

ARTMAGAZIN

16. évfolyam, 2018 / 8. szám, 980 Ft

nka



KIÁLLÍTÁS

P. Szűcs Julianna:
Volt egyszer egy mókás Pieter
Bruegel-kiállítás Bécsben

12 – 19

TANULMÁNY

Babarczy Eszter:
A test tényei
Bacon és Freud a Nemzeti Galériában

20 – 25

KIÁLLÍTÁS

Mélyi József:
Falrekonstrukció
Az 1971. Párhuzamos különidők című kiállításról

38 – 43



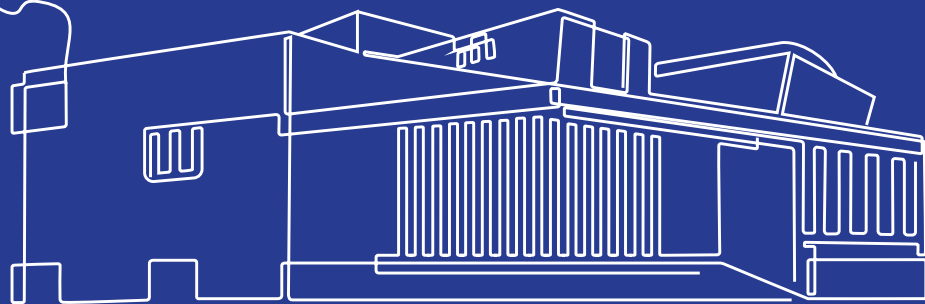
Élmény! Minden tekintetben.

MŰPA KULTÚR KÜLTÉR

Végtelen téli élmények

jégpálya-újcirkusz-koncertek

December 2-től a Műpánál.



mupa.hu

Stratégiai partnerünk:



Stratégiai médiapartnerünk:



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáiraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331



Hommage à
Vincent van Gogh



 **FREYWILLE**
PURE ART

BUDAPEST Andrásy út 43. • +36 1 413 01 74

MADE IN VIENNA
shop.FREYWILLE.COM

Újra megnyílt a Szépművészeti Múzeum. Csak most, hogy megint be szabadulhatott ide az ember, vált nyilvánvalóvá, mennyire hiányzott az elmúlt három évben, amíg a rekonstrukció zajlott. Kis, személyes összeállítással ünnepeljük, és anyyira örülünk neki, hogy még azon sem akadunk fenn, hogy itt maradt a mi Bruegelünk, pedig Bécsben hatalmas id. Pieter Bruegel-kiállítás van (amihez szerzőnk fantasztikus adalékokkal szolgál). A budapesti szenzációhoz, a Nemzeti Galériában látható londoni iskolához is kapcsolódik egy írásunk, aminek témája a két fő alak, Lucian Freud és Francis Bacon, pontosabban az, miért számít mindkettejük festészete korszakhatárnak az ember ábrázolását ambicionáló festészet történetében. Festészeti alapproblémáról szól ezt követő cikkünk is: olyasmiről, amit azok, akik nem próbáltak még festeni, képet létrehozni, nem is biztos, hogy értenek. Hogy a kép születése milyen ismeretlen erők

mozgósításával, vagy egyszerűen csak működésbe lépésével történik. És hogy hogyan ragadható meg ez a folyamat pont egy olyan valaki által, aki maga is benne van. Nem könnyű feladat, de elmondható, hogy mindennek a leírása sem az. Mint ahogy egy még feldolgozatlan korszak, a közelmúltunk bemutatása sem: hogy meghagyva a több szempontú értelmezés lehetőségét, azért mégis megtörténjen valamiféle alapvetés, a jelenségek pontos leírása. A Kiscelli Múzeum új kiállítása az 1971-es év ürügyén, mindezt felvállalva mutatja be az akkori tendenciákat. És ez az időszak tűnik fel interjúnkban is, ami a londoni Design Museum magyar származású kurátorával készült. Az általa rendezett kiállítás abból a szempontból vizsgálja mai életmódunkat, hogy mutat-e átfedést azokkal az elképzelésekkel, amelyek 40-50 évvel ezelőtt próbálták megrajzolni a jövőt – a mi mostani jelenünket. Múltbeli képzetek,

formák és a jelen személyes élményei, tapasztalatai egy másik kiállításban is reakcióba lépnek egymással, erről szóló cikkünk azzal is foglalkozik, változott-e annyit a világ, hogy a hős anya szerepköre betölthető-e akár az apa által is?

Arany János és a képzőművészet kapcsolatát bemutató sorozatunk befejező része azokkal a festményekkel, szobrokkal, grafikákkal, sőt filmekkel foglalkozik, amelyek egy-egy Arany-művet választottak témául: a kedvenc a *Tetemre hívás* és a *Hidavatás*.

Egy olasz tervező, Carlo Bugatti, az autókonstruktőr apukája által tervezett fantasztikus női íróasztalról írunk, amely a nemrég újra megnyitott Ráth-villában látható, és amely olyan sűrűségben keveri a stílusokat, bizáncit, kínait, arabot, mint mondjuk Palermo, ahol a Manifesta idén vendégeskedett, ami Európa egyik kulturális fővárosa is – és most már örök szerelem.

t.t.

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Borítóterv:

L² – l2studio.co

Artmagazin Online:

Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:

Babarczy Eszter
Hajdu István
Léopold Zsanett
Mélyi József
Németh György
P. Szűcs Julianna
Seregi Tamás
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Winkler Nóra

A címlapon:

Francis Bacon: *Három alak és portré*, 1975, olaj, pasztell, walkyd, homok, vászon, 198,1 × 147,3 cm, Tate, Vétel, 1977
© The Estate of Francis Bacon
© Tate, London 2018

Cikkünk a 20. oldalon

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Kiadja az Artmagazin Kft.

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

Alapították:

Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:

Miklós Árpád

Terjesztés:

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

ISSN 1785-30-6

4 – 5 **ARTANZIX**

6 – 10 Múzeum
HELLÓ, SZÉPMŰ!

12 – 19 Kiállítás
P. Szűcs Julianna: VOLT EGYSZER EGY MÓKÁS PIETER
Bruegel-kiállítás Bécsben

20 – 25 Tanulmány
Babarczy Eszter: A TEST TÉNYEI
Bacon és Freud a Nemzeti Galériában

26 – 30 Esszé
Seregi Tamás: A SZÜLETŐ KÉP
Korodi Luca festészetéről

32 – 37 Interjú
Lépcold Zsanett: A HOLNAP TEGNAPJA
Lakberendezési utópiák és a mai valóság – beszélgetés Steierhoffer Eszterrel

38 – 43 Kiállítás
Mélyi József: FALREKONSTRUKCIÓ
Az 1971. Párhuzamos különidők című kiállításról

44 – 49 Kiállítás
Szilágyi Róza Tekla: A MEGINTERJÚVOLT ÉLET
Puklus Péter kiállítása a Glassyard Galleryben

50 – 54 Arany
Hajdu István: ARANYTÓL, ARANYRÓL, ARANYNAK
Arany János és a képzőművészet 3. rész

56 – 59 Tárgy/portré
Németh György: BÚTORFANTÁZIA
Női íróasztal Carlo Bugatti műhelyéből

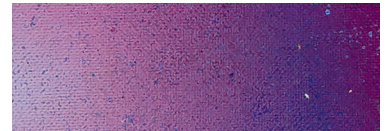
60 – 63 Város
Topor Tünde: PALERMO MON AMOUR



> 16



> 22



> 26



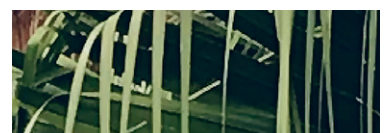
> 41



> 49



> 35



> 61

ANZIX

Balról jobbra:
Jacopo Tintoretto: *Férfitöré*
(*Önarckép?*), 1550-es évek,
olaj, vászon, magángyűjtemény

Pablo Picasso: *Ülő Harlekin*,
1901, olaj, vászon, parafára
montírozva, 83,2 x 61,3 cm,
The Metropolitan Museum of
Art, vétel, Mr. és Mrs. John L.
Loeb ajándéka, 1960

Fotó © The Metropolitan Museum
of Art, Dist. RMN-Grand Palais /
image of the MMA © Succession
Picasso 2018

Pablo Picasso: *Önarckép*, 1901,
olaj, vászon, 81 x 60 cm, Párizs,
Musée national Picasso-Paris

Fotó: © RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris) / Mathieu
Rabeau © Succession Picasso 2018



TINTORETTO?

Vad és űzött ez a tekintet vagy mélységesen szomorú? Vajon így nézett ki az ifjú Tintoretto? Ő lenne Il Furioso? Kollégái elképesztő energiája, lendületes, dinamikus ecsetkezelése és expresszív, az érzelmeket szabadjára engedő újszerű stílusa miatt nevezték „Örjöngő”-nek az 1518-ban született velencei festőt. Máig találgatás övezi, hogy valóban ifjúkori önarcképről vagy valamelyik közeli barátja portréjáról van-e szó a képünkön látható kissé nyers, de épp ezért megkapó arckép esetében. A Metropolitan Museum of Art Tintoretto születésének ötszázadik évfordulójára rendezett kiállításának középpontjában a portrék és mindenekelőtt az arcképekhez készült vázlatok állnak, melyek meglepően modernnek hatnak a benyomás híresen gyors rögzítése (*prestezza*) és az arcmásokon tükröződő eleven érzelmek miatt. Természetesen nemcsak New York, hanem Tintoretto szülővárosa is méltóképpen megemlékezik a kerek évfordulóról. A Dózsepalotában rendezett életmű-kiállításához kapcsolódva, a Gallerie dell'Accademia a festő fiatalkori műveiből válogat. (Sz. R.)

Celebrating Tintoretto: Portrait Paintings and Studio Drawings, Metropolitan Museum of Art, New York, 2019. január 27-ig.

Tintoretto 1519–1594, Palazzo Ducale, Venice, 2019. január 6-ig.

PICASSO SZÍNEI

Picasso korai útkereső korszakát elemzi a Musée d'Orsay kiállítása, rögtön színekbe – rózsaszín-kék-okker – kódolva a Párizsba érkező fiatal katalán festő kezdeti, de már akkor is zseniális kísérleteit. Picasso Párizsban is úgy zongorázta végig példaképei és kollégái stílusát, mint ahogy azt utazását megelőzően a századelő barcelonai művészkörében tette. Mindent magába szívott, folyamatosan az intenzív feldolgozás állapotában alkotott – ezért van olyan önarcképe, amit mintha Van Gogh készített volna róla, Toulouse-Lautrec-es hullámzó kontúrokkal megfestett halványképű Harlekinje, Degas lavórban fürdő női aktjait kísértetiesen idéző saját verziója. Első komoly kiállításán 1900-ban Barcelonában már csaknem ötszáz portrét és vázlatot állított ki, de Párizsban is örült sebességre kapcsolt, minimum napi három képet festett, és fél évvel letelepedése után, 1901-ben már Ambroise Vollard galériájában aratott sikert képeivel. Az extrém tempóban szerzett festői tapasztalatokat hamarosan sajátos modellgárdájával ötvözte, a társadalom peremére szorult figurák, köztük prostituáltak, csavargók és az artisták, bohócok világával. Különleges technikai adottságából és kíváncsiságából végül művészi program lett. Festészetének folytonos megújítása, az aktuális (vagy örök) témák az adott helynek és pillanatnak leginkább megfelelő formába öntése egész életén át foglalkoztatta és műveit mégis első pillantásra felismerhetővé tette. (Sz. R.)

Picasso. Bleu et Rose, Musée d'Orsay, 2019. január 6-ig.

METAMORFÓZIS

Cocteau tulajdonképpen maga a filmköltész. Valaki, aki a költő pozíciójából tekintett a filmre mint új kifejezési eszközre, és poétikus mondanivalóit azonnal kipróbálta a még fiatal médiumban, átültetve metaforáit egy másik rendszerbe, a vizualitáséba. Közben szinte minden más művészeti ágban is alkotott, a dizájnban vagy a színházban is, ami éppúgy lehetővé tette az összművészeti megoldásokat, mint a film. Így aztán Cocteau életműve a művészek és dizájnerek multidiszciplináris gyakorlata előfutárának tekinthető. Műveinek gyakran visszatérő motívuma a szem, mint az arc legkifejezőbb része, amely persze tükörként is funkcionál – látni lehet benne a másikat vagy épp az emberek belső, igazi arcát –, de az élet és a halál közötti választóvonalaként is megjelenik. Cocteau nagyon élénk társasági életet élt, és szinte mindenkivel kapcsolatban állt, aki valamilyen műfajban meghatározta a 20. század művészetét: Coco Chanellel, Picassóval, Gyagilevvel stb., de homoszexualitása és a folyamatos droghasználat nem csak a társasági élet szintjén hozott számára intenzívebb tapasztalatokat. A Den Bosch Design Museum kiállítása most felfedi előttünk valódi arcát: a rajzokon és festményeken, faliszőnyegeken és posztereken, fényképeken és filmekben keresztül minden eddiginél árnyaltabb képet kaphatunk arról, ki is volt valójában Cocteau. A múzeum gyűjteményében egyébként jó néhány kerámia és ékszer is található, amelyeket az 1990-es évek óta őriznek, és most először kerül sor arra, hogy ezeket a darabokat a teljes életmű összefüggésében lehessen látni. (L. Zs.)

Jean Cocteau – Metamorphosis, Design Museum Den Bosch, 's-Hertogenbosch, 2019. március 10-ig.



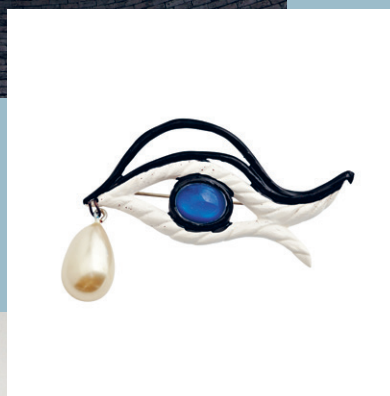
A MARE üvegfalakkal határolt, szinte láthatatlan alsó szintje fölé többemeletnyi sötét téglaborítású monolit fal tornyosul

© Muzeul de Artă Recentă



BUKARESTI MAGÁN MŰZEUM

Októberben nyílt meg Románia első magán-múzeuma, a Muzeul de Artă Recentă Bukarestben. Egy libanoni származású építész irodája, a Youssef Tohme Architects and Associates tervezte új sarokház megőrizte a keményvonalas sztálinista külügyminiszter, Ana Pauker egykori villájának körvonalait, és csak kétpernyire van Nicolae Ceaușescu már korábban múzeummá alakított diktatori rezidenciájától. A szintén libanoni üzletember, Roger Akoury romániai szakértővel közösen kialakított gyűjteményének otthont adó épületben még folynak a munkálatok: a konferenciaterem például a megmaradt atombiztos bunkerből lett, de a labirintusszerű folyosókon és a néhol cellaszerűen berendezett kiállítóterekben is kísért még a múlt. A válogatás a hatvanas évek közepétől kezdve mutatja be a hivatalos művészeti ideológiával szembehelyezkedő, a kommunista diktatúra időszakára vagy például a 1989-es forradalomra reflektáló műveket. Az 1965-ös IX. pártkongresszuson némi engedékenység mutatkozott a szocialista realizmustól eltérő művészettelfogások irányában, és az új művészgeneráció gyorsan alkalmazkodott a nyugati trendekhez. Így a MARE csaknem száz román művész ötszáz alkotását jegyző gyűjteményében egyszerre vannak jelen az absztrakt, a neokonstruktivista és hiperrealista irányzatok, és kiemelt szerepet kapnak az addig nem preferált, új műfajok: a performansz, a videóművészet és a land art projektek is. A jelenlegi *Mennyország a pokolban* című kiállítás a forradalom utáni időszak erőteljes vallási újjáéledésének és spiritualizmusának jelenségét vizsgálja, az ortodox ikonográfia évszázados hagyományai és az egyházi intézményrendszert kritizáló blaszfém művek között húzódó széles tartományban. (Sz. R.)



Jobbra: Jean Cocteau, bronz, 1952

Fotó: a Design Museum Den Bosch jóvoltából



Philippe Halsman: Jean Cocteau, 1949

© Philippe Halsman Archive / Magnum Photos / a Design Museum Den Bosch jóvoltából

Heaven in Hell, MARE, Bukarest, 2018. november 28-ig.



A Szépművészeti Múzeum Román Csarnoka
© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria



HELLÓ, SZÉPMŰ!

Három év szünet után újra a miénk. És nemcsak az a jó, hogy megújultak a múzeum terei, köztük a háború óta romos és raktárnak használt Román Csarnok, de az újrarendezett állandó kiállításokon új kedvenceink is lettek. És akkor még nem esett szó arról, hogy az ókori gyűjtemény mellett a régi rémbüfé helyett szuper kávézó nyílt, és a férfimósdóban is van pelenkázó!

THE MUMMY RETURNS!

A Radnótihoz, ahová középiskolába jártam, nagyon közel volt a Szépművészeti Múzeum, csak át kellett vágni a Ligeten, és már ott is volt az ember. Képzőművészet iránti érdeklődésem még egyáltalán nem ébredt fel, inkább csak annyi volt, hogy addigra elolvastam Benedek István könyvét, a – *mondta Krisztinát* (sajnálom, imádtam), tehát azt már tudtam, kik azok az impresszionisták. De a Szépművészetibe nem Monet *Bárkáiért* jártam, hanem a múmiáért. Aminek pont akkora ereje volt, mint kollégáinak a későbbi múmiás filmekben, iszonyúan vonzott maga felé. Fél délutánokat töltöttem mellette, teljesen megbűvölten attól, hogy egy légtérben lehetek valakivel, aki kétezer éve élt. És valami olyan helyen, ahová egyáltalán nem is lehet eljutni (esetleg háromévente, társasúttal?). A múmia iránti szenvedélynek persze az is megágyazott, hogy amikor még kisebb voltam, a szüleim nem engedték, hogy nézzem a *Belphegor* című sorozatot, amiben körülbelül ugyanakkora hatással volt rám Juliette Greco Kleopátra-frizurája, mint Jagello Tamara hadnagyé az *Orion úrhajóból*. Viszont egyszer mégiscsak bele tudtam nézni a *Belphegorba*, pont egy olyan ház felé settenkedett a hosszú fekete szőrmebundás alak, mint amilyenben mi is laktunk... legalábbis én így emlékszem, szóval hetekig rettegtem utána, felkapcsolt lámpa mellett tudtam csak aludni. Úgyhogy fantasztikus érzés volt ezzel a félelemmel gimnazistaként akkor szembenézni, amikor csak akarom, és közelről tanulmányozni a múmia arcát újra meg újra. Aztán új szemlélet jött, a múmia kikerült a kiállításból. De most, az újranyílt múzeum újonnan kialakított és újrarendezett Egyiptomi Gyűjteményében megint van múmia. Csak már nincs kicsomagolva, nem látszik maga a test, csak a báb van. *Topor Tünde*



Az Ókori Egyiptom kiállítás múmiákhoz vezető kanyargós útja



A Régi Képtár teremsora

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

TALÁLKOZÁSOM CARAVAGGIÓVAL

BECSES KÜLÖNIDŐ

Amikor újra végigmentünk a frissen felújított termeken, nem is a káprázatos Román Csarnok látványa szorította össze a szívemet – bár hogy egy komplett fényes bazilikaterbe botlunk a múzeumban, azért nem mindennapi látvány –, ráadásul mi, „külsősök” valójában lepusztult állapotában sem láhattuk, oda csak a dolgozók léphettek be. Csak amikor a citromfűzéses, virágos, teljesen kivilágosodott lépcsőházból az emeletre érve beléptünk a Régi Képtár teremsorába, akkor jöttem rá, hogy mennyire hiányzott nekem a Szépművészeti. A Képtárban látszólag semmi sem változott, megvan a gesztenyeszínű falborítás, a régi ülőszigetek – csak minden kifényesedett, különösen, hogy csillogó ötvöstárgyak és néhol szobrok is feltűnnek egy-egy sarokban. Ez újdonság, de azonnal visszatért az az otthonos jó érzés, hogy egyik teremből a másikba lépve már előre tudom, mi következik jobbról, ki-kinek a szomszédja, és ha befordulok a sarkon, melyik kedvencem néz majd szembe a falról. Képet nézni úgy, ahogy múzeumban szoktam, másutt nem is tudok. Ez nem olyan, mint amikor a mobilon lepörgetem a töméntelen posztolt képet, a szemem cikázik, egy pillanat töredéke alatt felismeri és elveti a látványt. A festmény a maga anyagi valójában is ott van előttem a falon, és ha nincsenek sokan, egészen közletről, mint egy szkennert, gondosan letapogathatom a szememmel minden ismerős négyzetcentiméterét, amin mégis mindig találok valami elképesztő részletet, amit addig valahogy nem vettem észre. Buborékban vagyok, ahol az idő sem múlik, vagyis nem úgy, mint máskor, amikor luxus a bámészködés. A Szépmű becses különidő nekem. *Szikra Renáta*

Sose felejttem el azt a kiállítást, amikor volt szerencsém személyesen is találkozni Caravaggio műveivel. Miután 2014 elején megnéztem a *Caravaggiótól Canalettóig. Az itáliai barokk és rokokó festészet remekművei* című tárlatot, rájöttem, hogy nem szabad ítélni reprodukciók alapján. A művészettörténeti órákon látott fakó, vetített képek nem igazán győztek meg arról, hogy Caravaggio egy zseni volt. Persze az elmondottak alátámasztották, hogy kiemelkedő festő volt, de valahogy elveszett a festményekből az élet a projektorral falra vetített képeken. Aztán a Szépművészeti Múzeum kiállításán értettem meg igazán, miért is lenyűgözőek ezek a művek: vibrált a feszültség az éles kontrasztoknak köszönhetően, az érzelmek olyan kifejezőek voltak, hogy szinte megszólaltak az alanyok a portrékon, és persze minden egyes apró részlet, árnyalat mesteri volt. *Léplöd Zsanett*



Antik portrék testközelben a *Klasszikus ókor* kiállítás egyik termében

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

EGY KECSKEMÉTI A SZÉPMŰBEN

Kecskemétiént a Szépművészeti Múzeum éveken keresztül a középiskolai művészettörténeti versenyek felkészülésdömpingjeinek legkedvesebb szakasza volt – felutazni Budapestre és csak ámulni az addig csak rebrókon látott képeken. Az egyetem alatt, a vizsgák előtti felkészülés során a múzeum tökéletes menekülési útvonal volt: az ember lánya egyszerre hitette magát, hogy a törzsanyaghoz szükséges tudást mélyíti el épp, miközben a Régi Magyar Gyűjtemény termeiben bóklászva valójában szórakozással töltötte az idejét. Érdekes módon esetemben a Szépművészeti Múzeum éppen az első diploma megszerzése után nyerte el igazi helyét. Felszabadulva a köintézmények vizsgakötelezettségeitől és a jegyekkel mért tudás elsajátításának sokszor nyomasztó hórúkkjaitól őszinte felszabadultsággal, kedvtelésből látogatott múzeumává vált. A felújítás sajnos éppen akkor kezdődött, amikor az én „hobby”-látogató hullámom igazán intenzívvé vált volna – ezért három évig vártam, és most kifejezetten boldog vagyok, hogy a megújult múzeumban, tiszta lappal lehetek újra látogató. *Szilágyi Róza Tekla*

MONET-BANÁN

Mennyi emlék van a Szépműhöz! Az emeleti termek oldali kis tereinek régimódisága, az intimitás, amit ez a lépték a képekhez adott. Felszaladni a benti lépcsősoron, kicsinek lenni a nagy épületben, ami hozzátartozik a múzeum-érzéshez. Elegáns banki rendezvényeket vezetni, és belegondolni, a csarnok falain a sok festmény mi mindent látott már, most épp a hidegtálahoz várakozó estélyis nőket. A Monet-kiállításához a Hősök terére kiérő sorok; úgy éreztem, ez több volt önmagánál, szinte dac, a banán lehetett ilyen a szocializmusban; az emberek jogos jussukat követelik a Nyugattól való elszakítottág évtizedeinek kárpótlásaképp. A Cézanne-kiállítás, amiben tárlatvezetést tartottunk, azt hiszem, itt értettem meg, mi a jelentősége és maig ható hozadéka annak, ahogy nála a látvány szín-blokkokra bomlik. Könyvbemutatóm, amihez szépműs festményrészleteket választottunk, és ezek alapján ki-ki csinálhatott magának színes, marcipándekekoros sütit. A *Nyolcak* után, meleg kora estén ülni a múzeum kinti lépcsősorán. William Kentridge-et konferálni, és meghallgatni a köszöntőbeszédét, ami azóta is sokszor eszembe jut, legutóbb két hete New Yorkban idéztem egy kint próbálkozó, és ebben nyilván nehéz perceket is megélt fiatal magyar képzőművésznek. A zsúfolt teremben rengeteg fiatal volt, és remélem, nekik is megmaradt Kentridge története, hogyan járkált galériáról galériára, csengetett be az utcafronti portálokra, hóna alatt mappájával. Volt, hogy felpillantott a bent ülő galériás, és rutinosan elhessegette, volt, hogy intett, mutasson pár rajzot az üvegen át, és csak aztán. És hogy ma, amikor kiállításokról egyeztet galériásával, biztató együttérzéssel nézi a minden bátorságukat összeszedő, fiatal csengetőket. Egy múzeum a művészetről szól, képekről, látványélményről, történetekről, és ideálisan arról is, egyáltalán mit jelent művésznek lenni, milyen figyelem, érzékenység, emberség, mennyi bénázás, kudarc és dilemma tartozik ide. Ezek átéléséért, megértéséért járunk múzeumba, ettől köt oda saját, személyes, érzelmes kapcsolat. Szóval én abszolút ♥ Szépmű. *Winkler Nóra*

Leonardo da Vincinek tulajdonítva: Lovas, 16. sz. első fele © Szépművészeti Múzeum

LEONARDO DA VINCI

és a budapesti Lovas



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
2018. OKTÓBER 31. – 2019. JANUÁR 6.

szepmuveszeti.hu

Főtámogató:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



A szerencséseseknek, akik már látták, azért, akik még csak most mennek Bécsbe, azoknak pedig felkészítésül ajánljuk ezt a sziporkázó bevezetést Bruegel világába. (Vagyis Brajgel világába, ha elfogadjuk a nálunk meghonosodott kiejtést.)

