

Balkon

2021_5

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000

21005

ISSN 1216-8890 880 Ft



KLIMÓ KÁROLY

Ubu Roi, 1981 (részlet)

kollázs, 45×50 cm

© Fotó: Bozsó András

**Fiatal Képzőművészek
Stúdiója Egyesület**

studio.c3.hu

MOLNÁR JUDIT LILLA

Tervezett véletlen, 2021

Budapest Galéria

1036. Budapest, Lajos utca 158.

2021. június 2 – július 18.

© Fotók: Eln Ferenc

4



A jósda bezárt | A 85 éves Klimó
Károllyal beszélget Hajdu István

16



HERMANN VERONIKA: Csend és
kiáltás | „...félíg kép, félíg fátyol...” –
Gedő Ilka (1921–1985) grafikái

19



DEIM RÉKA: Az argentin katonai
diktatúra emlékezete Carlos Alonso
életművén keresztül

23



VÉKONY DÉLIA: Két lépést hátrálni... |
Enzsöly Kinga: *Generációváltás?*



26

KECSKÉS PÉTER: Polygonális
imagináció | Varga Bertalan festészetéről

30



CSERBA JÚLIA: Braun és Barna |
Egy festőművész és egy fotográfus
nyomában

34



LUGO: Archeológia. Graffiti.
Budapest | Lugosi LUGO Lászlóval
Petrő Zsuzska beszélget

38



PALOTAI JÁNOS: Testfotók

40



KOVÁCS ÁGNES: „Mint hitványt,
hitvánnyal sárba hány a halál” | *Memento
Mori*. Faragó Béla *Haláltánc* sorozata

Főszerkesztő:

HAJDU ISTVÁN

ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:

HERMANN VERONIKA

hermann.veronika@gmail.com

SZÁZADOS LÁSZLÓ

szazadoslaszlo@gmail.com

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA

zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:

ELN FERENC

elnferenc.com

Fotó:

ROSTA JÓZSEF

jozsef.rosta@gmail.com



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
<https://balkon.art>

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

<http://epcnyomda.hu>

A jósda bezárt

A 85 éves Klimó Károllyal beszélget Hajdu István

Klimó Károly: Ami a családom múltját és történetét illeti: apai nagyapám kis volumenű építési vállalkozó volt Békéscsabán, főleg ácsmunkásokat alkalmazott, ám a húszas évek második felében a nagy gazdasági válság teljesen tönkretette. A nagyanyám vajdasági sváb családból származott, tehát multikulturális család vagyunk. Apámnál már fiatalon megmutatkozott egy óriási tudásszomj, jól tanult, sokat olvasott, rendszeresen naplót vezetett olvasmányairól. A középiskola elvégzése után az volt a vágya és reménye, hogy mérnöknek tanul, de a család nehéz helyzete miatt ez nem vált valóra, végül finommechanikai műszerész képesítést szerzett. Majd fiatalon belépett a békéscsabai szociáldemokrata pártszervezetbe. Barátaival, akik szintén érdeklődtek a politika és a kultúra iránt, egy baráti kört alakítottak. Időnként felutaztak Budapestre is a fontosabb szakszervezeti eseményekre. 1942-ben – addig egy helyi textilgyár alkalmazottja volt –, megpályázott egy állást a hatvani cukorgyárban, elnyerte és egy kisebb üzemrész vezetője lett. Ott is megtalálta a szociáldemokrata orientációjú barátait. A háború alatt a cukorgyár kiemelt hadiüzemnek számított, így nem kellett bevonulnia katonának. 1944-ben, már a nyilas időkben, viszont kihirdették a statáriumot, az utcán felkoncolták azt, aki nem jelentkezett azonnal katonai szolgálatra. Apám semmiképpen sem akart engedni a nyilasok felszólításának, inkább bemenekültünk a Petőfibánya' nevezetű

1 Akkori nevén Pernyepusztza. A település és a bánya 1944–45-ös roppant érdekes történetének részleteiről: <http://www.petofibanya.hu/CMS/Pages/Html.aspx?Id=6a221784-5ae1-401a-8988-a9c007d8be7>



Klimó Károly és Hajdu István (Klimó Károly felvétele)

közeli szénbánya egyik tárnájának a mélyére, ahol a baloldali érzelmű bányászok elhelyeztek bennünket, és néhány családdal együtt körülbelül két kilométer távolságban a külvilágtól vészeltük át a nyilasok időszakát. Mi gyerekek is kaptunk feladatot ebben a számunkra romantikus világban, a bánya-falról lecsöpögő ivóvizet gyűjtöttük össze. Itt, a bányában védett helyen voltunk, a keretlegények nem mertek ilyen mélyen behatolni a tárnákba. A férfiak nappal eltűntek a még távolibb járatokban. Kilenc éves voltam ekkor, s mindez meghatározó élményként maradt meg bennem – egy ilyen korú gyerek szeme és memóriája fantasztikus. **Hajdu István:** *Talán túlzás, ha most művészetpszichológizálok, de jó néhány fekete képed esetleg gyerekkori emlék?*

KK: Minden bizonnyal. A háború véget ért, s mi hazatértünk, elindult lassan az élet. A cukorgyárat az üzemi tanács vezette, s apámat megválasztották a tanács elnökének. Egy késő este, amikor egy üzemi megbeszélésről hazafelé igyekezett, megtámadták, és hátulról agyba-főbe verték. A tetteseket, azokat a korábbi nyilasokat, akik akkorra már a kommunista párt tagjaivá váltak, véletlenül felismerte. Ez a brutális esemény nagyon megviselte apámat. A rendőrségi feljelentés nem hozott eredményt, a nyilvánosság sem segített, annak ellenére, hogy egy újság, ZSOLT BÉLA *Haladás*² című lapja megírta a történeteket. Valamivel később az ideiglenes üzemi tanács megszűnt, apám visszatért eredeti beosztásába és végezte a munkáját az üzemben. Majd hirtelen jött egy utasítás: áthelyezték a kaposvári cukorgyárba. Nekem ez nagyon előnyös volt, mert egy nagyobb városba kerültem. Apám sorsa aztán érdekesen alakult: 1948 május 25-én felrendelték Budapestre a Vasas székházba, ahol vagy 1200 gondosan kiválasztott ember gyűlt össze, jó káderként őket jelölték a leendő vállalati igazgatói posztokra. Ugyanis aznap este puccs módjára jelentette be a kormány az üzemek és a nagy gyárak államosítását.³ Tizenegy egyesített cukorgyár vezérigazgatói kinevezését adták át neki. Nem fogadta

2 Zsolt Béla (1895–1949), író, újságíró, szerkesztő, a Magyar Radikális Párt társelnöke, majd elnöke, a párt hetilapja, a *Haladás* szerkesztője, később főszerkesztője
3 Magyarországon 1945 után indult meg a nagy mértékű államosítás. Először a bányákat és a nehézipari vállalatokat, majd 1948-ra az egyházi iskolákat, a bankokat, villamosműveket, távvezetéseket és a száz munkásnál többet foglalkoztató ipari vállalatokat államosították. 1949-ben pedig minden tíz munkásnál többet alkalmazó vállalkozást kollektivizáltak.

el a megbízást. Ez nyilván megdöbbenő és botrányos tetteknek számított. Majd hamarosan jött a két párt kikényszerített egyesülése,⁴ és a régi szociáldemokratákat keményen háttérbe szorították. Őt is csak tagjelöltnek vették át az új, egyesült pártba. Ez nagyon megalázó volt. Büntetésként – nyilván az igazgatói poszt lemondása miatt – behívták „katonai továbbképzésre”. Mi pedig, a család, megismertük az ötvenes évek nélkülözéseit és nyomorát. Majd, szabadulva a katonaságtól, visszatérhetett és elfoglalta az eredeti művezetői beosztását az üzemben. A továbbiakban már nem kívánt mozgalmi életet élni. Magában a „szent utópiában” nem csalódott, csak a gyakorlati megvalósításában, miként sokan mások, akik ezt a vallást választották. Nem valószínű, hogy ismerte volna Walter Benjamin önmeghatározását: „baloldali vagyok, kívülálló.” Mindenesetre én szerencsés voltam, mert Kaposváron volt egy nagyon nagy múltú gimnázium, ahova felvettek. A latin osztályba jártam. Tizenhárom-tizennégy éves koromban föltámadt bennem az érdeklődés a képzőművészet iránt. Ez Kaposváron azt jelentette, hogy a városban Rippl-Rónai és Vaszary tovább élő szelleme és képei, valamint a helyi Múzeum rendszeres látogatása lehetőséget adott arra, hogy jó műveket láthassak. és amikor már második-harmadikos gimnazista voltam, elmentem a Rippl-Rónai villába, ahol a mester egyik nevelt fia, Martyn Róbert doktor⁵ élt. Hozzá vittem el egy kis mappát a rajzaimmal. Nagy szerencsémre barátságosan fogadott, szeretettel nézegette a mappában lévő kis kezdeményeimet és biztatott, hogy próbáljak a pályára lépni. **HI:** *S jelentkeztél a főiskolára. Mit szóltak ehhez a szüleid?* **KK:** Csodálatos bizalommal nézték ezt a pályaválasztást. Apám ugyan nagyon jó néven vette volna, ha az ő meg nem valósult álmát, a mérnöki pályát választom, de komolynak érezték a más irányú döntésemet. Kérésük volt, hogy legyen egy tanári diplomám is, amit később meg is szereztem. És ezzel tulajdonképpen a pályaválasztásom abszolút szinkronba került a szüleim elképzelésével. Nagy öröm volt

4 1948 június 12-én egyesült a Magyarországi Szociáldemokrata Párt a Magyar Kommunista Párttal Magyar Dolgozók Pártja néven.
5 Martyn Róbert (1904–1999) orvos. Martyn Ferenc festőművész (1899–1986) öccse, Rippl-Rónai József nevelt fia, a művész és felesége halála után ő örökölte a Róma-villát, s neki köszönhető, hogy a hagyaték épen megmaradt az utóknak.



KLIMÓ KÁROLY
Installáció tükörrel, 1999, Goethe Intézet, Budapest (plasztika Willi Weiner)

számukra az is, hogy öcsém kiemelkedő tehetségű elméleti matematikus lett.⁶ **HI:** *Az ötvenes években a Rippl-Rónai gyűjteményen kívül mit ismertél még a világból? Gondolom, Szinyei, Mednyánszky, ezek rendben vannak, de mit láttál még?* **KK:** Ebből a szempontból információszegény környezet volt. Nagyon jó, cukorgyári szolgálati lakónegyedben laktunk, nálunk a falakon családi fotók függtek, és hát természetesen a szomszédainknál sem voltak mondjuk Paál László vagy Ferenczy-képek, úgyhogy az én tájékozódásom ezen a téren kizárólag a helyi múzeumra alapult. A városi rajzsakkörben jó tanárok voltak, itt ismerkedtem meg – de egyébként is iskolatársak voltunk – PERNECZKY GÉZÁVAL. Géza sokoldalú tehetség volt: erős volt matematikában és komolyan tanult zongorázni. A jeles eredménnyel letett érettségim után jelentkeztem a Képzőművészeti Főiskolára. A felvételi vizsgám nem sikerült, de a bizottság érdekesnek talált arra, hogy átirányítson a művészettörténet szakra. Az ottani felvételi vizsgán – ZÁDOR ANNA⁷ volt a vizsgabizottság elnöke –, meglepetésemre, felvettek. Végül rövid töprengés után úgy döntöttem, hogy nem térek el az eredeti elképzelésemtől, és írtam az egyetemnek egy lemondó levelet. Egy év szünetet rendeltem el magamnak, ennek elteltével felutaztam Budapestre, belátva, hogy Kaposváron a továbbképzés színvonala nem lesz elegendő ahhoz, hogy fölvegyenek a képzőre. Följöttem a semmibe, egy kis bőrönddel, hogy mindenképpen Budapesten maradjak.

6 Klimó János (1942–2019) matematikus, maga is festett.
7 Zádor Anna (1904–1995) Kossuth-díjas művészettörténész, egyetemi tanár, a művészettörténet-tudományok doktora.



KLIMÓ KÁROLY
Ubu Roi, 1981, kollázs, 45×50 cm © Fotó: Bozsó András

1955-ben nem lehetett letelepedni a fővárosban, csak 48 órát lehetett Budapesten tartózkodni engedély nélkül, így nagy gond volt számomra, hogyan oldjam meg, hogy Pesten maradhassak. A Nyugatinál észrevettem egy nagy táblát, amelyen az állt, hogy két foglalkozás mentesít a korlátozás alól: segédmunkásság a Kénsavgyárban vagy a Vágóhídon. Hosszas töprengés után úgy döntöttem, hogy inkább a vágóhídon fogok szerencsét próbálni.

HI: Ez azért elég abszurd...

KK: Az egész élet az volt ezekben az években. Közben kerestem magamnak albérletet, és a lóvágóhídon elkezdtem a szakmai működésemet.

HI: Amikor erre a beszélgetésre kértelek, ódzkodtál attól, hogy a múltról szó essen. A bánya meg a vágóhíd miatt különösen örülsz, hogy beadtad a derekad, mert tagadhatatlan nyomait látom ezeknek az emlékeknek a festészetedben.

KK: Bizonyára így van... Hajnalban kellett kelni, villamosozni a vágóhídra, ahol iszonyú lómészárlás folyt, szerencsémre abban nem kellett részt vennem, mert valahogy kiderült, hogy milyen pályára készülök és ezért beosztottak egy „szakmai” munkára, át kellett festenem a vágóhíd hűsfeldolgozó gépeit.

HI: Gyönyörű!

KK: A munka mellett rögtön jelentkeztem, mert tudtam, hogy létezik, a Dési Huber Dolgozok Esti Iskolájába, ez akkor FENYŐ A. ENDRE⁸ igazgatásával működött, és minden este volt foglalkozás. Nem csak fiatalok jártak oda, hanem idősebbek is, például szobafestők és még egy kéményseprő is volt, aki ott tanult. A kezdőkkel GRÁBER MARGIT⁹ foglalkozott, és én ebbe a csoportba kerültem. Ide járt többek között akkor Gruber Béla, Sváby Lajos, Melocco Miklós, és Pohárnok Mihály, aki nem képzőművész, hanem neves dizájnteoretikus lett.

Gráber Margit valamilyen okból kifolyólag felfigyelt rám és komoly biztatást és támogatást kaptam tőle. Később össze is barátkoztunk. A tanár-tanítvány kapcsolatunk élete végéig tartott, szeretetreméltó és segítőkész

pártfogóm lett. Tizenkilenc-húsz éves fiatalemberként följárhattam a Köröndön lévő műtermébe, s mesélt a saját korosztályának művészeti életéről. Sokat beszélt József Attiláról, akivel baráti kapcsolatban is volt. Korábban PERLOTT CSABA VILMOS¹⁰ felesége volt, együtt utazták be Európát.

A Dési Huber esti iskolában az egy éves továbbképzés után jött az új felvételi vizsga 1956 júniusában, és azon már sikerrel szerepeltem, felvettek a Képzőművészeti Főiskolára. Ez egy beteljesült álom volt számomra. Az első évben PAP GYULA osztályán¹¹ voltam hallgató, aki a Bauhausban edukálódott.

A harmadik évben kerültem át BERNÁTH AURÉLhoz, ahol akkor már volt egy csapat, LAKNER LÁSZLÓ, KÓKA FERENC, SZABÓ ÁKOS; hozzájuk csatlakoztunk GRUBER BÉLÁval, BARANYAY ANDRÁSSal, DEMÉNY MIKLÓSSal és KÁDÁR J. MIKLÓSSal.

HI: Erős, jó osztály lehetett ez.

KK: Hát igen, talán.

HI: Miért mondd, hogy talán?

KK: Mert voltak olyan osztályok, ahonnan talán sokkal több neves művész került ki.

HI: Ha arra gondolok, amit Baktól, Nádlertől, Konkolytól, Dústól és másoktól hallottam, hogy Főnyihoz, Szentiványihoz, Sarkantyúhoz járni, az maga volt a győtrelem, akkor Bernáth, akármilyen konzervatív vagy gonosz volt, mégis az egyetlen mester lehetett.

KK: Hát gonosznak semmiképp nem nevezném, s abban az uralkodó mély szürkességben bizonyára színvonalat jelentett az osztályán tanulni, de talán szerencsésebbek voltak azok, akik például HINCZ GYULÁhoz¹² jártak. Hincz ugye, érdekes módon Bernáthtal együtt nagyon fiatalon bekapcsolódott a húszas években az egykori berlini modernizmusba, Bernáth fiatalon kiállított a Galerie Sturm-ban, az akkori protagonisták legendás kiállítóhelyén. Jellemzőként: amikor kértem a mestert, meséljen ezekről az időkről, „Engem ez már egyáltalán nem érdekel, fiam” – mondta. És Kovásznai Gyurit,¹³ mert határozottan, bár nem tiszteletlenül vitatkozni merészelt a mester nézeteivel, harmadéves korában kíméletlenül kirúgta a főiskoláról. Ez tényleg gonosz tett volt.

- ^[10] Perlrott Csaba Vilmos (1880–1955) festőművész 1920–1923 között Gráber Margittal Németországban élt, ekkor ismerte meg az expresszionista törekvéseket. 1924-ben a KUT tagja lett, rendszeresen szerepelt kiállításaikon. 1930 után a szentendrei művésztelepen dolgozott.
- ^[11] Pap Gyula (1899–1983) festőművész, formatervező.
- ^[12] Hincz Gyula (1904–1986) festőművész.
- ^[13] Kovásznai György (1934–1983) festőművész, animációs rendező, író.

Igaz Gyuri ennek dacára, vagy éppen ezért, kitűnő művésszé vált. Bernáth talán fiatalon hozta létre a legjobb műveit, így a *Keresztúton*¹⁴ című ragyogó grafikai sorozatát.

HI: Amit folyamatosan megtagadott aztán. Az is például feketével, arannyal van nyomva, ezzel csak épp célok néhány képedre...

KK: Hatások szinte észrevétlenül épülnek be a tudatba, és jönnek elő váratlanul. Viszszatérve tehát, Bernáth ennek a tagadásnak és elutasításnak a szükségességében hitt, elítélte és hallani sem akart fiatalkori munkáiról.

HI: Igen, mint Bortnyik Sándor.

KK: Bortnyik főiskolai főigazgatói működése¹⁵ abszolút retrográd és elég nyomasztó volt, ezzel szemben Hincz Gyula, aki szintén berlini múlttal rendelkezett, nem volt dogmatikus.

HI: Sokkal könnyedebb is volt.

KK: Könnyedebb is volt, s valahogy megőrizte az affinitását a művészi szabadság iránt, és bár az ötvenes évektől markánsan nem tudta ezt a kultúrpolitika miatt képviselni, de közvetlen kapcsolatban volt a növendékeivel. Bernáthnál ennek az ellenkezője volt igaz, mert ő akkor már ragaszkodott a nagybányai hagyományhoz, és egyedül Kokoschkát tartotta nagyra. Mélyen elítélő véleményét Picassóról, Chagallról, Matisse-ről, a szürrealistákról folyamatosan hangoztatta. Sokunkat így vagy úgy bénává tett ez az állapot, berzenkedtünk ellene, de valahogy mégis, ezt a teátrálisan kialakított tekintélyt, amit ő igen ügyesen kidolgozott, nehéz volt elhárítani, annál is kevésbé, mert nem voltak kapaszkodók más irányba. Ez volt az az időszak, amikor az Európai Iskola tagjait anonim művészekké degradálta a rendszer.¹⁶ Semmilyen publikációban nem lehetett a munkáikkal találkozni. Csak kevesen mertek vitatkozni Bernáthhal, nem csak olyan szerény szinten, mint én, hanem enyhén pimaszkodva is, és ki tudtak szabadulni ebből a szuggesszióból. De például Gruber¹⁷ összetört és pszichopátiás hangulatba került attól, hogy Bernáth semmibe vette. Igaz, Gruber halála után ezt sietve korigálta. Szóval ez a Bernáth féle

- ^[14] Bernáth Aurél (1895–1982) *Graphik-mappa, 1920–1922* 1. *Zuhanás és kiáltás, 1922*, 2. *Falvak, 1920–1922*, 3. *Katedrálisok és házak, 1920–1922* 4. *Grófok és kastélyok, 1920–1922*, 5. *Parasztok, 1920–1922*, 6. *Keresztút, 1920–1922*. Sablonnyomás, tus, gouache, aranyfesték, papír, 280×380 mm. Bécs, 1922.
- ^[15] Bortnyik Sándor (1893–1976) festőművész, grafikus 1948–49-ben az Iparművészeti Iskola tanszékvezető tanára, 1949-től 1956-ig a Képzőművészeti Főiskola igazgatója volt.
- ^[16] 1949–1956 között az Európai Iskola számos művésze bábfestésből, tervezésből élt.
- ^[17] Gruber Béla (1936–1963) festőművész.



KLIMÓ KÁROLY
Szigetkék, 1992, akril, vászon, 72×100 cm

iskola kétoldalú volt: egyrészt a rossz szocreál szemlélet közepette képviselt egy színvonalat, ugyanakkor azzal, hogy teljesen elutasította a művészet mindenfajta változásait, le akarta blokkolni a hallgatókat ott, annál az állapotnál, amely állapot neki még, a mesternek a „művészetet” jelentette. Fel sem merült, mi történik akkor, ha már a nagybányai iskolán időben is túl vagyunk. Enyhítő körülménynek vélem, hogy a saját árnyékát senki sem tudja átugrani, kivéve azokat akik tudták.

HI: Furcsa módon Baranyay is a haláláig foglya volt ennek. Folyton azt magyarázta, hogy mennyire nyomasztotta Bernáth, de ő az egyetlen, akitől valamit mégis kapni lehetett.

KK: De jobb lett volna talán radikálisan nemet mondani, s mondjuk a felmentő relativizálást kihagyni a történetekből, de ez egyenlő lett volna Kovásznai sorsával, és nem volt más alternatíva vagy kapaszkodó meglátni egy szélesebb horizontot. A vasfüggöny hibátlanul működött. A Fészek könyvtárában és még egy-két könyvtárban lehetett valamennyire tájékozódni. De hát nézd, ez megint olyan kétélű dolog és rávilágít egy vákuumra a magyar képzőművészet akkori történetében, hogy ugye a tanultaknak a bázisáról, az egész egyetemi vagy főiskolai színvonal bázisáról rögtön egy nyugati folyóirat reprodukcióinak alapján stílust teremteni, talán kérdéses. Tehát nem volt egy köztes terület, amilyen számomra például az Európai Iskola lehetett volna és elsősorban VAJDA LAJOS. Az egy csodálatos áthidaló lehetőség lett volna, de mondom, nem lehetett tudni róluk semmit. Hát lehet, hogy volt egy-két nagyon szerencsés ember, aki...

HI: MOLNÁR SÁNDOR¹⁸...

KK: Igen, talán, Molnár Sanyi volt az, aki valamilyen antikváriumi barátság folytán hozzájutott ritka kortárs művészeti könyvekhez pult alól. Ezeket tanulmányozta, és hát nagyon erősen hatottak rá...

HI: Vele nem volt kapcsolatod a főiskolán?

KK: Nem, kollegiális kapcsolatban igen, de nem voltunk közeli barátságban.

HI: Sokszor emlegetted beszélgetéseink során KMETTY JÁNOST. Hogy ismerkedtél meg vele?

KK: Egyszer megszólított a főiskolán, majd meghívott egy kávéra, és akkor már érződött egy érdekes, speciális szimpátia köztünk, s majdnem minden

^[18] Molnár Sándor (1936) festőművész, a Zuglói Kör alapítója 1958-ban.



