

25^{nká}

A Rubik-kocka története

Magyar rajzolók a világ közepén

Interjú Szántó Andrással — New York

ARTMAGAZIN

17. évfolyam

2019 / 6. szám, 1280 Ft



HELMUT

NEWTON

2019

10.26

2020

01.26

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ
4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.
+36 (52) 525-010

nyitva hétfő kivételével minden nap: 10.00 - 18.00

PRIVÁT PRIVATE
PROPERTY



Cipő | Shoe, Monte Carlo, 1983, ezüstnyomat | silver print

© Helmut Newton Estate, Courtesy
Helmut Newton Foundation

HELMUT NEWTON FOUNDATION

CIVITA
Művészeti Múzeum

modem

www.modemart.hu

2019.
10. 30.
—
2020.
02. 16.

RUBENS, VAN DYCK

ÉS A FLAMAND FESTÉSZET FÉNYKORA

Courtesy National Gallery of Art, Washington

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu

Főtámogató:



Kiemelt támogató:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



BARÁTI KÖR

LEGYEN A MECÉNÁSUNK ÉS SORON KÍVÜL NÉZHETI MEG A RUBENS-KIÁLLÍTÁST!

INTRO

117

Címlapunkon New York, ami még mindig a világ közepének számít, és ahol nagy teljesítmény karriert csinálni. Főleg ha ez olyasmiket jelent, mint például közreműködni egy Midnight Project kitalálásában és megvalósításában. Vagyis abban, hogy a Times Square elektronikus kijelzőabláin egy hónapig, minden éjfél előtt, három percen keresztül egy kortárs művész animációja tűnjön fel fényreklámok helyett. Szántó András részt vett ebben is – beszélgetésünkéből kiderül, mi mindenben még. Következő cikkünk szintén ottani, csak régebbi karrierekről szól, Kárász Ilonkáról, aki sok más műfajban is alkotott, de különösen sikeres azzal lett, hogy rengeteg rajza került a *The New Yorker* borítójára. Amin később egy másik magyar, Bányai István rajzai is feltűntek, az újság ugyanis máig őrzi a hagyományt: a címlapon is és belül is rajzolt illusztrációkat közölnek.

Az is érdekes téma, 1945 után hogyan került egy csomó fiatal művész és értelmiségi Rómába (például Vera Molnar, de róla külön cikkben írunk), az ottani magyar akadémiára, majd a vasfüggöny legördülte után melyikük jutott ki Párizsba és ki ragadt itthon. Hogyan zajlott mindez, illetve hogyan éltek fiatalok valamiféle furcsa exlex állapotban a háború után. Vagy hogy a Budapesti Történeti Múzeumban most látható magyar származású, de Franciaországba kikerült fotósok közül kinek milyen áron kelnek el a képei a műkereskedelemben, és hogyan lehet kortárs magyar fotóval betörni a nemzetközi piacra. Még ha nem is olyan elsöprő sikerrel, mint ahogy a Rubik-kocka tette egy, a *The Observer*-ben 1979-ben *Hatoldalú varázslat* címmel megjelent cikket követően. Erről is írunk, az eredetileg szemléltetőeszköznek indult bűvös kis tárgyat a korszak dizájn-történeti összefüggéseibe helyezve.

Kiállítás-kritikát is közlünk, művész ír benne művészről, és arról, mit jelentett a 80-as években felnövő generációnak az ATARI Joystick, egy másik cikkünk egy másik kiállításról pedig azt elemzi, hogy néz ki egy mai, kortárs képzőművész úgynevezett elefántcsonttornya.

Következő cikkünk helyszíne egy argentin temető, a benne található síremlékek kapcsán elmesélhető horrortörténetek közül Evita Perón holttestének kálváriája a legrémesebb, ami pont hihetlenségével világít rá történelmi helyzetek abszurdítására. Aztán újra grafika, azt a kiállítást ajánljuk, ami a Párizsban „makaróni” stílusával fantasztikus sikereket elért Alfons Mucha műveiből mutat be válogatást.

És az olvasnivaló: egy gyerekkori emlékből kinőtt, több évtizedes kutatás eredménye, a régóta Svájcban élő magyar festőnő, Varga Mária könyve, amit a Bauhaus egyik hallgatójáról (majd rövid ideig oktatójáról), a textilművész Berger Ottiról írt. Közvetlen tanulságokkal járó történet.

T. T.

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szuda Barna
szuda.barna@artmagazin.hu

Olvasószerkesztők:

Lépcold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu
Lukács Annabella

Képszerkesztő:

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

Lapterv:

Horváth Csilla

Borítóterv:

L² — l2studio.co

A címlapon:

A kínai művész, Sun Xun *Time Spy (Időkém)* című munkája 2017 júliusában a New York-i Times Square-en. Fotó: © Charles Roussel / © Sean Kelly, New York / HUNGART © 2019

Lapunk szerzői:

A. Kovács Ágnes, Fáy Miklós, Gereben Katalin, Gréczy Emőke, Kodolányi Sebestyén, Kumin Mónika, Lépcold Zsanett, Margl Ferenc, Martos Gábor, Nagy Sára Vítma, Szilágyi Róza Tekla, Szuda Barna, Topor Tünde, Vincze Miklós, Winkler Nóra

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29, info@artmagazin.hu

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt árusághelyein.

ISSN 1785-30-6

Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az **ARTMAGAZIN Online-t**.

Artmagazin Online:
Lépcold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4

ARTANZIX

6

Interjú

Winkler Nóra:
EGÉSZ ÉLETEM AJTÓKON
BEKOPOGÁSOK SOROZATA
 Beszélgetés Szántó Andrással

16

Háttér

Szuda Barna – Vincze Miklós:
CÍMLAPSZTORIK
 Magyar rajzolók a világ közepén

24

Gutenberg-galaxis

Topor Tünde:
TÜNDÉRORSZÁG; OTT VAN
A VILÁGNAK VÉGE, A TENGER
AZON TÚL TŰNIK SEMMISÉGBE
 Varga Mária: Ég és föld között – Berger
 Otti, a vörösmarti textilművész



28

Történet

Gréczy Emőke:
A NÉGY APOSTOL ÉS A TÖBBIÉK
 Reigl és Hantaï körei
 a negyvenes években

36

Kiállítás

Kumin Mónika:
MONOTONITÁS,
SZIMMETRIA, MEGLEPETÉS
 Vera Molnar a Kiscelli Múzeumban



42

Dizajntörténet

Lépcold Zsanett:
A KOCKA NINCS ELVETVE
 Minden, amit a Rubik-kockáról
 tudni akarsz

50

Műkereskedelem

Martos Gábor:
SENKI TÖBBET? AU REVOIR!
 Francia–magyar fotósok
 a műtárgypiacon

58

Interjú

Nagy Sára Vilma:
DE HÁT EZT ADTUK BE TAVALY!
 Beszélgetés a TOBE Gallery alapítóival

62

Kiállításkritika

Kodolányi Sebestyén:
SANYI JOY
 explicite toujours – Bodó Sándor
 kiállítása a galeri frindiauban



68

Egy kép

Margl Ferenc:
SZÉDÍTŐ MAGASSÁG
 Komoróczy Tamás: A stílus
 maga a pillér

70

Emlékhelyek

Gereben Katalin:
BUENOS DÍAS MUERTE!
 Az elbűvölő és háborzongató
 Recoleta temető Buenos Airesben

76

Kiállítás

A. Kovács Ágnes:
NŐ + SZIROM
 A Mucha-recept

78

ARTANZIX



MESTERSÉGES SZIVÁRVÁNY



Egy látogató család Ábel Tamás
33" Szivárvány című munkájával

Fotó: © Chris Walters / The Corning Museum of Glass

A New York-i Corning Museum of Glass *New Glass Now (Új/üveg/most)* címmel rendezett áttekintő szándékú csoportos kiállítást, ahol a kortárs üvegművészek, üveggel dolgozó dizájnerek és építészek munkái láthatóak. Az elmúlt három évre fókuszáló kiállítás anyaga nem csupán objektokra szorítkozik – a nézők installációkkal, videókkal és performanszokkal is találkozhatnak. A több évre visszanyúló projekt történetében idén harmadjára megrendezett kiállítással kapcsolatban jogosan merülhet fel a kérdés: hogyan lehet úgy válogatni egy ilyen volumenű és összetettséggű nemzetközi anyagból, hogy a végeredmény valóban reprezentálja a kurátorok szándékát? A tárlaton szereplő 100 mű ugyanis a szervezők által kiírt nemzetközi felhívásra beérkezett több mint 1400 pályázatból szelektálódott a szintén nemzetközi szakmai zsűri segítségével. A kiállítók között a magyar származású Ábel Tamás is szerepel 33" *Rainbow (33" Szivárvány)* címet viselő munkájával. A szivárványszínű zászlót idéző tükröfelület Ábel *Colour Mirror (Színes tükör)* című videójában is feltűnik; ebben az alkotó az egyenlőséget jelképező szivárványszínű zászló két verzióját tükröztetve változtat át egy hazai és egy amerikai történelmi emlékművet. A kiállításon szereplő munka a videóban a Hősök terének hét vezérére, míg

a most New Yorkban nem látható párja a Washington-émlékmű államférfijainak szobraira vetett szivárványszínű visszacsillanást. (Szilágyi Róza Tekla)

New Glass Now, Corning Museum of Glass, Contemporary Art + Design Galleries, New York, 2020. január 5-ig

KÖRNYEZETISMERET

Sylvia Plachy tizenhárom évesen, az 1956-os forradalom után szüleivel együtt hagyta el Magyarországot. Két évvel később New York Queens negyedében telepedtek le. A szintén magyar származású André Kertész barátsága minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt Plachy pályaválasztására és alkotóművészetére. Ha nem idegenként érkezett volna New Yorkba, talán sosem érzett volna készletet arra, hogy archíválni kezdje a város mindennapjainak cseppet sem mindennapi mozzanatait. A szubkultúrák felfedezése iránti vágy tükröződik azokon a fotografiákon, amiket nyolc éven át készített a *Village Voice*-nak. A hetilap címlapján is meg-

jelenő *Unguided Tour (Vezetés nélküli városnézés)* című rovat megkísérelte egy-egy képbe sűríteni az eklektikus metropoliszt. A művész alkotásai rendszeresen feltűnnek a *The New Yorker*, a *The New York Times* és a *Vogue* oldalain. Habár ezekkel a kiadványokkal csak ritkán találkozhatunk a budapesti hírlapárusoknál, a Műcsarnoknak köszönhetően november végéig testközelből vehetjük szemügyre Sylvia Plachy fotóit. A tárlat a New York-iakat bemutató munkák mellett Plachy természetképeiből is válogat. A párhuzam nem véletlen: a kiállítás, akárcsak a művész, előszeretettel tárja fel az élővilág és a világváros azonosságait. (Szuda Barna)

Dalok fekete-fehérben, Műcsarnok, Budapest, 2019. november 24-ig



Fentről lefelé: Sylvia Plachy: *Fellegekben járva*, 2016 és *Loisaida*, 1984

© A művész jóvoltából

JOY TO HELP



Gyerekrajzmotívum Freyville kendőn
© Freyville © Igazgyöngy Alapítvány

Évek óta figyeljük lenyűgözve L. Ritók Nóra munkáját, minden nehézség dacára újratermelődő energiáit, az általa vezetett, gondozott, védett, életben tartott Igazgyöngy Alapítvány tevékenységét. Művészeti foglalkozásaikon mélyszegénységben élő gyerekeknek arra kínálnak lehetőséget, hogy a bennük kavargó élményeket és érzéseket meg tudják közelíteni, és kiadni színek, a festés mozdulatai, dinamikája révén. Többféle módját szervezte már meg az Alapítvány annak, hogy a gyermekműveket megismeresse, értékesítésük révén tevékenységét finanszírozni tudja. Egy együttműködés révén ez most új dimenzióba lép, mert a rajzokba a művészkollekcioik, ékszerek és kiegészítőik által ismert Freyville márka szeretett bele, és készített limitált szériás selyemsálakat a színes képek alapján. Az értékesítés teljes bevétele az Igazgyöngy céljait és munkáját támogatja. „A gyerekeket arra tanítjuk, hogy a vizuális hatáskeltés eszközeivel minél jobban kifejezzék gondolataikat. Ez a kiválasztott festményeken is tükröződik. Az üzenet is döntő volt, amit a rajzokon megfogalmaztak, a madarat tartó figura a védelem, a természetvédelem, a gyengédség és a szeretet szimbóluma is lehet. Érezhető az a vidámság és biztonság is, melyet képzeletükben egy harmonikus világgal azonosítanak” – fogalmazott L. Ritók Nóra. (Winkler Nóra)



Belátható következmények (Apja neve: Nemes Csaba sorozat),
2012, 200 x 200 cm, olaj, vászon

© A művész jóvoltából

NEMES CSABA A POMPIDOUBAN

Idén ősszel nyílt meg a párizsi Centre Pompidou új gyűjteményi kiállítása, amelyen Nemes Csaba *Belátható következmények* című festménye is helyet kapott. Az intézménynél több alkotása is jelen van: elsőként a *Lopott homlokzatok* című fotósorozat került be, amelyet Somlói Zsolt és Spengler Katalin adományoztak a múzeumnak 2016-ban. Ezt követően az intézmény munkatársai 2017-ben Magyarországra látogattak, hogy megismerkedjenek Nemes életművével. A Knoll Galéria *Történelmi koreográfiák* című kiállításáról választották ki a *Belátható következményeket*, melyet a Pompidou Közép-

európai Akvizíciós Bizottságának tagjai – köztük Balázs Árpád, Dénes Andrea, Reszegi Judit, Somlói Zsolt, Spengler Katalin, Tóth Csaba – vásárolták meg a Pompidou számára. Nemes Csaba alkotása az *Apja neve* sorozat egy darabja, ami a fotó alapú festészet eszközével dolgozza fel édesapja fényképeit: id. Nemes Csaba 60-as, 70-es évekbeli képein a családi környezet mellett közéleti események is feltűnnek. Nemes Csabának egyébként november 8-án nyílik nagyszabású egyéni kiállítása a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben, ahol (főként) az elmúlt évtized festészeti anyagát lehet majd megtekinteni. (Léppold Zsanett)

Helyi érték, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2019. december 20-ig

Winkler Nóra

EGÉSZ ÉLETEM AJTÓKON BEKOPOGÁSOK SOROZATA

Beszélgetés Szántó Andrással



Szántó András

Fotó: © Magnus Torsne / HUNGART © 2019

Szántó András szociológushallgatóként, ösztöndíjjal érkezett Amerikába 1988-ban, később egy kulturális újságírásra specializálódott intézetet vezetett, majd műkereskedelmet tanított, az elmúlt tíz évben főállású tanácsadó, aki a művészeti világban is aktív márkákkal (Absolut, Audemars Piguet, BMW, Davidoff, Rolls-Royce), intézményekkel (Metropolitan Museum, Kunstmuseum Basel, Tel Aviv Museum of Art) és vásárokkal (Art Basel, Art Basel Cities) gondolkodik együtt. A magyar képzőművészet nemzetközi ismertségét jelentős helyeken, méltó kooperációkban építő kiállítások, kiadványok létrejöttében is aktív. Két éve együtt szerveztük azt a New York-i kiállítást, ahol az amerikai közönség a 70-es évek neoavantgárd művészeinek legerősebb munkáit ismerhette meg. A Metropolitan kurátori csapata egy kora reggeli, zárt körű vezetést követően innen vásárolta meg gyűjteményébe Keserü Ilona 1969-es falikárpitját. András nyár végén látogatott haza, beszélgetésünkre egy hosszú ebéd mellett került sor.

Artmagazin: Menjünk vissza a kezdetekhez. Hogy indult a művészeti karriered? Magyarországról mentél New Yorkba, szociológushallgatóként.

Szántó András: Valahogy mindig a hátsó bejáraton keresztül érkeztem a művészethez. Mikor 1988-ban megérkeztem, már elvégeztem a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetemet Pesten, közben a magyar művészettörténészek angol fordítójaként dolgoztam. Szerencsémre Angliában négy évet töltöttem gyerekkoromban, ezért jól beszéltem angolul, ami a 80-as években elég ritka volt Budapesten.

Érdekeltek a szövegek mellett, hogy pénzkereseti lehetőséget adtak?

Beke László rendszeres fordítója voltam, és Hegyi Lóránd szövegeivel is dolgoztam, továbbá a Szépművészeti kiadványaival. Rettentően érdekelt a képzőművészet, de összetett okokból nem ezt választottam tanulási irányának. Sokat fordítottam, ami különösen közel vitt ehhez a területhez, tulajdonképpen fantasztikus lehetőséget adott elmélyülni. Mert amikor tanulsz, nagyon alaposan kell, hogy olvass, ennél mélyebbre pedig

nem lehet menni egy szövegbe, mint mikor sajátoddá kell tenned és átraknod egy másik nyelvre. Többnyire kortárs művészet volt a tárgy, Beke révén a magyar avantgárd, Hegyi által a neoavantgárd, bár az ő végtelen mondatait nem volt könnyű fordítani. Bekének nagy szerepe van a művészet iránti érdeklődésemben, vele kifejezetten mély, komoly barátságban voltunk.

Így amikor szociológusdiákként landoltam Amerikában, nem merült fel, hogy művészetet tanuljak, hivatalos álláspontom szerint a változóban lévő kelet-európai társadalom volt a fókusz-témám. Eleve írtam már addigra egy könyvet az ötvenes évek politikatörténetéről, ez volt az egyetemi diplomátémám, és egyáltalán: 1988-at írunk akkor, Kelet-Európa totális változásban van, és az egyetemi karon, ahova mentem, épp ezzel foglalkoztak a professzorok. Szép ősz volt New Yorkban, én meg úgy éreztem, jogom van azzal foglalkozni, ami érdekel. Nagyjából a következő évre meg is lett az irányom, szerencsémre fokozatosan alakult ez ki, és abszolút véletlenül ez volt az az év és évtized, amikor – egészen a jelenig értve – a művészeti világ legnagyobb boomja berobbant.

Miért épp akkor?

Az, amit ma művészeti világnak nevezünk, ott, a nyolcvanas években született meg. Végül amúgy erről írtam a disszertációm. Ekkor zajlott le egy alapvető kereskedelmi fordulat, modernizáció. Ekkor volt először, hogy egymillió dollárért kelt el élő művész munkája, egyébként a beáramló japán pénz hajtotta ilyen magaslatokba a piacot. 1990-ben a *Dr. Gachet arképe* című Van Gogh-festmény rekordáron, 82 millió dollárért kelt el, ez mai értéken számolva 158 millió. A művészeti világ globalizációja, egyáltalán a felismerés, hogy ebben ekkora üzlet van, szintén a nyolcvanas évekre tehető. Szociológusként úgy éreztem, a legjobb pillanatban vagyok, a legjobb helyen, mert ezeket a folyamatokat akkoriban egyáltalán nem vizsgálták társadalmi oldalról. A művészet kutatása esztéták és történészek felségterülete volt, ők viszont nem szerettek a közeg körüli, „világi” folyamatokról írni, úgyhogy amikor nekiláttam a disszertációnak, tulajdonképpen össze kellett állítanom az amerikai képzőművészet társadalomtörténetét, mert azt addig senki se gyűjtötte egybe.



A Columbia University központi könyvtára

Fotó: Wikimedia Commons



Arthur Danto

Fotó: Flickr

Elkezdtem tehát kutatni – a Columbia Egyetem hallgatója voltam –, és kerestem valakit, aki segít ebben navigálni. Ezekhez szükséges minden diák mellé egy tanácsadó, nekem is volt, a szociológia karról, de ott igazán senki se értette ezt a világot. Én voltam az első, aki kulturális szociológiából vizsgáztam, szóval ez tényleg új volt akkor, alig páran foglalkoztak vele. Herbert J. Gans, aki szintén az egyetemen volt, írt egy könyvet a témában, de ő se belülről látta ezt, én pedig bennfentest kerestem.

Közben '89-ben egy amerikai barátommal forgattunk egy dokumentumfilmet *Sound from the ground* címmel, Max Neuhaus minimalista avantgárd zeneszerző hanginstallációjáról, ami a Times Square közepén állt. Szokatlan köztéri mű volt, mély hangokat adott ki. Akkoriban a Times Square – amire szinte ráláttam a lakásomból – a társadalmi diszfunkciók kifogyhatatlan tárháza volt, úgy gondoltuk, ez elég érdekes tanulmányi helyzet. Tetőteraszokra másztunk fel, hogy filmezzük, miként haladnak el a mű mellett a járókelők. Megállítottunk embereket a téren, és megkérdeztük őket, szerintük mi a művészet. Az installációban egy hajléktalan élt, őt is meginterjúvoltuk, kiderült, benne nem tudatosodott, hogy egy műben él. Azt tudtam, hogy amikor a képzőművészetről van szó, a Columbián a filo-

zofus Arthur C. Danto a legfontosabb szerző. Ő volt a *The Nation* folyóirat műkritikusa, Clement Greenbergtől örökölte meg ezt a posztot, nagyon befolyásos volt. És óriási mázlimra írt egy cikket Neuhausról. Ő fogalmazta meg először a „művészvilág” fogalmát az esztétika számára. Oké, mondtam magamnak, akkor ez lesz a nagy lehetőség. Bekopogtam az ajtaján, bemutatkoztam, elmondtam, hogy a művészeti világgal szeretnék a tanulmányaimban foglalkozni. És hogy mellékesen tudom, hogy érdekli őt Neuhaus, nekem meg pont van egy filmem róla. Emiatt vállalt el és vett fel utolsóként a tanítványai közé. Ami sok szempontból fontos belépőm volt a világba, ahol ma dolgozom. Danto kapcsolatain keresztül tudtam végezni a kutatást, forrásértékké embereknek mutatott be. Így jutottam be a Pace Gallerybe, noha Ronald Feldmant, aki már akkor fontos dealer volt, ismertem. Személyes ajánlásakon haladtam, egyikőjük egy Anne nevű nőhöz irányított, mondván, ő mindenkit ismer, a férje művész, vele jó lesz beszélnem. Valóban roppant hasznos volt vele találkoznom, mert ő nem más, mint Anne Pasternak, aki később a Creative Time, majd a Brooklyn Museum vezetője lett – most erre az épületre látok a dolgozószobám ablakából nap mint nap.

Amikor Danto ajtaján kopogtattál, hogy álltál ott? Mint egy kelet-európai fickó, a legrosszabb, ami történhet, hogy elutasít, vagy mint aki Londonban élt és nevelkedett? Mennyire érezted távolinak magad tőle?

Inkább annak tudatában álltam ott, hogy Danto óriási tiszteletben álló, finom lény. Hetven-nyolcvan körül lehetett már akkor. De jogaival tisztában lévő, öntudatos, bátor egyetemi hallgatóként tudtam, hogy módomban áll külső szakról tanácsadót választanom, ő a filozófián volt. Visszagondolva, még a Közgáz idején áthallgattam a művészettörténet szakra, az ELTE-n építész karosokkal barátkoztam, mindig úgy tartottam, hogy a lehetőségekkel, előnyökkel élni kell. Szerintem az egész életem ajtókon való bekopogások sorozata. Kíváncsian álltam ott, és azzal: mégis mi lehet a legrosszabb, ami történhet. Vagy semmi se lesz, vagy beszéltem Arthur Dantóval. Végül a mentorom lett, évekre rá ő beszélt az esküvőmön, és élete végéig tartó barátság szövődött köztünk. Szóval jó, hogy kopogtam. Később, amikor már tanítottam, mindig azt tanácsoltam a diákjaimnak, hogy a disszertációjuk legyen trójai faló, ami beviszi őket arra a területre, ahova vágyakoznak. Velem is ez történt, három galériáról írtam, ehhez találko-

nom kellett mindegyik vezetőjével és a művészekkel. Ezekből született egy gigantikus hosszúságú interjúsorozat, meglátogathattam Cindy Sherman és Robert Longót, voltam Donald Judd otthonában és John Chamberlain hétvégi házában, beszélgettem Joel Shapiróval és más hasonló meghatározó figurákkal, akik a barátaim ugyan nem lettek, de egyfajta asszimilációs folyamat volt nekem ez az egész.

Érezted, hogy a szempontjaid mások attól, hogy nem amerikai vagy, és a tanulmányi hátterved nem is művészeti?

Igen, azt éreztem, hogy szokatlan nézőpontokat hozok be, mert az, hogy ők újságírókkal és kritikusokkal beszélnek, rutinszámba ment, de szociológiai kutatás tárgyai nem voltak még. És ezt értékelték. Ne felejtjük el, hogy azok más idők voltak még, sokkal kisebb, intimebb volt ez az egész kör. A Pace Gallery engedte, hogy hosszú napokon át nézegessem az archívumukat,

és máshol is rengeteget kutathattam, nézelődhettem. Azt hiszem, érdekesnek találták, hogy egy columbiás diák belőlük írja a szakdolgozatát, nagyon nyitottak voltak.

Eközben folytak média tárgyú tanulmányaim is. Sokat írtam politikáról magyar és amerikai kiadványoknak, noha a művészeti közeg egyre inkább otthonossá vált. Az első nyolc évem a médiakutató intézetben, majd a kulturális újságírás körül zajlott. Mindig emlegetem, hogy az kizárólag Amerikában fordulhat elő, hogy egy magyar vezeti a National Arts Journalism Programot. Ez volt az egyetemen az a hely, ahova már a tömegmédiában dolgozó újságírók jöttek továbbképzésre és fél-egy éven át tanulták, mit jelent kulturális témában tudósítani. Ennek révén ismét rengeteg embert ismertem meg, a hallgatóink java műkritikus volt. És lehetőségem volt csinálni egy átfogó kutatást arról, hogyan beszél a képzőművészetről a média. Kétszáz kritikuszt kérdeztünk meg, olyanokat, mint

Peter Schjeldahl, Michael Kimmelman vagy Peter Plagens, a kor csupa jelentős szerzőjét. Ez volt az első ilyen felmérés, nemrég megismételték és hát elég nyomasztó körképet mutat.

Arról, ahogy kulturális újságírók a pozíciójukat látják?

Pontosan, a szerepüket, befolyásukat, a szakma állapotát. És hogy kik azok a művészek, akikkel foglalkoznak, milyen ma ez a terep, mik a fix pontjai. A kétezres évek elején otthagytam az egyetemet és a Sotheby's Institute of Artban tanítottam műkereskedelemtől, kommunikációtól, marketingről. Az időm másik felében sokat utaztam, mert tanácsadóként dolgoztam múzeumoknak, alapítványoknak, olyan márkáknak, akik művészeti téren aktívak. És fokozatosan ez lett a főállásom. Fontos eleme ennek, hogy még a Columbián összebarátságostam egy svájci újságíróval, együtt csináltunk dolgokat azon a kurzuson. Akkoriban indultak



A cornwalli (Anglia) művész, Abigail Reynolds, a BMW Art Journey (BMW művészeti út) egyik győztese a Selyemutat járta végig nagyrészt motorral az elveszett könyvtárak és iratok után kutatva



Lars Jan 2017. évi Audemars Piguet Art Commission munkája, a *Slow Moving Luminaries* (*Lassan mozgó világítótestek*), amely az *Art Basel Miami Beach*-en debütált. Egy kétszintes szerkezetből állt, közepén a pneumatikus karok a miami társasház-tornyokra emlékeztető szobrászati formákat mozgattak. Víz borította a tetőt, ahova a művet installálták – a levegőből pedig látszott egy SOS jel, figyelmeztetve az éghajlatváltozás veszélyeire

© Audemars Piguet Art Commission

a blogok, mi meg járkáltunk körbe az Armory Show-n és arra gondoltunk, indítsunk mi is egyet erről a világról, de mivel már mindketten elég elfoglaltak voltunk, rájöttünk, klubszerűen működő szerzői gárda kell, így született az *ArtWorldSalon*. Gyorsan népszerű lett, sokan olvasták, főleg fiatalok, akik galériákban dolgoztak, sorra kaptuk mindenfelől a sajtóanyagokat. Aztán történt egy jó kis fordulat, mert ezt az újságíró srácot Marc Spieglernek hívják, és felkérte őt az Art Basel vásárigazgatónak. Barátságunk és a munkakapcsolat folytatódott, meghívott, hogy moderáljak kerekasztal-beszélgetéseket a vásár szakmai programjában – mostanra már harminc ilyen van mögöttünk. Akkorra már tízéves tapasztalatom volt ezen a területen, így fokozatosan a vásárt támogató márkákkal is komoly, stratégikus együttműködéseket, új kezdeményezéseket, projekteket indítottam el. Visszanézzve érdekes, hogy tulajdonképpen három vonalon kapcsolódtam be

ebbe a világba. Volt az akadémiai közélet, analitikusan, a szociológia irányából. Aztán újságíróként, például amikor cikkeket írtam a *The New York Times*-nak művészeti témákban. A harmadik pedig, hogy tanácsadóként. El szoktam mondani, hogy két olyan szakmám is van, ahol azt hirdetjük, tudjuk, miről beszélünk, de csak amikor a harmadikat, a tanácsadást kezdtem, láttam valóban át, igazából hogyan működik a művészeti világ.

Ha most innen visszagondolsz a kora kilencvenes évek galériás, képzőművészeti közegének atmoszférájára, olyan, mintha egy teljesen másik világra néznél?

Szerintem ezzel ésnél kell lenni, mert az ember hajlamos bármire, amit 25–30 évesen élt meg, aranykorként emlékezni. A zenék, na, hát azok akkor voltak a legjobbak, mindegy is, hogy egy harminc- vagy ötvenéves ember nosztal-

giázik így. Az egyik vélekedés, amit ki kell iktatnunk a fejünkéből, az az, hogy a világ pont a mi fiatalságunk idején volt nagyon különleges. Mert igazából folytonos a változás, csak amikor nagyon fogékony életszakaszban vagyunk, diákként például, nagy pillanatok, mély kapcsolódásokat élünk át, könnyen kreálunk ezekből mítoszokat. Nekem a kilencvenes évek már a kerítés innenső oldalán van, ám azt abszolút vallom, hogy a nyolcvanas évek tényleg fontos fordulópont, az ötvenes-hatvanas évek régi nagy művészeti időszakának befejezése. A gentlemen's agreement vége, a galériákkal kizárólagos szerződések alapján dolgozó művészek időszakának a vége. Annak vége, hogy az árak nem annyira fontosak, hogy a piaci érték egy kritikai konszenzus eredménye. Ott lett annak is vége, hogy az autonóm művészeti kritika fajsúlyos, dolgokat eldönteni tudó befolyással bír, nem pedig a piac nyomásának megfelelő kirakatcsinosító tevékenység.



Az Art Basel Buenos Aires névre hallgató projekt a nemzetközi vásár új, hároméves együttműködési programjaként indult és a város dinamikus művészeti közegére fókuszált. Középpontjában egy Cecilia Alemani által tervezett kurátori projekt, a Hopscotch állt – ennek következtében született ez a murál is, amelyet Barbara Kruger gabonasilókra festett

© Art Basel



A Davidoff Art Initiative stúdióépülete, amely öt nemzetközi vendégművész befogadására épült az Altos de Chavon School of Design kampuszán, a Dominikai Köztársaság La Romana nevű településén. Az építész Adolfo Despradel volt. A Davidoff Art Initiative azóta Caribbean Art Initiative néven működik, célja a karibi művészet elismerése és támogatása

Fotó: © Alfredo Esteban / HUNGART © 2019

Ha volt előtte-utána pillanat, a 90-es évek az utánában volt, arra a mai művészeti közeg felnőttségé válásának korszakaként gondolok. Minden új volt, sok vitával arról, jók-e így a dolgok.

Akkor még senki se tudta, hogy Larry Gagosian nyit egy poszterboltot Los Angelesben, ami aztán mára a világ húsz pontján működő galériák hálózata lesz. A Hauser & Wirth sikerét se láttuk előre, se 160 millió dolláros műveket, se a Bilbao hatást. Ez akkor még a jövő volt, és mi ennek a másik oldalán voltunk, ahogy a kínai, orosz, brazil kortárs piacok fellendülése, az Artsy létrejötte, egyáltalán a digitalizáció úgy, ahogy van, még mind előttünk állt. Lehet, hogy egy zseni titkon már sejtette, hogy ez az irány, de akkoriban senki, az igazi nagy szereplők se látták, merre megy a világ. És hogy mára így fog kinézni. Az az időszak egyfajta bevezető kör, belemegítés volt mindahhoz, ami az elmúlt tíz szakmai évemben mélyült el. Szóval nem néznék vissza hatvanas-

évek-nosztalgiával, hogy ó, akkor mindenki a Sohóban élt, kulcsokat dobált ki az ablakon a vendégeknek, a szemetet a város másik végébe kellett még hordja és összesen egy bár üzemelt, ha este inni akartál valamit. Nem ilyen a képem. Az már egy kialakult szerkezetű művészeti világ volt, sok pénzzel, gyűjtőkkel, igaz, még egy fiatalkori verziója mai önmagának.