P. Szűcs Julianna

VOLT EGYSZER EGY MÓKÁS PIETER



Id. Pieter Bruegel: *Fészekrabló*, 1568, tölgyfa tábla, 59,3 x 68,3 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum

Amit nem tudunk. Amikor az egyetem első évében beavattak minket, elmondtak néhány szakmai illemszabályt. Például: a művészet-történetet sose mondjuk műtörténetnek. A trecento festőit nehogy már itáliai primitíveknek hívjuk. A gótikus stílust még véletlenül se nevezzük „gótnek”. De a bennfentességet eláruló egyik legfontosabb kulcsszó éppen idevág. – Kérem, jegyezzék meg jól – magyarázta professzorunk –, idősebb Pieter Bruegel családnevét, a „Parasztét” mindig h betű nélkül írjuk. Ellenben fiait és unokaöccsét, tehát az ifjabb Pietert, az idősb és ifjabb Jant, tehát a „Pokol”, a „Bársony” és a „Selyem” ragadványnevekkel ellátott rokonságét mindig h-val. Ha az olvasott textusban a név nem így szerepel, biztosak lehetnek benne, hogy a szöveget nem profi írta. Ehhez képest belépve a Kunsthistorisches Museum életmű-kiállításának előterébe, a szerzett tudás azonnal szétfoszlott. A főfalón, a transzparensre írt hatalmas névben ott a „h”. A plakáton, a katalógusban, a prospektusban viszont meg nem. Melyik igazi? (Nincs „igazi”: a festő hol így, hol úgy használta. Bruegel-ügyben mindenki amatőr.) És hogyan kell ejteni? Brajgelnek, ahogy a német ajkúak próbálkoznak? Vagy Bröchelnek, ahogy a jól informált entellektüelek igyekeznek világszerte? Vagy kísérletezzünk egy gégecsúcsból előgurgulázott torokhanggal, ahogy egy vérbeli flamandtól várható? (Ne fáradjanak: úgy a legkevésbé erőltetett, ha a kiejtés a magyar szájhoz igazodik.)

A név billegő ortográfiája és mutáló akusztikája álljon itt szimbólum gyanánt. Olvasgatva az irodalmat, a teljesség igénye nélkül kigyűjtöttem a kollektív szakmai ismeret legfontosabb hiányait. 1. Nem biztos a születési év. (Valamikor 1525 és 1530 között.) 2. Nem egyértelmű a születési hely. (A nevet adó falu azóta eltűnt vagy nevet váltott) 3. Nem tudjuk, hogy mettől meddig tartózkodott Itáliában. (1552/3 dokumentált, de van kutató, aki 1555-ig tolja a dátumot.) 4. Nem értjük, hogy miért költözött el 1562-ben a kőgazdag Antwerpenből a szolidabb Brüsszelbe, amikor pedig jól ment sora. (Magánélet? Adóügyek?) 5. Milyen volt 1551 és 1558 között készült festményeinek java? (Elégtek, eltűntek, leginkább rajzok és grafikák maradtak.) 6. Mibe halt bele negyvennégy, de lehet, hogy csak harminckilenc évesen? (Végrendeletének tanúsága szerint még szorongott is: kérte feleségét, hogy égesse el „kompromitáló” műveit.) Végül pedig 7. Fogalmunk sincs, hogy a protestánsokkal vagy a katolikusokkal szimpatizált-e a számára megadatott rövid időben és abban a tartományban, ahol ez a döntés az életet vagy a halált jelenthette. Ha befolyásos pártfogóra, főként a madridi államtanács tagjára, Granvella bíborosra gondolunk, akkor a pápista kör a valószínűbb. Ha a budapesti kép, a *Szent János prédikációja* tartalmát elemezzük, akkor a gyanú a reformátusokra terelődik. (Mekkora szerencse, hogy legalább a németalföldi Vasari, Karel van Mander

a maga *Schilder-boeck*jában szentelt Bruegelnek néhány fontos oldalt. Igaz, a festő halála után több mint harminc évvel később.)

De ha már a budapesti kép szóba került, hát az rejtélyes okokból nincs Bécsben, noha hűlt helye azért a nagy katalógusban szerepel. (Így jártak a szegény nápolyi *Vakok* is.) Továbbá fájóan hiányoznak a berlini *Flamand közmondások* (1559) és a brüsszeli *Ikarosz bukása* (1558) festmények. Nemcsak azért kellett volna ide, mert leginkább e művek reprezentálnák a pályakezdő, az 1560 előtti művész csúcsteljesítményeit, hanem mert bennük fogalmazódott meg legtisztábban a kompozícióba zárt bruegeli világmagyarázat kétféle módszere. De arról lejjebb.

Amit mégis tudunk. Nagyon igazságtalan lenne a távollétükkel tüntető néhány főmű vagy a múzeum megszentelt falai közé beszemtelenedő néhány protekciós darab (*A részeg a disznóólba zárják*, 1557, *Keresztelő János prédikációja*, 1566, mindkettő magántulajdonban és némiképp túlértékelve) miatt fanyalogni az amúgy fantasztikusan megcsinált tárlat fölött. Penge logikával, társművészetek mozgósításával, friss restaurálások gigaposzterre nagyított részleteivel a nézőt akkor is levénné lábáról a látvány, ha nem tudná: a művészszerető közönség Bécsbe eddig is főleg Bruegel miatt járt. (Csinálnak is belőle rendre kiállításokat, utoljára ugyanő, ugyanitt a kedves családjával együtt nem is olyan régen szerepelt.) A statisztika



Id. Pieter Bruegel: *Saul megtérése*, 1567, tölgy, 108 x 156 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs



Id. Pieter Bruegel: *Méhészek*, 1568 k., toll, barna tinta, 203 × 309 mm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

© Fotó: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fotó: Jörg P. Anders

szerint az életmű egyharmada Ernő (Ernst) herceg jóvoltából már eleve Habsburg-kézben volt (1595), a remek Lipót Vilmosnak, a Kunst-historisches lényegét megteremtő egykori németalföldi helytartónak már csak a *Bábel tornyát* és a *Fészekrablót* kellett megszereznie (1647/56), hogy a császárváros e nemből is zarándokhellyé váljon. (És akkor még szó sem esett az Albertináról, a rajzokat és nyomtatásokat őrző überhaupt intézményről.)

Ürügynek jó tehát a halál négyszázötvenedik évfordulója, de azt nem magyarázza, hogy itt (Európában, de az egész világon) és most (a béke meg a demokrácia alkonyzójában) miért tetszik annyira, miért üt szíven jobban,

mint tíz, húsz, harminc évvel korábban. Itt kell megjegyezni, hogy Bruegel fölfedezése és méltó helyének kijelölése viszonylag késő történet. A századelő belga hazafias művészet-történeteseit leszámítva, a nagyság igazi természetét csak az első világháború után a ma már klasszikus tudósok, Friedländer, Dvořák, valamint utána pedig igazi mélységében a magyar származású Charles de Tolnay dolgozta fel.

Talán mert korábban nem tudták hová tenni. Flamand különc lett volna? Abban a műfajban Bosch egy nemzedékkel azelőtt jobban teljesített. Itáliai ízlést honosító manierista romanistának számított? De hiszen egy árva mitológiai (sőt, semmilyen) akt, annyi sincs

az életműben! (Pardon, néhányat mégis találtam, hol másutt, mint az agyonzsúfolt *Bujaság* rézkarcon, 1558). Egy Mabuse, egy Heemskerck, egy Frans Floris e tárgyban jobb tanulók voltak. Csak egy furcsa ízlésű népi realistát kellett volna benne tisztelni? A bökkenő, hogy parasztjai sem nem csavargók, sem nem hősök. A fölmagasztalásra épp annyira alkalmatlanok, mint a sajnálatra. Olyanok, mint valamennyiünk. Kicsit csúnyábbak, kicsit szegényebbek, de mégis olyanok, mint az emberek – minden cicoma, sőt igen sokszor rangjukat kifejező arc nélkül. *Jedermann*, akárki lehet – hogy egyik zsúfoltan rejtélyes grafikájának címét idézzük, s egyben kikacsintsunk a mi időnkre.



Id. Pieter Bruegel: *Háromkirályok imádása*, 1564, tölgyfa tábla, 112,1 × 83,9 cm, London, The National Gallery
© The National Gallery, London 2018



Id. Pieter Bruegel: *Keresztút*, 1564, tölgyfa tábla, 124 × 170 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum
© KHM-Museumsverband



Id. Pieter Bruegel: *Saul öngyilkossága*, 1562, tölgyfa tábla, 33,5 × 55 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum

© KHM-Museumsverband

Ráadásul viccesek. Mókás Pieter – ahogy a legenda szerint kortársai nevezték – komolytalan ember lehetett és komolytalan, pontosabban humoros, még pontosabban vérfagyasztóan ironikus műveket hagyott utókorára. Fényes nappal fáklyafénnyel világítja az utat egy csikos emberke (*Farsang és böjt harca*, 1559). Addig hordják a szüretelők a gyümölcsöt, míg egyik parasztnak a feje is kosárrá változik (*Szénagyűjtés*, 1565). A tolvajra figyelmeztető erdész nagy figyelmetlenül maga fog mindjárt vízbe esni (*Fészekrabló*, 1568). Ha pedig a kiállításra bőséggel kirakott figurális rajzait, valamint a Pieter van der Heyden által rézbe metszett grafikai lapjait bogarásszuk, a röhejesen rémséges *Hét fő bűn* és utána a nem kevésbé mozgalmas *Hét fő erény* (1560) részletein napokig lehetne szórakozni. A fentebb említett Karel van Mander pontosan leírta azt az élettani hatást, amelyet a Bruegel-művek jellemzően kiváltottak, s amely mestert magányos szerephez juttatta saját korában, de – egészen a szürrealizmus koráig – a többnyire nagyképpű ízlésű későbbi századokban is. „*Voltaképpen kevés képe van, amelyet a néző*

komolyan, nevetés nélkül képes szemlélni, sőt még ha mogorva, mérges vagy méltóságteljes is az illető, kénytelen legalább somolyogni vagy vigyorogni.” Ilyesmi boldogságot éreztünk kis-korunkban, mikor azt énekeltük, hogy „száraz tónak nedves partján döglött béka kuruttyol”. A humort, pontosabban Bruegel iróniával telített világszemléletét kiváltó ok már bonyolultabb dolog. Bruegelt metafizika helyett a fizika (azon belül is az optika) érdekelte. Az antikizáló műveltség helyett az empiria foglalkoztatta. A készen kapott *tudott* univerzum helyett a maga fölfedezte *tapasztalati* világ izgatta. És mi más lenne az arisztotelészi irónia fogalom gyökere, mint annak megértése, hogy a két totalitás csak színleltlen összeegyeztethető: tettetni kell az átjárást a „humán” és a „reál” szférák között. Így válik egy derék parasztszönyorből királyokat fogadó Madonna (*Háromkirályok imádása*, 1564) és a feszületet cipelő Krisztusból éppen ellenkezőleg, elhanyagolható mellékszereplő (*Keresztút*, 1564). Az ember-figurát Bruegel tehát képtelen volt a világmindenség középpontjaként ábrázolni, mint tette azt kortársai közül például

Michelangelo vagy Tintoretto. Ő az embert egyszerűen belepottyantotta a tájba, vagy ha művében el is foglalta a terület nagy részét, fontossága, rangja nem volt kitüntetettebb, mint egy mellette hajtott ökörnek vagy mint egy kásával megrakott ajtódeszkának. Nem véletlen, hogy életművéből – akárcsak az akt – hiányzott a fókuszált emberábrázolás, a portré is. Látható ugyan a kiállításon egy festőt ábrázoló híres rajz, mögötte egy kedvesen bárgyú koneszörrel, de arra sajnos nincsen bizonyíték, hogy igazi önarcképpel lenne dolgunk. Inkább karikatúra: a Művészt ábrázolja nagy M-mel, meg az örök naiv Közönséget nagy K-val. Valahogy úgy, ahogy néhány generációval később Shakespeare tette, mikor Hamlettel mondatta el a színészet mesterségét magának a színészkirálynak. És az sem véletlen, hogy Bruegellel kapcsolatban sok elemzőnek sokszor jut eszébe Shakespeare. A tudott dolgok és a tapasztalt dolgok között fölszikkázó feszültségből utóbbinál tragédiák (meg persze komédiák is), előbbinél viccek (meg persze szomorú szörnyűségek is) tudnak teremni. Egy burokban született mindkettő, sírás és nevetés egyetjéjű ikrek.





Id. Pieter Bruegel: *A festő és a műértő*, 1565 k.,
toll, barna tinta, 203 × 309 mm, Bécs, Albertina
© The Albertina Museum Vienna

Balra: Id. Pieter Bruegel: *Szénagyűjtés*, 1565, tölgyfa tábla,
114 × 158 cm, Prága, Lobkowicz Gyűjtemény,
Lobkowicz Palota
© The Lobkowicz Collections



cs_Cat_59_Hi-Res_nach_Restaurierung_-_Madrid_The_Triumph_of_Death_PO01393
© Museo Nacional del Prado

Amit látunk. Legközelebbi barátja, a kartográfus Ortelius írta róla, hogy „műveiben mindig több a gondolat, mint a festészet, s hogy sok olyasmint festett meg, amit nem lehet megfesteni”. De hát lehet-e megfesteni a szentlélek eljövételét? Vagy a szeplőtelen fogantatást? Vagy bármely szent akármely csodatételét? A keresztény ikonográfia másról sem szól, mint a lehetetlen megkísértéséről és nyomában a későbbiek során kanonizált megfesthetetlen gondolatok megfestéséről. Bruegelnél csak

azért tűnik föl a sok „lehetetlenség”, mert rövidre mért alkotó élete is elegendő volt arra, hogy önmaga állítson elő alig vagy semmilyen múltú, polgári vagy főúri igényeket kielégítő és persze – a zavaros politikai, hitbeli, kulturális németalföldi helyzetből következően – kanonizálatlan műfajokat. Ha úgy tetszik, személyre szabott szubjektív ikonográfiákat. Igaznak látszik ez a megállapítás a „boschos” művek esetében *A halál diadalánál* (1562) vagy a *Bolond Margitnál* (1563) is, hiszen – ahogy

Cocteau mondta – „a tehetségnek csak másolnia kell, hogy eredeti legyen”. Bár nagy hatású elődjétől tagadhatatlanul elleste a pokol tüzéből kívánszorgó kárhózzottakat, a torzzá szerelt hibrid lényeket és az apokalipszis megannyi ínycsiklandó horrorját, de csak neki, Bruegelnek juthatott eszébe, hogy stráfkocsit megtöltő koponyák és földagadt hasú vízihullák mellett a halálnemek ötletes túlsúfolásával és a burleszkesen komikus pánik-reakciók választékos kipreparálásával végül is megnevetessen.



Id. Pieter Bruegel: *Borongós nap*, 1565, tölgyfa tábla, 118 × 163 cm,
Bécs, Kunsthistorisches Museum
© KHM-Museumsverband



Id. Pieter Bruegel: *Bábel tornya*, 1563, tölgyfa tábla, 114 × 155 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum
© KHM-Museumsverband



Id. Pieter Bruegel: *Bábel tornya*, 1563 után?, tölgyfa tábla, 59,9 × 74,6 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
© Museum Boijmans Van Beuningen, fotó: Studio Tromp, Rotterdam

Továbbá még akkor is újdonságnak számítottak itáliai útja alatt és után készített gyönyörű diófapác rajzai – legszebb talán a *Reggio Calabria-i üdvözlet* (1560) –, ha úti élményeket Dürer óta szabadon és az Alpoktól északra érrefelé már több mint fél évszázada műveltek. De csak neki, Bruegelnek lett fontos, hogy a tépett lombú fák tövében tesz-vesz parasztokat, szeles öbölben emberektől roskadozó csónakokat és szokatlanul élénk vadállatokat vessen papírra. Valamint forradalmian szokatlanok hatottak a korábban csak elvétve (Aartsennél vagy Hemessennél) látott falusi zsánerképek is. A szakrális és mitológiai mondanivalót nélkülöző emberábrázolások persze benne voltak a kor levegőjében. De a vetett és önárnyék nélküli nagy méretű életképek (*Falusi lakodalom*, *Paraszttánc*, mindkettő 1568) csak Bruegelnél telítődtek általánosan érvényes humán tartalommal. Nini: ez az ember úgy táncol, mint egy isten, pedig nem is Bacchus. Az meg úgy ül az asztalfőn, mint Sába királynője, pedig csak a szomszéd. A titkukat, azt hiszem, még Benedetto Croce fejtette meg a maga *macchia-*, azaz felt-elméletével. Ha a ritmikusan ismétlődő, viszonylag bontatlan színfelületek kárpitszerű hatást keltenek, akkor a téma maga is mágisztrálissá válik, méltóságot nyer, megemelődik. Szinte faliszőnyeggé válik, amit egy palotában is ki lehetne rakni. Íme, így született meg az igazi népeletkép hosszú évszázadokra utat mutató műfaja.

Bruegelnél tehát minden mozgalmassabb, ijeszetőbb, ironikusabb a korábbiakhoz képest, mint ahogy az élet a 16. század második felében, a spanyolok fenyegette Antwerpenben is sokkal mozgalmassabb, ijeszetőbb és a létezés technikai

trükkök bevetése miatt sokkal ironikusabb lehetett. De nem csak erről a felpörgő hangulatról van szó.

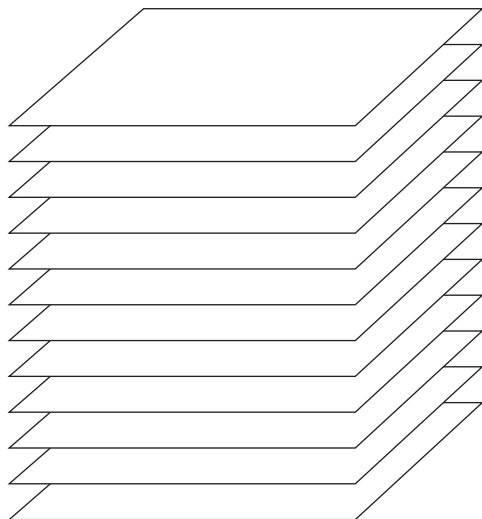
Azért hiányzik Bécsből különösen az *Ikarosz bukása*, mert itt jelenik meg először az a világdimenzió, amely határtalanná, s egyszersmind beláthatóvá teszi a madárszemszögből mutatott tájat. „A térképszerű látvány azt sugallja – írta Svetlana Alpers *Hű képet alkotni* című, a holland művészetről szóló alapkönyvében –, hogy az egész világot felöleli, anélkül azonban, hogy igényt tartana a perspektivikus képek által nyújtott emberi léptéken alapuló rendre.” S valóban, az évszakok sorozat fölülmúlhatatlan látképein (a washingtoni is hiányzik, hiába, egy világcsépén a legkisebb pattanás is zavaró) ott a végtelen határ egyszerre miniatúrapontosan részletezve és a leonardói távlatlan megértéséről tanúskodva. Ott ballag csordája mellett, vadászatról hazatérve, a természetet leszüretelve és télre készülődve az istenadta nép is. A tájba tapintatosan belesimulva, mozgásukkal a világrendet nem zavarva, bölcs mérsékletet gyakorolva. Nem a Föld forog körülöttük, hanem ők mozognak a Földdel együtt. Igazi „ökogondolat”, tetszik is ma mindenkinek ezen a Trump-sújtotta glóbuszon. „Kicsi” és „nagy” harmóniájának mélyén ott lapul az ironia. De csak az *Ikarosz* hegyezi ezt ki poénra: aki megsérti a világrendet, úgy jár pórul, hogy még csak észre sem veszi a józan többség.

Aztán ott van a kiállításról hiányzó *Flamand közmondások*. A térképszemlélet erasmusi gyűjtőmunkán alapuló nagyszerű leltára, amelyben – Charles de Tolnay szavaival – „elvetette a fenséges és póri tárgyak hierarchikus megkülönböztetését” és nem szégyellte egymás

mellé rendelni a fontos és fontatlan, a kellemes és bizarr, az erényes és bűnös dolgokat. Egyik kutya, másik eb – mondaná a magyar észjárás. Ez az egyenlősítés persze ott van a *Gyermekjátékokban* (1559/60) és a *Farsang és böjtbén* is, de a hiányzó kép ezenkívül és túl a cselekvései által jellemezhető emberi aktusokról készített egykedvűen és részrehajlásmentesen listát. Már-már tudományosan. Olyan, mint egy behaviorista enciklopédia. Tessék utánamenni Berlinbe.

Minden meg van bocsátva. Az utolsó főteremben ott van egymás közelében a két *Bábel tornya* (a rotterdami és a bécsi, mindkettő 1563-ból). Így együtt még nem látta őket senki korábban. Most már nemcsak a hozzánk közeli épülő-omladozó Nagy Bábelt lehet böngészni a maga megunthatatlan ember-hangyáival, meddően okos építőipari gépeivel és horizontig terpeszkedő városával, hanem ott a másik is. A Kicsi is, amely még dölyfösen ép, dacol a fellegekkel és befogadja a mákszemnyi körmenetet az építmény harmadik emeletén, hogy komikusan kisszerűvé tegye a halálra ítélt világminőséghez képest a tömegek meddő buzgalmát. Szép perspektíva. Érdemes őket sokáig-sokáig nézni, és nem kell utána a világhálót kinyitni, hogy sorsunkkal szembesüljünk. Hát nem volt igaza Lapsanius, flamand humanista versezetének, amellyel Mander a maga Bruegel-portróját zárta?! Pieter „*vígy festményedbe tréfát / Ámbár nevetni nem lehet rajt*”.

Bruegel, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 2019. január 13-ig



Babarczy Eszter

A TEST TÉNYEI

Bacon és Freud a Nemzeti Galériában

Vannak festők, akikről azért nehéz írni, mert nem értelmezték a saját műveiket. És vannak festők, akikről azért nehéz írni, mert értelmezték a saját műveiket, de az értelmezéseik ellenkezik a néző intuícióival.

Lucian Freud az első kategóriába tartozik, Francis Bacon a másodikba. Míg Freud életében nagyon kevés interjú adott, és általában úgy gondolta, hogy a műveknek kell megszólalniuk, Bacon David Sylvesterrel folytatott beszélgetései könyv alakban is megjelentek, s ebben egy koherens esztétikai nézetrendszer és gyakorlat rajzolódik ki – amely azonban furcsán vak arra, milyen nyomasztó képzeteket keltenek a festményei. Például azt mondja, hogy a kiállításon is látható sikító pápa esetében a sikító száj – amely Eisenstein Patyomkin-cirkálójának sikító dadusából ered – tulajdonképpen szép, ahogy szépek egy szájbetegségeket taglaló orvosi könyv képei¹.

1

David Sylvester: *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*,

Thames and Hudson, 1987, 35. o.

