterséges mítosz-kreáló tevékenysége valamilyen módon a fotográfiában is jelen van: az új generációk kétségbeesetten próbálnak felfedezni csiszolatlan gyémántokat a fotótörténelemből, jól mutatja ezt például a Vivien Maier-hagyaték páratlan diadalmenete. A magyar történelemben nincs szükség ezeknek a mítoszoknak az izzadságszagú megalkotására, hiszen ahogy a Révai Ilka- vagy akár az Ergy Landau-életmű esetében is látható, gazdag fotógyűjtemények várnak még feldolgozásra és megmutatásra. A *Hiányzó tekintet* című kiállítás előkészítése alapos, szinte régészeti feltáró munka eredménye, igényessége a tárlat minőségén is tükröződik.

A kutatás ellenére is maradtak persze fehér foltok az életműben. Ezek betöltése izgalmas gondolatkísérlet is lehet – ezt az ötletet bontotta ki KissPál Szabolcs képzőművész. A *párizsi lelet* címmel képekkel és térinstallációkkal rekonstruálja, hogyan lehetne elképzelni Révai Ilka Párizsban készített, a modernizmus és a Bauhaus jegyeit is magán hordozó fotóit és tárgyait. Az így készített fotósorozat először megtévesztő lehet, a figyelmetlen múzeumlátogató számára hiteles leletnek tűnhet egy lomtalanításból össze-szedett, kopott bőrönd tartalmaként a kiállított fotóesszé. KissPál az életmű és a korszak tanulmányozását követően fotogramokat készített, melyek hangulatukban a tér közepén elhelyezett tárgyakkal kiegészítve jól passzolnak a szomszéd teremben látható Révai-anyaghoz.

Hiányérzet

Tóth Menyhért-emlékév Miskén (2024)

Évtizedekkel ezelőtt csak az ún. kerek évfordulókon emlékeztünk, ilyenkor ünnepeltük a képzőművészet jeles személyiségeit is. Manapság ez már kisebb évszámú alkalmakkor (Csontváry 170, Szalay Lajos 115 stb.) is megtörténik. Ezért fontos, hogy legalább a miskei polgármesternek eszébe jutott, hogy Tóth Menyhért (1904–1980) százhusz évvel ezelőtt született, s ők a tavalyi évet Tóth Menyhért-emlékévnek minősítették. Különös, hogy sem hagyatéka őrzőjének, a kecskeméti múzeumnak, de még a Magyar Nemzeti Galériának sem jutott eszébe, noha ott, sokak csodálkozására, még nem volt átfogó életműkiállítása. Még a szülőhelyén, Mórahalmon sem emlékeznek rá, pedig évekkel ezelőtt fölmerült egy Tóth Menyhért-emlékmúzeum vagy -emlékszoba létesítése (egy művészettörténéssel meg is terveztették), ám máig nem lett belőle semmi.

Miskén „sokéves hagyománya van annak, hogy születésének, illetve halálának évfordulójához közel egy egész napot szentelnek névadójuk örökségének”.¹ Sírján – amelyben feleségével, Lándori Angéla festőművésszel együtt nyugszik – ott áll az 1946 körül mintázott, *Ősöm* című szobrának a bronzpéldánya, amely az egyetlen köztéren fölállított pasztikája Tóth Menyhértnak. A mostani emlékévet is síremlékének a koszorúzásával kezdték, azután pedig az általános iskolásoknak meghirdetett rajzpályázat eredményhirdetése következett a Tóth Menyhért Emlékházban. Az iskola pedagógusai a tanulók kreativitását fokozó programokat valósítanak meg évek óta, volt már teszt kitöltése Tóth Menyhértről, aztán mozaikdarabokból egy-egy művének az összerakása. Sima Zsuzsanna igazgató 2018-ban jogosan jegyezte meg, hogy „nemcsak művészi, hanem emberi példaként is tekintenek Tóth Menyhértra”. Rögvest ezután Tamás László nyugalmazott könyvtárigazgató Kovács László Tóth Menyhértet bemutató fotóskönyvből kölcsönzött címen (*Az én Tóth Menyhértem*) Kalocsán, a Tomori Pál Városi Könyvtárban nagyszámú érdeklődőnek tartott előadást, amelyben a személyes ismeretségük földézése mellett „a kalocsai járásban ritkaságszámba menő díjjal elismert festő”² munkásságát ismertette. Ugyanott Tamás Lászlóné Dóra elmondta Pintér Lajos *Tóth Menyhért árvasága* című versét. Az eseményre küldött üzenetében dr. Serfőző Csaba, Miske polgármestere hálásan szögezte le: „Örömmel tölt el bennünket, ha Miske híres festőművésze bárhol is a világban, bármilyen fórumon is említésre kerül”.

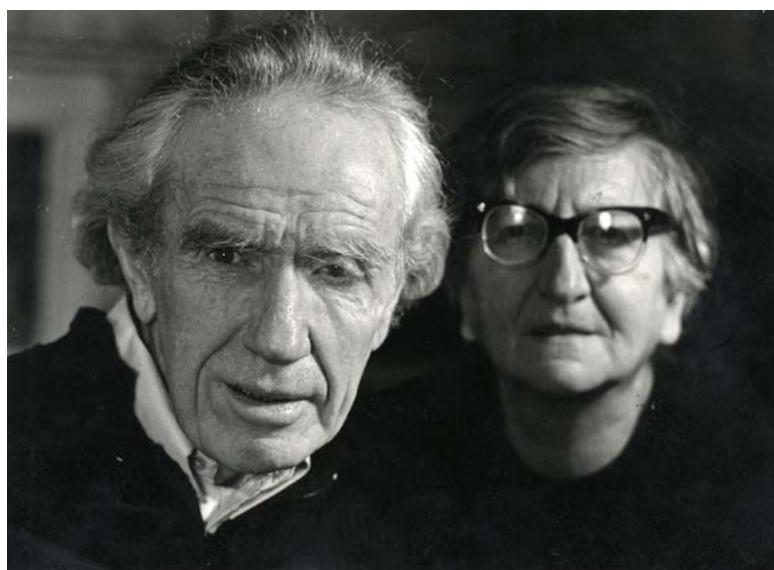
A miskei Tóth Menyhért-konferencián Garami Gréta művészettörténész, Atlasz Gábor festőművész, mozgásházai rendező és Novák Tibor szobrász, orientalista, műfordító idézte meg a festő szellemét, munkásságát, Bicskei Kiss László pedig Tóth Menyhért írásaiból olvasott föl, s a verseiből mondott néhányat. A miskei önkormányzat és az ottani Szlovák Nemzetiségi Önkormányzat közös szervezésében valósult meg az *Ünnepeljük a magyar*

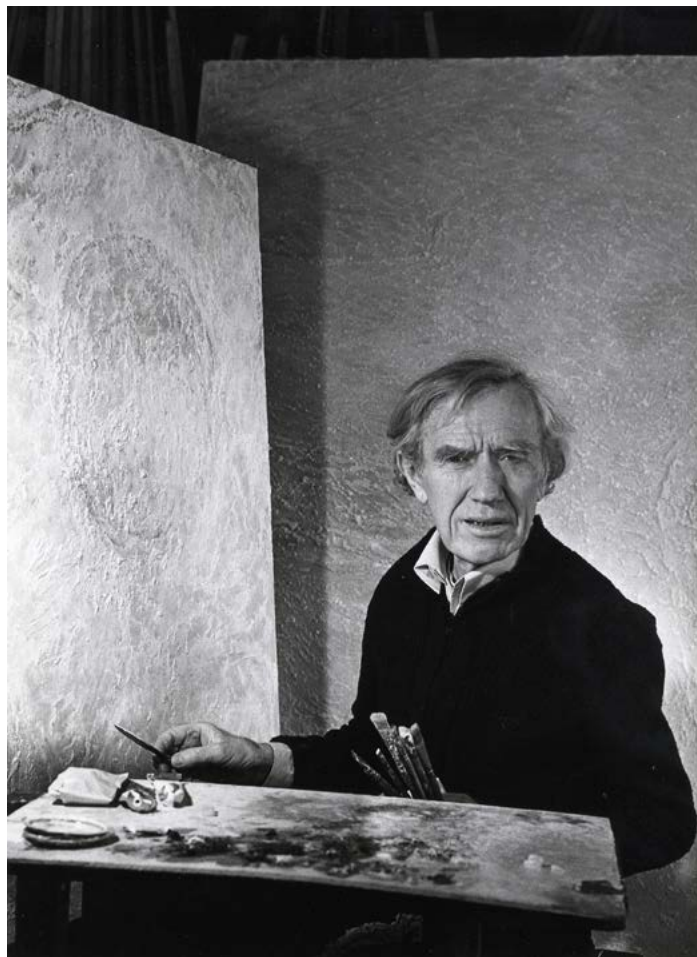
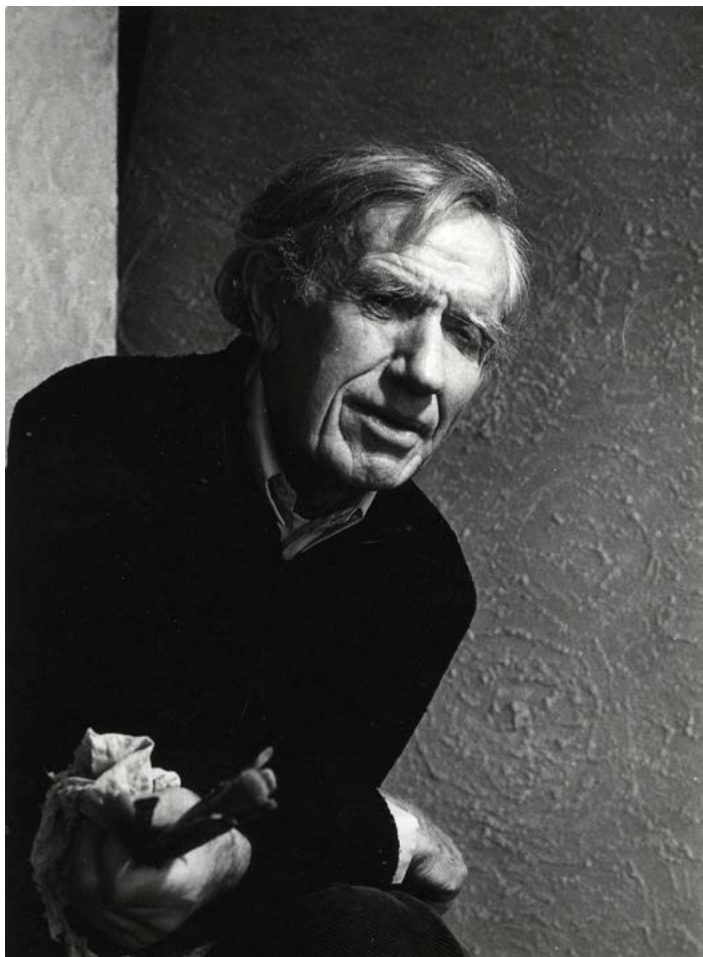
költészet napját Tóth Menyhérttel című program. József Attila és Tóth Menyhért versei mellett helybéli versírók (Bélik Péterné, Horvai Miklós, id. Horvai Miklós) művei is elhangzottak. A Miskén élő Novák Tibor Tóth Menyhértnak a saját művészetére gyakorolt hatásáról beszélt, és festészeti kísérletei egyik fontos művét, a példaképét idéző fakturális kompozícióját a községnek adományozta. E sorok írója Tóth Menyhért életéről és alkotóművészetéről tartott vetített képes előadást, majd bemutatta Tóth Menyhért *Levelek, vallomások* című kötetét.³

Miskére érkeve azonnal a volt Rákóczi-sori házat akarja látni az oda érkező, ám kiderül, hogy ugyan van ott letétben 22 fontos műve a kecskeméti anyagból, de télvíz s hideg idején nem lehet látogatni. A házra is ráférne a förlújítás, a képek bemutatására alkalmas fix páratartalom biztosítása. Az épület végre az önkormányzat tulajdonába került, de még nem sikerült a förlújításához szükséges összeget pályázatokon megnyerni, pedig erősen törekednek erre. Kicsit jobb volt a helyzet a megyei rendszer idején, mert akkor pár évig alkotóházként is működtették, ám azóta a község szűkös anyagi viszonyaira bízott.

A falu önkormányzata kiadványokkal is hozzájárul Tóth Menyhért emlékének méltó őrzéséhez. Kovács László fotóművész kétszáz Tóth Menyhért-fotóból – köztük a hajósi alkotóborban dolgozó festőről – összeállított kötet, *Az én Tóth Menyhértem*, az alkotó arcát, fizikai valóját, miskei környezetét mutatja be (1987). Az ott élők emlékezéseit néhány festménye kíséretében adták közre *A művész emberi portréjához – Tóth Menyhértra emlékezünk* című füzetben (Miske, 2004), amelynek címlapján a Tóth Menyhért Általános Iskolában 1986-ban fölállított, Kiss Sándor Tóth Menyhért-szobra látható. Bélik Péterné kiadványában

TÓTH István:
Tóth Menyhért és Lándori Angéla, fotó, 1970 körül
A művész örököse jóvoltából
↓





↑
TÓTH István:
Tóth Menyhért,
fotó, 1970 körül
A művész örököse
jóvoltából

(*Vallomások örömről, bánatról, szeretetről, hitről... Margit néni versei*, Miske, 2004) öt versben idézi szeretett Tóth Menyhértjét: „Jöjj le Te is közénk a Göncölszekéren, / Szeretettel várunk mindig hófehéren”.

Miske község önkormányzata régi óhaja teljesült azzal, hogy 2023-ban kiadták a *Miske története a kezdetektől 1961-ig* című monográfiát. Érdeklődéssel forgattam, s a Miskét a 20. századi magyar képzőművészet térképére végérvényesen fölrajzoló Tóth Menyhértet kerestem a kötetben. Neve szerepel az 1956 őszi alakult Ideiglenes Forradalmi Bizottság tagjai között, de képzőművészként csak annyit rögzít róla a könyv, hogy szerepelt az 1948-as kalocsai ipari kiállításon, ám „műveit nem értékelte a bizottság”, és hogy 1962-től „a hétfői képzőművészeti szakkört Tóth Menyhért festőművész vezette”. Megemlíti még, hogy „Tóth Menyhértet az igen szegény körülmények között élő szülei nem tudták támogatni, ezért 1956 nyarán a vb vita nélkül megszavazta múltbának megvásárlását”. A kötet gazdag fotóanyagában nem a képzőművész, hanem a miskei zenekar tagja, „Menyukó, a harmonikás” tűnik föl. S azt már szinte nehezemre esik megemlíteni, hogy az irodalomjegyzékben Tóth Menyhértről az első, 1978-as kis könyv szerepel csupán, ám az azóta megjelent hat kiadványt nem említik.⁴

Tóth Menyhért munkakönyve szerint 1949–50-ben „DÉ-FOSZ irodakezelő” (Dolgozó Parasztok és Földmunkások Országos Szövetsége) volt Miskén, s ekkor megfestette a *Felszabadítónk* című kompozícióját. Hagyományozódott

az a történet, hogy az 1956-os forradalom idején a miskeiekkel teherautón élelmet hozott Pestre, és akkor rajzolt arcképet a forradalom egy résztvevőjéről a sapkáján nemzeti színű jelvényel (a mű a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában található).

Kossuth-díjas képzőművészére joggal büszke a település. Ősszel vetítették a *Fehér izzásban – Tóth Menyhért élete* című filmet (1978, Kernács Gabriella), s kiállítás nyílt legkorábbi munkáiból, a pályakezdő időszakából származókból, amelyek a közvetlenül kapcsolódnak a helyi motívumokhoz, a miskei világhoz, a falu valóságához. Akkori rajzain és festményein még valóságközeli módon jeleníti meg édesanyját, Mariska nővérét, a falu templomát, a mozgalmas faluvéget és a különféle falusi tevékenységeket. A miskei motívumokat bemutató alkotásokkal akarják még közelebb, művei közvetlenségébe vonni a falubelieket. Erről a periódusáról Tóth Menyhért így vallott: „Amikor visszakerültem Miskére, láttam, milyen kincsesbánya ez a hely a magamfajta ember számára. És akkor nagyon otthon éreztem magam.”

¹ -s-n: Évtizedes hagyomány a Tóth Menyhért Általános Iskolában. *Kalocsai Néplap*, 2018. II. 28.

² Zsiga Ferenc: Tóth Menyhért Kossuth-díjas festőművészre emlékeztek a Tomori Pál Városi Könyvtárban. *kalohirek.hu*, 2024. I. 19.

³ Zsiga Ferenc: Terítéken a 120 éve született Tóth Menyhért alkotóművészeti munkássága. Sümegi György könyvbemutatója a miskei könyvtárban. *kalohirek.hu*, 2024. IV. 25.

⁴ Romsics Imre: *Miske története a kezdetektől 1961-ig*. Miske, 2023. 898–899, 908, 910, 113. kép.

Tihany '90

Tölg-Molnár Zoltán kiállítása

Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Barcsay-terem, 2024. XII. 14-ig

A kiállítás a Képzőművészeti Egyetem első megemlékezése hajdani tanáráról és barátunkról, Tölg-Molnár Zoltánról. Nem törekszik a teljes életmű áttekintésére, hanem annak Szuda Barna kurátor friss koncepciója alapján, Csanádi Judit kiállítási tervének vizuális keretében csupán egyetlen, de adekvát, az egyetem és Tölg-Molnár találkozási pontja által kimetszett tér-idő szegmensét, a tihanyi művésztelepen készült, 90-es évekbeli papírműveit mutatja be. Ezzel összefüggésben néhány gondolatot szeretnék felvetni Tölg-Molnár Zoltán munkásságának történelmi, művészettörténelmi elhelyezésével kapcsolatban. Előbb azt a fiatal generáció számára feltehetően ismeretlen történelmi szituációt jelezném, amelyre adott válaszként érthető meg művészete, majd munkássága.

De hogy is keveredtem ennek az anyagnak a közelébe? 1994-ben kezdtem a főiskolán dolgozni, ahol a Tölg-Molnár Zoltán – Körösi Tamás-páros volt az, amely kollégaként, majd barátként nézett a „betolakodóra”, s meghívtak Tihanyba, hogy frissen szerzett ösztöndíjas élményeimet megosztva, tartsak előadásokat a kortárs amerikai művészetről. Több hetet tölthettem velük, ami azután éveken át ismétlődött. Mindig hármasban mentünk Tihanyba, így láthattam e művek keletkezését, s többször írtam is róluk. Először tehát a történelmi kontextusról!

Tölg-Molnár Zoltán háborús gyermekként ahhoz az imáron második generációhoz tartozott, amelyik – mivel a kulturálisan is zárt, a szocreál vagy softmodern által dominált, az európai művészethez fűződő korábbi közvetlen, természetes kapcsolatát elvesztett, létező szocializmus világában nőtt fel – arra kényszerült, hogy önmagát a nyugati művészethez viszonyítva definiálja újra. A Monarchiába beleszületett generációknak, Tihanyinak, Barcsaynak, de a fiatalabb Vajdának, Kornissnak, Schaárnak is – dolgoztak akár itthon, akár Párizsban, vagy a felvidéki és erdélyi hegyekben, mint Mednyánszky vagy Nagy István – nem volt kérdés és nem kellett bizonygatni, hogy európai festők. Ahogy Zoli mesterei – Fónyi Géza vagy Barcsay – is fiatalon elmentek Párizsba, kulturálisan „összeszedték” maguknak, amire szükségük volt, s abból építkezve hoztak létre egy Európában mindenki számára érthető, értékelhető művészetet. Ezzel szemben a II. világháború után a finoman szólva sem túl befogadó nyugati közeg már nem európaiként tekintett a szovjet befolyási övezetbe került művészekre, s elvárta, hogy a szocialista országokban élő művészek bizonygassák a nyugati művészet iránti elkötelezettségüket. Ezért a művészeket egyfajta „felzárkózási” kényszer, a nyugati trendekkel való azonosulási vágy hajtotta abban a reményben, hogy visszakapcsolódhatnak a nyugati – értsd európai – művészethez. Ráadásul a 60-as, 70-es évekre, amikor Tölg-Molnár Zoltán is indult, a

nyugati művészetet már nem Európa, hanem az Egyesült Államok dominálta, amihez a magyar valóságnak még a nyugat-európainál is kevesebb köze volt. Így érthető, hogy a termékeny helyett a terméketlen félreértés veszélye is nagy volt, s a megemésztetlen, szimplán felületi, formális utánzás széles körben dívott a neoavantgárd művészek körében. A nyugati művészet akkorra már nem volt tiltott gyümölcs, hiszen '68 után a hazai vezetés is praktikusabbnak látta, ha gazdasági, politikai okokból is nyit a Nyugat felé, így a kultúra nyugat felé való átirányítása az „enyhülés” jegyében részben állami segédlettel zajlott le.

Erre a faramuci és bonyolult szituációra indulásakor Tölg-Molnár egy meglehetősen autentikus megoldással válaszolt. Lelki alkatának, személyes ízlésének és igényeinek engedve a különböző modern és kortárs irányzatokból olyan absztrakt expresszionista, geometrikus absztrakt, minimalista, konkrét, radikális monokróm *festészeti* és poszt-dadaisztikus, kísérleti *tárgyművészeti* elemeket, a process art-ra, Beuys-ra emlékeztető médiumokat, eljárásokat válogatott és kombinált, amelyek eredetileg nem tartoztak, illetve össze, vagy éppen ellentétesek voltak egymással, de személyes látásmódjával egy csak rá jellemző ötvözetbe olvasztotta őket. Többirányú stílusvariációjával így – szerintem nem szándékosan, hanem csakúgy mellékesen – „teljesítette” a kortársiság nyugati kritériumát, de megőrizte autonómiáját, és kizárta az epigonizmus veszélyét is. Nála ugyanis nem szimpla stílári egyvelegről, eklekticizmusról van szó. A felhasznált elemeket belső, személyiségét tükröző szellemi folyamaton, átalakításon, elsődlegesen redukción, roncsoláson, illetve a festői elemek tárgyba fordításán vitte végig, és forrásaitól elszakadva egy nemzetközileg is értékelhető, jól felismerhető egyéni művészetet hozott létre. Tölg-Molnár nyugati gyökerű kortárs vizuális nyelven beszél, ezért érthető a nemzetközi szcénában, de saját, a kelet-közép-európai történelemben és kultúrában gyökerező, egyéni élet- és művészetszemléletet hordoz, s az egyetemes történelmi hagyományhoz kapcsolódva a metafizikai értékekhez való kötődését is jelzi.

Jellemző módon kiindulási pontként kiváló művészettörténelmi érzékkel választott mestert, Antoni Tappièst. Azonban az anyagfestészet katalán mesterének egyre hatalmasabb, egyre több anyagot használó, monumentális vakolatképeivel szemben Tölg-Molnár egyre kevesebb anyagot alkalmazott, képei egyre testetlenebbek lettek, végül elhagyta a négyszögletes, hordozóként szolgáló felületet is, s a motívumokat, grafikus jeleket, kört, egyenes vonalat önmagában, szabadon lebegve jelenítette meg. A kép megszűnt festménynek lenni, s valahol a szobor, a festmény, a tárgy és a grafika közötti szellemi, de nem



konceptuális, mert nem spekulatív senki földjén lebeg, egyedi művészetontológiai, mediális státuszt betöltve. Ilyen módon a tapièsi jel önmaga ellentétébe fordul. Tapièsnél a karcolatban a jel az anyag hiányában jelenik meg, Tölg-Molnárnál a papírmasszában ölt testet. Nem mondom, hogy ez – különösen a kereszteteket hordozó művek esetében – expressis verbis a Megtestesülésre, a láthatatlan Isten, idea láthatóvá válására utalna, de az asszociáció kizárhatatlan, nem véletlen, még ha akaratlan is. Vagy mégsem?¹ Tölg-Molnár többször is beszélt a *Teremtés* párhuzamként értelmezett művészi alkotásról, sokat idézte címeiben Pilinszkyt, és sokat dolgozott templomokban. Az utalások ugyanakkor vonatkoztathatók általában az emberre vagy magára a művészre is.

Az, hogy a jel Tapièsnél az anyag hiányában jelentkezik, annak szellemi, anyagtalanságára is utalhat. Tölg-Molnárnál a jelnek is van teste, ami azt jelzi, hogy a földi ember számára nincs teljes, tökéletes szellemi lét, az csak az ideák világában lehetséges. Az ember nem képes az anyagi világtól való tökéletes elvonatkoztatásra, elszakadásra, a földi létben csak törekedhet a tökéletességre, de azt sohasem érheti el. Ennek talán legtalálóbb megfogalmazásai azok a kiállításon is sok formában látható, különböző alkotói eljárásokkal, technikákkal, különböző kontextusban, stílusban, színben, textúrában megjelenített körök, melyek hol csak egy tépett, expresszív szélű, hevenyészett fehér

vagy fekete dombornyomatként vagy negatívban, hol lírai módon, leheletfinom foltként lebegve vagy drámai sebként, a sötétszürke papírtáblába beletépvé, kilyuggatva idéződnek meg. A kör a tökéletesség jelképe, amely időtlenséget, önazonosságot, változatlanságot feltételez. Ám Tölg-Molnár eltérő karakterű, hangulatú körei a tökéletesség földi relativitását, változékonyságát sugallják. Nemcsak a formai megjelenés, de a gyakran performatív alkotói folyamat is pluszjelentéseket ad köreinek. A *Rajzolat: minden* (1996), illetve a *Rajzolat: semmi* (1996) a szabadon lebegő fekete és fehér köröket úgy hozta létre, hogy először a földre karcolt egy kört, majd azt gipszsel öntötte ki, s az így kapott negatív mintába applikálta a papírpépet. Így a szakrális geometriában az eget jelképező kört a földhöz kötötte, a földből vette, összekapcsolva eget és földet, a fenti és lenti világot. Ez egyben megtisztítási, felemelési folyamat is, hiszen a föld porából formált jelet könnyed, tiszta, fénytel teli, már-már testetlen médiumba transzponálta, a levegőbe függesztette, s vízszintesből függőlegesbe fordítva felfelé irányította. Az, hogy ezt a kiindulót, földre vajt kört a saját teste köré húzta, intim terébe, aurájába vonta, a művet személyessé tette, önmagára vonatkoztatta. A mindenütt felbukkanó ikszek is a tér- és időbeli önmeghatározás eszközei, jelei voltak számára. A körök közül talán a legharmonikusabb, legegyszerűbb, legtestetlenebb az *Időrajz* (1996) című sorozat egyik darabja,

Kiállítási
enteriór, Magyar
Képzőművészeti
Egyetem, Barcsay-
terem, 2024
Fotó: Nyíri Julianna
↓





↑
 TÖLG-MOLNÁR Zoltán:
Tihanyi jegyzetlap, 1994,
 tapasztott cellulóz, 93×70 cm
 Fotó: Gaál Dániel
 HUNGART © 2025



melyet úgy hozott létre, hogy a még nedves papírtáblára egy vasdrót kört helyezett, ami a kiszáradás során barna, nem teljesen szabályos, bemozduló rajzolatot hagyott. A művész egója háttérbe húzódik, s a process art-szerű műben nem az ember, hanem a természet, a nedvesség és a fém összjátéka hozza létre a rajzot. A geometriai forma itt sem tökéletes, szabályos. A felület, bár olyan sima, mint egy márványlap, az enyhén tépett szélek jelzik, hogy a tökéletes forma csak látszat. A kör bemozdulása a címnek megfelelően az idő folyását asszociálja, miközben az örök visszatérés gondolatát és a farkába harapó kígyó motívumát is emlékeztetünkbe idézi.

Szemléletmódjának lényegi sajátossága, hogy alapvetően absztrakt jellege mellett művészete sohasem szakad el a valóságtól, amit a tárgyiség, az anyag szabad mozgása, illetve a címek, szavak és szövegtöredékek használata is jeleznek. Nála a geometrikus absztrakció sem steril, szimbolikus jelentéseket hordoz, a háromszög, a kör és a kereszt olyan, az expresszionizmust idéző, szenvedést, töredékességet, sérültséget sejtető, tépett szélű, rücskös felületű, megsebzett tárgyakon jelenik meg, ami heves érzelmeket, drámaiságot, sőt tragikus jelleget sugároz, persze a Tölg-Molnárra jellemző férfias szemérmességgel, visszafogottsággal.

Tölg-Molnárnál a klasszikus avantgárdal és a geometrikus absztrakcióval kapcsolatban oly sokat emlegetett elvonatkoztatás is teljesen egyéni. Sajátos, már-már az eltűnés, az önfelszámolás irányába mutató redukciófelfogásából következnek művészetének legfontosabb jellegzetességei. Ám a festészet fokozatos felszámolása, előbb a hordozó, majd a színek, végül a festék elvetése nála nem a Semmi, hanem a szabadság, a gravitációtól való elszakadás, az elanyagtalanodás, a spirituális jelleg, a metafizikai értékek irányába vezet. A két szimbolikus véglet jelképező fehér és fekete, a formák közül a háromszög, a kör és a kereszt (iksz), az anyagok közül az önmagában szimbolikus, organikus és érzékeny papír a tiszta szellemet hordozó jel-gesztus megtestesülését tette lehetővé. Az elvonatkoztatás, az anyagok önmozgásának, a véletlennek mint végső mozgatónak az érvényesítése a metafizikai csend, a meditáció auráját, terét varázsolják tárgyai köré.

Másik egyéni jellegzetessége a 90-es években szinte kizárólagos médiumává vált papírpép csak rá jellemző alkalmazása. Nála a papír nem pusztán öntésre használható, semleges hordozó, amely érzékeny masszaként, passzívan és híven követi az öntőforma minden részletét. Tölg-Molnárnál a papír egyedi, expresszív forma létrehozására képes aktív eszköz, önmagában jelentéssel bíró, szimbolikus

↑↑
 TÖLG-MOLNÁR Zoltán:
Rajzolat: Minden,
 1996, tapasztott
 cellulóz, Ø 105 cm
 Fotó: Pék Dániel
 HUNGART © 2025

↑
 TÖLG-MOLNÁR Zoltán:
Rajzolat: Semmi,
 1996, tapasztott
 cellulóz, Ø 100 cm
 Fotó: Pék Dániel
 HUNGART © 2025

TÖLG-MOLNÁR
Zoltán: *Időrajz:
távolság*, 1996,
tapasztott cellulóz,
69×103 cm
HUNGART © 2025
Fotó: Pék Dániel
→



anyag, ugyanolyan organikus, élő, életenergiát hordozó prima matéria, mint az általa kedvelt Beuysnál a filc vagy a zsír. Fehérsége, tisztasága, érzékenysége, fényvel telítettség, látszólagos sérülékenysége és ennek ellentmondó tartóssága, átváltozó képessége, illúziókeltő ereje már-már misztikus vonásokat sejtet. A kínai közmondás szerint „az élet olyan törekeny, mint a papír.” Mégis, jellemző módon Tölg-Molnár metamorfózisában a megformált, homokkal borított vagy feketére festett papír legtöbbször kemény, tartós kőnek tűnik, tágabb, történeti idődimenziókat sejtet még akkor is, ha a szarkofágtetőre, sírkölapokra, írástörödékeket hordozó sztélékre emlékeztető táblák repedései, sérülései a mulandóságra, az ember esendőségére irányítják figyelmünket.

Tölg-Molnár munkásságában – lévén szemérmes, rejtőzködő ember – nincs konfesszió. Ám a fehér és a fekete színhez, a geometrikus alapformákhoz, a kereszthez és a fényhez, az anyagtalansághoz, a jelszerűséghez és az ikonfestőkre emlékeztető, alázatos kézművességhez, egyszerűséghez való ragaszkodásában érzékelhető egyfajta végső igazságra törekvés.

Mindezek mellett karizmatikus, varázslatos figura volt, akinek a hangja, gesztusai, frappáns szófordulatai a mai napig bennünk visszhangoznak. A művészeti életen belül és azon kívül is sokféle dolgot csinált. 38 éven át tanított, 1972-től 1987-ig a Kisképzőben, 1987-től 2012-ig a főiskolán, majd egyetemen, s ezt hihetetlen nyitottsággal, alázattal, empátiával, de szigorú korrektúrákkal tette. Menedzselt a hallgatóit, egy sor kiállítást szervezett nekik itthon és külföldön. Nemcsak a saját művészetében ötvözte más művészeti ágakkal a festészetet, hanem a hallgatóit is

erre ösztönözte, a tihanyi művésztelepen murális technikákat, papírpéppel való kísérletezést tanított. Vállalt vezetői, adminisztratív feladatokat is, művészeti igazgató volt a Kisképzőben, vezette a festő tanszéket az egyetemen, s a veszprémi bíróságra is elment pereskedni, ha a tihanyi művésztelepet kellett megvédeni a hajdani birtokát visszakövetelő egyházzal szemben. Közben templomokban rakott mozaikot Bráda Tibor barátjával és Baska Józseffel.

A szellemi-művészeti kontextus megértését segíti a két körülből már eltávozott barát és kolléga, Bodóczky István és Körösenyi Tamás munkásságának megidézése, akik hozzá nagyon hasonló művészeti stratégiát folytattak. Ők is többféle nyugati irányzathoz táplálkoztak, fároszul ők is megkérdőjelezhetetlen mestert választottak – István Caldert, Tamás Giacomettit. Hamarosan ők is kiléptek a hagyományos festészet és szobrászat területéről, és egy csak rájuk jellemző, szintén papírhoz kötődő, tárgyyszerű, egyéni médiumot hoztak létre szintén Tihanyban, a hely természeti és spirituális szelleme által inspiráltan. István röpíthető, széllel kommunikáló papírsárkányt épített, Tamás papírmáséból készített puzzle-szerű, egymáshoz illeszkedő tájhang-installációkat, és fémhuzalra tapasztott gubancszerű papírplasztikákat. Nem zárt szobrászi tömegek, testek létrehozására, hanem az azokon kívüli természet, a szél és a napfény élményének megragadására törekedtek. Mindhármukat éppen a hatalmas, meditatív, békés térélmény babonázta meg Tihanyban, amelynek neve a tyiha, a szláv „csönd” szóból ered. Kedves barátaink, nyugodjatok békében!

1 Egyik művének címe és felirata – *er ist* – ő létezik. Egy másiké *Ecce*, s egy sor keresztet hordozó mű címe is kapcsolatba hozható Krisztussal. Így a szenvedésre asszociáló komor, fekete aszfaltfaktúrájú, tépett keresztet felmutató *Nehéz út*, az égi és a földi világot összekapcsoló *Fenn és lenn*, vagy a fényben úszó, a már megdicsőült *Sebesült*.

Lóska Lajos

Önfestő képek

Šwierkiewicz Róbert kiállítása

Múcsarnok,
2024. XI. 7. – 2025. II. 28.

ŠWIERKIEWICZ Róbert:
Templomi háromszögek I.,
1993, akril, geraldívászon,
250×250 cm
HUNGART © 2025
→

ŠWIERKIEWICZ Róbert:
Szegény ember legyezője I.,
2008, vegyes technika,
400×200 cm
HUNGART © 2025
→

Šwierkiewicz Róbert nagy méretű festményeivel és kisebb plasztikáival találkozhat a kortárs művészetet kedvelő érdeklődő, ha ellátogat a tél folyamán a Múcsarnokba. A művész egyéni hangú munkássága mindenekelőtt azért figyelemre méltó, mert bár pályára kerülésekor a nyugat-európai áramlatok már jelentős hatást gyakoroltak képzőművészeinkre (elsősorban a pop-art és a koncept art), kifejezésmódja ennek ellenére nem kötődött különösebben sem a korszak figurális, sem pedig az avantgárd vonulataihoz.

Pécsett végezte a képzőművészeti szakközépiskolát. Tanára a Pécsi Műhelyt megalakító Lantos Ferenc volt. Első bemutatkozására is ott került sor, a Janus Pannonius Múzeumban 1967-ben. Megjegyzem, hogy Šwierkiewicz-re a Lantos által képviselt újonstruktivisták irányzat sem

hatott, korai munkáinak, rajzainak, grafikáinak létrejöttét főként a különböző anyagokkal való kísérletezés és az expresszionizmus ösztönözte.

A középiskola után grafikus ambíciói ellenére nem a Képzőművészeti Főiskolára, hanem az Iparművészeti Főiskolára jelentkezett. Az intézményt azonban két esztendő elteltével otthagyta, és mint abban az időben számos kortársa, Lengyelországba utazott, ahol a rendszerváltás előtt jobban tolerálták a kortárs irányzatokat, mint a többi szocialista országban, így több inspirációt kaphatott.