KLIMÓ KÁROLY
Figura és láng, 2002, vegyes technika, 80 × 60 cm

héten, amikor éppen tanított, ismét meghívott egy kávé melletti beszélgetésre a Lukács cukrászdába. Ott néha az életéről, kortársairól, így Derkovitsről is mesélt, emlékszem, hogy nagyon, nagyon toleránsan beszélt a kollégáiról, például éppen Bernáthról, pedig volt benne csalódás és önkritika, mert a fiatalkori avantgarde lendületét tulajdonképpen lefékezte az, hogy a Gresham Kör stílárís vonzásának engedett. A másik nagy csalódása volt, amiről csak jelzésszerűen beszélt, azonban, ha nagyon odafigyelt az ember, akkor megértette, hogy ő, aki nagyon aktív résztvevője volt a '45 után újjáéledő rendszernek és tagja volt a Művészeti Tanácsnak,¹⁹ az első Kossuth-díjasok egyike volt, s mélyen hitt a szocializmusban, nagyon el volt keseredve, hogy a nagy lendület, ami elindult az országban egy plurális,

¹⁹ Megalapították „A magyar művészeti élet és tevékenység figyelemmel kísérésére és fejlődésének előmozdítására, valamint a művészet egyes ágai között az együttműködés szolgálatára.” Az ideiglenes nemzeti kormány 1945. évi 10.210. M. E. számú rendelete a Magyar Művészeti Tanácsról. Rendeleték tára, 1945. Rendeleték615. A képzőművészeti szaktanács tagjai 1948-ig, tevékenysége elhalálásáig: Beck András, Bernáth Aurél, Kállai Ernő, Ferenczy Béni, Kmetty János, Pátzay Pál, Szőnyi István.

demokratikus rendszer felé, végül is betorkolt az egypártrendszerű diktatúrába. Nagyon finoman érzékeltette, hogy ez már nem az a világ, amiben ő reménykedett. De imponáló módon, a legnehezebb időkben is megőrizte szuverenitását. Két festményt tartott meg az emlékezetem egy 1953-as nagy műcsarnoki szocreál tárlatból, Czóbelnek egy művét, valamint egy Kmetty-képet. Évek alatt lassan atyai barátsággá vált a viszonyunk, nagy szeretettel viseltetett irántam. A tanítványok nevében én búcsúztattam a Kerepesi temetőben.

Különben Gráber Méditől és Kmetty mesterrel a műtermében folytatott beszélgetésekből hallottam Vajdáról és művészetéről. Elmentem a Rottenbiller utcába Bálint Endréhez, rajta keresztül már eredeti Vajdákat is láthattam, s nagy benyomást gyakorolt rám, úgy éreztem, hogy ez az a művész, aki nekem valamiféle ideálom lehetne, anélkül, hogy követni akarnám. Közben harcoltam a posztimpresszionista képeimmel... Voltak a generációból nagyon értékes és tehetséges emberek, akik egy huszárvágással átlendültek ezen a küzdelmen, és nagyon radikálisan nyúltak valamelyik, akkor uralkodó európai tendenciához, egy gyors hatás alapján indulni, és aztán ebből később kialakítani egy egyéni felfogást. Én túl sokáig küzdöttem a főiskola hatásával, ez az időszak eltartott két, három, négy, öt, nem tudom, hány évig pontosan, amikor végül is valami radikálisabb tett következett. A változáshoz hozzájárult az is, hogy lehetővé vált, hogy friss turista-útlevelemmel 1966-ban kiutazzak a vasfüggönyön túlra, 70 dollárral a pénztárcámban. Vonattal elmentem Londonba, Londonból Párizsba és volt ugye egy szörnyű kényszer, a szocializmusból kiszabadult művészek kényszere, hogy négy hét alatt kellett feldolgozni az egész kortárs európai művészetet. Így én is éjjel-nappal jártam a múzeumokat és sok rendezetlen ismerettel a fejemben érkeztem vissza. Később valahogy némiképp letisztult a látottak összképe, és akkor elkezdtem kísérletezni, kilépni a tanultakból. A csoportokhoz való csatlakozás kérdésében – bizonyára – volt egy kis bátortanság is bennem, de a lényeges motívum inkább az volt, hogy én valamiféle távolságot és különállást akartam magam számára fölállítani, vagy ennek a szellemében akartam élni, ugyan tartottam a jó kapcsolatot kollégákkal, de a csoportszellem soha nem érintett meg.

A hetvenes években már rendszeresen kijártam a bázeli művészeti vásárra, illetve

Kölnbe, és a nagy múzeumokba is eljutottam. Gykeztem embereket megismerni, hogy barátokat találjak külföldön is. Ezek után valahogy kinyílt a horizont, elég radikálisan megváltoztam. Majd eltelt egy jó pár év és ezeknek a látogatásoknak révén, ahogy földtérképeztem az európai kortárs művészetet, ezeknek az ismereteknek alapján léptem tovább. Váratlanul, minden előzmény nélkül, elhasznált anyagokból, kidobott vitorlavázonból meg kátrányos fadarabokból csináltam néhány általam anyagkollázsnak nevezett munkát. Ez egy óriási ugrás volt, s ettől fogva úgy éreztem, valamennyire „önazonos vagyok”. Megszabadultam a Bernáth-iskola terhétől

HI: *Hosszú ideig tartott.*

KK: Igen, 1970-ig legalább. Egyébként ekkoriban választottak be a művésztelep idős tagjai a szentendrei művészkolóniába, ez fiatalítás címén történt. A másik új tag KONDOR BÉLA lett.

HI: *1962-ben végeztél. Hét, nyolc évig posztimpresszionista átmenetben voltál? És mit szíltál ahhoz, hogy az osztály- vagy évfolyamtársaid már egészen mást csinálnak, mint amit a hivatalos etalon, a kánon előír?*
KK: Elismerően néztem eredményeiket, de azért megjegyezném, hogy egy művész változásait, „fejlődését” nem centiméterekben mérjük. Bizonyára ez a folyamat, távolodásom a konvencióktól már előbb kezdődött, de a különféle félabsztrakt képeimet többnyire elégedetlenül megsemmisítettem. Ugyanakkor valahogy kétkedő voltam, úgy éreztem, hogy állomások kihagyásával, egy talán nem önazonos, nagy stílárís ugrással nem lennék hiteles. Őszintén csodáltam ugyanakkor több kortársamat is, de úgy éreztem, hogy én még nem tudnám ezeket a lépéseket megtenni, még nem küzdöttem meg értük.

HI: *Az nem játszott szerepet, hogy némiképp meg is akartál felelni a konvencionális elvárásoknak, nem akartad, hogy bántsanak az egzisztenciádban?*

KK: Persze, volt nyomor, kompromisszum, súlyos egzisztenciális gondok és akkor még nem volt bátorságom és nem voltam érett arra, hogy a „heideggeri semmi”-be ugorjak.

HI: *Cinikus megjegyzés: HENCZE TAMÁSNAK például könnyű dolga volt, nem vették fel a főiskolára, rendben van, elment a dekoratőr iskolába, s csinált, amit akart.*

KK: Tamásnak, aki gyakran panaszkodott és kesergett azon, hogy milyen hátrányt jelent az, hogy nem végzett Főiskolát, sokszor mondtam, nagyon tévedsz, ez egy óriási



KLIMÓ KÁROLY
Grafitti, 2002, vegyes technika, 70 × 100 cm

előny... Volt akinek két, három évig, volt akinek ötig, volt akinek hat, hét évig, vagy örökké tartott, mire levetkőzte azokat az előítéleteket, gátlásokat, nyomasztó megfontolásokat, amiket a Főiskolán fölszedtünk magunkra. És ezek a gátlások nem csak eszmeiek voltak, sok egyebet is tartalmaztak. Akár egy bizonyos fajta politikai gátlást is. A baloldali tradíció, melyet a családomtól örököltem, óhatatlanul is korlátokat nevelt belém, ezt is fel kellett dolgoznom.

HI: *Hogy ne áruld el apádat.*

KK: Igen, például. De hát ezek csak mentségek, szóval ezeket az érveket nem szeretem. Mert akiben megvan az éleslátás és a tehetségnek az a, hogy is mondjam, villámfénye, az ezekkel a gátlásokkal gyorsan leszámol. Kmetty mester ugyan mindig azt mondta nekem, hogy van olyan tehetség, aki egyszer csak előugrik a sötétből, és van olyan, aki fejleszti magát. Ma már, visszanezve, azért végül is olyan kockázatok, mint a Szovjetunióban vagy akár a cseheknél, vagy az NDK-ban, itt nem voltak, de a hivatalos kultúrpolitikával szemben megnyilatkozni, minden esetre, bátor kiállások voltak, amit semmiképpen sem szabad leértékelni.

Tulajdonképpen az első szentendrei kiállításom (Művésztelepi Galéria, 1977) hirtelen, miként Münchausen báró, amikor is kirántja magát saját hajánál fogva a mocsárból, szöges ellentéte volt mindannak, amit korábban csináltam. Ezek voltak a már említett anyagkollázsok és kiállítottam erős, expresszív papírmunkákat, valamint volt ott néhány új szellemű táblakép is. Visszanezve, most ezeket is erős munkáknak vélem, de egyiket, másikat már túl direktnek találom.

Szentendrén a művésztelepi közösségben – amely nagyon heterogén volt –, ott volt Korniss Dezső és Kondor Béla. A velük való barátság és a beszélgetések, aztán Korniss műveinek ott, a műteremben látható sorozata és az egyre barátságosabb viszony, részben vítaalap is volt részemre, de jó hatással volt rám és sok dologban gazdagította művészi világképem.

HI: *Kornissal többször is találkoztam. Voltam a műtermében is, párszor ültünk Csiky Tiborral és vele a Kisrablóban, de főleg a Havas utcai borozóban, s úgy rémlett, vele nem nagyon könnyű barátkozni.*

KK: Nem, de valahogy idős korában megengyhült, látta, hogy végül is a szörnyű izoláltságból kiszabadítja az Idő. Volt a temperamentumunkban

vagy az egyéniségünkben valami rezonancia, valami közös hullámhossz is, mert nagyon jó barátságba kerültünk. Kondor Bélával is kialakult egy érdekes kapcsolatom. Gyakran átjött a műtermembe és nagyon brutálisan és őszintén tudta elmondani a véleményét, ami építő volt a számomra. Bár Kondor művészetét ma már reálisabban értelmezem, de a szerepét abból a szempontból nagyon nagyra becsülöm, hogy ő ebből a karanténba zárt szocialista művészvilágból ki tudott törni egy önálló gondolkodás felé, és tudott radikálisan nemet mondani. Ez akkor imponáló kiállást jelentett, mert arra volt felépítve az egész szocialista művészetpolitika, hogy mindenki fogadja el a normákat. Kondor nem fogadta el, ez sokunkra nagyon jó hatással volt.

HI: *Mondjuk, Korniss* Illuminációi és a *te absztrakt expresszionizmusod között fel lehet fedezni valami rokonságot vagy szálát, Kondorral legfeljebb csak erkölcsi normák szintjén lehet hasonlóság, nem?*

KK: Az absztrakt expresszionizmus dobozt kissé szűkösnek érzem, de maradjunk ennél. Kondor nyíltan elfogultan beszélt arról, hogy ő a klaszikus realizmus abszolút elkötelezettje. Számomra viszont az absztrakció volt a kihívás, ezért is kötődtem az Európai Iskolához.

Megjegyzem, nem mindenki osztozott velem az Európai Iskola csodálatában. Egyszer volt szerencsém a csoportról és művészeiről Bázelen CARL LÁSZLÓval²⁰ beszélni, aki lesújtó véleménnyel volt – gondolom, igazságtalanul – a csoportról és művészeiről. Véleményem szerint Vajda Lajos ma is a legkiemelkedőbb progresszív, modern magyar művész a közelmúltból, akinek az életműve egészen páratlan és ő az a művész, aki tényleg megalkuvás nélkül végigcsinálta azt a rövid időszakot, amennyi élni adatott neki. A fekete szénrajzai szerintem a korabeli európai művészet egészen kiemelkedő darabjai. És ez nagyon nagy szó.

HI: *Amennyire ismerlek, racionálisan gondolkodó és abszolút tudatos figurának látlak. A képeid viszont roppant erős érzelmeket sűrítő felületek.*

KK: Egy régi zsidó bölcsesség arra int, hogy egyik szemed az égen, a másik a földön legyen. Tehát valahol megvolt bennem mindig az a fajta alapmagatartás, hogy a világ tényeiről elfeledkező, zabolátlan attitűd mellett egy bizonyos szűrőn keresztül is nézzem az emóciót és a belső szenvedélyt. Meglehetősen zaklatottan, felfokozott lelkiállapotban hozom létre a dolgaimat, aztán ha azonnal nem vagyok képes objektívebben mérlegelni, hogy mit is csináltam, akkor viszem bele a munkáimba az egyensúly szempontjait és keresek egy bizonyos rendet az expresszivitásban. Biztos lehet arról lamentálni, hogy nincs-e ebben valami eklektika, vagy talán ellentmondás... Gyakran gondolok azokra a nagy költőkre, mint Walt Whitman vagy T.S. Eliot, és sokan másokra, akik írásaik első, szenvedélyes változatát újra és ismét átírták, csiszolták, de sokaknak, például Kandinszkijnak, Matisse-nak is hasonló volt a módszere. Ugyanakkor elképzelhetetlen, hogy Pollock a későbbiekben korrigálja egy egzaltált transzban létrehozott művét.

HI: *Csavarjunk még egyet az indulat és a tudatosság kettősségén: ilyen szempontok szerint választottál például tárgyat az illusztrációkhoz? Artaud, de Sade?*

KK: A de Sade könyv megbízás volt, egy jó szemű német kiadótól, AXEL MATTHES²¹-től kaptam. Földényi László ismertetett össze bennünket, megnézte munkáimat, és úgy találta, a sorozat egyik kötetét²² rám bízhatja. A nyolc kötetből álló sorozatot Baselitz, A. Rainer, Maria Lassnig, és más neves művészek illusztrálták. Antonin Artaud-t már én találtam meg, én választottam. Rátaláltam, mégpedig érdekes módon egy 1956

után megjelent modern francia költészeti antológiában és megütött benne egy mági-kus Artaud-vers, de éreztem azt is, annak, hogy ebből vizuálisan is megfogalmazhasak valamit, még nem jött el az ideje, de érlelődött bennem. 1979-ben visszajöttem egy párizsi útról, ahol láttam a csodálatos *Párizs-Moszkva kiállítást* a Pompidou Centerben. Elgondoltató, hogy van-e összefüggés lelkileg abban, hogy láttam ezt a kiállítást, de akkor itthon elkezdtem rajzolni ezt a sorozatot, amely 44 lapból áll. Majd jóval később kiállíthattam a Francia Intézetben 1990-ben, és többször külföldön is. A zseniális író, rendező, rajzoló Artaud-t akkor még csak néhány bölcsész ismerte Budapesten. Aztán kedvet kaptam egy Thomas Bernhard könyvet is létrehozni²³ és akkor, abban a szerencsés korszakban, 2000 körül az Osztrák Intézet támogatta és kiadta ezt a kiadványt. Előtte néhány könyvhöz már készítettem rajzokat az Európa Kiadónak is, így Kafka remekművéhez, a *Kastély* című regényhez.

HI: *Baranyay és Bak is mesélte, hogy 1962-ben főiskolai tanulmány- és élményútra mentek Moszkvába, Leningrádba, hogy egyebek mellett láthassák a Puskin Múzeum és az Ermitázs modern gyűjteményét...*

KK: Emlékszem rá, több úticél is adott volt számunkra, kizárólag a vasfüggönyön belül, én nem voltam velük.

HI: *És éjszakáztak a vonatkupéban, s valamelyik kortárs olasz költő versét próbálták megérteni, értelmezni. Ez volt az a korszak, az ötvenes évek vége, hatvanas évek eleje, amikor hirtelen megjelent egy csomó olyan könyv, melyekre senki nem számított; a forradalom-ellenforradalom után egyszer csak fél, egy évvel később elindult egy nagyon furcsa, „enyhülés” a kultúrában.*

KK: Ennek az volt a titka, hogy ezek a könyvek már mind elő voltak készítve kiadásra az '56-os forradalom előtt. Akkor jelent meg Camus-tól a *Közöny*, Cocteau-tól a *Vásott kölykök*, a modern európai költészeti antológiák, s akkor jelent meg az első Kafka fordítás is Boldizsár Iván tollából, úgyhogy az már egy szenzációs korszak volt.

HI: *S a Nagyvilágban*²⁴ *akkor jött a* Godot...

²³ Thomas Bernhard: *In hora mortis*, Ford. Kukorelly Endre, ill. Klimó Károly, Jelenkor, Pécs, 1977

²⁴ A *Nagyvilág* a Magyar Írók Szövetsége kiadásában indult, havonta jelentkező világirodalmi folyóirat volt. Első száma 1956 októberében jelent meg. Az 1992/9. számtól az Országos Idegennyelvű Könyvtár adta ki, az 1993/10. számtól a Nagyvilág Alapítvány, majd az Új Világ Alapítvány. A megjelenés 2016 januárja óta szünetel.

KK: Úgy van, a *Nagyvilág* egyik lapszáma jobb volt, mint a másik, és itt szeretnék néhány mondatot mondani arról, hogy mit jelentett számomra az irodalom. Kissé pate-tikusan, a „lámpást”. Egy példa: amikor a sok Gárdonyi és Mikszáth után 15 éves koromban elolvastam Martin du Gard remekművét, a *Thibauld család* című nagyregényét, akkor ez a könyv mély és tartós hatással volt rám. Mintegy a kulcslukon keresztül bepillantottam egy másik világba, Európába, egy nagy, tradicionális kultúrába, annak a polgári világnak a szellemi gazdagságába, amelyet ez a remekmű elem tárt. Bár hihetetlenül hangzik, de megváltoztatta az életem. (Rilke írja le, hogyan változtatta meg egy görög szobor, egy Apolló-torzó látványa az életét.) Sejtésekre, felismerésekre és később bizonyára szavakra is lefordítható érzések formájában. Ezután volt egy, talán remegő kontúrral létező mérce számomra, egy felismerés, hogy észre vegyem és meneküljek a provinciális igénytelenségből.

A sorsomat későbbiekben is végigkísérte a világirodalommal fenntartott elmélyült kapcsolat, az általam választott irodalmi művek okozta nagyszerű élmények.

HI: *Őrült ellentmondásos helyzet volt, hogy miközben rettenetes represszió uralkodott, az irodalom és az irodalomtudomány egyszer csak elkezdett felzárkózni a világhoz. S te hova tudtál zárkózni a diplomáddal?*

KK: A főiskola elvégzése után két-három évvel – miután Gráber Margit nyugdíjba ment, s megüresedett az állása –, a Dési Huber Képzőművész Körben kezdtem tanítani, majd, mert valakinek feltűnt, milyen sokan kerülnek be a főiskolára ebből a rajziskolából, rám bukkantak, és 1972-ben meghívtak tanársegédnek a Képzőművészeti Főiskola esti előkészítő tagozatára, amely valamiféle nulladik évfolyam szerepét töltötte be az intézetben. Itt jól éreztem magam, az intézeti bürokrácia szerencséire, mint az iskola mellékes részével, nem sokat törődött velünk. Aztán 1990-ben, amikor a főiskola radikálisan átalakult és új tanárok jöttek, akkor a hallgatók szavazata alapján, magas pontszámmal én is átkerültem...

HI: *Nagyszerű érzés lehetett.*

KK: Kifejezetten az volt. Szavazás és listák voltak, hogy kit óhajtanak tanároknak a hallgatók... Mindennek – persze – megvoltak az előzményei. Ugye, a főiskola egy meglehetősen retrográd képződmény volt a hetvenes években Amikor bekerültem az esti tagozatra, elgondolkoztam, hogy mi az én helyzetem vagy feladatom itt, és rájöttem,



KLIMÓ KÁROLY
Egy láng, 1996, akril, karton, 120×85 cm

hogy két lehetőség áll előttem, vagy tanárpárti, vagy diákpárti leszek. A hallgatók mellett döntöttem és így is viselkedtem. Azt hiszem, rokonszenves volt, hogy nem egy merev ifjú tanár szerepében tetszelgek, hanem olyan valaki vagyok. aki azonos hullámhosszon van velük. Ennek aztán konkrét hatása is lett: 1982–83-ban BÖRÖCZ ANDRÁS, RÉVÉSZ LÁSZLÓ, GÁBOR ÁRON, ROSKÓ GÁBOR és más hallgatók egy speciális, murális osztályt kívántak a főiskolán belül létrehozni, és ez iránt SOMOGYI JÓZSEF²⁵ rektornál kérelmet nyújtottak be. Somogyi elfogadta azt is, hogy én legyek

²⁵ Somogyi József (1916–1993) Kossuth-díjas szobrászművész, 1974 és 1986 között a Képzőművészeti Főiskola rektora



KLIMÓ KÁROLY
Történelmi tudat, 1980, anyagkollázs, 130 × 99 cm

a vezetője ennek a murális csoportnak. Örömmel el is vállaltam, majd két szemeszter után csúfosan megbuktunk, mert a hallgatók munkái olyan ellenállást váltottak ki a konzervatív tanárokból, hogy becsukták ezt az osztályt, én pedig visszakerültem ismét az esti tagozatra.

HI: *Mi volt a drámai forrpont kiváltója?*

KK: A csoport működése nagy nyilvánosságot kapott. Sokan eljöttek, idős, ismert művészek is és megnézték, mi látható és hogyan működünk. Negatív véleményük oka az volt, hogy voltaképpen azt a privilégiumot féltették, alaptalanul, amelyet akkor a nagyobb állami megbízások jelentettek, félttek egy új szellem megjelenésétől. Mert az osztályon teljesen rendhagyó munkák születtek. Böröcz András üvegből vágott ki formákat és azt kívánta föltenni a falra, Révész László is valami speciális muráliát hozott létre²⁶, ami egy gyerekkórházba került volna, tehát a lényeg az, hogy szöges ellentétben álltak ezek a művek, a „szocialista” murális műfajjal. Pánikba estek sokan a szakmában, hogy jön egy új csoport és felkavarja az állóvizet és elvesztik kivételezett helyzetüket a munkaelosztásnál.

HI: *Mindeközben: nyolcvanas évek, festészeti forradalom, Heftige Malerei, Neue Wilde, radikális ekletika... Csatlakoztál a „korszerűkhöz”, egy*

csoporthoz, amihez korábban nem akartál tartozni.

KK: Igen. Akkor még volt ilyen, hogy „korszerű”. Abból indulnék ki, hogy a nyolcvanas évek elején a Dorottya utcai galériában²⁷ nyílt az a kiállításom, amely tíz, tizenöt év küzdelmét foglalta össze. A bejárattal szemben a falon függött egy nagy installációm, régi, a háborús időkre emlékeztető rongyos pokróccal, egy elégett ajtó és más tárgyak voltak még a falon. Kifejezetten olajfestészet, táblakép nem volt. de nagyméretű papírmunkák, kollázsok igen. Még megvan a vendégkönyv Erdély Miklós elismerő beírásával és Dési Huber Istvánné kritikus megjegyzésével. Talán ennek a kiállításnak a kapcsán figyelt fel rám HEGYI LORÁND, meghívott és kiállíthattam az általa szervezet *Ekletika* kiállításon,²⁸ amelyet Nádas Péter nyitott meg a Nemzeti Galériában. Ez akkor revelációnak számított egy nagy állami intézményben. Ezen a kiállításon elég nagyméretű munkákkal vettem részt. Ezután Hegyi Loránd az általa támogatott társaságba besorolt engem is, például a Fészek Klubban rendezett kiállítássorozatba és én ezt persze örömmel fogadtam.

HI: *Ekkor már, ettől függetlenül – akkori mércével mérve – már komoly nemzetközi kapcsolataid voltak. Elsősorban osztrák és német galériákkal. Hogy lehetett ezeket a kapcsolatokat fölépíteni? Becsöngettél...?*

KK: Nem, nem. Az osztrák kapcsolat úgy indult, hogy egy magyar származású zene-tanár, tehetséges outsider képzőművész, aki az ausztriai Welsben élt, meggyőzte az ottani múzeumigazgatót, hogy csináljon egy magyar kortárs kiállítást. Zenés barátunk kapcsolatot tartott BUKTA IMRÉVEL is. Együtt kicsempésztük munkákat és megcsináltuk a kiállítást. Attól kezdve nagyon gyakran kiutaztam Wellsbe. Egyébként kiállításunkat Prof. Peter Baum,²⁹ a *Linzi Művészeti Múzeum* igazgatója nyitotta meg.