Az MNG–Tate közös kiállítása felrajzolja körük az a festészeti kontextust, amelyben a két festő művei születtek: az egymás ízlésében megbízó londoni festők törekvéseit, akik túl könnyű útnak látták az absztrakciót és a nonfigurativitást, és a David Sylvester által „új realizmusnak”, R. B Kitaj által „londoni iskolának” nevezett laza festői csoporthoz tartoztak. A csoport tagjai – a magot Frank Auerbach, Lucian Freud és Francis Bacon alkották – gyakran megfestették egymást, és Freud festményeiről az utolsó szót mindig Auerbach mondta ki. A csoportot a személyes barátságon túl leginkább az kötötte össze, hogy komolyan vették a festéket és a festést, és a nyugati festészeti hagyományt: Tiziano, Ingres vagy Rembrandt inspirálta őket, nem a korabeli absztrakt expresszionisták vagy popművészek.² A kiállítás hihetően rekonstruálja ezt a ma is ható hagyományt és kontextust, a katalógus pedig kiváló tanulmányokat közöl róla, ezért nem erről szeretnék itt írni, hanem arról, ami Bacon és Freud munkáit lenyűgözővé és fenyegetővé teszi: a testről és a test megfestéséről.

2

Elena Crippa és Fehér Dávid kiváló tanulmányokban elemzi ezt a csoportot és közös törekvéseiket a kiállítás katalógusában.

John Russell, Bacon egyik monográfiusa szerint az angol festészet története két részre bontható: azelőtt, hogy Bacon 1945-ben kiállította a *Három alak egy keresztrefeszítés tövében* című festményét, és utána³. Geordie Greig, Lucian Freud életrajzírója nagyjából ugyanezt mondja a *Meztelen férfi patkánnyal*⁴ című Freud-festményről – volt az akt Freud előtt és Freud után. Mi az, ami ilyen robbanásszerű, kataklizmaszerű ezekben a képekben vagy a művészi nézőpontban, hogy az időt is képes tagolni, korszakot tud teremteni?

Bacon és Freud festészetének számos közös vonása van. Sok portrét festettek például – Freud kezdettől fogva, Bacon inkább a 60-as évektől –, és általában közvetlen emberi környezetüket örökítették meg, barátaikat, szeretőiket, családtagjaikat. A modellt mindkettőjük esetében megviselte a festés folyamata vagy eredménye. Freud lassan festett, egy kép akár egy évig is készülhetett, és a modellnek akár napi 8 órát is mozdulatlanul kellett ülnie vagy feküdnie, eltűnnie Freud „sebészi tekintetét”, miközben az eredmény ritkán volt hízelgő, gyengéd vagy szeretetteli. Bacon pedig eltorzította az alanyai arcát és testét, és ezt modelljei – szerelmei, barátai – ijesztőnek vagy csúnyának látták. Freud a módszeréről ezt mondja egy interjújában:

„Sosem teszek olyasmit a képbe, amit nem látok ténylegesen festés közben. De nem másolatot akarok készíteni arról az emberről. A fizikai és érzelmi jelenlétükből akarok valamit átvinni. (...) Azt akarom, hogy a festék úgy hasson, mint a hús. Ha nem instruálja az ember túl a modellt, és a fizikai jelenlétére összpontosít, érdekes dolgok történnek. Megfogsz valamit belőlük, amiről egyikőtök sem tudott addig. (...) Gyakran azért festettem le embereket, mert meg akartam ismerni őket. Egy portré megfestése közben olyasmit látsz, amit addig nem láttál. Elképesztő, milyen sokat megtudunk valakiről, és talán saját magunkról is, ha nagyon figyelmesen, ítélkezés nélkül nézzük őket. A festményről alkotsz ítéletet, de az alanyról nem.”⁵

Francis Bacon az egyik interjújában David Sylvesterrel így magyarázza, miért inkább fényképről és nem élő modell után fest:

„FB: Legátolnak. Azért gátolnak, mert szeretem őket. Nem akarok olyan sérülést okozni, amikor itt vannak, amelyet a munkámmal okozok. Inkább egyedül csinálom, mert akkor a tényüket jobban tudom rögzíteni.

DS: Milyen értelemben okozol sérülést?

FB: Úgy gondolják – főleg az egyszerűbb emberek –, hogy a torzítás sérülés, akármennyire szeretnek is, bármennyire is együtt éreznek velem.

DS: Nem gondolod, hogy igazuk van?”

FB: Lehetséges, lehet. Túljeszen értem. De mondd, ki tud úgy rögzíteni valamit manapság, hogy tényként lássuk, anélkül, hogy mély sérülést okozna a képmásnak?⁶

Mind a két festő ragaszkodott hozzá, hogy azt festi, amit lát, de nem annyira a másik ember képét, mint inkább a másik ember tényét. Mindketten tények rögzítéseként írják le tehát a festés folyamatát, miközben elhatárolják a fotótól, mert az csak a felszínt érinti. Milyen tényekről van itt szó? Mit jelent az, hogy valaki, a modellt ülő alany, tényként jelenik meg?

A tényt a filozófiában szembe szokták állítani egyfelől az *értékkel*, másfelől a *hittel*. Az érték és a hit is szubjektumokra jellemző, míg a tény valami objektív, nem szubjektum, ágens, cselekvő, hanem a világ egy konfigurációja. Az emberi alak a festészeti hagyományban aktív elem; gesztusokat tesz, mozgásban van, valahonnan tart valahová, menekül valamtól, szenved valamiért, egy történetet generál maga körül, egy történet lenyomata. Bacon és Freud arra törekedtek, hogy az emberi alakról

3

John Russell: *Francis Bacon, revised and updated edition*, Thames and Hudson, 1993, 9. o.

4

Geordie Greig: *Breakfast with Lucian*, Farrar, Straus and Giroux, 2013, 25. o.

5

Lucian Freud interjúja Michael Aupinggal, <http://www.bridgemanimages.com/en-US/lucian-freud-michael-auping>.

6

David Sylvester: *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, 1987, 56–57. o.



Francis Bacon: *Isabel Rawsthorne archépe*, 1966, olaj, vászon, 81,3 × 68,6 cm, Tate, Vétel, 1966

© The Estate of Francis Bacon © Tate, London 2018

7 lebontsák a történetet. De egyáltalán nem olyan egyértelmű, mi marad, ha az emberről lebont-
 Sylvester, i. m., 182. o. juk a történetét. Nem veszíti-e el ezzel az aktivitását is? Nem válik-e pusztá motívummá? Vagy
 8 holttestté? Amikor Bacon és Freud – ki-ki a maga módján – lázad a nonfigurális divatok ellen,
 Sylvester, i. m., 80. o. az ember motívumszerűségét is elutasítják – logikus, hogy Bacon például a kései Matisse-t túl
 9 dekoratívnak tartja.⁷ Ez a tényszerű emberi jelenlét tehát nem lehet pusztán emberalak-motívum,
 Uo. valódi jelenlétnek kell lennie, amelyből ugyanakkor kivonjuk a narratívát és – mint Freud mondja –
 az ítélezést, sőt a személyes viszonyt is.

Magyarul – de angolul is – furcsán hangzik, hogy egy másik ember jelenlétét ténynek nevezzük. Tény általában a világ dolgainak valamilyen állása, valami, ami megállapítható a világról, valami, aminek van igazságértéke, vagyis lehet igaz vagy hamis. A tényeket kijelentésekben fejezhetjük ki. Az emberi jelenlét azonban – Emmanuel Lévinas vagy Martin Buber filozófiájában legalábbis – inkább szólítás, hívás, esetleg kérdés. Egy másik ember pusztá jelenlétét nem tudjuk mondattal kifejezni. Azt érzékeljük, megérezzük, reagálunk rá. A Lévinas kiindulópontjával is szolgáló fenomenológia – főként Heidegger, majd az ő nyomán Merleau-Ponty és Simone de Beauvoir – a másik ember jelenlétét ontológiai szempontból speciálisnak tekinti. Heidegger terminusa erre a „Mitsein”, az együtt-lét. Egy ember sosem úgy jelenik meg számunkra, mint egy dolog. Nemcsak kiterjedése, formája és anyaga van, hanem látásmódja, szándéka, célja is – tehát szubjektivitása. Amikor Bacon és Freud tényről beszél egy másik emberrel kapcsolatban, akkor, úgy tűnik, a szubjektivitásától fosztja meg az alanyát. Ugyanakkor mindketten állítják, hogy így igazabb, tényszerűbb, mélyebb képet mutatnak az alanyról. Mi az az igazság, ami akkor derül ki az emberről, amikor megfosztjuk szubjektivitásától? Első közelítésre a legkézenfekvőbb válasz erre az, hogy ez az igazság a hús ténye: az ember anyagiséga, ami maga után vonja romlandóságát, a pusztulást, a halál véglegességét. Sylvester és Bacon ezt meg is fogalmazzák egy helyütt:

„FB: Azt hiszem, egyszer azt mondtad, hogy az embereket erősen a halandóságra emlékeztetik a festményeim.

DS: Igen.

FB: Akkor talán folyamatosan érzem a halandóságot. Mert ha izgat az élet, az ellentéte, a halál, mint az árnyéka, szintén izgatni fog. Vagy talán nem izgat, de tudatában vagy, ahogy az életnek is, mint az érem két oldalának (...) Az ember lehet optimista minden remény nélkül. Az alaptermészetünk a reménytelenség, de az idegrendszerünk optimista anyagból van. Ez nem változtat azon, hogy tudom, a születés és halál között milyen rövid az idő. (...)

DS: Ez átjön.

FB: Jobban, mint mások képeiben?

DS (...) Az emberek úgy érzik, az alakjaik valamilyen válságban vannak, megragadja őket a halandóságuk tudata, az animális létezésük tudata – olyan pillanatokat élnek át, amelyek elemi igazságokra ébresztik őket.

FB: De minden művészet ilyen, nem?⁷⁸

Freud alanyairól azt mondja, „úgy érdekelnek, mint az állatok. Részben ezért szeretem őket meztelenül festeni.”⁷⁹

Ha az emberből kivonjuk a szubjektumot, a nézőpontot, az animális létezés marad. Ez a létezés nem nevezhető a létezés legelemibb formájának, hiszen valami alapvetőtől, valami nagyon is elemitől fosztja meg az alanyt. Az animalitás arra utal, hogy kikapcsoljuk a tudatos tevékenységeket, a gondolkodást, a beszédet, az önreflexiót, a társas közeg tükröződését, az általa keltett érzelmeket, mint a szégyen, az irigység, a vágy, a harag. Animális szintjén az ember húsa nem különbözik az állat húsától, de mindkettő radikálisan eltér a világ „húsától”



Lucian Freud: *Meztelen portré*, 1972–1973, olaj, vászon, 61 × 61 cm, Tate, Vétel, 1975

© Tate, London 2018



Lucian Freud: *Meztelen férfi patkánnyal*, 1977, olaj, vászon, 71,1 × 71,1 cm, Art Gallery of Western Australia, Perth (a mű nem szerepel a budapesti kiállításon)

© Art Gallery of Western Australia / HUNGART © 2018

(a kései Maurice Merleau-Ponty metaforája), amelynek lényege éppen az, hogy szubjektív nézőpontok járnak át, értelmezik, teszik felfoghatóvá; hogy benne az objektív és a szubjektív nem különül el. A szubjektum megszüntetésével így a világ is értelmezhetetlenné, céltalan dolgok halmazává válik.

Amikor a két festő a szubjektivitás kivonásával radikálisan leegyszerűsíti az alanyt – vagyis a tárgyat –, ezzel kínozón, reménytelenül rejtélyessé is teszi. A rejtélyesség hívogató, míg a kízó leegyszerűsítés taszító; a kép egyszerre borzasztja el és tartja fogva a nézőt, mert nem tudja nem érzékelni, és elfogadni sem, hogy az ábrázolt emberalak pusztán hús, a világ pedig dolgokat tartalmazó tér, értelem nélkül. Nem meglepő, hogy a tényszerűség e hatásairól a korai értelmezőknek az egzisztencialista filozófia jutott eszébe, amelynek alaptézise, hogy a létezés megelőzi a lényegét, az értelmet, s minden létezőnek saját magának kell újra és újra létrehoznia ezt az értelmet. Bacon ezt mondja: „Azt hiszem, Velázquez úgy gondolta, hogy megörökíti az akkori udvart, megörökít egyes embereket; de ma egy jó művésznak játszmát kell csinálnia ebből a helyzetből. Tudja, hogy a megörökítést elvégzi a film, úgyhogy ezt az oldalát a tevékenységének átvette valami más, és most arra törekszik, hogy felnyissa az érzékenységet a képen keresztül. Azt hiszem, ezen túl, hogy az ember felismerte, hogy véletlen, egy teljesen felesleges lény, úgyhogy értelem nélkül kell végigcsinálnia a játszmát. Azt hiszem, hogy amikor Velázquez festett, vagy amikor Rembrandt festett, egy sajátos módon, akármi volt is az élettel kapcsolatos attűdjük, némileg meghatározták őket bizonyos vallási lehetőségek, amelyeket az ember, mondjuk így, teljesen eltörölt a maga számára. (...) A művészet játszma, amivel az ember lefoglalja magát, és mondhatja, hogy mindig is az volt, de ma teljesen csak játszma. És azt hiszem, ahogy megváltoztak a dolgok, ma sokkal nehezebb a művésznak, mert tényleg nagyon el kell mélyíteni a játszmát, hogy valami jót csináljon.” Minden kép súlyos téteket játszik meg, hogy Bacon metaforáját vegyem kölcsön. Talán nem véletlen, hogy mindketten, de különösen Freud, hosszabb időn át szerencsejáték-függők voltak. A képek tétje nyilván összefügg azzal, hogy mindketten intenzívebb valóságot akartak teremteni a vásznon. „A célom a festéssel az, hogy mozgásba hozzam az érzékeket a valóság intenzitásának fokozásával. Hogy ezt sikerül-e elérni, attól függ, milyen mélyen érti és érzi a festő a festett személyt vagy tárgyat” – mondja Freud.¹⁰ Bacon pedig: „az ember olyan tényszerű akar lenni, amennyire csak lehetséges, és ugyanakkor sugallni akar mélyebb dolgokat, mélyebben fel akarja szabadítani az érzékelés területeit, mint a szimpla illusztráció.”¹¹

A rejtélyesség hívogató, míg a kízó leegyszerűsítés taszító; a kép egyszerre borzasztja el és tartja fogva a nézőt, mert nem tudja nem érzékelni, és elfogadni sem, hogy az ábrázolt emberalak pusztán hús, a világ pedig dolgokat tartalmazó tér, értelem nélkül.

10

Greig, i. m., 234. o.

11

Sylvester, i. m., 56. o.



Francis Bacon: *Három alak és portré*, 1975, olaj, pasztell, walkyd, homok, vászon, 198,1 × 147,3 cm, Tate, Vétel, 1977

© The Estate of Francis Bacon © Tate, London 2018



Lucian Freud: *Lány fehér kutyával*, 1950–51, olaj, vászon, 76,2 × 101,6 cm, Tate, Vétel, 1952
© Tate, London 2018

Ez az intenzitás a néző és a kép kapcsolatában jelenik meg. Freud úgy fogalmaz, hogy a képnek önálló létezőnek kell lennie, nem pusztán ábrázolásnak. A néző érzékelését, érzékeit akarják mozgásba hozni. Freud korai portréin flamand mesterekhez méltó anyagszerű felületeket hoz létre, s míg az alany tekintete üres és elgyötört, a képen szereplő állat a festőre, illetve a nézőre néz (példa erre a kiállításon az 1947-es *Lány kismacskaival* és az 1950–51-es *Lány fehér kutyával* – mindkettőn Kitty Garman, az első felesége látható). Az állat ezért elevenebb, mint az ember: nincs megfosztva szubjektivitásától. Vagy vegyük a kései, 2002–3-as *David és Eli* című képet: az ágyon David Dawson fekszik szétvetett lábbal, az asszisztense, aki élete utolsó húsz évében a jobbkeze volt. A kép középpontjában a genitáliái vannak. Balra mellette fekszik Eli, az agár, jobbra pedig egy szobanövény van. David szája enyhén nyitva van, mintha mondana valamit, de a tekintete a semmibe néz. A három elem, a kutya, az ember és a növény teljesen egyenrangú és a térszerkesztés következtében olyan érzést kelt, mintha a három nyugvó alak folyamatosan felénk zuhanna.



Lucian Freud: *Tükröződés két gyerekkel (Önarckép)*, 1965, olaj, vászon, 91 × 91 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid, Spain
© The Lucian Freud Archive/Bridgeman Images

Bacon esetében az érzékek mozgósítása a szó szoros értelmében mozgást jelent: alakjait úgy torzítja el, hogy a mozdulatokat, mozgásokat, vagyis az időt dimenzióként megjeleníti a térben. Így jönnek létre azok az elkínzott formák, amelyek például szerelme, George Dyer portréira jellemzők. A test „görcsbe rándul”, olyan, mintha „egy szervén keresztül akarna kipréselődni”, írja Gilles Deleuze¹² A Dyer öngyilkossága után festett monumentális képeken (*Három alak és portré*, 1975, *Triptichon*, 1972) az alak hússzínű, de nem egyszerűen meztelen: a *Három alak* közül az egyik hátában Bacon megfestette a gerincet, ugyanakkor mintha a lefelé forduló fej nyakát ingallér övezné. Inkább átvilágítás ez, mint meztelenség. A *Triptichon* három alakja fekete háttér előtt jelenik meg, és rózsaszín hústócsát vet az előtérbe, az alak mintegy feloldódik, megsemmisül a térben, amely egyben idő is, a mozgás lenyomata. Bacon a középső panelen Eadweard Muybridge birkózó férfiak mozgásáról készített fényképeit használja fel, de a jelenet inkább összeolvadásnak vagy férfiak szeretkezésének tűnik.

A kép önállóságát pályájuk második felében mindkettőjüknél a lendülettel, bár néha a vakszerencsében bízva felvitt festék támasztja meg. Bacon beszámol róla Sylvesternek, hogy véletlenszerűsége törekszik, időnként festéket vág a vászonhoz, és annak nyomán indul el újra, máskor rongyokkal maszatolja el a felvitt festéket, hogy folytatni tudja a képet. Ilyen odavágott festékcsofó jelenik meg például a *George Dyer portréja tükörben* című képen (1962), kijelölve a kép síkját és visszaszorítva az alakot.

Freud az idézett interjúban is beszél arról, hogy a festés szerencse dolga is – nem elsősorban szakértelem és hozzáértés (*craftsmanship*), illetve elmondja, hogy „a festmény a végén megfesti magát”. A festő nem egyszerűen szenttelen: a festő maga is egy személytelen folyamat része, amely maga a festés. Nem a tudatalattiból előcsiholt, a személyiség mélyrétegeit kifejező képek jönnek így létre, hanem „képmások” (*image*), amelyek valósága és „erőszakossága” magát a festőt is érinti, amit ő maga nem ural. Bacon szerint: „[a]z egyik dolog, amit mindig próbáltam kielemezni, miért van, hogy ha a képmás kialakítása irracionálisan megy végbe, akkor sokkal erősebben hat az idegrendszerre, mint amikor tudod, hogyan csináltad. Miért lehet így erőszakosabbá tenni egy látvány (*appearance*) valóságát (...)? Talán ha a csinálás ösztönösebb, a kép közvetlenebb lesz.”¹³

A hús megfestésének folyamata, ahol a művész is egy tényező a folyamatban, de nem uralja teljesen, egy kicsit a biológiai folyamatokra emlékeztet: a testnek, a húsnak megvannak a maga törvényszerűségei. Nem szimbólum vagy motívum, hanem valamilyen szerves létező, amely interakcióban van a környezetével, bár ahogy Freud és Bacon megfesti, ez az interakció tisztán fizikai és biológiai. A szubjektivitás nélküli folyamat tulajdonképpen az isten nélküli természet leírása. Természet az, ahol keletkezés és pusztulás van – így írták le az ókori görögök, például Arisztotelész. Ezek a képeken az ember a civilizációba ékelt természeti képződményként jelenik meg.

12

Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*, Budapest, Atlantisz, 2014, 23–24. o.

13

Sylvester, i. m., 104. o.



Francis Bacon: *George Dyer arcképe tükörben*, 1968, olaj, homok, vászon, 198 × 147 cm,
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

© The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/Artimage and HUNGART 2018. Photo: Hugo Maertens

Céltalan, de törvények által kötött működése a Darwin utáni természetképre emlékeztet, egy értelem, moralitás és cél nélküli természetre. Visszatérve kiinduló kérdésünkhöz – miért korszakalkotó Bacon és Freud? –, a választ talán ez a civilizációval szembeállítható természet adja meg. Bár Freud nagyapja, Sigmund Freud a „kultúra” keltette „rossz közérzet”-ről beszél, valójában félelmetesebb számunkra az az emberkép, amely a szubjektum nélküli animális biológiai működésben, a vágyaknak, fájdalmaknak, élvezeteknek, a halálnak és a pusztulásnak kitett testben mutatja fel a lényegünket.

Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete.
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2019. január 13-ig.

A legérdekesebb kérdés: mi köze egy kifejlett, nemzőképes, szárnyas rovarnak azokhoz a dolgokhoz, amelyek eredetileg nem a valóság részei, és csak furcsa agyi-idegi folyamatok után lesz belőlük valami, ami aztán vagy megfogható, vagy még az sem.

Seregi Tamás

A SZÜLETŐ KÉP

Korodi Luca festészetéről



Senkiföldje (No Man's Land 2.), akril, olaj, vászon, 65 x 75 cm

© A művész jóvoltából Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2018

Nimfa állapot, amikor a bábból kirágja magát a lény – így hangzik Korodi Luca új kiállításának címe. Furcsa cím. Amint meghalljuk, rögtön egy asszociációs mező kellős közepén találjuk magunkat. Az élet, a születés, az azzal járó szenvedés, az átváltozás, az ártatlanság, a szépség, a kiszolgáltatottság fogalmai vesznek körül minket, egy egész mitikus fogalmi táj, amelyet nem valóságos, mégis létező lények népesítenek be. Absztrakt fogalmi lények, amelyek megtestesültek. Hiszen a mítosz nem fikció, nem pusztán kitaláció, nem egy lehetséges világ, amely a mi világunkból születik, de attól élesen elkülönítve, mintegy mellette létezik. A képzeletben – ahogy mondani szoktuk. Nem, a mítosz és a mitológiai lények ebben a világban léteznek, itt közöttünk, csak éppen nem részei a valóságunknak. Nem a képzelet szüleményei tehát, éppen ellenkezőleg, nekik köszönhetően születik meg bennünk maga a képzelet, az a képességünk, hogy a valóságon túlra láthassunk. A mítosz maga a közvetítés a valóság és a fikció, vagy akár a létezés és a nem-létezés között. Van erre egy szavunk, a *kép*. Persze csak akkor, ha egy sajátos értelmében értjük, amely talán mégis a legmélyebb értelme. Akkor, ha nem leképezést értünk rajta (valóság), de nem is egy másik, nem létező valóság teremtését (fikció), legyen az akár absztrakt, akár figuratív vagy akár absztrakt, akár konkrét.

Korodi Luca legújabb festményei mintha a képnek ezt a mélyebb értelmét próbálnák láthatóvá tenni. Talán ezért is érzékeljük úgy, hogy a kép születésének folyamatát követjük nyomon, amikor a sorozat egyes darabjait sorrendben végignézzük. Azt, amikor a bábból kirágja magát a lény. A biológiában a „kifejlett, nemzőképes, szárnyas rovar” megnevezésére az 'imágó' szót szokás használni. Vajon a világrajövetel tényleg kapcsolatban áll a kép-pé válással? Mintha eddig épp az ellenkezőjét tanultuk volna, például Maurice Blanchot-tól. Blanchot ugyanis arról beszél, hogy amikor az ember meghal, nem az történik, hogy kiszáll belőle a lélek, és ott marad a pusztán test, amelyhez – a keresztény tanítás szerint – addig sem volt túlságosan kötve, hiszen csupán 'lakója' volt ennek a 'porhüvelynek'. Nem, szerinte a halál sokkal inkább arról szól, hogy a testben megáll az élet, ám a személy továbbra is kötődik egykori testéhez, hiányként ott kísért benne, vagyis mikor az ember meghal, akkor holttestté válva önnön képévé változik. Melyik hát az igazi kép, a születés vagy a halál pillanatában keletkező? És egyáltalán, hogyan viszonyul ez a kétfajta kép egymáshoz? Talán erről is megtudhatunk valamit Korodi Luca festményeit nézve. Az új sorozatot a Fészek Galériában installációs elemek egészítették ki. Festett relaxákat lát-

hattunk, amelyek egyszer tárgyakként összevissza csavarva, másszor térbe helyezett síkok formájában, megint másszor falra rögzített elszabadult, deformált képsíkokként voltak kihelyezve. Már ezt látva is gyanút foghatott a szemlélő, hogy itt megint azok az *átmenetek* alkotják majd a művek lényegét, amelyek Korodi Luca előző három kiállításának is a témái voltak. Az *alkony fázisai* című 2016-os kiállításán ezt a bizonyos átmenetet az ábrázoló képből az absztrakt képbe való átmenet alkotta, a *Resonance* című 2017-es kiállításán az absztrakt képből a konkrét képbe való átmenet. A Fugában rendezett *REM-fázis* című kiállításán pedig mintha a konkrét térből próbáltunk volna közvetlenül belépni az ábrázolt kép világába. Egy hatalmas méretű festményt láthattunk, előtte egy imbolygó relaxával, amelyen keresztül egy vetítógép rajzolt kísérletes fényárnyékot a kép felszínére. A valódi esemény ekkor még kívül zajlott a mozgó relaxának, a gép fénycsóvjának és a morajló zenének a közös terében, amelyek mögött a sötét helyiségben szinte csak felderengett a hatalmas festmény. Ezt a folyamatot vitte végig a Fészek Klubban rendezett legutóbbi kiállítás, amelyen már egyértelműen azt követhettük nyomon, ahogy fokozatosan a kép virtuális terébe és örök csendjébe érkezünk meg.



