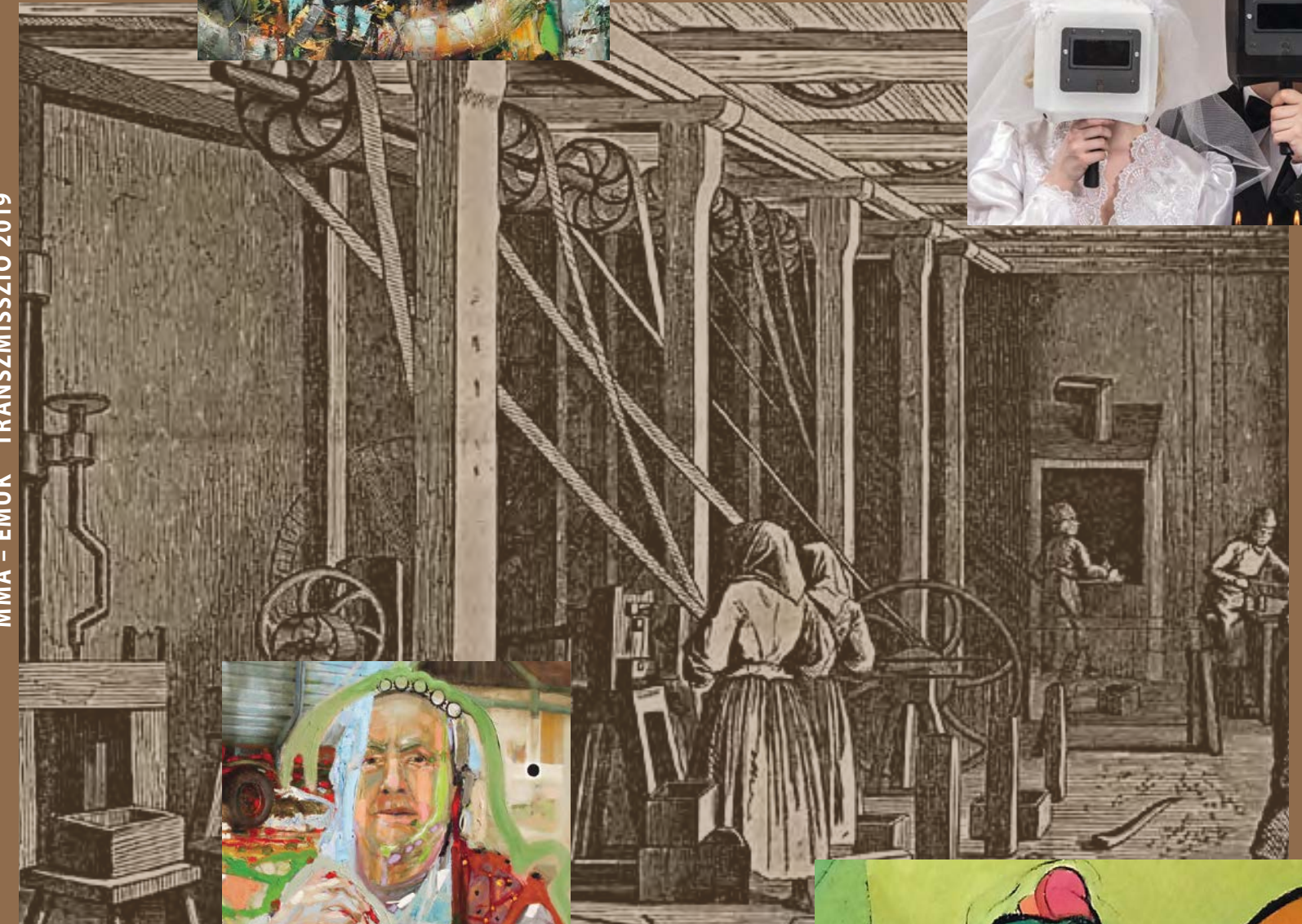
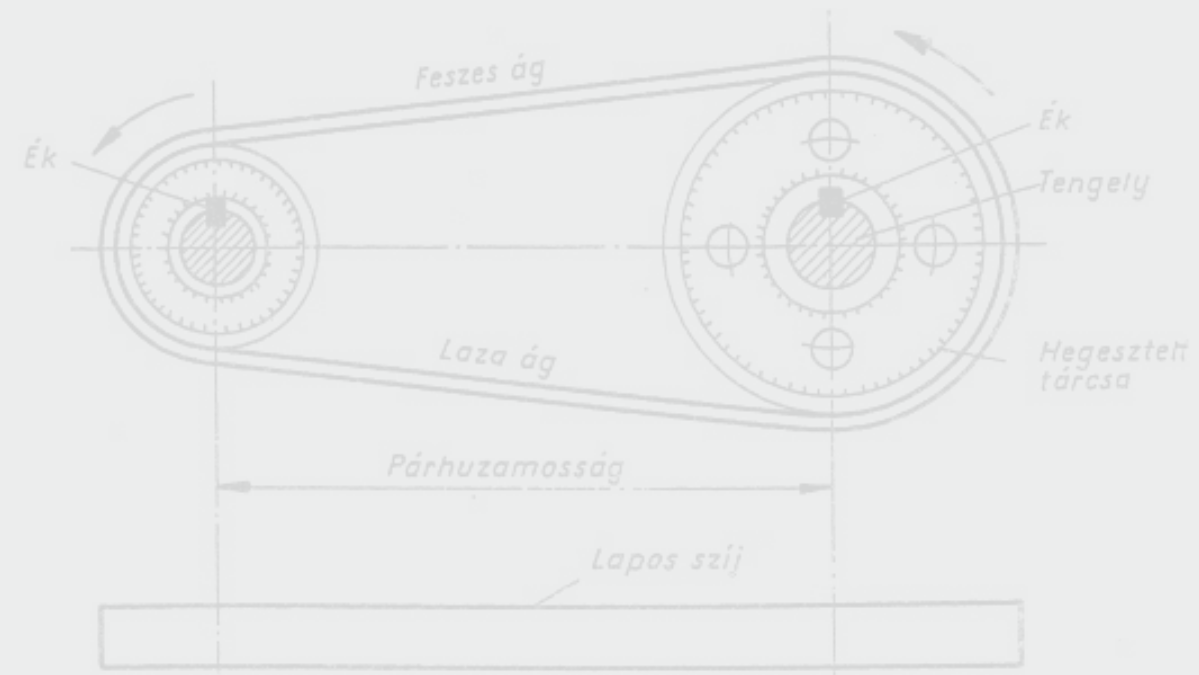




Transzmisszió

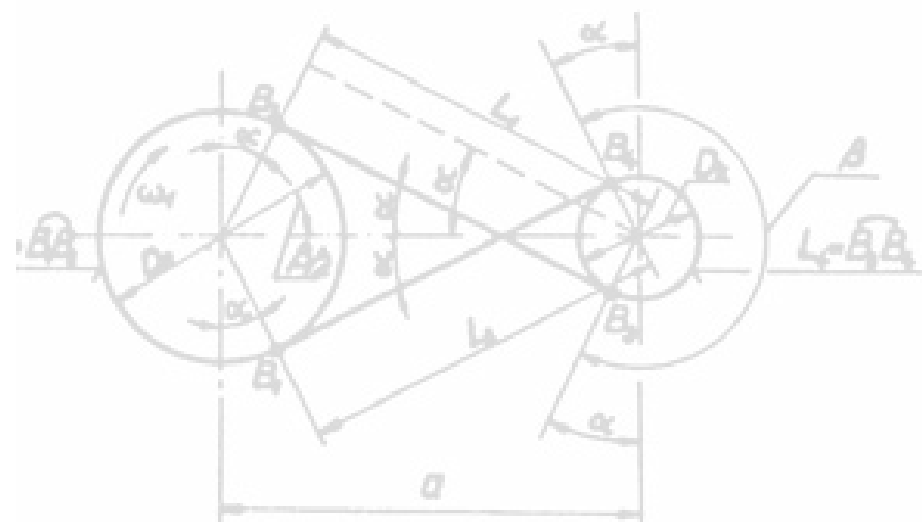


Transzmisszió

Kiállítás és konferencia

2019. október

Sepsiszentgyörgy
Erdélyi Művészeti Központ



Transzmisszió

LECTORIS SALUTEM!

Azt mondják sokan és – vegyük őket komolyan –, ha mondják, úgy is gondolják: sokszor szülő és gyermeke sem értik egymást.

Azt tartják sokan – és ezt érvelve kifejtik sokszor –: a vizuális művészetek nyelve egyetemes, ezért nincs fordításkényszer, s ezért kerül(het)nek szellemi értelemben sokszor „messzebbre, távolabbra” – a nehezebben érthető tartományába – a képzőművészeti (ipar-, vagy tárgyalakotó népművészeti) alkotások, mint az irodalmiak, amelyeket fordítanak (értelmeznek), időnként újrafordítanak (újraértelmezve).

Mindkét gondolat mögött a fordítás, a translatio latin fogalma terpeszkedik nyomasztóan, ...és még akarnom sem kellett, hogy egy másik „transzba essek”, mint amit a kiállítás címe sugall, s mégis tárgyunknál maradjak.

Visszatérve a közkeletű állításokhoz, az elsőhöz kötődően megállapítható, valóban, ha nincs a generációk közötti érdemi kapcsolat, ha elmaradnak a beszélgetések, széthasadhat a nyelvi szövet, mást érthet egyik és másik ugyanazon. De ez nem a nyelv „hibája”, hanem a használóké, akik lehetnek nem-használók, vagy a beszélgetést csak mímelők: hangot ugyan kiadnak: hallatnak, de az általuk kimondottak legalább annyira nem érdeklik őket, mint a válaszok. Igen, így – nem értve, csak használva egymás szavát – valóban fordításkényszeres helyzetbe kerülhetnek akár két egymást követő generáció tagjai, de erről – ha ez a helyzet áll be – csakis ők tehetnek.

Ha a zeneművészet univerzalizálásáról (egyetemes szemantikájáról) szoló – hasonlóan közkeletű – állítást, mintegy párhuzamot állítva elemezném, már ezzel is jelezve: ha csak feltételesen, de elfogadjuk mindkét állítást, akkor ezzel – már ezzel – megszüntettük az egyik, s a másik differentia specifica-ját, és így igen-igen legyengült állapotba kerülne a második kijelentés.

De ne a tagadás, hanem az állítás útján járjunk.

A látáshoz és láttatáshoz – ahogyan az értelmes beszédhez és értő hallgatáshoz – kell azonos jelentéstartalom (jelentéstartalmú szókészlet), hogy ez meglegyen: „folyamatos beszélgetésben kell lenni”. Minden beszélgetés értelmező-odaforduló hallgatásokkal jár, minden odafordulás – a megértés igényével történő hallgatás – önmagában egy csendes fordítás, s a másik mondanivalójának, üzenetének ezáltal való belsővé tétele. Így lesz a *Másikból*, az *Ő-ből*, *Te*, így válhat a *Te*-vé lett személlyel folytatott „beszélgetés” során teljesebbé az *Én*.

A **Transzmisszió** kiállítás megmutatja, hogy száz év szétszakítottság, sokszor kényszerű egymástól elzártság, értékeink erőszak általi megsemmisítése, fizikai, vagy szellemi elvétele után is értjük egymás (magyar képzőművészeti) nyelvét. Persze vannak generációs különbségek, és a múltból fakadó eltérések hatásait-nyomait is ki tudjuk mutatni, és mindezért beszélhetünk a magyar képzőművészet tárgyalásakor határon túli magyar képzőművészetről, s ha tehetjük ezt, akkor szólhatunk külön Partium és Erdély magyar alkotóiról is, s szólnunk is kell, mert nem feledhetjük a száz évnél is régebbi értéksajátosságokat és az elmúlt évszázad intézményi, politikai, társadalmi jellemzőit sem.

Tisztelt Olvasó!

Szülőföldünk egységes kulturális erőterét hivatott felmutatni a Székelyföld Napok rendezvénysorozata: lebontani az adminisztratív határokat Hargita, Kovászna és Maros megye között, de lebontani a határokat a műfajok és a befogadó közegek között, megmutatni a tradicionálisat és a kortársat, reflektálni arra, hogy milyen térség Székelyföld, milyen közösség lakja, hol van ma a helyünk a világban. Közös missziónk ez itt, a Kárpát-kanyarban, ezer éve Erdélyben, száz éve Romániában.

A Székelyföld Napok során közösségek találkoznak, rácsodálkoznak egymás értékeire, a közös kulturális kötelékre, erőt merítenek a mindennapokhoz, töltkeznek a népművészet, színház, irodalom, zene és képzőművészet által.

Nem törvény adta köteleességünk az identitáserősítő, közösségi ünnepek megszervezése, a kulturális értékeremtés és értéktörzés, mégis olyan misszió, olyan feladat, amely többletet ad a munkánknak. Meggyőződésünk, hogy építkezni kell nemcsak fizikailag, de szellemileg is. Út, híd és kórház mellett a közösséget is építeni kell, szociális háló mellett minőségi kulturális és oktatási intézményrendszert kell teremteni és fenntartani. Hogy legyen jövőnk, hogy legyen élhető Székelyföld!

Ebben a törekvésünkben nem vagyunk egyedül! A magyar kormány mellénk állt, számos jövőbemutató kezdeményezésünket támogatja. Így született meg a Sepsiszentgyörgyön működő Erdélyi Művészeti Központ – az EMŰK, amely a Barabás Miklós Céh alapításakor Szentimrei Jenő által megfogalmazott gondolatot viszi tovább: „Erdélyit, európaít, s egyben mait adni, erdélyi gyökérből táplálkozva a legkorszerűbb európai színvonalra törekedni”.

Ezt kívánjuk mi is az Erdélyi Művészeti Központtal együtt, a Székelyföld Napok rendezvénysorozatával, de mindennapi munkánk által is.

A Magyar Művészeti Akadémia sepsiszentgyörgyi bemutatkozása újabb fontos mérföldköve az EMŰK színvonalas tárlatainak. A Transzmisszió a regionalitás kérdését járja körül, a képzőművészet nyelvén újabb izgalmas fejezeteket nyitva a számunkra oly fontos gondolatokról. Ez a katalógus pedig ennek méltó lenyomata kíván lenni.

Forgassák szeretettel!

Borboly Csaba

Hargita Megye Tanácsának elnöke

Péter Ferenc

Maros Megye Tanácsának elnöke

Tamás Sándor

Kovászna Megye Tanácsának elnöke

Felelős intézmények működnek Erdélyben, így az évekkel ezelőtti, a magyar fényművészetet – partner szervezeteinkkel közösen – bemutató kiállítás után ismét kiállítást nyithatunk meg.

Kötelességünk ez, hiszen Akadémiánk a nemzeti egységről egyértelmű állásfoglalást hozott: megalakulásától egyező jogok illetik meg a magyarországi és a határon túl élő tagokat.

Kötelességünk itt és most megmutatni összetartozásunkat, mert ezzel példát mutatunk nemzeti közösségünk egészének, valamint erőt adunk egymásnak, a fentiekben írtakra utalva: értően és figyelemmel szólunk egymáshoz. Szólunk egymáshoz, értjük egymást (nincs az időbeliségből eredő generációk közötti, vagy a földrajzi, illetve az államokat szétválasztó határokból származó valós értelmezési probléma és fordításkényszer), ezt mi tudjuk, s azt is, hogy így lesz az Én és Ő viszonyából a Te és a Te viszonya, a *Mi* közösségünk. Mi pedig már sokakat – még többeket – megszólíthatunk...

Kötelességünk is ezt tenni, mert köztestületi működésünk nyolcadik esztendejében ezzel emlékezünk méltó módon azokra, akik életükön át, életművükön keresztül hitet tettek az erdélyi magyar képzőművészet mellett; néhány éve még itt voltak velünk: Páll Lajos, Jakobovits Miklós, Kusztoz Endre néhai akadémikusok..., most is magunk között érezzük őket.

Örömteli az elmúlt évekre emlékezve, hogy magyarországi művészeti magán szervezetek – például a MissionArt Galéria, vagy a Forrás Galéria –, továbbá az állami intézmények közül a Magyar Nemzeti Galéria, az erdélyi magyar képzőművészet hetven évét bemutató kiállítással, illetve a Műcsarnok a Szervátuszok életművét bemutató – az Akadémiánk gondozásában megvalósult – kiállítással nagy közönségsikereket elérve szolgálták az erdélyi magyar képzőművészet ügyét, s így társaink a folyamatos transzmisszióban.

Zárásképpen ezúton köszönöm Stefanovits Péter tagozatvezető úrnak, hogy a közel félszáz kiállító művész közönség előtti találkozását, illetve a kiállításhoz kapcsolódó konferencia megszervezését segítőleg végigkísérte, ezen a ponton kiemelendő, hogy a **Transzmisszió** a Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának eddig legnagyobb határon túli missziója; köszönet illeti továbbá Vécsi Nagy Zoltán urat, az Erdélyi Művészeti Központ vezetőjét, valamint Jovián György akadémikus urat a mindig lelki és szellemi átkelésekkel, majd hazatérésekkel járó kurátori feladatok fáradhatatlan viteléért, célratartó és célhoz vezető együttműködésükért.

Bízva abban, hogy Önnek is örömére lesz a **Transzmisszió**, kérem, legyen ebben társunk!

Gyimesközéppok, 2019. július 28.

Kucsera Tamás Gergely

a Művészeti Akadémia főtítkára

Rövid előszó a „Transzmisszió”-hoz

Kezdjük a címmel: *Transzmisszió*. Összetett szó, *Transz* + *Misszió*, (*Transz* = *misszió*...? Stefanovits Péter leleménye)

A latin *transire* átkelést jelent. A francia *transe* már átcsusszanást is jelenthet, esetleg az életből a halálba... De még előbb, a szanszkrit *tírasz* azonban „valamin át, valamin túl” jelentéstartalommal bír, amivel aztán sokkal közelebb kerülünk szívünknek oly kedves Transzilvánia földrajzi, meg minden egyéb lelki tartalmakkal csordultig teli fogalomhoz, ami „erdőkön át, erdőkön túlit” jelent eredetileg. De ha tovább spekulálunk, találunk a *transz* szónak egy különleges értelmezését is: „*transz*ban képes lehetsz párbeszédet folytatni a te Isteneddel”. Úgy vélem, hogy bizvást megengedhetjük magunknak, hogy ezen tartalmak által közelítsünk kiállításunk címéhez. De még hátravan a *misszió*, ami úgyszintén figyelemre méltó... Mindenekelőtt felejtjük el a lehetetlen missziókról szóló szórakoztatóipari vadhajtasokat, meg a misszionáriusok tiszteletre méltó erőfeszítéseit a dzsungelbéli emberevők megtérítése céljából – maradjunk a *küldetéstudattól vezérelt feladat teljesítése* értelmezésnél. Hiszen kiállításunk nem vállal se többet, se kevesebbet, mint felvonultatni a jelen magyar képzőművészetének egy közös Kárpát-medencei keresztmetszetét... Ha a Kárpátok által körbeölelt térséget egy nagy közös tortának tekintjük, akkor ez a kiállítás egy tekintélyes szeletként szeretne megjelenni, amely az idősebb és a középgeneráció akadémikusait fogja össze, a hab a tortaszeleten pedig az a fiatal erdélyiekből, Vécsi Nagy Zoltán által verbuvált csapat, amelyik otthon maradván és alkotva tiszteletet parancsoló kitartással járul hozzá a sajátságosan összetéveszthetetlen erdélyi művészeti és szellemi kincstár gyarapodásához. Mindezen túl pedig az összmagyarság képzőművészetének gazdagításához. A generációs távolság – de a szocializáció bizonyos különbözősége ellenére is – kiállításunk azt hívatott bemutatni, hogy a vizuális művészet, kép- és szoboralkotás a magyar lakta területeken egy egységes egész.

A másik – talán nem véletlen – célja a kiállításnak a generációk egymás mellé állítása révén – a folytonosság felmutatása. A Magyar Művészeti Akadémia rendes és levelező tagjainak, mi tagadás, magas az átlag életkora. Persze ez mondhatni természetes is, hiszen akadémikussá egy bőséges és tartalmas életmű, egy díjakkal is alátámasztott szakmai elismertség révén válhat a képzőművész. A festők és szobrászok másképpen – vagyis sokkal lassabban érnek, mint az egyéb művészeti diszciplínákban. A fiatalokkal való közös megmutatkozás nem is nagyon burkolt szándéka az is, hogy előkészítse a majdani utódlást az akadémiai székekben.

Az MMA képzőművészei már bemutatkoztak Ljubljanában és Pekingben, Münchenben és Passauban.

Most Sepsiszentgyörgy, és az Erdélyi Művészeti Központ, mint helyszín következik – bizvást remélve, hogy a fogadtatás hőfoka nem marad el az előzőktől.

Jovián György

Transzmisszió, avagy a képzőművészet, mint a közösségi eszmény közvetítője

Az erdélyi magyar képzőművészetben, a trianoni kezdetektől mindenképpen, de a korábbi történelmi időszakokban is élt és máig él a „sajátosan erdélyi lelkületű” művek alkotásának eszménye.

Az európai felzárkózás ideáljának követésével párhuzamosan, az erdélyi és a magyar sajátosság megjelenítésének igénye olyan körülmények között is eszmény maradt, amikor az önmagát magyarnak valló művésznak napi szinten kellett és kell megküzdenie a nemzeti identitásáért.

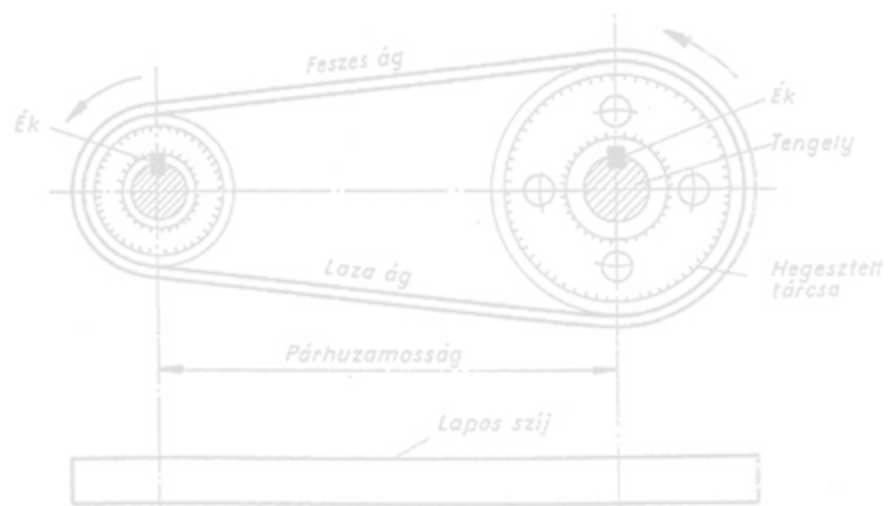
Legtöbbjük esetében, ha kényszerűen is, de éppen a mostoha körülmények azok, amelyek ösztönzést és értelmet adnak képzőművészeti énjük erdélyi magyar művészként való önmeghatározásához, arról a számukra mindenképpen hátrányos, sokszor a kirekesztésig fokozódó helyzetről most nem is beszélve, hogy a különböző reprezentatív kiállítások, művészettörténeti feldolgozások és múzeumi gyűjtemények az anyaországban általában az ország művészetét, mint olyant és nem a kulturális értelemben sokkal tágabb nemzetet, az utódállamok esetében pedig a többségi nemzet művészetét képviselik.

Ezért is dicséretes, hogy az elkötelezetten, éppen a nemzeti művészetet egyetemes szintre emelő Makovecz Imre építész által alapított Magyar Művészeti Akadémia felvállalta, sőt kiemelt feladatként kezeli a határokon kívülre rekedt művészek felvételét a soraiba. Ezzel persze egyáltalán nem azt sugallva, hogy a külön erdélyi identitásnak ne lenne magában létjogosultsága, hanem sokkal inkább éppen azt, hogy a nemzeti művészet lelkületének sajátosságait, nyelvi párhuzammal élve, nyelvjárásainak ízeit, zamátát, egyedi körülményeiből születő kivételes értékeit, mint a nemzeti kultúra egyik sajátos értékét nagyra becsüli. Ennek a megbecsülésnek megtisztelő jele, hogy a Magyar Művészeti Akadémia képzőművészeti tagozata most itt Erdélyben, Székelyföld egyik legélénkebb kulturális központjában, Sepsiszentgyörgyön bemutatkozik és a képzőművészet önazonosságának kérdéseiről tanácskozást szervez.

Az MMA jelenlétével megtiszteli az immár öt éve, a helyi önkormányzat által fenntartott és a magyar kormány hathatós támogatásával működő Erdélyi Művészeti Központot. Külön öröm és megtiszteltetés formálódó intézményünk és az általunk válogatott művek alkotói számára, hogy a jelen Transzmisszió című kiállítással az MMA egy olyan művészeti párbeszédet hív létre, amely túl a földrajzi, nemzedéki és presztízs határokon, értékközpontúan mutatja fel képzőművészetünknek a szellemi energiákat a maguk változatosságában is közösségi erővé koncentrálni képes jellegét.

Ez a gondolat vezérelt, amikor a kiállításba ajánlott művészek kiválasztásánál próbáltam néhány általam olyan fontosnak tartott szempontot szem előtt tartani, mint az egyes alkotók formanyelvének, gondolat és érzelmi világának eredetisége, kiforrottsága, valamint azon fokozott elkötelezettségük, amellyel az erdélyi magyar közösség szolgálatába állítják tehetségüket.

Vécsi Nagy Zoltán



Transzmisszió

LECTORIS SALUTEM!

Many say – and let us take them seriously, if they say so, they mean it – oftentimes even parent and child do not understand each other.

Many believe – and arguing for this they make their points – that the language of visual arts is universal. Consequently, there is no need for translations and this is why in an intellectual sense works of fine art (applied or folk) can reach further than works of literature. The latter ones are translated (interpreted), occasionally retranslated (reinterpreting them.)

Both ideas are heavily dominated by the Latin notion of „translatio” and I did not even need to fall into another “trance” – as suggested by the title of the exhibition – to stick to our subject.

Now back to the commonly known statements, in connection with the first we may say that indeed, as long as there is no meaningful relation between generations, in the absence of conversations the texture of language may rupture. One person may interpret a notion differently from another person. This, however, is not a shortcoming of the language, rather it is that of the users who may be non-users or persons just imitating talking. They emit sounds but what they say is of just as little interest to them as the answers. Yes, indeed in this way – not understanding, just using each other’s words – even members of two consecutive generations may find themselves in a situation where translation is needed. Should it indeed happen, it is only them to take the blame.

However, let us walk the path of statements and not that of denials. To see and to make see – just like for lucid conversation and for apt listening – identical meaning is needed (a vocabulary with identical meaning). Only then can the state of “being in continuous conversation” be achieved. Every conversation involves moments of interpretative silence when we turn to someone. Every turning to someone – silence with the need of comprehension – is by itself a silent translation and the consequent internalisation of the message of the other. This is how the Other, the He/She becomes You and this is how the I (Ego), in the conversation with the person becoming You, reaches fulfilment.

This Exhibition, “Transmission” demonstrates that even after a hundred years of being torn apart and of compulsory isolation, the annihilation and the spiritual or physical confiscation of our values, we still understand each other’s Hungarian language of fine arts. Naturally, there is a generation gap and we can detect the traces of past-related discrepancies. Still, when we discuss Hungarian fine arts, we can speak about Hungarian fine arts beyond the borders. And, if we may do that, then we may mention separately the artists of Partium and Transylvania. Not only that we may, we have to, as we should not forget the distinctive values and the institutional, political and social characteristics of the past hundred years.

Responsible institutions operate in Transylvania. This is how years after the exhibition, presenting – jointly with our partner organizations – the art of light we are in the position again to open an exhibition.

This is our duty as our Academy made an unequivocal statement concerning national unity: the rights of members from within Hungary and from beyond the borders, from the very moment of its establishment, are equal.

It is our duty to demonstrate our cohesion as this is an example for the whole of our national community. Besides, with this we invigorate one another, stating once again that we address one another with attention.

We address one another, we understand one another (there is no problem regarding generations, geographical boundaries and there is no compulsion to translate) and we know this. We also know how the relationship of I (Ego) and He/She develops into the relationship of You and You, Our community. We, then, can address more – even more – people...

It is our duty to do so as in the eighth year of our operation as a public law body this is how we commemorate those who throughout their lives expressed their credo for Transylvania's Hungarian fine art. A few years ago they were still with us, Lajos Páll, Miklós Jakobovits, Endre Kusztos, one time members of the Academy... we feel that they are still with us.

If we remember the past years it is a pleasure to recall quite a few events, among them those by private organizations, such as MissionArt Gallery or Forrás Gallery in Hungary. Also, some events by state institutions, among them the Hungarian National Gallery (with an exhibition presenting the 70 years of Hungarian fine art in Transylvania) as well as by Kunsthalle. This latter preparing an exhibition on the oeuvre of the two Szervatiusz, realized by our Academy. These were hits with visitors and contributed to the cause of Hungarian fine art in Transylvania.

To conclude I would like to thank Head of Section Péter Stefanovits for his assistance in enabling the encounter of 50 artists to meet their spectators. Let me also point out that Transmission is so far the biggest mission outside Hungary of the Section of Fine Arts of the Hungarian Academy of Art.

I thank Mr. Zoltán Vécsi Nagy, the head of the Transylvanian Centre of Arts as well as György Jovián, member of the Academy for their unabated activities of curator and for their purpose oriented co-operation.

We hope that Transmission will be a pleasing experience for you, too and now I ask you to join us!

Gyimesközeplok, 28 July 2019

Tamás Gergely Kucsera
Secretary General of HAA

Dear Reader,

The series of events under the name „Székelyföld Days” is meant to demonstrate how unified culturally our native land is. Besides, these events intend to flatten the administrative borders between Hargita, Kovászna and Maros counties and also between genres and the receptive environment, to display the traditional and the contemporary. Also, they ponder about Székelyföld, examining a series of questions: what area is it, what community inhabits it, where is our place in the world? It is a shared mission here, in the Carpathian Basin, for a thousand years in Transylvania, for a hundred years in Romania.

All along Székelyföld Days communities meet, marvel at one another's values, the shared cultural bonds, energize themselves for everyday activities and replenish themselves by folk art, theatre, literature, music and visual art.

It is not a legal obligation for us to organize communal events which reinforce identity and which preserve and create cultural values. Nevertheless, it is a mission and a task which generates a surplus in our work. We are convinced about the necessity of construction, and not just in the physical space but also in the spiritual. Besides roads, bridges and hospitals, the community also needs to be built. Other than the social safety network, cultural and educational institutions of high quality must be built and maintained, in order to have a future and a liveable Székelyföld!

In this effort we don't stand alone. The Hungarian government is by our side, supporting many of our forward-looking initiatives. This is how the Transylvanian Center of Arts in Sepsiszentgyörgy was born. This carries the idea worded by Jenő Szentirmai, establishing the Miklós Barabás Guild: „To offer Transylvanian, European and at the same time contemporary, nourished from Transylvanian roots, aiming at the most modern European.”

We share this ambition with the Transylvanian Center of Arts, as expressed by the series of events „Transylvanian Days.”

The presentation in Sepsiszentgyörgy by the Hungarian Academy of Art is another important milestone in the journey of the Transylvanian Center of Arts. The present exhibition, „Transmission” examines the problems of regionality, opening up new chapters – using the language of fine arts – in this field, so important for us. This catalogue aims at being a worthy imprint of this effort.

Read it with affection!

Csaba Borboly

Chairman of the Council of Hargita County

Ferenc Péter

Chairman of the Council of Maros County

Sándor Tamás

Chairman of the Council of Kovászna County

Brief Foreword to „Transmission“

Let us begin with the title: „Transmission.“ It is a compound word, Trans+Mission...? (Trans=Mission, an invention by Peter Stefanovits.)

The Latin word „transire“ means „crossing“. The French „transe“ may also mean „slipping through“, perhaps from life to death... But even before, the Sanskrit „tiras“ has the meaning of „through something, beyond something“. This takes us closer to the notion of Transylvania, so dear to us and so much loaded with geographical and all kinds of other ideas. This – Transylvania – originally meant „through the forests, beyond the forests.“ However, if we continue to contemplate we find for the word „trance“ a very particular interpretation: “in trance you may be able to have a dialogue with your God“. I believe that we can afford that we approach the title of our Exhibition through these contents. But we did not finish with “Mission” yet, which is also remarkable... First, we should forget the extremes of the entertainment industry’s dealings with “missions impossible” and the respectable efforts of missionaries to convert cannibals in the jungles. Let us just concentrate on this interpretation: “the completion of a task guided by a sense of mission”, as our Exhibition undertook no less and no more than to display a collective cross-section of Hungarian fine art of the present time in the Carpathian Basin.

If we see the area surrounded by the Carpathian Mountains as a big cake, then this Exhibition would like to be perceived as an impressive slice which brings together the members of the Academy of the elder and middle generations.

The cherry on the cake is the team, recruited by Zoltán Vécsei Nagy. These young Transylvanians stay in Transylvania and create art in Transylvania, contributing to the enrichment of the peculiarly unmistakable Transylvanian artistic and intellectual heritage and, beyond this, also to the enrichment of the fine art of the entire Hungarian nation. For all the distances between generations – and also for certain differences in socialization – our Exhibition is meant that visual art, sculpture and painting is one and indivisible in every area inhabited by Hungarians.

The other – perhaps not accidental – purpose of the Exhibition is the demonstration of continuity. This is expected to be achieved by putting generations next to each other. To be honest, the average age of members of the Academy – ordinary and correspondent – is high. We may say that it is natural as membership needs to be supported by a rich oeuvre and by recognition by the artistic community as expressed by prizes. Painters and sculptors mature differently – that is to say more slowly – than in other fields of art. A very open purpose of a joint presentation with young artists is to prepare eventual succession in the chairs of the Academy. I was the one – as curator – to formulate the request to the members of the Academy to participate. It was not a very difficult task as I only requested from the 32 artists to propose works for this Exhibition which they themselves consider masterpieces. I believe that the presented artworks all fall into this category.

György Jovián

Visual Art as a Transmitter of Community Ideals

In Transylvanian visual art – certainly since the „Trianon beginning“ and even before that – the ideal of creating art with a particular Transylvanian spirituality was ever present.

Parallel to following the ideal of catching up with Europe, the need to portray the Transylvanian and Hungarian peculiarity remained an ideal even in very difficult circumstances.

In these circumstances the artist, defining himself as a Hungarian artist had to fight for his identity day after day. For most the adverse conditions gave an incentive and meaning to determine their artistic ego as Transylvanian Hungarian. Here we would rather not mention the disadvantageous situation, occasionally bordering exclusion, in which representative exhibitions, publications of history of art and museum collections in the mother country – Hungary – cover the arts of this country specifically and not those of the Hungarian cultural nation in a broader sense. As far as successor states are concerned, this coverage is for the arts of the majority nation.

This is why it is laudable that the Hungarian Academy of Arts – established by architect Imre Makovecz – has committed itself to open its doors to artists beyond the borders. Moreover, HAA not only opened these doors, HAA emphasizes their admission into the ranks of the Academy. This, naturally, does not imply that a separate Transylvanian identity is not justified. Rather, it stresses that HAA has high regard for the particularities of the spirit of national art, the flavours of its dialects (to borrow an analogy from linguistics), its exceptional values stemming from its unique circumstances. The Academy considers these as one of the particular values of national culture. It as a sign of this high regard that the Section of Fine Arts of HAA organizes a conference here, in Transylvania, in one of liveliest cultural centers of Székelyföld, in Sepsiszentgyörgy. The conference focuses on the problems of identity in visual arts.

The presence of HAA is an honour for the Transylvanian Cultural Center. This Center has been supported for five years now by the local municipality and also enjoys the effective support of the Hungarian government. It is particularly honourable for our institution and for the artists selected by us that with the present exhibition, entitled “Transmission” HAA initiates an artistic dialogue which transcends boundaries of geography, languages and generations. In doing this, it exhibits in a value based manner the ability of our visual art to transform intellectual energies into strength for the community.

This idea was guiding me when I was doing the selection of artists for the exhibition. I was trying to focus on a few points, important for me. Such as the originality of the artists’ idiom, range of emotions and ideas and their fully formed character. I also stressed their commitment to use their talents for the interest of the Hungarian community in Transylvania.

Zoltán Vécsei Nagy

LECTORIS SALUTEM!

Mulți susțin, - și să-i luăm în serios - dacă așa spun atunci chiar așa și gândesc: că mulți părinți nu se înțeleg cu copiii.

Mulți susțin - și de multe ori argumentează chiar – că limbajul artelor vizuale este unul universal, nu există nevoia de a-l traduce, din care cauză pot fi în situația, în sens spiritual, să și ajungă ”mai departe, mai la distanță” – într-un spațiu al înțelegerii mai dificile – vorbesc de creațiile de artă plastică (industriale sau creații de artă populară), decât cele literare, care se și traduc (conform sensului lor), după un timp se retraduc (modificându-se și sensul lor).

În spatele ambelor idei se întinde apăsător noțiunea latină de translație, ... și nu a fost nevoie nici măcar să vreau, a cădea într-o ”altă transă,” decât ceea ce sugerează titlul expoziției și să și rămân la obiect.

Revenind la susținerile curente, legat de prima, se poate constata, că dacă nu există o legătură reală de sens între generații, dacă nu au loc discuții, compoziția de limbaj se poate destrăma, fiecare poate înțelege altceva despre același lucru. Deși nu e vorba de ”o deficiență” a limbii, ci de una a celor care o folosesc, dintre care pot fi unii, care nici nu o folosesc sau doar mimează discuția: chiar dacă ei emit sunete: se fac auziți, dar cele emise de ei nu-i interesează în aceeași măsură în care nu-i interesează nici răspunsurile. Da, astfel – ne înțelegând, ne folosind cuvintele emise de alții - pot ajunge la necesitatea translației chiar și membri unor generații imediat următoare, dar dacă intervine o asemenea situații - numai ei poartă vina.

Dacă aș analiza ca o teorie paralelă universalitatea muzicii (semantica ei universală) - la fel de curentă – aș semna prin asta: chiar la modul prezumtiv, că acceptăm ambele susțineri, în acest caz am suprima diferența specifică a uneia, astfel că cealaltă susținere s-ar afla într-o stare extrem de vlăguită.

Dar să nu umblăm pe căile negării, mai degrabă pe cele ale afirmării.

Așa cum pentru vedere și pentru vizibilitate – ca și pentru discursul inteligent și pentru tăcerea plină de sens – este nevoie de un conținut plin de sens (de un vocabular încărcat de semnificații), pentru ca acesta să poată exista este nevoie: ”de un dialog permanent.” Fiecare discuție este însoțită de tăceri atente și încărcate de sens, fiecare atenție acordată - de o tăcere încărcată de necesitatea înțelegerii – este la urma urmei o traducere, o translație în sine și o însușire interioară a celor spuse de cealaltă parte. Cealaltă parte, acel El va deveni Tu, iar în decursul ”discuției” cu persoana devenită Tu, Eul va deveni mai împlinit.

Expoziție Transmisia demonstrează, că în ciuda destrămării pe parcursul, a o sută de ani, a izolării forțate, impusă de multe ori, a agresării și a distrugerii valorilor noastre, a confiscării lor fizice sau spirituale, noi tot ne înțelegem limba de comunicare (al artei plastice ungare). Desigur există diferențe de generație și putem demonstra și efectele – urmele unor diferențe provenite din trecut, motiv pentru care la discuțiile despre arta plastică ungară trebuie să vorbim și despre arta plastică ungară de dincolo de hotare și dacă o putem face atunci putem vorbi la modul aparte și despre creatorii din Partium și Transilvania și chiar trebuie să o să o facem, pentru că nu putem uita particularitățile valorice mai vechi de o sută de ani și nici caracteristicile instituționale, politice și sociale ale secolului trecut.

În Transilvania funcționează instituții responsabile, datorită cărora după expoziția ungară de artă a luminii - organizată împreună cu organizațiile partenere – putem vernisa din nou o expoziție.

Este o datorie ce ne revine, căci Academia noastră a emis o atitudine univocă față de unitatea națională: încă de la înființare membri ei, din Ungaria și cei de peste hotare, se bucură de aceleași drepturi.

Avem datoria să ne dovedim aici și acum unitatea, prin asta vom aduce un exemplu întregii noastre comunități naționale, ne vom încuraja unii pe alții, cu referire la cele scrise mai sus: vom vorbi unii cu alții cu atenție și cu înțelegere. Ne vorbim, ne înțelegem (între generații sau datorită hotarelor ce despart statele nu există disensiuni, nu există necesitatea translației) asta noi știm, după cum știm, că din relația Eu și El se va naște relația dintre Tu și Tu, adică comunitatea Noastră. Iar Noi vom putea vorbi multora - și mai multora - le vom putea vorbi...

Avem această datorie, deoarece în al optulea an al existenței noastre prin asta aducem un omagiu la modul convenit, celor care în timpul vieții lor, prin opera vieții lor au depus un legământ de credință artei plastice din Transilvania: acum câțiva ani mai erau aici, alături de noi: Lajos Páll, Miklós Jakobovits, Endre Kuszto, odinioară toți academicieni ... îi simțim alături și acum.

Este o bucurie amintindu-ne de anii trecuți, că organizații particulare de artă - de pildă Mission Art Galerie sau Forrás Galerie - după cum și instituții de stat precum Galeria Națională Ungară , au onorat printr-o expoziție de prezentare cei șaptezeci de ani ai artei plastice transilvane, respectiv prin expoziția de la Múcsarnok a celor din familia Szervátiusz – prin grija Academiei noastre – servind cauza artei plastice transilvane cu un imens succes de public, fiindu-ne camarazi în permanenta Transmisi-e.

În încheiere vreau să mulțumesc domnului șef de secție Péter Stefanovits pentru organizarea întâlnirii în fața publicului ale celor aproape o sută de artiști plastici, respectiv pentru organizarea conferinței legată de eveniment, la acest punct evidențiez îndeplinirea celei mai importante misiuni de peste hotare a secției de Artă Plastică din Academia de Artă, care a fost expoziția intitulată Transzmisszió (Transmisia); multe mulțumiri se cuvin domnului Vécsi Nagy Zoltán, Șeful Centrului de Artă din Transilvania, precum și domnului academician György Jovián pentru neobosita activitate de curator al expoziției, pentru colaborarea neobosită soldată cu realizarea expoziției propuse. În speranța, că Transmisia va fi prilej de bucurie și pentru Dumneavoastră, vă rugăm să ne fiți deci, parteneri!

Gyimesközéplek, 28. Iulie. 2019.

Kucsera Tamás Gergely

Secretar general al Academiei de Artă

Transzmisszió

KIÁLLÍTÓK



Aknay János (1949)

Tanulmányok, tagságok:

- 1959-1963: Medgyessy Ferenc Képzőművészeti szakkör, Debrecen, tanára: Veress Géza
- 1963-1967: Képző-és Iparművészeti Gimnázium, Budapest, tanára: Sebestény Ferenc
- 1972 A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió alapító tagja
- 1977 Művészeti Alap tagság – MAOE tagság
- 1980 Magyar Képző – és Iparművészek Szövetsége
- 2011 Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja
- 2011 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete elnöke

Díjak: (válogatás)

- 1978 VLS Kísérleti Műhely, Fiatal Művészek Stúdiójának díja
- 1989 Neufeld Anna-díj
- 1996 Pro Urbe Szentendre
- 1996 Pest Megyei Művészetért díj
- 2000 A Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje
- 2002 Munkácsy-díj
- 2003 Siklósi Szalon díja
- 2004 Hajdúböszörményi Nemzetközi Művésztelep, Káplár József díj
- 2005 Szekszárd, Magyar Képzőművészek Szövetség fődíja
- 2006 Szigetszentmiklós, Patak Díj
- 2007 Simsay Ildikó Díj
- 2009 Magyar Művészetért Díj
- 2010 Holló László díj
- 2010 Díszpolgár, Szentendre
- 2010 Kossuth-díj
- 2017 Magyar Érdemrend Tiszti kereszt Polgári Tagozat
- 2018 Magyar Örökség Díj

Művek közgyűjteményekben: (válogatás)

- Baász Imre Művészeti Alapítvány, Sepsiszentgyörgy
- Ferenczy Múzeum, Szentendre
- Kortárs Gyűjtemény, Salzburg
- Kortárs Magyar Gyűjtemény, Dunaszerdahely
- Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre
- MODEM, Debrecen
- Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely
- Városi Képtár, Érd

Egyéni kiállítások: (válogatás)

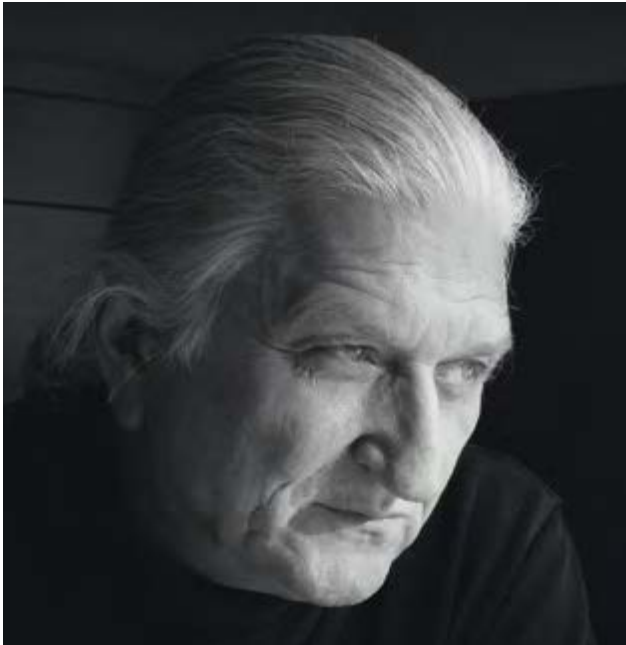
- 1972 József Attila Művelődési Központ, Szentendre (Holdas Györggyel, Matyófalvi Gáborral és ef Zámbó Istvánnal)
- 1989 Szentendrei Képtár, Szentendre
- 1993 Horváth & Lukács Galéria, Nagycenk
- 1997 Kultúrpalota, Marosvásárhely
- 1997 Magyar Kulturális Intézet Bukarest
- 2000 Szent Mihály kápolna, Budapest
- 2004 Y Galéria, Szentendre
- 2006 Abigél Galéria, Budapest
- 2006 Múzsák temploma, Sárospatak
- 2006 Belvárosi Galéria, Debrecen
- 2007 Keve Galéria, Érd
- 2007 Újlipótvárosi Klub-Galéria
- 2007 Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely
- 2008 Vecsés Galéria
- 2009 MűvészetMalom, Szentendre
- 2010 MODEM, Debrecen
- 2011 Leányfalu, Faluház
- 2011 Horváth & Lukács Galéria, Nagycenk
- 2012 Semmelweis Szalon, Budapest
- 2012 Balatongyörök, Közösségi Ház
- 2015 Zsolnay Kulturális Negyed Pécsi Galéria m21- (Az emlék jelene)

Köztéri munkák:

- 1995 "Angyal" (fa, fém, festett műgyanta, aranyfüst) a Fő Posta előtti tér, Szentendre
- 2003 "Városvédő Angyal" (triptichon, akril, merített papír, fa) a Szentendrei Skanzen belső fogadótere
- 2011 Balatonboglár, Evangélikus templom – oltárkép
- 2013 Kiskőrösi Katolikus Templom – oltárkép

Emlék, 2018
akril, vászon, 150x120 cm





Baksai József (1957)

1985–90 Magyar Képzőművészeti Egyetem / Festő szak / művészi rajz, művészettörténet és ábrázoló geometria szakos középiskolai tanár
1990- Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület
1990- Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
1996- Magyar Festők Társasága
1997- Magyar Grafikusművészek Szövetsége
2011- Vajda Lajos Stúdió
2017- A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja

Tanári munkásság:

1995 Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskola – akkor Ars Hungarica Művészeti Szakközépiskola – Festő szak szakmai program létrehozója.
1995–2011 az Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskola festészet, rajz és művészeti anatómia tanára, festőszakvezető tanár.
2006–2010 az Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskola igazgatója.
2006–2011 az Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskola, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Gyakorlóhelye – az egyetem által kinevezett gyakorlatvezető tanára.
2000–2010 az Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskolát fenntartó alapítvány kurátora
2009 Alapfokú Művészetoktatási Intézmények Ellenőrző Bizottsági tagja az NSZFI megbízásából.
2013–2014 a Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola tanára.
2015–2017 a Metropolitan Egyetem tanára.
2016- a Forrai Gimnázium és Művészeti Szakgimnázium tanára

Díjak, ösztöndíjak, kitüntetések:

1989 Glatz Oszkár díj
1990–93 Derkovits ösztöndíj
1990 Baudelaire Pályázat díja
1990 Musée 2000 díja, (Luxemburg)
1994 Római Magyar Akadémia ösztöndíja
1994 Barcsay-díj
2001 Munkácsy-díj
2004 Hommage à Gaál Imre-díj
2015 MMA Képzőművészeti Tagozatának Különdíja
2015 Harmónia kiállítás, Szentendre, MAOE díja
2018 Borberek Kovács Zoltán-díj,
2018 Család kiállítás, MAOE díja

Irodalom:

Katrin Zschirnt: Baksai – Nord magazin, 1991. január
Bakács Tibor: Baksai – Magyar Narancs, 1991. 20. Sz.
Csorba Éva-Markója Csilla: Az “új szenzibilitás” után.–Új Művészet,1992.1. sz.
Markója Csilla: Averroes nyomában. – Élet és Irodalom,1992.17. sz.
Abody Rita-Nagy Attila Kristóf: A jóságos pokol.-Nappali Ház,1992. 2. sz.
Szegő György: Belső égbolt. Új Művészet, 1992. 8. sz.
Nagy Zsuzsa: Baksai.-Lege Artis Medicine, 1992. november
Merhán Orsolya: Grál.-Új Művészet,1993. 7. sz.
Merhán Orsolya: Függönyt. – Balkon, 1994. május
Kollár József: Hiszi a PC.-Enigma, 1995. 3. sz.
Kollár József: Tetten ért halak. – Balkon, 1996. január-február
Palotai János: Lakoma a Vigadóban. Balkon,1997. július-szeptember
Petrányi Zsolt: “Kispróféták”. – Balkon, 1997. október
Samu Attila Kultúrhajléktalan: Kispróféták-képek, Szellem Kép 1997. 4. sz.
Markója Csilla: Baksai, 1998, ÚVKA Projekt, Studio 1900 Galéria, katalógus.
Lóska Lajos: Ősképek,Új Művészet 1998. 8. sz.
Gaál József: Rejtőzködő kitárulkozás Élet és Irodalom 2000. 21. sz.
Hajdu István: Larva-ikonok Magyar Narancs 2002. 4. sz.
R.GYZS. Festmények domború alakokkal, Népszabadság, 2002. február 6.
Rieder Gábor: Baksai József és a Megtestesülés, PM 2002. február 7-13.
Palotai János: Baksai József mitopoéta új képei , Balkon 2002. 1-2. sz.
Bencsik Barnabás: Tárlatvezető/Aktuálpolitika helyett/ Műértő 2002. júl.-aug.
Valaczkay Gabriella: Brutális gyermekjátékok Népszabadság 2002. 09. 27.
Szombathy Bálint: Engedmény vagy kockázatvállalás. Új Művészet 2002.10.sz.
Kozák Csaba: Alátét-Coaster 2002. Budapest
Palotai János: Etűdök, 2003, Nyomdacoop Kft., Studio 1900 Galéria, katalógus
Szeifert Judit: Jövönk záloga 2003. Élet és Irodalom XLVII-évf. 19. szám
B.E.: Öngyilkosság előtt Népszabadság, Budapest, 2003. május 24.
Szeifert Judit: Contemplatio Activa-2005. Új Művészet XVI. Évf. 8. szám
Szeifert Judit: Apokalipszis, most? 2006. Élet és Irodalom L. Évf. 10. szám
Nagy T Katalin: Alaktalanságból teremtődés, 2006. Élet és Irod. L. Évf. 37. szám
Szeifert Judit: Vanitatum vanitas, 2007. Élet és Irodalom LI. Évf. 20. szám
Lóska Lajos: Képjelképek, 2007. Új művészet XVIII. Évf. 7. szám
Szeifert Judit: Baksai, 2007. Globe Print Kft. Budapest
Lóska Lajos: Mitológia feketében, 2008. Új Művészet XIX. Évf. 3. szám
Szeifert Judit: Memento mori, 2008. Élet és Irodalom LII. Évf. 29. szám
Szeifert Judit: Végtelenbe nyíló ablakok, 2009. Élet és Irodalom LIII. Évf. 12. szám
Gyarmati Gábor: Beszélgetés B.J. Festőművésszel, 2009. Evangélikus Élet 74/20 sz.
Szeifert Judit: Időtlen időkig, 2010. Új művészet XXI. Évf. 5. szám
Palotai János: Mini táblaképek, Balkon, 2011. június
Szeifert Judit: Örökkön-örökké, 2011. Élet és Irodalom LV. Évf. 31. szám
Szeifert Judit: Csöndbe zárt idő, 2013, Új Művészet, XXIV. Évf. 6. szám
Szeifert Judit: Baksai, Kugler Könyvek, T-art Alapítvány, Budapest
Palotai János: Baksai József fotói, 2014. Skanzen Galéria, Szentendre, katalógus
Géger Melinda: A csönd ideje, 2015. Együd Árpád Kulturális Központ, katalógus
Sturcz János: A csönd ideje, 2015. Új Művészet, október
Rappai Zsuzsa: MMA díjtól a tibeti kolduló edényig, Szentendre és vidéke 2015.12.
Szeifert Judit: Örök laptár, Baksai József kis képei, 2016. Élet és Irodalom LX. Évf. 29. szám
Szeifert Judit: Baksai József Hungart könyvek (Hungart Egyesület 2017.)
Kondor Szilágyi Mária: A gyakorlás spiritualitása Baksai József festészetében, Kilenc műteremből, Múcsarnok Nonprofit Kft. 2018.

Alapkő, 2015
olaj, vászon, 150x120 cm





A Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában érettségiztem 1970-ben. A budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1977-ben végeztem festő szakon. 1979–1982 között Derkovits Ösztöndíjas voltam. 1999-ben Munkácsy díjat kaptam. 2012-ben a Képzőművészeti Egyetemen doktori (DLA) fokozatot szereztem.

A Budapesti Kommunikációs Főiskolán, majd új nevén a Budapesti Metropolitan Egyetemen tanítottam rajz- festést, művészeti anatómiát és ornamentika történetet 2009 és 2016 között.

2013-tól a Magyar Művészeti Akadémia levelező, 2017-től rendes tagja vagyok.

Festett szobrokat, síkplasztikákat, tárgygyűtteseket és könyvszobrokat készítetek. Kiállítások szervezésével, összeállításával is foglalkozom. Kurátori munkám volt a Ljubljana-i várban rendezett Szomszédolás (Pri sosedovih) című tárlat 2015-ben. Jovián Györggyel közösen gondoztuk 2016-ban a Müncheni Künstlerhausban „Futur II.” címmel rendezett MMA kiállítást. 2018-ban a pekingi Today Art Museumban megvalósult MMA kiállítás képzőművészeti anyagát válogattam és rendeztem.

2002-ben a Brassói Nemzeti Múzeumban volt egyéni kiállításom. 2008-ban Sepsiszentgyörgyön, a Gyárfás Jenő Képtárban festőművész nagyapám munkái mellett mutattam be képeimet és szobraimat „A két Barabás Márton” címmel. 2010-ben Temesváron, a Helios Galériában volt kiállításom Penkala Éva textilművésszel. 2017-ben Csíkszentkirályon, a poklonfalvi új kápolnában festettem a „Magyar szentek és boldogok” című falképet.

2004-ben „Talált és kitalált zongorák” címmel rendeztem kiállítást Bécsben a Haus der Musikban és Budapesten, az Iparművészeti Múzeumban. 2015-ben Schaffhausenben, a Forum Vebikus Kunsthalle-ban, 2017-ben Kecskeméten a Bozsó Gyűjteményben és Budapesten a Faur Zsófi Galériában volt egyéni tárlatom.

Barabás Márton (DLA, nyugalmazott főiskolai docens)



Kaleidoszkóp, 1994
olaj, farost, 122x122 cm



Berze Imre (1985)

2003-ban a székelyudvarhelyi Palló Imre Zene- és Képzőművészeti Líceumban érettségizik. 2003–2007 között a Kolozsvári Képző- és Iparművészeti Egyetem monumentális kerámia szakának hallgatója, majd a Temesvári Nyugati Egyetem formatervező szakának mesterképzője.

2007–10 között a Palló Imre Zene- és Képzőművészeti Líceumban a szobrászat és építészet tanára. 2008-tól a Barabás Miklós Céh tagja. 2016-tól a székelyudvarhelyi Haáz Rezső múzeum munkatársa. Munkáiban az építészeti rendre és racionalitásra, a szobrászati empátiára és spontaneitásra törekszik. Foglalkoztatja a realitás elvonatkoztatása és absztrahálása. Fontos számára az ünnepélyesség atmoszférája és az ebből fakadó misztérium jeleinek felkutatása. Nem idegen tőle a profán valóság őszinte, szobrászati anyagba való átvitele sem.

2013-tól évente a székelyudvarhelyi „Pulzus”, 2014-től a nyárádszeredai „Zereda” művésztelepek vezetője, valamint a „grUnd” alkotócsoporthoz alapító tagja.

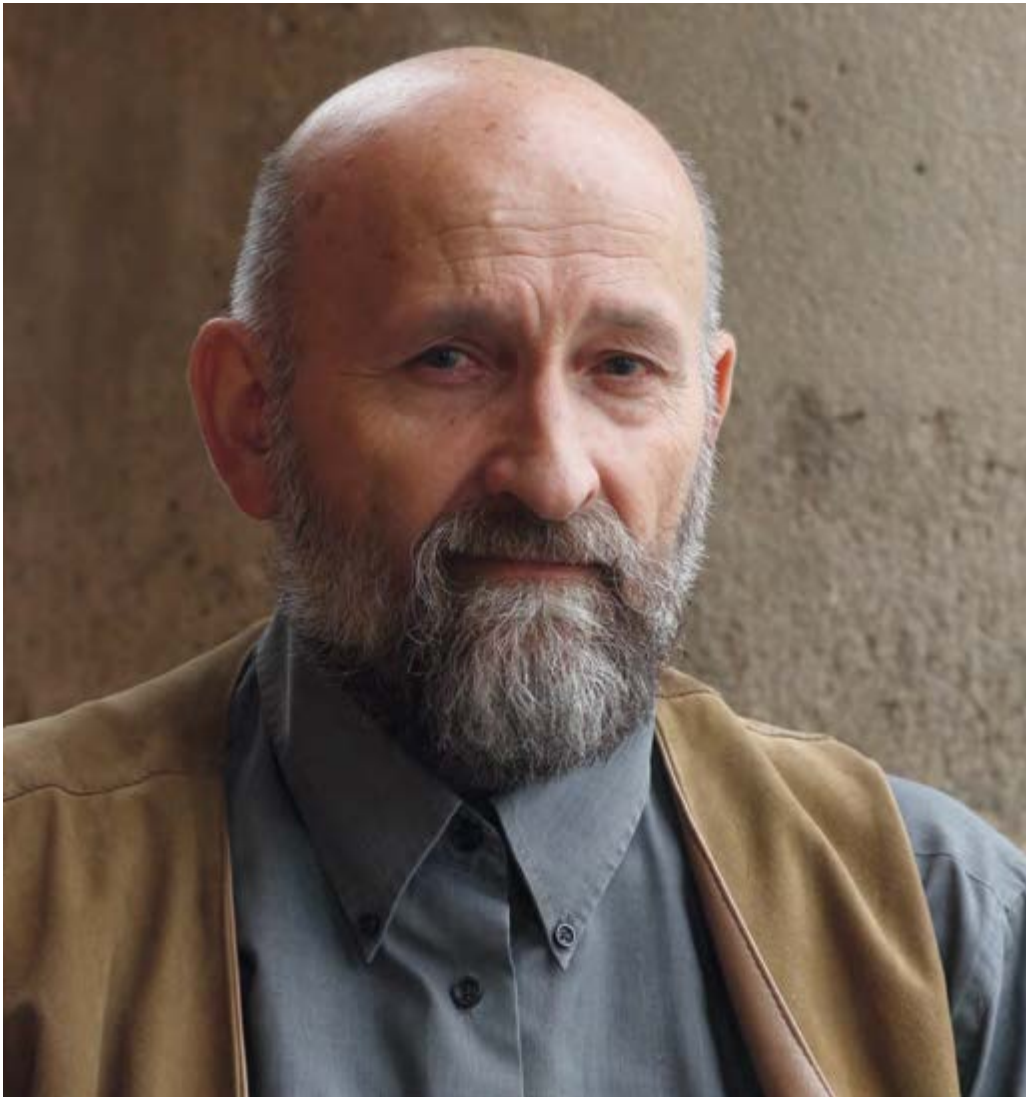
Számos alkotótábor résztvevője: 2011-ben a „Skulpturfestival” (Dánia, Hundestedt) szobrásztábor; 2013: a mezőszemerei „Nyílt Tér” alkotótelep; 2014: „CreArt Project” (Genova) program; 2016: „YATOO” (Dél Korea) természetművészeti program.

Köztéri alkotásai láthatóak Sepsiszentgyörgyön, Mezőszemerén, Csíksomlyón.

Irodalom: Lőrincz Ildikó - Alázat és formai merészség, KultúrHon, 2017.



Vízből lettél porrá leszel, 2017
bronz, 30x25x20 cm



Bocskay Vince (1949)

1949. december 16-án született Szovátán. Édesapja Bocskay Vince asztalosmester, édesanyja Boros Irén háztartásbeli volt. Műbútorasztalos édesapjától a műgondot, az igényességet örökölte. Már az általános iskolában, ahová 1956 és 1962 között Szovátán járt, szépen rajzolt, ezért 1962 és 1968 között a marosvásárhelyi zene és képzőművészeti szakközépiskolában folytatta tanulmányait. Először grafikusnak készült, de IX. osztályos korában Hunyadi László szobrászművész személyiségének és munkásságának hatására a szobrászat mellett döntött. A szak-középiskolában Hunyadi László mellett másik mestere Izsák Márton volt. A művészeti szak-középiskola elvégzése után a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán folytatta tanulmányait, ahol Kós András, Lövith Egon, Virgil Fulicea és Korondi Jenő volt a mestere.

1974-ben kezdte meg rajztanári munkáját Szovátán, de 1975–1976-ban katonai szolgálatot kellett teljesítenie. 1976-ban belépett a MAMŰ-be, a marosvásárhelyi művészek társaságába.

1977-ben megnősült, feleségül vette Kiss Margitot. Két gyermekük született, 1979-ben Eszter

és 1980-ban Anna. 1978 és 1985 között műteremlakást épített Szovátán, mely időszak alatt művészeti munkásságot alig-alig tudott kifejtetni.

1989-ben fordulat következett be munkásságában: A korábbi alkotószakaszokban kizárólag kisplasztikákat készített, de ettől kezdve köztéri alkotások sorát alkotja meg: pályázatokon vesz részt, megbízásokat teljesít.

1994 és 2008 között a székelyudvarhelyi Palló Imre Zene- és Képzőművészeti Szakközépiskolában tanított.

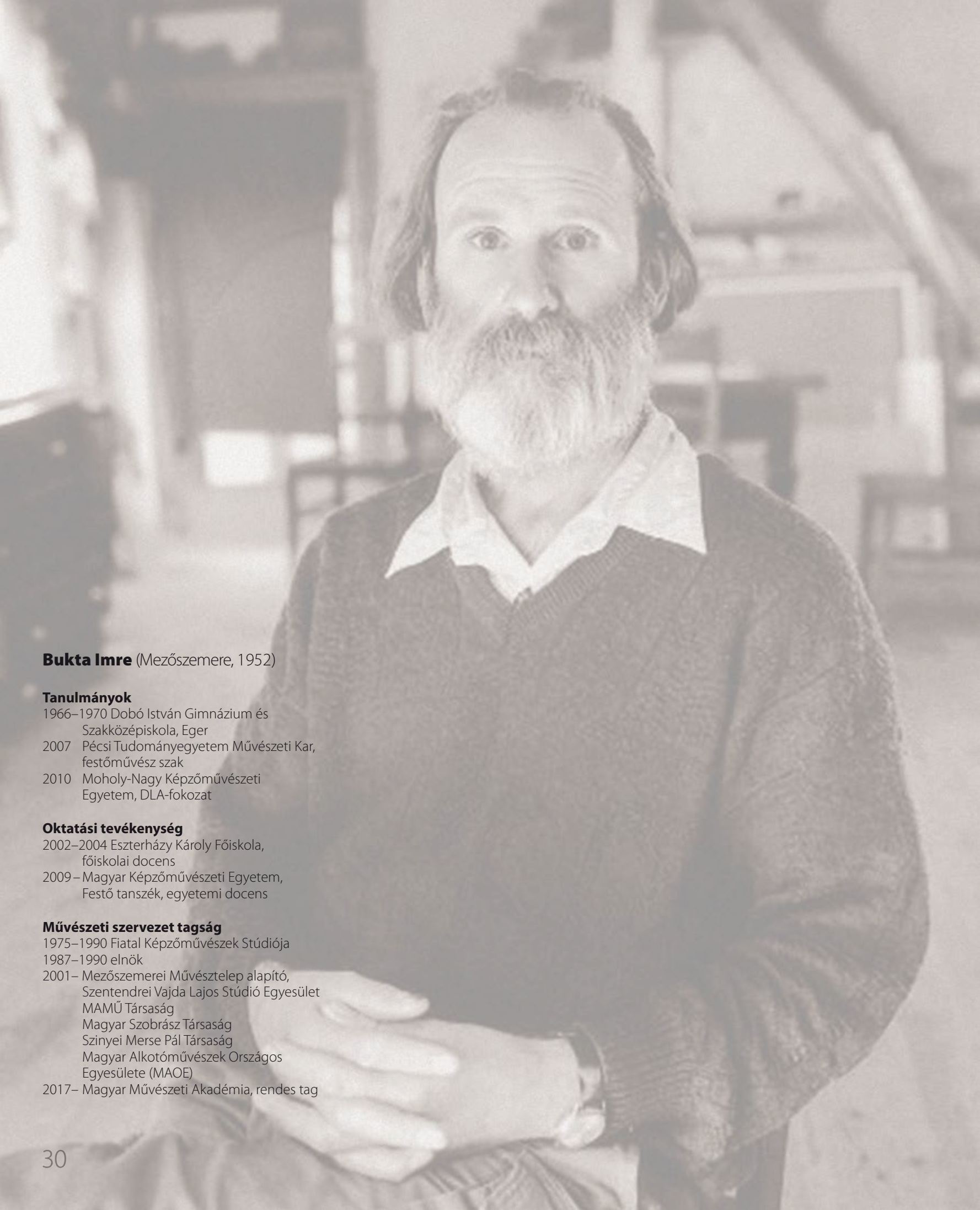
1991-től a szovátai Bernády Közművelődési Egyesület tagja, 1994-től az újjáalakult Barabás Miklós Céh tagja lesz. 2005-ben lesz a Magyar Művészeti Akadémia társadalmi szervezet tagja, majd 2011-től a köztestületté alakult akadémia rendes tagja. 2010-ben felveszti tagjai sorába a Romániai Képzőművészek Szövetsége, 2014-től a MAOE tagja lesz.