Egy ilyen léptékű változás rengeteg másikat is előidéz, létrehoz koncentrikus körökben.

Igen, mert más képeket árulni, ha az alapköltséged tízezer dollár, mintha százezer vagy egymillió. Mások a tétek, és ez azonnal másfajta jogi szabályzást teremt, szerződések hadát, egyeztetéseket, ügyvédeket. A finanszírozásban és a biztosításban is új dimenziókat hoz. Aztán van ez az érdekes összefüggés az ingatlannal – amikor átköltöztek Chelsea-be a galériák, megvásárolták

a helyeket, amikben működtek. Sok New York-i műkereskedő nem is képekből, hanem az ingatlan értéknövekedésén gazdagodott meg. Meg persze más két rokon gyakornokkal vinni egy helyet, mint ötven főállású munkatársat menedzselni. Másfajta vállalkozások már ezek. Plusz az aukciósházak sokkal jobban belefolytak a kortárs műpiac szerkezetébe, noha ott már eleve ment egy elég feszült diskurzus a nyolcvanas évekről.

Más egy mai galériás szenedélye művek, a művészet iránt? Persze nem kell a múltat romantizálni, de van ebben eltulodás?

A műkereskedelemben nem lehet sikeresnek lenni igazi, őszinte lelkesedés nélkül. Akit elsősorban a pénz izgat benne, annak erre sokkalta jobb lehetőségei vannak máshol. Művészetszeretettel dolgozni itt olyan, mint vinni egy éttermet, de magáért az evésért,



A Metropolitan Museum of Art Global Museum Leaders Colloquium, azaz a nemzetközi múzeumi vezetőket egyesítő kollokvium eddig négyszer ült össze, egyedülálló platformot kínálva a 12–15 nemzetközi múzeumi igazgató számára, hogy eszmecserét folytassanak a múzeumok működtetésének kihívásairól. A képen a 2016-os csapat látható orosz, francia, német, indiai, jordán, brazil, kolumbiai, mexikói, libanoni, iraki és szenegáli vezetőkkel

© Thomas Ling – Metropolitan Museum of Art / HUNGART © 2019

ételekért nem rajongani. Aki itt van, az ebben a közegben akar lenni. A kereskedelmi galériákat is az mozgatja, hogy ezekben a körökben élhetik az életüket. Persze sok rossz dolog történik itt is – mint minden iparágban –, de úgy leírni ezt a terepet, mint ahol mohó, cinikus alakok kavarnak, buta karikatúra, szerintem. Vegyük a korai generációt, akik meghatározták a 90-es éveket, ők a hatvanas években indultak, ami alig szólt a pénzről, szóval az övék másfajta gondolkodásmód. Egész más elképzelésekkel kezdett valaki '90 után, amikor már vagyonok mozogtak itt. És a művészekből is kétféle van, mert '60–70 táján senki se úgy indult, hogy na, itt meg fogok gazdagodni és lesz egy házam Hamptonban, vagy ha igen, akkor építkezéseket és képszállítást vállalt és csak a leeső idejében festett. Az, hogy ennyire pénzközpontú lett a közeg, igazán csak az elmúlt évtized hozadéka.

Máshogy definiálja a művészetet egy szociológus, mint egy művészettörténész? Más rétegekből rakja össze?

Jó kérdés, át kell gondolnom. Szerintem igen. Az esztétika nagy alapkérdése, hogy mi az érték forrása, miből fakad.

Kétféle közelítés van; egyik szerint az érték a tárgyhoz tartozik, annak saját belső minősége. A másik vélekedés szerint az érték külső dolog, társadalmi konstrukció. Vegyük a levest, amit most eszünk; az összetevői, egyes értékes fűszerei, ízei, elkészítésének technikája által határozható meg és válik levessé – ez a művészettörténeti közelítés. De a másik úgy nézi, mint társadalmi konstrukciót, és mivel ez épp egy hideg verzió, felvetné, hogy egyes kultúrákban, például Amerikában nem is értelmeznek levesnek. Egy szociológus szemléletéhez ez utóbbi áll közelebb, és legradikálisabb pillanatában azt mondaná, nincs is olyan, hogy önmagában vett érték, csakis közmegegyezések vannak. Harminc év szociológia alapján én nem tudok beállni e mögé, hogy az érték szintisztán konstrukció lenne. Lehet, hogy ettől romantikusnak tűnök, és talán épp emiatt nem vagyok már főállású társadalomtudós, mindenesetre képtelen vagyok a világot minden esetben társadalmi, intézményi és emberi tényezők összjátékaként leírni.

Abban, hogy a magyar művészetet hogy lehet nemzetközi porondra tenni, segített a szociológusi látásmódod?

Hogy nem pusztán a művel, hanem a kontextusaival foglalkozol, relációkkal, például egy kisebb ország helyzetével, és hogy mi tud lenni az a történet, ami értelmezhető?

Igazán sose ültem le és gondoltam stratégiáskusan végig, hogy lehet a nemzetközi diskurzusba beemelni a magyar művészetet. Az életem bizonyos pillanataiban szerepet tudtam vállalni ezekben a folyamatokban, ez nagyon boldoggá tett mindig. De nem ez az életcélo, csak nagyon örülök, ha segíthetek. Az egyik első projekt, amiben részt vállaltam, az a *My Art Guide East Central Europe* létrehozása volt, ehhez pont az jött jól, hogy korábban dolgoztam médiában. Néha ahhoz, amit szeretnénk elérni, nem feltétlenül a művészetben magában lesz meg a megoldás, hanem olyan fontos lépésekben, amit mint ország vagy régió kell megtegyünk, hogy aztán az emberek kíváncsiak legyenek, milyen lehet arrafelé a művészet. A magyarok esetében nem a művek belső értékével van gond – hogy visszatérjek a korábbi felvetésedhez –, nagyszerű művészeink vannak, ez nem kérdés. Hanem mindaz, ami körülveszi. Van-e hazai piac, ami segíti ezeket az



Egy a Szántó András által vezetett *Art Basel Beszélgetések* közül, amelyeken elsősorban a művészeti világ intézményi vezetői vettek részt. A képen látható kerekasztal címe *Mit tehet a biennálé?* A rendezvényre június 28-án, a bázeli *Art Basel* idején került sor, és Ralph Rugoff, a 2019. évi *Velencei Biennálé* művészeti igazgatója, Zoe Butt, a 14. *Sharjah Biennálé* társkurátora, Eva González-Sancho, az *Oslo Biennálé* kurátora és Shwetal A. Patel, az indiai *Kochi-Muziris Biennálé* indító kurátora vettek részt rajta

© Art Basel

alkotókat nemzetközi porondra lépni? Vannak-e magyar intézmények, amik e művészet jelentőségét kellő erővel tudják hangsúlyozni? Eléggé ismertté teszik nemzetközi szinten ezt a nemzeti anyagot, hogy felkeltse kurátorok, gyűjtők, galeristák figyelmét? Mik az intervenció pontok?

Az Art Guide ötlete nem az enyém, de létrehozásában volt szerepem. Úgy gondoltam, fontos lenne egy könyv, amit egy ismert nagy kiadó ad ki. Fantasztikus ötlet volt, hogy ebben Magyarországot nem önmagában, hanem egy izgalmas régió részeként pozicionáljuk. Később, amikor 2017-ben lehetőség

nyílt New Yorkban, az Elizabeth Dee Galleryben egy nagy magyar neoavantgárd kiállítást szervezni, hasznos volt, hogy kurátorként nem művészettörténeti aspektussal dolgoztam. Tudtam, hogy ha New Yorkban ezt az anyagot a megfelelő közönség elé akarjuk tárni, nem kezdhetjük a csak befele értelmezhető részletekkel, hogy ebben a magyar közegben léteztek ilyen meg ilyen, meg másfolyan kisebb csoportosulások, és ezek a következő vitákban, illetve kapcsolatokban álltak egymással. Ezt rajtunk kívül senki se érti. Nekem nem dolgom olyan finomhangolt kérdésekben állást foglalnom, mint hogy Bak

vagy Nádler-e a jobb festő, hanem adni egy nagyobb keretet az egésznek, olyat, amihez egy amerikai néző kapcsolódni tud. Egyáltalán nem is alkalmaztam művészettörténeti kategóriákat. Eleve az ezoterikus művészetírással szemben tizenhárom éve folytatok dzsihadot. A szavak mögötti bújócskázás egyáltalán nem érdekel. Másképp fogtam meg a feladatot.

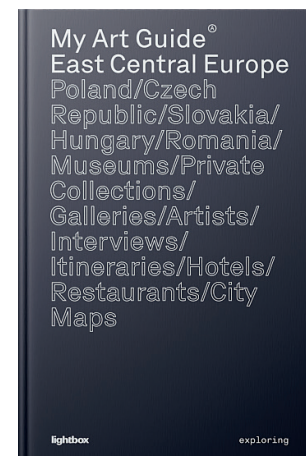
A dzsihad már a fordítói korszakokban megkezdődött?

Nem fogok nevetek mondani. De vannak, akik túltesznek az átlagos rosszon.



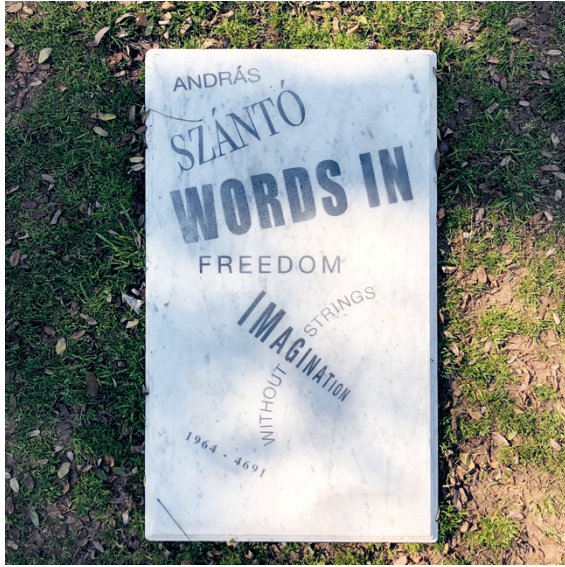
Az Abigail Reynolds útja alatt összegyűjtött írások és képek kiadványként is megjelentek Hatje Cantz gondozásában

© Stephan Fallucci / HUNGART © 2019



A *My Art Guide East Central Europe* kiadvány borítója

Fotó: © Artmagazin



Az Art Basel Cities Buenos Aires program egyik kiemelt projektje az *Eternity (Örökkévalóság)* volt. A Maurizio Cattelan által tervezett temető élő emberek számára állított emléket. A temetőben számos argentin történelmi személyiség és híresség, valamint a nemzetközi művészek sírkövei is szerepeltek

Fotó: © Artmagazin

Ilyen volt a beszélgetés Andrással. Közel húszéves barátság, de csomó részlet számomra is itt derült ki. (Szántó András, Winkler Nóra)

Fotó: © Artmagazin

Beke például tisztán, átláthatóan ír. Arthur Danto is, aki egyértelműen Amerika egyik legfontosabb filozófusa, és voltak persze bonyolult gondolatai, de gyönyörűen és érthetően írta meg őket. Ha már itt tartunk, Marx is. Sajnos a művészet tele van szerzőkkel, akik egyrészt nem pontosan értik, amiről beszélnek, másrészt rettenetesen írnak. Ez iszonyú idegesítő, jó lenne felszámolni.

Esetedben számított, hogy „bevándorlóként” érzékenyebb lehetsz arra, mit jelent a kisebbségi/többségi pozíció, és hogy miként hatékony ezek közt kommunikálni?

Tény, hogy a háttér meghatározza az embert, de csak bizonyos mértékig. Ennél a kiállításnál abban segített, hogy jobban értem a művészeket és a munkáikat, mert persze sokat tanultam is róluk, de tudni kell a sorok közt olvasni, ha a művek jelentéséhez el akarunk jutni, és ezt minden olyan magyar, aki élt már 1989 előtt, tudja. Az, hogy nem

lehet nyíltan beszélni, hogy a lázadást be kell csomagolni – akár humorba, akár konceptualizmusba, az, hogy kivonod magad a direkt beszédből vagy az önkéntes száműzetést választod a színtiszta esztétikába, és hogy ezek mind-mind politikai cselekedetek is, ezt az itt élők anyanyelvüként értik. Egy amerikai számára ezt megérteni tanulási folyamat, olyasmi, mint a biciklizés. Hogy magától honnan is tudná? Nem azért, mert örült nehéz, de melő elsajátítani. Nekem meg nem, mert ott születtem, ahol ezek a művek. Egy amerikai kritikusnak ezekhez a rétegekhez elérni nagyon-nagyon nehéz, ahogy nekem is az lenne, ha egy kínai művészről kellene írnom és valóban, mélységeiben értenem.

Számít a karrieredben az alapvetően outsider pozíció?

Szociológusként erős az a képességem, hogy ha bemegyek egy múzeumba, nagyon jól, nagyon pontosan érzem mint intézményt, ez a rétege hamarabb ta-

pintható számomra, mint a benne levő művészet minősége. Ez szakmai adottság, de nem hiszem, hogy nálam ez döntött volna el mindent. Az outsider pozíciót szerintem Magyarországról túlértékeljük. Mert egy New York-szerű városban mindenkinek megvan a saját más milyensége. A kínai férfinak mellett a zebrán, az ismerősödnék, aki Ohio egyik kisvárosában született vagy vegyük a Pace Galleryt vezető Arne Glimchert, aki egy zsidó cowboy családban nőtt fel Minnesotában. Na most, el tudod képzelni, hogy az ő tapasztalatai kevésbé sajátosak, mint az enyéme Budapestről? Ezek a különbözőségek a közös alapjaink. Ez aztán izzig-vérig New York-dolog. Hogy itt mindenki valahova máshova valósi.

2019. NOVEMBER 15
— —
2020. FEBRUÁR 28.
MEGNYITÓ:
2019. NOVEMBER 14.
18:00 – 20:00
ACB GALÉRIA
ACB ATTACHMENT
ACB NA

Textilminták, forma- és dizájntervek, grafika, illusztráció – a tengerentúlon új otthonra lett magyar művészek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy New York a kultúra fellegvárává váljon.

Szuda Barna – Vincze Miklós

CÍMLAPSZTORIK

Magyar rajzolók a világ közepén



Kárász Ilonka illusztrációja William Maxwell *The Heavenly Tenants (Mennyei lakók)* című könyvében (Harper & Brothers kiadó, 1946)

© Harper & Brothers / HUNGART © 2019



Dorothy Parker és férje, a hollywoodi színész és forgatókönyvíró, Alan Campbell 1935-ben

Forrás: Flickr

Visszatekintve a 20. századi Amerikára úgy tűnhet, minden New Yorkban történt. Különösen akkor nehéz ezt az állítást tagadni, ha az Újvilág történének kulturális eredményei, azon belül is a modern művészet iránt vagyunk érzékenyek. Vannak lehetséges magyarázatok: az etnikai sokféleség a kultúrák keveredését, míg a hirtelen megerősödött gazdaság a mecenatúra és a műkerkedelem fellendülését segítette. Szigorúan a múlt századra fókuszálva az ugródeszkát az 1913-ban megrendezett Armory Show¹ jelentette, aminek következményeként az amerikai művészet nem csak hogy definiálta önmagát, de elkezdte kvalitásában azonosnak tekinteni a „klasszikus” európai irányzatokat és a friss Jenki törekvéseket. A kiállítás hatására alakult ki az amerikai társadalomra reagáló modernista mozgalom, ahonnan nem feltétlen egyenes, de legalább rövid út vezetett az absztrakt expresszionizmusig és a pop-artig. Ebbe a milióbe érkeztek meg a két világháború valamelyike elől menekülve mindazok a művészek, akik hazájukból elszármazva talán semmi egyebet, de tehetségüket és tapasztalataikat biztosan magukkal hozták New Yorkba. A rohamosan

fejlődő város atmoszféráját és a benne élő lakosságot érintő változásokat előszeretettel dolgozták fel a hetilapok. A modern amerikai identitás kimeríthetetlen témát szolgáltatott: milyen is pontosan a kultúrára fogékony, a politika iránt sem közömbös, középosztálybeli, liberális New York-i polgár? Erre a kérdésre adott választ a *The New Yorker*.

Mrs. Parker és asztaltársasága

Bár az amerikai irodalom legjobbjai között tartják számon, Dorothy Parker írásaiból alig valamit ismerhetett meg Európa. Nálunk is csak évekkel a halála után jelent meg *Szezelem* című novellája az 1971-es *Lányok Évkönyvében*. Pedig, ha meg akarjuk érteni, milyen volt a század első felében New York-inak lenni, akkor Mrs. Parker (lánykori nevén Rothschild) satíráit érdemes átolvasni, nem a korabeli útikönyveket. A szentimentalizmusáról és szarkazmusáról híres szerző első publikációi 1914-ben jelentek meg a *Vanity Fair*-nél, ami riválisával, a *Vogue*-gal osztozott a New York-i értelmiség figyelmén. Dorothy Parker színikritikáiban mindössze két évig pocskondiázhatta nyilvánosan

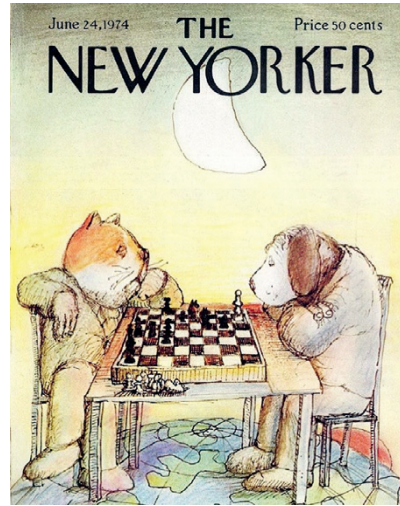
New York pezsgő kulturális életét – a *Vanity Fair*től ugyanis kirúgták éles bírálatai miatt. De ő ahelyett, hogy „polgári íróvá” szelídült volna, maga köré gyűjtötte azokat az írókat, költőket és esztétákat, akik azonos szellemséggel voltak megáldva, vagy megátkozva – ezt nehéz eldönteni. Az irodalmi kör mindennapos találkozóinak eleinte kimerültek az ártalmatlan italozásban és eszmecserében. A magát Algonquin Round Table-nek² (Algonquin Kerekasztal) elnevező formáció az Arthurmondakör legendás márványasztalára utalva természetesen saját jelentőségét akarta hangsúlyozni. Ma már nyilvánvaló, hogy nem túloztak, hiszen a tagok között volt Harold W. Ross is, aki attól kezdve, hogy a Kerekasztal „lovagjai” 1925-ben megalapították a *The New Yorkert*, egészen 1951-ben bekövetkezett haláláig volt főszerkesztője a magazinnak.

Egyszerű elégedetlenség szülte tehát a *The New Yorker* első lapszámát, ami nem sokáig maradt a megbízás nélküli szerzők revansza. A világhírű magazin már a 20-as évek végén arra kényszerítette az akkor piacvezető *Vogue* és *Vanity Fair* szerkesztőit, hogy újra-



A Gergely Tibor által illusztrált *Great Big Book of Bedtime Stories* (*Esti mesék nagykönyve*) című könyv borítója (A Golden Book kiadó, 1967)

© Hatvany Lajos Múzeum



André François rajza a *The New Yorker* címlapjaként, 1974. június

Forrás: Flickr

gondolják, milyen olvasóközönséget szeretnének megszólítani. Míg a *Vogue*-ból divatanyagokkal kiegészülő életmódmagazin lett, addig a *Vanity Fair*, hasonlóan a *The New Yorker*hez, előszeretettel publikált közéleti és politikai témákban a műkritikák mellett. Szembetűnő különbség, hogy a *Vanity Fair* a fotót, a *The New Yorker* a grafikai illusztrálást részesítette előnyben. Mindez mit sem változott azóta. Az évek során a fotóorientált *Vanity Fair*-ben Nickolas Muray (Muray Miklós) és Vadas Ernő fényképei is rendszeresen feltűntek Annie Leibovitz és Helmut Newton munkáit megelőzve. Eközben a *The New Yorker* maga köré gyűjtötte a metropolisz kiváló illusztrátorait: a magazinban publikált portrék, karikatúrák vagy épp a címlapok megrajzolása mindmáig ugyanolyan megtisztelő feladatnak minősül, mint az írott tartalom megjelenítése. Ezt a sikert pedig immár több magyar művész is magáénak tudhatja.

Közülük a legnagyobb hírnévnek épp az a művész, Kárász Ilonka örvendhetett, aki New York-i karrierje ellenére itthon szinte teljesen ismeretlen maradt. De hasonlóan kevés nyilvánosságot kapott

Gergely Tibor, aki akárcsak Kárász, már a 40-es években is készített borítókat a *The New Yorker* számára. Az 1939-ben az erősödő antiszemitizmus miatt feleségével, a festőművész Lesznai Annával emigrált grafikus szinte azonnal a New York-i művészvilág egyik kulcsfigurája lett. Az általa illusztrált gyerekkönyveket az idősebb generáció tagjai legszebb emlékeik között, a múzeumok pedig gyűjteményük értékes darabjaiként őrzik. Gergely Tibor rajzaihoz hasonló figurákkal, „városiasodott”, öltönyt viselő állatokkal egy másik magyar származású művész, André François (Farkas André) borítóin is gyakran találkozhatunk. A Temesvárról Budapestre, majd onnan 1934-ben Párizsba költözött illusztrátort francia könyv- és lapkiadóknál elért sikerei után kezdte foglalkoztatni a brit *Punch* és a *The New Yorker*, annak ellenére, hogy ő sosem hagyta el Európát. Ennek kapcsán fontos említést tenni a szegedi születésű Willy Poganyról (Pogány Vilmos András, 1882–1955) és Kálmán Tiborról (1949–1999) is. Az ő illusztrációik ugyan nem a *The New Yorker*-ben, de megszámlálhatatlan egyéb, magas színvójú kiadványban, így az *American*

Weekly és a *Metropolitan Magazine* hasábjain jelentek meg. Érdekes, hogy amíg Kálmán Tibort sosem kérte fel a magazin, addig feleségét, Maira Kalmant rendszeresen. Kárász Ilonka, Gergely Tibor és André François nyomdokába a magyar művészek közül csak Bányai István lépett, aki a 2000-es évek óta több mint tíz címlapot készített a rendszerint egymilliós példányszámot értékesítő *The New Yorker*-nek.

Kárász Ilonka

Egy budapesti ezüstműves, Kárász Sámuel és Huber Mária első gyermekeként 1896. július 13-án született Ilonkát már gyermekkorában vonzotta a művészet. Tehetsége előtt sorra nyíltak meg a nők számára addig zárt kapuk: elsőként felvételizett sikeresen a Képzőművészeti Főiskolára, ahol már tizenhat évesen egyéni kiállítást rendezhetett. A következő évben börröndjében friss diplomájával már egy New Yorkba tartó hajón utazott, hogy a végtelen lehetőségek földjének tartott Egyesült Államokban, az apja halála után már emigrált édesanyja mellett kezdjen új életet.



A *The New Yorker* 1939. szeptember 2-án megjelent címlapján Kárász Ilonka a New York-i világkiállításról készült rajza látható. A megjelenés előtti napon vette kezdetét Lengyelország megszállása, ezzel egyidejűleg pedig a 2. világháború
© Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution

A felső középosztály által lakott Greenwich Village-ben letelepedve 1914-ben a grafikus-festő Winold Reiss-szel (1886–1953) megalapítja az európai emigránsok művészeti kollektíváját, a Society of Modern Artot, melynek tagjaként – köszönhetően a csoport által megjelentetett *Modern Art Collector* nevet viselő magazinnak – rövidesen ismertté vált, így első presztízsmegbízásai sem vártak magukra sokáig. A felső tízezer nőtagjait célzó Bonwit Teller luxusáruház számára 1915-ben készített munkákat újabbak követték, a grafikusként egy csapásra jelentőssé vált Ilonka viszont nem elégedett meg ennyivel: még ugyanebben az évben a frissen alapított Modern Art School

diákja lett, ahol textiltervezést tanult. Ezen a téren is gyorsan sikeres lett, a divatbibliaként emlegetett *Women's Wear* magazin által támogatott Design in America versenyeken aratott sikerei pedig olvasók tömegeihez juttatták el a nevét és munkáit. A lap az alig huszonekét éves művészt 1918-ban már „a modern textilanyagok egyik legjelesebb tervezőjeként” emlegette, így a szakma széles körű elismerését látva Ilonka megalapította a számtalan művészeti ágban hosszú időre meghatározóvá vált Design Groupot, melynek vezetőjeként az amerikai dizájn-kultúra megkerülhetetlen alakjává vált, legyen szó lámpákról, gyermekjátékokról, festményekről, a De Stijl csoport absztrakt munkái

által inspirált bútorokról, használati tárgyakról, tapétákról vagy éppen textilekről. Utóbbi esetében egyenesen úttörőnek számított. Ő honosította meg a modern művészetben a kortársak által addig kellő távolságtartással figyelt, bonyolult mintaelemű Jacquard-szöveget, de dolgozott a műselyem tökéletesítésén is. A szintén Budapestről indult Nickolas Muray (Muray Miklós) sikeres művészeti karrierje mellett, a két világháború közötti Amerika egyik legfontosabb divat- és portréfotósává vált. A Frida Kahlo magyar szerelmeként ismert fotográfus kamerája előtt Kárász Ilonka modellként is kipróbálhatta magát. A fotók egyikét 1921-ben a *Vanity Fair* is közölte.



Kárász Ilonka portréja, 1941, Muray Miklós fényképe

© Cooper-Hewitt, National Design Museum,
Smithsonian Institution / HUNGART © 2019



Kárász Ilonka tapétaterve 1948-ból

© Cooper-Hewitt, National Design Museum,
Smithsonian Institution / HUNGART © 2019

A húszas években irodája előtt a legnagyobb gyártók tolongtak, munkái pedig már nemcsak a felső tízezer otthonában – teáskannákon vagy épp porcelán étkészleten –, hanem az átlagos amerikaiak mindennapjaiban, repülőgépek és autók üléshezatain, valamint New York-i épületbelsőikben is megjelentek. A Fifth Avenue Playhouse (1926; 1954-ben átépítve) belsőépítészeti megoldásai, a De Stijl-tag, Frederick Kiesler által tervezett Film Guild Cinema pihenő-bútorai (1929), illetve az idén százéves

elitiskola, a Dalton School (1930) berendezésének egy része is az ő nevéhez fűződik. Ugyanebben az évtizedben indult bútortervezői munkássága, ami a nagy gazdasági világválság éveiben tetőzött, hiszen megoldásai az egyszerű bútorokra vágyó átlagemberek igényeit próbálta kielégíteni. Már évekkel a krach előtt, a hosszú ideje a gazdasági kimerülés által uralt közhangulatot látva is ezzel kísérletezett, sőt a New York-i American Designers' Gallery 1928-ban rendezett bútorkiállításán

egyetlen nőként létrehozott egy egész modellotthont, benne Amerika első modern, arányosan kicsinyített bútorokat, könnyen mosható szöveteket, falon körbefutó krétatáblát és színes bútorfogantyúkat rejtő gyermekszobájával. Szövegeteit a kor legismertebb tervezői, köztük Donald Deskey (1894–1989), használták. Minthogy Kárász 1929 és 1931 közt férjével együtt Jáván élt, az általa tervezett faburkolatok ázsiai határról árulkodnak. Ezeket a high-end tapétagyártás éllovasa, Kárász munkáit

Ilonka 1924-ben a New Age mozgalom egyik atyján, Alfred R. Orage-en keresztül ismerkedett meg a görög–örmény misztikus és spirituális vezető, Georgij Ivanovics Gurdzsijev (1872–1949) tanításaival. Az éber álmodáshoz hasonlító, illetve a vitalitás és a tudatosság felettes szintjeire jutás lehetőségét hirdető tanokat hűgával, Mariskával, illetve férjével együtt egészen haláláig követte, sőt a mozgalom egyik vezéralakjává vált. Többször megfordult a férfi franciaországi Fontainebleau–Avonban működő iskolájában, a Harmonikus Emberi Fejlődés Intézetében is, de a Gurdzsijev tengerentúli képviselőjévé vált Orage New York-i közösségének is aktív tagja volt. A házaspár részt vett a Gurdzsijev Alapítvány létrehozásában, melynek a névadó halála után vagyonkezelői lettek, sőt saját, ma is működő csoportokat indítottak. Ilonka mindemellett tíz éven át az alapítvány armonki birtokán oktatott, ezotérikus témákat is boncolgató előadásorozata a *Forma és szín* címet viselte. Végrendeletében sem feledkezett meg a közösségről: minden tulajdonát, köztük számos művét is rájuk hagyta.



Kárász Ilonka által tervezett, *Calico Cow (Kalikó tehén)* fantáziánévre hallgató méteráru, 1952

© Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution / HUNGART © 2019

a negyvenes évektől két évtizeden át felhasználó Katzenbach and Warren vezette be az ország otthonaiba. Ennek kapcsán az ötvenes években a világ egyik legnagyobb alumíniumgyártója, az Alcoa is felkérte, hogy vizsgálja meg az alumíniumtartalmú tapéták gyártásának lehetőségét. Belsőépítészeti törekvéseit leginkább saját háza szimbolizálta: a New Yorktól kilencven kilométerre lévő Brewsterben felépített, férjével, a zongoristaként ismert kémikussal, Willem Nylanddal (1890–1975) közös otthoná-

ban mind a huszonegy szoba Kárász elveit sugározta, és érdekes, a korban sokszor meglepőnek számító megoldásait – a természetes fafelületekben gazdag, zöld és rózsaszín falakat is rejtő házasztalai például színezett tükrök voltak. Legismertebb művei grafikai; ezek nem galériák vagy otthonok falaira készültek, hanem nagy példányszámban nyomtatott illusztrációk voltak. Számos gyermekkönyv és szépirodalmi kötet borítójának megalkotása mellett részt vett a bohém manhattaniekkal a moderniz-

must megismertető *Playboy: A Portfolio of Art and Satire*, a New Yorkban magyar nyelven megjelent *Magyar Nő* (ennek egy 1927-es címlapját is ő tervezte), illetve a *Vanity Fair* és a *Harper's Bazaar* életében is. Az 1925-ben hetilapként megszületett *The New Yorker* első lépésénél is jelen volt, sőt a következő negyvennyolc évben a lap száznyolcvanhat címlapját tervezte meg, melyeken sokszor a város mindennapjaiból vett, politikai töltetet egyáltalán nem tartalmazó jeleneteket ábrázolt.



Bányai István a *The New Yorker* fennállásának 80. évfordulójára készített címlaptervei
– bal oldalon a magazin által kiválasztott

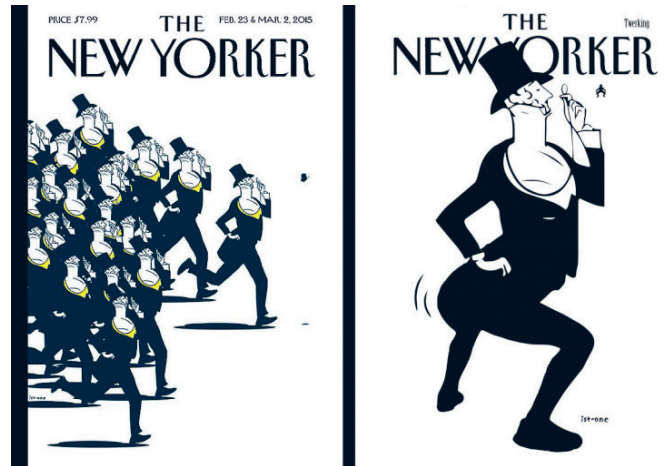
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019

Neve az évtizedek alatt egyé vált a *The New Yorker*rel, de Kárászt ez egyáltalán nem tette önteltté, otthonában rendszeresen tartott órákat a környék autodidakta művészeinek, segítve őket abban, hogy megtalálják a saját hangjukat. Röviddel nyolcvanötödik születésnapja előtt, 1981. május 26-án lánya otthonában hunyt el. Alkotásait az Egyesült Államok legfontosabb gyűjteményei, így a The Metropolitan Museum of Art, a Museum of Modern Art, illetve a Cooper-Hewitt National Design Museum őrzik. Halála után egy évvel egész életművét felölelő tárlat nyílt a New York-i Fifty/50 galériában, legutóbb pedig az Amity Gallery rendezett textilterveiből kiállítást.