²⁷ Klímó Károly kiállítása. Kulturális kapcsolatok Intézete Kiállítótérme, Budapest, 1983. február 1–26. rendezte: Rátkai Ida

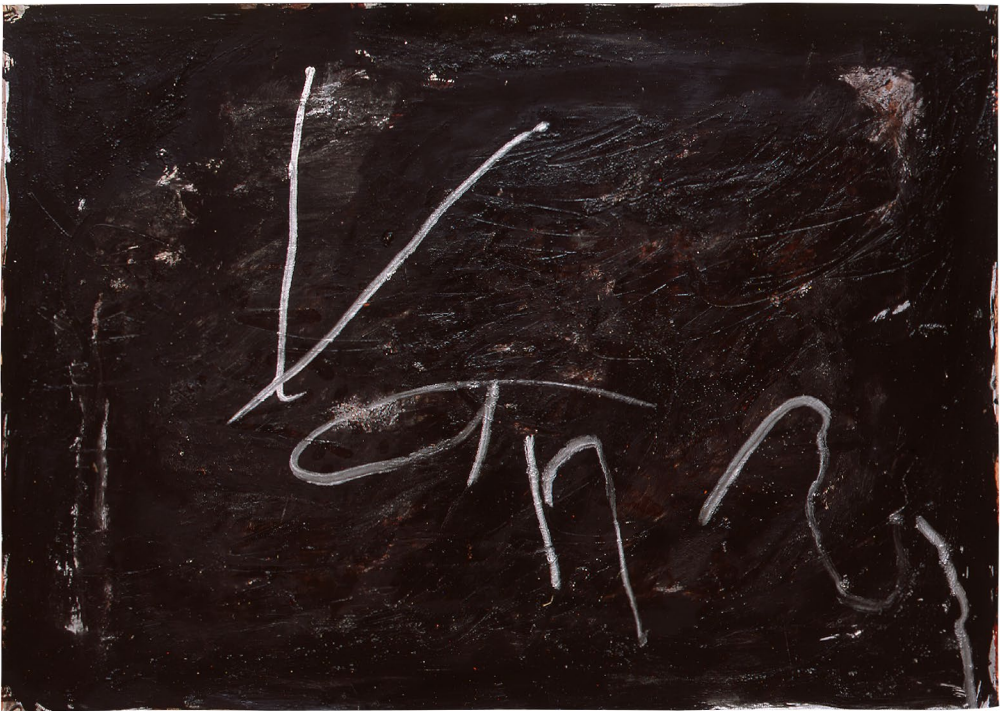
²⁸ „Ekletika ’85” c. kiállítás Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986. február 27–május 31. Hegyi Lóránd rendezésében. Résztvevők: Ádám Zoltán, Bak Imre, Barabás Márton, Birkás Ákos, Bullás József, Cseszlai György, Erdély Miklós, Fehér László, Galántai György, Gulyás Gyula, Halász Károly, Hencze Tamás, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Klímó Károly, Kocsis Imre, Komlódi István, Koncz András, Mazzag István, Molnár Sándor, Mulasics László, Nádler István, Ósz Gábor, Pinczehelyi Sándor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szabados Árpád, Szirtes János, Szőnyi György, Szórtsey Gábor, Záborszky Gábor, megnyitotta: Nádas Péter.

²⁹ Peter Baum (1939) osztrák művészettörténész, 1973 és 2004 között a Neue Gallerieder Stadt Linz, a Wolfgang Gurlitt Museum, majd ezek utóda, a LENTOS Kunstmuseum Linz igazgatója.

Beválasztott tőlem és Buktától is egy-egy munkát.az általa vezetett múzeum anyagába. Akkoriban, 1979-ben adtak ki egy vastag gyűjteményi katalógust, amelyben már a mi munkánk is szerepelt – én Kokoschka mellett például. Nagyon büszke voltam erre a sikerre. Baummal ezek után is, máig megmaradt a szakmai kapcsolat és barátság. 1998-ban rendezett egy nagyszabású tárlatot Linzben a városi múzeumban, *Ungarische Avantgarde* címmel és több tárlatot Budapestén is...

HI: *Végül: szerinted mi az oka, hogy – mondjuk a csehekkal, lengyelekkel, oroszokkal, románokkal szemben – a magyar képzőművészet nem jut be a világkereskedelembé?*

KK: Az egyik ok feltétlenül az lehet, hogy a magyar képzőművészetnek nincs referencia személyisége. Egy átlagosan intelligens ember bárhol a világban, ha azt mondják, Bartók Béla, akkor bizonyára tudja, hogy magyar, s tudja, hogy zseniális zeneszerző volt. Ugyanígy Liszt Ferenc, aki ugyan nem volt de facto magyar, de annak tartotta magát, s végül is magyar zeneszerzőként ismerte meg a világ. S a kortárs zenében is több nemzetközileg is igen jelentős zeneszerzőnk van. A képzőművészetben (igazságtalanul) nincs ilyen pozícióban senki; volt remény, hogy Rippl-Rónai meg esetleg Kassák be tudja ezt a szerepet tölteni, de hangsúlyozom ismét, igazságtalanul ugyan, de ez nem történt meg. Nem jött össze, mert Rippl valójában nem társítják a nemzetközi kortársaival, valahogy csak lábjegyzet a modernizmus történetében, pedig fő művei azonos színvonalat képviselnek francia kortársainak képeivel. Igen, és Kassák körül is volt egy reménykedés, azáltal hogy Vasarely nagyon rokonszenvezett vele és Kassák korai műveit próbálta Párizsban ismerté tenni, de nem, nem lett egy olyan jelentős név – függetlenül attól hogy, a modernség igazi protagonistája volt –, hogy nemzetközileg is ismert legyen. Tehát tulajdonképpen nem sikerült egy magyar képzőművészt sem erre a bizonyos referencia-szerepre elfogadtatni. Ez lehet az egyik ok. Aztán lehet gondolkozni még azon, hogy mi lenne még ezeken túl is, amire hivatkozhatnánk. Még egy példa, ami most csak így, ad hoc eszembe jut. Csontváry sokáig úgy élt a szakmai köztudatban, mint egy nagy adu ebben a „nemes versengésben”. Sajnos egy nagyszabásúnak meghirdetett németországi vándorkiállítás (Stockholm, Rotterdam, München, 1994) sikertelensége, ennek okaira most nem térnék ki, elosztatta ezeket a reményeket.



KLIMÓ KÁROLY
Falfirka ezüsttel, 1990, tus, ezüstfesték, 60 × 80 cm

A modern képzőművészet nagy népszerűsége igazán a második világháború után jött el. A náciizmus közismert, a modernséggel szembeni gyűlöletétől (Entartete Kunst) 1945 után megszabadult Európa. Elkezdődött a modernitás pionírjainak rehabilitálása. Modern múzeumok épültek szerte a nagyvárosokban. Ugyanakkor a magyar kultúra a II. világháború után, a szovjet blok részeként, ebben az időszakban lett foglya a szocialista realizmus nevezetű Entartete Kunstnak. Senkit nem érdekelt, mi történik a kultúrában a vasfüggöny mögött. Miközben éppen ebben az időszakban rögzítette a művészettörténet a súlypontokat, az ehhez tartozó életműveket, amelyek máig érvényesek. Magyarországon ebből a folyamatból kimaradtunk és ma már ezt a több évtizedes időbeli vakfoltot nehéz korrigálni. Ez a történelmi igazságtalanság most egyelőre büntetés, illetve közöny formájában tükröződik vissza a nemzetközi nagy aukciókon.

HI: *Azért nekem van egy gyanúm, ami inkább szociológiai meg érzelmi: amennyit én láttam a világból és amennyit talákoztam közép-, és kelet-európai művészekkel, azok alapján az az érzésem, hogy a csehek, lengyelek, oroszok, s románok migrációs szolidaritása az otthon maradottakkal sokkal szorosabb és sokkal előbb volt a 20. században, s talán most is az, mint a magyaroké. Vasarelyt és az alapítványát, valamint a Károlyi Alapítványt leszámítva soha nem hallottam arról, hogy egy Nyugaton élő magyar művész pártolta, segítette volna, szolidaritást vállalt volna magyarországi magyarokkal. Inkább az ellenkezőjéről. Ez összefügg azzal is, amit az előbb mondtál, hogy nincs referencia képzőművésze a magyar művészettörténetnek, de vannak ebben személyes motívumok is. Roman Opalka jut eszembe, aki referencia és „segélypont” volt egy személyben a lengyelek számára.*

KK: Személyes izolációk. Ebben bizonyára igazad van, mert talán van egy rossz tulajdonság a nemzeti karakterben, egy bizonyos fajta kicsinyesség, a nagyvonalúság hiánya, ami sajnos ezekben a tényekben is megnyilvánult, bár az a néhány igazán komoly nemzetközi tekintély, akikre számítani lehetett volna ilyen kérdésben, egy kézen is megszámlálható. Vegyünk egy példát: Munkácsy képtelen volt Párizsban ráérezni az impresszionizmus születésének jelentőségére. Vajon ha hosszabban él, támogatta volna Rippl modern törekvéseit? – aligha. Vasarelynek fontos volt, hogy jelen legyen abban az országban, ahonnan elszármazott, ebből a szempontból



KLIMÓ KÁROLY
Függő, 1999, vegyes technika, 70 × 45 cm

kiváló volt, és rányomta a bélyegét a hazai kortárs művészetre is. Ebből némi egyoldalúság is következett, de szerencsés kozmopolita behatás is, amelyre, valljuk be őszintén, szükség is volt. Négy országot említesz, hogy a felmerült további kérdésekre is reagálják, mely országok képzőművészete szerinted nagyobb tekintélyt vívott ki, hozzánk képest, nemzetközileg. Az orosz, valóban avantgarde képzőművészet igazi és talán legfontosabb igazodási pont a modern művészetben. A cseheknél sokkal erősebb, szélesebb volt a polgárság látóköre és támogatása az új törekvések ösztönzéséhez. A lengyelek önérzetes fellépése, frankomán bűvöletben élő kultúrája közelebb vitte őket a centrumhoz, végül a románok a latin nyelvcsalád tagjaiként, nagyszerű diplomaták. Ezek persze nagyon egyszerű közhelyek, de tartalmaznak némi igazságot, más komplikáltabb megközelítések mellett. **HI:** Még valami jut itt eszembe, és akkor ezzel persze visszakanyarodunk a hatvanas, hetvenes évekhez: ma az az álláspont, hogy a hatvanas, hetvenes évek magyar avantgarde-ja vagy neoavantgarde-ja (utálom ezt a szót, de ezt használja a „szakma”, s az ellenszenvem magyarázatára most nincs mód), mennyire aktívan politizált és hogy a kételkedését vagy a rendszerrel való szembenállását bravúrosan kifejtette..., de én úgy gondolom, hogy ez

sokkal kevésbé igaz, mint a csehekre, lengyelekre, oroszokra. Az orosz vagy a lengyel avantgarde a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas években kifejezetten harcos politikus volt a magyarral szemben. Az az érzésem, hogy itt most szerecsenfürdetés, utólagos korszerűsítés zajlik, talán pont azért, hogy az éppen most aktuális, „szociálpolitizáló” aktivizmusnak kontinuitást vizionáljanak. És valószínűleg ez is belejátszott abba, hogy a magyar művészet – apolitikus művészetként – a nyugat számára nem volt annyira fontos, mert nem állt látványosan ellent a rendszernek. Tehát politikailag nem volt érdekes. **KK:** Örök művészetelméleti vita, hogy egyáltalán milyen politikai, esetleg agitatív szerepet tölthet be a művészet. A hidegháború idején, amikor a Szovjetunióban és a kapcsolt országokban egy hivatalosan kierőszakolt realizmus kaphatott csak nyilvánosságot, ebben a korszakban „absztrakt” művészeti művet létrehozni vagy pártfogolni, már önmagában politikai állásfoglalás volt, a produkció minőségétől függetlenül. A művészet szabadságának propagálására pénzt különítettek el a nyugati titkosszolgálatok. Ezzel kulturális feszültséget gerjesztettek a szovjet rendszerekben. Egy konkrét példa. A lengyel Magdalena Abakanowicz sötét zsákvászonból készült lehajtott fejű, arcnélküli figurái lehettek a néző szemében a náciizmus áldozatai, de egyben a szovjet rendszer szomorú, reménytelen életű állampolgárai is. A magas művészi kvalitása biztosította e mű maradandóságát. Végülis mi a tanúsága az előbb említett műnek? Több kiváló alkotás született politikai célzattal, Picassó Franco-ellenes művei, Zadkinnak a náci borzalmakat szimbolizáló drámai emberfigurája, s hogy egy magyar példánk is legyen, Uitz Béla *Luditták* (1923) című rézkarc-sorozata. Persze ennél jóval több olyan műalkotás van ebben a műfajban, amely a politikai publicisztika szintjén rekedt. Egy irodalmi példával illusztrálnám a témánk bonyolultságát: W.H. Auden, a 20. század nagy költője, beemelte a politikát, a II. világháborút költészetébe, nagy gondolati igényvel és egyben poétikai minőséggel. Hazai példaként Weöres Sándor költészetét idézem, aki egy kvázi elefántcsonttoronyban élve és onnan kitekintve írt nagy költészetet. Bonyított tény, hogy az amerikaiak komoly pénzt költöttek arra, hogy népszerűsítsék az absztrakt művészetet, ezzel a művészet „szabadságát” is, mert ugye, ha a kelet-európai művészek elfordulnak a realizmustól, akkor ezzel tulajdonképpen az egész szocialista rendszert negligálják. Ezzel természetesen nem

azt mondom, hogy csupán ez ösztönözte volna az elvont művészet felé fordulást Kelet-Európában. Egyébként a passzív rezisztencia nem magyar találmány, gyökerei mélyen a katolicizmusból, vagy még régebből jönnek. **HI:** Van egy érzésem, hogy úgy néz ki a dolog, mintha a magyar művészet nemzetközi reputáció és respekt keresése – talán az utolsó néhány évet, tehát a jelent leszámítva – egy állandósult, besűrűsödött, megmerevedett, kilátástalan helyzet lenne. Maurer Dóra, Bak Imre vagy Nádler István „kodifikálását” leszámítva, akiknek talán már az áraikban is megmutatkozik az elismertség, nemigen látszik reménykeltő fejlemény. **KK:** Igen, az utolsó évtized terméke..., erről is lehet lamentálni, hogy egyrészt az ő sikerük kisugárzást jelent-e a kortárs magyar képzőművészetre, vagy inkább csak elszigetelt jelenség. Ezen kívül van még egy furcsa, de tipikus dolog, mint példát említem: egy magyar művész korábbi szerepléséről beszélek a kasseli dokumentán. Kiváló anyagot állított ki ezen az igen jelentős eseményen, s már a meghívás is komoly nemzetközi elismerés jelentett. De tulajdonképpen a nyugatiak közönye, mondjuk így, azt bizonyította, hogy az ő részükről ezzel az egy meghívással a tájékozódás és a további integráció, a befogadás további készsége le volt tudva. Eddig soha sem sikerült egy olyan helyzetet elérni, hogy a kortárs magyar sikerek egyesüljenek egy konklúzióban, egy-egy nemzetközi siker sajnos elszigetelt esemény maradt. Természetesen a remény hogy ez változhat, aktuális opció marad a jövőben is. Persze van aztán egy további művészetszociológiai vonatkozás is: nagyon megváltozott az utolsó tíz, húsz év keresztmetszete vagy panorámája, mert iszonyatos túltermelési válság van a képzőművészetben, mint ahogy a kultúra egész világában is. Lényegében a tájékoztatás is esetleges, véletlenszerű, illetőleg a kiválasztódás, olyan furcsa és bizarr, bizonyos fokig hiteltelen lett, hogy megszűnt tulajdonképpen egy struktúráképzés, a minőség hitelesítése, tehát egyszóval az erkölcsi értéknek vagy a művészeti értéknek hitelesített, elfogadott struktúrája. Hogy kik a legjobbak, a jók és elfogadhatók, valamint kik az elfogadhatatlanok. Képtelen már a kortárs művészettörténetírás vagy a művészet esztétikai értékelése lépést tartani azzal a hatalmas mozgással, túlzott sebességgel, amely most a művészetben jelentkezett. Vitával elért eligazodási pontok kikristályosítása már nem cél és nem igény többé. Valahogy nem lehet pillanatnyilag abban reménykedni,



KLIMÓ KÁROLY
Itt voltam, 1993, vegyes technika, 70 × 100 cm

hogy e téren valami változás történik. Nem egy autokrata rendet óhajtanánk és remélnénk, hanem egy olyan rendet, ahol és amikor a minőség feltétlen nyilvánosságot és megerősítést kap. Ez az óhaj ebben az esetlegességben már szinte nevetséges, mintha azt kérdezném, miért nincs örök béke. A nem is oly távoli múltban még léteztek olyan hosszú évtizedek, amikor sikerült közmegegyezést teremteni és talán igazságosan kiválogatni az értékeket. A magam részéről – a jövőt illetően – bizony szívesen igénybe venném a delphoi jósda szolgálatait, de már becsukott a „bolt”. Ha abból a gondolatból indulunk ki, hogy a természet, a külvilág közömbös, se nem jó, se nem rossz, akkor megérthetjük, hogy minden, ami történik a világban, valamilyen emberi beavatkozás következménye, s mivel Isten homályba burkolódik, csak magunknak tehetünk szemrehányást.

Budapest, 2020. október – 2021. április



KLIMÓ KÁROLY
A szem, 2001, papírpaszika, 35 × 45 cm

Csend és kiáltás

„...félíg kép, félíg fátyol...” – Gedő Ilka (1921–1985) grafikái

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
2021 május 26 – szeptember 26.

A GEDŐ ILKA grafikáiból rendezett kamarakiállítással régi adósságát törleszti a magyar művészettörténti intézményrendszer, írhatnám jelen dolgozat elején, ha kedvelném a zsurnalista közhelyeket, vagy ha azt gondolnám, hogy egy kiállítással be lehet csatornázni egy korábban alig ismert alkotót a kánon fősodrába. Ugyanakkor a kiállítás kivitelezése és paratextusai – a falszövegek, vezetők és a katalógus – megerősítik a Gedő-életmű jellegzetességeit, s ennyiben szinte egy önálló metaolvasatot állítanak elő a csend, a közvetlenség, a megszakítottság és a láthatóság fogalmai mentén.



GEDŐ ILKA
Júlia kertje, 1971

A csekély számú,¹ Gedő Ilkáról szóló szakmunkát olvasva ugyanis szembeötlő a *társ-talan* és *magányos* jelzők használata, ami annak az igényét is jelzi, hogy ezt a semmilyen művészeti irányzatba vagy úgynevezett iskolába nem szervesülő, a közönség és az értelmezői közeg számára is sokáig láthatatlan életművet a művészettörténeti-esztétikai elemzés és a társadalomtörténeti kontextus bemutatása szempontjából egyaránt felismerhető fogalmak mentén tegye leírhatóvá. Gedő Ilka élete és életműve összekapcsolódik a 20. század legvéresebb, legtragikusabb, vagy éppen legcinikusabb korszakaival: a magány, a kanonikus peremhelyzet, a meghatározó hallgatás, az intézményes elismertség hiánya vagy éppen a szkepticizmus nem, vagy legalábbis nem csak az alkotói természetre és a művek minőségére utal, hanem felfedi a korszak politikai logikáját is. Másként fogalmazva, Gedő Ilka műveit nem lehet önmagukban értelmezni, mert hozzájuk tartozik az a közeg, ami prefiguratív módon állítja elő esztétikai és antropológiai értelemben a magány és a hallgatás különböző formáit. A kamarakiállítás és a körülötte zajló diskurzus éppen ezért erősíti meg ezen társadalmi logika szabályait. Az egy teremben látható, nagyjából ötven grafikát felvonultató kiállítás átöleli az összes alkotó évtizedet. A korai munkák és az 1944-es, a pesti gettóban készült rajzok után számos önarckép következik az 1940-es évek végéről, néhány életkép a korabeli munkáskultúráról, absztrakt tárgyábrázolások, majd a tizenöt éves szünet után keletkezett portrék, kertábrázolások és színtanulmányok is bemutatásra kerülnek. A *hallgatás* és *csend* korábban említett prefiguratív jellegzetessége nemcsak a képek, hanem a kiállítás narratív szerkezetében is megmutatkozik. Mintha a befogadás egész folyamatára rávetülne ez a tizenöt éves, 1949–1964 között tartó hiátus; mintha az alkotói szünet olyan rést ütne a korpuszon, amelyen keresztül átsejlik a kor nyomasztó reménytelensége, panoptikus gyanakvása, az „ágynemű-”,

¹ Hajdu István–Bíró Dávid: *Gedő Ilka művészete (1921–1985)*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2003. Dékei Kriszta: „*Lehet-e igazán nő, aki művész és fordítva?*” = https://magyarnarancs.hu/zene2/kiallitas_konyv_lehet-e_igazan_no_aki_muvesz_es_forditva_gedo_ilka_muveszete-53723 (letöltve: 2021. 06. 27.) Kolozsvári Mariann (szerk.): „...félíg kép, félíg fátyol...” *Gedő Ilka (1921–1985) grafikái*. A kiállítás katalógusa. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. https://hu.wikipedia.org/wiki/Gedő_Ilka https://mek.oszk.hu/kiallitas/gedo_ilka/html.hu/main.html



GEDŐ ILKA
Budapest gettó, rémület, 1944

vizelet- és sárgaborsószagú pokol”², ahogyan a Gedő egyik 1952-es feljegyzésében olvasható. Az 1950-es években számos alkotó – író, képzőművész, kutató – menekült a kényszerű, gyakran önként vállalt hallgatásba, vagy, ahogyan az álszent paradoxon tartja, belső emigrációba. Merthogy a belső emigráció a külsőnél is jobban felszámolja az alkotói szellemet, hiszen alanya az állandó kítaszítottságért, idegenségérzetért, honvágyért cserébe még szabadságot sem kap. A közös alapélmény az otthoni idegenség, s bár Gedő az 1950-es évtizedben nem alkotott, korábbi és későbbi munkáinak besorolhatatlansága is ennek jele. HAJDU ISTVÁN a 2003-ban megjelent, a *Gedő Ilka művészete* című albumhoz írt bevezető tanulmányában kiemeli, hogy a gettóban készített rajzok alig, vagy egyáltalán nem különböznek a kinti világban készítettektől³.

Az 1940-es évek végén sorozatban készített, a Galériában is látható önarcképeken (pl.: *Önarckép*, 1946–1947, *Szomorú önarckép*, 1947, *Önarckép*, 1948, *Önarckép*, 1945–1946, *Önarckép festőállvánnyal*, 1948–1949, *Terhes önarckép III.*, 1947) ugyancsak nem találunk a korszakra, vagy akár a művész személyére utaló specifikumokat. A figuráknak nincs jellegzetes arcvonása, nincs életkora, sőt, mintha arcuk és sorsuk sem lenne: maszkok, akiket a kontextus és a társadalmi rend ‘megszabadított’ jelenüktől ugyanúgy, mint a múlt és a jövő idővonatkozásaitól. Aligha

² Ld. Hajdu–Bíró: i.m., 2003, 22.
³ Hajdu–Bíró 2003, 13.

GEDŐ ILKA
Gépek a Ganz-gyárban, 1947

véletlen, hogy Hajdu István tanulmányának és a jelenlegi kiállításnak a címe – „félíg kép, félíg fátyol” – Paul Celan *Párbeszéd a hegyen* című novellájából származik.⁴ A Celan-líra kapcsán mindenkinek a holokauszt utáni költészet lehetetlensége juthat eszébe, van azonban egy másik fontos aspektusa is ennek a maga nemében szintén társtalan lírai nyelvnek: hogy tudnillik a nyelv lecsupaszításával párhuzamosan a költészetet kiszolgáltatotta a közvetítettségnek. A szikárság és kiszolgáltatottság elegye Gedő Ilka képeire is jellemző: az 1940-es évek végén készült munkásportrék (*Gépek a Ganz-gyárban*, 1947, *A munkapadnál I.*, 1947, *A munkapadnál II.*, 1947) például kifejezetten megrázó képet mutatnak a körülményről és az emberéről is. Érdekes, hogy a vezető szövege is siet kiemelni, hogy a kép annak ellenére igen melankolikus, hogy nincs benne közvetlen társadalomkritika. Csakhogy felmerül a kérdés, hogy egy posztimpresszionista ihletettségű, a végtelen reménytelenség képi allegóriájaként működő munkásábrázolás miért ne lenne társadalomkritika? Egyáltalán, az életmű tanácsstalansága (hogy a társtalanságon kívül egyik másik jelzőt is felajánljak) mint a korszak osztály- és társadalmi nemi szempontból egyaránt diszkrimináló társadalmi-politikai közegének súlyos tünete, miért ne lenne társadalomkritika? A kelet-európai művészeti és művészetértelmezői gyakorlat apolitikussága nemcsak a 20. század közepén, de jelenlegi korunkban is végzetes következményekkel jár. Gedő Ilka maszk-szerű önarcképei ennek szimbólumai is lehetnek: elméleti közhely, hogy a maszk és a jelmez között az a különbség, hogy az egyik hangsúlyozza az arc elrejtését, ezzel együtt pedig a kívülállást, a másik pedig – legalábbis szándéka szerint – beilleszti alanyát a láthatóság rendjébe. Az arc, pontosabban az álarc éppen az arcvesztés metaforájává válik. Az önelbeszélésekkel foglalkozó szakirodalom nem véletlenül kezeli kiemelt problémaként az identitáshoz tartozó vonások szükségszerű viszonyát a narratív renddel. Ha Paul de Man szöveges önéletrajzra vonatkozó állításait⁵ kiterjesztjük a vizuális önelbeszélés kódjainak értelmezésére, egy olyasféle tükrös struktúrát találunk, amelyben a szerző és a befogadó arcai felcserélődnek, miközben a halott figurát próbálják megszólaltatni. Ugyanez igaz lehet egyébként művész és modell viszonyára az alkotáshoz való visszatérés után készült absztrakt portrék esetében (pl.: *Pasztellvázlat a Vera című olajfestményhez*, 1968), amelyek sokkal inkább benyomások, mint ábrázolások. A katalógus szerint itt a művész a vonások helyett

⁴ Uo., 24.
⁵ De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás, in *Pompeji 1997/2-3.*, 93–106.