1980-tól négy éven keresztül az Újpesti Mini Galéria vezetője volt. Ebben az időben csatlakozott a mail art mozgalomhoz. 1982-ben Lévay Jenővel és Regős Imrével megalapította a Xertox csoportot. Az igazi művészeti szabadságot azonban az indiai kultúrával való megis-

Kiállítási enteriőr,
Múcsarnok, 2025
Fotó: Csóka Edina
↓





merkedés jelentette számára. 1993-ban járt először Indiában, amit még több út követett. Az ott tapasztaltak sarkalatosan befolyásolták művészetszemléletét, ahogy a következő, hitvallásnak is beillő gondolatai bizonyítják: „Nem a művészeti irányzatokban megfogalmazott eszméket kell követni, hanem annak a képességnek a kimunkálása a feladat, hogy a létezőkkel vagy a megfoghatatlannal, a világmindenséggel azonosulni tudjunk. Fontos számomra tehát az univerzum tisztelete s benne az emberi lény jelentőségének a visszafogása. Akkor kerülhetők el a háborúk, a békétlenségek, ha előttünk lebeg egy példakép vagy szentség, amit jobban tisztelünk magunknál. A művészetben is akkor tölthetjük be igazán a feladatunkat, ha nem az aktuális trendekhez kívánunk csatlakozni és a saját önkifejezésünk megvalósítására törekszünk, hanem a nagy egész univerzum részeként kívánunk megnyilvánulni.”¹

Rockenbauer Zoltán, a jelen tárlat kurátora katalógus-bevezetőjében így jellemzi pályáját: „Kezdetektől fogva otthonosan mozgott a kortárs avantgárd szcénában, anélkül azonban, hogy elköteleződött volna egyik vagy másik stílusirányzat mellett. A konceptualitás, az informel, a fluxus és a különféle akcióművészeti megnyilvánulások álltak hozzá a legközelebb, miközben az interdiszciplinaritás már igen korán megjelent alkotásaiban. A betűket mint vizuális jeleket használva születtek irodalmi-képzőművészeti pro-

jektjei, köztük az emblematikus fotósorozata az Ady-centenárium alkalmával, 1977-ben, amikor a költő halotti maszkját papírcsíkokra gépelt idézetekkel borította.”²

Munkássága sokszorosított grafikákkal, illetve rajzokkal, akvarellel kezdte. A 70-es évek elején-közepén készült munkái nagyrészt a látványhoz kapcsolódó képek, sokszorosított grafikák voltak, majd ezeket követték az Ady-versek ihlette szöveges munkák, amelyeket 1977-ben Hatvanban mutatott be *Muszáj-Herkules!* címmel. Erről a művészetének irányát kijelölő kiállításról az elsők között Gyetvai Ágnes közölt kritikát 1979-ben a *Művészet* folyóiratban. A hatvanin kívül még néhány meghatározó tárlata dióhéjban: 1984-ben a Váci Görög Templomban csorgatásos technikával készült festményeit szerepeltette. 1990-es budapesti bemutatkozását András Gábor így jellemezte: „Świerkievicz bármivel, bármire dolgozik, mindenféle anyag és eszköz alkalmasnak bizonyulhat számára. A Budapest Kiállítóteremben ponyvák, kötelek, ágak pallók, fémből és fából való talált tárgyak alkottak egységet rajzokkal, festményekkel és objektakkal.”³ 1994-ben a Kiscelli Múzeum templomterében a *Kelet kezd - nyugat befejez* című installációt tekinthetjük meg, ahol kiemelt helyet kaptak önfestő képei. Ezek úgy készültek, hogy a vászon felső részén elhelyezett üvegtartályokból különböző színű festékek folytak alá, így kvázi spontánul alakult ki a kompozíció. Ugyancsak fontos megemlítenünk a művész 2009-ben, a 20'21 Galériában megrendezett, korai munkáit felvonultató kiállítását.

Az életmű néhány jellemző csomópontjának felvillantását követően vegyük szemügyre a Múcsarnok két hátsó termében és az apszisban látható, elsősorban a festményekre koncentrált kollekciót. A hatalmas méretű képekből álló anyag elsőként színözönével nyugtázza a látogatót. A kiállítóterembe lépve azonnal egy a művészet mibenlétét taglaló, marhabőrre írt szöveggel találkozunk (*Az újjászületés öröme*, 1982), *A meteorológiai jelentés VII./IX.* (1984) című szövegkompozíció pedig egyszerre a váci Görög-templombeli bemutató feliratos plakátja, de autonóm műalkotás is, amelynek középső részét egymásba olvadó vörös, kék és szürke festékfoltok töltik ki.

E hatásos felvezetést az 1990 után készült, hatalmas, 2,5-3 méteres művek követik. Az óriási felületeket nézve tudatosan bennünk, hogy a méretekkel nagyon is lehet fokozni a látvány intenzitását. A kilenc darabos, *Templomi háromszögek* (1993) című széria – melynek részei a kiscelli templomtérben oltárt formáztak – a Múcsarnokban izgalmas, organikus, a természetre utaló, zöld, kék, fekete, egymást erősítő nonfiguratív motívumsorrá vált. A több fázisban készülő *Duna-képek* (1995) létrejöttében – mint a művész kifejti – jelentős szerepe volt a folyónak. Az alkotás első szakaszában a vásznakat a Duna vizében beavatta, majd befedte iszappal, és megvárta, amíg megszáradnak. Ezt követően festett rá a töredezett iszaprétegre, amit lemosott, majd újból megszáradt, és csak e procedura után feszítette fel a vásznakat a vakrárára. Nyilvánvaló, hogy ezzel az aktussal azt is érzékeltetni akarta, hogy a Duna számára szent folyó, akár az indiaiaknak a Gangesz. Ugyanakkor a fentebb leírt technika, a vászon és a festék többszöri megdolgozása sajátos, koptatott színes felületet eredményezett, amelyen az idő legalább annyira fontos szerepet játszik, mint a színek és a formák. A szintén háromszög alakú *Borostyánfa*-sorozat (1995) kék alapra applikált, színezett, girbegurba borostyánfa darabokból, valamint ezeket imitáló, festett alakzatokból áll. A *Szegény ember legyezője* című széria (2008) viszont félkör alakú bambuszpálcákkal megerősített, méretes, plasztikus képek sora. A *végtelen hal, padon alvó Buddhával*



ŠWIERKIEWICZ
Róbert:
*Meteorológiai
jelentés VII./IX.,
1984, akril,
tus, vászon,
vegyes technika,
200,5×200 cm
HUNGART © 2025*
←



ŠWIERKIEWICZ
Róbert: *Bója II.
(Úr bója)*, 2007,
vegyes technika,
40×40×130 cm
HUNGART © 2025
←

című (2011–2012) festményen, igaz csak áttételesen, megjelenik a keleti filozófiák tárgya és inspirálója, az öröklétben feloldódó Buddha.

A 2010-es évek munkái közül is szükséges megemlé-nünk néhányat. A *Lisszaboni nők repülnek* (2010) címűn a színes, sokmotívumos alapa fekete-fehér mintás női nadrágokat applikált a művész, az *Un lot I.* (2012) főszereplője egy fekete festékből és növényi szárazkból össze-állított, törzset koronázó mitikus maszk. Kell szólnunk a hőlégballonprojektet megörökítő fotókról is, amelyek azt dokumentálják, hogy a hatalmas hőlégballont (mely azután többször is repült) egy gigászi mail art projektnek szánta (*Ballonfotók I–VI.*, 2014). Szerepel még a válogatásban több konkrét témához és személyhez köthető, kisebb méretű, de nem kevésbé jelentős mű is (*Kerekasztalbeszél- getés*, 2010, *Boccioni*, 2010).

A képek mellett találkozhatunk szobrászati anyaggal is. A háromdarabos *Bronz fej-széria* (1975) akár klasszikus portrék sora is lehetne, ám a zöld márványtalapzatra helyezett, álarc jellegű, a tarkójuktól nyitott fejek mögé-mellé különböző természetes anyagokat (kagyló, homok) helyezett a művész. A többi plasztika pedig inkább talált tárgy (*Bakancs*, 2013) vagy objekt. A *Bója I.* (*Hölgy bója*, 2007) festett textíliával körbetekert körből és két egymásnak fordított, kapcsokra akasztott festett kúpból áll, a párján (*Bója II.*, *Úr bója*, 2007) pedig a talapzatból kinövő rézcső végét egy öntözőkanna rózsája díszíti.

- 1 Sinkovits Péter: A lány robot. Šwierkiewicz Róbert. In *Szabadság a rendben. Válogatott interjúk*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2008, 228.
- 2 Rockenbauer Zoltán: Víz - Föld - Levegő. In Šwierkiewicz Róbert: *Végtelen hal*, Műcsarnok, 2024. november 7. - 2025. február 28. Katalógus előszó, 8.
- 3 András Gábor: Szorgalmas művészet és dolgoz meditáció. Šwierkiewicz Róbert kiállításáról. In *A lány robot. Tanulmányok Šwierkiewicz Róbertéről*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 59.

A vízhez hasonló

Šwierkiewicz Róbert kiállítása

Resident Art Galéria,
2025. I. 22. – III. 1.

*Én kénytelen vagyok a belső hangjaimat követni,
és azokra válaszolni ilyen vagy olyan eszközökkel.¹*
Šwierkiewicz Róbert

A Resident Art Šwierkiewicz Róbert 1986–1995 között, részben Stuttgartban készített akril-vászon, akril-papír festményeiből mutat be válogatást. Mint ismert, Šwierkiewicz csak érintőlegesen csatlakozott a 70-es, 80-as évek modern művészeti csoportosulásaihoz és megmozdulásaihoz. Ahogy ezt rendre megjegyzi, a modern festészet új útjait kereső és járó kortársaitól eltérő, „szabálytalan”,² kívülről alkotónak számított, „aki sosem akart – de nem is tudott volna – közvetlenül kapcsolódni valamely stílushoz vagy irányzathoz.”³

Mindemellett nyilvánvalóan rá is hatással volt néhány áramlat ideológiája, művészetfelfogása, kifejezőmódja és anyaghasználata. Ilyen például az arte povera puritánsága, az art brut nyersessége, az akcióművészetek spontaneitása és expresszivitása, továbbá a mail art, valamint a konceptuális művészet, de legfőképpen a különböző médiákkal és tudományágakkal egyaránt kísérletező Fluxus. Ám ebből nem következik az, hogy a Resident Artban látható alkotásokat szigorúan a Fluxus optikáján át kell tanulmányozni és megérteni. Ez mindössze azért praktikus kategória, mert abban helyezhető el legkényelmesebben a Šwierkiewicz-féle alkotásmód, hangsúlyozva művészetének *áradó folyamat* jellegét, hiszen a művész az alkotást nem hosszabb-rövidebb időszakaszokba zárható, elkülönített tevékenységként fogta fel, hanem, mondhatni, benne élt.

Kifejezetten fontos volt számára a klasszikus értelemben vett *ihlet* impulzusa. „Azt kell mondanom, hogy folyton várni kell az inspirációra, egy olyan löketre, aminek révén az ember totálisan tud hozzányúlni ahhoz a tárgyhöz, amiről szó van, és pontosan abban a pillanatban, amikor a legteljesebben kifejeződik a dolog. Mindenesetre meg szoktam várni, vagy addig őrzöm magamban, amíg ki nem jön az, amire azt tudom mondani, hogy ez az, amit kerestem.”⁴ Az „ihletett kézműves teremtés” minden örömét, fáradságát magánviselő vásznai és grafikai tagadhatatlanul különös atmoszférát képesek kialakítani maguk körül, és ez határozottan érzékelhető a Resident Art kiállításon.

Az eligazodást segítő műcímek szélesre tárt ajtóként funkcionálnak, amelyen a néző – attól függően, hogy mennyire rezonál az alkotásokra – tágas értelmezési térbe léphet át, ahol aztán kedvére bolyonghat, tudniillik a festő nem kívánja szellemi kalandozásának útvonalát részletekbe menően meghatározni. Művei többirányú, *laza* magyarázatokra adnak lehetőséget. Például a vonalcsokrok lehetnek fák, máskor fények (*Zöld fák*, *Vörös fények*).



Ezeknél a munkáknál okkal feltételezhetjük, hogy egy valamely napszakban megpillantott facsoport látványa volt a kiindulópont, amit néhány ecsetvonásra redukált jelle egyszerűsített. Ismerve vonzódását a keleti kultúrához, a megszámozott, egymást egy pontban keresztező vonalak meditációs képként (yantraként) is felfoghatók.

A hasonló felépítésű, *Kék, vörös zöldben* című mű esetében a színek megnevezése ráirányítja figyelmünket Šwierkiewicz jellegzetes színhasználatára. Ismerte és következetesen használta a színek kelet-nyugati, törzsi-vallási, kultikus-szimbolikus jelentését; sok más munkáján ugyanezzel a színhármassal találkozunk, amelyek jelölhetnek égtájakat, istenségeket vagy éppen az állatok világát.

↑
ŠWIERKIEWICZ
Róbert: *Mérgező
zöld démon*, 1995,
olaj, akril, vászon,
187×140 cm
Fotó: Juhász István



↑
ŠWIERKIEWICZ Róbert: Abszolút IV., 1993, akril, vászon, 140×100 cm
 Fotó: Juhász István

A *Mérges zöld démon* súlyos, amorf formája mint egy magától, pusztán megfestésének köszönhetően válik a csapdába ejtett, természetfölötti lény lenyomatává. A születést, az életet, a halált és az újjászületést vég nélkül forgató *Trimurti* (*Ananta, Visnu, Brahmá*) sűrű festékmasszán átkigyózó gesztusnyomban ölt testet. A kanyargó ölelésében nyugvó ember kinyílt lótusszal a mellén az élet metaforájaként értelmezhető.

Az *Abszolút*-képeket (*Abszolút II., IV., VI.* és itt említünk meg a *Der dank* című festményét is) a legmélyültebb alkotásai közé sorolhatjuk. A „tökéletes kör” transzcendencia-jelkép, a szabadkézzel rajzolt, zen-buddhista enszó kör pedig az ürességet, az erőt, a mindent befoglaló univerzumot és az abszolút megvilágosodást szimbolizálja. Felrajzolása naponta egyszer végezhető spirituális tevékenység, és ahogy sikerül, az visszatükrözi készítőjének aktuális szellemi állapotát.

A tudat átalakítását célzó jógapóz fedezhető fel a *Meditáció oldalról és felülnézetből* és bizonyos szempontból a *Lebegve az úrben* című képeken is. Ez utóbbi mintha a test elhagyására és az újjászületésre (szamszára) utalna. A lótuszülésben meditáló és az embriópózban lebegő alak, valamint a zsonglőrök (*Két zsonglőr, Zsonglőr* vagy a *Zsonglőr V., Zsonglőr VII.*) és a *Zöld nap, zöld hold* figurája között nyilvánvaló a rokonság, összetartozásukat a hasonlóan erőteljes színezés és az azonos méretezés is megerősíti. A mutatóványosok a dekoratív mintázat és a homogén háttér közé szorulva két távlatot, két minőséget kötnek össze, kísérletet téve arra, hogy megtalálják az egyensúlyi pontot, ahogyan ez a művész számára is célkitűzés volt.



↑
ŠWIERKIEWICZ Róbert: Europe's Climatic Art, 1986, vegyes technika, papír, 60×72,5 cm
 Fotó: Juhász István

Az *Europe's climatic art*-sorozat lényegében rendszeres közérzet- és hangulatjelentésnek tekinthető. Egy térség klímáját a kozmikus és a földrajzi tényezők mellett az emberiség is képes befolyásolni. Winckelmann szerint fordítva szintén igaz, az éghajlat közrejátszik abban, hogy miért olyan, amilyen egy adott térségben élő nép művészete. Klíma és művészet párba állítása tehát nem minden előzmény nélküli újdonság, de ezúttal másról van szó. A térképekre írt-festett szavak, ábrák és naptári adatok az alkotó fizikai-érzelmi-szellemi jelenlétét rögzítik annak minden prózaiságával és költői szépségével. „Drágám, a hold felkelt, a nap nyugszik, lelkeink parázslanak, a halovány fényben hazamennek” – olvashatjuk a nagyjából Lengyelországra ragasztott polaroidfotó körül (*Europe's climatic art, 1986. I. 26.*). A sorozat kampósbotmotívuma feltehetőleg az 1982-ben, Berda József emlékére rendezett kiállítás plakátján jelenik meg először – „Pásztorbotok, sétabotok és más botok, Berda is bottal jár.”⁵ A görbe végű botot a világon mindenütt ismerik és hasonló célokra használják; „univerzális” poliszém motívumként gyakran felbukkan Šwierkiewicz festményein.

Šwierkiewicz Róbert mit sem törődve a trendekkel, azt és úgy festett, ahogy akart, na meg persze, ahogy tudott: gátlástalanul, örömteli módon. „Először megtervezem a munkáimat, aztán pedig felszabadítom magam. Igyekszem minél gátlástalanabban bánni az eszközeimmel [...] amik [...] valahol a tudatomban léteznek.”⁶ „Gátlástalansága” azonban megismerésvágyból, filozofikus szelídségből és bölcs belátásból fakadt, ennél fogva nem holmi szertelen, körbe forgó örömfestészethez jutott el, hanem művészetének korlátait felismerve képes volt „létbe vetettségének” érzését a maga keresetlen módján ezer alakban ábrázolni.

1 Hajdu István: A térről. Interjú Šwierkiewicz Róberttel. *Balkon*, 1994/3. <https://artpool.hu/kontextus/hajdu/Šwierkiewicz.html>
 2 Amikor Várnagy Tibor azt írja Šwierkiewiczről, hogy „kortárs művészetünk [...] legszabálytalanabb mestere”, akkor ezzel felveti azt a kérdést is, hogy jelenleg mi számít szabályos és szabálytalan művészetnek. <https://exindex.hu/hu/szabad-kez/folyamut-konyv/>.
 3 „Šwierkiewicz sosem volt trendi, és mindig kívülálló maradt. Szabad gondolkodó volt, és ez a szabadság emelte őt a manapság gyakran doktrínérségbe hajló, elkötelezett vagy politikailag motivált művészeti megnyilvánulások fölé.” Kishonthy Zsolt: A szív a képek alapja. Šwierkiewicz Róbert művészetéről. *Műértő*, 2019. június, XXII/VI.
 4 Hajdu István: A térről. Interjú Šwierkiewicz Róberttel. *Balkon*, 1994/3. <https://artpool.hu/kontextus/hajdu/Šwierkiewicz.html>
 5 Šwierkiewicz Róbert: *Berda József kiállítási plakátja*. Mini Galéria, 1982. január.
 6 Hajdu István: A térről. Interjú Šwierkiewicz Róberttel. *Balkon*, 1994/3. <https://artpool.hu/kontextus/hajdu/Šwierkiewicz.html>

A realitások közös többszöröse

Bekezdések Konkoly Gyula Emlékműve kapcsán

ÉVEK ÉS FORDULÓK

Konkoly Gyula életműve bővelkedik a radikális fordulatokban. Őuvre-jének egyik meghatározó fejezete volt az a korszak, amikor a maga markáns módján, par excellence festőként járult hozzá a magyar művészettörténet status quójának és tradícióinak megreformálásához. Majd az expanzió útján továbblépve, váratlan fordulattal a művészet tárgyteremtő szubsztanciájára kérdezett rá. Tette ezt az elsők egyikeként a neoavangárd hajnalán, egy speciális történelmi szituációban és képzőművészeti klímában, a 60-as évek „szűk levegőjében”.

Erre a sorsdöntő periódusra egy a maga nemében unikális műalkotás terelte a figyelmet, pontosabban annak egy amerikai mega-vándorkiállításon való szereplése. Az enigmatikus alkotás az elmúlt év őszétől a következő év tavaszáig tartó rendezvénysorozatban kitüntetett figyelmet kapott az Egyesült Államokban és kaphat Kanadában.¹ Holott ez az objekt természetéből adódóan soha nem lehetett múzeumi darab. A mű a *Vérző emlékmű*.

„Konkoly *Vérző emlékműve* (1969/2023) olyan reakciót vált ki az emberből, mint egy ökölcsapás. Egyaránt jelképezi a kiállításon látható számos mű erejét és azok kontextusfüggő, performanszalapú nehéz utolérhetőségét. Halottas ágyhoz hasonlít, olyan, mintha vérrel lenne átitatva – hipermangánnal átitatott gézbe van burkolva – a test hiányával. Amikor készült, a mű a második nyilvánosságot demonstrálta, s mindazt a veszteséget (az életben, a függetlenségben), amit a szovjet invázió eredményezett Magyarországon 1956-ban és Csehszlovákiában 1968-ban. A mű ma is ugyanúgy beszédes. Az államszocialista korszakról való kelet-európai kollektív emlékezetet idézi, amely sajátosan, »testetlenül« nyugszik békében” – olvasható az egyik amerikai méltatásban.

A Fluxus mozgalom hajdani bázisán, a minneapolis Walker Art Centerben induló, *Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc, 1960s-1980s* című multidiszciplináris tárlatsorozat a vasfüggöny mögötti második nyilvánosság vizuális művészetét mutatja be – kanonizált és kevésbé ismert művészeket egyaránt, különös tekintettel a kisebbségi alkotókra, csoportokra. Az egykori szocialista régió hat országának (NDK, Csehszlovákia, Magyarország, Lengyelország, Románia, Jugoszlávia) a politikai elnyomás alatt és ellenében született, többek között performatív vagy efemer műalkotásait tematikus válogatásban tárja a nézők elé mintegy száz alkotó részvételével. A kurátor, Pavel Pyš (aki öt év előkészítő munka után a részt vevő országok alapos bejárásával valósította meg a projektet),



↑
A *Vérző emlékmű* installálása a *Multiple Realities: Experimental Art in the Eastern Bloc, 1960s-1980s* című kiállításon, Walker Art Center Minneapolis, 2023
Fotó Pavel Pyš jóvoltából



↑
KONKOLY Gyula: *Vérző emlékmű*, 1969/2023,
Walker Art Center Minneapolis, 2023
Fotó: MPR News, Walker Art Center
A művész jóvoltából



↑
Az I. Iparterv
katalógusának két
nyomólemeze, 1968
Fotó: HJ

több kérdésre kereste a választ. Mi volt a politika, az intézményrendszer és a művészet kapcsolata, hogyan élték meg a hétköznapokat a művészek, amelyeket a hatalom többféleképpen kontrollált, elnyomás alatt tartott? Milyen tanulságok vonhatók le a kapitalizmuson kívül álló mechanizmusokból a művészeti percepció szempontjából, és mi is volt az úgynevezett második nyilvánosság? A szemle megkísérli átfogni a közösségek, önszerveződések, barátságok szövődéseit az adott periódusban. Érdekes az a törekvés, ahogyan a konceptuális vagy formai kalandokat, a kreativitásban megmutatkozó szellemességet, a vibráló, ironikus jellegzetességeket is kihangsúlyozzák. A rendező konklúziója szerint a művészet sohasem független a szociális feltételektől, mégis képes a létezés alternatív, progresszív útjait megtalálni. Átfogalmazva: a magyarországi 60-as évek az egyetemes neoavantgárd „előlege” és egyszersemind aranykora volt a Kárpát-medencében is.

AZ UGARRAGU FELE

A 60-as évek a fiatal, progresszív képzőművész generáció számára a nagy nyugat-európai utazások és azok hozá-

dékaként az egyéni útkeresések évtizede volt. Az évtized elején Konkoly a szürnaturalizmus stílusában festett néhány jelentős művet, majd a főiskola két jutaloméve helyett kiutazott Párizsba, hogy ott vendégmunkás státuszban legalizáltan berendezkedjen. Ileana Sonnabend (Leo Castelli felesége) Szajna-parti galériája mellett lakott, intim viszonyban volt az ott kiállított művekkel, Csernus Tiborékkal jó viszonyt tartott fenn, de kialakuló életét apja kérésére 1965 nyarán megszakította, és hazautazott. Visszatérése után alkotta meg az *Ugarragu* (1965) című, nagy méretű festményét, amely elementárisan fogalmazza át a pop-art élményvilágát, felerősítve a montázskompozíció és az asszociációs jelentésrétegek többszólamúságát. Festői faktumok kavalkádja elegyedik a narratív motívumokkal. A pop-art kelet-közép-európai kontextusban sokkal inkább új művészeti kifejezőmódot, értékrendet képviselt, és nem a fogyasztói (az nem lévén) társadalom kritikáját, tükröképét jelentette.

A sajátos konnotációjú *Ugarragu*, miként a következő évek festményei, a realizmus, a tárgyiasság és a szürreális, képzeletbeli együttes jelenlétéről tanúskodnak. Konkoly szellemi-művészi tápláléka felszabadító külföldi élményei mellett a szürnaturalizmust is magában foglalja. A következő festészeti etap már tökéletesen radikális, az olaj-vászon asszablage formai megoldásokkal és társadalmi-szociális üzenetekkel terhelődött meg. Fokozatosan a 20. századi antiművészet határhelyzeteit kezdi el feszegetni, a gesztust felváltja az akció, a vászon síkjából kilép a tárgyas konkrétumba, az expresszivitás mellé a koncepció társul (*Főiskolai tanulmány - Ketrec, Lágyított tojás, Egy rózsaszál szebben beszél*). A barát, Bak Imre így fogalmaz: „Számomra akkor sem a különböző ötletek radikalitása volt leginkább figyelemre méltó, hanem Konkolynak az elementáris igénye, hogy szabad legyen. Szabad a szellemi-művészeti terepen való mozgásában, az anyagok, az eszközök használatában...”²

VÁLTOZATOK, EGY MŰ EMLÉKE

Az *Emlékmű*, a magyar neoavantgárd képzőművészet első konceptuális, arte povera darabjai között számon tartott alkotás, eredetileg a II. Iparterv kiállítás megnyitóján volt látható 1969. október 24-én, majd a megnyitó utáni napokban. Alig tudta beteljesíteni predesztinált küldetését, mivel a kiállításnak helyet adó, pontosabban azt megtűrő építészeti iroda gondnoka a nem komilfó tárgyat a kazánba hajította. Itt tehetjük fel az iskolás kérdést: mire gondolt a szerző? Konkoly bevallottan kemény, komor, pontos politikai üzenetekre gondolt: az 1956-os forradalomra, a prágai bevonulásra. És még sok minden másra. A gyolcsba tekert halott Krisztusra, a mindenkori erőszak névtelen áldozataira, a szimbolikus áldozathozatalokra, biblikus képekre. Az *Emlékmű* fehér vattába, gézbe bugyolált, hipermangánnal beszórt, testszerű jégtömb, amely fémállványzaton nyugszik, alatta fólia. Miközben a jégtömb olvadni kezd, reakcióba lép a hipermangánnal, s a gézfelületen egyre több vöröslő folt jelenik meg, majd az olvadt vörös folyadék, a vér egyre intenzívebben csöpögni kezd. Az illúzió félreérthetetlennek, döbbenetesnek, megrendítőnek, tragikusnak tűnik. A passzívan álldogáló néző látja, amit lát vagy amit látni vél. Konkoly Gyula szerint a régi korok alkotásait nézzük, a kortársat látjuk.

Érdekes, hogy miként interpretálták a külföldi elemzők a *Vérző emlékművet*. Tény, a mű eredeti címe jelző nélküli, később lett vérző, illetve októberi emlékművé (Poznan, 1994). Az amerikai kommentárokból a *Vérző emlékmű* a politikai üzenet, az ideológiai képzettársítások, a történelmi vonatkozások metaforája, és mindenképpen a koncept-

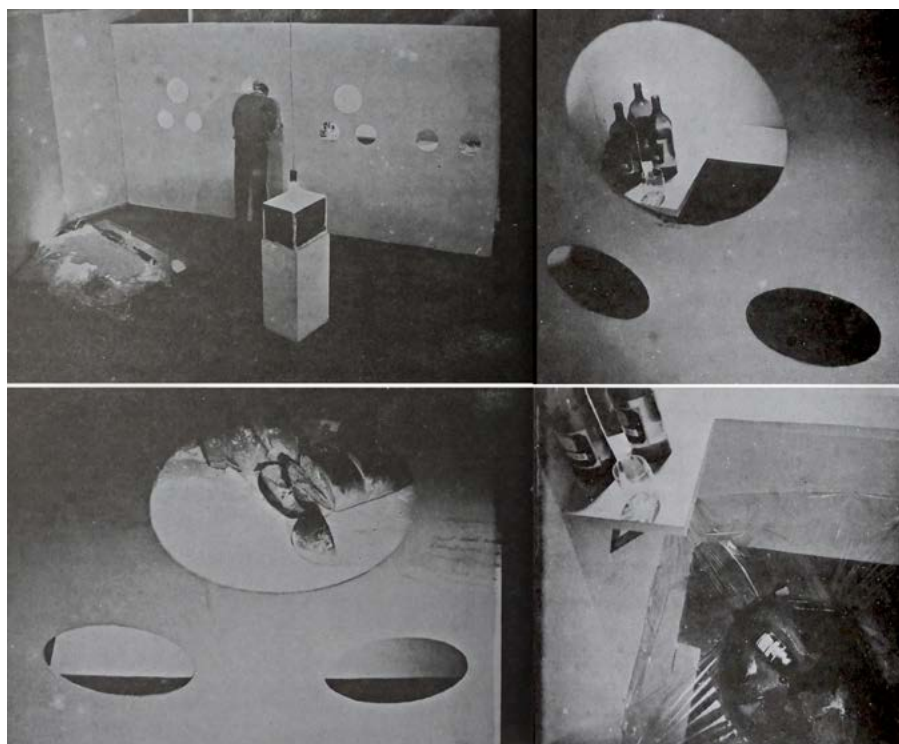


art első kelet-közép-európai példái közé tartozik. Másrészt a maga evidenciális tárgyiasságában többféle, akár bonyolult áthallásokat is felvet. Keserü Katalin hívja fel a figyelmet elemzésében³ arra, hogy a 60-as évek végének Fluxus mozgalmára jellemző beállítottság érvényesül az *Emlékmű*nél. Önreferenciális jel, jellemző rá a Fluxusban deklarált újraalkothatóság, a kortárs művészet nomadizálódása, ugyanakkor a történelmi emlékezet aktualizálásának igénye. Felállításra független a helyszíntől, aurája önmagáért való, de mibenléte a közönség, a befogadók által determinált. Patetika helyett a megsemmisülés a sajátja. Egy efemer anyagtól, a jégtől függ jelenléte. Mindez redukcionizmussal és avantgardista tagadással párosul. Újraalkotás olyannyira, hogy a 84 éves Konkoly a mostani kiállítás fiatal kurátorának, Pavel Pyšnek Budapestről instruálta a teendőket a mű újraalkotásához. Az emlékmű mementó, az időtlenség ígéretét, a művész társadalmi kompetenciáját garantálná. Az *Emlékmű* azonban drámai, de ironikus módon saját mulandósága emlékművévé vált.⁴

A következő évben a művész environmentben fogalmazza meg újra a fentieket. A Fényes Adolf teremben (a Múcsarnokhoz tartozó galériában) a szintén „iparterves” Bak Imrével rendezhettek önköltséges kiállítást.⁵ A *Kaloda* lényegében egy paraván volt, ahol a kör alakú nyílások fej- és karmagasságban ismétlődtek. A teret elválasztó fal mögött berendezett látványelemek, az elsőben asztalon kenyérszeletek, kés, só található. A másodikban borosüvegek, poharak, kifeszített nejlon a melléfolyt bornak. Itt esett le a tantusz a bekukucsáló néző fejében: sehogyan sem tud a pohárba bort tölteni és azt meginni. A következőben kézzel írt szöveg: „A legjobb barátomat kilencéves korában kétszer vitték kivégezni, azóta úgy él, mint mi.” A mondatok Kemény György élettörténetére utalnak. Utolsóként a leskelődő az „individuális emlékmű” gondolatának

poétikus megfogalmazását olvashatta: „Tavasszal sétálj ki az erdőbe, válassz ki egy megfelelő fát. Amikor a nap 45 fok alatt sűti, jelöld meg az árnyékát. Ásd ki az árnyékot úgy, hogy a fa negatívját kapd. Vágd el a túloldali gyökereket, a fa beleesik a gödröbe. Temesd be a gödröt. Jegyezd meg a helyét. Pár hónap múlva keresd újra. Ha semmi nyomot nem találsz, úgy sikerült emlékművet állítanod.” A *Kaloda* értelmezése megint csak a neoavantgárd korszellem startvonalától kibontakozó expanzióból vezethető le: a minden-

↑
KONKOLY Gyula a *Főiskolai tanulmány (Ketrac)* című munkája előtt az *I. Iparterv* kiállításon, 1968
Fotó: Baranyai András
A művész jóvoltából





↑
KONKOLY Gyula:
Ugarragu, 1965, olaj,
 vászon, 120×150 cm
 Tragor Ignác
 Múzeum, Vác
 Fotó: Kis Dávid
 A művész jóvoltából

←
KONKOLY Gyula:
Kaloda,
 Fényes Adolf
 terem, 1970
 A művész jóvoltából

napi valóság közvetlen involválása a művészet terebélyébe. Experimentális mű, mely a művészi egyéniség megnyilvánulásának érvényesítési kísérlete a társadalmi státusz kihívásaival szemben. Különleges a művész azon attitűdje, ahogyan a közönséget tulajdonképpen egy védtelen szituációba helyezi az amúgy szintén „kiszolgáltatott” mű által.

Az, hogy az Iparterv nem múlt el nyomtalanul, az Iparterv társaság kiadványainak köszönhető, melyeknek Konkoly volt az illegális szerkesztő-kiadója. A *Dokumentum 69-70* című, fekete-fehér kiadvány az összes, az Ipartervben részt vevő művész munkáit dokumentálja. (A kiadvány fakszimiléje 1998-ban a Konkoly Gyula és Szentjóby Tamás által szerkesztett, *A magyar neoavantgárd első generációja 1965-72* című könyvben is megjelent.)⁶

IDÓUTAZÁS

„A nyomok eltüntetésé végett a kinyomtatott példányokkal együtt a nyomólemezeket is elvittem a nyomdából, a kész példányokat Hencze Tominál helyeztem el, és a tervemnek

megfelelően még aznap Bécsbe utaztam. Jótékony munkásságom miatt távollétemben három és fél év letöltendő börtönbüntetésre ítélték. 1985. április 4-én kegyelemben részesültem. Így lettem két évtizedre disszidens és ez úton tisztességes adófizető francia állampolgár. A 60-as években készült munkáim tiltott művészként nem lettek kiállítva, majd két évtizedes távollétemben ezek senkit sem érdekeltek. Hivatalos budapesti kiállítótérben nem állíthattam ki. Tény, hogy én a 60-as években készült műveim miatt vagyok a magyar képzőművészet történetének része úgy, hogy az akkor készült műveim nagyobb része sohasem volt kiállítva. Elég csinos!” – emlékszik vissza a művész a *Dokumentum 69-70* következményeire. „Az élet értelmetlen és okatlan, az öröm az egyetlen, ami indokolja a létezését. A művészet az élet áldása, én, amíg élek, valami vizuálisat fogok csinálni a saját magam által magam elé emelt esztétikai minőségnek megfelelően.”

¹ *Multiple realities: Experimental art in the Eastern Bloc 1960s-1980s* (A realitások közös többszöröse: Experimentális művészet a keleti blokkban az 1960-as és az 1980-as években). Walker Art Center, 2023. XI. 11. – 2024. III. 10.; Phoenix Art Museum, 2024. IV. 17. – IX. 15.; Vancouver Art Gallery, 2024. XII. 14. – 2025. IV. 21.

² Bak Imre: *Szkepszis vagy bölcsesség? Konkoly*. Kiscelli Múzeum, 1995. I. 3. – II. 26., katalógus.

³ Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, 1998.

⁴ 1956-ban kamaszokként Birkás Ákossal aktívan részt vettek a Sztálin-szobor ledöntésében.

⁵ 1970. II. 20. – III. 15.

⁶ A Szombathelyi Képtár kiadása.

Muladi Brigitta

A vonót lazán kell tartani...

SZIRTES János:
Aranykőpés /
+36 Celsius-fok
14., 2024, akril,
festék aranyporral,
vászon, 100x120 cm
A művész jóvoltából
→

Kiállítási enteriőr
az Aranykőpés-
sorozattal, Várfo-
k Galéria, 2025
↓

Szirtes János 70, +36°C

Várfo-
k Galéria,
2024. XII. 6. – 2025. I. 25.

„Szirtes János gazdag, komplex életműve több szempontból is a 80-as, 90-es években lezajlott, nagy művészetszemléleti változás egyik legjelentősebb, legszuggesztívebb magyarországi megnyilvánulásaként értelmezhető. [...] Életművének poétikai hitelessége, az általa tematizált antropológiai orientáció komplexitása rendkívül szuggesztív. Ugyanakkor a műveit telítő, archaikus bizonyosságot sugalló erő permanensen konfrontálódik a sebezhetőség, a sérülékenység, a félelem érzésével, az alapvető egzisztenciális kiszolgáltatottság élményével. Ez a komplexitás, a dinamikus képi narratívában megjelenő mikrokonstellációk sokszínűsége, a mozgalmas és nemegyszer fájdalmas konfliktusok eseményszerűsége teszi Szirtes János művészetét a kortárs magyar művészet egyik paradigmaticus jelenségévé” – olvashatjuk az „új szenzibilitás” fogalom megalkotója és az ehhez kapcsolódó magyar alkotók kiállításainak kurátora, Hegyi Lóránd szavait a Várfo-
k Galéria születésnap kiállításának bevezetőjében. Az interjú a helyszínen készült a művésszel.





MB: Mit mondanál el a pályakezdeésedről?

Szirtes János: A pályám a 80-as években kezdődött, amikor az underground művészet már új helyzetben volt. Generációnk akadémiai képzésben is részt vett; két helyre is jártam, Budapestre, és Pozsonyba ösztöndíjasként. A felsőoktatásban fontos volt például az anatómia és a geometria, de arra, hogy a művészetről, életről beszélgethessünk, már nem éreztem kielégítőnek az akadémiai környezetet. A képzőművészet nem zárt fogalom, kapcsolatban van a társadalommal és a társművészetekkel. Társaimmal kerestük azokat a helyzeteket, ahol nyíltan lehet beszélgetni az életről, művészetről. Erdély Miklós és az Indigó csoport, Maurer Dóra foglalkozásai ilyenek voltak. A szabadgondolkodás nem azt jelentette, hogy ellenzékiek voltunk, s utcára vonultunk robbantgatni, hanem a viselkedésünk szerint úgy lehetett minket definiálni, megfigyelni, mint ellenzéki. Oda pozicionált minket a tevékenységünk. Én grafikát tanultam, és nem voltam polihisztor, de a műfaji határokat nem tudtam értelmezni. Miért ne fessek és rajzoljak egyszerre, vagy dolgozzak együtt társművészekkel, zenészekkel, a kortársaimmal? Olyan dolgot akartam csinálni, ami élő, cselekvő. Annak ellenére, hogy ötös voltam az akadémián, mindent meg tudtam csinálni, de nem tudtam bele levegőt, erőt, energiát, érzékiséget belevinni. Ezért olyan élő produkciókat találtam ki, amit performansznak neveznek; kollégákkal, zenészekkel, később táncosokkal dolgoztam együtt.