Bányai István

Bányai István Budapest külvárosában született 1949-ben. Tanulmányokat folytatott a Magyar Iparművészeti Főiskolán, ahol építészetet, grafikai tervezést és illusztrálást tanult. Ebben az időszakban ismerte meg a francia illusztrátorok, Roland Topor és Jean-Michel Folon, az amerikai karikaturista és animátor, Winsor McCay, valamint a belga illusztrátor, Tomi Ungerer munkáit, melyek nagy hatást gyakoroltak rá. Nem sokkal azután, hogy 1973-ban elvégezte az egyetemet, grafikusként kezdett dolgozni, és reklámokhoz, filmplakátokhoz készített képeket. A korszak korlátolt lehetőségei ellenére

külföldön dolgozó barátok és kollégák segítségével megismerte a nyugati popkultúrát és az akkori művészi trendeket. Hatásukra kezdte kidolgozni saját animációit, amelyekben előszeretettel játszott az idő és a tér viszonyával. *Gobble* című munkája egy 5000 rajzból álló sorozat, amely az egyre bővülő univerzum kérdésével foglalkozik. Tehetségére az animációs rendező, René Laloux figyelt fel, így a művészt meghívták a Time Mastershez, ami a külföldre utazás lehetőségét jelentette. Miután megkapta útlevelét, úgy döntött, nem tér majd vissza Franciaországból. Ott hirtelen vált ismertté, amikor egyik műve a *Le Monde* magazin borítójára került 1981 márciusában.



Bányai István a *The New Yorker* fennállásának 90. évfordulójára készített címlaptervei
– bal oldalon a magazin által kiválasztott

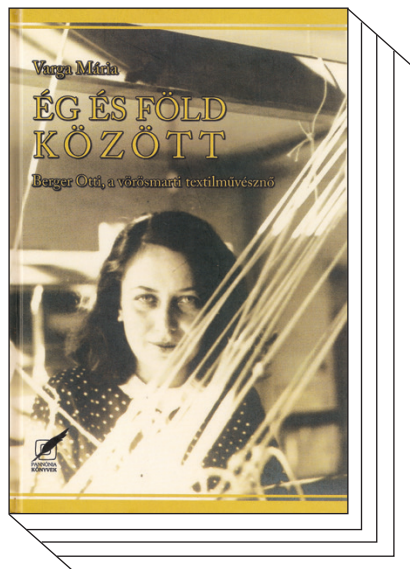
© A művész jóvoltából / HUNGART © 2019

Ugyanebben az évben publikált a *Pelote et Victoire* című gyermekkönyvben is, de a francia állampolgárság megszerzésére tett kísérletek sikertelensége után, 1982-ben mégis Kaliforniába költözött. Az ottani vizuális élmények, különösen Los Angeles és Európa nagyvárosainak drámai ellentéte gyökeresen megváltoztatta képi világát. De mert abban az időben a keleti part volt a reklám és lapkiadás centruma, így pedig az illusztrátorok Mekkája, 1994-ben New Yorkba költözött, ahol a *Playboy*, az *Atlantic*, a *The New Yorker*, a *Vanity Fair* és a *Rolling Stone* magazinok megbízására készített grafikákat. Különös stílusa, amely egyszerre volt okos, szatirikus, erotikus és gyengéd, igazán népszerűvé tette. A közelmúltban a *The Los Angeles Times*nak, valamint a *The New York Times*nek is rajzolt illusztrációkat. A Magyar Idegenforgalmi Bizottság számára készített kampányában a figyelemre méltó magyar találmányokat és személyeket állította középpontba – így a legendás színésznőt, Gábor Zsazsát és Rubik Ernőt, a Rubik-kocka megalkotóját.

Egyik legutóbbi sikere azonban ismét a *The New Yorker*hez fűződik: a nemrég kilencvenedik születésnapját ünneplő magazin kilenc címlaptervet választott ki a kilenc dicső évtized tiszteletére. A tervek mind Eustace Tillyt, a hetilap kabalájának számító cilinderes figurát értelmezték újra, aki még a legelső szám borítóján tűnt fel annak idején. Ezek közé válogatták be Bányai egyik tervét is, amelyen egy egész csapatnyi kis Tilly szalad egy apró pillangó után. „Mindig hatalmas megtiszteltetés, ha beválogatnak a *The New Yorker*be, de sok kitartás és makacs elszántság kell hozzá. Az eddigi százvalahány kísérletből nekem például 14-szer sikerült átugranom a lécet. Rengeteg jó ötletem maradt fiókban az elmúlt húsz évben. Már a *The New Yorker* nyolcvanéves fennállásának alkalmából is készítettem nekik címlapterveket. Az egyiket azt próbáltam érzékeltetni, hogy olvasni a magazint egyszerűen illik, trend! Egy márka lett belőle. Ezt a címlaptervet elfogadták, míg az általam punk lázadóként ábrázolt, vagy éppen twerkelő Eustace Tilley nem nyerte el a tetszé-

süket, pedig szerintem sokkal jobbak.” A *The New Yorker*nél egyébként annyira gyakori a visszautasítás, hogy nemrég külön könyv készült az elmúlt évtizedek kiváló, ám meg nem jelent borítóterveiből, bepillantást engedve a szerkesztőség működésébe. Bányai ebben játékosan „No Yorker”-nek nevezi két évtizedes küszködését a lappal. A *The New Yorker*, mint a világ egyik legnagyobb presztízsű hetilapja, nevével ellentétben ma már korántsem csak a New York-iaknak szól. Az utóbbi idők legtöbb jelentős írója küldött nekik szöveget közlésre, köztük Alice Munro és Haruki Murakami. Ám nem csak a szerzőgárdája, a külleme is kivételes: az egyetlen nagy magazin, amihez a mai napig kézzel rajzolják az illusztrációkat és a borítót. Nem meglepő tehát, hogy a legsikeresebb grafikusok folyamatosan „kopogtatnak” a szerkesztőség ajtaján. Ők meg válogatnak.

[1] Az Armory Show, vagy hivatalos nevén International Exhibition of Modern Art, egy nagy jelentőségű nemzetközi képzőművészeti kiállítás volt, amelyet 1913. február 17. és március 13. között rendeztek New Yorkban. Ez volt az a tárlat, ahol a meghívott európai művészek alkotásai mellett először jelent meg egy térben az amerikai képzőművészet szinte minden irányzata – így a realiztikus és a modern alkotások is. [2] Egy írókból, költőkből, újságírókból és színészekből álló csoport, ami 1919 és 1929 működött törzshelyükön, a New York-i Algonquin Hotel éttermében.



Topor Tünde Tündérország; ott van a világnak vége, A tenger azon túl tűnik semmiségbe

VARGA MÁRIA: ÉG ÉS FÖLD KÖZÖTT – BERGER OTTI, A VÖRÖSMARTI TEXTILMŰVÉSZNŐ

Majdnem lemaradtam életem egyik legfontosabb könyvéről, mert amikor év elején magyar Bauhaus-tagokról kerestem szakirodalmat egy olyan kerekasztal-beszélgetéshez, ami *Nők a Bauhausban* címmel került megrendezésre, láttam, hogy létezik, de a címe alapján azt hittem, valami regényes életrajzserűség, minek is rendeljem meg.

De győzött a szükség, hiszen Semsey Réka pár évvel ezelőtt a pécsi Bauhaus-katalógusban megjelent tanulmányán kívül szinte semmi sem volt magyarul arról a Berger Ottiliáról, aki pedig egy csomó archív Bauhaus-fotón pártában szerepel, sőt teljes népviseletben. Ha kiköltözik tanulni az ember egy másik országba, nagyon meggondolja, hogy mit csomagol a bőröndbe, egy népviselet minden tartozékával együtt pedig elég sok helyet foglalhatott el. Nagyon elkötelezettnek kellett lenni az otthoni hagyományok iránt vagy nagyon tudatosan kellett inspirálódni általuk, hogy egy ilyet kicipeljen magával Dessaubá, az új iskolájába valaki.

De Berger Otti nagyon elkötelezett volt. Ha ma, már a tragikus végkifejlet ismeretében pontosan le akarnánk írni,

milyen hagyományok iránt is, akkor a 20. századi történelem kanyarait követve elvesznénk az előítéletek sűrűjében, őt viszont akkor egyszerűen a szülőfaluja, Vörösmart hagyományai érdekelték, főleg azok, amik ruhákkal, ruhadíszekkel, a ruhák anyagával, a háztartásokban használt textilekkel, régi textilkézműves technikákkal kapcsolatosak. Szüleinek ugyanis vegyeskereskedése volt Vörösmarton, Baranya-szerte híres textilbolttal. Csakhogy Vörösmart a Délvidék, azon belül is a Drávaszög egyik horvát-magyar települése, amit hol ehhez, hol ahhoz az országhoz csatoltak – ma Zmajevac –, a népviselet pedig a (ma horvát nemzetiségnek mondanánk) sokác lányok Csók István-festményekről ismerős ünneplője volt, és egy zsidó lány vitte magával Németországba 1926-ban.

Otti még gyerekkorában, egy betegség következtében majdnem teljesen megvakult, de addigra, zsidó családban nevelkedve már két anyanyelve is volt, a magyar és a német. Elemi iskolába otthon járt, aztán Bécsbe került, egy lányiskolába, 1921-ben pedig Zágrábban iratkozott be az ottani Királyi

Művészeti és Iparművészeti Akadémiára, bár itt kérte, hogy németül vizsgálhasson – tehát a horvát nyelvben talán nem volt annyira otthonos.

Amikor a Bauhausba került, az már Dessauban működött. Az új hallgatók előtanfolyamon vettek részt, amit abban az évben Moholy-Nagy és Kandinszkij tartottak. Ez után Ottit a Bauhaus épp akkor induló szövömműhelyébe vették fel, és bár más esetekben a lányok nem éltek meg túl pozitívan, hogy automatikusan ide irányították őket, és nem mondjuk az építészek közé (állítólag Gropiusnak az volt a meggyőződése, hogy a nőknek fejletlen a térlátásuk), ő valószínűleg örömmel kezdett a Bauhaus egyedüli női oktatója, Gunta Stözl vezette textilműhelyben tanulni/kísérletezni. A formamester Paul Klee volt – Ottinak később már csak „Klee papa”.

Vicces lány volt: az éves kérdőívekben arra a kérdésre, hogy miért jött a Bauhausba, azt írta: „*leküzdeni magam és megtalálni az éneimet.*” Rá egy évre pedig ezt: „*megtaláltam az éneimet, most járnai tanítom.*”

Szövetek a térben címmel rendszerezte a textilek fajtáit, funkcióit, ezek kapcsoló-

dási pontjait, a legnagyobb jelentőséget az anyag struktúrájának, kötésszerkezetének tulajdonítva. Nem érdekelte a dekorativitás: „*Miért kellene még virág, inda, ornemens? Maga az anyag él. [...] Nem képeket akarunk, a lehető legjobb, a végleges, élő anyagot akarjuk létrehozni.*” 1930-ban tette le a mestervizsgát, a sokác népviseletes fotó akkor készült, amikor évfolyamtársaival épp ezt ünnepelték, és látszik, hogy a Bauhausra mint minden reformiskola előfutárára tekinthetünk, mert a hallgatók, köztük a 32 éves Otti is, a Gunta Stölzl által mindenkinek külön megrajzolt vicces elődiplomát lobogtatja a képen.

Félállásban ott maradt a Bauhausban, majd úgy tűnt, átveheti a szövóműhely vezetését, de az állást végül az új igazgató, Mies van der Rohe textilhez egyáltalán nem értő élettársa kapta. Így Otti Berger 1932-ben, a nyári szünet után már nem tért vissza az iskolába, Berlinbe költözött, saját műhelyt nyitott, bútorszövegetek tervezett, és bár ezeken továbbra sem jelent meg virágminta, szövetei nevében néha igen: *Camelia, Heliotroop és Petunia a Pointé, Diagonal, Carré, Atalanta* vagy *Thalia* között. A svájci építészettörténész és teoretikus Sigfried Giedionnal, a még ma is létező zürichi Wohnbedarf lakberendezési üzlet egyik alapítójával Gropius kötötte össze, úgyhogy 1934-ben egy Giedionék által szervezett kiállításon Alvar Aalto bútorai és Otti Berger textilanyagai szerepeltek. Egyébként már „o.b. stoffe” vagy „otti berger stoffe” jelzéssel, annak az újfajta öntudatnak a megnyilvánulásaként, amit a Bauhausból hozott, és ami a tervezést művészetnek, nem pedig alkalmazott munkának tartotta. Anyagkísérleteinek eredményeit szabadalmaztatta, egyébként a Bauhaus textilesei közül egyedülként, és egyre több megrendelője lett, köztük nagy textilgyárak is.

Csak hogy közben hatalomra kerültek a náci, a „zsidó-marxista művész-menhely” Bauhaus iskolát, amely addigra már szintén Berlinbe költözött, 1933 áprilisában bezárták, ajtajára hatósági

pecsét került. 1933 őszén életbe lépett egy törvény, ami a birodalmi kamarai tagsághoz kötötte, hogy művészek megbízásokat kaphassanak – Berger Otti felvételi kérelmét „külföldi és nem árja” indoklással elutasították.

Helyzetük ellehetetlenítése miatt a Bauhaus tanárok nagy része átment Amerikába, hogy ott 1937-ben megalapítsák a New Bauhaust. Moholy-Nagy a textiltagozat vezetésére Berger Ottit hívta meg, de ő ekkor épp jugoszláv állampolgárnak számított, és ott már betelt a kvóta, nem kapott amerikai vízumot, ezért 1937 februárjában Gropius tanácsára Londonba költözött, hogy onnan próbáljon meg átjutni. Csakhogy angolul nem tudott, hallásproblémái megnehezítették nemcsak a nyelvtanulást, de bármiféle kommunikációt is, főleg a hivatalos ügyek intézését, ráadásul ő Angliában németnek számított, ezért aztán alig sikerült megbízásokat kapnia vagy bármit is elintéznie. Néha Lucia Moholy-Nagnynál, néha Breuer Marcellnél lakott, még vissza-visszatért Berlinbe is, ott azonban 1938. június 8-án megjelent a neve egy olyan listán, ami felsorolta azokat a művészeket, akik nem dolgozhattak többé Németországban. 1938 augusztusában kiderült, hogy beteg az édesanyja, ezért, bár mindenki azt tanácsolta az egyre durvuló helyzet miatt, hogy ne menjen vissza a kontinensre, hazautazott Vörösmartra. Jött vele Ludwig Karl Hilberseimer is, aki 1929-től volt az építészettanára a Bauhausban, és akivel akkor már rég együtt éltek. Őt a New Bauhausba is felkérték ugyanerre a pozícióra; ha minden jól alakul, együtt dolgozhattak volna.

Hilberseimernek volt vízuma, így ő 1938 szeptemberében hajóra szállt Angliában. Otti visszakísérte Londonig, ahol egy baráti házaspárnál hagyta kinti dolgait, szövésmintáit, kéziratait, hogy őrizzék meg, amíg vízumot szerz és visszajön a bőröndjeiért, hogy aztán hajóra szálljon és vigyen mindent, ami a New Bauhaus-beli tanításhoz kell, Amerikába.

Minthogy számára Németország már veszélyes helynek számított, életében először repülőre ült, hogy Prágában, pontosabban Karlsbadban meglátogassa öccsét, Ottót, akinek női szabóként ott volt divatüzlete – már nem sokáig, hamarosan elveszik tőlük.

Otti visszatért Vörösmartra beteg édesanyjához, akit orvosokhoz kísért Eszékre, Zágrábra, Bécsbe. Együtt is meglátogatták Ottót, akinek akkor még megvolt az üzlete, de hazafelé Bécsen keresztül jöttek, az ottani zsidókat, köztük a rokonaikat is már kilakoltatták a lakásukból, az utca tele volt bútorokkal.

Világossá vált, hogy minél gyorsabban ki kellene jutnia Amerikába, csakhogy ez egyre nehezebbé vált, meghívólevél kellett, azt küldték neki a kintiek, de nem folyamodhatott amerikai vízumért, mert útlevele már nem volt. Évek teltek el így, megrázó olvasni a leveleket, amiket a csak drága Hilbnek szólított Hilberseimernek írt, és amik hol reménykedőek, hol értetlenek, hol bizonytalanok azt illetően, megteszik-e a többiek: Moholy-Nagy, Gropius, Mies van der Rohe és Hilberseimer is mind azt, ami ahhoz kellene, hogy kijuthasson. Aztán néha próbál tanácsokat adni, például, hogy hol ehetnének Hilbék Amerikában olcsóbban. „*Hogy egyikőtöknek sincs pénze, azon nem csodálkozom, szegény férfiak nem tudtok gazdálkodni! (és mi nők?) Szörnyű nehéz lehet idegen környezetben nyelvtudás nélkül új munkát fölépíteni. De menni fog. Istenem, milyen szívesen kivenném én is a részemet belőle.*”

A legjobban Ilse Gropius levelének örül, aki végre olyasmikről is tudósítja, amikről a férfiak nem. Cserébe elmeséli neki, mit tud csinálni az évek óta tartó kényszerű tétlenségben. Egyrészt rokkát szerz és megtanul fenni, illetve elkezdett szőnyeget szőni: „*...világos-sötétkék és sötétpiros-rózsaszín, stb. – messziről egyszerűen tűnik. ...Nem készítettem papíron vázlatot, hanem csak úgy neki!*” Már Hilbnek írja ugyanerről: „*Újra a szőnyegen dolgozom. Ez olyan öröm nekem, hogy közben elfelejttem az egész*



A szövőműhely első végzett tanulóit 1930 októberében Otti Berger lakásán. Ő maga a hátsó sor jobb szélén, pártában. Zselatinos ezüst print, 4,9 x 7,9 cm

Fotó: Wikimedia Commons

világot... Csodálkoznál a csillámló színeken, helyenként mint a Földközi tenger, aztán mint egy kis kert. Talán meglátod egyszer.”

De a szőnyeget, „a kor legszebb szőnyegét”, aminek szánta, senki sem látta meg. 1941-ben a Délvidéket visszacsatolták Magyarországhoz, a levelezés megszakadt, aki zsidónak számított, annak úgy tűnik, nem továbbították a leveleit, sem amit küldött, sem amit kapott volna. Ebben az időszakban, a háborús években a közeli Pécsről gyakran látogatták meg barátok, Weöres Sándor, Martyn Ferenc, a szövés mellett ez jelenthetett némi örömet. Édesapja 1941-ben, édesanyja 1944-ben halt meg, rá három hónapra Ottit és testvéreit, sógornőjét deportálták. Otti Auschwitzban halt meg.

Nem vitték el őket, felszólítást kaptak, hogy jelentkezzenek Mohácson. Az állomás felé menet a visszaemlékezések szerint a fél falu elkísérte őket, hiszen nagyon szerették a családot, mindenki járt a boltba, Otti édesapjának temetésén is feketéllett a tömeg, annyian voltak, pedig akkor már javában zajlott a zsidók elleni uszítás, másik testvérét csak a temetésre engedték haza a munkaszolgálatból.

Utána viszont széthordták a dolgaikat. És itt kezdődik a másik történet, hogy mi hívta életre ezt a szakirodalomként is tökéletesen működő, de közben a levelek közlésétől megrázó könyvet.

A szerző, a Svájcban élő festőnő, Varga Mária a szomszéd faluból, Laskóról (most Lug) származik. Emlékszik, hogy kiskorában, röviddel a háború után olyan képeslapokat nézegettek és cserélgettek egymás között a gyerekek, amikben a címzés Berger Otti volt. Érdekesek voltak, tulajdonképpen kinyitották a világot. Később, az ötvenes évek közepén Vörösmarton töltött egy évet, akkor ismerkedett meg Berger Ottóval, akinél ruhát varratott, és akire még azért is külön emlékezett volna, mert ő volt, aki a faluban színielőadásokat rendezett, saját költségén valósítva meg a jelmezeket és díszleteket. Úgyhogy amikor már a hatvanas években Amerikában a Harvard egyetemhez tartozó Bush-Reisinger Múzeumban járva textiltervek és szövésminták alatt meglátta az „Otti Berger, 1898 Zmajevac (Vörösmart)” feliratot, nem értette, ki lehet ez, mert sose hallott arról, hogy Berger Ottónak lett volna egy nővére is, főleg ilyen híres, akinek amerikai múzeumok is őrzik a dolgait. Csak később, amikor

már a Bauhaus kapcsán is találkozott Otti nevével, jött rá arra, hogy a gyerekkori képeslapok címzettje ugyanaz a nő, akinek a neve a múzeumban is szerepelt, és aki nem más, mint a vörösmarti színjátszókör-vezető testvére. És ő azért nem hallott róla, mert a háború után senki nem beszélt arról, mik történtek a háború alatt. Például arról, hogy hogyan kerülhettek a Berger család képeslapjai a szomszéd faluba.

Onnantól kezdve saját munkája mellett lassanként mindennek utánajárt, mindenkit kikérdezett, akit még lehetett, szabályos kutatást végzett, dokumentumokat keresett ki, levelezéseket fordított vagy a textilekről szóló kis értekezést, és egy minden részletre kiterjedő, rengeteg illusztrációt közlő, az életpálya kontextusát is megrajzoló könyvet állított össze egy, a Baranya történetével kapcsolatos adalékokra különösen érzékeny kiadó segítségével. Mindezt két nyelven, magyarul és horvátul jelentették meg, de ennek már két éve. Azt nem mondanám, hogy a könyv akkoriban nagy szenzációként végigsöpört volna a magyar sajtón, de a Bauhaus 100 és az internet nekik dolgozik. Én is csak a legmelegebb szívvel tudom ajánlani, közben abban reménykedve, egyszer



Otti Berger miután a Bauhaus Dessau szövő workshopján tanított, megalapította saját textilstúdióját Berlinben. Ez az 1930-as évek közepéről származó mintakönyv huszonkét szövetdarabot tartalmaz, különböző mintákkal, színekkel és eltérő szövésekkel, stabilizált szintetikus színezékek és pamut felhasználásával. Pamut, 9,5 x 24,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

© Metropolitan Museum of Art

a csodaszőnyeg is előkerül valahonnan. De ha nem kerül elő, a könyv már akkor is beleillesztette a korszak művészetének történetébe. Ki lehet hagyni neki a helyet egy múzeumban, kérdés, hogy német, horvát, magyar múzeum legyen az, vagy tengerentúli.

Ennek, a recenzióknak nem igazán nevezhető írásnak pedig azért egy *János vitéből* vett idézet a címe, mert pár éve a Nemzeti Színház bemutatta Mohácsi János, Mohácsi István és Kovács Márton darabját: *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmisségbe*. Arról szól, hogy egy magyar faluban hogyan akarják 1945 után bemutatni a János vitét. Abban a történetben a zsidó lány karakter, aki esetleg eljátszhatná Iluskát, pártában, népviseletben (nem ő játszsa), épp visszatért valahonnan, valamelyik koncentrációs táborból, csak aztán őket, az egész falubeliekből verbuváló-

dott, kis társulatot elviszik az oroszok. Berger Otti testvérét, Ottót, aki visszatért Auschwitzból, és utána újra összehozta a vörösmarti színjátszókört, egész életében lelkiismeret-furdalás gyötörte, mert amikor fizikai állapot szerint szétválogatták az embereket, ő azt javasolta nővérének, álljon a gyengébbek közé, hátha úgy könnyebb munkára osztják be. Hazatérte után hónapokkal, noha németül tökéletesen beszélt, megkért valakit a faluból, hogy a német Hilberseimernek angolul írják meg, Ottit valószínűleg hiába várják haza. Pontosan nem tudjuk, miért leveleztek nehézkesen, angolul, de vagy nem bírt német szót hallani, írni, vagy csak nem volt tanácsos a németekkel kapcsolatban állónak látszani, hiszen a leveleket akkor is, előtte is, utána is átnézték, a németeket pedig arról a vidékről is kitelepítették. Mindeközben Amerikában már régóta

zajlott az addigra már Chicago Institute of Designra átnevezett, majd máig Illinois Institute of Design néven működő New Bauhausban a munka, Hilberseimer pedig gondoskodott róla, hogy Otti Berger háromböröndnyi hagyatéka átkelhesen a tengeren, egy részét a Harvard múzeuma fogadja be, ahol aztán Varga Mária néhány év múlva felfedezi az Otti Berger Zmajevac (Vörösmart) feliratot, de kerülhessen belőle New York-ba, a Metropolitan Múzeumba is.

Varga Mária: *Ég és föld között – Berger Otti, a vörösmarti textilművésznő. Pro Pannonia*
Kiadói Alapítvány, Pécs, 2017,
176 oldal, 3500 Ft

Magyar származású művészként nagy nemzetközi karriert fut be Reigl Judit és a sajnos pár éve már elhunyt Hantaï Simon, akik az 50-es években vetették meg lábukat a párizsi művészvilágban. Eleinte a világháborút egyedülként túlélte avantgárd irányzat alkotóival, a szürrealistákkal keresték az együttműködés lehetőségét, hogy aztán még abban az évtizedben el is távolodjanak tőlük. Érdemes azonban megnézni, milyen út vezetett a „szabadsághoz”, milyen közvetlen előzményei voltak kettejük emigrációjának.

Gréczi Emőke

A NÉGY APOSTOL ÉS A TÖBBIEK

Reigl és Hantaï körei a negyvenes években



Bőhm Lipót: *Utolsó vacsora*, 1942, olaj, vászon, 99 x 129 cm

© Kálmán Maklár Fine Arts / HUNGART © 2019



Zugor Sándor, Reigl Ottó, Reigl Judit, Böhm Poldi Firenzében, 1947, archív fotó



Hantaï Simon és Bíró Zsuzsa Rómában, 1948, archív fotó

A főiskoláig kell visszalépnünk: mindkettőn 1941-ben iratkoztak be Szőnyi István osztályába. Összetartó közösség alakult ki az évfolyamból: a csaknem egy generációval idősebb, addig világot látott karikaturista, Bíró Antal és a szintén idősebb Böhm Lipót, azaz Poldi voltak a tanársegédek, a tanítványok között volt Reigl és Hantaï, Zugor Sándor, Bíró Zsuzsa (Hantaï későbbi felesége), Fiedler Ferenc, egy másik osztályból Dávid Teréz (Tissa), a rajzfilmrajzoló. Hogy a nevezettek többsége később emigrált, vagy legalább megkísérelt emigrálni, az kiválóan jelzi a társaság hihetetlen szabadságvágyát. Néhány kudarcba fulladt kísérlettől eltekintve nem igazodtak az 1945 után finoman elindult, majd 1948 után kötelezővé tett új (szocialista) realizmus-hoz; technikailag ugyan eleget tudtak volna tenni a felkéréseknek, megbízásoknak, ám műveik szellemisége nem felelt meg a korszak igényeinek.

A Klebelsberg Kunó által 1923-ban alapított Római Magyar Akadémiát 1946-ban reaktiválták, élére Kardos Tibor irodalomtörténészt nevezték ki. A romos

Budapestről a fiatal magyar irodalmárok, kutatók és művészek krémje rajzott ki, hogy a háború által ugyancsak megviselt Olaszországban magukba szívják az itáliai kultúrát és a mediterrán életmód csodáit. A változó politikai helyzet okán még az sem volt egyértelmű, hogy kinél kell pályázni a római ösztöndíjra, kinek a támogatását kell megnyerni ahhoz, hogy jusson egy szoba vagy műterem a Falconieri-palotában. Szőnyire biztosan szükség volt, de nyilván Veres Péter, a Nemzeti Parasztpárt vezetőjének az ajánlása is jól jött – e dokumentum fenn is maradt egyikük hagyatékában. A társaság egy része mindenesetre elindult Ausztriába, hogy ott várja ki az olasz vízumot. Nem vártak tétlenül: a *Die Presse* 1946. november 23-i számában egy pár soros hír beszámol arról, hogy fiatal magyar képzőművészek műveit állítják ki, a felsoroltak között van Bíró, Böhm, Reigl és Zugor. Ők a magukat „négy apostolként” emlegető baráti társaság, alkotóközösség, művészcsoporthoz, akiket a főiskola és Szőnyi személye mellett az életmódjuk különlegessége is összekötött.

Az 1907-ben Pozsonyban született Bíró Antal a 20-as évek végétől bejárta Skandináviát, majd hosszabb időt töltött Párizsban, ahol karikaturistaként kereste a kenyerét. Csak ezt követően, 1940-ben iratkozott be a főiskolára. A természetes, vörös hajú és szakállú Bíró egyfajta „guruként” állt a társaság élén, a jóga, a keleti tanok, a meditáció iránti elkötelezettségét ráragasztotta a társaságra, akik hamar átvették Bíró nudista szokásait is. A 40-es évek elején eljártak Selvarajan Yesudian, az 1923-ban Budapestre érkezett jogi és Haich Erzsébet közös Rákóczi úti jogaiskolájába, amely a maga nemében az első volt Európában. A négy apostol az ostrom elől Reigl Judit ismeretsége révén a felvidéki Felsőbalog kastélyába menekült, amely a Coburg hercegi család tulajdonában volt. Addig élhették a szabad (és ruhátlan) emberek boldog életét, amíg az SS nem igényelte az épületet. Az ostrom hónapjait a Dávid család (Tissa és húga, a művészettörténész Dávid Katalin) jóvoltából egy apácakolostorban vészelték át. A béke első hónapjaiban művésztelepet próbáltak létrehozni

Tiszaladányban, ahol nem kis feltűnést keltett a többnyire meztelen, szabad szellemű társaság, majd hasonló meghökkenés fogadta őket, amikor – szintén Dávidék közvetítésével – egy Ziperovszky-villában kaptak szállást Budán. Állítólag még a szovjet katonák is jobbnak látták megfutamodni előlük... Itt érkezünk hát Bécsbe, ahol a római vízumot és az ösztöndíjról szóló értesítést várták.

Hantai Simonékkal majd Rómában találkoznak újra, de addig is érdemes megnézni, hogyan alakult Hantai élete a háborút követően. Hantai földije, Juhász Ferenc révén kapcsolatba került a fiatal magyar irodalommal, ennek köszönhetően másfajta kapcsolatok, kiállítási és publikációs lehetőségek nyíltak meg a számára. A kommunista ifjúsági mozgalomból lett barátja, a költő Kuczka Péter, akin keresztül Hantai – Fiedlerrel együtt – bekerült a Fórum Clubba (más néven Fórum csoportba), amely fiatal baloldali alkotókat tömörített; 1947-ben volt is lehetősége kiállítani a klub szalonjában. Ugyancsak bekerült az Európai Iskola fiataljai közé, akik közül talán csak Jánossy Ferenc és Hegyi György futott be említendő karriert, természetesen a legnevesebb, Hantai Simon mellett. Figurális, Szőnyi

hatását idéző műveit 1946 októberében mutatták be az Európai Iskola *Fiatalok* című kiállításán. Hantai ötletének tulajdonítják azt a meg nem valósult antológiát, amelyet 1848 centenáriumára tervezett megjelentetni: tíz költő versét tíz, alumíniumlemeze vésett karccal. Úgy volt, hogy száz számozott példányban készül, mindegyik az alkotók (Juhász és Kuczka mellett Kormos István, Nagy László, Rába György, Pilinszky János és még mások) által egyenként aláírva. A visszaemlékezések szerint a kiadvány azért nem valósult meg, mert Hantai összeveszett Kmetty Jánossal, így el kellett hagynia azt a főiskolai műhelyt, ahol a nyomatok készülhettek volna. (A lemezeket Kuczka Péter a Petőfi Irodalmi Múzeumnak adta.) A levegő tehát Hantai körül is fogyott már, így ők, feleségével – Róma érintésével – Párizsban kívántak ösztöndíjjal tovább dolgozni. Hogy miként zajlott az élet a római akadémián 1946 és 1948 között, azt csak megpróbálhatjuk elképzelni. Az ösztöndíjas művészek és kutatók Kerényi Károly klasszika-filológus és Fülep Lajos előadásait hallgatták, a velük bizonyára semmiben egyet nem értő Lukács György társaságában. Az *Újhold* írói és költői csodás szimbiózisban éltek és alkottak a Szőnyi-tanítványokkal, en-

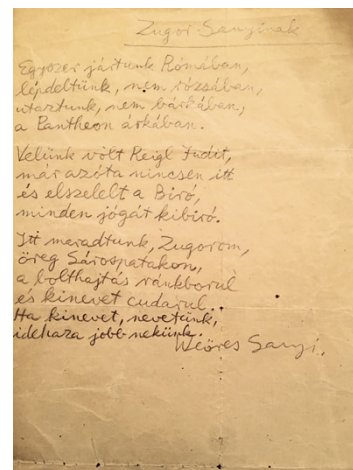
nek számos dokumentuma létezik, például Weöres Sándor verse, amelyben Reigl Juditnak is jutott sor, vagy Lengyel Balázs *Két Róma* című írása, Reigl Kardos Tiborról készült portréja, az *Újhold* címlapjai és illusztrációi, amelyeket Zugor, Böhm Poldi és Fiedler készítettek. Ott lakott Somlyó György, Jékely Zoltán, Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky, Klaniczay Tibor, Ferenczy Béni, Balázs Béla, a Szépművészeti Múzeum fiatal munkatársai, Meller Péter (akinek felesége volt Kardos titkárnője) és Szilágyi János György, az Antik Gyűjtemény későbbi vezetője.

