



Rósal József (1861-1927); Fivérelm, Lajos és Ödön, 1918 (részlet)

# SAJTÓANYAG

**A FŐVÁROS KÉPTÁRA | Művek és történetek**  
2024. június 7. – 2025. február 2., BTM Vármúzeum

A Budapesti Történelmi Múzeum részeként működő Fővárosi Képtár mintegy 40 ezer darabot számláló, országos jelentőségű képzőművészeti gyűjteménye a Kiscelli Múzeum épületében található, ám állandó kiállítás híján műtárgyai csak alkalmanként láthatók. Ezt az űrt tölti be *A főváros képtára – Művek és történetek* című időszaki kiállítás, amely a magyar modernizmus születésétől napjainkig terjedő, közel 150 műből álló válogatást mutat be. Átfogó képet nyújt a magyar művészet történetéről a 19. század végétől a kortársakig, ez azonban csak egyike a tárlat által felajánlott elbeszéléseknek. A több mint 100 kiállító művész – akiknek közel egyharmada női alkotó – között olyan ismert nevek találhatók, mint Ferenczy Károly, Rippl-Rónai József, Lesznai Anna, Vaszary János, Bortnyik Sándor, Ferenczy Noémi, Reigl Judit, Vera Molnar, Ország Lili, Ladik Katalin, Lakner László, Maurer Dóra, Chilf Mária, Eperjesi Ágnes, Drozdik Orshi vagy Szij Kamilla.

A 10 tematikus egységből álló kiállításon erős hangsúlyokat kap a női alkotók szereplehetőségeinek alakulása, a háborúk okozta szakadások, az itthonmaradás és az emigráció dilemmái, a társadalmi normákon és a művészettörténelmi kánonon kívül rekedtek pozíciói. Az elrendezés nem követ szigorú kronológiát. A Fővárosi Képtár kurátori csapatának tagjai sokféle nézőpontot vetettek fel, s ezek sajátos hangsúlyokat, szokatlanok tűnő együtteseket eredményeztek. Így például a 20. század eleji alkotások között a 90-es vagy a 2010-es években készült művek is feltűnnek. Az izgalmas társítások és a több ponton szándékosan nyitva hagyott kérdések választási lehetőségeket kínálnak, közös gondolkodásra hívják a látogatót. A falszövegek és a műtárgyakat kísérő, bővített feliratok is több szílat vetnek fel: nemcsak az adott alkotásról szólnak, hanem arra is kitérnek, hogy a mű mikor és hogyan került a gyűjteménybe, ezáltal kritikai szemmel láttatják az intézmény mindenkori történetét.

A gyűjtemény nem választható le az intézményről, keletkezéstörténete és napjainkig tartó folyamatos formálódása, gyarapodása összefonódik a képtár történetével. A kiállítás installációja tudatosan idézi meg az ötven évvel ezelőtti, 1977-ben a Budapesti Történelmi Múzeumban ugyanebben a térben rendezett tárlat arculatát, amely először tárta a nagyközönség elé, hogy milyen kivételes modern gyűjtemény épül a fővárosban.

# A FŐVÁROSI KÉPTÁR TÖRTÉNETE

A Fővárosi Képtár története – függetlenségtől beolvasztásig, megszüntetéstől újraalapításig – a törések ellenére megőrzött szellemi folytonosság egyik jellegzetes hazai példája. A korszakok és fordulópontok a főváros sajátos intézményi koncepcióinak és a mindenkori kulturális kormányzás múzeumi irányvonalainak változásait tükrözték, s tükrözik ma is.

A fővárosi mecenatúra, Budapest saját gyűjteményének megalapozása az 1880-as években kezdődött. Először csak a városi közügyek terén érdemeket szerzett személyek arcképeit és városképeket gyűjtöttek, majd a századfordulón Bárczy István polgármesteri időszakában (1906–1919) a főváros tudatos modern képzőművészeti gyűjtési koncepciót alakított ki. A távlati cél egy modern galéria létrehozása volt, de méltó hely hiányában erre csak a két világháború között kerülhetett sor, miután 1928-ban a főváros megvásárolta a Képtár számára a Károlyi-palotát (ma Petőfi Irodalmi Múzeum), kertjét pedig közparkká alakította. Budapest Székesfőváros Képtárának első kiállítása itt nyílt meg 1933-ban. A két világháború között az állomány jelentősen gyarapodott, s a Szépművészeti Múzeum magyar anyaga mellett a második legjelentősebb hazai képtári kollekciónak vált.

A gyűjtemény a második világháborút kisebb veszteségekkel, viszonylag épségben vészelte át, s a félig-meddig romos, kifosztott épületben már 1945 őszén kiállítást nyitott, az ostrom után elsőként a fővárosban. Az 1948 után elrendelt államosítások azonban megpecsételték a sorsát. Az egykori Székesfővárosi Múzeumot 1949-ben állami tulajdonba vették, majd 1951-ben Budapesti Történeti Múzeumnak (BTM) nevezték át. 1950-től a Fővárosi Képtár várostörténeti vonatkozású képei közül több mint ezer alkotást átadtak a BTM-nek, a képzőművészeti szempontból kiemelkedőbb minőségűnek ítélt műtárgyak pedig 1953-ban a Szépművészeti Múzeum kezelésébe kerültek át. Néhány évvel később, 1957-ben ebből az eredetileg fővárosi anyagból és a Szépművészeti Múzeum magyar műtárgyaiból hozták létre a Magyar Nemzeti Galériát. Budapest első képzőművészeti gyűjteménye ezzel lényegében megszűnt, a fővárosnál csak az 1950–1951 folyamán a BTM-be került várostörténeti tematikájú művek maradtak.

A Fővárosi Tanács igen hamar újra képzőművészeti vásárlásokba kezdett. A mecenatúra 1956-tól különösebb koncepció és jogi keretek nélkül folyt, majd 1959 decemberében egy tanácsi határozat a BTM-en belül új képzőművészeti gyűjtemény létrehozásáról döntött. Ekkor még csak kortárs és budapesti témájú művek megszerzését tervezték, de 1960–1961 folyamán változott a koncepció: ettől fogva időben szélesebb merítésben történeti anyagot is vásároltak, valamint a fővárosi tematikát tágan értelmezve, lényegében bármilyen, a főváros szellemi életét méltóan tükröző alkotás bekerülhetett. Így megnyílt a lehetőség, hogy egy olyan modern képtári gyűjtemény épüljön, amely legalább részben pótolja az elvitt első gyűjteményt.

A főváros a következő három évtizedben példátlan arányban, magas összegekkel támogatta a gyarapítást. A stabil pénzügyi keretek mellett az alacsony műkereskedelmi áraknak köszönhetően a jó szemű muzeológusok kiemelkedő műveket tudtak begyűjteni a Bizományi Áruház Vállalattól, még élő művészekről, leszármazottaktól, vagy olyan két világháború közötti magángyűjtemények anyagából, amelyek épp akkor szóródtak szét. Az első korszakban, 1959–1973 között a szocialista modernizmus művészete, a nagybányai és posztnagybányai festészet gyűjtése mellett a hivatalos kánon kereteinek tágítása érzékelhető. Ezekben az

években Bertalan Vilmos (1911–1985) vezetésével Tőkei Ferencné Egry Margit (1931–2018), valamint Cifka Péterné Elischer Brigitta (1932–2015) irányította a műtárgyvásárlást. A hetvenes évek közepétől új művészettörténész nemzedék került a múzeumba, Földes Emília (1946–2002) és Mattyasovszky Zsolnay Péter (1946) Tőkeiné Egry Margit irányításával friss szemmel válogattak a régi és az új avantgárd alkotóinak művei közül.

A hatvanas évektől az új gyűjteményt a BTM-hez tartozó Kiscelli Múzeumban őrizték, itt mutatták be időszakos és állandó kiállításokon. A kolostorépület háborús kárt szenvedett, romos barokk temploma adott otthont 1988-ban a gyűjtemény anyagából megrendezett Temp-rom-tér című kiállításnak, ami két fontos eredményt is hozott. A főváros döntött a kiállítótérnek szánt Templomtér felújításáról, a rákövetkező évben pedig – az 1948-as állami bekebelezés kárpótlásaként, a demokratikus önkormányzatiság eszméjének jegyében – a Fővárosi Képtár nevének visszaadásáról. A BTM képzőművészeti gyűjteménye újra felvehette a Fővárosi Képtár címet, vezetője igazgatói rangot kapott. A régi név visszaadása az egykori Fővárosi Képtár szellemi örökségét ápoló, annak modern szemléletével folyamatosságot vállaló muzeológus generációk munkájának elismerését jelentette.

1994-ben Fitz Péter vette át a Fővárosi Képtár vezetését, működésének húsz éve alatt a Kiscelli Múzeum a legfontosabb fővárosi kortárs művészeti térré változott. A gyűjtésben a kilencvenes évektől jellemzően a már ismert művészek, köztük hangsúlyosan az IPARTERV-nemzedék kapott lehetőségeket. Jóllehet a műtárgyvásárlási keretek egyre szűkültek, a következő évtizedek muzeológusai is mindent elkövettek azért, hogy biztosítsák a gyűjtemény máig tartó erős szakmai jelenlétét. 2014 és 2023 között Róka Enikő vezette az intézményt, leköszönése óta pedig Molnárné Aczél Eszter irányítja a Fővárosi Képtár munkáját.

# A RÉGI GYŰJTEMÉNY

Az 1873-as városegysítést követően Budapest igen hamar lépéseket tett a képzőművészeti mecenatúra kereteinek kialakítására. 1880-ban létrehozták a Székesfővárosi Képzőművészeti Bizottságot és a főváros közgyűlése állandó költségvetési tételként évente 4000 forintot biztosított a képzőművészet támogatására. Elsőként a város és az ország életében kiemelkedő szerepet játszó közéleti személyiségek képmásait rendelték meg, Than Mórtól például Deák Ferenc egész alakos portróját. Éppen 140 évvel ezelőtt pedig városképpályázatot írtak ki, amelyen 18 művész vett részt. A pályaművek alapján meg is rendeltek három nagy városlátképet a 12 darabosra tervezett sorozatból. Emellett történeti és zsánerképeket is vásároltak. A fiatal, tehetséges képzőművészek tanulmányi támogatása is a fővároshoz kötődő képzőművészeti alkotások létrejöttét ösztönözte.

1887-ben megalakult a Székesfővárosi Múzeum, a Budapesti Történeti Múzeum elődje. A képzőművészet tekintetében, az első igazgató, Kuzsinszky Bálint a várostörténeti jellegű művek gyűjtését szorgalmazta. A századfordulóra azonban a kortárs művészet jelentősége megnőtt, s a modern képzőművészeti gyűjteményezési koncepció kialakításában nagy szerepet játszott, hogy a „székesfővárosi műtárgyak gondozója, Márffy Ödön festő volt.

Bár a több évtized munkájával felépített első képtári gyűjtemény nagyobb része ma már a Magyar Nemzeti Galériában van, az 1950-es évek elejének múzeumi átszervezései során nagy számú, várostörténeti vonatkozású alkotás került át a Székesfővárosi Múzeumba, melyet 1951-től Budapesti Történeti Múzeumnak neveztek. Ezek egyike a kocsigyártó Köbler család egyik tagját ábrázoló Valentiny János festmény, amely mint várostörténeti dokumentum elkerülhette a Magyar Nemzeti Galéria állományába történő átsorolást, s így megjelenítheti kiállításunkon az első Fővárosi Képtár és a jelenlegi közötti folytonosságot.

Barabás Miklós női arcképét elődeink közvetlenül a nagy múzeumi átszervezések előtt, 1949-ben vették meg. A modell – Barkóczi Rosty Ágnes – férjének, báró Eötvös Józsefnek a képmását már az 1930-as években beemelték a nemzet nagyjainak pantheonjába, a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába, míg a feleség portróját csupán várostörténeti karaktere okán érdemesítette figyelemre a Székesfővárosi Múzeum. Egyben ez tette lehetővé, hogy nálunk maradhasson.