MB: Jó ideje megengedett a műfajok átjárása az akadémiai, egyetemi képzésben is, és van intermediális szakképzés is, ami erre van kihegyezve. Amikor, meghaladva a korszak szokásait, már az alapképzés közben megfigyelted magadon, hogy így működsz, akkor könnyebb vagy nehezebb lett az életed művészként? Mit tapasztaltál magad körül abban a világban, amit az átlagember meglehetősen inger-szegénynek érzékelt?

SzJ: Én már egy olyan korba érkeztem bele (a 80-as, 90-es évekbe), amikor egyesek maguktól mehetek el innen a művészetük, gondolkodásuk miatt, de nem lettek ettől üldözöttek, nem verték meg őket a rendőrök, és nem dobták ki őket az országból, mint pár évvel azelőtt. Jóval szabadabban élünk, de azért nem volt az olyan happy! Csak minisztériumi engedéllyel utazhattunk a kiállításainkra, és megfigyeltek a besúgók. Különbé csoportos kiállításra vettem részt, melyek közül párat betiltottak, ezért a Képzőművészeti Főiskola rektora írásos figyelmeztetésben részesített. Úgy is fogalmazhatnék nagyképpen, hogy (persze „csak” szubkulturálisan, de) egy kis sztár voltam a magam köreiben. Szerettek. Kiállítások özönein vettem részt. A kollégáim azt mondták, hogy olyan vagyok, mint a művészet nagykövete, jártuk a világot a kiállításokkal.

MB: Például hol jártatok?

SzJ: Nem könnyű felsorolni. A 80-as évek közepétől és a 90-es években performanszainkkal Észak- és Dél-Amerikában, Európa majd minden országában, Ázsiának a

nagy részén... rengeteg helyen. Boldog életet élhettünk, ami most kap jelentőséget, hiszen akkor annyira nem érdekelt bennünket ez. Ma elképzelhetetlen az a furcsa helyzet – főleg Budapesten és környékén, amibe Szentendre is beletartozott –, hogy az itthoni lét majdnem New York-i szintű helyzetben volt kulturálisan. Underground zenekarok, filmek, performansz... zajlott itt az élet, jött a közönség, és vásároltak is tőlünk. Anyagilag sem volt probléma. Boldogan éltünk, és szabadon alkothattunk. Elkezdtünk hivatalos helyzetbe kerülni, és így az országot is tudtuk képviselni a világban. Szerintem ez jót tett az országnak is, de nekünk nagyon.

MB: Most mit tapasztalsz? Szűkül vagy bővül a kör, amiben működni tudsz?

SzJ: Elment az élet nagyja, így természetesen minden szűkülni látszik, de nem tudom azt mondani, hogy ezt kifejezetten érzékelem. Más a világ, és a más a helyzetünk a világban. Túláságosan függünk a helyi kultúrától, de ezen belül megtarthatom a szabad gondolkodás jogát, és csinálhatom a dolgomat. Nehezebb az élet anyagilag, de már negyven éve művészetoktatással is foglalkozom, ilyen értelemben teljesen mindegy. Még inkább őszintén és szabadon kell gondolkodnom, létezniem..

MB: Ha már szóba kerül, milyenek a hallgatód, hogyan formálódik a kapcsolódásuk a művészethez, hozzád? Tapasztalod-e a gondolkodásuk megváltozását?

SzJ: Nem tudok magamtól eltávolodni, ahogy idősödöm, a generációkhoz is másképp állok. A hallgatóim korábban a barátaim voltak, együtt alkottunk. Szándékosan nem említek neveket. Most, ha tetszik nekem, ha nem, mesterszinten fogadnak el a hallgatók, szeretnek, és ez inspirál, és addig folytatom, amíg ez így marad, és tudok nekik nyújtani valamit. Boldogan látom, hogy ott vannak az óráimon, és együtt dolgozunk, gondolkodunk. Ez az együtt gondolkodás nekem nagyon fontos. Vitatkoznék a mondással, hogy „Aki tudja, csinálja, aki nem, az tanítja.” Ezt másképpen látom. Ami engem érdekel, azt értékelik a hallgatók. Megmutatom, hogyan dolgozom, és úgy adom ki a témát, feladatot, hogy ehhez tudjanak kapcsolódni adott esetben.

MB: Nem kétséges, hogy azok a művészek, akik számára a „művészet” a mindennapi kommunikáció formája, és akik szabadon gondolkodnak, hagynak másokat is gondolkodni, azok természetesen maguk körül tudhatják a fiatalokat. Ilyen csoportban te is működtél korábban.

SzJ: Igen. Ilyen volt az Indigó csoport Erdély Miklóssal vagy Maurer Dóra kísérleti körei, amit korábban már említettem.

MB: Formai elemzésekbe nem akartam belemenni, de mégis érdekel, hogyan tudod mindig megújítani azt a felismerhető, dinamikus figurákkal és csorgatásos technikákkal kevert, egyedi kommunikációs nyelvet, amiben egykor magadra ismertél? Ez az egymásra rétegzett motívum- és vonalhálórendszer nem kezdett el szürkülni, kiüresedni, klasszicizálódni, hanem ugyanúgy magán viseli a drámai emberi viszonyok és a szabad élet között feszülő dinamikát, és feltehetően kapcsolódik egy számhoz a falon: +36°C. Számomra felidézi a Szentendrán keletkezett, nagy méretű, rituális, archaizáló munkáidat is, melyeknek ott és akkor más jelentése volt. Mintha a Várfok termeiben egy szakadatlan belső monológ látványos mantráit és változó jegyeit látnánk. Ezt azért taglalom hosszan, mert a falon szerepel egy másik, a korodat jelző szám, a 70, de a műveidet nézve ez semmit nem jelent. Az új kiállításod fiatal energiákkal átítatott, energikus képek sora. Hogyan tudod átmenteni a saját a mintáidat, módszereidet a mába? Mind a közelmúltban készült performanszaid, mind az itt látott



képek ugyanazt a frissességet hozzák, mint a pályád elején, az underground korszakodban.

SzJ: Engem megfiatalít sok minden. Egyrészt a környezet, amiben dolgozom. Imádok festeni. Amit látsz, az egy rajzos, festett képalkotói folyamat. Van benne kontinuitás. Mindig sorozatban gondolkodom, de mivel nem csupán csak festő vagyok, ezért vannak szünetek, és nehéz megtalálni, amiről beszéltél, de megtalálom. Bármennyire romantikus, de az érzéki, tudatalatti helyzetemet próbálom előhozni, hogy ne agyongondoljam a dolgokat, hanem legyen egy témám, és azt engedjem szabadon. Ez olyan, mint amikor az édesanyám, aki hegedűtanár volt, azt mondta, hogy a vonót nem lehet marokra fogni, lazán kell tartani, hogy a hangokat kiengedje magából. A legnagyobb élményem tavaly nyáron az őrült hőségben megfolyt festékek

↑
SZIRTES János:
Tolcsvay eset II.,
2023, filmstill,
operatőr: Molnár
Ágnes Éva,
résztevők:
feLugossy László,
W Horváth Tibor

SZIRTES János: *Nem vagyok egyedül 19.*, 2023, tempera, lakkfílc, papír, 54×72 cm
A művész jóvoltából →



látványa. Az nekem csoda volt. Engedtem az alkotófolyamatot magától megtörténni. Valamelyik kollegám szerint is ugyanazt csinálom, mint negyven éve. Szeretek bizonyos belém ivódott metódusokat, de nem vagyok hajlandó attól a körülménytől sem eltávolodni, amiben vagyok. Ezért változóak a sorozatok.

MB: A performanszok esetében is az a fontos, hogy ott valami drámai történik. Munkáidat gyakran rituálékhoz hasonlítják. Dobálózunk szavakkal, melyek nem biztos, hogy mások fejében is ugyanazt a lámpát kapcsolják fel. Persze a rituálék szerepe át is alakult az életünkben, elfeledtük a szót is, de össztársadalmi hagyományaink, egyedi szokásaink azért vannak. Részemről szeretem a stressztől elszabadító, katartikus, pótrituális eseményeket, mint a koncert, a színház, a film, a performansz. Volt egy emlékezetes élményem egy számomra emblematikus performanszod kapcsán. A helyszínre már nem emlékszem, csak arra, hogy eltörtél egy borospoharat, és a hegyes csonkot a kezeden tartva, az arcodat egy harkály fejmozgását lekövetve megsebezted, majd megráztad a fejed. A szanaszét hulló vércseppek láttán velem is megtörtént a dolog. Az érzetet fel tudom ma is idézni. A kiállítóterben a lehetetlen egy formája történt meg, melynek szélesebb, számomra akár a történelmi traumák territóriumai felé mutató mélységeit és utóhatásait sokáig elemeztem magamban. Mi az, ami téged mozgat és épít egy ilyen, a néző számára megrázó dolog kivitelezésében?

SzJ: Nekem a performansz ugyanolyan fontos, mint a festés vagy az alkotás bármely más formája. Rengeteg helyen jártam a világban fesztiválokon. A performansz a legveszélyesebb műfaj, töménytelen sok blöff van benne. A blöfftól rettegek. Ne érezze senki, hogy úgy csinálom, mintha... Nem színész vagyok, tisztelem a színészetet, de meg tudom csinálni a magam dolgát. Arra törekszem, hogy

olyan maradandó élményt okozzak, ami lenyomatot képez a nézőkben. Fontos itt megemlítenem, hogy nem törekszem véres akciókra, nem sebzem meg önmagam – másokat pedig szigorúan tilos! – öncélúan, a hatás kedvéért. Olyan akciókkal, gesztusokkal dolgozom a performanszaimban, melyek rám mély hatást gyakorolnak. Akkor egy talpas pohár vörösbort ittam meg, majd ezt a poharat a fehér abroszhoz vágtam. Majd egy kis sminktükörbe nézve (ami a hátsó fekete függönyre vibráló tükröződést vetett) pici vágásokat ejtettem az arcomon. Ezek a vágások nem voltak többek, mint a borotválkozásnál ejtett sebek. Nem az önsebzés volt itt az elsődleges, hanem a kis, érzékeny gesztusaim nyomhagyása. Amúgy érdekes, hogy te mit éreztél, mi maradt meg benned. Örülök, ha ilyen visszajelzéseket kapok.

MB: Az a véleményem, hogy a jó mű sokkal szélesebb territóriumban mozog, mint amit a művész koncepciója lefed. Utalnék ezzel Hegyi Lóránd fenti, kiragadott gondolatára is. A performanszokkal kapcsolatban mit gondolsz? Működik-e még ma a személyes jelenlét, vagy ez is egyre inkább az internetre áttolódó műfaj? Mennyire érzed otthon magad a virtualitásban?

SzJ: A 80-as évek performanszai, amiket csináltam, és amiket azelőtt a nagyoktól láttam, fontosak voltak. Persze nem én voltam ennek a megalapítója Magyarországon. Hajjas Tibornál az volt, amit mondtál. Éreztem, hogy Jézusom, ez itt, velem, velünk történik. Ezt megteremteni, átadni még nagyobb csoda. De változik a világ. Ugyan csinállok élő performanszokat társaimmal, Szemző Tiborral, ef Zámboval, feLugossyval, de ma már elsősorban videón. Értem, hogy nincs szaga, nincs olyan atmoszférája, de így is át tudom adni az élményt, így is megtalálom a közönséget, ha nem is személyesen, de megtalálom.

Ébli Gábor

A gyűjtő mint társkurátor

Közös(en rendezett) kiállítás
négy privát kollekciónál

Tér-kép Galéria,
2024. XI. 14. – XII. 14.

A rendszerváltás óta kibontakozó kortárs műgyűjtést több seregszemle is vizsgálta. 2009-ben és 2010-ben Petrányi Zsolt rendezett a Műcsarnokban *Meccénásnapok I-II.* címen kiállítást, amely a felkért kollekciónkat egy-egy teremben mutatta be. A középpontban a gyűjtés eltérő felfogása állt. Volt olyan terem, amelyet egyetlen nagy léptékű, múzeumi rangú installáció töltött meg az adott kollekciónból, míg máshol egy másik gyűjtemény minél több művésztől egy-egy művet prezentált. 2014-ben az Új Budapest Galéria a Bálnában 38 magán-gyűjteményből válogatott kizárólag 2010–2014 között keletkezett műveket; online katalógus is készült. Az Andrási Gábor és kollégái, összesen négy kurátor által végzett ku-

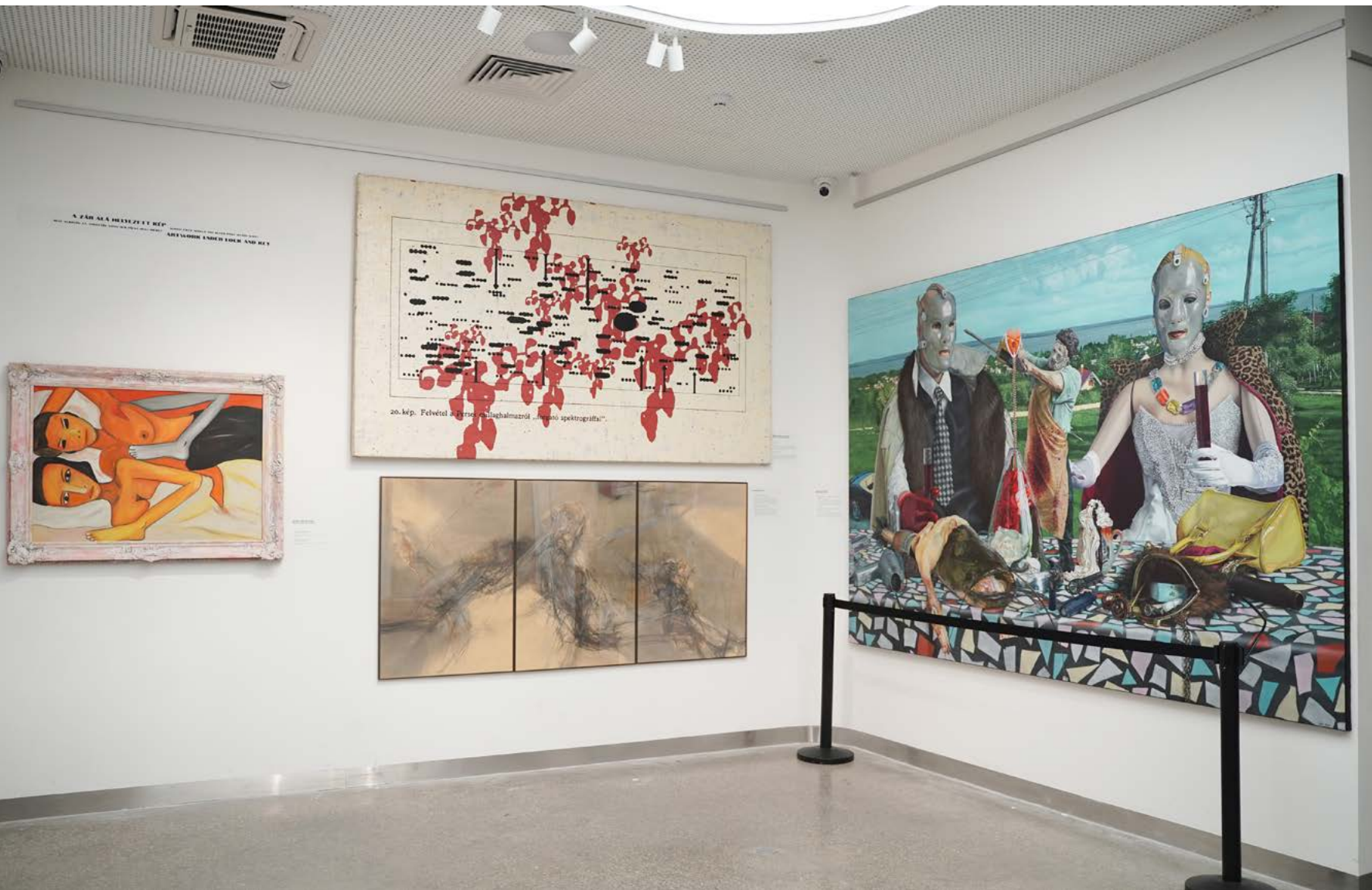
tatómunka mindenki számára meglepő eredménye az volt, hogy a 2008 után éveken át tartó gazdasági válság, majd a 2010-től datálható közéleti fordulat ellenére is – vagy részben éppen azért – nagyszámú és izgalmas új mű került azonnal magántulajdonba. Láthatóvá vált a gyűjtők által nyújtott anyagi és morális támogatás szerepe; a műtárgy-piac alternatív kultúrpolitikát kínált.

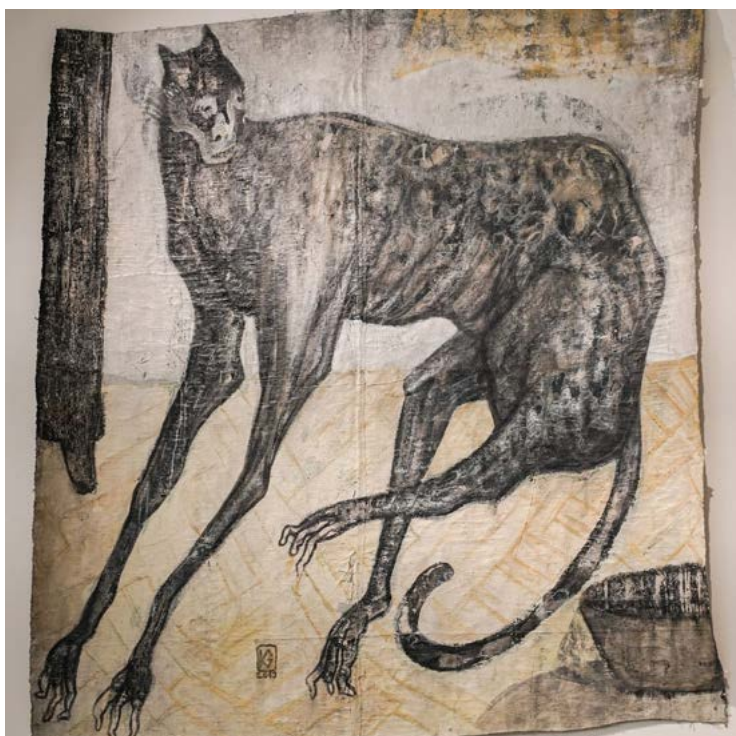
Egy harmadik mérföldkő a szentendrei Művészet-Malom 2019. évi, *Publikus magánügyek* című, szintén letölthető katalógussal kísért tárlata, amely harminc tulajdonostól kölcsönzött munkákkal mutatta be a 90-es évek művészetét négy tematikus blokkban. Ahogy a két kurátor, Muladi Brigitta és Schneller János pásztázta a

Boris DUHM:
A konzílium, 2007,
performanszfotó,
analóg c-print, 1/3,
80×100 cm
Kozák-Stomp-
gyűjtemény
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

→

Kiállítási enteriőr,
Tér-Kép Galéria,
2024
Fotó: Kámán Albert
↓





↑
 KIRÁLY Gábor: *Otthon*, 2019,
 akril, vízfesték, kréta, vászon, 135×127 cm
 nemethcollection
 Fotó: Kámán Albert
 HUNGART © 2025

magánygyűjtői közeget, kiderült, hogy a negyedszázaddal korábbi művek nagy hányada van már magánkézen, és az éppen történelemmé váló korszak rekonstrukciója lehetetlen lenne csupán múzeumi vagy műtermi kölcsönzések révén. Vagy fordítva fogalmazva, a 90-es éveket átfogóan be lehetett mutatni kizárólag magánygyűjtőktől kért munkákkal, a gyűjtői szféra a kanonizálás meghatározó ágense lett idehaza is.

Számos további projekt – például a Godot Galéria, a Kassák Múzeum vagy éppen a Vízivárosi Galéria több tucat magánygyűjteményt bemutató sorozata – mellett most új kutatás indult. A K. Horváth Zsolt témavezetésével zajló, EKÖP támogatású kutatásban Nagy Nikolett Colette kurátor a gyűjtők motivációit, a birtoklás szerepét, a tulajdonosoknak a művekhez való viszonyát vizsgálja, s ebből rendezett kiállítást Medvigy Édua kurátorasszisztens és Szabadszállási Zina látványtervező bevonásával. Négy gyűjtemény kapott meghívást a kiállításra, és kérdéseket a válogatáshoz. A hat kérdés – például: Mi volt a gyűjtemény első darabja? vagy Mely műtől nem válna meg semmiképpen? – alapján a gyűjtők delegáltak műveket a kiállításba egyfajta partícipatív rendezés keretében. Rövid válaszokat is küldtek a kérdésekre, ezek két nyelven olvashatók voltak a kiállítótérben. Ez találó módszertani újítás a kurátortól. Bármely gyűjtői kiállításon egyformán relevánsak a művek és a tulajdonosaik viszonya hozzájuk. Egy ilyen kiállítás a művészekről és a gyűjtőkről egyaránt szól. A kérdésekre számos őszinte reakció érkezett, például annak kapcsán, hogy a gyűjtő mely alkotást nem vásárolná már meg mai

UJHÁZI Péter:
Hányattatunk -
Rajzoló nyuszi,
2003, asszamlázs
fadobozban,
talált üvegmalac,
üveg, tükör, vas,
papír, homok, kő,
műanyag, szeg, fa,
ceruza, akril,
45x30x15 cm
nemethcollection
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025
→



fejjel. Az ilyen nyílt szakmai közbeszéd ezekről a kérdésekről sokat oldhat az előítéleteken, hiszen egy műtől megválni nem bűn, hanem a vizuális önfejlődés velejárója. Indokolatlan tabu, hogy egy tulajdonos nem válhat meg korábban fontosnak tartott művektől. A gyűjtők válaszaiban több helyen szerepel, hogy adott alkotásokat milyen más kollektiókból szerezték meg - akkor miért ne lenne természetes, hogy tőlük is továbbkerülhetnek művek, és az új tulajdonosok már őket fogják neves provenienciaként emlegetni.

A gyűjtői válaszokból kitűnik, hogy a négyből három kollektió nagyjából egyszerre, a 90-es évek közepén indult, míg a negyedik a 2000-es években. Ez arra is utal, hogy a 2008 után a gyűjtői közegekben bekövetkezett átrendeződések közepette is megmaradt a rendszerváltás utáni első két évtizedben indult gyűjtés folytonossága. Míg a várható további kiállításokon bemutatottak lesznek újszerű kollektiók is, itt négy tapasztalt gyűjtő szerepel, akiknek a felfogása már hosszabb ideje letisztult. Mind a négy gyűjtemény kiterjedt, méretük a néhány száz alkotástól a közel ezer tételig terjed.



feLUGOSSY László: *Ébredők*, 1998,
olaj, vászon, 70×100 cm
Kozák-Stomp-gyűjtemény
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

←

Három esetben egyértelmű a mélységi gyűjtés programja, melynek során a tulajdonos tíz-tizenöt alkotótól szisztematikusan törekszik minden korszakból, tematikából vagy műfajból releváns munkákat megszerezni, s így művészenként húsz-harminc, akár ötven művel rendelkezik. Ezeket kiállításokra kölcsönzi, és az alkotó minél szélesebb elfogadását segíti elő másféle művészetmenedzseri szerepekkel is. A felkért gyűjtők közül hárman, bár más-más eszközökkel és eltérő módokon, a képzőművészeti közeg aktív szereplői, a kollektívjukban képviselt alkotók ismertségének tudatos előmozdítói. Ez az aktív értelmiségi, menedzseri, a művészeti intézményrendszer működését tudatosan használó hozzáállás a kiállítás egyik fő mondanója a kiállított alkotásokon túl.

Más metszetben nézve, a négy gyűjtőből három történetének korábbi szakaszában markáns (volt) egy-egy galéria szerepe, míg a negyedik kollektív jelentős részben műtermi vásárlásokra, galériák által nem teljes körűen képviselt alkotók felkarolására épül. Míg az elkötelezett menedzseri, kanonizáló szerep a közelmúltban a gyűjtésbe fogott szereplők között nem olyan mértékben elterjedt, mint az itt kiállító tulajdonosok között, addig a galériák szerepe a gyűjtők tájolásában máig jelentős maradt, sok esetben nőtt is.

A gyűjtői válaszok közül nem is egy többes szám első személyben, a házastársat, sőt a család fiatalabb generációját is bevonva szól, miközben a kiállítás döntően férfias terepet tükröz. Ez zömmel igaz is a hazai helyzetre. A társadalmi szerepek, az anyagi viszonyok ezt kínálják. S a magyarországi adottságokon túl a gyűjtés egyik motivációjaként ismert vadászat, a szerzés ösztöne is ezt támasztja alá. A kiállításon szereplő válaszok eközben felvillantják, hogy a hazai mezőnyben is egyre több az olyan kollektív, amelyben befolyásosak a női vagy közös családi választások. Míg a kiállításon nemcsak a gyűjtők, de a művészek is többségben férfiak Bukta Imrétől Mulasics Lászlóig, a női pozíció az alkotói oldalon bukkan fel. A hatodik kérdésre – Milyen műre vágyik még? – ketten is azt válaszolták, hogy mindenekelőtt Reigl Judittól (aki egyébként a bevett nemi besorolások ellenében élt) szeretnének még alkotást. A négy kollektív közül az egyikben kifejezetten sok női művésztől található munka, míg két másikban egy-egy női alkotó oszlopos tagnak számít, akit az adott gyűjtemény mélységben, önálló kamarakiállításon is be tudna mutatni. A négy gyűjtő közül egyébként egyik számára sem szempont a szerzeményezés során az adott művész neve, a kollektívjukon belül nem foglalkoznak a női-férfi aránnyal, női és férfi művészek egyaránt az alkotói üzenetük alapján kerülnek be a kollektívokba.

A tárlat hűen tükrözte a hazai műgyűjtés műfaji arányait; a tulajdonosok többségében a kortárs festészetből delegáltak munkákat Kárpáti Tamástól Nyári Istvánig. De ahogy a gyűjtés az ezredforduló óta jelentősen bővült új irányokba – a fotóalapú művészet, az objektumok vagy a „works on paper” kategóriája felé –, úgy ezen a kiállításon is szerepelt talált tárgyakkal épített doboz (Ujházi Péter), a humorral bátran operáló fotó vagy éppen tudatosan rideg anyagokból készített, érzelemdús plasztika (Drabik István, Gaál József), illetve papíralapú triptichon is (Kovács Péter).



↑
Ef ZÁMBÓ István: *Rembrandt után szabadon (Tulp Dr. üres befőtten)*, 2001, olaj, farost, 50×70 cm
Horn Collection
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

DRÉGELY László: *Figyelő szemek*, 1966, olaj, farost, 125×250 cm
Horn Collection
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

↓





Françoise GILOT: *Egy bolygó születése*, 2006, olaj, vászon, 61×76 cm
Gerendai Károly Gyűjtemény
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

←

NEMES Márton: *Cím nélkül*, 2021, PVD-bevonatú rozsdamentes acél, akril, vászon, fa, 60×50 cm
Gerendai Károly Gyűjtemény
Fotó: Kámán Albert
HUNGART © 2025

↓

Generációsan a tárlat a 20. század ma már történeti, modernnek tekinthető tendenciáitól (Balázs János, Drégely László) a mai munkákig terjedt. Többségében – a válogatás logikájából adódóan – a középgenerációtól felfelé elhelyezhető művészek munkái szerepeltek (ef Zámbo István, feLugossy László, drMáriás). Milyen sokat számít ezeknek a választásoknak az értelmezésénél is a gyűjtői vallomás! Ha elolvassuk a művek mellé kitett visszaemlékezéseket, akkor kitűnik, hogy a ma befutottnak számító alkotók műveit számos esetben húszegynéhány évvel ezelőtt a gyűjtők egy akkor fiatal művészt felkaroló, szellemileg bátor és anyagilag rizikót vállaló döntésként vették meg (Kósa János, Király Gábor).

A négy tulajdonos többségében hazai alkotók műveit gyűjti, egyikőjük fókuszál a párizsi magyar emigráns művészekre is. Ezzel együtt a kiállítás felvonultatott egy-egy művet francia (Françoise Gilot) és német (Boris Duhm) művésztől, illetve egykor (Fiedler Ferenc) vagy most (Nemes Márton) külföldön élő magyar alkotótól. A négy gyűjtő egyikének kifejezett, elsődleges célja a magyar művészek széles körű, globális megismertetése a legújabb online kommunikációs platformok révén, ami a hazai és a nemzetközi művészeti színtér integrálódásának újabb útja.

A krisztinavárosi önkormányzat fenntartásában működő, viszonylag kis kiállítótér hamar megtelt ennyi ambícióval és ennyi művel, főleg mivel számos nagy méretű táblaképet szavaztak be a gyűjtők. A kényszerűség szülte szoros rendezést a tárlat előnyére lehetett fordítani, hiszen a kiállítás élethűen megidézte, hogy gyakran a tulajdonosok otthonában is sűrűn egymás mellett függenek a művek.

Az egy-egy kérdésre delegált művek egy falon vagy legalábbis egymáshoz közel kaptak helyet. Mivel így egész más alkotói szándékból született alkotások is egymás mellé kerültek, egyfajta mai Wunderkammerhez hasonló kiállítás jött létre, amelyet az asszociációk, a személyes benyomások és a gyűjtői szövegek tartottak egyben. A művek erején túl ennek a kiállításnak a kulcsa a közös válogatás, a kérdések alapján beküldött művek és ezek indokolása, vagyis a megtekinthető képek és az elolvasható kommentárok együttese volt. Ez folytathatóvá teszi a projektet a kiállítás bezárása után is. A szövegek és a reprók mellett a gyűjtőkkel készíthető rövid interjúk révén



ez a kiállítás jól rekonstruálható az online felületeken is, és sorozattá fejleszthető akár ezen a helyszínen, akár másutt.

Ugyanebből a négy gyűjteményből más művek kiemelésével gyökeresen más kiállítási üzenet is képezhető egy következő alkalommal, ami kirajzolhatja, hogy „a gyűjtő” homogénnek vélt képe helyett egy gyűjtőnek és kollekciójának milyen sokféle arca, olvasata van; vagy más felfogású gyűjtemények bevonásával a kortárs művészet más szegmenseit mobilizáló kiállítás is létrehozható.

Taylor Patrick

100 százalékos jelenlét

Interjú Hamvai Kingával

Az utóbbi években a magyarországi gyűjtemények közül kevésre irányult akkora figyelem, mint az MNB kollekcijára. A műcsoportok madártávlatból történő „szerkesztése” mellett figyelemre méltó a reprezentációra vonatkozó intézményi stratégia, ami egyre inkább a hazai geometrikus és gesztusalapú absztrakció, a posztdigitális festészet kommunikációjára összpontosít. Hamvai Kinga az MNB Arts & Culture, azaz a Magyar Nemzeti Bank művészeti divíziójának vezetője egy összetett megközelítésen dolgozik, melynek célja – a három évvel ezelőtt az *Új Művészet*ben közölt interjú címére is támaszkodva – továbbra is a „magyar művészet láthatóvá tétele”, a nemzetközi jelenlét megerősítése. A kortárs gyűjtemény 2024-es évéről és közeljövőjéről beszélgettünk.

TP: 2024-ben egy sor kiállítással és projekttel jelentkeztetek. Hogyan illeszkednek az elmúlt időszak fejleményei az összképbe?

Hamvai Kinga: 2024-ben ünnepelte alapításának 100. évfordulóját az MNB, ami egyben lehetőséget adott arra is, hogy a kortárs gyűjtemény új irányait és nemzetközi jelenlétét hangsúlyozzuk. A 100 mint motívum egyébként több helyen is visszaköszön, hiszen egy szintén százéves intézményben, a berlini Collegium Hungaricumban kezdtük

az évet, ahol Petró Zsuzskával közösen csináltuk meg a *Code + Canvas* című, posztdigitális alkotókra fókuszáló kiállításunkat. Szép keretet adott végül az évnek, hogy a szintén százéves bécsi Collegium Hungaricumban zárhattuk az *Immerzió* című kiállításunkkal. Ha már a százast kiemeltük, megemlítenék egy másik évfordulót is, ugyanis a török-magyar diplomáciai kapcsolatok felvételének centenáriuma is tavaly ünnepelte a Magyar-Török Kulturális Évad, amelynek keretében Isztambulban

Képgyakorlatok.
Kortárs művészet a
Magyar Nemzeti Bank
gyűjteményéből, 2024,
Q Contemporary,
Budapest
Fotó: MNB Arts
and Culture
↓



és Ankarában is rendeztünk egy-egy tárlatot. Az isztambuli Pera Múzeumban az algoritmikus művészet képviselőinek munkáiból szerveztem egy kiállítást, melyen Maurer Dóra, Rákóczy Gizella és Vera Molnár munkássága került a fókuszba, aki egyébként szintén százéves lett volna tavaly, Ankarában pedig a gyűjtemény fiatal művészeit mutattuk be Rieder Gábor válogatásában *Ösztönvilág és szoftvergrammatika* címmel.

Ugyanakkor az ezt megelőző években is számos folyamatot kellett összehangolnunk. Kapcsolatot építettünk különböző intézményekkel és személyekkel, ami lehet, hogy kevésbé látványos, de mostanra érett be a gyümölcse. A világ több pontján is kiállítottunk, és minden kiállításához készült legalább egy kísérőfüzet, de volt, ahol nagyobb méretű, „könyvszerű” katalógust mellett döntöttünk. Tavaly adtuk ki például a *ZOOM. 100 mű a gyűjteményből* című albumunkat Rieder Gábor szerkesztésében. 2024-ben pedig a *JUMP. Az MNB Arts and Culture mérföldkövei* című albumot valósítottuk meg Szabó Annamária szerkesztésében, amelyben jellemzően nem műtárgy-reprodukciók, hanem enteriőr-fotók szerepelnek, és elsősorban az utóbbi három év eredményeit dolgozza fel. Mindeközben új célok is kirajolódtak számunkra. A Budapesten kívül eső hazai múzeumokkal például már egy ideje eldöntöttük, hogy szeretnénk együttműködni, de most jutottunk el odáig, hogy kiállítás valósuljon meg.

A nemzetközi kapcsolatépítés és kanonizáció szempontjából mérföldkőnek számít, hogy hosszas akkreditációs folyamat eredményeként tagjainvá váltunk a Vállalati Művészeti Gyűjtemények Nemzetközi szervezetének (IACCCA – International Association of Corporate Collections of Contemporary Art), amely évente két konferenciát szervez, ahol a vállalati gyűjtemények intézményspecifikus

kihívásaira reflektálnak. A szervezetben egyedül mi képviseljük a kelet-közép-európai régiót. Biztos vagyok benne, hogy a közösség részeként új kritikai szempontokkal fogunk gazdagodni, nem beszélve a tudásátadás lehetőségeiről. Hasonló szellemben meghívtam Budapestre több vállalati gyűjtemény képviselőjét is. Bécsben a már említett kiállításunkat Chiara Galbusera, az osztrák jegybank gyűjteményének kurátora nyitotta meg. Meglátogattam a francia, a német, a belga és a görög jegybankok gyűjteményeit, úgyhogy ez a hálózat is szépen épül.

New Yorkban Petrányi Zsolt válogatásában mutattuk be az *Absztrakt narratívák* című kiállításunkat. Itt Reigl Judit és Hantai Simon munkái is szerepeltek, akik nem melleleg a MoMA gyűjteményében, sőt állandó kiállításán is szerepeltek. A velencei *Mozdulat – gesztus – jel* című kiállítás Schneller János rendezésében azért volt fontos számunkra, mert a Nemes Márton munkáival és environmentjeivel megtöltött, a technoesztétika alapján újraértelmezett magyar pavilonra tudtunk reflektálni egy izgalmas, gesztusfestészeti nézőpontokat felvillantó csoportos kiállítással. Az ingyenesen látogatható kiállítást rengetegen látták.

TP: Melyik 2024-es kiállításokat fogjátok a „jó gyakorlatok” megerősítése érdekében, 2025-ben szorosabb elemzésnek alávetni?

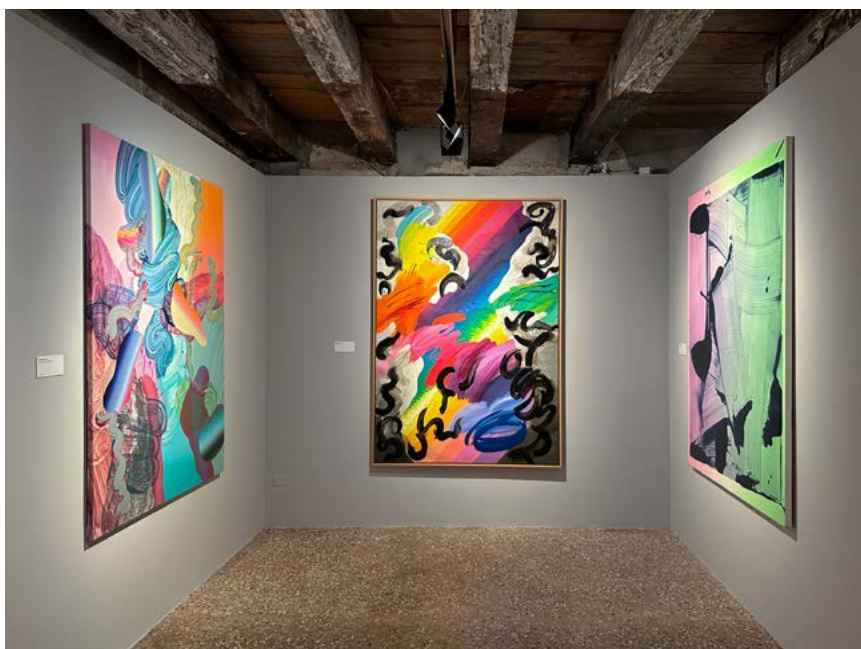
HK: Ahhoz, hogy válaszolhassak, vissza kell utalnom egy egészen korai mozzanatra. Első budapesti bemutatkozásunk 2022-ben történt, amikor egy pop-up kiállításorozatot rendeztünk az MNB Budai Központjának aulájában, és három hétvégére meg tudtuk nyitni a bank épületét a nagyközönség számára is. Mivel csupán rövid ideig voltak láthatók a kiállítások, célunk volt, hogy a rövid időt nagyon jól kihasználjuk, így megtöltöttük kísérőprogramokkal a tárlatokat, hogy a legszélesebb célközönséget szólíthassuk

Absztrakt narratívák.
Válogatás a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből, 2024, Fridman Gallery, New York
Fotó: Hernádi Ambrus
→

Mozdulat – Gesztus – Jel. Válogatás az MNB kortárs gyűjteményéből, 2024, European Cultural Center (ECC), Palazzo Mora, Velence
Fotó: Matteo Losurdo
→

Calculations and Coincidences (Számítások és véletlenek). Maurer Dóra, Molnár Vera és Rákóczy Gizella, Algoritmikus művészet a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből, 2024, Pera Múzeum, Isztambul
Fotó: Suna and İnan Kiraç Foundation Pera Museum
↓





meg. Ezt a gyakorlatot vettük át az idei budapesti kiállításunkon is, amelyet a Q Contemporary kiállítóterében rendeztünk *Képgyakorlatok* címmel. Az egy hónapig látható tárlaton – mely Fabényi Julia válogatásában mutatta be a gyűjtemény fiatal generációját – nagyon intenzíven követték egymást a kísérőrendezvények. Ezt folytatjuk 2025-ben, például az Ybl Művészeti Térben rendezendő kiállításunkon is. A külföldi kiállításokon is van természetesen egy-egy megnyitó, esetleg finisszázs, de Budapesten nyilván könnyebben szervezünk programot. Tehát az egyik jó gyakorlatnak mindenképpen az intenzív jelenlét mondanám, és az abból kibontakozó párbeszédet, nézőpontváltásokat és kapcsolódási lehetőségeket.