Kardosnak a Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumba küldött egyik (1947. április 3.) jelentése szerint a „Palazzina” második emeletén a 38-as műtermet utalták ki Reigl Juditnak. „Kedvezményezett festőink Bíró Antal, Reigl Judith, Zugor Sándor, Böhm Lipót általános meggyőződés szerint figyelemre méltó tehetséget mutatnak. Különösen Reigl Judit és Böhm Lipót kezd kibontakozni. Az olasz ég és táj, szín és formajelenségei talán még nagyobb hatást tesznek reájuk, mint a nagy mesterek művei. Bár becsületükre legyen mondva, hogy a vezetések legbuzgóbb hallgatói és szemlélői és minden tekintetben méltóan fogják fel ittlétüket. Általában a meglepetés



Hantai Simon: *Életöröm*, 1946, olaj, vászon, 143 x 246 cm, magángyűjtemény, Franciaország

© Kálmán Makláry Fine Arts / HUNGART © 2019



Weöres Sándor Zugor Sanyinak címzett versének kézírata, amelyben Reigl Juditnak is jutott sor, Weöres Sanyi aláírással, archiv fotó

„Egyszer jártunk Rómában,
lépdeltünk, nem rózsában,
utaztunk, nem bárkában,
a Pantheon árkában.

Velünk volt Reigl Judit,
már azóta nincsen itt
és elszelelt a Bíró,
minden jogát kibíró.

Itt maradtunk Zugorom,
öreg Sárospatakon,
a bolthajtás ránkborul
és kinevet cudarul.
Ha kinevet, nevetünk,
idehaza jobb nekünk.”



Reigl Judit: *Autóstoppal Ferrara és Ravenna között*, 1948–1950, olaj, vászon,
154 x 97 cm. A képen szimbolikus portrék láthatóak, fentről lefelé:

Betty Anderson, Reigl Judit, Böhm Poldi

© Kálmán Maklár Fine Arts / HUNGART © 2019

erejével hatottak rájuk a gyönyörű római mozaikok. Tele vannak színproblémákkal, kereséssel. Rengeteg vázlatot készítenek.” Hogy az olasz táj és a színek nagyobb hatással vannak rájuk, mint a régi mesterek, talán finom utalás lehetett arra, hogy a művészek minden lehetőséget megragadtak az utazásra...

A négy apostol bejárta Olaszországot, rendkívül szegényen, mert az alacsony ösztöndíj is idővel megszűnt, aludtak, ahol tudtak vagy ahová beengedték

őket. Stoppoltak és fürödtek a tengerben, parkokban éjszakáztak, a pénzüket utcai portrérajzolással egészítették ki. Az egyetemen is tanító Kardos közbenjárására több kiállításuk is nyílt, 1947. május 24. és június 7. között Rómában, Cataniában a Magyar Héten pedig 1947. január 18. és 24. között, ahol Bíró, Zugor és Ferenczy Béni mellett Reigl Judit születési nevén, Némedyként, Böhm Poldi pedig Dávid Ferenc néven állított ki – a német nevek ekkor

nem hangzottak jól Olaszországban. A római kiállításon az ekkor már hoszszabb ideje itt élő Amerigo Tot is részt vett. Az utolsó tárlat 1948. május 26. és június 2. között volt az akadémián. Hantai mindössze három hónapot töltött Rómában, valamivel később érkezett és hamarabb is távozott, Párizsba, örökre. Szilágyi úgy emlékszik, az idillnek Tito „kitagadása”, egyben a vasfüggöny építésének kezdete vetett véget.



Reigl Judit: *Villámlás*, 1953–54, olaj, vászon, 90 x 109 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts / HUNGART © 2019



Hantai Simon: *Festmény*, 1955, olaj, vászon, 105 x 146 cm,
magángyűjtemény, Magyarország
© Kálmán Maklár Fine Arts / HUNGART © 2019

A képzőművészek közül hárman tértek vissza Budapestre, családi okokból, és mert Kardos ezt kérte tőlük: Reigl, Zugar és Poldi. (Bíró Svédországba ment tovább.) Az útlevelüket azonnal elvetették, hiába jártak kétnaponta a hivatalokba, sosem kapták vissza. Tudták, amint lehet, bármilyen módon elhagyják az országot. Reigl és Poldi ideiglenesen a Macskássy-féle rajzfilmstúdió műtermében húzódtak meg, ahol a Dávid lányok is laktak (Tissa itt volt rajzoló), selyemsálakat festettek, amelyeket bárokban árultak, hogy összegyűjtsék a pénzt az utazásra. Először Reigl Judit és Dávid Tissa indult el, a Dávid lányok egykori dadájának ÁVO-s unokaöccsére bízva magukat. A határon át is jutottak az angolok által felügyelt zónába, ahonnan rövid tábori tartózkodás után gyalog indultak Párizs felé. Az út három és fél hónapig tartott, sok határt átlépve, hiszen Európa ezen részét több zónára

osztották – lehetőleg a szovjetet kellett elkerülni. (Dávid Tissa 1955-ben ment tovább Amerikába.)

Zugar és Poldi egy másik menettel ment volna, őket elkapták és a veszprémi börtönbe kerültek. Zugar 1956-ban diszsidált az Egyesült Államokba, Böhm Lipót egyedülként itthon maradt, neki Reigl Judit küldött pénzt, még akkor is, ha neki sem volt elég. A társaság tehát teljesen szétszóródott, ettől lehet még fontosabb dokumentum az az 1946-os, Csontváry szellemében készült „utolsó vacsora”, amelyen Poldi Szőnyit és a tanítványokat, a körhöz tartozó más barátokat, rokonokat örökített meg. Ugyancsak a közelmúltban azonosította egy korabeli filmhíradórészleten Reigl, Hantai, Poldit, Fiedlert, Bíró Antalt Maklár Kálmán: a Képzőművészeti Főiskola karácsonyi kiállítása megnyitójának nézői között láthatók, természetesen együtt, egy csokorban. Ám néhány

év múlva ezek a művészek szétszéledtek, ebben a körben többé nem találkoztak. Reigl Judit 1950 májusában érkezett Párizsba, másfél évvel később, mint Hantaiék. Hantai, aki az első útjukon a *Mona Lisához* vitte a Bíró Antal műtermében ideiglenesen elszállásolt Reigl, ekkor már kapcsolatban volt Bretonékkal, az ő javaslatára jelent meg Breton Reigl műtermében és kínált kiállítási lehetőséget.

De ez már egy másik történet...

Köszönet a Kálmán Maklár Fine Arts segítségéért.

A Maklár Galériában jelenleg is láthatók Reigl Judittól korai képek, például Keserü Ilona-, Beöthy-Steiner Anna- és Vera Braun-művek társaságában.



Élmény! Minden tekintetben.

Bryn Terfel áriaestje

2019. december 18.

ÚJÉVI HANGVERSENY

Haydn: A teremtés

2020. január 1.

Stratégiai partnerünk:



Stratégiai médiapartnerünk:



A Müpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztáráiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

mupa.hu

Foto © Mitch Jenkins / Deutsche Grammophon

Foto © Fischer Adam • Foto © Csab Szilva



A Horváth Művészeti Alapítvány az idei évben indította el szakírói-kritikusi díját. Olvasóinkat nagy örömmel értesítjük, hogy a díj egyik nyertese az *Artmagazin* szerzője: Lépold Zsanett lett, A jövő otthona – Lakner Antal a temesvári Art Encountersben (*Artmagazin* 114., 2019/3., 12–15. o.) című írásával.

Az Alapítvány a hazai szintéren kimagaslónak számító, 400 000 forintos összeggel szeretné kinyilvánítani a hazai szaksajtó tevékenysége iránti elismerését, illetve ösztönözni olyan további írások születését, amelyek szakmai reflexiókat jelentenek a hazai kortárs törekvésekre, de az egyes kortárs művek értelmezését a közönség számára is megkönnyítik. Olyan hazai, kortárs művészeti eseményről szóló írást jutalmaz minden évben egy alkalommal, ami nemcsak a művészet szerteágazó problémaköreit világítja meg szélesebb közönség számára is, hanem kritikai gondolkodásmódról tanúskodik, diskurzust generál, illetve a hazai kortárs művészet jelenségeit, műcsoportjait, akár csak egy-egy művét is értőn elemzi, ezzel visszajelzést adva maguknak az alkotóknak is.

Az idei évben a művészeti sajtóorgánumok főszerkesztői által beküldött harmincegy írást egy szerkesztőkből, szakírókból álló zsűri bírálta el és hozta meg döntését, ez alkalommal a díj megosztott odaítéléséről. A bírálati szempontok között kiemelt szerepet kapott a közönségbarát nyelvezet, a szöveg stílusa, a világos gondolatmenet, a releváns témaválasztás, a kritikus észrevételek közlésének módja és a kritikusoktól elvárható elfogulatlanság mellett is egyéni kifejezés- és látásmód.

A két díjazott írás Lépold Zsanett: A jövő otthona – Lakner Antal a temesvári Art Encountersben (*Artmagazin*) és Horányi Attila: Mit szolgál? Ludwig Múzeum, Iparterv 50+ kiállítás (*Műértő*). A megosztott díj nyertesenként 200-200 ezer forint díjazást jelent.

A két kiváló szöveg kiemelése mellett a Horváth Művészeti Alapítvány az eredményhirdetéssel egy időben elérhetővé tette a zsűri „shortlist”-jén szereplő írásokat is, hogy a díjat figyelemmel kísérők újraolvashassák az elmúlt év legjobb szakszövegeit.

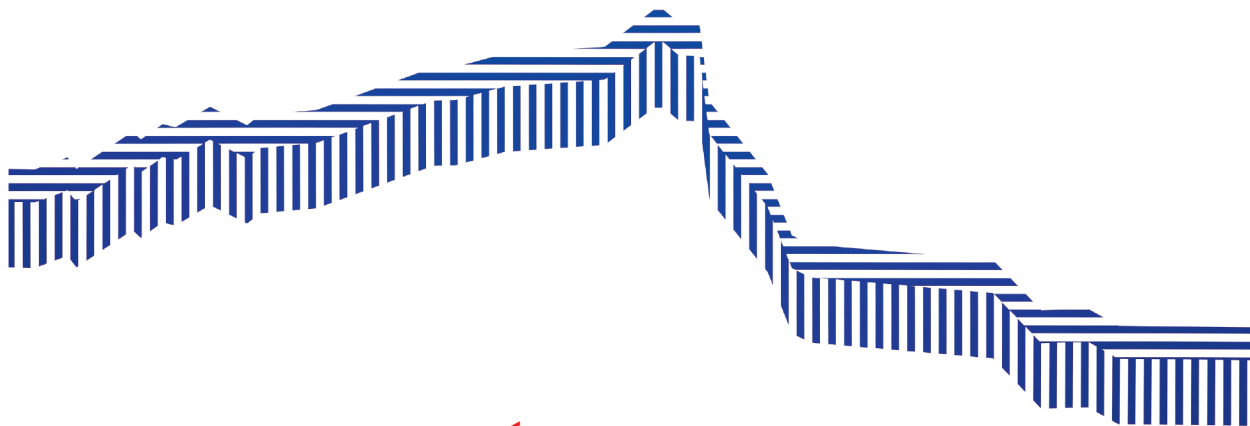
Szarajevo, New York, Bécs, Siófok, Berlin,
Újlipótváros, Budapest 100, EKF, BTM,
városi és kerületi gyűjtemények

múzeumcafé
73



A MúzeumCafé 73. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

város
lokális emlékezet



RENDETLENSÉG A RENDBEN
Vera Molnar művészete
2019. 10. 31. / 2020. 03. 15.

A Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár és a Szöllősi-Nagy – Nemes-gyűjtemény közös kiállítása
Helyszín: Kiscelli Múzeum, 1037 Budapest, Kiscelli utca 108. fovarosikeptar.hu / kiscellimuzeum.hu



RAF

Kortárs Képzőművészeti Vásár 2019

Cím:
A.P.A. Galéria Budapest
Horánszky utca 5. 1085

Nyitvatartás:
2019. december 10-22-ig
H-V 12-19 óra

Kurátorok:
Bánki Ákos
Schneller János



Design: Mor Solymosi

Instagram:
[resident_art_budapest/](https://www.instagram.com/resident_art_budapest/)

facebook:
[ResidentArtBudapest/](https://www.facebook.com/ResidentArtBudapest/)

web:
residentart.com/

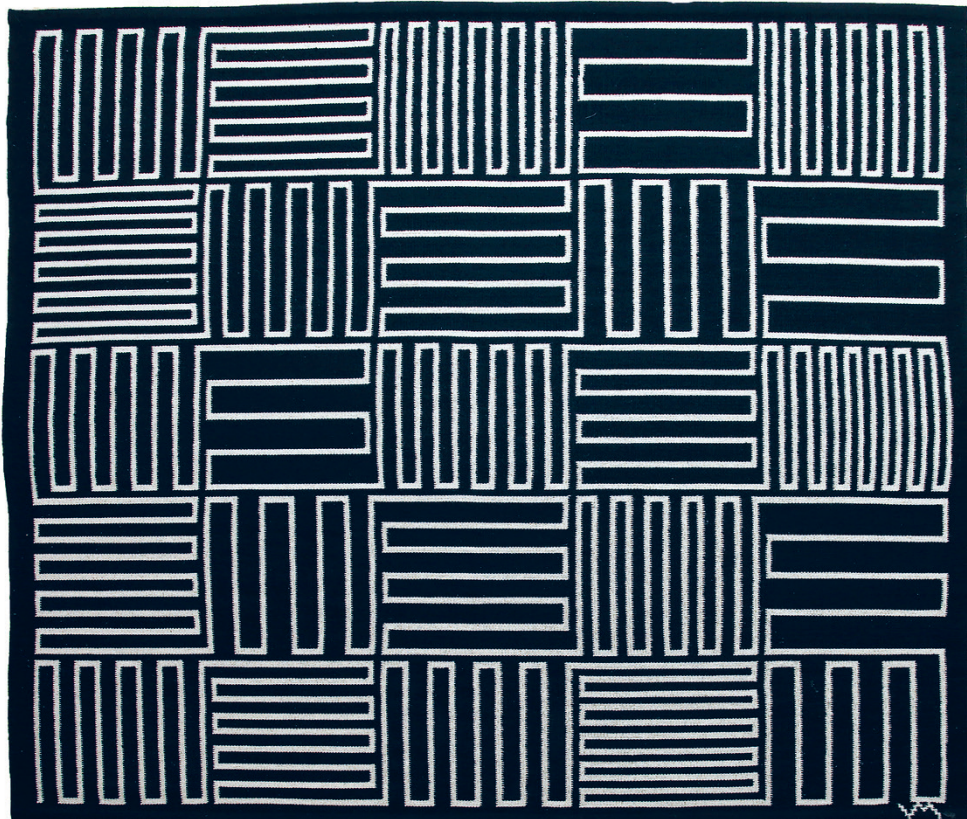
**Contemporary
Art Fair**
Young n' Fresh & Collectors' Selection

Saját szójátéka szerint a három „kon” között helyezkedik el, ezek a konceptualisták, konstruktivisták és a komputerek. És ebben a viccében az is benne van, ami egész művészetét jellemzi, vagyis valami kis rendetlenséget csinálni egy rendszerben. Az egyik első komputerművész(nő) és a direkt előidézett véletlenek.

Kumin Mónika

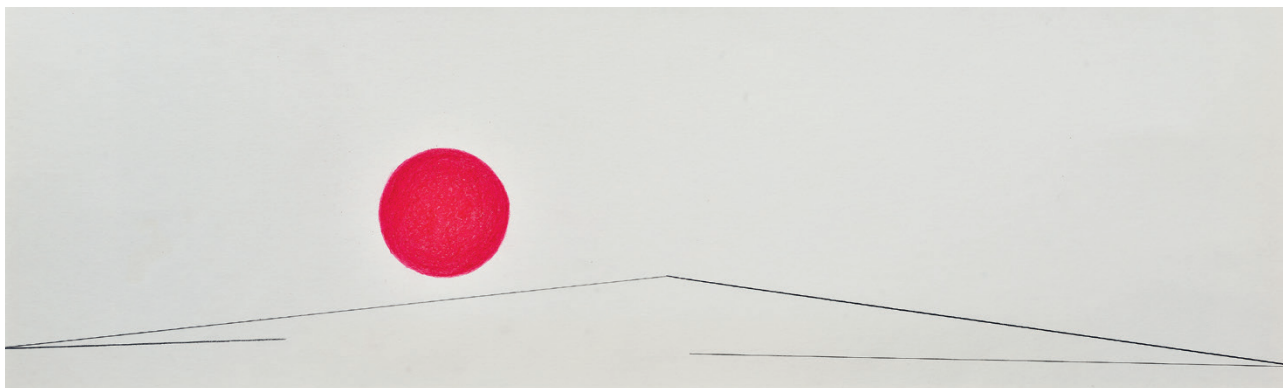
MONOTONITÁS, SZIMMETRIA, MEGLEPETÉS

Vera Molnar a Kiscelli Múzeumban



Vera Molnar: *(Út)Vonal 97-04*, kézzel szövött gyapjúszőnyeg, Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény

Fotó: © Szalatnyay Judit © Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2019



Vera Molnar: *Kör és tört vonal (Montparnasse ciklus Klee után)*, 2007, színes ceruza, ceruza, papír, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Fotó: © Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2019

Jelenleg Berlinben, Zürichben és New Yorkban futnak egyéni kiállításai. Az 1947 óta Párizsban élő Vera Molnar, a komputerművészet grande dame-ja már gyerekként elkezdett „programozni”, amikor korai balatoni látképeiben szisztematikusan használta a paletta négy egymást követő színét. 1946 óta vallja magát absztrakt művésznek, mégis első egyéni kiállítására csak 1976-ban került sor. Itthon szerencsére egyre gyakrabban láthatóak művei: a Szépművészeti Múzeum 2010-es, jelentős, tematikus tárlata óta 2012-ben az egri Kepes Intézetben, a Ludwig Múzeumban, a Francia Intézetben és a Vintage Galériában. A Vasarely Múzeum nemrégiben nyílt *Kód és algoritmus* című kiállítását ugyancsak az idén 95 éves Vera Molnar-nak ajánlották a szervezők.

Az életmű retrospektív igényű áttekintésére ezúttal a Kiscelli Múzeum vállalkozott újra. A két kurátor, Cserba Júlia és Róka Enikő az itthon a legnagyobb Vera Molnar-anyaggal rendelkező Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjteményből válogatott. Az évtizedek óta szisztematikusan építkező kollekció nem csak Vera Molnarban erős, a konstruktív-konkrét témában is megkerülhetetlennek számít.

A kiállítás egyúttal a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményfejlesztési koncepciójához is kapcsolódik, melynek egyik fókusza a Párizsban élő magyar alkotók műveinek gyűjtése. Ennek köszönhetően az elmúlt néhány év során Reigl Judit és Pátkai Ervin, újabban pedig Vera Molnar művei kerültek be a gyűjteménybe. A Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény darabjai mellett először lesznek láthatóak ezek az új szerzemények.

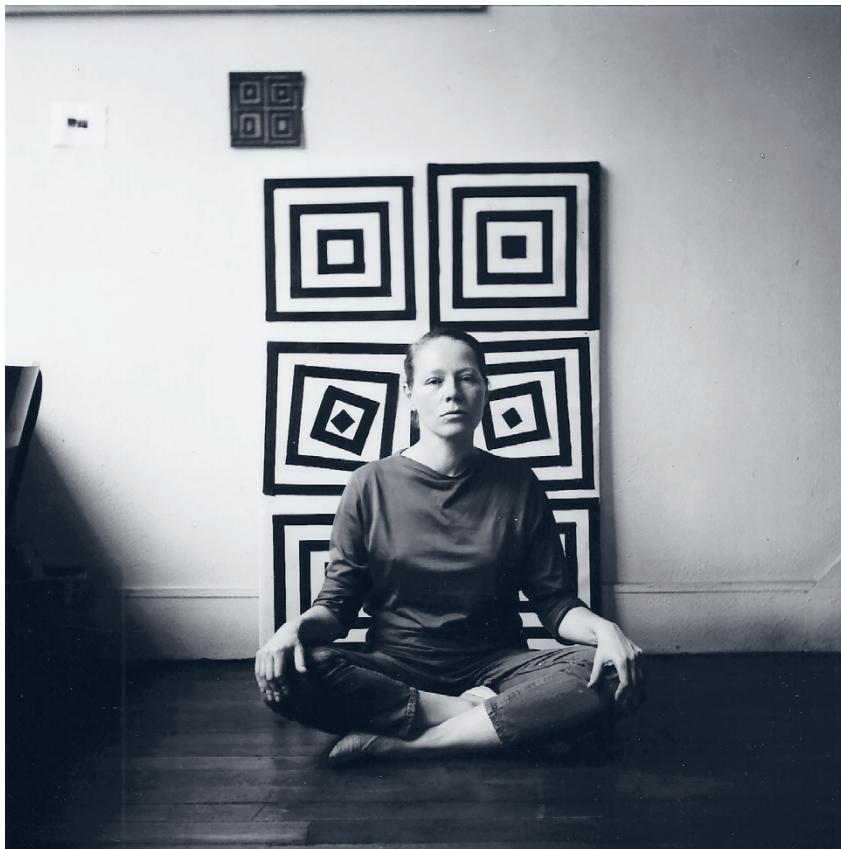
A kiállítás az életmű alapos ismerői számára is tartogat néhány meglepetést. Többek közt azt a kézzel szőtt gyapjúszőnyeget, melyet egy 1997-es, egyvonalas grafika alapján a békésszentandrási kéziszővő-műhely készített, vagy Molnar friss művei közül a legutóbbi kórházi tartózkodása alkalmával a napi menü hátoldalára, egyvonalas rajzok nyomán készült, ötméteres „szalagot”. Vagy a Klee-hommage-ok körébe vonható *Montparnasse* sorozat különösen szép darabját a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményéből.

Vera Molnar struktúrát és véletlent ötvöző generatív művészetének kontextusa az 1910-es és 20-as évek konstruktivizmusán alapuló, geometrikus absztrakt művészet, közelebbről annak fran-

ciás változata (François Morellet, Julie Kniefer, Aurélie Nemours). Molnar monográfiája, Vincent Baby frappáns meghatározásával: „*konceptualizmussal flörtölő anarcho-konstruktivizmus*”²¹.

Molnar ugyanakkor nem csak az első (női) komputerművészek egyike. Szöllősi-Nagy András a kiállítás katalógusában így pontosít: „*Vera Molnar úttörő és első volt az algoritmikus és a véletlent tudatosan összekapcsoló és alkalmazó művészek között, hiszen jóval azelőtt, hogy számítógéphez jutott volna, már 1959-ben kidolgozta egy képzeletbeli gép, a machine imaginaire működési elvét és aszerint alkotott, mint egyfajta élő Turing-gép.*”²²

Molnart tehát elsősorban a kutatás foglalkoztatja, a rend, a struktúra, illetve a rendtelenség összekapcsolásának lehetősége. Kiindulópontja rendszerint valamely szabályos forma, ám a paraméterek minimális változtatása (a művész szavaival: „1% rendtelenség” hozzáadása) „komplex rendtelenséget” eredményez. Molnar a véletlent használja fel kompozíciós elemként. 1959-től a „machine imaginaire”, majd 1968-tól a valódi számítógép és a plotter segítségével generált művek az alapformákban rejlő variációs lehetőségek szisztematikusan



Vera Molnar, 1961

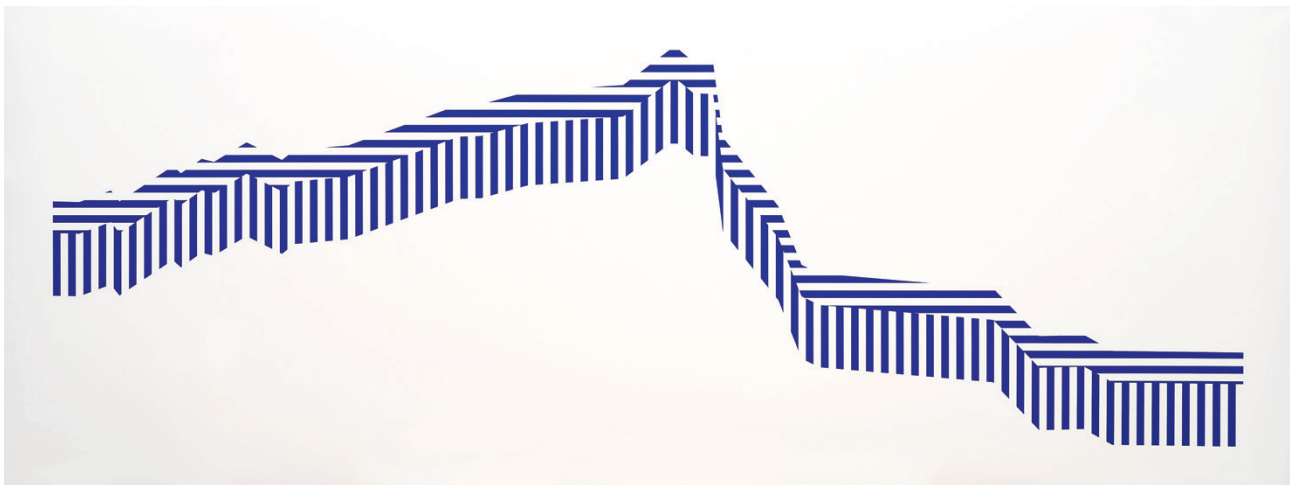
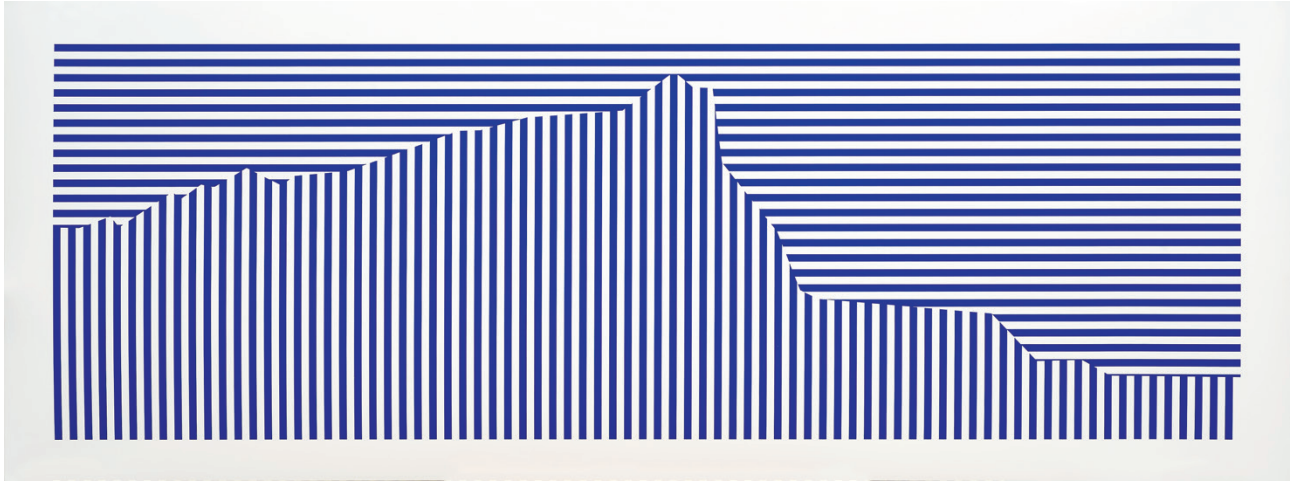
Fotó: © Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

végiggondolását célozzák. Ugyanakkor művészetének elengedhetetlen tartozéka az irónia, a humor és a játékos távolságtartás. Továbbá a textualitás és a nyelvjátékok iránti fogékonyság, melyet egy azóta elhíresült mondata jelez a legtalálóbban: „A három »kon« között helyezkedem el: konceptualisták, konstruktivisták és a komputerek.”³ Ami nemcsak a művész szellemességéről árul el sokat, hanem alkotói módszereiről is.

Vera Molnar már az 1940-es évek végétől készített hommage-okat, gyakran valamely személyes élmény hatására. Egyik visszaemlékezése szerint a sorozatok gondolata a Sonia Delaunay-vel való, a későbbiek szempontjából meghatározó találkozás hatására ötlött fel. Korai hommage-ai (pl. Dürer, Klee) egyaránt jelzik művészi hivatkozásait, illetve a

szisztematikus képi gondolkodás megjelenését. Molnar rendszerint geometriai alapformák (négyzet, téglalap) segítségével, minimális vizuális események beiktatásával írja át saját nyelvére „választott mesterei”: Dürer, Theo van Doesburg, Monet, Cézanne, Klee, Malevics, Naum Gabo műveit. A műcsoport egyúttal a művészi gondolkozásmód vizsgálatát, a kompozíciós eljárás újraértelmezését, továbbgondolását is célozza. Egy-egy témához akár évtizedeken át újra és újra visszatér. A Kiscelli Múzeum válogatása az életművet meghatározó három nagy hommage-ciklus – Dürer, Cézanne, Klee – köré összpontosul, melyben a legnagyobb hangsúlyt talán a Sainte-Victoire ciklus kapja. A Cézanne-t is inspiráló provençai hegyről, a Montaigne Sainte-Victoire-

ról készült több száz darabos ciklus kollázsokat, gesztusfestményeket, szerigráfákat, akrillképeket és fotókat tartalmaz.⁴ A művész kamaszkorában egy Hokusai-monográfiában felfedezte a híres Fudzsi-hegy görbét. Majd az 1970-es években rátalált a – statisztikai felmérésekhez is használt – Gauss-görbére, melyből – a már említett módon – „1% rendetlenség” hozzáadásával transzformációk sorozatát hozta létre. Később egy aix-en-provence-i tartózkodás során a Sainte-Victoire hegy kontúrjában ismerte fel újra a maga „ideálisan tökéletes” Gauss-görbét. A Sainte-Victoire-variációk sorából a komputer segítségével készült, analitikusabb, szigorúbb printek, másrészt a szabadabb, spontánabb tépések és gesztusfestmények emelhetők ki.