A második világháború utáni államosítások, radikális múzeumi átszervezések után, 1959-től „az értékhalmozás csendes évtizedei” következtek, amikor a főváros jelentős anyagi támogatásával a modern magyar művészet képviselői mellett a korábbi századok olyan magyar, vagy magyarként számontartott alkotóitól is vásároltak, mint például Friedrich Lieder, Donát János, Szemlér Mihály, Orlai Petrich Soma, Than Mór vagy Barabás Miklós. Gyűjteményünkben tehát még számos felfedezésre váró, a magyar művészet születése körüli időszakból származó mű várja, hogy bemutassuk.

## BAROKK CSARNOK

A rendszerváltást követően jelentősen megnőtt a Budapestre érkező külföldi turisták száma, ezzel a Budapesti Történeti Múzeum központi, vári épületének látogatottsága is. Az új állandó kiállítás, a budavári szoborlelet és a rekonstruált középkori terek egyaránt vonzották a közönséget. Azonban nem csak turisták érkeztek az országba, hanem a múzeumok feladataival kapcsolatos világszerte elterjedt új szemlélet is meghonosodott, s a korábbinál nagyobb figyelem irányult a közönség bevonására, a programok szervezésére. A kilencvenes években így merült fel egy régi, még az 1960-as évek végéről származó ötlet, hogy a múzeum barokk udvarának lefedésével egy új, többfunkciós teret lehetne létrehozni.

A múzeum vezetése a főváros támogatásával elkészítette a terveket. Az engedélyeztetési folyamat során hangsúlyozták a 400 m<sup>2</sup>-es új tér közösségi jellegét: közművelődési, múzeum-pedagógiai programokat, művészeti rendezvényeket lehet itt tartani, de megfogalmazódott a múzeum pénzügyi stabilitását segítő rendezvénytér funkció is. 1994-ben a műemlékvédelmi hivatal is engedélyezte a védett épületen történő beavatkozást azzal a megkötéssel, hogy az udvart lefedő vas-üveg szerkezet a koronázópárkányról indul és szétszedhető, az udvar homlokzatát felújítják és sárga-okker színűre festik. Pénz hiányában azonban csak 1997-ben kerülhetett sor a kivitelezésére. A Balázs János és Borsos Írisz tervei alapján készült barokk csarnokot Budapest egyesítésének 125 évfordulóján, 1998-ban adták át a nagyközönségnek, s azóta is eredeti rendeltetésének megfelelően működik.

### TROMBITÁS TAMÁS (1952)

*FK-KM I-II., 1996*

*akril, bronzfüst, vaspor, vászon*

A Fővárosi Képtár viharos és törésekkel szaggatott történetének huszonöt éven keresztül biztos darabja volt ez a logó. A 19. század végétől épülő első fővárosi képzőművészeti gyűjtemény egy 1932-es döntés eredményeként vált önállóvá s ekkor kapta a Fővárosi Képtár nevet. 1953-ban azonban államosították, 1957-ben pedig az újonnan alakuló Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményeibe olvadt be műtárgyanyaga. A főváros a veszteségbe nem nyugodott bele: 1959 végétől a Fővárosi Tanács határozata nyomán újraindulhatott a képzőművészeti gyűjtés a Budapesti Történeti Múzeumon belül. A kiállításon bemutatott tárgyak – néhány kivételtől eltekintve – ennek a második gyűjteménynek a darabjai. A főváros a rendszerváltás küszöbén, 1989-től engedélyezte, hogy a gyűjtemény újra felvegye a Fővárosi Képtár nevet.

1994-től Fitz Péter vezetésével a legfrissebb képzőművészeti törekvéseknek adott otthont a Kiscelli Múzeumban található, új identitását kereső Fővárosi Képtár. Ebbe a programba illeszkedett Trombitás Tamás 1996-os gyűjteményes bemutatója is. A sokféle médiumban alkotó művész munkáit az 1980-as évektől következetesen absztrakt formaképzés jellemezte, s miközben az avantgárd hagyományokból táplálkozó geometrikus megközelítés megmaradt, egyre inkább a betű, az írás kérdései foglalkoztatták. Az 1990-es években készített, szigorúan négyzetes alapformájú festményei a betűk, az arany hatású bronzfüst és a fekete ellentétére épülnek, s a kis négyzetrácsot formáló aranyszínű lapocskák és a szimmetrikus, körkörös kompozíciók spirituális tartalmakat sugallnak. Művein a szimmetria, a szabályozottság, valamint az arany felületekkel az időtlen harmónia megragadására való törekvés együtt érzékelhető. Fitz Péter számára a kiállításon dolgozva szinte magától értetődőnek tűnt, hogy Trombitás Tamást kell felkérni a Fővárosi Képtár logójának elkészítésére.

A grafikus változatok a fekete alapon arany és annak inverzét mutató festmények alapján készültek. A tiszta, geometrikus, modern forma, a mandalákat idéző elrendezés és felületképzés egyszerre fejezik ki a nevét visszaszerző Fővárosi Képtár önképét, az autonóm képzőművészet univerzumát és a nagyon is pontosan megragadható nevet és hagyományt. Az 1990-es évek második felében a Fővárosi Képtár arculata tökéletesen tükrözte annak küldetését: a hagyományokat folytató, s azokhoz újra és újra visszakapcsolódó modernizmus eszményét.

## A SZÁZADVÉG MŰVÉSZETE

Az 1867-es kiegyezést követő gazdasági fejlődés és társadalmi átrétegződési folyamatok nyomán hazánkban csak lassan alakult ki a műpártoló vásárlói réteg, a képzőművészet intézményrendszere, és jelent meg a művészetek területén a modernizmus. A felsőfokú művészeti képzés helyzete egészen a 20. század elejéig megoldatlan volt, ezért a művészi pályára lépő ifjak határainkon kívül igyekeztek tanulmányokat folytatni, elsősorban Münchenben és Párizsban. Különösen vonzó volt Münchenben az Akadémia mellett az 1886-ban alapított Hollósy-kör, Hollósy Simon szabadiskolája, melynek hallgatóit nem a hasonló festésmód kapcsolta össze, hanem a szellemi közösség. Hatással voltak rájuk a kortárs újító tendenciák, a realizmus, a plein-air. A Hollósy-kör tagjai közé tartoztak az e teremben bemutatott alkotók közül Csók István, Réti István és Ferenczy Károly is, az iskola vezetőjét egy kisméretű, érzékeny festésmóddal megalkotott férfiarckép képviseli.

A századforduló felé közeledve München mellett egyre inkább Párizsba utaztak a tanulni vágyók, s leggyakrabban magániskolákba, pl. a Julian Akadémiára iratkoztak be. Itt nagyobb szabadságot engedtek a művésznövendékeknek, mint a hagyományos akadémián, s az oktatás az 1880-as évektől már nők számára is elérhetővé vált. Párizsban Munkácsy Mihály műtermében is igen sok magyar megfordult, köztük Rippl-Rónai József, akinek többéves franciaországi tartózkodása alapvetően meghatározta művészeti programját és magánéletét. 1896-ban alapították meg a müncheni Hollósy-kör egyes tagjai a nagybányai iskolát, de a művésztelep nem jelentett egységes művészeti törekvéseket. Az alapítók közül a legerősebb egyéniség Ferenczy Károly, a 20. századi magyar művészet iskolateremtő mestere volt, aki négy képpel szerepel e teremben. Ferenczy Károly családja is szerepet játszott a magyar művészet alakulásában. Nála tizennégy évvel idősebb felesége, Fialka Olga (1848–1930) szintén kiváló festőművész volt, aki korán felismerte férje tehetségét, s saját művészetét háttérbe szorítva folyamatosan segítette Ferenczy kibontakozását. A nyolc nyelven beszélő, művelt asszony fiuk, Valér, és ikergyermekük, Béni és Noémi születése után felhagyott a festéssel. Mindhárom gyermek sikeres művész lett: Valér festő, Béni szobrász, Noémi gobelinművész.

Rippl-Rónai József magyar művészetre gyakorolt hatása, kiemelkedő életműve miatt hangsúlyosan, három képpel szerepel a teremben. Ő volt az a mester, akinek alkotásai meghatározták a következő nemzedék orientációját és modernizmuseszményét. Kevésbé ismert, hogy modellje, múzsája és életre szóló társa, Lazarine Baudrion (1865–1947) Rippl-Rónai alkotótársa is volt. A művész az 1890-es években Párizsban – részben barátja, a modern szobrászat későbbi megújítója, Aristide Maillol, és a Nabis (próféták) művészcsoporthatására – szőnyeget is tervezett, amelyeket Lazarine Baudrion és húga, Claudine hímeztek. A művészi terv kivitelezésének nehézségét, az ehhez szükséges türelmes és kitartó munka léptékét mutatja, hogy egy szőnyeg általában egy év alatt készült el. Ennek elismeréséül, amikor 1900-ban a párizsi világkiállítás ezüstérmét elnyerték, a díjat mindkettejüknek, Rippl-Rónai Józsefnek és Lazarine Baudrion-nak ítélték.

Lazarine Baudrion, aki jobbára csak „Lazarine”-ként ismert, egészen korán a festő társává vált. Ennek ellenére Rippl-Rónai csak 1906 után vette feleségül: azután, hogy rendkívüli sikert aratott kiállításával Magyarországon, s népszerűsége és a nyilvánosság megkövetelte a társadalmilag is elfogadott párkapcsolatot.

A századforduló itt bemutatott főműveit a főváros képzőművészeti gyűjteményének újraalapítását követő évtizedben vásárolták meg. A főváros az 1960-as évektől jelentős összegeket biztosított arra, hogy az 1957-ben a Magyar Nemzeti Galériába elvitt gyűjteményt rekonstruálják, s a legfontosabb mesterektől vásárolhassanak.

## **RIPPL-RÓNAI JÓZSEF (1861–1927)**

*Fivéreim / Lajos és Ödön, 1918*

*olaj, papírlemez*

Rippl-Rónai József 1900-ban hagyta el véglegesen Párizst, és két év utazás után, 1902-ben költözött vissza Magyarországra. Először „legkedvesebb” öccséhez, Ödönhöz ment Somogyaszalóra, majd házat vásárolt Kaposváron. Az itt bemutatott, egyik legutolsó olajképén két testvérét semleges háttér elé helyezte. A festmény az élénk színfoltokkal vászonra vitt, az ún. „kukoricás stílust” megidéző kaposvári családi portrék egyik legkiemelkedőbb darabja. A szinte véletlenül ható képkivágással elrendezett kettős portré komponálása során le hagyta a kalapok tetejét és az alakok fél testét; csupán Lajos szivart tartó és Ödön elgondolkodást idéző jobb kezét jelenítette meg. Mindkét ábrázolt mintha várakozólag tekintene a nézőre vagy az őket megfestőre.

A képet inkább uraló alak, Lajos, az ifjabb testvér arcvonásai erősen édesapjukra emlékeztetnek. A háttérből pedig kék sáljával és piros, hajtókéra tűzött virágjával, fehérségében tűnik elő Ödön, a kedvenc testvér, akinek vonásai édesanyjukat idézik. Ödön, bátyjához hasonlóan próbálkozott festéssel, Lajos pedig, aki pénzügy-igazgatósági számvizsgáló volt, hegedült, s több Rippl-Rónai művön is szerepel hangszerével. Ödön Somodor-Aszaló állomásfőnökeként dolgozott, s egész életében támogatta és rajongva szerette bátyját, aki József ajánlásával kortársai munkáiból modern magyar művészeti gyűjteményt hozott létre, megteremtve a későbbi kaposvári múzeum (ma Rippl-Rónai Vármegyei Hatókörű Városi Múzeum) képzőművészeti alapgyűjteményét. Ödön Józsefről és Józseftől őrzött tárgyainak gyűjteménye és népművészeti tárgyai adták az alapját később a kaposvári Róma-villában berendezett, jelenleg is látogatható Rippl-Rónai Múzeumnak. A Róma-villát Rippl-Rónai 1906-os Budapesten rendezett, átütő sikerű kiállítása után, 1908-ban vásárolta, itt élt és dolgozott haláláig Lazarine Baudrionnal és fogadott lányukkal, Lazarine unokahúgával, Annette Paris-val, vagyis becenevén Anellával.