GEDŐ ILKA
Önarckép a
gettóban, 1944



GEDŐ ILKA
Önarckép,
1946–1947 tele

jellegzetes tulajdonságokra koncentrált, ebbe a megállapításba azonban – ahogyan a képek narratív struktúrájába – a másik arcának lebontása, az én és a másik viszonyának esendősége is bele van kódolva. Igen megrázó Gedő Ilka naplójában az a rész, amikor a művészi lét és a női sors összeegyeztethetetlen jellegéről beszél.⁶ Ma számos praktikus és teoretikus vita zajlik a témában, ami korántsem jelenti a megoldást, de legalább reflektál a problémára. A századközepi, diktatórikus rezsimekkel sújtott magyar közegről még ez sem mondható el. Bár szinte az egyetlen művészettörténeti közhely Gedő kapcsán, hogy a II. világháború utáni években az Európai Iskola, illetve Szabó Lajos és Tábor Béla köréhez csatlakozott, majd később – a hallgatás másfél évtizede előtt – levált róluk, ennek privát és társadalomtörténeti okai nincsenek fölfejtve. A gender-szempontú elemzéshez talán jó apropó lenne a kertábrázolások részletesebb feltárása. A kiállításon ezekből a *Júlia kertje* elnevezésű képpáros szerepel (*Júlia kertje*, 1971a, *Júlia kertje* 1971b), s ezeket persze könnyű a Kádár-rendszer szürkéségéből menekülő eszkipizmussal azonosítani. Csakhogy a *kert* nemcsak a politikai rendszer, hanem az egyéb uralkodó társadalmi rend elől való menedéket is jelentheti. A női alkotóknál a 19. század második fele óta kifejezett hagyománya van a kert-metaforák és allegóriák használatának, mert az nemcsak képes különféle minőségek nüanszait megjeleníteni, de ráadásul egyszerre lehet az elbújás és a kiteljesedés alakzataként értelmezni. A századfordulós nőírók kapcsán már magyarul is születtek ilyen jellegű elemzések⁷, nem beszélve az angolszász kultúratudomány illetén, főleg a viktoriánus korszak amatőr és professzionális női alkotóit vizsgáló szövegeiről.

Mindezen jelenségek – az arc/álarc, a gyár, a kert, a csönd – nem elválaszthatók Gedő Ilka grafikáit szemlélve, mert végső soron ugyanazon hálózat egymástól elidegeníthetetlen alkotóelemei. Ahogyan nehéz alkotói korszakokat vagy jellegzetességeket találni, úgy nehéz külön értelmezni a művet a politikai kontextustól, az alkotót a kulturális referenciáktól. Talán ezzel a távrolról értelmetlen, közelebbről jelentésteli fogalmi halmazsal közelebb kerül a csönd és szűkebb lesz a rés, amelyen átszivárog a boldogtalanság.

⁶ Ld. Hajdu-Bíró: i.m., ó 2003, 14.

⁷ Pl. Zsádányi Edit: „Bazsali, rezeda meg kisasszonycipő” – Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben, Budapest, Balassi Kiadó, Budapest, 2017.

DEIM RÉKA

Az argentin katonai diktatúra emlékezete Carlos Alonso életművén keresztül

A huszadik századi argentin festészet egyik meghatározó alakja, CARLOS ALONSO 2019-es életműkiállítása fontos állomás volt az 1976–1983 közötti katonai diktatúra emlékezetének feldolgozási folyamatában a helyi művészeti intézményrendszerben. A Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeumban rendezett „Festészet és emlékezet” című kiállítás egyszerre vállalkozott a művész hetven évet átfogó életművének áttekintésére kilencvenedik születésnapja alkalmából, és az Argentína társadalmi-politikai dinamikáját máig meghatározó *műtfeldolgozási folyamatra* való reflexióra a művészet perspektívájából.¹ Alonso munkái nemcsak azért érdekesek ilyen szempontból, mert a művész több alkalommal szembekerült a hatalommal, hanem azért is, mert képi világa erőteljesen képes megragadni a diktatúra *emlékezeti diskurzusában* kulcsfontosságú fogalmakat.

¹ Carlos Alonso. *Pintura y Memoria*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2019. április 12 – július 14., kurátorok: MARÍA FLORENCIA GALESIO, PABLO DE MONTE; ld. <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/carlos-alonso.-retrospectiva/>, online elérhető katalógus: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/carlos-alonso/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. július 5.)

CARLOS ALONSO
Sin pan y sin trabajo, 1966 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Forrás: <https://www.flickr.com/photos/museonacionaldebellasartes/30305345050/in/photostream/>)



Latin-amerikai és európai gyökerek
Carlos Alonso (1929) az argentin figuratív festészet sok más, mára kanonizált művészéhez hasonlóan európai és angolszász művészeti hagyományokból táplálkozva, de helyi társadalmi-politikai problémákra reflektálva alakította ki életművét: latin-amerikai szemzőgből adja egyedi és sajátos metszetét az eurocentrikus művészetértelmezésnek. Ahogy számos kortársa részben Európában tanult és európai művészeti előképeket választott magának, úgy Alonso számára is meghatározóak voltak a Párizsban, Madridban és Londonban tett tanulmányutak. A dél-amerikai művészeti diskurzust ugyanakkor erőteljesen meghatározta az a szociális problémákra való érzékenység, amelyet leglátványosabban a mexikói muralisták és követőik képviseltek a húszas évektől kezdve, különösen a „Los Tres Grades” néven ismert DIEGO RIVERA, DAVID ALFARO SIQUEIROS és JOSÉ CLEMENTE OROZCO.² Alonso választott mestere, LINO ENEA SPILIMBERGO (1896–1964) több nagyszabású projekten is együtt dolgozott Siqueiros-szal, illetve ANTONIO BERNI-vel (1905–1981), aki a 20. század első felének társadalmi problémáira reflektáló újrealista festészet (Social Realism)³ talán legfontosabb alakja Argentínában.⁴ E szellemi közeg hatása érződik Alonso korai munkáin, például a szegénység és munkanélküliség témáját felvető *Sin pan y sin trabajo* (Kenyer és munka nélkül, 1966) című képen, amely ERNESTO DE LA CÁRCOVA (1866–1927) azonos című festményére (1894),⁵ illetve Berni *Manifestación* (Tüntetés, 1934) című főművére⁶ utal vissza. Az európai festészeti tradícióból elsősorban REMBRANDT és VAN GOGH jelent inspirációs forrást Alonso számára. Amellett, hogy van Gogh több festményét parafrázálja, többször ábrázolja is a holland művészt a betegség és kórház összefüggésében, például *La oreja* (Fül, 1972)

² A Whitney Museum of American Art, New Yorkban, nemrégiben nagyszabású kiállításon mutatta be a mexikói muralistákat *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945* címmel, 2020. február 17 – 2021. január 31 között. Ld. <https://whitney.org/exhibitions/vida-americana>

³ Lásd: „Social Realism” a MoMA definíciója alapján: <https://www.moma.org/collection/terms/social-realism>

⁴ Spilimbergo 1933-ban Siqueiros-szal és Bernivel közösen jegyzi a Museo Casa Rosadában látható *Ejercicio Plástico* című murálját (<https://diplomaciacultural.mx/canal/argentina/10-anos-del-mural-ejercicio-plastico-en-el-museo-casa-rosada/>), majd 1945-ben, Berni, JUAN CARLOS CASTAGNINO, MANUEL COLMEIRO GUIMARÁS valamint DEMETRIO URRUCHÚA mellett, a buenos aires-i Galerías Pacífico híres kupolafreskóit.

⁵ <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1777/>

⁶ <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>



CARLOS ALONSO
L.E.S., ca. 1967 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Forrás: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8837/>)



CARLOS ALONSO
Lección de anatomía, 1970 (A művész tulajdona. Forrás: Museo Nacional de Bellas Artes – Argentina/Facebook: <https://www.facebook.com/MNBAArentina/posts/211811870823681/>)

és *El hospital* (Kórház, 1974) című festményein. Bár már életműve e korai periódusában megjelennek érett korszakának jellegzetes toposzai a test, erőszak, betegség, kiszolgáltatottság, halál kontextusában, a hatvanas években és a hetvenes évek elején inkább festészeti problémák érdeklik, és ekkoriban készült képeivel elsősorban művészeti/szellemi előképeit körvonalazza. Egykori tanára, Spilimbergo kiemelt szerepet kap e folyamatban: az ideológiák tettere váltásának diskurzusában kialakuló, a „festészet halála” körüli viták⁷ hatására Alonso egyfajta állásfoglalásként negyvenöt verzióban megfesti akkor már beteg mestere portréját. Alonso képi világának egyik alapmotívuma az erőszak nyomait viselő test/hús, amely általában a felhasított vagy megcsonkított emberi test és a feldarabolt marhahús – Argentína első számú mezőgazdasági árucikke – képében jelenik meg. A motívum használata az *El matadero* (Vágóhid, 1965) általa illusztrált kiadására vezethető vissza, amely JUAN MANUEL DE ROSAS 19. századi véres hadjáratait és az őslakosok ellen elkövetett genocídiumot dolgozza fel.⁸ A hatalom, mészárlás és a test/hús viszonya Alonso a hetvenes-nyolcvanas évekbeli katonai diktatúra erőszakos és félelemmel teli légkörét megragadó munkáin lesz igazán hangsúlyos, de már központi szerepet kap az Ernesto „Che” Guevara meggyilkolására reflektáló festményeken is. A *Lección de anatomía* (Anatómia óra, 1970) sajátos átértelmezése REMBRANDT *Dr. Tulp anatómiája* (1632) című képének, amely – részben a korabeli médiát elárasztó fotók hatására – Rembrandt kompozíciójához hasonló beállításban mutatja a halott forradalmárt és az őt körülvevő alakokat, illetve tartalmaz Mantegna *Halott Krisztusára* (1490) és a pop artra utaló vizuális elemeket, amellett, hogy a művészre jellemző módon „Che” Guevara felboncolt testét állítja a középpontba.⁹ Jól mutatja a kor feszült társadalmi viszonyait,

⁷ A vitát a *Primera Plana* magazin egyik 1967-es számában megjelent cikk indította el. Ld. MARÍA FLORENCIA GALESIO, PABLO DE MONTE: „Carlos Alonso in First Person” (interjú). In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, 133.
⁸ ESTEBAN ECHEVERRÍA (1805–1851) *El matadero* (Vágóhid) című novellája Juan Manuel de Rosas 1830-as évektől kibontakozó diktatúrájának kritikájaként íródott 1838–1840 körül, miután a szerző Uruguay-ba menekült. A szöveget JUAN MARÍA GUTIÉRREZ (1809–1878), politikus és a Buenos Aires-i Egyetem rektora szerkesztette könyvvé és adta ki 1871-ben.
⁹ MARIANA MARCHESI: „History and the Power of Images: The Anatomy Lesson and the Death of Che Guevara.” In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. 2019, 134–139.

hogy a *Lección de anatomía* sorozathoz tartozó képeket az utolsó pillanatban betiltották egy 1969-es kiállításon¹⁰ explicit politikai tartalmuk miatt, amit később a vidéki munkásfelkelések keltette erősödő feszültséggel és New York állam kormányzója, Nelson Rockefeller hivatalos látogatásával indokoltak.¹¹

Személyes trauma és „társadalmi katasztrófa”

A Perón harmadik elnökségét (1973–1974), majd halálát követően kiélesedő belső konfliktusban egyre nagyobb teret nyert a katonaság hatalma és a brutális módszerek, amelyekkel a szélsőbaloldali gerillákat és a „veszélyes szubverzíveket” üldözték. Alonso élesen kritizálta a katonaság kegyetlen módszereit, és *Manos anónimas* (Anonim kezek, 1976) című installációjával formát is adott állásfoglalásának. A művész egyetlen installációja, amely a hatalom arctalan és névtelen ügynökeit egy privát térben ábrázolja fellógatott állati és emberi testrészek, illetve egy újságpapírral letakart holttest társaságában, a Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeum egy 1976-os kiállítására készült.¹² A katonaság ugyanis időközben puccsal magához ragadta a hatalmat, ezért a kiállítást azonnal lemondták, és kezdetét vette

¹⁰ *Panorama de la Pintura Argentina 2*, organizada por la Fundación Lorenzutti en el Palais de Glace, Buenos Aires, 1969. június.

¹¹ Ibid.

¹² *Imagen del hombre actual*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1976

az argentin történelem egy újabb sötét korszaka, az 1976–1983 közötti „utolsó katonai diktatúra” („última dictadura militar”). A junta szisztematikusan üldözte az állami terror bírálóit (többek között diákokat, aktivistákat, értelmiségieket), akik közül sokakat politikai okokból bebörtönzött és „eltűntetett” a rendszert kiszolgáló rendőrség, valamint a félkatonai halálbrigádok. A titkos fogvatartási központokban az „eltűntek” („los desaparecidos”) kínzásnak, megaláztatásnak voltak kitéve és sokakat kivégeztek, majd tömegsírba temettek vagy a Rio de la Platába dobtak. Az emberi jogi szervezetek ma 30.000-re becsülik az eltűntek számát. E tragikus események Alonsót is közelről érintették: miután huszonegy éves lánya 1977-ben eltűnt, családjával Olaszországba, majd Madridba menekült, ahonnan csak 1981-ben tért vissza Argentínába. LAURA MALOSETTI COSTA művészettörténész szerint lánya eltűnése és az Európában töltött évek után Alonso festészete megváltozik: képeinek ironikus hangvételét felváltja a fájdalmas valóság nyers megjelenítése.¹³ A hetvenes évek második felében és a nyolcvanas években készült művek gyakori témájává válnak a nyers marhahúsdarabok között feltűnő katonák és hivatalnokok, illetve a nők és gyermekek ellen elkövetett erőszak jelenetei. A katonai diktatúra időszakában a társadalom megbomló szövetének és a traumák kibeszélhetetlenségének problémáját jól körvonalazza a „társadalmi katasztrófa” fogalma.¹⁴ Eszerint az eltűnt személyek megmagyarázhatatlan hiánya, illetve a lezárás lehetetlensége állandósítja a gyászt, és olyan permanens kivételes állapotot idéz elő, amelyben sem azonosítás, sem azonosulás nem lehetséges. Mindez szorosan összefügg a *nyelv* és a *trauma* kapcsolatával,¹⁵ hiszen éppen azok a személyek váltak

¹³ SILVANA VARELA: „Manos anónimas [Anonymous Hands].” In: *Carlos Alonso. Pintura y Memoria* (katalógus). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. 2019, 139–140.

¹⁴ ELIZABETH JELIN: “The Politics of Memory. The Human Rights Movement and the Construction of Democracy in Argentina.” In: *Latin American Perspectives*. 1994 vol. 21 (2), 38–58.; RENE KAES: „Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria: notas para una investigación.” In: Janine Puget and Rene Kaes (eds.). *Violencia de estado y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós-APDH., 1991; GABRIEL GATTI: „The Detained–Disappeared: Civilizational Catastrophe, the Collapse of Identity and Language.” In: *RCCS Annual Review* 2011 (3)

¹⁵ GIORGIO AGAMBEN: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (Homo Sacer III)*. Brooklyn, NY: Zone Books, 2008; PRIMO LEVI: *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage International, 1989; GEORGE STEINER: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967



CARLOS ALONSO
Manos anónimas, 1976–2019 (Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Forrás: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/13100/02/01/>)

köddé, akik tanúsítani tudnák az elszenvedett eseményeket, így mind az áldozatok, mind a történetek *hozzáférhetetlenek* maradnak. A „katasztrófa” fogalmának a test és identitás közötti egység megbomlására vonatkozó olvasata nemcsak az egyén, de a tágabb értelemben vett társadalom dezintegrációját is magával vonja. E nehezen megragadható identitásválság vizuális kivetülésének tekinthető Alonso *Silencio P.* (1978) című triptichonja, amelyen egy élő férfi arcát boncolják láthatatlan kezek, de a katonaruhás férfiak, lemeztelenített testek és marhahúsdarabok visszatérő képsorai is a félelem, erőszak és kiszolgáltatottság nyomasztó légkörét elevenítik meg számos egyéb festményén.

Az emlékezet és a képzőművészet szerepe a demokrácia újjáépítésében

A katonai diktatúra 1983-as bukása után Argentína kivételes gyorsasággal és alaposzággal indította el az állami terror elkövetőinek felelősségre vonását és az áldozatok kompenzálását. Az elsősorban jogi szabályozáson alapuló folyamatban – például a bizonyítékok felkutatásában és összegyűjtésében – kulcsszerepet játszottak különféle civil szervezetek, különösen az Abuelas de Plaza de Mayo (A Plaza de Mayo nagymamái) nevű közösség, amelyet olyan nők hoztak létre, akiknek újszülött unokáit elrabolta és illegálisan örökbe adta a junta, s ezért már 1977-től kezdve tüntetésekkel sürgették az ügyek kivizsgálását. Az eltűnt személyek ügyeinek kivizsgálására létrehozott bizottság¹⁶ már 1984-re elkészítette azt a *Nunca Más* (Soha többé) című beszámolót, amely 8961 meggyilkolt vagy eltűnt személy nyomozási anyagát tartalmazta, és a perek alapjául szolgált.¹⁷ A dokumentumok számos tömegsírt és több, mint 300 titkos fogvatartási központot azonosítottak országszerte. A perek során még a legmagasabb rangú kormányzati és katonai vezetőket is bíróság elé állították és elszámoltatták, amivel Argentína ritka példát mutatott a diktatúrák utáni igazságszolgáltatás terén.

¹⁶ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)

¹⁷ EMILIO CRENZEL: „Argentina’s National Commission on the Disappearance of Persons. Contributions to Transitional Justice.” In: *International Journal of Transitional Justice*. Oxford Journals 2008 vol. 2 (2), 173–191.; EMILIO CRENZEL: „Between the Voices of the State and the Human Rights Movement. Never Again and the Memories of the Disappeared in Argentina.” In: *Journal of Social History* 2011 vol. 44 (4), 1063–1076.; EMILIO CRENZEL: *Memory of the Argentina Disappearances. The Political History of Nunca Más*. New York: Routledge, 2017

Bár a kilencvenes években a kormányzat hátráltatta a büntetőeljárásokat, Néstor Kirchner elnöksége (2003–2007) alatt újraindították a pereket, és egyes ítéletek már a népirtás vádját is elismerték.¹⁸ Az igazságszolgáltatási folyamatban a civil társadalom is meghatározó szerepet játszott, például amikor Mauricio Macri elnök (2015–2019) átalakította a legfelsőbb bíróságot és csökkenteni próbálta egyes emberiség ellen elkövetett bűnökért elítéltek büntetését, az emberi jogi szervezetek által szervezett hatalmas tüntetések képesek voltak akkora nyomást gyakorolni a kongresszusra, hogy módosították a rendeletet a tiltakozók követeléseinek megfelelően.¹⁹



CARLOS ALONSO
Carne de primera No 2, 1977 (Magántulajdon. Forrás: <http://socompa.info/cultural/carlos-alonso-retratista-de-la-violencia-estatal/attachment/carlos-alonso-ph-paone0/>)

Az igazságszolgáltatás és a demokrácia újjáépítésének szerves részét képezik azok az emlékhelyek és múzeumok, amelyeket az egykori fogvatartási központok helyén hoztak létre az emberi jogi szervezetek. Ezek zászlóshajója a Buenos Aires-i ESMA Múzeum és Emlékhely,²⁰ amely az egykori haditengerészeti főiskola területén kialakított, leghírhedtebb titkos fogvatartási központ épületeiben működik. Bár a múzeumot és emlékhelyet egyesítő koncepció első ránézésre hasonlóan tűnhet a Terror Háza Múzeumhoz, a két intézmény múlthoz való viszonya meglehetősen eltérő. Míg a Terror Háza a nyilasok és az ÁVO/ÁVH egykori épületét egyfajta színházi díszletként használja a drámai hatást keltő, zenével és multimédiás eszközökkel elsősorban az érzelmekre ható kiállításához, az ESMA létrehozói az épületre mint *vesztőhelyre* és *emlékhelyre* tekintenek, és az áldozatokkal, illetve hozzátartozókkal szoros együttműködésben hozták létre az intézményt.²¹ Az igazgató, Alejandra Naftal azt is kiemeli, hogy a terek kialakításában fontos szempont azok bizonyítékként való értékelése az elkövetők elleni, máig folyó perekben,²² ezért a magyarázószövegeken kívül szinte semmi más nem található az ESMA központi épületében – egyetlen kiállítótértől eltekintve, amely a diktatúra különböző aspektusait feldolgozó időszaki bemutatóknak ad helyet. A műtfeldolgozási folyamatban és az emlékhelyek kialakításában a képzőművészet is fontos szerepet játszik. A Haroldo Conti kulturális központ például – az ESMA szomszédságában – folyamatosan megújuló kortárs

művészeti tárlatokkal reflektál a diktatúra emlékezetére, és saját gyűjteménnyel is rendelkezik a témában.²³ A másik kiemelkedő jelentőségű emlékhely, az Állami Terror Áldozatainak Emlékhelye és Emlékparkja,²⁴ az áldozatok emlékműve mellett egy történeti és képzőművészeti bemutatók számára épült kiállítótérrel is rendelkezik, az emlékparkban olyan neves művészek szobrai állnak, mint például CLAUDIA FONTES, DENNIS OPPENHEIM ÉS WILLIAM TUCKER. Az emlékezeti diskurzusban a klasszikus művészeti intézmények is aktívan részt vállalnak, ahogyan a Buenos Aires-i Szépművészeti Múzeum Carlos Alonso életművét feldolgozó kiállítása is mutatja. A „Festészet és emlékezet” című tárlat központi darabja az 1976-ban ugyanitt bemutatni tervezett – s végül most az intézmény által meg is vásárolt – *Manos anónimas* (Anonim kezek, 1976–2019) című installáció rekonstrukciója volt. Alonso életpályája így a diktatúra történetének és emlékezetének kontextusába ágyazva értelmezhető, és rávilágít arra, hogyan reprezentálhatók a személyes és a társadalom egészét érintő traumatikus események a képzőművészet eszköztárával. A „*nunca* más paradigma,” azaz az emlékezés jelentőségének intenzív és széleskörű képviselete emlékhelyek (emlékművek, múzeumok, kiállítások, műalkotások stb.) létrehozásával és a civil társadalom aktív szerepvállalásával, Argentína esetében – részben – bizonyította hatékonyságát, hiszen az *átmeneti igazságszolgáltatás* (transitional justice) területén kiemelkedő eredményeket értek el az elkövetők elszámoltatásának és az áldozatok kompenzálásának tekintetében. Az azonban kérdés marad, hogy ez a tendencia vajon erősíti-e a társadalmi kohéziót, képes-e minden, különböző módon és mértékben érintett személyt megfelelően képviselni, illetve hozzájárul-e a legfőbb célkitűzéshez, azaz minden hasonló atrocitás elkerüléséhez a jövőben.²⁵

A szerző a SPEME – Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia projekt keretein belül járt tanulmányúton Argentínában.

- ²³ Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/index.php>
- ²⁴ Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado: <https://parquedelamemoria.org.ar/en/empty/>
- ²⁵ Ld. LEA DAVID: „The Emergence of the ‘Dealing With the Past’ Agenda: Sociological Thoughts on its Negative Impact on the Ground.” *Modern Languages Open* 2020 (1): 19, 1–14.; LEA DAVID: *The Past Can’t Heal Us*. Cambridge University Press, 2020

Két lépést hátrálni...

Enzsöly Kinga: Generációváltás?