TP: Milyen értelmezési-megközelítési lehetőségekkel gazdagították a 2024-es események a gyűjtemény anyagát?

HK: Minden egyes kiállítás új értékeket hoz a felszínre, valamint új együttállásokat és új értelmezési lehetőségeket. Az is, ha más gyűjteményekkel együtt állítunk ki, például a Fajó Alapítvánnyal együttműködésben megvalósuló, tizenegy állomáson bemutatkozó, utazó kiállítás (2023–2024), amelyet elsősorban az MNB és a Fajó Alapítvány anyagából válogatott Sárvári Zita kurátor. Ezt egészítette ki egy-két műtárgykölcsonzés. Egy másik példa erre, hogy a magyar soros elnökség kapcsán több kiállításunk is megvalósult EU-s intézményekben. Izgalmas projekt volt az Európai Parlament épületében rendezett tárlat, amelyet

a mi kortárs gyűjteményeinkből és az EP gyűjteményéből válogattunk, ahol szintén vannak magyar művészek (például Szűcs Attila, Szarka Péter). A magyar elnökség kapcsán rendeztünk kollaboratív installációt az Európai Tanács épületében is, a Hungarian Fashion and Design Agencyvel együttműködve. Brüsszelben a Liszt Intézetben is volt két kamarakiállításunk, mintegy előkészítve a soros elnökséghez kapcsolódó tárlatokat.

De volt több olyan helyzet is, amikor egyenesen új alkotások születtek. Ilyen a METU és MNB közötti kollaboráció, ami nagy büszkeség számunkra. A tavaszi szemeszterben egy közös kurzus keretében a textil-, a divat- és ékszertervező szakos hallgatók, valamint a tervezőgrafikusok is a gyűjteménnyel foglalkoztak. A féléves feladat az volt, hogy a gyűjtemény inspirációjára hozzanak létre reflexiókat. Fantasztikus és sokszínű tárgyak születtek, volt, aki társasjátékot, volt, aki teljes öltözetet, mások textilinstallációt hoztak létre. Az így létrejött alkotásokat a már említett, *Immerzió* című kiállításon mutattuk be a METU Galériában olyan módon, hogy a hallgatói reflexiók az MNB műtárgyak mellé kerültek.

Szintén új alkotások jöttek létre a nyári *Képgyakorlatok* című kiállításunkhoz kapcsolódó irodalmi projekt során. Juhász Annával működtünk együtt, aki felkért négy szerzőt, Szabó T. Annát, Grecsó Krisztiánt, Háy Jánost és Visky Andrást, hogy válasszanak egy-egy művet, és írjanak *valamit*. A kiállítás egyik kiemelt eseménye volt az elkészült szövegek felolvasása. Az írásokat publikáltuk a fent említett JUMP albumban. Kiemelném közülök Szabó T. Anna dadaista ihletésű hangversét, amelyet Koszorús Rita *Sárga schMERZbild* (2020) című művéhez írt, ahol a két párbeszédbe vont alkotás közös nevezőjeként jelent meg Kurt Schwitters alkotói módszere.

TP: Mik a terveitek 2025-re?

HK: A gyűjteményt már több, a művészeti világ szempontjából kardinális központban bemutattuk, de vannak még áhított úticélok. Folytatva a nemzetközi jelenlétre fókuszáló tevékenységünket, szeretnénk a hazai és a határon túli színtérre még nagyobb hangsúlyt fektetni idén. A hazai közönség láthatott már különböző gyűjteményi válogatásokat Budapest és Veszprém mellett Győrben is Sipos Tünde és Pápai Emese kurátori koncepciója alapján.

Az évet az Ybl Művészeti Térben kezdjük. Szép együttállás, hogy van egy gyűjtemény, amelynek nincs nyilvános kiállítótere (hiszen az alkotások elsősorban a jegybank szigorúan őrzött épületeiben található), de folyton keresi a bemutatkozás lehetőségét; és van egy kiállítóter, amely a Várkert Bazár képzőművészeti programjainak ad helyet, de nincs önálló gyűjteménye. Egy évig működünk velük együtt. Az első kiállítást Mészáros Flóra rendezi *Szférák között* címmel, melyben a művészet és tudomány kapcsolatát fogja vizsgálni. Szeretném még hangsúlyozni, hogy az év során megvalósuló további két kiállításra kurátori pályázatot hirdetünk meg.

A következő kiállításunk a Miskolci Galériában nyílik. Fülöp Tímea kurátor a város ipari jellegére, valamint a képzőművészek ipari technológiák által inspirált eljárásaira és látásmódjára reflektál majd a saját válogatásán keresztül. Talán az eddigi legnagyobb szabású kiállításunkat a Ludwig Múzeumban rendezzük meg. Az *Y profil* című tárlat márciusban nyílik Rieder Gábor válogatásában, aki az Y generáció egyik legmértvadbóbb kutatója, és a gyűjtemény fiatal alkotóit helyezi a középpontba.

Banalitásformulák

Géczi János Feltakarás című kiállításáról

Műcsarnok,
2024. X. 6-ig

A tenger végtelenben tartott óriásplakát melynek felületén a derűs hullámozást sziklák hajók élveteg fürdőzők roncsolják szét Fentről Isten arca letről a mélység szomjas magánya veri tükrét a vízre Hajnalban G. a költő lopakodik a partra hogy a foszló látványt le tépje és a maga művészetébe mentse át.

Zalán Tibor: Murteri dekolázsok

DEKOLLÁZS, AVAGY LÉTREHOZÁS KIVONÁS ÁLTAL

Kiragasztás, enyvezés, rásimítás, lelapítás, sarokra húzás, száradni hagyás; lehúzás, letépés, lehántolás, leszaggatás; összefércelés, összeragasztás, egymásra rétegzés, felszínképzés; lekaparás, kiragadás, rétegfejtés, kivájás, megnyitás, feltárás, feltakarás. Miként tekintünk ezekre az iromba, sokszorosan rétegzett, roncsolt vagy véletlenszerűen megrongálódott, pépes-ragacsos kompozíciókra? Felületsebészek? Tájéképek csata után? Vagy az érzékiséget a rendezetlenséggel kiváltó, absztrakt látásmezők? A kor

képekben megragadva aligha érzékeltethető pregnánsabban, mint a *dekolázs* művészeti technikájával, amelyet az elvétel mozzanata, a negativitás hív életre. A dekolázs – a kollázs ellentétéként – egy már meglévő kép összetépésével, felszakításával vagy az eltávolítás egyéb módjaival hozza létre önmagát. A dekolázs önnön képanyagának bomlásfolyamatai során keletkezik – *dekompozíció*.

A dekolázs műfajának további fontos képviselője – de la Villeglé, Hains és François Dufrène mellett – Mimmo Rotella volt.¹ A lettrizmus, majd pedig a *Nouveau Réalisme* irányzataihoz szorosan kapcsolódó olasz művész reklámplakátokból létrehozott dekolázsaival és pszichogeográfiáival² írta be magát a háború utáni művészvilág köztudatába. Rotella művészete 1953-ban válságba kerül, és egy időre felhagyott a festéssel. Ekkor meg volt győződve arról, hogy nincs semmi keresnivalója a művészetben. Az általa „zen megvilágosodásnak” nevezett szemléletmód fordította figyelmét a hétköznapi élet felé, ami lehetővé tette számára, hogy felfedezze magának a

GÉCZI János:
Balatonalmádi 1.,
papír, farost,
dekolázs,
250×170 cm
Fotó: Annus Gábor
HUNGART © 2025
↓





↑
 Kiállítási enteriőr,
 Múcsarnok, 2024
 Fotó: Varga
 László

reklámpakát médiumát mint a modern városi életforma egyik művészi kifejeződését. A Róma közterein leszaggatott plakátok vagy a hirdetőtáblákon lévő plakátfoszlányok olyan hatást gyakoroltak rá, hogy elkezdte őket gyűjteni, majd a műtermében egy kompozíción belül új formát adni nekik. Vásznaire egy vagy több plakátdarabot ragasztott, gyakran egymásra helyezve őket. Így találta fel Rotella a különféle képredukciókon és felvágási technikákon alapuló dekkollázs alműfaját, a *szétszaggatott plakátot*, melynek kompozíciós eljárása során a köztéri ragasztványok elcsent vagy összegyűjtött, majd egymás fölé szintezett fázislapjait követően a felső plakátokat lehántják, ezzel részint feltakarva az alattuk lévő plakátok üledékrétegeit. Így nyeri el a mű végső formáját.

Rotella szemléletes példája annak az alkotói praxisnak, amely új szemmel néz rá egy banálisan hétköznapi tárgyra, hogy aztán azt fenségesként tapasztalja meg. Rotella egyszerre kívánt innovatív lenni és ezzel új művészeti formanyelvet kialakítani, ugyanakkor esztétikai minőséget adni egy közönséges, a természetes környezetéből kiragadt, látszólag értéktelen használati tárgynak. A plakátroncsolások merőben új látásmódot hoztak létre: a jelen sokját idézték elő, ám nem a szocialista realizmus új formába öntött valóságábrázolásával, de nem is az avantgárd jövőre irányuló megszállottságával. Rotella dekkollázsaiban archeológiai módszert ismerhetünk fel, amely a kérészként továbbtűnő, hirtelen elillanó jelen időrétegeit fejtí fel. A dekkollázsok kijegecesedett formájukban olyan archaikus hatást keltenek, hogy többé nem a kurrens sokkol bennünket időszerűségével, hanem az elévültből, az idejétmúltból vagy épp az ásatagból kihüvelyezhető régi.

Ráadásul a dekkollázsolás, miképpen a montírozás is, egy olyasfajta termékeny heterogenitást tár elénk, amelyben a feltakarás megjelenési formái, az összeollózás, a szaggatás, az egymásba tépés, az általában vett roncsolás stb. által létrejövő képlogikai lyukakat a képzeletünknek

kell betömöszölni. A dekkollázs képzelőerőnk segítségével olvasztja egybe a mindennapi életben szétszóródott, szervesületlen és látszólag teljesen különmemű képmorzsalékokat. „Az értelmet tagadó műalkotásoknak azonban – egységükben is – szétzilálnak kell lenniük; ez a montázs funkciója, amely – a részek széttartása révén – ugyanannyira megszegyeníti az egységet, mint ahogyan formaelv-ként meg is teremti őt.”³ Adorno ekképp jellemzi *Esztétikai elméletében* azt az esztétikai tapasztalatot, amely áltál örzi meg a műalkotás autonómiáját, hogy kudarcra ítéli.⁴ E kudarcélmény azt a pillanatnyi megütközést jelöli, „amelyben a befogadó megfedkezék önmagáról, és eltűnik a műben: ez a megrázkódtatás pillanata.”⁵ A dekkollázs végkimenetele szokatlan szintézis, a köznapi látásmódot fellazító vizuális pép. A montázsolásnak eredetileg az volt a célja, hogy a leképezésben őrizze meg azt, ami elidegenedett és heterogén.⁶ A montázstechnikára és a (de)kollázseljárásokra ez egyaránt igaz: a különálló, össze nem illő képelemek összefércelése, egybemontírozása vagy épp ellenkezőleg, egy több komponensből álló alkotás rétegeinek felfejtése, feltakarása, hovatovább leszaggatása új minőségeket hoz létre, a kivonás gesztusával nyitja meg a látás új módozatait.

Géczi János (1954) író, költő és képzőművész nem is summázhatná lényegre törőbben a *létrehozás kivonás által* formuláját: „idővel megtanultam úgy elvenni az óriásplakátokból, hogy adok hozzájuk.”⁷ A kivonás persze nemcsak elvétel a már meglévőből, hanem politikai műveletként elsősorban felfüggesztés, hatástalanítás, funkcióváltás vagy átalakítás. Géczi egyenesen úgy tekint a dekkollázsolás aktusára, mint ami hatályon kívül helyezi az emberi létezést átható szenvedést: „A dekkollázsok rokonszenvesek, mert pokoltalanítják a világot.”⁸ Ám minden rossz kipurgálása a létből nem mehet végbe az igazság feltárása nélkül. Márpedig a *Feltakarás* az apokaliptikus irodalmi hagyományt is megidézi, ugyanis az apokaliptikus

Mimmo ROTELLA:
With a Smile
 (Mosolyogva), 1962,
 papír, vászon,
 1540×1320 mm
 HUNGART © 2025
 ←



eredeti jelentése kinyilatkoztatás, kijelentés, leleplezés, feltárás; e feltakarás megidézti János *Jelenések könyvét*, görög nevén az *Apokalipszist*, amely hét látomásban tárja fel a végétéleket borzalmait. „Az apokaliptika az üldözések korában született, és az átmeneti korok kedvelt irodalmi tobzódása. A hanyatlás ér össze benne a kétségtelenül bekövetkezővel; az alászállás a felemelkedéssel. [...] Ebben a köztességben közvetlen létezésbizonyítékokra szorulunk. [...] Amiből az következik, hogy az apokaliptika művelése a hirtelen ismeretlenné vált, önnön idegenségével egyre agresszívebben szembesítő jelenre készít fel.”⁹ E feltárás folyamata és gyakorlása felvértez minket az itt és most, illetve az elközelgő fenyegetéseivel és veszélyeivel szemben. E vészterhes időkben bizonyosságokra van szükségünk ahhoz, hogy átléphessünk a hamis és zsarnoki jelenből az eljövendő hétköznapiba, ami nem túltelített a múlttal, és nem hanyagolja el önmagát egy jobb jövő reményében. A dekolázsok – a feltakarás bizonyítékaiként, az ellencselekvés lehetőség módjaiként – pontosan ezen igazságfolyamat megtapasztalására invitálnak bennünket.

A hirdetőoszlopokra és óriásplakátokra nem tekinthetünk pusztán használati tárgyként, amelyek informálnak

minket és kommunikálnak velünk. Mivel termékeket és szolgáltatásokat propagálnak, fogyasztásra szólítanak fel. A plakátok kultikus tárgyak, mert az áru fétisjellege hatja át őket. Amint egy tárgy áruként lép fel, az „érzékileg érzékfeletti dologgá változik”.¹⁰ De ne bonyolódjunk bele az áru elemzésébe, mert az igen „szövevényes dolog, tele metafizikai szörszálhasogatásokkal és teológiai bogarakkal”.¹¹ Ez a kultikus jelleg viszont nyomatékossítja a kapitalizmus vallásos karakterét – az év minden napján zajló, az utcákon és köztereken végbemenő „szent titkok ünneplését”. A dekolázs azonban éppen a roncsolás és jelentésvesztés által hatástalanítja a reklámplakátok spektakuláriumát, melynek eredeti rendeltetése, hogy a „hamis szükségletek” büvőkörébe vonja az előttük-mellettük elhaladót; az árufetizmus hirdetőtáblái ekként válnak a mindennapiság misztériumaivá. Giorgio Agamben a hatástalanítás ezen értelmében használja a profanációt, amikor a korábban szentként kezelt most közös használatba kerül: „A profanáció [...] neutralizáció, megtöri, semlegesíti a szentség állapotát. Miután megtörtént a profanáció, akkor az, ami egykor használaton kívüli volt, elveszíti az érinthetlenség auráját, és újra közös használatba vétetik.”¹² Géczy is hason-



↑
 GÉCZI János:
Balatonalmádi III.,
 papír, farost,
 dekollázs,
 250×170 cm
 Fotó: Annus Gábor
 HUNGART © 2025

lóképp nyilatkozik a dekollázsok sokrétű felhasználhatóságáról, ami nem korlátozódik a művészeti tevékenységre vagy a tudományos megismerésre, mert a hétköznapiság ugyanúgy a magáénak tudhatja őket. „A roncsolt plakát, ha jól választ a rátalálót, legyen monumentális vagy miniatúr, a sérülések következtében olyan alkotássá válhat, amelyet egyszerre tud vizsgálati tárgyaú választani a tudományos, a művészi, a vallási vagy éppen a köznapi gondolkodás.”¹³

Géczy János kiállításcímének nyelvi leleménye, a *feltakarás* inventívája nem is érzékeltethetné jobban Heideggernek *A műalkotás eredetében* rögzített igazságfogalmát, vagyis a művészet lényegszerkezetét. A filozófus a görögök *alétheia* terminusához visszanyúlva egy mű megnyilatkozását azzal az igazságfolyammal azonosítja,

amikor a műalkotás mint létező „kilép létének el-nem-rejtettségébe”.¹⁴ Így az igazság mindenkor „felfedő-lét”,¹⁵ feltárás (*Entbergen*), *feltakarás*. Az igazság kiemeli a létezőt elrejtettségéből, hogy el nem rejtettségében (felfedtségében) láttassa.¹⁶ Heidegger számára tehát az igazság a létező leleplezését jelenti. Visky András tovább radikalizálja a gondolatmenetet a kiállításához fűzött, „látott szavak és kimondható képek” című kísérőszövegének negyedik tételében, amikor leszögezi, hogy „a kép feltépése, levakarása vagy átragasztása, a hántás és vedlés nem a jelentés fölfedése, hanem maga a jelentés.”¹⁷

A tanulmány teljes terjedelmében az *ujmüvészet.hu Labor* című rovatában olvasható.

- 1 A *décollage* másik jelentős művelője Wolf Vostell volt. Vostell a *Le Figaro* 1954. szeptember 6-i számában vette észre a *décollage* szót, ahol azt egy repülőgép egyidejű felszállásának és lezuhanásának leírására használták. Kisajátította a kifejezést, hogy egy önálló esztétikát jelöljön vele, melyet később performanszaiban is alkalmazott. Vostell *décollage*-konceptiója, a *Dé-coll/age*, 1954-ben vette kezdetét. A *décollage*-t olyasfajta vizuális erőként tételtezte, amely lebontja az elavult értékeket, és új funkciót tulajdonít neki, egy olyan szemléletmódot, amely immár eltávolodott a médiától.
- 2 A pszichogeográfia a városi környezet feltárása, amely a helyekhez és az önkényes útvonalakhoz fűződő, személyközi kapcsolatokat hangsúlyozza. A pszichogeográfia módszerét a Lettrista Internacionálé és a Szituacionista Internacionálé tagjai dolgozták ki, amelyek marxista és anarchista politikai irányultságúak, valamint a dadaisták és szürrealisták attitűdjei és módszerei által befolyásolt forradalmi csoportok voltak.
- 3 Theodor W. Adorno: *Esztétikai elmélet*. Teller Katalin fordítása. Kiadatlan kézirat, 167.
- 4 Gunnar Hindrichs: Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno. In (uó): *Zur Kritischen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020, 145.
- 5 Adorno: *Esztétikai elmélet*, 264.
- 6 Uo., 168.
- 7 Géczy: Időszakos közlemény.
- 8 Géczy János: Időszakos közlemény (a kiállítás kísérőfüzetéből).
- 9 Visky András: „látott szavak, kimondható képek”. *Géczy János tépéseiről – tizenhárom tételben* (a kiállítás kísérőfüzetéből).
- 10 Karl Marx: *A tőke. A politikai gazdaságtan bírálata. I. kötet. A tőke termelési folyamata*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1973 [1867], 74.
- 11 Karl Marx: *A tőke*. 74.
- 12 Giorgio Agamben: A profanáció dicsérete. In (uó): *A profán dicsérete*. Fordította: Krivácski Anikó. Typotex Kiadó, Budapest, 2008 [2005], 116
- 13 Géczy: Időszakos közlemény.
- 14 Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Fordította Bacsó Béla. Európa Kiadó, Budapest, 1988, 60.
- 15 Martin Heidegger: Az igazság eredendő fenoménje és a hagyományos igazságfogalom származékossága. In (uó): *Lét és idő*. Fordította Vajda Mihály és tsai. Osiris, Budapest, 2007, 44. §, 255.
- 16 Heidegger: Az igazság eredendő fenoménje, 255–256.
- 17 Visky András: „látott szavak, kimondható képek”. *Géczy János tépéseiről – tizenhárom tételben* (a kiállítás kísérőfüzetéből).

Időkapszula Budapesten

Agnes Denes kiállítása

Szépművészeti Múzeum,
2024. XII. 12. – 2025. VI. 1.

Munkáimmal enyhíteni próbálok a környezeti problémákon, ugyanakkor jelentéssel bíró örökséget szeretnék a jövő generációkra hagyni. Ajtókat nyitni a jövőbe.

Agnes Denes

Szinte észrevétlenül nyílt meg karácsony előtt a Szépművészeti Múzeumban, de szerencsére júniusig látható Budapesten Agnes Denes életműkiállítása *A logika rendszerei – a rendszerek logikája* címmel. A kiállítás grafikai és fotósorozatok, rajzok, fotódokumentációk és videók segítségével járja körül életművének jelentős alkotói állomásait. A tárlat a nemzetközi kortárs művészet egyik meghatározó jelentőségű alakjának mintegy 60 művét mutatja be.

Kiemelkedő konceptuális művészként tartják számon az 1931-ben Budapesten született Agnes Denest, akinek az életművét egyfajta „pionír” vagy profetikus Cassand-

ra-hangulat is belengi. A 94. életévében járó, ám napjainkban is alkotó, szellemileg friss, aktív művész a kiállítást megelőző egyéves előkészítő munkában is részt vett, ötletekkel, elképzelésekkel segítette a munkát, de ideutazni már nem tudott. Nem ez az első hazai bemutatkozása, a Ludwig Múzeumban 2008–2009 fordulóján már rendeztek munkáiból retrospektív kiállítást *A harmadik évezred művészete – egy új világkép teremtése* címmel, amely arra koncentrált, hogy a művész elsők között vonta be az ökológiai szemléletet a kortárs képzőművészet témái közé.

Agnes Denes a második világháború elől menekülve, gyerekként távozott családjával Magyarországról. A család először Stockholmba, majd az 50-es években New Yorkba költözött, ahol a művész ma is él és alkot. Fiatalon eleinte versírással próbálkozott. A költészet, a szövegek iránti vonzalma nem múlt el nyomtalanul, képzőművészeti munkáit gyakran kísérik irodalmi igényességű szövegek.

Agnes DENES:
Búzamező – szembesítés, Szemétlerakó, Battery Park, Downtown Manhattan – a Szabadság-szoborral a Hudson túloldalán, 1982/2024, c-print, papír, 324×487 mm
A művész jóvoltából ↓



Agnes DENES:
Búzamező -
szembesítés:
Szemétlerakó,
Battery Park,
Downtown
Manhattan - Az
aratás, 1982/2024,
c-print, papír,
406x508 mm
A művész jóvoltából



Ezeket a Szépművészeti Múzeum kiállításának kurátora, Kumin Mónika is használta. A falra kitett idézetek nemcsak az értelmezésben segítenek, de Denes nyelvi tehetőségét is alátámasztják.

A vele készült interjúkban a képzőművésszé érés folyamatának egyik legmarkánsabb kezdőpontjaként éppen a szülőföldjéről való távozást és anyanyelvének elvesztését említi. A költözések új távlatokat nyitottak meg előtte, intenzíven érdeklődött a természettudományok iránt; tanult filozófiát, izgatta a matematika, a zene, a lingvisztika, és ez így is maradt egész életében. Ars poeticája kutatásokon, kísérletezéseken alapul. Ő maga ezt így fogalmazta meg: „Hitem szerint a művész új szerepe, hogy olyan klasszikus alkotásokat hozzon létre, amelyek megkérdőjelezik a status quót és életünk jelenlegi irányát, az általunk elfogadott és jóváhagyott örökös ellentmondásokat, és értelmes alternatívákat kínáljon.”

De vissza a kezdetekhez! A költői út megszakadt, és a képzőművészet éppen annak hiányát töltötte be. Először New Yorkban, a The New School egyetemen, majd a Columbián tanult festészetet 1964 és 1968 közt. De hamar szűkösnek érezte a hagyományos kereteket, és a vizuális kísérletezéseit különféle tudományterületek eredményeivel ötvözte. Még tizenévesen, Svédországban alkotta első környezeti-filozófiai munkáját *Bird Project* címen, melyben a vándormadarak közösségét – mint a világ migránsait – az emberekéhez hasonlította.

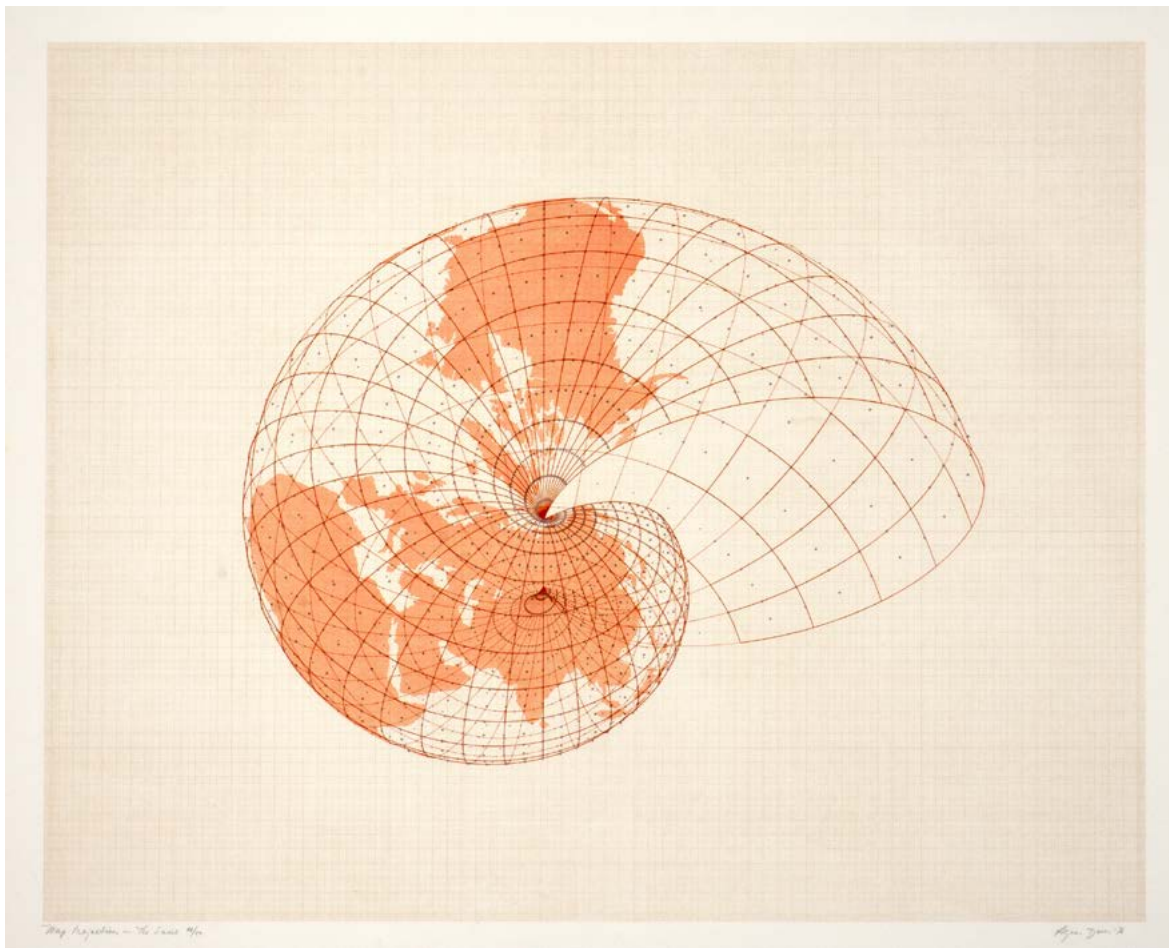
1968-ban intézményes tanulmányainak befejezése mellett döntött, hiszen a 60-as évek végének New Yorkja tulajdonképpen maga volt a kortárs művészet, elég volt jelen lenni. Ez az az időszak, amikor lefutnak az absztrakt expresszionizmus hullámai, és megjelenik többek között a koncept art, a minimalizmus és a land art, amelynek Agnes Denes egyik képviselője lesz. Elindul egy alapvetően konceptuális gyökerű művészet felé, különféle médiumokat és tendenciákat ötvöző alkotásaiban az elsők közt vonja be az ökológiai szemléletet a képzőművészetbe. Egyaránt kötődik a land art és az environment műfajához, valamint a költé-

szetchez, a filozófiához, a grafikához és az installációművészethez. Denes az 1970-es évek elején alkotta meg az ökológia fogalmát, mely komplex művészi gondolkodásának két alappillére, az ökológia és a logika kettősségére utal.

Korai, filozofikus rajzaival kezdődik a tárlat: *Mi az idő? Mi a tudás? Van-e végső valóság? Mi a logika? Mi végre vagyunk itt?* Ezek a munkák bonyolult vagy láthatatlan folyamatokat igyekeznek vizuális formába önteni sok kultúrtörténeti és művészettörténeti utalással. Egyik fontos darabja a sorozatnak az *Erőelemzés*, amelyen rögtön megjelenik az a forma, amely a mai napig végigkíséri az életművét: a háromszög. Az *Erőelemzés*hez egy értelmező szótárból kigyűjtötte az erő fogalmához kapcsolódó háromszög szó, majd ezeket a „szótár fogságából kiszabadított” szavakat háromszög alakzatba rendezve különleges jelentéstartalmat hozott létre. *Dialektikus háromszögelés* című munkája jól összefoglalja vizuális filozófiáját. Munkamódszere szerint két állítás és egy következtetés alkotja a tézis-antitézis-szintézis háromszögletű formáját.

A piramis – mint a háromszög egyik speciális, térbeli megjelenési formája – kiemelt szerepet kapott életművében. Ez a forma végigkíséri az emberi civilizációt, lényegében essenciája az emberi tudásnak. A klasszikus piramisforma azonban Agnes Denesnél elveszíti monumentalitását: a levegőben szálló, tekeredő, hullámzó vagy éppen vízben úszó testek mintha egy az úrban lebegő képzeletbeli város, egy egészséges, önfenntartó, önregeneráló település modelljét vizualizálnák.

A *Tudásmátrix* című, nagy méretű nyomat 1969–70-ből azért is érdekes munka, mert azt az érzést erősíti, mintha a művész valamilyen rejtélyes módon érzékelte volna, merre halad a világ. Messze a személyi számítógépek megjelenése előtt vetítette előre napjaink valóságát, amikor az információk gyorsan, kondenzált formában jutnak el az emberekhez a világháló elnevezésű mátrix használatával. Honnan tudhatta Agnes Denes 1970-ben, hogy eljön majd az információrobbanás? Hogy hiába lesz egyre több adatunk, éppen a leegyszerűsítések, tömörítések miatt mégis



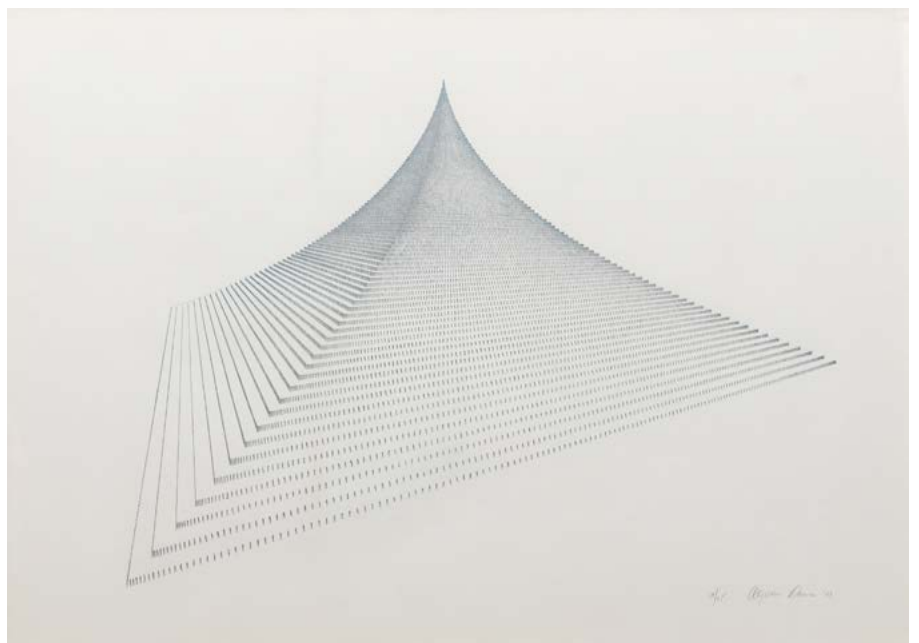
Agnes DENES:
Térképvetületek:
A csiga, 1974,
színes ceruza, papír,
276×323 mm
A művész jóvoltából
←

egyre kevesebb valid információhoz jutunk? Denes mátrixa azt a kort vetíti előre, amikor már a legfajsúlyosabb kérdések is gyakran leegyszerűsítve, lebutítva, címszavakba rendezve jutnak el hozzánk.

Ezek a korai, szabadkézzel rajzolt munkák elképesztő aprólékossággal és mérnöki precizitással készültek. Lenyűgöző az egyes rajzokba fektetett idő és energia, akár csak a művek technikai megformáltsága. Virtuóz módon bánt a különféle anyagokkal, a különleges minőségi papírokkal. Előszeretettel használt ezüstöt, szerette a metálfestékekkel való porozást, amivel éteri, csillogó hatást keltett, és fokozni tudta a légiességet, a mozgásérzetet.

A piramis nemcsak rajzokon, hanem többféle műfajban, akár installációkban is megjelenik. Az *Élő piramis* című, 2015-ös projekt – ami Egyesült Államokban, a Socrates Sculpture Parkban valósult meg először – szintén erre az alapstruktúrára épül. A tíz méter magas, piramis alakú, földdel teli építményt tavasszal a helyi közösség tagjai Agnes Denessel együtt növényekkel ültették tele. Ezek egész nyáron virágoztak, majd ősszel, a természet ciklikusságát követve, lebontásra került a piramis. Életművében kiemelt szerepük van a szimbolikus folyamatoknak, életciklusoknak, az évszakok és a természet váltakozásainak. Az ökológiai projekteknél a helyiek nemcsak szemlélői, hanem aktív részesei is a folyamatoknak, ezáltal elkötelezettebbek és motiváltabbak lesznek a későbbiekben is odafigyelni környezetükre.

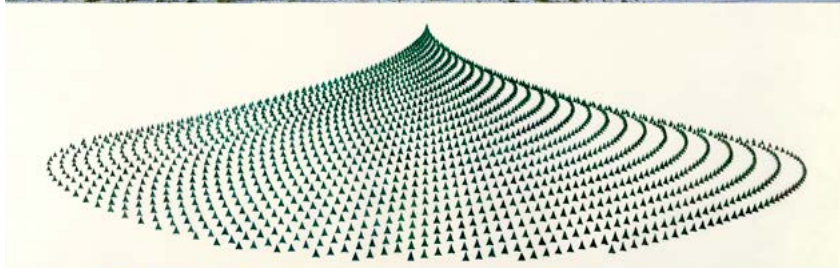
Legismertebb projektje, a *Búzamező – szembesítés* természetesen most is kihagyhatatlan. Ez olyan jelentőségű kezdeményezés volt, aminek a híre a vasfüggönyön is átjutott. A kurátor megtalálta a *Népszava* egyik 1983-as számában a beszámolót a Manhattanben létrehozott búzamezőről, mellette az ikonikus fotót, amelyen a felhőkarcolók tövében Agnes Denes áll a tábla közepén.



Eredetileg egy köztéri szobor készítésére kapott felkérést 1982-ben, de gondolt egyet, és eldöntötte, hogy a törmeléklerakót Manhattan központjában beülteti búzával. Az ötletet önkéntesek segítségével valósította meg. A fotódokumentáción jól követhető a folyamat a föld megtisztításától a vetésen át egészen az aratásig. Egyszer kórokozó támadta meg a búzatermést, de agronómusok bevonásával sikerült leküzdeni a problémát. A szalmát végül a New York-i rendőrség lovai kapták, a learatott búzamazagokból készített csomagokat pedig elajándékozták, hogy a világ minden táján elültethessék az emberek.

A fotókon az is látszik, hogy a búzamező New York pénzügyi központjának kellős közepén valósult meg, és

↑
Agnes DENES:
*Valószínűségi
piramis II.*, 1981,
litográfia, papír,
749×1041 mm
A művész
jóvoltából



re, a beérkezett válaszokat mikrofilmre rögzítette, és ez tette bele egy időkapszulába, amire ráírta, hogy ezer év múlva lehet csak kinyitni.