A múzeum 1963-ban vásárolta meg a művet Köves Oszkár gyűjteményéből.

## **FERENCZY KÁROLY (1862–1917)**

*Herrer Cézár és neje, 1904*

*olaj, vászon*

Ferenczy Károly 1904 nyarán Nagybányán, műteremben festette a Herrer Cézárt és feleségét ábrázoló kettős portrét. Herrer Cézár festő (1868–1919) Spanyolországban született, madridi és párizsi tanulmányok után Münchenben ismerkedett meg Hollósy Simonnal, majd 1896-ban vele együtt érkezett Nagybányára. 1904-ben kötött házasságot a helyi illetőségű Drumár Alexandrinával és végleg letelepedett a városban. Ferenczy egy 1904. július 7-i levélben említi először a kettős arcképpel való foglalatosságot, majd többször is visszatér

az adódó nehézségekre. A levelek alapján úgy tűnik, hogy Ferenczyt kezdetben csak Drumár Alexandrina (Xandrin) arcképének elkészítésére kérték fel (Herrer Cézárról öt évvel korábban már festett egy portrét, talán amellé szánták párba). Ferenczy azonban a kettős portré mellett döntött: „Jobban tetszik nekem egy dupla portré, mint Xandrin egyedül (...). Kettesben jól beállítottam őket képszerűen” – írta 1904. július 7-én Réti Istvánhoz címzett levelében.

Ferenczy kétszer is megfestette ezt a beállítást: a Fővárosi Képtárban őrzött első, helyenként vázlatként említett verziót követte egy közel azonos „befejezett” változat. Az itt látható, először készült festményen a házaspár arcán megfigyelhető a belső mosoly, ellágyulás, jól érzékelhető az összetartozás. Ferenczy végül a második, kicsit tartózkodóbb, hivatalosabb változatot adta Herreréknek, ez az első hosszú ideig a Ferenczy család birtokában maradt, a Fővárosi Képtárba is Ferenczy Béninétől, a művész fiának feleségétől került.

## A SZÁZADELŐ ÚTKERESŐI

Az 1896-os millenniumi ünnepeket az ezeresztendős múlt dicsőségének büszke hangsúlyozása és a jelenkor ipari, mezőgazdasági, technikai és kulturális színvonalának hirdetése hatotta át. A korszerű, vasszerkezetes Ferenc József-híd (ma Szabadság-híd), a szecessziós Iparművészeti Múzeum és a törvénybe foglalt, de csak 1906-ban megnyíló Szépművészeti Múzeum a jövő nemzedékének szólt. A tradíció és modernitás kettősségét a kortársak is érzékelték, miközben a képzőművészetben a történelmi festészet anakronisztikus újraélesztése zajlott. A látványos, központi művészeti seregszemle forgatagában szinte elsikkadt a plein air festészet előfutára, Szinyei Merse Pál 1873-ban festett Majálisa, amelyet éppen a Münchenből Nagybányára tartó Hollósy Simon-féle szabadiskola fedezett fel magának. A kiállításon elszórva szerepeltek a később a modern festészet bölcsőjének tekintett nagybányai művésztelep alapítóinak festményei, Ferenczy Károly, Thorma János, Réti István, Iványi Grünwald Béla és társaik munkái. 1905-ben a Mintarajziskola (1908-tól Képzőművészeti Főiskola) élére kinevezett Szinyei először Ferenczyt, később Rétit hívta meg tanárnak, miközben a művésztelepen és a főiskolán kinevelt tanítványaik egy része már mestereik hangulati-naturalista szemléletét gyakran megkérdőjelező, éppen aktuális tendenciák híveként tért haza Párizsból.

Az első világháborúig terjedő időszakot a csoportképződések és felbomlások, a szintetizáló törekvések és az egyéni utak kereszteződéseivel és dinamikus átalakulásaival írhatjuk le. Sokféle magatartás, eltérő tudásszint jellemezte a művésztelepekre érkezőket, a nagybányai mellett az 1902-ben létrejött szolnoki és gödöllői, valamint az 1909-es kecskeméti művésztelep növendékeit. A századelőn összetorlódó nemzedékeket, művészeti irányzatokat – világnézeti és esztétikai viták közepette – 1907-ben a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (MIÉNK) kísérelte meg egy ernyő alá terelni. A modernizmus színes árnyalatait tömörítő egyesület nem lehetett hosszú életű, mert éppúgy alapító tagja volt Szinyei, Ferenczy és Vaszary János, a francia Nabik környezetéből érkező Rippl-Rónai József, mint az 1909-től színre lépő Nyolcak művészcsoport vezére, Kernstok Károly. A Nyolcakhoz a nagybányai művésztelepen 1906-ban forradalmat előidéző Czóbel Béla, valamint „neós” társai, Czigány Dezső és Tihanyi Lajos csatlakoztak, kiegészülve a Párizsban és Budapesten hasonló szerepet vivő Berény Róberttel, Márfy Ödönnel, Pór Bertalannal és Orbán Dezsővel. Kiállításukra vendégművészeket hívtak meg, többek között hímezéseivel Lesznai Annát és plakettjeivel, szobraival Fémes Beck Vilmost. Párhuzamosan szerveződtek azok a kiállítási fórumok, amelyek nem kizárólagosan, de teret biztosítottak a „keresőknek” (Könyves Kálmán szalon, Művészház, Ernst Múzeum). Felnőtt az a kritikusi gárda, amely értő közvetítője és lelkes szószólója lett a legújabb irányzatoknak (Lázár Béla, Rózsa Miklós, Bölöni György).

Franciaországban a kubizmusra esküdött Szobotka Imre, Farkas István és Réth Alfréd, az irányzatot itthon Kmetty János jóval szelídebb adaptációja képviselte, ugyanakkor Perlrott Csaba Vilmos és Nemes Lampérth József expresszív festőiségében markánsan megragadhatók a kubista formaelemzés és -redukció elemei. A világháború alatt Kassák Lajos A Tett és a MA folyóirata köré igyekezett gyűjteni a hazai progresszió meghatározó alakjait, Tihanyi, Kmetty, Nemes Lampérth mellett a lírai absztrakt Mattis Teutsch Jánost, illetve a tördelt, konstruktív képfelfogást hirdető Uitz Bélát és Bortnyik Sándort.

## **TIHANYI LAJOS (1885–1938)**

*Nagybányai utca (Tájkép híddal), 1909*

*olaj, vászon*

Iparrajziskolai alapképzése után Tihanyi 1907-ben utazott először Nagybányára, ahol az iskolán kívüli művészek között dolgozott. Ekkor alakult ki barátsága a szintén festőnek készülő, de mindinkább íróvá érlelődő Tersánszky Józsi Jenővel. A helyi kísérletező fiatalok inspirációi mellett előzőleg még láthatta a Gauguin, Cézanne stb. művei című kiállítást májusban, a Nemzeti Szalonban. Az út egyenesen Párizsba vezetett, ahol – későbbi emlékei szerint – Gauguin, Matisse és Cézanne voltak az „első ideálok”. Ezek után nem meglepő, hogy 1908-ban már teljes fegyverzetében lép elé, aki a nagybányai neós festészet olyan változatos tematikájú főműveit alkotta meg, mint az egykor Ady Endre tulajdonában lévő Intérieur (Petőfi Irodalmi Múzeum), a Cigánymadonna (Janus Pannonius Múzeum) vagy a Ziffer Sándorral rokonítható, felülnézetes utcarészlete, a Lelátás a toronyból (Magyar Nemzeti Galéria). A következő évben folytatta a városképek gyűjtését, a „nagybányai St. Victoire”, a Zazar-parti malmokkal megfestett Kereszthegy után nem a másik emblematikus motívumot, a piros kupolás református templomot örökölte meg, hanem – szó szerint – hátat fordítva neki, az akkor már roskadozó, régi fahidat választotta. Az izgalmas, geometrikus ácsolat és a Morgó-hegy hullámzó sziluettjének lilái rímelnék egymásra, s a házakkal és a plasztikus formákba rendezett lombzatokkal az utca szinte világító, narancsszínű „ürességét” fogják közre. A folyó felett képletesen átsétálva ugyanekkor festette meg a szűkebb kivágatú, még nagyobb színmezőkkel ábrázolt utcahajlatot (Nagybányai tájkép, magántulajdon). Az előző évben Ziffer által a másik oldalról is megörökített motívum dokumentumértékkel bír, mert 1911-ben már egy új, vasbeton hídon kelhetek át a főtérről a városliget felé sétálók vagy kocsikázók.

## **FÉNYES ADOLF (1867–1945)**

*A kiscelli kastélyban, 1913*

*olaj, vászon*

Fényes Adolf szegény embereket ábrázoló realizmusát és a szolnoki művésztelephez kötődő „kolorisztikus naturalizmus”-át követő, kb. 1907-től 1913-ig tartó alkotó korszakában keletkezett dekoratív enteriőrképeket és csendéleteket már a kortársak is úgy érzékelték, hogy azokban festészete Paul Cézanne művészetéhez és általában a posztimpresszionizmushoz közelített.

E képen Fényes szakít 1910–1912 közötti enteriőrábrázolásai lényegével: itt nem az architektúrát kirajzoló kontúrok hordozzák a dekorativitást, azok másodlagossá válnak. A kép alapszerkezetét immár a perspektíva látens fővonalai uralják. A kályha válik a főszereplővé, az ennek aranyozott párkányán megcsillanó fénybe tartanak a képmélység erővonalai. A felülnézet, Fényes csendéleteinek jellemző komponálási „trükk”-je, a kissé torzító „optika” jelenik meg ezen az enteriőrképen, de eltűnik a csendéleteken tapasztalható erős kontúrozás. Az ábrázolt tárgyak realitását jelentősen csökkenti az árnyékok szinte teljes eliminálása. Pasztózusan festett színes felületekké válnak, melyeket az akadémizmus komponálási módját zsigerileg ismerő Fényes a perspektíva inerciarendszerébe foglal.

A festményt egykori tulajdonosa, báró Kohner Adolf 1934-ben bocsátotta aukcióra. A világhírű gyűjtemény árverési katalógusából tudjuk, hogy a kanapén ülő férfialak báró Hatvany Ferenc festőt, Fényes művészetének nagy tisztelőjét ábrázolja.

A korábban katonai ruharaktárként használt, egykori kiscelli trinitárius kolostort Schmidt Miksa bútorgyáros és műgyűjtő 1910-ben vásárolta meg. A épületet kastéllá alakította és műgyűjteményével, illetve lakberendezési vállalkozása kínálatával rendezte be. A kastélyt a nagyközönségnek 1913. szeptember 28-án mutatták be: az ország legjelentősebb műgyűjtőit, köztük Hatvany Ferencet és Kohner Adolfot is tagjai között tudó Szent György Céh által rendezett „művészeti séta” helyszíne volt az épület. Talán ezen a délutánon festette le Fényes milliomos festőtársát a kiscelli kastélyban.

## MŰVÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

A húszas, harmincas évek művészete Magyarországon rendkívül gazdagnak tekinthető, annak ellenére, hogy a történelmi sajátságok miatt a helyzet nem kedvezett a művészeknek. Elég, ha az első világháború, illetve a trianoni szerződés okozta elszigetelődésre, általánosságban pedig a nagy világválság okozta anyagi, majd a harmincas évek során folytatódó szellemi-egzisztenciális válságra gondolunk, amely világkatasztrófába torkollott. A művészeti életet alapvetően egy-egy irányzat mentén létrejövő művészcsoportok szervezték, rendszeres kiállítási lehetőséget az Ernst Múzeum és a Nemzeti Szalon nyújtott számukra.