2014-től nyugalomba vonul tanári szolgálatából és kizárólagosan a szobrászattal foglalkozik.

Az életrajzot összeállította: Wehner Tibor



Kháron Iadikja
vegyes technika, 120×80 cm



Bukta Imre (Mezőszemere, 1952)

Tanulmányok

- 1966–1970 Dobó István Gimnázium és Szakközépiskola, Eger
- 2007 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, festőművész szak
- 2010 Moholy-Nagy Képzőművészeti Egyetem, DLA-fokozat

Oktatási tevékenység

- 2002–2004 Eszterházy Károly Főiskola, főiskolai docens
- 2009– Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő tanszék, egyetemi docens

Művészeti szervezet tagság

- 1975–1990 Fiatal Képzőművészek Stúdiója
- 1987–1990 elnök
- 2001– Mezőszemerei Művésztelep alapító, Szentendrei Vajda Lajos Stúdió Egyesület MAMŰ Társaság Magyar Szobrász Társaság Szinyei Merse Pál Társaság Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE)
- 2017– Magyar Művészeti Akadémia, rendes tag



Ilus eladja a bárányait, 2018
akril, olaj, vászon, 100×120 cm



CĂBUȘ Andrea (Marosvásárhely, 1987)

2006-ban a Marosvásárhelyi Művészeti Líceumban érettségizik. 2009–2011: a Kolozsvári Képző és Iparművészeti Egyetem festészet szakos hallgatója. 2011-től ugyanott mesterképzésen vesz részt. 2017-ben doktori diplomát szerez a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.

A megjeleníthetetlen hangulatokat, az atmoszférát, az energiát próbálja megmutatni. Meggyőződése, hogy a színek és formák saját rezgéssel rendelkeznek, ezeken keresztül a nézőt egy másik hangulatba, tudatállapotba tudják átbillenteni. Egyszerre ihleti meg a látható és a láthatatlan világ, amelyet egy romantikusan vérbő, de ugyanakkor fegyelmezetten kontrolált, kifinomult festői modorral jelenít meg.

Mindezt festménye egy másik felső rétegében a szellemi szférára utaló, azt megidéző szimbólumértékű geometrikus grafikai eszköztárral egészíti ki. Számos művésztelep résztvevője: 2004 „Hagyományos” művésztelep, Kalotaszeg, 2005 „Crescendo” Nemzetközi művésztelep, Sárospatak; 2009 „Land art” művésztelep, Uzonkafürdő, Bolyai Tábort, Marosvásárhely, „Benedek Elek” Nemzetközi művésztelep, Sepsiszentgyörgy, 2011 „Ceramica sacra” Nemzetközi Kerámia Stúdió, Kecskemét, 2012 „Pulzus” művésztelep, Székelyudvarhely, 2013 Szárhegyi Grafikai Alkotótelep, 2014 „Zereda” művésztelep, Nyárádszereda;

Díjai: 2011 Internship ösztöndíj a Budapest Galériában, a „Projekt 3” kiállítás díjazottjaként; 2012: II. Székelyföldi Grafikai Biennálén a Szárhegyi Kulturális Központ külön-díja; 2015: a Communitas Alapítvány alkotói ösztöndíja.

Irodalom: Ungvári-Zrínyi Kata: Matériától műalkotásig – tárlatvezetés Zeredában, Múzsá, Népújság melléklet, 2014. október 4.

Cím nélkül, 2018
akril, vászon, 150×120 cm





Elekes Károly (1951)

Felsőfokú tanulmányait a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola grafika szakán végezte. Diplomavédése után 1975-ben Bukarestben kezdett dolgozni grafikusként. 1977-ben Marosvásárhelyre költözött és közös kiállítást szervezett a bukaresti *Atelier 35* tagjaival, erősítve a kétoldalú kapcsolatokat a fővárosi művészeti élettel. Így jött létre a Marosvásárhelyi Műhely Alkotókör (MAMŰ) is, melynek több éven keresztül fő szervezőjeként tevékenykedett. Mivel a romániai helyzet ellehetetlenítette a szabad művészi önkifejezést, kitelepedési kérelmet adott be a hatóságoknak, majd 1983-ban véget vetettek a MAMŰ-csoport működésének. 1984 áprilisában érkezett Budapestre, már júniusban fölvtették a Művészeti Alapba, nem sokkal később pedig bekerült a Fiatal Képzőművészek Stúdiójába. A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának rendes tagja 2013 óta.

Díjai többek között: Budapest Fővárosi Tanácsának fődíja (1986), a Kulturális Minisztérium nívódíja (1988), Munkácsy-díj (1998).

Csillagok, csillagok
fa, vas, objekt, 150x120 cm





Éltés Barna (1981)

1991–99 között a Plugor Sándor Művészeti Líceum tanulója. 1993–98 között a Sepsiszentgyörgyi Népi Fafaragászati iskolát látogatja. 2000–2005 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatója. 2008–2014 között tanít a Plugor Sándor Képzőművészeti Középiskolában, 2015-től Székely Nemzeti Múzeum gyűjteménykezelője. Egy háromszéki kis faluban, Feldobolyban él. A Lakóca csoport tagja. 2004-től a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, 2008-tól a Barabás Miklós Céh és 2012-től a Romániai Képzőművész Szövetség tagja. Az önként vállalt hagyományos életforma és természetközelség meghatározza műalkotásainak tematikáját, anyaghasználatát és eszközhasználatát.

Művészetének korábban erőteljesen konstruktív, az anyag természetes monumentalitását kibontó, az anyagi marandóságot célzó alkotói credóját felváltja egy, a népi és természeti értékeket féltő, ezekre fókuszáló,

a sebezhetőséget, mint kulturális identitásmetaforát felvállaló hitvallással, az efemer anyaghasználatot a szellemi állhatatossággal párosító műteremtő gyakorlattal. Számos köztéri szobra található itthon és külföldön egyaránt.

Díjai: 2002, 2003 Finta József Díj, Utolsó Csepp fesztivál, képzőművészeti díj, Budapest, 2004 a Nemzetközi Kőszobrász Biennále fődíja, Vicenza, Olaszország, 2005 Derkovits ösztöndíj, Glatz Oszkár díj, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2008 Communitas alkotói ösztöndíj, 2014 a Magyar Művészeti Akadémia alkotói ösztöndíja.

Irodalom: Dimény András – Bevezető a Lakóca csoport kiállításához (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2016)

Hajlék, 2003
tapasztott fa, 160×40×30 cm





Végtelen visszatérés, 1998
faszbor, 43x65x32 cm



Farkas Ádám (1944)

A Magyar Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán tanult. 1968-ban Párizsba utazott és beiratkozott a párizsi Écoles des Beaux-Artsra, ahol a szobrász tanszék tanára, René Collamarini műtermében szabad-hallgató volt. 1969-ben szintén Párizsban az olasz származású Émile Gilioli műtermében asszisztensként dolgozott.

A munkásságát végigkísérő önálló kiállítások mellett rendszeres résztvevője a hazai csoportos tárlatoknak. 1969-től folyamatosan jelen van külföldön rendezett, nemzetközi szobrászati és a magyar képzőművészetet reprezentáló kiállításokon. Alkotói tevékenysége – korai tanulmányútjai révén – Magyarország mellett Franciaországhoz kötődik.

Művészetét Japánban is tisztelet övezi: 1992-ben a Fujimi Kogen szoborparkban felállították monumentális szobrát és 1995-ben meghívták a Kitakyusu Nemzetközi Szobrászverseny egyik zsűritagjának. 1990-től tanít a Magyar Képzőművészeti Főiskolán.

Jelentős állami kitüntetések:

Munkácsy-díj (1983), Érdemes Művész (1989) – odaítélését követően 2003-ban – első magyar művészként – a Royal British Society of Sculptors tagjai közé választotta. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja 2011-től.



Ferencz S. Apor (1975)

1990–94 között a Csíkszeredai Nagy István Művészeti Líceum tanulója. 1996–2001 között a bukaresti Nemzeti Művészeti Egyetem, Iparművészeti Fakultás szilikát szakos hallgatója. Tanít a Nagy István Képzőművészeti Középiskolában. Tagja a Barabás Miklós Céhnek, a Romániai Képzőművészek Szövetségének, a Caffart Képzőművészeti Egyesületnek, a Wamp Design-nak és a MAMŰ társaságnak. 2018-ban a Székelyföldi Grafikai Biennále kurátora.

Ferencz S. Apor annak a hagyománynak a folytatója, melynek sajátja a kép síkjában az egyes vizuális elemek önmagukban felfedhetetlen jelentéseiből a műalkotás egységét mégis megteremteni. Festményei, grafikái és asszablázsai, valamint újabban fotósorozatokban, videón előadott kvázi-performanszai is, magánélmények és emlékek közös művészeti termékei.

Díjai: 2001 Zalai Nemzetközi Művésztelep, alkotói díj, 2002–2010 NKA Alkotói ösztöndíj, 2003 Communitas alkotói ösztöndíj, 2006 Budapest Galéria ösztöndíja, Hollósy Simon-ösztöndíj, Zalai Nemzetközi Művésztelep, művészek díja, 2009 Zalai Nemzetközi Művésztelep, különdíj; 2010 FRISS Festészeti díj, Zalai Nemzetközi Művésztelep, alkotói díj, 2012 Barcsay Jenő Alapítvány díja.

Irodalom: Ungvári-Zrínyi Kata - Pragmatikus líra és abszurd otthonosság. Ferencz S. Apor művészetéről (Kriterion Galéria, Csíkszereda, 2018).



683, 2015
digital art, 90x150 cm



Földi Péter (1949)

Földi Péter festőművész életútja, pályája is rendhagyó: vidéki, falusi környezetből indult, s a tanulási-felkészülési periódus lezárulását követően is vidéken maradt, és itt kezdett el dolgozni: napjainkban is szülőhelyén él és alkot.

Az általános és középiskolai tanulmányok befejezése után az 1968 és 1972 között végzett tanulmányok lezárásaként az egri Tanárképző Főiskola matematika-rajz szakán kapott diplomát. Blaskó János, Seres János és Nagy Ernő volt a mestere, de mély inspirációkat kapott a nagy festőelődök: Rembrandt, Van Gogh, Csontváry és Tóth Menyhért életművéből, alkotásaiból is.

A művész két évtizeden át, 1972 és 1992 között Somoskőújfalun, általános iskolában tanított rajzot, míg 1992-től a 2009-es nyugdíjba vonulásáig az egri Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola docenseként, majd főiskolai tanárként tevékenykedett.

Első, bemutatkozó jellegű tárlatait 1973-ban Salgótarjánban, majd 1977-ben Budapesten rendezte meg, később többek között 1981-ben a fővárosi Vigadó Galériában, 1985-ben Kecskeméten, 1987-ben Hódmezővásárhelyen, 1996-ban Szolnokon, 2006-ban a budapesti Aulich Art Galériában, 2009-ben a salgótarjáni Nógrádi Történeti Múzeumban és a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem aulájában, 2014-ben a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeumban jelentkezett a pálya jelentős állomását jelző önálló kollekcióval, de művei eljutottak

– egyéni és csoportos bemutatók keretében – európai, elsősorban francia, német és holland városok kiállítótermeibe, galériáiba is. A Földi-képek az ezerkilencszázhetvenes évek második felétől a magyar festészeti és grafikai tárlatok állandó szereplői: alkotásai a Stúdió-kiállítások (1977 és 1984 között), a salgótarjáni rajzbiennálék és tavaszi tárlatok, az egri akvarellbiennálék, a szegedi nyári tárlatok, a miskolci téli tárlatok, az esztergomi pasztellbiennálék díjazottjai.

Festészeti és grafikai munkássága mellett az ezredfordulót követően a szobrászat ágazatában is jelentős alkotótevékenységet fejt ki: tárlatain ekkortól rendszeresen szerepelnek bronz kispasztikái.

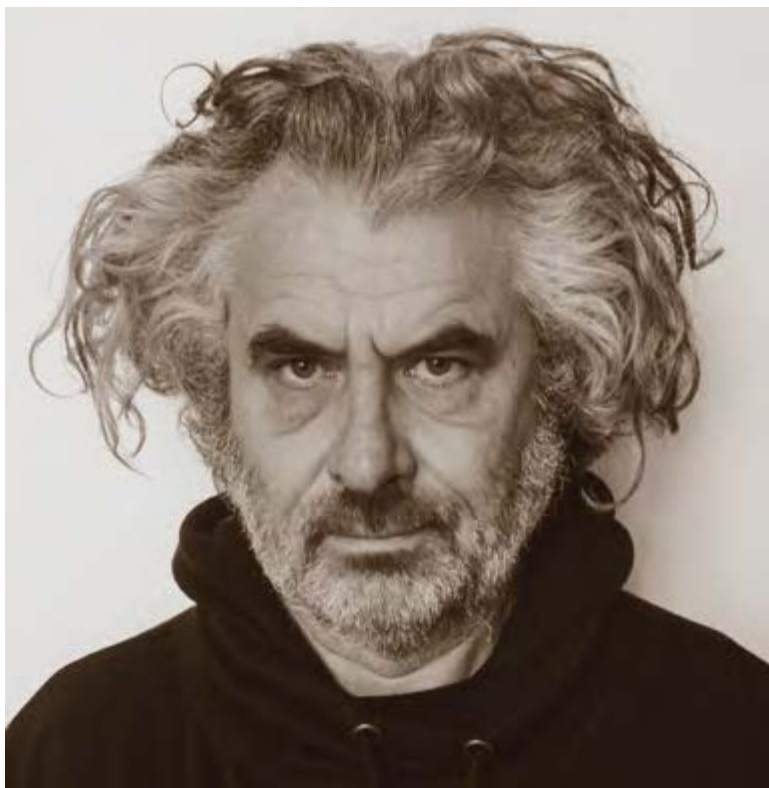
Festői-grafikusi-szobrászi munkássága mellett jelentős elméleti, tanulmányírói tevékenységet is kifejt: publikációi körében a legjelentősebbek a gyermekrajzok világáról szóló eszmefuttatások.

Számos más elismerés mellett 1987-ben Munkácsy-díjat, 1993-ban Magyar Művészetért-díjat, 2001-ben Erdemes Művész-címet kapott, majd 2007-ben Kossuth-díjjal ismerték el munkásságát. 2011-ben Prima Primissima-díjat kapott. 1994-től az MMA társadalmi szervezet, 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia köztestület rendes tagja.

Az életrajzot összeállította: Wehner Tibor [2016]



Fészketlő 1994-1996
olaj, rétegelt falemez, 147x107cm
Kugler Gyűjtemény



Gaál József (1960)

Tanulmányait 1979 és 1986 között Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán végezte. Művészeti rajz, szerkesztő- és ábrázoló geometria, valamint művészettörténet szakos középiskolai tanári diplomát szerzett.

Rendszeresen állítja ki műveit főiskolás korától kezdve. 1983 óta kiállító művész és 1993 óta tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, 1993–1996 közt a Vizuális Nevelés Tanszéken, 1996 óta a Festő Tanszéken.

1999–2005 közt a Zebegényi Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskolában festő tanár.
A festészet mellett grafikával, szobrásszal és írással is foglalkozik: szépirodalmi és művészet-kritikai jellegű munkákat publikál.
A Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja 2017-től.

Díjai: Magyar Képzőművészeti Főiskola Herman Lipót Alapítványának díja, a XIII. Országos Grafikai Biennálé Kondor-emlékérmé (1985), Derkovits képzőművészeti ösztöndíj (1987–1989), Kassák-ösztöndíj (1989), a Barcsay Alapítvány díja, Munkácsy-díj, a XVI. Országos Grafikai Biennálé nagydíja, római ösztöndíj (1991), a VII. Országos Rajzbiennálén Borsod-Abaúj-Zemplén Megye Önkormányzata díja (1994), a VIII. Országos Rajzbiennálé Csohány-díja (1996), Palládium-díj (2006), Supka Magdolna-díj (2010).

Persona Umbra VIII., 2018
fa, bőr, vas, 43x31x22 cm



Gergely Zoltán (1973)



A középiskoláit Marosvásárhelyen, a Művészeti Középiskolában végzi, szobrászat szakon. Tanára Kiss Levente. 1998-ban a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola szobrászati szakán szerez diplomát, ahol tanárai: Eugen Gocan és Károly Sándor (Hosszú).

Kolozsváron plaketteket rendelnek tőle, közben kisebb-nagyobb megszakításokkal 2003-ig Magyarországon dolgozik és Osgyáni Vilmos restaurátor műhelyében tanul. Szabadúszó szobrászként főként megrendelésekből él.

1998-tól a Romániai Képzőművész Szövetség tagja. 2003-tól a Barabás Miklós Céh tagja. Ő készíti a Márton Áron püspök szarkofágját, de ő készíti a püspök egész alakos, a gyulafehérvári érseki palota udvarán 2013-ban felavatott szobrát is. Autonóm plasztikáiban többnyire háromféle anyaggal dolgozik, fával, fémmel és kővel.

Egyfajta klasszikus formaalakítás, új eklektikus posztmodern szemlélet, enyhe ironikus felhang jellemzi művészetét.

Díjai: 1996 a XII. Dantesca Biennálé aranyérme, Ravenna, 1998 a XIII. Dantesca Biennálé ezüstplakettje, Ravenna, 2017. Az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Szolnay Sándor díja.

Irodalom: Benkő Levente – „A közösségéért tevő embernek akarok szobrot állítani”. Interjú Gergely Zoltán szobrászművésszel. (Művelődés, Kolozsvár, 2013. december)



Kariatida, 2015
fa, fém, kő, 40×60×15 cm



Ingo Glass (1941)

Született Temesváron, (Román Királyság)
1961–67 szobrászati tanulmányok a kolozsvári Képzőművészeti Akadémián, mestere Artur Vetro egyetemi tanár
1967 művészdiploma - szobrászati szakirány és művészettörténeti államvizsga
1993 művészettörténeti doktori fokozatot szerzett a bukaresti egyetemen
A disszertáció címe: Brancusi hatása a 20. század szobrászatára
2004 Román Kulturális Érdemrend Tiszti Fokozat, (Képzőművészetért) kitüntetést kapta a román államelnöktől
2011 a Magyar Köztársaság Lovagkeresztje kitüntetést kapta meg
2012 szülővárosa Temesvár díszpolgári címet adományozott Ingo Glass-nak
2013 a Német Szövetségi Köztársaság Érdemkereszt kitüntetését kapta meg

Díjak és kitüntetések:

1984 Tavorózsa-díj, München, Német Szövetségi Köztársaság
1985 Lovis-Corinth Ösztöndíj, Német Szövetségi Köztársaság
1986 Brancusi Alapítvány a Szobrászatért Díj, Montreal, Kanada
1992 Nemzetközi Szobrász – Rajz Biennálé Díj, Budapest, Magyarország
1995 Dunai Svábok Művészeti Díj, Baden-Württemberg, Németország
1997 A „Nürnberger Nachrichten” Művészeti Díja, Németország
2010 Tavorózsa-gyűrű, a Tavorózsa-kör díja, München, Németország

Köztéri munkák: (válogatás)

1976 „Septenarius” acél, 13x15x9 m, Galatz/Galati, Románia
1977 „Torony” acél, 2,7x0,7x0,7 m, Wilhelm Lehmbruck Múzeum, Duisburg, Németország
1980 „Quadratur” acél, 13x7x7 m GHH+MAN Aktienverein, Oberhausen, Németország
1986 „Felívelő pillérek” acél, 4,5x1,6x2,3 m, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Németország
1987 „Kapu a Rhön-re” acél, 13x9x9 m, Autópálya-keresztvező A 7/B, Hünfeld, Németország
1988 „Alpha&Omega” acél, 13x6x6 m, Dunapart, Dunaújváros, Magyarország
1991 „Nappiramis” acél, 13x7x7 m, Dunapart, Galatz/Galati, Románia
1992 „Emlékmű az 1989-es forradalom mártírjainak” acél, 13x2,6x13 m, Temesvár, Románia
1993–98 „Piramis-törekvések” acél, 13x7x7 m, Neu-Ulm, Németország
1995 „A rettegés tornya” acél, 4x0,9x0,9 m, Városi park, Waldkraiburg, Németország
1996 „DADA” Emlékmű Tristan Tzara születésének 100. évfordulójára, acél-beton, 10x22x2,6 m, Moinești, Románia
1998 „Alpha&Omega” acél, 3x3x3 m, Szoborpark, Ingolstadt, Németország
1998 „Nytás” acél, 5x1x1 m, a városi Műcsarnok Szoborparkja, Mannheim, Németország
1998 az „Ingo Glass Szoborösvény” 14 acélszobra, Vaterstetten bei München, Németország
2001 „Alapformák mozgása” acél, két részes, egyenként 3x3x3 m, Donaueschinger Zentralmuseum, Ulm, Németország
2002 „Hommage à Brancusi und Vasarely” acél, két részes, egyenként 4x2,5x1,5 m, Offenhauser Kreisel, Ulm, Németország
2005 „Középpont” alumínium, Mondriaanhuis, Amersfoort, Hollandia
2009 „Kapu Szerbiára” acél, 9x5x5 m, Temesvár, Bánát, Románia

Alapformák es alapszínek a térben, 2013
10 mm Alu, 100x80x100cm





Gyulai Líviusz (Barót, 1937)

1946-ban a román megszállás elől Magyarországra – Sopronba –, menekül a család. Itt kezd Ágoston Ernő vezette Képzőművész Körben rendszeresen rajzolni. 1952-ben Budapesten a Képzőművészeti Gimnázium-ban folytatja tanulmányait, itt Komjáthy Gyula igazította művész érdeklődését. 1956-ban felveszik a Képzőművészeti Főiskolára, mesterei Kmetty János, Fónyi Géza és Ék Sándor. 1962-ben diplomázik a Főiskola grafikai szakán.

Már a 70-es évek elején sajátos hangulatú, bravúros technikai tudásról, remek rajzkészségről, nagy műveltségéről, összetéveszthetetlen iróniáról számot adó egyedi és sokszorosított grafikai lapjaival, illusztrációival tette ismerté magát itthon és külföldön. Munkáinak különös hangulatát az a stílusbravúr adja, amely bármilyen korszakból is merít, elgondolásaiban új egységet és harmóniát teremt.

1975-től megindul rajzfilmes pályafutása, amely a hazai és a nemzetközi filmes elismerést is meghozza számára.

Filmjeihez forgatókönyveit, történeteit maga írja. Az egyetemes emberi műveltség, a mitológia és a köznapiság természetes kezelése, nagy igényesség, rajzi tudásának nagyvonalú filmes megjelenítése, mélységes humánus és eredetiség jellemzik filmjeit.

2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Főbb díjai: 1971. II. Firenzei Biennálé aranyérem
1972. IBA Lipcsei Könyv Biennálé aranyérem
1978. Lipcsei Rövidfilmfesztivál Ezüst Galamb-díj
1978.31. Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál oklevele
1978. Kairói Filmfesztivál Arany Nofretete-díj
1998. Az 51. Cannes-i Nemzetközi Filmfesztivál oklevele
2000. KAFF. TV-sorozat 1. díj
2001. Róma. I. Internetes Filmfesztivál I. díja
2002. KAFF. Film- és TV-kritikusok díja
2002. Larissa, Görög o. Nemzetközi Rövidfilmfesztivál, A zsűri különdíja
2003. Olympia, Görögö. VI. Nemzetközi Filmfesztivál I. díj
2011. Szép Magyar Könyv2010. illusztrációs különdíj

Fontosabb kitüntetések:
1973. Munkácsy-díj
1987. Csillag ALBERT Alapítvány fődíja
1989. Erdemes Művész
2001. Magyar Művészetért díj
2003. Szakmai életműdíj
2004. Kossuth-díj
2005. Príma díj
2005. Pro Budapest díj
2008. Magyar Mozgókép Mestere
2014. Nemzet Művésze

Fontosabb kiállítások:
1966. Budapest, Dürer Terem
1968. Bécs
1973. Amszterdam
1975. Budapest, Csók Galéria
1981. Budapest, Múcsarnok, Dorottya utcai Kiállítóterme
1982. München
1982. Sárospataki Képtár
1997. Sopron, Festőterem
1998. Budapest, Vigadó Galéria
1998. Bologna, Arte Fiera
1999. Helsinki-Tampere-Stockholm
1999. Brüsszel
2000. Kaunas-Riga
2001. Berlin
2003. Prága
2004. Bologna, Új-Delhi, India
2006. Bécs
2006. Faenza
2006. Róma
2008. Minszk
2009. Sopron, Festőterem
2017. Pesti Vigadó

Filmek és tv-műsorok:
1976. Delfinia
1977. Új lakók
1979-1980. Jómadarak (TV sorozat)
1987-1989. Tinti kalandjai (TV sorozat)
1996. Jónás
1998. Golyós mese
1999. Szindbád, bon voyage!
2001. Az én kis városom
2003. Könny nem marad szárazon
2007. De Ronch kapitány naplója
2009. Az őrangyal
2013. Komisz kölyök naplója (TV sorozat)
2016. Komisz kislány naplója (TV sorozat)



Az öreg Casanova, 1990
rézkarc, 25,2×35,2 cm



Haris László (1943)

Bár Haris László jó ideig inkább képzőművész és filmesek alkotó társaságában találta meg a helyét, az analóg fényképezés technikai-mesterségbeli ismereteit nagyon korán elsajátította, és perfektül birtokolta. Egészen kisgyerekként megtanult idősebb testvérétől fényképezni, sőt a negatívokat elő is tudta hívni, még kontaktokat is készített.

Szenvedélyesen fotografált, s amikor alig 13 esztendősen felfordult körülötte a világ 1956. október 23-án, még gyermekfejjel krónikása lett az eseményeknek. Szülei megengedték neki, hogy november elején bejárja a volt harcok fontos helyszíneit a nyolcadik kerületben, ahol laktak. Mondani sem kell, hogy 56 ősze micsoda hatással volt rá. S azt sem, hogy mekkora veszély leselkedett rá megőrkítő filmkockái miatt. Már csak azért is, mert Haris részt vett a katolikus fiatalok természetjáró mozgalmában, ami önmagában sem számított jó pontnak.

Az 56-os képeket rejtegették, aztán egy részük el is kallódott. Fél évszázad múltán olyan mesés körülmények között bukkantak elő a felvételei, amilyenek a regényekben fordulnak elő. 2005-ben egy kiállítást kísérő beszélgetésről értesülve jelentkezett a fotókat hűségesen rejtegető osztálytársa. S így aztán mégis a közönség elé juthattak az ifjú krónikás művei itthon és külföldön is 2006-ban.

Haris az érettségi után a Budapesti Műszaki Egyetemen kezdte meg a tanulmányait a Gépészmérnöki Karon. A fényképezés nem múló szenvedélye lett, s egyik barátjával jelentkeztek is a nagy múltú budapesti amatőr fotóművészeti klubba (akkori nevén MADOME), ahol találkoztak a korszak hivatalosan nagyra tartott mestereivel.

Haris László számára az ott tapasztalt provinciális, múltba ragadt szépelgés tökéletesen érdektelen volt. Odahagyta a fotóklubbot, de több évtizedre a fotóművészeti fősodort is. Olyan avantgárd képzőművészek társaságát találta viszont

meg, mint Csáji Attila, Csutoros Sándor, Kondor Béla vagy Demeter István. A Szürenon csoport 1969-es kiállításán már velük szerepelt, és részt vett a Szürenon és az Iparterv közös kiállításán is a Műegyetemen, illetve a No.1. csoport különös tárlatán az állatkerti Oroszlánsziklánál 1971-ben.

Első önálló kiállításán 1970-ben festő barátai képeinek részleteiről készült nagyméretű fotóit, makro nagyításokat állított ki. Mediális műveivel – témájukkal és képei méreteivel – a fotó és festészet határmezsgyéjére pozícionálta magát akarva-akaratlan. Bár a fotóklubokat és a hivatalos fotóművészeti közeget kerülte, Lőrinczy György és Koncz Csaba nonfiguratív fényképei hatottak rá.

A 20. század második felének magyar képzőművészeti avantgárdjában a balatonboglári Kápolna-tárlatok meghatározó szerepet játszottak. Haris aktívan kivette a részét az eseményekből kiállítóként, szervezőként és dokumentátorként egyaránt. Közben Csutoros Sándorral és Molnár V. Józseffel az egyik ferencvárosi lépcsőházban rendeztek igazán nem szokványos tárlatot. Úgy érezték, hamarosan kiszorítják őket a hagyományos kiállító helyekről.

Így is lett, hiszen a balatonboglári rendezvények alig három évet éltek meg, a kultúrában akkoriban már szokatlanul durva eszközökkel vetettek véget a működésének 1973-ban.

Ugyanebben az évben a BME E-klubjában megint hármas tárlaton jelentkeztek, ahol Haris *Nagyítás* című sorozatát mutatta be. A politikai önkényre adott művészi válasz része volt a legendás „ketrec akció” is.

A galériákon kívüli térszerelés izgalmas fejezetének bizonyult a Mátyás-hegyi kőfejtőnél rendezett Jel és Árnyék című performansza, amelyiknek fotográfiai eredményét aztán többször bemutatta. Úgyszintén 1975-ben készült a 480 felvételtől álló 1975. VI. 5. című teljes napon készült konceptje.

Szívesen kirándult az alkalmazott művészetek területére, s filmes berkekben is kalandozott. A Pannónia filmstúdióban dolgozta ki azt a sajátos fotóanimációs technikát, amelyiket aztán saját, de mások filmjeiben is viszontláthatunk. Animációs filmforgatókönyvet írt, főcímet tervezett.

A rendszerváltoztatás környékén az erős vizualitású ellenzéki plakátok tervezőcsoportjának tagja volt. Még a 80-as években rendre fényképezett a sűrűsödő politikai tüntetéseken, s ezekből a műveiből 1989 decemberében kiállítása is nyílt. Avantgárd művészi aktivitása mintha csitult volna addigra valamelyest, hiszen népes család fejeként erős egzisztenciális kényszer alatt állt. Érdeklődése viszont a magyar fotográfiai élet felé fordította tévéműsorok szerkesztőjeként és szakmai filmek készítőjeként egyaránt.

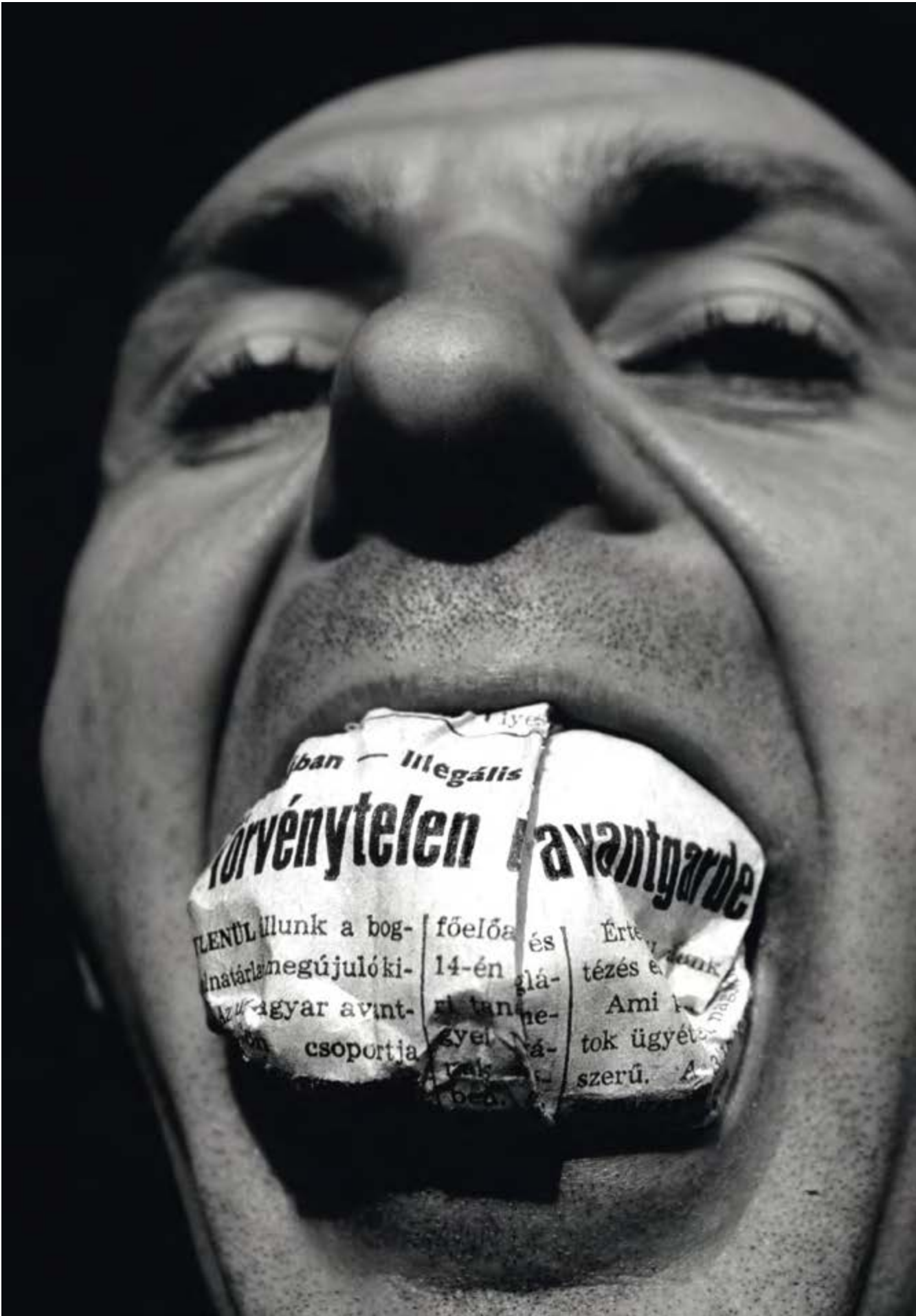
A rendszerváltozás után számos művészeti szervezetben vállalt tisztséget, állandóan hívják tanácsadó testületekbe, kuratóriumokba, zsűrikbe. Kurátorként is aktivizálódott jó ügyek érdekében.

Néhány éve izgalmas nagyméretű színes panorama felvételeket készített, s ezekből több kiállítást is rendezett már.

2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Az életrajzot összeállította: Szarka Klára [2015].

Törvénytelen avantgarde, 1971/2016
fotó, 85,5x60 cm





Horváth Levente (1977)

1992–1996 között a csíkszeredai Nagy István Zene- és Képzőművészeti Líceum növendéke. 1996-1998 között a gyergyószentmiklósi Népművészeti iskola zene tagozatának tanulója. 2000–2006 között a budapesti Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatója.

Jelenleg Kalotaszegen, Zsobokon él. A festés mellett restaurálással is foglalkozik.

Képei a valóságoshoz, a kézzelfoghatóhoz tartozóak, témájukat (házak, csűrök, álló és kidöntött fák, stb.) és ihlető forrásukat (a természet, a falu világa) illetően, de a világmagyarázó és féltő ideálisba kapaszkodva tulajdonképpen egy művészi túlvilágot hoznak létre.

Figuratív, de szimbolikus, érzéki és hangulati elemekkel dús képein, ahol rend (kompozíciós, szintani egyensúly) a lelke mindennek, még a kifosztottságnak, a csonkaságnak, sőt a kopárságnak is. Ahol a helytállás és a hűség értelmet nyer, mert remekművűséget (szín és tónus harmóniát, életfunkciókat idéző ritmust) és az ezzel együtt járó örök életet ígér.

Számos alkotótáborban vesz részt:

- 1995 Bucka-Gányó, Vajdaság (SRB)
- 2004 Nagyborosnyó
- 2005 Antalya, Törökország, Dandár-Tető (RO)
- 2006 Esztergom, Gyergyószárhegy, Gyergyóalfalu
- 2007 Hódmezővásárhely, Magyarország
- 2008 Hódmezővásárhely, Magyarország
- 2009 Gyergyószárhegy, Szentendre, Sepsiszentgyörgy, Jelsa, Horvátország
- 2010, 2014, 2015 Zereda Nyáradszereda,
- 2016 Gyergyószárhegy Pulzus, Székelyudvarhely, Mezőszemere, Magyarország.

Díjai:

- 1995 a Constanța-i Országos Festészeti Díj
- 2001–2006 Pro Professione Alapítvány Ösztöndíj
- 2007 Barcsay Jenő-Díj
- 2008 NKA Alkotói Ösztöndíj
- 2010 Communitas Ösztöndíj

Irodalom: Dimény András – Lakóca (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2016)



Csűrmemória, 2018

olaj, vászon, 180x200 cm



Jakab Gidó Szende (1987)

2006-ban a Marosvásárhelyi Művészeti Líceumban érettségizik. 2009–2011: a Kolozsvári Képző és Iparművészeti Egyetem festészet szakos hallgatója. 2011-től ugyanott mesterképzésen vesz részt. 2017-ben doktori diplomát szerez a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.

A megjeleníthetetlen hangulatokat, az atmoszférát, az energiát próbálja megmutatni. Meggyőződése, hogy a színek és formák saját rezgéssel rendelkeznek, ezeken keresztül a nézőt egy másik hangulatba, tudatállapotba tudják átbillenteni. Egyszerre ihleti meg a látható és láthatatlan világ, amelyet egy romantikusan vérbő, de ugyanakkor fegyelmezetten kontrollált, kifinomult festői modorral jelenít meg. A kép felső rétegében a szellemi szférára utaló, azt megidéző szimbólumértékű geometrikus grafikai eszköztárral egészíti ki.

Művésztelepek: 2004 „Hagyományos” művésztelep Kalotaszeg, 2005 „Crescendo” Nemzetközi művésztelep Sárospatak, 2009 „Land art” művésztelep Uzonkafürdő, Bolyai Tábor Marosvásárhely, „Benedek Elek” Nemzetközi művésztelep Sepsiszentgyörgy, 2011 „Ceramica sacra” Nemzetközi Kerámia Stúdió Kecskemét, 2012 „Pulzus” művésztelep Székelyudvarhely, 2013 Szárhegyi Grafikai Alkotótelep 2014 „Zereda” művésztelep Nyárádszereda.

Díjai: 2011 Internship ösztöndíj a Budapest Galériában, a „Projekt 3” kiállítás díjazottjaként, 2012 II. Székelyföldi Grafikai Biennálén a Szárhegyi Kulturális Központ külön-díja, 2015 a Communitas Alapítvány alkotói ösztöndíja.

Irodalom: Ungvári-Zrínyi Kata: Matériától műalkotásig – tárlatvezetés Zeredában, Múzsza, Népszerűség melléklet, 2014. október 4.

Cím nélkül, 2015
vegyes technika, 207×95 cm





Jakobovits Márta (1944)

A középiskolát Nagykárolyban kezdte, de az Arany János Líceumban érettségizett Nagyszalontán 1961-ben, majd a nagyváradai Műépítészeti Technikumot elvégezve a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán folytatta tanulmányait; mestere Ana Lupas iparművész és Mircea Spătaru volt. A keramikus diploma megszerzése után a nagyváradai Körös-vidéki Múzeum munkatársaként dolgozott. (Férje, Jakobovits Miklós 1997-ig volt főmuzeológus ugyanitt.) 1975–1977 között a Nagyváradai Művészeti Líceumban kerámia szakoktatást tartott, majd szabadfoglalkozású művész lett.

1975-ben felvették a Romániai Képzőművészek Szövetségének soraiba, 2002-től a Nagyváradai Filiálé alelnöki tisztjét is betöltötte és részt vett a Nagyváradai Keresztény Kutatóközpont alapításában.

1992–1993-ban kiállításokat rendezett Nagyváradon (Cetate-Vár-Fortress és A fi prezent – Jelenlét – To be present nemzetközi képzőművészeti kiállítások, Varadinum, Új Galéria) és Debrecenben (Nagyváradai Képzőművészek, Csokonai Művészeti Központ). 1994-ben az újjáalakult kolozsvári Barabás Miklós Céh tagjává választották, 1997 óta a rotterdami székhelyű Christian Artists Europe vezetőségi tagja.

Az 1999-es amszterdami Ceramic Millennium című eseménysorozaton a két romániai meghívott egyike volt, a romániai kortárs kerámiaművészetet prezentáló párizsi kiállítást A fehér domb titka című művével reklámozták.

1993–2003 között a nagyváradai Posticum Kulturális Központban kerámia-, 2003-tól 2006-ig a nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem Képzőművészeti tanszékén papírművészet és szintan kurzusokat tartott. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

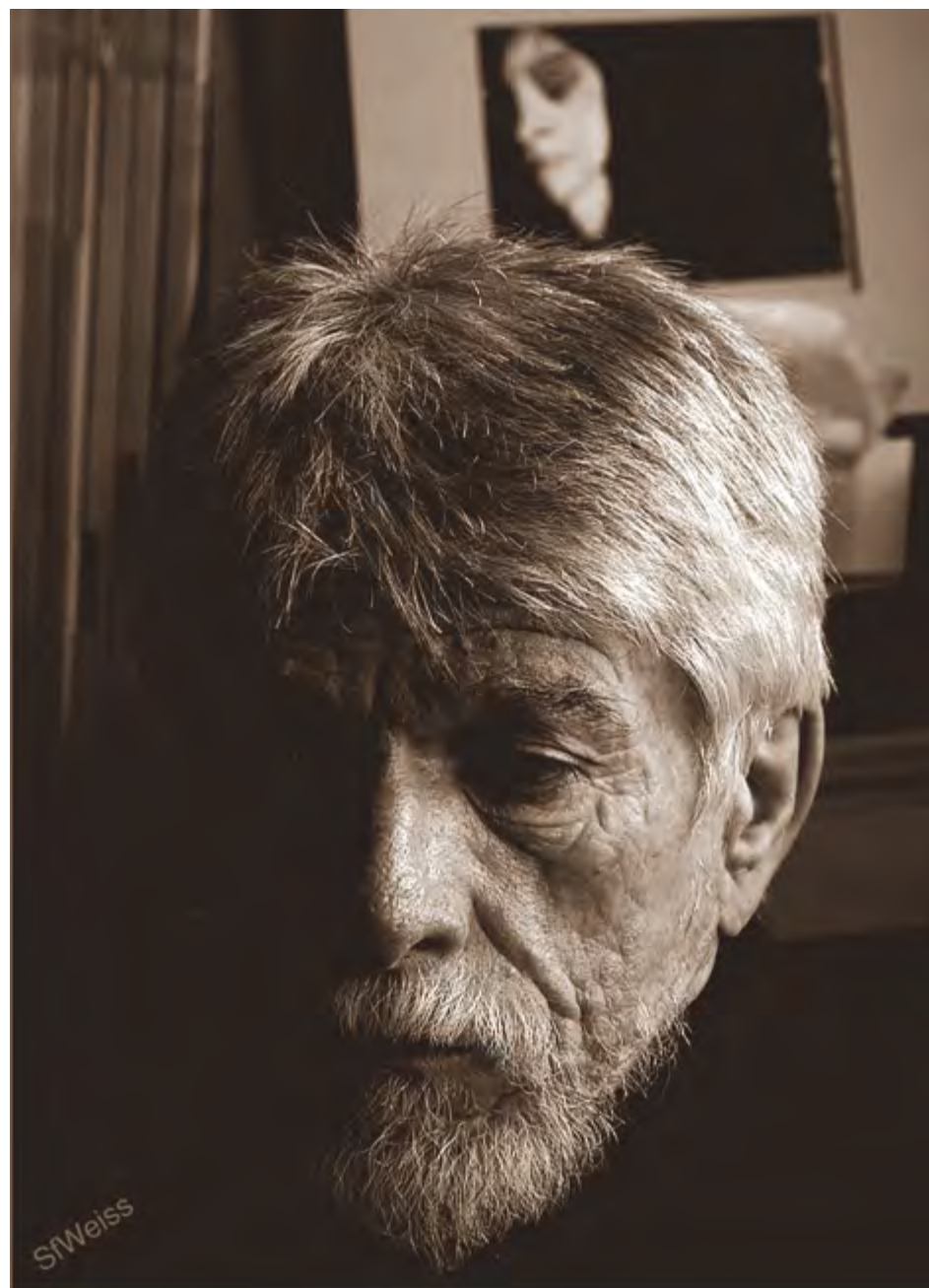
A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem írt DLA-értekezésének címe Metaterra – Anyagérzetek, anyagkísérletek a kerámiában, mely 2000 és 2004 közötti időszakban keletkezett munkáit mutatja be. 2006-ban doktorált.

Képzőművészetről szóló írásai több folyóiratban megjelentek. Leggyakrabban a Fáklyában, a Korunkban és A Hétben publikál. Rendszeresen részt vesz szakmai konferenciákon – a 2000-es években a kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdióban rendezett Együttműködés szimpóziumok szervezője volt és előadásokat tartott a Christian Artists Europe éves szemináriumain.

Az életrajzot összeállította: Sípós László [2015]

A megtett út része, 2017–18
kerámia, 210x60 cm





Jovián György (Szilágyosomlyó, 1951)

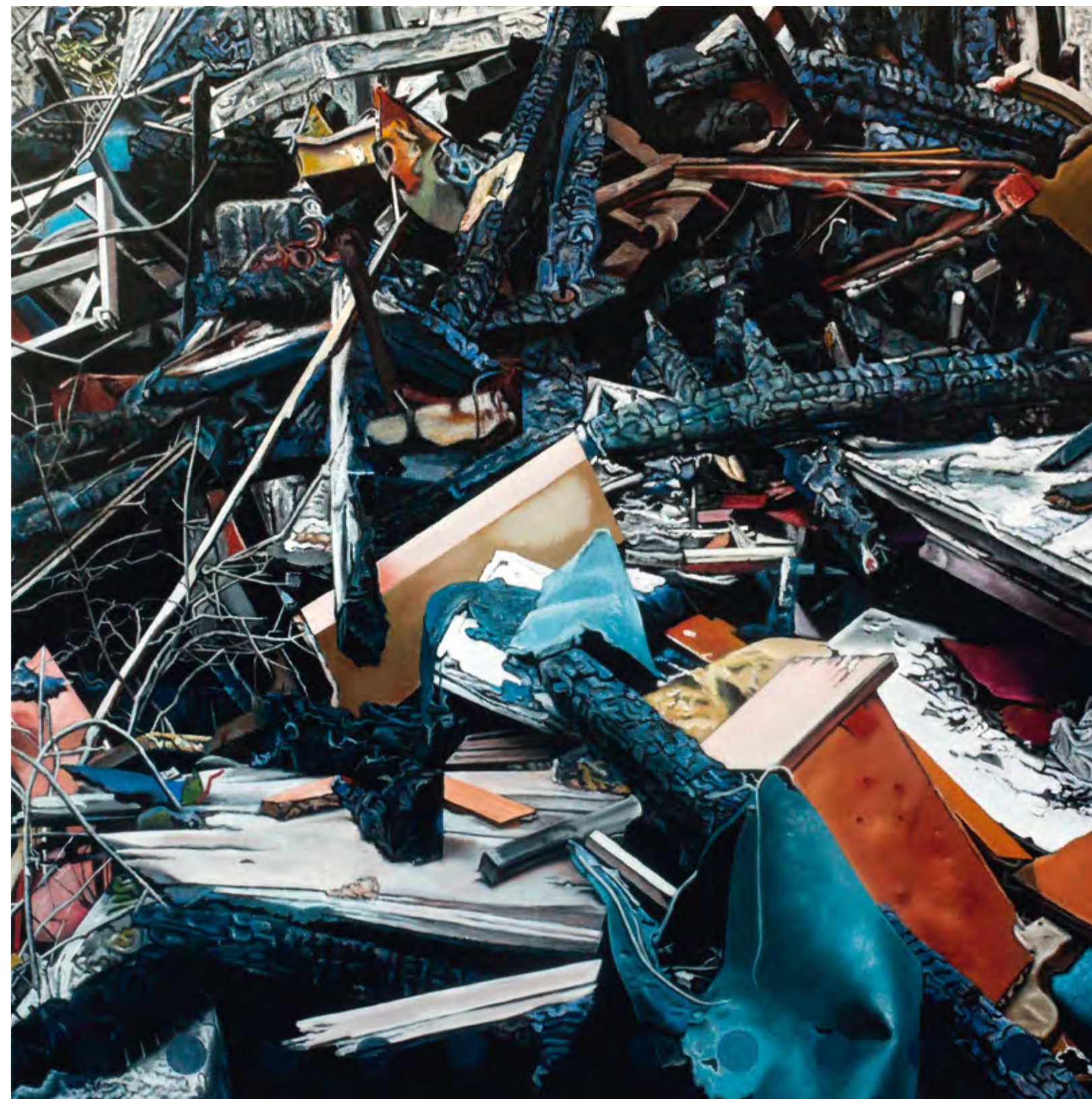
A Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Egyetem festő szakán 1974-ben kitüntetéssel végzett, ezt követően mesterképzésen vett részt.

1977–1981 közt a nagyváradai Állami Színház vendég díszlettervezőjeként tevékenykedett, majd áttelepült Magyarországra, azóta Budapesten él. Grafikusként több mint egy évtizeden keresztül a Játékszínben, majd a Merlin Színházban dolgozott. 1996-ban a Merlin Galéria vezetője volt.

1999 óta a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. 1984-től három egymást követő évben ítéltek neki a Derkovits ösztöndíjat, 1985-ben a Római Magyar Akadémián töltött négy hónapot, majd egy évvel később a Művelődési Minisztérium madridi ösztöndíját is elnyerte. 1987-ben tanulmányúton vett részt Belgiumban. Az ezt követő években több kiállítása nyílt a liège-i Galerie d'Art Actuel-ben.

1991-ben és 1992-ben a Magyar Hitelbank ösztöndíját nyerte el. 1999-ben és 2002-ben az Instituto de Arte Contemporanea Lisboa és a Fővárosi Önkormányzat nemzetközi művészcsere programjának támogatásával a portugál fővárosba látogatott. 1999-ben munkájának elismeréseként Munkácsy-díjjal jutalmazták.

2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.



Bontás XXIII., 2018
olaj, vászon, 100x100 cm



Kárpáti Tamás (1949)

Művészeti érdeklődése már korán, gimnáziumi tanulmányainak időszakában felébredt, ekkor az Eötvös József Gimnáziumban végzett általános stúdiómk mellett a budapesti Dési Huber István Képzőművész Körben tanult Tamás Ervin irányításával. Nem sikerült azonban rögtön bejutnia a Magyar Képzőművészeti Főiskolára, 1968-ban a főiskola előkészítő tanfolyamára járt, közben nappal segédmunkásként a Magyar Optikai Művekben dolgozott. 1969-ben aztán megkezdhetette felsőfokú művészeti tanulmányait a főiskolán, ahol 1974-ben kapott diplomát Sarkantyú Simon és Barcsay Jenő tanítványaként.

Budapesten és Szentendrén él és dolgozik, 1976 óta szerepel műveivel kiállításokon: a közelmúlt három és fél évtizedében számos önálló tárlatot rendezett műveiből Budapesten, hazai vidéki és külföldi városokban, megannyi művel szerepelt a magyar festészetet reprezentáló csoportos kiállításokon.

Alkotásai közül számos rangos köz- (Magyar Nemzeti Galéria, Petőfi Irodalmi Múzeum, Keresztény Múzeum) és magángyűjteménybe (a Doszpod-, Juhász-, Merics-, Rác-, Vasilescu-,

Németh-kollekció) került, és a művész klasszikus eszmények által éltetett festői törekvéseit, szakrális vonzódásait tükröztető munkái révén sok díjat, elismerést kapott: megkapta a pályakezdő alkotók Derkovits-ösztöndíját (1976–1979), a Munkácsy-díjat (1983), a Magyar Köztársaság Erdemes Művésze elismerést (2000) és a Magyar Művészetért Díjat (2007) is.

A művészeti élet csoportosulásaitól és hullámveréseitől távol, tulajdonképpen visszavonultan, műterme magányába zárkózva, nagyobb fordulatok, élesebb váltások nélkül, saját (belső) útját járva dolgozik. Egy 1999-ben rendezett Kárpáti-kiállítás katalógusában fogalmazta meg a festő alkotómódszerének lényegét, szellemi irányultságának, stílusának legfontosabb jellemzőit Supka Magdolna művészettörténész:

„E piktúra helyének és rangjának körvonalai a hazai művészettörténet számára mintegy két évtizede, egyre karakteresebben, az időtálló értékek és a számon tartott magas kvalitás szférájából bontakoznak ki. A nagyrendű minőségnek ugyan-ezen ismérveivel vonta magára Kárpáti Tamás festészete azoknak a külföldi műértői köröknek

a figyelmét is, amelyek már nem a nyugat-európai avantgarde gyűjtésére specializálódtak, mert lám, milyen hiteles és vonzó az a művészi attitűd, amellyel ez a fiatal piktör archaizálón, a festészet klasszikusainak nyelvezetén érleli saját stílusát. És milyen természetesnek tűnik ma már, hogy így és ekkor talált rá arra a transzcendentális tartalmat jól közvetítő hangnemre, amelynek titkait évszázados mesterségi fortélyok megszállott kutatójaként, rétegről rétegre rekonstruálja, sajátjává avatva az ecsetkezelés belső vezéreltségét, és megteremtve az egymásba érlelt tónusok útján a felület aranylón derengő nemes patináját.”

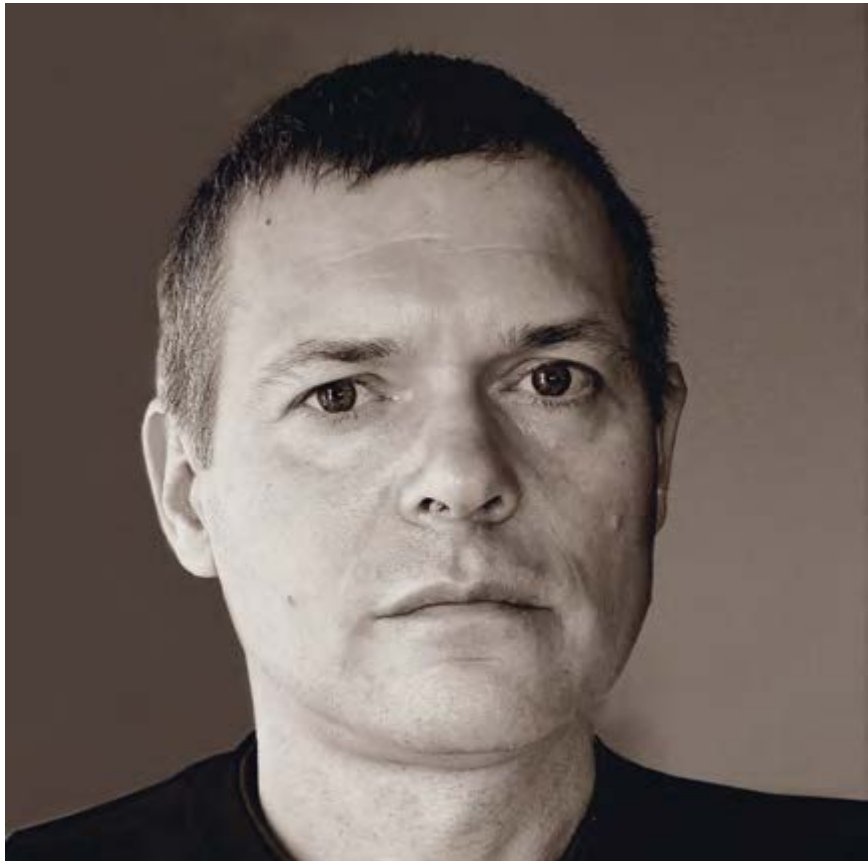
A Kárpáti-piktúra jelentőségét az is nyomatékosítja, hogy 1989-ben jelent meg a Csapó György által írt kismonográfia művészetéről, és 2010-ben a T-Art Alapítvány adta közre azt a rendkívül igényesen kivitelezett, nagyméretű albumot, amely eddigi munkásságának összefoglalása, s legfontosabb műveinek reprezentatív válogatása.

2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Az életrajzot összeállította: Wehner Tibor [2013]



Pünkösöd, 2016
olaj, vászon, 60x70 cm



Kocsis Rudolf (1963)

1973–77 között az aradi Zene és Képzőművészeti Gimnázium tanulója. 1977–81 között az Aradi Pedagógiai Gimnázium grafika szakának növendéke. 1984–88 között a Iași-i George Enescu Művészeti Akadémia szobrászat tagozatának hallgatója. 1988–90 között a Piski márványgyár alkalmazásában dolgozik. 1990-től az Aradi Sabin Drăgoi Művészeti Líceum tanára. 1995-től tagja a párizsi székhelyű, az UNESCO égisze alatt működő Nemzetközi Képzőművészeti Szövetségnek.

1996-tól a temesvári Nyugati Tudományegyetem Képzőművészeti Tanszék szobrászat szakának adjunktusa. 2002-ben a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának képzőművészeti szakán mester és DLA-képzésben vesz részt. 1991-től a Romániai Képzőművészek Szövetségének tagja. Részt vesz Zala György aradi Szabadság-szobrának újra felállításában.

Köztéri munkái: 2008: Fábián Gábor, mellszobor; 2012: Endrődi Salacz Gyula, mellszobor;

Főként fa és bronz plasztikáiban, de azoknak az egyedi grafikaként kezelt konceptuális vázlat változataiban is, meghatározó szerephez jut mind a spirituális, mind a magántörténelmi, mind a szélesebb térség társadalmi-néprajzi-gazdálkodási hagyományának szellemisége. A középkori kézműves hagyomány művességét felelevenítő igényes kivitelezésű alkotásainak lényegéhez tartozik, hogy létrejöttük a műteremtés alázata, a művészet szakrális eredetének tisztelése jegyében történik.

A szőlőtermesztést és a borászatot gyakorló gazdaként, plasztikáinak fontos ihlető forrása a szőlő és a bor, mind szellemi, mind gyakorlati vonatkozásokban.

Díjai: 1999 a Szövetség szobrászati díja, 1999 a conștanța-i „ART” alapítvány szobrászati díja, 2000 az aradi Képzőművészeti Szövetség kisplasztikai díja, 2005 a XXXIV. Alföldi Tárlaton a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának díja, 2018 az aradi Kölcsey Egyesület Kölcsey-díja.

Irodalom: Kocsis Rudolf – Tárgy és szobrászat (Idea Design&Print Kiadó, Kolozsvár, 2002)

Szüretelő, 2012
patinázott fa, homok, 60×25×18 cm





Kolozsi Tibor (1965)

1990-ben a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola szobrászati szakán szerez diplomát. A kolozsvári Képzőművészeti és Formatervezői Egyetem adjunktusa. 1995-ben részt vesz a gyulafehérvári római katolikus püspöki templom szobrainak restaurálásában, 2000-től az aradi Szabadság-szobor restaurálásában. 2010–11 között a kolozsvári Mátyás-szoborcsoport restaurálási munkálatait irányítja. 1995-től Barabás Miklós Céh elnöke, Romániai Képzőművészek Szövetségének és a Kós Károly Egyesülésnek is tagja.

Köztéri munkái: 1993 Szilágyi Domokos mellszobra, Szatmárnémeti, 1995 Kiss Ernő, mészkö, Pécs, 1996 Szent László-emlékmű, Cegőtelke, 2000 Bocskai István, Nagyszalonta, 2011 Liszt Ferenc-emléktábla, Kolozsvár, 2012 Böhm Károly filozófus emléktáblája, Kolozsvár, 2014 Eötvös Károly, Gárdonyi-Agárdpuszta.

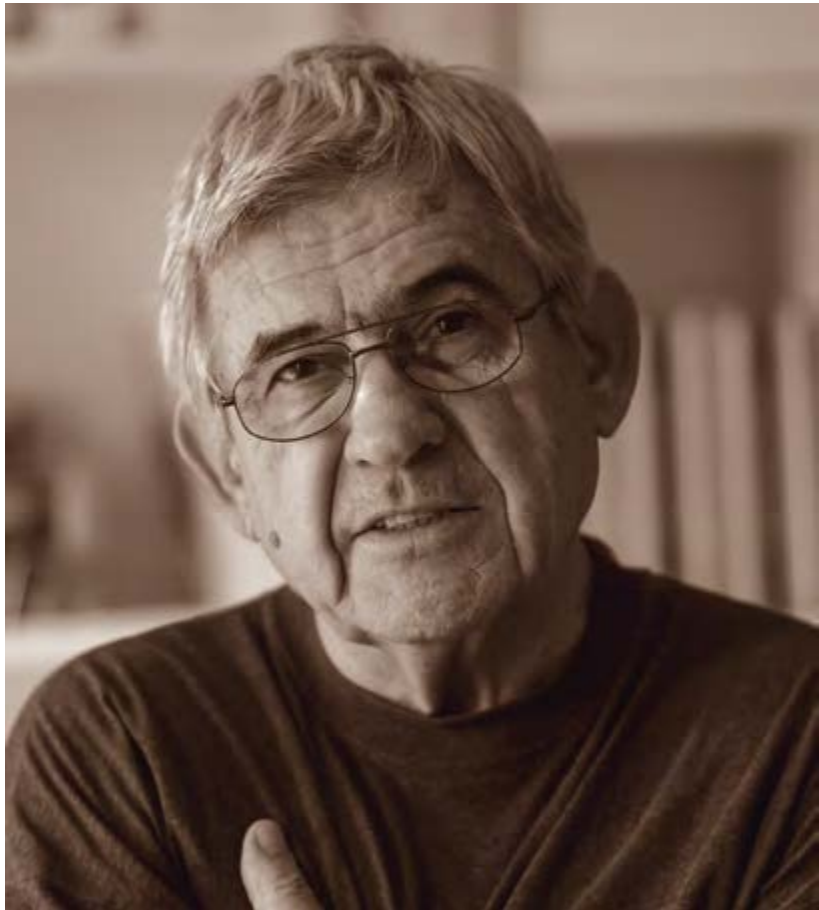
Szobrainak témáit a sumer kultúrkörből, a Bibliából és a magyar őstörténet toposzaiból meríti. Meggyőzően ötvözi az ókori plastikák kiegyensúlyozott formavilágából idézett figuratív részleteket az archaikus és a törzsi, szuggesztív expresszivitású maszkok jellem és érzelem megjelenítő képességével. Mindezekhez olyan dekoratív, de jelkép erejű elemeket is hozzáad, amelyeknek eredete szintén a régmúlt korok világából származik, de sajátos változatai népi kultúránkban ma is fellelhetők, valamint olyan a mítikus-biblikus világban használatos attribútumokat is felhasznál, amellyel képes megteremteni szobrainak sajátos kultúraközi és történeti dimenzióit.

Díjai: 1992 A Romániai Képzőművészeti Szövetség díja, 1997 Barabás Miklós Céh díja, 1997 Artexpo díj, 2000 EMKE „A Kolozsvári Testvérek” díja, 2011 Munkácsy-díj, 2012 A Magyar Érdemrend lovagkeresztje.

Irodalom: Kolozsi Tibor – Megtestesülés (Quadro Galéria, Kolozsvár, 2013)



Sámson, 2003
bronz, 120×59×31 cm



Kovács Péter (1943–2019)

1964 és 1970 között végezte el a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakát. A főiskolai tanulmányok lezárulása után fontos egzisztenciális segítséget adott számára az 1971 és 1974 között elnyert Derkovits-ösztöndíj.

Ezt követően egyéni kiállításokat rendezett, csoportos kiállításokon vett részt: a pályázatokon, szakmai biennálékon állandó résztvevő lett, majd külföldi, elsősorban európai színtereken is bemutatkozott.

Tudatos törekvése volt, hogy a hazai részvétel mellett a nemzetközi művészeti életben is jelen legyenek alkotásai.

A pályája során elnyert ösztöndíjak, kiállítási díjak mellett művészeti díjai az alábbiak:

- az 1985-ben elnyert Munkácsy-díj
- a 2000-ben elnyert Kiváló művész-elismerés
- és a 2008-ban elnyert Kossuth-díj

Munkássága egy tudatosan és szisztematikusan dolgozó, műveivel a kor kihívásaira roppant érzékenyen reflektáló művész portréját rajzolják meg.

2012-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Hiányos, 2010
vegyes technika, papír, 200×70 cm





Kuti Botond (Marosvásárhely, 1984)

Szovátán nő fel és kezdi el tanulmányait. Festőművész édesapja mellett már kisgyermek korától közvetlen kapcsolatban áll a művészet világával. 1999–2003: a székelyudvarhelyi „Palló Imre” Művészeti Szakközépiskola festészet szakának tanulója. 2003–2007: A kolozsvári Művészeti és Formatervezési Egyetem festészet szakának hallgatója; 2007–2009: ugyanott mesterképzésben vesz részt.