Kiállítási enteriőr a Fészek Galériában

Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2018



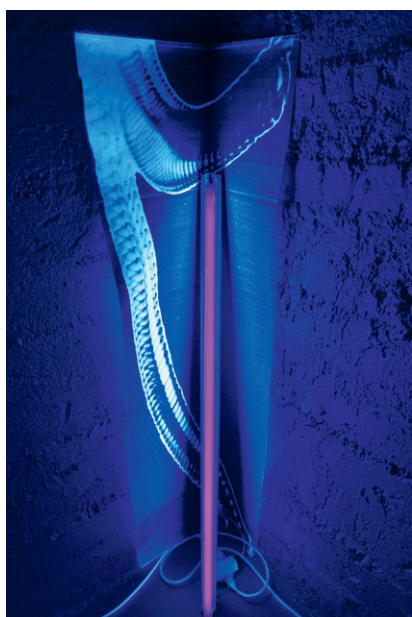
A REM-fázis, festmény, vetítés, 200 x 250 cm
© A művész jóvoltából Fotó: Ravasz András / HUNGART © 2018

Ami a négy kiállítást összeköti, az a fény problémája. A távozó fényel indult minden, az alkony megérkezésével, amely egybemos mindent, felszámolja a dolgok és a közeg különbségét, eltünteti magát a teret is, hiszen sűrű sötétséget hoz, amely nem kiüresíti, hanem inkább telíti a képet, mindent a felszínre hoz, hogy azután ezen a felszínen, amelyik inntől kezdve már a kép felszíne, feltűnhessenek az éjszaka első fényei. Egyszerre valahol nagyon messze és nagyon közel. A második kiállításon így léphettünk ki a konkrét térbe – egy sötét kiállítóterben voltunk, fekete falakkal.

És az egész utat bejártuk újra. Az egyik falon egy light bokszt világított, amelyben mintha egy test belsejébe pillanthattunk volna be. A látomásszerű belsően hatalmas seb tátongott, s a résen át betörő vöröslő, meleg fény végigsúrolt a test gerincén (Cápa, 2016). A másik falon ugyanezt a gerincet láthattuk festmények felszínén végigfutni, fénygerincként sugározva ki a felszínről (Fénygerinc, 2015) vagy fénylenyomatként rögzülve rajta (Fénygerinc lenyomat, 2013–2015). A sarokban, immár kilépve a konkrét térbe, ugyanannak a gerincnek a fotóprintje volt látható egy fénycső szí-

nes fényterében (Fénygerinc, 2017). Középen pedig maga a konkrét gerincforma LED-sorok fonadékaként megtestesülve (Medúza, 2017). Így jutottunk el tehát a REM-fázis kiállítás problémájához, ahol elindultunk visszafelé, be a kép belső terébe, hogy a végén eljussunk a Nimpha-sorozatig.

A sorozat első képe nagyon konkrét. Egy öt- vagy hatágú csillagot látunk kirajzolódni kékes-fehér kevert színű pontokból. A felszín többi része lilás színű, durva, szinte kopottnak látszik. Semmi képi illúzió. Sőt, inkább arra érzünk késztetést, hogy közelebb lépjünk



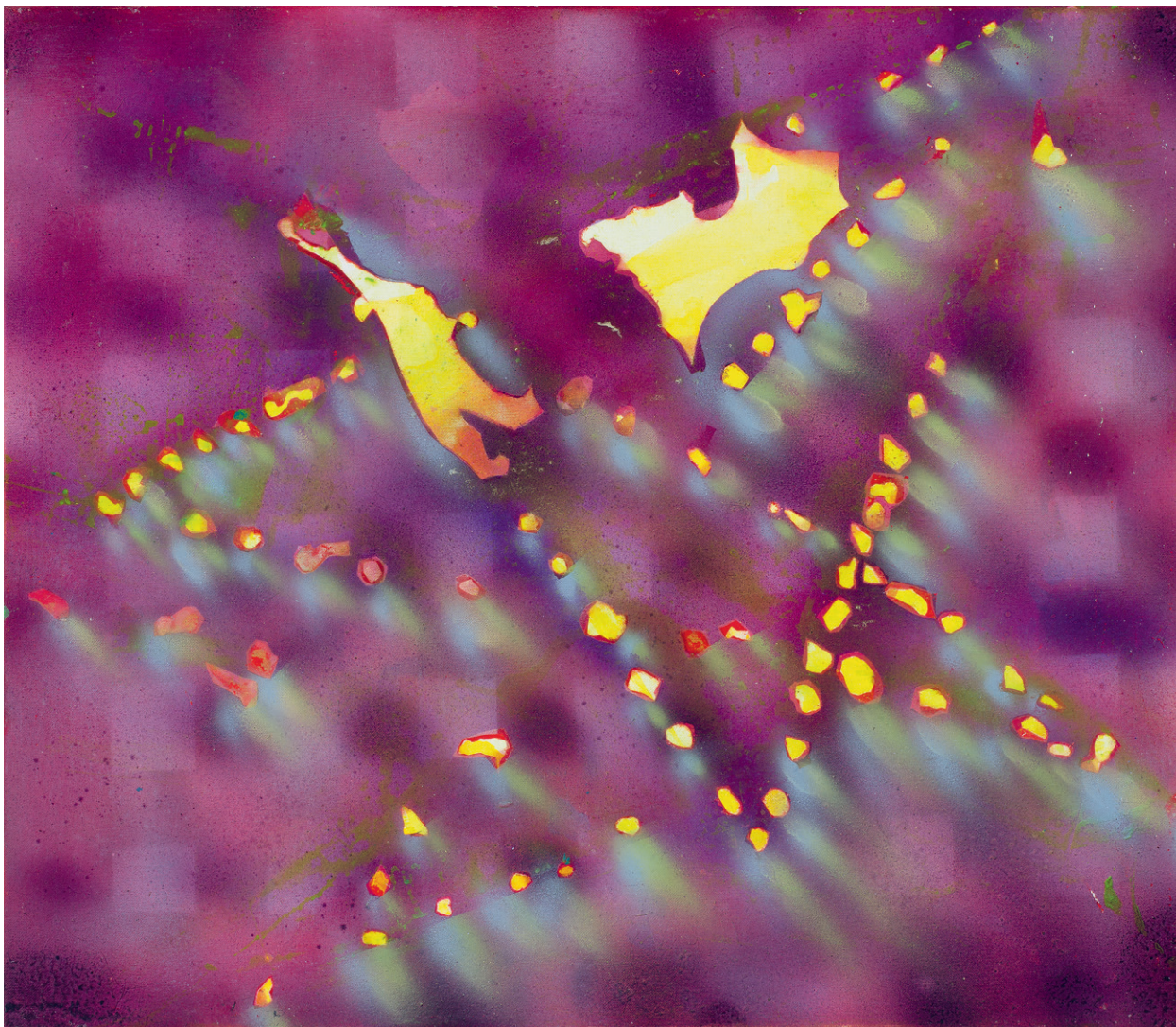
Fénygerinc (Lightspine),
fénymásolat, UV, 120 x 90 cm
© A művész jóvoltából Fotó: Szilágyi Lenke /
HUNGART © 2018



Enteriőr a 2017-es Resonance kiállításon
Fotó: Szilágyi Lenke / HUNGART © 2018



Fénygerinc lenyomat (Lightspine),
olaj, vászon, 260 x 140 cm
Fotó: Szilágyi Lenke / HUNGART © 2018



Senkiföldje (No Man's Land 1.), akril, olaj, vászon, 65 x 75 cm

© A művész jóvoltából. Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2018

a képhez, és a faktúráját vizsgáljuk. De csalódnunk kell, mert a kép nem igazán erről szól, nem anyagi és tárgyi jelenlétét akarja elénk állítani, hanem a képi és a tárgyi lét közötti senkiföldjén igyekszik megmaradni. A második kép első pillantásra nem sokban különbözik az elsőtől: majdnem ugyanaz az alakzat, majdnem ugyanolyan felszínen. Mégis valahogy minden más. Mintha kicsit távolabbról látnánk mindent, a felszín elmosódottabb, puhább, élőbb, a pontok sűrűbbek, és színüket nem annyira anyaguk, mint inkább fényük adja. Majdhogynem *trompe l'oeil* kép ez, főleg, ha azt a két nagyobb méretű 'pontot' nézzük rajta, amelyek már nem is pontok, hanem foltok. A kép azt a látszatot akarja kelteni, hogy a felszíne valahogy átszakadt, és mintha lenne mögötte egy háttér, amelyből beárad a fény a felszínére. Ha azonban jobban megnézzük,

rájövünk, hogy mégsem a felszínről van itt már szó, hanem egy sekély térről, amely azzal a minimális eltávolítással keletkezett, ami az előző képnél még nem volt megfigyelhető. Hogy mi történt itt tulajdonképpen, azt persze nem nehéz megmondani: az a bizonyos átváltozás történt meg, amely során a pusztából tárgy-kép lesz, a *tableau*-ból *image* válik. Az első képben még csak kísértett a kép elevensége (Blanchot), a másodikban viszont már újjászületett benne. Idáig világos minden, akkor kezdünk elbizonytalanodni, ha megkérdezzük, hová is jutottunk akkor voltaképpen. Mert ez a kép nem egy ablak, amely két világot, egy valóságost (a kiállítótér) és egy képzeletbelit köt össze, amelyek természetükben ugyanolyanok, csak létmódjukban különböznek. Bent vagyunk valahol, ám az mégsem csupán enteriőr, mint inkább a festmény hátoldala.

Mintha messzebbre jutottunk volna, mint akartunk. Mintha ez már nem is enteriőr festészet lenne, hanem *verso festészet*.

Zavarunkat látszólag azonnal eloszlatja, ha megnézzük Korodi Luca 2017-ben készült egyik videóművét, amely ráadásul az itt kiállított sorozat bizonyos képeihez hasonlóan a *No Man's Land*, azaz *Senkiföldje* címet kapta. A rövid felvétel sötétben indul, majd a sötétséget apró fénypontok kezdik megtörni. Ahogy a pontok sokasodnak, érzékelnünk, hogy nem távoli csillagok fényeit látjuk, hanem nagyon is közeli fénybetöréseket – a kamera egy dobozba van berakva, amit kívülről puskalövések szaggatnak darabokra. Egy idő után szinte már kilátunk a dobozból, de legalábbis tere és közege lesz az előttünk kirajzolódó látványnak: a doboz egyes darabjai majdnem leválnak az egésztől, lifegnek az erős szélfúvásban.



3. Cím nélkül, akril, vászon, farostlemez, 50 x 50 cm
© A művész jövőtábol. Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2018



2. Cím nélkül, akril, vászon, farostlemez, 50 x 50 cm
© A művész jövőtábol. Fotó: Sulyok Miklós / HUNGART © 2018

Ha ezek után visszatérünk a sorozathoz, úgy érezzük, olyan kulcsot kaptunk a kezünkbe, amellyel a képek minden titkát könnyedén megfejthetjük. Arról lenne tehát szó, hogy a sorozat egyes darabjai a videófelvétel egyes szegmenseit ábrázolnák a festészet műfajában. És valóban, több tényező is megerősíthet minket ebben a hitünkben. Az egyre növekvő részen át felderengő látvány tényleg nagyon tájképszerű, még ha nagyon jelzésszerű módon is. A felszín pedig, ami a szakadást elszenvedi, mindvégig megőrzi architektonikus jellegét. Ez utóbbi azt jelenti, hogy a befoglaló formát minden egyes képen képesek vagyunk úgy látni, mintha a fizikai törvényeknek megfelelő valódi, anyagi dolog lenne. Nincs egyetlen részlet, amelyik különválva „lebegne” a szemünk előtt, amelyik ne lenne rögzítve valamihez, ne támaszkodna valamin, ne lógna valahonnan stb.

Valami azonban mégsem stimmel ezzel a feltevésünkkel. Nem cáfolják ugyan a képek, egy idő után mégis kezdjük úgy érezni, hogy nem elégít ki minket. Vagyis nem ad mindenre magyarázatot. És talán épp az volt a sorozat elkészültének motivációja, amire nem ad. És hogy mire nem, hát például arra az útra, amit az imént megtettünk a relaxáltól

az első képen át a másodikig. Mivelhogy éppen erre nem képes a videó, erre csak a festészet képes. Arra, hogy bemutassa magát az átváltozás folyamatát, amely során belépünk a képek világába. De menjünk kicsit tovább. Ha alaposabban megnézzük egyenként a sorozat többi darabját is, egyre inkább az az érzésünk támad, hogy a metamorfózis szakadatlanul zajlik mindegyikben. Legalább két dolog van, ami ezt az érzésünket igazolhatja. Az első kép esetében szilárd, konkrét felszínen találkoztunk, amely a másodiknál mintha átváltozott volna valami eleven, szinte bőr-szerű anyaggá, amelyen nemcsak áthatolt, hanem át is derengett a külső fény. Mintha egy test belsejében, az anyaméhben találtuk volna magunkat. A harmadik darabnál a rés mérete növekszik, az átderengés viszont megszűnik. Vagyis újra megváltozott az anyag. Élő húsból valamiféle puha, de élettelen dologgá vált – kartonná, ahogy a videóban láttuk. A negyedik darabban újra egészen más világ tárul a szemünk elé: a rés tovább tágul, a szakadás határai pedig élesebbé válnak – mintha valami fém pengéfal, egyfajta páncélzat lenne előttünk, amelyet repeszek szakítottak át. Az utolsó pedig szinte már sziklafalra hasonlít, mintha egy barlang belsejéből néznénk kifelé

az élénk táruló tágas térségre. Szinte romantikusnak nevezhető kép ez. És ekkor észreveszünk, hogy a sorozat egyes darabjain a belső és a külső egyaránt és egyszerre változott. Növekedett a tér, és növekedés közben folyamatosan változtatta identitását az a világ is, ami körülött minket.

Erre képes a festészet a fényképezéssel szemben. De persze csak akkor, ha bevon minket a saját világába, hogy ott tanúi legyünk születésének, nem pedig csupán bepillantást enged egy olyan világba, amit amúgy is láthatnánk. Csak akkor, ha nem ebből a világból nézünk be valahova, hanem onnan nézünk ki arra, ami itt láthatatlan lenne.

BUDAPESTI
OPÉRET
SZÍNHÁZ

RAKTÁRSZÍNHÁZ



„Tanításom arra való,
hogy megmentsen
a feleséget a férj,
az anyját a gyermeke
számára.”

A Semmelweis
Emlékév
támogatásával.

RAYMOND J. LUSTIG | MATTHEW DOHERTY

SEMMELWEIS

oratorikus kórkép

SZABÓ P. SZILVESZTER

FRANKÓ TÜNDE | NÁDASI VERONIKA | LÉVAI ENIKŐ

Közreműködik: a Szolnoki Bartók Béla Kamarakórus Molnár Éva vezetésével és a Budapesti Operettszínház Kamarazenekara

Zenei vezető, karmester: **Dinyés Dániel** | Karmester: **Hermann Szabolcs**

Koreográfus: **Biczók Anna**

Rendező: **BOROSS MARTIN**

Nyáry Krisztián *Igazi hősök - 33 magyar* című könyve Semmelweis Ignácról szóló fejezetének felhasználásával

A Budapesti Operettszínház és
a Bartók Plusz Operafesztivál
közös produkciója.

www.operett.hu
jegy@operett.hu

f @operettszinhaz · 06 1 312 4866

jegy.hu



VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET!

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

Fizessen elő most egy évre **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

*Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy lapszám újságárusnál: 650 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **430 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 6 600 Ft | fél év: 12 000 Ft | egy év: 21 960 Ft

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír |
Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona
József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény
Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Radnóti Színház |
Szkéné Színház | Tengerszem Túrabort | Trafó

10% kedvezmény:
Tranzit Art Café



Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

Ismét nagyszabású kiállítás nyílt a londoni Design Museumban Home Futures címmel, amely összeköti a 60–70-es évek lakberendezési utópiáit napjaink kortárs belsőépítészettel, környezetszempléletével. A kiállítás kurátorával, Steierhoffer Eszterrel arról beszélgettünk, hogy a technológiai fejlődés miként hat a mindennapjainkra, és hogy a 20. század közkedvelt sci-fije mennyiben járultak hozzá a 21. századi életmódbeli változásokhoz.

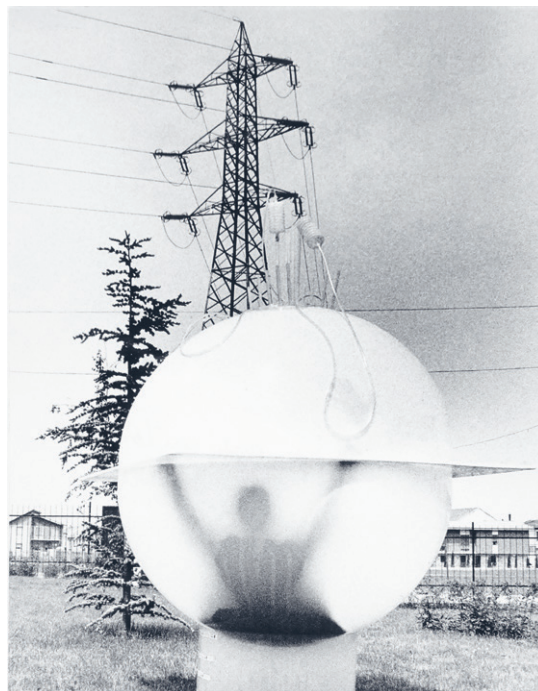
Lépold Zsanett

A HOLNAP TEGNAPJA

Lakberendezési utópiák és a mai valóság



Superstudio (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Poli):
Supersurface, The Happy Island, 1971



A 60–70-es években számos dizájnertel a gondolattal kacérkodott, hogy feltaláljon egy nomád és mobilis otthon típust. Hans Hollein azoknak a táborát erősítette, akik felfújható buborékként (balra: *Mobile Office*, 1969) képzelték el a jövő otthonát. Ugo La Pietra buborékjai (jobbra: *Immersione Uomouovosfera*, 1968) hasonlóképp működtek, de nála a városból való elszakadás, a valóságból való kilépés, az izoláltság megteremtése volt a cél.

Fotó a *Mobile Office*-ről: Gino Molin-Pradl © Private Archive Hollein

Fotó az *Immersione Uomouovosferáról* © Archivio Ugo La Pietra, Milano

Lépcold Zsanett: A *Home Futures* című kiállítás a te javaslatod alapján született, vagy az intézményben már korábban eltervezték, hogy szeretnének a témával foglalkozni?

Steierhoffer Eszter: Ezek rendszerint intézményi döntések, és most sem történt másként. A londoni Design Museum általában egy-egy partnerintézménnyel dolgozik. A mostani kiállításnál az IKEA Museummal dolgoztunk együtt, tehát az otthon témája adott volt.

Milyen releváns problémákat, kérdéseket fogalmaz meg a kiállítás?

Több témakört is körbejár. Az egyik az, hogy a privát szféra hogyan változik, miként alakul át. Foglalkozik továbbá azzal a tendenciával, hogy a technológiai újítások és az okos (smart) rendszerek hogyan hálózják be az életünket, miközben ennek hatására elmosódnak a privát és köztér határvonalai. Ehhez korunk technológiai változásai, az elektronikus eszközök is nagyban hozzájárulnak. A kiállításon az is szóba kerül, hogy ezek az új eszközök milyen hatással vannak a genderszerepekre, mennyiben reflektál a környezetünk arra, hogy egyes toposzok átalakuljanak vagy maradjanak a régi mederben. Egy másik téma, ami kifejezetten releváns Londonban: a minimális lakhatási tér kérdésköre, ami az ingatlanpiac és

a város folyamatos növekedése miatt kifejezetten releváns. A *Home Futures* a mai realitásokat a 20. századi jövőképekkel hasonlítja össze – az 1950-es évek automatizált konyháját a mai okosotthonnal, az 1970-es évek nomadizmusát a mai „networked” életmóddal, vagy az 1920-as évek létminimumát a kortárs mikroapartmanokkal – miközben rákérdez: vajon a tegnapi holnapját éljük? Beteljesítjük-e az egykor a jövőbe tekintő jóslatokat, vagy inkább a múltban ragadtunk? Vajon mit árul el a jelenünkről az, hogy a múlt nosztalgiájában élünk?

Ezekre kapunk választ a kiállítóterben?

Igen, de maga a kiállítás nem didaktikus, inkább több válaszlehetőséget is kínál, hogy a közönség kicsit elgondolkozzon a felvetéseken, témákon, és hogy az emberek átgondolják a saját életterületüket is.

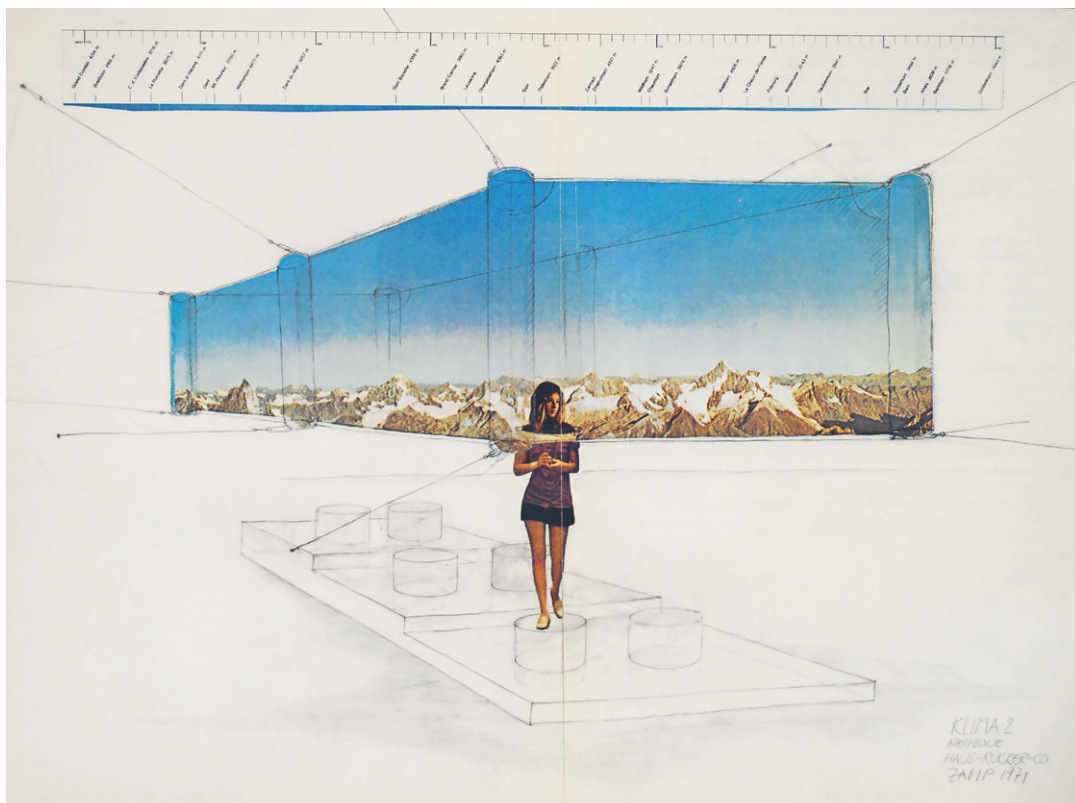
Hogyan tagoltátok a bemutatott anyagot?