A motívum visszatérő a művészetében: rengeteg időkapszulát tervezett azóta is. Ennek egyik meg nem valósult példája az antarktiszi időkapszula. Az Antarktisz jegébe szeretett volna több ponton elhelyezni egy-egy időkapszulát, amelyek az éghajlatváltozás miatti olvadásoknak köszönhetően várhatóan a tengerbe, majd valahol a partra kerülnének.

Tavasszal a kiállítás záróeseményeként a Városligetben is sor kerül majd egy időkapszula elásására. Ehhez összeállítottak egy kérdőívet, ami QR-kód formájában elérhető a kiállításon, vagy online is ki lehet tölteni a Szépművészeti Múzeum honlapján. Agnes Denes saját maga határozta meg a kérdéssort, mert komolyan érdekli, hogy az adott kor és helyszín emberei mit gondolnak a jövőről. Az összes ökológiai projektjének az a tétje, hogy mindenki legyen tudatos a saját jelenlegi és jövőbeli helyzetével kapcsolatban.

Leghosszabb távú projektje a *Fahegy - Egy élő időkapszula* (1992-96), avagy a *Finn erdő*. Ez egy szabadtéri installáció, ami szintetizálja a piramis-, a Föld- és az időkapszula-témákat. Valójában egy terve szerint felépített, kúp alakú domb Finnországban, Ylojärviben, amit tízezer finn fenyővel ültettek be egy spirális minta alapján. A fák elrendezése követi az aranymetszést, a napraforgó magházában és az ananászban látható, spirális növekedési mintákat. A finn állam garanciát adott arra, hogy vigyázni fog az erdőre, nem lehet kivágni egyetlen fát sem. Akik fát ültettek, útlevelet kaptak, ami a fa gondnokaként ismeri el őket, és továbbörökítik fájukat az utódokra, így lesz ez egy generációkon átívelő felelősség s ebben az értelemben időkapszula.

2019-ben videó készült a *Finn erdő* jelenlegi állapotáról. Jól látható rajta, hogy sajnos azok a folyamatok, amik Agnes Denest aggasztják - klímaváltozás, felmelegedés, ökológiai folyamatokba való belenyúlás -, megtették a hatásukat. Nincs jó állapotban. Mindez kihívás elé állítja az erdővel foglalkozó erdőmérnököket, de egyben művészeti probléma is: miként lehet egy land art munkát restaurálni?

Az *Izotópikus rendszerek izotópikus térben* eltorzított, de koordináták szerint pontos kontinensei, a matematikai rendszerek folyékony térbe helyezése a tudományos tények illuzórikus voltára hívják fel a figyelmet. A valóság és a művészi fantázia közötti térben vagyunk, ahol minden összefügg mindennel, ahol egy rizsszem kicsírászásának fotódokumentációját nézve - háromszázszoros nagyításban -, lehetünk tanúi a növekedés csodájának. Agnes Denest a művészetben kifejezhető spiritualitás legalább annyira érdekli, mint a tudományos tények. Már a piramisforma is az evilági és túlvilági szféra összehangolásáról szól, a természet vizsgálata pedig elválaszthatatlan a spirituálistól, a szellemi távlatoktól.

Búcsúzóul az a *Zászló* bocsát el minket a kiállításról, amely a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének viszonylag friss szerzeménye, a pandémia alatt került ide. Egy szélesebb projekt egyik eleme, mikor a járvány alatt több helyszínen felhúzták és lefilmezték az akciót: először Londonban, a Tate Britain kupoláján, Velencében egy lagunában, aztán a Szépművészeti Múzeumban, Budapesten. A zászló és a tárlat üzenete egyértelmű: a jövő törékeny, bánj vele óvatosan!

↑
 Agnes DENES:
*Fahegy - élő
 időkapszula - 11 000
 fa, 11 000 ember,
 400 év (Triptichon),
 1992-1996/2013,
 c-print, papír,
 914×914 mm
 A művész jóvoltából*

különös jelentést ad a projektnek, hogy a World Trade Center egyik ikertornya erre a telekre, a búzamezőre omlott rá. Azok a pénzügyi szakemberek, akik itt dolgoztak akkoriban, napról napra látták növekedni a búzamezőt, és aratás után sokan jelezték, mennyire hiányzik nekik. New Yorknak éppen a gazdagságot, a pazarlást, a pénz és a technika hatalmát megtestesítő centrumába hozta be a természetet, a búzát, az újjászületést - így magát az élővilágot, hiszen egy búzamezőn megjelennek a rovarok, madarak és rágcsálók is. Ezt a projektet aztán többször megismételték, legutóbb tavaly az Art Baselen. Ott a búzaszemeket a végén megőrölték, feldolgozták, kenyeret sütöttek belőle, és szétosztották a rászorulók között. A *Búzamező - szembesítés* tehát ma is él, és folyamatosan mozgásban van.

A projektnek volt előzménye, a dialektikus háromszögelés módszerével létrejött *Rizs/Fa/Temetés*, amelynek két változata is megvalósult. Ezek a projektek mindig három részből álltak. 1968-ban először megtisztított egy területet New Yorktól északra, és beültette rizsszel. Másodszor egy facsoportot fogott össze láncsal egy erdőben, így a fák növekedés közben egymás felé kezdtek el hajolni. Végül harmadik lépésként eltemetett egy időkapszulát, benne a saját haikuival. A fák összeláncolása itt az emberi beavatkozást jelképezi a természet folyamataiba, a haiku Agnes Denes személyes érintettsége, illetve az emberi alkotóerő és a természet egységének a jelképe. 1977-ben a Niagara vizesés közelében ismételte meg ezt az akciót, de bonyolultabb utalásrendszereket használt. Szintén rizst vetett, újra összeláncolta a fákat, de itt egy egykor indiánok lakta erdőt választott, és a rizst egy nem annak való földbe vetette. Az indiánok megidézése sok jelentésréteget érint: Kelet és Nyugat különbségeit, a kolonializációt és a Föld kisajátításának problémakörét. Itt is sor került egy időkapszula eltemetésére, amit azonban ezúttal egy kérdőíves felmérés előzött meg, melyben az emberek jövővel kapcsolatos vágyaira, elképzeléseire és félelmeire kérdezett rá. A kérdőívet szétküldte különböző amerikai egyetemek-

Virágozzék minden virág

Újabb virágcsendéletek

A 2024-es irodalmi Nobel-díjat a dél-koreai Han Kangnak ítelték oda „az emberi élet törékenységének feltárásáért”. Legismertebb regénye a 2007-es *Növényevő*, ami egy kiterjedt család szétesését követi végig, miután egy rémálom hatására női főszereplője vegetáriánus lesz, majd a társadalom peremére sodródva fokozatosan éhezteni kezdi magát, ezzel mondván nemet mindenféle elvárásra. Érdekes a világosan feminista és erőszakellenes üzenetek alól kihámozni az eredeti, tébolyodott metaforákat, ugyanis a könyvnek két érdekes pontja van. Az egyik az, amikor a már beszámíthatatlan főszereplőt úgy veszi rá egy pornófilmben – „videómunkában” – való szereplésre egy művész (aki mellest a sógora és önkéntes ápolója), hogy virágokat fest mindkettejük testére. Az aktus szimbolikus értelmezésében a természet ciklikussága mutatkozik meg, vagy ahogy Jan Brueghel virágcsendéleteiről mondták, „a makrokozmosz mikrokozmoszban való emanációja” – és nem a látens incestus vagy a mentális betegek évszázados testi-szellemi bántalmazása –, hiszen az idegösszeomlás határán könnyű összetéveszteni a giccset az extázissal.

A kínosan erotikus jelenet többeknek eszébe juttathatja Mazzag István húsevő tulipánjait a 2000-es évek elejéről. A kannibalisztikusan karnális képek a boho és shabby chic lakberendezési trendeket szolgálták ki, mint egy szem előtt felejtett Káma-Szútra a burgundira festett nappaliban. Ezekről a tarka művekről sajnos hiányzott a *Jumanji* fojtogató liánjához tartozó figyelmeztetés: „Gyorsabban nő, mint a bambusz, összeroppant, ha elbambulsz. Óvakodj a nagy sárgától!” A gesztusfestészet Mazzag óta sem hagyott fel a vegetáció komposztálásával, csak alkalmazkodott a Pantone által diktált év aktuális színéhez, a fiatalabb generációból például Borbás-Tóth Marica maszatol pasztelles *Monstera deliciosákat* egymásra – inkább lányosan, mint nőiesen. Már amennyire lányos tud lenni egy Lolita – pont annyira, amennyire a rózsza egyszerre jelenti Vénuszt és Szűz Máriát. Mindenesetre meglepő döntés egy analóg szépia filterbe döglesztani a buja dzsungel élénk színeit a 2010-es évekre jellemző Coachella-makramé esztétika kedvéért.

Mazzag és Borbás-Tóth védelmében el kell mondanom, hogy nem az absztraháló mozdulatok teszik kellemetlenné a kortárs, szexuálisan fűtött virágcsendéleteket, hiszen a 16. századi gyökerekhez visszanyúlva is el lehet követni ízléstelenséget. Naomi Devil (Ördög Noémi) trompe-l'œil formában ábrázolja szürrealista gyümölcskosarait és csokrait, egyszerre utalva a hedonizmus összes változa-

tára. Mégsem vanitasról van szó, mint egy klasszikus vadászjelenet esetében, hanem fetisizmusról: az allegória annyira egyértelmű, hogy másodlagossá válik, önmagába visszahullik, az előtérbe pedig a minuciózusság, a képzett „szakítás” lép – az önmagáért való hiperrealizmus. Mint ahogy egy burkoló dicsekszik a precizitásával.

A két festészeti véletl között félúton áll Koleszár Kata, aki már nem vesződik a bibe és porzó szimbolikájával, hiszen növényeiről teljesen lehántotta a testi és termékenységi jelentéseket, hogy az anyagi bőség felé tapogatózhaszon. Képein az indák mintázattá rendeződnek, csak tükrözik a perzsaszőnyeg szabályos csomózása és a nippel csillogása által sugallt gazdagságot. Hivatkozási pontja az angolkert, az állandóan karban tartott, de sosem termő föld, illetve annak modern és urbánus megfelelője, az egzotikus szobanövény-gyűjtemény. Connoisseur-höz illően drága hobbi beszerezni az általa ábrázolt Philodendron Pink Princesszt és egyéb variegatákat, hiszen ez már nem a nagymama karácsonyi kaktusza, ráadásul legalább annyira kiszámíthatatlan befektetés, mint a kriptopiac, mivel egy genetikailag instabil hibrid: minél inkább hordozza az esztétikailag kívánatos jegyeket, annál valószínűbb, hogy képtelen a fotoszintézisre, az önfenntartásra (ez akár felfogható a szépség cinikus definíciójaként is).

A kertészeti laborszökevények szerelmesének lenni sokban hasonlít a tulipánlázra, sőt olyan, mint egy dandy értelmetlen státuszszimbóluma. Egy plantmom nem állítja azt, hogy *nature is nurture* – ez azoknak a mentálhigiénés kifogása, akik klímászorongástól fűtve paradicsomot nevelnek a balkonládában. Egy növényritkaság olyan, mint egy törzskönyves öleb. 2024 legszórakoztatóbb művészeti komment szekcióját állatvédők hozták össze, akik azt követelték Löwenberger Patriktól, hogy a továbbiakban hagyja le a kutyák nemi szerveit a képeiről, nehogy bestialitásba torkolljanak a kiállításmegnyitók azon egyszerű logika szerint, hogy amit látunk, azt megkívánjuk.

A *Növényevő* másik érdekes pontja a regény utolsó oldalaira szorul, amikor is a főszereplő a lassú éhenhalás utolsó perceiben saját karkai átváltozását hallucinálja – fának képzelet magát, és ez buddhista nyugalommal tölti el. Nemcsak szükségleteiről, de identitásáról is lemond, így lesz a vágy és a habzsolás ellentéte – a németalföldi festészetben vallási szimbólum lett volna, ma inkább meghatározatlan spirituális tartalom, mivel ezt panteizmusnak vagy természetvallásnak nevezni túlzásnak tűnik. Képletesen értelmezve hasonlót próbál állítani Tóth Annamária Rita a HAB-ban rendezett csoportos kiállítás szövegei sze-

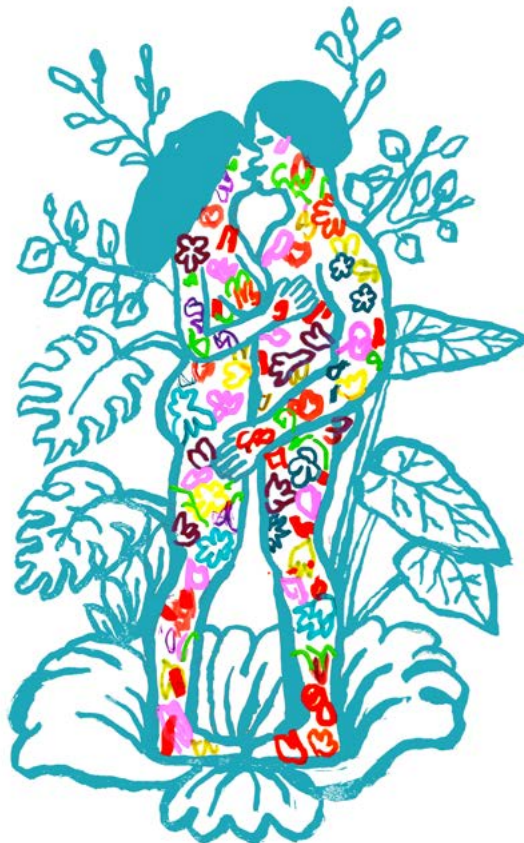
rint (*Kert. Az élet lehetősége*), ott ugyanis azt olvashatjuk, hogy őt a természet körforgása érdekli. Bár a festményei önmagukban nem adnak okot erre a feltételezésre, hiszen növényi törmelékei vagy alulnézetes fűzfái legfeljebb a 19. századi virágcsendéletekre emlékeztethetnek, amelyeken az impresszionisták már beérték a látvánnyal az allegória helyett. De miért ne lehetne fontosabb az ars poetica, mint a produktum?

Körei Sándor üvegdobozba zárt, száraz kórovi viszont tényleg az idővel és az elmúlással hadakoznak, mint egy transzcendens babérokra törő memento mori. Sík lapok közt rostokoló karcagi vázáit egyszerűbb képként, mint szoborként kezelni, hiszen hiába van térben, a nézetei nem változnak lényegesen. A Biodóm fényművészeti kiállításán, az *Illuminated Botanyn* már Karcis Gábor lézershow-jával próbálták mozgásba hozni az üvegoszlopokat. Különös mellékíze van az implikációnak, miszerint az élet csak fényjáték, ha nem Platónról jön. Problémája nagyon egyszerű: a preparátumok képtelenek az elillanásra utalni, hiszen fel vannak függesztve két létállapot között, éppen a pillanatot őrzik, vagyis nem filozófiai, hanem érzelmi szinten működnek. Szentimentális emlékek.

A HAB egyébként azt is állítja, hogy „a kert ágens, hatással van ránk, megváltoztatja a gondolatainkat és érzéseinket”, ami fenomenológiai olvasatban csak annyit tesz, hogy a kert létezik, ami nem túl ambiciózus kijelentés,

de legalább nem téves. Talán többet tudtunk volna meg, ha a másik irányból közelítik meg a relációt – az ember megváltoztatja a természetet, így lesz belőle kert, veretes antropocén gondolattal. Dávid Zita például évek óta képi humorba foglalja a hétköznapi, mégis abszurd helyzeteket, melyekben a városi élet igyekszik keretek közé szorítani a növényzetet, akár négyzetre vágott sövényről van szó, akár kirakatba rendezett, eladó virágokról. Jelígéje: betonkaspó.

Vagy állíthatták volna azt is a HAB-nál, hogy az ember nem tud hatást gyakorolni vad, organikus környezetére, legfeljebb felboncolhatja azt, mint *A nyugvó, a tévelygő, és a megzabolzott természet* a Tokaj Art Wine-ban, ami Wunderkammert ígért, és teljesítette is azt zsúfolt és zöldre festett tereiben. Ebben az esetben bioromantikus, szervesen rothadó hozzáállással eljutottak volna egy posztantropocén gondolathoz, mint a MODEM a nyári művésztelepét összefoglaló, *Botanika* című kiállításán. Az ugyanis szó szerint veszi a fává változást (mint Daphné), amennyiben lokálpatrióta beütéssel írja át a Hortobágy füveskönyvét a természettudományt spekulatív történetmeséléssel és posztumán animizmussal helyettesítve. Kortmann-Járay Katalin és Mendreczky Karina rozsdás vasvirágaiban egyszerre van ott a nosztalgia, a mesemondás, az elmúlás és elfeledés, illetve a nőiség.



Counter-Strike

Beszélgetés Fülöp Tímeával Tayler Patrick közbevetései kíséretében

2024 őszén az *Új Művészet* szeptemberi lapszámában jelent meg Fülöp Tímea *Utódok* című kritikája, amelyben az Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakos diplomázóiról írt. Alig került az üzlet polcaira a folyóirat, máris szinte futótűzként terjedt az ominózus cikk híre (legalábbis azok körében, akik érintettek, mint jómagam is, vagy akiket érdekelnek a diplomázók). Bár felkészültünk arra, hogy Fülöp Tímea írását olvashatjuk majd, mégis sikerült meglepnie, illetve felháborítania olvasóinak egy részét. A hosszasan elnyúló, a barátaimmal folytatott töprengéseket és parttalan vitákat követően történt, hogy véletlenül egymásba botlottunk Tímeával egy kiállítás megnyitón, és az akkori beszélgetésünk nyomán úgy döntöttem, hogy készíték egy interjút a szerzővel. Abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy ha nem is értettem teljesen, hogy „mire gondolt a költő”, meg tudtam őt kérdezni.¹

Tayler Patrick: Engem az ragadott meg az egész dilemmában, hogy a képzős „műtermi táborúzek” körül végre a kritika kritikájáról van szó. Igazságtalannak éreztem, hogy a műfajban rejlő problémákat szerzőnk fejére olvassák. „Letudja a hallgatókat egy-egy mondatban”... A karakterszám itt azért korlátozza a laudációk vagy a „lehúzás” passzusok hosszát... Úgy írni egy tökéletesen heterogén társaságról, hogy az olvasmányos is legyen, tényleg izasztó feladat! Visszaolvastam egyszer az összes diplomás számunkat, és az derült ki számomra, hogy alapvetően kétféle életérzés oltárán áldozhatunk: vagy a végeláthatatlan seregszemle unalmának tesszük ki a hűségese olvasót, vagy egy ízes, problémaazonosító esszét kínálunk neki staffázsfigurákkal. Az *Utódok* az utóbbihoz tartozik, eszerint olvasnám.¹

KN: Amikor a diplomakiállításokról és -munkákról szóló recenziókra gondolunk, automatikusan rád is asszociálunk. Hogy alakult ki, hogy idén harmadik éve a te gondolataidat olvashatjuk az „utódokról”?

Fülöp Tímea: A diplomakritika műfajának több évtizedes hagyománya van az *Új Művészet*nél, időnként gazdát cserél a hálátlan feladat. Előttem utoljára Tayler Patrick írta ezeket a szövegeket, de mikor tanársegéd lett az MKE-n, szakmai összeférhetlenség alakult ki, így most már harmadik éve nálam landolnak a szakdolgozatok.

KN: A szcénán belül úgy lettél beskatulyázva, mint aki „megírja a gonoszságokat”. Idén többen elbizonytalanítónak érezték a véleményedet, és úgy gondolják, talán inkább bátorítani kellene a friss diplomásokat.

FT: Szerintem meg fárasztó és álszent az atyáskodás. Egyrészt egyáltalán nem feladatom a friss diplomások bátorítása, mivel nem vagyok a mesterük, és semmilyen formában nem tartozom az emlegetett intézményhez. Én egy kritikus vagyok, független az alomtól, amiből jönnek. Pont ezért nem Tayler Patrick ír már erről. Másrészt, ha felelősségről van szó, akkor nem lenne etikus részemről vakon

buzdítani a pályakezdőket, hiszen 90 százalék körül van a pályaelhagyás rátája, és a maradék 10 százalék számára is rengeteg csapdát rejt ez a szakma. Hasonló arányszámmal születnek jó és rossz művek nemcsak az egyetemen, hanem általánosságban is, és ezt nem én mondom, hanem a művészettörténet. Hány alkotást felejtettünk el? Erről tudniuk kell, ha tudatosan tervezik a karrierjüket.

TP: Nem biztos, hogy van egyáltalán pálya. Részlet Tandori Dezső *Madárzsoké* című verséből: „Körülnézünk – hol a mezőny, hé? / Hol vagytok, szélmalomhuszárok? / Rozi-nantém mindet legyőznél! / Se mezőny nincs, se bokor, árok.”

FT: Ha egy diplomakritikának, valamiféle jó szándék által vezérelve, segítséget kell nyújtania, akkor azt az őszinteségben látom. Egy elfogulatlan vélemény segíthet a lehetőségek és a problémák felmérésében. Azt is fontos lenne látni a sokkos felháborodáson túl, hogy kiállításon bemutatott művekkel kapcsolatban foglalok állást, illetve az azok között elképzelt dialógusról, és nem életművekről vagy egyenesen egyénekről. Sokkal kisebb ennek az egésznek a tétje, mint azt sokan gondolják, és a legkevésbé sem személyes.

A skatulyáról meg a gonoszságról talán nem engem kéne kérdezni. A kritika válsága és halála kapcsán már sokat írtam arról, hogy hány okból fakadóan nincs itthon kritikai apparátus – külföldön is falábú –, ebben a kontextusban, gondolom, meglepő lehet a mondanivalóm a műfajtól elszakított füleknek. A stílus is szóba került már, és többekkel együtt azt konstatáltuk, hogy humortalan ez a közeg, minden viccet csak sértésként képes detektálni, amihez persze az is hozzájárul, hogy a magyar irodalomtörténetből hiányoznak a humoros szövegek (pár kivételtől eltekintve). Valamiért így alakult.

TP: Lehet, hogy némi lazaság előremutató lenne! Hosszú távon érdekesebb lehet egy esetleg túlságosan metsző észrevétel, mint egy egyes szám harmadik személybe átforgatott statement. Végso soron sokkal megalázóbb és méltatlanabb az, ha valakit letudnak egy kissé elmismácsolni „copypastázással”, mint amikor kap egy akár totálisan antipatikus véleményt, ami nem a preferált szögből készült róla „pillanatfelvételt”. Nekem például szinte talizmánokká váltak a velem szemben megfogalmazott, igazán velős, negatív kritikák, amiket itt-ott kaptam: „Dr. Haribo”, „lecsúszott dzsentri szar”.

KN: A legtöbb diplomamunkához a hazai művészeti szcé-nából hozol analógiákat. Amikor például Bredár Bora Magdolna „párját” keresed, azt írod: „ha választanunk kell egyet a sok hasonzorú közül, akkor talán Süttö Anikó alkotására hajaz leginkább”. Miért kizárólag a lokális közegből hozol példákat? Mindenképp kell választanunk valakit?

FT: A lokális közegből hozott példákhoz is lehetne nemzetközi példákat rendelni, de miért lett volna szükség erre az áttétre? Különösen úgy, hogy ebbe a lokális közegbe lépnek épp be a friss diplomások, ez a kortárs és hazai kontextusuk. A saját talajukon értelmezendők. Változtatna a lényegen, ha egy külföldihez hasonlítanék valakit? Egy német vagy amerikai művész hatása alatt alkotni büszkeség, de egy magyarra hasonlítani kínos? Vagy a konkrétumok sértőek, és inkább egy megfoghatatlan mikrotrendhez szeretnének tartozni, mert egy vadiúj izmus szexi?

KN: Az utolsó bekezdésben szellemi termékek eltulajdonításáról írsz, amit az Instagram-görgetés hozadékaként fogalmaz meg. Nem erős kissé lopásról beszélni? Miért nem pusztá inspirációgyűjtésként vagy referenciaháló-bóvítésként értelmezted ezt a jelenséget?



Illusztráció: Stark Attila

FT: Egész pontosan ezt írom az emlegetett bekezdésben: „a feed végtelenített görgetése során gyűjti össze ötleteit, néha tudatosan, néha tudat alatt”. Vagyis egyáltalán nem zárom ki az „inspirációgyűjtést”. Amire te célzol, az az utána következő hipotézis, ami az egyik lehetséges verziót bontja ki. Megint csak a művészettörténetre tudok hivatkozni: lopások előfordulnak, de ennek beismerése nem annak kijelentése, hogy mindenki lop.

TP: Egyébként ez a szempont és a galériák „kispados stratégiázása” is kifejezetten hasznos észrevétel lehet egy diplomázónak. Nyilván folyamatosan változnak a forprofit szféra játékszabályai, de aránylag ritka, hogy egy cikk explicit beszél ezekről az összefüggésekről. Én csupán tíz éve diplomáztam, de azóta is sok minden változott akár a végzős hallgatók attitűdjét illetően. Az utóbbi években végzetek tudatosabbak, jobban átlátják a galériás rendszert és azt is, hogy melyik intézmény milyen profillal rendelkezik, vagy hogy ki ücsörög bent xy helyen mondjuk szerdánként.

KN: Amikor már felszisszenések nélkül olvastam a cikket, és könnyedebben mozogtam a szöveg bekezdései között, arra lettem figyelmes, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetemről is szól az írásod. Olvashatjuk ezt intézménykritikaként?

FT: Elég evidens, hogy a mindenkori oktatási intézmények felelősséget vállalnak a diákjaik fejlődéséért és a náluk szerzett képességek minőségéért. Mert, ugye, az intézmények teszik le azt a lojalitásról és támogatásról szóló esküt a bizalomért cserébe, amit teljes szereptévesztésben most egy kritikuson próbál számon kérni a festő osztály.

KN: A cikk megjelenését követően több Instagram-történetben is megjelöltek téged, amelyekben a diplomázók rövid véleményeivel találkozhattunk. Az egyik storyban azt a kommentet kaptad, hogy mivel nem láttad a diplomakiállítást, irreleváns, amit írtál. Reagálnál erre?

FT: Nem. Nincs lehetőség érdemi diskurzusra ott, ahol a személyes sértettség kihajít az ablakon egy komplett érvelést és gondolatmenetet. Az abban rejlő irónia viszont tetszik, hogy a szövegem egyik alaptézise, miszerint a friss diplomások krónikusan online állapotban szenvednek, és ez negatívan befolyásolja a döntéseiket, ezzel bizonyításra került.

KN: Sokszor az az érzésünk lehet, hogyha megjelenik egy írás, akkor annak a végső, mondatvégi írásjele azt jelenti, hogy a gondolatmenet lezáródott. Ezzel együtt létezik az a félreértés, hogy párbeszéd sem alakulhat ki a pont után. Tehát a diskurzus kvázi meghal, mielőtt megszülethetne. Olvasóként milyen lehetőségeink vannak, hogyha úgy gondoljuk, teret akarunk adni véleményünknek egy (akár már publikált) cikk kapcsán?

FT: A szerkesztőség nagy rajongója az olvasói panaszlevélnek, két számmal ezelőtt egy nyomtatásba is került a bepanaszolt szerző válaszával együtt. Ez az interjú is éppen megvalósul, javarészt azért, mert én ajánlottam neked egy véletlenszerű kiállításmegnyitón, hogy „kérdess fel” az állításaimmal kapcsolatban. Az esszéken és éveken átívelő vita formáját, gondolom, nem kell bemutatnom. Cikket bárki írhat – ez néha rossz, néha jó.

Kicsi nekünk ez a ház

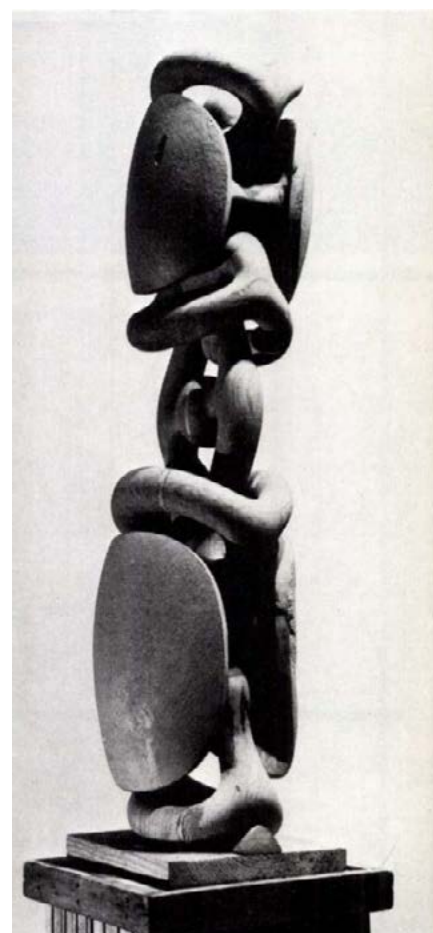
A népi jelképek és a kortárs képzőművészet összefüggései 1970 körül

A 70-es években Magyarországon a népművészetről szóló élénk párbeszédet meghatározza az élő hagyomány képzete, ez pedig nem független a tárgyi és szellemi néprajz összekötésétől: a kettő kapcsolatából kirajzolódó paraszti kultúra ekkor sokak számára olyan alternatívát jelent, amelynek elfogadása a jövőre vetítve is járható útnak tűnik. A párbeszéd résztvevői főképp művészek, művészettörténészek, esztéták, antropológusok és etnológusok. Vitáik nyomán a képzőművészetben előtérbe kerülnek a szemiotika irányából közelítő, a népművészetet mint jelcsoportot értelmező, illetve a két- és háromdimenziós szerkezeteket a közösség- és világmodell gondolatával összekötő alkotók.

Az új népművészeti mozgalmakkal párhuzamosan kialakuló kortárs képzőművészeti párbeszédben a népművészet olyan újfajta megközelítése formálódik, amelynek bemutatására már nem elegendők a népies témákat általánosságban értelmező pályázatok tárlatai. A népművészeti inspirációjú, újító törekvéseket bemutató tárlatok közül kiemelkedik egy kiállítássorozat, mely 1977-78 között *Népművészet - Kortárs művészet* címmel,¹ Pap Gábor² rendezésében valósult meg.

A realista ábrázolásmódtól eltérő művek bemutatására vállalkozó kiállítás első alkalommal 1977-ben a debreceni Egyetem Galériában (KLTE) kapott helyet, ezután pedig további öt helyre utazott az országban. A kiállítók között már szélesebb körben ismert alkotók (Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Tóth Menyhért) és a fiatalabb generációk tagjai (Bak Imre, Keserü Ilona, Samu Géza) együtt szerepeltek. A tárlat nem titkolt célja tehát a friss tendenciák bemutatása mellett azok közvetlen előzményeinek feltárása volt. A kiállítás az első tematikus összegzésekre vállalkozó kísérletek közé tartozott,³ azonban rá vonatkozó tanulmány nem jelent meg az utóbbi évtizedekben - kutatásom ezt a hiányt próbálja pótolni.⁴

A folklór megközelítésének különféle módjait bemutató kiállítás két fő iránya a - Tóth Menyhért műveivel kezdődő - „lírai töltésű expresszív-szürrealisztikus” és a - Korniss Dezsőt és Martyn Ferencet kiemelő - „geometrikus-konstruktív” vonulat volt.⁵ A rendezési elv a korábbi csoportosulások miatt „adott volt”, a kiállítás különlegességét az adta, hogy már kialakult útkeresések és kapcsolatok egy térben jelentek meg.⁶ A rendezők nagy reményt fűztek a népművészeti inspirációjú kortárs művészet átfogó képének megmutatására vállalkozó kiállításhoz. Az országban hat különböző helyen megrendezett tárlat azonban a későbbi recepció szerint perifériára szorult kísérlet volt, az alkotók pedig ritkán tüntették fel életrajzukban. Éppen ezért talán a művek kiválasztásánál is jelentősebb maga a kiállítás ténye, azaz olyan személyek közös szereplése,



akik a népművészethez különböző okokból kapcsolódtak, a kiállítássorozat után pedig sokan eltérő utakra léptek.

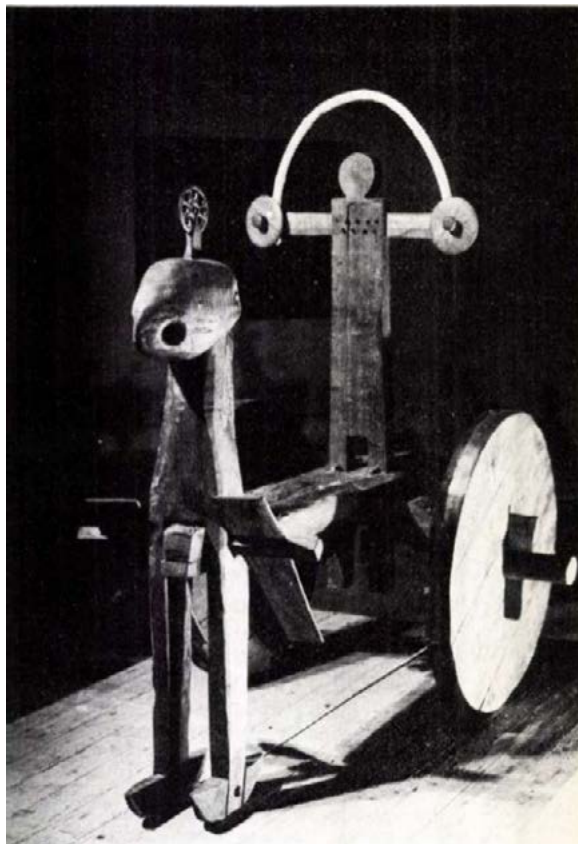
A továbbiakban néhány azonosítható alkotáson keresztül vizsgálom a népművészet felhasználásának különböző megközelítéseit. Ezek közül két mű a konstruktív (Bak Imre: *Nap-ember-arc*, 1977, Lantos Ferenc: *Zománcplasztika*, 1976), kettő pedig az expresszív vonulatot képviselte (Honty Márta: *Farsangi alakoskodás*, 1962 körül, Samu Géza: *Teknős*, 1970).

A Lantos Ferenc munkájáról készült fotó háttérben látható Bak Imre *Nap-ember-arc* című szitanyomat-sorozatának darabja, amelynek jelekké egyszerűsödött elemei a kapcsolódó motívumelemzéseivel együtt válnak értelmezhetővé.⁷ A *Nap-ember-arc*, *Nap-madár-arc*, *Nap-bika-arc*, *Hold-madár-arc* változatok a pólusokra épülő világképet jelenítik meg pozitív-negatív mezőkkel, szimmetriatengelyekkel, illetve geometrikus formákká absztrahált - emberre, állatra, kozmoszra vonatkozó - utalásokkal. Ezeket a

↖ LANTOS Ferenc: *Zománcplasztika*, 1976, 1340 cm
Forrás: Kerégyártó István: *Népművészet - Kortárs művészet. Művészet*, 19. (1978) 1. HUNGART © 2025

↑ ILYÉS István: *Gondolatok a születésről*, 1977, festett fa, 97 cm
Forrás: Kerégyártó István: *Népművészet - Kortárs művészet. Művészet*, 19. (1978) 1. HUNGART © 2025

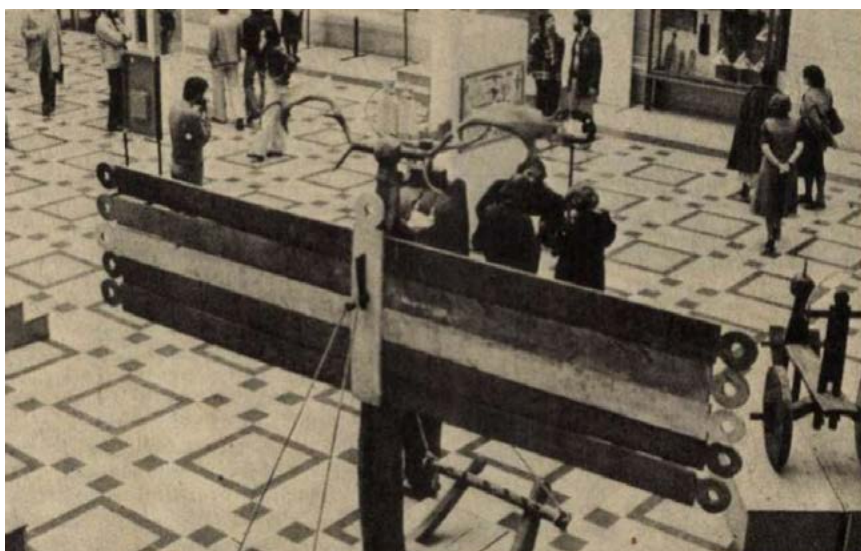
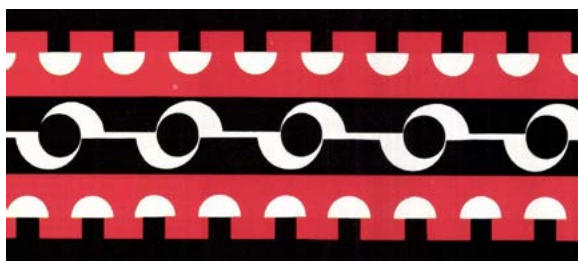
SAMU Géza:
Napszekér,
 1976, fa, 134 cm
 Forrás: Kerékgyártó
 István: Népművészet
 - Kortárs művészet.
Művészet, 19.
 (1978) 1.
 HUNGART © 2025
 →



KONCZ Béla: *Ipari világ, rátétes filcmunka,*
 91×230 cm
 Forrás: Kerékgyártó
 István: Népművészet
 - Kortárs művészet.
Művészet, 19. (1978) 1.
 HUNGART © 2025
 →

Kiállítási enteriőr,
 Népművészet - Kortárs
 művészet - Utak a
 népművészetből, 1977,
 KLTE, Debrecen
 Forrás: Menyhárt
 László: Vizuális
 központ. Kötődés a
 népművészethez -
 Példamutató kiállítás.
 Magyarország, 14.
 (1977) 46.
 ↓

műveket (a kiállítás kritikáját is közlő) *Művészet* folyóirat 1978-as évkönyvében Hegyi Lóránd Lantos ornamentális munkáival együttesen elmarasztalja, kiemelve a motívumrendszer önkényességét.⁸ Miért nevezi Hegyi önkényesnek a Bak által felállított vizuális rendszert? Bánszky Pál szerint Bak esetében a népművészeti inspiráció nem a külsőségekben, hanem a szignálművészet gondolati keretében értelmezendő, a képeken életre hívott jelképi forma így egy kultúrtörténeti tradíció folyamatába ágyazódik.⁹



A Népművelési Intézetben dolgozó Bak Imre akkor a népművészeti és a festészeti hagyomány értékeit mérlegelve a népművészet vizuális értékeit tartja jelentősebbnek, a 60-as években még járható útnak gondolt „bartóki modellt” azonban már saját módszerétől távolinak gondolja – mindez azt sejteti, hogy a népművészet magas művészetbe emelése, illetve ennek képzőművészeti megvalósítása helyett Bak egy másik utat keresett.¹⁰ Az európai festészeti hagyományba illesztés helyett a népművészet saját építkezési rendszerét igyekszik megismerni, ebből pedig – ha lehet így nevezni – az ősi művészetek „filozófiáját”, az elentétes pólusokból kialakuló egységet hangsúlyozza, és ezekből formálja meg saját képi rendszerét.¹¹ Hajdu szerint a *Nap-ember-arc* már csak technikai szempontból sorolható a geometrikus absztrakcióhoz, mivel, megcáfolva az absztrakció szubjektív mivoltát, konkrét jeleket használ, amelyek állandó értelműnek látszanak.¹² Valószínűleg ennek a rendszernek megingatható alapjára világított rá Hegyi, figyelmeztetve az önkényes értelmezés veszélyeire.