2006-óta tagja a Barabás Miklós Céh (BMC) erdélyi képzőművészeti egyesületnek, 2016-ban pedig felvételt nyer a Romániai Képzőművészek Országos Szövetségének tagjai közé. Jelenleg szabadúszó képzőművészként Szovátán él és alkot.

Kuti Botond festészetének tárgyai a hétköznapi látványelemekből, filmekből, dokumentum képekből, olvasmányokból és mindennapi érzelmi viharokból leülepített, történelmi, természeti relikviákként megjelenített, tárgyi, növényi, sőt emberi roncsok, torzók „valamikor szebb világot látott” képi hordalékok. Mindez bravúros festői virtuozitással, a megtervezett véletlenek káoszából teremtetett művészi rend, a kompozíciós fogások klasszikus módszereinek alkalmazása révén, valamint az ösztönös impulzusokból született gesztusok, a spontaneitásból eredő színkombinációk különössége és sajátos szimultaneitásban kiteljesedő harmóniává alakítása által.

Részt vett a következő alkotótáborokban:

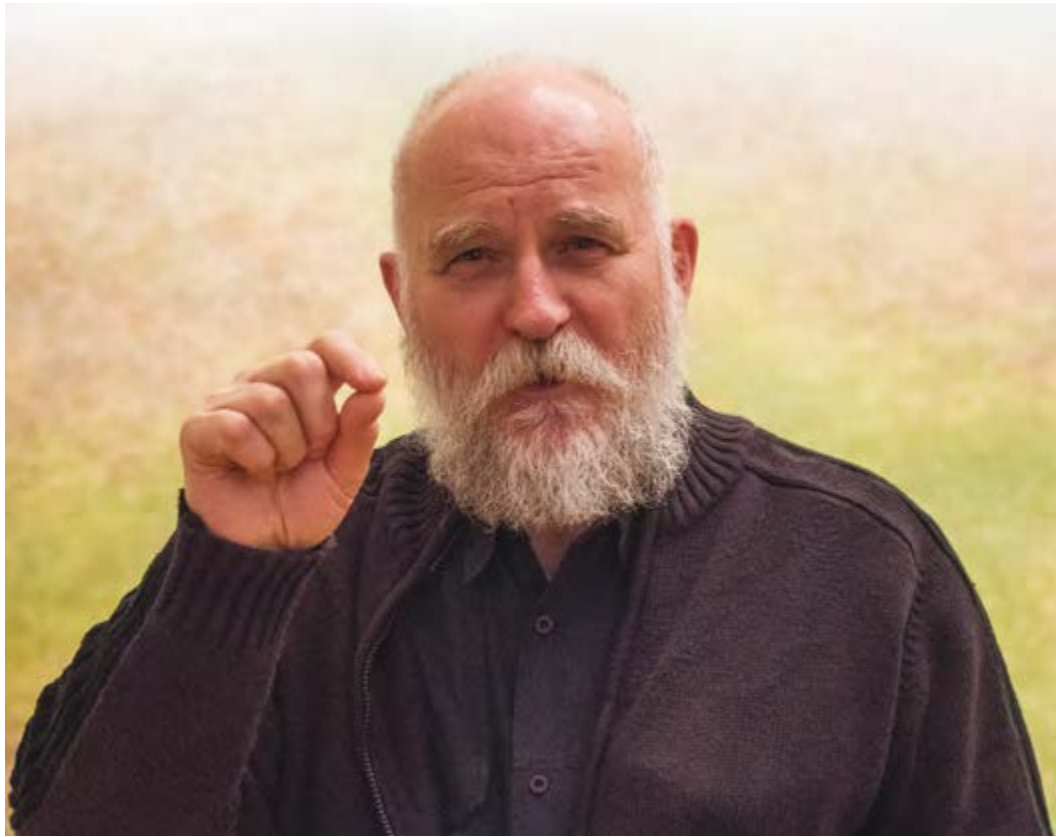
- 2001 Nemzetközi Művésztábor, Tihany
- 2002 Képzőművészeti Alkotótábor, Homoródszentmárton
- 2009 Bolyai alkotótábor, Marosvásárhely
- 2012 „Pulzus” alkotótábor, Székelyudvarhely
- 2013 „Zereda” művésztelep, Nyárádszereda
- 2017 „Zereda” művésztelep, Nyárádszereda
- 2017 „Spiritualitás” alkotótábor, Gyergyószárhegy
- 2018 „Zereda” művésztelep, Nyárádszereda

Díjai:

- 2001 II. Díj, Országos Festészeti Olimpiász, Pitești
- 2005 I. Díj, „Arte Diem” nemzetközi kiállítás, Kolozsvár
- 2005 Az Ursus sörgyár érdemdíja, Kolozsvár
- 2006 Communitas ösztöndíj, Kolozsvár
- 2007 Művészeti és Formatervezési Egyetem, „Magna Cum Laude” érdemdiplomája, Kolozsvár
- 2017 A Vásárhelyi forgatag „Keresztelkedések” című kiállításának I. díja, Marosvásárhely
- 2018 A Magyar Művészeti Akadémia alkotói ösztöndíja



Gordiusz, 2013
olaj, akril, farost, 96x135 cm



Kuti Dénes (1952)

Nevelőapja Illyés József tájképfestő volt, gyermekként Piskolti Gábor festőművész tanította rajzra, majd 1964-től a marosvásárhelyi Művészeti Líceumba járt, ahol 1971-ben érettségizett. Tanárai Bordi András, Barabás István, Incze István és Nagy Pál voltak. Ezután a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola festő szakára jelentkezett, ahol Sima Pál és Tóth László voltak a mesterei. 1974-ben harmadik díjat nyert az Egyetemisták Országos Művészeti Fesztiválján. A festő szakot 1976-ban fejezte be, ezt követően egy évtizeden keresztül tanított.

Még 1976-ban a MAMŰ (Marosvásárhelyi Műhely) tagja lett. Államvizsgálja után Szovátára vonult vissza, első kiállítására is itt került sor 1977-ben. 1980-tól állítja ki műveit csoportos kiállításokon, hat éven keresztül a bukaresti Dalles Teremben mutatta be táblaképeit és a marosvásárhelyi megyei képzőművészeti kiállításoknak is állandó résztvevője volt. Az évtized elején a Műhely, 35 és az Apolló-kör tagja, ez utóbbinak 1986-ig vezetője is.

1984-ben megszületett fia, Botond. 1986-ban lépett be a Romániai Képzőművészek Országos Szövetségébe, melynek később – az ezredfordulótól négy éven át vezetőségi tagja.

A rendszerváltás után kiállított a MAMŰ csoportos tárlatán a Szentendrei Képtárban, majd művei felváltva magyarországi, romániai és németországi helyszíneken voltak láthatóak.

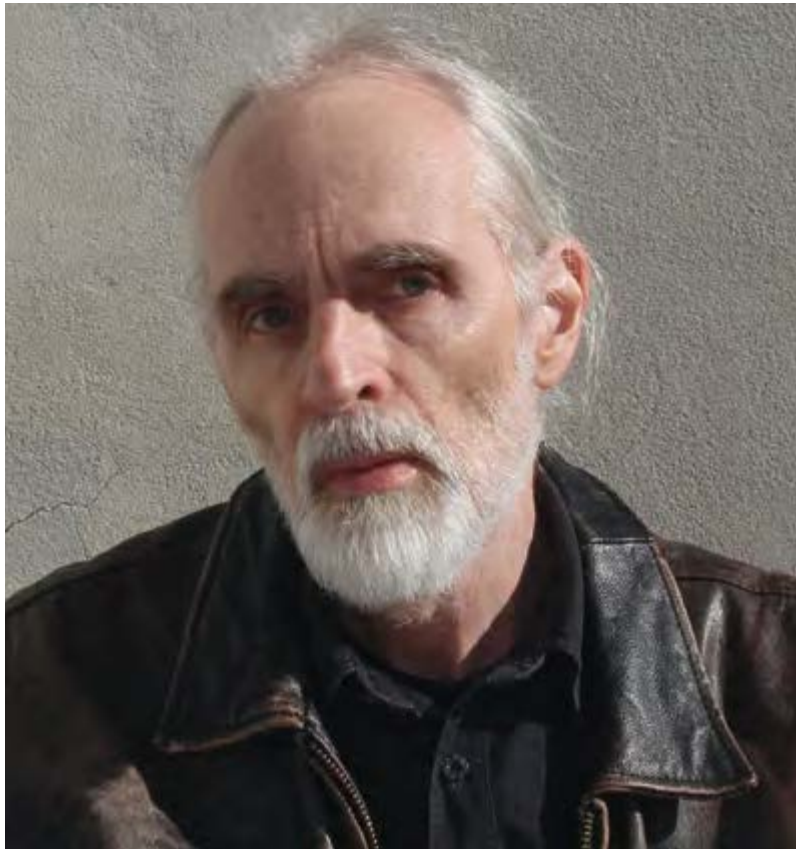
1997-től belépett az újjáalakult Barabás Miklós Céhbe és elnyerte annak Nívó-díját.

2000-ben Sopronban, a következő évben Százhalombattán állított ki. 2002-ben és 2006-ban ismét Marosvásárhelyen volt tárlata. Az első Bandi Kati festőművésszel és Jakab Tibor fotóművésszel szerepelt együtt, az utóbbin – melyet a Bernády Közművelődési Házban rendeztek meg –, tizenkét társával vett részt az 1956-os forradalom 50. évfordulójának alkalmából.

2005-től a Magyar Művészeti Akadémia társadalmi szervezet majd 2011-től a közttestületé alakult Akadémia rendes tagja. 2011-ben szerepelt a pekingi Kortárs magyar képzőművészeti kiállításon és fiával, Kuti Botonddal az Orangerie Galerie-ben az észak-Rajna-westfaliai Brühl városában. 2013-ban a Nemzetstratégiai Kutatóintézet által alapított Kárpát-haza Galéria megnyitó ünnepségén találkozhatott a közönség Kuti Dénes munkáival, 2014-ben a Semmelweis Szalonban nyílt tárlata.



Golgota, 1985
olaj, vászon, 150x210 cm



Lajta Gábor (1955)

Festőművész, művészeti író. Budapesten él és dolgozik. Az alkotómunka mellett 25 évig tanított képzőművészeti szabadiskolában.

Klasszikus és kortárs képzőművészettel, filmművészettel foglalkozó tanulmányai, kritikái szakfolyóiratokban jelennek meg.

Tagságai: Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, Magyar Újságírók Országos Szövetsége, Magyar Festők Társasága, Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozata.

Noha korán kezdett rajzolni és festeni, kitérők után lépett a művészi pályára. Az ELTE Állam- és Jogtudományi Karának elvégzését követően laptervezést tanult, volt filmkritikus és tervezőszerkesztő, majd Bécsben és Budapesten művészeti főiskolákon folytatott grafikai és festészeti tanulmányokat.

Festészete rövid ideig tartó absztrakt korszak után az 1990-es évek elejétől fokozatosan lett egyre reálisabb. Jellegzetes témája eleinte az izolált emberi alak, később a sokfigurás nagyvárosi, gyakorta éjszakai jelenetek, olykor valamilyen narratívába ágyazva. Képeire jellemző a fény-árnyék kolorisztikus, érzéketes megjelenítése.

2001-ben a párizsi Salon (Société des Artistes Français) Taylor-díjával, 2002-ben a Salon bronzérmével tüntették ki. 2015-ben Munkácsy-díjat vehetett át. 2015-től a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja.



Nő és tükörbe néző férfi, 1999
olaj, vászon, 100×80 cm



Lestyán Csaba (1975)

1990–94 között a csíkszeredai Nagy István Művészeti Középiskola tanulója. Tanárai: Koszti István Miklós, Márton Árpád és Ercsei Ferenc. 1999-ben a Kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola grafika szakán diplomázik. Tanárai: Horvath Bugnariu Ioan, Ujvárossy László, Radu Solovastru, Mircea Baci.

A főiskolai tanulmányai után a csíkszeredai Ady Endre általános iskolában másfél évig rajzot tanít. 2001–2005 között reklámgrafikusként dolgozik, majd 2013-ig a Nagy István Művészeti Szakközépiskola rajztanára. 2005-től a Székelyföld kulturális folyóirat grafikai szerkesztője. Számos könyvborítót tervez és illusztrál. Jelenleg szabadfoglalkozású képzőművész. 2004-től tagja a Barabás Miklós Céhnek, 2005-től a Budapesti Magyar Rézkarcoló és Litográfus Művészek Egyesületének és 2009-től a Romániai Képzőművészek Országos Egyesületének.

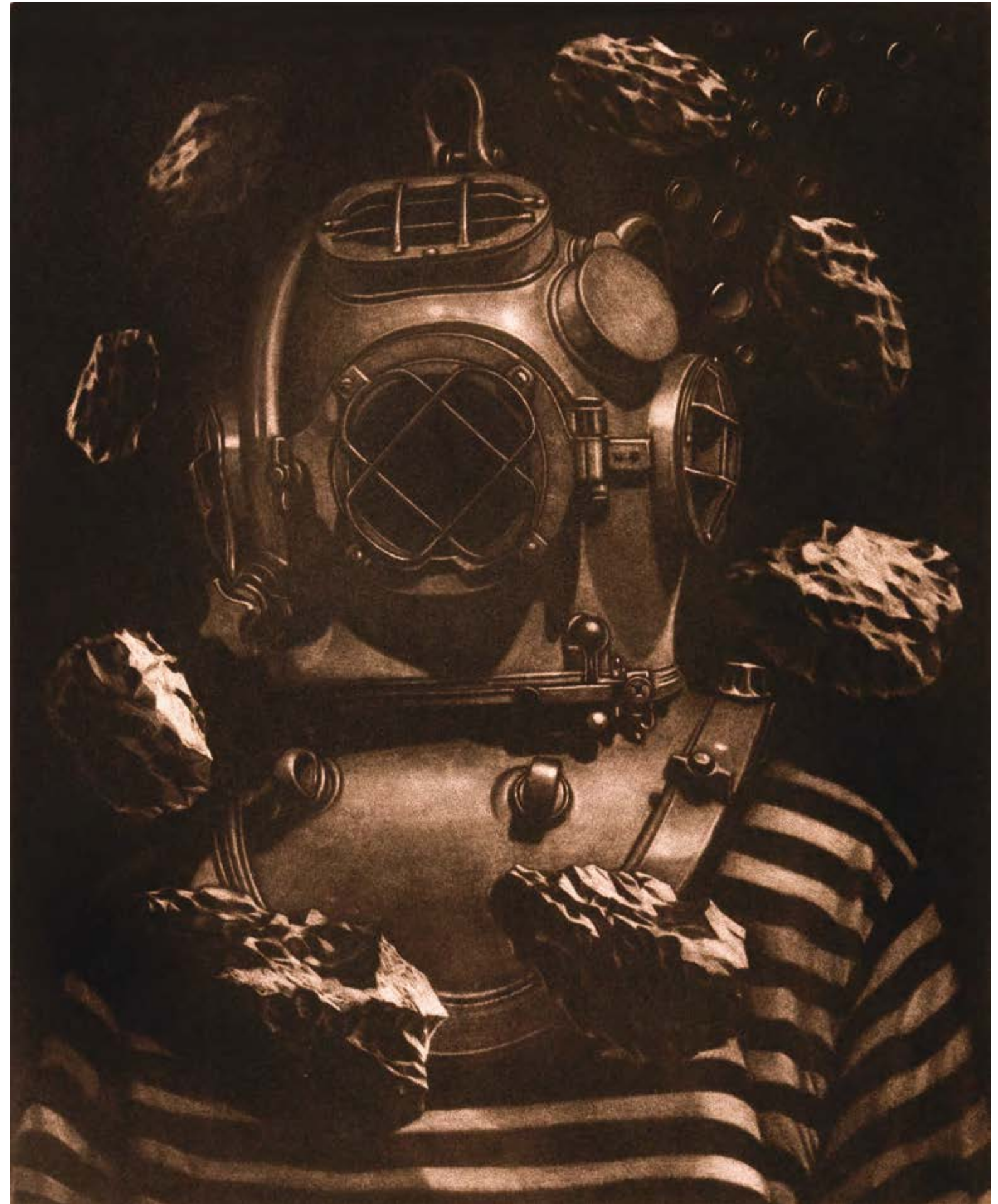
Grafikáira részben egyfajta fotó naturalista látásmód, másrészt a grafikai technikák biztos kezű kezelőjének virtuozitását mutató trompe-l'oeil hatások, ugyanakkor a századelő realistán részletező rézkarc illusztrációira való visszautalás is, de mindenképpen az illuzionisztikus megjelenítés bravúrja jellemző. Alkotásainak stílusvilága a szürreális látomásoktól – a konceptuális fikciókon keresztül – az intellektuális gegekig stb. sokféle kortárs törekvéssel, de leginkább ezek egyéni elegyével jellemezhető.

Számos alkotótábor résztvevője:

1996 Miskolci Litográfiai Műhely, 1997–2003 Zalai Nemzetközi Művésztelep, 2002 Római Román Akadémia – Pelegrinatio, 2002, 2003 parajdi és 2004 a homoródszentmártoni nemzetközi művésztelep, 2005, 2011, 2012, 2013, 2014, 2016 gyergyószárhegyi grafikai műhely, 2006 szováti művésztelep, 2008 Csíkszereda (Interart), 2009 hajdúsági nemzetközi művésztelep, 2010 Pázmánd (Caffart); nyíregyházi Fametsző Művésztelep, 2017 Nyárádszereda (Zereda Art Camp), monoki Fametsző Művésztelep.

Díjai: 2001 A zalai Nemzetközi Művésztelep alkotói díja, 2004 Budapest Galéria vendégművésze, 2004 Communitas alkotói ösztöndíj, 2009 Hajdúsági Nemzetközi Művésztelep, nívódíj, 2010 I. Székelyföldi Grafikai Biennálé – Hargita Megye Tanácsának Díja, 2016 IV. Székelyföldi Grafikai Biennálé, Magyarország Csíkszeredai Főkonzulátusának díja, Lodz-i Grafikai Biennálé, Dicséret (Honored Mention)

Irodalom: Siklódi Zsolt, Erőss István – A Gyergyószárhegyi Művésztelep Enciklopédiája, 1997–2007



Búvár, 2009
mezzotinto, 62x47 cm



Lovas Ilona (1946)

A Magyar Iparművészeti Főiskola (ma MOME) textil szakán szerzett diplomát 1974-ben. Ugyanitt habilitált 2004-ben. 2005-től 2014-ig a Nyugat-magyarországi Egyetem docense .

1978-tól rendszeresen mutatja be munkáit úgy itthon, mint külföldön, egyéni és csoportos kiállításokon.

Művei közgyűjteményekben:

Magyar Nemzeti Galéria, Iparművészeti Múzeum, Ludwig Múzeum, Fővárosi Képtár Kiscelli Múzeuma, Textilmúzeum, Kogart Gyűjtemény, MODEM, New Delhi, Lalit Kala Akadémiai gyűjtemény, Evangélikus Országos Múzeum, Szent István Király Múzeum, Szombathelyi, Sárospataki és Paksi Képtár, Janus Pannonius Múzeum, Győri Városi Képtár, Miskolci Galéria, dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet, diszeli Első Magyar Látványtár, franciaországi Musée de Bibracte, bukaresti Anastasia Foundation gyűjtemény, Cesky Krumlov Egon Schiele Art Centrum valamint a bonni Frauen Museumban találhatóak.

Díjak:

1992 Ferenczy Noémi-díj, 2005 Érdemes Művész

2007-től a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Fontosabb egyéni kiállítások: (válogatás): Künstlerhaus, Graz, 1986, Art in General Gallery, New York, 1991, Magyar Akadémia, Róma, 1994, Museul National de Arta al Romaniei Galeria Catacomba, Bukarest, 1996, Szent István Király Múzeum, 1997, Ludwig Múzeum, Project Room, Bp., 2001, Galerie in der Kapelle „St.Spiritus”, Greifswald/D/, 2005, Musée de Bibracte,-Mont-Beuvray /F/, 2007, Kunstbüro, Berlin, 2008, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012, Fészek Galéria, 2015, INDA Galéria, 2016

Csoportos kiállítások: (válogatás): Miedzynarodowe Triennale Tkanyin, Centralne Muzeum Wlók., Lodz, 1981, 85, 92, Fibres Art’85., Musée des Decoratifs, Paris, 1985, 15. Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1992, Flexibile I.– Pan European Arts, Galeria Awangarda, Wroclaw, 1994, Afrikus Biennial, Johannesburg, 1995, Women’s Art in Hungary, National Gallery of Modern Art, New Delhi, 2001, Lost and Found, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2006, Kortárs magyar videó, Katzen Art Center, Washington DC, 2009, Dunamenta, Staatliche Galerie, Regensburg, 2010, Hungarian Magic Cube, Center of Contemporary Art, Tel-Aviv, 2012, Budapesti Merítés, Új Budapest Galéria, 2014, Art Capital, Elvesztegetett idő, MűvészetMalom, Szentendre, 2016, Das Haus, Köln, 2018, Museo Macro, Róma, 2019



S.O.S.
videó 9 perc



Madaras Péter, (Medgyes, 1981)

1995–99 között a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum grafika szakának diákja. 2000–2004 között a nagyváradai Képzőművészeti Egyetem szobrászat szakának hallgatója. Mestere: Bone Rudolf. 2008-ig a Plugor Sándor képzőművészeti Középiskolában tanít, majd ösztöndíjas szabadfoglalkozású művészként Zalánban él.

Kiállításokat rendez Tapintható címmel vakok és gyengén-látók számára. 2018-tól az Erdélyi Művészeti Központ munkatársa.

Madaras Péter a népi, a keresztény kultúra, sőt a pop-hippi világ jelképeit is használó szobrai – miközben formailag minimalisták, érzelmi töltetükben a gyermeki, a szerelmi ártatlanságra, azaz az érzelmileg egyensúlyban levő lélek romolhatatlanságának etikai- bölcséleti távlatába utalóak. Leggyakrabban a gömb és szív hibridjéből kialakított formái a stilizáltság rétegződései között megbúvó többletjelentésekkel telítettek.

A természetművészet ökológikus szellemiségével is áthatott installációi, performanszai szerves részei plasztikai világának.

Alkotótáborok: 2002, 2003 Cécke, 2004 Static-Mobil, Fontblanche, FR, 2009 Transylvanian Art, Uzonkafürdő, 2010 Jelek, Sepsiszentgyörgy, 2011, 2012 Nature Art Project, Bikafalva, 2013 Pulzus, Székelyudvarhely,-Korkép, Gyergyószárhegy, 2015 Tájmisztika Műhelytábor, Zabola

Díjak: 2015 Communitas alkotói ösztöndíj, Marosvásárhely, 2016 Lih Pao Nemzetközi Szobrászati Biennálé, Aranyérem, Taipei TW.

Irodalom: Dimény András – Bevezető a Lakóca csoport kiállításához (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2016)



Szív-Mag, 2013
fa, toboz pikkelyek, 25×52×24 cm



Mattis T. Waldemár (1950)

- 1971–1975 között a bukaresti „N. Grigorescu” Képzőművészeti Főiskola festészeti szakán tanult (tanára Corneliu Baba), ahol oklevelet is szerzett
1971 részt vett a szucsávi kultúrház külső mozaikjának a kivitelezésében
1972 a családdal együtt Brassóba költözött
1980 együttműködött a brassói „Tehergépkocsigyár” külső mozaikjának a kivitelezésében
1988 megnyerte a római „Sinaide Ghi” akvarell versenyt
1993 Baselben, Urs Fries (a kölni „Hochschule für Medien und Kunst” főiskolájának műszaki igazgatója) irányítása alatt egy a holográfia alapismereteibe bevezető magánkurzuson vett részt
1996 Brassóban egy művészeti célokat szolgáló holográfiai laboratóriumot építtetett
2003 elnyerte a „Shearwarer foundation” 2003. évi holográfia díját

Egyéni kiállítások: (válogatás)

- 1972 Bukarest, Casa de cultura Petőfi Sándor
1979 Bukarest, „Galeria Hanu’ cu Tei”.
1978 Brassó, „Galeria Victoria”.
1981 Brassó, „Galeria Victoria”.
1982 Nagyvárad, „Galeria Nou”, Temesvár, „Galeria Bastion”, Arad, „Galeria Apollo”
1983 Budapest, „Óbudai Pincegaléria”.
1984 Székesfehérvár, „Színház Galéria”.
1990–1991 New York, „Hofstra Gallery, Hofstra University” (USA)
1994 Badenweiler, „Galerie Dr. Luise Krohn” (D)
1998–2001 Győr, Xántus János Múzeum
2018 Temesvár, „Muzeul de Artă”

Csoportos kiállítások: (válogatás)

- 1973–2017 Brassó, „Galeria Victoria” & „Galeria Europe”
1975 Nagyszeben, „Casa Artelor”
1978, 1980, 1982, 1986 Bukarest, „Sala Dales”
1982 Nagyszeben, „Casa Artelor”
1990 Tours, „Galerie La Passerelle” (F)
1991 Badenweiler, „Galerie Dr. Luise Krohn” (D), Saarbrücken,: „Galerie Sankt Johann” (D)
1991, 1994 Frankfurt, „Galerie Dr. Luise Krohn” „ART FRANKFURT” (D)
1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996 Basel, „Galerie Dr. Luise Krohn” „ART BASEL” (Ch)
2000 Győr, „Városi Művészeti Múzeum Képtára”
2003 Budapest, „Kassák Lajos Múzeum”
2005 Tours (F), „Galerie La Passerelle”, Orléans (F) „Hall du Conseil régional”
2008 Párizs, „Tylor” (F)
2009 Párizs – Sarria, “Salon d’automne, Grand Palais, Paris” (F)
2012 Párizs, Cité International des Art” (F), Budapest-“Vasarely Múzeum”
2017 Párizs, “Espace culturel Christiane Peugeot” (F)
2019 Bukarest, I. C. R.



Nurni, 2014
lenticuláris kép, 150×100 cm



Fotó: Purger Tamás

M. Novák András (1944)

M. Novák András nemcsak a hagyományos leképezéssel, hanem a klasszikus képalkotó módszerekkel is leszámolt akkor, amikor a mindennapok jelenségeinek lényegét kezdte kutatni: a kép immár nem valaminek a megjelenítése volt, hanem a kép keletkezésének történetévé, dokumentumává vált.

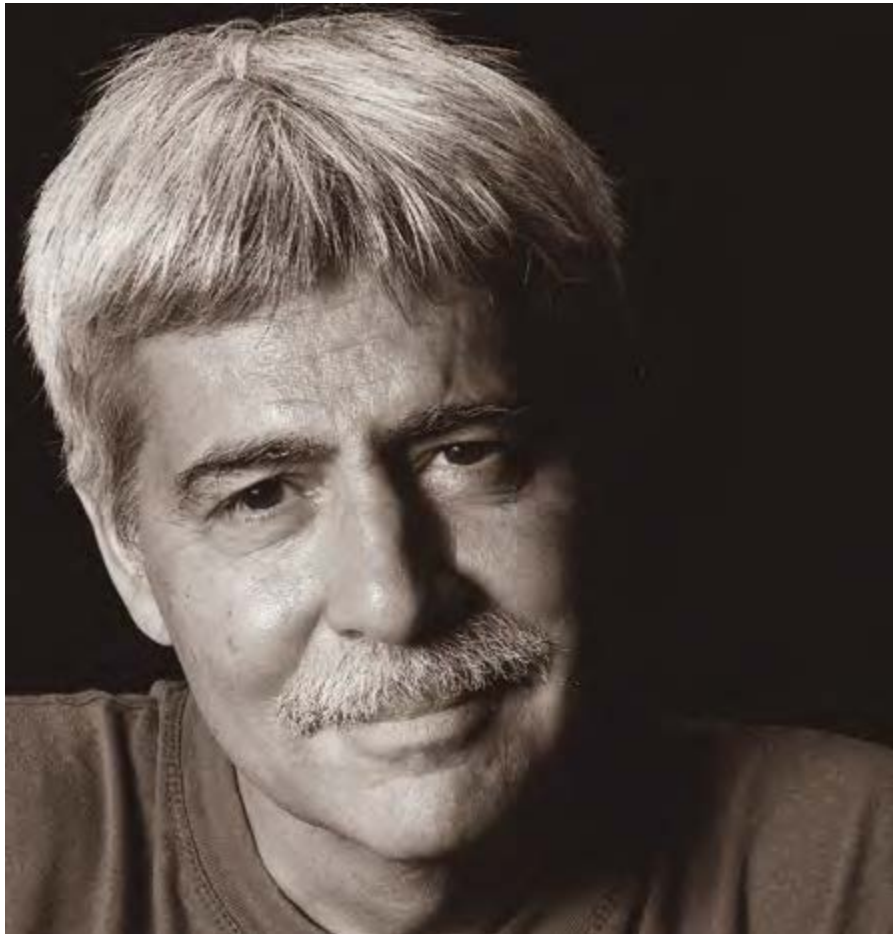
Az M. Novák-mű mindezekén túl nem a konstruálás tükre, hanem éppen ellentettjéé: a lebontásé, valami egykor teljes-volt maradványának átítatott prezentációja.

A személyes megjelenését nem a szerves kapcsolódások és pontos illeszkedések, hanem a kuszáltságok, romboltságok, megsértettségek jellemzik: az egymásra rakódott rétegek látszólag véletlenszerű feltárulkozása. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja

Díjai: Országos Tájképfestészeti Biennálé, Hatvan, ezüstdiploma (1984), III. Táblaképfestészeti Biennálé, Szeged, földij (1987), Az évezred utolsó majálisa, Budapest, Olof Palme Ház, a kiállítás díja (1999), Munkácsy-díj (1999)



Doboz-lét (Sz.T. emlékére), 2012
falemez, vegyes technika, 120×180 cm



Orosz István (1951)

1975-ben grafikusként diplomázott a Magyar Iparművészeti Főiskolán. A hetvenes évek második felétől díszleteket tervez.

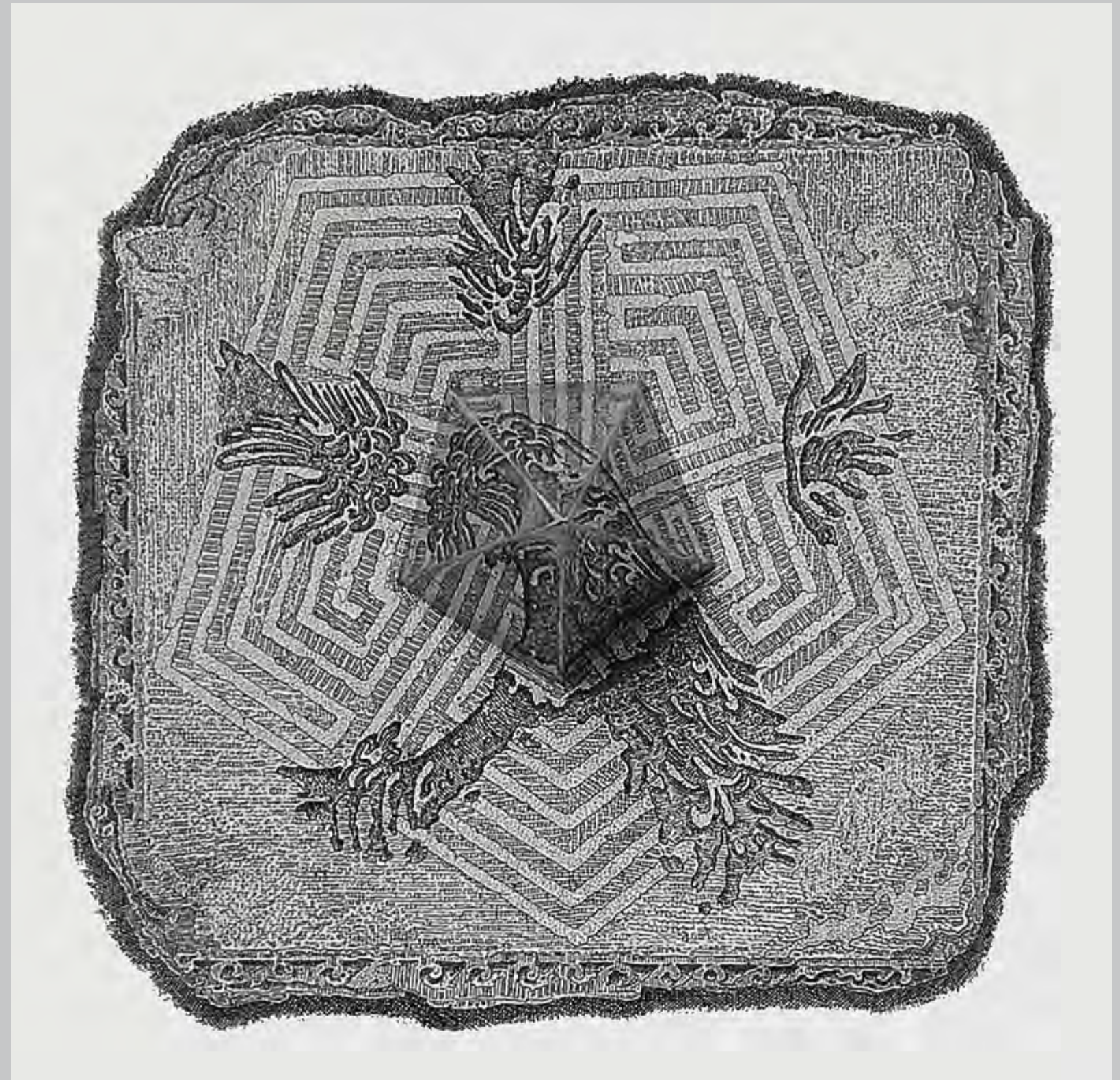
1977-ben első animációs filmjével (Csönd) kezdi meg rajzfilmjeinek máig ívelő sikersorozatát.

Kulturális plakátjaival a magyar plakátművészet egyik különös, egyéni hangú „csúcsmélysége”. Munkásságának fő területe, legfontosabb műfaja az önálló grafikai lap. Hazai és nemzetközi grafikai biennálék, kiállítások, filmfesztiválok állandó résztvevője, díjnyertese.

Rangos képzőművészeti konferenciák, szimpozionok meghívott előadója, workshop-ok vezetője szerte a világon Európától Ázsiáig, Észak-Amerikától Dél-Amerikáig.

Műveinek álombeli lebegése, mágikus realizmusa, abszurd humora, az európai kultúrában mélyen gyökerező volta, magas színvonala révén a magyar kultúra egyik legkiválóbb nem hivatalos utazó nagykövete.

1993-tól a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagjává választotta. 2002-ben habilitált a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. 2004-től az „Alliance Graphique Internationale” (Grafikusok Nemzetközi Szövetsége) választotta taggá. 2011-től a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.



Atlantis I., anamorfosis, 2000

rézkar, objekt, 39,7x41,3 cm

Péter Alpár (Sepsiszentgyörgy, 1976)

1990–94 között a sepsiszentgyörgyi Művészeti Líceum tanulója, 1996–2001 között a temesvári Képzőművészeti Egyetem hallgatója, 2013–2016 között DLA hallgató a Pécsi Tudományegyetemen. Tanít a Plugor Sándor Művészeti Középiskolában. 2003-ban a Megálló Vizuális Művészeti Műhely alapító tagja, rendezvényeinek szervezője. 2004-től tagja a Romániai Képzőművészeti Szövetségnek, 2005-től kortársképzőművészettel kapcsolatos cikkeket közöl az Új Magyar Szó országos napilap Kultúra mellékletében. 2010-től az Erdélyi Művészet és Örökség Egyesület elnöke. 2012-től a NAP Természetművészeti Műhely vezetője. A háromszéki Bikkfalván él. Rekonstruál történelmi kerámiákat. Rendszeresen szerepel hazai és külföldi alkotótáborokban, művészeti fesztiválokon és workshopokon. Jellegzetes műfajai a természetművészeti installáció és performansz. Számos alkotótábor, workshop és kiállítás kezdeményezője és szervezője. Bekapcsolódik a dél-koreai YATOO csoport által kezdeményezett Global Nomadic Art Project alkotómunkájába.

Köztéri alkotásai: 2009: Napnéző (fa), Sepsiszentgyörgy; 2018: A vallásszabadság emlékműve (fa, kerámia), Árkos. Elsősorban kortárs szobrászattal és annak határterületeivel foglalkozik. Az élő-tér különböző aspektusait kutatja, diszkurzív folyamatokat kezdeményezve a különböző természeti terek, kultúrák és a művészet között, nonkonformista anyaghasználatú térplasztikákat, funkcionális szobrokat, installációkat vagy óriási rajzokat hozva létre a térben. A buddhizmus, hinduizmus természet-szemlélete, érzékenysége, az iráni perzsa kultúra természetértelmezése, az antik görögök természethez való viszonya, de a hagyományos székel falu természetképe és annak megjelenése a használati tárgyak dekoratív díszítésein fontos inspirációs források számára. A természetművészet egyik jeles hazai képviselőjeként a kiállítótérből, amelyet a korábbi felfogás szerint rendszerint ural a művész, ő gyakran a külső térbe, a természetbe kilépve, alázattal alárendeli magát a világegyetem rendjének, megkísérel méltósággal integrálódni annak adottságaiba. Szubjektív indíttatású munkáit szinte mérnöki precizitású, de képzőművészi igényű vázlatokon tervezi meg, majd az adott körülményekhez alkalmazkodva a lehető legoptimálisabb módon vitelezi ki.

Irodalom: Péter Alpár, Várallyay Réka – Eleváció (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2017)



Pont II., Körösi Csoma Sándor emlékére, 2016
diófa, bronz, 5x120x120 cm



Prutkay Péter (1947)

A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja 2013-tól. Korábban sokszorosító képgrafikával foglalkozott, rézkarcot, litográfiát, szitanyomatot készített, 2006 után a kollázs technikán alapuló, doboz-képek jellemzőek művészetére.

Életpályája

Az 1969-es első Szürenon kiállításon nem nyomataival, hanem a hazai művészetben az elsők között számon tartott térberendezésével, szürrealista szobájával keltett figyelmet. Az installációt a megnyitó után hamarosan lebontatták. Az 1970-es években részvevője volt a Balatonboglári Kápolna-tárlatoknak, politikai ihletésű grafikái jelentek meg a magyarországi párt-állam ellenében (Nagy STORNO pecsét, 1975; Art-Párt-Art, 1975; Bot, 1981.) A környezetvédelem és a 19–20. század fordulójának, s 20. század elejének hangulata is megjelenik képein. (Környezetvédelem, 1974; A magyar tenger, 1980; Elhagyott fészek, 1990; Béka, 1975; I. világháborús fészek emlékmű, 1987.) A nemzetiégi kérdés is foglalkoztatja (Erdélyi szalonna, 1987) Magyarországon, Nyugat-Európában, Ázsiában is bemutatkozott egyéni és csoportos kiállításokon. Számos elismerésben részesült, több évtizedes alkotói munkájáért Munkácsy-díjjal (1998) tüntették ki, Az évezred utolsó majálisa című munkájáért a Szinyei Merse Pál Társaság részesítette jutalomban (1999). Munkáit hazai és külföldi közgyűjtemények őrzik: Fővárosi Képtár Budapest, Hatvany Lajos Múzeum Hatvan, Herman Ottó Múzeum Miskolc, Janus Pannonius Múzeum Pécs, Magyar Nemzeti Galéria Budapest, Nemzeti Múzeum Varsó, Nógrádi Történeti Múzeum Salgótarján, Petőfi Irodalmi Múzeum Budapest, Szombathelyi Képtár Szombathely, Kyoto Art Center, Seoul Arts Center, Tokyo Metropolitan Art Museum.

Díjak, elismerések: (válogatás)

- 1986 16. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat Hazafias Népfront Megyei Bizottságának díja Salgótarján
- 1987 XIV. Országos grafikai biennále, a Váci Grafikai Műhely díja, Miskolc
- 1986-1987 17. Salgótarjáni Tavaszi Tárlat , a BRG díja , Salgótarján
- 1987 Kiskőrös Városi Tanács Petőfi grafikai pályázat Kiskőrös Város Különdíja, Kiskőrös.
- 1989 Hazám kiállítás, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium díja
- 1995 Mezőgazdaság a képzőművészetben kiállítás, a Mezőgazdasági Múzeum grafikai díja
- 1998 Az év grafikája, a Magyar Grafikusművészek Szövetsége díja.
- 1998 Munkácsy-díj
- 1999 A Szinyei Merse Pál Társaság díja Az évezred utolsó majálisa
- 2002 I. Kortárs Keresztény Ikonográfia Biennálé Kecskemét. Fődíj
- 2003 Patak Galéria „FÉSZEK” c. pályázat, Szigetszentmiklós fődíj
- 2005 In Memoriam József Attila, Kortárs Galéria Tatabánya, fődíj
- 2013 Petőfi Sándor Társaság fődíja, Kiskőrös
- 2014 Honvéd Vezérkari Főnök különdíja
- 2016 Mednyánszky-díj
- 2018 Ezüst Nemzetvédelmi Kereszt TVR



Remete Szt. Antal megkísértése, 2012
objekt, 60x60x8 cm



Sánta Csaba (Szováta, 1964)

1982-től a Marosvásárhelyi Művészeti Középiskolában tanul, majd 1990-ben a kolozsvári a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán, a szobrászaton végez. Mesterei: Bocskai Vince, Gergely István, Korondi Jenő. Szováta-n él és alkot. Az évek folyamán létrehozta jól felszerelt öntőműhelyét, és kitűnő bronzöntő mesterré képezte magát, aki gyakran közvetlen fizikai munkával is hozzájárul szobrászkollégái alkotásainak megvalósításához. Tagja a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Romániai Képzőművészeti Szövetségnek, a Barabás Miklós Céhnek és a MAMÚ-nek. Alapító tagja a Kusztos Endre Képzőművészeti Egyesületnek. Rendszeresen részt vesz hazai és külföldi művésztelepeken, bemutatkozik egyéni és csoportos kiállításokon.

Szobrászata a viaszveszejtéses bronzöntéshez bensőségesen kapcsolódik. Viaszlapokból építi fel szürrealistán szimbolikus, archaikusan egyetemes, groteskségével közvetlen kisplasztikáit. Alkotói interpretációja nyomán, az őskori világban a túlélést biztosító, az élet vagy halál feletti uralkodó erők megidézésére hivatott és a kiválasztottnak tekintélyt, méltóságot kölcsönző reprezentációs formák, valamint a termékenység rítusok hatékonyságában megmérettetni kínált kifejező eszközök a művészet misztériumának házi oltáraivá, vagy nemes szerelmi ajándékokká domesztikálódnak. Alkotói munkásságát a gesztusok expresszív erejével ható festményei és a megrendelői kívánalmakhoz igazodó köztéri munkái egészítik ki.

Köztéri munkái: 1992 Szent László Tordaszentlászló, 1997 Tamási Áron Farkaslaka, 1998 Szent István Hármasszobor, 2001 Hadiárva (tiz magyar évszázad) Szováta, 2001 Kossuth Lajos Gyergyócsomafalva, 2002 1848-as emlékmű Csíkdánfalva, 2004 Domokos Kázmér Szováta, 2005 Szent István Bihar, 2006 Mercurius Apát Szentjobb, 2010 Jánosy József honvédőrnagy Oroszhegy, 2010 Tamási György olvasókanonok Oroszhegy

Díjai: Munkásságát 2000-ben a Budapest Galéria ösztöndíjával, 2001-ben a Kecskeméti Nemzetközi Kerámia Stúdió ösztöndíjával ismerték el.

Irodalom: György Attila – Forma és tükör (Művelődés, Kolozsvár, 2006. március); Vargha Fruzsina – Művészek Atyhai Társasága (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2018)



Nász, 2014
bronz, 16,5x32x15 cm



Sárosi Gaudi Tünde (Brassó, 1981)

1999-től a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum tanulója. 2000–2004 között a Jászvásári George Enescu Művészeti Egyetem hallgatója.

2004-ben, Erasmus ösztöndíjasként az angliai University College Falmouth-ban, (Cronwall), illusztráció szakon képezi tovább magát.

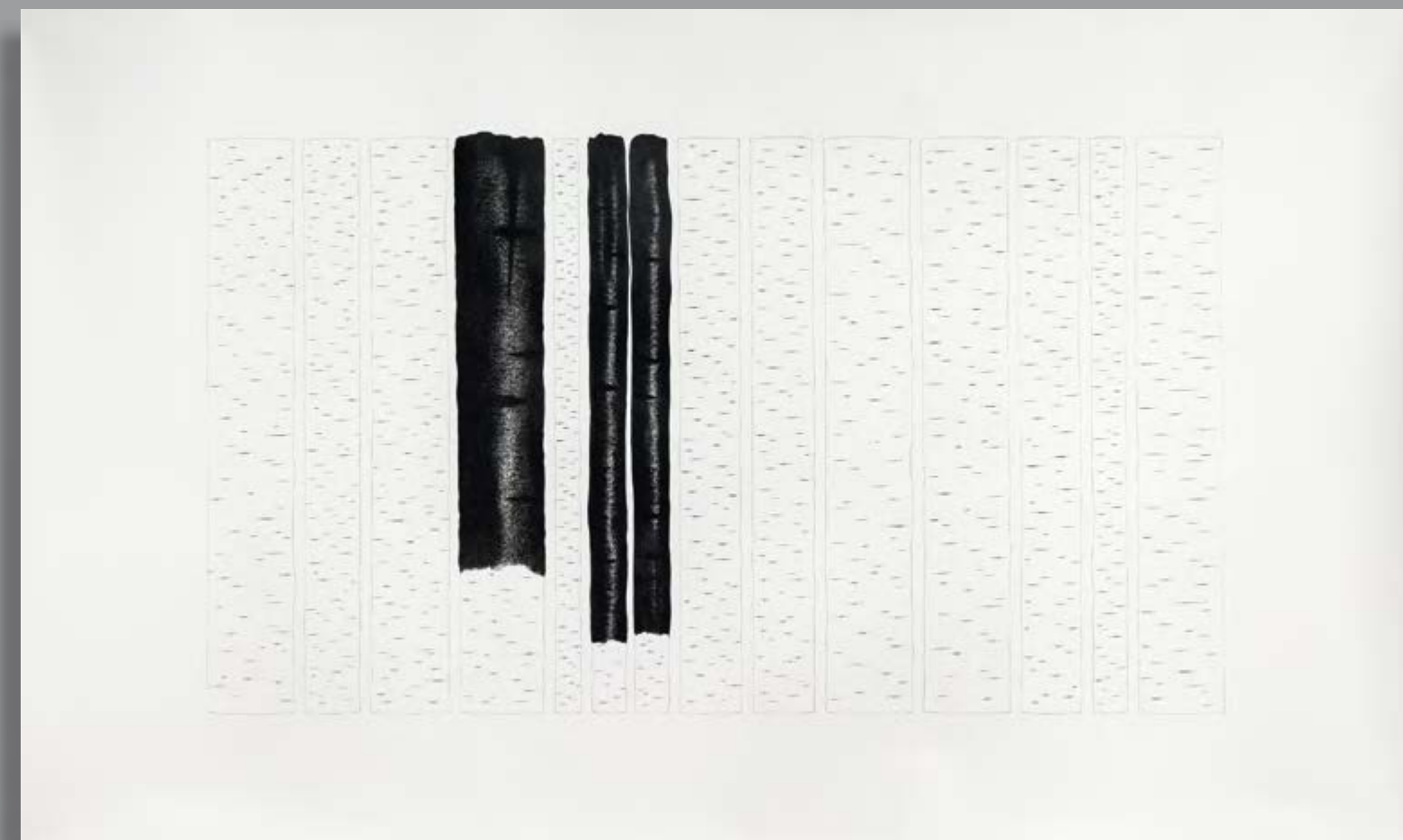
Sepsiszentgyörgyön él és alkot. Számos gyermekkönyvet illusztrált.

Egyedi grafikái minimalista puritánságukban és visszafogott jelképi mivoltukban egyszerre elvontak és konkrétak, szárnyalnak és gyökeret ereszteneek, közösségiek és sajátosak.

Alkotótáborok: 2005, 2008 és 2012 Incitato, Bálványos, 2006 Zsobok, 2011 Spirál, Nemzetközi Képzőművészeti Szimpózium, Árkos.

Díjai: 2004 Socrates-Erasmus ösztöndíj, Falmouth University, Illustration, Anglia.

Irodalom: Kolozsi Tibor, Németh Júlia és Bordás Beáta – Barabás Miklós Céh 2017 (országos kiállítás, kat. bev. tan., Arta nyomda, Kolozsvár), Dimény András – Lakóca (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2016)



Három I., 2019
filctoll, papír, 150x250 cm



Stefanovits Péter (1947)

1977-ben végzett a Magyar Képzőművészeti Főiskola sokszorosító grafika szakán.
 1979 és 1982 között Derkovits ösztöndíjas volt.
 1977-től kiállító művész, azóta több, mint ötven egyéni kiállítása volt és közel százötven csoportos kiállításon vett részt belföldön és külföldön.
 2004–2012 között a Nyugat-magyarországi Egyetem (Szombathely) Rajzi tanszékének docense.
 A Magyar Grafikáért Alapítvány kuratóriumi elnöke.
 Az Új Művészet alapítvány kuratóriumának tagja.
 2014 óta az MMA képzőművészeti tagozatának vezetője.

1995-ben Munkácsy-díjjal tüntették ki.
 2001-ben a Hungart ösztöndíjban részesült.
 2002-ben az Év Grafikája díjjal jutalmazták.
 2004-ben Szalay Lajos díjat kapott.
 2006-ban Simsay Ildikó-díjjal jutalmazták
 2011-ben a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagjává választotta
 2011-ben Erdemes Művész kitüntetést kapott

Tagja a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének
 a Magyar Grafikusművészek Szövetségének
 a Magyar Festők Társaságának
 a Magyar Vízfestők Társaságának és
 a Belvárosi Művészek Társaságának

Néhány egyéni kiállítása

2013 „Átutazás” Rovás galéria, Kassa
 2014 „Városmorajlás” Missionart Galéria, Budapest
 2015 „Rejtőzködő művek” Balatongyörök, Bertha Bulcsú Műv. Ház
 2017 „Szívzörej” Múcsarnok, Budapest
 2019 AVE” B32 Galéria, Budapest

Murális munkák

1994 Siklód (RO), református templom kazettás mennyezete Elekes Károllyal
 2001 Gyilkos-tó (RO), Szt. Kristóf kápolna körképe Elekes Károllyal



Székely űrhajó, 2000
 2000 elektrográfia/vászon, 140×220 cm



Szabó Annamária (Marosvásárhely, 1989)

2004–2008: A marosvásárhelyi Művészeti Líceum festészet szakának tanulója. 2008–2013: Kolozsvári Képzőművészeti és Formatervezői Egyetem festészet szakán - alapképzés és mesteri. 2012–2013: Erasmus tanulmányi ösztöndíj – Macerata, Olaszország.

Képeinek tárgya az örökérvényűnek tekintett eurázsiai kulturális és természeti értékeink féltése. Amúlt és jelen szellemi-biológiai egységének katalizmaszerű átalakulásának vízióját figyelmeztetően előrevetítő képei egyszerre szubjektíven lokálisak és globálisak. Magabiztosan használja a hagyományos poszt-nagybányai formanyelvet, amelyet elegyít a német romantikára is alapozó látomásos szürrealista formanyelvvél és az avantgárd irányzatok posztmodern formáival, az archaikusban gyökerező keresztény tradíció fenntartása érdekében.

Különféle alkotótáborok résztvevője:

2013–2014 V-PAR Sepsiszentgyörgy, Art Refuge Varsolc-Perecseny, 2011–2015 Csejád I.–IV., XXII. Ócsai Nemzetközi Képzőművészeti Tábor; IV.,Táj Misztika Műhely” alkotótábor Zabola; 2016–2017: Sztánai művésztelep, 2017 Kastélypark művésztelep, Teleki Kastély Gernyeszeg, Pulzus művésztelep Székelyudvarhely, Firtosvölgyi művésztelep.

Díjai: 2004 Dicséret az „Európa és mi” festészeti versenyen, Európa Információs Központ, Marosvásárhely, 2005, 2007, „The Great Well-Known and Unknown”– Toulouse Lautrec Chronicle of Belle Epoque – Nemzetközi festészeti verseny, Rybník, (PL), 2007 Dicséret, Nemzeti olimpiász, festészet, Kolozsvár, 2008 II. helyezés, Nemzeti olimpiász, festészet, Bákó.



Titánok, 2016
olaj, vászon, 145×250 cm



Szabó Tamás (1952)

Budapesten született szobrász- és festőművész. Művésszé válásában meghatározó élmény volt számára a Balázs János cigány autodidakta festőművésszel való találkozás.

Művészeti tanulmányait a budapesti Magyar Iparművészeti Főiskolán végezte 1974 és 1979 között üvegtervezés szakon. A főiskolai tanulmányainak lezárulása óta Budapesten él, 1987 óta a Százados úti művésztelepen valamint a szentendrei műtermében is alkot. Alapító-tagja a 2005-ben megalakult MORPH szobrászcsoportnak.

2007 óta a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Rajz-Művészettörténet Tanszék docense. Szabó Tamás 1979 óta vesz részt műveivel, kislasztikáival, kiállítási szobraival, festményeivel és grafikáival tárlatokon, a közelmúlt három és fél évtizedében számos önálló kiállítást rendezett Budapesten, vidéki és külföldi városokban.

Sokoldalú művészetét a kiállítási díjak mellett 2000-ben Munkácsy-díjjal ismerték el. Műveit számos rangos köz- és magángyűjtemény őrzi.

A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának rendes tagja 2012 óta.



Macula degeneratio , 2009–19
vásznon, vegyes technika, 110x100cm



Szemadám György (1947)

1969 óta kiállító festőművész. Eddig külföldön (Bécs, Prága, Moszkva) és Magyarországon 65 egyéni kiállítása volt. Az 1970-es évek második felétől kezdődően számtalan előadást tartott, kiállítást nyitott meg, illetve publicisztikát, esszét, képzőművészeti-, fotó-, és filmkritikát, továbbá kultúrtörténeti és művészetelméleti tanulmányt tett közzé.

Eddig megjelent 23 könyve közt a hasonló témájúak mellett tudományos ismeretterjesztő és szépirodalmi művek is találhatók. 2 film és 6 televíziós sorozat szerkesztője vagy rendezője.

1977-től 1991-ig a Művészeti Alapnak, majd 1991-től e szervezet jogutódjának, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének a tagja. 1991-től 2002-ig a Szinyei Merse Pál Társaságnak, 1995-től a Magyar Festők Társaságának, 2005-től a Patak Csoportnak, 2007-től a Magyar Írószövetségnek, 2011-től a Magyar Művészeti Akadémiának rendes tagja, 2014-től pedig a MMA elnökségének is tagja.

1997-ben A Magyar Köztársaság Érdemérem Lovagkeresztjét, 2001-ben Munkácsy-díjat, 2005-ben Simsay-díjat, 2014-ben Magyar Művészetért díjat, 2015-ben Magyarország Érdemes Művésze díjat, 2016-ban a szolnoki Nemzetközi Képzőművészeti Filmfesztivál Életműdíját kapta.



Köd, hajnalmadár

olaj, vegyes technika, farost, 50×50 cm



Szőcs Miklós TUI (1953)

szakmai életrajza a hazai palettán rendhagyónak mondható; a hivatalos képzőművészet világán kívülről érkezett és bensőleg máig kívülálló is maradt.

Érthető, hiszen úgy indíttatásai, mint megvalósítási módozatai tekintetében merőben más utat jár, mint kortársai zöme; nem követ – izmusokat, trendeket, nem csatlakozik csoportosulásokhoz, inkább a maga sajátos útját járja; erről időről időre egyre markánsabb művei tudósítanak.

Azt a munkásságához szükséges, eredendő hajlamaival megfeleltethető művelődéstörténeti és spirituális tudást, amely ma már műveinek szilárd szellemi bázisát képezi, hosszú évek, évtizedek hangyaszorgalmával maga gyűjtötte egybe.

A tanulódidők érési folyamata során a fára és csak a fára vonatkozó, elementáris, érzéki anyagszeretetéről a hangsúly lassacskán eltolódott a szellemi ösztönzőerők irányába; így manapság már művei formaszépségük dacára inkább talán egyfajta filozófiai rébuszoknak tekinthetők – ő újabban „életdiagramoknak” nevezi munkáit – amelyek benső törvényszerűségei megfelelő kondíciók nélkül nehezen felfejthetők.

Lassan, de feltartóztathatatlanul ma is munkálkodik és munkásságát egészében szemlélve egyfajta összetett és egyre táguló szellemi körkép – ő úgy mondja: „példázat” – bontakozik ki.

Ophelisk – Út a magasba

Lényegében gesztusról van itt szó, a megfordulás radikális gesztusáról; a „peccatum originale” ellenében az eredendő erény sugarának felfelé irányuló, fényteli útjáról – hosszú vándorlás után vissza a Feladóhoz.

Amellett a magasabb létállapotokhoz, a Belső Ember várához vezető megvalósítási lehetőségek sajátos ábrázolási kísérletének is tekinthető. A formaalkotást szolgáló mindkét szellemtörténeti alappillér szoláris impulzussal telített; a gnosztikusok fénykigyójának (ophis) jelentéstartalmi jótékonyan fermentálják az egyiptomi obeliszek ősi jelképrendszerét – nyelvi értelemben is.

Emlékeztetőnek, sőt – felhívásnak szánom; a mindennapi élet hányattatásai közben is meg kell hallanunk néha magasabb sorslehetőségeink gyenge hívószavát.

Szőcs Miklós TUI 2017

A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának rendes tagja 2013 óta.

Ophelisk – Út a magasba, 2012–13
Badi fa, 298×48×48 cm





Szurcsik József (1959)

Tanulmányok, tagságok, oktatói tevékenység:

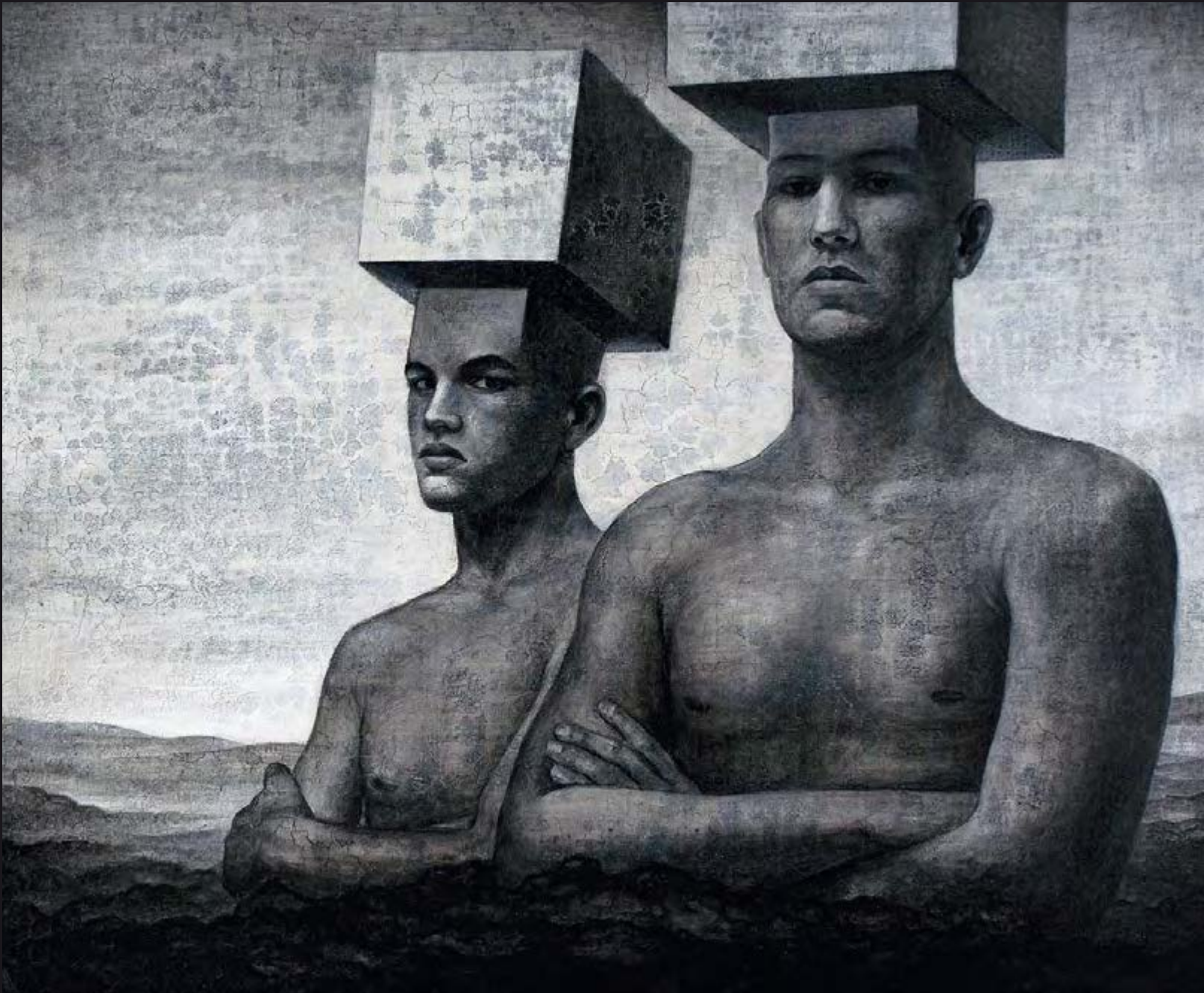
- 1981–85 Magyar Képzőművészeti Főiskola - Sokszorosított Grafika szak
- 1985–88 Magyar Képzőművészeti Főiskola - művésztovábbképző
- 1985– Fiatal Képzőművészek Stúdiója tagja
- 1986–88 Art-Reaktor művészeti - zenei csoport alapító tagja
- 1991– Folyamat Társaság tagja
- 1992– Tagja a Magyar Képzőművészek Szövetségének, a Magyar Grafikusművészek Szövetségének, a MAMŰ Társaságnak és a Magyar Illusztrátorok Társaságának
- 1996–99 European Council of Artists végrehajtó bizottsága tagja
- 1998–2000, 2004-2007 Nemzeti Kulturális Alap képzőművészeti kuratóriumának tagja
- 2006–2009 az egri Eszterházy Károly Főiskola Rajz Tanszék, majd Vizuális Művészeti Tanszék tanszékvezető docense
- 2009– a Magyar Képzőművészeti Egyetem Grafika Tanszékének adjunktusa az egri Eszterházy Károly Főiskola Vizuális Művészeti Tanszéke docense
- 2013– a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagja, 2015– rendes tagja
- 2014–2016 a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatási rektorhelyettese
- 2015–2016 a Magyar Festészet Napja Alapítvány elnöke
- 2015– a Magyar Képzőművészeti Egyetem Grafika Tanszék tanszékvezető docense

Művek közgyűjteményekben:

MKE, MNG, FKSE, PIM, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, Ferenczy Múzeum, Szentendre, Tragor Ignác Múzeum, Vác, Szombathelyi Képtár, Városi Képtár, Győr, Dornyay Béla Múzeum, Salgótarján, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Dobó István Múzeum, Eger, Gébart Városi Gyűjtemény, Zalaegerszeg, Toronyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, Herman Ottó Múzeum, Miskolc „Kisvárdai János módszere” című köztéri acélszobor, Kisvárd

Fontosabb díjak:

- 1981, 1986 Az Év Hanglemezborítója, MHV, Budapest
- 1985 Kondor Béla emlékérem, Magyar Képzőművészeti Főiskola
- 1987 „Le Surrealisme”, 15’Salon International Silver Prize, Revin, Franciaország
- 1987, 1989 Balatoni Kisgrafikai Biennále díja, Tihany
- 1988-90 Derkovits-ösztöndíj
- 1989 XV. Miskolci Grafikai Biennále díja, Kondor Béla emlékérem, Miskolc
- 1990 „A változás jelei” plakátkiállítás díja, MNG, Budapest
- 1991 XVI. Miskolci Grafikai Biennále fődíja, Miskolc
- 1992 4th International Cairo Biennale, első díj, Egyiptom
- 1993 40. Vásárhelyi Őszi Tárlat díja, Hódmezővásárhely
- Római ösztöndíj, Művelődési Minisztérium
- Bajor Kormány ösztöndíja, München, Németország
- 1997 Munkácsy-díj
- Esztergomi Pasztell-Biennále díja
- Győri The Masters of Graphic Arts, 4. Nemzetközi Grafikai Biennále díja
- Miskolci Téli Tárlat, Nógrád megye díja
- Magyar Aszfalt Kft. Festészeti díja
- 2000 XX. Miskolci Grafikai Biennále díja
- 2001 „BEIJ’ 01.– I. Japán Illusztrációs biennále” II. díja, Aka, Japan
- 2002 Simsay Ildikó-díj
- 2003 Miskolci Téli Tárlat díja
- Hungart ösztöndíj
- 2006 Az év grafikája díj, Magyar Grafikáért Alapítvány
- XXIII. Miskolci Grafikai Biennále díja
- 2007 29. Salgótarjáni Tavasz Tárlat díja
- 2010 Salgótarjáni I. Országos Rajztriennále díja
- 2013 60. Vásárhelyi Őszi Tárlat díja, Hódmezővásárhely
- 2014 Budapest város ösztöndíja



Két bajnok, 2013
olaj, vászon, 100×120 cm



Ujvárossy László (Ditró 1955)

Középiskolai tanulmányait a marosvásárhelyi Művészeti iskolában végezte, kedvenc tanára Nagy Pál festő és művészeti író volt. Az egyetemet 1980-ban a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Egyetem Grafika szakán fejezte be, majd Nagyváradon az ottani Kisegítő iskola rajztanára lesz. 1989-et követően a Kelet-Nyugat irodalmi és művészeti hetilap grafikai szerkesztője. A kolozsvári Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak kérésére 1992-től 2011-ig a grafika szak adjunktusa majd docense. Emellett a Pécsi Tudományegyetem Képzőművészet szakán DLA fokozatot szerez. 2002-ben a részt vesz a nagyvárad i Partium-i egyetem Tervezőgrafika szak indításában, mindemellett a Várad folyóiratának, művészeti rovatát szerkeszti.