Liget Galéria, Budapest
2021. április 16 – május 14.¹

„A bolygó legfontosabb élőlényei a méhek” – nyilatkozta az Earthwatch Institute² természetvédelmi szervezet. Érdekes, hogy egy tudományos társaság ilyen radikális kijelentést tesz bármely élőlény érdekében. Érdekes, és nyilván nem ok nélküli, hiszen a csökkenő öko-diverzitás egyik olyan áldozatai a méhek, amiknek az eltűnése az ember életét és legfontosabb tápanyag forrását – azaz nagyjából minden növényt, aminek termesztéséhez és fennmaradásához beporzás kell – veszélyezteti. Kis aranyos, dolgos, zümmögő és szőrös barátaink tehát messze nem csak azok a cuki jószágok, akik mézet termelnek: az emberiség élelmiszer ellátmányáért felelősek. A Föld mezőgazdaságának 70%-a – a beporzás miatt – kizárólag a méhektől függ, így rohamos pusztulásuk a globális élelmi-szertermelést veszélyezteti. Ennek ellenére a méhek sorsa keveseket indít meg. Kínában például – miután észrevették, hogy a növényvédő szerek használata kipusztította a méheket – eleinte embereket alkalmaztak, akik kis ecsetekkel porozták be a virágokat. Majd őket is lecserélték speciális beporzó-drónokra: a gazdák nagy megelégedésére most ezek végzik a

- ¹ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2021. július 5.)
- ² <https://earthwatch.org/>

ENZSÖLY KINGA
Generációváltás?, 2018, 24 × 32 cm, tus, akvarell, papír



munkát. Emberekkel dolgoztatni olcsóbb, mint méheket hozatni, de a gépek még több pénzt takarítanak meg. Mondhatnánk tehát azt is, hogy akkor gond egy szál se: ember is, gép is van elég, a méhek igazán nélkülözhetők. A poszméhek 90%-a egyébként már amúgy is kihalt, még sincs senkinek gondja-baja tőle. Hihetnénk azt is, hogy a faji diverzitás csökkenése akár egy evolúciós folyamat része is lehet, és aki nem éli túl az embert, az „így járt”, elbukik. Ez a hozzáállás azonban nem túl „gyümölcsöző”. A probléma ott kezdődik, hogy a természet egy elképesztő szövevényes hálózat: ha az egyik elemét kiiktatjuk, a hiány következőjeinek csak nagyon kis százaléka tudatosul az emberekben. Például eldöntjük, hogy rovarölővel kullancs-mentesítjük a kerti gyepet, azért, hogy a kutyáink és kisgyerekeink ne legyenek tele élősködővel. Azonban – bár kétségtelenül nagyszerű egy kullancs-mentes gyepen hemperegni – a mérgezett kullancsokat és egyéb kis rovarokat megeszik a rigók, cinkék és más kismadarak, tehát az irtással elpusztítjuk a kertünk énekes madarait is. Emiatt persze még több kullancs és kártevő jelenik meg, a történet végén pedig vegyszerben, kullancsokban és kullancstetemekben áztatjuk gyermekeinket és kisállatainkat.

Mára már egyértelmű, hogy az a hozzáállás a természethez – és az élethez általában –, amit az elmúlt 300 évben művelünk a bolygón, kimerítette az erőforrásainkat. Rá kell ébrednünk arra, hogy az a logika, amivel az élethez álltunk, nem az élet ritmusa szerint való, és elég csak egy ponton belenyúlni ebbe a bonyolult szisztémába: az egész rendszer változik. Vajon képesek vagyunk ezt tiszteletben és szem előtt tartani, és nem csak pillanatnyi önös érdekeink szerint döntéseket hozni? Készek vagyunk-e erre mi most, vagy egy új generációnak kell felnőnie ennek a világhoz való új hozzáállásnak a megvalósításához? A cím a kérdőjellel – *Generációváltás?* – talán erre vonatkozik. A mai fiatalokban ott van a remény, a bizonyosság azonban korántsem stabil. Vajon már nem túl késő? Nekik sikerül-e? Vagy csak a szüleik régi köreit futják újra és újra, koptatják tovább? A kérdésekre adott válaszok hatása és súlya hatalmas: a jelenlegi ökológiai helyzet szerint sok ember élete és halála a tét.

ENZSÖLY KINGA érzékeny művészeti kifejezőeszközökkel közelít a témához: tussal és akvarellal készített leheletfinom festményein nincs háttér és horizont, a méhek

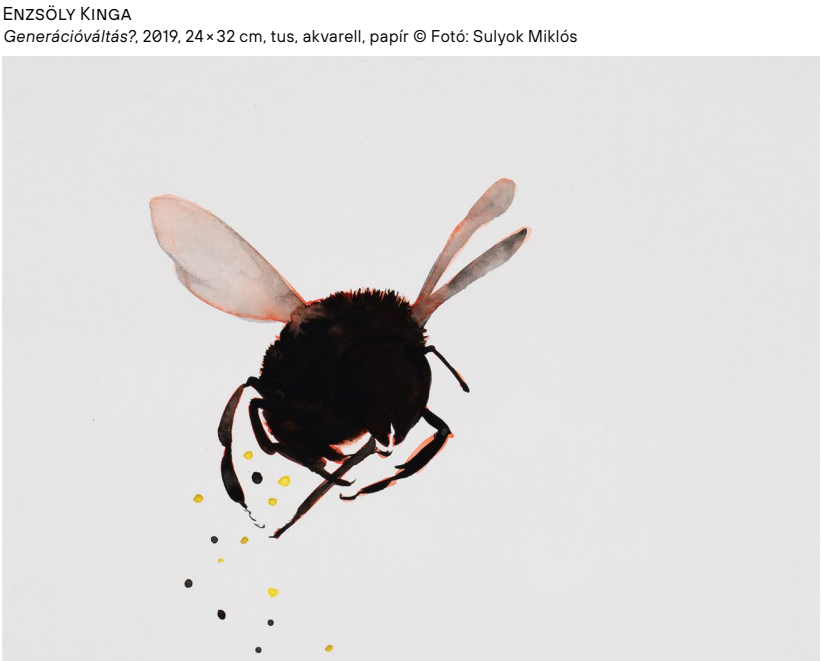
- ¹⁸ EMILIO CRENZEL: „The Crimes of the Last Dictatorship in Argentina and its Qualification as Genocide: A Historicization.” *Global Society* 2019 vol. 33 (3), 365–381.
- ¹⁹ EMILIO CRENZEL: „Four Cases under Examination: Human Rights and Justice in Argentina under the Macri Administration.” *Modern Languages Open* 2020 vol. 1 (26), 1–13.
- ²⁰ Museo Sitio de Memoria ESMA: <http://www.museositioesma.gob.ar/en/>
- ²¹ GRUIA BADESCU: „Entangled Islands of Memory: Actors and Circulations of Site Memorialisation Practice Between the Latin American Southern Cone and Central and Eastern Europe.” *Global Society* 2019 vol. 33 (3), 382–399.; AMY SODARO: *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018
- ²² BADESCU (2019) Op. Cit.



ENZSÖLY KINGA
Generációváltás?, 2019, 24×32 cm, tus, akvarell, papír © Fotó: Sulyok Miklós



ENZSÖLY KINGA
Generációváltás?, 2019, 24×32 cm, tus, akvarell, papír © Fotó: Sulyok Miklós



a virágokkal együtt *szimbólum-szerűen* jelennek meg, téren és időn túl és azon kívül. A technika esetlegesnek tűnik, de pont ez a könnyedség teszi légiessé, álomszerűvé a kompozíciókat.

Ambivalens képet kapunk a méhekről, de méhek egyébként is ellentmondásosan néznek ki. Tudjuk róluk, hogy hasznosak, hogy a legfontosabb állatok a világon, nem agresszívek, csak akkor szúrnak, ha veszélybe kerülnek és belehalnak abba, ha kiszakad a fullánkjuk – igazából egyedül elég védtelenek. Kicsik, puhák, szőrösek, az ember számára kedves lények, ugyanakkor mégiscsak rovarok: a darazsaktól például – amik egyébként jogtalanul egy teljesen ellentétes státusszal bírnak az antropomorfizált természetben – annyira nem különböznek. Ja, és fura „arcuk” is van: nagy összetett szemük és szájszervük egy cseppet sem hasonlít ahhoz, ami az embernek kedves lenne. A szőr menti meg az imázst. Érdekes módon Enzsöly szem nélkül tünteti fel a méheket, és az állatok emiatt valahogy még jobban belefeledkeznek teendőikbe. A fura, szem nélküli méhek nincsenek idealizálva, nincsenek megfosztva *rovarságuktól*, viszont az erőteljes színek – fekete, sárga, kék és piros, s azon belül is a piros és a fekete dominanciája –, mintegy felkiáltó jelként hívja fel a figyelmet a puha jószágokra, amelyek párosával, egyedül vagy csapatban lakmároznak különböző stílizált pitypangokon.

Van három kép, sárga virágokkal, amelyekből Énzöly elhagyja ezt a felkiáltójelet, és a képekben egy olyan szentséges csönd jelenik meg, ami a holland festészet, vagy a kora reneszánsz bizonyos darabjaira jellemző. Ebben a három műben megszakad a pillanat: isteni ragyogás árad szét a mezőn, eltűnik az egyébként olyan nehezen kihagyható szemlélő, és csak a virágba teljesen belefeledkező, sárga-fekete méhecske marad. Annyira átlényegül, hogy ő maga is aranysárgává válik, maga lesz a fény, a pillanat pedig olyan, mintha csak véletlenül csíptük volna el. Ez az a perc, amikor nem akartunk semmit, csak *megtörtént* velünk: a nem-irányított, nem-megrendezett világ érkezett el hozzánk két gondolat között. Milyen lenne tehát az a hozzáállás a világhoz, ami képes a természet egész rendjét figyelembe venni? Több válasz létezik, az egyik az (emberi) létezésnek olyan síkjain keresendő, amiket nem a racionális gondolkodás határoz meg. Hiszen az – s ezt, minél előbbre tart a tudomány, annál inkább látjuk – dualisztikus, empirikus szemléletmódjával csak

egy roppant szűk szegmensét fedi le a világunknak. Az emberi civilizáció, a modernista társadalom a „cogito ergo sum” – „gondolkodom, tehát vagyok” – alapigazsága köré épített értékrendszere radikálisan megkérdőjeleződik. Mi van azzal, aki nem „gondolkodik”? Az talán nem is létezik? Vagy csak kevésbé létezik, mint az, aki gondolkodik? Az elmúlt 300 év gyarmatosítással „megalapozott” modern világa „csodás” változatokat adott erre a kérdésre: olyan nyíltan kirekesztő, rasszista és szexista reakciók születtek, mint hogy a színes bőrű emberek, a nők, a fogyatékkal bírók, és más élőlények alsóbbrendűek, hiszen az agyi kapacitásuk, tehát gondolkodásra való készségük lényegesen kisebb a fehér férfiakénál. Éppen ezért létezésük is másodrendű, az állatoké, növényeké pedig végképp sokadrangú. Hogyha innen nézzük a természethez, környezetünkhöz való hozzáállásunkat, egyből érthető, hogy honnan táplálkozik az a viselkedés, amelynek eredményeként „gondolkodás nélkül” magunk alá rendelünk minden élőlényt. Ugyan felfoghatnánk, hogy más fajok fennmaradása a mi érdekünk is, de mivel az emberi fajt sem tudjuk a maga *komplexitásában* szemlélni, önös, pillanatnyi érdekeinket szem előtt tartva cselekszünk. Képes lesz-e az új generáció váltani, és ha igen, milyen irányú lesz a változás? A faji diverzitást a figyelem központjába állítva számos elmélet létezik, s több közülük egészen radikális. A *Voluntary Human Extinction Movement* (Önkéntes Emberi Kihalási Mozgalom),³ amely például azt harsogja, hogy a bolygó megmentése érdekében az emberiségnek ki kell pusztítania önmagát, illetve azok, akik az emberi fajt csak egy vírusnak látják, ami felfalja a bolygót, azonban nem hoznak megoldást arra a fenyegető ökológiai katasztrófára, ami közelegni látszik. Kicsi az esélye annak is, hogy az emberiség a közeljövőben egy olyan világnézetet adoptáljon, amelyben saját faját egyenrangúnak látja például a darazsakkal, méhekkal, vagy valamely más gerinccsel. De azoknak is leáldozott az ideje, aki úgy gondolják, hogy nem gond, ha kipusztulnak a méhek, a lényeg, hogy termeljünk, a beporzást pedig majd elvégzik az emberek vagy a robotok – a Föld ledobja magáról ezt a hozzáállást. Tudnunk kell-e, hogy mit akar a természet? Nem elég-e egyszerűen csak két lépést hátrálni, és figyelni, hogy mi történik, ha nem akarjuk se szétrombolni, se megmenteni. Mi

3 <http://www.vhemt.org/>



ENZSÖLY KINGA
Generációváltás?, 2021, 24×32 cm, tus, akvarell, papír © Fotó: Biró Dávid

történik akkor, ha egyszerűen békén hagyjuk a természetet, és teret adunk az élőlényeknek, hogy éljék a – valamennyire az emberek által is óhatatlanul befolyásolt – életüket? A gyakorlatban megvalósítható egy olyan életvitel a Földön, ahol a sokkal kevésbé direkt módon avatkozunk bele a természet folyamataiba. Ehhez azonban vissza kell húzódnunk, ahogy sárga virágos méhes képein Enzsöly Kinga is mint néző teljesen háttérbe vonul: csak a méhecske van, szent létezésében és tevékenyen átlényegülve a virággal. Kis lépés, de fontos példa: annak, aki nem akar annyira, nem valamit, hanem bármit, talán szintén fel fog fényleni az a virág, és ezzel egy új tisztelet ébred benne az iránt, ami van, és amivel ő maga is egységben él.



ENZSÖLY KINGA
Generációváltás?, 2021, 24×32 cm, tus, akvarell, papír © Fotó: Biró Dávid

Poligonális imagináció

Varga Bertalan festészetéről

„Everything we’ve always done has been based on looking back from death.”

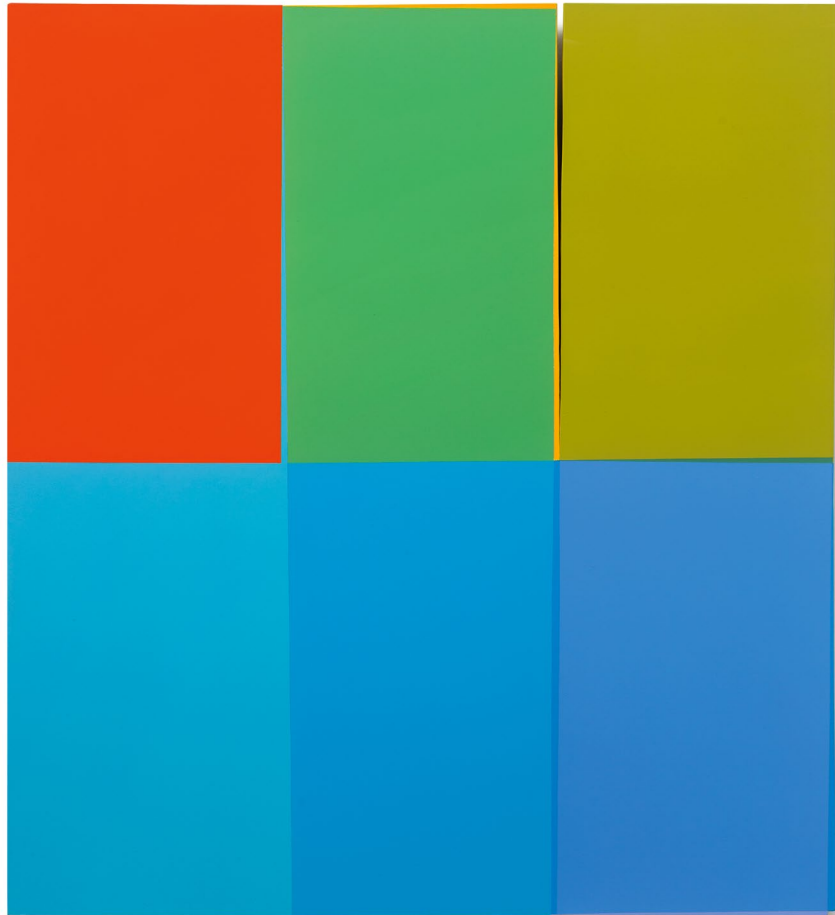
GENESIS BREYER P. ORRIDGE

„Tábor Béla: Istenről nem lehet harmadik személyben beszélni. Aki Istenről beszél az nem beszél Istenről. (...) Istenről nem lehet beszélni. Isten beszél. Ő a beszélő.”

HAMVAS BÉLA: *A világ hazahívása*

Az absztrakt művészet történetét áttekintve alapvetően két út adódik; az egyik az iskolás elvonatkoztatás-elméletre épülő, transzcendens dimenzióitól megfosztott mimetikus látványkezelés, strukturális-retinális leképezés-alapú szemlélet és gyakorlat. A másik egy többé-kevésbé megfelelő szellemi alapokra épülő, imaginális megközelítés, mely már az absztrakció „előszobájában” is jelen volt, elég csak Hilma af Klintre vagy Kandinszkijra utalni. Ide

VARGA BERTALAN
Metronóm (Alig formált 15.) | Metronome (Hardly shaped 15.) 2020, akril MDF lapon, ~ 100 × 90 cm



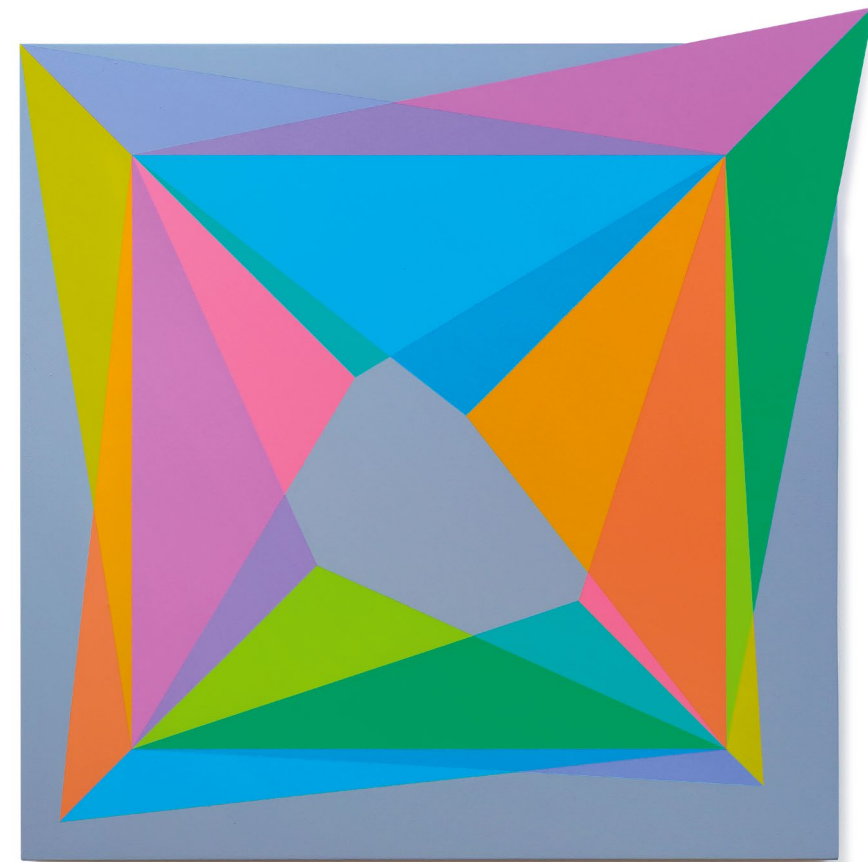
sorolható még Mondrian, más szempontból Malevics, Kupka és Robert Delaunay is. Nem véletlen az sem, hogy Delaunay éppen az orfikus hagyományra utal orfizmusán keresztül, mely szorosan kapcsolódik a pythagoreus hagyományhoz. Érdekes már itt megjegyezni, hogy az ugyan más utat járó Duchamp¹ vagy később Beuys és Kiefer is alapvetően a művészet és transzcendencia alapkérdéseit vetik fel, ezekre kérdeznek rá, ahogy az absztrakció későbbi időszakában is – sok esetben – megmarad a szellemi törekvés. Ámde a „győzedelmes absztrakció” egy idő után, igen hamar ahrimáni elsötétedéssel a dizájn és naív társadalomjobbítás szolgálatába állt, elfeledve valódi gyökereit, már a Bauhausban is érezhető ez a tendencia, nem beszélve napjaink kilügzött pszeudo-absztrakt ürességéről, mely már nem is kíván foglalkozni a múlt században még aktív spirituális kihívásokkal szembesülő festők és teoretikusok valódi problémafelvetésével Hamvastól, Heideggertől Rothkóig, Ad Reinhardtig. A metafizikai megismerésre való törekvés ebben az időszakban könnyen keveredik a pszeudo-spirituális utakkal, ennek szétszalazását még nem végezte el a művészettörténet, és úgy tűnik, hogy erre már nem is lesz lehetőség. A felszínes pszeudo-esztétizálás jegyében általában feladják a lét alapkérdéseire való reflexiót a művészet elméleti és gyakorlati vetületében is. Éppen ezért érdemes felkutatni azokat a gyökereket, mely az absztrakció forrásvidékénél keresendő, azokat a történeti, szellem-történeti alappontokat, melyekből megbízható alapokat lehet építeni².

Többek közt, erre is vállalkozik VARGA BERTALAN, amikor jegyzetfüzetében Cusanus negatív teológiájából idéz, Hamvas művészeti és tradicionális szellemtudományos megközelítését vagy Alan W. Watts tradíció-közei, interreligiózus megközelítését tanulmányozza. Fundamentális kérdés, hogy honnan és mire lehet támaszkodni, hiszen ezekből az alapkövekből épülhet fel a képek rendszere, ez a nem látható függesztes, amire felfűzhető a festő útke-resése és útja. Mert a kérdés a megjelenőben mindig a láthatatlan, mi hívja létre az adott létezőt, kinek a hívására fénylik fel a *phainomenon*, egy szóval ki mozgatja a szálakat? Ez a fenomenológia alapkérdése.

¹ John F. Moffit: *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, SUNY Press, 2003.
² Ehhez jó kiindulópont lehet: Maurice Tuchman, Nancy Grubb, Edward Weisberger (eds.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Abeville Press, 1986.

A válasz sohasem jöhet közvetlen emberi – csakis emberi – részről; minderre Varga egy nagyszabású rendszerrel válaszol, melyben a szín- és formaanalógiák bonyolult szerveződésén keresztül próbálja visszafejteni, elsősorban a színek felbontása által áttelesen felmutatni a „teljesség képét”, azt a komplementaritásokon keresztül elérendő egyensúly-helyzetet, melyben visszaáll a látás eredendő tengelyébe és a viszonyok elrendezhetővé és áttekinthetővé válnak. Mindezt teszi egy alapvetően szigorú megközelítésen keresztül, de az aktuális proceszszus számtalan játékos, véletlenszerű elemet tartalmaz, melyek közvetlenül befolyásolják a munka végkimenetelét, a kép végső formáit és formátumát. Szerencsére Varga nem ragad bele az „egy igaz rendszer” hamis illúziójába, hiszen tudja, hogy mindez csak maja, elvárásoltság és játék, mágikus illúzió és a semmi-arculat különböző fokozatai szerint megnyilvánuló pszeudo-esztétikai teljesség. Ámde minden kép mögött ott a kép ideája, a forma ideája, mely láthatatlan, csakis az imagináció alkémisztikus iskoláján keresztül derenghet fel vagy nyilatkozhat meg megfelelő módon, egyébként csak hamis fényhozó lehet. Ezért kell megkülönböztetni a szellemeket, ezért kell ehelyütt megemlíteni a *mundus imaginalist*, HENRY CORBIN kedvenc kifejezését, hiszen ezen keresztül testesülhetnek meg az ideák és ideatizálhatóvá, szellemivé válhatnak/tehetők a testek, melynek komoly következményei vannak a művészeti megjelenítés gyakorlatára nézvést is³. Nem véletlen az sem, hogy Corbin a metafizikai-szimbolikus visszavezetést, a *tawil*-t fenomenológiai-hermeneutikus aktusként értelmezi, ezzel egy egészen új térbe helyezve a fenomenológiát. Corbin szavaival: „Az aktív imagináció nem elmélet, hanem beavatás a vízióba.”⁴ Az imagináció világa az összekötő kapocs az ideák és „megtestesülések” közt, a hermetikus/beavatási transzformáció helye. És itt kell megkülönböztetni a luciferi imaginációt az eredendő logosz-arányrendszertől, a gnosztikus kontár-demiurgosz pszeudo-arányrendszerét a valódi hatalmak rendjétől. Innentől kezdve kiélesedik a művészi gyakorlat is, éppen ezért kell ezután óvakodni a könnyű, „artistikus” megoldásoktól, az

³ Ehhez a témához bevezetesként ajánljuk Henry Corbin: *The Man of Light in Iranian Sufism*, Omega Publications, 1994.
⁴ Idézi: Tom Cheetham: *The World Turned Inside Out: Henry Corbin and Islamic Myticism*, Spring Journal, 2003.