Fentről lefelé: Vera Molnar: *Sainte-Victoire összehangolt vonalakból I.*, 2017, szitanyomat, papír, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár és *Sainte-Victoire összehangolt vonalakból II.*, 2017, szitanyomat, papír, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Fotó: © Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2019

„A természet fáradhatatlan szemlélése és a festészet néhány óriásához való kötődése között közvetlen kapcsolat van: az a meggyőződés, hogy egyeseknek jobban sikerült megfigyelni a világot, megérteni valamit rejtélyükből [...]” – fogalmazta meg – Molnar Monet-ciklusa kapcsán – Laurent Salomé az hommage-problematika lényegét.⁵

Molnar szisztematikus gondolkodásmódja mögött tehát mindig ott a személyes, az érzéki. Nem véletlen, hogy vizuális találkozásait gondosan vezetett naplók sorában (journaux intimes)

rögzíti, melyben az egyes témákat vázlatrajzok, ragasztások, fotók, jegyzetek segítségével dolgozza fel. Egyfajta archívum ez, ahová akár évtizedekkel később is fordulhat inspirációért.

„A *Sainte-Victoire* azóta is kísért” – emlékszik vissza a kiállítás katalógusában vele készített interjúban. „*Egyik nap, mikor elindultam otthonról, a közeli ház leomló vakolatában a Sainte-Victoire-t láttam kirajzolódni. Gyorsan visszafordultam a fényképezőgépemért és készítettem róla egy fotót, amit azután komputeren tovább variáltam.*”⁶

A szóban forgó fotósorozat látható a kiállításon, akárcsak az a livrimage, mely szintén a *Sainte-Victoire*-ral folytatott sok évtizedes párbeszédet viszi tovább. Egy négy vízszintes sávra vágott jegyzetfüzet ötletéből kiindulva Molnar négyféle színű és vonal vastagságú gouache gesztussal rögzítette a hegy vonalát. A száztizenkét oldalas könyv pontosan 6 765 201 *Sainte-Victoire*-t tartalmaz, mely ráadásul formailag is kifinomult és szellemes párbeszédbe kezd Raymond Queneau *Százezer milliárd költeményével*.



Vera Molnar: *Transzformáció 15*, 1975, akril, vászon, Szöllösi-Nagy-Nemes Gyűjtemény

Fotó: © Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2019

A Kiscelli Múzeum kiállításán a generatív művészet úttörője mellett egy másik Vera Molnar-kép is kirajzolódik, mely a „rátaláló” művészek örököséként mutatja be a művészt.⁷ Cézanne rokonaként, aki maga is „kutató”, „rátaláló” művészként határozta meg magát („*Je cherche en peignant.*”), és akinek életműve a „képződő” természet megragadását célzó, élethosszig tartó keresés

volt. Cézanne-hoz hasonlóan Molnar esetében is a felfedezés folyamatán van a hangsúly: a véletlen érdekli, a meglepetés. „*Monotonitás, szimmetria, meglepetés*” – idézi egy alkalommal Baudelaire *Fleurs du mal*hoz írt bevezetőjének sorait, majd hozzáteszi: „*ez az én programom*”.⁸ Referenciáiban, „rátalálásaiban” rendre tetten érhető a modernitás hagyományához való komplex kötődés.

„*A múlt és a jövő művészete között ingadozom, hol előre, hol hátra tekintek*” – nyilatkozta.

Vera Molnar tehát a „befejezetlent” keresi, a „létesülőt.” „*A kétség jobban tetszik, mint a megoldás*” – fogalmazta meg egy alkalommal.¹⁰ A „kételyéről” persze újra Cézanne ugrik be, méghozzá Maurice Merleau-Ponty kételkedő Cézanne-ja. Pontosabban a *Cézanne kételye* című,

híres szövege, mely 1945-ben jelent meg Franciaországban és nagy hatással volt a fenomenológia iránt fogékony művészek és teoretikusok körében.¹¹ Így Molnar festőnek induló, majd a tudományos percepciókutatás felé forduló férje, Molnár Ferenc (François Molnar) számára is, aki egy 1958-as, François Morellet-ről írott szövegben idézte fel

Cézanne „kételyeit”: „*Ha megértjük Cézanne kételyeit, akkor talán Morellet festményeit is meg fogjuk érteni.*”¹² „*A festő nem bolond*” – idézi szövege végén François Molnar az ismert Cézanne-i bon mot-t.¹³ Egy későbbi szövegének Vera Molnar ugyanezt a címet adta: *A bizonyosság efemer pillanata*. „*A festő nem bolond*” (Paul Cézanne).¹⁴

Rendetlenség a rendben.
Vera Molnar művészete,
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár,
Budapest, 2020. március 15-ig

| 1 Vincent Baby: Introduction. In: *Vera Molnar. Une rétrospective 1942–2012*. Szerk. Sylvain Amic – Vincent Baby. Párizs, Bernard Chauveau Éditeur, 2012, 9. o. | 2 Szöllösi-Nagy András: Vera Molnar és a valószínűség. Ein Prozent Unordnung. In: *Rendetlenség a rendben. Vera Molnar művészete*. Szerk. Róka Enikő. Budapest, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Szöllösi-Nagy-Nemes Gyűjtemény, 2019, 95. o. | 3 Az eredeti angol mondat jobban visszaadja a megfogalmazás szellemességét: „*I situate myself between the three »concs«: the conceptualists, the konstruktivists and the computers.*” Idézi: Catherine de Zegher: A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extensions (1910–2010). In: *On Line: Drawing through the Twentieth Century*. Szerk. Cornelia H. Butler – Catherine de Zegher. New York, The Museum of Modern Art, 2010, 104. o. | 4 A témáról részletesen lásd: Szerk. Geskó Judit – Kumin Mónika: *Vera Molnar / Cézanne*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2010 | 5 Laurent Salomé: *Vera, que fetu?* In: http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/2016_Laurent_Salome_Vera_que_fetu.pdf, utolsó elérés: 2019.10.12. | 6 Cserba Júlia: 1% rendetlenség, 100% szabadság. Interjú Vera Molnarral. In: *Rendetlenség a rendben. Vera Molnar művészete*. Szerk. Róka Enikő. Budapest, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Szöllösi-Nagy-Nemes Gyűjtemény, 2019, 31. o. | 7 A rátaláló („finder”) művészfogalom részletes tárgyalásához lásd: Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*. The University of Chicago Press, 1984, 55–152. o. | 8 Galeries Lafayette: All over / Portrait d’artistes / Vera Molnar, <https://www.youtube.com/watch?v=6UUB2kplKOU>, utolsó elérés: 2019.10.12. | 9 Cserba Júlia: A festő és a számítógép. Párizsi beszélgetés Molnár Vera képzőművésszel, a Sorbonne-egyetem tanárával. In: *Élet és Irodalom*, 1996. március 15., 8–9. o. | 10 Axel Rohlfis interjúja Vera Molnarral. In: *Vera Molnar*. Szerk. Maurer Dóra – Prosek Zoltán. Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület – Paksi Képtár, 2007–2008, 25. o. | 11 Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne kételye* (részlet). Ford. Szabó Zsigmond. In: *Enigma*, 10., 1996/3., 76–89. o. A témához lásd: Richard Shiff: *Doubt. Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts*, vol. 3. New York – London, Routledge, London, 2008 | 12 François Molnar: Morellet festményei: az alapok nyomában (1958). In: *A tekintet szintaxisa. François Molnar válogatott tanulmányai a kortárs művészet tükrében*. Szerk. Faludy Judit. MTA MKI – Gondolat, 2011, 185–191. o. | 13 Uo. 191. o. | 14 Vera Molnar: *Un moment éphémère de certitude*, http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1980_moment.pdf, utolsó elérés: 2019.10.12.

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos.

Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **10 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 24 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy lapszám újságárúsnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **489 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 7 590 Ft | fél év: 13 800 Ft | egy év + olvasókártya: 24 960 Ft

20% kedvezmény:

Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzir | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Szkené Színház | Trafó

10% kedvezmény:

Tengerszem Túrabort
Tranzit Art Café



Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

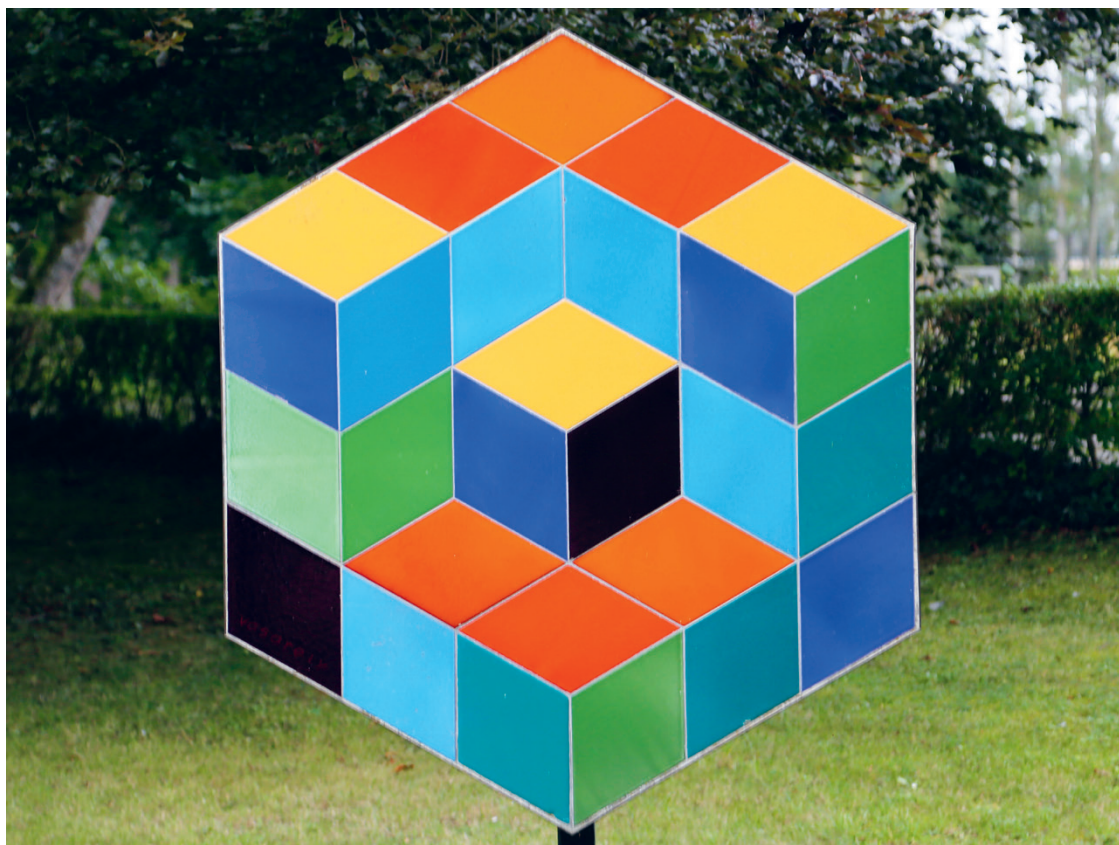
MAGYAR NARANC

Rubik Ernő a 20. század egyik legmeghatározóbb alakjává vált korszakalkotó találmányával, a Bűvös kockával. Hatása nemcsak Magyarországon, hanem az egész világon érzékelhető – és a mai napig töretlen sikernek örvend.

Lépcold Zsanett

A KOCKA NINCS ELVETVE

Minden, amit a Rubik-kockáról tudni akarsz



Franciaországban, a vascoeuilli kastély parkjában felállított Vasarely-szobor. A 15–16. századi kastélyban március és november között rendszeresen rendeznek kortárs művészeti kiállításokat. Emellett a kastély parkja szabadtéri galériaként is funkcionál, hiszen egy több mint ötven szoborból álló gyűjteménynek ad otthont: híres 20. századi művészek (mint Braque, Cocteau, Dalí, Vasarely) alkotásai láthatók az év minden napján

Fotó: JR P / Flickr



Rubik Ernő és játéakai az érdeklődők társaságában. A fotó készítésének ideje, helye és készítője ismeretlen. Csipes Antal iparművész fedezte fel a negatívot egy lomtalanítás alkalmával. Archiv fotó

Forrás: Csipes Antal Fotóarchívuma



Az *Élet és Tudomány* folyóirat 1981 szeptemberében különszámot jelentetett meg *Bűvös Magazin* címmel, melyet kifejezetten a Rubik-kockának és feltalálójának szentelt

A 20. század egyik legismertebb szellemi és ipari terméke, a Rubik-kocka óriási szenzációnak számított a 80-as években, de tervezőjéről, Rubik Ernőről kevesen tudják, hogy építészmérnökként és belsőépítészként kezdte a pályát. Sikere sajátos ívet írt le, és a 70–80-as évek Magyarországon egyedi esetnek számított. Játékai mint a képzőművészet és a dizájn közötti átjárhatóság mintapéldányai számos kiállításon szerepeltek.

A feltaláló

Rubik a második világháború idején, 1944-ben született Budapesten, id. Rubik Ernő gépészmérnök – a magyar sportrepülőgép-tervezés meghatározó alakja – és Szántó Magdolna költő, előadóművész gyermekeként. Gyerekkoráról így nyilatkozott: „...a balatoni nyaralásokra emlékszem. Apám, aki mérnök és tevékeny ember, saját kezűleg építette a nyaralónkat. Nagyon sok szerszáma volt. Természetes volt, hogy én is fúrok-faragok. Játékokat, repülőgépeket, hajót csináltam. Örömet adott, éppúgy, mint a rajzolás. Minden gyerek rajzol, csak aztán abbahagyja. Én nem.”¹ A matematika,

a művészet és az alkotás iránti érdeklődés vezette a Képző- és Iparművészeti Gimnázium szobrász szakára, ahol Somogyi József szobrászművész volt a tanára. Ezt követően az építészet felé fordult: a Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Karán folytatta tanulmányait, ahol 1967-ben diplomázott, majd az Iparművészeti Főiskolán tanult tovább belsőépítészet szakon 1967 és 1971 között. A főiskolai évek alatt már dolgozott építészmérnökként, s miután elvégezte az Ipart, ott maradt tanítani annak belsőépítészet szakán. 1973-ban megbízták, hogy formatant oktasson a grafikus hallgatónak, ami nagy hatással volt rá; a Rubik-kocka és a többi logikai játék gondolati konstrukciója is valahol itt gyökerezik; eredetileg a Bűvös kockát is azért hozta létre 1974-ben, hogy tanítványai térszemléletét fejlessze vele. Szabadalmaztatása után a kocka 1978-ban indult el világ körüli útjára. Rubik közben feltalálóként, konstruktörként, építészmérnökként és kutatóként is dolgozott, 1982 és 1983 között az *...És játék* című folyóirat főszerkesztője volt. A Bűvös kocka bevételéből két alapítványt is létrehozott: 1981-ben a Rubik Ösztöndíj Alapítványt, amivel

a fiatal iparművészek külföldi tanulmányait támogatta, 1982-ben pedig a Rubik Innovációs Alapítványt, ami a feltalálók helyzetének javítását tűzte ki célul. 1983-ban megalapította a Rubik Stúdiót – létrehozva az ország egyik legkorszerűbbi műszaki fejlesztő szövetkezetét –, ami többek között játékok, bútorok, konyhai eszközök tervezésével foglalkozott. Tervezői pályája mellett oktatói tevékenysége is felívelőben volt. Miután az Iparművészeti Főiskolán a 80-as évek elején elindították az új, háromszintű oktatási rendszert, 1984-ben őt bízták meg elsőként a Mesterképző Intézet megszervezésével és vezetésével. 1987-ben azonban abbahagyta a tanítást, hogy a stúdióra koncentrálja energiáit. 1983-ban műszaki-tudományos munkájáért Állami Díjjal, 1987-ben címzetes egyetemi tanári címmel, 2007-ben Kossuth-díjjal, 2008-ban Moholy-Nagy-díjjal és Magyar Örökség díjjal ismerték el érdemeit. 1990-ben a Magyar Mérnökakadémia elnökévé, 1992-ben a Gyermekvilág Alapítvány Kuratóriumának elnökévé, 1994-ben a Magyar Iparművészeti Főiskola Mesterképzési és Doktori Tanács tagjává választották.²

Dizájn és oktatás a 70–80-as években

Az ötvenes évek végétől néha meg-meginduló gazdasági reformtervek a tárgy-kultúra terén is szervezeti és formai változásokat implicáltak; az 1968-ban elinduló új gazdasági mechanizmusnak volt köszönhető, hogy 1967-ben létrejött az ipari termékek minőségének javulását szorgalmazó Kiváló Áruk Fóruma. Ezt elsősorban az exportra szánt cikkek minőségi követelményeinek biztosítása indokolta. Az iparművészeti alkotások minőségi javulását pedig a kulturális járulékokról szóló, 1968-as rendelet támogatta. A gazdasági és politikai helyzetből következő hiányosságok miatt az iparművészet nagyipari „fellendülése” nem érte el a várt mértéket, ezért újabb intézkedésekre került sor: 1975-ben létrehozták az Ipari Formatervezési Tanácsot, az Ipari Formatervezési Tájékoztató Központot, a Design Centert és a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnál az Iparesztétikai Osztályt. Ugyanakkor az ipari formatervezés „virágzása” nem szorította háttérbe

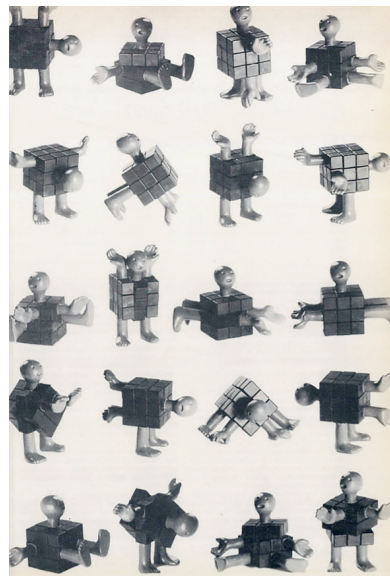
a hagyományos iparművészetet, épp ellenkezőleg: az a 60-as évek végén, a 70-es évek elején virágkorát élte. Egyrészt mert a képzőművészet politikai irányítottságával szemben szabadabb alkotási lehetőségeket jelentett, szinkronban lehetett a nemzetközi művészeti törekvésekkel, másrészt az avantgárd szemlélet és/vagy a népi kultúra elemei is megjelenhettek benne. Az iparművészeti ágazatok ekkortájt vagy a képzőművészethez közeledtek, vagy az ipari jellegű alakítás felé tartottak.³ A tervezői gyakorlatban és tervezésméletben a formatervezés önálló, értékalkotó tevékenységként értelmezése került előtérbe, azaz a problémaérzékeny tervezés került fókuszba. Az időszak másik jellemzője, hogy az ipari formatervezésben nemcsak átalakult a terméktervezés, hanem megjelent egy új típusú, rendszerelvű tervezési szisztéma is – bár ezek inkább csak elméletben működtek, a gyakorlati megoldások már nem tudtak az elvártak szerint alakulni. A fellendülés részleges volt, inkább csak egyes tervezők és gyárak, valamint kiállítások biztosították, va-

lójában a meghirdetett gazdaság- és társadalompolitikai elvek nem tudtak kibontakozni az ipari tárgyalakítás terén (sem). A fejlődés folyamatosan akadályokba ütközött, mert a minőség politikai elvárás volt, nem pedig gyártói-kereskedelmi igény, így a tervezői kísérletezés eredményei sokszor veszttek kárba. A hetvenes években jelentkező nyersanyaghiány, majd gazdasági válság csak tovább rontott a helyzeten: az ipar és a gazdaság leépülésével összefüggésben a formatervezés mellett a gyártmánytervezés is visszaesett. Ebben a helyzetben kifejezetten rendkívülinek számítottak Rubik Ernő találmányainak sikerei, amelyek a játékipar alakulására is pozitív hatással voltak.⁴ Az Iparművészeti Főiskola 1971-ben egyetemi rangot kapott, neve azonban változatlan maradt. Ez egyúttal azt is jelentette, hogy meg kellett határozni az egyetemi szintű oktatói munka elvi, tartalmi fejlődésének irányát, létre kellett hozni a magasabb szintű szervezeti kereteket, valamint biztosítani hozzá a személyi és tárgyi feltételeket: megalkult az Egyetemi Tanács, a Nevelési,



– A bűvös fehér kockát. Minden kockája fehér lenne. Sikerélményünket növelhetnénk vele!

A *Ludas Matyi* 1981. március 19-ei számában egy egész oldalpár szolt a Bűvös kockáról: itt jelent meg Dallos Jenő karikatúrája is, ami a kocka kirakásának „problémájára” kínált megoldást



A *Mozgó Világ* 1977/2. számában bemutatták Rubik Ernő egyik térbeli logikai játékát, ami a Bűvös kockához hasonlóan működik



A Rubik-kocka variációs lehetőségeinek száma 43 252 003 274 489 856 000.
Ha minden másodpercben fordítunk egyet a kockán (a nap 24 órájában),
akkor 1 371 512 026 715 évre lenne szükségünk, hogy az összes
lehetséges állást kipróbálhassuk

Forrás: Wikimedia Commons

a Művészeti és a Tudományos Bizottság.⁵ 1964 és 1973 között Pogány Frigyes építész-művészettörténész mint az egyetem rektora nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy a hallgatók átfogó vizuális ismeretekben részesülhessenek, a szakmai tárgyak ne váljanak megszokottá, biztosítva legyen a kísérletezés, a témák többoldalú megközelítése.⁶ Ebben az évben kezdte meg tanársegédi munkáját Rubik Ernő. A tanszék jellegéből adódóan papírral dolgoztak, s Rubik úgy építette fel a stúdiómot, hogy a hallgatók a sík formáktól eljussanak a térbeli struktúrákig. Alapvetően a konkrét megoldások nélküli, közös gondolkodá-

son alapuló gyakorlatot szorgalmazta, melyben a tanár-diák közötti hierarchikus viszony elvész. A formai kísérletek mellett kiemelt szerep jutott a színeknek is, hiszen „a szín a formát nem rombolhatja, hanem azt építenie, értelmeznie kell”⁷.

1983-ban újabb reformra került sor az egyetemen. Az 1982 és 1991 között rektorként működő Gergely István belső-építész az oktatás szempontjait a létező igények szerint próbálta átalakítani. Az első két félév alapképzése általános elméleti, rajz-, forma- és anyagismereti oktatást, valamint kreatív feladatok megoldását foglalta magában. A főiskolai szint befejezésével az egyetemi szint-

nek megfelelő Mesterképző Intézetben lehetett folytatni a tanulást – ennek lett első vezetője Rubik Ernő.

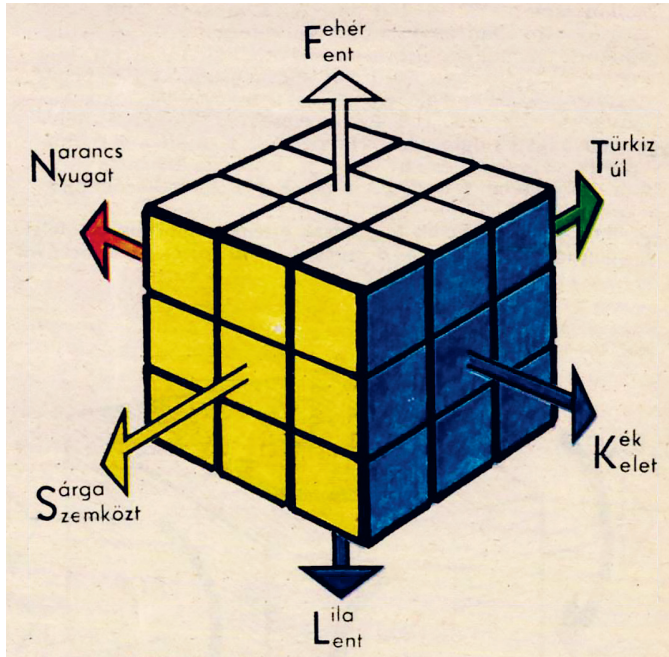
A Rubik-kocka

Az eredeti nevén Bűvös kockát 1974 tavaszán találta fel Rubik Ernő. 1975. január 30-án beadta szabadalmi kérelmét a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala felé, de az engedélyt csak 1977. december 31-én kapta meg. Hivatalosan 1977 őszén a Józsefvárosi Kiállítóteremben, majd a Budapesti Nemzetközi Vásáron és az Iparművészeti Múzeum *Design-ipari formák a lakásban* című kiállításán debütált. Rubik a Politech-



A világhírű Bűvös kockát, mint sok más játékot és műanyag terméket, az ecseri Politoys Ipari Szövetkezet gyártotta.
Az 1981-es fotókon a Rubik-kocka összeszerelése (bal oldalon) és matricázása (jobb oldalon) látható

Forrás: Urbán Tamás / Fortepan



Az *Élet és Tudomány* folyóirat kiemelten foglalkozott a Rubik-kocka kirakásának lehetséges megoldásaival. Több cikk is vázolta a lehető legegyszerűbb szisztémát, a hozzá tartozó matematikai számításokat pedig különféle illusztrációkkal és ábrákkal magyarázták. A képen az 1980. május 16-ai szám egyik ábrája látható



A Kőbányai úti szükséglakás műtermében Fajó János egyik fémplasztikájával, a háttérben pedig a *Csúszó Játék* (1971) látható. Archivum fotó

nikát, a későbbi Politoys Ipari Szövetkezetet bízta meg a kocka belföldi hasznosításával. (Érdekes adalék, hogy ők nem nagyon foglalkoztak vele, ezért 15 napos haladékot kaptak azzal, hogy ha akkor sem indul el a gyártás, más gyártót keres.) A korai években, 1975 és 1978 között hozzávetőleg ötezer kocka került belföldi értékesítésre a TRIÁL-on keresztül, 1978-ban pedig megindult az export is. 1979. január elején dr. Laczi Tibor – aki egy számítástechnikai hardvereket gyártó cégnél dolgozott – Ausztriába visszatértek tizenkét darab bűvös kockát vitt magával, hogy megmutassa ismerőseinek, majd engedélyt kért, hogy kivigye a játékot a nürnbergi játékvásárra, s ott bemutatta Tom Kramernek, a Seven Towns akkori igazgatójának. A játékról az első nagyszabású cikk 1979. június 17-én jelent meg az *Observer* című lapban, *Hatoldalú varázslat* címmel – innen számíthatjuk, hogy a Rubik-kocka lázba hozta az egész világot.⁸

Sikere abban rejlik, hogy egy könnyen dekódolható forma kelt vágyat gondolkodásra és problémamegoldásra, és hogy legyen bármilyen korú vagy iskolázottságú, akinek a kezébe kerül, mindenki tudja használni ezt az egyszerű mértani testet, ami ráadásul elfér egy nagyobb tenyérben. Játék és sport: a mai napig világszerte rendezik a kockakirakó versenyeket, bajnokságokat.

Játék és művészet

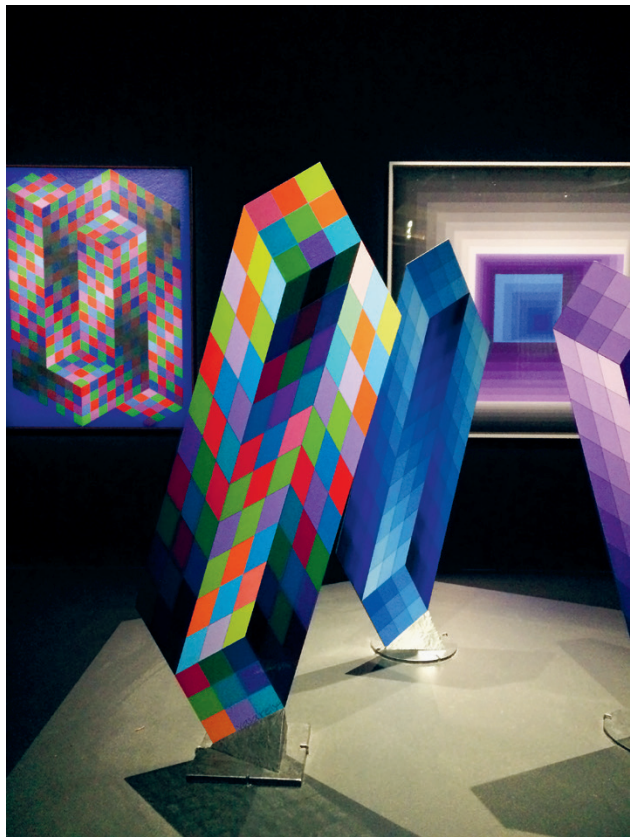
A gondolkodásfejlesztő játékok története egészen az ókorig nyúlik vissza, továbbfejlesztett, „korszerűsített” változataik újra és újra felbukkannak. A korai előzmények közül való Abul Vaja perza matematikus „darabolási feladata” vagy a Tangram kirakós játék¹⁰. A logikai játékok első, nagyobb volumenű térhódítása a 16–17. századra tehető; a számokat megadott sorrendben tartalmazó bűvös négyzetek is ekkortájt jelentek meg. Albrecht Dürer *Melan-*

kólia I (1514) című rézmetszetén¹¹ is feltűnik egy ilyen bűvös négyzet, amelyen a számok összege minden irányban harmincnégyet ad ki. De ha úgy vesszük, a zeneszerzők, Bach vagy Mozart is hozzájárultak a logikai játékok tárának bővítéséhez: visszafelé is eljátszható zenedarabokkal, matematikai összefüggésekként is felfogható kottaképletekkel, zenei rejtvényekkel vagy akár azzal, hogy kockavetéssel komponáltak. A 19. században a gondolkodásfejlesztő játékok még inkább reneszánszukat élték, főleg a viszonylag nyugodt, háború nélküli periódusokban és vidékeken. A korszak egyik legnagyobb fejtörőkészítője Sam Loyd volt, az ő nevéhez fűződik egyebek között az a játék, ami tizenöt számozott kis négyzetet tartalmaz, amelyeket tologatással lehet sorrendbe rakni, és ami az 1870-es években valóságos járványként terjedt szét a világban. A század végén nagy népszerűségnek örvendtek a 7–10 elemből álló kirakós játékok,



Albrecht Dürer: *Melankólia I*, 1514, rézmetszet, 31 x 26 cm. A metszet jobb felső negyedében látható bűvös négyzet alsó sorának közepén a készítés éve (1514) is szerepel

Forrás: Wikimedia Commons



2019. február–május között volt látható a párizsi Centre Pompidou nagyszabású Vasarely-kiállítása, a *Vasarely: Le partage des formes*. A tárlaton szereplő szobrok – köztük a *Kroa* és a *Torony* címmel ellátott darabok – formájukban és játékoságukban rokonságot mutatnak a Bűvös kocka (és társai) szerkezeti felépítésével. Azzal a nagy különbséggel, hogy Vasarely alkotásai statikusak – ráadásul nem is lehet őket megérinteni

Fotók: Sylke Ibach, Yann Caradec / Flickr

de a Tangram is újra népszerűvé vált. Magyarországon az 1940-es évek elején jelent meg a Mihova és az Ezt rakd ki!. A képzőművészet területén is akadnak előzmények, melyek „játékosága” elsődlegesen a paradox megjelenésben, optikai csalódáskeltésben gyökerezik. Itt említhetőek például a holland Maurits Cornelis Escher (1898–1972) grafikai, az op-art képviselőinek alkotásai vagy Miguel Ortiz Berrocal (1933–2006) szétszedhető és összerakható szobrai.¹² A logikai-konstruktív-színvariációs játékok térhódítása előzményeinek többek között Kassák Lajos, a Bauhaus, Moholy-Nagy László, de főleg Victor Vasarely képépítő módszerei, struktúravizsgálatai tekinthetők, amelyek éppúgy a formarendszerek megértésé-

nek vágyát mutatják, mint a Magyarországon a 70–80-as években kibontakozó újfajta tervezési szemlélet. Ennek egyik legizgalmasabb kapcsolódási pontja volt Rubik Ernő és Fajó János¹³, a Józsefvárosi Kiállítóterem (ma Józsefvárosi Galéria) vezetőjének kooperációja, aminek eredményeként 1977¹⁴ őszén megrendezték a *Vizuális játékok* című kiállítást.¹⁵ Itt előtérbe kerültek a természetes anyagokból készíthető, készségfejlesztő játszótéri plasztikák – Gecser Lujza kötélhídjai és kötéljátékai, Várnagy Ildikó változó magasságú rönkökből kirakott szaladgálója, Steiner István variálható fa- és kötélrendszerű játszótéri plasztikai, Nádas László famászókái –, a türelemjátékok – Beretvás András, Fajó János, Gellér

B. István, Mengyán András és Rubik Ernő munkái –, a látáskultúra fejlesztését szolgáló vizuális játékok – Keserü Ilona színekre építő csecsemőjátéka, Kováts Albert memóriajátéka és Lantos Ferenc képalpító szisztémái – és a rendszerelvű, elemekből összerakható játszótérek – Móker Zsuzsanna plasztika-mászókája, Tilles Béla maszókája, Hidvégi színes modulrendszer.¹⁶ A közönség a kiállított játékokat kézbe vehette, kipróbálhatta.¹⁷ Fajó János úttörő kezdeményezése, ami a vizuális környezet javítását a tervezői és a művészi szemléletmód egymáshoz közelítésében látta, hozzájárult ahhoz, hogy a későbbiekben más kiállító intézmények is átvegyék és folytassák ezt a gyakorlatot. Míg az iparművészek között gyakori



Saxon Szász János *Poliuniverzuma* nem egyszerűen csak játékként funkcionál, hanem olyan geometriai-logikai lehetőségek rejlenek benne, amelyeket az oktatás területén is lehet alkalmazni: a tanulók kombinatorikai, geometriai, valószínűségszámítási feladatokat tudnak általa érthető és játékos formában megoldani. Saxon Szász János: *Poly-Uni (háromszöveg+háromszög)*, 1979–2009, olaj, fa, 50 x 50 cm

© a művész jóvoltából / HUNGART © 2019

volt az elmozdulás a képzőművészet irányába, addig ez fordítva alig volt jellemző. Az egyik kivétel maga Fajó János volt, aki 1966-ban és 1969-ben színvariációs kockajátékokat tervezett, melyek szabálya a tárgy formájából adódik – akárcsak a Rubik-kocka esetében. A *Nyitott mű* alapja egy falra akasztott tábla, melyre különféle színű faléceket lehet vízszintesen elhelyezni, fejlesztve a gyerekek formaérzékét és térlátását.¹⁸

A játék és a képzőművészet kölcsönhatásán alapuló művészi gyakorlat egyik „frissebb” példája Saxon Szász János saját fejlesztésű kombinatorikai játéka. A *Poliuniverzumban* három síkidom – a kör, a háromszög és a négyzet – alakzatain belül kisebb-nagyobb körök, négyzetek és háromszögek helyezkednek el, amelyek feleakkora oldalhosszúságúak és átmérőjűek, mint nagyobb társaik. Az alakzatok kék, piros, sárga

és zöld színűek, ezeket választott rend szerint kell egymás mellé helyezni: ami lehet a szín vagy lehet a forma. A kombinatorikai játék esztétikai tárgyként is funkcionál: konstruktivista műként akár falra is kerülhet.