Kutatási területe a vizuális kommunikáció, ebben a témakörben számtalan publikációja, és hét könyve jelent meg. Szakmai tanulmányutakon vesz részt Európa szerte, melyekről rendszeres beszámolók jelennek meg a Várad művészeti folyóiratban.

1980 óta szerepel romániai, 1990-után magyarországi és nemzetközi grafikai biennálékon, valamint egyéb szakmai kiállításokon, az elmúlt években tíz egyéni tárlata volt.

Tagságai: 1984-ben alapítója a nagyvárad i 35-ös Műhely csoportnak, a Romániai Képzőművészeti

Szövetség UAP (1990), Magyar Grafikusművészek Szövetsége (1993), MAMÚ, Művészeti Társaság (1994), a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja (2011).

Díjai, kitüntetései:

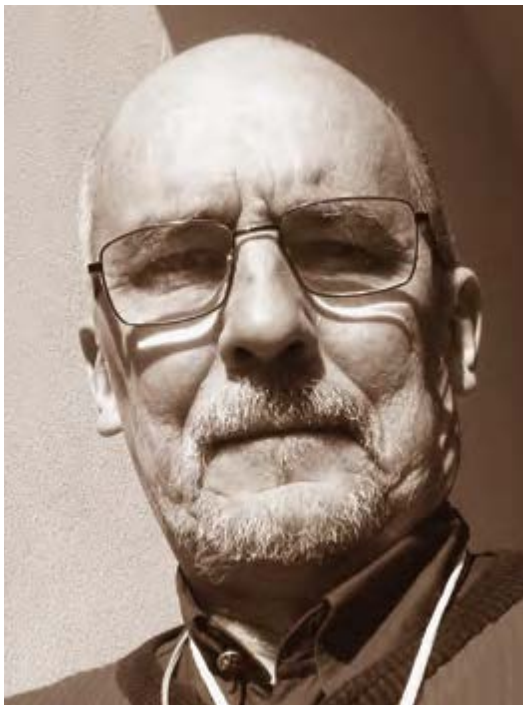
- 2014 In Memoriam Jakobovits Miklós, Nagyvárad
- 2014 Pro Universitate Partium, Nagyvárad
- 2014 a Magyar Érdemrend Tisztikeresztje
- 2010 Megyei Tanács, Nagyvárad
- 2006 Szolnay Sándor, EMKE-BMC-díj, Kolozsvár
- 2005 Polgármesteri Hivatal, Nagyvárad
- 2002 Munkácsy-díj
- 2000 A Romániai Képzőművészeti Szövetség, UAP Ambientális-installáció művészet kat., Bukarest
- 1994 MGSz, (Országos Színes Nyomat Grafikai Kiállítás – Szekszárd)
- 1990 A nagyvárad i 35-ös Műhely (Képzőművészeti Szövetség, UAP, Bukarest
- 1982 A romániai Képzőművészeti Szövetség ösztöndíja

Művek gyűjteményekben:

a kanadai University of Alberta Edmonton gyűjteményében, a bukaresti Artexpo kortárművészeti múzeumában, az aradi Művészeti Múzeumban, a beszercebányai Művészeti Múzeumban, a nagyvárad i Körösvidéki Múzeumban valamint a magyarországi, németországi és romániai műgyűjtők tulajdonában vannak alkotásai.



Életfa, 2019
G-print, vászon, 114x70 cm



Ütő Gusztáv (Sepsiszentgyörgy, 1958)

1973-77 között a marosvásárhelyi Zene- és Képzőművészeti Líceum tanulója. 1978–82 között a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola festészeti és rajztanári szak hallgatója. Mestere: Abodi Nagy Béla.

1991-től a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum, rajz, festészet, digitális-grafika szakának tanára. 1990-től tagja a Romániai Képzőművészek Szövetségének. 1991–95 között az Etna – Alternatív Művészeti Csoport és Alapítvány alapítója és szervezője. 1991–94 között a Torony Galéria alapítója. 1991–99 között az AnnaART Performansz Napok (a Szent Anna-tónál) / Élőművészeti Fesztivál szervezője. 1992-től a MAMŰ tagja. 1992–95 között a Baász Művészeti Alapítvány alelnöke. 1994–97 között a Medium kiállítások kurátora.

A 90-es évektől Erdély egyik fontos akcióművészeti szerzője, aki a több mint 350 alkotásával nemzetközi szaktekintélynek számít. 2001-től tagja az IAPAO (Performansz Művészeti Szervezők Nemzetközi Egyesületének) és 2005-től a Québec kanadai INTER – Art Actual folyóirat szerkesztőségi bizottságának. 2002–2007: TRAnnSYL-VAnnART, Akcióművészeti Kollektíva alapítója és működtetője.

2005–13 között a budapesti Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékén szerez doktori diplomát. Tézisét *Akcióművészet Székelyföldön* (Sepsiszentgyörgy Kiadó, 2014) című könyvében teszi közzé. 2008-tól a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem adjunktusa, a Képzőművészet tanszék rajz és színtan tanára, tudományos titkára. 2013-ban a Tájéztika Műhely, az Autonómia Anatómiája és a Sepsiszentgyörgyi

Festőiskola tábor, illetve csoportos kiállításoknak az ötletgazdája, szervezője és lebonyolítója.

Pályáján festőművész, grafikusként indul. Később performerként válik ismertté. A hagyományokon és az identitásvédelmen alapuló társadalmi elkötelezettség szolgálatá szerves része cselekményműveinek. Korai, a rendszerváltás előtti első performanszába csupán a bizalmas baráti kört vonja be, a változás után egyre inkább a széles szakmai nyilvánosságot, sikerének csúcsán pedig potenciálisan a teljes művészeti-társadalmi közösséget célozza meg társadalomformálásra is vállalkozó alkotói énjének kiterjesztése érdekében.

Művészetének alapkérdése, hogy miként határozza meg magát a művészet, a kultúra abban a közegben ahová tartozik, azaz hogyan viszonyul az erdélyi művészet a nemzetihez, a nemzetközihez. A kérdés körüljárása érdekében képzőművészeti eseményeket szervez, beutazza a világot, sőt egy ideig aktív politikai szerepet is vállal. Később szervezői szerepétől visszavonulva, a művésztanári-oktatói minőségében erősödik meg.

Újabb performanszai bemutatásakor, elsősorban a művészi én ősi eredetű közvetítő szerepét vállalva a transzcendens erők és a cselekmény körébe bevont személyek között, konkrét dolgok szertartásos jobbításán ügyködik, ehhez a „világegyetem energiáit” az ősi kultúrák mágikus erejét, de elsősorban a művészet harmóniateremtő képességét hívva segítségül. 2010-es években megújul festészete. Legújabb festményeinek nagy része szervesen kötődik a

cselekményműveihez, annak gyakorlatilag a szubjektívvé tett, átmelegített dokumentációjaként festi meg egy-egy performansz szereplőjeként, önarcképekben magát, merőben új műnemet teremtve a festészetben, annyira, hogy azután festett képei, újabb fordulattal a festményen létrehozott fiktív performanszoknak is tekinthetők.

Díjai, elismerései:

1996 Performansz-művészeti díj
1999 Magyar Művészeti Akadémia, Koller díj
2001 Szolnay díj, EMKE
2009 Munkácsy-díj
2013 A Magyar Művészetért-díj
2014 Magyar Ezüst Érdemkereszt

Irodalom: Válogatás (1976–2010). Szerk.: Kispál Ágnes Evelin–Ütő Gusztáv. (ETNA Alapítvány–Magma Alapítvány. Sepsiszentgyörgy. 2010); Kányádi Iréne–Ütő Gusztáv (Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2018.)



Székelyföld, 2012
olaj, vászon, 81×112 cm



Vargha Mihály (Kézdivásárhely 1961)

Mint Szücs György művészettörténész a Pallas Akadémiai Könyvkiadó Műterem-sorozatában 2010-ben megjelent Vargha Mihály-monográfiájában megállapította, e szobrász ez idáig kifejtett tevékenysége leírható a nyersanyagok, a szobrászi technikák alkalmazásának egymást követő fejezeteivel is.

Kezdetben, a pályakezdés első éveiben a kőanyag megmunkálása jellemezte alkotómunkáját, és már ekkor is elvont, organikus jellegű kompozíciók, elsősorban kisplasztikák, kisszobrok, kiállítási plasztikák készültek műhelyében. A követ néhány év után felváltotta a fa, amelynek megmunkálása során műfaji, illetve műforma-váltás is regisztrálható: kompozíciói már nem hagyományos, mívesen kidolgozott kisplasztikák vagy plasztikák, hanem inkább objekték, talált tárgyak, kollázsok és assaemblage-ok.

Pogány Gábor művészettörténész azt írta a kortárs művészeti lexikonban Vargha Mihály munkásságáról, hogy „plasztikai kifejezési módja a konceptuális szobrászat és a lágy, érzékeny

konstruktivizmus egyéni konglomerátuma”, s hogy a művész a kőből és fából faragott kisplasztikák és kisszobrok mellett térberendezéseket, installációkat, objektumokat is készít,

A napjainkban is újabb és újabb művekkel gyarapodó, immár három évtizedes munkásságra visszpillantva az a konzekvencia vonható meg, hogy Vargha Mihály legfontosabb alkotásai, a fába faragott, a fából alakított, és fa-kompozíciókként interpretált, valójában mintegy talált tárgyként fellelt művek, amelyek a klasszikus szobrászati tradíció és az újjítás, a modernitás szintéziseként állnak előttünk.

A művész hol a súlyos, tömbszerű fogalmazással él, hol áttört testeket feltáró, belső tereket megnyitó, szabadon megjelenő héjakra és palástokra hangolt, az organikuság sugallatát hordozó kompozíciót tár a szemlélő elé, s hol a nyers megmunkálásmóddal, hol pedig a finom kivitellel artikulálja alkotásának hangvételét és kifejezését. A kemény, rusztikus, a vágás- és metszésnyomokat láttató, a gesztusszerű

festésnyomokat felületükön hordozó munkák, és a simára csiszolt, lágyan meghajló felületekkel övezett, vagy a mesterséges beavatkozásokat mintegy leplező, a természetességet hangsúlyozó alkotások e szobrászat kettős jellegét, kétszólamúságát tanúsítja.

Műveinek kettősségét összefogja, és az ellentéteket kiegyenlíti az anyag megtestesítésének, szellemivé avatásának ihletettsége és fensége – a dolgok anyagba örökített, tragikus szépsége.

A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának rendes tagja 2013 óta.

részletek Wehner Tibor tanulmányából

Vércsatorna, 2009

festett fa, 150 x 200 cm





Véssey Gábor (1948)

1968–72 tanulmányokat folytat a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő és tanár szakán
1972–75 mesteriskolát végez ugyanott
1988-tól a Magyar Képzőművészeti Egyetem művészeti ábrázológeometria és szabadkézi rajz tanára.

Egyéni kiállítások:

- 1988 Galerie Grosser Bachem, Köln (”Hatvan rajz” pasztell)
- 1995 Galerie Zichy, Leiden, (Filmrajzok, pasztell)
- 1997 Galerie Thriller, Saarbrücken, (Huszonnégy akt, guache)
- 1997 Gallery OMO, New York, A Magyar Konzulátus Galériája (Bibliához készített rajzok)
- 1999 Vigadó Galéria, Budapest, (Praeparatio cordis, olajfestmények)
- 2002 Gallery Port of Call, New York,
- 2003 Olof Palme Ház, Budapest, (Retro 55)
- 2008 Nádor Galéria, Budapest, (Filmrajzok)
- 2008 Csók István Galéria, Budapest, (Ezüst történet – Orpheus, pasztellek)
- 2014 Próféta Galéria, Budapest, (Száll a kakukk fészkére, és az éjszaka képei, olajfestmények, pasztellek)
- 2014 Barabás villa, Budapest, (Hommage, olajfestmények, szobrok)
- 2015 Szolnoki Galéria, (Fénytörések, olajfestmények, szobrok)
- 2016 Szép 3 Galéria, Budapest, (Van Gogh epitaphium, olajfestmények, szobrok,rajzok, könyv)

- 2016 Szent István Bazilika, Budapest, (56-os oltár, panno, szobrok, pasztellek, rajzok)
- 2018 Vigadó, Budapest, (Festmények, szobrok,1990–2018)

Tagságok:

- Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
- Magyar Képző és Iparművészek Szövetsége
- Magyar Rézkarcoló és Litográfusművészek Egyesülete
- Magyar Illusztrátorok Társasága
- ART IX. Egyesület
- Belvárosi Művészek Társasága
- Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja

Művek közgyűjteményekben:

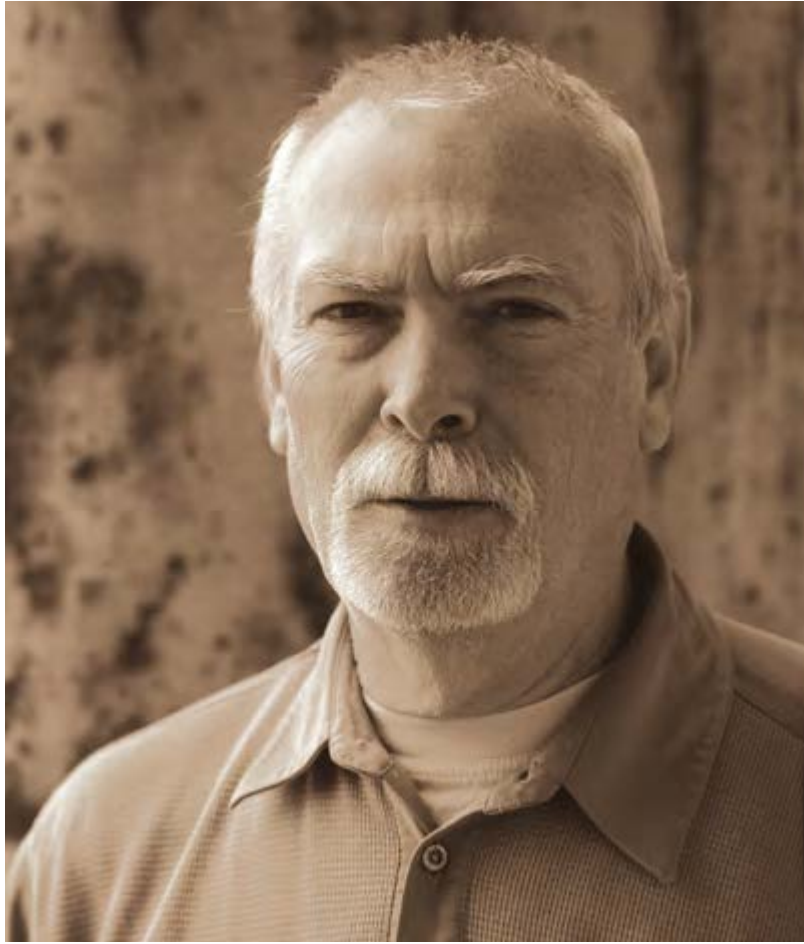
- Kiskőrösi Képtár, Kiskőrös
- Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
- Szombathelyi Képtár, Szombathely
- Kogart, Budapest

Díjak:

- 1996 A Millecentenáriumi Kiállítás különdíja
- 1997 Szegedi Táblaképfestészeti Biennálé, Szeged megyei jogú város díja
- 2002 Miskolci Grafikai Biennálé, MAOE díja
- 2003 Kisgrafikai Biennálé, NKÖM díja
- 2004 Munkácsy-díj
- 2008 Szegedi Táblaképfestészeti Biennálé különdíja
- 2009 Hungart-díj
- 2013 Kölcsey-díj



Szőke nő halászó medvével, 2012
olajtempera, vászon, 140x170 cm



Vinczeffy László (1952)

A hargitai Atyháról származó művész eredeti foglalkozását tekintve rajztanár, Kolozsvárott végzett 1970-ben. Ezt követően majd egy évtizeden keresztül Mikes Kelemen falujában, a Kovászna megyei Zágóban tanított. Itt kezdett komolyabban érdeklődni a festészet iránt és első kiállítását is itt rendezte, melyet Kovászna és 1973-ban a Kézdivásárhelyi Múzeumban helyet kapó tárlat követett.

Ekkoriban elsősorban portrékat készített, mindenekelőtt idős parasztemberek megviselt arcképeit örökítette meg erős, expresszív színkezeléssel, de az ebből az időből származó munkái között találunk gyökér-ábrázolásokat is, melyek színeiktől eltekintve Kusztos Endre műveivel rokoníthatóak. Ekkoriban többször megfordult Hajdúböszörményben, a Hajdúsági Nemzetközi Művésztelepen.

A 80-as években jellemző könnyedebb hangvételt, melyről Farkas Árpád azt írta, hogy „belengi őket némi reneszánsz báj, telíti szürrealisztikus erő, s metafizikai látásmód bizarrítja”, hogy „külön életbe merevült tárgyai a tökély formáit kísértik”, a 90-es években megváltozik – korábbi realizmusát, emberalakjait álomszerű víziók, letűnt korok motívumai váltották fel, műveinek anyaga pedig különös jelentőséget kapott.

Nemrég visszatért szülőfalujába, Atyhára – első sorban a település megmentésének reményében –, és felújított két régi házat, megmentve azokat az elmúlástól. A faluban a Magyar Művészeti Akadémiának találkozt szervezett, az egyik házban Páll Lajos Hunyadi László, Bocskai Vince, Kuti Dénes, Kusztos Endre, Vargha Mihály, Sánta Csaba, Kuti Botond és Siklódi Zsolt művei kerültek kiállításra.

Az atyhái Kakasülő Galériában helyett kapó tárlatsorozat azóta a hely hagyományává vált. Vinczeffy művészetszervezői tevékenysége számottevő, olyan képzőművészeti szervezetek aktív tagja, mint a Romániai Képzőművészek Szövetsége, az 1994-ben újjászerveződött Barabás Miklós Céh, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete és a Magyar Festők Társasága.

A Pro Cultura Hungarica díját 2006-ban, a Munkácsy-díjat 2008-ban vehette át, 2009-ben pedig Magyar Művészetért-díjjal tüntették ki. A Magyar Művészeti Akadémia 2011-ben választotta rendes tagjai közé.

A Kárpát-haza Galéria 2014 áprilisában rendezett kiállítást Vinczeffy László műveiből. „A tárlaton látott képsorozata rendkívül egységes, szinte minden darabján egy-egy középpontba

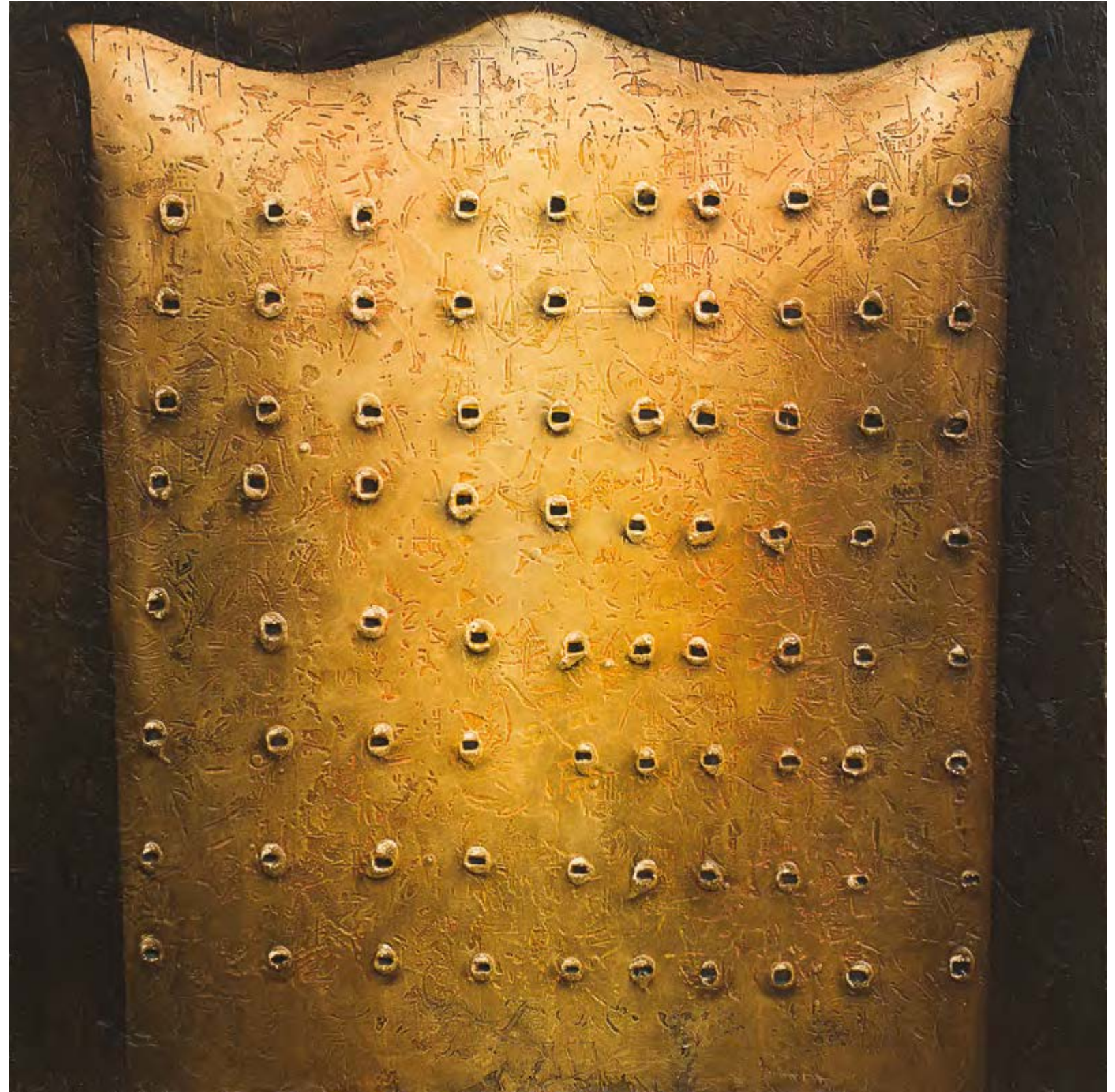
állított emblemikus motívum, hol kapu, hol emberi figurához, büszthöz hasonló, de tárgyi jellegű hibrid lény, a psziché mélyéből felbukkanó, egyszerre konkrét, határozott testi valójában megjelenő, ugyanakkor közelebből meghatározhatatlan, vértekre, sisakokra, palástokra, oltárookra emlékeztető fantáziatárgy villan elő fényesen a komoran sötétlő atmoszférából. [...] A hieratikus, szimmetrikus formák, a fémes felületek egyszerre távolságtartók, félelmetesek, támadóak és védelmezőek.”

Alakjainak textúrája helyenként egész szokatlan és redukált színviláguk ellenére is változatos. Az ünnepelt című képét mintha kígyóbőrrel borította volna, Megidézés című munkáján mintha bőrrel fedett vértet ábrázolt volna, de Kapu című 2013-as alkotásának felülete például integrált áramkörre emlékeztet.

Legutóbbi munkáinak lényeges eleme a kapu-motívum, mely egy párhuzamos világba való belépés lehetőségét ígéri.

A Magyar Művészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának rendes tagja 2011 óta.

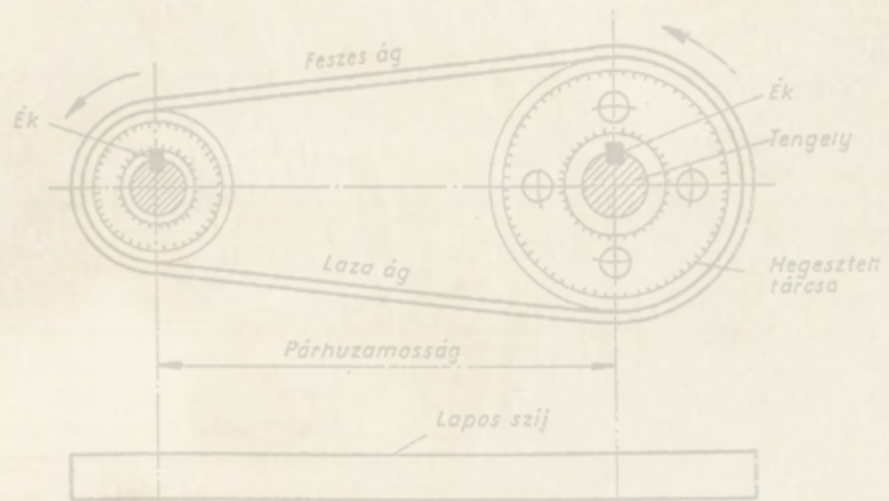
részlet Sipos László tanulmányából



Golyó szózat, 2016
vegyes technika, vászon, 100x100 cm

RÉGIÓ
REGIONALITÁS
PROVINCIA
avagy
REGIONÁLIS SAJÁTOSSÁG

„TRANSZMISSZIÓ”



Van-e sajátos vonása a magyar (és elhelyezkedési közegében a közép-európai) képzőművészetnek, tekintettel a meghatározó politikai – társadalmi – kulturális változásokra, hatásokra és azok következményeire a XX–XXI. században?

Miként írható le ez a sajátosság kitekintve az elmúlt évtizedekre, előtérbe állítva az Erdélyben alkotó művészek munkásságát? A regionális sajátosság miben ragadható meg és hogyan írható le érvényesen napjainkban?

Transzmisszió

KONFERENCIA

2019. OKTÓBER 12.

Sepsiszentgyörgy

Gazda József

NEMZETI VAGY EGYETEMES?

*S az egyest átfogóvá ki avatja,
Mely gyönyörű akkordokkal üzen?
(Goethe)*

A nemzeti és egyetemes

Nemzeti vagy egyetemes? – tesszük, tehetjük fel a kérdést.

Van-e, lehet-e nemzeti jellege a képzőművészetnek, mely nemzeten felüli – tehát „egyetemes”, plasztikus vagy sík-formákkal – foltokkal és vonalakkal –, színekkel költ, közöl, fejez ki? Tehát eszközeit tekintve eleve univerzális? Az alkotó egy néphez, nemzethez – valamelyik néphez vagy valamelyik nemzethez – való tartozása meghatározóan jelentkezik-e, jelentkezhet-e az általa létrehozott képzőművészeti alkotáson, alkotásban?

Vagy: Melyik érvényesül, melyiknek kell elsődlegesen érvényesülnie a művészetben? Egyik – a nemzeti vagy egyetemes – felülírja-e, felülírhatja-e a másikat? Esetleg: megférnek egymással, egymás mellett?

Vagy újabb, kissé átfogalmazott kérdés ezen a nagy kérdéskörön belül:

Melyik a jobb? A több? Az értékelhetőbb vagy tapasztalhatóbb? A nemzeti vagy az egyetemes jelleg?

Nyilván, hogy az egyetemes, a mindenkihez szóló a több – mondja, mondhatja bárki, aki nem mélyed el különösebben a kérdésben.

De tovább vizsgálva a kérdéskört, feltehetjük: egyik kizárja-e a másikat? Vagy egyszerre érvényesülhet ez is és az is. És: érvényesülhet-e, vagy kell is érvényesülnie egyiknek is és a másiknak is? Kérdések, kérdések, kérdések. Válaszra várók, vagy csak részben megválaszolhatók. Esetleg: ez is és az is.

Valamikor egy művész – akinek feltettem a kérdést, hogy érzi, magyar volta megnyilvánul-e, vagy meg kell-e valamiképpen nyilvánulnia a munkáiban – így háritotta el a konkrét választ:

A magyar én vagyok. Bármit is csinálók, az éppen általam magyar munka. Ezen nincs amit töprengeni, gondolkozni. Illetve: nem kell erre gondolni.

Írásom egy nagy töprengés ezeken a kérdéseken belül. Mert – hadd bocsássam előre – egyetlen válasz erre a nagy kérdéskörre nem lehetséges. És: egységes válasz sem lehetséges. Ami X-re vonatkozóan igaz, nincs kizárva, hogy Y. vagy Z. számára elfogadhatatlan.

Korok és korstílusok

Az egyén mindig benne él egy adott korban, annak hatása alól kivonni magát nem tudja.

„A kor folyam, mely visz vagy elmerít, s úszója, nem vezére az egyén” – írja nem kis bölcsességgel Madách.

Ebben a folyamban vagyunk mind, nem mi választjuk meg, hanem kapjuk a folyamunkat. A korról kapjuk. Így van az, hogy valami megmagyarázhatatlan – vagy nehezen megmagyarázható módon – rajta a munkádon, az alkotó munkáján a kor arca, íze vagy hangulata. Giotto vagy Michelangelo műve nemcsak az alkotó egyéniségjegyeit hordja magán, hanem a koréit is. Ha mellé teszünk egy Rembrandtot vagy egy Modiglianit, esetleg egy Picassot, az adott művészek alkotásainak korizük is van.

Más a reneszánsz – azon belül is a kora- vagy későreneszánsz, a trecento, quattrocento vagy cinquecento –, más a barokk vagy a rokokó, és megint más a XIX. vagy XX. század művének-művészetnek a stílusa, íze. S ezek fölött vagy mellett vannak az alkotók egyéniségjegyei. Ezért van az, hogy egy Raffaello is más, mint egy Leonardo da Vinci, jóllehet ugyanahhoz korhoz tartoznak. A műre rátekintve érezzük annak korát is. Vagy nem tudva, nem ismerve (fel) az alkotót, a művet hallgatva – zene esetén –, vagy arra rátekintve, abba beleolvasva érezzük, megérezzük annak valószínű korát is. Természetesen ha mű a mű, alkotás az, magán kell viselnie kora jellegzetességeit. Fokozottan vonatozik ez az építészetre is. Amiképp önmagadból, a korból sem tudsz kilépni. Az határozza meg lényedet, gondolkodás- vagy kifejezésmododat.

Nemzet és művészet

És – hogyan állunk a nemzettel, az alkotó nemzeti kilétével. Ha megint a korokba tekintünk, s egymás mellé tesszük mondjuk a német Dürert vagy a már említett Raffaellt – akik nagyjából ugyanannak a kornak az alkotói, – szinte felhangosítható az a különbözőség, melyet nemzeti jellegnek is nevezhetünk. Egy holland vagy németalföldi festő nem keverhető össze még koron belül sem egy spanyollal vagy egy franciával, esetleg egy orosz-szal. Még kisebb egységekben is, más volt egy firenzei festő, különbözött a velenceitől vagy még a veronaitól is. Mindenikben ott van a maga táji – melyet az egykori Itáliában áttételesen azonosíthatunk a nemzetivel is – a karaktere. A velencei vérbőbb, a firenzei leszorítottabb, belsőségesebb, mélyebbről csillogó, a német szikárabb, s ezt is mondhatjuk: expresszívebb, a spanyol komorlóbb, nem kifele csillogóan méltóságteljes, még azt is nehéz megmondani, megfogalmazni, miben vannak ezek a különbségek. De vannak, érezzük, látjuk, érzékeljük. Megmutatkozik ez külsőségekben – divat, öltözködés – és a belsőségek titokzatosságában egyaránt. Vagy ha ide állítjuk a japánokat vagy kínaiakat, esetleg az indiaiakat is az európaiak mellé, még letagadhatatlanabbul szembeötlő ez a „nemzeti” különbözőség.

Miért van ez?

A válasz csak logikai lehet. Mert más vagy mint ember is, más a látásmódod, más a temperamentumod, s ezek nemzeted egyéniségvonásaiból, hagyományaidból következnek. Azaz: bizonyos mértékig népedbe, azaz önmagadba is be vagy zárva. Amiként korodból, úgymond „folyamodból”, úgy népedből sem tudsz kilépni. Genetikailag is meghatározottak vagyunk, ez a meghatározottságunk van, létezik, s rányomja bélyegét lényünkre. Más az arcunk, arckarckörünk (mongolos, germános, kínaias, japán-jellegű, tibeties stb.), mások (kell, hogy legyenek) a mozdulataink is. Még akkor is így van ez, ha a népek között számos keveredés történt, s hogy csak egy kultúrában gazdag, egyik leggazdagabb, s viszonylag nem túl nagy tájegységre, Európára gondolunk, itt is megvannak a népek és népek közötti különbségségek. Hogy magunkra is gondoljunk, a magyar temperamentumosabb az átlagosnál, jól megfigyelhető ez vérbő, dinamikus táncainkon is, népdalainkon, azokban is ott van a nemzeti jelleg.

Korunk arca és a művészet

Korunk, melyben kortársművészeink alkottak, alkotnak, a XX–XXI. század.

Modern kor – mondjuk. Ugyanúgy rányomja a bélyegét az alkotókra, azok világképére, gondolkodásmódjára, kifejezésmódjára, mint ahogy a hajdani korok, a román kor, a gótika, a reneszánsz vagy a barokk rányomta.

Azok különbözőségét látjuk, könnyen érzékeljük, mert már kívülről, bizonyos távolságról tekintünk rájuk. Rálátásunk van.

A jelenre vonatkozóan is van bizonyos rálátásunk. Látod, tudod, hogy az a szobor vagy kép, esetleg grafika korszerű. Azt mondom rá: modern.

Ha érdemes kutatózni, keresgélni a választ a miértre vagy a miérttek sokaságára, jönnek, szinte özönlenek a válaszok.

Hihetetlen módon megnövekedett korunkban a tudás. Valahonnan azt olvastam, hogy a világtörténelem tudósainak, kutatóinak nagyobb része, ha jól emlékszem, 60-70%-ot jelölt meg a forrás – kortársunk. A látott világ „mögé” odakerült a tudott világ. Ma már mérni tudjuk a fény terjedési sebességét, millió fényévekre, fényévekbe látunk. Tudjuk, hogy az a messzi galaktika, amit esetleg most távcsövünkkel kutatunk, egy húsz vagy 50 millió év előtti állapotot mutat, sejtet, lehet, hogy már nincs is, vagy sok minden megváltozhatott az 50 millió év alatt ... És ismerjük a fény természetét, annak hullám és korpuszkuláris jellegét. Meg tudjuk állapítani a villámlás és a mennydörgés közötti időbeli különbségből, hogy az a vihar, amelyik közeledik hozzánk, milyen messze van. Vagy még ha nem is kezdünk szorozni és osztani, tudjuk, hogy csak jön, még nincsen itt. Különösen fontos lehet ez a hurrikánok kutatásában, csak közelednek, és már menekíteni lehet a veszélyeztetett lakosságot.

Van térmértanunk és Bolyai geometriánk. Tudjuk, hogy egy egyenes vonal mellé számtalan párhuzamost húzhatunk. Úrhajókat küldünk a naprendszeren belülre és azon kívülre is, s ki tudjuk számítani annak az „űrtárgynak” a pályáját, figyelembe véve a bolygók vonzerejét, hogy ne kaphassa azt magához valamelyik. És a távközlés, a számítógép, az elektronikus adattárolás a modern világ csodái!

Tehát: el tudunk vonatkoztatni gondolatainkkal meg tudjuk előzni önmagunkat.

Másképp látjuk a világot, mint ezelőtt 100 vagy 200 évvel, vagy ahogyan „csak” 50 éve láttuk.

S a művésznek, művészetnek ezt tudnia, éreznie és érzékeltetnie is kell. Vagy akarva akaratlanul ezt is teszi. Mert ő a mai korban él, a mai korban lát és gondolkozik.

Van hát a tudomány, a mai tudás, melynek a hatása jobban rátelepszik a közösségekre, átível a határokon, hat az egész emberiségre. A kor folyama ma sokkal szélesebb mederben hömpölyög, mint az előző korokban. S a sodrása is nagyobb. Visz, sodor, áramlik velünk. Nem kérdi, hogy te magyar, román, angol vagy francia vagy... Visz, sodor, hajt, száguld veled.

Mindebből az is következik, hogy a művészet nyelve univerzálisabb lett, nagyobb benne az elvonatkoztatás szerepe, a konkrét fölé nagyobb mértékben tolul az elvont.

Mint mindenben, felgyorsult az alkotó folyamatban is az idő. Sokasodtak a kifejezési formák. Eltűnt a különbség a régi díszítőművészet és festészet-szobrászat-grafika vezérműfajai között. Önálló életet követel magának a forma, legyen az akár a kerámia,

akár az üvegművészet, a fémművesség vagy a textil formája. S teljesen új műfajok is „kérik maguknak” a helyet. Így a metafizikus festészet, szuprematizmus, pop art, op art, kinetikus művészet, az installáció, a performansz, és a még újabb, még „modernebb” műfajok, törekvések.

Másképp közeledik a kor művésze az anyagokhoz is. Ilyen „stílus-törekvések” jelentkeztek, mint a föld művészlete – melynek lényege: ráirányítani a szemet a természet alkotta formák szépségére –, vagy a minimal art, mellyel – mint felfogással – az alkotó a lényegi formaelemekre koncentrál, s számúz minden elmesélhető tartalmat.

S a technika lehetőségei is kiszélesedtek. Az alkotó eszközevé-segítségévé vált a számítógép, annak a számtalan lehetősége. Attól is kérheted-kaphatod, azzal is beépítheted, egymással ütköztetheted a motívumokat. És – e sorok írója – nem is tudja az idők sodrásában, hogy mivel kísérleteznek a legfiatalabb generációk, akik állandóan kommunikálnak az ürrel, az úrből, elektromos rezgésekből is kapják-kaphatják, szűrik-szűrhetik le az impulzusokat.

Mindez áll, van, jelentkezik...

DE...
S itt ennél a DE-nél álljunk meg.

A második oldal

A második oldal...

Számtalan példát teremtett a kor arra is, hogy globalizálódó világunk be is avatkozik a művészet világába. Beavatkozott az emberöltővel ezelőtt a mi földjeinken-tájainkon lezárult kommunizmus, mely magát szocializmusnak nevezte, s mely kifordította azt természetes folyamatából, óriási kísérletet tett az irányított művészet megteremtésére, kikényszerítésére. S nem csak ama természetes folyamatot akadályozta meg, jött hamis követeléseivel, önnön dicsőítését kikényszerítve a művészekből. Korunk művészete igaz, mert hazug – elmélkedtem akkor rejtett igazságaimmal, mert azokat kimondani nem engedte a kor, mely épp a természetes folyamatok érvényesülését vette üldözőbe.

És nem kevésbé „bűnös” a még újabb, az úgynevezett „poszt-modern” kor, mely ugyanúgy fél az igazság kimondásától, s magával az elvontságok „diktálásával” is ködösít.

Hogy Picasso és generációja, mely új utakra, az addiginál egy sokkal elvontabb út irányába terelte a művészet alakulását, mennyiben volt csak megérzés és mennyiben már ráérvés az újkor elvárásaira, inkább csak kérdésként merhetjük magunknak is feltenni. De hogy a legújabb kor, a jelen globalizáló világ saját mindent uralni akaró jellegével „beavatkozik” a természetes folyamatokba, nyilvánvalónak tűnik. Mert a kor igazságának a kimondására nincs szükség. Az a jó a kornak, ha a művészet álproblémákat állít maga elé. Azt, hogy nyáltenger fojtogatja az egész emberiséget, a „tátott tőke sárga száján” kiáramló nyál, azt te ne mondd! Tettleges parancs nincs, de van a díjazásokkal, önkényes értékelésekkel irányított parancsolat, mely elsősorban az aranyglóbuszaival szabja meg a mércét, s látható módon különösen az új kor művészetére, a filmre nehezedik rá súlyos erővel. S van a kor tömegkommunikációjának az igény-parancsolata, „műsorajánlata”, ömlesztett félre-szórakoztató ipara, mely a szó szoros értelmében rombolja az ízlést és a tisztánlátást.

Magyar jelleg, erdélyi jelleg...

Él bennem egy számomra súlyos és azóta is sokszor elgondolkoztató emlék. Valamikor, még a 70-es években egy magnós beszélgetésünkben hosszasan bizonygatta a lugosi születésű, akkor Kolozsváron élt főiskolai tanár festőművész, Ciupe Aurél, hogy ő minden szinten harcol azért, hogy az erdélyi képzőművészeti múzeumokban a főhelyet ne a regáti festők, hanem az erdélyiek kapják, mert szerinte: az erdélyi művészet annyira más, és annyira sajátos, hogy egy itt élő, innen indult, művészetében itt gyökerező román művésznek több köze van egy ugyancsak itt élő magyar művészhez, mint egy regáti románéhoz. Sokat gondolkoztam ezen, s igazat is adtam a mesternek. Valóban, az erdélyi művészet – s itt gondoljunk elsősorban a festőkre – a nagybányai hagyományokban gyökerezik, s ez azonos skálára is helyez bennünket erdélyieket a magyarországiakkal, Ferencziékkel, Szőnyi Istvánékkal. Még ez az itteni plein air is más, mint akár a párizsi, vagy az azt követő regáti román művészeté. Élénkebb a kolorit (magyar sajátosság – véltem), erősebbek a színellentétek, fény-árnyék hatások (temperamentumosabbak vagyunk, egész lényünk, táncaink – lásd a dinamikus dobbantásokat, pl. a „csúrdöngölőt”–, népdalaink is kifejezik ezt. Hogy az utóbbiról csak egy „bizonyító megjegyzést” tegyünk, dalstílusunk az urlatore, tele torokból való éneklés, hangkitörés, nem az árnyalt, visszafo-gott). Művészetünkben is él a nemzet múltja, a létért, a megmaradásért való örök küzdelem, a „más a sorsunk”– nyoma. És ez nemcsak Bányáig vezethető vissza, ezt „vallja” Gyárfás Jenő, Madarász Viktor vagy Munkácsy Mihály és Székely Bertalan művésze is. Vagy – hogy ne csak festőművészekre hivatkozzam – ezt vallja Szervátiusz Jenő és Tibor, vagy Kós András művésze is. Zártságok, s sokszor szinte hihetetlen feszültségek, még ha rejtve is. És az építészetre gondolva, ahogy jövőnk nyugatról kelet fele, szinte szemmel láthatóan nő a puritánság. Elég csak egy bécsi és egy magyarországi román stílusú templomot, vagy egy bárhonnan nyugati és egy kolozsvári barokk vagy klasszicista palotát egymás mellé tenni, rögtön beigazolódik az állítás.

Hogy ez csak periferikusságunk, s az ezzel járó „le-” vagy elmaradottságunk következménye lenne? Ha van is igazság ebben, ez is csak részleges. Egyszerűségünk lelki tulajdonságunk is. Amiként tartásosságunk vagy temperamentumosságunk is. Elég ha csak egymás mellé tesszük a mi csárdásunkat a bécsi keringővel vagy a spanyol tangóval. S még „úri táncunknak”, a palotásnak is megvan a ritmusban feloldódó feszültsége.

S ha a más népek kultúráját, műveltségét, művészetét vesszük – mint próbáltam még előbb utalni is rá – van hát nemzeti jelleg, nemcsak ott, náluk, itt nálunk is. S ezt még akkor sem nézhetjük elmaradottságnak, lemaradásnak, ha ez is ott van a háttérben, hogy ez is egy szándéknak a valóra válása-váltása. Mert minden, ami téged vagy népedet jellemzi, sorsodnak is része.

Ady nemzedéke számára a Nyugat eszményképpé vált „a dudva, a muhar, a gaz lehúz”-zal szemben. Ám ezt a nézőpontot Bartók és Kodály művésze egyben cáfolja, és cáfolhatta volna Tormay Cecil Napkelete is – akik azt bizonyították, hogy mélyre nyúlnak az ősgyökereink, és ezekből a gyökerekből nemcsak mi, az egyetemesség – az egyetemes modernség – is merítkezhet. Csak fájlalhatjuk, hogy a képzőművészetünknek, irodalmunknak nem születtek meg a Bartókjai és Kodályai, akik egész nemzeti művészetünket összekapcsolhatták volna az egyetemesssel,

az ősit a modernnel. Mert a lehetőségek adva- és bennünk voltak. A hajlam a rendre, rendteremtésre nem hiába körünkől indította el az egyetemes konstruktivizmus egyik legnagyobbját, Moholy Nagy Lászlót vagy az op art és a kinetikus művészet megteremtőit, Victor Vasarelyt és Schöffer Miklóst. Ők is „nemzeti jegyeinket” is magukban hordták. Még ha hajlamosak lennénk az utánzásra, akkor is meríthetünk-meríthetnénk a saját gyökereinkből is.

Transzmisszió

Két kurátora van a megnyíló kiállításnak – Jovián György és Vécsei Nagy Zoltán –, akik elsősorban a meghívásukkal befolyásolnak, irányítanak, fejtik ki véleményüket. Két ember kapta azt a feladatot, hogy „transzmisszióval” azaz „meghajtó áttétellel”, „erőátvitellel” (a fordító értelmezés a világhálón használható idegen szavak szótárából van)¹ létrehozza ezt a kiállítást, mely feltehetően korunk arcát, annak művészetre való áttételét kell(ene) hogy megmutassa. Szembetűnő a két kurátor bizonyos mértékig egymásnak ellentmondó szemlélete. Jovián György „válogatottjai”, meghívottjai azt igazolják, hogy a művészetnek korformáló ereje van, beleszól az – vagy bele kell szólnia annak – a világ alakításába. Nem kiszolgálója az uralkodó erőnek, hanem az maga az erő. Maga Jovián is fellép műveiben, műveivel a kor pusztító hatalma ellen, s ugyanezt teszik meghívottjai is, akik a rendet, a hagyományok továbbélését akarják a szerkesztett világban (Baksai József, Aknay János), vallják az életet, kiállnak a megpróbáltatott ember mellett (Bukta Imre, Gaál József), a természet és az élet rendje, a művészet hagyománya, hagyományos rendje mellett (Elekes Károly, Prutkay Péter, Orosz István, Gyulai Líviusz, Kuti Dénes, Szemadám György), átélik és megszólaltatják műveikben a kor, az emberiség tragédiáját-tragédiáit (Kovács Péter, Stefanovits Péter, Kárpáti Tamás, Lajta Gábor), tehát az emberhez szólnak, az emberért emelik hangjukat, a művészet ősfunkcióját teljesítik formateremtő erejükkel (Jakobovits Márta, Ujvárossy László, Vinczeffy László). A Lét csendjét (M. Novák András), annak titokzatosságait (Vargha Mihály), jaját, fájdalmait (Szabó Tamás), rejtelmességeit (Bocskay Vince) szólaltatják meg, s azok semmibevétele ellen tiltakoznak műveikkel, művészi formáikkal, sőt – ha kell – szavaikkal is.

„*A kortársművészeti kiállításokat elárasztotta a bla-bla, a semmitmondó, üres ál-művészet – vallja Gaál József¹³ –, ami felett kurátorok és művészettörténészek hada polemizál az érdeklődők számára érthetetlen, sajátos nyelvezettel, művészetnek titulálva a dekorációt, piedesztálra emelve „barkács művek” tömegét. A nagy kérdések, fontos felvetések elmismásolása jellemző az egész nyugati mentalításra, ez létérdeke a mindent felfaló „fejlődésnek”. Álproblémák, felesleges kérdések, hamis válaszok, pedig a ruha alatt ugyanaz az ember szorong és teszi fel kérdéseit magának és a mindenségnek évezredek óta.*”

Ez a Joviántól „elvárt-megszólított” művészet fellép ama „bla-bla” ellen, s elsősorban belülről néz. Szinte lényegtelen, hogy ez vagy az a formád kötődik-e valamelyik nemzettársadéhoz, a kor problémáinak a meglátása, szóvá tétele , a hagyományokhoz, a művészet hagyományaihoz való ragaszkodás tesz emberivé, s egyben – mert emberséged a nemzetedhez is kapcsol – nemzetivé.

A Vécsei Nagy Zoltánra – úgy tűnik – a nehezebb feladat hárult. Neki elsősorban – a szervezőktől kapott megbízatása szerint – az erdélyi fiatal generációból kellett válogatnia, hogy ezzel rájuk is felhívhassa transzmissziójával a figyelmet. Egy még önmagát ki nem futott generációból kellett kiválasztania, hogy kit hív meg és kit nem. S hogy tovább árnyaljam a feladata nehézségét – hogy mit helyez előtérbe, a formai vagy a tartalmi megszólalást. Mert ez is van. A XX. század, az emberiség történelmének egyik leg-szörnyűbb századának művészete előtérbe taszította a formát, s ezzel nem csak teremtett, leplezett is, s ennek is következménye, hogy a művészet – miközben csodát csodára halmozott – távolodott is ősi funkciójától. De most már a XXI. században vagyunk, s neki döntenie kellett, hogy – úgymond – kinek ad bizalmat. Elképzelem, magam elé képzelem a feladata teljesítése közbeni vívódását, saját ítélőképesége próbatételének felelősségteljes izgalmát. Döntése mindenképpen rá is utal, hogy mit tart jónak, illetve legjobbnak. Meghívottjai lajstromából úgy tűnik, egy igen tehetséges fiatal – részben pályája elején levő – művészekből álló társaságot hívott meg, akiknek korszerűsége elsősorban formakereső törekvésükben valósul meg.

Kissé részletezve:

Az őáltala ajánlott-meghívottak között is vannak középkorúak, akik érett, önmagukat, saját helyüket, feladatukat már régen vagy jó ideje megtalálták művészetünkben. Ilyen Ütő Gusztáv, Kolozsi Tibor, Gergely Zoltán és részben Kocsis Rudolf is... Az ő jogos „jelenlétük” az erdélyi művészet képviseletében vitathatatlan.

S a többiek?

Mindenképpen ott vannak közöttük a szülőföld szellemiségét őrző, továbbvivő, ahhoz kapcsolódó igen tehetséges, elkötelezettségüket már eddig bebizonyított „figuratív” vagy „nonfiguratív” fiatalok is. Éltes Barna az ősi formákat építi be mindig kereső, s szülőföldjének elkötelezett művészetébe. Sipos Gaudi Tünde a szinte semmivel vagy az alig valamivel való megszólalásaival egy hihetetlenül puritán, visszafogott művészi nyelvet teremtett meg, s mint ilyen, még a nyugtalanságát is elrejtve keresi a kifejezés lehetőségét.

Ahogy nézem, a kiválasztottak nagytöbbsége bemutatkozott már Sepsiszentgyörgyön, kiállításaitak Vécsei Nagy Zoltán nyitotta meg, tehát a szakember nem ötletszerűen válogatott, hanem értékskálájáról a legkiválóbbakat hívta meg. Vonatkozik ez a gyergyóalfalusi születésű – ahogy Vécsei megítélte – a kiváló kolorista Horváth Leventére, a látomásos képek alkotójára, Szabó Anna-Máriára, a Tajvanból szobrászati fődíjat elhozott Madaras Péterre, a székelyudvarhelyi Jakab Gidó Szende, vagy Lesztján Csabára és Veres Szabolcsra is. Tehát válogatása megfontolt, értékmegítelő. S amikor az ember a meg nem hívottakra, a már súlyosan bizonyított legjelesebbjeinkre gondol (hogy csak néhány, sorsunkat magas szinten megfogalmazó művészünket említsem meg: Márton Árpád, Kákonyi Csilla, Ábrahám Jakab vagy – amikor a listákat megkaptam, még élt, s akkor rá is gondoltam – Köllő Margit, s a fiatalabb korosztályhoz tartozó Tomos Tünde...), tudnia kell azt is, hogy az ilyenfajta „döntéshozatal” (s itt nemcsak Vécsire, Joviánra is kell gondolnunk): szükség-szerűen nemcsak befogadással, hanem kirekesztéssel is jár. Azt már bizonyították a meghívottak: a kor nyelvén szólnak

meg valamennyien. E sorok írója inkább a vágyát fejezi ki azzal – az egyetemes művészetben végbemenő tendenciákra is gondolva –: hogy ne csak formában, hanem gondolatban is legyen üzenetük a ma emberéhez vagy az Örök Emberhez.

Néhány végkövetkeztetés

Művészetünk fejlődésének voltak ugyan akadályozó tényezői a történelemben – állandó ütközőzónában való létünk, mesterséges szélre taszítottságunk, a kommunizmus hatalmi beavatkozása, s az ebből adódó sorvasztó-visszavető erő, vagy annak a megszűnte után a nyugat művészetének, annak elsősorban formai irányultsága kellő kritika nélküli követése – de mindezek sorsunk részei voltak, s ezekkel együtt kellett-kell megtalálnunk saját utunkat. Mert ez az út létezik, s bennünk – tegnapjainkban és a mánkban, korunkban, melyben élünk, s melyhez köt sorsunk – gyökerezik.

Összvonatkozásban: a két kurátor „elvárásai” szerinti kép kiegyensúlyozottnak tűnik. Azt a fajta művészetet helyezik előtérbe, mely korunk valós problémáit jeleníti-fogalmazza meg, s mely ezzel teljesíti művészetünk ősi feladatát, funkcióját. Szemben a világtendenciával, „a globalizált kor” mozgató erőnek az elvárásaival. S ezt kell(ene) tükröznie a kiállításnak is.

Erdély fiataljait nézve: hangot kell(ene) kapnia – vagy ha már hangot kapott, ennek a hangnak fel kell(ene) erősödnie, előtérbe kell(ene) kerülnie – az ő művészetükben is közös sorsunknak. Ennek itt, a létünk elleni folyamatos harc talaján-színterén az átlagosnál is fontosabb szerepe van. Nem elég csak a formára figyelni, csak abban keresni az újat. A kimondásban is, a lélek felemelésében is, a jobbért való küzdelem vállalásában is. Egyszóval: a művészet ősi funkcióinak a teljesítésével is.

Higgyük: a kiállításban körvonalazódni fog – és kell is körvonalazódnia – sajátos értékrendünknek, amiben benne foglaltatik nemzeti jellegünk is.

Az egyén nem léphet ki önmagából. Csak önmagában, önmaga révén találhatja meg valós, igazi helyét a világban, s feladatait, tennivalóit. S ha a regionalitás azt jelenti, hogy a saját régiódban, léted színhelyén kell teljesítened feladatodat, akkor az nem rossz, azt vállalni kell.

A nemzet kultúrájában, művészetében is él. Illetve: önmagát megtartani csak abban tudja.

S ezt a legnagyobb mértékben kell tudatosítania fiatalnak, öregnek egyaránt.

^[1] https://idegen-szavak.hu/

^[2] https://hu.wikipedia.org/wiki/Gaál_József_(festő)

Kányádi Iréne

Identitáskeresés vagy elidegenedés a ’89-es forradalom előtti és utáni romániai magyar művészetben

*Móttó: „Összegyűlnek az alkotások, elraktározom őket, lehet, hogy immen fakad a bizonytalanságérzetem és a mulandóságtudat is. Jó, jó, festesz, de kinek? Magadnak, ha nem kell az embereknek?”*¹

A kelet-közép-európai országokban és romániai (magyar) kontextusban számottevő tényező a kommunista diktatúra színre kerülése, amely a művészet alakulásában és fejlődésében radikális törésvonalat eredményezett. Ebből kifolyólag a fent említett területeken a XX. század művészetének fejlődése arra volt kényszerülve, hogy más haladási irányt és formát vegyen, mint a nyugat-európai országokban. A szoc-reál esztétikája egy olyan értékrendet honosított meg és tett kizárolagossá úgy az oktatásban, mint a népművelésben, amely csupán egy torz megismerési lehetőséget adta a kortárs európai művészetnek. Az információnak azt az óriási mértékű hiányát ma is nyögi a romániai társadalom, éppen ezért ma is nagyrészt értetlenül szembesül a XX. századi és a kortárs művészeti tendenciákkal.

A romániai magyar művészek helyzete kisebbségi létükből is specifikus tendenciát mutatott,egyrészt a kommunista diktatúra elnyomó nacionalista jellege miatt,másrészt pedig a két főváros, úgy Budapest, mint Bukarest felé való fordulási lehetőségük által is, amely a mindkét helyen, de egyik helyen sem levés állapotát eredményezte. Ennek az állapotnak a mai napig is érezhető hátulütője a szakirodalomban is megnyilvánuló hiány,hiszen a romániai reprezentatív munkák,habár megemlítik az erdélyi magyar művészek munkásságát, nem kimerítő jellegűek. Jó példája ennek az, hogy a szakma által is legismertebb irodalom, mint például az Ileana Pintilie: *Acțiönismul în România în timpul comunismului (Akcióművészet Romániában a kommunizmus idején)*, Idea Design & Print kiadó, Kolozsvár, 2000, Adrian Guță: *Generația ‘80 în artele vizuale (A 80-as évek generációja a képzőművészetben)*, Paralela 45 kiadó, Pitești, 2008, Magda Cârnci: *Artele plastice în România 1945–1989 (A képzőművészet Romániában 1945 és 1989 között)*, Meridiane kiadó, Bukarest, 2000 által megjelentetett könyvek hozzávetőlegesen vagy egyáltalán nem említik a marosvásárhelyi MaMű csoportot. A magyarországi szakirodalom sem foglalkozik velük mélyrehatóan, hiszen abban az időben a romániai művészek érdeklődése sokkal nagyobb volt Nyugat iránt, mint fordítva.² Megfelelő kritika és művészetelméleti munkák hiányában a művészek maguk vannak rákényszerítve arra a helyzetre, hogy elméleti munkákat írjanak.³

- Ujvárossy László beszélgetése Ioan Augustin Pop-al, In. Ujvárossy, 2009, 245 o.
- „1981-ben kezdődött számomra a marosvásárhelyi kapcsolat. Akkoriban még nem lehetett aggasztó híreket hallani Romániáról, mivel akkoriban semmit nem lehetett hallani a határainkon túl élő magyarokról, vagy a szomszédos országok belső gondjairól. Így akinek nem volt közvetlen személyes kapcsolata erdélyiekkel, az vagy turistaként gyönyörködött a Hargitán, s a nyomort afféle »Erdély-romantikához« tartozónak gondolta, vagy szeme sem volt rá, mivel a természeti szépség elfedte előle az emberi gondokat vagy – elriadva a már akkor is feltűnően idő- és idegigényes határátkeléstől – nem is ment arrafele.” – írta dr. Chikán Bálint, A MAMŰ – kívülről című emlékezésében. In. https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/
- Ilyenek például: Ujvárossy László: Progresszív kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években, Partiumi Kiadó, Nagyvárad, 2009; Antik Sándor, Sebestyén György: Inventar. Leltár, Quadro Galéria Kiadó, Kolozsvár, 2016; Útő Gusztáv: Akcióművészet Székelyföldön, Sepsiszentgyörgy Kiadó, 2014.

Erdélyben földrajzi régiók szerint alakultak alternatív művészeti csoportosulások, amelyeknek létét Ileana Pintilie azzal magyarázta, hogy a hatalom figyelme nem terjedt ki ezekre a földrajzi helyekre. A határmenti városokban tevékenykedő művészeti csoportok, mint például a nagyváradi „Fiatalok Stúdiója” vagy a „35-ös Műhely”, a temesvári „111”, majd a „Sigma” csoporton belül a legtöbb művésznek közvetlen nyugat-élménye Budapest volt. Itt a szerb és a magyar televíziók szolgáltattak némi információt az ország határain túli művészeti mozgásokról. Az 1960–1970-es évek némiképp enyhülést hoztak politikai téren, a művészeknek azt az érzést, illúziót adva, hogy mégiscsak van remény megvalósítani az állami, hatalmi művészet mellett egy alternatív kifejezési lehetőséget is. A ’80-as évek kezdetével szétfoszlott minden ilyen jellegű remény, hiszen az önkényuralom brutalitása csúcspontját kezdte elérni. Erre a periódusra tehető a MaMű csoport tagjainak is a kívándorlása. 1982 szeptemberében Ioan Bunuș, ’83-ban Elekes Károly, Krizbai Sándor, Ágoston Vilmos. Habár Baász Imrének is lehetősége lett volna emigrálni, mégis visszatért Sepsiszentgyörgyre, és Antik Sándor ugyancsak Kolozsváron folytatta az alternatív művészeti törekvésit.

Romániában a ’89 előtti periódusról három nagy művészeti mozgásirányt lehet elhatárolni. Az államhatalommal kompromiszsumot kötött *szocialista-realista*, vagy hivatalos művészet, amelynek a végtermékei egy ideológiai és esztétikai dogmatizmusban torkollt alkotások voltak. Ezeknek a témaválasztásuk kimondottan történelmi jellegű volt, amelyek a párt győzelmét hivatottak bemutatni: ipari tájképek, munkások, bányászok, vígan dolgozó parasztok. A haza és a párt dicső jelenének és jövőjének a képei. Követendő példák a szovjet festők és szobrászok munkái voltak, a köztereket elárasztották a szovjet sztereotip Sztálin, Lenin stb. mellszobrai, és minden műalkotás csakis a kommunista párt dicsőségének vizuális leképzésének céljából születhetett meg. Mindez csakis a realizmus jegyében. Ami ezen a kategórián kívül maradt, mélységesen elítélendő és megvetendőnek számított.

A második kategória az akadémiai vagy a *hivatásos művészet*, amely a hangsúlyt elsősorban a technikai tudásra helyezte, ezzel elkerülve, sőt, tiltva azt az lehetőséget, hogy a művészetnek kísérleti, *innovatív* vagy kutatói jellege legyen. Az akadémiai iránynak a két nagy képviselője, akiknek hatása mélyen rányomta bélyegét az akkori és az utánuk következő művészgenerációkra egyaránt Corneliu Baba és Alexandru Ciucurencu volt. Mindkét stílus egy realitásból való menekülés volt egy dramatikus irrealitásba, amely azt sugallta, hogy a reális problémák sokkal kisebbrendűek, mint a metafizikai problémák. Visszavonva magukat a hétköznapi életből, a művészt az elefántcsonttoronyba zárva, nem volt szükségük, sem igényük egy titkos vagy nyílt konfrontációra az államhatalommal szemben. A művészeti oktatás is ebben a szemlemben zajlott, éppen ezért az akadémiákon semmiféle kísérleti jellegű műfajt nem tanítottak. Ebből kifolyólag minden generációnak saját magának kellett újratanulnia vagy újra felfedeznie a kísérleti műfajokat. Éppen ezért a rendszerváltás után a romániai (kelet-európai) művészek, miután megadatott számukra a lehetőség, hogy információhoz jussanak, azzal a szomorú ténnyel kellett szembesülniük, hogy a nemzetközi szintéren nem veszik ezt a hiányt figyelembe és az elvárások az ő irányukba is épp olyanok és akkorák, mint a nyugati művész társaikkal szemben.

Harmadrészt pedig a *nem hivatalos*, de többé-kevésbé megtűrt, a kevesebb létszámú, kísérleti jellegű, alternatív művészeti mozgások

érzékeltetik a hatásukat. Ezek a csoportosulások elsősorban a kísérleti műfajokat ölelték fel, modern formateremtő vagy formabontó eszközökhöz nyúlva, amelyek magukba foglalták az akcionizmust, a progresszív törekvéseket, mint például az installáció, tértextil, kísérleti fotográfia, vagy a posztmodernre jellemző új figuratív festészet. Erwin Kessler szerint ezt a kategóriát az államhatalom „szelepnek” használta fel és azért léteztetett. A fent említett ’60-as és ’70-es évek szabadabb szellemisége a művészekben azt az érzést kelthette, hogy, látszólag, hivatalosan együtt létezhet a hivatalos művészet a megtűrttel, a nem hivatalossal, DE mégis a cenzúra csak bizonyos műfajokat engedett a közönség elé: a festészeti, szobrászati vagy iparművészeti műveket. Ennek hatására az alternatív művészek egyre inkább megszakították – mert rá voltak kényszerítve – kapcsolataikat a nagy-közönséggel, performanszaikat egymásnak, szűk baráti társaságnak vagy csak a fotógépnek mutatták be.

Viszont az aktív társadalmi szerepvállalás, a kontrollált intézményi közegből való kilépés feltételez egy közönséget és egy kritikát. Főként a performansz művészet a művész és a néző közös részvételének erőterében artikulálódik. Alapvetően a néző részvételre (is) épít. A közönség pozitív vagy negatív visszajelzése lehet egyaránt az ön-identifikációs folyamatnak egy része. Jelen esetben nem lévén közönség, a hatalommal folytatott direkt, de inkább indirekt párbeszéd vált azzá, amelyben a művész saját magát meghatározta és állást foglalt. Erwin Kessler⁴ megemlít egy negyedik művészkategóriát is: *a hivatalos ellenit*. Az utóbbi kategóriában kevés számú és sporadikus alkotás született. Jellemző vonása a teljes izoláltság, a közönséghiány és egyedüllét volt. Ezeket a munkákat kimondottan az „íróasztal fiókjának” készítették, hiszen nyíltan szembefordultak a politikai hatalommal. A kevés példák közül meg lehet említeni Ion Grigorescunak az *„Interjú Ceaușescu-val”* (1978) vagy Antik Sándor *„Az álom nem halt meg”* (1986) című performanszait. Szőke Annamária így ír a performansz művészetről: „Egy másik megkerülhetetlen aspektusa éppen ezért e művészetnek a botrányokozás és az azt követő – néha – »társadalmi« méretűnek nevezett felháborodás.”⁵ A szakirodalom egyetért a performansz művészetnek azzal az alapvető sajátosságával, hogy egyszeri, megismételhetetlen és *a közönség bevonásával* történik.