Lantos Ferenc *Zománcplasztika* című műve ősi formára emlékeztető oszloppá alakítja a sorozatgyártott tárgyakat. A technika és a felhasznált tárgy eredete Lantos életművében az edények készítésére specializálódott bonyhádi zománcgyárhoz köthető, ahol 1967-től kísérletezett önálló művek létrehozásával, később pedig szimpóziumot is rendezett több alkotó részvételével.¹³ A zománcplasztika végtelenül ismételhető elemekből felépülő formáját Lantos készen találhatta: a tárgyakat valóban szokták így tárolni ipari környezetben, hogy azok ne szoruljanak egymásba a súly hatására. Az önmagában kiemelt oszlop azonban már nem célszerűséget mutat, hanem mitikus fogalomrendszert idéz. A totemforma a modernizmustól ismert, közkedvelt „törzsi idézet” – Lantos művével párhuzamba állítható Bráncusi *Végtelen oszlop* című (1937–38), égbetörő, valóban végtelennek tűnő szobra. Kortársai között a Párizsban élő Frank Magda hasonlóképp a totemisztikus formákkal foglalkozik.¹⁴ Az eget és földet összekötő axis, a mennybe vezető létra, a népmesei tetejetlen fa és még számos példa eszünkbe juthat az univerzálisnak tekinthető oszlopjelképek láttán. Lantos a zománczott lavort, a kortárs tárgykultúra profán darabját megsokszorozva szakrális formává alakítja – megjelenítve a célszerű alakításon túlmutató szándékot.¹⁵

Honty Márta műve szintén a hagyomány és a gyárak kapcsolatának problémájához köthető, de egészen más módon.¹⁶ A *Farsangi alakoskodás* gobelinterve önálló grafikaként is értelmezhető, amely megjelenik a *Mecénások* című dokumentumfilmben is.¹⁷ A filmben két művész (Honty Márta és Leitner Sándor) a Kaposvári Ruhagyárban, megismerve a gyár vezetőit és dolgozóit, „az üzemben szerzett benyomásaik alapján tematikus műveket” hoztak létre, majd kiállításon mutatták be azokat.¹⁸ Honty a kiállítást is megörökítő jelenetben megpróbálja a dolgozóknak kifejteni művei népi inspirációját. A Diószegi Vilmost személyesen is ismerő művész a néprajz által megfogalmazott szokásrendszerrel próbálta kérdezni közönségét.¹⁹ Az öt hallgatók válasza nem egyöntetű arra vonatkozóan, hogy találkoztak-e már személyesen a megjelenített szokásokkal. Honty a lelkes indulás ellenére a film végén a kommunikáció sikertelenségéről számol be. Gúnyosan beszél a mai problémák helyett a gyökereket keresőkről, ebbe önmagát is beleértve. Felveti a kérdést, hogy talán a népi témával magát a problémát kerüli meg. Végül arra a következtetésre jut, hogy a legjobb lenne csupán valami gyönyörködtetőt alkotni azoknak az asszonyoknak, akiknek a csirkefeldolgozóban látott monoton munkája mélyen kiábrándította őt a társadalmi szintű problémamegoldás lehetőségére vonatkozóan.

Samu Géza Tóth Menyhérthez hasonlóan a falun született művész archetipusát jelenítette meg kortársai számára. „Természetes környezetem volt ez, amit észre sem vettem” – emlékszik vissza egy interjúban.²⁰ Samu kultúrafogalma ebből adódóan egészen eltér az akkori városi értelmiség vidékvonzalmától.²¹ A kiállításon szereplő, *Teknős* című művéről készült fotón látható, hogy Bors István hasonlóan emberalakot idéző, *Dózsa-keresztek* című szobrai közelében állították ki.²² A tárgyak megszemélyesítése, a nyers formákkal való „emberidézés” mindkettőjükre jellemző, ám Samu művei letisztultabbak mind a témák, mind a megvalósítás szintjén. A figurák létrehozását természetes ösztönnek nevezi. Az ember létrehozza saját tárgyait, amelyek aztán visszautalnak rá; ezt egyszerű példával szemlélteti: a korsónak nyaka és füle van.²³ Az emberivé visszaalakított tárgyak így a kultúrafelfogás árnyalt lenyomatát mutatják Samu művészetében.

A népművészethez közelítő számtalan alkotás létrejött olyan életművek jelentőségének felismeréséhez is köthető, amelyek háttérbe szorultak a második világháború alatt és az azt követő időszakban. A 60-as években olyan alkotóknak rendeznek jelentős kiállításokat, akiknek művészete addig nem volt közismert – Korniss Dezsőnek, Bálint Endrének, Anna Margitnak.²⁴ A hagyomány és a folklór kérdése mindegyik művész esetében központi téma. A későbbi generációkra gyakorolt hatás szempontjából kiemelhető a Németh által nem említett Tóth Menyhért is, akinek 1964-ben rendezett önálló kiállítása húsz év elvonultság után nagy hatást gyakorolt a magyar művészeti életre.²⁵

A 70-es években gyarapodó fővárosi és vidéki kiállítások mellett az elméleti szövegek is tükrözik az igényt a burjánzó, folklórinspirációjú művészet rendszerének kidolgozására. A *Művészet* folyóirat (amelynek Pap Gábor akkor főszerkesztő-helyettese) 1978-as évkönyvében *Népművészet – Kortárs művészet* fejezetcím alatt olvasható egy vitaindító szándékú körkérdés.²⁶ A válaszok szerzői Makovecz Imre, Németh Lajos és Pap Gábor. Németh Lajos válaszában a terminológiai zavart említi – korábban, 1973-ban már rámutatott arra (a mai napig tisztázatlan) kérdésre, hogy képzőművészeti kontextusban mit nevezünk népművészetnek.²⁷ Mindennek nemcsak tárgyak formájára és díszítmények motívumaira kell kitérnie, hanem a kultúra kérdésére, a művészet funkciójára és társadalmon belüli szerepére is. Alternatívaként a „folklór típusú művészetek”, illetve a „rituális mágikus funkciót teljesítő műtípus” használatát javasolja.²⁸ A megfogalmazás bonyolultsága indokolt, azonban érthető, hogy az általa javasolt kifejezések miért nem váltak az elméleti szövegek részévé. A népművészet megközelítésének általános hibáira Pap Gábor válasza is rávilágít, szerinte vizsgálni kell az általános értelmezés szerint nem művészetnek számító tevékenységi formákat is. A népművészet internacionalitásának kérdésében is egyetértenek: Makovecz szerint „a népművészet önmagában internacionális”.²⁹

Az elméletadók között jelentős szerepet betöltő Bánszky Pál a Népművelési Intézet élén is képviselte a népművészeti mozgalmat, a nevéhez köthető kigalériák decentralizált rendszerében pedig támogatta a népi témák bemutatását. Azonban Pap Gábor szerint az elméleti kérdésekben nem értettek egyet, és Pap elhatárolódott az intézményes formától.³⁰ Szakdolgozatom elkészítése után véletlenül találtam rá Bánszky 1978-ban közzétett tanulmányvázlatára, amelyben a *Népművészet – Kortárs művészet* című kiállítássorozat által megfogalmazott irányokhoz hasonló struktúrát rajzol fel.³¹ A folklór totális szemléletét kereső alkotók vagy azt szuverén művészetük (formai vagy szerkezeti) építőelemeként alkalmazók mellett kijelöl egy újabb



↑ SAMU Géza: *Teknős*, 1970, fa, 245×113×45 cm
Forrás: Menyhart László: *Utak a népművészetből*. In *Művészet/78. A Művészet folyóirat évkönyve*. Corvina Kiadó, Budapest, 1979, 96–99.
HUNGART © 2025



↑ *Mecénások. Kiállítás a gyárban*. Rendezte Vitézy László. Mafilm Híradó és Dokumentumfilm Stúdió, 1976.

kategóriát. Az általa neoprimitívnek nevezett alkotók (például Anna Margit, Berki Viola) esetében a naiv művészet hatását emeli ki, emellett a groteszk kifejezőmódot. Az utóbbi szempont a *Népművészet - Kortárs művészet*-kiállítások esetében nem került előtérbe – mai nézőpontból figyelemreméltó például Anna Margit szereplésének hiánya.

A kiállítás megismert adatainak és rendezési elvének bemutatásában kiemelhető az elődkeresés igénye (amely a korszakra általánosan is jellemző), a népi és az ahhoz tartozó fogalomkör (főképp a néphagyomány és a népművészet) átértelmezése és az alternatív kultúra keresése. Társadalmi szinten mindez kötődik a városi és falusi élet közötti szakadék felszámolásának igényéhez, a szerves műveltség képzete a városi kultúrával, a civilizáció illúziójával helyezkedik szembe. A fiatalok körében kialakuló mozgalmi jelleg a népművészet vonatkozásában inkább az (egyébként is közösséginek értelmezhető) előadóművészetekben érhető tetten, a képzőművészet – az eltelt évtizedek tükrében – nem léphetett ki teljes mértékben a magas mű-

vészet adott kereteiből (például kiállítás, egyedi alkotások létrehozása). A törekvések vitathatóak a népművészet és népi kultúra olykor önkényes értelmezésének szempontjából is. A 60-as, 70-es évek képzőművészete ennek ellenére kiemelkedően hatott arra, hogy az etnológia szakmai körén kívül esők is új megvilágításban találkozzanak a népi kultúra kérdésével.

- 1 A *Művészet* közleményeit alapul véve a kiállítássorozat a következő állomásokról állt (nem teljesen megegyező kiállítási anyaggal): Debrecen, KLTE, 1977. október 26. – november 18.; Budapest, Műszaki Egyetem, 1977. december 2-13.; Budapest, SOTE, 1978. január 6-17.; Szolnok, Komarov Terem, 1978. március 4-19.; Egervár, 1978. július 22. – augusztus 20.; Zalaszentgrót, 1978. szeptember 5-30.
- 2 Pap Gábor művészettörténész (szül. 1939), 1962-ben diplomázik az ELTE művészettörténet szakán, témája Nagy István festészete. 1963-tól az MTV munkatársa, 1964-től a képzőművészeti műsorok készítését vezeti. 1973-tól a *Művészet* folyóirat szerkesztője, 1974-79 között főszerkesztő-helyettese.
- 3 Keserű Katalin: Mi marad a tarisznyában? A népművészet és a kortárs/jelenkori művészet. *Új Művészet*, 29. (2018) 3., 6-13.
- 4 A cikk alapját az ELTE BTK művészettörténet mesterszakán írt szakdolgozatom képezi (témavezető: Révész Emese), kiegészítve a doktori kutatásom megkezdésekor talált új információkkal. A kutatást Keserű Katalin segítette, a szórványos dokumentáltság miatt interjúkat készítettem a kiállítást rendező Pap Gáborral, illetve a 60-as évektől a néprajzos és művésztkörökben egyaránt mozgó Hoppál Mihállyal.
- 5 A kiállítás konstruktív vonulatában kiállított Bak Imre, Csote György, Csutoros Sándor, Keserű Ilona, Kistelegdi István, Koncz Béla, Korniss Dezső, Lantos Ferenc, Martyn Ferenc, Molnár V. József, Oltai Péter, Porkoláb Sándor, Szemadám György, Veress Pál. A kiállítás expresszív vonulatában kiállított Bálint Endre, Bors István, Honty Márta, Ilyés István, Kátai Mihály, Németh János, Samu Géza, Schéner Mihály, Tóth László, Tóth Menyhért. Valószínűleg a középső részen állított ki Halmy Miklós, Kovács Attila, Tilless Béla. A képzőművészeti alkotások mellett népművészeti tárgyak is láthatóak voltak. A kiállítások nem teljesen megegyező anyagot mutattak be, de erről pontos adatok nem állnak rendelkezésre – az első kiállításon például Halmy Miklós nem vett részt.
- 6 Pap Gábor szóbeli közlése, 2024. április 5.
- 7 Bak Imre: *Nap-ember-arc (Motívumvariáció I.)*, 1977, szitanyomat, papír, 755×560 mm. A műnek tempera-papír, illetve nagy méretű akril-vászon változata is létezik (utóbbi a Múzeum umeni Olomouc gyűjteményében). A szitanyomatot több színváltozatban is elkészítette Bak Imre, ezekből több ki volt állítva a művész Fészek Galériában rendezett kiállításán 2019-ben. A műre vonatkozó információkért köszönettel tartozom Fehér Dávidnak.
- 8 Hegyi Lóránd: Magyar konstruktivista tendenciák. Kiállítás Utrechtben. In *Művészet/78. A Művészet folyóirat évkönyve*. Corvina Kiadó, Budapest, 1979, 277-280.
- 9 Hajdu idézi Bánszky Pál Bak Imre-monográfiáját (Budapest, 1982, Képzőművészeti Kiadó). Hajdu István: *Bak Imre*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2003.
- 10 Beke László: Beszélgetés a kiállításra készülő Bak Imrével – 1976. december 13. In *Bak Imre festőművész kiállítása 1977. március 18. – április 11.* Kiállítási katalógus, Múcsarnok, Budapest, 1977.
- 11 James Frazer hatását emeli ki. Hajdu, 2003, 39.
- 12 I. m., 38.
- 13 Nagy Szabolcs: Lantos Ferenc inspirálta zománcgyár Bonyhádon. *Építészfórum*, 2019. szeptember 19. <https://epiteszforum.hu/lantos-ferenc-inspiralta-zomancgyar-bonyhadon>
- 14 Hárs Éva bevezetője. In *Frank Magda szobrai (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Pécs, Városi Galéria, 1979)*. Janus Pannonius Múzeum Művészeti Kiadványai 41. Pécs, 1979.
- 15 A kifejezés forrása: „a (népi) kézművészségben óhatatlanul benne rejlik a tárgy célszerű alakításán túlmutató szándék, mellyel a mítoszok, mesék világgépe a mindennapi környezet, élet és gondolkodás természetes és szerves része marad.” Keserű, 2018, 9.
- 16 A *Művészet* folyóirat 1975/10. számának borítóján szerepelt a mű. Továbbá Honty korábban férjével, Bors Istvánnal a TV Galériájában állított ki, Pap Gábor válogatta a műveket. Lásd Nagy Ildikó: Honty Márta és Bors István kiállítása. *Jelenkor*, 13. (1970) 1., 42-44.
- 17 *Mecénások. Kiállítás a gyárban*. Rendezte Vitézy László. Mafilm Híradó és Dokumentumfilm Stúdió, 1976.
- 18 *Mecénások. Kiállítás a gyárban*. Dokumentumfilm-vázlat. Írta Szegvári Katalin. Rendező: Vitézy László. 1976. <https://mandadb.hu/dokumentum/310369/mecenasok.pdf>
- 19 Diószegit Pap Gábor a Honty-Bors-házaspáron keresztül ismerte meg. Pap Gábor szóbeli közlése. 2023. december 10.
- 20 Lóska Lajos: Teknőszárnyú angyalok. Beszélgetés Samu Gézával. *Művészet*, 22. (1981), 28.
- 21 Példaként említhető Jancsó Miklós visszaemlékezése: „óriási felzúdulás volt, mikor Kolozsvárt találkoztunk a [Veres] Péterrel, és ő azt mondta: Na, mit akartok, majd eljön az idő, amikor a parasztok overallban fognak járni, és traktorral szántanak, és nem fogják verni a csizmájukat! Rettentően ki voltunk borulva a Péterre, hogy miket beszél a jövőről, mert hát számunkra ez a paraszti kultúra, ez jelentette a jövőt.” Részlet a Bodor Ferenc hagyatékából előkerült videódokumentumokból. Az interjúkat készítette Bodor Ferenc, Halmos Béla, Ledniczky Márton, Novák Ferenc. <http://www.okotaj.hu/szamok/09/maradt.html>
- 22 Később a *Művészet* 1981/5. száma szintén párhuzamba állította őket.
- 23 Lóska, 1981, 5., 28-33.
- 24 Németh Lajos: Előszó. In *Tendenciák 1970-1980* [Kiállítássorozat a Fővárosi Tanács Óbudai Galériájában a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége Művészeti Író Szakosztálya és a Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság rendezésében]. Kiállítási katalógus. Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság, Budapest, 1981.
- 25 Dömötör János: *A Tornyai János Múzeum 100 éve*. Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 2004; B. Supka Magdolna: Tóth Menyhért. *Művészet*, 10. (1969) 2., 25-27.; Pernecky Géza: Tóth Menyhért megtalálása. *Élet és Irodalom*, 1969. május 1., 8.
- 26 *Művészet/78. A Művészet folyóirat évkönyve*. Corvina Kiadó, Budapest, 1979, 80-86.
- 27 Németh Lajos: *Minerva baglya*. Magvető, Budapest, 1973.
- 28 A *Kapcsolatok* című, kis példányszámú kiadvány (Népművelési Intézet, Budapest, 1980) *Múltidézetek* című füzetének szerkesztője, Beke László szintén a szóhasználat bizonytalanságát emeli ki, mivel „a mítosz fogalma a hétköznapi, a tudományos vagy művészeti kontextusban mást és mást jelent”.
- 29 *Művészet/78. A Művészet folyóirat évkönyve*. Corvina Kiadó, Budapest, 1979, 80.
- 30 Pap Gábor szóbeli közlése. 2024. január 31.
- 31 Bánszky Pál: A folklór és a XX. század magyar képzőművészete. In Zelnik József (szerk.): *Folklór - Társadalom - Művészet 2-3*. Kecskemét, 1978, 28-34.

A gyermekek ábrázolása a 19. század közepén

Biedermeier hétköznapiak

Magyar Nemzeti Galéria,
2024. X. 29. – 2025. II. 16-ig

Sajátos koncepció alapján rendezte meg Prágai Adrienn kurátor és csapata a tárlatot a földszinti termekben: a 19. század elejének képző- és iparművészetét érthető és nézhető állapotba hozta, témákra bontva és magyarázatokkal, elemzésekkel segítve a befogadást. Az osztrák „biedermeier” stílust vizsgálni, ahhoz társítani a magyar műtárgyakat nem könnyű feladat. A sokszor polgári szentimentalizmusként meghatározott időszakban együtt volt jelen nálunk a biedermeier, a klasszicizmus és a romantika is a maguk sajátos jegyeivel, miközben ez volt a magyar művészet megszületésének és jelentőssé növekedésének időszaka is. A mostani bemutató újdonsága, hogy az életmódra koncentrált, és ez az alapállás segíti tagolni a kort, melynek középső részét ma is szívesen nevezzük reformkornak. A kiállítás úgy járul hozzá a korszak elfogadásához és értelmezéséhez, hogy a képzőművészeti művek mellé minden altémában néhány iparművészeti tárgyat csatol, így bútorok, porcelánok, kerámiák, miniatűrök, textíliák és korabeli faldíszítő tapéták teszik sokszínűvé, átélhetővé a látogatók számára a régmúltat.

Az 1848-as forradalom megtörte azt a divatos osztrák életérzést, amelyet a 19. századi mai angol művészettörténeti kötetek a középosztály kultúrájaként határoznak meg. Ha egyáltalán elfogadják önálló stílusként, akkor portrét, városképet, parasztsánert, tájképet és történelmi képeket különböztetnek meg. Sok más megközelítés is létezik, a bécsi múzeumok számtalan alkalommal mutatták be saját anyagaikból ezt az általuk sikerre vitt etapot. Az 1820 körül született magyar művészeink nagy része ekkor még főként Bécsben tanult, az ottani akadémián szerezték meg tudásukat. Tanultságuk módot adott arra, hogy képesek legyenek a jeles, akadémiai tanárok által megfestett magyar arisztokraták portréit lemásolni, vagy már maguk is alkothattak azokhoz hasonlót. Bár a kiállítás nem mondja ki, de az Osztrák Császárság része voltunk, így nem meglepő, hogy számos bécsi, vezető mester munkája sorakozik most a falakon.

Sok jó minőségű magyar képünk van e korból, melyek nagy része a Magyar Nemzeti Galéria 19. századi állandó kiállításának részeként közismert, de elmozdítva onnan, új kontextusban jelennek meg. A 19. század első felének kiemelése a magyar művészet megteremtését is tükrözi, az osztrák mesterekkel való együttes bemutatkozás a korszak felé tett gesztusként is fölfogható. Bizonyosság szolgál arra, hogy magyar mestereink gyorsan és hamar megtanulták a polgári éra elvárásait.

A kiállítás 18 részre bontva, a születéstől a halálig tagolja az életmódbeli változásokat az 1800–1860 közötti időszakból fellelhető képeken és tárgyakon keresztül. A kor új médiumai, így a műegylet kiállításai a korszak polgári eszményeit tárták a nézők elé. Másrészt az ezzel egy időben megszülető és gyarapodó hírlapok, majd illusztrált német és magyar magazinok elkezdték a művek interpretálását is, amely segítette értelmezni a látottakat. –A mostani kiállítás leszögezi, hogy a képekből megismerhetők az emberi élet egyes korszakai (gyermek és ifjúkor), a horizontja (születés és halál), az egyén társas viszonyai (barátság, szerelem, házasság, család), társadalmi szintű funkciói (hétköznapiak, hivatás, nyilvánosság), terei (otthon, természet) és szabadidős tevékenysége (szórakozás, zene). Ezek a témák idézik fel a mindennapokat.

E felosztás szellemében a kiállítás első négy terme a gyermekkor, a szülés (valójában „anya gyermekkel” ábrázolások), az ifjúkor, a szerelem és a házasság, a nő és férfi címmel ellátott részekre tagolódnak. Különös egybeesés,



Friedrich von AMERLING: *Olvasó nő (Kislány frízöldi kosztümben)*, 1834, olaj, vászon, 63,2×52 cm
Szépművészeti Múzeum, 1800 utáni Nemzetközi Gyűjtemény
© Szépművészeti Múzeum, Budapest

←



↑
Ferdinand Georg WALDMÜLLER:
*Julia Apraxin grófnő (Ülő lány kutyával
egy ischli táj előtt)*, 1835,
olaj, fa, 38×32 cm
Belvedere, Bécs
Fotó: Johannes Stoll / Belvedere
© Belvedere, Bécs

Joseph DANHAUSER: *Íróasztal*,
1830 körül, Bécs
fenyőfa, diófa borítás, lakkozott,
96×124×73 cm
MNM KK - Iparművészeti Múzeum,
Bútorgyűjtemény
© MNM KK - Iparművészeti Múzeum,
Budapest

↓



Josef DANHAUSER:
*Anyai szeretet
(A művész felesége
gyermekükkel)*, 1839,
olaj, vászon,
50,7×42 cm
Belvedere, Bécs
© Belvedere, Bécs

hogy a Magyar Fotótörténeti Társaság is nemrég rendezett egy gyermekábrázolási konferenciát, amelyen sokszínűen, több kutatási területről közelítettek a bonyolult témához. Fontos és alapvető kapcsolatokra lelhetünk a *Biedermeier hétköznapiak* témái között élénk tárt gyermekábrázolások és a dagerrotípiák (1839) felfedezése óta keletkezett fényképeszeti alkotások között. A kiállítás első termében 18 képben tárul elénk a gyermekkor, köztük két ízben „anya a gyermekkel” ábrázolást láthatunk, az egyik egy eszményi olasz mintára készült mű egy ismeretlen művésztől, a másik Einsle Apraxin grófnőről és leányáról készült alkotása. A többi ideálportré az eszményített ártatlanságot próbálja meg közvetíteni. Ide tartozik Borsos József kislányportréja is, bár a lazán megfogalmazott képének indíttatásáról nem sokat tudunk. A gyermek könyvvel, olvasás közben vagy hegedűvel ábrázolva és kutyával a szabadban is a művészek ecsetjére került. Reiter kis ékszerárusnője már 1871-ben bekerült a múzeum gyűjteményébe. Külön csoportot alkotnak a kisleányt madárral (főként galambbal) való ábrázolások szimbolikus jelentőségük miatt. Azután a szegénység életképi megjelenítéseihez jutunk, ahol Ritter *Kútnál* című, 1839-ben keletkezett képe és a *Hétköznapiak* részbe sorolt egyik mű, Borsos József *Alamizna* című festménye is árnyaltan, színházi rítusként adja elő a szegénység egy-egy jelenetét.

A biedermeier korszak az éhező, rongyos ruhában kolduló gyermek egészalakos ábrázolásával hívta fel a figyelmet a társadalmi problémákra. A hagymát áruló tót fiú, a több példányban ismert *Drótostót* szép arcú legénykéje, az utcaseprő és a kolduló fiú egészalakos megfogalmazásokban képviselték az elvárt polgári humanizmust. Waldmüller szőke hajú koldusfiúja a bécsi Magdalengrundról előre nyújtott, kérő kezével a háttérben ábrázolt, földön ülő anyjával és testvérével igen gondosan előadott mű, az akkori akadémiai kánonhoz kötődő ábrázolási kliséket alkalmazta. A végeredmény hatásos, érzelmeket kiváltó minta volt. Ilyen módon kellett előadni a jelenetet, hogy az ne legyen sértő, a valós élethelyzetet ne bírálja. Ez a kiállítási egység sok érdekes problémára hívja fel a figyelmet, a képek melletti elemzések segítik azok megértését. A középre egy bölcsőt helyeztek el, mely oldja a hangulatot.





↑
 GYÖRGYI GIERGL Alajos:
Nő a szabadban, 1853,
 olaj, vászon, 95×69 cm
 Szépművészeti Múzeum – Magyar
 Nemzeti Galéria
 © Szépművészeti Múzeum, Budapest



SCHÄFFER Béla:
*Csendélet Elssler
 Fanny szobrával*,
 1845, olaj, vászon,
 56,5×34,5 cm
 Szépművészeti
 Múzeum – Magyar
 Nemzeti Galéria,
 19–20. századi
 Festészeti
 Gyűjtemény
 © Szépművészeti
 Múzeum, Budapest

←

A családrészben is számos gyermekarc bukkan fel, például Weber Henrik Barabás Miklós megfogalmazásában. Brocky Károly ismert, fiú- és leánytestvérekről készített csoportképei 1835-ből több mint érdekesek, mert a megjelenítés akadémiai szabályaira mutatnak rá, hiszen változtak a lehetőségek a mindenkori divatosság és a megrendelő ízlésének kettősségében. A legérdekesebb kép Kossuth Lajos gyermekeinek hármasképe az 1850-es évekből, melynek készítmény mechanizmusa is kiderült, hiszen a két fiú Párizsban élt, róluk készült ott egy kis vázlat, melyet elküldtek Londonba, ahol a kisleány alakjával egészült ki. Röntgenvizsgálat kiderítette, hogy az ismeretlen művész a két fiúarcot igen jelentősen átfestette, idősebbé változtatta őket, miközben idealizálta a vonásokat.

A kiállítás *Hivatás* című részében is felbukkannak a gyermekek, hiszen a sok kiváló önarckép között a művész műtermében játszó, a festményekbe belefestő, pajkos idillt is újra láthatjuk. Borsos József, Josef Danhauser és Györgyi Giergl Alajos is kedélyes poénként festette meg a huncutkodó kicsiket. Waldmüller *Képmutogató* című főművét 1847-ből már sokszor megcsodáltuk, az egyszerű csűrben a vándorművészt és gépezetét veszi körül a sok gyermek, akiknek csodálkozó, álmélkodó teljes alakja módot ad arra, hogy egy falusi közösség gyermeki reakcióinak ábrázolásában mélyedjen el a művész. Teátrális jelenet, melynek furcsa fényei megvilágítják a sok nevetgélő arcot.

A befejező, *Halál* című részben is felfedezzük a gyermekeket, például Borsos József *Levél* című művén 1852-ből, ahol a kislány a székben ülő anyja kezét fogja, a kisfiú pe-

dig katonai játékokkal játszik a szőnyegen. Kovács Mihály *Halott gyermek* című, 1850-ben készített, allegorikus ábrázolása a bukott szabadságharcra való emlékezésre utal.

Az új médiumok között feltétlenül szükséges megemlíteni, hogy Mezei Lajos festőművész 1852-ben dagerrotípen örökítette meg magát és leányát. A kiállítás *Otthon* című részében, egy körbejárható vitrinben a kisebb iparművészeti tárgyak között találunk négy kis fényképet, amelyek Molnár József festőművésztől származnak. Önarcképe, feleségének és leányának arcképe (1860 körül) a papírfénykép nagyarányú elterjedésének tanúbizonyságai. A kiállítás utal rá, hogy nem könnyű a fennmaradt gyermekképek célját, értelmét felfejteni, melyet tovább nehezíti az, hogy sok grafikát még nem publikáltak. Így az összehasonlító anyagunk igen kevés, ha a papírfényképeknek az 1858 utáni robbanásszerű gyarapodásához, mennyiségéhez mérjük. Az „anya-apa a gyermekkel” és a családképek vezetnek a rangsort, de mindegyik évtizedben készültek önálló portrék is.

Az ismert gyermekképeknek korhoz kötött a megjelenítése, sokat elárulnak arról, hogy miként vélekedett a polgár gyermekének a helyzetéről. A bécsi, a fővárosi közönség máshogyan viszonyult a gyerekekhez, mint a vidékiek és falusiak, sőt vallásonként és családonként is változó volt. A rendkívüli gyermekhalandóság miatt szentimentális, idealizált megfogalmazásokkal találkozhatunk. Nem volt könnyű életben tartani, felnevelni a következő generációt. Ezért lélektanilag szükségessé vált, hogy ne a gyászról, a mindennapi valóságról, hanem az ideákról, a vágyott állapotokról beszéljenek a képek, a gyermekportrék.

Kovács Ágnes

Mihelyt a Föld felébred

Jugendstil Münchenben

Kunsthalle München,
2024. X. 25. – 2025. III. 23-ig

„Szeretem a virágokat, a Föld szemeit, melyek kinyílnak, mielőtt a Föld felébred, hogy elmondja nekünk egyszerű és gyermeketeg örömeinek csillogását, komoly és gyötrelmes gondolatainak és kielégítetlen vágyainak súlyosságát, kegyetlenségének iróniáját vagy jóságának végtelen édességét” – írta Henry van de Velde, aki a szecessziós mozgalmak legjelentősebb szellemi vezére volt, *Amo* című lírai vallomásában. De ő volt az is, aki a leghitelesebb forrása annak, hogy mi is volt tulajdonképpen a Jugendstil, amelyet az osztrákoknál és nálunk is szecesszióknak, a franciáknál Art Nouveau-nak, az olaszoknál Stil Liberty-nek, a hollandoknál Nieuwe Kunstnak neveztek. A flamand Van de Velde szerint a századfordulón Európában két egymástól elkülönült elv burjánzott el a műalkotásokban, az egyik a lineáris ornamentikáé volt, amelyet plakátokon, szöveteken és tapétáknál, a bútorok túlzottan mozgalmasságának struktúrájánál, másrészt a stilizált, naturalisztikus motívumok alkalmazásában jelentek meg, amelyek az angol preraffaelita festők képeinek és illusztrációinak hatására terjedtek el a kontinensen.

Németországban ennek a két tendenciának egyfajta keverékét elsőként Otto Eckmann (1865–1902) alkalmazta először a *Die Jugend* című müncheni folyóirat illusztrációjánál, majd ezek a motívumok megjelentek a szőnyegek, tapéták, a különböző fémmunkáknál, ékszereknél, a kerámiákon, de az anyagtervezésnél, majd az építészetben is. Van de Velde stíluskritikai, esztétikai nézetei főként a befolyásos művészetkritikus, Julius Meier-Graefe nyomán hatottak azokra a müncheni és berlini művészekre, akik már az 1890-es évektől a *Jugend* körül tömörültek, és az élet minden területén reformokat sürgettek. Meier-Graefe egy ideig a gyönyörű kivitelezésű *PAN* című lapban, később már Párizsból a *Neuen Deutschen Rundschau*-ban



↑
Georg Carl von REICHENBACH: *Váza*, 1906 körül, Glasmanufaktur Poschinger gyártásában, színtelen üveg, ibolyaszínű alátét, fekete, piros és narancssárga üvegszálak, magasság: 22 cm
Münchner Stadtmuseum

Fritz ERLER: *Rübezahl utazásai*, 1897, olaj, vászon, 150×450 cm
Münchner Stadtmuseum
↓



JUGEND



Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. — G. Hirth's Verlag in München & Leipzig.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

Richard RIEMERSCHMID:
A *Jugend* című hetilap
borítója, 1897,
színes litográfia,
30,5×22,9 cm
Münchner Stadtmuseum
© Richard Riemerschmid,
VG Bild-Kunst, Bonn 2025
←

népszerűsítette a párizsi és brüsszeli dekoratív irányultságú művészeket, és nagyjából ugyanabba a két csoportba osztotta őket, mint Velde. Ebben a tekintetben München, amely akkoriban Thomas Mann szerint is „ragyogott”, hamar követte az Art Nouveau világát. A város, amely nyitott kulturális központ volt, kiváló képzési és oktatási intézményeivel és kiállítási lehetőségeivel hamar magához vonzotta az újra vágyó fiatal művészeket, akik olyan társadalmi kérdésekben is egyetértettek, mint a nemek egyenlősége, a reformlétmód és a művészeti élet demokratizálása.

A kurátorok ennek a sokfelé ágazó művészeti és életmódbeli változásnak a bemutatására tíz tematikus egységet hoztak létre. Az első teremben egy olyan schwabingi bérház belső tere látható, amelynek szalonját és étkezőjét Richard Riemerschmid (1868–1957) tervezte Carl von Thieme, a Münchener Viszontbiztosító alapítója számára. A berendezés remek példa Riemerschmid minden részletre kiterjedő figyelmére, arra, hogy az életet a művészet

segítségével megszépítse. A következőkben a kiállítás viszsze tekint az új művészet müncheni első bemutatkozására, amelyet a VII. Nemzetközi Művészeti Kiállítás alkalmával láthatott a közönség a híres Glaspalastban. Ezen Otto Eckmann, August Endell és Bernhard Pankok mellett számos nőművész, főként az Iparművészeti Iskola növendékei mutatták be modern ihletésű üvegből, kerámiából, textilből és más anyagokból készült különleges használati tárgyaikat, amelyek nagy sikert arattak a közönség körében. Hermann Obrist (1862–1927) ezen a kiállításon jelentkezett azzal az általa tervezett faliszőnyeggel, amelyet Berthe Ruchet valósított meg, és amely az első példája a dinamikus vonalvezetésű, nem hagyományos értelmezésű textiltervezésnek. Az állat- és növényvilág ábrázolásai különböző anyagokból készült műtárgyakon jelentek meg, és amely a legfontosabb inspirációs forrásai voltak a Jugendstil művészeknek. Ezek a tárgyak két nagy termet töltenek meg, és számos igazán különleges ékszer, grafika és kerámia

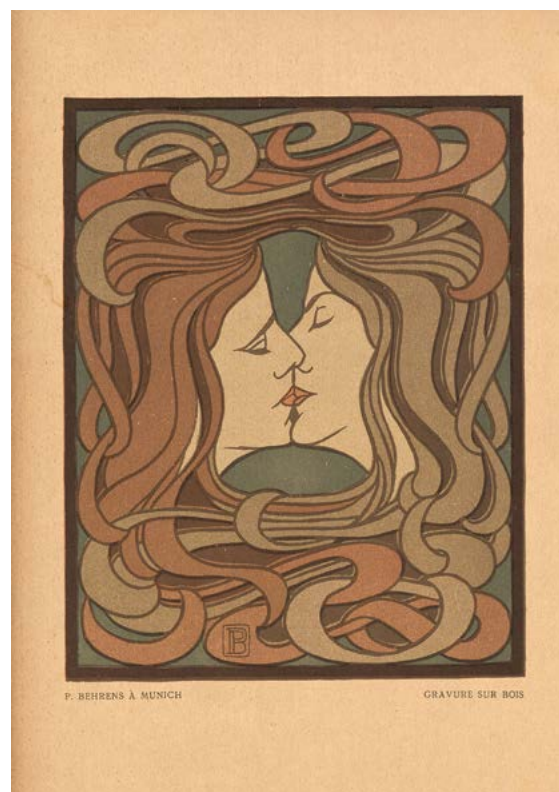


↑
 Elisabeth ERBER: *Levélszár három lepkével*, 1899 körül, tempera, karton, 78×39 cm
 Münchner Stadtmuseum

→
 Peter BEHRENS: *A csók*, 1899, színes fametszet, 28,5×19 cm
 Münchner Stadtmuseum



↑
 Richard RIEMERSCHMID: *Édenkert*, 1900, olaj, vászon, 104×128 cm
 Münchner Stadtmuseum, K. Barlow és A. Widmann Collection adománya
 © Richard Riemerschmid, VG Bild-Kunst, Bonn 2025



P. BEHRENS & MÜNCH

GRAVURE SUR BOIS

csodálható meg. De jelen vannak a régi technikákat és az új stílust ötvöző munkák is, mint a Bernhard Pankok és Franz von Stuck vitrinjei vagy Riemerschmid ázsiai hatást mutató szekrénye is.