[1] Ferenczy Ágnes: Bemutatjuk Rubik Ernő feltalálót. In: *Kisdobos* 1989. március, 6. o. [2] Ernyey Gyula: *Muchától Rubikig. Magyarország és Kelet-Közép-Európa 20. századi designtörténetéből.* Ráday Könyvesház, 2010, 59–63., 415–431. o. [3] A területek közötti átjárás, a kísérletezést volt hivatott bemutatni ebben az időszakban az Iparművészeti Múzeum *Határesetek* című kiállításorozata. [4] Ernyey 2010. [5] Bunde-Todorov Ilona: A Magyar Iparművészeti Főiskola története 1945–1973. In: *Ars Hungarica* 1979/1., 114. o. [6] Szilvitky Margit: *A látás élménye. Művészeti tanulmányok az Iparművészeti Főiskolán.* Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 7. o. [7] Ernyey 2010. [8] A rubik.hu oldalon található kronológia alapján: <https://rubik.hu/hirek/rubik-lexikon/29-kronologia> [9] Három azonos méretű négyzetet kilenc részre kell vágni, s az így kapott elemekből kijön egy nagy méretű négyzet. [10] Hét eltérő mértani síkidomból áll, s a cél az, hogy belőlük különféle előre meghatározott ábrákat – köztük egy nagyobb négyzetet – rakjanak ki. [11] Vera Molnar inspirálta Dürer *Melankólia* című rézkarca: „Molnar 1948-tól foglalkozik Dürer bűvös négyzetével. Kezdetben növekvő sorrendben kötötte össze a 4 x 4 szímet, majd bevonta a véletlent, és egy-egy elemét kihagyta a négyzetrácsnak. A számokat helyettesítő apró szöveget (korábban tüket) folytatódólagosan és véletlenszerűen kötötte össze fekete fonallal, egészen addig, míg a fonal minden szöveget legalább egyszer körbeburkolt.” Lénárd Anna: A vonal teste. Vera Molnar Hommage à Dürer-variációk és François Morellet Jelzések című kiállítása a Vasarely Múzeumban. In: *Artmagazin* 2008/3., 50–53 o. [12] Szentiványi Tibor: Logika a játékban. In: *Élet és Tudomány / Bűvös Magazin*, 1981. szeptember, 5–7. o. [13] Fajó Jánossal készített interjúnkban mesél a Józsefvárosi Kiállítóter programjáról, működéséről, valamint az itt említett *Vizuális játékok* című kiállításról. Gréczy Emöke – Topor Tünde: Interjú Fajó Jánossal. In: *Artmagazin* 2015/3., 34–41 o. [14] 1977 a nemzetközi gyermekév volt. [15] Brunner Attila: A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése. In: *Kóstolni a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiala Művészettörténészek IV. Konferenciájának előadásaiból*, CentrArt, 2014, 253–256. o. [16] Dr. Keserű Katalin: *Várnagy Ildikó.* Magyar Képek Kiadó, 2009, 12. o. [17] Brunner 2014. [18] Uo.

A Budapesti Történeli Múzeum Vármúzeumában január 5-ig látható az *Au revoir! Magyar származású fotográfusok Franciaországban* című kiállítás, amely harmincegy fotóművész csaknem kétszáz munkáját vonultatja fel. A kiállításról számos beszámoló, kritika, elemzés látott már napvilágot – mi itt most kizárólag abból a szempontból néztünk utána a tárlaton szereplő képek szerzői közül néhánynak, hogy milyen helyet foglalnak el a világ, illetve Magyarország műkereskedelmi piacán.

Martos Gábor

SENKI TÖBBET? AU REVOIR! Francia–magyar fotósok a műtárgypiacon



André Steiner: *Táncosnő*, 1936 és 1937, korabeli brómezüst zselatin nagyítás,
22,8 x 17,9 cm, Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalon-sur-Saône

© Mme Nicole Bajolet Steiner / HUNGART © 2019



Bernand Mantel: *Gérard Philipe az Épiphanies című darabban*, Párizs, 1947, korabeli brómeózüst zselatin nagyítás, 18 x 24 cm, magántulajdon, Párizs

© Béla Bernand-Mantel örökösei / HUNGART © 2019



André Kertész: *Arcok és a fotográfus tükröződése egy tükröződő ezüstgömbben*, 1927, üvegnegatívról készített eredeti kontaktmásolat, 9 x 12 cm, Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Distr. RMNGP, A. Kertész adománya

A most Budapesten bemutatott magyar (származású) fotográfusok között éppúgy vannak szinte mindenki által ismert, világhírű, klasszikus alkotók (André Kertész, Robert Capa, Lucien Hervé, Brassai, Alexandre Trauner), mint inkább csak a szakma által nyilvántartott művészek (Rodolf Hervé, Ergy Landau, Rogi André, Marton Ervin, André Steiner, Paul Almasy, François Haar), illetve olyanok is – hiszen éppen ez a kiállítás legnagyobb revelációja –, akiket eddig szinte senki nem ismert, akár még csak nem is tudtunk róluk vagy éppen arról, hogy eredetileg ők is magyar származásúak voltak (ilyen például Bernand-Mantel Béla; az ő felfedezése az egyik kurátor, Cserba Júlia érdeme), valamint olyan kortárs magyar fotóművészek is, akik ma (részben) Franciaországban élnek (Josef Nadj, Aatoth Franyo, Sarkantyú Illés, Alain Fleischer, Carole Fékété, Cseh Gabriella; utóbbi a kiállítás másik kurátora).

A kiállításon részt vevők műtárgypiaci szereplésének vizsgálatát kezdjük is akkor mindjárt a „legismeretlenebbel”: az Artprice aukciós adatbázis (amelyik mondjuk az „André Kertész” keresésre október közepén 3520 árverési tétel találatot adott ki) Bernand-Mantel Béláról még csak nem is tud, keresztnév nélküli Bernand-Mantelről sem. Van viszont a névjegyzékünkben egy „B. M. Bernand (XX)”, mármint hogy egy 20. századi művész, aki mellett három darab fotót, egy nyomatot és egy festményt (?) sorolnak fel, mint tőle eddig valaha árverésen szerepelt műtárgyat. A három fotótétel egyikéről az itt hozzáférhető adatokból annyi deríthető ki, hogy 2007-ben szerepelt a párizsi Milon & Associés árverezőház egyik licitjén. A ház archívumából pedig már kikereshető, hogy 2007. decemberi fotóárverésükön két „riportsorozat” szerepelt B. M. Bernandtól: az 1938-as, tizenegy darab fénykép 372 euróért el is kelt,

az 1939-es tizenötre viszont – az előző tételével megegyező 300–400 eurós becsérték mellett – nem érkezett licit. (Ugyanezen az árverésen egyébként a több mint négyszáz tétel között Kertész- és Brassai-felvételek is szerepeltek.) Mármost a fenti rövid kutakodás eredménye is jól mutatja, hogy a legkülönbözőbb magyar, vagy legalábbis magyar származású („Hungarian born” – ahogy ezt jobb esetben megjegyzik a nevük mellett) fotográfusok munkái gyakran, mondhatni: folyamatosan szerepelnek a világ árverésein. Nyilván ha most csak a Budapesten éppen látható harmincegy alkotóra szűkítenénk a keresést, úgy is szinte megszámlálhatatlan adatot találnánk velük kapcsolatban, hiszen, mint a fenti példa mutatja, fotóárveréseket nemcsak a legnagyobb, hanem a kevésbé közismert, kisebb, ritkábban szem előtt lévő árverezőházak is rendszeresen tartanak világszerte (és akkor még nem beszéltünk a fotóvásárokon,



Enteriőr-fotó a kiállításról
Fotó: © Kádár Dávid / HUNGART © 2019



André Steiner: *Gyárképmény bontása*, 1930 és 1940 között, korabeli brómezzüst zselatin nagyítás, 23,8 x 18,3 cm, Musée Nicéphore Niépce, Ville de Chalon-sur-Saône
© Mme Nicole Bajolet Steiner / HUNGART © 2019

illetve a galériákban „láthatatlanul” zajló tranzakciókról). Mivel egy ekkora szalmazakal átázására harmincegy tű megtalálása érdekében sem tudok sajnos vállalkozni, ezért a továbbiakban elsősorban a (köz)ismertebb nevű magyar művészek piaci szereplésére kerestem – és még így is csak jelzésszerűen felvillantott – adatokat.

Ebből a szempontból nézve a „harmincegyek” közül természetesen André Kertész a „top” (mint ahogyan ezt már az idézett Artprice-találatok száma is mutatta), úgyhogy elsőként nézzük az ő munkái közül azokat, amelyekért eddig a legtöbbet fizették.

Például a Mondrian pipájáról és szemüvegéről készült közismert Kertész-fotó egy vintázs nagyításáért 2005-ben a Sotheby's párizsi aukcióján 383 124 eurót (118,7 millió forint) adott valaki. 2008 áprilisában a Sotheby's New York-i árverésén ugyanennek a képnek egy másik nagyításáért 121 000 dollárt fizettek. Az ugyancsak közismert *Szatirikus táncos* egy példánya 228 500 fontot, egy 1925-ös, az Eiffel-tornyt ködben megörökítő felvétel 103 500 eurót ért meg

valakinek. Kertész további – amúgy meglehetősen nagy számban – kalapács alá kerülő munkái általában a néhány tízezer eurós/dolláros/fontos ársávban mozognak árveréseken, de például 2017 júniusában a bécsi West-Lichtnél egy 1930-as felvételének vintázsa „csak” 6600 eurós árat ért el.

Összehasonlításként szürom közbe: magyar – vagy legalábbis magyar származású – alkotó mindaddig legdrágábban elkelt fotója a világ műkereskedelmi piacán Moholy-Nagy László 1925-ben készített egyik vintázs *Fotogramja*, amelyért 2012 decemberében a Sotheby's New York-i árverésén 1 482 500 dollárt – akkori árfolyamon számolva nagyjából 431 millió forint – adtak.

De vissza Kertészhez, merthogy persze azt is jól tudjuk, hogy a fotográfiaik esetében a nagyítás időpontja – vagyis hogy vintázsról, tehát a fotó készítésének idejéből és a művész által vagy általa ellenőrzöttén előhívott-nagyított vagy „printed later” példányról, azaz későbbi, más által elkészített darabról beszélünk – jelentősen befolyásolja egy-egy kép értékét. Lássunk erre – és

együttal a fotók nemzetközi műkereskedelmi árának folyamatos emelkedésére is – néhány példát. Kertész 1926-ban készített *Chez Mondrian (Mondriannál)* című fotójának egy vintázsa 1979 áprilisában a Christie's árverésén 270 000 dollárért, 1985-ben a Sotheby's-nél egy másik, de szintén vintázs nagyítása már 400 000 dollárért és végül 2010-ben a *Paris Photo* vásáron a Howard Greenberg Gallery standján egy újabb ilyen példánya már 600 000 dollárért kelt el – miközben ugyanennek a felvételnek a későbbi nagyítású példányai 1975-ben 425 dollárért, 1979-ben a Sotheby's-nél 1200 dollárért, 1982-ben pedig 1500 dollárért szerepeltek árveréseken. Ezekből az utólagos – ráadásul nem is mindig kellően dokumentált eredetű – nagyításokból ráadásul rengeteg forog a piacon: 1990 és 2010 között csak a *Chez Mondriannál* százhatvan darab „printed later” példány szerepelt aukciókon, de az utóbbi években néha már ezek közül is volt olyan, amelyiket 6000–8000 dollárért ütöttek le. Egy másik példa: az ugyancsak közismert *Villa* című Kertész-fotó egy vin-



Alain Fleischer: *A kés lelke*, 1982, brómezüst zselatin nagyítás, 54 x 35 cm, magántulajdon

© Alain Fleischer / HUNGART © 2019

táza 1979-ben még csak 16 000 dollárt, 1991-ben viszont a Christie's árverésén már 250 000 dollárt ért – miközben a későbbi nagyításokért 1975-ben csak 300 dollárt, 1980 májusában a Sotheby'snél 1650 dollárt, 1982-ben pedig 1200 dollárt fizettek. (A Kertész-fotók árainak alakulásáról bővebben lásd: Mórocz Csaba: Kertész első kézből – Kései nagyítások vs. korabeli kópiák. In: *Artmagazin* 46, 2011/4, 11–14. o.)

Ami pedig a mostani budapesti kiállításon látható többi, inkább ismert magyar fotográfus nemzetközi piaci szereplését illeti: Robert Capa felvételei leginkább a 10 000–20 000 euró/dollár közötti ársávban szoktak elkelni, míg Brassai (Halász Gyula) legtöbb munkája a néhány ezer dolláros (egy-két esetben tízezer feletti) árkategóriákban mozog; például a már említett 2017-es bécsi WestLicht árverésen egy 1940-ben készített és ugyanak-

kor is nagyított felvétele 3600 eurós árat ért el. Az ennél is alacsonyabb, néhány száz dolláros leütési sávban találkozhatunk gyakrabban a most nálunk is kiállított szerzők közül például Paul Almasy vagy François Haar fotóival.

Természetesen a nemzetközínél sokkal jobb áttekintéssel rendelkezünk a fenti alkotók hazai (nyilvános műkereskedelmi) szerepléseiről, már csak annál a sajnálatos ténynél fogva is, hogy

KERTÉSZ VAGY NEM KERTÉSZ?

2017 októberében a BÁV fotóárverésén nyolcvanhárom – klasszikus és kortárs – magyar fotográfus kétszáz alkotása került kalapács alá. A képeket szakmai zsűri válogatta, a hírek szerint anonim módon. Az árverés előtt egy tételt visszavontak, a maradék 199 közül 154-re – köztük olyan fotográfusok munkáira, mint Paul Almasy, Bánkuti András, Benkő Imre, Besnyő Éva, Chochol Károly, Eifert János, Féner Tamás, Frankl Aliona, Gink Károly, Horváth Dávid, Jung Zseni, Révész Tamás, Stalter György vagy Szilágyi Lenke – egyáltalán nem volt érdeklődés, harminc művet kikiáltási áron vettek meg, vagyis mindössze tizenöt olyan fotó volt, amelyet többen is meg akartak szerezni maguknak. Az egyik legmagasabb leütést – 550 000 forint (jutalékkal együtt 676 000 forint) – André Kertész egy munkája érte el; egy másik Kertész-fotó 320 000 forintot (jutalékkal együtt 393 000 forint) ért meg valakinek, egy harmadikra nem volt licit.

Csakhogy: a Kertész-képek közül kettő 1985-ös évszámmal szerepelt, az egyik a katalógus adatai szerint 1994-es CIBA-print nagyítás, a másik pedig egy eredeti Leica diaposzítív, amihez egy 2017-es digitális print is járt. Mind a két felvétel címe *From my Window sorozathoz*. Mármost, mint tudjuk, Kertésznek 1981-ben jelent meg New Yorkban a *From my Window (Az ablakomból)* című kötete, amelyben az azt megelőző években a New York-i Washington Square Parkra néző otthonának nagy ablakából kifelé – legnagyobbbrészt egy akkor frissen kapott polaroidgéppel – készített felvételeit adta közre. Vagyis a 2017-ben Budapesten árverésre került 1985-ös képek semmiképpen nem lehettek részei az eredeti sorozatnak – feltehetően ezért is adták nekik meglehetősen szokatlanul a „*sorozathoz*” címet, mintha a képek a szerző utólagos „kiegészítései” lennének korábbi, már ismert fotográfáihoz.

Viszont: a szakmában terjedő hírek szerint ez a két kép akkor – és főleg úgy – készült, amikor élete utolsó évében a már említett New York-i lakásában meglátogatta a művészt egy Magyarországról hozzá kilátogató hazai fotós szakújságíró (aki több könyvet is írt Kertészről, sőt kettejükről az említett New York-i lakás erkélyén akkor egy fotó is készült, ami meg is jelent később a *Fotóművészet* című lapban), és beszélgetésük közben Kertész állítólag a látogatónak az asztalra letett fényképezőgéppel „játszva” kattintott párat az ablaka felé. A gépben lévő diaposzítív-filmre készített képeket azután hazatérve a magyar újságíró hív(at)ta elő, majd készít(t)ette el róluk később a nagyítás-nyomatokat. (Az már csak „hab a tortán”, hogy a BÁV említett árverési anyagának egyik válogatója éppen az illető fotós szakíró volt.) Egy ugyanilyen *From my window sorozathoz* címmel szereplő, 1985-ös, eredeti Leica dia és annak 1996-os CIBA-nagyítása szerepelt amúgy a Blitz Galéria 2018 tavaszi árverésén is, ahol azt 750 000 forinton ütötték le.

Mármost a kérdés persze az, hogy vajon mennyire jogosan nevezhetők eredeti Kertész-fotóknak azok a képek, amelyek készítésekor ugyan a történet szerint valóban maga Kertész nyomta meg az exponáló gombot, de onnantól magukat a képeket akár még csak soha nem is látta (hiszen 1985 szeptemberében meghalt), nemhogy az előhívásukban-nagyításukban részt vett volna. (Ugyanez a kérdés természetesen felmerülhet mondjuk Robert Capa háborús riportfotóinak egy részénél is, amelyeket az exponálás után annak helyszínétől, esetleg országhatárokon túl mások hívtak elő, nagyítottak le, esetleg vágtak meg egy-egy sajtómegjelenéshez.) A választ erre alighanem magának a hazai fotós szakmának kellene kialakítania – és azután érvényesítenie majd a műkereskedelemben is.

Magyarországon a fotók gyűjtése még távolról sem szerepel olyan súllyal – és persze olyan árszinttel – a műkereskedelmi piacon, mint az Európa nyugati felén vagy éppen a tengerentúlon ma már megszokott. (A világ máig legdrágábban elkelt fotójáért, Andreas Gursky *Rhein II.* [Rajna II., 1999] című felvéte-

léért 2011 novemberében a Christie's New York-i árverésén 4 338 500 dollárt – akkori árfolyamon 992,5 millió forint – fizetett ki valaki.)

Ami tehát a hazai fotóműkereskedelmet illeti, ott, a Budapesti Történeti Múzeumban most kiállított „francia–magyarok” közül természetesen ugyancsak

Kertész áll az első helyen, olyannyira, hogy a mindeddig magyarországi árveréseken elkelt fotográfiaik közül övé a harmadik legdrágább: *Újságárusnál* című, 1934-ben Párizsban fényképezett alkotásának egy nagyítása a Kiesebach 2007. novemberi, második fotóárverésén 1,6 millió forintos kikiáltási árról



Cseh Gabriella: *Enteriörtörténetek: André Kertész párizsi lakása, rue de Cotentin, 1931–36, 2015, 26 x 74 cm, giclée nyomat és Hahnemühle Photo Rag Baryta papír print*

Forrás: Médiathèque de l'architecture et du patrimoine – André Kertész-hagyaték archívuma, a művész tulajdona

© Cseh Gabriella / HUNGART © 2019

indulva 4,4 milliós leütést ért el (ami a jutalékokkal együtt 5,28 millió forintos vételárat jelentett), és ezzel akkor ez lett a mindaddig legdrágább itthon elkelt fotográfia. (Kertészt a hazai fotótételek összesített toplistáján azóta is csak Robert Mapplethorpe – 2012. november, Bikszady Galéria, 32 000 euró, ami akkor kerekén 9 millió forint volt –, illetve az 1983-ban született orosz Oleg Dou – 2007. december, Kieselbach Galéria, 7,5 millió forint – előzte meg.) Kertész az egymillió forint feletti hazai fotóleütések pillanatnyilag harmincnyolc tételt számláló listáján magasan a legtöbbször, összesen tízszer szerepel (ám ez nem ugyanennyi fotót jelent, mert ezek között van olyan tétel is – 2018, Múzeum Antikvárium, 1,3 millió forint –, amelyik önmagában tíz Kertész-fotográfiát tartalmazott). Érdemes lehet még megjegyezni, hogy az *Újságárusnál* is már Kertész korábbi, *Iskolaudvar* című, 1931-es felvételének hazai fotóárcsúcsát döntötte meg: ezért 2007 májusában az első Kieselbach-fotóárverésen adtak az 1,6 millión indított licit végén 3 millió forintot (plusz a jutalékokat). (És csak a nemzetközi és a hazai fotóműkereske-

delmi árszint különbségének érzékeltetésére jegyzem meg, hogy alig egy hónappal korábban, 2007 áprilisában a Christie's New York-i árverésén egy másik Kertész-fotóért 376 500 dollárt, azaz átszámítva nagyjából 68,5 millió forintot fizetett ki valaki.)

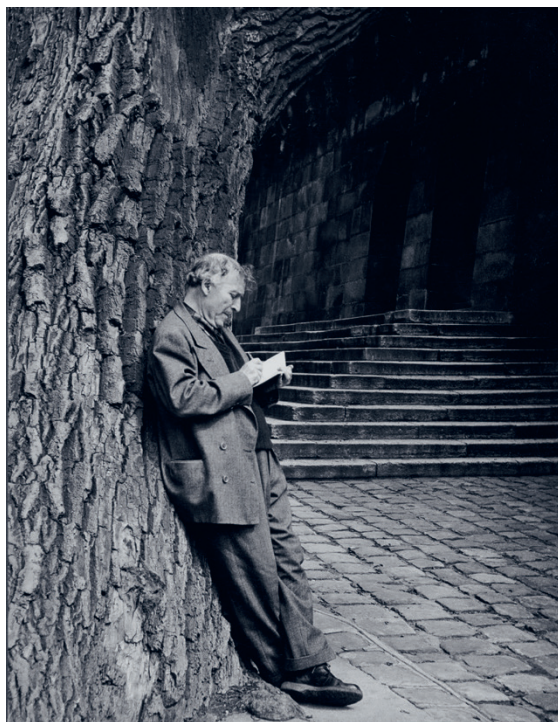
Természetesen a milliós leütések alatti ártartományban is számos Kertész-munkát találhatunk. A grafikák mellett rendszeresen fotókat is árverező Arte Galéria teljes eddigi fényképkínálatának két legmagasabb leütése is Kertészhez kötődik: 500 000 forintért egy tételben négy darab olyan felvételt adták el, amelyeken a világhírű magyar bábművész, Blattner Géza (1893–1967) bábjaikat örököltette meg (és amelyeket áltami védés után ezen az áron a Petőfi Irodalmi Múzeum szerzett meg), míg a második legmagasabb fotóleütésük 480 000 forintért ugyancsak egy Kertész-fotó volt, Károlyi Mihály egykori miniszterelnök portréja, amelyet a fotós és a képen szereplő politikus is dedikált; vagyis ebben az esetben alighanem elsősorban a tétel „dokumentumértéke” növelte meg ennyire az árat, ami fotók esetében azért elég gyakran előfordul.

Hogy mennyire, arra jó példa lehet a budapesti kiállításon is szereplő Ergy Landau (Landau Erzsébet), aki egyedüli nőművészként van ott a már említett egymillió forint feletti leütést elért hazai fotótételek listáján: a Kieselbach Galéria 2006. decemberi árverésén Moholy-Nagy Lászlóról 1919-ben készített portréjáért 800 000 forintos kikiáltás után 1,4 millióig emelkedtek a licitek – kérdés: kinek inkább köszönhetően? De 2017 decemberében az Arte aukcióján is egy olyan 1921-es vintage Landau-fotográfia ára ért el 400 000 forintos leütést, amelyiken Palasovszky Ödönt, a magyar avantgárd színjátszás egyik legjelentősebb alakját örököltette meg a fényképész.

Ami pedig a most ugyancsak Budapesten szereplő Brassai illeti: neki két sevilai utcaképét 2007 novemberében a Kieselbach Galéria már emlegetett második fotóárverésén 850 000, illetve 550 000 forinton ütötték le. Szintén több, a mostani tárlaton kiállított fotós munkája szerepelt a Blitz Galéria 2018 tavaszi kortárs képzőművészeti aukcióján: sajnos ezek közül Paul Almay két, illetve André Kertész egy munkájára



Lucien Hervé: *Cim nélkül*, 1963, színes nagyítás,
30 x 20,5 cm, Lucien Hervé-hagyaték
© Lucien Hervé örököse / HUNGART © 2019



Ervin Marton: *Marc Chagall*, 1951,
korabeli brómezüst zselatin nagyítás, 39,1 x 29,5 cm,
Bibliothèque nationale de France (BnF)
HUNGART © 2019

egyáltalán nem érkezett licit, François Haar egy fotóját a 260 000 forintos kiáltási áron vitték el, és mindössze Kertész 750 000 forintos, Lucien Hervé 480 000 forintos és Haar 300 000 forintos leütést elért egy-egy munkájára volt több érdeklődő is.

És végül említsünk meg egy egészen „különleges” fotó-műkereskedelmi tranzakciót a hazai műtárgypiacról. A magyarországi aukciókon talán elvétve, ha felbukkan egy-egy Robert Capa-felvétel (bár az *Axioart* műkereskedelmi portál archívuma például egyetlen ilyen találatot sem jelez). 2008-ban azonban erre az így-úgy, de mégiscsak valamiképpen a kereslet-kínálat irányította szabályok szerint működő hazai fotóárverési piacra belépett egy teljesen más koncepcióval és főleg anyagi kondíciókkal rendelkező szereplő: a magyar állam, „aki” a világhírű fotóriporter hagyatékát gon-

dozó New York-i International Center of Photographytól (ICP) 835 000 plusz 165 000 dollárért (azaz kerekén 300 millió forintért) megvásárolta Robert Capa *Master's Set III. (Harmadik mestersorozat)* című anyagát, amiben 937 darab, az 1990-es években készült, vagyis jóval „printed later” nagyítás szerepel Capa negatívjaiból (a fotós testvére, Cornell Capa és Richard Whelan fotótörténész válogatásában), illetve 48 darab vintázs kópia Capa munkáiból. (Emellett az ICP adott még ajándékként öt Capát ábrázoló portrét és húsz extra méretű nagyítást a *Master's Set* képeiből, vagyis ezért a pénzért összesen 1010 fotó érkezett Magyarországra Amerikából.) Hogy ez az anyag – hangsúlyozzuk: nem piaci viszonyok között „megmértve”, hanem egy egyszerű „alku” során – megért-e ennyi pénzt, arról nyilván lehet érveket sorolni pro

és kontra. Egy azonban biztos: ez az összeg több mint négyszerese a hazai nyilvános árveréseken mindeddig egymillió forint felett elkelt fotográfákat tartalmazó lista összértékének.

A cikk megírása során részben a 2018-ban a Magyar Fotográfiai Szövetség felkérésére *A magyar fotográfia gazdasági, intézményi és kulturális státusza* című, átfogó kutatás számára készült, *A fotó a mai magyarországi műkereskedelemben* című, nagyobb tanulmányomra támaszkodtam. Akit érdekel, a felmérések teljes anyagát megtalálhatja a <https://www.fotomuveszek.hu/kutatas/webhelyen>.

**Au Revoir! Magyar származású
fotográfusok Franciaországban,
Budapesti Történeti Múzeum
– Vármúzeum, Budapest,
2020. január 5-ig**

 **VESZPRÉM**
MŰVÉSZETEK HÁZA

 **nka**
Nemzeti Kulturális Alap

**BAU
HAUS
100**

Molnár Farkas: Ismeretlen rendeltetésű épületgyűjtés terve
A Magyar Építészeti Múzeum és Mementővédelmi Dokumentációs Központ gyűjteményéből.

MOLNÁR FARKAS

MEGFAGYOTT EMLEKEK

**MŰVÉSZETEK HÁZA VESZPRÉM
CSIKASZ GALÉRIA**

ARTHOUSEWEB.HU

2019. OKTÓBER 19. – NOVEMBER 27.

A TOBE Gallery alapítói, Puskás Bea és Tomas Opitz a Capa-nagydíj átadója után meséltek külföldi sikerekről, hazai fogadtatásról, döntésekről, mérlegelésekről és újabb tervekről. A díjat tavaly Bartha Máté nyerte, aki azóta már a galéria művészeinek egyike.

Nagy Sára Vilma

DE HÁT EZT ADTUK BE TAVALLY!



TOBE Gallery standfotó, *Photo London*, 2019. május

Fotó: © TOBE Gallery



Bartha Máté: *KONTAKT XLIII., 2018*
© Bartha Máté | TOBE Gallery / HUNGART © 2019

Nagy Sára Vilma: Hogyan kezdődött az együttműködés Bartha Mátéval, milyen előzményei voltak?

TOBE Gallery: Figyeltük már egy ideje tevékenységét, végül aztán Mészáros Flóra művészettörténész ismertetett össze bennünket. Mindig is tetszettek a munkái, csak kezdetben nem láttuk egyértelműen, ezek hogyan illeszkednének a galéria addigi koncepciójába. A *Fotóhónap 2018* alatt Mathieu Asselin francia–venezuelai fotográfus anyagát mutattuk be, a *Monsanto®: A Photographic Investigation (Monsanto®: Egy fotográfiai tanulmány)* című projekt olyan kiállítás volt, ami egy évvel korábban Arles-ban szerepelt és díjat nyert a *Paris Photón*. Mathieu-vel sikerült megegyeznünk, hogy a londoni The Photographers' Gallery és a frankfurti kortárs múzeum után az anyag a mi galériánkba kerüljön. Mathieu Arles-ban él, ő szövelt nekünk a fotófesztivál Discovery szekciójáról. Nem mondta, hogy mivel, kivel, csak javasolta, hogy pályázzunk, mert szerinte egy ilyen galériának muszáj ott jelen lennie, csak így kerülhet közeli kap-

csolatba a szakmával. Nagyon gyorsan kellett döntenünk, mert ekkor november vége volt, és december közepére le kellett adni a pályázatot.

Rögtön tudtátok, hogy Bartha Máté anyagával pályáztok?