Véleményem szerint az akkori romániai kontextus, amely megteremtette a közönségtől való elszigetelődést vagy elszigeteltséget, csírájában hordozta az *elidegenedés* és az ön-*elidegenítés* folyamatát, amelyből nagyon sok művész az emigrációban látott menekülési lehetőséget. Mindez összekapcsolódva a művészet *innovatív* jellegével, amely feltételezi az új és a régi szimbiózisából létrejött új eredményeket, kísérleteket, a frusztráció egyre nagyobb elmélyüléséhez vezetett. A kísérletezés alapvető feltétele a nyitottság és a szabadság. Ennek és a megfelelő információ hiányának a következtében, nem tudván igazán, hogy hová szituálják magukat, egyre nyomatékosabban kezdett feltevődni a művészekben a központ–vidék kérdésköre, földrajzi-intellektuális frusztrációkat vonva maga után. A központ és periféria vagy vidék viszonyának tematizálása burkoltan magában hordozta a *migráció* problémáját is. „A provinciálistól való félelmet érzésem szerint a modern irányzatokat kellőképpen meg nem emésztett, azok másolásából fakadó rossz lelkiismeret szüli. Adott esetben provinciális lehet bármely elismert művészeti központ, illetve központtá válhat a világ bármelyik pontja, ahol eredeti, következetesen végiggondolt és kidolgozott művészeti stílus vagy irányzat

alakult ki.”⁶ – írta Boros Judit, Korunk a 1979-es számában, amely lapszám nagyrészt az erdélyi magyar művészetet próbálta meghatározni és szituálni a magyarországi és a nemzetközi művészeti mozgások viszonyában. Maga az, hogy a Korunk már ebben az évben felvállalta egy ilyen tematikájú szám kiadását, a téma sürgető voltát érezteti, habár a megjelentetett szövegekben senki nem tesz említést a kívándorlás kényszeréről vagy lehetőségéről. Solymár István 1974-ben így vélekedik a provincia és a központ viszonyáról: „Úgy vélik, az a provinciális, ami térben és időben messzebb esik a központtól, az előrehaladás élétől, és nem követi szorgosan a mintákat. Pedig az eredeti mindig a maga viszonyai között, a maga közösségéből hajt ki [...]”⁷

Valószínű, hogy ezeknek eredményeként alakult ki egy olyan kép, hogy minden látszat ellenére a Közép-Európában és itt Erdélyben a land-art és a koncept-art hermetikus irányzatok, „magatartásuk introvertált és az étellel való összefonódottságuk sem nyitott, [...] az oppozícióba szorult élet jegyében áll.”⁸ – idézi Perneckzy Gézát egy MaMű-ről szóló tanulmányában Novotny Tihamér. Ezek a művészek csoportokba szerveződtek, adott esetben jól meghatározott keret-programot hoztak létre.⁹ Időrendi sorrendben haladva a következő csoportokat említem meg: Temesváron a 111, majd a Sigma, a marosvásárhelyi MaMű, Nagyváradon a Fiatalok Stúdiója és a 35. Műhely, Sepsiszentgyörgyön a Médium kiállítással kezdődően az Etna alapítvány és az AnnART fesztiválok.

Temesváron a 111, majd a Sigma csoport¹⁰ tagjai főként kísérleti akciókat hajtottak végre, neokonstruktivista irányultsággal, melyek a természetművészet határait érintették. A művészek, lévén középiskolai tanárok, esetenként a diákokat is bevonták ezekbe az akciókba. Magyar vonatkozásban ezen a csoporton belül Bertalan István nevét említem meg, akinek kísérletei a „leonardo-i univerzális művészet szellemét idézik”.¹¹ Munkáit a természet iránti érzékenység, adott esetben a drámai hangvitelű, ugyanakkor roppant érzékeny gesztusok jellemzik. Főleg a természeti környezetben hajtotta végre kísérleteit, a Temes partján.¹² Egyedülálló a „130 napig éltem, mint egy napraforgó” című bukaresti akciója, amelyet 1979-ben mutatott be Andrei Pleșu meghívására, és amely egy napraforgó növekedési fázisait mutatja be dokumentáló fotókkal és a művész filozofikus hangvételű szövegeivel felolvasva. A növény, az ember és a világ-egyetem összhangjára hívja fel a figyelmet és arra, hogy a természet kimeríthetetlen forrása lehet a művészeti kutatásnak. 1985-ben Németországba települt, ahonnan kiábrándultan, csalódottan tért haza.

- Boros Judit: *A képzőművészetben nincs Forrás* sorozat, in. Korunk 1979/1-2, 70. o. http://epa.oszk.hu/00400/00458/00496/pdf/EPA00458_Korunk_1979_01-02___057-074.pdf
- Solymár István: *Nemzeti és egyetemes a képzőművészetben*, in. Korunk 1974/2, 175. o. http://korunk.org/letoltlapok/zh_Korunk1974februar.pdf
- Novotny Tihamér: MaMű (tanulmány), in. https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/
- „A Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) alkotókör programja senkit sem kényszerített arra, hogy a Mezőt zöldnek lássa. Sőt nemcsak a színek, hanem a tér, tárgyak, anyag, tektonika, eszköz, mind-mind különbözött. Mindenki másként képzelte el nemcsak a Mezőt, hanem a Dombokat is (a titokzatos sírhalmokat). A művészek a body art-tól, a fotó, szín, tér, idő, anyag, sőt még a hanghatások és az irodalmi eszközök segítségét is megtalálva, olyan közös nagy mezőt alkottak, ahol mindenki megőrizte egyéni szemléletét, látásmódját. És ezt a polifóniát »közérthetetlenséggel« sem vádolhatta senki” (Ágoston Vilmos: MAMŰ – PÁKK – ÉS – CHICHIȚA. A kézirat rövidített változata: A Hét, 1981. április 17.) In. https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/
- A Sigma csoport utolsó akciója a *Multivision I. és II.* 1978-ban volt, amelyet a temesvári *Tanulmány I.* című kiállításon mutattak be.
- Pintilie, Akcionizmus Romániában a ’60-as, ’70-es években, In. Balkon, 2000/9, Fordította Vécsi Nagy Zoltán, http://www.balkon.hu/balkon04_11_12/00brus.html
- Számottevő az 1972-ben készült „*Város-természeti környezetet*” című munkája.

A MaMű és a MAMŰ csoportok

A MaMű – Marosvásárhelyi Műhely vagy a Ma születő Művek csoportja az Apolló Ifjúsági Alkotókörből fejlődött ki 1978 körül, tevékenységének csúcspontját 1982–84 között érte el. Főként Marosvásárhely vagy környékén élő fiatal művészek voltak a tagjai. A csoportnak egy jól kidolgozott aktivista, koncept- és médiumközpontú keretprogramja volt. Már a forradalom előtt nagy részük emigrált Magyarországra vagy a nyugat európai országok valamelyikébe. Talán ez az a csoport, amelynek fejlődésében igazán érződik az elidegenedés az emigrációból kifolyólag, földrajzilag is. „Ez az írás szubjektív megemlékezés. Szubjektív lehet ezért a befejezés is. Európára tekinteni szándékozó képzőművészek csoportja volt a MAMŰ, amelynek közös programjához a félelem már nem volt, nem lehetett jó alap, mert nem segített lebontani a falakat, amelyek az egyes alkotók között nőttek. És ráadásul a Magyarországon, mint ablakon Európába tekinteni szándékozók előtt a román határ egyre jobban becsukta a zsalugátert, egyre kevésbé lehetett átlátni rajta. Dolgozni, kitekinteni ájtjöttek tehát. Erdély szegényebb lett nélkülük.”¹³

Sepsiszentgyörgyön a Médium ’81 című kiállítást Baász Imre szervezte, amely egy kortárs művészeti megmozdulás volt, és amelyhez fogható utánamár nem lehetett megvalósítani, és amelynek a megszervezése miatt Baász elvesztette a munkahelyét.⁹¹⁻ben ebből kifolyólag majd Baász megszervezte meg a Medium II-t. Ugyancsak az ő ötletéből született meg az eredetileg egynaposra tervezett Szent Anna-tavi performansz fesztivál is, amelyből később kifejlődött az AnnART Élőművészeti Fesztivál, és amelyet után Ütő Gusztáv vitt tovább. A Médium megszületésében nagy szerepe volt a MaMű csoportosulásnak, hiszen szellemi-publikációs előzménye a Marosvásárhelyen kiadott *„Ötödik évszak”* című antológia volt, amely bemutatta az erdélyi és bukaresti fiatal képzőművészeket. Másrészt pedig a kiállítás elnevezése is, amely eredetileg Matrix kellett volna legyen, Elekes Károlytól származott: „A Médium című kiállítást tehát (amellett, hogy résztvevőinek majdnem fele román anyanyelvű volt), a magyar neoavantgárd törekvések egy sajátos erdélyi, kisebbségi nézőpontból született, nemzetközi kitekintésre vágyó identifikációs kísérletnek tekinthetjük.”¹⁴ – írta Novotny Tihamér a Médium című kiállításról. Baász Imrének is lett volna lehetősége emigrálni, de hazatért. „Miért kell itt maradni? – szegezi neki a kérdést a riporter. »Rossz a kérdés«, mondja Baász türelmesen. Ilyen kérdést nem szabad feltenni. »Miért kell ezt a sajátos kultúrát szándékosan félreismerni? Művelni kell, és nyitni, nyitni, nyitni, nyitni.«”¹⁵

Nagyvárad és az itt működő 35-ös *Műhely* légköre, földrajzi adottsága és információ áramlása nyitottabb volt, mint a Székelyföldé. Ebből a nyitottságából kifolyólag egyaránt vonzotta a magyar és a román művészeket. A csoport tagjai között megemlíthetjük Ujvárossy Lászlót, Onucsán Miklóst, Dan Perjovschit, Jovián Györgyöt, Jakobovits Miklóst és Mártát, Dorel Găina-t, Kerekes Gyöngyit, Gerendi Anikót, és még sorolhatnánk, de nem utolsó sorban Ana Lupaș-t, aki akkoriban a romániai Képzőművészeti Szövetség alelnöke volt, és az ország főbb központjában az általa létrehozott 35-ös Műhelyeknek a kiállítását

biennále-szerűen szervezte meg. „»A fiatalok Nagyváradon a szabad művészeti invenció számára kedvező atmoszférára találtak. Az idősebb, befutott művészek képesek voltak őket befogadni anélkül, hogy konceptuálisan korrumpálták volna, ahogy ez más központokban megtörtént. [...] Ehhez hozzájárult a kapcsolattartás bukaresti kollégákkal, illetve olyan művészekkel, akik engedélyezetten vagy engedély nélkül elhagyták az országot.« – írta Dorel Găină a Kézirat a 35-ös Műhelyről, 2004. nov. 25.-én.”¹⁶ Lévén a magyar határhoz, de ugyanakkor Kolozsvárhoz és Temesvárhoz is közel, a migráció problémája is másként vagy árnyaltabban tevődött fel, mint a marosvásárhelyi vagy székelyföldi művészek körében. Nagyon sokan közülük a nyugat-európai alternatívákon kívül a határon belüli lehetőségeket is kihasználva Temesvárra, Kolozsvárra és Bukarestbe mentek.

A fentiekben az *emigráció*, az *elidegenedés* és *identitáskeresés* problémájának csupán csak pár szempontját vázoltam fel az erdélyi képzőművészek körében, hiszen a jelenség annyira összetett és napjainkban is aktuális, hogy alaposabb kimerítése hosszabb tanulmányt igényel. Ugyanakkor ez a problémafelvétel más szempontokat is maga után von, mint az Erdélyben maradtak vagy a hazaköltözöttek helyzetét is.

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

Keserü Katalin

Péter Alpár (Sepsiszentgyörgy, 1976) személyes és közösségi természetművészeti „műhelye”

Egy Magyarországon még kevésbé reflektált, fiatal művész életútját és néhány kiemelt művét kísérlem meg értelmezni a természetművészet keretében. Ezzel az új képzőművészeti ággal kapcsolatban felmerült tudományos módszerek ma elsősorban az ökológia felől közelítenek a művészethez, nézőpontjuk szocio-politikai (Eco Art). Korábban előbb még stíláris szempontból (például geometrikus, strukturális), majd tevékenységi mód (beavatkozás, kísérlet, nyomhagyás), esetleg a választott médium illetve műforma (installáció, performansz, folyamatmű) szerint tárgyalták a természettel is kapcsolatos műveket, melyek történetében a tájművészet (*Land Art*) megjelenése és az alkotások új létmódja (múzeumon, galérián, műtermen, lakáson kívülsége, eladhatatlansága stb. [például: helyspecifikus installációk]) hoztak fordulatot az 1960-as években. A művészetre: a múltjára, kulturális összefüggéseire, személyes-egyedi inspirációkra hivatkozó műalkotás esetében a módszer művészettörténeti lehet, beleértve a környezet és hagyományai jelentőségének tudatosulását is, mely – leszámítva a kerttervezés ókori eredetét – a 19–20. század fordulójától, azaz a modern művészetben kísérhető nyomon.

A természetművészet

A terem – teremt igék és a teremtő – természet főnevek közös eredetét feltételezve (hiszen azonos, ősi magyar szótöből származnak) a természetművészet a világ embernek „megadatott” részével foglalkozik. Nyelvünk őrzi azt az egykori tudatot, mely szerint a *natura* (beleértve az univerzumot is) teremtett világ, míg például a latinban a születéssel függ össze. A természetművészet mindazonáltal nem kívánja a művészetet a teremtéssel azonos rangra emelni, amint ez egyébként gyakori a művészettörténetben, inkább a teremtett világban való *jelenlétet*, részvételt, annak kiegészítését, óvását,¹ *jelentéssel* telítését *jelenti*, ami ráébreszt a természet *jelentőségére*, s viszont: általa a művészet is az organikus rendszer részévé válhat. (Feltűnő itt a „jel” gyökérszószerű viselkedése, származékainak összefüggő jelentésköre, mely a jel élő mivolta körül látszik csoportosulni.)

A természetművészet a természetet nem úgy alakítja, ahogy az önző múlt századok tették, gazdasági érdekekből. A megismerése közben formálódó tapasztalatok, gondolatok, mozdulatok nyilvánulnak meg egy-egy beavatkozásban („kis gesztusban” vagy „hozzátételben”, kiegészítésben). Története ennél, persze, szélesebb körű: foglalkozhat a természeti jelenségek spirituális értelmezésével, ennek jelentőségével; a természeti elemekkel mint civilizációs (lelki, társadalmi) problémák jeleivel és gyógyítóival; a természettel magával, mint egy régi-új, térben és időben szabad világgal stb. A természettel ilyenformán valóságos dialógusba kerül.

Az a tény, hogy Magyarországon az építészetben, a képzőművészetben és az iparművészetben a II. világháború után (Jakovits József) és főként az 1960-as években (a századforduló után, újra) jelentek meg (hagyományos) **természeti anyagok** és formák, ezek természetes létmódjai (Makovecz Imre, Csutoros Sándor, Samu Géza,

Csiky Tibor), és hogy a Pécsi Műhely az 1970–72-es táj-akciói során, illetve az akkoriban szerveződő szabadtéri kő- és faszobrász alkotótelepeken (Villány, Nagyatád), de az építészeti stúdiókban (Pécs) is találkozhattak a kanonizált műformák/médiumok/alkotómódszerek és a táj, a természet; hogy ennek során **kinylt** a művészet: kísérletek és megvalósulások követték egymást a műalkotásnak az élő és szabad **tér dimenziói**hoz igazításában, a természet és a műalkotás **struktúráinak** közelítésében (Lantos Ferenc, velemi textilműhely), és hogy egyéni akciókban (George Peck, Méhes László, Bukta Imre), installációkban (Szentjóbý Tamás) új, élő **műforma**k is jelentek mint művészet, már ismert.² A később Magyarországra érkezett MAMŰ csoport tagjainak tevékenységén kívül alig tudunk azonban valamit arról, hogy mi történt eközben Erdélyben a művészet és a természet között. Ezért csak néhány példa áll itt: tudjuk, hogy a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán tanító Ana Lupas textilművész szemlélete és a *Land* Arthoz kapcsolható munkái a növénydékek széles köreire hatottak az 1970-es években. Egy 1980-as, iskolai kiállítás (Mákháza) kapcsán pedig már megfogalmazódott a fiatal művészek között: „A képzőművészet: mozgás, jelenlét, részvétel, tervezés, kollektivizmus, akció. […] Az eleven, a természetességből fakadó esztétikum szeretete. […]”³

Az 1981-es, Sepsiszentgyörgyön rendezett *Médium* című kiállításról a romániai magyar avantgárd művészettl foglalkozó Chikán Bálint írt Magyarországon: a három városból érkezett kiállítók közt voltak „az aradiak, akik az adott évet a »fa« biológiai tulajdonságainak és asszociációs lehetőségeinek kutatására szánták”⁴. De írt az akkor lezajlott, később elhíresült eseményről is: a Marosvásárhely melletti Vizeshalmokon „felejtethetlen akciót rögtönöztünk piros műanyag hurkával, fehér polyetilén csikkal, zöld fűvel és tűzzel” 1983-ban már búcsúztatták a MAMŰ-t, az „1978 körül kibontakozó és 1980–84 között felgyorsult aktivitással tevékenkedő erdélyi (Románia) képzőművészeti csoportosulást”⁵. „Égetéssel. […] amikor biztossá vált: rövidesen (a nyáron) érkezik Elekes is Budapestre. Később jött Alex (Krizbai Sándor), Vilka (Ágoston Vilmos), Szigye (Szilágyi Zoltán) […] és a többiek”

A jelenkori erdélyi természetművészet ismertebb (Vargha Mihály „szobrai” [például fatörzsekből], Jakobovits Márta természetnek visszaadott kerámiái,⁶ Szabó Zoltán Judóka és Ütő Gusztáv performanszai a 90-es évektől). Az 1990-től évente megrendezett AnnART performansz fesztiválokon kívül⁷ a szaporodó művész- vagy alkotótelepek/táborok (Zabolai Tájmisztika Műhely, Gyergyószárhegyi alkotótelep, Kastélypark alkotótelep Gernyeszegen) vagy az erdélyi eredetű alkotók (Dienes Attila, Elekes Károly, Katona Szabó Erzsébet, Pokorny Attila) magyarországi művei és az Erdélybe járó műhelyek⁸ nyaranta készült munkái közt mindig találni szigorú értelemben vett természetművészeti alkotásokat is.

A szó „szigorú értelemben vett” jelentését is az erdélyi születésű Erőss István képzőművész *Természetművészet* című könyve adja meg.

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

A MAMŰ és a MaMű csoportok

^[1] Dr. Chikán Bálint, A MAMŰ – kívülről

^[2] https://mamusociety.wordpress.com/about/dr-chikan-balint-a-mamu-kivulrol/

^[3] Novotny Tihamér: MAMŰ (tanulmány) in

^[4] https://mamusociety.wordpress.com/about/novotny-tihamer-mamu-tanulmany/

^[5] a Transindex.ro portálról, http://multikult.transindex.ro/?cikk=14810

^[6] Heideggernél: gondozását. Heidegger: Lét és idő (1927). Budapest, Gondolat, 1989.

E művészeti ág alapos és pontos áttekintése közben külön fejezetet szentel a kelet-európai eseményeknek és sajátosságoknak is, kiemelve a ma is meglévő természetközeli életmódot és hagyományait.⁹ Péter Alpárnak a műveire vonatkozó fontos terminusai (a **tér és a folyamat**, az **efemer** jelző) azonban elvontnak tűnnek, s így, együtt a **természet** (vagy univerzum) jellemzői.

A természet és a „vizuális” művészet késő-középkori, újkori egymásra találásának hosszú történetében körülbelül 2009-re tehető az a fordulat a temesvári képzőművészeti egyetemen 2001-ben végzett és már tanárként is dolgozó grafikus¹⁰ életében, amikor – anélkül, hogy a rajzolást elhagyta volna – a kép mint eredmény vagy végső forma helyébe a természettel való együttgondolkozás, az (át)alakulás, az együttes alkotó folyamat lépett.

Alkotómódszer és alkotófolyamat

Az alkotó folyamat megismerése jelentős lehet Péter Alpár e fogalma jelentésének felfedésében, hiszen tudományos vagy filozófiai, művészettörténeti előzményekre nem hivatkozik. De megemlíthetjük grafikai technikái és eszközei különleges gazdagságát, melyek birtokában sorozat- vagy folyamatműveket hozott létre *(Én-nyomatok*, 2003), majd – már más eszközökkel – performatív folyamatokká és egyúttal személyes megismeréssé alakította a jelenségek változásait *(Árnycsapda, De-generáció*, 1996, az Sz.A. csoporttal közösen). Ezekben felfedezhető a kortárs művészet (például: Pécsi Műhely) hasonló vizsgálódásainak elsajátítása is. A kortárs művészet¹¹ ugyanis, épp azáltal, hogy összefonta a művészi kutatást-gondolkodást és a lehetséges eszközök-médiumok vizsgálatát az alkotással, azaz az alkotófolyamatra, s nem az eredményére koncentrált), azt fejtette ki térben és időben (például: folyamat- és sorozatművek), az így kiterjesztett műalkotás szerves részévé tette mind a tárgyas, mind a szellemi vagy performatív folyamatokat, a szellemiek közt például a meditatív elmélyedést is.

A modern kor művészettudománya figyelt fel az alkotófolyamat addig – megfoghatatlansága folytán – nem értékelt, összetett természetére: az anyagi mellett a szellemi szférára és a kettő közötti összefüggést megteremtő mozdulatra. Az intuíción és akaraton kívül arra az időtartamra, mely alatt az alkotó és az alkotás világa „párbeszédéből” kialakul, letisztul a mű végleges formája. A műalkotás egyfajta „különideje” és -helye íródott így körül,¹² mely a hatásában/befogadásában is érzékelhető.¹³ A természet az európai *Land Art* gyakorlatában szervült mindehhez, az idő, a tér és az alkotás organikus, komplex életfolyamatként történő azonosítása *révén*, melybe beleértendő az élet történelmi-mitikus emlékezete (például Richard Long kövekkel utakat és tereket kirakó, archaikus köemlékeket idéző művei) éppúgy, mint a jelen mozdulata. Az élethez visszakötött tájművészetben mint tevékenységben és a belőle kiágazó természetművészetben magától értetődővé vált a természetben és a természet számára készülő alkotás élő és efemer volta: időlegessége és változása a természet változásával *összhangban*.

Ennek megfelelően performanszok, tárgyak és kisebb-nagyobb installációk készülnek a természet anyagaiból.

Péter Alpár természetművészeti alkotófolyamata elképzeléssel, ennek kidolgozásával kezdődik (rajz), olykor tárgy- vagy eszközkészítéssel folytatódik, amit – köznapiasan - már valóságos térbeliségnek gondolhatunk, és a tájba „beavatkozással”, be- vagy elrendezéssel (installáció), a gondolatok és a test, a dolgok mozgásba hozásával (performansz) vagy a természetre bízott „életével” teljesedik ki és múlik el. Egy-egy mű rajzi dokumentációja (a gondolat rögzítése, próbája és az alkotófolyamat – olykor az alkotás –megörökítése) tartalmazza ezeket a stádiumokat és térbeli-időbeli létezésének képeit. Hiszen mindez „efemer” természetű, míg a rajz a legkevésbé anyagias.

Ebbe a mára kiérlelt alkotó folyamatba sok minden beépült. Így korai kísérletei: esetenként a természetben zajlott „élőművészeti” rendezvények, az élet mibenlétét kutató szabadtéri installációk, akciófestészeti események, melyek során növényeket kevert a közben született képfelületbe *(Zóna*, Tusnádfürdő, 2006) és olyan műtárgyak, melyekben természeti elemekként tűntek fel a művészi eszközök. Beépültek a művészet régi és újabb funkciói: az esztétikai mellett a fizikai/természeti és a kommunikatív is (ember-természet, ember-ember, kultúra-természet között). Ugyan-így a tapasztalat közösségi megosztása, amiről így ír: *„a Kovászna Megyei Művelődési Központtal együttműködésben több olyan alkotótábort szerveztem a székelyföldi művészeti szakkéiceumok (a magyarországi szakközépiskolának felel meg) válogatott hallgatóinak, ahol”* megindult a *„természettel való gyakorlati, alkotói kontaktus”* megteremtése is *„land art jellegű installációs műhelyeken”*.¹⁴ Ezek a telepek – a természet mellett – a közösség jelentőségére, egyúttal az erdélyi művészet folyamatossága és helyzete iránti elkötelezettségére is utalnak az alkotófolyamatban. A 2009-es, Uzonkafürdön szervezett TRANS-sylvan Természetművészeti Alkotótáborról, mely – tudomása szerint – *„az első célirányosan természetművészeti rendezvény Erdélyben”, írta: „célja a kortárs erdélyi művészet és a természet kapcsolati lehetőségeinek a felmérése volt számunkra. Ellátogatott rendezvényünkre Anke Melin, a koreai Geumgang Biennale akkori kurátornője, és tartott egy bemutatót a koreai rendezvényről.”*¹⁵ Péter Alpár 2012-ben egy azóta működő „felnőtt” természetművészeti telepet is szervezett Bikfalván.¹⁶ És beépültek a keleti művészeti tanulmányai,¹⁷ a maga által indított ilyen témájú kiállítások tapasztalatai,¹⁸ a kapcsolatai Japánnal, majd Koreával, Indiával s az utóbbi időben Iránnal,¹⁹ melyekben már szerepe volt Eröss István *Természetművészet a keleti kultúrában* című könyvfejezetének is, ismertetőn a nyugati és a keleti természetszemlélet közti különbséget és az erdélyi és a keleti kultúrák e téren megnyilvánuló rokonságát is.

Mind e tényyszerűen a természettel foglalkozó és itt történeti felvezetésként említett tevékenységek mellett arra a megismerési módra is ki kell térni, mely nem cselekvés, nem is gondolkodás, hanem meditáció, és önmagunk illetve a világ megértésére, tágasságának

^[14] PA levele 2019.6.10.

^[15] Péter Alpár levele i.m. Az uzonkafürdői tábor szervezői Kolumbán Hanna és Péter Alpár voltak. Anke Melin Eröss István társaságában érkezett oda.

^[16] Kolumbán Hannával elindított NAPtelep tematikája: 2012: Víz, 2013: Fény, 2014: Tér (a pécsi JPTE doktori iskolájával), 2015: Élő tér (Olaszteleken, iránikkal együtt).

^[17] 2002 – Alkotótábor és mesterkurzus a keleti akvarellfestésről Beungkun SOU koreai mester vezetésével, Zsámbék, Magyarország.

^[18] A Megálló Vizuális Művészeti Műhely kiállításai Albert Leventével és Kolumbán Hannával közösen, Sepsiszentgyörgyön: 2003 – TŰNETEK, 2005 – Haiku.

^[19] 2010: VÍZ+SÓ szinkron akció Kerezi Nemerével, Sepsiszentgyörgy – Tokio; 2011: KŐ, Első japán – erdélyi élőművészeti találkozó, Zabola. A 2009-es NATURE-PEACE című Geumgang Nature Art Pre-Biennalén, Dél-Koreában a Mag című természetműve terveivel szerepelt.

felfedezésére irányul. A meditáció az alkotófolyamatainak része lett, sőt, műforma is, az élő (performatív) művészetek²⁰ vagy az installáció keretébe illeszthetően. Az élet mibenlétére kérdezve, meditációs tapasztalatai rögzítéséhez - metaforákként - természeti és civilizációs tárgyakat valamint költői szövegeket használt fel installációiban (*Meditáció*, 2005, Haiku-kiállítás: kémcsövek, mindegyikben egy-egy elégett gyufaszál, de tetejükön tojás, s a felirat: „Életünk annyi, mint kívánni valahol egy zápor végét.” [Iio Sógi, 15.sz.]; *Ismeretlen* című meditációs tér, 2009, Árkosi Kulturális Központ: kémcső-sorozat, bennük ismeretlen [keresett] emberek fotói, föld és víz, amiből fű nő). A 2009-es *Meditációs tér* című installációja egy teremnyi fehér papíron egyenletesen elrendezett, áttetsző üveglapokkal fedett fekete kockákból állt. A teremfelirat: „az élet és a halál csak a tudatban létezik”, legalábbis abban az értelemben, ahogy a mindennapi világ/élet legnagyobb gondját ismerjük. Helyette végtelen nyugalom érzékelhető a térben: a természet tiszta rendje.

A TERMÉSZETI TÉR EGY ÉLŐ FOLYAMAT – párbeszéd Heideggerrel

Péter Alpár 2018/19-ben összeállított portfóliója első műcsoportjának címe jelentős tapasztalatot fogalmaz meg. A modern művészet és tudomány történetében központi kérdések vetődnek fel újra: a tér és az idő mibenléte, összefüggése és ennek mikéntje – a természetben.

Az első olyan tárgy, mely „efemer szobor”, azaz élő, a térben és időben alakuló/változó tárgy akart lenni, a MAG (2010).²¹ Azonosul benne a *végteleníthető* életfolyamat és a mű, mind időben, mind térben. Feltétele az élet lehetővé tétele az anyagban (ennek szimbóluma a mag) és a *környezet által*. A vesszőfonással készült (kasszerű), magokat és földet tartalmazó tárgy hagyományos kivitelező folyamata a természetbe helyezésével, földbe ültetésével átadta helyét a természeti folyamatnak, ami lehet akár életre kelés, kizöldülés, akár lassú elhalás is. (Az osztrák Alois Lindenauber fonott vesszőhajói ilyenek, az elsőt 2014-ből ismerjük.) Mandulaforma sziluettje, illetve kasként kikerekedő-összeszűkülő formája részben a mag kettős természetére (termés/eredmény és kezdet/csíra) utal: a forma-analógia *érezkelteti* a műalkotás hasonló természetűvé, azaz természeti létezővé, *természeti* folyamatok részévé *válásának* lehetőségét, amely a megváltozásával is együtt jár.

A gondolat előzménye felfedezhető a kortárs magyar *művészetben*: Szabados Árpád *Nagy László emlékére készített* (múzeumi) installációja (1979) az elhunyt *költő élő voltát állította a testméretű faládákba szórt magvak üzenetével: kicsírázásával, kizöldülésével*. Hasonló, kizöldülő ágyat állított ki Baász Imrére emlékezve Vargha Mihály 1994-ben Erdélyben. Biblikus értelemben Lovas Ilona változtatta valósággá a mag szimbolikáját folyamatművében *(Stációk*, 1984), melynek zárt térben installált, magokkal kereszt alakban beszórt, függesztett papírtábla-sorozatán a magok idővel kizöldültek. A kereszt (az áldozat) az élet-megváltás-újjászületés szimbólumaként elevenedett meg, Pál apostol szavai értelmében (1Kor. 13,37). Mégsem ez a formai változás a tér és a folyamat (idő) azonosításának alapja, hanem a lét (Heideggerrel szólva: a világban-benne-lét,

az egzisztenciális tér²²) megtapasztalása a műalkotás által, mely fordulatot hozott Péter Alpár megismerő *művészetének történetébe* is. A mű **„jelenvalóléte”**, egzisztálása, „lenni-hagyása” a művészre és a művészetre nézve is sorsdöntő: a művészet – akárcsak a tudomány – a világban-benne-lét módjaként („gondoskodásként”) határozódik meg.²³ Felvetve a kérdést: hol van „otthon” az ilyen mű a világban, milyen örökséget vállal (az alkotója is, mint a világba „belevetett” létező), hogy az egzisztenciája lehetővé váljon?

AZ ÉLŐ TÉR A KÖZÖSSÉGVÁLLALÁS LEHETŐSÉGE

Erdély és kultúrája szinte magától értetődően kötődik a természethez, adottságai kivételes gazdagságához, melyek, persze, nem szervülnének kultúrává az emberek, közösségek róluk való tudása/érzelmei és ezek kinyilvánításának igénye nélkül. Példája egy sajátos, helyi műforma: a fából készült székelykapu, faragott-festett növényi díszítményeivel és velük egybehangzó felirataival. Összművészeti²⁴ alkotásnak tekinthetjük, mely az át- és belépést rituálissá változtatja. Mint típus, közösségi jellegű: közösen ismert hagyományra épül. Olyan „installációk” példázzák ezt, mint a „legnagyobb székely”, Orbán Balázs (1829–1890) emlékére állított, maga által kezdett és azóta folyamatosan bővülő székelykapu-sor Szejkefürdön, egykori birtokán, a hegyoldalban. Az ilyesfajta „folyamat” a tisztelet és hála kinyilvánítása is: tisztelet a székelységgel kapcsolatos munkássága iránt, hála azért, mert az megadott a közösségnek. Az egyes kapuk pedig stációk az emlékműhöz vezető fizikai-lelki-szellemi folyamatban. A közösség az emberekkel való együttgondolkodás értelmében *él* Péter Alpár *művészetében* is. Ezzel együtt jár a generációkkal, a hagyományakkal – az idővel - való törődés is.

Azt mondja: vidéken a tér egy „végtelenített folyamat”, azaz idő.²⁵ „Alkotói partnert találtam a természetben, mely folytonosan átértelmezi, átértékeli mindazt, amit az ő terében létrehozok.” A térnek azonban nincsen iránya, így az a folyamat, amelyet egy fizikai *útvonallal jelöl ki a látogató számára, legfeljebb kétirányúnak* tűnhet, mint amilyen a kronológia is. A meditáció viszont gondolathálót hoz működésbe, közelebb áll a természet adta emberi tapasztalathoz, amely egyidejűleg képes bejárni tereket és idöket, s amelyek a jelenben összpontosulhatnak, lehetőségként. Ahogy Péter Alpár mondja interjújában: „A természettel összhangban, partneri viszonyban alkotni *önkéntelenül* egy meditációs folyamattá vált, ami egy rejtett szakrális tartalmat is kapott”, s ez érzékelhető elődei említett munkájában: a kapuk által nyitott és rajtuk át vezető „út” a templomokéra emlékeztet, melyek végső „kapuja”, az oltár itt egy fejfás emlékmű. Ugyanakkor „A mű mindig a jelenben létezik, és mindig az őt körülvevő tér különböző minőségeinek összefüggésében értelmezhető (társadalmi, kulturális, természeti stb.)” 2019-ben *készülő kapuja* (az Ars Topia Alapítvány fürdőépítő kalákája keretében) is installáció, a helyi közösségnek készült Homoródkarácsonyfalván. Kapu, de inkább „csak” *két* magas (2,7 m), csónakforma kapufa, helyi nyelven „kapuzábé”,

^[22] Heidegger im. 156-157. o.

^[23] Heidegger im. 70. o.

^[24] Építészeti, képzőművészeti/népművészeti, költői.

^[25] A SZABADSÁG EGY TERMÉSZETES LÉTÁLLAPOT. Bálint Tamás interjúja Péter Alpár vizuális művésszel. Előretolt Helyőrség 2019. 5. 5.1.

mely egyszerre a természettel és a közösséggel közös teret jelöl ki: olyan plasztika, melyen a vésőnyomok rajzolata a fürdő vizének áramlását előlegzi, miközben funkciója szerint erőteret hoz létre. A kapu tere a be- és átlépés kultikus hagyományaira hivatkozó koncentrált meditációs tér. A közösségi így kiterjed a természeti térre is, a folyamatból kiteljesedés lesz.

Időközben néhány közös munkával létrehozott, efemer műve mellett, melyek alkotó rituáléjának „az a funkciója, hogy ezt a szellemi folyamatot beindítsa”,²⁶ A TERMÉSZETI TÉRREL való ALKOTÓI EGYÜTTMŰKÖDÉS²⁷ vált kiemelt programjává egy Koreában (is) létrehozott, *Domb* című, a tájban felállított hang-szoborral (2012).²⁸ Ezt a hatalmas, különböző irányú bambusz-tilinkókból összeállított természetművet ugyanis – az orgonasípokhoz hasonlóan - megszólaltatja a szél, s hangjai keverednek a természetével, azokat gazdagítja.

A hangzó szobrászat is a kortárs művészet kísérletei kapcsán született. Előbb zeneszerzők (például John Cage) kísérleteztek alternatív hangforrásokkal (Magyarországon az Új Zenei Stúdió például kerámia-harangokkal, 1970-es évek²⁹), hangversenytermi vagy stúdió előadásokon, majd szobrászok szándéka szerint készültek olyan (fém)installációk, melyeket megszólaltathatnak az emberek (lásd Kígyós Sándor, Móder Rezső vasszobrait, 1980-as évek), köztereken az időjárás változásai (például a széltől egymásnak ütődő fémszálak), az erre alakított természetben a tenger hullámai. Péter Alpár hangzó szobra azok közé tartozik, melyekkel az alkotó hozzátesz a természethez, lehetővé teszi az érvényesülését, azaz a „jelenvalólétét”, s – mint egy emlékmű – a felértékelésére késztet.³⁰

Eurázsia

Szóba kerültek már az első, természettel kapcsolatos művei során az Élet-meditációi (az élet-fogalom újraalkotása). Így és a kőkor-szaktól kezdve mindenütt megjelent, a keleti kultúrákban és a hazai kapuk díszítésében napjainkban is tovább élő Nap-kultusz megismerése során kerülhetett előtérbe a fény és a Nap szerepe és jelentősége (egyszemű, *Napnéző* című faszobra Sepsiszentgyörgyön, az Éltes Barna szervezte Benedek Elek festő és szobrász szimpozionon készült 2009-ben). A Nap-telepek elindítása Bikfalván is ennek jele volt, hiszen a neve volt a tárgya. (Másképp a NAP egy betűszó: a Nature Art Projectet jelöli.) 2013-ban például a résztvevők közt volt, aki a klasszikus művészetből ismert, sugárasan beeső fénnel foglalkozott, azt sokszorozta meg egy pajta hézagos falán (Bartha Tünde), vagy az egy-egy fa árnyékában szóródó fénnel (mely meditációs helyet jelölt ki – Faluvégi Tünde munkája). Volt, aki a természetbe fényt (is) hozó színeket vitt (Horváth Zoltán egy széles tisztás fölé kifeszített fehér függőágya mint a tartókötelek „öble” fénygyűjtőként szolgált, Péter Alpár piros papírpülöket szórt szét az erdőben). A fény e művészettörténetben betöltött szerepei mellett Szabó Zoltán Judóka temetőkertben végrehajtott performansza (sárral bekent testével egy fa – életfa - odújába kuporodott) a szellemi jelentőségét hangsúlyozta (meditációs pózban „született újjá” a performansz végén).

Péter Alpár is *Fény*-performanszot mutatott be. Éles fénysugár esett fentről a fény felé tartott fejére és mellkasára, a személyiség szellemi és lelki központjaira. Kiemelte a jelenlétet (szellemit és testit egyszerre), amit az élet lényegi és kortársi aspektusának (egzisztencia-bizonyítéknak) tekinthetünk, a biológiai-fizikainál vagy művészinél tágabban és összetettebben értelmezve.³¹ *Utazó Nap* című szobortárgya (2015, bronz, egyik példány a Global Nomadic Art Project India, a másik a GNAP Iran keretében készült) a jelenlétet és a láthatóságot is biztosító nap funkciójával készült. Az „antik bronz tükröket idéző tárgy, egy ’Napkorong’ társaságában több ezer kilométert tettem meg Irán sivatagos tájain. E performatív történés közben a bronz ’Nap’ segítségével” felvételek készültek.”³²

Meggyőződése szerint a bronz (mint anyag) a „csillagok idejét” hordozza, ez a minősége. *Pont* című műveit ennek jegyében készítette (2014–2015) fából és bronzból, ahol a fa nem a mitikus, hanem a jelen, emberi időnek felel meg. A kerek lap rokonítható azokkal az ácsolt faszervezetekkel, melyeket az Ars Topiával együttműködve a források, patakok mellett ülő emberek számára készített, egyúttal meditációs helyként (ezért „pontok” – például: Zalánpatakon). A Csoma Sándor emlékére készült *Pont II.* a tudós és szent, erdélyi „székely-magyar” embert (Bodhiszattvát³³) kínálja meditációs témául. Ennek megfelelően a hely (a kerek lap) az aranyemetszés szabálya szerint csökkenő elemekből áll: a külső, lekerékített faelemek öt lépésben kisebbedő bronz téglalapokat fognak közre. Fordítva: egy pontszerű, kicsi, fényes téglalap csigavonalszerűen tágul,³⁴ mígnem az áramlásra utaló vésővájatokkal kiképzett hat fafelület a tér különböző irányaiba terjeszti ki a „pontot”, virtuálisan a végtelenig. A Csomáról mint szellemi emberről való elmélkedés helye ezáltal válik a természeti (a teremtet) tér és idő valóságos központjává. Egyébként szét-szedhető és hordozható, bárhol felállítható, úgymond: nomád, melynek lényege azonos a Kemény Katalin által leírt pontéval: a semmivel és a mindennel.³⁵ Benne a meditatív és a természeti tér találkoznak.

Ekkor, a 2010-es évek közepén készültek Péter Alpár *Föld-rajzai* is: körülbelül 30 sivatagi helyszínen (Koreában, Indiában, Iránban), sóba, sárba, kőbe, homokba „vésve”. 2019-ben Iránban volt módja folytatni a sorozatot. E nagyméretű, efemer műveket performanszoknak, térben készült rajzoknak is nevezhetjük, melyek szerkezetében felismerhetők az adott vidék „díszítőművészeti” hagyományai,³⁶ a végtelenített minták egyetemessége. A művész által mindig nagyrabecsült rajz térré válásával az ember teréből, jelenéből a más kontinenseken is ismert föld-rajzokéhoz, de a hazai ornamentikához is hasonlítható, felülnézetre is igényt tartó, egyetemes tér született, melynek értelmezése (az ornamentika jel-volta alapján) egy következő feladat.

Az a néhány természetmű, mely most szóba kerülhetett, az ősművészetektől az ókoron át a paraszti kultúráig illetve a kontinenseken átívelő hagyományok örököse és megújítója, miközben körvonalazza a műalkotás mindenkori „mágiájának” mibenlétét: jelenvalólétét.

^[1] A 2013-as Nap-telep munkáit sepsiszentgyörgyi események egészítették ki: szabadtéri természetművészeti kiállítás, a Székely Nemzeti Múzeumban Eröss István könyvének bemutatója, John K. Grande előadása a természetművészetről

^[2] Portfólió. A bronz „tükör” középső lyukán át fényképezte azt, amit a „tükör” is lát

^[3] Csomakőrös, 1784 – Dardzsiling, 1842. 1933-ban Tokióban emelték erre a rangra

^[4] A kortárs művészetben előzménye Sáry László Csígjáték című zeneművének kottaképe, 1973, mely a Fibonacci-sor és a csigaház (szellemi és természeti) arányrendszerére épült

^[5] Hamvas Béla – Kemény Katalin: Forradalom a művészetben. Budapest, Misztótfalusi, 1947

^[6] A 2016-os műcsarnoki természetművészeti kiállításon (Kis gesztusok) Rotundaként rekonstruált egyik Föld-rajza mellett hasonló, karcolt ornamentikával díszített tárgy is látható volt

Lajta Gábor

Képben vándorlók és képben bujdosók

Közelítések a magyar festészet nemzeti karakterének vizsgálatához

„...*amint a nemzetinek nevezett kritérium az értékelés helyére lép, minden megismerés – így magának a nemzeti-nek megismerése is, megsemmisül...*”
(Fülep Lajos: *Nemzeti öncélúság, Válasz, 1934*)

„*Ő kétségkívül legnemzetibb költőnk: magyar lélek minden ízében; de mégis teljesen európai lélek is...*”
(Babits Mihály Arany Jánosról, *Magyar irodalom, 1913*)

A képzőművészet és a nyelv közötti kapcsolat vizsgálata az elmúlt században

A művészet helyi szellemének, egy ország, nép, nemzet, földrajzi egység, régió, kultúrkör „genius locijának” vizsgálata elválaszthatatlan a nemzetkarakterológiától, amelyet azonban az elmúlt 100-150 évben súlyosan terheltek történelmi, filozófiai, politikai nézetek, s hovatovább veszélyes területté válik, de legalábbis olyan sűrű és vad erdőhöz hasonlítható, ahol útjelzők nélkül azonnal eltévednénk. Nem kell azonban megjedni: vannak útjelzők, még ha némelyiket le is takarták vagy átrajzolták, de helyreállíthatók, s jól láthatók. Számunkra itt és most nem az a gond, hogy eltűntek volna ezek az útjelzők, hanem hogy szinte kivétel nélkül a könyvek emberei – írók, filozófusok, történészek készítették. Ők pedig – a világnézeti különbségeken is túl – magukon viselték – viselik most is – a kölcsönös meg nem értés, a sértettség, sebzettség stigmáit, a megoldatlan, kibeszéletlen traumákat. Persze nem csak ők, de ők meg is tudták fogalmazni viselkedésük mozzatóit. Az íróknál egyébként is előbb-utóbb mindenből szó lesz. Míg a nemzet úgy általában... hát nem mindig él a nyelvében. A festői kifejezés például különösen erőltetetten verbalizálható, jelentése sohasem közvetlen, nincs *sértett sárga, öntelt kör, jobboldali négyzet...* Vagy mégis van? Az orosz avantgárd olykor megpróbálkozott ilyesmivel, de még a szocreal idején sem sikerült – tartalmi szempontból – mit kezdeni az absztrakt festészettel, eleve kihajították, s egy szép színű absztraktot sem tekintettek optimistának, igaz, Szőnyi István nagyon konkrét víztócsájában sem ismerték fel a kor kritikáját. Amúgy Szőnyi, a Dunakanyar géniuszának mestere, *Kép* címmel remek tanulmányt jelentetett meg a festői nyelvről, a táj szerepéről, de a magyar művészet egészének karakterével nem foglalkozott. Gyakorló képzőművészek ritkán terjeszkedtek túl saját érdeklődési körükön, s kivételesen veszik a fáradságot hogy valamit istenigazából körbejárjanak. Kevéssé közismertek például Vaszary János írásai, különösen a témánk szempontjából fontos *Modern művészet és nacionalizmus* című 1929-es cikke. De említhetnénk Egy József kötetekkel felérő sugárzó aforizmáit is a balatoni géniuszról és általában a nemzeti jellegről; Mednyánszky László szövevényes *Naplóját*, melyhez – utólag – fogódzót adhat a kezünkbe Hamvas Béla, mert ennek híján csak annyit olvashatnánk ki belőle, hogy a vándorló Mednyánszky élete végéig reménytelenül vergődött a természetámulat és a festői forma kíváncslmai között, e hanyódás azonban (tudjuk Hamvastól) éppen az északi géniusz fő jellemzője.

Hamvas *Az öt géniusza*, amelyről még lesz szó, az elsősorban a tájból kiinduló majd a művészethez eljutó szellemi önvizsgálat valószínűleg legfontosabb „kultúrkarakterológiája”, nem előzmény nélküli. Már Babits Mihály 1913-as magyar irodalom című tanulmányában

részletes leírásokat olvashatunk a Dunántúl, az Alföld, Erdély és a Felvidék ég- és tájszíneinek és az irodalomnak összefüggéseiről. Ami pedig a filozófiai háttéret illeti, Hamvas maga írt értő és alapos méltatást Prohászka Lajos *A vándor és a bujdosó* című könyvéről, amely a magyar sorsot vizsgálja az európai sorsközösségek mellett, illetve azokkal összehasonlítva. Hamvas a legjelentősebb magyar nyelven íródott „sorstudománynak” nevezte Prohászka művét, nemzetközi téren is a legkomplexxebb megközelítésnek. Talán joggal feltételezhető, hogy a mű megjelenése óta eltelt bő 80 évben sem született mélyebb, árnyaltabb, megérzésekben és filozófiai horizontjában gazdagabb mű e méltatlan sorsú magyar filozófus, Prohászka Lajos könyvénél. Az a nagylátószögű metafizikai szintű egységben-látás, amely *A Vándor és a bujdosó*t jellemzi, a későbbiekben leegyszerűsödik vagy részekre hasad, s vagy vitairat, vagy történelemtudomány, vagy művészettörténet vagy irodalom formáját ölti fel. Jellemző, hogy 1936-os kiadását követően már 1939-ben, Szekfű Gyula szerkesztésében egész szakértői karének állt össze, hogy – alig titkolt céllal – *A vándor és a bujdosó* ellenében adja ki *Mi a magyar?* címmel. Egy tucat nagyon neves szerző, köztük Babits Mihály, Gerevich Tibor, Keresztury Dezső és Kodály Zoltán járják körül a magyar nemzetkarakterológiát, nem éppen helytelenül, de már inkább egy-egy szakterület szemszögébe vizsgálódva. Nagy ugrással 2004-be repülünk, amikor ugyancsak *Mi a magyar?* címmel Romsics Ignác és Szegedy-Maszák Mihály szerkesztésében mintegy újra felveszik a kötet szerzői az 1939-es fonalat. Azután le is ejtik. Érthetően szorongva az elmúlt történelmi idő túl éles tükrétől, vetik fel ismét a magyar karakter kérdéseit többé- vagy inkább – kevésbé. Esterházy Péter kerüli meg a kérdést a legradikálisabban *Mi a mi?* című írásában: „Magyar vagyok, mit érdekel engem a magyarság maga. – Mi a magyar? Nem érdekel, füttyölök rá. Ha valami nem érdekel, az az, hogy mi a magyar. Amiképpen az sem izgat, hogy mi az olasz, mi a francia... Előbb van az én, azután a mi, s nem narcizmusból, hanem mert én nélkül nincsen mi.”

Ne tévesszen meg minket ez a flegmának tűnő hang. Még akkor sem, sőt különösen akkor nem, ha eszünkbe juthat a szerző hírhedt „Így gondozd a magyarodat”-hangjátéka, amely egyfajta „ellen-karakterológia”, a Thomas Bernhard-i osztrák öngyűlölet esterházyosan elviccelt provokatív változata. (Ahogy az volt más – komor goromba – tónusban Spiró György *Jönnék* című verse, 1987-ből.) Tekintsünk el most mindkét esetben a tartalomtól, hiszen az irodalomnak nem úgy van tartalma, mint egy tudományos elemzésnek (ezért vitázhattak akkoriban késhegyre menően az Írószövetségben a Spiró-versről), s ha ettől az egyébként köznapi érzékenységeket jogosan sértő jelentéstől eltekintünk, arra jutunk, hogy e provokatív megszólalások lényegileg azt a vitát erősítik fel, hogy „nyelvében él-e” csak a magyar, vagy valami másban is? Mert miközben Esterházy majd’ minden írása a magyar nyelvet központi témájává téve kényszeresen éppen azzal foglalkozott, hogy *mi a magyar*, tény, hogy a magyarság többi „ismérvét”, így „géniuszát” is, látszólag elviccelte, sőt kigúnyolta (ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy valóban el is vetette).

Azért foglalkoztam hosszabban Esterházy megszólalásával, mert rávilágít arra, hogy ami egy író számára természetes, vagyis, hogy magyarul ír, s hogy az anyanyelvnek karaktere, íze, tájszólása, ritmusa, múltja, eredete, jelentésözőne, asszociációi, szabályai és szabálytalanságai vannak – mindez a képzőművészetben korántsem magától értetődő. Leszoktattak bennünket arról, hogy a képzőművészetet nyelvnek tekintsük. És ez nagy baj.

Mintha a festmény, a szobor (mert „tárgy”, s valóban az *is*) csak úgy ott lenne. Ott van, látható, semmi más, mint ön maga. What you see is what you see. Jelentése túlságosan vagy ebből a tárgyszerűségéből fakad, vagy abból, hogy „mit ábrázol”. Vagy-vagy. És már észre sem vesszük, hogy amikor egy kép színéről, kontrasztjairól, keménységéről vagy lágyágáról beszélünk, a képi nyelv karakterét elemezzük, hiszen ábrázolás nincs nyelv nélkül.

A festői nyelvről azt hiszik, hogy – szemben az országok beszélt nyelvével – nemzetközi, mert nem kell lefordítani. Tévedés. A bernhardi arroganciájú Arnulf Rainer fennen hirdette, ő „nem osztrák festő”, hanem „kozopolita”, s ezt mondta mindaddig, amíg valaki New Yorkban múzeumot rendezett be a műveiből, ám az amerikaiakat egyáltalán nem érdekelte, számukra túlságosan „európai” volt (Ausztriáig tán el sem láttak). Hasonló okokból utasították el az amerikaiak annak idején a francia absztrakt expresszionizmust is, a franciák pedig ugyanígy az amerikaiakat. Ettől fogva Rainer legalábbis európai festőnek tartja magát, holott látnia kell, hogy például semmi francia vagy olasz hatás nem érződik a műveiben, annál inkább Schiele vagy Kokoschka. Rainer bizony osztrák és közép-európai festő, de ezt nem hajlandó elfogadni.

Van tehát képi *anyanyelv*, ahogy zenei anyanyelv is van, noha a képi anyanyelvet nem édesanyánktól tanuljuk, hanem másodlagos forrásokból, mesekönyv illusztrációkból, a táj, a házunk színeiből, fényeiből, a ruhák, a bútorok, edények színéből, formájából áll össze a vizuális anyanyelv. Egy festő vagy egy szobrász számára mindez később kiegészül a festészeti vagy szobrászi vizualitás hagyományával.

Tény, hogy a képi anyanyelv vizsgálatának nem volt meg a maga Kodálya és Bartókja.

Amilyen pontossággal mutatja ki Kodály az említett *Mi a magyar?*-kötetben a magyar zenei jellegzetességeket, olyan fokú szakszerűsége a festészet nyelvével kapcsolatban a korábbi időszakokban nem került sor. Az első és legjelentősebb szerző e tárgyban Fülep Lajos. *Magyar művészet* című tanulmány sorozatát 1918-ban kezdte közölni a Nyugat folyóirat. Fülep leszögezi:

„Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a formának kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan, mint etnikai anyag, de maga még nem művészet. Csak magának a formának nemzeti voltára vonatkozhatik a tétel, hogy korrelatív viszonyban van az egyetemessel... Az univerzálissal csak olyan valami lehet korrelációban, amiben már magában is megvan az univerzalitás, vagy lehetőség, vagy szándéka, követelménye.”

Fülep Lajos a mű belső formaértékeinek elsőségét hangsúlyozta, s bírálta Babits Mihály felfogását, aki 1913-as tanulmányában a Taine-elmélet alapján a faj, környezet és idő fogalmaival közelítette meg a magyar irodalmat. Pedig ha jobban megnézzük, Babitsnál keverednek a világirodalom és a nemzeti karakter rangi elsőlegességének szempontjai. Babits maga is érezhette ezt, s máig (nemcsak az irodalomra) érvényesen fogalmazta meg az ellentmondást:

„Mert ez örök irodalmi harc sohasem volt invektívák, soha bizonyos elkeseredettség nélkül; s míg más, szerencsés irodalmak kezdettől fogva együtt érezték mindkét faktornak (az általános nemzeti színnek: s az egyes művek európaiasságának) szükségességét, addig nálunk az egyiknek híve a másiknak okvetlen ellensége.”

Ilyen okok miatt is roppant jelentőségű Kállai Ernő *Új magyar pik-túra* című 1925-ben megjelent tanulmánykötete. Kállai túlelmelkedve a Babits által megfogalmazott ellentétén, páratlan intuícióval veszi sorra a magyar karakter jellemzőit, s noha ő maga az akkori

avantgárd elkötelezettje volt, éleslátását csak egészen ritkán homályosítja el a barátai, Moholy-Nagy vagy Péri László iránti elfogultsága. Kállai kritikai merészsége rendkívüli, szigorú, de nem az individuumot állítja célkeresztbe, nem az alkotó személyiségét, hanem a magyar festészet specifikumaira fókuszálva veszi sorra hiányukat, torzulásaikat, eltűnésüket majd újra felbukkanásukat az egyes életműveken belül. Eljárása mai szemmel nézve olykor talán méltánytalannak tűnhet, amikor Rippl-Rónai vagy Szinyei vagy Vaszary kimagasló művészetének súlyos kudarcaira hívja fel a figyelmet. Nem beszélve a még lesújtóbb kritikáiról azok felé, akik teljesen könnyűnek találtattak. Kállai értékelvűsége és borotvaéles kritikája ugyanakkor megtévesztő, mert nem elvont értékek érvényesítéséről van nála szó (amelyre például Fülep Lajos hajlott), hanem az összes magyar jellegzetesség együttes figyelembe vételéről, legyenek azok „jók” és „rosszak”, akár egy horoszkópban. Az érték tehát Kállainál a mérték. A genius loci mértéke.

Most következzen néhány idézet az *Új magyar pik-túrából*. Hozzáteszem, hogy csak ízelítőül, mert Kállai szempontjai és elemzései szorosan egymásra épülnek, s egymásból következnek.

„A magyar energia aktivitásának delelőpontján is fojtott, mert állandóan a fatalisztikus összecsuklás és az eksztatikus lendületek végletei között feszül.”

„Mindig, minden körülmények között ott a válaszfal énünk és a nem-én között.”

„Nem mintha a magyarság egocentrizmusa nem volna képes az elmélyülésre. De ez az elmélyülés inkább az ösztöniség, a tudatalattiság sűrű gerjedelmében, mint a lélek napvilágának fénylő tisztaságában otthonos.”

„A magyar festőművészetben a clair-obscur mind a mai napig fontos szerepet játszik. A magyar clair-obscur szereti a fény és a sötétség ellentéteinek drámai összecsapását és rapszodikus váltogatását.”

„...a magyar képírás legsajátosabb, legmélyebb és legterméke-nyebb lehetőségei a kötetlen faktúra, a szín- és formaértékek oldott expresszivitásában rejlenek.”

„De van-e művészetünkben egyáltalán példa a koncepció végső monumentalitására anélkül, hogy ez a monumentalitás ne stíláris fogatkozásokkal járt volna egyszersmind? Vagy: van-e példája a végsőig tisztult lehiggadásnak és objektivációnak anélkül, hogy ez a stílusbeli csúcspont ne emberi, tartalmi szegényedéssel járt volna?”

„...van az expresszív magyar naturalizmusnak még egy másik fejlődési ága, melynek kifejező és alkotó eszköze nem annyira a clair-obscur, mint inkább a szín. Persze nem az új németek és oroszok értelmében vett, égő spiritualitássá tisztult szín, hanem a természet adta valőrök lehető legsűrűbb koncentrálása és leegyszerűsítése útján elért pigment.”

„A legújabb konstruktivista törekvésektől eltekintve pik-túránk síkszerű törekvései mögött majdnem kivétel nélkül esztéticizmus, át nem hasonult francia befolyás vagy letompított aktivitás lapang.”

„Okát nyilván a temperamentum és lélek dualisztikus alkatában kell keresnünk. Ez a dualizmus pedig a magyarság ősi dualizmusa, a keleti pogány temperamentum örök hanyódása depressziók éjszakája és önistenülések vakító mámora között.”

„Van valami rejtett, legyőzhetetlen oka annak, hogy a magyar temperamentum nem tud vitalitását megtartva is lélekké tisztulni, és ebben a lelki elmélyülésben önmagával teljesen megbékélt egységgé csöndesedni.”

Mindaz, amit Kállai a festészet alkotásaiban meglátott, hűsz év múlva igazolást nyer Hamvas Béla *Az öt géniusz* című esszéjében. De Hamvas tovább megy a jellegzetességek és ellentmondások felmutatásán, s meg is válaszolja a Kállai által feltett kérdéseket, így a legnagyobbat, a földhözragadság és a transzcendens ket-tősségét, a „temperamentum és lélek” dualizmusát azzal, hogy ki-mutatja, Magyarországon alapvetően mindig a lovagi kaszt uralkodott, a „hangadó mindig a harcos nomád maradt”, s szellemi hatalom nélkül a társadalom le van fejezve. A katonaság, a közélet, a jogállam, a politika, a gazdaság, a nyilvánosság a nemesi kaszt, majd a fokozatosan lezüllő ksatrija élettere volt, ahol a szellem ugyancsak aláhanyatlott, s magával rántotta a mégoly tehet-séges művészeket is, s így jöhettek létre azok a súlyos ellentmon-dások gyötörte alkotások, melyekről Kállai Ernő is beszél. Igaz, hogy amíg Kállai több korszakukat dicsérte, Hamvas már kulisz-szahasogatónak és cigányzenésnek tartotta történelmi festésze-tünk egészét. Mi inkább azt látjuk, hogy bizonyára nem véletlen, hogy a zseninek induló Madarász pályája emelkedés helyett zu-hanórepülésben végződött. Hogy Munkácsy gyerekzsúrokat fes-tett, Rippl-Rónai szépasszonyportrékat. (Miközben Bonnard...) Hogy a legnagyobb francia festőkhöz mérhető képességű Gyárfás Jenő útja is megtört. Szinyei visszavonult. Csontváry éhen halt, Gulácsy, Nemes-Lampérth megőrült. És még csak a XX. század elején tartunk. Kétségtelen, hogy az ellentmondások feszültsé-ge önmagában is egyfajta stílussteremtő erő, s ez a magasnyomás a ki-robbanásig növelheti a művek energiáját, de szerencsésebb esetben a művész, mint a visszavonult („bujdosó”) Egry József, „párás, délibábos fényekben” oldja fel a roppant belső feszültsé-geket.

Mindaz, amit Kállai az egyes művészekben és művekben meglátott, az anyaghoz- természethez kötött érzéki realizmustól a borongó clair-obscuron át a villódzó szín-expresszivitásig majd a térbe kilépő konstruktivizmusig, a Hamvas által leírt ötirányú géniusz vetületeiként könnyen azonosítható. Kelet (az Alföld) izzó színei, nomád szabadságvágya, vad indulatai, a Délnyugat aranykorvágya, oldottsága, a Nyugat civilizáltsága, rációja, munkaétosza, Észak természetmisztikája, irrealitása, melankóliája, és Erdély balladisztikus szakadozottsága, mély ellentétei, groteszk humora, kettős énje jelenik meg Tornyai, Koszta (Kelet), Egry (Délnyugat), Mednyánszky, Gulácsy (Észak), Nagy István (Erdély), Csontváry (Délnyugat, Nyugat, Észak, Erdély) műveiben, hogy csak a legjellemzőbbeket említsük.

Az öt géniusz túlságosan különálló vezérlő erőkként jelenhet meg, ha elfelejtjük, hogy Hamvas éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy Magyarország olyan, Európában páratlan hely, ahol az Európán uralkodó nyolc géniuszból öt megvan, s nemcsak megvan, de össze is kapcsolható, noha csak kivételesen sikerül mindegyiket egyesíteni. Hamvas, aki inkább az irodalommal foglalkozik, Jó-kai Mórt említi példaként, akiben mind az öt szellemiség megvan. Babits Mihály pedig azt írja: „...a magyar lélek elejétől predesztinálva volt, új és különös hangot dobni az európai koncertbe: avval a predesztinációval, mely a különös vegyületeket predesztinálja a legváratlanabb kristályok kilövetésére. A magyar lélek igazán különös vegyület: a legtávolabbi elemekből összeállva.”

Ha így gondolkodunk, a magyar művészet rontónak látszó el-lentmondásai nem szétrobbanva, de nem is elsimulva, elértle-nedve, hanem gazdagodva valóban szilárd amalgámmá állnak össze, olyanná, amilyen Csontváry univerzális, kristályszilárdságú

festészete, vagy Ferenczy Károly természetáhitatot, csöndes belső expresszivitást, felizzó színeket, legalább három géniuszt (Észak–Dél–Nyugat) egyesítő kiművelt piktúrája.

Hamvas Béla 1948-ra készült el *Az öt géniusszal*. Könyvében a magyar művészet karakterét jórészt az irodalomból hozott példákkal érzékelteti, de egész tartalma alkalmazható a művészet többi területére. Kemény Katalinnal közösen írt tanulmányköte-tével kiegészítve, mely *Forradalom a művészetben* címmel jelent meg, már készen állt egy a magyar művészet géniuszait felsora-koztató és egységben látó szellemi alapvetés.

A második világháború után azonban új időszak kezdődött a művészet történetében is. Magyarországon a Rákosi- és Kádár-rendszer éveiben, amikor Hamvas Béla segédmunkásként, raktárosként, Prohászka Lajos kényszernyugdíjasként, majd könyvtári cédulázóként sínylődött, a felszín alatt fiatal művészek próbáltak tudomást szerezni arról, hogy mi történik a világban. Az 1936-ban született Molnár Sándor festőművész, zuglói laká-sán komoly ambíciójú önképző kört hozott létre, amely majd tíz éven át egyfajta modern akadémiaként működött: próbáltak rést ütni azon a ma már alig elképzelhető bezártságon, amelybe a művészeti lét (is) szorult. Molnár időközben Hamvas Béla kö-zeli barátja és tanítványa lett, s ez a kapcsolat tovább formálta szemléletét. 1966-ra, amikor barátainak jó része a megszerzett tudás birtokában az aktuális európai vagy amerikai korszerűsé-get választotta, s a „nemzetivel” legfeljebb árnyalta azt, Molnár visszavonult, s kezdte feltérképezni a magyar és közép-európai jellegzetességeket. Molnár ekkortól kezdve a teljességre töreke-dett, s a festői nyelv mindenoldalú karakterének kidolgozása (a művészet örök szellemi centrumainak kijelölése, melyet ő „festő-jóának” nevez), mint általános mellett a közép-európai karakter volt számára a különös.

Molnár Sándor később *A festészet tanítása* című könyvében külön fejezetben foglalkozik a közép-európai karakterrel, s átte-kinti, alkalmazza Hamvas öt géniuszát a festészet területére. A fejezet kiegészül kiemelkedő cseh, lengyel, osztrák festőknek a hely szelleméről vallott felfogásával. Molnár több évtizedes ok-tatói és alkotói tapasztalatait foglalta össze ebben a könyvben (a könyv, bár elfogyott, élek a gyanúperrel, hogy festők forgatják in-kább, mert a kortárs művészeti írásban nem látni nyomait – ha tévednék, annál jobb), majd még egy könyvet írt, *A festészet útja* címmel, amely az előzőnek mintegy metafizikai keretét adja. Magyarországon a szellem szakaszos ugrólépésekkel közlekedik. Mindegy, miért, politika, történelem vagy más miatt, vakfoltok, súlyos kihagyások szakítják meg a gondolkodás fejlődését. Úgy tetszik, ez is a magyar sors része, de a sors mellett mindig ott a szabadság, s ahogy Prohászka írja: „Valamely tudományos rend-szer vagy erkölcsi kódex, műalkotás vagy államforma mindenkor a szabadságból születik, de mihelyt kész: sorsává válik az illető népközösségnek.”