A magyar művészet az első világháború után kikerült az európai vérkeringésből, a fiatal alkotók érdeklődése a klasszikus művészeti korszakok felé fordult, és felértékelődött a modern nemzeti művészet bölcsőjének tekintett nagybányai művésztelep szellemisége, a kezdeti plein air és a rákövetkező szintetizáló irányzatok jelentősége. Ennek a művészi attitűdnek a háború utáni első markáns képviselői az ún. Szőnyi-kör alkotói voltak. Ezzel párhuzamosan a Tanácsköztársaság kultúrpolitikájában résztvevő avantgárd művészek egy része elhagyta az országot, az emigráció egyik központja Bécs lett, ahol a Kassák Lajos szervezte konstruktivisták körében többek között Bortnyik Sándor alkotott. Ugyan 1926-ban az általános amnesztia következtében külföldről számos alkotó hazaérkezett, az avantgárd irányzatok (konstruktivizmus, szürrealizmus, nonfiguratív művészet) tételes követése szórványos maradt 1945-ig.

A külpolitikai izoláció oldódásával a magyar művészet európai orientációja, ezen belül Párizs-központúsága a húszas évek közepétől lett újra jellemző, melyet elsősorban a KUT (Képzőművészek Új Társasága) tagjai képviseltek művészetükben. Egyikőjük, Farkas István – aki az École de Paris művészközösségéhez tartozott – 1932-ben költözött vissza Magyarországra, ekkora már megteremtette egyedi, látomásos művészetét. Gerevich Tibor művészettörténész ideológiai és Klebelsberg Kunó kultuszminiszter politikai támogatásával 1928-ban megalapították fiatalok számára a római ösztöndíjat azzal a céllal, hogy az olasz művészet váljon az új magyar művészet inspirációs forrásává a francia és német befolyás helyett. A Római iskola első ösztöndíjasai – többek között Szőnyi István, Aba Novák Vilmos, Patkó Károly, Vilt Tibor – az Itáliában látottakat egyedi módon tudták kamatoztatni saját művészetükben.

A hivatalos művészeti intézmények, művészcsoportok mellett vagy azokkal átfedésben alakult ki szinte észrevétlenül az ún. Gresham-kör, mely a húszas évek második felétől kötetlen kávéházi összejövetelek alkalmával formálódott művészekből, kritikusokból, gyűjtőkből álló meghatározó közösséggé. Ehhez a körhöz tartoztak a kiállításon is szereplő alkotók: Szőnyi István, Bernáth Aurél, tágabban Ferenczy Noémi és Egry József. A figurális művészet új, időtlen formáit keresték, így Egry József a Balaton világában vagy Szőnyi István Zebegényben teljesítette ki egyéni formanyelvét. Bernáth Aurél metafizikus műveiben fogalmazta meg táj- és emberélményét, míg Ferenczy Noémi monumentális munkaábrázolásait egy sajátos médiumban, a gobelinben alkotta meg.

Miután a Képzőművészeti Főiskolán 1920 után bevezették a koedukált oktatást a sok előítélet ellenére, a kiállításokon egyre inkább szóhoz jutottak a női művészek a különféle művészcsoportokban, ahol időnként egészen merész kompozíciókkal szerepeltek. Közéjük sorolhatjuk Barta Máriát is art decós, mozgalmas, a formákkal szabadon játszó, az absztrakció határán álló alkotásaival.

A két világháború közötti időszakból itt bemutatott művek többségét az 1960-as, 1970-es években vásárolta a Fővárosi Képtár. Az ekkor szerzeményezett tárgyak jól mutatják, hogy a Kádár-korszakban a szocialista realista normák, elvárások leköszöntével az ötvenes években még „formalistának” titulált művek visszakerülhettek a modern magyar képzőművészet kánonjába.

## **FERENCZY NOÉMI (1890–1957)**

*Múza, 1938*

*gyapjú, szövött*

A modern magyar gobelinművészet megteremtőjében hosszan érlelődött, hogy egy befolyásos művészdinasztia tagjaként melyik médium felé köteleződjön el, és hogyan találja meg saját hangját. Iskolába sosem járt, és a művésszé válás elvárásának erős nyomása alatt élt, hiszen apja, Ferenczy Károly a nagybányai plein air festőiskola egyik vezető festője volt, bátyja, Valér, apja nyomdokaiban haladva szintén a festő pályát választotta, míg ikertestvére, Béni szobrásznak tanult. Noémi taníttatásában, széles világlátásában nagy szerepe volt az európai körutazásoknak, a nagybányai otthonban rendezett szalonoknak és művelt, több nyelven beszélő, gyermekei nevelését saját művészeti karrierje elé helyező anyjának, Fialka Olgának. Elsőként a szabászat és ruhatervezés felé terelte őt a család, így került gyakornokként müncheni és bécsi divatszalonokba.

A párizsi Musée des Arts Decoratifs gyűjteményében pillantotta meg először a 14–15. századi francia kárpitszövés remekműveit. Elköteleződése a textilszövés mellett részben innen eredeztethető. 1911-ben hosszabb időre Párizsba utazott, hogy a nagyhírű Manufacture des Gobelins-ben sajátítsa el a mesterség alapjait. „A gobelin könnyebbsége éppen a nehézségében van” – írta naplófeljegyzéseiben. „Mert a hosszadalmas, lassú munka révén olyan gazdagság kerül bele, amire festve nem is lehet jutni, mert az átfesthetőség mégis mint kibúvó, mindig megvan. A »most vagy soha« révén az ember megtanulja magát a végsőig összeszedni és ennek az összeszedésnek a fokozásán múlik minden.” A rendszeresen kiállító és nemzetközileg is elismert művész napi tíz-tizenkét órát dolgozott, végtelen koncentrációval és fegyelmezett munkabírással. Az általános gyakorlattal szemben kizárólag maga szötte kárpitjait, pontos és előkészített tervek és színvázlatok, festett kartonok alapján, amelyeket szövés közben az anyag igényei szerint módosított. Az iparosmesterséggé vált szövést, a tervezést és a kivitelezést egységes alkotói folyamatként kezelte.

Az 1910-es évek végén, Budapesten került kapcsolatba baloldali értelmiségi körökkel, elsősorban a filmkritikus Balázs Béla és a filozófus Lukács György körül kialakult Vasárnapi Körrel, amelynek a költő, író, grafikus, iparművész Lesznai Anna is tagja volt. Ferenczy Bénihez hasonlóan részt vett a Tanácsköztársaság kultúrpolitikai munkájában és rövid időre átvette a gödöllői szövőműhely vezetését. Ez a tapasztalat egy elképzelt új társadalom új embereszményének szolgálatában, valamint az ezt követő bécsi emigráció és romániai munkássztrájk átformálta szemléletét és munkáinak tartalmát. Nagybányán az 1920-as évek elején kezdte el munkajelkép-sorozatát, amelyen egységes háttér előtt kétkezi munkát végző, egész alakos figurák töltik be a kárpitot. A zárt kompozíciókat erőteljes síkszerűség és monumentalitás, ugyanakkor egyfajta nyugodt intimitás is jellemzi. A két háború közötti időszak stílusbeli pluralizmusában (posztnagybányai festészet, neoklasszicizmus, expresszionizmus) Ferenczy Noémi munkássága is többféle formai és szellemi irányzat metszéspontján folytatódott, de részben a technika is megkövetelte különutas alkotói pozícióját. 1924-ben meghívták a bécsi Nemzetközi Kiállításra ahol mint Baia Mare-i illetőségű romániai művész vett részt.

1932-ben, anyja halálát követően a nagybányai otthonot felszámolták, és Ferenczy Noémi végleg Budapestre költözött. Itt készült az ars poeticaként és talán bújtatott önportréként is értelmezhető, alkotásba merülő alakot ábrázoló Múzsza című kárpit, ami rokon a munkásokképek formai és szellemi karakterével. A háttér kék színéről így írt barátjának, a korszak vezető művészeti írójának, Tolnay Károlynak: „Rém fontos rajta, hogy kék alap van mindennütt, eszmeileg is fontos, tiszta, egyértelmű, világos, derűs, bátor és »szépség-eszmény«.”

A II. világháborút követően nehezen tudott visszatérni az alkotómunkához. Alapanyagai és szövőszékhangerei elégték az ostrom alatt. Nemcsak egzisztenciális gondokkal, hanem az elmagányosodással is küzdött. 1947-es egyéni kiállítása a Magyar Kommunista Párt II. kerületi helyiségében sikert, egyúttal megrendeléseket is hozott. A sarlós bordúrmotívumú Olvasó lány tekinthető a Múzsza parafrázisaként, de visszavezet a művész 'húszas évekbeli politikai-elvi állásfoglalásához és munkásalakjaihoz is.

### **BORTNYIK SÁNDOR (1893–1976)**

*Gáspár Endréné Fenyő Kata (Női arckép), 1921 körül  
olaj, vászon*

A városmontázs előtt, elegáns kisasztal mellett kobaltkék ruhában ülő Fenyő Katát Bortnyik bécsi emigrációja idején festette meg. Fenyő Kata ekkor már a tíz nyelven beszélő Gáspár Endre műfordító, esszéista felesége volt, aki a Tanácsköztársaság idején vállalt szerepe miatt hagyta el az országot 1919-ben. Mindketten a bécsi baloldali értelmiségi emigráns kör tagjai voltak.

Gáspár Endre a Theater an der Wien fordítójaként dolgozott, szoros baráti szálak fűzték Kassák Lajoshoz, akiről évekkel később ő írta az első monográfiát. Bortnyik Kassák révén ismerkedett meg a házaspárral. A férjéhez hasonlóan műfordítóként dolgozó fiatal nő szellemi vonzerejéről az irodalmár kortársak is megemlékeztek. A bécsi időkben expresszionista szabadverses korszakát élő József Attila több verset írt hozzá. Gáspárék az 1930-as években magyar, dán, spanyol és olasz írók műveit fordították németre; Gáspár Kata – miközben kislányát, Jutkát nevelte – németre ültette át többek között Móricz Zsigmond Erdély-trilógiáját.

Az Anschluss után Budapestre menekültek. Gáspár Endrét 1944-ben deportálták, Gáspár Kata öngyilkos lett, nem érte meg férje hazatértét.

A mértánias alakzatokra osztott kompozíció első látásra a kubizmus szellemében rendeződik el. Az egyes tárgyakat, a perspektívát és a fény-árnyék viszonyokat analitikus igénnyel bontja szét képén az alkotó, ám a helyükön hagyott arcrészletek, a kifejező tekintet és a bubifrizura, a dinamizmussal megfogalmazott ruha és kezek, a mesekönyvszerű dekorativitás mind arra engednek következtetni, hogy a kubista eszköztáron túl nyomot hagyott rajta a festő reklámgrafikus szemlélete is.

A festményt fél évszázad elteltével, 1970-ben vásárolta meg a múzeum Gáspár Endre második feleségétől.

## AKIK ELMENTEK ÉS AKIK ITT MARADTAK: A HÁBORÚ UTÁNI NEMZEDÉK

A második világháború mindenütt pusztulást és romokat hagyott maga után. Sokan a zsidó származású művészek közül odavesztek, Vajda Lajos a munkaszolgálat miatt súlyosbodó tüdőbajban, Ámos Imre egy németországi koncentrációs táborban vesztette életét. 1945 az újrakezdés éve volt a művészeti életben, október 13-án megalakult az Európai Iskola, a mindaddig háttérbe szorított modern, avantgárd irányzatok rehabilitálásának szándékával, a kortárs európai fejleményekkel kapcsolatba lépő magyar művészet megteremtésére. 1946 márciusa és 1948 novembere között 38 kiállítást rendeztek. Nem kapcsolódtak egyetlen jól körülhatárolható stílusirányzathoz, a háború utáni évek művészeti termését az elvont művészet, az absztrakció, az expresszionizmus és a szürrealizmus fogalmaival lehetne leginkább jellemezni. A tagok egy része már beérkezett művész volt 1945 után, másoknak ez a három év még az útkeresés időszakát jelentette, megint mások pedig éppen ekkor találtak rá saját hangjukra. Többen az Európai Iskola művészei közül, mint Bálint Endre vagy Korniss Dezső, a következő generáció választott mestereivé váltak.