VARGA BERTALAN
Polip (Véletlen struktúrák 6.) | Octopus (Accidental structures 6), 2019, akril MDF lapon, ~ 100 × 100 cm

esztétikus, ámde tartalom nélküli hatásvadászattól, amit Varga sikeresen elkerül. Nem véletlen, hogy katalógusának címe, „A páva farka”, *Cauda Pavonis* alkímiai konnotációkkal bír.

Ez az út a fény- és színszimbolizmus⁵ sűrű erdején keresztül vezet és minél többet töltünk el a színtörtént ezoterikus útvesztőiben, annál kevésbé érezzük a létünk alatt a talajt, bebizonyosodik, hogy a racionálisan következetesnek tűnő szisztémák (lásd Newton, Goethe) is okkult/szellemi alapállásokra visszavezethető relatív megközelítések, nem is beszélve a történelem poklának árnyék-hatásáról, mely elveszejt az óvatlan kutakodót. Ráadásul kiderül, hogy a kör mindig nyitott marad, nem érhetjük el a tökéletes platonikus szféricitást, csonka marad a teljesség, ez ma már ismeretelméletileg is megalapozott pozíció. Eljutunk a megismerés határáig, melyen túllendülni csak egy szellemi halálugrással lehet. A színszimbolizmust a fény szimbolikájának és metafizikájának kell megalapoznia, ami lehetőséget nyújt az elmélyültebb munkához. Amennyiben ezt nem tesszük meg, könnyedén belefuthatunk a neptunizált pszeudo-ezoterizmusba (Steiner) vagy a meg-nem-értett szimbolikus jelentéstulajdonítás falaiba. Ebből a labirintusból egy integratív szemlélet vezethet ki, mely az asztrológiai, zenei analógiás láncok feldolgozásán keresztül meghaladja ezt szintet és a művészet saját rendjén keresztül a „hibák” és a „véletlen események” beépítésével új világot épít, egy nyitott rendszert, melyben a következő lépés várható, de egyáltalán nem kalkulálható (Lásd *Véletlen struktúrák*-sorozatot 2013-tól). A hiba és véletlen felhasználására számtalan példa adódik a huszadik század művészettörténetéből John Cage-től Brion Gysinig, Tristan Tzarától Genesis P.Orridgig, a fotográfiai hibaizmustól a glitch-művészetig, itt csak jelezzük, hogy a transzcendenens, divinatív, véletlen-esemény-horizontok tradicionálisan mantikus-revelatív vagy

⁵ A színszimbolizmus felfejtésével kapcsolatban lásd Henry Corbin: *The Realism and Symbolism in Shiite Cosmology*, in: Klaus Ottmann (ed.): *Color Symbolism, The Eranos lectures*, Spring Publications, 2016.



VARGA BERTALAN
Fék (Véletlen struktúrák 11.) | Break (Accidental structures 11), 2020, akril MDF lapon, ~ 120×120 cm



VARGA BERTALAN
Lepke (Véletlen struktúrák 18.) | Butterfly (Accidental structures 18), 2020, akril MDF lapon, ~ 120×120 cm

mágikus jellegűek, amire még asztrológia megfeleltetéseket és megfejtéseket is lehetne hozni⁶. Az asztrális-szimbolikus, asztrológiai megközelítés azért és elengedhetetlen, mert ezen keresztül válik érthetővé a kozmosz

⁶ Geoffrey Cornelius: *The Moment of Astrology*, Wessex Astrologer, 2002.

szimbolikája és megszólíthatóvá válnak a hatalmak. Mindezt azért is említtem, mert a művész vázlatfüzetében – melybe betekintést nyerhetünk katalógusán keresztül – szisztematikusan áttekinti a színek analógiáit a zene és asztrológia tekintetében, melyen keresztül további analógiás láncok fejthetők fel. A zene –Varga számára – a képiség kiteljesedése, meghosszabbítása. Ez azért is fontos, mert eképpen a festészeti művelet sor mélyebb rétegeire enged betekintést és a különböző rendszerek párhuzamaira és tökéletlenségeire is implicit módon felhívja a figyelmet.

Varga rendszerében minden egyes elem csak a másik elemmel való relációjában kerülhet helyére, láthatatlan marad a mindent mozgató „közép”, az olykor véletlenszerű formai választások beláthatatlan módon boríthatják fel a képiség megszokott viszonyait. Ezért is lép ki sokszor a kép síkjából a térbe vagy formázza a vásznat a megfelelő belső struktúra vagy készítés alapján. Ennek eredményeképpen a képiség hagyományos mibenléte, realitása is megkérdőjeleződik, hiszen a művész ezáltal kimozdítja a percepciót és megkérdőjelezi és egyben tágitja rendszere határait. Mivel munkáiban a teljes szín spektrumot alkalmazza, ezen keresztül reflektálhat a rész-egész viszonyrendszer és a szimmetria kérdésfelvetéseire. Természetesen itt is paradoxonokba ütközünk, hiszen bármiféle komplementaritás csak az adott kondícionáltság alapján értelmezhető harmonizáció, a művész éppen ezért is próbál kilépni a megszokott dimenziókból és olykor önmagának is meglepetést okozva egy újabb fajta képstruktúra/sorozat alapját teremtve meg ezáltal. Ezért kell úgy mond a felszínes szemlélő számára következetlennek lennie, hiszen csak a rendszerből való kilépés metaszintjén reflektálhat a teljességre, mely a művész különböző kísérleti projektjeiben ölt testet.

Itt jutunk el a hermetikus-pythagoreus arányrendszerek használatához, hiszen a forma-szín reláció leképezése feltételezi a közös nevezőt, mely az analógiás rendszer fundamentumát és a művészi gyakorlat konkrét menetét is döntően befolyásolja. Végső fokon a *harmonia mundi* képe jelenik meg ebben a rendszerben (lásd legutolsó, *Mandala* című munkáját). A kép egyszerre bejárat, ajtó, kapu és függöny, és egyben maja fátyla, az elvarázsoltság kifejeződése, illúzió. Ez a fátyol enged betekintést a misztériumokba, mely egyszerre eltakar és felfed. Ez egyben az ezoterikus exegézis útja és



VARGA BERTALAN
CHROMATIC, Neon Galéria – 2020. december 21 – 2021. március 26.
jobbra: *Kék támasz (Alig formált 11.) | Blue support (Hardly shaped 11), 2020, akril MDF lapon, ~ 120×120 cm*

logikája is. A Varga által többször idézett ERDÉLY MIKLÓS jelentéskioltása mindennek komplementer negatív képe, a negatív teológia megközelítésmódján és beszédmódján keresztül. Ezzel a megközelítéssel már találkozhatunk korai munkáiban is. A háttér Erdély esetében általában nem ismert, de ha jobban megnézzük, akkor a kabbalista exegézis mélyebb dimenzióiban megtalálhatjuk a megközelítés analogonját, ahol kiviláglik a metódus platonikus ihletettsége, de ezen kívül még buddhista és védikus példákat is hozhatunk ezzel kapcsolatban⁷. Ennek a gondolatkörnek távoli folytatója és a posztmodern kor és szemlélet figyelembevételével átdolgozója – még ha ezzel a jellemzéssel ő maga nem értene egyet – Mark C. Taylor, aki az a/teológia elnevezéssel éleszti fel ezt az ideát kortárs köntösben, egyben reflektálva a kortárs művészet spirituális mozgatórugóira⁸. A képi reprezentáció felől azonban a nézőnek kell megfejtenie a fentebb említett titkos kódokat, és felidéznie magában ezt az eredendő teljességképzetet, ami már kihívást jelent még akkor is, ha a művész kulcsokat ad a megfejtéshez⁹. A szín és forma egységes kezelésén keresztül a művész egy végtelen labirintust hoz létre, melybe könnyedén beleveszhet a könyvelmű szemlélő, ámde a valós lét paradoxon feloldását éppen a színforma/formaszín egységes kezelése jeleníti meg. A lényeg – a művész szerint is – a közös mérték. A képalkotás látszólag szigorú, mechanikus, logikus, és már-már ipari látszata mögött valójában mindig is transzcendens

⁷ Ezzel kapcsolatban Elliot R. Wolfson munkásságát említeném elsősorban, különösen a corbini személelet felhasználó könyvét, a *Through a Speculum that Shines, Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*, Princeton University Press, 1994, valamint Aaron W. Hughes: *The Texture of the Divine, Imagination in Medieval Islamic and Jewish Thought*, Indiana University Press, 2004.

⁸ Mark C. Taylor: *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, Columbia University Press, 2012, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, University of Chicago Press, 1992.

⁹ Lásd Varga Bertalan: *A páva farka, Művek 2007–2020*, Sumus-Pauker, 2020.

játékosság húzódik, mely képes a feloldhatatlannak látszó problémákat, „rendszerhibákat” is megoldani vagy legalábbis felülírni, valamint a megfelelő újabb kérdéseket feltenni. Mindebben – egyetemi éveim alatt – nagy hatással volt rá mestere, MAURER DÓRA is, akinek konceptuális attitűdje meghatározó volt a művész számára. A paradoxon a színek komplementaritásában válik világossá és megkettőzőtté, egymással harcoló és egymást kioltó öl(él)éssé, melyben az alkémia *solutio*ja és *coniunctio*ja tanulmányozható. Természetesen az újkori színek már egy hamisításon/csúsztatáson alapszik Newton óta, és míg Goethe rendszere nem vált általánosan elismertté, az additív-addikciós és szubsztraktív-minimalista-elvonó keverések is mentális projekciók, és nem az alaprincípiumoknak megfelelő felosztások.

Lépjünk túl azonban az absztrakció analitikus megközelítésén és próbáljuk meg intuitíven követni a képek formai és színbeli átváltozásainak rendjét! Helyezkedjünk bele a művész által kínált imaginatív térbe és próbáljuk meg rekonstruálni az eredendő teljességet, a formák feletti eredeti fény-természetet, mely rejtetten, de még így is a sajátunk!

Braun és Barna

Egy festőművész és egy fotográfus nyomában

A 2000-es évek elején sokat foglalkoztam BRAUN VERA festőművésszel, akkoriban készülő könyvemhez igyekeztem minél több információt összegyűjteni róla, szerény sikerrel. A könyv 2006-ban megjelent, az igencsak hiányos Braun Vera-dosszié pedig felkerült a legfelső polcra. Sok idő telt el azóta. Az utóbbi éveket a magyar származású franciaországi fotográfusok felkutatása töltötte ki, melynek során több feledésbe merült fotográfus között felbukkant BARNÁ ANNA neve is. A franciaországi kutatás csak kevés eredményt hozott, Barna Annának mindössze néhány, képes magazinban közölt fotója került elő. A magyarországi kutatás ennél is kevesebb eredménnyel járt.

2015-ben egy magyarországi kiállítás váratlan fordulatot hozott. Ennek előzménye az volt, hogy a hetvenes években az André Kertész archívum feldolgozója, ROBERT GURBÓ New Yorkban egy dobozban furcsa, nem Kertésztől származó fotókra akadt. A képek hátán szereplő bélyegzőből és a mellettük talált dokumentumokból kiderült, hogy azokat egy bizonyos Barna Anna készítette, és ezt akkor Kertész meg is erősítette. Pár évvel később SARAH MORTHLAND New York-i fotográfiai szakértő a rendelkezésére álló kevés adat alapján megpróbálta rekonstruálni Barna Anna életútját. „Pár doboz fénykép. Egyetlen személyi igazolvány. Néhány arckép. Két laccím, az egyik párizsi, a másik New York-i. Egy barátság. Egy háború. Egy visszaidézett beszélgetés. Se negatív, se kamera, se emlékek, se rokonok. Hontalan.” – a fotográfiaikon kívül mindössze ennyi információ állt rendelkezésére. A magyar gyökerek után kutatva, Sarah Morthland kapcsolatba lépett Pöcze Attilával, a budapesti Vintage Galéria vezetőjével. Magyarországon ugyan nem sikerült új adatokat felkutatniuk, de 2013-ban, a *Paris Photo* kiállításon a Vintage Galéria bemutatott néhányat az előkerült Barna-képekből, 2015-ben pedig Pöcze Attila és Sarah Morthland közreműködésével egy teljesebb kiállításra is sor kerülhetett a Magyar Fotográfiai Múzeumban. A kiállítás katalógusából minden addig feltárt információt megtudhattunk Barna Annáról, de életrajának magyarországi részleteit még sok homály fedte.

Két évvel később egy Párizs közeli kisváros bolhapiacán leltem rá arra a kis gyerekönyvre, ami újabb adat kiderítéséhez segített hozzá. A szemet vonzó piros borítón ez áll: *Les Visages des bêtes sauvages* (A vadállatok arca), fotók: Barna, grafikai munka: Braun Vera. Ez a közös könyv megerősítette azt a már korábban felmerült gyanúmat, hogy Barna Anna Braunról magyarosíthatta nevét, és felvetett egy újabb feltételezést, miszerint Braun Vera és Barna Anna rokonok lehettek. Ezen a nyomon elindulva sikerült néhány további mozaikdarabbal bővíteni mind a Braun Verára, mind pedig a Barna Annára vonatkozó ismereteket.

Az addigi eredménytelen magyarországi kutatást Braun Anna néven folytatva siker koronázta. A hivatalos születési bejegyzés szerint egy bizonyos

Braun Kálmán magántisztviselő és Kohn Johanna Anna néven anyakönyvezett lánya 1901. augusztus 24-én született Budapesten, és a gyermek nevét 1911-ben Braunról Barnára változtatták. A születési évszám ugyan megegyezett Barna Anna születési dátumával, ez azonban még nem volt kellő bizonyíték arra, hogy valóban azonos a keresett személlyel. Ahhoz, hogy a feltételezés bizonyossággá váljon, további tényekre volt szükség. Kapcsolatot kellett találni Braun Vera és Anna között, és kideríteni, hogy ismerték-e egymást már Budapesten is. A keresést ezután Braun Vera irányából kellett folytatni, felkutatni, összegyűjteni minél több rá vonatkozó magyarországi információt. Braun Vera neve nyomtatásban elsőként egy kiállítási katalógusban tűnt fel. Az alig húsz éves Vera 1922. januárjában – a katalógus tanúsága szerint – *Úri szobarászlet* című rajzával szerepelt a Nemzeti Szalon téli tárlatán. Ez önmagában még nem lett volna különösebben érdekes adat, de ugyanezen a kiállításon *A nagy garat* című rajzzal részt vett egy bizonyos Barna Anikó is. Ha a vezetőknév egyezett is a keresett személlyel, az Anikó kétségessé tette az azonosságot. Ennek lehetőségét villantotta fel az az 1925-ös Színpadművészeti kiállításról szóló beszámoló², amely az „egészen modern törekvések képviselői” között együtt említi Braun Vera és Anikó nevét. Bemutatott munkájukra más újság is felfigyelt. A Protestáns Szemle³ beszámolójából kiderül, hogy expresszionista stílusban tervezett színpadtervekkel szerepeltek, míg egy másik cikk „Braun Vera és Anikó tehetséges figurinjeiről”⁴ tesz említést. A Budapesti Hírlap azt is tudni vélte, hogy „Állítólag a bécsi Burgszínház számára készítenek tervek. Leegyszerűsített Rómeó és Júlia díszleteikben mindenesetre sok az érdekesség”⁵ (Az ígéretes tehetségű Braun Vera nemcsak kiállításon mutatta be színházművészeti munkáit már egészen fiatalon, de a gyakorlatban is. Blattner Géza 1923-ban a Művészi Bábjátékok Színházában az ő díszleteivel adta elő Murányi Jutka *Hófehérkéjét*).⁶

Az tudható volt, hogy Verának nem volt Anikó nevű testvére, de akkor vajon kit rejt

² Pesti Hírlap, 1925. május 31.
³ Oroszlán Zoltán: *Kiállítások*, Protestáns szemle, 1925, 520.
⁴ Esti Kurír, 1925. május 3.
⁵ Az Iparművészeti Társulat tavaszi kiállítása, Budapesti Hírlap 1925. május 31.
⁶ Vincze Gabriella: *Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához*, Enigma XX. évfolyam, 2013/76. szám, 25–37.

a név? A választ a sajtóban 1934-ben közreadott, Braun Kálmán⁷ műszaki kereskedő haláláról szóló értesítés „özv. Braun Kálmánné úgy maga, mint gyermekei, Barna László és Anikó (!) nevében” szolgáltatta. Tehát Barna Anikó azonos volt Braun, illetve Barna Annával, és ezzel az is bizonyosságot nyert, hogy Vera és Anna már Budapesten is jól ismerték egymást, és közös érdeklődésük révén jó barátságban is lehettek. Amikor Párizsba érkeztek, Vera már ismert díszlet- és jelmeztervező volt, Anna pedig, aki Budapesten dolgozott iparművészként⁸, rajzolt és Vera társaságában a színházművészetbe is belekóstolt, még az útkeresés időszakát élte. Braun Vera minden valószínűség szerint a Budapesti Hírlapban említett bécsi Burgtheaternél felajánlott munkalehetőséggel élve 1925-ben hagyta el Budapestet. 1926-tól már a türingiai Gera királyi udvari színháza és a város Operaháza számára tervezett nagy sikerrel díszleteket és kosztümöket.1928. februárjában Berlinben kellett feltűnést a Rainer Marie Rilke emlékére rendezett előadáshoz és az annak keretében bemutatott André Gide-darabhoz⁹ készített díszleteivel.

Első párizsi éveiben a Vera Véron nevet használta. Amellett, hogy André Lhote-nál, majd Fernand Léger-nél tovább folytatta addigi művészeti tanulmányait, az akkor Párizsban dolgozó Mirkovszky Mária¹⁰ mozdulat- és táncművész előadásaihoz Véron néven készített kosztüm- és díszletterveket. 1930-ban az Őszi Szalonon (Salon d’Automne), ugyancsak Véron néven állított ki. A választott művésznév eredetére születési anyakönyvi kivonatában találjuk meg a magyarázatot. Eszerint a pesti születésű Braun Arnold és a bécsi születésű Adler Róza 1902. december 19-én született gyermeke a Braun Verona nevet kapta. Bár művészi pályafutásának vizsgálata szempontjából nincs különösebb jelentősége annak az ugyancsak

⁷ Az Ürményi és Braun cég mezőgazdasági és egyéb gépek forgalmazásával foglalkozott. A cégnek tagja volt Barna Anna bátyja, Barna László is.
⁸ Barna Anna Arnót Dezső és Tsa Budapesti Műhely iparművész alkalmazottja volt, ahonnan 1921-ben kilépett.
⁹ André Gide: *Der verlohrene Sohn* Fordította Rainer Marie Rilke, eredeti cím: *Le Retour de l’Enfant prodigue*
¹⁰ A fennmaradt programok és kosztümlerek tanúsága szerint (Braun Verát) szoros barátság és munkakapcsolat fűzte Mirkovszky Máriához, illetve az Orkesztikai Intézethez. Az 1928 és 1940 közötti időszakban mintegy kéttucatnyi kosztümmöt tervezett Mirkovszky Mária és más orkesztikai tanultságú mozdulatművészek számára. Vincze Gabriella: *Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához*, Enigma XX. évfolyam, 2013/76. szám, 25–37.



Le Visages des bêtes sauvages, 1941

közelmúltban napvilágra került információnak, miszerint Braun Verának két testvére volt, elvesztésük minden bizonnyal erősen kihatott életére. Bátyja az I. világháborúban esett el, míg nővére, a festőművész Lenke 1935-ben halt meg. Utóbbi halálának feldolgozása különösen nehéz lehetett Braun Vera számára, mivel közös érdeklődésük alapján feltételezhető, hogy közel álltak egymáshoz. Erre utal, hogy mindketten JASCHIK ÁLMOS tanítványai voltak, akinek iskolájában a rajz mellett színpadművészetet, díszlet- és jelmeztervezést is tanultak. Braun Vera külföldre távozásáig mindketten részt vettek az iskola növendékeinek kiállításain. (Lenke könyvillusztrációival és egy általa készített bábszínházzal még 1930-ban is szerepelt egy Jaschik Álmos által szervezett kiállításon.¹¹)

Braun Vera 1928-ban, röviddel Párizsba érkezése után megismerkedett a festő és író Eugène Dabit-val (1898–1936), akinek múzsa lett. Dabit korán bekövetkezett haláláig szoros szálak fűzték őket egymáshoz. Vera rövid idő alatt bekapcsolódott a párizsi művészeti életbe, és ebben segítséget jelentett Dabit kiterjedt ismeretségi köre. Miközben együttműködött a már említett Mirkovszky Máriával, 1930-tól grafikaival részt vett a nagy párizsi Szalonokon. A magyarországi lapok sorra számoltak be sikereiről. Első egyéni kiállítására 1935-ben Londonban, a Storren Gallery-ben került sor, ahol akvarelleket és színes rézkarcokat mutatott be, 1937-ben pedig a párizsi Billit Vorms

¹¹ Magyar Hírlap 1930. május 16. Jaschik Álmos tanítványainak kiállítása, Művészet a gyermek életében.



BRAUN VERA
Cím nélkül, gouache, papír, 11×16,5 cm

galéria csoportos kiállításán szerepelt. Ebben az időben erősen foglalkoztatta a cirkusz témája, és a párizsi Éditions Bonaparte kiadásában *Le Cirque* (Cirkusz) címmel egy albumot is megjelentetett. Kíváló rajztudásának köszönhetően több megbízást kapott könyvillusztrációk készítésére, egyebek mellett a Barna Annával közösen létrehozott *Vadállatok* arcára. A háború alatt Victorine Leblond álnéven dolgozott.ás háború vége uán, házasságot



BARNA ANNA
Cím nélkül,
30-as évek, Párizs

kötve Lengyel Lászlóval¹², újra nevet változtatott és többnyire a Lengyel-Braun Vera nevet használta. A negyvenes évek végéig figuratív képeket készített, s ezt követően pedig a megélhetést biztosító könyvillusztrálás mellett munkásságában egyre nagyobb teret foglalt el a festészet. Sorra születtek sötét tónusú absztrakt kompozíciói. 1959-ben elnyerte a Prix Internationale de la Peinture-t, a festészet nemzetközi díját. Ennek ellenére, amint az Pán Imréhez írt leveleiből kitűnik, nehéz anyagi körülmények között éltek. Számos csoportos kiállítás résztvevője volt, míg Párizsban a Galerie Camille Renault, Lausanne-ban pedig a Galerie UNIP-Art Contemporain rendezett munkáiból több egyéni kiállítást. Az 1973-as lausanne-i kiállítása plakátján újabb névváltoztatást fedezhetünk fel. Vera ezúttal a Budai Braun nevet használta. Az újonnan feltűnt Budai-toldalékot egyes francia életrajzi leírások Mára -Terézia által adományozott nemesi előnévként említik. Nem tudni, hogy ez az információ magától Braun Verától származott-e, mindenesetre ez az állítás több szempontból is erősen kétségbe vonható, és erre vonatkozó archívumi iratok nyomára sem sikerült ráakadni. Az a bizonyos életrajzokban feltüntetett információ sem állja meg a helyét, miszerint édesapja ötvös volt. Valójában kereskedő volt, és hosszabb ideig gabona-kereskedelemmel foglalkozott. Braun Vera élete utolsó éveiben visszavonultan, magányosan élt egy kis faluban, Saint-Maurice de Lignonban. Elveszítette testvéreit és szüleit, eltemette első szerelmét és férjét, elsiratta Annát. 1997. május 13-án utódok, rokonok nélkül távozott az élők sorából. A ház, amiben élt, napjainkban nyaralókat fogad, de egykori műtermét megőrizték.¹³

Amikor Barna Anna – Sarah Morthland feltételezése szerint – szintén 1928-ban Párizsba érkezett, még nem volt kialakult elképzelése, hogy milyen irányba induljon el. Érdemlegesen nem tudjuk bizonyítani, mi vezette a fotográfiahoz, de szinte biztosra vehető, hogy André Kertészhez fűződő barátsága. Braun Vera jól ismerhette Kertészt, hiszen a szoros kapcsolatot ápoló magyar művészkolónia tagjaiként számos közös barátjuk volt. A fotográfusnak ő mutathatta be Annát, aki azután szárnyai alá vette a bizonytalan fiatal lányt, magával vitte fotóriporteri sétáira, és tanította őt. Erre utal az a Sarah Morthland írásában említett,

¹² Lengyel László festő, kultúrtörténész, az Irodalmi Újság műkritikusa. 1967-ben Párizsban halt meg.
¹³ A ház pontos címe: 865 rue de la Garenne, 43200 Saint-Maurice de Lignon

kettőjükéről készült párizsi felvétel, amin Anna egy jegyzetfüzettel, Kertész pedig egy fényképezőgéppel látható. Barna Anna eddig fellelt első fotói 1932-ben a *Vu*¹⁴-ben jelentek meg, majd a *Verve* -ben¹⁵ és *Regards*¹⁶-ban közölt párizsi és Párizs környéki városokban készített felvételeket. Újságíró igazolvánnyal is rendelkezett, és fotóriporterként ugyanannak a sajtógynökségnek, a Luteta -Press-nek dolgozott, mint a szintén magyar származású, később Mexikóban letelepedett Horna Kati. 1938-ban Anna egy csoportos tárlaton is részt vett: többekkel együtt, köztük az ugyancsak magyar Nora Dumas-val, Ergy Landauval, Yllával, Brassaival és Michel Granerrel együtt a Galerie Paul Magné-ban (korábban Galerie de la Pléiade) rendezett *Revue de la Photographie* tárlaton szerepelt. Párizsi korszakának legérdekesebb és legértékesebb darabjai éppen azok, amelyek a Kertész-archívumból kerültek elő. Fotógramjai és babákat ábrázoló képei a harmincas évek jellegzetes szürrealista fotográfiái.¹⁷ A képek törött kezű, fej vagy test nélküli, sarokba állított, üvegbe zárt babáiban egy sérelmekkel teli művész szorongása jut kifejezésre. Anna háború alatti éveit homályban maradtak, nem tudni, hol és hogyan vészelte át, arra viszont hiteles adatok vannak, hogy édesanyja és testvére, Barna László Budapesten életben maradtak.