A kiállítás hat tematikus szekcióból áll. Az első öt a 20. század ismétlődő – és gyakran egymásnak ellentmondó – témáit dolgozza fel, amelyek jelentősen megváltoztatták mai tapasztalatainkat: a hatékonyság, az életterület minimalizálása, a nomadizmus, az önellátás és a magánélet változó fogalmai mentén. A kiállítás utolsó szekciója pedig megkérdője-

lezi a racionalizálás és optimalizálás modernista fogalmait, és helyette olyan gondolatokra összpontosít, amelyek az otthon archaikus, idilli eszmék szerint próbálják újratertelni.

Mikortól beszélhetünk a jövő otthonáról? Mióta gondolkodunk erről?

A „jövő otthona” (*home of the future*) egy jellegzetesen 20. századi jelenség volt. Ha a 19. század a történelemmel foglalkozott és annak vonatkozásában határozta meg önmagát, a modernista fejlődésbe vetett hit a 20. századot különösen fogékonyra tette a jövő és a jövő idejű gondolkodás felé. A hősi múlt mítoszát a jövő mítosza váltotta fel. Persze a múlt századi jövőképek sokfélék voltak, gyakran változtak, és a mindenkori társadalmi jelen vonatkozásában nyerték el a jelentésüket. A „múlt jövői” – a tegnapi holnapja – a 20. század különböző jelenjeit definiálják, mintsem egy valós jövő(ke)t. Az 1917-es októberi forradalom után az orosz avantgárd arra törekedett, hogy elszakadjon a feudális múlttól, teljesen új, kollektív életmódot képzelt el, amely már nem a családi egység körül összpontosul. A szovjet *dom kommuna* radikálisan új közösségi modellt mutatott fel, ami az otthoni privát és a közösségi szférának az újradefiniálása. A második világháború utáni „jövő otthona” nem lehetett volna ennél különbözőbb.



A 60-as évek végén terjedtek el azok a – gyakran disztópikusnak tekintett – pneumatikus struktúrák, melyek szakítottak a hagyományos építészeti felfogással. Az osztrák dizájnertrio, a Haus-Rucker-Co falak nélküli építészetet képzelte el, olyan világot, ahol a mindennapi létszükségleteinket idővel mesterségesen szolgálnák ki. Terveik reakciók voltak a környezet- és légszennyezés miatt növekvő szorongásra, mint a *Klima 2*, mely a tiszta (hegyi) levegő biztosítását szolgálná.

Haus-Rucker-Co (Laurids-Zamp-Pinter): *Klima 2, Atemzone*, Düsseldorf, 1971

Az 50-es években új fogyasztói társadalom született: a technológia és a fogyasztás a gazdasági fejlődés és a nemzet újjáépítésének szinonimáivá váltak. A 60–70-es évek helykeresésével és az otthon egy megint újabb definíciójával volt rezonáns. Az ipari társadalmak a társadalmi és gazdasági válságra reagálva, fantasztikus techno-utópiában gondolkodva, új otthonra és valóságokra vágytak, és javaslatot tettek egy újfajta, nomád életstílusra, ahol nincs munka és nincsenek javak sem.

Ezek az elképzelések hogyan kapcsolódnak ahhoz a korhoz, amiben élünk?

Manapság az otthon fogalma egyre inkább egybeolvad a gazdasági befektetés fogalmával. A világ dinamikusan növekvő nagyvárosaiban az élet terei leszűkülnek. Egyre kevesebben engedhetik meg maguknak, hogy saját tulajdonú otthonuk legyen. Ennek megfelelően a városi élet számos közösségi és nomád megoldást talál a lakhatási kihívásokra. Kortárs életmódunk globálisan egyre inkább az online kapcsolódásra épül, miközben a társadalmi izoláció végtelen. Otthonaink tele vannak új technológiai eszközökkel, a privát szféra jelen-

tése teljesen átértelmeződött, a munka és az otthoni élet határai elmosódnak. Manapság az otthon újdonságait nem a jelenkor jövőképei vezérik, hanem inkább a nosztalgia a múltbeli jövőképek iránt.

Melyek voltak azok az utópiák, elképzelések, amelyek a kiállítás koncepciójának alapjául vagy alapjait szolgálták?

Két példa: Geoffrey Hoyle gyerekkönyve, 2010: *Living in the Future* címmel, amit 1972-ben adtak ki, illetve az ezzel egyidejű *Supersurface* kollázs, az olasz építészeti csoport, a Superstudio munkája. Hoyle könyve gondosan megtervezett otthonokat képzelte el a 21. századra, ahol minden szoba többfunkciós. Hoyle vízióját a racionalizálás, a hasznosság és a technológiai fejlődésbe vetett hit inspirálta. A szövegben találkozhatunk egy úgynevezett vizuális telefonnal (*vision phone*), amely lehetővé teszi a tanulást, a banki szolgáltatásokhoz való hozzáférést, a vásárlást és a munkát is – mindezt az otthon kényelméből. Hoyle olyan hiperoptimalizált technológiát írt le, amelynek segítségével az áruk egy gombnyomással egyenesen a hűtőnkbe kerülnek. Hoyle jóslatai a 70-es

években valószínűleg senkit sem leptek meg. A futurisztikus és ultraracionális nyomógombok által vezérelt otthon nemcsak az 1960-as évek népszerű tévéműsorainak, mint például a *Star Trek*nek vagy a *Jetson család*nak volt a jól ismert közhelye, hanem a populáris kereskedelmi kiállításoknak és expóknak is kedvelt témája volt az 1950-es évek eleje óta. Ugyanabban az évben, amikor kiadták Hoyle könyvét, a New York-i MOMA megnyitotta az *Italy: The New Domestic Landscape* című kiállítását, melynek Emilio Ambasz argentin építész volt a kurátora. A kiállítás koncepciója az ipari társadalmak globális aggodalmainak feltárására irányult a megelőző évtized olasz felmérései alapján. A tárlaton szerepelt a Superstudio *Supersurface* című filmje és installációja is, ami egy alternatív életmódot körvonalazott: a „vagyontárgyak és munka nélküli élet lehetőségeit” vizsgálta fel.

Ez miért releváns napjainkban?

A Superstudio csakis a nyugati társadalom történelmi, ideológiai és fizikai struktúráival való radikális szakításon keresztül tudta elképzelni a jövőt. Az olasz csoport ikonikus rajzait



Steierhoffer Eszter jelenleg a londoni Design Museum vezető kurátora. A londoni Royal College of Art-on szerzett PhD-fokozatot, kutatási témái főként a modern és kortárs építészeti kiállítások történetére fókuszálnak. Korábban a montreali Canadian Centre for Architecture építészeti kurátoraként dolgozott, és számos kiállítást és szimpóziumot szervezett építészeti témákban, mint például: *Imagine Moscow* (2017), *Corner, Block, Neighbourhood, Cities*. *Álvaro Siza in Berlin and The Hague* (2015); *Zoo-topia. On zoo architecture as taxonomies of national representation* (2012); *Anatomy of a Street* (2010).

és kollázsait gyakran hasonlítják a firenzei 1966-os árvíz képeihez – Firenze modern történetében az egyik legsúlyosabb természeti katasztrófa volt. Az Arno folyó elmosott otthonokat, vagyontárgyak tömkelegét – beleértve számos jelentős műalkotást és könyvtárat –, és ideiglenesen törölte a város belső területeit. A Superstudio „anti-design” koncepciója a tárgyak megsemmisítését jelentette volna, és vele együtt az összes olyan hierarchikus hatalom megszüntetését, amit az ember által készített környezet és tárgyak valaha is szimbolizáltak. A Superstudio fikciója egy új építészeti megoldást javasolt egy új, egalitárius társadalom számára: amely felszabadult a társadalmi hierarchiáktól, a vagyontól és a munka

mindenféle formájától. Bár a Superstudio sohasem szándékozott a jövőt szó szerint leírni – és inkább ironikus, mintsem komoly javaslat –, a *Supersurface* mégis a mai hálózati (*networked*) életmód fontos metaforájává vált. A Superstudio egalitárius hálózatának eszménye meglepően rezonánsnak bizonyult az internet demokratizáló potenciáljával, ugyanúgy, mint ahogy a „tárgyak nélküli élet ötlete” a mai „*post-ownership*” és „*sharing economy*” ideáljával – amelyekben már nem kell a tárgyakat birtokolnunk ahhoz, hogy használni tudjuk őket. Viszont érdemes visszatérni a kérdéshez: mennyiben felel meg egy Airbnb-alapú életmód a Superstudio nomadizmusának? A tulajdonjog feladása a „*post-owner-*

ship” új gazdasági rendszerében valóban a fogyasztói társadalom végét jelenti? Az internet lehetővé tette-e a hatalom egyenletesebb elosztását? És felszabadultunk (a munkából, a fogyasztásból és a nemi szerepekből), mióta otthonaink egyre okosabbak és mobilabbak? Az okosotthon lassan okosabbnak bizonyul, mint a benne lakók. Az internet által nyújtott szabadságot a magánéletünk árán és a személyes adatainkkal fizetjük meg. A *Supersurface*, akár csak Hoyle gyerekkönyve, a kortárs otthoni valóság felismerhető, de torz ábrázolási. A múlt jövő-fantáziái és a mai valóság közötti különbségek kritikus lencsét – vagy torz tükröt – tartanak a mai valóságunk felé, és fényt vetnek korunk legsürgetőbb kérdéseire.



Napjaink népszerű tervezőpárosa megalkotta a tó alakú kanapét, amely újra előtérbe helyezi azt a tendenciát, ami az ember alkotta belső teret a természet formavilágával gazdagítja.
Ronan & Erwan Bouroullec: *Lake*, 2018

© Studio Bouroullec



A *Telematic House* installáció, amely az 1982-es milánói bútorgyűlésen volt látható, arra tett kísérletet, hogy megjósolja a kommunikációs technológia otthonokra gyakorolt hosszú távú hatását, iszerint a tömegkommunikáció át fogja alakítani a társadalmi interakcióinkat és viselkedésünket.

Ugo la Pietra: *La casa telematica (Telematic House)*, 1983

© Archivio Ugo La Pietra, Milano



Bal oldalon: Ronan & Erwan Bouroullec: *Algues* (Vitra, 2004) és *Vase TV* (2001).
Jobb oldalon: Gaetano Pesce *Up 5_6* karosszék ottománnal (B&B Italia, 1969).
Alul: SO-IL: *Frame 01* (2017)

Fotó: A londoni Design Museum jóvoltából

A MOMA említett *Italy: The New Domestic Landscape* kiállítása mennyire volt referenciális a ti kiállításotok számára?

A társadalmi és gazdasági fordulatokat követően rendszerint visszatérünk az otthonba. Hagyományosan az otthon fogalma a viselkedéssel és a megbékéléssel azonos, ahol vad – és radikális ötletek – megszelídülnek. 1968 politikai vonulata után az *Italy: The New Domestic Landscape* című kiállítás az otthon fogalmát konzervatív és reakciós fogalomnak tekintette, olyan helynek, ami paradox módon, egy rövid időre, a radikális olasz tervezők szemében az ellenállás és a társadalmi kritika fő helyszínévé vált. A MOMA kiállítása fontos referenciapont a *Home Futures*nek. Emilio Ambasz kiállítása Ettore Sottsass, Joe Colombo, Ugo La Pietra vagy a Superstudio kísérleti installációiról híresült el. Kevesen emlékeznek a kiállítás többi elemére, a 180 otthoni használati tárgyra és bútorra, amit Ambasz három kategóriába sorolt: „konformista, reformista és tiltakozó”. Ahogy Ambasz megjegyezte a kiállítási katalógus bevezetőjében: „Úgy tűnik, az olasz dizájn ezen kategóriái megfelelnek egy változóban lévő társadalom

aggályainak.” Hasonló módon, a *Home Futures* kiállítás is az otthonnal kapcsolatos radikális víziók és a tradicionális megközelítések közötti összefüggéseket vizsgálja.

A *Home Futures*ben nemcsak a dizájn, hanem a képzőművészet is megjelenik, ami nem feltétlenül jellemző a dizájnnal foglalkozó intézményekre. A téma igényelte így, vagy ez olyan kurátori szemlélet, ami a többi kiállítást is meghatározza majd?

Gyakran dolgozunk együtt művészekkel. A *Home Futures* kiállításba tematikus asszociációk és konceptuális összefüggések mentén válogattunk képzőművészeti alkotásokat, gyakran olyan művészekről, akik a képzőművészet és a dizájn határvidékén dolgoznak – mint például Andrea Zittel, Michael Craig-Martin vagy Absalon.

A dizájnkiallításokat gyakran éri az a kritika, hogy az egyébként használatra teremtett tárgyakat a múzeumi környezetben nem lehet megérinteni, kipróbálni. Ez itt mennyire problematikus? A kiállításon vannak interaktív elemek, kipróbálható bútorok?

Nagyon sok múzeumi tárgy szerepel a kiállításon, amelyek történelmi jelentőségűek és egyedi darabok. Az ilyen típusú alkotásoknál elengedhetetlen a muzeológiai szempontok figyelembevétele, hogy eredeti formájukban, sértetlenül kerüljenek majd vissza a helyükre. Ugyanakkor igyekeztünk minél több interaktív elemet is szerepeltetni. Van egy kert például, ami kicsit kiszakítja a látogatót a múzeumi közegből, illetve jó néhány olyan bútor, amit kipróbálhatnak a látogatók.

Melyik a kedvenc elem a kiállításon?

A kiállítás egyik központi darabja a Villa Arpel mechanikus modellje, ami Jacques Tati *Mon Oncle* című filmjének a színhelye. A film az 50-es évek francia fogyasztói társadalmának paródiája: a modernista „ház mint lakógép” ötletét, illetve a gépi optimalizációt feszíti a neveléses végletekig. Egy másik fontos munka Joe Colombo *Total Furnishing Unit*ja, ami ötvözi az építészeti elemeket a bútorokkal, és olyan hibrid bútorszisztémát javasolt 1971-ben, ami 24 négyzetméteren be tudja tölteni a lakás összes funkcióját: a nappaltól és hálószobától egészen a konyháig és fürdőszobáig.

A templomteret, sőt az udvart is betöltő látványos installációk, a kiállított műtárgyak és dokumentumok által kirajzolódó összefüggésrendszer azt sugallja, hogy 1971, a kiállítás címadó éve volt a legtermékenyebb és legizgalmasabb a háború utáni magyar művészet történetében. Hamar kiderül azonban, hogy szigorúan nézve valójában 1968-tól 73-ig vizsgálódik, az előre- és visszatekintésekkel pedig a művészeti közeg több évtizednyi történéseit szálazza szét és rendezi újra a Kiscelli Múzeum új kiállítása.

Mélyi József

FALREKONSTRUKCIÓ

Művészet és hatalom régen és most



Korniss Dezső / Kaszás Tamás: *Térrács*, 1961/1962–2018, installáció (részlet)
Kaszás Korniss Dezső gigantikus méretű absztrakt köztéri szobortervét öntötte formába el a műleírásban megadott méretek alapján. Korniss a tervet Beke László 1971-es *Elképzelés* felhívására küldte be.



Enteriőr az 1971. *Párhuzamos különidők* című kiállításon
© Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum Fotó: Orbán György

A Kiscelli Múzeum tereit fél évszázaddal ezelőtt készült művek, történetek, gondolatok, illetve ezek későbbi visszhangjai töltik meg, szokatlan sűrűségben. Hiába az áttekinthető koordináta-rendszer, a jól bejárható struktúra; a festmények, fotók, dokumentumok, szövegek, videók hatalmas tömege első nézésre befogadhatatlannak tűnik. Mintha a többszólamú, óriási vállalkozás keretében a kurátorok (Hegyí Dóra, László Zsuzsa, Leposa Zsóka, Róka Enikő, Százados László) minden párhuzamosságot és különösséget egyszerre akarnának bemutatni az 1968 és 1973 közötti időszak magyar képzőművészetéből. Erre a látszólag indokolatlan

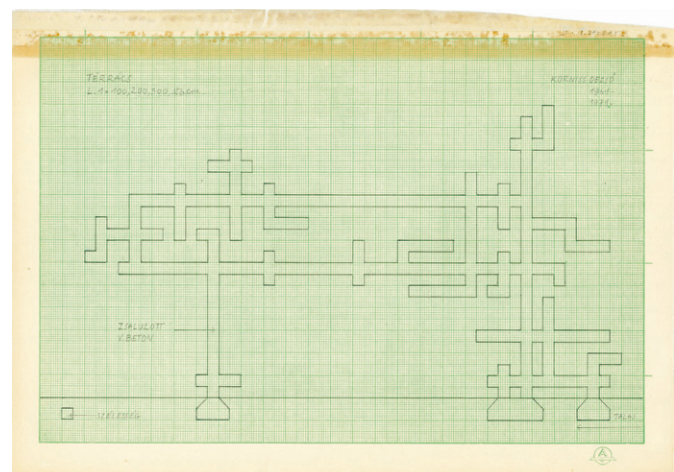
türelmetlenségre talán két magyarázat is akad. Az egyik ok a magyar kortárs művészeti intézményrendszer jelenlegi állapota lehet, amelyben egyszerre érzékelhető a terek szűkülése és az időhiány. A másik tényező valószínűleg az a tény, hogy a hosszú hatvanas évek feldolgozásával kapcsolatban lassan kifutunk az időből: a főszereplők közül sokan már nem élnek, s bár az elmúlt évtizedekben számos kutatás indult, interjú és tanulmány készült, a rendszer halmozódó problémáiból kifolyólag mindez nem szilárdult meg, nem intézményesült. Ezekkel a problémákkal jelenleg egy olyan generáció néz szembe, amelynek tagjai a hatvanas éveket

még nem vagy alig élték meg, de érzik, hogy mai kérdéseik gyökerei ebbe a talajba nyúlnak vissza, s ami minderre ráépült, ingatag. Nem csoda, ha kapaszkodókat, szilárd nézőpontokat keresnek abban a leletanyagban, amelynek rétegei az elmúlt ötven évben rendezetlenül és csaknem rendszertelenül rakódtak egymásra. Nincs szilárdabb sarokpont, mint egy évszám. A címben szereplő 1971 valójában több évet rejt magában, mindenekelőtt 1970-et és 1972-t, ezeken belül is két Velencei Biennálét, amelyeken a Magyar Pavilonban hazánkat képviselő művészek (Hincz Gyula és Somogyi József, illetve Kiss Nagy András és Domanovszky Endre)



Korniss Dezső / Kaszás Tamás: *Térrács*, 1961/1962–2018, installáció (részlet)

© Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum Fotó: Orbán György



Korniss Dezső: *Térrács (Elképzelés)*, 1971, ceruza, milliméterpapír, Beke László gyűjteménye



Kaszás Tamás *Kabinet '71* (2018) című helyspecifikus installációja ad keretet és teret a Templomtérben kiállított műveknek és dokumentációs anyagoknak. A főművek között Domanovszky Endre *Lovak* (1971) és Nyár (1970) című gobelinje és Kerényi Jenő *Felvonulók* (1953) című kislasztyikája látható

© Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum Fotó: Bakos Ágnes és Tihanyi Bence

a korábbi évtizedekben kialakult művészeti elképzeléseiket megőrizve megújítják vagy éppen szintetizálják – de ahhoz, hogy ezt mai szemmel differenciáltan értékelhessük, ahhoz korábbi évekhez, például 1953-hoz vagy 1945-höz kell viszonyítanunk. Az 1971 természetesen önmagát is jelenti, hiszen a kiállítás egyik legfontosabb hozadéka Beke László 1971-es *Elképzelés* című projektjének – amely mint a magyar konceptualizmus kezdőpontja talált helyet a művészettörténetünkben – a rekonstrukciója és a hozzá kapcsolódó dokumentáció. De a címbeli évszám szinte természetesen foglalja magában 1968-at és 1969-et is, a rendszerváltás utáni kánonteremtés kiindulópontját jelentő két Iparterv-kiállítással, illetve az egy időre háttérbe szorult Szürenonnal. És végül

1971-hez tartozik 1973 is, a balatonboglári kápolnatárlatok betiltásával, az 1968 óta tartó relatív kulturális enyhülés végpontjával. Az 1968 és 1973 közötti időszak politikailag is szilárdnak tűnő keretet ad: a reform elindulásától annak fagyásáig. Persze ez a keret az utókor (a „későn születés kegyelmében” részeseültek) számára ellentmondásokkal teli: hogyan lehet olvadásról beszélni, miközben a fontos alkotók közül sokan (Konkoly Gyula, Frey Krisztián, Lakner László vagy Tót Endre) is ekkor hagyták el az országot? Hogyan lehet teljes elzártságról beszélni, amikor a hatvanas évek végére szinte minden művész tölthetett már hosszabb-rövidebb időt Nyugaton? A résztvevők múltból alkotott visszatekintő képe – ez az interjúk időbeli sorából is kiol-

vasható – is egyre kérgesedettebbnek tűnik, s talán éppen ez az, ami még inkább ráirányíthatja a kritikus figyelmet a hatalom és a művészet egykori viszonyára. Mert a kiállítás középpontjában ez a viszony áll, s nem csupán azért, mert kulcsproblémaként hagyományozódott ránk, hanem azért is, mivel egyre újabb korosztályok tapasztalhatják meg a saját bőrükön az egykori kérdések aktualitását. A kritikus néző minden videó előtt állva lepergetheti magában a kérdést, vajon hol húzódtak régebben az etikai és művészi döntések falai, s vajon az ezzel kapcsolatos évtizedes nyilatkozatokat korábban jól értették-e? Ha leegyszerűsítünk a kiállítás kereteit, azt mondhatnánk, a háttérben két unalomig ismertnek vélt fogalom, a három T és a falak újragondolása rejlik.



A *Kabinet* egyik falát Hincz Gyula munkái foglalják el: az 1968-as *Információk egy életrajzhoz* című festmény mellett a hatalmas *Tudomány* (vázlat, 1963–64) kartonja kapott helyet.

© Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum Fotó: Bakos Ágnes és Tihanyi Bence

Az egymás mellé sorolt művekből és a dokumentumokból kitűnik, hogy a három T talán a legcsalókébb készen kapott fogalom, amely a leginkább megkövült az elmúlt három évtized folyamán. Egyszerűsítő módon mintegy ráborult a hatvanas-hetvenes évekre, mintha a hatalom és művészet viszonyának valamennyi jelenségére alkalmazható lenne. A leegyszerűsítés mögül azonban újabb és újabb ellentmondások türemkednek elő, amelyek arra mutatnak, hogy a három T a hatvanas évek második felére már csak korlátozott segédfogalomként alkalmazható. Sőt, talán már 1963-tól relativizálódik, és a kultúra különböző területein más és más formában és erősséggel jelenik meg. A képzőművészet az ezt követő időszakban még a korábbiakhoz képest is veszít relatív fontosságából; azon kevesek, akiket a hatvanas évek második felében szó szerint érint a tiltás – Szentjóbó Tamás vagy

Altorjay Gábor – valójában a hatalom szögéből nézve nem tartoznak a képzőművészek közé (sőt, saját tevékenységüket ők maguk is más összefüggésben látják), sokkal inkább a veszedelmesebb költészet vagy a társadalmilag is zavarkeltő potenciált rejtő színház felől tekintenek rájuk.

Hasonlóan bonyolulttá vált mára a rendszerváltás után visszamenőleg sokáig megfelelő modellnek gondolt „falak” fogalma. A Kovács András 1968-as filmje nyomán megszilárdult kifejezés az alkuhelyzeteket, a látható és láthatatlan korlátokat jelentette egy kikényszerített alkuhelyzetekre és korlátozásokra épült rendszerben. A hatvanas évek közepétől az Iparterv–Szüreenon-generáció először megkísérelte lebontani a térbeli és – a múlttól, azaz más generációktól elválasztó – időbeli falakat. A tárlat, ezen belül elsősorban az *Elképzelés* kiállítás rekonstrukciója és dokumentációja

most arra mutat rá, hogy a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején tettek még egy lépést. Ugyanezek a fiatalok a „senki-földjén teremtett talpalatnyi Utópiákkal” (Pernecky Géza megfogalmazásában), az aktualitást szem előtt tartva (Beke László nézete szerint), az itt és most elfogadásával (a Szüreenon kiáltványából kiemelve) azt az elképzelést vették a fejükbe, hogy falak nem is léteznek. (Hasonlóan átütő teljesítményre az azt megelőző két évtizedben legfeljebb olyan alkotók számára nyílt kapu, akik a művészet évszázados vagy évezredek hagyományaiába és eszméibe kapaszkodva maguk köré láthatatlan falat húztak, mint Borsos Miklós vagy Ferenczy Béni.) Ez az elképzelés teljesebben ki Balatonbogláron, végét pedig az 1973-as betiltás jelölte ki, fájdalmas élességgel. A falak tehát különböző évszámokhoz más és más jelentésekkel kötődnek, a differenciálás pedig elengedhetetlen.