A müncheni Judgenstil talán legismertebb alkotása a Philipp Kester által tervezett Hofatelier Elvira homlokzata, amely akkoriban a művésznegyed legmodernebb fotográfiai műterme volt, s amelyet nők (egy testvérpár) vezettek. Talán kevesen tudják, hogy Schwabingban, de más városrészekben is alkottak magyar építészek szecessziós

homlokzatokat és belső lépcsőházakat, amelyek szinte egy időben jöttek létre a budapestiekkel. Ezek nem láthatóak most, mert ez a kiállítás főként azokat az iparművészeti tárgyakat helyezi előtérbe, amelyeket a városi múzeum hosszadalmas átépítése miatt már évek óta nem láthatott a nagyközönség. A Kunsthalle mostani kiállítását több ezren látogatják naponta, hiszen a Jugendstil az öröm, a szépség és a jóllét művészete, és már létrejöttékor is a közönség kedvence volt.

15 év → 60 kötet

Recenzió a 2024-ben megjelent HUNGART-könyvekről

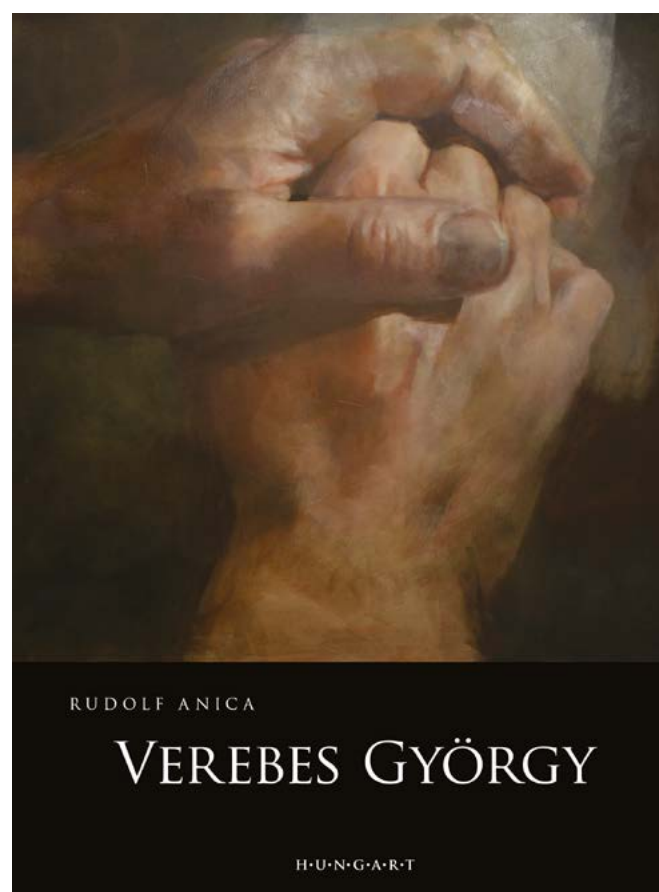
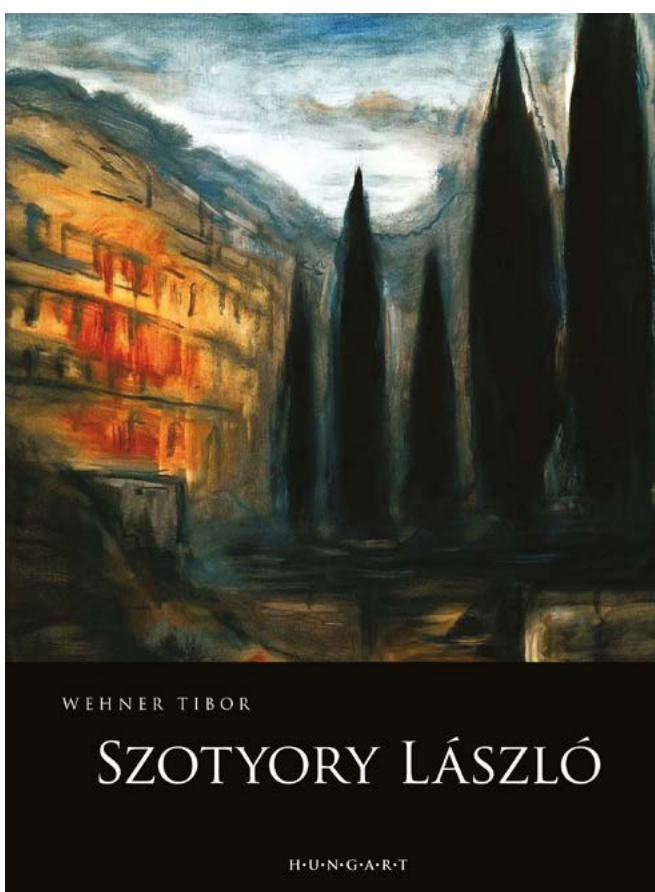
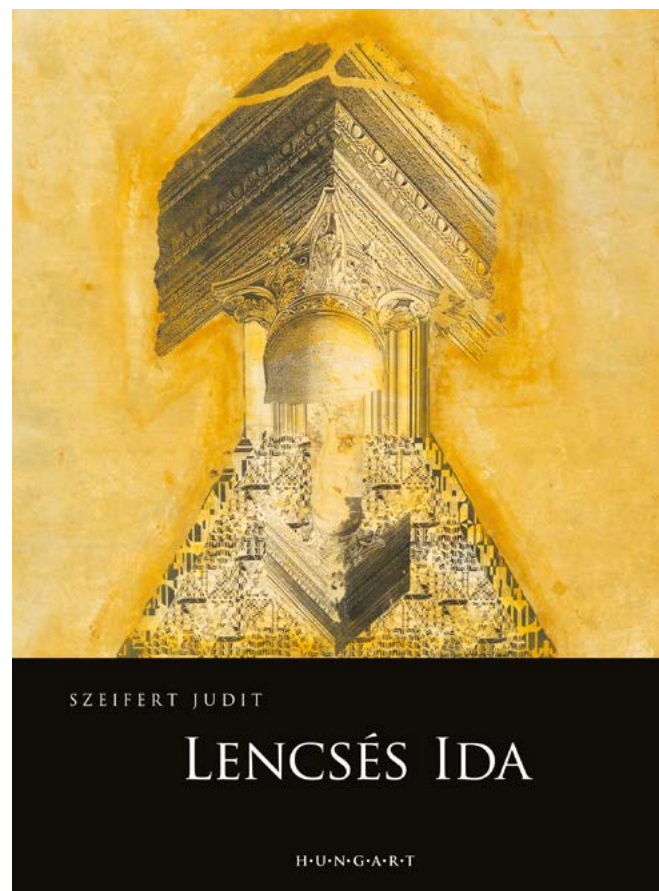
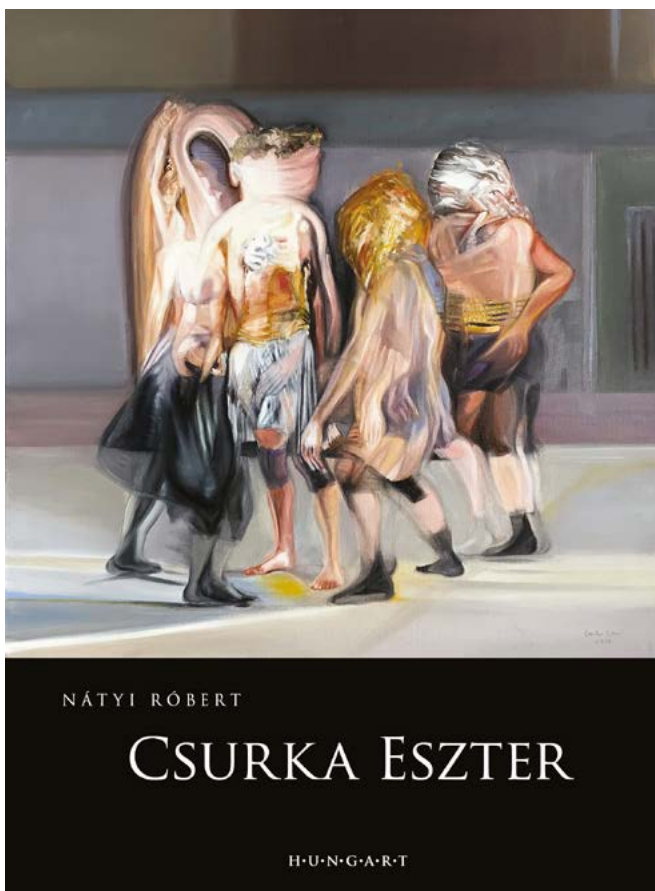
Jubileumi évhez érkezett a HUNGART-könyvek sorozat: 15 esztendeje, 2009-ben jelent meg az első kiadvány, idén pedig a 60. kismonográfia látott napvilágot. A jeles alkalom tiszteletére a felelős kiadó, Sárkány Győző és a könyvsorozat szerkesztője, Szeifert Judit művészettörténész egy külön katalógusban is bemutatják a 60 kötetet, amelyben az ábécérendben felsorolt művészek könyveinek borítója, illetve egy rövid, magyar-angol nyelvű ismertető olvasható. Az összesítés alapján látható igazán, hogy az impozáns és hiánypótló vállalkozás teljesítette – és reméljük a jövőben is teljesíti – vállalását, miszerint élő, kortárs képző-, ipar- és fotóművészek munkásságát dolgozza fel és mutatja be közérthető formában, ugyanakkor magas szakmai színvonalon. Az adott évben általában három-öt kötet valósul meg, amelyről minden esztendőben értő méltatás jelenik meg e periodika hasábjain, amely nemcsak a megjelent kismonográfiákról ad összefoglalást, hanem általánosságban is kitér a HUNGART-könyvek történetének ismertetésére.

A többszörös jubileum (15 év, 60 kötet) kapcsán most azonban kísérletet tennék néhány olyan gondolat artikulálására, amely ritkábban került fókuszba a HUNGART-könyvekről. Az egyre szűkülő hazai folyóirat- és művészeti-könyv-piacon valóban párját ritkító elköteleződést képvisel a HUNGART-könyvek sorozat, ehhez hasonlót (szinte megegyező formátumban és szerkezeti felépítéssel) egyedül a Pauker Nyomda által kiadott, *Pauker Collection* című kismonográfia-sorozata valósít meg. Több korábbi recenzió szerzője említette, hogy a HUNGART-könyvek az 1971 és 1989 között megjelent *Mai Magyar Művészet* (Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalata) című monográfiásorozat szellemi örökösének és folytatójának tekinthető. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy milyen relevanciája van az ilyen felépítésű kiadványoknak a 21. század második évtizedében, amikor az online térben néhány kattintással egy-egy művésztől számos információ, adat, kép és egyéb találat érhető el. A HUNGART-könyvek felvállaltan dokumentatív jellegű, „klasszikus szerkezete” (tanulmány, képmelléklet, életrajz, majd bibliográfia, dokumentumfotók nélkül) jól bevált sémát követ, azonban ennek kétségtelenül vannak hátulütői, többek között, hogy egyetlen képaláírásban sem jelenik meg az őrzési hely (magántulajdon, közgyűjtemény), valamint a tanulmányszöveg nem tartalmaz képhivatkozásokat, ami sűrű lapozgatást eredményez.

A jubileum továbbá lehetőséget ad statisztikai szempontú összegzésre is, amely közül itt a nemi eloszlásra térek ki: a 60 kismonográfia közül 47 férfi művész munkásságát dolgozza fel, míg női alkotó „csupán” 13 esetben fordul elő. Úgy tűnhet, hogy e szempont semmiféle jelentőséggel nem bír, hiszen a sorozat szerkesztői elve csak annyiban specifikálja a meghívott művészeket, hogy életművük kva-

litásos és a hazai művészeti szcénában releváns legyen, továbbá preferálja, ha korábban nem jelent meg róluik monografikus jellegű összefoglalás (bár ez utóbbi szempont a 60 művész esetében nem mindenhol volt kizáró ok). Mégis beszédes ez az adat egy olyan művészeti közegeben, ahol lokálisan jellemző az idősebb művészgeneráció férfidominanciája, majd a 2000-es évektől – először a művészeti felsőoktatásban – megjelenő „elnőiesedés”. A HUNGART-könyvekben bemutatott 13 női alkotó közül ráadásul csak egyetlen olyan név bukkan fel a sorozatban (Lovas Ilonáé), aki tudatosan és felvállaltan képviselte életművében a női tematika és szempontrendszer artikulálását. Az évek során beválogatott női alkotók többsége főleg a textil- (vagy ipar-) művészet felől indult, majd sokszor a műfaji határokat átlépve, legalábbis azokat erősen átértelmezve teljesíti ki alkotótevékenységüket. Ilyen volt Polgár Rózsa (2014), T. Doromby Mária (2012), Pápai Livia (2010), Kelecsényi Csilla (2020), Hager Ritta (2013), Borza Teréz (2020) az ideiek közül pedig Lencsés Ida (2024) monográfiája. Kifejezetten képzőművész női alkotók jóval kevesebben bukkannak fel a névsorban: a szobrászok közül Péter Ágnes (2011) és Zsemlye Ildikó (2009), a festők közül Verebics Katalin (2022) és Csurka Eszter (2024).

2024-ben összesen négy új kötetel bővült a sorozat, amelyek gondolati-tartalmi szinten szépen kiegészítik egymást. Megkockáztatom, hogy a válogatás magában hordozza a tiszteletbeli főhajtás lehetőségét az 1980-as évek közepén induló *újfestészet* és *szubjektívizálódás* előtt. Csurka Eszter állandóan mozgásban lévő, sokoldalú művészetéről Nátyi Róbert írt tanulmányt, amely elsősorban az elmúlt tíz év munkáit és Csurka akkoriban kibontakozó, izgalmas szobrászati tevékenységét tárgyalja. Csurka mellett a hazai szenzuális-szenzibilis festészet két további meghatározó képviselője kapott 2024-ben kismonográfiát, Verebes György és Szotyori László. Verebes György munkásságát Rudolf Anica értő és érzékeny írása elemzi, amely nem a kronológiát választotta az életmű bemutatásának vezérfonalává, hanem azt a Verebesre jellemző „holisztikus szemléletet”, amelyben a képteret szinte mindig szétfeszítő emberi test – mint alapmotívum – feltérképezése organikusan, az önmaga korábbi festői eredményeire folyamatosan reflektáló, spirálisan alakuló életműben teljesedik ki. Verebes bölcséleti érdeklődésű figuratív festészetéhez szellemiségében kapcsolódik Szotyori László metafizikus-szimbolikus-misztikus művészete (Wehner Tibor interpretálásában). Szotyori az ambivalencia művésze: tájképei úgy utalnak a műfaj tradícióira, hogy egyúttal idézőjelbe is teszik azt, az akvarell érzéki oldottságát sugallja az olajfesték, a valóságon túli vágyakozás helyszíneit fogalmazza meg, miközben ugyanezt szelíden kritizálja is, tehát semmi nem pontosan az, aminek tűnik.



A tavalyi év negyedik kötete Lencsés Idáé, aki a textilművészet gondolatiságából kiindulva alkotja meg archaizáló hangulatú, vegyes technikájú műveit, melyek kronologikus sorát Szeifert Judit a változó időfogalomból kiindulva tárgyalja. Lencsés szubjektív múltidézése is kapcsolódik az 1980-as évek posztmodern szellemiségéhez, illetve annak megszelídülve továbbélő, lírai örökségéhez.

A tervek szerint a HUNGART-könyvek sorozat újabb monográfiákkal fog gyarapodni a jövőben, és bízunk benne, hogy lassan elérkezik az idő, hogy ma már a negyvenes éveikben járó művészgeneráció prominensei is felbukkanjanak a bemutatandó művészek sorában.

Szemezget

Kozák Csaba: Még egy kört.
Válogatott művészeti és
egyéb írások 2020–2024

Pauker, Budapest,
2024, 280 oldal

2024. szeptember 18-án kiállítás-
megnyitóval kísért könyvbemutatót
- illetve könyvbemutatóval kí-
sért kiállítás-megnyitót - rendezett a budai Nemes Galéria.
Mint a korábbi, Kozák Csaba művészeti író által jegyzett,
művészeti írásainak gyűjteményét közreadó könyvek meg-
jelenésekor, a tárlaton ezúttal is a frissen megjelent kötet-
ben szereplő művészek alkotásainak bemutatására került
sor. Az egymással összekapcsolódó vernissage-könyv-
premier programok története, illetve a Kozák Csaba által
írt művészeti kiadványok sorozatának megjelenése immár
jelentős, több mint két évtizedes múltra tekinthet vissza:
az új, 2024-es, *Még egy kört* című, a Pauker gondozásá-
ban kiadott, a 2020 és 2024 között született művészeti és
egyéb írások válogatását a 2002-es *Alátét*, a 2010-es *Kö-
ret*, a 2016-os *Vegyes tál* és a 2021-es *Repeta* című könyv
előzte meg. Az ezredforduló éveinek és az új évezred első
évtizedeinek magyar művészetét szemlélő kiadványok
hasonló gasztronómiai-vendéglátóipari fogalmakat idéző
címadása korántsem a véletlen műve: az egyforma formá-
tumban, azonos szerkesztőelv szerint felépülő, illusztrált
kötetek Kozák Csaba rendkívül aktív, a magyar művészet
jelenkori történetét dokumentáló munkássága egy-egy
konzekvensen egységgé, egységessé épülő periódusának
termését tárják az érdeklődők elé. E gyűjteményeket la-
pozgatva folyóiratokban, kulturális-művészeti lapokban és
internetes fórumokon megjelent tárlatrecenziókat, meg-
nyitókön elhangzott szövegeket, katalógusbevezetőket,
valamint először itt közreadott alkotói portrékat, munkás-
ságelemzéseket - képletesen szólva, mintha egy lakomán
a gazdagon terített asztal ínycségeiből válogatnánk - ol-
vashatunk. Mint a korábban megjelenteket, az új könyvet is
a műtárgyfotók fejezete után (amelynek reprodukciói alatt
a szerző mindenütt feltűntette azt is, hogy mely íráshoz
kapcsolódnak) melléklet, precíz adattár zárja le: Kozák
Csaba 1984 óta közreadott írásainak bibliográfiája, az
1990 és 2023 között általa rendezett kiállítások, továbbá
a közreműködésével megtartott kiállítás-megnyitók listája,
valamint a kötetben szereplő művészek névmutatója.

A kötet törzsanyagát az önálló kiállítások kapcsán
megnyitászöveggé elhangzott vagy tárlatismertetőként
írt dolgozatok alkotják, de emellett néhány csoportos
tárlatelemzést, egy-egy magánygyűjtemény-bemutatót is
olvashatunk. Kozák Csaba széleskörű érdeklődéséről és



MÓDER Rezső:
Városalapító
család, 1975,
alumínium
kávéfőzők,
üveglombik, téglá,
30×28×12,5 cm
HUNGART © 2025
←

művészeti írói figyelméről tanúskodik az a művésznévsor,
amelynek alkotói a kötetben önálló eszmefuttatások fősze-
replőiként vannak jelen - mások mellett Konok Tamás és
Orosz János, Sebestyén Zoltán és Végh András, Bács
Emese és Ványai Magdolna festőművész, Móder Rezső
és Veress Enéh szobrászművész, Kutak Adrienn és Vida
Judit keramikusművész. E nevek és az általuk fémjelzett
életművek jelzik, hogy a festészet mellett a szobrászat és
a grafika, valamint a különböző iparművészeti ágazatok,
a tervezőgrafika (Pócs Péter) és a fotó (Vajda János, Ujj
Zsuzsi) alkotóterülete is újra meg újra a szerző látókörébe
kerül. A jól csengő mesternevek mellett olyan, alig-alig is-
mert alkotók művészi tevékenységével is megismerkedhet
a könyv olvasója, mint Bátorfi Szabolcs, Kamondy Imre,
Milasovszky László festőművész vagy Bumbulucz Eva Kitty
fotóművész.

Az általános jellemzők, a történeti mozzanatok rögzí-
tését követően rendszerint „Szemezgetek” felütéssel be-
vezetett fejezet következik, amelyben pontos műleírások,
tömör, a lényegre törő elemzések sorakoznak. Ezek se-
gítségével a szerző megvonhatja a tárgyilagos, stilisztikai
vonzalmaktól és szakmai elfogultságoktól mentes végkö-
vetkeztetését. Kozák Csaba 280 oldalas, a hátlapon Eins-
pach Gábor galerista, Gergely Mariann és Hadik András
művészettörténész, Trunkó Barnabás dramaturg ajánlását
közlő művészeti szöveggyűjteménye ismerteti, (körmonda-
tokat mellőzve) leír, követ, dokumentál, esetenként érteke-
zik és értelmez - de sohasem ítélkezik, és nem okoskodik.
Ez manapság több, mint erény.

Pataki Gábor

Víz és szél csiszolta

Nagy T. Katalin:
Judit Wellisch Tehel

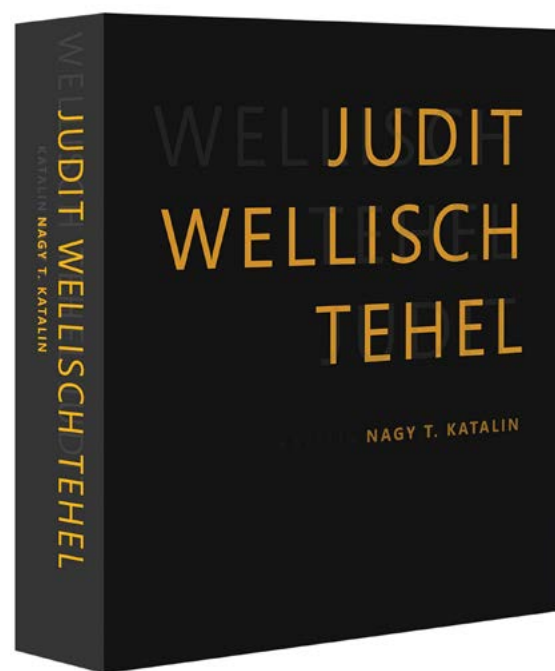
Equilibrium Kiadó, Budapest,
2024, 404 oldal

Ugyan nem példa nélküli, hogy valaki a pályafutása során művészként és művészettörténészként is tevékenykedjen (csak néhány magyar példát említve: Pernecky Géza, Páldi Livia, Vető Orsolya Lia), Wellisch-Tehel Judit sok szempontból mégis egyedinek számít. Egyrészt boldog gyermekkor egy nagypolgári család tagjaként, másrészt a világháború alatt az apa származása miatti rettegés és az ostrom borzalmai. Utána néhány gondtalan év, művészeti szakkörök, ám a fordulat éve után az egykori polgár gyermeke már nem kerülhet be Képzőművészeti Főiskolára. Szinte jobb híján lesz művészettörténész (bár itt szerzett ismeretei nagyban meghatározzák későbbi munkásságát). Az Iparművészeti Főiskolán tanítva aztán maga is beül a hallgatók közé, majd 56 után férjével, Tehel Péter művészettörténésszel menekülni kényszerülnek. A bécsi, majd az oslói akadémián tanul, végül mindketten a norvégiai Stavangerben kapnak tanári állást.

Erőteljes, expresszív-nonfiguratív képei visszhangtalanok maradnak, hosszú évekig nem is szerepel a nyilvánosság előtt. 1970 körül gomolygó formáiból héroszok, titánok, antik istenek bontakoznak ki a reneszánsz és barokk mesterek harci jeleneteinek átirataként. A döntő változás egyre gyakoribb hazalátogatásai során következik be: felfedezi Budapest historizáló épületeit, pontosabban a 19. század vége felé épült házak romos, ornamentális elemeit, az Atlaszokat, maszkokat, antikizáló díszítményeket.

„A város előtt magamra maradtam az emlékeimmel” – írja. A „néma tanúknak” nevezett, kőből, gipszből és habarcsból készült figurák, Gorgók, Pánok és szatírok végignézték a városra zúduló történelmet. Topografikus hitelesség helyett a különböző fragmentumok, szabad, az érzelmek irányította, montázszerű – talán nem is olyan távolról Ország Lili eljárásaira emlékeztető – áramlása teremti meg e művek fájdalmas hitelességét.

A műtermi magány hosszú évtizedei után először 1988-ban állította ki képeit Budapesten, ezt követően aztán gyakorlatilag évente rendezett bemutatókat itthon, majd Norvégiában is. Talán nem véletlen, hogy egykori kollégái, barátai, illetve a századfordulóval foglalkozó szakemberek lettek első, de mindjárt értő és érzékeny interpretátorai, ahogy erről a kötet végén olvasható impozáns szöveggyűjtemény is tanúskodik.



Utolsó alkotói korszakában is hű maradt a kövekhez, csakhogy ezek most a pesti bérházak falairól a norvég tengerpartra vándoroltak, az ott heverő víz- és szélcsiszolta, különös, néha szinte trollokra emlékeztető sziklaalakzatok fenséges idegensége inspirálta festményeit (nem véletlen, hogy ezekkel a képeivel Norvégiában aratott sikert).

Életművét most mintaszerű, akár monografikusnak is tekinthető kiadvány foglalta össze. Nagy T. Katalin minden lényeges kérdésre kitekintő bevezető tanulmánya után a művész sok érdekességet tartalmazó önéletírása, a kommentárokkal ellátott főbb művek reprodukciói következnek, majd az említett megnyitókiből, kritikákból szemlélő szövegválogatás, kiállításjegyzék és bibliográfia teszi teljessé a könyvet.

Malaszttal teljes

Ötven éve jelent meg Tom Wolfe
Festett malaszt című könyve

*Szóval – a művészvilág új rendje ez lett:
az Ige Malasztja nyitja meg a szemet.*

Ötven éve, 1975-ben jelent meg Tom Wolfe *Festett malaszt* (The Painted Word) című könyve az Egyesült Államokban. Hogy milyen fogadtatása, visszhangja volt a jeles szerző – aki számos amerikai irodalmi díj tulajdonosa is volt – eme pamfletjének, arról kevés információ maradt fenn. Az első, a 60-as évek popkorszakát bemutató, *Kandírozott mandarinzelésznű áramvonal* című írása tette nevét ismertté, s egyben jelölte ki szerepét az új zsurnalizmus irányzatában.

Mindez nem tenné indokolttá a vele való kiemelt foglalkozást, de az 1975-ben megjelentetett írása (esszéfüzér), melyet némi spéttel, 1984-ben magyar nyelven is kiadtak (Európa Kiadó, Mérleg-sorozat, Bartos Tibor fordítása), bármily furcsán hangzik, még ma is aktuális. Mi több, ennek az 1960-as évek New York-i művészeti életét bemutató kötetnek épp most jött el az ideje. A most nem feltétlenül a 2000-es éveket jelenti csupán. Mondhatnánk, hogy Magyarországon a rendszerváltás utáni „szcéna” igyekezett tanulni Wolfe szatirikus hangvételű helyzetelemzéséből. Mintha bibliaként forgatták volna, egyenesen kötelező irodalomná válhatott (volna) ez a mű.

Dióhéjban, miről is szól a *Festett malaszt*. Leginkább arról, hogy feltörekvő, ifjú képzőművészek miként kerültek – önként, kéjjel – a nagyhatalmú művészetkritikus-kurátor-galériás csoportok hálójába. Miként fogadtatta el néhány „művészeti influenszer” a 60-as évek közepére a két egymással vetélkedő irányzatot, az absztrakt expresszionizmust és a pop-artot. Hogyan hálózta be szakmai presztízsének bűvkörébe a tájékozatlan és ide-oda tébláboló művészeket ez a csoport, hogyan alakították a művészeti piac, a műértő (?) közönség ízlését a „megmondó emberek”, miként orientálták a sajtó segítségével az egymásra találó művész-galériás-múzeumi szakértő és a vásárló tömegeket. Wolfe maróan szatirikus leírásából megtudhatjuk, mi okozta a „nagy hármast”, Steinberg, Greenberg és Rosenberg művészetkritikusok felemelkedését, az általuk preferált művészekét, majd bizonyos mértékben bukásukat (eltűnésüket, szerepük, fontosságuk elenyészését).

Amikor tíz év késéssel hazánkba is elérkezett ez a mulatságos, keserű, leleplező írás, igazából nem sokan tartották fontosnak beszélni, pláne írni róla. Inkább hitetlenkedve futották át a kötet lapjait. Ilyen ez a kapitalista művészeti piac, gondolhatták a hozzáértők. Ugyanakkor már a magyar művészeti élet is passzénak gondolta mindazt, amit itt olvasott, hisz divatja múlt az absztrakt expresszionizmus



Art Basel,
2024, kurátorok
és művészek
kerekasztal-
beszélgetése
←



↑
Art Basel, 2024,
Kurátorok-
szekció

(sőt jószerevével alig érintette meg a hazai képzőművészeti életet), a pop-arton meg, mint a bárányműlőn, már átesett alkotó, művészettörténész, kritikus és néző is. A hazai szakmai színpadon sokkal jobban érdekelt a művészvilágot a Heftige Malerei, a neo-fauve, a transzavantgárd.

De hiszen a könyvben nem az volt az érdekes, milyen volt, mit csinált a művészvilág ott, az óceánon túl. Sokkal fontosabb volt a hogyan és a miként kérdése. Ezt nem vette komolyan az olvasóközönség. Pedig 1984-re itthon is kialakult, bár szocialista körülmények között, az ifjú műkritikus-művészíteszek újonnan belépő, kicsiny serege. Mire felocsúdtunk a rendszerváltás eufóriájából, ránk is szakadt ez a galériásokkal kibővült szakmai élcsapat. Határozott elképzelésekkel indult el a változó világban – persze az előző 40 év örökségétől terhelten – a művészeti, a képzőművészeti élet újrafogalmazása, a szerepek újraszortítása. Nem sokkal a 90-es évek kezdete után nyilvánosan hangzott el egy nagy tekintélyű művészettörténész szájából: „Én majd megmondom, ki az a 15 művész, akivel foglalkozni kell!” Hát, így valahogy mentünk mi át a változatlanból a változóba, a soha véget nem érőből az új szelek fűves sztyeppéjére.

Mára kiderült világszerte, hogy az, amit ötven éve Wolfe megfogalmazott, már nem létezik. Más van helyette. Nem a kritikusok korát, hanem a kurátorok korát éljük. A megmondók mások, a malaszt is más, de malaszt. Az eredeti könyvcím angolul: *The Painted Word*, azaz a festett (megfestett) szó. A malaszt fordítói bravúr, mert az alatt a magyar értelmező szótár a következőket érti: kegyelem, kegy, áhítat és be nem teljesülő ígéret. No, itt van tehát a megfestett szó és a megfestett ígéret (kegy) összekapcsolódása.

A művészeti életben ezt a kegyet, az ígéretet a kurátorok és a közönség (gyűjtők, galériások) egyaránt használják. Mondhatnánk, gyakorolják. Vagyis a művészeti élet alapjául már megint a mások által kinyilatkoztatott szó a legfontosabb. Tehetség, minőség, innováció – persze, de a szó még fontosabb. Azzal lehet eladni (felértékelni) az alkotót, az alkotást. Szó, szó, szó, ahogy Hamlet mondja...

A *négyzet* (The Square) című, Ruben Östlund rendezte filmben, mely nagy vihart kavart, mintha a közönség és a szakértők egymással való játszadozása mutatkozna meg. A művész pedig eszközként jelenik meg, talán ürügy-

nek is mondhatnánk. Az ítéskurátor markában tartja a művészt, aki viszont saját eszméit próbálja ráerőltetni a kritikusaira, kurátoraira. S mindezt a gyűjtők, galériások hálójában. A négyzet küzdőtér, melynek oldalai a malaszt, a szó részei.

A kurátor felemel, a kurátor elhajít, a művész kapaszkodik, a művész eltűnik. „Hát, nem tudod, hogy az absztrakt expresszionizmusnak vége? A Hunter College egyik professzora, Leo Steinberg taglózta le.” Akkor így volt, ma talán úgy, hogy a kritika által támogatott elmélet és művészetszervezés kihátrál, és új bálványt emel. A Velencei Biennálé nemzeti pavilonjai ennek ékes példái. S ott vannak a főkuratori hívószavak (a női művészet, a kolonializmus szegénye stb.). Persze születnek remek munkák, de nem azokon van a hangsúly. A hangsúly a malaszton van.

Wolfe könyve ezekkel a sorokkal zárul: „Huszonöt év múltán nem számít majd piszkolódásnak az efféle ötlet. Akár megjósolom – úgyis annyi mindent kiböktem –, hogy a 2000. esztendőben, mikor a Metropolitan vagy a Modern Művészet Múzeuma az 1945–75 közötti amerikai művészet nagy emlékkiállítását rendezi, három művészt futtat, három korszakalkotót, s az nem Pollock lesz, sem De Kooning, sem Johns – hanem Greenberg, Rosenberg és Steinberg. A falakon hatalmas tabloid feliratok fogadják majd a nézőt, két és félszer háromméteresek, a korszak jelszavaival [...] egy »sűrű síkság« itt, egy »akciófestés« ott, [...] egy »a nagy művészet mindig művészetről szól« amott.”

Hát, nem pont így lett, de majdnem. S nem véletlen, hogy az új esztétika egyik kiemelkedő szerzőjének, Byung-Chul Hannak most magyarul is megjelent könyvének címe *A szép megmentése*. Még nem késő.

Az írást vitaindító szándékkal közzéltük. Várjuk az olvasók reflexióit. A Szerk.

Ladik Oooooooooo-pus

Ladik Katalin kiállítása

Moderna Museet, Stockholm,
2024. XI. 9. – 2025. IV. 20.

Elsőször mutatkozik be nagyszabású kiállítással az idén 83 éves Ladik Katalin vajdasági születésű költő, vizuális művész, előadóművész a skandináv régióban, a stockholmi Moderna Museet tereiben. A korábban a müncheni Haus der Kunstban (2023. III. 3. – IX. 10.), majd az aacheni Ludwig Forumban (2023. X. 7. – 2024. V. 19.) látható anyag a művész úttörő jelentőségű életművének áttekintésére vállalkozik az 1960-as évektől egészen napjainkig. A projekt főkurátora, valamint a kiállítás(ok)hoz kapcsolódóan megjelent, angol nyelvű katalógus szerkesztője Hendrik Folkerts, a stockholmi múzeum nemzetközi kortárs művészetért felelős kurátora volt.¹ A svédországi kiállítás tavaly november 8-án Ladik hangperformanszával nyílt meg, melyről egy felvétel a kurátor nyilvános Instagram oldalán is megtekinthető.²

Ladik életútjának fontos állomása ez a 2023 óta tartó német és svéd kiállítássorozat, ilyen léptékű egyéni kiállítása ugyanis régiókon kívül még nem került megrendezésre ez idáig. A stockholmi bemutató a kiállítótér szintjére vezető lépcsősorral veszi kezdetét, rajta Ooo-betűk ragasztott sora, mely a kiállítás előterében elhelyezett televízió-képernyőig vezet. Itt Csernik Attila, Póth Imre és Ladik Katalin *O-pus* (1972) című experimentális filmje látható,³ melynek hangsávja – az O betű/fonéma kísérletező, éneklő, suttogó, kiabáló interpretációja Ladik előadásában – már a lépcsőn lefelé haladva is hallható. A film, mely egyszerre értelmezhető versként, zeneműként és performanszdokumentációként szépen előrevetíti a kiállítás vezérgondolatát is: Ladik a nyelv legkülönbözőbb formáival (írott vers, vizuális kollázs, hangköltészet, fotográfia) való kísérletezésének feltárását.