A nők helyzete ebben az időszakban sem volt sokkal könnyebb, mint a két háború között. Az Európai Iskola nő tagjai szinte kivétel nélkül férjük vagy elhunyt férjük révén kerültek be a társaságba. Művészetüket férfimércével mérték, Anna Margit és Vajda Júlia elsősorban művészözvegyek voltak, a férjes asszonyok inkább váltak elfogadottá a múzsa szerepében, mint önálló művészként. Sokuknak polgári foglalkozásra volt szükségük, hogy megélhetésüket biztosítsák, Ország Lili az Állami Bábszínházban dolgozott, Anna Margit kerámia-gombokat festett.

1945 után a Képzőművészeti Főiskolán a Gresham-kör egykori tagjai foglalták el a katedrát. A kortárs nyugati művészetet többek között François Gachot író, franciatanár, a magyarországi francia követség sajtóattaséja közvetítette, meghatározva ezzel az új művészgeneráció, köztük az Európai Iskola fiataljainak orientációját.

Az 1946-tól induló, egyre élesedő absztrakció-vita előre jelezte az 1948–49-től érvényre jutó radikális kultúrpolitikai fordulatot. Az elvont művészetet már 1946-ban is indulatos, becsúszó kritikával fogadták. Noha az idősebb mesterek itt maradtak, a fiatalok közül többen nem tértek vissza külföldi útjaikról, Hantai Simon, Reigl Judit, Vera Molnár, Fiedler Ferenc Párizsban telepedtek le, a francia fővárosban csatlakozva a szürrealizmus háború utáni hullámához 1947–48-ban. A fordulat éveit követően a Magyarországon maradt avantgárd szellemű művészeknek választaniuk kellett: beállnak a sorba, teljesítik a kultúrpolitika által elvárt kívánalmakat, hogy megbízásokhoz, kiállítási lehetőségekhez jussanak, vagy „kettős könyvelőkké” válnak, és a hivatalos megbízások mellett a műtermükben, nem nyilvánosan, szabadon alkotnak, esetleg csak a maguk számára, titokban dolgoznak valamely egyéb polgári foglalkozás mellett. A modern művészet képviselői – köztük Anna Margit, Ország Lili, Korniss Dezső – hosszú ideig nem jutottak Budapesten kiállítási lehetőséghez.

Az 1956-os forradalom leverése újabb emigrációs hullámot indított el. Ekkor távozott Magyarországról Rozsda Endre, Pátkai Ervin és Anna Mark is. Bálint Endre is Párizsba ment 1957-ben, ő azonban 1962-ben visszatért és itthon folytatta pályáját. A kultúrpolitikában a hatvanas évek valamelyest enyhülést hoztak, ami természetesen nem jelentett egyet

a művészi szabadsággal, a művészek folyamatosan egyensúlyoztak megélhetésük és művészi identitásuk megőrzése között. Barta Lajos is ezt tette, míg végül 1965-ben ő is elhagyta az országot, hogy Németországban telepedjen le.

Az 1970-es évek második felétől a Fővárosi Képtár szerzeményezésében már az 1945 után keletkezett művek vásárlása vált hangsúlyossá. 1973-tól Tőkeiné Egry Margit vezette a Képzőművészeti Osztályt, helyettese Földes Emília lett, aki Mattyasovszky Péterrel együttműködve vette át a gyűjteménygyarapítás feladatát. A hetvenes évek közepétől így sikerült jelentős anyagot összegyűjteni Korniss Dezsőtől, Bálint Endrétől és Anna Margittól, de 1980-ban Ország Lili hagyatékának jelentős része is ide került. Az avantgárd törekvések képviselőinek, az Európai Iskola művészeinek fővárosi közgyűjteménybe kerülése fontos mérföldkő volt kanonizációjuk során.

### **ÁMOS IMRE (1907–1944)**

A próféta, 1940-es évek  
*tus, lavírozott tus, papír*

Ámos Imre festőművész a második világháborúban a zsidóüldözés áldozata lett, lágerben vesztette életét. Zsidó származása és vallása mindvégig meghatározták hovatartozását, sosem lázadt sorsa ellen. Szelíd természetű volt, a legnehezebb időkben is túrt inkább, és a zsidó vallásos magatartástól nem idegen módon várta a csodát. Gyermekkorát Nagykállón töltötte, környezetében a vallás előírásait szigorúan követték, megtartották az ünnepi szokásokat, szertartásokat. Ungár Imreként született, vezetéknévét főiskolai tanulmányai kezdetén Ámos prófétát példaképként választva Ámosra változtatta. Talán életének ebben a nyugodtabb szakaszában még nem sejtette, hogy az Izrael népének bukását jövendőző Ámos próféciájának valóra válását láthatja majd.

Festői szemlélete túlmutatott a látható valóság szigorú határain, képein a tárgyi világ mellett egyre gyakrabban jelentek meg víziói, eleinte csak elmosódott, halvány, finom látomásokként, majd az idő előrehaladtával egyre erőteljesebb, valóságosnak tűnő jelenéseként, míg az utolsó években már teljesen kitöltötték a képteret.

A próféta című tusrajzán Ámos egyéni szimbólumrendszerének fontos eleme, a tűz kétféle értelemben is megjelenik. A fejtetőnél kicsapó lángok elhivatottságot, elkötelezettséget, tisztaságot jeleznek, míg a váll feletti tűz a világ aktuális állapotára, a pusztulásra, világégésre utal. A látnok-ember, az istenorca hordozója szomorúan, befelé, tragikus látomására figyel.

### **ORSZÁG LILI (1926–1978)**

*Vízió / Prágai zsidó temető, 1968*  
*olaj, bronzfesték, farostlemez*

Ország Lili (1926–1978) az Európai Iskola tagjaihoz több szalon kötődött, Bálint Endrét tekintette egyik meghatározó mesterének. Következtesen felépített életművének középpontjában a történelem és az emlékezet, az egyéni és kollektív sors kutatása és ábrázolhatósága állt. Foglalkoztatta a kultúrák épülésének, pusztulásának, megőrzésének problémája.

A betű, az írásjel 1960 körül jelent meg festményein, majd az 1966 és 1970 között készült képek fő motívumává vált. Az írásos képek legtöbbször – ahogyan a címeik is utalnak rá (Lamentáció, Megkövült panasz, De Profundis, Kiáltás, stb.) – imádságokat formálnak meg absztrakt festői nyelven. Ebben a korszakban keletkezett, de ebből a szűk tematikából kissé kilóg a *Vízió / Prágai zsidó temető* (1968) című, a prágai óvárosban élő németajkú zsidó írónak, Franz Kafkának emléket állító „hommage” kép. Ország Lili az 1950-es években ismerkedett meg Kafka írásaival, részben Márkus Anna (később Párizsban Anna Mark néven vált elismert festővé), egykori főiskolai iskolatársa révén, akivel az Állami Bábszínház díszletfestő műhelyében dolgoztak együtt. Lelkesen bújta Kafka írásait, vadászott az új kiadásokra a könyvesboltokban, a magyarul még meg nem jelent írásokat németül olvasta.

Franz Kafka témaválasztása miatt az egzisztencializmus huszadik századi előfutárának tekinthető. Írásaiban a bizonytalanság, az elidegenedés, a szorongás és az emberi lét abszurditása foglalkoztatta. Műveit 1945 előtt Magyarországon alig ismerték, reneszánsza csak a háború után következett be. A második világháború és a holokauszt okozta megrázkódtatások, traumák és szenvedések fogékonyabbá tették az olvasókat Kafka üzeneteire.

Ország Lili egyfajta művészi ideálként tekintett Kafkára, fényképe ott állt a festőnő íróasztalán. Egyik fennmaradt füzetébe idézeteket jegyzett le Kafka Felice Bauerhez írt leveleiből, egyebek mellett az írói tevékenység létfontosságáról. Ország Lili is úgy érezte, ez a művészi alkotás létezésének előfeltétele. *Vízió* című képén Kafka maszkszerű vonásai jelennek meg a háttérben, több rétegben, gépíráshoz hasonló latin betűs sorok és nagyobb, festett héber írásjelek monoton vonalai között. Ez a meglehetősen absztrakt minta írással teli papírlapokat imitál. A túlsúfolt kompozíció a régi prágai zsidó temetőt is felidézi, amely a hatvanas években meghatározó inspirációs forrása volt a festőnek. A színek sejtelmessége, a zsúfoltság, a felsejlő arc kísérteties hangulata képes előhívni Kafka világát. A cím egyértelműen arra a látnoki erőre utal, amelyet Ország Kafkának tulajdonított, akinek írásai előrevetítették az 1950-es évek hangulatát. Talán nem túlzás ehelyütt Horatius ódáját is felidézni, amelyben az ókori költő az írást, műveit jelöli meg a halál ellenszereként, azt állítva, nem hal meg teljesen, hiszen művei által emlékezni fognak rá.

# BÉKE, BÉKÉTLENSÉG, KONSZOLIDÁCIÓ

Ebben a térben a második világháború után, 1945-től 1965-ig eltelt húsz év néhány erős atmoszférájú, a korszak hivatalos művészeti és művészetpolitikai gyakorlatait karakteresen hordozó képzőművészeti alkotást emeltünk ki. Elbeszélésünk szála Pátzay Pál 1945-ben mintázott, közadakozásból emelt, majd azon nyomban eltüntetett Wallenberg emlékművétől indul, amelynek kismintája a háborús traumákhoz közvetlenül kapcsolódó kiállítási egységünkben látható.

Az intézményrendszer szovjet mintákat követő központosítása és a kommunista eszmeiség új formanyelvi elvárásai 1949 után erélyesen megszabták a művészet megengedett beszédmódját. A szocialista realista diktátum nem pusztán a modernista és absztrakt irányzatok kánonból való kiutasítását, hanem a háború előtti konzervatív, illetve modernizált tradicionalista törekvések aktualizált, politikai-ideológiai tartalmakkal átítatott újrapozicionálását hozta.

A müncheni akadémizmusban fogant 1953-as Dienes János festmény (A térkép) az előbbieket, míg Kerényi Jenő (Felvonulók), Hincz Gyula (Népek barátsága) és Buza Barna (A magyar-szovjet barátság emlékműve) munkái az utóbbiakat példázzák. Révész Antal 1953-as diplomamunkája (Francia kikötőmunkások sztrájkja) a filmes nagyközei képkivágás kompozíciós alkalmazásával újítja meg a 19. századi francia barikád zsáner hagyományát.

A középen látható plasztikai együttes – Mikus Sándor köztéri művének (Sztálin) monolitikus töredéke és a közelében álló kortárs vendégszobor, Keserue Zsolt emlékmű paródiája (Lovasszobor ló nélkül) grandiózus formákat és kiüresedett jelentéseket ütköztet. Vilt Tibor öngyilkos kentaurja (A kentaur halála) túl az adott történeti turbulenciákon és formai elvárásokon, az egzisztenciális szorongás drámai, expresszív megjelenítése.

Vecsési Sándor melankolikus budapesti életképe (Húszévesek) már a Kádár-korszak részben megengedő, részben megosztó művészetpolitikája felé vezet.

## HINCZ GYULA (1904–1986)

*Népek barátsága, 1956*

*gyapjú, szövött*

Az 1956-ban készült falikárpit egy nagyobb léptékű – valamikor a Fészek Művészklubba szánt – sorozathoz készült korai variáció. A népek barátsága-téma a pártállami évtizedek egyik jellegzetes, sokat ismételt toposza volt, amelyben a szovjet befolyási övezetekben élők számára nyers ideológiai fenyegetések lüktettek. Hincz felhőtlen idillt árasztó, derűs faliszőnyegét sötét olvasatok terhelték. A népek barátsága valójában véres erőszakkal érvényesített kényszerszövetség volt.