Domanovszky Endre: *Lovak*, 1971, gobelin



Beke László felhívására beérkezett konceptuális műalkotások, projekteírások az 1971-es *Elképzelés*-kiállításrekonstrukción
© Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum Fotó: Orbán György

Hogy a finom különbségek kirajzolódjanak, elsősorban azt kell tisztázni, mit jelentett a vizsgált időszakban a hatalom és mit a művészet – mindehhez második nézésre is jó alkalmat kínál a Kiscelli Múzeum kiállítása. A bemutatás párhuzamos alapstruktúrája önmagában még az egyszerűsítéseket erősítheti, de a művekhez kapcsolódó cikkek, interjúk tanulmányozása nyomán a mai néző előtt is világosan kirajzolódik az egykori hatalom rétegzettségé: a korábban egyneműnek látott kultúrpolitika mögött valójában számos érdek, ideológia és stratégia húzódott meg. A mából visszatekintve úgy tűnik, hogy a hatvanas évek végén Aczél György és emberei inkább az egyensúlyozás, sőt a játéktér relatív tágításának hívei voltak, miközben a párt keményvonalas képviselői rajtuk kérték számon a régi elveket. Hogy ez 1968 után érzékelhető igazán, annak oka lehet, hogy a hatalom különböző érdekű és nézetű szereplői számára egyszerre vált világossá, hogy az addig alkalmazott határvonalak nem tarthatók: az új rendszer egykori reménysegei, a már nem a Horthy-rendszerben nevelkedett fiatalok ezen a területen nem domesztikálhatók – a beléjük vetett bizalom nem térült meg; az absztrakció mint választóvonal érvényét veszítette, már a derékhad is a realizmus és az absztrakció összebékítésével kísérletezik;

a népi vonal visszaszorítása pedig nem szolgálja többé a konszolidációt. A korábbi talaját elvesztő hatalom (hatalmak) megnyilvánulásaiából kiolvasható a folyamatos taktikázás – a három T (ön)kritikája, az érted haragszom, nem ellened színjátéka –; a rendszerből kilépni nem lehet, de a falak eltolhatók: míg a hatvanas évek elején még óriási a távolság, a hatalom és a művészet viszonyrendszerének megítélésében Aradi Nóra pozíciója 1971-ben már valójában nincs messze Németh Lajosétól. A differenciált visszapillantást számos tényező nehezíti. Ilyen a képzőművészeti intézmények merev keretrendszere (a kiállításon jól áttekinthető ábra jeleníti meg), amelyben a felelősség – hasonlóan a mai állapotokhoz – egyszerre tűnik mindenre kiterjedőnek és nevetségesen korlátozotttnak, illetve az egykori szereplők visszapillantásainak egyre erősebben látható vakfoltjai. Ahhoz, hogy a hatalom rétegei kivehetőbbeké váljanak, mindenekelőtt a művészet egykori rétegzettségét kell magunkban tudatosítani – talán ez az a terület, amelyen a kiállítás a legtöbbet éri el. Nyilvánvalóvá lesz, hogy a korabeli kortárs magyar képzőművészet nemzetközileg is számontartott alkotói számára az 1970-es és 1972-es Velencei Biennálé magyar résztvevőinek művei éppannyira irrelevánsak voltak, mint a külföldi kritiku-

soknak. Jól látható, hogy például a Kilencek által képviselt művészi nézetek 1968-ban már szinte valamennyi hazai művész és műkritikus szemében abszurd anakronizmusnak tündtek – a vásárlások preferáltjai mégis ők voltak. Kivehető, hogy a kortárs művészet képviselői – hasonlóan a mai helyzethez – sajátos belső értékrenddel rendelkeztek. Kirajzolódik, hogy a „kortárs művészet képviselőinek” fent említett köre jóval tágabb volt, mint az Iparterv–Szüreenon–*Elképzelés* világa – hozzátartoztak más generációból származó vagy más alapállású művészek – Kondor, Schaár, Vilt, Korniss vagy Bálint mellett még jó néhányan mások, Kokas Ignáctól Papp Oszkárig. A művészeti élet e képviselőit – egy még tágabb kerettel együtt, amelyet talán Frank János *Szóra bírt műtermek* című interjúkötetének névlistája jelöl ki – összefűzi többek között a Kádár-rendszerben a közösség és az egyén előtt álló etikai kérdések problémája, a művészi autonómia kérdése, a csoportos fellépés és az egyéni stratégiák közötti választás dilemmája. A nyolcvanas évektől a kétezres évek elejéig szinte folyamatosan feketére és fehérre egyszerűsítő művészetképet a hol táguló, hol szűkülő keretektől kiindulva ma már valószínűleg egy újonnan megalkotandó határozatlansági relációban kellene néznünk.



Pauer Gyula: *Utcakő és pseudo mása* (részlet), 14 felragasztott fotó,
Az első *Pseudo* kiállítás manifesztuma, 1970, gépírás, kézírás,
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

Bár ebben a viszonyrendszerben az egyes rétegek korábban merevnek vélt határai folyékonyakká válnak, itt is tehető néhány határozott kijelentés. Bár az anyag korábban is ismert volt, mégis együtt látva mellbevágó az *Elképzeléshez* tartozó projektek igényessége és professzionalizmusa; így törvényszerűnek látszik a befektetett munka későbbi látványos megtérülése. Csiky Tibor, Jovánovics György, Erdély Miklós és mások koncepciói, leírásai minimális keretek között hatalmas léptékű alkotásokat rejtettek magukban, mégis a korszak művei közül most – mint egy ufó – ismét kiemelkedni látszik Pauer Gyula *Pseudo-tere*. Talán ez az a mű, amely a vizsgált időszakban

a leginkább képes volt válaszolni az autonómia vagy a művészi nézőpont megválasztásának dilemmáira. Pauer alkotása, amely korábban sokkal erősebben látszott az adott „itt és most” kritikájának, a jelenből nézve már a hatalomtól, a kor helyi problémáitól leginkább emelkedett műnek tűnik; s utólag is kiharcolja magának a párhuzamos különidőt. A jelen perspektívája mindenütt jól kivehetően megjelenik a kiállítás szövegeiben, s nem kevésbé annak installációjában, Kaszás Tamás kontextusteremtő és egyben kontextust szolgáló faépítményében, amelynek legfőbb erénye, hogy elkerüli a didaktikust és a bombasztikust is. Mindez persze lehet, hogy csak harmadik

nézésre válik világossá a néző számára, aki ezt követően inkább már a jövőre vonatkozó kérdéseket tesz fel magának, a kiállítás végességével szinte elégedetlenül: mikor lehet majd mindezt külföldi párhuzamokba ágyazva látni, s – még utópikusabban – mikor kínálkozik majd a rendeződni látszó anyagoknak hosszú távú intézményesülési lehetőség?

1971. Párhuzamos különidők. Kiscelli Múzeum, 2019. február 28-ig.

Számos fotókönyve és az azok anyagát részben ismertető kiállítás után most a Glassyard Gallery szinte kismúzeumi tereiben találkozhatunk Puklus Péter legfrissebb, az apaszerepet körüljáró kiállításával. Ami azáltal, hogy a fotografiát kimozdítja a két dimenzió rabságából, illetve hogy a technológiai tökéletességtől visszalép a férfi dolgához, a barkácsoláshoz, a posztdigitális képalkotás útjairól, útvesztőiről is mesél.

Szilágyi Róza Tekla

A MEGINTERJÚVOLT ÉLET

Puklus Péter kiállítása
a Glassyard Galleryben



Hogyan vigyünk egy terhet?, 2016, 83 x 63 cm, archív pigment nyomat

© A művész jóvoltából



Kiállítási enteriőr Puklus Péter *Life is Techno* című kiállításáról
© A Trafó Galéria jóvoltából. Foto: Surányi Miklós / HUNGART © 2018

Miután 2017-ben elnyerte az Images Vevey fődíját, október végétől Budapesten is megtekinthető *A Hős Anya – Hogyan építsünk házat* című sorozatból válogató kiállítás, a kacifántos című *Hős Anya_Alcím*. Hogy igazán felismerhessük a Glassyard Galleryben most látható munkák mögött rejlő szándékot, érdemes felidézni az alkotó, Puklus Péter néhány korábbi bemutatóját. Legutóbbi, nagy lélegzetű projektje, a hatalmas képanyagból dolgozó és kiadványként is tekintélyt parancsoló dimenziókkal (súly, oldalszám) rendelkező fotókönyv, az *Egy harcos epikus szerelmi története* a jelenből visszatekintve tárja fel a 20. század történetét. Teszi mindezt férfiúi pozícióból, ismétlődő motívumok – például meztelen, a század szobrászati tendenciáinak jellemző mozdulatait mímelő alakok és a műteremben épített, a konstruktivizmus formavilágát idéző objektumok – segítségével. Puklus a század eseményeit is apropóként használja személyes élményei műalkotásba fordításához. A négy fejezetből (*The Beginning of Hope, Unsafe to Dance, Bigger. Faster. Higher., Life is Techno*) álló és 2016 szeptemberében megjelent kötet Budapesten 2016 végén debütált a Capa Központ Project Roomjában, az anyagából válogató

kiállítás keretei között. Puklus már itt is kilépett a faliképek sajátosságának tekinthető két dimenzióból, a kiállítótérben több tárgy, többek között egy bicikli és egy maga által készített faobjekt is megjelent. Annak ellenére, hogy fotográfiaalapú munkái hozták meg számára a nemzetközi hírnevet, a fotó médiuma csupán egy az általa használt kifejezőeszközök közül; kiállításai sorában a jelenhez közeledve egyre komolyabb hangsúlyt kapnak az installatív, objektumokkal tarkított, térbe kilépő megoldások. E tendencia kezdőpontjaként a Trapéz Galériában rendezett, könyvként is megjelent munkából szemezgető, 2014-es *Texts and Signs* kiállítás említhető. Itt a már említett faobjektumok, a *Felszabadítási emlékmű makettje* sorozat két darabját reflektorral világították meg, amitől a látogatók sziluettjét a munkák saját árnyékával összemosó fény-árnyék játék jött létre. Ez és az objektumokról készített, 24 nézetet dokumentáló és egy kockás füzet lapjaira rögzített, lapozgatható fotósorozat jól mutatta a törekvést a fotó, a film és az installáció műfaji határainak összemérésére. Már itt is megfigyelhető volt, hogy Puklus hagyományos, keretezett kép formában megjelenő fotográfiai inkább dokumentumként, az objektumok portréfotóiként szerepeltek.

A következő állomás a Trafó Galéria 2018-as *Life is techno* című kiállítása volt, ami az *Egy harcos epikus szerelmi története* sorozat újabb fejezetéből szemezgetett – úgy, hogy közben az életmű eddigi legnagyobb méretű installációjává vált. A kiállítótérben a táblákra kasírozott fekete-fehér fotográfiai és a teret kettéhasító vasrácsra helyezett LIFE IS TECHNO neonfelirat mellett már megjelentek a *Hős Anya* sorozat képeinek kék tintával rajzolt vázlatai is. A férfi és az apa figurájának viszonyát és társadalmi szerepét egy fiktív kelet-európai család történetén keresztül felvázoló kvázi story-board a techno direkt, csiszolatlan tünő esztétikáját sajátította ki úgy, hogy közben megőrizte a Puklusra jellemző sajátosságokat: a töredékes történetmesélést és a szándékos szótlanlanságot. Ahogyan az *Egy harcos epikus szerelmi története* művészkönyvben sem találunk felesleges szövegeket – csupán egyetlen verset, Marina Cvetajeva 1913-as „Уж сколько их упало в эту бездну...” („Mily sokan estek el ebben a borzalomban...”) kezdetű költeményét, Ilya Shambat angol fordításában –, addig a 2018-as Trafó-beli kiállítás rövid kurátori szövege és a munkák címei mellett is csupán egyetlen szöveg nyújtott támpontot a látottak értelmezéséhez.

Puklus Péter képzőművész, fotográfus 1980-ban született Kolozsváron, jelenleg Budapesten él és dolgozik. A budapesti Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen tanult fotózást, majd a párizsi École Nationale Supérieure de Création Industrielle intézetben újmédia dizájn. Jelenleg a MOME doktori iskolájának hallgatója, ahol a tervek szerint 2020-ban védi meg diplomamunkáját. 2012-ben publikálta első két fotókönyvét. A *One and a half meter* a heidelbergi Kehrer Verlag gondozásában, míg a *Handbook to the Stars* a selmecebányai Stokovec közreműködésével valósult meg. Ezeket követte a 2016-os *The Epic Love Story of a Warrior*, amely a londoni Self Publish, Be Happy kiadóval együttműködésben jelent meg. Puklust a budapesti Glassyard Gallery mellett a berlini és hamburgi Robert Morat Gallery, a düsseldorfi Conrads Gallery képviseli.

Turgenyev 1862-ben megjelent *Apák és fiúk* című könyvének egy oldala. A generációk közti ellentétekből, a főhős és az idősebb szereplők közt folyó vitákon és konfliktushelyzeteken keresztül kirajzolódó társadalomkritikából építkező regényrészlet finom lábjegyzetként utal arra, ami aztán az egész anyag egyik központi kérdésének bizonyul – és magyarázza az elsőre pimasz vagabundásnak tetsző, másodjára viszont a múlt komolyságát és a jelen tét nélküli játékoságát ütöktető gesztust, a szeménél kilyuggatott Nicolae Ceaușescu-portré szerepeltetését (*Puklus Erdélyben született, lásd keretes anyagunkat*).

És most itt a Glassyard-beli kiállítás, ahol már maga a helyszín is a személyes történetek és a nagy történelmi folyamatok egymásba játszatása felé mozdítja el az értelmezést. Puklus itt is a mindennapok megélt kételyeit és az így született felismeréseket fordítja a saját nyelvére – a dekódolást pedig úgy bízza a nézőre, hogy néhány finom, rejtett jelzéstől eltekintve teljes szabadságot hagy. És bár ez a vizuális nyelvezet folyamatosan változik, nagyon hangsúlyosan

vannak jelen olyan visszatérő megoldások és motívumok benne, amelyek hidat képeznek a régebbi és a frissebb alkotások között. Ilyenek például a néző voyeur-pozícióba helyezése, az árnyék történetmesélésben betöltött szerepe iránti érdeklődés, valamint a tárgyak portré-szerű, azokat szinte megszemélyesítő fotózása. A Trafóban és a Trapéz Galériában látható anyaghoz hasonlóan a mostani képcsoport is komoly gondolattársítási teljesítményt igényel. Hosszabb szövegek és magyarázatok, valamint a kiállítóterben megjelenő képcímek hiányában a befogadó arra kényszerül, hogy saját történetét megalkotva vágjon bele a képek közötti gondolati háló kialakításába.

A címben sugallattal ellentétben a *Hős Anya_Alcím* nem a mindennapokkal és preconcepciókkal harcot vívó heroikus anyát, hanem a családot alapító férfi figuráját, vagyis magát a művészt állítja középpontba. Azt a friss apát, aki élvezzi és megbecsüli az új szerepkörével járó feladatokat, de akinek családfő-léte nem mentes a kétségbeeséssel és megtorpanásokkal tűzdelt időszakoktól. Azt az apát, akinek

személyes kihívást jelent a társadalmi elvárások metaforájaként felsejlő családi ház, az otthon megteremtése.

Ahogy haladunk a művek között, előbb-utóbb felmerül a kérdés: hogyan lehetséges, hogy a *Hős Anya_Alcím* néven futó kiállításon csupán jelzésértékűen – gyermekét tartó félmeztelen, arc nélküli testként, valamint más tárgyak, például egy szexuális interakciót imitáló fabak formájában – és minden esetben arc nélkül jelenik meg az anya figurája? A kiállítás nyilvánvalóan szándékosan az apát központba helyezve válogat a mai napig formálódó *Hős Anya* sorozatból – amelynek teljes anyagában az anya egyébként számos képen szerepel. Így a cím *_Alcím* része utal csak arra, hogy a hagyományos nemi szerepek változásának összefüggésében kell a megszokott kontextusból kiemelt apafigura szerepkeresésére koncentrálnunk. A címben szereplő és a számítógépes kommunikációban használt alsó vonal pedig egy, a munkák egészére vonatkozó, tágabb gondolkört sejtet. A párhuzamos kommunikációs csatornák



Az élet spirálját tartó kezét tartó kéz,
2017, 83 x 60 cm, archív pigment nyomat

© A Glassyard Gallery jóvoltából Fotó: Kiss Imre / HUNGART © 2018



Alkotás, 2018, 75 x 50 cm, archív pigment nyomat

© A Glassyard Gallery jóvoltából Fotó: Kiss Imre / HUNGART © 2018



Alvó önarckép I-III., 27 x 22 cm, archív pigment nyomat
© A művész jóvoltából

uralta digitális világban – ahol rögtön ébredés után öt-hat különböző platformon száguldunk végig annak érdekében, hogy felmérjük, éppen ki igyekszik felvenni velünk a kapcsolatot – a ránk ömlő információ megváltoztatta a képolvasás módját. Ma már az az igazi kihívás, hogy a képáradat elemei között milyen összefüggéseket tudunk találni – egyáltalán: össze tudjuk-e kapcsolni a látottakat. A cím alsó vonala így egyszerre emlékeztethet minket erre az újfajta kommunikációra, a digitalizáltsággal járó befejezetlenségre, de az ebből következő és Puklus történetmesélésére ugyancsak jellemző töredezettségre.

A *Hős Anya_Alcím* keretezett fotográfiákból és látszólagos hanyagsággal, közvetlenül a falakra ragasztott méretesebb nagytásokból, valamint néhány kiegészítő objektből áll. A több kiállításon keresztül vissza-visszatérő motívumokból szinte automatikusan szerkesztődik bele a most debütáló új fejezet Puklus szigorú szemmel válogatott vizuális naplójába. Persze a debütálás csupán részben igaz, hiszen a kiállítás több fényképe, többek között az édesapja kezében nyugvó és az élet spirálját szimbolizáló drótdarabot tartó gyermekkezet ábrázoló kép (*Az élet spirálját tartó kezét tartó kéz*, 2017), valamint a meztelen Puklust a munkásszobrokra jellemző testtartásban fellendített kalapáccsal megjelenítő *Romboló* (2018) már a Trafó Galériában

is látható volt. Puklus szemlélete és a nyersanyagokhoz való viszonya éppen a közvetlenül, plakátszerűen a falra ragasztott, a hordozóanyagot nem féltő, de közben a kiemelt képeket üveg mögött, védve, keretezett formátumban bemutató kiállítási gyakorlata rokon az 1980-as évek vége óta aktív, a fotográfia és annak ábrázolt tárgya közti viszonyt kutató, talált és maga által alkotott képeket installatív módon keverő német fotográfus és aktivista Wolfgang Tillmanséval. Hogy pontosan mi inspirálhatja a kortárs fotográfusokat az ilyen látszólag homlokegyenest különböző formátumok kipróbálására? A fotográfia hétköznapi alkalmazása és a médium mindennapi, folyamatos jelenléte következtében megváltoztak a fotográfiai printek fizikai jellegzetességei, a játéktér sokkal szélesebbé vált. Ma már cseppet sem biztos, hogy a korábban megszokott, képzőművészeti alkotásokat imitáló, keretezett formátum a fotográfia egyértelmű és egyeduralgó platformja. Az, hogy Puklus Péter a digitális világban a hordozó kendőzetlen megmutatását választja, fontos és tudatos döntés. A Glassyard kiállítóterébe lépve a lakásgaléria első szobájában egy szuperközele fekete-fehér képen Puklus határozott tekintetével nézünk szembe (*Önarckép*, 2018). A képeretbe szinte belefeszített arc egyértelműsíti: akiről szó lesz a továbbiakban, az maga az alkotó. A következő három portrén a cím szerint alvóknak

tetsző Puklust láthatjuk, mintha épp csak belestünk volna egy résnyire nyitva hagyott ajtón. Ez a típusú, voyeurizmust generáló megoldás a kiállítás több képen is visszatér – a kiállítás egyik legkomolyabb, legizgalmasabb kihívását jelentve: hogyan válasszuk szét a fotós és a modell személyét? Az *Alvó önarckép I-III.* (2018) mozgásfázis-képei a téma ismeretében a jövőről álmódó, nagy tettekkel készülő filmes főhős karaktert hívják elő.

Továbbhaladva a tökéletes kört felrajzolni igyekvő, meztelen és szoborszerű apa figuráját láthatjuk (*The Attent of Drawing a Perfect Circle*) – a tökéletesség állapota előtti pillanatot, amikor a kétely és a teljes magabiztosság határán a korábbi erőfeszítések és nehézségek eltűnnek látszanak. A kört ábrázoló kép melletti fotó azonban azonnal emlékeztet a tökéletes kör, a tökéletes család, a tökéletes apa-lét irányába tett erőfeszítések árnyoldalára, a munka elhanyagolt helyszínére, a képzőművész stúdiójára (*Studio*, 2018) – ahol egy dobozba hajított APA-füzet utal az alkotó aktuális egyéb feladataira – amelyek távol tartják őt a munkától.

Puklus médiumok között ingázó tevékenységének legnagyobb szabadsága az, hogy könnyűszerrel teszi félre a fotós képkalkulációs technikákat akkor, amikor nem a fotó tűnik az általa választott momentum tökéletes megidézőjének – ennek köszönhetően kerül be kiállítási anyagaiba egyre több objekt és installatív megoldás.



Kiállítási enteriőr

(balról jobbra: *Depresszió*, 2018, 150 x 200 cm, archív pigment nyomat, *Düh*, 2018, 160 x 100 cm)

© A Glassyard Gallery jóvoltából Fotó: Kiss Imre / HUNGART © 2018

A Glassyardban többek között ezért láthatunk egy kiterített papírgurigán az élet spiráljára és az írni tanuló iskolások betűhurkolásaira egyaránt hasonlító motívumsort (*Végtelen spirál*, 2018), az egyik szobát hideg fényvel megvilágító fehér neonokat és a kiállítás legutolsó, az építkezéssel kapcsolatos képi jeleket megidéző termének teljes szélességében egy fenyegető, vaskos gerendát.

A már említett visszatérő motívumok itt is előkerülnek: az önarckép, a műtermi környezet megjelenítése, a fotót hordozó anyag megdol-

gozása vagy épp a képen ábrázolt szobor, mint amilyen itt például a Baselitz formavilágára emlékeztető családi portrészobrokat megörökítő fotókvartett (*Családi portré sorozat*). De visszatérő motívum az anyaghasználat is, az, hogy a méretesebb, keretezetlen, gyűrt, hajtott és a falról lehajló fotónagyítások a kétdimenziós papír-anyag ellenére harmadik dimenzióra jellemző tulajdonságokat mutatnak – ez a hordozót kedve szerint használó attitűd a Trafóból is ismerős, újra élénk ugrik a kilyuggatott szemű Ceaușescu szellemalakja.