A folytonosság hiánya azonban súlyosan repestgeti ezt a sor-sot. Most mégis úgy tetszik, megérett az idő. A Visegrádi Négyek társulása betetőzné Hamvas gondolatait az öt géniuszról. Az ötö-dik: Erdély. A magyar géniuszok folytatódnak, átnyúlnak, társakra találnak Közép-Európában. A magyarlakta területek művészete egyre közelebb kerül hozzánk. Dicséretesen sok az ilyen kiállí-tás. Magyarországon a Kárpát-haza Galéria az utóbbi pár évben 68 (!) határon túli magyar művész munkájából rendezett kiál-lítást (a művészeket összefoglaló katalógusokban mutatják be),

Fülep Lajos

a Boldogasszony-kiállítássorozata pedig számtalan Kárpát-me-dencei, hazai és közép-európai helyszínt járt be. A Magyar Mű-vészeti Akadémia Képzőművészeti Tagozatának határon túli kiállításai, konferenciái a jelenlegi összmagyar szellemiség meg-mutatkozásai. Fülep Lajos bizonyára azt mondaná: nem elég nemzetinek lenni, csakis értékes műveket akarunk látni. Nehe-zen realizálható kizárólagos szempont. Ami még hiányzik: a ma-gyar szellemiség aktuális elemzése. Persze – és ez még messzebb vezet – a *korszellem* általános elemzése is hiányzik. A Magyar Művészeti Akadémia (MMA) Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének sokréttű kutatási témái között a közép-európai művészeti szellemiség kutatása inkább csak közvetetten jelenik meg, egyes életpályák vizsgálata kapcsán. A Magyar Művészet folyóiratban értékes írások jelennek meg népművészetről, tra-dícióról, nemzeti művészetről, s természetesen más művészeti-, irodalmi lapokban is. Hiányoznak azonban az összegző írások, összegző kutatások, melyek például Hamvas *Öt géniuszát* aktu-alizálnák. Újra áttekintenék a közép-európai karaktert. Ritkán, inkább személyes érintettség miatt jelenik meg olyan írás, mint Tőzsér Árpádé, aki *Az Északi Géniusz metamorfózisai* című cik-kében Hamvasra reflektált, fölvéve a régen elejtett fonalat. Mű-vészettörténészeknek és képzőművészeknek össze kellene fogni, de legalább párhuzamosan dolgozni a vizuális nyelv történeti és gyakorlati tanulmányozásán. Egy-egy részterület bármilyen alapos feldolgozása önmagában ugyan értékes, de ha nem kap-csolódik az alapszempontokhoz, a képi nyelv helyi és univerzá-lis jellegének vizsgálatához, akkor menthetetlenül rejtőzködő szakirodalom marad. Remélhető, hogy éppen ez a *Transzmissz-ió*-kiállítás mutat példát az összefogásra. Az értékelvűségre és az alkotó- valamint elemző szellemiségek találkozására. Alkotók számára nem lehet kifogás, hogy csinálják, hát nem beszélnek róla. Mert akkor ki beszéljen az alkotás legbelsőbb ügyeiről? Van Gogh is ezt tette esténként, amikor az öccsének vagy a barátainak írt levelekben analizálta saját képeit. Láttuk, a „nemzeti kérdé-sekkel” szemben szkeptikus írók is folyamatosan elemzik (élve-boncolják?) mesterségüket. A magyar jellem egyik sajátossága persze, hogy sértetten ellenáll az elméletnek, külső hatásoknak, féltve saját józanul működő ösztönösségét. Bujdosás, finitizmus. Pedig még a begubózó vidéki „uraság”, Rippl-Rónai is milyen tu-datosan elmélkedett a festészet mesterségéről. Az alkotásban tett és gondolat nem válik szét. „Ecsettel a kezemben gondolkodom” – mondta volt Cézanne. A túlzott elmélet persze vértelen, speku-latív, ötletszerű alkotáshoz vezet. De miközben az ötlet a mű fö-lébe nőhet, a műről való éles kritikai gondolkodás már hiányzik.

A talán legfájóbb hiányosság: nem ismerjük megfelelően a kor-társ közép-európai művészetet. Kényszerűen általánosítok, mert vannak kiállítások, művészeti akadémiai kapcsolatok, például Szlovéniával komoly kiállításcserék zajlottak. De azt is tudjuk, hogy minden kiállítás ízelítő, s a kiválasztásokban sok az esetle-gesség. Súlyos, nagy átfogó kortárs közép-európai kiállításra lenne szükség (olyan, mint amilyet A XIX-XX. századi művészetből lát-tunk a Műcsarnokban), s az egyes országokból külön is meg kelle-ne ismertetni a legjobb művészeket. Az értékelvűség szempontját mindig első helyre téve, a helyi jelleg mellett. És: Ausztria is Kö-zép-Európa, még ha nem tetszik is nekik. Vagy nekünk? Az osztrák művészzettel is elevenebb kapcsolatra volna szükség.

Mindennek akkor van értelme, ha a legszigorúbb értékelvűség a legerősebb önvizsgálattal párosul.

Fülep Lajos bizonyára nem véletlenül írta fel mottóként a *Magyar művészet* című tanulmánysorozatának élére a Nyugat 1918. évi 6. számában a Gauguintól vett idézetet:

Fülep Lajos

„D’ou venons-nous?
Que sommes-nous?
Ou allons-nous?”
Honnan jövőnk?
Kik vagyunk?
Hová megyünk?

Fülep Lajos

A kérdés most, 101 év múltán is éppen olyan aktuális, ha nem is éppen *úgy*.

Fülep Lajos

Fülep Lajos

2019 július

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Lóska Lajos

Egyéni utakA regionalizmus dicsérete

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

Fülep Lajos

A diskurzus 1945 utáni utóéletére kitérve, Fülep 1950-ben ismét sür-geti a magyar művészet fogalmának a meghatározását⁶, amire azonban nem kerülhetett sor, hiszen az ötvenes évek sztálinista kultúrpolitikája a képzőművészetet a politika szolgálólányának tekintette. Közel két év-tized múltával Németh Lajos a friss szemléletű *Modern magyar művé-szetében* képzőművészetünk sajátosságát a társadalmi problémák iránti nyitottságban látja: „Kevés nemzet művészete van úgy telítve társadal-mi problémával, mint a magyaré, ahol így összeforrott volna a művé-szi és etikai szféra, mint nálunk.”⁷ De emellett kiemeli azt is, hogy bár képzőművészetünk ezer szállal kötődik a magyar valósághoz, nem szakítható el az egyetemes modern művészettörténet nagy áramlata-itól sem. Az egyetemes művészethez tartozásunkat a korábban idézett szakírók mindegyike hangsúlyozza, ám e megállapításnak különös je-lentősége van a könyv megjelenése idején, a nyugattól való elkülönülést hirdető kommunista érában. A hatvanas években kibontakozó (neo) avantgárd azután a hivatalos művészzettel szemben a modernséget, az egyetemes áramlatokhoz való kapcsolódást sürgeti a sokáig etalonnak tekintett posztnagybányai kifejezésmód ellenében. Ez az állásfoglalás akkoriban – a puha diktatúra idején – nemcsak előremutató, de bátor tett is volt. Ettől az időszaktól fogva az autentikus magyar művészet mibenlétével, azzal, hogy mik az egyedi vonásai, miben különbözik más nemzetek művészetétől, sajnos az elméleti viták nem nagyon fog-lalkoztak. A regionális művészet fogalma újból csak a rendszerváltást követően jelenik meg, a világművészet kicsit már megöregedett avant-gárd ideálja ellenében, hiszen ahogy Hans Belting írja, „Az a világmű-vészet, amely egyszerre mindenkié és senkié, nem teremt identitást, ami csak az odatartozás és a közös származás érzéséből táplálkozhat.”⁸

E rövid áttekintés után három alkotó – Bukta Imre, Földi Péter és Samu Géza – munkásságát mutatom be, ugyanis az ő kifejezésmódjuk nem kapcsolódik az éppen aktuális egyetemes áramlatokhoz, divatok-hoz, tehát egyéni út.⁹ De mielőtt ezt megtenném, vessünk egy pillantást az elődökre, akiknek stílusát – ahogy Bartókét és Kodályét a magyar népzene – a népművészet vagy a népi tárgykultúra ösztönözte. Korniss Dezső 1935-ben kezdte meg az építészet és népművészeti motívumok gyűjtését Vajda Lajossal közösen Szentendrén és Szigetmonostoron. Az archaikus és a szürreális formákat keresték a népi kultúrában, így akartak egy új közép-európai ábrázolásmódot kialakítani. Az avantgárd szemléletű Korniss az 1960-as évek végén azután ismét a népművé-szet motívumai felé fordult, és megfestette hard edge-től is megérintett kompozícióit (Pásztorok, 1968, Allegro barbaro, 1975, Rablók III, 1977). Keserű Ilona művészetét a népi tárgykultúra, mindenekelőtt a balato-nudvari temető szív alakú sírkövei ihlették (Sírkövek 4, 1968, Képződő tér, 1980). Rajtuk kívül a festő több nonfiguratív képének alakjait a ba-ranyai szuszékok bekarcolt díszítései inspirálták (*Szuszéktanulmányok*). Ugyancsak a népi tárgykultúra hatott Schéner Mihály karakteres képe-ire és szobraira. Természetesen helyspecifikus műveknek számítanak a hagyományokból, történelmünkől merítő és a társadalmi változásokra reflektáló munkák is, például Ujházi Péter festményei és dobozai, Prut-kay Péter társadalomkritikus, főleg a kommunista diktatúrát pellengér-re állító dobozképei, az archaizáló Gaál József, Baksai József és Szurcsik József festményei, Regős István történelemformáló személyiségekről,

^[1] Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem fődadata, in: Magyar művészet, Bp., 1971, 141–168. o. (A tanulmány egy része Gerevich Tibor: A magyar művészet szelleme c. írásának kritikája)

^[2] Németh Lajos: Modern magyar művészet, Bp., 1972, 8. o

^[3] Hans Belting: A művészettörténet vége, Bp., 2006., 100. o.

^[4] Az egyéni utakról lásd: Tendenciák 1970–1980, 5., Egyéni utak, Óbuda Galéria, 1980. 12. 19 – 1981. 1. 30. (katalógus), Lóska Lajos: Egyéni utak (Irányzatokhoz nem kapcsolható művészpályák a 70-es és a 80-as évek képzőművészetében), Művészet, 1986/8, 2–7. o.

A székelyi Istvánról készült portré, a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében

Széchenyi Istvánról (Döbling, avagy egy Halhatatlan lélek szabadulása börtönéből, 1988) és Kossuth Lajosról készült portréi is. Végezetül meg kell említenem 2012-ben a Múcsarnokban megrendezett Mi a magyar? című tárlatot¹⁰ (Kurátor Gulyás Gábor). A kollekció mindenekelőtt arról szólt, hogy az alkotók miben látják művészetünk sajátosságait, hogyan határozzák meg kritériumait. Az anyag identitásunkra kérdező témafelvetése mindenképpen figyelmet érdemel, már csak azért is, mert nem árt bizonyos időintervallum elteltével olyan alapvető kérdéseket, mint a magyarságunk mibenléte, a kortárs művészetünk sajátosságai újragondolni, megtsisztítani a rárakódott közhelyektől és előítéletektől.

Bukta Imre (1952)

Bukta a hetvenes évek közepe óta a falu, a falusi lét rekvizitumaiból kiindulva alakítja egyéni hangú „mezőgazdasági” művészetét, amit mindekelőtt a vidéki ember szellemi és tárgykultúrája, életmódja és szokásai ösztönöznek. Lokális motívumokkal dolgozik, ezekből teremt egyetemes érvényű, karakteres stílust. A vidéki életből merítette korai rajzai (*Majorudvar* 1976), objektjei témáit (*Műanyagból tiszta búzát készítő cséplőgép*, 1975), valamint olyan jelentős installációit, mint a *Hajnali szabad permetezés* (1985), a groteszk, mulatságos, orwelli reminiscenciákat hordozó, az állatfarmra, a kádári gulyás kommunizmusra utaló *Zuhanyozó disznóét* (1990), az *Utak a konyhában* (2005) című installációét.

Miután Szentendrére került, munkásságára érezhetően hatással volt a Vajda Lajos Stúdió szellemi közege. Ekkor született művei a posztadatát művelő kollégáihoz hasonlóan jól érzékeltetik a szocializmus hiánygazdasága által megteremtett gányoltságot, miközben a vidéki lét olyan rekvizitumait vonultatja fel, mint a micisapka, a gumicsizma vagy a szalon-na (*Hommage à J. Beuys*, 1995).

Bukta Imre jó negyven esztendős pályafutása során elsősorban objektjei és installációi révén vált ismertté annak ellenére, hogy mindig is rajzolt és festett. Ezért én most elsősorban képeiről szólnék. Fotóvászonra készült korai munkái inkább rajzok (*Lengyelországi tájkép*, 1981), amelyeket a grafikus elemek, így a vonalkázó technika legalább annyira meghatároznak, mint a színék (*Mossák a gyümölcsfákat*, 1983). Klasszikus technikával, olajjal vászonra festéssel, az 1980-as évek végétől dolgozik (*Hagymák*, 1989). Az első visszafogott koloritú igazán „figurális” műve permetező férfit mutat be táji környezetben (*Hazafelé*, 1989). Természetesen az ezt megelőző, illetve ezzel párhuzamosan születő kol-lázsszerű munkái, melyeken a kukoricaszem, a gyufaszál, esetleg a csempe applikációk dominálnak, legalább olyan fontos szerepet játszanak az életműben, mint a festmények. Ezek, noha egyes részleteik olajjal készültek, szemléletük és anyagkezelésük révén inkább a művész vonalkázott rajzainak és installációinak sorába tartoznak (*Katonatisztek disznótoron*, 1992, *Orvvadász galambokat etető képpel*, 2005).

A sötét, zöldes-barnás tónusú, technikai médiumokon túli (P. Weibel) olajképek a 90-es évektől tűnnek fel az életműben (*Harmadik szem*, 1991, *Lány barkaággal*, 1997), az új évezred elejétől pedig hirtelen megsapo-rodtak. Megjegyzem, abban, hogy Bukta Imre a látvány alapú festészet felé orientálódott, kétségtelenül közrejátszott a fiatalok körében ma is népszerű új figurális stílus elterjedése (*Kertben*, 2002, *Falusi Madonna*, 2004). Buktának a 21. század első évtizedében született figurális művei gyakran egy kis közösség életét elevenítik meg: a presszóban (kocsmában) szórakozó és beszélgető embereket, a kerti munkát, az utcán, az udvaron vagy éppen az öregek otthonában történetek. Művészi kvalitásuk mellett tehát jelentős a dokumentumértékük is. E „szociofestmények”

a dokumentumfilmekkel vagy akár a szociográfiai írásokkal is roko-níthatók. Noha szemlélődőek, leíró jellegűek, a társadalmi helyzetekre, problémákra érzékeny kritikai felhanggal is rendelkeznek, akárcsak *So-mogyi Győző* 1970-es években készített szitanyomatai vagy *Földi Péter*-nek a dobozban kuporgó csavargós olajképe (*Hajléktalan*, 2003–2004).

Bukta egy falu, Mezőszemere mikrovilágát emeli általánossá velük. Érzékelteti azt a szomorú tényt, hogy ez a világ a rendszerváltás óta nem nagyon változott, ha csak annyit nem, hogy az emberek egy része a vad-kapitalizmusban (aminek az a természete, hogy a gazdagok egyre gazda-gabbak, a szegényebbek pedig egyre szegényebbek lesznek) elveszítette biztos megélhetését.

A kocsmai zsánerkép (2006) főszereplője a homályos helyiséget megvilágító fényes ablak. Előtte asztal poharakkal, attól balra egy munkaru-hás férfi ül. Feje felett vérző szívű Szűz Máriás nyomat, a kompozíció jobb felén pedig a nézőnek háttal álló férfi játszik a nyerőgépen. Az elő-terében, a padlón sárga színű fénytócsa látszik. Az italbolt egyszerre cir-kusz és agora, a falu életének esszenciája (*Kocsmában* 1, 2003, *Bárány a kocsmában* 2005).

A kultúra iránti érdeklődés minőségének keserédes, groteszk látletele a *Koncertre menő öregasszonyok* (2005). A szimmetrikus szerkezetű kép felső részéről Korda György és Balázs Klári mosolygó portréja tekint a nézőre, alatta két időtől barázdált arcú öreg néni. A domináns zöldes-barnás tónust a művész fekete-fehér apró kockákkal, illetve kék-vörös háromszögekkel élénkítette. Ugyancsak az idős emberek világába nyújt bepillantást a *Rágózó öregasszony a szocotthonban* (2006) című vászna, amelyen az ablak alatti radiátor előtt ül egy öreg nő színes, piros csíkos és pöttyös ruhában, kék kötényben. Mellette ágy, fehér párnával, mögötte a falon emlékei, a családi fényképek. Őlében nyugtatott összekulcsolt ke-zében kereszt és olvasó. A témát az teszi groteszkké, hogy a kendős, cifra ruhás néni rágógumijából egy igen méretes lufit fúj.

Természetesen a divat és a technika is jelen van a településen, jelzi a *Pírszinges lány az elhagyott téesz udvaron* (2005) című vászon, amelyen a kopár udvar fölé magasodik egy, a szemöldökében és a kinyújtott nyelvén ragyogó testékszert viselő copfos lány képe. A diszkmen is korszim-bólum, akárcsak a mobiltelefon vagy a pírszing. Az *asszony diszkmennel* (2005) című, talán legszínesebb Bukta-képnek nem az asszony a fősze-replője, hanem a külszíni fejtésen dolgozó, a természeten sebet harapó óriás markológép. Bukta Imre minden aktualításra érzékeny. Naprakész és kritikus. Megfesti a szeméttelpepet (*Szeméttelep faluszélen*, 2006) és más aktuális vagy szemet szűrő jelenségeket: a fatolvajokat, a madárinfluenza által veszélyeztetett tyúkokat, a falubéli turkálót, a parabola antennákat. Így lesz nála kerek a világ.

A természettel foglalkozó alkotások közül most csak egyet emelnék ki, a *Téli szántás kerítéssel* (2005) címűt, az időszak egyik legdekoratívabb, leglíraibb festményét, melyen jól megfigyelhető a művész sajátos mód-szere: egy alig látható geometrikus hálóval szinte beborítja a látványt, ugyanakkor a háló szögletessé alakítja a formákat. A havas szántást, a gyümölcsfákat és a piros háztetőket megörökítő képetert is mintha laza négyzetháló fedné, amelynek sarkaihoz, száraihoz talányos, kékesfehér negyed- és félkörök tapadnak.

Az is a klasszikus festészeti technikák bemutatásának, újraértelmezé-sének a következménye Buktánál, hogy a tájkép, a zsánerkép, illetve az enteriőrök mellett megjelenik az életműben a portré is. Ezek a korábbi arcképekhez viszonyítva egy-egy konkrét személyhez köthető karakter-rajzok. Ilyen zöldes tónusú jellemrajz az áttetsző körte glóriába burkolt *Bálint gazda* (2006), vagy a piros csipkebogyók elé festett piros szájú *Bá-lintné* (*Csipkeszedő asszony*, 2006). Végezetül meg kell említenem a vi-déki látletelek egyik legújabb darabját, a *Hajnalt ugató kutyákat* (2018),

amely groteszk dokumentum a kacatokkal teli parasztportáról, az udvar-ban álló rozszant Trabantról és az autóröncs tetején vonyító két ebről.

Úgy tűnik, a hosszan elhúzódó posztmodern korszakunkban Bukta Imre is vonzódik a napjainkban népszerű, jó értelemben vetten konser-vatív technikához, az olajfestéshez. S miközben derengő, sötét tónusú kompozícióin új formai megoldásokkal (a látvány szerkezetessé jegece-sítésével) kísérletezik, bemutatja a falu hétköznapjait, dokumentálja az ezredfordulónak és az utána következő éveknek a szép-új világát. Az ő figurális stílusa formailag ugyan rokon a 1990-es évek végén induló fi-atalok új figurális festészetével, csak míg azok fotó alapból építkeznek, és a privát szféra a modelljük, addig Bukta műveinek a mindennapok valósága. Az ilyen típusú, kritikus hangvételű, igazmondó művészet azért különös érték, mert korunk elektronikus médiája, a képes- és bulvár-la-pok, a reklámok – kevés kivételtől eltekintve – hazug, vágyott álomképet állítanak elénk, a valóságnak hirdetve azt. Bukta Imre legújabb munkái tehát – ahogy szinte az egész életműve – azért érdekesek és igazak, mert kendőzetlenül a mindennapjainkról szólnak.

Földi Péter (1949)

Földi Péternek a hetvenes évek közepe óta öntörvényűen fejlődő, a naiv művészettől, a gyerekrajzoktól megihletett, az eltűnés előtt álló paraszti életformát mítosszá emelő intenzív színvilágú festészete egyéni útnak tekinthető a modern magyar művészetben, akárcsak Samu Gézáé vagy Bukta Imréé. A több mint négy évtizedes pályája ismeretében kijelent-hetjük, hogy piktúrája az évek folyamán egyre nemesebbé és kiérleltebbé válik. Nem csak kapcsolódik a korszak hivatalos művészetével szemben fellépő, az egyetemes irányzatokat a magyarba integráló neoavantgárd, elsősorban konceptuális törekvésekhez, de távol tartja magát a kor hi-vatalos expresszív és naturalista vonulatától is. Nem befolyásolta stílu-sát sem a 80-as évek new wave-je, sem az ezredforduló új figurativitása. Egyéni hangú lokális piktúrát művel tehát, amely, noha direkt módon nem kötődik az egyetemes stílusirányzatokhoz, sajátos formavilágával gazdagítja azt. Irodalmi példával élve, kifejezésmódja leginkább az év-tizedek óta népszerű dél-amerikai mágikus realista irodalomhoz haso-nítható. Mindezt természetesen többen is leírták már, sőt jómagam is megfogalmaztam, de nem árt újból és újból megismételni, ugyanis az ő és az övéhez hasonló életművek teremtik meg művészetünk egyéni ka-rakterét.

Vegyünk szemügyre ezek után néhányat a nagyobb méretű többala-kos, jelképes ember- és állatábrázolásai közül, amelyeknek legfőbb jel-lemzője a kör vagy a körkörös szerkesztés. A motívumról így ír Aniela Jaffé: „A körszimbólum – akár a primitív napimádatban, vagy a mo-dern vallásban, mítoszban, vagy álomban, a tibeti szerzetesek által raj-zolt mandalákban, városok alaprajzában, vagy a korai asztronómusok szférikus elképzeléseiben jelenik meg – mindannyiszor az élet egyetlen, legalapvetőbb vonatkozására, annak végső teljességére utal”.¹¹ Az ilyen tí-pusú Földi-képeknek viszont az a sajátosságuk, hogy az egyetemességre és a tökéletességre utaló motívum mindig konkrét tárgy formájában je-lenik meg rajtuk, például a csordát körülvevő, óvó kör alakú kerítésként (*Karám*, 1982), a kilyuggatott sámándobra emlékeztető vörösesharna szitaként (*Bőrrosta*, 2004–05), vagy kútkarikaként (*Kútásó az égre néz*, 2004–05). A *Földemlék – harmadnapon* (2006–09) című barna vásznon viszont akár baljós jelként is értelmezhető: egy körszerű csapdát látunk rajta, amelynek kettős húrjába beleakadtak az állatok. Ez a körcsapda

aztán több festményén, így a *Csapda lépes vesszővel* (1990 k.), valamint a fogva tartott madarat megjelenítő bronz szobrán is feltűnik (*Csapda*).

Az emberi tulajdonságokkal felruházott madarakat és más négylábú állatokat megteremtő munkái nem közvetítenek olyan egyértelmű mo-rális tanításokat, mint Aiszóposz vagy La Fontaine állatmeséi. Szereplő-ik mindenekelőtt háziállatok és haszonállatok, ugyanakkor jelképek is, hiszen egy nagyfejű, nagy szemű csirke is utalhat a kiszolgáltatottságra, vagy egy hosszú karmú nyúl az agresszivitásra, nem beszélve a kígyóról, a gonoszról, aki rábeszélte Évát, hogy egyen a tudás fájának gyümölcse-ből. Ugyanez a helyzet az állatokkal foglalkozó embereket megörökítő alkotásokkal, amelyeken keveredik a szimbolikus és látványszerű előa-dásmód. A *Kacsatömön* (2005), ahol a kacsát a lába közé szorító, felül-nézetből megfestett figura éppen az edénybe nyúl, hogy a kukoricát az állat torkába gyömöszölje, a szituáció mellett erős hangsúlyt kap az állat kiszolgáltatottságának az érzékeltetése. A kollázsra hasonlító, elszigetelt formákból való építkezés, a homogén háttérret megbontó, vastagon festett fehér-szürke körformák és az erős színfoltok, jelen esetben a piros kezű és arcú figura dekorativitása mind a mondandó kifejezését szolgálja. Szintén a hétköznapi látvány nemesedik szimbólummá a *Disznó a máz-sán* (2005-06) című, valamint a művész újabb, az égen elsuhanó üstököst és a földön fekvő kölykeit etető szurikátát megörökítő festményén (*Hul-lócsillag*, 2014). Ki kell azonban hangsúlyozni, hogy a látványból kibomló tematika mellett mindenekelőtt a formai elemek, a megkomponálás és a megfestés mikéntje emeli művészi erejűvé őket.

Az utóbbi évek termését követve egy egyre gyakrabban föltűnő motí-vumra lehetünk figyelmesek, mégpedig az eget a földdel összekötő sze-kér- vagy petrencerúdra, de hasonló jelentést hordozhat a fából kivájt, hosszú, csőszerű itatóvályú is. A fönt és a lent, az ég és a föld összekapso-lódását az teszi lehetővé a vásznon, hogy a művész egyszerre komponál felül- és előlnézetből, s ezáltal megszünteti, felülírja a megszokott fent és lent ellentétpárt. Ezt az érzést csak fokozzák a képtérben lebegő, egymás-hoz túlságosan nem kötődő emberek és állatok. A sokszor két kerékhez rögzített rúd motívum különben feltűnik már a kilencvenes években is, többek között az *Udvaron* (1994) vagy a *Kocsis lánya* (1996) című ké-pekben. De szóljunk részletesebben két egy időben született festményről! Az egyik a *Fanyűvők felesége* (2006–07), a másik pedig a *Négy fa kútja* (2006–07). Ez utóbbi felső részén, a szürke ég és a zöld mező határán van egy forrás, amiből szarvasok isznak. Ebből a forrásból folyik egy hosszú facsövön a víz a képtér alján lévő itatóvályúba, illetve egy, a vályú előtt a tenyeréből ivó fej szájába. Azzal, hogy a mezőt és a kutat felülnézetből láttatja a művész, olyan érzetet kelt bennünk, mintha a szarvasok által körülvelt égi kútból az élet vize folyna a vályúba és az ivó figura szájába. A fanyűvők felesége már talányosabb tartalmú, meseszerűbb. A mezőt szimbolizáló zöld alaptónusú képtérben egy alak kapaszkodik egy hosz-szú, kivirágzott rúd tetején, amelynek alsó végét egy fej tartja. A jelenetet oldalról és felülről, mintegy a zöld paraván mögül kikukucskáló kékesfe-hér madárfejek és egy emberfej szemléli.

Végezetül kerüljenek megemlítésre a bibliai témájú művek. Földi a több mint negyven esztendős munkássága során nem túl sok – talán több mint fél tucat – vallásos tárgyú képet festett. Ezek közül hármat emelek ki. Az „Én istenem, én istenem...” (2002) című a művésztől szokatlanul visszafogott színvilágú; az oldalt fordított töviskoronás fejű korpusz-nak csak a sárgászöld teste és végtagjai derengenek ki a fehér háttérből. A megfestés módja, a formavilág a provinciális pléh Krisztusokat idézi, de eszünkbe juthatnak róla Kondor Béla korpuszai is. A *Harmadnapon* (2006) a diadalmas, sírjából kiszálló feltámadt Megváltót jeleníti meg szürke háttér előtt. Az eseményt két lenyűgözött és megrettent, sírt őrző katona bámulja. A harmadikon, a *Somosi Betlehemen* (2013–14) Mária

^[1] Lóska Lajos: Mi a magyar 2012-ben?, Új Művészet, 2012/10, 12–15. o

A székelykereszt, amely a magyar népművészet egyik jelképe.

látható a kis Jézussal és az őket körülvevő állatokkal. A naiv és őszinte fogalmazásmód József Attila ismert vessorait juttatja eszünkbe.

Földi Péter festészete egyéni, eredeti, egyszerre táplálkozik a hagyományokból, és teremt hagyományokat: „Az eredetiség nem más, mint egy műalkotás lényegi szempontból különös újdonsága”, vallja Jan Bialostocki. Kifejezésmódjának a másik fontos erénye, hogy – spon-tánul vagy tudatosan – ráirányítja a figyelmet a szimbólumok fontos-ságára mai, pragmatikus korunkban.

Samu Géza (1947–1990)

Samu Géza Pécsett járt középiskolába, így induláskor jelentős impulzusok érték a mediterrán városban, amely a 70-es évek elején, a Pécsi Műhely révén meghatározó szerepet játszott modern képzőművésze-tünk alakításában. Ezen hatások – elsősorban a síkkonstruktivizmusé – azonban csak megerősítették a szobrászjelöltet szuverén kifejezésmód-jának létrehozásában. Samu éppen azáltal vált sajátosan közép-európai művésszé, hogy tájékozódott, tanulmányozta a kor land art és konstruk-tivista törekvéseit, tehát az egyetemes művészeti irányzatok ismeretében teremtette meg egyéni, a népi tárgykultúrából és a prehisztorikus korok-ból merítő szobrászatát. E szuverén program az, ami figyelemreméltó, és halála után közel harminc esztendővel is megszívlelendő üzenete mű-vészetének, mert mindenekelőtt az egyéni utak, a meghatározó alkotói pályák színesíthetik egyidejűleg az egyetemes művészetet, s teremthetik meg a honi művészetünknek sajátos karakterét. A hatvanas évek közepé-től datálhatjuk azt, hogy a modern magyar képzőművészet képviselői – a Csernus-kör, a Zuglói-kör, az Iparterv és a Szürenon generáció tagjai – felléptek a korszak szocreál és posztimpresszionista törekvéseivel szem-ben, és az európai, az egyetemes kifejezésmódokhoz történő csatlakozást tekintették elsődleges céljuknak. Ekkortájt ez a lehető legpozitívabb tö-rekvés volt: siettetta a posztimpresszionizmus erózióját, szabadságot je-lentett, majd elvezetett művészetünk megújulásához a kulturális irányí-tás által ellenőrzött hivatalos művészettel szemben. A nyolcvanas évek „újfestőinek” ellenben már nem kellett megvívni harcukat a kultúrpo-litikával, mivel az a rendszerváltás előtti években hivatalos, központilag irányított formában jószerével nem létezett. Napjainkra a helyzet teljesen megváltozott, nincsenek állami elvárások, a formai és tartalmi korlátok megszűntek, csak a színvonalra kell, és néha illenék, figyelni. Ez azzal jár, hogy nem elég pusztán csatlakozni az éppen időszerű, esetleg divatos, az időszak művészetét meghatározó trendekhez, hanem attól eltérő, saját egyéni hangot érdemes és szükséges létrehozni. Csak így tudunk némi többlettel hozzájárulni az európai, az egyetemes képzőművészethez.

Samu Géza korai műveinek egyik meghatározó darabja a *Szarvasteknő* (1970).

A születéséről így vallott a szobrász. „A tárgy egy botszarvakkal ellá-tott lyukas fateknő. Odahaza a padlásunkon volt egy ilyen – akkoriban én már csináltam ilyen vájt dolgokat. Vacilláltam is, hogy most megfarag-jam vagy ne. Végül is praktikusabbnak tetszett, keményebbnek tűnt, ha felhasználom ezt, mert így pontosabb lesz. Jobban utal a tárgyi és szellemi hagyatékunkra.”¹² Ugyancsak a használati tárgyakból készült objektszob-roknak tipikus darabja a köpülő vájt, üreges hengeréből s lyukas fakanál-ból összeállított figurája, a *Nagynéném vaját köpül* (1972). A Csapolt fejfa (1974) című plasztikán nyomon lehet követni Samunak a bognároktól, ácsoktól elesett munkamódszerét, amelynek köszönhetően a szerkeze-ti elemek, a két fél vájt törzset összekapcsoló csapok egyszerre rögzítő elemek és a figura fülei, kezei. Ugyancsak korai a teknőszárnyú anyala,

a *Füles angyal* (1969-70), aminek több variánsa is született: a *Szárnyas kerekas angyal* (1972), a *Kerekas angyal* (1979). Szintén a hetvenes évek második felében készültek a *Kisördög* (1975), valamint annak változatai *Kisördög madáralarccal* (1986). Az eddig említett Samu-szobrok elsősor-ban objektek és mitikus körüljárható plasztikák. Anyagmegmunkálásuk-ban az ácsok és teknővájók keze nyomát idézik, és ez a rusztikus kézműves megmunkálás teszi egyedivé őket. A nyolcvanas évek közepétől azután egyre több csupasz koronájú fát, kétágú gallyat megörökítő szobrot készít Samu. E négy lábon álló, tüskés, máskor csíkos, esetleg zsindelyszerűen falapokkal borított törzsű fák a természetet éltető, a pusztulása miatt ag-ggódo emlékművek, noha nincs bennük semmiféle, a zöld mozgalmakra jellemző, politikum vagy propaganda. Samunak, mint afféle vidéken ne-velkedett embernek, mindig spontán és közvetlen kapcsolata volt a ter-mészettel, ami részben megszűnt, miután Budapestre költözött. De éppen hiánya döbbsentette rá a művészt a természet és az ember harmonikus kapcsolatának fontosságára. A csúzlira emlékeztető villás ágakban végző-dő művek, így *Az álarcos madár* (1986) vagy a *Gólya vendégségbe megy a rókához II* (1988) sokszor címükben is utalnak egy-egy állatra. Összege-zve a megtett utat: az ágakból alakított totemisztikus jelképektől eljut egy-fajta természetmítoszig, amelynek megtestesítője a csupasz, tüskés koro-nájú fa. (*Párhuzamos elágazások*, 1987, *Tüskés fa*, 1988, *Zebrafa*, 1990).

Végezetül szólnom kell Samu Géza installációs művészetéről is, ugyanis a 70-es évek közepe óta épített térberendezéseket, és ezek munkásságának talán a legmeghatározóbb darabjai. Már első kiállí-tásain (Stúdió Galéria 1975, Hajdúszoboszló, 1976) egy kompozíci-óvá szervezte a népi használati tárgyakból összeállított darabjait, így azok felelgettek egymásnak, kiegészítették és értelmezték egymást. Ízig-vérig térberendezés viszont az 1980-ban Párizsban bemutatott, favázra kötéllal kötözött fateknőből és fonott kosarakból összeállított *Sárkánykígyója*. Az 1983-ban a Múcsarnokban szereplő ágakból, liá-nokból, vesszőből felépített kompozíciói (Ördögrét, Mutációk), vagy a Velencei Biennálén látható installációja (*Másvilágkép*,1988) oeuvre-jének két kulcsfontosságú produktuma.

Samu nem teremtett népes iskolát, de létrehozott egy azonos szemlé-letű baráti társaságot (akik ráadásul még közös műteremben is dolgoz-tak), a Fáskört, amelynek tagjai, *Hüber András*, *Orosz Péter*, *Varga Géza Ferenc* és természetesen Samu Géza az élő fából, annak ágaiból, kérgé-ből, háncsából, tüskéiből építkeztek. E szemlélet az ősidőkbe vesző ter-mészetmítoszra emlékeztet, sőt áttételesen a környezetvédelemre is utal. Ha azonban végigtekintünk sajnos hamar derékba tört művészpályáján, azonnal megállapíthatjuk, hogy művészte ennél összetettebb, mivel a növényszobrok és environmentek annak csak egy szeletét képezik. Szob-rászatának első periódusában az inspirációt a népi tárgykultúra jelentet-te, majd az archaikus művészet, és csak ezek után következtek a csupasz koronájú, pikkelyes, zsindelyes, szoknyás, négy lábon álló fák, valamint a különféle térszervező kompozíciók.

Samu munkássága jó példa arra, hogy a modern művészetben legfon-tosabb az egyéni hang, a személyiség még akkor is, ha esetleg rövid távon nagyobb sikereket hozhat a divatirányokhoz való csatlakozás.

Pataki Gábor

Báránykák az eperföldön

Néhány példa a népművészet és a modern művészet kapcsolódási pontjaira Közép-Európa 20. századi művészetében, különös tekintettel a magyar és román művészetre

A székelykereszt, amely a magyar népművészet egyik jelképe.

A 20. század közép-európai művészetében három országban történt komolyabb kísérlet a modern nemzeti művészet népi motívumok alapján történő megteremtésére vagy legalábbis újra fogalmazására. Közülük a legsikeresebb a szlovák vállalkozás volt, ahol egyéb hasz-nálható tradíciók, előzmények híján a 20-as évek közepétől Janko Alexy, Martin Benka, Miloš Bazovsky majd Ľudovit Fulla és Mikuláš Galanda a hegyek jámbor, vallásos parasztjainak, a folklór szegény-legényeinek világát, motívumait felhasználva mintegy a semmiből hozta létre a modern szlovák művészetet¹.

A magyar művészetben – bár a múlt század fordulójától kezdve a népművészet fontos inspirációs forrást jelent – a legtöbb esetben nem kapcsolódik össze a modern törekvésekkel. A 20-as években voltak ugyan szórványos próbálkozások, de Bernáth Aurél remek Graphik-mappája zárvány maradt, Kádár Béla édeskés, cuppogós, expresszionistává turbózott, a „dekoratív avantgárd” vonulatába sorolható² falusi zsánerei pedig ugyancsak távol álltak a bartóki modelltől. Csak a 30-as évek közepén, az egyetemes modernitás szempontjából meglehetősen légüres térnek tekinthető években jelentkezik Vajda és Korniss a művészetileg releváns, ám hatóere-jét tekintve akkor meglehetősen virtuálisnak tekinthető szentendrei programmal, amely épp ezért társtalan marad, s csak egy évtizeddel később, az Európai Iskola bizonyos teljesítményeiben lesz újra meg-fogható. A korszerű, de nemzeti, népi alapokon nyugvó művészet megteremtésének igénye ugyan időről-időre megfogalmazódott, de a Magyar Képirók Társaságába tömörült alkotók (tbk. Bornemisza, Litkey, Fáy Aladár) elképzelései a „szellemében és díszítőerejében „, „magyar gyökerű” nemzeti stílusról³ nem igazán fordítódtak le képi nyelvre, s leginkább egy-egy öntörvényű, „követhetetlen” művész (Mokry-Mészáros⁴, Tóth Menyhért) alkotásain jelentkeztek. A népi, paraszti élet, mint téma persze összekapcsolódhatott bizonyos mo-dernebb formanyelvi törekvessel, mint pl. Aba-Novák vásárjelenetei, korszerűsített zsánerekpei esetében (vagy mint jóval hitelesebben (zsögödi) Nagy Imre művein), de ezek az egyébként mégoly kiváló festők sem tudtak vagy akartak túllépni a népi-nemzeti művészet megszokott definícióin.

A román kultúrában, művészetben a magyartól eltérően szinte már a kezdetektől, Kogălniceanu 19. századi munkássága óta alapvetéssé válik, hogy a korszerű román művészet csak népi, paraszti gyöke-rekből sarjadhat ki. Ez a gondolatkör nagyon változatos formában és megannyi árnyalatban fogalmazódik meg. Kezdve a Iorga által fémjel-zett patriarchális jellegű „sămănătorizmuson” (a Sămănătorul /Mag-vető c. folyóirat nyomán), a paraszti ethosz konzervatív értelmezését képviselő Iuminea (Ifjúság)-körig, s ennek demokratikusabb változa-táig, a Stere elképzelései nyomán fellépő poporanizmusig (a popor: nép nyomán). Ebben a kontextusban a paraszt és a paraszti kultúra a nemzeti művészet kiindulópontjává, alapelemévé válik, a román

paraszt mintegy a nemzet szinonímája lesz.⁵ (Ezek a gondolatok ösz-szegződnek aztán egy kisbirtokosi tulajdonon alapuló parasztállam elképzelésében, a țaranismusban /kb. „parasztizmus”).

Azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen sokrétű, a szellemi elit dön-tő hányadát komolyan befolyásoló gondolatrendszer erőteljes nyo-mokat hagyott a román képzőművészetben is. S valóban, szavak, programok szintjén több alkotó követte a népi gondolat különböző változatait, de művészetükben a legtöbben megelégedtek Grigorescu stílusának követésével, legfeljebb némi posztimpresszionista ízt ke-verve bele, mint pl. Francisc Șirato. Igazából csak két művész kísérelte meg, hogy a poporanizmusnak művészeti ekvivalenst is adjon: korai, dekoratívan stilizáló műveiben Camil Ressu, s az egyetlen, aki néhány képén mitikus magasságokba próbálta román parasztjait emelni: Ion Theodorescu-Sion. Párizsból visszatérve dekoratív szimbolizmusával a 10-es években a modernség szinonímája lesz (s az elsők egyikeként fest a királyi Romániából Erdélybe látogatva mócvidéki parasztokat.) A világháborúban az erdélyi Márton Ferenchez szinte megszólalásig hasonló hadi jeleneteket fest, majd a 20-as évektől a Gândirea (Gon-dolkodás) folyóirat köréhez csatlakozott. A Nichifor Crainic által szerkesztett lap s az ebből fakadó ún. gândirizmus az autochton népi gondolat immár meglehetősen agresszív, kirekesztő, a román paraszti kultúrának a bizánci hagyományokhoz és az ortodoxiához kötődő, s ezáltal felsőbbrendűnek tartott változatát képviselte⁶. (Talán nem véletlen, hogy éppen 1918, a soknemzetiségű állammá váló Nagy-Románia megalakulása után erősödnek fel az etnokratikus román kultúrát követelő, a szélsőjobb felé csúszó gondolatok)⁷. Theodorescu-Sion a 20-as évek közepén saját műveit a „romanianizmus” körébe sorolta⁸, „speciális, a más népektől eltérő érzékenységet” tulajdonítva a román népléleknek. Mindennek jelképes figurái (kicsit a szlovák művészethez hasonlóan) a transzhumán gazdálkodást folytató hegyi pásztorok, akik a kései Derain, a késői expresszionizmus stíláris esz-közeit vegyítve lesznek a táj részei.

Ez a modernség és az archaizálás közt szintézist teremteni próbáló stílus (Theodorescu-Sion mellett Sabin Popp és Alexandru Phoebus érdemel említést, s melynek magyar analógiái talán Bornemisza hor-tobágyi képei lehetnek) azonban nem lesz túl hosszú életű, a 30-as évek elejére elenyészik. Pedig poétikus elméleti írások születnek ez idő tájt, így Lucian Blaga víziója a „mioritikus térről” (a román népballada, a Miorița /Báránka nyomán), melynek létezik egy festőiségre törek-vő, „önkéntelen, szerves, teremtő stilisztikai determinánsa”, mely jelen van „a román nép stilisztikai mátrixában”, annak is köszönhetően, hogy „a román nép olyan térség határán helyezkedik el, amelyet be-leng a festőiség iránti kultusz hangulata”⁹. E talán szokatlan terminus technicuszokkal operáló elmélet azonban nem támaszkodhat meg-valósult művekre, a román művészet ekkori stíláris palettája a posz-timpresszionizmustól a szürrealizmusig terjed, s Țuculescu néhány maszkokat, álarcokát idéző örvénylő színekkel festett képén kívül¹⁰ nem igazán lehet ekkoriban a folklór alkotó alkalmazásáról beszélni.

^[1] A.M. Gogiltan: Der Einfluss des Agrarianismus auf die rumänische Malerei um die Jahrhundertwende, (1880–1920) in: Schlussbericht Projekt Agrarianismus in Ostmitteleuropa 1890–1960, Viadrina European Unyverity, Frankfurt/Oder, 2010, 36.

^[2] v.ö. (Erwin Kessler ed.): Identity and Destiny. Ideas and Ideology in interwar Romania, Plural (29:1), 2007.

^[3] Nichifor Crainic: The Second Independence, 1926, in: Identity and Destiny, i.m. (ld. 6. jegyzet), 50-57.

^[4] V.ö. 5.sz. jegyzet

^[5] idézi: Marius Tătaru: A folklór: a modern román művészet egyik ihletforrása, in: (Gheorghe Vida szerk.): Látvány és gondolat. Tanulmányok a jelenkori román képzőművészetről, Kriterion, Bukarest, 1991, 46.

^[6] Erwin Kessler: Utopii identitate, in: (E. Kessler ed.): Culoarele avangardei. Arta in Romania 1910–1950, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal, 2007, 145–178.

A két ország „folklóralapú” modern művészetét összehasonlítva azt kell látnunk, hogy Magyarországon teoretikus szinten a kérdés enyhén szólva nem állt az érdeklődés erőterében. A népi írókat nem igazán foglalkoztatta ez a probléma: jellemző ebből a szempontból Veres Péter Mít ér az ember, ha magyar? című levélsorozatában a képzőművészettel foglalkozó, értetlenségről és tájékozatlanságról tanúskodó rész¹¹ (s Dési Huber rá adott okos, higgadt válasza);¹² de eszmétársai sem törődtek igazán a dologgal. A képzőművészetben viszont – nem függetlenül Bartók és Fülep példájától – nagyon fontos eredmények születtek, melyek azonban egy – úgy tűnik, hogy elsősorban a magyar művészetre jellemző – fáziseltolódás miatt az avantgárd/modern hullámvölgyek idején születve társtalanok, s kívülről szemlélve, de akár a közép-európai kontextusban is, meglehetősen nehezen értelmezhetők maradtak. A román művészetben/kultúrában viszont épp ellenkezőleg: A kérdéskör rendkívül változatos formában és előjelekkel, generációkon át a legfontosabb román gondolkodók, filozófusok, írók egyik alapproblémájaként élt elevenen anélkül, hogy azt igazából konkrét művek támasztották volna alá. (Ez alól a kortárs román Brâncuși-recepció sem jelent valódi kivételt. bár a nagy román szobrász egész életvitelével, szokásrendszerével, s részben művészetével (pl. a Măiastra-/Arany madár/szobor) szorosan kapcsolódott a román folklórhoz, mindennek tanulságai nem igazán váltak elevenné a két világháború közötti kortárs román művészetben).

1945 után a magyar művészetben – elsősorban az Európai Iskola tevékenysége nyomán felcsillant a lehetőség, hogy a ”szentendrei program” aktualizálásával részben a népművészetre alapozva lehet korszerű művészetet teremteni. S a Tücsöklakodalom, a Kántálók¹³, Martyn Régi szerszámok c. képe, Martinszky nonfiguratív busói meg is valóstították ezt az opciót. Romániában jóval rövidebb ideig, jószerivel az 1946 végi választásokig tartott a kommunista diktatúrához vezető átmenet , így a szürrealistákon kívül nem alakulhatott ki életképes modern opció.

A szocreál természeténél fogva nem adott lehetőséget a népi tradíció és a modern művészet szintézisére. Alapelveinek fokozatos bomlása és oldódása azonban a 60-as évek közepétől kezdve az egész tér-ségben lehetőséget kínált egy új típusú, immár a világ és a történelem ellentmondásait is figyelembe vevő művészet létrejöttére. Ebben az összefüggésrendszerben kezdett fontos szerepet játszani a népművészet, a népi tradíció kérdésköre.

Felhasználásuk alapvetően három szinten, három módon történt:

Társadalmi-tematikus vonatkozásban meghatározó volt a kiskgazdaságokon alapuló paraszti gazdálkodás felbomlása, a kollektivizálás, s ezzel párhuzamosan a tradicionális életforma, kultúra felbomlása, a falusi lakosság városokba áramlása s az ezzel kapcsolatos életformaváltás. A magyar művészetben a vásárhelyiek örököítették meg ennek következményeit. Bár művészetük csak áttételesen érintkezik témánkkal, az általuk képviselt lírai-kritikai hangvétel a kor magyar művészetének fontos vonulatává teszi őket.

De ki lehetett indulni a népművészeti motívumokból, a népi kézműves technikákból is. Ezzel elsősorban a szobrászok s az iparművészek éltek. Jelentős, hiteles életművek születhettek így (pl. Szervátiusz Jenő),

de nagy volt a veszélye annak is, hogy a folklórhoz való kapcsolódás külsődleges, illusztratív szinten marad.

A legnehezebb, de leginkább adekvát lehetőség a népművészet, a tradíció szellemének a kortárs művészet formanyelvével való összekapcsolása, szintézise. Ezek a kísérletek Közép-Európában igazán a 60-as évek első felétől váltak aktuálissá és elevenné. Ekkor gyorsultak fel azok a társadalmi-gazdasági folyamatok, melyek következtében végletesen (s javarészt véglegesen) felmorzsolódott a régió hagyományos parasztsága. A városokba vándorló vagy kétlaki életmódra berendezkedő fiatalabb generációk, a téeszésítés nyomán a hagyományos gazdálkodási kereteket feladni kényszerülő, majd az évtized második felétől lassanként életmódot váltó, a parasztportát kockaházra cserélő paraszti rétegek által átélt konfliktusokat javarészt a népi származású művészek fogalmazták meg a legmarkánsabban. Az irodalomban Juhász, Nagy László, Csoóri, Galgóczy, a novellista Szabó István, a filmben Gaál István, Kósa, Sára, az Oldás kötés Jancsója. A képzőművészetben a már említett vásárhelyiek közül Szalay és Németh József nevét említhetjük.

Az archaikus, „csak tiszta forrásból” táplálkozó népi kultúra és az új, egyrészt erős utópikus illúziókkal terhelt (a technikai fejlődés gyors, az egész világot átalakítani tudó, a világűrt meghódító, egy boldog kommunisztikus társadalmat megteremtő eszmékben bízó), másfelől annak elembertelenedésétől féltő, az atomháborútól rettegő új civilizatorikus kihívások, a nádkunyhó és rakéta ellentéte, konfliktusai a korszak alapkérdései lesznek. A közöttük őrlődő hősök, mint az Oldás és kötés Járom Ambrusa, aki a főváros modern művészeinek körében, és indulásának paraszti környezetében sem kap választ kérdéseire, végül Bartók Cantata profanájának hallgatása közben „tisztul meg”. Jelképi erejű vállalkozását a kor több művésze is megpróbálta teljesíteni.

Így Orosz János, aki római ösztöndíja és olaszországi utazásai alatt érdeklődéssel fordult ugyan a nyugat-európai kortárs életforma és művészet felé, de elutasítva annak zaklatott, gyors tempóját, illetve üzleti szellemét, egy alkalmas pillanatban gyerekkori falusi élményei és a Nagy László költészetében megtestesülő mitikus-népi világgal analóg művészeti megoldásokkal kísérletezik (Búcsúzik a lovacska, Nap, Hold, állatok). Schéner Mihály szintén hosszas kísérletezés és nyugat-európai tartózkodás után egy svédországi, dalarnai falovacska hatására kezd a pásztorfaragások és mézeskalács-figurák, általában a magyar népművészet-kézművesség által közvetített narratíva iránt érdeklődni: előbb addigi stílusához, művészi eszközeihez idomítja azok motívumait, később ennek a tematikának a több anyagban és műfajban történő játékos-ironikus kibontására vállalkozik. Halmy Miklós éppenséggel a párizsi etnográfiai múzeum szerény magyar anyaga láttán érzi úgy, hogy az addigi nonfiguratív stílusát fel kell váltania a magyar népi motívumok s archaikus jelek (hierarchikus-transzcendens) művészetébe való beépítésével.¹⁴

Jellemző, hogy mindhárom fent említett művész a nyugat-európai művészet közegében, azzal szembesülve érez indíttatást a magyar népi kultúra örökségének felvállalására, egyszersmind azoknak a kor művészeti fejleményei segítségével történő szintetizálására. Az általuk vállalt program aktualitását bizonyítja, hogy a régió más országaiban is kimutathatóak ezek a törekvések. Így említhetjük a szlovák művészetből Milan Láluha népi faragások ritmusára rímelő fejeit vagy Andrej Rudavsky ¹⁵

^[14] Vö. Pataki Gábor: The amazing adventures of Ambrus Járom. Dilemmas faced by artists of peasant origin in the Sixties, Acta Historiae Artium, Vol. 56, 2015 255–262.

^[15] Ivan Jančar: Figurálne tendencie v maľbe 1965–1985, in: 20. storocie, im.

^[16] (ld. 1. sz. jegyzet), 83–88.

egyszerre népművészetet a kisipari mestermunkákat idéző szobrait, vagy a lengyel Wladislaw Hasiornak a népi vallási tradíciókat profán elemekkel szürrealista módon vegyítő munkáit.¹⁶

A magyar művészetben ráadásul egyfajta „treuga Dei” időszaka-ként jellemezhetjük ezeket az éveket – az általunk vizsgált szempontból is. Orosz, Schéner, Halmy és a többiek törekvései több ponton és természetesen érintkeztek az idősebb modern nemzedékből Korniss szűrmotívumaival, Anna Margit groteszk mézesbábjaival, vagy az Iparterv-csoport alkotói közül Keserű Ilona sírköveivel, Nádler és Bak hard edge-es virágszirmaival. E valóban kegyelmi pillanatban a kortárs magyar képzőművészet meg tudta haladni, idézőjelbe tudta tenni a népi-urbánus ellentétet. Ez a kegyelmi állapot nagyjából a 70-es évek közepéig tartott, amikor Papp Gábor és köre (Molnár V. József, Menyhárt László) – elsősorban a Művészetben megjelent írsaikban ideológiai háttérteremtve mesterségesen szembe állították az általuk egyedül üdvözítőnek és világkép-teremtő erejűnek tekintett népi-archaikus művészetet (s kortárs követőit) a szervetlennek, individuálisnak tartott kortárs törekvésekkel.¹⁷ Az ekkor kiájni kezdett árkok sajnos – folytatva a „magyar” Szürenon és a kozmopolita Iparterv ellentétei kapcsán utólag gerjesztett vitákkal – azóta sem temetődtek be.

A román művészetre visszatérve a szocreál oldódása nyomán itt is kézenfekvően merült fel a népi tradíciókhoz való visszanyúlás lehetősége. Ráadásul – a nemzeti sajátosságok hangsúlyozásától ’56 óta rettegő magyar vezetéstől gyökeresen eltérően – Romániában Ceaușescu uralomra jutása után elkezdődött a román szocializmus s vele a román kultúra romanizálása. Brancuși „Végtelen oszlopa” nemzeti szimbólummá vált, s a köztereken a hősök mellett megjelentek a Miorița- szobrok is.¹⁸ S közben újraélednek a népművészet alapvető fontosságát hangsúlyozó teoretikus megnyilvánulások is. Újra pozitív csengést kapnak azok a két világháború közötti elméletek, melyek szerint a népművészet „látens kulturális állandósági tényező”¹⁹, a művész szemléletében” gyűjtőpontba tömörített” „sugallategyüttes”.²⁰ Újra fontossá válik a román kultúra autochton fejlődésének ideája, az eminescui „életerő”, melynek segítségével „a népek idő múltán békésen utasítják el az idegen ágak törzsökükbe történő beoltására tett kísérleteket”.²¹

A hivatalos udvari kultúrától magát távol tartó művészetet és művészeket persze szintén foglalkoztatta a néphagyományok, a tradíció problémaköre, jóllehet áttételesebb, komplexebb módon. Stefan Bertalan/Bertalan István, Roman Cotoșman, Constantin Flondor, tehát a temesvári 111 csoport konstrukcióinak, természetgyakorlatainak is vannak ilyen allúziói, ahogy a belőlük alakult Szigma egyik vezető művészeinek, Doru Tulcannak is (Manole mester, 1975). Mihai Olos faragott konstruktivista szobraival, „fejfaíval” mintegy közvetít a temesváriak konstruktivitása és a Brancusi-hagyomány között, a népi fafaragások nyomán kibomló faszerkezetei komplex installációkká rendeződnek (önkéntelen összehasonlítást kívánva pl. Samu Géza lágyabb anyagokból, nádból, vesszőkből összeállított térberendezéseivel).

^[16] Kovalovszky Márta: Zuhanás közben. Camil Van Breedam és Wladislaw Hasior kiállítása, Új Művészet 1991/9.

^[17] pl. Pap Gábor: Népi-népiesch-anti.népiesch, Művészet 1976/1. 18–21., uő: A Galéria ment – és maradt. Egy (nemlétező) kiállítás képalírásai, Művészet, 1976/11. 12–15.

^[18] pl. Ioana Kassargian: Miorita legendája, Bukarest, 1965.

^[19] Tudor Vianut idézi Tataru, i.m.(L.d. 9. jegyzet), 36.

^[20] O. W. Ciseket idézi Tataru , i.m. (L.d. 9. jegyzet), 48.

^[21] Mihai Eminescut idézi Theodor Enescu: Támpontok a kortárs román képzőművészet megírandó történetéhez, in. Látvány és gondolat, im. 12.

A kolozsváriak, így Mircea Spataru szobrai, de mindenekelőtt Ana Lupaș a falusiakkal közösen végrehajtott tájátalakításai, textilalapú akciói a folklór felhasználásának korszerű metódusaira mutattak példát, s párhuzamba állíthatók a Pécsi Műhely kicsit későbbi tevékenységével, majd még később a MAMŰ domboldalakon folytatott akcióval is.

A román művészet másik, az elfogadottság és az elutasítás határán billegő lehetőségét az ortodox művészeti hagyományok tudatos felvállalása jelentette. Az egyik kiindulópont itt talán Țuculescu heves kolorizmusa lehetett, a folytatás az 1981-ben alakult 9+1 csoport, Horia Bernea vezetésével. A bizánci/ortodox művészet és a román népművészet között ugyan sok kapcsolódási pont létezik, de ez a vonulat speciális román kulturális fejleménynek tekinthető. Ennek ellenére fel lehet fedezni a párhuzamokat például Napoleon Tiron vagy Samu Géza szobrászi munkássága, Florin Ciubotaru land art faragásai és a magyar Fáskör tevékenysége között, nem is beszélve a neoortodox művészek transzcendens jeleket teremtő alkotásaitól, melyek Halmy Miklós vagy Porkoláb Sándor műveivel mutatnak rokon vonásokat (Miron Gherasim, Sorin Dumitrescu, Silviu Oravitzan). (Valószínű az sem véletlen, hogy Bernea a forradalom után hosszú évekre a híres bukaresti néprajzi múzeum igazgatója lett).

Az erdélyi magyar művészek szerepének alapos elemzése e folyamatokban külön tanulmány témája lehet. Röviden most csak utalni lehet a népművészet kézműves formáit felhasználó klasszikus művészekre, mint a Szervátiuszok, Kós András, s az örökségüket megújító Diénes Attila vagy a munkásságát Franciaországban kiteljesítő Román Viktor. Külön figyelmet érdemelnek ebből a szempontból a 70-es évektől induló performatív-tájművészeti törekvések (MAMŰ), melyek a 90-es években Baász Imre rendkívül fontos iniciatív tevékenysége nyomán az AnnArt fesztiválokon, az ETNA csoport, és több művész, mint pl. Útő Gusztáv, Szabó Zoltán Judóka munkásságában bontakoztak ki. Jelentőségük elsősorban a népi kultúra archaikus, mágikus-rituális rétegeinek az áldozatvállaló/közvetítő kortárs művész segítségével történő felidézésében és újra fogalmazásában érhető tetten²². (Magyarországi analógiaként Szirtes János, Kovács István, BMZ performanszait említhetjük.)

S zárásul röviden szólni kell az átalakult, hagyományait, közösségi értékeit vesztett egy sajátos, másodlagos „buherált népművészetet” létrehozó falusi, paraszti kultúrára való társadalomkritikus reagálásról, mely például Szeift Béla vagy Bogdándy Zoltán Szultán, legnagyobb, szintézisteremtő erővel pedig Bukta Imre munkásságában jelentkezik.²³ Erre a fajta kritikus-szociologikus alapállásra lehet példa Matei Bejenaru jászvásári művész akciója, az Eperföldek mindörökké, melyben a spanyolországi földeken kizsákmányolt román vendégmunkások által szedett eperből főz lekvárt a barcelonai modern múzeum előtt, majd az üvegekre az ültetvényeken dolgozók kapta órabért írja fel.

Röpke 100 év alatt így változik-változhat a térségben a kortárs művészet és népművészet kapcsolata, így lesz Theodorescu-Sion daliás parasztjaiból vendégmunkás, a mioritikus térből pedig andalúz epermező.

^[22] „Az ANNART helyszíne pedig a kráter, a pogány korok rituális végvára volt, a performerek ősei működtek itt.” Interjú Útő Gusztávval, Magyar Narancs, 1993. aug. 5., valamint: Útő Gusztáv: Akcióművészet Székelyföldön, Sepsiszentgyörgy, 2014.

^[23] Pataki Gábor: Innocence Lost. A few aspects of Hungarian Installation and Object Art, in: (Sturcz János szerk.): L’Assunzione della Techné, Psdiglione d’Ungheria, Velence 1999, 44–76.

Kanonizál-e a múzeum?
Az erdélyi képzőművészet közgyűjteményekben

„A jól megérdemelt hírnév éppúgy elenyészhet, mint az érdemtelen el nem ismerés.”
(Hauser Arnold)¹

Az álnaiv és kissé provokatív kérdésre a válasz egyértelmű, hiszen a modern múzeum még mindig őrzi egykori, mára jócskán megkopott nimbuszát; a közvélekedés szerint a művészet templomaként igazi értékek őrzője, a magaskultúra letéteményese, az intézményt létrehozó és működtető közösség megőrzésre érdemes javainak kincstára, ahová egy objektív mérce és a felkent papok (művészettörténészek, muzeológusok) ítélete alapján kerülhetnek csak be műalkotások. Azt az illúziót sugallja, hogy a kitüntetett művész ázsiója jobban emelkedik, mint a várományosoké vagy azoké, akik rendre kimaradnak az „üdvözülésből”. A mindenkori életrajzok, portfóliók visszatérő eleme a „művei közgyűjteményben” rovat, ahol elismerően bólogathat a kíváncsi olvasó vagy éppen potenciális vásárló a híresebb gyűjtemények láttán. A kérdés tehát valójában így szól: kanonizál-e önmagában a múzeum? A közgyűjteményekben található anyag ténye és/vagy mennyisége befolyásoló faktor-e? Egyáltalán mit jelent *a* kánon fogalma, nem inkább különböző szintű és párhuzamosan alakuló kánonok vannak? Az itt következő megközelítések néhány esettanulmányon, pontosabban visszatekintő történeti példán keresztül kapaszkodókat keresnek ahhoz, hogy egyfelől vajon lehetséges-e olyan protokoll összeállítása, amely garantálja a múzeumba jutást, a kanonizálódás első fokozatát, másfelől pedig mennyire átjárhatóak az erdélyiség / (magyar) nemzeti művészet / nemzetköziség egyébként korántsem egyértelmű kategóriái.²

Keserü Katalin az 1960-as 1970-es éveket körbejáró *A remény évei* című, 2017 novemberében a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett konferencián a Jakartában megnyílt modern és kortárs művészeti múzeum nemzetközi hírű sztárművészeire (Andy Warhol, Damien Hirst, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Ai Weiwei stb.) utalva mintegy csokorba szedte a kanonizációs gyakorlat elemeit: „Az említett 13 művészt azért ismerjük, mert ott vannak minden múzeumban, kézikönyvben; hivatkozási alapjai a másokról is szóló publikációknak; oktatjuk őket, s más módokon is részei az emlékezetünknek.”³ A beszédes névsor részben klasszikussá vált, részben még élő, azaz tág értelemben vett jelenkori művészeket foglal magába, akiknek valahol mégiscsak elkezdődött az elismertsége, majd a kortársaikra gyakorolt hatásukat, fellépésük újszerűségét az utókor is respektálta, s a lassanként és törvényszerűen múlttá váló időszakok és irányzatok legjellemzőbb alakjaiként fogadta el. Ne feledjük, hogy a jelenkori művészet/művészek egy már többnyire elfogadott, konszenzuson nyugvó rendszerbe illeszkednek, erre épülnek rá még akkor is, ha tevékenységük éppen a fennálló politikai, kulturális, művészeti stb. struktúra ellenében hat, azok jogosultságát kérdőjelezi meg. A kezdeti kánont teljesen kitörölni nem, csak hangsúlyaiban alakítani tudjuk. Az éppen érvényes kánon kinyilatkoztatásához elégséges a múzeum autoritása, ugyanakkor életképessége bizonyításához és működtetéséhez szükséges a kortársak (nézők, szakemberek) reflektív hozzáállása, továbbgondoló aktivitása is. Erre egy mostani példa: 2014-től működik a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria helyszínein a népszerű *Textúra* sorozat, amikor a kiválasztott művekhez irodalmárok és színházi emberek írnak, és adnak elő rövid darabokat.