Sarah Morthlandnak sikerült kiderítenie, hogy Barna Anna 1946-ban az első, Európából New York-ba induló, menekülteket szállító hajó, az Ile-de-France utasa volt. New York-ban újra találkozott André Kertésszel, aki felkarolta és segítette az újrakezdés éveiben. Fotográfusi munkáját New York-ban is folytatta, de arról, hogy hol jelentek meg képei és javultak-e életkörülményei, nincsenek pontos ismereteink. André Kertésztől származó információ¹⁸ szerint 1964-ben gyilkosság áldozta lett. A lakásában talált fotográfiáit két közeli barátja, André Kertész és az amerikai fotográfus, Fred Stein mentette meg az utókor számára, a nagytársa Kertészhez, a negatívak Steinhez kerültek.

A két budapesti Braun-család kihalt, de emléküik két értékes művész ránk maradt alkotásain keresztül fennmaradt.

¹⁴ *Vu*, N°223, 1932. június 22. 1040-ik old.
¹⁵ *Verve*, N°4 1938.novemberi számában, *Rilke á Paris* címmel négy lírai fotója jelent meg.
¹⁶ *Regards*, 1937. december 9.
¹⁷ Közülük néhány 2019-ben szerepelt a Budapest Történeti Múzeum *Au Revoir* címmel magyar származású fotográfusokat bemutató kiállításán.
¹⁸ *Barna Anna*: Kiállítási katalógus, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2015.

BARNA ANNA
Cím nélkül,
30-as évek, Párizs



BARNA ANNA
Büntetésben,
30-as évek, Párizs

LUGO: Archeológia. Graffiti. Budapest

Lugosi LUGO Lászlóval Petró Zsuzska beszélget

Collegium Hungaricum Berlin
2021. április 9. – május 31.
Kurátor: Kurdy Fehér János
<https://vrt-art.com/chb/>

Lugosi LUGO László a hetvenes évek óta a magyar művészeti szcéna és a budapesti urbánus környezet egyik legalaposabb gyűjtőjének, saját szavaival élve városarcheológusának számít. Az elmúlt több mint négy évtized alatt LUGO gyűjtött portrékat, városi helyszíneket, feliratokat, épületeket, graffitiket. A Collegium Hungaricum Berlin virtuális kiállításán a 2015 és 2020 között készült budapesti graffiti-sorozat több ezer fotót felölelő anyagából láthatott válogatást a közönség.

PZs: A gyűjtés központi szerepet tölt be életművedben. Hogyan indult ez a szenvedélyed és mikor kezdted el tudatosan gyűjteni?
L: Mindig is gyűjtő voltam. Gyűjtöttem tárgyakat, műtárgyakat, karikatúrákat. Fényképezésként is mindig gyűjtőnek tartottam magam. Nem vagyok olyan művész, akinél a téma az utcán hever, bár a graffiti szó szerint az utcán hever, ez azonban csak véletlen. Nem elkapott pillanatok, vagy különálló képeket rögzítek, mindig a képek közti összefüggés és logika érdekel. Ez teszi őket sorozattá.
PZs: Melyik volt az első gyűjteményed fotósként?
L: Az első gyűjtés, amit valóban annak lehet nevezni, a *Fotónapló* volt, ami 1978-tól '82-ig készült, amikor technikai értelemben még nem

LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest



tudtam fényképezni. Csak '85-ben kezdtem el a fotózás technikai oldalával komolyan foglalkozni. Körülbelül akkoriban kezdtem az *Eltűnő Budapest* sorozathoz olyan helyszíneket fotózni, amelyekről lehetett tudni, hogy rövidesen tényleg el fognak tűnni. Régi boltok, helyszínek az '50-es, '60-as évekből. Ebből született is egy könyv '93-ban. Ezután jött a budapesti neonfeliratok gyűjtése. Ezek szintén az '50-es '60-as évekből hátramaradt, még működő feliratok voltak. Ezt követően folyamatosan gyűjtöttem budapesti helyszíneket különféle témákban. Ennek a tevékenységnek az egyik állomása volt a 2015 és 2020 között gyűjtött, 3500 képet felölelő graffiti sorozatom, amelynek most a Collegium Hungaricum Berlinben mutattuk be egy töredékét.

PZs: Az egyes sorozatokat egységükben tekintve, látsz-e valamiféle átfogó vonulatot vagy vezérfonalat, ami végigkíséri a gyűjteményeidet?

L: Alapvetően az időben folyó változásokat szeretném lefényképezni. A graffiti esetében azt, hogy milyen érdekes lesz ötven év múlva egy ilyen fénykép. A művészportrékat is azért kezdtem el fényképezni 2004-ben, mert láttam egy Balthus könyvet, amelyben szerepelt négy fénykép a műterméről 1936-ból. Négy fekete-fehér kép, és semmi extravagáns nem volt rajtuk, egyszerűen le volt fotózva a műterme, ott voltak a képek, a festőállvány. Nagyon érdekes, erős képek voltak. Ott akkor, 2004-ben azt gondoltam, hogy csak ötven évnek kell eltelnie, és minden fénykép érdekes lesz. Elkezdtem hát fényképezni Magyarországon egy sorozatot művészekről és műtermekről. A fényképeimet vagy legalábbis jó részüket olyan helyszíneken készítem, amelyek idővel meg fognak változni. A fényképezésről alkotott filozófiám lényege, hogy legalább fotón maradjon meg az, ami el fog tűnni, vagy meg fog változni. A Kiesebach Galéria jelentetett meg 2006-ban *Átmeneti emlékkönyv* címen egy kötetet, amelyben olyan helyek szerepelnek, amelyeknek mára legalább kilencven százaléka nincs meg.

Ez igaz a most zajló építkezésekre is, mert üres telkek fognak beépülni, más helyszínek meg el fognak tűnni. Azok a sorozatok, amiken most dolgozom, már most is tartalmazzanak fotókat eltűnt helyszínekről. Azt szoktam mondani, hogy én az időt szeretném lefényképezni.

PZs: Melyek azok a változások, átalakulások az elmúlt évtizedekből, amelyek számodra a legmellbevágóbbak?

L: Ha ezt a művész-műterem sorozatot nézzük például, szerepel benne negyven-negyvenöt művész, akik azóta meghaltak. A párhuzam nyilván sántít, de az, hogy egy épületet lebontanak vagy egy ember meghal, aközött csak annyi a különbség, hogy az egyik egy tárgy, a másik meg egy ember. Mindkettő ugyanarról szól: az időről. Van, akit az aktfényképezés érdekel, engem az időfényképezés.

PZs: A változás a saját karrieredet sem kerülte el, hiszen kezdetben még analóg eszközökkel dolgoztál, ma pedig jórészt digitális fotókat készítesz. Így vagy úgy, te is részévé váltál az elmúlt évek digitális fordulatának. A digitális fényképezés elterjedésével az internetről és a közösségi médiából ránk zuhanó vizuális információdömping hogyan írta át szakmai tevékenységedet?

L: Az, hogy 3500 graffiti képet meg tudtam csinálni öt év alatt, azért volt lehetséges, mert a digitális fotózás sokkal gyorsabb. Közben analóg technikával is készítettem közel 800 képet. A digi nagyon felgyorsította az egész folyamatot és sok mindent egyszerűsített. Az viszont, hogy ennyi digitális kép vesz körül minket, teljesen megváltoztatta a fényképezés szerepét, funkcióját. Létezik például egy olyan fényképezőgépgyár, amelyik légifotózáshoz készít kamerákat. Egészen hihetetlen könnyű gépeket csinálnak, amelyeket így rá lehet szerelni egy drónra, és föl lehet küldeni a levegőbe. Nagyfeszültségű villanyvezetéseket, hidakat, vasútvonalakat, vagy akár falakat fotóznak velük, hogy lehessen látni, hol rozsdásodnak vagy mállanak ezek a szerkezetek. Ennek a fényképezés eredeti világához semmi köze nincsen már, abszolút elment technikai irányba.

A telefonnal készített képekből naponta körülbelül két milliárdot töltünk fel az internetre. Ennek szintén semmi köze nincs már a fotóművészethez, egyrészt azért, mert senki nem nézi meg őket, másrészt azért, mert a selfie világába visz el. A 19. században arról szólt a fényképezés, hogyan néz ki valami, hogyan őrizzük meg. Amit én próbálok csinálni, az tulajdonképpen a 19. századi fényképezésben gyökerezik. Akkor az volt a cél, hogy megőrizzünk, ma pedig az, hogy felhívjuk valamire a figyelmet, és szárnyaljuk túl az egyik fényképpel a többit.

PZs: A modernkori graffitit az ezerkilencszázhetvenes évek New Yorkjából szokás eredeztetni, ahonnan aztán elindult hódító útjára az egész világon. Idővel némileg differenciálódott és az egyes országok, városok graffitije lokális jellegzetességeket öltöttek



LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest



LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest



LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest



LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest | Collegium Hungaricum Berlin
<https://vrt-art.com/chb360/lugo-archaologie-graffiti-budapest/>

magukra. Te hogyan látod, van valamilyen jellegzetes megkülönböztető jegye a budapesti graffitiknek?

L: Szerintem inkább személyekhez, writerek-hez köthető stílusok vannak. Én nem látok hatalmas különbséget a berlini, New York-i, vagy budapesti graffitik között. Van egy betűhöz köthető, és van egy figurális vonal. Találunk a falakon emberi, állati arcokat, és vannak a betűvonalak, vagy tag-ek. A tag lényege, hogy mindenhova odaírom a városban. New York-ból indult ez a szokás, hogy mindenhova oda kell írni, hogy itt is jártam, meg ott is jártam, és mindenhol jelen vagyok.

Ezek a betűformák Budapesten például azért ilyen bonyolultak, hogy a rendőrség ne tudja felismerni. Terveztem egy időben bemenni a rendőrségre, és beszélni azokkal a rendőrökkel, hivatalnokokkal, akik a jelentéseket írják. Kíváncsi lennék, hogy mi az ő véleményük a graffitizésről.

A Thököly úton a zuglói vasútállomáson van egy graffiti arról, hogy a Btk. melyik paragrafusába ütközik maga graffiti írás. Megnéztem a Btk-ban, ahol tényleg benne van, hogy ez a rongálás kategóriájába tartozik.

PZs: Panofsky nyomdokain járva egyes graffiti szakértők különféle stílusirányzatokat is megkülönböztetnek, mint például az old school, a wildstyle, a bubble, a fat cap, vagy blockbuster. Te melyik stílussal találkoztál Budapesten túlnyomó részben?

L: Ezek elsősorban olyan stílusmegnevezések, amelyek a szórófejeken és a többi eszközön alapulnak. Más eredmény jön létre, ha filctollal dolgozik a writer és más, ha ecsettel. Léteznek vagy léteztek olyan graffitik, amikről először nem tudtam, hogy kerülhettek oda. Ilyenek a háztetők alatti tűzfalakon látható graffitik. Kiderült, hogy úgy hozzák létre, hogy a writer fölmászik a tetőre, és egy hosszú bot végére erősített ecsettel fejjel lefelé festi föl a tag-et. Nem is szabályosak emiatt, inkább amorfak. A graffitizés egyik nagyon fontos jellegzetessége, hogy bátornak kell lenni hozzá. Valahogy föl kell jutni a tetőre, ami nem könnyű, hiszen a kapu általában zárva van, a lépcsőházban le lehet bukni, és valahogy ki kell nyitni a padlásajtót, amin keresztül ki kell mászni a tetőre. Sok házban például a legfelső emeleten a lift gépház teteje ki van festve.



LUGO
Archeológia. Graffiti. Budapest | Collegium Hungaricum Berlin
<https://vrt-art.com/chb360/lugo-archaologie-graffiti-budapest/>

találkozni, ezért egy kilencedik kerületi régiségkereskedés raktárában beszélgettünk. Elmesélte, hogyan vitték be a rendőrök, hogy elvették a számítógépét, a fényképezőgépét, és sok más érdekes történetet erről az egész szubkultúráról. Elmesélte például, hogy a writerek éjjel festenek, nappal pedig visszamennek lefényképezni a saját munkájukat. Éjszaka nincs fény, így akkor nem lehet fényképezni, nappal meg nem lehet firkálni, mert jön a rendőr.

A másik writerrel a Blitz Galéria street art kiállítása kapcsán találkoztam, ahol ki voltak állítva a képei. A writereknek egy része ugyanis nem csak az utcán ír a falra, hanem önálló, képzőművészetként értelmezhető képeket is készít papírra vagy vászonra. A Blitz Galériában kaptam neveket és telefonszámokat, akik közül egy valaki volt hajlandó szóba állni velem. Úgy hívják, hogy Void, ami angolul azt jelenti, „semmi”. Vele azóta többször találkoztam, vettem tőle képeket, amiket papírra csinált sablonokkal, sprayvel vagy filctollal. Nagyon érdekes képei vannak, volt kiállítása is az All Caps nevű üzletben. Van egy writer, akinek a tag-e mindenhol ott van a városban. Szó szerint mindenhol. Ott van a metró Kőbánya Kispest végállomásánál a Sibrik Miklós út fölötti átjárón. Ott van a villamosokon, a buszokon háromcentis méretben. Mindenhol ott van. Itt nálam, Zuglóban a házfalon éppen most jelent meg. Úgy hívják, hogy Face. Megpróbáltam eljutni hozzá is Radics Pankán keresztül, de mivel Face mindenütt ott van, ezért nagyon rejtőzködik, és nem lehetett megközelíteni. Egyébként minden kockázatot vállalnak, télen, éjszaka befekszenek a vasúti sínek közé a vonat alá, ha jön a rendőr, és ott fekszenek két és fél órán keresztül a hóban.

PZs: Virtuális tárlatoddal az utcára, kültérre szánt munkákat beemeled a hagyományos kiállítási helyzetbe. Ahogy említetted, maguk a writerek is kiállítják időnként papírra vagy vászonra készített műveiket. Azzal, hogy „kintről bentre” kerül egy graffiti, elengedhetetlenül megváltozik a státusza. Szerinted hogyan viszonyulnak ehhez a dilemmához maguk a writerek?

L: Nyilván többféle attitűd lehetséges. Biztos vagyok benne, hogy például Void nagyon szeretné, ha a munkáit galériakontextusban állítanák ki. Én is nagyon szeretném, ha galériában megjelenhetnének ezek, ami

New Yorkban már megtörtént. Basquiat annak idején Samo néven írta fel falakra egy barátjával, hogy „Samo was here”, ami végül úgy hangzott, hogy „Samo is that”. Aztán Basquiat-ból világhírű sztárművész lett, aki galériákban állított ki.

Nyilván vannak olyanok is – és feltételezem, hogy Face ilyen –, akiknek esze ágában sincs híressé válni.

Létezik egyébként ennek az underground szubkultúrának nyomtatott orgánuma, egy évente megjelenő folyóiratszerűség, amelyben kiadják az abban az évben keletkezett graffitikről készült több száz képet bélyeg méretben. A képek nagyon rossz minőségűek, de teljességre próbálnak törekedni. Léteznek más hasonló underground kiadványok is. Az All caps-ben a falon nem túl nagy vászonra festett tag-eket is kiállítanak.

PZs: Mi a következő lépés? Milyen sorsot szánsz ennek a gyűjteménynek?

L: A sorozat bekerült az Equibrillium Art Collection anyagába. Szeretném nyomtatásban is kiadni. Már két éve nem gyűjtök graffitifotókat, és már most lehet látni, hogy hihetetlen sebességgel változik a világ, jönnek az új tag-ek, új nevek. Jön például a 'no school'. Mert van 'old school' és 'new school', és van most egy új writer, aki azt írja fel a falra, hogy 'no school', függetlenedni akar mindkét schooltól, és valami újnak az előhírnöke.

Testfotók

Kiscelli Múzeum, Budapest
2020. április 4 – november 15.

A testek formája, tömege, elemei meghatározói az általunk tapasztalt térnek. Ha a kezdetekre gondolunk, az első francia fotók is a teret ábrázolták: Niépce *Kilátás a dolgozósobából* című képe az udvart és a szomszéd házat ábrázolta 1827-ben; majd Daguerre nagyobb távlatban mutatta a párizsi Boulevard du Temple-t 1839-ben, amelyen már az alakok sziluettjét is látni, bár ezen is a tárgyak, épületek, dominálnak. Az első testet, félagtót Bayard fotózta 1840-ben.

Egy nagy ugrással 2013-ban a Ludwig Múzeum *Meztelen férfi*¹ című kiállítását láthattuk, ami abban hozott fordulatot, hogy tovább bátorította a testábrázolás publikus megjelenítését. A *Testkép – Aktok a kortárs magyar fotográfiában* című kiállítás, amit a közelmúltban a Kiscelli Múzeumban láthattunk, szintén az emberi testet állította a középpontba. A kiállítók között

¹ A *meztelen férfi*. Ludwig Múzeum, Budapest, 2013. március 23 – június 30.

KOLOZSI BEA
Köztetek sorozat, 2016–2019, #1 Zólyom, Vár, 2015
digitalizált polaroid fénykép, giclée print, 12×12 cm



fotográfusok és képzőművészek is voltak. Utóbbiak képi komponálása az ezredvég ikonológiai szemléletváltásával magyarázható, aminek katalizátor szerepe volt. HANS BELTING szerint a posztmodern után a reneszánsz előtti kép tér vissza, a test reprezentációja. Ezt a teoretikus a fotográfiához hasonlítja, mert szerinte a korai képhasználat lényege nem a művészi invenció, hanem az ábrázolás valóságához való legnagyobb hűsége².

A tárlaton KOLOZSI BEA képeit is a köztetek uralják. A fotós – mint írta – sorozatában a kelet-európai köztéri szobrok társadalmi és környezetkulturális szerepét vizsgálta kritikai megközelítésben. Mivel ezek egy része egy időben készült a bevezetőben említett francia képekkel, az érdekes absztrakt formai megoldások, abszurd részletek nem kerültek el a mai fotós figyelmét. Kolozsi az emberi test reprezentációjának problémájával foglalkozik: hogyan, milyen szerepekben jelenik meg a férfi és a nő, milyen szépségideálnak, társadalmi elvárásoknak felelnek meg ezek az alakok? Kolozsi Polaroid Supercolor 670 géppel, fekete-fehér nyersanyaggal dolgozott, azt figyelte, hogyan változott a látvány, a tónusvilág, ami a „belevakuzással” sötétebb lett: mintha éjszakai hangulatú sétán lennének, ahol a szobor álomszerűnek tűnik. A férfi alakok szellemi vagy fizikai hősként, idealizált módon jelentek meg; a nők anyaként vagy fiatal lányként, legtöbbször ruhátlanul, a testiséget hangsúlyozva.

VASALI KATALIN fotó sorozata, a *Méhednek gyümölcse* két nőalak egybefonódását, a lány anyává válását mutatja. Testét az anyasága miatt nem fedi el – itt az anya, a Mária kultusz jele. A cím a vallási imát, az áhítatot idézi, a kérést Jézus anyjához (Devocio). Ez volt az ikonok funkciója, amely a reneszánszig tartott, s amely látható bizonyítéka a megtestesülés alapvető dogmájának. Hans Belting megállapítja, hogy „A néző a képben ábrázolt személy valóságos jelenlétéhez ...és gyógyító erejéhez kötődött.”³ A Jézus anyjáról készített kép hitelességét, – amit Lukács apostol festett, – évszázadokig vitatták. Vasali a saját terhességét, az anyasággal kapcsolatos érzéseit, élményeit dolgozta fel a fotón.

Ha eddig a gyógyító erőhöz kötődött a néző, TREMBECZKI PÉTER esetében az ábrázolt személy valós jelenlétéhez. Triptichonja,

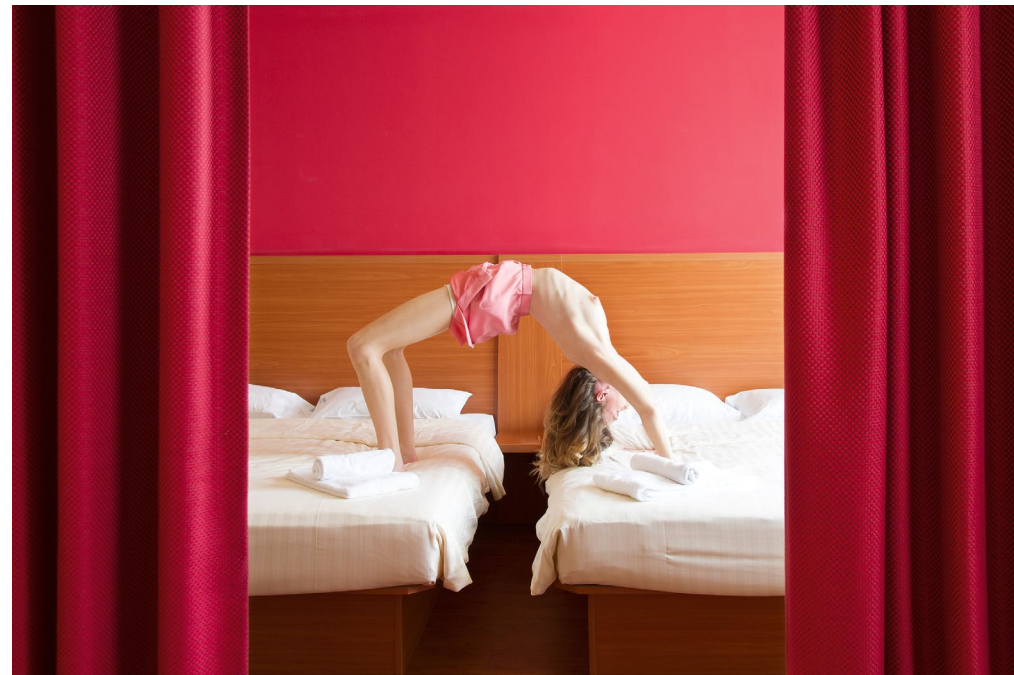
² Hans Belting: *Kép és kultusz*. Ford. Schulz Katalin és Sajó Tamás. Balassi Kiadó, Budapest, 2000, 55.

³ Uo.

hármasképe magáról az Atyáról és fiáról, a templomi oltárokon növekvő Isten-gyermekről készült. A középső nagy tábla itt még üres. A hely a jövőé, ami lehet a (szent)lélek, vagy a vallási kánon alapján a kereszt. A gyermek fejlődését KUSNYÁR EVELYN fotóin lehet látni, virágok között a kertben (talán a Paradicsomban). A természet és test kapcsolata TELKES TÍMEÁNál és SOMOGYVÁRI KATÁNál is megjelenik: virágok egy nő háton és egy tájba olvadó férfi testen.