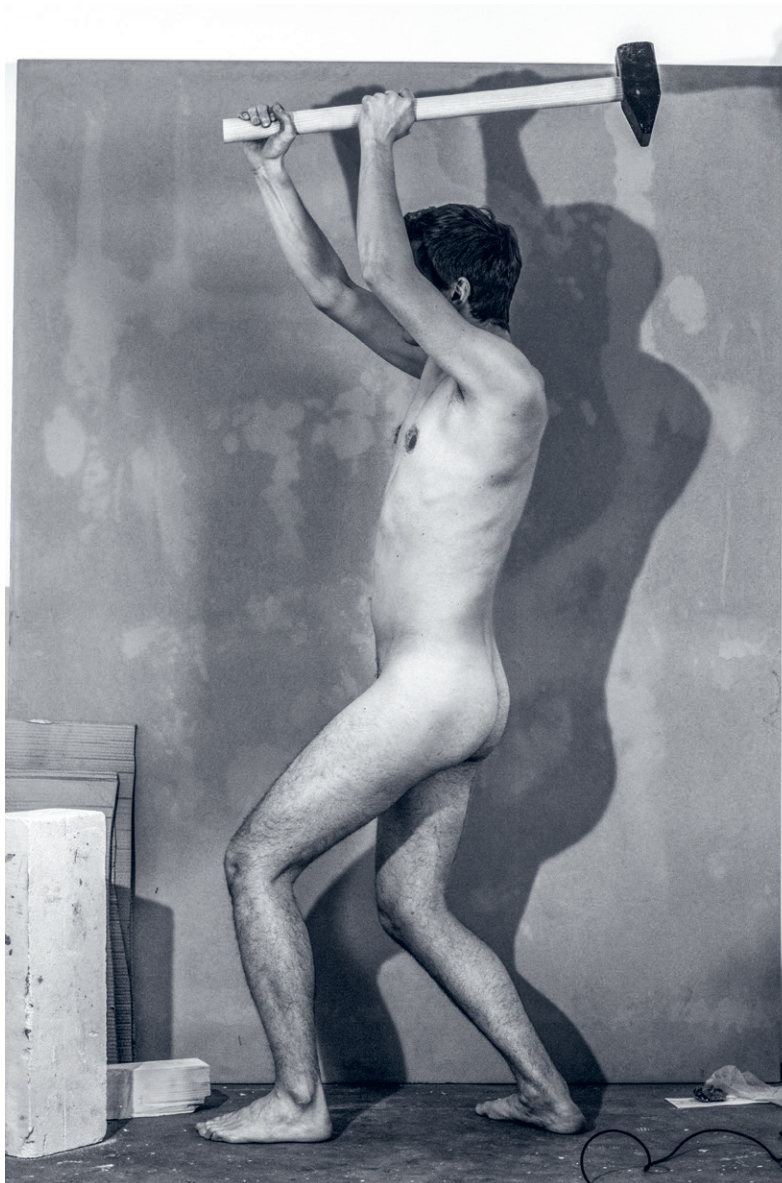
Puklus önarcképein különböző szerepekben tűnik fel – a portrékon és szoborszerű önarcképeken átívelő szerepjáték során láthatjuk őt a munkásszobrokat idéző pózban kalapácsot lendítő rombolóként (*Romboló*, 2018), gyermekét a vállán magasra emelő súlyemelőként, utalva a kisgyermekes szülők „édes terhére” és a gyerekvállalással járó, és bár saját döntés következtében, mégis sokszor hátrányos helyzetre (*Hogyan vigyünk egy terhet?*, 2016). Sőt, egy kép erejéig még építőanyag megtestesítőjeként is – hiszen a *Kősziklára építsd a te házad* (2016)

*Végtelen spirál*, 2018, 30 m x 46 cm, vegyes technika

© A Glassyard Gallery jóvoltából Fotó: Kiss Imre / HUNGART © 2018

Kiállítási enteriőr (*Szeretkező fűrészbakok*, 2017, 83 x 63 cm, archív pigment nyomat, *Slicc*, 2018, 83 x 63 cm, archív pigment nyomat, *Gerenda*, 2018, 720 x 15 x 15 cm, *Kősziklára építsd a te házad*, 2016, 83 x 63 cm, archív pigment nyomat)

© A Glassyard Gallery jóvoltából Fotó: Kiss Imre / HUNGART © 2018



Romboló, 2018, 61 x 42 cm, archív pigment nyomat
© A művész jóvoltából

című, a biztos alapok fontosságára tanító bibliai történetből inspirálódó fotón konokul a befogadóra szegezett tekintettel tart két téglát, megszemélyesítve ezzel azt a tökéletes alapot, amelyre a társadalmi konvenciók szerint minden családnak épülnie kellene.

A digitális fotográfia térnyerésével már a médium iránt kevésbé érdeklődők és elkötelezettek is készíthetnek esztétikus képeket. Ennek következtében egyre égetőbbé válik a kérdés: mit értékelünk valóban művészi fotográfiaként? A kortárs képzőművészeti fotográfia ma már, éppen az említett kérdésre reagálva, inkább szól az alkotási folyamat során meghozott választások fontosságáról, mint egy már évtizedek óta létező és funkcionáló vizuális technológia alkalmazásáról. Ennek tükrében nyer valódi értelmet, hogy

Puklus valójában miért tér vissza újra és újra a barkácsolás eszközeihez, a modellek kiválasztása helyett azok megteremtéséhez – gondoljunk csak a kiállítás Baselitz-szerű fejeire vagy az évekkel ezelőtt, a maga arcmására újraalkotott Csáky József-szoborra (lásd: Német Szilvi: „Akár tárgyat hozok létre, akár installációt, valamilyen rétegében mindig benne van a fotográfia mint inspiráció, gondolat vagy vezérelv” – *Beszélgetés Puklus Péterrel a kortárs képfeldolgozás infotechnológiai gyakorlatáról, Csáky Józsefről és az UNSEEN-kampányról az Artmagazin Online felületén*).

A médiumok vegyes használata a kortárs fotográfia egyik sajátos törekvése. Puklus Péter egész működése ebbe a pánmediális törekvéseket egyesítő művészeti hullámba ágyazódik be. Kiállításai több szempontból rokoníthatók

Arthur Ou, Michael Queenland és Lisa Oppenheim tárlatainak installatív megoldásaival, amelyek eredményeképp alkotó és befogadó egyaránt nagyobb szabadságot élvez. Csatlakozva a fotográfiaalapú alkotások természetét kutató művészeket egyesítő hullámhoz, Puklus Péter Glassyard-beli kiállításának esetében a tárlat egésze a műtárgy – jól kapcsolódva ezzel a galéria installatív megoldások és a műveikből összefüggésrendszereket építő művészeket bemutató gyakorlatához.

Puklus Péter: Hős Anya_Alcím,
Glassyard Galéria, 2018. december 8-ig.

Ezernyi változata malomkőnek, petrencerúdnak, farkasnak,
párviadalnak, mell kebelhez simulásának.

Hajdu István

ARANYTÓL, ARANYRÓL, ARANYNAK

Arany János és a képzőművészet

3. rész



Kinek az ég alatt már senkije sincsen, Csokonai Nemzeti Színház – Pesti Színház, író: Vecsei H. Miklós, rendező: ifj. Vidnyánszky Attila

Fotó: Puskel Zsolt



Gyárfás Jenő: *Tetemrehívás*, 1881, olaj, vászon, 192,5 x 283,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 2777

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Az Arany-művek alapján, azok inspirációjára készült festmények, szobrok, grafikák, képregények, dia- és animációs filmek tömege felmérhetetlen. Tárgyunkhoz szorosan nem tartozik, de érdemes megemlíteni, hogy például a *Tetemre hívást* már 1916-ban megfilmesítették (a film nem maradt fenn), és száz év múlva többször is leforgatták újra és újra profi, félamatőr meg teljesen dilettáns formában.

E tanulmány szűk keretein belül csak arra vállalkozhatom, hogy néhány példával felvilántsam, mire ihlette a roppant méretű költészeti anyag a nemzeti romantika, majd a historizmus alkotóit, később, a 20–21. században pedig miképpen kapott reflexet mindaz, ami addig történt. Mert hiszen, ezt be kell látnunk, az elmúlt évtizedek vizuális Arany-élménye már jócskán reflektív: a képek, kevés kivétellel, nem annyira a költői műre, mint annak korábbi ábrázolásaira utalnak.

Mindenekelőtt a két, 1877-ből való vizionárius balladát, a *Tetemre hívást* és a *Hídavatást* választom, egyrészt azért, mert egyik sem kapcsolódik a nagy történelemhez, nincs tehát

kötött, historikus elemekkel és adatokkal kötelezővé tett dramaturgiájuk, másrészt mert mindkettő időtől és helytől független, pszichologizáló, rejtélyes, drámai thriller. Továbbá érdekes itt az is, hogy a nemzeti romantika elmúltával a németes-osztrákos historizmus neobarokk komolyságát a magyar változat prófétás pátoosszal tovább mélyítette a festők „tanatológiai” érzékenységgel: legkivált Madarász Viktor, de sok más művész történeti kompozícióinak döntő többsége halottakat, halni indulókat, halottakkal társalkodókat és feltámadottakat ábrázolnak, elnyújtva a korai romantika tetem-kultuszát és a nemzet-halál-víziós történelemszemléletet egy olyan korig, amelynek halál és kadáver szimbolizmusa egészen más természetű, amelynek pszichologizmusa sokkal bonyolultabb, fanyarabb, sőt perverzebb, mint hogy komolyan vehessen haldoklók vérével vászonra rótt erkölcsi-politikai üzeneteket. A két ballada – ha szabad így fogalmazni – intimebb tehát: nem a magyar sors, *csak* az egyetemes/általános pszichózis illusztrációi. Gyárfás Jenő alig

egy tucat képpel van jelen a magyar művészet történetében, sorsa szomorú és jellegzetesen kudarcos, ám az 1881-ben festett *Tetemrehívása* minden szempontból hatalmas mű, mellyel a fiatal, 24 éves festő elnyerte a Képzőművészeti Társulat 1881-es nagydíját.

„Jöjjön utolszor szép szeretője,
Titkos arája, Kund Abigél!”
Jó; - szeme villan s tapad a *törre*;
Arca szobor lett, lába gyökér.
- Sebből pirosan buzog a vér.

Könnye se perdül, jajja se hallik,
Csak odakap, hol fészkel az agy:
Iszonyu az, mi oda nyilallik!...
Döbbenet által a szív ere fagy:
„Lyányom, ez ifjú gyilkosa vagy!”

Kétszeri mondást - mint lebüvölten -
Hallgat el, aztán így rebegi:
„Bárczi Benőt én meg nem öltem,
Tanum az Ég, s minden seregi!
Hanem e tört én adtam neki.



Gyárfás Jenő: *Tetemrehívás (vázlat)*, évszám nélkül, olaj, vászon, 58 x 46,9 cm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 5002

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

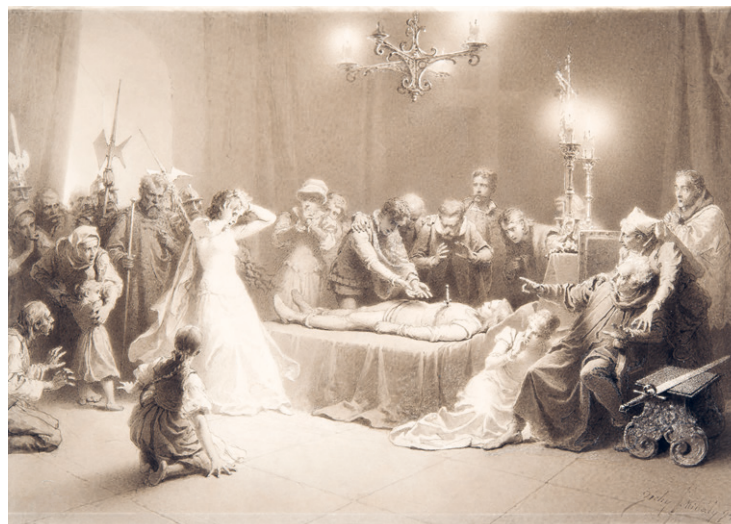


Gyárfás Jenő: *Tetemrehívás (vázlat)*, 1880 k., olaj, vászon, 109 x 158,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 56.416T

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Garas Márton 1915-ös *Tetemrehívás* című filmjét, Berky Lili (Kund Abigél) főszereplésével, Budapest első mozipalotájában, a Royal Apollóban vetítették, a programfüzet címlapján Zichy Mihály illusztrációja látható



Zichy Mihály: *Tetemrehívás* (illusztráció Arany János balladájához), 1894, karton, lavírozott tus, toll, kaparás, lapméret: 352 x 450 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1899-505.b

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Kritikusai a kettős megvilágítás erejét és a riadt mellékalakok árnyalt ábrázolását dicserték, de a főalak tébolyát túlzónak találták, pedig Kund Abigél némileg talán tényleg túl hiszterizált szeme pillantása már-már Caravaggio *Medúzáját* idézi meg. De, mint annyiszor, a kép vázlatja most is felülmúlja a kész művet: a Goya és Daumier realizmusára emlékeztető, kuporgó, rettegő alakok, a sejtett nekrofil erotika, a kompozíció diszharmóniája már-már a tízes évek expresszionizmusának előfutáraként mutathatnák Gyárfást, már ha bármi szándékosságot tudnánk festői konceptjéről feltételezni.

Ugyanezt a percet jelentette meg Zichy Mihály is több mint tíz év múlva abban a rajzsorozat-

ban, mely először Ráth Mór kiadásában jelent meg.¹ A „felfogás” azonban egészen különböző: bár Zichy is elbibelődik a fények és árnyékok kontrasztjával, a magas teremben zajló történet operaibb, kimódoltabb és kevésbé expresszív, mint az Gyárfás ecsetjén megrögzült.

„Mind a kettőben, a költőben és a rajzolóban, közös magyaros tulajdonság a szentimentalizmus hiánya. (...) Van Aranyban is, Zichy Mihályban is valami racionális, az észszerűt, a józant, a következtetést szerető vonás, még a fantasztikus is szeretik. De itt aztán el is tér Aranyban és Zichynek művészi eljárása. Zichynek fősaját-sága ép az, hogy műveiben racionális, elvont gondolatot, általános eszmét, határozott tendenciát akar kifejezni, de ezt fantasztikus,

allegorikus eszközökkel szereti megvalósítani. Az elvont gondolat, a tendencia magában véve prózai: Arany nem is veszi költeményei alapjául (legfeljebb tanító költeményeiben), Zichy pedig nem ritkán elvont erkölcsi, bölcséleti vagy politikai aforizmából indul ki művei megalkotásánál.” Igen. Zichy az 1870-es évek elejétől szinte minden festői energiáját annak a politikai-esztétikai toposznak a megfogalmazására fordította, amire gyakorlatilag már senki sem várt, ami, ha megképződött mégis, csak irritatív elemként működhetett. Az 1960-as, 70-es évek bátortalan, de valóságos Zichy-reneszánsza után, melyet az Arany- és Madách-illusztrációk meg az erotikus rajzok reprintje keltett, világossá lett, hogy a „fejedelem” nem



Révész László László: *Mix különböző korok hid jeleneteiből*, 2017, tinta papíron, 25 x 33,5, saját tulajdon

© A művész jóvoltából / HUNGART © 2018



Zichy Mihály: *Hídavatás* (illusztráció Arany János balladájához), 1892, karton, lavírozott tus, toll, fedőfehér, lapméret: 437 × 352 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1899-510.b



Fadrusz János: *Farkasokkal viaskodó Toldi*, 1901, bronz, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 52.875
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Kass János illusztrációja a XI. énekhez (részlet)
Forrás: Arany János: *Toldi*, Móra Könyvkiadó, 1975



Vojnich Erzsébet illusztrációja a IX. énekhez
© A művész jövőtől / HUNGART © 2018

megkésétt, esetleg önbátorságától megriadt művész volt, mint Munkácsy vagy Szinyei és talán Madarász és Székely Bertalan, hanem eleve az időből kiesett, bravúros kezű, de minden szellemi élénkségtől tartózkodó mester, akinek életműve már csak önmaga illusztrációjaként szemlélhető. És mégis, Zichy etalon. A *Hídavatás* szinte kizárólag az ő rajzával képzelhető el, más nem is nagyon merészkedett közel a témához. Egészen idén nyárig, Révész László László könnyed kézzel korszerűsítette az „eseményt”, és virtuális hidat húzott szellemes *pastiche*-ával, kifacsart, görbe allegóriát a körmönfont időben a körmönfont időről.

Hogy a *Hídavatás*, az egyik legérvényesebb Arany-ballada ilyen kevés illusztrációt kapott, abban minden bizonnyal szerepet játszik, hogy „A végtelékig tömörített miniatűrökben elővilantott élethelyzetek, esetismertetések gyorsan pergő egymásutánjával a költő a »meggondolatlanul« elkövetett cselekmények pillanatszerűségéhez illeszkedő módon szinte alig hagy gondolkodási időt az olvasó számára. Ezzel látszólag az abban az időben az öngyilkosságok magyarázataként különösen népszerű

»pillanatnyi elmezavar« téziséét erősíti, viszont az esetek versszakokat áttörő tagolásával, továbbá a szinte egymás sarkára hágó leugrálás tumultuozításának érzékeltetésével a végzettségére utal. Már Riedl Frigyes felhívta a figyelmet arra, hogy az Arany-balladák formai sajátosságai, szerkezetük szorosan kapcsolódik a mondandó »tartalmi elemeihez«, mintegy abból nő ki. Jelen esetben az archaikus-irracionális haláltánc-motívum végzettségének formai eszközökkel történő érzékeltetése mellett a társadalmi típusokat, illetve szituációkat megtestesítő öngyilkosok odavetett, nyegle félmondatai szándékoznak utalni az erkölcsileg kifogásolható korábbi személyes döntések végzetes következményére, ennek egyben az áldozat által történő »elfogadási kötelezettségére«. (...) Arany János költői víziója már csak azért sem »vizionálás«, mivel való igaz, hogy kiemelt szerepet játszott az önként választott halálnevek között a vízbe fúlás. Pontosan ugyanannyian kíséreltek meg és hajtottak is végre öngyilkosságot a Dunába ugrás révén, mint tűzfegyverek által. A Margit-hídról 1877-ben hat személy vetette le magát.²³

S végül a *Toldi*. Ezernyi változata malomkőnek, petrencerúdnak, farkasnak, párviadalnak, mell kebelhez simulásának; szobrok, de meg elsősorban könyvillusztrációk kicsiben és nagyban, gyereknek és felnőttnek (még a Löwy Árpád által kilövelt *Toldi* „*pastiche*-nak” szcénába helyezése sem maradt vizuális következmények nélkül), diafilmek és persze rajzfilm Fadrusz Jánostól Kass Jánosig, Ruzicskay Györgytől Vojnich Erzsébetig, Fáy Dezsőtől Jankovics Marcellig.

Az első szkeptikus filozófus, Pürhron szerint minden ítélettől tartózkodni kell, azaz olyan tudati állapot elérése a végcél, amivel a többi ember véleményét lehetetlenné válik elfogadnunk vagy elvetnünk. Tanítása szerint semmi sem szép vagy rút, igazságos vagy igazságtalan: ezek az értékítéletek az emberi konvención alapulnak. A dolgok számunkra felfoghatatlannak, a róluk tett kijelentések és azok negációi egyforma értékűek, ezért a kijelentések nem közölnek a világról semmit.

| 1 Arany János balladái Zichy Mihály rajzaival, Budapest, 1895–1898. | 2 Riedl előszava | 3 Horváth J. András: *Költői látomás – főkapitányi láttamozás: a „Híd-avatás” alakjai*. Budapest öngyilkosai 1877-ben. *Budapesti Negyed* 47–48. (2005/1–2005/2)

A KÁROLYI JÓZSEF ALAPÍTVÁNY
MEGHÍVJA ÖNT ÉS BARÁTAIT

FRISS TERMÉS



MAGYAR IPARMŰVÉSZEK SZALONBEMUTATÓJA ÉS VÁSÁRA
a fehérvárcsurgói Károlyi Kastélyban
2018. NOVEMBER 23-25.

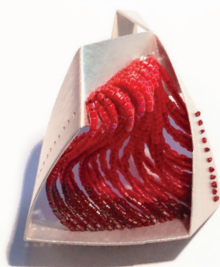
Megnyitó November 23-án 17 órakor, a Venti Chiavi Guitar Trió 19 órakor
kezdődő gyertyafényes hangversenye előtt.

A szalonbemutató és vásár ezt követően látogatható:

NOVEMBER 23 . 17.00-22.00

NOVEMBER 24. 10.00-18.00

NOVEMBER 25. 10.00-17.00



Koncert információ, jegyfoglalás, vásárlás:

Károlyi-kastély, 8052 Fehérvárcsurgó, Petőfi u. 2.

Tel: +36 21 311 04 26, e-mail: info@karolyikastely.hu

Facebook: Friss Termés; www.karolyi.org.hu; www.karolyikastely.hu

A fotókon Gera Noémi, Edőcs Márta és Király Fanni ékszerei szerepelnek.

www.geranoemi.com • www.martaedocs.hu • www.kiralyfanni.com

Abaffy Klára • Bartha Ágnes • Bráda Judit • Domonkos Bernadett • Edőcs Márta • Fischer Judit
Gaál Gyöngyvér • Gera Noémi • Göbolyös Márta • Gyulai Natália • Harmati Hedvig
Jermakov Katalin • Karsai Zsófia • Kecskés Orsolya • Király Fanni • Majoros Kata • Nyíri Kati
Pataki Dávid • Pataki Mátyás • Szűcs Eszter Anita/Pataki Tiles • Rófusz Kinga • Stomfai Krisztina
Szabó Zsuzsi • Szentgyörgyi Tünde • Szűcs Blanka • Tóth Zoltán • Vereczkey Szilvia

Az Iparművészeti Múzeum újranyitására még várunk kell egy darabig, de jó hír, hogy szecessziós gyűjteményének legszebb darabjai nem kerültek a raktárak mélyére. A múzeum egykori igazgatója, Ráth György frissen felújított villájában szobáról szobára járva az európai szecessziós művészet minden irányzatából kapunk ízelítőt. Az egyik legszebb bútordarab, a különös díszítésű, rejtélyes funkciójú asztalka „A Kelet varázsa” feliratú szobácskában rejtőzik.

Németh György

BÚTORFANTÁZIA

Női íróasztal Carlo Bugatti műhelyéből

Magyarországon első ízben kerülnek bemutatásra olyan bútorok, melyek a híres olasz tervező, Carlo Bugatti – a világhírű autókonstruktőr Ettore és a szobrászművész Rembrandt Bugatti édesapjának – műhelyében készültek. A művész két sarokszéke és egy női íróasztal *A mi szecesszióink* című kiállításon, a felújított Ráth-villában látható.

Carlo Bugatti (1856–1940) rendkívül sokoldalú, az építészet, a képző- és iparművészet számos műfajában alkotó, különleges művészegyéniség volt. Tervezői tevékenysége és munkássága számos ponton kapcsolódik a 19. század második felének művészeti mozgalmaihoz. Merészen egyedi, eklektikus stílusa ötvözi a görög, a bizánci, a középkori nyugat-európai, a japán, a kínai, a perzsa és az arab művészetből származó elemeket. Kísérletet tett arra, hogy különböző történelmi korok és kultúrák művészetét ihlető forrásként használva, azok jellegzetességeit önálló formanyelvű alakítva létrehozza saját művészetét. A kor filozófiai és esztétikai törekvései jegyében a tökéletes forma és szépség elérésére törekedett. Bútorművészetének jellegzetes eszköztárát, melyet alkotói

pályája során rendkívül változatosan alkalmazott, az Arts and Crafts mozgalom szellemiségét követve a hagyományos készítéstechnikák felfedezésével, újragondolásával és újrafogalmazásával alakította ki. Az 1890-es évek közepétől bútorain, melyekről büszkén állította, hogy azok az ő „saját stílusában” készültek, a szecesszió művészeti hatása is megfigyelhető.

Bugatti Milánóban a Brera Képzőművészeti Akadémián, majd Párizsban a Képzőművészeti Főiskolán (L'École des Beaux-Arts) folytatott tanulmányokat. 1888-ban Londonban egy olasz művészeti kiállításon bemutatott bútoraival lépett először a nyilvánosság elé, majd 1890-ben Milánóban megnyitotta bútorgyűjtését, melynek irányításában 1904-ig vett részt. Az 1902-ben megrendezett torinói nemzetközi iparművészeti kiállításon szobaberendezéseivel nagy sikert aratott, ám a különleges, teljes egészében pergamennel borított bútorok és szobabelsők elkészítése során minden pénzügyi tartalékát felemészítve adósságba keveredett, ezért bútorgyűjtését társának átadva családjával Párizsba, majd 1909-ben a francia fővárost is elhagyva vidékre költözött. Ettől

kezdve elsősorban ékszerek és ötvöstárgyak tervezésével és készítésével foglalkozott.