A 2016-os év témája eleve a „legjobb képek” gondolatkört célozta meg, ennek keretében az M. S. Mester, Székely Bertalan, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Hollósy Simon, Gulácsy Lajos, Berény Róbert, Bálint Endre és Fehér László művei kerültek terítékre. „Amit bemutatunk, sőt, amit évtizedeken keresztül az állandó kiállításainkon a közönség elé tárunk, az jelentős és fontos alkotás, része ennek a bizonyos képzőművészeti kánonnak. S vajon ha lecserélnénk Szinyei *Majálisát*, Székely *Egri nőkjét* és a sok-sok jól ismert remekművet valami másra, akkor onnantól kezdve új kánon lenne érvényben? Bizonyosan nem. Ugyanis ha vannak is meghatározó kánonképző szervek, intézmények, publikációk [...], a kánon soha nem önkényes. Mindig csak egy kicsit módosul, s csak akkor marad érvényes, ha a közönség és a szakma részéről is egyetértéssel találkozik, és valamennyire az idő próbáját is kiállja” – írta a kiadvány előszavában Bellák Gábor művészettörténész.⁴

„A remény évei” konferenciára Vécsei Nagy Zoltán *A hatvanas-hetvenes évek felzárkózási kísérletei az erdélyi magyar képzőművészetben* című előadással jelentkezett. „A romániai magyar képzőművészetben, 1919-től egészen a legutóbbi időkig a lehangsúlyosabban a »sajátosan erdélyi lelkületű« művek eszményének hagyománya uralkodott el, de mindig akadtak olyan művészek, kritikusok, tanárok, csoportok stb. az eltelt száz év alatt, akik elsősorban az egyetemes művészethez, a mindenkori kortárs törekvésekhez való igazodásnak az eszményét követték, és többnyire a sajátosság keresése mellett igyekeztek lépést tartani az európai haladással. Ezt rendszerint a magyarországi és/vagy a román művészeti progresszióhoz való kapcsolódással, ezek közvetítésével tették.”⁵ Az áttekintésben többek között Nagy Albert, Jakobovits Miklós, Hervai Zoltán, Kosztándi Jenő, Jecza Péter, Szervátiusz Tibor, Paulovics László, Tóth László, Balázs Imre, Kusztos Endre, Feszt László, Albert László, Nagy Pál, Baász Imre neve merült fel. Azt hiszem, nem tévedünk, ha a rendkívül célratorően egy erdélyi/magyar *brandet* építő Szervátiusz Tibor kivételével a magyarországi művészeti közéletben és a közgyűjteményekben alig megjelenő művészekről beszélhetünk. Közben azért figyeljünk fel arra, hogy Vécsei Nagy Zoltán a közbeszédben egyneműnek tételezett erdélyi művészetet már eleve „hagyományos” és „progresszív” részekre osztotta fel. Kevesen tudják, hogy 2000 őszén Banner Zoltán felkérést kapott az akkori Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumától, hogy készítse el egy tervbe vett Modern Magyar Művészet Múzeuma erdélyi részlegének a szinopszisát.⁶ Ez a felvetés nem valósult meg, annyit érdemes megjegyeznünk, hogy a fenti művészek többsége – a mindenkori kiterjesztés lehetőségét nyitva hagyva – egy-egy központ, műfaj, csoportosulás stb. mérvadó alakjaként szerepelt benne. A tervezetből természetesen a „sajátosan erdélyi lelkületű” alkotók sem hiányozhattak, mint Kós Károly, Nagy István, Nagy Imre, Szervátiusz Jenő vagy Benczédi Sándor.

Az Erdélyi Művészeti Központ ennek az anomáliának az enyhítését kíséri meg. Ahogy Vargha Mihály fogalmazott még 2012-ben: „A Magyar Nemzeti Galériában jelen van Gyárfás Jenő, Barabás Miklós, de utánuk mintha megszakadt volna a képzőművészeti élet Erdélyben, holott még az »átkosban« is kitűnő művészek, pedagógusok és művészeti központok voltak. Erdéllyel kapcsolatban csak néhány név hangzik el Magyarországon, holott van tíz-tizenöt az anyaországiakkal egyenrangú életmű. Az EMŰK-projekttel ezt a hatalmas hátrányt próbáljuk ledolgozni.”⁷ Előtolakodhat a kétely, hogy a feszített ütemben rendezett, nagyszámú kiállítás és a hozzájuk rendelt háromnyelvű katalógus, az életművek szisztematikus bemutatása, a beinduló gyűjteményfejlesztés vajon a helyi identitás erősítésén, a múltbeli politikai hátrányok kompenzációján túl közvetlen hatással van-e, lehet-e a magyarországi (budapesti), a romániai (bukaresti) és

a nemzetközi megítélésre. Aligha. Viszont a szorgos, a későbbiekben talán már nem pótolható adatgyűjtés, a hagyatékok számbavétele, a művek reprodukálása nélkül az egyes életművek menthetetlenül a feledésbe merülnek, s hiányukban az erdélyi művészet hiteles képe és a gyakran emlegetett, de csak töredékeiben, egymáshoz ritkán illeszkedő moduljaiban létező, egyelőre virtuális összmagyar kultúra tablója nem rajzolható fel.

Az előadás elején felvázolt, monolit múzeumképpel szemben a valóságban a mindenkori politikai helyzet, az intézményvezetők, a muzeológusok tudása és egyéni preferenciái, az „örömmel” vagy „kényszerűségből” elfogadott adományok, valamint a véletlenek befolyásolják az egyes gyűjteményrészek bővülését, egyéni arculatának kialakulását. Kardinális kérdés továbbá, hogy az illető múzeumnak mennyire tág a mozgástere (a gyűjtési kör szigorú vagy megengedő meghatározása, finansziális lehetőségek stb.), mivel a szerzeményezés döntési mechanizmusában az ún. fontossági sorrend kialakításakor eleve hátrányból indulnak a határon túli alkotók. Ráadásul az elmúlt évtizedben Magyarországon aktuálissá vált a múzeumfogalom átalakításának a programja, amely akár pozitív kihatással lehet a szerzeményezésre is. Ehhez alapvető koncepcióváltásra van szükség, kevés, ha csupán a már a múzeum hatáskörében lévő tárgyak sugallta logika érvényesül, s az egyes irányzatok, csoportok, életművek határolta üres négyzeteket egyfajta amőbajátéknak megfelelően, a teljesség látszatát keltve töltik ki. Ébli Gábor elméleti megfogalmazásában: „[...] amennyiben az alapításkori törzsgyűjtemények kiegészítéseként, aktualizálásaként zajlik a mai – kulturális, fogyasztási, civilizációs – tárgyak és jelenségek gyűjtése, akkor valójában a múlt kategóriái szerint szemléljük a jelent. [...] Míg azt várhatnánk, hogy a múzeum átmenekítse a múltat a jelenbe, ténylegesen rátelepíti a múlt tudati állapotát a mára, s nem a jelen szűrőjén keresztül vizsgálja a múltat, hanem a múlt kategóriába erőlteti bele a jelent.”⁸

Mintaként hivatkozhatunk a pillanatnyilag az egyik legdinamikusabban gyűjteményét fejlesztő Tate Gallery kuratóriumának 2000-ben történt döntésére, mely szerint nemzetközi gyűjteményeit a továbbiakban egy globális elv szerint bővíti, amelyben regionális bizottságok, köztük az Oroszország és Kelet-Európa Szerzeményezési Bizottsága (REEAC) segíti. „A Tate kurátorai előzetesen összeállítottak egy tanulmányt arról, hogy a régió 20. századi művészetében milyen folyamatokat, irányzatokat tartanak érdekesnek a múzeum gyűjtemények szempontjából. Az anyag alapján létrejött az első konkrét műtárgylista is az aktuálisan elérhető, ebben az évben a Tate látókörébe került művekből. [...] A múzeumot most elsősorban azok a vasfüggöny mögött formálódott hajdani művészeti folyamatok érdeklik, melyek párhuzamba állíthatók a nyugati művészet jelenségeivel, például a gender téma, a hetvenes évek fotókonceptualizmusa vagy az orosz nonkomformisták” – nyilatkozta Somlói Zsolt műgyűjtő, a Tate támogató testületének egyik magyar tagja.⁹

Nem kell tehát különösképpen hangsúlyozni annak horderejét a hazai és nemzetközi presztízs, valamint a piaci árnövekedés összefüggésében, hogy Maurer Dórának (1937) idén augusztusban nyílt ott kiállítása, miközben több műve már eddig is megtalálható volt a gyűjteményben. Nyilvánvalóan az idehaza magyarként kezelt nemzetközi „nagyágyúk”, Moholy-Nagy László, Kepes György, Victor Vasarely, Brassai adják meg a súlyt, de nem elhanyagolható Bak Imre (1939), Jovánovics György (1939), St. Auby Tamás (1944), Szombathy Bálint (1950) vagy Waliczky Tamás (1959) jelenléte sem. A romániai művészek doyenje természetesen Constantin Brâncuși, de a klasszikusok közé tartozik Ovidiu Maitec (1925–2007) és Paul Neagu (1938–2014) is. Neagu, Geta Brătescu (1926), a temesvári Sigma csoport,

Ion Grigorescu (1945), Ana Lupas (1940), Dan Perjovschi (1961) mint kelet-európai akcióművészek izgalmasak számukra, de vételi listában helyet kapott a mássága miatt¹⁰ meghurcolt, Ceaușescu-képek festésére kényszerített Cornel Brudășcu (1937) pop artból kiinduló expresszív festészete is. A térséget pásztázó kurátorok a fiatalabbak közül a virtuóz, szürreális hatású, kolorisztikus felületekkel operáló Adrian Ghenie (1977) és a társadalmi eseményeket, bevett emblémákat, történelmi alakokat dekonstruáló, tavaly a Ludwigban is fellépő Ciprian Mureșan (1977) művészetére figyeltek fel.¹¹ A Tate Modern 2016-ban vásárolta meg Lupas *Az ünnepélyes folyamat* (*The Solemn Process*) című, 1964-ben elkezdett, majd több menetben újraalkotott és restaurált térberendezését, a falusi gabonafonatok pusztulási fázisait dokumentáló, majd fémszarkofágba rejtett együttesét.¹² Neki Magyarországon is találhatók művei: 1999-es szerzeményezés a Ludwig Múzeum és Kortárs Művészeti Múzeum *Identitás-ingek* (1969) hétrészes sorozata. Ritkaságnak számít az a székesfehérvári szabadtéri installáció, az 1970-es *Nedves installáció* plasztikus újragondolása, amelyet 1999-ben eleve a Szent István Király Múzeum számára készített a művész. Ana Lupas kolozsvári tanári tevékenysége a következő generációra is kihatott: egykori tanítványai, Szörtsey Gábor (1951–2004), Antik Sándor (1950) vagy Onucsán Miklós (1952) messze túlléptek a hagyományos porcelán műfaján, s a festészet, illetve a legkülönbébb médiumok felé tájékozódtak.

Köpeczi Béla miniszter 1988-ban felvetette egy „képzőművészeti hungarica-gyűjtemény” létrehozását, amelynek előkészítésére egy múzeumi szakmai megbeszélés zajlott az MNG-ben, amelynek emlékeztetőjében olvasható: „A külföldön élő magyar származású képzőművészek alkotásainak gyűjtését és dokumentálását egy korábbi megegyezés alapján a Szépművészeti Múzeum hatáskörébe utalták. Ennek ellenére a gyakorlatban ajándékozással, személyes kapcsolatok útján vagy gyűjteményi szempontok alapján számos ilyen mű kerül a Magyar Nemzeti Galériába ill. vidéki múzeumainkba.” Majd a működőképes gyakorlatot és a múzeumok gyűjtési szabadságát védve folytatja: „Ne deklaráljuk, hogy a magyar származású vagy magyar nemzetiségű képzőművészek alkotásainak múzeumi gyűjtése valamelyik intézmény kizárólagos hatáskörébe tartozik.”¹³

A probléma bonyolultságára világított rá a Szépművészeti Múzeum akkori főigazgatója, Merényi Ferenc levélbeli hozzászólása: „A képzőművészeti hungarica fogalmát nem tartjuk használhatónak a javaslatban tárgyalt kérdés megoldására. Nem hiszünk, hogy bármely magyar származású művészt sértene, ha alkotásai a Szépművészeti Múzeumban, a modern művészet egyetemes keretei közt kerülnek kiállításra. Ebben a vonatkozásban a származást másodrendűnek tartjuk, az elhatárolást pedig gyakorlatilag megoldhatatlannak (pl. visszaköltözések, külföldön élő magyar művészek itthon készített művei, életművek kettévágása itthon és külföldön készültre). Másrészről a 20. század második felének képzőművészetében végbement erőteljes integrációs folyamat a művek és oeuvre-ök jelentős részét internacionálissá tette; a javasolt elhatárolás ezzel ellentétes, nacionalista tendenciát jelentene, és természetszerűleg magával vonná az ellenkező irányú folyamat megindulását is (pl. Marastoni kizárását a magyar művészetből). Ezért helyesebbnek tartjuk, ha a kettős kötöttségű művészek számára változatlanul fenntartjuk az otthon-találás lehetőségét mind a Szépművészeti Múzeumban, mind a Nemzeti Galériában.”¹⁴ Szép gondolat, ugyanakkor a két országos intézmény a feladatot automatikusan a nyugati emigrációra vonatkoztatta, például a tordai születésű, ám lényegében mindvégig külföldön élő Hajdú István, azaz Étienne Hajdu 14 művel van jelen a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni gyűjteményében.

Ezzel szemben a „gazda” nélkül maradt kárvallottak nyilvánvalóan a határon túli alkotók lettek, és maradtak az összeolvadás után is.¹⁵

Ha fellapozzuk az akkor még létező Képző- és Iparművészeti Lektorátus által kiadott *Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999* című vaskos kötetet, akkor a kiemelt évtizedből is kiviláglik a kortárs erdélyi (romániai) művészek múzeumba kerülésének esetlegessége. Ezek leggyakrabban a különféle művésztelepeken, alkotótáborokban kötelezően leadott, kiállításokon megvásárolt alkotások beleltározása, többször azonban egyfajta szociális támogatás fejében ajándékoztak vagy adtak el múzeumoknak. A művek egy része gyakran elsüllyed a múzeum frekvenciáltabb tárgyainak áradatában, hisz senkinek nem jutna eszébe, hogy éppen ott keresse őket. Például a székyudvarhelyi Biró Gábornak két műve is található a BTM Kiscelli Múzeumban, mivel a főváros ösztöndíjával dolgozhatott Budapesten. Máskor a tudatos szerzeményezés és bemutatási program napvilágon tarthatja őket, mint a Ludwig Múzeumban Ioana Bătrănu, Teodor Graur, Ana Lupas, Dan Perjovschi munkáit. Kisebb léptékben a hatvani Hatvany Lajos Múzeum próbálkozott profilbővítéssel, jelesül éppen az erdélyi kortárs művészet irányába, ami az akkori igazgatónak – történetesen Vécsi Nagy Zoltánnak – jóvoltából indulhatott be. A kollekció többek között Ioan Bunuș, Elekes Károly, Krizbai Sándor, Nagy Árpád Pika, Szabó Zoltán Judóka, Szörtsey Gábor, Ujvárossy László, Kedei V. Zoltán, Ughy István, Plugor Sándor munkáival gyarapodott.¹⁶

Bizonyos szempontból kedvező, bár ellentmondásokkal terhes helyzetet teremtett a második világháború. Az észak-erdélyi művészeket gyorsított ütemben próbálták integrálni a magyarországi kulturális életbe, a különféle kiállításokon történt állami és fővárosi vásárlások eredményeképpen juthattak alkotások a múzeumokba. Ma már meglepő, hogy az MNG gyűjteményében nem csak magyar, hanem beszerzésük idején „magyarországi” művész egy-két műve megtalálható. A későbbi kolozsvári főiskolai tanár, Teodor Harșia (1914–1987) Őnarcképe Hársa Tivadar szignóval ajándékként landolt 1942-ben a Fővárosi Képtárban. A világháború után Bukarestben működő Kazár László, azaz Vasile Kazar (1912–1998) *Evangéliumi kompozíció* című, egyik előző tárlatáról megvásárolt művét 1942 őszén már a Fővárosi Képtár anyagából kérték vissza a Nemzeti Szalon csoportkiállítására, ahol 30 rajzát láthatta a közönség.¹⁷ A *Műbarát* V. kiállításáról a válás- és közoktatásügyi miniszter Fülöp Antal Andor *Kalotaszegi pártás lány*, Simon Béla *Aratók és a Fűzfák* című képeit, valamint Szervátiusz Jenő *Széky arc* szobrát és a *Csíki élet* című reliefjét.¹⁸ A vásárlásokról rendszeresen beszámolt a *Szépművészet* című folyóirat, illetve az első három év termését 1943-ban bemutatta a Szépművészeti Múzeum.

A kb. 400 művel tartalmazó listából csupán mintegy 20 tétel vonatkozik erdélyi művészekre nem számolva Ferenczy Valér rézkarcait, Varga Nándor Lajos *Magyar múlt* című fametszetes sorozatát vagy a magyarországi alkotók erdélyi témájú műveit. A névsor nyilván ismerősen cseng, hiszen ma is ezekkel a nevekkal dolgozunk a cikkeik, kiállítások összeállításakor: Abodi Nagy Béla, Andrásy Zoltán, Barabás Márton, Dócziné Berde Amál, Gy. Szabó Béla (3), Erdős Tibor, Ferenczy Júlia (2), Fülöp Antal Andor, Kós András, Litteczyky Endre, Márton Ferenc, Nagy Imre (3), Nagy Oszkár, Simon Béla (2), Szervátiusz Jenő (2), Szolnay Sándor.¹⁹ Összességében elég csekély, még akkor is, ha hozzávesszük a főváros párhuzamos vásárlásait. Még szomorúbb a helyzet akkor, ha nem mindegyik mű hollétéről tudunk, mivel valószínűleg különféle közintézményekben osztották szét őket, vagy pl. Szolnay Sándor nem túl karakteres *Segesvári tájképe* máig egyetlen festménye az MNG gyűjteményében. Minden elfogultsága ellenére elfogadhatjuk Nagy Zoltán értékelését, aki a

Műbarát 1941 tavaszán rendezett *Erdély* (*Az elmúlt 20 év művészete*) című kiállításáról írta többek között Gy. Szabó Béla, Szervátiusz Jenő, Simon Béla, Kós András, Ferenczy Júlia művészetével érvelve: „Ez a kiállítás is tanúságot tesz arról, hogy az erdélyi magyarság az elszakítás és elnyomás két évtizedében is megőrizte, sőt felfokozta erejét s ha nem is teljesedett ki művészete oly mértékben, mint irodalma, várható, hogy ezek a fiatal művészek hasonló magasságokba emeljék. De érdekes megfigyelni ezen a kiállításon azt, hogy eltekintve az egyéni eredményektől s bizonyos erdélyi zamattól, ez a művészet lényegében mit sem különbözik az anyaországtól. Nem jobb az anyaországbeli fiatalok eredményeitől, de semmivel sem marad mögötte.”²⁰

A vásárlási névsorban két képpel is szerepel Simon Béla (1910–1980) festő, aki életrajza alapján mintha esélyes lett volna arra, hogy – Nagy Istvánhoz hasonlóan – az erdélyi és a magyarországi művészet összegző reprezentánsa legyen. A közös kolozsvári indulás Szervátiusz Jenővel, Gy. Szabó Bélával, Budapesten a Képzőművészeti Főiskola, a Barabás Miklós Céh tagsága, pozitív, biztató kritikák – mind olyan jegyek, amelyek erre a küldetésre predesztinálhatták volna. Az 1939-ben Budapesten rendezett erdélyi művészek²¹ tárlatáról, Bordi András, Gy. Szabó Béla, Szolnay Sándor, Nagy Imre és Szervátiusz Jenő nagyobb kollekcióját is említve így hangzik Réti István értékelése: „Mint a legjobbak egyikét kell megemlítenünk Simon Béla festményeit, finom tónusú, hangulatteljes kompozíciókat.”²² A művész 1945 után Pécs környékén telepedett le, mesterétől, Szőnyi Istvántól eltávolodva képein mindinkább egy színes, expresszív felfogás érvényesült. Az MNG 25, a pécsi Janus Pannonius Múzeum pedig több, mint félszáz művét őrzi. Mindezek ellenére Simon Béla – a pécsieknek, tanítványainak „Béla bácsi” – jelentősége inkább regionális, művészete talán idősebb kortársához, a nagybányai tanultságú, szintén Barabás Miklós Céh-tag, a később Szentendrén működő Pirk Jánoséhoz áll a legközelebb.

Az 1940-es évek első felében az észak-erdélyi „felzárkóztatás” egyik fontos programja az 1941-től útjára indított székyelföldi ösztöndíj volt. Néhány művész erdélyiként pályázott, mint Gy. Szabó Béla, Ferenczy Júlia, de ide sorolható a háromszéki születésű Mágori Vargha Béla is. A nevesebb budapesti festők közül kiemelhető Duray Tibor, Hincz Gyula, Klie Zoltán, Koffán Károly és Onódi Béla. Az alkotásokat 1943 karácsonyán mutatta be a Szépművészeti Múzeum, egy kisebb válogatással pedig Kolozsváron, a Kós Károly tervezte, frissen felavatott Múcsarnokban találkozhatott a közönség a következő esztendő februárjában. Az inkább dokumentumértékű művek nagy része szétszóródott, közülük többet azonban közgyűjtemények őriznek.²³

2018-ban a Nicolas M. Salgo gyűjteményét kezelő Salgó Trust for Education alapítvány ajándékaként jutott Moholy-Nagy László (1895–1946) *Architektúra I.* című, 1922-ben festett absztrakt geometrikus műve a MNG gyűjteményébe. Ezáltal a múzeum régi vágya, a papír alapú munkákhoz társítható, jelentős olajkép megszerzése teljesült. Közeli egy időben aukción vásárolták meg a hosszú ideje kerülgetett festményt, a sokak számára inkább íróként ismert Szántó György (1893–1916) Öröm című, 1921-es expresszionista képét.²⁴ Mindkét művet kiakasztották az MNG állandó kiállításában. A történelem szereposztása szerint a Tanácsköztársaság bukása után Moholy-Nagy Bécsbe, majd hamarosan Berlinbe utazott, Szántó pedig végül Aradra tért haza. A világháborúban szerzett szemsérülése miatt látását fokozatosan elvesztette, az irodalomtörténet és a művészettörténet az 1920-as években kiadott expresszionista írásműveit (*A két lovas*, *Sebastianus útja elvezetett*, *Schumannal a Carnavalban*) és az 1925–26-ban szerkesztett, multikulturális *Periszkóp* folyóiratot értékeli.²⁵ Megvalósulni látszik tehát egy Nyugat–Kelet-képlet, amely a művészeti progresszió kétirányú

emigrációját jelképezné. A helyzet azonban sokkal árnyaltabb: Szántó festménye még Bécsben készült, s Moholy-Nagy közvetlen hozzájárulása az erdélyi vizuális szemlélet modernizációjához igencsak meghatározó: 1929-től rendszeresen publikált a Gaál Gábor-féle Korunkban, 1936-ig tucatnyi írása jelent meg az új építészetről, a fotóról és a filmről.²⁶

Egy konklúzió mindenképpen kínálkozik: az internacionális avantgárd különösképpen alkalmas arra, hogy univerzális világlátásából adódóan a hasonló regionális törekvéseket, gondolkodásmódokat összekösse egymással, s ennyiben analóg a nem feltétlenül nemzeti alapon szerveződő kortárs művészettel. A román művészettörténet máig számon tartja például, hogy a *Contimporanul* folyóirat 1924-es bukaresti nemzetközi kiállításán ott voltak Kassák Lajos művei is, olyan tekintélyes mezőnyben, mint a német Kurt Schwitters, Hans Arp, Paul Klee, a román születésű Arthur Segal, a cseh Karel Teige, a lengyel Mieczysław Szczuka és felesége, Tereza Žarnower, valamint Romániából M. H. Maxy, Marcel Iancu, Mattis Teutsch János, Victor Brauner és természetesen Constantin Brâncuși.²⁷ Erre az evidenciára építve rendezhette meg Csaplár Ferenc 1999-ben Bukarestben azt a Kassák-kiállítást, amelyen az egyik kiállított mű, utóbb a Kassák Múzeum tulajdonát képező *Construcție spațială (Térkonstrukció)* ismét szerepelhetett.²⁸ Meglepő és megkapó pillanatot lehetett – Csaplár elbeszélése nyomán –, amikor a rendezés ideje alatt odajött „valaki” és mondta, hogy látta 1924-ban a kiállítást. A „valaki” Barbu Brezianu (1909–2008), akkoriban középiskolás, majd fiatal költő, később Brâncuși monográfusa volt.²⁹

A névsorból számunkra leginkább a brassói Mattis Teutsch János érdekes, hiszen a *MA* körében feltűnő művész, a *Der Sturm* kiállítója nemzetközi kulturális valutává vált: a román, a magyar és a német – és a nemzetközi – művészettörténet-írás egyaránt foglalkozik vele, piaci értéke változatlanul magas, s nélküle ma már nemigen lehetne hiteles avantgárd kiállítást rendezni. Példaértékű az az együttműködés, ahogy a 2001-ben a MissionArt Galéria szervezésében, az MNG épületében megvalósuló kiállítás létrehozásában és a katalógus megírásában az érintett országok művészettörténészei közreműködtek.³⁰ Ugyanakkor a párhuzamos gyűjtésre szintén akadt példa, így Mattis Teutsch János műveit „külföldiként” a Szépművészeti Múzeum, „magyarként” pedig az MNG gyűjtötte. Hasonlóképpen található meg mindkét gyűjteményben a főként Bukarestben működő Balogh Péter néhány alkotása, akinek egyébként az MNG 1983-ban rendezte meg a kiállítását.³¹

Szerencsés, hogy az elismertség és elfogadottság soron következő, különböző szintű példái az EMÜK előző kiállítására, a Böhm-gyűjteményre támaszkodhatnak, hiszen a kollekció Gy. Szabó Bélától, Nagy Imrétől, Nagy Istvántól és Szervátiusz Jenőtől egyaránt tartalmaz műveket.³² A kiválasztás nem önkényes: Vásárhelyi Z. Emil 1937-es *Erdélyi művészek* című könyvében a jellemzőnek tartott típusokat Bordi András, Gallasz Nándor, Kós Károly, Nagy Imre, Gy. Szabó Béla, Szervátiusz Jenő, Szolnay Sándor, Thorma János, Ziffer Sándor és – mai szemmel nézve bocsánatos módon – saját maga életművében találta meg.³³ A névsorból hiányzik az abban az évben elhunyt Nagy István, akit a szerző Magyarországra való áttelepülése miatt sem tekinthetett a „ma élő erdélyi képzőművészek” egyikének.

1941 januárjában, a kolozsvári Vármegyeházán rendezett Gy. Szabó Béla (1905–1985) kiállításáról szóló beszámoló már nemcsak megpróbálta kijelölni a helyét az erdélyi/magyar/európai művészet összefüggésében, hanem a közérthetőség kívánalmát is megfogalmazta: „Józan és tisztán látó erdélyihez illően a belső tartalmat és a küldő formaérthetőséget sohasem nyomja el ösztönös nagy művészi képessége. Gy. Szabó Béla kiállítása egyben az erdélyi magyar művészet példaadó művé-

zi igazodását, valamint a magyar művészet erdélyi, folyamatosnak is joggal mondható európai jelentőségét is igazolja.”³⁴ Népszerűsége a későbbiekben sem csökkent, népi életképei és munkasábrázolásai, jól fogasztható, elbeszélő stílusa a szocializmus időszakában akár ideológiai kínálatként merülhettek fel. Ugyanakkor a nagy elődök és jeles kortársak portréi (Apáczai Csere János, Petőfi Sándor, Kós Károly, Kelemen Lajos, Szabó T. Attila stb.) az erdélyi magyar kultúra megörökítőjének egyidejű sorsvállalását dokumentálják.

Ha valaki a román diktatúra hiánygazdaságában az üvegből fúj, színes üveghalakon és kosarakon, a rétegelt és csiszolt vázákon, a kalotaszegi írásos terítőkön vagy korondi edényeken túl színvonalasabb képzőművészeti ajándékot szeretett volna ajándékozni, akkor ez a kereslet szerencsésen találkozott a termelékenyebb művészek elérhető áron hozzáférhető alkotásaival, leginkább Gy. Szabó Béla grafikaival és Benczédi Sándor kispasztikaival. Mindennek kétségtelenül értékörző és ízlésnevelő hatása is volt: „A grafika legszélesebb körben népszerű mestere, a Gáborjáni Szabó Kálmán és Buday György által meghatározott stíluskörbe tartozó Gy. Szabó Béla (1905–1985) a több mint 1200 dúcra készült több tízezernyi fametszet-termésével a harmincas évektől kezdve haláláig a legtöbbit tette azért, hogy a 20. századi művészi ízlés szinte valamennyi erdélyi középosztálybeli értelmiségi lakásban otthonra leljen.”³⁵ A magántulajdonban lévő megszámlálhatatlan mennyiség mellett álljon itt néhány közgyűjteményi adat, mivel a művész láthatóan tudatosan törekedett arra, hogy műveiből egy-egy sorozatot hazai és külföldi múzeumoknak ajánljon fel. 1958-ban, művészi tevékenységének 25. évfordulóján több mint 250 művet adományozott a bukaresti Művészeti Múzeumnak.³⁶ Nemzetközi kiállításainak sokszorosított lapjait a helyi múzeumnak ajándékozta (Bécs, Liège, Moszkva, Leningrád/Szentpétervár, Mexikóváros stb.). 1941-ben album formájában *Homokvilág* címmel jelent meg a Szankon és környékén készített tusrajz-sorozata. Köszönetképpen a gyakori vendéglátásért és a falu iránti tiszteletből a művész 1982-ben megalapozta a róla elnevezett képtár gyűjteményét, ahol jelenleg mintegy 1000 alkotását őrzik, ezekből szemelgetve eddig 17 kiállítást nyitottak meg. Nem melléleg a MNG-ben is mintegy 550 műve (rajz, pasztell, sokszorosított grafika, olajkép) található.

Kétségkívül helyzeti előny, hogy az egyes kollekciókból rövid idő alatt elő lehet állítani egy mutatós Gy. Szabó Béla-kiállítást, ugyanakkor nehezebb annak megvalósítása, hogy a művész sztereotípiáktól mentes, új arcát, életművének ismeretlen oldalát mutassák be. A 2017-es kolozsvári kiállítást a hagyatékot gondozó Ferenczy család és a múzeum saját anyagából válogatták, a rendezők egyik szempontja az volt, hogy eddig soha nem látott számban mutassák be különböző technikával készült önarcképeit.³⁷ Idén a kolozsvári Quadro Galéria folytatta feltáró munkáját, s a művész korai éveéhez, az 1930-as évek első felében készült szociális tematikájú műveihez nyúlt vissza, nyomatékosítva, hogy rokonait Leon Alex, Kazár László, Podlipny Gyula vagy Vida Géza fajsúlyos életművében találjuk meg.³⁸ „Az eddig Ferenczy Miklósnál lapuló sorozat nemcsak a témája miatt érdekes, Gy. Szabó Béla eddig ismert munkáitól teljesen elüt. Azért is fontos ez a kiállítás, mert illeszkedik a galéria értékapoló profiljához. Célunk az elmúlt 50 év művészettörténeti narratívájának egyfajta újairása, hiszen az elmúlt évtizedek elbeszéléséből nagyon sok minden, ahogy ez az anyag is kimaradt” – fogalmazott Székely Sebestyén György, a galéria vezetője.³⁹

Benczédi Sándor (1912–1998) rendkívüli termékenységének és ízes, önironikus, olykor szarkasztikus – mondhatni „székelyes” – hangvételének, az arckifejezéseket, gesztusokat, jeleneteket virtuóz módon sűrítő technikájának köszönhet, hogy szobrai mindig elkeltek.

A magánlakások szekrényein, polcain a régi bokályok árnyékában ma is gyakran fedezzük fel beszédes kisserőbrakait, kisebb-nagyobb önportréit. „Az utóbbi időben sokat dolgoztam, hogy végre beköltözhessenek új lakásomba – nyilatkozta Mikó Ervinnek 1979-ben. – 1978-ban kezdtem el jelezni sorszámmal is szobraimat. Év végén a 333-ikat írtam alá. Az idén október 3-án a 246–247-nél tartok. Azt hinné az ember, ilyen gyors ütemben nem lehet szép munkát létrehozni. Saját magamon tapasztaltam, hogy amelyik szobromat egy szuszra meg tudom valósítani, mindig jobb, mint az, amelyen napokig dolgozom. [...] Ezt a szobrot is, ahol veled beszélgetek, egypár óra alatt rittyentettem össze. Igaz, volt egy előzménye, amelyen sokat kínlódtam, de azt el is dobtam.”⁴⁰ Monográfusa, Banner Zoltán 1984-es hevenyészett statisztikájában az alábbi végösszeget számolta ki: „Az évi 365 szobrot tehát nyugodtan vehetjük az utolsó 15 év átlagának, s ez összesen: 5475. Az első 15 évben (1953–1968) – a kiállítási katalógusok, a sajtó és a művész becslése alapján – legfennebb kétnaponként számíthatunk egy kisserőbrakot, s a 150-es évi átlag végeredménye: 2250. Ha az 1953 előtt készült 100–150 munkát elhanyagoljuk, akkor is elmondhatjuk, hogy körülbelül 7700–7800 terrakotta kisserőbrakot égetett ki eddig életében. Ereje teljében van, a bűvös 10000-et nem a beláthatatlan jövőben fogja meghaladni.”⁴¹

Gy. Szabó Bélával ellentétben Benczédinek az MNG-ben csak néhány szobra található, de munkásságának jellemzőbb típusait mégiscsak közvetítik. A korai időszakból származik a Medgyessy Ferenc sommázó felfogását idéző, 1943-as *Ruhafacsaró*, amelyet még abban az évben, a Múbarát 47. kiállításán vett meg a Fővárosi Képtár.⁴² Korhadt kapubálványra emlékeztet a szokatlanul nagy méretű, archaikus *Szemérmesség* című szobra, amelyet 1971-es MNG-beli kiállításán vettek meg. A mű egyébként Solymár István művészettörténésznek, az erdélyi művészet legfőbb propagálójának, az MNG főigazgató-helyettesének kedvence és irodájának dísze volt.⁴³ 1986-ban magántulajdonból származott *Kós Károly* 1969-es patakkő feje (párdarabja, Nagy Imre portréja a Székely Nemzeti Múzeum tulajdona), akárcsak *Páskándi* Géza terrakotta, álló figurája.

Az idősebb, már a világháborút átélte nemzedékhez tartozik Nagy Imre (1893–1976), akit sokan talán a leginkább „erdélyi” avagy „székely” festőként tartanak számon. Az 1993. szeptember 24-én, Csíkszeredában rendezett Nagy Imre-émlékezésen az akkor már megjelent publikációk, például Gazda József kismonográfiája (1972), a *Kétszáz rajz* (1973) vagy a *Följegyzések* (1979)⁴⁴ ellenére talán kissé sarkítottan, de érvényes megállapításként hangozhatott el részemről: „Nagy Imre Magyarországon nem létezik”.

Az egyik magyarázatként az szolgált, hogy a művek „nem mozognak”, azaz a műkereskedelemben ritkán fordulnak elő képei, a magángyűjteményekben pedig elvétve találunk pár alkotást. Köztudomású ugyanis, hogy a mester még életében, majd végrendeletileg munkásságának legnagyobb hányadát Csíkszeredának, kisebb részét Marosvásárhelynek ajándékozta. Szabó András statisztikája szerint a Csíki Székely Múzeum 6.544 db, a Marosvásárhelyi Művészeti Múzeum 130 db, a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum 69 db Nagy Imre-művet birtokol, ezzel szemben a Magyar Nemzeti Galériában 10 db alkotás található.⁴⁵ Az 1993-as szöveget folytatva: „Az ő »osztályos társai«, akikkel együtt kezdett: Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly művei rendszeresen felbukkannak az aukción, gyakorlatilag hozzáférhetőek, s aki pénzzel rendelkezik, megvásárolhatja őket. A jelen pillanatban is súlyos százezrekkel mérhető az értékük. Tulajdonképpen »lekottázható«, hogy az adott méretű, olajfestmény Aba-Novák-mű mennyit ér a piacon. Ugyanakkor azt

érezhetjük, milyen kár, hogy ellentételezésként soha nincs mellette azonos korból származó, azonos méretű Nagy Imre-kép, mert akkor mérhető lenne – akár pénzben kifejezve is –, hogy hasonló minőségről van szó.”⁴⁶

Vajon mennyiben módosultak a körülmények az elmúlt negyedszázad alatt? A kiadványok száma jelentősen megsaporodott,⁴⁷ viszont a forgalmazható és kiállítható művek hiányában elismertsége alig változott. Az egyik jó szándékú, kiegyenlítő akció a 2008–2011 közötti magyarországi vándorkiállítás volt, melynek keretében a budapesti mellett még 17 helyszínen mutatták be a művész 60 alkotását, festményeket, grafikákat vegyesen.⁴⁸ Egy tudományos igényű összeállítást tavaly szervezett a Csíki Székely Múzeum, ahol elsősorban Aba-Novák és Nagy Imre életművének párhuzamba állításával, valamint a legjelesebb erdélyi és magyarországi kortársak beemelésével (Korb Erzsébet, Szőnyi István, Patkó Károly, Mund Hugó, Jándi Dávid, Szolnay Sándor stb.) talán a húszas–harmincas évek hitelesebb összképét sikerült felrajzolni.⁴⁹ Ekkor jelent meg az a fontos kiadvány, amely Nagy Imre száz kapcsolatait, lényegében ottani mecenatúráját térképezte fel.⁵⁰

Ezek után, ha megnézzük a műkereskedelmi előfordulást, 2013 októberében, a Kieselbach Galéria 44. aukcióján egy szép, műzumba való, 1935-ös Nagy Imre-képre figyelhetünk fel, a *Mosakodó lányra* (21. tétel), ami 750.000 Ft-ról (kb. 2.500 €) indult. Ugyanezen az aukción a nem hogy ekkora bibliográfiával, hanem részletesebb művészettörténeti összefoglalással sem rendelkező Patkó Károly 1926-os *Tükör előtt fészülődő aktja* (98. tétel) 6 millióról (kb. 20.000 €), vagy az életmű egyik sokszor kiállított kulcsdarabja, az 1925-ben Felsőbányán festett *Kalapos önarckép* (67. tétel) 16 millióról (kb. 53.000 €) indult.⁵¹ Talán még árulkodóbb annak az 1996-ban előke-rült, hamis Patkó-szignóval ellátott képnek a sorsa, amelyet stíláris alapon egyértelműen Nagy Imrének tulajdoníthatunk. A mű Kovács Dezső műgyűjtő-műkereskedő tulajdonában volt, aki közzétette a Patkó-anyagát feldolgozó kiadványában is.⁵² Legutóbb a Blitz Galéria tavaly decemberi aukcióján kínálták fel *Magyar falu* címmel (75. tétel) és 2.600.000 Ft. (8.600 €) kikiáltási árral. Árfekvése megegyezett a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, 1926-os *Aktok a szabadban* című festmény vázlatával (25. tétel), ami 2.800.000 Ft-ról (9.300 €) indult.⁵³

Különösképpen nem kell bizonyítani, s az utóbbi évek kiállításai, vásárlásai is igazolják, hogy Munkácsy Mihály és Csontváry Kosztka Tivadar kultusza töretlen. Időnként az állami reprezentáció képzőművészetet érintő kánonja további bővülés lehetőségét mutatja. 2018 elején, a *Lengyel-magyar barátság* (1939) című – művészettörténeti értékelésben rendkívül problematikus – pannó előző évi megvásárlása kapcsán kormányzati ötletként vetődött fel egy Aba-Novák Vilmosról elnevezett kulturális központ létesítése is. Tanulságos mindennek erdélyi/székelyföldi lecsapódását megfigyelni. Bő egy évtizeddel ezelőtt a csíkszeredai Csíki Székely Múzeum jó érzékkel tapintott rá a tervezhető siker biztosítékaira, a magas színvonalú felütesre, a témához legjobban értő kurátorok bevonására, a támogatók és a közönség érdeklődésének előzetes felmérésére. Kiállítási sorozatát Munkácsyval indította (2007), amelynek 62.000 ezres látogatottsága minden eddigi erdélyi statisztikát megdöntött, amelyet csak a 2016-os Csontváry-kiállítás közelített meg 42.000 fővel. A 2008-ban rendezett Nagybánya-kiállítás 18.000 embert, a 2014-es Rippl-Rónai-bemutató pedig 15.000 főt vonzott, a tavalyi *Aba-Novák, Nagy Imre és művészbarátai* című válogatás csak a 9.300-as látogatószámot érte el.

Úgy tűnik, a politikailag támogatott nemzeti kánonba lassanként erdélyi művészek is bekerülhetnek. 2018 végén vásárolta meg a magyar állam Szervátiusz Jenő (1903–1983) és Szervátiusz Tibor (1930–2018) hagyatékának majd másfélszáz darabját, amely a megállapodás szerint megteremti a lehetőségét annak, hogy egy – feltehetően budapesti – állandó kiállításon lehessen azokat bemutatni. Idézzük Solymár Istvánt véleményét még 1974-ből: „Ha valami megérdemli a képzőművészet korunkbeli terméséből, hogy külföldről – nem is messziről –, akár a cseregyezmények nyújtotta keret lehetőségén felül is behozzuk és kiállítsuk, akkor az meggyőződésem szerint elsősorban a Szervátiuszok szobrászata. Művükből világosan következik a nálunk előszeretettel tagadott tanulság, miszerint minták átvétele, átdolgozása nem elégséges, csak a megszenvedett, eredeti hozzájárulás maradandó.”⁵⁴ Kolozsváron 1986-ban nyithatta meg a kapuit családi ajándékozás révén a Szervátiusz Múzeum a belvárosi Szent Mihály Plébánia udvarán, ahol mintegy 80 mű látható.⁵⁵ Fontos lépés volt a 2016-ban a Múcsarnokban rendezett „Ágak” kortárs természetművészeti anyaggal párhuzamosan látható *Szervátiusz Jenő, Szervátiusz Tibor. Két szobrász, két nemzedék* című válogatás.⁵⁶ Ezen mintegy 130 művet állítottak ki, köztük Szervátiusz Tibor monumentális munkái, köztük a Magyar Nemzeti Galériában lévő *Tüzes trónon* címet viselő Dózsa-szobrot (1968–70) vagy a budapesti műteremből elhozott *Kolozsvári Krisztust* (1964). A kiállításra a kolozsvári Művészeti Múzeumban őrzött Szervátiusz Jenő-szobrokhoz közel 80 mű érkezett Tibor műterméből, köztük az andezit Ady-fej, vagy a Gellérthegyen 1990-ben felállított, bronz Szabó Dezső-fej változata. Együtt volt látható több Petőfi Sándort ábrázoló műve, így a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött *Ispánkút* (1977) is. A nagyméretű főművek és kisebb léptékű szobrok, plasztikák látványát a köztéri műveket bemutató slide-show egészítette ki. A két életmű általános érvényű kijelentések megfogalmazását teheti lehetővé, úgymint a nemzeti–nemzetközi művészet viszonya, a keleti eredet–nyugati civilizáció korrelációja, az erdélyi művészet–összmagyar művészet definíciók összefüggései, a népi motívumkincs–korserű szobrászi nyelv kérdése vagy a konkrét történelmi események–szimbolikus formaadás problematikája.

A közgyűteményi hozzáférhetőség esélyt nyújt arra, hogy a jövőben az állami kultúrpolitika elvárásain túl, az Erdély-nosztalgia és a családi elfogultság terhétől megszabadulva az életművek szakmai-kritikai értékelése, alapos monografikus feldolgozása bekövetkezhessen.

Legutóbb a műkereskedelem állította reflektorfénybe Nagy István (1873–1937) művészetét, s próbálkozott meg az újrapozicionálással. Kétlakisága miatt gyakran illették/illetik egyfelől az „erdélyi”, másfelől az „alföldi” jelzővel. Talán leginkább az ő életműve alkalmas arra, hogy az első világháborúban megkeményedett alkati következetességével, képei tematikájával, stílusával megteremtsen egy olyan közös erdélyi és magyarországi viszonyítási pontot, hivatkozási alapot, ahonnet visszatekintve Mednyánszky szűk arckivágatú béreseivel, kocsisaival, előrenézve pedig Kusztos Endre fekete tájaival találkozhatunk. Szerencsére Erdélyben és Magyarországon is megszülettek monografikus feldolgozásai,⁵⁷ Baján pedig az 1930-as években létrejövő városi gyűjteményre, ezen belül Nagy István özvegyének 1937-es adományára építve 1985-től Nagy István Képtár működik. Hogy a fenti modell élvezete ne legyen zavartalan, muszáj közbevetni, hogy mind a békés áttelepülésből, mind a történelmi-politikai kényszerből bekövetkező váltás, ideértve a határok megváltozását is, sohasem problémamentes. Elgondolkodtatóak Szombathy Bálint képzőművész szavai: „Tizenkét éve élek Magyarországon, odaát úgy könyvelnek el,

mint aki már eltávozott, ideát pedig úgy, mint aki meg sem érkezett.”⁵⁸

Nagy István elsősorban szénnel és pasztellel dolgozott, belső indutainak gyors kifejezését ezek a technikák segítették igazán, ami az életmű gazdagságát eredményezte anélkül, hogy felhígulásról beszélhetnénk. Mind a múzeumok, mind a magángyűjtők különösebb gond nélkül hozzájuthattak műveihez, a műkereskedelem révén ma is mozgásban vannak alkotásai.⁵⁹ A Solymár István által összeállított, 1978-ban közreadott oeuvre-katalógus 1363 tételt számlál, ennek négyötöde szén és pasztell.⁶⁰ Ilyenformán lehetséges volt, hogy 1973-ban, a művész születésének 100. évfordulóján a Magyar Nemzeti Galéria saját anyagából léphetett elő egy kisebb kiállítással, míg a Marosvásárhelyen megrendezett Nagy István-tárlat több száz művét csak romániai köz- és magángyűjteményből kértek kölcsönözték.⁶¹ Az MNG-ben jelenleg 212 Nagy István-mű található. Összességében elmondható, hogy a Nagy István életművével való törődés folyamatos, Csíkszeredában például 2007-ben halálának 70. évfordulóján tartottak szimpóziumot, 2010-ben pedig *Visszacsatolás* címmel az Antal–Lusztig-gyűjtemény anyagát mutatták be a múzeumban.⁶²

A művészettörténeti „aprómunka” mellett természetesen nagy lendületet adhat az ismertségnek és elfogadottságnak egy összefoglaló kiállítás és kiadvány. Az elmúlt évtizedben többször elhangzott, hogy a Kieselbach Galéria monumentális Nagy István-tárlatra készül. Sokakat ezért nem ért váratlanul a bombasztikus meghívó a *Tiztaság–tömörség–transzcendencia* című, 2019. augusztus 8-án megnyíló bemutatóra: „A retrospektív kiállítás a valaha volt legátfogóbb, legnagyobb, főműveket bemutató Nagy István tárlat”. A galéria honlapja ezenfelül meghirdette: „A kiállítással egy időben mutatjuk be Nagy István új, 592 oldalas monográfiáját, amely nem csupán az életmű valaha volt legbővebb ismertetése, de egyben minden idők legnagyobb terjedelmű és legtöbb reprodukciót tartalmazó magyar művészmonográfiája.” Most tekintsünk el egy monográfia műfájának szakmai kritériumaitól és a mű külön olvasópultot igénylő méreteitől, viszont nem vitatható, hogy a különféle cikkekben, tanulmányokban, katalógusokban és könyvekben eddig jól-rosszul reprodukált művek tökéletes minőségben végre együtt forghathatók. A bemutató nem kevesebbet vállalt, mint hogy a művészt a legmagasabb piederstálra állítsa: „Ő nem egyike a nagy magyar festőknek, hanem egy a legnagyobbak közül. Művészete méltó arra, hogy bemutassák a világ jelentős múzeumaiban. Rajtunk és Magyarországon múlik, hogy ez mikor következik be. Ma még talán kevesen hisznek ebben. A most megjelent kötet és ez a kiállítás egy messze vezető út fontos állomása. Az életmű természetéből adódóan a változás nem lesz gyors – lassan, apránként fog utat törni. Három, négy, öt év – ennyi idő kell, de visszatekintve a felemelkedés mértéke megdöbbentő lesz. Bartók Béla, József Attila, Nagy István – még messze van, talán hihetetlennek is tűnik, de valósággá fog válni.” A lelkendező, talán túlzónak ható hangvétel ellenére az igazsághoz hozzátartozik, hogy Solymár István az 1964-es bajai Nagy István-emlékkiállítás kapcsán már hangsúlyozta: „Bartókot emlegetni már lassacskán közhely, de Nagy István miértjét valahol ott kell keresni, ahol a Bartóké.”⁶³ Azóta fél évszázad telt el, az utódaink – reméljük hamarabb – majd igazolni tudják, mennyire lett, lehetett nemzetközi szinten is sikeres Nagy István, s rajta keresztül más erdélyi/magyar alkotó életműve.

- Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Ford.: Görög Lívia. Gondolat, Budapest, 1982. 617.
- tanulmány Az „erdélyi” művészet gyűjtése a Magyar Nemzeti Galériában c. előadás továbbgondolása, amelyet az Időszerűség és tudományos rang c. konferencián adtam elő. A konferencia a megalakult EMÜK rendezvénye volt. Partiumi Keresztény Egyetem, Művészeti kar, Képzőművészeti tanszék, Nagyvárad, 2013. március 1. További kérdéseket vetett fel a Sors és jelkép. Erdélyi magyar képzőművészet 1920–1990. c. kiállítás. Magyar Nemzeti Galéria, 2015. április 24–augusztus 23. Rend.: Szűcs György.
- Keserű Katalin: A kanonizációról és az 1960–70-es évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélté. In: „A remény évei”. A 60-as–70-es évek művészete / értékrendek / lemaradás komplexus. Konferencia a Petőfi Irodalmi Múzeum és Csáji Attila szervezésében. 2017. november 17–18. Kepes Intézet, Eger, 2018. 39.
- Bellák Gábor: A legjobb képek. Textúra 2016. Képzőművészet–irodalom–színház. MNG, Budapest, 2016. old. sz. n.
- Vécsi Nagy Zoltán: A hatvanas–hetvenes évek felzárkózási kísérletei az erdélyi magyar képzőművészetben. In: „A remény évei” i. m. 95.
- Banner Zoltán: Javaslataim és nézőpontjaim egy új modern magyar képtár erdélyrészi gyűjteményét illetően. In: Uő. Képirás–képolvasás. Az erdélyi magyar művészetről. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2016. 121–133.
- Biró Blanka: Vargha Mihály: „21. századi múzeumot akarunk” Krónika, 2012. december 21–23. 8.
- Ébli Gábor: Az antropológizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón. Typotex, Budapest, 2005. 18.
- Jankó Judit: Magyar tagok a Tate Gallery támogató testületében. (Somlói Zsolt). Artportal online, 2013. 07. 11. https://artportal.hu/magazin/magyar-tagok-a-tate-gallery-tamogato-testuleten/
- Kristian Vistrup Madsen: Cornel Brudascu: how Romania’s foremost painter forged a queer identity against the odds. The Calvert Journal, 2018. február 28. https://www.calvertjournal.com/features/show/9720/being-lgbtq-cornel-brudascu
- A Tate Gallery honlapja alapján: https://www.tate.org.uk/art
- Marina Lupas Collinet: Relikviárium a végtelenség számára. The Solemn Process (Az ünnepélyes folyamat). Élet és Irodalom, 2018. január 12. 22–23. Köszönöm Székely Sebestyén Györgynek, hogy felhívta a figyelmem a cikkekre.
- MNG Irattár, ikt. sz.: 863-147/1988/99.
- Dr. Merényi Ferenc 1988. március 14-én kelt levele Bereczky Lorándnak. MNG Irattár, ikt. sz.: 863-147/1988/56.
- Sümei György: Határon túlról – hová? Új Művészet, 2002. 8. sz. 42. Megjelent még: Erdélyi Művészet, 2003. 1. sz. (12.) 2–4.
- Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999. Szerk.: Pataki Gábor, Sümei György. Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2001.
- XVII. Tavaszi Szalon. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület, Budapest, 1942. június 7–21. 57. tétel.; 97. csoportkiállítás. Résztevők: Bényi László, ifj. Czene Béla, Cz. Hikády Erzsébet, Dabóczi Mihály, Gábor Marianne, Kazár László. Lőrincz István, Walderné Unger Margit. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület, Budapest, 1942. szeptember 20–október 4. 100. tétel
- Varga Nándor Lajos, Fülöp Antal Andor, Simon Béla, Szervátiusz Jenő kiállítása. Műbarát, Budapest, 1941. február 23–március 9. A vásárlásról: Szépművészet, 1941. 4. sz. 108.
- A M. Kir. Vallás- és Közkutatásügyi Minisztérium által 1940. augusztus 1-től 1942. december 31-ig vásárolt festmények, szobrok és grafikai művek kiállítása az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 1943.
- yz– [Nagy Zoltán]: A Műbarát Kiállítóhelyiség. Szépművészet, 1941. 6. sz. 158.
- Az erdélyi magyar képzőművészeti kiállítás katalógusa. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület, Budapest, 1939. január 1-től január 14-ig.
- Réti István: Erdélyi magyar művészek a Nemzeti Szalonban. Az Est, 1939. január 3. 15.
- Murádin Jenő: Székelyföldi ösztöndíjasok 1941–1943. Csíkszereda Kiadóhivatal, 2012.
- Kieselbach Galéria és Aukciósház, 57. Téli Aukció (2017. 12. 18.), 80. tétel.
- Ld. erről: Balázs Imre József: Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2006. 92–97.; Szűcs György: Művész szereplők és szerepek Szántó György korai műveiben. In: Honfoglaló, nagy írónemzedék. Az Erdélyi Helikon írói közösség megalakulásának 90. évfordulójáról megemlékező miskolci tudományos konferencia előadásai. Szerk.: Kabán Annamária, Mózes Huba. Bibor Kiadó, Miskolc, 2016. 25–32.
- Kántor Lajos: Korunk: avantgarde és népiség. Magvető, Budapest, 1980. 121–137.; Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. Összeáll.: Sugár Erzsébet. Bev.: Mezei József. Kriterion, Bukarest, 1979.
- https://monoskop.org/images/0/0b/Contimporanul_50-51_Nov-Dec_1924.pdf A kiállításról részletesen: Mariana Vida–Gheorghe Vida: Mattis-Teutsch és a román avantgárd. In: Mattis-Teutsch és a Der Blaue Reiter. Kat. Szerk.: Bajkay Éva et al. Magyar Nemzeti Galéria–MissionArt Galéria, Budapest, 2001. 112–114.
- Lajos Kassák. Teatrul Național, Galeriile Etaj 3/4, București. 1999. április 22–május 15. Rend.: Csaplár Ferenc.
- Brezianu a történetet egy interjú keretében 1999-ben nekem is elmondta: Szűcs György: Találkozások és kereszteződések. Személyes historiográfia kommentárokkal a kilencvenes évekből. In: Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára. Szerk.: Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tantai Erzsébet. Praesens, Budapest, 2007. 126–133.

- Ld. 27. jegyzet. A kiállításra erdélyi közgyűjtemények is kölcsönöztek: Művészeti Múzeum, Brassó (21), Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy (15), Brukenthal Múzeum, Nagyszeben (4).
- Az egység szobrai. Balogh Péter (Bukarest) kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 1983. okt.–nov.
- A Böhm gyűjtemény. Erdélyi festmények Böhm József gyűjteményéből. Erdélyi Művészeti Központ, Sepsiszentgyörgy, 2019. szeptember 13–október 5. Rend.: Vécsi Nagy Zoltán
- Vásárhelyi Z. Emil: Erdélyi művészek. Erdélyi Szépmíves Céh, Kolozsvár, 1937.
- Máthé András: Gy. Szabó Béla. Szépművészet, 1941. 1. sz. 20.
- Banner Zoltán: A különösség kérdőjelei. Elhangzott az Értelmiség’91 Szegedi Nyári Egyetem előadássorozatában, 1991. július 23-án. In: Uő.: Képirás–képolvasás i. m. 40.
- Mariana Vida: Gy. Szabó Béla metszetei a bukaresti Művészeti Múzeumban. In: „Külön világban és külön időben”. A 20. századi magyar képzőművészet Magyarország határain kívül. Szerk.: Szabó Lilla. Magyar Képzőművészek és Iparművészek Társulata, Budapest, 2001. 205–208.
- Calătorie in arta lui Gy. Szabó Béla / Barangolások Gy. Szabó Béla művészetében. Muzeul de Artă Cluj-Napoca / Kolozsvári Művészeti Múzeum. 2017. aug. 5–szept. 3. Rend.: Bordás Beáta, Ferenczy Miklós
- Liber Miserorum. Quadro Galéria, Kolozsvár, 2019. aug. 19–szept. 14. Rend.: Vécsei Hunor
- Sarány Orsolya: Gy. Szabó Béla 100 éve nem látott munkái a Quadróban. Szabadság online, 2019. aug. 16. http://szabadsag.ro/-/gy-szabo-bela-100-eve-nem-latott-munkai-a-quadroban
- Benczédi Sándor válaszol. In: Mikó Ervin kérdez. Interjúk, riportok. Dacia, Kolozsvár-Napoca,1983. 5.
- Banner Zoltán: Benczédi Sándor. Kriterion, Bukarest, 1984. 49.
- Pohárnok Zoltán festményei, Benczédi Sándor szobrai. Műbarát 47. kiállítás, 1943. okt. 31–nov. 12. 15/a tétel
- Pogány Ö. Gábor: Solymár István (1924–1977). Művészettörténeti Értesítő, 1977. 3–4. sz. Repr.: 306.
- Gazda József: Nagy Imre. Kriterion, Bukarest, 1972.; Nagy Imre: Kétszáz rajz. László Gyula előszavával. Kriterion, Bukarest, 1973.; Nagy Imre: Följegyzések. Kriterion, Bukarest, 1979.; Nagy Imre: Ahogy Csíkba megérkeztem... Önéletrajzi írások – Cikkek, vallomások Nagy Imréről. Vál.: Gerencsér Zsigmond–Kántor Lajos. Európa, Budapest, 1983.
- Szabó András: A bőfény forrása. Zsögödi Nagy Imre. Pallas-Akadémia–Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, 2006. 42.
- A Szabó András által szervezett beszélgetés gépelt változata. A vonatkozó szövegrész a szerző tulajdonában.
- Szabó András: A bőfény forrása. Zsögödi Nagy Imre. Pallas-Akadémia–Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, 2006.; Kuruczné György Zsuzsanna: Amikor Csíkba’ megszülettem. Hargita, Csíkszereda, 2007.; Komoróczy György: A sokszínű élet. Apor Mária emlékei Nagy Imre festőművészlől. Litera-Veres, Székelyudvarhely, 2011.; Sümei György: Fejezetek Nagy Imre művészetéből. Kriterion, Kolozsvár, 2013.
- Kísérő kiadványa: A mi Nagy Imrénk. Válogatás Zsögödi Nagy Imre festőművész műveiből. Összeáll.: Szabó András. Csíkszereda Kiadóhivatal, 2008.
- Aba-Novák Vilmos, Nagy Imre és művészbárataik. Kat. Szerk.: Szűcs György. Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, 2018.
- Bács Béla János–Ráduly Róbert Kálmán: Der Maler Nagy Imre. A székely festő és az erdélyi százszok (1925–1935). Csíkszereda Kiadóhivatal, 2018.
- https://www.kieselbach.hu/aukcio/44aukcio
- P. Szűcs Julianna: Patkó Károly. Közelítés egy félig-meddig elfeledett életműhöz. In: Patkó Károly. Kovács Dezső gyűjteménye I. Kat. Belvárosi Aukciósház, Budapest, 1996. 4–9. Repr.: 23.
- http://blitzgaleria.hu/2018/11/27/klasszikus-moderneke-es-kortarsak/
- Solymár István: Szervátiusz Tibor szobrai. Kortárs, 1974. 12. sz. 2012–2014. A két életmű értékeléséhez lásd: Banner Zoltán: Szobrok ár ellenében. Korunk, 2005. augusztus. http://epa.oszk.hu/00400/00458/00104/2005honap8cikk1086.htm
- https://www.welcometoromania.eu/Cluj/Cluj_Muzeul_Szervatiusz_m.htm
- Szervátiusz Jenő, Szervátiusz Tibor. Két szobrász, két nemzedék. Múcsarnok, 2016. július 27–október 16. Rend.: Rockenbauer Zoltán
- Pl. Murádin Jenő: Nagy István. Kriterion, Bukarest, 1984.; Solymár István: Nagy István. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1977. Jelenkori áttekintés: Sümei György: Nagy István festőművész és életműve – ma. Forrás, 2019. 4. sz. 78–106.
- Idézi: György Péter: Állatkert Kolozsváron – képzelt Erdély. Magvető, Budapest, 2013. 15.
- 2017 novembereben ifj. Nagy István hagyatékából származó művek kiállítása és a katalógus bemutatása a MissionArt Galériában. Az igazi Nagy István. Kat. Szerk.: Jurecskó László, Kishonthy Zolt. MissionArt Galéria, Budapest, 2017.
- Solymár István: Nagy István oeuvre-katalógusa. Művészettörténeti Értesítő, 1978. 2–3. sz. 158–199.
- Nagy István emlékkiállítása. Kat. Solymár István bevezetőjével. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1973.; Omagiu lui Nagy István expozitie retrospectivă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului / Emlékkiállítás Nagy István festőművész születésének 100. évfordulója tiszteletére. Kat. Viorica Herdean bevezetőjével. Muzeul de Artă, Tirgu-Mureș / Művészeti Múzeum, Marosvásárhely, 1973. május 20–június 20.
- Nagy István halálának 70. évfordulóján tartott szimpóziumon elhangzott megemlékezések. Csíkszereda, 2007. augusztus 2. Csíkszereda Kiadó, 2007. Márton Árpád, Szűcs György, Murádin Jenő, Boros Judit, Kovács Zita előadásaival; Szabó András: Hargitától Észak-Bácskába – Nagy István. Antal–Lusztig-gyűjtemény. Szabó Zsuzsa: A Csíki Székely Múzeum Nagy István-gyűjteménye. Csíkszereda Kiadóhivatal, 2010.
- Solymár István: Nagy István emlékkiállítása Baján. Művészet, 1964. 6. sz. 36. Kötetben: uő.: Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. Magvető, Budapest, 1972. 86.

Újvárossy László

Vizuális kísérletek a T* generáció hat műtermében

Nagy Pál, Szabó Zoltán (Judóka), Kerekes Gyöngyi, Lakatos Gabriella, Kovács Kinga, Angyal Olívia

** T: transzilván vagy transzmissziós*

A transzmisszió jelentése: közlés, adás, átadás, továbbítás, általános értelemben minden alkotó tevékenysége egyfajta közvetítés, szellemi formai kódolt átvitel, mely feltételezi a kommunikációs nyelv ismeretét, amelyen közvetítődik a művész hitvallása. Egy ideje a művészeti szcénába a művész és a befogadó közé bekerült a kurátornak nevezett gondozó, aki – a latin „curare” szóból eredően – gondját viseli a művészársadalom egyes tagjainak, törődik velük, sőt, az előbbiekkal összhangban, bemutatja az általa kiválasztott művészek alkotásait. Vagyis egy adott alkotást megfeleltet a kiállítás koncepciójával és annak terével, egyszersmind a közönséghez közel hozza a műveket. Az ilyen típusú kiállításszervező szerepének jelentősége annyira megnőtt, hogy olykor alkotóvá lépett elő, „természetesen nem úgy, mint a művész”, aki nélkül nincs kiállítás, hanem „mint a művészettörténeti korszak elemzője, bemutatója, interpretátora.”

Ez a jelenség az Erdélyben alkotók számára sem teljesen ismeretlen, így a kolozsvári Ecsetgyár rendezvényein, a sepsiszentgyörgyi Magma galériában vagy Temesváron 2018-ban szervezett nemzetközi kortárs művészeti biennálét jelentős kurátorok rendezték. Az ilyen típusú kiállítási struktúrával az alkotók szemszögéből akkor lehet gond, ha a művészet intézményei (magángalériák, kortárs művészeti múzeumok stb.) és a kurátorok száma nem aránylik az igények számához. Azaz kevesen vannak és belterjes értékrend szerint kizárásos alapon csak egyeseket gondolznak. Ilyenkor minden esély megvan arra, főleg környezetünkben, hogy a kevésbé exhibicionista, magukba forduló alkotók a kapcsolattartás hiányában a felszínről eltűnjenek, pedig lenne élet a megmondó-rendszeren kívül is. Ehhez az élethez az kellene, hogy kialakuljon egy alternatív minőségi bázis, mely tudja pályáztatni azokat, akik nem tagjai a mainstreamnek. A ’60-as évek nyugati példái bizonyítják, hogy az underground mozgalmak, az utcai graffitizók, a street art, a fluxus nemzetközi tevékenysége vagy a ’90-es évek reláció esztétikát képviselő művészei a perifériáról a centrum figyelmét felkeltette. De nem kell ennyire messzire mennünk, elég, ha a kolozsvári iskola fiataljainak szinte az ismeretlenségből kinőtt társaságát nézzük, nekik sikerült az élvonalba szárnyalniuk, és mára nemzetközi érdeklődés övezi munkájukat. Ideális állapot nincs, magunknak kell megteremteni a működőképes rendszert. Például kurátorok hiányában akár egy vizuális művész is az általa értékesnek tartott egyént vagy csoportot publikációjával az érdeklődés centrumába terelheti. Ezzel a fikcióval próbálkozom, most a *Transzmisszió* című konferenciánk tematikája kapcsán úgy teszek, mintha egy képzeletbeli kiállítás kurátora lennék, és szubjektív merítésben hat olyan erdélyi alkotóról közvetítek, akikről azt gondolom, hogy értéket teremtettek, a szakma mégsem érdeklődik irántuk. Fiktív kiállításom címe, akár a közvetítesemé, *T. generáció*, azaz transzmissziós és egyben transzilvániai nemzedékek. Korban, szemléleti stílusban egymástól nagyon különböznek, ami összeköti őket, az a kísérletező művészi magatartás, a természet iránti szeretet, az axis mundi

ég és föld között „bennem a létra” szellemének ápolása. Mindegyikük az emlékezet egyfajta fikciós narratívájával vizuálisan mesél, elemez, Umberto Eco szavaival élve „sétál a fikció erdejében”. Szerinte a fikciós világok minden sétájának ugyanaz a szerepe, akár a gyerekjátékoknak. Azért játszunk, hogy megismerkedjünk a világ-egyetem fizikai törvényeivel, és fikciót azért olvasunk, hogy *„játszunk egy játékot, s ezáltal értelmet adjunk annak a rengeteg dolognak, ami a létező világban történt, történik vagy történni fog”*. Eco szépírói példáját a képzőművész alkotói kísérletére és a befogadóra alkalmazom, mert a képzelt világok narrációja nemcsak a regényhez, hanem a vizuális erdőben való sétákhoz is hasonló. A fenti hat alkotó műveiben a jelenüket élő múltjukról és egyfajta anticipált fikciós jövőképről láthatunk jel mintát. Általuk hat különféle erdélyi kísérletező modellt mutatok be, melyet folytathatnék olyan ismert alkotókkal, mint Antik Sándor, Boné Rudolf, vagy az idei Velencei Biennále román pavilonjában szereplő Onucsán Miklós.