A bolsevik forradalom utáni időkben a szovjet hatalmi berendezkedés elsőrendű célja az osztálytársadalom felszámolása volt, az 1924-es alkotmány és az agitációs propagandaszövegek ezt a koncepciót a klasszikus marxizmus szóhasználatában a nemzeti és osztályellentétek szabdalta kapitalista világgal szembeszegezve a népek testvériségeként jelenítették meg. A soknemzetiségű ország etnikai térképének körvonalazása és átrajzolása csak a húszas évek végén került sorra. Az új nemzeti kisebbségi rend öt köztársaság és öt autonóm terület kijelölése, valamint a nyugati határterületeken élő népeket sújtó deportálások és véres

etnikai tisztogatások nyomán az 1930-as években öltött formát. Az 1936-os alkotmányban rögzített irányvonal a népeket már nem testvéreknek, hanem barátoknak láttatta, s így a vérségi, megkérdőjelezhetetlen összetartozás helyett a választott kötelékekre alapozta a kommunista társadalmi gyakorlatokat, fenyegetően üzenve mindazoknak, akik nem helyesen választanak barátot. A testvériségből a barátságba vezető úton lényeges változások zajlottak: a szovjet vezetés időközben feladta a világkommunizmus eszméjét és elsősorban az ország belső átrendezésén fáradozott. A francia forradalomból és a marxista frazeológiából örökölt testvériség barátságra cserélése mindezt szimbolikusan is kifejezte. Azok az etnikai közösségek, amelyek túléltek a népiirtásokat, lakosságcseréket, kényszerreformokat és „barátságosan” működtek együtt a bolsevik hatalommal, a következő években hagyományos nemzeti kultuszaik példátlan felívelését tapasztalhatták. A népi tradíciók, viseletek, a népzenei hagyományok, az egzotikus rítusok az új szovjet közösségi identitás világszerte népszerűsített, megannyiszor performált emblémái lettek. Az ideológiai fordulat egyik jelentős építészeti momentuma az 1938-ban átadott moszkvai Szverdlov téri metróállomás volt, amelynek majolika féldomborművein hét zenélő fiú és hét táncoló lány szemléltette a hét legnagyobb baráti tagköztársaság zenéjét és táncait. A népek barátsága kifejezés az 1944-ben írt szovjet himnusz szövegébe is bekerült. 1991-ig magas rangú szovjet állami kitüntetés nevét adta, amelyet az Orosz Föderációban mára a Barátság Érdemrend váltott fel. Sokatmondó, hogy mindkét medált ugyanaz a művész, Alexander Zsuk tervezte.

A számtalan hasonló mű ismétlődő ikonográfiája azt sejteti, hogy Hincz Gyula négy fiút ábrázoló faliszőnyegének lehetett egy négy leányt ábrázoló párdarabja is. A kompozíciót a négy humán rasszt képviselő, a munkásosztály vörös és a béke kék lobogói előtt egymásnak baráti kezet nyújtó fiúk profilképe, valamint a – még vizuális újdonságnak számító, kék, fehér és piros békegalambokkal telehintett – zöld bordűr egymásra utaló színei és asszociációi kapcsolják egybe. A népek barátságának záloga így a munkásmozgalom, a béke és a haza. A széles, madaras keretezést talán az ekkoriban a Nemzeti Szalonban tervezett gyűjteményes kiállítására készülő Ferenczy Noémi reneszánsz kárpitokból merítő bordűrjei ihlették. A dekoratív, élénk színekből szőtt, táblaképet idéző formátum arra utal, hogy a szőnyeget a sokszorosíthatóság és terjeszthetőség szempontjai is alakították.

A későbbi években Hincz Gyula a középületek díszítésében egyre fontosabb szerephez jutó monumentális falikárpitok egyik legtöbbször foglalkoztatott tervezője lett, a műveit az Iparművészeti Vállalat által foglalkoztatott szövönők valósították meg.

Az alkotás a Fővárosi Képtár gyűjteményébe a Fővárosi Tanács jóvoltából, 1961-ben került.

## **MIKUS SÁNDOR (1903–1982)**

### ***Sztálin szobrának egy darabja, 1951***

*bronz*

Az 1948-tól Közép-Kelet Európában is kiépülő sztálinista politikai rendszer Magyarországon is a Sztálin körül kialakult személyi kultusz megjelenését eredményezte. Ennek jegyében és Sztálin 70. születésnapjára készülve hozott határozatot a budapesti Törvényhatósági Bizottság 1949 decemberében arról, hogy az Andrássy utat átnevezik Sztálin útnak, továbbá döntöttek egy Sztálin-emlékmű és egy Sztálin-szobor felállításáról is.

A szoborra meghívásos pályázatot írtak ki. Feltételként kötötték ki, hogy egy éven belül el kell készülnie a szobornak. A bizottság igen gyengének tartotta a legtöbb beérkezett alkotás színvonalát. Végül négy szobrászt, Borsos Miklóst, Farkas Aladárt, Kisfaludi Strobl Zsigmondot és Mikus Sándort meghívták egy második pályázati körre, egy év haladékot adva a szobor elkészítésére. A politikusokból és művészekből álló zsűri az egy méter magas gipszmodellek alapján Mikus Sándor szobrát hozta ki győztesnek.

Mikus autodidaktaként kezdett alkotni, de a szakma felfigyelt tehetségére, és fokozatosan bekerült az elismert művészek körébe. 1949-től a Magyar Képzőművészeti Főiskola tanára lett. Győztes pályaműve közvetlen, nyitott, emberséges alaknak láttatta a vezért. 1951 tavaszára készült el a szobor méretével azonos nagyságú, 8 méteres gipszminta. 1951 nyarán született döntés arról, hogy a szobor talapzata egyben dísztribün is lesz, és előtte létrehoznak egy ünnepélyek és felvonulások megtartására alkalmas teret. A Dózsa György út Városliget melletti szakaszát szemelték ki erre a célra, ahol le kellett bontani a Regnum Marianum templomot, a Városligeti Színházat és egy villamos-végállomást is. A munkálatok 1951 augusztusában kezdődtek és erőltetett tempóban zajlottak, így decemberre elkészült a hatalmas méretű tér, a 10 méter magas dísztribün, és felállíthatták rá a szobrot, amely így 18 méterre magasodott a tér fölé.

A szoborban azonban érthetően a sztálini zsarnokság, a politikai elnyomás jelképét látták, és az 1956. október 23-i tüntetéseken hangoztatott követelések között szerepelt e szobor eltávolítása is. Végül a forradalom estéjén a felkelők elfűrészelték, majd acélsodronyokkal és teherautókkal ledöntötték a szobrot, csak az embernagyságú csizmák maradtak a talapzaton. Sztálin alakjának ledőlése, szimbolikus bukása eufórikus hatást keltett. Később a szobrot a Blaha Lujza térre vontatták, és szétdarabolták. Kisebb darabjait a jelenlévők elvitték emlékebe. Jobb kézfeje és bal füle a Nemzeti Múzeumban láthatóak. Az itt látható darab valószínűleg a bal karjának egy részlete.

# AZ 1960-AS, 1970-ES ÉVEK MŰVÉSZETE

Az 1960-as, 1970-es évekre a kádári kultúrpolitikát kettősség jellemezte: egyszerre próbált megfelelni a Szovjetunió kívánalmainak, ugyanakkor a gazdaság szempontjából elengedhetetlen nyugati kapcsolatok érdekében modernizációs kísérletbe kezdett. Az 1960-as évek második felétől az 1970-es évek elejéig a kultúrpolitika területén is átmeneti enyhülés kezdődött. Az 1968-ban és 1969-ben az Ipari Épülettervező Vállalat belvárosi irodájában megrendezett I. és II. Iparterv-kiállítás, illetve az 1969-es Szürenon-tárlat az ekkoriban induló magyar neoavantgárd generáció legfontosabb csoportos bemutatkozásai voltak. A tárlatokon szereplő művek az aktuális kortárs európai és amerikai irányzatok (informel, pop art, hard edge, minimal art) ismeretéről tanúskodtak: a nyugati művészethez való felzárkózás és a szinkronitás lehetőségét vetették fel. Jovánovics Györgynek az I. Iparterv-kiállításon szereplő műve (Részlet a Nagy Gilles-ből, 1967–1968), Keserü Ilona és Lakner László festményei a művészek külföldi utazásai során megismert pop art sajátos, közép-európai értelmezései, míg Bak Imre az ugyancsak Nyugat-Európában megismert amerikai hard edge és colour field (színmező) festészet hatására alakította ki geometrikus formanyelvét.

Ekkoriban jelent meg a konceptuális művészet is, amelynek kibontakozása az 1970-es évekre nyúlik át. Legmarkánsabb megnyilvánulásait – akciók, environmentek, fotó és mail art munkák, objektumok – a műfaji sokszínűség mellett a burkolt politikai állásfoglalás, a társadalomkritika, illetve a régió konceptuális művészetét egyaránt meghatározó intellektualizmus és filozofikus megközelítés jellemezte.

Az 1960-as, 1970-es évek neoavantgárd művészetének hangsúlyosan maszkulin világában szokatlanul radikálisnak tekinthetők az újvidéki születésű Ladik Katalin saját (olykor meztelen) testét is integráló hangköltészeti performanszai, melyek a magyar konceptuális művészet legkiemelkedőbb teljesítményei közé tartoznak.

A sok szempontból Budapest-centrikus neoavantgárd tágabb mozgásteret kapott vidéken. Kiállításokat befogadó, találkozó- és alkotói közösségek működtek Székesfehérváron, Győrben, Szombathelyen, Balatonbogláron. Kiemelkedő volt a Lantos Ferenc festőművész és művészetpedagógus tanítványaiból szerveződő Pécsi Műhely (Ficzek Ferenc, Hopp-Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor és Szíjártó Kálmán) tevékenysége.

A hetvenes években erősödött meg a magyarországi és a nemzetközi roma polgárjogi mozgalom. A roma emancipációs mozgalom meghatározó alakja volt a kulturális oktatás reformjáért is küzdő, kultúraszervező festő Péli Tamás is.

A korszak kiemelkedő műveit az 1980-as évek elejétől vásárolta meg a Fővárosi Képtár, leggyakrabban közvetlenül a művészektől.

## **KESERÜ ILONA (1933)**

*Forma, 1969*

*olaj, spárga, varrás, vászondomborítás, vászon*

Keserü Ilona az 1960-as években induló Iparterv-generáció meghatározó, egyéni hangú alakja, aki a népművészet szín- és formavilágából sajátosan lírai, ugyanakkor a pop arttal is bizonyos rokonságban álló festészetet teremtett. Az egyik legjelentősebb pécsi művész,

Martyn Ferenc tanítványaként korán megismerkedett mestere franciás kötődésű művészet-szemléletével. Festői tanulmányait 1952-től a Képzőművészeti Főiskolán folytatta. E korai időszak meghatározó élménye volt Ottlik Géza barátsága és szellemi környezete. 1962-ben egy egyéves római ösztöndíj és az ott tapasztalt élmények (többek közt Cy Twombly és Alberto Burri művészete) segítettek rátalálni saját útjára.

A művész 1967-ben fedezte fel a balatonudvari szív alakú barokk sírköveket, amelyeknek kettős ívű motívuma egyfajta „talált geometriaként” a szín-, forma- és téranalízisek terepévé vált a későbbiekben. A Forma című kompozíció esetében e kettősív-motívum sajátos test-tájjá változik. Keserű kilép a hagyományos képi struktúra rendszeréből: a festményt vászon-domborítással kombinálja, amelynek jellegzetes „hússzíne”, hullámzó ritmusa érzékiséget kölcsönöz a műnek. A kompozíció közepén végighúzódó rés a két oldalán megjelenő fekete „gubancokkal” a női test intim részleteire utaló asszociációkat hordoz. A motivikus utaláson túl a hagyományosnak tekintett női munkákat (szövés) felidéző nyersvászon ugyancsak értelmezhető a vállalt női identitás kifejezéseként is. A Formához hasonló kompozíciókon ugyanakkor Aknai Katalin értelmezésében „a »közszemlére tett«, stilizált női nemi szerv reprezentációja keltette kényelmetlenség (vagyis a leírás lehetetlensége) a nemi különbségek asszimilálhatatlanságát, problematikusságát világítják meg a hazai művészettörténet-írásban.”