A kiállításon látható női íróasztal az egykori műgyűjtő, fiumei alkormányzó Hatvani Gaal Tibor (1861–1917) mór stílusú dolgozószobájának berendezéséhez tartozott. Gaal Tibor, aki 1896 és 1906 között többször is Fiume ideiglenes kormányzója volt, feltehetően a szolgálati ideje alatt vásárolhatta a Carlo Bugatti által tervezett bútorokat, melyekkel később a Városmajor utca 41. szám alatti villájában kialakított keleti szobát rendezték be. Az Árkay Aladár tervei alapján 1907–1908 között átépített villaépületben a mai napig fennmaradt az egykori dolgozószoba mór paloták hangulatát idéző festett famennyezete és a falakat díszítő gipszstukkó. A bútorok és Gaal Tibor keleti gyűjteményének tárgyai a gyűjtő halála után szétszóródtak, majd a 60-as években jelentős részük az Iparművészeti Múzeum, illetve a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum (ma: Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum) gyűjteményeibe került. A Gaal-villa Bugatti által tervezett bútoregyüttesének egyik kiemelkedő alkotása a női



Női íróasztal (konzolasztal) Carlo Bugatti műhelyéből, 1900 körül, fa, pergamen, csont és domborított fémlemez díszítménnyel (selyemrojjtal), magasság: 100 cm, mélység: 48 cm, szélesség 58 cm, Iparművészeti Múzeum, Bútorgyűjtemény, ltsz.: 62.500.1



Az asztalka keleties díszítésű, pergamennel borított írófelülete

© IMM

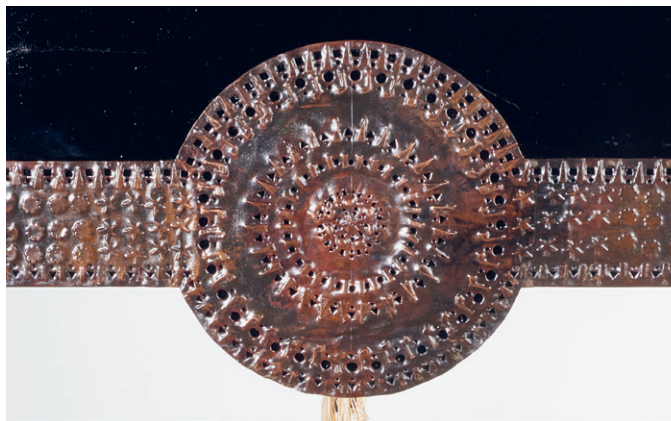
íróasztal, amely romos és jelentős mértékben hiányos állapotban őrződött meg az Iparművészeti Múzeum bútorgyűjteményében. Favázának és díszítményeinek helyreállítását 2006–2007-ben, a műtárgyegyüttes restaurálására indított projekt keretében végeztem el. Az asztallapot borító pergamenlapot Darabos Edit papír-bőrrestaurátor művész restaurálta 2009-ben.¹ A tárgy típusnak számos változata készült Bugatti műhelyében, legalábbis erre lehet következtetni, mivel többek között szerepel egy, a műhely kollekcióját bemutató, 1898-as felvételen. Díszítményeikben ugyan jelentős mértékben eltérő példányai pedig időről időre felbukkannak a világ híres aukciósházainak árverésein. A legtöbb esetben azonban az asztallap eredeti, gazdagon díszített pergamenborítása hiányzik és általában egyszerű, díszítetlen lappal van pótolva. A bútorművészetben a pergamen kárpit- és borítóanyag-

ként való felhasználására Bugatti előtt más példát nem találunk, ez művészetének egyik legeredetibb gondolata. A pergamen azonban rendkívül érzékenyen reagál még a levegő légnedvesség-tartalmának változásaira is, ezért a műtárgy restaurált pergamenlapját csak közvetlenül a kiállításba kerülés előtt rögzítettük eredeti helyére, kilenc évig ellenőrzött körülmények között tároltuk.

Bugatti orientalizáló keleties, illetve a japán művészethez közel álló díszítményei között előszeretettel használja az arab írás, illetve a kínai eredetű japán képirás, az ún. kanji (kandzsi) írásjeleinek pseudo változatait, melyek az asztalka felépítményében elhelyezkedő fiókok előlapjain és a pergamennel borított írófelületen is feltűnnek. Szívesen alkalmazza az aszimmetrikus képszerkesztést, noha részleteiben, az egyes képalkotó elemeket tekintve nem feltétlenül követi a távol-keleti

ábrázolásmódot. Egzotikus miliőben bár, de gyakran inkább az európai kultúrkörhöz tartozó ikonográfiát, „európaias” képtartalmakat jelenít meg, hogy elkerülje az utánzás vádját és önálló stílust alakítson ki.

A műtárgy és egyúttal Carlo Bugatti bútorművészetének további jellegzetessége a domborított-áttört és patinával ellátott, vörösréz lemezből készített fémrátétek, valamint a csontból készült rátétes díszítmények alkalmazása. A fiókok előlapján látható, forrasztóónból készített, stilizált növényi-állati, illetve pszeudo-kalligrafikus elemeket tartalmazó eklektikus díszítmény egy, a pásztorfaragásokon is alkalmazott archaikus készítéstechnika felelevenítésével, a forrasztóónnak a díszítmények vésett üregeibe öntésével készült. A Bugatti által tervezett bútorok fő ékességei a díszes paszomántok és rojtok, szerkezeti elemekként gyakran alkalmazott zsinórokat is.



A hátoldal mives fémlemez díszítményének részlete

© IMM

A női íróasztalka pompás selyemrojtja, melynek szálaira díszítőelemekként domborított-áttört fémlemezkeket fűztek, sajnos csak töredékesen maradt fenn, ezért rekonstruálása mellett döntöttünk.

Az asztal funkcióját tekintve megállapíthatjuk, hogy inkább dekoratív berendezési tárgy-

ról van szó, melynek díszítőfunkciója, nem pedig használati jellege az elsődleges. Carlo Bugattit tartják az első tervezőnek, aki szakítva a hagyományos szemlélettel, a tárgyak használati szerepét fantáziájának alárendelve a belsőépítészet és a bútortervezést elsősorban művészete kifejezőeszközének tekintette.

Szobaberendezései díszletre emlékeztetnek, némely bútora pedig kifejezetten szobrászati alkotásnak tekinthető. Kortársai zsenialitását elismerve ugyan, de az excentrikus, öntörvényű alkotók közé sorolták.

(A szerző fa-bútorrestaurátor művész.)

| 1 Darabos Edit: Carlo Bugatti-bútorok pergamenborításának restaurálása, *Műtárgyvédelem*, 2010/35, Magyar Nemzeti Múzeum, 11–27. o.

Álmúzeum, festmény- és műtárgymásolat,
fikció, zsidó negyed, divatdiktátor, stadiontúra
– minden az, aminek látszik?

múzeumcafé
67



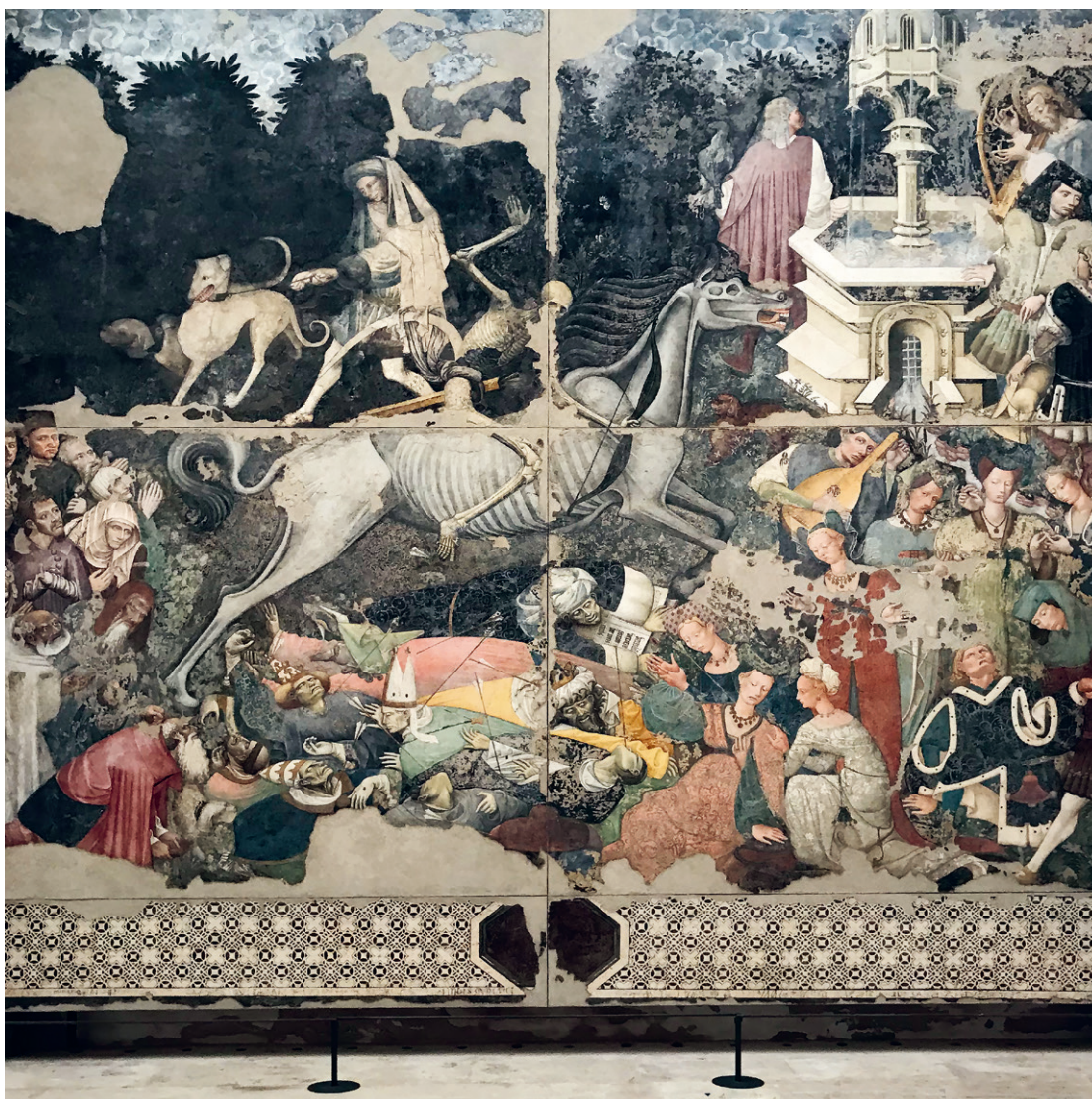
A MúzeumCafé 67. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

pszeudo
olyan, mintha

Kinek lesz vajon igaza: az írónak, Tomasi di Lampedusának, aki a legszomorúbb szkepszissel viseltetett Szicíliaja iránt, vagy Carlo Scarpának, aki ugyanabban az időben éppen szisztematikusan dolgozott a szicíliai Nemzeti Galéria műtárgyainak minél értőbb bemutatásán?

Topor Tünde

PALERMO MON AMOUR



Ismeretlen katalán vagy provanszál festő: *A halál diadala*, 1446 körül, freskó, 600 × 642 cm (eredetileg a palermói Palazzo Sclafaniban), Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo



Palermo, botanikus kert
© Artmagazin



Palermo, San Domenico-templom,
Capella Santa Anna, részlet
© Artmagazin

Az úgynevezett nomád biennálé, a Manifesta idejének helyszíne Palermo lett, mint olyan város, ami épp elég témát, példát és ellenpéldát tud adni az együttélés vizsgálatához, előre és életelenre vonatkoztatva egyaránt. Nemcsak a város világhíres botanikus kertje működik ennek tökéletes metaforájaként (a világ minden részéről ideköltöztetett, kis helyen összezárt, együtt lélegző, a táplálékot egy helyről szívó egyedek), hanem az egész öböl, idehonosított növényeivel, az épületek egymásra rétegződött, csodálatosan összekeveredett stílusával és azzal a népességgel, ami elevenen őrzi mindenféle más, kereskedőként vagy hódítóként ide érkezett népcsoport szó szerint megtermékenyítő hatásának emlékét. Mondjuk az arra adott reakciókét is, például azét a régi húsvéti ünnepét, ami után a szigeten a francia megszállóknak írmagja sem maradt – mondhatnánk, ha nem pont az lett volna a baj, hogy nagyon is maradt. A 13. századi Anjou-uralom alatt ugyanis a francia megszállók bevezették az első éjszaka jogát: ha előkelő családból származó lány ment férjhez, francia tiszttel, ha szegényebb, akkor közkatonával kellett töltenie a nászéjszakát. Az egyik verzió szerint a szicíliai vecsernyeként elhíresült vérengzés is szexuális abúzus miatt kezdődött, a humanista történetíró, Leonardo Bruni úgy meséli, hogy

egy palermói asszony lányát megerőszakolta a katedrálisban egy francia katona. Az anya „ma fia, ma fia” (*ma figlia*, vagyis lányom) kiáltással rohant ki a templomból (állítólag tehát ebből jön a maffia kifejezés), és ekkor kezdődött a megszállók legyilkolása, hajtóvadászat indult minden francia után, pedig addigra a katonák közül sokan letelepedtek, megházasodtak. A szájhagyomány szerint: „*Le is gyilkolták őket egy szálig. Azután végigjártak minden falut, minden vidéket, és ha valaki az útjukba akadt, ráparancsoltak: Hé! Mondd azt, hogy borsó! – Borsó. – Mehetsz tovább. A mieink közül való vagy. – Hé, mondd azt, hogy borsó! – Bohsó. – Hej, te zsvány, te nyomorult francia! – és kíméletlenül felkoncolták.*”²¹

A franciák előtt addigra már voltak ott – és most az ókort ne is nézzük – arabok, normannok, svábok, utána spanyolok stb., stb., és ha maradunk még kicsit a népmeséknél, azokban a mesehősök úgy járnak át a szomszéd királyságokba hajóval, mintha csak legranának a sarokra kenyérért, illetve mindig találnak valami elásott kincset vagy titkos ajtót, ami egy teljesen másik épületbe és egy másik világba is vezet. És ennek biztos volt valós élményalapja, itt, ahol a legszebb arab–normann műemlék, a San Cataldo-templom – aminek három piros kis kupolája a város egyik szimbóluma –

a 19. század végén még postahivatalként működött. Oda is ha belépett valaki, hogy feladjon egy levelet, úgy érezhette, elröpítették a dzsinnek. Palermóban egyébként most épp egy sor üres, némileg omladozó palota nyílt meg a közönség előtt a Manifesta időtartamára, amikben, ha össze akarjuk vetni őket a mi műemlékeinkkel, annyival burjánzóbb a dekoráció, mint amennyivel nagyobbra nőnek ott a fikuszok. Nálunk a fikusz szobanövény, ott pedig akkora és olyan, hogy a Harry Potter-filmek fúriafüze nyugodtan lehetne inkább fúriafikusz, tizenöt embernyi vastag törzssel és lelógó, óriáskígyószerű légzőgyökerekkel. De nemcsak paloták, hanem elhagyott színházak is megnyíltak most, a Manifesta iroda például a Teatro Garibaldi némileg kibelezett, de a páholystruktúrát jól mutató épületében működött. Palermóban egyébként az is szívet dobogtató, hogy a városközpont tele van színházakkal, némelyik működik, a többség inkább nem, csak őrzi az emlékét az élet intenzív dramatikus feldolgozásának, egyszerűbben szólva az élénk színházi életnek. De a bálozásoknak, korzózásoknak is, és annak is, ami a lenyűgöző díszletek között lassan ette a lelkeket. (A *Keresztapa* harmadik része is itt játszódik, Sofia Coppolat, vagyis Maryt a palermói Teatro Massimo lépcsőjén lövik le.)



Teatro Garibaldi
© Artmagazin



Templombelső, Martorana vagy másképpen
Santa Maria dell'Ammiraglio-templom, Palermo
© Artmagazin

Szóval Palermo intenzív érzések emlékét őrzi, ez valahogy süt a falakból, nyilván emiatt is tud ennyire hatni, teljes szerelembe ejteni. Nyilván kell ehhez a kiismerhetetlenség is, amit rengeteg más város is tud nyújtani, főleg azok, amikben nehéz elérni a magabiztos tájékozódást pár nap alatt, hacsak az ember nem bámulja állandóan a térképet vagy a telefonját. Palermo hiába egyszerű szerkezetű első ránézésre – öbölben van, hegyek koszorújában –, azért tud mutatni néhány furcsa kanyart és fenyegető is, mint az olyan városok (például Szarajevó), ahol nemrég még ölték egymást az emberek. Itt enyhébb ez az érzés, nincsenek például városnegyednyi friss sírok a város szövetében, de azért nagy sűrűségben található emlékhelyek. Ahogy bejövünk a városba, a nagyobb betonfelületeken még láthatók a NO MAFFIA feliratok, máshol pedig, mint valami helyi szentnek, Falcone bírónak van kultusza. Például a San Domenico-templomban, ahol a síremlékén (ami alatt aligha lehet bármi is, hiszen a maffia akkora bombával robbantotta fel, hogy 15 méteres kráter maradt utána Capacinál, a repülőtérré vezető autópályán) kis papírlapok vannak, rajtuk az emberek kívánságaival vagy fogadalmaival. (A fogadalmakról és a piac visszaszívargásáról

a templomba: nemrég volt Verdi *Requiemje* a Müpában, és miközben süvített a *Dies Irae*, a harag napja, vagyis konkrétan az utolsó ítélet hangorkánja, vicces volt a kivetítőn olvasni a szöveget, hogy a rettegő könyörgéseket mindig felváltják a kis alkudozások: jaj, uram, ha már most megbánom bűneimet, akkor te viszont ígérd meg, hogy megúszom a megmérést és a purgatóriumot, és rögtön a jobboldra kerülök.) Szóval itt alig több mint húsz éve még szinte hadiállapot volt, de a pusztítás előbb elkezdődött. Palermo ugyanis nemcsak az együttélés szimbolikus helye lehet, hanem a durva környezetrombolásé is. A világ egyik legszebb öblében tilos bemenni a tengerbe, annyira szennyezett a víz. A második világháború után, mert már akkor is az építkezésekkel lehetett a legtöbb pénzt a maffia felé folytatni, lerombolták az öböl két szarva felé elnyúló, az olaszoknál liberty stílusúnak hívták szecessziós villanegyedeket, az építési törmelékkel beletölték a tengerbe, és a telkekre olcsó lakótelepeket építettek, aminek a szennyvizét a normális csatornahálózat és szennyvíztisztító rendszer kiépítése helyett szintén a tengerbe vezették. Most a parton, a maffia húsz évvel ezelőtti részleges felszámolásának köszönhetően már elindult valami kis rehabilitáció,

van egy sétány, bicikliúttal, egy játszótér, nyilvános kikötő, de a vizet hatalmas betonkockákkal megközelíthetetlené tették, és négy-sávos autót is elvágja a várostól, vagyis attól a palotasortól, amit azóta már elhagytak lakóik. A rehabilitáció reményében újra kezdik felvásárolni a part menti palotákat – a Lampedusa-palotában, ami *A párdúc* írójának hercegi családjáé volt, ma már luxusapartmanok vannak, de a Manifesta egyik helyszínévé is szolgáló Palazzo Buterát is gazdag külföldiek vették meg, és tették lakás mellett művészeti projektek befogadására alkalmassá. Tehát a Manifestára meghívott vagy külön ide készített művek nagy része is ezzel foglalkozott, a valaha virágzó részek durva lepusztításával, a tengerpart talajrétegeivel (téglatörmeléken porcelánszerviz-törmelék, azon betontörmelék, azon műanyagszemét-réteg) és a vízzel. Tulajdonképpen sok rokonságot lehet felfedezni Budapest és Palermo között, nemcsak azért, mert a rombolások ellenére még őrzik a századfordulós virágzás nyomait, hanem mert mindkettő lakosai el vannak vágva a város fő értékétől, a víztől. És ha az ember elolvassa *A párducot*, akkor a mentalitásbeli hasonlóságok is kézenfekvőnek tűnhetnek, bár ezzel jó vigyázni: a könyvben Fabrizio herceg azon



Carlo Scarpa által tervezett képcédula a Palazzo Abatellisben, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo

© Artmagazin

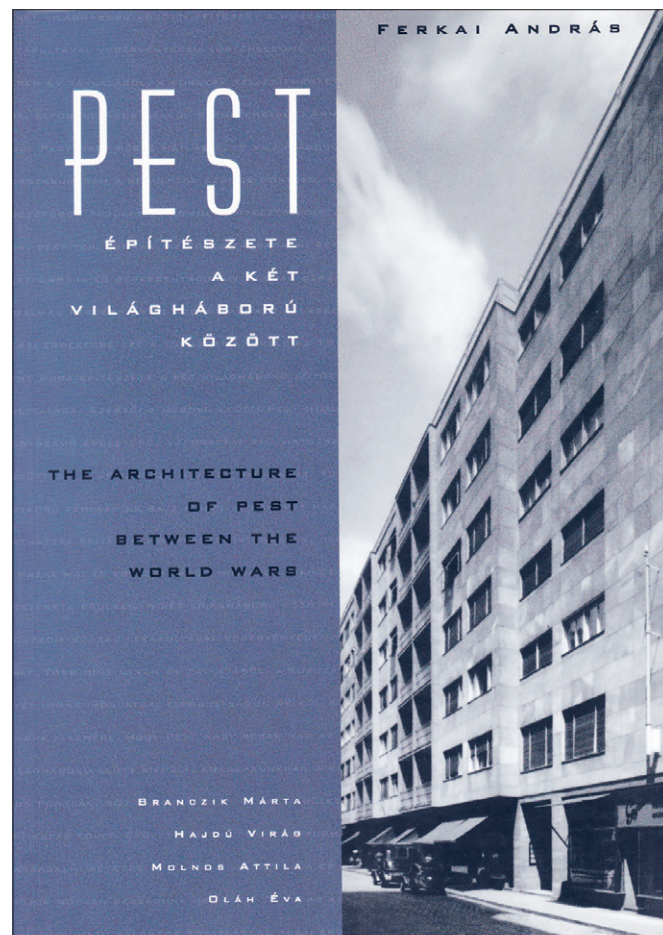
kesereg, hogy a szicíliaiak a saját szigetükön mindig idegenek uralma alatt éltek, akik mindig kifosztották őket, de cserébe semmit sem hagytak. Lehet, hogy Tomasi di Lampedusa herceg életében még nem jöttek hatalmas pénzek a turizmusból Sziciliában (pedig a könyv az ötvenes években íródott, 1954–56 között, ezt hajlamos mindenki elfelejteni), és lehet, hogy mindaz, ami miatt most is ájuldozunk, akkor még nem tűnt komoly örökségnek. De a kortársak valamit azért már sejtettek,

hiszen az északolasz múzeumok korszakos megújítója, a Velencei Biennálé fogadópavilonjának tervezője, a máig építészek példaképének számító Carlo Scarpa 1953–54-ben teljesen átalakított egy palermói nemesi palotát, a Palazzo Abatellist, hogy az alkalmas legyen betölteni a szicíliai Nemzeti Galéria szerepkörét, és a lehető leghatásosabban és legkifinomultabban lehessen benne megmutatni olyan műveket, mint például Antonello da Messina *Maria Annunziatája* vagy Francesco Laureana

Aragóniai Eleonórája. Scarpa installálásáról azóta könyvek szólnak, a színmezők, amiket egy-egy mű mögé helyezett, vagy a képfeliratok a kis fakeretekben maguk is műtárgyakká váltak időközben, és annak mementójává is, hogy hogyan kellene kezelniünk a ránk hagyott művészeti (illetve nemcsak művészeti, hanem épített, irodalmi, színházi, történelmi, szellemi) örökséget. Meg persze a természetit.

[1] *Sfurtuna, az elátkozott leány. Szicíliai népmesék.* Válogatta és fordította: Zsámboki Zoltán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965. 188. o.

A Manifesta 12-ről lásd cikkünket az *Artmagazin Online*-on, a kritika menüpont alatt: Muskovics Gyula: Világok találkozása



ART DECO, MODERN ÉS NEOBAROKK: A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI PEST ÉPÜLETEI

**Néhány helyen újra kapható
a tíz éve megjelent könyv:**

FUGA | Budapesti Építészeti Központ
Kiscelli Múzeum
Írók Boltja

Karácsonyi akciós ára: 4000 Ft

Az *Artmagazin Online* felületen ezentúl hetente egyszer, minden szerdán egy-egy alkotás kerül a középpontba. A szövegek kizárólag egy képet emelnek reflektorfénybe, hogy annak alapján váljon jobban megismerhetővé a mű, az alkotó és a kiállítás. Ugyanúgy helyet kapnak a kisebb egyéni kiállítások, mint a nagyobb, múzeumi körülmények között megrendezésre kerülő csoportos tárlatok – műfaji megkötések nélkül, változatos szerzői körrel.

#EGY_KÉP
#ÚJ_ROVAT
#KÉPZŐMŰVÉSZEZET
#DIZÁJN
#ÉPÍTÉSZEZET
#KIÁLLÍTÁS



Adam Nathaniel Furman *Diadema* című falfestménye, mely a 12 fal kiállításon látható Veszprémben

Fotó: Danyi Balázs / paradigma ariadné

PAUKER[®] HOLDING

az én nyomdám



AAA[®]
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR
BRANDS
7x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

BUSINESS
Superbrands^{8x}
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

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



A kettős beszéden

innen és túl



Művészet

Magyarországon

www.vincekiado.hu

1956–1980

VINCE KIADÓ

Szerkesztette
Sasvári Edit
Hornóik Sándor
Turai Hedvig