A kiállítás első terében az 1970-es évek folyamán készült (hang-) kollázsok fogadják a látogatót. Alapanyaguk változatos: zenei kották, magazin és újságkivágatok, rajzok, fotók, varrásminták, amelyekre gyakran hímzés is került. Az avantgárd formai hagyományait idéző, tartalmilag is igen sokszínű – a női munka/szerep, nemzeti identitás, népművészet/hagyomány kérdéseit boncolgató – művek egyben képversek, kották is, amelyekhez hangköltemények kapcsolódnak. A térben felváltva hallható, továbbá a múzeum honlapján online is meghallgatható⁴ – többségében a bécsi Kontakt Collection, a budapesti Ludwig Múzeum és az acb Galéria gyűjteményéből kölcsönzött – művek, például *A kakas túl korán kukorékol* (1979), *a Hamis papír* (1973) vagy a *Chanson en rouge* (1974) a tér közepén elhelyezett tárlókban helyet kapó performanszdokumentációkkal együtt (*UFO Happening* Szentjóby Tamással és Erdély Miklóssal 1968. május 1-jén Szentendrén vagy a *Sámán vers* című performansz/egyszemélyes színházi darab 1970-ben a belgrádi Atelje



LADIK Katalin:
Poemim,
1978/2016,
fotóperformansz
© Katalin Ladik
Fotó: My Matson
/ Moderna
Museet

←



↑

Ladik Katalin
a Moderna Museet-ben, 2024
Fotó: My Matson /
Moderna Museet



↑
LADIK Katalin:
Tengerfestés,
1982
© Katalin Ladik
Fotó: My Matson
/ Moderna
Museet

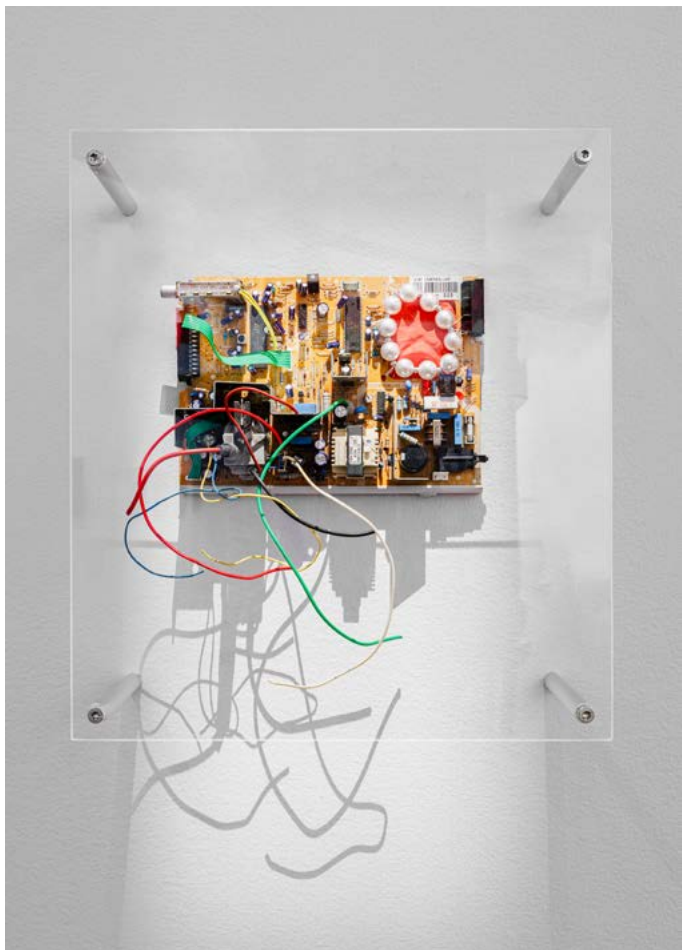


LADIK Katalin:
A sikoltozó lyuk,
1979
© Katalin Ladik
Fotó: My Matson /
Moderna Museet
→

212-ben) izgalmas körképet adnak a 70-es évek – a svéd közönség számára feltehetően kevésbé ismert – jugoszláv és magyar neoavangárdjáról.⁵

A 60-as években költőként indult Ladik a vajdasági Új Symposion körén keresztül került kapcsolatba a magyarországi neoavangárddal, művészetének azonban sokáig meghatározó alaptapasztalata maradt a változó nemzeti identitásokból, a többnyelvűségből, a kísérletező művészi nyelvből és a női létből fakadó sehová sem tartozás, kívülállóság-érzés. A tárlókban, illetve egy későbbi tér falán látható performanszdokumentációk (*Pszeudo-jelenlét 3-4, Acezantez, 1972*) érzékletesen szemléltetik ennek felismerését és problematizálását. Műveinek gyakori eszköze, tárgya volt saját – meztelen vagy épp maszkokkal, jelmezekkel elfedett – teste, melyet alkotásainak más elemeivel egyenrangú médiumként használt fel.

A kiállítás egyes tereit Ladik mindent átható, vibráló hangján túl az a 60 méter hosszú, két hímezett – egy arany színű, egybefüggő és egy fehér, szaggatott – szállal ellátott, vörös textil is összeköti, mely a művész *Follow Me into Mythology* című performanszának kellékeként debütált a 2017-es athéni documenta 14 alkalmával. A vörös textil, melyet a művész a performansz során magára tekert és Ariadné fonalaként maga után húzott, a stockholmi kiállítás megnyitóján is megidéződött, amikor Ladik egy hasonló vörös kendőt viselt és emelt a magasba hangperformansza közben. A kiállítás második nagy egységében az alkotó valláshoz, mitológiá(k)hoz és folklórhoz kapcsolódó művei láthatók. Ilyen a már említett *Follow Me into Mythology* mellett a *Genesis 1-11* (1975/2016) című, tizenegy azonos méretű fotóból álló sorozata, melynek egyes darabjai



↑
LADIK Katalin:
Szappanopera, 2017
© Katalin Ladik
Fotó: My Matson /
Moderna Museet



↑
Kiállítási enteriőr,
Moderna Museet,
2024
Fotó: My Matson /
Moderna Museet

olyan elektronikus áramköri lapok, alaplapok, melyek mint *objet trouvé*, különféle hétköznapi használati tárgyból (írógép, telefon, rádió, televízió, számítógép) származnak. Ladik appropriációjában ezek a kódolt nyelven írott „kották” egyszerre idéznek egyfajta mitológiai múltat (genezist) és utalnak egy még fel nem térképezett jövőre.

A művész életművének harmadik nagyobb egységét képezik azok az elsősorban performanszalapú munkák, amelyek a különféle társadalmi normákat, tradíciókat, illetve a klasszikus nemi szerepeket kérdőjelezik meg. Ladik a 70-es évek elejétől ebből az egyértelműen feminista pozícióból kiindulva hozta létre műveit, melyek nyíltan – gyakran szándékoltan provokatív módon – rámutattak a normákban, tradíciókban, nemi szerepekben rejlő ellentmondásokra. Műveinek lényege a folyamatos változásban rejlik, az általa megtestesített Én egyszerre rendelkezik feminin és maszkulin vonásokkal, egyszerre tár fel és rejt el, vonz és taszít. A kiállítás ikonikus darabja – mely a plakátokról és a katalógus borítójáról is visszanez ránk – az az *Androgün 1-3* (1978) című fotóperformansz, amelyen Ladik épp ezzel a neutrális szereppel, testének és arcának megkettőzésével kísérletezik.

A kiállítás utolsó terének középpontjában ugyancsak egy több darabból álló fotóperformansz került elhelyezésre. *Poemim* (1978/2016) című munkája számos változatban ismert – közönség előtt bemutatott performanszként, közönség nélküli fotóperformanszként és experimentális videó formájában – lényegük azonban azonos. Ladik egy keretbe foglalt üveglapot tart arca elé, majd arcát az üveglaphoz nyomva különféle módokon átalakítja, eltorzítja annak vonásait. A mű egyszerre mutat rá a művész teste és a (keretbe foglalt) műalkotás közötti kapcsolat komplexitására, annak változó és folyamatosan változtatható mivoltára, valamint a szépségkultusz női testre, női arca gyakorolt hatására is.

Ladik Katalin szerteágazó életműve az elmúlt évtized folyamán egyre nagyobb figyelmet kapott a hazai és a régiós kutatásokban, kiállítási intézményekben. Ahogyan azt a stockholmi kiállítás és a megjelent katalógus is igazolja, épp ideje volt, hogy hangja messzebbre is elérjen, életműve pedig méltó helyre kerüljön a tágabb nemzetközi kontextusban is.

1 Katalin Ladik. *Oooooooooo-pus*. Szerk. Hendrik Folkerts. Skira, Milanó, 2023.

2 https://www.instagram.com/reel/DCMPMOFoybT/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZI==

3 A mű először 1973. július 29-én a balatonboglári Kápolnaműteremben került bemutatásra, melynek során Ladik egy improvizatív hangperformansz formájában interpretálta a filmben látottakat. https://www.youtube.com/watch?v=fk_6rhS7eW4

4 <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/katalin-ladik/>

5 A műveket viszonylag kevés falszóveg kíséri, így a korszak kelet-európai művészetében kevésbé jártas látogató számára a kontextus leginkább a katalógus egyébként kiváló tanulmányaival együtt válik érthetővé.

KÁLMÁN MAKLÁRY FINE ARTS

Modern & Contemporary Gallery



A Kálmán Maklár Fine Arts galéria a kiemelkedő francia-magyar alkotók életművének feldolgozására és bemutatására szakosodott, különös tekintettel a háború utáni ún. második párizsi iskolára. Átgondoltan összeállított kiállításai és nívós kiadványai révén rávilágít e kivételes művészek jelentős hozzájárulására a modern művészethez. Bár a galéria Budapesten működik, hatása messze túlmutat Magyarországon. Rangos kiállítások, tudományos katalógusok és kiadványok révén nemzetközi szinten is támogatja művészeinek elismerését. Rendíthetetlen küldetése, hogy felelevenítse a művészettörténeti szempontból jelentős, de nem a megfelelő módon értékelt művészek örökségét, ezért szoros együttműködésben dolgozik múzeumokkal és igényes műgyűjtőkkel, tartós kapcsolatokat ápolva, amelyek a bizalomra és a közös látásmódra épülnek. Ezek az elkötelezett erőfeszítések a galéria által képviselt művészek közül sokakat emeltek az őket megillető helyre a modern művészet panteonjában, műveik ma már a világ jelentős múzeumaiban találhatóak. A Kálmán Maklár Fine Arts galéria büszkén képviseli a francia-magyar művészek rendkívüli csoportját, akiknek munkássága a kubista, szürrealista és absztrakt mozgalmakra terjed ki. E kiválóságok közé tartozik Judit Reigl, Simon Hantaï, François Fiedler, Géza Szobel, Paul Kallos, Endre Rozsda, Alfred Reth, Gustave Miklós, Joseph Csáky, Étienne Farkas, Ernest Klausz, Henri Nouveau, Anton Prinner, Étienne Hajdu, Sigismond Kolos-Vary, Étienne Beöthy, Anna Beöthy Steiner, Agathe Vaïto, Tibor Csernus, Katalin Sylvester, István Sándorfi, és Kamill Major.

A KÁLMÁN MAKLÁRY FINE ARTS

A KÖVETKEZŐ NEMZETKÖZI SZÖVETSÉGEK TAGJA:



H-1055 Budapest, Falk Miksa utca 10. | Telefon +36/1374-0774 +36/30 492-2862 | kalmanmaklaryfinearts@gmail.com | www.kalmanmaklaryfinearts.com

[f](#) KalmanMaklary.FineArts | [i](#) kalman_maklary_fine_arts | [y](#) Kálmán Maklár Fine Arts

Budapest
2B Galéria
(IX. Ráday utca 47.)
Várrj, ezt még elültetem!
II. 6. - III. 6.

acb Galéria
(VI. Király u. 76.)
Batykó Róbert
I. 17. - II. 21.
Gink Judit
I. 17. - II. 21.
Rendez/etlen
I. 17. - II. 21.

am projects
(VIII. Bródy Sándor u. 22.)
Ács Kinga-Noémi, Kicsiny Martha
II. 7. - III. 29.

Aranytíz Kultúrház
(V. Arany János u. 10.)
Székely Bertalan Baráti Társaság
I. 18. - II. 28.
Kolozsai Művésztelep
I. 25. - II. 27.

Art Salon Társalgó Galéria
(II. Keleti Károly u. 22.)
Balázs Imre Barna
II. 14-ig

B32 Galéria
(XI. Bartók Béla út 32.)
Nagy Márta
II. 5. - IV. 11.



Farkas Zsófia
II. 6. - III. 7.
Magyar Elektrográfiai Társaság
III. 3. - IV. 4.

BAB Galéria
(V. Kossuth Lajos u. 10.)
Válogatás Nyakas Ilona kortárs művészeti gyűjteményéből
II. 28-ig

Barabás Villa
(XII. Városmajor utca 44.)
Papageorgiu Szteliosz
I. 16. - II. 21.
Nándori Judit
II. 6-23.
Ignácz Emese, Koleszár Klaudia
II. 25. - III. 11.
Szabó Ádám
III. 13-27.

Biblia Múzeum
(IX. Ráday utca 28.)
Gyarmathy Tihámér
II. 22-ig

Budapest Galéria
(III. Lajos u. 158.)
Fusz Mátyás
II. 14. - IV. 13.
Horváth Mátyás
Gyökerestül kitépni (csoportos kiállítás)
II. 14. - IV. 13.

Capa Központ
(VI. Nagymező u. 8.)
Ara Güler, II. 9-ig
Apropó, Kertész
II. 25-ig
Robert Capa, a tudósító
XII. 31-ig

Centrális Galéria
(V. Arany János u. 32.)
A hamisítvány és a hamisítás története
II. 16-ig
Múlt, ahogy parancsolja?
Időutazás a középkorban
III. 18. - V. 25.

Csepel Galéria
(XXI. Csete Balázs u. 15.)
Szobrász és Érmész Szakosztály
I. 9. - II. 20.

Deák 17 Galéria
(V. Deák Ferenc u. 17.)
A társasház
II. 7-28.
Magamból adom
III. 7-29.
10 év, 10 érték
IV. 5-ig

Einspach & Czapolai Fine Art
(V. Hold u. 12.)
Makai Míra Dalma
I. 30-tól
Nagy-Sándor András
I. 30-tól



Esernyős Galéria
(III. Fő tér 2.)
After/Before - Az MKE képgrafikus hallgatóinak kiállítása
I. 31. - II. 20.

Faur Zsófi Galéria
(XI. Bartók Béla út 25.)
Dobos Tamás
I. 29. - III. 6.

FISE Galéria
(V. Kálmán Imre u. 16.)
Fresh FIShEs
I. 28. - II. 14.
Kiss Bernadett
II. 18. - III. 7.
Kozma-öszöndíjasok kiállítása
III. 11-28.

Fővárosi Képtár - Kiscelli Múzeum
(III. Kiscelli út 108.)
Ország Lili
IV. 6-ig
Ki a raktárból! 3.
III. 31-ig

Gaál Imre Galéria
(XX. Kossuth L. u. 39.)
Pirk János, Pirk László
I. 23. - II. 22.
Chochol Károly
III. 12. - IV. 12.

GICA - Godot Institute of Contemporary Art
(III. Fényes Adolf u. 21.)
Loretta Lau
2024. XI. 27. - 2025. II. 9.

Godot Galéria
(XI. Bartók Béla út 11.)
Bálint Norbert-László
I. 30. - II. 22.

Godot Labor
(III. Fényes Adolf u. 21.)
Hermann Zsófia
2024. XI. 27. - 2025. II. 9.

Három Hét Galéria
(XI. Bartók Béla út 37.)
Zoltán Mária Flóra
II. 5-21.
Kontra Ágnes
III. 5. - IV. 25.

Hegyvidék Galéria
(XII. Királyhágó tér 10.)
Szinergia, I. 25. - II. 22.
Juhász Dóra, II. 28. - IV. 2.

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum
(VI. Andrassy út 103.)
Buddhák földje - Gandhára
II. 16-ig
Indus 100
II. 16-ig
A tea útja
II. 16-ig

Inda Galéria
(V. Király u. 34.)
Martin Henrik, II. 12. - III. 21.

ISBN könyv+galéria
(VIII. Baross u. 42.)
Lesser Mysteries, I. 22. - II. 8.

Kahan Art Space Pest
(VII. Nagy Diófa u. 34.)
Mateusz Choróbski
I. 24. - III. 14.

Karinthy Szalon
(XI. Karinthy Frigyes út 2.)
Élni jól - A Down Alapítvány kiállítása
II. 21-ig



Caffart Képzőművészeti Egyesület
II. 25. - III. 20.
Apáti-Tóth Sándor
III. 25. - IV. 24.

Kassák Múzeum
(III. Fő tér 1.)
Révai Ilka, VI. 1-ig

Képező
(II. Keleti Károly utca 13/A)
0036mark, II. 28-ig

Light Art Museum
(V. Hold u. 13.)
Phantom Vision, VI. 30-ig

Ludwig Múzeum
(IX. Komor M. u. 1.)
Női kvóta 01 - Női alkotók, alkotó nők a Ludwig Múzeum gyűjteményéből
I. 24. - III. 16.
Nemes Márton
III. 2-ig
Gyakran ismételt kérdések
II. 14. - VI. 29.
Nedko Szolakov
VI. 29-ig

Magyar Nemzeti Múzeum
(VIII. Múzeum krt. 14-16.)
Kínai Hszie-ji
III. 23-ig
Ragyogj! Ékszeres ideje
IV. 13-ig

Magyar Nemzeti Galéria
(I. Szent György tér 2.)
Biedermeier mindennapok
II. 16-ig
A Galimbertik
II. 23-ig
Kemény Zoltán és Kemény-Szemeré Madeleine
III. 9-ig
Nemes Lampérth József
III. 30-ig

Mai Manó Ház
(VI. Nagymező u. 20.)
Frida Kahlo fotógyűjteménye
II. 9-ig
A modern állatfotózás születése
II. 20. - IV. 6.
Szabó Dezső
II. 20. - IV. 6.
Mai Manó Ház - PaperLab
(VI. Nagymező u. 20.)
Belicza László Gábor
II. 16-ig
Horesnyi Máté
II. 18. - IV. 6.

MET Galéria
(XI. Bölcseő u. 9.)
Szombathy Bálint
II. 18. - III. 11.
10 éves a MET Galéria
III. 18-tól

MKE, Barcsay Terem - Aula
(VI. Andrassy út 69-71.)
A Barcsay Jenő tanulmányi jutalom pályázat díjazottjai
II. 6-20.
Friss nyomon
II. 6-25.
Temesvári egyetem hallgatói
II. 26. - III. 13.
Fészekgyűjtők
III. 19. - IV. 2.

MKE, Parthenon-fríz Terem
(VI. Kmety György 26-28.)
Szobrász Társaság I.
II. 4-18.
Hardi Ágnes
II. 18-28.
Szobrász Társaság II.
III. 4-14.
Az Intertechnika Kft. támogatásával született hallgatói munkák
III. 18-28.

Molnár Ani Galéria
(VIII. Bródy Sándor u. 36.)
Gáspár György, Kóródi Zsuzsanna
II. 7. - III. 29.

Múcsarnok
(XIV. Dózsa György u. 37.)
Páczser Attila
II. 23-ig
111 éves a magyar animációs művészet
II. 21. - IV. 27.
Szárhegy 50
III. 7. - IV. 27.
Katkó Tamás
III. 14. - VI. 1.
Vanitas-olvasatok
III. 21. - IV. 27.
Peter Lindbergh
III. 29. - VI. 22.

Neo Kortárs Művészeti Tér
(XIV. Olof Palme sétány 1.)
Bill Viola
II. 23-ig

Platán Galéria
(VI. Andrassy út 32.)
Tamara Łempicka-tablókiállítás
I. 22. - II. 21.

Szerkesztőség
(II. Keleti Károly u. 11/A)
Szakál Éva, Vető Orsolya Lia
II. 7-ig
Skurc Group
II. 11. - III. 31.

Széphárom Közösségi Tér
(V. Szép u. 1/B)
Magyar Grafikuművészek Szövetsége
II. 6. - III. 28.



Szép művészeti Múzeum
(XIV. Dózsa György út 41.)
A portré otthona, az otthon portréja - biedermeier arcképek és enteriőrök kortárs reflexiókkal
III. 16-ig
Munkácsy Mihály
III. 30-ig

Tér-Kép Galéria
(I. Krisztina krt. 83-85.)
Baksai József
I. 23. - II. 28.
Fiatalság // Öregség
III. 7. - V. 31.

The Space Contemporary Art Gallery
(I. Hattyú utca 16.)
A felejtés határai
I. 21. - II. 14.
Molnár Judit Lilla
II. 19. - III. 21.

TOBE Galery
(VIII. Bródy Sándor u. 36.)
FCKN LOVE III.
II. 5. - III. 1.
Oleňka Carrasco
III. 5. - IV. 5.

Trafó Galéria
(IX. Liliom u. 41.)
Endokrin rezsimék
I. 18. - III. 2.

Várfok Galéria
(I. Várfok u. 11.)
Keserü Károly
II. 19. - III. 29.

Várfok Project Room
(I. Várfok u. 14.)
Forrai Ferenc
II. 19. - III. 29.

Várnegyed Galéria
(I. Batthyány u. 67.)
Színes Téli Tárlat
I. 29. - II. 28.

Vasarely Múzeum
(III. Szentlélek tér 6.)
In Between Nádler István - Eric Kressnig
II. 6. - III. 23



Képzene
II. 6. - V. 11

Vigadó
(V. Vigadó tér 2.)
Fazekas Lajos
II. 9-ig
Vadásztársaság - Vadász Bence 60
II. 16-ig
XXIII. Esztergomi Fotográfiai Biennálé
II. 19-ig
IV. PosterFest
I. 10. - II. 18.
Schrammel Imre
II. 21. - IV. 20.
Essentia Artis
III. 1. - IV. 20.
Ujvárossy László
III. 7. - IV. 20.

Vintage Galéria
(V. Magyar u. 26.)
Lakner László, I. 28. - III. 7.

Virág Benedek Ház
(I. Döbrentei u. 9.)
A Magyar Divatszövetség Egyesület divatfotó-kiállítása
II. 15-ig
Fejér-Székely Anna, László Eszter, Müller Rita
II. 7. - III. 7.

Vízivárosi Galéria
(II. Kapás u. 55.)
Horváth Dániel, I. 14. - II. 28.

YBL0 Művészeti Tér - Várkert Bazár déli palota
(I. Ybl Miklós tér 6.)
Művészet és tudomány - Válogatás az MNB kortárs gyűjteményéből
I. 25. - V. 11.

Balatonfüred
Vaszary Galéria
(Honvéd u. 2-4.)
Vasarely - Repedéseken át
I. 18. - III. 9.

Balassagyarmat

Horváth Endre Galéria
(Rákóczi fejedelem út 50.)
Merczel Péter
I. 11. - II. 20.

Debrecen

MODEM
(Hunyadi János u. 1-3.)
Tanulni a természettől? – Botanika
III. 9-ig
Eredet
II. 8. - IV. 20.
Bagi Attila
II. 20. - IV. 14.



Hányas vagy?
XI. 1-ig

Győr

Vastuskós Ház
(Széchenyi tér 4.)
Stefanovits Péter
2025. II. 15. - 2026. I. 4.
Borsos Miklós Időszaki Kiállítóter
(Apor Vilmos püspök tere 3.)
A Kovács Margit Iskola kiállítása
II. 28. - III. 23.
A Győri Tánc- és Képzőművészeti Iskola 13. évfolyamának kiállítása
III. 28. - IV. 27.
Magyar Ispita
(Nefelejcs köz 3.)
Kurcsis László gyűjteményes kiállítás
II. 8. - III. 30.

Kaposvár

Vaszary Képtár
(Nagy Imre tér 2.)
Somogy Vármegyei Képző- és Iparművészeti Tárlat 2025
II. 8. - III. 22.

Miskolc

Miskolci Galéria, Rákóczi-ház
(Rákóczi u. 2.)
Határ Attila
I. 23. - III. 9.
Válogatás az MNB Kortárs Képzőművészeti Gyűjteményéből
I. 30. - III. 16.
Fogyasztanak valamit?
II. 6. - VIII. 24.
Barcsay Jenő
III. 13. - V. 4.
Rudolf Mihály
III. 28. - V. 4.
Miskolci Galéria, Feledy-ház
(Deák tér 3.)
Diósgyőri Vasas Képzőművészeti Egyesület
II. 7. - III. 28.
Thália-ház – Színműzeum
(Déryné u. 3.)
Drozsnayk István, Fazakas-Kosztó Tibor
III. 27. - VI. 27.

Pécs

Pécsi Galéria
(Széchenyi István tér 10.)
Bábics Diána
I. 16. - II. 9.
Mátis Rita
II. 20. - III. 16.
Niloufar Basiri
III. 27. - IV. 27.
m21 Galéria
(Zsolnay-negyed)
Czakó Zsolt
II. 13. - III. 16.
II. Pécsi Fotótavas
III. 27. - V. 25.

Nádor Galéria
(Széchenyi tér 15.)
Székátraktok
II. 14-28.
Tolvaly Ernő-díj 2025, Bencsik István-díj 2025
III. 5-21.
Janus Pannonius Múzeum – Csontváry Múzeum
(Janus Pannonius u. 11.)
Anne Frank élete
I. 17. - II. 22.

Szeged

REŐK-palota
(Magyar Ede tér 2.)
Tudatos művek
II. 9-ig

Szentendre

Ferenczy Múzeum
(Kossuth Lajos u. 5.)
Stéger Ferenc és az opera világa
III. 9-ig
Művészfeleségek nyomában: Vajda Júlia
III. 30-ig
A gyűjtemény (1900-2022)
2028. III. 26-ig
MűvészetMalom
(Bogdányi út 32.)
Folyó szeli ketté
III. 7-ig
Saját olvasat
III. 19-ig
Czóbel Múzeum
(Templom tér 1.)
Czóbel Béla és a Nyolcak
III. 29-ig
Szentendrei Képtár
(Fő tér 2-5.)
Bartl József
II. 2-ig
Kmetty Múzeum
(Fő tér 21.)
Barcsay Jenő
V. 25-ig

Székesfehérvár

Pelikán Galéria
(Kossuth Lajos u. 15.)
Pácsér László
I. 24. - II. 21.
Ujházi Péter
II. 28. - III. 28.
Szent István Király Múzeum, Csók István Képtár
(Bartók Béla tér 1.)
A Szent István Király Múzeum első 150 éve
VI. 30-ig

Szolnok

Szolnoki Művésztelep – Kert Galéria
(Gutenberg tér 12.)
Ágoston Lóránt
II. 7. - III. 3.

Veszprém

Modern Képtár, Vass László Gyűjtemény
(Vár u. 3-7.)
Észrevétlen jelenvaló
II. 23-ig
Dubniczay-palota – Várgaléria, Teglarium, Magtár
(Vár utca 29.)
Borbás János
I. 24-től
Brazília madarai
I. 25-től
A perui felföld nagykövete
Népem portréi
I. 26-től
Szilágyi László Utcagaléria
(Jutasi út - Budapest út körforgalmi aluljáró)
Kulcsár Ágnes
II. 21-től

AUSZTRIA

Bécs
Jim Dine
Albertina, III. 23-ig
Mika Rottenberg
Kunsthau, II. 27. - VIII. 10.
Anton Corbijn
Kunstforum, II. 15. - VI. 29.

Radikális szoftver: Nőművészek és a számítógép
Kunsthalle, II. 28. - VI. 25.
Az ornemens poétikája
Leopold Museum, III. 9-ig
Medardo Rosso
MUMOK, II. 23-ig
Klimt – pigment és pixel
Unteres Belvedere, II. 20. - IX. 7.
A bécsi tél
Wien Museum, III. 16-ig
Graz
A hatalom poétikája
Kunsthau, V. 2-ig
Krems
Anna és Bernhard Blume
Kunsthalle, III. 16-ig
Linz
A természet érintése (több magyar művész)
Lentos, V. 18-ig

BELGIUM

Brüsszel
Emily Mae Smith-Magritte
Musée royal des Beaux-Arts, III. 2-ig
Gent
Együtt. Kollaboratív gyakorlatok (tbk. Kaszás Tamás)
SMAK, V. 5-ig

CSEHORSZÁG

Brünn
Kaszás Tamás
Dům umeni, II. 16-ig
Prága
Az École de Paris és a cseh művészet
NG Valdštejnská jizdárna, III. 2-ig

DÁNIA

Koppenhága
A szimbolizmus
Ordrupsgaard, VI. 15-ig
Ikonoklasmus – harcok a művészet körül
Ny Carlsberg Glyptotek, V. 18-ig
Óceán
Humblebaek, Louisiana, IV. 27-ig



Párizs

Cimabue
Louvre, V. 12-ig
A Louvre és a divat
Louvre, VII. 21-ig
Dolce és Gabbana
Grand Palais, III. 31-ig
Láthatatlan testek
Musée Rodin, III. 2-ig
Suzanne Valadon
Centre Pompidou, V. 26-ig
Olga de Amaral
Fondation Cartier, III. 16-ig
A trompe l'oeil 1520-tól napjainkig
Musée Marmottan, III. 2-ig

GÖRÖGORSZÁG

Athén
Hellenisztikus ékszerek
Benaki Museum, IV. 27-ig

HOLLANDIA

Amszterdam
Selma Selman
Stedelijk Museum, IV. 24-ig
Formafantasma
Stedelijk Museum, II. 15. - VII. 13.
A nő fehérneműk története
Rijksmuseum, III. 16-ig
Kertem határai
De Appel, III. 22-ig
Eindhoven
A mű mint ige
Van Abbemuseum, IV. 27-ig

Hága

A desszertek története
Gemeentemuseum, IV. 6-ig



Dior
Gemeentemuseum, III. 2-ig

LENGYELORSZÁG

Krakkó
Étel és művészet
MOCÁK, III. 16-ig
Varsó
Tomás Rafa
Zachęta, III. 2-ig
Paradzsanov
Zachęta, III. 2-ig

NAGY-BRITANNIA

London
Nők a középkorban
British Library, III. 2-ig
A nagymogulok
Victoria and Albert Museum, V. 5-ig
Laura Halsey
Serpentine Gallery, II. 23-ig
Brit fotó a 80-as években
Tate Britain, V. 5-ig
Mike Kelley
Tate Modern, III. 9-ig
Elektromos álmok
Tate Modern, VI. 1-ig
Selyemutak
British Museum, II. 23-ig
Globális ellenállás
Iniva, II. 28-ig
Oxford
Botticelli. Lippi és Firenze
Christ Church Gallery, III. 31-ig

NÉMETORSZÁG

Berlin
Gonosz virágok
Sammlung Scharf-Gerstenberg, V. 4-ig
Max Ernst és a fotó
Museum für Fotografie, IV. 24-ig
Afrika – időutazás
James-Simon-Galerie, IV. 27-ig
Az odesszai művészeti múzeum remekei
Gemäldegalerie, VI. 28-ig
A szamár az ókori művészetben
Neues Museum, V. 4-ig
Nan Goldin
Neue Nationalgalerie, IV. 6-ig
Düsseldorf
Yoko Ono
Kunstsammlung NRW, K20, III. 16-ig
Frankfurt
Rembrandt Amszterdamja
Städel, III. 23-ig
Rineke Dijkstra
Städel, V. 18-ig
Hamburg
Újraszületés. Változó testképek
Deichtorhallen, II. 21. - VIII. 17.
Franz Gertsch retrospektív
Deichtorhallen, V. 4-ig
Illúzió
Kunsthalle, IV. 6-ig
Köln
Daumier „műértői”
Wallraf-Richartz Museum, III. 23-ig
München
A Pussy Riots
Haus der Kunst, IV. 7-ig
A müncheni szecesszió
Kunsthalle, III. 23-ig
Stuttgart
Carpaccio, Bellini és a velencei reneszánsz
Staatgalerie, III. 2-ig

OLASZORSZÁG

Firenze
Donatello
Bargello, IV. 1-ig
Milánó
Enrico Baj
Castello Sforzesco, III. 17-ig
Róma
Virágok
Chiostro del Bramante, II. 14. - IX. 14.
Francesco Clemente
Palazzo delle Esposizioni, III. 30-ig
Hiperdivat
MAXXI, III. 23-ig

ROMÁNIA

Bukarest
Tadeusz Kantor
MNAR, III. 9-ig
Horvát művészet 1949-98
MNAC, IV. 3-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona
Amazónia
CCCB, V. 4-ig
Ellenpanoráma
MACBA, IV. 21-ig
Bilbao
Grafikák a budapesti Szépművészetiből
Guggenheim, II. 28. - V. 25.
Madrid
Zavaros levegő. Kurátor: G. Didi-Huberman
Reina Sofia, III. 17-ig
Populáris művészet
Reina Sofia, III. 10-ig
Sigmar Polke
Prado, III. 16-ig

SVÁJC

Bázel
Északi fények. Skandináv tájképek
Fondation Beyeler, V. 25-ig
Szürrealisták a Hersaint-gyűjteményből
Fondation Beyeler, II. 16. - V. 4.
Verso. A képek hátoldala
Kunstmuseum, IV. 1-ig
Bern
Le Corbusier
Paul Klee Zentrum, VI. 22-ig
Susich
Keserő Ilona
Museum Susch, X. 26-ig
Zug
Picasso
Kunsthau, VI. 8-ig
Zürich
Marina Abramović
Kunsthau, II. 16-ig

SVÉDORSZÁG

Stockholm
Ladik Katalin
Moderna Museet, V. 18-ig



SZERBIA

Szabadka
Klájó Adrián: Agrogótika
Suvremena galerija, II. 22-ig

SZLOVÁKIA

Nagyszombat
Japán inspirációk a szlovák művészetben
Galéria Jana Koniárka, IV. 6-ig
Pozsony
Csehszlovák és jugoszláv neoavantgárd
Galéria mesta, Pálffy-palota, III. 16-ig.

SZLOVÉNIA

Ljubljana
Tér a felemelkedéshez
Moderna Galerija, V. 5-ig

ÚjMűvészet

XXXVI. évfolyam, 1. 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

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

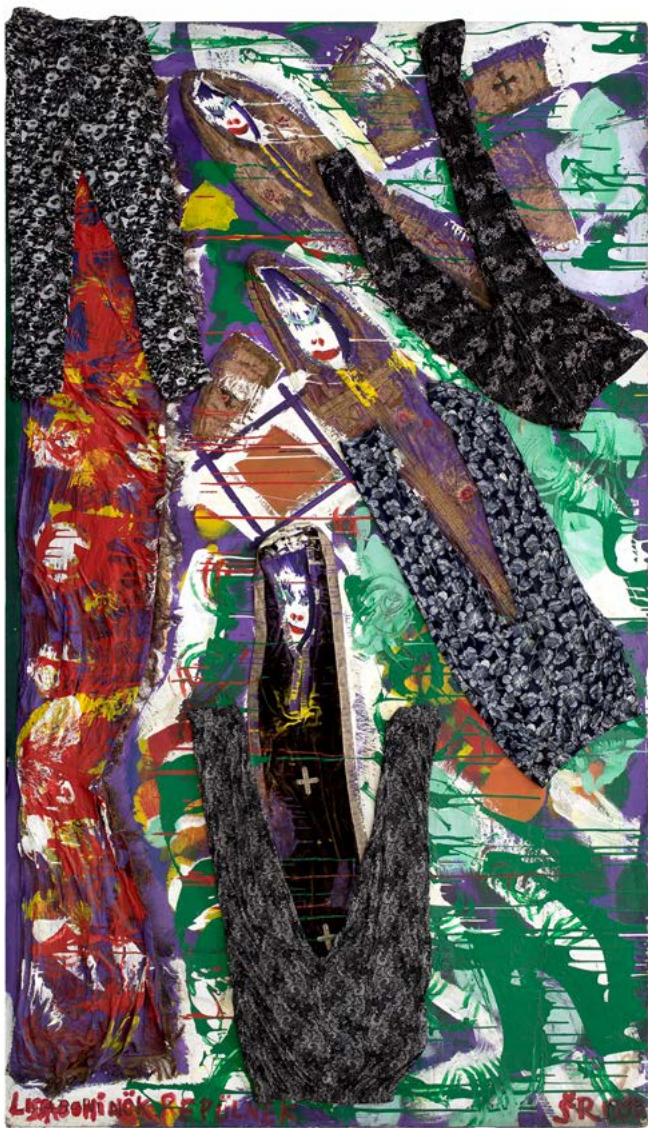
A megjelent szövegek másodközlése csak az Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.
© Új Művészet 2025, © Szerzők 2025
ujmuveszet.hu
HU ISSN 08662185

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 témajavaslatukat. A beérkező leadásokra igyekszünk a lehetőségekhez képest hamar válaszolni.



Nemzeti
Kulturális
Alap



↑
ŚWIERKIEWICZ Róbert: *Lisszaboni nők repülnek*, 2010, farost, akril, vászon, vegyes technika, 270×150 cm
HUNGART © 2025

Számunk szerzői

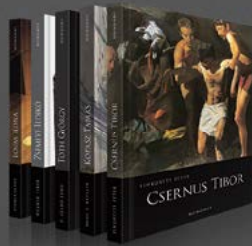
Balkó Dorottya művészeti menedzser, kulturális újságíró
Bera Viktor fotóművész, művészeti író
Dudás Barbara művészettörténész (Svédország)
Ébli Gábor esztéta, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója
Farkas Aliz képzőművész, művészettörténész, PhD-hallgató
Farkas Zsuzsa művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria munkatársa
Hudra Klára művészettörténész
Kiss Norbert képzőművész
Kopócsy Anna művészettörténész, a PPKE – BTK Művészettörténeti Tanszék adjunktusa
Kovács Ágnes művészettörténész
Lisányi Endre képzőművész, esztéta, művészeti író
Muladi Brigitta művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeum munkatársa, az IKON Galéria vezetője
Sinkó István képzőművész, művészeti író, a Magyar Festők Társaságának elnöke
Sturcz János művészettörténész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanszékvezető tanára
Sümei György művészettörténész
Szabó Noémi művészettörténész, kurátor, a Ferenczy Múzeumi Centrum munkatársa
Tillmann Ármin filozófus, esztéta
Wehner Tibor művészettörténész

A következő számunk tartalmából

Barcsay 125
Ország Lili
Művészet és tudomány
Duchamp a Philadelphia Museum of Artban
Bill Viola

H · U · N · G · A · R · T

KÖNYVSOROZAT



2009



2010



2011



2012



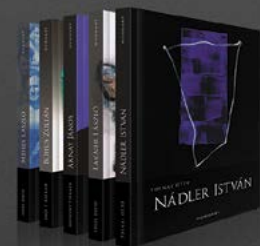
2013



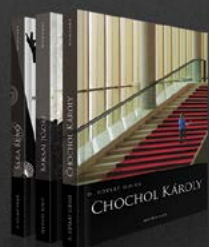
2014



2015



2016



2017



2018



2019



2020



2021



2022



2023



2024

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 könyvpiacon, továbbá hozzájárul a jelenkori magyar művészet dokumentálásához, szellemi értékeinek megőrzéséhez, valamint hazai és nemzetközi megismertetéséhez.

A HUNGART-könyvsorozat eddig megjelent 60 kötete megvásárolható a kiadónál, a HUNGART EGYESÜLETNÉL, vagy megrendelhető a www.hungart.org weboldalon. Ár: 3.500 Ft / kötet



**NA
CO**

NAGYHÁZI
CONTEMPORARY

1055 Budapest,
Falk Miksa utca 13.

2025. február
Merényi Dávid



2025. március
Tayler Patrick