## **CSERNUS TIBOR (1927–2007)**

*Nádas, 1964*

*olaj, ragasztott papír, vászon*

Csernus Tibor 1946 és 1953 között a Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult, ahol Bernáth Aurél volt a mestere. A modern francia festészet foglalkoztatta, amihez döntően járult hozzá 1957–1958-as párizsi útja. Párizsban könyvcímlapok festésével és könyvillusztrációival népszerűsége tett szert. Elsősorban George Mathieu, Hantai Simon, Max Ernst és Yves Tanguy hatottak rá. Évekig a kritikusok által „szürnaturalistának” nevezett irányzat vezetőjének számított. Az 1990-es évektől a realizmus új formájaként és a „szocreál” dekonstrukciójaként elemzett festészete új politikai és ideológiakritikai értelmezést is nyert.

A mágikus szocialista realistiként is nevezett irányzat egyik legfontosabb darabja a Nádas, amely Csernus gazdag grafikai munkásságát és felületkezelési tapasztalatát, szemléletének stiláris és kulturális hibriditását is magában hordozza. A változatos eszközökkel – szivacs, festőkés, borotvapenge – létrehozott roncsolt, elkent, „cuppantott” felület festői kollázst alkot, amelyen érezhető mind az ír-angol festőművész, Francis Bacon dinamikus torzított figuraábrázolása, mind az amerikai festő, Robert Rauschenberg szitamontázsainak és az általa kifejlesztett oldószeres képtranszfer-technikájának hatása.

A látszólag idilli jelenetben vidám összejövétel zajlik a nyári tó tükre fölé épített stégen. A magasra tolt látóhatár azonban az előtérben gomolygó, elmocsarasodott, náddal benőtt, teleszemetelt tómedrekre irányítja figyelmünket. A hínáros vízben elsüllyedt csónak és holttest lebeg. A görögdinnye-maradék és egyéb elszórt tárgyak között megtalálható az olasz *Vie Nuove* magazin, címlapján az 1960-as évek olasz filmsztárja, Monica Vitti portréjával. A hevenyészett palló-Parnasszuson megfestett bacchanália amorf lényei és a környező természet együttese többszörös parafrázis: az Édouard Manet 1863-as, *Le Déjeuner sur l'Herbre* (Reggeli a szabadban) című festményét parodizáló, 1936-ban festett Max Ernst-munkát idézi.

Az abszurd részletekben utalások bonthatók ki az elveszett forradalom után, az 1960-as évek elején a kádári államvezetéssel hallgatólagosan létrejött társadalmi kiegyezésre, amelynek kulcsa az életszínvonal folyamatos javítása, a lassú gyarapodás lehetőségeinek biztosítása volt. Csernus több száz év festészetének történetével párbeszédet folytató, szabad asszociációkra építő és kísérletező művészete nem felelt meg a szocialista rezsim kultúrpolitikai elvárásainak. Helyzete lassanként ellehetetlenedett, nem szerepelhetett kiállításokon. Egy ideig még a barátai által szerzett könyvillusztrációkból, film- és más témájú plakátok tervezéséből élt.

Több éves huzavona után, 1964-ben Csernus kiállítást rendezhetett a párizsi Galerie Lambert-ben, és feleségével, a szobrász Sylvester Katalinnal együtt hivatalos engedéllyel ki is kísérhette a munkákat a helyszínre. A hazai közönség a következő évben láthatta először a Nádast a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Külföldi tartózkodási idejét azonban a magyar hatóságok nem hosszabbították meg, valószínűleg a Nádas tartalmi és formai kritikája miatt sem. A festő ekkor a külföldön maradás mellett döntött. Művészete az 1970-es években a hiperrealista ábrázolás felé fordult.

## AZ 1980-AS, 1990-ES ÉVEK MŰVÉSZETE

A gazdasági, politikai-hatalmi válság, a fokozódó osztályadalmi elégedetlenség a nyolcvanas évek közepére egyre nyilvánvalóbbá vált. A kontrollfunkciók kicsúsztak az állami vezetés kezéből, így megkezdődött a rendszer kulturális térvesztése is. A rendszerváltással új köztársasági alkotmány született és elindult egy plurális politikai szerkezet kialakítása és a civil társadalom kiépülése.

A kultúrában bekövetkező változásokat a hivatalos ideológia nem vagy már alig tudta követni. Hegyi Lóránd művészettörténész 1981-ben kezdte el az Új szenzibilitás című kiállítássorozatot a Fészek Művészklubban, amely a hazai festészeti szcénát a nemzetközi transzavantgárd tendenciákkal hozta párbeszédbe. Az avantgárd válságára és a posztmodern kondícióra reflektált a festészetben a felerősödő figurativitás, az expresszivitás és a személyesség előtérbe kerülése.

Az 1990-es években a technológiai változások is átformálták a gondolkodást a látásról és a vizualitásról, sürgetővé vált a digitalizáció, az új médiumok megjelenésével kapcsolatos kérdések megfogalmazása. A több generáción, szemléleti és politikai váltáson, konfliktuson formálódó feminista és kritikai művészettörténet-írás, csakúgy, mint az „új muzeológia”, is ebben az időszakban érte el a magyar kulturális közbeszédet.

A rendszerváltás küszöbén elkezdődött az intézményrendszer átalakulása: 1989-ben megnyílt a magyar és kelet-európai művészek munkáit bemutató Knoll Galéria Budapest, 1991-ben elindult a hazai első nemzetközi vásár a Budapest Art Expo. Megalakult a budapesti Ludwig Múzeum, amely az első közép-kelet-európai kortárs múzeumi gyűjtemény lett. Az egykori keleti blokk országaira eső nemzetközi figyelmet támogatta a régiós kollaborációt is erősítő Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ (SCCA) hálózat, ami Magyarországon elsősorban a kortárs művészeti szcénával kapcsolatos kutatásokat és nemzetközi megismertetést segítette. 1993-ban megalapították a Nemzeti Kulturális Alapot.

A fiatalabb generációk a lassan mozduló intézményi struktúrától függetlenül alakítottak ki projekt- és kiállítótereket (Újlak mozi, Tűzraktér, Hungária Fürdő). A Magyar Képzőművészeti Főiskolán a diákmozgalom nyomására megjelenő új tanári karral, köztük Maurer Dóra és Károlyi Zsigmond, indult el szemléletváltás. Ekkor alakul a nonprofit kiállítóhelyeket (Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Stúdió Galéria, Kortárs Művészeti Intézet–Dunaújváros, Liget Galéria, Óbudai Társaskör Galéria és Óbudai Pincegaléria) tömörítő Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, amely számos aktuális, a kultúratudományban megjelenő területre – posztkolonializmus, feminista elméletek, a kurátori szemlélet – igyekezett reflektálni. Ennek része volt többek között két kiállítássorozat és kapcsolódó publikáció: a hazai és nemzetközi női alkotókat bemutató *Vízpróba* (Óbudai Társaskör Galéria, Óbudai Pincegaléria, 1995) és a testpolitika és reprezentáció kérdéseivel is foglalkozó *\*\*\*Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben* (1997–1999).

Nem mindenki tudott azonban alkalmazkodni a gyors változásokhoz, jellemző volt a közép-nemzedék egyes tagjainak szellemi elbizonytalanodása. Az 1986-ban elhunyt Erdély Miklós, a neoavantgárd szcéná meghatározó gondolkodója, aki utolsó éveit a festészetnek szentelte, mindvégig kritikus és távolságtartó maradt az „új festészet” tendenciáival szemben. A különutasok, mint El Kazovszkij, az új elméletekkel párhuzamosan is töretlenül folytatták

művészi programjukat. A rendszerváltás időszaka ugyanakkor számos alkotó (Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond, Maurer Dóra, Halász Károly) több évtizedes munkásságában nyitott új, a festészet dominálta fejezetet különböző módon kapcsolódva a korábbi évtized fotócentrikus konceptuális gondolkodásához és tapasztalataihoz.

Az 1990-es években induló új generáció, így a teremben kiállító Chilf Mária, vagy a következő térben helyet kapó Benczúr Emese, Eperjesi Ágnes, Nemes Csaba és Szépfalvi-Uray Ágnes pedig már egy plurális eszközkészlettel, az új médiumokra reflektáló szemlélettel és nemzetközi kitekintéssel indult.

1992-ben nyílt meg a Kiscelli Múzeum felújított Templomtere. Az ötszázötven négyzetméter alapterületű, három részre tagolt, a maga nemében egyedülálló tér elsősorban helyspecifikus installációknak adott helyet. Az 1994-től Fitz Péter vezetésével működő Fővárosi Képtár kiállítási és gyűjtési koncepcióját is ez határozta meg 2014-ig. A kiállításokhoz kapcsolódó vásárlások ugyanakkor igyekeztek figyelembe venni a gyűjtemény muzeológiai lehetőségeit és történeti ívét.

## **HOPP-HALÁSZ KÁROLY (1946–2016)**

*Taposott kép, 1980*

*akril, vászon*

A Kiscelli Múzeum Templomterében 2000 decemberében nyílt Hopp-Halász Károly Taposott képek című kiállítása, ahol a nyolcvanas évek elején készített festmények mellett kifejezetten a térbe tervezett új munkák is szerepeltek. A taposott kompozíciókat egy 1978-as amszterdami performansza inspirálta, ahol egy videó akció részeként egy konstruktivista rajzát járta szét. A sorozatot két évvel később egy veszprémi kiállításra készített egy négyzetméteres fekete-fehér taposott kompozíciója indította el. A mezítláb széthordott festék lenyomatai a performatív időt és annak terét rögzítő intenzív, szinte monokróm felületek.

A nyolcvanas évek elején feloszlik a művészeti munkásságát formáló Pécsi Műhely és a hazai művészeti közegben is tapasztalható egy határozott lépték- és szemléletváltás. A posztmodern Új szenzibilitás szubjektivitást és látványt hangsúlyozó expresszív festészete sokféle hagyományt és stílust ötvözött. Az új tendenciákat bemutató kiállításokon részt vett Hopp-Halász is. Érzéki és meditatív taposott vásznai, különutas „újfestészete” fotóakcióiból és absztrakt munkáiból forgat vissza elemeket de erős geometriai mintázatokat követve elszigeteltségét és bezártságát, a „menni, menni és maradni” konfliktusát is kijárja.

A műtárgy ajándékozására a művész kiscelli kiállítása alkalmából került sor.

## **CHILF MÁRIA (1966)**

*Cím nélkül (Szívhang), 1998*

*tus, akvarell, papír*

Chilf Mária a Magyar Képzőművészeti Főiskola, majd 1997 és 1998 között a berlini Művészeti Főiskola hallgatója volt. A rajz, a grafika, a festészet, az installáció és a médiaművészet műfaji keretei között alkot. Az 1990-es évek elején készítette első térspecifikus hibrid installációit.

Alkotóként elsősorban egzisztenciális kérdések, a materialitás-transzformáció-mulandóság összefüggései foglalkoztatják. Az 1990-es évek elején készült Cím nélkül műcsoport darabjai (amelyek többnyire paraffin, fém, fa objektvekből, organikus anyagokat is használó, sok esetben talált tárgy indította efemer installációkból állnak) már szimbolikusan foglalkoznak a halál témájával. 2003-ban megvédett DLA-dolgozatának témája kifejezetten a trauma és a traumafeldolgozás volt.

Rajzait, vízfestményeit részletes ábrázolásmód, valamint színes, organikus kompozíciók jellemzik. Az 1990-es évek második felétől alkotásain egyre többször jelentek meg az emberi anatómiát, illetve a természeti elemeket és élettani működést idéző ábrázolások. Anatómiai szemléltető ábrákra, növényi motívumokra és mechanikai rajzokra emlékeztető akvarellmunkáiban, amelyek olykor szürreális hatást keltenek, organikus módon kapcsolódik egymásba a belső táj és a külső környezet, a természeti és az emberi szervezet.