Megbeszéltük, átgondoltuk, és egyértelmű lett, hogy vele próbálunk bejutni. Neki is nagyon tetszett az ötlet, valójában így indult az együttműködésünk. És mikor már kezdtünk volna lemondani a dolgról, február második hetében megérkezett az e-mail, hogy rajta vagyunk a tízes shortlisten. Ez már önmagában nagyon nagy eredmény, több mint kétszáz pályázat érkezett a világ minden részéről, nálunk sokkal tapasztaltabb galériáktól is. Úgyhogy bejutottunk, bemutattuk Máté anyagát Arles-ban, és megnyertük vele a szekció fődíját, a Louis Roederer Discovery Awardot. Attól, hogy ott voltunk, tényleg jobban megértettük ezt a világot, közelebb kerültünk kompetens emberekhez, beletanulhattunk abba, milyen a kommunikáció ebben a közegben. Sok új impulzust adott a további munkához.

Mit látott a közönség a standotokon?

A tervezgetés alatt még szerettünk volna videót, rajzokat, hanginstallációt is elhelyezni a térben, végül úgy döntöttünk, csak képek legyenek. Arra törekedtünk, hogy a fotók erőteljes mondanivalója érvényesüljön, ez húzza be a látogatókat és győzze meg a zsűrit. We made it! Máté anyaga, ami egy civil, de katonai szabadidős programokat létrehozó szervezet, a Honvédsuli életéből mutat képeket, eredetileg két részből állt. Az egyik nyáron készült a táborukban, a másik a téli időszakban, amikor ugyanazok a fiatalok közösségi munkát, hagyományörző tevékenységeket folytatnak. Úgy éreztük, a második rész összezavarhatja a közönséget, úgyhogy végül csak a nyári képekből válogattunk.

Változott valami Arles óta?

Amikor pályáztunk és beválogattak, éreztük, hogy ezt új és izgalmas dolgok követik majd. 2018 végén három célt tűztünk ki magunk elé a következő évre: *Photo London*, *UNSEEN Amsterdam* és *Paris Photo*.



Arles-i fotófesztivál-entériőr, Bartha Máté: *KONTAKT*, a Louis Roederer Discovery Award – Les Rencontres de la Photographie d'Arles díjazottja, 2019. július–szeptember, kurátor: Mészáros Flóra
Fotó: © TOBE Gallery

Párizsba már tavaly is jelentkeztünk, nagyon szép válogatással, Robitz Anikó, Kontha Dóra és Dafna Talmor munkáiból. Dafnával már dolgozunk, Budapesten is volt kiállítása. Londonban a V&A vásárolta meg nemrég két munkáját akvizíció során, ezek a múzeum állandó gyűjteményébe kerültek. Robitz Anikó többször mutatkozott már be Európa-szerte és New Yorkban is, Dóra pedig **egy** fiatal, pályakezdő művész. Ezzel a változatos, de organikus összefüggő anyaggal azonban nem jutottunk be. A vásár szervezőivel személyesen beszélgettünk az okokról, és világossá vált, hogy nem elég jó alkotókkal pályázni, előbb magát a galériát is meg kell ismertetnünk, és addig kevés olyan nemzetközi kiállításunk volt, amin igazán ismert fotográfus szerepelt volna. Már csak emiatt is jó döntésnek

bizonyult, hogy közben bemutattuk a Monsanto anyagot.

Az idei *Photo London*ra azt a válogatást vittük, ami Párizsban nem kellett, de mi nagyon hittünk benne. A fejleményekhez tudni kell, hogy a *Paris Photo* szervezői mindig tesznek egy utolsó kört a *Photo London*on, hogy jobban megismerjék a hozzájuk is jelentkező galériákat, mielőtt döntenének, kit vesznek fel. Christoph Wiesner, a vásár művészeti vezetője, meglátva a standunkat azt mondta, hogy ő ezt pont így szeretné látni Párizsban. Kiszakadt belőlünk, hogy „*De hát ezt adtuk be tavaly!*”. Természetesen nem ő dönt egy személyben a résztvevőkről, de úgy ment el, hogy éreztük, van egy voks a nevünk mellett. Ez májusban volt, egy héttel később jött meg az eredmény, hogy bent vagyunk. Párizsban bátrabbak akartunk lenni

annál, mint hogy kivisszük Mátét, aki akkor már benne volt az Arles-i fesztivál New Discovery Award shortlistjében, próbáltunk koncepciót építeni a pályázat mögé. Tavaly kuráltunk egy kiállítást Reismann Marian munkáiból. Az életmű jelentős része a Pikler Otthonban készült fotókból áll, mert Marian a Pikler Emmi által kidolgozott gyereknevelési módszer alkalmazását dokumentálta az intézetben. Arra gondoltunk, ebből egy válogatás nagyon szép ellenpontozása lenne Máté munkáinak. Marian fotói a második világháború utáni időszakban készültek egy olyan közösségről, ami túlélte a háborút vagy épp a háború után nőtt fel, most, 2019-ben pedig léteznek olyan közösségek Magyarországon, de Európában máshol is, ahol a nevelés központjában a katonai képzés áll.



Reismann Marian: *Cím nélkül, 1955*
© Magyarországi Pikler-Lóczy Társaság | TOBE Gallery
/ HUNGART © 2019



Részlet Bartha Máté *Szél viszi* című filmjéből, 2019. A film premier előtti vetítése a *Paris Photo* filmszekciójában, hivatalos premierje pedig a budapesti *16. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm-fesztiválon* (2019. november 12–17.) lesz
© Bartha Máté | TOBE Gallery / HUNGART © 2019

Egy olyan komoly díj, mint amilyen a Louis Roederer Discovery Award, mekkora sajtóérdeklődést generál?

Nagyon sok cikk és interjú jelent meg róla, többek közt a *The Guardian*, a *L'Œil de la Photographie*, a *British Journal of Photography*, a *Beaux Arts*, *L'Obs*, a *Polka Magazine* oldalain. Máté közben elvégezte a dokumentumfilm-rendező szakot a Színház és Filmművészeti Egyetemen, és egy olyan filmmel diplomázott, amiben az egyik honvédsulis fiatal lány mindennapjait kíséri végig. Felajánlottuk Máténak, hogy pályáznánk a filmmel, mivel a *Paris Photo*-nak van filmes szekciója is. Szeptember elején tudtuk meg, hogy oda is bekerültünk.

Máté a *The Calvert Journal*-ban megjelent interjújában azt mondta, hogy fotósként boldogabb lenne, ha összességében kevesebb vizuális tartalom születne a világon, és a művészek, szakemberek felelősségéről is beszélt, arról, hogy átgondoltabban kellene vizuális tartalmakat létrehozni. Hogyan látjátok ebben a galeristák szerepét?

A vásári részvételek előtt és azóta is folyamatosan bombáznak fotográfusok

az anyagukkal, amit szeretnének nálunk bemutatni. A mi felelősségünk, hogyan szűrjük ezeket. Nem állíthatunk ki bármit, bármilyen áron. A galériát sem adjuk ki, csak képviselt művészeknek rendezünk kiállításokat, illetve évente egy, maximum két külsős projektünk van. Ilyen téma például a környezetvédelem vagy a gender, de a nekünk fontos intézményekkel is kapcsolatot ápolunk. Nyár elején a kisképzősök kiállítását fogadtuk be, illetve a közeljövőben az FFS-sel (Fiatal Fotóművészek Stúdiója) működünk majd együtt. Amit beengedünk, azzal foglalkozni akarunk: vagy beépítjük egy csoportos kiállításba, vagy kooperálunk külföldi galériákkal, esetleg vásárra visszük, hogy ott más kurátorok is felfigyelhessenek rá. Ez történt két éve a *Parallel Viennán* is; két kiállított művésznket is meghívták egy-egy kiállításra. Tizenkilenc művész van a portfóliónkban, nekik legalább két évente szeretnénk szóló kiállításokat rendezni, illetve próbáljuk fenntartani a programunk konzekvens, mégis dinamikus jellegét. Számunkra akkor izgalmas egy fotó, ha van mögötte gondolat. A fotográfia új utakat tör magának, és mi ebben szeretnénk segíteni – az úttörőket képviseljük.

Láttok valamilyen változást a magyarországi fotóvásárlás tendenciájában?

Őszintén? Nem. Van a neoavantgárd boom, ami csak nagyon szűk réteget szólít meg. Illetve van a pusztán dekoratív fotó iránti erős érdeklődés. Mi erről azt gondoljuk, lehet úgy is „dekorálni”, hogy van benne tartalom. De a vásárlókat nem csak nekünk, galeristáknak kell edukálnunk, nagy szerepük van az építésznek, belsőépítésznek is. A nyitottság azonban kevesekben van meg, és ettől nehéz a fotográfiát mint művészetet értékesíteni.

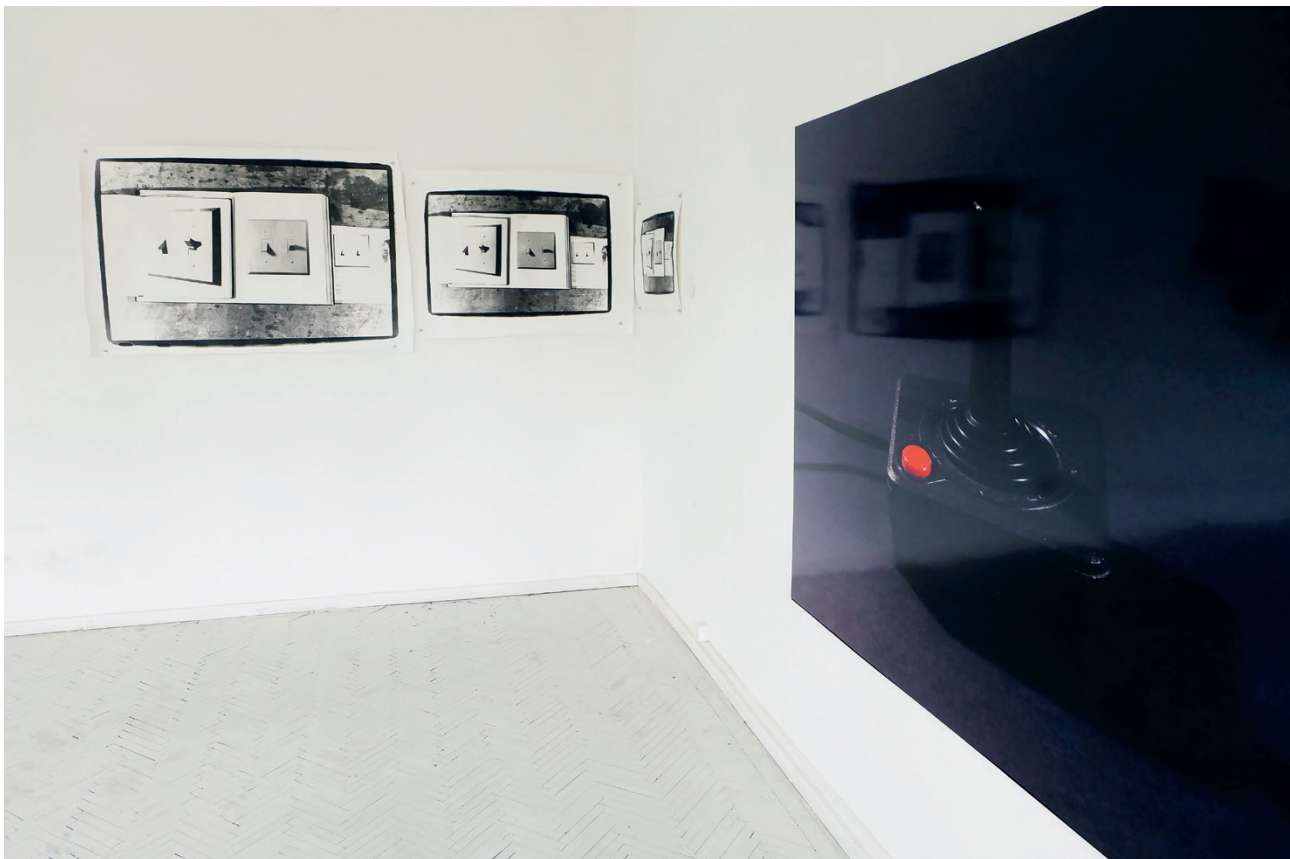
A 2019-es év elhozta számotokra a régóta áhított sikereket. Milyen cél lebeg még a szemetek előtt?

Egy nagy lépés még előttünk áll: az óceán átszelése, vagyis a New York-i *AIPAD Photography Show* és a *Paris Photo* közti együttműködés, a *Paris Photo New York*.

Kodolányi Sebestyén

SANYI JOY

explicite toujours – Bodó Sándor kiállítása a galeri ffrindiauban



Kiállítás-entériör Bodó Sándor munkáival – balról jobbra: *Rövid széria / Méretekonstrukciós kísérlet*, 2019, három fekete-fehér analóg fotográfia, 1/1 (1 AP), 135 x 97 cm, 110 x 82 cm, 70 x 52 cm és *Prototípus*, 2019, digitális nyomtatás, 1/3 (+2AP), 190 x 145 cm

© Kodolányi Sebestyén / galeri ffrindiau



Bodó Sándor: *Prototípus*, 2019, digitális nyomat, 1/3 (+2AP), 190 x 145 cm

© Kodolányi Sebestyén / *galeri ffrindiau* / HUNGART © 2019

A *galeri ffrindiau* manapság a budapesti kortárs művészeti közeg számára a legnehezebben értelmezhető, hiánypótló jelenség. Korunk művésze, kurátora, kutatója, de az autószerelő és a fogtechnikus is, szükségszerűen a biztonságos mintákat, a szervezett, intézményi infrastruktúrákat keresi, kénytelen követni. Elbizonytalanító az innováció és minden olyan megelőlegező magatartás – ha önerős, akkor egyenesen hihetetlen –, ahol a siker (ami maga a Pénz!) nem egyértelműen prognosztizálható, illetve nem az egyedüli cél. „*Ez nem kereskedelmi galéria így!*” mondják sokan, kritikusán és egyben ostobán önmegsemmisítőn. Nem, ez nem az. Ez egy archív vagy éppen születő művészeti tartalmakat feldolgozó, inkubáló és aggregáló műhely és galéria. Ajánlom a nézőközönség, a szakemberek, múzeumok, gyűjtemények és a kereskedők figyelmébe!

Bodó Sándor (1972, Budapest) itt kapott lehetőséget művek létrehozására és bemutatkozásra. Íme a kiállított művek egy lehetséges olvasata.

Bodó Sándor megfejtendő személyes élménykonceptiójának alapanyaga, egyben a kályha, ahonnan elindulhatunk,

a kiállításon szereplő *Entertan / Nyers folyamatábra* című fotókollázs. A kollázs alapanyagát a Claes Oldenburg művészetét reprezentáló albumok, könyvek kollázsszerűen összefényképezett lapjainak reprodukciói adják.

Claes Oldenburg (1929, Stockholm) kánonja a New York-i pop-art mozgalom. Svédországi származása, az európai hatások, többek között a francia Jean Dubuffet által fémjelzett Art Brut-ből táplálkozó korai munkássága vagy happening megoldásainak avantgardista, összetett gondolatisága azonban megkülönböztetik társai, Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg leegyszerűsítő, radikális, indusztriális technológiai megoldásokkal operáló, kulturális gyökereiben amerikai, témaválasztásaiban populáris sztárvilágától.

Oldenburg elsősorban a manualitással, különböző formai megoldásokkal kísérletezik, tematikájában nem kultikus tárgyakhoz és személyekhez, inkább a valóban hétköznapi tárgykultúra világához vonzódik. Tárgyait – biliárdgolyót, elektromos elosztót, villanykapcsolót, női ruhát, rúzszt, melltartót, zászlót, csákányt – újraalkotja, átmeretezi, objektként, több változatban formálja

meg puha és kemény anyagokból, textilből, kartonból, gipszből, műanyagból, fából, fémből. A tárgyakat újrendszerezi, megfosztja funkciójuktól és különböző környezetekben, izoláltan helyezi el: köztéren, bolti kirakat polcain, kiállítóterben.

A tárgyak ikonizálásával a hétköznapi élet metamorfózisát generálja. Nem annyira társadalomkritikai attitűd ez, mint inkább az élet, a tárgyi kultúra és a művészet mint történet dialogizálása. Sikerei később lehetővé tették monumentálisabb, komplexebb objektok létrehozását is. Monumentum jellegű köztéri objektjeivel, a köztéri szobrászat heroikus tematikáinak lecserélésével, annak „ellentematizálásával” már erőteljesebben avatkozik be a társadalmi térbe. Kiemelkedő példa erre a jelen kiállítás kontextusát szolgáltató *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (1969, acél, 740 x 760 x 330 cm, Yale University, Connecticut) című munka, melyet némi szabadságot megengedve nevezünk a továbbiakban Rúzstanknak.

Az *Entertan / Nyers folyamatábra* című fotókollázs 74 db, 30 x 40 cm-es, színes fotófelvétel digitális nyomatának szeriális kompozíciója, mely 600 x 160 cm-es



Bodó Sándor: *Adathordozó*, 2019, assemblage, Ø 40 cm

© Kodolányi Sebestyén / galeri iffrindiau / HUNGART © 2019

falfelületet foglal el. Az egyes felvételek néhol lenyűgöző költőiséget, felszabdult gondolatíságot, elemző, odaadó kíváncsiságot tükröznek, máshol rácso-dálkozó módon elemzőek.

Bodó ébredése ebben a fotó-folyamat-ábrában vázaltszerűen nyer formát, kap alapanyagot. Korai munkái, a még főiskolai éveit megelőző időszakban készült, újságoldal alapú festményei, a főiskolai vizsgamunkának készült zsíroskenyér-portrék és lelkes, vissza-visszatérő emlékezései gyermekkorára, annak tárgyaira, egyértelműsítik a rokonságot Claes Oldenburg tárgyfetisiszta világával. A találkozás örömteli és inspiratív, nemcsak a művész, hanem a kiállításlátogató számára is. Sajnálatosnak tartom ugyanakkor, hogy az alkotó a szerkesztetlenség avantgardista gesztusa

mögé bújva próbál megspórolni egy válogató folyamatot, amelynek révén a számos, egyértelműen redundáns, csak technikai ismétlésnek szánt, biztonsági kattintás kikerülhetett volna az anyagból. Sokkal egyértelműbb következtetésekre alapot adó, megvilágosító eredményt hozott volna, ha az letisztult szekvencialitású analízis.

A tabló vizsgálata során hiányérzetem támad – honnan tudom, hogy Claes Oldenburg művészete az alapanyag? Elitista magatartás feltételezni, hogy a látogatónak ezt műveltségéből következően kötelező felismerni. Különösen abban a hazai kulturális-társadalmi térben, ahol a művészettörténeti tudástár és háttér nem kerül rendszeresen átadásra a közoktatásban, illetve a rendszerezés érdekek, politikák, megspórolt

feldolgozások, monográfiák és fordítások áldozata. Üdítő, radikális kortárs múzeumpedagógiai gesztus lett volna a képeken szereplő művek annotációinak és forrásainak felsorolása. Megspórolt kurátori munka vagy művészi hanyagság? Mindegy, hiányzik és némileg etikátlanná teszi a számomra amúgy teljesen elfogadható művészeti gesztus, a kisajátítás használatát. A helyzetben csak ront, hogy Bodó rövid szöveggel vezeti be a kiállítást, melynek itt csak a hely-l-el-közzel legérthetőbb részét idézem, elbizonytalanítandó az olvasót:

„Mert ha kanonizált reprodukciókkal, katalógusból átemelt képekkel dolgozom, akkor ezek már apatikus állóképek, panorámaképek. Erre az állóképre projektált ugyanennek a képnek mozgó-dinamizált változata. Így a koncepció tautologikus,



Részlet az *Entertan / Nyers folyamatábra* című munkából

© Kodolányi Sebestyén / galeri ffrindiau / HUNGART © 2019

regresszív, transzformálja a reprezentáns dokumentumot. Ezek a szériák egyrészt fototechnikai képek, assemblage-ok, másrészt a sorozat egy kézírásos faszcikulus.” Azonban a zseniális felvetés és fotóanalízis jól konceptualizálja a további műveket. Egyenes következmény a *Kis széria* című, három fényképből álló fotósorozat (135 x 97 cm, 110 x 82 cm, 70 x 52 cm, ezüstszelatin, fekete-fehér, fényképnagyítás matt baritált papíron). A képek az *Entertan / Nyers folyamatábra* széria egy kiemelt képének, a *Light Switches-Hard Version*-nek (*Villanykapcsolók-kemény verzió*) a fekete-fehér nagytáblásai három méretben, arányos léptékváltásban, minőségi szintézise az elvégzett gondolati munkának. A széria anyagszerűségével, nyers fotografikus erejével izgalmasan absztrahálja

Oldenburg villanykapcsolóját, miközben vissza is helyezi Sanyi gyermekkorának képzeletbeli falára. Abban a gyerekszobában vagyunk, ahol a művész a 80-as évek kultikus tárgyával, az ATARI Joystickkel (forgalomba hozva 1978-ban) játszott nyálcsorgatva a komputerén a manapság már absztrakt összetettségűnek tűnő, korabeli minimalista videójátékokkal. Az ATARI Joystick volt az első globálisan forgalomba került komputerperiféria, amely nemzedékek alapélményévé vált. Megérkeztünk a művész tárgykulturális élményesszenciájához, mely a már kiemelt Oldenburg-műre, a Rúzstankra tökéletesen alliterálva ruház fel egy gyermekek kezébe tervezett műanyag tárgyat köztéri, heroikus emlékmű-asszociációkkal, egy fallosz

formájában. A meglepő világításban szépen fényképezett tárgy a kiállítás főfalán segíti a nézőt, hogy kontextust találjon a két frissen készült installáció és assemblage számára.

Törést okoz azonban a ritmusban az *Entertan / Nyers folyamatábra*, illetve a *Kis széria* és az *ATARI Joystick* közé ékelődő *Széljegyzet (rekonstrukció)* című, szövegekkel ellátott kollázs, amely lényegében tizenegy darab, a falra lazán felkent újságpapírból áll, tizenöt bicebócán odavetett felirattal: „Figyelem ez nem egy tükör”, „Hová tették a társadalmi szerződésemet”, „Ne keretezz, tiltakozom a képek keretezése ellen” stb.

Érteni vélem, hogy ez tulajdonképpen a korai újságpapír-művek folytatásaként próbálja pozicionálni magát, de én ezt a darabot mindenképpen kirendeztem



Kiállításenteriór Bodó Sándor munkáival. Előtérben: *Entertan / Nyers folyamatábra*, 2019, digitális nyomtatás 1/3 (+1AP), 600 x 160 cm, háttérben: *Konglomerátum*, 2019, vegyes technika, 97 x 67 x 42 cm

© Kodolányi Sebestyén / galeri iffrindiau



Bodó Sándor: *Cím nélkül*, 1990, akvarell, vegyes technika, újságpapír, 35 x 52 cm

Fotó: © Kodolányi Sebestyén / galeri iffrindiau / HUNGART © 2019

volna a kiállításból. A már említett lendületet és kontextust, melyet a fent leírt három mű teremt, teljesen megtöri. Kivételben gyengécske, a lapok és a szövegek közötti kapcsolat megtalálása túlságosan megengedően van ráhagyva a látogatóra, olyannyira, hogy igazából nincs is kontextus, valljuk be. Óhatatlanul Pauer Gyula *Tüntetőtábla-erdője* (1978) jut eszembe, annak zsenialitását nélkülözve. Kicsit iskolás, megfelelőkénszerűségi ügy becsempészni az amúgy is túltölt hazai neoavantgárd hagyományokat, megreccsente egy pompás folyamatot. A három cím nélküli, 1990-es akvarell-újságpapír mű, a maga gyümölcsösségével, anyagszerűségével sokkal szebben helyezkedik a megkezdett gondolatba: be kellett volna érni ennyivel.

A sajnálatos törésnek nem engedve, az ATARI Joystick „emlékművel” szemben helyezkedik el a tér közepén a *Prototípus* című installáció. Első ránézésre óhatatlanul Bodó *Hullámszámlálója* (2006 Budapest, V. kerület, Duna-part) jut eszembe mint lehetséges kiindulási

pont. A *Hullámszámláló* remekül felépített koncepció volt, a bodói technokratizmus üdítően humoros kivitelezésében, valóban a magyar konceptualista hagyományok relativista-filozofikus iskolájában gyökerező gondolat. Azonban a *Prototípus* című műnél hiába keressük ezt a fajta „relativitáselméletet”, ez nem „Hűlő víz”. A két zsákolómérleg egymásra helyezve egy posztamensen túlságosan statikus és egymásra épülő, nehézkes. Ez nem a „mérleg mérlegel”, nem a jin-jang logikája. Ahhoz talán lebegtetve, mérőlappal egymás felé kellett volna installálni a két eszközt, egyfajta 69 motívumban, és semmiképp nem statikus posztamensen, egyiket a másik ölébe ültetve.

69! Joystick, fallosz, rúztank! „Faszcikulus!” Egyértelmű. Ez tulajdonképpen a tárgyak Kámaszútrája, erotikus pozíciók tárgyasítása. Ahogy a *Prototípus II.* című assemblage, lentebb a padlón, is hasonlóan trükkös. Elemeit tekintve a lebegés, az önmagába visszatérés szimbolikus tárgyait tartalmazza, frizbitányért, bumerángot és lasszót. Azon-

ban a tárgyegyüttes ilyenfajta egymásra helyezése, lasszóval övezve, mégis inkább szadomazo utalásnak tűnik. Az Oldenburg–Bodó műhelymunka fényében teljesen ül az installáció és az assemblage is. Azonban ellent is mond az idősebb mester alapvetéseinek, hiszen a két objekt kevésbé nevezhető installációnak és assemblage-nak, mint inkább ready-made-ek találkozásának. Tehát ez itt inkább a tárgy-újraértelmezés módszerének egy, az oldenburgihoz képest teljesen ellentétes megközelítése.

Összegezve, a kiállítás egy kreatív, intellektuális műhelyfolyamat első stációjának, felvillanyozó beszámolójának tekinthető. Én mindenképpen a fotóalapú továbbgondolkodást javaslom, és semmiképpen sem a szöveges önértelmezéseket.

Bodó Sándor *explicite toujours* című egyéni kiállítása a galeri iffrindiauban volt látható 2019. szeptember 13. és október 16. között.

Space to cooperate. **Space** to inspire. **Space** to test ideas. **Space** to expand. **Space** to amaze. **Space** to host. **Space** to work together. **Space** to feel at home. **Space** to grow. **Space** to develop. **Space** to inspire. **Space** to be creative. **Space** to meet. **LJFFICE** Design offices. Event spaces. Community hub. Coworking space. **lofficecoworking.com** facebook.com/lofficebudapest **office@loffice.hu** +36 70 318 63 56 **Space** to present. **Space** to finally start. **Space** to think. **Space** to act. **Space** to convince **Space** to share. **Space** to fail. fail again. and again. and succeed.

Margl Ferenc

SZÉDÍTŐ MAGASSÁG

Komoróczy Tamás: A stílus maga a pillér

Ha az egyszeri látogató a kortárs magyar képzőművészet mindennemű ismerete nélkül tévedt volna a Képző Epreskertjében található kiállítóterbe, jó eséllyel jöhetett volna zavarba. (Persze szinte lehetetlen véletlenül betévedni egy itt rendezett kiállításra.) Viszont otthonos terepre tévedtek azok, akiknek már volt alkalmuk találkozni Komoróczy Tamás valamelyik korábbi komplex és sokrétegű munkájával.

Ott ugyanis egy pillér fogadta a látogatót, festő- és mintázóállványokból felépített konstruktum, amelynek elemein még az egyetem leltári jelzetei is fellelhetőek voltak. Az állványokat helyenként fehérre mázolt bambuszelemek fogták össze – másfél évvel ezelőtt az Óbudai Társaskörben megrendezett kiállításán ugyanilyen kerítészerű rács-hálót alkalmazott Komoróczy. Az elsőre szertári tárgyakból összeállított barikádnak vagy épp obeliszknak tűnő installáció legteljesebben az odakészített létrát megmászva bontakozott ki, a terem szintjén járva viszont újabb és újabb anyagok és tárgyak vonódtak az értelmezésbe, ilyenek a gombszerű, homogén felületűre festett pénzérmék,

egy PET-palacknyi must vagy azok az összegyűrt, műtermi beállításokat tartalmazó lapok, amelyek férgeket idéző módon jelentek meg az építmény hézagaiban és felületein.

Megmászva a létrát megpillanthattuk a pillér tetejét. Maga a kísérszöveg is hivatkozott Oszlopos Simeon alakjára, az aszkétára, aki egy oszlop tetején élt, illetve rajta keresztül a magány exhibicionizmusára, újabb értelmezési hálót kínálva fel ezzel. A pillér tetején egyrészt a krédóként/mottóként ható szöveget olvashattuk görögül, a létra tetején pedig egy zsákruha jellegű tárgyon az én (ego) felirat fogadott minket. (Hasonló zsákruhák voltak láthatóak az ezzel párhuzamosan futó, *még mindig már nem* című csoportos tárlaton az aqb Project Space-ben, de ott a stílus és a pillér szavak felhasználásával jött létre egyfajta triptichon.) Az ógörög szöveges elemeken felül elhasított csontok, melyeken a conquest-reign (hódításuralkodás) szópárok voltak olvashatók, egy maréknyi papírból tekert cigaretta, kanál, fedő, a már korábban is látott festett érmék és egy világítótest alkotta azt az enigmatikus kompozíciót, amely

már-már Komoróczy védjegyévé vált. A helyszín és a felhasznált bútorok által bekerült az értelmezési lehetőség közé a mesterségbeli tudás elsajátításának kérdése, a művésszé válás mikéntje: ahogy biztos (?) alap képződik, amely ha nem is szikla, de legalább meg van ácsolva, és amelyen keresztül létrehozható ez az exhibicionista magány – a magát megmutatni vágyó introvertáltság –, amely a művészi életpályát választók egyik lehetséges létezési módja. Mindemellert a kopott és szedett-vedett halom gyönyörű ellentpontozása a nyelvben élő elefántcsonttorony képzetnek, amelyet az értelmiségi és művész egzisztenciához szoktak kapcsolni.

Komoróczy Tamás *A stílus maga a pillér* című egyéni kiállítása a Magyar Képzőművészeti Egyetem Parthenón-fríz Termében volt látható 2019. október 1. és 12. között.



Komoróczy Tamás: *A stílus maga a pillér*, 2019, vegyes technika

Foto: © Korodi Eszter

Amíg a legtöbb temető pusztán a gyász és az emlékezés színtere, addig a Buenos Aires folyóparti részén elhelyezkedő Recoleta nemcsak változatos építészeti remekművei és a bizarr argentin temetkezési szokásokat egybegyűjtő kriptái miatt világhírű, hanem mert Argentína fordulatokkal teli korszakának lenyomata is. A 19. és a 20. századi prominens argentinok szinte mind itt vannak eltemetve.

Gereben Katalin

BUENOS DÍAS MUERTE!

Az elbűvölő és hátborzongató Recoleta temető Buenos Airesben



Rufina Cambacérés története talán hihetetlennek tűnik, pedig egyáltalán nem egyedi. Az elmúlt századok során az orvostudomány hiányos ismeretei miatt gyakran előfordult, hogy „tévedésből” temettek el valakit

Fotó: Wikimedia Commons



Evita holttestének kálváriája bizonyosan a 20. század egyik legfurcsább története, amiben a keresztény halottkultusz minden szabályát megszegették. Balról jobbra: Eva Perón sírja és azon látható arcképe

Fotók: Wikimedia Commons

A nagyjából 4700 síremléknek helyt adó luxus sírkert a felső középosztály által lakott, divatos Recoleta lakónegyed peremén található. Úgy tűnik, itt a temető közelsége senkiben sem kelt rossz érzést, úgy fest, az argentinok nem félnek a kísértetektől.