Nagy Pál (1929–1979), a táj fájdalma

A hat közül elsőként a marosvásárhelyi képzőművészeti középiskola sokak által emlegetett és szeretett, 90 éve született tanára, Nagy Pál alkotásaival foglalkozom. Szívszorító élmény volt olvasni a leveléből kicsengő, saját magával szembeni önironikus hangvételét vagy a tehetsége iránt állandó kételyt ébresztő nyugtalanságot. Vajon ha fiatalságának éveiben kedvező kulturális gondozásban részesül, akkor nem lett volna pozitívabb a közérzete? Nem lehetünk biztosak ebben, hiszen a kísérletező alkatú egyéniség örök nyughatatlan, és célja nem a manír, a felismerhető jegyek végtelen ismételése, hanem a felfedezésnek a kutató alkotásból eredő izgalma és öröme, melynek sikere, „elegendő ahhoz, hogy másoknak is örömet szerezzünk vele”, írja. Egyéniségére jellemző a szülőföld szeretete, a természet utáni, de leginkább a természeti jelenségek festésének gyönyöre. Erdélyi kirándulásai során a jövő nemzedékek számára mentette, térképezte a helységek magyar nevét, hiszen az országban nyomtatott térképeken magyarul semmi sem volt feltüntetve. Erdélyt akkor sem hagyta el, amikor a diktatúra miatt – szinte kiürítve Marosvásárhelyt – tömegesen kivándoroltak, művészetével és művészetpedagógiájával öntött lelket az akkori itthon maradtokba. Kísérletei során alkotásaiban a pop-arttól az op-art illúziókeltő eszköztáráig számtalan újfajta technikai eljárást kutatott vagy alkalmazott. Többek között kutatta a tájkép – nevezzük így – eklektikus térillúzióját, melyben a hordozófelület síkját dekoratív tájelemekből szerkesztette és néhol mimetikus faágillúziót iktatott a színtávtatba úgy, hogy a két- és a háromdimenziós dualitásának izgalmas határát feszegette. Ilyen kísérletnek számít az *Emlék kicsi fehér ház* lebegő piktogramja az átlós *buja zöldben* (1971), ugyancsak dimenzióváltást jelent a *Lombhullás* csodálatos dekoratív színkavalkádjában a három szürke fa (1972) vagy a késő délutáni vörös fűszálak fölé emelkedő hat darab kő a *Kövek* (1976) című festményének farost síkján. De ide sorolható az *Aszály* (1976) ivóalakja, máshol az önarcképének síkra „montírozott” változata. A dualitások más kettőskép-próbálkozásaiban is folytatódtak, mint a szürke esőfüggönnyel fedett *Zápor* (1969) zuhatagában. Az előtérben álló öttagú facsoport vonalai már önmagában antropomorf jelleget öltenek, ellenben az általuk kontúrozott negatív térben szintén emberek sziluettjét láthatjuk kibontakozni. Van egy ’70-es évek elejére tehető vázlata, melyből bizonyára több is készült: egy szúette deszkáról magasnyomással grafikai lenyomatot hozott létre és ezt a színek adagolásával organikus absztrakt képpé komponálta.

Ezzel a talált grafika objet trouvé változatát alkotta meg. A másik jelentős experimentuma, az *El nem küldött képlevelek* (1970-es évek) a sokszorosítási eljárás módjában Robert Rauschenberg frottázs-technikájával rokon, de szellemiségében a hatvanas évek pop-art és a fluxista küldeményművészet kategóriájához csatolható személyes vallomás, olykor ironikus attitűd, máskor Szilágyi Domokost vagy más erdélyi íróit idéző lírai, sajátosan egyéni parafrázisként értékelhető.

A festék kémiai úton való repesztéses eljárásával Alberto Burri-val szinte egyidejűleg repedezett földre emlékeztető eredményekhez jutott. Amíg Burri a szabadság világában az említett technikával a konkrét művészet irányába haladt, addig Nagy Pál a bezárt „humán terra” létterről vallott szimbolikusan. Az általa kiválasztott vizuális metafora a vásznon fatörzs, melynek kéreg reprezentációját már- már domborzatszerűen kiemelte. A fa kérgének utánzására kitalált eljárást csodálatosan kamatoztatta az *Aszály* (1976) című festményében, ahol a kiszáradt földkéreg repedezett síkjában lyukat fúr a víz távlatának illúziója. Műveiben a „fikció erdeje” úgy jelentkezik, hogy a látvány nem az, amit látunk, mert amit látunk, nem a táj, hanem a táj – vagyis a szerző – fájdalma. Lásd a fába szorított aktját (*Törzs*, 1966) vagy az *Árterületen* (1972) félig sárral borított fatörzseit, melyeken a megmaradás határán lyukat vésve süvít a szél. A művész a későbbi években se lett derülátóbb, hiszen a társadalmi légkör sem enyhült, sőt egyre rosszabbá vált, szinte halljuk *A fagy* (1975) hidegében a vajúdo fatörzs drámai hangját.

Nagy Pál experimentális karakterét 1973-ban lázba hozta a NASA földönkívüli intelligens lények számára a világűrbe küldött második fizikai grafikus üzenete, melyet a Pioneer–11 űrszonda fedélzetén helyeztek el. A minden idegszállával korában élő művész erre reagálva megalkotta a maga *Üzenet II.* című festett változatát, függőlegesen stráfozott ezüstszürke vásznán, azzal a különbséggel, hogy az emberpáron kívül egy nagydarab kiszáradt gyökeret festett, a gyökéren három tojással madárfészket és egy radarműholdas vevőkészüléket. A 46 évvel ezelőtt festett fikció szinte anticipálja a mostani, erdőirtásból fakadó természeti katasztrófák tömkelegét. Mai olvasatunkban az 1968-as kioltott *Gyertyatartó* és az 1977-es parázsló *Meggyűrűzött fészek* között fennálló kompozíciós hasonlóság és drámai narratíva mögött a természetféltés állt, melynek sürgető aktualitásán ma újra elgondolkozhatunk, hiszen az erdőket irtják, a fákat kivágják, és lassan már az sem lesz, amit meggyűrűzhetünk. Vajon mit festene ma a környezetére érzékeny „művészeti munkás”, aki több értelemben is megelőzte korát. Rövid életében, 1979-ben bekövetkezett tragikus haláláig kidolgozott egy rácsrendszert, alkotási struktúrát, mellyel kivételes módon buja testeket (*Buja formák*, 1975–1979) mintázott. Kísérletétmageneratívművészetnek,isnevezhetnénkemlyafenséges kategóriáját hozta képbe. Útjának következetes végső állomása volt az imént említett testek rajza, hiszen amit a fákba belelátott, azt végül tisztán, szimbolikus jelentés nélkül, csak vonalakkal rajzolta meg.

Nagyon jelentős személyiségről beszélünk, akinek szellemi kisugárzása hatott a marosvásárhelyi képzőművészeti iskolából érkező nemzedékekre, így hosszú távra befolyásolta az erdélyi experimentális gondolkozást a kortárs művészek körében. Ideje lenne a Mestert tanítványaival egy tárlaton megidézni. Ars poeticaja: „Megkísérlem megláttatni a szépséget. A szépség mindig az, ami a dolgokban emberi, ami az emberben a természetből való. A szépség mindig más, mert az ember mindig a legújabb arcát ismeri fel a természetben. Ezt megláttatni – mindig új kísérlet.”

Szabó Zoltán Judóka (1952–2015) ezoterikus terei

A következő állomásunk Szabó Zoltán Judóka, aki életének nagy részében Marosvásárhelyen alkotott. Nem volt ugyan diákja Nagy Pálnak, de csodálattal szemlélte minden művét. A tömeges kivándorlás idején barátaival együtt letelepedési engedélyt kapott Magyarországon, de végül visszaadta, és 2015-ben bekövetkezett haláláig a megyei múzeum alkalmazottjaként dolgozott. A halállal viaskodó énje jobbjan egy fehér gipszkoponyával, balján bokszkesztyűvel látjuk az egyik fényképen. Szintén kísérletező alkatú festő és performer lévén, narratív módon kereste a fenségesben rejlő tragikust, metafizikus „átjárókat ”, a fény felé haladt (*Átjáró*, 1978; Utazó, 1985, 1989), és ezen az úton a láthatóság paradoxonjait kutatta.

Életművében, egy-két kivételtől eltekintve, hiányzik a portrék arca, szeme, szája – helyette az emberi lélek válik láthatóvá, ráadásul társadalmi körülményeire reflektálva bizzarr humorral vagy drámai metaforikus képekkel tarkítva hozta magát egyensúlyba. Néhol egy kék mezben a mellére a székelý címerből vett csillaggal a közös Európa zászlaja csillagjainak közepére állt. Kísérleteinek áldozathozatala sem a múltban, sem a mai vadkapitalizmus idején – a szakma szűk csoportján kívül – nem hozott népszerűséget számára, pedig a formátlanság immár többszöri divatját megéltük itthon is. Bacon-parafráziséban (*Anamorfózis*, 1979) amorf alakját sajátosan görbített spáciumba helyezte, ahol a gravitáció euklide-szi terhe és a kozmikus görbe tér kettős súlyát viselő, csontjairól megfosztott hús maga: Ecce Homo. Az előbbi hengerbe vetített kísérletét a *Savanyúság* (1979) üvegpalackjában gondolja tovább. Az ecetes víztörésben megduplázott halott lányt körbeúsztatja, ami emlékeztet Sir John Everett Millais *Opheliájára*, speciális humorral tűzdelt Judó-interpretációban. Az első változatban a savanyúságos üveg nyílása, a festett kartonból kivágott kis kör, optikailag a festménytől idegen léleklyuk keletkezését eredményezi.

Megrögzötten *Visszatérő motívumok* (1985) foglalkoztatták, például egy monumentális koponya rajza, az emberi fej váza, mely „koponyakatedrális” kupolájának nyílásán keresztül fényt hozott a belső sötétségünkbe. A mimézistől való megszabadulás jegyében született deformációk után Judóka második határátlépési stratégiája a kétértelműségből keletkező térillúzióikban nyilvánult meg. Ez az eszköz élete végéig foglalkoztatta, vagyis a bezártságának és szellemi átjárásának számtalan változatát vázolta fel általa. A „paradoxon teremtette illúzióban” született remekművű példát *A Mester és Margarita* (1977) című művében találtam meg. A paradoxonról tudjuk, hogy nem jellemző a valóságra; itt a tematika miatt sem utalhat másra, mint a transzcendens tér jelzéseire. *A Mester és Margarita* körvonala nagy folthatásokkal kevésbé kidolgozott, és épp ezért monumentális ikonszerű szintézist teremt a képen. Megmunkálásuk vékonyan felhordott pigmennsel került a vásznonra, és nemcsak a kettős nézőpont horizontvonala alapján ejtenek zavarba, hanem az előttük levő megfeyjhetetlen tárgy kép telensége miatt is. Rejtélyének kulcsát csak részben ismerhetjük meg, amit ismerhetünk, az a képei nyomán észlelt érzetek logikája, ha egyáltalán van az érzetnek kognitív hatása. A Judóka által használt természetes *Transzmutáció* kifejezés összefoglalja a fenti műveinek többségét, ahol az egyik elemből a másikba való átalakulásnak a radioaktív bomlásra való utalását látjuk. Az említettek jegyében a sólyomkövári művésztelepen (2010) önmagát értelmezte úgy, hogy a környezetétől magát elkülönítve a zöld füves talajból szögletes zárójelet vágott, majd a zárójel közepén meghagyott mandorlára feküdt.

Performance-ának látványa igen drámaira sikerült, attól tartottam, hogy Tarkovszkij-párhuzammal élve a művészi gesztus alkotójára visszahat. Évekkel később a nappal való szövetségében szintén pázsítból kivágott földre fekve a *Napkereszt vízmotívummal* (2015) címet viselő utolsó akcióját mutatta be. Utólag elmondhatjuk, hogy egy kezdeti, festményre írott önazonosító zárójeles képlete végül a végzet jelévé vált.

Kerekes Gyöngyi (1958) spirituális kertjei

Kerekes Gyöngyi Marosvásárhelyen született, Nagy Pál speciális utolsó osztályának nemzedékéhez tartozott. Fikciós története az otthonhoz, jobban mondva a kertben levés öröméhez köthető, mely az „aranykorban”, a gyermek legfogékonyabb időszakában kezdődött. Amikor felfedezte a kertjük négyszögű zárt terének csodáit, a tavasszal virágzó, tűző színeket, a nyáron árnyékot hozó, ősszel gyümölcsöt adó, télen a szürkék monokróm csendjét hozó kertet, ahol a négy évszakban különféle gazdag vizuális, szín- és formaélménnyel töltődött fel. Ezekben az élményekben a kromatikán kívül közösek voltak a rendetlenség és a rend egymásnak feszülő alakító szépségei, amit különös részletességgel megfigyelt a művész. Kiskora óta, magányában, a kert hangszerelése örömmel ragadta magát, ilyenkor Walt Whitmanra gondolt, és a kert lett számára minden boldogságának forrása. A szabadság szépséges misztériumában élvezhette az égis erő fűszál magasságát, a lehullt faleveleket, melyeket a kíváncorolt barátok emlékére képzeletében a fa törzsére gézzel visszakötözött, a kert formáinak változatosságában találta meg *Herbáriumát*, a *Változások könyvének* igazságát és *Az egyensúlykeresésének* lelki forrását. A szépet azért kedvelte, mert a liget szegletében vele volt az isteni szépség, a rend szeretetének forrása. Világképének a középpontjába így a Kert került, és a mai napig ennek az alapélménynek van alárendelve minden víziója. Minden kert, amint tudjuk, az Édenre vezethető vissza, s mint ilyen, szakrális vonzata van. Gyöngyit a vizuális élményen kívül vonzotta a keleti filozófia és egyik munkaciklusának a „*Tat tvam asi*” címet adta. Erről Gyuri Kazar művészettörténész méltató szövegében azt írja, hogy „az egyéni lélek és az isteni szellem közötti egyesülés ideájáról van szó, amelyben a »tat« a tiszta, a »tvam« pedig a visszatükrözött tudatot jelenti”. Kazar szerint ez a gondolat érvényesül a képek sajátos költészetében is, ahol a „szakralizált természet jár táncot a növények zenéjére”. Olvasmányai a világlátásában adnak különös segítséget, nagyon gazdagon hívják fel a figyelmet a rendre, a csendre, az értelemkeresésre és a morális tartásra nyújtanak támpontot; a kanti „a csillagos ég fölöttem, az erkölcsi törvény bennem” érvényesítése lényeges számára. Hogyan is lehet-ne szavakkal leírni Kerekes Gyöngyi metafizikus absztrakciókban megmutatkozó alkotói erősségét, színvilágát, a művész színekben kifejezett karakterét? Stílusának a jellemzője, ami fogalmilag megközelíthető, az a keleti misztikához való már említett vonzalma, mely magával hozza a meditatív elmélyülést. Régebben alkotásaiban dominált a spontaneitás mind a témaválasztásban, mind a kifejezési módszerek alkalmazásában. A mostani *Spirituális kertek* sorozatai sokkal tudatosabb alkotási módszerrel készülnek. Noha ezek a munkák a kör mértani formájára épülnek, formái mégsem ismétlődnek, mert minden alkalommal egy szín- és forma-problémát tűz ki a művész magának, ezeket az alkotási folyamat előtt fogalmilag is meghatározva. Vizuális tevékenységét többnyire képsorozatokhoz köti, az előbbi kertjei után akrillal festett kerek minimal artos *Írisz*ek következtek. Kísérleteiben, ha csak a kert tema-

tikáját járja is körül, a színes rajzok mellett a képzőművészet több műfaját kipróbálta, így installált, textil tárgyat, szőtt textilt és natúr textilt is készített; újabban akril festményeket fest.

Lakatos Gabriella (1963) írisznyomatásai

Lakatos Gabriella szintén Marosvásárhelyen született, jelenleg az udvarhelyi Palló Imre művészeti szakközépiskola tanára. Majdnem tíz évvel fiatalabb, mint az előtte említett kollégája, és még mindig szoros köteléket érez az analóg grafikai eljárások hagyományával annak ellenére, hogy az X nemzedékhez tartozó „digitális bevándorlókat az elektronikus kép varázsa, mozgatja a szabadság nomádizmusában. Őt nem, inkább a számítógépes printek helyett írisznyomású metszettel, az autonóm színes grafika médiumával hoz egyedülálló mintát a madártávlaton túli magasságból. Grafikáinak dúcait linóleumból metszette, és nyomtatását a szerzőnk színnyomó eljárással készítette úgy, hogy színezés során a nyomóformáról hengerkészlettel a papír felületére egyszerre több színt nyomtatott és finom szivárványszerű átmenettel a színtónusokat egymásba kötötte, innen ered az írisznyomás elnevezés. E hajdani keleti eljárást a kínai fametszeteken láthattuk, ahol a mesterek kefékkel oldották meg a írisz hatást. Gabriella metszeteit hagyományos kísérleteknek nevezhetnénk, ha mimetikusan ábrázolnának, ellenben az itt látható művek a művészi képzelet elvonatkoztatott szárnyán röpítik a nézőt a színmezők világába, melyeket jobb híján tájaknak nevezek. Pedig amivel találkozunk, csak a természet jelenségei vagy monumenális részletei, a legtöbbször homályos hangulati impressziók, a horizont fölötti felhőkön túlról. Lakatos Gabriella nézőpontja az úrkabinból képzelt fikciók, melyek a mindennapi megszokott szemszögünkön túli látványban részesítik a befogadót. Címei meditációra szólítják fel a nézőt, a képtér nagyobb felületén az eget látjuk, mely nem olyan, mint amilyennek ismerjük: Lehet a világon kívüli űrkép, lehet, hogy csak a repülő ablakából látszó felkelő nap vöröse verődik a felhőtakaróra, de az is lehet, hogy ezek egy-egy sci-fi filmből kiragadott framek vagy egy baljós természeti katasztrófa előérzetei? A látvány mibenlétében azért vagyok bizonytalan, mert a szerző a címek általánosságában rám nézőre hagyja az értelmezés szabadságát. Ez a posztmodern lépés teret ad az állókép szabad interpretációjának, ami másként, nagyon is függ a múltbéli élményeinktől, emlékezetünktől vagy a tudományos jövőképünktől. Így olvasatomban Gabriella *A másvilág* dantei látomás művészetét idézi egy másik időfikcióban, amikor a világfa és a kozmológiai tér alapkoordinátája fejre áll, itt fent lesz a lent, a tűzvörös ég alatt némi középátmenettel a csendes sötétség borít be mindent. Az *Ébredést* sem egy mindennapi jelenséggként tárja elénk, inkább egy csillagzuhatagként, melynek titká a sötétség és a világosság közti átmenet pillanatában lebbenti fel a néző előtt. Amikor hajnalban a varjak ébrednek, nagy zajjal gyorsan elvonulnak, ezután észleljük a csend átmeneti állapotát, amit egy másik lapján, képzeletemben a homályos ablaküveg szűrőjén keresztül láttat, a hó és a zúzmara borította fenyőcsemetékkal téli vidéken. Ha a szerző azt állítja a kép címében, hogy *Köd*, akkor igazolást kapunk a távolban leereszkedett felhő által elmosott kivehetetlen kontúrok mélységéről. A *sötétséget délben* cím önkéntelenül fagyos északi tájak felé tereli figyelmünket. De a vizuális sétánk egyre nyugtalanítóbbá válik, és az *Ég* képek láttán Vulcanus haragját mint egy égis erő látakitörés vagy a napkitörés nyomát követjük érdeklődéssel.

Ezek a tájak festőien fenségesek, a félelem mellett a végtelen csendjét is sugallják, akár a tapétamintára festett *Menyasszony, Völegény harci díszben* című 2017-ben készített alkotás feszült csendjében, mély drámát rejtjenek magukban. Lakatos Gabriella öt évvel ezelőtt a Székely Grafikai Biennálén 70 × 100 centiméteres felületekre nyomtatott alkotásait díjazta a nemzetközi zsűri.

Kovács Kinga (1987) telematikus kutatásairól

Kovács Kinga Gyergyószentmiklóson született, tanulmányait a PKE tervezőgrafika/vizuális kommunikáció szakán végezte. Mint a ’80-as évek szülöttét, Y generációhoz tartozónak, a digitális bennszülöttekhez sorolhatjuk, azaz olyan fiatal ő, aki már a számítógépes technika ismeretében otthonosan mozog a világhálón és élvezi a relációs esztétika, a nemzedéki ciklusváltás, az információgyűjtés és a gyors kommunikáció előnyeit. Művészeti kutatásában a hajdani romantikus gondolkodás vagy az egzisztencialista viszonyulás helyett inkább az objektív adatgyűjtést, azaz tudományos megismerést választja, és tárgykörök szerint rendezett csoportosítást végez. Úgynevezett telematikus artefaktumot hoz létre. Kinga első projektje a fogyasztói társadalmak élelmiszer-használatából keletkezett szemét felhalmozására és annak országonkénti különbségeinek kutatására irányult; adatszerű installációjának érdekköre a szembesítés és a figyelemfelhívás volt. A fogalmi argumentummal megerősített vizuális alkotás némileg megkönnyíti nemcsak a befogadó dolgát, hanem az elemzőét is, hiszen sokkal hatékonyrá válik a kommunikáció. Az ilyen típusú alkotások tudományos módszerekkel is analizálhatóvá válnak, hiszen az esetleges vagy a véletlenszerű esztétikum helyét és szerepét a szükségszerű adatok halmaza veszi át a művészeti diskurzusban. Művének műfaját tekintve az infógrafika és az autonóm installáció közötti intermédiумot találta a legalkalmasabbnak. A mű négy kör alakú tükörré épített végtelenített tükröződés, s az alsó, földre helyezett, 200 centiméter kerületű kör szélén piros, narancs, sárga és zöld árnyalatú öntapadó fóliára nyomtatva voltak feltüntetve az országonként felhalmozott szemétre vonatkozó adatok. A központi tengely két szemeteszsák, melyek a tükrök segítségével a végtelenítetttség illúzióját keltették. Különbösebb esztétikai hatást szándékosan hanyagolt, ennek ellenére a mű kivételesen szépnek bizonyult, talán azért, mert a zsákok légmentes bekötése olfaktív élménnyel nem fokozta a gondolkodásra való mozgósítást. Az előbbi kutatásának folytatásában 2014-ben, egy újabb nagyszabású installációban, a felgyorsult csirkefogyasztás okán kialakult iparosított csirketenyésztéssel foglalkozott, és külön kiegészítő elemként önálló, infógrafikus adatplakátokat nyomtatott. Mondanom sem kell, a művész ezúttal is bizonyította rendkívüli térberendezési kvalitását, tyúktollakból egy méter átmérőjű belógatott gömböt alkotott, melynek közepére makro tojás formájában egy génmanipulációs vizuális metaforát hozott létre. Az ily módon felfüggesztett „virtuális testet fentről megvilágította, s a földre fektetett fehér négyzetvászonra vetülő árnyékokat vilanymotorral mozgatta. A vászon ki-be lélegző mozdulatokat végzett, és a tollak rávetülő képeinek torzulásából – vagyis a manipulációnak köszönhetően – az ismétlődő mozgás hatására a keltetőtől a csirkevágóhídíg tartó örökmozgó gyorsított folyamatnak az olvasatát sugallta. A mű címéül a *45 napot* adta, ezzel is utalva az egészségünkre káros, gyorsuló, manipulált folyamatra: „1950-ben egy húscsirke kifejlődése 84 napot vett igénybe, míg napjainkban a génmanipulációnak köszönhetően ez 45 napra csökkent. A tojótyúkoknál sem változatlan a helyzet, míg egy normál tyúk 20-30 hetes korában kezd tojni, a génmanipulált csirkék 4-6 hetes korukban már tojnak.” Tizeny-

nyolc darab „globális csirkét” (amint nevezik) egy négyzetméteres ketrecbe zsúfolnak, majd ezek kerülnek terítékünkre. Ebben az esetben is a számbeli adatok és a térinstalláció segítségével hívta fel a figyelmet a fogyasztásért gépesített túltermelés negatív jelenségére. Az elemzésből nem hagyhatom ki a *Gyökerek* (2014) és a *Memento 45°24’39”, 11°05’28”* (2017) című művét sem, hiszen identitásunk akár egy szikla, mellyel gondolatban, lélekben össze vagyunk zárva, olykor cipeljük súlyát, de fonalszálakkal kötve elszállhatunk, és bármerre megyünk, mindig magunkkal visszük. A *Memento* pedig Kinga számára a fekete párnák gyászos emlékezetét jelenti. Ennél a munkánál is, akár a többinél, fontos a teljes cím használata, a *45°24’39”, 11°05’28”* – feloldását csak a szerző vallomásából tudhatjuk meg, miután ezek a GPS koordinátái a veronai buszbal eset pontos helyének. Ez a munka „egyfajta trauma feldolgozása, mivel személyesen is érintett volt, az egyik elhunyt a baráti köréhez tartozott. A 16 fekete párna szimbolizálja a balesetben elhunytak számát, ez azután sajnos 17-re növekedett. A két »betontömb« szorítóval való összepréselésével magát a balesetet jelképezte és a közös sorsok összekötését.” A telematikus műveit nevezhetnénk kibernetikusnak is akár, ezek tárgya a vezérlés általános elveinek, eszközeinek alkalmazása a „társadalmi rendszerekben, ökológiai problémák és kulturális örökségek, terek és tárgyak viszonyaiban”.

Angyal Olívia (1994), mesék a Holdon

Végül a legfiatalabb alkotónk szintén a PKE tervezőgrafika-hallgatója volt, egyben a legnarratívabb jellem, mesekényszerrel írja és rajzolja történeteit. Székelyhídon született és Bihar megye egy másik településén tanítja a kisiskolásokat. Tipikusan kísérletező alkat, a szép és a rút ellentétes kategóriáinak pólusai között mozogva felfedezte magának Sara Fanelli művészetét, és nemcsak abban talált lelki rokonságot Fanellivel, hogy kollázzsal alakítja gyermekrajzszerű világát, hanem abban is, hogy az alapvetően illusztrálásra szánt képekből interaktív könyveket, autonóm installációkat készít. Régi álmát beteljesítve bátorítást kapott, hogy kitalált meséinek világába egy képen belül makró felvételek terébe ágyazva ideoplasztikus gyermekrajzokat ötvözzön a valós elemek, többnyire portré és emberi test fotográfiájának montázsával. Olívia az efféle társítások terébe rendezett abszurd figurái között érzi igazán otthon magát. Képsorozatainak célja, hogy kísérletezzen a rossz rajzokból kialakított kifejezések illusztratív lehetőségeivel. Végül bebizonyosodott, hogy nincsenek jó vagy rossz rajzok, hanem a környezeti kontextus határozza meg a szép és jó vagy rút és rossz szerepét e képek narratívájában. Történeteit olykor a görög mitológiából beemelt alakok képi parafrázisából nyeri, ilyen volt az uralkodó Medúza isteni haragra rúttá változtatott alakja, melynek fejét a ’68-as prágai eseményekre való tavalyi megemlékezések pajzsára szánta, hogy képzeletben elijessze és kövé dermessze azokat, akik kívülről egy nép szabadságára törnek. Formai megoldásában a Caravaggio-féle feldolgozásból indult ki, az ismert festményen a hajkorona kígyókból van összeállítva, Angyal Olívia pedig továbblépve az egész arcot rusnya gilisztákból alkotta meg. Más alkalommal autonóm grafikai sorozatának *Az én menedékem* címet adta. Ezen a fikció erdejében macskájával a holdra száll és a képtelen társítások sorozataiban a fantáziájának vizuális játékát élhetik át a nézők.

Vécsi Nagy Zoltán

Magyar művészet a kommunista Romániában (1945–1989)

Néhány szó az előzményekről

Az erdélyi művészetnek 1919-es leszakadása a történelmi Magyarország művészeti életétől egy sor új nehézséget és tagadhatatlanul új lehetőségeket is hozott az itthoni művészeti életbe. Az irodalomban ekkor meghonosodó transzilvanista szellem kisugárzásaként, a helyi művészek által a helyi motívumokat megjelenítő művészet és annak a sajátságnak a keresése lett a képzőművészeti törekvések fő iránya, amelyet a magyarországitól és persze a romántól is különbözőnek véltek. Máig él, a romániai magyar képzőművészetben a „sajátosan erdélyi lelkületű” művek eszménye, amellettt hogy a magyar vagy a román művészeti progresszión keresztül, vagy kerülő utakon is közlekedve alkotóink igyekeztek napi renden lenni az európai haladással. Az Erdélyi Helikont is kiadó marosvécsi íróparlamentnek, a Barabás Miklós Céh létrehívásával jelentős kezdeményező és szervezői érdemei voltak az erdélyi képzőművészeti élet fellendülésének ösztönzésében. A BMC elsősorban nem az európai felzárkózást, hanem sokkal inkább az identitáskeresést célozta, és leginkább a trianoni hatalomváltással elszenvedett intézményi veszteségek pótlásának programjával szerveződött. A negyvenes évek elején, a magyar fennhatóság alá visszatérő Észak Erdélyben, a művészeti élet intézményes kereteinek megerősödésével és az azzal együtt járó átpolitizálódásával, a nemzeti sajátosság megjelenítését szorgalmazó, de többnyire konzervatív indíttatású, a középkori keresztény kultúrára visszautaló művészeti ideál és formanyelv vált uralkodóvá.

A szocreál művészetek kiállítása a Magyar Nemzeti Múzeumban, 1989

A szocreál

A negyvenes évek második felétől a hatvanas évek közepéig a képzőművészetet a többi kelet-európai országhoz hasonló módon, Romániában is Moszkvából, a szovjethatalom által diktatórikus módon vezérelt, propaganda célú „szocreál” stílus, azaz tulajdonképpen egy kommunista ideológiával átítatott, merőn konzervatív alkotásmód határozta meg. Az egyeduralkodó kommunista párt által diktált hivatalos kánon, a szocialista realizmus, minden más korabeli, sőt korábbi alternatív törekvést kizáró művészeti irány és alkotói módszer volt. Az akkor érvényesülni (kiállítani és sajtónyilvánossághoz jutni) és egyáltalán a művészetéből megélni kívánó képzőművész, ahhoz, hogy ennek a stílusnak, azaz a kor ideológusai és hivatalos kritikusai elvárásainak megfelelni tudjon, a 19. századi (orosz) realizmus formaeszközeit használva, az egyenlőség elvére épülő társadalom eszményinek hirdetett céljait kellett szolgálnia, annak legfőbb ideológiái vezetőit félistenekként ábrázolnia, valamint a kommunista jövőben bízó dolgozó embert megjelenítenie. Paradox módon éppen ez az az időszak a romániai magyar képzőművészet történetében – annak minden hosszú távú negatív kihatásával együtt –, amely az egyik „legsikeresebb”– ha ezt a sikert a magyar művészek akkori országos elismertségének számaránya és a nekik biztosított külföldi reprezentációs lehetőségeken keresztül vizsgáljuk. (Olyan művészeket említhetünk itt, mint Miklóssy Gábor, (Bánlaki) Szőnyi István, Izsák Márton vagy Gy. Szabó Béla). A siker magyarázatát egyrészt abban látom, hogy a szocreál kultúrpolitika által

szorgalmazott szovjet-orosz realizmus átvételéhez a magyar nemzetiégű művészeknek a müncheni és a bécsi akadémiákon képzett tanáraitól elsajátított tudása alkalmasabb volt, mint a román társaiknak, akiknek jellemzően inkább párizsi tanultságú, modernista képzettségű tanáraik voltak. Részben pedig abban, hogy ebben a korszakban a román politikai hatalomban a magyarok, számarányukhoz képest viszonylag erős képviselettel rendelkeztek és a magyar ajkú művészek általuk könnyebben jutottak megrendelésekhez és reprezentációhoz. Talán a fenti okokkal magyarázható, hogy az **ötvenes években** a romániai magyar művészek messze a számarányuk fölött szerepeltek az országos és a nemzetközi kiállításokon, sokan jelentős pozíciót foglalhattak el az országos szakszövetségben, valamint az egyetlen szovjet mintára szerkesztett folyóiratban, az Arta Plastica-ban is rendszeres volt a jelenlétük. Ennek a sikernek nagyon súlyos ára volt. Az állami zsűrizéssel kiválasztott és anyagilag is támogatott hamis romantikájú történelmi kompozíciók és szocialista zsánerképek mellett százszámra készültek a „szocialista-realista” tájképek, valamint a munka heroizmusának álcájába öltöztetett munkás és paraszt portrék. Ezeknek a többnyire hazug és erőltetetten igenlő életérzést sugalló műalkotásoknak mesterségesen gerjesztett sikere hosszú időre zsakutcába vitte képzőművészetünket. A szocreál műveknek egyetlen megtűrt akkori alternatíváját az időn mesterek által képviselt poszt-nagybányai festéset, forma és színkompozíciós kultúrája, a népi fafaragás darabosabb formanyelvét kölcsönző plasztikák kifejező ereje valamint az expresszív háborúellenes grafika, bár kissé kifulladt erejű mesterfogásai jelentették. A művészek között szerencsére voltak olyanok is, akiknek sikerült a hivatalos kánon látszólagos követése mellett, alkotásaikba olyan gondolatokat, hangulatokat, egyéni szemlélet és stíluselemeket „belelopniuk”, amelyek feszegették az uralkodó ideológia és művészi látásmód kereteit. A szocialista-realista kánont megkövetelő kultúrpolitika nyomása alatt, a képzőművészetnek egy, az irodalmi gyakorlathoz hasonló kettős értelmű beszédformája is kialakult, ahol az elvárt tematika mögött felsejlettek a hivatalostól eltérő eszmeiségű tartalmak is. Gyakoriak voltak a Dózsák és Petőfik, vagy éppen a művészek maguk, Krisztusokként. Munkásnők szorongatták, dédelgették gyerekeiket madonnákként, terített asztalok mellett ülő művészek idézték fel az utolsó vacsora hangulatát, a népballadai köntösbe bújtatott kompozíciók az üdvtörténeti jeleneteket is felidézték. A szocialista művelődés tanait elsajátító öntudatos munkás férfiak a könyvet a kezükben bibliaolvasó szent áhítattal tartották, a tengerparton hálót tartó halászok az apostolok elhívatására emlékeztetettek, mártíromságukat szenvedő szentjeinket idézték fel a pribékek által kínozott kommunisták... és még hosszan sorolható, hogyan mosódtak egybe, majd változtak át művészek keze nyomán a keresztény ikonográfia toposzai a kommunista ikonográfia elemeivé.

Az ötvenes évek közepére egyre nőtt a feszültség a pártos politika és a korábban azt támogató, de annak gyakorlati intézkedéseivel elégedetlen értelmiség között. A fennen hangoztatott társadalmi egyenlőség kiterjesztésének és az általános jólétnek ígérete ütközött az elvtelen elitizmussal és a hiánygazdaság miatti állandósuló nélkülözések valamint az egyre inkább elharapódzó politikai terror gyakorlatával, a nemzetköziség leple alatt egyre nyilvánvalóbbá váló nemzeti elnyomás és birodalmi terjeszkedés politikai valóságával. Ennek következményeként az erdélyi magyarság, de a románság számottevő része is, az 1956-os magyar forradalom céljaival szolidarizálva, maga is ellenzéki akciókba fogva szinkronba került a budapesti történésekkel. Ezzel függ össze, hogy az európai művé-

szet realitásától elszakadt erdélyi képzőművészeti tudatot éppen a magyar forradalom kitörésének másnapján, 1956. október 24-én, a kolozsvári Képzőművészeti Főiskola diákjai ébresztették fel Csipkerózsika-álmából. A főiskola aulájában tartott reformgyűlésükön az általános megújulást célzó követeléseik közé, többek között felvették a nyugati művészeti mozgalmakkal való megismerkedés jogának biztosítását is. Az 1956-os megmozdulások megtorlásának – szervezőinek és szimpatizánsainak börtönbe zárása – ellenére céljukat részben elérték, mert az eseményt követően a szocreál művészet kritériumai szelídültek és elindulhatott egyfajta, visszafogott modernizálódás a hivatalos képzőművészeti kánonban.

A szocreál művészetek kiállítása a Magyar Nemzeti Múzeumban, 1989

A realizmus keretei között

A szocreál e késői korszakának Nagy Albert volt a legjelentősebb művésze és egyben emberi őszintesége és tiszta eszményiséggel elegy eredetisége révén a hatvanas években induló nemzedéknek a legáltalánosabban elfogadott példaképe volt. Eredeti egyéniség, művészete a naivokra emlékeztető, ugyanakkor a maga szókimondó, egyéni módján kifinomultan rajzos, keveretlen tubusszínekből összeálló kromatikai skálájú puritán motívumvilága európai klasszikus festői értékeket idéző, jelentésekkel teljes, de hétköznapias, civil huszadik századisággal párosult. A hatvanas évektől már kiállíthatók voltak az első, merészebben színes, a dekorativitás és a formai stilizálás irányába elmozdult, lényegében absztraháló, vagy más művészeknél az egyéni érzelmek formai megjelenítésének is helyt adó expresszívebb művek. Megjelentek a hivatalos kiállításokon az intimebb, politikai befolyás mentes tematikájú, a családot, a szerelmet, a női nem szépségét, a kávéházi életet, a mulatságot, a falusi életet, a természet szépségét és jelenségeit megjelenítő alkotások is, előkészítve a kommunista korszak következő, viszonylag szabadabb korszakát. Ez Sztálin és a sztálinista pártvezér, Gheorghiu Dej halálát követően következett be. Az általános európai enyhüléssel összhangban, 1965 és 1975 között, a kultúrpolitikai körülmények kedvezőbbé válása idején, ebben a tíz évben, született meg számos olyan művészeti alkotás, amely, bár többé-kevésbé egy tágabb értelmezésű szocialista-realizmus adott keretei közé illeszkedve, de végre, hosszú kényszerű tiltás után a sajátos kultúránk tudatán alapuló közösségi elképzeléseknek, olyanoknak, mint magyarság, erdélyiség, romániaiság, székelység, európaiság a megjelenítését is megkísérelhette. Ebben az időben bontakozott ki az erdélyi képzőművészetben, jelesen a festészetben egy vita arról, hogy merre tovább, hogy van e minta és milyen mintát követhet az erdélyi művészet. A vita lényege leegyszerűsíthető arra a néhány egyéniség mesterként való megjelésére, amely a huszadik század addigi erdélyi magyar képzőművészetét meghatározta. Ezek közé tartozott a három Nagy családnevű festőművés�ünk „István, Imre és Albert” valamint kisebb mértékben mások is, olyanok, mint Mattis-Teutsch János, Szolnay Sándor, Ziffer Sándor, Miklóssy Gábor, Kádár Tibor, Fülöp Antal Andor stb. A szellemi felfrissüléshez az európai diákmozgalmakat előidéző nemzetközi körülmények is hozzájárultak. A szellemi értékeknek Európa szerte egy eladdig sohasem tapasztalt és megállíthatatlannak tűnő relativizálódási folyamata indult meg. A fogyasztói társadalom szolgálatába állított népszerű kultúra, korábban elképzelhetetlen életmódbeli és szellemi befolyásra tett szert az úgynevezett magas kultúra közegében. Ennek a folyamatnak a farvizén a kelet-európai művészek is egyre több információhoz jutottak,

a nyugati művészetben időközben bekövetkezett változásokról és a legújabb törekvésekről. Az európai szellemi hullámverések sodrásának helyi erejét az is jól mutatja, hogy a romániai szocialista realizmus egyik legsikeresebbének tartott Miklóssy Gábor művészetének irányultságát is képes volt megváltoztatni. A kolozsvári művészeti oktatás nagy egyénisége 1967-ben a szocialista táboron belüli kivételes presztízsét biztosító hivatalos stílusának hátat fordítva egy sajátossá tett késő-szürrealisztikus, szimbolikus spirituális formanyelvre váltott, bár még mindig népszolgálati szándékkal, de most már ironikus eszközöket is használva, sőt áttételesen a rendszert is bírálva, a társadalom meghasonlottságára is utaló drámai kompozícióiban. Egy egész sor tanítvány és korábban mimikris alkotói létben meghúzódo művész lépett, mintegy az ő intésére, immár vitára és versengeni készen a művészet porondjára. Megjelentek, elhangzottak korábban elképzelhetetlen, a stíluspluralizmus és a művészeti formák megújulása szükségszerűségét igénylő nyilatkozatok, hitvallások, megjelentek nálunk addig szokatlan új műformák, saját képi, formai világot kialakítani kész művészegyéniségek.

A szocreál művészetek kiállítása a Magyar Nemzeti Múzeumban, 1989

Identitáskeresés

A hatvanas évek második felében és a hetvenes évek elején az Erdélyben még többnyire ismeretlen kortárs törekvések, időközben a keletkezésük helyén már kanonizált formainvenciók, jeles kortárs nyugati művészek alkotásai, egy-egy kivételesen Bukarestben vagy Budapesten látható kiállításon, de többnyire a határon „becsempészett” nyugati kiadványokból, vagy néhány ekkor már kissé szabadabb szellemben szerkesztett kelet-európai folyóirat, többnyire silány minőségű reprodukcióiból megismerhetőkké váltak. Ennek következményeként nálunk egy sajátos kelet európai kanonizációs folyamat részeként, a még akkor is élő poszt-nagybányai stílus, de a főiskolákon még részben mindig sulykolt realizmus, valamint az akkora már legalább reprodukciókon újra látható klasszikus avantgárd irányzatok, leginkább az expresszionizmus, a konstruktivizmus és a szürrealizmus ötvözeteinek stílusváltozatai jöttek létre. Ezekre időközben még rátevődött a kortárs irányok befolyása, köztük főként az absztrakcióé. A hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére már nálunk is egyfajta, az egész kelet-európai világra kiterjedő, többnyire a nyugati művészet másodvonalához igazodó nemzetközi stílusegyveleg lett a jellemző, az olykor figyelemreméltó, sajátos és egyéni változatokat mutató poszt-szocreál stílus. Ez a művészeti pezsgés, még Pittner Olivért is megérintette, aki a hatvanas években festett képein az absztrakció és a szürnaturalizmus irányába fordult. A tudatosan építkező Hervai Zoltán sajátos szín és formavilágba forduló konstruktívizmusát saját léttel rendelkező és autonóm nyelvnek nevezte. Kosztáni Jenő nálunk még teljesen újszerű kifejezési eszközöket próbált ki, mint a fehér-szürke-fekete skála színként való használata és a csaknem teljes monokrómiával társított absztrakció. Jecza Péter talált tárgyakból hegesztett, Kolozsvári Puskás Sándor csiszolt kövekből összeszerelt szobraival is a Brancusi hagyomány bűvöletében élő romániai szobrászaton túlmutató szemlélettel kacérkodott. Szervátiusz Tibor, a fafaragó örökséget tovább vivő nemzeti identitástudatunkat erősítő szobrászunk, hegesztett szobraival egyúttal a műfaj egyik legeurópaibb hazai képviselője is lett. Gergely István ősi mítoszokat megjelenítő domborművei az archaikus kultúrák iránti tisztelet megnyilvánulásai. Paulovics László grafikaíban, festményeiben gyakran élt a pop art formai eszközeivel. Tóth László meditatív indíttatású, metafizikus és egzisztencialista

szellemiségű festményein az emberek lelki romlását analógiás kapcsolatba hozza testiségük ideiglenességével. Feszt László ősi kultúrákban használt jelek üzeneteit visszhangozza mesteri igényességgel kivitelezett lapjain. Művészetével rokon vonásokat a totemisztikus jeleket újraalkotó, a hatvanas évek közepén még Bukarestben élő Román Viktornál találunk. Vilhelm Károly felszabadult festői-ségének hol a népi mesterek motívumait, hol a vásárok tarkaságát kölcsönvevő doboz-műveivel, festett tékaíval már a konceptualizmus utáni időszak új festészeti irányának előfutára volt, akárcsak Vinczeffý László, akinek a képein a személyiségében lakozó egyéni és kollektív tudatalattinak az identitás a természetes kivetülése. A hatvanas-hetvenes évek egyik, legújítóbب szellemű festőművésze Albert László, aki a hetvenes évektől kezdve egy új, sajátosan realista szemléletet fejlesztett ki, amelynek korszerűsége a látótér dimenzió-váltásában (a mikro- és makrokozmosz, a mélyvízi és légi felvételek látószöge), és újszerű technikai megoldásokban (fotószerűség, találékony kisiparosi eszközhasználat) nyilvánult meg. Balázs Imre festményeinek az absztrakció határán született képein kiemelt hangsúlyt kapnak a gesztusok, a festékmasszába vájt, kapart és visszatorólt nyomok. A fiatalon elhunyt Sükösd Ferencnek nagy, érzékeny foltokban fogalmazott tájképei és szimbolikus erejű állatküzelmeket megjelenítő festményei a szülőföld kultúrájának továbbörökítésében elkötelezett művész hitvallásai. Simon Andre a tiszta keveretlen színhatásokkal és különös, a hétköznapiól eltérő látószögek kiválasztásával hozott újdonságot az erdélyi magyar művészet közegébe. Kusztos Andre a szülőföld tájait és annak egy-egy elvonatkoztatásig közelített részletét megjelenítő gazdag tónusú szénrajzai a nyugat-európai absztrakció ötvenes–hatvanas évekbeli képi nyelvén szólalnak meg. Nagy Pál számos kortárs művészeti iránnyal kísérletezik a szürrealizmustól a hiperrealizmusig, az op-arton keresztül a pop-artig. A másként gondolkodás szabadságára, kisebbségi, ökológiai és szellemi önvédelemre rendezkedik be. Baász Imre a hetvenes évek elején készített illusztrációinak jellemző motívumai a környezetükből kitépett, foltszerűen megjelenő, érzelmi és energia erővonalak kusza rajzolatú hálójából szótt figurái. Az első tisztán konceptuális szellemiségű romániai magyar művésznek Bertalan István számít. Térinstallációi során a geometrikus térstruktúrák élő és tárgyi környezetre gyakorolt hatására figyel. Performanszai során végzett kísérletei pedig, ezek modellezésére irányulnak. Jelentős művésze a kornak Kis Béla, aki előbb lendületes vaskos vonalakból, ecsetvonásokból alakított grafikai hatású absztrakt képeket fest, majd átvált egy sokkal érzékibb, a keleti kultúrák összpontosító fegyelmezettségével alakított, de radikálisabban elvont stílusra, amely leginkább talán a repetitív zenével mutat rokonságot.

A neoavantgárd bűvöletében

A hetvenes évek végére a művészek a magasztos történelmi és közösségi eseményeket és jelentős személyeket megjelenítő, megörökítő témák helyett a mindennapi életet, a hétköznapiok eseményeit, a „modern” életet tükröző, újszerű látásmódot, a kortárs tendenciák hatását mutató, friss tudományos ismereteket és szemléletmódot érvényesítő műveket alkottak. Ezek izgalomba hozták a képzőművészeti közvéleményt. Kialakultak olyan formák, tematikai megoldások is, amelyek „a sorok közé rejtve”, a kortárs irodalomban is szokásos módon, nyíltan nem megfogalmazható mondani-valót közvetítenek a közösség felé. Az erdélyi magyar képzőművészet forrongott, visszanyerte eredeti színességét, változatosságát.

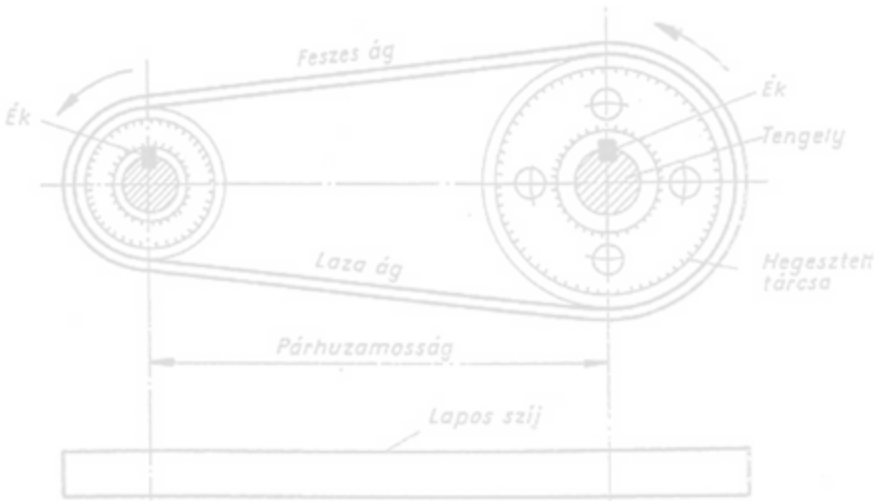
A művészek kommunista rendszerből való végleges kiábrándulása következményének is, de az európai kortárs törekvésekhez való felzárkózási igényük egyre feltartóztathatatlanabbá válásaként is betudható az a változás, amely a nyolcvanas évek elejére következett be, és amelynek következtében a romániai művészetben radikális fordulat történt. Ekkor egy a hivatalos elvárásokkal szembe helyezkedő, az akkori erősen expanzív tendenciájú, ennek következtében határoknál meg nem állítható alkotói törekvésekkel – elsősorban az akcionizmussal, a koncepttel, a fluxussal és a land arttal – szimpatizáló új művésznemzedék lépett a színre. Ennek a művésznemzedéknek a legradikálisabb művészei, függetlenül magukat a helyi kultúrpolitikai elvárásoktól, olyan művészeti ideálokat kezdtek követni, amelyeket nem csak korszerűnek tartottak, de a határokon túllépni képes nemzetközi mozgalmak által kínált megmérettetésre is alkalmasnak gondoltak. A többi kelet-európai országtól némileg eltérő fejlődés útjára térő, egyértelműen a gazdasági romlás felé tartó, a hatalmat a nyomor és a szellemi sötétség függőségével biztosító Ceuşescu-i diktatúra, amely a hamis román nemzeti büszkeséget sulykoló szólamoktól vált egyre hangosabbá, ellenreakciót váltva ki a fiatalokból, elfordítja őket a történelmi tudat, a regionális büszkeség eszméjétől. Nem csoda hát, hogy ezt a legújabb nemzedéket egyre szélesedő körben a nálunk radikálisan új – itthon csak külsőrszági folyóiratokból, katalógusokból és külföldről hazalátogató kollegák révén megismerhető, igaz néhány világlátott tanár által a főiskolákon is egyre bátrabban ajánlott – szabad szellemtől átitatott, törekvéseiben sokszínű, műfajilag és technikai eszközhasználatában is számos újdonságot kínáló, akkor világszerte kurrens neoavantgárd művészeti kifejezés mód kezdte érdekelni. A szubkultúrán, leginkább a pop zenén és a divaton keresztül is terjedő új, a társadalmi normákon túllépő életideál, az egyre intenzívebbé váló információcsere, a művészet fogyasztói befogadásának a hatalom minden megszorító intézkedése ellenére is egyre kevésbé korlátozható mivolta, „a minden művészet, mindenki művész” egyre szélesebb nyilvánosságban ható jelszava, egy új esztétikai-filozófiai világkép hatására alakuló, megállíthatatlan szellemi erjedés folyamatát indította el. A nyugat-európai művészet szabadságlégkörének bűvöletében fogant, az eddigiektől mindenben különböző művészet, amely periférikus kiállítóhelyeken, rögtönzött bemutatókon és tiszavirág életű kiadványokban, valamint minden hivatalosságot mellőző, spontánul szerveződő szabadtéri összejöveteleken, közösségi eseményeken tört felszínre, szinte egyszerre jelentkezett az erdélyi nagyvárosokban: Temesváron a Szigma csoport körében, Kolozsváron egyéni kezdeményezésként Antik Sándor munkásságában, Marosvásárhelyen a MAMŰ eseményein és Nagyváradon a Dialógus csoport tagjainak rendezvényein. Sajnos, az előző, a Balogh Edgár-i „itt és most” jelszavát hirdető, korábbi „nagy nemzedék” tagjainak többsége nem mindig tudta megérteni a Bukaresten, Budapesten vagy más keletközép-európai központokon keresztül is a nyugathoz igazodó úgynevezett »konceptes« törekvésű, immár a kolozsvári nagyhatású filozófus-tanár Bretter György „itt és más” gondolkörét valló fiatalokat és viszont. Amikor 1981-ben, Baász Imre képzőművész, mint kurátor a romániai magyar művészeti élet akkori legfontosabb fórumán, a sepsiszentgyörgyi Médium kiállításon, a kortárs törekvések összegezésére vállalkozott, már a kortárs művészet tendenciáinak széleskörű táborával számolt, úgy az alkotók, mint az érdeklődő közönség körében. Baász és segítői

a Médium kiállítás kiírásának újszerű sajátosságain keresztül, fokozott bátorságú és szellemiségű művek létrehozására tudták ösztönözni az alkotókat. Módszeresen kutatták fel a hivatalos kiállítóhelyeken csak megtúrt, neoavantgárd formakészlettel kísérletező, a hivatalostól eltérő, merőben más szellemiséget képviselő fiatal romániai magyar képzőművészeket és ezeknek csoportjait. Sajnos éppen ekkor, egy bimbózó művészeti kibontakozás közepette, amikor a szocialista blokk többi országában, de leginkább Magyarországon és Lengyelországban, sokat lazult a kommunista hatalomnak a kulturális életre és a magánszférára gyakorolt nyomása, Romániában egy olyan időszak következett, amelyben a szabad gondolat, a személyi szabadság valamint az egyes kisebbségek számára az identitás kinyilvánítása a politikai hatalom célpontjává vált. Az egyre több korlátozó intézkedés következményeként, de leginkább a politikai rendőrség által a mindennapi életre, különösen a művészek nyilvános tevékenységére irányított egyre intenzívebb megfigyelés és zaklatás hatására a művészek jelentős része, köztük a nemzeti kisebbségekhez tartozók is, vagy megalkuvásra és önfeladásra, vagy végleges külföldre távozásra kényszerültek, esetenként pedig elszigetelődve belső emigrációba vonultak. A kor visszasságait megmutató művész stratégia a Jakobovits Miklóse, aki bár nyíltan sohasem szállt szembe a hatalommal, számos olyan képet festett és írást közölt, amely kényesnek számított a diktatúra körülményei között. Rendkívül bosszantotta minden homogenizáló és áltekingélyre építő hatalmi megnyilvánulás. Ezeknek ihletében rajzolta, festette azokat a rajzait, képeit, amelyekben a tekintélyelvű társadalom rongyrazó önkényes hatalmaskodásait figurázta ki. Azon kevesek közé tartozott, aki a diktátor házaspárt karikaturisztikus formában már a 70-es években megjelenítette, igaz a figurák ilyenkénti értelmezésére talán még a biztonsági szolgálat emberei sem vállalkoztak. Sokkal egyértelműbb utalásokat, könnyebben beazonosítható történeéseket tartalmaz az 1987-ben a román kommunista diktatúráról írt, csak a rendszerváltás után kiadott „Néro papírmáséból” című könyve. De a politikai megfontolásoktól és az óvatoskodásoktól a legelrugaskodottabb, talán ebben az értelemben egyedülálló is ebben az időszakban az a kollázs sorozat, amelyben a pártvezér-államelnök Ceauşescu portréját felhasználva alkotott olyan – a rendszerváltásig szigorú titokban tartott – gúnyképeket, amelyek a politikai tartalmú fotókarikaturák legkiválóbb hagyományát folytatva maró gúnnyal ábrázolják a méltán rettegett diktátort. A kommunista hatalom utolsó évtizedében, amikor a hivatalos nyilvánosságban a megalkuvó, vagy megfélemlített művészek egyre gyakrabban a diktatúra torz, semmitmondó üres szüleményeivel helyettesítették a művészetet, akkor jelentek meg azok a parancsuralmi rendszer keretein túlnövő, a szabad világgal összekacsintó, ellenálló műalkotások is, amelyeknek az alkotói nemcsak a hatalommal való együttműködést tagadták meg, de a megelőző korszak eszményeivel és művészeivel is szembefordultak.

A felzárkózás igénye

A huszadik század harmadik harmadában, de különösen az 1980-as években, korábban soha nem tapasztalt mértékű kivándorlási hullám indult meg Romániából, különösen az erdélyiek körében. Az országból 1977–1991 között hivatalosan távozott 483,5 ezer – kétharmad részben nem román nemzetiségű – kivándorló mintegy háromnegyede Erdélyből ment el. Annak ellenére – hogy

a kommunista román hatóságok mesterséges gátat szabtak a kivándorlási hullámnak – tömegével hagyták el az országot mindazok, akik jobb megélhetést, politikai szabadságjogokat vagy nemzeti, vallási kultúrájuk szabad gyakorlását remélték a kivándorlástól. Az emigráció identitásváltást és/vagy kettős, esetenként többes identitás kialakítást generált, illetve az ennek ellenállókban, az otthon maradás alternatív vállalásából fakadó, akaratlanul is bekövetkező identitásrevíziót idézett elő. A kivándorlás, az identitástudatában az egyébként is többszörösen terhelt erdélyi képzőművészetet (transzilvanizmus, szocialista realizmus, európaiság kontra hagyománytisztlet, klasszikus avantgárd tendenciák kontra transzavantgárd törekvések) új irányban tematizálta. A „menni vagy maradni?” kérdése számos képzőművészeti alkotás témájává vált, a művekben megsaporodtak a már korábban is az identitás fogalmához köthető úgynevezett jelentéses motívumok. Szabó Zoltán Judóka ezekben az években készítette egyik legjelentősebb sorozatát, a *Visszatérő Motívum* címűt, folytatásaként annak a nyolcvanas évek legelején dédelgetett, konceptuális gondolatként közvetített nagyszabású environment-tervnek, amelyet a művész, land-art jellegű szabadtéri installációként képzelt megépíteni. A Kárpátok karéját könyvekből, erődszerű menedékkül, az azóta már számos művében kulcsmotívumként használt, a kenyérrel, az aggyal egylényegűvé vált, anyai öllel is asszociálható befogadó, szükség esetén elbocsátó, vagy éppen megszüülő lényegi tartalmi formát, Transsylvaniát. A *Visszatérő motívum* sorozat két, akkor már rendszert váltott Magyarországra átmenékített darabja 1989-ben, a romániai forradalom előestéjén megnyílt szentendrei MAMŰ kiállításnak volt meghatározó műalkotása. Ide kapcsolódik az a nyolcvanas évek elején zajló intenzív mail art tevékenység is, amelyet az erdélyi művészek előbb csak országon belül, majd az emigrálásuk után már nemzetközi viszonylatban is folytattak. Ez a fluxus jellegű művészeti tevékenység egyfajta második nyilvánosságot jelentett a kelet-európai viszonyok között. Nem csoda, hogy a belbiztonsági hálózat árgus szemmel követte a postai küldemények gyakran rendhagyó megjelenésű, vagy szokatlanul nyílt, a borítékon kívül is megjelenő, többnyire talányos képi nyelven, jellemzően gúnyos, időnként könnyen megfejthető politikai üzeneteket, rendszerkritikus kijelentéseket is vállaló tartalmait. (ezek a küldemények, nemegyszer így jutottak el a tulajdonképpeni címzettjeikhez, a kommunista nacionalista diktatúra kiszolgálóihoz). Ezért is lehetne a korszak legfőbb történeti forrása a művészek megfigyelésére fokozott figyelmet fordító, a belbiztonsági szervezetre és a besúgóí hálózatra támaszkodó hatalomnak, a román belbiztonsági szerveknek, akkori nevén a „szekuritáté” iratcsomóinak tartalma. Ennek a forrásnak a kutatói munkája elkezdődött. A kommunista korszakot lezáró mementóként álljanak itt a rendszerváltás előestéjén betiltott, „A Ház” című, 1990-ben végül mégis megnyílt témaelemző csoportos kiállítás plakátján szereplő száraz tények, Baász Imre, a kurátor távirati stílusú megfogalmazásában: *„Meghirdetve: 1988. március. Újra hirdetve: 1989. május. Az anyag összegyűlt 1989. szeptember 15-re. 1989. december 15-ig négy ideológiai zsűri, valamint cím és témaváltoztatás után sem engedélyezték a megnyitását.”*



Transzmisszió

TARTALOM

Kucsera Tamás Gergely LECTORIS SALUTEM!	
Borboly Csaba, Péter Ferenc, Tamás Sándor	
Jovián György	
Vécsi Nagy Zoltán	
Kucsera Tamás Gergely LECTORIS SALUTEM! / angol	
Dear Reader, Borboly Csaba, Péter Ferenc, Tamás Sándor	
Brief Foreword to „Transmission, György Jovián	
Visual Art as a Transmitter	
of Community Ideals, Zoltán Vécsi Nagy	
Kucsera Tamás Gergely LECTORIS SALUTEM! / román	
KIÁLLÍTÓK ÉS A MŰVEK LISTÁJA	
Aknay János	
Emlék, 2018	
Baksai József	
Alapkő, 2015	
Barabás Márton	
Kaleidoszkóp, 1994	
Berze Imre	
Vízből lettél porrá leszel, 2017	
Bocskay Vince	
Kháron Iadikja	
Bukta Imre	
Illus eladja a bárányait, 2018	
Cábuz Andrea	
Cím nélkül, 2018	
Elekes Károly	
Csillagok, csillagok	
Éltes Barna	
Hajlék, 2003	
Farkas Ádám	
Végtelen visszatérés, 1998	
Ferencz S. Apor	
683, 2015	
Földi Péter	
Fészketlépő 1994-1996	
Gaál József	
Persona Umbra VIII.,2018	
Gergely Zoltán	
Kariatida, 2015	
Ingo Glass	
Alapformák és alapszínek a térben,2013	
Gyulai Líviusz	
Az öreg Casanova, 1990	
Haris László	
Törvénytelen avantgarde, 1971/2016	
Horváth Levente	
Csűrmemória, 2018	
Jakab Gidó Szende	
Cím nélkül, 2015	
Jakobovits Márta	
A megtett út része, 2017–18	
Jovián György	
Bontás XXIII., 2018	
Kárpáti Tamás	
Pünkösd, 2016	
Kocsis Rudolf	
Szüretelő, 2012	
Kolozsi Tibor	
Sámson, 2003	
Kovács Péter	
Hiányos, 2010	

5	Kuti Botond	70
7	Gordiusz, 2013	71
8	Kuti Dénes	72
9	Golgota, 1985	73
11	Lajta Gábor	74
13	Nő és tükörbe néző férfi, 1999	75
14	Lestyán Csaba	76
	Búvár, 2009	77
15	Lovas Ilona	78
16	S.O.S.	79
19	Madaras Péter,	80
20	Szív-Mag, 2013	81
21	Mattis T. Waldemár	82
22	Nurni, 2014	83
23	M. Novák András	84
24	Doboz-lét (Sz.T. emlékére), 2012	85
25	Orosz István	86
26	Atlantis I., anamorfózis, 2000	87
27	Péter Alpár	88
28	Pont II., Kőrösi Csoma Sándor emlékére, 2016	89
29	Prutkay Péter	90
30	Remete Szt. Antal megkísértése, 2012	91
31	Sánta Csaba	92
32	Nász, 2014	93
33	Sípos Gaudi Tünde	94
34	Három I., 2019	95
35	Stefanovits Péter	96
36	Székely úrhajó, 2000	97
37	Szabó Annamária	98
38	Titánok, 2016	99
39	Szabó Tamás	100
40	Metamorfózis VII. és X., 2018	101
41	Szmadám György	102
42	Köd, hajnalmadár	103
43	Szőcs Miklós, TUI	104
44	Ophelisk – út a magasba, 2012/13	105
45	Szurcsik József	106
46	Két bajnok, 2013	107
47	Ujvárossy László	108
48	Életfa, 2019	109
49	Ütő Gusztáv	110
50	Székelyföld, 2012	111
51	Vargha Mihály	112
52	Vércsatorna, 2009	113
53	Véssey Gábor	114
54	Szőke nő halászó medvével, 2012	115
55	Vinczeffy László	116
56	Golyó szózat, 2016	117
57	TRANSZMISSZIÓ KONFERENCIA	119
58	Gazda József: NEMZETI VAGY EGYETEMES?	120
59	Kányádi Iréne: Identitáskeresés vagy elidegenedés a '89	
60	forradalom előtti és utáni romániai magyar művészetben	124
61	Keserű Katalin: Péter Alpár (Sepsiszentgyörgy, 1976)	
62	személyes és közösségi természetművészeti „műhelye”	127
63	Lajta Gábor: Képben vándorlók és képben bujdosók	131
64	Lóska Lajos: Egyéni utak. A regionalizmus dicsérete	135
65	Pataki Gábor: Báránycsók az eperföldön	139
66	Szűcs György: Kanonizál-e a múzeum?	
67	Az erdélyi képzőművészet közgyűjteményekben	142
68	Ujvárossy László: Vizuális kísérletek a T* generáció hat műtermében	150
69	Vécsi Nagy Zoltán: Magyar művészet a kommunista Romániában	154

A kiállítás kurátorai: Jovián György, Vécsi Nagy Zoltán
A konferencia szervezője: Stefanovits Péter



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia, 2019-ben
www.mma.hu

Felelős kiadó: Vashegyi György, elnök
Fordítás: Scarlet Anna, román, Török Attila, angol
Tipográfia: Alapfy László, Stefanovits Péter
Nyomás: Kontaktprint Kft.
Nyomda felelős vezetője: Aba Béla

Szakmai együttműködő partner: EMÜK, Erdélyi Művészeti Központ

ISBN 978-615-5869-61-7