A két akvarell a Kiscelli Múzeum Templomterében 1998-ban, élet- és alkotótársával, Szörtsey Gáborral közösen rendezett Tulpék ege alatt című kiállításra készültek. A cím utalás a 17. századi amszterdami anatómusra, dr. Nicolaes Tulpra, akinek egy nyilvános boncolását Rembrandt is megörökítette 1632-ben. A megfuttatott szürke akvarell háttér előtt ágakkal átszőtt mintázat a tüdő szerkezetét, a gégecső és hörgőágak kapcsolódásait idézi, míg a másik munka a szívműködés által keletkező és a test felületén hallható rezgéseket, hangokat jeleníti meg. A biomorf formákat kibontó akvarellek mellett Chilf installációkat is készített erre a kiállításra, amelyekben megidézte a korai modern egyetemek orvosi oktatásban használt egyik központi helyszínét: az anatómiai színházat is. A művek a kiállítást követő évben műtermi vásárlás során kerültek a gyűjteménybe.

## AZ EZREDFORDULÓ UTÁN

A Fővárosi Képtár 2015 óta kiállításában és publikációiban olyan összetett vizsgálódásra helyezte a hangsúlyt, amelyben kiemelkedő szerep jutott a történeti korszakok és a jelenkor közötti összefüggéseknek, és ami kihatott a gyűjteménygyarapításra is. Nem lezárt egységekben, hanem folyamatos párbeszédben és kölcsönhatásban gondolkodik az eltérő generációkról, művészeti pozíciókról, művészet és hatalom kapcsolatáról és a művészetfogalom változásairól. Fókuszába a második világháború után Franciaországba emigrált művészek, az 1960-as, 1970-es évek hazai művészete és kortárs tendenciák kerültek.

A művészet aktuális társadalmi szerepvállalása és az utóbbi évtizedben egyre hangsúlyosabb kutatásalapú művészeti gyakorlatok is szorgalmazzák, hogy a gyűjtemény és a gyűjteményi kiállítás tereiben a kortárs munkák folytonos (át)értelmezési és kritikai lehetőséget, alternatívát is nyújtsanak. Jól felismerhetők a különböző generációk, alkotói stratégiák és formanyelvek közötti kapcsolódási pontok is: Szij Kamilla hidegtű-technikával készült rajzsorozatai köthetőek Vera Molnár és Rákóczy Gizella analitikus művészi gondolkodásához, vizuális eszköztárához.

A 2000-es évekre hangsúlyossá vált a részvételi gyakorlatok szerepe, árnyaltabbá váltak a közösségi együttműködés formái. A kollektív működés és felelősségvállalás dinamikáját is modellezi a Randomroutines alkotócsoporthoz tagjaként is működő Kristóf Krisztián alternatív emlékmű akciója. Nemes Csaba és Szépfalvi-Uray Ágnes, akik a kilencvenes években egy új narratív képzőművészeti formát hoztak létre, 2004-ben készítették el egyik utolsó közös storyboardjukat.

A hazai közelmúlt egyes elnyomott narratíváit emeli vissza az emlékezet közegébe a kollektív és személyes emlékezet összefonódásaival is foglalkozó Borsos Lőrinc művészcsoporthoz (Borsos János és Lőrinc Lilla) *Csinos kis akvarellek II.* sorozata.

A gyűjteményi munkában fókuszba került a női művészek, a nőművészet, a feminista szerepvállalás pozícióinak elméleti és a különböző kulturális, társadalmi és politikai kontextusokhoz kapcsolódó történeti áttekintése. Az egyik még folyamatban lévő szerzeményezés az 1985-ös szépségkirálynő-választás tragédiáját központba állító Érezze megtiszteltetésnek. Eperjesi Ágnes ebben a munkájában nem csupán az átmenet krízisét átélő államszocializmus női emancipációt érintő morális dilemmáival foglalkozik, hanem feltárja a jelenbe átörökített hatalmi viszonyok és hierarchizált terek visszasságait is. Az erőszak domesztikált és álcázott működését és csapdahelyezeteit tematizálja Trapp Dominika festménye, a Fővárosi Képtár egyik legújabb szerzeményezése.

### EPERJESI ÁGNES (1964)

*Pátosz és kritika, 2019*

*3D nyomtatás, PLA Filament, vasállvány*

Eperjesi Ágnes művészeti munkásságának egyik alapvető fókusza a női test instrumentálzásának és a nők társadalmi szerepének politikai, mentalitástörténeti és művészettörténeti vizsgálata. 2018-ban indított kutatási projektje, amelyet a #MeToo-mozgalom is ösztönzött, a női meztelenség médiában való megjelenését kezdte el vizsgálni a Kádár-kori Magyarországon. Ennek részeként foglalkozott a neoavantgárd szobrász, Pauer Gyula Magyarország szépe

1985 című bronzszobrának kritikai fogadtatásával. Az egész alakos portré, amely évtizedekig a Magyar Nemzeti Galéria egyik félreeső folyosóján kapott helyet, az első magyarországi szépségverseny győztesét, a tizenhat éves Molnár Csilla Andreát örökítette meg. A verseny hivatalos díjaként meghirdetett Szépségakció keretében Pauer több résztvevőről is készített gipszmintát. A mintavétel sok szempontból bántalmazónak minősülő, fizikai kontaktussal járó folyamatát Dér András és Hartai László, kritikai visszhangot sem nélkülöző, 1986-os Balázs Béla Stúdióban készült dokumentumfilmje, a Szépleányok örökítette meg. A meztelenre vetkőztetett fiatal nőket két fotós (Bacsó Béla és Fenyő János) a versenyt rendező Magyar Média engedélyével „dokumentációs céllal” végig is fotózta. A képek végül egy külföldi erotikus lap, a Lui nyugatnémet kiadásának hasábjain jelentek meg Szabadítsátok fel magatokat, elvtársak! címmel, nem kis botrányt kavarva. Az egyre erősebb nyomás, a médiának és a szponzoroknak való kiszolgáltatottság nem kis részben felelős volt Molnár Csilla Andrea öngyilkosságáért. A Magyarország szépe 1985 már évekkel Molnár halála után készült és Pauer ajándékként került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe.

A szocializmus testkultúrájáról, szexizmusáról, a pornográf tartalmakat illető szabályairól és kikapuiról, valamint a szépségversenyről szóló cikkek, fotók, archív anyagok és interjúk ütköztetése alkotta a projekt alapját, amelyet eredetileg Oltai Kata kurátorral közösen kiállítás-ként terveztek a Magyar Nemzeti Galériába. Végül csupán pár órára vehette birtokba Eperjesi a Galéria kupolatermét, ahol 2018 októberében, a kifutók és a sztáripár emblematikus vörös szőnyegébe öltöztette Molnár Csilla Andrea szobrát. Az esemény során egyenként tűzte fel a címfelirat betűit a tizenöt méteres textilre, amelyet a performansz végén a kupolaterem falára erősített. A performansz és az azt követően végül a Fészek Művészklubban megrendezett kiállítás címe, Érezze megtiszteltetésnek, visszautal a szépségverseny, a művészeti akció és Pauer művészeti akciójának cinizmusára.

A Pátosz és kritika a Pauer-szobor fejrészének vörös színben, 3D-nyomtatóval készített, fémkeretbe applikált másolata, mely fotók alapján, az „eredeti” szobrot nem érintve készült. Egyedül állt a Fészek Művészklub Herman termében, míg a Klub galériája adott helyet a performansz dokumentációjának és a kutatáshoz kapcsolódó archív anyag- és dokumentumválogatásnak. A címben szereplő görög eredetű pátosz, amely az egyik leggyakrabban használt szó volt a korabeli kritikákban Pauer szobrával kapcsolatban, legrégebbi jelentése szerint szenvedés, megrázó testi-lelki élmény. Ennek a sokrétű fogalomnak a mentén kapcsolódik össze a művész személyes érintettségét is hordozó tisztelgés és emlékezés.

Kutatási projektjének utolsó önálló fejezeteként – egyben összegzéseként is – Eperjesi egy kötetet is megjelentetett, amely tanulmányok, beszélgetések és a kiállítás dokumentációja mellett tartalmazza a Pauer-szobor és a Szépségakció történetével és kontextusaival kapcsolatos kritikai kutatásainak dokumentációját is. Az utóbbi évek egyik vitathatatlanul legfontosabb projektje által vizsgált hatalmi visszaélések sokrétű öröksége felszínre hozott számos évtizedek óta kibeszéletlen konfliktust, de aktuális problémát is. 2022 nyarán, a könyv bemutatását követően a hvg.hu felületén kialakult egy vita és levélváltás. Ennek részeként Eperjesi nyilvánosan beszélt egy hozzá kapcsolódó etikai mulasztásról és arról, hogy mekkora felelősséget és tudatosságot kíván egy (intézményi) hierarchiában a személyközi és bizalmon alapuló kiegyensúlyozott kollaboratív viszony fenntartása.

A művek két részletben, ajándékozás és vásárlás útján 2022–2023-ban kerültek a Fővárosi Képtár tulajdonába.

## **TRAPP DOMINIKA (1987)**

*Összegabalyodva, eljegyezve, behálózva, 2022/2023*

*akril, vászon*

Trapp Dominika több mint három évet töltött a Néprajzi Múzeum csapdagyűjteményének tanulmányozásával, amelynek eredménye A kétely felfüggesztése című kiállításba készült installációja lett. Az üregig szűkült minden ösvény című projektjében az állatfogáshoz használt csapdákat választotta tudományos és metaforikus kiindulópontként, amelyek művészi munkájában egyfajta portálként, átjáróként működtek emberi és állati, technológia és táj, természet, élet és halál között.

Ehhez a kutatáshoz kapcsolódóan több rajz- és festménysorozatot is készített. Az Összegabalyodva, eljegyezve, behálózva tus- és akrilképeit 2023-ban a Budapest Galériában rendezett, Az erőszakról című kiállításon mutatta be.

Több kutatáscentrikus munkát, köztük a „Ne tegyétek reám...” (Trafó Galéria, 2020) komplex installációját követően tért vissza a korai korszakát jellemző intuitív festői gyakorlathoz. A Menekül a víz-sorozat (2022) központi metaforái a víz és a fluiditás: a kontrollálhatatlan pulzálás, (energia)áramlás és a mindent elsöprő intenzitás. Ezekre a fantomszerveket is idéző, néha klasszikus természetrajzi ábrákat előhívó tájakra vezet vissza az Összegabalyodva, eljegyezve, behálózva bonyolult szövedékrendszere. A bújtatott jelenetek alapja a kapcsolati erőszak ismerős-intim környezetben való működése, annak szövődő csapdahelyzetei, megtévesztő álcái. Bár kivehetők ismerősnek tűnő tárgyak vagy terek: egy gazzal benőtt zöldségágyás, egy kifinomult madárcsapdákkal díszített filagória, mégis inkább egy felforgató, a testi észlelés, az érzékek széles regiszterét mozgató taktilitás határozza meg ezeknek a festményeknek az alapvető dinamikáját. A gyökér-szervek, a hajas-szőrös felületek ambivalens, ellentétes minőségeket egymásba kapcsoló együttese úgy mutatja meg az abúzust és a traumát, „hogyan nem a szenvedő vagy a szenvedés okozója válik fontossá, hanem egy intenzitás, ami felszámolta az otthonosság látszatát” – fogalmazta meg Borsik Miklós költő.

## **KURÁTOROK**

Árvai Mária, B. Nagy Anikó, Molnárné Aczél Eszter, [Oth Viktória],  
Páldi Livia, Róka Enikő, Veress Orsolya

## **SAJTÓFOTÓK**

<https://drive.google.com/drive/folders/1wqhxEzxKta-6YRqxGPrqfsgqwqK2Z8FP?usp=sharing>

## **ENTERIÓRFOTÓK**

Keppel Ákos és Szabellédi Attila – BTM

## **SAJTÓKAPCSOLAT**

Lépold Zsanett

PR és kommunikációs referens

lepold.zsanett@btm.hu

sajto@btm.hu

+36 20 452 5919

+36 1 487 8819