A Kiscelliben látott „ikonosztázban” kitüntetett helyet foglalt el VADÁSZI ZOLTÁN keresztje, a *Transhuman*. Hasonlít az úgynevezett da Vinci Transhumanhoz, amelynek alapmodellje az olasz reneszánsz mesteré, a kép viszont egy ismeretlen mai művészé. A cím a kereszt újabb jelentése, amely eleve szimbolikus. A kép és a jel szétválík, utóbbi egyszerre jelöli a láthatót és a láthatatlant, embert és istent, embert és gépet, amelynek a cyborg a szimbiózist feltételezi. A *Transhumán* vallás utáni vágy a transzcendentálisra, az emberi lét hatatlanságára utal.

A szakrális áldozatok, a vértanúk testének csonkítása, a vágás, szúrás ábrázolása, a hívők szenvedésére, érzéseire is hatott. Erre rimel PINCZEHELYI SÁNDOR diptichonja, amelyet két évszámmal – 1975 és 2008 – jelöl. A neoavantgárd festő-grafikus sarló-kalapács közé szorított fejével, a világi hatalom ideológiai jelének kritikájával lett ismert. Erre utal a cím: *Majdnem 35 év, két évvel több mint Krisztus kora*, akinek szenvedéseire az alkotó a szívéhez nyúló, levágott alkotó kézzel utal. A kép elemei a csodatevő ikonokra utalnak, ahol a Megváltó, újra testet öltve, megmutatja a sebeit tanítványainak. Az 1975-s képet NÁDOR KATALIN fotózta, a festő nagyította, vágta, illesztette; az újat PINCZEHELYI ÉVA exponálta, PINCZEHELYI SÁNDOR számítógépen összerakta és digitálisan printelte vászonra. Az első kép fekete-fehér, és nemcsak időben távolabbi, térben is elvontabbnak, transzcendensebbnek tűnik. A színes kép jobban kötődik a valósághoz: az arc, a test puhább, s a benne levő levágott kéztől az egész inkább paradox, mint csodás. A fotó és a festmény viszonyában a művészi invenció és az ábrázolás hűsége találkozik. RÉDLING HANNA fotóján a vágás mellett szúrás is látunk, de a megszokott Szent Sebestyén corpus helyett egy női ágyékon van a bugyi tűkkel átszúrva. A diplomázó témája a fiatalok identitáskeresése. Testábrázolási technikája, térszemlélete a klasszikus görög gondolkodót, Platónt idézi, aki szerint az alapforma a háromszög és a kúp, s ebből jön



RÉDLING HANNA
Bóbita, 2017, vegyes technika, változó méret



VASALI KATALIN
Méhednek gyümölcse, 2018–19
Giclée print, 40×60 cm, (6 db)

létre a kör, illetve a gömb, mint a tökéletesség megtestesítője⁴. Redling képe háromszögekből áll.

Más fotókon, így PÁTKAI ROZINA *Mammary, nem baj?* (2020) című interaktív installációján, és KISKÉRY ANNA almáin a geometriai formák könynyit meg a korábban tabunak számított mell bemutatását a női fotósok számára. A körvonalak, gömbök, kúpok az alma és a körte parafrázisai, amelyek a szépség mellett az egészségre is utalnak. SPANYÁR JUDIT *Körte*-triptichonja közepén a hátulról fotózott nő körte alakja Man Ray képére emlékeztet. A mellette levő villanyégő is mutatja a kép és a szó jelentésbeli különbségét és többletét (poliszémia), gyümölcse az egy jelentést (monoszémia). Hasonló látható URBÁN ÁDÁM *Esély* című munkáin: egy fiatal fiú mellkasára glóriás angyal van tetoválva. Ezzel a képpel a

⁴ Platón: Timaios = *Platón összes művei, II. kötet*. Fordította Kövendi Dénes, Európa Kiadó, Budapest, 1984, 344–356.

fotós apja, Urbán Tamás örökségét folytatta, de alanya nem a börtön, hanem a javítóintézet lakója, nem a Pokolba, csak a Purgatóriumba jutva van esélye a megtisztulásra, mennybeszállásra.

TÍMÁR PÉTER nem a művészet ideáját, a szépet követi, hanem a természetet. Robusztus aktjai a prehisztorikus willendorfi Vénuszhoz hasonlíthatók, mely az ősi termékenységkultusz megtestesítője. Ebben az esetben az ikonok kultusza korábbra datálható a Belting által írottaknál. A festő VEREBICS ÁGNES hajas, szőrös fotósorozata is régi időre asszociáltat, az Aphrodité-kultusz alapjára. Aphrodité gyógyulását jelenti a világ ősi sebének, a szétvágott egységnek.

FEDOR ILKA képein új elem jelenik meg, a tojásforma, benne a női test. Izolációja analóg Leibniz monászaival, melyek önmagukban teljesen létezők, lezártak, öntevékenyek, bennük megy végbe minden. A kiterjedés valaminek a kiterjedése, az idő sem önálló létező, hanem a változások bizonyos rendje, azaz nincs abszolút tér és idő sem.



VARGA TAMÁS
Foci drukker, Debrecen, 2019, nedves kollódiumos eljárás, röntgen film, 22×24 cm | 28×28 cm lightbox

RÉTHEY-PRIKKEL TAMÁS *Időformák* sorozatával a teret, a tárgyakat, s a testeket bontja részekre. A testi megismerés, megismerhetőség, test és a környezet kapcsolatát és határait vizsgálja. Erre utal a pillanatfelvétel: a kép kikockázás, kivágás, kihagyás, amelyeket megismerve összeáll az egész. A Budapesti Fotófesztivál keretében rendezett kiállítás hatását fokozta a hely szelleme. A Kiscelli Múzeum eredetileg kolostor volt, vallási események szakrális tere: templom, ahol az ikonok a megtestesülést képviselték, s ennek lenyomatai voltak most láthatók.

KOVÁCS ÁGNES

„Mint hitványt, hitvánnyal sárba hány a halál”

Memento Mori. Faragó Béla *Haláltánc* sorozata

Tavaly tavasszal kezdte el milliószámra szedni áldozatait a nagy „*Ismeretlen*”. Az elmúlt évtizedek során nem volt ehhez fogható pusztítás az emberiség soraiban, és néhány beszámoló szerint az amúgy is kis lélekszámú magyar városokban éjjel-nappal dolgoztak a krematóriumok, már ahol vannak ilyenek. Hirtelen, szokatlan csapás volt ez, annál is inkább, mert az emberek már elfelejtették a tömeges elhalálozás borzalmas látványát, hiszen 1956 óta nem láttak közléről háborút, eltorzult testű halottakat az utcákon heverni. Annyira megfélemedtek már erről, hogy sokan halálfejes ékszert, ruházatot vagy tetoválást hordanak magukon, és ez a divattá lett szimbólum megjelent a járvány kitörése óta hordott védőmaszkokon is. Mert az emberek nem veszik észre a halál sötét árnyékát, és ha mégis, úgy vannak vele, mint Woody Allen, aki azt nyilatkozta egyszer, hogy „Nem félek a haláltól, én csak nem akarok ott lenni, amikor megtörténik.” A legtöbben így gondoljuk, hogy legalábbis most, mi sem leszünk ott. Természetesen ez nem így van, mert ha nem is itt és most, de valamikor ott leszünk. Mert a halál elkerülhetetlen, még akkor is, ha tabuként kezeljük, elhessegetjük, sakkozunk vele, mint Ingmar Bergman gyönyörű filmjében¹, vagy csak statisztikai adatként kezeljük, mint a mostani, többnyire hamuvá váló lelkeket, akikért nem szólnak a harangok, nincsenek fekete zászlók a házakon, mert a halál, legyen az bár tömeges is, nálunk, és bennünk magánüggyé vált. Voltak azonban olyan korszakok a történelemben, amikor a halál undok látványának megtapasztalása megrendítette az emberiséget, különösen az olyan időszakokban, amikor szörnyű járványok törtek ki (pestis, kolera, lepra), általában kéz a kézben a háborúkkal, amelyeknek öldöklő dühe nem kímélt sem öreget, sem csecsemőt, sem szegényt, de még a gazdagot sem. A középkorban nagyon is komolyan vették az emberi élet borzalmas betegségek okozta elpusztulását és a középkori teológusok, egyházatyák, de különösen a költők a halálról szóló gondolataikat majdnem egyidőben és egymástól teljesen függetlenül egyesítették egy bizonyos művészi forma keretein belül, amelyben beszélni lehetett róla. Ez a forma pedig Haláltánc (Danse Macabré) volt, egy dialógus formában megírt párbeszéd. Történt ez talán azért, mert az ókori költészetben gyakori elégikus emlékezés az életre és az esendőség elfogadása nem fejezte ki a középkori ember haláltól való iszonyódását, az emberi testnek a betegségekől eltorzult látványát, ezért a múlandóság miatti félelemnek és fájdalomnak valami konkrétabb megtestesülését keresték. Maga a kifejezés állítólag a francia nyelvben jelent meg

¹ Ingmar Bergman: *A hetedik pecsét*, 1957.

először, Jean le Fèvre-nek egy 1376-ban keletkezett verssorában: *Je fis de Macabré la dance*. A középkori haláltánc, a szó legszorosabb értelmében halál-tánc volt: a halált megszemélyesítő csontváz örömteli táncot lejtett maga után vonszolva megrettent, kétségbeesett áldozatait, pápát, királyt, nemest, szegényt és koldust egyaránt. A haláltáncnak azonban többféle változata is elterjedt az irodalomban, az egyik az úgynevezett „everyman-dialógus”, a másik, a három élő és halott története, és a harmadik a „vado mori”. Az *everyman* (Jederman, Jedweder) – a „mindenki” – dialógusokban a halál a legtöbb változatban egyszerűen csak kijelenti, hogy rövid időn belül ismét eljön áldozatáért, vagy egy rövid dialógust követően egyszerűen megöli az embert, vagyis ez az ígélet az egész emberiségre általában vonatkozott. A három élő és a három halott példázatban a három élő, vadászó királyt figyelmeztet három csontváz alakban megjelenő, már elkárhozott király, az élet mulandóságára. A „vado mori” azt a költeménytípust jelenti, amelyben az emberi társadalom összes képviselője, a gazdagok a szegények, de még a gyermekek is, miután megsiratják elmúlt életüket és tudomásul veszik a Halál kegyetlen hatalmát, azzal a kijelentéssel kezdik és végzik a monológjaikat, hogy vado mori, azaz „elmegyek meghalni”.²

A képzőművészetben a 14. század vége felé vált gyakorivá haláltánc ábrázolása. De a legkorábbiak a pisai Camposanto félelmetes freskóin³, a nápolyi sírokon, vagy a JOHAN HUIZINGA által említett, párizsi Aprószentek temetőjének falán lévő festményeken, de leginkább a La Chaese-Dieu-i apátság északi mellékhajójában lévő freskón láthatóak. Ez a freskó, amely, 1425 körül készülhetett, a három élő és három halott legendáját dolgozta fel, a festőjét sajnos nem ismerjük. GÉDÉON HUET⁴ kutatásai szerint a halálról szóló stancáknak a témája a sírjukból feljövő halottak körtánca volt, de amelyben a táncos, maga az élő ember, eljövendő alakjában, saját személyének félelmetes

² Kozáky István, aki Madách Imre Ember tragédiáját, különösen a londoni színt egyfajta haláltáncként értelmezte, tanulmányában részletesen foglalkozott a magyar és az európai haláltánc irodalom történetével is. Napkelet 1925. 10.évfolyam 504–487.
³ Itt látható Buonamico Buffalmacco (1315–1336) firenzei festő *Triomfo della Morte* című fantasztikus műve, akit Giorgio Vasari is megemlít *Vite* című, művészekről írt életrajzaiban. A témáról Friderike Wille Die Todesallegoria im Campos Santo in Pisa, lapjain olvashatunk.
⁴ Gédéon Huet (1860, Haarlem – 1921, Párizs). Számos kultúrtörténeti munkát írt holland és francia nyelven. A Párizsi Nemzeti Könyvtár egyik főmunkatársa volt.



FARAGÓ BÉLA
Totentanz

kísértete. A század vége felé alakult át a nagy táncos, hús nélküli, kiaszott holttestből csontvázzá, ahogy azt Holbein is ábrázolta. De már korábban, a bázeli Predigerkirche⁵ temetőjének falán is megjelent, amelyet 1440 körül festettek. A Halált megszemélyesítő igen eleven, olykor táncoló csontváz egyenként viszi el a különböző társadalmi csoportok tagjait, megszólítva őket, s akik általában vonakodva, mentegetőzve mennek „táncba” vele. A középkori haláltánc víziókból, mint azt a középkor nagy ismerője, Huizinga megállapította, hiányzik a gyöngédség és vigasztalás érzelme, az elmúlás okozta elégikus hangulat. Nem szeretnék eltűnését siratják, hanem a saját haláluktól reszketnek. A „vigasztaló halál” képze, a végső megnyugvás, a fizikai szenvedések vége, vagy egy csonkán maradt életmű a középkori gyászérzésben nem játszott szerepet. A középkori lélek – akár a jelenkori – nem ismerte „a fájdalom isteni mélységét” – bár Krisztus kínszenvedésével kapcsolatban elismerte.⁶ A tömeges pusztulás okaihoz természetesen a különböző okokból vívott háborúk is hozzájárultak, sokszor a járványokkal egy időben, mint az Itália elfoglalása vagy Róma kifosztásakor (Sacco di Roma), is történt, de a vallási szupremácia érdekében folytatott háborúk idején, a harmincéves háború, vagy a német parasztháború, és a reformáció idején is együtt taroltak. Luther korában ezeket a tragédiákat számos metszeten is megörökítették. A haláltánc motívum azután egy jó időre elvesztette jelentőségét és csak a 19. században, a romantika idején került elő újra, nemcsak a képzőművészetben, de az irodalomban és zeneművészetben is.⁷

A huszadik század két világháborút is megélt művészei közül a halál állandó jelenlétének ábrázolásával szinte mindenki megküzdött a maga módján. A haláltánc témáját feldolgozó művészek közül talán a legismertebbek

⁵ A bázeli Predigerkirche freskóit többször átfestették, amelynek igen hosszú története van. 1856-ban a freskók jeleneteit rézkarcon is megörökítették és a Fucks Kiadó jelentette meg az egyes jelenetekhez tartozó szövegekkel együtt három nyelven. Vö: digital.ub.uni-dusseldorf/de/ihd/content/pageview/2462171
⁶ Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. Magyar Helikon, Budapest, 1976
⁷ A képzőművészeti alkotásokat lehetetlen felsorolni, tudjuk, hogy Liszt Ferenc „Haláltáncát” 1865, valamint a Csárdás macabre című három zongorára írt darabját, Buonamico Buffalmacco freskója inspirálta. Vö.: A hét zeneműve. szerk. Kroó György. Zeneműkiadó 1977. De még Liszt előtt Hector Berlioz (Fantasztikus szimfónia), Camille Saint Saens (Danse Macabre op. 40.) is feldolgozta a Dies irae, vagyis a halál témáját. Erről Kovács Ilona: Haláltáncok a zenében című írásában olvashatunk = www.parlando.hu/2012/2012/-1



FARAGÓ BÉLA
Totentanz

az osztrák és a német művészek közül ALBIN EGGER-LIENZ⁸, CARL OTTO CZESCHKA,⁹ BERTOLD LÖFFLER¹⁰, és OTTO DIX voltak.¹¹ De hogy közelebb kerüljünk a kortársakhoz, a bécsi művészek közül a halál *igazi* arca foglalkoztatta ARNULF RAINERT¹² is, aki halotti maszkokat dolgozott át a maga expresszív, pszihogrammszerű vonalaival, kontúrjaival, de ide sorolhatjuk a müncheni KURT BENNINGet¹³ is, aki egyfajta táncot járt a halottakkal, amikor leszállt a palermói Kapucinuskriptába, hogy „portrékat” készítsen az ott „kiállított”, mumifikált holttestek koponyáiról. Rainer főként undort és utálatot akart kiváltani, mert a halál tanulmányozásával merített erőt és élethez. Benning a halálban is az ember egyszerűségére utalt, az egyéniség nyomait kereste egy olyan korban, amelyben az egyes emberek halála legfeljebb csak a hétköznapokhoz tartozó, többnyire személytelen riporttémaként jelenik meg.

Dátum és cím nélkül: Faragó Béla munkái

FARAGÓ BÉLA először 2006-ban állította ki Eichstättben, a püspöki múzeumban azt a harminc megdőbrentő, többnyire színes lavírozott tollrajz-sorozatot, amelyeken lelkes csontváz muzsikusok tűntek fel és húzták a talp alá valót a szintén csontváz párokból álló táncosoknak. A táncolók teljes lelkesedéssel lejtették groteszk táncukat, időnként szélesre nyitották állkapcsukat, hangtalanul is hangoskodtak, és inkább túlradóan vidámak, mint agresszívek voltak. Egy kísérteties színpadkép sorozat volt ez, de amelyről hiányzott a Kaszás ember felismerhető alakja, aki a halálra szántakat erről

a világról a túlvilágra segítené. De a többi rajzon sem jelenik meg a Kaszás. Nem foglalkozik az emberekkel, nem szólítja meg, inkább csak megfigyeli őket: az arctalan katonákat védelmi állásaikban, vagy a katonai repülőkből kiugorva; amikor foglyokat ejtenek és ölnek meg, bombákat dobnak le, mezőket, erdőket égetnek fel, vagy a fejüktől megfosztott ellenségeik tetemei előtt állnak. Egy évvel később a Buchschwabacher nevű városka Mária-Magdolnáról elnevezett templomában és Roßtal temetőjében olyan Faragó-képek voltak láthatóak, amelyeken a csontvázak, mintha egy jégpályán táncolnának, vidáman csúszkálva, kezükben a kaszát úgy tartva, mintha az jéghekiütő lenne. De ezeken a rajzokon a halottak és az élők már egy lapon szerepelnek, még akkor is, ha nem érintkeznek közvetlenül. És az itt bemutatott új munkák mellett láthatóak voltak az egymástól elvált csontvázak és a háborús jelenetek legújabbjai is. A csontváz-férfiak olyan vadul járkák a csárdást, mint még soha, egy pár mohó vággyal fordul egymás felé. Csupán egy pompás ruhába öltöztetett figura marad csendben, aki úgy jelenik meg, mint az egykori katakomba szentek, aranyosan fénylő római fegyverzetben, győzelmi koronával és egy pálmalevéllel, a béke jelképével. Ennek a figurának az előzményei a színes gyöngyökkel és aranyozott díszekkel felékesített csontvázereklyék, amelyek az ottani, népszerű szentek „másai” voltak. Nagyon gyakoriak voltak a 17. és 18. századi bajor templomok katakombáiban, mivel tiszteletük egyszerre fejezte ki a hitbéli jámborságot, de az öröklét utáni vágyat is. Mivel Faragó Béla gyakran restaurál barokk templomokban, nyilván nem hagyták érintetlenül a katakomba szenteknek ez kissé groteszk, ugyanakkor művészi tökélyel feldíszített csontvázai sem.

Faragó 2010-es kiállításán Krakkóban¹⁴ a zeneszerszerszámok már nem játszanak olyan fontos szerepet, mint korábbi rajzain. Csak egy alkalommal szólal meg sófár, amelynek fülsiketítő hangja lerombolta Jerico falait és még a halottak is kikeltek sírjaikból¹⁵. A többi mű, a lengyel falvak felégetése, a haláltábor ábrázolása inkább viszszafogott, hallgatagságában is megrendítől. A művészre, aki munkája során számos

Mortariumot és halál-szimbólumot látott, azonban hatással voltak HANS HOLBEIN *Haláltánc*-sorozatának fametszetei is.¹⁶ Holbein fametszetlapjain a halál csontvázalakja a kiszemelt áldozatával szemben nem feltétlenül fenyegető, sokkal inkább szarkasztikus, és vicces kapcsolatba is lép vele. Például az egyik lapon ő is a földet ássa, mint a Paradicsomból kiűzött Ádám, vele görnyed és verejtékezik a nehéz munkától, bár tudja, hogy az első ember sírját is ássa. Más lapokon feltűnik a tiarában trónoló, de a világi koronáért áhítozó pápa hívei között, nyakába ül a császárnak, csörgősipkában, lepergett homokórával rémíti a királynőt, magával hurcolja az elhízott, parázna apátot. Kámzsájánál fogva rángatja maga után a mindig csak magával törődő kolduló barátot. Üreges szemű koponyát ad a talányos beszédű asztrológusnak, hogy jósolja meg belőle, mikor hal meg, kifosztja az aranyait kuporgató fősvényt, úgyis meghal aznap éjjel. És még lehetne sorolni a lapokon megjelenített, különböző korú és társadalmi rangú emberek végzetét, illetve tulajdonképpen korábbi életét és jellemét, vagyis karkatúrák az emberi természetről.

Holbein szarkazmusa, a „víg halál”, megjelenik Faragó rajzain is és fontos, hogy a csontvázfigurák nincsenek megszemélyesítve sem Holbein, sem Faragó alakjain. Nem látni a kivégzőosztagok tagjait, a tankokból vagy helikopterekből harcba rohanó katonák arcát, hiszen, mint tudjuk, a háborúban az egyén nem fontos. A mostanság ránk zúduló brutális képek kapcsán csak egy pillanatra merül fel a mikor és a hol kérdése. És talán ezért van az, hogy Faragó Béla sem adott semmilyen fogódzót ehhez. Hogy egy mai haláltáncról, egy közös haláltáncról van szó, azt a művész elsöprő erejű rajztudása és kortárs történelmi tapasztalata árulja el. A történelmi tapasztalat, amely a civilizált világról szól, meglehetősen lesújtó. A finom, szabadkézzel rajzolt, olykor színezett szénrajzokon felsejlenek a kivégzések, a mérgesgáz okozta tömeges pusztulás, egész városok romba dőlése és néhány sokalakos képen pedig teljes sötétség honol, az ég elsötétedik a lángok után maradó koromtól, és néhol felrémlik egy KZ-tábor sziluettje is, lángoló lengyel falvak, helikopterek Vietnámban, füstölő olajkutak Kuwaitban és végül a professzionális haditechnika által lehetővé vált *tiszta halál* is. De a történetek mindig csak felsejlenek és távolról sem naturalisztikusak. Egyik rajzán halomba rakott emberi testek halmaza sejlik át egy sötét sarokból, hátborzongató egyszerűséggel, mintha csak valamilyen ott felejtett tárgyak lennének és nem egykor volt lelkek maradványai. Faragó munkáinak kiállítása, amellyel a maga módján ő is egyfajta dialógust folytat az emberi lét végletességének tudatával, rendkívül fontos és időszerű lenne, például mondjuk Pannonhalmán.

Az 1958-ban Kiskunfélegyházán született művésznak, GEORG BASELITZ egykori tanítványának természetesen más tartalmú és igen ironikus művei is vannak, például azok, amelyek a sport és az ember, vagy a globalizáció következtében bekövetkezett, nem mindig kedvező változásokra figyelnek. „Műveim mindenekelőtt egy kritikus szellem stúdiumai, aki utána kérdez a dolgoknak és nem elégitik ki gyors megoldások, a kész válaszok. A múlttal és a jelennel való párbeszédből alakítottam ki a saját gondolataimat és jövőről szóló elképzeléseimet” – nyilatkozta a *Dimenziók* című kiállítása kapcsán. Faragó Béla¹⁷ Nürnbergben él és nemcsak számos barokk templom freskóinak értő restaurátora, de grafikusként is elismert. Műveit és a róla írott kritikák egy részét a saját, illetve a Destillarta nevű galéria honlapján követheti az érdeklődő.

¹⁶ Hans Holbein (1497–1543) *Haláltánc*-sorozata 1539-ben jelent meg, 41 fametszetet tartalmaz.

¹⁷ Faragó Béla 1958. szeptember 23-án született Kiskunfélegyházán. 1978-80 között a Szépművészeti Múzeumban dolgozott gyakornokként, mint festő restaurátor. 1980-ban kivándorolt Németországba, ahol több művészeti akadémiát is látogatott, és végül Karlsruhe-ben Georg Baselitz tanítványa lett, de folytatta restaurátori tanulmányait is Stuttgartban. Egy ideig művészeti anatómiát tanított a nürnbergi akadémián, de 1987-től főként restaurátorként, szabad művészként él és dolgozik.



i n s i d e e x p r e s s →
h á t s ó b o r í t ó →|

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

MOLNÁR JUDIT LILLA

Tervezett véletlen, 2021
Budapest Galéria
1036. Budapest, Lajos utca 158.
2021. június 2 – július 18.
© Fotók: Eln Ferenc