Az El Convento de la Santa Recolectión 1705-től kezdte meg itt igencsak stresszmentesnek mondható tevékenységét, amely elsősorban a hitélettel kapcsolatos gondolatok „összegyűjtéséből” és időszakos elvonulásból (rekollekcióból) állt. A temető területét már a 18. század elején is vallási célokra használták a Spanyolországból bevándorolt ferences rendi szerzetesek. A kontempláló, a helyiek által csak Recoletosnak nevezett csoport vagy száz évig háborítatlanul zsolozsmázott a még ma is álló, Iglesia de Pilar nevű, alabástrom templomban, ahol az ablakok a szerzetesekkel ellentétben még ma is a helyükön vannak. A ferencesek békésen gondozhatták a gyümölcs- és zöldségekert, amelyet végül 1822-ben alakítottak át temetővé. Ekkor ugyanis a város higiéniai okokból úgy határozott, hogy a halottakat többé nem a templomokban és nem is mellettük, hanem az erre a célra kijelölt, zárt területeken belül kell eltemetni. Ez eleinte csak egy füves park volt egyszerű sírkövekkel és pár dí-

szesebb mauzóleummal. Ám 1881-től nagyobb léptékűvé vált a „fejlődés”; mintha csak a Haussmann-féle párizsi sugárútrendszert ültették volna át. A Recoleta temető olyan lett, mint egy város. Szélesebb és keskenyebb utak, díszes házak: esetünkben értelemszerűen nem lakóházak, hanem gótikus, klasszicista vagy épp szecessziós stílusú kápolnákat formázó síremlékek, mauzóleumok, körülöttük rengeteg drámai hatású szoborral: szó szerint nekropolisz. Olyannyira, hogy akárcsak az élők házain, itt a mauzóleumok többségén is üveglakok, pontosabban üvegezett kapuk vannak. Az európai szokásoktól eltérően az elhunytakat itt nem rejtik el szemérmesen a zárt kripták pincéibe. Bizarr módon bárki benézhet, összszámolhatja a koporsókat, sőt mivel a fény többnyire áthatol az átriumos tetőkön, ehhez megfelelőek a fényviszonyok is. Vannak persze sírépületek, amiket a leszármazottak teljesen elhanyagolnak. Mivel a halottakat ebben az országban szigorúan tilos bolygatni, ezek az ódon épületek törött üvegű, nyikorogva lengedező ajtóikkal, a kriptákba zuhant vakolatörmelékekkel, kísérteties, pókháló és sűrű por lepte belső terekkel, az egymás fölé halmozott, málladozó koporsókkal és a huzat miatt ingaként lengedező kovácsoltvas mécses-

vagy füstölőtartókkal az enyészet tökéletes szimbólumai. Ha a tulajdonosok már végképp nem kötődnek érzelmileg az őseikhez, gyakorta eladják a kriptákat – erre ugyanis lehetőséget ad az argentin jog.

Noha komplett könyvet lehetne megtölteni a grandiózus sírhelyek és a bennük nyugvó halottak izgalmas történeteivel, nézzünk most – merőben szubjektív választás alapján – néhány híres vagy valamilyen abszurd életrajzi motívum miatt érdekes halottat és síremlékeiket. Kétségtávolúan Eva Duarte Perón, az argentinok mai napig imádott Evitájának egyszerű, klasszicizálóan modern, baljóslatúan tömbszerű, sötétzöld gránitból készült mauzóleuma a legnépszerűbb látogatói, sőt inkább zarándokcélpont. De micsoda kálvárián ment keresztül Evita porhüvelyé! Ahogy életében, úgy halálában sem kerülték el az extrém fordulatok.

Eva Duarte Perón (1919–1952) – mindenki Evitája

Eva, illetve ahogy az érte a mai napig áhítatosan, kritika nélkül rajongó argentin nép, majd Madonna népszerű alakításának köszönhetően az egész világ nevezte, Evita, a hajdani színésznő, majd Juan Perón miniszterelnök politi-

kailag messzemenőig aktív, az utókor által finoman szólva is ellentmondásos személyiségnek elkönnyvelt felesége 1952-ben méhnyakrákban hunyt el 33 évesen. A hivatalos búcsúztatása elképesztő pompa közepette több napig zajlott, vigasztalhatatlan argentinok ezrei kísérték zokogva végső nyughelyére a viaszbábuvá balzsamozott testet.

Halála után három évvel az özvegyen maradt Perón a katolikus egyházzal és a fegyveres erők jelentős részével is szembekeverülve száműzetésbe kényszerült. Evita egyre erősebbé vált nimbusza és komoly ideológiai értékkel bíró síremléke az új hatalomra, vagyis Peron ellenségeire nézve olyan potenciális veszélyt jelentett, hogy – a bajt megelőzendő – fedett katonai akció keretében, a temetőből kicsempészve 17 évre elrejtették a világ elől koporsóját és földi maradványait. Ezzel kezdetét vette a halott Evita kálváriája. Egy ideig egy Ossorio Arana nevű tiszt őrizte a koporsót az

argentín titkosügynökség valamelyik irodájában, majd, hogy megtévessze a holttest potenciális elrablóit, Buenos Aires-szerte egyik katona otthonából a másikba költöztette. Ez a tarthatatlan helyzet végül hisztérikusán tragikus eseménybe torkollott. Az egyik katona, aki épp a koporsót őrizte, annyira rettegett, hogy valaki esetleg ellopja a holttestet, hogy éjjel minden eshetőségre felkészülve fegyvert rejtett a párnája alá. Egyik este terhes felesége későn tért haza, és a katona álmából felriadván, ijedtében lelőtte. Ezután döntött úgy a katonai vezetés, hogy Eva Perón nem maradhat Argentínában. Hajón a Vatikánba küldték, de a pápának nemigen fűlött a foga ahhoz, hogy egy militarista rezsimnek asszisztáljon, így továbbpaszszolta a koporsót Milánónak, ahol Maria Maggi de Magistris álnéven átmenetileg az itáliai föld védelmébe helyezték. De a kanosszajárás természetesen nem itt fejeződik be. 1970-ben egy Montone-

ros nevű, jobboldali, félterrorista, katonai jellegű, Perón-szimpatizáns szervezet tagjai, pusztán azért, hogy megtudják, hol őrzik Eva földi maradványait, elrabolták Perón utódát, Pedro Aramburu elnököt. Aramburu kemény diónak bizonyult, egy szót sem árult el Evita nyughelyéről, és ennek végzetes következményei lettek: lelőtték, majd holttestét kidobták egy réten. 1971-ben a magas rangú katona, Lanusse tábornok, hogy karrierjét egyengesse, elrendelte Eva hazaszállítását, amelyet az argentin hivatalnokokra jellemző találékony-sággal és a szabályok nagyvonalú félrehajtásával úgy oldott meg, hogy egyik katonája Maria testvéreként lépett fel, hogy kiadják neki a koporsót. Ez meg is történt, a holttestet megtisztították, jó állapotban találták – relatíve egy ujjhíján –, úgyhogy Madridba szállították. A „kísértetjárás” folytatásaként a Montonerók Perón harmadik feleségét, a szintén agilis Isabel Perónt (aki Perón



Csetz János, aki az 1848–1849-es szabadságharc katonatisztjei közül legfiatalabbnak nyerte el a tábornoki rangot, 1848

Forrás: Wikimedia Commons

Az egyetlen magyar, akiről biztosan tudjuk, hogy a Recoletában temették el, Csetz János, avagy Juan Fernando Csetz (1822–1904), az 1848–49-es forradalom és szabadságharc honvédtábornoka, az argentin hadsereg kiemelkedő szervezője, Argentína első nemzeti katonai akadémiájának, a Colegio Militar de la Naciónnak alapítója és igazgatója.

Az erdélyi Gidófalván született Csetz a világsos fegyverletétel után 1850 tavaszáig Magyarországon bujkált, majd Németországba menekült. Sokáig kereste helyét, élt Párizsban, Törökországban és Svájcban is. Utazásai során Sevilleben ismerkedett meg későbbi feleségével, Prudencio Ortiz de Rozas tábornok lányával, Basiliával, akit rokoni szálak fűztek Juan Manuel de Rosashoz, Buenos Aires tartomány kormányzójához. Csetz évtizedes vándorlása 1860-ban ért véget, amikor feleségével új hazára találtak Argentínában. Ettől kezdve ezredesként szolgált; tábornoki rendfokozatát sohasem kaphatta vissza, mert az argentin hadseregben érvényes előírások szerint csak argentin születésűek lehetnek tábornokok.

Katonai tevékenysége mellett jelentős a földrajztudományi munkássága. Földmérőként feltérképezte új hazája Paraguayjal és Braziliával határos vidékét, ő alapította az argentin Katonai Földrajzi Intézetet, amely később, irányítása alatt egész Argentínát feltérképezte. Buenos Airesben a Nemzeti Katonai Akadémia előtt életnagyságú bronzszobor, az épületben mellszobor állít neki emléket. Budapesten, a III. kerületben utcát neveztek el róla.



Méreteik és kialakításuk miatt a sírboltok inkább lakóházakra, semmint kriptákra emlékeztetnek.
Balról jobbra: Julio Argentino Roca és Etchebehere Veláz sírja

Fotók: Wikimedia Commons

halála után elnökké avansált, sőt Argentína első női elnökévé) azzal zsarolták meg, hogy hozassa haza Evitát, hogy a két Perón-rezsim között elnökkölt és csúnyán meggyilkolt Pedro Aramburu holttestét elrabolták Recoleta temetőben található sírjából és egy elhagyatott teherautóra hajították. Ez a gerillaakció hatott, a tapasztalatlan politikusnő, engedve a nyomatékositott „kérésnek”, hazahozatta a koporsót és benne a megboldogult Evitát, de nem helyezték Perón mellé, a nyilvánosan látogatható elnöki sírhelybe, hanem önálló, egyszerű mauzóleumba temették, amely később családtagjainak is nyughelyül szolgált.

Rufina Cambacérés (1883–1902) – a lány, akit élve temettek el

Egy finoman faragott, szecessziós sír a tragikus sorsú, 19 évesen elhunyt Rufina emlékét őrzi. A félárva, agyonfélétt leánynak édesanyja pazar születésnap partit szervezett, amelyről a társaság egy közeli színházba vonult volna az esti előadásra. Ám Rufina miközben készülődött, váratlanul holtan esett össze. Az orvosok nem tudták megállapítani a halál okát. Mai szemmel meglehetősen furcsa módon már másnap eltemették a Recoleta temetőben, akkor még nem a jelenlegi díszes sírba. Később egy temetőőr arról számolt be,

hogy Rufina koporsójának zárját felnyitották. A kétségbeesett anya állítólag a legrosszabbtól tartott, mégpedig attól, hogy a hibás orvosi diagnózis miatt a lányát élve temettette el, és a fiatal lány próbált a koporsóból kiszabadulni. Egy másik, még vadabb verzió szerint a lány kimászott a koporsóból, elvonszolta magát a temetőbejáratig, ahol rémületében szívinfarktust kapott és „újra” meghalt. Mindenesetre mélyen elgondolkodtató, vajon miért kellett a gyászoló anyának leányát már másnap a családi kriptá mélyére süllyesztenie, bár az is igaz, hogy akkor még nem volt lehetőség a holttestek hosszan tartó, biztonságos, hűtött őrzésére.



Akár a hűség és a szerelem emlékműve is lehetne a Liliana Crociati de Szaszakot és kutyáját, Sabút ábrázoló szobor

Fotó: Wikimedia Commons



Mint a világ többi sírkertjében, úgy a Recoleta temetőben is egymást érik a Biblia történeteit ábrázoló díszítőelemek. A Dorregók sírboltja a Tíz szűz történetét idézi

Fotó: Wikimedia Commons

Liliana Crociati de Szaszak (1944–1970) – akit a lavina ragadott el

Liliana és férje 1970-ben épp Innsbruckban vakációztak, amikor fatális sibal eset érte a házaspárt. Hoteljüket hatalmas lavina temette maga alá. A férjet szerencsésen tizenöt percen belül kihúzták a hógörgeteg alól, ám hitvese egy órán át vesztegelt a fagyban betemetve, mígnem megtalálták és kórházba szállították. Az orvosok bizakodtak, de végül hiábavaló volt minden igyekezet. Az édesanyja maga tervezte a síremléket neogótikus stílusban és a kedvelt szobrásztól, Wilfredo Viladrichtól rendelte meg a fiatalasszonyt egyszerű, elegáns esküvői ruhában ábrázoló, szuggesztív szobrot. Pontosabban kettős portréről beszélünk, mert hűséges kutyáját, Sabút, aki egyes városi legendák szerint paralel, gazdája halálának időpontjában távozott Buenos Airesben az örök vadászmezőkre, szintén megjelenítette a művész Liliana mellett.

Dorrego-Ortiz Basualdo – nem lehet eléggé felkészülni a túlvilágra

A Buenos Aires-i elit francia családi kapcsolatokkal is büszkélkedő, mérhetetlenül gazdag földbirtokos klánja, a Dorregók a temető egyik leghatalmasabb, gótikus elemekkel, köztük egy csinos rózsablakkal is ékített mauzóleumának tulajdonosai. A síremlék kisé szokatlan ikonográfiája valójában egy eschatologikus tartalmú bibliai példázat, a Tíz szűz történetének ábrázolása (Máté 25, 1–13.). A példabeszéd szerint a menyasszony késlekedő vőlegényére várakozik egy poros úton, olajlámpásokkal felszerelkezett szüzekkel körülvéve. A lányok közül mindössze ötnak jutott eszébe olajat vinni a lámpásokba. Az öt balga kérte az öt okostól olajat, de azok arra hivatkozva, hogy akkor nekik sem biztos, hogy elegendő marad, megtagadják a segítséget és azt javasolják, menjenek, vegyenek valahol. A lényeg, hogy mire nagysokára

megérkezik a várva várt vőlegény, csak az öt okos leány vár rá, a többiek olaj után járnak és még nem értek vissza. Az okos lányok kíséretében érkezik a vőlegény a menyegző helyszínére, és a balga lányok, amikor késve bekopogtatnak, már csak zárt ajtókat találnak. A történet üzenete, hogy Krisztus második eljövételére várva résen kell lenni, fel kell rá készülni, bármilyen hanyagság megbocsáthatatlan. Ezzel a szigorú lelki útravalóval hantolták el magukat a Dorregók. Csak szurkolhatunk és remélhetjük, hogy a sok készülődés nem hiába történt.

A halál, a temetők világa sokak számára ijesztő téma, de a rendhagyó temetői történetek abszurditása talán oldja kicsit a szorongást. Akárcsak maga a Recoleta temető, ami utcáival, épületeivel, szobraival talán otthonosabb gondolatokat fakaszt a túlvilágról.

DEÁK ERIKA GALÉRIA

1066 Budapest, Mozsár utca 1. / szerda-péntek 12-18 h, szombat 11-16 h

BARAKONYI SZABOLCS

hűlt hely

cold trail

2019.11.05 - 30.



KÁLMÁN IMRE
CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ
OPERETT

BÉLA JENBACH ÉS LEO STEIN SZÖVEGKÖNYVE ALAPJÁN
A MAGYAR NYELVŰ VÁLTOZATOT ÍRTA:
GÁBOR ANDOR

LÉVAI ENIKŐ
BAKOS-KISS GÁBOR, ERDŐS ATTILA, BOJTOS LUCA
CSUHA LAJOS, FELFÖLDI ANIKÓ, LANGER SOMA
BARDÓCZY ATTILA, ALTSACH GERGELY, GÖRÖG PATRIK

DÍSZLETTERVEZŐ: **CZIEGLER BALÁZS**
JELMEZTERVEZŐ: **BERZSENYI KRISZTINA**
KOREOGRÁFUS: **BOZSIK YVETTE**

BUDAPESTI

OPERETTSZÍNHÁZ

KARMESTER:
PFEIFFER GYULA/RÓNAI PÁL

RENDEZŐ:
VIDNYÁNSZKY ATTILA



WWW.OPERETT.HU | OPERETTSZINHAZ  

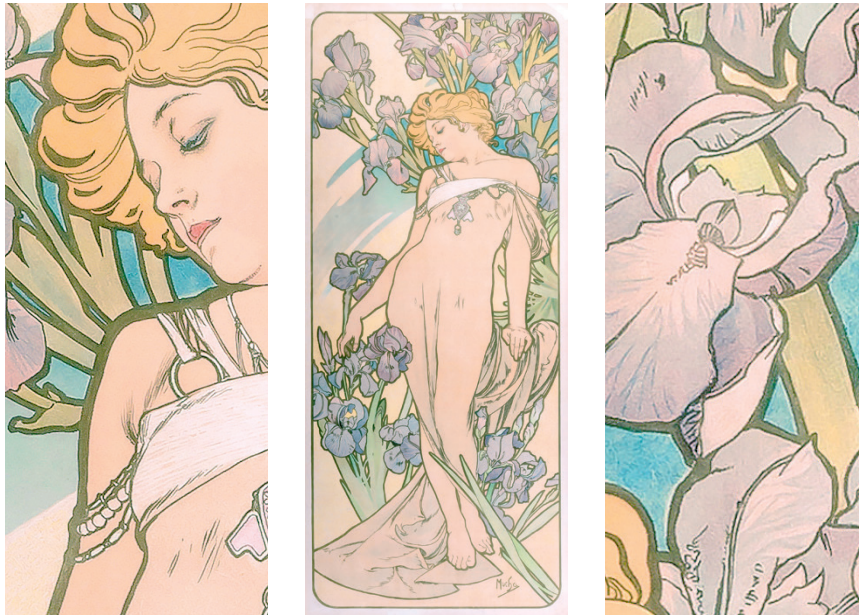


Alfons Mucha ismeretlen régi pompát és fülledtséget idéző plakátjainak megjelenése a 80-as évek Magyarországnak poszterboltjaiban a hamarosan bekövetkező változások egyik előjele volt. Az azóta eltelt évtizedek alatt stílusa itthon is közismertté, szinte megszokottá vált, de néha nem árt friss szemmel nézni a régóta ismerős arcokat. A kecskeméti Bozsó Gyűjtemény Alfons Mucha – A szecesszió vonzásában című kiállítása erre most jó alkalmat ad.

A. Kovács Ágnes

NŐ + SZIROM

A Mucha-recept



Nőzirom, színes litográfia, 107 x 47 cm, 1898, nyomta: F. Champenois, Párizs

© Gallery of Art Prague

Az addig Makart hatása alatt álló, történelmi falfestményeket és édeskés nyomtatokat készítő fiatal cseh művész 1887-ben Párizsba érkezve hamarosan ráérezett a korszellemre: a szecessziós iparművészet dekoratív, historizáló irányzatát, amiben aztán haláláig alkotott, már a kortársak

is „Mucha-stílusként” azonosították. De mik ennek a sajátos stílusképződménynek az összetevői? Mitől olyan összetéveszthetetlen ez a plakátokon, folyóiratcímlapokon, könyvillusztrációkon, dekoratív pannósorozatokon, asztali ét-készleteken megjelenő kavargás?

Mucha alkotásainak központi figurája egy (általában) fiatal, egyszerre bájos és erotikus kisugárzású nőalak, aki mesebeli tündér, de femme fatale is. Pillantása olykor kihívó, olykor pedig mintha épp álomból ébredne vagy teljesen más tudatállapotban, szinte révületben leledzne



A párizsi Musée de Luxembourg 2018-as Mucha-kiállításának plakátja az 1986-os *Nyár* című munka részletével
© Musée de Luxembourg



Egy lap, amely jól szemlélteti, honnan jöhetett a „spagetti stílus” kifejezés vele kapcsolatban. Alfons Mucha: *Virágok nyelve*, az *Album de la Décoration* 35. lapja, 1900, színes litográfia
Forrás: Wikimedia Commons

– egy profán szent. A képzetet erősíti a nőalakok önálló életet élő, sajátos hullámokban kígyózó hajviselete (innen ered Mucha stílusának egyik gúnyneve is: makaróni stílus) és azok a hol növényi, hol geometrikus motívumokból, arabeszkékből álló alakzatok, amelyek szinte glóriaként lebegnek a fejük körül. A nőalakokat borító, dekoratív gyűrődésekbe rendeződő leplek nagyvonalúságát pedig az általuk viselt bizáncias ékszerek filigrán aprólékosága ellenpontoszza. Mucha előszeretettel használt saját készítésű fotográfiákat művei előtanulmányaként. Első fényképeit még Münchenben készítette kölcsönkamerával, párizsi műtermében pedig már saját felszereléssel dolgozott. A modelleket általában nem előre meghatározott céllal fotózta, inkább több pózt rögzített: az így készült variációkból olyan archívumot hozott létre, amelyhez a későbbiekben, egy-egy új megrendelés esetén, inspirációért fordulhatott. Ezek az előkészítő vázlatként funkcionáló fotók, amelyekből most Kecskeméten, a Bozsó Gyűjteményben is látható válogatás, mostan-

ra érdekes kordokumentummá váltak, megörökítve Mucha elegáns bútorokkal, keleti drapériákkal, könyvekkel és műtárgyakkal zsúfolásig teli, sajátos hangulatú műtermét. (Aki szerencsére azt is lefényképezte egyszer, ahogy Gauguin harmóniumon játszik ugyanitt.) Némi rosszindulattal megjegyezhetjük, hogy összevetve a fotókat a kész művekkel, a modellek Mucha keze alatt váltak eszményi szépséggé. Valójában nem is ezek a szoborszerű, olykor szinte kétdimenziós nőalakok adják a művek dinamikus, ritmikus jellegét, hanem a „Mucha-recept” további összetevői, a figurát körülvevő, vele szinte organikusán összefonódó természeti, indás-virágos motívumok. Jó példa erre a *Virágok* című, dekoratív pannósorozat – ebben a műfajban az első, a nagy sikert hozó *Évszakok* után még számos ilyen tervezett –, amiben négy virágot (*Szegfű, Rózsa, Nőszirm, Liliom*) személyesít meg, és amelyeken a növényi környezet, azaz a virágok még a szokásosnál is sokkal naturalisztikusabbak, kevésbé stilizáltak.

Mucha számára fontos volt, hogy művészete ne csak a párizsi szalonok zárt körű közönségének szóljon, hanem az akkoriban a sajtó által formálódó nagyobb nyilvánosságnak is. Valamiféle demokratizálódás igénye, pontosabban a vágy, hogy a művészet hassa át a mindennapi életet is, az Arts and Craftsszal indult, majd az art nouveau-ban folytatódott. Mucha iparművészeti munkássága is tömeggyártás és luxus sajátos elegye volt: a bárki számára hozzáférhető, több száz példányszámban készülő plakátok, dekoratív pannók és illusztrált könyvek drága, luxusszámba menő kivitelezésben (pl. szaténon, pergamenen, japán papíron) is megvásárolhatók voltak. A plakátok nőalakjaira tervezett ékszereket pedig a kor neves ékszerésze, Georges Fouquet el is készítette – persze csak kis példányszámban.

Alfons Mucha – A szecesszió vonzásában, Bozsó Gyűjtemény, Kecskemét, 2019. december 1-ig



Nam June Paik: *Merce by Merce by Paik – Első rész: Kék Stúdió: Öt szegmens, 1975–1976*, egycsatornás, színes videó, 15'28". A *Merce by Merce by Nam June Paik* projekt része, amely Charles Atlas, Merce Cunningham, Shigeko Kubota és Nam June Paik együttműködésében valósult meg. Zene: John Cage, David Held, házigazda: Russell Connor

© Electronic Arts Intermix (EAI), New York

ÉS A TÉVÉÚJSÁG OLYAN VASTAG LESZ, MINT EGY TELEFONKÖNYV!

Szuper nagybácsi volt. Mindig azt mondta, hogy többet nézzem a tévét. Néhány éve így emlékezett vissza a felaláló Ken Hakuta arra, akinek most a Tate Modern ad teret. Kicsit nehéz eldönteni, hogy pontosan mi is volt Nam June Paik. Leginkább minden: zeneszerző, gondolkodó, ábrándozó, képzőművész, jó. Tévéfejű robotokat készített, amelyeket irányítani is lehetett. Közben még 1974-ben megalkotta az elektromos szupersztráda kifejezést, ami igazán közel van a később Al Gore-nak köszönhetően elhíresült információs szupersztrádához. A Fehér Ház lopja a kifejezéseimet – örvendezett. Arról ábrándozott, hogy lesznek majd kis, ügyes kamerák, és mindenki feltöltheti a videóit a tévére. Mert lesz majd egy közös tévés-telefonos rendszer, a világon minden műsor fog-

ható lesz, és a tévéújság olyan vastag lesz, mint a New York-i telefonkönyv. Na jó, neki sem jöhetett be minden. De így is döbbenetesen pontosan sejtette meg a jövődőt a hetvenes években, és tudta, hogy a lényeg a kapcsolódás lesz. A hetvenes években készítette el *TV Garden* című művét, zöld növények között tévéképernyők villogtak, vibráltak, sugároztak. Miért ne élhetne harmóniában a technológia és természet? Tényleg neki sem jöhetett be minden.

Nam June Paik, Tate Modern, London, 2020. február 9-ig

AZ EGYIKNEK FARKA VAN

Kicsit talán túl nagyvilági tettek tűnik, ha ahelyett, hogy a firenzei Bargellóig utaznánk (körülbelül 1000 km), inkább a New York-i Frick Collectionig repülünk (körülbelül 7000 km), és csakis

azért, hogy megnézzük Bertoldo di Giovanni szobrait. Főleg akkor, ha tudjuk, hogy a Fricknek csupán egy saját Bertoldo di Giovanni-szobra van, egy pajzsos harcos. Most viszont mellé kerül a hasonló méretű firenzei pajzsos is, és észre lehet venni a különbségeket. Mindkettő kisportolt harcos, de az egyiknek hátul van egy kis farka, mintha nem is ember, hanem valami mitológiai lény volna. Vagy az is.

Persze az alapkérdés az, hogy ki is ez a Bertoldo di Giovanni, akit nem veszünk észre, ha a Bargellóban vagyunk, hiszen ott annyi a Donatello és a Michelangelo. Bertoldo meg éppen köztük van, mondhatni, ő a kapocs, Donatellótól tanult, Michelangelót tanította, és közben létrehozott egy életművet, bronzokat, fákat, terrakottákat, a szobrok mellett érméket. Az egyiket a Pazzi-összeesküvés emlékére, így aztán két fej van rajtuk: az egyik oldalon a túlélő Lorenzo Medici, a másikon az összeesküvés áldozata: Giuliano. A Pazzik nem kerültek az érmére, őket a Palazzo Vecchio ablakában akasztották fel, a város okulására.

Bertoldo di Giovanni:
The Renaissance of Sculpture in Medici Florence, The Frick Collection, New York, 2020. január 12-ig



Bertoldo di Giovanni: *Pajzshordozó*, 1470–1480 k., aranyozott bronz, magasság: 22,5 cm, Liechtenstein: The Princely Collections, Vaduz-Vienna

© Liechtenstein: The Princely Collections, Vaduz-Vienna

Plautilla Nelli: *Utolsó vacsora*, 1550-es évek, olaj, vászon, 200 x 700 cm

Forrás: Wikimedia Commons

IMÁDKOZZATOK A FESTŐNŐÉRT

Négyszázötven éven át volt a raktárban, négy éve kezdték el restaurálni, és most kész, kiakasztották a falra Firenzében, a Santa Maria Novella múzeumában. A Santa Maria Novellába amúgy is elmegy az ember, hogy a falakat nézze, hiszen ott van Masaccio *Szentháromsága* a két donátorral, és ha már ott van, megnézi Allori *Utolsó vacsoráját* is. Most már ezt is hozzánézheti, ez is a kenyeret törő Jézust ábrázolja, a reá hajoló Szent Jánossal, akinek megsűgja, ki az áruló. Mi tudjuk: aki az asztal másik oldalán ül.

A festő neve valószínűleg csak keveseknek ismerős: Plautilla Nelli. Nemcsak festő volt, de apáca is, és egy sornyt még Vasaritól is kapott a leghíresebb festők életének második kötetében: sokra vihette volna, ha lehetősége nyílt volna a tanulásra. Tanulás helyett vagy mellett apáca lett belőle, festett, Csipkerózsika-álomba merült a művészetével, míg el nem jött a boldog kor, amely megpróbál igazságot szolgáltatni a ki nem teljesedett festőlányoknak és -asszonyoknak. Plautilla Nelli így szignálta az *Utolsó vacsorát*: Plautilla nővér – imádkozzatok a festőnőért. Persze ahhoz, hogy imádkozhassunk érte, meg kellett találni a művet is. Most már könnyebb lesz.

ÉSZAKI FAMAJOM

Még tart a Bauhaus-centenárium, bár már nem sokáig, mindenesetre Berlinben kihasználták a lehetőséget, és a Bröhan-Museumban azt mutatják meg, mi volt Skandinávia válasza a Bauhausra. Az ember hajlamos azt képzelni, hogy tudja, csak inkább azt nem könnyű eldönteni, hogy ez a válasz, ezek a letisztult formák, hosszú vonalak a Bauhaus ellenében vagy folyamányaként jelentek-e meg. Mert hogy körülvesz bennünket ez a világ, az biztos. És ha nem vesz körül, akkor azt szeretnénk, bárcsak körülvenne. Persze különös érzés úgy gondolni, mondjuk Alvar Aalto munkásságára, mint a múltra, és furcsa ezekre a nagy lendülettel álmodott és tervezett székekre és kedves játékokra úgy tekinteni, mint letűnt idők itt maradt csodáira.

Újfént eltűnődhetünk a földrajz és a politika kellemetlen következményein. Amerikában az óriási autók jelentik az ötvenes éveket, Svédországban a pompás, kampós kezű famajmocskák, akik vidáman lóghatnak az ajtófélfán és a ruhaszárító kötélén. Nálunk mintha egészen mást jelentene az a kor. Pech.

Nordic Design. Die Antwort aufs Bauhaus, Bröhan-Museum, Berlin, 2020. március 1-ig



Kay Bojesen /
Rosendahl Design Group
A/S: Majom, tikfa, 1951
© Kay Bojesen Danmark



Jeremy Deller: Peterloo-émlékmű

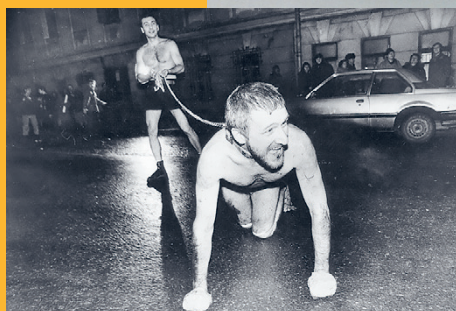
© A művész jóvoltából

© Electronic Arts Intermix (EAI), New York



Tóth Endre

Fotó: © Szombat Éva



Oleg Kulik: *The Mad Dog*, performansz, 1994

© A művész jóvoltából

Az *Artmagazin Online* legfrissebb tartalmi között három interjú is olvasható. A megkérdezett művészek betekintést engednek a festészet, a performanszművészet és az emlékművek területét érintő alkotófolyamatba.

Tóth Endrét az acb Galéria-beli kiállítása kapcsán kérdeztük frissen debütált sorozatáról, a *Layout*ról.

A művész harminc évvel ezelőtt – pusztán helytakarékossági okokból – kölni műterméből lakása szenespincéjébe vitte azokat a festményeket, melyek a budapesti kiállításon voltak láthatóak.

A másik interjúalanyunk Oleg Kulik kijevi születésű orosz képzőművész, akit elsősorban a megbotránkoztatás mestereként ismerünk. Vele többek között arról beszélgettünk, hogy a *The Mad Dog* című performanszára milyen hatással volt *A négyzet* című film, és hogy hogyan értékeli a dán dráma és a performansza közti összefüggéseket.

Jeremy Deller angol művészt főként a történelmi események újrarájátszásával foglalkozó alkotásairól és provokatív, szöveges munkáiról ismerjük.

Az általa készített manchesteri Peterloo-émlékműről, illetve arról kérdeztük, hogy pontosan milyen szempontoknak kell megfelelnie egy jó emlékműnek és hogyan képzelel el a jövő emlékművét.

#INTERJÚK
#TÓTH_ENDRE
#FESTÉSZET
#OLEG_KULIK
#PERFORMANSZ
#JEREMY_DELLER
#EMLÉKMŰVEK

30 PAUKER®
az én nyomdám



színnel + lélekkel

AAA®

Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS

8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

BUSINESS ^{9x}
Superbrands

'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18



VIRÁGJUDIT
GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ

HÁBORÚ UTÁNI ÉS KORTÁRS MŰVEK AUKCIÓJA

2019. november 17-én (vasárnap) 18 órakor
Az aukció helyszíne: Budapest Kongresszusi Központ
1123 Budapest, Jagelló út 1–3.

KIÁLLÍTÁS: november 6–16. között,
minden nap 10–18 óra között a Virág Judit Galériában
1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.